انواع نقد ادبی

(آخرین قسمت)

رضا سالک

نقد جامعه‌شناختی

در یک تعریف کلی، می‌توان گفت: هرگاه یک اثر هنری یا ادبی، ۱. با توجه به محیط و شرایط اجتماعی زمان پیدایش آن؛ ۲. با توجه به محیط و شرایط اجتماعی زمان وقوع حوادثش، مورد بررسی و ارزیابی قرار گیرد، آن را در حیطه نقد جامعه‌شناختی قرار داده‌ایم.

در تعدادی از نقدهای ادبی و هنری، در گذشته، به این جنبهٔ اثر نیز توجه شده است. اما با پیدایش مکتب مارکسیسم و وقوع انقلابها و کودتاهای مارکسیستی، از اوایل قرن بیستم میلادی، و بویژه در دههٔ ۱۹۳۰، نقد جامعه‌شناختی، وارد مرحله‌ای تازه شد؛ که شکل تام و تمام آن، همان «نقد مارکسیستی» است.

توجهی که بنیانگذاران مارکسیسم و سران کشورهای کمونیستی و دیگر متفکران و منتقدان مارکسیسم به هنر و ادبیات، به عنوان «ابزاری در خدمت انقلاب»[۱] و «نقش ادبیات در انقلابهای پرولتاریایی» معطوف می‌داشتند، به‌تدریج، اصول جدید این مکتب انتقادی را مطرح و تثبیت ساخت.

در این دیدگاه، که نظریه‌ای مبتنی بر تاریخ است، جوامع بشری در هر دوره از تاریخ، واجد خصوصیاتی ویژه‌اند. افراد، محصولی روییده از اجتماع و حاصل مجموعه شرایط تاریخی و اجتماعی حاکم بر آن‌اند ـ که آن نیز خود محصول تکامل «ابزار تولید» است. بنابراین، ادبیات و هنر نیز چیزی جز بازتابهای نهضتهای تاریخی و اجتماعی نیستند.

آنچه خصوصیات اصلی اشخاص، و بر همین سیاق، نظرگاه هنرمندان را شکل می‌دهد، خاستگاه اجتماعی و طبقاتی و صنفی آنان است؛ که در این میان، نوع شغل (ابزار تولید) نقشی قابل توجه ایفا می‌کند. بنابراین، چهرمانهای (تیپهای) طبقاتی و صنفی، اهمیتی بسیار دارند.

در این دیدگاه، هنر و ادبیات، ملتزم و متعهد است؛ و نقشی کاربردی در جامعه دارد.

به همین سبب، هرگونه توجه افراطی به صورت اثر (فرمالیسم) یا گرایش به ارائه نمونه‌های خاص و استثنایی (فردگرایی)، طرح مثبت مسائل مابعدالطبیعی و غیرمادی، گریز از طرح آرمانهای جامعه‌گرایانه، و طرح هر آنچه برای تاریخ هدف و منزلگاههای از پیش تعیین‌شدهٔ مورد نظر ماکسیسم و نقش اقتصاد (ابزار تولید) را به عنوان زیربنای جوامع و فرهنگهای بشری نادیده یا کم‌اهمیت انگارد و یا احیاناً نفی کند، محکوم، مطرود و منحط است.

این مکتب، که بویژه در دههٔ ۱۹۳۰، در میان گروهی قابل توجه از نویسندگان، منتقدان و اندیشه‌مندان دنیای غرب و بعدها، به پیروی از آنان، در میان شبه‌روشنفکران جهان سوم، شوری افکنده و طرفداران قابل توجهی یافته بود، پس از وقوع جنگ جهانی دوم، آغاز جنگ سرد بین دو بلوک شرق و غرب، و پیدایش موجب مقابله با بحرانهایی که دمکراسی را دربرگرفته بود، از رونق پیشین افتاد. تا آنکه با فروپاشی بلوک شرق و افول فلسفهٔ مارکسیسم در جهان، به‌کل، به حاشیه رانده شد.

با این همه، آن جنبه‌های عمومی از این مکتب که به نقد و بررسی معقول رابطهٔ متقابل فرد و اجتماع با یکدیگر و تأثیر دوسویهٔ آنان در یکدیگر، نیز تأثیر آثار هنری و ادبی در تحولات اجتماعی و تاریخی و متقابلاً اثرگذاری تحولات اجتماعی و تاریخی بر آثار ادبی و هنر ـ همراه با سایر عوامل مؤثر در این آثار و تحولات ـ می‌پردازد، همچنان می‌تواند به قوت خود باقی باشد، و نقشی قابل توجه در نقد و تفسیر بسیاری از فرآورده‌های هنری و ادبی ایفا کند.

بویژه این‌گونه نگرش به آثار هنری و ادبی، در برابر افراطهای نقد روان‌شناختی و نقد نو و نقد ساختگرایانه، که با تأکید افراطی بر فردیت انسانها، یا تعمیم استثناها، از طریق طرح آنها در آثار ادبی و هنری، و گرایش مفرط بر صورت (فرم) اثر، هنر و ادبیات را از قسمت بزرگی از تعهدات و محتواهای انسانی و اجتماعی خود و آرمانهای بزرگ و فراگیر انسانی تهی، و آن را مثله می‌کنند، می‌تواند به عنوان یک عامل مؤثر در ایجاد تعادل، عمل کند.

به عبارت دیگر، از آنجا که انسان، جدا از جنبه‌های کاملاً شخصی و فردی خود، به هر حال مشترکاتی بسیار و اساسی با همنوعان، و از آن بیشتر، با همنژادان، هموطنان، همشهریان، همفکران و مردم همزمان خود دارد؛ نیز از آنجا که موجودی است اجتماعی، و مدام در حال تأثیرگذاری بر جامعه و تأثیرپذیری از آن است؛ توجه لازم به بُعد تاریخی و اجتماعی او ـ البته بدون پیش داوری‌های قالبی و نادرست ـ نیز از لازمه‌های یک نقد اصولی و درست است. چه، می‌دانیم: محور هر اثری هنری و ادبی، کسی

جز انسان نیست. همچنان که، آفرینندگان آثار هنری و ادبی نیز، انسانهایی کم و بیش با این خصوصیات‌اند. ضمن آنکه، تلاش در یافتن منشأ اجتماعی ادبیات ـ از دیرباز تاکنون ـ نیز، همچنان، می‌تواند شاخه‌ای از فعالیتهای این رشته از نقد باشد.

نقد اسطوره‌ای

از یک دیدگاه ادبی صرف و به دور از تأثرات ناشی از افکار و آرای روانکاوان و مردم‌شناسان معاصر غربی، اسطوره یکی از اولین و ابتدایی‌ترین قالبهای ادبی است. در طول تاریخ نیز، جدا از شکلهای اولیه و اصلی این گونهٔ ادبی، از بسیاری از قهرمانان اسطوره‌ای، به صورت تلمیح و یا در اشکال مشابه، در آثار ادبی دیگر، استفاده‌های فراوان شده است. گاه نیز پیرنگ و ساختار برخی اسطوره‌ها در داستانهای دوران بعد، مورد استفاده قرار گرفته است.

در قرن معاصر، ابتدا فروید برای یافتن پشتوانه‌ای تاریخی در تثبیت نظریهٔ «همه‌سکس‌انگاری» خود، به اسطورهٔ «اودیپ شاه» استناد کرد و نام گرایش سرکوفتهٔ جنسی مربوط به آن را «عقدهٔ اودیپ» نهاد. «فروید اعتقاد داشت که اساس اسطوره اودیپ، وابسته به وضعیت کلی خویشاوندی است. وی در رؤیاهای بیماران جدید خود موازنه‌هایی برای آن یافت، و کشف کرد که این عقده، در قلب بسیاری از آثار ادبی، در تکاپوست!۲»

به فاصلهٔ کوتاهی، یونگ، با مطرح ساختن «ضمیر ناخودآگاه جمعی» و «چهرمانهای ازلی (آرکه تیپ‌ها) که از قدیم‌الایام، در میان نوع بشر، مشترک بوده است، باعث انقلابی بزرگ در ادبیات، نقد ادبی و سایر رشته‌های علوم انسانی مرتبط با آن شد. مردم‌شناسان و جامعه‌شناسانی چون «فریزر» یا «کاسیرر»، به ابعاد دیگری از این موضوع پرداختند؛ و نویسندگان بسیاری، تحت تأثیر این نظریه‌ها و کشفیات، به آفرینش آثاری با جنبه‌های اسطوره‌ای پرداختند. درنتیجه، نقدی جدید به نام «نقد اسطوره‌ای» مطرح شد و پا گرفت.

یونگ، با مطرح ساختن «ضمیر ناخودآگاه جمعی» و «چهرمانهای ازلی (آرکه تیپ‌ها) که از قدیم‌الایام، در میان نوع بشر، مشترک بوده است، باعث انقلابی بزرگ در ادبیات، نقد ادبی و سایر رشته‌های علوم انسانی مرتبط با آن شد. مردم‌شناسان و جامعه‌شناسانی چون «فریزر» یا «کاسیرر»، به ابعاد دیگری از این موضوع پرداختند؛ و نویسندگان بسیاری، تحت تأثیر این نظریه‌ها و کشفیات، به آفرینش آثاری با جنبه‌های اسطوره‌ای پرداختند

منتقدان این مکتب همچون پیشینیان خود دیگر اسطوره را صرفاً یک گونهٔ ابتدایی و باستانی ادبی، یا همچون یک جریان تقویت‌کننده و غنابخشنده به ادبیات تلقی نمی‌کردند، «بلکه» به عنوان زهدانی به حساب می‌آوردند که تمام ادبیات از آن بارور می‌شود.۳»

براساس نظریه‌های یونگ در این باره ـ که از محورهای اساسی نقد اسطوره‌ای به شمار می‌آید ـ اساطیر «درواقع، بازتاب رخدادهای روانی و فطری‌اند.

به عبارت دیگر، اساطیر ابزاری هستند که صُور مثالی، بویژه، گونه‌های ناخودآگاه آن، به واسطهٔ آنان، در ضمیر ناخودآگاه متجلّی و بیان می‌گردد.۴» به بیان دیگر «اثر هنری تجلی نیروهای پویا و ذاتی برخاسته از اعماق روان جمعی بشریت۵» است.

به اعتقاد یونگ «هنرمند «انسانی» است به معنای کلی کلمه. یعنی «انسان جمعی». نیز، «اثر هنری یک شاعر، نیاز روحی جامعه‌ای را که هنرمند در آن می‌زید، سیراب می‌سازد۶».

از دیدگاه این مکتب، عمده‌ترین دلیل نفوذ و دیرپایی برخی آثار ادبی، به این سبب است که آنها همان صورتهای مثالی را در یک ساختار ادبی متناسب ارائه داده‌اند؛ یا آنکه با تمهیداتی، یاد و خاطرهٔ آنها را در ذهن و روان مخاطب، زنده می‌سازند.

یونگ بر این باور بود که «هنرمند بزرگ کسی است که بینش ازلی داشته باشد.

یعنی حساسیتی خاص نسبت به الگوهای صور مثالی، و استعدادی برای بیان خود، از طریق تصویرهای ازلی‌ای که به او این توان را می‌بخشد تا تجارب «دنیای درون» را با قالبهای هنری خود به دنیای برون منتقل سازد.۷»

او، همچنین پیشنهاد می‌کند که هنرمند، برای ریختن تجربه خود در قالب و کلماتی متناسب، از اساطیر کمک بگیرد.

«منظور این نیست که هنرمند مطالب خود را به صورت دست دوم برگزیند۸»: «تجربهٔ ازلی، سرچشمهٔ خلاقیت و آفرینندگی هنرمند است. سرچشمه‌ای که انتهایی برای آن نمی‌توان تصور کرد. بنابراین، باید از تصویر اساطیر، برای شکل دادن به آن، بهره جست۹.»

با این دیدگاه «شخصیتهای موجود در آثار تخیلی، دیگر نه «تجسمهای ساده طبیعت»، بلکه مجسم‌کنندهٔ چند نمونهٔ ثابت اسطوره‌ای بودند.

«هر مرد جوانی که فوت کند، تبدیل به یک خدای مرده می‌شود که با آتیس و ادونیس و اوزیریس مرتبط خواهد شد. هر دختر جوانی که ربوده شود و بار دیگر آزاد گردد، تبدیل به پرسیفون می‌شود. و هر قهرمان زنی که مورد اهانت کسی قرار گرفته و سپس فردی دیگر به کمک وی آید، تبدیل به آندرومدا می‌شود.

هر فردی که به دنبال چیزی رود، تبدیل به یکی از اعضای «اسطورهٔ تلاش» می‌شود. هر تراژدی، مراسم زمستان است، و هر کمدی، مراسم بهار. اگر اتفاق افتاد، و اسطورهٔ مسیحی، مرد جوانی را که یک الهه مرگ است در مجموعهٔ متن خود جای داد، او نیز تبدیل به هیئت مصلوب عیسی می‌گردد. منجی پیروز، تبدیل به مسیح، نابودکنندهٔ شیطان می‌شود. و تمام باغها تبدیل به عدن می‌گردد، و کلیهٔ وقایع شاد و شیرین، سمبل رهایی می‌گردد.۱۰»

خلاصه آنکه، درنهایت، با فرهنگنامه‌ای که از نمادهای اسطوره‌ای مطرح شده در آثار ادبی، فراهم آمده و معانی و مصداقهای واقعی‌ای که برای هر یک از این نمادها بیان گردیده است، درواقع، آثار ادبی دارای نشانه‌های اسطوره، همانند رؤیاهایی هستند که جنبه‌های نمادین دارند؛ و براساس فرهنگنامه نمادهای اسطوره‌ای ـ که در حکم کتابهای آموزندهٔ علم تعبیر رؤیای‌اند ـ باید تفسیر شوند.

نقد اسطوره‌ای، دریچه‌هایی بسیار تازه را برای شناخت و تفسیر ادبی گشود. به گونه‌ای که جمعی از صاحب‌نظران معتقدند که «هیچ‌یک از دیگر رویکردهای نقدی، از چنین عمق و گستردگی برخوردار نیستند۱۱.» اما این شیوه نقد نیز، محدودیتها، کاستیها و نواقص و آفات خاص خود را دارد:

۱. غرقه شدن منتقد نقد اسطوره‌ای در صورتهای مثالی و پیرنگهای ویژهٔ تکرارشونده در آثار ادبی دورانهای مختلف، اغلب، منجر به غفلت او از جنبه‌های زیباشناسانه، و اقتضاهای آن قالب خاص ادبی می‌شود؛

۲. اصول کشف و تفسیر نمادهای آن، مانند اصول تعبیر خواب‌های مندرج در کتاب‌های قدیمی، ثابت است؛ و می‌توان به راحتی آن را به هر علاقه‌مندی آموخت. به عبارت دیگر، تفاسیر اسطوره‌ای، به فاصله‌ای کوتاه، صورتی نخ‌نما و تکراری و کسل‌کننده به خود می‌گیرند؛

۳. اصرار نویسندگان در دادن جنبه‌های اسطوره‌ای به آثار خود، پس از چندی، به حالتی کلیشه‌ای و تصنعی به اثرشان می‌دهد؛ که درجهٔ باورپذیری آن را به مقداری قابل ملاحظه، پایین می‌آورد؛

۴. این نظریه که اسطوره، اساس و علت و زهدان کل ادبیات در هر دوره و زمانه و شکل و صورت آن است، جای تأمل بسیار دارد؛ و به‌سادگی، قابل پذیرش نیست؛

۵. نقد اسطوره‌ای، از قضاوت ارزشی دربارهٔ آثار، پرهیز دارد.

در یک تعریف کلی و عام، نقد صورتگرایانه نقدی است که در بررسی یک اثر، اصالت را به صورت (ساخت: فرم) می‌دهد، و عمدهٔ توجه خود را به آن معطوف می‌دارد

نقد صورتگرایانه (فرمالیستی)

در یک تعریف کلی و عام، نقد صورتگرایانه نقدی است که در بررسی یک اثر، اصالت را به صورت (ساخت: فرم) می‌دهد، و عمدهٔ توجه خود را به آن معطوف می‌دارد.

توجه به ساختار و فرم در آثار ادبی، از زمانهای بسیار دور گذشته، رایج بوده است. ارسطو، هنگامی که در «فن شعر» خود، از عناصر شش‌گانهٔ اصلی تراژدی سخن به میان می‌آورد و درباره نقش هر یک در اثر و چگونگی ترکیب آنها با یکدیگر و موضوعهایی از این دست صحبت می‌کند، در حال بررسی و نقد صورت یا ساختار اثر است. اندکی پس از او، هوراس نیز در «هنر شاعری» خویش، مشابه چنین مقوله‌هایی را پیش می‌کشد و دربارهٔ آنها دادِ سخن می‌دهد. در سایر دوره‌های تاریخی هم، در کنار بحث دربارهٔ محتوا و مضمونهای آثار ادبی، از عناصر تشکیل‌دهندهٔ صورت و نحوهٔ ترکیب آنها با یکدیگر نیز ـ بیش و کم ـ بحث می‌شده است. اما تنها از اواخر قرن هجدهم و در طول قرن نوزدهم میلادی بود که به‌تدریج، از سوی علاقه‌مندان به رمانتی‌سیسم، در بررسی ساختار آثار هنری، به برخی از معیارهای امروزی نقد صورتگرایانه توجه شد. به این ترتیب که این گروه، به لزوم وجود روابطی اندام‌وار و دارای حیات (ارگانیک) میان اجزای مختلف یک اثر ادبی و رشد و بالندگی آن ـ شبیه موجودهای زنده ـ اشاره، و بر آن تأکید کردند.

این عده ـ شاید به سبب شیفتگی رمانتی‌سیسم به طبیعت ـ در این جنبه از بررسی خود، اغلب به مقایسهٔ آثار هنری با موجودات طبیعی، همچون گل و گیاه و درخت می‌پرداختند.

از نظر آنان، اجزای یک شعر، ضمن داشتن ارتباط تنگاتنگ متقابل با هم، «یکدیگر را پشتیبانی و تقویت می‌کنند؛ و همه به سهم خود، در هماهنگی و تقویت هدف و تاثیرات بارز آرایش وزنی شعر، شرکت می‌جویند۱۲.»

بعدها، ادگار آلن‌پو (۱۸۰۹ ـ ۱۸۴۹) در آمریکا، همین نظریه را به داستان کوتاه بسط داد و موضوع لزوم ایجاد «تأثیر واحد» توسط داستان کوتاه، در اثر کارکرد هماهنگ و متناسب عناصر مختلف آن را مطرح ساخت.

سپس، هنری جیمز (۱۸۴۳ ـ ۱۹۱۶) از پیوستگیهای پیچیده و لازم میان اجزا و کل داستان، و درنتیجه، نجات داستان از حاشیه روی یا ضمیمه ساختن مطالب غیرضرور به خود، سخن به میان آورد.

با این همه، هنوز تا رسیدن به نقد صورتگرایانه به مفهوم جدید و امروزی آن، راهی قابل توجه باقی بود.

این مهم، تنها اندکی پس از پیدایش «نقد نو» و کنکاشهای تازه راجع به ماهیت و کارکرد زبان و نثر ادبی، صورت پذیرفت.

نهضت نقد نو، از دههٔ ۱۹۳۰، با تأثیرگیری از تی. اس. الیوت، شاعر و منتقد انگلیسی، در آمریکا (دانشگاه «واندربیلت») پا گرفت. اصول محوری این مکتب عبارت بودند از «انگاشتن ادبیات به عنوان یک «سنت» و صورتی انداموار؛ توجه خاص و دقیق نسبت به صورت، و قسمی محافظه‌کاری نسبت به ارزشهای کلاسیک و آرمانهای جامعه‌ای که نظم و سنت را ترغیب می‌کند؛ با ارزش شمردن اسلوب، و مطالعهٔ تحلیلی و دقیق متون ادبی۱۳.»

نقد نو، در دههٔ ۱۹۵۰، کارآمدترین و غالب‌ترین روش نقد ادبی در برخی از مشهورترین مجله‌های ادبی انگلیسی‌زبان بود.

اما زبان‌شناسی یا مطالعهٔ زبان نیز، در قرن حاضر به صورت یک مقوله مستقل و حتی برطبق ادعای برخی، به صورت یک «علم» درآمده است.

بعضی از دست‌اندرکاران این رشته، معتقدند که منتقد از طریق شناخت الگوهای مورد استفاده نویسنده در نثر (گزینه‌های خاص زبانی او) ـ چه نویسنده آنها را آگاهانه به کار برده باشد و چه ناخودآگاه ـ می‌تواند شناختی در مورد نویسنده یا اثر او و یا هر دوی آنها به دست آورد.

این، به آن سبب است که در این دیدگاه، نویسنده کسی است که روی گفتار خود کار می‌کند. «گفتار نه ابزار است، نه وسیلهٔ نقایه، بلکه یک شالوده است. اما نویسنده، ذاتاً، تنها کسی است که شالودهٔ خود و جهان را بر سر کار گفتار می‌نهد۱۴.»

نقد صورتگرایانه، بر استقلال اثر هنری از مسائل غیرادبی همچون زندگی نویسنده، دوران او، و کاربردهای اجتماعی، سیاسی، اقتصادی یا روان‌شناختی آن، تأکید دارد. هدف عمدهٔ آن، کشف، شرح و بسط صورت (فرم)، در اثر ادبی است.

غرض این شیوه نقد این است که آشکار کند که «تمهیدات ادبی، چگونه نتایج زیباشناسانه به بار می‌آورند؛ و چگونه امر ادبی، از «فوق ادبی» متمایز و به آن مربوط می‌شود۱۵.»

در این راستا، اهمیت زبان، از همهٔ عناصر دیگر تشکیل‌دهندهٔ اثر ادبی بسیار بیشتر و حیاتی‌تر است. به گونه‌ای که ادبیات، خود، چیزی جز «نوعی کاربرد ویژهٔ زبان۱۶» نیست.

به همین سبب، اولین و اصلی‌ترین قدم، «مطالعه دقیق متن،

با حساسیتی خاص در مقابل لغات و معانی «اصلی» و «ضمنی» و حتی ریشه‌های لغات[۱۷]» است. ضمن آنکه، در صورت لزوم، به تغییرهای پدیدآمده در معانی واژه‌ها در طول تاریخ نیز، توجه می‌شود.

پس از یافتن تسلط بر تک‌تک لغات، تحقیق دربارهٔ «ساختارها و الگوها و رابطهٔ بین لغات[۱۸]»، ساختار دستوری جمله‌ها و عبارتها و صنایع لفظی، همچون استعاره‌ها، نمادها، اسطوره‌ها، تصویرها، تلمیحها و مانند آنها آغاز می‌شود. به این ترتیب است که، به‌تدریج، قالب اصلی‌ای که همهٔ الگوهای تابع، باید با آن هماهنگ گردند پدید می‌آید و توجیه می‌شود (منطق درونی اثر، آشکار می‌گردد). پس از طی این مراحل است که می‌توان به «صورت کلی اثر» هنری نزدیک شد.

در این نگرش، صورت، تنها قالبی برای دربر گرفتن محتوا تلقی نمی‌شود؛ بلکه خود، «عامل شکل‌دهندهٔ معنا»ست.

به این ترتیب، اگر بخواهیم خصایص این مکتب را فهرست کنیم، باید بگوییم:

۱. نقد صورتگرایانه (فرمالیستی) به مفهوم جدید آن، با آنچه در گذشته به بررسی ساختار اثر ادبی می‌پرداخته تفاوت چندی دارد؛

۲. در این نقد، ادبیات و آثار ادبی، خود به عنوان یک «سنت» و «موجود مستقل» قابل بررسی، مطرح است؛

۳. هر اثر ادبی، یک موجود شبه‌زنده است، که بین اجزای مختلف آن، نوعی رابطهٔ متقابل تنگاتنگ انداموار برقرار است؛

۴. برای آثار ادبی، اندیشه و درونمایهٔ یا وظیفهٔ از پیش تعیین‌شده‌ای در خارج از آن، مطرح نیست. بلکه غایت هر اثر ادبی، آفرینش هرچه بهتر و کامل‌تر خود آن اثر است. (هنر برای هنر). به عبارت دیگر، صورت (فرم) تنها قالبی برای دربرگرفتن محتوا تلقی نمی‌شود؛ بلکه خود، عامل شکل‌دهندهٔ معناست؛

۵. زبان، اصلی‌ترین، اساسی‌ترین و محوری‌ترین عنصر هر اثر ادبی است. به گونه‌ای که می‌توان گفت: ادبیات، خود، چیزی جز نوعی کاربرد ویژهٔ زبان نیست. بنابراین، هرگونه تحقیقی، باید از زبان اثر و روی آن، آغاز شود؛

۶. نقد در این مکتب، از جزئیات آغاز می‌شود و سپس با جمع‌آوری و دسته‌بندی حاصل این بررسی‌ها، الگوهای اصلی و نهایی اثر به‌تدریج شکل گرفته و شناخته می‌شود (کل نظام، بدون درک کارکرد اجزا، قابل درک نیست[۱۹]).

اما این شیوه نقد نیز نارساییها، نواقص و مشکلات خاص خود را دارد:

۱. مبالغه در اهمیت نقش زبان و کارکرد آن در ادبیات (تا آنجا که برخی از معتقدان به این مکتب، به جای آنکه زبان را نه عنصری از عناصر یک اثر ادبی بدانند، ادبیات را بخشی از زبان تلقی می‌کنند)؛

۲. بی‌توجهی یا کم‌توجهی بسیار نسبت به سایر عناصر تشکیل‌دهندهٔ آثار ادبی؛

۳. کاربرد بیشتر این شیوه نقد در شعر و داستانهای شاعرانه؛ و عدم قابلیت تطبیق کافی آن با بسیاری از آثار داستانی و نمایشی (این نارسایی، بویژه در مورد داستانهای با گرایش فلسفی و یا حتی انتقادی، بیشتر خود را نشان می‌دهد)؛

۴. عدم توجه کافی به جنبه‌های حسی و عاطفی و هیجانی نهفته در اثر؛ به سبب توجه زیاد به صورت آن؛

۵. دور ساختن ادبیات از زندگی واقعی، به سبب تأکید بر استقلال و جدایی ادبیات از زندگی.

۶. بی‌توجهی به آرمانها، ارزشها و درونمایه‌های عمیق و اساسی بشری.

نقد تفسیری

نقد تفسیری، در اصل، شاخه یا گونه‌ای دیگر از «نقد تکوینی» است، که به سبب اصل و محور دانستن «زبان» در ادبیات، می‌توان آن را صورتی کمال‌یافته از نقد صورتگرا نیز دانست.

شارح این مکتب، رولان بارت، منتقد و نظریه‌پرداز نامدار فرانسوی است؛ که اساس مکتب خود را از لوسین گلدمن (۱۹۱۳ - ۱۹۷۰) منتقد و نظریه پرداز مجاری گرفته است.

یکی از تأکیدهای اصلی گلدمن در نقد ساختگرای تکوینی، بر ساختار (نظام) اثر ادبی است. او معتقد است که از آنجا که در هر نظام، همهٔ اجزا به یکدیگر مربوط‌اند، به همین سبب، کل نظام، بدون درک کارکرد اجزای آن، قابل درک نیست. بنابراین، باید از شناخت اجزا آغاز کرد.

اما در ادبیات، نظام، بیشتر بر پایهٔ زبان‌شناسی ساختاری استوار است.

«وظیفهٔ نقد ساختاری، از سه مرحله تشکیل می‌شود: ۱. استخراج اجزای ساختار اثر؛ ۲. برقرار ساختن ارتباط موجود بین این اجزا؛ ۳. نشان دادن دلالتی که در کلیت ساختار اثر هست. به همین جهت، در نقد ساختاری... پیوسته سخن از «کلیت» اثر است. و از این رو، نقد ساختاری را نقد کلیت هم می‌خوانند[۲۰].»

«ابزار اصلی نقد ساختاری، دانشی است به نام «نشانه‌شناسی»؛ که کارش بازشناسی پیکره [الگو]های دلالتگر [موجود در زبان] است[۲۱].»

نقد ساختاری، شعبه‌های گوناگونی دارد: «ساختارگرایی تکوینی» یکی از این شاخه‌هاست، که در آن، به «هم‌ارزی بین مسائل اجتماعی ـ اقتصادی با ساختار اثر[۲۲]» توجه می‌شود. کار این مکتب «بررسی منش تاریخی ـ اجتماعی» فرد آفریننده، از طریق کشف و بررسی نشانه‌های عاطفی و عقلانی انعکاس‌یافته در اثر (یا آثار) اوست. اما از آنجا که آفریننده اثر نیز خود متعلق به یک گروه، و آن گروه هم خود جزئی از ساختار اجتماعی ـ اقتصادی ـ سیاسی دوره‌ای معین است، پس هر اثر برجسته، دربرگیرندهٔ جهان‌بینی گروه است.

این شیوه نقد، که عمدتاً بر مبنای انگاره‌های ماده‌گرایانه (ماتریالیستی) است، به این عنوان که به وسیلهٔ آن، «تنها تکوین اندیشه را می‌توان پی گرفت؛ و ادبیات که بنیادی مستقل از اندیشه است، همچنان ناشناخته می‌ماند»، مورد انتقاد علاقه‌مندان به آن قرار گرفته است.

نقد تفسیری که به نام رولان بارت ثبت شده است نیز، به لحاظ جهان‌بینی، تحت تأثیر بینش مارکس است. تأکید

نقد تفسیری، در اصل، شاخه یا گونه‌ای دیگر از «نقد تکوینی» است، که به سبب اصل و محور دانستن «زبان» در ادبیات، می‌توان آن را صورتی کمال‌یافته از نقد صورتگرا نیز دانست

اصلی این مکتب هم بر «زبان» است. از نظر بارت، «به همان اندازه‌ای که زبان قالب درونمایه‌هاست، نهانگاه مضامین دیگری نیز هست: زبان، هم بیان است، هم کتمان. پس، کار نقد تفسیری، افشای آن مضامین پنهانی است که از نظر خود نویسنده هم پوشیده مانده است۲۳».

از نظر بارت، هر نگارشی متعهدانه است، اما این تعهد، اغلب ناآگاهانه در اثر متجلی شده است. آن هم نه لزوماً از طریق مطالبی که گفته شده‌اند؛ بلکه آن چیزهایی که در این میان، به بیان درنیامده‌اند «(سکوت، سرشار از ناگفته‌هاست)».

حتی گاه سخنان به‌ظاهر بی‌معنایی که در هیجانها و بحرانهای خاص روحی (مانند خشم) بر زبان ما رانده می‌شوند، حاوی معانی ضمنی قابل توجهی هستند. جز آن، در ادبیات ـ و در زندگی واقعی نیز، اغلب ـ همیشه، مقصودها به‌صورت صریح، مستقیم و آشکار، بیان نمی‌شوند. بلکه بیشتر تلویحی، کنایی، القایی، و گاه حتی در ظاهر انکاری بیان می‌شوند۲۴.

به این ترتیب، دور از واقعیت نخواهد بود اگر بگوییم که درواقع، سخنی نیست که ذهن دقیق و جستجوگر را به سوی معنا، منظور و انگیزه‌ای دلالت نکند.

کار نقد تفسیری، یافتن و کشف این دلالتهاست. به بیان دیگر، یکی از عمده‌ترین وظایف منتقد تفسیری، کشف همان سخنان به بیان درنیامده (خواندن سطور سفید (مکثها، تعلیقها و سکوتهای) لابه‌لای نوشته‌ها) یا معانی ضمنی همراه با آن بی‌معنایی‌های ظاهری، و سپس، تفسیر آنهاست.

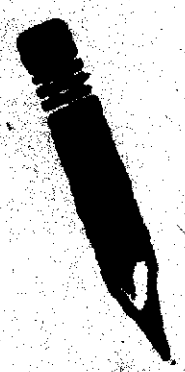
به همین طریق است که هم می‌توان به حیات معنوی نویسنده و هم حیات اجتماعی ملت و روزگار او، پی برد.

O

جز انواع نقدی که به اختصار به آنها پرداخته شد، گونه‌های متعدد دیگری از نقد نیز، بویژه در قرن معاصر میلادی، مطرح بوده است ـ که البته به لحاظ شهرت، برد و دوام، به پای نقدهایی که درباره آنها سخن گفتیم، نمی‌رسند.

ضمن آنکه، بنای ما در این نوشته، بر اختصار، و پرداختن به مهمترینها در این عرصه است. اما به عنوان نتیجهٔ نهایی و لبّ کلام، در این باره باید افزود: عصارهٔ تجارب و نظر نهایی صاحب‌نظران منصف در این زمینه این است که، با توجه به نارسایی‌ها و مشکلات ویژهٔ هر یک از انواع نقد، تنها با استفادهٔ بجا و متناسب از همهٔ این نقدها (ایجاد یک نقد ترکیبی) است که می‌توان از افتادن به دامان افراط و تفریط برحذر ماند و حتی‌المقدور، به شناختی همه‌جانبه و جامع، از اثر مورد نظر رسید. ضمن آنکه، از آنجا که به هر حال، هر نقدی، براساس گونه‌ای بینش و اصول اعتقادی، سیاسی، اقتصادی و اجتماعی شکل گرفته می‌گیرد، دارندگان بینش الهی نیز لازم است نقدی مبتنی بر باروهای خود را شکل دهند؛ و آثار ادبی را با معیارهای این نقد، بسنجند.

حال که سخن به اینجا کشید، بد نیست مطلب را با سخنی از تی.اس. الیوت، در این زمینه، به پایان ببریم:



هر نقدی، براساس گونه‌ای بینش و اصول اعتقادی، سیاسی، اقتصادی و اجتماعی شکل گرفته می‌گیرد، دارندگان بینش الهی نیز لازم است نقدی مبتنی بر باروهای خود را شکل دهند؛ و آثار ادبی را با معیارهای این نقد، بسنجند

«شکایت من این است که این ادبیات [(ادبیات نوین)] «غیراخلاقی» یا حتی «ضداخلاقی»، به معنای عادی این واژه‌هاست. و در هر حال، ترجیح می‌دهم بگویم که این اتهام، کافی نیست. شکایت من، به سادگی این است که این ادبیات، مهم‌ترین و بنیادی‌ترین اعتقادات ما را، یا رد می‌کند، و یا نسبت به آنها ناآگاه و بیگانه است. و درنتیجه، چنین ادبیاتی، بر سر آن است که خوانندگانش را تشویق کند تا از حیات مادی هرچه بیشتر تمتع برده، هیچ «تجربه»ای را در این راستا و در ایام معدود زندگی، از دست ندهند. و هرگاه برای فداکاری واقعی آمادگی دارند، در حال حاضر و در آینده، تنها برای منافع دست‌یافتنی و محسوس این جهانی و دیگران فداکاری کنند.

بهترین آثاری را که زمانهٔ ما ارائه می‌کند، خواهیم خواند. اما این، وظیفهٔ ماست، که به‌طور خستگی‌ناپذیر، این آثار را، مبتنی بر اصول مقبول خویش ـ و نه به تنهایی براساس اصول پذیرفته‌شدهٔ نویسندگان و نقادانی که در مطبوعات عمومی دربارهٔ این قبیل آثار بحث می‌کنند ـ ارزیابی و بررسی کنیم۲۵.» «نقد ادبی هنگامی کمال مطلوب می‌یابد که با دیدگاه انتقادی مشخص اخلاقی و مذهبی همراه باشد۲۶.»

پی نوشت ها :

۱. لنین.
۲. گفتاری درباره نقد ادبی؛ ص ۱۵۰.
۳. همان؛ ص ۱۴۹.
۴. راهنمای رویکردهای نقد ادبی؛ ص ۱۹۳.
۵. همان؛ ص ۱۵۱.
۶. همان؛ ص ۱۹۴.
۷. یونگ، در کتاب «انسان مدرن در جستجوی روان» (به نقل از «رویکردهای نقد ادبی» ؛ ص ۱۹۴).
۸ و ۹. رویکردهای نقد ادبی؛ ص ۱۹۴.
۱۰. گفتاری درباره نقد؛ ص ۱۵۱.
۱۱. راهنمای رویکردهای نقد ادبی؛ ص ۲۰۶.
۱۲. ساموئل کولریج (۱۷۷۲ ـ ۱۸۳۴) (به نقل از «راهنمای رویکردهای نقد ادبی»؛ ص۹۳.)
۱۳. راهنمای رویکردهای نقد ادبی؛ ص ۹۴.
۱۴. نقد تفسیری؛ ص ۳۰.
۱۵ و ۱۶. سلدن، رامان؛ راهنمای نظریهٔ ادبی معاصر؛ ترجمهٔ عباس مخبر؛ ص ۱۴.
۱۷. راهنمای رویکردهای نقد ادبی؛ ص ۹۵.
۱۸. همان؛ ص ۹۶.
۱۹. گلدمن، لوسین؛ نقد تکوینی ؛ ترجمهٔ محمدتقی غیاثی؛ ص ۱۰.
۲۰، ۲۱ و ۲۲. نقد تکوینی؛ ص ۱۰.
۲۳. نقد تفسیری؛ ص ۷۶.
۲۴. جدا از این، در ادبیات، لزوماً همهٔ مقاصد و منظورها، از طریق بیان توضیحی ارائه نمی‌شود بلکه بیشتر، به مدد تصاویر و نمودها، القا می‌شوند. برای مثال، گاه ـ مانند آنچه در دسته‌ای داستانهای نو مطرح است ـ اشیاء، حاوی بار معنایی، روانی، عاطفی، فلسفی یا... اند.
۲۵. گزیدهٔ آثار در قلمرو نقد ادبی؛ ترجمهٔ سیدمحمد دامادی؛ ص ۱۳۰.
۲۶. همان؛ ص ۱۱۵.