

## بررسی و نقد کتاب النقد الأدبی أصوله و مناهجه

علی بشیری\*

### چکیده

نقد ادبی یکی از اساسی‌ترین و پُرچالش‌ترین حوزه‌های درسی ادبیات است. کتاب *النقد الأدبی أصوله و مناهجه* - که اواخر نیمه اول قرن بیست میلادی برای اولین بار به چاپ رسید - از کتاب‌هایی است که در دانشگاه‌های ایران در رشته زبان و ادبیات عربی تدریس می‌شود. در این مقاله تلاش نویسنده بر آن است، تا با بررسی نگرگاه‌ها و مفاهیمی که این کتاب طرح می‌نماید، دیدگاهی انتقادی پیش روی چشم خواننده بگشاید. در ابتدا طرح نکاتی که روساخت می‌نماید در دستور کار این مقال است. پس از آن، به ترتیبی که کتاب سامان یافته، گفته‌های سید قطب بررسی می‌شود. بنابراین، اصول و مفاهیم نقد ادبی، سپس انواع ادبی، و، در نهایت، شیوه‌های نقد ادبی مورد مذاقه قرار می‌گیرد. نتیجه این پژوهش نشان می‌دهد که این نویسنده بسیاری از نگرگاه‌ها و مفاهیمی که از آن‌ها سخن گفته، برخلاف ادعای اصالت‌مندی، ریشه‌هایی غربی داشته و ردپای آرای ناقدان و اندیشمندان غربی را می‌توان در این کتاب مشاهده کرد.

**کلیدواژه‌ها:** اصول و مفاهیم نقد ادبی، انواع ادبی، سید قطب، شیوه‌های نقد ادبی.

### ۱. مقدمه

کتاب *النقد الأدبی أصوله و مناهجه*، نوشته سید قطب، تنها کتاب وی در خصوص نقد ادبی است. در این اثر نویسنده بر این باور است که از برخی مفاهیم و اصول نقد ادبی و همچنین برخی انواع ادبی و شیوه‌های نقد ادبی سخن به‌میان آورده است و، چنان‌که خود بازگو می‌کند، اصول را بر شیوه‌ها مقدم دانسته و در کتاب نیز بر این منوال عمل کرده است. این

---

\* استادیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه کاشان، shmotoun.arabic@yahoo.com  
تاریخ دریافت: ۱۳۹۵/۰۶/۱۲، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۵/۰۹/۲۳

کتاب برای اولین بار در ۱۹۴۸ به چاپ رسیده است (الرویلی و البازغی ۲۰۰۲: ۳۶۳) و آخرین تلاش‌های سید قطب در عرصه نقد ادبی است. سپس، سید قطب در مسیر اندیشه اسلامی پای می‌گذارد (الخالدی ۲۰۰۰: ۳۵۶). اما کتابی که در این پژوهش از آن استفاده شده به‌همت دار الشروق در ۲۰۰۳ در ۲۵۳ صفحه به چاپ رسیده است.

## ۲. اهمیت پژوهش

یکی از چالش‌های مهم رشته زبان و ادبیات عربی نداشتن نگرش‌ها یا بینش‌هایی است که سپهر اندیشگانی این رشته را بارور سازد و روندی رو به دریافت‌هایی عمیق را برای دانش‌آموختگان این رشته فراهم کند. یکی از مهم‌ترین حوزه‌هایی که می‌تواند در ایجاد فضای علمی و بینشی سازمند مؤثر باشد مفاهیم فرازبانی است که در رشته زبان و ادبیات عربی عمدتاً در قالب درسی با نام «نقد ادبی» قرار می‌گیرد. از کتاب‌هایی که در این درس استفاده می‌شود کتاب *النقد الأدبی أصوله و مناهجه*، نوشته سید قطب، است. با توجه به این‌که از این کتاب در برخی محیط‌های دانشگاهی هنوز به‌عنوان متن درسی استفاده می‌شود و درس نقد ادبی یکی از دروس مهم در بررسی ادبیات است، نقد و بررسی کتاب ضروری می‌نماید.

## ۳. پیشینه پژوهش

درباره سید قطب نوشته‌هایی به‌نگارش رسیده است که می‌توان به شماری از آن‌ها اشاره کرد: احمد محمد البدوی (۲۰۰۲) کتابی با نام *سید قطب ناقد* دارد که بخش‌هایی از کتاب را به *النقد الأدبی أصوله و مناهجه* اختصاص داده است. یکی از این نوشته‌ها گزارشی است که از نشست تعدادی از استادان (آذرشب و دیگران ۱۳۹۰) برخی دانشگاه‌ها درباره میراث ادبی سید قطب تهیه شده است. دیگری گزارشی است از پایان‌نامه‌ای که درباره سید قطب با نام *سید قطب الناقد الادبی* در ریاض به‌انجام رسیده است و در *مجله عالم الکتب* چاپ شده است. دیگری مقاله‌ای است که حسن سرباز در *مجله اللغة العربیة و آدابها* با نام «سید قطب و تراثه الأدبی و النقدي» به چاپ رسانده است. در دانشگاه تربیت مدرس نیز رساله‌ای با نام «بررسی تطبیقی نقد ادبی معاصر فارسی و عربی» به‌رشته تحریر درآمده که نگارنده آن نور محمد علی القضاة (۱۳۸۶) است. وی در بخش‌هایی از این رساله به سید قطب و آثار وی با محتوای نقد ادبی پرداخته است.

بیشتر کسانی که از سید قطب سخن رانده‌اند خلاصه‌ای از آرای وی را ارائه کرده و اغلب با خوش‌آمد و تحسین درباره‌ی او سخن رانده‌اند.

#### ۴. شیوه پژوهش

این مقال بر آن است که مفاهیم و مطالبی را که سید قطب به آن‌ها پرداخته است توصیف کند و با دیدی انتقادی آن را بررسی کند و، در سویه‌ای دیگر، با مقایسه‌ی نگرگاه‌های وی با نگرگاه‌های دیگرانی که به این مفاهیم یا مفاهیمی نزدیک به این مفاهیم پرداخته‌اند، حدود و ثغور این دیدگاه‌ها و همچنین میزان تازگی این دیدگاه‌ها را بسنجد. گفته‌ها در این بررسی طبق کتاب سامان یافته است. بنابراین، نخست به نقد اصول و مفاهیم نقد ادبی، سپس به انواع ادبی، و پس از آن به شیوه‌های نقد ادبی پرداخته شده است. البته، در این میان از نکاتی که ممکن است مسامحتاً شکلی به نظر آید نیز غفلت نشده است و با تقسیم بررسی به نقد شکلی و نقد محتوایی ابتدا برخی نکات شکلی بررسی شده است.

#### ۵. نقد شکلی

##### ۱.۵ برخورد قطب با منتقدانش

به نظر می‌آید نویسنده تواضع علمی را رعایت نکرده است؛ چه آن‌که ناقد مبدع را دارای طریقتی و شیوه‌ای خاص در نقد می‌داند و خود را نیز چون این دسته از ناقدان مبدع به‌شمار می‌آورد و کسانی را که نداشتن شیوه و روش را بر او خرده گرفته‌اند مورخ به حساب می‌آورد؛ یعنی گویی اینان در نظر او کسانی هستند که فقط به ثبت و ضبط گفته‌های دیگران می‌پردازند و از خود چیزی ندارند که عرضه کنند (قطب ۲۰۰۳: ۹)؛ درحالی‌که، چنان‌که در این گفتار به آن پی خواهیم برد، سخنان او نیز چیزهایی نیست که برای اولین بار وی از آن سخن گفته باشد.

##### ۲.۵ بیان سید قطب

بیان سید قطب گاهی زبانی گویا و توضیحی و گاهی گزاره‌هایی است همراه با کلی‌گویی و عدم وضوح. او این نغزبانی‌های انشایی را گاهی برای توضیح و توصیف شعر به کار گرفته است (همان: ۳۲) و گاهی برای توصیف حالتی (همان: ۶۵، ۶۶).

## ۳.۵ استنادات و نمونه‌ها

### ۱.۳.۵ عدم ارجاع

یکی از نکاتی که عدم رعایت آن می‌تواند استناد را نزد سید قطب خدشه‌دار کند استفاده از واژگانی است که به خودی خود دارای ابهام‌اند، مثل واژه برخی که برای اشاره به عده‌ای است که اعتقاد خاصی دارند، مانند «فالشعر لیس تعبیراً عن الحیاة/ كما قال بعض الكتاب» (همان: ۶۴)؛ یا هنگامی که می‌گوید: «قلنا: إن الانفعال بالتجربة الشعورية يسبق التعبير عنها، و إن كان بعضهم يقول: 'إننا نفكر بالألفاظ'» (همان: ۴۴).

در جایی دیگر از کتاب اعتقاد برخی را مبنی بر این که بدون زبان نمی‌توان اندیشید مطرح می‌کند. به نظر می‌رسد که هومبولت (Humboldt)، زبان‌شناس آلمانی، این باور را داشته است (سورن ۱۳۸۹: ۲۷۱، ۲۷۲)، بدون این که به آن شخص یا اشخاصی که این چنین باوری دارند اشاره کند؛ این بیان‌گر آن است که قطب یا با تکیه بر شنیده‌ها این قضایا را مطرح کرده و اطلاع دقیقی از منابعی که به این قضایا اشاره‌ای داشته‌اند نداشته است یا این که وی اهمیت چندانی به این موضوع نمی‌داده است. هم‌چنین، وی در نمونه‌هایی که برای اشاره به انواع نقد ذکر می‌کند ارجاعات را ذکر نمی‌کند و در بخش‌های بسیاری از کتاب به درستی از گیومه استفاده نشده است.

البته، به نظر می‌رسد که این شیوه نویسنده‌گی بدون رعایت امانت‌داری و استفاده از افکار دیگران بدون اشاره به سرچشمه مطالب گفته‌شده در زمانه او و حتی بعد از او مرسوم بوده است.

مثلاً، چنان‌که خود سید قطب به شوقی ضیف اشاره دارد، وی تقسیم‌بندی خود درباره شعر عربی را، که در آن از سبک مطبوع، مصنوع، و متصنع سخن می‌گوید، به پیروی از ابن‌رشیق بنیان نهاده است (قطب ۲۰۰۳: ۱۴۷، پاورقی). برای نمونه، هم‌چنین، می‌توان از اصطلاح «الأدب المهموس» محمد مندور نام برد که در آن نشست (آذرشب و دیگران ۱۳۹۰: ۱۰۱) به آن پرداخته شده است و آن را هماهنگ با ادبیات وجدانی، که سید قطب از آن سخن به میان آورده، دانسته‌اند. البته، همین اصطلاح و شواهدی که محمد مندور برای اشاره به این اصطلاح ذکر کرده بود سبب منازعه‌ای شدید بین این دو، محمد مندور و سید قطب، شد (البدوی ۲۰۰۲: ۱۴۶ و ما بعد آن)؛ این اصطلاح در واقع برداشتی است از تعریف، به گفته رابرت اسکولز (Robert Scholes)، زیرکانه جان استوارت میل (John Stuart Mill)، فیلسوف و اقتصاددان انگلیسی، که شعر را گفته‌ای توصیف کرده که شنیده نمی‌شود،

به گوش می خورد یا استراق سمع می شود و در واقع تعبیری است از غیرمستقیم بودن و فراتر از یک لایه بودن شعر (اسکولز ۱۳۸۳: ۵۰؛ ولک ۱۳۸۹: ج ۳، ۱۸۷). مندور آن را تعمیم داده و صفتی برای ادبیات ایدئال از دیدگاه خود قرار داده است.

### ۲.۳.۵ نمونه‌ها

در نمونه‌هایی که سید قطب در این کتاب از کسانی چون خیام و تاگور ذکر می کند گویی قصد دارد به روی فضای نقدی عربی افق‌های نوی بگستراند (الرویلی ۲۰۰۲: ۳۶۵). گاهی، سید قطب به قدری این نمونه‌ها را طولانی و بدون هماهنگی عرضه می کند که ممل می نماید؛ بدون آن که نیازی به این درازا باشد. برای نمونه، از صفحه ۱۰۹ تا ۱۱۷ به مثال‌هایی از نوع ادبی مقاله پرداخته شده است.

در قسمت انواع ادبی، هنگامی که قطب از شعر سخن به میان می آورد، شعری را نقل می کند و آن را به ابونواس نسبت می دهد؛ درحالی که این شعر در بیش تر منابع تراث از آن ابوالعتاهیه دانسته می شود و در *دیوان ابوالعتاهیه* نیز می توان آن را دید (ابوالعتاهیه ۱۹۸۶: ۴۶) و مطلع شعر به این گونه است:

لدوا للموت و ابنوا للخراب      فكلهم يصير إلى ذهاب

قطب ۲۰۰۳: ۶۸

## ۶. نقد محتوایی

### ۱.۶ اصول و مفاهیم نقدی

#### ۱.۱.۶ تأثیر ناقدان رمانتیک در سید قطب

در سخنان سید قطب ردپاهای فراوانی از افکار رمانتیک‌ها و ایدئالیست‌ها می توان یافت؛ از آن جمله‌اند سخنان وی درباره حقیقت عمیق و تأثیرپذیرفتن ادیب از تجربه و انتقال این تأثیر به خواننده و برشمردن ادبیات اسطوره‌ای به عنوان ادبیات برتر و این که هر موضوعی می تواند مناسب شعر گفتن درباره آن موضوع باشد (السادات ۱۹۹۲: ۲۳۰ و ما بعد آن). گفتنی است ترجمه آثار و نوشته‌های رمانتیک‌های انگلیس و فرانسه و ایدئالیست‌های آلمان در برخی کتب و مجلات عربی اوایل قرن بیستم آغاز شد و در دهه ۱۹۳۰ به اوج خود رسید (همان: ۳۷ و ما بعد آن).

قطب اثر ادبی را بیان تجربه‌ای احساسی به‌شکلی الهام‌گونه (غیرمستقیم) می‌داند (قطب ۲۰۰۳: ۱۱). می‌توان ریشه‌های این تعریف از اثر ادبی را در سخنان رمانتیک‌ها، که به‌خصوص درباره شعر بوده است، یافت. برای نمونه، هازلت (Hazlitt) می‌گوید شعر در موضوعش و شکلش مجاز یا احساس طبیعی آمیخته با عاطفه و تخیل است (همان: ۶۶). و هم‌چنین مفهوم تجربه‌ای احساسی را در سخنان وردزورث (Wordsworth) و هازلت آن‌گاه که از فوران مشاعر یا عاطفه برای آفرینش ادبی سخن می‌گویند می‌توان یافت. یا چنان‌که سید قطب از اثرگذاری اثر ادبی در خواننده سخن می‌گوید (همان: ۱۳). بنابراین نظر وردزورث نیز، ارزش شعر به اثری است که در خواننده می‌گذارد (السادات ۱۹۹۲: ۵۸). این هیجان‌مداری و پنداشتن شعر به‌عنوان فیضان احساسات به‌عنوان بیان ما فی الضمیر شاعر با این رمانتیک‌ها آغاز شد و تا مدت بسیاری پس از مرگ آن‌ها به‌طول انجامید (ولک ۱۳۷۹: ج ۲، ۳۹۱). بنابراین، چنان‌که می‌بینیم، تعریفی که سید قطب از اثر ادبی به‌دست می‌دهد، بیش‌تر با نوع ادبی شعر هم‌خوانی دارد. وی نیز به این قضیه اشاره کرده است (قطب ۲۰۰۳: ۶۲).

شلی (Shelley) شعر را تصویری از زندگی می‌داند، برخلاف قصه که جزئی‌بودن از ویژگی‌های آن است؛ یعنی داستان سلسله حوادثی است که تکرار آن برای بار دوم غیرممکن است. از این‌رو، شعر دارای شاخص فراگیری و جهانی‌بودن است. شلی دیدگاه ارسطو را آیینگی می‌کند که باور داشت به این‌که شعر نزدیک‌ترین نوع نوشته‌ها به فلسفه است؛ چون بیش‌ترین چیزی که در شعر مدنظر است حقیقت کلی است و نه حقیقتی فردی و کنونی (السادات ۱۹۹۲: ۶۷).

سید قطب از این می‌گوید که شعر نباید به سخنانی درباره حقایق عقلانی و فلسفی تبدیل شود یا سخن از کشمکش طبقاتی یا جنبش‌های صنعتی به‌میان آورد یا به خطابه‌هایی واعظانه درباره فضیلت یا رذیلت تبدیل شود (قطب ۲۰۰۳: ۱۲). این سخنان را می‌توان از شلی هم شنید. وی بر آن است که شاعر نباید از مفهوم خیر و شر سخن به‌میان آورد یا شعرش را وسیله‌ای کند برای تحقق هدفی اخلاقی یا شعرش وسیله‌ای باشد برای بیان اعتقادات اخلاقی عصر خویش.

در ادامه، سید قطب می‌گوید که اثر ادبی به‌راستی به‌خودی‌خود غایت و هدف است. (همان). این قضیه در واقع اعتقاد ایدئالیست‌های آلمانی و در رأس آن‌ها کانت (Kant) است که در توصیف شرایط کنش آفرینش هنری یکی از مستلزمات آن را همانا قراردادن اثر هنری به‌عنوان وسیله‌ای برای رسیدن به هدفی دیگر می‌داند و هنر را فی‌نفسه غایت و

هدف برمی‌شمارد (مددپور ۱۳۸۴: ج ۵، ۲۴۰). هگل (Hegel) نیز اعتقاد داشت «اثر هنری دنیایی محدود به خود است که هدفی و رای خود ندارد» (ولک ۱۳۷۹: ج ۲، ۳۷۳).

سید قطب از حقیقت و ایدئالی که اثر ادبی به آن می‌پردازد سخن گفته و قهرمان ایدئال و اسطوره‌ای را حقیقتی در نهاد انسان می‌داند و برای تأیید سخنان خود از نظریه‌ی مثل افلاطون کمک می‌گیرد (قطب ۲۰۰۳: ۱۴، ۱۵). شلی نیز، که متأثر از افلاطون است، بر آن است که شعر آن‌چه ایدئال است بیان می‌کند؛ برای نمونه، او پرومته را شخصیتی شاعرانه‌تر می‌داند، شاعرانه‌تر از شیطان میلتون (Milton)؛ چه آن‌که از عیوبی که شخصیت شیطان در بهشت گم‌شده گرفتار آن است رهاست. درمنظر هگل نیز زیبایی بازآفرینی حسی حقیقت است و در نظر وی امر مثالی از واقعیت جدا نیست (ولک ۱۳۷۹: ج ۲، ۳۷۹، ۳۸۰).

هایدگر نیز به این نکته اشاره دارد که هنر در ارتباط مستقیم با حقیقت و نمایان‌گر آن است و هنرمند و شاعر از آن جهت که از راه شهود به انکشاف و گشودگی عالم در برابر خویش می‌رسند، به حقیقت دست‌رسی دارند و برخلاف کسانی چون ریچاردز (Richards)، که زبان شاعرانه را فاقد حقیقت می‌دانند و آن‌ها را در گزاره‌های منطقی و استدلالی محصور می‌نمایند، بر آن است که حقیقت در گزاره‌ها نیست؛ بلکه در از بین رفتن حجاب و از بیرون‌شدگی چیزها از خود است (احمدی ۱۳۸۶: ۵۲۵، ۵۲۶؛ مددپور ۱۳۸۴: ج ۵، ۴۳۷ و ما بعد آن).

و به نظر می‌رسد این ناقدان انگلیسی رمانتیک، به‌ویژه کولریج (Coleridge)، خود متأثر از ایدئالیست‌های آلمانی بوده‌اند (ولک ۱۳۷۹: ج ۲، ۱۸۴، ۱۹۰، ۲۲۲) و، چنان‌که ولک (Wellek) می‌گوید، از آفت کلی‌بافی به‌دور نبوده‌اند. این ناقدان اساس را بر عواطف و احساسات شاعر یا نویسنده دانسته و به فردیت وی اهمیت فراوانی می‌دادند که شاید متأثر از اومانیسمی بود که به شخص انسان و فردیت او اهمیت فراوانی می‌داد؛ امری که پس از رمانتیک‌ها با آن مخالفت شد و کسانی چون الیوت (Eliot) با سخن به‌میان‌آوردن از هم‌پیوند عینی (objective correlative) و صحبت از این‌که نباید شاعر احساسات و عواطف خود را به‌شکلی مستقیم و خطایی ارائه دهد آن را مورد انتقاد قرار داد. وی هم‌چنین، در یکی از مقالات خود، «میراث و استعداد فردی»، به این اشاره داشت که اثر ادبی در واقع ادامه‌ی زنجیره‌ای است که از میراث آغاز گشته و باید تا حدی از تمرکز بر فردیت ادیب پرهیز کرد (غنیمی هلال ۱۹۷۳: ۳۲۱ و ما بعد آن؛ داد ۱۳۸۵: ۳۷).

و باختین (Bakhtin) نیز، با سخن به‌میان‌آوردن از چندصدایی (polyphony)، بر آن بود که بگوید نویسنده باید سایه‌ی سنگین خود را از سر اثر بردارد؛ به‌گونه‌ای که مخاطب نتواند

ردپای مؤلف را در اثر ادبی‌اش ببیند و برای نشان‌دادن این مطلب به بررسی و مقایسه دو نویسنده روس، یعنی داستایفسکی و تولستوی، پرداخت (بنگرید به باختین ۱۹۸۶) و به دلیل آن‌که داستایفسکی توانسته است حضور نویسنده را در اثر محو کند، وی را برتر یا هنرمندتر از تولستوی می‌دانست؛ اگرچه ولک مثالی را که باختین از آن سخن می‌گوید قبول ندارد (ولک ۱۳۸۸: ج ۷، ۵۰۸ و ما بعد آن)، آن‌چه مهم است همانا اعتقاد باختین به کم‌رنگ کردن حضور مؤلف در آثارش است.

و بعدها کسانی چون بارت (Barthes)، با طرح تمثیل مرگ مؤلف، این قضیه را مطرح کردند که اثر چیزی نیست که تنها مؤلف در پیدایش آن نقش داشته باشد؛ بلکه باید آن را متنی برساخته از مجموعه‌ای از مناسبات بینامتنی (intertextuality) به‌شمار آورد (قره‌باغی ۱۳۸۳: ۲۰۳ و ما بعد آن). بنابراین، سید قطب، که در جای‌جای آثارش ردپای رمانتیک‌ها را می‌توان یافت، همراه آن‌ها درمقابل آرای ناقدان مدرنی که به آن‌ها اشاره شد قرار می‌گیرد.

قطب گاهی صحبت از این می‌کند که شعر باید به اصل خود، که همانا بیان لحظات انفعال است، بازگردد و غنایی خالص باشد؛ چون اگر روزی شعر به دلیل ضعف نثر هنری باید وظایفی را که نثر به عهده دارد برعهده می‌داشت، حال که این موضوع منتفی شده و نثر هنری به سطح خوبی رسیده، دیگر چنین امری توجیهی ندارد و باید شعر به موضع اصلی خود، که غنای خالص است، بازگردد (قطب ۲۰۰۳: ۶۵). وردزورث شعر را حدیث نفس و عرضه کردن هیجان‌های خصوصی می‌داند (ولک ۱۳۷۹: ج ۲، ۱۶۷). استوارت میل نیز اعتقاد داشت که شعر باید بیان نوعی از انفعال شخصی و تک‌گویی باشد (ولک ۱۳۸۹: ج ۳، ۱۸۵، ۱۸۶). و قطب در جایی بهترین نوع شعر را شعری می‌داند که از عنصر داستانی خالی نباشد. چنان‌که ارسطو شعر دراماتیکی را والاترین و حتی تنها نوع شعر می‌شمارد و لسینگ (Lessing) نیز چنین اندیشه‌ای دارد و هگل نیز شعر نمایشی را، که دارای عناصر داستانی است، بهترین نوع شعر می‌دانست (ولک ۱۳۸۸: ج ۱، ۲۲۳، ۲۲۴). بنابراین، به نظر می‌رسد چالشی که بین برخی منتقدان غربی بین گرایش به دو سویه دراماتیک و غنایی وجود دارد بدین صورت در گفته‌های سید قطب نمایان می‌شود.

گفته قطب درباره هماهنگی لفظ و معنی با سخن هگل درباره هنر، که ایده یگانگی عینیت و ذهنیت است و در اثر زیبای هنری این یگانگی در یگانگی درون‌مایه معنوی با تن‌آوردگی (جسمانیت) بیرونی یا مادی آن است، بیان یا بازنموده می‌شود. ماده و روح، ذهنیت و عینیت در یک هم‌نوایی یا هم‌نهاد درهم آمیخته می‌شوند.



وظیفه هنر بازنمودن ایده به صورت حس پذیر به شهود بی واسطه است، نه بازنمودن آن به صورت اندیشه یا معنویت ناب. و ارزش و ارج این بازنمود در هم خوانی و یگانگی دو وجه درون مایه ایدئال و جسمانیت آن است؛ چنان که کمال و بی مانندی هنر و هم سازی فرآورده های آن با مفهوم اساسی آن بستگی به درجه هم نواپی درونی و یگانگی ای دارد که آن با درون مایه ایدئال و صورت حس پذیر درهم آمیخته می شوند (کاپلستون ۱۳۸۷: ج ۷، ۲۲۹؛ ولک ۱۳۷۹: ج ۲، ۳۷۳).

قطب نیز چون هگل به وحدت بیان (التعبیر) و احساس (الشعور) اعتقاد دارد (۲۰۰۳: ۴۰).

## ۲.۱.۶ الجرس

سید قطب بر آن است که ریخت واژگانی با معنای خود در ابتدا رابطه ای طبیعی و ذاتی داشته است که این رابطه در آغاز روشن و قابل تفسیر بوده است؛ اما با سپری شدن عصور و دگرگونی واژگان توجیه این رابطه دشوار شده است؛ این مسئله که سید قطب به آن اشاره می کند نزد یونانیان مورد بحث و گفت و گو بوده است. افلاطون نیز در رساله *کراتیلوس* درباره این موضوع بحث کرده و بر آن است که رابطه بین دال و مدلول یا لفظ و معنی طبیعی و ذاتی است که بعد از گذشت زمانی، به دلایلی، از جمله تحریف واژگان، توجیه این ارتباط دشوار می شود؛ هم چنین، نومینالیست ها (nominalism) به رابطه ای قراردادی بین دال و مدلول باور داشته اند؛ اما فیزیکیالیست ها (physicalism)، برخلاف آن ها، بر این باور بودند که بین واژگان و ذات و طبیعت آن ها ارتباطی وجود دارد (افلاطون ۱۳۶۶: ج ۲، ۷۳۳؛ انیس ۱۹۸۴: ۶۳؛ روبنز ۱۹۹۷: ۳۹، ۴۰).

در هنر شاعری نیز ما با دو مقوله، که تسامحاً آن ها را از هم جدا می کنیم، روبه روییم: یکی آوا و دیگری معنی. و در بیش تر موارد می بینیم که آوا دلالتی به قول سوسور (Saussure) قراردادی بر معنی دارد؛ اما گاهی این آوا دارای دلالتی ذاتی بر معنی می شود که برخی ناقدان به آن اهمیت داده و به بررسی آن پرداخته اند. می توان سید قطب را نیز جزو این اشخاص دانست. او در کتاب *التصویر الغنی فی القرآن* و هم چنین کتاب *مورد بررسی به این موضوع پرداخته که از آن با اصطلاح «جرس» به سکون راء نام برده است.*

واژه جرس، که سید قطب از آن سخن به میان می آورد و اشاره او به این موضوع که گاهی کیفیت صوتی واژگان دارای دلالت بر معنای آن است، نه در حوزه نقد ادبی که در

حوزه فقه‌اللغه یا زبان‌شناسی تراث عربی به آن پرداخته شده است که مهم‌ترین آن گفته‌های ابن‌جنی درباره دلالت اصوات بر معنی واژگانی آن‌هاست. مثلاً، او می‌گوید واژه «قضم» را، که به معنی جویدن است، برای چیز خشک و «خضم» را برای چیز مرطوب و خیس به کار می‌برند، و دلیل این گوناگونی را نیرومندی قاف و ضعف خاء می‌داند و به این ترتیب عقیده دارد که حرف قوی را برای کنش قوی‌تر و حرف ضعیف را برای کنش ضعیف‌تر به کار بسته‌اند. و بدین وصف آوای حروف (در واژگان) را هم‌گام با کنش‌هایی که آن واژگان بر آن دلالت می‌کنند می‌داند (ابن‌جنی ۱۹۵۲: ج ۱، ۱۶۵).

ابراهیم آنیس از کسانی است که، چون سوسور، اعتقادی به ربط عقلانی بین آوای کلمه و معنای آن ندارد و بیش‌ترین مسئولیت در این امر را متوجه شاعران می‌داند که با دید ذوقی خود به این موضوع می‌نگرند و زبان‌شناس عمل‌گرا را از این‌گونه اظهارنظرها به‌دور می‌داند. وی بیان می‌کند که این قضیه از زمان فلاسفه یونان و رم ذهن انسان را به‌خود مشغول کرده است و می‌گوید در قرن نوزدهم یکی از زبان‌شناسان معروف، به نام هومبولت، به این قضیه اعتقاد داشته است و درمقابل کسانی بودند که با آوردن دلایلی با این دیدگاه به مخالفت برخاستند (آنیس ۱۹۷۸: ۱۴۰ و ما بعد آن).

در زبان‌شناسی معاصر این موضوع را با نام‌ها و توصیفات می‌شناسند که از آن جمله است نمادپردازی صوتی (sound symbolism) (مناسبت بین صورت و معنی در زبان). این پدیده هنگامی پدید می‌آید که صوت‌های آوایی منعکس‌کننده صوت‌های جهان بیرونی باشند (چگنی ۱۳۸۲: ۴۱۷). و Onomatopoeia نام آوایی یا صدامعنایی یا دلالت ذاتی به نشانه زبانی اطلاق می‌شود که نسبت به مصداقش طبیعی به نظر می‌رسد.

باید گفت برخی از آن‌ها که تعیین‌کننده صداها و آواها هستند مستقیماً از آن صداها تقلید می‌کنند، همانند bang و برخی از آن‌ها با روشی غیرمستقیم می‌کوشند بیان‌گر احساسات و عواطف باشند، همانند beuk, bof (این دو واژه در زبان فرانسه به ترتیب معنای نام‌آوای «اه» و «اوه» را نشان‌گرند). تمام این نشانه‌ها به‌طور جزئی تصویری هستند. باید متذکر شد فقط به‌طور جزئی، نه کاملاً؛ زیرا این علایم و نشانه‌ها وارد نظام واجی شده‌اند. بدین ترتیب، برابر واژه فرانسوی cocorico (قوقولی قوقو) واژه ایتالیایی chichirichi قرار داده شده است (کهنمویی‌پور و دیگران ۱۳۸۱: ۵۵۲، ۵۵۳).

در این‌که آوا به‌خودی‌خود قادر است افاده معنای فراوان بحث شده است. نتیجه آزمایش‌هایی که صورت پذیرفته حاکی است که آوا تا حدی قادر به افاده معنی است.

ولی در مورد دامنه این توانایی بی تردید غلو شده و تطابقات خیالی فراوانی کشف شده است. روی هم رفته، گفته الکزاندر پوپ (Alexander Pope)، که «آوا باید بازتابی از معنا باشد»، نظری معقول می نماید؛ زیرا بازتاب پس از واقعه‌ای که موجد آن است محسوس می گردد و نه پیش از آن. در نقش نام‌آوایی در شعر نیز بسیار بحث شده است (ولک ۱۳۸۸: ج ۱، ۴۳۵، ۴۳۶).

این موضوع در میان فرمالیست‌ها، که بیش‌ترین اهمیت را به جسمانیت هنری یا بیرونه آن می‌دادند، با نام زائوم (Zaum)، بررسی شده است. شفیع کدکنی در کتاب *رستاخیز کلمات* به این اصطلاح و مفهوم آن پرداخته و لالایی‌ها را مثالی از این گونه دلالت ذاتی می‌داند و در بسیاری از مثال‌هایی که ذکر می‌کند حتی عبارت خالی از معناست (شفیعی کدکنی ۱۳۹۱: ۱۳۸ و ما بعد آن).

در برخی بررسی‌ها می‌بینیم که این دلالت ذاتی از سطح واژه فراتر رفته و واژگانی که در ساختار چند عبارت یا بیت به کار رفته هم‌گام با یک‌دیگر به یک معنی دلالت دارند و آن را تداعی می‌کنند. مثلاً، شمیسا (۱۳۸۱: ۱۲۸) در بررسی این بیت از منوچهری دامغانی تکرار صامت «خاء» را تداعی‌کننده صدای خش خش برگ‌ها می‌داند.

خیزید و خز آرید که هنگام خزان است      باد خنک از جانب خوارزم وزان است

و برخی به دنبال ساختاری پیچیده‌تر درباره ارتباط بی‌واسطه بین آوا و معنی هستند، مانند محمدی، که تئوری خود را «دایره هم‌حروفی» نام نهاده و در توضیح آن می‌گوید: «بر مبنای این نظریه، توالی صامت‌ها و مصوت‌ها ایجادکننده یک الگوی معنایی خاص است؛ الگویی که از معنای کلی کلام تبعیت می‌کند» (محمدی ۱۳۸۹: ۱۳) و اعتقاد دارد گاهی اوقات شاعر با تکرار بعضی از صامت‌ها یا مصوت‌ها قصد دارد معنی و فضای اصلی‌ای را که قصد دارد به مخاطب انتقال دهد به ذهن متبادر می‌کند، مانند تکرار صامت «ش» در این بیت از حافظ:

فغان کاین لولیان شوخ شیرین‌کار شهر آشوب      چنان بردند صبر از دل که ترکان خوان یغما را

و با ترسیم دایره‌ای که به دور آن واژه‌های شوخ، شیرین، شهر، و آشوب نوشته شده‌اند به این نتیجه می‌رسد که شاعر قصد دارد فضای شلوغی را ترسیم کند و می‌گوید که شاعر ابتدا به شلوغی فکر می‌کرده است. سپس، با استفاده از واژگانی که در آن صامت «ش» تکرار شده به این فضای ذهنی خود عینیت بخشیده است (همان: ۱۳، ۱۴).

در برخی شعرهای نو این مسئله به شدت مورد توجه قرار می‌گیرد و بر دلالت ذاتی آواها تأکید فراوانی می‌شود؛ به گونه‌ای که شعر به موسیقی نزدیک می‌شود. در اشعار رضا براهنی، که درباره برخی از آن‌ها در کتاب خود خطاب به پروانه‌ها از این شعرها سخن به میان می‌آورد، می‌توان نمونه‌هایی از آن را مشاهده کرد (بنگرید به براهنی ۱۳۹۱: ۱۰، ۱۱، ۱۱۱).

سید قطب، با نمونه‌های قرآنی که برای اشاره به این موضوع انتخاب می‌کند، مثال‌های خوبی برای توضیح این مطلب ارائه می‌دهد، مانند «يا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا مَا لَكُمْ إِذَا قِيلَ لَكُمْ أَنْفِرُوا فِي سَبِيلِ اللَّهِ أَنْتُمْ إِلَى الْأَرْضِ» (قطب ۲۰۰۳: ۴۶)؛ اما در تبیین چگونگی و چرایی آن از لحاظ آواشناسیک تلاشی درخور و کافی نمی‌یابیم.

### ۳.۱.۶ الظل (سایه)

سید قطب درباره ویژگی‌های کلمات سخن گفته است و آن‌ها را دارای سایه می‌داند و در این باره می‌گوید:

الفاظ، به‌تنهایی و صرف‌نظر از معنای کاملشان در بافت، دارای سایه‌های مفردی (جداگانه) هستند که آن‌ها را از فراآگاهی، خاطرات، و تصاویری که در تاریخ شخصی و انسانی آن زمانی دور و دراز با آن همراه بوده‌اند ... (همان: ۸۲).

و وی اعتقاد دارد که الفاظ در زبان شعر متفاوت از زبان علم و فلسفه هستند و دارای سایه‌هایی هستند که فرد به فرد و نسل به نسل دچار دگرگونی می‌شوند (همان). به نظر می‌رسد که سید قطب در این اندیشه خود متأثر از اندیشمندان و فیلسوفان انگلیسی باشد. هابز (Hobbes) و لاک (Locke) کسانی بودند که از تداعی آزاد (free association) سخن به میان آوردند. سپس، هارتلی (Hartley) و هیوم (Hume) به دنباله‌روی اسلاف خویش پرداختند. البته، به نظر می‌رسد این موضوع یعنی تداعی از دوران ارسطو مورد توجه بوده است؛ اما اولین کسی که این اصطلاح را وارد نقد ادبی کرد آدیسن (Addison) بود که در نقدهای خود از تداعی‌های عاطفی کلمات سخن گفت و توجه خوانندگان را به دلالت‌های ضمنی و غیرصریح کلمات جلب کرد (برت ۱۳۸۲: ۵ و ما بعد آن).

اما تعریف سید قطب از این موضوع گنگ و غیرمحدد به نظر می‌رسد و در ارائه مثال‌ها و توصیف و تبیین آن‌ها نیز وی توفیق زیادی حاصل نکرده است. برای نمونه، مثال قرآنی «خذوه اعتلوه إلی سواء الجحیم» را ارائه می‌دهد؛ اما توضیح و تبیین دقیقی ارائه نمی‌دهد؛ فقط می‌گوید که واژه «العتل» سایه‌ای در خیال ایجاد می‌کند (قطب ۲۰۰۳: ۴۹).

## ۲.۶ انواع ادبی

سید قطب شعر، داستان، داستان کوتاه، نمایش نامه، زندگی نامه، خاطره، مقاله، و پژوهش را از انواع ادبی می‌داند و بر آن است که نباید در سخن گفتن از انواع ادبی کلیاتی فلسفی ارائه داد؛ بلکه از آن روی که هر نوع ادبی ویژگی خاص خود را دارد، باید هریک را جداگانه بررسی کرد (همان: ۶۱).

سید قطب مقاله و پژوهش را جزئی از انواع ادبی ذکر می‌کند که باید در این قضیه تأمل کرد؛ زیرا مقاله — جز مقاله ادبی — و پژوهش از دایره هنرهای ادبی بیرون‌اند و نمی‌توان آن‌ها را نوعی از انواع ادبی دانست. البته، سید قطب پژوهش را در پایین‌ترین حد انواع ادبی می‌داند؛ آن هم به این شرط که دارای تجربه‌های عاطفی و احساسی باشد (همان: ۱۱۷). در حالی که امروزه اگر پژوهشی دارای چنین ویژگی‌ای باشد، بر آن خرده می‌گیرند و از لحاظ علمی به دلیل هدفی که پژوهش‌گر به دنبال آن است و آن همانا روشن‌گری و رساندن بدون ابهام پیام به گیرنده است، خالی بودن پژوهش از هرگونه عواطف و ابهام و پیچیدگی هنری شرطی اساسی و مهم می‌نماید.

سید قطب هنگامی که درباره شعر سخن می‌گوید به دلیل داشتن دیدگاهی رمانتیک از شعرهای کلاسیکی که صبغه عقلانی دارند انتقاد می‌کند و آن‌ها را اندیشه‌ای خالی از تصویر و سایه می‌داند. برخی از آن‌ها را دارای ارزش اندیشگانی و انسانی می‌داند و با حذف آن‌ها موافق نیست؛ اما شور و حرارت و عاطفه‌ای را هم در آن در نمی‌یابد و به ابیاتی حکمی از متنی اشاره می‌کند؛ برخی از آن‌ها را دارای ارزش ادبی می‌داند و برخی دیگر را از لحاظ ادبی بی‌ارزش می‌داند، بدون آن‌که برای این تقسیم‌بندی خود دلیل قانع‌کننده‌ای ذکر کند (همان: ۷۶ و ما بعد آن).

نکته درخور ذکر دیگر که نوعی از دوگانگی را در دیدگاه‌های سید قطب یا پیروی بی‌چون و چرای او از رمانتیک‌ها بدون غور در افکار آنان را نشان می‌دهد، پذیرفتن سخن برخی رمانتیک‌ها درباره این است که هر موضوعی می‌تواند موضوع مورداهتمام ادبیات باشد — که همانا این اطلاق «هر» گونه‌ای از زیاده‌روی است — و این سخن مستلزم آن است که ما تمام ادبیات را در شکل و شیوه پرداختن به آن خلاصه بکنیم؛ در حالی که سید قطب هنگامی که از شعر سخن می‌گوید هیچ‌گاه بحثی از شکل یا اشکال شعر نمی‌کند؛ برخلاف بسیاری از کسانی که به گاه سخن گفتن از نوع ادبی شعر به اشکال و انواع آن پرداخته‌اند؛ در عین حال، هنگامی که به قضاوت درباره اشعار شعرا می‌پردازد آن دسته

اشعاری را برتر می‌شمارد که به معانی بلند و مضامین و موضوعات انسانی پرداخته‌اند و به‌قول خویش با عالم کبیر ارتباط برقرار می‌کنند (همان).

قطب دربارهٔ رمان سخنانی دارد که به‌نظر می‌رسد برخی از آن‌ها را هنری جیمز (Henry James) سال‌ها پیش از او دربارهٔ رمان و هنر ادبیات داستانی به رشتهٔ تحریر درآورده باشد. سید قطب می‌گوید که رمان باید حوادث و قضایای مطروحه را نشان دهد و نه آن‌که به توضیح و بیان آن‌ها پردازد (همان: ۹۱). هنری جیمز نیز به این قضیه اشاره کرده و به‌همین سبب اعتقاد دارد باید در نوشتن داستان از زاویهٔ دید دانای کل خودداری کرد (برسلر ۱۳۸۶: ۷۳، ۷۴).

هنری جیمز هم‌چنین در مورد شخصیت‌های رمان به این موضوع اشاره دارد که آن‌ها باید هم خاص باشند هم عام یا، به‌تعبیر دیگر، هم کلی باشند هم انضمامی؛ و این آدم‌های داستانی که وی آن‌ها را نمونهٔ نوعی می‌داند در واقع «به نقش کلیت‌آفرین هنر امکان تحقق یافتن می‌بخشد» (ولک ۱۳۷۷: ج ۴، ب ۱: ۲۹۸) و به برخی از داستان‌های دیکنز (Dickens) از آن‌روی که خاص‌اند بدون آن‌که عام باشند خرده گرفته است و اعتقاد دارد آدم‌های داستانی وی گویی ارتباطی و پیوندی با دیگر انسان‌ها ندارند و آدم‌های داستانی تورگنیف (Turgenev) و مانند او در *مادام بوارری* را بدان‌روی که هم خاص‌اند هم عام قابل تحسین می‌داند (همان).

هم‌چنین، پل بورژه (Paul Bourget)، نویسندهٔ فرانسوی، بر آن است که به موازات پرداختن به عوالم درونی شخصیت‌های داستانی باید به مظاهر بیرونی این شخصیت‌ها نیز پرداخت (رضایی ۱۳۸۲: ۲۷۶). البته، این سخن را نزد کولریج نیز می‌توان یافت، هنگامی که از نمایش‌نامه‌های شکسپیر سخن می‌گوید (ولک ۱۳۷۹: ج ۲، ۲۰۷، ۲۰۸)؛ اما این موضوع در رمان به‌طور مشخص با کلیدواژهٔ رمان معطوف به جامعه و رمان معطوف به فرد با تفصیل بیش‌تری در نوشتهٔ ریموند ویلیامز (Raymond Williams) با نام *رنالیسم و رمان معاصر* بررسی می‌شود؛ وی نیز، هم‌چون سید قطب (۲۰۰۳: ۹۱)، عقیده دارد که رمان باید راه میانه را در پیوستاری که میان رمان معطوف به جامعه و رمان معطوف به فرد می‌توان در نظر گرفت پیش بگیرد و آن را رمانی رنالیستی می‌نامد (ویلیامز و دیگران ۱۳۸۶: ۸۵ و ما بعد آن).

سید قطب بر آن است که در نوشتن رمان نباید به شیوهٔ نمادین گرایش داشت؛ زیرا رمان را عرصهٔ واقعیت و خودآگاه را در آن دخیل می‌داند و برای ناخودآگاه جای اندکی قائل می‌شود؛ ولی داستان کوتاه را به‌سبب آن‌که چون شعر به‌تصویرکشیدن حالت روانی

واحدی است برای استفاده از این شیوه مجاز می‌داند و نتیجه استفاده از بیان نمادین را معماهایی می‌داند که زندگی‌ای را ترسیم نمی‌کند و روانی را نیز به تصویر نمی‌کشد. بنا بر این اعتقادات سید قطب، می‌توان وی را هم‌چون ریموند ویلیامز از طرفداران تعریفی واقعیت‌مدار از رمان دانست که از رازورمز زیبایی یا غیر از آن پرهیز می‌کند (قطب ۲۰۰۳: ۹۲).

### ۳.۶ شیوه‌های نقد ادبی

در بخش شیوه‌های نقد ادبی این کتاب— که سید قطب در آن از شیوه‌های نقد هنری، تاریخی، روان‌شناختی، و نهایتاً متکامل سخن می‌گوید— شاهد نوعی ناهماهنگی در مطالب ارائه شده هستیم. وی، از طرفی، از نقد هنری سخن به میان می‌آورد و در آن به گونه‌ای تاریخی و پراکنده به متونی که به تراث عربی اختصاص دارد می‌پردازد. سپس، به ناقدان اوایل قرن بیستم می‌پردازد و نمونه‌هایی از این دو دسته ذکر می‌کند و در شیوه تاریخی نیز به همین شکل عمل می‌کند. اما هنگامی که به نقد روان‌شناسیک می‌پردازد پاره مهمی از این بخش را به روان‌شناسان غربی اختصاص می‌دهد و از مفاهیم روان‌شناسیک روان‌شناسانی چون فروید (Freud)، یونگ (Jung)، و آدلر (Adler) سخن به میان می‌آورد؛ یعنی در بخش روان‌شناسیک ما با نظریه‌هایی از اندیشمندان غربی روبه‌رو هستیم؛ اما در بخش نقد هنری و تاریخی حتی با یک نظریه یا یک بنیان مفهومی سیستماتیک، هرچند ناقص، هم روبه‌رو نیستیم.

شیوه متکامل شیوه‌ای است که سید قطب در بخش پایانی کتاب خویش از آن سخن گفته و بر آن است که در بررسی یک متن ادبی باید از سه شیوه‌ای که پیش از آن سخن گفته است، یعنی روش هنری، تاریخی، و روان‌شناسیک، بهره جست (همان: ۲۵۳ و ما بعد آن)؛ شیوه‌ای که یکی از حاضران در نشست بررسی میراث ادبی سید قطب (آذرشب و دیگران ۱۳۹۰: ۱۰۸) آن را تحسین می‌کند و به این ارزیابی می‌رسد که به‌راستی قطب در اشاره به این موضوع توانسته از زمان خود فراتر برود و با نوشته‌های اخیر درباره نقد ادبی هم‌پایگی کند. چنان‌که به نظر می‌رسد، از قضا در نقد مدرن بیش‌تر مکاتب نقدی از ره‌یافتی کل‌نگرانه، که کارش بررسی همه عناصر مربوط به اثر ادبی است، پرهیز می‌کنند و فقط یک یا چند جنبه از یک اثر ادبی را بررسی می‌کنند (برسler ۱۳۸۶: ۷۵).

در بررسی این کار سید قطب و تحسینی که در حق وی انجام گرفته باید به تأمل در این قضیه پرداخت که چرا شیوه‌های گوناگون نقد ادبی پدید آمده است؟ آیا ناقدان نمی‌توانستند

از ابتدا به‌شکلی — چنان‌که قطب می‌گوید — متکامل به بررسی آثار ادبی پردازند و به تقسیم‌بندی در شیوه‌های نقد ادبی دست نزده و دیدگاه‌های مختلفی را برای بررسی آثار ادبی پدید نیاورند یا از همه شیوه‌ها یا گرایش‌های نقدی هم‌زمان بهره‌ور شوند؟ یکی از پژوهش‌گران هم‌چون سید قطب در یکی از مقالات خود به نتیجه‌ای مشابه نتیجه‌گیری وی رسیده است. وی در این مقاله در پی آن است که به‌اثبات برساند در رسیدن به معنی باید از شیوه‌های مختلفی استفاده کرد؛ زیرا در یک اثر ادبی باید هم متن، هم نویسنده، و هم خواننده را در نظر گرفت؛ چون این هر سه در دریافت معنای متن مؤثرند (میرحاجی ۱۳۸۹: ۱۶۳، ۱۶۴). حال سؤال این است که آیا بارت یا فوکو (Foucault) یا هر نویسنده یا ناقد بزرگ دیگری واقعاً به این نتیجه رسیده است که حتماً باید یک جنبه مثلاً متن یا خواننده را مورد توجه قرار داد و از دیگر جنبه‌ها در دریافت متن به‌طور اکید خودداری کرد؟ چه آن‌که آن‌ها را در تولید معنی یا دریافت آن هیچ دخالتی نیست؟

مکاتب نقدی براساس شرایط فرهنگی و اجتماعی و غیره در مناطق مختلفی شکل می‌گیرد و عده‌ای از منتقدان به بررسی بُعدی از ابعاد اثر ادبی می‌پردازند و آن را برجسته می‌کنند و اگر هم اصطلاحاتی را در توضیح افکار و آرای خود به‌کار می‌برند که غلوآمیز به‌نظر می‌رسد، بدان جهت است که قصد دفاع از شیوه و رویکرد خویش در نقد ادبی یا اعتباربخشیدن به آن را دارند و چون هیچ‌گاه نمی‌توان یک نظریه فراگیر نقدی ایجاد کرد، بهتر آن است که دیدگاه و روشی تقلیل‌گرا در نقد ادبی به‌کار بندیم تا از پُرگویی‌های بیهوده و نامنسجم رها شویم.

به‌طور مثال، اصطلاحی چون «مرگ مؤلف» در واقع واکنشی می‌تواند باشد به سیطره تذکره‌نویسی و اهتمام بیش از حد به زندگی مؤلف بر فضای انتقادی ادبیات نیمه اول قرن بیستم در نقدهای پیش از آن (تایسن ۱۳۸۷: ۱۸، ۱۹؛ قره‌باغی ۱۳۸۳: ۲۰۳ و ما بعد آن). و می‌توان گفت همه اشخاصی که به جنبه‌ای از اثر ادبی پرداخته‌اند رویکردهای کسان دیگری را که توجه خود را به جنبه‌هایی دیگر از اثر ادبی معطوف کرده‌اند پذیرفته‌اند (شفیعی کدکنی ۱۳۸۹: ۱۹، ۲۰) و اگرچه برخی نقد ادبی را علم نمی‌دانند یا حتی نظریه؛ بلکه تنها بررسی یا گرایشی در بررسی اثر ادبی (دراج ۲۰۰۸: ۱۰۶)؛ ولی این سبب نمی‌شود که ما از داشتن اصول و قواعدی نسبتاً منسجم، که ما را در بررسی اثر ادبی رهنمون شوند، سر باز زنیم.

و دیگر آن‌که اگر قرار بر این بود که با جمع‌آوری و اشاره به همه شیوه‌های نقد ادبی به این نتیجه برسیم که در بررسی اثر ادبی یا دست‌یافتن به معنی باید همه جنبه‌های اثر ادبی و همه شیوه‌های نقد ادبی را به‌کار بگیریم، اشخاصی چون رنه ولک، که به جمع‌آوری، نقد، و



بررسی همه شیوه‌های نقد ادبی پرداخته‌اند و دست به نگاشتن هزاران صفحه در این زمینه زده‌اند، خواه‌ناخواه، به اثبات این قضیه پرداخته‌اند؛ دیگر چه نیازی است که ما در مقاله‌ای بیست یا حداکثر سی صفحه‌ای به این مسئله بپردازیم!

و مسئله‌ای دیگر که درباره شیوه‌های نقد ادبی شایان ذکر است آن است که نمی‌توان هر شیوه یا نظریه نقد ادبی را در هر متنی اجرا کرد؛ چه آن‌که هر متنی ممکن است دارای مفاهیم یا سازوکار زبانی یا هر ویژگی دیگری که ما بخواهیم روش دل‌خواه خویش را بر روی آن اجرا کنیم نباشد. به‌طور مثال، شاید نتوان نقد شالوده‌شکنانه را بر هر متن ساده‌ای که دارای پیچیدگی‌های زبانی یا چندلایگی فرهنگی نیست اجرا کرد. شاید از همین روست که دکتر شفیع کدکنی در صفحات آغازین کتاب *موسیقی شعر ناراحتی خود را از کسی که قصد دارد با مفاهیمی که فروید از آن سخن می‌گوید به نقد شعر حافظ شیرازی دست بزند* ابراز می‌کند (شفیعی کدکنی ۱۳۶۸: ۲۶). بنابراین، نمی‌توان شیوه‌ای کلی به نام منهج متکامل را، که از سه گرایش هنری، تاریخی، و روان‌شناسیک بهره می‌برد، برای نقد هر اثری به‌کار بست.

هم‌چنین، می‌توان گاهی از دو دیدگاه مختلف و شاید متضاد برای بررسی یک اثر ادبی بهره برد و، برخلاف گفته نویسنده مقاله، تأملاتی در حوزه معنایی از متن در جست‌وجوی معنی حتی برداشت‌های متضادی از یک متن داشت که می‌تواند از اختلاف دیدگاه‌های دریافت‌گر یا از دوپهل بودن معنی در اثر ادبی ناشی شود؛ که یکی از ملموس‌ترین و شاید قدیمی‌ترین عامل اثبات این قضیه می‌تواند صنعت بدیعی التوجیه یا *محتمل الضدین* در بلاغت سنتی باشد که در آن شاعر به‌گونه‌ای دوپهلو سخن می‌گوید که می‌تواند دو معنی متضاد را از سخنان وی دریافت کرد، مانند این بیت بشار:

خاط لی عمرو قباء      لیت عینیه سواء  
قلت شعرا لیس یدری      أم مدیح أم هجاء

یا این بیت که جلال‌الدین همایی از وطواط نقل می‌کند:

ای خواجه ضیا شود ز روی تو ظلم      با طلعت تو سور نماید ماتم

(همایی ۱۳۸۵: ۳۲۷)

و دیگر نقد شالوده‌شکنانه (deconstruction) است که چون تلنگری ما را بر آن می‌دارد تا در هر آن‌چه به آن اعتقاد داریم و از متون مختلف دریافته‌ایم بازبینی‌ای داشته باشیم که شاید ما موضوعی را به‌خوبی متوجه نشده‌ایم یا این‌که فهم متن به دلیل دگرگونی افق‌های

اندیشگانی در دوره‌های گوناگون متفاوت و حتی متناقض جلوه می‌کند؛ مثلاً، دریافتی که دکتر بهرام مقدادی در کتاب خود، *کیمیای سخن*، از حکایت کینزک و پادشاه مولوی به دست داده است متفاوت و گاه متناقض با دریافتهایی است که نزد دیگران یافت می‌شود (مقدادی ۱۳۷۸: ۹۴).

بنابراین، نمی‌توان یک نسخه کلی در نقد ادبی پیچید و گفت که یک روش به نام روش متکامل را باید برای بررسی هر متن یا اثر ادبی در نظر گرفت و اگر قصد بر آن است که یک اثر یا متن ادبی از زوایای مختلف بررسی شود، بهتر است، برای جلوگیری از هرج‌ومرج در گفتار، دیدگاه‌ها و شیوه‌های مختلف را در بخش‌هایی جدا از هم مورد بهره‌وری قرار دهیم. نکته دیگر آن است که آیا نوشته‌هایی که سید قطب از افراد مختلف و از اعصار مختلف در یک شیوه و منهج قرار می‌دهد به راستی یک شیوه (متد) نقدی را نمایندگی می‌کنند؟ به نظر نمی‌آید متونی که سید قطب از ناقدان مختلف در اعصار و عرصه‌های مختلف ذکر می‌کند نماینده یک روش نقد ادبی باشد؛ بلکه باید آن‌ها را دارای یک گرایش واحد دانست و نه شیوه یکسان؛ چه آن‌که کسانی چون ابن‌قتیبه یا ابوهلال عسکری در واقع گاهی اوقات به یکی از جنبه‌های اثر ادبی می‌پردازند و کار آن‌ها دارای قواعد یا اصول یا سازوکارهای منسجم نیست که بتوان آن‌ها را شیوه نامید. و، چنان‌که در تعریف منهج یا متد یا روش آمده، همانا باید دارای راه روشن و واضح و اصول و قواعدی منسجم باشد یا، به تعبیری دیگر، شیوه یک سری عملیات سازمان‌یافته است که برای رسیدن به هدفی براساس نظریه‌ای انجام می‌گیرد و به نظر نمی‌رسد که متون نقدی که وی از آن‌ها صحبت می‌کند و در یک منهج قرار می‌دهد دارای این ویژگی‌ها باشند (علوش ۱۹۸۵: ۲۲۳؛ وهبه ۱۹۷۴: ۳۱۸).

چنان‌که سید قطب خود گفته است، به دنبال اصالت‌مندی در نقد بوده است و برخی به حمایت از وی برخاسته‌اند و برخی چون نور محمد علی القضاة می‌گویند وی افق‌های تازه‌ای را برای نقد ادبی عربی گشوده است (القضاة ۱۳۸۶: ۲۴۰). اما طرح چنین سخنانی موضوعیت ندارد و نمی‌توان آن‌ها را اثبات کرد؛ زیرا به نظر نمی‌آید که وی اثری در ناقدان پس از خود به جای گذاشته باشد و، از حیث اصالت‌مندی، او جز اشاراتی به برخی ناقدان قدیم عربی یا معاصر و نقل سخنانی از آن‌ها به عنوان مثال‌هایی برای روش‌های نقدی که از آن‌ها سخن می‌گوید عمل دیگری انجام نداده است؛ در حالی که محمد مندور — که در نظر نور محمد علی القضاة ناقدی است که، برخلاف سید قطب، همگان را به پذیرش شیوه‌های نقد ادبی غربی دعوت می‌کند (همان: ۲۴۴) — کتابی با

نام *النقد المنهجي عند العرب* تألیف کرده که در آن به معرفی شیوه‌ها و سازوکارهای نقد اصیل عربی پرداخته است.

## ۷. نتیجه‌گیری

به نظر می‌رسد سید قطب، به‌رغم مدعای خویش، که همانا اصالت‌مندی عربی است، نتوانسته است به این آرزو جامه عمل بپوشاند و در بسیاری از مطالبی که بازگو می‌کند خواه‌ناخواه متأثر از ناقدان غربی، به‌ویژه رمانتیک‌ها، است و، چنان‌که برخی بر وی نداشتن شیوه را خرده گرفته‌اند، می‌توان این خرده را وارد دانست؛ چه آن‌که وی در این کتاب از قضایای گوناگونی سخن می‌گوید که دارای هماهنگی نیستند؛ وی ابتدا ادبیات را از دیدگاه رمانتیک‌ها تعریف می‌کند و آن را تعمیم می‌دهد؛ اما برای نمونه، هنگامی که از رمان سخن می‌گوید معیار او رمان رئالیستی است که دنیا را سیاه و سفید نمی‌بیند و آن را خاکستری می‌پندارد و هنگامی که از شیوه‌های نقد ادبی سخن می‌گوید برخی دیدگاه‌های متفکران غربی را در نقد روان‌شناسیک ارائه می‌دهد؛ اما هنگامی که از نقد تاریخی و هنری سخن می‌گوید هیچ اشاره‌ای به آرای متفکران غربی نمی‌کند و به آوردن نمونه‌هایی از نقاد قدیم عربی و معاصر خویش بسنده می‌کند. اگرچه نباید این نکته را از ذهن دور داشت که این کتاب برای اولین بار در ۱۹۴۸ به‌چاپ رسیده است و شاید بتوان گفت که از لحاظ دانش ادبی و برخی مفاهیم نقدی که آن را بازگو می‌کند در زمان خود پیش‌رو بوده است و نتوان آن را با استانداردهای امروزی قضاوت کرد، باوجود گذشت بیش از نیم قرن از چاپ اول این کتاب و تحولات فکری و نقدی انجام‌گرفته در این مدت، دلیل محکم و مستدلی هم وجود ندارد که بتوانیم بر حقانیت این کتاب برای تدریس در محیط‌های دانشگاهی تأکید کنیم.

## کتاب‌نامه

ابن جنی، أبو‌الفتح و عثمان بن جنی الموصلی (۱۹۵۲)، *الخصائص*، تحقیق محمد علی النجار، القاهرة: دار الکتب المصریة.

ابوالعتاهیه (۱۹۸۶)، *دیوان*، بیروت: دار بیروت للطباعة و النشر.

احمدی، بابک (۱۳۸۶)، *حقیقت و زیبایی*، تهران: نشر مرکز.

اسکولز، رابرت (۱۳۸۳)، *درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات*، ترجمه فرزانه طاهری، تهران: آگه.

افلاطون (۱۳۶۶)، *دوره آثار افلاطون*، تهران: خوارزمی.

- أنیس، إبراهيم (۱۹۷۸)، *من أسرار اللغة*، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية.
- أنیس، إبراهيم (۱۹۸۴)، *دلالة الألفاظ*، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية.
- آذرشب، محمدعلی و دیگران (۱۳۹۰)، «بررسی میراث ادبی سید قطب»، *کتاب ماه و ادبیات*، ش ۵۹.
- باختین، میخائیل (۱۹۸۶)، *شعرية دوستويفسکي*، ترجمه جمیل نصیف التکریتی، المغرب: دار توبقال للنشر.
- البدوی، محمد احمد (۲۰۰۲)، *سید قطب ناقدًا*، القاهرة: الدار الثقافية للنشر.
- براهنی، رضا (۱۳۹۱)، *خطاب به پروانه‌ها؛ و چرا من دیگر شاعر نیامی نیستم*، تهران: مرکز.
- برت، آر.ال. (۱۳۸۲)، *تخیل*، ترجمه مسعود جعفری، تهران: مرکز.
- برسler، چارلز (۱۳۸۶)، *درآمدی بر نظریه‌ها و روش‌های نقد ادبی*، ترجمه مصطفی عابدینی فرد، ویراستار: حسین پاینده، تهران: نیلوفر.
- تایسن، لیس (۱۳۸۷)، *نظریه‌های نقد ادبی معاصر*، ترجمه مازیار حسین‌زاده و فاطمه حسینی، تهران: نگاه نو.
- چگنی، ابراهیم (۱۳۸۲)، *فرهنگ دایرةالمعارفی زبان و زیان‌ها*، دانشگاه لرستان.
- الخالدي، صلاح عبدالفتاح (۲۰۰۰)، *سید قطب: الأديب الناقد و الداعية المجاهد و المفكر المفسر الرائد*، دمشق: دار القلم.
- داد، سبما (۱۳۸۵)، *فرهنگ اصطلاحات ادبی*، تهران: مروارید.
- درج، فیصل و دیگران (۲۰۰۸)، *حصاد القرن*، ج ۲، بیروت: المؤسسة العربية للدراسات و النشر.
- رضایی، عرب‌علی (۱۳۸۲)، *واژگان توصیفی ادبیات*، انگلیسی — فارسی، تهران: فرهنگ معاصر.
- روینز، رهد (۱۹۹۷)، *موجز تاریخ علم اللغة (فی الغرب)*، ترجمه احمد عوض، الكويت: عالم المعرفة.
- الرویلی، میجان و سعد البازعی (۲۰۰۲)، *دلیل الناقد الأدبی*، بیروت: المركز الثقافي العربي.
- السادات، چیهان (۱۹۹۲)، *أثر النقد الإنجليزى فى النقد الرومانسيين فى مصر*، القاهرة: دار المعارف.
- سورن، پیترو. آ.ام (۱۳۸۹)، «تاریخ زبان‌شناسی»؛ بخشی از کتاب *زبان‌شناسی در غرب*، ترجمه علی محمد حق‌شناس، تهران: سمت.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۶۸)، *موسیقی شعر*، تهران: آگاه.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۹)، *موسیقی شعر*، تهران: آگاه.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۹۱)، *رستانخیز کلمات، درس‌گفتارهایی درباره نظریه ادبی صورت‌گرایان روس*، تهران: سخن.
- شمیسا، سیروس (۱۳۸۱)، *نگاهی تازه به بدیع*، تهران: فردوس.
- علوش، سعید (۱۹۸۵)، *معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة*، بیروت: دار الكتاب اللبناني.
- غنیمی هلال، محمد (۱۹۷۳)، *النقد الأدبی الحديث*، بیروت: دارالتقافة.
- قره‌باغی، علی اصغر (۱۳۸۳)، *واژگان و اصطلاحات فرهنگی*، تهران: سوره مهر.

بررسی و نقد کتاب *التقد الأدبی أصوله و مناهجه* ۲۱

القضاة، نور محمد علی (۱۳۸۶)، *بررسی مقایسه‌ای نقد ادبی معاصر فارسی و عربی با تکیه بر آثار انتقادی عبدالحسین زرین‌کوب، محمدرضا شفیعی کدکنی، احمد امین، سید قطب، محمد مندور، و احسان عباس، رساله دکتراى دانشگاه تربیت مدرس.*

قطب، سید (۲۰۰۳)، *التقد الأدبی أصوله و مناهجه، القاهرة: دار الشروق.*

کاپلستون، فردریک (۱۳۸۷)، *تاریخ فلسفه، از فیتشه تا نیچه، ج ۷، تهران: سروش.*

کهنمویی‌پور و دیگران (۱۳۸۱)، *فرهنگ توصیفی نقد ادبی، تهران: دانشگاه تهران.*

محمدی، محمدحسین (۱۳۸۹)، «دایره هم‌حروفی (نظریه‌ای نو در سبک‌شناسی به‌کارگیری صامت‌ها و مصوت‌ها)»، فصل‌نامه تخصصی سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب)، س ۳، ش ۴.

مددپور، محمد (۱۳۸۴)، *آشنایی با آرای متفکران درباره هنر، آرای متفکران جدید مدرن پست‌مدرن، ج ۵، تهران: سوره مهر.*

مقدادی، بهرام (۱۳۷۸)، *کیمیای سخن، تهران: هاشمی.*

میرحاجی، حمیدرضا (۱۳۸۹)، *تأملاتی در حوزه معنایی از متن در زبان عربی، زبان و ادبیات تطبیقی، دوره ۱۴، ش ۲.*

ولک، رنه (۱۳۷۷)، *تاریخ نقد ادبی، ترجمه سعید ارباب شیرانی، ج ۴، بخش اول، تهران: نیلوفر.*

ولک، رنه (۱۳۷۹)، *تاریخ نقد ادبی، ترجمه سعید ارباب شیرانی، ج ۲، تهران: نیلوفر.*

ولک، رنه (۱۳۸۸)، *تاریخ نقد ادبی، ترجمه سعید ارباب شیرانی، ج ۱، تهران: نیلوفر.*

ولک، رنه (۱۳۸۸)، *تاریخ نقد ادبی، ترجمه سعید ارباب شیرانی، ج ۷، تهران: نیلوفر.*

ولک، رنه (۱۳۸۹)، *تاریخ نقد ادبی، ترجمه سعید ارباب شیرانی، ج ۳، تهران: نیلوفر.*

وهبه، مجدی (۱۹۷۴)، *معجم مصطلحات الأدب، بیروت: مکتبه لبنان.*

ویلیامز، ریموند و دیگران (۱۳۸۶)، *نظریه‌های رمان (مجموعه مقالات)، ترجمه حسین پاینده، تهران: نیلوفر.*

همایی، جلال‌الدین (۱۳۸۵)، *فنون بلاغت و صناعات ادبی، تهران: مؤسسه نشر هما.*