پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

نقد توصیفی

این گونه نوشته‌ها که به غلط به نام «نقد» مشهور شده‌اند، در واقع، «نقد» نیستند. بلکه بیان دوبارهٔ داستان یا داستانهای یک کتاب ـ هر چند با لحن و سبک و سیاقی قدری متفاوت و به شکل مختصر ـ همراه با تأکید بر نقاط قوت این آثارند. این «نقد گونه»ها را، در بهترین شکلشان، حداکثر، یک «معرفی توصیفی» می‌توان نامید.

این قبیل نوشته‌ها که عمدتاً از سوی جوانان جویای نام یا علاقه‌مندان به نقد کم مایه به رشتهٔ تحریر در می‌آیند، در اصل، جانبدارانه‌اند؛ و عمدتاً به قصد مطرح ساختن و به شهرت رساندن یک اثر و نویسندهٔ آن، نوشته می‌شوند. هر چند ممکن است در انتها، برای خالی نبودنِ عریضه، به طور سرسری و گذرا و بسیار کوتاه، به مواردی از ضعفهای اثر نیز اشاره کنند.

بیشترِ آنچه در مطبوعات یا کتابهای نقدِ پیش از انقلاب، تحت عنوان نقد به چاپ می‌رسیدند، از این گونه بودند. این موضوع، در ارتباط با آثار غربی، نمودِ به مراتب بارزتری داشت. به طوری که اکثریتِ نزدیک به تمامِ ـ به اصطلاح ـ نقدهای مربوط به این آثار، در این زمره قرار داشتند.

آنچه باعث این موضوع می‌شد جدا از دوست بازی‌ها و نان قرض دادن‌ها به یکدیگر، ناشی از این عوامل بود:

۱. نداشتن آشناییِ علمی و فنیِ کافیِ نویسندگان این نقدها با ساختار، ویژگیها و تعاریف داستان؛

۲. ناآشنایی علمی و فنی آنان با اصول نقد ادبی.

۳. فقدان شهامت و جسارتِ لازمِ حرفه‌ای در منتقدان.

۴. خود باختگی آنان در مقابلِ غربیان و آثار آنها (در ارتباط با آثار غربی).

نقد خلاق

آنچه به نام «نقد خلاق» مشهور شده است و برخی نیز به قصد به زیر سؤال بردن نقدهای منتقدان اصولگرا و دقیق، آن را به عنوان بهترین، جدیدترین و پویاترین نوع نقد مطرح می‌سازند، در واقع، صورتی تکامل یافته‌تر از «نقد توصیفی» است:

در تعریفهایی که از این گونه نقد شده است گفته‌اند:

۱. این نقد خیلی کم به قضاوت می‌پردازد: «یا لااقل به طور سطحی و عملاً بدون ارائهٔ دلیل قضاوت می‌کند (حتی گاهی قضاوت، فقط در انتخاب نویسنده‌ای که اثرش مطرح شده است خلاصه می‌شود) و یک «عاطفهٔ» تواناتر یا فلسفی‌تر تجلی می‌کند، که بیشتر طالبِ یافتن معیارهاست.[۱]»

به عبارت دیگر، از این نظر، بیشتر به نقدهای امپرسیونیستی پهلو می‌زند؛ که در آن، منتقد، بیشتر به بیانِ تأثراتِ شخصیِ خود از اثر مورد نظر می‌پردازد؛ و از این طریق، می‌کوشد تا «برای خواننده تعیین کند که باید با چه ذهنیتی با اثر رو به رو شود تا عمق آن را دریابد.[۲]»

علاقه‌مندان به این گونه نقد معتقدند که «بدین ترتیب، یک کتاب (یا یک نمایشنامه)، هنگامی که نویسنده آن را به پایان می‌رساند، چیزی قطعی و حتمی نیست. بلکه در نقد [(نقد خلاق)] به پایان می‌رسد.[۳]»

۲. این گونه نقد، «بیشتر در فکر «توصیف» است تا «داوری». و میل دارد از سرِ علاقه، به شخصیت یک نویسنده نزدیک شود تا اِسناد به یک حکم جزمی.[۴]» نیز «اصولاً یا نظریه‌پردازانی که سیستمها را ابداع می‌کنند، مخالف است.[۵]»

۳. در راستای هدف ذکر شده در بند ۲، این گونه نقد بهانه‌ای است تا طی آن، منتقد، به بیان نظرات خود بپردازد؛ «و بدین ترتیب، به کمک او، تبدیل به یک نوع ادبی همانند سایر انواع شود.»

تجسم تمام عیار این خصیصه، در نقدهای «سنت بوو» نویسنده و روزنامه نگار ناکام قرن نوزدهم فرانسوی متجلی شده است. او در نقدهایش «آرزویش، «شکل دادن» به چهرهٔ نویسندهٔ مورد نظر است.[۶]» و «برای تحقق بخشیدن به یکپارچگی ترکیبی [این] چهره، باید به ادراک شاعرانه و قریحهٔ عاطفی خود متوسل شود.[۷]»

«بویژه آنجا که شخصیت شاعر در اثر انتقادی تجلی می‌کند، سنت بوو به بهترین وجه، نقدی از احیای عاطفه به دست می‌دهد که در آن، یک روح، «روح ادبی» دیگری را از درون حس کرده، اسرار آن را کشف می‌کند.[۸]» یعنی «منتقد در سایهٔ آگاهی از «وظیفه تألیف»، اگر شخصاً تبدیل به خالق اثر نشود، حداقل در آفرینش آن، سهیم می‌شود[۹]».

به این ترتیب، نقد «دیگر صرفاً یک حرفه یا یک تخصص درجهٔ دوم نیست.

[(نقد را، عده‌ای، «ادبیات درجه دو» می‌دانند)]، بلکه به سایر قلمروهای ادبیات ملحق می‌شود[۱۰]».

اینها خصایصی است که برای این دسته «نقدواره»ها برشمرده شده است. در ضمن، در مطالبی که راجع به این گونه نقد نوشته شده، قرار شده است که نمونهٔ شش دانگ این سنخ نقد نویسان، یعنی سنت بوو، «منتهای مدید در رؤیای سرودن شعر و نوشتن رمان بود.

اما عدم موفقیت آثاری که خلق کرد، باعث شد به نقد پناه برد ـ که همیشه با تلخی، آن را کهنه «کفشی در بیابان» تلقی می‌کرد... او... [در ابتدا] میل داشت با سرودن شعر کسب افتخار کند، و با استعدادهای جوان رمانتیک، که آنها را تحسین می‌کرد، به رقابت بپردازد. این ذوق به ادبیات خلاق، فقط به نگارش چند کتاب ضعیف» منجر شد. از آن پس، سنت بوو تبدیل به منتقدی شد که «از ورای افکار و استعداد دیگران، نظریات خود را بیان[۱۱]»می‌کرد.

اما اگر از مشکلات روانی اشخاصی چون سنت بوو بگذریم، با تعریف مورد اتفاق موجود از نقد، این قبیل آثار را نمی‌توان «نقد» به مفهوم دقیق کلمه دانست. (هر چند ندیده، می‌توان مجسم کرد که احتمالاً، در نوع خود، نوشته‌هایی جالب و جذاب بوده‌اند.)

نخست به این دلیل که، در همان نگاه اول، نوعی تضاد منطقی در ترکیب «نقد خلاق» به چشم می‌خورد. چه، در آن تعریفهای مورد اتفاق، نقد، «خلاقیت» تلقی نمی‌شود؛ و اصلاً این دو مقوله، با یکدیگر متفاوت اند.

«آفرینش» مربوط به هنرمند است؛ در حالی که آنچه منتقد به آن نیازمند است «علم»، و در کنار آن، هوش کافی برای کشف، و دقت لازم برای بهتر دیدن و ذوق ضرور، برای دریافت ظرافتهای هنری است.

خلاقیت هنری، به یک معنی، از مقولهٔ «ترکیب» است. در حالی که نقد، نقطهٔ مقابل آن، یعنی «تجزیه» (و «تحلیل») است. هنرمند با «ترکیب» تخیلی تصاویر ذهنی خود و تجارب حسی‌ای که از زندگی دارد، اثری را «به وجود» می‌آورد (خلق می‌کند) که ممکن است ما به ازای خارجی و عینی و واقعی هم نتوان برای آن پیدا کرد؛ و از آن پس، این مخلوق، مستقل از سایر پدیده‌ها، به حیات خود ادامه می‌دهد.

در حالی که نقد، اولاً وجودش مستقل نیست، و وابستگی تام و تمام با موجودی دیگر دارد؛ که همان اثر ادبیِ مورد نقد است. یعنی در نهایت خود، یک تابع و وجودِ ناقص وابسته است. در ثانی، منتقد، در واقع، چیزی را «به وجود» نمی‌آورد.

بلکه آن چیزی را که توسط هنرمندی (نویسنده‌ای) به وجود آمده است، باز می‌کند، تکه‌تکه می‌کند، مراحلی را که یک بار در روند خلاقیت پیموده شده است در جهت عکسش طی می‌کند؛ آن مراحل و اجزا را به مخاطبان خود نشان می‌دهد؛ و اگر احتمالاً نقص و نارسایی یا قوت و درخششی در اثر هست، آن را می‌نمایاند. به همین سبب است که نمی‌توان نقد را «خلاقیت» دانست.

البته منتقد می‌تواند در صورت لزوم و احساس توانایی و احاطهٔ لازم، از چارچوب‌های سنتی موجود در نقد، قدری فراتر برود، و در نقدش، یک سلسله ابتکارها و نوآوری‌ها به خرج بدهد، یا مثلاً به کشفهایی تازه در یک گونه، قالب یا سبک هنری خاص، نایل آید. اما در هر حال، این را نمی‌توان «خلاقیت» گفت. زیرا «کشف» هر قدر هم در نوع خود بزرگ و اساسی باشد ـ با همهٔ ارزش ویژهٔ خود ـ با «خلاقیت» فرق دارد.

به این ترتیب، آثاری همچون نوشته‌های سنت بوو را، که در آنها کوشیده شده است از طریق ـ در واقع به بهانهٔ ـ نقد آثار دیگران، به شرح و بیانِ خود منتقد پرداخته شود، نمی‌توان نقد به معنای مورد قبول کلمه تلقی کرد.

حاصل این شیوه پرداختن به یک اثر، که عملاً منجر به پیدایش «آثاری نیمه خلاقه» ـ آثار غیر شش دانگ ـ شده است، در نهایت نه صد در صد نقد است و نه صد در صد یک اثر هنری. چیزی است برزخی ما بین این و آن، و البته، نه این و نه آن!

نقد روان‌شناختی

نقد روان‌شناختی، در مفهوم عام آن، از همان ابتدای پیدایش نقد رسمی ادبی، رایج بوده است. برای مثال، افلاطون، هنگامی که در کتاب «جمهور» خود، از تأثیر داستانها، حکایتها و افسانه‌ها بر مخاطبان کودک و نوجوان و جوان صحبت می‌کند، در واقع به نوعی، به نقد روان‌شناختی این گونه آثار می‌پردازد. همچنان که، ارسطو، در بحث دربارهٔ تراژدی، هنگامی که آن را آمیزه‌ای از «ترس و شفقت» می‌داند که منجر به ایجاد پالایش روانی (کاتارسیس) می‌شود، نیز، به گونه‌ای، به همین نوع نقد دست می‌زند. به همین گونه، دیگرانی که در طول تاریخ، به آثار ادبی، از زاویهٔ تأثیرهای اخلاقی و تربیتی آنها بر مخاطبان پرداخته‌اند، به جنبه‌ای از نقد روان‌شناختی نظر داشته‌اند.

کسانی که به «تفسیر ماهیت یک اثر ادبی» پرداخته‌اند نیز، اغلب، به بحث در بخشی از قلمرو این گونه نقد کشیده شده‌اند. زیرا هر کاوشی که به قصد کشف «ماهیت تخیل» و «فرایندی که منجر به آفرینش ادبی در ذهن می‌شود» صورت گیرد، خود به خود، مجبور به ورود در قلمرو نقد روان‌شناختی است.

همچنان که گفته شد، یکی از اولین کسانی که به این مقوله در ادبیات پرداخته، افلاطون است. او «در رسالهٔ «ایون» به تعبیری، شرحی روان‌شناختی در زمینهٔ آفرینش ادبی به دست می‌دهد. منتقدان رمانتیک [نیز] بخصوص به این جنبه از نقد ادبی، توجه داشتند[۱۲]»

گونه‌ای از نقد روان‌شناختی، به رابطهٔ بین اثر و زندگی خصوصی و خصایص نویسنده می‌پردازد. به این ترتیب که، با جستجو در شرح حال و زندگینامهٔ نویسنده به یافتن نشانه‌هایی در آثار او، که مبتنی بر گوشه‌هایی از زندگی شخصی و خانوادگی وی، یا برگرفته یا متأثر از آنها بود می‌پرداخته، تا از این طریق، به ریشه یابیِ برخی گرایشهای برجسته در آثار او بپردازد.

گاه نیز درونمایه‌ها و مضمونهای مشترک تکرار شده یا مورد تاکید قرار گرفته در مجموعهٔ آثار یک نویسنده استخراج می‌شد، و سپس به ریشه‌یابی آنها در زندگی شخصی و خانوادگی او پرداخته می‌شد. به عبارت دیگر، کوشیده می‌شد تا از طریق کشف و استخراج این قبیل خصایص آثار نویسنده به کشف ابعاد پنهان شخصیت او، و به عکس، از طریق زندگینامه و اطلاعات موجود راجع به شخصیت او، به کشف درونمایه‌هایی خاص از آثار او و تفسیر آنها دست یافته شود.

این گونه برداشتها و بهره‌برداری‌ها، از آنجا ناشی می‌شود که این گروه منتقدان معتقدند: «چون «عمل نگارش» یک رفتار است، آفرینش ادبی تنها یک مورد خاص تحلیل، و مانند سایر موارد، تجزیه‌پذیر است. هر اثر، حاصل یک علیت روان‌شناختی است؛ و

درست مثل رؤیا، از «محتوایی آشکار و محتوایی پنهان» برخوردار است: این اثر، پرتوی از زندگی روانی نویسنده، و غالباً پرتوی از انگیزشهایی است که وی به هنگام خلق اثر، متوجه آن نبوده است. تحلیل محتوای پنهان یک اثر، دقیقاً «روانکاوی ادبی» را توضیح می‌دهد.[۱۳]»

ورود در این گونه نقد، مستلزم داشتن دانشی قابل قبول از روان‌شناختی ـ لااقل در حیطهٔ نقد اثرِ مورد نظر است. چه، انعکاس کشمکشهای درونی و تجارب روانی نویسنده در اثر، همیشه به صورت صریح و مستقیم صورت نمی‌گیرد. برای مثال، گاه برخی از این خصایص روانی، به صورت معکوس، در اثر، جلوه گر می‌شود، «مثلاً در نقد روانی به ما می‌گویند: اگر در نمایشنامه‌های» راسین»، پدر فراوان است، علتش این است که نویسنده در کودکی یتیم شده است.[۱۴]»

این گونه انعکاس تجارب روانی و زیستی، در روان‌شناسی، به «نمودهای انکار» مشهور است؛ در برابر جلوه‌گری‌های مستقیم آن کشمکشها و خصایص روانی، که به «نمودهای تطابق» مشهورند.

در روان‌شناسی، نمودهای انکار، به همان اندازهٔ نمودهای تطابق، دارای اهمیت‌اند.

در نمودهای انکار، «بسیار ممکن است که یک میل، یک سودا یا محرومیت، آثاری معکوس تولید کند. انگیزه‌ای راستین ممکن است در دلیلی که منکر آن انگیزه می‌باشد، «باژگونه» شود. یک اثر، ممکن است تصویری باشد خیالی به قصد تعادل و جبران زندگی منفی هنرمند.

راه تقلید هنری، رندانه و شیطنت‌آمیز است. یک منطق قوی، همیشه نمونهٔ اثر را به هم می‌ریزد، نمونه را تسلیم نیروهای شیفتگی می‌کند، آن را به دست نیروهای جبران می‌دهد، نمونه را به ریشخند می‌گیرد، با آن پرخاشجویی می‌کند؛ و ارزش این همه (یعنی ارزش ـ برابر)، باید نه با توجه به نمونه، بلکه در شالودهٔ خود اثر، برآورده شود.[۱۵]»

نقد روان‌شناختی، در قرن بیستم، با نظریه‌های روان‌شناختی فروید (۱۸۵۲ ـ۱۹۳۹) و پیروانش در آمیخته است.

فروید با مدوّن ساختن آنچه تا پیش از او، به شکل پراکنده و نارسا ـ چه در آثار هنری و چه نوشته‌های علمی ـ در مورد ضمیر و روان انسان مطرح شده بود، بحثی را تحت عنوان «ضمیر ناخود آگاه» و تأثیر آن بر رفتار و کارهای اشخاص بیان کرد، که موجب تاثیرهایی عمیق در هنر و ادبیات و روان‌شناسی شد.

او، همچنین، با طرح غرایز جنسی به عنوان منشأ و محرک اصلی تمام اعمال و حتی رؤیاهای انسان و آثار هنری پدیده آمده توسط او، بخش و گونه‌ای دیگر از فرهنگ و فلسفهٔ اجتماعی و هنر را در غرب پایه‌گذاری کرد، که سپس آثار آن، به دیگر سرزمینها، جوامع نیز سرایت کرد.

فروید، سپس به جستجوی مصادیق نظریه‌های خود در هنر و ادبیات پرداخت، و بر اساس آنها، به تفسیر و تشریح برخی آثار هنری و ادبی یا روانکاوی شخصیت آفرینندگان آنها اقدام کرد، که نتایج آن، بسیار بحث‌انگیز بود. برای مثال، او افسانهٔ مشهور و عامیانهٔ «لچک قرمزی» (در غرب: «شنل قرمزی») را، افسانه‌ای رمزی، مبتنی بر «نزاعی به قدمت انسان میان نر و ماده[۱۶]» می‌داند، که در آن، دوشیزهٔ جوان پر دل و جراتی که کلاه قرمزش نمادی از قاعدگی است، گرگِ خونخوارِ تشنهٔ شهوت را، دست به سر می‌کند[۱۷]»!

بعدها، پیروان او، به این کار ادامه دادند و به شکل کامل‌تر و جامع‌تر، به استفاده از این نظریات، در تفسیر آثار ادبی و هنری پرداختند. همچنین، گروهی قابل توجه از مشهورترین نویسندگان نیمهٔ اول قرن بیستم، بر اساس نظریات او، به خلق آثاری چشمگیر پرداختند. که از این جمله، کلیهٔ هنرمندان و نویسندگان سوررئالیست فرانسوی، جیمز جویس ایرلندی، تنسی ویلیامز و یوجین اونیل آمریکایی را می‌توان برشمرد.

نقد روان‌شناختی، گاه نیز به رفتار و خصایص روانی قهرمانان داستان می‌پردازد، و چهرمان (تیپ) روانی و انسانی آنان را مشخص می‌کند. ضمن آنکه با توضیحات و تفسیرهای خود، موجب روشن ر و قابل فهم‌تر شدن درونمایه‌های برخی از آثارِ به ظاهر پیچیده و دشوار فهم، می‌شود.

با این ترتیب می‌توان جنبه‌هایی از آثار ادبی را که نقد روان‌شناختی، از گذشته‌های دور تاکنون به آنها می‌پرداخته است، به شکل زیر فهرست کرد:

۱. توجه به ماهیت آفرینش اثر ادبی و کارکرد تخیل انسانی در این امر؛

۲. رابطه اشخاص و درونمایه‌های مطرح شده در داستان با کشمکشهای درونی و خصایص ویژهٔ روانی نویسنده؛

۳. چگونگی انعکاس کشمکشها و خصایص ویژهٔ روانی نویسنده در شخصیتها و درونمایه‌های اثر؛ چه از طریق نمودهای «تطابق»، چه از طریق نمودهای «انکار» و چه به طرق دیگر؛

۴. بررسی تأثیر روانی، تربیتی و اجتماعی اثر، بر گروههای مختلف مخاطبان آن؛

۵. کمک به ایجاد درکی عمیق‌تر از دقایق ذهن، روان و ضمیر گروههای مختلف انسانی، برای مخاطب.

۶. گشایش گرهها و پیچیدگیها و ابهامهای برخی از آثار خلاقهٔ به ظاهر دشوار و پیچیده، برای مخاطبان، و گاه حتی آفرینندگان آنها، و توضیح و تفسیر این آثار؛ و در نتیجه، ایجاد امکان دریافت و درکی هر چه عمیق‌تر از آثار مذکور.

(این کار، اغلب از طریق معرفی هر چه کامل‌تر اشخاص داستان، روابط آنان با یکدیگر، و نیز نمادها و درونمایه‌های ویژهٔ روانی و تربیتی مطرح شده در اثر، صورت می‌گیرد.)

با این همه، نقد روان‌شناختی، همه، موارد مثبتی که به آنها اشاره شد، نیست؛ بلکه در نوع خود محدودیتها، نارساییها و آفاتی هم دارد؛ که به همین سبب نیز، به تدریج، و بویژه در ارتباط با نقدهای روان‌شناختیِ مبتنی بر نظریات فروید، در میان اهل فن، مخالفتهایی جدی را نسبت به این گونه نقد، برانگیخته است.

برای مثال، «بسیاری از پژوهشگران،مخالف نظریهٔ سه بخشی[۱۸] فروید در زمینهٔ روان بشر و نقش آن در نقد روان تحلیلی هستند[۱۹]». همچنان که، به فاصلهٔ کوتاهی، روانکاو شهیر سوئدی، دکتر کارل گوستاو یونگ، با نظریات جدیدی که در مورد ضمیر ناخودآگاه (جمعی) و نقش صورتهای ازلی (آرکه تیپ‌ها) و اساطیر در روان انسان، و مخالفت خود با اینکه نیروی کور غریزهٔ جنسی عامل اصلی و تنها محرک حیات و فعالیتهای آگاهانه و ناخودآگاه انسان باشد ابراز داشته، شالودهٔ این نظریات را بسیار سست و متزلزل ساخت.

مخالفت دیگر با نظریه‌های جنسی فروید، در تفسیرهای نمادین آثار ادبی و هنری است. فروید، براساس فلسفه روان‌شناسی خود، همهٔ صور خیال را ـ مانند رؤیاها ـ تنها مبتنی بر امور جنسی می‌داند و بر اساس آنها تفسیر می‌کند.

برای مثال، او در این آثار، همه تصویرهای مقعر، از قبیل استخر، گل، فنجان، کاسه، غار، گودال و مانند آنها را نماد مادینگی یا رحم، و تصویرهایی همچون برج، قلهٔ کوه، مار، چاقو، نیزه، شمشیر و مانند آنها را، که طولشان از قطرشان بیشتر است، نماد نرینگی می‌داند.

او حتی کارهایی همچون رقص، سواری و پرواز را، نمادهای لذات جنسی به شمار می‌آورد.

پر واضح است که این گونه ساده کردن زندگی و آثار هنری و محرکها و انگیزه‌های پنهان و آشکار انسانی، خلاصه کردن آنها در پست‌ترین نوع غرایز او، نه تنها واقعیت منطبق است و نه بسیاری از آثار بزرگ هنری و ادبی، با هیچ تمهیدی، قابل ارجاع به این گونه تفسیرهای سخیفه و تطبیق با این قبیل نمادهای جنسی هستند. ضمن آنکه، همان گونه که پیشتر نیز اشاره شد، اصل این نظریهٔ جنسی، با این شدت و حدّت و فراگیری، از سوی بسیاری از نامدارترین روانکاوان و فیلسوفان معاصر همان غرب، مورد رد و انکار واقع شده است.

نکتهٔ جالب توجه در این میان، این است که، با این همه، اغلب منتقدانِ پیرو نظریه‌های فروید، در نقدهای خود، با تعصب کامل، بر این نظریه‌ها پا می‌فشرند.

گروهی دیگر از منتقدان پیرو نقد روان‌شناختی، با استفادهٔ افراطی از واژه‌ها، تعابیر و اصطلاحات خاص روان‌شناسی، در نقدهای خود، عملاً عدهٔ زیادی از مخاطبان اصلی ادبیات را که با این واژه‌ها بیگانه هستند، از درک نوشته‌های خود، باز داشته‌اند. به گونه‌ای که تنها عده‌ای معدود و خاص، قادر به فهمیدن کامل نقدهای آنان هستند.

اشکال دیگر این گونه نقد، در این است که، به ندرت منتقدانی ادبی پیدا می‌شوند که آن تسلط و احاطهٔ لازم را بر روان‌شناسی و روان‌کاوی داشته باشند.

در مقابل، روان‌شناسان و روان‌کاوانی که به نقد آثار هنری و ادبی رو آورده‌اند، از احاطهٔ لازم بر هنر و ادبیات، و آشنایی کافی با اصول نقد هنری و ادبی، بی‌بهره‌اند. در نتیجه، حاصل کارِ گروهِ اول، اغلب از جنبهٔ روان‌شناختی، و نتیجه ارزیابی گروه دوم، از جنبهٔ زیبایی‌شناسی و ادبی، مخدوش است.

صرفِ نقد روان‌شناختی یک اثر نیز، با هر مایه از قوت و غنا، به هر حال نقد ادبی نمی‌شود.

زیرا بسیاری از جنبه‌های زیباشناسانه را، که از اصول بنیادی نقد هنری و ادبی است، نادیده می‌گیرد. برای مثال، پیرنگ مستحکم و خوشقواره، زاویه دید متناسب و یکدست، شخصیت‌پردازیِ داستانیِ قوی، پرداخت هنری و بقاعده، نثر هماهنگ، مؤثر و زیبا، ساختار انداموار (ارگانیک) و نمایشی (دراماتیک) و بسامان و... یک داستان، که همگی مبتنی بر اصول اصلی و اساسی و در عین حال اولیهٔ داستان‌نویسی هستند، هیچ جایگاهی در نقد روان‌شناختی ندارند.

به گونه‌ای که، در نظر منتقدان صرفاً روان شناس و روان‌کاو، چه بسا یک گزارش دقیق بالینی از یک یا چند بیمار روانی، با رنگ و لعابی سطحی از داستان، داستانی قوی جلوه کند، و به عکس داستانی با جنبه‌های زیباشناسانهٔ قوی، که به هر دلیل ممکن است در چارچوب انتظارها و توقعات آنان و تفاسیر ویژه‌شان نگنجد، اثری ضعیف و فاقد ارزش بنماید.

همچنان که، اغلب جنبه‌های فلسفی، عرفانی، تاریخی و اجتماعی اثر، در چارچوب تنگ این شیوه نقد، ممکن است از قلم بیفتند و مورد بی‌مهری واقع شوند.

حال آنکه می‌دانیم، در بسیاری از آثار هنری و ادبی، کشف یک یا چند نوع از این زمینه‌ها و راهیابی به درون آنها، ممکن است بهترین کلید برای گشایش درهای بستهٔ اثر و کسب لذت هر چه بیشتر و دریافت هر چه صحیح‌تر و عمیق‌تر از آن شود.

با این توضیحها، اینک می‌توان آفته کمبودها و نارساییهای نقد روان‌شناختی را، فهرست‌وار، بیان کرد:

۱. پیروی بی‌چون و چرای بسیاری از منتقدان این رویکرد به مکتبها و نظریه‌های روان‌شناختی، خاصه نظریه‌های فروید و تعصب‌ورزی شدید روی آن؛ در حالی که برخی از اصول اساسی و محوری این نظریات، مدتهاست که از سوی بسیاری از صاحب نظران این رشته و دیگر دانشمندان علوم انسانی، مورد رد، انکار یا لااقل تشکیک واقع شده‌اند؛

۲. فقدان یا کمبود شدید منتقدانی که هم به روان‌شناسی و روان‌کاوی، در حد نیاز حرفه‌ای خود مسلط، و هم در نقد ادبی و هنری، خبره و کارآمد باشند.

۳. فقدان توانایی این شیوه در نقد برخی از آثار بزرگ و مشهور ادبی و هنری (عام شمول نبودن نقد روان شناختی)؛

۴. نا ممکن بودن برقراری رابطه بسیاری از مخاطبان واقعی ادبیات با برخی از این قبیل نقدها، به دلیل استفاده از واژه‌ها، اصطلاحات و تعابیر کاملاً خاص و علمی روان‌شناسی؛

۵. غفلت تقریباً کامل نقد روان‌شناختی از جنبه‌های زیباشناسانهٔ اثر؛ که در واقع اساس و شالودهٔ هر اثر هنری و ادبی است؛

۶. غفلت از سایر عناصر و درونمایه‌های غیر روان‌شناختی؛ که گاه ممکن است نقشی کلیدی در راه‌یابی به ژرفاهای اثر و درک و تفسیر هر چه صحیح‌تر و جامع‌تر آن داشته باشند.

پی‌نوشت:

۱و۲. نقد ادبی؛ ص ۹۳ - ۹۴.

۳و۴. همان؛ ص ۲۷.

۵. همان؛ ص ۳۹.

۶و۷. همان؛ ص ۳۱.

۸. همان؛ ص ۲۹.

۹. همان؛ ص ۹۳.

۱۰. همان؛ ص ۲۹.

۱۱. همان؛ ص ۲۸.

۱۲. شیوه‌های نقد ادبی؛ ص ۵۱۷.

۱۳. نقد ادبی؛ ص ۹۹.

۱۴. نقد تفسیری؛ ص ۲۳.

۱۵. نقد تفسیری؛ ص ۲۳.

۱۶و۱۷. نقد ادبی؛ دیوید دیچز؛ ص...

۱۸. منظور همان نهاد (ضمیر ناخودآگاه: ID)، خود (EGO) و فرا خود (SUPER EGO) است.

۱۹. همان؛ ص ۱۴۶.