پراکندگی و بحران در نقد ادبی

عبدالعلی دست غیب

نقد ادبی دانشی است که آثار هنری کلامی را می‌سنجد و ساختار درونی و برونی آنها را می‌شکافد و جهات متفاوت و گاه متضادشان را نشان می‌دهد. این دانش شاخه‌ای از فلسفه و ادبیات است و در روشنگری آن‌ها کار نمایانی بعهده دارد. البته باید دانست که نظریهٔ ادبی، تفسیر، تأویل ، توضیح و جستار زیبا شناختی 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 ارزش سنجی و ارزش گذاری آن نیز می‌پردازد و مانند چراغی راهنما هنرمند و هنردوست را راهنمائی می‌کند و مایهٔ اصلی و ژرفای شعر یا قصه یا اثری فلسفی را آشکار می‌سازد. به گفته الیوت: «گهگاه 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 ایجاد هماهنگ ساختنی دوباره است. آنچه ما مشاهده می‌کنیم تا اندازه‌ای همان منظره است امّا در دورنمایی متفاوت و بسیار دور. در زمینهٔ مشاهده...اشیاء تازه و شگفت انگیزی موجودند که باید به دقّت و با تناسب به سوی اشیاء آشناتری، که هم اکنون در افق پدیدار شده‌اند، کشانده شوند، جایی که ممتازترین آثار در برابر دیدگان بی‌سلاح شایستهٔ دیدن گردد.»

نقد ادبی پیرو اصول و متوجه هدف است و باید بیان آن روشن، دقیق و صریح باشد. مرحلهٔ نخست کار ناقد مرحلهٔ پژوهش و جستجوست. جستجوی متن هنری و شناخت نوع نقد کاراً و سودمند. مرحلهٔ دوم مرحلهٔ تفکر دربارهٔ شکل و محتوای اثر است که متضمن دوری از پیشداوری است. سپس مرحلهٔ مقایسه و تحلیل متن است. امّا این ابزار به گفته الیوت نباید حاکم بر داوری ناقد شود و او را به افراط و تفریط ببرد. به همین دلیل کشف صورت حساب شستشوی جامهٔ شکسپیر یا پیدا شدن نامه‌ای از حافظ ـ که چیزهایی بی اهمیّت بوده ـ گاه ممکن است در حل غوامض آثار این دو شاعر بزرگ بسیار کاراً و سودمند افتد.

نقد ادبی می‌تواند خود تا مرتبهٔ اثری هنری اوج گیرد از این رو 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 در واقع ادبیاتی است که تعیین کنندهٔ موضوع خویش است.

این نقد عملکرد مشخص «زبانی» دارد هم دربارهٔ نوشتار دیگری داوری می‌کند، هم به قسمی به استدلال علمی و فلسفی می‌پردازد و هم امتیاز ادبی پیدا می‌کند. در مثل کتاب «ضد واگنر» نیچه با دارا بودن هر سه امتیازی که بر شمردیم، در بین آثار فلسفی و هنری نیز ممتاز است و نویسندهٔ آن اسلوبی ویژه و والا دارد و در هنر نویسندگی نیز چیره دست است. کتاب‌های نقد ادبی «پور رویال» سنت بو و «فضای ادبیات» موریس بلانشت نیز تا حدودی خصلت ادبی دارند.

نقد از جهت لغوی به معنای «بهین چیزی گزیدن» و «جدا کردن دینار و درهم سره از ناسره است» و نیز به معنای آشکار کردن نیکی‌ها و بدی‌های سخن. واژهٔ Kritikos در زبان یونانی نیز به معنای تشخیص و داوری است. یعنی هنر، فرا روند یا اصول داوری آثار ادبی است که باز سنجی آنها را ممکن می‌سازد، پس بر خلاف تصور عام، نقد با عیب جوئی تفاوت دارد. برخی نقدها توضیحی یا ذوقی است مانند این داوری جامی دربارهٔ حافظ که گفته است: « بیشتر اشعار او لطیف است». یا تعریضی و ویرانگر است. در مثل ناقدی دربارهٔ یولیسس *(Ulysses)* جیمز جویس نوشته است که این کتاب مانند تپه‌ای از تپاله است که کرم‌ها در آن بلولند و از پشت ذره‌بینی یا دوربین سینما از آن فیلمبرداری کرده باشند در حالی که طرفداران این رومان می‌گویند: «یولیسس» فریاد اعتراضی تراژیک است در برابر خروارها لفاظی سطحی و دور از صداقتی که نویسندگان بازاری بیرون داده‌اند.

د.ا.ج. لارنس در برابر کسانی که می‌خواهند «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 ارزش‌هائی سرو کار 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. پس این داد و بیدادهای مربوط به سبک، شکل، طبقه‌بندی‌های شبه علمی و تحلیل‌های تقلید شده از اسلوب گیاه‌شناسی جز شعارهای گستاخانه و بسیار خسته کننده نیست.

امّا ه.ویس *F. R. Leavis* نظر دیگری دارد: تحلیل و داوری آثار هنری از آنِ «نقاد» است که باید توانائی 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 است. هر قدر تجربه و تجربهٔ زندگانی «ناقد» بیشتر باشد اثر ادبی را بهتر خواهد شناخت و آگاهی وسیع‌تر او را در ادراک بیشتر، یاری خواهد کرد. امّا کار خرد «نقّاد» همان است که بود. در اختیار گرفتن واکنش‌های خود در برابر اثر و تعیین ویژگی‌های آن به آن گونه که در اثر نهفته است.»

بهرحال گویا نمی‌توان بدون «نقد» سرکرد هر چند اثر ادبی بر نقد تقدم دارد امّا گاه نیز اثر ادبی به سبب راهنمایی ناقد به‌وجود می‌آید یا بهتر می‌شود.

رومانتیک‌ها باور داشتند که نقد شکل زائد و طفیلی آثار ادبی است و دانشی است که بر شکل مقدم خود بنیاد می‌شود، و تقلید و توضیح قدرت آفرینشگرانهٔ هنرمند است. به دیگر سخن در ذوق هنری ناقد شک نباید کرد امّا در قدرت آفرینش هنری او تردید بسیار هست 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 البته به سود خود و از هنرمند بهره می‌گیرند و خوانندهٔ او را معدودتر می‌سازند و اشخاصی هستند بی‌ثمر و بی‌ابتکار! در این جا مشکل دیگری نیز خود را نشان می‌دهد و آن این دعوی است که :«نقد و ناقد مصنوعی و ذوق و سلیقهٔ

مردم طبیعی است» چنانکه به رغم نبود ناقد یا ناقد بصیر درگذشته این مردم بوده‌اند که هنر فردوسی، سعدی، حافظ و مولوی ... را دریافته‌اند و «تحفهٔ سخن این شاعران را دست به دست برده‌اند» به این اعتبار نقد و ناقد لازم نیست و حتی چخوف گفته است که ناقدان مانند خرمگس هستند که اسب را از شخم زدن باز می‌دارند. امّا این داوری را می‌توان تعریضی دانست بر ناقدانی که به جای شناختن و شناساندن اثر به عیب جوئی از آن می‌پردازند. نقّادی که با سلاح بینش علمی و سخن سنجی مجهز است، نقد را وسیلهٔ والا ساختن کار هنرمند قرار می‌دهد 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 می‌ماند و به صورت خامی تفسیر می‌شود. آن جا که اثر هنری خاموش می‌ماند، ناقد به سخن درمی‌آید. در آثار ادبی معانی ژرفی نهفته است و ناقد بصیر آن‌ها را از پنهانی بیرون می‌آورد و هنر شاعر یا قصه‌نویس را روشن و مشخص می‌کند. او در خواندن آثار ادبی وارد حوزهٔ تفکر می‌شود و می‌خواهد بداند که این آثار چه‌اند و سودشان چیست؟

چه تمایلاتی را خشنود می‌سازند؟ چرا نوشته و خوانده می‌شوند؟ نقد ادبی نوعی نظر ورزی نیز هست و می‌پرسد شعر یا قصه یا درام چیست و اینکه اثر عرضه شده امتیاز هنری دارد یا ندارد؟ البته هیچ نقدی نمی‌تواند آن اندازه رسا و کامل باشد که همهٔ جوانب اثری می‌مانند 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 متضمن فعالیت‌های تصمیم یافته باشد. به گفتهٔ الیوت «ارسطو در فن شعر خود مطالبی نوشته که درک ما را از آثار تراژدی نویسان یونانی تیزتر کرده است. و نیز کالریج در رسالهٔ «دفاع از شعر» به سوی تعمیم‌هائی دربارهٔ شعر کشانده شده و به این نتیجه رسیده که این‌ها بزرگترین سودها را در بردارد و نیز وردزورث دربارهٔ ماهیّت شعر اظهاراتی دارد که گرچه مفصّل است ولی حاصلی دارد بیش از آنچه او خود تشخیص می‌داد.» البته خود شاعران یا قصه‌نویسان ... نیز دربارهٔ کار خود داوری کرده اند. فردوسی سخن خود را کاخی می‌داند که از باد و باران گزند نمی‌یابد. تالستوی درباره «جنگ و صلح» خود نوشته است: فروتنی به کنار! این اثری است همطراز ایلیاد. ایبسن گفته است: «امپراطور و ناصری» بزرگترین اثر اوست و بخش‌هایی از «پرگینت» تمثیلی نیست. در این جا البته این ایبسن ناقد است که سخن می‌گوید.

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

نداند که ما را سر جنگ نیست
و گرنه مجال سخن تنگ نیست

امّا آنچه سعدی در این زمینه ـ به عنوان آزمایش ـ ساخته است، ناتوانی او را در سرودن شعر رزمی نشان می‌دهد و نتوانسته است «آزمون» خود را با قانون عام ادب پیوند دهد. امّا کار ناقد بر بنیاد کل ادبیات استوار است و او سندی بدست می‌دهد که همهٔ دانش پژوهان بتوانند آن را بیازمایند امّا حوزهٔ کار او بیرون از عرصهٔ ادبیات نیست و در نتیجه باید فرض‌ها و اصول خود را از آثار ادبی بیرون آورد.

ناقد نخست باید اثر ادبی را به دقّت بخواند و ادراک کند و خلاصه‌ای استقرائی از آن فراهم بیاورد و اصول انتقادی خود را بر پایهٔ شناخت دقیق بگذارد. این اصول را از باورها، فلسفه‌ها و سیاست ... بدست نمی‌توان آورد. ناقد اصول و مفهوم‌های خود را از مطالعهٔ جدی و عملی ادبیات بدست می‌آورد و بر آن نیست تا ساختمان نظری تفکر خود را بر اثر ادبی تحمیل کند. و آن گاه باید به اصولی خود وفادار بماند و شاعر و نویسنده را در بستر تاریخی ظهور آن‌ها بسنجد. تردیدی نیست که در حوزهٔ نقد نیز ستیزه و تضاد موجود است که بعضی‌ها سه نمونه ممکن راه حل این تضاد را بدست داده‌اند:

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

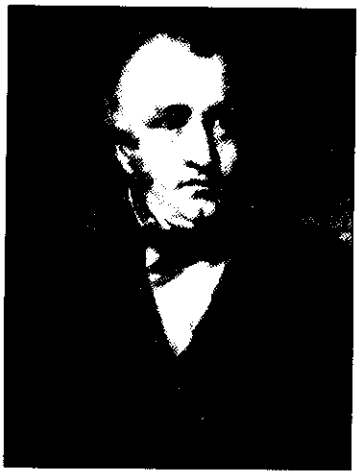
ب: مصالحهٔ جبهه‌ها که در آن طرفین مخاصمه تفاوت‌ها و تمایزهای خود را به طور مساوی حفظ کنند.

ج: احراز ثبات و آرامش به وسیلهٔ وضع با هم بودن خصمانه که در آن طرفین نزاع، حوزهٔ تصرفی خود را با سدها و موانع ضروری استحکام بخشند و آن را از دستیابی دشمن مصون دارند.

در نمونه‌های الف و ب راه حل بدست آمده وسیلهٔ زور و غلبه است یا به وسیلهٔ ترغیب و مصالحه در حالی که در نمونهٔ ج راه حلی بدست می‌آید به وسیلهٔ جدائی و انفرادی که با طرح و الگویی ویژه ایجاد می‌شود و این راه حل بر بنیاد عدم تصدیق دو جانبهٔ برتری حریف استوار شده است. نمونه‌های الف و ب در شرائط زندگانی امروز، گزینشی واقعگرایانه نیست. در عرصهٔ تعادل موجود قدرتها، هیچ یک از طرفین نزاع، احتمالاً دیگری را از حوزهٔ جدال بیرون نمی‌کند و این واقعیتی است که ژرفا و جدیّت « دو قطبی بودن» را می‌رساند و می‌گوید هر قطبی می‌تواند قطب دیگر را واژگونه سازد و به کیش خود درآورد.

تند روان که جوانترند بهتر می‌توانند در انتظار نتیجه این تحول بمانند، به همین دلیل مصالحه‌ای در این زمینه ممکن نیست. نیروهای محرکهٔ وضعیت موجود در نتیجه به سبب نقص‌ها و کوتاهی‌های یاد شده، نمونهٔ ج را مطلوب می‌شمارد. طرفداران فرا دهش‌ها، ارابه‌های خود را گِرد آنچه برای‌شان باقی مانده فراهم می‌آورند در حالی که نظریه پردازان تندرو، حوزهٔ تصرفی خود را استوار می‌سازند و برای پیشروی بعدی منتظر فرصت مناسب‌اند. حاصل کار صلحی است مسلح که مایهٔ خشنودی هیچ یک از طرفین نیست امّا هر یک از آنها را در اشتراکی جزئی در زمینهٔ روش‌ها و برنامه راضی می‌کند.

اگر نیک بنگریم بین کسانی که از دیدگاه اخلاق نقد می‌نویسند و کسانی که طرفدار نقد روان‌شناختی یا نقد اسطوره‌ای هستند تعارض وجود دارد. از دیدگاه نقد اخلاقی اثری خوب است که در آن آموزشی اخلاقی موجود باشد و نوشته‌هایی که به وصف سرشت‌ها می‌پردازند، فساد اخلاقی بوجود می‌آورند. افلاطون



آثار نقد ادبی دانشی است که هنری کلامی را می‌سنجد و ساختار درونی و برونی آنها را می‌شکافد و جهات متفاوت و گاه متضادشان را نشان می‌دهد. این دانش شاخه‌ای از فلسفه و ادبیات است و در روشنگری آن‌ها کار نمایانی بعهده دارد.

بنیادگذار این قسم نقد با انتقاد از هومر و دیگر شاعران یونان که به وصف کردار رب النوع‌ها و خون‌ریزی و تهاجم پهلوانان می‌پرداختند، فرمان می‌دهد که آثار اینان را دو راز دسترس جوانان قرار دهند و خود آنها را نیز از شهر آرمانی Utopia بیرون رانند زیرا این شاعران و آثار ایشان نیروی تخیّل جوانان را بکار می‌اندازند و مانع از خرد ورزی ایشان می‌شوند از دیدگاه افلاطون انسان با چشم خرد می‌تواند حقیقت‌ها (ایده‌ها) را ببیند، پس راه پرورش حقیقی راه خرد ورزی و خرد آموزی است. قرن‌ها پس از افلاطون، تالستوی این آهنگ را به صدا درآورد که آثار بودلر و مالارمه و واگنر و حتی آثار شکسپیر بدآموز است و باید از دسترس کتابخوان‌ها دور نگاهداشته شود.

امّا طرفداران نقد روان شناسی و نقد اسطوره‌ای می‌گویند آثار هنری انسان و نیازها و سرشت‌های او را نشان می‌دهد. اگر هومر قصه‌های رزمی را به نظم درآورده چیزی بیرون از عرصهٔ زیست بشری نگفته است. در درام «پرومته ئوس» آخیلوس ستیزه‌ای حماسی اساس کار نمایشنامه‌نویس است و این ستیزه یکی از وجوه بنیادی کار انسان را به نمایش در می‌آورد.

پرومته‌ئوس آتش را از زئوس می‌رباید و به گناه این کار بر خرسنگی در کوه قفقاز به زنجیر بسته می‌شود. پرومته‌ئوس - که در زبان یونانی به معنای پیشگو و پیش بین است، انسان را دوست می‌دارد و می‌خواهد به انسان کمک کند تا او شبها در تاریکی نماند. پژوهشگران این اسطوره را معرف وضعی ابتدائی می‌دانند. در وضعی که انسان از موقعیت طبیعی آغازین خود بیرون آمده و به راه تمدن گام گذاشته است. در اسطوره می‌خوانیم که پرومته‌ئوس، آتش را در چوب مجوّف درختی از تیرهٔ سرخس روی لایه‌ای خاکستر حمل می‌کند تا دستش نسوزد. در جزیره‌های یونان حتی امروز روستائیان آتش را به همین ترتیب جا به جا می‌کنند. در این پیشرفت تمدنی مسأله‌ای در خور توجه وجود دارد. بر آمدن از حالت طبیعی آغازین با ظهور توانائی عقلانی همراه بوده است. پرومته‌ئوس می‌گوید:

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 ... پیش از این انسان‌ها در سرگشتگی و اغتشاش بر چیزها دست می‌سودند. کردار ایشان همه به راستی محاسبه ای ناخردمندانه بود.

تمدن خاستگاه خود را تحلیل ادراک و مفهوم‌ها دارد و کشف قاعده دیدن و شنیدن «زیرا در آغاز انسان‌ها چشم داشتند امّا بی‌هدف به پیرامون خود می‌نگریستند، گوش داشتند اما نمی‌شنیدند «انسان‌ها سپس یاد می‌گیرند خوب بنگرند و خوب بشنوند و پیشگوئی کنند و طلوع و غروب ستارگان را کشف کنند، اعداد و حروف را بیاموزند و علامت‌های نمادین اختراع کنند. البته در اسطوره‌ها مطالبی دیگر نیز وجود دارد که هم سیر تمدنی انسان را نشان می‌دهد و هم امیال و شهوات او را. در مثل اسطورهٔ ضحاک ماردوش که فردوسی آن را به استادی بازسازی کرده‌است، معرف وضع سلطه‌گری آدمی است. ضحاک، مرداس شاه پدر خود را می‌کشد و به اغوالی اهریمن عمل می‌کند و سپس خود، شاه می‌شود، اهریمن بعد او را به خوردن گوشت وسوسه می‌کند. در نتیجهٔ گوشتخواری، بر سر دوش ضحاک دو مار سهمگین می‌روید و (به شکنجه و رنج دچار می‌شود. اهریمن بدکنش در این لحظه در کسوت پزشک به او اندرز می‌گوید هر روز دو جوان را بکشد و مغز آنها را خوراک مارها سازد تا از رنج برهد... مدتی بعد ضحاک به ایرانشهر روی می‌آورد و جمشید را که از راه ایزدی منحرف شده شکست میدهد و با ارّه به دو نیم می‌کند و شاه ایران می‌شود و بسیاری از مردم را تباه می‌کند تا فرجامین روز در می‌رسد. مردم به راهنمایی کاوهٔ آهنگر و فریدون به قصر ستمگر می‌روند و او را دستگیر می‌کنند و به فرمان فریدون در کوه دماوند به زنجیر می‌کشند: «ضحاک مار دوش مُغرب کلمه دهاک همان اژدهای سه سر اوستاست که در شاهنامه همچون شهریاری بیدادگر با چهره و گوهر انسانی پدیدار شده است.»

در نقد روان شناختی نیز امیال بشری منعکس شده در آثار ادبی مطالعه می‌شود. گفته‌اند که در انسان نیروها و امیالی هست که حالت مکتوم دارد و منتظر فرصت است تا به نوعی آشکار شود. این نیروها اگر در فردی هوشمند و با ذوق پیدا شود به صورت شعر و موسیقی و قصهٔ دل انگیز تجلّی می‌کند و اگر در شخصی ناپرورده بروز کند موجب قتل و جنایت می‌شود. به تعبیر فروید «برادران کارامازوف» در داستایفسکی که مسالهٔ پدر کشی را طرح می‌کند از تمایل خود نویسنده به کشتن پدر سرچشمه گرفته است. او پدر را منفور می‌داشته امّا قادر نبوده است به او تعرّض کند پس برای جبران آرزوها و امیال نابرآورده شدهٔ خود به نوشتن رومان دست زده. نیچه که در زمینهٔ روانکاوی پیشگام فروید است می‌گوید: «شور جنسی Passion تا قلهٔ جان انسان نیز بالا می‌رود» هم چنین مادی بو ناپارت شاگرد فروید آثار ادگار آلن پو را تحلیل می‌کند و به این نتیجه می‌رسد که «پو» شیفته جسد مردگان بوده. او چنان مادر متوفایش را دوست می‌داشته که دیگر نمی‌توانسته با هیچ زنی بیامیزد پس برای رهایش خود به الکل و قصه نویسی و شعر سرائی روی می‌آورد. ناقد می‌گوید اگر «پو» به این کارها نپرداخته بود بدون تردید جنایتکار از آب در می‌آمد.

ناقدان جامعه شناسی برآنند تا رابطهٔ بنیادی هنر و تحولات اجتماعی را کشف کنند. تروتسکی می‌گوید: «آفرینش هنری همیشه نتیجهٔ غامض تحول درونی صُور قدیمی است که واقعیت می‌یابد. این محصول زیر نفوذ انگیزه‌های جدیدی است که بیرون از هنرمند قرار دارد.هنر در وسیع‌ترین معنا، نوعی کار دستی 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.» پس جهات هنر، بازتابندهٔ سویه‌های گونه‌گون تحول هنر در بستر تحول اجتماعی است.

جنبهٔ نخست، جنبهٔ زیباشناختی اثری ادبی است که هنر را در محدودهٔ «شناسائی» تحلیل می‌کند و نشان می‌دهد که چه اندازه فرا روندهای اجتماعی در ساختار اثری هنری منعکس می‌شود و نیز این فرا روندها تا چه حَد در گرایش‌های مربوط به سبک و رابطه بین صوَر هنری و مفاهیم زیباشناختی اثر (معنا،

طرفداران نقد روان‌شناسی و نقد اسطوره‌ای می‌گویند آثار هنری، انسان و نیازها و سرشت‌های او را نشان می‌دهد. اگر هومر قصه‌های رزمی را به نظم درآورده چیزی بیرون از عرصهٔ زیست بشری نگفته است.

محتوا، شکل، تصویر، زیبائی نقص ...) آن تأثیر داشته است.

جنبهٔ دوم، جنبهٔ اجتماعی اثر هنری است که متضمن بالیدن هنر در زمینهٔ اجتماعی است و برحسب این واقعیت نفوذ طبقه‌ها را در شکل گرفتن اثر هنری مطالعه می‌کند. گروه‌ها و طبقه‌های اجتماعی از هنر چه انتظاراتی دارند و اثر هنری چگونه این انتظارها و نیازها را بر می‌آورد و سپس ماهیت ایدئولوژیک اثر هنری را می‌پژوهد.

جنبهٔ سوم، جنبهٔ اجتماعی ـ هنری آثار است و این حوزهٔ واسطی است که به دشواری می‌توان آن را تعریف کرد امّا حاوی هر دو سویهٔ اجتماعی و زیباشناختی اثر هنری است. در این حوزه می‌پرسیم که: هنر تا چه اندازه از خودشناسایی دارد؟ مقامش در جامعه چیست؟ و رابطه‌اش با تحولات اجتماعی چگونه است؟ نقد جامعه‌شناختی به طور عمده باور دارد که صُور موسیقی، نقاشی، شعر و قصه ... همه محصول کار و تحول اجتماعی است. ارزش و اعتبار صُور هنری نه به خالص بودن آن بلکه به برانگیختن ادراک و اندیشهٔ هنرمند برای نشان دادن سیمای جامعه و شناخت آن وابسته است.

عمل (پراکسیس) انسانی از سویهٔ وجودی نیز به بحث گذاشته شده، امّا این عمل فردی است در حوزهٔ گزینش. از نظر هیدگر هم نمودها و هم انسان زمانی شناخته می‌شوند که خود را به نمایش درآورند. نمودهایی مانند خورشید، درخت و چشمه و حتی سخن انسان قسمی نمود است، برمی‌آید درنگ می‌کند و در این درنگ خود را نشان می‌دهد. ما در برابر این نمودها باید به پرسش دست ببریم و از هستی و بودن بپرسیم. اصالت هر چیزی در همین برآمدن و درنگ کردن است. کار در این زمینه انسان را از وضع راکد بیرون می‌آورد و جوهر وجودی او را آشکار می‌سازد. همانطور که هیدگر در «سرچشمهٔ کار هنری» تأکید می‌کند، حقیقتی که به وسیله کار ورزیده می‌شود آن گشوده شدنی است که در ـ این ـ جا بودن (Dasein) را مُجاز می‌دارد خود را از شوریدگی (وجد) جدا کند؛ و جدی که بر حسب اتفاق آن را در میان باشندگان محبوس می‌سازد، و به این ترتیب متعهد فراهم آوردن جا به جائی و تعویضی می‌شود که در خود گشودگی باشندگان، بودن (وجود) را مجاز می‌دارد خود را همچون گشودگی و تهی بودن عیان سازد. حقیقت کار هنری که همچون این قدرت تعویض تفکّر شده (و هیدگر در این جا آن را هم چنین با واژگان فیشته‌ای اصل کننده و جنبنده Anstos فرا می‌خواند)، چیزی نیست که تفکر بتواند بر پا دارد با عشق به آن اتصال یابد. کار می‌تواند جابه جا شدن را بورزد زیرا در شکل آفریده شده‌اش ـ از طرح توضیحی به درون «آن بودن» و «چنان بودن» نابش باز پس می‌نشیند.

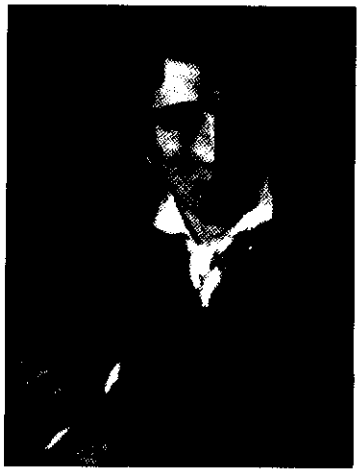
آنچه ویژگی اصل و آغاز دارد، یعنی کار است،همچون این کار، چیزی است که کار را به پیش خود می‌افکند و به طور مدام آن را در اطراف خود افکنده است. هر قدر کار بنیادی‌تر خود را گشوده کند، خاصه تک بودن این چیزی که هست بیشتر تابان می‌شود، یعنی بیشتر هست تا اینکه بیشتر نباشد... در فر آوردن کار، این عرضه کردن «آن چیزی که هست» نهفته است.

این است علّت اینکه راه تحقیق هیدگر در «سرچشمهٔ کار هنری» باید از اثر هنری به سوی شیئی، و نه از شیئی به سوی اثر هنری (آن سان که در اصل کوشش و آزمون شده بود) پیش برود زیرا این کار هنری است که امکان دسترسی به ویژگی «خاکی و زمینی» شیئی یعنی چنین بودن معمایی و رمز آمیز را به ما می‌دهد. هیدگر این وضع اخیر را در پایان شکاکیگری (aporetic) رنجبار وضعی می‌یابد که تفلسف‌های سنّت عقلانی غربی آن را بسته و ممنوع کرده است. آنچه اثر هنری را قادر می‌سازد «دازاین» را به درون آگاهی فضای پویایی «تهی بودن» به عنوان مکان و ظهور «اصل» منتقل می‌سازد، خودِ ساختار متمایز یا مجادله‌ای کار است، همینطور ایجاد منشاء متفاوت آن در مبادلهٔ دو جانبه «ساختن» و «ذخیره کردن»، در حالی که ساختن (آفریدن) تبلور غیر گزاره‌ای پیکره‌بندی محدود بر بنیاد «تهی بودن» است، «ذخیره کردن»، نگهداری و حفظ، خصلت غیر گزاره‌ای کار و قدرت تعویض است. مراد هیدگر آنست که نشان بدهد کار و تفکر ، شعر سرودن و اندیشیدن پشت و روی یک سکه است و هنر و شعر سرائی حالتی قدسی است و می‌خواهد آغازهای وجودی بشری را زنده کند. این گونه عمل آن قسم عملی نیست که جامعه شناس در نظر دارد. در واقع عمل هیدگری بی‌عملی است و نظارهٔ هستی و وجود است. وجود باید از افق زمان طلوع کند و درون آدمیان را به نور خود روشن سازد. بر بنیاد همین تفکر است که نقد تأویلی به وجود آمده و کسانی مانند گادامر و هرش E.D.Hirsch به آن پرداخته اند.

هر منوتیک یا دانش تأویل ریشه در فرا دهش کلاسیک ـ یهودی تمدن غربی دارد و از تفسیر متونی مانند عهد عقیق و تلمود الهام گرفته. نخست شلایرماخر مترجم آثار افلاطون به این مهم پرداخت. در آن زمان مسأله این بود که آیا متنی مانند عهد عتیق بر خود متکی است و باید بر این اساس آن را خواند یا باید وسیله خاخام‌ها تفسیر و آموخته شود؟ به نظر شلایرماخر تأویل دو جنبهٔ ماهوی دارد دستور زبانی و روان شناختی (فنی). گفتار یا نوشتار جزئی از نظام زبانی است و فهمیدن آنها منحصراً به وسیلهٔ شناخت این نظام ممکن خواهد شد. ما در صورتی هر بیانی را درک خواهیم کرد که آن را در متن زندگانی نویسنده و گویندهٔ آن درک کنیم. پس حوزهٔ ادراکی مشترکی بین گوینده و نویسنده و مخاطب آنها موجود است و توجه به زمینه اثر هنری به آن معنا می‌دهد. اسلوب نگارش نویسنده و شاعر نیز باید مورد توجه قرار گیرد.

فهم هر چیزی از دیدگاه دیلتای جزء کاته گوری زندگانی است. انسان به طور مدام خود را در موقعیت‌هائی در می‌یابد که باید در آن موقعیت‌ها رویدادها را بفهمد تا به جائی برسد که تصمیم بگیرد دست به عمل بزند. عمل انسانی مشتمل بر «تجربهٔ زنده» است و فهم روش شناختی جلوه‌های پایدار زندگانی، تفسیر نام دارد.

مطالبی که در این جا یاد شد قسمی نظریه سازی است و گرچه حاوی آراء انتقادی نیز هست کار نقد را آشفته ساخته است و از این قسم است آراء نورتروپ فرای نویسندهٔ «آناتومی نقد» که در کار نقد به کهن الگوها اهمیّت می‌دهد و می‌کوشد برای هر نوع هنری و ادبی الگوئی کهن پیدا کند.



از نظر هیدگر هم نمودها وهم انسان زمانی شناخته می‌شوند که خود را به نمایش در آورند. نمودهایی مانند خورشید، درخت و چشمه و حتی سخن انسان قسمی نمود است، برمی‌آید، درنگ می‌کند و در این درنگ خود را نشان می‌دهد.

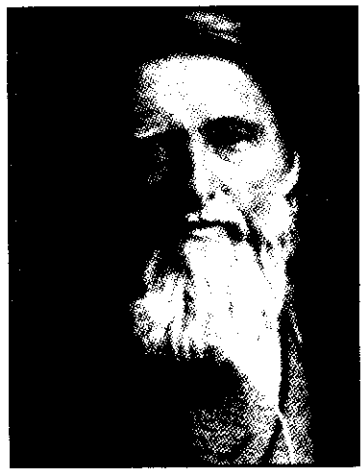
او در زمینهٔ کار خود پنج ساختار معنائی پیدا کرده است. او هریک از انواع ادبی را به فصلی اسناد می‌دهد. کمدی را به بهار، رومانس را به تابستان، تراژدی را به پائیز و طنز و استهزا (Irony) را به زمستان. از جمله دلائل او یکی این است که در یونان باستان نمایشنامه‌های کمدی را در مثل در بهار نمایش می‌دادند و نمایشنامه‌های تراژدی را در پائیز. گوئی فصل‌ها با گونه‌های ادبی تناسبی داشته است. فرای می‌نویسد:

معنای شعر و ساختار تصویر خیالی (ایماژ) آن، الگوئی است ثابت، پنج ساختار معنائی را که در این جا به بحث گذاشتیم، با کاربُرد قیاس موسیقائی، می‌توان گفت کلیدهائی هستند که ساختارهای یاد شده با آن‌ها نوشته شده است او در انجام کار مجموعه‌ای هماهنگ گشته‌اند. ولی بیان نقلی متضمن حرکتی است از ساختاری به ساختار دیگر. عرصهٔ چنین حرکتی به آشکار باید سه حوزهٔ بینابینی باشد. حوزه‌های مکاشفه‌ای apocalyptic و اهریمنی (دوزخی)demonic ـ که ساختارهای همانی استعماری تاب باشند ـ نمایانگر ثبوت همیشگی‌اند و اجازه می‌دهند به آسانی و به طور ذاتی همچون فردوس و دوزخ فرا افکنی شوند، در جائی که زندگانی پیوسته هست امّا خبری از شور و شَر زندگانی نیست. شباهت‌های بیگناهی و تجربه، سازگار شدن اسطوره را با طبیعت به نمایش می‌گذارند. آنها نه شهر و باغ بلکه فرا روند ساختن و کاشتن را در مقصد نهائی روئیت انسانی عرضه می‌دارند. شکل بنیادی این فرا روند، حرکتی است مدّور: تناوب توفیق و شکست، تلاش و آسایش، زندگانی و مرگ، ضرب آهنگ این فرا روند است. پس کاته گوری‌های هفت گانهٔ تصویر خیالی ما می‌تواند همچون صُور متفاوت حرکت دَوَرانی یا حرکت مدور دیده شود. به این ترتیب:

۱ـ حوزهٔ اولین فرا روند یا حرکت اصلی همانا فرا روند مرگ و رستاخیز است یا غیاب و بازگشت یا تجسد و عقب نشینی رب النوع. این فعالیت رب النوع معمولاً با یک یا چند فرا روند ادواری طبیعت یکی می‌شود یا پیوند می‌یابد. رب النوع می‌تواند خورشید باشد که شب می‌میرد و روز زاده می‌شود یا زایش سالانه پس از خواب زمستانی باشد و می‌تواند ایزد گیاهی باشد که در پائیز می‌میرد و در بهار زنده می‌شود، یا همانطور که در داستان‌های زاده شدن بودا می‌بینیم، می‌تواند رب النوع متجسّد باشد و در همهٔ ادوار زندگانی دورانی انسانی و حیوانی ... بگذرد. در مقام رب النوع به تعریف، جاوید است. سیمای ویژه و عادی همه این اسطوره‌ها حاکی از این است که الهه مرده به صورت همان شخص زنده می‌شود از این روز اصل اسطوره‌ای یا مجرد پیوستاری از همانی و وحدت زندگانی فرد است.

۲ـ حوزهٔ آتش اجرام آسمانی: این حوزه سه ضرب آهنگ مهم ادواری عرضه می‌کند، آشکارتر از همه سفر روزانهٔ الههٔ خورشید است در سراسر آسمان که همچون قایقی به حرکت ادامه می‌دهد.

فرای سپس از حوزه‌های گیاهی (حوزهٔ مرگ در رستاخیز، زمستان و بهار) و حوزهٔ نماد آب: باران، چشمه‌سار، دریا، کودکی، نوجوانی، میانه سالی، پیری... سخن می‌گوید و وضع آنها را در آثار ادبی به آزمون می‌گذارد.



هریک از انواع ادبی، نوعی اسطوره است و اسطوره؛ اصل ساختاری مستقر شکل ادبی است و کهن الگو اساساً عنصری از عناصر بیان و تجربهٔ هنری است.

هریک از انواع ادبی، نوعی اسطوره است (اسطوره Mythosدر یونانی به معنای روایت ـ آئینی است) و اسطوره: اصل ساختاری مستقر شکل ادبی است و کهن الگو اساساً عنصری از عناصر بیان و تجربهٔ هنری است.

گیلبرت موری از طرفداران نقدکهن الگو و نقد اسطوره‌ای پس از یاد کرد دومتن اورستس و هملت و برشماری روایت‌های متفاوت آن می‌کوشد این دو تراژدی را با هم مقایسه کند. او می‌گوید که در وضعیت کلی، همه روایت‌ها در بنیاد مشابه‌اند. قهرمان فرزند شاهی است که از سوی غاصبی کشته شده. غاصب که جوانتر و از خویشان شاهِ کشته شده است به اورنگ شاهی می‌نشیند. همسر شاه پیشین به همسری غاصب درمی‌آید. قهرمان به الهام فرمانی آسمانی کار انتقام را به عهده می‌گیرد و به پایان می‌رساند. در همهٔ روایت‌ها، پروا و ترسی در زمینهٔ کشتن مادر ـ از سوی قهرمان ـ دیده می‌شود. در روایت‌های کهن تر مادر کشته نمی‌شود. در هملت شکسپیر، گرترود برحسب تصادف کشته می‌شود. در روایت‌های یونانی، مادر به عمد از بین می‌رود امّا هراس این عمل، خرد قهرمان را مختل می‌سازد. در همه روایت‌ها قهرمان به نوعی محصور در سایهٔ دیوانگی می‌شود و این در زمینهٔ کل خصلت نمایشی او مهم و بنیادی است. هملت جوان وانمود می‌کند که دیوانه است ولی خصلت او نشان می‌دهد که او از قسمی شوریدگی و دیوانگی دور نیست. در اورستس، قهرمان پس از کشتن مادر کاملاً دیوانه می‌شود.

لودگی قهرمان نیز در همه روایت‌ها دیده می‌شود. گفتار هملت در برخی از صحنه‌ها نمونهٔ شکسپیری لوده و دلقک را نشان می‌دهد (ر.ک به گفت و گوی او با پولونیوس، صحنه ۲ پردهٔ ۲، و پس از اجرای نمایشنامه تأتر دوره‌گردها، صحنهٔ ۳، پردهٔ ۲) و نیز قهرمان به صورت مبدّل در می‌آید.

مردم گمان می‌برند او در انگلستان است و کلادیوس و درباریان می‌پندارند که او کشته شده، صحنه اوّل پرده پنجم. سپس مراسم دفن اوفلیا فرا می‌رسد. هملت پنهان شده ناگهان بیرون می‌جهد و خود را نشان می‌دهد: اینک من هملت دانمارکی هستم (صحنهٔ ۱ پردهٔ ۵) می‌نماید که این‌ها پژواک فریادی باشد که در تراژدی‌های یونانی نمونهٔ نوعی است:

این منم. اورستس پسر آگاممنون (اندروماخه ۸۸۴ ایفی ژنی ۱۳۶۱) مقایسه کنید این گفتارها را با گفتارهای قصه‌ای قدیمی هملت:

نام من هملت است! انتقام

طرفداران نقد اسطوره‌ای به همین طریق به عناصر نوعی آثار ادبی می‌رسند که در همهٔ زمان‌ها و مکان‌ها به طور مشابهی به روی صحنه می‌آید و این حکایت از این دارد که قضایای زندگانی مکرر می‌شود و از قانونی عام پیروی می‌کند.

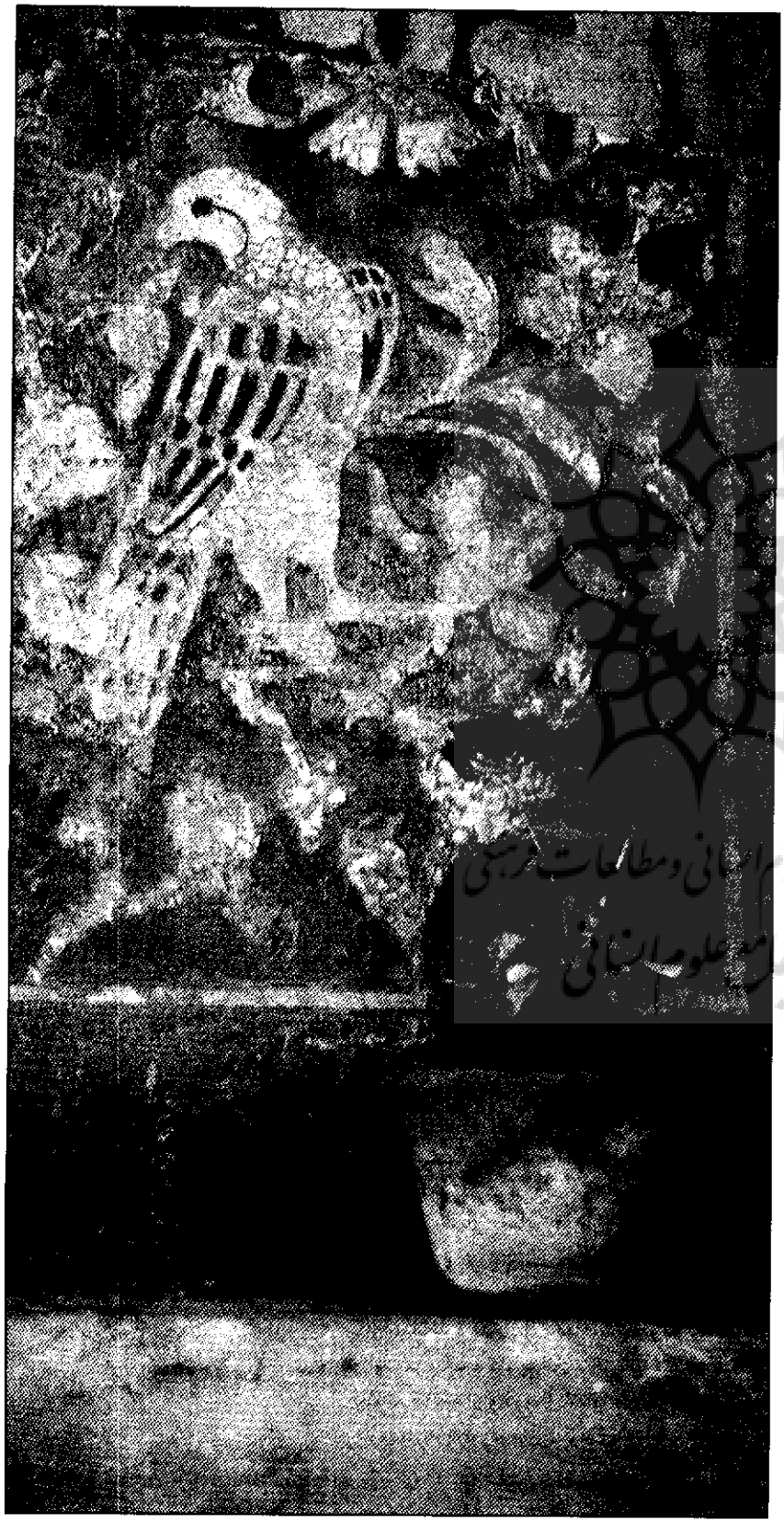
در این گونه نقدها، ناقد متوجه عوامل بیرون از متن است امّا در نقد ساختار گرائی و نقد صوری به عوامل درون متن مطالعه می‌شود: هر اثر ادبی به شیوهٔ خاص خود وجود دارد با نوع ویژهٔ حیات خود. نقد صوری که ریشهٔ آن به کالریج می‌رسد ـ به وحدتی زنده می‌اندیشد. آثار ادبی منحصراً به

وسیله واژگان خاص خود منتقل می‌شود و ناقد باید از مسائلی مانند وضعیت اجتماعی و حالات شخصی نهفته در پس پشت شعر یا قصه، مسائلی مانند دلالت‌های اخلاقی یا سیاسی دور شود و بر ساختار شعر و قصه متمرکز شود. پن وارن می‌گوید: شعر سرائی نهفته در عناصر ویژه نیست بلکه وابستهٔ ردیف روابط یعنی عامل ساختاری است که ما آن را شعر می‌نامیم.
پس ناقد شکل گرا عناصر را در روابط متقابل آنها می‌آزماید یعنی فرض می‌کند که معنا از مواد شکل Form (وزن، تصویر، حسن انتخاب کلمه...) و مواد محتوا (لحن، دور نمایه و ...) ساخته می‌شود که با هم، نه جدا از یکدیگر - عمل می‌کنند. اصول نظری نقد فرمالیستی را کلینت بروکس C.Brooks بدین گونه تفسیر می‌کند:
این نقد نخست آنچه را موضوع شناخت خود قرار داده توصیف و ارزش سنجی می‌کند و خود این نقد نیست مگر این توصیف و ارزش سنجی. پس نقد صورت گرا نخست متوجه وحدت اثر می‌شود. هر اثر ادبی کلیتی زنده به وجود می‌آورد که دال بر توفیق سازندهٔ آنست یا از ساختن چنین کلیتی ناتوانست که نشانهٔ عدم توفیق اوست. کلیت اثر ادبی در صورتی بدست می‌آید که اجزاء متفاوت آن با هم در کار ایجاد اثر به طور زنده و درونی مرتبط باشند. در ایجاد ارتباط صُوری اثر البته منطقی موجود است ولی پیوند صُوری از این مرز در می‌گذرد.

ادبیات مبلغ و مروج باورها نیست. به گفتهٔ آلن تیت مسائل اخلاقی ویژه، موضوع و هدف ادبیات است امّا هدف ادبیات ترویج رسم‌های اخلاقی نیست.
اصول نقد حوزه‌ای را مشخص می‌سازد که با نقد ادبی پیوند دارد امّا این اصولی هیچ روشی را برای نقد آثار پیش نمی‌نهد. بهره‌هائی که از ادبیات بدست می‌آید زیاد است امّا همه این بهره‌گیرها سرانجام بر پایه دانش ما دربارهٔ مفهوم اثر عرضه شده استوار است. این دانش، اصل و پایه است.

جیمز اسمیت در مثل می‌کوشد با یاری «نقد صوری» کمدی هر طور که بخواهی اثر شکسپیر را توضیح و نقد کند. او با توصیف مالیخولیا (اندوه) «ژاک» شخص اصلی نمایشنامه آغاز می‌کند و در این زمینه بین او و هملت شباهت‌هائی می‌یابد و نیز دز زمینه تردید و شک او و هملت و مکبث را یکسان می‌داند. شکاکیت این سه نفر درخور توجه است. هملت با تنفر و بی شکیبی سخن می‌گوید و مکبث با ستوه و خستگی و این‌ها برای ژاک ناشناخته است. این سه تن در زمینه‌هائی وجه مشترک دارند امّا ناهمانندی‌هایشان عظیم‌تر است.

با توجه به آرائی که آوردیم مشاهده می‌شود که کثرت تفکر ادبی راه را برای قسمی آشوب هموار کرده است و کار به جائی رسیده است که نقد جدید طرفدار خوانش متن‌ها برحسب فرهنگ و توانائی اشخاص‌است. اگر هر کسی از هر متنی درک و قرائتی خاص خویش داشته باشد و این خوانش در عالم خود برای خواننده‌اش معتبر باشد ناچار ما به چند راهه می‌رسیم و نیت اساسی هنرمند پار هوا می‌ماند و راه برای تفاسیر غیرممکن باز می‌شود. به همین دلیل هم نقد ادبی ما و هم نقد ادبی سرزمین‌های دیگر باید با بهره‌گیری از آراءِ متفاوت به اصولی به نسبت استوار و یقینی برسند که دیگر در معرض شک و تردید نباشد. شاید متفکرانی همچون ارسطو و هگل در آینده بتواند نظریه‌ای جامع و مانع برای حوزهٔ نقد ادبی بیابند و نقد را از سرگشتگی نجات دهند.□



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی