نقد ادبی و گسترهٔ آن

عبدالعلی دست‌شیب

مقاله

انتقاد (هنری، فلسفی، علمی و اجتماعی) شناخت و دانشی بنیادی و ضروری است که خود را صور گوناگون: ساده یا دشوار، منظم یا غیر منظم، رسا یا نارسا به نمایش می‌گذارد، و ما نیز در مسیر زندگانی خود در می‌یابیم از آن گریز و گریزی نداریم. انتقاد، چنانکه می‌دانیم، نوعی قضاوت است و قضاوت نیز یکی از دشوارترین کارهاست. زمانی که ما شعر یا قصه‌ای را در محفلی می‌خوانیم، توقع داریم دیگران دربارهٔ آن داوری کنند و خوبی یا نقص آن را نشان دهند. اما با کمال تعجب مشاهده می‌کنیم که شنوندهٔ عادی، آنچه دربارهٔ آن شعر و قصه می‌گوید، منحصراً واکنشی احساسی و عاطفی است و از واکاوی و شعر و قصه ناتوان است. چرا؟ زیرا شعر، قصه، نمایشنامه، آهنگ موسیقی، تابلو نقاشی و ... همان طور که گذشتی زنده است، مجموعه‌ای است از عناصر و اجزاء گوناگون که یافتن و واکاوی آنها نیاز به دانش و بینش گسترده‌ای دارد.

به طور ساده می‌توان گفت: «انتقاد یعنی سنجش یک اثر بر بنیاد اصلی موضوعه یا پذیرفته شده» از این رو کسانی که بر اساس احساس خود، دربارهٔ اثر یا کرداری سخن می‌گویند، نمی‌توانند داوری خود را به صورت کلی و عام درآورند. ملاک داوری آنها غالباً تعبیرهایی کلی از این قسم است: خوب یا بد، زشت یا زیبا... شعری را می‌شنوند، می‌گویند زیباست. اسبی را می‌بینند می‌گویند زیباست. آهنگی را می‌شنوند، آن را نیز زیبا می‌یابند. البته حتی ممکن است سفرهٔ خوراک را هم زیبا بیابند اما اگر از آنها بپرسیم: «زیبایی چیست؟»، پاسخ مشخصی به این پرسش نمی‌دهند، یا نمی‌توانند بدهند. دشواریهای عمده‌ای که در کار انتقاد وجود دارد، چنانکه «ریچاردز» نشان داده از این قرار است:

الف) یافتن معنای سادهٔ اثر ادبی یا هنری. دست و پا گیرترین و مؤثرترین واقعیتی که این آزمون پیش می‌آورد، این است که بسیاری از اشخاص هنر پذیر، غالباً از ادراک این واقعیت در مقام گزاره یا به عنوان بیان، ناتوان‌اند. ایشان نمی‌توانند در مثل معنای صریح، ساده، آشکار، دشوار یا خشن فلان قطعه شعر را در مقام جمله‌های عادی و منطقی زبان که کاملا دور از معنای بیشتر شاعرانه آنها باشد، دریابند و همچنین احساس، لحن و پیام آن را به درستی ادراک نمی‌کنند و امکان دارد آن را در تفسیر خود به صورت بیانی استهزایی و هجوآمیز درآورند یا در تجزیه و ترکیب آن، درمانند.

ب) هم طراز با دشواری تفسیر معنای اثری هنری، دشواری ادراک حسی آن نیز به میان می‌آید. در مثل در شعر، کلمه‌های متوالی، در گوش دانستگی (ذهن)ه در گوش زبان و حنجره، حتی زمانی که بی‌صدا خوانده شوند، شکلی به خود می‌گیرند؛ پیش می‌روند، و حتی ممکن است وزنی داشته باشند. در اینجا خواننده‌ای هست که به طور طبیعی و بی‌درنگ این شکل و حرکت پیش رونده را به وسیلهٔ پیوند دادن دانایی حسی، عقلانی و عاطفی ادراک می‌کند، و خواننده‌ای که از این فضا بی‌خبر است، ناچار است آن را با زحمت

بسیار و جمع و تفریق فراوان بنا کند. بنابراین تفاوت این دو نوع خوانندهٔ شعر، دشوارترین نتیجه را به وجود می‌آورد.

ج) دشواری دیگر مرتبط است با جایگاه تصویر، به ویژه تصویر بصری در خوانش قصه یا شعر. این دشواری تا حدودی از این واقعیت طبیعی برمی‌آید که ما در ظرفیت متصور ساختن چیزها با یکدیگر به طور عظیمی تفاوت داریم. همین تفاوت در زمینه تصویر سازی دیگر حواس نیز، در ما وجود دارد. هنرمندان افرادی هستند که به گمان ما دارای ظرفیت استثنایی خیال آفرینی هستند و برخی از خوانندگان و شنوندگان شعر و قصه مایل‌اند بر جایگاه تصویر آفرینی در خوانش اثر تأکید کنند، و به آن توجه بسیار داشته باشند و حتی در داوری دربارهٔ ارزش اثر هنری به معیاری توسل جویند، مُشعر بر تصاویری که آن اثر در خیال و فکر ایشان پدید می‌آورد. اما تصویر چیزی نوسانی و سیار است، در یکی تأثیر شدیدی دارد و در دیگری بی‌تأثیر است. و نیز تفاوت دارد با آنچه در فکر و خیال هنرمند گذشته است.

د) آشکارتر از این، ما ناچاریم در نظر آوریم نفوذ بسیار قدرتمند و فراگیرندهٔ عوامل نامرتبط تقویت حافظه را. هنرپذیر گاهی به یاد صحنه‌ای مشخص یا ماجرای مشخصی، تداعیهای گردنده، و مداخلهٔ انعکاسهای عاطفی گذشته که کاری به کار اثر هنری ندارد، می‌افتد. ارتباط و پیوستگی مفهومی آسان نیست که تعریف یا اطلاق شود، هر چند مواردی از مداخلهٔ عوامل نامرتبط در ساده‌ترین رویدادها به دیده می‌آید که باید تشخیص داده شود.

هـ) گیج کننده‌ترین و طُرفه‌ترین عوامل، دامهای انتقادی‌اند که خزینه‌های واکنشها و پاسخها را احاطه می‌کنند. زمانی که اثری هنری، در ظاهر یا به طور واقعی، متضمنِ درگیر ساختن نظرگاهها و عواطفی است که هم اکنون کاملاً در اندیشهٔ هنر پذیر فراهم آمده، آن دامها مجال بروز می‌یابند، به طوری که آنچه روی می‌دهد بیشتر عمل هنر پذیر می‌نماید تا عمل هنر آفرین. بر دکمه فشار آورده می‌شود و سپس اثر هنری جای می‌پردازد، زیرا گزارش موجود در استقلال ظاهری کارِ هنری، که گمان می‌رود خاستگاه یا ابزار آن باشد، به بازی آغاز می‌کند. هر زمانی که این توزیع اسف آور اشتراک هنر آفرین و هنر پذیر در کار هنری رود دهد یا خطر روی دادن آن باشد، ما نیازمندیم، به ویژه، محتاط باشیم. در این عرصه هر گونه بی‌انصافی پیش آید چه از سوی کسانی که از دامهای یاد شده می‌گریزند یا از سوی کسانی که در آنها اسیر می‌شوند.

و) احساساتی شدن شدید نیز خطری است که باید از آن احتراز کرد و مربوط است به میزان واکنش و همچنین است منع کردن که پدیده‌ای است مثبت که به تازگی به مطالعهٔ آن پرداخته‌اند و پیشتر زیر نقاب «سنگدلی» پوشیده می‌شد.

ز) پیوستگیهای آموزه‌ای. بسیاری از آثار هنری می‌توانند مواردی باشند از احتوای نظرگاهها و باورهای درست یا نادرست دربارهٔ جهان و روابط آدمیان. اگر چنین باشد حقیقت ارزشی و ارزش حقیقی آن نظرگاه دربارهٔ ارزش اثر چه نتایجی دارد؟ و اگر چنین نباشد، و اگر آن باورها به راستی در اثر موجود نباشد و فقط حاصل خوانش غیر هنری اثر باشد، حاصل اعتقاد هنرپذیر چه خواهد بود؟ آیا اثر هنری چیزی برای گفتن دارد؟ و اگر ندارد، چرا ندارد و چطور؟

این دشواریها با یکدیگر نامرتبط نیستند و به راستی همزمان وجود دارند. آنها را می‌توان زیر عناوینی جزئی یا کلی درآورد. با این همه اگر ما پیچشها یا تمایلات افراطی معینی را که مربوط به شخصیت است کنار بگذاریم، (در مثل خودشیفتیگی کورکورانه را)، آنگاه در می‌یابیم که بیشترین موانع و علل شکست در خوانش و انتقاد هنری، در عوامل یاد شده نهفته است.

آنچه ریچاردرز دربارهٔ دشواریهای کار نقد بیان کرده است، بیشتر مربوط به حوزهٔ زبان و روان‌شناختی است. دشواریهای دیگری نیز در این عرصه وجود دارد که ناشی از تحولات تاریخی ـ اجتماعی است و باید به موقع خود به حساب گرفته شود.

نقد جامعه شناختی به مجموعه عوامل تاریخی ـ اجتماعی که سازندهٔ عناصر مهم اثر هنری و ادبی است، می‌نگرد و آنها را به روشنی می‌آورد. از این نظرگاه هنرمند، انسانی مبتکر است اما در همان زمان شهروند نیز هست و از الزامات اجتماع گزیر و گریزی ندارد. در مثل در فرانسهٔ قرن هفدهم، هنرمندان و اندیشمندانی مانند راسین و پاسکال پدید آمدند که پیرو افکار یانسن، خداشناس مسیحی شدند، و اندیشه‌های او را در آثار خود بازتاب دادند. چرا؟ زیرا در این دوره شکافی عظیم بین دو گروه دولتمرد فرانسه پدید آمد: اشراف ردا‌پوش و اشراف نظامی. اشراف نظامی وچکمه پوش کم‌کم قدرت یافتند و اشراف ردا‌پوش را کنار زدند، از این رو اندیشهٔ ترک دنیا در گروه نخست قوت و گسترش یافت و شمار زیادی از این گروه به دیرها و صومعه‌ها پناه بردند. معنای این عمل اجتماعی این است: شرایطی تراژیک که ادبیات را ناچار کرد با «وضعیت افراطی» سر و کار یابد و دلمشغولی پرسشهای نهایی دربارهٔ زندگانی بشر می‌شود، آنچه که پیروان یانسن به آن رسیدند، نتیجهٔ جنگ و مبارزه قدرت در فرانسه قرن هجدهم بود. یسوعیان با دینا و حیفه‌های آن مصالحه کردند و پیروان یانسن در مقابله با آنها بر خصلت تراژیک سرنوشت بشری تأکید داشتند (چند قرن بعد ژان پل سارتر این حادثهٔ تاریخی را در جلدهای دوم و سوم **راه‌های آزادی بازسازی** کرد. او در این رمان از محاصرهٔ مونیخ و صلح موقتی و سپس از جنگ و ویرانیها و شوربختیهای حاصل از آن سخن به میان آورد.) پیروان یانسن از جمله راسین و پاسکال، به اندیشه‌های او که متضمن بینشی تیره نسبت به زندگانی بشری است چنگ زدند.

افزوده بر این قالب و لحن آثار ادبی نیز متأثر از تحولات اجتماعی است. در دورهٔ صفاریان و ساسانیان که در ایران نبردهای استقلال طلبانه در گرفته است، اشعار شاد، صریح و حماسی به وجود می‌آید، سپس با گسترش شهرها و آسایش نسبی زندگانی، به ویژه زندگانی اشراف فئودال و بازرگان، ترانه و غزل بر دیگر قالبهای شعر پیشی می‌گیرد و غزلسرایان بزرگی مانند عراقی، مولوی،

سعدی، خواجوی کرمانی و حافظ به روی صحنه می‌آیند، که از سویی زندگانی شادمانه را وصف می‌کنند و از سویی دیگر از غمها و رنجهای زمانه شکوه سر می‌دهند. چرا که جامعهٔ ما در قرنهای پنجم به بعد خصلتی دوگانه پیدا می‌کند. جامعه در این دوره هم دربردارندهٔ توفیقها و آسایشها و ازدیاد ثروت است، و هم حاوی شوربختیها، نبردهای خانمان برانداز و بسط فقر و شوربختی. این دو ویژگی متضاد به ویژه در اشعار سعدی، مولوی و حافظ بازتاب عظیم هنری یافته است.

نمونهٔ دیگر تأثیر وضعیت جامعه در ایجاد آثار ادبی، آثار ادبی پیش از جنگ جهانی دوم به ویژه در انگلستان، فرانسه و ایتالیاست که سرشار از اضطراب، دلهره، شکسته روانی و نگرانی از سرنوشت فرد است (**تهوع** سارتر، **بیگانهٔ** کامو و داستانهای پیراندلو) اما همین که جنگ درمی‌گیرد و نهضتهای ضد فاشیستی اوج می‌یابد، رمان، شعر، نقاشی و موسیقی غالباً آهنگی حماسی پیدا می‌کنند و سرنوشت فرد و جمع به هم گره می‌خورد.

اما با این همه نحوهٔ واکاوی آثار هنری تنوع بسیار دارد. منتقد متفکر همه عوامل مقدم آثار هنری را در نظر می‌گیرد. او همان قدر به وضعیتهای اجتماعی اهمیت می‌دهد، که به ساختارهای هنری. افزوده بر این، منتقد باید دست آوردهای نبوغ فرد را بسیار با اهمیت بشمارد و گمان نکند که شرایط اجتماعی می‌توانند به خودی خود و مطلقاً آثار هنری یا فلسفی به وجود آورند. در این زمینه نظر کردن به ساختار هنری و استعداد فردی هنرمند بسیار اهمیت دارد.

سامرست موام که خود از نویسندگان مشهور و موفق سدهٔ بیستم میلادی است، مقاله‌ها و کتابهایی درباره نویسندگان بزرگ نوشته است. در مثل او باور دارد که تولستوی از داستایفسکی، و چخوف از گی دوموپاسان برترند. او **جنگ و صلح** را از بزرگترین رمانهای دنیا می‌داند اما رمان **رستاخیر** وی را- جز در صحنه‌هایی که در آنها زندگانی مردم عادی به نمایش در می‌آید- موفق نمی‌شمارد: «**رستاخیز** کتابی است که شهرت خود را به نویسنده‌اش مدیون است. مقاصد اخلاقی، هنر نویسنده را کدر و مخدوش کرده است. بیشتر رساله است تا قصه صحنه‌های زندان، گزارش سفر محکومان به سیبری، تأثیرات ناجوری در خواننده به وجود می‌آورد. مشعر بر اینکه نویسنده این صحنه‌ها را برای توصیف آن وضعیتها سر هم بندی کرده است. اما تولستوی حتی در این زمینه امتیازها و موهبتهای عظیمی دارد که در اینجا از دست نرفته است. او تأثیرات طبیعت بر انسان را با شیوه‌ای شادمانه توصیف می‌کند که توأماً، رئالیستی و شاعرانه است. او می‌تواند رایحه‌های شب روسیه، گرمای نیمروز دشتها و صحراها و رمز و راز سپیده دم را طوری به قلم آورد که هیچ نویسندهٔ دیگری در ادب روسیه نتوانسته است به این خوبی عرضه کند. قدرت تولستوی در شخصیت سازی شگرف است به ویژه در ترسیم چهره آخلودوف. گرچه شاید این شخصیت را بدان گونه که می‌خواسته نتوانسته کاملا طراحی و رسم کند. آن نیز به علت حقانیت و عرفان خود و به سبب کارناآمدگی نتایج دلخواه و حساسیت شدید، و به واسطهٔ شلختگی در بیان و ترسویی کله شقی‌اش است. با این همه او در رستاخیز نمونه‌هایی نوعی، درست کرده است که در آنها، روسیان می‌توانند خود را باز یابند. اما از نظرگاه فنی احتمالاً ممتازترین ویژگی کتاب، ساختن تالار عظیمی از شخصیتهای فرعی و کوچک است که بعضی از آنها فقط در یک صفحه ظاهر می‌شوند و غالباً در دو سه خطی نقاشی شده‌اند؛ آن نیز با شاخصیت و فردیتی که هر نویسنده‌ای را مبهوت می‌کند. در مقام مقایسه، بیشترین شخصیتهای کوچک نمایشنامه‌های شکسپیر، اساساً طراحی و تصویر نشده‌اند. فقط نامهایی هستند و چند کلمه‌ای می‌گویند و کنار می‌روند. به همین دلیل بازیگران آثار دراماتیک که غالباً در این زمینه شمّ و غریزه‌ای دقیق دارند می‌گویند، تلاش عظیمی لازم است تا این عروسکهای خیمه شب بازی را فردیت و جان بخشید.

موام درباره چخوف می‌نویسد: «من در آثار این نویسنده روحیه‌ای فوق‌العاده مناسب حال خود را کشف کردم. چخوف نویسنده‌ای است با شخصیتی واقعی و آرام، نه مانند داستایفسکی که نیرویی سرکش دارد، گیج می‌کند، الهام می‌دهد، می‌ترساند و مضطرب می‌سازد، بلکه شخصیتی که انسان می‌تواند با او صمیمی شود. احساس می‌کنم که از او - و نه از دیگران - می‌توان سرّ باطن روسیه را آموخت. مرتبه‌ای بزرگ دارد و شناخت او از زندگانی مستقیم است. او را باگی دوموپاسان مقایسه کرده‌اند. آن نیز به وسیلهٔ کسانی که گمان می‌رود آثار هیچ یک از این دو نویسنده را نخوانده‌اند. موپاسان داستان نویسی است هوشمند و در بهترین صورت تأثیرگذار. و در این زمینه هر نویسنده‌ای حق دارد بخواهد به وسیلهٔ این مقیاسها درباره‌اش داوری کنند. اما او پیوند واقعی زیادی با زندگانی ندارد. بهترین قصه‌های او - در زمانی که آنها را می‌خوانیم- برای ما طرفه است، اما به گونه‌ای مصنوعی است که نمی‌شود دربارهٔ آنها تفکر کرد. اشخاص داستانی‌اش پیکره‌های نمایشی‌اند و تراژدی آن فقط به دلیل این است که نه مانند باشندگان انسانی، بلکه مانند عروسکهای خیمه شب بازی رفتار می‌کنند و به صحنه می‌آید. نظر آنها دربارهٔ زندگانی که زمینهٔ فکر، عمل و احساس آنهاست، تیره و پیش پا افتاده است. موپاسان روحیه‌ای دارد کاسب وار، کاسبی خوب خورده و خوش چریده، اشکها و خنده‌های او اثر و طعم اتاق ویژه کاسبکاران را در مهمانسرایی محلی دارد. اما با چخوف، انسان گویا اساساً با قصه سر و کار ندارد، زیرکی آشکاری در او نمی‌بیند و گمان می‌برد هر کس می‌تواند قصه‌هایی از این قسم بنویسد اما در واقع هیچ کس نمی‌تواند. او عاطفه‌ای دارد که می‌تواند در کلمات جای دهد و خواننده به نوبت خود می‌تواند آن را دریافت کند و در نتیجه همکار او شود. نمی‌توان داستانهای او را همچون بیان کهنه شدهٔ پاره‌ای از زندگانی خواند، چرا که هر قطعه، پاره‌ای است بریده شده و این درست همان امپرسیونی است که در زمان خواندن آن قصه‌ها، به دست نمی‌توان آورد. صحنه‌ای است دیده شده از خلال انگشتان دست، که می‌دانیم بدین سان ادامه می‌یابد گر چه ما فقط بخشی از آن را می‌بینیم.»

موام ادبیات داستانی روسیه، تولستوی، تورگنیف، داستایفسکی و چخوف را بسیار می‌ستاید و می‌نویسد این نویسندگان عاطفه و احساسی به ما می‌دهند که مشابه تأثیر آثار ادبی کشورهای دیگر نیست. کار آنها سبب شده است که بزرگ‌ترین رمانهای اروپایی غربی مصنوعی به نظر برسد. ابتکار ایشان سبب می‌شود که خواننده نسبت به آثار تاکری، دیکنز و ترولوپ (Trollope) ـ که اخلاقی قراردادی را بازتاب می‌دهند ـ بی علاقه شود. حتی بزرگترین نویسندگان فرانسه: بالزاک، استاندال و فلوبر در قیاس با نویسندگان روسیه، رسمی و کمی سرد به نظر می‌رسند. آن زندگانی‌ای که نویسندگان فرانسه و انگلستان به تصویر می‌کشند با ما آشناست و غرابتی ندارد و من و هم نسلان من از آن خسته شده‌ایم. اینان جامعه‌ای اداره شده و منظم را توصیف می‌کنند که شهروندانش فکر تازه‌ای ندارند، و عواطفشان حتی زمانی که افراطی است، منظم و محدود شده است. نوع قصهٔ چنین جامعه‌ای مناسب حال تمدن مردم طبقهٔ متوسط است، مردمی خوب تغذیه شده، خوش پوش و خوش نشین ...

موام زمانی که دربارهٔ نویسندگان روسیه سخن می‌گوید، داوریهای متضادی به دست می‌دهد. در مثل آنا کارنینای تولستوی را اثری می‌بیند قدرتمند و عجیب، اما اندکی دشوار و سرد. پدران و پسران تورگنیف از نظرگاه او داستانی است زیاد مرتبط با ادب فرانسه و تصورگرایی تورگنیف به مذاق او نمی‌سازد و آن را بسیار احساساتی می‌یابد، گر چه زمانی که با این داستان نویس و دیگر داستان نویسان روسی آشنا می‌شود، درمی‌یابد که نامهای عجیب و اصالت شخصیتهای این آثار، دریچه‌ای به رومانس می‌گشاید. او با خواندن **جنایت و کیفر** داستایفسکی به دریافت عاطفه‌ای سرخورده و مبهوت کننده می‌رسد: «در این اثر چیزی بسیار با معنا وجود دارد.»

سانین (sanine) نوشته آرتزیباشف، ارجی دارد و مزیتی که در قصه نویسی روسیه نادر است. مزیتی همچون درخشش خورشید. اشخاص داستانی آن برحسب معمول در زیر بارش باران منجمد کننده به سر می‌برند. آسمان آبی است و بادهای دلپذیر تابستانی در میان درختان غان خش‌خش می‌کنند.

آوردن نمونه‌هایی از انتقاد شعر نیز در این جا ضروری است. در مثل دربارهٔ قطعه شعر **هیولا** اثر پل والری نوشته‌اند که او در اینجا متأثر از آرتور رمبو است. والری همیشه شوق دیوانه واری برای خواندن شعر زورق مست رمبو داشت و برای وصف طوفان از تصویر سازیهای این شاعر بهره برد، و نیز شورش شیطانی، کشتی شکستگی و این قسم مفهومها را از او به وام گرفت، و وزن ده هجایی رمبو را برای بیان حالت پیشگویی به کار برد. والری در آخرین سطور شعر خود پیکرهٔ مسیح را نشان می‌دهد که به مرگی وحشتناک در دریا غرق شده است در حالی که دنیایی آشنا را با خود به اعماق آبها می‌برد:

مسیح با طناب بسته شده به بازوی دکل را می‌بینیم
رقص مرگ می‌آغازد و با اغنام خود غرق می‌شود
دیدهٔ خون فشانش، چشم مرا بر این نوشته می‌گشاید
«کشتی بزرگ با همه سرنشینانش به اعماق دریا فرو رفته است.»

این آهنگ سخن و تصویر سازی بدگمانی نامتعهد نیست، بلکه گفتهٔ شاعری است نه کمتر نمایشی‌تر از «ما لارمه» ی جوان، و شاید نه دورتر از چکامهٔ ایام جنگ «کلودل»، که بینش خود را از غرق شدن تخیلی کشتی، تعبیر و تفسیر می‌کند.

جان دوور ویلسن در نقد ممتاز خود از هملت شکسپیر، ویژگیهای دراماتیک و شاعرانه این اثر را به نحو درخشانی به نمایش می‌گذارد. می‌دانیم که هملت درصدد است از عمویش،کلادیوس، که پدرش را کشته است، انتقام بگیرد. هملت در آغاز افسرده است، و بعد حالات دیوانگان را نمایش می‌دهد. کلادیوس نسبت به کارهای برادرزاده‌اش بدگمان است و دو نفر از دوستان قدیم هملت را مأمور می‌کند از سرّ باطن شاهزاده، سر دربیاورند. هملت نخست این دو را به گرمی می‌پذیرد اما به زودی درمی‌یابد اینان جاسوس کلادیوس هستند، و با ترفندیهایی آنان را مجبور می‌کند راز خود را فاش کنند:

هملت: به السینور (کاخ شاهی دانمارک) خوش آمدید. ولی پدرم که عموی من است و مادرم که زن عمو باشد، فریب خورده‌اند.

گیلد نسترن: از چه بابت؟

هملت: من تنها در بادشمال ـ شمالِ باختری است که دیوانه‌ام. وقتی باد از جنوب بوزد «باز» را از «کلَنگ» تشیخص می‌دهم.

از این به بعد هملت دیگر به گیلدنستون و روز انکرانتز (دوجاسوس) روی خوش نشان نمی‌دهد و آنها را به وسیله عرضهٔ جناس ایهام واژه‌ای «باز hawk» و «کلنگ handsaw» دست می‌اندازد (آوردن این جناس در ترجمهٔ فارسی بسیار دشوار است). این جناس ایهام، متضمن این نکته است که او، آن چنانکه کلادیوس گمان می‌برد، دیوانه نیست.

دیلن تارمس شاعر انگلیسی در اشعار خود غالباً استعاره‌های زیادی را به هم می‌بافد. او استعاره‌هایی غریب و دور از دانستگی و بر ساختهٔ خودش را با استعاره‌های آشنا ترکیب می‌کند به طوری به دشواری می‌توان گفت مرادِ او، از عباراتی که می‌آورد چگونگی لفظی دارد یا مجازی است. در کار او استعارهٔ بر ساخته و ابداعی افزوده شده و بر استعاره‌های دیگر، با دو خطر رویاروی می‌شود. در تمثیل پوشیده، دومین استعاره در نسبت با استعارهٔ نخست، استعاری نیست بلکه فقط در نسبت با واژگان خاصش، استعاری است. از این رو استعارهٔ دوم غالباً استعارهٔ نخست را ضایع می‌کند یا در زمانی که رابطهٔ بر ساخته، رابطه‌ای همانی(یکسانی) بنیادی باشد نتیجه کار، دوپارگی صرف، یا «همان گویی» است. استعارهٔ دوم به نوبت خود، در نسبت با استعارهٔ نخست می‌تواند استعاری باشد، که در این مورد استعارهٔ جدیدی بر آن افزوده می‌شود، و در معرض این خطر قرار می‌گیرد که «ثابت» بماند.

نمونه‌های یاد شده نشان می‌دهد که نقد ادبی چیست؟ چه عملکردی دارد و رابطهٔ آن با زبان، جامعه، هنرمند و با خود اثر

چگونه است. نقد شعر و نقد نثر در سرزمین ما پیشینه‌ای دیرینه سال دارد و آثاری که در این زمینه از پیشینیان به ما رسیده، از شمّ انتقادی آنها حکایت دارد. البته بیشتر آثار انتقادی گذشتهٔ را به کلام، روابط کلام و انواع صناعات شعری می‌پرداخت و نظریه‌ای فلسفی یا علمی راهنمای آن نبود. در سدهٔ اخیر نقد ادبی جدی‌تری پی گیری شد و کسانی مانند میرزا ملکم خان، آخوند زاده، طالب زاده و بعد دهخدا، کسروی، ضیاء شهرودی، علی دشتی سعید نفیسی، دکتر خانلری، دکتر زرین کوب، دکتر یوسفی، پرویز داریوش و ... کار را ادامه دادند و دریچه‌های تازه‌ای بر نقد ادبی سرزمین ما گشودند.

اما از شهریور ماه ۱۳۲۰ به این سو ـ که کتابهای فلسفی متعددی به زبان فارسی ترجمه شد ـ در کار اقتباس از نظریه‌های فیلسوفانی مانند مارکس ـ هیدگر، گادامر ، میشل فوکو و ژاک دریدا و منتقدانی مانند لوکاچ، الیوت، گلدمن و ... افراط شد و کار از نظریه سازی به نظریه بازی رسید.

نقد درست نیازمند روش و تفکر درست است. در کار نقد، مهمترین کارها، به گفتهٔ ریچاردز، از این قرار است: گردآوری اسناد، آماده کردن صناعت جدید و روش نو برای سنجش آثار و فراهم آوردن شیوه‌ای برای روشهای آموزش مؤثرتر از آنچه معمول است. مشکل، مشکل روش است. زمانی که منتقد به نتیجهٔ مطلوب نرسد باید روش کارش را عوض کند. دربارهٔ آثاری مانند شاهنامهٔ فردوسی، ایلیاد هومر، کمدی الهی دانته، مکبث شکسپیر یا رُمان جنگ و صلح تولستوی ، عقاید متفاوت و گاه متضادی بیان شده است. آیا ما باید همهٔ آنها را بپذیریم یا برخی از آنها را؟ آیا بهتر نیست که نخست این عقاید و همچنین باوری را که خود داریم در بوتهٔ سنجش بگذاریم؟

چندی پیش شاعری مدعی شد که فردوسی ناظم بوده نه شاعر، به این دلیل که شاهنامه، اثری خود برجوشیده نیست، و به اسناد و مدارک تاریخی اتکاء دارد. این شاعر نمی‌دانست که خودجوشی به معنایی که امروز در نظریهٔ سورئالیسم رواج دارد، فقط ویژهٔ اشعار کوتاه است و منظومه‌های طولانی مانند شاهنامه فردوسی، منطق الطیر عطار یا کمدی الهی دانته را به این شیوه نمی‌توان ساخت. افزوده بر این، شاهنامه اثری حماسی و دراماتیک است. و مصالح کار حماسه سرا رویدادهای تاریخی گذشته و مایه‌های اساطیری دیرینه سال است. شعر دراماتیک، قطعه‌ای وصفی یا تعزلی نیست که برجوشیده از احساس آنی و بی‌درنگ شاعر از منظره یا حالتی باشد؛ گر چه چنین اوصافی، اعم از تعزلی یا وصفی، در شاهنامه و ایلیاد نیز آمده است؛ اما البته سازندهٔ کلیت شعر نیست. در این زمینه ادعای شاعر یاد شده بنیادی ندارد، همچنانکه داوری موام دربارهٔ گی دوموپاسان ـ که در سطرهای بالا آوردیم ـ نامنصفانه است. و اتفاقاً، خود وی سالها بعد، حرف خود را پس گرفت و آن داوری را مردود شمرد.

البته بهره‌گیری از «نظریه‌های انتقادی و ادبی» ـ به شرطی که متناسب با زبان و ادبیات ما باشد ـ بسیار خوب است و بسیاری از گره‌های کار را می‌گشاید، اما صرف اقتباس آنها و تطبیق دادنشان با آثار ادبی قدیم و جدید ایران، خطر آفرین است و می‌تواند باعث آشفتگی زبان و تفکر شود. منتقد ادبی در کار خود نباید پایهٔ نقد را بر «نظریه‌ها» بگذارد و آثار ادبی را با آنها تطبیق دهد. او خود باید دارای تجربه و مجهز به نظریهٔ تجربه شده باشد. همراه با اثر و صاحب اثر تفکر کند، و ظرائف کار را با موشکافی و استنباط درست، به پیش نما آورد. چنانکه می‌دانیم دربارهٔ آثار بزرگ ادبی و هنری، آراء متفاوتی عرضه شده است. منتقد باید تا آنجا که

ممکن اســت، بیشــترین آراء پژوهندگان را گرد آورد، مقایسه کند و اجزاء درســت و ســنجیده آنها را برای ســاختن نظامی نو به کار گیرد. نتیجهٔ این شیوهٔ کار، بسیار سودمند است. زمانی که نخستین ســایه‌های آشــفتگی و حیرت کنار می‌رود ـ چنانکه به زودی کنار خواهد رفت ـ چنان اســت که گویی ما درون و پیرامون ساختمانی گردش می‌کنیم؛ ساختمانی که تاکنون فقط قادر بوده‌ایم از یک یا دو پایگاه دوردست مشــاهده‌اش کنیم. سپس ادراک بس بیشتری به دست می‌آوریم هم از اثر هنری و هم از باورهایی که این اثر بر می‌انگیزد. گام مهم دیگر داشــتن طرح و نقشه برای کشف ظرایف معنا و صورت اثر هنری اســت، درست همانند طرح و نقشه‌ای که برای کشف مکانی جغرافیایی داریم. در مسیر هر کشفی، نقطه‌های تاریــک و مبهم فراوان اســت و مــا در مقام منتقد باید بیشــترین راه‌های ممکن را بیازماییم. برخی از بغرنجیها یا ابهامات اثر هنری را به کمک روان‌شناســی می‌توان به روشــنی آورد، و برخی دیگر از آنها را به کمک جامعه‌شناســی، متن‌شناسی یا به کمک مقایسه آثار مشابه با یکدیگر.

به رغم همه این تلاشــها، کاملاً نمی‌تــوان مطمئن بود که نظام انتقادی پذیرفتهٔ ما همهٔ غوامض اشعار مولوی، حافظ یا شکسپیر یا آثار ادبی مهم دیگر را روشن کرده است. بعید نیست که در آینده‌ای دور یا نزدیک، روشهای کارسازتری برای کشف ظرایف و غوامض آثار بزرگ هنری به دست آید. در این صورت ما باید با دقت بسیار آغاز کنیم و با امیدواری به فرا رسیدن روشها و نتیجه‌های مساعدتر و مثبت‌تری به پایان رســانیم. اما به هر صورت باید دقیق، روشــن و بی‌غرضانــه داوری کنیم، نقد ادبی خوب، خود نوعی کار خلاقانه است از این رو بهره‌گیری از امکانها و ظرایف زبان را در کار نوشتن رساله یا مقاله‌ای انتقادی از یاد نباید بُرد.

زمانی که ما به ســنجش عقاید متضاد یا متفــاوت دربارهٔ هومر، فردوســی، حافظ یا گوته می‌پردازیم، امکان دارد که با مقایســه و نقد آن عقاید، راه درست‌تری برای ادراک و توضیح اثر ادبی بیابیم. امروز ما به واســطه پیشــرفت دانشــها و روش کار، دریافته‌ایم که داوری افلاطون دربارهٔ شــاعران درست نیست و در جهان زمان نیز ارســطو از آن انتقاد کرد. افلاطون گمان می‌بُرد شــعر ـ و هنر ـ تقلید، یعنی بازنمایش واقعیت اســت. و چون واقعیت ناپدیدار و در حال شــدن است، و خود سایه‌ای است از دنیای ایده‌ها، پس هنر و شعر تقلید تقلید است و اعتباری ندارد. ارسطو در پاسخ او گفت که هنر باز نمایش خلاقانهٔ واقعیت اســت. درام انسانها و کردار آنها را به صحنه می‌آورد. انســانهایی برتر از ما آدمیان عادی، مانند ایزدان و پهلوانان، و انســانهایی فروتر، که این گــروه اخیر در آثار کمدی ظاهر می‌شوند.

افلاطــون از نظر گاه باور وآرمان به هنر می‌نگــرد، در حالی که ارسطو ساختار و عملکرد آثار هنری را واکاری می‌کند. منتقد پیش از هر چیز باید به ساختار هنری اثری که در برابر خود می‌بیند، توجه داشــته باشد و آن را بشناســد و بشناساند. بعضی از ناقدان بی‌توجه به ســاختار اثری هنری، قطعه شعر یا قصه‌ای را بسیار مهم و مؤثر شناسانده‌اند، به دلیل اینکه حاوی پیامی اخلاقی یا آرمانی است. اما اگــر نیک بنگریم در این آثار، موضوع و صناعت تازه‌ای نمی‌بینیم. آنچه در آنها هست گرایشهای رایج تسلط است، که در هر دوره‌ای عامیت می‌یابد و سپس جای خود را به گرایشهای دیگری می‌دهد. البته این قســم گرایشها نیز در آثار هنری نمایان می‌شوند، اما بنیاد و ســاختار آن را نمی‌سازند. وجه مشــترک هنرها، خیال آفرینی و خیال‌انگیزی اســت. اگر این عامل تخیلــی در اثری هنری موجود نباشــد، همهٔ آن عمارت فرو می‌ریزد. ارســطو این کار بنیادی هنر، یعنی خیال آفرینی را، **پوئتیک** نامیده است.

آثاری هســت که هدف آنها تشــویق و ترغیب دیگران به انجام دادن یــا انجام ندادن عملی اســت. کســی در مثــل می‌پذیرد که دروغگویی خصلت ناپســندی است، و سپس این آموزه را در قالب شــعر، قصه یا نمایشنامه‌ای در می‌آورد. این را **رتوریک** (سخنوری یا بلاغت) می‌نامند. سخنوری نوعی کار آموزشی است. اما پوئتیک نوعی کار خلاقانه اســت؛ اکتشافی است در عرصهٔ روابط، روحیات بشری و متضمن فضاسازی و تصویرپردازی اندیشه‌ورزی است در پرتو نیروی خیال. قسمی تفسیر زندگانی است.

هنــر مســحور می‌کند، به وجد مــی‌آورد و ما را از زیر بار فشــار ســنگین رنجها و دردهای روزانه آزاد می‌سازد. شاعر انسانی است که کلمه‌ای جادویی بر نوک قلمش دارد. به هر چه دســت می‌زند نهفته‌ترین راز و رمز آن را آشکار می‌سازد، و آن را از افسونش آزاد می‌کنــد و به دلپذیری ممکن آن بــر می‌گرداند، به هر چه نزدیک می‌شــود، وصف زیبا یا مؤثری از تجربه و کشف بر جای می‌گذارد، که قسمی نشــانی و امضاء اثیریِ عطر، صوت، نغمه و رنگی است از آنِ خود او.

اســتعداد و ذوقی از این دست، خاص هنرمند است. (قبول خاطر و لطف ســخن، خدا دادست. حافظ) و به ضرب و زور فن (تکنیک) به دســت نمی‌آید. اما اینکه هنر چه انگیزه یــا انگیزه‌هایی دارد، و ساختار و هدفش چیست و به چه عرصه‌ای تعلق دارد؟ پرسشهایی است که به آسانی به آنها پاسخ قطعی نمی‌توان داد. به گفتهٔ آرنولد هاوزر کارشــناس آگاه این مســائل، عوامــل پیدایش هنر بغرنج‌تر از آن اســت که عامهٔ مردم فکر می‌کنند. در پس پشــت هنرهایی مانند نقاشــی، شعر، قصه، پیکرتراشــی چه مقاصدی پنهان است؟ بیانِ لحظه‌هایی از شــادی زندگانی اســت که آدمی طلب می‌کند ضبط و تکرار شــود؟ مراد از آن خشنودی سرشت بازنمایی پدیده‌ها یا بهره‌مند شــدن از شــادمانی ناشی از آرایش اســت؟ یا همچون سلاحی است در مبارزهٔ زندگانی؟

زمانــی که نقاش عصر دیرینه ســنگی، حیوانــی را بر صخره‌ای تصویر می‌کرد، جانوری که بدین سان ترسیم می‌شد، چیزی واقعی بود. برای آن هنرمند جهان افسانه و تصاویر، حوزهٔ هنر و بازنمایی محض، هنوز حوزهٔ مخصوص به خود و جدا از واقعیت تجربی نبود، ولی هنوز با این دو حوزهٔ متفاوت هم نرسیده بود. اما در وجود یکی از آن دو، ادامــهٔ مســتقیم و بی زیر و بم دیگــری را می‌دید. تلقی او از هنر چیزی شــبیه تلقی ســرخ پوست لوئی برول بود که وقتی

پژوهنده‌ای را دید که داشت طرحهایی را می‌کشید، گفت: «می‌دانم که این مرد بسیاری از گاوهای ما را توی کتابش گذاشته است.»!

به رغم شیوع و غلبهٔ تصوری که بعدها در میان آمد و هنر را در مقام چیزی مخالف و نقطهٔ مقابل واقعیت دید ادراک حوزهٔ این هنر به مثابه ادامه مستقیم واقعیت معمول هرگز از میان نرفت. افسانهٔ پوگمالیون که دل در گرو پیکره‌ای بست که خود آفریده بود، از همین طرز فکر مایه می‌گیرد. مثابه این برداشت در کار نقاشان چینی و ژاپنی نیز به چشم می‌خورد. این نقاشان شاخهٔ گلی را می‌کشند و تصویری که می‌سازند نه خلاصه‌کردن واقعیت است، نه ارائهٔ آن به صورت آرمان، نه تحویل و تبدیل زندگانی است، و نه اصلاح آن. چیزی که فراهم آورده‌اند شاخه یا شکوفهٔ دیگری است که بر درخت واقعیت روئیده شده است.

نکته‌هایی که در قصه‌های پریان چینی دربارهٔ رابطهٔ هنرمند با اثرش، رابطه بین تصاویر و واقعیت، و پیوند بین پدیده‌ها با هستی، افسانه، زندگانی و ... آمده همین اندیشه را القا می‌کند. در مثل، در برخی قصه‌ها نقل شده اشکال از قاب بیرون می‌آیند، راه دشت و دمن را در پیش می‌گیرند و به آغوش زندگانی حقیقی می‌شتابند. در همهٔ این روایتها، مرز بین واقعیت و هنر تار و در هم می‌شود، و نمی‌توان آنها را از هم جدا کرد. تنها در هنر اعصار تاریخی است که تداوم این دو حوزه به صورت افسانه در افسانه ظاهر می‌شود.

پیشرفتهای فنی، علمی، منطقی و عقلانی اعصار جدید سبب شد که برخی از پژوهشگران و ناقدان از هنر اسطوره‌زدایی کنند؛ یا انگیزه و پیدایش آن را تابع نظریه‌هایی عقلانی و افکار فلسفی سازند. چنانکه در آلمان نازی و روسیهٔ شوروی سابق، چنین فراروندی را به شدت دنبال می‌کردند و حاصل آن در واقع نابود کردن هنر بود. نظریه پردازان آلمانی و روسی می‌خواستند عناصر تخیلی و آزاد هنرها را کنار بگذارند و آنها را در چهارچوب باورهای خود بریزند. اما محدود کردن هنر به این صورت کاملاً آن را از بین می‌برد.

ما در عصر ارتباط وسیع فنی، و رسانه‌های فنی گروهی (رادیو، تلویزیون، رایانه و ...) و در شهرهای انبوه و در عرصهٔ زندگانی ماشینی بسر می‌بریم و فکر تحلیلی و منطقی ما را وا می‌دارد همه چیز را از سویهٔ درست و نادرست، یا سود و زیان آن بنگریم. با چنین زندگانی کوتاهی که داریم و الزاماتی که با آن درگیریم و بار وظایفی که بر دوش می‌بریم، از خود خواهیم پرسید چرا عمر گران را صرف خواندن آثار تخیلی کنیم. آیا توجه به آثار هنری و غوطه‌وری در دریای سحر و جادوی آن ما را از عقلانیت و پیشرفتهای علمی و فنی باز نمی‌دارد؟ طرفداران علم و ایدهٔ پیشرفت از آسایشها و امکانهای مساعدی که تمدن جدید در اختیار انسان قرار داده است سخن می‌گویند، و امیدوارانه با پیشرفت علوم اجتماعی و بهکرد نهادهای تمدنی، انسان به مرحلهٔ بالاتری برود، تعارضهای اجتماعی کمتر شود، و حتی از میان برود. اما به رغم این امیدواریها، ما همچنان شاهد جنگها، جنگهایی بسیار مهیب‌تر از نبردهای گذشته، و تعارضهای دامنه‌دارتر هستیم که هر انسان با احساس و اندیشه‌ورزی را به شدت نگران می‌کند.

نگرانی دیگری که امروز به پیش نما می‌آید، محصور کردن آدمی در ساحتی یگانه است. محصور کردن بشر در ساحتهای علم، عقل، ایدئولوژی، سودآئینی، سیاست و فن. اگر این فراروند پیش برود، و ساحتهای عاطفه، هنر، احساس و عشق مقهور ساحتهای عقلانی و فنی شود، به احتمال بسیار زندگانی دیگر طعم و بویی نخواهد داشت و هماهنگی نیروهای طبیعی آدمی بهم خواهد خورد.

این خطر را دو سو نیز احساس کرده بود. او در آستانهٔ عصر علم و صنعت مدرن، به این نتیجه رسید که با فنی و علمی شدن محض زندگانی، ساحت دل آدمی به دست غفلت سپرده خواهد شد. او که از پیشرفت علم و صنعت جدید وحشت زده بود، اعلام کرد پیشرفت سریع علم و فن انسان را شوربخت کرده است؛ و هم در آن زمان به رغم ولتر و دیدرو **بازگشت به طبیعت** را آموزش داد.

وایت هد در کتاب علم و جهان جدید می‌گوید: «جنبش رومانتیک در واقع واکنشی بر ضد ایده‌های علمی بود یا بهتر بگوییم بر ضد ایده‌های مکانیستی (افزار گرانه) که برخی از کشفیات علمی به وجود آورده بود. قرنهای هفده و هجده در اروپا دورهٔ عظیم تکامل نظریه‌های فیزیکی و ریاضی است و در حوزهٔ هنر دوره معروف به کلاسیسم. دکارت و نیوتن مانند خود استادان کلاسیک، در ادب نفوذ زیادی داشتند. شاعران مانند ستاره‌شناسان و ریاضیدانان، جهان را همچون ماشینی انگاشتند که از قوانین منطق فرمان می‌برد و پذیرای توضیح خردمندانه است. آفریدگار در مقام ساعت سازی به تصور می‌آمد که ساعت جهان را بکار می‌اندازد. این تصور هم چنین بر جامعه و نهادهای آن نیز اطلاق می‌شد که گویا ویژگی نظامی سیاره‌ای دارد، یا ماشینی منظم است و بر دو طبیعت انسان را بدور از عواطف او به آزمون می‌گذارند. به این ترتیب گزاره‌های فیزیکی یا نمایشنامه‌های هندسی وارهٔ راسین و ابیات هموزن و هماهنگ الکساندر پوپ، مشابه هم تصور می‌شد...

ولی این تصور «نظم ثابت ماشینی» سرانجام همچون قیدی احساس شد زیرا زندگانی را از صحنه بیرون می‌گذاشت، یا دست کم توضیحی که به دست می‌داد با تجربهٔ واقعی تطابق نداشت. رومانتیکها در عمل، از جنبه‌ها و ابعاد تجربهٔ خود ـ که بر حسب نظریه ماشینی تحلیل نشدنی است ـ آگاه شدند. جهان، به هر حال ماشین نیست بلکه چیزی است رمزآمیزتر و به گفتهٔ بلیک:

جوهرهای فرد (اتمهای) دموکریتوس و ذره‌های نور نیوتن شنهایی هستند بر ساحل دریای سرخ، جایی که خیمه‌های قوم اسرائیل، آن سان به روشنی می‌درخشد.

بلیک در اینجا به وضوح و با تحقیر با نظریهٔ فیزیکی قرن هجده در تعارض است. و نزد وُردزورث دهکدهٔ دوران کودکیش نه به معنای موضوعی زراعی، و نه به عنوان گزارش کوتاهی به شیوه کلاسیسیم جدید، بلکه به معنای نوری است که هرگز بر ساحل یا دریا دیده نشده است. زمانی که شاعر به درون روان خود می‌نگرد چیزی می‌بیند که نزد او به رشته‌ای از اصول طبیعت بشری ـ در مثل مانند گزاره‌های «لارو شفوکو» کاهش پذیر نیست. او در روان خود وهم،

ستیزه، اغتشاش می‌بیند. وردزورث و بلیک این شهود و بینش را در مقام قیاس با جهان مکانیکی فیزیکدان، «حقیقتی برتر» می‌شمارند و بایرون و آلفرد دوپینی به شدت این جهان مکانیکی را در مقام چیزی برونی و بی‌اعتنا به انسان، در دفاع از روان طوفانی مستقل خود، به چالش می‌گیرند. به هر حال همیشه احساسات فردی (مورد وردزورث) یا ارادهٔ فردی (مورد بایرون)، شاعر رومانتیک را به خود مشغول می‌دارد و زبان جدیدی ابداع می‌کند تا بیان رمزآمیز آن را ارائه کند و نیز ستیزه و اضطراب آن را؛ و صحنهٔ ادب به این ترتیب به صحنهٔ روح انسان بدل می‌گردد.

آنچه را رومانتیکها، حوزهٔ مکانیستی می‌شمردند، امروز هیدگر آن را به عنوان حوزه فن بنیادی (تکنیسیته) می‌شناساند؛ که نمایشگر پیروزی روش بر علم است. از دیدگاه او تعریف ابزاری ـ انسان مداری از تکنولوژی نقشی موجودی (اونتیک) دارد و در عین حال ماهیتی وجودشناسانه. تکنولوژی در معنای اخیر خود فقط مجموعه‌ای از فعالیتهای و کارها نیست بلکه وجهی از حقیقت (alethia) است؛ یا به سخن دیگر میدانی است که همهٔ کارها و فعالیتها می‌توانند در درون آن به صورتی که می‌بینیم، ظهور یابند.

علم جدید با شیوه تفکر خود، طبیعت را به عنوان شبکه‌ای از نیروهای محاسبه‌پذیر دنبال و تسخیر می‌کند. آزمایشی بودن فیزیک جدید، به این دلیل نیست که برای پرسش از طبیعت از دستگاه یا ابزار آزمایشگاهی استفاده می‌کند؛ درست بر خلاف آن، چون فیزیک، حتی در همان سطح نظریه محض، طبیعت را به گونه‌ای مرتب و بر پا می‌کند که خود را مانند شبکه‌ای از نیروهای از پیش محاسبه پذیر عرضه کند، آزمایشهای خود را نیز دقیقاً به منظور طرح این پرسش تنظیم می‌کند که آیا و چگونه طبیعت زمانی که به این گونه مرتب و برپا شد، خود را نشان می‌دهد. در اینجا نیازی درونی از دل برنامهٔ هیدگری در باب تکنولوژی بر می‌خیزد، و آن نیاز عبارت است از ضرورت پیدایش واقعیتِ زیباشناختی، در مقام عامل توازن برای جبران محدودیتهای تکنولوژی.

معیار شناخت حقیقت از نظر هیدگر نه عالمانه، بلکه شاعرانه است. حقیقت یعنی ناپنهانی آنچه هست. حقیقت همانا حقیقتِ بودن (وجود) است. زیبایی جدا و در عرض حقیقت نیست. زمانی که حقیقت در کار هنری باشد، ظهور می‌یابد. ظهور در مقام بودنِ حقیقت در کار هنری، همانا زیبایی است.

از نظرگاه هیدگر ـ ویژه آنجا که او به اشعار هولدرلین ارجاع دارد ـ زمانهٔ ما زمان نیز و تهیدستی است. دورهٔ ایده‌الهای گریخته، و ایده‌الهای هنوز نیامده؛ و آدمی از این حوادث تاریخی گریزی ندارد. شاعر، یعنی هولدرلین، از آتش آسمانی و جاودانی (ذاتِ بودن) یاد کرد و به سوی زادگاهش، یونان، بازگشت تا خبر از چیزی تازه بدهد یا چیزی که در راه است. هیدگر، اما، از آرامشی که شعر به ارمغان می‌آورد، سخن می‌گوید.

زبان مانند آوای ناقوس آرامش حرف می‌زند. و این یادآور صدای ناقوس کلیساست که در کلبهٔ دور افتاده هیدگر در توتنائوبرگ در شبی زمستانی که برف همه جا را پوشانده است. یعنی در بهترین زمان برای روی آوردن به فلسفه، وقتی که پرسشها، ساده و بنیادی هستند، شنیده می‌شد؛ و باید آن آوا را نه در مقام صدای محسوس و بازشناختنی ناقوس، بلکه در محو شدنِ این صدا در سکوت شنید. آن جا که لرزش اصوات، بیشتر با دنیایِ سکوت ارتباط دارد. آوای ناقوس آرامش چیزی غیر انسانی است.

متفکران اجتماعی، هیدگر و کسانی مانند او را متعلق به مرحله‌ای تاریخی می‌دانند که در آن طبقه‌ای بالیده و به ختام کار خود نزدیک شده است، و اکنون سخنگویان آن، از خود و جامعه بیگانه گشته‌اند و آن نیز به حدی که نویسندگان مانند جویس، تاریخ را کابوس می‌دانند، یا خطی دایره‌ای که به نقطهٔ شروع خود باز می‌گردد. اسطوره گرایی هیدگر و جویس بی‌سببی نیست؛ زیرا این گونه اسطوره‌ها قدرت معکوس‌کنندهٔ خود را به کار انداخته‌اند تا انسانها را در برابر هم و برابر خودشان قرار دهند؛ یا ایشان را به سوی حوزهٔ خاموش اشیاء برانند. این فراروندی است که امروزه در جوامع سرمایه‌سالاری مدرن، پیش آمده که در آن مالکیت و پول، بتها (fetishes)های جدید هستند. هر اندازه جامعه تکنولوژی زده‌تر می‌شود، سرعت خود فریبی و خود بیگانگی بیشتر می‌گردد.

این دو نظریه تاریخی و هستی‌شناختی را نمی‌توان با هم آشتی داد. هر دو را باید دید و گرفت، و از هر دو بر گذشت. راه حل مشکل این است که ساحتهای زندگانی انسانی را بشناسیم و هیچ یک را تابع دیگری نکنیم. هنر و ادبیات یکی از ساحتهای زندگانی بشری است همچنان که علم، فن، سیاست، و ... ما اگر در مثل از تکنیک و علم صرفنظر کنیم ناچاریم به دوران دیرینه سنگی و حتی پیش از آن برگردیم و این تمنایی است محال. و نیز اگر خاستگاه و کار هنر را نشناسیم ممکن است آن را به چیزی بی‌روح

بـدل سـازیم که نه می‌تواند مـا را به وجد یا انـدوه در آورد، و نه می‌تواند عمومی شـود. مایهٔ اصلی هنر غم و شـادی بشری است. فاقد آثار هنری همیشـه باید نگران جزالـت، اصالت و لطافت آن باشد. بعضی از ناقدان گمان می‌برند، در این صورت، هنر و به ویژه ادبیـات از زندگانی عامهٔ مـردم دور خواهد افتاد. (هنر برای هنر) و از دین، تحولات اجتماعی، اخلاق و ... سـخن نخواهد گفت. اما به راسـتی این طور نیست. زمانی که سـاختار هنری درست و استوار باشد هم از خداشناسی و دین و هم از سیاست و تحولات اجتماعی سـخن خواهد گفت. هنر مانند منشوری بلورین، چند سویه است و از هر سویهٔ آن نوری ویژه می‌درخشد.

کسانی نیز هستند که وصف مناظر سهمناک و تراژیک زندگانی را نمی‌پسندند و گمان می‌کنند این گونه آثار اخلاق مردم را خدشه‌دار می‌کند. اما این نظر ـ همچنانکه ارسـطو نشان داده است ـ درست نیست. انسان، همان‌طور که عارفان دریافته‌اند، باشنده‌ای است بین فرشته و حیوان. اگر به سوی زیبایی و نیکی برود از فرشته ممتازتر خواهد شـد؛ و اگر به سـوی دومین روی بیاورد، از این یکی فروتر خواهـد افتاد. ما در روی صحنه، رسـتم را می‌بینیم که دانسـته یا نادانسته فرزند خود را می‌کشد، یا کلادیوس را مشاهده می‌کنیم که برادرش هملت بزرگ را از بین می‌برد و یا راسـکولنیکف را سرگرم تهیهٔ مقدمات کشتن پیرزن رباخوار می‌بینیم، و سپس او را مشاهده می‌کنیم که با تبر مغز پیرزن بیچاهر را از هم می‌شـکافد ... . این تبهکاریهـا دل ما را به درد می‌آورد و ما را متوجه اوضاع خطرناک زندگانی می‌سـازد. آثار تراژیک، عواطف تیره و زشـت، ترس، بیم، تجـاوز و ... را در مـا بر می‌انگیزد و در درون مـا تحولی به وجود می‌آورد. تماشای آثار تراژیک سبب می‌شود این عواطف تیره و تار از درون مـا بیرون ریزد و درون ما را صاف و پاک کند و در نتیجه نیـروی تازه به ما می‌دهد تا به مدد آن، هم بهتر شـویم، و هم از گریوه‌های زندگانی سبکبار بگذریم.

اکنون می‌توانیم به این پرسـش: «چرا قصه و شـعر بخوانیم؟»، پاسـخ روشن‌تری بدهیم. پاسخ به تقریب همیشگی به این پرسش این اسـت: «برای رسیدن به شـادی و دانش». از زمانی که انسان زبـان و زبان هنر را کشـف کـرد، تا امروز از شـنیدن و خواندن و مشـارکت در ماجراهای خیالی، تجربه‌هـای خیالی، مردمان خیالی اندوهگین یا شـادمان شده است، و می‌شـود. این آثار بدون زیان رسـاندن به مـا، کاری می‌کنند که زندگانی نه خسـته‌کننده، بلکه پر جنب و جوش شـود، ایام عمر به سرعت و با شادمانی بگذرد، و ابعاد گونه‌گون عواطف به نمایش درآید. البته فقط این نیسـت. هنر چیزی برتر از شـادمانی نیز می‌آفریند: اندیشهٔ ما را وسیع و تهذیب می‌کند، و نیز حس زندگانی را تند و تیزتر می‌سازد. در جهان زمان که بازیِ خیال است، ورزش اندیشه نیز هست.

ادبیات و هنر درک ما از معنای زندگانی ژرف‌تر می‌کند. زمانی به ما نشان می‌دهد که هستی بشری چه اندازه ناپایدار و مصائب حیات چه قدر سنگین است، آن طور که هملت جوان دریافته است:

«بودن یا نبودن، حرف در همین است. آیا بزرگواری آدمی بیشتر در آن است که زخم فلاخن و نیز بخت ستم پیشه را تاب آورد، یا اینکه در برابر این دریای فتنه و آشوب، سلاح برگیرد و با ایستادگی خویش بدان همه پایان دهد؟ مردن، خفتن، نه بیش، و پنداری که ما با خواب به دردهای قلب و هزاران آسـیب طبیعی که نصیب تن آدمی است، پایان می‌دهیم. چنین فرجامی سخت خواستنی است. مردن، خفتن، خفتن، شاید هم خواب دیدن. آه دشواری کار همین جاست ...»

زمانی نیز غزلی از حافظ می‌خوانیم و جهان را گلزاری پر رنگ و بو، زیبا و سرشار از خورشید و ترانه می‌بینیم:

صبح است و ژاله می‌چکد از ابر بهمنی!

یا:

نفس باد صبا مشک فشان خواهد شد
عالم پیر دگر باره جوان خواهد شد

هنـر و ادبیات ما را بـه عرصهٔ تجربه آدمیان و اعصار بی‌شـمار می‌برد، و ادراک ما را چنان تند و تیز، و خیال ما را چنان گسـترده می‌سـازد که به بینشـی نو و اصیل می‌رسـاند. دیده رو با اشـاره به داسـتانهای سـاموئل ریچاردسـون، و خطاب به او می‌نویسـد: «واقعی‌ترین تاریخها پر از دروغ است و رومانسهای شما سرشار از حقیقت.» این گفته در صورتی که به ترسیم حالات زندگانی بشری در داستان اشاره داشته باشد، مبالغه‌آمیز نیست.

نوع قصه و شـعر را نخست باید تشـخیص داد. آثاری هست که اوقـات ما را فرخناک می‌کند و گذر ایام را تحمل‌پذیر می‌سـازد و آثاری نیز وجود دارد که آگاهی ما را از زندگانی وسـیع‌تر، ژرف‌تر و تند و تیزتر می‌کند. نوع نخسـت ما را به جایگاهی برتر از زندگانی واقعی می‌رسـاند و این توانایی را به ما می‌دهد برای مدتی مصائب زندگانـی را فراموش کنیم؛ و با نـوع دوم می‌توانیم از راه تخیل به ژرفای بیشـتر جهان واقعی راه یابیم، و راز رنج و شـادی زندگانی را ادراک کنیـم. گاهـی هـر دو نوع اثـر ادبی در قصه یا شـعر با نمایشـنامه‌ای واحد فراهم می‌آید. گلستان سـعدی، دون کیشوت سروانتس و جنگ و صلح تولستوی، نمونه‌های خوبی از این ترکیب هماهنگ دو نوع ادبی یاد شده است.

به این ترتیب وظیفه ناقد تا حدودی مشـخص می‌شـود و او باید همـهٔ این جهات را در کار واکاوی آثار ادبی و هنری به دیده گیرد. به گفته نورتروپ فرای «آثار ادبی خاموشـند و منتقد می‌تواند آنها را به صدا و آوا در آورد.»

منابع مقاله:

۱. ادبیات. ج ا. Perrin، نیویورک، ۱۹۷۴.
۲. در هملت چه روی می‌دهد؟ J.D. wilson، لندن ۱۹۷۶.
۳. هلمت، شکسپیر، ترجمه م.ا. به آذین، تهران ۱۳۴۶.
۴. قلعهٔ اکسل، E wilson، نیویورک ۱۹۶۵.
۵. گزیده آثار پل والری، James R. Lawler، لندن ۱۹۷۷.
۶. انتقاد در عمل، I.A.Richards، نیویورک ۱۹۵۶.
۷. دیوان حافظ، دکتر حسین‌علی یوسفی، تهران، ۱۳۸۱.
۸. هیدگر و هنر، ی. کوکلمانس، ترجمهٔ محمدجواد صافیان، ۱۳۸۲.
۹. تاریخ اجتماعی هنر، آرنولد هاوزر، ترجمهٔ ابراهیم یونسی، ۱۳۷۵.
۱۰. یادداشت نویسنده، سامرست موام. لندن، ۱۹۵۲.