چهار عنصر بنیادین در شکل

در غرب، هنر نقد ادبی قدمتی طولانی، احتمالاً به درازنای تاریخ خود ادبیات دارد و نظریه هایی که در نتیجهٔ پرداختن به ادبیات و توسعه و پیشرفت آن ظهور کرده، بسیار است. برای محققی که تصادفاً به تاریخچهٔ نقد پرداخته، ممکن است هیچ چیز به اندازهٔ تنوع و کثرت این تئوری ها جلب نظر نکند. با این حال، همان گونه که ام. اچ. آبرامز مدلل داشته، در تاریخ نقد، هر تئوری جامع ادبیات ناگزیر از ملحوظ داشتن چهار عنصر بنیادین در کلیت هر اثر هنری بوده است: خالق اثر، خود اثر، جهانی که در اثر آشکار می شود و مخاطب که از آن تأثیر می پذیرد.[1] البته در تاریخ نقد، هیچ یک از تئوری های مهم ادبیات، روی یکی از این عناصر، به بهای نادیده انگاشتن بقیه، تأکید نداشته است، هر تئوری عمده ای مایل بوده است که در زمینهٔ کلیت اثر، عنصری را به عنوان کلید فهم و موقعیت آن سه دیگر تفسیر کند. پروفسور آبرامز موفق به تشخیص چهار تئوری عمده در تاریخ نقد گردیده که در هر یک، نقش اساسی با عنصر معینی بوده است که تئوری عمدتاً، اگرچه نه به طور انحصاری، بر محور آن شکل گرفته است.

قدیم ترین و شاید پرنفوذترین نظریه در تاریخ نقادی، نظریهٔ «تقلید» (Imitation) است که از جنبهٔ نظری راهنمای اصلی نقادان، از افلاطون و ارسطو تا دکتر جانسون و اسلاف او بوده است. این نظریه در عصر ما نوعی رنسانس را از سر گذرانده است.[2] در این دیدگاه جدی ترین مسئله، «جهانی است که در اثر خلق می شود» و «تقلید» اصطلاح محوری آن می باشد. بزرگترین نظریه پرداز این دیدگاه افلاطون بود، اما بی گمان نفوذ ارسطو از وی بیشتر بوده است؛ چون با انتقادات سختی که افلاطون بر این نظریه وارد ساخت، تلویحاً در برابر آن قرار گرفت.

ارسطو در دفاع از نظریهٔ تقلید ناگزیر به انتقادات افلاطون پاسخ داد و مدلل ساخت که ادبیات، قبل از آنکه تقلید محض از نمود یا توهمی از واقعیت باشد، تقلیدی است از آنچه در طبیعت ذاتی و اساسی است. آنچه ارسطو به اثبات آن اهتمام ورزید این بود که چگونه ادبیات، و خاصه تراژدی، در کار تکمیل و جلوه گر ساختن طبیعت است و نه تقلید و دنباله روی صرف از آن. وی با نمایش سازمانمندی طبیعت به لحاظ فرم و ساختار، باز نمود که چگونه ادبیات تقلید تکمیل شدهٔ عملی است که هرگز در طبیعت یا در تجربه با این مایه از انسجام و یکدستی تحقق نمی پذیرد. سبک کار ارسطو بدین صورت بود که نشان دهد که ـ علی رغم سخن افلاطون ـ هنر به جای تکیه بر قوای دماغی پست ـ یعنی احساسات و عواطف در عوض عقل و روح ـ، بر غریزهٔ طبیعی انسان برای تقلید استوار است. علاوه بر این، هنر به جای لگام زدن و رام کردن احساسات، انها را برانگیخته به غلیان می آورد تا بدین نحو شاید سرانجام در تسکین آنها مؤثر واقع شود. در تعریف ذیل از تراژدی، ارسطو همین مقصود را بیان کرده است:

«تراژدی، تقلید از عملی است جدی، کامل و در حدودی معین، به زبانی آراسته به انواع پیرایه های هنری، که چندین نوع آن به صورت عملی و نه روائی در قسمت های مختلف نمایش، به واسطهٔ انگیزش ترحم و ترس که در پالایش احساسات مؤثر است، یافت می شود.[3]»

اما فرضیهٔ تقلید ارسطو دربارهٔ نقد در معرض خطری ذاتی قرار داشت؛ چه ممکن بود که فرد یا اجتماعی قدر و منزلت احساسی هنر را بر پایهٔ علاقهٔ مفرط به نیازها و اوضاع و شرایط «مخاطب» بنا نهد. چنین ضرورتی در زمان رنسانس ظهور کرد. این ضرورت تا حدودی از مطالعهٔ علم معانی و بیان ـ که هم آن عمدتاً مصروف آن است که چگونه خواننده را هرچه عمیق تر تحت تأثیر قرار دهد ـ نشأت گرفت. این امر زمینه ساز ظهور دومین فرضیهٔ نقد ـ که آبرامز آن را «فرضیهٔ عملی ادبیات» (Pragmatic) خوانده است ـ گردید. برجسته ترین، و نه لزوماً مهم ترین شارح این فرضیه احتمالاً سر فیلیپ سیدنی و «آموزش» اصطلاح محوری آن بود.

سیدنی رسالهٔ *دفاع از شعر* خود را در پاسخ به اتهامات پیوریتن ها مبنی بر غیراخلاقی و تحریک آمیز بودن شعر، نوشت. او به سه طریق به این اتهامات پاسخ گفت: نخست با یادآوری نقش دیرپا و انسان ساز شعر در تاریخ فرهنگ؛ دوم از طریق بحث راجع به اینکه در شعر نقش ابداع و سپس بازنمودن امر ممکن بیشتر از تقلید است. سوم، تأکید براینکه هدف شعر نه ترضیه که تعلیم ذهن است، که اگر در ایجاد رضایت هم مجاهدت نماید، باری مقصود نهائی صرفاً ترغیب است. از نظرگاه سیدنی، شعر ـ و به اعتباری هنر به معنای اعم ـ آشکارا به یک امر خیر خدمت می کند که همانا ایجاد رضایت به منظور تعلیم است. هدف از تعلیم شعر هدایت انسان ها به سمت فضیلت از طریق تشویق آنها به تأمل و آن گاه تقلید از جهانی متفاوت ـ اما بهتر از جهان موجود ـ است؛ جهانی که در آن فضیلت در حال ترقی و رشد دائم و رذیلت در حال اضمحلال است. از این مقدمات، سیدنی به این نتیجه رسید که شاعر برتر از مورخ است، چراکه بیشتر در غم وقایع آرمانی است تا حوادثی که عملاً در زندگی واقعی به وقوع می پیوندد.

اهمیت نظریهٔ ادبی سیدنی را به معنایی می توان ـ به گفتهٔ

شعر شماره ۲۳

گیری نظریه های نقد ادبی

● گیلز بی . گان
GILES B.GUNN
● ترجمهٔ محمود دریابار

پروفسور آبرامز ـ از طریق مجموعهٔ نظریه های نقد از زمان هوراس تا عهد روشنگری ـ که در اصل ادبیات را به عنوان ابزاری در خدمت غایتی در نظر می آورده اند و بدان سبب آثار ادبی را برحسب میزان موفقیت آنها در نیل بدان غایت ارزیابی می کرده اند ـ سنجید. از دیدگاه غالب تئوریسین های نظریهٔ عملی، هدف اصلی و همیشگی ادبیات خدمت به آرمان های اخلاقی بوده است و در این میان از پرداختن به غایات لذت جویانه جز هدفی فرعی را تعقیب نمی کرده است. اما از زمان درایدن تا قرن هیجدهم، موازنه در جهت مقابل به هم خورده است: ادبیات از طبیعت تقلید کرد تا به تعلیم بپردازد؛ اما در وهلهٔ اول تعلیم کرد تا رضایت به بار آورد.

با وجود این، بنیادی ترین گرایش این نظریه ـ تمایل به اینکه دیگر موضوعات شعری را تابع شرایط روحی و اخلاقی مخاطبی خاص قرار دهد ـ در بطن خود نطفهٔ نقیض خود را می پروراند. چراکه چنانچه هدف حقیقی نقد شعر کشف شیوه هایی برای القای عمیق مفاهیم خاص به ذهن خواننده و تعلیم وی باشد، در این صورت مهم ترین موضوع تحقیق در نقد شعر تعلیم مخاطب و بهره مندی شاعر یا هنرمند از شرایط لازم به منظور ایجاد تأثیرات مورد نظر در خواننده است. تحولی که انتظار آن می رفت عملاً در اواخر قرن هیجدهم به وقوع پیوست. بدین معنی که علاقهٔ به خواننده به سمت علاقهٔ به شاعر [خالق اثر] انتقال پیدا کرد و بیان نیازها و توانایی های شاعر نه فقط به انگیزهٔ غالب، بلکه به هدف و وظیفهٔ نهائی شعر بدل گردید. به گفتهٔ آبرامز، حاصل این تغییر جهت بنیادین در موضوع مورد تأکید، ظهور سومین نظریهٔ نقد در تاریخ نقد ادبی ـ نظریهٔ رومانتیک ـ بود. نخستین شارح این نظریه در قرن ۱۸ وردز ورث، و بزرگترین مدافع آن کالریج و شاخص ترین اصطلاح آن «بیان» (Expression) بود.

کالریج در اعتقاد به اینکه در ادبیات، بخصوص در شعر، به مجرد دست دادن الهام و کشف، بیان خودانگیختهٔ نیروی فراخوان تخیل زاینده و نیز ابزار نیل به مَقصود یکجا حاصل می آید، با وردز ورث و بسیاری از نقادان قرن نوزدهم اختلاف نظر داشت، با این حال، زمانی که توجه را از «ماهیت شعر» به «ماهیت شاعر» معطوف داشت، نشان داد که به درستی مرد زمانهٔ خود است. و آن گاه که اظهار نمود: سؤال «شعر چیست؟» به قدری با سؤال «شاعر چیست؟» قرابت دارد که پاسخ به یکی در حکم پاسخ به دیگری است،[۲] فی الواقع شاخص ترین فرض همهٔ تئوری های هنر را در کلام آورد.

کالریج، شاعر را در کمال مطلوب خود موجودی تعریف

کرد که «روح را به تمامه به فعالیت وا می دارد» و طریقهٔ وی در نیل بدین مقصود عبارت است از اشاعهٔ «حال و هوا و روحیهٔ یکپارچگی، که با آن نیروی ترکیبی و جادویی ـ که ما انحصاراً به آن تخیل نام داده ایم ـ یکی را با دیگری درمی آمیزد ... . نیرویی که ... در موازنه و مصالحهٔ کیفیات متضاد یا مخالف، خود را باز می نمایاند»[5]. کالریج در این تعریف به طرز خطرناکی منزلت شاعر را تقریباً تا حد وسیلهٔ بیان تخیل خلاق در جهت آشتی دادن کیفیات متضاد یا مخالف تقلیل داد، حال آنکه مقصود وی درست خلاف آن بود. او با نشان دادن توانایی شاعر در بهره گرفتن از تخیل خلاق، امیدوار بود اثبات کند که شاعر در آشتی دادن کیفیات متضاد یا مخالف، از همان فرآیند دائمی خلق تقلید می کند. چراکه کالریج براین عقیده بود که کل نظام هستی ـ هم در آنچه او «فرآیند ابدی آفرینش در لایتناهی بودن من I Am»[6] خواند و هم در تکرار مداوم این عمل در فرآیند ترکیب و بازآفرینی به واسطهٔ اذهان ـ جز حلّ خلاقانهٔ تضاد و عدم تجانس نیست.[7] از این رو، شاعر با متابعت از این عمل در خلق شعر، در بارزترین فعالیت حیات مشارکت می جوید؛ فعالیتی که بعدها در شعر وی بازتاب می یابد و از طریق آن بیان می شود.

در نظریهٔ کالریج، مسئولیت بزرگ متوجه برداشت متعالی وی از شاعر و به تبع، از خود شعر بود که ممکن بود بعدها، در عصری که تشکیک رواج بیشتری می یافت، اگرنه مطلقاً کفرآمیز اما زیاده از حد خوشبینانه تلقی شود. و این درست همان چیزی است که در ابتدای قرن بیستم صورت تحقق به خود گرفت. در این زمان که تی. ای. هولم عکس العمل نقادانهٔ نوین را در مقابل فرضیهٔ بیانی قرن نوزدهم مطرح کرد و با حمله به همین وجه از اندیشهٔ کالریج وی را متهم ساخت که با قائل شدن به قدرت خلق از عدم (ex nihilo) برای شاعر، مرتبهٔ وی را تا حد الوهیت بالا برده است.[8] به منظور بی اثر کردن این گرایش، هولم [redacted] تخیل ـ بود که کالریج در برانداختن آن مجاهدت کرده بود. از این جهت به تثبیت چهارمین نظریهٔ نقد ـ که آبرامز نقل کرده و می توان آن را نظریهٔ نوین یا «معناشناختی» ادبیات خواند ـ مساعدت کرد.

در نظریه های نوین ادبیات، نقطهٔ اصلی عزیمت، نه شاعر است و نه خواننده و نه حتی جهانی که وی بازمی نماید یا خلق می کند، بلکه در وهلهٔ نخست خود اثر است که اصالتاً مورد بحث و نظر قرار می گیرد. در این نظریه، عمده ترین مسئلهٔ مورد توجه ـ بویژه به تبعیت از منتقدانی چون کالریج و هم تی. اس. الیوت تلقی اثر ادبی به عنوان جوهری بی نیاز از غیر (self-sufficient entity) است؛ جوهری که شیوهٔ هستی آن صرفاً بر حسب اجزاء درونی آن قابل فهم است و «عینیت» (Objectivity) اصطلاح شاخص آن محسوب می گردد.

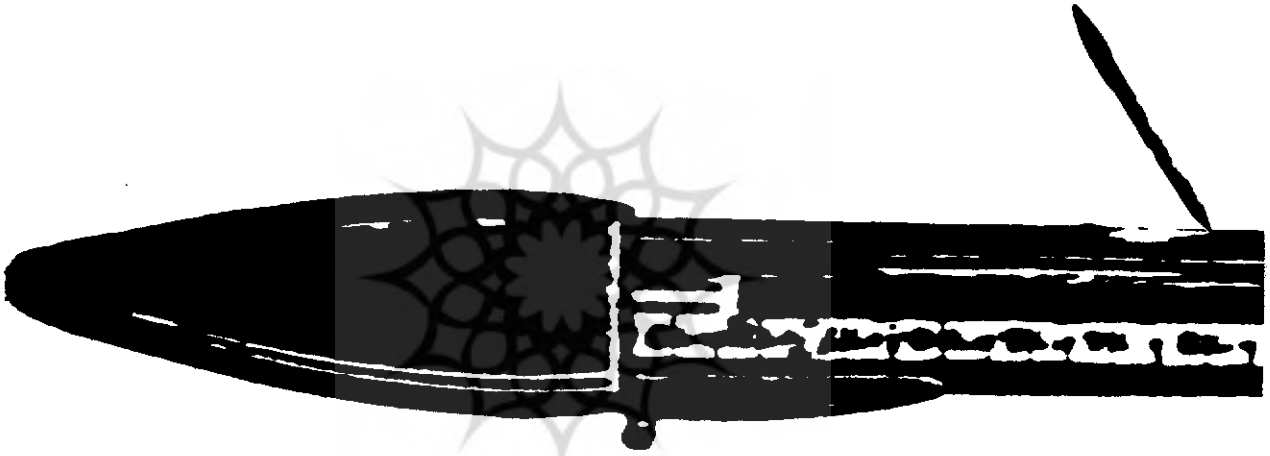
بدین مناسبت، منتقدین امروز در تعریف ماهیت و کارکرد ادبیات، علی الخصوص شعر، با عباراتی که عموماً جنبهٔ معنی شناختی دارد، کم و بیش اتفاق نظر دارند.[9] علاقهٔ آنان قبل از هرچیز معطوف است به قابلیت های زبانی در خلق تصاویر و سمبل ها، که شالودهٔ ادبیات را تشکیل می دهد، و بخصوص روابط بین لغات که مشخصاً در هر متن تعیّن می یابد و نیز حقایقی که به واسطهٔ تجربه و استفادهٔ خاص شاعر از الفاظ، بیان و در واقع خلق می شود. فرض آنان مبتنی بر این است که شاعر، که قوای دماغی خود را مصروف بهره گرفتن از زبان به شیوه های نو و غیرمعمول می دارد، قادر به بیان تجربیات خاصی است که دیگران قادر به تکرار آن نیستند. از این رو، تعریف روشن و صریح ماهیت و ساختار ویژهٔ زبان شاعر، مورد علاقهٔ خاص واضعان این نظریهٔ ادبی است. تاخوانندگان از یک سو در پی کشف معانی که بیان آن از عهدهٔ شعر خارج است نباشند، و از دیگر سو در فهم آن دسته از معانی که فقط از طریق شعر قابل واگفتن است، با مشکل مواجه نگردند.

گفتنی است که اشتراك نظر نقادان امروز در پاره ای فرضیات بنیادین، به معنای آن نیست که ایشان همگی یک نوع [redacted] اند. توجه عمومی به ماهیت اساساً معنی شناسانهٔ (سمانتیک) ادبیات، ادموند ویلسون را از تبعیت از سنت بوو در ایجاد نقدی که در عین حال زندگی نامه ای (بیوگرافیک) و جامعه شناسانه است، و نورتروپ فرای را از استفاده از فریزر و یونگ در ارائهٔ نقدی که در اساس، اسطوره ای و مطابق با الگوی

باستانی (archetypal) است، و به وُر وینترز را از بازگشت به آرنولد در تدوین نقدی که هم انتقادی و هم اخلاقی است ـ بازداشته است.

مع هذا، به رغم تنوع و گستردگی روش ها و بینش ها، که با مطالعهٔ دقیق نقد معنی شناسانهٔ نوین بازنموده می شود، آر. اس. کرین (R.S.Crane) موفق به تشخیص دو گرایش اصلی گردیده است؛ این دو نظریه وجه مشخصهٔ تمامی نقادانی است که ادبیات را نوعی خاص از زبان می دانند که در قالب لغات نوشته می شود. گرایش نخست، بنا به اظهار وی، از آن نقادان و نظریه پردازانی نظیر آی. آ. ریچاردز، ویلیام امپسون، ویلسون نایت، جان کرو رانسوم، آر. پی. بلک مور، آلن تیت، کلینت بروکس و انبوه مقلدان آنهاست. در نظر این گروه، ادبیات در وهلهٔ اول عبارت است از زبان به معنای متداول گزاره ای در هیئت واژگان. کار این ناقدان جدا کردن زبان ادبیات از دیگر انواع ارتباط کلامی است، به گونه ای که بتوانند از این ادعا که ادبیات مضامین مشخصی را بیان می کند که به هیچ زبان دیگری قابل بیان نیست، دفاع کنند. از این رهگذر، روش خاص آنها، به تبعیت از کالریج، مقایسهٔ زبان شعر با برخی زبان های دیگر و شیوه های رایج تر کلام، معمولاً کلام علمی، است تا در پرتو این سنجش، ضمن کشف خصوصیات، توانمندی ها و امکانات خاص زبان شعر، به تعریف آن نایل آیند. ایشان به جهت تأکید بر روی طرق خاص و گونه گون انتقال معنی به واسطهٔ شعر، شعر را خصلتاً به منزلهٔ نوع خاصی از «بیان معنی دار» قلمداد کرده اند.

گرایش دوم در نقد امروز، به گفته کرین، از آن منتقدان و صاحب نظران گونه گونی از قبیل کنت بورك، ماودَ بودکین، ادموند ویلسون، لیونل ترپلینگ، ریچارد چیس، فرانسیس فرگوسن و نورتروپ فرای است که به جای تأکید بر شیوه ای خاص [illegible] قابل [illegible] تأکید ورزیده اند. بدین جهت است که اینان شعر را که با عنوان «نوع خاصی از بیان معنی دار»، که «بیان نوع خاصی از معنا» تعبیر کرده اند. سرشت تقلیل گرایانه، بارزترین خصیصهٔ این نقد است و تمایل هواخواهان آن معطوف است به تفسیر شعر برحسب آن چیزی که به گمان ایشان در تجربهٔ انسان بسی بنیادی تر و ریشه ای تر از خود شعر است. بر این اساس، در تلقی شعر به عنوان نوع مشخصی از بیان سمبلیک، بالاتفاق برآنند که این زبان منحصر به فرد و نامتعارف نیست، بلکه حتی طبیعی تر و عمومی تر از دیگر زبان هاست.



یادداشت ها

* ترجمهٔ بخشی از مقالهٔ مفصّل «Literature and Religion» برگرفته از کتابی به همین نام و از همین مؤلف، دیگر مشخصات کتاب: Harper & Row, Publishers, New York, San Francisco, London, 1971.

[خوانندگان گرامی را برای اطلاعات بیشتر در مورد موضوع مقاله به فصل «پیشگفتار و زمینه های بحث» در کتاب سفر در مه، دکتر تقی پورنامداریان ارجاع می دهیم. (شعر)]

۱. رجوع کنید به:

The Mirror and The lamp: Romantic Theory and critical Tradition (New York: The Norton Library, W.W.Norton and Co., 1958), pp.3-29.

۲. ر.ك: R.S.Crane et al., *Critics and Criticism, Ancient and Modern* (Chicago: University of Chicago Press, 1952)

3. *The Poetics*, trans. S.H. Butcher, *Aristotle's Theory of poetry and Fine Art* (London: Macmillan and Co., 1895), pp. 21-23.

4. *Biographia literaria* (London, 1817), reproduced in Criticism: *The Major Texts*, ed. Walter Jackson Bate (New York: Harcourt, Brace & Word, 1952), p. 379.

۵. همان.

۶. همان، ص ۳۸۷.

۷. ر.ك: Ahrams, *The Mirror and The lamp*, p. 119

۸. ر.ك: Murray [illegible] Minnesota Press, 1956), pp.330.

۹. برای توصیف مشخصه های عمومی نقد معناشناسیک مدرن، مدیون آثار ر. س. کرین هستم. *The language of Criticism and The structures of Poetry* (Toronto: University of Toronto Press, 1953), pp. 80-715.