بنیاد مطالعات ایران

ایران نامه

مجلهٔ تحقیقات ایران شناسی

ویژهٔ نقد ادبی در ایران

با همکاری احمد کریمی حکّاک

مقاله ها:

احمد کریمی حکّاک	نقد ادبی در ایران معاصر: فرضیّه‌ها، فضاها، و فرآورده‌ها
جروم کلینتون	نکته‌ای چند دربارهٔ وضع کنونی تاریخ ادبی در ایران
فرزانه میلانی	از نگار تا نگارنده، از مکتوب تا کاتب
حامد شهیدیان	دشواری‌های نگارش تاریخ زنان در ایران
حورا یاوری	تأمّلی در نقد روانشناختی و رابطهٔ روانکاوی و ادبیّات در ایران
مایکل بیرد	نقدهای دو زبانه: مسئلهٔ بازگردان واژگان
آذر نفیسی	داستان بی پایان

گزیده ها:

فتحعلی آخوند زاده	«قرتیقا»
عبّاس اقبال آشتیانی	انتقاد ادبی
فاطمه سیّاح	وظایف انتقاد معاصر ایران
عبدالحسین زرّین کوب	تعریف نقد ادبی

نقد و بررسی کتاب:

حمید نفیسی	تاریخ نگاری ایستا
نیّره توحیدی	بازنگری در قلمرو جنسیّت
احمد کریمی حکّاک	ما و نظریّه پردازان ادبی غرب

سال دوازدهم، شمارهٔ ۱، زمستان ۱۳۷۲

ایران نامه

مجلهٔ تحقیقات ایران شناسی
از انتشارات بنیاد مطالعات ایران

دبیران دورهٔ دوازدهم:
شاهرخ مسکوب،
احمد کریمی حکّاک،
علی بنوعزیزی و جهانگیر آموزگار
دبیر نقد و بررسی کتاب:
احمد کریمی حکاک
مدیر:
هرمز حکمت

گروه مشاوران:
گیتی آذرپی، دانشگاه کالیفرنیا ـ برکلی
پیتر چلکوسکی، دانشگاه نیویورک
راجر سیوری، دانشگاه تورنتو
ریچارد فرای، دانشگاه هاروارد
محمدجعفر محجوب
سیدحسین نصر، دانشگاه جورج واشینگتن

بنیاد مطالعات ایران که در سال ۱۳۶۰ (۱۹۸۱ م) بر طبق قوانین ایالت نیویورک تشکیل شده و به ثبت رسیده، مؤسسه‌ای است غیرانتفاعی و غیرسیاسی برای پژوهش دربارهٔ میراث فرهنگی و شناساندن جلوه‌های عالی هنر، ادب، تاریخ و تمدن ایران.
این بنیاد مشمول قوانین «معافیت مالیاتی» ایالات متحدهٔ آمریکاست.

مقالات معرف آراء نویسندگان آنهاست.

نقل مطالب «ایران نامه» با ذکر مأخذ مجازست. برای تجدید چاپ تمام یا بخشی از هریك از مقالات موافقت کتبی مجله لازم است.

نامه‌ها به‌عنوان سردبیر مجله به نشانی زیر فرستاده شود:

Editor, Iran Nameh
4343 Montgomery Ave., Suite 200
Bethesda, MD 20814, U.S.A.
تلفن: ۱۹۹۰-۶۵۷(۳۰۱)

بهای اشتراك
در ایالات متحدهٔ امریکا، با احتساب هزینهٔ پست:
سالانه (چهار شماره) ۳۵ دلار، برای دانشجویان ۲۰ دلار، برای مؤسسات ۶۵ دلار
برای سایر کشورها هزینهٔ پست به‌شرح زیر افزوده می شود:
با پست عادی ۶/۸۰ دلار
با پست هوایی: کانادا ۱۲ دلار، اروپا ۲۲ دلار، آسیا و آفریقا ۲۹/۵ دلار

اثری که باید در خانه هر ایرانی فرهنگ دوستی موجود باشد

ENCYCLOPAEDIA IRANICA

دانشنامه ایرانیکا

جلد ششم

Volume VI

دفاتر ۱، ۲، ۳ و ٤

Fascicle 1 (Coffee House -- Communism IV)
Fascicle 2 (Communism IV -- Contracts II)
Fascicle 3 (Contracts III -- Cotton II)
Fascicle 4 (Cotton II -- Čūb-Bāzī)

منتشر شد

Mazda Publishers
P. O. Box 2603
Costa Mesa, CA 92626
U. S.A.
Tel: (714) 751-5252

فهرست

سال دوازدهم، شمارهٔ ۱، زمستان ۱۳۷۲
با همکاری احمد کریمی حکّاک

مقاله ها:

نقد ادبی در ایران معاصر: فرضیّه‌ها، فضاها، و فرآورده‌ها	**احمد کریمی حکّاک**	۳
نکته‌ای چند دربارهٔ وضع کنونی تاریخ ادبی در ایران	**جروم کلینتون**	۳۵
از نگار تا نگارنده، از مکتوب تا کاتب	**فرزانه میلانی**	۵۱
دشواری‌های نگارش تاریخ زنان در ایران	**حامد شهیدیان**	۸۱
تأمّلی در نقد روانشناختی و رابطهٔ روانکاوی و ادبیّات در ایران	**حورا یاوری**	۱۲۹
نقدهای دو زبانه: مسئلهٔ بازگردان واژگان	**مایکل بیرد**	۱۵۹
داستان بی پایان	**آذر نفیسی**	۱۶۹

گزیده ها:

«قرتیقا»	**فتحعلی آخوند زاده**	۱۸۹
انتقاد ادبی	**عبّاس اقبال آشتیانی**	۱۹۰
وظایف انتقاد معاصر ایران	**فاطمه سیّاح**	۱۹۴
تعریف نقد ادبی	**عبدالحسین زرّین کوب**	۱۹۶

نقد و بررسی کتاب:

تاریخ نگاری ایستا	**حمید نفیسی**	۱۹۹
بازنگری در قلمرو جنسیّت	**نیّره توحیدی**	۲۰۵
ما و نظریّه پردازان ادبی غرب	**احمد کریمی حکّاک**	۲۱۸

بنیاد مطالعات ایران در سالی که گذشت ۲۲۶
کتاب ها و نشریات رسیده ۲۲۹
خلاصهٔ مقاله ها به زبان انگلیسی

ایران نامه

مجلهٔ تحقیقات ایران شناسی

سال دوازدهم، شمارهٔ ۱ زمستان ۱۳۷۲ (۱۹۹۴)

احمد کریمی حکّاک*

نقد ادبی در ایران معاصر:
فرضیه ها، فضاها، و فرآورده ها

مطالب این شمارهٔ **ایران نامه** به "نقد ادبی در ایران" اختصاص دارد، به موضوعی که از دیر باز فکر بسیاری از پژوهشگران زبان و ادبیّات فارسی و فرهنگ و تمدّن ایرانی را به خود مشغول داشته است. دو پرسش ویژه‌ای که در کارگزینش مقاله ها و بررسی ها و گزیده های این شماره برخود گذاشته ام این است که اوّلاً وضع کنونی اندیشیدن دربارهٔ ادبیّات و سنجش آثار ادبی در ایران چگونه پدید آمده و درحال حاضر چگونه است، و دوّم این که راه اعتلا بخشیدن به کار نقد و نظر ادبی، به مثابهٔ حیطهٔ مشخّص و مهمّی از فعّالیت فکری چیست. این دو پرسش را در سال ۱۹۹۰ به عنوان موضوعی برای مباحثه در میز گردی که در بارهٔ نقد ادبی، به کوشش بنیاد مطالعات ایران، در کنفرانس سالانهٔ مجمع مطالعات خاورمیانهٔ آمریکا تشکیل شده بود پیشنهاد کردم. استقبالی که از این بحث به عمل آمد موجب شد تا موضوع در اجلاس ۱۹۹۲ مجمع نیز پی گرفته شود. این شماره شامل گزینشی است از مقالات ارائه شده در این دو میزگرد که با نوشته های دیگری ترکیب و تکمیل شده است.

---

* دانشیار زبان و ادبیات فارسی وفرهنگ و تمدن ایران در دانشگاه واشنگتن، در شهر سیاتل.

طبیعی است مقوله ای مانند"نقد ادبی درایران" به مراتب وسیع تر از آن است که همهٔ گوشه های آن در یک شمارهٔ **ایران نامه** بگنجد. آنچه در این شماره می خوانید در واقع نمونه هائی است از تلاشی مستمر در راه باز اندیشی دراین مقوله، و شاید در برگیرندهٔ نظریاتی مشخّص درخصوص راه های تعالی این شاخه از فعالیت ادبی درآینده. هدف این مقالهٔ آغازین نیز آن است که عقاید و نظریاتی را که از پی خواهد آمد بر بستری از سیر تاریخی اندیشهٔ انتقادی دربارهٔ ادبیّات و نقش اجتماعی آن در صدسالهٔ اخیر قرار دهد. امید این است که با این کار زمینهٔ لازم برای درک آراء و نظریات ارائه شده دراین جا در متن تحوّلات اجتماعی، آموزشی و ادبی جامعهٔ ایران در عصر حاضر فراهم آید. دراین مقاله ابتدا فرایند شکل گیری و رشد هسته های نخستین درک جدیدی از مفهوم ادبیّات و نقش و ارزش اجتماعی آثار ادبی را از نظر خواهیم گذراند. آن‌گاه بحثی دربارهٔ فضاهای اجتماعی عمدهٔ هر دوران ارائه خواهد گردید؛ فضاهایی که درآن ها فکر نقّادی و ارزش گذاری برادبیّات پرورده شده است. در پایان نیز نمونه وار به وضع کنونی نقد ادبی و موانع موجود در راه اعتلای آن اشاره خواهد رفت، و مرتبهٔ مقالات مندرج دراین شماره از این دیدگاه تعیین خواهد گردید. در سر تاسر مقاله نیز بر ضرورت اعتنای بیشتر به حیطه های خاصی از نقد ادبی اشاره خواهد شد، و پرسش هایی طرح خواهد گردید که پرداختن به آن ها شاید به اعتلای کار نقد یاری رساند. هدف از این همه آن است که باب جدیدی دربحث درموضوع "نقد ادبی در ایران" گشوده شود، تا شاید این رشته از فعّالیت فکری درایران نیز رواج و روالی دیگر یابد، و بر گستردگی و ژرفای آن ، و در نهایت بر اهمیّت اجتماعی آن، افزوده گردد.

شاید بهتر باشد بررسی فرایند تفکّر جدید دربارهٔ ادبیّات در ایران را با ذکر نکته ای بدیهی آغاز کنیم، و آن این که آشنائی ایرانیان با اروپا در سرنوشت زبان و ادب فارسی نیز اثراتی داشت. از رواج تدریجی صنعت چاپ گرفته تا تأسیس دارالفنون، از ابتدای کار ترجمهٔ آثار اروپائی گرفته تا پیدایش و رشد گونه‌های نوظهوری از آثار ادبی، و از آغاز کار اندیشیدن به شیوهٔ ادارهٔ امور در جامعهٔ ایران گرفته تا شیوع شیوه های جدید تأمّل در حرکت تاریخ و معنای آن برای معاصران، سیر تفکّر در ایران در مسیری افتاد که با روال سابق متفاوت بود. حرکت تفکّر در این مسیر جدید موجب جابجائی بسیاری از پدیده‌ها و ایده‌های رایج و جاری در جامعهٔ ایران گردید. مفهوم ادبیّات و ارزش میراث ادبی زبان فارسی نیز دراین حرکت جای دیگری را در ذهن ایرانیان اشغال

کرد. در گزیده هایی که در بخش پایانی این ویژه نامه آمده خواهید دید که کار باز اندیشی در ادبیّات و میراث ادبی را عمدتاً نه شاعران و ادیبان که مصلحان اجتماعی و سیاسی آغاز کردند، و اینان کسانی بودند که به ادبیات نیز همچون پدیده ای اجتماعی می‌نگریستند، و برای آن نقشی سازنده در سیر تحوّل جامعه قائل بودند.[۱] افرادی همچون فتحعلی آخوند زاده، میرزا آقاخان کرمانی، ملکم خان، زین العابدین مراغه ای و عبدالرحیم طالبوف، آن گاه که درسنّت هزار سالهٔ شعر فارسی می‌نگریستند نگاهی جز آن داشتند که، مثلاً سعدی بر افکار فردوسی، یا حافظ به سخن سعدی، یا صائب به شعر حافظ. اینان از شیوهٔ سخن گفتن اروپائیان در بارهٔ شعر اروپا آموخته بودند که شعر می‌تواند جامعه را اصلاح کند، یا دست کم حاوی نظر شاعر دربارهٔ جامعهٔ خویش باشد. و هم اینان، آنگاه که در شعر سروش یا قاآنی یا دیگر شاعران دوران خویش -یا در بعضی موارد وقتی درتمامی سنّت شعر فارسی از آغاز تا آن روز- می‌نگریستند آن را آئینهٔ افکار و آمال خویش نمی‌یافتند، و از همین رو دگرگون شدن آن را خواستار می‌شدند. آن گاه که آخوندزاده شعر سروش را بی معنا و بی لذّت می‌خواند، یا آقاخان کرمانی شعر فارسی را "علّت" اصلی رواج فساد در جامعهٔ ایران از عصر سامانیان تا دوران خویش می‌شمارد، یا ملکم خان از زبان "جوان هرزه درای" خود درحکایت "سیّاحی می‌گوید" شاعری را با یاوه سرایی یکسان می‌شمارد و شاعران را از شمار کج بینان می خواند می توان نطفه بندی تحوّلی عمیق را در اندیشیدن ایرانیان به ادبیّات فارسی، بلکه آرزوی پدید آمدن ادبیّاتی دیگرگونه را در سخنان اینان جست. وجه مشترک درک جدید اینان از ادبیّات ساحت "اجتماعی-سیاسی" این پدیده است در گسترده ترین مفهوم آن.

این تحوّل در مفهوم ادبیّات، که ظهور آن را در سال های میان تأسیس دارالفنون (۱۸۵۱) و آغاز کار نخستین انجمن معارف (۱۸۹۸) می توان نشان داد، درتمام طول قرن بیستم دوام یافته است. از جدل های سازندهٔ محمدتقی رفعت با محمدتقی بهار درسال های ۱۹-۱۹۱۸[۲] (که بخشی از آن را آذر نفیسی درمقالهٔ خود نقل می‌کند) تا ستیزهای نومیدانهٔ احمد کسروی با محمّدعلی فروغی و دیگران در آخرین دههٔ حیات او،[۳] و از طرح پرسش سادهٔ **راهنمای کتاب** در خصوص فایده یا ضرر چاپ و نشر آثار صوفیانه تا منازعات گاه بسیار پیچیدهٔ سی سال اخیر بر سر حافظ، همه و همه بر بستر توافقی ضمنی دربارهٔ ادبیّات انجام گرفته است که، گاه نفیاً و گاه اثباتاً، آثار ادبی را دارای عواقبی اجتماعی می‌داند یا می‌خواهد. همین برداشت برتفسیر و تعبیر

امروزیان از مشغله‌های فکری پیشینیان نیز تعمیم یافته و تصوّری را از ادب کهن فارسی پدید آورده است که بر اساس آن شاعران گذشته به دلیل ماهیت و نوع مناسبات اجتماعی که از شعر آنان مستفاد می‌شود مورد ارزیابی قرار می‌گیرند. در چشم بسیاری از شاعران و ادیبان امروزی حافظ شاعر آزاده ای است، چرا که امیر مبارزالدّین را "محتسب" می خواند، و رسیدن "دوره شاه شجاع" را خوش می‌دارد.[۴] هفتادو اندی سال پیش، یعنی درسال ۱۹۱۸ نیز، محمّدتقی بهار عنوان "انتقادو سیاست" را برای قصیدهٔ معروف مسعود سعد سلمان، با مطلع «هیچکس راغم ولایت نیست/کار اسلام را رعایت نیست»، برگزید و جملات زیر را در زیر عنوانی که خود برای آن قصیده ساخته بود نگاشت:

> مسعود سعد سلمان دربارهٔ خرابی و وضع حکومت غزنویین، با آن همه استبداد و فرعونیّت سلاطین و صدور، قصیده‌ای ساخته و صدر اعظم وقت را طرف حمله قرار می‌دهد. و می توان گفت این اولین قصیده ای است که در ادبیات ایران راجع به خرابی و فساد مملکت با زبان صریح و ساده با شجاعت ادبی گفته شده است. و همین قبیل قصاید که وطن پرستی و بیداری مغز او را ثابت می نماید باعث دستگیری و حبس طولانی وی گردید.[۵]

در این گونه فرافکنی های عام است که می توان نیاز به باز آفرینی توازی های تاریخی را میان قاضی عمیدحسن،"صدر اعظم" غزنویان در دوران مسعود سعد با وثوق الدوله، و میان مسعود سعد و محمّدتقی بهار پی‌گرفت، و بر"شجاعت ادبی" و "وطن پرستی و بیدارمغزی" هردو آفرین گفت. از فراسوی چنین خواست های انسانی، امّا، می توان به شکل‌های مشخّص آرزوی دیرپای امروزیان برای سخن گفتن و ایجاد پیوند با گذشتگان نیز در جامعهٔ ایران در سراسر قرن بیستم دست یافت. همین موضوع یکی از نقاط اتّکای جروم کلینتون است در مقاله ای که در بارهٔ «تاریخ ادبیّات در ایران» نوشته است. او در این مقاله به خوبی نشان می‌دهد که مقال ناسیونالیزم به چه صورتی نگرش استاد ذبیح الله صفا را به سیر تکوین ادبیّات "در ایران" شکل داده، و اثری را پدید آورده که، درعین حال که بسیاری از پرسش های مشروع ما را دربارهٔ سنّت ادبی زبان فارسی بی جواب می‌گذارد، مصرّانه می خواهد ما را به ایمان آوردن به "عظمت" این "ادبیات"، و به تعلّق آن به "ما" (یعنی ایرانیان امروز) وادارد، و عرق ملی ما را برای حراست از آن میراث گرانبها به حرکت آورد.

و امّا درهمان دوران نطفه بندی تجدّد، یعنی در نیمهٔ دوّم قرن نوزدهم، دو

پدیدهٔ دیگر نیز درجامعهٔ ایران ظهور کرد که هریک به نوبهٔ خود اثر تعیین کننده ای بر شیوهٔ اندیشیدن ایرانیان به ادبیّات و نیز بر معیارهای سنجش آثار ادبی گذاشت. این دو پدیده عبارتند از تبدیل زبان به شاخصی از هویّت ملّی و استقرار و استمرار ترجمه (به ویژه ترجمهٔ ادبی) به عنوان راهی برای ایجاد تحول در ادبیات ایران. این دوپدیده، که در تمام طول قرن بیستم با هم ارتباطی تنگاتنگ داشته و بریکدیگر اثر متقابل گذاشته اند، در مجاورت با پدیده های بسیار دیگری نیز اندیشهٔ نقّادی را در ایران شکل داده و هدایت کرده‌اند، و این همه در فضاها و با وسایلی صورت گرفته است که در این جا مختصراً به شرح آن ها خواهیم پرداخت.

در دهه‌هایی که از پی تأسیس دارالفنون در ایران آمد مقام زبان فارسی نیز از وسیلهٔ ثبت وقایع و عقاید و بیان افکار و عواطف درمیان مردمی که از دهلی تا استانبول و از سمرقند تا بغداد را سرزمین بومی خویش می‌شمردند به درآمد و به والاترین نشانهٔ هویّت "ایرانی" (درمفهوم کشور امروزی ایران) بدل گردید، و درهمین راستا هم تحوّل یافت. ایرانیان، آن‌گاه که در زبان فارسی نیز می‌نگریستند، تحوّلات تاریخی آن را به دلخواه خویش نمی یافتند. درنظر ایشان **شاهنامه** دارای زبانی فاخر و درعین حال ساده می‌نمود، حال آن که زبان زمان خودشان را آمیخته با واژگان عربی (یعنی غیرخودی) و به این دلیل آلوده می‌دیدند.[۶] بدین‌سان، سرچشمهٔ روایت سیر نزولی زبان فارسی به روایت انحطاط در ادبیات فارسی می آمیخت، و حکایتی ناخوش فرجام می‌ساخت، که دخالت در آن را هر ایرانی میهن دوستی غایت وظیفهٔ اجتماعی خود می‌شمرد. حسن تقی زاده درسال های ۱۹۱۶ تا ۱۹۲۲ نوشته هایی را در کاوه نشر داد که گرچه عنوان های متفاوت داشتند، امّا موضوع اصلی آن ها حول تبدیل "زبان فارسی فصیح" به "فارسی عهد پارلمانی" یا "فارسی خان والده"، یعنی زبانی نارسا و نازیبا و ناگویا دور می‌زد.[۷] کمتر از دو دههٔ بعد، با تأسیس فرهنگستان، بازگرداندن زیبائی و رسائی وگویائی مفروض زبان فارسی، از یک‌سو، و تجهیز آن به زبانی بسنده برای جهان امروز ازسوی دیگر، به صورت وظیفه‌ای فرهنگی بر دوش ارکان دولت نهاده‌شد. از آن زمان تا به‌امروز تیمار خواری و چاره اندیشی برای زبان فارسی به مشغلهٔ همیشگی اندیشمندان و به ویژه ادیبان ایرانی بدل شده است.[۸] درهمین راستاست‌که درکار عملی نقد ادبی بسیار دیده می‌شود که اثر مورد نقد نه از دیدگاه کارکردهای درونی آن بلکه با عنایت به مهارت آفرینندهٔ آن در کاربرد زبان نوشتاری فارسی مورد ارزیابی قرار می‌گیرد.

پدیدهٔ دوّم، یعنی نهضت ترجمه به فارسی (عمدتاً از زبان های اروپائی) که درنیمهٔ دوم قرن نوزدهم در ایران آغاز شد، در خلال صدو چهل سال گذشته به حضور همزمان بخش بزرگی از میراث مکتوب سه هزار سال تفکّر فلسفی، علمی، اخلاقی، سیاسی، اجتماعی، تاریخی و ادبی اروپا و آمریکا در زبان فارسی انجامیده است. این جریان فزاینده در موج های پی در پی خود نظام اندیشیدن ایرانیان را در بارهٔ ادبیّات چنان زیر تأثیر خودگرفته که به جرئت می‌توان آن را با فرایند تحوّل درجوامع فارسی زبان در سده های نخستین راهیابی اسلام به آن جوامع قابل مقایسه شمرد. مهم ترین پیامد ترجمهٔ ادبی را باید در دگرگونی گونه های ادبی دوران کلاسیک جست وجو کرد. پیدایش تدریجی سفرنامه ها و خاطرات، داستان کوتاه و رمان، و نیز ظهور شعر نو ـ در گسترده ترین مفهوم آن ـ را می‌توان، مستقیم یا غیر مستقیم، به تأثیر ترجمهٔ ادبی ربط داد. امّا برای یافتن نخستین فضاهای موجود برای عرضهٔ ترجمه های ادبی باید به سراغ قدیمی ترین نشریّات ادبی ایران رفت. البتّه نمونه‌های پراکنده‌ای از ترجمهٔ آثار ادبی را می‌توان در روزنامه‌ها و نشریّات سیاسی یا خبری صدر مشروطه یافت. امّا درسال ۱۹۱۰ و در صفحات مجلّهٔ **بهار** است که نخستین جوانه‌های ارتباط میان ترجمهٔ ادبی و ادبیّات فارسی به چشم می‌خورد، و این پدیده بی تردید مربوط به علاقه و حرفهٔ اصلی مدیر و مؤسّس آن مجلّه، یوسف اعتصام الملک است. او خود مترجم پُرکار و زبردستی بود، و ترجمه های شایان توجّهی از خود به یادگار گذاشت. کار ترجمهٔ ادبی از زبان های اروپایی بعدها کمابیش در کلّیهٔ نشریّات ادبی ایران ادامه یافت. در دههٔ دوّم قرن بیستم مجلّهٔ **دانشکده** کار ترجمهٔ ادبی را پیش برد، و ترجمهٔ آثاری از بودلر، گوته، لامارتین، شیللر، لافونتن، دانته، روسو، و دیگران را نشر داد. ده دوازده سالی پس از **دانشکده** مجلّه **شرق** به مدیریّت سعید نفیسی ترجمه های مسعود فرزاد، عبدالحسین میکده، بزرگ علوی، محمّدعلی گلشائیان، دکتر کاویانی، و نصرالله فلسفی و دیگران را از برخی آثار رابرت براونینگ، رابرت بوکانان، ادگارآلن پو، شیللر، لاروشفوکو، اسکارواپلد و گوته نشر داد. درفاصلهٔ تابستان ۱۳۲۰ تا زمستان ۱۳۲۴ نیز مجلّهٔ **روزگار نو**، که به همّت گروهی از ادیبان ایرانی و مشرق شناسان انگلیسی در لندن منتشر می‌شد، بخش بزرگی از کار خود را به ترجمهٔ آثار ادبی انگلیسیان اختصاص داد. در صفحات همین مجلّه بود که ترجمه های نامداری از قبیل "یوزخدا" اثر فرانسیس تامپسون، و قطعهٔ "بودن یا نبودن" از **هاملت** شکسپیر ـزیر عنوان "مردن یا زیستن" به قلم مجتبی مینوی ـ و منظومهٔ " دریانورد فرتوت"

اثر ساموئل تیلرکلریج به قلم مسعود فرزاد برای بار نخست نشر یافت. در همین مجلّه بود، نیز، که سروده های برخی از شاعران معاصر ایران ـ بهار، ایرج، شهریار، و دیگران ـ توسّط آربری و سایر ایران‌شناسان انگلیسی به آن زبان ترجمه شد، و محمّد معین و مهدی بیانی و دیگران طی نوشته هایی نظر خود را در بارهٔ کتاب های انگلیسی که باید به زبان فارسی ترجمه شوند بیان داشتند. امّا این نشریّه نیز درسال پنجم تعطیل شد، و از آن پس به مدتی قریب به سی‌سال کلّیهٔ مجلّات ادبی ایران کم و بیش حاشیه نشینان میدانی گشتند که در میانهٔ آن مجلّهٔ **سخن** جلوه‌گری می‌کرد. غرض از این همه آن است که تاریخچهٔ ترجمهٔ ادبی درنشریّات ادبی ایران نیز باید، مانند تاریخ خود این نشریّات، از زمینه‌های تحقیق نشدهٔ سیر ادبیّات در ایران قرن بیستم محسوب می‌گردد.

از سوی دیگر، امّا، ترجمهٔ ادبی هم از آغاز نه تنها شوق و ذوق که مقاومت نیز آفرید. بسیاری از ادیبان سنّت گرا، که در هم ریختن رده بندی های مألوف و دیرپای ادب فارسی را خوش نمی‌داشتند، به درستی ترجمهٔ ادبی را یکی از علل پیدایش نوعی از نوشتار می‌شمردند که در نظام سنّتی ادب فارسی نه نامی داشت و نه جایی. هرگاه سفرنامه ها و زندگینامه ها و خاطرات سیاسی جدید را می‌شد به شکلی تداوم سنّت سفرنامه نگاری و تذکره نویسی دانست، برای "قطعات ادبی" و "مقالات ادبی" و" اقتراح ادبی" نمی‌شد پیشینه ای فرض کرد. ازسوی دیگر، کار ترجمه به تصرّفاتی در بافت زبان فارسی منجر شد و دغدغهٔ دیگری ـ با ابعادی که از موضوع سخن ما در این مقاله خارج است ـ به دغدغهٔ زبان افزوده گردید. از همان آغاز توجّه به نویسندگان اروپائی و آثار آنان ـ آن هم در زمانی که ایرانیان در کار بازیابی و بازسازی سنّت ادب کلاسیک فارسی و ثبت آن به نام خود بودند ـ مقاومتی غریزی وخود جوش را در ادیبان محافظه‌کار پدید آورد؛ مقاومتی که شاعران و نویسندگان و مترجمان نوگرا را به موضع تدافعی انداخت. ، مجلّه **دانشکده**، در شمارهٔ دوم خود در پاسخ به انتقادات ادیبان عصر نوشت: «ما بزرگان خودمان را می شناسیم، بگذار بزرگان سایرین را هم بشناسیم همان طور که اروپاییان بزرگان ما را شناخته اند.»[۴] و دو سال بعد یوسف اعتصام الملک در توجیه توجه بیشتر خود، در دورهٔ جدید مجلّهٔ **بهار**، به آثار اروپائیان استدلال مشابهی را پیش کشید:

درصورتی که آثار شعرا و نویسندگان بزرگ ما به السنهٔ خارجه نقل شده، کتابخانهٔ معرفت دنیا را به پیرایهٔ وجود خویش آراسته اند، آیا مناسب نیست ما نیز تاحدّی شعرا و نویسندگان

غرب را بشناسیم؟ اگر آسیائی از طرز نگارش اروپائی آگاه شود، و در ادبیات ملل تتبعی کند به جای سود زیان می‌برد؟. . . شما که عاشق بیقرار تجدّد هستید و از کلاسیک و رمانتیک و سایر چیزها مذاکره می‌نمایید، از نفایس ادبیات غرب برای شرق چه ارمغان آورده اید؟ از خزاین درایت و دانش آن سامان کدام تحفهٔ ادبی را به معرض استفادهٔ مشتاقان گذاشته اید؟[۱۰]

از این گونه واکنش ها پیداست که فضای ترجمهٔ ادبی از آغاز با دو دلی هایی همراه بوده که ریشه در هراس ایرانیان از گم کردن هویّت ادبی خویش و غرقه شدن در سنّتی دارد که دیگر "خودی" اش نمی توان خواند. نگرانی از این‌که رخنهٔ عناصر و عوامل "بیگانه" بافت منسجم ادب کلاسیک فارسی را از هم بگسلد و نظام بیانی آن را، همان گونه که رویدادهای سیاسی و اجتماعی بافت جامعهٔ سنّتی را گسسته است، دستخوش تحوّل کند نگرانی مشروعی بود. این نگرانی و دلهره امروز نیز نه به صورت بحثی در سود یا زیان ترجمه بلکه به صورت استدلال هایی علیه "تقلیدهای بی رویه" و "بلع بدون هضم" آثار غربی سر برمی‌کند. تداوم این دغدغه ها را در انتقادهایی نیز میتوان دید که هم اکنون در نشریّات ادبی ایران از آثاری می‌شود که در آن‌ها جای پای گرایش‌هایی همچون «"جریان سیّال ذهن" یا "واقعگرایی جادوئی" به چشم می‌خورد. در دوران هفتادساله ای که از گفت و شنود میان بهار و اعتصام الملک از یک سو و ادیبان معاصر ایشان از سوی دیگر گذشته، مرزهای "خودی" و "غیر" البتّه تغییر کرده است. امّا تخالف میان آن چه بومی یا خودی است با آنچه بیگانه یا خارجی است همچنان معتبر مانده، و هنوز بومی بودن، یعنی" ایرانی" بودن اثری امتیاز محسوب می‌شود بی آنکه واقعیّت تغییر پذیری مداوم مرزهای میان بوَمی و بیگانه، به صورت فرایندی همواره جاری و ناگزیر در تاریخ، پذیرفته شده باشد.

درهرحال، برخورد میان درک اجتماعی از مفهوم ادبیّات و پدیده هایی همچون ادبیّات به مثابهٔ والاترین تجلّی‌گاه زبان (زبانی که شاخص هویّت ملی است)، و حضور مستمر احساسی از ادبیّات "دیگری" که می تواند رابطهٔ ما را با ادبیّات خودمان تعیین کند، به تنش هایی انجامیده که موتور حرکت اندیشیدن به نقد ادبی در ایران قرن بیستم بوده، و بر کار سنجش آثار اثر گذاشته است. در این دوران، هرنسل از ایرانیان میدان ها و محیط های ویژهٔ خود را برای این کار پدید آورده، و نتیجهٔ افکار خود را درعرصه های معینی عرضه کرده است. به دیگر سخن، شیوه های گردش افکار و آثار ادبی درجامعه نیز همواره در تحوّل بوده است. در جوامع سنّتی، و از جمله درجوامع فارسی زبان قدیم، تولید و

عرضهٔ آثار ادبی به فضاهای مشخّصی از قبیل دربارها و دیوان ها، خانقاه ها و خرابات‌خانه‌ها، و مجالس مشاعره و محافل ادبی وابسته بود. بقای آثار نیز نیازمند توجّهی بود که از راه سپردن متن به حافظه، یا کتابت مکرّر آن، یا ذکر آن ها در تذکره ها و شرح و تفسیر آن ها در کتاب‌های دیگر میسر می‌شد. و نهایت آن که گردش نوشتار در جامعه و حفظ آن در تاریخ در تیول مراکز قدرت سیاسی و مذهبی بود. هدف از نسخه برداری و نشر آثار نیز تنها حفظ بهترین آثار پیشینیان نبود، بلکه حفظ و اشاعهٔ آثاری بود که ارزش های نهفته درآن ـاعم از مذهبی، اخلاقی، حِکمی یا ادبیـ معرّف ارزش های مورد نظر کاتبان و نسخه برداران بوده باشد، یا دست کم آشکارا با افکار و آمال آنان مغایر ننماید. اگر جز این بود، ای بسا یا تنها نامی از اثر باقی می‌ماند یا بکلّی از صحنهٔ خاطر آدمیان، و نهایتاً از صفحهٔ روزگار محو می‌شد. روشی را که حامد شهیدیان در مقالهٔ خود در بارهٔ نگارش تاریخ زنان در دوران حاضر به صورتی سامانمند و مستدل باز می‌نماید می توان در تمامی دوران ها رایج دانست، و به تمامی گروه هایی که ازمسند قدرت برکنارند تعمیم داد. با ظهور صنعت چاپ و نظام جدید معارف و شیوه‌های تازهٔ تعاطی اجتماعی، البتّه، این ساختار نیز درهم ریخت و فضاهای جدیدی برای نشر افکار ادبی پدید آمد. پژوهش در این فضاها و سیر تکوین آن ها در قرن بیستم، درعین حال که برای شناخت ماهیّت اندیشیدن دربارهٔ ادبیّات امری است حیاتی، البته از عهدهٔ مقاله ای مختصر خارج است. آن‌چه در اینجا به آن اشاره خواهد رفت خطوطی کلّی است از چند فضای مهم و مرتبط اجتماعی که در سیر اندیشیدن به ادبیّات و ارزشگذاری بر آثار نقش مهمّی برعهده داشته اند. برای سهولت بحث، این فضاها را به ترتیب ورود به صحنهٔ ادبی ایران به چهار گروه تقسیم می‌کنیم که عبارتند از انجمن های ادبی، نشریّات ادبی، کلاس های تدریس و تعلیم ادبی، و نوشتار ادبی. پیداست که این تقسیم بندی تنها برای تسهیل کار بررسی تاریخی انجام می‌گیرد، و جدا کردن این گونه حوزه های فعالیت ـکه عمیقاً به یکدیگر وابسته اندـ درعمل کاری است ناممکن و عبث.

از یکی دو انجمن قدیمی مانند انجمن مشتاق و انجمن خاقان که بگذریم، انجمن های ادبی را می توان از مظاهر زندگی شهری درایران قرن بیستم دانست.[۱۱] پیدایش این انجمن‌ها در سال های پس از انقلاب مشروطه فضاهای جدیدی را پدید آورد که درآن مسائل مربوط به ادبیّات به طور کلی و راه ها و روش های نو به ویژه برای نخستین بار در محک آزمایش و مطمح نظرگروهی

صاحب‌نظر قرار می‌گرفت. بسیاری از شاعران قرن بیستم برای نخستین بار آثار خود را در مجامعی از این نوع عرضه می‌کرده و از قبول یا عدم قبول آن ها توسط جمعی مانند خود آگاهی می‌یافته اند. برای یافتن فضاهایی در دوران گذشته که مشابه فضای این انجمن ها باشند شاید بتوان به محیط هایی همچون دربار سلطان محمود غزنوی یا فتحعلی‌شاه قاجار یا به فضاهای نظامیه‌های نیشابور و بغداد و حوزه‌های علمی قم و اصفهان فکر کرد. متأسّفانه هیچ یک از این فضـــاها را به درستی نمی‌شناسیم، چرا که سوابق آن ها کمتر موضوع تحقیق یا خاطرات نویسی های دقیق بوده است. آن چه از مجموع نزدیک به یک قرن فعـالیت انجمـن هـای ادبی در ایران می توان دریـافت آن است کـه دست اندرکاران و اعضای آن ها از همان آغاز تحوّل در ادبیّات را تابع تحوّل در نظام‌های سیاسی و مناسبات اجتماعی می‌شمرده‌اند. هرگاه به صفحات مجلّه **دانشکده**، که چکیدهٔ افکار جرگهٔ دانشوری و بعدها انجمن دانشکده در آن بازتاب یافته،[۱۲] نظری بیفکنیم خواهیم دید که تأکید بر تابعیّت ادبیّات از تحوّلات سیاسی مانند اصلی استوار و مسلّم درسر لوحهٔ اندیشهٔ اعضای آن قرار دارد. عبّاس اقبال آشتیانی در نخستین مقاله از رشته مقالات "تاریخ ادبی" به صراحت می‌گوید: «هر انقلاب ادبی یا علمی["نهضت"] همیشه براثر انقلابی سیاسی به وجود آمده. این انقلاب سیاسی آن نهضت ادبی یا علمی را تابع و پیرو خود می‌نماید.»[۱۳] بیش از شصت سال پس از این اظهار نظر، درسال ۱۹۸۰، یعنی یک سالی پس از انقلاب اخیر ایران، کانون نویسندگان ایران برخود فرض می بیند تا میزگردی را بر محور وظایف ادبیّات در دوران پس از انقلاب سامان دهد.[۱۴] در این گونه شواهد ردّپای طرز تفکّری را می توان پی گرفت که در عین پذیرفتن اجتماعیّت ادبیّات آن را پدیده ای تابع تحوّلات دیگر جامعه می‌بیند و بر آن اساس دوره بندی‌اش می‌کند. در تمام دوران جدید، تاریخ ادبیّات فارسی نیز در پیوند با رویدادهای سیاسی -یعنی تحوّلات و تبادلات در نظام‌های حکومتی تبیین شده است، و عنوان هایی نظیر **ادوار شعر فارسی از مشروطیت تا سقوط سلطنت** به خوبی گویای این گونه برداشت است.[۱۵] از اثرات دیگر انجمن های ادبی در بخش مربوط به نشریّات ادبی سخن خواهیم گفت، امّا در این جا ذکر این نکته را لازم می‌دانیم که پژوهش در تاریخچه انجمن های ادبی مهم، و از جمله انجمن هایی که برای گسترش روابط فرهنگی میان ایران و کشورهای مختلف اروپائی در ایران تأسیس شده بود، از ضروریات تحقیق در مسیر تکوین اندیشهٔ ادبی در ایران قرن بیستم به شمار می‌رود. برای نمونه، از فعّالیت انجمن روابط فرهنگی ایران و

شوروی درسال های پس از جنگ دوّم، تنها از برگزاری نخستین کنگره نویسندگان درسال ۱۳۲۵ آگاهی داریم.[۱۶] جوانب دیگر فعّالیت این انجمن، همانند فعّالیّت های انجمن فرهنگی ایران و بریتانیا، و انجمن ایران و آمریکا، کم و بیش مکتوم مانده است. در مورد انجمن های ایران و ایتالیا[۱۷] و ایران و فرانسه نیز اندک اطلاعاتی از راه سخنرانی هایی که درآن ها برگزار می‌شود، و یا کتاب‌هایی که به اهتمام این نهادها نشر می‌یابد، در دست است، ولی این گونه آگاهی ها البته نمودار جوانب مختلف فعالیّت آن ها نیست. نهادهایی همچون کانون نویسندگان ایران و شورای نویسندگان و هنرمندان ایران درسال های پیش و پس از انقلاب اخیر، و همچنین نهادهای متعدّد ادبی که در عرض ده سال اخیر در ایران پا گرفته اند نیز در پدید آوردن محیط ها و گرایش‌های فکری مشخّص نقشی داشته اند. آگاهی به این نقش نیز نیاز به پژوهش های مفصّل تر از آن چه که تاکنون انجام گرفته دارد.

نشریّات ادبی ایران از بطن روزنامه ها و جراید سیاسی و اجتماعی دوران بیداری و مشروطه زاده شدند. مجلّهٔ **بهار** (دورهٔ نخست) را که در سال ۱۹۱۰ انتشار یافت، در واقع می‌توان الگوی نخستین این نشریّات به شمار آورد. یوسف اعتصام الملک مدیر این مجلّه هم از آغاز برآن بود تا «مطالب سودمند علمی و ادبی، اخلاقی، تاریخی، اقتصادی و فنون متنوّعه را که امروز دانستن آن ها دارای اهمیّت بی شمار است» نشر دهد.[۱۸] امّا از همین گفته پیداست که **بهار** را نمی‌توان نشریّه ادبی در مفهوم اخص آن دانست. با این همه، مطالب ادبی این مجلّه، به‌ویژه نوشته‌های گوناگون نویسندگان اروپائی از شکسپیر گرفته تا آلفیری و دیگران ـکه در آن ها ادبیّات موضوع سخن قرار گرفته‌ـ بی تردید در سامان دادن به تعریفی از ادبیّات، جز آنچه از مطالعهٔ قصاید و غزلیّات و انواع دیگر شعر فارسی به دست می‌آید، بی اثر نبوده است. امّا شکل و شمایل نوزاد جدیدی به نام مجلّهٔ ادبی را در جامعهٔ ایران نخستین بار باید در مجلّهٔ **دانشکده** جست و جو کرد. در این مجلّه بود که برای نخستین بار برداشتی از تاریخ ادبیّات فارسی شکل گرفت که بعدها در تمام تواریخ ادبی دنبال شد، و هنوز الگوی غالبِ برداشت تاریخی ایرانیان از ادبیّات فارسی را تشکیل می‌دهد. بی تردید مقالات «تاریخ ادبی» عبّاس اقبال که خود بر تحقیقات و تتبّعات جرجی زیدان در ادبیّات عرب، و محمّد حسین فروغی (ذکاء الملک) و ادوارد گرنویل براون در ادبیّات فارسی استوار بود، بعدها الگوی کارهای بسیاری گردید که مشهورترین آن‌ها دوکتاب است به نام **تاریخ ادبیات ایران**[۱۹] یکی اثر جلال الدین همائی ودیگری اثر صادق رضازادهٔ شفق.

کتاب اخیر به نوبهٔ خود بارها با تجدید نظرهایی مایهٔ اصلی کتاب های درسی تاریخ ادبیات فارسی در دبیرستان های ایران گردیده و از این راه رواج عام یافت. درعین حال رشته مقالاتی که رشید یاسمی کرمانشاهی زیرعنوان «انقلاب ادبی» در **دانشکده** نوشت اساس برداشت‌های بعدی ایرانیان را از سیرتکوین ادبیّات در اروپا تشکیل داد، برداشتی که هنوز دستخوش تحوّلی بنیادین نشده است. بحث درماهیّت تحوّل در ادبیّات نیز که بیش از این بارها در مقاله ها و نوشته های پراکنده‌ای آغاز شده بود، در سلسله مقالات «انقلاب ادبی»، که در حقیقت نوعی روایت از تحوّل در ادبیّات فرانسه است، به شکلی منتظم پی‌گیری شد. در این رشته مقالات یک رشته توازن های ضمنی میان سنّت ادبیّات فرانسه در قرون وسطی و ادبیّات کلاسیک فارسی مفروض است که بعدها رفته رفته با ظهور زمینه های انقلاب کبیر فرانسه دستخوش تحول می‌گردد. نخستین جملهٔ این رشته مقالات گویای لحن و مقصد نهایی نویسنده از نقل روایت تحوّل ادبی در فرانسه است: « از تمام‌تاریخ ادبی فرانسه برای حالت‌کنونی مملکت ما قرن شانزدهم آن مناسب‌تر است.»[۲۰] دیگر بخش‌های این نشریهٔ پیشگام نیز هریک به سهم خود شکل مشخصاً ادبی مطالب مجله **بهار** را پی می‌گیرند و به نوبهٔ خود سرمشق بخش‌های مهمّی از مجلاّت ادبی بعدی می‌گردند.

از **بهار** تا مجلاّت ادبی در دههٔ اخیر شاهد بیش از هفتاد سال فعالیّت مجلاّت ادبی هستیم که همچنان تا به امروز در ایران فضای چیره بر تعاطی ادبی را در اختیار داشته اند. پس از **دانشکده** گروهی از اصحاب آن، به رهبری یحیی ریحان، نشریهٔ **گل زرد** را منتشر کردند، که هم از آغاز جای خود را درمیان عامهٔ مردمی می‌جست که لزوماً از سواد ادبی چندانی بهره مند نبودند. به گفتهٔ یحیی ریحان درشمارهٔ نخست:

> . . . برخلاف ممالک فرنگ در ایران کمتر اوراقی برای قرائت درجات دوّم و سوّم اهالی به طبع رسیده و این طبقات به همین سبب از مطالعهٔ جرائد وطن محروم مانده اند . . . اگر در **گل زرد** به قسمت های غیرجدی مواجهه نمودید برای این است که هرگاه به غیر از این طریقه پیش برویم مقصود اولیّهٔ ما که عبارت از ترغیب عوام و طبقات دوّم و سوّم مردم به مطالعهٔ جرائد وطن است حاصل نگردیده، و این طبقات از قرائت مجلّهٔ **گل زرد** روگردان خواهندشد.[۲۱]

با این همه، هدف کشاندن ادبیّات و مقولات ادبی به میان مردم هرگز در ایران به کوششی پیگیرانه بدل نشده است. **گل زرد** نیز درسال چهارم به مدیریّت ابراهیم

الفت درآمد، و چندی بعد از انتشار بازماند. چند سال پس از پایان کار **دانشکده** و **گل زرد** مجلهٔ **آینده** به سردبیری محمود افشار به چاپ رسید، و مباحث ادبی مهمّی را پی گرفت.[۲۲] مجلّات ادبی سال های ۱۹۲۴-۴۱، از **نامهٔ فرنگستان** و مجلهٔ **ایرانشهر** گرفته تا **دنیا** و **مهر** و **مجلهٔ موسیقی** درعین حال که همگی کمابیش به مسئلهٔ ادبیّات توجّه نشان می‌دادند هیچ یک در مفهوم ویژه "نشریّه ادبی" نبودند. شاید مهم ترین نوشته‌ای که در صفحات آن ها مطرح شد و ارزش ماندگاری یافت همانا **ارزش احساسات در زندگی هنرپیشگان**، اثر معروف نیما یوشیج بود که به صورتی ناقص در مجلّهٔ **موسیقی** درج گردید. مهم تر از این ها نقش مجلّاتی همچون **ارمغان** و **یادگار** در دهه‌های چهارم و پنجم قرن حاضر، و **صدف**، **پیام نو** و **پیام نوین**، در دههٔ بعد تاکنون، بررسی نشده. درمورد گروه نخست، تبلور کار حسن وحید دستگردی را می توان هم از دیدگاه فضای شفاهی حاکم برآن نشریه، یعنی نظریات حاکم بر "انجمن ادبی ایران" (تأسیس۱۹۲۰) و "انجمن حکیم نظامی" (تأسیس ۱۹۳۲) بررسی کرد، و هم از دیدگاه بیش از چهل متن کلاسیک که وحید، در تلاش مستمرّ خود برای دفاع از ادبیّات کهن در برابر نوآوری های متجدّدان ، به تصحیح آن ها اقدام کرده بود. امّا درمورد گروه دوّم، و به طورکلّی درمورد نشریّاتی که کار خود را بر بنیاد ایدئولوژی سیاسی مشخّصی استوار کرده بودند مسئله پیچیده تر است. اساساً نقش حزب تودهٔ ایران نیز در تعیین جهت برای ادبیّات و اندیشهٔ ادبی در ایران، در دوران حضور این حزب بر صحنهٔ سیاسی ایران، جای بررسی جداگانه ای دارد. و سر انجام به مورد **راهنمای کتاب** می‌رسیم که تنها یک نشریهٔ ادبی نبود، بلکه خود از انتشارات انجمن کتاب (تأسیس ۱۹۵۷) بود که به همّت احسان یارشاطر، ایرج افشار و عبدالحسین زرّین کوب بنیادگرفت و درپی تحولّات سیاسی اواخر دههٔ ۷۰ از فعّالیت باز ایستاد. **راهنمای کتاب** در مقام فعّال ترین فضای برداشتی دانشگاهی و امروزی از ادبیّات و نقد ادبی در ایران بی تردید درخور بررسی ویژه ای است که هدف از آن باز نمودن صحنهٔ ادبی ایران در دهه های ۸۰-۱۹۶۰ باشد.

فضای گفت و شنود اجتماعی در این نشریّات نیز، اگر هم به اشاره‌ای، نیازمند توجّه است. چنان که در آغاز گفتم تثبیت اصل اجتماعیّت ادبیّات و مجاورت مباحث ادبی با مقولات اجتماعی-سیاسی از آغاز بخش مرکزی مشغلهٔ ذهنی نویسندگان و خوانندگان نشریات ادبی بود. بدین سان، در دوران رشد و نضج گیری حس ملیّت در میان ایرانیان مسئلهٔ زبان فارسی و ادبیّات ایران عمدتاً در سایهٔ مساعی دیگری برای سرافرازی ایران طرح می‌شود. مثلاً نویسندهٔ نامی

محمدعلی جمال زاده طی مقاله ای در **نامهٔ فرنگستان** دوای درد و راه جلوگیری از آن چه را که او «شرب الیهود ادبی» می‌نامد در مساعی زیر می‌بیند: (۱) تشویق و ترغیب فضلای ایران به تألیف و ترجمهٔ کتب، (۲) تدوین یک قاموس فارسی که در آن فرهنگ های اروپائی، مثلاً «لاروس» اساس کار قرار گرفته باشد، (۳) تدوین و تعلیم زبان فارسی، نه براساس **گلستان** و **کلیله و دمنه**، بلکه «همانطور که درممالک فرنگستان به تحصیل زبان مملکتی اهمیت مخصوص داده می‌شود»، و (۴) «وضع قانونی برای مدیران جرائد که تا فلان درجه تحصیلات نکرده باشند حق روزنامه نویسی نداشته باشند.»[۲۳] در پاسخ به این نظریات، محمّد قزوینی در مقاله ای زیر عنوان «طرز نگارش فارسی» نقش نوشتار را در پالایش زبان تابع شرایط سیاسی و اجتماعی حاکم می‌شمارد:

> نویسنده یا شاعر بیچاره هرچند در نهایت درجهٔ وطن پرستی و تعصّب باشد هیچ چاره‌ای ندارد جز این که زبانی را که فعلاً رایج و معمول است گرفته در آن زبان چیز بنویسد یا شعر بگوید. تقریباً همانطور که یک شخص وطن پرست که در تحت سلطنت غاصب خارجی زندگی می کند مجبور است که پول سکّهٔ خارجی را در معاملات خود به کار ببرد، و نمی‌تواند به داعیهٔ وطن پرستی از آن پول رایج اجتناب ورزیده از خرید و فروش حوایج یومیهٔ خود به کلی دست بکشد یا آن که به جای پول رایج خارجی سکّه های کهنهٔ وطن خود را واسطهٔ تعامل و تبادل خود قرار دهد.[۲۴]

بدین‌سان، درصفحات نشریّات ادبی ایران مباحث ادبی اکثراً به بحث‌های زبانی یا اجتماعی استحاله می‌یابند. این گونه بحث‌ها، درعین حال که مهمّ و ضرورند، کمتر مجال پرداختن به شرایط لازم و فرایندهای حاکم برخلاقیّت ادبی را به‌دست می‌دهند. به چنین مباحثی در مجلهٔ **سخن** نیز، که بی تردید پُرنفوذترین نشریّهٔ ادبی تاریخ معاصر ایران است، می‌توان برخورد. شاید یکی از مشکلات نقد ادبی در ایران را نیز بتوان ناشی از همین درهم آمیختگی مباحث ادبی با مسائل زبانی، و طرح مسائل زبانی به صورت معضل‌های سیاسی ـ اجتماعی، که باید به صورتی با دخالت "دولت" اصلاح گردد، دانست. مسلّم آن است که این گونه مباحث در پی ریزی نهادهایی، همچون فرهنگستان های ایران در دوره‌های مختلف، که میان ماهیّت ادبیات و نقش فرهنگی دولت میانداری می‌کرده اند، بی تأثیر نبوده است.

موضوع تداخل مسائل ادبی و مسائل اجتماعی و زبانی را تنها به‌صورت نمونه‌ای از شکل گیری تفکّر ادبی در ایران معاصر پیش کشیدم. از این دست

نمونه های بسیاری را می توان بر شمرد. موضوع حمایت مالی دولت از کار ترجمهٔ ادبی، به صورتی که در دوره های مختلف به شکل های متفاوت صورت می‌گرفته، و همچنین نقش رسانه های همگانی درکشاندن مباحث ادبی به میان مردم، باید با دقّتی علمی موضوع پژوهش قرار گیرند تا بتوان تأثیر آن‌ها را بر سیر تفکّر ادبی سنجید. به عنوان نمونه، نقش برنامه های رادیوئی از قبیل «مشاعره»، «گل های رنگارنگ» و «گل های جاویدان»، و نیز برنامه های ادبی نظیر نمایشنامه های رادیوئی شبانه یا برنامهٔ هوشنگ مستوفی[۲۵] را در تسرّی بخشیدن به برداشت های مشخّصی از کار و بار درام نویسی یا داستان پردازی نمی توان نادیده گرفت. امّا متأسفانه دربارهٔ این اثرات، و به طور کلی دربارهٔ فرهنگ ادبی رادیو (و بعدها تلویزیون) تحقیق دقیق و مفصّلی صورت نگرفته است.

آشکار ترین تجلّی حمایت دولت در شکل دادن به روندهای مشخّص ادبی را در تاریخچهٔ پانزده سالهٔ جمهوری اسلامی می‌توان مشاهده کرد. حکومت فعلی ایران فعّالانه در راه اسلامی کردن فرهنگ زندهٔ ادبی کشور، و تعبیر اسلامی بخشیدن به سنّت ادبی دوران کلاسیک تاجای ممکن اهتمام می ورزد، و این اهتمام سال به سال با تکوین ماهیّت دولت و گرایش های عمدهٔ فرهنگی آن بیشتر شده است. تردیدهای آغازین این حکومت درخصوص پدیده هایی همچون نوروز و مهرگان، یا مواریثی همچون **شاهنامهٔ فردوسی** و **بوف کور** هدایت، جای خود را به تلاشی برای تصرّف آن پدیده‌ها و مواریث داده است. چنین تحوّلی را می‌توان نشان ارتباطی پیچیده و گسترده میان فرهنگ ایران و ادبیّات فارسی از یک سو، و حکومت جمهوری اسلامی از سوی دیگر، دانست. جمهوری اسلامی سرانجام درسال ۱۹۹۱ جشن هزارهٔ **شاهنامهٔ فردوسی** را برپا داشت، که در آن اثبات شیعی بودن فردوسی از مضامین عمدهٔ مورد نظر بود. درسال جاری نیز، چاپ جدیدی از **بوف کور** هدایت «با حذف جملاتی از متن» به بازار آمد، و بار دیگر سیاست جدید وزارت ارشاد جمهوری اسلامی را برای تصرّف مواریث ادبی ایران به هر قیمت به ثبوت رساند.[۲۶] نشانه های دیگر این سیاست مقدّمه هایی است که بر متون مورد اختلاف ادبی، همچون **دیوان حافظ**، افزوده می‌شود، یا کار نشر غزلیّات آیت الله خمینی که بی تردید با نظرداشت به تسخیر نهایی مقال غزل در شعر فارسی صورت می‌گیرد.[۲۷] و این ها خود نمونه های اندکی است از آخرین ثمرات سیاسی شدن مقولهٔ ادبیّات و تجلّی متون مهمّ ادبی به مثابهٔ نشانه‌هایی از گرایش‌های تاریخی حاکم بر جامعهٔ ایران. اسلامی یا ضد اسلامی بودن فردوسی

یا حافظ، عارفانه یا عاشقانه بودن غزل کلاسیک، و ایرانی یا ضد ایرانی بودن نظام حاکم و برنامه های ادبی صدا و سیمای جمهوری اسلامی را نیز می‌توان در شمار چنین نمونه ها آورد. پژوهش در اینگونه تخالف‌ها، و نمایان کردن کوشش هایی از این دست بخشی از کاری است که برای شناخت ماهیّت ادبیّات در ایران معاصر ضرور می‌نماید.

سوّمین فضای مهم برای رشد افکار ادبی فضای تدریس و تحصیل از سطح سواد آموزی تا دوره‌های دکتری دانشگاه هاست که در عین مرتبط بودن به انجمن‌ها و نشریّات ادبی، به دلیل حضور دو ویژگی مشخّص باید جای جداگانه ای در بطن تعاطی های اجتماعی به آن اختصاص یابد. اوّل این که در محیط کلاس رابطه ای نابرابر میان مدرّس و محصّل ناگزیر است، و دوّم این که اثر فضای تدریس و تحصیل به تدریج و در طول زمان آشکار می‌شود، و در برخورد میان نسل های پیر و جوان کارکرد خود را ظاهر می‌کند. از نظر تاریخی، شاید بتوان تأسیس دانشکده ادبیّات را در دانشگاه تهران حد فاصل میان تعلیمات ادبی قدیم و جدید به شمار آورد، چه این امر کار تدوین کتاب های درسی دبستانی و دبیرستانی را نیز در مسیر دیگری انداخت و به طور کلّی شیوه های جدیدی از تعاطی ادبی را پدید آورد. متأسّفانه در این مورد هم کار پژوهش تحلیلی، یا حتّی توصیفی، پیشرفت چندانی نکرده است و مورخّان معارف ایران به موادّ درسی ادبی دبستانی، دبیرستانی و دانشگاهی توجّه بایسته مبذول نداشته اند. درچنین پژوهش هایی می توان مسیر تفکّر ادبی از اساتید قدیم، همچون ادیب پیشاوری و ادیب نیشابوری و عبدالرحیم خلخالی، گرفته تا نخستین نسل استادان دانشگاه تهران یعنی بدیع الزمان فروزانفر، محمّدتقی بهار، جلال همایی، و صادق رضا زادهٔ شفق تا نسل بعدی یعنی پرویز ناتل خانلری، عبدالحسین زرّین کوب، و ذبیح الله صفا، و سر انجام استادانی همچون غلامحسین یوسفی و محمد رضا شفیعی کدکنی را پی گرفت، و مبانی فکری آنان را بازگشود. یکی از فرضیّاتی که در چنین پژوهش‌هایی باید دقیقاً مورد توجّه قرار گیرد این است که نسل های نخست استادان ایرانی ادبیّات چه اندازه زیر تأثیر مقال "شرق شناسی" و نهایتاً زیر نفوذ پوزیتویسم حاکم بر تفکّر ادبی در اروپای قرن نوزدهم بودند، و نسل های بعدی به چه شکلی و از چه راه هایی با امواج بعدی نظریه پردازی ادبی در غرب آشنائی حاصل کردند. پرسش دیگر به اهمیّت آثاری که این استادان پدید آورده‌اند مربوط می‌شود. این قدر هست که آثاری از قبیل **سبک شناسی** یا **صورخیال در شعر فارسی** به محض ظهور به الگوهایی

برای تحقیق ادبی بدل گردیدند، و از این راه شیوه های بررسی ادبی را متحوّل ساختند. و سر انجام، مسئلهٔ کهن گرایی در تدریس ادبیّات فارسی در همهٔ سطوح، و خلائی که این گرایش در جامعه پدید آورد، و پُرشدن آن توسط شاعران و نویسندگان و منتقدان غیر دانشگاهی معاصر از زمینه های تحقیق نشده در شکل گیری تفکّر ادبی در ایران است. در این مورد بی اعتنایی استادان ادبیّات به نوشتار معاصران را تا چه اندازه می توان در پیدایش نقد روزنامه‌ای در ایران مؤثر دانست؟ عواقب و عوارض ناشی از نقد نویسندگان را از آثار هم عصران خویش چگونه می توان ارزیابی کرد؟ پرسش هایی از این دست ناگزیر پژوهش‌های مفصّل‌تر و سامان مند تری را می طلبد و درک بهتر و ژرف‌تر تفکّر ادبی در ایران در گرو چنین پژوهش هااست.

در بررسی کارنامهٔ تدریس و تحصیل ادبیّات در ایران، امّا، نکتهٔ دیگری نیز هست که می توان به اشاره ای از آن گذشت. پس از گذشت قریب به شصت سال از تأسیس دانشگاه تهران، و سی سال از گسترش دانشگاه ها و مدارس عالی در دههٔ ۱۹۶۰، هنوز مطالعهٔ ادبیات به نحو بارزی منحصر به مطالعهٔ سنّت ادب مکتوب فارسی در دوران کلاسیک است. آثار ادبی قدیم یا جدید که در ایران به زبانی جز فارسی پدید آمده و می آید به ملاحظات سیاسی هرگز موضوع بررسی های علمی و دانشگاهی نبوده است. مقولاتی همچون ادبیّات عامیانه یا ادبیّات اقوام غیر مسلمان نیز کمتر قابل اعتنا شمرده شده است. تدریس ادبیّات معاصر، و به ویژه شعر نو، هنوز هم در چنبرهٔ تخالف ناخوشایندی اسیر است که از آغاز پیدایش این پدیدهٔ نوظهور آن را رویا رویا و دست در گریبان سنّت ادب قدیم فارسی تصوّر می‌کرده است. درسال های پایانی قرن بیستم، هنوز استادانی بر کرسی ادبیّات فارسی دانشگاه های ایران تکیه زده اند که افتخار می‌کنند هرگز ذهن و ضمیر خود را به آثار خارجی یا آثار معاصران خویش نیالوده‌اند. در این جاست که اهمیّت واقعی حضور استادانی همچون عبدالحسین زرّین کوب، غلامحسین یوسفی و شفیعی کدکنی آشکار می‌شود. با ذکر تنها یک نمونه موضوع روشن تر خواهد شد. **چشمهٔ روشن** آخرین اثر استاد فقید غلامحسین یوسفی، نمونه ای است از کار پژوهشگری که توانسته خود را از تنگنای محدود کنندهٔ قدیم و جدید، اصیل و غیر اصیل، و ایرانی و خارجی برهاند، و آثار ادبی مشخّصی را موضوع تحلیل و تنقید قرار دهد. در این کتاب اصل "اعتدال" که نویسنده آن را به عنوان رکن اساسی کار خود برگزیده است، از یک سو به او امکان داده تا میان ماندنی ترین تعابیر

کهن بلاغت درسنّت ادب فارسی و معتبر ترین دست آوردهای " نقد نو" غربی داد و ستدی سودمند پدید آورد، و از سوی دیگر رفت و آمد خود را میان رودکی سمرقندی و عبید رجب تاجیک یا حافظ و فروغ فرخزاد میسّر و موجّه سازد. و این همه را مرهون گشاده نظری استادی هستیم که هرگز از اعتراف به ذهنیّت فردی خویش ابا ندارد، و تبدیل "ذوق و استنباط" شخصی خود را به احکام هماره معتبر و همیشه بدیهی در قالب فروتنی کاذب ارائه نمی دهد.[۲۸] **چشمهٔ روشن** البتّه کاستی های خود را دارد، که مهم‌ترین آن ها تلفیق‌ناپذیری اساسی احکام " نقدنو" با موازین انتقاد ادبی سنّتی ایران است. درسنّت نقد ادبی زبان فارسی، از **چهار مقالهٔ** نظامی عروضی گرفته تا آثار فروزانفر و دشتی، هنوز شاعران، به عنوان افراد آدمی موضوع بررسی منتقدند، و آثار ایشان تنها گواهان معصوم احوال و روزگار آنان است، حال آن که در"نقد نو" آمریکائی- انگلیسی متن حَکَم نهایی است و فراسوی خود هیچ چیزی را نمی‌پذیرد. از این دیدگاه نقدهای **چشمهٔ روشن** مورد جالبی از دوگانگی ها و دوگونگی های حاکم بر اذهان ادیبان ایران است. ولی این همه هرگز از قدر این اثر به عنوان نخستین اثر روشمند، که حاصل برخورد ذهن نقادی امروزین با متون مشخصی از دوران های مختلف سنّت ادبی است، نمی‌کاهد. این اثر می‌تواند جهش گاه مساعی پیگیرتر و سامان‌مندتر در میان استادان ایرانی ادبیّات فارسی باشد.

شاید بی مناسبت نباشد که در این جا به جای خالی فعّالیّتی دیگر نیز در صحنهٔ تدریس و تعلیم ادبی در ایران اشاره ای شود. از چند دههٔ پیش مفهوم نگرش تطبیقی در ادبیّات به ایران نیز راه یافته است. علاوه بر عبدالحسین زرّین کوب، که بیشتر با ترجمهٔ خلاّق مفاهیم معمول در ادبیّات تطبیقی در غرب به گسترش این نگرش در ایران یاری رسانید، کسانی همچون لطفعلی صورتگر، حسن هنرمندی و محمّدتقی غیاثی نیز در کار و آثار خود روش نگرش تطبیقی به ادبیّات را در پیش گرفتند.[۲۹] امّا به طور کلّی روش تطبیقی مطالعه در ادبیّات در ایران عمدتاً به معنای مطالعات قیاسی میان دو چهره در دو کشور و دوسنّت ادبی بدل گردید و همچنان ماندگار شد. با چنین برداشتی است که مقاله ها و کتاب هایی در مقایسهٔ فردوسی و هومر، سنائی و دانته، حافظ و شکسپیر، و مولوی و هگل یا تولستوی نوشته شده، ولی توجّه بایسته به بررسی ادبیّات در قیاس با سایر اشکال هنری -تئاتر، نقاشی، موسیقی، فیلم، و غیره- یا در ارتباط با سیر تفکّر فلسفی یا سیاسی، یا تحوّلات گوناگون در مناسبات اجتماعی به عمل نیامده است. حتّی عبارت "مناسبات اجتماعی" بیشتر در قالب تنگ "مناسبات

طبقاتی" ریخته شده، و مثلاً پدیدهٔ اجتماعی دیگری را که دست کم به همان اندازه اهمیت دارد -یعنی مناسبات جنسی- را در برنگرفته است. در پرتو چنین کمبودهایی است که می توان به اهمیّت دو مقالهٔ این ویژه نامه که به این موضوع اختصاص دارد پی برد. درمقالهٔ حامد شهیدیان، «دشواری های نگارش تاریخ زنان،» آن چه مطرح است نمونه ای است از رفتار سامانهٔ حاکم جنسی بر نفی مقوله‌ای علمی به نام تاریخ زنان، یا دست کم تبدیل آن به موضوعی درحواشی تاریخ اجتماعی. همین گونه نفی و استحاله را، به صورتی مشخّص تر، می توان در برخورد با زنان شاعر و نویسنده دید، که درمورد پروین اعتصامی -به دلیل تلاقی حضور او با دوران گذار از جامعهٔ قدیم به جامعهٔ جدید- با وضوح بیشتری به چشم می‌خورد. نفی وجود شاعری به نام پروین اعتصامی، یا نفی گوهر تجدّدی که در کار او از درون قالب های کهن شعری می‌درخشد و چشم را خیره می‌کند، آگاهانه یا نیاگاه، بازتابی است از مقال مردسالار درجامعهٔ ایران که فرزانه میلانی در «از نگار تا نگارنده، از مکتوب تا کاتب» به آن پرداخته است. از خلال این دو مقاله شیوهٔ اندیشیدن مردان را در بارهٔ زنان درمی‌یابیم که بر اصل "اصیل" پست تر بودن گوهر وجودی زن از مرد استوار است. این اصل درمقال مردانه به شیوه‌هایی از اندیشیدن دربارهٔ زنان بدل می‌شود که عریان ترین و منطقی ترین آن ها را در کار کسانی همچون فضل الله گرکانی، عبدالحسین آیتی و محمّدعلی شادکام می توان دید، و صورت‌های نهفته تر و پیچیده تر آن را در کار دیگران، که به نسبت زیرکی نویسنده صورت های بیانی ظریف تری به خود می‌گیرد، و از همین رو شاید کمتر به چشم می آید. شکل دیگری از تقلیل مفهوم ادبیّات تطبیقی در مقالهٔ حورا یاوری، «تأمّلی در نقد روانشناختی و رابطهٔ روانکاوی و ادبیّات در ایران،» بررسی می‌شود. مسئلهٔ برخورد منتقدان ایرانی با **بوف کور**، به عنوان نمونه ای از برداشت آنان از رابطهٔ میان آثار ادبی و روان آفرینندگان آن آثار، نشان می‌دهد که چگونه در ایران این مقولهٔ پیچیده به سبب تحلیلی صرفاً روانکاوانه از نویسندهٔ اثر از یک سو و تخالف های ساده انگارانه میان "شرق" و "غرب" یا عرفان" و "علم"، از سوی دیگر، بخش بزرگی از تحرّک و پویائی خود را از دست داده است.

و سرانجام می‌رسیم به ساحت کتاب و کار چاپ و نشر آن، که به واقع تبلور و تجمّع نهائی فعّالیّت در کلیهٔ فضاهایی است که تا به حال در بارهٔ آن ها سخن گفته ایم. از تعاطی های شفاهی انجمن ها و مقالات و آثار منتشر در نشریّات گرفته تا نتایج تحقیق و تتبّع و تدریس و تعلّم دانشگاهی، حاصل کار و کوشش

در زمینهٔ ادبیّات شکل نهایی خود را درکتاب هایی می‌یابد که، به شکل تصحیح یا تألیف، و نقد تاریخی یا تحلیل ادبی، به عنوان اسناد تلاش انسانی از نسلی به نسل دیگر به میراث می‌رسد. برای تسهیل بررسی، این گونه آثار را به دوگروه تقسیم می‌کنیم. گروه اوّل شامل گردآوری کار گذشتگان است و دیگری حاوی نقد و نظر در آثار ادبی گذشته و حال. درمورد گروه نخست سخن جز به تحسین نمی‌توان گفت. درخلال صدو اندسالی که از کار چاپ کتاب فارسی می‌گذرد، به جرئت می توان گفت میراث ادبی زبان فارسی، اگر نه به صورت نهایی، دست کم به شکلی نسبتاً منقّح به چاپ رسیده و گنج شایگانی از نوشتار را فراهم آورده است. آغاز این کار را البته ما ایرانیان مرهون هندیان فارسی زبانیم که در قرن های هجدهم و نوزدهم ارزنده ترین آثار فارسی را با تکنیک چاپ سنگی از صورت نسخ دستنویس به درآوردند، و دراین کار از دانش و کوشش های خاورشناسان اروپائی نیز مددگرفتند. متأسّفانه در دوران تجدّد در ایران، و تا هم امروز نیز، سخن گفتن از "چاپ های پُرغلط هند" به صورت ترجیع بندی ورد زبان مصحّحان ایرانی بوده و سبب شده تا قدر کسانی همچون مُنشی نِوال کیشور ناشناخته بماند. دراینجا، امّا، حق این است که توجّه پژوهشگران آینده را به پیشگامی این هندیان فرهیخته در کار چاپ و نشر کتب فارسی جلب کنیم، تا شاید قدر مساعی اینان در آینده شناخته شود.[۳۰] درخود ایران نیز واضح است که کار تصحیح دواوین و تواریخ و تذکره ها ثمرات چشم‌گیری داشته است. بی تردید نام کسانی همچون عبدالرحیم خلخالی، محمّد قزوینی، وحید دستگردی، عبّاس اقبال، سعید نفیسی، مجتبی مینوی، جلال الدین همایی، بدیع الزمان فروزانفر، غلامحسین یوسفی، و ایرج افشار در فهرست گرد آورندگان و مصحّحان آثار کلاسیک ادب فارسی، و مآلاً در فهرست خادمان ادبیّات فارسی در قرن بیستم ثبت خواهد ماند. با این همه، ذکر این نکته نیز ضرور می‌نماید که مساعی اینان به ایرانیان این شبهه را القاء کرده است که مجموعهٔ آثار ارزشمند ادب فارسی اکنون از خطر فراموشی و غفلت نجات یافته و به شکلی منقّح "به زیور چاپ آراسته" شده است. تأکید در اینجا برعبارت "مجموعهٔ آثار ارزشمند" است، هنگامی که آن را به صورت مقوله ای فارغ از ایدئولوژی‌های حاکم بر ذهنیت امروزی تصویر و تصوّر می‌کنیم. شاید زمان آن فرا رسیده باشد که ببینیم آن چه چاپ شده چرا " ارزشمند" انگاشته شده، و آن چه چاپ نشده باقی مانده چرا فاقد ارزش یا دارای ارزشی کمتر تشخیص داده شده است. بحث درمجموعهٔ موجود آثار ادبی به عنوان « ابزار بیان قدرت

سیاسی و اجتماعی، یا ارائهٔ تعریفی از خود، یا نمایش ترکیبی خاص از متغیّرهای موجود به منظور ارزش آفرینی» بحثی است که در میان نظریه پردازان اروپائی و آمریکائی رواج یافته ولی هنوز به ایران راه نیافته است.[۳۱]

از سوی دیگر، تا همین اواخر کار تصحیح و تحشیهٔ متون کهن محور اصلی و عمدهٔ فعالیّت پژوهشگران دانشگاهی را تشکیل می داد. شاید هنوز هم بسیاری از استادان ادبیّات فارسی راهنمائی دانشجویان خویش را در این کار برهدایت آنان به راه نقد و نظر ادبی ترجیح دهند. آیا به راستی می‌توان با نوشتن نقد و تحلیلی بر **بوف کور** یا **کلیدر** از دانشگاهی در ایران درجهٔ دکترای ادبیّات فارسی دریافت کرد؟ آیا می‌توان با نوشتن کتابی دربارهٔ مقال زنانه در شعر فروغ فرّخزاد و یاسیمین بهبهانی در یکی از دانشگاه‌های ایران ترفیع گرفت؟ و آیا می‌توان کتابی را در خصوص تبیین آراء و افکار نظریه پردازان ادبی غرب، از ساسور و باختین گرفته تا دریدا و لاکان، یا نهضت ها و گرایش‌های مختلف از قبیل فرمالیسم، ساختار گرایی، نشانه شناسی یا شالوده شکنی در رشتهٔ ادبیّات فارسی تدریس کرد؟ حقیقت این است که بسیاری از استادان ایرانی ادبیّات هنوز تفکّر و تأمّل در ادبیّات را در سایهٔ افکاری همچون "اصالت اقدم" یا "تمامیّت و استقلال ادب فارسی" یا چیزهایی از این دست خوش می‌دارند، و فراتر رفتن از قلمرو قدمائی را صلاح نمی‌دانند. خلائی که از این رهگذر در جامعه پدید می‌آید راه را بر کار کسانی می‌گشاید که شاید شهامت خطر کردن در اقالیم ناشناختهٔ تفکّر ادبی را داشته باشند، امّا درچارچوب های دیگری گرفتارند. بخش بزرگی از نقد روزنامه ای را که از نخستین سال های دههٔ ۱۹۶۰، بر پایهٔ برداشت های ناقص و سطحی از مقولات ادبی مطرح شده در اروپا و آمریکا در ایران رواج یافت می‌توان پیامد غفلت دانشگاهیان از ادبیّات به مثابهٔ فعالیتی زنده و زاینده دانست. آثار منتقدانی همچون عبدالعلی دستغیب، رضا براهنی، و امیرحسین آریانپور را از این نوع می توان شمرد. آنچه کار این‌گونه منتقدان را برای خوانندگان آثار ادبی معاصر -و در مواردی برای نویسندگان آن آثار نیز- جالب توجّه می‌کرد عنایتی بود که برای نخستین بار به صورتی پیگیر به آثار معاصران مبذول می شد. آنچه از نظر بسیاری دور می‌ماند دخالت آرمان های سیاسی یا پسندهای ادبی اینان بود درکار سنجش آثار. و بدین سان نوعی از نقد در ایران پدید آمد که در عین حال که زنده و پویا و سرشار از نیرو می‌نمود، تا حد زیادی از صلابت برهان متقن یا سامان روشی روشن بی بهره بود. این گونه نقد، با تعاریف مبهمی از مفاهیم بحث انگیز چون "ادبیّات"،

"تعهّد"، و «نقش شاعران و نویسندگان در تحوّلات اجتماعی» به میدان آمد، و در فضاهای خارج از دانشگاه ها در اندک زمانی به شیوهٔ غالب اندیشیدن در این مقولات بدل گردید. امّا از آنجا که پدید آورندگان این شیوهٔ نقد خود عمدتاً نویسندگان و شاعران بودند، مبانی آن ناگزیر بر درک و نگرش خود اینان به کار ادبیّات و ماهیّت فعّالیت ادبی استوار ماند. از سالهای ۱۹۵۰ که مفهوم **engagement** فرانسوی از مناظرات سارتر با کامو و دیگران به ایران راه یافت، و برداشت رقیق و یک سویه‌ای از آن در آثاری همچون **رئالیسم و ضد رئالیسم** دکتر میترا راه یافت، تا آن گاه که رضا براهنی مقالات پرخاشگرانهٔ خود را در **فردوسی** به چاپ رساند و بعد به صورت دو کتاب **طلا در مس** و **قصه نویسی** نشر داد، تا سال ها بعد که سیاوش کسرایی مقالهٔ "پروازی درهوای مرغ آمین" و منوچهر هزارخانی مقالهٔ "جهان بینی ماهی سیاه کوچولو"[۳۲] را نوشتند، مفهوم "تعهّد ادبی" در نقد ادبی ایران به نوعی بیان مبهم مخالف خوانی سیاسی تقلیل یافت؛ مفهومی که هنوز نیز بر نوشتار روشنفکران غیرمذهبی ایران در دوران حکومت جمهوری اسلامی سایه افکنده است. البته درسال های پس از انقلاب اخیر، مفهوم تعهّد دو شقه شد. بخشی از آن هم چنان مقال به اصطلاح "سمبولیم اجتماعی" دهه‌های پیش را، در قالب موانع فزایندهٔ جدید، ادامه داد، و بخش دیگر به تبلیغ ناکجا آباد موعود حکومت جمهوری اسلامی روی آورد. مقایسه میان متونی چون «نوعی از هنر، نوعی از اندیشه» نوشتهٔ سعید سلطانپور یا "ادبیّات مترقّی" اثر خسرو گلسرخی یا «شعر و سیاست و سخنی دربارهٔ ادبیّات ملتزم» از ناصر پور قمی[۳۳] با مبانی ادبی بیان شده از سوی کسانی چون محسن مخملباف، شمس آل احمد و یوسفعلی میرشکّاک[۳۴] به آسانی تبار واحد این دو گرایش ظاهراً متفاوت را نشان می‌دهد. به هرحال، درغیاب نقدی روشمند بر مبنای نظریات متقن و مستدل، مقال نقد ادبی در دوران سی سالهٔ اخیر به دست خود نویسندگان و شاعران اداره شده، و گرایش های سیاسی و نگرش های ادبی خود ایشان را باز تابانده است.

تقریباً همهٔ شاعران و نویسندگان ایران، گاه با تأکید براستقلال کار نقد به مثابهٔ نوع ویژه‌ای از فعّالیت ادبی و گاه بدون آن، درکار نقد نویسی نیز خود را صاحب‌نظر می‌دانند و آثاری در این زمینه پدید آورده اند. از شاملو و اخوان و نادرپور و خوئی و سپانلو گرفته تا سیمین دانشور و محمود دولت آبادی و هوشنگ گلشیری و رضا براهنی، شاعران و داستان پردازان ایرانی اظهار نظرهای مهمّی در نقد و سنجش ادبی نیز از خود به جای گذاشته اند. و البتّه

این کار از این نظر مفید است که خوانندگان را با شیوهٔ نگرش نام آوران شعر و داستان ایران به مقوله‌هایی که درآن صاحب نظری ویژه اند آشنا می‌کند. درحقیقت، از نقد شعر نادر پور[۳۵] یا نقد رمان گلشیری[۳۶] می‌توان به مواضع خود اینان در طیف سلیقه ها و پسندهای شعری یا داستانی دست یافت. مشکل از آنجا آغاز می‌شود که گاه اینان نقد خود را، نه به عنوان نقدی برمبنای نگرشی ویژه و فردی، بلکه به عنوان سنجشی مستقل از کار آفرینندگی خویش عرضه می‌کنند. چه بسا، خوانندگان هم نوشته های آنان را در نقد و سنجش به مثابهٔ برداشت هایی برمبنای زیبائی شناسی عام می‌پذیرند و پایهٔ قضاوت خویش دربارهٔ آثار دیگران قرارمی‌دهند. به دیگر سخن، پرسشی که اینان برخود می‌گذارند، و به خوانندگان خود نیز القاء می‌کنند نهایتاً این است که آیا فلان شاعر شاعر خوبی است یانه، یا آیا فلان رمان "عالی" است یا "خوب" یا "متوسط". بدین‌سان، وظیفهٔ نقد ادبی تلویحاً یا تصریحاً در دایره محدود سنجش خوب و بد آثار ـیا به قول قدما "صرّافی سخن"،[۳۷] باقی می‌ماند، و به سطح بحث در قواعد و اصول آفرینش ادبی، یا مبانی و مبادی جمال شناسی یا ساختارها و مناسبت میان مقال ادبی با مقال‌های دیگر اجتماعی ارتقا نمی یابد. نتیجهٔ این وضع تداوم دریافت و برداشتی از آفرینش ادبی است که آن را قلمروی "رازآلود" و "مرموز" می‌شمارد که آحاد آدمی را بدان راه نیست، و تنها افرادی نخبه و برجسته می‌توانند بدان راه یابند.[۳۸] و باز نتیجهٔ نهایی این گونه نگرش به آفرینش ادبی جز این گمان نیست که کار خلاّقیت ادبی، نه در بطن تاریخ و متن اجتماع و براثر کوشش های آدمیان، بلکه به فرمان خدایانی ناشناخته و به شیوه ای درک‌ناکردنی شکل می‌گیرد که ذهن و زبان بشر از هدایت یا بیان آن عاجز است. و این "متافیزیک ادبیّات" نویسنده و شاعر را به مثابهٔ تنها مرجع یا مرجع نهایی کار نویسندگی و شاعری رقم می‌زند، و کار دیگران را تنها به یک بهت‌زدگی انفعالی در برابر قدرت خداداد این خداوندان سخن محدود می‌خواهد. آنچه آذرنفیسی درمقالهٔ خود "داستان بی پایان" طرح می‌کند در نهایت نقدی است بر این گونه اندیشیدن دربارهٔ ماهیّت ادبیّات و رده بندی های ناشی از آن. سخن او دربارهٔ ضرورت پذیرش اصل گفت و شنود با آثار ادبی و ایجاد ارتباط خلاّق دوجانبه میان نویسنده و خواننده، دقیقاً، چنان که خود او اشاره می‌کند از نشانه‌های مهّم بلوغ ادبی دریک جامعه به شمار می‌رود. و برعکس، پذیرش بی چون و چرای سخن دیگران، صرفاً با اتکا به اینکه خود، به اصطلاح، "اهل بخیه" اند، نشانه‌ای است از حضور خوانندگانی که پیروی از

"ولایت ادیب" را نیز همچون تقلید از "ولایت فقیه" برخود فرض می‌شمارند.

ارائه نمونه ای از این گونه نقد نویسی در ایران کار دشواری نیست. تقریباً همهٔ نشریّات ادبی ده سال گذشته، از **نقد آگاه** و **نامهٔ کانون نویسندگان ایران** و **نامهٔ شورای نویسندگان و هنرمندان ایران** گرفته تا **معارف** و **نشر دانش** و **سوره**، هریک نمونه‌های بسیاری از این گونه نقد را در بردارند. نمونه ای که برای نشان دادن ماهیت و محدودیّت های اینگونه برخورد با ادبیات برگزیده ام، امّا، مقاله ای است که در سال های اخیر در خارج از کشور نشر یافته. «چه کسی شاعر را کُشته است؟» نوشتهٔ هوشنگ گلشیری چنین آغاز می‌شود:

> **سمفونی مردگان** (۱۳۶۸) نوشتهٔ عبّاس معروفی رمان متوسطی است. دقیقاً برگرتهٔ **خشم و هیاهو** نوشته شده است (که اثباتش آسان است) و جز بخش آغازین موومان یکم و موومان یکم آخر کتاب بقیه فاقد قدرت است، و اغلب تکرار مکرّرات. یعنی در حقیقت داستان همین دو بخش است که به دلایلی که خواهد آمد، باد شده است تا انتشارات گردون به همان سبک و سیاق برگ و در همان یازده نسخهٔ معمول برگ رمانی هم منتشر کند. چند و چون دراین نوع تیراژها را می‌گذارم برای آن ها که از بازار سیاه کاغذ سفید اطلاع بیشتری دارند.
> ذکر اشتباهات زبانی و زمانی و غیره بماند برای شبه منتقدان. . .[۳۹]

منتقد که خود از برجسته ترین داستان نویسان معاصر ایران است، آنگاه تکلیف چند اثر دیگر را هم یکجا، در یک جملهٔ بلند استفهامی روشن می‌کند، به این صورت :

> اگر سه رمان احمد محمود: **همسایه ها**، **داستان یک شهر**، **زمین سوخته**، به رغم خواست نویسنده و معتقدات قالبی‌اش نشان می داد که از آن قالب حزب ریخته سرانجام در زمین سوخته پوسته‌ای تهی، روحی سرگردان، خواهد ماند، و این سرنوشت محتوم را من منتقد سال‌ها پیش و در اوج قدرت‌همان حزب می‌توانست ببینند و هشدار بدهد، آیا امروز نمی توان دراین انبوه رمان ها از **کلیدر** و **رازهای سرزمین من** گرفته تا **طوبا و معنای شب** دید که برما چه می‌گذرد و یا حداقل بر اهل قلم چه گذشته است؟[۴۰]

سپس منتقد، که به راستی از داستان نویسان برجستهٔ ایران است، درعین ضیق وقت ـ«من اینجا مجال پرداختن به آثار فصیح را ندارم»ـ چند اثر دیگر را هم به چوبدست انتقاد از سر راه خود می راند: «**ثریا در اغما** کاری است ضعیف، امّا **زمستان ۶۲** راهی به دهی است.» **کلیدر** را «نمونهٔ اعلای عامی‌گری در رُمان‌نویسی»

می‌خواند، و **طوبا و معنای شب** را با توسل به مثلی رایج از پیش پا برمی‌دارد و روایتگری نویسندهٔ اثر را به آن مانند می‌کند که «یکی شفاها بخواهد نقلی را بگوید،» یا «همانگونه که عمّهٔ آدم قصّه می‌گوید یا آدم برای عمّه‌اش قصّه بنویسد.» سرانجام هم در جایی آشنا اطراق می‌کند: **باغ بلور** اثر مخملباف. وگلشیری چرا این اثر را "اندکی" می‌پسندد؟ زیرا "**باغ بلور** باز ملغمه‌ای است از دانای کل **کلیدر** مزیّن به نثر **شازده احتجاب**، و می دانیم که **شازده احتجاب** اثر نامدار خود نویسندهٔ منتقد است، راقم مقالهٔ انتقادی «چه کسی شاعر را کُشته است؟»

دراین گونه نقد نویسی، چنانکه می‌بینیم، چندین خصلت عام به هم پیوسته می توان دید که عمدتاً به حرفهٔ اصلی منتقد باز می‌گردد که همانا نویسندگی است. نخست این که نقد هرگز متنی مشخّص را مد نظر ندارد، بلکه آزادانه و بی محابا میان متون مختلف، و میان متن و زمینهٔ اجتماعی آن رفت و آمد می‌کند. دراین گونه نقد نویسی حتی مسائلی عام از نوع موانع موجود در کار نشر، میزان وابستگی یک متن به متون دیگر، اعم از ایرانی یا خارجی، یا سیر رمان در دوره های معین نیز با شتابزدگی مطرح می‌شود. همچنین است تسویه حساب های شخصی از نوعی که گلشیری نمونهٔ آن را در یادداشتی آورده است: «درهمین سال های اخیر **جبه خانه** من را بسیاری از کتابفروشی ها قبول نمی‌کردند و در"احزاب مترقی" هم خواندن آثار من منع شده بود. شاهد مثال هم نقدی است در ارگان دنیا بر همان **جبه خانه**.» دوّم شتابزدگی منتقد است در کار نقد، و بسنده کردن به اشاراتی گذرا از یک سو و القای این فکر که البته منتقد می تواند مدّعای خود را در صورت لزوم با روش منطقی به اثبات برساند. از سوی دیگر، درهمان جملات آغاز نقد مفاهیمی از قبیل سهولت "اثبات" تشابه میان **سمفونی مردگان** و **خشم و هیاهو**، تاکید بر "دلایلی" که نویسنده درخصوص اطنابِ مخل درآن رُمان ارائه خواهد کرد، یا اشارهٔ سربستهٔ او به «چون و چند در این نوع تیراژها» نشانه هایی از نوعی نقد نویسی است که در عین حال که از ارائهٔ استدلال طفره می‌رود، برآن است تا مقال منطقی را به تصرّف خویش درآورد. درحقیقت، منتقد از خواننده می خواهد تا مؤمنانه سخن او را بپذیرد، و به‌آن سر بسپارد. سوّمین خصلت اینگونه نوشتار که به حرفهٔ اصلی منتقد، یعنی نویسندگی مربوط می‌شود، بهره جستن از شگردهای بلاغی زبان است که نویسنده در کار نقدنویسی نیز از آن بهره می‌جوید تا خواننده را به پذیرش موضع خود وادارد. درهمین نقدی که در اینجا مورد

بررسی است، نمونه های فراوانی از چنین روشی را می توان یافت، که یکی از آن ها همان استفادهٔ زیرکانه از اصطلاح «برای عمهٔ آدم خوب بودن چیزی»، در معنای فاقد ارزش اجتماعی بودن آن چیز است. همچنین می توانَ از اصطلاح شاعرانهٔ "بازار سیاه کاغذ سفید،" یا یادکردن از دولت آبادی به صورت "خلف صدق مستعان"، یا کنایات کلیشه‌ای نظیر "روشنفکر ستیزی"، "تشبّه به عوام"، «آدم هایی باسمه ای برعرصه ای با سمه ای»، « تحمیل تلقی آل احمد- دانشور از عرصهٔ مبارزات اجتماعی»، و جملاتی چون « استشعار به فرم ملاک هنرمند بودن یا نبودن است»، یا «آیا به راستی می توان با این مایه اطّلاع از سمبولیسم منتقد هم شد؟» درهمهٔ این نمونه‌ها، منتقد پیش کشیدن بحثی در درک چگونگی خلاقیّت ادبی یا برقراری گفت و شنودی همدلانه با اثر یا متنی مشخّص را یکسره از قلم انداخته است .

باری، حضور چنین نوشته هایی به عنوان نمونه ای از شیوهٔ غالب اندیشیدن دربارهٔ ادبیّات و ارائه مباحثی در نقد بیش از هر استدلال دیگری بیانگر نیاز جامعهٔ ایران است به برخوردی جدّی تر با این مقوله. و در همین جاست که ارزش مقالات مندرج در این ویژه نامه، به مثابهٔ نمونه های برگزیده ای از گرایش های جدید در نقد و نظر روشن می‌شود. جروم کلینتون در مقالهٔ خود از وجود مسئله ای خبر می‌دهد که تنها به تاریخ نگاری ادبی محدود نمی‌گردد، بلکه اصولاً به لزوم باز اندیشی و پرسشگری در میراث ادبی درخشان زبان فارسی مربوط می‌شود. به راستی، اهمیّت نهایی فردوسی و مولوی و حافظ درچیست؟ آیا نه دراین است که ما به مدد انفاس این ژرف اندیشان در خود ژرفتر بنگریم، و در برخورد با آنان خود و جهان خود را بهتر بشناسیم؟ آیا به راستی، مگر ادبیات چیزی نیست که باید تفکر از آن بزاید؟ فرزانهٔ میلانی نیز با آن که برخوردهای منتقدان ایرانی را با پروین اعتصامی محور اصلی بحث خود قرار می‌دهد، در واقع فرایندی اجتماعی را به ما باز می‌نمایاند که بیش و کم بر اندیشهٔ همهٔ جوامع مردسالار حاکم است، گیرم درجامعه ای مانند ایران مصادیق عریان تری از آن را می توان دید و نمایاند. به گفتهٔ میلانی پردهٔ حفاظتی که صدای زنان از پس پشت آن شنیده می‌شود تا لایه‌های عمیق ذهنیّت قومی ما همه جا را زیر پوشش خود می‌گیرد، و موجب می‌شود تا تجربهٔ او، چنان که خود او همیشه رقم زده است، از گوش هوش و چشم جان ما پوشیده بماند. حامد شهیدیان نیز همین نکته را، با اتکاء بیشتر بر شیوهٔ درک ما از نگارش تاریخ زنان، در مقالهٔ خود به بحث می‌گذارد. دراینجا می بینیم که

مورّخان مردسالار چگونه برداشتی از تجربهٔ زنان در درازنای تاریخ ارائه کرده‌اند، و چگونه با مغلطه یا سفسطه، با خلط مبحث یا جعل مدرک زنان و شیوهٔ زیستن ایشان در اجتماع را خوار دانسته اند. تأکید او بر این که باز اندیشی در سامانهٔ مردسالاری و مکانیسم‌های مشخّص ستم جنسی سرانجام می‌تواند و باید تاریخ را به روایت رابطهٔ دو سویه ای میان دوگروه اجتماعی متفاوت ولی هم ارج بدل کند بُعد مثبتی است که می تواند شیوهٔ کلی نگریستن سنّتی ما را دگرگون سازد، و نه تنها روایت رابطهٔ زن و مرد بلکه روایت مناسبات کلّی قدرت را از تنگنای محدود ملاحظات سیاسی روزمره رهایی بخشد. آنچه را که حورا یاوری درمورد برخورد ما با مفهوم نقد روانشناختی -به ویژه درمورد صادق هدایت- نشان می‌دهد نیز می توان به دیگر ساحت‌های نقد ادبی تعمیم داد. از بحث او درمی یابیم که چگونه برخوردهای ما با مفاهیم غربی اکثراً موجب تقلیل آنها به مفاهیم ساده انگارانه تری شده و در نتیجه آن مفاهیم را از غنا و پیچیدگی آغازین خود دور کرده است. چه بسیار شنیده‌ایم که زرتشت بی تردید پیش‌کسوت باستانی تفکّر نیچه بوده است، و مزدک پیشتاز ایرانی مارکس، و همین که شاعر گفته است « دل هرذرّه را که بشکافی/ آفتابیش اندرون بینی» بدان معناست که اتم را هم ما کشف کرده بوده‌ایم. لحن تسخر آمیز من در اینجا چیزی نیست جز بازتابی از آرزوی نهانی بیرون کشیدن فرهنگ پُرتوان امروزین ایران از تنگنائی که مقال های سیاسی، چون ناسیونالیزم، سوسیالیزم، و ولایت فقیه، در دوران تجدّد و معاصر بر آن تحمیل کرده است، و میل شناور دیدن آن در فضایی از اندیشیدن که نه "من" می شناسد و نه مرز. درچنین فضایی است که می توان آزادانه از تجربه های دیگران آموخت و مفاهیم موجود در آن تجربه ها را آزمود.

تاکید مایکل بیرد بر لزوم آگاهی از دوگونه نگرش در ادبیّات درهمین جا کاربرد خود را می یابد. به راستی، در بررسی تاریخ ادبی ملل دیگر نیز باید همواره، درکنار کنجکاوی طبیعی دربارهٔ سنن دیگر ادبی، چشم و گوشی باز و پذیرا داشت تا هرگاه در هریک از آن سنّت ها به مفهومی مشابه مفاهیم موجود در تاریخ ادب فارسی برخوردیم بتوانیم از آن بهره گیرم. هرگاه به کتاب **چرا سبک هندی در دنیای غرب سبک باروک خوانده می‌شود؟** نظری بیفکنید خواهید دید که از میان یازده ادیب و استاد ایرانی که واکنش های خود را به سخنان زیپولی در آن ثبت کرده اند، حتی یکی هم به موضوع اصلی سخن او، یعنی این پرسش که آیا به راستی می توان دستگاه بیانی شعر سبک مارینیسم ایتالیا را با

دستگاه بیانی شعر فارسی ایران و هند در دوران صفوی قابل مقایسه دانست، و فایدهٔ چنین مقایسه ای درچیست، نپرداخته است.[۴۱] و سر انجام مقولهٔ رابطهٔ میان قدرت ـ درعام ترین مفهوم آن ـ با تبیین نقد ادبی به گونه ای که در ایران امروز رایج است موضوع اصلی مقالهٔ آذرنفیسی را تشکیل می دهد. به این موضوع کمابیش دربرخی مقالات دیگر این ویژه نامه نیز اشاره رفته است، امّا در "داستان بی‌پایان" که درواقع حکایت نقد اقتدارطلب است قالب‌های پیش ساخته‌ای که آگاهانه یا نیاگاه ذهن و زبان بسیاری از منتقدان معاصر ما را در اختیار گرفته، به گونه ای مشخّص آماج انتقاد قرار می‌گیرد. هدف نهایی نفیسی نیز مانند دیگر نویسندگانی که در این ویژه نامه سخن گفته اند، آن است که مبنای اقتدار نقد ادبی نه ارعاب خواننده که ایجاد نیروی اندیشیدن مستقل در او باشد. تنها از این راه است که آثار ادبی به موضوعی برای گفت و شنود سازندهٔ اجتماعی بدل خواهندگردید، و تفکر آزاد و بارور زاده خواهد شد.

پانویس ها:

۱. برای تفصیل بیشتر این موضوع، ن. ک. به: احمد کریمی حکّاک، «یاوه سرایان، هرزه درایان، و شاعران: تحلیلی از فرایند تجدّد درشعر فارسی،» **ایران نامه**، سال هشتم، شمارهٔ ۴ (پائیز ۱۹۹۰)، صص ۶۱۰-۶۳۰.

۲. ن. ک. به: یحیی آریان پور، از **صبا تا نیما**، تهران، امیرکبیر، ۱۳۵۱، صص ۴۶۶-۴۳۶.

۳. در این مقاله به نظریّات احمد کسروی در بارهٔ ادبیّات چنانکه باید پرداخته نشده است. برای دریافت این نظریّات، ن. ک. به: احمد کسروی، **سخنرانی کسروی در انجمن ادبی**، تهران، شرکت سهامی چاپاک، ۱۳۴۳؛ و مهم‌تر از آن به احمد کسروی، **در پیرامون ادبیات**، تبریز، نشر احیاء، بی تا.

۴. برای دونمونه از این گونه برخورد با حافظ، ن. ک. به: احمد شاملو، **حافظ شیراز به روایت احمد شاملو**، تهران، مروارید، ۱۳۵۴، به ویژه مقدّمهٔ میراستار، صص ۲۵-۵۸، و رکن الدین همایونفرّخ، **حافظ خراباتی**، (در ۸ جلد)، تهران، انتشارات اساطیر، ۱۳۶۹، ص ۷۰. برای پاسخ هائی به این برخوردها، ن. ک. به: بهاء الدین خرمشاهی، **ذهن و زبان حافظ**، تهران: نشرنو، ۱۳۶۱، صص ۱۶۴-۲۱۰؛ و علی اکبر سعیدی سیرجانی، **در آستین موقع**، تهران، نوین، ۱۳۶۳، صص ۸۵-۱۴۲.

۵. **دانشکده**، شمارهٔ ۷ (نوامبر ۱۹۱۸)، صص ۳۸۹-۹۰.

۶. نهضت سره پردازی در زبان فارسی را می توان به کوشش هندیان فارسی زبان در راه اصلاح زبان فارسی و تجهیز آن به ابزار برخورد با اندیشهٔ غربی پیوند داد. در ایران، این گرایش نیز درنیمهٔ دوّم قرن نوزدهم به تلاشی مستمر بدل گردید، که نخستین آثار آن را در بعضی نوشته‌های یغمای جندقی و برخی از معاصران او می توان جست. ن. ک. به: آریان پور، **همان**، ج ۱، ص ۱۱۴؛ نیز ن. ک. به:

Ahmad Karimi-Hakkak, "Language Reform Movement and Its Language: the Case of Persian," in Bjorn H. Jernudd and Michael J. Shapiro, Eds. *The Politics of Language Purism, Berlin*, Mutton de Gruyter, 1989, pp. 81-104.

۷. ن. ک. به: «ترقی زبان فارسی در یک قرن»، **کاوه**، سال پنجم، شمارهٔ ۳، (۲۱ مارس ۱۹۲۰)، صص ۳-۵؛ «چهار دورهٔ زبان فارسی»، **کاوه**، سال پنجم، شمارهٔ ۷، (۱۷ ژوئیه ۱۹۲۰)، صص ۵-۸؛ و مقاله های مشابه در **کاوه** که بیشتر به کاربرد زبان در شعر فارسی مربوط می‌شود.

۸. برای نمونه هایی از این مشغلهٔ ذهنی، ن. ک. به: حسن تقی زاده، « لزوم حفظ فارسی فصیح»، **یادگار**، شمارهٔ ششم، (اسفند ۱۳۲۶)، ۱-۴۰؛ احسان یارشاطر، "غم زبان"، **سخن**، سال هشتم، شماره ۲ (اردیبهشت ۱۳۳۶)، ۹۹-۱۰۴؛ و محمد جعفر محجوب، «زبان فارسی را دریابیم»، **صدف**، شمارهٔ ۱ (مهرماه ۱۳۳۶)، صص ۳-۱۳. در سال‌های اخیر نیز جنجالی که بر سر تألیف کتاب **غلط ننویسیم**، نوشتهٔ ابوالحسن نجفی برپا شد، نمودی از همین درگیری دیرپای ذهنی است.

۹. «بزرگان ما»، **دانشکده**، شمارهٔ ۲ (مه ۱۹۱۸)، ص ۸۹. این مطلب کوتاه به امضای "دانشکده" منتشر شده، ولی ظاهراً به قلم محمدتقی بهار مدیر مجله نوشته شده است.

۱۰. آرین پور، **همان**، ج ۲، ص ۱۱۵.

11. See W. L. Hanaway, "Anjuman," (Literary), in *The Encyclopaedia Iranica*, Ed. Ehsan Yarshater, V. 2, pp. 82-83.

۱۲. درمورد رابطهٔ میان "جرگهٔ دانشوری" و " انجمن دانشکده"، ن. ک. به: آرین‌پور، **همان**، ج ۲، ص ۴۳۶.

۱۳. عبّاس اقبال آشتیانی، «تاریخ ادبی»، **دانشکده**، شمارهٔ ۱ (آوریل ۱۹۱۸)، ص ۱۹.

۱۴. «رسالت ادبیّات و هنر امروز» (میزگردی متشکّل از محمّد محمّدعلی، غفّار حسینی، محسن یلفا نی، محمّدعلی سپانلو، و سعید سلطانپور)، **اندیشه آزاد** (دورهٔ جدید)، سال اوّل، شمارهٔ ۳، (۱۴ اسفند ۱۳۵۸): ۶-۱۱.

۱۵. شاید تفصیل این نکته از حدّ مقالهٔ حاضر بیرون باشد، ولی این اشاره لازم است که همین گونه برداشت ازحرکت تاریخی ادبیّات در فرهنگ‌های فارسی زبان به ادبیّات کلاسیک هم سرایت یافته، و فصل بندی های تمامی تواریخ ادب فارسی براساس برآمدن و برافتادن سلسله‌های شاهان و حملهٔ مغول و تاتار و جز اینها گواه بر این مدّعاست.

۱۶. ن. ک. به: **نخستین کنگره نویسندگان ایران**، تهران، ۱۳۲۶. این کتاب که فاقد نام گردآورنده، ویراستار و ناشر است، بر روی جلد تاریخ ۵۷/۷/۱۴ را دارد، که ظاهراً تاریخ نشر مجدّد آن پس از سی و یک سال است.

۱۷. کتاب ریکاردو زیپولی به نام **چرا سبک هندی در دنیای غرب سبک باروک خوانده می‌شود**، که مبنای بحث مایکل بیرد در مقالهٔ او در این ویژه نامه است از انتشارات این انجمن درسال های پس از انقلاب است.

۱۸. آرین پور، **همان**، ص ۱۱۴. مجلهٔ **بهار** بعدها به همّت فرزند بنیانگذار آن به صورت کتابی در دو جلد مجدّداً نشر یافت. ن. ک. به: **بهار، مجموعهٔ علمی، ادبی، فلسفی، سیاسی، اجتماعی، اخلاقی**،

ناشر: ابوالفتح اعتصامی، طبع ثانی، تهران، مجلس، ۱۳۲۱.

۱۹. ن. ک. به: جلال الدین همائی، **تاریخ ادبیات ایران**، از قدیمی ترین عصر تاریخی تا عصر حاضر، در دوجلد، چاپ سوم، تهران، فروغی،۱۳۴۹؛ و صادق رضا زاده شفق، **تاریخ ادبیات ایران**، (برای دبیرستان‌ها)، تهران، دانش، ۱۳۲۱.

۲۰. رشید یاسمی، «انقلاب ادبی»، **دانشکده**، شمارهٔ ۱ (آوریل ۱۹۱۸)، ص ۲۳.

۲۱. یحیی ریحان، «من و مقصودمن»، **گل زرد**، شمارهٔ ۱، ۲۷ شعبان ۱۳۳۶(۱۷ خرداد ۱۲۹۷ شمسی/۷ ژوئن ۱۹۱۸ میلادی)، ص ۳. **مجلهٔ گل زرد** از نشریات ادبی بسیار مهم و آغازگری است که هنوز هم چنانکه باید درایران شناخته نشده، و طبعاً تحقیقی هم درمورد آن صورت نگرفته است. نقش پیشاهنگ این نشریه در پرورش نوعی از نوشتار (اعم از شعر و نثر) که بعدها در دوران های مختلف توسط نشریات فکاهی (**خروس جنگی، آهنگر، چلنگر، توفیق، اصفر آقا، گل آقا**، و جز اینها) پی گرفته شد از کارهای مهم پرداختن به ادبیات عوام پسند ایران در قرن حاضر است.

۲۲. بسیاری از ادیبانی که در **آینده** مطالبی نوشتند همانها بودند که پیشتر با **دانشکده** همکاری کرده بودند. از مقالات مهم ادبی آینده می توان از این مقالات نام برد: رشید یاسمی، «وحشی بافقی»، صص ۱۸۶، ۲۵۷، ۳۴۶، ۴۲۴،۵۴۰. سعید نفیسی، «لامعی کرگانی»، صص ۳۷۰، ۴۴۰، ۵۸۹. حیدر علی کمال، «صائب تبریزی»، ص ۷۳۱. در همین دوره از مجله **آینده** یحیی دولت‌آبادی، علی دشتی و حیدرعلی کمالی بحثی را دربارهٔ ارزش های ادبی آغاز کردند که محور آن بر کار قاآنی استوار بود، و در آن مباحثی درخصوص "«ادبیّات ملّی»، و «نثرفارسی» نیز مطرح شد که حائز اهمیّت است. اطّلاعات مربوط به مطالب ادبی مجلّهٔ **آینده** را مرهون اشارهٔ دوستم دکتر سیروس امیر مکری هستم.

۲۳. محمّدعلی جمالزاده، «سؤال ادبی»، **فرنگستان**، سال اوّل، شمارهٔ ۷-۸ (نوامبر و دسامبر ۱۹۲۴)، صص ۳۴۱-۳۵۰.

۲۴. محمّد قزوینی، «طرز نگارش فارسی»، **فرنگستان**، سال اوّل، شمارهٔ ۹-۱۰ (ژانویه و فبروار ۱۹۲۵)، صص ۴۰۵-۴۳۸.

۲۵. مهدی حمیدی شیرازی، در جلد دوم مجموعهٔ **دریای گوهر** که شامل گزیده ای از آثار ادبی ترجمه شده است، در زیر عنوان نخستین داستانی که به ترجمهٔ هوشنگ مستوفی چاپ کرده توضیح می‌دهد که: «دراین چند داستان توجّه مؤلّف به جمال معانی است نه به لطف بیان.» از این جمله چنان مستفاد می‌شود که کسانی اورا در خصوص برگزیدن آثاری که شاید قبول آنها مرهون «لطف بیان» گویندهٔ رادیوئی است مورد مؤاخذه قرار داده اند. دراینگونه اظهارنظر ها همچنان دوگانگی میان «فرهنگ اصیل» و «فرهنگ عام» را می توان پی گرفت. ن . ک. به: **دریای گوهر**، گردآورنده مهدی حمیدی شیرازی، ج ۲، تهران، امیرکبیر، ۱۳۴۹، ص ۱۸۲.

۲۶. درمورد **بوف کور** چاپ شده در دوران جمهوری اسلامی ایران ، ن. ک. به: ناصر پاکدامن، «**بوف کور** به روایت حزب الله»، **چشم انداز**، ۱۳، (پائیز ۱۳۷۲)، ۲-۲۰.

27. Ahmad Karimi-Hakkak, "Authors and Authorities: Censorship and Literay Communication in Post-Revolution Iran," *Persian Studies in North America*, Ed. Mehdi Marashi, Bethesda, MD, Iranbooks, 1994.

۲۸. ن. ک. به: غلامحسین یوسفی، **چشمهٔ روشن: دیداری با شاعران**، چاپ دوم، تهران، انتشارات علمی، ۱۳۶۹. درمورد مبانی نقد ادبی در این کتاب نگاه کنید به «مقدمه»، صص ۱۱-۱۳.

۲۹. برای نمونه هایی از برداشت های ادیبان و پژوهشگران ایرانی از نگرش تطبیقی به ادبیّات، ن. ک. به: حسن هنرمندی، **سفری در رکاب اندیشه**، تهران، گوتنبرک، ۱۳۵۱؛ محمّد تقی غیاثی، **درآمدی بر سبک شناسی ساختاری**، تهران، شعلهٔ اندیشه، ۱۳۶۸؛ و سید جعفر سجّادی، **نقد تطبیقی ادبیات ایران و عرب**، تهران، شرکت مؤلّفان و مترجمان ایران، ۱۳۶۹. کتاب اخیر در بخش «مقدّمهٔ "مؤلّف"» حاوی تعریفی از نقد و نقّادی نیز هست که خصلت های عام برداشت ادیبان سنّت‌گرای ایران را از مقولهٔ "نقد ادبی" در بر دارد.

۳۰. سهم هند و فرهنگ فارسی زبان آن در قرن های هفدهم و هجدهم در فرایند تجدّد در ایران به راستی ناشناخته مانده است. به گفتهٔ دوستم دکتر محمّد توکّلی ترقی، که یکسالی را در هند به مطالعهٔ کتاب های فارسی آن سرزمین گذرانده است تعداد کتاب هایی که ادیب هندی قرن نوزدهم، منشی نِوال کیشور، به تنهایی در عرض سی سال آخر آن قرن در هند به چاپ سنگی رسانیده بیش از کلّیه کتابهایی است که در تمام قرن در سرتاسر ایران چاپ و منتشر شده است. ن. ک. به:

Mohammad Tavakkoli-Targhi, "Rediscovering Munshi Neval Kishore (1836-1895), *South Asia Library Notes & Queries*, No. 29 (1993), pp 14-22.

۳۱. برای نمونه ای از این مبحث در اطلاق خاص آن به شعر فارسی، ن. ک. به:

William L. Hanaway, "Is There a Canon of Persian Poetry," *Edebiayt: The Journal of Middle Eastern Literatures*, NS Volume 4, no. 1 (1993), pp. 3-12.

۳۲. ن. ک. به: سیاوش کسرائی، «پروازی در هوای "مرغ آمین"»، **کتاب مرجان**، ۶، تهران، امیرکبیر، ۱۳۵۶، ۱۶-۲۴؛ و منوچهر هزار خانی«جهان بینی **ماهی سیاه کوچولو**»، **کتاب مرجان**، ۴، تهران، امیر کبیر، ۱۳۵۶، ۱۵۵-۱۶۴.

۳۳. هر سه این کتاب ها در چاپ های جلد سفید سال های انقلاب ـ که جز نام نویسنده و عنوان کتاب هیچ نام و نشانی بر آن ها نقش نیستـ در اختیار من هستند . اینگونه کتابها اکثراً در سال های آخر دههٔ ۱۹۶۰ و سال های نخست دههٔ ۱۹۷۰ نوشته شده بودند، ولی کار نشر رسمی آنها به سانسور برخورد کرده بود تا، سرانجام، درسال های انقلاب به صورت کتابهای جلد سفید بدون اسم ناشر و تاریخ نشر انتشار یافتند.

۳۴. آثار این نویسندگان به صورت‌های گوناگون در نشریّات مختلف جمهوری اسلامی ایران به چاپ رسیده است. برای نمونه، ن. ک. به: **شعر شهادت**، گردآورنده: واحد روابط عمومی و بین المللی بنیاد شهید انقلاب اسلامی، تهران، وزارت ارشاد اسلامی، ۱۳۶۷؛ یوسفعلی میرشکّاک، در **سایهٔ سیموغ**، تهران، انتشارات برگ، ۱۳۶۹؛ و شماره های مختلف **کتاب قصه**، **جنگ سوره**، **ادبستان**، و دیگر نشریّات ادبی ده سال اخیر که با حمایت دولت جمهوری اسلامی ایران انتشار یافته است.

۳۵. نادر نادر پور، « طفل صد ساله‌ای به نام "شعر نو"، **روزگار نو**، از سال ۱۱ شماره ۱۲۴ (خرداد ۱۳۷۱) تا سال ۱۲، شماره ۱۴۱ (آبان ۱۳۷۲). این رشته مقاله‌ها به صورت مصاحبهٔ نادر

نادرپور با صدر الدین الهی منتشر شده، و تا آنجا که من می‌دانم مفصّل ترین اظهار نظر نادر نادرپور شاعر نامدار معاصر دربارهٔ سیر تاریخی شعر در ایران قرن بیستم است.

۳۶. گلشیری مقالات متعدّدی درنقد ادبی نوشته، که ظاهراً تا به حال به صورت کتاب منتشر نشده است. برای نمونه‌ای از مقالات انتقادی وی ن. ک. به: هوشنگ گلشیری، «حاشیه‌ای بر رمان های معاصر، حاشیه‌ای بر **کلیدر**»، و «حاشیه ای بر رمان های معاصر؛ حاشیه ای بر رمان های احمد محمود،» **نقد آگاه**، تهران، آگاه، ۱۳۶۱؛ و نیز شماره های مختلف مجلهٔ **مفید**.

۳۷. تقریباً همهٔ پژوهشگران سنّت‌گرای ایران، با توجّه به معنای لغوی واژهٔ "نقد"، حیطهٔ کار نقد ادبی را در قلمرو «سنجش نیک و بد آثار» محدود دیده و به همین صورت تعریف کرده اند. برای نمونه به این تعریف توجه کنید: «کلمهٔ نقد و نقّادی، نقد کردن و معامله کردن به صورت حال و معجل است در برابر مؤجّل یعنی نسیه که بیع و یا خرید و فروش نقد گویند و به معنی صرّافی و جدا کردن جواهر سره از ناسره است و نقّاد سخن به کسی گویند که معانی الفاظ را در یک معیار خاص متداول سنجیده خوب را از بد، درست را از غلط ، فصیح و بلیغ را از غیر فصیح و بلیغ مشخّص کند. . . . در نقد ادب آنچه مورد نظر نقّادان ادب و صرّافان سخن بوده است و می‌باشد تقسیم بندی ادبیّات و کلام منثور و منظوم و بیان قواعد و ضوابط علوم ادبی و بلاغی است، اینکه آیا ادب اعم از منثور یا منظوم آن در فلان مورد به وسیلهٔ فلان سراینده و نویسنده رعایت ضوابط علوم بلاغی شده است یا نه، رعایت قواعد فصاحت و بلاغت شده است یا نه، . . . .» سید جعفر سجّادی، **همان**، پیشگفته، ص هفت.

۳۸. این گرایش گاه به صراحت بیان می‌شود، گاه از راه عنوان های مغلق و پیچیده القا می‌شود، و گاه در نثری چندان پیچیده ارائه می‌گردد که افادهٔ معنا از آن ناممکن می‌نماید.

۳۹. هوشنگ گلشیری، «چه کسی شاعر را کُشته است؟»، **اندیشهٔ آزاد**[چاپ سوئد]، شماره ۱۴-۱۵ (زمستان ۱۳۶۹)، صص ۶۱-۷۳.

۴۰. **همان**، ص ۶۱-۲.

۴۱. ن. ک. به: ریکارد زیپولی، **چرا سبک هندی دردنیای غرب سبک باروک خوانده می‌شود**، تهران، انجمن فرهنگی ایتالیا، ۱۳۶۲، به ویژه بخش دوم، صص ۶۱-۱۱۷.

جروم کلینتون*

نکته ای چند در بارهٔ
وضع کنونی تاریخ ادبی در ایران

«حقیقت از بطن خطا آسان تر زاده می شود تا از اغتشاش»
سرفرانسیس بیکن

در این مقاله می‌خواهم دربارهٔ نگارش تاریخ ادبی در ایران سخن بگویم، و این مسئولیت سبکی نیست. پس هم از آغاز کار خود را به بررسی تاریخ نگاری ادبیّات قدیم زبان فارسی محدود می کنم. تاریخ ادبی، آن سان که امروز از آن سخن می‌گوئیم، زادهٔ ملّی گرائی است، و این پدیدهٔ اخیر خود فرزند عصر روشنگری اروپاست. البته اقوام و ملّت ها همواره آثار شاعران بزرگ خود را حراست کرده اند، ولی تا همین دوران اخیر برای این منظور ابزاری جز تاریخ نگاری ادبی را به کار می گرفتند: مثلاً با به خاطر سپردن آثار ایشان، یا نسخه برداری از آن آثار، یا تقلید از کار ایشان، یا تنظیم آثارشان برای نوای موسیقی یا آواز، یا وارد کردن اشعار و آثار بزرگان قوم در ذکر و ورد و مناجات یا سایر مناسک، آنان را بزرگ می‌داشتند. دراین گونه مساعی قومی شاعران حکم ستارگان درخشانی را می‌یابند که بیشتر با رشته ای نامرئی از عظمت مشترک

---

* استاد بخش مطالعات خاور میانه در دانشگاه پرینستون، مؤلّف آثاری در بارهٔ ادبیّات کلاسیک ایران و صاحب ترجمه‌ای از داستان سهراب به زبان انگلیسی.

کار و آثار خویش به یکدیگر پیوسته اند، و نه چندان با رشتهٔ تاریخ. آنان شانه به شانهٔ هم، یا درکنار یکدیگر، درمعبدی قومی قد برمی‌افرازند، و میراث فرهنگی قوم را فرا یاد می‌آورند که در خاک زبانی مشخّص ریشه دوانیده است، مرزهای موّاج و مبهمی دارد، و اصول و قواعدی نرم و انعطاف پذیر را درخصوص قدمت آن قوم در یادها زنده می‌کند.

چنین میراث ادبی را نمی توان "سنّت ملّی" در مفهوم امروزی آن خواند. تا آنجا که آیندگان هرقوم نوعی هویّت سیاسی به شاعران گذشته می‌بخشند که اهمیّت آنان را از حدود زمانی محیطی که در آثار خود وصف می‌کنند فراتر می‌برد، می توان گفت، دست کم در سنّت ایرانی، چهرهٔ شاعران با محیط دربار، و اکثراً به مثابهٔ خدمهٔ ارجمندی در آن محیط، رقم خورده است. شاعران نیز مانند دبیران، طبیبان و منجّمان ـ چنان‌که از اثر نامدار و اساسی نظامی عروضی، یعنی *چهارمقاله*، پیداست ـ اعضای حرفه ای بوده‌اند که در خدمت نهاد امارت یا سلطنت قرار داشته است.[۱] فکر یک سنّت ادبی مستقلّ از امیران و دربارهای مشخّص، یا حتّی قبایل و طوایف معیّنی، که زمان حاضر را به گذشته ای دور و درخشان بپیوندد، آشکارا ابداعی است جدید. و این ابداع جدید پیوستگی های آشکاری دارد بامساعی معاصران هرجامعه در ارائهٔ تعریفی نو از هویّت ملّی خویش درمیان جامعهٔ ملّت های گوناگون. چنان که پیش از این نیز اشاره کردم، هدف از این کوشش را باید درچارچوب کلّی پی ریزی و گرامیداشتِ قدمتِ قوم و نیاکان ملّت درک کرد.

شکل پیشین تاریخ نگاری ادبی درزبان و سنّت ادبی فارسی همانا نوعی ازکتاب است که با نام کلی تذکرة الشعرا یا تذکرهٔ شاعران می شناسیم.[۲] و آن‌گونه‌ای فرهنگ زیست نامه‌ای شاعران است که خود از نوع تذکره محسوب می‌شود، و نمونه های بسیاری از این نوع نوشته را می‌توان در تاریخ جوامع اسلامی نام برد: تذکره‌های بزرگان بلاد و اقالیم مختلف، تذکره‌های معاریف متصوّفه، تذکره‌های حکما و فقها و علمای مکاتب گوناگون، و جز این ها. در تذکره‌های شاعران، کار اصلی تذکره نویس تثبیت عظمت سنّت شعر است از راه عرضهٔ مشتی از خروار و اندکی از بسیار شاعران بزرگ و ارجمند که به زبانی معیّن شعر سروده اند. کار دیگر آن افزودن برحیثیّت اجتماعی حرفهٔ شاعری است، که شخص تذکره نویس هم عضوی از اعضای آن حرفه محسوب می‌شود. و سر انجام این امکان نیز وجود دارد که کار تذکره نویسی موجبات گشوده شدن بند کیسهٔ امیری یا وزیری را فراهم آورد، و شخص تذکره نویس را به نوائی

برساند. نکتهٔ مهم، امّا، در این است که درکار تذکره نویسی شاعر بد وجود ندارد، حتی شاعر میانمایه هم یافت نمی شود، بلکه یکسانی و یکنواختی قابل ملاحظه ای در تمجید شاعران به چشم می‌خورد.

ولی از تعریف ها و تعارفات مرسوم که بگذریم، عمدتاً دو چیز در تذکره‌های شاعران دیده می‌شود: یکی حکایت هایی از زندگی ایشان، و دیگر منتخباتی از اشعارشان. جز این‌ها نه کوششی پی‌گیر در جهت ایجاد تداوم یا ارتباط تاریخی میان شعر و زمانهٔ آن به چشم می‌خورد ـ مگر اینجا و آنجا، آن هم باز به کمک حکایت پردازی ـ و نه خود اشعار مورد شرح و تفسیر یا بحث و تحلیل، هرچند به اختصار، قرار می‌گیرد. به هنگام خواندن این تذکره ها، این حقیقت یأس آور در ذهن خواننده جان می‌گیرد که بحث ها و شرح های موجود و معطوف به متون مشخّص ادبی فارسی تا چه اندازه مختصر و آمیخته با افسانه و حکایت است. تازه همین اندک بحث و شرح هم در لابه‌لای آثار تاریخی یا حکمت و اندرز نهفته است. تنها آثاری که منحصراً به پرسش های ادبی می‌پردازد کتاب های عروض است، از قبیل **معجم** شمس قیس رازی و **ترجمان البلاغه** رادویانی. در زبان فارسی، نوشتن مقالات تحلیلی و انتقادی در موضوع ادبیّات تنها از نیمهٔ دوّم قرن نوزدهم متداول شده است. تذکره مقام ارجاع و ادای احترام است، نه موضع بحث و چند و چون. رشتهٔ پیوند دهنده‌ای اگر در آن هست گهگاهی است، و از راه کوشش‌های دوددلانه‌ای انجام می‌گیرد که هدف از آن ها ایجاد نوعی پیوند دودمانی است از میراث فکری مشخّصی میان شاعران بزرگ که از پی یکدیگر زیسته‌اند. و چنین است، مثلاً، که نوجوانی به نام جلال الدین رومی را می‌بینیم، همراه با خانواده اش، که در راه سفر از آسیای میانه به ارض روم، در نیشابور از دکان عطّاری پیری سال‌دیده به نام فریدالدّین عطّار دیدن می‌کند، تا مولوی جوان بتواند مورد تفقّد استاد پیر[۳] قرار گیرد، و نسخه‌ای از آخرین آثار او را به رسم یادگار دریافت کند. و چنین است، نیز، که اشعار یا ابیات معیّنی به زیور حکایاتی پُرشاخ و برگ آراسته می‌شوند که در ذهن تذکره نویس حکایت پرداز و خوانندهٔ او بر معنا و مفهوم[۴] آن ها چیزی می‌افزاید، خواه آن حکایات واقعیّت داشته باشد، خواه نه. به سخن دیگر، در این‌گونه حکایت پردازی نویسندگان تذکره بر آن نیستند تا واقعیّتی تاریخی را نقل کنند، بلکه برآنند تا داستان تاریخی جالبی بسازند.

باری، طرح تاریخ ادبی زبان فارسی، به صورتی مشخّصاً ملّی و ملّت گرا، از ابتکارات قرن نوزدهم است، و مبتنی برالگوی تاریخ های ادبی ملّت های اروپائی.

نخستین ثمرهٔ این طرح را می توان در آثار هرمان اته Herman Ethe و دیگر مؤلّفان *اساس فقه اللغة ایرانی* ونیز درکار چند تن دیگر ازپژوهشگران ایرانی و اروپائی یافت.[۵] این گونه کوشش ها سرانجام به اثر درخور توجّه ادوارد براون، زیر عنوان *تاریخ ادبی ایران* انجامید، که درآن مفهوم کلمهٔ Persia با مفهوم "ایران"- یعنی کشور ایران درآغاز قرن بیستم- یکسان انگاشته شده است، حال آن که براون این واژه را به وضوح در بُعد تاریخی، و به مفهومی گسترده تر از ایران جدید به کار گرفته است. اثر براون به همان اندازه که یک تاریخ ادبی است یک تاریخ سیاسی و اجتماعی نیز هست. درست است که در روایتی که او از تاریخ ارائه می‌دهد، شاعران نقش اصلی را برعهده دارند، ولی براون این گروه را در مرکز تابلوی بزرگ و پُر از جزئیات و دقایق به نمایش درمی‌آورد. بدین سان، "تاریخ ادبی" براون در کار مطالعات ادبی در زبان فارسی گامی است بزرگ و ارزشمند در راهی جدید و نوگشوده. به دنبال براون، چند تاریخ ادبی دیگر نیز در اروپا و در ایران نگاشته شده که از آن میان کار ریپکا و صفا بیش از دیگران قابل اعتناست.[۶] هریک از این کارها به سهم خود بر دانش ما در این رشتهٔ وسیع افزوده، و هریک به نوبهٔ خود رشد مداوم آثار پژوهشی دیگر را در برابر پرسش های روز افزون ما از تاریخ ادبی درخود ثبت کرده است. ولی درعین حال، شیوهٔ نگارش تاریخ ادبیّات و ماهیّت اساسی آن از زمان براون تحوّل و پیشرفت چندانی به خود ندیده است. اثر براون به فارسی هم ترجمه شده، ولی تأثیر آن درکار محقّقان ادبیّات، به ویژه برکار ذبیح الله صفا، که در این مقاله کانون اصلی توجه ما را تشکیل می‌دهد، قابل توجّه نبوده است.[۷]

هر بحثی را در خصوص وضع کنونی تاریخ نگاری ادبی در ایران باید با توجّه خاصی به اثر ذبیح الله صفا، یعنی *تاریخ ادبیات در ایران*، آغاز کرد، هم به دلیل دامنهٔ شگرف آن، و هم به دلیل تأثیر دیرپای آن بر چند نسل از دانش‌پژوهان ایرانی. نخستین جلد *تاریخ ادبیات در ایران* درسال ۱۳۳۲ هجری خورشیدی منتشر شد، و این اثر شکل نهایی خود را درسال ۱۳۶۲ پیدا کرد.[۸] درحال حاضر این کار عبارت است از هفت بخش در پنج جلد، و دورانی را در بر می‌گیرد که با ظهور ادب فارسی دری آغاز می‌گردد و تا ابتدای حکومت قاجاریه ادامه می‌یابد. هر بخش و جلد از این کتاب در خلال سی سالی که کار تألیف آن ادامه داشته چندین بار تجدید چاپ شده، که آخرین آن درسال ۱۳۶۲ بوده است.

تاریخ ادبیات درایران نخستین تاریخ ادبی ایران به زبان فارسی نبود، ولی هم

از آغاز فراگیرترین و مفصّل ترین اثر از این نوع محسوب می‌شد، البتّه در جزئیات کار و حیطهٔ شمول موضوعات و مقولاتی که درآن مورد مداّقه قرار گرفته است، نه از نظر گستردگی تاریخی. این اثر از ابتدای پیدایش آن مرجع و معیار دوره‌های مورد مطالعه نیز واقع شده، و در دانشگاه های ایران متن مورد مراجعهٔ دانشجویان دانشکده‌های ادبیّات بوده است. چنین بر می‌آید که در دوران پس از انقلاب نیز از میزان مرجّعیت آن کاسته نشده است. از سوی دیگر، تأثیری که کار صفا برجای گذاشته از راه دیگری نیز گسترش یافته، و آن گردآوری و تدوین گزینه های چند جلدی است از شعر و نثر فارسی توسّط همین پژوهشگر، به نام های **گنج سخن** و **گنجینهٔ سخن**، که این ها نیز در برگیرندهٔ نظر مؤلّف است از پُرارزش ترین آثار در سنّت ادبی زبان فارسی. این دو اثر نیز به نوبهٔ خود بزرگترین و شامل ترین گزینش درنوع خود را در بر می‌گیرد، و وسیعاً در مدارس داخل و خارج ایران مورد استفاده بوده است، و با این که تمامی تاریخ ادب فارسی را در برندارد، نمونهٔ بارزی از کار تاریخ‌نگاری ادبی به‌شمار می‌ورد.

کار صفا، با هر معیاری که سنجیده شود اثری است چشمگیر که آخرین چاپ آن بالغ بر ۵۳۰۰ صفحه را شامل می‌شود، و درآن مقاله های جداگانه ای به حدود ۳۰۰ شاعر و نثرنویس اختصاص یافته، که بعضی بسیار مفصّل است. نام بسیاری ادیبان دیگر نیز به اختصار ذکر شده، و درکتاب شناسی مبسوطی نام قریب به کلیّهٔ آثار قابل اعتنایی که تا به امروز کشف شده آمده است. روشن است که چنین کاری به مراتب وسیع تر از آن است که بتوان در یک مقاله آن را بررسی و ارزیابی کرد. بنابراین من توجه خود را به بخش‌های آغازین از جلد اول این اثر محدود می‌کنم، و فرض را بر این می‌گذارم که از نظر روش این بخش نمونه‌ای است از کّل کار.

نام این اثر، ***تاریخ ادبیّات در ایران***، مانند عنوان اثر ملک الشعرای بهار، یعنی **سبک شناسی**، که تاریخ تطّور سبک از عصر هخامنشی تا دوران حاضر درآن مورد مطالعه قرار گرفته، کاری شامل و فراگیر را القا می‌کند. امّا صفا مشخّصاً به دوران پیش از اسلام نمی‌پردازد، و تاریخ او با حملهٔ عرب به ایران آغاز می‌شود. گذشته از این، تنها زبانی که او ادبیّات آن را مورد مطالعه قرار می‌دهد زبان فارسی دری است. البتّه صفا گاهی از آن گروه از شاعران و نویسندگان ایرانی نژاد که آثار خود را به عربی می نگاشتند نام می‌برد، ولی نه نمونهٔ آثارشان را می‌آورد، و نه دربارهٔ آن ها به بحث می‌پردازد. نیز آثاری را که به زبانی جز فارسی نوشته شده اند ـمثلاً به زبان ترکی، یا فارسی عبرانی

Judeo-Persian یا زبان های ایرانی دیگر مثل بلوچی یا کردی را نیز در کار خود داخل نمی‌کند. پیش فرض او هم، که مسکوت گذاشته شده، براین اصل استوار است که "ادبیّات" یعنی ادب مکتوب، و از این قرار، هیچ گونه بحثی درباب ادبیّات عامیانه یا فولکلور ضرورت ندارد، خواه به صورت نوعی مشخّص و متمایز از انواع دیگر -مثل *امیرحمزه* یا *سمک عیّار*- خواه به عنوان منبع و مأخذی برای شاعران و نویسندگان سنّت "ادب"، مانند مولوی و سعدی، که آثارشان مشحون از حکایات و روایات و کلمات قصاری است که منشاء آن ها ادبیّات عامیانه است نه ادب رسمی.[۱۰]

روش کار صفا درتاریخ نگاری تلویحاً براین فرض استوار است که زبان فارسی موردی یگانه است، سنّتی جدا و متفاوت از سنّت های ادبی دیگر. ادبیّات فارسی را منحصراً با خود آن و بر اساس تحولاّت درونی آن می توان مورد مطالعه قرار داد، و هیچگونه مقایسه ای با سنّت های ادبی مجاور مانند میراث ادب عربی یا ادبیّات ترکی- یعنی جوامعی که مذهب، تاریخ و ذوق ادبی مشترکی با ایرانیان داشته اند- ضرورت ندارد. همچنین است سنّت هایی مانند ادبیّات فرانسه یا آلمانی یا انگلیسی، که به رغم تفاوت های مذهبی و تاریخی، از نظر گونه های ادبی، یا سلیقه و حسّ ادبی، شباهت هایی با ادبیّات فارسی دارد.[۱۱] بدین ترتیب، صفا درنگارش تاریخ ادبی بر فرضیهٔ ساده اندیشانه‌ای پا می‌فشارد و هیچ کوششی در روشنگری این نکته که نگارش تاریخ ادبی چه تفاوتی با نگارش انواع دیگر تاریخ دارد به عمل نمی‌آورد، یا اصولی را که در کارگزینش اطّلاعات از منابع بی شمار راهنمای او بوده اند روشن نمی کند. او با آن که بی تردید می‌داند که ملّت های دیگر نیز تاریخ ادبی دارند، ظاهراً این نکته را درک نمی‌کند که پس نگارش تاریخ ادبی کاری است که اهداف و قواعد و روش خاص خود را دارد، و این اصول و قواعد تابع مرزبندی های زبانی نیست.

از سوی دیگر، صفا علاقه‌ای به آن چه می توان "داستان" تاریخ ادبی زبان فارسی دری نامید نشان نمی‌دهد. منظورم این است که او در هیچ بخش از کار خود به مضامین کلّی و روندهای مکرّری که ویژگی‌های سنّت ادب فارسی درآن ها نهفته است اعتنایی نشان نمی‌دهد. در این جا یاد آوری این نکته آموزنده است که در زبان های اروپائی واژهٔ history به معنای تاریخ با واژهٔ story، به معنای داستان، هم ریشه است، یعنی این دو واژه انتظارات مشابهی را در خواننده برمی‌انگیزد، که همانا خواندن روایتی پیوسته است. برعکس در زبان فارسی واژهٔ تاریخ که از مادّه ای عربی مشتق شده به معنای تعیین یا تسلسل

زمانی است. از این قرار، شیوهٔ کار صفا در ***تاریخ ادبیات در ایران*** که از همان جلد نخست آشکار است و تا پایان کار هم تغییر نمی کند، نشانهٔ تردید و سرگردانی اوست میان دو انتظار متفاوت که از دو مفهوم **history** (تاریخ و داستان) درمعنای سنّتی آن و در معنای اروپائی آن سرچشمه می‌گیرد. در این کتاب هرمجلّد به برش معیّنی از زمان اختصاص یافته، که در آن ابتدا گفتاری دربارهٔ وضع اجتماعی، سیاسی، مذهبی و ادبی آن دوران می‌آید. این فصول مقدّماتی که ارزشمندترین بخش کار صفا را تشکیل می‌دهد تنها قسمت هایی است که براساس تعریف جدید از مفهوم تاریخ (در معنای **history**) تدوین شده، ولی متأسّفانه این بخش ها اغلب مختصر و سطحی است، و عمدتاً منحصر به نوعی کتاب شناسی توصیفی که فهرستی از نویسندگان برجسته و آثار آنان و نیز رشتهٔ فعّالیت فکری ایشان را در برمی‌گیرد. این گونه مباحث قریب به یک سوّم از آغاز هرجلد از کتاب را در برمی‌گیرد. دوسوّم باقیمانده کشکولی است از آثار و شرح احوال تک تک شاعران و نویسندگان.

این بخش ها، با آن که از نظر درازی و کوتاهی باهم تفاوت بسیار دارند، دارای ساختاری کاملاً مشابه اند. صفا در ابتدا صورت درست نام هر شاعر یا نویسنده و تاریخ ولادت و وفات او را تعیین و ثبت می‌کند. و البتّه کار تعیین تکلیف این جزئیّات کم اهمیّت به مراتب بیش از انتظار به درازا می‌کشد، چرا که قدما خود چندان در قید تعیین صحّت و سقم این گونه اطّلاعات نبوده‌اند که محقّقان امروزی در قید کشف آنند. پس از این همه، شرح احوالاتی براساس حکایت های منقول، و هرآن نوع اطّلاعاتی که در تذکره های قدیمی آمده، تکرار می‌شود، فهرستی از آثار شاعر درج می‌گردد، وارزیابی موجزی، همراه با ذکر ویژگی‌های سبک کار او قید می‌گردد. ساختار این مقالات نمایشگر دین بزرگ صفا به تذکره نویسان پیشین است، و روش او همانا تکرار هرآنچه در آن تذکره ها آمده و بر سر زبان ها افتاده است، به اضافهٔ اظهارنظرهایی دراین جا و آن جا، و به صورت پراکنده. طولانی ترین و آخرین بخش مقاله هم شامل گزیده‌ای است از آثار آن نویسنده یا شاعر، و گاه اشعاری که دراین بخش می آید مقدّمه‌ای یا شرحی مختصر نیز به همراه دارد.

به رغم اطّلاعات مبسوط و متنوعی که در ***تاریخ ادبیّات در ایران*** موجود است، آنچه دراین اثر توجّه خواننده ـ یا دست کم این خواننده ـ را به خود جلب می‌کند چیزهائی است که درآن یافت نمی‌شود. خواه این کتاب را تاریخ ادبی بگیریم خواه نقد و ارزیابی، پرسش های بدیهی و آسانی هست که صفا یا آن ها را پیش

نمی‌کشد، و یا در یکی دو سطر از آن ها در می‌گذرد. از بدیهی ترین این پرسش‌ها آغاز کنیم: در این کتاب هیچ‌گونه بحثی دربارهٔ مآخذی که صفا از آن ها بهره گرفته به چشم نمی‌خورد، و هیچ کوششی در ارزیابی تذکره های مختلف به عنوان منابع اطّلاعاتی درکار نگارش تاریخ ادبی یا بررسی منابع موجود دیگر که احیاناً می‌توانند دراین کار مفید افتند به عمل نیامده است. سیر تکوین انواع مختلف شعر نیز مورد بحث و بررسی قرار نگرفته، و هیچ اهتمامی درکار مرزبنـــدی و نشانه گذاری مکاتب ادبی مشخّص به کار نرفته است. از این گذشته، در مطالعهٔ این کتاب هیچ احساس مشخّصی از چگونگی حیات ادبی در دوران های مورد بحث به دست نمی‌آید. خواننده می خواهد بداند شاعران چـــگونه افرادی بوده اند، و حرفه شاعری را چگونه آموخته اند؟ آثار ایشان چگونه در جامعه به گردش در می‌آمده، و در چه مواقع و مواضعی به مصرف می‌رسیده است؟ منابع موجود، هرچند محدود و معدود، در برابر این قبیل پرسش ها یکسره خاموش نیستند، و مثلاً مطالعهٔ مفیدی که غلامحسین یوسفی در روزگار و آثار فرّخی سیستانی، و یا محقّق هلندی، یا. ت. پ. دوبروئین J. T. P. De Bruijn، دربارهٔ سنائی غزنوی کرده اند نشان می‌دهد که محقّقان متفکّر و صاحب‌اندیشه تا چه اندازه می توانند آگاهی های لازم را از منابع موجود استخراج کنند.[۱۲]

پرسش جالب توجّه و بی تردید ضرور درمورد رابطهٔ بین ظهور شعر فارسی در دوران اسلامی، و شعر عربی که یکی از سرچشمه های اصلی آن است، در اثر صفا موردعنایت قرار نگرفته، مگر به صورتی سطحی و گذرا. حضور شاعران ایرانی نژاد در میان شاعران برجستهٔ دربار عبّاسی که به زبان عربی شعر می‌سروده اند ثبت شده، ولی اثر تسلّط عمیق ایشان به آن زبان بر آثاری که بعداً سرودن آن ها را به زبان فارسی آغاز کردند یکسره از قلم افتاده است. می‌دانیم که بسیاری از نخستین شاعران فارسی سرا نیز به هر دو زبان عربی و فارسی تسلّط داشته، و اشعار خود را به هر دو زبان سروده اند. بحث در شعر فارسی این عصر به گونه ای که گویی از محیط زبان عربی به دور بوده باشد، بحثی است انتزاعی وگمراه کننده.

در موضوع مربوط به تحوّل مضامین شعری در اواخر عصر غزنویان و آغاز کار سلجوقیان- یعنی دوره ای که جلد دوّم ***تاریخ ادبیّات درایران*** به آن می‌پردازد- باید گفت که صفا درعین حال که مختصر اشاره ای به این مسئله می‌کند، ولی هیچ نکتهٔ قابل توجّهی دربارهٔ دگرگونی محیطی که شعر درآن تولید و مصرف

می‌شد، و اثر این دگرگونی برساختارها و خصلت این شعر به‌میان نمی آورد. این همان دورانی است که در آن استعارات شعری بُعد عرفانی خود را به دست می‌آورند، و مضامین اصلی‌شعر روایی ازطرز حماسی به طرز تغزّلی یا عاشقانه رو می‌کنند.[۱۳] آیا تحوّلات حیات سیاسی و فرهنگی ایران و دربارهای آن موجب افول سنّت داستان سرایی حماسی و قهرمانی، و نشستن سنّت داستان سرایی عاشقانه در مقام سنّت پیشین گردیده است؟ البتّه بعدها، محیط خانقاه مقامی همسنگ دربار، و شاید از نظرهایی والاتر از آن، در کار تولید و پخش شعر بر عهده گرفت، امّا در این‌جا نیز صفا در مسئلهٔ رابطهٔ میان طریقه‌های متصوّفه و شاعران عارف- یا شعر عرفانی- طریق سکوت در پیش گرفته است.

صفا، آنگاه نیز که به پرسش هایی روی می‌آورد که ازنظر خود او شایستهٔ اعتنا هستند، بیشتر اوقات اهمیّت آن ها را نادیده می‌گیرد. پدیده‌ای همچون حمایت شاهان و امیران از کار آفرینش ادبی، که در مراحل آغازین شعر فارسی نقش قاطعی برعهده دارد تنها با اتّکاء بر حکایت هایی درباب ثروت اندوزی شاعران یا حسادت ورزیدن بعضی از ایشان بر دیگران نقل می‌شود. مثلاً او در نخستین صفحه از بحث خود دربارهٔ وضع عمومی زبان و ادب فارسی در قرن چهارم و نیمهٔ اول قرن پنجم می‌گوید:

> علّت عمدهٔ این توسعه و رواج روز افزون شعر در عهد مورد مطالعهٔ ما تشوق بی سابقهٔ شاهان نسبت به شعرا و نویسندگان است. همهٔ امرا و شاهان مشرق در این عهد نسبت به گویندگان پارسی زبان و نویسندگان و شعرای تازی‌گوی ایرانی رعایت کمال احترام را می‌کرده‌اند، و اگر اتّفاقاً واقعه ای نظیر حادثهٔ میان سلطان محمود و فردوسی در این عهد به میان می‌آمد معلول جریانات اجتماعی و سیاسی خاص بود، نه معلول بی حرمتی شعرا و گویندگان درنزد سلاطین. صِلات گران و نعمت های جزیل و اموال کثیری که امراء و سلاطین در این دوره در راه تشوق شاعران صرف می‌کرده‌اند به حدّی بود که آنان را به درجات بلندی از ثروت و تنعّم می‌رسانید. دربارهٔ رودکی گفته اند که بُنهٔ او را چهار صد شتر می‌کشید [در این جا صفا خواننده را به **چهار مقاله** ارجاع می‌دهد]، و دربارهٔ عنصری گفته شده است که از نقره دیگدان و از زر آلات خوان ترتیب داد[در این جا صفا خواننده را به این بیت خاقانی دربارهٔ عنصری ارجاع می‌دهد: شنیدم که از نقره زد دیگدان/ ز زر ساخت آلات خوان عنصری]، و بعضی از شاعران در این عهد چنان ثروتمند می‌شدند که حتّی محسود معاصران خویش می‌گردیدند [دراینجا صفا خواننده را به شعری از ابوزراعهٔ مصری دربارهٔ رودکی، و شرح حال رودکی، و نیز به این بیت از فرّخی ارجاع می‌دهد: محسود بزرگان شدم از خدمت محمود/ خدمتگر محمود چنین باید هموار]، و گروهی از گویندگان چندان تنعّم و جلال داشتند که با غلامان سیمین کمر و زرّین کمر حرکت می‌کردند [در این جا

صفا باز خواننده را به *چهار مقاله* ارجاع می‌دهد[۱۴]، و در حقیقت مانند شاهان با موکب خاصی از معابر می‌گذشتند.

و بعد، از این همه نتیجه ای را می گیرد که از همان آغاز کار هم گفته بود، و آن این که: «این وضع نتیجهٔ مستقیم تشویق پادشاهان نسبت به گویندگان مذکور و اعزاز و اکرام آنان بود، و این حال هرگز پدید نمی آمد مگر بر اثر علاقهٔ خاص شاهان و امیران و وزیران نسبت به ادب و شعر.»[۱۵]

دراین جا هیچ گونه پرسش‌گری دربارهٔ این که تأثیر این عرف، یعنی حمایت امیران از شاعران برکار ایشان چه بود دیده نمی‌شود، و غفلت صفا درهیچ موضوع دیگری تا بدین حد آشکار نیست. به زعم او، حمایت امیران پدیدهٔ پسندیده‌ای است، چرا که این حمایت، درآن دوران، به نضج شعر و پیدایش شمار چشمگیری از شاعران طراز اوّل انجامید. البته برای من، به عنوان یک پژوهشگر شعر فارسی جای خوشوقتی است که صفا وقت خود را بر سرتمجید از این عرف و یا دفاع از آن تلف نمی‌کند، ولی تأسّف در این جاست که این مورّخ تأثیر پدیده‌ای فراگیر و مهم، همچون حمایت درباری از شعر را در تکوین انواع و ماهیّت شعری که تحت آن گونه حمایت تولید می‌شود بررسی نمی‌کند. پذیرفتن این پدیده به مثابهٔ بخشی از وضع موجود در دورانی مشخّص، بدون هیچ‌گونه شرح و توضیح و تحلیلی، به مثابهٔ نادیده گرفتن مسئله‌ای است که در فرایند تکوین این میراث فرهنگی نقش اساسی داشته است. و به همین ترتیب است که موضوع اصلی مربوط به تأثیر ادب عربی در زایش و پیدایش ادبیّات فارسی، در دست صفا یکسره اهمیّت خود را از دست می‌دهد و به این پرسش ابتدایی -و از نظرمن بی معنا- بدل می‌شودکه: اوّلین شعر فارسی را چه کسی سروده است؟

اجازه دهید این نکتهٔ اخیر را اندکی بسط دهم. روایتی که صفا درخصوص پیدایش شعر در زبان فارسی می‌آورد از *تاریخ سیستان* گرفته شده و بدین ترتیب نقل گردیده است:

صاحب تاریخ سیستان هنگام بحث در فتوحات یعقوب درخراسان و گشودن هرات و پوشنگ و گرفتن منشور سیستان وکابل و کرمان و فارس از محمّدبن طاهر، و تار و مار کردن خوارج می‌گوید: «پس او را شعر گفتندی به تازی: قَد اَکرَمَ اللهُ اَهلَ المِصروالبَلَدِ/یُملِک یَعقوبِ ذی‌الافضالِ والعَدَدِ. چون این شعر برخواندند او عالم نبود درنیافت. محمّدبن وصیف حاضر بود و دبیرِ رسایل او بود و ادب نیکودانست، و بدان روزگار نامهٔ پارسی نبود، پس به یعقوب

گفت: "چیزی که من اندر نیابم چرا باید گفت؟" محمّد وصیف پس شعر پارسی گفتن گرفت، و اوّل شعر پارسی اندر عجم او گفت، و پیش از او کسی نگفته بود که تا پارسیان بودند سخن پیش ایشان به رود باز گفتندی برطریق خسروانی. و چون عجم برکنده شدند و عرب آمدند شعر میان ایشان به تازی بود و همگان را علم و معرفت شعر تازی بود، و اندرعجم کسی برنیامد که او را بزرگی آن بودپیش ازیعقوب‌که اندراو شعرگفتندی، مگر حمزة بن عبدالله الشاری و او عالم بود، و تازی دانست، شعراء او را تازی گفتند، و سپاه او بیشتر عرب بودند و تازیان بودند. چون یعقوب زنبیل و عطّار خارجی را بکُشت و هری بگرفت، و کرمان و فارس او را دادند محمّدبن وصیف این شعر بگفت، شعر:

ای امیری که امیران جهان خاصه وعام — بنده وچاکر ومولای وسگ بند وغلام [۱۶]
ازلی خطّی در لوح که ملکی بدهید — به ابی یوسف بن اللیث همام

صفا این حکایت را به چندین روایت نقل می‌کند، و روایت های دیگران را نیز در بارهٔ نخستین شعر پارسی و شاعر پارسی سرا ـ که به گفتهٔ خود او به اندازهٔ روایت ***تاریخ سیستان*** محل اعتماد نیستند ـ برآن می‌افزاید، و آن گاه به موضوع بعدی رو می آورد، بی آنکه اندکی بحث را حتّی از چارچوبی که پیشینیان برای آن ساخته اند فراتر برد. حال اگر تذکره نویس قرون وسطایی به ثبت این رویداد به این صورت محدود اکتفا کرده بود کار او شاید پذیرفتنی می نمود، ولی آیا پژوهشگران امروزی هم باید چنین کورکورانه از آن پیشینیان تبعّیت کنند؟ واضح است که این داستان بحث می‌طلبد. و به آسانی نمی توان پذیرفت که یک شاعر درباری بتواند درچنان شرایطی شعری تمام و کمال، و به فارسی سروده، آماده داشته باشد. دراین جا اتّفاقی افتاده است. یا روایت داستان به صورتی دگرگون شده، و یا به احتمال بیشتر شعر محمّدبن وصیف پیشینه ای داشته که ما از آن بی‌خبر مانده‌ایم. و این می تواند بدان معنا باشد که آن شاعر، و دیگرانی چون او، پیش از آن که یعقوب عطّار خارجی را به قتل برساند، هرات را بگیرد، و برای کرمان و فارس نیز از خلیفه منشور دریافت کند، به فارسی شعر می‌سروده‌اند، و ای بسا برای مدّتی مدید. و ای بسا این گونه شاعران، شاید طیّ نسل ها، درکمین فرصتی می‌بوده اند تا در شرایط مناسب و مساعد، این هنر خویش را به امیران عرضه کنند. پرسش های دیگری را هم دراین باره می‌توان پیش کشید، که به شرایط اجتماعی لازم و مساعد برای تکیه زدن سرداری بر اریکهٔ قدرت مربوط می‌شود که در علوم انسانی تمدّن اسلامی چندان تبحّری ندارد، و زبان عربی نمی داند. پژوهشگر ما، امّا، هیچیک از این

راه‌های کندوکاو و چندوچون را در پیش نمی‌گیرد.

برشمردن نمونه های عدیده ای از آن چه من در این کتاب جسته و نیافته‌ام کار آسانی است، ولی چنین کاری غیر ضرور و کسالت‌بار خواهد بود. هدف من در این جا نه چندان نقد کار صفا که کوششی است در راه درک این پرسش که این اثر چگونه تاریخ ادبیّاتی است. در یک کلام، ایدئولوژی این اثر چیست؟ تنها جایی که صفا این پرسش را مشخّصاً پیش می کشد در مقدّمهٔ کتاب است که به صورتی غیرمستقیم روش تاریخ نگاری خود را تعریف می‌کند. دراین جا نیز صفا درعین حال که توجّه خوانندگان را به آثار دیگرانی که پیش از او دراین راه گام نهاده‌اند، خواه اروپائی خواه ایرانی اشاره می‌کند، و از کسانی همچون ادوارد براون، هرمان اته، محمّد قزوینی، ملک الشّعراء بهار، محمّدحسین فروغی، عبّاس اقبال آشتیانی، حسن تقی زاده، بدیع الزمان فروزانفر، جلال همائی، رضازادهٔ شفق، و سعید نفیسی نام می‌برد، امّا میان کار خود و کار آنان فاصله می‌اندازد: «. . . منتهی روش کار درآن ها نحوی دیگر داشت و دراین کتاب ناقابل به نوعی دیگراست.»[۱۷] تنها محقّقی که صفا، به گفتهٔ خود از او پیروی کرده، فروزانفر است. صفا دراین مورد بلافاصله پس از جملهٔ بالا می افزاید: «. . . لیکن من به هرحال قسمتی از کار خود را مرهون کوشش ها و رنج های این آزاده مردان دانشمند می‌دانم، و آن فاضلان پاک سرشت را راهبر خود می‌شمارم، خاصّه آقای فروزانفر، استاد فاضل دانشگاه را، که روش کار دراین کتاب تا حدّی مرهون تعلیمات قدیم ایشان است.»[۱۸] ولی همین مطلب جالب توجّه است، چرا که ***سخن و سخنوران*** اثر بدیع الزمان فروزانفر را بی چون و چرا می‌توان اثری شمرد در سنّت تذکرة الشعرا نویسی که از ***لباب الالباب*** محمد عوفی تا ***مجمع الفصحای*** رضا قلی خان هدایت دوام دارد. از این قرار، ***تاریخ ادبیّات در ایران*** را نه کاری درگسستن از سنّت تذکره نویسی که در تداوم آن سنّت، تازه ترین میوهٔ آن، و ثمرهٔ نهایی آن باید به شمار آورد.

تنها متن حکایت‌ها و افسانه های تذکره ها هم نیست که از کار صفا سردرمی‌آورد. عقاید و افکار تذکره نویسان نیز، بی آن که در گذر از درازنای زمان ـ یا ازصافی ذهن و شخصیّت ذبیح الله صفاـ دستخوش کمترین دگرگونی شده باشند، از مجلّدات متعدّد این اثر سر برکرده اند. مفروضات استاد صفا درمورد ماهیّت ادبیّات و مقام آن در اندیشهٔ انسانی همان مفروضات تذکره‌هاست، بی آن که تفاوت چشمگیری درآن ها رخ داده باشد. نه در آن ها باز اندیشی شده، نه محتوای آن‌ها در قالب درک وسیع تر، غنی تر یا امروزی تری از

فرایندهای تاریخی یا شرایط حاکم برآفرینش ادبی ریخته شده است. در کار صفا، تذکره‌ها همچنان میانهٔ میدان زمان را اشغال کرده‌اند بی آن که به متون و منابعی دیگر ـاز نوع آثار خود شاعران یا تواریخ ادبی ملل دیگرـ مجال عرض اندام دهند. هدف صفا هم در نوشتن ***تاریخ ادبیات در ایران*** همان هدف تذکره‌نویسان است: «تثبیت عظمت سنّت شعر از راه عرضهٔ مشتی از خروار و اندکی از بسیار شاعران بزرگ و ارجمندی که به زبانی معیّن شعر سروده اند.» و این البتّه به خودی خود هدف ارزشمندی است، ولی با آرمان حقیقت جویی و بی طرفی که اساس تحقیق جدّی را تشکیل می‌دهد منافات دارد. به عبارت دیگر، صفا درمنابع خودغرقه شده است، یعنی چندان به آنها نزدیک است که نمی تواند از منظری پژوهشگرانه آن ها را مورد مطالعه و تحلیل قرار دهد. او مدافع و محافظ سنّت تذکره نویسی است، و از این مقام نمی تواند درآن سنّت به چشم امتحان بنگرد.

متأسّفانه سنّت تذکره نویسی برای مطالعات ادبی امروزه چندان مساعد نیست. این سخن البتّه بدان معنا نیست که خصومتی در کار است. صفا در هیچ کجای کار خود نمی‌گوید که نباید سنّت را به پرسش گرفت یا درآن به دیدهٔ تردید نگریست. عدم مساعدت اثر او به کار پی‌گیری مفهوم تاریخ نگاری ادبی، یعنی کند و کاو و باز اندیشی در میراث ادبی زبان فارسی، مصداق خود را در بی اعتنایی خود او به اصل کند و کاو و چند و چون، و به فایدهٔ روا داشتن شک و تردید در افسانه پردازی های پیشینیان می‌یابد. مثلاً تأکید او بر ارائهٔ کشکولی از اشعار به جای تحلیل یا شرح تلویحاً بدان معناست که ادبیات موضوعی است که باید آن را از بر کرد، و بسیار هم از بر کرد و نه چیزی که تفکر از آن بزاید. یا این که درمسائل ادبی، عقاید اقدم قدما را باید پذیرفت، مگر آن که این عقاید با یکدیگر متناقض باشد.

عدم توفیق صفا در تعیین و تبیین مسائل انتقادی و تاریخی، تلویحاً بدین معناست که مطالعهٔ ادبیّات، هرچند لذّت بخش است و احساسی از رضایت عمیق درونی را در شخص مطالعه کننده برمی‌انگیزد، ولی رشته ای از فعالیّت فکری امروزین محسوب نمی‌شود. مطالعهٔ ***تاریخ ادبیات در ایران*** البتّه بر معلومات خواننده از ادبیّات فارسی می‌افزاید، ولی اهمیّت تاریخی این کار را به شدّت محدود می‌کند. هدف از بررسی ادبیّات پاسخ گفتن به پرسش هایی است که استاد صفا به یافتن پاسخی برای آن‌ها همّت می‌گمارد، و ریشهٔ این پرسش ها هم درجهان ذهنی شاعران، و بیش از آن در نظام‌ذهنی تذکره نویسان، نهفته است.

پیامی که از خلال کار صفا به گوش می‌رسد، هرچند به صورت تلویحی، این است که تنها کار پژوهندهٔ امروزین ادبیّات یا تاریخ ادبی آن است که منابع قدیم را حراست کند، و بکوشد با کشفیّات خود بر آن ها بیفزاید. پژوهشگر امروزین -وجهان امروز- خود هیچ نقشی در تعریف و توصیف و تفسیر آن منابع، یعنی درپاسخ گفتن به این پرسش که «تاریخ ادبیّات فارسی واقعاً یعنی چه؟» برعهده ندارد.

به این دلیل، من برآنم که صفا بی آن که قصد او این بوده باشد، حیطهٔ کار خود را از اهمیّت عاری نشان داده است. در غرب، مطالعهٔ ادبیّات ملّت ها نقش مهمّی در روشن کردن سنن تاریخی آن ملّت ها ایفا کرده است. در خلال صد سال گذشته، بررسی ادبیّات بخشی از مباحث بزرگ فکری را، از روانکاوی گرفته تا پسامُدرنیسم تشکیل داده، و نظریه پردازان ادبی همواره افکار و شیوه‌های کار خود را با متفکّران طراز اول در کلیهٔ رشته‌های علوم اجتماعی درمیان نهاده اند. درنتیجه، مطالعات ادبی به رشته‌ای زنده و ارزنده از تفکّر بدل شده و بعضی از بهترین اذهان هرنسل را به خود کشانده است. هرگاه مطالعات ادبی در اروپا دامن خود را از جریانات عمدهٔ فکری هر دوران دور نگه می‌داشت، یا پژوهشگران ادبی نقش خود را منحصر به تولیت آستان ادبیات قدیم می‌دیدند، حصول چنین فرجامی میسر نمی بود. خلاصه این که، صفا، نه ادبیات که ارزیابی دانشگاهی و پژوهشگرانهٔ آن، را به کاری ملالت بار بدل کرده است.

انصاف ذکر این نکته را درپایان مقالهٔ حاضر ایجاب می‌کند که محدودیت‌های کار صفا هرچه باشد، بخشی از محدودیت های محیطی را در برمی‌گیرد که او را به عنوان پژوهشگری نام آور بزرگ می‌دارد. عقاید او دربارهٔ نقش مورّخ ادبی تا به حال به چالش گرفته نشده، و الگوی ارائه شده از سوی او همچنان تا به امروز الگوی حاکم بر مطالعات ادبی به شمار می‌آید. در این جاست که تناسب میان یک اثر و زمینهٔ اجتماعی که آن را پدید می‌آورد روشن می‌گردد. هستند پژوهشگرانی، چه در ایران و چه درخارج از آن کشور، که روش های بدیع تر و جدید تری را برای درک شعر و نثر فارسی ارائه می‌کنند، و نام بعضی از ایشان را من در یادداشت های پیوست آورده‌ام. ولی ایشان هنوز نه تعدادشان چندان زیاد است و نه نفوذشان به حدی است که توانسته باشند در این الگو تحوّلی ایجاد کنند.

* نسخهٔ اوّلیهٔ این مقاله در نوامبر ۱۹۹۰ درکنفرانس مطالعات خاور میانه MESA در سن آنتونیوی تکزاس ارائه شد. در این جا میل دارم از برگزارکنندهٔ آن اجلاس پروفسور احمد کریمی حکّاک، جهت دعوتی که از من برای شرکت درآن به عمل آوردند سپاسگزاری کنم، و نیز برای همکاری ایشان در کار ترجمهٔ این مقاله به فارسی. متن مقاله از پیشنهادهای سودمند ایشان نیز بهره مند شده است، ولی البته مسئولیت کمبودهای موجود صرفاً بر عهدهٔ اینجانب است. **ج. ک.**

پانویس ها:

۱. نظامی عروضی سمرقندی، ***چهارمقاله***، به اهتمام محمد قزوینی و با حواشی و تعلیقات محمد معین، تهران، ۱۳۳۴.

۲. احمد گلچین معانی در ***تاریخ تذکرهٔ فارسی***[تهران، انتشارات دانشگاه تهران، شمارهٔ ۲-۱۲۳/۱، جلد یک، ۱۳۴۸، جلد دو، ۱۳۵۰] تاریخچه و راهنمای جامعی از تذکره های فارسی ارائه داده است.

3. E. G. Browne, *A Literary History of Persia*, Cambridge, 1964, Vol. II, p. 511.

براون این حکایت و حکایات دیگر مربوط به این حادثه را نقل می کند تا بی اساسی آن ها را نشان دهد. درآن بخش از داستان که در متن مقاله آمده براون به روایت دولتشاه سمرقندی (چاپ براون، ص ۱۹۱) متّکی است.

۴. اولین مأخذ مهم دربارهٔ این گونه حکایت ها دربارهٔ شاعران ***چهار مقاله*** نظامی عروضی است (ن. ک. به پانویس ۲).

۵. فهرستی از کار این پژوهشگران را در یادداشت بعدی آورده ام.

6. Jan Rypka, *et. al.*, *History of Iranian Literature*, Holland, D. Reidel, 1968.

اصل کتاب به زبان چک درسال ۱۹۵۶ منتشر گردید، ولی ترجمهٔ آن به انگلیسی از روی ترجمهٔ کتاب به زبان آلمانی به عمل آمد، و توسط نویسندگان اصلی کتاب گسترش یافت و مورد تجدید نظرهایی قرار گرفت. این کتاب در بخش کتاب‌شناسی خود فهرست مبسوطی آورده است از کلّیهٔ کوشش هایی که در کار نوشتن تاریخ ادبیّات فارسی، خواه به زبان فارسی خواه به زبان های اروپائی، تحقق یافته است. تاریخ ادبیّات براون را ابتدا علی پاشا صالح و بعد دیگران به فارسی ترجمه کرده اند. اخیراً ترجمه جدیدی نیز از جلد چهارم این اثر به قلم بهرام مقدادی، و با حواشی ضیاءالدین سجّادی و عبدالحسین نوائی منتشر شده است [تهران، نشر مروارید، ۱۳۶۹].

۷. چنان که در متن مقاله آمده صفا درعین ذکر کار پیشینیان، روش کار خود را از ایشان متمایز می‌شمارد.

۸. جلد نخست ***تاریخ ادبیات در ایران*** زیر نام «از آغاز عهد اسلامی تا دورهٔ سلجوقی» در اواخر سال ۱۳۳۲ هجری نشر یافت، جلد دوّم با عنوان «از اوایل قرن پنجم تا آغاز قرن هفتم هجری» درسال ۱۳۳۶؛ جلد سوّم، ابتدا با نام «از اوایل قرن هفتم تا اواخر قرن هشتم هجری» درسال ۱۳۴۱، و بعد در دو بخش و به صورت گسترده تر درسال ۱۳۵۱ منتشر گردید؛ جلد چهارم، «از

پایان قرن هشتم تا اوایل قرن دهم هجری» و جلد پنجم، «آغاز سدهٔ دهم تا میانهٔ سدهٔ دوازدهم هجری»، نیز در دوبخش درسال ۱۳۵۸ نشر یافت. آخرین چاپ این کتاب که به نظر نگارنده رسیده است حاوی پنج جلد و هفت بخش است، و درسال ۱۳۶۲ منتشر شده است.

۹. *گنج سخن* درسه جلد، تهران، دانشگاه تهران، ۱۳۳۹-۴۰، *گنجینهٔ سخن*، درپنج جلد، تهران، دانشگاه تهران، ۱۳۴۸. صفا آثار عدیدهٔ دیگر نیز دارد که ذکر همهٔ آن ها در این جا میسر نیست.

۱۰. مثلاً دربارهٔ ظهور داستان های عاشقانهٔ منثور، ن. ک. به:

Love and War: Adventures from the Firuz Shah Nama of Sheikh Bighami, Tr. with an Introduction by William L. Hanaway, Jr., Delmar, NY, Schulars' Facsimile and Reprint (Persian Heritage Series, no. 19), 1974.

۱۱. برای نمونه‌ای از این شباهت ها، ن. ک. به:

Julie Scott Meisami, *Medieval Persian Court Poetry*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1987.

۱۲. غلامحسین یوسفی، *فرخی سیستانی، بحثی در شرح احوال و روزگار و شعر او*، مشهد، چاپخانهٔ طوس، ۱۳۴۱. و نیز ن. ک. به:

J. T. P. De Bruijn, *Of Piety and Poetry: The Interaction of Religion and Literature in the Life and Works of Hakim Sana'i of Ghazna*, E. J. Brill, Leiden,1983.

۱۳. برای بحث دراین موضوع، ن. ک. به: محمد رضا شفیعی کدکنی، *صور خیال در شعر فارسی: تحقیق انتقادی در تطور ایماژهای شعر پارسی وسیرنظریهٔ بلاغت در اسلام و ایران*، چاپ سوّم، تهران، آگاه، ۱۳۶۶. قابل توجه این که در شعر اروپا نیز تقریباً همزمان با ایران تحوّل مشابهی در تطوّر از طرز حماسی به طرز تغزّ لی رخ داده است. در شرح این تحوّل ن. ک. به: میشمی، *همان*.

۱۴. ذبیح الله صفا، *تاریخ ادبیات درایران*، جلد اوّل، صص ۷-۳۵۶.

۱۵. *همان*، ص ۳۵۷.

۱۶. *همان*، صص۶-۱۶۵. نقل روایات تذکره‌ها دربارهٔ «نخستین شاعر پارسی گوی» درحدود بیست صفحه از *تاریخ ادبیات در ایران* را به خود اختصاص داده است.

۱۷. صفا، *همان*، ج ۱، مقدّمه، ص " یز".

۱۸. *همانجا*.

فرزانه میلانی*

از نگار تا نگارنده، از مکتوب تا کاتب

بیش از یک قرن است که زنی تنها با کاغذی در کف و نیم پنهان در پس پرده ای حاجب شاهد و ناظر صحنهٔ قتل دلخراشی است. مردی نقاب به چهره دشنه‌ای در دست دارد و بر آن است که از پشت سر ملاّیی را که به نماز ایستاده به قتل رساند. تهیه کنندهٔ سنگِ قبر پسر ملاّی مقتول ـ شهید ثالث ـ و شوهر فاطمه برقانی معروف به قرّة العین است. هرچند قاتل واقعی، میرزا عبدالله شیرازی، در دادگاه اعتراف کرد و قاضی به برائت قرّة العین رأی داد ولی شوهر او در رأی خود سست نشد و انگشت ملامت و اتّهام را ـ حتی از ورای سنگ مزار پدرش ـ به سوی زن نشان گرفت.

دراین نقش ـ همچنان که در زندگیش ـ تصرّف کلام مکتوب، که علامتش همان کاغذی است که زن در دست دارد، یکی از جرائم قرّة العین قلمداد شد. درجامعهٔ ایران قرن نوزدهم گویی معرفت و دستیابی به عرصه های عمومی فلسفه، علوم، الهیات و ادبیّات نیز مانند دستیابی به فرزند زمانی مشروعیّت می یافت که مردی نقش پدری آن را به عهده بگیرد. دانش در دست زن، و به خصوص عرضهٔ آن در ملاء عام، ابزاری ناضروری و حتی خطرناک پنداشته

---

* فرزانه میلانی در دانشگاه ویرجینیا زبان و ادبیّات فارسی و مطالعات زنان تدریس می‌کند. کتاب *Veils and Words: The Emerging Voices of Iranian Women Writers* آخرین اثر فرزانهٔ میلانی است که سال گذشته انتشار یافت.

می شد. شاید به همین دلیل است که در میراث درخشان نقّاشی در ایران تصویر زنی که درکار نوشتن یا خواندن باشد نادر است. هستند زنان تصویر شدهٔ فراوانی که درحال رقص اند، موسیقی می‌نوازند، پذیرایی می‌کنند، به تضرّع و تظلّم ایستاده اند، می بافند، می‌پزند، قصه می‌گویند، می خوابند، می نوشند، معاشقه می‌کنند، در آینه به خود می‌نگرند و اغلب انگشت حیرت به دندان می‌گزند. امّا معدودند زنانی که در کار خواندن یا نوشتن باشند. حیرت آور این که آن معدود زنانی هم که در حال خواندن و نوشتن نقّاشی شده‌اند اغلب گویی کاری خلاف انجام داده‌اند. در حاشیهٔ یکی از این نقّاشی ها نوشته است: «لعبتی مشغول خواندن نامه ای عاشقانه.» زیر نقّاشی حک شده برسنگی این کلمات نقر است: «قتل ملا تقی به دست یک بابی ملحد.»[۱] به گمانم سرانجام درنقّاشی های کمال الملک است که زنان گوشهٔ خلوتی از آن خود می‌یابند و بی‌نیاز به لعبت بودن یا نامهٔ عاشقانه خواندن، می خوانند و می‌نویسند.[۲] درنقّاشی غرب سنّت دیرینه و غنی‌ای از زنان می توان یافت که مشغول خواندن یا نوشتن اند. گاه در خانه و زمانی برفراز کوه، گاه در قطار و زمانی درپارک، گاه عریان و زمانی پوشیده، زنان گوشهٔ خلوتی برای خواندن و چهره پردازی ـ از رامبراند تاورمر و مونه، از فراگونار تا داوید و رنوآر ـ برای تصویرکردن آن یافته اند.

سخن در این جا بر سر مقایسهٔ زنان قلم به‌دست یا کتاب‌خوان در نقّاشی های ایرانی و غربی نیست. سخن بر سر این است که ظاهراً قلم زنی و کتاب‌خوانی در فهرست حرفه ها و مشغولیّات پذیرفته شده برای زن ایرانی جای برجسته‌ای نداشته و حتّی به‌سختی در آن می گنجیده است. تصویر زنان نویسنده درفیلم ایرانی هم سرگذشتی مشابه تصویر آنان در نقّاشی دارد. درآماری که سید ابراهیم نبوی از مشاغل زنان، در ۶۱۰ فیلمی که بین سال های ۱۳۴۸ و ۱۳۵۷ ساخته شدند، ارائه می‌دهد مجموعاً ۸ زن به عنوان هنرمند و نویسنده در صحنه آمده‌اند در صورتی که ۱۰۰ زن به عنوان فاحشه، رقاصه، شاغل در کاباره و ولگرد ایفای نقش کرده اند.[۳]

درادبیات کهن فارسی هم به ندرت با تصویر زن نویسنده مواجه می‌شویم درصورتی‌که فراوانند نویسندگان و شعرایی که از مضار و عواقب نامطلوب قلم‌زنی زن می‌گویند و زنان را از خواندن و نوشتن منع می‌کنند. اوحدی مراغه ای می‌گوید:

زن خود را قلم به دست مده　　دست خود را قلم کنی آن به[۴]
زان که شوهر شود سیه جامه　　تاکه خاتون شود سیه نامه

نظامی گنجوی نویسندگی زن را مرادف با نامهٔ عاشقانه نوشتن می‌داند و شروع روسیاهی:

دختر چو گرفت خامه　　ارسال کند جواب نامه[۵]
آن نامه نشان روسیاهی است　　نامش چونوشته شدگواهی است

در ادبیّات معاصر هم، که در آن آزادی و مساوات زن از مضامین محوری است، نه تنها تصویر زن نویسنده و ادیب اندک و رنگ پریده است بلکه اغلب تصویری نامطلوب و منفی است. مهدی اخوان ثالث درمؤخرهٔ به حق درخشانش به کتاب ***از این اوستا*** می‌نویسد:

گاه می بینی می‌آیند از فلان شعر و فلان شاعر ستایش می‌کنند ونظرت را می‌پرسند نمی‌خواهی ایشان را برنجانی و بگوئی آخر خانم (متاسفانه خانم ها بیشتر از آقایان، آسان گیر و زودپسند، بی خبر و بی ذوق و مبتذل اند. حیف از عمر و وقت صحبت و معاشرت، غالباً همه چیز دارند، آشنا به آداب معاشرت، "متجدد" "مؤدب" "روشنفکر"، زیبا، جوان، دارای مدارک تحصیلی در ایران و فرنگ، دارای حسن شهرت و مثلاً کتاب خوانده، موزیک شناس و شنیده، اهل ادبیات و غیره، امّا دریغ از یک جو فهم درست و ذوق خوب و شعور بلند؛ وقتی دهان باز می‌کند به سخن و حد پسند و ذوقش را می فهمی، دردل می‌گویی خوشا همان خاچاطورها و آرشاک های میکده های کثیف و حسنعلی، حسینعلی‌های قهوه خانه ها و خرابات نشینان خراب) این شعر که شما از آن صحبت می‌کنید بله، مثلاً از فلان جهت و فلان جهت بدک نیست، امّا از این جهت و این جهت زشت و نادر است و ازینرو بد است و ناقص. . . .[۶]

تداوم این پدیده را حتی در ادبیات خود زنان هم می‌توان مشاهده کرد. مثلاً تا به امروز هیچ یک از زنان شاعر یا داستانسرای ایرانی زندگینامهٔ حرفه‌ای خود را تحریر و تصویر نکرده است. روایت مکتوب و فردگرایانه از زندگی یک نویسندهٔ زن حوزهٔ آنچه را که "مهم" و "ادبی" پنداشته می‌شود دگرگون می‌کند و مرزبندی های سنّتی را در می‌نوردد. شاید آگاه و نیاگاه نویسندگان زن ما هنوز نویسندگی را به عنوان حرفه نپذیرفته اند. شاید هم به قول سیمین دانشور:

من بیچاره ـ اول درکنج شیراز و در کنج طهران در پشت قبرستانی گرفتار درگیری های ابتدایی زندگانیم و شاهد هزاران اتفاق ناگوار. غیر از غم و غصه چه بوده که بنویسم؟ . . . همین چند قلمی هم که زده ایم هنرکرده ایم. خانم سیمون دوبوار تشریف بیاورد اینجا یک سال زندگی مرا بکند اگر توانست یک سطر بنویسد من اسم خودم را عوض می‌کنم . . . بگذار کسانی که آنقدر امن و آسوده زندگی می‌کنند اتوبیوگرافی هم بنویسند. این هزاران دردسر و درگیری فرصتی برای نوشتن کتاب باقی نمی‌گذارد، چه رسد به اتوبیوگرافی نویسی.[۷]

ولی اگر زنان زندگینامهٔ حرفه‌ای خود را ننوشته اند درتصویرکردن مشقّات و مصائب یک زن نویسنده هیچ کوتاهی نکرده اند. خانم فتوحی در **سووشون** نمونهٔ بارز این چنین تصویر آمیخته به اندوه و ملال است. او که نویسنده ای است مبارز و آزادیخواه عاقبتی بسیار تلخ و غم انگیز دارد. راه خانم فتوحی، که «دست به قلمش خوب بود و مقاله‌هایی دربارهٔ حقوق زن و علیه مظالم مرد در روزنامه‌های محلّی می‌نوشت و مجلّه‌ای را هم راه می‌برد که در آن دختران را به بیداری می‌خواند»، به دارالمجانین ختم می‌شود. «وقتی حالش خوب بود،» خانم فتوحی برای زری دردِدل می‌کرد که:

حیف، کسی قدرم را ندانست، که مردها آمادگی برای پذیرفتن زنی مثل مرا نداشتند، که اولش خیال کردند عسلم و خواستند انگشت به عسل فروکنند و من که گفتم دست خر کوتاه شروع کردند به مسخره کردنم، یا ندیده گرفتنم و ناگهان فریاد می‌زد: «دیوانه‌ام کردند! دیوانه ام کردند! من به آن ها گفتم نمی دهم، آنچه را که شما می‌خواهید بدهم، نمی دهم! مگر من نور حماده ام؟ خلاص! زن های احق هم کو تا بفهمند من کی بودم و چه کردم؟[۸][۹]

فروغ فرّخ زاد هم با صراحت و صداقت خاص خودش از درد زن شاعری می‌گوید که در طول حیات کوتاهش چماق تکفیر بسیاری برفرق سرش فرود آمد:

زجمع آشنایان می‌گریزم
به کنجی می‌خزم آرام و خاموش
نگاهم غوطه ور در تیرگی‌ها
به بیمار دل خود می دهم گوش
گریزانم از این مردم که با من

به ظاهر همدم و یکرنگ هستند
ولی درباطن از فرط حقارت
به دامانم دوصد پیرایه بستند

از این مردم، که تا شعرم شنیدند
برویم چون گلی خوشبو شکفتند
ولی آن‌دم که در خلوت نشستند
مرا دیوانه ای بدنام گفتند.[۱۰]

زندگی پر درد و مشقّت خانم فتوحی درسووشون[۱۱] و بهای بس گزافی که فرّخ‌زاد برای دنبال کردن شاعری، «این الهۀ خون آشام»، پرداخت بازتاب واقعیّت زندگی نویسندگان پیشگام زن در ایران است. اگرچه نمی توان رابطۀ عِلّی ساده‌ای میان شخصیّت و زندگی خصوصی نویسندگان و نقش ادبی آن‌ها سراغ کرد، درعین حال نمی توان راه پُر فراز و نشیب زنان نویسنده را نادیده گرفت. شاید تصادفی نیست که قرّة العین در اوج خلاقیّت و در سی و شش سالگی به جرم الحاد به قتل رسید. پروین اعتصامی در سی‌وچهارسالگی از تب حصبه در گذشت. تاج السّلطنه سه بار دست به خود کشی زد. زندخت شیرازی درچهل و سه سالگی از فرط افسردگی در انزوا و تنهایی چشم از جهان فرو بست. فاطمۀ سیّاح در چهل و پنج سالگی از عارضۀ سکتۀ قلبی درگذشت. فروغ فرّخ‌زاد که حیاتی آمیخته به بحران های پی در پی روانی داشت در سی و دوسالگی در حادثۀ اتومبیل به قتل رسید. او یک بار با خوردن قرص خواب به خودکشی دست زده بود ولی پیشخدمت پیر و وفادارش به موقع به سراغش آمد و از مرگ نجاتش داد. و مهشید امیرشاهی رگ دست خود را زد ولی او را هم به‌موقع یافتند و در نتیجه توانست، با شهامت ویژۀ خود، شرح ماجرا را در داستان " بعد از روز آخر" بنویسد.[۱۲]

حضور مسأله برانگیز و در غایت رنگ پریدۀ زن نویسنده و خواننده در ادبیّات، فیلم، نقّاشی و حتّی درنوشتۀ خود زنان با واقعیات اجتماعی ایران سنّتی دیروز تطبیق می‌کند. کافی است نگاهی گذرا بر تاریخ ادبیّات ایران بیفکنیم و ببینیم که در میراث افتخار آمیز ادبیّات ما زنان نویسندۀ طراز اول و شناخته شدۀ فراوانی را نمی توان سراغ کرد. صحنۀ ادبیّات ما تاچندی پیش عمدتاً در انحصار مردان بود. گرچه نقش زنان در شعر به آغاز ادب فارسی باز می‌گردد

ولی این حضور ناپیوسته و محدود رقم خورده است. هرچند زنان همواره به‌عنوان قصّه‌گو دانسته و پذیرفته می‌شدند امّا ظهورشان به عنوان داستانسرا پدیده ای نسبتاً جدید است. بر حیطهٔ نقد ادبی نیز، علی‌رغم کوشش هایی از جانب زنان و پیش‌کسوتانی چون فاطمهٔ سیّاح، مردان حاکم بودند.[۱۳] هرچند زنان بسیاری در خفا نوشتند و هرگز چشم نامحرمی برآن‌چه نوشتند نیفتاد(یعنی قطعاً تعداد زنان نویسنده و شاعر افزون برتعدادی است که ما از آن مطّلعیم) ولی آشکار است که تا چندی پیش فقط اندکی از زنان به عرصهٔ قدرت و امتیاز کلام مکتوب راه می یافتند.

حضور فقط چند زن در صحنهٔ ادبیّات کهن ما و تبیین آن در هنرهای دیگر در ارادهٔ جمعی سرچشمه دارد و تجلّی‌گاه برداشتی تاریخی/فرهنگی است؛ نمودار منظری است که ریشه‌های عمیق دارد؛ نشان بینشی است که مختصّ یک صنف، مسلک و طبقه نیست؛ ارزش ها و هنجارهای حاکم بر جدایی دنیای زن و مرد است که ابراز وجود زن را در زمینه های مختلف به عرصه های مألوف خانوادگی محدود می‌کند. در ایران سنّتی، جز در مواردی استثنایی، فردیّت زن عفیف می‌بایست تنها در اندرونی خانه تجلّی می‌کرد و به جهان خارج تسرّی نمی‌یافت. حجب و حیای زنانه و غیرت مردانه ایجاب می‌کرد که حتّی‌المقدور جسم زن آرمانی پوشیده، صدایش ناشنوده، تصویرش ناکشیده و قصّه اش ناگفته بماند.

این عفاف و پوشیدگی زن چنان مراعات می‌شد که نام وی در ملاء عام به زبان نمی‌آمد. درمیان دوازده زنی که در *قرآن* حضور دارند تنها حضرت مریم ـمادر حضرت عیسی مسیحـ به نام یاد شده است. (حوّا «همسر آدم» است؛ زلیخا «آن زنی است که یوسف در خانهٔ وی بود»؛ بلقیس ملکهٔ سبا» است).[۱۴] به موازات همین سنّت، برای آن که نام زن نزد نا آشنایان و نامحرمان به زبان آورده نشود فرهنگی آکنده از اشارات غیر مستقیم پدید آمد تا در مواقعی که اشاره به زن ناگزیر بود از آن‌ها استفاده شود. "منزل"، "خانه"، "اهل و عیال"، و "والدهٔ فرزند ارشد" و غیره از جمله راه‌های اشاره به یک زن در ملاء عام بود. «بعد از ازدواج کمال افتخار زن بود به او لقبی از قبیل عروس آقا، گلین آقا، امین آقا، و عزیز آقا مرحمت کنند و قدر و منزلت او را بیفزایند. با این حال زن ها را به همان نام هم نمی خواندند. اگر پسر پیدا می‌کرد مثلاً او را نه نه حسن یا نه‌نه علی آقا می نامیدند.»[۱۵] حتی در ادبیّات غنایی، که در آن حضور زن اجتناب‌ناپذیر بود، توصیف معشوق اغلب از طریق واژگانی چون دوست، یار، صنم، بت، نگار، دلدار درکلّ ابهام انگیز و عاری از نام و نشان ویژه و فردی

می‌شد. تصادفی نیست که تا به امروز حتی در زن بودن معشوق درغزل سنّتی تردید و اختلاف نظر فراوان وجود دارد. البته بافت زبان فارسی هم به تشخیص این هویّت معمّایی کمک چندانی نمی کند. ضمایر فارسی مذکّر و مؤنّث را از هم تمیز نمی دهند و افعال فارسی بین زن و مرد اختلافی نمی گذارند.

تداوم رنگ پریدهٔ این نظام کهن را هنوز هم می‌توان مشاهده کرد. برای نمونه، نویسنده ای چون جلال آل احمد در زندگی‌نامهٔ جنجالی خود، **سنگی بر گوری**، که سال ها پس از مرگش منتشر شده از اشارهٔ مستقیم به نام همسرش که خود نویسنده ای طراز اول و سرشناس است ابا دارد. درتمام طول کتاب نام سیمین دانشور تنها یک بار رخ می‌نماید: «ما بچه نداریم، من و سیمین.»[۱۶] گویی آن یک بار هم بیشتر برای شریک یافتن در معضلی است که نویسنده با آن دست به گریبان است: یعنی حکایت ناکامی او در تولید فرزند، به ویژه پسری که همچون سنگی برگوری نام و یاد او را نگاه دارد. گرچه دانشور درتمام طول کتاب در مقام شریک درد حضوری دایمی دارد اما به تکرار -بیش از چهل بار- تنها به عنوان "زنم" مورد اشاره قرار می‌گیرد. جالب این جاست که سیمین دانشور در خاطرات کوتاه خود از همسرش تحت عنوان **غروب جلال** بیش از صد بار نام آل احمد را ذکر می‌کند.[۱۷]

این پردهٔ حفاظتی که زنان را زیر حجابی کلامی مخفی نگه‌می‌دارد گویی در لایه های عمیق ذهنیّت قومی رسوخ کرده و در گوشه هایی غیر منتظره رخ می‌نماید. به دوره و نویسنده و گروه خاصی نمی توان محدودش کرد. سلطه‌ای سخت گسترده دارد. مثلاً در کتاب درخشان روی متحده، «ردای پیامبر»، که به سال ۱۹۸۵ در آمریکا به چاپ رسید، زنان یکسره از متن غایب اند.[۱۸] گویی آنان نقشی در روایت تاریخ فرهنگی ایران معاصر ندارند. و اندیشمند توانایی چون داریوش شایگان درمجموعهٔ مصاحبه هایی که به صورت کتاب به سال ۱۹۹۲ در فرانسه چاپ شده به غیر از اشاراتی کوتاه و ناگزیر به مادر و خواهر خود یادی و ذکری از زنان نمی کند.[۱۹]

شاید دلایل اندک بودن شمار تصویر زن نویسنده و اندیشمند را باید درچارچوب فراگیر فرهنگی گذاشت که اصولاً زن را در ملاء عام ممنوع الحضور خواسته است. در حیطه‌های عمومی دیگر این فرهنگ هم چندان نام ونشانی از زن نیست. مگر در میان نقش های تخت جمشید تصویری از زن یافت می‌شود؟ در تاریخ ایران مجموعاً نام چند زن ثبت است؟ رویهم‌رفته چند زن نقّاش، معمار، مجسمه ساز، عالم و موسیقیدان می‌شناسید؟ نویسندهٔ ارجمند سیّد

محمّدعلی جمال زاده پس از چاپ شمارهٔ ویژه سیمین دانشور برای گردانندگان مجلهٔ **نیمهٔ دیگر** در نامه ای محبت آمیز می‌نویسد:

اگر قرار باشد که هر شماره از **نیمهٔ دیگر** منحصر به یک زن از زن های مشهور و هنرمند بزرگ ایران باشد بیم آن می رود که به زودی (یعنی مثلاً پس از هفت هشت شماره از مجلّه) دیگر چنین زنی بدست نیاورید و دچار مشکل بگردید مگر آن که فی المثل خواهر بهرام چوبینه را که زن بسیار دلاور و دلیری بود و تفصیل شجاعت و مهارتش در **شاهنامه** (چنانچه در حضور خسرو پرویز بمنصه ظهور رسانید) آمده است و برای این که خود را به خسرو پرویز برساند و وارد حرمسرای او گردد. . . شوهرش را بدست خود به قتل رسانید. بله، این نوع زن ها را در **نیمهٔ دیگر** معرفی بفرمایید[۲۰] و الا درکتاب های ما (به خصوص کتاب های ادبی و هنری) می ترسم نام کافی بدست نیاید.

و رضا براهنی درکتاب ارزنده و راهگشایش، **تاریخ مذکّر**، می‌گوید:

خانمی از روزنامه نویس ها که به دنبال قهرمان زن در تاریخ گذشتهٔ ایران با این و آن مصاحبه می‌کرد، روزی از من در این باب سؤال کرد. هرقدر به مغزم فشار آوردم دیدم حتی یک زن از کل تاریخ گذشتهٔ ایران نمی یابم که عملی بزرگ و واقعاً قهرمانی درحدود همان ژاندارک فرانسوی ها ـ مثلاً ـ انجام داده باشد. حتی ما زنی را در طول تاریخ گذشته خود نمی شناسیم که عملاً نقش تغییر دهنده داشته باشد. از آن خانم مصاحبه کننده سؤال کردم: مگر سیصد و نودو ششمین صیغهٔ فلان امیر قاجار بودن و در حرمش پوسیدن افتخاری دارد تا فکر قهرمان بودن هم احیاناً به مغز آن زن خطور بکند؟[۲۱]

این‌که آیا به راستی زنان قهرمان ایرانی وجود دارند یا نه و اصولاً مفاهیم قهرمانی و هنرمندی چیست بحثی است جالب که باید به مجالی دیگر وانهیم و در این جا فقط به ذکر این نکته قناعت کنیم که به هر حال در فرهنگ کهن ایران جایگاه رفیع زن در خانه بوده است. چنان که در شعر معروف سعدی، «زن خوب فرمانبر پارسا/ کند مرد درویش را پادشاه»، مأمن زن خوب به یقین درخانه بوده است و هویّتش درگرو رابطه اش با مرد "درویشی" که به یمن پارسایی زنش به "پادشاهی" می‌رسد. سعدی که « به حقّ مربّی و راهنمای دانا و بینای ماست و قرن‌هاست که درکار اخلاق و کردار و گفتار به استحقاق هرچه تمامتر معلّم مسلّم ما گردیده است»[۲۲] زنی‌را که از خانه بیرون شد درگور می خواهد:

چودر روی بیگانه خندید زن — دگر مرد گولاف مردی مزن
زن شوخ چون دست درقلیه کرد — برو گوبنه پنجه بر روی مرد
زبیگانگان چشم زن کور باد — چو بیرون شد ازخانه درگور باد
چوبینی که زن پای برجای نیست — ثبات از خردمندی ورای نیست
گریز از کفش دردهان نهنگ — که مردن به از زندگانی به ننگ
بپوشانش از چشم بیگانه روی — وگر نشنودچه زن آنگه چه شوی[۲۳]
زن خوب خوش طبع رنجست و بار — رهاکن زن زشت ناسازگار

آرمان‌های فرهنگی جامعهٔ ایران مشوّق و مروّج غیاب زن از عرصه های عمومی بوده است در حالی که نفس نویسندگی ورود به گسترهٔ همگانی است؛ کشف حجاب است؛ بیان و ترجمان صدای انسان بر صفحهٔ کاغذ است؛ نوعی گفت و شنود علنی است؛ ورود به جهان دیگران است. نویسندگی به زن حضوری اجتماعی و علنی می‌بخشد و او را در معرض دید همگان می‌نهد؛ به او اجازهٔ اظهار وجود و ارتباط می‌دهد؛ به او تحرّک عرضه می‌کند و مرز میان محرم و نامحرم را در می‌نوردد. و البتّه صدای زن که بخشی از عورت او دانسته می‌شد می بایست زیر پردهٔ سکوت از گوش نامحرم پنهان بماند. صدای زن، مانند جسم او، در شبکه ای از محدودیت‌ها گرفتار شد. علنی شدن هریک از این دو به نحوی خروج از عالم مقال مجاز دانسته می‌شد. صدا و جسم زن ـ این دو راویان پیام و فردیت ـ برای قرن ها به عرصهٔ خصوصی تبعید شدند. به همین علت، غایت خلاقیّت زنان را می توان در هنرهایی همچون قصّه گویی، ترانه سرایی، بافندگی، خیّاطی، گلدوزی، قالی بافی، دست دوزی و طبّاخی سراغ کرد: هنرهایی که در حریم مجاز زنان پدید می آمدند و الزاماً نام و نشانی نیز از هنرمند درعرصهٔ عمومی به جای نمی گذاشتند.

برای زن ایرانی که قرن ها پرده نشینی کرده بود و جسمش را از چشم و صدایش را از گوش نامحرم به دور نگهداشته بود ترک این فضای مألوف و محفوظ کار سهلی نبود. مرادم این است که لایه های معنایی و نمادین تو درتو تنیدهٔ جدایی دنیای زن و مرد اثر خود را نه تنها برجسم که بر صدای ادبی زن هم نهاده است. من در نوشتار زنان پیشتاز ادبیّات معاصر همان شرم و تنشی را احساس می‌کنم که مثلاً در عکس زنان بلافاصله پس از کشف حجاب اجباری ۱۳۱۴. با دامن های بلند و گشادشان، با چهره های پُررنج و دردشان، گویی این زنان امنیت دیوار ستّاری را که به سر می‌کشیدند و در پس آن پنهان بودند از دست داده اند. رنگ باخته، شقّ‌ورقّ ایستاده اند.

خجلت‌زده درخود قوز کرده اند. گویی مرتکب جرمی شده اند. سر به زیر انداخته و چشم به زمین دوخته اند. چنان درهم خمیده اند که گویی نمی‌خواهند فضای زیادی را غصب کنند. شاید ترجیح می‌دهند حدود و ثغور بدن خود را کتمان کنند، چه، به وضوح، با حضور بی حجاب و تازه یاب خود انس ندارند. شاید غیاب آشنا را بر حضور نا آشنا رجحان می‌نهند که ترک عادتی که قرن ها به طول انجامیده برایشان کار سهل و ساده ای نیست (تداوم این جدال و کشمکش های درونی، چندین دههٔ بعد، در زنان، "مینی ژوپ" پوش متجلّی می‌شود که از جانبی دامن‌های کوتاه را می‌پوشیدند و از طرفی دیگر مدام و با پشت کاری حیرت‌آور دامن های کوتاه خود را پایین می‌کشیدند تا اندکی بلند تر شود).

و همین احتیاط و احتفاظ در ابراز وجود و بیان فردیّت را درآثار زنانی که برای نخستین بار می خواستند صدا و منظر زنانه را وارد عرصهٔ ادبیّات معاصر ایران کنندمی توان مشاهده کرد. نوشتهٔ اینان بیان گویای جدالی است میان ابراز وجود و انکار وجود، میان پرده نشینی و پرده برافکنی، میان پوشیده‌گویی و عریان گویی. و به راستی مگر میان زنی که می کوشد جسم خود را از نگاه نا آشنا پنهان کند و نویسنده و شاعر پیش‌کسوتی که می خواهد از "مُحَرّمات" نگوید و هویّت و فردیّت خود را از گوش نامحرم پنهان بدارد فرقی هست؟ برای اولی آنچه در جمع غایب بوده جسمی یافته و دیگری که ساکت بوده صدایی علنی پیدا کرده است. در هر دو مورد جسمی یا صدایی در دیدرس یا گوش‌رس نامحرم قرار گرفته است. در یکی جسمی فردیّت یافته و در دیگری صدایی جسمیّت پیدا کرده است. به عبارت دیگر در فرهنگی که برای مدت‌های مدید سکوت یا به اصطلاح حجب و حیای زنان درآن، مشروعیّت و حتّی شکلی قدوسی داشته، درهم شکستن سکوت اجدادی کار سهلی نمی‌توانسته باشد. فروغ فرّخ زاد جدال زن را برای درنوردیدن لایه های هزارتوی این سکوت با ایجاز تمام بیان می‌کند:

آن داغ ننگ خورده که می خندید
برطعنه های بیهده من بودم
گفتم که بانگ هستی خود باشم
امّا دریغ و درد که زن بودم [۲۴]

چنین جامعه ای عادات وارزش هایی که حضور جسمانی زنان را نظم می بخشد بر تولید ادبی آنان نیز ناظر است. به سخن دیگر، وقتی برخی از منفی ترین و ناخواسته ترین ویژگی های زنانه عدم حفظ حریم سنّتی است تلاش زنان برای ورود به عالم مقال عمومی به مشکلاتی بی سابقه دامن می زند. مرز مشخّص میان عرصه های "مردانه" و"زنانه" مخدوش می شود و همراه آن ثبات هم از میان می رود. مفاهیمی چون مجاز/قدغن ، پالوده/آلوده، نجابت/نانجیبی، پسندیده/ ناپسندیده و زیبا/زشت مورد سؤال قرار می گیرد. درفضای پُرتحرّک و مغشوش گذار از دوره ای به دورهٔ دیگر تمامی شک ها و تردید های جامعه متوجه زنان می شود، و آنان وسیلهٔ بیان این تحرّک و اغتشاش می‌شوند و نماد آشفتگی و ویرانی.

بازتاب این نوسانات ناگزیر میان نو و کهن، میان آشنا و نا آشنا، به بهترین وجهی در صحنهٔ ادبیّات فارسی ایران در قرن بیستم تجلّی می یابد. از جانبی ورود به حیطـــهٔ ادبیّات مکتوب برای زنان مستلزم جا به جایی اولویّت ها و آرمان‌ها می‌شود. از جانـــب دیگر رویارویی با زنان اندیشمند و نویسنده پیچیدگی‌های خاص خـــود را به همراه می آورد. هـــدف من در این جا بررسی اجمالی دودلی و تزلزل خود زنان و واکنش اجتماع درقبال این صدا و حضور نو یافته است. حتی خوش نیّت ترین منتقدان -چه زن و چه مرد- از یافتن کلمات مناسب برای توصیف چنین پدیده ای عاجز بودند؛ الگویی پیشین نداشتند و قالبی آشنا نمی‌شناختند. زن نویسنده شجرهٔ تثبیت شده‌ای نداشت. رویدادی خارق عادت بود و حیرت و سردرگمی می آفرید. حتی برای گروهی از منتقدان که مدافع آزادی زن بودند و اعتقـــاد نداشتند زن در اصل ناقص العقل است و از ازل یک دنده کم داشته است مواجهه با زنانِ پیشگام دشوار و ابهام انگیز بوده است.

شاید زندگی و اشعار پروین اعتصامی و عکس العملی که در جامعهٔ خود برانگیخت دقیق ترین مصداق دودلی های نسلی باشد که در حال تجربهٔ دورانی از دگرگونی ریشه ای و تحرّکی سرسام آور بود. اشعار اعتصامی، هنگامی که در دههٔ دوّم قرن بیستم به چاپ رسید، نوعی پدیدهٔ خارق عادت به شمار می‌رفت؛ استثنایی بود که قاعده را اثبات می کرد. منتقدان در بارهٔ هویّت شاعر آن ابیات به بحث وفحص نشستند. آیا ممکن بود جوانی، آن هم یک دختر، چنین اشعاری سروده باشد؟ دامنهٔ این اتهامات چنان گسترده بود که شاعر جوان خود کوشید تردید کنندگان را متقاعد کند که هم او به راستی سرایندهٔ آن اشعار

است. در شعر زیر اعتصامی به اعتراض بر می‌خیزد و لقب افتخاری "مردانگی" را که خوانندگان و منتقدان ارزانی‌اش کرده بودند نفی می کند:

از غبار فکر باطل دور باید داشت دل تا بداند دیوکاین آئینه جای گرد نیست
مرد پندارند پروین را چه برخی زاهل فضل این معمّاگفته نیکوترکه پروین مرد نیست [۲۵]

ولی معمّا به آسانی حل شدنی نبود. شک و تردید و تهمت و تکذیب ادامه پیدا کرد. بسیاری کماکان براین گمان بودند که شاعر واقعی دیوان پروین اعتصامی مردی است که پشت نام یک زن پنهان شده است. این جدل پس از مرگ اعتصامی هم ادامه داشت. در مهرماه ۱۳۲۲ یعنی دوسال و نیم پس از مرگ شاعر اعلامیه ای به امضای «اتحادیهٔ کشاورزان و ترقی خواهان» درتهران پخش شد که ملک الشعراء بهار را مورد حمله قرار داد و در ضمن پای پروین اعتصامی را هم به میان کشید: « . . . این بحث غیر از دیباچه نویسی بر ***دیوان*** خانم پروین اعتصامی است که جنابعالی خود را استاد سبک شناسی معرفی می کنید و اشعار بزرگترین شاعر متصوّف ایران را به نام خانم پروین تقریظ می‌نمایید.»[۲۶] عجیب آن که این «بزرگترین شاعر متصوّف» درتمام طول متن بی‌نام می ماند و معرفی نمی شود. البته بودند دیگرانی که به یقین می‌دانستند "پروین اعتصامی" واقعی کیست؟ روایت سیمین دانشور از نخستین یادواره ای که در دانشگاه تهران برای پروین اعتصامی ترتیب داده شد جالب است:

> وقتی در دانشگاه تهران دانشجو بودم به سمت منشی یک انجمن ادبی برگزیده شدم. ریاست این انجمن در دست یکی از دانشجویان مرد رشتهٔ ریاضیات بود. وقتی با مرگ پروین که شاعری پرآوازه بود مواجه شدیم من توصیه کردم که مجلس یادبودی برای او تشکیل بدهیم. انتظار داشتم که چون زنم و منشی انجمن مرا برای ایراد سخنرانی یا حداقل برای خواندن قطعاتی از اشعار او برگزینند. ولی درعوض استاد شاعری را برای نقد آثار او برگزیدند که به شیوه ای زیرکانه این شبهه را در ذهن حضّار پدید آورد که اغلب اشعار پروین کار پدر او بودند.[۲۷]

چند سال بعدعبدالحسین آیتی ادعا کرد که سه چهارم اشعار پروین به مرد شاعری به نام رونق علی شاه تعلق دارد.[۲۸] و فضل الله گرکانی نویسندهٔ اولین کتاب نقدی که دربست به کار نقد آثار اعتصامی پرداخته مدعی شد که مسلّماً دهخدا "اعتصامی" واقعی است. این نویسنده صد و چهل و چهار صفحه را

به تاکید این نکته تخصیص داده است که هیچ زنی[۲۹]، چه رسد به پروین که "خجالتی"، "نازیبا" و «از لحاظ چشم راست احول» ، بود نمی‌تواند چنین اشعار زیبا و پُر مغزی بسراید. ***تهمت شاعری*** مملو از استدلال هائی از این قبیل است:

> . . . امّا هرکاری به کسی برازنده است. اصولاً آن قدر که استعمال لغات عربی یا فارسی قلنبه سلمبه از ناحیهٔ یک "خانم" یا یک "نوجوان" زننده است از ناحیهٔ یک مرد ناخوش آیند هست ولی زننده نیست . . . بهمین جهت هم در دیوانی منتسب به یک بانو . . . استفاده از آیات ***قرآن*** در شعر و استعمال این همه لغات مشکل و دور از ذهن -آن هم در حد استادی و تخصّص- غریب و غیر قابل هضم بنظر می‌آید.[۳۰]

غنا و وسعت واژگان فارسی و عربی و آشنایی با آیات ***قرآن*** یکی از استدلال های اصلی گرکانی برای اثبات این ادعاست که پروین سرایندهٔ اشعار دیوانش نیست. برخی نکات دیگر در سطوحی حتی بنیادی ترند. نویسنده با یقینی حیرت آور می‌گوید اعتصامی فاقد ملزومات شاعری، یعنی ملزومات جسمی و روحی این کار بود:

> نفس "زیبا پرستی مرد" و "شخصیّت دوستی" زن در بسیاری از فنون و در خیلی از هنرها اثر قاطع و تعیین کننده دارد وبه‌همین جهت تقریباً می‌توان حکم کرد که "خلقت" و"طبع" زن او را از شعر و شاعری -آن هم شعر کهن و کلاسیک مشرق زمین- دور می سازد. این سخن که تاکنون از طرف بسیاری از اشخاص گفته شده که "هنر" زن "هنرمند ساختن مرد" است بیش از آن درخور توجه است که تاکنون بعمل آمده.[۳۱]

همین نویسنده در جای دیگر می‌گوید:

> باید بدانیم که طبع زن اصولاً با پند دادن که مستلزم سن و تجارب کافی است سازشی ندارد. نصیحت -آن هم نوع پدرانهٔ آن که در ***دیوان*** پروین زیاد دیده می‌شود- با طبع آقایان که شوق "بزرگتری" دارند و "ریاست" و میل ندارند معلومات و تجارب و پختگی و شخصیتشان از نظرها مکتوم بماند، سازگارتر است.[۳۲]

شاید بتوان این نقطه نظر گرکانی را، که می پنداشت «ابتکار طبع و نشر شعر با تخلّص پروین نیز مطلقاً از آن او نبوده، محتمل است کسان او برای جبران

نازیبایی او این حسن اشتهار را برای او فراهم کرده باشند.»[۳۳] افراطی و بی اعتبار دانست. ولی نظرهایی کمابیش مشابه منحصر به او نیستند. حتّی دوستداران پروین اعتصامی یعنی آنانی که در اصالت اشعار او شکّی نداشتند نمی‌دانستند چگونه با مسألهٔ زن بودن او کنار آیند. به گمانشان او بیشتر به مردها می‌مانست. به‌عبارت دیگر، حتی در اغلب مواردی که منتقدان دستاوردهای او را ستوده‌اند،کار ستایش را از منظری به عهده گرفته اند که نخست از او زن زدایی می‌کند. یعنی گروهی ارج ادبیش را می‌شناسند و زنانگی اش را انکار می‌کنند و گروهی دیگر زن بودنش را می‌پذیرند و برایش ارج ادبی قایل نمی‌شوند.

بیان صریح این فرضیه که زن شاعر خوب نوعی مرد است درهمان مقدّمهٔ خود **دیوان** اعتصامی دیده می‌شود. ملک الشعراء بهار که از نخستین و وفادارترین هواداران پر و پا قرص پروین اعتصامی بود می‌نویسد:«"لطف حق" را مردانه می‌سراید و خواننده را باحقایق و افکاری بالاتر آشنا می‌سازد.» یا: «ساختن دیوانی با این زیبائی‌ها و با این آب و رنگ دلفریب، خاصه با این یکدستی و فصاحت و روانی و مزایایی که شمّه ای از آن گوشزد گردید، کار مردان فارغبال نیست- تا چه رسد به مخدّره ای که کمتر از درس و بحث فارغ بوده و شاید مشاغل خانوادگی بسیار نیز داشته.»[۳۴] شاعر نامی، محمد حسین شهریار اندام اعتصامی را مردانه می‌بیند:

به زیر چادر مشکی و پیچه ماهی بود
چو می رسید و سلامی و پیچه برمی‌داشت
قیافه بود عفیف و موقر و سنگین
ادا و عشوهٔ زن های شوخ طبع نداشت
ولی قیافه متین بود و دوست داشتنی
به قول مردم آن روز و آن زمان " گل داشت"
هم از درشتی اندام بود مردانه
سخن که گفت به روح طرف مسلط بود[۳۵]

و عبدالحسین زرّین‌کوب عنوان «پروین زنی مردانه در قلمرو شعر و عرفان» را برای مقالهٔ بدیع خود انتخاب می‌کند. غرض زرّین کوب، شهریار و ملک‌الشعراء بهار نه تحقیر که تقدیر از پروین اعتصامی است. فرض مستتر هم این است که پروین اعتصامی بیش از یک زن بود. زنی بود "مردانه"؛ زنی که به مرتبهٔ والای

مردانگی رسیده بود. امّا واقعیّت این است که اعتصامی صدا و نقطه نظر خاص خود را داشت. مقلّد اندیشه، لحن و منظر مردان نبود. او هرگز لباس مردانه برتن نکرد، نام مستعار مردی را نیز به کار نبرد، و برخلاف شعرای کلاسیک که اغلب با آن ها قیاسش می‌کنند هرگز مدیحه سرایی نکرد. پس چگونه و چرا از چنین زنی شاعری "مردانه" می‌سازند؟

شاید این دگردیسی از آن روست که در فرهنگ سنّتی نویسندگی و علی‌الاصول اندیشمندی در اساس امتیازی "مردانه" شناخته می شد. شاید هم در این تغییر جنسیت این فرضیّه مستتر است که تنها مردان خود را در عرصه های عمومی عیان می‌کنند. نفس چاپ یک اثر گویی کاری "مردانه" بود و اگر زن را به روسپی تبدیل نمی‌کرد (و مگر لغت "معروف" در اطلاق به مردان به معنی مشهور و شناخته شده نیست و درمورد زنان [معروفه] به مفهوم فاحشه؟) دست‌کم از او مردمی‌ساخت. در واقع، نفس وجود یک زن نویسندهٔ پُرکار و بااستعداد که تفنّنی قلم‌نمی‌زد برای جامعه سؤال برانگیز بود. نمی‌توانستند درست توصیفش کنند و به ناچار برایش قالبی آشنا ـ یعنی مردانه ـ می ساختند.

حتّی امروز هم هستند منتقدانی که پروین اعتصامی را مرد یا مردانه می‌پندارند. به‌رغم اختلاف نظرهای فراوان میان منتقدان پیر و جوان، سنّتی و متجدّد، مذهبی و عرفی، زنان و مردان بسیار در ارزیابی یک جنبه ازکار اعتصامی اتّفاق نظر دارند. گروهی متّهمش می‌کنند که زنانگی خود را به مصالحه گذاشت و گروه دیگر استثنایی اش می خوانند و در تحلیل نهایی هردو گروه "مردانه" اش می دانند. رضا براهنی که به کرّات از سکوت و غیاب زنان درتاریخ و ادبیّات ایران سخن گفته و از آن ابراز نگرانی و تأسف کرده است درمورد اعتصامی با لحنی قاطعانه می‌نویسد:

> . . . اگر زن ایرانی به همین فرهنگ گذشته، حتی به کل آن فرهنگ گذشته، تکیه کند چهره‌ای مردانه پیدا خواهد کرد، نه زنانه؛ و شکی نیست که کسی از زن انتظار مرد شدن ندارد. این تغییر جنسیت فرهنگی را درنمونهٔ درخشان پروین اعتصامی بخوبی می‌بینیم. شعر پروین شعری است مردانه، متّکی بر اخلاق مردانهٔ کهن؛ و جالب این است که دفاع از زنان به‌عهدهٔ مردان گذاشته شده؛ و باید ایرج میرزایی پیدا شود، و در فرهنگ ایران، مساله زن را به آن صورت ناقص مطرح کند. خود پروین، حتی اشاره ای ناچیز به توسری خوردگی فرهنگی زن ندارد و اگر چنین اشاره هایی داشته باشد، توسری خوردگی زن را به‌عنوان یک عنصر مقدّر بشری که ازلی و ابدی هم هست، پذیرفته است.[۳۶]

بسیاری گفته اند و هنوز هم می گویند که اعتصامی از موضع زنانگی خود سخن نراند و قلم خود را در خدمت کمک به زن به کار نبرد. پرتو نوری علاء معتقد است که اعتصامی:

> هرگز از من شاعری که سرایندهٔ این همه شعر است چیزی نمی گوید. گاه به حدس و گمان می توان چهرهٔ محو او را پس پشت اشیایی بی جان، جانورانی کوچک و نادیده و یا آدم هایی فروتن و افتاده دید و به جای دریافت ذهنیت خلاق خود شاعر و عوالم درونی او، خواننده بارها و بارها عقاید دیکته شدهٔ جامعهٔ پدرسالارش را می‌بیند. شعر پروین از این نقطه نظر فاقد هرگونه نمایشی از زن عصر و روزگار اوست.[۳۷]

و گروهی دیگر اعتصامی را عزلت نشینی تصور می‌کنند که در سایهٔ پدری سنّتی و بیش از اندازه حمایت‌گر بازگوکنندهٔ اندیشه و آرمان های پدر و، به اعتباری، جامعهٔ پدرسالار شد. فرشته داوران می‌نویسد:

> پروین که به هیچ وجه قهرمان نبود، نه تنها قلاب تخیل خود را از "عق" جنبه‌های ناخودآگاه زنانه اش بیرون کشید که به کل گوشهٔ دیگری را برای ماهیگیری گزید. به‌جای عق جهان ناخود آگاه، پروین قلاب تخیل خود را به درون برکهٔ آرام شعر سنتی انداخت و تعابیر و تصاویر و کلمات بی خطر را صید کرد. به عبارتی‌دیگر پین شاعر زمان خود بودن و یا دختر مطیع و سربراه اعتصام الملک، پروین دومی را برگزید.[۳۸]

علیرغم تفاوت های عمیقشان، اغلب نقدهایی که بر شعر پروین شده در این نکته مشترک اند که نمی خواهند زن را بسان فردی خودبنیاد و قادر به انتخاب بپذیرند و دستاوردهایش را ارج بگذارند. با انکار فضایی که زن درآن می‌تواند بازیگر و نقش ساز باشد و پاسخگوی نیازها وسلیقهٔ شخصی خود، اینان ویژگی فردی پروین اعتصامی و زمینهٔ اجتماعی اشعارش را نادیده می‌گیرند. از او انتظار دارند آن چیزهایی را بگوید که منتقدان چند دههٔ بعد می پسندند و مطابق سلیقهٔ خود می‌دانند. اینان، بی آن که هرگز توضیح دهند که زنی از نسل اعتصامی، با ویژگی های او، و درشرایط او چگونه باید می نوشت، فقط روایت خود را از "تجدد" و"زنانگی" در تنظیم تجربه یا در بازتاب آن در ادبیّات به اشعار او تحمیل می‌کنند. به قول خود اعتصامی: «حدیث خویش چه گوئیم، چون نمی پرسند/ حساب خود چه نویسیم، چون نمی خوانند.»[۳۹]

به گمان من پروین اعتصامی زنانگی خود را وانهاد و مغلوب سنّتی

"پدرسالارانه" نشد. این سنّت از زن در ملاء عام سکوت و غیاب می طلبید. از او می خواست که پا از گلیم مجاز خود بیرون ننهد. این سنّت حضور زن را به عنوان نویسنده و اندیشمند به راحتی و به اشتیاق برنمی تابید. درواقع، نه پروین اعتصامی و نه پدرش اعتصام الملک ـ که مترجم یکی از اولین کتاب هایی است که به فارسی چاپ شد و یکسره به آزادی و آموزش زنان پرداخت ـ پای بند بی چون و چرای این سنّت نبودند.[۴۰] شاید همانطور که احمد کریمی حکاک اشاره می‌کند «از آن جا که این گونه نو آوری ها، برخلاف نو آوری هایی که با عبارت "شعرنو" به ذهن می‌آیند، در سطح ملموس و محسوس شعر جاری نبود عمدهٔ بدایع و بدعت های این شاعران از نظرها پنهان مانده است. به دیگر سخن، در شعر پروین و چند تن از دیگر شاعران ایرانی اوایل قرن بیستم جریانی که بر خلاف مسیر سنّت درحرکت است درلایه های زیرین جویبار جاری است، و از این روست که در نگاه‌های گذرا و شتابزده به چشم نمی آید.»[۴۱]

شاعری که "مرد" پنداشته می‌شود و مجموعهٔ اشعاری که "مردانه" تلقی می‌شود در واقع از بنیانگزاران سنّت ادبیّات زنان در ایران است. جنبه های گوناگون فردیّت یک زن در ***دیوان*** پروین اعتصامی به شعر می آمیزد و شاعر آن را از پیشگامان این سنّتِ تازه‌پاگرفته می‌کند. اعتصامی زیر بار بی نامی، گمنامی و بدنامی و تعاریف رایج از هنر و زن آرمانی نرفت. او آگاهانه و مصرّانه مرزهای سنّتی میان مهم و بی اهمیّت، ادبی و غیر ادبی، زنانه و مردانه را برهم زد ونقشی نو برای خود به عنوان یک زن و یک شاعر آفرید.

اعتصامی عرصهٔ خردگرایی را فراخ کرد. پا از مرزهای عالم مقال حاکم بیرون گذاشت و با استفاده از تجربیّات زنانه میدان معرفت و خرد را گستراند. او گفتار زنان را در نوشتارش بازآفرید و بدین سان چاپ دیوانش را باید نه تنها به عنوان نخستین مجموعهٔ نشر شدهٔ یک زن درایران قدر شناخت بلکه باید آن را گام بزرگی درکشف حجاب از صدای زن دانست. وجه نو و سنّت شکن این ***دیوان*** تثبیت صدای یک زن در عرصهٔ عمومی است. شاید بهمین لحاظ هرچه دیگران نسبت به اصالت او به عنوان سرایندهٔ آن قطعات شک روا می‌داشتند او بیشتر مصر می‌شد که نام خود را در شعرش ذکر کند. درحالی که فقط یکی از دوازده شعری که درمجلهٔ ***بهار*** چاپ شد حاوی نام شاعر بود، پنج قطعه از این دوازده شعر در ***دیوان*** حاوی نام اوست (" اندوه فقر"، "دگرباره شد از تاراج بهمن"، "نکته ای چند"، " اشک یتیم" و "ذره").

در زندگی خصوصی هم اعتصامی حاشیه نشینی را بر نمی تابید. برخلاف

اغلب قریب به اتفاق زنان هم عصرش یا حتی مادرش که هیچ چیز درباره اش نمی دانیم جز آن که مثلاً «زنی از خود گذشته بود و خود را وقف خوشبختی خانواده کرد» یا «سی و چهار سال پس از دخترش به حیات ادامه داد»،[۴۲] اعتصامی این حق را طلبید که از خود نام و نشانی ارزشمند و جاودانی به جای گذارد. او نقش و حیطهٔ مجاز زنان را نپذیرفت و به مقام و منزلتی ورای آن‌چه در نسلش مناسب زنان تشخیص داده می شد دست یافت. در دوره ای که هویّت زن در گرو روابطش با مرد بود و همواره از این زاویه ارزیابی می شد، در فرهنگی که واژهٔ "زن" مترادف "همسر" بود و هست، اعتصامی زیر بار تعاریف سنّتی از زن نرفت. هرچند برای دوماه و چند روز با یکی از بستگانش ازدواج کرد ولی وقتی این ازدواج را جوابگوی نیاز و آمالش ندید، به رغم بار اجتماعی منفی طلاق، همسرش را ترک گفت و پس از آن هم هرگز ازدواج نکرد.

اگر اشعار اعتصامی را با ارزش ها و خواسته های امروزی ارزیابی نکنیم در خواهیم یافت که اعتصامی برای زمان خود زنی پیشتاز بود که پا از گلیم خود فراتر نهاد. او جهان را از منظر یک زن ـ گیرم زنی با ویژگی‌های فردی خود و متعلّق به دوره ای مشخّص ـ می نگریست. او زبان "ادبی" تازه ای برای بیان تجربیّات و نکته سنجی‌های زنان پدید آورد. تکرار تصویرهای برخاسته از زندگی خانوادگی، اشارات مکرّر و بدیعش به دیگ و قابلمه، لوبیا و نخود، سیر و پیاز، سوزن و نخ و امثالهم، حساسیّت شگفت آور او نسبت به روابط انسانی و توصیف به غایت زیبایش از این روابط، همه حکایت از تلاش او برای تلفیق نقطه نظرهای زنانه با شعر دارند. او از تمثیل های تازه و درونمایه‌های نو استفاده کرد و همدلی اش بیشتر با ضعفا و حاشیه نشین‌ها بود. گرچه از ورود به عرصه‌های سنّتی "سیاست" احتراز داشت، امّا همواره نسبت به قهر، خشونت، استبداد و زورگویی حساسیّتی غریب داشت و کاربرد آن را یکسره نفی و محکوم می‌کرد.

در اشعار متعدّدی اعتصامی تجربهٔ فردی را به فعالیّت هایی پیوند می‌دهد که در کانون آن ها همدلی و همبستگی قرار دارد. گرچه در این ***دیوان*** روابط عشق و عاشقی میان زن و مرد مرکزیّت ندارد ولی به هیچ روی این اشعار فاقد احساس نیستند. برعکس تصویر دلبستگی به دیگران از جمله در روابط اعضای خانواده، میان دوستان و نیز رابطهٔ میان حاکم و محکوم، ظالم و مظلوم، ارباب و رعیت و بالاخره رابطهٔ میان مادر و فرزند از مایه های اصلی آن است.

اعتصامی سنّت قصه گویی شفاهی زنان را هم به مرتبهٔ عالم مقال ادبی

برکشید. او صدای زن قصه گو را که زندانی اندرون بود در فضایی گسترده و علنی و در آثار مکتوب باز آفرید و سنّت رایج را دگرگون کرد. با آن که قصه‌گویی از عوالم هنری مجاز زنان دانسته می شد ولی زنان همواره راوی شفاهی قصه بودند. مردان قصه ها را به کتابت در می آوردند و نظم می‌بخشیدند. پروین با تکیه براین سنّت شفاهی، امّا برخلاف مادران و خواهران ناشناختهٔ خود، نام خود را برآن چه خلق کرد نوشت و بدین‌سان قصه گویی علنی شد. قبل از او و برای قرن ها استعداد روایی زنان در بستری خارج از اشکال مکتوب جریان داشت. همانطور که شهرزاد قصه‌گو مجاز نبود درعرصهٔ عام هنرش را اجرا کند قصه‌گویی زنان نیز، تا چندی پیش تنها در حریم اندرونی مجاز بود.

چارچوب اصلی **هزار و یک شب** به وضوح خلاقیّت زن را درحیطه‌های خصوصی و ممنوعیّت حضورش در عرصه های عمومی را نشان می دهد. شهریار، پادشاه جوان **هزار و یک شب** وقتی متوجّه خیانت زن محبوبش می‌شود او را به قتل می‌رساند و سوگند یاد می کند که دیگر هرگز اجازه ندهد زنی به او خیانت کند. ولی چون از نظر او وفاداری درقاموس زن نمی گنجد و تنها زن بی جان است که وفاداریش مسجّل است تصمیم می‌گیرد هرشب با دختری جوان همبستر شود و صبحگاهان او را به قتل برساند. طبعاً بعد از مدتی دختران جوان و باکره نایاب می‌شوند و وزیر اعظم که مأمور گردآوری این دختران بی‌گناه است درمی ماند. ولی دختر وزیر نگون بخت به کمک پدر می‌شتابد و پس از ازدواج با شهریار و ازطریق قصه گویی پادشاه را آرام و رام می‌کند.

ولی همین شهرزادی که قصه‌هایش شفا دهنده و چاره ساز بودند، همین شهرزادی که کلامش و بیانش سحر آمیز بودند هرگز بیش از دوشنونده نداشت. او برای هزار و یک شب قصه می‌گفت و درمان می کرد و پیام آور صلح و آشتی بود امّا تنها خواهر و شوهرش حق استماع داشتند. هیچ نامحرمی صدای شهرزاد را نشنید. نقش او ورای حدود تعیین شده نرفت. شهرزاد می بایست درمقام زن پارسا در اندرون بماند و از چشم و گوش دیگران دور نگهداشته شود که شد. او به نقش خود به عنوان قصه گوی خصوصی تن داد. انتخاب و امکان دیگری نداشت.

دختران و نوادگان قصه گوی شهرزاد هم همچون نیای مادریشان صِرفاً درمیان حلقهٔ کوچکی از خانواده و دوستان و آنانی که محرم بودند به رسمیّت شناخته می‌شدند. یعنی زنان قصه می‌گفتند و مردان قصه می‌نوشتند. شاید

درپس بسیاری از داستان های مکتوب زنی قصّه گو نهفته است؛ زنی که درخلوتش، خارج از میدان کلام مکتوب، محدود و منکوب، محکوم وادی فراموشی شده است؛ زنی که حقّ صناعت حرفه ایش به جز در اندرون ادا نشده. ولی پروین اعتصامی برخلاف مادران و خواهران "محجوب" خود نامش را بر آن‌چه خلق کرد افزود. او قصّه گویی درعرصهٔ عمومی شد و به نیابت از جانب هزاران هزار زن قصّه گو قدرت خلاقیّت زن را در ادبیّات مکتوب تثبیت کرد.

اعتصامی برخلاف بسیاری از هم عصرانش به هیچ گروه و اندیشهٔ سیاسی خاصی وابسته نبود و نقطه نظرهای او را نمی توان در هیچ قالبی گنجاند. او هرگز ندای شاعرانهٔ واحدی را برشعر خود حاکم نکرد و در عوض همواره در پی منظری چند صدایی بود. بوطیقای او به پیچیدگی های ذهن انسان‌ها و موقعیت های زندگی ارج می‌نهد، نه آن ها را ساده می انگارد و نه سفید یا سیاه. مثل لحظهٔ شفق ـ لحظهٔ جاودانه ای که در آن دشمنان دیرینه، گرگ و میش، برسر آشتی می‌آیند ـ در اشعار پروین اعتصامی نور و ظلمت، اراده و جبر، نیک و بد، آزادی و ضرورت در تنشی پر تحرّک و خلاّقند. اعتصامی به صداهایی سوای صدای خود عنایت داشت و لاجرم می توانست نقطه نظرهای گوناگون و حتی متضاد را در شعر خود بیاورد.

ایجاد شعر از خلال چند صدا یکی از ویژگی های شعر اعتصامی است. به گفتهٔ میخائیل باختین متفکر برجستهٔ روس در سدهٔ بیست، انسان متشکّل از صداهای گونه گونی است که هریک از عالم مقال سیاست و ادب و غیره برخاسته اند. اعتصامی هرگز زیر بار ندای روایی واحدی نرفت. شاید درمقام یک زن و "ضعیفه" از دیدگاه "ضعیفان" خوب آگاه بود و به اندیشه های جزمی‌ای که مدعی بودند هستی پیچیده و گاه متناقض اجتماعی را حل و فصل و سامان بندی می توانند کرد نیازی نداشت. او می دانست جهان بینی تک بنیاد و جامعی که کل جهان را تبیین کند وجود ندارد. او خوب می دانست که اندیشهٔ غالب الزاماً تنها اندیشهٔ رایج نیست. به همین لحاظ توانست نظرات متفاوت و حتی متناقض را نشان‌دهد و به‌مصاف واقعیّت چند لایهٔ اجتماعی برود.

اعتصامی هم به برخی معیارهای سنّتی گردن نهاد و هم بعضی دیگر را بر انداخت. او در خلاء فرهنگی و ادبی نمی نوشت و ملهَم از سنّتی درخشان و هزارساله بود؛ سنّتی که همچون معلمانش اغلب متشکل از مردان بود. اعتصامی به چنین سنّتی تعلّق داشت و از آن مایه می‌گرفت. به آن متّکی بود و از آن تغذیه می‌کرد. او به شیوهٔ کلاسیک می نوشت و رغبت چندانی به نو آوری

سبکی مدرنیست ها نشان نمی داد. شاید او بیش از هر نویسندهٔ زن معاصر دیگر ایران نظرگاهی سوفسطایی داشت. می پنداشت عشق، ثروت، زیبایی و شهرت زودگذرند و وهمی بیش نیستند. او چرخ روزگار را دایم در گردش می‌دانست و تنها ثبات را در بی ثباتی می دید. به اعتبار این خصوصیّات و برخی دیگر، اعتصامی به سنّتی جا افتاده و دیرینه تعلّق دارد.

شعر اعتصامی، چنان که به کرّات به آن اشاره شده، شعر"خصوصی" هم نیست. او در ضمن این که از بعضی امور آشکارا صحبت می کند بعضی مضامین دیگر را جزو محرّمات می‌داند و از آن ها عریان سخن نمی گوید. در واقع در طول **دیوان** به عمد زندگی "خصوصی" خود را از متن دور نگه می‌دارد. ولی اعتصامی در زندگی روزمرّه هم زنی "خصوصی" بود. خلق و خویی گوشه‌گیر و خجالتی داشت. دوستان فراوان نداشت و به ندرت با کسی درد دل می‌کرد. او حاضر بود به بهای تنهایی خلوت خود را حفظ کند. سعید نفیسی دربارهٔ اعتصامی می‌نویسد:

> پروینی که من دیدم و بارها دیدم بدین گونه بود. قیافهٔ بسیار آرام داشت. با تأنّی و وقار خاصی جواب می‌گفت و می نگریست. هیچ گونه شتاب و بی حوصلگی در او ندیدم. چشمانش بیشتربه زیر افکنده بود. یاد ندارم در برابر من خنده کرده باشد. وقتی که از شعر او تحسین می‌کردم با کمال آرامش می‌پذیرفت، نه وجد و نشاطی می نمود و نه چیزی می‌گفت. هرگز یک کلمه خودستایی از او نشنیدم و رفتاری که بخواهد اندک نمایش برتری بدهد از او ندیدم.[۴۳]

در پروین اعتصامی همچنان که در هر انسانی گرایش های متضاد میان جسارت و شرم، میان عیان شدن و پنهان ماندن به چشم می‌خورند. ما همه در تاریکی/ روشنایی می‌زییم. هم در پرده می‌مانیم و هم پرده می دریم. هم به حجاب های نمادین می آویزیم و هم به دورشان می افکنیم. حجابی را پس می‌زنیم و درعوض حجابی دیگر و تودرتو تنیده‌تر می بافیم. تنها با یافتن حجابی نو کشف حجاب می‌کنیم. شفافیّت محض فریب و وهمی بیش نیست و مفاهیم عرصه های آنچه "خصوصی" و "عمومی" می خوانیم مدام در تحوّلند و سیّال. پیچیدگی‌های معنایی و کارکرد حجاب در اشعار اعتصامی یا در زندگی خصوصیِ او را نمی‌توان نادیده گرفت.

زمانی که اعتصامی در دانشسرای عالی کتاب دار بود، گرکانی بارها تلاش

کرد باب مراوده و گفتگو را با او باز کند ولی کوشش هایش هرگز به جایی نرسید. او می‌نویسد: «دفعات اوّل که او را در گوشه ای نشسته دیدم، چشم به نقطه ای دوخته ـ گمان می کردم که سرگرم شعر گفتن است. امّا وقتی متوجه شدم که هیچگاه چیزی یادداشت نمی کند یقین کردم که این گوشه گیری سائقهٔ علاقه به سرودن شعر نیست بل بی علاقگی او به مذاکره و محاوره با اشخاص ـ و برعکس ـ موجب تنها ماندن و انزوای او در ساعات فراغت می شود.»[۴۴] البتّه گرکانی گویی انگیزهٔ این عزلت گزینی را هم می داند:

پروین از لحاظ چشم راست "احول" بود. اگر او دوچار این عیب و منقصت نمی‌شد شاید از زیبایی متوسطی بهره مند می بود. وی از داشتن این عیب مادر زاد رنج می برد و حق هم داشت. این گرفتاری برای یک دختر مصیبت کم اهمیتی نیست و شاید کم حرفی و کم‌آمیزشی و احتراز از مواجهه و مقابله با این و آن هم نتیجهٔ عقده ای بود که محتملاً از این "کمبود" و "حقارت" در پروین شکـــل گرفتـه بود.[۴۵]

آیا در هزار سال ادبیّات فارسی و انبوه غرور آمیز شاعران و نویسندگان مرد هرگز راجع به چپ بودن چشم مردی یا رابطهٔ آن با خلاقیت یا عدم خلاقیّت وی سخنی شنیده اید؟ چرا جسم زن و متن نوشتهٔ او همواره یکسان پنداشته می‌شوند و یکی به جای دیگری می نشیند؟ جستجو برای یافتن چنین رابطه ای تناتنگ و مستقیم جوابگوی چه نیازی است؟

به هرسبب، محمّد اسحاق، محقّق هندی، که موفق به دیدار اعتصامی نشد کمبود و عقدهٔ حقارتی در اعتصامی سراغ نکرد و حجب او را انعکاسی از فرهنگش دانست. او می‌نویسد: «دوبار به ایران رفتم. بار اول به سال ۱۹۳۰ و بار دیگر به سال ۱۹۳۴. . . هردو بار از دیدار شاعر محروم ماندم امّا بخت دیدار پدرش را پیدا کردم. او با خوشرویی مرا پذیرفت اما رغبتی به آشناکردن من با شاعر نداشت. شاید بی رغبتی اش به خاطر رواج حجاب بود.»[۴۶] و وینسنت شین که موفق به دیدار اعتصامی شد دراین مورد می نویسد: «درطول گفتگوی طولانی من با پروین او سخت خجالتی بود. در تاریک ترین گوشهٔ اطاق نشست و در تمام یک ساعت و نیمی که من حضور داشتم حجاب بر چهره نگهداشت و وقتی قصد عزیمت داشتم و به رسم خداحافظی با او دست دادم نزدیک بود قالب تهی کند.»[۴۷]

اعتصامی که در تاریک ترین گوشهٔ اطاق می نشست و در اساس عزلت‌گزین

بود در اشعارش نیز حجابی برآن چه "خصوصی" می پنداشت می‌کشید. در جمع می نشست ولی فواصل را رعایت می‌کرد. خود را به عنوان زنی شاعر در عرصهٔ عمومی عرضه می‌کرد امّا پیوسته دیواری حفاظتی به دور خود می‌کشید. از سویی سدها و مرزها را می‌شکست و پا از گلیم خود فراتر می نهاد و از طرفی دیگر سد و مرز می آفرید. از صدای شاعرانه اش کشف حجاب می کرد اما جزئیّات زندگی روزمره اش را به زیر حجاب می کشید. شاید بی سبب نیست که دفتر خاطرات یا یادداشت یا حتّی نامه ای از او در دست نداریم. حتّی امروز، پنجاه سال پس از مرگش، اسناد و اطّلاعات ما دربارهٔ زندگی خصوصی او نادرند.

ولی آیا می توان از شعر انتظار داشت که همیشه حدیث نفس باشد؟ به اضافه، این بی رغبتی نسبت به طرح مسائل "خصوصی" در ملاء عام محتملاً گرایشی فرهنگی است و نه صِرفاً تلاشی از سوی اعتصامی برای پاسداری از زندگی "خصوصیش." به عبارت دیگر، سوای گرایش های فردی و عاطفی هر شاعر واقعیت های اجتماعی و فرهنگی نیز بر هر هنرمندی اثر می‌گذارد و نمی‌توان آن ها را نادیده گرفت. زنی که آموخته است به فروتنی و گوشه گیری خود ببالد، قاعدتاً نه استعدادی دارد و نه اشتیاقی که از آن چه محرّمات می‌پندارد پرده دری کند.

پروین اعتصامی متعلّق به دوره ای بود که "تعصّبات خانوادگی تا آنجا بود که پدر دانشمندی مانند یوسف اعتصامی برای اینکه دخترش را از سرزنش و بدگویی نادانان و فرومایگان دور نگهدارد او را از چاپ کردن دیوانش پیش از شوهر کردن باز می داشت.» و آیا به راستی می توان بر اعتصام الملک که نمی‌خواست «مردم خیال کنند که قصد تبلیغ در بارهٔ دختر»[۴۸] خود دارد انتقادی داشت وقتی نیم قرن بعد بعضی از همین مردم کماکان می‌پندارند که زن در "شاعری" یک نیّت بیش ندارد که «همانا شوهر کردن است؟» هادی حقوقی به سال ۱۹۸۹ در لوس آنجلس می‌نویسد: «هنگامهٔ افشار نیز مثل بیشتر دختر خانم های ایرانی که فکر می کنند حتماً در ابتدای شانزده سالگی باید مادر وخواهر خواستگار درکوب منزل آن ها را به صدا درآورد وچون مأیوس شوند به شغل های معلّمی، پرستاری، کارمندی برای ارتزاق و شعر و شاعری و ادب پروری و خبرنگاری و غیره برای شهرت و زودتر به مقصود رسیدن که همانا شوهر کردن است می‌پردازد.»[۴۹]

طبیعی است که برخی از جوانب شعر اعتصامی بیان ارزش ها و هنجارهای

فرهنگی پدرسالار است. در این اشعار بارها مکارم سنّتی زنانه ستوده می‌شود. حتّی درمواردی که شاعر به استقلال و رشد فکری زنان علاقمندی نشان می‌دهد، این علاقه حتّی الامکان در چارچوب تعیین شده توسط پاره ای آرمان‌ها باقی می‌ماند. برای پروین اعتصامی، همچنان که برای بسیاری از زنان نویسندهٔ پس از او، برخی از نهادهای اجتماعی و قواعد اخلاقی نوعی اعتبار خود بنیاد دارند. از همین رو، در شعر او تمایلات و گرایش‌های فردی بارها قربانی این اعتبار ذاتی می‌شوند. ولی از طرفی دیگر اعتصامی منکر بعضی ارزش های بنیادین و قوام‌گرفتهٔ جامعهٔ خویش است. همین کش و قوس، همین جدال بی‌امان میان تداوم و تغییر، تسلیم و عصیان، مقاومت و انفعال، پرده دری و در پرده گویی اشعار او را مالامال از تنشی جالب می کند. در واقع دودلی میان حضور و غیاب، میان صدا و سکوت یکی از ویژگی های شعر پروین اعتصامی است.

مرادم در این جا اشاره به این مطلب است که این اعتصامی نیست که "مرد" بود یا "مردانه" می نوشت. این ما خوانندگان و منتقدان آثار او هستیم که او را مصلوب چنین قاب و قالبی می کنیم. قاب و قالبی که آشنا و پذیرفتنی است. و این پدیدهٔ زن زدایی مختصّ پروین اعتصامی نیست. زنان نویسندهٔ پیش‌کسوت دیگری هم مرد و مردانه پنداشته شده اند. نویسندهٔ سرشناس محمدعلی جمال‌زاده که مؤلّف اولین کتابی است که به ترسیم ***تصویر زن در فرهنگ ایرانی*** اختصاص داده شده می نویسد:

> بیست سالی پیش از این که با مجلّهٔ **هنر و مردم** که ازطرف وزارت "فرهنگ و هنر" در تهران به چاپ می رسید و الحقّ از بسیاری جهات نشریهٔ گرانبهایی بود رابطه و مکاتبه پیدا کرده بودم و دکتر دانشور چنین مجلّه ای را اداره می‌کردند تصوّر کرده بودم که این شخص شخیص از جنس ذکور است یعنی مرد و آقاست و نه زن و خانم و معروضات و آدرس پاکت را هم بهمین نام و نشان می نوشتم و می فرستادم تا ناگهان نامه ای از طرف مرحوم جلال آل احمد در ژنو بدستم رسید (گویا اولین بار بود که چشمم به خط این مرد والا مقام و عزیز روشن می‌شد) و مرا مطّلع ساخت که دکتر دانشور از جنس از مابهتران و گویا (گویا می‌گویم چون کاملاً یقین ندارم) تذکّر هم داده شده بود که با هم زن و شوهر هستند. زیر لب گفتم چه بهتر و از همان تاریخ مناسبات فیمابین رنگ و عطر دوستانه پیدا کرد.[۵۰]

شاعر گرانقدر و زنده یاد مهدی اخوان ثالث در شعر "دریغ و درد" که در رثای فروغ فرّخ زاد گفته می نویسد:

دریغا آن پری شادخت شعر آدمیزادان
نهان شد، رفت،
از این نفرین شده مسکین خراب آباد
دریغا آن زن مردانه تر از هرچه مردانند
آن آزاده، آن آزاد
دریغا آن پری شادخت
نهان شد در تجیر ابرهای خاک
و اکنون آسمان ها را زچشم اختران دور دست شعر
به خاک او نثاری هست، هرشب، پاک[۵۱]

و ابراهیم صفایی به یقین می‌داند که ***خاطرات تاج السلطنه*** نمی تواند نگارش یک زن باشد: «برای اینکه بدانید نوشته های ***خاطرات تاج السلطنه*** مغرضانه و ساختگی است ناچار از چند تذکر است. اولاً- تاج السّلطنه در زمان قتل ناصرالدین شاه یازده ساله بود. و طبیعتاً یک دختر یازده ساله (آن هم در هفتاد سال پیش) اهل این مقولات و معقولات نبوده است. ثانیاً- تحصیلات تاج السّلطنه چندان نبوده است که به شیوهٔ مطالب نقل شده خاطر نویسی کند. . . ثالثاً- شیوهٔ نگارش مطالب منسوب به تاج السّلطنه با شیوهٔ نگارش زمان ما بسیار نزدیک است و حتی افکار و اندیشه ها و اصطلاحات آن مربوط به همین دوران ما می‌باشد. . . . به گمان من تردید نیست که این خاطرات مجعول است.»[۵۲] صفایی که درمورد فساد و انحراف تاج السّلطنه -برخلاف نویسندگیش- کوچکترین شک و شبهه ای ندارد اضافه می کند:

نکتهٔ دیگر که بر مجعول بودن خاطرات تاج‌السّلطنه دلالت دارد، شرحی است که دربارهٔ انحراف او نوشته شده و آن انحراف اخلاقی را معلول خواندن درس و آموختن زبان فرانسه و سست شدن بنیان عقاید دینی دانستند، در حالی که این‌ها حقیقت ندارد، تاج السّلطنه جز سواد معمولی بحد زنان درباری آن زمان معلوماتی نداشته و انحراف وی در اثر توطئه یک عده جوان اشراف زاده طهرانی بود که در زمان مظفّرالدین شاه در بین راه حضرت عبدالعظیم به کالسکه او حمله کردند و او را بوسیلهٔ کالسکهٔ دیگر ربودند و بیش از یک هفته در یک خانه واقع در محله عرب ها مخفی ساختند و به او دست تجاوز گشودند و به دستور مظفّرالدین شاه تنبیه و مجازات شدند ولی شعاع الدوله شوهر تاج‌السّلطنه او را طلاق داد و وی به راه فساد افتاد.[۵۳]

اگر آقای صفایی عنایتی به نوشتار زنان در ایران می نمود قطعاً در می‌یافت که

تا عصر جدید تنها معدود زنانی از دربار و طبقات فرادست فرصت پروراندن استعدادهای ادبی خود را داشتند. از میان صدو چهل و هفت شاعری که در کتاب معتبر و جامع *از رابعه تا پروین* ذکرشان رفته چهل و سه زن از درباریان‌اند و باقی تقریباً جملگی به طبقات مرفّه تعلّق دارند.[۵۴]

آن‌چه نقل شد فقط مشتی نمونهٔ خروار است. اندیشهٔ شکوفا، افکار پیشرو و کمال ادبی زنان پیشگام به عنوان نشانی از این واقعیّت قلمداد نشده که اگر زنان فرصتی پیدا کنند توانایی خلاّقیت فراوان دارند. درعوض، این آثار "مردانه" و "مجعول" به شمار آمده تا کماکان این فرضیه، که تنها مردان اند که از پس نوشتن آثاری خوب و پراندیشه برمی‌آیند، برای بعضی معتبر و ازلی/ابدی باقی بماند. شاید هم بهمین دلیل است که به گفتهٔ کتایون مزداپور درمقالهٔ بدیع و پرمایه اش:

> . . . زن هوشمند و توانگر در دانایی و هنر، اجبار دارد و ضروری می بیند و ناچار است ارزش کار خود را پنهان نماید . . . جامعه دوست نداشته است که زنان سرآمد و یگانه باشند و پنداشته های برساختهٔ جمعی، چنان در این خطّه از جهان نظام یافته و در شبکه های سخت و پیچیدهٔ خود زن را پرورش داده و رفتار او را در چنگال ضبط و کنترل گرفته است که هیچ جای تخطّی باز نگذاشته است: زن هوشیار جز زن مکّار نیست و زن خوب و بهنجار بسیار بهتر است از هوش متوسطی بهره داشته باشد تا دانایی و مکر و چاره گری های گریزمندانه![۵۵]

ولی حال که سرانجام سنّتی از نویسندگان زن پدید آمده تغییرات ناگزیرند. پیدایش این سنّت نه تنها به خاطر شمار قابل ملاحظه ای از نویسندگان زن و نوشته های آنان بلکه درعین حال به خاطر وجود پیشینه ای درخشان است. دیگر شاید لازم نباشد نویسندگان زن را با مجموعه ای یکسره مردانه قیاس و ارزیابی کنیم. به راستی درکمتر از صدو پنجاه سال زنان چهرهٔ ادبیّات فارسی را دگرگون کرده و هنجارها و الگوهای فرهنگی را در سطحی به غایت خصوصی و پراهمیّت مورد بازاندیشی و بازخوانی قرار داده اند. آنان با یافتن صدای خلاّق و علنی خود و به یمن نگاه و ندای باز یافتهٔ خود غنایی حیرت آور آفریده اند. بی‌سبب نیست که عاقبت زندگی یک زن نویسنده با تمام جزئیّات و لحظات اوج وفرودش محور اصلی رمانی به غایت زیبا شده است. ***دل فولاد***، اثر منیرو روانی‌پور، بشارت طلوع دورهٔ جدیدی را می دهد. دوره ای که "دختران کاتب" سوار بر اسبی تیز پا در فضایی گسترده، در دیاری که در و

دیوار و دروازه ندارد، فارغ بال و آزاده رو به افق‌های باز و بی کران روانند. **دل فولاد** با این خطوط که در واقع سرآغاز خجسته ای است پایان می‌پذیرد:

شهر آرام بود و دیوار و دروازه ای نداشت. برگیسوان دخترکان گل‌های میخک و صدا، صدای ساز مشتاق بود و اسب بی سوار کار در میدان شهر مانده بود و دختر کاتب رُز طلایی در دست به جانب اسب می رفت. اسب انگار او را دید که خوشحال سه بار رو به افق شیهه کشید و دختر کاتب سوار شد، اسب دو سه بار سرگرداند و دختر کاتب رو به افق اسب سرخ یال را هی کرد. . .[۵۶]

---

* درتدوین این مقاله از راهنمائی ها وپیشنهادهای عبّاس میلانی، کاوه صفا، افسانه نجم آبادی احمد کریمی حکّاک و هرمز حکمت بهره برده ام. از محبت های بی‌دریغشان سپاسگزارم. **ف. م**

پانویس ها:

۱. اشاره به نقش حکّ شده برسنگ قبر ملاتقی برقانی در صحن شاهزاده حسین در قزوین است.

۲. ن. ک. به نقّاشی رنگ و روغن "پای چراغی" در: احمد سهیلی خوانساری، ***کمال هنر: احوال و آثار محمد غفاری، کمال الملک***، تهران: علمی، پائیز ۱۳۶۸، ص ۲۷۲.

۳. به نقل از حمید نفیسی، «زن و مسئله زن در سینمای ایران بعد از انقلاب،» ***نیمه دیگر***، شماره ۱۴، بهار ۱۳۷۰، ص ۱۲۹.

مشاغل زنان در ۶۱۰ فیلم به ترتیب زیر است:

شغل زن در فیلم	تعداد فیلم ها
خانه دار	۵۵
دانشجو و محصّل	۴
رقّاصه و خواننده	۵۲
فاحشه	۲۲
هنرمند و نویسنده	۸
شاغل درکاباره	۱۰
کارگر و مشاغل همردیف	۱۶
بیکار و ولگرد	۱۵
مالک و مدیر	۷
کارمند	۴

شغل زن در فیلم	تعداد فیلم ها
پرستار	۵
معلّم	۶
غیره	۱۹

۴. به نقل از ناصر تکمیل همایون، «بررسی موقعیت و منزلت زن در تاریخ ایران،» ***فرهنگ و زندگی***، شمارهٔ ۱۹/۲۰، پائیز/زمستان ۱۳۵۴، ص ۲۰.

۵. ***همانجا***.

۶. مهدی اخوان ثالث، ***از این اوستا***، چاپ سوم، تهران، انتشارات مروارید، ۱۳۵۳، ص ۱۹۹.

۷. فرزانه میلانی، «پای صحبت سیمین دانشور» ***الفبا***، دورهٔ جدید، جلد چهارم، پائیز۱۳۶۲، ص ۱۵۵.

۸. درسال ۱۳۱۱ شمسی نخستین کنگرهٔ بین المللی زنان در ایران برگزار شد. به گفته بدرالملوک بامداد: «سه نفر از بانوان فاضلهٔ عرب به نام های (نورحماده) از بیروت (حنیفه خوری) از مصر (سیده فاطمه) از عراق به تهران آمدند تا کنگرهٔ زنان شرق را تشکیل بدهند.» ***زن ایرانی: از انقلاب مشروطیت تا انقلاب سفید***، تهران، انتشارات ابن سینا، ۱۳۴۷ ص ۶۰.

۹. سیمین دانشور، ***سووشون***، تهران، خوارزمی، ۱۳۴۸، ص ۱۰۷.

۱۰. فروغ فرّخ زاد، ***اسیر***، چاپ هفتم، تهران، امیر کبیر، ۱۳۵۱، ص ۲۰.

۱۱. در شعر "قربانی" فرّخ زاد می‌نویسد:

از من جز این دو دیدهٔ اشک آلود
آخر بگو. . . چه مانده که بستانی؟
ای شعر. . . ای الههٔ خون آشام
دیگر بس است. . . این همه قربانی

ن. ک. به: فروغ فرّخ زاد، ***دیوار***، چاپ چهارم، تهران، امیرکبیر، ۱۳۵۰، ص ۴۵.

۱۲. مهشید امیر شاهی، ***بعد از روز آخر***، چاپ دوّم، تهران: امیرکبیر، ۱۳۵۵، صص ۷-۲۱.

۱۳. فاطمهٔ سیّاح به سال ۱۲۸۱ شمسی در شهر مسکو تولد یافت و در همانجا دورهٔ دکترای خود را به پایان رساند. پس از مراجعتش به ایران در دانشگاه تهران شروع به تدریس زبان و ادبیات روسی و ادبیّات تطبیقی نمود. دکتر سیّاح که از مفاخر ایران است به سال ۱۳۲۶ یعنی درچهل و پنج سالگی براثر سکتهٔ قلبی درگذشت. برای اطلاعات بیشتر ن. ک. به: ***نقد و سیاحت: مجموعهٔ مقالات و تقریرات دکتر فاطمه سیاح***، به کوشش محمد گلبن، تهران انتشارات توس، ۱۳۵۴.

۱۴. ن. ک. به: ***قرآن***، سوره های البقره، یوسف و النحل.

۱۵. بدرالملوک بامداد، ***همان***، ص ۷۴.

۱۶. جلال آل احمد، ***سنگی برگوری***، تهران، رواق،۱۳۶۰، ص ۱۰.

۱۷. سمین دانشور، ***غروب جلال***، تهران، رواق،۱۳۶۰.

18. Roy Mottahedeh, *The Mantle of the Prophet*, New York, Simon & Schuster, 1985.

19. Daryush Shayegan, *Sous les ciels du monde: Entretiens avec Ramin Jahanbegloo*, Paris, Editions du Felin, 1992.

۲۰. «از میان نامه های شما: قسمت هایی ازنامهٔ نویسندهٔ ارجمند محمدعلی جمال زاده، مورخ ۳۰ ژانویه ۱۹۸۹»، **نیمه دیگر**، شمارهٔ نهم، بهار ۱۳۶۸، ص ۵.

۲۱. رضا براهنی، **تاریخ مذکر**، تهران، علمی، ۱۳۵۱، ص ۱۵.

۲۲. سید محمدعلی جمال زاده، **تصویر زن در فرهنگ ایرانی**، تهران، امیرکبیر، ۱۳۵۷، ص ۵۲.

۲۳. شیخ مصلح الدین سعدی شیرازی، **بوستان**، از روی نسخهٔ تصحیح شدهٔ محمدعلی فروغی، تهران، امیرکبیر، بی تا، ص ۲۲۶.

۲۴. فروغ فرّخ زاد، **عصیان**، چاپ پنجم، تهران، امیرکبیر، ۱۳۵۱، ص ۵۸.

۲۵. پروین اعتصامی، **دیوان**، چاپ ششم، تهران: فردین، ۱۳۵۳، ص ۲۶۸.

۲۶. **یادنامهٔ پروین اعتصامی**، گردآوری علی دهباشی، تهران، دنیای مادر، ۱۳۷۰، ص ۳۷.

27. Simin Daneshvar, *Daneshvar's Playhouse*, trans. Maryam Mafi, Washington, D.C., Mage, 1989, p. 158.

۲۸. حشمت مؤید، «برگزیده ها، به یاد هشتادمین سال تولد پروین اعتصامی»، **ایران نامه**، شمارهٔ ۱، سال ششم، ص ۱۱۸.

۲۹. فضل الله گرکانی، **تهمت شاعری**، تهران، ۱۳۵۶، البرز، ص ۷.

۳۰. **همان**، ص ۶۳.

۳۱. **همان**، ص ۱۱۸.

۳۲. **همان**، ص ۱۱۴.

۳۳. **همان**، ص ۱۳۴.

۳۴. پروین اعتصامی، **دیوان**، "مقدمهٔ" ملک الشّعراء بهار.

۳۵. به نقل از **یادنامهٔ پروین اعتصامی**، ص ۲۷۱.

۳۶. رضا براهنی، **همان**، ص ۱۰۲.

۳۷. پرتو نوری علاء، «پروین، فروغ، سیمین: در سه مرحله از تغییر و تحول تاریخی ایران»، **نیمه دیگر**، دوره دوم، شماره۱، پائیز ۱۳۷۲، شمارهٔ ویژه سیمین بهبهانی، ص ۱۴۶.

۳۸. فرشته داوران، «شعر "غیرشخصی" پروین اعتصامی»، **ایران شناسی**، سال اول، شمارهٔ ۲، تابستان ۱۳۶۸، ویژه نامهٔ پروین اعتصامی، ص ۲۹۲.

۳۹. پروین اعتصامی، **دیوان**، ص ۲۵۸.

۴۰. یحیی آرین پور می‌نویسد: «کتاب **تربیت نسوان او**(یوسف اعتصام الملک)، که ترجمه‌ای بود از **تحریرالمراة** قاسم امین مصری و به سال ۱۳۱۸ هـ. ق چاپ شد، درآن روزگار تعصّب عام، در شهری مثل تبریز ارزش خاصی داشت.» از **صبا تا نیما**، چاپ سوم، تهران: کتاب های حبیبی، ۱۳۵۳، جلد دوم، ص ۱۱۳.

۴۱. احمد کریمی حکّاک، «پروین اعتصامی، شاعری نو آور: تحلیلی از شعر "جولای خدا"»

ایران شناسی، ویژه نامهٔ پروین اعتصامی، ص ۲۶۶.

42. Heshmat Moayyad, *Parvin's Personality and Poetry, A Nightingale's Lament*, trans. Heshmat Moayyad and A. Margaret Madelung, Lexington, Ky., Mazda, 1985, p. xii.

۴۳. سعید نفیسی، " پروین اعتصامی"، *یادنامهٔ پروین اعتصامی*، ص ۴۸۷.

۴۴. فضل الله گرکانی، *تهمت شاعری*، ص ۶.

۴۵. *همان*، ص ۷.

46. S. Mohammad Ishaque, "Parvin-i I'tisami: An Iminent Poetess of Modern Iran," I*slamic Culture*, 17, No. 1 (January 1943), p. 49.

47. Vincent Shean, *The New Persia*, New York, 1927, as quoted in Heshmat Moayyad, "Parvin's Poems: a Cry in the Wilderness," in Islamwissenschaftliche, Abhandlungen, Wiesbaden, Frans Steiner, 1947, pp. 164-90.

۴۸. علی اکبر مشیر سلیمی، *زنان سخنور*، تهران، علی اکبر علمی ۱۳۳۵، ص ۸۱.

۴۹. هادی حقوقی، «کوری نگر عصا کش کور دگر شود»، *خواندنی ها*، سال دهم، شماره پانزدهم، نیمه دوم شهریور ۱۳۶۸، ص ۱۷.

۵۰. *نیمهٔ دیگر*، شماره نهم، ص ۶.

۵۱. «گفتگو با مهدی اخوان ثالث در بارهٔ فروغ فرخ زاد»، *بررسی کتاب*، شماره ۱۲، دورهٔ جدید، سال سوم، زمستان ۱۳۷۱، ص ۱۲۴۶.

۵۲. ابراهیم صفایی، «خاطرات تاج السلطنه»، *راهنمای کتاب*، شماره۱۲-۱۱، بهمن و اسفند۱۳۴۸، ص ۶۸۲.

۵۳. *همان*، ص ۶۸۴.

۵۴. کشاورز صدر، *از رابعه تا پروین*، تهران، کاویان، بی تا.

۵۵. دکتر کتایون مزداپور، "جهیکاکیست؟" *زنان*، سال اول، شماره ۳، فروردین ۱۳۷۱، ص ۱۰.

۵۶. منیرو روانی پور، *دل فولاد*، شیراز: نشر شیوا، ۱۳۶۹، ص ۲۷۵.

حامد شهیدیان*

دشواری‌های نگارش تاریخ زنان در ایران:
وضع کنونی و راه آینده

یکی از مهم‌ترین وظایفی که رشد جنبش زنان در سال های پس از انقلاب پیش روی اندیشمندان ایرانی گذاشته پرداختن به تاریخ زنان است. این وظیفه از چند نظر برای جنبش زنان و کلیه‌ی نیروهایی‌که خواهان برابری و دمکراسی می باشند مهم است. زنان از دید تاریخ پوشیده مانده اند؛ حجابی که تن را می‌پوشاند، در عرصه‌ی تاریخ نیمی ازجمعیت جامعه‌ی ما را به گوشه‌ی دورافتاده‌ای از تاریخ تبعیدکرد تا، در انزوای خود، برای سامانه‌های سیاسی-اجتماعی ستمگر مساله ساز نباشد. از همین رو، کشف زنان در تاریخ به درک ژرفتری از نابرابری های اقتصادی، سیاسی و فرهنگی در جامعه‌ی ما کمک می‌کند. همچنین با شکستن دیوارهای تنهایی و انزوا، پیوند تاریخی میان زنان قوام می‌یابد. انسان هایی که هریک به تنهایی بارسنگین ستم سده ها را بر دوش می‌کشیدند، با کشف همزبانان، همراهان و خویشاوندان تاریخی، پیوستگی هدف‌ها و خواسته‌های خود را درمی‌یابند. و این برای جامعه‌ای چون ایران، که گسست وتکرار آزموده‌ها از ویژگی جنبش‌های اجتماعی آن است،

---

* استاد جامعه شناسی در دانشگاه ایالتی سنگامون (Sangamon State University) در ایلینوی. آخرین اثر حامد شهیدیان به نام: *Women and Clandestine Politics in Iran, 1970-85* در دست چاپ است.

دستاوردی بسیار چشمگیر خواهد بود. یکی از پیش شرط های خلق این پیوستگی همانا دستیابی به زبانی مشترک و غنی است که هم در روند شناخت درست زندگی و تجربهٔ زنان مؤثر باشد و هم در امر ارتباط و تبادل نظر میان آنان. کشف زنان در تاریخ و نگارش تاریخ زندگی ایشان گام مهمی در این راه است. و اگر یکی از پیش شرط های دمکراسی، وجود شهروندانی است که آگاهانه خواسته های خویش را در سطح جامعه معرفی کنند، چنین وظیفه‌ای اهمیّتی دو چندان پیدا می کند. به‌علاوه، تاریخ تنها کشف و دستیابی به آگاهی‌های تازه نیست، بلکه به طرح پرسش های نو نیز کمک می کند؛ پرسش‌هایی که گسترش دامنه‌ی آگاهی اجتماعی را میسر می‌سازد.

هدف این نوشته بررسی اجمالی منابع موجود در زبان فارسی درباره‌ی تاریخ زنان و زمینه های فکری مشترک میان آن هاست. مقاله ابتدا به ارزیابی ابزار کارهای موجود تاریخ‌نگاری ـ منابع و مأخذ و محدودیت های سیاسی و اجتماعی ـ می پردازد. سپس، مشکلات نظری نگارش تاریخ زنان و روندهایی را که منابع موجود باورهای مردسالاری را منعکس و باز تولیدکرده اند مورد بررسی قرار می‌دهد. درآخرین قسمت، به برخی از ویژگی‌های کلی نگارش فمینیستی تاریخ زنان اشاره خواهدشد. بدیهی است که این تقسیم بندی صرفاً به منظور سهولت دنبال کردن ساختار مقاله است وگرنه مسایلی که در هر بخش مطرح می‌شوند اجزاء به هم پیوسته‌ای هستند که در یکدیگر تداخل پیدا می‌کنند.

پیش از پرداختن به بحث اصلی اشاره به چند نکته را ضروری می‌دانم. نخست این که در این جا هدف نشان دادن شیوه ها و دلایل تحریف و نفی تاریخ زنان و اشاره به برخی از مسایل کلیدی درنگارش تاریخ زنان است نه بررسی زنان در تاریخ. به همین خاطر ـ و این نکته‌ی دوم است ـ خود را آزاد می‌بینم که نمونه هایی از دوران های مختلف تاریخ ایران برگزینم. این نمونه ها تنها در رابطه با مسأله‌ی نگارش تاریخ زنان مورد بررسی قرار می‌گیرند و درنتیجه به عوامل گونه‌گونی که در زندگی این پدیده ها مؤثر بوده‌اند اشاره ای نخواهم داشت. هدف من نه تحلیل همه جانبه‌ی این پدیده ها بلکه پرداختن به مسأله‌ی مشخّص تاریخ‌نگاری است. سوّمین نکته به کاربرد واژه‌ی تاریخ مربوط می‌شود. مراد من از تاریخ تنها شرح زندگی پیشینیان نیست، چرا که تاریخ امروز را نیز در بر می‌گیرد. مهم تر از آن، از آن جا که من به مسأله‌ی نگارش تاریخ و ابزار کار تاریخ‌نگاری می‌پردازم، خودم را موظّف می‌دانم که به چگونگی شکل گیری "منابع" و "مآخذ" تاریخ امروز که در فرداها نوشته خواهد شد نیز توجه کنم،

به ویژه از آن رو که تاریخ زنـان نـاچار است بیشتر از تاریخ های رسمی که سند و مدرک "معتبر" دارند به خرده مدارک و سندهای "غیررسمی" تکیه کند.

تاریخ نگاری، پژوهش های علمی اجتماعی و نگارش تاریخ زنان

یکی از بزرگترین مشکلات نگارش تاریخ زنان درایران مسأله‌ی منابع و مآخذ است. همه‌ی کسانی که از دور و نزدیک با پژوهش های مربوط به زنان سر و کار دارند دراین نکته هم نظرند که کمبود اطلاعات از بزرگترین سدهای راه تحقیق، دراین زمینه است. در ایران، این کمبود اطلاعات ابعاد وحشتناکی دارد. به‌عنوان نمونه، در یک کتابنامه‌ی زنان که چهارده سال پیش توسط دو تن از پژوهشگران مرکز پژوهش ها و مطالعات اجتماعی دانشگاه تهران تدوین شده، تنها ۶۸ منبع ذکر شده است.[۱] اگرچه براین شماره درسال‌های پس از انقلاب افزوده شده، با این همه به راحتی می توان دید که آن چه پیرامون زندگی زنان نگاشته شده چقدر اندک است و از آن هم اندک تر منابعی که برای درک زندگی پیچیده‌ی نیمی از جمعیت کشورمان به راستی سودمند است. بسیاری از آن چه که هر بار از نو به عنوان کتاب جدیدی پیرامون تاریخ زنان منتشر می‌شود درحقیقت گردآوری و تنظیم دوباره‌ی مطالبی است که پیشتر، اینجا و آنجا، درباره‌ی زنان آمده است و به ندرت می‌بینیم که نوشته ای تازه حاصل کنکاش درمنابع تاریخی تازه یافته و یا حاصل غور در مسایل تاریخی با ابزارهای تئوریک نوین باشد. برای نمونه می‌شود از کتاب **زن به ظن تاریخ** نام برد که حاصل به هم چسباندن باز گفت های بلند از منابع مختلف است که گاه حتی بدون ذکر دقیق مأخذ و با مثله کردن نظریات نویسنده‌ی اصلی صورت گرفته است.[۲] نمونه‌ی دیگر کتاب **پشت پرده های حرمسرا** است که به همان سبک و سیاق نوشته شده است. در ابتدای کتاب، که معطوف به معیارهای اسلامی است، شرحی کوتاه، براساس نظریات انگلس، پیرامون «خانواده درکمون اولیه» آمده.[۳] بجاست اشاره شود که **شناخت هویت زن ایرانی در گسترهٔ پیش تاریخ و تاریخ** به خاطر دقّت و وسعت پژوهش و عمق نظری نویسندگان جایگاهی ویژه در تاریخ‌نگاری زنان می‌یابد.[۴]

کهنگی منابع براین مشکلات می‌افزاید. بخاطر داشته باشیم که هنوز هم منبع عمده‌ی آگاهی تاریخی بخش بزرگی از روشنفکران و تاریخنگاران ما را نوشته هایی چون **تاریخ تمدن** ویل دورانت تشکیل می‌دهد که خود حاصل دوره‌ای خاص از تاریخ‌نگاری در غرب است.[۵] به همین خاطر، بحث و جدل های گونه‌گون درباره مسایل تاریخی، جامعه شناسی تاریخ، روش شناسی پژوهش،

روایت تاریخ و نقد فمینیستی تاریخ دیر، به کندی، و ناقص به میان تاریخ‌نگاران ما رخنه می‌کند. درنتیجه حتی وقتی که نویسندگان ما به نگارش تاریخ اجتماعی زنان دست می‌زنند، بخاطر اتکاء به مفاهیمی چون قدرت، نقش اقتصادی، سیاست، و زندگی اجتماعی، آن سان که با معیارهای مردانه تعریف و تبیین شده‌اند، یافته هایشان را درچارچوب های پذیرفته شده می‌ریزند و تصویری کوچک، ناتمام، و مخدوش از زندگی اجتماعی زنان ارائه می‌دهند. چنین قالبی می‌توانست با بهره گیری از پژوهش های جدید مردم شناختی، جامعه شناختی، و تاریخی جنبه های قوت و ضعف خود را مورد ارزیابی قرار دهد، لیکن بخاطر حاشیه ای بودن علوم اجتماعی در ایران و کمی حساسیّت بسیاری از پژوهندگان علوم اجتماعی به مسایل زنان چنین ارزیابی هایی حرکتی بطئی و لاک پشتی بخود گرفته‌اند.

اگرچه تاریخ‌نگاران معاصر به اهمیّت حبّ و بغض های شخصی و گروهی در تاریخ‌نگاری واقفند، امّا فقدان زنان در تاریخ را معمولابه نشانه‌ی بازتاب عینی و بی‌طرفانه‌ی "واقعیّتِ" نقش بی اهمیّت آنان در روند تاریخ می گیرند. این باور سبب می شود که تاریخ‌نگاران بر این مهم چشم بپوشند که تاریخ زنان نیز می تواند تحت تأثیر باورها و پیش انگاره های تاریخ‌نگار قرار گیرد؛ پیش انگاره هایی که چارچوب فکری تاریخ‌نگار را تشکیل می‌دهند و در گزینش های او (این که کدام رخداد مهم است و کدام بی اهمیت) نقش تعیین کننده ای برعهده می‌گیرند. از همین رو، تاریخ، چه آنگاه که به بررسی "مردان تاریخ‌ساز" می‌پردازد و چه آنگاه که جنبش‌ها و تحوّلات بزرگ اجتماعی را مورد مطالعه قرار می‌دهد، اهمیّت کافی به زنان نمی دهد. تاریخ‌نگاران رسمی، که بیشترینشان را مردان تشکیل می‌دهند، تنها فعالیت های مردانه را در تمدن بشری مؤثر و شاینده‌ی ثبت دانسته اند. در سراسر تاریخ، زنان از تصویر جنگ، صلح، بیماری، بهداشت، قانون‌گذاری، نظامات دولتی، کشورداری و مانند آن حذف شده اند. در تاریخ معاصر ایران، نمونه‌وار بگوییم، هنوز بسیاری از جنبه های شرکت زنان در انقلاب مشروطیت درپرده‌ی ابهام مانده و ارزیابی این دوره از تکوین تئوری و پراتیک جنبش زنان ایران، نانوشته رها شده است. بیشتر روایت های جنبش مشروطه نقش زنان را به کم‌ترین میزان ممکن محدود کرده‌اند. تاریخ‌نگار بنام و موشکاف مشروطیّت، احمد کسروی، می‌نویسد:

فسوسا در ایران مشروطه برخاست و سراسر کشور را به تکان آورد و از زنان کم‌ترین جنبش

پدیدار نگردید و خود نتوانستی گردید. زن‌هایی که هیچ نمی‌دانستند کشور چیست، مشروطه چه می باشد، و هیچ نمی خواستند بدانند-چه جنبشی از آنان پدیدار توانستی بود. بیچاره آزادیخواهان بسیار آرزومند می بودند که درآن تکان از زنان نیز نامی درمیان باشد و یکی دوبار نمایش های زورکی و ساختگی پدید آوردند. ولی از آن ها چه سودی خواستی بود؟[۶]

مورّخان دیگر هم یا به شرکت زنان درجنبش مشروطه به عنوان نمونه هایی از«مبارزه‌ی زنان درکنار مردان» توجه کرده‌اند و یا به آرای اجتماعی زمانه پیرامون مسأله‌ی زنان پرداخته‌اند.[۷] اگرچه این هردو دستاوردهای مهمی می‌باشند، متأسفانه دراین رهگذر به ویژگی های شرکت زنان در جنبش های اجتماعی و آن چه این جنبش ها برای زنان در بردارند پرداخته نشده و ارتباط خواست‌ها و آرای جنبش زنان در آن دوره با سیر جنبش و تفکّر فمینیستی در ایران همچنان گسسته مانده است. خوشبختانه در سال های اخیر به این جنبه از تاریخ زنان -به ویژه درمیان تاریخ دانان ایرانی خارج ازکشور- توجّه بیشتری شده است.[۸]

امّا تنها نقش زنان در رخدادهای اجتماعی نیست که در تاریخ نگاری مورد بی توجهی واقع شده، تأثیر این رخدادها بر زندگی زنان نیز مورد بررسی قرار نگرفته است. نمونه هایی از این تأثیر را می توان در انقلاب مشروطه و به قدرت رسیدن نظام پهلوی دید که بررسی اثراتش در شرایط زندگی تاریخی-اجتماعی زنان و پراتیک و تئوری جنبش زنان به ثنا و آفرین یا لعن و نفرین محدود مانده‌است. این مسأله تنها به ایران محدود نمی شود؛ پژوهندگان رشدو توسعه درجهان سوم مدت ها بر این باور بودند که تحوّلات اجتماعی در این کشورها درمجموع برای هردو جنس مثبت است. استر بوزراپ(Ester Boserup) از جمله نخستین اقتصاددانانی است که به بررسی تأثیر روند "نوسازی" و "صنعتی شدن" بر زندگی زنان جهان سوم پرداخت. وی نشان می‌دهد که استعمار آفریقا توسط اروپاییان و تغییر سیستم کشاورزی آفریقاییان سبب تحدید نقش زنان درفعالیت های زراعی و از بین رفتن مالکیت آنان برزمین شد.[۹] تاریخ‌نگاران و تحلیل گران مرد، امّا، به این جنبه های تکامل تاریخ بی توّجه بوده‌اند.

مشکل دیگر، کمبود مطالعات تطبیقی است. این مسأله به ویژه از این نظر حایز اهمیّت است که کشور ما خود از تنوّع طبقاتی، قومی و مذهبی فراوانی برخوردار است. امّا، متأسّفانه بیشتر آن چه تاکنون درباره‌ی زنان ایران نوشته شده به این مسأله برخوردی جدی نداشته و زندگی گروهی خاص از زنان را به عنوان زندگی زن ایرانی در وجه عام خود معرفی کرده اند.[۱۰] نیروهای چپ

در این زمینه گام‌های اولیه‌ای برداشتند، امّا یافته‌های آن‌ها از محدوده‌ی کلّی ستم طبقاتی زنان فراتر نمی‌رود.[۱۱]

مطالعات تطبیقی از نظر دیگری نیز مهم است. پژوهش های فمینیستی علوم اجتماعی درغرب با بهره مندی از یافته‌های مردم شناختی و تاریخی توانسته اند بسیاری از مفاهیم پذیرفته شده و کهن را به زیر سؤال ببرند و به این ترتیب شالوده های نظری نوینی را پی افکنند که اسیر محدودیّت های نظری تاریخ و جامعه شناسی مردانه نباشد. در تاریخ‌نگاری زنان ایران، امّا، کمبود مطالعات تطبیقی تاریخی و مردم شناختی نقد چارچوب ها و پیش انگاره‌های حاکم را بسیار دشوار و حتی نا ممکن کرده است. یکی از این پیش انگاره ها وجود عاطفه‌ی مادری در زنان است که به ویژه -امّا نه منحصراً- درمیان نویسندگان مذهبی به عنوان یکی از «ویژگی ها و تفاوت های طبیعی» زن و مرد پذیرفته شده است. امّا پژوهش های تطبیقی نشان می‌دهد که اهمیّت و معنای اجتماعی و شخصی مادر شدن و "عاطفه‌ی مادری" جملگی پدیده هایی تاریخی- اجتماعی می‌باشند نه ویژگی های ازلی و ابدی. به عنوان نمونه، در میان زنان "بول" (Baule) در ساحل عاج این باور مشترک وجود دارد که همه‌ی زنان بطور متساوی از قابلیت مادر بودن بهره مند نیستند. بهمین سبب، آن دسته از زنانی که در ایفای مسئولیّت های مادری زبده تر هستند از کودکان زیادی نگهداری می‌کنند، حال آن که زنان ناوارد یا بی علاقه به ایفای نقش مادری از فرزندان خویش چشم پوشیده، آن ها را به دوستان و خویشان خود می‌سپارند.[۱۲] یا، پژوهش دیگری نشان می‌دهد که مادران تهی‌دست برزیلی، وقتی فرزند نحیفی به دنیا می‌آورند که مرگی محتوم انتظارش را می‌کشد، از همان ابتدا با او رفتاری سرد و بی اعتنا دارند و حتی درموارد بسیاری با گرسنه نگاه داشتن او مرگش را تسریع می‌کنند.[۱۳] پیش انگاره‌ی پذیرفته شده‌ی دیگر به قول نویسنده‌ای «ناتوانی متناوب زن» می باشد «که در اثر "عادت ماهانه" و حمل و شیر دادن بچه برایش پیش می‌آید».[۱۴] پژوهش های تطبیقی نادرستی این پیش انگاره را نیز نشان می دهد. برخورد فرهنگ های مختلف به کارکردهای بیولوژیک انسان، به ویژه عادت ماهانه، به حدی گونه‌گون است که مشترک انگاشتن یک نوع برخورد درمیان جوامع مختلف یا حتی در یک جامعه غیرممکن خواهد بود، چه رسد به طبیعی فرض کردن برخوردی مشخّص.[۱۵]

وقتی تاریخ‌نگار سرانجام از میان محدودیّت ها و کمبودها راهی به بیرون می‌جوید و سرگرم وارسی، تنظیم، و تحلیل یافته‌های خود می‌شود به نوع دیگری

ازمشکلات برخورد می‌کند. این مشکلات ناشی از محدودیت های سانسور سیاسی و مذهبی و چارچوب های نظری حاکم بر پژوهش تاریخ زنان است.

سیاست، مذهب، و نگارش تاریخ زنان

یکی از مهم ترین ویژگی‌های رشد علوم اجتماعی و انسانی درکشور ما درآمیختگی این علوم با سیاست است. دولتمردان با حساسیّت و اضطراب به کنکاش های این گونه دانش ها نگریسته اند و اندیشمندان و پژوهشگران، درمصاف با مخالفان سیاسی خود، با بهره‌گیری از زبان و یافته های این علوم به تدوین نظریه هایشان پرداخته، به آرمان های خویش مشروعیت بخشیده اند.[۱۶] به همین سبب، علوم اجتماعی و انسانی در ایران معاصر همواره فشار سانسور و بند و شکنجه را برگرده‌ی خویش حس کرده است. این رابطه ویژگی دوگانه ای به علوم اجتماعی و انسانی بخشیده است. از سویی علاقه‌ی روشنفکران سیاسی به گسترش دانش و بینش علمی نقش مهمی در تدوین و رشد این علوم بازی کرده، امّا از سوی دیگر سبب شده است که بیشتر آن چه در فرهنگ ما به عنوان بررسی های اجتماعی، تاریخی و یا انسانی پذیرفته می‌شود در حقیقت نه پژوهش های علمی، بلکه نقدها و گاه حتّی بیانیّه‌های سیاسی باشد که در آن ها هدف اصلی اثبات درستی دیدگاه فلسفی-سیاسی خاصی و یا محکوم نمودن نظرگاه مخالفی است.[۱۷] نمونه‌ی بارزی از این گرایش را در اندیشه‌های آل احمد، به ویژه در **غربزدگی**، می‌توان یافت. او درآن جا، ضمن صحبت از لزوم بررسی علمی از دو قطب پیشرفته و عقب مانده‌ی جهانی نوشت:

> درحد این اوراق نیست که برای این دو قطب یا این دو نهایت تعریفی از نظر اقتصادی، سیاسی، جامعه شناسی یا روانشناسی بدهد. کاری است دقیق و در حد اهل نظر. امّا خواهید دید که از زور پسی گاه به‌گاه از کلیاتی در همه‌ی این زمینه ها مدد خواهم گرفت. درست است که مشخصات دقیق یک زلزله را باید از زلزله سنج دانشگاه پرسید امّا پیش از این که زلزله سنج چیزی ضبط کند اسب دهقان اگرچه نانجیب هم باشد گریخته است و سر به بیابان امن گذاشته. بله صاحب این قلم دلش می‌خواهد دست کم با شامه ای تیز تر از سگ چوپان و دیدی دوربین تر از کلاغی هرزه گرد، چیزی را ببیند که دیگران به غمض عین از آن درگذشته اند یا در عرضه کردنش سودی برای معاش و معاد خود ندیده اند.[۱۸]

ناگفته پیداست که آل احمد نه نخستین و نه واپسین متفکّر ایرانی است که از چنین دیدگاهی دفاع کرده. محدود کردن حیطه‌ی تئوری به یافتن پاسخ هایی که

هم این‌جا و هم اکنون کارآمد باشند در نهایت به دانشی می انجامد محدود، التقاطی، آکنده از تضاد، ملهَم از حبّ و بغض، و سنّت‌گرا.[۱۹] ضدیّت با روش‌شناسی پژوهشی علمی که وجود اصول "واضح و مبرهن" خارج از دسترسی نقد و بررسی را نمی پذیرد[۲۰] رکن مهم نگارش نقد اجتماعی است که بیشتر یا در قالب ستیزه با سیاست گریزی گروهی از پژوهندگان علوم انسانی و اجتماعی (که آل احمد آن ها را «اساتید ریش و پشم داری» خواند که «به نبش قبور» مشغولند) و یا در قالب مبارزه با استعمار جلوه می‌کند.[۲۱] این برداشت گاه به حدّ افراط رسیده است. برای نمونه درسال های پیش از انقلاب برخی از نیروهای سیاسی یکی از وظایف دانشجویان مبارز را افشا و طرد پژوهندگان علوم اجتماعی در محیط دانشگاه می‌دانستند.[۲۲] در نتیجه، حتی درمیان روشنفکران جامعه که یکی از هدف هایشان مبارزه با واپسماندگی فرهنگی است، حاکمیّت چون و چرا ناپذیر یک روایت به‌عنوان تنها روایت درست و علمی راه گسترش و تعمیق اندیشه را می بندد. تحلیل و تفسیر براساس دیدگاهی خاص است که بی تردید نمی تواند همه‌ی جوانب یک مسأله را دربرگیرد. پذیرش این گونه تحلیل ها به عنوان « تنها بینش علمی ممکن» اگر راه شکّ علمی را ـ که چون دم زدن برای پژوهنده زندگی آفرین است ـ کاملاً بر ذهن نبندد، دست کم آن را پر سنگلاخ و مشکل گذر می‌کند. در نتیجه به رغم برخی شباهت های چنین نقد اجتماعی با پژوهش جامعه شناختی، میان این دو هم از نظر اسلوب پژوهش و هم از نظر نوع دانشی که می آفرینند فاصله بسیار است. به این ترتیب، اعتقاد و یقین جای گمان علمی را می‌گیرد، پافشاری بر معتقدات و تلاش برای اثبات خود و نفی مخالفان سبب می‌شود که پیچیدگی‌های هر موضوع به کلیشه ها و «یا این یا آن ها» تنزل یابد و تکرار بر نوآوری و درهم‌شکستن مرزهای مأنوس اندیشه حاکم شود. این پدیده، به باور من، یکی از پایه‌ای ترین مشکلات تفکّر اجتماعی و به ویژه پژوهش در تاریخ زنان است.

نمونه‌ی آشکار این گره نظری را می‌شود در بررسی های مارکسیستی تاریخ اجتماعی زنان ایران یافت. در شرایطی که بخش عمده ای از تاریخ‌نگاری زندگی زنان یا به منظور ستایش سامانه‌ی سیاسی حاکم بوده و یا در پی اثبات حقانیّت مردسالاری اسلامی، تاریخ‌نگاران مارکسیست بررسی شرایط اجتماعی زنان را بر اساس یک تئوری تکامل اجتماعی-تاریخی مطرح کردند. برخلاف نوشتار اسلامی که تکامل و پیشرفت اجتماعی را دستاورد مردان می‌داند و برای زنان نقشی حاشیه‌ای و وابسته در تکامل تمدن قایل است، تاریخ‌نگاران مارکسیست

نقش زنان درشکل گیری تمدّن بشری را نشان دادند و برنقش آنان به عنوان عوامل کار آمد و گره گشای تاریخی پای فشردند.[۲۳] هم اینان بودند که به کاوشی جدّی پیرامون سهم زنان در جنبش مشروطه دست زدند و چگونگی تکوین نخستین نطفه های جنبش زنان در دوران معاصر را نشان دادند. به علاوه، برخلاف بررسی های اسلامی که معیارهای اخلاقی را پدیده هایی جهان‌شمول و بی تاریخ معرفی می‌کنند، تاریخ‌نگاران مارکسیست به ویژگی اجتماعی-تاریخی ارزش های اخلاقی اشاره کردند و نقش مذهب در تکوین مردسالاری را شکافتند. علیرضا افشارنیا، به عنوان نمونه، می نویسد:

> این بسیار مهم است که قادر باشیم روابط زن و مرد را نه از زاویه‌ی اخلاقی، "ناموسی"-که خود زاییده‌ی روابط خاص اقتصادی اجتماعی بوده و صرفاً قراردادی است- بلکه بر پایه‌ی مفاهیم و ریشه‌های تاریخی-اقتصادی آن ارزیابی کنیم. تنها درچنین صورتی است که در خواهیم یافت آنچه هست چرا هست؟ و آنچه باید تغییر کند -و چه بخواهیم چه نخواهیم تغییر خواهدکرد- چرا؟ تنها چنین راه شناخت واقعیات و پدیده های اجتماعی-تاریخی است که در عصر تجلّی قانونمندی های علمی پیش پایمان قرار دارد.[۲۴]

همین محقق ازنخستین کسانی بودکه به نقش خانه داری و نهادمادری در ستم جنسی پرداخت و اهمیّت خانواده را دردوام و بازتولید ستم جنسی وطبقاتی نشان داد.[۲۵]

امّا زندان تئوریک این دستاوردها را درنطفه خفه می‌کند. اگر برنقش زنان در تکوین تکامل بشری تأیید می‌شود، وقتی به تنزّل موقعیّت زنان و شکل‌گیری مردسالاری پرداخته می‌شود صحبتی از کنترل جنسی زنان نمی شود و بحث کمابیش درهمان حیطه‌ی تنزّل نقش زن در روند تولید اقتصادی محدود می‌ماند. اگر نقش زنان در مذاهب اوّلیه برجسته می شود و تسلّط مردسالاری مسئول از بین رفتن این نقش در ادیان بزرگ خوانده می‌شود، ارتباط این تنزّل مقام با شکل‌گیری تابوهای مربوط به عادت ماهانه، "ختنه" زنان و پابندی روشن نمی‌شود.[۲۶] اگر به اهمیت استقلال اقتصادی زنان اشاره می‌شود، ضرورت جنبش مستقل زنان علیه‌ستم جنسی به عنوان «سرو صداهای آزادی زن» مورد نفی قرار می‌گیرد.[۲۷] گذشته از این ها، ایقان جنبش چپ به درستی نظری و علمی موضع خود و جدایی‌ای که میان خود و روشنفکران می دید میزان تأثیرگذاری این دستاوردها را محدود کرد و عملاً آن ها را در حاشیه‌ی جنبش چپ قرار داد.[۲۸]

در واقع، این آثار تنها پس از شکست جنبش از زیر تلنبار نظریات سازمان-حزبی بیرون کشیده شدند و مورد مطالعه قرار گرفتند.[۲۹] می بینیم که جوانه‌های فکری که در شرایط مساعد می توانستند بارعلمی و فرهنگی چشمگیری داشته باشند، رشد ناکرده سر به درون خاک فرو بردند.

از آنجا که تاریخ‌نگاری همواره یوغ سیاست را برگردن خود حس کرده، یا دست کم سایه‌ی سلاح سیاست را بر سر خود دیده، نگارش تاریخ زنان در ایران بیش و پیش از آن که به منظور شناخت تاریخ زنان باشد تأیید موافقان یا رسواسازی مخالفان را مد نظر داشته است. تغییرات شرایط اجتماعی پس از دهه‌ی ۱۳۴۰ که برخی از جنبه های حاکمیّت مردسالاری ایرانی را به خطر انداخت قشر سنتّی و مذهبی جامعه را به هراس افکند و آنان را به برکشیدن فریاد واا سفا واداشت. نوشته های اینان، بیش از آن که در پی نمایش زندگی زنان باشد در پی اثبات درستی راه حلّ اسلامی برای مشکلات اجتماعی بود. گروهی به بررسی شرایط زندگی زنان پرداختند تا تکامل و تشدید "غربزدگی" یا وابستگی سیاسی-اقتصادی به امپریالیسم را نشان دهند. برجسته ترین نمونه‌ی این تحلیل را در نوشته‌های علی شریعتی، به ویژه در کتاب **فاطمه فاطمه است**، می توان دید که تحولات ایران معاصر را دسیسه ای امپریالیستی می‌خواند برای گسترش و تثبیت نفوذ استعمار خارجی.[۳۰] نویسنده‌ی دیگری این تغییرات را به معنای «آزادی کامل و جهش زن بسوی ترقیّات علمی و هنری و خدمات نوعی و اجتماعی» ارزیابی می‌کند که مورد سوءاستفاده‌ی «گروه کثیری» از زنان قرار گرفت و دستمایه‌ی«بی عفّتی و بوالهوسی و خیابانگردی» آنان شد. درنتیجه:

> با ادامه‌ی این وضع و نیز روابط افراطی زن با ملل غیرمسلمان، مخصوصاً زنان آلوده و منحرف آنان و بالاخره یک سلسله معاشرت های نامعقول و نامطلوب و تبعیّت از اعمال و رفتار این عروسک ها و مجسّمه های تبلیغی که در ایران و در جمع زنان به نام مانکن و مروّجین مدهای روز از دورترین نقاط غربی بسوی مملکت ما سرازیر می‌شوند، رفته رفته گروهی از زنان سالم و نجیب نیز به جمع این دسته از زنان سبک مغز و خفیف الطبع و باصطلاح متجدّد و آزادیخواه!! که سریعاً رو به افزایش‌اند پیوسته و اکنون ارزش معنوی و کمالات طبیعی زن فدای امیال شخصی و مقاصد پلید و سودجویانه غربی ها گردیده است.[۳۱]

بنابراین، هدف بررسی تاریخ نه شناخت زندگی زنان، بلکه تأکید بر این است که دوری از اسلام، اضمحلال و نیستی را برای زن ایرانی به ارمغان می‌آورد.

تصویری که از مجموعه‌ی این تحولات اجتماعی ارائه می‌شود به ناچار غلو آمیز، غیر واقعی و توهین آمیز است، چرا که در آن زنان، یا فتنه انگیزان جامعه انگاشته می‌شوند،[۳۲] و یا عناصری بی اراده و بی فکر که به سادگی فریب می‌خورند و در خدمت غرب قرار می‌گیرند. به این ترتیب، مرحله ای از تاریخ زندگی زنان (و تاریخ جامعه)، درخدمت اهداف سیاسی، به تمامی از پیچیدگی تهی می‌شود. این شگرد، امّا، محدود به نویسندگان مذهبی نبوده است. اگر هدف آنان از روایت تاریخ زنان رسوا کردن رژیم پهلوی بود، نویسندگان غیر مذهبی نیز به فراخور گرایش های سیاسی خویش از پرداختن به تاریخ زنان هدف‌های خاصی را دنبال کرده اند. مخالفان اسلام، به ویژه طرفداران رژیم پیشین، با بررسی تاریخ زنان ایران در پی اثبات این مدّعا بوده اند که ستم جنسی در ایران از ارمغان های هجوم اسلام بوده است. در چنین روایتی، زایش و تکوین سامانه‌ی مردسالاری در ایران باستان نادیده انگاشته می‌شود. مثلاً کتاب **زنان ایران در عصر پهلوی** از روی مردسالاری ایران پیش از اسلام با شتاب می‌گذرد تا نشان دهد که «چه در ایران و چه درجامعه عرب، عدم استقلال، آزادی و ارزش زنان، پس از استقرار اسلام و بخصوص گسترش خرافاتی که دکانداران دین عامل آن بودند، پدیدار گشته است.»[۳۳]

این که سیاست روایت تاریخ را وثیقه‌ی هویّت خود می‌گیرد به شکل دیگری نیز در نگارش تاریخ زنان اثر می‌گذارد. حساسیت مسأله پژوهش جدّی تاریخ زنان را به خودسانسوری وامی‌دارد. اجتناب نویسندگان از پرداختن به تاریخ زنان در دوران پهلوی در سال‌های پیش و پس از انقلاب را در ارتباط با حساسیّت موضوع باید دید.[۳۴] مثلاً در سال‌های پیش از انقلاب، اگر از دمخوران و ثناگویان نظام حاکم بگذریم بیشتر اندیشمندان غیر مذهبی از بررسی جدّی تاریخ زنان طفره رفتند و نتوانستند "مسأله زن" را به عنوان یکی از مشکلات عمده‌ی جامعه‌ی ایران ارزیابی کنند.[۳۵] و وقتی صف بندی سیاسی گروهی را سراپا خوب و گروهی دیگر را یکسره بد می‌کند، نه تنها اولویّت‌ها از پیش تعیین می‌شوند بلکه مجالی برای درخود نگریستن های جدّی نیز نمی ماند. بی‌دلیل نیست که حتی تاریخ‌دانی چون هما ناطق لزوم طرح مسایل زنان را از اساس و ریشه نادرست خواند تا مبادا "خودی ها" به زیر سؤال روند: «مسئله ایران فعلاً مسئله زن ایرانی یا مرد ایرانی نیست. آگاهی از آن یک ملت است. شاید اصلاً بهتر این باشد که ما دم نزنیم و گوشه گیری کنیم زیرا ترس این هست که وقتی هم وارد معقولات می‌شویم بجای آنان که

استحقاق انتقاد شدن دارند آل احمدها، نادرپورها وکسرایی ها را به باد انتقاد بگیریم.»[۳۶]

گذشته از این ها، پژوهنده باید مدام واکنش های احتمالی خوانندگان را مدنظر قراردهد، و خود را از گزند آنان مصون نگه دارد. یکی از نمونه های آشکار این مشکل را در **زن در تاریخ** می توان یافت. ع. نوابخش در بررسی «زن درنخستین جوامع انسانی»، با استناد به یافته های مردم شناختی اشاره می‌کند که درجوامع نخستین محدودیّتی در رابطه‌ی جنسی انسان ها وجود نداشته است. ولی بی درنگ -چه از سرباور و برای پرهیز از لعن دیگران- می افزاید:

> دراین جا برای رفع هرگونه سوءتفاهم احتمالی اشاره به این نکته ضروری است که‌عفّت وپاکدامنی و خودداری از رابطه جنسی تا هنگام ازدواج، برای سرافرازی و سلامتی جوانان لازم و واجب است و تنها شکل ازدواج ایده‌آل که می تواند برپایه اخلاق عصر ما استوار باشد، ازدواج یک مرد با یک زن است. امروز رابطه جنسی دلبخواه و بی قید و بند زنان و مردان و دختران و پسران، نتایج شومی را ببار می‌آورد.[۳۷]

مذهب از زوایای دیگری نیز سدّ راه پژوهش علمی پیرامون زندگی زنان است. به گمان من مسأله‌ی کلیدی دراین زمینه اتوریته‌ی اسلام و حقانّیت آن است که به نوبه‌ی خود سرچشمه‌ی اتوریته‌ی نگارنده می‌شود: فرض براین است که آن که به راستی و بدون حبّ و بغض اسلام را می‌فهمد آن را تأیید می‌کند و آن که آن را تأیید نمی‌کند آن را نمی فهمد و لاجرم نتایج تحقیقاتش نیز از صحّت چندانی برخوردار نیست. یعنی نتیجه‌ی تحقیق از همان ابتدا مشخّص است. به همین خاطر است که متون اسلامی به قصد پند و اندرز نوشته می‌شوند، و تعجّب آور نیست که این متون هرچه از نظر محتوا سطحی‌تر باشند پافشاری آن‌ها براین نکته که مخالفت خواننده با نظریّات آن‌ها تنها نتیجه‌ی قضاوت شتابزدهٔ اوست بیشتر می‌شود. عمادالدین حسین اصفهانی (عمادزاده) درنخستین صفحه‌ی کتاب خود به خواننده هشدار می‌دهد که «چون این کتاب شامل اضداد صفات و جامع‌ترین احوال زن است قبل از مطالعه‌ی کامل قضاوت نفرمایید.»[۳۸] یحیی نوری نکته‌ی مشابهی را مطرح می‌کند: «امیدوارم این کتاب بتواند خوانندگان محترم را -از هرگروه و جنس- به معارف درخشان اسلام درباب مقام زن -و حقوق او از نظر اسلام- و امتیاز این حقوق برسایرحقوق ها- ومسائل علمی و جهانی دیگر در این باب- آگاه و رهبری کند.»[۳۹] مرتضی

فهیم کرمانی می‌نویسد: «منظور از گردآوری این کتاب، کوشش پیگیری است برای بازگرداندن توجه نسل جوان و به ویژه دانش‌پژوهان به مفاهیم عالی اسلامی که در اثر افکار حاکم برمحیط با پاره ای از تخیّلات و درست نیندیشیدن ها دین را مورد تهاجم، یا بی اعتنایی قرارداده اند».[۴۰] شادکام با وضوح بیشتری به اتوریته‌ی خود و ریشه‌ی مشروعیّت آن اشاره می‌کند:

اینک نویسنده رساله‌ای را درباب چهرهٔ واقعی زن یعنی دورنمای طبیعت در سرشت ذاتی و ماهیت اخلاقی وی و نیز راه و رسم همگامی‌اش با مرد به رشته تحریر درآورده تا شاید با نشر و انتقاداتی چند از این رهگذر توانسته باشد به توسعهٔ معلومات و تنویر افکار زنان و مردان خصوصاً زنان و مردانی که پیوسته مقدّرات دائمی آنان در حیات زناشویی دمساز است به سهم خود کمکی نموده و از مکنونات قلبی و مطالعات و تراوشات فکر خویش شته ای از بررسی افکار و اعمالی را در وضع تاریک و شرربار فعلی گروه کثیری از زنان منحرف و گمراه در معرض قضاوت خوانندگان محترم بگذارد و بی شک درپرتو این مشعل هدایت و رهنمای حیاتی گام‌های مؤثر و مفیدی در راه سعادت و تحولات زندگی به ویژه حل مسائل زناشویی برداشته و از این پس زنان بهتر و بیشتر به حقوق و وظایف طبیعی و اهمیّت مقام خویش آشنا گشته و بدانند اگر زمانی قانون و مذهب آن ها را از بعضی جهات و قسمتی از حقوق و مزایا محروم ساخته، در مقابل مزایا و حقوق دیگری برای آنان قائل گردیده و بیشتر مسئولیّت های سنگین را که بر اثر زندگی اجتماعی و خانوادگی متوجه مردان است از آنان سلب نموده و مطمئن باشند راه زندگی زنان اسلامی بسیار صاف تر و هموار تر از زنانی است که در سایر ممالک دارای شرایط زندگی ویژه ای هستند![۴۱]

این برخورد را نباید جدا از شرایط اجتماعی-تاریخی نگارنده دید. تغییرات این شرایط از جمله افزایش میزان زنان باسواد، افزایش میزان زنان شاغل، تغییرات حقوقی روابط خانوادگی، گسترش نسبی بینش علمی درمیان جوانان و رویگردانی یا- دست کم- بی تفاوتی آنان نسبت به مذهب جملگی در شکل گیری این‌گونه برخوردهای عصبانی، حق به‌جانب و درعین حال تدافعی مؤثر بوده اند.[۴۲] امّا مسأله‌ی اتوریته‌ی مکتبی و سیاست تاریخ‌نگاری محدود به دوره‌ی خاصی نمی‌شود. تاریخ‌نگاری اسلامی زندگی زنان عرب پیش از اسلام (دوران جاهلیّت) نمونه‌ی دیگری از همین مشکل است. منابع اسلامی تأکید خاصی به جنبه‌ی رهایی بخش اسلام برای زنان عرب دارند. شریعتی می نویسد: «آنچه مسلم است این است که از میان مصلحان و اندیشمندان بزرگ تاریخ که غالباً یا زن را ندیده اند و یا به خواری در او نگریسته اند، محمّد تنها کسی است که جدّاً به سر نوشت زن پرداخته و حیثیت انسانی و حقوق اجتماعی وی را به وی باز داده‌است.»[۴۳] در

نوشتار اسلامی رسم براین است که پیش از پرداختن به مسأله اسلام و زنان نخست به وضعیت زنان در "دوران جاهلیّت" «به عنوان نمونهٔ کامل و شدید» محرومیت زنان از حقوقشان اشاره شود تا در مقایسه «معلوم شود معارف درخشان اسلام از چه افق تاریکی طلوع کرد و سراسر جهان را روشن نمود»[۴۴] این که آیا وضعیت زنان در کجا "شدیدترین" حالت را داشته موضوعی است که تنها پس از مطالعه‌ای تطبیقی و آن هم تنها به صورت نسبی می‌توان پیشنهاد- و نه تعیین- نمود و نه به فتوای یک نویسنده. امّا مسأله‌ی مهم تر در این جا شرایط زندگی زنان عرب پیش از اسلام و نقش اسلام درزندگی آنان است. پژوهش های مختلفی که در این زمینه شده است نشان می‌دهد که نه تنها زندگی زنان درمیان اعراب پیش از اسلام با تصویر فلاکت باری که در آثار اسلامی ترسیم شده تفاوت بسیاری دارد (زندگی خدیجه نمونه‌ای از اقتدار و استقلال اقتصادی زنان جاهلیّت است)، بلکه بسط اسلام درشبه جزیره عربستان با پاگرفتن مردسالاری و محدود شدن حقوق زنان همزمان بوده است.[۴۵] ناگفته پیداست که شکل گیری چنین نظامی با مقاومت زنان روبرو شد. حتّی در متون اسلامی نیز به نمونه های آشکار این مقاومت بر می خوریم. در **حلیة المتقین** نمونه‌ی زیر را داریم که رودررویی یکی از زنان عرب را با نماینده‌ی مردسالاری نوپای عربستان نشان می دهد:

> زنی آمد به خدمت حضرت رسول (ص) و گفت: «یا رسول الله، چیست حق شوهر بر زن» فرمود: «لازم است که اطاعت شوهر بکند و نافرمانی او نکند و از خانه او بی رخصت او تصدیق نکند و روزه سنّت بی رخصت او ندارد و هروقت اراده نزدیکی او کند، مضایقه نکند، اگرچه بر پشت پالان شتر باشد، و از خانه او بی رخصت او به در نرود و اگر بی رخصت به در رود ملائکه آسمان و زمین و ملائکه غضب و ملائکه رحمت همه او را لعنت کنند تا به خانه برگردد». گفت: «یا رسول الله حق کی بر مرد از همه کس عظیم تر است؟» فرمودکه حق پدر. گفت: «حق کی برزن از همه عظیم تر است؟» فرمود که حق شوهر. پرسید که من بر شوهر آن قدر حق ندارم که او برمن دارد. فرمود که از صد تا یکی نه. آن زن گفت که قسم می خورم به آن خدایی که ترا به حقیقت فرستاده است که هرگز شوهر نکنم.[۴۶]

امّا این برخوردها به عنوان نمونه هایی از مقاومت اعراب جاهلی در برابر اسلام معرفی می شوند و نه گوشه هایی از مقاومت های حق جویانه‌ی زنان. مرتضی مطهّری به نمونه‌ی اسماء اشاره می کند که به نمایندگی زنان مدینه به دیدار پیامبر رفت. وی دراین دیدار شکایت زنان مدینه را به این شکل باز گفت:

پدر و مادرم قربانت، من نماینده زنانم به سوی تو. ما زنان می گوییم خداوند عز وجلّ ترا هم بر مردان مبعوث فرمود و هم بر زنان، تو تنها پیامبر مردان نیستی. ما زنان نیز به تو و خدای تو ایمان آورده ایم، فرزندان شما را در رحم خویش می پرورانیم. امّا از آن طرف می بینیم وظائف مقدّس و کارهای بزرگ و ارجمند و پُر اجر و با ارزش به مردان اختصاص یافته و ما محرومیم. مردانند که توفیق جمعه و جماعت دارند، به عیادت بیماران می روند، در تشییع جنازه شرکت می کنند، حجّ مکرر انجام می دهند، و از همه بالاتر توفیق جهاد در راه خدا دارند. درصورتی که وقتی یک مرد به حجّ یا جهاد می رود ما زنان هستیم که اموال شما را نگهداری می کنیم، برای جامه‌های شما نخریسی می‌کنیم، فرزندان شما را تربیت می کنیم. چگونه است که ما در زحمت ها شریک شما مردان هستیم امّا در وظائف بزرگ و مقدس و کارهای پُر اجر و پاداش شرکت نداریم و از همه آنها محرومیم؟

پیامبر در پاسخ می گوید:

ای زن آن چه می‌گویم درست فهم کن و به زنانی که ترا فرستاده اند نیز حالی کن. پنداشتی که هرکه مرد شد به واسطه این کارها که بر شمردی توفیق اجر و پاداش و فضیلت را می یابد و زنان محرومند؟ خیر چنین نیست. زن اگر خوب خانه داری و شوهرداری کند، نگذارد محیط پاک خانه با غبار کدورت آلوده شود اجر و پاداش و فضیلت و توفیقش معادل است با همه آن کارها که مردان انجام می دهند.

و مطهّری از این گفت و شنود چنین نتیجه می‌گیرد:

اسماء زنی با ایمان بود و تقاضای او و زنان هم فکرش از عمق ایمان ایشان برمی خاست نه از شهوت برانگیخته شده که غالباً امروز می بینیم. او و همفکرانش نگران این بودند مبادا وظائفی که به عهده آنان واگذار شده قدر و قیمتی نداشته باشد و همه وظائف مقدس و قدر و قیمت دار به مردان اختصاص یافته باشد. او و همفکرانش تقاضای مساوات زنان و مردان را داشتند. امّا در چه؟ در ربودن گوی فضیلت و انجام وظیفه مقدس. چیزی که در مخیّله آنان هم خطور نمی کرد این بود که شهوات فردی را نام "حقوق" نهند و جنجال راه بیندازند. لهذا وقتی که آن جواب را شنید چهره اش از خوشحالی برافروخته شد. و با خوشحالی به سوی هم فکرانش برگشت.[۴۷]

چنین روایتی از تاریخ هدف های فراوانی را دنبال می کند. نخست این که اضافات مطهّری برگفتگوی این دو ـ سرچشمه‌ی نگرانی اسماء، واکنش او به پاسخ

پیامبر، و نتیجه‌ی تلویحی پذیرش این پاسخ از طرف زنان مدینه- درحقیقت نفی ذهنیّت زنان و تحمیل تعریف مردسالارانه بر روند تاریخ است. این مساله، چنان‌که در زیر خواهیم شکافت، شاه کلید نفی تاریخ زنان است. چرا که "نشان می دهد" که اسلام نقش سازنده ای در زندگی زنان عرب داشت تا جایی که حتی خود زنان عرب پس از آگاه شدن آن را پذیرفتند. به علاوه، این روایت تکلیف مخالفان و خرده گیران اسلام را نیز مشخص می کند: سرچشمه‌ی مخالفت آنان شهوت است نه تفکّر و اهداف عالی. و سر انجام، نتیجه‌ی این روایت نفی لزوم کنکاش زنان برای یافتن آزادی درجایی غیر از اسلام است.

این هدف غایی در چهره پردازی زنان صدر اسلام نیز نمایان می شود. نفوذ شیعه چهره‌های مشخّصی را در تاریخ برجسته می کند و زنان دیگری را به دست فراموشی می‌سپارد. مهم ترین نمونه را درمورد فاطمه، دختر پیامبر، داریم که در نوشتار شیعی نمادی اسطوره ای به خود گرفته است، حال آن که منابع غیر شیعی تصویری کاملاً متفاوت از او ارائه می دهند.[۴۸] دیگر زنان صدر اسلام نیز هویّت خود را در رابطه با مردانشان به دست می آورند. این رابطه از سویی موجد رده بندی میان زنان صدر اسلام می شود. احمد بهشتی در **زنان قهرمان** می نویسد: «قهرمانان داستان های این کتاب، شصت زن از زنان برجسته تاریخ اسلام و تاریخ شیعه هستند که هریک به تنهایی یک دنیا پاکی و درستی و عفّت و انسانیّت، با خود به همراه دارند. این زنان بزرگ که از میان نخبه ترین زنان مسلمان برگزیده شده اند، برخی همچون فاطمهٔ زهرا -بانوی اوّل اسلام- و مادر و دخترانش در صدر قرار دارند و برخی در درجات و مراتب پائین تر».[۴۹] از سوی دیگر، رابطه با مردان اسلام چارچوب عمل این زنان را نیز مشخّص می‌کند. به عنوان نمونه، عماد زاده حتّی حق انتخاب ارزش ها و آزادی کردار هم برای زنان پیامبر قائل نمی شود:

> انبیاء و رسل که راهنما و رهبر خلایق در عصر خود بوده اند زنان آن ها نیز بهترین زنان عصر خود و به تربیت ممتازی مربی بوده اند و گاهی بر اصل علل و عواملی زن یک پیغمبر انحراف عقیده می یافت نه انحراف اخلاق. این انحراف عقیده هم برحس رقّت فکر و سستی اندیشه و ذهن عقل و مغز او بوده است که اسیر احساسات می شده و نمی توانست از محیط ظاهر قدم فراتر گذارد. یک علت دیگر هم داشته و آن امتحان خود پیغمبر وقت برای سرمشق مردم بود تا ببینند او در رفتار با زن نامطلوب و منحرف خود چگونه عمل می‌کرده و روش مطلوب انبیاء سرمشق مردم گردد. . .[۵۰]

بنا بر این ادّعا، این زنان حتّی به‌عنوان زنان برگزیده‌ی پیامبر خدا نیز از سست اندیشگی ذاتی زنان در امان نیستند، امّا از آن جا که زنان پیامبرند، رسالت تاریخی پیامبر و حیثیت لازم برای ایفای این نقش مانع از درغلتیدن آنان به ورطه‌ی انحراف اخلاقی می شود. به این ترتیب، نویسنده از این زنان حق اندیشیدن و متفاوت اندیشیدن را سلب می‌کند و رفتارشان را نه براساس آن چه مراد آنان بوده، بلکه بر مبنای برنامه ای به مراتب بزرگ تر وجهان‌شمول تر تبیین می کند.

بدین گونه است که سیاست و مذهب، گاه جدا و گاه دست در دست هم، هدف‌ها و اولویّت های خود را بر نگارش تاریخ زنان تحمیل می‌کنند. این رابطه، به ویژه از آن نظر شایان توجّه است که در جامعه ای غیر دمکراتیک، سیاست و مذهب نقش مهمّی در شکل گیری محیط علمی و برخورد آراء و اندیشه‌ها دارند. امّا از سد این دو هم که بگذریم خود را با مشکلات دیگری در راه پژوهش های تاریخی- اجتماعی در مورد زنان روبه رو می بینیم.

مسایل نظری درنگارش تاریخ زنان

کمبود اطلاعات تاریخی در ایران از یک سو و باور به این که توده های مردم نقشی فرعی در روند تاریخ دارند سبب شده که بیشتر تاریخ ما، تاریخ دوله ها و سلطنه‌ها باشد و به تاریخ توده‌های مردم که ستون اصلی جامعه هستند بی‌اعتنا بماند. این مشکل عام درمورد زنان تشدید می شود، چرا که باورهای مرسوم برای زنان نقشی جز پرداختن به امور خانه قایل نیستند. به همین خاطر درمیان آن چه تاکنون پیرامون تاریخ زنان ایران نوشته شده، تاریخ زنان برگزیده جایگاه ویژه ای دارد؛ یا درکتابی فصلی به زنان برگزیده اختصاص می‌یابد و یا نمونه‌هایی از اعتلا یا سقوط مقام و منزلت زنان در برهه ای از تاریخ برشمرده می شود. متأسفانه حتّی تاریخ‌نگارانی که خواهان نشان دادن نقش و منزلت زنان در طول تاریخ هستند نیز گزند چنین کاری را جدّی نمی‌گیرند. بنفشهٔ حجازی، در توجیه تاکیدی که بر چهره پردازی زنان در کتاب **زن به ظن تاریخ** دارد، می نویسد:

> . . . انسان زاییده و محصول جامعه و مناسبات حاکم برآن است و از این نظر زندگی زنان نامور یعنی هسته اصلی و محور بررسی ها کاملاً مبیّن حیات کلی جامعه زنان در ادوار مورد بحث نیست؛ ولی دراین بررسی از این نظر خود را محق دیدم که «نقش شخصیت در

روزگارانی که جامعه ساده تر بود و امور همگانی به دست مشتی افراد سرشناس اداره می‌شد تا اندازه ای موجّه بوده است» و با اذعان مجدد که: هیچ چیز پیش از علاقه به شخصیت ها موجب خطا و بی عدالتی در نظریهٔ انسان از تاریخ نمی شود.[۵۱]

پیش انگاره‌ی جالبی است که با آموخته‌های مردم شناختی و تاریخی مغایر به نظر می رسد. نخست این که عبارت "جامعه ساده تر" اگر مردود نباشد دست کم مسأله برانگیز است و مستلزم اثبات و تعیین سنجه های تطبیق. به علاوه، تأکید یافته های علوم اجتماعی بر این قرار دارد که در جوامع نخستین، با نبودن تقسیم کار و دولت های سازمان یافته، افراد سرشناسی هم نبودند که مسئولیّت کارها را به عهده داشته باشند.[۵۲]

اگرچه پرداختن به زندگی زنان برگزیده روشنگر جنبه‌هایی از زندگی زنان است، تاریخ این زنان به همان اندازه درباره‌ی توده‌ی زنان به ما می آموزد که شرح زندگی کورش و چنگیز ما را به آن چه بر مردان آن روزگاران می‌گذشت آگاه می کند. به علاوه، آن چه درباره‌ی زنان نامور نوشته می شود در واقع تحلیل زندگی آن ها در چارچوب مردسالارانه‌ی موجود است که به معنی گم شدن هویّت زنانه‌ی خود این زنان می باشد. درنتیجه، چنین نگرشی به تاریخ زنان، پژوهنده را در دور تسلسل باطلی می اندازد: او به جستجوی زنان قهرمان راهی کوچه پس‌کوچه‌های تاریخ می شود و چون آن چه را می خواهد نمی یابد، از درک آن چه می‌بیند هم ناتوان می‌شود. برای نمونه، رضا براهنی در **تاریخ مذکّر** گفتگویی را با روزنامه نگاری که از او در باره‌ی زنان قهرمان در تاریخ ایران سؤال کرده بود به‌خاطر می آورد:

هرقدر به مغزم فشار آوردم دیدم حتی یک زن از کل تاریخ گذشته ایران نمی یابم که عملی بزرگ و واقعاً قهرمانی درحدود همان ژاندارک فرانسوی ها مثلاً انجام داده باشد. حتی ما زنی را در طول تاریخ گذشته خود نمی شناسیم که عملاً نقش تغییر دهنده داشته باشد. از آن خانم مصاحبه کننده سؤال کردم: مگر سیصد و نود و ششمین صیغهٔ فلان امیر قاجار بودن و در حرمش پوسیدن افتخاری دارد تا فکر قهرمان بودن هم احیاناً به مغز آن زن خطور بکند؟ می‌خواستم بگویم: مادر شما و یا مادر من و یا هیچ کس، که دیدم واقعاً چقدر مضحک خواهد بود که آدم از مادر و مادر بزرگ و یا خواهر خود به عنوان قهرمان یاد کند. سؤال و جواب را ول کردم و از آن خانم روزنامه نویس هم عذر خواستم.[۵۳]

بدین سان است که پژوهشگر تاریخ زنان نقش جلال الدین را می بیند، امّا نقش

مهری جان خانم را که همراه شوهرش، ازبک خان، با سپاه سلجوقی جنگید نمی بیند؛ نقش میرزا آقا خان نوری را می بیند، امّا نقش مهدعلیا را نمی بیند؛ نقش علی محمّد باب را می بیند، امّا نقش طاهره را نمی بیند؛ نقش میرزا رضا کرمانی را می بیند، امّا نقش زنان حرم ناصرالدین شاه را که متهم به همدستی با وی شده بودند نمی بیند؛ نقش مردان عادی را در پیشبرد مشروطه می بیند، امّا دختر حاجی کلانتر، یا نقش زنان در تظاهرات مشروطه و بلوای نان، را نمی بیند. به خاطر چارچوب های نظری حاکم، پذیرش نقش مردان تاریخ‌ساز برای تاریخ‌نگار ساده تر است تا نقش زنان تاریخ‌ساز. براهنی نمی تواند زن عادی را قهرمان بنامد چرا که برخورد او با تاریخ و سیاست براساس تعاریف و سنجه های مردانه است.

چنان که پیش‌تر گفتیم، برخی از نویسندگان نیز آشکارا با هدف ارائه‌ی سرمشق برای زنان به نگارش تاریخ زنان دست می زنند. احمد بهشتی در پیشگفتار **زنان قهرمان** می نویسد که برای مبارزه با "قهرمانان بدلی" مثل ستارگان سینما که «تا آنجا که سراغ داریم نمونه های اخلاق و فضیلت انسانی نیستند»[۵۴] و مایه‌ی گمراهی و دین ستیزی جوانان می‌شوند، لازم است نمونه‌های عالی معرفی شوند:

> یقیناً درمیان جنس زن در تاریخ انسانیت، زنان بزرگ و نمونه، بسیار پیدا شده اند. شایسته است در این باره تحقیقات و بررسی های بیشتری صورت گیرد و این قهرمانان تاریخ، یک به یک، به دنیا و همهٔ انسان ها ـ مخصوصاً به زنان و دختران جوان ـ معرفی شوند؛ تا آن هایی که استعداد کسب فضیلت و کمال دارند و زنانگی را تنها در دلربایی و طنّازی و مُد پرستی نمی شناسند، از اوصاف و کمالات برجستهٔ آن ها درس بیاموزند و همنوعان خود را نمونه ای از فضیلت و انسانیت باشند.[۵۵]

دراین جاست که الگوی زنانگی تبلور می یابد. براساس این الگو پردازی، گونه ای از زنان که با سنجه‌های پیش ساخته‌ی بی‌تاریخ خود را همخوان می‌سازند "خوب" و "شایسته" جلوه می کنند و دیگران "بد"، "فریب خورده"، و "ظاهر بین". در چارچوب اسلامی، این الگو زنی است از برگزیدگان اسلام ـ به‌ویژه فاطمه و زینب ـ که دیگر زنان مسلمان باید خود را در قالب ایشان بریزند.[۵۶] این الگو، که معمولاً در برابر "الگوهای باطلی" که پیش پای زنان قرار دارند عرضه می شود، پس از انقلاب نیز همچنان مدنظر دست اندرکاران بوده است. زهرا رهنورد در

مصاحبه‌ای با زن روز اشاره می کند که الگوهای موجود در دنیای معاصر یا «الگوی کاملاً جسمی و جنسی» است که در آن «زن حیوان است» و یا الگوی مردانه که «بخصوص هنگام طرح نظام اشتغال، خانواده، تحصیل، و بخصوص در نهضت های فمینیستی. . . به چشم می خورد». به نظر رهنورد، الگوهای موجود در دوران پیش از انقلاب هم جز این دو نبودند، «ولی امام تعریف دیگر و الگوی دیگری ارائه داده اند. . . الگویی براساس شخصیت حضرت زهرا (ص). . . »[۵۷]

الگوی زنانگی به گونه‌ی دیگری نیز خود را نشان می دهد. تاریخ‌نگاری مرسوم در ارزیابی زندگی زنان در ایران معاصر، به ویژه در رژیم پهلوی، براساس سنجه‌ای فراتاریخی و نامشخّص زن معاصر را "بی ریشه" و "کاذب" میخواند. براهنی، که زن ایرانی را «از نظر فرهنگی دهن بین» می بیند، چنین می نویسد:

> فرهنگ بومی ما، زن ایرانی را، بی ریشه بار می آورد، به دلیل این که زن ایرانی در گذشته فرهنگ نداشته است و اکنون فقط از فرهنگ مردان ایرانی می تواند استفاده کند و هم از این رو پس از باز شدن دروازه های غرب به روی ایران، چشم بسته مبهوت جلوه های زنان غربی شده است و از آن جا که این جلوه ها، نه صورت بومی داشته اند و نه به این زودی صورت بومی پیدا خواهند کرد، زن ایرانی، هر روز بی فرهنگ تر از روز پیش خواهد شد؛ به دلیل این که از اصالت یک فرهنگ بومی برای زن ایرانی چندان خبری نیست.[۵۸]

سهیلا شهشهانی نظر مشابهی درباره‌ی زن شهری دارد:

> زن شهری و بخصوص زن شهری چند دههٔ اخیر "بی ریشه" بار آمد و به هرچه سنّت شهری وروستایی و ایلی بود به حقارت نگریست و زن غربی را سر لوحهٔ خود قرار داد، امّا فرهنگ بومی‌ما به هیچ وجه مسئول این مسئله نبود. هرچند ممکن است، چند یک از خصوصیات بومی چون مهمان نوازی مورد سوءاستفاده قرار گرفته باشد، تا برنامهٔ استعمار فرهنگی درمورد زن پیاده شود، امّا این فرق فاحشی دارد، با یک فرهنگی که نیمی از جمعیتش را بی‌ریشه بارآورد.[۵۹]

تصویر زن «متجدّد ریشه دار» هیچ گاه به تمام و کمال درنوشتار تاریخی-اجتماعی ایران به دست داده نشده است. امّا آن چه فقدانش در "زن بی ریشه" آرامش این پژوهشگران -خواه مذهبی و خواه غیرمذهبی- را برهم زده آن چنان مشابه می‌نماید که گویی نویسنده‌ی همه‌ی آن ها یک تن است. آن چه درکلّیه‌ی این نوشته ها مشترک است حسرت زن مطیعی است که با حجب و نجابتش الهام بخش آقایان نویسندگان و هنرمندان می توانست باشد، زنی که مرد و

خانواده اش را تر و خشک می کرد. آل احمد در **غربزدگی** می نویسد:

زن را که حافظ سنّت و خانواده و نسل و خون است به ولنگاری کشیده ایم . . . به کوچه آورده ایم. به خودنمایی و بی بند و باری که سر و رو را صفا بدهد و هر روز ریخت یک مُد تازه را به خود ببیند و ول بگردد. آخر کاری، وظیفه‌ای، مسؤولیتی در اجتماع، شخصیتی ابداً. همان افزودن به خیل مصرف‌کنندگان پودر و ماتیک محصول صنایع غرب. همان غرب زدگی.[۶۰]

شریعتی نیز نگران این است که زن مستقل تحمل رنج و مرارت را ندارد و «هروقت باید فداکاری کند، ایثار کند، از آسایش و لذت و آزادی و برخورداری و سلامت خود به خاطرعشق یک مرد، سپاس یک حرمت، وفای به یک سوگند، نگهداری یک پیمان، یک پیوند، چشم بپوشد، چشم نمی پوشد، چون مسایلی چون وفا و فداکاری و ایثار و سپاس و حرمت و سوگند و پیمان و عشق مسائلی روحی و اخلاقی اند و قابل تحلیل عقلی و منطقی نیستند.»[۶۱] براهنی با حسرت مشابهی درباره‌ی زنی که «در شرایط سالم تاریخی و اجتماعی، از نظر فرهنگی می تواند به منبع الهام بسیار غنی شاعرانه بدل شود»[۶۲] می نویسد:

. . . درتمام این شرایط از زن گذشتهٔ ایرانی صحبت می کنم که لااقل، به شهادت برخی قصه‌ها، زن خانه دار خوبی بوده، عطوفت و پاکی سرش می شده و لااقل از حس فداکاری برای اطرافیانش لبالب بوده. زن امروز ایرانی حتّی ازین صفات سادهٔ انسانی هم دارد عاری می شود؛ از غرب یک بی بند و باری و لجام‌گسیختگی بی حد و حصر آموخته است و پس از آن که چادر را کنار گذاشته، خیز برداشته است در بی اصالت ترین هیات ها تا خود را به صفوف مقدّم زنان با فرهنگ جهان برساند؛ که می بینیم چگونه پس از این خیز برداشتن، درآن سوی صفوف، در ابتذالی پوچ و یاوه دارد می افتد و لجن سر و رویش را می پوشاند.[۶۳]

و بالاخره در **آزادی یا اسارت زن** می خوانیم که «در سابق زن درحکم غنیمتی بودکه مرد درجستجو و تحصیل آن کوشش می کرد، ولی حالا همان زن خود[را] در معرض نمایش قرار داده و خود را بر مرد عرضه می کند. دیگر برای زن آن تشخّص و شخصیّت باقی نمانده، جز آن که زیبائی و جمال زن برای بسیاری از مردان وسیلهٔ سودجویی شده است».[۶۴]

می بینیم که الگو سازی، با نفی امکان نوآوری برای زنان، تاریخ را دستاویز

آمال مردسالارانه قرار می دهد. مشخّص نیست که زن معاصر، از تاریخ و زندگی چه درسی باید بیاموزد تا بتواند آنقدر سواد داشته باشد و امروزی باشد که همسخن و الهام بخش شوهر اندیشمند و هنرمند خود باشد، امّا نه به حدّی که سرش پُر باد شود و کدبانوگری را فراموش کند. به علاوه ، چنان که دیدیم، از آن جا که واقعیّات زندگی زنان با این الگوها نمی خواند، تاریخ‌نگارِ گرفتار آمده در زندان الگوها و شاید و نشایدها نمی‌تواند پیچیدگی‌های تغییرات زنان را در عرصه‌ی تاریخ دریابد. بیشترین تاوان این تنگ نظری را توده های زنان -همان هایی که در چشم تاریخ‌نگاران مردسالار قهرمان جلوه نمی‌کنند- می دهند، زیرا الگوسازی یکی از مکانیزم های کنترل است. زنان، که به حکم انسان بودن ناگزیر از ارزیابی شرایط هردم تازه شونده و هماره متغیّر زندگی و گزینش میان بدیل‌های موجودند، خود را در شرایطی می یابند که هرحرکتشان، ازسوی غریبه و آشنا با معیارهای پذیرفته شده ی "زن اصیل ایرانی"، "زن خوب"، "مادرخوب"، "خواهرخوب" و جز این ها محک می خورد و هرگاه کردارشان با این معیارها نخواند "نا بهنجار" خوانده می شوند.

این بحث به مشکل دیگری درنگارش تاریخ زنان می انجامد که همانا وجود چارچوب های ساخته شده‌ی تحلیل تاریخ و روایت هایی از تاریخ است که پیشاپیش منطق و معیارهای اخلاقی ویژه ای را بر زندگی حاکم می بیند و بر مبنای آن ها به تاریخ می پردازد. در فلسفه‌ی تاریخ اسلامی، یکی از بنیان‌های تفکّر الهی بودن ذات بشری است و دلمشغولی تاریخنگار اثبات این مدعّا است که باور به خدا و قوانین الهی، امری است فطری و گریز ناپذیر که انسان از همان نخستین گام های تکاملی خویش به آن باور داشته و با گردن نهادن بدان به رهایی و کامیابی دست یافته است.[۶۵] برطبق این نظر، تسلیم به قوانین الهی و رشد مذهب به معنای رهایی زنان از سوء استفاده جنسی و غیر جنسی مردان از آنان بوده است -نظری که در پژوهش های تاریخی از پشتوانه‌ی علمی برخوردار نیست.[۶۶] حسن صدر در **حقوق زن در اسلام و اروپا** می نویسد که نقش و منزلت زن در اجتماع و خانواده سه دوره را پشت سر گذاشته است. در نخستین دوره، در میان انسان های بدوی، زن وسیله‌ی لذّت جویی مرد بود و بس. از آن جایی که «فکر دلجویی از ضعفا و احساسات شفقت و رحمت در بشر خیلی تازه که مولود ادیان آسمانی و افکار دینی است. . . در اعصار قدیمه به ندرت دیده می شود، قانون طبیعی غلبهٔ قوی بر ضعیف از آن جمله میان زن و مرد حکمفرما بوده است.»[۶۷] در دوره‌ی بعدی که زمان «نجات بشریت از

بت‌پرستی و وحشی گری» و ظهور مذهب می باشد مقام زن در اجتماع و خانواده بهبود می یابد:

در این دوره شرایع آسمانی طرز تفکّر انسان را تغییر داده و بالنتیجه نظر او را نسبت به زن عوض کرده است، زن دیگر موجود بی روح و شیئی قابل تملّک نیست. دین برای اختیارات مرد حدودی گذاشته و برای زن حقوقی معین کرده. بنابراین دیگر از مظالم و تعدّی های سابق از طرف مرد به زن اثری دیده نمی شود. . . مرد دیگر نمی تواند به هرنحوی که میل دارد او را مورد معامله قرار دهد.[۶۸]

و البتّه این سیر تکاملی رهایی زن در دورهٔ سوّم که دوره‌ی کمال و تعالی مذهب- به ویژه ظهور اسلام- می باشد به اوج خود رسیده است.[۶۹]

این اعتقاد در آثار اخیر نویسندگان اسلامی نیز وجود دارد. جلد اوّل **حیات اجتماعی زن در تاریخ ایران** که به دوران پیش از اسلام اختصاص دارد از همان ابتدا فرض را بر این می‌گذاردکه زندگی زنان را نه زنان و مردان در برخوردهای متقابل اجتماعی، بلکه یک سری تعالیم و دستورات دینی رقم زده است. درپیشگفتار کتاب که توسط ناشر، دفتر پژوهش های فرهنگی وابسته به مراکز فرهنگی-سینمایی، نوشته شده است چنین آمده:

ما. . . کوشیده ایم تا نشان دهیم که واقعیت زندگی خانوادگی و اجتماعی زن ایرانی از چه قرار بوده است؟ این دستورات از چه تعالیمی منبعث می‌شده اند و تا چه اندازه در جامعه تقدّس داشته اند؟ و . . . خلاصه کلام آن که آن ارزش‌های پایداری که بر اندیشه و رفتار زن ایرانی درطول تاریخ تسلّط داشته و بدان ها معنی و جهت می‌داده کدام بوده و واقعیّات تاریخی حیات زنان تا چه اندازه با آن ارزش ها هماهنگی داشته است؟ آن طور که ما دریافته‌ایم تعالیم و دستورات دینی و مذهبی درطول تاریخ (قبل و بعد از اسلام) ایران، ارزش های مسلّط برزندگی فردی و اجتماعی مردم ایران و از جمله زنان بوده است و همین دستورات هستند که باوجود تحریف و کژاندیشی و پیرایه پسندیده بدان ها معیار اندیشه و رفتار آن ها بوده اند؛ ارزش هایی که زنان را به روی آوردن به صفات پسندیده تشویق می‌کرده اند و ازگرایش به صفات و رفتار ناپسند برحذر می داشته اند.[۷۰]

و به این طریق، با تعیین فرمول زندگی زنان ایران در گذشته، تنوّع تجربه‌ی زنان و چندگونگی تاریخ نفی می شود. پس از مشخّص نمودن هنجار، یافتن بزهکار کار چندان سختی نیست. و دراین رهگذر زندگی یکی بهنجار و زندگی

دیگری نابهنجار نام می یابد و در همان حال زندگی هردو از معنا و محتوا خالی می‌شود. هیچ یک از این زندگی ها نتیجه‌ی برخورد انسان‌هایی که درمتن شرایطی مشخّص ارزش‌هایی برای خویش آفریده اند و به انتخاب هایی دست زده‌اند شمرده نمی‌شود، بلکه بر زندگی هردو سنجه‌های تخطّی ناپذیر قاموس هستی حکومت می‌کنند . آن یک که پاک، عفیف و نیک رفتار بوده بی گمان آن قاموس را راهنمای خویش ساخته و نامش به نیکی در تاریخ ثبت شده است، و این یک که از آن قاموس سرپیچیده زندگیش نه یکی ازگونه های هستی تاریخی، بلکه نمونه ای برای لعن و کین -درس عبرت- شده است. ریشه‌ی فلسفی آن‌گونه الگوسازی را که در تاریخ‌نگاری ما -چه مذهبی و چه غیر مذهبی- بسیار مرسوم است باید درهمین جا یافت.

چارچوب نظری بازگفت مزبور را ناصر تکمیل همایون در بررسی زندگی ساکنان فلات ایران به کارگرفته است. او نه تنها«دین و باورهای مابعدالطبیعی [را] محور اساسی شکل‌گیری اجتماعی» پیش از ورود آریاییان به فلات ایران می‌داند، بلکه برآن است که «پیدایش انسان بر روی زمین با تشکیل خانواده همزمان بوده» و «در زندگی جمعی از همان آغاز، پیروی از نظم و انضباط نوعی قانون غیر مدون امّا علمی، برای افراد الزامی گردید که اندک اندک جنبهٔ اخلاقی پیدا کرد.»[۷۱] تکمیل همایون چنین نتیجه می گیرد:

> طبق پژوهش های پاره ای از انسان شناسان، مردان جامعه گاه نسبت به وظایف خود از لحاظ زناشویی آگاهی نداشتند، زنان نیز آن سان که باید از چگونگی بارداری خود آگاه نبودند. روابط جنسی آشفته بود، و گاه زن نمی دانست که پدر فرزندانش کیست، که البتّه عمر این دوره -به فرض صحت- بسیار کوتاه بوده است. می‌توان اطمینان داشت، انسان در آغاز تک‌همسرگزین بوده و هرج و مرج جنسی وجود نداشته است. زیرا اگر نهاد خانواده نمی‌بود کودکان به دشواری می توانستند زنده بمانند. . . . مطمئنیم که انسان نخستین تک‌همسرگزین بوده و آن طور که بعضی از نویسندگان پنداشته اند[۷۲] و نیروی خیالپردازشان را به منتها درجه بکار انداخته اند، در هرج و مرج نمی زیسته است.

می بینیم که نویسنده بر سر آن نیست که نشان دهد جوامع بشری، خانواده، جایگاه زن و مرد در اجتماع چگونه شکل گرفتند، بلکه می خواهد با پیوند زندگی اجتماعی به مذهب و اخلاق، و پیوند اخلاق به " الزامی اجتماعی" و پیروی نژاد بشری از معیارهای اخلاقی از همان نخستین دم حیات، زنان را از «هرج و مرج جنسی» برحذر دارد. یعنی همان انسان هایی که نمی‌دانستند بچّه چگونه درست

می شود، این را می دانستند که اخلاقیّات چیست و چه نقش مهمّی در بهزیستی جوامع بشری دارد!

امّا نکته‌ی جالب تر این است که اخلاقیّات به عنوان اصولی ازلی ابدی معرّفی می شوند که به منظور ایجاد رفاه همگان ـ بدون درنظر گرفتن جنسیت، نژاد، یا طبقه ـ وضع شده اند. به عبارت دیگر، بررسی تاریخ خود تا مغز استخوان ضد تاریخی می شود. این، البتّه، مسأله‌ی جدیدی نیست. بینش های ایده آلیستی همواره پایه های عینی و مادّی قانون و اخلاقیّات را نفی کرده، چنین وانمود می‌کنند که آن چه برای قشر یا طبقه‌ی مشخّصی سودمند است، الزاماً برای همگان هم مفید است. چنین بینشی درحقیقت بازتاب تجربه‌ی عینی قدرت نیز هست، چرا که نیروهای حاکم مشروعیّت خود را تنها به پشتوانه‌ی سرنیزه کسب نمی‌کنند. توفیق نصیب آن قدرت مسلّطی می شود که مشروعیّتش به عنوان روند طبیعی و مسلّم زندگی در ذهن مردمی که در حیطه‌ی نفوذ آن می زیند جای گیرد و آنان قدرت حاکم و ارزش ها و سنجه های اخلاقی آن را حامی و مدافع منافع جامعه بینگارند. دراین جا نیز نویسنده، قوانین اخلاقی ـ مذهبی را چنان جهان‌شمول می انگارد که نظریات پذیرفته شده در علوم اجتماعی را زاییده‌ی خیال‌پردازی «بعضی نویسندگان» می خواند. دفاعی این چنین از قوانینی جهان‌شمول بی اجر هم نیست: مشروعیّت چنین قوانینی در عین حال به نگارنده ای که آن ها را پشتوانه‌ی نظریّات خویش می کند مشروعیّت می‌بخشد و قدرت نظری وی را از راه ارعاب خواننده و آگاه کردن او از قدرت عجز آور نویسنده تثبیت می کند.

به کارگیری چارچوب های پیش ساخته با تحمیل ارزش های اخلاقی تاریخ‌نگار بر زندگی تاریخی نیز نگارش تاریخ زنان را لوث می کند. نمونه‌ی بارز این مشکل را می توان در بررسی تاریخ خانواده و روابط جنسی دید. وقتی باورهای امروزین به عنوان حقایق مسلّم بی تاریخ پذیرفته شوند، تاریخ‌نگار خود را در این بندگرفتار می بیند که با آن چه درمیان پیشینیان مرسوم بوده و با ارزش‌های اخلاقی وی سازگاری ندارند چه کند.[۷۳] نتیجه یا تقبیح گذشتگان است و یا پوزش خواهی. در **زن به ظن تاریخ**، برای نمونه، درباره‌ی زنان نوازنده‌ی دربارکورش می خوانیم:

وجود تعدادزیادی اززنان نوازنده‌که نمایندگان قشری از زنان مشغول به این کار بوده اند، در اردوگاه‌نظامی و دور از خانه، درمیان سربازان و لشکریان، حاکی ازوضعیت اسفبار وفحشای

جاری ورسمی وعادی حاکم برفضای جنگ طلب و همواره در جنگ آن زمان است؛ هرچند برای آن‌زن نوازنده، تعلق داشتن به کدامیک ازمردان چندان تفاوتی دیگر نمی‌داشته‌است.[۷۴]

به این ترتیب، ذهنیّت تاریخ‌نگار به‌جای ذهنیّت زنان نوازنده‌ی دربارکورش می‌نشیند و زندگی آنان را تفسیر (و تقبیح) می کند. همین نویسنده در جای دیگر، ضمن اشاره به وجود کنیزان و اسیران خارجی در دربار پارت ها، برآنان دل می سوزاند، آنان را «زنان بی بند و بار» می خواند، و درعین حال احساسات شووینیسم ملّی خود را نمایان می سازد:

وجود بی بند و بار و هرزهٔ این گونه زنان نگون بخت از خانه و کاشانه آورده شده و رها شده درایران، آن چنان محیط فاسدی را به وجود آورد که زنان متین و با تقوای ایرانی ترجیح می‌دادند که نه به خاطر نداشتن قدرت مقابله از حیث زیبایی و فتانت، بلکه به خاطر مقایسه نشدن با این گونه زنان هرچه بیشتر درخانه بمانند. . .[۷۵]

نمونه‌ی پوزش‌خواهی از ارزش‌ها و رفتارهای پیشینیان را می‌شود در باره‌ی رسم "خویدوگدس" (Khvêdhvaghdas) یا ازدواج با اقوام نزدیک درمیان زرتشتیان دوران ساسانی دید که تاریخ‌نگاران ما آن را " ازدواج با محارم" ترجمه کرده، براساس باورهای اسلامی مردود و مذموم شناخته اند.[۷۶] رشید یاسمی در حاشیه‌ی ترجمه‌ی **ایران در زمان ساسانیان** پیرامون این مسأله چنین نظر می‌دهد: «برفرض مسلّم بودن ازدواج با محارم درعهد قدیم شرمی دامنگیر زردشتیان امروز نتواند شد، زیرا که حسن و قبح امور ذاتی نیست، اعتباری است. . . .»[۷۷] نمونه‌ی دیگر را می شود در برخورد به روابط جنسی درطول تاریخ دید. جلال ستّاری ضمن اشاره به ازدواج در داستان های **شاهنامه** می‌نویسد:

این امر که در قصّه های قدیم، زن می رود و به قصد بچه دار شدن مبادرت به همخوابگی با مرد می‌کند به هیچ وجه حکایت از سبکی و بی عفّتی زن نمی‌کند. چنان که تهمینه در قصّهٔ سهراب، و منیژه در قصهٔ **شاهنامه** [کذا] و دمن . . . درقصّهٔ هندی نل و دمن . . . همه خویشتن را تسلیم مرد کرده اند . . . درجماعات بدوی دوشیزه ماندن دختران شرط نبود و هرزنی قبل از ازدواج می‌توانست با هرکسی که می خواست رابطهٔ جنسی داشته باشد و فقط پس از ازدواج می بایست عفیف و وفادار باشد.[۷۸]

نوابخش نیز خود را موظف می داند که به دنبال بحث درباره‌ی روابطِ به نسبت

آزادِ جنسی درمیان اعراب پیش از اسلام بی درنگ بیفزاید که «با این حال زن بدوی عفیف و پاکدامن بوده است.»[۷۹] این مسأله به مشکل دیگری در نگارش تاریخ زنان نیز اشاره می‌کند: به کارگیری عبارت ها و واژگانی چون "عفیف"، "وفادار"، "زنا"، "ازدواج با محارم"، "اشتراکی بودن زن"، و "خویشتن را تسلیم مرد کردن" که بار فرهنگی مشخّصی دارند و استفاده از آن ها درتحلیل تاریخی-اجتماعی به معنای پذیرش پیش انگاره های محدود و بسی اوقات نادرست می باشد.[۸۰]

ریشه‌ی این مشکل را باید دراین کاوید که در تفکّر اجتماعی ایران، هنوز مقوله‌ی مردسالاری جای مناسبی ندارد. از ستم جنسی بحث می شود و این ستم زاده‌ی ستمگری مردان خوانده می شود، بی آن که هیچ یک از این ها درچارچوب مناسبات اجتماعی دو جنس مورد بررسی قرار گیرد. در **زن به ظن تاریخ**، چهار دلیل قانونی که مردان پارتی می‌توانستند برای طلاق دادن زنان خود ذکر کنند معرفی می‌شوند: سترون بودن زن، جادوگری، فساد اخلاقی، و پنهان کردن عادت ماهانه از شوهر.[۸۱] امّا هیچ یک از این دلایل درمتن یک تحلیل اجتماعی بررسی نمی شود. شکل گیری تابوهای مربوط به عادت ماهانه چه ارتباطی با تدوین و تکامل سامانه‌ی مردسالاری ایرانی دارد؟ چرا مردسالاری پارتی به باروری زن اهمیت می‌داد؟ عادت ماهانه در اسطورهای "زن خدایی" چگونه تبیین شده، و این تبیین چه تفاوت هایی با روایت های مردسالارانه دارد؟ و چگونه است که پنهان نگاه داشتن آن از شوهر خطایی آن چنان بزرگ و نابخشودنی می‌شود که شوهر می تواند زنش را به خاطر ارتکاب آن طلاق دهد؟ جادوگری چگونه و توسّط چه کسانی تعریف می شود؟ آیا جادوگری نقشی در مقاومت زنان علیه سامانه‌ی مردسالاری داشته است؟ و چرا یک بررسی تاریخی که با هدف دفاع از حقوق زنان نوشته شده است باید به "فساد اخلاقی زنان" به عنوان یکی ازدلایل طلاق اشاره کند بی آن‌که نشان دهد که "فساد" و "سلامت" اخلاقی درچارچوب روابط اجتماعی دوجنس معنی می‌شوند و ذاتی مستقل ندارند.

این کمبود به نوبه‌ی خود به دو مشکل عمده‌ی دیگر دامن زده است. نخست این که "جنسیّت"، به عنوان یک مقوله‌ی تحلیل اجتماعی در تفکّر اجتماعی-تاریخی ایران رشد ناکرده مانده است. جامعه شناسان و مردم شناسان در تحلیل جنسیّت دو جنبه‌ی آن را از یکدیگر تمیز می‌دهند. نخست "sex"[۸۲] است که ما دراین جا از آن به عنوان «جنسیّت زیست شناختی» نام می بریم. جنسیّت زیست شناختی به تمایزات سیستم بدنی زن و مرد توجه دارد.

تفاوت‌های دستگاه تناسلی مرد و زن، توانایی باردار شدن و باز تولید در زنان، عادت ماهانه و مانند آن از جمله مسایلی هستند که در حیطه‌ی جنسیّت زیست شناختی می‌گنجند. بُعد دیگر gender است که ما آن را "جنسیّت اجتماعی" می‌خوانیم. جنسیّت اجتماعی به تعریفی می پردازد که جامعه از زن بودن و مرد بودن، زنانه و مردانه، زنانگی و مردانگی دارد.[۸۳] وقتی از زنان و مردان در پهنه‌ی اجتماع صحبت می کنیم، هنگامی که کاری رامناسب مردان و کاری دیگر را زیبنده‌ی زنان می خوانیم درحقیقت از جنسیّت اجتماعی سخن می گوییم. به عبارت دیگر، واژه‌هایی چون زن و مرد، بیش از آن که از تفاوتی طبیعی و جنسیّت زیست شناختی سخن بگویند ساخته و پرداخته‌ی جامعه‌اند. از همین رو، تعریف زن و مرد را باید درمتن اجتماعی-تاریخی کاربردشان بررسی کرد و نه بر مبنای اندام‌های جنسی. بی عنایتی به این مقوله ها سبب می شود که در تحلیل های تاریخی، زنان و مردان موجوداتی پادرهوا باشند و نقشی که این دو جنس درمناسبات اجتماعی دارند ناشناخته بماند. بی سبب نیست که در متون تاریخ زنان ایران، از زنان با مقولاتی چون طبقه، گروه یا طایفه نام برده می‌شود.

مشکل دوم این است که در این تعبیر، ستم جنسی، خطایی انگاشته می‌شود که مرد به خاطر نا آگاهی مرتکب آن می شود و نه پدیده ای ناشی از نابرابری سامانه وار در برخورداری از منابع اقتصادی، سیاسی، اجتماعی و فرهنگی. تاریخ‌نگاران مارکسیست که بنا به آموزه‌های مارکسیستی به نقش سامانه‌های اجتماعی واقفند، سامانه‌ی مردسالاری را پدیده‌ی جانبی سامانه‌ی طبقاتی می بینند و نقش آن را تا حدّ عوامل فرهنگی تقلیل می دهند. درمیان دیگر تاریخ‌نگاران نیز نا آشنایی با مقوله‌ی مردسالاری سبب می شود که ستم‌دیدگی زنان به عوامل عام و نامشخّص نسبت داده شود و سامانه‌ی مردسالاری زیر گرد و خاک مقولات گنگی چون "بی فرهنگی" و "فساد" پنهان ماند. نویسنده ای اشاره می کند که «از گذشته های دور در هرجامعه ای که علم و دانش و اخلاق و فضیلت بیشتر بود زن نیز از آزادی هایی برخوردار می‌شد و هر اندازه خرافات و نادانی حاکم برجوامع می‌گشت زن نیز در شدیدترین شرایط تمایلات جاهلانه مردان قرار می‌گرفت».[۸۴] فساد نتیجه‌ی زراندوزی است و پیکان زهرآگین آن نیز به طور طبیعی متوجه زنان. پیش انگاره‌ی این نظرگاه زن بیچاره ای است که فریب می خورد و مردی که بی اختیار، به جبر طبیعت، به دنبال شهوتش روان است.[۸۵] ستم جنسی از این دیدگاه خصلتی غیر تاریخی به خود می‌گیرد. آن چه رخ می دهد زاییده‌ی مردسالاری نیست، بلکه نتیجه‌ی دو جوهر تغییر

ناپذیر زنانگی و مردانگی است؛ میزان برخورداری مردان از "غیرت" یا بهره مندی ایشان از امکانات مالی[۸۶] نقش تعیین کننده را دارد نه روابط سامانه‌ی مردسالاری. درنتیجه برخوردی رمانتیک و به دور از واقعیّت با زندگی اجتماعی می‌شود: از ثروت "فحشا و بی ناموسی" می‌زاید و فقر معصوم و منزّه جلوه می کند.

ننگریستن به سامانه‌ی مردسالاری و ستم جنسی به عنوان یک روند تاریخی به نفی قابلیّت‌های زنان نیز می انجامد. از این دیدگاه، قدرت، به جای این که رابطه ای دوسویه میان دو گروه اجتماعی متفاوت جلوه کند، شیئی را می ماند که یکی آن را در دست دارد و دیگری به تمامی از آن محروم است. در تاریخ‌های موجود که به زنان می پردازند قدرت زنان یا نفی می شود و یا به عنوان پدیده ای نامطلوب جلوه می کند. در وجه نخستین، زنان قربانیانی مظلوم تلقی می‌شوند. ناشر **پشت پرده های حرمسرا** این کتاب را «نگرشی دیگر . . . به تاریخ بشریت مظلوم» می خواند،[۸۷] و نویسندهٔ آن خود براین باور است که "جنس لطیف" «همیشه بازیچهٔ هوس های مردان قرار می‌گرفته» است: «زن همیشه درتاریخ موجود بدبختی بوده است و هرگاه نیز در یک مقطع زمانی، خواسته تاخود را از حقوق و امتیازاتی برخوردار نماید، بار دیگر در اثر محدودیت‌هایی کوشش ها و تلاش هایش مورد هجوم قرار گرفته و حقوق بازیافته را از دست داده است».[۸۸] به زعم نویسنده‌ی **زن به ظن تاریخ**، در «محیط پُر اقتدار مردانه، زنان چون تخته پاره ای، اسیر امواج دست‌به‌دست گشتن از مغلوب به فاتح و اسیر هوی و هوس های پُرتلاطم مردانه بودند».[۸۹] این گونه کلّی گوییها نوعی تظلّم و جلب ترحّم است بی آن که به ژرفای دانش ما درباره‌ی روابط جنسیّت در جامعه بیفزاید. به علاوه، به رغم اشاره های سطحی به تفاوت های زندگی زنان دارا و ندار، با در نظرنگرفتن بُعد طبقاتی زندگی زنان و یک کاسه کردن کلیّه‌ی زنان واقعیّت های اقتصادی وسیاسی زندگی آنان را نادیده می گیرد.

چنین برخوردی نقش زنان در تاریخ را نیز نادیده می‌گیرد و به جای نشان دادن نقش مقاومت و مبارزه‌ی زنان در تعیین و تحدید مرزهای قدرت مردانه، تغییرات شرایط زندگی زنان را نه حاصل تلاش آن ها، بلکه هدیه ای از سوی مردان قدرتمند تلقّی می کند. بنا به **دایرة المعارف فارسی**، در شرایطی که زنان اروپا و امریکا پس از سال ها مبارزه و خون جگر خوردن هنوز هم به حق رأی دادن دست نیافته اند، «در ایران، بدون این‌که مبارزه ای در این راه صورت گیرد، درهشتم اسفندماه ۱۳۴۱، این حق به امر شاهنشاه به زنان داده شد. . . »[۹۰] حال آن که حق شرکت درسیاست از دیر باز جزء خواسته های زنان بود و حق

رأی دادن زنان نخستین بار در دوران حکومت فرقهٔ دموکرات در آذربایجان و حزب دموکرات در کردستان به رسمیّت شناخته شد.[۹۱] در دهه‌ی ۱۳۲۰، به ویژه در دورهٔ چهاردهم مجلس، نمایندگان حزب توده و دیگر نمایندگان کمونیست در مجلس تقاضای چنین حقّی را کرده بودند که با مخالفت نمایندگان سنتّی و محافظه‌کار مجلس روبرو شد. البته این گونه تاریخ‌نگاری ها پیامدهای عملی نیز دارد. می دانیم که یکی از خواسته های زنان در دوران مشروطیّت رهایی از قید حجاب بود.[۹۲] با "کشف حجاب" در دوران رضاشاه، که موهبتی شاهانه قلمداد شد، تاریخ مبارزات نظری و عملی زنان در این زمینه از نظرها پنهان ماند و به کشف حجاب درمتن تاریخی جنبش زنان پرداخته نشد. کشف حجاب رضاشاهی و مبارزه‌ی زنان علیه حجاب دو فلسفه‌ی متفاوت را دنبال می‌کرد. برای نظام سیاسی رضاشاه کشف حجاب نمادی در نوگرایی بود. مبارزان آزادی زنان، امّا بر آن بودند که از راه آگاه کردن توده های زنان آنان را برای برگرفتن حجاب آماده کنند. با ناکام ماندن این تلاش و سلطه‌ی روایت حاکمان از تاریخ به کشف حجاب در متن تاریخی جنبش زنان پرداخته نشد. گسست حافظه‌ی جمعی مبارزاتی زنان و چشم بستن بر نقش مبارزات زنان در تحوّلات اجتماعی سبب شدکه در زمان انقلاب ۱۳۵۷، بسیاری از روشن اندیشان غیرمذهبی نیز ندانند که، با توجّه به "طاغوتی" بودن کشف حجاب، دربرابر رشد روز افزون گرایش‌های اسلامی طرفدار حجاب چه باید کرد.

دوّمین وجه رابطه‌ی زن و قدرت به نفوذ زنان درسیر تاریخ اذعان دارد، لیکن قدرت‌زنان به عنوان نیرویی مخرّب معرفی می‌شود. جنسیّت زنانه، به‌عنوان عنصر فتنه انگیز جامعه، نقش مهمّی در این میان ایفا می‌کند. باستانی پاریزی می‌نویسد:

> اصولاً درحکومت مطلقه که اختیار جمعی بدست یک تن نهاده می شود، از تأثیر قدرت جنس لطیف در تبدّلات سیاست نباید غافل بود، زیرا یک‌فرد هرقدر مقتدر و مسلّط باشد، مقهور نفس خویش است و زن تنها عاملی است که می‌تواند برنفس آن فرد جبّار مطلق‌العنان مسلّط و قاهر شود. . . . مقصود این‌است که این نازکبدنان تنها عاملان مسلّط برپادشاهان بوده اند و رسم حرم‌بازی و حرمسازی قدیم اگرچه از جهتی مربوط به عشرت دوستی شاهان بود، از طرفی بسیاری از عمّال و ولاة و کارگزاران هم بودند که با اعزام و ارسال این امتعهٔ نرم بدن، دل سنگ سلاطین را به خود رام می ساختند و در حقیقت بسیاری از این کنیزکان، کارگزاران و خبرگیران حکّام و ولاة در دربار شاه شمرده می‌شدند.[۹۳]

حسن آزاد با ربط دادن جنسیّت زنانه به نخستین‌قتل تاریخ درداستان هابیل و قابیل به این قدرت ویژگی فرا تاریخی می بخشد.[۹۴] در این گونه روایت ها، ویژگی‌های زنان

قدرتمند در نفی جوهر زنانگی شان، یعنی در نفی ناتوانی ذاتی آن ها، شکل می گیرد. محمّد طلوعی فلسفه‌ی کتاب خود، **زن بر سریر قدرت**، را چنین جمع بندی می کند:

وجه مشترک بسیاری از زنان حکومتگر جهان، خشونت و قاطعیت آن ها در کار حکومت و بی رحمی و قساوتی است که در برابر دشمنان و رقیبان خود نشان داده اند، تا جائی که بعضی از آن ها حتی فرزندان خودرا نیز در راه حفظ قدرت و حکومت فدا کرده‌اند. چنین به نظر می رسد که زنانی که تشنهٔ قدرتند و در راه رسیدن به حکومت و یا حفظ آن از هیچ خشونتی خودداری نمی کنند و می خواهند ضعف های درونی خود را با اعمال قدرت و خشونت جبران نمایند و چنین وانمود کـنند که چیزی از مردان کم ندارند. بعضی از آنان . . . کلاً فاقد ظرافت و احساسات زنانه بوده اند و گوئی طبیعت آن ها را اشتباهاً زن خلق کرده است، ولی برخی دیگر. . . درشهوترانی هم راه افراط پیموده و قدرت را با فساد و هرزگی به هم آمیخته اند.[۹۵]

از این دیدگاه، تمامی وجود مرد مقتدر بر بنیان هوس استوار است. جایی که هیچ چیز دیگری نمی تواند در روند تاریخ مؤثّر افتد، وسوسه های جنسی بی هیچ زحمتی کارسازند و درهای سیاست را به روی توطئه می گشایند. پیش انگاره‌ی دیگر نظر بالا این است که نقش اصلی زنان در هستی همانا برآوردن هوس‌های مردان است. این پیش‌انگاره در میان نویسندگان ما معمول است. مرتضی مطّهری، به عنوان نمونه، می نویسد: «چون زن بزرگترین موضوع خوشی و کامرانی بشر است، اگر زن و مرد معاشر و محشور با یکدیگر باشند، خواه ناخواه دنبال لذّت جویی و کامیابی می‌روند.»[۹۶]

بدین‌سان، اگرچه برخی از تاریخ های موجود به زندگی زنان می‌پردازند، امّا دید زنانه بر آن ها حاکم نیست. همواره عقلی برتر سنجه های گزینش را تعیین می کند، بر مبنای آن تاریخ را می‌کاود، و راوی یافته‌های خود می‌شود. بنا براین، هرچند که نگارش فمینیستی تاریخ زنان می‌تواند از این منابع بهره‌ی محدودی بجوید، درتداوم کار خود ناچار است این محدودیّت ها را پشت سرگذارد و سدها را بشکند.

تاریخ زنان کدام است و به چه می پردازد؟

تاریخ زنان پیش از هرچیز به دو موضوع توجه دارد: یکی ستم جنسی و مکانیزم‌هایی که سلطه‌ی مردان بر زنان را میسر می سازد و دیگری پیشینه و گونه گونی مبارزه‌ی زنان برعلیه سلطه‌ی مردسالاری. چنان که دیدیم، تاریخ‌های

اجتماعی موجود عمدتاً تنها از جنبه‌ی بررسی ستمدیدگی زنان به این مسأله می‌پردازند. تحدید نگارش تاریخ به ترسیم ستم مردسالاری جز فلج کردن زنان پیامد دیگری ندارد چرا که چنین بینشی درحقیقت همان باززایی پندار غلط و بسیار خطرناک «زن: قربانی خاموش» خواهد بود. تاریخ زنان، زنان را نه موجوداتی منفعل و تسلیم، بلکه انسان های آگاهی درگذر تاریخ می‌بینند که مدام مرزهای پذیرفتنی و ناپذیرفتنی، برازنده و نابرازنده، اخلاقی و غیر اخلاقی را تغییر می‌دهند. به‌عبارت دیگر، زنان مدام سامانه‌ی قدرت مسلط را به مبارزه می‌طلبند و دستخوش دگرگونی می‌کنند.[۹۷] چنین مبارزه و چالشی هم ماهیّت زمینی اخلاقیّات را نشان می‌دهد و هم افسانه‌ی سخت سر بودن آن را باطل می‌کند.

نخستین وظیفه‌ی تاریخ فمینیستی زنان همانا کشف زنان در تاریخ است. تاریخ زنان به خاطر کمبود منابع در واقع نوعی "وصله کاری" است؛ باید خرده اطلاعات را از این جا و آن جا جمع کرد تا نگارش تاریخ زنان میسّر شود. توجّه به این نکته مهم است که نه یک روایت، بلکه روایت های بی شمار و متضّادی از گذشته ممکن است، چرا که تاریخ دانشی است هم مبتنی بر عینیّات و هم درآمیخته با سیاست درمعنای وسیع کلمه، که به رابطه‌ی میان گروه های اجتماعی مربوط می‌شود. از این قرار، عینی بودن به امری نسبی بدل می شود، هم از این نظر که جایگاه اجتماعی و ایدئولوژی تاریخنگار درآنچه می بیند و می‌نویسد مؤثر است و هم از این نظر که گذشته، از راه مدارک موجود، تنها درباره‌ی بخشی از تجربیّات پیشینیان ـ و نه همه‌ی آن ـ در دسترس است.[۹۸] نقش تاریخ‌نگار، که در حالت پیشین ارائه‌ی تنها روایت تاریخ به نام روایت عینی و بی طرف آن بود، اکنون بازگویی تجربه‌ی چندگونه‌ی انسان ها می باشد و اعتبار وی که در حالت پیشین به عنوان تنها راوی تاریخ در ساختمان آن چه او "مهم"، "طبیعی" یا "برحق" تشخیص می داد ریشه داشت، اکنون درتجربه‌ی انسان ها و توانایی وی در تصویر کردن غنا و چندگونگی این تجربه ریشه دارد. به عبارت دیگر، اگرچه خودِ تجربه عینیّت دارد، امّا تاریخ، یعنی نگارش تجربه، دیگر عینی نیست و، لاجرم، بی طرف هم نمی تواند بود.

اگرچه تجربه برای نگارش تاریخ زنان لازم است، امّا کافی نیست. آگاهی از گذشته، ازجهان، و از اختلافات جنسی تنها از راه بازسازی تجربیات "عینیً" میسر نمی‌شود؛ علاوه بر تجربه، به سامانه‌ی به‌هم‌پیوسته ای از مفاهیم، ارزش‌ها و مقولات گوناگون نیز نیاز داریم که شکل‌گیری آن تجربیات را ـ یعنی مجموعه‌ی تصمیم‌هایی را که به یک زندگی شکل میدهند ـ ممکن ساخته است. این سامانه در زبان و به

یاری آن تبلور می‌یابد. پس، تنها کشف جنبه‌های گوناگون تاریخ زنان کافی نیست. زبان ویژه‌ی زنان برای معنادادن به این تجربیّات نیز باید خلق شود.[۹۹] نخستین نکته‌ای که در این رابطه به ذهن راه می یابد این است که درصد بالای بیسوادی -به ویژه درجوامعی چون ایران- سبب شده است که توده‌ی زنان نتوانند از تجربیات و اندیشه‌های خویش مدرکی به جا گذارند. این که زنان در دوران های بس دراز اجازه‌ی نگارش نداشته اند، و اگر چیزی نوشته اند در اندرونی ها مانده و یا هنوز در مراکز نگهداری نسخ خطّی خاک می خورد کشف زبان زنان را با مشکل روبرو می‌سازد.[۱۰۰] به همین خاطر، بخش عمده ای ازمنابع نگارندگان تاریخ فمینیستی زنان خاطرات، نامه ها، زندگینامه‌ها، اشعار و مدارکی از این دست است زیرا نوشته‌های خصوصی، در مقایسه با مدارک عمومی، از گزند حجاب زبان بیشتر در امان بوده‌اند و راحت تر افشای سرّ درون می‌کنند. بیهوده نیست که چنین پرده دری ها و زبان گشودن ها به ندرت مورد قبول سامانه‌های حاکم سیاسی، علمی یا فرهنگی قرار می گیرد.[۱۰۱] نمونه‌ی اخیر چنین واکنش هایی را می توان در نقد جلال متینی بر "عریان کلامی" پیشگفتار افسانه نجم آبادی بر **معایب الرجال** دید.[۱۰۲] نکتهٔ جالب این جاست که ناقد درنوشته‌ی خود نه به این مسأله اشاره می کند که فرهنگ مردسالاری فرهنگی عمیقاً لمپنی و بری از "عفت کلام" است و نه آزردگی خاطری از وجود چنین فرهنگی نشان می دهد، امّا بر زنان خرده می‌گیرد که چرا این ویژگی فرهنگ مردسالارانه را برملا می‌کنند، یا واژگانی به دور از ادب در نوشته‌های خود به کار می گیرند. چنین لحنی، به گمان ناقد، با معیارهای ادب فارسی مغایر است. یعنی در ادبیات فارسی، نمونه وار بگویم، نه عبید زاکانی را داریم، نه مطایبات سعدی را، نه عریان کلامی مولوی را، نه ایرج میرزا را و نه طنزهای فریدون تنکابنی را!

گذشته از این، مردسالاری - چه از سر این باور که زنان حرفی برای گفتن‌ندارند و چه به منظور سانسور زنان- همواره جدیّتی خاص برای خاموش کردن زنان به خرج داده است. تاج السّلطنه درخاطرات خودنمونه ای از این تلاش را به دست می‌دهد. وقتی تاج السّلطنه به آموزگار و پسر عمّه‌ی خود می‌گوید که قصد نگارش زندگینامه اش را دارد، آموزگار، ضمن ناباوری از این که او زندگی خود را تاریخ می‌داند، به او پیشنهادمی‌کندکه به جای نوشتن، افکارش را به او "قصّه کند"، پیشنهادی که مورد قبول تاج السلطنه قرار نمی‌گیرد.[۱۰۳] وقتی هم که نمی توان زنان را خاموش کرد، باید به نفی هویّت نگارنده دست زد. از همین رو، سؤال پیش می‌آید که آیا تاج السّلطنه نویسنده‌ی واقعی **خاطرات تاج السلطنه** است.[۱۰۴] یا این داعیه

پیش‌کشیده می‌شود که پروین اعتصامی سراینده‌ی واقعی اشعارش نیست، چرا که در سروده‌هایش واژگانی به‌کاررفته که معمولاً مردها از آن استفاده می‌کنند.[۱۰۵] یا این‌که افسانه نجم‌آبادی نمی‌تواند نگارنده‌ی شرح و یادداشت‌های **معایب الرجال و** «بحث های دقیق دربارهٔ آیات و احادیث وامثال» باشدچراکه "دود چراغ" نخورده‌است.[۱۰۶]

امّا تاریخ فمینیستی زنان چه ویژگی هایی دارد؟ نخستین ویژگی تاریخ زنان این است که جنسیّت و مردسالاری را ـهمانند طبقه، نژاد یا ملیّتـ به عنوان مقولات تحلیل تاریخ در نظر می گیرد. این نکته بدین معناست که تاریخ زنان، روابط دوجنس را پدیده ای می بیند که از جامعه ناشی می شود و نه از طبیعت یا سرشت وجودی مرد یا زن. پیشتر میان جنسیت زیست شناختی و جنسیت اجتماعی تمایزی قابل شدیم. با این وجود نباید دو بُعد جنسیت را جدا از هم انگاشت.[۱۰۷] ما ـزن و مردـ جهان و جامعه را از راه بدنمان تجربه می کنیم. این تجربه برای زنان ملموستر است تا برای مردان چرا که از بدو تولّد جامعه هر دم بدن زنانه شان را به آنان یادآوری می کند. پژوهش های تطبیقی فمینیستی، با توجه به سهم بزرگ هستی اجتماعی در یادگیری معنا و مفهوم جنسیّت و شکل گیری هویّت جنسی، براین نکته تأکید دارند که حتی جنسیّت زیست شناختی را نمی توان مستقل از هنجارهای فرهنگی-اجتماعی دانست. درجامعه، جدا ازمورد دوجنسی ها (hermophrodites)، انسان ها معمولاً به دو جنسیت زیست شناختی زن و مرد تقسیم می شوند. این تقسیم بندی، گرچه به پشتوانه‌ی "یافته‌های علمی" است و جایی برای تخطّی نمی گذارد امّا بیشتر بازتاب باورهای جامعه است. برخی از فرهنگ ها گروه بندی های متفاوتی دارند و مثلاً بیش از دو گروه را در تقسیم بندی جنسیّت زیست شناختی قبول می‌کنند.[۱۰۸]

آن چه آمد از یک سو پیوستگی و وابستگی بدن و شعور را نشان می دهد و از سوی دیگر به ویژگی دوّم تاریخ فمینیستی زنان اشاره می کند: احتراز از تخالف های متداول تفکر اجتماعی، مانند تن و روان، اجتماعی و خصوصی، کار و خانواده، طبیعت و فرهنگ.[۱۰۹] تاریخنگاری مرد سالارانه از آن جا که زندگی مردان را محور زندگی اجتماعی و مدار بررسی های خود قرار می‌دهد، زندگی اجتماعی را به دو حیطه‌ی متمایز، و از نظر درجه‌ی اهمیت، نابرابر تقسیم می‌کند. یک حیطه، مردانه است و مرکز فعالیت‌های سیاسی، اقتصادی و فرهنگی. حیطه‌ی دیگر، ویژه‌ی زنان است و زندگی خصوصی خانوادگی را در بر می‌گیرد. بررسی‌های فمینیستی در ابتدای امر به چنین تمایزی به عنوان بازتابی از ستم جنسی می‌نگریستند که حرکت مردان را در هر دو حیطه مجاز

می‌دانست امّا فعّالیّت‌های زنان را به طور عمده به حیطه‌ی زنانه محدود می‌کرد.[۱۱۰] پژوهش‌های مختلف دهه های اخیر، امّا، نشان داده است که تقسیم بندی هستی اجتماعی به این دو حیطه نارسایی‌هایی دارد، زیرا زندگی زنان درعمل آن ها را به قلمروی "مردانه" می‌کشاند.[۱۱۱] به علاوه، شرایط سیاسی و اقتصادی جامعه مدام مرز میان خصوصی و اجتماعی را تغییر می‌دهد. آن چه در یک مقطع زمانی خصوصی تلقی می شد چه بسا که با گذشت زمان به حیطه‌ی اجتماعی تعلق پذیرد. در ایران کنونی نمونه‌ی بارز این تحوّل را در این می‌توان دید که قلمرو زندگی خصوصی به طور رسمی مورد دست اندازی حیطه‌ی اجتماعی-سیاسی قرار گرفته است. بی توجهی به این نکته، به معنای پذیرش تقسیم بندی ها و ارزش های مردسالاری می باشد که حاصلی جز پنهان نگاه داشتن زنان از چشم تاریخ‌نگاران نداشته است، تا جایی که نویسنده‌ای، "گمنامی" زنان ایران پس از اسلام را «به حساب خنثی بودن و غیر فعال بودن زنان در روند تکامل اجتماعی» گذاشته است،[۱۱۲] و یا کار سیاسی در روستا را در انحصار مردان می‌داند و نقش اقتصادی زنان روستایی را "جنبی و فرعی" می خواند.[۱۱۳] نگارش تاریخ زنان، با تأکید به این تداخل حیطه‌ها، چارچوبه‌ی سنّتی سیاست و تاریخ را می‌شکند، از محدوده‌ی تنگ مردانه‌ی این دو مقوله خارج می شود، و با این کار بسیاری از فرایندهای زندگی خصوصی (از جمله روابط خانوادگی، فردیّت و حقوق فردی چون حقّ انتخاب لباس، و آزادی جنسی را به میدان بررسی‌های اجتماعی-تاریخی می‌کشاند و پرده از رابطه‌ی قدرت حاکم بر آن‌ها بر می‌دارد.

فرارفتن از تمایز میان اندرونی و بیرونی، بی اساس بودن جدایی میان کار بیرون از خانه و کار منزل را نیز برملا می کند. نقشی که کار منزل در بازتولید نیروی کار ایفا می کند، تأثیری که بازار کار و شرایط کار در خانواده دارد، و اثری که خانواده در کار و تعیین میزان درآمد و ثروت جامعه دارد، همگی بیانگر این واقعیتند که حیطه های خصوصی و خانوادگی و حیطه های اجتماعی و اقتصادی را نمی توان با دیوار از هم جدا کرد.[۱۱۴] در ایران این مسأله، به ویژه با توجه به نقش مهمّ اقتصاد خانگی درفعّالیت‌های کشاورزی و قالیبافی، اهمیّت فراوانی می یابد. به رغم اشارات پراکنده ای که به کار زنان در خانه و اقتصاد خانگی شده است، هنوز تاریخ اقتصادی ایران، پیوستگی ارگانیک این روابط را با زندگی اقتصادی این سرزمین نشان نداده است.

تخالف "طبیعت و فرهنگ" اختلاف قدرت میان دو جنس را ناشی از

تفاوت‌های طبیعی می داند و یکی را در حیطه‌ی طبیعت به کار می گیرد و دیگری را در عالم فرهنگ، یعنی در دنیایی که ساخته‌ی انسان است. زنان، به‌سبب توانایی‌های طبیعی‌شان، مثلاً توان باروری، مسؤولیت نگهداری ازخانه و کاشانه و پرستاری از اعضای خانواده را دارند، حال آن‌که مردان، به‌خاطر توانایی فکری و جسمی می‌توانند در بیرون از محیط خانه به‌کار بپردازند. این بینش، که یکی از بنیان های باورهای جنسی مردم ما است، به ویژه در بین نویسندگان مذهبی طرفداران فراوانی دارد و شالوده‌ی تحلیل بسیاری از آنان را تشکیل می‌دهد.[۱۱۵]

چنین تمایزی از چند نظر نارسا است. نخست این که در این بینش طبیعت و فرهنگ به عنوان دو مقوله‌ی جدا از هم مطرح می شوند، حال آن که به مجرّد این که عنصر انسانی وارد تحلیل شود- یا به عبارت دیگر از فرهنگ سخن به میان آید -نمی توانیم این دو را از یکدیگر جدا کنیم؛ فرهنگ بدون طبیعت و طبیعت جدا از فرهنگ وجود ندارد. دوّم، "طبیعت" و "فرهنگ" تعاریفی اجتماعی-تاریخی دارند و مفاهیم از پیش ساخته‌ای نیستند. سوّم؛ دوگانگی طبیعت و فرهنگ ، به رغم ادّعای نویسندگان مذهبی، تنها نشان‌دهنده‌ی تفاوت صرف یا «تناسب میان دو جنس»[۱۱۶] نیست، بلکه باید بیانگر تفاوت در اهمیّت مسؤولیت ها و تقسیم نابرابر قدرت سیاسی، اقتصادی، اجتماعی و فرهنگی نیز به‌شمار آید. به عبارت دیگر، پیامد "منطقی" این تخالف کم ارج دانستن طبیعت و همه‌ی آن چیزهایی است که در این بینش به زنان مربوط می شود. چهارم این که برخلاف آن چه این دوگانگی بیان می کند، فیزیولوژی زنانه برای زنان و اجتماع همواره و در همه جا به شکل یک "مشکل" نمایان نشده است.

سوّمین ویژگی تاریخ زنان این است که ریشه در تجربیات زنان دارد و بر این باور تکیه می کند که زنان واقعیّت های اجتماعی، فرهنگی، ملّی، و قومی خود را می آفرینند و به همین خاطر، شرح زنان را از زندگی خویش، اگر چه با معیارهای متداول اجتماعی همخوانی نداشته باشد، به عنوان تبیینی قابل قبول از زندگیشان می پذیرد[۱۱۷] و به جای آن که زندگی زنان را درقالب های از پیش آماده بریزد تلاش می‌کند با دستیابی به تجربیات زنان، تصویری نوین از زندگی اجتماعی به‌دست دهد. نمونه‌ی نفی حرکت مبتنی برآگاهی زنان درتاریخ را حتّی در ارزیابی عده ای از مخالفان ستم جنسی نیز می‌توان یافت که در توضیح دلایل مخالفت زنان با رژیم پهلوی، به جای پرداختن به دلایل این مخالفت، آن را با اتّکاء به بی‌خبری و اندیشه نکردن زنان تبیین می‌کنند: «[دوران پهلوی] اغلب زنان روشنفکر ایرانی به بهره بردن از برخی آزادی هایی که نصیبشان

شده بود بسنده کردند و برخود بالیدند و سرانجام بدون آن که به پی آمدهای آن بیندیشند به انبوه طرفداران انقلاب اسلامی پیوستند».[۱۱۸]

نمونه‌ی دیگری را بررسی کنیم: هفته‌نامه‌ی **زن روز**، در شماره‌ی سوّم اسفندماه ۱۳۷۰ خودگزارشی پیرامون خودسوزی زنان درج کرده است. نخست نگاهی به آمار بیندازیم تا ابعاد مسأله روشن شود. درسال ۱۳۶۹، تعداد فوت شدگان براثر خود سوزی در بیمارستان سوانح و سوختگی شهید مطهری ۴۱ نفر بوده است (این رقم، فقط تعداد فوت شدگان براثر خودسوزی در این بیمارستان است، یعنی نه همه‌ی کسانی که دست به خودسوزی زده اند، و نه فوت شدگان بر اثر خودسوزی در سراسر کشور). از این ۴۱ نفر، ۳۶ نفر زن هستند. دو سوّم این عدّه را زنان زیر ۲۵ سال تشکیل می‌دهند. جوانترین ایشان، دختری ۱۴ ساله و سالمندترینشان، زنی ۶۰ ساله است. بیشتر زنانی که دست به خودسوزی می زنند خانه دار، کم سن و سال و بی سواد یا کم سوادند. به قول خبرنگار **زن روز** «گاهی دیپلمه هم بین آن‌ها دیده می شود.» بدن اکثر خودسوزان بین ۷۰ تا ۹۰ درصد می سوزد. این نشریّه درگزارش خود به برخی از دلایل خودسوزی اشاره می‌کند: به تنگ آمدن از کتک های شوهر و سرزنش های مادر شوهر، اعتیاد شوهر، تهمت های ناروای شوهر و یا بستگان او، تجاوز (چه توسط بیگانه و چه توسط خویشاوند، از جمله دایی و برادر)، ازدواج های اجباری، منع خروج از خانه و جز این ها. دنباله‌ی گزارش، امّا، به جای پرداختن به این که این زنان شرایط حاکم بر زندگی خود را چگونه دیدند و چه عواملی آن ها را چنان به اوج نومیدی کشاند که چاره‌ی مشکل را در زنده سوختن درمیان شعله ها یافتند، نهایت تلاش را به کار می گیرد تا ابعاد چنین گزینشی را کوچک جلوه دهد، و در نهایت نیز قربانیان را مورد شماتت قرار می‌دهد. گزارشگر **زن روز** می نویسد: «قصدشان بیشتر ترساندن و جلب توجه است». رئیس اداره‌ی خدمات پرستاری بیمارستان شهید مطهری می گوید:

> زنانی که با ریختن نفت به روی خود دست به خودسوزی می زنند، نمی دانند که این سوختن آن ها با سوختنی که در زمان بروز حادثه در خانه پیش می آید، تفاوت بسیار دارد. تصور آن ها از آتش زدن خود این است که فقط سطح بدنشان می سوزد، قدری پوستشان قرمز می‌شود و به سرعت هم خوب خواهد شد. . . [برخی از آنان] تا پایشان به بیمارستان می رسد از ما می پرسند: «میتوانیم فردا مرخص بشویم!»

در این‌جا این پرسش مطرح می‌شود که اگر مسأله فقط شاخ و شانه کشیدن است و بس، پس چرا بیشتر افرادی که به بیمارستان آورده می شوند ۷۰ تا ۹۰ درصد سوختگی دارند؟ از دیدگاه گزارشگر **زن روز** پاسخ ساده است:

> درصد بالای سوختگی به این دلیل است که در زمان خودسوزی هنوز اختلافات وجود دارد و [زن و اعضای خانواده اش] هنوز حالت مغرضانه نسبت به هم دارند. درنتیجه فوری به کمک زن نمی روند. گاهی زن در خانه تنهاست و کسی نیست که به او کمک کند. این است که با درصدهای بالا می سوزند که امکان زنده ماندنشان بسیار کم است.[۱۱۹]

چنین برخوردی در درجه‌ی نخست توانایی اندیشیدن و تصمیم‌گیری را در زنان نفی می‌کند. به عبارت دیگر، اگر همان زن دوراندیشی که می‌خواهد با خودسوزی درس عبرتی به شوهر یا خانواده‌ی او بیاموزد، ذرّه ای فهم داشت و درمی یافت که دور و بری ها ممکن است به خاطر "حالت مغرضانه" به کمک او نشتابند و یا حساب این را می‌کرد که کسی در خانه نیست، کار تا این اندازه بیخ پیدا نمی‌کرد. به علاوه، این روایت، تلویحاً به خواننده می‌گوید که زنان آن قدرها هم که برخی ادّعا می کنند از مردسالاری ستم نمی بینند که خواستار مرگ خود باشند! می بینیم که روایت مردسالارانه‌ی تاریخ به تعریف زنان از شرایط زندگی خود کم بها می دهد و آن را از محتوا تهی می کند، تجربه‌ی زنان از زنانگی را نفی می کند و تحلیلی از خارج به زندگی و معنا و مفهوم این زنان از زنانگی تحمیل می کند. درست درهمین جاست که نگارش تاریخ فمینیستی زنان باید معنا و مفهوم مورد نظر زنان را به زندگیشان بازپس دهد.[۱۲۰]

"خود"(self) انسان‌ها از راه اعمالشان شکل می‌گیرد‌ودر کردارها و گزینش‌های روزمره‌شان تبلور می یابد.[۱۲۱] از آنجا که تبیین انسان ها از واقعیّت تنها در روابطشان با محیط معنا می یابد، از نقطه‌ی نظر نگارش تاریخ زنان، آن‌چه مهم است این است که خودی که زن می شناسد به عنوان شالوده‌ی زندگی وی و بنیان ارزش هایش در نظر گرفته شود، نه ذاتی از پیش تعیین شده. اگر زندگی زنان را به عنوان پیامد جبری یک سلسله عوامل اجتماعی (طبقاتی، قومی، سیاسی، اقتصادی، شهری، روستایی، اخلاقی) یا روانی بدانیم، باورهای مردسالارانه ای را بازتولید کرده ایم که زنان را در حیطه‌ی جنسیّت و توانایی باروریشان محدود می‌خواهد. این بینش گزندی دوگانه دارد. هم زنی که زندگیش را در قالب چنین ذاتی می ریزیم و هم زنی که در چنین قالبی

نمی‌گنجد به یک اندازه از حقّ حیات ـ دست کم از حق حیات در تاریخ ـ بی‌بهره می مانند. این قالب ها یا الگوها نه تنها با زندگی واقعی زنان همخوانی ندارد، بلکه یکی از مکانیزم های کنترل و بازتولید مردسالاری است. زنی که چنین قالب های از پیش‌ساخته را می‌شکند نیز در روایت تاریخ به همان درجه چهره‌ی واقعی خود را از دست می دهد. برای نمونه می توان زنان انقلابی جنبش‌های مختلف را درنظر آورد. اینان به همان اندازه که به اسطوره تبدیل می شوند از انسانیت واقعی و ملموس خود فاصله می‌گیرند، و از زندگی توده های زنان جدا می مانند. تجربه‌ی واقعی این زنان درجنبش از دیده ها پنهان می ماند، و ما به جای زنانی که در زمان و تحت شرایط مشخّصی دست به پیکاری انقلابی زده‌اند، زنانی را می بینیم که ورای زمان و مکان ایستاده اند، و به دور از واقعیّت های خاکی، فرشته‌وش به همراه همرزمان خویش ـ که به همان اندازه خارج از تاریخ زندگی می کنند ـ با پلشتی‌ها می ستیزند. اگرچه چنین برخوردی محدود به زنان انقلابی نمی شود، امّا آن ها هستند که بهای گزاف تری می‌پردازند زیرا از آن‌جا که جنبش های اجتماعی زاییده‌ی شرایط محیط اند و چنین شرایطی را در خود بازتولید می‌کنند، چنین تصویری از زنان انقلابی ویژگی‌های مردسالارانه و سنتّی این جنبش ها را پنهان می کند.

وقتی تاریخ زنان از آنان گرفته می شود تنها چیزی که برایشان می ماند اعمالی است که ویژگی تاریخی ندارند. بی تاریخی در درجه‌ی نخست سبب گسست حافظه‌ی تاریخی می شود. این که انسان ها تا چه حد به گذشته‌ی خود دسترسی داشته باشند ارتباط تنگاتنگی با جایگاه آنان در تقسیمات عمودی قدرت درجامعه (جنسیّت، طبقه، و ملیّت) دارد و نقش تعیین کننده ای در آگاهی تاریخی آنان ایفا می کند. جنبش زنان ایران از آغاز شکل گیری حرکت های نوینش در اواسط سده‌ی نوزدهم، مانند بسیاری از دیگر جنبش های اجتماعی وطنمان، اسیر گسست های فراوانی شده است.

بی تاریخی همچنین تحریف زندگی زنان را تشدید و معنای زنانگی را لوث می کند. در چنین شرایطی، تضادهایی میان ذهنیّت فرد از خویشتن و آن چه جامعه از او می خواهد شکل می گیرد که سبب چند شقّه شدن "خود" می‌شود. ظهور این تضادها امری است منطقی هرگاه در نظر بگیریم که یکی از کارکردهای کلّیه‌ی ساختارهای ستم در جهان معاصر جدا نگه داشتن ستمدیدگان از یکدیگر است. درنتیجه، زن نمی تواند میان تجربه‌ی شخصی خویش و تجربه‌ی جمعی زنان پیوندی بزند. یکی از مهم‌ترین هدف های نگارش

تاریخ زنان بازیابی همین حافظه‌ی جمعی است. جدایی تجربه‌ی شخصی از حافظه‌ی جمعی را در جوامع سرمایه داری غربی که تحت تأثیر ایدئولوژی لیبرالیسم (درمعنای فلسفی-سیاسی آن) هستند، تسلّط بینش فردگرایی تشدید می کند و در جوامعی نظیر ایران، نفی فردیّت و حاکمیت ارزش های سنّتی، که مانع طرح مسایل به ظاهر شخصی درجمع می‌شوند. همچنان که دانایی مایه‌ی توانایی است، نادانی را به درستی می توان منشاء ناتوانی خواند. اگر زنان هویّت خویشتن را از دل تجربه‌ی جمعی کسب نکنند، ناچار از مفاهیم مردساخته برای ساختن هویّت خویش یاری می جویند. به همین دلیل، بی‌تاریخی زنان و فقدان اسناد و مدارک زندگی ایشان تاوانی گران و سنگین برای آموزش همجنسان آنان و نوع بشر به‌شمار خواهد رفت.

---

* چارچوب نظری این نوشته نخستین بار در یک سخنرانی ریخته شد که در یکم مارس ۱۹۹۲ به دعوت "کتابخانه نیما" و "انجمن زنان ایرانی در مونترال" ایراد گردید. از دوستان ارجمندی که نسخه‌ی نخستین این نوشته را خواندند و پرسش ها و پیشنهادات ارزشمندی را مطرح کردند، به‌ویژه دکتر احمد کریمی حکّاک، سپاسگزارم.

پانویس ها:

۱. محمد حسن تقوی و ژاکلین رودلف طوبی، **فهرست منابع مربوط به زن در زبان فارسی**، تهران، دانشگاه تهران، ۱۳۵۸.

۲. بنفشه حجازی، **زن به ظن تاریخ**، تهران، نشر شهرآب، ۱۳۷۰. برای نمونه ن. ک. به: صص ۶۹-۷۱ و مقایسه کنید با ا.م. دیاکونوف، **تاریخ ماد**، ترجمه کریم کشاورز، تهران، انتشارات پیام، ۱۳۵۷ صص ۲۹۹ -۳۰۴.

۳. حسن آزاد، **پشت پرده های حرمسرا**، ارومیه، انتشارات انزلی، ۱۳۶۲، صص ۳۲-۴. بررسی خانواده در کمون ربطی به متن کتاب ندارد و ادامه‌ی آن را نه در حیطه‌ی تئوریک (که کتاب فاقد آن است) می شود یافت و نه در شرح وقایع تاریخی. احتمال می رود که نویسنده این شرح را به منظور توجیه فلسفه‌ی اصلی کتاب آورده‌باشد: زن «موجودی[است] که همیشه بازیچه هوس های مردان قرار می‌گرفته»، ص ۲۱.

۴. شهلا لاهیجی و مهرانگیزکار، **شناخت هویت زن ایرانی در گستره پیش تاریخ و تاریخ**، تهران، روشنگران، ۱۳۷۱. این کتاب نخستین جلد ازیک مجموعه‌ی سه‌جلدی است و به وضعیت زن از آغاز پیدایش تا عصر کشاورزی درجهان و ازظهور دولت شهرهای نخستین تا پیدایش دولت ماد می‌پردازد.

۵. بی تردید یکی از ریشه‌های اصلی این گونه مشکلات را باید در فقر تاریخ‌نگاری درایران دید. نگاه کنید به گفت و شنود **آدینه** با دکتر عبّاس زریاب خویی، «هرنوشته ای درباره تاریخ معاصر ایران ناقص است»، **آدینه**، شماره ۵ (۱۱ بهمن۱۳۶۴)، ص ۵.

۶. احمد کسروی، **خواهران و دختران ما**، بتسدا، مریلند، کتابفروشی ایران، ۱۳۷۱، (چاپ اصلی، ۱۳۲۳)، ص ۲۶.

۷. برای نمونه ن. ک. به : فریدون آدمیت و هما ناطق، **افکار اجتماعی و سیاسی و اقتصادی در آثار منتشر نشده دوران قاجار**، تهران، انتشارات پیام، ۱۳۵۶؛ هما ناطق، «نگاهی به برخی نوشته ها و مبارزات زنان در دوران مشروطیت»» **کتاب جمعه**، شماره ۳۰ (۲۳ اسفند ۱۳۵۸)، صص ۴۵-۵۴. کامل ترین متنی که به شرکت زنان در جنبش مشروطه پرداخته منبع زیر است: عبدالحسین ناهید، **زنان ایران در جنبش مشروطه**، زاربروکن، آلمان غربی، انتشارات نوید، ۱۹۸۹.

۸. ازجمله ن. ک. به: حمید پارسا، «زن درآثار آخوندزاده»، **پوسا، شمارهٔ ۲** (زمستان ۱۳۶۷)، شمارهٔ ۳۵، صص ۱۲۳-۳۵؛ محمد توکلی طرقی، «زنی بود، زنی نبود: بازخوانی ‹وجوب نقاب› و ‹مفاسدسفور›»، **نیمه دیگر**، شماره ۱۴ (بهار ۱۳۷۰)، صص ۷۷-۱۱۰؛ مقالات **نیمه دیگر**، شماره ۱۷ (زمستان ۱۳۷۱)، ویژه‌ی زن در دوره قاجار و انقلاب مشروطه. نیز ن. .ک. به: حسن جوادی، منیژه مرعشی، سیمین شکرلو، **رویارویی زن و مرد در عصر قاجار: دو رسالهٔ تأدیب النسوان و معایب الرجال**، واشنگتن، کانون پژوهش تاریخ زنان ایران و شرکت جهان، ۱۳۷۱؛ و بی بی خانم استرآبادی، **معایب الرجال**، ویرایش افسانه نجم آبادی، شیکاگو، Midland Press، ۱۳۷۱.

۹. ن. ک. به:

Ester Boserup, Women's Role in Econmic Development, New York, St. Martin's press, 1970.

۱۰. یکی از موارد استثنایی نمونه‌ی ذیل است: سهیلا شهشهانی، **چهار فصل آفتاب: زندگی روزمره زنان اسکان یافته عشایر ممسنی**، تهران، انتشارات توس، ۱۳۶۶.

۱۱. برای چند نمونه نگاه کنید به: **رزمندگان آزادی طبقه کارگر، گزارشی از وضع سیاسی و فرهنگی خلق عرب**، بدون تاریخ؛ صص ۷-۱۴؛ سازمان چریکهای فدایی خلق ایران، «زندگی و مبارزات زنان ترکمن صحرا»، **کار**، ویژهٔ ترکمن صحرا (۲۹ بهمن ۱۳۵۸)؛ و هواداران سازمان چریکهای فدایی خلق ایران- سیستان و بلوچستان، **زن بلوچ**، ۱۳۶۴. همچنین ن.ک. به: شماره های مختلف سه نشریه‌ی **زن در مبارزه، رهایی زن، و جهان زنان**.

12. Mona Etienne, "The Case for Social Maternity: Adoption of Children by Urban Baule Women," *Dialectical Anthropology*, 4(1979), pp 237-42.

۱۳. ن.ک. به:

Nancy Scheper-Hughes, "The Margaret Mead Controversy: Culture, Biology and Anthropological Inquiry," in ed. Herbert Applebaum, *Perspectives in Cultural Anthropology*, New York, State University of New York Press, 1987; and Nancy Scheper-Hughes, "Lifeboat Ethics: Mother Love and Child Death in Northeast Brazil, " *Natural History*, 98, No. 10 (1989), pp 8-16.

نظیر این اعتقاد ظاهراً درمیان زنان سنّتی ایران نیز رایج است که وقتی احساس جمعی براین قرار می گیرد که نوزادی ماندنی نیست اطرافیان مادر را از دل بستن به او باز می دارند.

۱۴. ع. نوابخش، **زن در تاریخ**، نشر رفعت، بدون تاریخ، ص ۷.

۱۵. دراین زمینه ن. ک. به: مقالات مختلفی که درکتاب زیر گردآمده اند:

Thomas Buckley and Alma Gotttlieb, eds., *Blood Magic: The Anthropology of Menstruation*,

Berkeley, University of California Pres, 1988.

۱۶. درباره‌ی جامعه شناسی روشنفکران ایران ن. ک. به:

Navid Mohseni, "Towards an Understanding of Iranian Intellectuals," *Critique*.,1 (Fall 1992), pp 38-53.

۱۷. در بارهٔ ریشه های تاریخی و روند تکامل جامعه شناسی درایران ن. ک . به: علی اکبر ترابی، **جامعه شناسی درایران امروز**، تبریز، نشراحیاء، ۱۳۵۷؛ و:

Ali Akbar Mahdi and Abdolali Lahsaeizadeh, *Sociology in Iran*. Bethesda, MD: Jahan Book Co., 1992.

۱۸. جلال آل احمد، **غربزدگی**، بدون تاریخ و محل انتشار، ص ۶.

۱۹. این بحث براساس ایده های آلفرد شوتس در مقاله‌ی زیر است:

Alfred Shutz, "The Well-Informed Citizen: An Essay on the Social Distribution of Knowledge," In *Collected Papers* Vol. II, *Studies in Social Theory* , The Hague, Martinus Nijhoff, 1976.

۲۰. ماکس وبر تردید دربنیان ها را سرچشمه‌ی دانش می داند. ن. ک. به:

Max Weber, "The Meaning of Ethical Neutrality," in *The Methodology of the Social Sciences*, New York, The Free Press, 1949, p 7.

۲۱. برای نمونه هایی از تبیین علوم اجتماعی به عنوان یکی از شگردهای استعماری ن. ک. به: رضا براهنی، **تاریخ مذکر**، تهران، چاپخانه محمدعلی علمی، صص ۷۸ به بعد. همچنین ن. ک. به: حمید حمید، «جامعه شناسی درگرو استعمار»، **شراره های جاویدان**، سهند، ۱۳۴۵، صص ۱۴۸-۶۵.

۲۲. برای نمونه ن. ک. به: **نبرد دانشجو**، از انتشارات سازمان چریکهای فدایی خلق ایران(دوره اوّل).

۲۳. ن. ک. به: نوابخش، **زن در تاریخ**، به ویژه صص ۵۴-۶۲.

۲۴. علیرضا افشارنیا، **زن و رهایی نیروهای تولید**، تهران، انتشارات پیشگام، ۱۳۵۷، ص۸۲..

۲۵. **همان**، صص ۱۴۲ و ۱۴۴-۵۵.

۲۶. ن. ک. به: نوابخش، **همان**، صص ۷۹-۹۱؛ و امیرحسین آریانپور، **در آستانه رستاخیز: رساله ای درباب دینامیسم تاریخ**، تهران، ۱۳۳۰، صص ۷۱-۴.

۲۷. افشارنیا، **همان**، ص ۱۴۳.

۲۸. تحلیل حاضر محدود به نوشته های "غیرسازمانی" روشنفکرانی است که گرایش های مارکسیستی درنوشته هایشان وجود دارد. درجای دیگر به برخورد چپ سازمان یافته‌ی ایران به "مسالهٔ زن" پرداخته ام. ن. ک. به:

Hammed Shahidian, "The Iranian Left and the 'Woman Question' in the Revolution of 1978-79," *International Journal of Middle East Studies*, May 1994, 26(2), pp. 223-47.

۲۹. توجه کنید به باز تکثیر این آثار درخارج از کشور درسال های اخیر. در دوران انقلاب نشانی از این آثار در لیست کتاب های خواندنی که توسط سازمان های چاپ پیشنهاد می شد نمی بینیم و رد پایشان را در نظریات سازمان ها نمی یابیم.

۳۰. ن. ک. به: علی شریعتی، **فاطمه فاطمه است**، تهران، شبدیز، ۱۳۶۵، به ویژه صص۷۴-۹۰؛

و نیز، علی شریعتی، **انتظار عصر حاضر از زن مسلمان**، تهران، حسینیه ارشاد، بدون تاریخ. برای شرح و نقد نظریات شریعتی، ن. ک. به: عادله ک. فردوس، «چهره زن از دیدگاه علی شریعتی»، ترجمه ایرج هاشمی‌زاده، **نیمه دیگر**، شمارهٔ ۱۶-۱۵ (پاییز و زمستان ۱۳۷۰)، صص ۱۱۵-۱۸. بعدها همین نظریات شالوده‌ی فکری زنان مسلمانی شد که خواهان تغییراتی در وضع زنان در چارچوب اسلامی شدند. برای نمونه ن. ک. به: زهرا رهنورد، **طلوع زن مسلمان**. تهران، نشر محبوبه، بدون تاریخ.

۳۱. محمدعلی شادکام، **زن: فرشتهٔ رحمت یا عفریت طبیعت**،تهران، کانون‌انتشارات،۱۳۵۴، ص ۱۸۵.

۳۲. درباره‌ی زن به عنوان عنصر فتنه انگیز جامعه، ن. ک. به:

Fatna A. Sabbah , *Woman in the Muslim Unconscious*. New York : Pergamon Press, 1984.

۳۳. دخی عبدی، **زنان ایران در عصر پهلوی**، لوس آنجلس، سازمان زنان ایران مقیم امریکا، ۱۹۹۲، ص ۳۸.

۳۴. برای نمونه ن. ک. به: نوابخش، **همان**؛ ناهید، **همان**.

۳۵. خودسانسوری البته یکی از عوامل نپرداختن به تاریخ زنان است و مشکل کسانی بود که چنین بررسی هایی را مهم تشخیص می دادند. امّا برای بیشتر روشنفکران ایرانی اصولاً چنین ضرورتی مطرح نبود.

۳۶. هماناطق، «توضیحی دربارهٔ عقب ماندگی و انحطاط زن‌ایرانی،» **آرش**، شمارهٔ ۱۷(۱۳۴۶)،ص۱۶.

۳۷. نوابخش، **همان**، ص ۴۵.

۳۸. عماد زاده، **زنان پیغمبر اسلام**، تهران، نشر محمّد، بدون تاریخ، ص یک.

۳۹. یحیی نوری، **حقوق زن در اسلام و اروپا**، تهران، مؤسسه مطبوعاتی فراهانی، ۱۳۴۳، ص ط.

۴۰. مرتضی فهیم کرمانی، **چهرهٔ زن درآیینه اسلام و قرآن**، تهران، دفتر نشر فرهنگ اسلامی، بدون تاریخ، صص ۱۵-۱۶. درحقیقت بسیاری از این گونه نوشته ها، رساله‌اند نه پژوهش تاریخی، بدین معنا که درآن ها موضع فکری مشخّصی تبیین و تبلیغ می شود.

۴۱. محمدعلی شادکام، **همان**، صص۹-۱۰.

۴۲. این مسأله را درجای دیگر بررسی کرده ام. ن. ک. به:

Hammed Shahidian , "The 'Woman's Question' in the Iranian Revolution of 1978-1979", Ph.D. dissertation , Brandeis University, 1990, Chapter 6.

۴۳. علی شریعتی، **زن در چشم و دل محمّد**، تهران، انتشارات حسینیه ارشاد، بدون تاریخ، ص ۴.

۴۴. نوری، **همان**، ص ۱۸.

۴۵. ن. ک. به: آذر طبری، «**ظهور اسلام و تأثیر آن بر وضع زن**،» **نیمه دیگر**، شمارهٔ ۲ (پاییز۱۳۶۳)، صص ۳۰-۴۹. در باره‌ی وضعیت زنان عرب پیش از ظهور اسلام، ن. ک. به:

Nabia Abbot, "Pre-Islamic Arab-Queens," *The American Journal of Semitic Languages*, 43, 1941, pp 1-22; ___,"Women and the State on the Eve of Islam," *The American Journal of Semitic Languages*, 58, 1941" pp 259-283; Leila Ahmed, "Women and the Advent of Islam," *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, 11(4), Summer 1986, pp 665-91; Ilse Lichtenstadter, *Women in the Aiyam Al'-Arab*, London, Royal Asiatic Society, 1935; W. Robertson Smith, *Kinship and*

Marriage in Early Arabia, Cambridge, Cambridge University Press, 1885; Gertrude H. Stern, *Marriage in Early Islam*, London, Royal Asiatic Society, 1939; _____, "The First Women Converts in Early Islam," *Islamic Culture*, 13(3), July 1939, pp 291-305; and Azar Tabari, "The Rise of Islam: What Did Happen to Women," *Khamsin*, 10, 1983.

۴۶. ملا محمد باقر مجلسی، **حلیة المتقین**. محل انتشار نامعلوم: انتشارات فقیه، بدون تاریخ انتشار: ۱۰۴. نقطه گذاری ها از متن اصلی نیست.

۴۷. مرتضی مطهری، **مسئله حجاب**، قم، انتشارات صدرا، بدون تاریخ، ۹-۲۰۷.

۴۸. ن. ک. به: *Encyclopedia of Islam*, Vol. 2, pp. 841-50.

۴۹. احمد بهشتی، **زنان قهرمان**، ج۱، تهران، کانون انتشارات پیام حق، ۱۳۶۸، صص ۴-۵.

۵۰. عماد زاده، **همان**، ص۶۵. تاکید از متن اصلی است.

۵۱. حجازی، **همان**، مقدّمه، ص سوّم.

۵۲. منابع بی شماری دراین زمینه موجود است. درزبان فارسی ن. ک. به: آگ برن و نیم کف، **زمینه جامعه شناسی**، اقتباس امیرحسین آریانپور، تهران، شرکت سهامی کتاب های حبیبی، ۱۳۵۱؛ حسین ادیبی، **جامعه شناسی طبقات اجتماعی**، تهران، انتشارات دانشگاه تهران، ۱۳۵۴؛ میتروپولسکی، **سیر تحولات اجتماعی**، ترجمه م. پورکاشانی، تهران، انتشارات چاپخش، ۱۳۵۴؛ و فردریک انگلس، **منشاء خانواده، مالکیت خصوصی و دولت**، ترجمه مسعود احمد زاده، انتشارات سازمان چریکهای فدایی خلق ایران، ۱۳۵۴. درزبان انگلیسی به ویژه ن. ک. به:

Eleanor Burke Leacock , *Myths of Male Dominance*, New York: Monthly Review Press, 1981; and Gerhard Lenski, Jane lenski, and Patrick Nolan, *Human Societies: An Introdcution to Macrosociology*, New York, McGraw Hill, 1991.

۵۳. براهنی، **همان**، ص ۱۵.

۵۴. بهشتی، **همان**. ج ۱، ص۲.

۵۵. **همان**، صص ۵-۶.

۵۶. ن. ک. به: فردوس، **همان**، صص، ۱۳۳-۱۳۶.

۵۷. زن روز، ۲۴ تیر ۱۳۶۸.

۵۸. براهنی، **همان**، ص ۱۹.

۵۹. شهشهانی، **همان**، ص ۲۱.

۶۰. آل احمد، **همان**، ص ۵۱.

۶۱. شریعتی، **فاطمه فاطمه است**، ص ۶۶.

۶۲. براهنی، **همان**، ص ۲۲ .

۶۳. **همان**، ص ۱۶.

۶۴. فرهت قائم مقامی، **آزادی یا اسارت زن: مقدمه ای بر جامعه شناسی زن**، تهران، سازمان انتشارات جاویدان، ۱۳۵۵، ص ۲۰۵.

۶۵. ن. ک. به: حبیب الله پایدار، **برداشت هایی دربارهٔ فلسفهٔ تاریخ از دیدگاه قرآن**، تهران، دفتر

نشر فرهنگ اسلامی، ۱۳۵۶، صص ۹۷-۱۰۸؛ مرتضی مطهری، **مقدمه ای برجهان بینی اسلامی**، قم، انتشارات صدرا، بدون تاریخ، صص ۷۱-۴؛ علی شریعتی، **جامعه شناسی ادیان**، تهران، انتشارات حسینیهٔ ارشاد، ۱۳۵۶، صص ۸۳-۷.

۶۶. ن. ک. به: نوشته های مختلف در منبع زیر:

Arvind Sharma, ed. *Women in World Religions*, Albany, State University of New York Press, 1987.

۶۷. صدر، **همان**، ص ۵۵.

۶۸. **همان**، ص ۵۶.

۶۹. **همان**، ص ۵۸.

۷۰. دفتر پژوهش های فرهنگی، وابسته به مراکز فرهنگی-سینمایی، **حیات اجتماعی زن در تاریخ ایران**، دفتر اول: قبل ازاسلام، تهران، مؤسسه انتشارات امیر کبیر، ۱۳۶۹، صص ۱۰-۱۱. ناگفته نگذاریم که نتیجه‌گیری تلویحی بازگفت بالا متوجه زنان امروز است: پرهیز از «گرایش به صفات و رفتار ناپسند» در پرتو راهنمایی دین و مذهب.

۷۱. **همان**، ۲۱.

۷۲. **همان**،۲۲.

۷۳. ن. ک. به:

David Hackett Fischer, *Historians' Fallacies: Toward a Logic of Historical Thought*, New York, Harper Colophon Books, 1970, p 78.

۷۴. حجازی، **همان**، ص ۹۳.

۷۵. **همان**، ص ۱۲۶.

۷۶. ن. ک. به: کریستیان بارتلمه، **زن در حقوق ساسانی**، ترجمه ناصرالدین صاحب‌الزمانی، تهران، طایی،۱۳۳۷، ص۳۳. نیز ن.ک. به توضیح آموزنده‌ی مترجم در این باره، صص ۷۶-۹.

۷۷. آرتور کریستن سن، **ایران در زمان ساسانیان**، ترجمه‌ی رشید یاسمی، تهران، انتشارات ابن سینا، ۱۳۵۱، ص ۳۴۹. صاحب الزمانی درحاشیه‌ی خود برزن در **حقوق ساسانی** به مساله‌ی ازدواج با خویشاوندان و مسایل مشابه دیگر اشاره می‌کند.

۷۸. جلال ستّاری، **پیوند عشق میان شرق و غرب**، تهران، انتشار وزارت فرهنگ و هنر، ۱۳۵۴، صص ۵-۶.

۷۹. نوابخش، **همان**، ص ۱۷۶ .

۸۰. این مشکل نه فقط در تاریخ‌نگاری بلکه در شئون دیگر تفکّر اجتماعی قشرهای مختلف جامعه نیز تبلور می یابد. به عنوان نمونه می توان شعارهای لمپنی دوران انقلاب را در نظر گرفت که مشروعیّت سیاسی مهره های اصلی بازی، و یا عدم مشروعیّت آن ها، را در گرو کردار خویشان زن آنان می بینند، ن. ک. به: محمد مختاری، «بررسی شعارهای دوران قیام»، **کتاب جمعه**، ۲۰، (دی ۱۳۵۸)، صص ۴۲-۵۷ و (۴ بهمن ۱۳۵۸)، صص ۲۶-۱۰۲. از سوی دیگر، رضا براهنی نیز در بارهٔ ارتش با فلسفه‌ی مشابهی به قضاوت می نشیند و معیار های پذیرفتته شده‌ی سنّتی و مذهبی را در تحلیل اجتماعی خود تکرار و تأیید می‌کند: «. . . همین تیمسارهای بی ناموس و بی‌شرف هم

بودند و هستند. . . نگاهی به اساسی بعضی از این تیمسارها ماهیّت متفرعن آنان را نشان می‌دهد.»
رضا براهنی، **در انقلاب ایران چه شده است و چه خواهد شد**، تهران، کتاب زمان، ۱۳۵۸

۸۱. حجازی، **همان**، ص ۱۳۷.

۸۲. برای برابرنهاده های پیشنهادی دیگر دراین زمینه و واژگان و مفاهیم مشابه، ن. ک. به: افسانه نجم‌آبادی، «حرف‌هایی با خوانندگان،» **نیمه دیگر**، ۱۶-۱۵ (پاییز وزمستان ۱۳۷۰)، صص ۲-۹.

۸۳. ن. ک. به:

Joan Scott, "Gender: A Useful Category of Historical Analysis," *American Historical Review* , 91 (1986), pp 1053-75; Joan Acker, "Class, Gender, and the Relations of Distribution," Signs, 13(1988), pp 473-97.

۸۴. آزاد، **همان**، ص ۲۴.

۸۵. **همان**، ص ۵۱.

۸۶. **همان**، ص ۱۴۸.

۸۷. محمد باقر انزلی،"سخن ناشر،" **پشت پرده های حرمسرا**، ص ۴.

۸۸. **همان**، صص ۲۱ و ۲۵.

۸۹. حجازی، **همان**، ص ۹۳.

۹۰. **دایرة المعارف فارسی**، به سرپرستی غلامحسین مصاحب، «حق رأی دادن زنان.»

۹۱. ن. ک. به:

Ervand Abrahamian, *Iran Between Two Revolutions*, Princeton: Princeton University Press, 1982, p 408.

۹۲. برای نمونه ن. ک. به: بحث تاج‌السلطنه دربارهٔ حجاب: تاج‌السلطنه، خاطرات تاج‌السلطنه، به کوشش منصوره اتحادیه (نظام مافی) و سیروس سعدوندیان، تهران، نشر تاریخ ایران، ۱۳۶۲، ص ۱۰۱.

۹۳. محمد ابراهیم باستانی پاریزی، **خاتون هفت قلعه**. تهران، ص ۱۲۱.

۹۴. آزاد، **همان**، صص ۴۴ به بعد.

۹۵. محمد طلوعی، **زن بر سریرقدرت**، تهران، انتشارات اسپرک، ۱۳۷۰ ص۹.

۹۶. مطهری، **مسئله حجاب**، ص ۰۹.

۹۷. ن. ک. به:

Janet Bauer, "Sexuality and the Moral 'Construction' of Women in an Islamic Society," *Anthropological Quarterly*. 58 (3), July 1985, pp 120-29.

۹۸. ن. ک. به: ای. اچ. کار، **تاریخ چیست؟**، ترجمه حسن کامشاد، تهران، خوارزمی، ۱۳۵۷.

۹۹. ن. ک. به:

Adrienne Rich, *On Lies, Secrets, and Silence*, New York, W. W. Norton Books, 1979; and Dale Spender, *Man Made Language*, New York, Routledge & Kegan Paul, 1985.

۱۰۰. ن. ک. به: حامد شهیدیان، «درحاشیه‌ی چاپ و شرح **خاطرات تاج السلطنه**»، **ایران نامه**، سال یازدهم، شماره‌ی۳ (تابستان ۱۳۷۲)، صص ۵۴۷-۵۳.

۱۰۱. ن. ک. به:

Farzaneh Milani, *Veils and the Words: The Emerging Voices of Iranian Women Writers*, Syracuse University Press, 1992.

همچنین نگاه کنید به پیشگفتار افسانه نجم آبادی به **معایب الرجال**.

۱۰۲. جلال متینی، «**معایب الرجال**، نوشتهٔ بی بی خانم استرآبادی»» **ایران شناسی**، سال پنجم، شماره‌ی ۲، (تابستان ۱۳۷۲)، صص ۴۳۶-۴۲.

۱۰۳. تاج السلطنه، **همان**، صص ۵-۶.

۱۰۴. ن. ک. به: جلال متینی، خاطرات تاج‌السلطنه»» **ایران شناسی**، سال سوّم‌شماره ۴، (زمستان ۱۳۷۱)، ص ۸۵۶.

۱۰۵. فضل الله گرکانی، **تهمت شاعری**، تهران، نشر روزنه، ۱۳۵۶، صص ۱۱۵-۱۱۹. همچنین ن. ک‌به: Farzaneh Milani, *op. cit.*, pp 104 ff.

۱۰۶. جلال متینی، «**معایب الرجال**، نوشتهٔ بی‌بی خانم استرآبادی»» ص۴۴۰.

۱۰۷. ن. ک. به:

Sherry Ortner and Harriet Whitehead, "Introduction: Accounting for Sexual Meanings," in Ortner and Whitehead, eds., *Sexual Meanings: The Cultural Construction of Gender and Sexuality*, Cambridge, Cambridge University Press, 1981; and Candace West and Don H. Zimmerman, "Doing Gender," *Gender and Society*, 1, 1987, pp 125-51.

۱۰۸. درمیان هندوها Hijra را داریم که جنسی مستقل از زن و مرد می باشد. درمیان چاک چی های سیبری (Chuckchee) هفت جنس و در میان سرخپوستان موهاوی (Mojave) سه جنس را می یابیم. برای اطلاعات بیشتر ن. ک. به:

Sue-Ellen Jacobs and Christine Roberts, "Sex, Sexuality, Gender and Gender Variance," in Sandra Morgan, ed., *Gender and Anthropology: Critical Reviews for Research and Teaching* . Washington, DC, American Anthropological Association, 1989.

۱۰۹. برای اطلاعات بیشتر در این زمینه ن. ک. به:

Gisela Bock, "Challenging Dichotomies: Perspectives on Women's History, " in Karen Offen *et al.*, *Writing Women's History: International Perspectives*, Indianapolis, Indiana University Press, 1991.

۱۱۰. ن. ک. به:

Michelle Zimabist Rosaldo, "Women, Culture, and Society: A Theoretical Overview," in Michelle Z. Rosaldo and Louise Lamphere, eds., *Woman, Culture & Society*, Stanford, Stanford University Press, 1974.

۱۱۱. ن. ک. به: جمع بندی لوییز لمفر درمقاله‌ی زیر:

Louise Lamphere, "The Domestic Sphere of Women and the Public World of Men: The Strengths and Limitations of an Anthropological Dichotomy, " in Caroline B. Brettell and Carolyn F. Sargent, eds., *Gender in Cross Cultural Perspective*, Englewood Cliffs, NJ, Prentice Hall, 1993.

همچنین ن. ک. به:

C. Pateman, "Feminist Critiques of the Public-Private Dichotomy," in S. Benn and G. Gaus, eds., *Conceptions of the Public and the Private in Social Life*, New York, St. Martin's Press, 1983.

۱۱۲. افشارنیا، همان، ص ۸۹.

۱۱۳. همان، صص۱۳۰-۱. برای نمونه ای از نقش سیاسی زنان روستایی ایران ن. ک. به: مری ایلین هگلند، «نقش سیاسش زنان روستایی ایران» ترجمه‌ی ر. اژکان، پرسا، ۲ (زمستان ۱۳۶۷)، صص ۱۴۱-۴۶. پیرامون نقش اقتصادی زنان روستایی ن. ک. به: ناهید مطیع، «تحول نقش زن روستایی ایران در فعالیّت های زراعی» زنان، ۱۴(مهر و آبان ۱۳۷۲)، صص ۱۹-۲۳.

۱۱۴. ن. ک. به:

Immanuel Wallerstein and Joan Smith, "Household as an Institution of the World-Economy," in Jetse Sprey, ed., *Fashioning Family Theory*, Newburry park, CA, Sage publications, 1990.

۱۱۵. برای نمونه ن. ک. به: نوری، همان، صص ۶۷-۸۰؛ مرتضی مطهری، نظام حقوق زن در اسلام، قم، انتشارات صدرا، ۱۳۵۷، صص۹۰-۱۴۷؛ و محمد جواد باهنر، حقوق زن در اسلام، قم، انتشارات قیام، بدون تاریخ، صص ۴-۱۰؛ شریعتی، زن در چشم و دل محمد، ص ۵.

۱۱۶. مطهری، همان، صص ۱۶۸-۷۰.

۱۱۷. ن. ک. به:

D. Smith, "Women's Perspectives as a Radical Critique of Sociology," *Sociological Inquiry*, 44 (1974), pp 7-13; Anne Oakley, "Interviewing Women: A Contradiction in Term," in H. Roberts, ed., *Doing Feminist Research*, New York, Routledge & Kegan Paul, 1981; and Anne Kasper, "Consciousness Re-evaluated: Interpretive Theory and Feminist Scholarship," *Sociological Inquiry*, 56 (1985), pp 29-49.

۱۱۸. ویدا بهنام، «زن، خانواده وتجدد» ایران نامه، سال یازدهم، شمارهٔ۲، بهار ۱۳۷۲، ص ۲۴۱.

۱۱۹. زن روز، سوم اسفندماه۱۳۷۰، ص ۸.

۱۲۰. ن. ک. به:

Kathleen Barry, "The New Historical Syntheses: Women's Biography," *Journal of Women's History*, 1, 3 (Winter 1990), p 77.

۱۲۱. این بحث براساس نظریات چارلز هورتن کولی و جرج هربرت مید در رابطه با تکامل "خود" انسان ها در روند ارتباط آدمی با دنیای خارج است. ن. ک. به:

Charles Horton Cooley, *Human Nature and the Social Order*, New York, Schocken, 1964; and George Herbert Mead, *Mind, Self, and Society*, Chicago, University of Chicago Press, 1934.

حورا یاوری*

تأمّلی در نقد روانشناختی
و
رابطهٔ روانکاوی و ادبیّات در ایران

پیوند روانکاوی و ادبیّات از همان روزهائی آغاز شد که فروید نام‌های ادبی پرآوازه‌ای چون اودیپ و نرگس، یا یوسف و ساد را فراخواند تا بر مفاهیم روانکاوی خود نامی بگذارد و فرضیه های پیچیدهٔ آن را به کمک بارِ معنائی آشنای این نام‌ها روشن تر و ساده تر کند. اتفّاقی که افتاد خیلی جالب بود. عقدهٔ اودیپ از همتای ادبیش پرآوازه تر شد و سیمای بی زنگار یوسف در غباری فرو رفت که از گرایش ناخود آگاه او به سرخوشی و گناه خبر می‌داد و پاکدامنیش را درست به اندازهٔ شیدائی و رسوائی نا مادری زیبایش، زلیخا، به پرسش می‌کشید.

بسیاری از مفاهیم و فرضیه‌هائی که با فروید و روانکاوی بر سر زبان‌ها افتاد امروز دیگر تازه نیست، امّا در دهه‌های آغازین قرن که نویسندگانی چون ویلیام فالکنر، جیمزجویس و ویرجینیا وولف داستان هایشان را می نوشتند هیچ چیز بهتر از دانش نوپای روانکاوی و بنیانی ترین مفهوم آن، یعنی ناخودآگاهی، برای نشان دادن پریشیدگـــی‌های روانی انسانی که با پای نهـادن به دوران مدرنیته از

---

* محقّق، ناقد و تحلیل‌گر ادبی مقیم شهر نیویورک. این مقاله بخشی از کتابی است در همین موضوع که به‌زودی در ایران انتشار خواهد یافت.

آرامش و یکپارچگی خاطر فاصله گرفته بود به کارشان نمی‌آمد. ویلیام فالکنر، به‌عنوان نمونه، از شیوهٔ روائی تک گوئی درونی، که چیزی شبیه به جریان آزاد و سیّال ذهن بود استفاده کرد، به صدای شخصیت هائی که از لابه‌لای داستان هایش با او سخن می‌گفتند گوش فرا داد و رهایشان کرد تا آن چه را که می خواهند بگویند و رویدادی یگانه را از دیدگاه‌های گوناگون روایت کنند. در رشتهٔ بهم پیوستهٔ این روایت‌ها دیگر برای نویسندهٔ همه چیز دانی که بر کرسی داستان‌گوئی می‌نشست و رازها و اندیشه های شخصیت های داستان را کف دستِ خوانندگان می‌گذاشت جائی نبود. گویا فروید، که نویسندگان را برگزیده‌ترین روانکاوان می‌دانست و بنیانی ترین مفاهیم روانکاوی خود را از ادبیّات به وام گرفته بود، با گشودن دروازه های قلمرو ناخودآگاه روان، که چشم انداز تازه ای در برابر نویسندگان می‌گستراند و شیوه‌های روائی تازه‌ای در اختیارشان می‌گذاشت، به ادبیّات ادای دین می‌کرد.

دانش روانکاوی و کشف قلمرو ناخود آگاه روان خواب جهان را، درست در سپیده دم قرن بیستم، برمی آشوبد؛ با آشناکردن جهانیان با مفهوم "ناآگاه بودن ازخود" هرآن چه را که حقیقت و مطلق می‌دانند به پرسش می‌گیرد و فرش یقین را از زیرپای مطلق گرایان و حقیقت جویان می‌کشد. و اگرچه برای زمانی کوتاه خود جانشین حقیقت‌ها و مطلق هائی می‌شود که با آن ها درافتاده است، امّا هرچه بیشتر می‌گذرد از حقیقت نمائی و مطلق گوئی بیشتر فاصله می‌گیرد و درسال هائی که قرن بیستم با آن به پایان می‌رسد به چندگمانی و چندگونگی اشاره می‌کند؛ از گشوده بودن روان و متن به‌روی معناهای بیرون از شمار سخن می‌گوید و آنچه را که در سرآغازِ قرن از متون ادبی برکشیده به اندیشه‌های فلسفی و تفکّرِ انتقادی شالوده شکنانه‌ای که قرن بیستم با آن به پایان می‌رسد پیوند می‌زند.[۱]

فروید هم بنیانگذار روانکاوی بود و هم، به دلیل پژوهش‌های روانکاوانه اش در متون ادبی، آغازگر آنچه نقد روانکاوانه نام گرفت. به‌سخن دیگر، آن‌چه در جلسهٔ روانکاوی میان روانکاو و بیمار می‌گذشت، صورت آغازین رابطه‌ای شد که متن را در برابر چشمان منتقد روانکاو به معنا می‌رساند. دریکَ جلسهٔ روانکاوی، بیمار داستانی را روایت می‌کند ـ که داستان اوست از زندگی خودش ـ و روانکاو که با بردباری به داستان او گوش فرا می‌دهد، همهٔ آنچه را که می‌خواهد از سخنان بیمار برمی‌گزیند و همهٔ این برچیده‌ها را بهم پیوند می‌دهد و داستان دیگری می‌آفریند که روایت اوست از روان بیمار. فروید که با زبان و مکانیزم های

دفاعی سویهٔ ناخودآگاهِ روان آشنا بود، می‌دانست که بیمار، بی آن که بداند، داستانی را می‌گوید تا داستان دیگری را پنهان کند، یعنی سخنان او، یا روایت او از روان خودش، هم چراغی به دست روانکاو می‌دهد که تاریکی های درون او را روشن تر ببیند و هم، ناخودآگاهانه، روانکاو را به بیراهه می‌کشاند.[۲] کشاکش میان این روشنگری و پنهانگری، و بازشناسی نشانه های آن در گفتار و رفتار بیمار، پایه و بنیان روایتی است که روانکاو از روان بیمار به دست می‌دهد. در روانکاوی کلاسیک میان این دو روایت فرق بسیار بود. روایت نخستین از آن بیمار بود و ناگزیر روایتی بود از هم گسسته، بی پیوند، بار برگرفته از نیازها و خواست های ناخودآگاه، درحالی که روایت دوّم نام روانکاو را برخود داشت، به هم‌پیوسته و یکپارچه می‌نمود، از دانش شناختِ سویهٔ ناخود آگاهِ روان سر برمی‌کشید؛ از "خود" آگاه بود؛ و با معیارهائی که خود دربازشناسی بهنجاری از نابهنجاری به دست داده بود، نژندی و بیماری را نشانه شناسی می‌کرد و روایت دیگری از روان بیمار می‌آفرید و بر درستی آن پای می‌فشرد. در روانکاوی کلاسیک و نقد ادبی سر برکشیده از آن، روانکاو، یا ناقد، آن کسی بود که می‌دانست و می‌توانست بشناسد، و بیمار، یامتن، آن کسی، یا چیزی، که می‌بایست شناخته و دانسته شود. امّا، در روانکاوی به گونهٔ امروزین آن ـ به‌ویژه پس از بازخوانی های ژاک لاکان (Jacque Lacan) از روانکاوی فروید ـ رابطهٔ میان روانکاو و بیمار از بنیان به پرسش کشیده می‌شود، بیمار از پذیرفتن نقشی که برایش درنظر گرفته اند، یعنی سوژه‌ای که باید دانسته شود، سر باز می‌زند و بجای آن تأثیر متقابل روانکاو و بیمار بریکدیگر با اهمیّت تمام مورد توجه قرار می‌گیرد. به سخن دیگر می توان گفت که روانکاو امروزین دیگر به خوبی می‌داند که همزمان با کاویدن روان بیمار خود نیز به فرآیند دگرگون کنندهٔ روانکاوی تن می‌سپارد و دیگرگون شدن او، ناگزیر، در روایتی که از روان بیمار به‌دست می‌دهد نیز باز می‌تابد. ناقدی هم که امروز از چشم انداز روانکاوی به متن نگاه می‌کند از این فرآیند دگرگون کننده آگاه است و می‌داند که در نقدی که می‌نویسد ـ ویا در روایت تازه ای که از متن می‌آفریند ـ گذشتهٔ خود، و یا به سخن دقیق‌تر، همهٔ آنچه را که به لایه های ژرفِ ناخود آگاهی پس رانده و از یاد برده نیز بازسازی می‌کند؛ یعنی روایت دوبارهٔ او از متن، چون هر متن دیگر، ناخودآگاهی دارد که خود از آن بی خبر است و ناگزیر باید بارها و بارها بازخوانی و باز اندیشی شود. نگرشی این چنین به رابطهٔ ناقد روانکاو و متن، و به سخن دیگر، رابطهٔ روانکاوی و ادبیّات، نقد ادبی روانکاوانه را از دیالکتیکِ

هگلی تفسیر کننده ـ تفسیر شونده خارج می‌کند و صورت و معنای تازه‌ای به آن می‌دهد.

آن چه در زیر می‌آید نگاهی است بر نقد روانشناختی درایران، از آغاز آشنائی ایرانیان با روانشناسی نوین تا امروز، از همین نظرگاه خاص، یعنی رابطهٔ روانکاوی و ادبیّات؛ چگونگی بهره گیری ناقدان از دانش روانکاوی برای بازسنجی متون ادبی و همسوئی‌ها و ناهمسوئی‌های نظرگاه‌های آنان با سیر تاریخی نقد روانشناختی درجهان، همراه با تأمّلی در برخورد ناهمگون ایرانیان با دو مکتب روانشناسی، یعنی روانکاوی فروید و روانشناسی تحلیلی یونگ.

* * *

تاریخ روانکاوی و نقد ادبی روانکاوانه درجهان با فروید و نقشهٔ تازه‌ای که او در سپیده دم قرن بیستم از "روان" کشید آغاز می‌شود. دراین نقشهٔ تازه روان دو قلمرو داشت: خودآگاهی و ناخودآگاهی؛ و سه کارگزار: نهاد (id)، خود (ego) و فراخود (super ego). "نهاد" که کارگزار غرایز و اصل لذّت بود همراه با بخش بزرگی از "فراخود" ـ به عنوان نمایندهٔ ارزش‌های خانواده و اجتماع در روان ـ در سویهٔ ناخود آگاه روان قرار گرفت و سرنوشت "خود" هم این شد که درمقامِ کارگزار اصل واقعیت میان "نهاد" و "فراخود" میانجیگری کند.

نقد ادبی روانشناختی هم، درهمان روزهای آغازین، از این الگو پیروی کرد و سه شاخه شد. تأکید فروید بر "نهاد" و لیبیدو (libido) ـ به معنای شور زندگی و نیروی غریزی زیست در روانکاوی فروید ـ تکلیف را از همان آغاز روشن کرده بود. مکتب اصالت غرایز و لذّات (Id Psychology) یک‌شبه ره صد ساله رفت و نقد ادبی وابسته به آن نیز، استوار براین مفهوم بنیانی در روانکاوی فروید ـ یعنی همانندی خواب و نوشتار ـ و این که نوشتار نیز، هم چنان که خواب، زمینه‌ای است برای بازتافتن کشمکش‌های روانی و آرزوها و ترس های سرکوفته و ناهشیارِ نویسنده، رونق گرفت. آنچه فروید خوابگزاری یا تعبیر رؤیا می دانست، درواقع، یافتن معنای رؤیا بود به کمک نظامی از نشانه‌ها که در پیوند با تاریخچهٔ زندگی رؤیابین به معنا می‌رسید و جای نظام نشانه‌ای خودِ رؤیا را می‌گرفت. کار روانکاو در درمان روانی این بود که خواب را از یک نظام نشانه‌ای به نظامِ نشانه‌ای دیگر یعنی از یک زبان به زبان دیگر برگرداند و ریشه‌های نژندی و بیماری را بیابد. در نقد ادبی وابسته به این شاخه از روانکاوی نیز، ناقد، اگرچه به نویسنده دسترسی نداشت و نمی‌توانست از او در بازشناسی نظام

نشانه‌ای متن (رؤیا) کمکی بگیرد، متن را به جای بیمار می‌نشاند و آنچه را که از آسیب شناسی متن برمی‌کشید به آسیب نگاری روان نویسنده گسترش می‌داد.[۴] بررسی گوشه و کنار زندگی نویسندگان و یا بازشکافی متون ادبی و شناسائی ویژگی‌های روانی شخصیت‌های داستانی برای دستیابی به ویژگی‌های روانی نویسندگان باب روز شد و آنچه از باز شناسی روان آن یکی بدست می‌آمد، دربازنمائی نابهنجاری های آن دیگری نقشی به عهده می‌گرفت. در نخستین نمونه هائی که از این گونه نقد در دست است ـ چه نوشته های خود فروید و چه شاگردان و یارانش ـ متن در ژرف ترین لایهٔ معنائی خود به آئینه‌ای بدل می‌شود که آسیب‌ها و نژندی های روانی آفرینندهٔ خود را باز می تاباند. نوشته های فروید درمورد گرادیوا (*Gradiva*) اثر ویلهم جنسن (Wilhelm Jensen)،[۵] نوشته‌های فروید و ارنست جونز (Ernest Jones) دربارهٔ هملت و شکسپیر[۶] و کتاب ماری بناپارت (Marie Bonaparte) دربارهٔ زندگی و آثار ادگار آلن پو از نمونه های کلاسیک این آسیب نگاری روانی است.[۷] پیشگفتاری که فروید برکتاب ماری بناپارت می‌نویسد هم شادمانی عمیق او را از فراگیر شدن مفاهیم روانکاوی نشان می‌دهد و هم نگرانی عمیق ترش را از کاربرد فرضیه های روانکاوی برای شناخت وتفسیر آثار ادبی.

* * *

اگر روانشناسی درجهان، به مفهوم شناخته شدهٔ امروزین آن، به نام فروید پیوند خورده باشد، در ایران از نام علی اکبر سیاسی، که تدریس روانشناسی در دانشگاه تهران با او آغاز می‌شود، جدا نیست. سیاسی در بخش چهاردهم از کتاب ***گزارش یک زندگی***، زیر عنوان «کار اصلی و اساسی من: معرفی و تدریس روانشناسی علمی» چنین می‌نویسد:

> درآن زمان، یعنی در حدود سال ۱۳۰۴ شمسی (۱۹۲۵ میلادی) ریاست مدرسهٔ علوم سیاسی را علی اکبر دهخدا، که مراتب فضل و دانش او زبانزد بود، برعهده داشت. در ملاقاتی که با او دست داد سخن از رشتهٔ تخصصی من، از علوم تربیتی و به خصوص از علم النفس به میان آمد. وقتی به او گفتم که این رشته از دانش را دانشمندان مغرب زمین چندی است که از فلسفه جدا کرده؛ مستقل ساخته و به آن جنبهٔ علمی، به معنی محدود کلمه، داده‌اند بسیار تعجب کرد وکنجکاو شد. . . چون دهخدا را علاقمـــند دیدم به تفصیل توضیحاتی دادم. . . . دهخدا، پس از آن که توضیحات مرا به دقّت گوش کرد. . . از من پرسید که . . . اگر این درس را به مواد دروس مدرسه ای که ریاستش را داشت اضافه کند، آیا حاضر خواهم بود

تدریس آن را به عهده بگیرم. پس از اندکی تامل گفتم: "با کمال میل حاضرم، هرچند کاری بس دشوار خواهد بود. . ." درهمان جلسه برای علم النفس جدید نام فارسی روانشناسی برگزیده شد و اندکی بعد تدریس آن آغاز گردید. . . . نخستین کتاب روانشناسی زیر عنوان ***علم النفس یا روانشناسی از لحاظ تربیت*** به سال ۱۳۱۷ش (۱۹۳۸م) انتشار یافت.[۸]

انتشار نخستین کتاب روانشناسی درایران، که درآن به فروید و "مکتب تحلیل روحی" او هم اشاره ای شده است، بامرگ فروید در لندن (۲۳ سپتامبر ۱۹۳۹) همزمان است. این کتاب همچنان که از نامش برمی‌آید بیش از روانکاوی با روانشناسی تربیتی و آزمایشگاهی و اندازه گیری و سنجش نیروهای ذهنی و توانائی‌های آموزشی سرو کار دارد و هم چنان که آرزوی همهٔ روانشناسان جهان درآن سال‌ها بوده، و سیاسی هم به درستی بدان اشاره می‌کند، در پی جدا کردن روانشناسی از فلسفه و دادن جنبهٔ علمی به آن، به معنای محدود کلمه است وَ ناگزیر با ادبیات و آنچه در قلمرو نقد روانشناختی می‌گذرد سر وکاری ندارد.

نقد ادبی روانشناختی در ایران، به جای آن که نام روانشناسان و روانکاوان ایرانی را به خاطر بیاورد، به نام صادق هدایت، یعنی به نام نویسنده‌ای پیوند خورده است که آن چنان نوشت که دیگران از نوشتنش درماندند و آن چنان زیست و مُرد که آن را غریب و نابهنجار و بیمارگونه یافتند و میان آن اوج دست نیافتنی و این غریبگی و ناسازگاری و بیمارنمائی پیوندی آن چنان ژرف و بی‌گمان دیدند که سایهٔ پرسش هائی که از همان آغاز با هدایت و ***بوف کور*** در ذهن‌ما پا گرفته است هنوز هم بر روان و اندیشه‌گان سنگینی می‌کند، هنوز هم نام هدایت بیش از نام هرنویسندهٔ دیگر درنقدهای روانشناختی آثارش تکرار می‌شود و هنوز هم پرداختن به ***بوف کور*** جدا از ویژگی‌های روانی آفرینندهٔ آن نامأنوس و غریب می‌نماید.

ناقدان روانشناس یا روانشناسان ناقدِ داستان های هدایت نیز مانند همتایان اروپائی خود تا ژرفترین لایه‌های معنائی داستان های او فرو رفتند و از آن چه که از این ژرفناها برکشیدند برای آسیب نگاری روان او یاری گرفتند. جالب این جاست که هدایت با زندگی و مرگ خود همهٔ آنچه را که باید از این کندوکاوهای روانکاوانه به دست می‌آمد، از پیش، به‌دست داده بود و نامش ـ بسی پیش از این که نقد روانشناختی نوشته هایش باب شود ـ با غریب زیستن، با افسردگی و سرانجام با خودکشی درهم آمیخته بود و هم‌زمان به خاطر می‌آمد. ابراهیم خواجه نوری، که هم با فرضیه ها و مفاهیم روانشناسی نو آشنا بوده و

هم درآشنا کردن خوانندگان ایرانی با این مفاهیم، در قالب داستان های شیرین و خواندنی نقشی داشته است، در یکی از مقاله های خود با نام «آیا خودکشی نوعی شجاعت و فداکاری است؟» و با عنوان فرعی «بهترین علاج مرض خودکشی نویسندگی است» (۱۳۳۸ش) به این نکته، از زبان "مرشد" یا "لله آقا"، اشاره ای دارد. "مرشد" یا "لله آقا" پیری دنیادیده است، با واژه‌ها و مفاهیمی چون «مِهرطلبی»، «عناد به خود» و «غرور به معنای علم الروح نه به معنای متداول کلمه» آشناست و در مقاله های خواجه‌نوری نقش "روانشناس" با اوست. این پیر دنیادیده ضمن گفتگو با دختری که چند بار اقدام به خودکشی کرده و هر بار هم تصادفاً نجات یافته است، «دستی به ریشش می‌کشد و با تبسم و مهربانی تأدّباً» چنین می‌گوید:

> فرزندم . . . پیداست که شما با خواندن نوشته های کافکا و صادق هدایت مباحثاتی در ذهن جوان و پرغلیان خود به وجود آورده اید که از مدار افکار من پیرمرد خیلی به دور است. ولی معذالک می‌توانم مختصری از آن چه روانشناسان محقّق دراین باره گفته اند به عرضتان برسانم تا شاید برای دختران زیبائی که در سنّ خطرناک به فکر انتحار می‌افتند مفید افتد.

مرشد در پایان همین گفتگو به دختر جوان توصیه می‌کند که: «. . . شرح احوالات و احساسات خود را به طور قلم انداز و بدون نظم و دقّت، بی پروا، در روزنامهٔ زندگی خود، هر روز یا هفته‌ای چند بار بنویسید و آن را در جعبهٔ مقفّلی بگذارید تا کسی نبیند و یا بسوزانید.[۹]

چنان که پیداست در این گفتگو، که درآن به مفاهیم و نظریات روانشناسی نو به درستی اشاره ای می‌رود، واژهٔ خودکشی و نام هدایت با هم به خاطر می‌آیند و پیوند آن ها کار ناقدان روانشناس نوشته های او را آسان می‌کند. امّا جالب این جاست که در راه درازی که از تشخیص علّت خودکشی -یعنی خواندن نوشته‌های کافکا و هدایت- تا نسخه‌ای که روانشناس برای بیمار می‌نویسد -یعنی نویسندگی- طی می‌شود، نویسنده بودن کافکا و هدایت از یاد می‌رود و درد و درمان با هم یکی می‌شوند.[۱۰]

انتشار این مقاله با انتشار کتاب ***بررسی صادق هدایت از نظر روانشناسی*** همزمان است (۱۳۳۸ش-۱۹۵۹م). دراین کتاب، که پُر از واژه‌های پزشکی است، دامنهٔ نشانه‌های فرامتنی که نویسنده درسنجش نوشته ها به کار می‌گیرد تا ویژگی‌های

جسمانی صادق هدایت می‌گسترد و حتی ساختمان جمجمهٔ او هم درنشانه شناسی بیماری های روانیش نقشی به عهده می‌گیرد.[۱۱]

انتشار کتاب اخیر و نوشته‌های پراکندهٔ دیگر دربارهٔ هدایت و نوشته هایش ـکه اگرچه بطور اخص روانشناختی نیستند امّا درهمهٔ آن ها به ویژگی‌های روانی هدایت اشاراتی می‌رود ـ راه را برای «قضاوت صحیح و دانستهٔ» هوشنگ پیمانی دربارهٔ این نویسنده، درکتابی تقریباً با همین نام که در سال ۱۳۴۲ (۱۹۶۳م) منتشر می‌شود هموار می‌کند. اگر کتاب نخست، یعنی **بررسی صادق هدایت از نظر روانشناسی** تنها بیماری ونژندی را بازشناسی می‌کند، دوّمی با قضاوت صحیح و دانسته اش دربارهٔ هدایت، گامی فراتر می‌نهد و با هشدار به جوانان که بهتر است از خواندن کتاب های هدایت بپرهیزند، در واقع، راهی هم برای پیشگیری پیشنهاد می‌کند و در جلوگیری از گسترش این بیماری فراگیر چاره‌ای می‌اندیشد.[۱۲] کتاب ***صادق هدایت و روانکاوی آثارش*** که درسال ۱۳۴۳ (۱۹۶۴م) منتشر می‌شود، در تاریخ نقد ادبی روانشناختی در ایران از سه نظر دارای اهمیت است. نخست این که، به گواهی نامش، برای نخستین بار به‌جای روانشناسی، واژهٔ روانکاوی را به کار می‌گیرد. دیگر این که موضوع تحلیل را از نویسندهٔ داستان به شخصیّت های داستانی جابه‌جا می‌کند و به‌جای روانکاوی نویسنده، روانکاوی شخصیّت ها را مورد نظر قرار می‌دهد. و سر انجام این که آشنائی با نوشته های فروید و بازتاب این آشنائی را در نگرش و نگارش هدایت از نظر دور نمی‌دارد.[۱۳]

از نقد های روانکاوانهٔ دیگر دربارهٔ **بوف کور** می‌توان به مقالهٔ «**بوف کور** و عقدهٔ اودیپی؛ نقد روانی» اشاره کرد که درآن به گسستگی روانی برخاسته از عقدهٔ اودیپ به عنوان زیر بنای ساختاری **بوف کور** اشاره می‌شود و دوسویه بودن چهرهٔ زنانه در داستان از همین نظرگاه مورد بررسی قرار می‌گیرد.[۱۴] محمّد رضا قطبی نیز درکتاب ***اینست بوف کور*** به آشنائی هدایت با نوشته های فروید اشاره می‌کند و گذشته از این، آشنائی خوانندگان را نیز با مفاهیم و فرضیه های روانکاوی فروید در فهم بهتر نوشته‌های هدایت مؤثّر می‌داند.[۱۵]

بدین ترتیب نقد روانشناختی در ایران با هدایت و زندگیش ـبیش از نوشته هایش ـ آغاز می‌شود و ادامه می‌یابد و ناقدان روانشناس ایرانی ـجز درموارد انگشت شماری که به پاره‌ای از آن ها اشاره‌ای خواهیم داشت ـ به نقد و بررسی متون ادبی کلاسیک و آثار دیگر نویسندگان معاصر رغبت چندانی نشان نمی‌دهند. شاید مقاله‌های محمود صناعی دربارهٔ سه داستان از **شاهنامه** ـداستان

کیخسرو و فرود، داستان رستم و اسفندیار و داستان رستم و سهراب- که تحت عنوان «فردوسی: استاد تراژدی» درسال ۱۳۴۸ش (۱۹۶۹م) درمجلهٔ **یغما** به چاپ رسید از نمونه های نادر نگریستن روانکاوانه به متون ادبی کلاسیک باشد. از چشم انداز صناعی، فروید نخستین کسی است که به پرسش ارسطو درکتاب **هنر شاعری** یا **بوطیقا** دربارهٔ تراژدی و این که «چرا از دیدن تراژدی لذت می‌بریم» به درستی پاسخ داده است: «او بود که برای نخستین بار نشان داد که چگونه برون ریختن تعارضات نهفتهٔ روانی و آشکار شدن انگیزه های سرکوب شده از تنش ها و فشارهای روانی ما کم می‌کند و تأثیر روان-درمانی دارد.»[۱۶]

نویسندهٔ مقاله، پس از به دست دادن فشرده ای از چند تراژدی مشهور، به داستان کیخسرو و فرود می‌پردازد و «سؤالی را که در تحلیل روانیِ فاجعهٔ فرود مطرح می‌شود» این چنین خلاصه می‌کند:

> آیا کیخسرو با گسیل داشتن طوس، که او را می شناخت، به جنگ توران و اصرار کردن به او که از کشور برادرش فرود نگذرد، ناهشیارانه طوس را به جنگ برادر نفرستاده بود؟ شاید بتوان گفت که تعارض اصلی و اساسی، ولی پنهانی، میان شخصیّت کیخسرو و فرود است و فاجعه زادهٔ این تعارض است. انتخاب طوس به سرداری سپاه، که تعارض میان او و فرود آشکار است، از لحاظ روانی سرپوشی برای تعارض اصلی است.[۱۷]

صناعی پیش از این نیز در مقاله‌ای به نام « ناکامی و پرخاشگری» از غریزهٔ مرگ و انواع پرخاشگری در روانکاوی فروید سخن می گوید و از این که خودکشی شدید ترین نوع پرخاشگری درون زن (intrapunitive) است که در آن پرخاشگری به جای جهان خارج به خود فرد بر می‌گردد و در این میان به کیخسرو و مرگ او نیز اشاره ای دارد:

> اگر از نظر علم پسیکانالیز بنگریم [دلیل] خودکشی کیخسرو چنان که در **شاهنامه** آمده است بر ما روشن می‌شود. ترس از این که پرخاشگری کیخسرو نسبت به خداوند (که تمثال پدر است) برون‌زن (extrapunitive) شود، کیخسرو را وادار کرد که پرخاشگری را به خود بازگرداند و خود را نابود سازد.[۱۸]

آشکار است که این نخستین نگاهِ روانکاوانه به متـــون کلاسیک ادبِ فارسی -برخلاف نقدهای روانشناختی از آثار معاصرین- از ارزشگذاری و داوری و از

آسیب نگاری روان گوینده فاصله می‌گیرد؛ وجود کینه و حسادت را هم چنان که مهرو محبت «درنهاد آدمیان طبیعی» می انگارد و مهمترین صفت روح آدمی- هم چنان که مهم ترین صفتِ تراژدی‌های بزرگ- را کشمکش و منازعهٔ این نیروهای متضاد تصویر می‌کند، و سرانجام از زبان فروید برای پرسش ارسطو پاسخی می‌یابد:«تراژدی بزرگ برکشمکش‌های روحی آدمی مبتنی است. این است که بیش از انواع دیگر هنر به روح‌ما نزدیک می‌نماید.»[۱۹]

اهمیت بنیانی جدا دانستن نویسنده از اثرش درنقدهای روانشناختی از این نکته سر بر می‌کشد که کار نقد روانشناختی کشاندن ادبیات به قلمروئی دیگر از دانش، یعنی روانپزشکی و روانکاوی نیست؛ و تشخیص و نامگذاری بیماری‌های روانی نه کار نقد ادبی -ولو از چشم اندازی روانکاوانه- که در حوزهٔ دانش پزشکانی است که از دخالت عوامل بی شمار در بروز و شکل گیری نژندی‌های روانی آگاهند و ناگزیر شتاب زده داوری نمی‌کنند.

بدین گونه است که نخستین دورهٔ نقد روانشناختی درایران، همسو و همگرا با نظرگاه‌ها و روش‌های کاربردی مکتب اصالت غرایز و لذّات (Id Psychology) پا می‌گیرد و ادامه پیدا می‌کند. امّا دو شاخهٔ دیگر نقد ادبی که در غرب، بر پایهٔ نقشهٔ تازهٔ فروید از روان، از تنهٔ روانکاوی روئیدند و بسیاری از مفاهیم و پیش‌فرض های مکتب اصالت غرایز و لذّات را به پرسش کشیدند در ایران رواجی نیافتند. دست کم این است که نمونه های شناخته شده‌ای از این گونه نقد در دست نداریم.

امّا در غرب روزگار فرمانروائی بی چون و چرای خواست‌ها و نیازهای سرکوفتهٔ "نهاد" به زودی به سر می‌آید و رفته رفته کفهٔ ارزش های فرهنگی و نشانه های همگانی ناخودآگاه -که در روانکاوی فروید "فراخود" نام می گیرد- سنگین تر می‌شود. کارورزان این شاخه از نقد روانشناختی -که در میان آن ها دی. اچ لارنس (D. H. Laurence) از همه نام آورتر است-[۲۰] به جای آن که در متنی خاص به دنبال نشانه‌های بیماری و نابهنجاری -چه در نویسنده و چه در شخصیّت‌های داستان و چه در هردو- بگردند، دامنه‌های این نشانه شناسی را به متن‌های همزمان گسترش می‌دهند و به الگوهائی می‌رسند که اگرچه روانشناختی اند، امّا خاستگاه آن ها نیازها و خواسته های یک فرد خاص نیست، بلکه از رودر روئی ارزش های فرهنگی و اجتماعی با این نیازها و خواست‌ها سر برمی‌کشد و ناگزیر در فرهنگ ها و دوره های تاریخی مختلف، از هم متفاوت می‌شود. این شاخه از نقد روانشناختی، که به نقد فرهنگی شناخته می‌شود، به نظرگاه‌های

فروید در آخرین سال های زندگیش، و به آن چه بطور نمونه در کتاب «تمدّن و نارضائی های آن» (Civilization and Its Discontents) می‌بینیم، نزدیک تر است و به تأثیر ارزش های فرهنگی و تاریخی ناخودآگاه در شکل گیری خطوط پیکر و سیمای روانی شخصیت های داستانی اهمیت بیشتری می‌دهد. از چشم انداز کارورزان نقد روانشناختی فرهنگی حس گناه بیشتر از آن که از عقدهٔ اودیپ و مثلّث عشقی پسر-مادر-پدر نشان داشته باشد به کشمکش ها و آسیب هائی پیوند می‌خورد که "جسم" در یک دورهٔ تاریخی خاص، برخود هموار می‌کند تا با نظام ارزشگذاری های اجتماعی و خانوادگی سازگار شود. به عنوان نمونه ای از این نقد می‌توان به نقد لارنس از آثار ادگار آلن پو اشاره کرد که در آن همهٔ نشانه‌های خصوصی و فردی که ماری بناپارت از نوشته های ادگار آلن پو برمی‌کشد و درباز شناسیِ نابهنجاری‌ها و نژندی های روانی او به کار می‌گیرد، دریک پس زمینهٔ اجتماعیِ و فرهنگی دوباره خوانی و بازپرسی می‌شود. از چشم انداز لارنس شبکهٔ دلالتی این نشانه ها از مدار بستهٔ لیبیدو و نیازهای ناخود آگاه غریزی فراتر می‌رود و به ارزش های سرکوب کنندهٔ اجتماعی و فرهنگی اشاره می‌کند. به سخن کوتاه، پدرِ جامعه جانشین پدرِ خانواده می‌شود و راه را بر تلاش های کام جویانهٔ لیبیدو سد می‌کند.

دراین دو شاخه از نقد روانشناختی، اگرچه نشانه های خصوصی و همگانی با هم جا به جا می‌شوند، امّا دور در دستِ سویهٔ ناخود آگاهِ روان باقی می‌ماند و"خود" که نمایندهٔ قلمرو خود آگاه روان است چندان مورد توجه قرار نمی‌گیرد.

پیدایش وگسترش نقد ادبی وابسته به مکتب روانشناسیِ "خود"(Ego Psychology) در واقع با رونق مکتبی از نَقد ادبی در غرب که به نَقد نو(New Criticism) شناخته می‌شود همزمان است. دراین شاخه از نقد روانشناختی، تبِ بازشناسی غرایز و آرزوهای سرکوب شده در متن -خواه پدر خانواده عامل آن باشد، خواه پدر جامعه- فرو می‌نشیند و بسیاری از مفاهیم روانکاوی فروید، و بالاتر از همه، اصل لذّت و چگونگی و چرائی آفرینش های ادبی، بازخوانی و بازنگری می‌شود. دراین باز خوانی ها، برپایهٔ تعریف دوباره‌ای که فروید در دوره های پایانی زندگی از مفهوم "خود" به دست می‌دهد، مرز قاطعی که میان دوسویهٔ خودآگاه و نا خودآگاه روان کشیده شده بود از میان می‌رود و "خود" هم از نیروهای غریزی و سرخوشی های بدنی نصیبی می‌گیرد؛[۲۱] رابطهٔ میان "نهاد" و "فراخود" از رابطهٔ میان دو نیروی گلاویز باهم -یکی پیش رونده و آن دیگری باز دارنده- فراتر می‌رود؛ پیوند و هم‌خوانی آن ها با یکدیگر اهمیّت بیشتری می‌یابد و

"خود" واحـــد مستقلّی می‌شود که نه از "نهاد" فرمان می‌پذیرد و نه از آن سر برمی‌کشد.

از دید روانکاوان این مکتب ـکه آنا فروید (Anna Freud) و اریک اریکسون (Erik Erikson) را باید از نامدارترین آنها شمرد- شباهت و نزدیکی رؤیا و نوشتار در این نیست که هر دو خیالپردازی‌اند و زمینه ای برای بازتاب و تحقّق خواست ها و آرزوها، بلکه در استراتژی هائی است که هر دو برای کاستن و از میان برداشتن مقاومت بخش ناخود آگاه روان به‌کار می‌گیرند. بدین ترتیب، به جای تأکید بر نیازها و کار کردهای "نهاد" توانمندی های "خود" درسامان دادن به این نیازها مورد توجه قرار می‌گیرد. به سخن دیگر، اگر از چشم انداز این روانکاوان به همسانی ها و همانندی های نوشتار و رؤیا بنگریم، می‌توانیم بگوئیم که نویسنده و رؤیابین، هردو، کار می‌کنند و کارشان این است که به نیازها و خواست های سرکوفته صورت و محتوائی بدهند که در نظام ارزشگذاری های فرهنگی پذیرفتنی باشد. این شاخه از نقد ادبی روانشناختی به لایه های ژرف معنائی در روان های فردی و خیالپردازی‌های شخصی کاری ندارد، و بیشتر در پی آن است که آن گروه از مکانیزم های روان را که معناهای خصوصی را به قلمرو معناهای همگانی می‌کشاند بشناسد، شگردهایی را که در متن به کار می‌آیند تا آن را هرچه بیشتر ارتباط پذیر کنند بازشناسی نماید و مفاهیمی چون یکپارچگی (coherence) و بهم پیوستگی (correspondence) را، که در نقد نو انسجام ساختاری متن را با آن محک می‌زنند، در فرهنگ واژگان خود راه دهد. دراین شاخه از نقد ادبی دیگر متن بر مدار نویسنده و آسیب نگاری روانی او نمی‌چرخد، بلکه خواننده‌ای می طلبد که تصویری از خویشتن را در متن ببیند و یا بیافریند. بدین ترتیب، نقش خواننده در آفرینش معنای متن و چگونگی و چرائی فرآیندهائی که جهان متن و جهان خواننده را به هم نزدیک می‌کند مورد توجّه خاص قرار می‌گیرد، جای خواننده و نویسنده در فرآیند آفرینش معنای متن با هم عوض می‌شود و متن ساحتِ کنار آمدن این هردو می‌شود به دور هسته ای از خیالپردازی‌هائی که درآن شریکند. دستاوردهای این روانکاوان و ناقدان و باز خوانی های آنان از نمونه های نخستین نقد روانشناختی ـو درآن میان نقدهای خود فروید بر متون ادبی- تفسیر روانکاوانه را که دانش شناخت نشانه هاست از چارچوب تنگی که درآن کنایه ها و اشاره ها و تصویرها همه در بازپسین تحلیل از یک چیز سخن می‌گویند، و به خاستگاه خود یعنی لیبیدو اشاره می‌کنند، بیرون می‌کشد و متن را، که دردهه‌های آغازین پیدایش دانش

روانکاوی زندانی نیازها و آرزوهای ناخودآگاه نویسنده است، از این زندان می‌رهاند و به خواننده امکان می‌دهد که در هر بارِ رو در روئی با متن معنائی تازه از آن برگیرد و معنائی تازه به آن بدهد.[۲۲]

تاریخ گفتگو بر سر تک معنائی و چند معنائی در نشانه شناسی رؤیا و آفرینش های هنری و ادبی از همان سال های آغازین دانش روانکاوی آغاز می‌شود. شاید کارل گوستاو یونگ (Carl Gustav Jung)، که به جای نشانه شناسی رؤیا ـ که فروید به‌کار می‌گیرد ـ از نمادشناسی رؤیا سخن می‌گوید، شناخته شده ترین روانپزشکی باشد که فروید را به خاطر محور دانستن لیبیدو و غریزهٔ جنسی به "تک خدا" بودن متهم کرده و سر انجام نیز از او جدا شده است. ذکر این نکته بی مناسبت نیست که در بسیاری از متون کلاسیک روانشناسی دو اصطلاح "نماد" و "نشانه" به جای یکدیگر به کار رفته اند و حوزهٔ معنائی آن ها روشن نیست. باز شناسی نشانه را از نماد، در واقع، به دستاوردهای درخشان دانش نوین زبانشناسی مدیونیم. در زبانشناسی نوین نشانه و نماد هر دو به دو جزء صورت و معنا، یا دال و مدلول بخش می‌شوند، امّا، تنها در نماد است که این دو جزء به چندگانگی در معنا برگشوده می‌مانند. برای نمونه می‌توان به نماد آتش در فرهنگ ایران که مورد آشنائی از این چندگانگی معنائی است اشاره کرد. آتش در فرهنگ ایران، هم پاک کننده است (برگذشتن سیاوش از آتش)، هم یادآور دوزخی است که باید درآن سوخت و هم نشان زندگی و گرمای آن است. معکوس این معنا نیز درمورد نماد صادق است، یعنی گاه نمادهای گوناگون معنائی یگانه می‌رسانند، مانند همهٔ نمادهائی که در فرهنگ های گوناگون به مفهوم الوهیت و قداست اشاره می‌کنند. گذر از نشانه شناسی به نماد شناسی درتفسیر رؤیای بیماران روانی، از یک سو، و آفرینش های ادبی و هنری، از سوئی دیگر، از بنیانی ترین تحولاتی است که دانش روانکاوی پشت سر گذاشته و به پیدایش مکتب تازه ای راه داده است. نام بنیانگذار این مکتب، کارل گوستاو یونگ ـ که از باز یافتن نمادهای اساطیری و صورت های ازلی در رؤیا و آفرینش های ادبی و هنری سخن می‌گوید ـ نامی آشناست.

فروید و یونگ، هردو، به خوبی می‌دانستند که میان رؤیا و خیالپردازی از یک سو، و افسانه های پریان، داستان های عامیانه و اسطوره ها، از سوئی دیگر، نزدیکی و پیوندی هست و هردو تقریباً همزمان باهم ـ درسال ۱۹۰۰ ـ کار تحقیق در اساطیر و ادبیّات عامیانه را آغاز کردند. امّا راهی که باهم در پیش گرفته بودند سرانجام از هم جدایشان کرد. فروید که سرپیچی شاگردانش را از

مفاهیم روانکاوی خویش برنمی تافت، درنامه‌ای به یونگ هشدار داد که بهتر است از اقامت طولانی در سرزمین استوائی سحر و جادو بپرهیزد و هرچه زودتر به روانکاوی که سرزمین مادری اوست باز گردد.[۲۳] امّا، اقامت یونگ درگرمسیر سحر و جادو به درازا کشید، جدائی راهش از فروید ناگزیر شد و مکتب تازه‌ای در روانکاوی به وجود آمد که در نقد ادبی جهان و ایران تأثیر فراوان گذاشت. از میان مهم ترین تفاوت های این مکتب تازه ـکه به روانشناسی تحلیلی (analytical pscychology) یا ژرفناشناسی روان مشهور شد ـ با روانکاوی فروید، باید به تعریف مفهوم ناخود آگاهی و نظر یونگ در بارهٔ چگونگی و چرائی آفرینش های ادبی اشاره کرد. در روانشناسی یونگ، ناخودآگاهی گذشته از لایهٔ فردی، یعنی تجربه های زیستهٔ هرفرد و معادل مفهوم ناخود آگاهی در روانکاوی فروید، لایه های ژرف تری از روان را نیز در بر می‌گیرد که از نظرگاه یونگ فصل مشترک و میراث روانی همهٔ افراد بشر است. یونگ زبان این روان آغازین را در ساختار امروزین روان بازشناسی می‌کند و به قالب ها و انگاره‌هائی می‌رسد که به گفتهٔ او اندام های روان پیش از تاریخ ما هستند و او آن ها را آرکی‌تایپ (archetype) یا کهن الگو می‌نامد. کهن الگوها به یک میدان مغناطیسی می‌مانند؛ بروز و تعیّن آن ها نه برحسب محتوا که به موجب فرم است و به دلیل موروثی بودن در قلمرو غرایز قرار می‌گیرند. یونگ نمادها را سویهٔ آشکار کهن الگوهای ناآشکار می‌داند و رؤیاهای عمیق و آفرینش های ادبی و هنری را زمینهٔ تجلّی و باز تافتن آن ها. به گفتهٔ یونگ هر آفرینش هنری و هرکلام جادویی از ناخودآگاهی جمعی نشان دارد و از این دریای بیکران درونی است که صورت های خیال برمی‌خیزند. اگرچه قالب ها و انگاره‌هائی که یونگ در ساختار روان باز می‌شناسد او را در یک تعریف کلّی در شمار ساختارگرایان قرار می‌دهد، امّا، زبان در فرضیات او، برخلاف بسیاری از ساختارگرایان، مرکزیت ندارد. یونگ بیش از آنکه کلام محور(logocentric) باشد، اسطوره محور (mythocentric) است و همان‌گونه که پیش از این اشاره شد با نماد بیش از نشانه سر و کار دارد. از نکات بسیار بنیانی در روانشناسی یونگ خطّی است که او میان کهن الگو و تصویر آن (archetypal image) ـبه معنای باز نمودِ نیروهای بالقوّه در هرکهن الگو ـ می‌کشد و همین تمایز است که مثلاً در فرضیه های نورتروپ فرای (Northrope Frye) و یا جیمز هیلمن (James Hillman)، که در نقد ادبی یونگی و اسطوره‌ای تأثیر فروان کرده اند، از میان می‌رود.

نورتروپ فرای که از ساختارگرایان است، اصطلاح کهن الگو را برای آن چه

یونگ تصویر آن می‌نامد به کار می‌گیرد و به این ترتیب آن را در نظامی از پدیده‌های ادبی و اسطوره‌ای قرار می‌دهد که "روان" درآن راهی ندارد. درحالی‌که جیمز هیلمن، با آن که خود روانکاو است، از چشم اندازی شاعرانه به روان نگاه می‌کند و سرشت دراماتیک روان را مورد تأکید قرار می‌دهد.

روانشناسی یونگ و نقد ادبی یونگی و اسطوره‌ای ـ در شاخه‌های گوناگون آن ـ درجریان کلّی ادبیّات و نقد ادبی تأثیر فراوان گذاشته و بسیاری از شاهکارهای ادبی جهان از این نظرگاه بازخوانی و بازسنجی شده است. ازمیان نمونه‌های آغازین نقد یونگی‌درجهان می توان به کتاب مودبادکین (Maud Bodkin) دربارهٔ اشعار شکسپیر، بلیک، ییتس و بکت اشاره کرد. بادکین از چشم انداز روانشناسی ژرفانگر یونگ به شعرهای این شاعران پرداخته و به انگاره ها و الگوهای همانند و همیشه بازگردنده‌ای رسیده است که در گذر قرون و اعصار در آفرینش های ادبی و هنری تکرار شده اند.[۲۴]

درایران نیز روانشناسی تحلیلی یونگ به نقد ادبی روانشناختی جهتی تازه داد. به نظر می‌رسد که آن چه ادوارد سعید فرآیند جابجائی اندیشه ها و انتقال فرضیه ها و مفاهیم از سرزمینی به سرزمین دیگر و از فرهنگی به فرهنگ دیگر می نامد درمورد این دو مکتب روانشناسی ـ یعنی روانکاوی فروید و ژرفناشناسی روانی یونگ ـ درایران به دو گونهٔ متفاوت عمل کرده است. ادوارد سعید پذیرفته شدن هر اندیشهٔ تازه را در هر سرزمین تازه در بافت کلّی‌تری درنظر می‌گیرد که همانا برخورد و رویاروئی آن اندیشه با قالب ها و انگاره‌ها و ارزش های فرهنگ بومی است. از این چشم انداز، مقاومت در برابر اندیشهٔ تازه بخشی جدائی ناپذیر از فرآیند همه جانبه ای می شود که به شناخته شدن و پذیرفته شدن اندیشهٔ تازه در سرزمین و فرهنگِ تازه راه می‌گشاید و چه بسا که به دگردیسی هائی می‌انجامد که خود نیز دراین روند تاریخی جابجائی معنائی و جایی دارند.[۲۵] گفتگو از عوامل تاریخی، اجتماعی و فرهنگی گوناگونی که بی‌گمان در برخورد ناهمانند ما با این دوشاخه از روانشناسی نو سهمی داشته از دامنهٔ این نوشته بیرون است، اما، شاید بجا باشد به نمونه هائی از این رویاروئی نظری بیندازیم.

ناصرالدین صاحب الزمانی که با روانشناسی نو آشناست و از این آشنائی درنوشته‌های خویش سود می‌گیرد درکتاب *خداوند دو کعبه*، که شرح دیدار و گفتگوی اوست با پیتریم الکساندروویچ سوروکین(Pitirim Alexandrovic Sorokin)، فیلسوف و جامعه شناس روسی‌الاصل ساکن امریکا، یابه گفتهٔ خودش «یکی از درخشان‌ترین

چهره‌های علمی و انسانی‌ترین انسان‌های بزرگ قرن ما» چنین می‌نویسد:

. . . سخن را به فروید و پاولو ـ دو بُت بزرگ زمان ما، نهایت یکی "محبوب شوروی" و دیگری "محبوب امریکا"ـ کشانیدم. سوروکین پاسخش دراین مورد نیز صریح و روشن بود: «هردو نمایندگان فرهنگ مادی هستند [و] از کیفیت ابر آگاهی غافل اند. هردو انسان را تا مرحلهٔ بهائم تنزل داده‌اند. پاولو بشر را تنها معلول جبر قهری بازتاب ها و رفلکس ها معرفی می‌کند و فروید تمام مظاهر والای فعالیت های ذهن انسانی را جلوه‌ی "پان سکسوآلیزم". همه چیز انگیخته از جنسیت پنداری، و لهیب شهوت قاهر و همه جانبه‌ی "نهاد آکاه". . . . این پندارهای تباهی‌گر مادی از نظر علمی بی اساس، از نظر زیبا شناسی زشت و ناپسند و از نظر اخلاقی فسادَ انگیزند.[۲۶] (تاکیدها در متن کتاب آمده است)

در نمونه‌ای دیگر نیز که از کتاب **صد سال داستان نویسی درایران** برگزیده ایم به «سنّت ناپسند محور دانستن مسائل جنسی درنوشته های صادق هدایت، برمبنای عقاید فروید» اشاره ای رفته است:

. . . . صادق هدایت پیش از این که نخستین داستان هایش را بنویسد مطالب زیادی در زمینهٔ اندیشه های بودایی، احضار ارواح و پیشگوئی خوانده بود. این مطالب تاثیر تاسف آوری برداستان هایش گذاشت. . . داستان هایش، هم چنین، از آموخته‌های نویسنده دربارهٔ روانکاوی فروید، ضربه‌ای مشابه خورد. . . . هدایت در گسترش فضای دید و توسعهٔ شگردهای نوشتن نویسندگان ایرانی نقش مهمی ایفا کرد. امّا سنّت ناپسندی را نیز تحکیم بخشید و آن محور دانستن مسائل جنسی بر مبنای عقاید فروید در زندگی انسان ها بود.[۲۷]

بازخوانی‌های یونگ از روانکاوی فروید، تعریف تازه اش از مفهوم ناخودآگاهی، تاکید او برفرآیند خویشتن‌یابی و تفرّد[۲۸] و سیر به سوی تمامیّت (wholeness)، به عنوان یکی از ویژگی‌های ساختاری روان، مقاومت در برابر شناخت و پذیرش روانشناسی تحلیلی او را در ایران کاهش داده است. آشکار است که شناخت بیماری‌های روانی نیز در روانشناسی یونگ سخت مورد توجه است، امّا در نقدهای ادبی یونگی در ایران، از آسیب نگاری روانی نشانی نیست و از معیارهائی که یونگ در بازشناسی بهنجاری از نابهنجاری به دست می‌دهد، برای شناسائی و نامگذاری پریشیدگی‌ها و آسیب‌های روانی نویسنده یا شخصیت‌های داستان و یا هر دو کمکی گرفته نمی شود. بد نیست به پیشگفتار ناشر بر ترجمهٔ یکی از کتاب‌های یونگ یعنی **چهار صورت مثالی** (ترجمهٔ پروین فرامرزی که در سال ۱۳۶۸

منتشر شده است) نظری بیندازیم:

یونگ در راه شناخت رازهای روان آدمی، پا را از محدودهٔ جزمیّت های علمی فراتر نهاد و نگاه خود را از چشم اندازهای محدود خردگرائی قرن نوزدهم، متوجّه افق های باز و عوالم پررمز و رازِ دین و عرفان کرد و با سیر و سلوک در کوچه‌های هفت پیچ شهرهای نُه توی رویاها، افسانه ها، باورها و آئین های مردمی کوشید تا از راه کشف و شهود، به دنیای درون آدمی راه بیابد و سر از "روح" درآورد. . . در آثار مغرب زمینیان . . . بویژه درجائی که به حوزهٔ مذهب و معنویّت ملل شرق و بخصوص مسلمانان . . . به نقد و داوری پرداخته اند مطالب شبهه برانگیز و تخطئه کننده کم نیست. . .[۲۹]

جالب این‌که بر پیشانی نقد ادبی یونگی در ایران نیز نام هدایت می‌درخشد. سیروس شمیسا در مقالهٔ «داستان یک‌روح، از دیدگاه یونگی»، که شاید از نخستین نمونه های نقد یونگی درایران است، **بوف کور** را «جدا از نویسنده و یا نظر نویسنده دربارهٔ نوشته» بررسی کرده و ضمن برشمردن «نارسائی‌های روانکاوی فروید برای تحلیل نوشته هائی چون **بوف کور**»، بازتابیدن برخی ازمفاهیم روانشناسی یونگ را در ساختار و زبان **بوف کور** مورد تجزیه و تحلیل قرار داده است:

بوف کور داستان انشقاق(division) روح تامّهٔ بشری و انسان کلّ واحد در مرحلهٔ اول به دو جزء است: به نقاب (persona) و روان زنانه (anima)، به مرد و روان مؤنث درونش و در مرحلهٔ بعد هرکدام از این ها به مصادیق متعددی منشق می‌شوند. بدین ترتیب در بوف کور همهٔ قهرمانان مرد یکی و همهٔ قهرمانان زن یکی هستند و درنهایت این مردان وجوه مذکّر راوی و این زنان روح مؤنث او.[۳۰]

اگر نمونه‌های نقد فرویدی نوشته های هدایت و به ویژه **بوف کور** را با آن چه ناقدان یونگی از این کتاب ها برکشیده‌اند کنار هم بگذاریم و با هم بسنجیم به تفاوت بزرگی می‌رسیم که با توجه به گوناگونی و اهمیّت عواملی که در فرآیند جا به جائی و دگردیسی اندیشه ها نقشی به عهده می‌گیرند سزاوار اندیشیدن و تأمل است، به ویژهٔ آن که سخن از تفکّر انتقادی است و دانش شناختِ روان، و نویسنده‌ای که روان ما را، بی گمان، به خوبی می شناخت و نقدهای ماندگار زیبائی برآن نوشت.

میان راوی **بوف کور** و هدایت از دیدگاه ناقدان فرویدی فاصله ای نیست. دردهائی که راوی «نمی تواند به کسی بگوید» همه از آرزوها و خواست های

سرکوفته و به سامان نرسیدهٔ هدایت سر بر می‌کشد. روان راوی و هدایت از دیدگاه این ناقدان روانکاو کلافِ سردرگمی ازپریشیدگی‌ها و ناتوانی هاست؛ چاه ویلی است که راوی و هدایت درآن سرنگون شده اند و راه به درشدن از آن را نمی‌شناسند؛ و چارهٔ دردهای خوره مانندشان بستن روزنه‌های این هستیِ پریشیده به روی همه چیز و همه کس است و پنهان شدن در مه و غبار شرابَ و افیون. **بوف کور** از چشم انداز ناقدان فرویدی نوشته های هدایت بوی جنون و جنایت می‌دهد و به نابهنجاری ها و از هم گسستگی های روانیِ آفرینندهٔ خود اشاره می‌کند.

امّا چنین به نظر می‌رسد که توجّه یونگ به لایه های موروثی و ژرف روان، یعنی ناخودآگاهی جمعی، و جائی که برای کشف و شهود و اشراق باز می‌گذارد، چشم انداز تازه‌ای در برابر ناقدان آثار هدایت برگشوده است. روان راوی از دیدگاه ناقدان یونگی **بوف کور** بازتابی از همهٔ جهان است. داستانی کهَ راوی می‌نویسد، نه بیان دردها و رنج های زیستهٔ یک انسان، که سوگنامهٔ «انشقاق روح تامّهٔ بشری» است. راوی از جدائی های آغازین می‌گوید و به هجرانی اشاره می‌کند که شعر و هنر و فلسفه وادبیّات از جلوه های گوناگون آن رنگین است. و این تفاوت کوچکی نیست؛ تفاوتی که از سوئی به اهمیت گزینش نظرگاه در نقد ادبی اشاره می کند و از سوئی دیگر به امکان برکشیدن معناهای بی شمار از یک متن یگانه گواهی می‌دهد.

بدین ترتیب، روانشناسی ژرفنانگر یونگ ـ که جائی برای عرفان لاهوتی ندارد، همهٔ آن چه را که عارفان در آسمان می‌جویند به زمین می‌آورد و به لایه‌های ژرف روان می‌فرستد و نجات‌دهنده را نه در اوج که در اعماق می‌جوید ـ جای خود را در نقد ادبی ایران باز می‌کند. جلال ستّاری این سویه از جهان‌بینی یونگ را می‌شناسد، نظر سیمین مصطفوی رجالی را نمی پذیرد که می‌گوید: «جهان بینی لاهوتی مخدّری در پریشان اندیشی یونگ هست که به عرفان ایرانی و رمانتیسیزم اروپائی می‌ماند.»[۳۱] امّا معتقد است که می توان « راه گشودهٔ یونگ" را پیمود:

> مشابهت های ظاهری (و گاه باطنی) میان بعضی مفاهیم یونگی با عرفان شرق به اندازه ای است که مشکل را آسان می‌کند. . . به عنوان مثال همین مادینه جان(anima) که برای یونگ راهبر آدمی به بهشتی است که در درون "خود" دارد و در واقع ساحت آسمانی و "فرشتهٔ" راهنمای انسان و صورت متعالی و ملک غیبی و فرّ و فروغ هستی اوست، در **مزدیسنا** و اساطیر

اوستائی و پهلوی، همان دئنا، وجدان و حسّ روحانی و ایزدی انسان و فروهر (فره وشی)، صورت معنوی و روحانی هریک از مخلوقات اهوراست که خود با مثل افلاطونی بی شباهت نیست. و در عرفان که بر پایهٔ سیر از ظاهر به باطن، طالب ادراک سرّ است، همان علم حق تعالی یعنی اعیان ثابته است. . . و درحکمت اشراق سهروردی . . . رهبر آدمی به دنیائی است رهیده از تخته بند تن، در ماوراء زمان.[۳۲]

جلال ستّاری با اشاره به اینکه هانری کربن، بعنوان یک نمونه، طریق«به پایان رساندن راه گشودهٔ یونگ را یافته است» نتیجه گیری می‌کندکه «اگر این روزنه را درچار دیواری روانشناسی ژرف بین یونگ بگشائیم، افقی آشکار می‌گردد که در روشنائی آن بهتر می توانیم معنای رمزی بعضی از اساطیر و قصه های خود را دریابیـــم.»[۳۲]

دریافت این وجوه همانندی و یکسانی- همزمان با آگاهی از ناهمسانی‌هایشان- در واقع تائیدی است بر این مفهوم ریشه ای در روانشناسی یونگ، یعنی کهن بودن و جهانی بودن قالب ها و انگاره هائی که از ساختار روان سر بر می‌کشند و درونمایه‌های ناخود آگاهی جمعی را باز می تابانند. بررسی‌های مردم شناسی به همانندی شگفت آور این انگاره ها در سراسر جهان اشاره می‌کنند. خطوط کلّی افسانه هائی که در سرزمین های گوناگون و در میان اقوام گوناگون به آفرینش نخستین انسان، به دلاوری و جنگاوری پهلوانان و به پایان رسیدن دو زندگی و جهان اشاره می کنند، جز در پاره ای از جزئیات، بسیار به هم نزدیک است و وقوع مکرّر و همانند درونمایه های ناخودآگاهی جمعی را در سرزمین‌ها و فرهنگ های گوناگون گواهی می‌دهد. همیشگی بودن و همیشه بازگشتن از بنیانی ترین ویژگی‌های کهن الگوهاست؛ وقوع مکرّر و همانند آن ها الفبای زبانی را به دست می‌دهد که روزی بشریت به آن سخن می‌گفته است. جهانی بودن و همگانی بودن کهن الگوها ازسوئی دیگر وابستگی آن ها را به یک قوم، یک سرزمین و یک دورهٔ خاص تاریخی نفی می‌کند. خاستگاه این انگاره ها ناخود آگاهی جمعی و ساختار روان است و نه ـ آن گونه که گاه در گفتگو برسر مفاهیم و فرضیه های روانشناسی تحلیلی یونگ می خوانیم- یک سرزمین، یک فرهنگ و یا یک دورهٔ تاریخی خاص.[۳۳]

نام یونگ، نام بسیاری از نویسندگان و درمیان آن ها نام هرمان هسه، نویسندهٔ فیلسوف آلمانی را نیز به خاطر می‌آورد. چرا که هم می توان از مفاهیم و فرضیه‌های روانشناسی یونگ در داستان هایش جای پائی سراغ کرد و هم از

این دیدگاه بر نوشته هایش نقد فراوان نوشته اند.[۳۴] در ایران نیز رضا نجفی نقدی بر ***گرگ بیابان***، کتاب پُرآوازهٔ هرمان هسه، از دیدگاه روانشناسی یونگ نوشته و ضمن اشاره به بازتاب مفاهیم یونگی درنگرش و نگارش هسه، درجهت نزدیک کردن این مفاهیم به سیر اندیشه در ایران نیزگامی برداشته است: « . . . و این چنین است که (هالر) همانند فارابی کهنسال که آخرین هنر آموخته اش سماع بود، در کهنسالی رقص یاد می‌گیرد، تا آن قالب خشک و جدی خودرا، گرگ آراسته را، بشکند.»[۳۵]

از نخستین سالهای دههٔ ۱۳۶۰ شمسی به این سو، با این که هنوز هم داستان های هدایت بیش از هرنویسندهٔ دیگر نقد و بررسی شده است،[۳۶] امّا به نمونه هائی از نقد روانشناختی از آثار نویسندگان دیگر نیز برمی‌خوریم. مقاله‌های سه گانهٔ محمّد صنعتی به نام های « آرزوی کام نایافته، تحلیل روانشناختی "سه قطره خون"»، (بازهم هدایت)، «برزخ رابطه، بررسی روانشناختی آثار صادقِ چوبک» و «با مرگ به ستیز مرگ، بررسی روانشناختی ملکوت» (بهرام صادقی) که هرسه درسال ۱۳۶۶ش درمجلّهٔ ***مفید*** به چاپ رسیده دارای نکته های قابل تأمّلی است. نخست این‌که این بررسی‌ها از یک نظرگاه مشخّص روانشناختی -یعنی مکتب روانکاوی ملانی کلاین (Melanie Klein) و فرضیهٔ "رابطه با ابژه" (Object Relations Theory)- دنبال می‌شوند. دیگر این که پرسش های طرح شده اگر چه روانشناختی‌اند، امّا، پاسخ آن ها در ویژگی های ساختاری متن جستجو می‌شود. مثلاً پرسشی از این دست که «چرا و چگونه طرح رفتاری خاصی در داستان های» چوبک تکرار می‌شود، در پیوند با یک ساختارِ روائی تکرار شونده درهمان داستان ها مورد نظر و بررسی قرار می گیرد.[۳۷] نمونهٔ دیگر پرسشی است که صالح حسینی درمقاله ای دربارهٔ داستان های هوشنگ گلشیری پیش می‌کشد:«چرا گلشیری در ***شازده احتجاب*** و (چند داستان دیگرش) از "جریان سیّال ذهن" استفاده می‌کند و گفتگوی درونی مستقیم و غیرمستقیم به گلشیری چه امکاناتی می‌دهد؟» و پس از آن پاسخی از این دست که «اگر ***شازده احتجاب*** حدیث خودشناسی شازده باشد و خودشناسی امری کاملاً ذهنی است، بنابراین گلشیری چارهٔ دیگری جز مراجعه به ذهن قهرمان داستان هایش ندارد و شازده می‌کوشد تا از طریق اشیاء، صندلی اجدادی، ساعت، عکس خانوادگی و کلاه خود، خود را بشناسد ولی موفق نمی‌شود. . . و سرانجام این که خودشناسی او با مرگش همزمان است.»[۳۸] پرسش هائی این چنین روانشناسی و ادبیات را بهم نزدیک می‌کند و به جای آسیب نگاری روان نویسنده، از دانش روانشناسی

برای بازشناسی ویژگی‌های ساختاری و ادبی متن یاری می‌گیرد.

امّا، میان نقدهای روانشناختی دو دههٔ اخیر و نمونه های آغازین نقد روانشناختی در ایران -گذشته از همانندی ها و ناهمانندی های دیگر- یک تفاوت بنیانی بچشم می‌خورد. اگر باز هم نمونه ها را از میان آن چه در بارهٔ هدایت و داستان هایش نوشته اند بیرون بکشیم شاید بتوانیم بگوئیم که نقد روانشناختی درایران، در یک عمر بیست و دوساله راه درازی پیموده و از «قضاوت صحیح» به پرهیز از ارزشگذاری و داوری دست یافته و از این نظرگاه با جریان‌های بزرگ نقد روانکاوانه درجهان همسو شده است. در آن‌سوی این راه دراز کتاب ***راجع به هدایت صحیح و دانسته قضاوت کنیم*** (هوشتگ پیمانی، ۱۳۳۸) قرار دارد و در این سوی آن مقالهٔ «هستی ناایمن، مفهوم ناامنی وجودی در **بوف کور**» (رامین مجتبائی، ۱۳۶۶) که بر پیشانی‌اش این جملهٔ تابناک می درخشد: «این نوشته تفسیر و توجیهی است از میان تفاسیر و توجیهات ممکن دیگر که تنها به راوی و قهرمان داستان و در متن حوادث و احوالی که بر او روی می‌دهد نظر دارد و به هیچ روی در پی آن نیست که چیزی دربارهٔ خود نویسنده و حالات روانی او اظهار و عرضه کند.»[۳۹] و این دستاوردی بزرگ است. شاید ناقدان روانشناس ایرانی که با قلمرو ناخود آگاه روان و کارکردهایش آشنایند، زودتر از ناقدان دیگر به این شناخت و آگاهی رسیده اند که نقد آنان از یک روایت، نقد حال خود آنان نیز هست. به سخن دیگر، نقد روانکاوانه نیز، همچون هر نقد دیگر و هر متن دیگر ناخودآگاهی دارد و معناهائی که نویسنده اش از آن آگاه نیست. آشنا بودن با کارکردهای ناخودآگاهی راه را بر داوری و ارزشگذاری می بندد و در برابر هرگونه داوری و سنجشی علامت سؤال می‌گذارد و این را نه تنها روانشناسان که جهانیان به روانکاوی و به مفهوم نا آگاه بودن از خود مدیونند.

آشنائی با این معنا که هرمتن، هرنظامی از اندیشه، هم چنان که هر انسان، ناخود آگاهی دارد که متن و اندیشه و انسان را از آن آگاهی نیست، یعنی باز بودن هر متن به روی معناهای بی پایان، یعنی در هر برخوردی معنائی تازه از یک متن برکشیدن، و در هر بازخوانی همهٔ معناهای دیگر را به پرسش کشیدن. ژاک لاکان بازخوانی خود را از مفهوم ناخودآگاهی در روانکاوی فروید برهمین پایه استوار کرده است. لاکان، و ازچشم اندازی دیگر ژاک دریدا (Jacques Derrida)، نوشته‌های فروید را درست مثل هر متن دیگر از نو می‌خوانند. آنان دستاوردهای انقلابی فروید را درراه شناخت خود او به کار می‌گیرند، ناخودآگاهی آن متن هائی را که از کارکردهای ناخودآگاهی سخن

می‌گویند به پرسش می‌کشند و از این راه بسیاری از کژخوانی‌های روانکاوانهٔ فروید را از گفته های بیمارانش (که پایهٔ فرضیاتش را تشکیل می‌داد) به بحث و گفتگو می‌گذارند. در روانکاوی لاکان مفهوم ناخودآگاهی اهمیّتی بنیانی می‌یابد و تعریف دوبارهٔ لاکان از این مفهوم سرآغازی می‌شود بر مرحلهٔ تازه‌ای از روانکاوی و نقد ادبی روانکاوانه درجهان. در روانکاوی فروید، هم چنان که اشاره شد، ناخودآگاهی از سرکوفته شدن و پس رانده شدن خواست ها و تمنّاها شکل می‌گیرد و در پیدایش و گسترش نا بهنجاری ها و نابسامانی های روانی سهمی دارد. نگرشی این چنین، ناگزیر، از ارزشگذاری و داوری دور نیست. امّا در بازخوانی‌های زبانشناختی/روانکاوانهٔ لاکان از نظریات فروید، ناخودآگاهی نیز مانند خودآگاهی، در گذر از یک مقطع خاص رشد و پا گذاشتن به شبکهٔ آزادی ها و ممنوعیت هائی که در زبان به معنا می‌رسند شکل می‌گیرد و تشکّل آن بهائی است که ما، به خاطر قرار گرفتن در شبکهٔ دلالت های زبانی، از پرداخت آن ناگزیریم. از چشم انداز لاکان، ناخودآگاهی سویهٔ تاریک روان نیست و تشکّل آن نیز نه مؤخر برخودآگاهی که هم‌زمان با آن صورت می‌گیرد. ساختار هر دو زبانی است و هریک نسبت به آن دیگری "دیگر" است و اگر پیوندی درمیانشان باشد همان شبکهٔ زبانی است که درآن به دنیا آمده اند. به سخن دیگر، ناخودآگاهی صدای آن "دیگر"ی است که با ما هست، امّا ما زبانش را نمی‌دانیم.

لاکان در بازخوانی خود از نمایشنامهٔ سوفوکل، سیمای دیگری از اودیپ ارائه می‌دهد و چشم انداز تازه‌ای در نقد ادبی، که با کلاف سر درگمِ عقدهٔ اودیپ پیوندی دیرینه دارد، می‌گشاید:

> گناه از اودیپ نیست که از خشمش به پدر و از گرایشش به همخوابگی با مادر دیر آگاه می‌شود، بلکه اودیپ هم، چون همهٔ ما، خوانندهٔ سردرگم و دیر رسیدهٔ این قانون به دنیا آمده است؛ قانونی که هرگز آن را به‌درستی نخواهد فهمید و جز شکستنش راهی ندارد.[۴۰]

در الگوئی که لاکان از جلسهٔ روانکاوی به دست می‌دهد، ناخودآگاهی روانکاو درست به اندازهٔ ناخودآگاهی بیمار مورد توجه است و روایت بیمار از بیماری خودش با روایت دیگری که روانکاو از این روایت به‌دست می‌دهد برابر نهاده می‌شود. لاکان همین الگو را بر رابطهٔ میان ناقد و متن نیز می‌گستراند و به‌جای آن که چون فروید ناقد روانکاو را باستانشناسی بداند که خاک ژرفناهای

روان را برای دستیابی به معناهای واپس رانده زیر و رو می‌کند (استعاره‌ای که فروید در تفسیر "گرادیوا" به‌کار گرفت) او را روانکاوی شونده‌ای می‌داند که متنی را برای خواندن در دست گرفته است. درآغاز کنش خواندن اوست که متن را در دست دارد، امّا خواندن که به پایان می‌رسد، متن است که او را در دست می‌گیرد و کار ناقد آشنا به روانکاوی، تنها، این است که روایت روان دیگرگون شدهٔ خود را بنویسد و تنها چیزی هم که به آن نیاز دارد قلم است، نه تیشه و کلنگ.

به گفتهٔ لاکان، آن که ناخودآگاه یک متن را می‌خواند گامی بسوی فهمیدن زبان آن دیگری که در درون خود دارد بر می‌دارد. او نه تنها با دوباره سازی متن درآن "مداخله" می‌کند، بلکه درتمامی این "مداخلات" نیز به شک و تردید می‌نگرد. موضوع تحلیل دیگر نه نویسنده است و نه خواننده، بلکه کنش خواندن است. کشاکش میان خواندن و متن، همهٔ توانمندی های متن را برای خوانده شدن فعّال می‌کند؛ خواننده را همیشه پُرسان در برابر متن نگاه می‌دارد و متن با هر بار خوانده شدن به معناهای تازه‌ای راه می‌دهد.

با تأکید لاکان بر "دیگر" بودن ناخودآگاهی و زبانی بودن ساختار آن، فضائی برای آن چه جز ما، دشمن ما و، در بازپسین تحلیل، فرودست ماست باز می‌شود و دانش روانکاوی با جریان های بزرگ اندیشه درسال های پایانی قرن بیستم، و دستاوردهای درخشان ساختار شکنانی که همهٔ فرآیندهای دیگرساز را به پرسش کشیده اند همسو و همگرا می‌شود. دگرگون شدن رابطهٔ ناقد روانکاو و متن از انگارهٔ سنّتی روانکاو و بیمار به الگوی امروزین دو روانکاو و دو روانکاوی شونده یعنی دگرگون شدن رابطهٔ میان ادبیّات و روانکاوی، به عنوان دو شاخه از دانش. به گفتهٔ شوشانا فلمن:

> جای تاسف است اگر ادبیّات را زبانی بدانیم که باید تفسیر شود و روانکاوی را دانشی توانا به این تفسیر. . . این واژهٔ معصومِ بیرنگِ بی معنا، این "و" کوچکی که میان روانکاوی و ادبیّات قرار می‌گیرد، بر رابطه ای که در دوسویهٔ آن ارباب و بنده‌ای ایستاده‌اند پرده می‌کشد. . . رابطهٔ روانکاوی و ادبیّات برخورد دونیروی برابر و هم توان است. برخوردِ دو نظام زبانی و دو دانش.[۴۱]

رابطهٔ روانکاوی و ادبیّات، امروز، بجای رابطهٔ پزشک و بیمار، رابطهٔ دو نظام اندیشه است که با زبانی شدن ساختار ناخودآگاهی و با متن شدن روان به

یکدیگر نزدیک می‌شوند و یکدیگر را به پرسش می‌گیرند. یکی ناخودآگاه آن دیگر است و این یک از راه آن دیگری سخن می‌گوید و کار ناقد روانکاو، از این چشم انداز، یعنی توجّه به این معنا که:

> ساختار ادبیّات همان ساختار ذهن است؛ نه یک ذهن خاص، بلکه آن چه فروید دستگاه ذهنی (mental apparatus) می‌نامد و مراد از آن سازمان دینامیک روان و فرآیند های ساختارساز آن است. . . چنین می‌نماید که میان فرآیندهای ساختارساز روان و ساختارهای استیک پیوند و همانندی هست.[۴۲]

اگر بخواهیم نام هدایت و **بوف کور** را بر پایان این نوشته نیز نقش کنیم، باید به پرسش های ادبی-روانشناختی اشاره کنیم که می‌توان از **بوف کور** برکشید، پرسش هائی که هدف آن ها یافتن، روشن کردن و به گفتگو گذاشتن همانندی هائی است که ساختارهای زیبائی شناختی **بوف کور** را به فرآیندهای ساختارسازِ روان راوی نزدیک می‌کند. باید پرسید که چرا راوی از همه جا بریده، به گوشهٔ انزوا خزیده و دیگرگریز **بوف کور**، با جهانی که دورَ از آن و با مردمی که جدا از آنان می‌زید آن چنانَ نزدیک و یگانه است که ساختار روان خود را بر ساختار جهانی که می‌آفریند (و یا داستانی که می‌نویسد) می‌گستراند؟ چرا همهٔ کسانی را که از آنان می‌گریزد، لکّاته‌ها، رجّاله‌ها و خنزرپنزری ها را، چون عکس برگردانی از خویش و چون پاره هائی از هستی خویش تصویر می‌کند؟ چرا شخصیّت هائی می‌آفریند که همه به هم می‌مانند و همه باخود او یکی هستند؟ میان آن دیگرگریزی و این بهم آمیزی چه پیوندی هست؟ و کدام فرآیند فعال شدهٔ روانی برگذشتن از همهٔ ناسازی ها و ناسازگاری ها را ممکن کرده و به چنین یگانگی و پیوندی راه گشوده است؟ و پرسش های بی شمار دیگری از این دست که ادبیّات و روانکاوی را به هم نزدیک می‌کند و از راهِ یافتنِ همانندی‌هائی که می توان میان ساختارهای روائی و ساختارهای روانی، میان متنَ و روان و میان انسان و جهان سراغ کرد راهی به شناخت شبکه های دلالتی فرهنگ و اجتماع می‌گشاید؛ از راه متن به شناخت جهانی می‌رسد که چنین آفرینشی را ممکن کرده است و سرانجام خطوط پیکر و سیمای انسانی را که درآن جهان زیسته است ـ در شبکهٔ آزادی ها و ممنوعیت هائی که زبان و فرهنگ و تاریخ براو تحمیل کرده اند ـ باز می‌شناسد و باز می‌شناساند.

پانویس ها:

۱. آشکار است که مکاتب دیگر روانشناسی به‌اندازهٔ روانکاوی و شاخه های گوناگون آن با ادبیّات و نقد ادبی سر و کاری ندارند و در واقع با پیدایش روانکاوی و رویکرد روانکاوان به آثار ادبی برای بررسیدن درستی ها و نادرستی‌های این دانش است که ادبیّات و روانکاوی بهم نزدیک می‌شوند. به‌همین دلیل است که این گونه نقدها را در غرب بیشتر psychoanalytical می‌خوانند تا Psychological. در این بررسی نیز منحصراً به نقدهائی اشاره شده است که از دیدگاه روانکاوی به متن نگریسته اند، وگرنه توجه به روان آدمی و انگیزه ها و نیازهای آن سابقه‌ای دیرینه دارد و متون عرفانی ما از بهترین نمونه های آن است. محمد استعلامی در مقاله ای به این نکته به‌روشنی اشاره می‌کند: «اگر صحبت از توجه به امور روانی پیش می‌آید منظور این نیست که در تربیت عارفان روانشناسی یا روانکاوی به مفهوم شکل یافته. . . وجود دارد . . . رهروان این مکتب از طریق خودشناسی متوجّه روان آدمی و جلوه های حیرت انگیز آن می‌شوند.» محمّد استعلامی،«تربیت در مکتب عرفان و رابطهٔ آن با روانشناسی.» ***مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات***، تهران، شماره ۴، سال ۲۱، زمستان ۱۳۵۳، صص ۱۰۳-۱۱۳.

۲. فروید معتقد است که بیمار هیچ چیزی را که سرکوب کرده و از یاد برده است به یاد نمی‌آورد، بلکه آن ها را به‌عنوان عمل ـ و نه خاطره ـ بازسازی می‌کند؛ تکرار می‌کند بی آن که بداند که تکرار می کند. به سخن دیگر، رفتار او جای گفتارش را می‌گیرد. بدین ترتیب در جلسهٔ درمان روانی با دو نوع رفتار سر و کار داریم: کلامی و غیرکلامی. امّا متن ادبی تنها چیزی که در اختیار دارد کلام است و در این جاست که شیوهٔ گفتن جای رفتار را می‌گیرد:
Sigmund Freud, "Remembering, Repeating and Working Through," *The Standard Edition*, London, Alogarth Press, Vol. 12, p. 150.

۳. روان در روانکاوی فروید دارای سه بخش کارکردی است. Id بخش دست نیافتنی، ناشناخته و کاملاً ناخودآگاه روان است و از قوانین و فرآیندهای ناخودآگاه و بیش از همه از "اصل لذّت" (pleasure principle) فرمان می برد. ego کارگزار واقعیت است و درحکم میانجی فرد و واقعیت عمل می کند. تلاش ego برآن است که اصل واقعیّت را جانشین اصل لذّت کند. ادراکات حسّی درمورد ego همان نقشی را بازی می‌کنند که غرایز درمورد Id . ego برخلاف Id از سازمان و ساختار مشخّصی پیروی می‌کند و سامانمند است. شکل گیری و رشد super ego به نسبت Id وego مؤخّر است و بخش اعظم آن که نمایندهٔ جامعه در روان است ناخودآگاه است. فروید شکل گیری و گسترش super ego را با گذر کودک از مرحلهٔ اودیپی‌همزمان می‌داند. ذکر این نکته بی مناسبت نیست که یافتن واژه‌های مناسب برای مفاهیم فلسفی و اجتماعی از آغاز آشنائی ایرانیان با مفاهیم نوین علمی و فلسفی مورد توجه پژوهشگران ایرانی بوده و هریک از آن ها دراین زمینه گامی برداشته و معادلی پیشنهاد کرده است. پراکندگی و ناهمگونی این معادل ها قابل توجه است. برای نمونه می توان به همین سه مفهوم ، یعنیid, ego و super ego و برابرهای فارسی آن ها که از **فرهنگ اصطلاحات فلسفه و علوم اجتماعی** (گردآوری و تدوین ماری بریجانیان، مؤسسه مطالعات و

تحقیقات فرهنگی، تهران، ۱۳۷۱) برگرفته ایم اشاره کرد. این برابرها عبارتند از: او، ضمیر، سرشت، نفس اماره و نهاد برای id؛ خود، نفس، نهاد، من، خویشتن، خودی و ضمیر برای ego؛ و فراخود، خود نهاد، ابرمن، من برتر، ابرخود، نفس اعلی، زبرنفس، فرامن، ضمیر ناخودآگاه و خویشتن برتر برای Super ego. معادل های به‌کار رفته در این مقاله از کتاب *اصول روانشناسی* (اثر نرمان ل. مان، ترجمهٔ محمود صناعی، تهران، شرکت سهامی نشر اندیشه، ۱۳۴۱) برگرفته شده است.

۴. فروید درکتاب *تعبیر رویا* و در سایرنوشته هایش بارها به این نکته اشاره می‌کند که اگر خوابگزار نتواند از خواب‌بین دربارهٔ پیوند اجزاء رویا با یکدیگر و با دنیای بیرون کمک بگیرد و توضیح بخواهد نمی تواند به تفسیرهایش اطمینان کند. رویای شخصیت های تاریخی نیز از همین الگو پیروی می‌کند و ترسیم سیمای روانی آن‌ها از راه تعبیر رویاهایی که به آن‌ها نسبت می‌دهند نه درست است نه آسان.

۵. فروید درسال ۱۹۰۷ نخستین نقد ادبی روانکاوانهٔ خود را دربارهٔ "گرادیوا" *Gradiva* اثر ویلهلم جنسن نوشت. "گرادیوا" داستان یک باستانشناس آلمانیِ گریزان از زن است به نام نوربرت هانولد (N. Hanold) که روزی عاشق می‌شود، آن هم عاشق نقش صورتِ یک دختر یونانی در یک مجستمهٔ قدیمی ایتالیائی؛ دختری که سبکی باد و موج و روح را به یاد او می‌آورد. عشق هانولد به این نقش او را به خرابه های پمپئی می‌کشاند. درآنجا دختری را می بیند که دوست سالیان دراز کودکیش بود. امّا هانولد او را به جا نمی آورد و گمان می‌کند که همان دختری است که اومجسته‌اش را دیوانه وار دوست می‌دارد و باور می‌کند که دختر از میان خرابه های پمپئی سر برکشیده و دوباره زنده شده است. پایان داستان، درواقع، شرح آشتی هانولد است با "واقعیّت" و دختر به او می آموزد که عشقش به مجسته، درواقع، جانشینی است برای خواست‌های جنسی سرکوب‌شده‌اش. فروید که این داستان را به دقّت و تفصیل کاویده است گرایش هانولد را به باستانشناسی و کاوش در خرابه های پمپئی نشانه ای می‌داند از کارکردهای مکانیزم دفاع روانیِ واپس روی، که در آن هانولد به لایه های برهم انباشته یادهای از یاد رفتهٔ دوران کودکیش بازپس می‌گردد. شاید ذکر این نکته بی مناسبت نباشد که توجّه فروید به متون ادبی و بهره گیری او از نام‌های شناخته شدهٔ ادبی برای نام‌گذاری مفاهیم روانکاوی "نویسنده بودن" او را همانند "روانکاو" بودنش مورد توجّه قرار می‌دهد. امروزه بسیاری از نوشته های فروید به عنوان نمونه های درخشانی از نوشتن مورد ستایش است. مهمترین جایزه ای هم که فروید در زندگی خود دریافت کرد جایزهٔ ادبی گوته بود، آن هم نه به خاطر دستاوردهای درخشانش در دانش روانکاوی، بلکه به دلیل سبک زیبای نوشته‌هایش. برای نمونه ک. ک. به:

Patrick J. Mahony, *Freud as a Writer*, Yale Universtity Press, New Haven, 1987.

۶. فروید، و پس از او ارنست جونز، رگه‌های عقدهٔ اودیپ را در دودلی و تردید هملت برای کشتن عموئی که هم قاتل پدرش بود و هم متجاوز به بستر مادرش یافتند، یعنی آرزوی ناخود آگاهی که هملت از انجامش ناتوان بود، دقیقاً، همان بود که به‌دستِ عمویش تحقق یافته بود، و همین همانند سازی هملت با عمویش بود که نمی‌گذاشت انتقام قتل پدر را از او بگیرد. روانکاوان پیرو

فروید **هملت** را، چون متنی مرجع، مورد تجزیه و تحلیل قرار داده و بسیاری از درستی ها و نادرستی های روانکاوی فروید را به محک بازخوانی این متن سنجیده اند.

۷. ماری بناپارت مجموعهٔ اشعار و نوشته های ادگار آلن پو را از نظرگاه روانکاوی فروید مورد تجزیه و تحلیل قرار داد و نتیجه گیری کرد که پو به دلیل مرگ زود هنگام مادرش به necrophilia یا گرایش به آمیزش جنسی با مردگان مبتلا بوده است:

Marie Bonaparte, *The Life and Works of Edgar Allan Poe: A Psychoanalyic Interpretation*, Trans. John Rodker, New York, Humanities Press, 1949.

۸. علی اکبر سیاسی، ***گزارش یک زندگی***، ج ۱، پاکا، لندن، ۱۳۶۶. دکتر سیاسی در دیباچهٔ کتاب ***علم النفس یا روانشناسی از لحاظ تربیت*** به یکی از بنیانی ترین مسائلی که هنوز هم در انتقال مفاهیم و فرضیه ها از فرهنگی دیگر به فرهنگ خودمان با آن روبرو هستیم یعنی « یافتن اصطلاحات لازم برای تعبیر معانی تازه» چنین اشاره می‌کند:

> برای حلّ این مشکل ما همواره سه اصل مهم را رعایت کرده ایم: یکی آنکه کتب حکمتی را که در مشرق نوشته شده و برای این گونه اصطلاحات منبع خوبی است مورد استفاده قرار داده‌ایم . . . ثانیاً درجائی که برای معنی تازه لفظ قدیمی موجود نبود، یا این که آن را نیافتیم. . . لغت های اصلی را مأخذ قرار داده، به تصرف یا ترکیب آن ها قناعت نمودیم. ثالثاً از قبول پاره‌ای از اصطلاحات که به گوش ما سنگین می‌آمده، مانند"استشعار" و "انتباه انبعائی" و "تخیّل استحضاری" و "عقل لاشعوری" یا " تحت شعوری" . . . خود داری کرده ایم.

۹. ابراهیم خواجه نوری، «آیا خود کشی نوعی شجاعت و فداکاری است؟ خیلی ها هستند که برای ضرر زدن به دیگران اوّل به خودشان ضرر می‌زنند. بهترین علاج مرض خودکشی نویسندگی است.» ***خواندنیها***، سال بیستم، شمارهٔ ۶ (۱۷ مهرماه ۱۳۳۸)، صص۵۰-۵۱.

۱۰. جالب است بدانیم که سال ها بعد از این مقاله، ***بوف کور*** هدایت در ارتباط با نقش درمانیِ نوشتن نیز مورد بررسی قرار گرفته است. ن.ک. به: محمد رضا قانون پرور، «نوشتن درمانی در ***بوف کور***» مجله ***کلک***، شمارهٔ ۷ (مهرماه ۱۳۶۹)، ص ۶۲-۶۹.

۱۱. سروش آبادی، ***بررسی صادق هدایت از نظر روانشناسی***، چاپ اول، تهران، انتشارات امیرکبیر، ۱۳۳۸.

۱۲. هوشنگ پیمانی، ***راجع به صادق هدایت صحیح و دانسته قضاوت کنیم***، چاپ اوّل، تهران، چاپ آباد، بدون تاریخ، (تاریخ پایان کتاب: ۱۳۴۲).

۱۳. محمد ابراهیم شریعتمداری، ***«صادق هدایت و روانکاوی آثارش***، چاپ اول، تهران، انتشارات پیروز، ۱۳۴۳.

۱۴. بهرام مقدادی، «***بوف کور*** و عقدهٔ اودیپی، نقد روانی»، ***جهان نو***، سال ۲۵ (۱۳۴۹)، شمارهٔ ۱-۲، صص ۱-۱۰.

۱۵. محمد رضا قطبی، ***اینست بوف کور***، دفتر تحقیق رائین، ۱۳۵۰.

۱۶. محمود صناعی، « فردوسی: استاد تراژدی»، *یغما*، سال بیست و دوّم، شمارهٔ سوم (خرداد ۱۳۴۸)، ص ۱۲۱.

۱۷. محمود صناعی، « فردوسی: استاد تراژدی»، *یغما*، سال بیست و دوّم، شمارهٔ ششم (شهریور ۱۳۴۸)، ص۳۰۳.

۱۸. محمود صناعی، «پرخاشگری و ناکامی»، *سخن*، دورهٔ دوازدهم، شمارهٔ ۱، (اردیبهشت ۱۳۴۰)، صص ۲۴۳-۲۴۸.

۱۹. محمود صناعی، «فردوسی: استاد تراژدی»، *یغما*، سال بیست و دوم، شمارهٔ سوم (خرداد ۱۳۴۸)، ص ۱۲۶.

20. D. H. Lawrence, *Studies in Classic American Literature*, London, Penguin, 1977, pp. 137-62.

از نمونه های این گونه نقد "داغ ننگ" اثر ناتانیل هاوثورن است.

21. Sigmund Freud, *The Standard Edition*, The Hogarth Press and The Institute of Psychanalysis, London, 1953, XIX, p. 262.

۲۲. با جابه‌جائی نقش خواننده و نویسنده خوانندهٔ خوب از چشم اندازهای گوناگون، معناهای گوناگون می‌پذیرد. مایکل ریفاتر(Michael Rifattere) از اَبَر خواننده سخن می گوید، استنلی فیش (Stanley Fish) از خوانندهٔ ایده آل، اومبرتو اکو(Umberto Eco) از خوانندهٔ نمونه، وین س. بوث (Wayne C. Boothe) از خوانندهٔ نهفته درمتن و کریستین بروک روز(Christine Brook-Rose) از خوانندهٔ محصور درمتن:

Shlomith Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction: Comtemporay Poetics*, London, Methan, 1983, p.18

برای آشنائی بیشتر با فرضیهٔ پاسخ خواننده (Reader-Response Theory) ن. ک. به:

Holland, Norman, *The Dynamics of Literary Responses*, New York, Oxford University Press,1968.

23. Mario Jacoby, "The Analytical Psychology of C. G. Jung and the Problem of Literary Evaluation," in *The Jungian Literary Criticism*, ed. Richard P. Sugg, Northwestern University Press, Evanston, Illinois, 1992. P. 61.

۲۴. بادکین نخستین کسی است که از راه بررسی در متن های ادبی «مفهوم ناخودآگاهی جمعی» را مورد مطالعه قرار داده است و باز نمود انگاره‌های کهن و تکرار شونده را در متون کلاسیک و مدرن با هم مقایسه کرده و این آثار را بر پایهٔ وقوع و بروز این ساختارهای تکرار شونده طبقه بندی کرده است.

25. W. Edward Said, *The World, the Text and the Critic*, Harvard University Press, 1983, pp. 226-247.

۲۶. صاحب الزمانی، ناصرالدین، *خداوند دوکعبه*، تهران، مؤسسهٔ مطبوعاتی عطائی، ۱۳۴۷، ص۷۱.

۲۷. حسن عابدینی، *صدسال داستان نویسی در ایران*، جلد اول ۱۳۴۲-۱۲۵۳، تهران، نشر تندر، ۱۳۶۶، ص ۵۶.

۲۸. در روانشناسی یونگ همساز شدن و سازگار شدن دو سویهٔ خود آگاه و ناخود آگاه ـاعم از فردی و جمعیـ مورد توجّه خاص است. یونگ "Self" را به عنوان نماد "خودِ" به فردیّت رسیده و تشخّص یافته به کار می‌گیرد. سیروس شمیسا درکتاب ***با یونگ و هسه*** توضیحی در بارهٔ این مفهوم و امکان انطباق آن با مفاهیم عرفانی دارد که به نکتهٔ مورد بحث ما یعنی "آشنا نمائی" مفاهیم روانشناسی یونگ به گونه ای دیگر اشاره می کند. شمیسا چنین می‌نویسد:

self در روانشناسی یونگ ، دقیقاً به معنی نفس درکلام مشهور«مَن عَرَف نَفسَهٔ فَقَد عَرَفَ ربّه» است. لیکن غالباً مراد از نفس در ادبیّات مانفس امّاره است که مورد تقبیح قرار گرفته و از آن به سگ و خوک تعبیر کرده اند. . . self را به خود و خویش نیز به معنائی که در ادبیّات عرفانی ما معمول است می توان ترجمه کرد.

(میگوئل سرانو، ***با یونگ و هسه***، ترجمهٔ سیروس شمیسا، چاپ دوم، تهران، انتشارات فردوس، ۱۳۶۸، ص ۱۲).

۲۹. کارل گوستاو یونگ، ***چهارصورت مثالی، مادر، ولادت مجدد، روح، مکار***، مترجم پروین فرامرزی، معاونت فرهنگی آستان قدس رضوی، ۱۳۶۸، ص ۷ (یادداشت ناشر). کتاب دیگری نیز از یونگ به نام ***خاطرات، رویاها، اندیشه ها***، (ترجمهٔ پروین فرامرزی، معاونت فرهنگی آستان قدس رضوی، ۱۳۷۰) در ایران منتشر شده است.

۳۰. سیروس شمیسا، «داستان یک روح از دیدگاه یونگی»، مجله ***کیهان فرهنگی***، سال ششم، شمارهٔ ۵، ص ۳۸.

۳۱. سیمین مصطفوی رجالی ، «یونگ و جهان بینی او» سخن، دورهٔ دوازدهم، ۱۳۴۱، ص ۶۵۱.

۳۲. جلال ستّاری، ***افسون شهرزاد، پژوهشی درهزار افسان***، انتشارات توس، ۱۳۶۸، چاپ اوّل، ص ۲۸۹.

۳۳. برای نمونه‌ای از ای گونه برداشت ها ن. ک. به: رضا براهنی، «ادبیّات ایرانی معاصر» مجله ***دنیای سخن***، شمارهٔ ۵۳، بهمن و اسفند ۷۱، صص ۷۰-۸۱.

۳۴. برای نمونه ن. ک. به: ***نقد و تفسیری بر کرگ بیابان هسه***، نوشتهٔ جان د. سایمونز، ترجمهٔ فریدون مجلسی، کتاب سرا، ۱۳۶۸؛ و همچنین: ***هرمان هسه، کرگ بیابان، به همراه بازخوانی و تفسیری انتقادی***، ترجمهٔ قاسم کبیری، چاپ اول، چاپخانه رامین، ۱۳۶۸ .

۳۵. رضا نجفی «رویای ***کرگ بیابان***»، ***کیهان*** تهران، شمارهٔ ۱۴۵۲۸، ۲۴ مرداد ۱۳۷۰، ص ۱۵.

۳۶. برای نمونه ن. ک. به آذرنفیسی: «سه قطره خون"، نخستین داستان ذهنی-روانشناختی، مجلهٔ ***مفید***، تهران، شمارهٔ پنجم، سال ۱۳۶۶.

۳۷. این سه مقاله به ترتیب در شماره های پنجم (شهریور ۱۳۶۶، ص ۱۸)، ششم (مهر۱۳۶۶، ص ۲۳) و هفتم (آبان ۱۳۶۶ ص ۳۵) مجله ***مفید*** در تهران به چاپ رسیده است.

۳۸. صالح حسینی، "جریان سیّال ذهن" مجلهٔ ***مفید*** شمارهٔ ۱۰، دی ماه ۱۳۶۶، تهران، ص۳۰.

۳۹. رامین مجتبائی، «هستی نا ایمن، مفهوم نا امنی وجودی در **بوف کور**،» *کیهان فرهنگی*، سال ششم، شمارهٔ ۷، ص ۱۶، تهران.

40. Henry Sussman, "Psychoanalysis, Modern and Post-Modern, in *Psychoanalysis and. . .*, ed. Richard Feldstein and Henry Sussman, Routledge, New York, 1990, P. 143.

41. *Literature and Psychoanalysis, The Question of Reading; Otherwise*, ed. Shoshana Felman, John Hopkins University Press,1982, P. 5.

42. Peter Books, "The Idea of a Psychoanalytic Literary Criticism," in *Discourse in Psychoanalysis and Literature*, ed. Shlomith Rimmon- New York, Kenan, Methuer, and Co., p. 4.

مایکل بیرد*

نقدهای دو زبانه: مسئلهٔ بازگردان واژگان

هنگامی که به مطالعهٔ نقد ادبی روی می‌آوریم، شاید یکی از انتظارات ما این باشد که در این نوع نوشته واژگانی آسان به کار رفته باشد تا ما بتوانیم راحت‌تر و صریح‌تر دربارهٔ ادبیّات سخن بگوئیم. درعین حال، گفتن و مکرّر گفتن این نکته نیز ضرورت دارد که چنین انتظاری واقع بینانه نیست. در این نوشته من می‌خواهم این نقیضه را به صورت موضوع مشخّصی درآورم، و بدین منظور در ابتدا بخشی از نوشتهٔ یک منتقد نامدار جهان باستان را نقل می‌کنم، و آنگاه به نمونه‌ای از یک خلاء اساسی در واژگان نقد ادبی اشاره خواهم کرد.

ارسطو در باب هفتم از کتاب ***بوطیقا*** استدلال می‌کند که زیبائی تابع عظمت و نظم است، وهم از این روست که نه جانوری بسیار کوچک می‌تواند زیبا باشد (چرا که شکل آن جانور در نگاه ما روشن نیست. . .)، و نه جانوری بس بسیار عظیم را می‌توان زیبا خواند (چرا که در آن صورت نگاه ما نمی تواند تمامیّت و وحدت جثّهٔ آن جانور را فرا دید آورد، چنان که مثلاً با جانوری رویارو شویم که صد هزار میل درازا داشته باشد).[1] ظاهراً ارسطو در زبان خود واژه‌ای برای

---

* استاد ادبیّات انگلیسی در دانشگاه داکوتای شمالی. آخرین کتاب مایکل بیرد در سال ۱۹۹۰ با نام *Hedayat's Blind Owl as a Western Novel* منتشر شده است.

وصف شیئی که به دلیل بزرگی در نگاه انسان نگنجد در اختیار نداشته است، ولی بعدها درجهان باستان چنین واژه‌ای را می‌بینیم. کلمهٔ یونانی این مفهوم "هیوپسوس" (hupsos) است، درمعنای عمیق یا ژرف، و منتقدی که به شرح مفهوم نهفته درآن می‌پردازد همان‌کسی است که ما او را به نام "لانژن" یا "لانجاینوس" (Longinus) می شناسیم. این منتقد در دوران تمدّن روم می‌زیست، ولی آثار خود را به زبان یونانی نوشته است. واژه ای که او دراین مورد به کار گرفته، و اشتقاقات آن امروز در زبان‌های انگلیسی، فرانسه، آلمانی و ایتالیائی این مفهوم‌را باز می‌نمایاند، ازکلمهٔ لاتین "سوبلیمیس" (sublimis) (sublime در زبان انگلیسی) به معنای "بلند"، "بالا" یا "والا" گرفته شده است. اثر لانژن در قرون وسطی ناشناخته ماند، ولی در قرن شانزدهم کشف و ترجمه شد، و در سرتاسر اروپا اثراتی از خود به جا گذاشت. در قرن هجدهم "سابلایم" درمفهوم اثرات ناشی از انباشته شدن و سر ریزکردن حواس انسان به کار می‌رفت، همچون احساسی که مثلاً از قرار گرفتن درمیانهٔ کوه های سر به فلک برافراشته یا گرفتار آمدن در توفانی عظیم به آدمی دست دهد، یعنی احساسی از حضور چیزی چندان فراخ یا وسیع که ذهن بشر از جذب تمامی آن به یک باره عاجز بماند. بدین ترتیب، عدم تناسبی شگرف در مقیاس دو پدیده منشاء "سابلایم"، و واکنش عاطفی بیننده در برابر آن عدم تناسب نفس "سابلایم" است. در گذر زمان، همچنان که علاقهٔ ما به درک واکنش های عاطفی و روانی انسان در برابر پدیده های جهان فزونی می‌گرفت، "سابلایم" به یکی از مشغله های متفکّران اواخر قرن هجدهم بدل گردید، که از این میان می‌توان مقالهٔ فیلسوف و سیاستمدار انگلیسی ادموند برک (Edmund Burke) را زیرعنوان «پژوهشی فلسفی در باب منشاء آراء دربارهٔ "سابلایم" و جمال»[۲]، که درسال ۱۷۵۹ نوشته شد، و نیز مطالبی را که کانت در "نقد داوری" (۱۷۹۰) آورده نام برد.

تا آن جا که من می‌دانم مفهوم "سابلایم" درسنّت نقد ادب فارسی وارد نشده است. فرهنگ های جدید لغت فارسی در برابر کلمهٔ sublime واژه‌هایی گذاشته اند از قبیل "بلند"، "عالی" یا "والا"، که هیچ یک تمامی بار مفهومی این واژه را در زبان فرانسه یا انگلیسی در برنمی‌گیرد. فرهنگ سه زبانهٔ مجدی وَهبَه که معادل های عربی، فرانسه و انگلیسی را در برابر یکدیگر نهاده، دو واژهٔ "السمیع" و "الجلیل" را برای "سابلایم" عرضه می‌کند.[۳] ف. استانیگاس نیز واژهٔ انگلیسی sublime را در ردیف دوم در برابر"عالی" و "بلند"، و در ردیف هفتم در برابر "والا" گذاشته است.[۴] اگر حدس من درست باشد، میراث لانژن

به نقد عربی یا فارسی راه نیافته است، و در این صورت باید عواقب ناشی از چنین غیبتی را مورد بررسی قرار داد. منطقاً مفهوم"سابلایم" می تواند برای خود جایی بایسته در نقد فارسی بیابد، چرا که عوارضی که "سابلایم" می‌نامیم درمتونی مانند غزل فارسی دیده می‌شود. و برای یافتن نمونه ای از آن کافی است غزل حافظ را با مطلع «اگر آن ترک شیرازی به دست آرد دل ما را» به یاد آوریم. قدرتی که در بیت نخست این غزل نهفته است از قرار گرفتن چیزی کوچک، یعنی خال، درکنار چیزی که از نظر مقیاس کاملاً با آن متفاوت است، یعنی دو شهر شهرهٔ جهان (سمرقند و بخارا)، برمی‌خیزد. حتی ابتدایی ترین و سنّتی ترین تداعی‌ها نیز ـکه مثلاً در مصرع «چو آفتاب می از مشرق پیاله برآید» دوبار دو چیز کاملاً متفاوت در مقیاس، یعنی"آفتاب" و "می" و "مشرق" و "پیاله" را در استعاره‌ای به هم گره می‌زند ـ می‌توانند نمونه‌ای از "سابلایم" باشد. یا مثلاً هنگامی که در عبارات بسیاری "ماه و ماهی" را در کنار یکدیگر، به صورت دو قطب متضاد درآفرینش می‌بینیم، نوعی از کاربرد "سابلایم" را مشاهده می‌کنیم که از یک سو چشم اندازی فراخ را از دو پدیدهٔ دانی و عالی در برابر ما می‌گسترد، و از سوی دیگر توجه ما را به تشابه آوایی این دو واژه جلب می‌کند. انگار قرار است به یاد آوریم که حضور یک "ی" چه تخالف و تفاوت عظیمی را می‌تواند موجب گردد.

البته در سبک هندی نیز مانند سبک "باروک" در غرب، اغلب به قیاس ها و تشبیهاتی برمی‌خوریم که در آن ها اصل مشابهت بر پایهٔ عدم تجانس میان ادات تشبیه استوار است، چنان که در این بیت از صائب می توان دید:

سر به‌سر خشت‌خرابات مغان آئینه است　　راز پوشیدهٔ آفاق عیان است این جا

این بیت هم به صورت چشمی و هم به صورت مفهومی احساس "سابلایم" را درخواننده برمی‌انگیزد. گذشته از تخالف مقیاس میان "دیوار خشتی خرابات" و " آئینه"، این گسست مفهومی نیز در ذهن زنده می‌شود که یکی جلو دید را می‌بندد و رازها را از چشم نا اهل پوشیده می‌دارد، و دیگری چشم را بر پهنهٔ بیکران آسمان می گشاید.

بحث من بر سر این است که مفهوم "سابلایم" در دو ساحت برای ادب فارسی اعتبار دارد: یکی در مقام مضمونی در شعر کلاسیک که درآن احساس زیبائی از تضاد یا مغایرت در مقیاس یا گسست در مفاهیمِ مکانی ناشی

می‌شود، و برای نشان دادن آن به نمونه های بسیاری اشاره می تواند کرد. نمونه‌هایی‌که لانژن در مقالهٔ معروف خود زیر عنوان "درباب سابلایم" از فصاحت می آورد از متون گوناگونی از میراث ادبی خود او برگزیده شده است، مثلاً از هومر و سافو، تراژدی نویسان یونان، و نیز از ترجمهٔ یونانی **عهد عتیق**. می توان پیوستی را به مقالهٔ لانژن تصور کرد که درآن نمونه هایی نیز از کاربرد "سابلایم" در غزل فارسی فهرست شده باشد، بی آن که تغییری در لحن یا سبک نمونه های ارائه شده توسط خود لانژن محسوس باشد.

دیگر در ادبیات معاصر ایران، که دراین مورد به نظر من همان روند گسست‌ها درفضا سازی به صورت دیگری سر بر می‌کند. البته در ادبیّات جدید تأکید تازه ای بر واقع گرایی و صحّت و دقت دربازسازی زندگی عادّی گذاشته می‌شود، و این موضوع اصولاً باید به عنوان مانعی در کاربرد تشبیهات و استعارات براساس "سابلایم" عمل کند. ولی دراین جا نیز به تصاویری برمی‌خوریم که در صدد بیان پدیده های غریب یا عظیم وصف ناپذیر برمی‌آیند. و این بدان معناست که شاید آن چه در زبان نویسنده‌ای مانند هدایت با عبارت "باور نکردنی" بیان می‌گردد، معادل امروزین مفهوم "سابلایم" باشد.

ولی مهمتر این که در ادبیّات معاصر ایران حسّ دیگری از گسست در فضاها برحسّ قبلی افزوده می‌شود که از ساحت مضامین فراتر می‌رود. عصر حاضر، یعنی دورانی که درآن شعر آزاد خود را به مثابهٔ سبکی از سرودن شعر جا انداخته، و رمان یا داستان کوتاه به مثابهٔ اشکال غالب بیان ادبی منثور پذیرفته شده‌اند، از نویسنده و منتقد فارسی زبان بیشتر انتظار می‌رود که با فرهنگ های دیگری آشنا باشد و در کار خود به مقایسه روی آورد، و این انتظار فشار فزاینده‌ای را بر نویسنده و منتقد این زمانه وارد می‌آورد. رمان، داستان کوتاه یا انواع اَشکال شعر جدید درخارج از سنّت ادب فارسی تاریخچه‌های مفصّل و ریشه‌های عمیق دارد، و این حقیقت بدان معناست که پژوهشگر بافرهنگ ایرانی ناگزیر از آن است که روش تطبیقی را فراگیرد و به‌کار بندَد. اگر "سابلایم" در زبان انگلیسی واژه‌ای است برای بیان گستره‌های ژرف و شگرف‌که درخیال آدمی نمی‌گنجد، درکار بررسی های ادبی ورطهٔ سرگیجه آوری که‌گاه میان دوفرهنگ ادبی دهن می‌گشاید و آن ها را با یکدیگر ناسازگار جلوه می دهد، می تواند از مصادیق عینی این مفهوم باشد. احساسی ازحضور زبان زیبائی‌شناختی متفاوتی برآن گروه از نوشتار فارسی، که

می‌کوشد میان این دو وادی ناهمسطح رفت و آمد کند سایه می‌افکند. در سال ۱۹۵۸ جان روبرتو اسکارچیا (Gianroberto Scarcia)، پژوهشگر ایتالیائی ادبیات فارسی نوشت که روشنفکران ایرانی خود را از همگنان اروپائی خویش "مدرن تر" می‌دانند.[۵] این نظر، که ظاهراً نقیضه‌ای بیش نمی نماید، در یک معنا مفهومی دقیق دارد. هرگاه بپذیریم که "مدرنیسم" به لحظهٔ تاریخی فیّاضی اطلاق می‌شود که در آن اشکال هنری زیورهای سنّتی خود را فرو می‌ریزند و به شکل هایی بی پیرایه تر بدل می‌شوند تا بتوانند ما را به واقعیّت ملموس و تجربه شده نزدیک تر کنند، و هرگاه بپذیریم که "پُست مدرنیسم" به لحظهٔ تاریخی بعدی اطلاق می‌شود که در آن هنرمندان ایمان و ایقان خود را به توان هنر در باز آفرینی واقعیّت از دست می‌دهند، در آن صورت می‌توان تصوّر کرد که شک و تردید "پُست مُدرن" درخارج از جوامع غربی پیش از غرب ریشه گرفته باشد. اندیشمندان در جوامع خارج از حوزهٔ فرهنگی اروپا و آمریکا می‌توانستند پیش از همتایان اروپائی و آمریکائی خود ببینند که اشکال جدید ادبی نیز زیورها و پیرایه های خاصّ خود را دارند. شاید منظور اسکارچیا نیز این بوده است که روشنفکران ایرانی برآنند که توانسته اند وقوع آن گونه گُسست‌های فرهنگی را، که ما امروز "پُست مدرن" می خوانیم، به چشم ببینند.

نوع دیگری از این گونه شکاف میان سیستم های زیبائی شناسی را، که از نظر ساختار با مورد بالا شباهت‌هایی دارد، می توان در سیستم زیبائی شناسی امروزین آمریکا مشاهده کرد. امروز تلاش ما مدرّسان ادبیات انگلیسی در آمریکا دراین جهت است که بپذیریم آنچه تا به حال "ادبیّات انگلیسی" می خوانده ایم چیزی درخود، خودکفا و کامل نیست، و حدود و ثغور شناخته شده‌ای ـ چنان که پیشینیان ما می‌پنداشتند ـ ندارد. درک امروزی ما از این موضوع موجب شده است تا در کلاس های ادبیات انگلیسی را به روی آثاری باز کنیم که سابقاً آن ها را به کلاس های خود راه نمی‌دادیم. این تحوّل درعین حال موجب نگرانی هایی نیز شده است که نظایر آن را در برخورد ایرانیان با ادبیّات خویش نیز می‌توان دید. مثلاً کسانی میل دارند هدایت را چهره‌ای صرفاً ایرانی بدانند. اینان در کار خود مشارکت هدایت را در سنّت ادبی اروپا، و آنچه را که او برآن سنّت افزوده نادیده می‌گیرند، حال آن که از نظر من به دشواری می‌توان نوشته های هدایت را بدون اشاره به مطالعات وسیع او در آثار فرانسوی مورد ارزیابی قرار داد. همچنین، مدرّسان ادبیات انگلیسی در کار خود مکرّر به این مشکل بر می‌خورند که واژگان ایشان در نقد ادبی یا در

تدریس ادبیّات پاسخگوی تجربه‌های زیبائی شناختی دانشجویانشان نیست. و این امر موجب می‌شود که تلاش کنند تا با به کارگیری واژگانی درخارج از مرزها و محدوده‌های واژگانی زبان انگلیسی، زبان برخورد خود را با میراث ادبی جهان غنا بخشند.

و امّا درمورد نمونهٔ واژه‌ای که بحث خود را در پیرامون آن سامان داده‌ام دقیقاً نمی‌توانم بگویم وضع کنونی دریافت این مفهوم در نقد معاصر ایران از چه قرار است، ولی از راه دور حدسیّاتی در این خصوص دارم که به عوارض نظری ناشی از درک این نکته مربوط می‌شود. درجای دیگری گفته ام که به نظر من هویّت ملّی مفهومی روشن و مشخّص نیست، و نمی توان آن را مرادف هویّت فرهنگی یا زبانی شمرد. نیز گفته ام که هویّت ملّی موضوعی است برای تفاخر یا تعهّد عاطفی، که همیشه حضور ارزش های فرهنگی دیگران را که فراسوی مرزهای خودی وجود دارد برای خود تهدیدی به شمار می‌آورد.[۶] ولی درعین حال این حقیقت هم هست که ما برای سبک های مشخّص در فرهنگ‌های معیّن به زبانی نیاز داریم، یا شاید برای پاسخ گفتن به دوگونه تقاضا به دو زبان نیازمندیم: یکی زبانی موضعی، محلی و مقطعی برای درک و بحث دربارهٔ مبانی زیبائی شناختی بومی، چنان که ارسطو برای بحث در بارهٔ نمایش در فرهنگ خویش واژگانی را ساخت، یا ابن قطیبه کلماتی از خود ساخت تا با آن ها بتواند بخش های مختلف قصیدهٔ عربی را نامگذاری کند، یا امروز ما می‌بینیم که واژگان نقد فیلم در زبان انگلیسی به نحو شگرفی شکوفا شده است. دیگر زبانی بین المللی که بتواند شمول جهانی داشته باشد، مثل واژگان نشانه شناسی یا واژه‌های ارسطو، آن سان که جهان معاصر آن ها را به کار می‌برد. شاید هیچ کدام از این دو زبان بدون دیگری برای کار ما بسنده نیست.

به شکلی غریزی می‌دانیم که پاسخ در واژگانی درهم آمیخته نهفته است، ولی این را نیز می‌دانیم که برخی درهم آمیختگی ها هم کاری از پیش نبرده و نفس‌درهم آمیختن واژگان می‌تواند مشکلاتی هم به بار آورد. زندگینامه نویسانی که در پانویس‌های خود الفاظ روانکاوی را بر روی هم تل انبار می‌کنند، یا پژوهشگران ادبیّات قرون وسطی که پس پشت واژه‌های لاتین پناه می‌گیرند، سر انجام ای بسا که مقام خود را به عنوان پژوهشگر ادبی به بهای از دست دادن درک خواننده به دست می‌آورند. و ما همه البته انباری از اسلحهٔ کلمات خارجی در اختیار داریم که با آن بتوانیم خوانندگان خود را مرعوب

کنیم، یا به اعجاب وا داریم، و همچون شعبده بازان به لطایف الحیل به مقصود خود برسیم. همه مان هم دیده ایم که چگونه در بعضی "مقدّمه" هایی که بر آثار ادبی نوشته می‌شود کار تبیین اصول و تعیین واژه های لازم چندان به درازا می‌کشد که مجالی برای پرداختن به اصل موضوع باقی نمی‌ماند. فریبنده ترین این شگردها هم همان است که درآن منتقد ادبی در پی واژگانی عینی و بی طرف، و درعین حال دقیق می‌گردد که از هرگونه تداعی تاریخی رها بوده باشد. امّا حقیقت این است که واژگان نقد ادبی همیشه در تاریخ زبان و ادبیاتی خاص ریشه دارد، چنان که کلمهٔ عربی "رجز" سرانجام به مفهوم "خرام اُشتر" وصل می‌شود، و کلمهٔ "کاتارسیس" (Katharsis)، که درآثار ارسطو به معنای "برون ریزی عاطفی" است، از واژگان طبّ یونانی وام گرفته شده است. جست‌وجو به دنبال واژگان رها از تاریخ هنگامی به مقصد واقعی خود نزدیک می‌شود که منتقد به شرح ابهام نهفته در واژگان یا دشواری های فائق آمدن برزبانی دشوار روی می‌آورد. جست و جو در پی واژه های بی طرف را باید رودر روی اذعان به این که واژه ها در برابر بی طرفی مقاومت به خرج می‌دهند قرار داد، ولی خود این کار هم بدون راه دادن به بحرانی در پذیرش اهلیّت منتقد از سوی خواننده امکان پذیر نیست.

تنها نمونه ای که من از این مشکل در این جا ارائه خواهم داد، کتاب کوچکی است تألیف ریکاردو زیپولی (Riccardo Zipoli)، کارشناس ایتالیائی ادبیات فارسی، با عنوان: «چرا سبک هندی در دنیای غرب سبک "باروک" خوانده می‌شود؟»[۷] این کتابی است متفاوت در نقد تطبیقی ادبیّات، چرا که اثر یک ناظر بی‌طرف نیست، بدین معنا که آشکارا مفهومی از یک سنّت را با مفهومی در سنّت دیگر تطبیق می‌دهد، انگار پژوهشگری ابتدا از فرهنگ خود قدم به بیرون گذارد، و بعد رو برگرداند و نگاهی به پشت سر خود بیفکند. و این بدان معناست که او فرهنگی را که باید موضوع کار خود قرار دهد به مرجع خویش بدل کرده است. در این کار زیپولی ابتدا استادی خود را در نقد بومی نشان می‌دهد، آنگاه با بهره‌گیری از آن درآمدی بر روش فرمالیستی مطالعهٔ ادبی عرضه می‌کند. زیپولی ابتدا تاریخچهٔ مختصری از شعر ایتالیائی تا ابتدای قرن هفدهم ارائه می‌دهد، و در این کار ماهرانه یک رشته توازی‌های مشخّص میان حافظ و پترارک (Petrarch)، که دوقلّه در دو سنّت هستند، پیش می‌کشد، و به این نتیجه می‌رسد که پس از این دو در هر دو فرهنگ یک فرایند ارزیابی مجدّد آغاز شد که سرانجام زمینه را برای رشد آگاهی فرمالیستی فراهم آورد.

البتّه این توازی‌ها رویدادهایی اتّفاقی بیش نیستند، ولی با این همه شاید بتوان آن ها را تشبیهاتی دانست که شیوه های تحوّل در یک سنّت فرهنگی را به پدیده هایی مشهود بدل می‌کنند. زیپولی درجایی از کار خویش تعریفی از سبک مارینیسم -یعنی مکتب جانباتیستا مارینو (Gianbattista Marino) (۱۵۶۹-۱۶۲۵)- ارائه می‌دهد، و آن را از نظر دستگاه بیانی مرادف سبک هندی رایج درشعر فارسی قرن هفدهم میلادی می‌داند. در این دوره از دیدگاه "ابداع" یاinventio نسبت به دورهٔ پیشین شاید تنزّلی رخ داده باشد، ولی از دیدگاه "عبارت پردازی" یا dispositio و "زبان آوری" یا elocutio جهشی رو به اوج صورت گرفته است. شایان توجه است که در این جا زیپولی ویژگی های سبک مارینو را به کمک اصطلاحات لاتین (و نه ایتالیائی، که زبان خود اوست) بیان می‌کند، و با این کار از سنّت بلاغت در زبان کلاسیک لاتین کمک می‌گیرد تا ویژگی های بلاغی شعر کلاسیک فارسی را تبیین کند. به عبارت دیگر، می‌خواهم بگویم که کند و کاو در مشابهت های فرهنگی می‌تواند درِ واژگانی از نقد را به روی ما بگشاید که، اگر چه فایدهٔ آن ها مشروط و محدود است، ولی درحدّ خود جای انکار ندارد. هرگاه فرض کنیم دوران "باروک" در ایتالیا از دیدگاه ساختاری مشابهت هایی با سبکِ هندی در شعر فارسی دارد، این مشابهت درعین حال که اتّفاقی بیش نیست، شاید معلول این حقیقت نیز باشد که شکل های شعری، در سیر تکوین خویش درطول زمان، آن‌گاه که به شرایطی مشابه بر می‌خورند از قوانینی عام پیروی می‌کنند. دراین جا سخن از نفوذ یک فرهنگ در فرهنگ دیگر، یا حتّی شباهت سببی میان دو سنّت نیست. سخن از مشابهت هایی است که جهان نگری هایی را پدید می‌آورد بی آن که آن ها را به زبانی کلّی و شامل بپیوندد.[۸]

بررسی مختصر زیپولی دربارهٔ "باروک" نمونه‌ای است از بازگردان واژگانی که من در عنوان این مقاله از آن یاد کرده‌ام، ولی پی گیری این روش کار آسانی نیست. توفیق زیپولی در این کار از یک نظر مرهون وضع تاریخی ایتالیای امروز است در برابر فرهنگ فارسی زبان امروز: فرهنگی به دور از نقش سیطره خواهانه، وکشوری که در قرن های اخیر به صورت ملّتی امروزی درآمده، و از این جهت ایرانیان و دیگر فارسی زبانان، آنگاه که درآن می‌نگرند، می‌توانند چهرهٔ خود را درآئینه تاریخ آن ببینند. مقایسهٔ میان صائب و شاعران متافیزیک انگلیسی نظیر جان دان (John Donne) یا جورج هربرت (George Herbert) یا ریچارد کرشاو (Richard Crashaw) یا اندرو مارول (Andrew Marvell) به واژگان

دیگری نیاز خواهد داشت، و تحلیل متفاوتی از فرهنگ بومی را ایجاب خواهد کرد. وظیفهٔ نقد دو زبانه‌ای که ما خود را درمیانهٔ آن می‌یابیم، یافتن چنان واژگان و چنین تحلیل‌هایی است.

پانویس ها:

1. Quoted in David Richter, *The Critical Tradition*, New York, St. Martin Press, 1989, p. 48.
ظاهراً ابن رشد سخن ارسطو را به عنوان نظر او دربارهٔ طول شعر درک کرده است. ن.ک. به:
Charles E. Butterworth, *Averroes' Middle Commentary on Aristotle's Poetics*, Princeton, Princeton University Press, 1988, pp. 81-82.
ترجمهٔ کامل این گفتهٔ ارسطو در کتاب *ارسطو و فن شعر*، مؤلّف و مترجم عبدالحسین زرّین‌کوب، (تهران، امیر کبیر، ۱۳۵۷) آمده است:

همچنین امر زیبا خواه موجود زنده‌ای باشد و خواه چیزی باشد مرکّب از اجزاء ناچار باید که بین اجزاء آن نظمی وجود داشته باشد و همچنین باید اندازه‌ای معیّن داشته باشد. چون زیبایی شرطش داشتن اندازه‌ای معیّن و همچنین داشتن نظم است. به همین جهت موجود زنده اگر زیاده از حد کوچک باشد ممکن نیست که آنرا بتوان زیبا شمرد، چون چشم فرصت بسیار کوتاهی برای رؤیت آن دارد، به ادراکش نایل نمی گردد. همچنین اگر زیاده از حد بزرگ باشد، بر آن محیط نمی شود بلکه وحدت و تمامیّت آن نیز از نظر بیننده مخفی و مستور می ماند. و این مورد وقتی پیش می آید که فی‌المثل جانوری فرض شود به درازی چندین هزار اِستاد. بنا براین همانگونه که اجسام و جانوران را اندازه ای معیّن از حیث بزرگی لازم است تا نظر بر آن محیط تواند شد، در افسانه ای هم که مضمون تراژدی است کار بر همین گونه است و باید اندازهٔ آن، آنقدر باشد که برای حافظه فرا گرفتن آن به آسانی دست بدهد. (ص ۱۲۶)

2. "A Philosophical Inquiry into the Origins of Our Ideas of the Sublime and Beautiful."

3. Magdi Wahba, *A Dictionary of Literary Terms (English-French-Arabic)*, Beirut, Librairie du Liban, 1974.

4. F. Steingass, *A Comprehensive Persian-English Dictionary*, London, Henley and Boston, Routledge & Kegan Paul, 1977, 6th ed.

5. Gianvoherto Scarcia, "Hâği Aqâ' e Buf-i Kur, i cosidetti due aspetti dell'opera dello scrittore contemporaneo persiano Sadeq Hedayat," Instituto Universitario Orientale di Napoli, Annali 8.5 (1988), pp. 103-23.

6. Michael Beard, The Blind Owl as a Western Novel, Princeton, Princeton University Press,

1990, pp. 5-20, 219-37.

۷. ریکاردو زیپولی، *چرا سبک هندی در دنیای غرب سبک باروک خوانده می‌شود*، تهران: انجمن فرهنگی ایتالیا، ۱۹۸۸.

۸. نمونهٔ پیچیده تری از این گونه کوشش ها کاری است که زیپولی درکتاب بعدی خود در پیش گرفته است. ن. ک. به:

Encoding and Decoding Neopersian Poetry, Rome, Cultural Institute of the Islamic Republic of Iran in ltaly, 1988.

دراین کتاب زیپولی می‌کوشد به واژگانی دست یابد که به کمک آن ها بتوان فرایند سرودن یک غزل را به صورتی عینی و علمی تحلیل کرد.

آذر نفیسی*

داستان بی پایان

قبل از این که بپردازم به حرف های اصلی مایلم با مثالی نه فقط چهارچوب بحث که نکته‌ای را هم روشن کنم. ولی فکر می کنم ناچارم در ابتداء، و قبل از هرمثالی، "موضع" خودم را روشن کنم تا آنگاه بتوانیم مواضع دیگران را بشکافیم و به بحث بگذاریم؛ چون اگر پیشاپیش دلیل انتخاب این مثال را توضیح ندهم امکان دارد در وهلهٔ اول بی ارتباط به نظر برسد. همه با کلمهٔ "عوام الناس" و اصطلاح "تازه به دوران رسیده" آشنائیم. فکر می کنم در میان جامعهٔ روشنفکرانمان هم تازه به دوران رسیده‌هائی‌داریم که می‌کوشند عوام‌زدگی خود را با هر زر و زیوری بپوشانند؛ و متأسفانه کم نیستند عوام الناسی که تحت تأثیر این زیورها قرار می‌گیرند. درمیان روشنفکر جماعت اسم های بزرگ و پر طمطراق‌اند که تأثیر می‌گذارند. اگر با اسم‌های دهن پرکنی مثل جویس و بکت شروع کنیم همه سراپا گوش می‌شوند؛ اگر با اسم های هگل و هایدگر و دریدا ادامه بدهیم همه یادداشت برمی‌دارند؛ و بالاخره اگر برگمن را هم چاشنی

---

* استاد ادبیّات انگلیسی در دانشگاه علاّمه طباطبائی. آخرین اثر آذر نفیسی به نام ***آن دنیای دیگر: تأملی بر داستان های ملادیمیر ناباکوف*** به زودی در تهران منتشر خواهد شد.

بزنیم دیگر همه را مرعوب کرده ایم. هرچه مخاطب بی بضاعت تر، تأثیری که می‌گذاریم بیشتر. ولی اگر از اسامی قراردادی استفاده نکنیم، اگر از فردی مرکوری یا جیم ماریسن نام ببریم و به لوئیس کارول یا لورل و هاردی رجوع بدهیم، کسی تحویل‌مان نمی گیرد، چون در میان عوام الناس روشنفکری توجه نه به بدعت‌گذاری یا وسعت و عمق تفکّر که به همین زر و زیورهاست. باید لقمه را بجوند و بگذارند توی دهان‌مان تا از پس هضمش بر بیائیم. درحالی که خلاّقیت و دانش مقوله‌هائی دیگرند. به گفتهٔ یکی از منتقدانی که نظراتش را بسیار محترم می‌شمرم درست تر این که بگوئیم ***تئاتر پوچی*** بکت تحت تأثیر لورل و هاردی بوده؛ ولی وای به حال کسی که وقت حرف زدن از ***تئاتر پوچی*** پای لورل و هاردی یا برادران مارکس را پیش بکشد.

به همین دلیل است که حرف هایم را با امثال گادامر یا بارت شروع نمی‌کنم؛ بلکه مثالی می‌آورم از داستان کودکان که در دههٔ هشتاد بالاخص با نسخهٔ سینمائی اش مشهور شد، ***داستان بی پایان***. داستان در بارهٔ پسربچه ای است که نه فقط مادرش را از دست داده بلکه باهم شاگردهای قلدرش هم که مدام آزارش می‌دهند مشکل دارد- قلدرهائی که مثل قلدرهای همه جای دنیا تاب تحمل هم‌شاگردی متفاوت را ندارند. پسرک که به ظاهر از پس قلدرها برنمی آید بیشتر به عالم تخیّل پناه می‌برد؛ از جمله به کتابی. به این ترتیب، همراه پسرک پا به سرزمین افسانه می‌گذاریم؛ و می‌بینیم هیولائی به نام "هیچ" دارد سرزمین افسانه را می‌خورد و از میان برمی‌دارد. هرچند که پسرکی هم سن و سال پسرک قهرمان ما قصد دارد به‌مصاف هیولا برود و سرزمینش را نجات دهد. پسرک هرچه جلوتر می‌رود بیشتر درگیر سرزمین افسانه می‌شود و ما همراه پسرک یاد می‌گیریم که نا امید نشویم، چون نومیدی ما به فتح "هیچ" می‌انجامد؛ و کشف می‌کنیم که نجات سرزمین افسانه تنها به دست خوانندهٔ پر دل و جرئتی ممکن می‌شود - خواننده‌ای که به سرزمین افسانه نامی جدید می‌دهد. در نهایت، از سرزمین افسانه تلّ خاکی بیش نمانده که پسرک قهرمان ما سرانجام نامی جدید و زندگی دوباره‌ای به سرزمین افسانه می‌بخشد.

در مرکز این داستان کودکان نکته ای است که در نقد، بخصوص نقد معاصر، بسیار مورد توجه قرار می‌گیرد: ارتباط خواننده با اثر. آیا خواننده می‌تواند راهی به درون اثر بیابد و با اثر یکی شود؟ آیا می‌تواند با یافتن (یا، درحقیقت، خلق) نامی جدید برای اثر آن را دگرگون کند و، درعین حال، جوهر اثر را حفظ کند؟ گرایش شخص من به نقدی است که رابطهٔ بین اثر و

خواننده را ارتباطی خلاّق و فعّال می‌داند؛ گفتگویی که هرگز به آخر نمی‌رسد، داستانی بی‌پایان. منتقد صرفاً مفسّر اثر نیست؛ منتقد صرفاً معلّمِ نویسنده یا خواننده نیست؛ لااقل به معانی متداول این دو کلمه مفسّر یا معلّم نیست. منتقد در وهلهٔ اول نویسنده‌ای خلاّق است ـنویسنده ای که مصالح اوّلیه اش اغلب آثار هنری اند. منتقد فکرهائی را که از اعماق ساختار اثر بیرون می‌کشد به گونه ای خلاّق ـدر قالب آنچه نظریه‌پردازی می‌نامیم ـ و در ساختاری جدید به خواننده ارائه می‌دهد. منتقد نیاز دارد بیان کند و در تلاش است تا مناسب ترین شیوهٔ بیان را پیدا کند ـمثل هر نویسنده. پس مثل هرنویسنده برای خواننده ای می‌نویسد، حتی وقتی خوانندهٔ دلخواه مخاطبی ذهنی است. بدون مخاطب گفتگویی رخ نمی‌دهد، درحالی که نقد اساسی جز گفتگو ندارد. در حقیقت، این جنبهٔ "دموکراتیک" نقد است که، به اعتقاد من، نقد را مدام بسط می‌دهد و دگرگون می‌کند؛ و، مهم تر، به نقد توانائی کشف و شهود می‌دهد، نه تنها در آثار هنری که در تمامی حیطه های تخیّل و تفکّر. از یاد نبریم که موضوع نقد وابستهٔ مضمون نقد نیست؛ بلکه موضوع نقد نیز، مثل موضوع هر اثر هنری، به کمک ساختارش باز شناخته می‌شود.

در اینجاحرف هایم دربارهٔ ادبیّات فارسی است، و نقد. به نظرم می‌رسد موقعیّتی مشابه موقعیّت سرزمین افسانه داریم. هیولائی به نام "هیچ" مدّت‌های مدید است که دارد همه چیز را می بلعد؛ ولی نقد یا، درحقیقت، جریانی انتقادی وجود ندارد که بتواند نامی نو به ادبیّات مان ببخشد. در این باره است که می خواهم مطالبی را با شما درمیان بگذارم. ولی، برای این که سوءتفاهم ها سد راه نشوند، باید قبلاً دو نکته را توضیح دهم. اول این که در اینجا عادت شده به دربگوئیم تا دیوار بشنود. من چنین روشی را نمی پسندم؛ ترجیح می‌دهم حرف هایم را بی واسطهٔ درمستقیماً با دیوار درمیان بگذارم. پس در این مطالب اشاره یا کنایهٔ پنهانی به این یا آن آدم بخصوص وجود ندارد، و هر حرف به همان معنای سر راست و آشکارش است. دوم این که آنچه را "اقتدارطلبی" منتقد نام می‌گذارم متأسّفانه به منتقد یا منتقدان یا گروه هائی معیّن محدود نمی‌شود؛ مسئله این است که منتقدانی متفاوت با مواضعی متفاوت و در دوران هائی متفاوت گرفتار چنین مشکلی بوده اند ـوهنوز هم هستند. این مشکل سال هاست که در اعماق فرهنگ معاصر ما ریشه دوانده، و با موضع گیری این یا آن منتقد و با مراجعه به این یا آن مکتب انتقادی در فرنگستان ریشه کن نمی‌شود.

بلافاصله اضافه کنم که وقتی می‌گویم جریان های جدّی انتقادی نداریم منظورم واقعاً "جریان" هائی است. در دوران معاصر، بی شک، منتقدان هنری و ادبی داشته‌ایم (و داریم) که نقدهائی قابل تأمّل نوشته‌اند (و می‌نویسند)؛ و نوشته‌هائی داشته‌ایم (و داریم) که می توان ـ به حق ـ زیر عنوان نقد "جدّی" آورد. آنچه نداشته‌ایم (و نداریم) جریان های خلّاق انتقادی است (در زمینه های هنری/ ادبی) که درگفتگو با همدیگر عرصه ای برای پدید آمدن نظریه هائی از آن خود ما ـ و نه وارداتی ـ به وجود آورند. جریان هائی که بر فرهنگ معاصرمان مسلّط بوده اند (و مسلّط هستند) در اساس یک جریان بیشتر نیست: اقتدارطلبی. وقتی هم که طرز تفکّر خلّاقی به وجود می‌آید متأسّفانه به پیدایش جریانی نمی‌انجامد. اجازه دهید از کلّیات به جزئیّات ادبیّات معاصر فارسی برسیم. برای روشن تر کردن حرفم به سه دورهٔ مشخّص و سه منتقد شناخته شده می‌پردازم.

دورهٔ اوّل برمی‌گردد به اواسط دههٔ سوّم از قرن چهارده قمری؛ بعد از تاج گذاری احمد شاه و قبل از قیام شیخ محمّدخیابانی (درحالی که بیرون از مرزهای ما جنگ جهانی اوّل آغاز شده و انقلاب اکتبر روسیه رخ داده است). در ماجراهای "تجدّد ادبی" این سال ها نویسنده های متعدّدی شرکت دارند، ولی اصلی ترین مقوله جدال قلمی تقی رفعت است از سوئی با ملک الشعرای بهار از سوئی دیگر. یحیی آریان پور، درجلد دوم **از صبا تا نیما**، ماجرا را به تفصیل بازگو می‌کند. در مقاله ای که روز ۱۳ دی ۱۲۹۶ش چاپ می‌شود (تحت عنوان "مکتب سعدی") نویسنده می پرسد: «این **کلیات سعدی**" چیست که بت مسجود ملل فارسی زبان شده است؟ (آرین پور، ۴۳۷-۳۸) و همین کافی است که جنجالی بزرگ پدید آید، تا به آنجا که حتّی کار روزنامه به توقیف می‌کشد. بحث را تقی رفعت که در **تجدد** تبریز می‌نویسد دنبال می‌کند و در سلسله مقالاتی با عنوان «یک عصیان ادبی». می‌گوید: «ما احتیاجاتی داریم که عصر سعدی نداشت»؛ می‌گوید: «باید فرزندان زمان خودمان بشویم»؛ و بالاخره می‌گوید:

> «فقر روحانی ما سابق این عصیان است. سعدی، فردوسی، حافظ و هرکه باشد از شعرا و ادبای سابق صدمات این قیام را متحمل خواهند شد و چیزی آن ها را خلاصی نخواهد داد. نجات آن ها درموفقیت یافتن عصیان است. این عصیان، حامی آن ها را تولید خواهد کرد. گرسنگان علم و فن، شعر و ادب، حس و فکر آذوقهٔ دماغی را به تصرف خواهند آورد و

انقلاب سیاسی و اجتماعی را تکمیل و تتویج خواهند نمود. . .
«این است که عجالتاً به ما، به جوانان مضطرب و اندیشه ناک این دورهٔ انتباه، صحبت از سعدی و حافظ و فردوسی نکنید. به ما معنی حیات را شرح دهید . . . کابوس انحطاط و اضمحلال را از پیش چشمان ما بردارید. . . (آرین پور، ۴۳۹-۴۰)

ملک الشعرای بهار، در ***نوبهار***، به دفاع بر می‌خیزد و می گوید: «من مدّعی هستم که هر اصل و قاعده‌ای که امروز تازه تر و مفیدتر به حال معیشت عمومی و اخلاق اجتماعی بوده باشد نشانی بدهید تا من آن را در کتاب ***مثنوی*** و ***بوستان*** سعدی و در طی "غزلیات" حافظ پیداکرده و به شما ارائه بدهم. . .» (آرین پور، ۴۴۳) ملک الشعرای بهار در اولین مقالهٔ مجلهٔ نوبنیادش، ***دانشکده***، می‌گوید: «. . . یک تجدّد آرام آرام و نرم نرمی را اصل مرام خود ساخته و هنوز جسارت نمی‌کنیم که این تجدّد را تیشهٔ عمارت تاریخی پدران شاعر و نیاکان ادیب خود قرار دهیم.» (آرین پور، ۴۴۶)

دراین برخورد عقاید چند نکتهٔ بسیار جالب دیده می‌شود. اول این که رفعت، درحقیقت، اقتدار طلبی ادبی را به سؤال می‌کشد ـ اقتدار همهٔ آن هائی که قرن‌هاست تخیّل فرهنگی ما را شکل می‌دهند. در نتیجه، حملهٔ رفعت کم تر متوجّه آثار سعدی یا حافظ و بیشتر متوجّه طرز تلقی کهنهٔ دوران از آثار آن‌هاست. توجّه دارید که به نوعی از هیولای "هیچ" حرف می‌زند، و توجه دارید که به نوعی در صدد یافتن نام هائی جدید است. دوّم این که اگر چه امکان دارد امروز شیوهٔ آن برخورد را ابتدائی بیابیم باید توجه داشت که مضمون بحث هنوز تازه و هنوز در جامعهٔ روشنفکری ما مطرح است. به ناچار باید پذیرفت که بحث از اعماق جامعه بیرون می‌آید و اشاره به نیازهای واقعی جامعهٔ آن روزها (و این روزها) دارد. مسائلی که طرفین مطرح می‌کنند به نظر نمی‌رسد برپایهٔ خرده حساب‌های شخصی یا افاضات وارداتی بنا شده باشد. چون در اساس برخوردهائی از همین دست‌اند که در آثار نیما و جمال زاده و هدایت به کوشش هائی برای خلق ادبیّاتی جدید می‌انجامند.

سوّم این که طرفین دربارهٔ مواضعی که اتخاذ می‌کنند به اندازهٔ کافی اطّلاعات و دانش دارند. با این تفاوت که رفعت با ذهنی "انقلابی"تر به موضوع می‌پردازد. جالب این که اگر چه رفعت، در نهایت، شخصیّتی "سیاسی" است (تا به آنجا که پس از شکست قیام خیابانی خودکشی می‌کند) وقتی دربارهٔ ادبیّات حرف می‌زند مسئله‌اش واقعاً ادبیّات است. (آرین پور توضیح می‌دهد که

تقی رفعت فارسی وترکی و فرانسه می‌دانسته و به هر سه زبان شعر می‌گفته) (آرین پور، ۴۳۷). توجّه کنید که رفعت می‌گوید «ادبیّات یک ملّت آیینهٔ مدنیّت آن ملّت است.» از ویکتور هوگو«آن شاعر رمانتیک فرانسه» نقل می‌کند که: «قاطع‌ترین نتیجهٔ مستقیم یک انقلاب سیاسی، یک انقلاب ادبی است» و «درتحوّلات و تجدّدات مادی شرکت نجویید مگر با انقلابات معنوی». و بالاخره می‌گوید: «مسئلهٔ "تجدد در ادبیّات" را ما از سه نظر اساسی مورد تدقیق و مطالعه قرار می‌دهیم: از نظر: ـ شکل ـ زبان ـ اسلوب . . . "صنعت ادبی" را طوری که عصر ما آن را تفسیر و تعبیر می‌کند، اخذ و قبول نموده امتثال به تعلیمات بین المللی "صنعت"[Art] را ضروری و واجب می‌شماریم» (آرین پور، ۴۵۱-۲). می بینید که بیش از هفتاد سال از این سخنان می‌گذرد ولی مطلب تازه تر از حرف های بسیاری از مدّعیان نقد ادبی امروز است. با این همه، هرکوششی برای به سؤال کشیدن و از میان برداشتن اقتدار طلبیِ گذشته تبدیل می‌شود به شکل دادن به نوع دیگری از اقتدار. در حقیقت، طنزِ سرنوشت است که بینش جمعی را تغییر نمی دهیم بلکه "مواضع" مان را عوض می‌کنیم؛ و هنوز هم عوضَ می‌کنیم- به همان سادگی که لباس عوض می‌کنیم.

اجازه دهید نگاهی بیندازیم به دورهٔ دیگری از تاریخ ادبیات معاصر: سال۱۳۲۵، و «نخستین کنگرهٔ نویسندگان ایران» که انجمن ایران و شوروی برگذار می‌کند. به نظر می‌رسد یکی از خصائص اصلی این کنگره شرکت همهٔ شخصیّت هائی است که، مسن یا کم سال، در حیطهٔ ادبیّات نامی دارند؛ از خانلری تاطبری تا هدایت تا نیما. به عنوان معترضه ای کوتاه اضافه کنم که کافی است اشعاری را که به این کنگره عرضه می‌شود از نو بخوانیم تا "انقلابی" بودن نیما را آشکارا ببینیم، نیمائی که نه به عنوان بدعت گزار شعر معاصر بلکه به عنوان شاعری مازندرانی در کنگره شرکت می‌کند. ذهنیّتی که دراین کنگره شکل می‌گیرد به نظرم می‌رسد ذهنیّت حاکم بالاخص در نقد هنری/ادبی باقی می‌ماند. یادآوری می‌کنم که دربارهٔ ایدئولوژی صرف حرف نمی زنم، و منظورم حتی ذهنیّتی با ایدئولوژی نیست. در محدودهٔ هر ایدئولوژی ذهنیّت های متفاوتی می‌یابیم. مثلاً در حیطهٔ مارکسیسم با طیف وسیعی روبه روئیم؛ از ژدانف گرفته تا برشت، و از لوکاچ تا آدورنو، و از مکتب فرانکفورت تا آلتوزر (آدورنو، به عنوان نمونه، می‌گوید که خود را به کافکا و جویس نزدیک تر می‌بیند تا به گورکی یا ، حتی، برشت). به همین دلیل است که بین ایدئولوژی و بینش تفاوت می‌گذارم؛ بنابراین در این جلسه حرفی از ایدئولوژی نخواهم زد،

بلکه صرفاً به بینش می‌پردازم.

فکر می‌کنم بهترین نمایندهٔ بینش حاکم بر کنگره دکتر فاطمه سیّاح است؛ و طبعاً وقتی حریف انتخاب می‌کنیم درست تر این که به بهترین پاسخ دهیم، نه به ضعیف یا ضعیف ترین. اضافه کنم که برای خانم سیّاح احترام زیادی قائلم؛ و معتقدم در چهارچوب دورانش نه فقط، به اصطلاح ، درسش را خوب خوانده که در میان این همه بی صداقتی به نظر می‌رسد درآن‌چه می‌گوید و می نویسد به تمامی صادق است (هرچند که واژهٔ "صداقت" از بس دستمالی شده کما بیش معنایش را از دست داده). آن‌چه در کنگره پیروز می‌شود؛ متأسّفانه، جنبهٔ جزم گرائی حرف های سیّاح است نه انعطاف پذیری ـ که، به هرحال، بخش اساسی حرف هایش نیست. مقاله ای که در کنگره می خواند «وظیفهٔ انتقاد در ادبیّات» نام دارد و با همین نام در ***مجموعهٔ مقالات و تقریرات*** اش چاپ می‌شود. درابتداء ببینیم نقد را چگونه تعریف می‌کند:

> وظیفهٔ انتقاد تئوریک یافتن طرق جدید تکامل، و نمایاندن معایب و محاسن یک اثر ادبی . . . به منظور اصلاح آن می‌باشد، و همچنین تعیین موضوع هایی که باید مورد بحث قرار گیرد، بدین معنی که تعیین مجموعهٔ افکار و منظورهایی که باید در هر دوره در ادبیّات منعکس و پیروی بشود از وظایف اساسی آن است. علاوه بر آن انتقاد در عین حال که ادبیّات را از نظر ایدئولوژیک و تشخیص موضوع راهنمایی می‌نماید، همچنین اصول ایجاد آن را در شکل و قالب ادبی تذکر می‌دهد. (سیّاح، ۲۶۵)

سیّاح آن‌گاه انواع نقدرا بر می‌شمرد و نظراتی را بررسی می‌کند؛ منتقدین دلخواهش بلینسکی و چرنیشفسکی اند. دربارهٔ چرنیشفسکی می‌گوید: «خدمت عظیم چرنیشفسکی این است که او فقط به تصویر واقعیّت قانع نمی‌شد. او از هنرمند خواستار بود که زندگی را درست تشخیص بدهد و دربارهٔ آن درست قضاوت نماید، به این ترتیب عالی‌ترین شکل رآلیسم عبارت از این است که تصویر واقعی با افکار مترقی توأم باشد . . . »(سیّاح، ۲۷۵) در ادامه توضیح می‌دهد که «چگونه انتقاد در ادبیّات تأثیر می‌نماید، و چطور ادبیّات را هدایت می‌کند.» می‌گوید: «مترقّی ترین ادبیّات معاصر، یعنی ادبیّات شوروی . . . خود را پیرو اصول "رآلیسم سوسیالیستی" » می داند. «زیرا رآلیسم سوسیالیستی مرحلهٔ نوین تکامل رآلیسم سدهٔ نوزدهم اروپاست که درآثار نوابغ ادبیّات جهان مانند گوته، بالزاک، فلوبر، دیکنز، تولستوی، داستایوسکی و دیگران ، به طرز

خیره‌کننده ای تظاهر کرده است،» (سیّاح، ۲۷۵-۶)

درنهایت، سیّاح به مقولهٔ «وظایفی که به انتقاد معاصر ایران تعلّق می‌گیرد» می‌پردازد و می‌گوید:

> اولین وظیفهٔ اساسی [انتقاد] . . . عبارت است از ایجاد وسیلهٔ بسط و توسعهٔ رآلیسم واقعی در ادبیّات ایران که تمام اشکال و انواع آن به منزلهٔ سبک اساسی ادبی شمرده می‌شود. و در درجهٔ اول این عمل باید در نثر بدیعی، اعم از تألیفات بزرگ یعنی رمان یا آثار کوچک یعنی داستان و نوول اجرا گردد. . . انتقاد، مسلماً با مساعدت در استقرار رآلیسم در ادبیّات کنونی، تکان عظیمی به ادبیّات ما داده و آن را به شاهراه ترقّی سوق خواهد داد. . . . دراین صورت انتقاد ما خواهد توانست نویسندگان را از تقلید رمانتسیم کهنهٔ سبک هوگو و دوما-پدر، و سبک جلف رمان‌های ماجراجویانهٔ پلیسی، که در روزگار ما رواج دارد، و متاسفانه ادبیّات امروزی ما را ملوّث می‌نماید و مانع رشد صحیح آن می‌گردد، باز دارد. . .
> (سیّاح، ۲۷۶ و ۲۷۷)

این حرف ها بی نیاز از هر توضیح اضافی بسیاری از مسائل را روشن می‌کنند. از همین جاست که مفهوم اقتدار طلبی نقد شکل می‌گیرد. منظورم از اقتدار طلبی چیست؟ " اقتدار" را در این جا معادل authoity انگلیسی و autorité فرانسه به کار می برم، طرز تلقی خاصی که در نظریات سیّاح به صریح ترین شکلش دیده می‌شود: از بین همهٔ مکاتب یک مکتب -واقع‌گرائی- و از بین تمامی تعاریف این مکتب تنها یک تعریف که اتفاقاً تنگ‌نظر ترین و پُرمدعا ترین نیز هست. درحالی که اگر مکتب واقع گرائی را در تاریخ ادبیّات دنبال کنیم می بینیم که برای خودش پدر مادری دارد، و شجره‌نامه‌ای و تحولاّتی؛ از نقطهٔ معیّنی شروع می‌شود و، درطول زمان، به صورت های مختلفی متحوّل و دگرگون می‌شود. متأسّفانه گوئی تنها درمیان ماست که، مثل بسیاری از مکتبهای دیگر، زیر بوته عمل می‌آید و بدون کم‌ترین تفکّر یا تأمّل صرفاً برای توجیه و، البتّه، تحمیل عقایدی سیاسی به‌کارگرفته می‌شود - نتیجهٔ ذهنیّتی تنبل و ضد تفکّر.

تاریخ را هم از یاد نبرید: ۱۳۲۵. توجّه کنید که این سخنان بعد از شکل‌گرفتن و تکامل مکتب واقع گرائی ایراد می‌شود؛ بعد از فلوبر و تورگنیف؛ بعد از جرج الیوت؛ و به‌خصوص بعد از هنری جیمز؛ وقتی که واقع گرائی به نتایجی دیگر رسیده: این که واقعیّت اساساً به طور کامل و دربست قابل شناخت نیست؛ و این که واقعیّت، حتی در بهترین شرایط، مبهم است و چند سویه.

واقعیّت، به گفتهٔ جیمز، "مدال"ی است که یک طرفش نقش آدمی خوشبخت دارد و طرف دیگرش نقش آدمی بدبخت. به همین دلیل، برخورد ما و برداشت ما از واقعیّت است که بیشترین اهمیت را دارد. در این جا فرد و ، به‌خصوص، وجدان فردی اهمیّت می‌یابد؛ چون هر فرد خود را رو در رو با برداشت هائی متفاوت و، در نتیجه، واقعیت هائی متفاوت می‌بیند؛ پس باید شخصاً فکر کند و مستقلاً تصمیم بگیرد. ولی نقدِ اقتدارطلب نه فقط به دنبال داوری است که می‌گوید باید "درست" قضاوت کرد. "درست" از دیدگاه کی؟ چه کسی تصمیم می‌گیرد که قضاوت شما "درست" است، و تنها قضاوت است، و قضاوت نهائی است؟ اگر از هریک از ما دربارهٔ منظره ای بپرسند که از پنجره‌ای بالاتفاق می‌بینیم، گرچه در آن لحظه همه در اتاق واحدی جمع شده ایم، طبیعی است که تصویرهای متفاوتی ارائه بدهیم، چه رسد به آن هائی که همین منظره را از اتاق‌های دیگری می‌بینند. ولی واقع گرائی سیّاح با اقتدارطلبی می‌آمیزد. واقع‌گرائی در اساس بنا داشته عینی باشد؛ افسوس که ما اعتبارجوئی و اقتدارطلبی خود را به آن اضافه می‌کنیم: واقع گرائیِ مردمی یا کارگری یا انقلابی یا، درنهایت، سوسیالیستی. ولی تناقض را نمی‌بینیم. از یاد می بریم که واقعیّت بی طرف است، و بی نیاز از هر صفتی.

به این ترتیب، وقتی صادقیم که می‌پذیریم خواسته یا ناخواسته "من" منحصر به فرد خود را به واقعیّت اضافه می‌کنیم؛ وقتی صادقیم که می‌پذیریم حتّی ساختار آثار هنری را هم این "من" است که می‌بیند؛ وقتی صادقیم که می‌پذیریم واقعیّت نه واقعیّتِ مطلق که صرفاً واقعیّتِ "من" است. ولی با مقایسهٔ حتّی همین دو نمونه می بینیدکه چگونه لحن نقد عوض می‌شود. توجه کنید که منظورم ملایمت و مصالحه جوئی نیست. رفعت هم لحن قاطع و محکمی داشت؛ با این همه برای ادبیات، به عنوان مقوله ای مستقل، احترام قائل بود. و از یاد نبریم که، در ضمن، تنها هم نبود؛ در برابرش دیدگاه های دیگری وجود داشتند که وادارش می‌کردند به ناچار درمحدودهٔ گفتگو باقی بماند. با سیّاح گفتگو یک طرفه می‌شود، و به سمت لحنی اقتدار طلب می‌رود که پیشاپیش قضاوتش آماده است. ببینید کلمات و مفاهیم را چگونه به کار می‌گیرد: آنچه موافق دیدگاه ماست تشخیص و قضاوت "درست" به حساب می‌آید، به‌خصوص که اقتدار ایدئولوژی را پشتیبان دارد. از سوئی دیدگاهی داریم که "درست" است و "مترقّی ترین" است و، درنتیجه، وظیفهٔ "هدایت" ادبیّات را به عهده دارد؛ ازسوئی دیگر با کوشش هائی رو به روئیم که " کهنه" و

"جلف" اند، و ادبیّات را "ملوّث" می‌کنند. با ادبیات و با مکاتب ادبی همان برخورد تنبیه و تشویق متداول درخانواده ها و مدرسه ها می‌شود؛ همهٔ مکاتب "منحط" اند، چون تنها یک مکتب است که تمامی خصائل والای انسانی را در خود جمع دارد.

برخوردهائی از این دست ارتباطی به تفکر یا تخیّل ندارند. یک دیدگاه مقتدر را به دیگر دیدگاه ها و یک شکل را به اشکال دیگر تحمیل می‌کنند؛ نتیجه این که عوامل بیگانه با ادبیّات و عناصر غیر ادبی مثل بختک روی ادبیّات میفتند. تعجّبی ندارد اگر در چنین احوالی سرزمین ادبیّات تبدیل به بیابانی خشک و بایر شود، و کم کم از میان برود. حرف های رفعت به حرف های سیّاح می‌انجامند؛ و حرف های سیّاح در طول زمان به ناچار جزم‌گراتر می‌شوند. از وقتی پشت می‌کنیم به انعطاف پذیری نیروی تخیّل را هم از کف می‌دهیم. با تخیّل یکسره قهر می‌کنیم؛ نتیجه، همچنان که گفتم، ذهنیّتی تنبل و ضدّ تفکّر است. خیالبافی جایگزین تخیّل می‌شود، درحالی که خیالبافی کوششی منفعل است، و برای فرار از واقعیّت. تخیّل، به عکس، فعّال است؛ به مصاف واقعیّت می‌رود؛ آشکار می‌کند و افشاء می‌کند و برملا می‌کند. به نظرم می‌آید که آدم بی تخیّل خطرناک ترین آدم هاست؛ چون گذشته از این که با خود صادق نیست قادر هم نیست موقعیت دیگران را مجسّم کند؛ پس، به سادگی، اقتدار طلبِ جزم‌گرائی می‌شود که صرفاً از پی نسخه های از پیش پیچیده می‌رود.

رفعت می‌گوید از آنجا که دنیا دگرگون شده باید شیوه های بیانی معمول‌مان را عوض کنیم؛ ولی سیّاح می‌گوید طالب یک دنیا و یک شیوهٔ بیان است. دنیا را ساکن می‌بیند، و شیوهٔ بیان را ثابت می‌خواهد. به این ترتیب، و همچنان که گفتم، عناصر غیر ادبی پویائی ادبیّات را متوقف می‌کنند. داوری ما دربارهٔ اثر دیگر براساس مواضع سیاست زدهٔ منتقدِ اقتدار طلب است. درنتیجه، حیطهٔ پر اهمیّتی از تخیّل و تفکّر بشری از زندگی فرهنگی ما حذف می‌شود. هر اثر ادبی، در بهترین حالت، تقلیل می‌یابد به بخش کوچکی از اثر ـ بخش شکل نگرفته و به بیان درنیامده اش، یعنی مضمون. از یاد می‌بریم که مضامین آثار هنری مواد خام این آثار اند؛ از یاد می‌بریم که مضمون معادل درونمایه نیست. و بلافاصله با معضل عوام الناس روشنفکری رو به رو می‌شویم. به عنوان مثال، برای نقد حافظ یا پروست دیگر نیازی به بازشناسی حافظ یا بازخوانی پروست نداریم؛ می توانیم دربارهٔ حافظ یا پروست

کم بدانیم یا اصلاً هیچ ندانیم ولی به قضاوت شان بنشینیم؛ کافی است تصمیم بگیریم "موضع" حافظ یا "موضع"پروست چی‌ست؛ کافی است مضامین‌شان مطابق با "مواضع" از پیش تعیین شده باشند؛ در این صورت هنرمندان خوب و بزرگی اند. بی خود نیست که از این جا به بعد عوام الناس روشنفکری، خودآگاه یا ناخود آگاه، دو دستی می‌چسبد به "تشخیص درستَ" و "قضاوت درست".

تکرار می‌کنم که قصد ندارم بالاخص دربارهٔ ایدئولوژی مارکسیسم سخن بگویم. ولی ناچار بودم توضیح دهم اقتدار طلبی نقد ادبی/هنری ما چگونه شکل می‌گیرد؛ و ناچار بودم توضیح دهم چگونه اقتدار طلبی گذشته (به اعتبار نام هائی جدید) باز بر جامعهٔ روشنفکری حاکم می شود. یک بار دیگر اقتدار نام هائی معیّن داوری خواننده ها را آسان می کند؛ گوئی تنها به اعتبار نام هائی معیّن است که می توانیم داوری کنیم. به تدریج نیازی به سواد نداریم، چون دیگر نیازی به تفکّر نداریم. درعوض مرعوب نام های بزرگیم (و، البته، تشخیص های "درست"). هیچ توجّه کرده اید که چه زود و چه به‌راحتی مجذوب منتقدینی می‌شویم که خوب نقل قول می‌آورند؛ منتقدینی که قادراند به اعتبار و با اقتدار نام ها مرعوب‌مان کنند؛ منتقدینی که در این سال‌ها از نام های بارت و دریدا مثل اسلحهٔ گرم استفاده کرده‌اند. معمولاً به دنبال خواندن نقدی از این دست به یاد مشق های دوران دانش آموزی میفتم؛ به یاد همهٔ اشعاری که از بر کردیم بدون آن که بفهمیم، و بدون آن که جرئت کنیم درباره‌شان کلامی به زبان بیاوریم. رفعت دل به دریا می‌زند، و "عصیان" می‌کند. آن هائی که به اعتبار سعدی و حافظ حرف می‌زنند و پشت اقتدار این نام ها رو پنهان می‌کنند با تهاجم رفعت رو به رو می‌شوند. به نظر می‌رسد دیگر نمی توان به اعتبار این نام ها بی دانشی را پنهان نگه داشت؛ با این همه، "عصیان" رفعت عبث به نظر می‌آید. چون سیّاح تنها نام ها را عوض می‌کند؛ حالا همه به اعتبار، مثلاً، چرنیشفسکی نظر می‌دهند. و پس از گذشت سال ها امروز همهٔ مامرعوب نام های هگل و هایدگر و گادامر همچنان اسیر نقد اقتدار طلب‌ایم. گوئی این نگرش در اعماق ذهنیّت‌مان لانه کرده؛ در فرهنگ عوام‌الناس روشنفکری تنها محفوظات اهمیت دارد. در حالی که محفوظات نه می توانند با گذشته به مقابله بپردازد و نه می تواند زمان حال را بیافریند ـ همان وظیفه ای که می‌بینیم آدم هائی مثل نیما و هدایت به عهده می‌گیرند. نیما نه فقط با مضامین یا مواضع که با ساختار ادبیّات گذشته به گفتگو

می‌نشیند؛ و، درنتیجه، در اشعار معاصرین تحوّلی اساسی پدید می‌آورد ـ همچنان که برداشت خواننده‌ها را هم از اشعار (گذشته یا معاصر) دگرگون می‌کند.

وقتی به اقتدار نام‌ها پناه می‌بریم امکان برقرار کردن گفتگو را با اثر از دست می‌دهیم؛ و ارتباط دوجانبه و خلّاق خواننده/نویسنده را از میان برمی‌داریم. دیگر نه با ذهنی باز و پذیرا که با مجموعه‌ای از پیش فرض ها و احکام با اثر رو به رو می‌شویم. کودکی که به اجبار و به زورِ مشق شب حروف را از بر می‌کند هرچند که، به هرحال، زبان می‌آموزد دیگر رابطهٔ خلّاقی با زبان ندارد. بی هیچ انسی و الفتی است، و بی هیچ اعتماد به نفسی. در انتظار بزرگ تری است ـ معلم یا نویسنده یا منتقد ـ که به کمک اقتدارِ نامی به او بگوید چگونه باید فکر کند. کودکی که، به عکس، دربازی با حروف و کلمات آزاد است با زبان اخت می‌شود؛ می تواند با ادبیّات بده بستان داشته باشد؛ می تواند گوشه کنارهائی ناشناخته کشف کند، و به خلق دنیاهای جدیدی دست بزند. کافی‌است نگاهی بیاندازیم به کتب و نشریات عوام الناس روشنفکری تا دریابیم احترام به ادبیّات چقدر با ما بیگانه شده است. همهٔ حُکم می‌دهیم؛ ولی بدون رعایت اصول اولیّهٔ نقد. دربارهٔ پروست و جویس و ثُباکف حرف های دهن پرکن می‌زنیم، ولی به استناد ترجمه هائی ناقص و غلط. یا نقدهائی "کوبنده" قلمی می‌کنیم، البته با مراجعه به فرهنگ‌های اصطلاحات ادبی معتبر یا بی اعتبار. و در همهٔ این احوال، اقتدارِ نام های پر طمطراق مثل "اَجّی مَجّی" شعبده بازها نه فقط تماشاگران که حتی خود شعبده بازها را هم مسحور می کند. به کمک اقتدار طلبی همه چیز یکسان می‌نماید. کارت های شناسائی همهٔ منتقدین یک اندازه اند؛ روپوش ها همه یک شکل اند؛ و چشم ها همه یک رنگ اند (منتقدینی که نگاه هائی متفاوت دارند بهتر است عینک تیره بزنند).

با این حال، از یاد نبریم که همه چیز منفی نیست. استثناء هم داریم. برای سومین دوره و سومین "منتقد" می روم به سراغ نیما. عنوان منتقد را در گیومه می آورم، چون نیما را طبعاً با اشعارش می‌شناسیم. ولی از آنجا که به راستی بنیانگزار مکتبی ادبی است و مدام در حال غور و تفحّص، درگوشه کنار نامه ها و یادداشت هایش با بینشی نو رو به رو می‌شویم. فکر می کنم نیما، بیش از هر منتقدی، به تفکّر انتقادی می‌پردازد ـ تفکّر خلّاقی که ضدّ هرنوع اقتدار طلبی است. نه فقط به شعر کهن فارسی نامی نو می‌دهد که در صدد است برای کل گسترهٔ ادبیّات فارسی نامی نو بیابد. می‌گوید: «من ویران کننده وسازنده ام»

(نیما، ۸۲). حرف هایم دربارهٔ نیما، در حقیقت، درچهارچوب این دو خصلتِ به ظاهر متناقض می‌آید. نیما را بیشتر به این دلیل تحسین می‌کنیم که بنای، در اساس محکم، شعر کهن را فرو کوبید. ولی ویرانگری نیما هرگز به معنای بیسوادی یا، ناآگاهی دربارهٔ گذشته نبود. می‌گوید: «فقط یک چیز هست. کسی که قدیم را خوب بفهمد، جدید را حتماً می فهمد یا متمایل است که بفهمد» (نیما، ۱۱۷). کسی می تواندگذشته را دگرگون کند که با گذشته گفتگو و بده بستان دارد؛ کسی می تواند با گذشته گفتگو برقرار کند که هم زبان گذشته را در می‌یابد و، مهم تر، حرفی هم دارد به گذشته بزند. نیما می‌گوید: «"فکر" می زاید، امّا "کلمه" زائیده نمی شود مگر با فکر. شعرایی که فکری ندارند، تلفیقات تازه هم ندارند. امّا آن هائی که نظامی و حافظ اند برعکس» (نیما، ۱۱۶). به این ترتیب، می‌بینیم که نیما مشترکات بیشتری با قدما دارد تا با معاصرینش. می‌گوید: «کسی که شعر می‌گوید به کلمات خدمت می‌کند، زیرا کلماتند که مصالح کار اوهستند. . . و شاعر، استاد زبان است، پیش از همه چیز و بعد از همه چیز.» (نیما، ۱۱۰ و ۱۱۲)

توجه کنید که نیما دگرگون کردن مضمون را به معنای دگرگون کردن ادبیات نمی داند. می گوید:

> باز می گویم: ادبیات ما باید از هرحیث عوض شود. موضوع تازه کافی نیست و نه این کافی است که مضمونی را بسط داده به طرز تازه بیان کنیم. نه این کافی است که با پس و پیش آوردن قافیه و افزایش و کاهش مصرع ها یا وسائل دیگر، دست به فرم تازه زده باشیم. عمده این است که طرز کار عوض شود و آن مدل وصفی و روایی را که در دنیای با شعور آدم هاست، به شعر بدهیم . . . تا این کار نشود هیچ اصلاحی صورت پیدا نمی کند، هیچ میدان وسیعی در پیش نیست . . . یقین بدانید دوست من، خواب شب پره است به روی پوست کدو که دور از حقیقت پریدن و رهیدن و جدا شدن است. (نیما، ۹۵)

به این ترتیب، می‌بینیم که در سطحی -درمهم ترین سطح- نیما به معنای واقعی کلمه وارث بزرگان شعر کهن فارسی است. چون مانند بهترین آن ها در صدد است "طرحی نو" در اندازد. در این جا به نکتهٔ مشترک دیگری برمی‌خوریم، نکته‌ای که کمابیش در هیچ یک از معاصرینش نمی بینیم. و آن مقولهٔ "خلوت شاعر" است. نیما حتّی در اجتماعی ترین دورهٔ زندگی اش اعتقاد دارد که شاعر باید در وهلهٔ اول خلوتی بسازد. می‌گوید:

چقدر در خلوت بمانی؟ . . .

آنقدر که وقتی از خانه برای واجبی بیرون می آیی، راه و رسم حرف زدن و رفتار با مردم، فراموشت شده باشد. از دیدار تو خیال کنند آدم دیوانه و پریشانی می‌گذرد. . . وقتی که به این پایه رسیدی بدان که خلوت تو آن شایستگی را یافته است که بتوانی بفهمی. . . و این میستر نمی شود مگر پس از مدتی و مدتی عمر و کار و رنج و سرد وگرم چشیدن. این کار مربوط است به تطهیر و تزکیه‌ی سرشت آدمی . . . (نیما، ۲۳۲)

درحقیقت، به یمن دقّت در "خود" است که شاعر نه فقط به مکاشفهٔ درونی بلکه به مشاهدهٔ عینی دنیای بیرون دست می‌یابد. درنامه ای در ۱۳۲۲ (جالب این که نامه واکنشی است به مقدّمه ای که احسان طبری درباره اش نوشته) می‌گوید:

. . . آنچه حقیقتی دارد مقدمه کار از روی "خود" است. خودی نیرومند و حاصل از همه‌ی شئون هستی. خودی که می تواند ما را "بی خود" بدارد و نشان بدهد بهار درکجا گلهای نهفته اش را می خنداند و کجا شمعی بر بالین سحر مرموزتر از هر مرموزی می‌سوزد. خودی که با آن می شناسیم پیش از آن که بجوییم و می جوییم براثر شناسائی بدون دلیل. و این خواهد بود و دور از قبول نیست. هنگامی که صفا یافته ایم و وجود ما سرشته شده است با"خود" و با خود همه‌ی هستی را سرشته و هستی‌خاص خود را یافته ایم. (نیمای ۲، ۱۴۶)

توجه دارید که این حرف ها در چه دورانی گفته می‌شود؛ وقتی که داوری ها فقط و فقط براساس موضوع و مضمون اثر است؛ و از خود و از خلوت شاعر گفتن گناهی بزرگ به حساب می‌آید. کافی است نگاهی به تعاریف منتقدین این دوران بیاندازیم تا دریابیم که برای این منتقدین ذهن شاعر و ارتباط این ذهنیّت با شعری که شاعر می سراید کوچک ترین اهمیّتی ندارد. مسئلهٔ اصلی اغلب نویسندگان این دوران (وقتی از خودشان حرف می‌زنند یا، حتی، وقتی از نیما حرف می‌زنند) رسالت اجتماعی شاعر است. بجاست که مطلب را در دوجهت مختلف بسط بدهم.

بینش نوی نیما در شکستن اوزان و قوافی خلاصه نمی شود؛ به عکس، یکی از مهم ترین خصائص این بینش نو برداشتی است که نیما از ارتباط شاعر با دنیای اطرافش مطرح می‌کند. درحقیقت، یکی ازدست آوردهای نیما (و هدایت) در گسترهٔ فرهنگ معاصر نوع نگرش آن ها به "خود" است؛ این نگرش را هم در اشعار نیما می‌توان دید و هم در یادداشت های پراکنده اش. اوّلین

نشانهٔ "مدرن" بودنِ نیما (و هدایت) همین است. این که هر نویسنده نیاز به خلوتی دارد؛ و این که مسئلهٔ نویسنده "خود"ی است که از درون این خلوت برمی‌خیزد. در ادبیّـات جدید است که این "خود" نه تنها فردیّت می‌یابد بلکه به "خود" بودنش آگاه می‌شود. توجه به فردیّت و توجه به جزئیات به صورت بخشی از تفکّر و تمدّن جدید درمی‌آید، و طبعاً در ادبیّات و هنرها بیشترین حضور را می یابد. نیما می‌گوید: «اگر شاعر کلاسیک در وصف سپر شعری سروده است، همین که ما در وصف هواپیما سرودیم، کار تازه ای نکرده ایم. . .» (نیما، ۲۳۷)

"کارتازهٔ" نیما، هدیهٔ او به فرهنگ ما، بسیار اساسی تر است. صرفاً نمی‌گوید که چون زمانه عوض شده باید صورت شعر را عوض کرد؛ بلکه به خودِ زمانه مفهومی نو می‌بخشد. و نه فقط زمانهٔ پدیده‌های مادی ـ مثل هواپیما ـ که نگرش به "خود" را در قبال هستی زمانه از نو باز می‌آفریند. اوّلین کاری که نیما در زمینهٔ نقد (و، البتّه، شعر) انجام می‌دهد خلق "من"ی است که از منظری نو به دنیا می‌نگرد. مسئله تنها در حرف نو یا موضوع و مضمون نو نیست؛ مسئله در آن نشان پنهانی است که این بیان فکری را از آن بیانِ فکری جدا می‌کند. مسئله، به سادگی، در فردیّت است. برخلاف تصور بَسیاری، این فردیّت نه تنها سد راه درک دیگران و برقرار کردن ارتباط با دیگران نمی شود بلکه، به عکس، ارتباط را ممکن می‌کند. ارتباط به معنی پذیرفتن اقتدار این یا آن نام نیست؛ "درست" نوشتن به اعتبار سعدی را با "درست" نوشتن به اعتبار چرنیشفسکی جانشین نمی کند. اقتدار طلبی همهٔ این سال ها را از اذهان تک تک ما بیرون می راند؛ باید بیاموزیم تنها بَا چشمان خودمان به دنیا نگاه کنیم. برای نیما همان طور که "خود" و خلوت خود معناهائی غیر از تعبیرهای متداول دارند مفهوم دنیای بیرون هم متفاوت است. در نقل قولی که می آورم روندی را شرح می‌دهد: دقت درجزئیات نقطهٔ آغاز است؛ بقیهٔ راه را به راهنمائی آن "خود"ی که هستیم و آن ذهنیّتِ فردی که داریم طی می‌کنیم. دقیقاً برخلاف دیدِ جزم‌گرائی که صرفاً با کلیّات سر و کار دارد و ، درنهایت، به اعتبار نامی پذیرفته حکمی کلی صادر می‌کند. نیما می‌گوید:

> ملّت ما دید خوب ندارد. عادت ملّت ما نیست که به خارج توجه داشته باشد، بلکه نظر او همیشه به حالت درونی خود بوده است. در ادبیات و بهمپای آن در موسیقی . . . بیان می‌کنند، نه وصف . . . .

احساساتی که درخودتان سراغ دارید بستگی با تأثرات شما دارند. اگر عادت داشته باشید که در اوضاع بیرون دقیق شوید هر قدر بیشتر دقت کنید اثر چیزها هم بیشتر است و می بینید که دید شما کافی نبوده است و بعد، به نسبت، کفایت پیدا می‌کنید. . . .

و آنوقت هنگامی که درخلوت خود لم داده اید خوب‌تر درخاطر خودتان چیزهایی را که دیده اید تجسم می‌دهید. و وقتی به همین اندازه که می‌بینید به خواننده دادید، او هم کم و بیش، مثل شما می‌بیند، و باز در صورتی که همین مراحل را گذرانیده باشد. . . .

نگوئید چرا نمی فهمند، نگوئید چرا عادت به دیدن ندارند. بگوئید از چه راه ما ملّت خودمان را به دیدن عادت بدهیم. در ادبیّات ما این حکم یک شالوده‌ی اساسی را دارد.

استادان عالی مقام ما که در باره ی "سخن سنجی" رساله می‌نویسند خودشان در این ورطه غرقند و نمی توانند جزیی ترین احساسات خودشان را بیان کنند. جوانان ما که تجدّد را دوست دارند مثل همان جوانانی هستند که عشق به زنی دارند و کاغذهای پر از آه و فریاد و سوختم و مردم می‌نویسند، ولی بی اثر است. زیرا ذرّه ای چاشنی از دید خودشان به آن نداده اند. (نیما، ۷۷-۸)

درحقیقت، تلاش کرده ام همین "ذرّه ای چاشنی" را که هر منتقدی "از دید خودش" به دنیای اطرافش می افزاید دراین جا شرح دهم. ذهنیّتِ اقتدار طلب طبعاً دشمن این "چاشنی" است؛ چون فردیّت قابل پیش بینی و، در نتیجه، قابل پیش گیری نیست. تازگی است که خطرناک است؛ درحالی که هنر بر پایهٔ بدعت بنا می‌شود. از دیدگاه ذهنیّتِ اقتدار طلب، مهم ارائهٔ کارت شناسائی است، اگر در دوره ای از اقتدار نام سعدی سوء استفاده می‌کردیم و اگر دوره‌ای دیگر به نام چرنیشفسکی قطعنامه می‌دادیم در این سال ها پشت نام دریدا پنهان می‌شویم؛ و به زودی، احتمالاً، همچنان نه براساس تجربیات خودمان که به‌اعتبار Marginal ها حرف خواهیم زد. طنز سرنوشت این جاست که در همهٔ این احوال قادر نبوده ایم مسائل دیگران را درک کنیم و به همدلی با آن ها دست یابیم؛ چون همدلی بدون تخیّل ممکن نیست. یکی از فیلسوفان برجستهٔ امریکا، ریچارد رُرتی، درکتابی (در ۱۹۸۹) ادعا می‌کند در زمانهٔ ما تنها نیروی تخیّلی که درآثار هنری ـ به‌خصوص رمان ـ می یابیم به فریاد می‌رسد. مبنای حرف رُرتی این است که آدمی تنها به کمک نیروی تخیّل می‌تواند خود را به جای دیگران بگذارد و در درد و رنج شان سهیم شود. نیما چند دهه زودتر به همین حرف می‌رسد. می‌گوید:

دو قدرت، بطور متناوب امّا دائمی، باید که در شما باشد: خارج شدن از خود و توانستن به

خود درآمدن . . . . خارج شدن از خود، دیگران و رنج هاشان و فکرهاشان را به شما می شناساند که بدون آن شناسایی، شما مبتدی کار خود خواهید بود و اثر شما ساده و خام و بسیار ابتدائی و غیر قابل بقاء در محیط کمال واقع خواهد شد. بدون آن، خود پسندی های شما و جهالت شما میزان قرار خواهد گرفت. به خود درآمدن، مقدمه‌ی یافتن خلوت است که درونی های شما با آن وسیله به حد بلوغ می‌رسند. این مربوط به این نیست که شما شاعر اجتماعی باشید یا نه. مربوط به هنر شما و تکمیل یافتن شماست. (نیما، ۷۴-۵)

می بینیم که همدلی با دیگران نه تنها از یاد نمی رود که ، به عکس، در مرکز توجّه قرار می‌گیرد. چرا نگرش سیّاح را اقتدار طلب و نگرش نیما را خلاّق می‌خوانم؟ "درست" تفسیرکردن واقعیّتِ دیگری به این معناست که واقعیّتش را صرفاً آن چنان که مایلیم ـ یا باید ـ می بینیم؛ درحقیقت، نه واقعیّت و نه دیگری هیچ کدام را نمی بینیم. درحالی که بخشی از عملکردِ خلاّق تفکّر دراین است که آن چه را که ما خود نیستیم درک کند و بازبیافریند. خلاقیّت به معنای تجربه کردن ذهنیّتی متفاوت با ذهنیّت ماست؛ وگرنه اثر هنری در سطح دستورالعمل و بیانیه باقی می‌ماند. نیما می‌گوید:

قبول نکردن، توانایی نیست. توانایی در این است که خود را به جای دیگران بگذاریم و از دریچه‌ی چشم آن ها نگاه کنیم. اگر کار آن ها را قبول نداریم، بتوانیم مثل آن ها حظّی را که آن ها از کار خود می‌برند، برده باشیم. شما اگر این هنر را ندارید، بدانید که در کار خودتان هم چندان قدرت تام و تمام ندارید. . . . شاعر باید بتواند خودش و همه کس باشد. موقتاً بتواند از خود جدا شود. عمده این است. (نیما، ۴۴)

به این ترتیب، منتقد (و، طبعاً، هنرمند) درآن واحد دوکار را باهم انجام می‌دهد. اوّل این که می‌کوشد دربارهٔ دیگران وقوف بیابد، البته همراه با انعطاف پذیری. حتّی وقتی مثل آن ها نیست، به گفتهٔ نیما، می‌تواند در تجربهٔ "حظّی" که می‌برند شریک شود؛ یعنی که دنیا و پدیده های دنیا را با نگاهی آزادمنشانه و بی‌تعصّب ببیند. دوّم این که باخود خلوت می‌کند؛ و از این طریق با نگاهی منحصر به فرد، نگاهی که از آن او و فقط او است، راهی به درون پدیده ها می‌یابد. این شیوه تنها برای منتقد نیست؛ هردو طرف اثر هنری ـنویسنده و خواننده ـ هم می توانند به حرفی که ارسطو می زند نزدیک شوند: شکل دادن به واقعیت، به اضافهٔ همهٔ امکاناتی که در واقعیت نهفته. هنر آنچه را که هستیم همراه با هر آن چه که می توانیم باشیم یکجا به نمایش می‌گذارد. هنرمندی

هنرمند درهمین است: خلاّقیت نه تقلید. چون نه واقعیّت قابل تقلید است و نه اثر هنری. نیازی نیست به اعتبار دریدا حرف بزنیم؛ درحالی که، اقتدار طلبی به کنار، نمی‌توانیم ذهنیّتِ دریدا را تقلید کنیم. ولی می توانیم با درک و دریافت دیگری نوشته ای پدید بیاوریم که درعین استفاده از نظرات دیگران فردیّت خود ما را داراست. با ذهنیّتِ شولوخف نمی شود پروست شد.

این همه در توضیح ساختار ذهنیّتِ نیما بود، بالاخص در زمینهٔ نقد و منتقد. آن چه صورت ظاهر و مضمون اثر را می سازد، در حقیقت، همین ذهنیّت است. مثل آسمانی به هنگام غروب، وقتی که حضور خورشید را نه به کمک انواری مستقیم بلکه به یُمن سایه روشن رنگ ها درگسترهٔ به ظاهر خالی آسمان احساس می‌کنیم. ماهیّت انقلابی ـواقعاً انقلابیـ نیما نتیجهٔ چنین ذهنیّتی است؛ آن هم در چهارچوب فرهنگی که از بس با خود و گذشتهٔ خود غریبه شده محتوا را از شکل اثر جدا کرده به مثابه کهنهٔ گردگیری به کار می‌برد ـ به این خیال که تأثیر "دشمنان" را می تواند با این کهنهٔ گردگیری از روی زمین و زمان پاک کند. نیما حرف رفعت را دربارهٔ شکلِ اثر بسط می‌دهد، و کامل می‌کند. به‌خصوص که بیشتر از رفعت درگیر شعَر است و کمتر از رفعت در بند سیاست. نیما می داند که محتوا را نمی توان از شکل جدا کرد؛ می داند که آن چه "دوستان" محتوا می‌خوانند تنها به کمک و از طریق نوع ارائه و نوع بیان است که شکل می‌یابد و به خواننده منتقل می‌شود. (این معترضه را به ناچار اضافه می‌کنم چون، به سادگی، نمی شود دراین شهر حرف زد و با مشکل به ظاهر"ابدی" محتوا/شکل رودر رو نشد.) نیما می‌گوید:

> درخصوص فرم، لازم بود به شما توصیه کنم که اگر فرم نباشد هیچ چیز نیست. عادت کنید به دقت، تا طبیعت شما شود. من راجع به فرم شعر صحبت نمی کنم. . . راجع به فرم مطلب. مطلب شعری شما با طرّاحی شما فرم پیدا می کند و هیچوقت بلا واسطه نیست. . . فرم نتیجه‌ی بهترین یافتن است که شاعر بداند موضوع را با چه چیز برآورد کند. . . بیخود ترین موضوع ها را با فرم می توانید زیبا کنید، امتحان کرده اید و دیده اید، به عکس عالی ترین موضوع‌ها بی فرم، هیچ می‌شود. (نیما، ۹۳)

می بینیم که شکل هر اثر هنری نه فقط پیشرو یا پسرو نیست، و مانعی بر سر راه طرح «مسائل بزرگ بشری» نیست، بلکه تنها روش به مبارزه طلبیدن و به

مصاف رفتن است؛ به مصافِ مسائل اجتماعی که در گذراند چون با دگرگون شدن زمانه دگرگون می‌شوند و، مهم تر، به مصافِ واقعیت. این طرز تلقّی است که شاعری مازندرانی را، مثلاً، به منتقدی صورت گرا در جائی در این دنیا و هر دو را به نظریه پردازی انقلابی در جای دیگری نزدیک می‌کند. هریک از آن ها، با دیدهائی متفاوت و اعتقاداتی متفاوت، رو در روی اقتدار طلبی می‌ایستند. از یاد نبرده ایم که آدورنو درمقالهٔ مشهوری در واکنش به سارتر (و برشت) می‌گوید وظیفهٔ هنر برجسته کردن " آلترناتیو" ها نیست؛ وظیفهٔ هنر مقاومت است ـمنحصراً از طریق شکل اثر هنریـ و در قبال روند دنیا که مدام با هفت تیری شقیقهٔ آدمی را نشانه می‌رود.

اجازه دهید در پایان به خودمان برگردیم. به عنوان خواننده. دنیا را چگونه می‌بینیم؟ آیا راضی می‌شویم لقمه را بجوند و در دهان مان بگذارند؟ آیا راضی می‌شویم آثار هنری را به کمک قالب هائی از پیش ساخته بسنجند؟ آیا نقد را صرفاً بهانه‌ای برای خرده گیری به دیگران می‌دانیم، و خود را والاتر و بالاتر از هر نقدی می‌بینیم؟ آیا ما که خواننده ایم هیچ سهمی در اثری که می خوانیم نداریم؟ اقتدار طلبی با نظر مخاطب سر و کاری ندارد؛ یا فقط مخاطبی را به رسمیّت می‌شناسد که همیشه سرتعظیم فرود می‌آورد. اقتدار طلبی همه را مسئول می‌داند و خود هیچ مسئولیّتی نمی‌پذیرد. لکه ها را فقط و فقط بر دامن دیگران می‌بیند. بیخود نیست که در فرهنگ معاصرمان مدّعی اقتدار طلب زیاد داریم ولی جریان انتقادی نداریم. همچنان که گفتیم، نقد به معنای گفتگو است؛ تا وقتی جرئت نداریم به اعماق دنیای تخیّل سفر کنیم درهای سرزمین جادوئی آثار هنری به روی ما بسته باقی می مانند. و یک اشارهٔ آخر. در انتهای ***داستان بی پایان*** پسرک قهرمان قصه که سرزمین تخیّل را با نامی نو باز آفریده سوار بر اژدهائی افسانه ای به دنیای واقعیّت بازَ می‌گردد. هم‌شاگردی های قلدرش را که توانسته بودند از واقعیت فراری‌اش دهند سوار بر اژدهای تخیّل دنبال می‌کند تا این که همه درسطل زباله مخفی می‌شوند. آیا وقت آن نرسیده که نقد ادبی/هنری ما سرزمین جادوئی ادبیّات و هنرهای‌مان را باردیگر باز بشناسد و با نامی نو بازبیافریند؟

---

* این سخنرانی به دعوت شورای عالی کتاب کودک و در چهارچوب مجموعهٔ سخنرانی هائی در بارهٔ نقد ادبیّات، در تهران، ۲۸ آذر ۱۳۷۱، ایراد شده.

منابع:

یحیی آرین پور، *از صبا تا نیما*، ج ۲، چاپ دوم، تهران، کتاب های جیبی، ۱۳۵۱؛ رضا براهنی، *کیمیا و خاک*، نشر مرغ آمین، ۱۳۶۴؛ *نیما یوشیج درباره ی شعر و شاعری*، گردآوری، نسخه برداری و تدوین سیروس طاهباز، تهران، دفترهای زمانه، ۱۳۶۸؛ نیما یوشیج، *نامه های نیما یوشیج* به کوشش سیروس طاهباز، تهران، نشر آبی، ۱۳۶۳؛ و

Richard Rorty: Contingency, Irony, and Solidarity, Cambridge, 1989.

گزیده ها

فتحعلی آخوند زاده

«قرتیقا»

. . . قاعده [ای] در اروپا متداول است و فواید عظیمه در ضمن آن مندرج. مثلاً وقتی که شخصی کتابی تصنیف می‌کند، شخص دیگر در مطالب تصنیفش ایرادات می نویسد، به شرطی که سردل آزار [ی] و خلاف ادب نسبت به مصنّف درمیان نباشد و هرچه گفته آید به طریق ظرافت [بیان] شود، آن عمل را "قرتیقا" می نامند. مصنّف [نیز] به او جواب می گوید، بعد از آن، شخص ثالث پیدا می شود [که] جواب مصنّف را تصدیق می کند [و] یا قول ایرادکننده را مرجّح می پندارد. نتیجه آن عمل این است که رفته رفته نظم و نثر و انشاء و تصنیف در زبان هر طایفهٔ اروپایی سلامت بهم رسانده و از جمع قصورات به‌قدر امکان مبرّا می گردد؛ و مصنّفان و شاعران [نیز] از تکلیفات و لوازمات خود استحضار کلی می یابند.

اگر این قاعده در ایران نیز متداول شود، هرآینه موجب ترقی طبقهٔ آیندهٔ اهل ایران در دانستن السنهٔ شرقیّه خواهد شد؛ خصوصاً که بعد از این قاعده از نظم و غزل و قصاید که در این اوقات بی مضمون و بی لذّت گفته می‌شود و هیچ فایده ندارد دست برداشته [و] به گفتن شعر در سیاق مثنوی مثل شاهنامهٔ فردوسی و بوستان شیخ سعدی و امثال آن ها که متضمن حکایت و مبیّن احوال و اطوار طوایف مختلفه اند شروع خواهند کرد؛ و در نثر نیز از قافیه و اغراقات کودکانه و تشبیهات ابلهانه بالکلّیه اجتناب نموده [و] فقط در پی مضمون مرغوب خواهند رفت، مضمونی که خواننده آن محظوظ گردد و مستمع لذّت برد[و] مصنّف از آن رهگذر نام آوری جوید. چون که در صورت حسن مضمون، بجای ایرادات از هرطرف درحقّ او مدح نامه ها خواهند فرستاد؛ زیرا که یافتن مضمون مستحسن از خواص طبع خداداد است؛ امّا [یافتن] چندین قافیه امری است مکتسب، چنان که سایر صنایع . . . .

(برگزیده از مقالهٔ آخوندزاده باعنوان «ایراداتی است که میرزا فتحعلی به تاریخ رضا قلی‌خان گرفته است. نقل شده در «نقدی کهن بر ***تاریخ روضة الصفای ناصری***» ***گسترهٔ تاریخ و ادبیات*** (مجموعهٔ مقالات)، نشر گستره (۳۷)، ویراستار عبدالله فقیهی، چاپ اول، تهران، بهار ۱۳۶۴)

عباس اقبال آشتیانی

انتقاد ادبی

یکی از موضوعاتی که تاکنون در میان ما طرف توجه نشده و در زمینهٔ آن اقدامی که شایان دقّت و اعتنا باشد، به عمل نیامده مبحث "انتقاد ادبی" است. مجلهٔ ***دانشکده*** می خواهد این وظیفه را به عهده بگیرد و تا آنجا که قدرت و توانائی دارد برای انجام این کار قیام نماید. اینک ما، دراین شماره، کلمه‌ای

چند برسبیل مقدّمه درخصوص شرایط نقّاد و اصول انتقاد و فواید آن می گوئیم تا باب این موضوع مهم را برای کسانی که می‌خواهند در این زمینه قلم فرسائی نمایند مفتوح نموده و اذهان را به نکات مقدّماتی این مبحث آشنا کرده باشیم.

انتقاد و اقسام آن:

انتقاد که آن را در السنهٔ اروپائی "La critique" گویند از لغت نقد اشتقاق یافته و نقد لغة جدا کردن پول خوب از بد و ملاحظه و نظر در نقود است و شخصی که این وظیفه را عهده دار می شود و توانائی انجام آن را دارد به نقّاد "La critique" موسوم می باشد ولی در اصطلاح علمای علم ادبیّات و بیان انتقاد ذکر محسّنات و عیوب و اشتباهات نوشته ها یا تألیفات ادبی است با بصیرت تمام و دقّت نظر. در اروپا و امریکا جراید و مجلاّت ادبی و فلسفی هرکدام نقّادان مخصوصی دارند که کتب جدید و نوشته های تازهٔ ادبا و نویسندگان را تحت نظر انتقاد آورده محسّنات و معایب آن ها را برای قارئین خود ظاهر می‌نمایند.

انتقاد اقسام مختلفه دارد زیرا برحسب موضوع، نوع آن تفاوت می‌کند. اقسام عمدهٔ آن عبارتند از انتقاد فلسفی، انتقاد فنی و صنعتی، انتقاد تاریخی و انتقاد ادبی ولی انتقاد ادبی "Critique Litteraire" بواسطهٔ کثرت شیوع و توسعهٔ دامنهٔ آن از سایر شعب مهم‌تر و بیشتر طرف توجه است.

صفات نقّاد:

نقّاد یعنی کسی‌که می خواهد نوشته یا کتابی را از نظر انتقاد خود بگذراند و محاسن و معایب آن را روشن نماید باید اقلاً به صفات ذیل آراسته باشد:

۱ـ باید از قواعد و اصول علمی موضوعی که آن را انتقاد می کند کاملاً مطلّع و دارای ذوقی سلیم و سلیقه‌ای مستقیم باشد، زندگانی شخص نویسندهٔ اصلی، محیط مسکونی، نژاد، اقلیم او را از نظر دور ندارد. بالاختصاص باید به وقایع و اتّفاقاتی که در عصر آن نویسنده اتّفاق افتاده توجّه مخصوصی ابراز نماید.

۲ـ باید خالی از غرض و میل و خواهش باشد یعنی در مقابل "حقیقت" پشت پا به احساسات حبّ و بغض، هوی و کینه، اشتهار و گمنامی و غیره و غیره بزند و خود را اسیر دام و قید هیچ یک از ظواهر و عوارض ننماید. بعبارة اخری با فکری آزاد داخل تحقیق و بحث شود.

۳ـ برای بیان استنباطات و افکار خود باید اسلوبی ساده و سالم اتّخاذ کند تا همه کس بتواند از نوشته های او استفاده کند و اظهارات وی را درک نماید.

۴ـ از طریق نزاکت و عفّت خارج نشود، برای بیان علوّ مرتبهٔ شاعر یا نویسنده به عبارات: لله دَرّ قائل، هو بحرمن الفضل او کنزمن الادب، داهیهٔ عصر و باقعهٔ دهر، افصح المتکلّمین و غیره توسل نجوید؛ الفاظ رکیکه و بیانات قبیحه، فحش و اتّهام که روح انتقاد از مصاحبت آن ها عار و انزجار دارد استعمال ننماید. برای رساندن پستی مقام مؤلّف یا نویسندهٔ، او را گمراه، باقل وطیّان یا فلان و بهمان نخواند بلکه هرچه عین حقیقت است همان بگوید و راهی را که عقل عقلا امضا و تصویب نمی کند نرود.

اهمیت و فواید انتقاد:

یکی از عادات غریبهٔ که در مملکت ما رواج یافته و پستی نظر و بی اعتنائی ما را به حقیقت می رساند اصراری است که بدبختانه بعضی از مؤلّفین و نویسندگان ما در تقریظ نوشته های خود دارند. از این جماعت بعضی را دیده‌ام که روزها وقت عزیز خود را صرف می کنند و از این اداره به آن اداره می روند تا وزارت معارف یا فلان شخص محترم چند کلمه برسبیل تقریظ برکتابی که مثلاً ایشان ترجمه کرده اند بنویسد و سر صفحهٔ اول آن را به امضا و مهر خود مزیّن نماید. غافل از آن که نوشته اگر خود خوب و بی عیب باشد به زینت و زیور احتیاج ندارد و به عکس اگر زشت و ناقص الخلقه ساخته شده باشد به این آرایش ها صحّت و سلامت و مقبولیّت نخواهد یافت. خلاصه این که تقریظ انسان را قدم ها از وصول به حقیقت دور می نماید درصورتی‌که برخلاف، انتقاد، شخص را به همان اندازه به این سرچشمهٔ معارف و علوم نزدیک می کند. هرقدر نوشته یا کتاب بیشتر اهمیّت داشته باشد زیادتر طرف توجّه نقّادان سخن شناس می شود و به عکس هرچه بی اهمیّت تر باشد کمتر درخصوص آن گفتگو و بحث به میان می آید. البتّه ***کلیات شیخ سعدی*** از حیث رتبه و اهمیت بر ***دیوان ناصر خسرو*** برتری دارد زیرا بیشتر از آن طرف انتقاد واقع شده و زیادتر از زیردست صرّافان سخن گذشته است. در اروپا اگرمؤلّف یا نویسنده ای نوشته اش از نظر نقّادان نگذرد و ایشان به انتقاد آن نپردازند این کار را توهین خود می شمارد چه عدم اعتنای نقّادان به آن کتاب یا نوشته بی اهمیّتی و پستی رتبهٔ آن را می رساند.

امّا فواید انتقاد این که: نقّاد با آن ذوق و سلیقهٔ صحیح و اطّلاعات عمیقه و

پاکی نیّت، و حبّی که نسبت به حقیقت دارد، اوقات خود را صرف می نماید و مطالب صحیحه را از بیانات علیل و مغلوط مفروز می کند، کجروی های مؤلّف اصلی را می نماید، جمل و عبارات یا اظهارات قابل تقلید او را واضح می‌سازد؛ یعنی برای کسانی که بعدها می خواهند آن کتاب یا نوشته را بخوانند، راه را از چاه مشخّص می‌کند، و او را به راه راست و حقیقی رهنمائی می نماید پس می‌بینید که انتقاد تا چه پایه اهمیّت دارد و فواید آن از چه قرار است.

ادبیّات ما و انتقاد ادبی:

در تاریخ ادبیّات ما انتقاد ادبی بی سابقه نیست چه شعرا و ادبا و سخن شناسان فارسی زبان غالباً درضمن اشعار و کتب خود اشعار یا کتاب شاعر یا نویسنده‌ای را بنظر انتقاد نگریسته اند و مخصوصاً درخصوص انتقاد شعر فن مخصوصی به نام "نقد الشعر" وضع کرده اند ولی بدیهی است که آن نقد و انتقاد را نمی توانیم با انتقاد ادبی امروزی موافق و یکی بدانیم زیرا آن چه معمول سابق ادبای ما بوده انحصار به همان شعر و انشاء عبارت داشته و کمتر دیده شده، یا هیچ دیده نشده، که نقّادی با همان شرایط مذکور در فوق، کتاب یا نوشته‌ای را تحت انتقاد بیاورد و بدون غرض و تملّق نظریهٔ خود را اظهار دارد. دامنهٔ ادبیّات فارسی بسیار وسیع است و آثار باقیماندهٔ آن نیز زیاد می باشد ولی هیچکدام از آن آثار تاکنون به محک امتحان و انتقاد نیامده و غثّ و سمین آن ها از یکدیگر جدا نگشته است.

بسیاری از دواوین شعرا و کتب ادبای ما در زوایای فراموشی و بی اعتنائی مانده و یا به واسطهٔ اغلاق قسمتی طرف اعتنا و توجه نشده اند. عدهٔ زیادی نیز عقاید باطله و آراء سخیفه درخصوص ادبیّات و تاریخ ایران به توارث و تواتر به جوانان و ادبای این دوره رسیده و برای آنان حکم حقیقت ثابت و اصل تغییر ناپذیری را پیدا کرده است. البته کسانی که می توانند هدایت افکار طالبان ادبیّات فارسی را به عهده بگیرند و به صفات مخصوصهٔ نقّادی متّصف اند بایستی از رهنمائی مضایقه ننمایند یعنی تا جائی که قدرت آن ها اجازه می‌دهد با قدم خود این جادهٔ نکوبیده را بکوبند و با قلم خویش محاسن آثار ادبی زبان فارسی را از معایب آن ها مفروز نمایند.

(برگزیده از مجلّهٔ **دانشکده**، شمارهٔ چهارم (اوت ۱۹۱۸)، صص ۲۲۳-۲۲۶)

فاطمه سیّاح

وظایف انتقاد معاصر ایران

. . . ماهیّت انتقاد، اعمّ از انتقاد انتظامی یا انتقاد سنجشی و تفسیری و کامل‌ترین شکل آن با ذکر مثال‌هائی از افکار و فعالیت بلینسکی و چرنیشفسکی تعریف شده. فعالیّت منقدّین نامبرده بحدّ کافی نشان می دهد که چگونه انتقاد در ادبیّات تأثیر می نماید، و چطور ادبیّات را هدایت می کند. تمام ماهیّت ادبیّات کنونی و سبک اساسی آن و سبک کلیّهٔ جریانات مترقّی آن، یعنی [ره ئالیسم] در اظهارات آن ها تصریح شده و به نتیجه کامل رسیده است.

به همین جهت است که مترقّی ترین ادبیّات معاصر، یعنی ادبیّات شوروی هم، خود را پیرو اصول «ره ئالیسم سوسیالیستی» دانسته و معرّفی نموده است زیرا ره ئالیسم سوسیالیستی مرحلهٔ نوین تکامل ره ئالیسم سدهٔ نوزدهم اروپا است که در آثار نوابغ ادبیّات جهان مانند گوته، بالزاک، فلوبر، دیکنس، تالستوی، داستایفسکی و دیگران، بطرز خیره کننده ای تظاهر کرده است.

بنا براین با تصریح و تعیین وظیفهٔ قاطع انتقاد ما باید تذکر بدهیم که اولین وظیفهٔ اساسی آن، که شاید درعین حال نتیجهٔ باقی وظایف آن هم باشد، عبارت است از ایجاد وسیلهٔ بسط و توسعهٔ ره‌ئالیسم واقعی در ادبیّات ایران که تمام اشکال و انواع آن به منزلهٔ سبک اساسی ادبی شمرده می شود، و در درجهٔ اولّ این عمل باید در نثر بدیع، اعم از تألیفات بزرگ یعنی رومان، یا آثار کوچک یعنی داستان و نوول اجرا گردد.

موجب ترقّی فوق العادهٔ این اشکال و انواع درجدید ترین ادبیّات باختری مخصوصاً همین است که ره ئالیسم با استفاده از موضوع های اجتماعی در نثر یعنی در رومان و داستان که از جامع ترین و عمیق ترین انواع آثار ادبی است به‌حدّ اعلای کمال می رسد، (باید توجه داشت که اصل تصویر زندگانی واقعی، همان منعکس کردن زندگانی اجتماعی است). ترقّی نثر بدیع ره ئالیستی در ادبیّات معاصر ایران از این حیث خیلی اهمیت دارد، که این نوع ادبیّات در ادبیّات کلاسیک بسیار کم ترقّی کرده است. زیرا ادبیّات ما در آن سده ها که

این نوع ادبیّات در باختر ترقّی می کرد (از آغاز سده هیجدهم تاکنون) دوچار بحران شدیدی بوده است. انتقاد، مسلماً با مساعدت در استقرار رەئالیسم در ادبیّات کنونی، تکان عظیمی به ادبیّات ما داده و آن را به شاهراه ترقّی سوق خواهد داد، به رفع عقب ماندگی آن کمک کافی خواهد نمود، مجامع و افراد و نمایندگان ادبیّات ما را هدایت خواهد کرد که چه موضوعی را انتخاب کنند و چگونه به نگارش پردازند تا آثار آنان در ردیف ادبیّات مترقّی کنونی جهانی قرار بگیرد و نویسندگان جامعه را با وظایفی که نسبت به جامعه دارند هدایت نماید، همانطور که ادبیّات هریک از کشورهای مترقّی دنیا این وظیفه را نسبت به مملکت خود انجام می دهد.

چون انتقاد ما قبل از این که استعداد و توانائی تأثیر در ادبیّات را بیابد خود نیازمند منتظم و متشکل شدن می باشد، لذا موظّف است از منقدّین عالی‌مقام غرب یعنی پایه گذاران ادبیّات کنونی تعلیم بگیرد، در آثار بی نظیر نویسندگان با عظمت ادوار جدید مغرب زمین مطالعهٔ دقیق بنماید، تا قادر به اجرای آرمان ها و متودهای آنان در ادبیّات ما بشود. اگر تصوّر بشود که منظور ما از این تعلیم تقلید ساده است اشتباه محض خواهد بود.

هنر تقلید تحمّل نمی‌کند، و معنی تعلیم گرفتن از نوابغ بزرگ هم تقلید صرف از آنان نیست، بلکه مفهوم آن فرا گرفتن این نکته است که چگونه باید در واقعیّتی که بیان شده خواص اساسی آن را درک کرد و چگونه باید آن را در اثر خویش به‌کار برد و در تعیین موضوع انتخابی و در قهرمانان خود حلول داد(نباید فراموش کرد که هر نویسنده ای این واقعیّت را بنحو مختص به خود درک می کند و جلوه می دهد، نه به طرز اقتباسی از دیگران). اگر انتقاد قادر به انجام این وظیفهٔ خود بشود، خواهد توانست به نویسندگان هم ارائه طریق بنماید که چگونه و از چه اشخاصی تعلیم بگیرند و نیز ماهیّت سبک و اثر آن استادان را هم که باید مورد توجّه و تعلّم قرار گیرند تشریح خواهد نمود. در این صورت انتقاد ما خواهد توانست نویسندگان را از تقلید رومانتسیم کهنهٔ سبک هوگو و دوما-پدر، و سبک جلف رمان های ماجراجویانهٔ پلیسی، که در روزگار ما رواج دارد، و متأسّفانه ادبیّات امروزی ما را ملوّث می نماید و مانع رشد صحیح آن می گردد، باز دارد، طرق واقعی ترقّی ادبیّات را که همان طرق خدمت به جامعه است نشان دهد، و درعین حال سطح ادبی آن را بالا برد.

این نکته که، خدمت به جامعه، و زیبائی هنری یک اثر ادبی بهیچ وجه مخلّ یک دیگر نیست، بلکه مکمّل و مساعد یکدیگر است، هیچ محلّ تردید نیست و

ما باز هم می توانیم برای اقناع نویسندگان به گفتار بلینسکی چنان که در «سخنان راجع به انتقاد» چنین بیان نموده است متوسل شویم:

> آزادی در ایجاد آثار ادبی منافی با خدمت خلق (درزمان معاصر) نیست. هیچ لازم نیست که نویسنده خود را مقیّد کند و به نگارش آثار تصنّعی پردازد و عنان تخیّل را ببندد. فقط کافی است که انسان وظایف و حقوق اجتماعی خود را تشخیص بدهد و فرزند لایق جامعهٔ خود و عصر خویش باشد، منافع جامعهٔ خود را درک نماید و مقاصد خویش را با مقاصد آن توأم کند، برای نیل به این منظور نیز فقط علاقه، محبّت و ادراک صحیح حقایق لازمست، که معتقدات را از عمل و اثر ادبی را از زندگی جدا نکند.

بنابراین عالی ترین وظیفهٔ نویسندگان ما این است که به وظایف و حقوق اجتماعی خود پی ببرند و نویسندگان عصر خود و کشور خویش باشند. همان‌طور که مهم ترین وظیفهٔ انتقاد ما هم این است که در نیل به این منظور نویسندگان ما را یاری و راهنمائی کند.

(برگزیده از «وظیفهٔ انتقاد در ادبیات،» ***نخستین کنگرهٔ نویسندگان ایران***، تهران، بی نا، ۱۳۲۶، صص ۲۳۱-۲۳۳)

عبدالحسین زرّین کوب

تعریف نقد ادبی

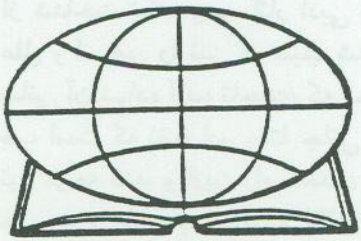
نقد ادبی که از آن می توان به سخن سنجی و سخن شناسی نیز تعبیر کرد عبارت است از شناخت ارزش و بهای آثار ادبی و شرح و تفسیر آن به نحوی که معلوم شود نیک و بد آن آثار چیست و منشاء آنها کدام است. در تعریف آن، بعضی از اهل نظر گفته اند که «سعی و مجاهده‌ای است عاری از شائبهٔ اغراض و منافع تا بهترین چیزی که در دنیا دانسته شده است و یا به اندیشهٔ انسان درگنجیده است شناخته گردد و شناسانده آید». و البتّه این تعریف که ماثیو

آرنولد نقّاد و شاعر انگلیسی ایراد کرده است، هرچند شامل نوعی از نقد ادبی هست امروز دیگر حد و تعریف درست جامع و مانع نقد ادبی نیست. چون در زمان ما غایت و فایدهٔ نقد ادبی تنها آن نیست که نیک و بد آثار ادبی را بشناسد بلکه گذشته از شناخت نیک و بد آثار ادبی به این نکته هم نظر دارد که قواعد و اصول یا علل و اسبابی را نیز که سبب شده است اثری درجهٔ قبول یابد و یا داغ رد برپیشانی آن نهاده آید، تاحدی که ممکن و میسّر باشد تحقیق بنماید، و بنابراین واجب است که نقد ادبی، تا جائی که ممکن باشد، از امور جزئی به احکام کلی نیز توجه کند و ازین راه تاحدی هم به کسانی که مبدع و موجد آثار ادبی هستند مدد و فایده برساند، و لااقل کسانی را که درین امور تازه کار و کم تجربه اند دربیان مقاصد کمک و راهنمائی کند، و آن کسانی را هم که جز التذاذ و تمتّع از آثار ادبی هدف و غرض دیگر ندارند، توجّه دهد که ازین آثار چگونه می‌توان لذّت کامل برد و از هر اثری چه لطائف و فوایدی می‌توان توقع داشت.

کلمهٔ نقد خود در لغت بمعنی «بهین چیزی برگزیدن» و نظر کردن است در دراهم تا درآن به قول اهل لغت سره را از ناسره باز شناسند. معنی عیبجوئی نیز، که از لوازم "به گزینی" است ظاهراً هم از قدیم دراصل کلمه بوده است، و بهرحال از دیرباز، این کلمه در فارسی و تازی، بروجه مجاز در مورد شناخت محاسن و معایب کلام به کار رفته است، چنانکه آن لفظی هم که امروز در ادب اروپائی جهت همین معنی بکار می‌رود در اصل به معنی رای زدن و داوری کردن است و شک نیست که رای زدن و داوری کردن دربارهٔ امور و شناخت نیک و بد و سره و ناسرهٔ آنها مستلزم معرفت درست و دقیق آن امورست و از این جاست که برا ی نقد ادبی مفهومی وسیعتر و تعریفی جامعتر قائل شده اند و آن را شناخت آثار ادبی از روی خبرت و بصیرت گفته اند.

(برگزیده از: ***نقد ادبی: جستجو در اصول و روش‌ها و مباحث نقادی با بررسی در تاریخ نقد و نقادان***، تهران، امیرکبیر، ۱۳۶۱ (چاپ اوّل ۱۳۳۸)، ج ۱، صص ۵-۶)

علم و جامعه



جُنگ اجتماعی ـ سیاسی ـ فرهنگی

مدیر: دکتر ناصر طهماسبی

نشانی:

Persian Journal for
Science and Society
P.O.Box 7353
Alexandria, Virgina 22307

بهای اشتراک: یکساله ۳۰ دلار

نقد و بررسی کتاب

حمید نفیسی*

تاریخ نگاری ایستا

M. A. Issari, *Cinema in Iran,1900-1979*, New York
Scarecrow, 1990, 446 pages, hardcover, Illustrated.

درسال ۱۹۹۰، سال انتشار کتاب ***سینما در ایران، ۱۹۷۹-۱۹۰۰***، سینما در ایران نود ساله شد. با وجود این که اولین فیلم مستند ایرانی درسال ۱۹۰۰ گرفته شد (***جشن گلها در شهر اُستند***) و اولین سینمای عمومی، یعنی سینمای ابراهیم خان صحافباشی، درسال ۱۹۰۴ تأسیس گردید، سال ها طول کشید تا اولین فیلم داستانی بلند، ***آبی ورابی***، در۱۹۳۰ به بازار آید. از آن پس سینمای ایران به نوبت با کُندی یا با شتاب رو به گسترش نهاد. شکوفاترین دوره پیش از انقلاب، دهۀ ۱۹۷۰ است که درطی آن فیلم‌های داستانی متعدّدی با بهره گیری از حمایت های بخش‌های خصوصی و دولتی به بازار آمدند. اغلب سینماگران نام آور به این دوره تعلق دارند. درهمین مدت نیز با برخورداری از حمایت‌های سازمان های دولتی، چون سازمان رادیو تلویزیون ملّی ایران، وزارت فرهنگ و هنر و کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان، تولید فیلم های مستند، کوتاه، و نقاشی متحرک به اوج خود رسید. امّا این شکوفائی دیری نپائید. سینما چون دیگر نهادهای اجتماعی-اقتصادی دستخوش بحران های متعدّد و انقلابی همه‌گیر شد و ناخواسته به‌صورت نمادی از "فرهنگ طاغوت" درآمد. از همین رو، سوزاندن و ویران‌کردن سینماها- همپای بانک‌ها و عرق فروشی‌ها- یک عمل

---

* اُستاد مطالعات رسانه ای در دانشگاه رایس در هوستون. آخرین اثر حمید نفیسی: *The Making of Exile Cultures: Iranian Television in Los Angeles* در سال ۱۹۹۳ توسط انتشارات دانشگاه مینه‌سوتا منتشر شده است.

انقلابی تلقی گردید. در دوران انقلاب ۹-۱۹۷۸ بیش از ۱۸۰ سینما در سراسر کشور ویران یا سوزانده شد.

پس از انقلاب، سینما مدتی را در رکود و سکوت کامل به سر برد، ولی از سال ۱۹۸۳ به بعد به تدریج ولی به‌صورتی سازمان یافته سینمای جدیدی نضج گرفت؛ سینمائی که نظام، مقررات، نهادها، موضوعات، سبک‌ها، گونه‌ها ومسایل زیبایی شناختی خاص خود را دارد. پاره‌ای از تولیدات این سینمای جدید نه تنها درفستیوال‌های معتبر بین المللی با موفقیت به نمایش درآمده اند بلکه تعداد روز افزونی از آنها درخارج از ایران نیز پخش تجارتی شده اند. امّا باید براین نکته تأکید گذاشت که نمی‌توان هیچ‌کدام از سینماهای پیش یا پس از انقلاب را سینمائی یک پارچه و همبسته که تنها درخدمت نظام حاکم هستند به حساب آورد. نه سینمای سال‌های دههٔ هفتاد میلادی سینمائی دربست "طاغوتی" و وابسته بود و نه سینمای جمهوری اسلامی سینمائی است دربست "اسلامی".

کتاب محمدعلی ایثاری اولین کتاب تاریخ سینمای ایران به زبان انگلیسی است و به همین دلیل باید بدان ارج نهاد. علاوه براین، چون اولین کتاب‌ها در هر رشته، حدود وثغور آن رشته را تعیین می‌کنند، مفاهیم و اصطلاحات لازم را وضع می‌کنند، و الگوئی برای مطالعات بعدی به‌دست می‌دهند، نقد ونگرش عمیق‌تری را نیز می‌طلبند. ایثاری فیلم‌بردار و کارگردان پُرسابقه فیلم‌های مستند است که در دهه‌های ۱۹۴۰ و ۱۹۵۰ برای فیلم های خبری (نیوزریل) آمریکائی و انگلیسی در ایران فیلمبرداری می‌کرد و سهم عمده‌ای درپیشبرد فعالیت‌های سمعی-بصری اصل چهار در ایران برعهده داشت. او درسال ۱۹۶۵ به منظور ادامهٔ تحصیلات عالی به آمریکا آمد و چند سال بعد رسالهٔ دکترایش را درمورد سینمای ایران نوشت و تا بازنشستگی‌اش استاد فیلم دانشگاه ایالتی میشیگان بود.

قصد من از اشاره به شرح احوال ایثاری این است که هم سابقهٔ متنوع و طولانی وی درسینما و چگونگی به وجود آمدن کتاب را گوشزد کنم و هم شماری چند از کمبودهای اساسی آن را برشمارم. کتاب ***سینما در ایران، ۹۰۰-۱۹۷۹*** ادّعا دارد که تاریخ سینمای ایران از ابتدا تا انقلاب ۹-۱۹۷۸ را ارائه می‌دهد. امّا تمرکز اصلی کتاب بر روی تاریخ سینما تا سال ۱۹۶۵ است و این تمرکز از آنجا ناشی می‌شود که کتاب نسخه اصلاح شدهٔ تز دکترای نویسنده است که تاریخ سینما را فقط تا سال ۱۹۶۵ در بر می‌گیرد. شواهد آماری مندرج در کتاب -چون جدول‌ها و داده های مربوط به تعداد سینماها و استودیوها، قیمت بلیط ورودی سینماها، ضوابط ممیّزی فیلم ها، و خلاصهٔ

محتوای سینما- درمورد دوران بعد از سال ۱۹۹۵ بسیار محدودتر از مطالب مربوط به سال‌های پیش از این تاریخ است. بعضی از فصل‌های کتاب شکل اصلاح شدهٔ فصل‌های تز دکترای نویسنده اند، امّا این اصلاحات از حد افزودن اطلاعات کمّی فراتر نمی‌روند و نشان دهندهٔ تفکر یا پژوهش جدیدی نیستند. بدین ترتیب از بسیاری از منابع و کتاب های جدید که در این چند سال اخیر به زبان‌های فارسی و انگلیسی در مورد سینما منتشر شده است در این کتاب خبری نیست. تنها فصلی که به کتاب اضافه شده فصلی است که صنعت سینما بین سالهای ۱۹۶۶-۷۹ را دربرمی‌گیرد. امّا این فصل نیز نشان دهندهٔ پژوهش عمیق یا آگاهی کافی از منابع جدید نیست.

بنابراین کتاب برای آگاهان تا اندازه‌ای کهنه شده و برای تازه واردان دیدی محدود و بسته را می‌نمایاند. باوجود این کتاب ایثاری کتاب مهّم و ارزشمندی است که اطلاعات زیادی را درمورد سینمای ایران به عموم ارائه می‌کند و تاریخ توصیفی سینمای ایران را از سال ۱۹۰۰ تا ۱۹۷۹ به دست می‌دهد. مطالب عمدهٔ آن عبارتند از: تاریخ ایران از سه قرن پیش از تاریخ تا ۱۹۷۹، اشکال مختلف تآترهای سنتی قبل از سینما، تأسیس اولین سینماها و نمایش فیلم های صامت و فیلم های ناطق اولیه، قوانین ممیزی فیلم‌ها، دوبلهٔ فیلم‌های داخلی وخارجی، و تولید و پخش فیلم در ایران. به نظر می رسد که روش ضمنی حاکم برکتاب برشمردن بزرگان سینما یعنی "بهترین فیلم‌ها" و "بهترین کارگردان‌ها" بر پایهٔ موفقیت آن‌ها درگیشه و در فستیوال‌های بین المللی سینمائی بوده است. درست است که ایثاری، جای جای، زمینه‌های اجتماعی و اقتصادی این "بهترین ها" را مورد مطالعه قرار می‌دهد و این کار را تا سال ۱۹۶۵ با موفقیتی نسبی انجام می‌دهد، امّا چنین زمینه نگاری درمورد سینمای سال های بعد که مهم ترین و پُربارترین سال‌های سینمای شکوفندهٔ ایران به شمار می‌آیند بسیار محدود است. در دوران پس از ۱۹۶۵، سینما نهادی بسیار سیاسی شد چرا که مانند بسیاری دیگر از نهادهای گفتمانی اجتماع، سینما نیز درگیر رقابت ها و مقاومت‌های فرهنگی و سیاسی برای احراز قدرت گردید. حکومت که برای کنترل بیشتر علاقمند به تمرکز بیشتر شده بود، از طریق حمایت های مالی، ممیّزی وسیع سناریوها و فیلم‌ها، برگزاری فستیوال‌ها، چاپ نشریات هنری و سینمائی، شرکت درتولیدات مشترک با خارجیان، و وضع قوانین و نظارت بر اجرای قوانین حاکم برنمایش، صادرات و واردات فیلم ها، به کنترل و کانالیزه کردن هرچه بیشتر سینما و گفتمان های سینمائی همت گماشت. حمایت های

دولتی به تولید تعدادی فیلم ارزنده ولی کم تماشاگر و پیدایش "موج نو" سینمای ایران انجامید. امّا مداخلهٔ همه جانبهٔ دولت در امر سینما به رقابت‌های نا سالم خاصی بین بخش‌های خصوصی و عمومی دامن زد که درنهایت به شکست بخش خصوصی و افول سینما در اواخر دههٔ ۱۹۷۰ منتهی شد. دراین مدت بین سازمانها و نهادهای دولتی بزرگ مانند وزارت فرهنگ و هنر و سازمان رادیو تلویزیون ملی ایران رقابت های وسیعی درگرفت که به بروز شکاف هائی در بدنهٔ متمرکز و همبسته و در ایدئولوژی فرهنگ دولتی انجامید.

کتاب به پاره‌ای از این جریانات اشاره می‌کند. امّا چون این اشارات جدا جدا و تکه تکه‌اند، و از دید جامع تاریخ‌نگارانه با نظری خاص برخوردار نیستند، نمی توانند فراز و نشیب ها و، به طور کلی، پویائی وسیع سینمای دهه های ۱۹۶۰-۷۰ را به خواننده القاء کنند. از همین رو نوعی تاریخ نگاری ایستا جایگزین پویایی تاریخی شده است.

مهم‌ترین و جالب ترین بخش کتاب بخشی است که به رویدادها و طرحهای سینمائی اختصاص داده شده که خود نویسنده درآنها دست داشته است، مانند فعالیت‌های سینمائی اصل چهار درایران و طرح تولید یک مجموعهٔ فیلم در دانشگاه ایالتی میشیگان در امریکا. در اوائل دههٔ ۱۹۵۰ اصل چهار طرح وسیعی را برای نمایش فیلم‌های امریکائی در سینماهای عمومی ایران و توسط واحدهای سیّار در مدارس و دهات کشور به اجرا گذاشت. این طرح بعدها وسیع‌تر شد و در لوای آن استودیوها و لابراتوارهای فیلم‌سازی مجهزی در ادارهٔ هنرهای زیبا تأسیس گردید و تعداد زیادی فیلم از جمله یک مجموعهٔ فیلم‌های خبری به نام *اخبار ایران* ساخته شد و در سینماهای عمومی سراسر کشور به نمایش درآمد. ایثاری در تولید این فیلم ها و کارآموزی سینماگران جوان نقش مهمی را ایفا کرد و سال‌ها بعد در دههٔ ۱۹۷۰ به عنوان استاد فیلم دانشگاه ایالتی میشیگان مدیر طرح وسیعی شد که هدفش ساختن تعداد زیادی فیلم راجع به تاریخ ایران به منظور پخش در مدارس امریکا بود. ثمرهٔ این طرح که با حمایت مالی سازمان رادیو تلویزیون ملی ایران به اجرا گذاشته شده بود، فقط سه فیلم یک ساعته است. بقیهٔ طرح به علت تظاهرات وسیع دانشجویان و استادان ضد شاه در دانشگاه معوّق ماند. ایثاری از تجربیات و از آرشیو شخصی خویش (از جمله عکس های نایاب) کمک شایسته می‌گیرد تا جریانات و زیر و بم‌های این دو طرح سینمائی-سیاسی را به نحو مؤثری مجسم کند. علاوه براین، فهرست کاملی که او از فیلم‌های خبری اخبار ایران، و دیگر تولیدات اصل

چهار در ایران به دست می‌دهد، نه تنها منبع مهمّی برای تاریخ سینما بلکه برای تاریخ اجتماعی ایران دراین دوره نیز محسوب می‌شود.

درکتاب ***سینما درایران، ۱۹۷۹- ۱۹۰۰*** بی دقتی‌ها، خطاها و لغزش‌های چندی به چشم می‌خورد که به امید تصحیح تاریخ سینما در ایران در زیر به آنها اشاره می‌شود. اوّلین سینمای عمومی ایران نه در سال ۱۹۰۵ که در دسامبر ۱۹۰۴ تأسیس شد، و کارگردان مجموعهٔ تلویزیونی ***سرکار استوار***، پرویز صیاد بود نه پرویز کاردان. عنوان فارسی بسیار از فیلم های مستند از قلم افتاده اند و این کار مراجعه به آن ها را دشوار می‌کند. در نام ها و در ترجمهٔ عنوان بعضی از فیلم ها به انگلیسی نیز اشتباهاتی رخ داده است: نام فیلم ابراهیم گلستان ***یک آتش*** است نه ***آتش***، و فیلم ***طبیعت بی جان*** اثر شهید ثالث باید Still Life ترجمه شود نه Spiritless Life. همچنین فیلم ***فریاد نیمه شب*** خاچیکیان باید The Midnight Scream ترجمه شود نه The Midnight Terror.

عدم دقّت نویسنده در ارائهٔ دقیق و کلمه به کلمهٔ قوانین ممیّزی حاکم بر سینما از اشکالات عمدهٔ کتاب است. سانسور یا ممیزی در سینمای ایران (چه قبل و چه بعد از انقلاب) امری اجباری ولی طبیعی بوده است و آگاهی دقیق از ریزه‌کاری‌های قوانین مربوطه می توانست به ما امکان پژوهش‌های عمقی و نظری مهمّی را بدهد. چگونگی پیدایش گونه‌های خاص در سینمای ایران، برشماری زیرکی‌ها و شگردهای سینماگران برای شکستن ستد سانسور یا مقاومت در برابر قوانین دست و پا گیر از جمله زمینه های نیازمند به چنین پژوهش‌هایی‌است. اشکال دیگر کتاب این است که برای نگارش کلمات فارسی به زبان انگلیسی از یک روش یگانه (مانند روش کتابخانهٔ کنگره یا روشی که بر پایهٔ تلفظ باشد) استفاده نشده است.

و امّا، ضعیف ترین جنبهٔ این کتابِ با ارزش نداشتن یک نظرگاه تاریخی یا نظری همبسته در مورد سینمای ایران است. به زعم خود نویسنده، این یک کتاب نظری نیست، ولی ایثاری در دو بخش از کتابش داعیه‌هائی را مطرح می کند که اثبات آنها یا حداقل بحث دربارهٔ آن‌ها نیازمند استفاده از نظریه هائی است که در دو دههٔ اخیر درمطالعات سینمائی مطرح شده است. درفصل اوّل کتاب ادعا این است که: «پاره‌ای از عوامل ملّی، مذهبی، یا فرهنگی رشد سینما را یا تشدید یا کُند کردند» (ص ۵). در فصل سوّم می‌آید که سینما نه تنها جایگزین تقریباً همهٔ سرگرمی‌های سنّتی شد بلکه جوانبی از آن ها را نیز در خود "جذب" کرد (ص ۳۹). این هر دو داعیه جالب، قابل قبول، و قابل دفاع‌اند.

امّا نویسنده به اثبات و یا به چند و چون آن‌ها نمی‌پردازد بلکه این پیش فرض‌ها را تقریباً اثبات شده می‌انگارد. او قبلاً نیز در رسالهٔ دکترایش تعدادی از "مشخّصه‌های ملّی" ایرانیان را بر شمرده بود امّا به نظر می‌رسد درکتاب حاضر این مشخّصه‌ها از قلم افتاده باشند. امّا حتّی اگر نویسنده این مشخّصه‌ها را نیز آورده بود، باز کمبود نظری کارش جبران نمی‌شد، چرا که بحث دربارهٔ "مشخّصه‌های ملّی" و اثرات آن‌ها برسینمای یک مملکت بحثی پردامنه درنوشته‌های اخیر سینمائی است که نمی‌توان به آسانی از آن‌ها گذشت و یا آن‌هارا بدیهی انگاشت.

به همین ترتیب، با وجود آن که نویسنده به درستی معتقد است که فیلم‌نامه، دکور، اثرات مخصوص، و صدا درسینمای ایران از تعزیه تأثیر پذیرفته است، در اثبات این مدّعا از نظریهٔ خاصی بهره نمی گیرد. حال آن که، نظریه‌های مربوط به نمایش‌های تعزیه ای و"سینمای اوّلیه" که در اولین دههٔ سینما در ایران رواج داشته است ـو برپایهٔ "نمایش دادن" برای جمعی حاضر استوار بوده‌اند یعنی اصل "نمودار کردن" برای تماشاگرانی غایب ـ می توانست در این امر کمک حال وی باشد. اثرات تعزیه در سینما در شکل فعلی آن از حد بیانی بی بیّنه فراتر نمی رود. درمورد گونه های (genre) سینمائی نیز نویسنده درهیچ کجای کتاب بحثی ارائه نمی دهد. فیلم‌ها جدا جدا و تک تک مورد بررسی قرار گرفته اند، و پویائی سینمائی و تنش های سیاسی داخلی و خارجی حاکم بر پیدایش گونه های سینمائی نادیده گرفته شده است. علاوه براین، عدم توجه به نظریه ها و گفتمان‌های مربوط به استعمار و پسا استعمار (post-colonialism) ـبخصوص در بخش مربوط به فیلم‌های اصل چهار ـ به نویسنده امکان این را نمی دهد که سینمای ایران را در چارچوب وسیع‌تر داد و ستدهای فرهنگی و بازی های بین المللی قدرت مورد مداقه قرار دهد.

برخی را عقیده براین است که برای حفظ امانت تاریخی و بی‌طرفی نباید به نظریه‌ها و گفتمان‌های سینمائی و فرهنگی رو آورد. امّا چنان‌که هیدن وایت (Hayden White) نشان داده‌است، همهٔ تاریخ ها و تاریخ نگاری‌ها روایت هستند نه حقیقت. مطالعات فرهنگی چند سال اخیر نیز نشان داده است که هیچ پوششی بر تعصّب و جانبداری پوشاننده‌تر از ادعای بی‌طرفی نیست ـ ادعائی که در باز تولید آن، هم نویسنده و خواننده و هم کارگردان و تماشاگر شریک‌اند. یکی از وظایف تاریخ نگاری در هر رشته‌ای از دانش بشری، افشاء کردن روندها و مکانیسم‌هایی است که به کمک آن‌ها داعیه‌های حاکم بر جامعه بازتولید می‌شوند.

نیره توحیدی*

بازنگری در قلمرو جنسیّت

بی بی خانم استر آبادی، ***معایب الرجال: در پاسخ به تأدیب النسوان***
ویراستار: افسانه نجم آبادی، چاپ اول، تابستان ۱۳۷۱/۱۹۹۲، ۲۴۹ صفحه،
سلسله انتشارات «نگرش و نگارش زن» (شیکاگو)، جلد اوّل.

رویاروئی زن و مرد در عصرقاجار: دو رساله تأدیب النسوان و معایب الرجال
به‌کوشش دکتر حسن جوادی، منیژه مرعشی، سیمین شکرلو و ژانت آفاری،
بهار ۱۳۷۱/۱۹۹۲، ۳۰۶ صفحه. از انتشارات کانون پژوهش تاریخ زنان ایران
(شیکاگو) و شرکت جهان (مریلند).

دوکتاب بالا (که در این جا به اوّلی با نام ***معایب*** و به دوّمی با نام ***رویاروئی*** اشاره خواهم کرد) معرّف دو اثر جالب اجتماعی و فرهنگی از دوره قاجار اند. ***تأدیب النسوان*** بین سال‌های ۱۳۰۰ تا ۱۳۰۳ قمری (۱۸۸۲-۱۸۸۵میلادی) به چاپ رسیده است. براساس شواهد مورد اشاره در هر دو کتاب نویسندهٔ این رساله یک شاهزاده قاجار است که گویا از ترس عکس العمل منفی زنان نسبت به این نوشتهٔ زن ستیز، نام خود را فاش نساخته است. رسالهٔ دیگر، ***معایب الرجال***، به سال ۱۳۱۲ قمری (۱۸۹۴ میلادی) در پاسخ و اعتراض به ***تأدیب النسوان*** نوشته شده است. درحالی که ***تأدیب النسوان***، دوبار در ایران به‌چاپ رسیده و به دوزبان نگلیسی (۱۹۲۷) و فرانسوی (۱۸۸۹) نیز ترجمه و چاپ گشته، ***معایب الرجال***، پس از گذشت صد سال برای اولین بار درخارج از ایران و به همّت و پشتوانهٔ مالی‌شخصی محققّان فوق‌الذکر در دو ویرایش و چاپ جداگانه و به فاصلهٔ چند ماه از یکدیگر منتشر شده است. گفتهٔ دوستانهٔ حسن جوادی که «. . . بعداً تصمیم گرفتیم که شاید بهتر باشد هریک جداگانه کاری را که کرده ایم چاپ بکنیم که دو دید مختلف از این دو رساله را به خوانندگان داده باشیم» (***رویاروئی***، ص۴) نشان این است که دو چاپ جداگانه ناشی از رقابتی خصمانه و ناسالم نبوده است. ویرایش‌ها، حاشیه نگاری‌ها، تحلیل‌ها و اطلاعات مندرج در

---

* استاد روانشناسی اجتماعی و مطالعات زنان در دانشگاه هاروارد.

هر مجموعه نقاط قوّت و آموزش های خاص خود را دارند. مهم تر این که پس از صدسال بی خبری یا بی توجّهی به این نوشته، دو ویرایش و چاپ مختلف از آن شانس پخش و انتشار و جلب توجه به آن را می افزاید.

چنان که افسانه نجم آبادی و حسن جوادی هردو متذکّر می‌شوند، درسال ۱۳۵۲ خورشیدی، برای بار اول فخری قویمی درکتاب ***کارنامه زنان مشهور ایران*** (چاپ تهران)، بی بی خانم و رسالهٔ او را معرفی می‌کند. چند سال بعد (۱۳۵۶) هما ناطق و فریدون آدمیت درکتاب ***افکار اجتماعی و سیاسی و اقتصادی در آثار منتشر نشده ـ دوران قاجار***، گزیده هائی از هردو رساله ***تأدیب النسوان*** و ***معایب الرجال*** را نقل می‌کنند. درسال ۱۳۶۸، عبدالحسین ناهید درکتاب ***زنان ایران درجنبش مشروطه*** نیز گزیده های مشابهی را از بی بی خانم بازنویسی می‌کند. طی سال های ۱۹۸۵ تا ۱۹۸۸ درخارج از ایران، حسن جوادی در چند نوشته از جمله در کتاب «طنز در ادبیات فارسی»، که به انگلیسی نوشته شده، به معرّفی این دو رساله می‌پردازد.

امّا دسترسی خوانندگان و علاقمندان به متن کامل این دو رساله، آن‌هم همراه با تحلیل هائی نو که برانگیزندهٔ بازاندیشی و چالش در سنن و فرهنگ دیرین ما باشد، درسایهٔ انتشار دو مجموعهٔ اخیر میسّر شده است. نقطهٔ قوّت اصلی ***رویاروئی*** در این است که هردو رساله را درکنار هم دراختیار خواننده قرار می‌دهد. مقدّمهٔ حسن جوادی و دیباچهٔ هیئت تحریریه کانون پژوهش زنان ضمن ارائهٔ اطلاعات مفید تاریخی، جنبه های مهمی از هردو رساله را مورد نقد و تحلیل قرار می‌دهند. درپایان هر رساله توضیحاتی سودمند آورده شده است. تصاویر جالبی نیز از نشریهٔ ***ملا نصرالدین*** و کتاب ***هزار و یکشب*** درلابلای کتاب گنجانیده شده است.

مجموعهٔ دیگر ***معایب الرجال*** ضمن معرفی ***تأدیب النسوان*** تنها به چاپ و ویرایش رساله بی بی خانم اختصاص یافته که هم شامل متن ویرایش شده و هم رویهٔ نسخهٔ خطی رساله است. این مجموعه در برگیرندهٔ دو پیشگفتار تحلیلی و بحث انگیز مفصل به زبان فارسی و انگلیسی، پی نوشت های متعدد، واژه نامه، کتابنامه، فهرست آیات قرآنی، فهرست احادیث، فهرست ابیات و امثال، و نمایه است. قوّت اصلی این مجموعه نهفته درجدیّت، دقّت و پژوهش عمیق تر و وسیع تری است که ویراستار آن، افسانه نجم آبادی در ارائهٔ این رساله از خود نشان داده است. قسمت توضیحات و پی نوشت ها (که گاهی از فرط دقت به حد وسواس و تکرار غیر لازم می رسند) هر خواننده ای را بی اختیار به تحسین از وسعت دانش، حجم تلاش و زحمت ویراستار وا می‌دارد.

چنان که افسانه نجم آبادی و محمد توکلّی طرقی در مقدّمهٔ ***معایب الرجال*** و در توضیح سلسله انتشارات "نگرش و نگارش زن" می نویسند، «بازپردازی و باز اندیشی زن و زنانگی از مهم ترین جلوه های مدرن‌گرائی ایران بوده است.» نه تنها نگرش به زن و نگارش زن در تاریخ که کلّ تاریخ اجتماعی و سیاسی و فرهنگی ما عموماً مذکّر و بر بنیاد سیستم ارزشی و مقال مرد-مدارانه تدوین و تفسیر شده است. این فقط ادعای «عده ای از زنان فمینیست ایرانی مقیم اروپا و آمریکا» نیست بلکه از سال ها پیش نویسندگان تیزبینی در داخل ایران (نظیر رضا براهنی) درنقد "تاریخ مذکّر" ایران گاه به‌گاه قلم زده‌اند. امّا تلاش مداوم و پی‌گیرانه در بازخوانی، بازاندیشی و بازنویسی تاریخ اجتماعی و فرهنگی و سیاسی ایران، بخصوص باز تعریف از هویت زن ایرانی را، زنان نویسنده و محقّق ایرانی متعددّی چه در داخل و چه در خارج از ایران با هوشیاری قابل تحسینی آغاز کرده‌اند. به عنوان نمونه ***شناخت هویت زن ایرانی*** از شهلا لاهیجی و مهرانگیز کار (۱۳۷۱) و ***زن به ظنّ تاریخ: جایگاه زن در ایران باستان*** از بنفشه حجازی (۱۳۷۰)، از جمله بازنویسی های تاریخی غیر مرد-مدارانه در سال‌های اخیراند.

امروز زنان جوامع مختلف از جمله ایران ، متوجه شده اند که برای دگرگونی نظام مردسالاری و بهره برداری عادلانه تر از دست آوردهای بشری، می باید در جبهه‌ها و عرصه های متعدّد و متفاوتی مبارزه کرد. مبارزه تنها محدود به کسب حقوق و وضع قوانین برابر برای زن و مرد یا برابری امکانات شغلی و اقتصادی و سیاسی نیست. بازنگری و بازپردازی در گسترهٔ فرهنگ، هنر، مذهب، زبان و مقال تا نهفته ترین و خصوصی ترین مناسبات عاطفی، جنسی و خانوادگی بخش‌های مهم و مرتبط این نهضت طولانی و پیچیده را تشکیل می‌دهند.

امروز در ایران وخارج از ایران، بازنگری، تعبیر و تعریف غیر مرد-مدارانه، زن سویانه و نهایتاً غیر جنسیت گرا محدود به متون تاریخی و ادبی و سیاسی نیست. متون مذهبی، احادیث نبوی، حتی خود ***قرآن*** نیز توسط بعضی از زنان و مردان اصلاح طلب، از جمله مؤمنین به اسلام بازخوانی و تفسیر زن سویانه و برابری طلبانه می شوند. به عنوان نمونه می توان مقاله های نشریهٔ ***زنان*** و تاحدّی نشریهٔ ***زن روز*** و بعضی مطالب نشریهٔ ***پیام هاجر*** را معرّف تلاش های اخیر زنان ایران در باز اندیشی و چالش ارزش های مردسالارانه به شمار آورد. زنانی چون بی بی خانم استرآبادی صد سال پیش چنین حرکتی را آغاز کرده بودند. امّا متأسفانه اکثر ما از وجود او و از پیوند تاریخی بین امثال او و چهره هائی چون زرین تاج (طاهره قرّة العین) و تاج السلطنه بی اطلاع بوده ایم. بازخوانی و

چاپ و انتشار وسیع متونی نظیر *معایب الرجال* به ما کمک می‌کند که دوره ها و بخش‌ها و تلاش‌های مختلف گذشته و حال فرهنگ خود را در پیوند با یکدیگر بشناسیم، حلقه های گم‌شده را بیابیم، عناصر و اعضاء تشکیل دهنده نظام مردسالارانه و فرایند شکل گیری آن از یک طرف و زمینه های تاریخی مبارزه علیه آن را از طرف دیگر بهتر درک کنیم.

از سوی دیگر، توجه و علاقهٔ اخیر در بین محقّقان نواندیش ایرانی به ویژه زنان به این نوع بازخوانی ها و بازپرداختن ها به متون ادبی و تاریخی کهن خود می تواند قوّت بخش آن گرایشی باشد که تلاش دارد به جای الگو برداری مکانیکی از "غرب"، هویّت خود را از لابلای الگوها و چهره های مثبت و مناسب در سیر تحوّل تاریخ بومی و ملی خود ایران جستجو، بازسازی و بازآفرینی کند. در این راستا البته استفادهٔ خلّاقانه از دستاوردها و شیوه های تجربه شده در"غرب" نیز اشکالی ندارد. مردان روشنفکر مذهبی و غیر مذهبی ما چه در نهضت مشروطه و چه درسال های اخیر از ایده های مُدرن و پسامدرن غربیان بهره گرفته اند. امّا وقتی زنان ایران از ایده های مُدرن فمینیستی که به دلایل تاریخی اقتصادی و سیاسی سابقهٔ طولانی تری در غرب دارند، استفاده می‌جویند هنوز هم با مارک "تحفه غرب" بودن مورد تخطئه قرار می‌گیرند[۱] تاکی باید به جای بحث روی صحّت یا سقم، مفید یا نامفید بودن یک ایده، آن را با ملاک "غربی" یا "شرقی" بودن مورد ارزیابی قرار دهیم؟

حدود صد سال قبل از بی بی خانم، در اواخر قرن هیجدهم و همزمان با انقلاب فرانسه، مری ولستونکرفت (Mary Wollstonecraft) اولین زن در اروپا بود که به پاسخگوئی علیه نوشته‌های جنسیت گرایانهٔ یکی از رجال وقت فرانسه به نام تالیران (Talleyrand) برخاست. نامه های سرگشاده و نیز کتاب «احیاء حقوق زن» او از اولین آثار کلاسیک نهضت فمینیسم در غرب محسوب می‌شود. بی بی خانم محتملاً از وجود ولستونکرفت و نوشته های او اطلاعی نداشته، امّا کاری مشابه او را با فاصلهٔ یک قرن در ایران آغاز کرده است. گرچه مبارزات زنان در جوامع مختلف تابع زمان، شرایط تاریخی و فرهنگی و اولویت های سیاسی هر جامعه است، امّا علّت اصلی و رسالت تاریخی این مبارزات در جوامع مختلف یکی است و ریشه در دینامیسم قدرت و مناسبات نابرابر جنسی دارد. «هرجاستم هست، مبارزه هست» و این اصل غرب و شرق نمی شناسد.

تأدیب النسوان چنان که ویراستاران هردو مجموعه توضیح داده اند، منعکس کنندهٔ منویّات قلبی، نگرش و توقعّات مردسالارانه، به ویژه در طبقهٔ حاکم دوران

قاجار، نسبت به زن و مناسبات جنسی است. این رساله به قول نجم آبادی در خدمت مردان و خطاب به مردان نوشته‌شده است البته با این امید که جهت تأدیب و آموزش زنان مورد استفاده قرار گیرد. از دید این رساله دلیل وجودی زن، برآوردن نیازها و خواسته های مرد است. به یک کلام و به قول بی‌بی خانم، ***تأدیب النسوان*** آشکارا و بدون رو دربایستی می‌خواهد که زن "زیردست و خدمتکار" مرد باشد و برای موفقیّت در این نقش باید تمام آداب و اصولی را که نویسنده طی ده فصل شرح می‌دهد رعایت نماید. فصل اول درباب سلوک و رفتار زن، فصل دوّم و سوّم درباب کلام و گفتار زن (مثلاً این که علیرغم هر بلائی که مرد بر سر زن می آورد، زن نباید به مرد زخم زبان بزند و یا از او گله کند)، فصل چهارم درمنع قهر کردن، فصل پنجم درشرح شیوهٔ درست راه رفتن و حرکات و عشوه‌ها و کرشمه‌های مورد پسندمرد، فصل ششم درآداب غذا خوردن، فصل هفتم درآداب آرایش و پاکیزگی بدن، فصل هشتم درآداب لباس پوشیدن، فصل نهم ـکه طولانی ترین فصل از فصول رساله را نیز تشکیل می‌دهدـ درآداب خوابیدن که به‌گفتهٔ نویسندهٔ رساله: «این باب معظم ابواب است. . . عمدهٔ مطلب و این همه شرح و بسط درهمین است،» و بالاخره فصل دهم درآداب صبح ازخواب بیدارشدن.

درحالی‌که آثار مشابه ***تادیب النسوان*** را در دوره های مختلف تاریخ فرهنگ ایران زیاد می توان یافت، «ولی آثار شبیه ***معایب الرجال*** اندک است. شاید گذشته از ***خاطرات تاج السلطنه*** این کتاب کم حجم و پُرمعنی در نوع خود بی نظیر باشد» (***رویاروئی***، ص ۱۳).

بازخوانی دقیق هرکدام از این دو رساله، خاصه در مقابله با یکدیگر، جنبه ها و زوایای مهمی از حیات فرهنگی، خصوصیّات روانشناختی و جامعه شناختی سال‌های قبل از نهضت مشروطه را نشان می دهد. ویراستاران هردو مجموعه به بسیاری از این جنبه های مهم اشار کرده اند. از جمله این که برخلاف تصوّر رایج، زنان دوران قاجار عموماً، و زنان درباری خصوصاً همگی به موجوداتی بی قدرت، منفعل، مطیع و ناآگاه از حقوق انسانی خود تبدیل نشده بودند. شاید افزایش تعداد زنان آگاه و مقاومت فزایندهٔ آنان است که انگیزه اصلی نوشتن ***تأدیب النسوان*** توسّط شاهزاده قاجاری شده. چرا که رسالهٔ ***تأدیب النسوان*** که به ظاهر قصد ادب کردن زنان را دارد، درباطن رساله‌ای است است تدافعی که از موضع ضعف نوشته شده (***رویاروئی***، صص ۱۸-۱۹) و ناشی از هراسی است نه تنها نسبت به مقاومت ها و قدرت بالقوّه و گاه بالفعل زنان، بلکه در

برابر همایش های اندرونی زنان (همانجا و نیز ***معایب***، ص ۱۹). از لابلای سطور ***تأدیب النسوان***، احساس ناامنی، فقدان اعتماد به نفس، اضطراب درونی و شخصیت ضعیف برخی مردان قدرتمند و شاهزادگان و اعیان دوران قاجار را می توان تشخیص داد. نویسندهٔ ***تأدیب النسوان*** دائماً مرد را باصفت ***بیچاره*** مشخص می کند و درجائی نیز آشکارا می نویسد:

> اگرکسی گوید من از زن نمی ترسم، یا کم عقل است یا دروغ می گوید. چرا که اوّلاً آدم عاقل از خلقت خفیف العقل باید بترسد، ثانیاً چگونه ملاحظه نکند که عصمت انسان، مال انسان، جان انسان، اولاد انسان، عیال انسان در دست زنست. هرساعت هم که نمی توان مثل پیراهن و زیرجامه زن را عوض کرد. . . (***رویارونی***، ص ۶۷)

این عبارات بخوبی روانشناسی جنسی مردی را که پروردهٔ نظام مردسالاری است به نمایش می‌گذارد. این احساس دوگانه و ضد و نقیض نسبت به زن، یعنی احساس نیاز و کشش و عشق از یک سو، و ترس، خصومت و نفرت از سوی دیگر، در آثار منظوم و منثور ادبی منعکس بوده است و محدود به دوران قاجار و منحصر به جامعهٔ ایران نیست. مطالعات روانشناختی و جامعه شناختی جنسیّت نشان می دهد که تا زمانی که مناسبات زن و مرد از نوع مناسبات سلطه‌جو و سلطه‌پذیر یا حاکم و محکوم است، رابطهٔ سالم انسانی مبتنی برعشق و اعتماد و اتکّاء دو جانبه بین این دو غیرقابل حصول خواهدبود.

امّا برخلاف نویسندهٔ ***تأدیب النسوان*** که روحیهٔ زن‌ستیزانه و مضطربی دارد، بی‌بی‌خانم نویسندهٔ ***معایب الرجال*** نه از موضع مردستیزی و کینه‌وخصومت‌بامردان، که از موضع ضدّیت با مردسالاری قلم زده است. او می‌نویسد: «خداوند تبارک و تعالی مردان و زنان را عاشق و معشوق خلق کرده، نه ظالم و مظلوم» (***معایب***، ص ۸۷).

از طرف دیگر، برخلاف ضعف و عدم اعتماد به نفس غالب بربسیاری زنان تحت سلطه، بی بی خانم از خود روحیه ای قوی توأم با اعتماد به نفس، سرشار از محبّت و شور و طنز و بی باکی نشان می دهد. به نظر می رسد قدرت روحی و اعتماد به نفس بی بی خانم مدیون مادری قوی و آگاه، خاستگاه خانوادگی و طبقاتی بالنسبه قدرتمند و مورد احترام و از همه مهم‌تر استعداد و دانش و اندیشهٔ خلاّق خود وی باشد.

امّا ، با این همه وقتی حدیث نفس بی بی خانم را می خوانیم متوجه می‌شویم که او نیز از جراحات روحی و اجتماعی نظام مردسالاری درامان نمانده‌است

(*رویارویی*، ص ۲۳). وقتی هنوز ۳۶ سال بیشتر ندارد، از دید جامعه و مردان زمان خود دیگر جوانی و زیبائیش رو به افول گذاشته و در فرهنگی که «زن تا نزاید دلبر است و چون بزاید مادر»، و به قول بی بی خانم «زن فقط ۴۰ روز از عمر خود را سفید بخت است» (یعنی ۴۰ روز اوّل ازدواج)، شوهر بی بی خانم نیز هوای دلبر تازه ای کرده به دنبال بیرون راندن او از خانه، خدمتکار خانه را صیغه می کند. و همین بی بی خانم بزله گو، با اراده و شخصیّت و دانش وقتی با خطر طلاق، جدائی از فرزندان و تنگنای مالی روبرو می شود به زنی فرمانبردار، ضعیف و عاجز تبدیل می‌گردد و برای حفظ شوهر و خانواده و سرپناه خود، حتی حاضر به قبول هوو و یافتن صیغه به دست خود برای شوهرش می‌گردد. نوشتهٔ بی بی خانم، خاصّه فصل مربوط به شرح حال خود او، نمونه گویائی است از این که چگونه عدم استقلال اقتصادی زن در نهایت او را به وابستگی و ضعف می‌کشاند.

ویراستاران ***معایب الرجال*** به خوبی توضیح می‌دهند که این رساله برای زنان و درخدمت زنان نوشته شده است. بی بی خانم با استفاده از دانش ادبی و مذهبی خود و باسودجستن از طنز، شعر، حکایت، ترانه، احادیث نبوی و آیه‌های قرآنی، گاه با زبانی ادیبانه و گاه با زبانی عامیانه امّا همواره بی پرده و بی باکانه به شرح معایب و ستمگری های شوهران می‌پردازد. آن چه را که بی بی خانم طی فصول مختلف در زمینهٔ معایب مردان زمان خود بیان می‌دارد، به زبان امروز عبارتند از: شراب‌خواری و میگساری، قمار بازی، مصرف مواد مخدر و اعتیاد، بطالت و لاابالی گری، الواطی، بدرفتاری و ضرب و شتم زنان، امردبازی و فاحشه بازی و صیغه گیری. جالب این جاست که اگر امروز به لیست دلایلی که زنان درایران به عنوان علل درخواست طلاق از همسرانشان برمی‌شمرند نظری بیفکنیم[۲] شباهت آن قدر زیاد است که گوئی پس از صد سال گذشت زمان، هنوزهم توصیف و تنقید بی‌بی خانم درمورد بسیاری ازمردان امروز صدق می‌کند.

باری، بی بی خانم زنی است از طبقهٔ متوسط که با زنان طبقهٔ بالای دربار قاجار درارتباط قرار دارد و از محیط اجتماعی و فرهنگی آنان تأثیرگرفته است. بی بی خانم ما را به واقعیّت وجود زنان ایرانی آزاد اندیش و آزادی خواه که گاه از درون محیط های غیر منتظره ای چون دربار قاجار، در راه پی ریزی و زمینه‌سازی نهضت تجدّد و انقلاب مشروطه گام برداشته اند آگاه می کند.

به نظر من رسالهٔ بی بی خانم ما را به ضرورت پژوهش در زمینه‌های مختلف دیگری نیز رهنمون می‌شود، ازجمله پدیدهٔ کلفت گیری و پدیدهٔ بچه‌بازی

درحیات خانوادگی ایران. فصل آخر رسالهٔ بی بی خانم، یعنی شرح زندگی خصوصی و زناشوئی خود او، تصویری نیز از وضع اسفناک قشری از ستم‌کشیده ترین زنان ایران را به‌دست می دهد که از روی ناچاری و برای ادامه حیات به خدمتکاری درخانه این و آن می‌پردازند. نقش کلفت بسیاری از اوقات بُعد جنسی نیز دارد.[۳] وجود او چه بسا درخدمت التذاذجنسی آقا یا پسرخانه (به صورت صیغه و یا غیر آن) قرار گرفته و در متن روابط زناشوئی و مناسبات خانوادگی نقشی پنهان یا آشکار بازی می‌کند. بی بی خانم از این حقیقت پنهان در ساختار خانوادهٔ سنّتی در ایران نیز پرده بر می دارد. پدیدهٔ کلفت در تاریخ معاصر ایران نمونه ای از تلاقی ابعاد مختلف طبقاتی، قومی و مانند آن درستم کشیدگی زنان و از جملهٔ چالش ها در مقابل کشش های خواهرانه و یکپارچگی زنان اقشار مختلف شهر و روستا است.

و امّا پدیدهٔ "بچّه بازی" راکه بی بی خانم از آن تحت عنوان امردبازی یاد می‌کند (امرد یعنی پسر جوانی که هنوز ریش درنیاورده است) نباید با هم‌جنس گرائی یکی دانست. ویراستاران در هر دو مجموعه به اشتباه این دو را یکی انگاشته اند. البته نجم آبادی ضمن ترجمهٔ امردباز به **homosexual** به نارسائی این ترجمه اذعان دارد. امّا باوجود اشاره به لغت مناسب‌تری که **paedophilia** باشد (**"معایب"**، ص ۱۶، بخش انگلیسی)، تفاوت بین این دو پدیده را مبهم می گذارد. پدیدهٔ هم جنس گرائی در ایران نیاز به پژوهش وسیع دارد، امّا در تعاریف قانونی و روانشناختی و روانپزشکی رایج در آمریکا، هم جنس گرائی و"بچّه بازی" دو پدیدهٔ بسیار متفاوت محسوب می شوند. بچّه بازی به مثابهٔ یک انحراف جنسی عموماً در بین مردان "دیگرجنس گرا" دیده می شود. این پدیده همواره در یک رابطهٔ قدرت نابرابر تظاهر می کند و در واقع نوعی کودک آزاری شمرده می شود و به عنوان یک جرم مشخّص مجازات قانونی دارد. در فرهنگ ایران، امّا، هنوز چنین تفکیک هائی صورت نگرفته است. به علاوه قبح همه جانبهٔ بچّه بازی و آثار منفی روانی و جسمی آن بر نوجوانان و بر روابط زن و مرد مورد بررسی قرار نگرفته است. شواهد چندی حکایت از آن دارد که این پدیده محدود به دوران قاجار نبوده است. به عنوان مثال، صمد بهرنگی از رواج آزارجنسی پسربچّه ها توسط معلمّان مرد در روستاها و شهرستان های ایران سخن گفته است. در ادبیات ایران نیز شعرای بزرگ و مورد احترام ما از سعدی گرفته تا ایرج میرزا از تجربیّات جنسی خود با پسربچّه ها بدون احساس شرم و حتی به مثابهٔ نوعی قدرت نمایی مردانه سخن گفته اند(برای

نمونه نگاه کنید به قطعهٔ "حیله" در دیوان ایرج میرزا).[۴]

در این جا بی مناسبت نیست گفته شود که این نوع نوشته های قبیح و پورنوگرافیک بزرگ مردان ادب ایران گوی "عریان کلامی" را از امثال بی بی‌خانم ربوده و هیچ نوع "عفّت کلام"ی را مرعی نداشته اند. اشکال کار آن ها، امّا، نه عریان کلامی دروصف عشقبازی سالم و طبیعی است، که بر آن ایرادی نمی توان گرفت. ایراد در این است که ایرج میرزا وسرایندگانی نظیر او وقیحانه و شادمانه در وصف فریفتن و تجاوز به عنف به نوجوانی درخواب شعر می‌سرایند، یعنی در وصف عملی که در یک جامعهٔ متمدّن سزاوار مجازات قانونی همراه با روان درمانی است. منقّدان در فرهنگ مردسالارانهٔ ما، امّا، گفتار، نوشتار و اعمال زن و مرد را با دو ترازوی متفاوت سنجیده اند. تابحال من ندیده ام کسی سعدی، ایرج میرزا، عبید زاکانی، سوزنی سمرقندی، عارف قزوینی، عشقی، ادیب الممالک فراهانی و[۵] نظایر آنان را به خاطر عدم رعایت "عفّت کلام" مورد سرزنش و انتقاد قرار دهد. امّا وقتی فروغ فرّخزاد با عریان کلامی از تجربهٔ طبیعی جنسی خود می سراید و یا بی بی خانم یا ویراستار اثر او، بی پرده و با زبان مردم از آلات جنسی نام می‌برند و یا یک رابطهٔ جنسی را صرفاً به منظور توضیح واقعه ـ نه چون ایرج میرزاها جهت التذاذ بیمارگونه ـ آن هم در یک رسالهٔ طنز آمیز بیان می‌دارند، به "نانجیب" بودن و "بی عفّتی کلام" متّهم می‌شوند. چه بسا یکی از دلایل عدم چاپ رسالهٔ بی بی خانم همین کلام عریان او بوده است. در این جا قصد من دفاع کلی از "عریان کلامی" به هرمعنا نیست، بلکه اعتراض به کاربرد معیارهای دوگانهٔ جنسیّت‌گرا در ارزیابی ارزش‌ها و کلام و آثار زنان و مردان نویسنده است.

در گسترهٔ یک بحث سالم نظری درزمینهٔ مطالعات زنان، در این جا چند پیشنهاد و نقطهٔ نظر را نیز به‌طور نقدگونه نسبت به پیشگفتار افسانه نجم آبادی طرح می‌کنم. از عشق و شوری که نجم آبادی نسبت به بی بی خانم نشان می‌دهد می توان حدس زد که همانا بی بی خانم که با متون کلاسیک ادب ایران و زبان قرآن و احادیث آشنائی دارد، الهام بخش و مشوّق نجم آبادی به سمت مطالعهٔ بیشتر متون قدیم ادبی و مذهبی شده است. و الحق که ویراستار در این راه به پیشرفت های شایانی نیز دست یافته است. به نظر من دیگر زنان محقّق مقیم خارج نیز خوب است این کار را الگو قرار دهند. اگرچه اقامت درخارج از ایران و تحقیق و تدریس در دانشگاه های آمریکائی و اروپائی به ناگزیر فرصت و احساس نیاز لازم برای این کار را از پژوهشگران می‌گیرد، امّا برای سهم داشتن

در باز اندیشی و باز آفرینی فرهنگ ایران، می باید ماوراء محدودهٔ ادبیّات و تئوری های فمینیستی معاصر درغرب حرکت کرد.

امّا درست‌درهمین راستا و با توجّه به همین هدف است که تکیهٔ بیش از حدّ و اغراق‌آمیز نجم‌آبادی بر نقش زبان بطورکلی وسبک زبان در فرایند مُدرن‌گرائی زن ایرانی را نابجا، نادرست وناسودمندمی‌دانم و درآن نوعی تأثیرپذیری غیر خلاّق و نامناسب از بعضی ایده های پسامدرنیسم (postmodernism) می بینم. اگر چه عریان کلامی، شهامت و بی باکی بیان از نقاط قوّت رسالهٔ بی بی خانم است، امّا تئوریزه کردن سبک بیان بی بی خانم را، به مثابهٔ زبانی که تنها ویژهٔ زنان بوده و به دوران پیش از «پاکسازی جنسی گفتمانی» یعنی به پیش از زبان زیر حجاب رفتهٔ زن مُدرن بر می‌گردد، یک جانبه و اغراق آمیز می دانم. چرا که اولاً این تئوریزه کردن مستلزم تحقیق ها و داده های مردم شناختی و جامعه شناختی است، و ثانیاً در این کار نباید جوانب دیگری راکه باعث تفاوت های زبانی می شود، نادیده انگاشت. در پیشرفت به‌سوی تجدّد، با افزایش مدارس و ترویج هرچه بیشتر زبان نوشتاری، باهم آمیزی روزافزون زن و مرد در اجتماع، "پاکسازی گفتمانی"، "تأدیب" پیکر، رفتار و زبان هردو جنس (زن و مرد) ضرورت یافت، البتّه‌در راه‌هایی ناموازی و با معیارهائی ناهمسان و جنسیّت گرایانه. از همین رو، تفاوت این زبان ها تنها بُعد جنسی ندارد. چرا که دو زبان مورد بحث نجم آبادی، از یک طرف به اقشار مختلف اقتصادی و فرهنگی جامعه تعلّق دارد و از طرف دیگر نمایانگر تفاوت میان زبان گفتاری و نوشتاری است. امروز نیز در ایران بین زبان محاوره ای زن کارگر و زن کارمند، زن شهری و زن روستائی، زن خانه دار و زن شاغل تفاوت‌هایی وجود دارد. این تفاوت ها، امّا، در زبان نوشتاری آن ها کمتر می‌شود. از طرف دیگر همین امروز نیز بین زبان محاوره ای زنان تحصیلکرده و شاغل در حضور یک جمع زنانه با یک جمع مختلط (زنانه-مردانه) تفاوت وجود دارد، همان گونه که بین زبان نوشتاری زنان نویسنده و مردان نویسنده نیز تفاوت های پنهان و آشکار قابل ملاحظه ای هست.

آن چه برای من خواننده از تأکید و تمجید بیش از حد نجم آبادی از "عریان کلامی" و سبک بیَان بی بی خانم روشن نیست، نتیجهٔ عملی این سبک است. عریان کلامی بی بی خانم در یک متن طنزگونه و درآن زمینهٔ تاریخی و اجتماعی و با توجه به مخاطبانش، مناسب، طبیعی و حتی جذّاب و دلنشین است. امّا آیا باید همان زبان را امروز در متنی عاری از طنز و درزمینهٔ تاریخی و موقعیّتی

دیگر نیز به‌کار برد؟ آیا چنین کاری را باید نمودار شجاعت در پرده دری و کشف حجاب تحمیلی بر زبان زنان دانست؟ به نظر من خیر. به مصداق «هـــرسخن جائی و هرنکته مقامی دارد» می‌توان و باید هم علیه متّهم کردن بـی‌بـی‌خانم به "بی‌عفّـتی کلام" برخاست، و به افشای بار دوگانهٔ کلمهٔ "عفّت" و ترازوی نامتوازن اخلاق جنسی پرداخت، و هم حرمت کلام، یعنی آداب و اخلاق و قواعد غیرجنسیت گرای زبان را به تناسب جا و مکان رعایت نمود. ازاین‌گذشته من برخلاف نجم آبادی زبان ***معایب الرجال*** بی بی خانم را نه pornographic نه حتّی erotic (**معایب**، ص ۱۶، بخش انگلیسی)، بلکه آن را زبانی بی پرده، رک، گاه ادیبانه و گاه عامیانه دیدم. هدف بی‌بی‌خانم در بیان وقایع و رفتارها و اعضاء جنسی درهیچ کـجا التذاذجوئی پورنوگرافیک به‌معنی دقیق کلمه نبوده است.

هردو ویرایش، به خصوص ویرایش نجم آبادی تنها از محاسن و نقاط قوّت رسالهٔ بی بی خانم سخن گفته اند. به محدودیّت ها و اشکالات دیدگاه های رساله، امّا، یا کمتر اشاره شده و یا هیچ اشاره ای نشده است. بدون شک رسالهٔ بی بی خانم و نظرگاه ها و شیوهٔ نقد او از مردسالاری درنوع و زمان او بی نظیر و قابل تحسین فراوان است. او علی‌رغم محدودیّت ها و تضادهای موجود به خوبی تلاش کرده است حتّی آیات جنسیّت‌گرای قرآنی را نیز تفسیر و تعبیری تساوی جویانه نماید. تکّیهٔ او بر نسبی بودن حقایق و مسائل و تنوّع وجود سلیقه ها و تفاوت‌های فردی، رها بودنش را از جزم اندیشی نشان می‌دهد. این خصائل به‌ویژه در ایران کنونی، که باغلبهٔ جزم اندیشی و تعصّب فکری روبروست، بسیار مغتنم و ارزنده است. امّا در عین حال خود بی‌بی‌خانم نتوانسته در همهٔ زمینه ها از چارچوب اندیشه، رفتار و گفتار مردسالارانه فراتر رود. گاه شاید به ناچار و به مصلـــحت و از روی طنز، امّا گاه با اعتقاد و بطور ارادی از مضامین مردسالارانه دفاع می‌کند. اگر مدح و ثناگوئی او نسبت به پادشاه راکه بزرگترین نماد پدرسالاری است از روی مصلحت و ناگزیری بدانیم، "ضعیفه" خطاب کردن زن خدمتکار، وحشی و بی شعور دانستن مردم طبقهٔ پائین، "ضعیف‌العقل" انگاشتن زنان (**معایب**، ص ۶۴) را نمی‌توان به‌راحتی توجیه کرد.

دیگر این که به نظر من کاربردصفت "زن-مدار" برای رسالهٔ بی بی خانم نامناسب است. به خصوص که نجـم آبادی این واژه ها را در مقابل مرد-مدار ***تأدیب النسوان*** به کار برده است. ***معایب الـــرجال*** نقـــطهٔ مقابل ***تأدیب النسوان***

نیست. مرد-مداری ترجمهٔ صفت منفی androcentric است و آن گفتار، رفتار و سیستم فکری را نشان می دهد که درآن مرد جنس برتر، مرکز و محور ارزیابی ها انگاشته می‌شود. بی‌بی خانم، امّا، به تساوی زن و مرد (و نه برتری جنسی زنان برمردان) معتقد است. دیدگاه و نوشتهٔ او را با ترکیب خوبی که نجم‌آبادی خود به کار برده، یعنی "زن سویانه" بهتر می توان توصیف نمود تا "زن مدارانه".

تلاش نجم آبادی برای واژه سازی های فارسی به مثابهٔ معادل هائی برای مفاهیم رایج در نوشتار فمینیستی را قابل تحسین و سودمند می‌دانم، امّا معتقدم اصـــرار او برای واژه پردازی درهر زمینه، خودآگاهی بیش از حدّ او به زبانی که به‌کار می برد، حواس خواننده را بی اختیار بیشتر در قید زبان او نگاه می‌دارد تا در دریافت پیامش. از طرف دیگر بیم آن دارم که این زبان نوشته های او را به محیط های آکادمیک و نخبگان محدود سازد. شاید این فشار فرهنگ و کلام نخبگان مردسالار است که ساده نویسی زنان را به حساب بیسوادی می گذارد و آن ها را به کاربرد کلامی "سنگین" و نخبه پسند می کشاند. امّا من چون هیچ شبهه ای در وسعت دانش، پیش‌کسوتی و سهم ارزنده افسانه نجم آبادی، چه در جامعه شناسی زنان ایران و چه در مبارزات رهائی بخش آنان، ندارم و چون می‌خواهم افراد بیشتری حرف های او را بفهمند، آرزو می‌کنم که، مثل چند سال گذشته، ساده و بی پیرایه بنویسد و زبانی را به کار برد که به "زبان سنّتی" زنان (به همان معنا که خود توضیح می‌دهد، ص، ۳۱) نزدیکتر باشد.

پانویس ها:

۱. ن. ک. به: جلال متینی، *معایب الرجال*، نوشتهٔ بی بی خانم استر آبادی، *ایران شناسی*، سال پنجم، شماره دوم، تابستان ۱۳۷۲، صص ۴۳۷-۴۴۲.

۲. برای مقایسهٔ علل طلاق و مشکلات زناشوئی در بین ایرانیان امروزی (درداخل و خارج از ایران) ن. ک. به:

Nayereh Tohidi, "Iranian Women and Gender Relations," in R. Kelley, J. Friedlander, and A. Colby, eds.,*Irangeles: Iranians in Los Angeles*, Berekley: University of California Press, 1993, pp. 175-217.

۳. برای نمونه ن. ک. به:

Shahla Haeri, *The Law of Desire: Temporary Marriage in Shi'i Iran*, Syracuse University Press, 1989, pp. 83-86.

۴. ن. ک. به: دیوان ایرج میرزا (مشتمل بر مقدمه و قصائد و غزلیات و مثنویات)، تهران، مظفّری، بی تاریخ، سس ۲۸۸-۲۹۲.

۵. در این جا از دوست گرامی فضل الله روحانی، که دریافتن این نمونهٔ اشعار راهنمای من بودند، سپاسگزاری می کنم.

احمد کریمی حکّاک

ما و نظریه پردازان ادبی غرب

بابک احمدی، ***ساختار و تأویل متن***، دو جلد، تهران، نشر مرکز، ۱۳۷۰
۷۶۰ ص.

ساختار و تأویل متن کتابی است در شرح آرا و عقاید برخی از مهمترین نظریّه پردازان معاصر اروپا و آمریکا به زبان فارسی. هرجلد از کتاب به دو بخش تقسیم شده، و بدین ترتیب چهار بخش مشخّص پدید آمده است. کتاب اوّل: نشانه‌ها و شکل متن؛ کتاب دوّم: بررسی ساختاری متن؛ کتاب سوم: شالوده‌شکنی متن؛ و کتاب چهارم: تأویل متن. سه پیوست نیز در پایان کتاب آمده است. پیوست یک شامل بحثی در چند اصطلاح مهم است، همچون **rhetoric**، **poetics**، **critic**، **discourse** و **enunciation**؛ پیوست دو شرحی است مختصر در روش "نشانه شناسی"؛ پیوست سه مطلبی است در شرح مفهوم "تقلید"**mimesis** از نظر ارسطو. در پایان کتاب دو برابر نامهٔ واژگان نیز دیده می‌شود، یکی «فرانسوی به انگلیسی و فارسی» و دیگری «فارسی به انگلیسی و فرانسوی» ـ و نیز نمایهٔ نام‌ها، که این مطالب پایانی کتاب برای درک مفاهیم و واژه های اساسی به کار رفته درمتن کتاب سخت مفید می‌افتد.

موضوع اصلی کتاب ***ساختار و تأویل متن***، طرح چکیدهٔ عقاید نظریّه پردازان اروپائی و آمریکائی است که برای نخستین بار به صورتی منظّم در ایران عرضه می‌شود، درکتاب نخست عمدتاً با سیر تکامل نگرش ساختاری به متون ادبی آشنا می‌شویم، و گفته‌های نظریه پردازانی همچون ساسور، پیرس، شکلوفسکی،

یاکوبسن، باختین، لوتمن و پروپ را از نظر می‌گذرانیم. کتاب دوّم ناظر است برکار کسانی چون لوی استروس، میشل فوکو، رولان بارت، تزوتان تودوروف، ژان ژنه، ژولی کریستوا، و اومبرتو اکو. کتاب سوّم مروری است برنظریات و آثار دریدا، هوسرل، باتای، بلوم، هارتمن و دِمان که در سایهٔ افکار متفکّران پیشاهنگی مانند نیچه، فروید و هایدگر تشریح شده است. و سر انجام کتاب چهارم به بررسی اصول و روش‌های شرح و تفسیر متون ادبی اختصاص دارد، و برای عنوان آن، به منظور القای ویژگی‌های تمایزبخش این روش، از خود واژهٔ "هرمنوتیک"(hermeneutics) استفاده شده است. دراینجا خواننده با زبدهٔ آرای افـــرادی مانند شلایر ماخر، دیلتای، گادامر، هرش، ریکور، آیزر، و یاس آشنا می‌شود.

حضور کتابی با این وسعت درمضمونی که پیش از این هرگز به شکلی چنین جامع و منسجم در زبان فارسی ارائه نشده بی تردید می‌بایست از سوی منتقدان ادبی و ادیبان ایرانی به مثابهٔ نقطه عطفی در آشنائی با سیر تکوین آرای غربیان دربارهٔ مبانی نظری نقد ادبی تلقی شود و سخت مورد استقبال قرار گیرد. امّا درخلال نزدیک به سه سال که از نشر این اثر می‌گذرد، تا آنجا که من می‌دانم، هیچ نقد روشنگرانه ای، چه در ایران و چه درخارج، براین کار نوشته نشده، و مباحث مندرج درآن یا شیوهٔ ارائهٔ آنها، یا بهره‌ای که از آن می توان گرفت، مورد بررسی مفصّل و نکته به نکته قرار نگرفته است. بدین‌ترتیب، ندای نویسندهٔ آن، که لابد طرح این مباحث را در جامعهٔ کنونی ایران حائز اهمیّت تشخیص داده و رنج چنین تألیفی را برخود هموار کرده، پاسخ همدلانه‌ای نیافته است. این نکته بیشتر از آن رو درخور تأمّل است که کتاب حاضر، درعین حال که مفصّل ترین و جامع ترین کوشش در راه طرح آرای نقد نظری اروپائیان در ایران است، نخستین آنها نیست. از ***بوطیقای*** ارسطو تا ***درآمدی به نظریهٔ ادبی*** تری ایگلتون آثار متعـــدّد و گوناگونی را مـی‌توان نام برد که در ایران به زبان فارســـی ترجمهٔ شـــده و به چاپ رسیده‌است، امّا به ندرت می‌توان نقدهای اصولی را از این گونه آثار نشان داد که هدفی جز تحسین و تمجید نویسنده یا مترجم، و یا خرده گیری از کار او را دنبال کرده باشد. حقیقت این‌است که امروز، در جامعهٔ ایران، گفت و شنود ادبی نیز وضع چندان بهتری از گفت و شنود سیاســـی ندارد، یعنی هدف اغلب شنودن سخن دیگـــری با تمامی توان، و برزبان آوردن پاسخی همدلانه و حق جویانه نیست. سخنی از زبانی اگر شنیده می‌شود شُکری است یا شکایتی به قصد نواختن گوشی یا آزردن دلی. و پاسخ از

جایی اگر می‌رسد آفرینی است شاید، یا نفرینی حاکی از لذّت یا وحشت یا بهت یا حیرت. ندائی، همدلانه، امّا، شاید هرگز، شاید بسیار به ندرت.

به عنوان یک رویداد فرهنگی، شاید باید انتشار کتاب ***ساختار و تأویل متن*** را قابل مقایسه دانست با انتشار ***سیر حکمت در اروپا*** تألیف محمّدعلی فروغی ، یا ***زمینهٔ جامعه شناسی*** تألیف امیرحسین آریانپور، یا ترجمهٔ ***تاریخ تمدن*** ویل دورانت به زبان فارسی. همهٔ این کتاب‌ها، نه شخص یا گرایشی که فرایندی فکری را، چنانکه در جاهایی از جهان اندیشیده شده، طرح می‌کنند، تا شاید جامعه از آگاهی حاصل بهره مند گردد. با توجه به حضور این کتاب در جامعهٔ ایران، امروز پژوهنده یا دانشجوی ایرانی، که شاید به زبان های فرانسه یا انگلیسی دسترسی نداشته باشد، می تواند ـدست کم باید بتواندـ در لحظهٔ برخورد با نام‌هایی همچون فوکو، دریدا ولاکان، یاپیرس، باختین و هارتمن، این کتاب را بگشاید و با عمدهٔ افکار و زبدهٔ آثار این نظریه پردازان آشنا شود. شاید حتّی بتوان انتظار داشت که خوانندهٔ پُرحوصلهٔ ***ساختار و تأویل متن***، پس از خواندن کتاب بتواند سیر اندیشهٔ ادبی را، آن سان که امروز در دانشگاه های اروپا و آمریکا موضوع تعلیم و تعلّم قرار می‌گیرد، درک کند. شاید حتّی بتوان انتظار داشت که خوانندهٔ هوشمند و بردبار این کتاب بتواند از ارتباطات میان این شیوهٔ برخورد با متون ادبی درس هایی نیز برای برخورد با آثار ادبی موجود در زبان خویش بگیرد. بدوش گرفتن چنین باری خود کافی است تا نام مؤلّف را شایستهٔ ثبت درسیاههٔ کسانی که به خدمتی بایسته و بجا درسیر تکوین اندیشهٔ ادبی در ایران امروز کمر بسته اند گذاریم، و به کارش ارج نهیم.

امّا برعهده گرفتن کاری چنین صعب بی تردید مشکلات بزرگی را نیز به همراه دارد. به نظر ما، برخی از این مشکلات عبارتند از: یافتن زبان و لحنی مناسب برای طرح مفاهیم و آرا، جست و جوی راه هایی برای نزدیک تر کردن مفاهیم مجّرد و عام به ذهن خوانندگان ایرانی ادبیّات، و ایجاد زمینه هایی برای درک اعتبار این گونه اندیشیدن برای باورتر کردن تفکّر ادبی در ایران. باید همواره به خاطر داشت که افکار دیلتای و باختین و لاکان خود در برداشت‌های اینان و جوامع شان از جمال و جمال شناسی، از ادب و ادبیّات، و از نقد و نظر ریشه دارد. از سوی دیگر، نیز باید همواره به خاطر داشت که این افکار را در جامعه ای طرح می‌کنیم که هنوز غرابت آنها را در بسیاری از متون خود با گذاشتن گیومه در دوسوی کلماتی همچون ساختار گرایی و نشانه شناسی ثبت می‌کند. درجامعهٔ ایران هنوز گروهی برنقیض "تقدّم نظر برعمل" فائق نیامده‌اند،

یعنی مثلاً می‌اندیشندکه چون مولوی و حافظ پیش ازهیدگر و باتای می‌زیسته‌اند، بهره گرفتن از افکار اینان در بررسی آثار آنان "خطا" ست. و این همه را باید بر پریشانی و آشفتگی زبان بحث در مسائل نظری، در سرتاسر دوران معاصر درفرهنگ ایران، افزود تا ابعاد دشواری‌هایی که مؤلّف در کار خود با آنها رو به رو بوده ـو متأسفانه آنها را چنانکه باید به بحث نگذاشته است ـ روشن شود. درهمین مورد اخیر، نمونه وار می توان گفت بحثی که بابک احمدی در "پیوست یک" (صص ۷۰۹-۱۰) در ردّ معادل "بوطیقا" برای poetics و مناسب تر بودن عبارت "نظریّه‌ی ادبی" برای آن مفهوم ارائه می‌دهد کلاً ناکافی است و کمتر کسی را با آن مجاب می‌توان کرد. برخی از معادل هایی نیز که نویسندهٔ کتاب به‌کار برده یا راه را بر درک مفهوم می‌بندند و یا مفهوم را به چیزی خُردتر از خود آن تبدیل می‌کنند. "مطایبه‌ی رندانه" در برابرIrony "منطق مکالمه" دربرابرdialogique ، و "منطق چند گونگی" در برابر heterology از این قبیل اند. برای پرهیز از درگیر شدن در مبحث پایان ناپذیر معادل‌یابی برای واژگان و مفاهیم غربی در زبان فارسی به همین ها بسنده می کنیم.

شاید اساسی ترین چالش ناکامیاب مؤلّف را بتوان در ایجاد پیوند میان نظریات اندیشمندان غربی و افکار و آثار ادبی موجود در زبان فارسی دانست. در***ساختار و تأویل متن*** درگیری اصلی و عمدهٔ بابک احمدی با متون و آثار غربی است، و این از ویژگی‌های کتاب است و ایرادی برآن وارد نیست. گهگاه، امّا، به کوششی دودلانه بر می‌خوریم در راه برقراری گفت وشنود میان آن آراء و گفته‌های پُرمغزی از پیشینیان همزبان خویش، بی آنکه در طرح آنها مؤلف را، همچنان دورنگر و گسترده اندیش، در کنار خود ببینیم. در پایان فصل هفت، "ساختار و معنا"، در بحث افکار ژان پل سارتر ناگهان نویسنده از موضع عرضه کنندهٔ آرا به در می‌آید و برمسند قضاوت می‌نشیند، و بی آنکه خواننده را برای داوری قاطع خود آماده کرده باشد، می‌گوید:

> من منکر اهمیت این چهارکتاب [از آثار سارتر با نام های ***بودلر، ژنهٔ قدیس، واژگان و ابله خانواده*** نیستم] و می‌دانم که کارهای برجستهٔ سارتر در راه یافتن پاسخ هایی به آن پرسش فلسفی[چه چیزی دربارهٔ (هرنویسنده‌ای) مثلاً گوستاوفلوبر می‌دانیم؟] تاچه حد کارآیند، امّا برای آن کس که سودای شناخت متون ادبی را در سر دارد، پیروی از روش سارتر را توصیه نمی کنم و باور ندارم که پژوهش زندگینامهٔ مؤلفان پایه، یا آغاز گاهی درست باشد(ص۲۰۳).

و آنگاه بلافاصله گفتهٔ زیر را از عین القضاة همدانی نقل می‌کند:

> جوانمردا! این شعرها را چون آیینه‌دان ! آخردانی که آیینه را صورتی نیست درخود؛ امّا هرکه در او نگه کند، صورت خود تواند دید. همچنین می‌دان که شعر را درخود هیچ معنی نیست؛ امّا هرکسی ازو آن تواند دیدن که نقد روزگار او بود وکمال کار اوست. و اگر گویی که شعر را معنی آنست که قایلش خواست، و دیگران معنی دیگر وضع کنند از خود، این همچنانست که کسی گوید: صورت آیینه، صورت روی صیقل است که اوّل آن نمود (نقل شده از نامه های *عین القضاة همدانی*، تصحیح م. منزوی و ع. عسیران، تهران، ۱۳۶۲، ج ۱، ص ۲۱۶).

چند و چون در افکار ادبی سارتر، و نیز در نقش زندگینامهٔ نویسندگان (یعنی دانش خوانندگان دربارهٔ زندگی آنان) در تأویل آثارشان، موضوعی است فراخ و بحث انگیز. امّا جمله ای مختصر از نوع «پیروی از روش سارتر را توصیه نمی‌کنم»، و توسّل به تمثیل آیینه، آن سان که در گفتهٔ عین القضاة آمده، این مشکل را نمی گشاید. آیا به راستی آقای بابک احمدی براین باور است که «شعر را در خود هیچ معنی نیست؟» اگر چنین است، ایشان می‌بایست این باور خود را در آغاز کتاب ـ و چه بهتر که با تفصیلی بایسته ـ بر خواننده بگشاید تا خواننده بداند که آرای این همه نظریه پردازان از صافی چگونه ذهنی عبور کرده تا برصفحات کتاب حاضر بنشیند، یا به تعبیر عین القضاة آن افکار در چگونه آیینه‌ای بازتاب یافته است. به راستی تشبیه متن ادبی به آیینه ای که تنها کارش باز تاباندن چیزی ـ مثلاً افکار خواننده، یا "واقعیّت" ـ است از مواضع رادیکالی است که تقریباً همهٔ نظریه پردازان معاصر آن را مردود ـ یا دست کم دارای توانی محدود در درک ادبی ـ می‌شمارند.

از اینگونه مشکلات در ***ساختار و تأ ویل متن*** نمونه های چندی می‌توان یافت. امّا اینها همه در برابر اهتمام نویسنده در انتقال بخش بزرگی از مباحث رایج در اروپا و آمریکا به زبان فارسی رنگ می بازد. و حقیقت این است که توفیق بابک احمدی درحل مشکلات بسیار درکاری که ارائه کرده است چشمگیر است. تنها پس از تألیفات مشابهی از این دست می توان میزان توفیق او را در کشاندن مبحث نقد نظری به جامعهٔ ایران دقیق تر ارزیابی کرد. مثلاً روشی که مؤلّف، در کار اختصاص هر فصل یا موضوع به متفکّری یگانه، یا افرادی معدود، در پیش گرفته شاید به این دلیل باشد که در جامعهٔ ایران اغلب گرایش‌های فکری را به چهره‌ای واحد منتسب می‌کنند. این پرسش ها جای تأمّل دارد که آیا به جز

فرمالیست‌های روس، دیگرانی هم به مقولهٔ ارزش شکل متن اندیشیده و در این باب سخنان شایستهٔ تأمّلی گفته اند؟ آیا رابطهٔ ساختارِ متن و معنا را تنها در آثار و افکار لوی استروس و میشل فوکو باید جست؟ و سر انجام، مرزها و محدوده‌های توافق و تفارق میان نظریه پردازانی همچون باختین و لوتمن، یا دریدا و دِمان، یا بارت و ریکور درکجاست؟ هریک از این پرسش‌ها می تواند موضوع کند وکاوهای جدیدی باشد که دیر یا زود در ایران نیز باید مطرح شود. از ثمرات کتاب ***ساختار و تأویل متن*** یکی هم این است که امروز مقولهٔ نقد نظری، چنانکه متفکّران غربی آن را درک می‌کنند، می تواند به عنوان بخشی از سیر تفکّر در غرب از ارسطو تا نورتروپ فرای به شکل شیوه‌ای از برخورد آدمیان با مواریث ادبی خویش پذیرفته شود و موضوع پژوهش گردد. مثلاً خوانندهٔ کتاب ***ساختار و تأویل متن*** به خوبی می تواند از اهمیّت افکار نیچه برای تقریباً تمامی نظریه پردازان قرن بیستم آگاه شود، و درآن تأمّل کند.

دراینجا، امّا، می‌خواهم به مشکلی اشاره کنم که در سرتاسر تجربهٔ خواندن این کتاب ذهن خواننده را رها نمی‌کند. درفصل چهاردهم کتاب، با عنوان "فراسوی معنا"، از زبان موریس بلانشو و ژاک دریدا این پرسش مطرح می‌شود که: «در متن چه کسی حرف می‌زند؟» (ص ۴۵۵) برای من، این پرسش، در تجربهٔ خواندن کتاب ***ساختار و تأویل متن*** پرسشی همیشه حاضر بوده است. گاه احساس مزاحمی درخود یافته ام که می‌گفته است این روش سخن گفتن نمی‌تواند روش شخص مؤلّف، یعنی بابک احمدی، بوده باشد. از نکات بیوگرافیک، تا شیوهٔ قرارگرفتن نظرها درکنارهم یا طرح گفت و شنودهای بدون زمینه، یا بافت های کلامی بی پیشینه همه به گونه ای ارائه می‌شود که گویی از پس پشت متن این کتاب نه صدای نویسنده یا شارحی از خارج از موضوع کلی کتاب، که آوای فردی، یا گروهی از درون مباحث نقد نظری ادبیّات در غرب به‌گوش می‌رسد: تودروف باختین را به ما معرفی می‌کند، ریکور هیدگر را به صحنه می‌آورد، و یاکوبسن دربارهٔ فرمالیست های روس سخن می‌گوید. شاید روش دیگری از ارائهٔ منابع و مآخذ ـکه کار مؤلّف را بیشتر به صورت "اقتباس" (در بهترین معنای آن) نشان می‌دادـ می توانست براین مشکل فائق آید. مسلّم این است که آرای عرضه شده به هرحال از سرچشمه هایی جز تأمّل بی‌واسطه در افکار نظریه پردازان غربی توسط شخصی از خارج از سنّت ادبی مغرب زمینیان نشأت گرفته است.

و سر انجام، تأمّلی که قرائت ***ساختار و تأویل متن*** در خوانندهٔ فارسی زبان

برمی‌انگیزد و برجای می‌گذارد این است: آیا آشنایی با این افکار و آرا برای درک بهتر متون ادبی موجود درسنّت ادبی زبان فارسی نیز اعتبار دارد؟ دربرابر این پرسش باید گفت اعتبار و کاربرد نظریه های مطرح شده در اروپا و آمریکای معاصر در جست‌وجوی شیوه های جدیدی از تأویل و تحلیل متون ادبی است، چرا که هر متنی را می توان خواند، و به آن واکنشی نشان داد. ثبت واکنش خواننده در برابر متن، مختصّ به فرهنگ یا فضای فرهنگی ویژه‌ای نیست. از سوی دیگر، امّا، این حقیقت را هم نمی توان از نظر دور داشت که شیوهٔ تبیین این واکنش نیز همچون شیوهٔ تبیین فکر یا احساس درخود متن، زادهٔ فرهنگ و فضای فرهنگی مشخّصی است. تحلیل ادبی نیز در نهایت کنشی است فرهنگی که در مفروضات ایدئولوژیک ریشه دارد. از سوی دیگر، تحلیل متن ادبی از راه درک مکانیسم های درونی آن، یا کند‌وکاو در ارتباطات بینامتنی، یا گشت و گذار در توازی‌ها و تخالف های صوری، زبانی یا مضمونی درمتون ادبی پیامدهای مشخّصی نیز دارد که آنها را باید شناخت. درعین حال که نمی‌توان گفت، مثلاً، که غزل فارسی یا شیوهٔ روایتگری ***هزار و یک شب***، یا شناخت معنای ***بوف کور*** به دلیل حضور هستی‌شناختی این متون در فضاهایی خارج از فضای فکری ساسور یا دریدا یا لاکان مقاومت ویژه‌ای دربرابر افکار آنان از خود نشان می‌دهند، در همان حال باید از پیامدهای ناشی از کاربرد آن نظریات در کار شناخت این متون نیز آگاه شد.

راه آیندهٔ نقد ادبی درجامعهٔ ایران بی تردید از میان درک بهتر و عمیق‌تری از مقولات مطرح شده در غرب می‌گذرد. امّا آن‌گاه که این درک حاصل شد راه به پایان نرسیده است. باید مقالی را در نقد ادبی پی ریزی کرد که متون موجود در زبان فارسی را بر مبنای روایت خود این متون از تاریخ و اسطوره، از نماد و استعاره، و از رابطهٔ همواره دگرگون‌شوندهٔ متن با متن و متن با خواننده برما بگشاید. متونی همچون ***شاهنامهٔ فردوسی***، ***مثنوی معنوی*** یا ***دیوان حافظ*** کدام اوضاع و شرایطی را ـاعم از فلسفی، اخلاقی، اجتماعی، سیاسی و اقتصادیـ درخود نشانیده اند، و چگونه؟ به این گونه پرسش ها، درسایهٔ درک ژرفتری از تأمّلات دیگران در متون موجود در سنّت خود آنها، البته بهتر و بایسته تر می‌توان پاسخ گفت. اگر این خطاست که بیندیشیم شیوه‌ای از قرائت متون جهانی است و شیوه های دیگر حاشیه نشین آن شیوه، این نیز خطاست که گمان کنیم از متون ادبی موجود در سنّت‌های دیگر، و تأمّلات دیگران درآن متون، هیچ درسی نمی‌توان آموخت. اهمیّت نهایی ***ساختار و تأویل متن*** در این است که با گام

نخست بلندی راه آموختن این درس را بر ما هموار کرده است. شاید مهمترین گامی که می توان در پی انتشار ***ساختار و تأویل متن*** برداشت این باشد که ماهیت و میزان بهره ای را که می توان از آرای عرضه شده در این کتاب گرفت به محک متون موجود در سنّت ادبی خود بسنجیم.

بنیاد مطالعات ایران در سالی که گذشت

در سال گذشته (۱۹۹۳/۱۳۷۲)، بنیاد مطالعات ایران فعّالیت های خود را در زمینه های انتشارات، برگذاری کنفرانس ها و سخنرانی ها و همکاری با دانشگاه ها و مؤسّسات علمی و فرهنگی همچنان ادامه داد و از یاری شماری دیگر از نویسندگان و پژوهشگران برجستهٔ ایرانی و خارجی بهره‌مند شد.

ـ ایران نامه، فصلنامهٔ بنیاد، با همکاری تنی چند از محقّقان و صاحب نظران دو شمارهٔ ویژه در زمینهٔ انقلاب مشروطه و تجدّد در ایران منتشر کرد و به جستجوی پژوهش ها و نوشته های هرچه تازه تری در بارهٔ مسائل اجتماعی معاصر ایران پرداخت.

ـ دوّمین سخنرانی از «سلسله سخنرانی های استادان ممتاز در رشتهٔ مطالعات ایرانی» که هر سال یک بار با همکاری بنیاد مطالعات ایران و دانشگاه جورج واشنگتن برگزار می‌شود در فروردین ۱۳۷۲ انجام شد. در سخنرانی خود، پروفسور ژیلبر لازار ایران شناس نامدار فرانسوی حاصل پژوهش های چند ساله اش را تحت نام «ریشه های فارسی ادبی» مطرح ساخت. متن اصلی این سخنرانی که به زبان انگلیسی ایراد شد در سال گذشته، همراه با شرح

زندگی و آثار این دوستدار دانشمند زبان و ادب ایران، به ویراستاری غلامرضا افخمی از سوی بنیاد منتشر شد.

ـ کوشش های بنیاد در جهت معرّفی ویژگی های جوامعی که با ایران پیشینهٔ تاریخی مشترک دارند، به ویژه افغانستان و تاجیکستان، و به منظور تحکیم پیوندهای دیرینهٔ فرهنگی و ادبی با آنان، نیز همچنان ادامه یافت. در فروردین گذشته، دکتر خلیل هاشمیان، استاد پیشین ادبیات در دانشکدهٔ کابل و مدیر مجلّهٔ ***آئینهٔ افغانستان***، و دکتر عسگر حکیم، شاعر و نویسندهٔ تاجیک و رئیس انجمن نویسندگان تاجیکستان، سخنانی در محلّ بنیاد ایراد کردند و دیدگاه های خود را در بارهٔ رویدادهای فرهنگی، اجتماعی و سیاسی این دو کشور با جمعی از ایرانیان در میان گذاشتند. عسگر حکیم، که به دعوت بنیاد به واشنگتن آمده بود، به زبان چکامه مردمان هم زبان و هم فرهنگ ایران و تاجیکستان را به شاخ و برگ های درختی کهن تشبیه کرد که با وجود همهٔ جدایی ها به ریشه و اصل مشترک خود وفادار مانده‌اند. خلیل هاشمیان، با نقل روایتی از ***تاریخ طبری*** در بارهٔ عید نوروز و پادشاهی جمشید، از «برادران» ایرانی خود گله کرد که چرا به‌سبب اختلاف های اندکی که از لحاظ لهجه و یا معانی و کاربرد واژه ها میان "فارسی" ایرانی و "دری" افغانی وجود دارد، از یگانگی زبان فارسی غافلند و تنها زبانی را که خود به آن سخن می‌گویند زبان اصیل فارسی می شمرند.

ـ محی الدین عالِم پور، روزنامه نگار و عکاس تاجیک نیز، در مرداد سال گذشته، در برنامهٔ «آشنایی با جهان فارسی زبان» بنیادکه در دانشگاه جورج واشنگتن برگزار شد تحت عنوان «تاجیکستان: ایرانی کوچک در آسیای میانه» بر ویژگی های فرهنگی و اجتماعی مشترک میان ایران و تاجیکستان تأکید کرد و از ایران به عنوان میهن دیگر مردم تاجیک نام برد. در همین برنامه، احمد کریمی حکّاک نیز در سخنانی تحت عنوان «جغرافیای فرهنگی زبان فارسی» به مراحل گوناگون تاریخ تحوّل زبان فارسی پرداخت.

ـ در آبان ماه گذشته، منیرو روانی پور، به دعوت مشترک کانون اندیشه، کانون دوستداران فرهنگ ایران، انجمن متخصّصان ایرانی (واشنگتن)، انتشارات میج، گروه پژوهش زنان و مرکز زنان بنیاد مطالعات ایران، در دانشگاه آمریکن واشنگتن از داستان ها، زندگی و تجربه های خود به تفصیل سخن گفت.

ـ مشارکت در کنفرانس های عمده ای که از سوی دانشگاه ها و سازمان‌های معتبر بین المللی برای بحث و تبادل نظردر زمینهٔ حقوق بشر و به‌ویژه حقوق زنان در سال گذشته برگزار شد از جمله فعالیّت های بنیاد،

به‌خصوص مرکز زنان آن، بود. در این سال با انتخاب مهناز افخمی به عنوان مدیر عامل مؤسّسهٔ بین المللی حقوق زن، دفتر مرکزی این مؤسّسه، برای یک دورهٔ پنج ساله، به مرکز زنان بنیاد مطالعات ایران منتقل شد و در کنفرانس جهانی حقوق بشر که در تابستان گذشته از سوی سازمان ملل متحد در شهر وین برگزار گردید میز گردی در زمینهٔ نهضت بین المللی زنان و تنوّع فرهنگی جوامع و جهانشمولی حقوق و آزادی های بشری تشکیل داد که در آن شماری از رهبران نهضت زنان از کشورهای گوناگون جهان، از آن جمله گرترود مانگلا از تانزانیا، دبیر کل انتخابی چهارمین کنفرانس جهانی زن در پکن، شرکت کردند. مهناز افخمی در مجمع عمومی کنفرانس سالانهٔ انجمن مطالعات خاورمیانه که برای نخستین بار به موضوع «زنان و حقوق بشر در خاور میانه» اختصاص یافته بود، و برخی از پیشگامان نهضت زنان در خاورمیانه در آن شرکت داشتند، نیز حضوری فعّال داشت و یکی از سخنرانان اصلی این مجمع بود.

ـ در سال گذشته جایزهٔ «بهترین رسالهٔ دکترا در بارهٔ ایران» به کسی تعلق نگرفت امّا هیئت ویژهٔ بررسی رساله های رسیده رسالهٔ دکترای آذین موحّد راتحت عنوان"The Persian Ney: A Study of the Instrument and its Musical Style" و نیز رسالهٔ چارلز ت. کورتزمن را با عنوان:
"Structure and Agency in the Iranian Revolution of 1979" به خاطر کیفیت عالی علمی این رساله ها و نیز به خاطر کمک ارزنده‌ای که هر یک از آن‌ها به پیشرفت افق پژوهشی در زمینهٔ مطالعات خاص خود کرده اند به عنوان رساله‌های ممتاز سال ۱۹۹۲ شناخت.

ـ برنامهٔ تاریخ شفاهی بنیاد در سال گذشته به مرحلهٔ تازه‌ای رسید. در این مرحله برخی از مصاحبه‌ها، که به ویژه روشنگر گوشه‌های ناشناختهٔ برنامه‌های عمرانی ایران پیش از انقلاب اند، با همکاری خود مصاحبه شوندگان، به تدریج به صورت کتاب تنظیم و آمادهٔ انتشار می شوند. اوّلین کتابی که در این مجموعه منتشر خواهد شد در بارهٔ تاریخ ایجاد و عملکرد سازمان آب و برق خوزستان خواهد بود.

کتاب‌ها و نشریات رسیده

- الی ویزل، **شب**، ترجمهٔ حامد شهیدیان، تهران، نشر رامین، ۱۳۹۲.
- شهرنوش پارسی پور، ***آداب صرف چای در حضور گرگ***، سن حوزه (کالیفرنیا)، نشر زمانه، ۱۳۷۲.
- ابراهیم صفایی، ***رضاشاه کبیر در آئینهٔ خاطرات***، به انضمام زندگینامه، ادارهٔ کل نگارش وزارت فرهنگ و هنر ایران، چاپ دوّم، لوس آنجلس، ۱۳۶۵.
- م. ف. فرزانه، ***راست و دروغ***، استکهلم، نشر باران، ۱۹۹۳.
- تقی مختار، ***پروای سودا***، (نمایشنامه)، الکساندریا، ۱۹۹۴.
- برهان ابن‌یوسف، ***سعدی ودلی هزار پاره***، لس آنجلس، کانون پژوهش و آموزش، ۱۳۷۱.
- منوچهر برومند، ***اندر شرح قضایا***، پاریس، انتشارات خاوران، ۱۳۷۲.
- بهزاد کشمیری‌پور، ***پاپتی بر مخمل شب***، استکهلم، نشر باران، ۱۳۷۲.
-

* * *

- ***آینده***، شمارهٔ ۴-۶، سال نوزدهم، تابستان ۱۳۹۲، تهران.
- ***کلک***، شمارهٔ ۴۲، شهریور ۱۳۷۲، تهران.
- ***گفتگو***، شمارهٔ ۱، تیر ماه ۱۳۹۲، تهران.
- ***علم و جامعه***، سال پانزدهم، شمارهٔ ۱۱۵، دی ۱۳۷۲، واشنگتن.
- ***پر***، شمارهٔ ۹۸، سال نهم، اسفند ۱۳۷۲، واشنگتن.
- ***پژواک***، شمارهٔ ۳۳، ژانویه ۱۹۹۴، کلمبوس.
- ***صوفی***، شمارهٔ ۲۱، زمستان ۱۳۷۲، لندن.
- ***روزگار نو***، شمارهٔ ۱۴۲، سال دوازدهم، آذر ۱۳۷۲، پاریس.
- ***نشردانش***، شمارهٔ پنجم، سال سیزدهم، مرداد و شهریور ۱۳۷۲، تهران.

ـ *کنکاش*، دفتر دهم، پاییز ۱۳۷۲، نیویورک.
ـ *شوفار*، شمارهٔ ۷۸، سال دوازدهم، نوامبر ۱۹۹۳، لوس آنجلس.

* * *

- Ervand Abrahamian, *Khomeinism, Essays on the Islamic Republic*, Berkeley, University of California Press, 1993.

- M. R. Ghanoonparvar, *In a Persian Mirror: Images of the West and Westerners in Iranian Fiction*, Austin, University of Texas Press, 1993.

- Donna Lee Bowen and Evelyn A. Early, eds., *Everyday Life in the Muslim Middle East*, Bloomington, Indiana University Press, 1993.

- Behjat Riza'ee. *The Moon-Like*, London, Bra Books, 1991.

- *Chanteh*, No. 5, Fall 1993.

- *Hamdard Islamicus*, Vol. XVI, no. 3, (Autumn 1993).

Contents

Iran Nameh
Vol. XI, No. 4, Fall 1993

Persian:

Aritcles
Book Reviews
Selected Texts

Literary Criticicism in Contemporary Iran
Ahmad Karimi-Hakkak

Notes on the Present State of Literary History in Iran
Jerome W. Clinton

From Object to Subject in Literary and Visual Representation
Farzaneh Milani

Problems of Writing Women's History in Iran
Hammed Shahidian

Discourse in Psychoanalysis and literature in Iran
Houra Yavari

Bilingual Criticisms: The Case for Terminological Recycling
Michael Beard

The Unending Story
Azar Naficy

THE ORAL HISTORY COLLECTION

OF THE

FOUNDATION FOR IRANIAN STUDIES

Edited by Gholam Reza Afkhami

and Seyyed Vali Reza Nasr

With a Foreword by

Elizabeth B. Mason

FOUNDATION FOR IRANIAN STUDIES

1991

Literary Criticism in Contemporary Iran: Assumptions, Spaces, and Products*

Ahmad Karimi-Hakkak

This article attempts to delineate the concept and context of literary critical thinking as it has evolved in that country throughout the twentieth century. In particular, it focuses on four cultural spaces where new ideas about literature and criticism emerged in the nineteenth century and has evolved throughout the twentieth. Secondarily, it tries to place the articles that follow in their appropriate context, primarily as examples of new approaches to critical thinking in Iranian culture.

The article opens with an overview of the transition stage from classical conceptions of literature and criticism to those affected by Iran's exposure to European cultures. The march toward modernity brought with it a rudimentary notion of the sociality of literature and a national commitment to literary change. At the same time, language began to be viewed increasingly as an index of national identity, and translation, particularly literary translation from European languages, emerged as the most effective tool for literary modernization.

The arenas on which literary critical thought was displayed are divided into four closely interrelated cultural spaces. namely literary societies, literary journals, literary pedagogy, and books on literature and literary criticism. As a phenomenon of modern urban life, literary societies played a crucial part in the evolution of the idea of literature, particularly in the early stages. The fruits of creative and scholarly deliberation conducted in these societies were often published in literary journals. In addition, these journals featured a variety of other activities, most notably, examples of European-and later american-literary texts translated into Persian.

Pedagogical situations are examined next in some detail because of their importance in the circulation of aesthetic ideas. Here, as elsewhere in the article,

*Abstracts prepared by authors.

the need for more detailed surveys of this most significant cultural space is reiterated. Finally, books on literature -i.e., critical editions of classical texts and commentaries on them, narratives of a "national" literary history, and general works of literary criticism, as well as works of practical criticism directed toward recent creations- are analyzed in search of their underlying principles or certain overall patterns governing their discourse.

Finally, the essay discusses the consequences arising from the absence of attention, at the academic level, to contemporary writing. It has given rise to a kind of journalistic criticism, practiced primarily by writers and poets themselves, which is combative rather than contemplative, clever and crafty rather than profound, and highly ideological. This has changed the climate of criticism, privileging forceful self-assertion over sympathetic dialogue.

Notes on The Present State of Literary History in Iran

Jerome W. Clinton

Literary history as the narrative of a distinct historical tradition that exists independent of individual monarchs and courts, and which connects the present with a remote and splendid past is a distinctly modern invention. What precedes literary history, at least in the Persian tradition, is the *tazkere-ye shoara* or biographical dictionary of poets. Persian literary history as a specifically national or nationalist enterprise was invented in the nineteenth century on the model of European literary histories. Its first real flowering was in the works of Herman Ethe and the other authors of the *Grundriss der Iranische Philologie* and a handful of Iranian and European scholars. Their efforts culminated in E. G. Browne's remarkable *Literary History of Persia*, (1902), a work which places Iran's poets and writers in a broad and richly detailed historical narrative. As such, his *Literary History* is a significant and valuable new departure in Persian literary study.

Subsequently to Browne, a number of other literary histories have been written in Europe and Iran. The most influential of those written in Persia is Zabihollah Safa's *History of Literature in Iran* (five volumes in seven parts) a work that covers the period from the emergence of new Persian literature after the Islamic conquest of Iran to the beginning of the Qajar era. Although it is a remarkably capacious work Safa's history like the *tazkere-ye shoara* which

preceded it says nothing about the pre-Islamic tradition, folk literature, or works written either outside the court or in languages other than Persian. Safa evinces no interest in the writing of literary history itself and is largely indifferent to what one might call the "story" of Persian literary history. He does not address the larger themes and recurrent patterns that characterize the Persian tradition. It would be fair to say that Safa fails to address any questions in his history that have not already been treated exhaustively in the medieval *tazkere* upon which his work is based. Indeed, his work should probably be viewed as the culmination of that tradition rather than a representative of the genre of literary history.

Unfortunately, this tradition is profoundly inimical to modern literary study. Not explicitly so, of course, but by failing to identify or discuss any interpretive or historical questions. In the West the study of national literatures has played a central role in illuminating the historical tradition of individual nations. Literary study has also been included in the great intellectual debates of the last century from psychoanalysis to post-modernism, and literary theorists have shared ideas and methods of study with the leading thinkers in all the major humanistic and social scientific disciplines. In fairness to Safa one must say that whatever the limitations of his work, they are the limitations of the community in which he has been active as a scholar. His conception of the role of the literary historian has never been challenged within Iran, and the model he provides is the one that has dominated literary study in Iran down to the present moment.

From Object to Subject in Literary and Visual Representation

Farzaneh Milani

Images of writing women are rare in Persian paintings, films, and literature. For centuries, easy access to the power, privilege, and arena of the written word was denied Iranian women. They were suppressed physically and verbally by the conventions of a sexually segregated society. Theirs was a "private" world, where self-expression, either bodily or verbally, was confined within the accepted inner sanctum. Exceptions aside, a virtuous woman maintained a closed-in individuality that did not intrude into or merge with the outside world.

The act of publishing, with its potential to enter the world of others, to establish communication, and to gain access to the public domain, was construed for long as a masculine act. The reality of a talented, prolific woman writer was shocking, disorienting to a society without many such acknowledged experiences. Critics could not find the right words to describe her. With no previous model, they had no mold to fit her in.She had no lineage. No past. No tradition. She was a mutant and cause for confusion.

The poetry of Parvin E'tessami and the criticism it elicited express perhaps most eloquently how the reality of a woman writer can be experienced as an abnormality, a transgression. When E'tessami's poems appeared for the first time, they were considered a curiosity, an aberration. Could a child-a girl no less-have written these remarkable poems? Suspicions and accusations persisted; denials continued. The author of E'tessami's *Divan*, many were convinced, was a man posing as a woman. Fazlollah Garakani, the author of the first critical book wholly dedicated to E'tessami and written as late as 1977, was convinced that Dehkhoda was the real E'tessami. He argued in some 140 pages that no woman, let alone Parvin E'tessami, who in his view was "kind of ugly, timid, and cross-eyed," could have written such good poems. Garakani's stance can perhaps be dismissed as too shrill, too extreme. But his views are not isolated. Even E'tessami's admirers, those who do not question the authenticity of her poems, cannot come to terms with her being a woman. To them, she is assumed to be more than just a woman, a manly woman, a woman elevated to the level of a man. In other words, granted literary value, she is denied her womanness; allowed her gender, she is refused her talent.

E'tessami's literary excellence, like that of Taj al-Saltaneh before her or Simin Daneshvar after her, is not interpreted as evidence of women's potential, should they be given a chance to develop it. Instead, her poetry is considered as "manly with the implicit assumption that men alone can write good poetry. If a woman "accidentally" or "miraculously" writes good poetry, she must be some kind of a deviation from the norm, a deviation that is quickly resolved by regarding it as unwomanly or rather manly.

Paradoxically, what is called a "manly" body of poems constitutes in fact the burgeoning of a tradition of women's poetry; a tradition that strives to integrate a woman's self, voice, and aspirations with poetry. This tradition records eloquently the development of a consciousness and of an identity no longer sealed in secrecy or hidden in anonymity.

Problems of Writing Women's History in Iran

Hammed Shahidian

This article is an analytical study of existing women's history books and their underpinnings. It discusses the inadequacies of the tools of historical research as well as the social, political, and theoretical challenges to writing women's history.

Lack of information about women, outdated sources, unfamiliarity with debates about history, sociology, methodology of research, or women's study are some of the fundamental problems of writing women's history in Iran. Furthermore, the belief that history is an objective record-keeping has concealed the fact that historians' beliefs and assumptions play significant roles in the writing of history.

Politics and religion also have great impact on historiography. The close link between social sciences and politics in Iran has resulted in undermining objectivity in scientific research. Most of what is considered as social or historical research in Iranian culture is indeed social criticism or political statements. This relationship has also influenced the writing of women's history either through advocating certain political orientations or through censorship.

Religion hampers research on women's lives in other ways. Islamic sources present Islam as a liberating force for Arab women by exaggerating sexual injustices of pre-Islamic Arabia, by concealing the role of Islam in the development of Arab patriarchy or belittling Arab women's resistance to Islam and patriarchy. The influence of Shi'ism highlights certain figures and downplays others. Besides, women of the early Islam are placed in a hierarchical relationship, relevant to how closely they are related to the Shi'ite male elite.

Furthermore, in Iranian social and historical analysis, patriarchy has not yet been considered as an analytical category. This absence in turn has given rise to two additional difficulties: first, the concept of sexuality has not been fully developed and, second, sexual oppression is deemed to be a "mistake" made by unenlightened men, and not the manifestation of a systematic inequality in access to economic, political and cultural resources.

Discourse in Psychoanalysis and literature in Iran

Houra Yavari

Freud fathered psychoanalytic literary criticism when he established a tradition of psychoanalytic dialogue, where one party narrates his or her story while the other listens, uses the narrative as data and proceeds to analyze it in a psychoanalytic narrative. Since the early days of psychoanalysis-when the names of fictive characters, such as Narcissus and Oedipus, or real literary names, such as Joseph and Sade, were called upon to explain and define psychoanalytic concepts and theories- the two discourses have managed to survive a turbulent, frictional relationship.

Disagreeing with the identification and labelling of human relations in a psychoanalytical vocabulary as the task of literary criticism, this article assumes a comparative approach to the history of the psychoanalytical literary criticism and the development of different critical schools, both in Iran and the West, in order to illustrate how the traditional structure of rival claims to authority and priority is subdued by an exchange between the two bodies of language and the two different modes of knowledge.

Sadeq Hedayat's *Blind Owl*, the most acclaimed Persian psychofiction which has occasioned wide psychoanalytic critical interests in Iran as well as the West, is used in this article to illustrate a) how the Freudian analysts of the novel are primarily obsessed with the identification of the pathological traits of either the fictive characters or of the novelist himself, and b)how Freud and Jung have been domesticated, contrastingly interpreted and variedly appropriated in Iran.

Considering Jacques Lacans' revision of Freudian psychoanalysis and his insistence on the linguistic nature of mental processes, this article further attempt to argue that the psychoanalytic reading of a literary text today, more than ever, is interested in the linguistic nature of the human psyche, in the coincidence between aesthetic and psychic structures and in the textualization of the mind.

Bilingual Criticisms: The Case for Terminological Recycling

Michael Beard

The value of a straightforward terminology in literary criticism is an important one, but it is not always possible, if only because literary phenomena are often complex, even paradoxical. This essay examines a particular term, "the sublime," used in European criticism since the Greek critic Longinus to describe

the feeling of a sensory overload, a scene too vast to comprehend. It is a term recently revived in American criticism which can be usefully applied to Persian literature as well, in part because the effects of classical Persian poetry often rely on images which stretch conceptual or visual boundaries, in part because contemporary Persian writing so frequently requires a point of view which is not contained by a single culture. Its cultural references (both in theme and in form) regularly require familiarity with European and American forms as well as indigenous ones.

An example of a critical experiment which attempts to gorge a criticism appropriate to this situation is a recent book by the Italian Persianist Riccardo Zipoli. His comparison of 17th-century lyric styles in Italy and the Persian-speaking world juxtaposes European and Persian critical terminology with rigor and tact that respects both critical modes.

The Unfinished Story

Azar Naficy

Modern critical thought in Iran began with a series of heated debates centered around the "authority" of classical literary canons over contemporary Iranian literature. Taqi Raf'at, an Iranian writer, poet and revolutionary formulated this question in a series of articles called "a Literary Rebellion." He argued that the needs of the Iranian society at the turn of the century did not exist in Sa'di's time, and that the Iranians had to become children of their own times. This view was questioned by many literary notables of the time, such as Malek ol-Sho'ara-ye Bahar who felt that modernization of Iranian literature must take place gradually without the sudden and total negation of the classical literary traditions. Despite Raf'at's revolutionary commitment which ultimately drove him to suicide after the defeat of the Khiabani rebellion, he wished for a true revolutionary literature in terms of "form-language-technique."

By early 1940's the critical dialogue over this issue had become dominated by the "authority of ideology" rather than that of tradition. This new concept of literary criticism was formulated by Fatemeh Sayyah in "the first congress of Iranian writers" sponsored by "Iran-Soviet Society" in 1946. In a speech entitled "The Task of Criticism in Literature," she praised the Russian critic Cherneshevsky who had called on artists to depict life correctly and in accordance with the dictates of "realism" the most supreme form of which combines the true picture of life with progressive ideas." Sayyah further noted

that "the most progressive form of contemporary literature, i.e., Soviet literature, follows the path of social realism."

The only alternative to this trend, which soon dominated the Iranian critical thought, was to be found in the scattered writings and letters of Nima Yushij who was not a professional critic but a poet. Nima called for a new way of viewing and interpreting life through literature, and opted for shifting from generalizations and abstract statements towards the concrete and the particular. He also advocated the autonomy of the poetic form, and rejected those views which espoused the supremacy of political and social content over "form" in literature.

Iran Nameh

A Persian Journal of Iranian Studies
Published by
The Foundation for Iranian Studies

Editorial Board (Vol. XII):
Shahrokh Meskoob,
Ahmad Karimi-Hakkak,
Ali Banu Azizi and Jahangir Amuzegar

Book Review Editor:
Ahmad Karimi-Hakkak

Managing Editor:
Hormoz Hekmat

Advisory Board:

Guitty Azarpay, University of California, Berkeley
Peter J. Chelkowski, New York University
Richard N. Frye, Harvard University
M. Dj. Mahdjoub
S. H. Nasr, George Washington University
Roger M. Savory, University of Toronto

The Foundation for Iranian Studies is a non-profit, non-political, educational and research center, dedicated to the study, promotion and dissemination of the cultural heritage of Iran.

The Foundation is classified as a Section (501) (c) (3) organization under the Internal Revenue Service Code.

The views expressed in the articles are those of the authors and do not necessarily reflect the views of the Journal.

All contributions and correspondence should be addressed to:
Editor, Iran Nameh
4343 Montgomery Ave., Suite 200
Bethesda, MD 20814, U.S.A.
Telephone: (301)657-1990

Iran Nameh is copyrighted 1992
by the Foundation for Iranian Studies
Requests for permission to reprint
more than short quotations
should be addressed to the Editor

Annual subscription rates (4 issues) are $35.00 for individuals, $20.00 for students, and $55.00 for institutions.

The price includes postage in the U.S. For foreign mailing add $6.80 for surface mail. For airmail add $12.00 for Canada, $22.00 for Europe, and $29.50 for Asia and Africa.

FOUNDATION FOR IRANIAN STUDIES

Iran Nameh

A Persian Journal of Iranian Studies

A SPECIAL ISSUE ON LITERARY CRITICISM IN IRAN

Literary Criticicism in Contemporary Iran
Ahmad Karimi-Hakkak

Notes on the Present State of Literary History in Iran
Jerome W. Clinton

From Object to Subject in Literary and Visual Representation
Farzaneh Milani

Problems of Writing Women's History in Iran
Hammed Shahidian

Discourse in Psychoanalysis and literature in Iran
Houra Yavari

Bilingual Criticisms: The Case for Terminological Recycling
Michael Beard

The Unending Story
Azar Nafisy

Vol. XII, No. 1, Winter 1994