

در ستایش صورت و نکوهش معنی: بررسی و نقد رستاخیز کلمات^۱

حمید صاحب جمعی

استاد پزشکی کالج پزشکی دانشگاه سین سناتی

درآمد

بنیاد نظری گفتمان‌ها در کتاب *رستاخیز کلمات* و چکیدهٔ پیام نویسندهٔ آن در صفحهٔ ۲۱۱ آشکارا بیان شده است: «ادبیات و هنر، فرم است و فرم است و

^۱ محمدرضا شفیعی کدکنی، *رستاخیز کلمات: درسگفتارهایی دربارهٔ نظریهٔ صورت‌گرایان روس* (تهران: سخن، ۱۳۹۱).

Hamid Sahebjamī, "In Praise of Form and Deprecation Content: Critiquing Rastakhiz-Kalamat of Resurrection of Words (*Rastakhiz-e Kalamat*)," *Iran Namag*, Volume 2, Number 4 (Winter 2018), 103-127.

حمید صاحب جمعی <hsahebjamī@fuse.net> (دانش‌آموختهٔ فوق‌تخصص پزشکی دانشگاه جورج واشنگتن، ۱۹۷۳) در ۱۹۷۳ به هیئت علمی کالج پزشکی دانشگاه سین سناتی پیوست و تاکنون به تدریس و فعالیت‌های پزشکی، علمی و اداری در این دانشگاه ادامه داده است. در ۱۹۸۷ به مقام استادی رسید و در ۲۰۰۲ استاد ممتاز شناخته شد. بیش از ۵۰ مقاله در حوزه‌های پزشکی و فیزیولوژی از او به چاپ رسیده است. او همچنین در زمینه‌های زبان، فلسفه و نقد ادبی به پژوهش پرداخته و آثاری در این حوزه‌ها منتشر ساخته است که از آن جمله‌اند *وداع با تجدید: فراز و فروریاشی جهان‌بینی مدرنیته، خانهٔ هستی: زبان، اندیشه و خرد و عشق در گلستان: ساخت‌شکنی رویکرد سعدی با مفهوم عشق*.

فرم است و دیگر هیچ.^۲ و هرگونه پژوهش و بررسی و نقد آثار ادبی و هنری بیرون از چارچوب صورت‌گرایی (formalism) به نظر نویسنده محترم صرفاً به منزلهٔ “انسان‌نویسی” است. در محدودهٔ ده صفحه (۲۰۹-۲۱۹)، اشاره به انسان‌نویسی هشت بار تکرار شده است. به مصداق “نو خود حدیث مفصل بخوان از این مجمل”، می‌توان به درستی گمان برد که محتوای این کتاب در واقع ستایش‌نامه‌ای است در بزرگداشت بنیادگذاران صورت‌گرایی و بیانیه‌ای در ترویج و پیشبرد این مکتب به مثابه یگانه وسیلهٔ مشروع به قصد سنجش اعتبار و یگانه روزنه‌ای به روی کشف و شناخت حقیقت آثار ادبی و هنری.

پیش از این گفته‌ام،^۳ و باز می‌گویم، که چیرگی نویسنده در قلمرو ظرایف و دقایق زبان‌های فارسی و عربی و دانش فراگیر او در زمینهٔ میراث شعر و نثر در عرصهٔ این دو زبان در زمانهٔ ما بی‌همتاست. بخش‌هایی از کتاب *رستاخیز کلمات* که به شرح و بررسی این‌گونه ملاحظات اختصاص دارند به نحوی دانش‌پژوهانه و در زبانی زیبا و بلیغ نوشته شده‌اند، چنان که خوانش آنها برای اهل زبان و ادب آموزنده و لذت‌آفرین است. اگر درونمایهٔ این کتاب صرفاً به بحث ادبیات نظم و نثر فارسی-عربی از دیدگاه صورت‌گرایی محدود بود، نه فقط هیچ ایرادی بر آن وارد نمی‌بود که کتابی ارجمند و سودمند به شمار می‌آمد.

بنا بر دلایلی که در ادامهٔ این نوشته به تفصیل ذکر خواهند شد، نویسندهٔ محترم *رستاخیز کلمات* یا با اصل جدایی‌ناپذیری صورت/فرم و معنی/محتوا به کلی بیگانه است یا آن را نادیده می‌انگارد. اگر چنین نبود، صدور احکام جزمی و گزاره‌های متناقض و اغراق‌آمیز لزومی نمی‌داشت. تأکید وسواسی نویسنده بر “فرم” را می‌توان چنین تلقی کرد که به نظر او، گویی فرم از ذهنیتی که آفرینندهٔ فرم است جداست یا اینکه فرم هویتی خودانگیخته در خلأ است. پیامد چنین باورداستی پافشاری نویسنده در بررسی آثار ادبی و هنری صرفاً از دیدگاه تجویزی اوست، وگرنه حاصل کار به گمان او چیزی جز ارتکاب به خطای “انسان‌نویسی” نیست. به عبارت دیگر، گویی نویسنده با میراث عظیم فلسفهٔ زبان و مفاهیم نقد ادبی در دوران پسامدرن بیگانه است و تمایلات

^۲ شیوهٔ نگارش نقل قول‌های مستقیم مطابق اصل است.

^۳ آحمید صاحب‌جمعی، “ناسازگاری عشق و عقل: بررسی زبان شعر در نثر صوفیه”، *ایران‌نامه*، سال ۲۹، شمارهٔ ۱ (بهار ۱۳۹۳)، ۱۷۲-۱۹۶.

ذهنی او در این زمینه‌ها در حد صورت‌گرایی باز ایستاده است.

فرمالیسم روسی نوعی ضدنظریه و واکنشی تندرو بود در رویارویی با مکتب چیره نقد ادبی در سال‌های آغازین سده بیستم در روسیه که بر اساس آن، ادبیات صرفاً به منزله فرآورده شرایط اجتماعی و سیاسی و در حکم یک سند اخلاقی، در پیوندی جدایی‌ناپذیر با تاریخ سیاسی و اجتماعی جامعه به شمار می‌آمد. همان‌گونه که معمولاً در این‌گونه موارد انتظار می‌رود، واکنش فرمالیسم نیز به همان اندازه تندرو و جزمی بود، به طوری که حکم "ادبیات در خدمت ادبیات" جایگزین جزم "ادبیات در خدمت تاریخ" شد. بر اساس مکتب فرمالیسم، به جای تکیه بر پیوند ادبیات با تأثیرات بیرونی ناشی از شرایط اجتماعی و سیاسی و تاریخی کانون توجه در سنجش و نقد ادبیات به ابزار و صنایع ادبی و به مهارت و فناوری نویسنده در کاربرد آنها باید معطوف باشد. در واقع، فرم و فن است که اهمیت دارد نه معنی/محتوا. بر اساس این رهیافت، ادبیات را صرفاً به مثابه یک هنر کلامی خودمختار باید در نظر گرفت.

پس از دوران شهرت و رواج مکتب فرمالیسم در نیمه اول سده بیستم، و در پی ظهور و رواج جهان‌بینی پسامدرن در همه قلمروهای فلسفه و ادبیات و هنر، مفاهیم فرمالیسم از رونق و اعتبار افتادند، به قسمی که امروزه در بسیاری از دوره‌های آموزشی عالی در غرب، فرمالیسم محل توجه نیست و صرفاً در متن بررسی سیر تحول مفاهیم در نقد ادبیات از آن یاد می‌شود. از دهه ششم سده بیستم به بعد، مفاهیمی چون ساخت‌شکنی (deconstruction)، علم تأویل (hermeneutics)، تاریخت (historicity)، تئوری دریافت (reception theory) و مانند اینها که زیر پوشش کلی "تئوری ادبی" نام برده می‌شوند، بنیاد نظری فرمالیسم را سخت به پرسش کشیدند. شرح دقیق مکتب‌های ادبی معاصر در حوصله این نوشته نیست، فقط به ذکر چند نکته بسنده می‌کنم.

براساس نظریه ساخت‌شکنی، و برخلاف اصول فرمالیسم و ساختارگرایی (structuralism)، صرف جویندگی نظم/ساختار یا پی‌جویی حقیقتی منفرد تلاشی است پوچ، زیرا حقیقت‌هایی وجود دارند که فقط از طریق فروپاشی نظام‌ها و ناستواری و پراکندگی ساختارها احتمال شناخت آنها میسر خواهد بود. از این گذشته، نویسنده دیگر در مقام صاحب اقتدار و اختیار مطلق شناخته نیست، خواننده نیز در تفسیر و گسترش معنی متن سهیم است. بدین

قرار، تفسیر هر متن حاصل فرآیند مشترکی است مابین نویسنده و خواننده. در واقع، می‌توان گفت که هر متن شامل نوشتارهای بسیاری است برگرفته از فرهنگ‌های بی‌شمار در قالب گفت‌و شنود مابین نویسنده و خوانندگان. هر خواننده در محدوده تاریخت ویژه خود به گفت‌و شنود درونی با نویسنده می‌پردازد و به تفسیر ویژه خود از اثر دست می‌یابد. پس، به‌رغم اندیشه‌ها و نیت‌های هر نویسنده، چندگانگی متن فقط در یک مقطع تشخیص و قاطعیت پیدا می‌کند: از دیدگاه خواننده.

تأکید تئوری دریافت نیز بر نقش تأثیرگذار خواننده در تفسیر و تعیین معنی در متن‌های ادبی است که به نوبه خود در محدوده تاریخت، به عبارتی همه تأثیرات متقابل بی‌شماری که بر ساختار و عملکرد نظام ذهنی خواننده در مقطع دوران زیست ویژه او حاکم‌اند، شکل می‌گیرد؛ آنچه با عنوان "افق دریافت" (reception horizon) نامیده می‌شود. از سوی دیگر، هر متن شامل "افق معنایی" (semantic horizon) ویژه‌ای است که در محدوده تاریخت نگارنده آن شکل گرفته است. بر اساس علم تأویل، افق معنایی متن هرگز ثابت یا مستقل نیست، بلکه وابسته به ویژگی تاریخت خواننده در هر دوران معانی و دریافت‌های تازه‌ای به دست می‌دهد. به گفته گادامر، فقط از طریق هم‌آمیزی افق‌ها (fusion of horizons) است که احتمال کشف و شناخت حقیقت یک متن در هر دوره میسر خواهد بود. بدین قرار، گرچه ساختار صورت یک متن همواره ثابت است، تفسیر معنایی آن همواره در معرض دگرگشت خواهد بود. این رهیافت منطقی ادعای نویسنده در باب اعتبار صورت/فرم به منزله عنصری ثابت، تعیین‌گر و قاطع را باطل جلوه می‌دهد. درست است که به کمک ترندها و فناوری‌های زبانی مانند آشنایی‌زدایی و رستاخیز کلمات، نویسنده/شاعر شیوه بیان اندیشه‌های خود را در قالب صورت/فرم شکل می‌دهد و درست است که صورت/فرم هر اثر ادبی همواره ثابت است، اما تا زمانی که خواننده ویژگی‌های فرمالیستی را کشف و دریافت نکرده باشد، آن ویژگی‌ها ناموجود و ناشناخته‌اند. تحقق‌پذیری شناخت صورت و معنی، به عبارتی سنجش اعتبار هر اثر ادبی، صرفاً مدیون خواننده است. پس، صورت/فرم که ثابت و دگرگشت‌ناپذیر است، به نحوی جاودانه در معرض تفسیرهای گوناگون قرار دارد. هیچ تفسیری قاطع و مطلق نیست، بلکه صرفاً جنبه تازه‌ای از صورت و معنی را آشکار می‌کند و هر تفسیری حاصل هم‌آمیزی افق‌های دریافت خواننده با افق‌های ذهنی نویسنده/شاعر در مقطع زمانی خاص است.

مفاهیم یادشده و مبانی نظری دیگری را که فرصت طرح آنها نیست مدیون جهان‌بینی پسامدرن هستیم که امروزه بر همه حوزه‌های فرهنگ و اندیشه در غرب چیرگی دارد. اصل بنیادین این مکتب بر انکار وجود حکم‌های مطلق و یقین‌های راسخ و بر باورداشت به نسبی بودن حقیقت استوار است. کشف و شناخت حقیقت وابسته به تفسیر و تأویلی است که خود در قالب متن‌هایی درون متن‌ها صورت می‌گیرد و جنبه‌ای نسبی از حقیقت را آشکار می‌سازد. ادعاهای جزمی، حکم‌های مطلق و کلی‌بافی‌های اغراق‌آمیز (شیوه بیان مورد پسند نویسنده رستاخیز کلمات) چیزی جز توهمات ناشی از باورداشت به پاره‌حقیقت‌ها (part-truths) نیست.^۴ می‌بینیم که نظریه‌های نقد ادبی معاصر به نحوی فراگیرتر و استدلالی‌تر از نظریه فرمالیسم با روح غالب زمانه ما هم‌سازند. برخلاف تأکید صورت‌گرایان بر اعتبار صورت در ساختار متن‌های ادبی و فروپاشی پیوند دورنی مابین صورت و معنی، تأکید مکتب‌های نقد معاصر بر پیوند جدایی‌ناپذیر این دو مقوله است. به دیگر سخن، تأکید صرف بر جنبه‌های زیبایی‌شناختی یک متن، یعنی تمرکز محض روی اجزا و عناصر صوری آن، پوچ و بی‌اعتبار است. نباید از یاد برد که کل (در این گفتمان: معنی/محتوی) چیزی بیش از صرفاً جمع اجزا (در این گفتمان: صورت/فرم) است. نویسنده رستاخیز کلمات ظاهراً نه فقط با مفاهیم نقد ادبی پسامدرن بیگانه است، بلکه مانند بسیاری از ادیبان سنتی با طنز و ریشخند با آنها برخورد می‌کند [۱۴۲ و ۲۰۶].^۵ لابد هرگونه تصور انحراف از آیین صورت‌گرایی به سوی مکتب پسامدرن ارتکاب به گناه نابخشودنی "انسان‌نویسی" خواهد بود.

گذشته از نظریه‌ها و مکتب‌های نقد ادبی در دوران معاصر، پدیده دوران‌ساز دیگری که بنیاد معرفت ما در زمینه نظریه‌پردازی‌های فلسفی و متافیزیکی و معنوی، و به شکل کلی در قلمرو ذهنیت، را دگرگون کرده است، پژوهش‌ها و دست‌یافت‌های حاصل از حوزه علوم اعصاب (neurosciences) است که گرچه هنوز مراحل نوپایی را می‌گذراند، به کمک ابزارهای پژوهشی جدید با شتابی تصاعدی در حال پیشرفت و تکامل است. هنگامی که تا حدود دو دهه دیگر این حوزه علمی به مرحله بلوغ و پختگی برسد، یعنی فرایند نقشه‌برداری از مغز و راززدایی از اسرار آن، کشف خاستگاه بسیاری از قلمروهای ذهن، و کلاً

^۴ حمید صاحب‌جمعی، "در جستجوی حقیقت"، *ایران‌نامه*، سال ۲۸، شماره ۴ (زمستان ۱۳۸۲)، ۱۳۸-۱۵۵. ^۵ اعداد درون [] به شماره صفحات رستاخیز کلمات ارجاع می‌دهند.

طرح ساختار و شیوه عملکرد نظام ذهنی آدمی تکمیل شوند، آن‌گاه حکایت مفاهیم فلسفی و متافیزیکی و معنوی را از نو باید نوشت، زیرا دست‌یافت‌های تازه به ما خواهند آموخت که بسیاری از باورداشت‌ها به دوگانگی مفاهیم-عین و ذهن، شاهد و مشهود، صورت و معنی، اختیار و جبر- توهماتی بیش نیستند.

بر اساس آنچه به اختصار در این درآمد گفته شد، می‌بینیم که حاصل دست‌یافت‌های مشترک جهان‌بینی پسامدرن و علوم اعصاب وازنش بسیاری از پیش‌فرض‌ها، حکم‌های قاطع و مفاهیم سنتی در زمینه دوگانگی زبان و اندیشه یا صورت و معنی بوده است. بیخود نیست که تلاش‌های نویسنده رستاخیز کلمات در ستایش و پیشبرد عنصر "صورت"، مستقل و جدا از "معنی"، برای خواننده آگاه زمانه ما آن قدر کهنه و بی‌رسمی به نظر می‌رسد.

در باب "معنی"

نارسایی‌ها و نابسندگی‌های معنایی در رستاخیز کلمات، به نظر من، ناشی از گرایش‌های ذهنی نویسنده و شیوه رهیافت خاص او در طرح‌ریزی این‌گونه متن‌هاست که به نحوی نظام‌مند بر ماهیت فرآورده نهایی تأثیر می‌گذارند. دلایلی که در تأیید این نظر می‌آورم حاصل بررسی‌های دقیق کتاب مذکور و کتاب دیگری از او، یعنی زبان شعر در نثر صوفیه، است که پیش‌تر آن را نقد کرده‌ام.^۶

اول اینکه به نظر می‌رسد نویسنده محترم چنان مسحور و مجذوب موضوع و شخصیت‌های مورد نظر خود در این کتاب‌هاست و با چنان عشق و شیفتگی درباره آنها می‌اندیشد و می‌نویسد که هرگز جایی و فرصتی برای سنجش تحلیلی و نگرش نقدآمیز وجود نخواهد داشت. به عبارت دیگر، به جای برگزینش روش و رویکردی پژوهشی از موضعی بی‌طرف و بیرون از موضوع پژوهش، یعنی نگرشی تحلیلی و انتقادی به قصد کالبدشکافی بیانی‌ها و ادعاها، او در نقش سخنگو و مروج به بحث و بررسی می‌پردازد. جالب اینکه در همان صفحه‌های آغازین کتاب‌ها موضع نویسنده کاملاً روشن است و جایی برای حدس و گمان باقی نمی‌گذارد، زیرا پیرنگ (plot) حکایت کتاب از همان ابتدا افشا شده است.

^۶حمید صاحب‌جمعی، "ناسازگاری عشق و عقل".

دوم اینکه پیامد ناگزیر شیفتگی نویسنده به موضوع و شخصیت‌های کتاب صدور حکم‌های جزمی و گزاره‌های اغراق‌آمیز است که گاهی به تناقض‌گویی می‌انجامد. به نمونه‌هایی این‌گونه لغزش در استدلال‌اتم اشاره خواهیم کرد.

سوم اینکه خاستگاه معرفت نویسنده در بحث و بررسی اصول صورت‌گرایی چند کتاب کلاسیک معتبر در این زمینه است که عنوان آنها به تکرار در پانویشت‌های کتاب آمده‌اند و نیازی به ذکر دوباره آنها در این نوشته نیست. مسئله در این است که جز در مواردی که به وضوح ذکر شده‌اند، در موارد بسیار دیگر روشن نیست که گزاره فرضی از زبان نویسنده است یا ترجمه آزاد و نقل به معنی (paraphrase) از اصل انگلیسی. اگر مشکل اساسی نویسنده در ترجمه از انگلیسی به فارسی را به آنچه گفته شد بیفزاییم، مسئله پیچیده‌تر خواهد شد، به قسمی که در قیاس با نثر شیرین و فصیح بخش‌های ویژه بررسی ادبیات فارسی-عربی از دیدگاه صورت‌گرایی، که از قلم شیوا و استادانه نویسنده تراویده‌اند، بسیاری از گزاره‌ها در بخش‌های دیگر مبهم و نامفهوم و ناستوارند. به داوری من، این‌گونه نوشتارها را حاصل برگردان‌های دست‌وپاشکسته از زبان انگلیسی به فارسی باید به شمار آورد. به نمونه‌هایی از آنچه گفته شد اشاره خواهد رفت.

اغراق

”بی‌گمان در حوزه علوم انسانی باید او [یاکوبسون] را یکی از تأثیرگذارترین مردان تاریخ جهان به حساب آورد.“ [۱۵۳] یکی از ویژگی‌های خُلقی و شیوه‌های نوشتاری نویسنده رستاخیز کلمات اغراق و ستایش در حد افراط است. این‌گونه گزاره‌گویی‌ها منحصر به این کتاب نیست. نویسنده بی‌محابا به صدور چنین حکم‌هایی می‌پردازد: ”مولوی بزرگ‌ترین متفکر و مثنوی بزرگ‌ترین کتاب در تاریخ انسانی‌اند.“ کاربرد صفت‌های عالی (بزرگ‌ترین، تأثیرگذارترین) نشانه مطلق‌گرایی، خردستیزی و در عین حال ساده‌لوحی و سطحی‌نگری است، به این دلیل بدیهی که چنین ادعاهایی را هرگز نمی‌توان به کمک سنجه‌ها و شاخص‌های عینی/تجربی/علمی اثبات کرد. کاربرد این‌گونه صفت‌های عالی صرفاً نماینده نظر شخصی فرد است و باید در نهایت احتیاط ابزاز شود، نه به صورت حکم. برای نمونه، می‌توان گفت که یاکوبسون از مردان تأثیرگذار تاریخ در زمینه نقد ادبی است یا مولوی از جمله متفکران بزرگ در

تاریخ انسانی و مثنوی از کتاب‌های مهم در تاریخ اندیشه است. [یاکوبسون] حقیقتاً خورشید منظومه شمسی این نحلّه فرهنگی [= صورت‌گرایی] به شمار می‌رود. [۳۵۰] به تصور نویسنده، یاکوبسون دیگر صرفاً از گونه بشر نیست، بلکه هویتی کیهانی و فراانسانی است، خورشیدی در منظومه شمسی صورت‌گرایی. پیامد جانبی این‌گونه اغراق‌گویی‌ها ترفیع مقام شخصیت محبوب نویسنده در تراز کاذب ابرانسانی است کامل که فراسوی هرگونه کاستی و خطا باید به گفته‌های او ایمان آورد. چند صفحه بعد، یاکوبسون از جایگاه رفیعش در کانون منظومه شمسی فرود می‌آید و در قالب شعر مدرن در هیئت انسان خاکی از نو معرفی می‌شود: "یاکوبسون بزرگ بود و از اهالی این قرن بود."^۷ [۳۵۲] چه هویتی کیهانی یا انسانی خاکی، به هر حال برای نویسنده تفاوتی ندارد، زیرا "یکی از سعادت‌های بزرگ زندگی" او "افتخار حضور" در جلسه‌ای است که در آن یاکوبسون سخنرانی کرده است. [۳۵۰] اینکه چگونه حضور در یک جلسه سخنرانی می‌تواند موجب افتخار و سرافرازی باشد فراسوی معرفت من در زمینه معاشناسی است. اگر نویسنده به عارضه فرهنگی "مفتخر بودن" دچار نمی‌بود، احتراماً می‌گفت که از خاطره‌های فراموش‌نشده‌ی یا تجربه‌های به یاد ماندنی زندگی او حضور در جلسه‌ای بود که الخ.

شرح شیفتگی و دلبستگی نویسنده به برخی شخصیت‌ها گاهی از شدت افراط جنبه خنده‌آوری پیدا می‌کند، بدون اینکه در بحبوحه غلیان‌های احساساتی‌اش به این امر پی برده باشد. ضمن شرح زندگینامه یاکوبسون می‌خوانیم که "پس از مهاجرت به اروپای غربی و امریکا و نشر مقالات و کتاب‌هایش در حوزه مسایل علوم انسانی تبدیل به یکی از 'غول'های قرن بیست جهان گردید." [۳۴۹] تبدیل شدن، به عبارتی تغییر شکل و دگرگشت (transformation) شگردی است که در افسانه‌ها و فیلم‌های علمی-تخیلی (science fiction) از آن استفاده می‌شود و نمونه‌های آن عبارت‌اند از دکتر جکیل و مستر هاید، هالک، گرگ‌مرد، مرد خفاشی، مرد عنکبوتی و مانند اینها، نه پدیده‌ای در عالم واقعیت‌ها. به عبارت دیگر، این یاکوبسون نبود که "به غول تبدیل شد"، دیگرانی مانند نویسنده او را غولی در قلمرو نقد ادبی قلمداد کردند؛ بگذریم که به احتمال قریب به یقین لقب "غول" از غربی‌ها نیست، بلکه از تراوشات

^۷مقایسه کنید با "بزرگ بود / و از اهالی امروز بود." سهراب سپهری، "دوست"، در هشت کتاب (تهران: کتابخانه طهوری، ۱۳۳۰)، ۳۹۸.

ذهن اغراق‌گو و مبالغه‌ساز ما شرقی‌هاست که در خدمت تحقق بخشیدن به موجباتی برای "مفتخر بودن" از توسل به هرگونه ترفند زبانی دریغ نداریم.

"به زبان ساده بگویم محتوی دارای وجود مستقلی نیست تا در برابر صورت قرار گیرد یا از ترکیب آن محتوی و صورت اثر ادبی به وجود آید، صورت است و صورت است و صورت" [۷۳] و صورت هم وجود مستقلی نیست، مگر حامل و ناقل محتوایی باشد. صورت بدون محتوی در حکم پرت‌وپلاگویی است، نه ادبیات. پس، ادعای اغراق‌آمیز نویسنده خطاست و خطاست و خطا. صورت زبان صرفاً و قطعاً وسیله‌ای است در خدمت بیان معنی/محتوای اندیشه و معنی/محتوای اندیشه صرفاً و قطعاً در قالب صورت شکل می‌گیرد و فهم‌پذیر می‌شود و خاستگاه صورت/فرم و معنی/محتوی، هر دو، نظام ذهنی ادبی است که در مغز خانه دارد. هرگونه تصور جدانگاری این دو خطا و خردستیز است و بی‌اعتباری مکتب صورت‌گرایی و نظریه‌پردازی‌ها در رستخیز کلمات نیز ناشی از جهل در زمینه این اصل بنیادین است. البته ایراد چندانی بر صورت‌گرایان وارد نیست، زیرا ذهنیت آنان پیش از آغاز جهان‌بینی پسامدرن، شکوفایی فلسفه زبان و مکتب‌های نقد معاصر شکل گرفته بود، روشن نیست که بهانه نویسنده چیست.

"کار هنرمند چیزی نیست جز آشنایی‌زدایی." [۷۲] "پس هر نوع ابداع و نوآوری در حوزه ادبیات و هنر مصداق آشنایی‌زدایی است." [۱۰۰] اغراق در حد افراط! به باور ایشان، هنر و ادبیات صرفاً و منحصرأ حاصل آشنایی‌زدایی است و بس. هرگز نمی‌توان حکمی چنین قاطع و فراگیر صادر کرد. به نظر نویسنده، حافظ "نهنها هنرش در آشنایی‌زدایی است" [۱۰۲] یا اینکه "او یک هنر دارد و آن عبارت است از آشنایی‌زدایی." [۱۰۳] اگر نظر نویسنده و صورت‌گرایان را بپذیریم که واژه‌ها و اصطلاحات و کنایه‌های زبانی بر اثر کثرت استعمال رسانگی خود را از دست می‌دهند، [۹۴] پرسش منطقی این خواهد بود که پس چگونه است که پس از گذشت صدها سال تکرار و کثرت استعمال از کلام حافظ آشنایی‌زدایی نشده است و هنوز که هنوز است طراوت و تازگی و شگفتی‌آفرینی کلام او شاید حتی بیش از پیش برقرار مانده است؛ مگر اینکه بگویم فرایند آشنایی‌زدایی در این نمونه خاص، و نمونه‌های خاص دیگر، به نحوی رازناک، خودانگیخته و جاودانه ناگهان متوقف شده است و دیگر نیازی

به کاربرد آن نیست. از اینها گذشته، فروکاستن نبوغ حافظ در تراز صرفاً آشنایی‌زدایی، اگر از جنبهٔ منطق و خرد باطل نباشد، نمایندهٔ نهایت بی‌ذوقی است. این تصور که هنر حافظ صرفاً آشنایی‌زدایی از کاربرد واژه‌ها از زبان و قلم پیشینیان بوده است و نه حاصل نبوغ او در آفرینش اندیشه‌هایی که سپس در زبانی شایسته و ویژهٔ کمال هنری او بیان شده‌اند، نمایندهٔ نبود معرفت در زمینهٔ پیوند زبان و اندیشه است.

تناقض

”اول باید چیزی به نام ‘معنی’ در ذهن شاعر شکل بگیرد و بعد وقتی شاعر آن را در شعر خویش ادا کرد، آن‌گاه مسئلهٔ ‘بیان’ ظاهر می‌شود.“ [۷۳] اول اینکه رابطهٔ زبانی و منطقی در این جمله مابین معنی، ادا و بیان حداقل برای من روشن نیست. ادا و بیان فقط در قالب ترکیب عناصر صوری می‌توانند شکل بگیرند و بازنموده شوند. آیا منظو نویسنده از بازی با این کلمات اشاره به رابطهٔ صورت با معنی است؟ دوم اینکه اگر قصد او این است، اینکه بگوییم اول معنی است و بعد صورت، این همان اندازه بی‌معنی است که تأکید مکرر نویسنده در اولویت صورت بر معنی که پیام نهایی رستخیز کلمات است. مگر معنی در ذهن شاعر جز در قالب صورت/زبان شکل می‌گیرد؟ بیش از دو هزارهٔ پیش، افلاطون گفته بود که اندیشه (معنی) گفت‌وشنود روح است با خود. و گفت‌وشنود صرفاً در وسیلهٔ زبان، به عبارتی در قالب صورت واژه‌ها، ممکن است. در صفحهٔ بعدی می‌خوانیم، ”در این چشم‌انداز [= صورت‌گرایی] معنی همان صورت است و صورت همان معنی.“ [۷۴] این گفته کاملاً درست است، اما با گزارهٔ پیشین به کلی در تناقض است. گویی نویسنده در هزارتوی پیوند دوسویه مابین صورت/زبان و معنی/اندیشه حیرت‌زده سرگردان است، بدون اینکه از وجود تناقض‌ها در نوشتار خود آگاه باشد.

”کلمه‘ در شعر . . . به هیچ روی وظیفهٔ انتقال معنی به مخاطب را ندارد.“ [۱۳۳] ”کلمات شعر ارجاع به چیزی ندارد جز به خودش و بر جانب جمال‌شناسیکش.“ [۱۳۴] اگر چنین است، پس انتقال معنی وظیفهٔ کدام یک از اجزای شعر یا نثر است؟ مگر جز کلمه‌ها عناصر دیگری هم وجود دارند که مسئولیت انتقال معنی را از آنها بتوان انتظار داشت؟ مگر در پیش یاد نشد که معنی همان صورت است و صورت همان معنی؟

”صورت‌گرایان روسی معتقدند که یک اثر ادبی یک ’فرم محض‘ است، نه شیء است، نه ماده است، فقط و فقط عبارت است از ’روابط‘ میان ’مواد‘.“ [۷۰] اول اینکه شیء و ماده، به عبارتی عناصر فیزیکی/مادی، چه ربطی با زبان و ادبیات می‌توانند داشته باشند؟ این‌گونه پراکنده‌گویی‌ها را نویسنده طوطی‌وار تکرار می‌کند، بی‌آنکه از دیدگاه استدلال و خرد به تفسیر و تحلیل آنها بپردازد. احتمال دارد که این تناقض‌گویی‌ها ناشی از بدفهمی گفته‌ها در زبان اصلی باشد، وگرنه از ”خورشید[های] منظومه شمسی این نحله فرهنگی“ هرگز این‌گونه خطاها سر نمی‌زند! به‌طور کلی، اگر در مورد ”ماده زبان“ و ”ماده قصه“ [۷۱] در ترجمه material به جای ”ماده“، یعنی عنصری با ویژگی‌های فیزیکی، برگردان ”سازمایه“ به کار برده شود رساتر خواهد بود، به ویژه اگر به جای ”ماده/هنرسازه“، [۷۱] ”سازمایه/هنرسازه“ بنویسیم، از جنبه جمال‌شناسی هم خوش‌صورت‌تر و هم آهنگین‌تر است.

”وظیفه هنرمند، چنان که در جاهای دیگر گفته‌ام، کاری جز ایجاد ساخت و صورت نیست . . .“ [۱۷۴] بگذریم که این گفته به ظاهر پراهمیت در واقع توضیح واضح‌تر درباره امری بدیهی است؛ مگر مقوله‌های دیگری جز ساخت و صورت هم در امر هنر و ادبیات کارسازند؟ تناقض در این است که تا به حال همه صورت بود و صورت بود و صورت، ناگهان ساخت مقدم بر صورت سر بر آورد. در ادامه این بحث می‌خوانیم: ”قلمرو صورت و شکل قلمرو شبکه‌های حاضر است و قلمرو ساخت حوزه شبکه‌های غایب.“ [۱۷۵] روشن نیست شبکه در این گزاره اشاره به چه عنصر یا هویتی است و شبکه‌های حاضر و غایب یعنی چه. فرض کنیم که این قیاس‌ها همه درست باشند، اما کاربرد آنها در این زمینه درست نیست. در واقع، قلمرو صورت و شکل قلمرو شبکه‌های ”ثابت“ است و نه ”حاضر“، زیرا اینها تغییرناپذیرند: ”بر آن نمی‌توان افزود یا از آن کاست.“ [۱۷۵] قلمرو ساخت نیز حوزه شبکه‌های ثابت است و نه غایب، زیرا ساخت -درست‌تر بگوییم: ساختار- عبارت از شیوه ترکیب و پیوند متقابل ”اجزا“ در سازماندهی کل یک اثر است. در قلمرو زبان، اجزا یعنی همان صورت‌ها و شکل‌های زبانی قراردادی. آنچه در این نظام متغیر است، حوزه تفسیر و تأویل است که پیوسته دریافت‌های تازه‌ای از صورت و ساختار ثابت به دست می‌دهد؛ نکته‌ای بسیار اساسی که نویسنده ظاهراً با آن آشنا نیست

یا آن را نادیده می‌گیرد.

”ساختارگرایی نوعی نگاه است و دیگر هیچ“ [۱۷۶] مگر صورت‌گرایی چیزی جز یک نگاه (چشم‌انداز/دیدگاه) است؟ و در صفحه بعد: ”یکی از این نظریه‌ها [در علم مردم‌شناسی] و یا ’نگاه‌ها‘ ’نگاه ساختارگرایانه‘ است.“ اگر ساختارگرایی صرفاً یک نگاه است و دیگر هیچ، چگونه ناگهان ”نظریه“ از آب درآمد؟ می‌بینیم که باز هم تکلیف نویسنده روشن نیست یا اصولاً از وجود این تناقض‌ها گویی بی‌خبر است.

اما آشکارترین تناقض که بر اعتبار معنی در سراسر رستاخیر کلمات سایه‌تردید می‌افکند، ادعای نویسنده در بخش نخستین است: ”قصد من روایت تاریخی جریان فرمالیسم روسی است و نه دفاع از آن. امیدورم کسانی مرا به انکار هدف و آرمان در ادبیات و هنر متهم نکنند.“ [۱۵] هیچ گفته دیگری از نویسنده به این اندازه با واقعیت در تناقض نیست، به این دلیل آشکار که کتاب ۵۰۰ صفحه‌ای او بیانیه‌ای است اغراق‌آمیز در ستایش و بزرگداشت صورت‌گرایی و صورت‌گرایان. شاید فهم و برداشت نویسنده از روایت تاریخی چیزی فراسوی معنای معمول این اصطلاح است. گویی نویسنده غافل از این واقعیت است که توجیه تا حدی پوزش خواهانه او در سرآغاز کتاب با شرح مبسوط درون‌مایه‌ها به کلی مغایرت دارد یا بر این باور است که جادوی کلام کتاب فرصت این‌گونه انحرافات ذهنی را برای خواننده فراهم نخواهد آورد.

مسئله تکامل

مفهوم تکامل داروینی، به معنی پیشرفت، همواره و به نحوی برگشت‌ناپذیر به سوی بهی و پیچیدگی و کمال است. پس بر اساس بنیاد نظری در رستاخیز کلمات، مفهوم کلاسیک تکامل در ادبیات فارسی کاربرد ندارد، زیرا اگر چنان بود، ادبیات فارسی امروز و دیروز می‌بایست بهتر و پیچیده‌تر و کامل‌تر از هزار سال پیش می‌بود؛ مگر ادعا کنیم که فرایند تکامل ادبی به دلایلی رازناک ناگهان پس از حافظ باز ایستاده باشد. بدین قرار، مفهوم تکامل ادبی به قول نویسنده را در چارچوب معنی جداگانه‌ای از مفهوم تکامل داروینی باید تعریف کرد. شرط لازم برای چنین کاری البته مشروط به آگاهی از این مسئله است. به هر حال، بخش ”تکامل یک تصویر“ [۳۸۶-۳۹۳] با فرایند تکامل هیچ ربطی

ندارد و همه توصیف‌های نویسنده در این زمینه در واقع به معنی اقتباس و وام‌گیری است، نه تکامل. به سبب این ملاحظات، اصطلاح "تحول" در پیشبرد درون‌مایه رستاخیر کلمات شاید مناسب‌تر از "تکامل" باشد. البته اگر ذهنیت آدمی در نوستالژی دوران شکوهمند هزار سال پیش سنگواره نشده باشد، به وضوح پی خواهد برد که فرایند تکامل بر همه ابعاد تاریخ تمدن انسانی حکم می‌راند، از جمله بر زبان و اندیشه. زبان‌های امروز نه فقط کامل‌تر و رساتر از زبان‌های هزار سال پیش‌اند، مناسب و شایسته بیان وضع موجود انسان امروزند. سال‌هاست که ادیبان سنتی ما بر این تصور باطل بوده‌اند که زبان و اندیشه مولوی و سعدی و حافظ و دیگران را به مثابه مدل‌واره‌ای برای مردم امروز تجویز کنند، غافل از اینکه زبان/اندیشه متعالی این بزرگان را صرفاً در متن تاریخت آنها باید بررسی و ستایش کرد و نه چونان سرمشقی برای بیان وضع موجود انسان معاصر. ماه و سالی نیست که مقاله‌ها و رساله‌ها و کتاب‌ها در ستایش شاعران بزرگ فارسی‌زبان و در مدح شاعرانگی ایرانیان به منزله یک ویژگی و یگانگی فرهنگی استثنایی نوشته نشود. پیام کلی در اکثر قریب به اتفاق این نوشتارها ترویج این مفهوم است که پاسخ به همه مشکلات انسانی ما - اخلاقی، معنوی، روانی، اجتماعی، سیاسی و به‌طور کلی تاریخی و تمدنی - در شعر و نثر این بزرگان از پیش داده شده است و ما به موهبت ویژگی شاعرانگی می‌توانیم با بازبرد به آثار آنها از همه گرفتاری‌های زیستی خود مشکل‌گشایی کنیم؛ نیازی به خودسنجی و خودآزمونی و خودشناسی و این‌گونه فرنگی‌بازی‌ها نیست. اگر مولوی بزرگ‌ترین متفکر تاریخ انسانی و مثنوی مهم‌ترین کتاب در تاریخ اندیشه است، سعدی نمونه انسان کامل مترقی و گلستان حاوی حقیقت‌هایی ازلی فراسوی زمان و تاریخ است و حافظ تاج سر همه شاعران همه زبان‌ها و زمان‌هاست، پس به باور ادیبان سنتی، باید این‌گونه نتیجه گرفت که فرایند تکامل زبان و اندیشه در میان قوم ایرانی ۸۰۰ سال پیش به مرحله نهایی و اوج کمال رسید. باید از این ادیبان مدعی پرسید که اگر چنین بوده است، سبب‌های تاریخ زیست‌نکبت‌بار و اسفانگیز قوم ایرانی در ۸۰۰ سال گذشته تا امروز را چگونه می‌توان توجیه کرد. لابد باید پذیرفت که پایان زودرس فرایند تکامل (evolution) آغاز تدریجی فرایند استحاله (devolution) را ناگزیر در قوم ایرانی موجب شده است.

برای انسان‌هایی که در دل همه‌های شکوهمند و شگفت‌آور زمانه زیست

می‌کنند، زبان/اندیشهٔ مولوی و سعدی و حافظ و دیگران هرگز فایده‌مند و کارساز نیست که موجب رکود اندیشه، بی‌کنشی و کناره‌گیری از گذر شتابندهٔ تاریخ است؛ به عبارتی، حکایت فرهنگ و جامعه و حیات سیاسی ما در چند صد سال گذشته، در عین حال، فرایند چاره‌ناپذیر و بی‌امان تکامل همچنان به پیش می‌راند و ناباوران را لگدمال می‌کند.

نظام‌های سلسله‌مراتبی

بخش “ساختار ساختارها” [۲۵۵-۲۶۴] در واقع اشاره به نظام‌های سلسله‌مراتبی (hierarchical orders) است، از جمله نظام زبان. در نوشته‌های دیگر، سازمان و سازوکارهای این نظام‌ها را از دیدگاه علم و منطق به تفصیل شرح داده‌ام.^۱ نویسنده که به نظر می‌رسد با اصول این نظام‌ها آشنا نیست، با زبانی آشفته و نامفهوم در این زمینه‌ها نوشته است، به قسمی که احساس حسرت “انسان‌نویسی” را در خواننده زنده می‌کند. هرگونه توضیح بیشتر در این باره بیرون از حوصلهٔ این نوشته است، باید این بخش را خواند و به آنچه می‌گویم پی برد.

در آداب “صورت”

خوانندهٔ کتابی که درون‌مایهٔ غالب آن این بیانیهٔ قاطع است که ادبیات همه “فرم است و فرم است و فرم است و دیگر هیچ”، به حق این چشمداشت را از نویسندهٔ آن دارد که در نوشتار خود با دقتی وسواسی به فرم/صورت در پیشبرد و ترویج این حکم بپردازد، وگرنه همانند واعظی غیرمتعظ سخن‌پراکنی‌های او دربارهٔ فرم/صورت نامعتبر جلوه خواهد کرد. پس هرچه دربارهٔ صورت این کتاب گفته شود کم است و به هر حال نباید حمل بر خرده‌گیری و ملانقطی بودن بشود.

پیش از ادامهٔ سخن باید توضیح بدهم که نظر نویسنده و صورت‌گرایان محبوب او هرچه باشد، منظور من از صورت/فرم اشاره به همهٔ عناصر و ابزار زبانی است که در مجموع سبک و ساختار واژه‌ها و عبارات‌ها و جمله‌ها و گفتمان‌ها را از

^۱ بنگرید به حمید صاحب‌جمعی، “سیر تحول مفاهیم در نقد ادبیات و هنر”، کتاب ماه ادبیات و فلسفه، شمارهٔ ۵۹ (شهریور ۱۳۸۱)، ۳۸-۴۷؛ حمید صاحب‌جمعی، “در جستجوی حقیقت.”

جنبه طرح و عرضه اندیشه‌ها و مفاهیم مشخص می‌کنند. گذشته از نقش بدیهی واژه‌ها، عناصر دیگری مانند نقطه‌گذاری، تلفظ، ترجمه‌ها، یکدستی واگویی‌ها (spellings) و به‌طور کلی فهم‌پذیری متن، صورت/فرم آن را تعیین و مشخص می‌کند. شمار نارسایی‌ها و نابسندگی‌های صوری در رستخیز کلمات بی‌شمار است؛ همین قدر به ذکر چند نمونه بسنده می‌کنم.

نقطه‌گذاری

از جمله خطاهای بسیار رایج و همه‌گیر در آثار نویسندگان فارسی‌زبان در صد سال گذشته، از جمله آثار نویسنده رستخیز کلمات، ناآشنایی با کاربرد نشانه‌های نقطه‌گذاری بوده است. علت آن هم روشن است: از مکتبخانه تا دوره دکتری دانشکده ادبیات از آموزش این فن اثر و خبری نبوده و نیست، زیرا ملا و آموزگار یا استادی که خود با این نشانه‌ها آشنا باشد وجود نداشته است، به استثنای احتمالاً چندین سال گذشته. در نتیجه، آثار نوشتاری استادان عالیقدر و دانش‌آموختگان برجسته دانشکده‌های ادبیات و همه رشته‌های دیگر معرفت پر از اشتباهات فاحش در کاربرد ابتدایی‌ترین نشانه‌های نقطه‌گذاری است. تنها موارد استثنایی آثار برخی دانش‌آموختگان ایرانی دانشگاه‌ها در غرب است که به دلایل آشکار با کاربرد این نشانه‌ها آشنایند. جالب توجه اینکه حتی در برخی از این موارد استثنایی، مراعات اصول نقطه‌گذاری با دقت بیشتری در نوشته‌های آنان به زبان‌های غربی اعمال می‌شود تا در متن‌های فارسی. البته انتظار می‌رود کسانی که ماه‌ها و سال‌ها در دانشگاه‌های معتبر اروپا و آمریکا به آموزش و پژوهش پرداخته‌اند، با زبان و ادبیات غربی ظاهراً آشنایند، و به هر حال، از آن زبان‌ها به فارسی ترجمه می‌کنند، با کاربرد درست نشانه‌های نقطه‌گذاری نیز آشنا باشند. شرح مبسوط خطاهای نقطه‌گذاری در رستخیز کلمات در این مختصر نمی‌گنجد، فقط به چند نمونه چشمگیر اشاره می‌کنم.

در رستخیز کلمات، ناآشنایی نویسنده با کاربرد نشانه خط مورب یا slash (/) به تکرار به چشم می‌خورد. این نشانه به معنی واو عطف و یا (and/or) است. به عبارتی به معنی همچنین، همان، به‌علاوه و همان‌گونه، مانند این نمونه‌ها: علمی/تجربی، عینی/احسی، دینی/معنوی، صورت/فرم، محتوی/معنی. نشانه مورب در این نمونه‌ها به این معنی است که هر یک از این زوجها را جابه‌جای هم می‌توان به کار برد، زیرا معانی آنها مشابه است. در بسیاری موارد، نشانه

خط مورب را نویسنده به غلط به معانی ضد، متفاوت، دوگانه و غیر به کار برده است، نه به معنی و/یا، همان و همچنین: ماده/هنر سازه [۷۱]؛ محتوی/صورت [۷۳]؛ انتزاعی/ملموس، تصویر/مفهوم، ترکیبی/تحلیلی [۸۱] و نمونه‌های دیگر. ارتکاب این گونه خطای فاحش از جانب نویسنده‌ای که ۵۰۰ صفحه در ستایش و اعتبار صورت/فرم و اولویت آن بر همه ملاحظات زبانی دیگر داد سخن داده است، دور از انتظار خواننده است.

کاربرد بی‌مورد پرانتز به جای کروشه [] یا bracket در نقل قول‌های مستقیم، ساختار جمله‌ها در رستاخیز کلمات را در هم فرو می‌پاشد و موجب بدخوانی و بدفهمی است. در نقل قول‌های مستقیم، افزودن هر توضیح یا مطلب از زبان کسی جز نویسنده اصلی باید داخل کروشه‌ها آورده شود، نه مابین پرانتزها؛ هرچه درون پرانتزهاست از نویسنده اصلی است. نمونه زیر نقل قول مستقیمی از اشکلووسکی است [۱۳۲]:

وقتی کلمات را ما امروز در زبان روزمره به کار می‌بریم، کلمات برای ما "آشنا" یند و فرم دورنی آنها (جانب تصویری واژه مورد نظر اوست) و فرم بیرونی آنها (جانب موسیقایی کلمه را در نظر دارد) به گونه‌ای هستند که "احساس" نمی‌شوند.

اشاره‌های درون پرانتز از نویسنده است، نه از اشکلووسکی و باید داخل کروشه‌ها آورده شوند.

در برخی پاراگراف‌ها که باید صرفاً وقف نقل قول‌های مستقیم باشند، نویسنده توضیحات خود را با آنها آمیخته است، چنان که معلوم نیست نقل قول در کجا ختم شده و گفته‌های نویسنده از کجا آغاز می‌شود. حاصل این‌گونه درهم‌آمیزی هرج و مرج کامل در ساختار زبان است. نمونه فاحش این‌گونه هرج و مرج را در نقل قول‌هایی از آیخن باوم می‌توان خواند [۳۳۹، پاراگراف ۲ و ۳ و ۴، ادامه در ۳۴۰]، به قسمی که بخش مربوط به آیخن باوم [۳۳۶-۳۴۲] را به صورتی فهم‌پذیر قطعاً باید از نوشتن تا خواننده گیج و متحیر حاصلی از خواندن این بخش نصیبش شود. باز هم به ناچار از شرح دقیق این توضیحات می‌گذرم.

نویسنده با کاربرد درست دونقطه (:) یا colon نیز بیگانه به نظر می‌رسد.

خواننده علاقه‌مند را به سه نمونه بازبرد می‌دهم: صفحه ۵۱، پاراگراف ۲؛ صفحه ۲۴۳، پاراگراف ۲؛ صفحه ۲۷۷، پاراگراف ۱.

کاربرد نابه‌جای نشانه‌های نقطه‌گذاری دیگر، از جمله ویرگول، در سراسر کتاب رستاخیز کلمات به تکرار به چشم می‌خورد.

تلفظ

بسیاری از نام‌های روسی به “v” ختم می‌شوند و در فارسی به جای آن “ف” آورده می‌شود: چخوف، تورگنیف، لرمانتف، راخمانینوف، مولوتوف و صدها نمونه دیگر. نویسنده در تلفظ این نام‌ها سخت گرفتار بلا تکلیفی است، به قسمی که گاهی با “واو”، گاهی با “ف” و گاهی نیز به هر دو صورت آورده است: تن‌یانو [۳۸]، ایوانو [۵۷]، پولیوانو [۳۲۱]، زُوانو [۳۲۴]، ون‌گرو [۳۲۸] و در عین حال، پرم‌یاکف [۲۷۷]، خلبنیکوف [۳۲۱]، گادنف [۳۶۹]. جالب توجه این‌که Ivanov در صفحه ۵۷ ایوانو و در صفحه ۵۸ ایوانف تلفظ شده است.

بلا تکلیفی نویسنده منحصر به تلفظ نام‌ها نیست. در خصوص گزینش “روس” (غلط) و “روسی” در برابر Russian نیز سردرگم است: صورت‌گرایان روسی [۴۷] و صورت‌گرایان روس [۵۷]، سیمبولیست‌های روس و سیمبولیسم روسی [۵۷] و نمونه‌های بسیار دیگر.

Symbolism به انگلیسی “سیمبولیزم” و به فرانسوی “سیمبولیسم” تلفظ می‌شود. روشن نیست نویسنده بر اساس چه سنت زبانی تلفظ فرنگلیش (Franglish) “سیمبولیسم” را برگزیده است [۲۹] که معجونی از “سیمبو”ی انگلیسی و “لیسم” فرانسوی است.

ترجمه

در خصوص گرفتاری نویسنده در فهم زبان انگلیسی و از این رو ترجمه از آن به فارسی در نوشته دیگری به تفصیل یاد کرده‌ام.^۹ اگر برداشت‌ها و ترجمه‌های نارسا به نحوی منفرد و مجزا از مسیر استدلال در گسترش مباحث باشند، می‌توان آنها را نادیده گرفت. اما هنگامی که بنیاد عقلانی گفتمانی وابسته به

^۹ حمید صاحب‌جمعی، “ناسازگاری عشق و عقل.”

دریافت نادرست از واژه یا اصطلاحاتی است، این گونه لغزش‌ها نابخشودنی‌اند. شاید گویاترین مثالی که در تأیید گرفتاری‌های نویسنده محترم در ترجمه از زبان انگلیسی می‌توانم شاهد بیاورم نمونه زیر باشد که گرچه منفرد و مجزا از گفتمان‌هاست، اما حق مطلب را بجا می‌آورد.

کتاب معروف جیمز جویس، *Finnegans Wake*، را نویسنده بیداری فینیگان ترجمه کرده است [۳۷۳]. ببینیم این برگردان دوکلمه‌ای حاوی چند خطا در فهم و برگردان از زبان انگلیسی است: ۱. *Finnegans* به صورت جمع است، فینیگان‌ها، نه به صورت مفرد. ۲. *s* در این نام علامت جمع است و نه نشانه مالکیت (*Finnegan's*)، آن‌گونه که از ترجمه نویسنده برداشت می‌شود. ۳. بیداری در برابر *wakefulness* می‌آید و معادل *wake* نیست. ۴. به هر حال، منظور جویس از *wake* اشاره به آداب و سنت در شاخه‌ای از مذهب کاتولیک است که به معنی شب‌زنده‌داری بر سر جسد متوفی پیش از روز خاکسپاری است که گاهی همراه با جشن برگزار می‌شود. گرچه برگردان کاملاً دقیقی برای این معنی ویژه از *wake* در زبان فارسی وجود ندارد، شب‌زنده‌داری فینیگان‌ها درست‌ترین ترجمه برای عنوان کتاب جویس است. می‌بینیم که در ترجمه یک عنوان دوکلمه‌ای نویسنده مرتکب چهار خطای اساسی شده است.

در خصوص گزینش صورت زبانی همانند برای یک اصطلاح، گاهی تکلیف نویسنده با خود روشن نیست: “ضمیر نابه‌خود” [۶۵] و دو سطر پایین‌تر، “ضمیر ناخودآگاه” و برابره‌ای “نشانه‌شناسیک” [۱۴۰] و “معنی‌شناسیک” [۱۴۳]، هر دو به جای *semantic*.

در خصوص “قانون مشابهت” در برابر *homeopathic magic* نیز باید گفت که اول به چه سبب *magic* به “قانون” ترجمه شده است و دوم اینکه برگردان “مشابهت” برای *homeopathic* به کلی بی‌معنی و غلط است. برابر فارسی درستی برای این اصطلاح وجود ندارد، باید آن را به زبان اصلی نوشت و در پانویس توضیح داد. در همین صفحه، “قانون تماسی” در برابر *contagious magic* نیز غلط است، نه فقط به سبب برگردان “قانون” به جای *magic*، بلکه همچنین به سبب “تماسی” در برابر *contagious* که به معنی “واگیر” است. به هر حال، چه ترجمه درست باشد یا غلط، در نبود توضیحات لازم این‌گونه اصطلاحات به کلی بی‌معنی و نامفهوم‌اند. به احتمال قریب به یقین، نویسنده

نیز از فهم معنی دقیق این اصطلاحات عاجز بوده است، وگرنه ترجمه‌های معنی‌دار و توضیحات لازم را عرضه می‌کرد.

”داستان‌های دایره‌وار“ به جای story cycles در بازبُرد به داستان‌ها در کلیله و دمنه و هزار و یک شب [۲۸] به کلی غلط و نارساست، نه فقط به سبب اینکه صفت و موصوف جابه‌جا شده‌اند، بلکه معنی درست این اصطلاح نیز به کلی دگرگون شده است. اول اینکه cycles به صورت جمع به معنی دوره‌ها/ادوار است و نه به معنی دایره‌وار یا circular. دوم اینکه story به صورت مفرد است و نه جمع (داستان‌های). سوم اینکه هیچ موتیقی در کلیله و دمنه یا هزار و یک شب جنبهٔ دایره‌وار ندارد. ترجمهٔ درست این اصطلاح ”دوره‌ها/ادوار داستانی“ است، بدین معنی که داستان‌ها به شیوه‌های گوناگون و به شکل دوره‌ای/ادواری در زمان‌های متفاوت تکرار می‌شوند.

روشن نیست به چه سبب -شاید به قصد تظاهر به عربی‌مآبی- نویسنده برگردان عربی بدصوت و بدصورت ”اباطیل مُلَفَّقه“ را در برابر nonsense-talk برگزیده است [۲۸۴]، به جای مثلاً یاوه‌گویی یا چرت‌گویی. برعکس، در برابر minimal units برگردان فارسی سرهٔ ”خردینک‌سازه‌ها“ را به کار برده است [۳۴۹]، به جای مثلاً واحدهای کمینه. ضمناً در سراسر کتاب ”سازه“ در برابر device آمده است، نه معادل unit.

در فاصلهٔ پنج سطر در صفحهٔ ۲۸۴، واژهٔ facetious به سه صورت ترجمه شده است: مَضاحِک‌گویی، مَضاحِک‌گویانه و مَضاحِک. ضمناً در هر سه مورد یادشده، facetious در اصل انگلیسی در حکم صفت است، اما نویسنده فقط در دو مورد این نکته را رعایت کرده است: اسلوب مَضاحِک‌گویی و پاسخ‌های مَضاحِک‌گویانه. در مورد سوم، جای صفت و موصوف عوض شده است: مَضاحِک‌معمّاگونه.

در همهٔ نمونه‌هایی که یاد شد، گویی آنچه هرگز مورد عنایت نویسنده نیست مسئلهٔ یکدستی و یکپارچگی صورت متن است. همچون ذهن رمان‌نویسی که در عوالم سیلان آگاهی (stream of consciousness) در حال سقوط آزاد است، ذهن نویسندهٔ رستاخیز کلمات نیز آزاد از هر قید و شرط مدام در حال بداهه‌سرایی و ساخت صورت است.

ساختار

”درست است که ما در چند قرن اخیر از اندیشیدن معافیت دائم گرفته‌ایم و با وحشیگری می‌خواهیم از قافله تمدن جلو بزنیم.“ [۱۶] اما، ولی، با این حال . . . خواننده در انتظار بقیه جمله میان زمین و هوا معلق مانده است. ضمناً باید گفت درست است که در درازنای چندین قرن گذشته ”جوانه ارجمند“ی از اندیشه منطقی و عقلانی و استدلالی از هیچ کجای پیکر جمعی ما ”رُست“ نکرده است،^{۱۰} اما نه حال و حوصله ”وحشیگری“ را داشته‌ایم و نه اعتنایی به ”قافله تمدن،“ بلکه در حالت رخوت و هذیان افیونی - از برکات شاعرانگی و عرفان - در حاشیه هیاهوهای تمدن هاج و واج مانده‌ایم.

”هیجان و نوآوری و جویندگی و پویندگی جوانانی که این مکتب را با مقالات و سخنرانی‌ها و کتاب‌هاشان شکل دادند.“ [۲۷] این گزاره ناقص و ناتمام جمله آغازین یک پاراگراف است. نیازی به توضیحات بیشتر نیست.

”بر روی هم مروری است بر شکل‌گیری نظریه ادبی صورت‌گرایی روسی‘ و دستاوردهای درخشان آن و تطبیق آن بر ادبیات فارسی.“ [۱۴] این جمله بی‌فاعل / مبتدا جمله آغازین یک پاراگراف است. چه چیز بر روی هم مروری است بر . . .؟

”اما بعد از روزگار استالین و بعد از دهه پنجاه میلادی، بار دیگر تجدید حیات کرده‌اند و بیشتر به تأثیر از . . .“ [۲۸۷] این جمله آغازین یک پاراگراف دیگر نیز بدون فاعل/مبتدا است. چه کسانی تجدید حیات کرده‌اند؟ این‌گونه جمله‌های بدون فاعل/مبتدا در *رستخیز کلمات* فراوان یافت می‌شوند. حداقل برای من روشن نیست که بر اساس کدام اصل دستور زبانی جمله بدون فاعل / مبتدا رواست، علی‌الخصوص در آغاز یک پاراگراف. به قصد پرهیز از تکرار فاعل/مبتدا در چند جمله پیاپی، باید آنها را به صورت یک جمله ترکیبی و به کمک نشانه‌های نقطه‌گذاری مناسب - معمولاً ویرگول یا نقطه‌ویرگول - به هم پیوست. واضح است که چنین کاری در خصوص جمله آغازین یک پاراگراف کاربرد ندارد. اشاره به سایر سستی‌ها و کاستی‌های ساختاری در این کتاب در این مختصر نمی‌گنجد.

^{۱۰} می‌درختان عقیم ریشه‌تان در خاک‌های هرزگی مستور / یک جوانه ارجمند از هیچ جاتان رُست نتواند.“ بنگرید به مهدی اخوان ثالث، ”پیوندها و باغ،“ در *ز/این/اوستا* (تهران: مروارید، ۱۳۵۳)، ۹۴.

استدلال

”اما صورت‌گرایان روس در مباحث خویش نشان دادند که ادبیات هنرِ تصویرها و ایماژها نیست، بلکه هنر واژه‌هاست.“ [۸۹] ”اما صورت‌گرایان، درست بمانند جرجانی در مباحث خویش نشان دادند که ’ادبیات‘ هنرِ تصویرها و ایماژها نیست، بلکه هنر واژه‌هاست.“ [۳۱۲] این نظریه‌پردازی‌ها که پیش از دست‌یافت‌های ناشی از علم و فلسفهٔ زبان در نیمهٔ دوم قرن بیستم مطرح شده‌اند به کلی باطل و بی‌اعتبارند. البته بر صورت‌گرایان و قطعاً بر جرجانی ایرادی وارد نیست، اما نویسندهٔ محترم که در قرن بیست‌ویکم زیست می‌کند می‌بایست حداقل در حاشیهٔ تحولات عظیم در این زمینه‌ها به تفسیر و تأویل اندیشه‌های پیشینیان بپردازد، نه اینکه آنها را بی‌چون و چرا به منزلهٔ حکم‌های قاطع ترویج کند. مگر ”واژه‌ها“ و ”تصویرها و ایماژها“ از هم تفکیک‌پذیرند یا مستقل از یکدیگر می‌توان آنها را ”ادبیات“ به شمار آورد؟ کُلاژ (collage) واژه‌های منزوی و منفرد، هرچند زیبا، به منزلهٔ لکنت زبان است، نه ادبیات. تصویرها و ایماژها صرفاً با واسطه و در قالب واژه‌ها بیان می‌شوند و واژه‌ها صرفاً در صورت تصویرها و ایماژها معنی پیدا می‌کنند.

”این جادوی کلام است که تصاویر را در برابر ذهن ما تشخیص می‌دهد نه نفس تصاویر“ [۸۹] این گفتهٔ به ظاهر ادیبانه و پراندیشه حامل هیچ بار معنایی و استدلالی نیست. جادوی کلام صرفاً از طریق ساخت تصاویر تشخیص پیدا می‌کند. کلام و تصویر همان و یکی هستند، نه دو هویت جداگانه.

”معانی نحوی می‌توانند همان نقش معانی واژگانی را عهده‌دار شوند.“ [۸۱] یعنی چه؟ نحو یعنی شیوهٔ ترکیب و هم‌آمیزی واژه‌ها به قصد ساخت عبارت‌ها و جمله‌ها. در نبود واژه‌ها چیزی با عنوان نحو وجود نخواهد داشت و در نبود اصول نحوی واژه‌ها بی‌مصرف‌اند. پس، معانی نحوی و معانی واژگانی از چه مقوله‌اند؟ اگر نویسنده منظور از این گزارهٔ مبهم را می‌دانست، می‌بایست برای خواننده توضیح می‌داد.

به جای آنکه جهان را مجموعه‌ای از ذرات فرض کنیم بهتر است آن را مجموعه‌ای از شبکه‌ها بشناسیم [نظریه‌پردازی در قلمرو علم فیزیک]. آن ذرات [کدام ذرات؟] وقتی معنی پیدا می‌کنند یا دارای

”نقش“ می‌شوند و سازندهٔ جهان می‌شوند که تبدیل به انواع شبکه‌ها می‌شوند [کدام شبکه‌ها؟]. ما گاه چند شبکه را می‌بینیم و هزاران هزار شبکهٔ دیگر را نمی‌بینیم. ذهن هر انسانی اسیر مجموعه‌ای از شبکه‌هاست [نظریه‌پردازی در قلمرو علوم اعصاب]، بی آنکه خود بر این نکته، در همه حال، وقوف داشته باشد. به شبکه‌ای نزدیک می‌شود و از شبکه‌ای دور. [۱۷۳]

هیچ اندیشهٔ فهم‌پذیر یا راستای استدلالی پشتوانهٔ گزاره‌های بی‌معنی در این پاراگراف نیست. سستی و ناستواری ساختار جمله‌ها را فعلاً نادیده می‌گیرم. هرگونه تلاش برای بررسی و تحلیل این پراکنده‌گویی‌ها در حکم اتلاف وقت من و خواننده است.

این جمله‌ها نقل به معنی یا ترجمهٔ تحت‌اللفظی از یوری لوتمن‌اند [۲۹]: ”اگر فرهنگ را به عنوان مکانیسمی در حوزهٔ دلالت فرض کنیم می‌توان، در آن، نوعی هوش را در نظر آورد.“ یعنی چه؟ هوش در فرهنگ به چه معنی است؟ آیا نویسنده فهمیده است که غرض از فرهنگ و مکانیسمی در حوزهٔ دلالت اشاره به چه چیزی است؟ ”فرهنگ وقتی به عنوان یک کل در نظر گرفته شود، . . . این قدرت را دارد که اندیشه‌های نو به وجود آورد.“ مگر فرهنگ را جز به مثابه یک کل هم می‌توان در نظر گرفت؟ بر اساس تعریف، فرهنگ کلی است که از تأثیرات متقابل اجزای بسیاری شکل گرفته است. ”با این مقدمات می‌توان گفت که هوش جمعی بهتر می‌تواند مدل هوش مصنوعی قرار گیرد.“ یعنی چه؟ چرا؟ هوش جمعی و هوش مصنوعی اشاره به چیست؟ در سراسر کتاب *رستاخیز کلمات* این‌گونه گزاره‌های به ظاهر عالمانه و حکیمانه، اما در اصل مبهم و بی‌معنی، فراوان یافت می‌شود. نویسنده باید فهم و خود از این‌گونه گفته‌ها را برای خواننده توضیح بدهد.

”در نشانه‌شناسی جدید، [ریشه‌های جادو را] در نشانه‌شناسی کهن باید جستجو کرد و بر اساس نوعی اشتباه دلالتی [semiotic fallacy] بنیاد نهاده شده است و می‌تواند در شکل نوعی نشان‌درمانی [semiotic therapy] مورد مطالعه قرار گیرد.“ [۱۴۷] بگذریم که در یک جمله semiotic به دو معنی ترجمه شده است، دلالتی و نشان، تصور نمی‌کنم نویسنده/مترجم این جمله هرگز بتواند آن را به نحوی فهم‌پذیر معنی کند؛ مثلاً اشتباه دلالتی یا نشان

درمانی یعنی چه؟ غرض نویسنده از ذکر این گونه جمله‌های پرمدها و تهی از معنا چیست؟ اگر او می‌داند چه می‌گوید، خواننده را نیز باید در این معرفت سهیم کند و اگر نمی‌داند چه می‌گوید، چرا می‌گوید.

به گفته اشکلوسکی، "هنر حاصل نبوغ و اراده فرد نیست، آنچه هنر را می‌سازد نقطه تقاطع هندسی نیروهایی است که بیرون از وجود هنرمند قرار دارند." [۲۳۴] به جرئت می‌توان گمان برد که نویسنده رستاخیز کلمات درباره معنی "تقاطع هندسی نیروهایی بیرون از وجود هنرمند" کوچک‌ترین ایده‌ای در ذهن ندارد، زیرا به صورتی که در این گفته ترجمه شده فاقد معنی است. اما او آن چنان مسحور و مجذوب صورت این جمله به ظاهر عالمانه و خردمندانه است که بیهودگی و پوچی این ترهات را تشخیص نمی‌دهد. اگر هنر حاصل نبوغ و اراده فرد نیست، پس از هویتی با نام هنرمند/فرد نمی‌توان نام برد، اینها همه ناشی از تقاطع هندسی نیروهای بیرون از فرد است! اگر چنین است، چرا فقط ذوات نادری از این پدیده معجزه‌آسای هندسی بهره‌مندند و انبوه انسان‌ها هرگز در معرض نقطه تقاطع نیروهایی بیرون از وجود قرار نمی‌گیرند؟ مسئولیت هر نویسنده این است که با نگاهی تحلیلی و انتقادی به بحث و بررسی بپردازد، نه اینکه در عوالم خلسه و شیفتگی گفته‌های دیگران را طوطی‌وار تکرار کند.

"منظور از نبوغ در اینجا [نبوغ شعری] استعداد محض است، نه تجلیات آن که مسلماً نیازمند تمام تجربه‌های عظیم قبل از هنرمند است." [۳۸۸] یک جمله به کلی بی‌معنی دیگر. مگر جز از طریق تجلیات هم می‌توان از وجود نبوغ آگاه شد؟ تا هنگامی که نبوغ تجلی نداشته باشد، چگونه از وجود آن می‌توان آگاه بود؟ مانند اینکه از وجود اندیشه‌ای که هنوز در گفتار یا نوشتار متجلی نشده باشد بخواهیم آگاهی پیدا کنیم. تجربه‌های عظیم قبل از هنرمند به چه معنی است؟ تجربه‌های عظیم چه کسی یا کسانی قبل از هنرمند؟ تازه، آنچه قبل از هنرمند تجربه شده، چه ربطی با استعداد هنری او می‌تواند داشته باشد؟

به گفته اشکلوسکی، "ظهور صورت نو است که مایه ظهور محتوی نو می‌شود" [۲۳۵] و به گفته من، ظهور محتوی نو است که وجود صورت نو را ایجاد می‌کند، و اشکلوسکی، جرجانی یا نویسنده هیچ مدرک و دلیل و شاهدهی در تمایز یا ارجحیت یکی از این دو وجه بر دیگری نمی‌تواند ارائه دهد. به عبارت دیگر، این حکم یادشده از اشکلوسکی که نویسنده هم آن را تأیید کرده است

به کلی باطل و بی اعتبار است.

”نخست باید فرم تحقق خارجی داشته باشد تا ساختار قابل تبیین شود.“ [۷۹] مگر فرم تحقق نیافته را می توان فرم خواند؟ بر اساس تعریف، فرم به معنی شکل و ترکیب، به عبارتی یک هویت عینی و شناخت پذیر است. پس، تحقق خارجی فرم در حکم حشو و بیهوده گویی است.

”محال است که از روی قواعدی که در هنر وجود دارد، بتوان به خلق و ابداع هنری پرداخت.“ [۲۳۶] چرا؟ یعنی چه؟ غرض نویسنده کدام قواعد و کدام هنرهاست؟ آیا قواعد جهانشمولی برای همه هنرها وجود دارند یا هرگونه هنر قواعد ویژه خود را دارد؟ ممکن است نویسنده به چند فقره از این قواعد اشاره کند؟ اگر قواعد مدون، یعنی پذیرفته شده ای، برای هنر وجود دارند، چرا نباید بر اساس آنها به خلق و ابداع هنری پرداخت؟ آیا هنر همواره باید بی قاعده باشد؟ از همه اینها اصولی تر، اگر خلق و ابداع هنر هیچ ربطی به قواعد هنری ندارد - که در واقع چنین رابطه ای ”محال“ است - چه نیازی به تدوین قواعد هنری در اصل می توانست وجود داشته باشد؟ اگر قواعد مثلاً هنرهای موسیقایی، نقاشی و پیکرسازی هیچ ربطی با خلق و ابداع آنها ندارد، پس بساط همه کنسرواتورها و هنرکده ها و دانشکده های هنرهای زیبا را باید برچید. می بینیم که هیچ پشتوانه استدلالی و خردمندانه ضامن حقانیت این گونه پراکنده گویی ها نیست.

”بر روی هم تفاوت آنها [ما بین novel و داستان کوتاه] در کوتاهی و بلندی فرم است.“ [۲۲۱] کشف مهمی از فقره کرامات شیخ شیره خوار! [۱۷۷] در ضمن، فرم دارای بُعد طول نیست که بلندی و کوتاهی آن را بتوان اندازه گرفت. کوتاهی و بلندی متن ناشی از شمار واژه ها یا صفحه هاست که قابل اندازه گیری اند.

”هم طراز کردن یک اثر شعری با یک اثر جمال شناسیک دیگر، حتی دقیق تر بگوییم با یک بوطیقا با یک نقش، تا آنجا که ما با یک ماده کلامی سروکار داریم، این ویژگی انحصاری است که دعوی خودکفایی دارند؛ هنر ناب هنر برای هنر.“ [۳۶۳] این ترجمه به کلی بی معنی و نارسا و زشت از یک نوشته یاکوبسون نمونه اعلاهی بدفهمی نویسنده رستاخیز کلمات از زبان انگلیسی و

ناتوانی او در ترجمهٔ جمله‌های ترکیبی است. گویی او حتی یک بار این جملهٔ بی‌نهایت بدصورت و بدآهنگ را از نو نخوانده است که به اشتباهات فاحش در صورت، ساختار و معنی آن پی ببرد. هیچ‌گونه معنی فهم‌پذیری از ترجمهٔ این جمله نمی‌توان استنتاج کرد.

در نمایشنامهٔ *هملت*، شکسپیر از زبان شاه می‌گوید: «کلام نسنجیده هرگز به بهشت راه نمی‌برد.» از همان صفحه‌های آغازین، امید ره بردن به بهشت برای رستاخیز کلمات را از دست رفته باید تلقی کرد.