نقد در تئاتر
متن و اجرا

دکتر احمد کامیابی مسک

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

مقدمه

"نقد بطور تحسین آمیزی شایستهٔ یک اجتماع بسیار متمدن است که در آن خاطرات، بسیار غنی و سنت-ها بسیار طولانی هستند. نقد بخصوص برای جامعه ای که افراد آن کنجکاو، دانشمند و با ادب هستند مناسب است و به اندازه و بیش از همهٔ اشکال ادبی دیگر، به دانش و فرهنگ نیاز دارد."

آناتول فرانس

آنجا که نویسنده و شاعر می‌خواهد کلامش مؤثرتر باشد به نگارش نمایشنامه می‌پردازد. از یونانیان قرون قبل از میلاد گرفته تا اندیشمندان امروز همه سعی کرده اند برای انتقال سریع‌تر و مؤثرتر افکار و اندیشه های فلسفی، اجتماعی، مذهبی و احساسات و عواطف انسانی از نمایشنامه و صحنهٔ تئاتر است.

نقد، بررسی زیبایی‌ها و زشتی‌ها و تجزیه و تحلیل یک اثر نمایشی در جهت کشف و درک نکات و اندیشه‌های آن است. نقد، همزمان با خلق آثار ادبی (تراژدی و کمدی) پدید آمده است و شاعران (نمایشنامه نویسان)، قدیمی ترین ناقدان به‌شمار می آیند.. در اروپا، نقد ازفرهنگ یونان نشأت گرفت، در قرون وسطی با ارزش‌های مسیحیت در آمیخت و به خدمت "معنویات" در آمد. در دوران تجدید حیات فرهنگی (رنسانس) به ویژه **فن شعر** ارسطو، بار دیگر مورد توجه قرار گرفت و قالب های به فراموشی سپرده شدهٔ ادبی : نمایشنامه و حماسه، حیات تازه ای یافتند. در قرن هجدهم، نقد ادبی با دانش زیبایی شناسی پیوند یافت و منقدانی چون "لسینگ" و "کالریج"

نظریهٔ هنر ارشادی قرون وسطی را به دور افکندند و بر اهمیت "تخیل" در هنر تأکید ورزیدند. در قرن نوزده، نظریه پردازان بزرگی چون "سنت بوو" و "تن" هنر نقد را نظام‌مند کردند، در قرن بیستم منقدان کوشیدند با استفاده از دانش های انسانی چون فلسفه، روان‌شناسی، جامعه شناسی، افسانه و اسطوره شناسی، زبانشناسی، انسان شناسی (اخلاق و مذهب) و حتی دانش سیاست، مبانی تازه‌ای برای موضع فکری خود بیابند. در نتیجه مکاتب متعدد نقد پدید آمد. از نظریه‌پردازان این قرن، در فرانسه، "رولان بارت" و "گاستون باشلار" پرآوازه‌ترند.

یک اثر هنری در محیط و زمان خاص و با توجه به پدیده های روانی، اجتماعی، سیاسی یک جامعه در ارتباط با کل جامعهٔ بشری به وجود می آید. تربیت، مذهب، محیط جغرافیایی، سوابق تاریخی، سنت‌ها و حالات روانی هنرمند در لحظات خلق اثر، در خلاقیت او مؤثرند و چون ناقد نیز اثر هنری می آفریند، این عوامل می توانند در او نیز مؤثر باشند.

نقد خود هدف و مقصود نیست بلکه وسیله ای است برای فهم بیشتر اثر هنری و التذاذ عمیق تر و بیشتر. منتقد باید نمادها و سمبل ها و اشارات متن و صحنه را بررسی کرده و کلید کشف آنها را در اختیار تماشاگر و خوانندهٔ نقدش بگذارد.

منقد باید گفتار خود را در پرتو عقل روشنی بخشد تا بتواند مواردی را که عاطفه و احساس شدت و تحول می یابد تعیین کند و این امر به وسعت عقل و عمق و پختگی بینش و تجرد از اغراض شخصی و طول ممارست او بستگی مستقیم دارد. بحث‌های ادبی همیشه وجود داشته و خواهند داشت. منتقد باید در جریان این بحث ها باشد و وقتی می خواهد نمایشی را نقد کند از همهٔ دانسته‌های خود و از اصول همهٔ مکتب‌ها برای انتقال اندیشهٔ نویسنده، شکل و سبک کار او و زیبایی‌های متن و اجرا در جهت فهم و التذاذ خواننده و تماشاگر استفاده کند.

انواع نقد

باید توجه داشت که انواع نقدهایی که به شرح آنها می‌پردازیم نمی‌توانند برهمهٔ انواع متون نمایشی و اجراهای آنها منطبق باشند و به وسیلهٔ آنها نمی‌توان همهٔ متون واجراها را نقد کرد. برای مثال فقط می‌توان متونی را که شاهد مثال‌هایی از انجیل های چهارگانه، با توجه به احکام مذاهب مختلف مسیحی در آن وجود دارد و یا با توجه به احکام مذاهب مختلف مسیحی نوشته شده و یا اجرا می شوند بر مبنای نقد "ارمه نوتیکی" آنها را تجزیه و تحلیل و مورد قضاوت قرار داد. در ایران متون فارسی که شاهد مثال از قرآن دارند و یا براساس داستان های مذهبی نوشته شده اند را می توان برمبنای نقد تأویلی (معادل ارمه نوتیکی در فرهنگ مسیحی) تجزیه و تحلیل و قضاوت کرد.

معیارهایی که بر اساس آنها متون نمایشی و اجراها را نقد می کنند فراوانند و ما به مهم‌ترین آنها اشاره می کنیم.

۱ - نقد بر پایهٔ اخلاق. ۲ - نقد بر پایهٔ روانشناسی. ۳ - نقد بر پایهٔ جامعه‌شناسی.

۴ - نقد بر پایهٔ شکل یا فرم گرایی.

الف : زیباشناسی. ب : زبان‌شناسی.

۵ - نقد تأثری. ۶ - نقد بر پایهٔ اسطوره شناسی. ۷ - نقد تاریخی.

۸ - نقد علمی. ۹ - نقد اعتقادی (دگماتیک). ۱۰ - نقد هرمنوتیکی.

۱۱ - نقد فمینیستی (زنانه گرا). ۱۲ - نقد هندسی.

۱ـ نقد بر پایهٔ اخلاق:

نقد بر پایهٔ اخلاق، در بین انواع گوناگون نقد، قدیم‌ترین آنها است. افلاطون به تأثیرات اخلاقی، که شاعر در جامعهٔ آرمانی (اتوپی) او به بار خواهد آورد، می‌اندیشید. "هوراس" ارزش شعر را در سودمندی و زیبایی آن می‌دانست.

این اندیشمندان معتقد بودند که اهمیت ادبیات، صرفاً در شیوهٔ بیان نیست بلکه در محتوای اثر نیز هست. از آن زمان که شکل‌گرایان به طرفداری از شیوهٔ بیان و تنظیم اجزاء یک اثر هنری، به بحث پرداخته‌اند مسئلهٔ "شکل و محتوا" اهمیت شایان یافته است. فرم‌گرایان بر "چگونگی" بیان تأکید می‌ورزند، حال آن که ناقدان ادبی اخلاق‌گرا به محتوای بیان توجه دارند.

در قرن بیستم، ارزیابی آثار ادبی بر مبنای اخلاق اساساً توسط نویسندگانی عنوان شده است که آنان را "انسان گرا" (اومانیست) نام داده اند. اینان ادبیات را به عنوان وسیله ای برای نقد زندگی می نگرند. در نظر آنها، مطالعهٔ فنی (تکنیک) آثار ادبی، بررسی وسائل است حال آن که باید به بررسی هدف‌های ادبیات به عنوان فرایندی که در زندگی و عقاید و روحیات بشر تأثیر می گذارد، پرداخت.

بنابر نظر آنان، انسان موجودی است که به امتیاز عقل و معیارهای اخلاقی از حیوان متمایز می‌گردد. انسان موجود آزادی است که دستخوش غرایز حیوانی است اما از آنجا که می‌خواهد طبیعت خویش را تحت ضابطهٔ عقل، تعالی بخشد باید مسئولیت اعمال خود را به عهده گیرد و از این رو آزادی بشر تنها در رهایی از الزام‌ها و شرایط محیط نیست بلکه در تبعیت از قانون اخلاقی درونی است. بنابر این، تکیه کلام انسان دوستان، نظم، کف نفس و انضباط اخلاقی است.

بسیاری از پیروان مکتب "انسان گرایی نو" می‌کوشیدند که صداقت اخلاقی را که مبتنی بر تصوری اندیشمندانه و متعالی از بشر بود، با حساسیت زیبایی‌شناسانه درآمیزند. جامعه شناسی و هستی‌شناسی توجه بسیاری از ناقدان جوان را به خود جلب کرد.

در اوائل قرن بیستم بعضی از منقدین با لطافت و ابهام رومانتیسم مخالف بودند. بحث آنها این بود که آیا اخلاق گرایان، برای معیارهای اخلاقی که در مورد آثار هنری به کار می برند، باید به یک منشاء ماوراء طبیعی قائل باشند یا نباشند. "انسان گرایان نو" به مذهب به عنوان یک نهاد، اعتقاد داشتند و بر ضرورت اتحاد میان دین و اخلاقیات تأکید می ورزیدند، و اظهار می داشتند : اخلاقیاتی که پشتیبانی در خارج از خود نداشته باشند نمی‌توانند اعتقاد و ایمان راسخی به‌بار آورند. نتیجهٔ این بحث‌ها، سرانجام، در آمیختن ارزش‌های دینی با معیارهای اخلاقی بود. بنابراین هنگامی که این جنبش در شکل اولیهٔ خود از میان رفت، ارزش‌ها باقی ماند و هنوز هم به علت اتحاد با مذهب باقی است. برای مثال، عنوان "انسان گرایی مسیحی" را می توان در مورد تعدادی از دانش پژوهان و ناقدان، برای تبیین نقطه نظر اصلی آنان به کار برد.

نقد بر پایهٔ اخلاق چنان ریشهٔ کهنی در تمایلات بشر دارد که نمی‌تواند به گروه معینی محدود بماند. بسیاری از آثار انتقادی مارکسیست‌ها نیز اساساً اخلاقی است هر چند، تصویری از بشر که آنها ارائه می‌دهند، اختلاف بارزی با تصویر بشر، در نزد انسان گرایان دارد و به نظریهٔ خاصی در مورد نیروهای انسانی بستگی دارد و بهتر است که ناقدان مارکسیست را نمایندگان مکتب اجتماعی بنامیم. حتی در میان پاره‌ای از ناقدان فرمالیست نظریهٔ اخلاقی از اهمیت به سزایی

برخوردار است.
برای نقد نمایشنامه و اجرای آن بر اساس اخلاق، می باید به اصول اخلاقی که تقریباً با مختصر تفاوتی در همهٔ جوامع یکسانند، توجه شود.

۲- نقد بر پایهٔ روان‌شناسی:

شعرا و نمایشنامه‌نویسان بزرگ قرون قبل از میلاد به مسئلهٔ روان و عکس‌العمل‌های روانی توجه داشتند و داستان‌هایی که آفریده‌اند آن‌چنان از لحاظ روانی و شناخت روان انسان، جهان شمولند که قرن هاست مورد قبول و توجه خوانندگان و تماشاگران قرار گرفته‌اند.
وقتی ارسطو در کتاب **فن شعر** از روان پالایی "**کاتارسیس**" سخن می گوید و تأکید می‌کند که دیدن یک نمایش باید در تماشاگر **کاتارسیس** ایجاد کند یعنی او را به خشم آورد و یا به ترحم و شفقت وادارد، اساس و پایهٔ روان‌شناسی را ریخته است، چرا که تراژدی نویس باید بداند چگونه انسان به خشم می آید و چگونه حالت ترحم در او ایجاد می شود. وقتی "آنتیگون" به خاطر وابستگی به برادرانش و احترام به سنت معمول در زمان او در برابر دایی اش "کرئون"، که پادشاه هم هست، مقاومت می کند و کرئون را بر سر دو راهی می گذارد، سوفوکل می بایستی از حالات روانی و عکس العمل های انسانی به خوبی آگاه باشد و تجربیاتی که در همهٔ انسان ها، نه تنها در عصر او بلکه در همهٔ اعصار مورد قبول بوده و هست، انتخاب کند و کشمکش و کنش های پرسناژهایش را بر اساس آن بیافریند.
اوریپید با این که مرد است باید حالات و عکس‌العمل‌های روانی زنان را به خوبی شناخته باشد تا حوادثی را که برای "مده آ" خلق می کند و عکس العمل های او را، در طول اعصار و برای همهٔ زنان و مردان قابل قبول گرداند. همهٔ نمایشنامه نویسان بزرگ یونان، همهٔ حماسه سرایان و داستان سرایان ایرانی می بایستی روان انسانی را به‌خوبی شناخته باشند وگرنه آثار آنها نمی توانستند از غربال زمان بگذرند. فلاسفه، (به معنای قدیمی آن) که بر همهٔ علوم زمان خود آگاهی داشتند، می بایست روان انسان را خوب می شناختند وگرنه آثار آنها جاودانه نمی شد. تمامی کتاب جمهور افلاطون و بحث های آن به روش سقراطی، نوعی روانکاوی است و عکس العمل انسان را دربارهٔ اجرا یا عدم اجرای عدالت بررسی می‌کند. بنابراین روان‌شناسی در قرن بیستم به وجود نیامده است بلکه فقط به صورتی مدون شده است و آن هم در ابتدا با اندیشه های، باید گفت، "بیمارگونهٔ"، فروید (۱۹۳۹- ۱۸۵۶) روان پزشک اطریشی.
اساس روان‌شناسی حتی قبل از فروید هم مشاهدهٔ رفتار و عکس‌العمل های انسان از کودکی تا پیری بوده است "ژیرو" نویسنده و ناقد فرانسوی معتقد بود : هنگامی که تحت تأثیر یک هیجان شدید، زندگی روزمرهٔ متعادل درونی متوقف می شود، توانایی‌ها، انرژی‌های درونی و نهانی انسان ظاهر می‌شوند و قدرت ناگهانی شان را بروز می دهند. خلاصه، زندگی نهانی ناخودآگاه هر یک از ما ناگهان عادات منظم و معمولی ما را به هم می زند. این لحظات بحرانی است که باید مشاهده کنیم و از نزدیک مورد مطالعه قرار دهیم تا بر زندگی درونی مان که مملو از قدرت های غیرقابل تصور و همواره آمادهٔ عمل هستند آگاهی یابیم.
آنچه واقعیت دارد این است که از بین همهٔ موجودات انسانی شاید نویسندگان و هنرمندان

هستند که به خصوص پیچیده، به نهایت عصبی و حساسند. از آنجاست که اگر بخواهیم به عمق روان آنها نفوذ کنیم مجبوریم همهٔ کوشش ها : گردآوری مدارک، مشاهدهٔ اخلاقی، حتی تخیل و اشراق و الهامات آسمانی را با احتیاط و دقت لازم در بارهٔ بحران درونی که در طول زندگیشان توانسته‌اند بگذرانند، بررسی کنیم. ناقد باید پژوهش روان‌شناسانهٔ کلی دربارهٔ نویسنده‌ای که مورد مطالعهٔ اوست انجام دهد. دلیل آن هم بسیار ساده است: بین حالت روانی یک انسان در لحظه ای که دچار یکی از این بحران‌های بسیار شدید که در ظاهر او را از خود بی خود می‌کند و حالت روانی عادی و روزمره، تضاد و تفاوت بسیار است.

بحران اغراق می کند، بزرگ نمایی می‌کند، انسان را از حالت عادی خارج می‌کند و در اوج توانمندی قرار می دهد، ولی نمی‌آفریند.

عکس‌العمل‌های شدید روان انسانی، با تضادی که با جریان آرام زندگی روزمره دارند برجسته‌تر به نظر می‌آیند. از طرفی به ندرت اتفاق می‌افتد که یک بحران، یک باره به وجود آید بدون اینکه هیچگونه رابطهٔ قابل مشاهده با پدیده‌ها و حوادث گذشتهٔ زندگی داشته باشد. بحران معمولاً در منطقه‌های مخفی ذهن فرد آماده شده است و دنباله و نتیجهٔ کار مبهم و بسیار کند و با تحول درونی طولانی است که تظاهرات آن در برابر چشمانی باتجربه و آگاه می تواند با دقت نسبی دنبال شود. چندین بحران کوچک و کوتاه، کم و بیش سطحی، گاهی هم در زمان طولانی به تناوب و تقریباً همیشه قبل از بحران های بزرگ که به واسطهٔ شدت و ناگهانی بودن ظاهریشان ما را غافلگیر می‌کنند، خودنمایی می‌کنند. باید به حوادث اصلی و جانبی این تحول طولانی توجه شود. ناقد نباید دورهٔ بسیار آرامی که آنها را آماده می کند از نظر دور بدارد.

به این توجهات روان‌شناسانه می توان توجهات دیگری از نوع ادبی اضافه کرد. این دو نوع بیشتر از تصور ما با هم ارتباط تنگاتنگ دارند. هر نویسنده‌ای که شایستهٔ این نام باشد تمایل دارد برای بیان کاملاً چیز دیگر، جز اندیشهٔ عمیق و خصوصی‌ترین چیزهایی که در روح و قلبش دارد، قلم به دست گیرد. اگر اعتقاد دارد که به معاصرین و آیندگان نتیجهٔ کلی‌ترین تجربیات شخصی‌اش را ارائه دهد. بنابراین هر اثر قابل توجه، به مثابه پژواک یا بیان وفادارانه از یک زندگی درونی است. برای درک درست این اثر باید ابتدا در زندگی درونی نویسنده نفوذ کنیم و بشناسیم. روان‌شناسی و ادبیات دو جنبهٔ یک مسئله هستند. پژوهش روان‌شناسانه به این ترتیب مقدمه ای لازم برای پژوهش ادبی است.

پس برای پژوهش ادبی لازم است همهٔ جنبه های اثر را بررسی کنیم و در این جهت باید دو کار انجام دهیم:

۱ـ خود اثر را مطالعه و بررسی کنیم. سعی کنیم خصوصیات خطوط اصلی آن را دریابیم. کیفیت ها و نقایص محتوا و شکل را تجزیه و تحلیل کنیم و آن را در ردیف آثاری که دارای همین محتوا و شکل باشند، جا دهیم. با توجه به اصول مشخص شدهٔ زیباشناسی تأثیرات این اصول را در آن ارزیابی کنیم و تفسیرهایی که قبلا دربارهٔ آن ارائه شده و نکاتی از آن که مورد تحسین قرار گرفته، بررسی نمائیم. خلاصهٔ کلام، شایستگی، اصالت و کاربرد آن را ارزیابی کنیم و بالاخره آن را مورد قضاوت قرار دهیم که مبتنی بر روشنگری و کاملاً بی طرفانه خواهد بود. نمی توانیم بگوییم برای همیشه، زیرا هیچ چیز در قلمرو روان و ذوق و آنچه مربوط به انسان است، جاودانه نیست.

۲- در مرحلهٔ دوم، باید ارتباط اثر و نویسنده را دریابیم و ببینیم اثر چگونه و برای چه به وجود آمده است. عکس‌العمل‌های روان‌شناسانه‌ای که از زندگی خصوصی نویسنده، از اندیشه‌های عمیقش، از ماجراهای روانی و اخلاقی اش، از مقاصدش، از امیالش، در اثر نمایان است، دریابیم و بپژوهیم تا چه حد و چه اندازه الهامات مخفی‌اش را تحقق بخشیده است (اگر داشته است) و در این راه تا چه اندازه موفق بوده است. تا حدی که می توانیم برای حل مشکلات روانی و ادبی که همهٔ شخصیت‌های نویسنده مطرح می‌کنند روش زیر را اجرا کنیم : قبل از هر چیز در نوشته هایش، به خصوص در نامه ها و مکاتباتش، همهٔ عوامل اطلاعاتی، همهٔ اعترافات، همهٔ رازگویی‌های ارادی و غیرارادی که از نظر او در طول زندگیش پنهان مانده اند را جست و جو کنیم. به این اطلاعات مستقیم که باید به دقت مورد بررسی و نقد قرار گیرد می توانیم اطلاعاتی از شاهدان معاصر او و دوستانش به دست آوریم که البته باید به دقت، صحت و سقم آنها بررسی شود.

به این مجموعهٔ اطلاعات، داده هایی که علوم کمکی تاریخ ادبی، کرونولوژی، بیبلیوگرافی، مطالعهٔ دستخط ها، تغییراتی که در متن داده شده و منابع اولیه را هم اضافه کرد و بالاخره، دیدگاه ها، مشاهدات، ارزیابی ها، موقعیت های کم و بیش ماجراجویانه و نقدهای قبلی را که باید به تجربیات شخصی مان اضافه کنیم حتی برای اینکه حق داشته باشیم آن ها را رد نماییم."

بر مبنای اصول و داده های روان‌شناسی می توان به مطالعهٔ خصوصیات روانی آفرینندهٔ اثر، کیفیت و چگونگی آفرینش نمایشنامه و تکوین آن یا به محتوای اثر و کنش و واکنش های روانی پرسناژها و گاهی تأثیر نمایشنامه و یا اجرای آن بر خواننده و تماشاگر پرداخت.

از نظر فروید، نویسنده انسانی است که با خلق یک زندگی خیالی در یک اثر ادبی به شکلی عالی و پسندیده تمایلات سرکوب شدهٔ خود را ارضا می کند. اگر او تلویحاً نویسنده را روان رنجوری می بیند که در زندگی واقعی قادر به تشفی تمایلات خود نیست، فعالیت ادبی هنری را نوعی بیماری روانی می داند و آفرینش یک اثر ادبی را نوعی درمان روانی کم خطر یا بی‌خطر می‌بیند. در این نوع نقد، رابطهٔ بین هنرمند و اثر هنری را همانند رابطهٔ بیمار روانی و علائم بیماری او تلقی می کنند. از نظر پیروان فروید، اثر ادبی امیال سرکوفتهٔ ناخودآگاه و انگیزه های ذهنی نویسنده را آشکار می کند. کار ناقد کشف آنها از طریق بررسی اثر ادبی است. می توان گفت که در این شیوه، ناقد بیشتر کار روانکاو را انجام می دهد تا هم شخصیت نویسنده و هم شخصیت های اثر او را بشناسد و بشناساند. تفسیری که "ارنست جونز" منقد انگلیسی در سال ۱۹۱۰ دربارهٔ شخصیت هملت، قهرمان مشهور شکسپیر از دیدگاه روان‌شناسی فروید کرده است، نمونه ای از این نوع نقد است. نویسندگان در آن زمان، سخت مجذوب این اثر شدند و به نظر می رسید که تفسیر فرویدی، مفتاح پویش های هنری و مقاصد ناخودآگاه هنرمند و انگیزه های شخصیت های آفریدهٔ او را به دست داده است.

شهرت فروید از آنجاست که روان‌شناسی را علم نامیده و به‌خصوص همهٔ رفتار هنجار و ناهنجار آدمی را براساس مسائل شهوانی نهاده است که باید گفت بسیار اغراق‌گویی کرده است و توجه به این مسئله می‌تواند مشکلات روانی و عقده هایی که شخص وی داشته است، باشد. دلیل جذابیت نظریات فروید برای نویسندگان خلاق، ساده بود. ناتورالیسم ادبی و به ویژه ناتورالیسم فرانسه، که بشر را قربانی محیط و وراثت خانوادگی تصویر می‌کرد، اندیشه های

فروید، درون بینی آن را مدلل ساخت و برای اسارت بشر در چنگال غرایز و سر کوفتگی‌هایی که اجتماع بر او تحمیل می کرد اصطلاحات علمی وضع نمود. داوری فروید مبنی بر این که انسان پیش از آن که بد نهاد باشد، بیمار است توافق کاملی با اعتقاد ناتورالیست ها داشت : "انسانی را که فریفتهٔ امیال و غرایز خویش است و مسئولیتی ندارد، نباید محکوم ساخت". به این ترتیب از دیدگاه روان‌شناسی، شور و شوق رمانتیک ها، حدیث نفس و بیان حالات بیمارگونه روان، و دیوانگی های سمبولیست های فرانسه ناشی از نیروی "نا خودآگاه" تلقی می شود.

آشنایی با آثار فروید به نویسندگان رمانتیک و رئالیست جرأت و توانایی داد که بتوانند تا ژرفنای روح بشر نفوذ کنند. در این احوال نظریهٔ "آدلر"، دربارهٔ عقدهٔ حقارت، و تئوری "یونگ"، دربارهٔ ناخودآگاه گروهی، تأثیر روان‌شناسی را بر نویسندگان خلاق قوت داد. اما نخستین تأثیر، از آن نظرات فروید بود.

منتقدان نیز چون نویسندگان خلاق به قصد روشنگری به این قلمرو نوین دانش، روی آوردند. در نتیجه روان‌شناسی به عنوان سلاحی درتقابل با ارزش‌های گذشته به ویژه فرهنگ "پوری تن"(خالص و ناب طلبان) در آمریکا و ارزش های دوران ویکتوریا، در انگلستان، مورد استفاده قرار گرفت. ارزش‌های این دو سنت در برابر سلاح جدید، سخت آسیب پذیر بود. اگر فضائلی چون کفّ نفس، عفّت، نجابت، آبرومندی و امثال آن ناشی از سرکوبی امیال، و نه الهامات باشد پس می توان آنهایی را که بر حفظ چنین ارزش‌های سنتی پا می فشردند، متهم کرد.

باید گفت که در ابتدای پیدایش این مکتب بسیاری از ناقدان ابزار روان‌شناسی را به طرزی بی خردانه به کار گرفتند. اما به همان اندازه که از نظریه‌پردازی روان‌شناسی، آگاه تر گردیدند، سنجیدگی آنان نظریات افراطی را از میان برد، و اهمیت کاربرد روان‌شناسی بر ادبیات، بیشتر نمودار گردید.

به طور کلی،استفاده از دانش روان‌شناسی در هنر، سه نوع روشنگری به وجود می آورد.

۱- دانش روان‌شناسی زبان دقیق‌تری برای بحث دربارهٔ پویش خلاق هنری فراهم می آورد.

۲- روان‌شناسی، زندگینامه‌نویسان را قادر به ژرفکاوی در رویدادهای درونی یک نویسنده می گرداند.

۳ - روان‌شناسی، می تواند در روشنگری شخصیت های آثار نمایشی مفید باشد

روان‌شناسی، کنش ها و واکنش‌های شخصیت‌های آفریدهٔ هنرمند را روشن می‌کند که بدون یاری آن ممکن است اعمال و انگیزه‌های آنها مبهم و ناموجه به نظر آید.

نقد روان‌شناسانه، مبتنی بر این فرض است که رابطهٔ میان هنرمند و اثر هنری همانند رابطهٔ میان بیمار و رؤیاهای هذیان‌گونهٔ او است و این که هنرمند بیماریش را در کتاب هایش به رشتهٔ تحریر در آورده است. در این حالت ناقد به صورت تحلیل‌گری در می آید که هنر را چون علائم بیماری تلقی می کند که با تفسیر این علائم می تواند امیال سر کوفتهٔ ناخودآگاه و انگیزه های هنرمند را کشف کند. این کشفیات به نوبه خود ممکن است منجر به ادراک و حتی تفسیر آثار هنری گردد

ناقدی که چنین روشی را در نقد پیش می گیرد به صورت روان‌کاوی در می‌آید، که در جست و

جوی انگیزه‌های ناخودآگاه شخصیت ها است. اشکال عمدهٔ این شیوهٔ نقد در آن است که منقد را از ارزیابی و قضاوت دربارهٔ ارزش هنری اثر باز می‌دارد. به کوشش‌های آگاهانهٔ هنرمند در خلق اثر و نیز نقش محیط و وضعیت تاریخی اجتماعی و همچنین ارزش های اثر از نظر زیبایی-شناسی توجه نمی کند.

انتقاداتی که از نقد ادبی بر مبنای روان‌شناسی به عمل آمده، سه نوع است.

۱- این نوع نقد را به "ساده انگاری" بیش از حد متهم می کنند.

۲- پدیده های هنری اساساً متفاوت از رؤیا است. رؤیا ممکن است اعتراف اجباری باشد و هنر پدیده ای است که هنرمند با آگاهی کامل آن را خلق می کند.

۳ - شاخه ای از نقد بر مبنای روان‌شناسی به بررسی نیروی ناخودآگاه نژاد و فرهنگ می پردازد. این برداشت در خور بحث جداگانه ای است به ویژه از آنجا که با قلمرو دیگری از دانش های انسانی موسوم به "انسان شناسی اجتماعی" ارتباط دارد.

۳- نقد بر پایهٔ جامعه شناسی:

پیروان این مکتب بر این اعتقادند که رابطهٔ هنر با اجتماع اهمیت حیاتی دارد و در یافتن این روابط، استنباط و درک عمیق تری از آثار هنری، بخصوص تئاتر که هنری اجتماعی است، را موجب می گردد. خلق نمایشنامه در خلاء صورت نمی گیرد و این فرآوردهٔ ادبی، کار نویسنده ای است که در زمان و مکان ویژه ای می زید و نتیجهٔ تأثیری است از اجتماعی که خود جزئی از آن است. بنابر این، ناقد جامعه‌شناس باید محیط اجتماعی و واکنش هنرمند نسبت به آن را بشناسد.

"تن" ناقد مشهور فرانسوی جملهٔ مشهوری دارد که "ادبیات محصول زمان، نژاد و محیط اجتماعی است."

اعتقاد به همبستگی هنر و ارزش‌های اجتماعی، با جنبش رئالیسم رابطه‌ای مستقیم داشت. هنگامی که منتقد، نظریات اجتماعی یا سیاسی را جانشین واژهٔ "جامعه" می ساخت در می یافت که به نظریهٔ جامعی دربارهٔ تودهٔ عظیم آثار ادبی نایل آمده است. با آغاز دوران رکود و بحران اقتصادی، نویسندگان به ابزار نیرومندی برای داوری و بررسی ادبیات به عنوان آیینهٔ اجتماع رو آوردند. این ابزار نیرومند تفسیر و ارزیابی مارکسیستی از نیروهای اجتماعی بود. داوری بر این مبنا صورت می گرفت که یک اثر ادبی تا چه اندازه به روشن کردن این حقیقت اجتماعی کمک می کند. در نتیجه داوری های ادبی با اعتقاد صورت می گرفت.

اگر آثار ادبی را در فضای فرهنگی زمان خود بسنجیم،درمی یابیم که نکات تازه‌ای بر ما روشن می شود، در حقیقت بهترین کاری که منتقدان جامعه شناس انجام می دهند، قرار دادن اثر هنری در فضای اجتماعی و تعریف روابط این دو است.

البته مدت زیادی است که ناقدان به بررسی روابط میان اثر هنری، نویسنده و محیط اجتماعی پرداخته اند و پژوهش های آنان، متضمن داوری های ضمنی دربارهٔ این همبستگی ها بوده است. اما درک این همبستگی ها چندان ساده نیست. بین نمایشنامه نویسان و اجتماع روابط متقابل وجود دارد. ادبیات و هنر تنها معلول علتهای اجتماعی نیست، و می تواند علت معلولهای

اجتماعی نیز باشد. ناقدان باید به بررسی این روابط بپردازند. بدیهی است که تا زمانی که ادبیات پیوند خود را با اجتماع حفظ کند - و این پیوندی جاودانی است - پژوهش جامعه شناسانه به مدد یک نظریه خاص اجتماعی یا بدون آن،همچنان جنبش نیرومندی در نقد ادبی خواهد بود.

نقد مارکسیستی ادبیات را بر پایهٔ شرایط تاریخی پدیدآورندهٔ آن تحلیل می‌کند. نقد مارکسیستی تنها "جامعه شناسی ادبیات" نیست و تنها با چگونگی انتشار رمان‌ها و نمایشنامه‌ها و سخن گفتن از طبقهٔ کارگر سر و کار ندارد. هدف نقد مارکسیستی توضیح اثر ادبی به وجه کامل تر است و غرض از این کار توجه دقیق به شکل ها، سبک ها و معنا های اثر ادبی است.

ناقدان مارکسیست معتقدند که شکل و محتوا رابطهٔ دیالکتیکی با هم دارند و با وجود این در تحلیل نهایی، تقدم را به محتوا می دهند. زیرا از نظر آنها، محتوا، شکل را پدید می آورد، و اگرچه تقدم با محتوا است، شکل بر محتوا تأثیر می‌گذارد و در نهایت یک اثر، از مجموع آنها به وجود می آید.

منتقد رومانیایی "لوسین گلدمن" کوشیده است در هر متن ادبی، ساختار آن را بررسی کند تا به این ترتیب روشن سازد که این امر تا کجا ساختار اندیشه یا "جهان نگری" آن طبقه یا گروه اجتماعی را تجسم می بخشد که نویسنده به آن تعلق دارد. هرقدر متن به بیان کامل و منسجم "جهان نگری" طبقهٔ اجتماعی نزدیک تر شود، اثر هنری از اعتبار بیشتری برخوردار است. در نظر گلدمن، آثار ادبی در وهله نخست نباید به عنوان آفریدهٔ افراد در نظر گرفت بلکه باید آن را فرآوردهٔ چیزی دانست که او "ساختارهای ذهنی فرافردی" یک گروه اجتماعی می خواند و منظورش از "ساختارهای ذهنی فرافردی" ساختار اندیشه ها، ارزش ها، و آرزوهایی است که در یک گروه مشترک است. نویسندگان بزرگ از جمله افراد استثنایی هستند که می کوشند جهان نگری طبقه یا گروهی را که بدان تعلق دارند به هنر انتقال دهند و این کار را به شیوه ای به ویژه یکپارچه و شفاف (هرچند نه لزوما آگاهانه) انجام می دهند.

ادبیات هیچ چیز جز ایدئولوژی در شکل هنری معین نیست. بر پایهٔ این دیدگاه آثار ادبی فقط جلوه های ایدئولوژی‌های زمانهٔ خویش‌اند. این آثار زندانیان "آگاهی کاذب"اند و قادر به گریختن از بند آن و رسیدن به حقیقت نیستند. این موضع مختص نقد "مارکسیستی عوامانه" است، نقدی که می‌کوشد در آثار ادبی صرفاً به چشم بازتاب های ایدئولوژی های مسلط بنگرد. بدین‌سان، چنین نقدی از سویی قادر نیست توضیح دهد که چرا مقدار معینی از ادبیات عملاً پیش فرض‌های ایدئولوژیکی زمانهٔ خود را به هماوردی می‌خواند. از سوی دیگر، عکس قضیه بر این واقعیت انگشت می گذارد که مقدار معینی از ادبیات با ایدئولوژی مقابل خود به هماوردی برمی خیزد و آن را به صورت جزئی از تعریف هنر ادبی درمی‌آورد. "ارنست فیشر" در کتاب خود که عنوان معنادار ایدئولوژی (۱۹۶۹) را دارد، بر آن است که هنر اصیل همواره از محدودیت های ایدئولوژیکی زمانهٔ خود فرا می رود و شناختی از واقعیت‌ها برای ما فراهم می آورد که ایدئولوژی آن را از نظر ما پنهان می‌سازد.

۴- نقد بر پایهٔ شکل یا فرم گرائی:

بدون شک یکی از رایج ترین شیوه نقد در قرن بیستم بر مبنای فرم گرایی بوده است. بسیاری از ناقدان برجسته از پیروان این مکتب به شمار می‌آیند. و به راستی شیوه‌ای است که هر کس به

هنگام صحبت از نقد ادبی معاصر، خود به خود به آن می اندیشد.
به مجموعهٔ اجزایی که بافت و ساختار اثر ادبی را به وجود می آورند، شکل اثر می گویند. این اجزا باید در ساخت یا بافت آن اثر نقشی داشته باشند. (این بحث بعداً منجر به ایجاد مکتب ساخت‌گرایی شد.) هیچ جزء و عنصری در شکل اثر نباید زاید و فاقد نقش باشد. منقد در بحث خود از شکل باید به نقش هر یک از اجزا در پیدایی آن کل نظر داشته باشد و وظیفهٔ زیبایی شناسانهٔ آن را تبیین کند. رابطهٔ اجزا را با هم، یعنی کارکرد هر جزء را با توجه به اجزای دیگر در ایجاد بنای اثر نمایشی توصیف و بیان کند، به این ترتیب برای وصف یک اثر باید فقط به مصالحی که از آن ساخته شده است توجه کرد. یعنی فقط به خود متن توجه شود. در بحث های ادبی قبل از فرمالیسم معمولا مسایل بیرون از متن از قبیل بحث های جامعه شناسی، روان‌شناسی، تاریخی و ... مطرح بود و فرمالیست ها بررسی ادبی را محدود به خود متن کردند. این جنبش در غرب مکتب‌هایی از قبیل نقد نو و مکتب شیکاگو را به وجود آورد که طرفداران آنها تأکید بر خود متن دارند نه مسایل بیرون از متن. البته به نظر من اساس تفسیر را بر مسایل اخلاقی، جامعه شناسی، روان‌شناسی و... گذاشتن به همان اندازه می تواند نادرست باشد که کاملا به متن توجه شود. باید یک متن نمایشی را با همهٔ معیارهایی که قابلیت انطباق بر آن دارند و همچنین دیالوگ‌ها و واژه-ها را بررسی و نقد کرد.
تی.اس. الیوت سهم بزرگی در گسترش مکتب فرم گرایی داشته است. وی منزلت رفیع هنر را به عنوان هنر و نه به عنوان بیان کنندهٔ اندیشه‌های اجتماعی، اخلاقی و یا سیاسی اعلام کرد و مطالعهٔ دقیق متون ادبی را توصیه کرد. در مکتب فرم گرایی به دو جنبهٔ متن توجه می کنند:

الف - زیبایی شناسی:

هر اثر هنری آرمان های زیبا شناسی نویسندهٔ آن را منعکس می کند. زیبایی نمودی از پدیده است که وقتی به وسیلهٔ حواس دریافت شد و به مرکز اندیشه یا مشاهدهٔ درونی ادراک کننده منتقل گردید، واکنش هایی، مبتنی بر تجربه های اندوخته شده در ذهنش، بر می انگیزد.
ماری ژان دوره گفته است: "موضوع هر اثر نمایشی زیبایی است و موضوع ظاهری آن جز بهانه ای که ما را به زیبایی رهنمون کند، نیست." در متن نمایشی، زیبایی در کلام است و کلامی که روان باشد و در آن اصواتی زیبا و هماهنگ به کار رفته باشد و البته که کلام نثر یا نظم با همهٔ زیبایی شکل و قالبش نمی تواند زیبا باشد مگر اینکه حقیقتی را بیان کند و یا به بی عدالتی و خشونت و بی وفایی و نامردی و بی شرافتی، پستی و زشتی روح، اعتراض نماید. جمع این دو می‌تواند زیبا باشد و هر یک به تنهایی نمی‌تواند زیبایی را القا کند. هیچ کلامی زیباتر از جمله ای که یک کودک در مورد واقعیت و یا عقل و منطق بیان کند، نیست. چرا کودک؟ زیرا پشت کلام زیبا و با ارزش از لحاظ عقلی و منطق، صداقت هم هست. نویسندگان بزرگ کسانی هستند که به گفتارشان و عمل پرسناژهایشان اعتقاد دارند."
زیبایی در اجرای نمایش شامل زیبایی مکان (سالن و صحنهٔ تئاتر)، دکور، لباس، زیبایی فیزیکی بازیگران (که می توان با گریم تعالی بخشید) و البته زیبایی گفتارها و نحوهٔ ادای آنها که طبیعی باشد و از باور بازیگر و صداقت شخصیتی که بازی می کند منتج شده باشد. به این ترتیب می

بینیم که زیبایی با اخلاق و فلسفه (حقیقت گویی) ارتباط دارد.
باید توجه داشت که نقد زیباشناسی به نقد عاطفی تبدیل نشود و زیبایی اثر نمایشی یا اجرای آن، ناقد را مسحور نکند و او را از نقد منطقی و عقلایی و نظام‌مند باز ندارد. هرچند که نمی‌توان تأثیر زیبایی را بر ناقد نادیده گرفت.
نقد باید عقلایی و بر مباحث ناب منطق مبتنی باشد. نقدی که ریشه در پویش و فرایند عقلانی دارد ممکن است به وسیلهٔ تصویرها و تلقینات لفظی ظریف مجسم شود.
زیبایی نسبی است و نمی توان آن را توصیف کرد و بنابراین نمی‌توان آن را به تعریف درآورد و نمی شود آن را از نظر کمی و کیفی اندازه‌گیری کرد و در نتیجه نمی تواند اساس علمی دقیق داشته باشد. از طرفی هر فردی بنا به سلیقهٔ خود که منتج از خاطرات و تربیت حسی و عادات اوست، اشیا، چیزها و چهره‌های خاصی را زیبا می بیند و یا می داند.
زیبایی با گذشت زمان تغییر می یابد و تابع قوانین حاکم و باب روز است. همچنین زیبایی با موقعیت جغرافیایی خود تغییر می یابد. در دوره‌های تاریخی زیبایی خاص مورد پسند در هر دوره و زمان، حاصل تسلسل اجتناب ناپذیری از علت‌ها و معلول هاست و به عبارت دیگر در هر دوره ای از تاریخ، روح زمان یا جو فکری به طور مسلم خود را در ذوق عمومی آن دوره جلوه گر می سازد.
معیارهای زیبایی هر ملتی خاص خود اوست. تعداد معدودی از زیبائی‌ها برای همهٔ انسان‌ها مشترک است. برای مثال معیار زیبائی در آفریقا با معیار زیبائی در آسیا یا اروپا در انتخاب همسر تفاوت دارد. ولی گل سرخ در همه جای دنیا و در طول تاریخ زیبا بوده و هست.
"هیپولیت تن" گفته است: "جامعهٔ دگرگون شده، روح را دگرگون می کند. انسان، مثل هر موجود زندهٔ دیگر با هوایی که او را تغذیه می کند تغییر می کند. سرتاسر تاریخ بشر این چنین بوده است: هر سده‌ای، با وضعیت‌هایی که خاص آن بوده است، احساس‌ها و زیبایی‌هایی که خاص آن است به وجود آورده است و به همان اندازه که نژاد انسانی پیش می رود. اشکالی از جامعه و انواع چیزهای متعالی، که دیگر ما با آنها برخورد نخواهیم کرد، پشت سر گذاشته اند. هیچ عصری حق ندارد زیبایی اش را بر اعصاری که قبل از او بوده اند تحمیل کند. ما نباید نه آنها را به تمسخر بگیریم و نه از این "زیبایی ها" تقلید کنیم بلکه باید ابداع کنیم [طرحی نو دراندازیم] و بفهمیم. باید تاریخ محترم و هنر اصیل، ابداعی باشد. باید به آنچه که داریم به دیدهٔ تحسین بنگریم و آنچه کم داریم، به طور دیگری بسازیم و انجام دهیم و به آنچه که اجدادمان انجام داده اند احترام بگذاریم..."
حس زیبایی‌شناسی از عطایای آفریدگار است که آدمی با بهره مندی از آن می‌تواند از زیبایی‌های طبیعی و انسانی به‌طور بلاواسطه و به تأمل و فارغ از هرگونه سنجش و حسابگری لذت برد.

ب : زبانشناسی :

زبان، مانند رنگ در نقاشی و سنگ در حجاری، مادهٔ اولیهٔ یک نمایشنامه است. اندیشه و احساس تا در لفظ نیاید، وجود نمی یابد. عواطف پیش از بیان، وجود دارد.
کلمات دارای روحند و این روح را باید دریافت. و بدیهی است که دانستن علوم زبان از قبیل صرف و نحو و غیره گرچه اساس کار است و آن را نباید ناچیز گرفت ولی نمی تواند به درستی

زبان را به ما بشناساند. نقد لغوی نیاز فراوانی به اطلاع صحیح از تاریخ و تحول معنوی واژه ها و به خصوص صفات و اسم‌های معنی دارد. نقد بر پایهٔ زبان‌شناسی فقط در مورد آثاری که به زبان مادری ناقد نوشته شده و یا اجرا شده اند، جایز است و نمی توان نمایشنامه های ترجمه شده را براساس زبان‌شناسی نقد کرد زیرا بیشتر نمایشنامه های کلاسیک که به شعر دوازده هجایی نوشته شده اند در زبان فارسی به نثر ترجمه شده اند و بهترین و وفادارانه ترین ترجمه را نمی توان براساس اصول زبانشناسی نقد کرد.

۵ - نقد تأثری :

ناقد در درجهٔ اول به تأثیری که یک متن نمایشی یا اجرای آن بر او گذاشته، به خصوص آن چه که الهام بخش او برای تخیل، تفکر و احساس بوده است، می اندیشد. نیز به بیان تأثیرات نمایش بر تماشاگران می پردازد که مستلزم دقت زیاد، در هنگام اجرا به تماشاگران و احتمالاً گفت و گوی با آنها بعد از پایان نمایش است. البته ناقد سعی می کند شیوه ها و فنون مورد استفادهٔ نمایشنامه‌نویس، کارگردان، طراحان و بازیگران را در متأثر کردن تماشاگران نقد کند.

آناتول فرانس (۱۹۲۴- ۱۸۴۴) این شیوهٔ نقد را بیان "ماجراهای روحی حساس، در برخورد با شاهکارها" نامیده است. او معتقد بود که هر "داستان در واقع قسمتی از شرح حال نویسندهٔ آن است و ناقد نیز به نوعی، داستان می نویسد، منتها داستان ماجراهای روحی خود را در برخورد با داستان زندگی نویسنده"، در تضادها و همسانی‌ها.

ژول لومتر(۱۹۱۴ - ۱۸۵۳) شاعر و نمایشنامه نویس فرانسوی پیشوای مکتب "نقد تأثری" بوده است. او در کار نقد به تحقیقات علمی و استنباط مطلب نمی پردازد بلکه می کوشد تا از عواملی که هنگام مطالعهٔ اثر یا دیدن نمایشی در او احساس یا حالتی پدید می آورد، پرده بردارد. لومتر به شدت شیفتهٔ نقد تأثری است و این نوع نقد را با دو اصل توجیه می کند : ۱ - حقایق روانی انسانی. ۲- حقایق موضوعی تاریخی.

وحقایق روانی عبارت است از تغییراتی که در آینهٔ روح آدمی در اثر سن و دیگر شرایط مختلف زندگی پدید می آید و همین تغییرات موجب می شود تأثری که از یک کار ادبی در ما پدید آمده است پس از چندی دگرگون شود و در همین جا است که ژول لومتر درمانده است که با این حال چگونه می توانیم دربارهٔ آثار ادبی احکام ثابتی صادر کنیم. وی چون معتقد است که نقد : "جز تفسیر اثری که نمایشنامه یا اجرای آن در ناقد می گذارد، نیست"، آن را به صورت یک مکتب نمی پذیرد. چه، از طرف دیگر، این نمایشنامه یا اجرای آن نیز تنها تعبیری است از اثری که از زندگی و آزمایش های شخصی مؤلف در روح او به جای مانده است.

اما حقایق موضوعی تاریخی عبارت است از اصول و مبانی نقد مکتبی که خود از ابتدا به صورت اصول و مبادی وجود نداشته است بلکه، در آغاز یک نوع تأثر فردی بوده که لومتر از آن به "مفاضلات" تعبیر کرده است. این تأثرات به صورت اصول و مبانی کلی درآمده و به قول خود وی : "استحکام پذیرفته و صورت اصل و مبدأ به خود گرفته است". بنابراین، می بینیم که نقد مکتبی نیز در نظر ژول لومتر همان نقد تأثری است که در طول تاریخ به صورت اصل درآمده است.

ناقد هنگامی که حکمی صادر می کند که معلول ذوق شخصی اوست، علاوه بر مهارت و پختگی ذاتیش باید بتواند آن ذوق را بر اصل عقل استوار سازد و حتی اگر آن را بر اصول کلی و نظرات عامه نتوانست انطباق دهد، دست کم با بدیهیات عقلی و اصول فنی و قواعد زبان مباینت نداشته باشد.

آنچه که قابل تردید نیست این است که احساس نخستین مرحلهٔ نقد است ولی، این هست که همهٔ مراحل نقد در احساس نمی‌گنجد. گذشته از آن، این احساس باید پخته و آزموده و مهذب باشد و از نظر فطری و هم از جنبهٔ اکتسابی با مطالعهٔ فراوان (مقصود مطالعهٔ آثار ادبی است پیش از مطالعهٔ کار ناقدان) غنی و نیرومند شده باشد.

۶- نقد بر پایهٔ اسطوره شناسی (میتولوژی):

نقد ادبی بر پایهٔ افسانه شناسی با مناسک آئینی سال‌هاست توجه منتقدان را به خود جلب کرده است.

نقد اسطوره ای به کشف رابطهٔ ادبیات و هنر به اعماق سرشت بشری می پردازد. یعنی ناقدی که از روش اسطوره شناسانه استفاده می کند، در بررسی اثر، صور مثالی یا کهن الگوهایی را بررسی می کند که آفرینندهٔ اثر با بهره گیری از آنها به اثرش روح و عمق بخشیده و بر مخاطب تأثیر گذاشته است. به نظر می رسد که میان دو رویکرد روان‌شناسانه و اسطوره‌شناسانه در نقد، تشابهاتی وجود دارد. هر چند می توان گفت که روان‌شناسی بیشتر تجربی و حسی است و اسطوره‌شناسی، عقلانی و فلسفی، اما برای مثال "زیگموند فروید"، نظریه‌پرداز روان‌شناسی، عملاً در تشریح مسائل به اسطوره‌شناسی می رسد و یا "گوستاو یونگ" که مدتی پیرو "فروید" بوده، پیشتاز اسطوره‌شناسی محسوب می شود. می توان گفت که اسطوره‌شناسی قلمروی وسیع تر از روان‌شناسی دارد. چرا که روان‌شناسی به بررسی شخصیت یک فرد می پردازد اما اسطوره-شناس باید ضمیر یک قوم را بشناسد.

ضمناً توجه به این نکته جالب است که اساطیر ماهیتاً جمعی و مشترک هستند و می توان گفت که در زمان و مکان جریان دارند. یعنی هرچند که در فرهنگ های گوناگون اساطیر ویژگی های متفاوتی دارند، اما اسطوره در معنای عام خود، همگانی است. در ضمن در میان اساطیر مختلف می توان درونمایه های مشابهی را یافت.

می توان گفت که در اسطوره ها تصاویری وجود دارند که معانی مشابهی را می رسانند و واکنش روان شناختی مشابهی را باعث می شوند. چنین بن مایه ها و تصاویر را صورت مثالی یا کهن الگو می نامیم.

یونگ معتقد است که لیبیدو (نیروی روانی) ماهیتی صرفاً جنسی ندارد. او نظریهٔ حافظهٔ نژادی را عنوان می‌کند و بدین ترتیب نقش مهمی در نقد اسطوره ای می یابد. او نظریهٔ فروید دربارهٔ ناخودآگاه فرد را به نوعی گسترش می‌دهد و می گوید که در زیر سطح ظاهری آگاهی، ناخودآگاه جمعی ازلی وجود دارد که عامل مشترک در بین همهٔ انسان‌هاست. او باور دارد که ضمیر بشر یک لوح سفید نیست بلکه دارای برخی خصایص از پیش ساخته است. او به عوامل ساختاری اسطوره شناسی اشاره می‌کند که همواره در ناخودآگاه انسان وجود دارد و از آنها به عنوان بن مایه،

تصاویر ازلی و یا صور مثالی یاد می‌کند. او توضیح می‌دهد که این کهن الگوها موروثی نیستند بلکه گرایش‌هایی هستند که در راه های یکسان و مشابه به انگیزه های خاص بشری واکنش نشان می‌دهند... او همچنین در توضیح این کهن الگوها و ناخودآگاه جمعی می گوید که اساطیر نه از عواملی مانند خورشید و فصول، بلکه از رخدادهای درونی و فطری بشر سرچشمه می گیرند.

در واقع کهن الگوها به واسطهٔ اساطیر در ضمیر ناخودآگاه متجلی می شوند. او بعدها نشان داد که کهن الگوها در رؤیای افراد متبلور می گردد و می توان گفت که رؤیاها، اسطوره های فردی و اسطوره ها، رؤیاهای جمعی اند. به این ترتیب او رابطهٔ نزدیکی بین اسطوره و رؤیا و هنر کشف می کند. او معتقد است که هنرمند با حساسیتی خاص نسبت به الگوهای صور مثالی و استعداد خود، می تواند دنیای درون را به دنیای بیرون منتقل کند. او برای یافتن قالب مناسب برای خلاقیت و آفرینندگی خود از تصویر اساطیر یاری می جوید.

نقد اسطوره‌شناسی، از یک سو مستلزم مطالعهٔ دقیق متون ادبی است، مانند مکتب فرمالیسم، و از سوی دیگر تنها به ارزش‌های ذاتی و زیبایی‌شناسانهٔ اثر اکتفا نمی کند، تا آنجا که اثر هنری را با توجه به میزان تأثیر آن در بیننده یا شنونده تحلیل می کند، با روان‌شناسی پیوند دارد،ولی تأکید آن بر الگوهای اساسی فرهنگی، آن را با جامعه‌شناسی مربوط می سازد. پژوهش آن دربارهٔ نهادهای فرهنگی و اجتماعی گذشته، جنبهٔ تاریخی دارد. ولی تأکید آن بر ارزش‌های ابدی و زمان‌گریز ادبیات، پیوند آن را با تاریخ می گسلد.

این مکتب را می توان تشریح عناصر فرهنگی یک اثر هنری که تأثیر به سزائی در سیر تمدن داشته است تعریف کرد. چنین برداشتی علت تمایل شدید ناقدان معاصر را به اساطیر و افسانه های دینی روشن می سازد. و اهمیت شایان آثار دو دانشمند بزرگ یعنی فریزر ویونگ را باز می نماید. کارل گوستاو یونگ، که بدواً از همکاران فروید بود، مفاهیم و تصورات تازه ای را مطرح کرد. تا آنجا که به این مکتب نقد مربوط است افادهٔ مهم او، نظریهٔ "ناخودآگاهی" بود. به این معنی که انسان متمدن، افسانه‌های اساطیری بشر ماقبل تاریخ را در ناخودآگاه خود حفظ کرده است، به این دلیل که اساطیر، مدت زیادی پس از آن که بشر اعتقاد خود را به منشاء ماوراءطبیعی آن از دست داده است، هنوز جاذبهٔ اسرارآمیز خود را برای او حفظ کرده است.

نظریات "فریزر" و "یونگ" در مورد بقای افسانه‌ها در حافظهٔ اجتماعی در تخیل نیرومند نویسندگان، سخت مورد توجه قرار گرفت. به نظر الیوت بزرگترین بهرهٔ این گونه نظریات، به بار آوردن الگویی از انسان کلی و بی زمان و بی مکان بود که شاعران را به درک موقعیت کنونی بشر در خراب آباد معاصر، توانا می ساخت. همین بهره، نویسندگان دیگری چون "جیمز جویس" را به سوی اساطیر کشانده بود.

ناقدان ادب نیز بر آن شدند که بررسی مجددی از آثار ادبی به امید کشف الگوها ومعانی ژرف نمادهای اساطیری به عمل آورند. فروید گفته بود که بشر ابتدائی آگاهانه مناسک دینی و تابوها را پدید آورد، ولی انسان متمدن ناخودآگاهانه بدان اعتقاد دارد". فروید و پیروانش بقای چنین معتقداتی را ناشی از بیماری بشر می دانستند ولی پیروان یونگ اساطیر را نه رؤیای انسان دربند، بل نشانه‌ای از الگوی نژاد و فرهنگ می پنداشتند که نشانهٔ بیماری نیست، بلکه مبین مشارکت طبیعی بشر در ناخودآگاه گروهی است. به گفتهٔ اریک فروم افسانه (میت)، پیامی است از

خودمان به خودمان، و زبانی است محرمانه که ما را به درک رویدادهای درونی، چون رویدادهای برونی، قادر می گرداند." از این رو هنرمند یک بیمار عصبی نیست بلکه افسانه پردازی است که حقایق ناخودآگاه خود را بازگو می کند. بنابر این، هدف این شیوهٔ نقد،کشف آن زبان سری، در آثار ادبی است به نحوی که آثار ادبی در نظر ما معنائی عمیق تر و عقلا نی‌تر بیابد.
نقد بر مبنای اسطوره شناسی الزاماً به افسانه های ویژه ای تکیه نمی کند، بلکه در صدد کشف کیفیت اساطیری در الگوهای یک فرهنگ ویژه است.

۷- نقد تاریخی:

تاریخ فرایند پویایی است که در آن، زمان گذشته دائماً زیر نور علایق زمان حال بازرسی می شود. جذابیت گذشته تا حد زیادی بستگی به ارتباط آن با وضع امروز ما دارد و با تغییر علایق و پسندهای ما، تحلیل هایمان نیز از گذشته تغییر می کند.
نقد تاریخی، قبل از هر چیز به تفسیر پدیده‌های ادبی و آثار و شخصیت نویسندگان می‌پردازد. نقد تاریخی در تئاتر در واقع تحقیق در تاریخ ادبیات و تئاتر است. البته تاریخ تئاتر و ادبیات از آن جهت که معرف اوضاع و احوال اجتماعی هر ملت است اهمیت دارد. اما نقد در تئاتر، چه متن و چه اجرا، را نمی‌توان و نباید منحصراً به روش تاریخی محدود کرد. آنچه در آثار زیبای هنری مورد توجه منقد است فقط جنبهٔ تاریخی آنها نیست. نمایشنامه های مذهبی که معمولاً نام نویسنده و سرایندهٔ آنها مشخص نیست (چون برای ثواب می نوشته اند) و شور و حال مذهبی را بیان می کنند، معمولاً مورد توجه قرار می گیرند. البته در این نمایشنامه ها هم از وقایع تاریخی بحث می شود و شاید به همین جهت حتی اگر نام نویسنده هم مشخص باشد در سایه مسئلهٔ تاریخی که با اعتقادات تماشاگران ارتباط دارد گم خواهدشد. چنان که معابد و قصرها و بناهای قدیمی مورد توجه و تحسین قرار می گیرند بدون آنکه تاریخ ساخت و بانیان آن دانسته شود. آنچه جذاب و جالب است زیبایی آنهاست. اما لا زم است که منقد در مورد این آثار تحقیق کند و زیبایی و منشا تاریخی آنها را جدا از عقاید و ایمان مذهبی بررسی نماید.
در تئاتر برای نقد شبیه و تعزیه منقد باید علا وه بر جنبهٔ اعتقادی و تاریخی به طرز اجرا و کاربرد صحیح فنون نمایشی نیز توجه داشته باشد.
باید دانست که منقد تاریخی که جز تاریخ عمومی و تاریخ ادبیات و تئاتر وسیله‌ای ندارد، ناچار می باید همهٔ نمایشنامه‌ها را خواه آنها که مولود جذبه و الهام هستند و با کمک از ضمیر ناخودآگاه نویسنده به وجود آمده اند و خواه آنها که مولود تجربه و مهارت هنرمند هستند به یک میزان بسنجد و گر نه، نقد او ناقص و نارسا خواهد بود. نقد تاریخی بیشتر در مورد نمایشنامه‌های اعصار گذشته انجام می گیرد و به دو صورت است، پژوهش در متن و تغییرات آن در طول زمان و بررسی پرسناژها و وقایع داستان گرفته شده از تاریخ.
در نقد تاریخی متن، مثل تاریخ، تحقیق در صحت و سقم اسناد و مدارک، اولین قدم است. آیا نمایشنامه ای که منقد می خواهد آن را با محک نقد و تحقیق عرضه کند، اصلی است یا جعلی. منقد گذشته از تحقیق در صحت اسناد، باید این نکته را نیز تحقیق کند که نسخه یا نسخه‌هایی از نمایشنامه که در دسترس او هستند تا چه اندازه دستخوش تحریف و تصحیف و عرصه دستبرد

نسخه بردار و رونویس‌های مغرض یا بی سواد گشته‌اند و چه عوامل و عللی موجب این تحریف ها و تصحیف ها شده است. (می‌دانیم که دربارهٔ آثار شکسپیر تحقیقات بسیار زیادی شده است تا نسخهٔ اصلی و واقعی و آنچه که به صحنه رفته است بیابند.)

البته همانطور که ذکر شد این نوع نقد بیشتر برای آثار گذشته است و می تواند نشان دهد که حوادث و ماجراهایی که احتمالاً برای خواننده یا تماشاگر امروز غیرمنطقی به نظر می آیند. دلایل تاریخی دارند و منقد می بایستی این دلایل را کشف کند. برای نقد تاریخی پرسناژها و وقایع تاریخی باید به تاریخ تئاتر و ادبیات نمایش و تاریخ کشور نویسنده و در صورت لزوم به تاریخ جهان در زمان نوشتن نمایشنامه توجه کرد. بسیاری از ناقدان برای نویسندگان و آثار درجه دوم اهمیت بیشتری قائل اند. چه این نویسندگان به متن انسان و روح تاریخ نزدیک تر و آیینه تمام نمای محیط خویش به‌شمار می آیند. هنرمندانی که دارای عظمت و نبوغی هستند اغلب یا تحت تأثیر گذشته اند و یا از عصر خود پیشتر افتاده اند.

شیوهٔ نقد تاریخی هنگامی مفید است که ناقد تنها به مطالعهٔ اثری که از یک نویسنده در پیش رو دارد اکتفا نکند، به همهٔ آثار او احاطه یابد تا قضاوتش صحیح باشد و این اصلی است که باید در نقد ذهنی و عینی مراعات شود.

۸- نقد علمی :

این نوع نقد در اواخر قرن نوزدهم به وجود آمد و معلول نهضت بزرگی بود که در مباحث علمی و طبیعی و به خصوص زیست‌شناسی پدید آمده بود.

"هیپولیت تن" عقیده داشت که هنر و ادبیات به همان‌گونه که زندگی به وسیلهٔ علوم طبیعی مورد مطالعه قرار می گیرد، باید با قوانین علمی تطبیق کند. نقد باید مانند علم "داروین" و یا "کلود برنار"، علمی، "پوزتیف (تحققی)" باشد. او می گفت : "ما همان طور که دربارهٔ قوت شیر و یا چالاکی گوزن قضاوت می کنیم، دربارهٔ اثر یک نویسندهٔ بزرگ نیز باید به همان ترتیب حکم کنیم. هر نویسنده تحت تأثیر نژاد خویش و محیطی که در آن متولد شده و زندگی کرده است و تحت تأثیر عوامل دیگر دارای خمیرهٔ اصلی می شود. یعنی می توان گفت آنچه نویسنده به وجود می آورد، به اجبار به عواملی بستگی دارد که فکر انسان از قوانین نیرومندی که رفتار او را تعیین می نماید، اطاعت می کند. مثل این است که درخت معینّی حتما باید میوهٔ معینّی بدهد."

"فردینان بورن تیر" Ferdinand Bruntière (۱۸۴۹-۱۹۰۶)اولین ناقد فرانسوی است که به تشریح و نقد علمی پرداخت. او از مقایسه خطابه های مذهبی در کلیساها و آثار رمانتیک ها به این نتیجه رسید که هر نوعی، از تحول نوع دیگر پدید آمده است و می توان گفت که خطابهٔ دینی از نظر موضوع تحول یافته و در قرن نوزدهم به صورت شعر، رمان و نمایشنامه های رمانتیک در آمده است.

۹- نقد اعتقادی (دگماتیک)

نقد کسی است که آراء و عقاید ملی، نژادی و... بر او تسلط کامل دارند. با این که تجرد و پرهیز از این عقاید شرط اساسی نقد است ولی کار آسانی نیست زیرا خود این معتقدات اغلب عنصر سازندهٔ قسمتی است که مورد نقد قرار می گیرد. ناقد باید گفتار خود را در پرتو عقل روشنی

بخشد تا بتواند مواردی را که عاطفه و احساس شدت و تحول می یابد تعیین کند و این امر به وسعت عقل و عمق و پختگی بینش و تجرد از اغراض شخصی و طول ممارست بستگی مستقیم دارد.

۱۰- نقد ارمه نوتیکی (هرمنوتیکی) H ermèneutique

واژهٔ "ارمه نوتیک" از واژهٔ ارمه نوتیکوس Hermeneutikos یونانی گرفته شده و در سال ۱۷۷۷ وارد فرهنگ لغات فرانسه گردیده است که موضوع آن تفسیر متون مذهبی و فلسفی است. نقد ارمه نوتیک تفسیر و تأویل متن و نمادهای کتاب مقدس است. ارمه نوتیک در زبان یونانی به معنای باز کردن و تفسیر است، ریشهٔ اصلی واژه "هرمس یا ارمس" است که در اساطیر یونانی اختراع زبان و خط را به او نسبت داده اند. شأن او این بود که آنچه ورای فهم اساسی است، تغییر صورت دهد و با توضیح و تشریح خود به گونه ای بیان کند که انسان قادر به درک آن باشد.

ارمه نوتیک بحث چگونگی و روند ادراک و فهم است. در نقد ارمه نوتیکی اساس، فهم متن است نه شناخت مؤلف. در این راستا مسائلی پیش می‌آید، از جمله این که متن مربوط به گذشته است و زمان در نحوهٔ فهم ما مؤثر است و در نتیجه هر کسی متن را به مقتضای عصر خود می‌فهمد. به عبارت دیگر ما امروزه در برخورد با متون کهن، غالباً از مؤلفان و زمینه های تاریخی اثر بی خبریم یا لا اقل فاصله داریم و لذا در فهم آثار محتاج به تأویل هستیم.

ارمه‌نوتیک‌های سنتی مثل همهٔ متفکران سنتی بر آن بودند که معنای متن را نویسنده وضع می کند و اثر به نحوی ذهن نویسنده را نشان می دهد. شلایر ماخر پایه گذار ارمه نوتیک سنتی گفته است که معنای متن را نویسنده می‌آفریند، به این نظریه، "قطعیت نیّت مؤلف" می گویند. در این نظریه معنای متن در گرو فهم نیّت مؤلف است. ارمه نوتیک در اصل بحث از معانی کتب مقدس و تفسیر اسرار و غموض آن بود و فردریش شلایر ماخر (۱۷۶۸- ۱۸۳۴) بحث را از انحصار کتب مقدس خارج کرد و به سایر متون تسّری داد.

تأویل از نظر شلایر ماخر دو جنبه دارد:

۱- تأویل و تفسیر دستوری

۲- تأویل و تفسیر فنی

تأویل دستوری بحث در ساختار جمله ها و نقش واژه ها است هر واژه باید با توجه به محتوای متن معنا شود.

تأویل فنی بحث در معنای جمله ها با توجه به متن است. تأویل فنی خود دو مرحله دارد: حدسی یا پیش‌گویانه و قیاسی یا سنجشی. در مرحلهٔ حدسی تأویل کننده خود را به جای نویسنده قرار می دهد و می کوشد تا چون او بیندیشد و به تفکرات او پی ببرد. در مرحلهٔ قیاسی تأویل کننده نویسنده را با نویسندگان دیگر که در همان زمینه کار کرده اند می سنجد تا وجود خاص او را در یابد. به این ترتیب در تأویل دستوری به نویسنده کاری نداریم اما در تأویل فنی، نویسنده و نیت او مطمح نظر است، به قول شلایر ماخر هر جمله به یک اعتبار، نسبتی با کل زبان دارد و به یک اعتبار با اندیشهٔ گویندهٔ آن.

در ارمه نوتیک جدید سخن از عدم قطعیت معنا است. در دوران جدید این مسئله مطرح است که

اساساً زمان می تواند معنا یا لا اقل قسمتی از معنا را منتقل کند. رئالیست‌ها و ساختگراپان که پیرو نظرات "دو سوسور" هستند معتقدندکه به هر حال متن حاوی معناست اما چنین نیست که این معنا قطعی و یگانه باشد.

اگر بخواهیم یک نمایشنامه را با روش ارمه نوتیکی نقد کنیم، اولاً نمایشنامه باید ارجاعاتی به کتب مقدس داشته باشد. ثانیاً به زبان پارسی نوشته شده باشد زیرا نمی توان سبک اثر و واژه های یک ترجمه را هر چند که وفادارانه باشد، تفسیر کرد و به هر حال نقد ارمه‌نوتیک بیشتر برای تفسیر تراژدی و دیگر نمایشنامه‌های کلاسیک مناسب است تا برای درام‌های قرن بیستم، به جز درام‌هایی که ریشه در مذهب دارند.

۱۱- نقد فمینیستی (زنانه گرا):

ناقد فمینیست، به بررسی مسائل زنان در آثار ادبی و هنری آنها می پردازد. معمولا زنان ناقد این شیوهٔ نقد را مورد استفاده قرار می دهند. آنها به نقد آثار هنری آفریدهٔ زنان و همچنین نقد وضعیت و موقعیت زن در آثار هنری آفریدهٔ مردان و زنان هنرمند می پردازند و غالباً نگاهی متعصبانه نسبت به موقعیت و شخصیت زنان دارند.

این نوع نقد در سال های بعد از جنگ جهانی دوم که زنان کارآمدی خود در دفاع از میهن و همچنین کار در کارخانه و اجتماع و زمینه های هنری، نیز برابری در تقابل با دشمن را دیدند، رایج شد و زنان به دفاع از حقوق و آزادی خود برخاستند. زنان البته از نیمه دوم قرن نوزدهم در اروپا و به‌خصوص در فرانسه نقش مهمی در ادبیات و حمایت از شعرا و نویسندگان و هنرمندان داشته‌اند. فعالیت زنان به‌خصوص در فرانسه به سه دوره تقسیم شده است :

(زنانه) - زنان در سالن های ادبی و هنری سعی می کردند با فرهنگ مرد سالاری رقابت کنند و مثل آنها شعر بگویند، رمان بنویسند و آثار هنری خلق کنند.

(طرفداران تساوی حقوق زن و مرد) - در این مرحله، از طریق آثار ادبی و هنری به موقعیت خود و نابرابری حقوقیشان در اجتماع اعتراض کردند.

(زنانه گرایان متعهد) - زنان تحصیل کرده و مبارز توانستند وارد سیاست بشوند و مستقیماً از حقوق زنان در دولت و مجلس و به وسیلهٔ مقالات و تظاهرات اجتماعی دفاع کنند.

امروزه نقد فمینیستی به ارزیابی مجدد آثار زنان و نیز ارزیابی ادبیات و هنر از دیدگاه زنان می پردازد. ناقدان زن بیشتر از شیوه های نقد مارکسیستی و بطورکلی سیاسی، اجتماعی و روان- شناسی برای توضیح موضع زنان استفاده می‌کنند.

در قرن ما، علاوه بر بازیگران، نمایشنامه‌نویسان و کارگردانان و ناقدان زن کم نیستند. حتی در ایران، نمایشنامه‌های آنها و شیوهٔ کارگردانی و نقدشان معمولا با دیدی دفاعی و گاهی جسورانه است.

۱۲ - نقد هندسی :

تئاتر، پیوستگاه ادبیات و هنرهای **تجسمی** Plastique. زمینه ای است که مورد انتخاب زیباشناسان قرار گرفته است. لازم به یادآوری است که واژه های تئاتر و تئوری در زبان یونانی ریشهٔ مشترک دارند. پژوهشگرانی در مطالعات خود، تئاتر را به صورت علمی هندسی، بررسی و به جنبه های

دقیقاً مشخص و تجزیه وتحلیل آن پرداخته اند.

پل ژینه ستیه Paul Ginestier استاد دانشگاه هال Hull در انگلستان در کتابش تحت عنوان **تئاتر معاصر در جهان** به نقد هندسی تئاتر پرداخته است که ما قسمتی از بخش اول آن را در اینجا می آوریم :

"اتین سوریو Etienne Souriau موقعیت های دراماتیک را در کتابی به همین نام مورد بحث قرار می دهد و چندین چشم انداز برای آن می گشاید. ما از میان آنها به انتخاب دو چشم انداز که به نظر می آید از اهمیت ویژه ای برخوردارند اکتفا کرده‌ایم: مفاهیم معماری نمایشنامه‌نویسی Les notions darchitecture dramatique et de tension inter humaine و مفاهیم کشش بین انسانی ضرورت ایجاب می کند، تعاریفی را که محور اصلی پژوهش ما هستند، طرح و سپس اصولی که آنها را در جهتی معین هدایت کرده اند، مشخص کنیم :

- Action کنش پیامد موقعیت‌هاست و پویایی آن اساساً حاصل تفاوت‌های موجود بین موقعیت‌های مختلفی است که سبب ایجاد آن کنش شده اند.

- در هر نمایشنامه می‌توان برش‌های عرضی به وجود آورد. مقایسهٔ این برش ها ما را به تجزیه و تحلیل پویایی کنش رهنمون می‌شوند. طبیعتاً همهٔ برش‌ها از اهمیت یکسانی برخوردار نخواهند بود. بعضی از آنها در لحظات ممتازی قرار گرفته اند. با کنار هم چیدن برش‌ها، خطوط قدرت اثر آشکار خواهد شد.

- برش‌های عرضی در نمایشنامه ها همانند برش‌های عرضی گیاهان، مجموعه‌هایی هستند که ساختمان آنها به‌صورت اشکال هندسی است.

علت زنده بودن یک گیاه وجود پیوستگی معمارانه ای است که به هنگام مقایسهٔ در برش‌های مختلف آن آشکار می شود. در نمایشنامه که تنها به قلمرو هنر تعلق دارد، موقعیت های مختلف ممتاز به‌طور معمارانه ای با هم جمع می شوند.

و بالا خره این معماری دراماتیک، آهنگ های طنین انداز و موزونی از مجتمع‌های منظم مختلفی که عمیقاً رضایت خاطر ما را فراهم می آورند، ارائه می دهد.

البته این امکان وجود دارد که این چهارچوب‌ها Cadres و برش‌ها را مورد مطالعه قرار دهیم و از آنها هندسهٔ دراماتیک بسازیم. این کار به خوبی از عهدهٔ هندسه برمی آید. هندسه فقط منظر ایستاست، تصویر مصور شده بر روی پردهٔ ذهن است. هنگامی که جریان داستان متوقف می شود، چهارچوب کار نمایشنامه نویسی است و مثل همهٔ چهارچوب ها در علم زیباشناسی در نهایت از محتوای محصور شده در همان چهارچوب جداشدنی نیست. نمی‌توان موقعیت‌های دراماتیک را از معماری زاییدهٔ آنها جدا کرد. بالا خره همهٔ اینها قابل درک نخواهد بود مگر اینکه در ارتباط با واقعیت عینی مصالح به کار گرفته شده یعنی در رابطه با شخصیت های انسانی، نحوهٔ نمایش و معنای آنها بررسی شوند.

به این ترتیب، در اولین قسمت کارمان با عبور از هندسه به پرسناژهای دراماتیک و حرکت از چهارچوب (کادر یا حصار) به چهارچوب شده (آنکادر یا محتوا) می پردازیم. در قسمت دوم با حرکتی معکوس از قهرمانان شروع می کنیم و به موقعیت های ممتازی که نمایشنامه، مبتنی بر قواعدی معمارانه در پیرامون آنها نظام می یابد، می رسیم. این دو شیوهٔ تحلیلی در آخرین قسمت که شامل کوشش ما برای حل معمای تئاتر می باشد، به هم می پیوندند.

"شخصیت ها و موقعیت ها"

هندسهٔ دراماتیک از محتوای کاملاً ویژه‌ای برخوردار است. و مثل هندسهٔ معمولی نتیجهٔ گسترش روابط خطی و فضایی در زمان می باشد که باید روابط بین موجودات زنده را به آن افزود. طرح مثلث ABC با طرح مثلث شوهر - زن- معشوق متفاوت است. اما ببینیم چرا برای هر دو، یک واژه به‌کار رفته است؟ استعمال یک واژه مطمئناً بیش از یک تصادف است زیرا با توجه به علم واژه شناسی مراد معنایی حقیقتاً متعالی است که نمی‌توان آن را با کلامی گنگ و بیهوده جایگزین کرد. عدد سه که به غنای نمادی دیالکتیکی آن واقفیم، مستقیماً وابسته به خود ریشه های تئاتر است. "یونانیان هیچگاه بیش از سه بازیگر که سخن بگویند، بر صحنه قرار نمی دادند..." از سی و شش موقعیت بررسی شده به وسیلهٔ "پلتی" Polti، ده موقعیت آن الزاماً مثلثی هستند و سی و چهار موقعیت آنها می توانند مثلثی باشند.

یادآوری می کنیم که اتین سوریو تجزیه و تحلیل عملکردهای قواعد نمایشنامه نویسی خود را با تجزیه و تحلیل مثلث "سیمون - هنری - روبر" شروع کرده است.

در هندسه، A. B. C. هر سه نقطهٔ قابل تغییر و تبدیل هستند، و هرسه دارای یک تعریفند. آنچه در نمایشنامه مطرح می شود، مثلث سه شخصیت که به وسیلهٔ سیستم دوگانه ای از روابط را مطرح می سازد که روان‌شناسی هر کدام از آنها دقیق و محدود است. برای مثال یک مثلث احساسی کمابیش مبانی زیر را دارد:

یک شوهر، ساده لوح یا شوخ طبع، فریب خورده ....

یک زن، سبک، غیر مسئول یا مریض خیالی ...

اما این معنا خلاصهٔ جامع و مانعی از احساسی مثبت نیست بلکه معنایی وجودی است. در واقع اگر نمودار هندسی آشکار کنندهٔ خصوصیات شخصیت‌ها باشد، به معنای ضبط تصویری آنها و رابط در لحظهٔ برخورد است. این نمودار تصویری را که قبلاً وجود داشته است، قابل درک می نماید. ما در اینجا از ارتباط عمیق بین سطح و ساختمان و بین شکل و محتوا بحث می‌کنیم. تا وقتی هندسه، موقعیت‌ها، آنچه را فقط بالقوه بوده بالفعل در نیاورده است. روان‌شناسی پرسناژها را نمی توان مورد بررسی قرارداد.

سه نقطهٔ ABC که بر روی یک خط راست نباشد، همیشه یک مثلث هندسی می‌سازند. سه پرسناژ بایستی از نظر روانی، اوصاف لازم را داشته باشند تا بتوانند مثلثی احساسی و منطبق بر اصول نمایشنامه نویسی بسازند. بنابراین در مورد اخیر فقط به طریق تجربی و بعد از تشکیل مثلث نامبرده می توان استدلال کرد. زیرا داده ها، فردی و متغیرند و به خصوصیات آشکار شده بستگی دارند. "مونتاین" نوشته است: "من هرگز وجود را نقاشی نمی کنم بلکه گذر (تحول) را نقاشی می کنم." این کلام انعکاس و حقیقتی است بسیار عمیق که در عین حال اجتناب ناپذیر است. زیرا چگونه می توان وجود را در نفس خویش نقاشی کرد؟ در واقع نمی توان این کار را انجام داد مگر با مراجعهٔ اساسی به زمان. تصویر یک مرد در حال دویدن را در نظر گیریم. آیا می توان پی برد که چهرهٔ منقبض شدهٔ او بیانگر ضعف و زبونی است. (فرار از خطر) یا شجاعت (به استقبال خطر رفتن، مثلا برای نجات کسی) یا کوشش و تقلای ساده است. (مثلا برای تمرین ورزشی خودش را به جلو می کشاند)؟ به هر حال شناخت مرجع و قصد دونده از حرکت قابل اغماض نیست و این مرجع در

زندگی همچون تئاتر ضمیمه ای است لازم برای تشکیل مثلث، زیرا به وسیلهٔ "مراجعهٔ من" به موقعیت اوست که درباره اش قضاوت می کنم. این ارتباط عمیق و فسخ نشده را می توان چنین خلاصه کرد: موقعیت هایی که من شاهد آنها هستم، خصوصیت ها را آشکار می کنند و خصوصیت ها موقعیت ها را تعیین می‌نمایند. زندگی پیامدی از موقعیت های فشرده در زمان است.

واضح است که تجزیه و تحلیل ما باید بر این نقطهٔ تلاقی بی نهایت ظریف بین هندسه و مورد انسانی، بنا گذاشته شود."

نمایشنامه ها را می توان بر حسب خطوط و ساخت آنها گروه بندی، و بر حسب نظمی از پیچیدگی هندسی طبقه بندی کرد:

- نمایشنامه هایی که روابط پرسناژ یا پرسناژهای آنها در یک خط مستقیم قرار دارند: آخرین نوار کراپ از بکت.
- نمایشنامه هایی که روابط پرسناژهای آنها بر خطوط موازی قرار دارند: **چشم به راه گودو**
- نمایشنامه هایی که روابط پرسناژهای آنها مثلثی است: آندروماک اثر ژان راسین.
- نمایشنامه هایی که روابط پرسناژهای آنها مربعی است: اوندین از ژان ژیرودو

هندسهٔ اساسی هر یک از موقعیت ها باید بلافاصله و بدون هیچگونه توضیح و تفسیری برای اکثریت خوانندگان قابل فهم باشد.

توالی هندسه های اساسی باید برحسب یک نمودار (دیاگرام) هندسی ساده، مثل نمودار هندسی هر اثر هنری که گویای معماری منظم درونی است، به شکلی موزون نظام یابد. این معماری باید برای گسترش قالب نمایشنامه و مناسب نشان دادن چشم انداز زندگی چه واقعی و چه تخیلی برای اغلب خوانندگان به اندازهٔ کافی پویایی داشته باشد.

نقد معاصر

از لحاظ شکل و فرم امروزه سه نوع نقد وجود دارد:

۱ - نقد مطبوعاتی (روزنامه ها - مجله ها و ماهنامه ها) ۲ - نقد شاعران و نویسندگان ۳ - نقد دانشگاهی

به‌طورکلی برای نقد هر نوع نمایشنامه در هر مکتبی باید به نکات زیر توجه کرد: زندگی کامل نویسنده، مشخصات اثر، فضای صحنه ای، حرکت دراماتیک، شخصیت‌های نمایش. نقد نمایش در ایران سابقه ای کوتاه دارد و عموماً بر اساس ترجمه های نقدهای غربی است.

۱- نقد مطبوعاتی

ناقد برحسب، فرهنگ، شناخت، موقعیت اجتماعی، سیاسی، عقاید مذهبی، ایدئولوژیکی، و در غرب، حزبی خود اجرای یک نمایشنامه را قضاوت می کند. نقش مطبوعات را در تعالی بخشیدن هنر نمایش نمی‌توان نادیده گرفت. البته مطبوعات جنبش عقیده را نمی آفرینند بلکه آن را تفسیر می کنند و به آن تبلور می بخشند. در غرب به تعداد حزب‌ها و گاهی انجمن ها روزنامه و مجله وجود دارد. نقدهای بعضی از روزنامه ها یا مجله ها که بر اساس اعتقادات حزبی نوشته شده باشند ممکن است ذهن خواننده را در فهم نمایش منحرف کنند باید توجه داشت که ناقد فلان روزنامه یا مجله در واقع نمایندهٔ صاحب صلاحیت جمعی از مردم است و کسی به سخن

او گوش نخواهد داد مگر این که از معتقدان به آن جمع باشد. به بیان دیگر، همه چیز گواه بر این است که گویی ناقد عقیدهٔ محافلی را که خوانندهٔ مقاله اش خواهند بود از پیش حدس می زند و این از آنجا ناشی می شود که خودش هم جزء همین محافل است. در هر حال، برای نقد روزنامه‌ای شناساندن موضوع اصلی نمایشنامه و برداشت کارگردان، همچنین خلاقیت بازیگران و طراحان لباس و دکور و نور و بالا خره قضاوت نهایی دربارهٔ گیرایی و زیبایی اجرا، اهمیت دارد. ناقد باید نمادها و سمبل ها و اشارات متن و صحنه را بررسی کرده و کلید کشف آنها را در اختیار تماشاگر و خوانندهٔ نقدش بگذارد. او باید از خود بپرسد که تئاتر یا نمایشی که دیده است چه می تواند بکند و اثر آن بر تماشاگر چه بوده است.

نقدی که در روزنامه ها به چاپ می رسد معمولاً نقد اجرای نمایشنامه ها و کوتاه و موجز است. نقدهای مجلات و ماهنامه ها مفصل تر و دقیق تر و بیشتر بر روی متن انجام می گیرد و در آنها خلاصهٔ داستان نمایشنامه و تجزیه و تحلیلی از آن نیز ارائه می گردد.

۲ - نقد نویسندگان و شاعران :

شاید بهترین نوع نقد باشد. چه، این ناقدان خود ادیب، نویسنده و شاعرند و معمولاً به علم زیبایی‌شناسی ادبی توجه فراوان دارند. گاهی در میان آنها کسانی هستند که شیوهٔ ناقدان حرفه ای را دارند. در نقد این گروه همان روحی که در شیوهٔ نویسندگیشان هست احساس می گردد و عقایدشان را به‌صورت تعلیمی بیان می کنند.

۳ - نقد دانشگاهی

نقد دانشگاهی که می تواند شامل نقد متن یا اجراهای یک نمایشنامه باشد کار استادان دانشگاه، دانشجویان کارشناسی ارشد و دورهٔ دکترا است که نوشته‌های خود را در مجلات علمی و یا به‌صورت یادداشت‌ها و کتب جداگانه انتشار می دهند. نقد دانشگاهی نقدی است تحقیقی و نظام مند و کامل و همراه با یادداشت‌ها و مراجع.

برای نقد دانشگاهی، پژوهشگر باید نمایشنامه را تجزیه و تحلیل و سپس آن را قضاوت کند. برای این کار باید به نکات زیر توجه داشته باشد :

نمایشنامه در چه سبکی نوشته شده است : تراژدی، کمدی - تراژدی، کمدی یا درام، (درام اجتماعی، رمانتیک،مذهبی، سیاسی، فلسفی، روانی، موقعیت، قساوت، رؤیایی)؟

باید آنچه را در ورای کلمات، اشارات، حرکات و اشیاء، پنهان شده است با دقت بیابد و با مطالعه و مشاهدهٔ دقیق، آنها را ملموس و زنده نشان دهد. برای این کار، فرهنگی قوی و غنی و تسلطی کامل بر فن تجزیه و تحلیل و نیز بر زبان فارسی لازم است. بنابراین منقد باید در عین حالیکه عمیقاً به مطالعات ادبی می‌پردازد از لحاظ فنی نیز آگاهی کامل داشته باشد. این کار می تواند بر چهار محور اصلی استوار باشد :

۱ - آشنایی کامل به مسائل کلی هنر : قوانین عمومی هنر، بخصوص هنرهای نمایشی، خلاقیت هنری، انواع مهم ادبی، مکتب‌های ادبی، دکترین‌ها و مسلک‌های ادبی، البته باید دانست که معلومات مکتسبه و شناخت‌های تجربه شده را نمی توان بر هر موضوع و متنی منطبق ساخت،

در اینجاست که تفکر عمیق لازم است.

۲ - استدلال : تجزیه و تحلیل ادبی، تنها نمی تواند بر زیبا شناسی ذهنی مبتنی باشد بلکه باید با همهٔ دلایل و مدارک، بر عوامل عینی تکیه داشته باشد. از عوامل فراهم شده به وسیله تاریخ ادب بایستی آنچه که به روشن شدن موضوع کمک می کند مورد استفاده قرار دهد. توجه داشته باشد که مجموعهٔ مثال‌ها، استدلال را تشکیل نمی دهند، بلکه مثال‌ها همیشه در خدمت اثبات یک نظر یا اندیشه به کار می آیند. علاوه بر آن نباید تنها به مثال آوردن قناعت کند، بلکه باید به تجزیه و تحلیل مثال‌ها بپردازد، یعنی آنچه را برای استدلال کردن مفید است از آن استخراج نماید.

۳ - هرگز نباید جهت کلی تجزیه و تحلیل را از نظر دور بدارد. در قلمرو تجزیه و تحلیل هیچ چیز آزاد نیست. شاخ و برگ دادن، تفسیر مستقل، همچنین توصیف و داستان‌سرائی مطرود است. هر چه هست باید با دلیل و برهان بیان شود. منظور ما تنها یک مسئله و به بحث پرداختن دربارهٔ آن و بعد هم پیدا کردن راه حل نیست، باید بین قسمت‌های مختلف ارتباط منطقی برقرار باشد. هر توصیف و تفسیری باید ثابت شود و دلایل مخالف آن هم ذکر گردد، جزئیات متن بررسی شود و شرح و اندیشه های اعلام شده باید گسترش یابد (توجه داشته باشد که عقاید شخصی نمی تواند گسترش یابد، مگر اینکه ثابت شود که عقاید ابراز شده قبل از آنها کامل و مستدل نبوده اند.)

۴ - بایستی یک حرکت مداوم فکر و روح در تجزیه و تحلیل احساس شود : پلان (طرح) کار و فهرست مطالب نباید مجموعه ای ساده و منقطع و یا ردیف‌های سادهٔ عنوان‌ها باشد بلکه باید حرکت مداوم و عمیق فکر در آن جریان داشته باشد. بنابراین طرح کامل و از پیش ساخته وجود ندارد. حرکت تز، آنتی تز، سنتز اکسیری نیست که برای هر چیز به کار رود، خواننده باید همواره پیشرفت اندیشهٔ زنده را حس کند.

قسمتهای مهم نقد

برای نقد یک متن، ساده ترین راه این است که از تفکر در بارهٔ کل اثر برای رسیدن به مسائل اساسی مطرح شده در متن، شروع کنیم. بدانیم که نقد مشخص و قالبی وجود ندارد. حرکت خاص فکر، خط مشی اولیه، حرکت مدام اندیشه هایی که پلان (طرح) کار را به سه یا چهار قسمت مشخص تقسیم می کنند ساختار (اسکلت) متن نقد را تشکیل می دهند.

مهم ترین قسمت‌های یک نقد، بدون شک نتیجه و بخصوص مقدمهٔ آن می‌باشد.

۱ - مقدمه : قبل از هر چیز به ارائه خصوصیت‌های زیبای موضوع اثر می پردازد. بنابراین مقدمه عبارت است از بررسی موضوع، نه اینکه آن را در مسئله‌ای کلی تر و مبهم‌تر بیان کنیم بلکه آن را در چهار چوبی موجز و شفاف قرار دهیم. مسائل مطرح شده را باید بطور دقیق و کامل تنظیم کنیم، حرکت‌های مختلف فکری اثر را با توجه به ارتباط‌های عمیقی که هر قسمت را به موضوع اصلی مربوط می‌سازد مشخص نمایم، آنگاه آنچه را از اثر برداشت کرده‌ایم و می‌خواهیم ثابت کنیم مطرح نمائیم. کلیه مطالب مقدمه باید از وحدت برخوردار باشند.

۲ - تجزیه و تحلیل جزء به جزء : درصفحات دیگر به طور کامل طبقه بندی شده در اینجا فقط متذکر می شویم که نباید در تجزیه و تحلیل دقیقاً واسطه یا رابطی در بین بخش‌ها وجود داشته باشد یعنی نباید یک قسمت یا پل مربوط کنندهٔ دو فکر به طور مستقل وجود داشته باشد. بلکه در

پایان هر بخش و یا ابتدای بخش جدید می توان دربارهٔ فکر جدید یادآوری کرد و در این صورت این یادآوری و ارتباط باید منطقی باشد.
۳ - نتیجه : نتیجه هدف نهائی ما در نقد است. و برداشت مسئله ای را که در مقدمه مطرح شده و در تجزیه و تحلیل جزء به جزء بحث و استدلال شده، ارائه می دهد. این برداشت بایستی در چند جمله خلاصه و خیلی روشن جمع بندی شود. نتیجه، مهمترین بخش یک نقد است و باید به اندازه کافی روشن و شفاف باشد.

برای نقد آثار نمایشی دو شیوه وجود دارد : ۱- نقد بر اساس قواعد ارسطویی. ۲- نقد مدرن نقد بر اساس قواعد ارسطویی بیشتر برای نمایشنامه‌های کلاسیک به کار می‌رود.

برای نقد نمایشنامه های کلاسیک باید به موارد زیر توجه شود :
۱- زندگی نویسنده.
۲- نمایشنامه های دیگر، آثار ادبی - هنری و موقعیت نمایشنامهٔ مورد نظر در میان آثار او.
۳- موقعیت جغرافیایی، وقایع تاریخی، مذهبی، سیاسی، اجتماعی، هنری، اقتصادی دورانی که نویسنده زندگی می‌کرده است و اگر نمایشنامه با مسائل جهانی سروکار دارد باید به وقایع مهم جهانی در آن زمان توجه شود.
سپس باید خلاصه‌ای از متن نمایشنامه داده شود، آنگاه برحسب نوع نمایشنامه، به بررسی انطباق قواعد ارسطویی بر آن بپردازیم :
- موضوع اصلی "بن مایه" و موضوعات فرعی (تم‌ها) را استخراج کنیم.
- رعایت وحدت‌های چهارگانه (موضوع، زمان، مکان و لحن) را بررسی نماییم.
- به بررسی ساختار یا اسکلت نمایشنامه (پرده‌ها و صحنه‌ها) بپردازیم.
- ببینیم "تعریف" یا اکسپوزیسیون در ابتدای نمایشنامه عمل شده است و چگونه؟ با پرولوگ Prologue یا پره لود Prélude به کمک همسرایان یا به وسیلهٔ قهرمان و دیگر پرسناژها؟
- شخصیت اول، قهرمان یا (پروتاگونیست Protagoniste) شخصیت مقابل یا رقیب او (آنتاگونیست Antagoniste) و شخصیت‌های دیگر و تحول آنها را در طول نمایشنامه بررسی کنیم.
- کنش‌ها و کشمکش‌ها و وحدت اضداد را بررسی نمائیم.
- نقطهٔ اوج نمایشنامه، تعلیق و گره‌گشایی توضیح داده شود.
- اسطوره‌ها، تصویرها و نمادهای به کار برده شده در متن، صداها، موسیقی و رنگ‌ها را با توجه به شرح صحنه ها بررسی نماییم.
- فضا، زمان، زبان و سبک نمایشنامه را توضیح دهیم.
- احتمالاً اجراهای مختلف نمایشنامه را که در واقع برداشت‌های متفاوت از یک متن هستند بررسی نماییم.

نقد درام‌های قرن‌های نوزده و بیست

"در هر اثری هدف خالق آن را در نظر آورید، زیرا هیچ‌کس نمی تواند بر بیش از آنچه آنها منظور

داشته اند احاطه یابد. از آنجاست که به تاریخ و شرح احوال روی می آوریم تا هدف هنرمند را تعیین کنیم و ذوق عصر او و نیز طرقی را که موجب ارضاء آن است مورد مطالعه قرار می دهیم".
پوپ شاعر قرن ۱۸ انگلیس

برای تجزیه و تحلیل نمایشنامه های قرن نوزده و بیست که بیشتر از نوع درام هستند باید نکات زیر را مورد توجه و بررسی قرار داد :

۱ - زندگی کامل نویسنده :

الف : تاریخ و عصری که نویسنده در آن زندگی کرده و به خصوص زمانی که نمایشنامه را نوشته در رابطه با وقایع تاریخی، سیاسی، اجتماعی واقتصادی شهر، کشورش وجهان و در صورت مهاجرت، میهن جدیدش.

ب : زندگی خصوصی و خانوادگی نویسنده

ج : زندگی اجتماعی - سیاسی او

د : فلسفه : ایدئولوژی و سبک ادبی نویسنده

۲- مشخصات اثر :

الف - جای اثر در میان سایر آثار نویسنده و یافتن خط فکری وی در آثار گذشته‌اش ومقایسه اثر مورد تجزیه و تحلیل با سایر آثار نویسنده.

ب - انگیزه نگارش نمایشنامه و ریشه های تاریخی آن (نطفه نمایشنامه، بررسی احتمالی داستان یا کتابی که مبنای نمایشنامه بوده است).

ج - عنوان نمایشنامه و معانی مختلف آن و اینکه چه قدر در رابطه با موضوع اصلی نمایشنامه درست انتخاب شده است.

د - موضوع اصلی نمایشنامه.

ه - اسکلت یا ساختار نمایشنامه و نوع آن با توجه به قواعد و سبک‌های مختلف تئاتر.

و - مکان و محیط داستان نمایشنامه.

۳ - فضای صحنه ای :

الف - نور

ب - رنگ‌ها

ج - دکور در هر پرده، تابلو، صحنه و رابطهٔ آنها با موضوع اصلی نمایشنامه و پرسناژها.

د - بررسی هر یک از اشیاء که در شرح صحنه آمده و مورد استفاده و زبان نمادین آنها در ارتباط با موضوع اصلی نمایشنامه و پرسناژها.

۴ - حرکت دراماتیک :

الف - تصویر ها و نماد های صحنه ای.

ب - صداها و موسیقی

ج - زمان

د - زبان و سبک

۵ - پرسناژها :

الف : قهرمان یا نا قهرمان (پرسناژ محور)
ب : پرسناژ یا پرسناژهای ردهٔ اول در ارتباط با پرسناژ محور (پرسناژ همسر)
ج : پرسناژهای ردهٔ دوم و حاشیه ای (پرسناژ پیرامونی یا مداری)
د : پرسناژهای نمادی (سمبلیک)، با توجه به معانی مختلف فرهنگی- اجتماعی سمبل.
ه : پرسناژهای بدون نام.
و : پرسناژهای غایب
ز : پرسناژ کر (همسرایان) یا صدا
ح : پرسناژ شیء
و : پرسناژ نور

در مورد همهٔ پرسناژها باید خصوصیات فیزیکی، روانی، اجتماعی - سیاسی، مذهبی و سطح دانش یا مهارت آنها و روابطشان را با سایر پرسناژها بررسی کنیم.

با بررسی موارد فوق، باید بتوانیم برداشت‌مان از نمایشنامه را به اثبات برسانیم. این نوع بررسی می تواند به ابتکار ناقد و با توجه به نمایشنامه‌های مختلف تغییر یابد.

نقد اجرای نمایشنامه

همان‌طور که برای نقد متن یک نمایشنامه، منقد باید مکتب‌ها، جریان‌ها و جنبش‌های هنری، ادبی، فلسفی، روان‌شناسی، سیاسی، اجتماعی، مذهبی و ایدئولوژیکی، سنت‌ها و آداب و رسوم اخلاقی ملت‌ها را بشناسد. برای نقد اجرای نمایش علاوه بر اینها باید نمادها و نشانه های قرار دادی تئاتر را بشناسد و زبان نور، رنگ‌ها، موسیقی و مورد استفادهٔ آنها را در تئاتر بداند.

برای نقد اجرای نمایشنامه، منقد باید در درجهٔ اول متن نمایش را خوانده باشد و بعد نمایش را ببیند. در کشورهای غربی مرسوم است که یک پرونده (دوسیه) به هنگام ورود منقد به تئاتر به او می‌دهند و یا با دعوتنامه برای او می‌فرستند. در این پرونده اسامی بازیگران، همکاران هنرمند - وفقط هنرمندان طراح - که در یک برنامه (بروشور) چند صفحه‌ای که نظر نویسنده (در صورتی که وجود داشته باشد) و حتماً برداشت کارگردان در یک یا دو صفحه نوشته شده است، همراه چند عکس از صحنه های متفاوت، همچنین آفیش نمایش، وجود دارد.

منقد دفترچهٔ یاداشتی همراه دارد و به هنگام دیدن نمایش آنچه به نظرش می رسد یادداشت می- کند.

برای نقد اجرای نمایشنامه، باید از مدارکی که مدیر تئاتر یا کارگردان یا نماینده مطبوعاتی کارگردان در اختیار او می‌گذارند، استفاده کند و به برداشت کارگردان از نمایشنامه توجه نماید و با دقت ببیند کارگردان چقدر در جان بخشیدن به نمایشنامه موفقیت داشته و خلاق بوده است. معمولاً منتقدین ادبی سعی می‌کنند مسایل هنرپیشگان را مورد توجه قرار ندهند. تماشاگر، در تئاتر چیزی جز پدیدهٔ نمایش، که حاصل ارتباط هایش با بازیگران است و نمایشنامه نویس‌ها آنها را به حساب می آورند، نمی بیند. این مطلب هیچ شکی را برای آنهایی که هم نویسنده هستند و هم بازیگر و نسل آنها از شکسپیر تا مارسل آشار تا امروز ادامه دارد، به وجود نمی آورد. از آن گذشته بسیاری از نمایشنامه نویس‌ها برای بازیگران می نویسند.

بازیگر فقط ارائه دهندهٔ نقش نیست، او الهام دهنده است. مانکن زنده ای است که به وسیلهٔ او دیگران بطور کاملاً طبیعی یک رویا را که هنوز مبهم است، شخصیت می بخشند. بازیگر بزرگ یک الهام‌بخش ماهر است.
هنرپیشه یک پرسناژ را بازی می کند و ستارهٔ مشهور یک قهرمان را مجسم می‌کند.

برای نقد دانشگاهی یک نمایش، اگر منقد نمایش را ندیده باشد، لازم است:

۱ - نسخه ای ازنمایشنامه که برای تمرین نمایش آماده یا اقتباس شده است،
۲ - دفترچهٔ کارگردانی،
۳ - طرح‌های صحنه و لباس‌ها،
۴ - عکس‌ها، گراورها و منابع تصویری دیگر نمایش،
۵ - نقد و بررسی‌های اجرای اولیه در مطبوعات و کتاب‌ها،
۶- یادداشت‌های بازیگران برای خلق شخصیت‌های نمایش(دفترچهٔ بازیگری)،
۷ - موسیقی‌هایی که برای نمایش‌های معین به کار رفته‌اند چنانکه در متن نمایشنامه یا دفتر یادداشت کارگردان تصریح شده باشد،
۸ - یادداشت‌های کارگردان مربوط به حرکات موزون و اکروباسی در نمایش، انواع آنها، کروگرافی حرکات موزون،
۹ - اسناد قانونی و حقوقی مربوط به اجرای نمایش،
۱۰ - اسناد مربوط به صحنه و حقوق و قراردادهای مربوط به ساختمان تئاتر، بازیگران، طراحان و نمایشنامه نویس،
۱۱ - احکام، قوانین و مقرراتی که به وسیلهٔ دولت در بارهٔ تئاتر یا دست اندرکاران آن در محل اجرا، صادر شده است،
۱۲ - اسناد مربوط به تعداد اجراهای نمایش، دستمزد، اجازهٔ نویسنده یا ناشر،
۱۳ - انواع تبلیغات: آگهی در روزنامه‌ها، دیوارکوب‌ها، تبلیغات تلویزیون،
۱۴ - موقعیت ساختمان تئاتر در شهر، ماشین‌های صحنه، وسایل نورپردازی در صحنه، وسایل صدا پراکنی و افکت های مخصوص،
۱۵ - تابلوها و نقاشی‌های روی اشیا و دکور، نقاشی‌های دیواری،
۱۶ - مدارک مربوط به زندگی شخصی و هنری نویسنده و کارگردان و بازیگران نقش آفرین،
۱۷ - نامه هایی که بین نویسنده و مجریان تئاتر رد و بدل شده است،
۱۸ - احتمالاً وصیت نامه ها را دقیقاً بررسی نماید.

در مورد اجراهای نمایشنامه‌های غربی متأسفانه به علت نبودن قانون "کپی رایت" کارگردانان کم تجربه و ساده طلب، بدون آگاهی و شناخت کامل نمایشنامه و موقعیت تاریخی - اجتماعی، اقتصادی، مذهبی و ایدئولوژیکی جامعه‌ای که نویسنده در آن زندگی کرده است، نمایشنامه‌ای را به صحنه می‌برند که گاهی از اهداف و نظرات نویسنده بسیار دور است و به فرهنگ ما نیز شباهتی ندارد.

بهترین نقد، نقدی است که تا حد ممکن بی طرفانه باشد، البته کار مشکلی است زیرا با توجه به

علاقه‌ای که منتقد می‌تواند به نویسنده، کارگردان، بازیگران و یا طراحان صحنه داشته باشد، همچنین با توجه به ذوق و سلیقه و معیارهای هر منقد، دشوار است که نقد صد در صد بی‌طرفانه باشد، با این حال اگر منتقد از پیش‌داوری‌ها و جانبداری‌های خود، آگاه باشد، می تواند آنها را در داوری خود دخالت ندهد. هر چند درجه ای از جانبداری اجتناب ناپذیر است (اما برای نقد دانشگاهی نادیده گرفتن و تحریف مدارک برای تحصیل یک پیش‌داوری یا اثبات یک نظریه، نابخشودنی است.).

نتیجه :

نقد بر تجربیات شخصی استوار است.

نقد علم نیست. هنری است که با قواعد و روش های خاص خود. قضاوت آثار انسانی است و چون به قول "هیپولیت تن" "انسان مثل هر چیز و موجود زنده با هوایی که تنفس می‌کند تغییر می یابد [وهمواره در حال شدن است و با آنچه که کسب می‌کند و می‌آموزد، هر لحظه در برابر چشمان دیگری، موجود دیگر می‌نماید] بنابراین آنچه که بر رفتار و کردار و گفتار انسانی مبتنی است، مطلق نیست و درنتیجه نقد نمی‌تواند علم نامیده شود. قوانین و احکامی که دربارهٔ انسان صادر می شود نیز ازلی و ابدی نیستند و همیشه دربارهٔ آنها نمی‌تواند صادق باشد."

اما با نظر "تن" کاملا موافقیم و معتقدیم که ناقدان در هر دوره با توجه به پیشرفت‌های بشر در زمینه های‌فلسفه،روان‌شناسی،جامعه‌شناسی، اسطوره شناسی و کشفیات علمی، دیدگاه تازه نسبت به آثار هنری و نمایشی پیدا می کنند. که این دیدگاه به محیط جغرافیایی و تاریخی و مسایل سیاسی هر ملت و منطقه بستگی خواهد داشت. تنها یک استثنا وجود دارد، اینکه هر اثر نمایشی که موضوع آن را چالش‌های احساسی، عاطفی و غریزی تشکیل داده باشد، در همه جا و در طول تاریخ، نقد آنها به‌طور نسبی ثابت خواهد بود وبهترین معیار برای سنجش آنها معیارهای روان- شناسی، جامعه‌شناسی و اسطوره‌شناسی خواهد بود که با فن تجزیه و تحلیل هندسی، ارمه نوتیکی، فرم گرایی (زیبایی شناسی و زبان شناسی) نقد خواهد شد و به هرحال مبتنی خواهند بود بر تأثیر و تأثری که ناقد در برخورد اولیه با آن خواهد داشت و حس کنجکاوی‌اش برانگیخته خواهد شد و به آن خواهد اندیشید.

با قسمتی از نوشته های "رولان بارت"، آنجا که می گوید : "نقد علم نیست و با معناها سروکار دارد و دانش معناها را پدید می آورد"، موافقیم. اما با اینکه "مناسبت نقد با اثر همان مناسبت یک معنا با یک فرم است، و ناقد نمی‌تواند مدعی برگردان اثر و به ویژه روشن تر کردن آن باشد زیرا هیچ چیزی روشن تر از خود اثر وجود ندارد"، را قابل بحث می دانیم و معتقدیم که اگر ناقد از دانش کافی برخوردار باشد و اطلاعات دقیق دربارهٔ مؤلف و محیط جغرافیایی، تاریخی، سیاسی و مذهبی او به دست آورد و در زندگی خصوصی نویسنده با توجه به سنت ها و قوانین اجتماعی و فرهنگی سرزمین او آشنایی داشته باشد، البته که می تواند آنچه را که در نمایشنامه عینی نیست، دریابد و نکات مبهم را به کمک دانسته های خود و در پرتو عقل روشنی بخشد و به افزایش فهم و التذاذ مدد رساند زیرا نقد اگر علم نیست یک هنر است که از نظامی منسجم برخوردار است و ابزار آن معیارهایی است که برشمردیم.

این مکتب‌ها البته اغلب مثل دندانه های چرخ ها ی یک ساعت در هم اند و از یکدیگر مستقل نیستند. معمولاً هر مکتبی در مقابل یا برخلاف مکتب پیشین به وجود می‌آید، اما معیارهای سنجش مکتب‌ها می‌توانند مثل همهٔ اندیشه های انسانی در یک لحظه در قسمت آگاه ذهن ظاهر شوند. ناقد باید از بین آنها، آنکه بیشتر بر اثر مورد نظر انطباق دارد، انتخاب و متن نمایشی و نمایش را با محک آنها بسنجد.

اگر به بحث های ناقدان و پدیدآورندگان مکتب‌ها توجه کنیم، بحث آنها بر سر چهار واژه : مؤلف، متن (اثر هنری)، فرم یا شکل و محتوا است. می توانیم همهٔ آنها را به دو دسته تقسیم کنیم : آنها که معتقدند با شناخت مؤلف می‌توان متن را بهتر فهمید و آنها که بر این اعتقادند که محتوای متن و اثر هنری، خود گویاست و به مؤلف کاری ندارند. هر دو دسته می توانند معتقد به شکل یا فرم باشند و یا آنکه باور داشته باشند که محتوا شکل را می‌سازد. به نظر نویسندهٔ این سطور هیچ میوه ای از درخت جدا نیست، بدون درخت میوه نیست و میوه تولید همان درخت است و باید نمایشنامه و نمایش را با توجه به همهٔ مکتب ها و در نظر گرفتن شکل و محتوا با روشی که گفته شد، نقد کرد.

اما همه کس نمی تواند این ذوق هنری را داشته باشد. مشهور است که "ویکتور هوگو" که میانهٔ خوبی با "سنت بوو" نداشت به او خرده گرفته بود که چون ذوق شاعری و داستان نویسی ندارد به نقد پناه برده است.

ولی امروزه با توجه به آثار "سنت بوو" می توانیم بگوییم که اگر ذوق شاعری و داستان نویسی نداشته است اما از دانش و بینش والا یی برخوردار بوده و بخصوص استعداد درک و فهم آنچه را که می خوانده و یا می دیده، داشته است و همواره از قوهٔ عقل برای نقدهای ادبی اش استفاده نموده است.

چیزی که متأسفانه امروز در جامعهٔ ما به‌خصوص در مورد نقد آثار ادبی کمتر مورد توجه است.

چنان که سی و پنج سال پیش، دکتر علی شریعتی در مقدمهٔ ترجمهٔ خود از کتاب در نقد و ادب. نوشته دکتر مندور نگاشته بود : "در دنیای امروز هرکس دست به هر کاری می‌زند، نیمچه تخصصی دارد و روز به روز هم به تخصصی بودن اهمیت می دهند. امروزه گویا تنها چیزی که احتیاج به تخصص ندارد، نقد است. وقتی منتقد در آنچه از آن سخن می گوید خبرت و بصیرت ندارد جز رشک و بد سگالی برای او چه محرک دیگر می‌توان شناخت؟ درست است که منتقد باید بر آنچه عیب و زشتی در یک اثر هست، انگشت نهد و نیک و بد را از یکدیگر باز شناسد، لیکن منتقد راستین آن نیست که در نظر اول زشتی‌ها و ناراستی‌ها را تمیز دهد. منتقد واقعی کسی است که نیکی‌ها را نیز کشف کند و زیبایی‌ها را به درستی ادراک نماید و این کار البته ذوق و همت می‌خواهد و تنها جسارت کافی نیست و همهٔ پریشانی و بی سامانی که در کار نقد ادبی در روزگار ما هست، از همین جاست."

به نظر می آید این نقد بر نقدها هنوز هم می تواند باب روز باشد.

فهرست منابع

ارسطو و فن شعر، تألیف و ترجمهٔ دکتر عبدالحسین زرین کوب، چاپ سوم، انتشارات امیر کبیر، تهران، ۱۳۸۱.

تاریخچهٔ زیبایی شناسی و نقد هنر. اتینگهاوزن. ترجمهٔ دکتر یعقوب آژند.

تاریخچهٔ نقد ادبی. ورنون هال. ترجمهٔ هادی آقاجانی، انتشارات رهنما. چاپ اول، تهران، ۱۳۷۹.

تاریخ کوتاه نقد ادبی، ورنون هال، ترجمهٔ عبدالله نژاد، انتشارات ترانه، مشهد.
جهان اسطوره شناسی. ترجمهٔ جلال ستاری. جلد یک و جلد سه. نشر مرکز، تهران، ۱۳۷۹.
خاطرات، رویاها، اندیشه ها. کارل گوستاو یونگ. ترجمهٔ پروین فرامرزی. مؤسسهٔ چاپ و انتشارات آستان قدس رضوی. چاپ دوم ۱۳۷۱.
دیدگاه‌های نقد ادبی، اثر ولبور اسکات و چند نوشته از تی. اس. الیوت، ترجمهٔ فریبرز سعادت، تهران
راهنمای رویکرد های نقد ادبی. گورین، لیبر، ویلینگهام، مورگان. ترجمهٔ زهرا میهنخواه. انتشارات اطلاعات، تهران، ۱۳۷۰.
شیوه‌های نقد ادبی. دیوید دینچر. ترجمهٔ محمدتقی صدقیانی.
مارکسیسم و نقد ادبی، تری ایگلتون، ترجمهٔ اکبر معصوم بیگی، نشر دیگر، تهران ۱۳۸۳.
در نقد و ادب، دکتر مندور، ترجمهٔ و حواشی دکتر علی شریعتی، چاپ کتابفروشی امیر کبیر، مشهد، ۱۳۴۶.
"واژه شناسی هرمنوتیک"، فرید دهدزی، مجلهٔ "جامعهٔ نو" سال اول، شمارهٔ ۹، آبان ماه ۱۳۸۱، تهران.
نقد و حقیقت، رولان بارت، ترجمهٔ شیرین‌دخت دقیقیان، نشر مرکز، چاپ دوم، تهران، ۱۳۸۲.
نقد ادبی، دکتر سیروس شمیسا. انتشارات فردوس، چاپ سوم، تهران،۱۳۸۱.
واژه نامهٔ هنر شاعری، میمنت میرصادقی(ذوالقدری)، کتاب مهناز، چاپ دوم، تهران ۱۳۷۶.
نوشته‌های تی. اس. الیوت، ترجمهٔ فریبرز سعادت

منابع خارجی

Brunetiere Ferdinand, La critique impressinniste,
in Essais de Littérature Contemporaine, Calmann-Lévy, 1891, Paris.
Durry Marie-Jeanne, **Guillaume Apollinaire, Alcools** , Tome I, P.20-23,
Sociëtë dédition denseignement Supérieur, 1956, Paris.
Ginestier Paul **Le théâtre contemporain dans le monde** , Essai de critique esthétique, préface dEtienne Souriau, de l'Institut. Presses Universitaires de France, 1961, Paris.
iraud V., "Critique et psychologie", La critique littéraire, Les théories, les mëthodes, P. 9-16, Ed. Montaigne 1946, Paris.
France Anatole (1822-1924), **La vie littéraire** , lère série, Préface, Ed. Calmann-Lëvy, 1888, Paris.
Lagarde André et Michard Laurent,Textes et Littérature, XVIIIème siècle, Ed. Bordas, 1966, Paris.
ierron Agnés, Dictionnaire de **la langue du théâtre,** Ed.Robert. 2002, Paris.
Robert Paul, **Robert,** Dictionnaire de la langue française, Ed. Robert, 1990, Paris.
ainte -Beuve Charles-Augustin, "Le moi biographique" Pierre Corneille, in Portraits Littéraires, 1829, Paris.
Taine Hippolyte, Le beau, expression dun "temps", Madame de La Fayette, in **Essais de critique et** d'Histoire, Hachette, Paris,1857.