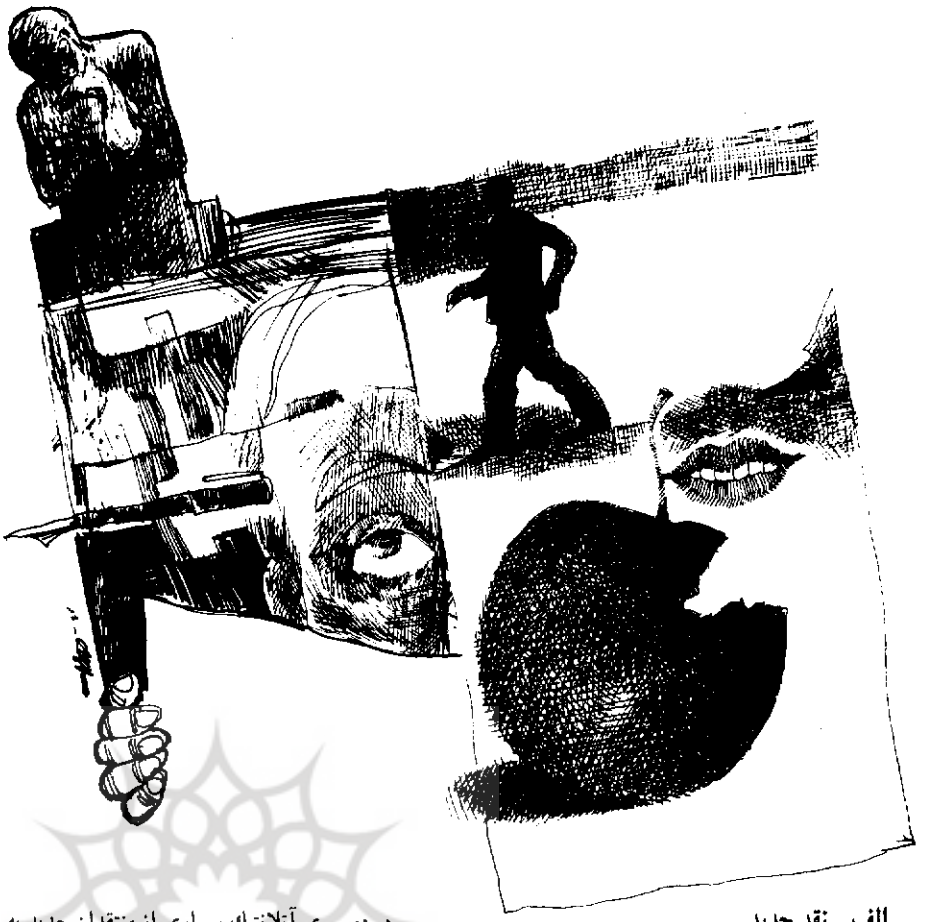
از نقد جدید تا سبک شناسی و ساخت گرایی

□ ریچارد دوتان
■ دکتر جلال سخنور



الف ـ نقد جدید

نقد ادبی در قرن بیستم ـ صرفاً به دلیل تدریس آن در دانشگاهها ـ با نقد اعصار ادبی گذشته تفاوت دارد. رشد عظیم نقد عملی در قرن حاضر و نیز پیدایش نشریات ادواری بی شمار که صرفاً یا عمدتاً به شیوه ها و رویکردهای نقد ادبی اختصاص دارند حکایت از نظام یافتگی نقد می کند. در چنین فضای تازه‌ای بسیاری از گرایشهای شناخته شدهٔ نقد همانند نقد تاریخی، نقد زندگینامه‌ای، نقد مارکسیستی و نقد انواع ادبی [۱] همچنان رونق دارند، اگرچه همگی به ناچار به بررسی و حلاجی زیربنای نظری خود می‌پردازند، امّا در پاسخ به نیاز «آموزش نقد» ـ و در دوره‌ای تقریباً بین سالهای ۱۹۲۵ تا ۱۹۶۰ ـ رویکردهای جدید گوناگونی پدید آمدند که اگر رویهمرفته آنها را «نقد جدید» بنامیم سودمند خواهد بود. این عنوان را عملاً گروهی از منتقدان آمریکایی در آخر دهه ۱۹۳۰ و دهه ۱۹۴۰ بشکل اعلانی مجادله‌آمیز برگزیدند. یکی از آنان جان کرورَنسم (۱۹۷۴ـ۱۸۸۸) بود که با استفاده ازاین عنوان در سال ۱۹۴۱ کتاب **نقد جدید** را منتشر کرد. وی به همراه گروهی از منتقدان آمریکایی در دهه‌های سی و چهل مکتبی انتقادی را با همین نام بنا نهاد. با افزایش پیروان این مکتب در دانشگاههای جهان رفته رفته **اصول «نقد جدید»** شکل قطعی و پایدارتری به خود گرفت. ولی می‌توان ادعا کرد که نقد جدید، پیش از آمریکا در انگلستان ریشه داشته است. البته در آنجا ـ آنچنان که معمول انگلستان است، هرگز جنبه‌ای قطعی به عنوان یك مکتب ـ با اصول نظری ثابت ـ را به خود نگرفت [۲]

در دو سوی آتلانتیك بسیاری از منتقدان جدید به رهنمودهای **الیوت** چشم دوخته بودند، نه فقط به خاطر چگونگی نگارش نقد، بلکه برای تجلی این اندیشه که بررسی ادبیات حال و گذشته حتی به دور از تأکید دوران رمانتیك بر «شخصیت شاعرانه» و جدای از وسواس عصر ویکتوریا نسبت به تاریخ، هنوز هم می‌توانست مهم و پرمعنی باشد. اگر الیوت را راهنما بدانیم، معمار نظریه‌های انتقادی جدید «آی.اِی.ریچاردز» بودکه کتابهای وی همچون **اصول نقد ادبی** (۱۹۲۴) و **نقد عملی**(۱۹۲۹)[۳] تأثیر عظیمی در آموزش ادبیات داشت. ریچاردز در اصل به زیبائی شناسی و روانشناسی علاقه داشت. مهم‌ترین خدمت وی به نقد ادبی تلاشهایی بود برای تعریف داوری ارزشها در ادبیات و بررسی چگونه خواندن متن به کمك اصطلاحات نیمه علمی نظریهٔ ارتباطات. وی برای مورد اخیر، دانشجویانش را در کمبریج مورد تجربهٔ «آزمایشگاهی» قرار داد. به این ترتیب که نسخه‌هایی از اشعار ناآشنا را (بدون ذکر عنوان و نام شاعر) بین آنان توزیع می کرد و از آنان می‌خواست با استقلال رأی اشعار را تفسیر کنند. تحلیل پاسخها در کتاب **نقدعملی** نارسایی‌های خواندن و ارزیابی متن را آشکار می‌سازد. این نارسایی‌ها از عدم درك صرف گرفته تا بازداری روانی و پیروی از احساسات[۴] طیف ده گانه‌ای را تشکیل می‌دهد. ریچاردز نتیجه گرفت که سطح سواد در انگلستان به گونهٔ تأسّف‌آوری نازل است و این که تحولی در آموزش ادبیات لازم است تا پاسخهای درست‌تری را در مورد متون شعری ترغیب کند. البته وی تصور می کرد که دانشجویان کمبریج باید در ردیف بهترین خوانندگان متون شعری باشند.

این که آیا چنین ارزشیابی «آزمایشگاهی»یی اصلاً بتواند فرایند عادی درست خواندن را بسنجد یا نه، سؤال برانگیز است. ما معمولاً در خلاء متون را بررسی نمی کنیم. بعلاوه تردید آشکار در این است که آیا نارسایی‌های توصیف شده بیانگر دشواری‌های متن خوانی دانشجویان است و یا ناتوانی آنان در بیان دریافت خود از متن. با این وجود، تجربه ریچاردز بعدها قاعده‌ای شد برای تفکّر انتقادی جدید؛ یعنی اِنزوای متن، کمال اهمیت را یافت و نقش منتقد به صورت شرح تفصیلی کلمات در متن چاپی درآمد.

آثار انتخابی ریچاردز برای این تجربه اشعار نسبتاً کوتاهی بود که یادآور جنبه دیگری از نقد جدید است. چنین موشکافی دقیقی آنهم در خلاء آزمایشگاهی به مثابه تشویق ادبیاتی با کیفیات خاص بود. «ویلیام اِمپسان» منتقد و شاعر انگلیسی و شاگرد ریچاردز در کتاب **هفت نوع ابهام**(۱۹۳۰)[۵] به بررسی بسیاری ازاین کیفیات می پردازد. اِمپسان می کوشد «دشواری» یا معنی انعطاف پذیر شعر را به صورت «ابهام» توصیف کند. (ابهام یعنی «هرنوع گونه‌گونی کلامی، ولوجزئی، که مجالی است برای دوگانگی پاسخها») وی به هفت نوع ابهام پی برد که بیانگر «مراحل پیشرفت بی نظمی منطقی»اند از این راه بسیاری از اصطلاحات پیشنهادی نقد جدید همچون «ابهام»، «طنز و طعنه» و «تنش»[۶] ـ به معنی تنش بین واژگان در معنی آفرینی ـ رواج یافتند. در جستجوی این کیفیات، به زودی پی بردند که متون خاصّی به سهولت پاسخگوی این ویژگیهایند: مانند آثار مورد ستایش الیوت یعنی سونت‌های شکسپیر و اشعار غنائی شعرای متافیزیك ـ گرچه الیوت به دلیل دیگری این اشعار را می ستود و

نسبت به آنچه وی «مکتب عُصاره گیر نقد» می نامید با تردید می نگریست. بسیاری از آثار طولانی تر، بویژه اشعار مفصل روایی همچون آثار **اسپنسر** و **میلتون** و نیز بسیاری از اشعار فلسفی قرن توزدهم، در سنجش با این معیارها پرنقص می نمودند. آنگاه دریافتند که نمایشنامه های شکسپیر و چند درام نویس دیگر دوران الیزابت را می توان به عنوان **«اشعار دراماتیك»** و با نادیده گرفتن جایگاه آنان ـ یعنی متون اجرای نمایشی ـ در قلمرو بررسی نقد جدید قرار داد. در بررسی نمایشنامه، توجه، معطوف ارتباط و انسجام متن در سطح کلام ـ به مدد رشته های تکرار شوندهٔ صورخیال ـ بود که وجود بافتی منسجم در آنها به مثابه کمال توفیق هنری محسوب می شد[۷] ـ البته همهٔ منتقدانِ علاقمند به تحلیل صورخیال در شکسپیر، توافق کامل با فرضیات نقد جدید نداشتند.[۸]

مشکل محدود ساختن نقد جدید به یك «مکتب»، بویژه در انگلستان را می توان در اثر بعدی اِمپسان به نام **گونه‌هایی چند از شعرشبانی(۱۹۳۵)**[۹] مشاهده کرد. وی در این اثر مفهوم «ابهام» را در ارتباط با متون مهم‌تر تعمیم می‌دهد و در اینکار به قلمرو شیوه های انتقادی مارکسیستی و فرویدی که با نقد جدید به مفهوم دقیق آن در تضادند گام می نهد. و نیز اِف.آر.لیویس[۱۰] با نفوذترین منتقد انگلیسی که در آغاز کار الیوت، ریچاردز و اِمپسان متحد آنان بود در بهترین وضع، بجز از نظر نمود ظاهری، یك **«منتقد جدید»** نمی باشد. لیویس در **ارزیابی مجدّد(۱۹۳۶)**[۱۱] بحث می کند که: «قاعده منتقدان این است ـ یا فکر می کنم باید چنین باشد ـ که تا سرحدّ امکان برحسب تحلیل خاص ـ تحلیل اشعار یا قطعات ـ کار کنند و چیزی که نتوان بی‌درنگ به داوری‌های مربوط به متون قابل ارائه مربوط ساخت نگویند.» و این «قاعده ای» بود که **نکته سنجی**[۱۲] یعنی با نفوذترین نشریه ادواری سالهای ۱۹۳۲ تا ۱۹۵۳ زیرنظر لیویس از آن پیروی می کرد. ولی برخلاف آنچه که گاهی در مورد منتقدان جدید آمریکایی می نمود، برای لیویس، تفسیر متون[۱۳] هیچگاه هدف محض نبود بلکه طریقی بود برای جستجوی کیفیات خاصی در ادبیات که به نظر او مهم و معنی‌دار بودند. در وهله اول این خصوصیات شامل ویژگیهای شعری بود که الیوت پیش از همه آنها را ستوده بود ـ آمیزه ای از شور و تعقل، برخورد ملموس و احساسی بویژه در کاربرد زبان و نیز مفهوم سنت. لیویس در **«جنبهٔ جدید شعر انگلیسی»(۱۹۳۲)**[۱۴] این کیفیات را در شعر خود الیوت، در آثار شاعر آمریکایی اِذرا پاوند(۱۹۷۲ـ۱۸۸۵) و در شعر شاعر یسوعی انگلیسی **جرارد مَن لی هاپکینز(۹۹ـ۱۸۴۴)**[۱۵] پی می گیرد ولی نمی یابد و نبود این ویژگیها را در آثار سایر نویسندگان اواخر دوران ویکتوریا، در آثار **پیتز**[۱۶] و شعرای دوره جورجیا تقبیح می کند. **«ارزیابی مجدد»** در جستجوی همین کیفیات به تاریخ ادبی برمی گردد و آن را عمدتاً در آثار «دان» و شعرای متافیزیك و همچنین در «الکساندر پوپ» می‌یابد در حالی که پی می‌برد که وجود این کیفیات در شعر رمانتیك‌ها جسته گریخته است. بعدها، لیویس ـ به شیوهٔ آرنولد ـ دلواپس وضع کلی فرهنگ انگلستان می شود، و به بررسی ادبیات ـ به عنوان برترین تلاش انتقادی تمدّن ـ با امکان بالقوهٔ جایگزینی و جانشینی مطالعهٔ الهیات (که دیگر جایگاهی در فرهنگ غرب ندارد) متمایل می گردد. در کتاب **سنت بزرگ (۱۹۴۸)**[۱۷] وی به سنت مشترك رمان روی می آورد که بنظر وی مشتمل است بر: جین آستن، جورج الیوت، هنری جیمز، جوزف کنراد (۱۹۲۴ـ۱۸۵۷) (داستانسرای لهستانی تبار انگلیس) و دی.اچ.لارنس. وی با تاکید می گفت که ایتان همگی نویسندگانی اند که برجستگی آثارشان از جهان بینی حیات بخش اخلاقی نشأت می گیرد.

وظیفه تعریف و تشریح **«نقد جدید»** به عنوان نظام نظریه پردازی تمام عیار به عهده آمریکائیان محوّل شد. در ایالات متحده **کلینز بروکس** و **رابرت پن وارِن** گلچین سودمند و دانشگاهی **«شناخت شعر»**[۱۸] را در ۱۹۳۸ منتشر کردند. آنان در دیباچهٔ کتاب اعلام داشتند: «متضمن این پیش فرض که اگر شعر دارای ارزش آموزشی است، به عنوان شعر چنین ارزشی دارد» نه به عنوان شاهدی بر حقیقت تاریخی، زندگینامه‌ای یا اخلاقی. به همین ترتیب مجموعه مقالات بروکس تحت عنوان **کوزهٔ خوش‌ساخت (۱۹۴۸)**[۱۹] که عنوان آن اشاره ای گویاست به شعر «تقدیس»[۲۰] اثر جان دان، در تأکید بر نقدِ «متن ـ به عنوان متن» با وسواس از مباحث تاریخیِ اجتناب می‌ورزد. کتاب **نظریهٔ ادبیات (۱۹۴۹)** اثر رُنه ولِك و آستن ورن[۲۱] تلفیقی است از بسیاری از مباحث اساسی نقد جدید. ولی دفاعیهٔ کامل نظریهٔ جدید را در دو مقالهٔ «مغالطهٔ قصد نویسنده» و «مغالطهٔ تأثیرگذاری» اثر منتقدان آمریکایی «دابلیو.کی.ویمسَت» و «مانرو. سی.بردزلی»[۲۲] می خوانیم. این دو مقاله در ۱۹۵۴ در مجموعه ویمسَت با عنوان **تندیس کلامی**[۲۳] منتشر شد. خلاصهٔ بحث مقالهٔ اوّل این است که «طرح یا قصد نویسنده به عنوان معیاری برای سنجش توفیق یك اثر هنری ادبی نه موجود است و نه مطلوب.» در حالی که مقالهٔ دوم «مغالطه تلاش برای استنتاج معیار نقد از تأثیر روانشناختی شعر» را مطرح می کند. این تلاش نادرست است زیرا به «تأثرگرایی و نسبیت گرایی»[۲۴] می انجامد در حالیکه مِلاك نقد جدید، «متن» است و لاغیر.

جاذبه های فراوان نقد جدید در کلاس درس آشکار بود. پیش از پرداختن به متن نیازی به فراگیری انبوه اطلاعات خارجی درباره نویسندگان، تأثیرات، نهضت های تاریخی و یا انواع ادبی احساس نمی کرد. متن را همگی پیش رو داشتند و در بررسی آن تنها ابزار مجاز که ممکن بود مورد نیاز منتقدان باشد فرهنگ کامل لغات زبان بود. مقایسهٔ دو بررسی انتقادی با یکدیگر نسبتاً آسان می نمود. «پیچیده»ترین یا «دشوار»ترین متن خوانی مؤثرترین به حساب می آمد. بدون شك نقد جدید در ارتقای معیار سواد ـ آنگونه که ریچاردز در کتاب **نقد عملی** آن را تعریف می کند ـ مؤثر بود و پاسخهای بسیار صریحی برای این سؤال کلّی نقد فراهم آورد که «بافت ساختاری یك قطعهٔ ادبی چگونه از تأثیر و کارآیی لازم برخوردار می شود؟» ولی برای پرسش «ارزش ادبیات چیست؟» جواب قاطعی نداشت. تلویحاً تصوّر می کردند که آنچه به سهولت در برابر اسلوب نقد جدید سر فرود آورد باید بهترین ادبیات باشد. البته لیویس چنین نمی اندیشید، وی به تدریج یك رشته الزامات اخلاقی را مطرح کرد تا آنچه را که ظاهراً ـ و به قول الیوت ـ هدف عینی «پی گیری متداول داوری درست» بود تکمیل کند. نقد ادبی جدید همانند هر نظریه انتقادی دیگر که به افراط گراید ـ می تواند احمقانه باشد. به عنوان مثال موقعی که پیروان افراطی آن از قبول این مطلب که در متن خوانی تغییر مفهوم واژه در طول اعصار باید به حساب آید، امتناع می ورزیدند و مدعی بودند که آنچه مهم است «معنای معاصر» واژه است، که بدین طریق به عنوان مثال نیمی از اشارات جنسی اشعار شکسپیر و جان دان از دست می‌رود. بعلاوه دیگر منتقدان اعتراض کرده اند که انواع طنز و طمنه، ابهام و سایه روشن‌های معنی که پیروان نقد جدید در ادبیات ستایش می کردند ـ کیفیاتی است که احتمالاً برای افرادی با سِنخیت و زمینهٔ خاص ـ یعنی مردمی مطلع، کتاب خوانده و چیره در سخن گفتن ـ جاذبه دارد. از طرفی به یقین نقد جدید در تأکید بر این که توجه خواننده باید به طور عمده معطوف به متن باشد به خطا نمی‌رود. پس ما، پس از بررسی مفصل دربارهٔ این که متن درواقع چه می گوید و آن را چگونه بیان می‌دارد، صرفاً می توانیم پرسش‌های گسترده تری را دربارهٔ ارزش متن آغاز کنیم: مثلاً دربارهٔ ارتباط متن با نویسنده، دوران و نوع ادبی.

ب ـ سبك شناسی و ساخت گرایی

نقد جدید، همانند مُدرنیسم که به جهاتی منشاء آن بود، همواره با خطر از دست دادن تازگی، با خطر کهنه شدن، رو به رو بوده است. از دههٔ شصت تلاشهای فراوانی به عمل آمده است که تنگنایی که ظاهراً نتیجهٔ تثبیت نقد جدید و تمرکز بی اندازهٔ آن بر متن ادبی است از میان برداشته شود. نمونه ای از این تلاش، که نامی بر آن اطلاق نگردیده است ولی در رشد بخشهای نمایش و هنر و بررسی های تئاتری[۲۵] به سهولت تمیز داده می‌شود، اصرار بر این نکته دارد که نمایشنامه ها **«اشعاری دراماتیك»** نیستند بلکه شناخت برتر آنها ـ و به نظر برخی تنها راه شناخت آنها ـ در ارتباط با اجرای صحنه‌ای و در بافت تاریخ و نظریهٔ نمایش امکان پذیر است. این تأکید نه فقط درك ما را از قواعد کلی تئاتر کلاسیك افزایش می‌دهد[۲۶] بلکه کلاً به توسعهٔ مفاهیم مربوط به عناصر نمایش انجامیده است، مانند پی بردن به ارزش تئاتر خیابانی، نمایش تصّورات موهوم[۲۷]، نمایش قبیله‌ای، تئاتر مردمی، نمایش ایماء و اشاره و تئاتر موزیکال که همگی فی نفسه حائز اهمیت اند و در عین حال به روشنگری آثار کلاسیك نمایشی هم کمك می کنند. معروف ترین چهره این نهضت همگانی کارگران بریتانیایی تئاتر «پیتر بروك» نویسندهٔ **فضای خالی (۱۹۶۸)**[۲۸] است. مسأله لاینحل این است که آیا با رشد « بررسی‌های تئاتر»، بررسی نمایشنامه که از زمان ارسطو در حیطهٔ نقد ادبی بوده است کلاً از قلمرو نقد خارج و شاخه‌ای مستقل می‌شود یا خیر؟ و آیا نقد ادبی با جذب قسمتهایی از رویکرد تازه یا دفاع از پاره‌ای نظرات معتبرِ خود خواهد توانست پاسخگوی این

چالش باشد؟

پیشرفتهای حاصله در زمینهٔ نمایش دلالت بر پیشرفتهای دیگری در نظریه انتقادی دارد که قسمت عمده آن وابسته به نظریه ارتباطات است یعنی آمیزه‌ای از بینش‌های حاصل از زبانشناسی، جامعه‌شناسی و روانشناسی. سبک‌شناسی و ساخت‌گرایی دو رویکرد بارورند اگرچه به سهولت نمی‌توان گفت پایان یکی و آغاز دیگری کجاست.

منتقدان ادبی از دیر باز واژهٔ «سبک» را ـ اغلب به شیوه‌ای تأثرگرایانه ـ و در سطحی گسترده به کار می‌برند تا توجّه را به ویژگیهای (یا کاربرد زبان در متن ویژهٔ) نویسنده یا دورهٔ معین جلب کنند. «سبک‌شناسی» امروزین کوششی است برای پرداختن به مسأله سبک از راههای دقیق‌تر و نظام یافته‌تر. بنابراین سبک‌شناسی گرایشی مستقل نیست بلکه نقطه تلاقی دیدگاههای مختلف زبانشناسی است که در بررسی وسیع زبان و نقد ادبی، متون ادبی را از موّاد سودمند بررسی زبانشناسانه می‌دانند. سبک‌شناسی این قضیه را مطرح می‌کند. که هرایده یا مفهومی را می‌توان به یکی از اسلوب‌های مختلف بیان کرد و این که نویسنده در تعیین فرم دقیق واژگان ـ آگاهانه یا به ناخودآگاه، بنا به ذوق شخصی یا خواست خواننده، و یا اقتضای نوع ادبی و غیره ـ دست به انتخاب می‌زند. البته چنین قضیه‌ای از دیدگاه نقد جدید مردود است زیرا نقد جدید بین فرم و محتوی تمایزی قایل نمی‌شود. آنچه را نویسنده قلم زده، نوشته‌ای است که فرم و محتوی آن تفکیک ناپذیرند.

کار خطیر سبک شناسی ادبی، طبقه بندی و ارزیابی طیف انتخاب زبانشناختی است که نویسندگان فراروی دارند و از این رو می‌باید راههایی را که جنبه‌های زبانشناختی «ظاهر» متن می‌توانند توجه منتقد را به خود جلب کنند، تشخیص دهد. چنین متونی ممکن است در شیوهٔ بیان ازمعیاری پذیرفته انحراف ورزند یا به گونه‌ای «پیش‌نما» (فور گروندینگ)[۲۹] که در سبک شناسی اصطلاح مهمی است) را برجسته سازند. آنگاه ممکن است این طبقه بندی ها را در متنی خاص یا متون متعدد به کار بندند تا ویژگیهای کلامی خاص آنها عیان گردد.

چنین فرایندی کاربردهای گوناگون دارد: به عنوان مثال جمع‌آوری شواهد برای تصدیق یا تکذیب احساس تأثر گرای ما که برخی جنبه های سبک، خاص برخی دوران ها یا فرم‌های ادبی می‌باشند.[۳۰] کاربرد بحث‌انگیزتر سبک‌شناسی تلاش در منزوی ساختنِ «ویژگیهای اسلوب»[۳۱] اثری خاص است احتمالاً با هدف شناختن نویسنده آثار لاادری یا داوری درباره متون منسوب، به نویسندگان مختلف. اما این فرایند هنگامی برای نقد ادبی بسیار مقتنم خواهد بود که کاربرد آن ـ برخلاف نظر نقد جدید ـ نشان دهد که متون ادبی صرفاً ساختار کلامی نیستند، مجموعه پیام ناب واطلاعات معنایی خالص[۳۲] هم نمی باشند بلکه در حد واسط ایندو قرار دارند یعنی آنجا که سبک شناسان آنرا «مقال»[۳۳] می نامند. روشی که نویسندهٔ «مقال» را برای متن خود برمی گزیند تا حد زیادی شیوه دریافت خواننده را مشخص می کند و بنابراین هر قدر بتوانیم محدوده آن روش را مشخص کنیم و هرچه آنرا دقیق‌تر توضیح دهیم به تفسیر و توجیه چگونگی عملکرد متن نزدیک‌تر می شویم.

سبک شناسی ـ برخلاف آنچه در گذشته شایع بوده است ـ مشتاق «جانشینی نقد ادبی» نیست بل با نکات ظریف خویش داوطلب «بالایش نقد» است. بسیاری از مفسرانِ سبک‌شناسی ادبی اذعان دارند که متنی که برای تحلیل خاص خود انتخاب می کنند در ابتدا به خاطر نکاتی که با تحلیل آنان آشکار می شود جالب و با ارزش اند. سبک شناسی صرفاً ما را در توصیف جنبه زبانشناختی آن جاذبه یا ارزش یاری می‌رساند. منتقد جدیدی که بحث و بررسی متقاعد کنندهٔ شعری فراموش شده را مطرح می کند می تواند به ارزیابی دوباره خوانندگان امیدوار باشد ولی منتقدی که متدولوژی سبک‌شناسانه را به کار می‌بندد در واقع صرفاً می‌تواند امیدوار باشد که خوانندگان با تمرکز برعناصر زبانشناختی تشکیل دهندهٔ شعر، نگاهی تازه بدان افکنند. پس از آنکه «سبک‌شناسی» گفتنی‌ها را گفت نوبت به کار نهائی «نقد ادبیات» می‌رسد.

بنابراین «سبک‌شناسی» ممکن است در ارائه واژگانی برای توصیف دقیق تفاوتهای مختصر کلامی و بیانی بسیار سودمند افتد. برخلاف نقد جدید که اثر را در خلاء بررسی می کند، سبک شناسی ـ بی آنکه تسلیم قید و بندهای ساختگی نقد جدید گردد و بی آنکه نوعی غنای لفظی ـ مانند ابهام، طنز و طعنه، نقیضه و غیره را برانواع دیگر رجحان دهد ـ کاربرد زبان متن را تا سر حدامکان با انواع دیگر کاربردها می سنجد. بهرحال سبک‌شناسی با نقد جدید اشکالی مشترک دارد و آن اینست که «تکنیک‌های زبانشناختی برای تفسیر ظرافت‌های شعر غنائی سهل‌تر بکار می‌رود تا بررسی رمانی تمام عیار». در نثر مسألهٔ چگونگی گزینش، چند وچون قطعات نمونه، این که چه جنبه‌هایی بررسی شود، اولویت دارد در ضمن در بررسی نثر نارسایی دقیق‌ترین تحلیل‌ها آشکارتر است.[۳۴] جنبه دیگر سبک‌شناسی که منتقدان سنتی‌تر با تأسف از آن یاد می کنند توسل به واژگانی خاص است که غالباً از زبانشناسی آمده است و به واژگان بلاغت و کلام خطبای یونان و رم قدیم مانند می شود، زیرا با سبک‌شناسی وجه مشترک بسیار دارند. تأسف ازین روست که سبک‌شناسی متمایل به حایلی است بین منتقدانی که می‌خواهند این متدولوژی خاص را به کار بندند و دیگرانی که چنین انتخابی ندارند. در چشم‌اندازی وسیع‌تر سبک شناسی به یقین بین نقد ادبی و قاطبه خوانندگان ایجاد مانع می کند. زبان خاص سبک‌شناسی آن را بصورت شبه علمی و بطور مشخص گرایشی دانشگاهی می‌شناساند که به ندرت می‌تواند مورد علاقه عامه خوانندگان قرار گیرد تا چه رسد به نویسندهٔ عادی. به نظر بسیاری از مردم این بهای سنگینی است که باید برای فواید واقعی که سبک‌شناسی به نقدادبی عرضه می‌دارد بپردازند.

به دلایل یادشده، بویژه در انگلستان، با سبک‌شناسی محتاطانه برخورد کرده اند که این وضع در مورد ساخت گرایی حتی بیشتر صادق است. ساخت گرایی را در کاربردش در نقد ادبی به دشواری می توان از نشانه‌شناسی یا علم نشانه‌ها جدا کرد. بدین منظور در آمریکا کاربرد کلمه «سمیانتیکس»[۳۵] به احترام ابداع کننده آن سی. اس. پی یرس[۳۶] فیزیک دان و فیلسوف آمریکایی ترجیح دارد و در اروپا به

تبعیت از فردینالد دوسسور[۳۷] واژه «سمیالوژی» به کار می‌رود. ساخت گرایی نامی است که به بخش عمده تفکر قرن بیستم اطلاق می گردد و اصولاً چالشی است با کاربرد روزمره مفهوم «واقعیت» در اروپای غربی. در طلیعه تهاجمات بنیادی داروین، مارکس، فروید وانشتاین بر درک ما از انسان، جامعه و جهان هستی این چالش قابل درک است. ساخت گرایی این قضیه را مطرح می کند که جهان از اجسام مستقل که بتوان آنها را با واژگانی مطلق شناخت و طبقه‌بندی کرد بوجود نیامده است. در واقع وجود اشیاء صرفاً باندازه درک ما از آنها بستگی دارد و عمل درک هم تابع عوامل بی‌شماری است که عینیت را غیرممکن می سازد. بنابراین تا حدودی می توان ادعا کرد که ما آفرینشگر همانیم که ادراک می‌کنیم پی آمد قضیه اینست که در واقع کل آنچه ما می‌توانیم پی ببریم عبارتست از «رابطه» بین مشاهده گر و شیئی مورد مشاهده. «واقعیت» جز این نیست. پی آمد بعدی این است که هیچ شیئی یا تجربه‌ای فی‌نفسه معنی‌دار

نیست بلکه تنها هنگامی که به عنوان بخشی از ساختار در مجموعه‌ای از روابط ادراك شود با معنا می‌گردد.

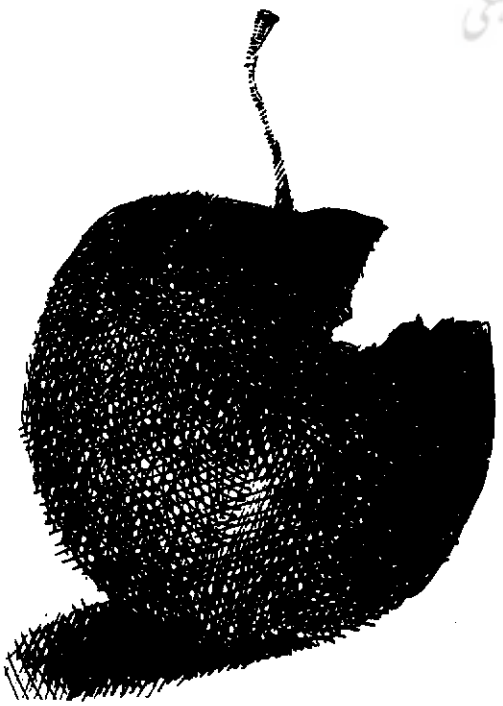
در این نگرش به امور و اشیاء فرایند **دلالت**[۳۸] یعنی ایجاد علایمی که بر معنی دلالت دارند بسیار گسترده‌تر از آن است که بطور معمول تصور می‌شود. کل رفتار اجتماعی انسان ـ از جمله خوردن، ورزش، لباس پوشیدن یا عطر زدن، سیاست، داستانسرایی و... ـ صرفنظر از نوع آن فرایند ایجاد علایمی است در بارهٔ رابطهٔ ما با دنیا. اندیشهٔ بسیاری از ساخت گرایان ـ همچون تفکر مردم شناس فرانسوی کلودلوی ـ استراوس ـ به کشف «قواعدی» می‌پردازد که فرایند نشانه سازی در اجتماع قادر است برمبنای آن عمل کند. زبانهای شفاهی و نوشتاری صرفاً راههای خاص برای وضع چنین نشانه‌ها می‌باشند و ادبیات هم صرفاً یك روش کاربرد زبان است.

پس نتیجه می‌گیریم که علایم تولیدی ما ـ از جمله ادبیات ـ قابل فهم نیستند، نه از آن جهت که به واقعیتی عینی ـ که وجود ندارد یا دست کم قابل تمیز نمی‌باشد ـ عطف می‌کنند بلکه از آن جهت که به فرایند «دریافت روابط» («ساختاربندی») مرتبط می‌شوند که از آن طریق واقعیت پیرامون خویش را می‌آفرینیم. این فرایند، به احتمال قوی، از عمل خود مغز که به یقین درباره‌اش چندان نمی‌دانیم ناشی می‌شود. فرض بنیادی این است که ما حس ساختاری خویش را برتضادهای دونمادی یعنی ارتباط تقابلی کاملاً بنیادی مابین اشیاء بنا می‌نهیم، به عنوان مثال قرمز و سبز یا دایره و مربع. اینها به تنهایی معنایی ندارند ولی در ساختار کامل اهمیت و معنی می‌یابند (به عنوان مثال، قرمز یعنی ایست و سبز یعنی عبور آزاد). این معنی صرفاً برای فرهنگ یا اجتماعی قابل درك خواهد بود که ساختار مربوط را پذیرفته باشد. این مطلب را در عمل خود زبان مشاهده می‌کنیم، کلمات، حداقل در زبان های اروپای غربی معمولاً بازنمای پدیدهٔ مورد بحث نیستند: در اصوات و شکل کلمه house در انگلیسی (یا maisonدر زبان فرانسوی، یا domus در لاتین) چیزی به معنی بنایی مسکونی از آجر، سنگ یا چوب وجود ندارد. کلمات صرفاً به هنگام استفاده در ساختهای قابل فهم (یعنی زبان) که خود جزئی از آن را تشکیل می‌دهند معنی می‌یابند.

«سسور» از راه تمایز بین Langue و Parole کوشید توضیح دهد که چگونه این امر در عمل رخ می‌دهد. Langue در زبان انگلیسی تقریباً به معنی «زبان» است آن گونه که در عبارت «زبان انگلیسی» به کار می‌بریم و عبارت است از یك رشته قواعد یا قراردادهای انتزاعی درباره شیوه‌ای که در اجتماع ایجاد ارتباط می‌کنیم. Parole یعنی «گفتار»، آنگونه که همه روزه لغات را بکار می‌بریم. مثالهای خاص Parole را اگر در انزوا بنگریم به نظر آشفته و بی‌اندام می‌آیند، ولی در تبعیت از قواعد زبانِ (Langue) اجتماع یا جامعه خاص معنی می‌یابند و بنابراین ایجاد ارتباط می‌کنند. «سسور» برای نمایاندن رابطهٔ این دو از قیاسِ بازی شطرنج استفاده می‌کند. هر بازیِ بخصوص فقط در ارتباط با قواعد و قراردادهایی که متقابلاً پذیرفته شده‌اند ـ در واقع ساختار حاکم بر تمام بازیها ـ مفهوم پیدا می‌کند. این تمثیل در مورد هر ورزش شناخته شده‌ای هم صدق می‌کند. یکی از مشغله‌های مهم فکری زبان‌شناسان در قرن حاضر تلاش برای یافتن تعریف همگانی‌های زبان یا Langue از طریق کار بر روی Parole بوده است.

راجع به ادبیات با مسامحه می‌توان گفت که تلاش اصلی منتقدان ساخت گرا معطوف تشخیص یك زبان ادبی بوده است که برایش متون خاص به مثابه نمونه‌های گفتار (Parole) باشند. این کار را گاهی به منزلهٔ جستجو برای «فَنّ شعر» در ادبیات توصیف کرده‌اند که به اصطلاح ارسطو باز می‌گردد. فَنّ شعر (یعنی فرضیه ادبیات) البته محدود به ادبیاتِ منظوم نیست. تا اینجا نقد ساخت گرا را می‌توان به عنوان تعمیم رویکرد به ادبیات از طریق نوع ادبی (ژانر) درنظر گرفت که تلاشی است برای پذیرفتن روشی که زبان بواسطه «ادبی بودن» محض ارتباط برقرار می‌کند. در این زمینه «**آناتومی نقد**»[۳۹] نوشته نورتروپ فرای اثری مهّم است ولی اصل محوری بسیاری از این جستجوها برای نظریه ادبیات، بویژه در ادبیات فرانسوی این است که هیچ مَتنی، هیچ مصداقی از گفتار (Parole) ادبی، در ارتباط با نظریه ادبیات یا زبان (Langue) ادبی که بدان معنا می‌دهد ناب یا بی‌آلایش نیست. ادبیات همانند هر نظامِ نشانه‌ای دیگر راهی است برای تجسّم روابط ادراکی (و نه «واقعیت» به معنی سادهٔ آن) ولی نظامی است با هدفِ درك، و در نتیجه کنترل تعبیری از حقیقت که در فرایندِ نگارش آشکار می‌گردد. به این ترتیب ادبیات الزاماً استعداد خود را برای «**تغییر**» حقیقت یا واقعیتی که می‌نگارد بروز می‌دهد. برای بسیاری از ساخت گرایان این ویژگی، مهم‌ترین شاخصه هنر و بویژه ادبیات است. هر گونه گونی در گزینش واژگان یا در گزینش فرم ادبی به مثابه امکان تنوّع در گزینش لغات و اشکالی است که واقعیتهای متفاوت را ایجاد خواهند کرد. (شایان توجه است که شیوهٔ خاصّ تحلیلِ ساخت گرایانه متون می‌تواند بسیار شبیه همان روش سبك‌شناسانه باشد ـ یعنی تفسیرِ مشروح جنبه‌های زبان‌شناختی متن در رابطه با دیگر تدوین‌های ممکن. ولی در ضمن توجیهی که در پس این کار وجود دارد، متفاوت است). می‌توان ادعا کرد که کلّ ادبیات به لحاظ استعداد رساندن واقعیتهای متناوب، تأثیر انقلابی دارد هرچند «محتوای» آن ممکن است محافظه کارانه به نظر آید. در فرایند درك نشانه‌ها، خواننده به گونه فزاینده‌ای از روش اختیاری عمل کردن آنها آگاه می‌شود، از این حقیقت که آن‌ها معنی ضمنی ثابتی ندارند ولی بسته به ارزیابی ما از ساخت کلّی ممکن است معانی متوالی ـ و به لحاظ نظری بی نهایت را ـ پذیرا شوند. لذا نشانه‌ها در بنای «واقعیت» جدید خود ما را به چالش فرا می‌خوانند. اکنون درمی‌یابیم که چرا آثار خاصّی مانند تریسترم شَندی اثر اِستِرن[۴۰] یا آثار جیمز جویس و ساموئل بِکِت ـ نویسندگان قرن بیستم ایرلندی ـ ظاهراً برای نقد ساخت گرا دارای اولویت می‌باشند که توجه را به دلخواه بودن صِرف نظام نشانه‌ایِ خود آثار جلب می‌کند. چنین نوشته‌هایی تلویحاً «صادق»‌تر از ادبیات شبه ـ واقع گرا است. همچنین پی می‌بریم که چرا به هرحال یکی از آثار مهم نقد ساخت گرا یعنی کتاب اِس ـ زِد اثر منتقد فرانسوی رولاند بارث[۴۱] به گونه‌ای خالی از تزویر، همّ خود را مَصروف برخورد با آنچه فریبِ رمانهای «واقع گرایانه» می‌نامد کرده است. وی چنین تلاشی را در تحلیل جامعِ داستان کوتاه دروازه[۴۲] اثر نویسندهٔ معروف «واقع گرا»، بالزاك به عمل می‌آورد.

مفاهیم ضمنی ساخت گرایی به زمینه‌های گوناگون تَسرّی یافته است نه فقط ادبیات و زبانشناسی بلکه مردم‌شناسی، جامعه‌شناسی، روانشناسی، اَقتصاد و فیزیك راهم در بر گرفته است. تردیدی نمی‌توان داشت که صِرف گستردگی ادعاهای ساخت گرایی می‌تواند بدبینی منتقدان انگلیسی و آمریکایی را موجب گردد. ساخت گرایی مانند مارکسیسم اِغواگرانه وانمود می‌کند که در برابر تمامی سؤالات پاسخی آماده دارد. ولی پذیرش برخی از این پاسخها بدون قبول همگی آنها دشوار است. این امر با این واقعیّت پیوند دارد که مفاهیم دشواری که ساخت گرایی در بیان آن‌ها می‌کوشد به استعمال واژگان حِرفه‌ای بسیار تخصّصی انجامیده است (که تنها بَخشی از آن با اصطلاحات متداول در سبك‌شناسی هَمپوشی[۴۳] یافته است) یعنی واژگانی که نظریه‌پردازان مختلف بارها برای همگونی با اهداف ویژه از نو تعریف کرده‌اند. گمان می‌رود که ساخت گرایی بیش از حد با تلاش‌های نظری برای تعریف و توجیه خود سروکار دارد که این کار به بهای از دست رفتن متون ادبی ـ که عهده‌دار تفسیر آنهاست ـ تمام می‌شود. وجود انواع رویکردهای انتقادی همچون صورت گرایی، پدیده گرایی، و دیکانستراکشنیزم[۴۴] که آشکارا به جریان اصلی ساخت گرایی ـ اگر چنین جریان اصلی موجود باشد ـ مربوط‌اند، و در ضمن خود مدّعی اسلوب فاخر و امکانات ویژه‌اند، صرفاً این بدگمانی را تقویت می‌کند.



بی‌گمان مشکل دیگر این بوده است که درحالی که ساخت‌گرایی مُدّعی ارائه راههای بررسی بی‌غرضانهٔ ادبیات است، در گستره فرهنگ و ارتباطات، بسیاری از نقدهای ساخت‌گرایانه عملاً جهت‌گیری ریشه‌ای ـ اگر نگوئیم انقلابی ـ داشته‌اند یعنی متون را برحسب طغیان ورزیدن یا دفاع از جامعه باصطلاح فاسدی که نویسنده در آن زیسته است ارزیابی کرده‌اند. در آن جایی که این بُعد سیاسی نمودی نداشته است مفهوم ضمنی دیگری که به نظر برخی افراد بهمان اندازه ارعاب‌آمیز است قد علم کرده است و آن این است که ادبیات بجز خود اصلاً به چیزی نمی‌پردازد و این که آنچه درباره یك متن اهمیت دارد شیوه‌ای است که فرم و سبك آن برای بیان نوعی ارتباط پیوند می‌خورند و این که در جهانِ ماشینی که به نظر می‌رسد همهٔ مصنوعات بشر پیامی را انتقال می‌دهند نویسنده و موضوع انتخابی او صرفاً رُخدادهای جزئی‌اند. این بحث ممکن است به لحاظ منطقی قابل دفاع باشد ولی به حُکم عقل سلیم از دلایل دلبستگی اکثر مردم به خواندن و خلق ادبیات فرسنگها فاصله دارد، تاکنون قاطبهٔ منتقدان ادبی «انگلوساکسون» نشان داده‌اند که تجربی‌نگری دیدگان آنان بیش از آن است که بتوانند این بحث را یکپارچه هضم کنند.

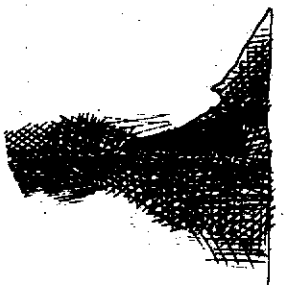
با این وصف در تأکید بر این واقعیت که ادبیات صرفاً ابزاری در میان ابزار متعدد ارتباطی است ساخت‌گرایی می‌تواند بسیار سودمند باشد و نیز می‌تواند خودآگاهی ما را درباره ادبیات به عنوان وسیله ارتباطی افزایش دهد. کتابهای چاپی به لحاظ مقامی که کلاً در مدارس و جامعه کسب کرده‌اند بانفوذترین ابزار ارتباطی و از دوران تجدیدحیات ادبی[۴۵] ممتازترین وسیله ارتباطی غرب بوده‌اند. آیا این امر تا چه حدّ تفکّر ما را درباره جهان شکل بخشیده است؟ در واقع تا چه حد کلّ مفهوم «واقعیت» را ایجاد کرده است؟ شاید به یاد آوریم که تاریخچهٔ نقد ادبی با افلاطون آغاز شد یکی از اعتراضات وی به کتابها و کلام مکتوب این بود که این اشکال ارتباطی بحکم ماهیت خود در مقایسه با بحث و مناظرهٔ فی‌البدیهه[۴۶] که وی از استادش سقراط آموخته بود امکانات کمتری در بیان حقیقت دارند. همان گونه که فیلم و تلویزیون همچنان با برتری کلام نوشتاری و صفحه کتاب هماوردجویی می‌کنند، به نظر می‌رسد که ساخت‌گرایی هم هنوز بهترین چشم‌انداز را برای مشاهدهٔ تلاشهای ارتباطی عرضه می‌دارد.

این گزیدهٔ تاریخچهٔ نقد معاصر برای این نگاشته آمد تا نشان دهد که چیزی به نام «نقدادبی مطلق» وجود ندارد. هر رویکردی صرفاً قادر است تعداد معدودی سئوال مطرح کند. همان سئوالاتی که ما ممکن است در تلاش خود برای درك و ارزیابی ادبیات بحق طرح کنیم. سنجش قوّت و ضعف نسبی رویکردهای مختلف انتقادی همواره ثمرین سودمند و آموزنده‌ای خواهد بود: آیا کدام رویکرد ـ نسبت به سایر رویکردها ـ با انواع خاصّی از متون همگونی بیشتری دارد؟ و به چه دلیل؟ کدام رویکرد به اثبات قضیّه‌ای کلّی راغب‌تر است تا پرداختن به متون خاص؟ آیا کدامیك به جای خودِ متن بیشتر به نویسنده، یا عصر اثر، یا نوع ادبی مربوطه می‌پردازد؟ و چرا؟ آیا این رویکردهای انتقادی درباره ماهیت ادبیات چه طرحی را در نهان دارند؟

در قراردادی که می‌کوشند بر ما تحمیل کنند اندك کالای قابل عرضه آنان کدامست؟

تاریخچهٔ نقد ادبی می‌تواند ارعاب‌آمیز باشد زیرا به خواننده تفهیم می‌کند که گسترهٔ اندیشه و آثار انتقادی وسیع است و ظاهراً مُراد آن است که مطلب تازه‌ای برای گفتن باقی نمانده است. ولی به هرحال همین تاریخچهٔ نقد نشان می‌دهد که حقیقت کاملاً برعکس است، یعنی همواره مطلب تازه‌ای برای گفتن هست. هرچه ادبیات بیشتر خلق شود و درك ما از انسان، جامعه و ماهیت ارتباط بیشتر تحول یابد، مجال بیشتری برای رویکردهای انتقادی تازه فراهم خواهد شد که در عین حال هیچکدام از یافته‌های نو جایگزین نظریات انتقادی گذشته نخواهد شد. برعکس ممکن است سودمندی برخی از نوآوری‌های نظریه‌پردازان معاصر به اثبات رسد بگونه‌ای که مکمّل یافته‌های اسلاف آنان گردد.

از همین رو منتقد مشتاق می‌باید با دقت محدودهٔ اختیارات رویکردها را در نظر بگیرد و شتابزده به انتخابی خاص گردن ننهد. هررویکردی هرچه به ظاهر جذّاب باشد، اگر با تعصّب و بدون در نظر گرفتن جوانب مختلف به کار رود ممکن است به حماقت بیانجامد. برای نشانه‌هایی از عوامل بالقوه بازدارنده به کتاب جالب کلام بی معنی گیج کننده (۱۹۶۳) اثر فردریك سی. کرو[۴۷] مراجعه کنید. فردریك سی. کرو در این اثر کتابهای معروف کلام بی‌معنی را که اِ. اِ. میلن (۱۹۵۶ـ۱۸۸۲) برای کودکان نوشته است به گونه‌ای طنزآمیز با چند رویکرد انتقادی محك زده است. اگر فصلهای اثر خود را برای مکتبهای تازه‌تر نقد ادبی در نظر بگیرید ثمرین سودمندی خواهد بود زیرا برای درك ادبیّات راههای «میان‌بُر» وجود ندارد؛ برای خواندن و بازخوانی متن و برای تفکر دربارهٔ آن ـ از تمام چشم‌اندازهای ممکن ـ جایگزینی وجود ندارد. ولی اگر از راههایی که منتقدان دیگر اندیشیده و خوانده‌اند، آگاه شویم خواندن و تفکّر دقیق‌تر و سازنده‌تر خواهد بود و این توجیه واقعی مطالعهٔ نقد ادبی است.



پانوشت‌ها

From New criticism to stylistics and structuralism, by Richard Dutton.

1. historical, biographical, Marxist, generic criticism.
2. The New Criticism, john Crowe Ransom, 1941.
3. The principles of Literary Criticism by I.A.Richards,1924. and practical Criticism, by I.A.Richards, 1929
4. inhibition and sentimentality.
5. Seven Types of Ambiguity by William Empson,1930.
6. «ambiguity», «irony», and «tension».
7. See, for example, Derek Traversi;An Approach to Shakespeare,1938.
8. See, for example, Caroline Spurgeon, Shakespeare's Imagery and What It Tells Us,1935. and «the milk of concord: an Essay on Life Themes in Macbeth», G. Wilson Knight, appeared in The Imperial Theme,1931.
9. Some versions of pastoral, William Empson,1935.
10. F. R. Leavis.
11. Revaluation, F. R.Leavis,1936.
12. scrutiny
13. exegesis
14. New Bearings in English poetry, F.R.Leavis,1932.
15. Ezra pound and Gerard Manley Hopkins.
16. Yeats and the «Georgian» poets.
17. The Great Tradition, F. R. Leavis,1948.
18. Understanding poetry, Cleanth Brooks and Robert penn Warren,1938.
19. The Well-Wrought Urn, Cleanth Brooks,1947.
20. The Canonization" by john Donne.
21. Theory of Literature, Rene Wellek and Austern warren,1949.
22. «the intentional Fallacy» and «the Affective Fallacy», W.K. Wimsatt jr. and Monroe C. Beardsley.
23. The Verbal Icon, W. K. Wimsatt,1954.
24. impressionism and relativism.
25. Theatre studies.
26. See, for example, the American critic Marvin Rosenberg's studies of the major Shakespearean tragedies in his The Masks of Macbeth,1978.
27. fringe theatre.
28. «The empty Space, peter Brook,1978.
29. «foregrounding»
30. See, for example, the American philologist and critic josephine Miles, Eras and Modes in English poetry,1957, 1964.
31. literary fingerprints.
32. «semantic information.»

یعنی مفاهیم و معانی یك خبر یا گزارش متمایز از اشکال (واژگان، تصاویر و غیره) ارائه آن.

33. «discourse»
34. See, G.N.Leech and M.H.Short, Style in fiction:a Linguistic introduction to English Fictional prose,1981.
35. semantics, semiology.
36. C.S. pierce (1839 - 1941).
37. Ferdinand de Saussure (1857 - 1913).
38. signification.
39. The Anatomy of Criticism by northorop Frye(1957).
40. Sterne's Tiristram Shandy.
41. Roland Bar thes's S/Z paris,1970: English translation,1974.
42. SARRASINE by Balzac.
43. overlap with.
44. Formalism, phenomenological criticism, deconstructionism.
45. the Renaissance.
46. open - ended.
47. The pooh perplex by Frederick C. Grews, 1963.

(Pooh - pooh! بمعنی اه و پف، علامت انزجار، بی صبری و تحقیر است و مربوط است به فرضیه‌ای که معتقد است ابتدا زبان در اثر کلمات بی‌معنی که از روی تعجب از دهان خارج شده پدید آمده است.)