# دانش نقد ادبی

عبدالعلی دست‌غیب*

نقد ادبی، دانشی است که آثار هنری کلامی را می‌سنجد و ساختار درونی و برونی آنها را می‌شکافد و جهات متفارت و گاه متضادّشان را نشان می‌دهد. این دانش، شاخه‌ای از فلسفه و ادبیات است و در روشنگری آنها کار نمایانی به عهده دارد. البتّه باید دانست که نظریهٔ ادبی، تفسیر، تأویل، توضیح و جستار زیبایی‌شناختی گرچه به اعتباری آثار فلسفی و ادبی را می‌پژوهند، با این همه با نقد ادبی، یکی و یکسان نیستند. نقد ادبی افزون بر شناخت اثر، به ارزش‌سنجی و ارزشگذاری آن نیز می‌پردازد و مانند چراغی راهنما، هنرمند و هنردوست را راهنمایی می‌کند و مایهٔ اصلی و ژرفای شعر یا قصّه یا اثر فلسفی را آشکار می‌سازد. به گفتهٔ الیوت: «گه گاه هر از قرنی یا بیشتر آرزویی دلخواه است که ناقدانی برآیند و به سنجش آثار ادبی کهن بپردازند و شاعران و اشعار را در نظمی جدید جای دهند. این وظیفه‌ای انقلابی نیست، بلکه هماهنگ ساختن دوباره است. آنچه ما مشاهده می‌کنیم تا اندازه‌ای همان منظره است، امّا در دورنمایی متفارت و بسیار دور. در زمینهٔ مشاهده اشیای تازه و شگفت‌انگیزی موجودند که باید به دقّت و تناسب به سوی اشیای آشناتری که هم‌اکنون در افق پدیدار شده‌اند، کشانده شوند، جایی که ممتازترین آثار در برابر دیدگان بی‌سلاح، شایستهٔ دیدن گردد.»(۱)

نقد ادبی، پیرو اصول و متوجّه هدف است و باید بیان آن روشن، دقیق و صریح باشد. مرحلهٔ نخست کار ناقد، مرحلهٔ پژوهش و جست‌وجوست، جست‌وجوی متن هنری و شناخت نوع نقد کاراً و سودمند. مرحلهٔ دوم، مرحلهٔ تفکّر در بارهٔ شکل و محتوای اثر است که متضمّن دوری از پیشداوری است. سپس مرحلهٔ مقایسه و تحلیل متن است، امّا این ابزار به گفتهٔ الیوت نباید حاکم بر داوری ناقد شوند و او را به افراط و تفریط بکشانند. به همین دلیل، کشف صورت حسابِ شستنِ جامهٔ شکسپیر یا پیداشدن نامه‌ای از حافظ- که چیزهایی بی‌اهمّیّت بوده- گاه ممکن است در حلّ غوامض آثار این دو شاعر بزرگ، بسیار کاراً و سودمند باشد.

نقد ادبی، خود می‌تواند تا مرتبهٔ اثری هنری اوج گیرد، از این‌رو شکل و بیان آن از نقدهای عادی متمایز است. این نقد، نوشتاری است که به تحلیل نوشتار دیگر می‌پردازد و بر بنیاد این نوشتار زبان ویژهٔ خود را می‌آفریند، و درواقع ادبیّاتی است که تعیین کنندهٔ موضوع خویش است. این نقد، عملکرد مشخص «زبانی» دارد، هم دربارهٔ نوشتار دیگر داوری می‌کند، هم به نوعی به استدلال علمی و فلسفی می‌پردازد، و هم امتیاز ادبی پیدا می‌کند. برای نمونه، کتاب *ضد واگنر* نیچه با دارا بودن هر سه امتیازی که برشمردیم، در میان آثار فلسفی و هنری نیز ممتاز است، نویسندهٔ آن اسلوبی

---

* عبدالعلی دست‌غیب (متولّد ۱۳۱۰)؛ منتقد و صاحب‌نظر ادبیّات معاصر؛ مترجم و مدرّس ادبیّات و فلسفه.

و «اسب هنر» را از شخم زدن باز نمی‌دارد، بلکه راه درست را به او نشان می‌دهد. بدون نقد، آثار ادبی خام و دور از دسترس می‌مانند و به صورت خامی تفسیر می شوند. آنجا که اثر هنری خاموش می‌ماند، ناقد به سخن درمی‌آید. در آثار ادبی، معانی ژرفی نهفته است و ناقد بصیر آنها را بیرون می‌آورد و هنر شاعر یا قصه‌نویس را روشن و مشخّص می‌کند. او در خواندن آثار ادبی وارد حوزهٔ تفکّر می‌شود و می‌خواهد بداند که این آثار چه‌اند و سودشان چیست؟ چه تمایلاتی را خشنود می‌سازند؟ چرا نوشته و خوانده می‌شود؟ نقد ادبی، نوعی نظرورزی نیز هست و می‌پرسد شعر یا قصه یا درام چیست و آیا اثر عرضه شده امتیاز هنری دارد یا نه؟ البتّه هیچ نقدی نمی‌تواند آن اندازه رسا و کامل باشد که همهٔ جوانب اثری، مانند *شاهنامهٔ فردوسی* را باز نماید و بسنجد، امّا از سوی دیگر، تجربهٔ مستقیم ناقد از شعر فردوسی می‌تواند این اثر را تا حدودی به دیگران بشناساند و متضمّن فعّالیّت‌های تعمیم یافته باشد. به گفته الیوت: «ارسطو در *فنّ شعر* خود مطالبی نوشته که درک ما را از آثار تراژدی‌نویسان یونانی تیزتر کرده است و نیز کالریج در *رسالهٔ دفاع از شعر* به سوی تعمیم‌هایی دربارهٔ شعر کشانده شده و به این نتیجه رسیده که اینها بزرگ‌ترین سودها را دربردارند و نیز وردزوُرث دربارهٔ ماهیّت شعر اظهاراتی دارد که گرچه مفصّل است، ولی حاصلی دارد بیش از آنچه او خود تشخیص می‌داد». البتّه خود شاعران یا قصه‌نویسان نیز دربارهٔ کار خود داوری کرده‌اند. فردوسی سخن خود را کاخی می‌داند که از باد و باران گزند نمی‌یابد. تولستوی دربارهٔ *جنگ و صلح* خود نوشته است: «فروتنی به کنار! این اثری است همطراز *ایلیاد*». ایبسن گفته است *امپراتور و ناصری* بزرگ‌ترین اثر اوست و بخش‌هایی از پیرگنت تمثیلی نیست. در اینجا البتّه این ایبسن ناقد است که سخن می‌گوید.

امّا همیشه داوری هنرمند دربارهٔ اثرش صائب یا جامع یا مانع نیست و ممکن است تجربه و ذوق و سلیقه‌اش را حکم قرار دهد. سعدی به انتقاد کسی که او را مرد میدان شعر حماسی ندانسته بود، پاسخ می‌دهد:

ندانند که ما را سرِ جنگ نیست  وگرنه مجال سخن تنگ نیست

امّا آنچه سعدی در این زمینه — به عنوان آزمایش- سروده است، ناتوانی او را در سرودن شعر رزمی نشان می‌دهد و اینکه نتوانسته است «آزمون» خود را با قانون عامّ ادب پیوند دهد. کار ناقد بر بنیاد کلّ ادبیّات استوار است و او سندی به دست می‌دهد که همهٔ دانش‌پژوهان بتوانند آن را بیازمایند. امّا حوزهٔ کارش بیرون از عرصهٔ ادبیّات نیست و در نتیجه باید فرض‌ها و اصول خود را از آثار ادبی بیرون آورد.

ناقد نخست باید اثر ادبی را به دقّت بخواند، ادراک کند و خلاصه‌ای استقرایی از آن فراهم بیاورد و اصول انتقادی خود را بر پایهٔ شناخت دقیق بگذارد. این اصول را از باورها، فلسفه‌ها و سیاست نمی‌توان به دست آورد. ناقد، اصول و مفهومهای خود را از مطالعهٔ جدی و عملی ادبیّات به دست می‌آورد و بر آن نیست تا ساختمان نظری تفکّر خود را بر اثر ادبی تحمیل کند. آنگاه باید به اصول خود وفادار بماند و شاعر و نویسنده را در بستر تاریخی ظهور آنها بسنجد. تردیدی نیست که در حوزهٔ نقد نیز ستیزه و تضادّ موجود است و برخی سه نمونهٔ ممکن راه حلّ این تضادّ را به دست داده‌اند:

الف: یکی از جبهه‌ها با بیرون راندن رقیب به زور یا غلبه بر او پیروز شود.

ب: مصالحهٔ جبهه‌ها که در آن طرفین مخاصمه تفاوت و نمایزهای خود را به طور مساوی حفظ کنند.

پ: احراز ثبات و آرامش به وسیلهٔ وضع با هم بودن خصمانه که در آن طرفین، حوزهٔ تصرّفی خود را با سدّها و موانع ضروری استحکام بخشند و آن را از دستیابی خصم مصون دارند.

در نمونه‌های الف و ب، راه حلّ به دست آمده وسیلهٔ زور و غلبه است یا وسیلهٔ ترغیب و مصالحه، در حالی که در نمونهٔ پ راه حلّ به دست آمده وسیلهٔ جدایی و انفراد است که با طرح و الگویی ویژه ایجاد می‌شود و بر بنیاد عدم تصدیق دوجانبهٔ برتری حریف استوار شده است.

نمونه‌های الف و ب در شرایط امروز انتخابی واقع‌گرایانه نیستند. در عرصهٔ تعادل موجود قدرت‌ها هیچ یک از طرفین دعوا دیگری را از حوزهٔ جدال بیرون نمی‌کند و این واقعیتی است که ژرفا و تلخی دوقطبی بودن (Polarisation) را می‌رساند و مُشعر بر آن است که هر قطبی می‌تواند دیگری را واژگون سازد و به کیش خود آورد.تندروها که جوانترند بهتر می‌توانند منتظر این تحوّل بمانند. به همین دلیل در این زمینه مصالحه‌ای ممکن نیست. نیروهای محرکهٔ وضعیّت در نتیجه به جهت قصور و نقص، نمونهٔ پ را مطلوب می‌شمارند: «سنّت‌گرایان، ارّابه‌های خود را گِرد آنچه برایشان باقی مانده گرد می‌آورند، در حالی که نظریه‌پردازان تندرو (Radical) متصرّفات خود را استحکام می‌بخشند و برای پیشروی بعدی منتظر فرصت مناسبند. حاصل کار صلحی است مسلّح که مایهٔ خشنودی هیچ‌یک از طرفین نیست، امّا هر یک از آنها را در اشتراکی جزیی در زمینهٔ روش‌ها و برنامه‌ها تسکین می‌دهد».(۱۱)

هریک از این قطب‌های متضادّ به رغم داوری خصم در عرصهٔ نقد ادبی توفیق‌هایی داشته‌اند. آنها برحسب اصول خود به جهتی از جهات آثار ادبی تجربه کرده و به نتیجه‌هایی رسیده‌اند که در خور دقّت است. مهم‌ترین این رویکردها از این قرار است:

۱. نقد ادبی از دیدگاه اخلاق: از نظر اخلاق‌گرایان، اثری خوب است که در آن آموزشی اخلاقی نهفته باشد. از این روی اثری که «فساد اخلاقی» به وجود می‌آورد و شهوت‌ها و بی‌بندوباری‌ها را رواج می‌دهد، بد است. افلاطون از بنیانگذاران این نقد است. او با انتقاد از هومر و دیگر شاعران یونان که به وصف کردار خدایان و خونریزی و غارت پهلوانان می‌پرداختند، فرمان می‌دهد که آثار آنها را دور از دسترس جوانان قرار داده و خود ایشان را از شهر آرمانی (Utopia) بیرون رانند، زیرا اشعار ایشان موجب ناهماهنگی روان و تن انسان می‌شود و تفکّر او دربارهٔ اصل چیزها به سوی «سایه» و فرع آن برمی‌گردد. پس از سده‌های بسیار، تولستوی در کتاب *هنر چیست؟* از این دیدگاه به داوری دربارهٔ شعر و موسیقی پرداخت و نوشت: «آثار شکسپیر، نیچه، واگنر و ... برای «گزیدگان» جامعه به‌وجود می‌آیند و دور از فهم مردم عادی هستند. این آثار با وصف صحنه‌های شهوانی، خونریزی یا تأیید قدرت و قدرتمندان- که به ستم بر ناتوانان خواهد انجامید- روان انسان را تباه می‌کنند و در نتیجه مردودند».(۱۲)

۲. نقد روان‌شناختی: این نقد، خاستگاه آثار ادبی را در عواطف، روحیه، منش و ناخودآگاهی نویسندگان و شاعران می‌داند و می‌گوید در انسان نیروهایی هست که حالت خفته و مکتوم دارند و منتظر فرصتند تا به گونه‌ای آشکار شوند. همین نیروها اگر در فردی مستعدّ و هوشمند و با ذوق پدیدار شوند، به صورت شعر و موسیقی دل‌انگیز و زیبا درمی‌آیند. به تعبیر فروید *برادران کارامازوف*، اثر داستایوفسکی که مسألهٔ «پدرکشی» را طرح می‌کند، از تمایل خود نویسنده به کشتن پدر که او را منفور می‌داشته، امّا قادر به انجام چنین عملی نبوده، سرچشمه گرفته است. پس او برای جبران آرزوها و امیال نابرآورده شده‌اش به نوشتن رمان دست زده. نیچه که در زمینهٔ روانکاوی، پیشرو فروید است، می‌گوید: شور جنسی (Passion) تا قلّهٔ جان انسان نیز بالا می‌رود. از این‌رو دیدگاه ماری بوناپارت، شاگرد فروید، آثار ادگارآلن پو را تحلیل می‌کند و به این نتیجه می‌رسد که پو شیفتهٔ جسد مردگان بوده. او چنان مادرش را دوست داشته که دیگر نمی‌توانسته با هیچ زنی بیامیزد، پس برای رهایی خود به باده‌خواری و هنر پناه برده است. اگر پو به این کار نپرداخته بود، بی‌شک جنایتکار از آب درمی‌آمد.

ویژه، و والا دارد و در هنر نویسندگی نیز چیره‌دست است. کتاب‌های نقد ادبی *پوررویال سنت‌بو* و *فضای ادبیّات موریس بلانشو* نیز تا حدودی خصلت ادبی دارند. (۲)

نقد از نظر لغوی به معنای «بهین چیزی گزیدن» و «جداکردن دینار و درهم سره از ناسره است»، و نیز به معنای آشکار کردن نیکی‌ها و بدی‌های سخن.(۳) واژهٔ Kritikos در زبان یونانی نیز به معنای تشخیص و داوری است؛ یعنی هنر فرارونده با اصول داوری آثار ادبی است که بازسنجی آنها را ممکن می‌سازد، پس به خلاف تصوّر عامّه، نقد با عیبجویی تفاوت دارد. برخی نقدها توضیحی یا ذوقی هستند، مانند این داوری جامی دربارهٔ حافظ که گفته است: «بیشتر اشعار او لطیف است»(۴)، یا تعریضی و ویرانگر است، مانند ناقدی که دربارهٔ *بولیسیس* جیمز جویس نوشته است: «این کتاب، مانند تپه‌ای از تپاله است که کرم‌ها در آن بلولند و از پشت ذرّه‌بینی با دوربین سینما از آن فیلم‌برداری کرده باشند». در حالی که طرفداران این رمان می‌گویند: «*بولیسیس*، فریاد اعتراضی تراژیک است در برابر خروارها لفّاظی سطحی و دور از صداقتی که نویسندگان بازاری بیرون داده‌اند».(۵)

دی. اچ. لارنس در برابر کسانی که می خواهند «نقد ادبی» را به صورت علم مثبت و دقیق درآورند، واکنش نشان می‌دهد و می‌نویسد: «نقد ادبی نیست مگر گزارشی از احساسی که اثر در ناقد به وجود آورده و هرگز علم نمی‌تواند بود و در گام نخست، بسیار فردی و شخصی است و در مرتبهٔ دوم با ارزش‌هایی سروکار دارد که علم از آنها بی‌خبر است. معیار نقد «احساس» است، نه «خرد و استدلال». ما اثر ادبی را بر بنیاد تأثیرش بر عاطفهٔ صمیمانه و حیاتی‌مان داوری می‌کنیم، نه بر بنیاد چیزی دیگر. همهٔ این داد و بیدادهای مربوط به سبک، شکل، طبقه‌بندی‌های شبه علمی و تحلیل‌های تقلید شده از اسلوب گیاه‌شناسی جز شعاری گستاخانه و بسیار خسته کننده نیست».(۶)

امّا لویس نظر دیگری دارد: «تحلیل و داوری آثار هنری از آن نقّاد است که باید واکنش انتظام یافتهٔ تفسیر کردن و تصمیم دقیق گرفتن در برابر اثر ادبی داشته باشد. اثر در برابر اوست و دلیل اینکه چنین یا چنان است، در خود اثر نهفته، هر قدر تجربهٔ زندگانی ناقد بیشتر باشد، اثر ادبی را بهتر خواهد شناخت و آگاهی وسیع‌تر، او را در ادراک بیشتر یاری خواهد کرد، امّا کار خود نقّاد، همان است که بود، یعنی در اختیار گرفتن واکنش‌های خود در برابر اثر و تعیین ویژگی‌های آن، بدان‌گونه که در اثر نهفته است». به هر حال، گویا نمی‌توان بدون «نقد» سر کرد، هر چند اثر ادبی بر نقد تقدّم دارد، امّا گاه نیز اثر ادبی بر اثر راهنمایی ناقد به وجود می‌آید یا بهتر می‌شود.(۷)

رومانتیک‌ها باور داشتند که نقد، شکل زاید و طُفیلی آثار ادبی است و دانشی است که بر شکل مقدّم خود بنیاد می‌شود، نیز تقلید و توضیح قدرت آفرینشگرانهٔ هنرمند است. به دیگر سخن، در ذوق هنری ناقد شکّ نباید کرد، امّا در قدرت آفرینش هنری او تردید بسیار است. با این همه، پولی هم ندارد که به هنرمند بدهد و از او حمایت کند! ناقدان، طبقهٔ میانه‌ای هستند بین هنرمندان و هنردوستان، و محتوای اثر را به مردم می‌رسانند، البتّه به سود خود و از هنرمند بهره می‌گیرند و خوانندهٔ او را معدودتر می‌سازند، اشخاصی هستند بی‌ثمر و بی‌ابتکارا در اینجا مشکل دیگری نیز خود را نشان می‌دهد و آن این دعوی است که: «نقد و ناقد مصنوعی، و ذوق و سلیقهٔ مردم طبیعی است».(۸) چنانکه به رغم نبود ناقد یا نقد بصیر در گذشته، این مردم بوده‌اند که هنر فردوسی، سعدی، حافظ، مولوی و .... را دریافته‌اند و «تحفهٔ سخن این شاعران را دست به دست برده‌اند». به این اعتبار، ناقد لازم نیست. حتّی چخوف گفته است «ناقدان، مانند خرمگس هستند که سب را از شخم زدن باز می‌دارد».(۹)

امّا این داوری را می‌توان تعریضی دانست بر ناقدانی که به جای شناختن و شناساندن اثر به عیبجویی از آن می‌پردازند. نقّادی که به سلاح بینش علمی و سخن سنجی مجهّز است، نقد را وسیلهٔ والاساختن کار هنرمند قرار می‌دهد

۳. نقد جامعه‌شناختی: جامعه‌شناسان می‌گویند رفتار و باورهای انسان، مشروط به وضعیّت و شرایط اجتماعی است. ادبیّات و زبان، عنصری است اجتماعی و در شرایط تاریخی - اجتماعی ویژه پدید می‌آید. برای نمونه آثار حماسی، زمانی ساخته می‌شوند که روحیهٔ نبردجویی و مبارزه طلبی بر قوم حاکم است و قوم، جنگ را یکی از عناصر ضروری زندگانی می‌شناسند. *شاهنامهٔ* فردوسی معرّف دورهٔ پهلوانی و رزم‌آوری است. کمی پیش از فردوسی، حنظلهٔ بادغیسی سروده بود:

مهتری گر به کام شیر دراست — شو خطر کن ز کام شیر بجوی
یا بزرگی و عزّ و نعمت و جاه — یا چو مردانت مرگ رویاروی

فردوسی با ترسیم چهرهٔ پهلوانان و نام‌آوران نشان می‌دهد که جامعه، اهل تسلیم و عزلت‌گزینی نبوده، منش پهلوانی را می‌پسندیده است. این روحیه به تدریج کاهش یافت. در سدهٔ ششم و هفتم هـ ق. و پس از حملهٔ ویرانگر مغول به ایران، صوفیگری گسترش یافت، جامعه از «فرازجویی» خسته شد و تسلیم و گوشه‌گیری رواج گرفت. سعدی در دورهٔ متلاطم هجوم مغول می‌سراید:

ناسزایی را که بینی بختیار — عاقلان تسلیم کردند اختیار
هر که با پولاد بازو پنجه کرد — ساعد مسکین خود را رنجه کرد(۱۳)

امّا خواجوی کرمانی در دورهٔ چیرگی ایلخانان مغولی می‌سراید:

گر پند می‌دهند و گر بند می‌نهند — ما دست داده‌ایم به هر حال بند را

پس برای «نقد ادب صوفیان»، نخست باید اوضاع و احوال اجتماعی - تاریخی آن روز ایران را پژوهید. در این دوره، نظام اجتماعی هماهنگی خود را از دست می‌دهد، واحدهای زراعی و شبکه‌های آبیاری ویران می‌شود و مغولان، مردم شهرهایی مانند خوارزم، هرات، نیشابور، بلخ و سمرقند را دسته جمعی کشتار می‌کنند. کسانی که از کشتار رهایی یافته‌اند گریزان و هراسانند. برای به تصوّر درآوردن ناامنی و بحران جامعهٔ آن روز ایران، می‌توان به کتاب‌های تاریخی و ادبی آن عصر رجوع کرد تا دریافت عمق قساوت و کشتار و ستمگری چه اندازه بوده است. شمس‌الدّین صاحب دیوان بر اثر سخن‌چینی مجدالملک یزدی- که برکشیدهٔ او بود- مغضوب خان مغول شد. روزی ایلخان، صاحبدیوان را احضار کرد تا با مجدالملک در پایتخت او رویارویی کند. بنابر رسم، هر دو مقابل یکدیگر زانو زدند. خان اشاره کرد که صاحب فروتر از مجدالملک زانو بزند. روزی نیز در مجلس بزم خان، صاحب سه نوبت ایلخان را کاسه گرفت. مغولان مشروبی داشتند مست کننده، ساخته شده از شیر اسب و شتر به نام «قمیز». رسم این بود که کسانی، و بیشتر حاجتمندان، کاسه‌ای پر از این نوشابه به دست در برابر شاه یا امیر زانو می‌زدند و کاسه را به او تقدیم می‌کردند. اگر خان، کاسه را می‌گرفت نشان برآمدن حاجت کاسه گیرنده بود و اگر نمی‌گرفت علامت ناکامی او. خان از قبول کاسهٔ نوشابهٔ صاحبدیوان اعراض کرد. صاحب در کرّت چهارم از غایت جلالت، دفع شماتت دشمن را زانو زده عرض کاسه کرد. پادشاه از گوشت‌هایی که حرمت آن در نصّ کتاب کریم محقّق شده است، تکّه‌ای را با سر کارد برداشت و به سوی او دراز کرد. شمس‌الدین زمین بوسیده، آن پاره گوشت را بخورد. بعد از آن ایلخان آن جام را نوشید و مجلسیان را گفت که نیک پُردل مردی است. هرچند از او قبول کاس اعراض فرمودیم، اقبال بر آن زیادت نمود. با این حال در خاطر آن بود که اگر آن تکه را رد کند هم به سر این کارد، دیدهٔ او را از حدقه همچو این تکّه برمی‌داشتیم.»(۱۴)

وضعیت وزیر مملکت در آن دوره چنین بوده است، وضع دیگران معلوم است. زمانی که حافظ می‌سراید:

چو پرده‌دار به شمشیر می‌زند همه را — کسی مقیم حریم حرم نخواهد ماند

محتوای رویدادی اجتماعی را در جامهٔ شعری عارفانه ترسیم می‌کند. آن‌کس که همگان را به شمشیر می‌زند سرباز مغول است. از دیدگاه جامعه‌شناس. ادبیّات و ایدئولوژی‌ها، مشروط به نیروهای اقتصادی و اجتماعی است. در هر اثر ادبی محتوای فکری و جهان‌نگری شاعر و نویسنده به میدان می‌آید و حسّاس‌ترین وظیفه را به عهده می‌گیرد. خلّاقیت ادبی، بیرون از دایرهٔ آگاهی و مشروط به ضرورت‌های صوری محض نیست. کار هنری، خودجوش است، امّا بیرون از شرایط واقعیت اجتماعی نیست. گلدمن نشان داده است که پاسکال و راسین به این دلیل از جهان سرخورده‌اند و به صومعهٔ «پور رویال» پناه بردند و آثار تراژیک نوشتند که وضع جامعهٔ فرانسه در سال ۱۶۷۵ میلادی رو به بدی می‌رفت. این دو هنرمند در شمار طبقهٔ اشراف ردا‌پوش (روحانی) بودند و این طبقه بر اثر پیدایش اشراف تازه به دوران رسیده و وسعت تشکیلات اداری، به گوشه‌ای رانده شد. اندیشه‌های پاسکال و راسین تجسّم شوریختی این طبقه است. به گفتهٔ تروتسکی «آفرینش هنری نتیجهٔ پیچیدهٔ تحوّل درونی اشکال قدیمی است که واقعیّت می‌یابد. این محصول زیر نفوذ انگیزه‌های نوینی است که بیرون از هنرمند قرار دارند. هنر در وسیع‌ترین معنای واژه نوعی کاردستی است. عنصری نیست که از جسم جدا شده و از خود تغذیه کند، بلکه عملکرد فرد اجتماعی است که به طور پایدار به زندگانی و پیرامون هنرمند وابسته است».(۱۵) پس رابطهٔ بنیادینی میان هنر و تحوّلات اجتماعی موجود است. جهات هنر، بازتابندهٔ جنبه‌های گوناگون تحوّل هنر در زمینهٔ تحوّل اجتماعی است.

جنبهٔ نخست، جنبهٔ زیبایی‌شناختی هنری اثری ادبی است که هنر را در بخش «شناخت شناسی» تحلیل می‌کند و نشان می‌دهد که چه اندازه فراروندهای اجتماعی در ساختار اثری هنری منعکس شده‌اند و نیز این فراروندها تا چه حدّ در گرایش‌های مربوط به سبک و رابطهٔ بین شکل‌های گوناگون هنری و مفاهیم زیباشناختی اثر (معنی، محتوا، شکل، تصویر، زیبایی، نقص و... ) تأثیر داشته‌اند.

جنبهٔ دوم، جنبهٔ اجتماعی اثر هنری است که متضمّن تحلیل بالیدن هنر در زمینهٔ اجتماعی آن است و برحسب این واقعیّت، نفوذ طبقه‌ها را در شکل گرفتن اثر هنری پژوهش می‌کند. گروه‌ها و طبقه‌های اجتماعی از هنر چه انتظاری دارند و اثر هنری چگونه این انتظار و نیاز را برمی‌آورد و سپس ماهیت ایدئولوژیک اثر هنری را مطالعه می‌کند.

جنبهٔ سوم، جنبهٔ اجتماعی- هنری است و این حوزهٔ واسطه‌ای است که به دشواری می‌توان آن را تعریف کرد، امّا دربرگیرندهٔ هر دو جنبهٔ اجتماعی و زیبایی‌شناختی اثر هنری است. در این حوزه پرسیده می‌شود که هنر تا چه اندازه از خود شناخت دارد؟ مقامش در جامعه چیست؟ و رابطه‌اش با تحوّلات اجتماعی چگونه است؟

نقد جامعه‌شناسی به طور عمده باور دارد که اشکال موسیقی، نقّاشی، ادبیّات و ... همه و همه محصول تحوّل کار جامعه‌اند. ارزش و اعتبار صور هنری نه به خالص بودنشان، بلکه به برانگیختن ادراک و اندیشهٔ هنرمند برای نشان دادن سیمای جامعه و شناخت آن وابسته است.

۴. نقد اسطوره‌ای: اسطوره در لغت به معنای «افسانه و سخن باطل» است. در یونانی واژهٔ (Mythos) به معنای قصّه‌ای سنّتی بوده است که به شیوه‌ای عجیب، رویدادهای تاریخی را که آشکارکنندهٔ باورها و اقوام یا بیان کنندهٔ عمل، آیین جوامع یا نمودهای طبیعی است، نقل می‌کند. و نیز به معنای شخص یا چیزی است که وجودی خیالی یا غیرحقیقی دارد، یا به معنای باوری بی‌پایه است که قومی آن را بدون آزمون و سنجش پذیرفته است. واژهٔ «افسانه» در زبان فارسی نیز همین معنا را می‌رساند. افسانه، یعنی دروغ و باور بی‌اساس. حافظ می‌گوید:

جنگ هفتاد و دو ملّت همه را عذر بنه　　چون ندیدند حقیقت ره افسانه زدند

فردوسی در وصف نبرد رستم با «اکوان دیو» برای قبولاندن داستان خود به خواننده می‌گوید:

تو این را دروغ و فسانه مدان — به یکسان رَوِشنِ زمانه مدان
از او هر چه اندر خورد با خرد — دگر بر ره رمز و معنی برد(۱۶)

اسطوره‌ها در تاریخ همهٔ اقوام باستانی جای مهمّی در مناسک، آیین‌ها و سرودها و در گفتار و اوراد کاهنان داشته‌اند. در مراسم دینی آن اعصار – که شناخت انسان از ساختار جامعه و نیروهای طبیعی اندک بود- قصّه‌هایی نیز بیان می‌شد تا پیوند فرد را با جامعه و کیهان دوام بخشند واین قصّه‌ها دربرگیرندهٔ اسطوره‌هایی بود که در جامهٔ شعر و روایت بیان می‌شد. ایرانیان کهن به ایزد «مهر» [میترا] باورمند بودند که خورشید جلوهٔ اوست و هر بامداد به درگاه او نیایش می‌بردند. «مهر»، آفریدگار دوستی، باروری و روشنی بود. در نقوش معابد مهری، مهر را می‌بینیم کمان در دست، تیری به سوی صخره‌ای پرتاب می کند واز آن صخره، چشمه‌ای جاری می‌شود. در مصر نیز به ایزدی به نام «آمون» ایزد خورشید باور داشتند. برخی اسطوره‌ها جنبهٔ حماسی دارند، مانند اسطورهٔ پرومته‌نوس. او نیمه خدا و موجودی فراطبیعی است و چون انسان‌ها را دوست می‌دارد، آتش را از ایزدان می‌رباید و به انسان می‌دهد تا شب‌ها در تاریکی نمانند. «زئوس» فرمان می‌دهد که پرومته‌نوس را به گناه این کار بر صخره‌ای در کوه قفقاز به زنجیر کشند و شکنجه کنند. پژوهشگران این اسطوره را معرّف وضعی می‌دانند که انسان از موقعیّت طبیعی آغازین خود بیرون آمده و به راه تمدّن گام گذاشته است. ترحّم و شفقّت نسبت به شوربختی انسان، پرومته‌نوس را به یاری او برمی‌انگیزد. زمانی که زئوس به قدرت می‌رسد نه تنها کاری برای انسان انجام نمی‌دهد، بلکه تصمیم می گیرد او را از بین ببرد و نژاد دیگری از موجودات به جای او بیافریند. در این هنگام است که پرومته‌نوس، آتش را از خدایان می‌رباید و به انسان می‌دهد. او آتش را در چوب مجوف درختی از تیرهٔ «سرخس»، روی لایه‌ای خاکستر حمل می‌کند تا دستش نسوزد. حتّی امروزه در جزایر «یونان»، روستاییان آتش را به همین ترتیب به جایی که می‌خواهند می‌برند.(۱۷) در این پیشرفت تمدّنی مسأله‌ای در خور توجّه است. برآمدن از حالت طبیعی آغازین با ظهور توانایی تفکّر عقلانی همراه بوده است. در نمایشنامهٔ پرومته‌نوس، اثر آیسخیلوس می‌خوانیم: «من انسان را بی‌خرد یافتم و به ایشان یاد دادم چگونه از هوش و خردشان بهره گیرند و در نتیجه آنها را سرور اندیشهٔ ایشان ساختم». به سخن دقیق‌تر، «من ایشان را موجوداتی خردمند ساختم». پیش از آن، «انسان‌ها در سرگشتگی و اغتشاش، بر چیزها دست می‌سودند... کردار بعدی ایشان همه به راستی محاسبهٔ خردمندانه بود».

تمدّن، خاستگاه‌های خود را در تحلیل ادراک و مفهوم‌ها دارد و در کشف قاعدهٔ دیدن و شنیدن نیز. «زیرا در آغاز، انسان‌ها چشم داشتند، امّا بی‌هدف به پیرامون خود می‌نگریستند، گوش داشتند، امّا نمی‌شنیدند؛ پرومته‌نوس، انسان ها را توانا می‌سازد پیشگویی کنند، به کشف زمان طلوع و غروب ستارگان برسند، نشانه‌هایی برای اعلام زمستان و بهار گل‌افشان و میوه‌ها و غلات تابستان به وجود آورند. مهم‌تر از همه، اینکه در گام بعد پرومته‌نوس به تعلیمِ انسان می‌پردازد و به آنها اعداد و حروف می‌آموزد. او علامت سمبولیکی اختراع می‌کند که انسان بتواند بین دال و مدلول را تشخیص دهد و نیز به او نظام اعداد و الفبا یاد می‌دهد تا بتواند چیزها را به یاد بیاورد، جهان را در دانستگی خود تکرار کند و آن را به طور خردمندانه به نظم آورد. سخن پرومته‌نوس دربارهٔ خاستگاه‌های تمدّن به گونه‌ای شگفت‌آور با گفتار ژان ژاک روسو «دربارهٔ خاستگاه نابرابری انسان» (۱۷۷۶) که بیست و دو قرن پس از نوشتن اثر آیسفیلوس به چاپ رسیده، همانندی دارد. به گفتهٔ لوی استروس بدون تردید این رسالهٔ ژان ژاک روسو، نخستین رسالهٔ مردم شناسی در ادب فرانسه است.(۱۸) برای روسو و نیز آیسخیلوس، گذر از طبیعت به فرهنگ، از حالت حیوان به انسان، همانا نقطهٔ پیدایش خرد است.

طرفداران اسطوره به قسمی دیگر، این فرارونده را توجیه می‌کنند و از گذر انسان از وضع طبیعی به وضع عقلانی دلخورند. میرچا ایلیاده در این زمینه عقیده دارد که انسان غیردینی جدید، وضع وجودی جدیدی به خود گرفته است. او

خود را منحصراً عامل و کارگزار تاریخ می‌داند و توسّل به فراسوی حوزهٔ محسوس را انکار می‌کند [و می‌گوید] انسان خود را می‌سازد، و او فقط خود را به طور کامل در ابعادی می‌سازد که خود و جهان را غیرقدسی می‌کند. [وضعیت] قدسی مانع آغازین «آزادی» اوست. او زمانی به طور کامل به «خود» خود خواهد رسید که به طور کلّی خود را فاقد رمز و راز سازد. او به راستی آزاد نخواهد بود، مگر اینکه آخرین برتر از طبیعت را کشته باشد.

اسطورهٔ حماسی- تاریخی دیگر، اسطورهٔ ضحّاک ماردوش است. این اسطوره را فردوسی به صورتی بدیع بازسازی کرده است. ضحّاک به اغوای اهریمن، پدر خود، مرداس شاه را می‌کشد و خود شاه می‌شود. اهریمن (ابلیس) که او را آمادهٔ خدمت به نیروهای بدی می‌بیند، به خوردن گوشت حیوانات وسوسه‌اش می‌کند. در نتیجهٔ گوشت‌خواری، بر سر دوش ضحّاک، دو مار سهمگین می‌روید و دچار رنج و شکنجه می‌شود. اهریمن بدکنش در اینجا در کسوت پزشک به او اندرز می‌گوید که هر روز دو جوان را بکشد و مغز آنها را خوراک مارها سازد، تا از رنج برهد. سپس ضحّاک به ایرانشهر رو می‌آورد و جانشین جمشید شاه — که راه اهریمن را گزیده- می‌شود و مردم بسیاری را تباه می‌کند تا فرجامین روزش در می‌رسد. خلق به راهنمایی کارهٔ آهنگر قیام می‌کنند و به فریدون می‌پیوندند و بنیاد ضحّاک را برمی‌اندازند و فریدون، ضحّاک را در کوه دماوند به زنجیر می‌کشد. «ضحّاک ماردوش (عربی شدهٔ واژهٔ دهاک) همان اژدهای سه سر *اوستاست* که در *شاهنامه* همچون شهریاری بیدادگر با چهره و گوهر انسانی پدیدار شده است».(۱۹)

ناقدان اسطوره‌شناسی این قسم روایت‌ها را که در ادبیّات و فرهنگ عامهٔ همهٔ اقوام به شیوه‌های گوناگون آمده است این گونه تفسیر می‌کنند و می‌گویند: در این روایت‌ها عنصری به نام «کهن‌الگو» دیده می‌شود. برای نمونه، کهن‌الگوی «شاه غاصب و بیدادگر» که در چهرهٔ ضحّاک، آژیستوس، کلادیوس و .... تجسّم یافته، در اسطوره‌های یونان «اورانوس» شاهی است بیدادگر، پسرش «کرونوس» ضدّ او قیام می‌کند و خود شاه می‌شود. سپس نوبت به زئوس می‌رسد که کرونوس را به اعماق تارتاروس «دوزخ» پرتاب کند و جانشین او گردد. در *هملت*، کلادیوس، برادر هملت بزرگ در گوشِ او زهر می‌ریزد و به دیار نیستی می‌فرستد و سلطنت را غصب می‌کند. هملت جوان پس از آگاهی از راز مرگ پدر درصدد انتقام برمی‌آید. کلادیوس را می‌کشد و گرچه خود نیز جان می‌سپارد، نظم از دست رفته را به دانمارک بازمی‌گرداند.

از این دیدگاه، معنای شعر و داستان و ساختار «بدیعی» آن الگویی است ثابت. به عنوان نمونه در اسطورهٔ مرگ و رستاخیز - که در ادب جهان مکرر شده- شب می‌رود و روز می‌آید. در زمستان، ایزد گیاهی می‌میرد و دوباره زنده می‌شود و این سیری است دایره‌وار. از این رو اصل اسطوره یا خود دایره پیوستاری است از زندگانی فرد که زایش تا مرگ و از مرگ تا زایش ادامه می‌یابد.

رومانتیک‌ها نیز به اسطوره‌ها توجّه بسیار داشتند. شللی در شعر خود «پرومته‌ئوس زنجیر گسسته» را بازسازی کرده است. او در پیشگفتار اثر خود اشاره می‌کند که در حقیقت از فاجعه‌ای چنین ضعیف و از مصالحهٔ قهرمان با بیدادگر که بر انسان ستم روا داشته، بیزار شدم. مصلحت اخلاقی قصّه که با قوت وسیلهٔ رنج‌ها و شکیبایی پرومته‌ئوس حفظ شده، می‌بایست از میان برداشته می‌شد. اگر ما می‌توانستیم او را همچون کسی به تصوّر آوریم دم فروبسته از کلمات والا و مقاوم در برابر دشمن پیروزگرش. گوته نیز در این زمینه شعری نوشته است. پرومته نه فرا انسان است، نه غول و نه انسان! بلکه پیش نمونهٔ جاودانهٔ انسان است در مقام عصیانگر آغازین و اثبات‌کنندهٔ سرنوشت خود. ساکن نخست و اصلی کرهٔ زمین که در مقام هماورد زئوس دیده شده است. گوته دربارهٔ خود نوشته است که من همچون پرومته‌ئوس در برابر قدرت‌ها عصیان می‌کنم. او قصیدهٔ خود را این‌گونه پایان می‌دهد:

من در اینجا هستم
انسان را به صورت خود درمی‌آورم
نژادی همانند من است
که رنج بکشد و بگرید
به وجد آید و شاد باشد
و همچون من
هیچ پروای شمایان را نداشته باشد

به نظر فیلسوفان اجتماعی پرومته‌ئوس قهرمان مبارزه است: «او نمی‌خواست برده و بندهٔ شاه خودکامه و شکنجه‌گر آدمیان باشد» اعتراف او که من دشمن همهٔ خودکامگانم، اقرار باور به فلسفه است و مفهوم آن ضدیت با همهٔ خودکامگان است. آگاهی انسان را دارای برترین مقام می‌داند که یارای تحمل هیچ رقیبی را ندارد.

همین اسطوره را کامو و کافکا از جنبهٔ تاریکش دیده‌اند. کامو عظمت پرومته‌ئوس را در عصیان بدون امید او می‌داند. در یکی از قصه‌های پیندار (Pindar)، که به احتمال با پایان تراژدی پرومته‌ئوس ربط داشته، عقابی که نگهبان «تندر» زئوس است به واسطهٔ نغمه‌خوانی خداباتوان موسیقی به همراهی چنگ آپولو، به خواب می‌رود. این همان عقابی است که هر بامداد بر فراز صخره‌های قفقاز پرواز می‌کند تا جگر پرومته‌ئوس را بخورد. بر عصای شاهی زئوس، عقاب به خواب می‌رود و بال‌های چالاکش را بر دو جانب می‌گسترد. عقاب بر اثر نغمه‌های شیرین موسیقی به خواب می‌رود و خشم از میان المپ‌نشینان رخت برمی‌بندد. این چهارمین و آخرین صورت زمان است: فراموشی و گذر به نیستی.

کافکا در یادداشت‌های روزانه‌اش چهار افسانه پرومته‌ئوس را ثبت می‌کند: به حسب افسانهٔ نخست، پرومته‌ئوس به علّت اغفال خدایان و ربودن آتش از ایشان و سپردن آن به انسان‌ها، در کوه قفقاز به زنجیر بسته می‌شود و خدایان، عقابی را می‌فرستند تا جگر او را که هر روز بار دیگر می روید، بخورد. به حسب افسانهٔ دوم، پرومته‌ئوس در رنج و عذابش آنگاه که منقار عقاب، جگرش را می‌درد، بیشتر و بیشتر در دل صخره فرو می‌رود تا سرانجام با آن یکی می‌شود. بنابر افسانهٔ سوم، در طول هزاران سال خیانت، او فراموش می‌شود، خدایان او را فراموش می‌کنند و عقاب نیز حتّی خود او را فراموش می‌کند. طبق چهارمین افسانه، همه از آنچه بی‌معنی شده است به تنگ می‌آیند، خدایان به تنگ می‌آیند، عقاب نیز خسته می‌شود و زخم‌های پرومته‌ئوس نیز به طور کسالت‌باری التیام می‌یابد.... سپس آنچه باقی می‌ماند سلسله‌های نامفهوم و گنگ کوه‌هاست. افسانه می‌کوشد توضیح نشدنی را توضیح بدهد. از آنجا که افسانه از بن حقیقت برمی‌آید باید حوزهٔ نامفهوم بودن و توضیح داده نشدنی پایان گیرد.(۲۰)

گیلبرت موری از طرفداران نقد «کهن‌الگو» و «نقد اسطوره‌ای» پس از یادکرد دو متن *اورستس* و *هملت* و برشماری روایت‌های متفاوت آن، می‌کوشد این دو تراژدی را با هم مقایسه کند. او می‌گوید که در وضعیت کلّی، همهٔ روایت‌ها بر بنیاد مشابهند. قهرمان، فرزند شاهی است که از سوی غاصبی کشته شده و غاصب که جوان‌تر و از خویشان شاه مقتول است، به شاهی می‌رسد. آژیستوس در متن‌های یونانی و «فنگ» (Fang) یا کلادیوس، در روایت‌های اروپای شمالی همسر شاه مقتول به همسری غاصب درمی‌آید. قهرمان به تحریک نافرمانی فوق طبیعی، کار انتقام را به عهده می‌گیرد و به پایان می‌رساند. در همهٔ روایت ها پروا و ترسی در زمینهٔ قتل مادر- از سوی قهرمان- دیده می‌شود. در روایت‌های قدیم‌تر مادر کشته نمی‌شود. در *هملت* شکسپیر «گرترود» به حسب تصادف کشته می‌شود. در روایت‌های یونانی، مادر به عمد به قتل می‌رسد، امّا هراس، عمل خرد قهرمان را مختل می‌سازد. در همهٔ روایت‌ها قهرمان به نوعی از سوی سایهٔ

دیوانگی محصور می‌شود و این در زمینه، کلّ خصلت نمایشی او، بسیار مهمّ و بنیادی است. در *هملت*، هملت جوان وانمود می‌کند دیوانه است، امّا چیزی در خصلت قهرمان وجود دارد که نشان می‌دهد او از قسمی دیوانگی و شوریدگی دور نیست. در روایت یونانی دیوانگی کامل قهرمان در مقام نتیجهٔ قتل مادر نمایان می‌شود.

لودگی‌کردن قهرمان نیز در همهٔ روایت‌ها هست. گفتار هملت در برخی صحنه‌ها نمونهٔ شکسپیری لوده و دلقک را نشان می‌دهد (مانند گفت‌وگوی او با پولونیوس، صحنهٔ دوم، پردهٔ دوم). پس از اجرای نمایشنامه دوره‌گردها، صحنهٔ سوم، پردهٔ دوم نیز قهرمان به صورت شخص دیگری درمی‌آید. چنان‌که در صحنهٔ اوّل، پردهٔ پنجم، هملت به هیئت مبدّل ظاهر می‌شود، در حالی که مردم گمان می‌کنند او در انگلستان است و شاه و محارم او می‌پندارند به قتل رسیده، سپس مراسم دفن اوفیلیا فرا می‌رسد، هملت زمانی پنهان می‌ماند و سپس بیرون می‌جهد و خود را نشان می‌دهد: «اینک،من هملت دانمارکی هستم» (پردهٔ پنجم- صحنهٔ اوّل)، می‌نماید که این کلمات پژواک فریادی باشد که در تراژدی‌های یونانی نمونهٔ نوعی است: «این منم، اورستس پسر آگاممنون» (*آندروماخه*، *ایفی‌ژنی*). و نیز می‌توان به یادآورد گفتاری را در «هملت»های پیش از شکسپیر: «نام من هملت است! انتقام».

یکی دیگر از ویژگی‌های قهرمان، کثیف بودن و بی‌نظمی جامهٔ اوست. در هملت‌های پیش از شکسپیر، هملت آرام و چرک و کثیف است و خود را روی زمین می‌اندازد و در گل و لای غوطه می‌خورد. اوفیلیا در اثر شکسپیر، هملت را این‌طور وصف می‌کند: در اتاق خود نشسته بودم و سرم به خیّاطی گرم بود که ناگهان حضرت هملت داخل شد.... دکمه‌های نیم‌تنه‌اش باز بود و کلاه بر سر نداشت و بند جوراب‌هایش نیز باز شده و جوراب‌هایش تا نوزک پایش پایین آمده بود. رنگ و چهره‌اش چنان پریده بود که با رنگ پیراهنش فرقی نداشت (پردهٔ دوم- صحنهٔ اوّل). همین‌طور اورستس در آغاز نمایشنامه (*الکترا*) با خواهرش دیده می‌شود. چون شبح پریده رنگ، کف بر دهان و دیدگان قی‌آلوده، موهای بلندش راکثافت پوشانده و در اثر شسته نشدن طولانی هیبتی وحشی به او داده. خواهرش به او می‌گوید: «چه طرّه‌های حقیری، چه سیمای حقیر کثیفی». گیلبرت موری پس از برشماری‌های مشابهات عمیق و سطحی دو تراژدی به این نتیجه می‌رسد که برخی از مسایل آنها- که بویژه توجّه انسان‌های ابتدایی را برمی‌انگیخت- می‌بایست در غرایز انسانی ریشه داشته باشد.

نقد کهن الگویانه یا اسطوره‌ای بر اثر مطالعات سرجیمز فریزر (در *شاخهٔ زرین*، ۱۲ جلد، ۱۹۱۵-۱۸۹۰م) و سرادوارد تایلور (در *فرهنگ ابتدایی*، ۱۸۷۱) و کارل گوستاو یونگ گسترش یافت. الیوت در یادداشت‌های *سرزمین ویران* خود وام خود را به جسی وستون و کتاب او *از مناسک دینی تا رمانس* و مطالعات مردم شناسی تصدیق می‌کند. پژوهندگان یادشده در جست‌وجوی استقرار الگوهای عام انسان بودند. قطع نظر از زمان و مکان، رابرت گریوز، ییتز و جیمز جویس نیز به کهن الگوها و اسطوره ها دلبستگی داشتند و جویای عمیق‌ترین معانی بودند. آن معانی که در همهٔ کتاب‌ها به نوعی خاصّ گسترده شده است و بر حسب نمادهای کهن الگوبانه‌ای که نویسندگان به آن رجوع می‌کنند، باید تحقیق شود.

د نقد صوری: نقد صوری بانفوذترین روش نقدی زمان ما بوده است و ریشه‌های آن به کالریج می‌رسدکه می‌گفت قطعه‌های ادبی به شیوهٔ خاصّ خود وجود دارد، با نوع خاصّ زندگانی خود. او به وحدتی زنده می‌اندیشید؛ کلّی همخوان و هماهنگ با همه اجزای خود. این اجزا به طور هماهنگ با یکدیگر عمل می‌کنند و وحدتی جامع و یکپارچه به وجود می‌آورند. الیوت در گسترش نقد صوری تأثیر بسیار داشته است. او زیر نفوذ پاوند و هولم برای هنر مرتبتی والا قایل شد، نه به جهت بیان ایده‌های سیاسی، دینی. اجتماعی و یا اخلاقی، بلکه به دلیل اینکه هنر، خود مقامی ممتاز دارد. از دیدگاه او این شعر یا قصّه، واحد مستقل زنده‌ای است و اهمّیّت آن در همین است. شاعر سرشار از عاطفه و شخصیت در شعر

پنهان می‌شود و ناقد را تشویق می‌کند از مطالعه زندگینامهٔ شاعر دور شود و به شگردهای شعر توجّه کند. به دیگر سخن، الیوت دل‌مشغول صورت‌بندی قسمی نقد است که از جست‌وجوی تفسیرهای تاریخی، اخلاقی، روان‌شناختی و جامعه‌شناختی عارض بر شعر آزاد باشد و بر کیفیت هنری اثر متمرکز گردد.

ریچاردز نیز بر نقد صوری نفوذ بسیار داشته. او در کتاب *اصول نقد ادبی* (۱۹۲۴) به تحلیل روابط شعر و خوانندهٔ شعر می‌پردازد. اثر دیگر او با عنوان *معنی معنا* (۱۹۲۳ با همکاری اوگدن) واژگانی به دست می‌دهد برای بحث و تحلیل اقسام معانی که در واکنش به محرّک لفظی به وجود می‌آیند و پایه‌های رویکرد معناشناسی (Semantic) را در حوزهٔ نقد ادبی بنیاد می‌گذارد. او در کلّ، در کار تحقیق «معنا»ست که از سویی به معناشناسی یا دانش علامت‌ها و تفسیر علامت راه می‌برد و از سوی دیگر به توضیحات دقیق اشعار، آن‌گونه که در تحقیق‌های امپسون و بلک‌مُر آمده است.

به طور کلی، نقد صوری، شعر و شاعری را سرچشمهٔ معتبر شناخت می‌داند که جز با واژگان خود انتقال نمی‌یابد و این مطلب را باور دارد که باید از همهٔ مسایل، همچون وضعیت‌های شخصی و اجتماعی نهفته در پس اثر دوری گزید (مسایلی از قبیل دلالت‌های اخلاقی و ...) و بر ساختار شعر یا بر عناصر ساختاری آن که با تجربهٔ جامع شاعرانه سروکار دارد، متمرکز شد. پن وارن این مسأله را این‌گونه بیان می‌کند: «شعر، سرودن نهفته در عناصر ویژه نیست، بلکه رابستهٔ ردیف روابط، یعنی ساختاری است که ما آن را شعر می‌نامیم». از این‌رو ناقد، این عناصر را در روابط متقابل آنها می‌آزماید، یعنی فرض می‌کند که معنا از موادّ شکل (وزن، تصویر، حسن انتخاب لغت و...) و موادّ محتوا (لحن، دورمایه و ....) ساخته می‌شود که با هم- نه جدا از یکدیگر عمل می‌کنند.

اصول نظری «نقد فرمالیستی» را کلینت بروکس بدین‌گونه تعبیر می‌کند که این نقد نخست آنچه موضوع (اویژه) شناخت خود قرار داده، توصیف و ارزش‌سنجی می‌کند و خود این نقد نیست، مگر توصیف و ارزش‌سنجی. برای این منظور، «نقد صورتگرا» نخست متوجّه «وحدت» اثر می‌شود. هر اثر ادبی «کلّیتی زنده» به وجود می‌آورد که دالّ بر توفیق ادیب است یا از ساختن چنین کلّیتی ناتوان است که نشانهٔ عدم توفیق اوست. کلّیت اثر ادبی در صورتی تعهّد می‌شود که اجزای متفاوت آن با یکدیگر در کار ایجاد اثر به طور زنده و درونی مرتبط باشند. در ایجاد ارتباط صوری اثر، البتّه منطقی موجود است، ولی پیوند صوری از این مرز درمی‌گذرد.

شکل و محتوای اثر چنان به هم آمیخته‌اند که نمی‌توان آنها را از یکدیگر جدا ساخت و از این بیشتر، معنا همان «فرم» است! البتّه چنین نظریه‌ای می‌تواند به آنجا برسد که بگویند کار شعر بیان معنا نیست، هدفش ایجاد صورتی تازه است به آن شکل که در اشعار قدیمی‌تر نبوده. شعر با قصّه با فعّالیّت در حوزهٔ صورت آغاز می‌کند و سپس معنای خود را به دست می‌آورد. به همین دلیل، ادبیّات مروّج اخلاق یا باورها نیست. بهرهٔ مهمّی که از ادبیّات حاصل می‌شود، بهره‌ای است که از دریافت مفهوم و ایدهٔ آن به دست می‌آوریم. به ایده‌ها و مفهوم‌ها کار داریم، نه با مصادیق.

برای نمونه در این زمینه جیمز اسمیت می‌کوشد کمدی *هرطور که بخواهی* شکسپیر را توضیح و نقد کند. او نخست به تحلیل مالیخولیای شخص اصلی اثر [جاک] می‌پردازد و در این زمینه بین او و *هملت* و *مکبث* همانندی‌هایی می‌یابد. این هر سه در شک و تردید به یکدیگر همانندند. هملت با تنفّر و بی‌شکیبی سخن می‌گوید و مکبث با خستگی و به سنوه آمدنی که برای «جاک» ناشناخته است. ناهمانندی عظیم این سه تن نیز در خور توجّه است. هملت و مکبث غنی‌تر و کامل‌تر از جاک زندگی می‌کنند و از خود خویش آگاه‌ترند و به رغم سستی و افسردگی و شکاکیت به طور تب‌آلودی مدام گوش به زنگ هستند. نتیجه آنکه هملت و مکبث به آسانی تن به عمل در نمی‌دهند، در حالی که جاک بدون افسوس به گذشته می‌نگرد و حتّی با خشنودی آن را می‌پذیرد.

## مراجع:


۱. تی. اس. الیوت: *آثار منثور برگزیده* (لندن، ۱۹۵۵، ص۷).

۲. ژ. ژانت (*کیهان فرهنگی*، س۹، ش۱۱، بهمن ۱۳۷۱، ص۴۱).

۳. ر. ک: *برهان قاطع*، *آنندراج*، *فرهنگ فارسی معین*.

۴. جامی: *بهارستان*، ص۱۰۰.

۵. مارکسیسم و نقد ادبی (*نگاه*، ش۱۱).

۶. اچ. کومبز: *ادبیات و نقد* (۱۹۶۳، ص۸).

۷. پیشین، صص ۱۰-۹.

۸. ن. فرای: *آناتومی نقد* (نیویورک، ۱۹۹۰، صص ۳۲۰-۳۱۸).

۹. م. گورکی: *دربارهٔ ادبیات* (تهران، ۱۳۴۵، ص۲۸۶).

۱۰. تی. اس. الیوت: *فایدهٔ نقد*.

۱۱. *آیندهٔ نظریهٔ ادبی* (نیویورک، ۱۹۸۶).

۱۲. ل. تولستوی: هنر چیست (ترجمهٔ کاوهٔ دهگان).

۱۳. سعدی: *کلیات* (تصحیح محمدعلی فروغی).

۱۴. به نقل از محمدجعفر محجوب (*کلک*، ش۳۳-۳۲، آبان- آذر ۱۳۷۱، صص۱۵-۱۴).

۱۵. ل. تروتسکی: *ادبیات و انقلاب*.

۱۶. فردوسی: *شاهنامه* (ج۱، ص۲۱).

۱۷. ایان کوت: *خدایان آدمیخوار* (نیویورک، ۱۹۷۴، ص۱۶).

۱۸. سی. لِوی استروس: *توتمیسم* (ترجمهٔ ر. نیدهام، ۱۹۶۳، ص۹۹).

۱۹. آ. کریستین‌سن: *آفرینش زیانکار* (ترجمهٔ احمد طباطبایی، تبریز، ۱۳۵۵، صص ۱۰۰-۹۹).

۲۰. ایات کوت: *خدایان آدمیخوار*، ص۴۱.

۲۱. و. اسکات: پنج رویکرد در *نقد ادبی* (نیویورک، ۱۹۷۲، صص۱۸۴-۱۸۰).


پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی