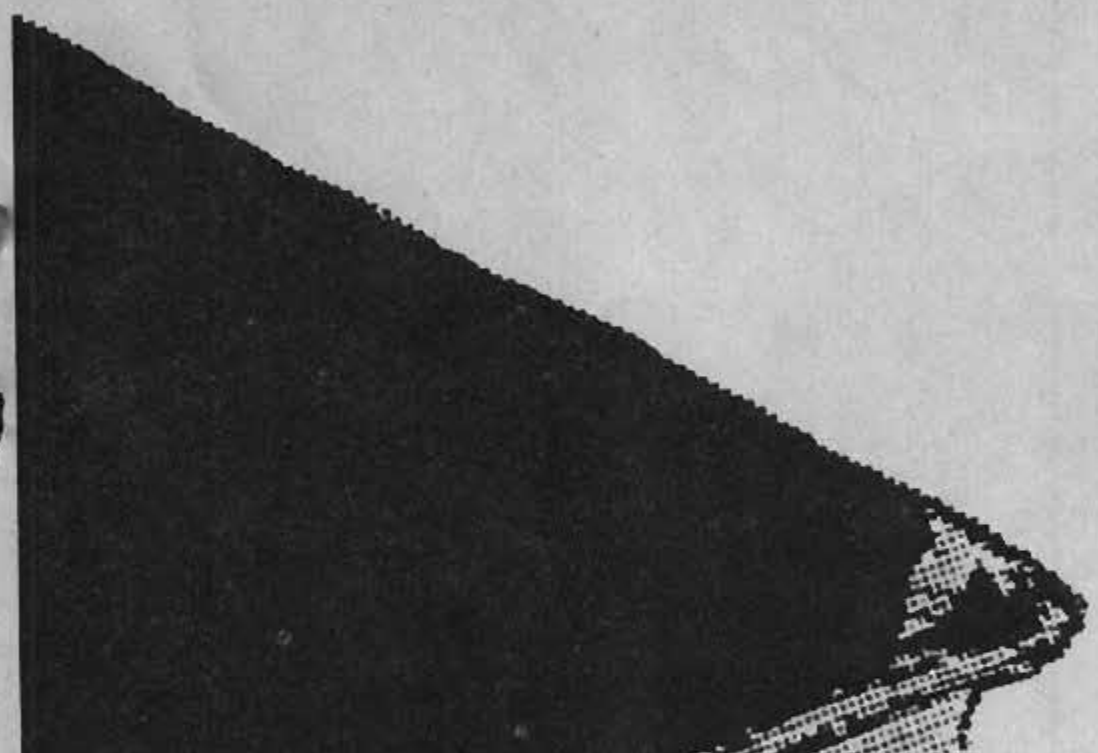


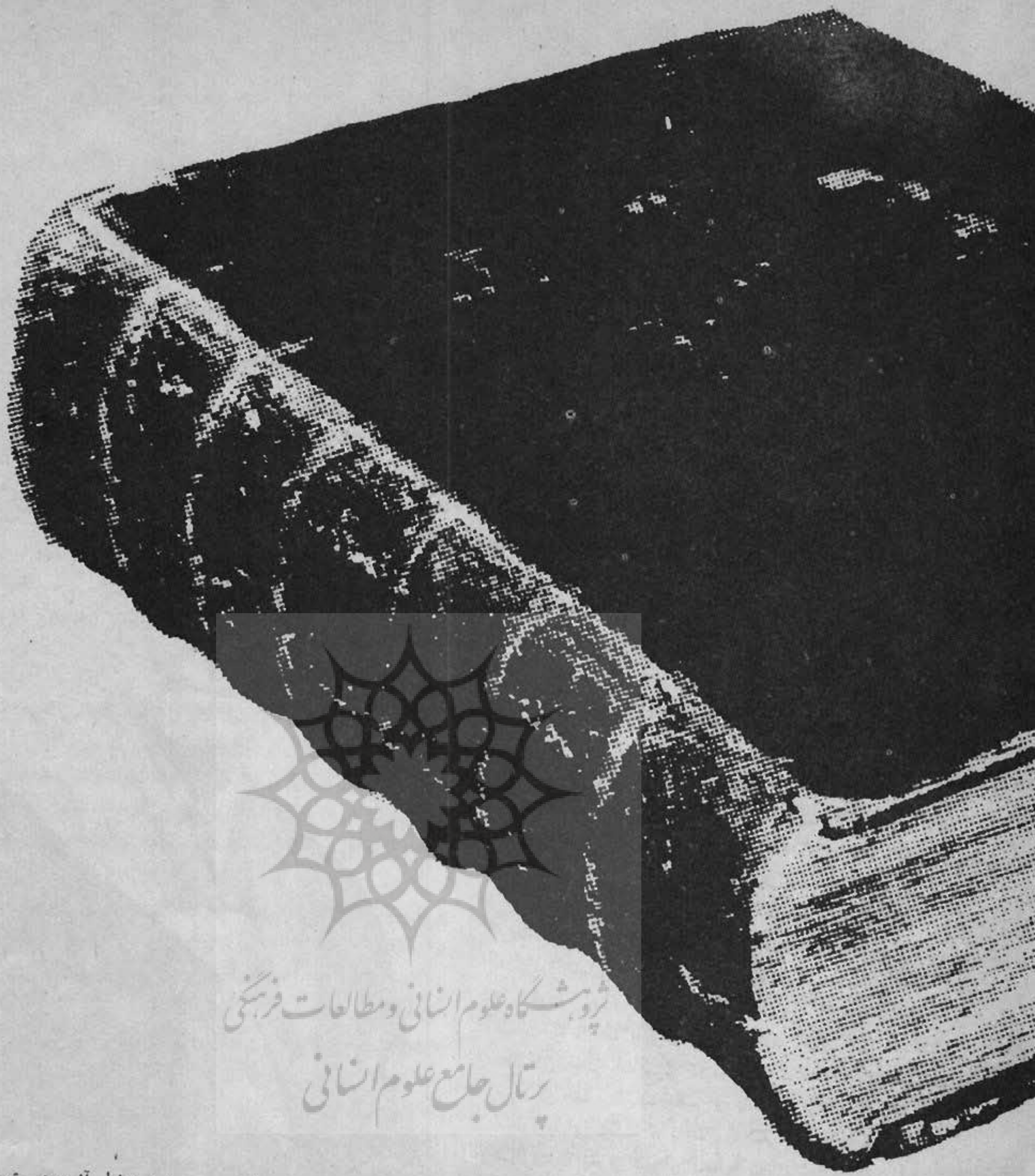
سنجش اثر ادبی

رنه ولک و آستین وارن
ترجمهٔ داریوش کریمی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

فهم تمایز بین «ارج گذاشتن» و «سنجش» اثر ادبی کار دشواری نیست. در طول تاریخ همواره به ادبیات شفاهی و ادبیات مکتوب «ارج گذاشته شده است»، به این معنی که به آن توجه شده است و در باب ارزندگی آن نظر مثبت روا داشته‌اند. اما منتقدان و فیلسوفانی که به «سنجش» ادبیات یا یک اثر ادبی ویژه پرداخته‌اند، گاه در نفی آن حکم کرده‌اند. در هر صورت، ما از رهگذر ابراز توجه است که به قضاوت دربارهٔ چیزی می‌پردازیم، با رجوع به اصلی مسلم، با اعمال معیارها و یا از طریق مقایسه با دیگر موضوعات و موارد به برآورد جایگاه آنچه توجه‌مان را جلب کرده است، اقدام می‌کنیم.

چنانچه تلاش کنیم تعلق خاطر انسان به ادبیات را به تفصیل توضیح دهیم، با دشواریهای مربوط به تعاریف مواجه می‌شویم. ادبیات، در هر معنی امروزی آن، تنها به تدریج از درون انبوههٔ فرهنگی آوازها، رقصها و مناسک مذهبی که منشأ آن را تشکیل می‌دهند، ظاهر شده است. برای توضیح جاذبهٔ ادبیات، این جاذبه را باید تحلیل کرد و عناصر آن را شناخت. به راستی چرا انسانها ادبیات را ارزشمند دانسته‌اند؟ چه نوع ارزشها، فواید و علایقی در آن یافته‌اند؟ به گمان ما، همه نوع؛ می‌توانیم پاسخ موجز هوراس را به «تفریح» و «تربیت» ترجمه کنیم، یا به «بازی» و «کار»، یا به «ارزش غایی» و «ارزش ناشی از سودمندی» یا به «هنر» و «تبلیغ»، هنر به مثابهٔ هدف در خود و هنر به مثابه آیین اجتماعی و مایهٔ همبستگی فرهنگی.



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

اما جستجوی معیار و یافتن پاسخ برای این پرسش که چگونه باید ادبیات را سنجید نیازمند مقدمات و تعاریفی است، باید ادبیات را برای آنچه هست ارج گذاشت و آن را بر اساس ارزش ادبی آن و درجهٔ دستیابی به این ارزش ادبی سنجید.[1] مسائل مربوط به جوهر و عملکرد و سنجش ادبیات باید لزوماً در ارتباط تنگاتنگ با یکدیگر طرح شوند. سودمندی چیزی را ـ سودمندی همیشگی و یا می‌توان گفت اختصاصی‌ترین سودمندی آن ـ جوهر یا ساختار آن چیز معین می‌کند، ماهیت آن به طور بالقوه آن چیزی است که عملکرد بالفعل آن را تشکیل می‌دهد. هر چیز در جوهر خود آن است که می‌تواند انجام دهد، آنچه می‌تواند انجام دهد و باید انجام دهد، خود آن چیز است. باید هر چه را به خاطر آنچه هست و باید انجام دهد ارج نهیم و ارزش آن را در مقایسه با دیگر موارد مشابه از نظر جوهر و عملکرد، بسنجیم.

سنجش بخش ادبیات بایستی بر پایهٔ جوهر ادبیات و درجهٔ نزدیکی به جوهر فوق انجام پذیرد. اما جوهر ادبیات چیست؟ از مفهوم «خودِ ادبیات» چه درمی‌یابیم؟ ادبیات «ناب» به چه معنی است؟ شیوهٔ به عبارت درآوردن این سؤالات به طور ضمنی مبین روندی تجزیه‌گرانه و تقلیلی است و در پاسخگویی به آنها به مفاهیم پیشنهاد شده برای «شعر ناب» ـ یعنی ایماژیسم (Imagism) ـ و یا تکرار اصوات (echolalia) می‌رسیم. اما اصرار بر یافتن شعر ناب از این طریق به ناچار به معنی شکستن

● اگر آثار بزرگ ادبی یعنی «کلاسیکها» ـ جایگاه خود را در تاریخ ادبی حفظ می‌کنند، این به خاطر سلسله‌ای از جاذبه‌ها و «عوامل» دگرگون‌شونده است. جاذبه‌هایی که در جلب علاقهٔ نسلهای مختلف مؤثر واقع می‌شوند.

آلباژ حاصل از صور خیال دیداری و خوش آوایی (euphony) و تجزیهٔ شعر به نقاشی و موسیقی است، چیزی که به نیست شدن شعر می‌انجامد.

چنین مفهومی از ناب بودن شعر بر تجزیهٔ عناصر آن استوار است، اما شایسته‌تر این است که تشکل شعری و کارکرد آن را نقطهٔ آغاز مطالعهٔ خود قراردهیم. مسئله این نیست که چه عناصری در شعر به کار می‌روند، بلکه چگونگی به کار بردن آنها و کارکرد هر یک از این عناصر است که تعیین می‌کند آیا اثر مورد نظر به ادبیات تعلق دارد یا نه.[۲] بعضی اصحاب قدیمی «ادبیات ناب» در نتیجهٔ اشتیاق برای تصحیح عقاید، صرف وجود باورهای اخلاقی و اجتماعی در داستان یا شعر را «ارتداد تهذیب» (didactic heresy) قلمداد کردند. اما ادبیات به خاطر وجود عقاید و آرایی که به گونهٔ مؤثرِ ادبی طرح شده‌اند ـ مصالحی از قبیل شخصیت و محیط داستانی که به عنوان جزء جدانشدنی اثر و به مثابهٔ مایه‌های کار هنرمند به کار رفته‌اند ـ لوث نمی‌شود. این قصد عملی است ـ یعنی تبلیغ و انگیزهٔ راهنمایی و عمل آنی را مورد نظر قرار دادن ـ که ادبیات در مفهوم امروزی، از آن مبراست. مراد ما از «مبرا» بودن، این نیست که داستان یا شعر فاقد هر گونه «عنصر» دارای قابلیت استقلال ـ یعنی عناصری که در صورت جدا کردنشان از متن، بتوان از آنها برداشت عملی و علمی کرد ـ است. همچنین، منظور ما این نیست که داستان یا شعر «ناب» را نمی‌توان روی هم رفته به نحوی غیر از آنچه طبیعت ناب آن اقتضا می‌کند خواند. از هر چیز می‌توان استفادهٔ بد برد و یا استفادهٔ ناکافی به عمل آورد، به این معنی که از هر چیز می‌توان در کارکردی که به طور تنگاتنگ به جوهر آن مربوط نیست استفاده کرد:

«همچون آنان که به کلیسا روی می‌آورند.
در پی آوای موسیقی، نه آنکه ایمان آورده باشند.»

شنل و ارواح مرده، نوشته‌های گوگول، در روزگار خود حتی توسط منتقدان بااستعداد نیز بد تفسیر شدند، اما این عقیده که نوشته‌های فوق، نوشته‌هایی تبلیغی بودند ـ تفسیر نادرستی که بر اساس بخشها و عناصر مجزایی از متن توجیه‌پذیر بود ـ را به سختی می‌توان با ترکیب ادبی استادانه و تمهیدات به کاررفتهٔ پیچیده‌ای چون طنز (irony)، نقیضه (parody)، بازی با کلمات، تقلید (mimicry) و برلسک (burlesque) جمع کرد.

● ارزشها به طور بالقوه در ساختارهای ادبی موجود هستند. این ارزشها آن گاه که توسط خوانندگان واجد شرایط مورد توجه و تعمق قرار می‌گیرند، متجلی می‌شوند و به ادراک درمی‌آیند.

آیا با تعریف کارکرد ادبیات می‌توانیم مشکلی از پیش پا برداریم؟ از جهتی، می‌توان گفت تمامی موضوع مطرح در زیباشناسی در تفاوت بین دو دیدگاه نهفته است: دیدگاهی که بر موجودیت «تجربهٔ زیباشناختیِ» مستقل و تجزیه‌نشدنی (عرصهٔ مستقل هنر) صحه می‌گذارد، و دیدگاهی که هنر را در خدمت علم و جامعه قرارمی‌دهد و چیزی مبهم به نام «ارزش زیباشناختی» را رد می‌کند، چیزی که در میانهٔ «دانش» و «عمل»، در میانهٔ علم و فلسفه از یک سو و اخلاقیات و سیاست از دیگر سو، قرار گرفته است.[۳] البته لزومی ندارد در نتیجهٔ انکار وجود «ارزش زیباشناختیِ» تجزیه‌نشدنی و نهایی، به انکار ارزش آثار ادبی بپردازیم. می‌توان به «تجزیه» و شکستن، و نسبت دادن ارزشهای متفاوت اثر هنری و یا هنر به آنچه که به مثابهٔ نظامهای ارزشی قطعی و معتبر شناخته می‌شوند، دست یازید. می‌توان مثل برخی فیلسوفان هنرها را گونه‌های دانش ابتدایی و کم مرتبه قلمداد کرد، و یا می‌توان مثل برخی اصلاح‌گران اجتماعی هنرها را بر حسب کارایی فرضی آنها دربرانگیختن عمل ارزیابی کرد. می‌توان ارزش هنرها (بخصوص ادبیات) را به طور مشخص در همه شمولی و گستردگی آنها یافت. این برای نویسندگان و منتقدان ادعای بزرگتری است تا ادعای حرفه‌ای بودن در آفرینش آثار ادبی و یا تفسیر آنها، چراکه برای «ذهن ادبی» نوعیِ اعتبار «پیامبرگونه» و امکان دستیابی به «حقیقتی» متمایز از حقایق علم و فلسفه، با گستردگی و عمق بیشتر، را فراهم می‌کند. اما این ادعاهای بزرگ دقیقاً به خاطر همین بزرگی‌شان به سختی قابل دفاع هستند، مگر اینکه بخواهیم در بازیی شرکت کنیم که در آن هر نظام ارزشی ـ خواه مذهب، فلسفه، علم اقتصاد و یا هنر ـ ادعا می‌کند که در شکل ویژهٔ خود، فراگیرندهٔ بهترین و حقیقی‌ترین بخش دیگر نظامها است.[۴] پذیرفتن موقعیت ادبیات به منزلهٔ یکی از هنرهای زیبا برای برخی اصحاب ادبیات چیزی معادلِ عدم اعتماد به نفس و یا حتی خیانت محسوب می‌شود. ادبیات مدعی است که هم شکل برتری از دانش و هم شکلی از عمل اخلاقی و اجتماعی است، آیا پس گرفتن این ادعاها در عین اینکه انکار موقعیت ادبیات است، به معنی انکار تعهد آن نیز نیست؟ آیا نمی‌بایست هر نظام ارزشی (مثل هر ملّت در حال رشد، آرمانگرا و یا هر شخص مطمئن به خود) بیش از آنچه که همسایگان یا رقبایش برای آن قایل می‌شوند ادعا کند؟

از این رو، برخی مدافعان ادبیات منکر این می‌شوند که ادبیات را بتوان به گونهٔ «هنر زیبا» و از منظر زیباشناختی مدّ نظر قرارداد. گروه دیگر، مفاهیم «ارزش زیباشناختی» و «تجربهٔ زیباشناختی» را، آنجا که تلویحا یا صریحا دایر بر وجود نوعی مقولهٔ منحصر به فرد باشد، رد می‌کنند. آیا اقلیم مستقل و مشخصی چون «تجربهٔ زیباشناختی» و یا اشیا و کیفیتهایی که بنا به ماهیت خود قادر به برانگیختن چنین تجربه‌ای باشند وجود دارد.

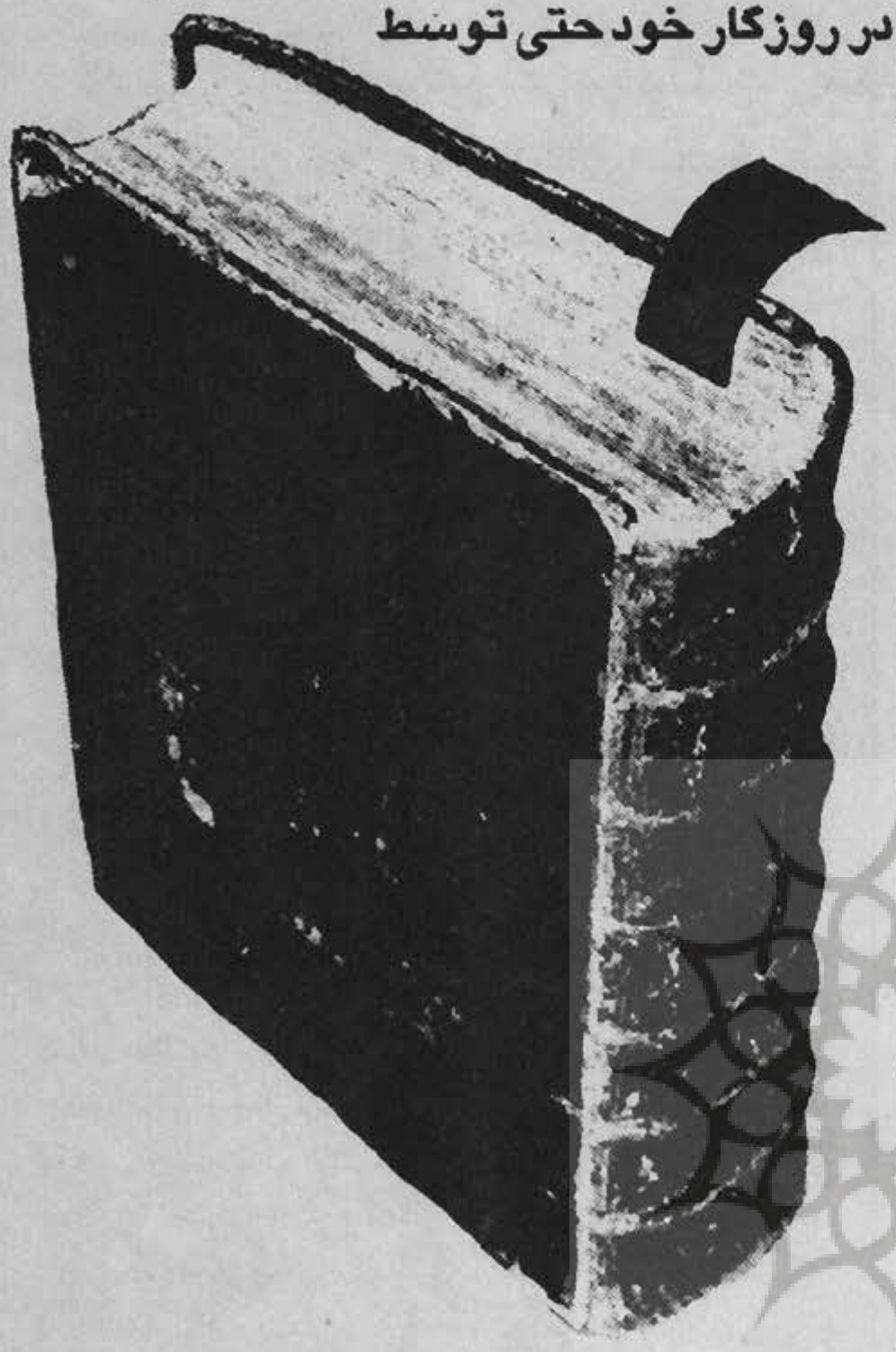
غالب فیلسوفان از زمان کانت، و غالب کسانی که به طور جدی با هنر سروکار داشته‌اند، توافق دارند که هنرهای زیبا، از جمله ادبیات، دارای نهاد (character) و ارزش منحصر به فرد هستند. همان طورکه تئودورگرین می‌گوید، نمی‌توان «کیفیت هنری را به کیفیتهای ابتدایی‌تر تجزیه کرد» او ادامه می‌دهد:

«کیفیتِ منحصر بفردِ اثر هنری می‌تواند تنها بدون واسطه درک شود، کیفیتی که می‌تواند به نمایش درآید، امّا نمی‌توان آن را به تعریف درآورد یا حتی توصیف کرد».[۵]

بین فیلسوفان در مورد کیفیت تجربهٔ منحصر به فرد زیباشناختی توافق گسترده وجود دارد. کانت در نقد قضاوت بر «هدفمندی بدون هدف» و برتری زیبایی ناب از نظر زیباشناسی بر زیبایی «انضمامی» و یا «کاربردی» اصرار می‌ورزد. او بر «بی‌غرضیِ» گیرندهٔ اثر هنری تأکید می‌کند. اثر هنری برای آن است که به ادراک درآید و آن که اثر هنری را تجربه می‌کند نباید سعی کند آن را تصاحب کند، یا به مصرف برساند و یا به احساس ترجمه کند.

نظریه‌پردازان معاصر بر این عقیده‌اند که تجربهٔ زیباشناختی که دریافت یک کیفیت ذاتاً خوشایند و جالب توجه است، به خودی خود نوعی ارزش نهایی محسوب می‌شود ودر عین حال، نمونه و پیش درآمد ارزشهای نهایی دیگر به شمار می‌آید. البته این تجربه با احساس (مسرت و تألم و پاسخ لذت‌جویانه به اثر هنری) و محسوسات ما مرتبط است، اما این رابطه بدین گونه است که تجربهٔ فوق احساس را به عینیت درمی‌آورد و به آن صورت بیان می‌دهد (احساس در اثر هنری نوعی «همبستهٔ عینی» (objective correlative) می‌یابد.) چهارچوب متعلق به شیء یا موضوع تخیلیِ، تجربهٔ زیباشناختی را از محسوسات

● شنل و ارواح مرده، نوشته‌های گوگول، در روزگار خود حتی توسط منتقدان با استعداد نیز بد تفسیر شدند.



و تمایلات ما متمایز می‌کند. شیء یا موضوع زیباشناختی آن است که توجه مرا به خاطر کیفیتهای خود ـ کیفیتهایی که من سعی نمی‌کنم در آنها دست ببرم و یا به جزئی از خودم ترجمه کنم، یا تجلیل کنم و یا به مصرف برسانم ـ جلب می‌کند. تجربهٔ زیباشناختی شکلی از تأمل، نوعی توجه همراه با علاقه به کیفیات و ساختارهای کیفی است. «عمل‌گرایی» و در جستجوی کارکرد عملی بودن، و نیز عادت که ریشه در عملگرایی دارد، خصم تجربهٔ زیباشناختی محسوب می‌شوند.

اثر ادبی یک شیء زیباشناختی است که قادر است تجربهٔ زیباشناختی را برانگیزد. آیا می‌توانیم اثر ادبی را کاملاً بر پایهٔ معیارهای زیباشناختی سنجش کنیم؟ یا، آن طور که تی. اس. الیوت عقیده دارد، لازم است در مورد ادبی بودن ادبیات بر اساس معیارهای زیباشناختی و در مورد بزرگی و اعتبار آن بر اساس معیارهای فرا زیباشناختی حکم کنیم؟[۶] حکم اولیهٔ الیوت را بایستی به دو بخش تقسیم کرد. ما ساختار زبانی مورد نظر را ابتدا در اقلیم ادبیات (یعنی داستان، شعر و نمایشنامه) جای می‌دهیم و سپس می‌پرسیم که آیا ساختار فوق را می‌توان از نوع «ادبیات قابل» (good literature) نامید؟ به عبارت دیگر، می‌پرسیم که از دید خوانندگان و منتقدان آزموده (آزموده از منظر زیباشناختی) اثر فوق تا چه حد به خواندنش و توجهی که مصروف آن شده، می‌ارزد؟ مسئلهٔ مربوط به «بزرگی و اعتبار» ما را به اصول و معیارها هدایت می‌کند. منتقدان امروزی [اواسط قرن بیستم] که خود را به نقد زیباشناختی محدود می‌کنند صورت‌گرا خوانده می‌شوند، صفتی که گاه آنها خود نیز به کار می‌برند و گاه تنها توسط دیگران در مفهوم منفی به کار گرفته می‌شود، خود کلمهٔ «صورت» (form) نیز تا این حد دو پهلو است، آن گونه که ما آن را در اینجا به کار می‌بریم، «صورت» نامی است برای ساختار زیباشناختی اثر ادبی، آنچه باعث می‌شود نام «ادبیات» بر اثر ادبی اطلاق شود.[۷] به جای جدا کردن صورت از محتوا، بهتر است از «مواد و مصالح کار» و سپس از «صورت» (به معنی آنچه از نظر زیباشناختی مواد و مصالح کار را سازمان می‌دهد) استفاده کنیم. در اثر هنری موفق مصالح به کار رفته به طور تمام و کمال در صورت هنری جذب می‌شوند و آنچه «جهان» نامیده می‌شد، به «زبان» تبدیل شده است.[۸] مصالحی که اثر ادبی از آنها سود می‌جوید، در یک سطح، کلمات هستند، در سطح دیگر، تجربهٔ انسانی و در سطحی دیگر، باورها و عقاید انسانی. همهٔ اینها، از جمله زبان، که در خارج از اثر ادبی و به اشکال دیگر وجود دارند، در داستان یا شعر موفق به واسطهٔ توان برانگیزنده هدف زیباشناختی به درون مناسبات چند جانبه و چند آوایی با یکدیگر کشیده می‌شوند.

آیا ممکن است بر پایهٔ معیارهای ناب صورت‌گرایانه به سنجش تمام و کمال و سنجش ادبیات مبادرت ورزید؟ ما به طرح پاسخ می‌پردازیم.

صورت‌گرایان روس ارزشهای زیباشناختی را به نحوی دیگر مطرح کردند. آنها تازگی و قدرت شگفت‌آوری اثر ادبی را مورد تأکید قراردادند. قالب زبان‌شناختی آشنا یا «کلیشه‌ای» با شنیده شدن به دریافت آنی تبدیل نمی‌شود. به کلمات به مثابهٔ کلمه توجه نمی‌شود و دلالت آنها با دقت تشخیص داده نمی‌شود. واکنش ما به زبانِ مستعمل و معمول واکنشی «متعارف» است، یعنی عمل در راستای عادات معمول است، نوعی یکنواختی ملال‌آور است. ما کلمات را تنها آن گاه که طرز کنار گذاشته شدن‌شان با طراوت وقدرت شگفت‌زدن

● مصالحی که اثر ادبی از آنها سود می‌جوید، در یک سطح، کلمات هستند، درسطح دیگر، تجربه انسانی و در سطحی دیگر، باورها و عقاید انسانی.

همراه است «درک» می‌کنیم. زبان بایستی «از شکل بیفتد»، به این معنی که پیش از قرار گرفتن پیش چشم خوانندگان از سبک برخوردار شود و این امر با حرکت زبان در جهت باستانی شدن و غریب شدن، یا در جهت «وحشی» شدن، انجام می‌پذیرد. از این رو ویکتور شکلوفسکی از شعر به منزلهٔ «غریب‌سازی» و «ناآشنا کردن» یاد می‌کند، هر چند رواج این معیار حداقل به زمان جنبش رومانتیک ـ آنچه واتس و دانتون «رنسانسِ شگفتی» نام نهادند ـ برمی‌گردد.

وردزورث و کلریج، در عین مناسبت کارشان با یکدیگر، هر یک به شیوهٔ خود تلاش می‌کردند تا «ناآشنا» کنند. یکی در جستجوی غریب جلوه دادن آنچه آشناست و دیگری در جستجوی رام کردن آنچه اعجاب‌انگیز است. هر «جنبش» نوگراتر در شعر همین مقصود را دنبال کرده است: زدودن واکنش خودکار و بالا بردن امکان احیای زبان («رستاخیز کلمات») و ادراک هشیارانهٔ آن. جنبش رومانتیک کودکان را به خاطر ادراک نافرسوده و تازه‌شان می‌ستاید. ماتیس تلاش می‌کرد آن گونه که یک کودک پنج ساله می‌بیند نقاشی کند. پیتر اصرار داشت که اصل زیباشناختی، عادات را ناکامی در ادراک معرفی می‌کند و آنها را ممنوع می‌دارد. تازگی معیار است، اما نباید فراموش کرد که این، تازگی در خدمت ادراک بی‌غرضانه است که معیار محسوب می‌شود.[۹]

این معیار تا کجا می‌تواند رهنمون واقع شود؟ معیار فوق، آن گونه که صورت‌گرایان روس آن را به کار می‌گیرند، نسبی است و این حقیقتی است که خود آنها نیز به آن اذعان دارند. ماکاروفسکی می‌گوید چیزی به نام جوهر زیباشناختی وجود ندارد، چراکه معیار زیباشناختی بنا به ماهیت خود باید شکسته شود.[۱۰] هیچ سبک شعریی ناآشنا باقی نمی‌ماند. از این رو، استدلال ماکاروفسکی این است که آثار هنری ممکن است کارکرد زیباشناختی خود را از دست دهند و سپس در مراحل بعدی ـ پس از آنکه بیش از حد آشنا، دوباره ناآشنا می‌شود ـ شاید آن را بازیابند. ما همه شاهد مواردی بوده‌ایم که اشعار مشخصی به طور موقت «به تمامی مصرف شده‌اند.» ممکن است بعدها، دوباره و دوباره، به این اشعار بازگردیم، و ممکن است به نظر برسد که این اشعار دیگر برای‌مان چیز تازه‌ای ندارند. بدین ترتیب، تاریخ ادبی در حرکت است، شاعرانی از نو ناآشنا می‌شوند و شاعرانی «آشنا» باقی می‌مانند.[۱۱]

با وجود این، به نظر می‌رسد در صحبت از بازگشت به بعضی آثار، ما عملاً به سوی معیاری دیگر جلب شده باشیم. آن گاه که دوباره و دوباره به اثری بازمی‌گردیم ومی‌گوییم «هربار چیزهای جدیدی در آن می‌بینیم»، معمولاً منظور ما چیزهای بیشتر ولی همجنس با آنچه دریافته بودیم نیست، بلکه سطوح تازه‌ای از معنی و اشکال جدیدی از تداعی است، ما از وجود تنوع و گونه‌گونی در ساختمان شعر یا داستان آگاه می‌شویم. همچون جورج بوآ می‌توان نتیجه گرفت اثری که مانند آثار هومر یا شکسپیر با مداومت ستوده می‌شود باید از «خاصیت چند ظرفیتی» برخوردارباشد. منبعث از همین خاصیت، این اثر باید چنان ارزش زیباشناختی بالا و بیانگرانه‌ای داشته باشد که در هر دورهٔ دیرتر از تاریخ ادبی، جنبه یا جوانبی از آن کمال رضایت خاطر را فراهم آورد.[۱۲] چنین اثری را حتی در زمان نویسنده نیز باید اثری سرشار و غنی به شمار آورد، غنی از این جهت که تنها اجتماعی از افراد و نه یک فرد به تنهایی، قادر است تمامی نظامها و سطوح آن را به ادراک درآورد. در یک نمایشنامهٔ شکسپیر:

«برای خام‌ترین تماشاگر طرح داستانی وجود دارد، برای تماشاگر آزموده شخصیت و تضاد درونی شخصیت وجود دارد، برای آنکه طبعی شاعرانه دارد، وزن و آهنگ وجود دارد، برای تماشاگری که از حساسیت و درک بالاتر برخوردار است، معنایی که به تدریج خود را آشکار می‌کند جالب توجه و گیراست.»[۱۳]

معیار ما همه شمولی اثر است: «انسجام تخیلی» و «میزان (و تنوع) مواد و مصالحی که در اثر ادبی انسجام یافته‌اند.»[۱۴]

در نقد صورت‌گرا هر چه سازمان‌یافتگی اثر بیشتر و دقیقتر باشد، ارزش آن نیز بیشتر خواهد بود. در حقیقت این نگرش غالباً در عمل خود را به آثار پیچیده ادبی محدود می‌کند، آثاری که به موجب ساختار بسیار پیچیدهٔ خود محتاج و نیز قابل برای توضیح و روشنگری باشند، این پیچیدگی ممکن است در سطح یا سطوحی از اثر ادبی مشاهده شود، مثلاً در هاپکینز این پیچیدگیها بیش از هر چیز واژگانی، نحوی و عروضی هستند، اما این پیچیدگیها، در عین حال و یا در عوض، می‌توانند در سطح صور خیال و یا درونمایه‌های اثر، یا لحن و یا طرح داستانی، عمل کنند. آثاری که از بالاترین ارزش ادبی برخوردارند از نظر پیچیدگی در این ساختارهای فوقانی قابل توجه هستند.

به طور مشخص، منظور ما از تنوع مواد و مصالح به کار

رفته در اثر ادبی باورها، شخصیتها و تجربهٔ اجتماعی و روان‌شناختی را دربرمی‌گیرد. نمونهٔ معتبر از این رهیافت را در شاعران متافیزیک نوشتهٔ تی اس. الیوت می‌توان یافت. الیوت با اشاره به اینکه ذهن شاعر «همواره درحال درهم ذوب کردن و یکی کردن تجارب کاملاً متفاوت است»، از ذهن شاعرانه یک کلیّت واحد مجسم می‌کند، کلیّتی که از عاشق شدن شاعر، خواندن اسپینوزا، شنیدن صدای ماشین تحریر و بویی که از آشپزخانه به مشامش می‌رسد، شکل می‌گیرد. دکتر جانسون از همین ترکیب با عنوان «آمیختگی عناصر ناموافق» یاد می‌کند و درحالی که بیشتر در باب ناکامیها و نه توفیقهای به دست آمده در این روش می‌اندیشد، بدین گونه می‌نویسد: «نامتجانس‌ترین آرا و عقاید بی‌آنکه مناسبتی با هم داشته باشند، به هم بسته شده‌اند.» جورج ویلیامسون، نویسنده‌ای نزدیکتر به زمان ما، در نظرش راجع به شاعران متافیزیک بیشتر از توفیقهای حاصل شده نام می‌برد، به اعتقاد ما، مشروط بر اینکه «یکی شدن» به راستی حاصل شده باشد، ارزش شعر به نسبت مستقیم با تنوع مواد به کار رفته درآن، افزونی می‌یابد.

در سه گفتار پیرامون زیباشناسی، بوسانکه بین «زیبایی آسان» و «زیبایی دشوار» بر اساس «پیچیدگی»، «تنش» و «گستردگی» تمایز قایل می‌شود. می‌توانیم این تمایز را بدین گونه بیان کنیم: تمایز بین زیبایی تحقق یافته از مصالح مهار شدنی (خوش‌آوایی، تصاویر خوشایند، مضمون و درونمایهٔ شاعرانه)، و آن زیبایی که شاعر از درون مصالحی بیرون می‌کشد که رام نمودنشان در جهت نیل به اهداف وی بسیار دشوار است: آنچه دردناک است، کریه است،یا آنچه تهذیب گرانه است، و آنچه مربوط به زندگی عملی است. این تمایز در قرن هیجدهم در تمایز بین «زیبا» و «متعالی» (Sublime) (زیبایی دشوار) نمودار شد. «متعالی» و «ممتاز» به آنچه «نازیبا» به نظر می‌رسد زیبایی می‌بخشد. تراژدی بر آنچه دردناک است استیلا می‌یابد و به آن بیان مؤثر می‌بخشد. به همین سان کمدی بر آنچه زشت است تفوق می‌یابد. زیبایی آسان به فوریت و از طریق «مصالح» خود و شکل تجسمی‌اش خوشایند واقع می‌شود، حال آنکه زیبایی دشوار، زیبایی شکل و صورت بیانگرانه و مؤثر است.

به نظر می‌رسد بتوان زیبایی «دشوار» و «بزرگی» اثر هنری را معادل یکدیگر قرارداد. اما اثر «کامل» و اثر «بزرگ» هنری را نمی‌توان معادل پنداشت. اهمیت عامل حجم و طول اثر ادبی انکارناپذیر است، این عامل نه فی‌النفسه، بلکه به خاطر اینکه امکان افزونی پیچیدگی، تنش و گستردگی اثر ادبی را فراهم می‌آورد واجد اهمیت است. «بزرگی» اثر یا نوع ادبی را باید وجهی از آن به شمار آورد. نه می‌توان به سادگی نظریه‌پردازان نوکلاسیک با این عامل مواجه شد و نه می‌توان آن را از دستور کار حذف کرد: آنچه ما می‌توانیم از هنرمند بخواهیم این است که در تعیین میدان عمل خود اقتصادی‌تر بیندیشد و دیگر اینکه، شعر بلند در قبال بلندی خود بیش از آنچه قبلاً از آن انتظار می‌رفت «به ما بدهد».

برای برخی زیبایی‌شناسان «بزرگی» اثر هنری توسل به معیارهای فرا ـ زیباشناختی را ایجاب می‌کند.[۱۵] لذا، ال. ا. رید از این عقیده دفاع می‌کند که: «بزرگی اثر هنری از مضمون آن ناشی می‌شود و بی‌آنکه وارد جزئیات بشویم، می‌توان گفت بزرگی اثر هنری تا آنجا است که بیانگر ارزشهای بزرگ زندگی باشد». تی. ام. گرین نیز «حقیقت» و «بزرگی» اثر هنری را معیارهای فرا ـ زیباشناختی، اما ضروری، می‌داند. اما گرین و به خصوص رید عملاً از معیار زیبایی دشوار ـ طرح شده به وسیلهٔ بوسانکه ـ فراتر نمی‌روند. به عنوان مثال، «آثار بزرگ شعرای بزرگ، همچون سوفوکل، دانته، میلتن و شکسپیر، تجسم سامانمند بخش عظیمی از تجارب انسانی هستند. به نظر می‌رسد «شرایط» یا معیارهای «بزرگی» در هر عرصهٔ نظری و عملی در یک چیز مشترک باشند: درک بغرنجیها در عین حفظ تناسب و مناسبت. اما این نشانه‌های مشترک «بزرگی» در هنر، آن گاه که در اثر ادبی ظاهر می‌شوند، باید در یک موقعیت مجسم بیان شوند و به عنوان «ارزش مجسمی که باید از آن لذت برد» ظاهر شوند. آیا بزرگی یک شعر از آن روست که نتیجهٔ کار شاعری است که می‌تواند انسان (یا شخصیت یا روح) بزرگی خوانده شود؟ یا اینکه این خود شعر است که این صفت را داراست؟ رید این سؤال را مطرح نمی‌کند و در عوض تلاش می‌کند جوابهای تلویحی این پرسش را با هم تلفیق کند. وی بزرگی شعر را در میدان عمل شعر و بینش پیش نهاده در آن می‌بیند، اما این معیارها را تنها در مواجهه با

● آلن تیت به درستی این گمان را که «اعتبار هر نویسنده یک بار و برای همیشه تعیین می‌شود»، به منزله یک «توهم» به چالش می‌کشد. وی این «عقیده غریب» را نیز که «وظیفه اصلی نقد تعیین سلسله مراتب میان نویسندگان و نه نتیجه کار آنهاست» به باد انتقاد می‌گیرد.

شعری که از تشکل شاعرانه برخوردار است، و نه بر تجربه‌ای خام، اعمال می‌کند.[۱۶]

کمدی الهی دانته و بهشت گمشدهٔ میلتن نمونه‌های مناسبی برای سنجش رهیافت صورت‌گرایانه هستند. کروچه که از قبول کمدی الهی به عنوان شعر امتناع می‌کند، آن را به سلسله‌ای از قطعات غنایی که با متون شبه ـ علمی گسیخته می‌شود تقلیل می‌دهد. از نظر وی هم «شعر بلند» و هم «شعر فلسفی» مفاهیمی هستند که خود را نقض می‌کنند. زیباشناسی یک نسل پیش، آن گونه که در نویسنده‌ای چون باسل اسمیت می‌بینیم، بهشت گمشده را ترکیبی حاصل از خداشناسی از رواج افتاده و تأثیرات شنیداری خوشایند که نتیجهٔ توازیهای آوایی است می‌داند، و این همه چیزی است که برای میلتن به جای می‌ماند.[۱۷] «مضمون» به ناچار مورد بی‌توجهی قرارمی‌گیرد و صورت هنری از توان درگیر ساختن مصالح و مواد شعری بازمی‌ماند.

به گمان ما این برداشتها تعبیری درست از «صورت‌گرایی» به دست نمی‌دهند، چراکه تصویری جزءنگرانه از اثر ادبی ارائه می‌کنند و برای «ارزیابی» شاعرانه بودن کل اثر، به ارزیابی شاعرانه بودن مصالح موجود در آن می‌پردازند، حال آنکه اثر ادبی می‌تواند مصالح و مواد بسیاری را که خارج از متن جز استدلال و انتزاع نیستند جذب کند و در ساختار خود بگنجاند. هم دانته و هم میلتن، علاوه بر شعر، بیانیه‌هایی نیز نوشتند، ولی این دو را با هم نیامیختند. میلتن که فلسفهٔ خداشناسی شخصی خود را دنبال می‌کرد، در زمانی که در حال سرودن بهشت گمشده بود، رساله‌ای با عنوان فلسفه مسیحیت نوشت. به رغم هر گونه تعریفی که از شعر وی به دست دهیم (حماسی، حماسیِ برگرفته از مسیحیت، ویا شعر حماسی ـ فلسفی) و به رغم تصریح قصد شعر مبنی بر «حقانیت رسم و طریق خداوند را نمایاندن»، هدف بهشت گمشده با هدف رسالهٔ فوق کاملاً متفاوت بود: جوهر این شعر توشط سنتهای ادبی که بدانها توسل شده است و نیز رابطه‌اش با سابقهٔ شعری میلتن تعیین می‌شود.

فلسفهٔ خداشناسی میلتن در بهشت گمشده فلسفهٔ مرسوم پروتستان است، یا حداقل این طور می‌توان آن را تعبیر کرد. اما سهیم نبودن خواننده در خداشناسی میلتن شعر را از هر آنچه در آن است عاری نمی‌سازد. قدمت این عقیده که شیطان قهرمان بهشت گمشده است ـ چیزی که به «قصد» ناخودآگاه میلتن نسبت داده می‌شود ـ به زمان بلیک بازمی‌گردد. برای بایرون وشلی، بهشت گمشدهٔ رومانتیکی وجود داشت که شیطان را هم‌ارز پروته قرارمی‌داد و «بدوی گرایی» میلتن در پرداخت بهشت عدن را با همدلی عطف توجه قرارمی‌داد (چیزی که کالینز پیشتر از آن آغاز کرده بود)[۱۸] می‌دانیم که تفسیری «انسانگرایانه» از بهشت گمشده ـ آن گونه که سورات مطرح کرده است ـ نیز وجود دارد. گسترهٔ شعر، چشم‌اندازها و صحنه‌پردازی آن (سایه‌دار و محزون‌کننده یا باشکوه به گونه‌ای مبهم) چیزهایی نیستند که با رد خداشناسی میلتن در شعر یا منظر تاریخی طرح شده در آن، بتوان از آنها چشمپوشی کرد.

● بزرگی اثر هنری از مضمون آن ناشی می‌شود و بی‌آنکه وارد جزئیات بشویم، می‌توان گفت بزرگی اثر هنری تا آنجااست که بیانگر ارزشهای بزرگ زندگی باشد.

اینکه بهشت گمشده حتی اگر فلسفهٔ طرح شده در آن را دوربیندازیم، به خاطر سبک آن شعری بزرگ باقی بماند، امری است تردید برانگیز. چنین نتیجه‌ای به جدایی «صورت» از «معنی» تا حد مضحکه انگیز، منجر می‌شود. به این ترتیب، صورت به «سبک» و «معنی» به «نظریه» تبدیل می‌شود. درواقع با این جدایی از کلیت اثر ادب چشمپوشی می‌شود، نظامهای بالاتر از اوزان شعری و واژگان مورد بی‌توجهی قرارمی‌گیرد و معنی به آنچه ال. ا. رید «موضوع درجهٔ دوم» می‌نامید (موضوع اثر، با این حال موضوعی که خارج از آن، وجود دارد) تقلیل می‌یابد، و آنچه از اثر ادبی کنار گذاشته می‌شود

● تازگی مقالات الیوت در زمان خود دقیقاً به این خاطر بود که در این مقالات از ارائه خلاصه مقالات یا قضاوت منفرد در پایان اجتناب می‌شد.

همهٔ این موارد را دربرمی‌گیرد: طرح یا روایت داستانی، شخصیتها (یا به عبارت بهتر: شخصیت‌پردازی)، «دنیای» اثر ادبی (تلفیق طرح، حال و هوا و شخصیتها)، کیفیتهای فرا ـ فیزیکی (به معنای جهان‌بینی برخاسته از اثر و نه دیدگاه تعلیم‌گرانهٔ اظهارشده به وسیلهٔ نویسنده در اثر یا بیرون از اثر ادبی).

به طور اخص، نگرشی که معتقد است، «توازیهای آوایی» را می‌توان از شعر جدا کرد. اعتراض برانگیز است. در مفهوم محدود، این هماهنگی و انتظام چیزی است که «زیبایی صوری»،یعنی تموج آوایی شعر را می‌سازد. اما در ادبیات و از جمله شعر، این زیبایی صوری تقریباً همیشه در خدمت قدرت بیان قرارمی‌گیرد: ما باید در همنوایی نظامهای آوایی با طرح، شخصیت و موضوع شعر دقت کنیم. نتیجهٔ کاربرد سبک

میلتن توسط شعرای کم مرتبه و برای موضوعات نازل، بی‌آنکه این شاعران بخواهند، چیزی مضحک خواهد بود.

نقد صورت‌گرا می‌پذیرد که توافق بین باور ما و باور نویسنده یا باور موجود در شعر ضروری نیست و درواقع بی‌ربط است، چراکه در غیر این صورت فقط آن آثار ادبی که دیدگاهشان در مورد زندگی مورد قبول ماست، مورد ستایش واقع می‌شد. آیا مسئلهٔ جهان‌بینی در قضاوت زیباشناختی واجد اهمیت است؟ الیوت می‌گوید جهان‌بینی ارائه شده در اثر باید آن گونه باشد که منتقد بتواند «آن را به عنوان برداشتی منسجم، رشد یافته و متکی بر حقایق تجربهٔ انسانی، بپذیرد».[۱۹] عبارات الیوت (رشدیافتگی و همخوانی با تجربهٔ انسانی) حکم وی را از هر نوع صورت‌گرایی فراتر می‌برد: مطمئناً انسجام معیاری زیباشناختی و همین طور عقلانی است، اما «رشدیافتگی» معیاری روان‌شناختی است، و «همخوانی با تجربه انسانی» به معنی توسل و رجوع به اقلیمهای بیرون از اثر هنری، یا قیاس هنر با واقعیت است. بگذارید در پاسخ الیوت بگوییم که رشدیافتگی اثر هنری در همه شمولی و وقوف آن بر بغرنجیها و در طنز و تنشهای طرح شده در آن است، ضمن اینکه هرگز نمی‌توان همخوانی داستان با تجارب زندگانی را به شیوهٔ ساده انگارانه و با جفت و جور کردن یک به یک، برآورد کرد. آنچه می‌توان مجاز دانست مقایسهٔ تمامیت دنیای دیکنز، کافکا، بالزاک یا تولستوی است با تمامیت تجربهٔ ما، یعنی با «دنیا» آن طور که می‌بینیم و احساس می‌کنیم. و قضاوت ما در باب این همخوانی در اصطلاحات زیباشناختی وضوح و گویایی، قدرت، پرداخت سامانمند تضادها و تقابلها، گستردگی یا عمق، ایستایی یا تحرک، به بیان درمی‌آید. عبارت «همچون زندگانی» را به احتمال قریب به یقین می‌توان به «همچون هنر» ترجمه کرد، زیرا در هنری که از سبک و پرداخت متعالی برخوردار شده باشد همانندیهای بین زندگی و ادبیات به بیشترین درجهٔ وضوح می‌رسند. این نویسندگانی چون دیکنز، کافکا و پروست هستند که می‌توانند دنیای آفریدهٔ خود را بر حوزه‌هایی از تجربه‌های انسانی ما سوار کنند.[۲۰]

تا قبل از قرن نوزدهم مباحث مربوط به سنجش ادبیات بیش از هر چیز بر پایگان و سلسله مراتب میان نویسندگان ـ به طور مشخص، کلاسیکها که «همواره ستایش شده‌اند و همواره ستایش خواهندشد» ـ متمرکزبود. چهره‌های برجسته‌ای که ذکر می‌شدند طبیعتاً نویسندگان یونان و روم باستان بودند که ستایش آنها از زمان رنسانس آغازشد. در آستانهٔ قرن نوزدهم دانش

● قضاوت برخاسته از محسوسات و تأثرات یک چیزست و قضاوت منطقی و مستدل چیز دیگر. این دو ضرورتاً با یکدیگر در تقابل نیستند.

گسترده از دوره‌های ادبی متوالی (قرون وسطی، سلتیک، فورث، چینی و هندو) دیگر «کلاسیسم» متقدم را از رواج انداخته بود. از این تاریخ به بعد با آثاری مواجه می‌شویم که از نظرها گم می‌شوند و سپس دوباره ظاهر می‌شوند، و نیز آثاری که برای مدّت زمانی اثر زیباشناختی خود را از دست می‌دهند، اما دوباره آن را به دست می‌آورند. از این میان می‌توان جان دان، لانگلند، الکساندر پوپ، موریس سیوو و گریفیوس را نام برد. در واکنش به اقتدارگرایی و فهرست مشروع آن، دیدگاه نو به نسبی‌گرایی افراطی و غیرضروری متمایل است و از «چرخ فلک سلیقه‌ها» سخن می‌گوید، همان گونه که شک‌گرایان اولیه زمزمه می‌کردند: «آنجا که پای ذوق و سلیقه در میان است، جای بحث نیست.»

اما این موضوع بیش از آنچه اومانیستها و شک‌گرایان می‌پندارند، بغرنج است.

تمایل به صحه گذاشتن بر شکلی از عینیت در ارزشهای ادبی مستلزم پایبندی به تصویبنامه‌ای خشک که نام جدیدی به آن افزوده نمی‌شود و هیچ دگرگونی در پایگان خود نمی‌پذیرد، نیست. آلن تیت به درستی این گمان را که «اعتبار هر نویسنده یک بار و برای همیشه تعیین می‌شود»، به منزلهٔ یک «توهم» به چالش می‌کشد. وی این «عقیده غریب» را نیز که «وظیفه اصلی نقد تعیین سلسله مراتب میان نویسندگان و نه نتیجهٔ کار آنهاست» به باد انتقاد می‌گیرد.[۲۱]

تیت حکم الیوت در مورد دگرگونی گذشته توسط حال را از نظر دور نمی‌دارد. وی نویسنده‌ای خلّاق است که زمان حال و آینده و به همین منوال، گذشتهٔ شعر انگلیس را باور دارد. مرتبهٔ یک عضو از گروه و طبقه همواره چیزی است مقایسه‌ای و نسبی، تا آنجا که مدخلهای جدید ممکن است اضافه شود، همیشه امکان ظاهرشدن چیزی جدید که بهترین باشد وجود دارد. هر مدخل افزوده شده مرتبهٔ دیگر آثار را، هر چند بسیار جزئی، دگرگون می‌کند. والر و دنهام زمانی از مرتبه بالا برخوردار شدند و هنگامی که پوپ جایگاهی برجسته به دست آورده بود اعتبار پیشین را از دست دادند. آنها به گروهی تعلق داشتند که از طبیعتی دوگانه پیروی می‌کرد، گروهی که پیشرو خوانده می‌شد و زمینه را برای پوپ فراهم آورد و در عین حال، توسط پوپ به مرتبه پایینتری رانده شد.

گرایش متقابلی نیز از سوی مخالفان آموزش دانشگاهی برای صحه گذاشتن بر دگرگونی پی در پی و غلبهٔ بی‌چون و چرای آن، در داخل و خارج دانشگاهها دیده می‌شود.[۲۲] البته مواردی از سلیقهٔ نسلی ـ همچون مورد کاولی ـ وجود دارد، که هیچ گاه توسط نسلهای بعدی تصدیق نمی‌شود. با این حال، این موارد چندان فراوان هم نیستند. سی سال پیش اسکلتن مورد دیگری از همین نوع به شمار می‌رفت. اما امروزه این طور نیست و ما او را شاعری برجسته، «صمیمی» و نوگرا به حساب می‌آوریم. با وجود این، بالاترین شهرتها از پس سلیقهٔ نسلها باقی می‌مانند. چاوسر، اسپنسر، شکسپیر، میلتن و حتی درایدن، پوپ، وردزورث و تنیسون، از جایگاهی همیشگی ـ هرچند نه «ثابت» ـ برخوردارند.

این شاعران چنان سامانهای زیباشناختی بغرنج و پرمایه‌ای فراهم می‌آورند که قادر می‌شوند داوری نسلهای متوالی را به سود خود جلب کنند: میلتن نوکلاسیک وجود دارد که به وسیلهٔ ادیسون و پوپ ستایش می‌شود، همچنین میتلن رومانیتک که از آن بایرون، وردزورث، کیتز وشلی است. زمانی شکسپیر کلریج وجود داشت و هم اکنون ما شکسپیر ویلسون نایت را داریم. هر نسل عناصری از اثر بزرگ ادبی را ناآزموده باقی می‌گذارد و سطوحی از آن را بی‌بهره از «زیبایی» و یا حتی، با اطمینان خاطر، زشت قلمداد می‌کند (همچون نظر نوکلاسیکها در مورد جناسهای به کار رفته توسط شکسپیر) و در عین حال کل اثر را از نظر زیباشناختی قابل توجه و جذاب می‌یابد.

تا اینجا ما به نوعی از نسل‌گرایی رسیده‌ایم که سلیقهٔ فردی را رد می‌کند، اما با توجه به نوسانات قابل مشاهده و معیارهای زیباشناختی کم و بیش متضاد در تاریخ ادبی(همچون تقابل بین رنسانس و باروک از نظر ولفین) نسبیت سلیقه‌ها را می‌پذیرد و راهی برای گذشتن از این نوسانات، به سوی اصول مشترک، پیشنهاد نمی‌کند. به نظر می‌رسد به عقیدهٔ مبنی بر «چند ظرفیتی بودن آثار بزرگ ادبی»[۲۳] نیز هدایت شده باشیم، این عقیده که آثار ماندگار نظر نسلهای مختلف را به دلایل متفاوت جلب می‌کنند و ستایش آنها را برمی‌انگیزند. نتایج فوق در کنار یکدیگر این عقیده را تقویت می‌کنند که اگر آثار بزرگ ادبی ـ یعنی «کلاسیکها» ـ جایگاه خود را در تاریخ ادبی حفظ می‌کنند، این به خاطر سلسله‌ای از جاذبه‌ها و «عوامل» دگرگون شونده است. جاذبه‌هایی که در جلب علاقهٔ نسلهای مختلف مؤثر واقع می‌شوند. با این حال، آثار خلاقه و بسیار خود ویژه (همچون آثار جان دان) و نیز آثار کم مرتبه (که در سبک رایج زمان خود، نمونه‌هایی قابل توجه هستند، همچون آثار چرچیل) زمانی اعتبار کسب می‌کنند که ادبیات همعصر نوعی رابطهٔ همدلانه با آنها و آثار همانند برقرار کرده باشد و زمانی اعتبار

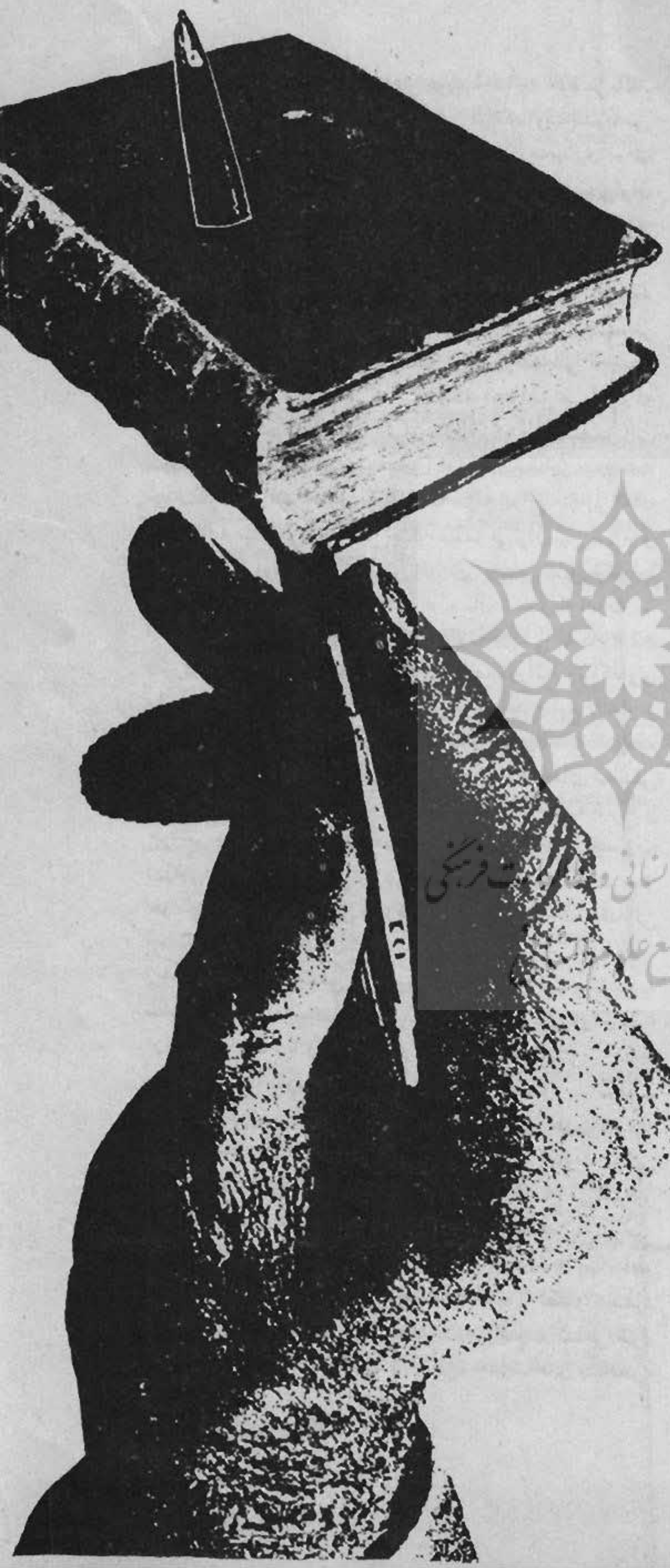
● تی. اس. الیوت عقیده دارد، لازم است در مورد ادبی بودن ادبیات بر اساس معیارهای زیباشناختی و در مورد بزرگی و اعتبار آن بر اساس معیارهای فرازیباشناختی حکم کنیم؟

خود را از دست می‌دهند که ادبیات همعصر در تقابل با آنها قرارمی‌گیرد.[۲۴]

فرارفتن از چنین موضعی، هر چند شاید دشوار به نظر آید، امکان‌پذیر است. اول اینکه، لازم نیست عقیدهٔ دوره‌های پیشین در تمجید از آثار ادبی‌شان (آثارْ هومر، ویرژیل، میلتن و دیگران) را صرفاً بر مبنای نظرات منتقدان دوره‌های مورد نظر بپذیریم. می‌توانیم این امکان را که نقد دوره‌های پیشین قادر بوده آثار خلاقهٔ آن زمان، و در واقع تجربهٔ زیباشناختی خود را، به طور شایسته ارزیابی کند انکار کنیم.[۲۵] همچنین می‌توانیم ثابت کنیم که یک نظریهٔ ادبی جامع قادر است از این پندار نسل‌گرایی که «یا رومی روم، یا زنگی زنگ» پرهیز کند. این گونه است که جورج ویلیامسون اعتقاد دارد بهترین اشعار متافیزیکی را صرفاً می‌توان اشعاری خوب نامید.[۲۶] لزومی ندارد همهٔ اشعار متافیزیکی را ستایش کرد یا محکوم کرد و نیز نمی‌توان بهترین اشعار مکتب شاعران متافیزیک را «متافیزیکی‌ترین» این اشعار به شمار آورد. از این رو، می‌بینیم که امروز الکساندر پوپ به خاطر اینکه ـ حداقل تا حدی ـ یک شاعر متافیزیک محسوب می‌شود، یعنی شاعری خوب و پرقریحه و نه «شاعر دوران نثر»، مورد تمجید قرارمی‌گیرد.[۲۷] به صراحت می‌توان گفت که نظریه‌پردازان متفاوت ـ از ریچاردز در نقد عملی گرفته یا بروکس و وارن در فهم شعر ـ در اعتقاد به وجود معیاری واحد برای شعر مشترک هستند. آنها با دقت نظر تأکید می‌کنند که نباید پیش از سنجش شعر، بر اساس یافته‌هایی در مورد شاعر و یا دوره و یا مکتب ادبی خاصی، تکلیف شعر را تعیین شده پنداشت. البته گفته می‌شود که این منتقدان نیز از معیارهایی پیروی می‌کنند (و در مجموع می‌توان گفت معیارهای طرح شده به وسیلهٔ الیوت) که مورد قبول بسیاری از خوانندگان نیست. با وجود این، این معیارها آنها را قادر می‌سازد تا حوزهٔ وسیعی از شعر را مورد ارزیابی مثبت قراردهند و واجد ارزش بدانند. این منتقدان که بیش از همه به رومانتیکها کم توجهی نشان می‌دهند حداقل بلیک و کیتز را از این میان مستثنی می‌کنند.

به گمان ما هیچ منتقد ادبی عملاً نمی‌تواند به نسل‌گرایی که وجود معیار زیباشناختی را انکار می‌کند اکتفا کند و یا با اعتقاد به «مرتبهٔ ثابت» هنرمند در تاریخ ادبی، به مطلق‌گرایی خشک و بی‌حاصل دچار شود. گاه ممکن است یک منتقد طرفدار نظریهٔ نسل‌گرایی شمرده شود و این صرفاً به خاطر تمایل وی به فهم نویسندهٔ متعلق به گذشته از طریق مقایسهٔ این نویسنده با برخی نویسندگان زمان حال باشد. اما هدف چنین منتقدی از رهیافت فوق این است که ثابت کند ارزش کشف شده در کار نویسندهٔ متعلق به گذشته به طور بالفعل یا بالقوه در اثر ادبی موجود بوده و چیزی نیست که منتقد آن را در کار ادبی «تعبیه کرده باشد» و یا صرفاً حاصل ذهنیت خودِ منتقد باشد. ارزش فوق نتیجهٔ توجه خاص این منتقد به سویه‌ای خاص از اثر بوده است و از این رهگذر کشف شده است.

ارزشهای زیباشناختی در کجا مستقر هستند؟ این سؤالی است که منتقد در پی پاسخ آن برمی‌آید. آیا این خود شعر است که جایگاه ارزشهای فوق محسوب می‌شود یا خوانندهٔ شعر و یا رابطهٔ میان این دو؟ پاسخ دوم پاسخی ذهنی است که البته با صحت نظر بر اینکه کسی باید باشد تا ارزشها را دریابد تأکید می‌کند. اما رابطه و همبستگی بین جوهر این واکنش و جوهر موضوع مورد توجه (در اینجا شعر) را نادیده می‌گیرد. این نگرش را می‌توان نوعی منطق روان مدارانه نامید، زیرا توجه را از آنچه مورد تعمق زیباشناختی است به سوی واکنشها و نوسانات احساسیِ شخص هدایت می‌کند و حتی گاه در این باب به تعمیم‌گری دست می‌یازد. پذیرفتن پاسخ اول یا سوم منوط به تفسیرات مقدماتی است. پاسخ اول برای بعضی از فیلسوفان به ناچار به پذیرش دیدگاه افلاطونی ـ یا چیزی در همین حدود ـ می‌انجامد که معیارهای مطلق (معیارهایی که موجودیت‌شان به نیازهای انسانی و ادراک انسانی بستگی ندارد) را مسلم می‌پندارد. در صورت گزینش پاسخ اول ـ آن گونه که نظریه‌پردازان ادبی به آن تمایل دارند ـ و پذیرش هویتی عینی برای ساختار ادبی (هویتی که عناصر ادبی، از تمهیدات و ابزارهای ادبی تا معنی، را دربرمی‌گیرد) بازهم مشکلاتی پیش رو قرارخواهد گرفت: رویکرد فوق این مفهوم ضمنی را دربرخواهد داشت که ارزشهای ادبی آنجا و برای هر کس



● ارزشهای زیباشناختی در کجا مستقر هستند؟ این سؤالی است که منتقد در پی پاسخ آن برمی‌آید.

موجودند، همان گونه که «سرخی» و یا «سردی» موجودند. ولی هیچ منتقدی به طور جدی چنین عینیت ناپذیرفتنی را برای شعر ادعا نکرده است. حتی لونگینیوس و دیگر کلاسیستها که به رأی همهٔ مردم در همهٔ اعصار و همهٔ سرزمینها استناد می‌کردند، به طور تلویحی «همه» را به «همه داوریهای معقول» منحصر می‌دانستند.

آنچه صورت‌گرایان متمایل هستند اثبات کنند این است که شعر فقط عامل، یا عامل بالقوهٔ، تجربهٔ شاعرانهٔ خوانندگان نیست، بلکه انتظام‌دهندهٔ ویژه این تجربه نیز هست: انتظام‌دهنده‌ای که کارکردش نتیجهٔ تشکل بالای موجود در آن است. از این روست که تجربهٔ فوق به درستی تجربهٔ شعرخوانده می‌شود. ارزش شعر را دریافتن به معنی تجربه کردن و فعلیت بخشیدن به کیفیتها و روابط باارزش زیباشناختی است، کیفیتها و روابطی که در ساختار شعر برای هر خوانندهٔ آزموده موجود هستند. الیسکو ویوا در شرحش بر آنچه «نسبی‌گرایی عینی» یا «عینیت‌گرایی منظرمدارانه» (perspective) می‌نامد، زیبایی را این گونه توضیح می‌دهد:

«کیفیت بعضی چیزها که در آنها موجود است، فقط برای آنانی موجود است که از توانایی و تمرین کافی برخوردارند، تنها به واسطهٔ این توانایی و تمرین است که زیبایی می‌تواند به ادراک درآید.»[۲۸]

ارزشها به طور بالقوه در ساختارهای ادبی موجود هستند. این ارزشها آن گاه که توسط خوانندگان واجد شرایط مورد توجه و تعمق قرارمی‌گیرند، متجلی می‌شوند و به ادراک درمی‌آیند. تحت نام دموکراسی یا علم گرایشی به انکار هر گونه عینیت یا «ارزش» ـ آن گاه که نتوان این عینیت یا «ارزش» را به معنای تمام و کمال به تأیید عموم رساند ـ مشاهده می‌شود و این درحالی است که هیچ کس ادعا نکرده «ارزش»ها می‌توانند تا این حد «مطلق» پنداشته شوند.

کتب راهنمای قدیمی غالباً از تقابل نقد «داوری‌کننده» با نقد «تأثیرات» سخن می‌گفتند، ولی این نامها تمایز مورد نظر را به درستی منعکس نمی‌کنند. نوع نخستین نقد، به قوانین و اصولی که عینی پنداشته می‌شوند استناد می‌جوید. نوع دوم از

● باید ادبیات را برای آنچه هست ارج گذاشت و آن را بر اساس ارزش ادبی آن و درجه دستیابی به این ارزش ادبی سنجید.

اینکه به مرجعی عمومی استناد نمی‌جوید غالباً به خود می‌بالد. با اینحال نقد نوع دوم در عمل شکلی از قضاوت تلویحی توسط صاحب فن بود، کسی که سلیقه‌اش معیاری برای خوانندگان ناآزموده محسوب می‌شد. از آن گذشته، نمی‌توان منتقدی یافت (حتی از گروه منتقدان نوع دوم) که سعی نکند، به بیان رمی دوگورمون، «تأثرات شخصی خود را در قالب قواعد و قوانین مدون کند.»[۲۹] امروزه بسیاری از مقالاتی که نام «نقد ادبی» بر آنها اطلاق می‌شود را تنها می‌توان شرح و توضیح بر اشعار و نویسندگان مشخص به شمار آورد، توضیحاتی که نتیجهٔ سنجش‌گرانه‌ای عرضه نمی‌کنند. گهگاه اعتراض می‌شود که چنین شرح و حواشی را نمی‌توان «نقد» (که در ریشه یونانی بمعنی «قضاوت» است) نامید. گاه نیز از تمایز بین نقد «روشنگرانه» و نقد «داوری‌کننده»، به منزلهٔ انواع متقابل نقد، صحبت به میان می‌آید،[۳۰] هر چند مسلماً می‌توان بین شرح و حواشی و قضاوت دربارهٔ ارزش اثر ادبی جدایی قایل شد، اما این جدایی به ندرت در «نقد ادبی» اعمال شده و به ندرت نیز انجام‌پذیر است. آنچه با نوعی کوته‌اندیشی به نام «نقد داوری‌کننده» پیشنهاد و بدان عمل می‌شود، درواقع رتبه‌گذاری ملال‌آور نویسندگان و شاعران ضمن برشمردن منابع اقتدار و اعتبار، و توسل به اصول خشک در نظریهٔ ادبی است. متوقف نشدن در این وادی مستلزم تجزیه و تحلیل و مقایسه‌های تحلیلی است. از سوی دیگر، مقاله‌ای که به ظاهر کاملاً به شرح و حواشی می‌پردازد، به استناد موجودیت خود، از نوعی قضاوت ارزشی مثبت ـ در حداقل خود ـ حکایت می‌کند، و اگر شرح و حواشی مزبور بر متن ادبی متمرکز است، این قضاوت، قضاوتی است در باب ارزش زیباشناختی و نه ارزش تاریخی، زندگینامه‌ای و یا فلسفی اثر ادبی. اختصاص وقت و توجه به شعر یا شاعری مشخص از قبل به معنی نوعی داوری در باب ارزش آن است. با وجود این در غالب مقالات مبتنی بر شرح و حواشی، قضاوت دربارهٔ اثر ادبی تنها محدود به انتخاب موضوع نمی‌شود و از این انتخاب فراتر می‌رود. «فهم شعر» به آسانی به «داوری دربارهٔ شعر» می‌انجامد، با این تفاوت که این نوع داوری به تفصیل و در حین تحلیل شعر انجام می‌پذیرد و از قضاوت در بند پایانی، به شکل اظهار عقیدهٔ صریح، پرهیز می‌کند. تازگی مقالات الیوت در زمان خود دقیقاً به این خاطر بود که در این مقالات از ارائه خلاصه مطلب یا قضاوت منفرد در پایان اجتناب می‌شد. این قضاوت درواقع در تمامی طول مقاله به تدریج شکل می‌گرفت و از طریق مقایسه‌های مشخص، کنار هم گذاشتن دو شاعر با توجه به کیفیتهای خاص و نیز گهگاه از طریق تعمیمهای آزمایشی عملی می‌شد.

به نظر می‌رسد تمایزی که باید قایل شد، تمایز بین قضاوت صریح و روشن و قضاوت تلویحی است، و این نباید با تمایز بین قضاوت آگاهانه و قضاوت ناخودآگاه یکسان پنداشته شود. قضاوت برخاسته از محسوسات و تأثرات یک چیزست و قضاوت منطقی و مستدل چیز دیگر. این دو ضرورتاً با یکدیگر در تقابل نیستند. حساسیت شعری به ندرت می‌تواند به نقد مؤثر بینجامد اگر با بیان درخور توجه، نظری و تعمیم گرانه نیامیزد، قضاوت منطقی نیز، در مسائل مربوط به ادبیات، نمی‌تواند به قاعده درآید مگر بر پایهٔ حساسیت شعری بی‌واسطه و یا با واسطه.

پی‌نویسهای نویسنده:

۱. اس. سی. پپر (S. C. Pepper) در بنیادهای نقد ادبی (Basis of Criticism, Cambridge. Mass, 1945, P. 33) می‌گوید: «تعریف، معیار کیفی قضاوت زیباشناختی قرارمی‌گیرد و معین می‌کند چه چیزی ارزش زیباشناختی محسوب می‌شود یا نمی‌شود و آیا این ارزش مثبت است یا منفی؛ حال آنکه شاخصهای درونی، به مثابهٔ معیار کمی، قضاوت دربارهٔ کمیت ارزشهای زیباشناختی را شکل می‌بخشد ... بنابراین، شاخصها از تعاریف حاصل می‌شوند: معیار کمی برآمده از معیار کیفی است.»

۲. اکنون که دربارهٔ «ادبیات» سخن می‌گوییم، این واژه را در مفهوم «معیار کیفی» به کارمی‌بریم (ادبی بودن ادبیات و اینکه آیا ادبیات است و نه علم و یا علم اجتماعی یا زندگینامه). ما این واژه را در مفهوم تمجیدگرانه و مقایسه‌ای «ادبیات متعالی» به کار نمی‌گیریم.

۳. پپر در همان کتاب به طرح مسئله‌ای دیگر در این جهت می‌پردازد و می‌نویسد: در نویسندهٔ ناقابل محتملاً با این دشواری مواجه می‌شویم: با مقصود عملی صریح که در جهت دستیابی به هدف فکری مشخصی قراردارد، و با تفریح منفعلانه و بدون هدف. تقابل نوکاتی و عقیده برترام موریس دربارهٔ متناقض نما بودن مقصود زیباشناختی، و اینکه مقصودی که از پیش تعیین‌شده باشد، نیست، دشواری مزبور را برطرف می‌کند و به نحوی قابل توجه به طرح این سومین گونهٔ موجودیت روانی می‌پردازد، چیزی که نه تمایل است و نه احساس، بلکه «فعالیت خاص زیبایی‌شناختی» است.

۴. اگر شخص دیدگاه شمول‌گرا را اختیار کند، ارزش زیباشناختی در ادبیات را انکار نخواهدکرد، بلکه در کنار آن دیگر ارزشها را تصدیق کرده و در قضاوتش دربارهٔ ادبیات ارزشهای زیباشناختی و اخلاقی ـ سیاسی را ممزوج می‌کند و یا به نوعی قضاوت دو وجهی دست می‌یازد. نگاه کنید به :

N. Foerster, "The Aesthetic judgment and the Ethical judgment." The Intent of The critic. Princeton 1941, P. 85.

5. T. M. Greene, The Arts and the Art of Criticism, Priceton. 1940. p. 389.

۶. «شایسته» بودن ادبیات نمی‌تواند تنها با شاخصهای ادبی تعیین شود، هرچند مشخص کردن اینکه چیزی ادبیات است یا نه، تنها می‌تواند با شاخصهای ادبی معین شود. نگاه کنید به:

Essays Ancient and Modern. New york 1936, p. 93.

7. On form see W. P. Ker, form and style in Poetry. London, 1928, especially pp. 95 - 104 and pp. 137 - 45, C. la Driere, form, Dictionary of world literature, p. 250. ff, R. Ingarden, Das literarische kunstwerk, Hall, 1931, "Das form. Inhalt problem in literarischeu kunstwork". Helicon. I (1938), pp 51 - 67.

8. Emil lucka's brilliant essay "Das Grund problem der Dichtkunst", Zeitschrift füv Ästhetik, xx II (1928), pp. 129 - 46.

9. See Dorothy Walsh, "The Poetic Use of language", Journal of Philosophy, xxxv (1938). PP. 73 - 81.

10. I. Mukarousky, Aesthetic Function, Norm, and Value as social Facts, Prague, 1936.

۱۱. در اینجا نقد «زمینه‌گرا»ی پیر از مناسبت بسیار برخوردار است، چراکه محک اصلی آن گویا بودن اثر است، و تأکیدش بر هنر معاصر از این جهت که توان پاسخگویی به این معیار را داراست: « ... اگر هنر دوره‌های پیشین توجه نسلهای متأخر را به خود جلب می‌کند، این غالباً به خاطر دلایلی سوای دلایل اولیه برای توجه به اثر ادبی است، از این رو ... از منتقدان انتظار می‌رود در هر عصر به ثبت قضاوتهای زیباشناختی عصر خود بپردازند.» (از کتاب **بنیادی نقد ادبی**)

12. George Boas, A Primer for Critics, Baltimore 1937, p. 136.

13. T. S. Eliot, use of Poetry, cambridge, Mass, 1933, p. 153.

۱۴. این «نقد سامان‌گرایانه» پیر است (**بنیادهای نقد ادبی**، به خصوص در صفحهٔ ۷۹) که قبلاً توسط بوسانکه در سه سخنرانی دربارهٔ زیباشناختی (Three lectures on Aesthetics, london 1915) طرح شده بود.

15. See lascelles Abercrombie's Theory of poetry (1924) and his Idea of Great poetry (1925).

16. L. A. Reid, A study in Aesthetics, London 1931. P. 225 ff., "Subject matter, Greatness, and the problem of standards".

17. T. M. Green, The Arts and the Art of Criticism, Princeton 1946, pp. 374 ff., 461 ff.

18. See particularly E.E. Stoll's "Milton. a Romantic", From Shakespeare to Joyce. Newyork 1944, and Mrio praz's the Romantic agony, London 1933.

19. Eliot, Op. cit, p. 96.

20. See Jacques Barzun, "Our Non - Fiction Novelists", Atlantic Monthly, cl xx v III (1946). P P. 129 - 32, and J. E. Barker, "The Science of Man", college English. V 1 (1945), p p. 395 - 401.

21. Tate, Reason in Madness, Newyork 1941, pp. 114 - 16.

22. E. E. kelleh, the whirligig of Taste, london 1929, and Fashion in literature, london 1937, F. P. chombers, cycles of Taste, cambridge. Mass. 1928, and the history of Taste, Newyork 1932, Henry peyre, Writers and their critics: a study of misunderstanding, Ithaca 1944.

23. "Multivalence", See George Boas. A primer for critics, Baltimore 1937.

24. F. Pottle, The Idiom of Poetry, Ithaca 1941, New cd 1947.

۲۵. منتقدان قرن هیجدهم «قادر نبودند نقاط قوت شعر دورانهای پیشتر و از این رو شعر دورهٔ خود را توضیح دهند». نگاه کنید به :

Cleanth Brooks, "The poem as organism", English Institute Annual, 1940. Newyork 1941, p. 24.

26. George williamson, The Donne Tradition, Cambridge, Mass. 1930. pp. 21, 211.

«دکتر جانسون سعی کرد شعر دان را از طریق نقاط ضعف آن توصیف کند ...» «بهترین رواداری نسبت به کاستیهای این نوع شعر [شعر متافیزیکی] این است که آنها را با شاخص‌های معمولِ شعر خوب مورد قضاوت قرارندهیم، نه اینکه به نام غریب بودن یا جلوه‌های روشنفکرانه آنها را توجیه کنیم. بگذارید جانسون شاخص ما باشد ... خواهیم دید که سنت دان نه تنها سهم بزرگی از شعری که پاسخگوی الزامات شعر انگلیسی است را دربرمی‌گیرد، بلکه گاه بهترین نمونه‌ها را عرضه می‌دارد.»

27. F. R. leavis, Revaluation: Tradition and Development in English Poetry, London 1936, P. 68 ff.

28. E. Vivas, "The Esthetic Judgment", journal of Philosophy. xxx III (1936), pp. 57 - 69.

هیل زیاده‌رویهای «عینیت‌گرایی» و (به گونه‌ای بسیار سهلتر) «ذهنیت‌گرایی» را رد می‌کند تا به بسط «نسبیت‌گرایی» به عنوان «خط متعادلِ» مورد نظرخود است بیابد. نگاه کنید به:

Bernard Heyl, New Bearings in Esthetics and Art Criticism, New Haven 1943, p. 91 ff, especially p. 123.

29. T. S. Eliot, "the perfect critic," The Sacred Wood, 1920.

۳۰. همان طور که هیل در New Bearings در صفحهٔ ۹۱ انجام می‌دهد.