رمان و نقد ادبی امروز

دانیل آر. شوارتز
ترجمهٔ مهدی افشار

ما در مقطعی بر کشمکش از زمانهٔ خویش هستیم، مقطعی که توان آزمایی نظریهٔ معاصر ما را واداشته تا نظریاتی را که در پس روش شناسی نقد سنتی جای دارد، بازبینی و بازنگری کنیم. از یک سو، تئوری ساخت شکنی داعیهٔ نقش آزاد واژگان و زبان‌ها، چند وجهی بودن زبان و نامتعین بودن معانی را دارد و از سوی دیگر ـ گویی که صورتهای قدیمی‌تر نقد، فاقد دیدگاههای تئوری قسمی است ـ پژوهشگران، توسعه و تکثر تئوری را به عنوان یک انحراف ناگوار و نامیمون می‌نگرند. تأکید من در این مقاله بر نقد زمان انگلیسی ـ امریکایی خواهد بود، با این هدف که رابطه‌ای میان تئوری سنتی و تئوری امروز برقرار سازیم.

پژوهش خود را با هنری جیمز آغاز می‌کنیم، زیرا جیمز نخستین چهره‌ای است که می‌توانیم او را به عنوان چهرهٔ برجسته‌ای که طرف پنجاه سال گذشته راه و رسم مطالعهٔ ادبیات داستانی را در انگلستان و آمریکا را به ما آموخته است از پیکرهٔ زمان نویسان جدا سازیم و به طور انفرادی مطالعه‌اش کنیم، سپس می‌توانیم به مسئلهٔ طرح شده توسط هنری جیمز در باب نقد زمان انگلیسی ـ امریکایی باز گردیم و آن مسئله این است که چگونه بر تکنیک تأکید کنیم، بی آنکه موضوع و محتوا را قربانی سازیم. نقد رمان امروز بیشتر مبتنی بر این روش است که این دو عامل (تکنیک و محتوا) را در عنصر زیبایی‌شناختی مستحیل گرداند. با قبول این نکته که رمان می‌کوشد دنیای خیالی‌ای با زمان و مکان و حوادثی معین بیافریند که دنیای واقعی را تقلید کند، در نتیجه به نظر می‌رسد که محتوا نباید نادیده انگاشته شود. اما با توجه به این نکته که رمان همانند سایر اشکال و قالبهای ادبی است، اثری است هنری که از کلمات تشکیل یافته، لذا نمی‌توان تکنیک را نادیده گرفت. همان گونه که خواهیم دید بیشتر نقدهای رسمی زمانها، در تعیین دادن به مفهوم محتوا را نادیده نمی‌گیرند، با وجود این، آن قدر بر قالب و تکنیک تأکید دارند که محتوا از دست می‌رود یا برعکس.

پیکرهٔ نقد رمان جیمز اساساً مبتنی است بر ساختار ذهنی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

او به عنوان یک رمان نویس، باید به خاطر بسپاریم که بخشهای است به حیات در تمامه وجوه آن، حتی اگر از آثارش دریابیم او در باب شیوه و تئوری، به واسطهٔ تجربهٔ او در نگارش رمان شکل گرفته و در مقدمه‌هایی که بر رمانهایش دارد(چاپ بلاک مور[1] ۱۹۳۲) در این مورد به وضوح اشاره دارد، که نگرش او دربارهٔ نقد منشی بر دیدگاه او به رمانهایش است در حالی که جیمز به فالت و تکنیک نظر دارد، قویاً از اندیشهٔ ارزیابی تعهد می‌شود که نقد را به عنوان یک محور اصلی نگریسته، ان را فعالیت بی‌جنب و بعضاً اندیشه تلقی می‌کند. جیمز اساساً این عقیده را نفی می‌کند که هنر نوع عالی یا پایگاه مقدسی است. در مقاله‌اش دربارهٔ فلوبر[2] (۱۹۰۲) می‌نویسد: فرم یا صورت، فی نفسه به همان جذابیت قاطعیت و یا اصالت موضوع و اندیشه است، و با این حال ان قدر صورت و محتوا به یکدیگر پیوسته و وابسته اند که در هیچ لحظه‌ای از لحظات رمان نمی‌توان این دو را جدا از یکدیگر مورد مطالعه قرارداد.
(جیمز ای. میلر[3]، ص ۲۵۹)

فرم و صورت به هنرمند امکان می‌دهد تا مضمون را عرضه و قابل فهم گرداند. دید تجربی هنرمند منشی اخلاق و نگرش اخلاقی اوست. به علاوه جیمز استدلال می‌کند که کل اثر یک هنرمند بیانگر دیدگاهی انحصاری و مختص به خود است و با سایر بخشهای رمان تفاوت دارد.

کتاب جیمز با عنوان هنر ادبیات داستانی[4] (۱۸۸۴) شاید برجسته‌ترین و مهمترین متن در قلمرو نقد رمان باشد و با صحی است به هنر ادبیات داستانی و اثر بست[5] (۱۸۸۴). زیرا بست سخنرانی خود را که بعداً به دست نشر سپرد، به روحی از نکات بحث انگیز آن روز تخصیص داد و جیمز نیز همان عنوان را برگزید. در همان حال، هر چه جریان مطالعاتی جیمز پیشرفت بیشتری می‌کرد، گرایش و تعلق به تکنیک بیشتر می‌شد. او هرگز این را که در هر ادبیات داستانی بیان داشته بود، رها نکرد که رمان در گسترده‌ترین تعریفش تأثیری شخصی و مستقیم از حیات است و ارزش هر رمان منوط به شدت تأثیری است که از حیات می‌پذیرد. محور نقد رمان جیمز، توجهی

جیمز تغییر رمان را از تأکید منشی‌ای که بر طرح کلی یا پیرنگ داشت، تغییر داد، تأکیدی که ناشی از نئوکلاسیسم و تعهدهای منشی رمان رمانتیک و رمانس بود. جیمز به شخصیت و به طرح کامل به عنوان محور اصلی رمان توجه داشت. در نقد رمان جیمز مشاهده می‌شود که تأکید اصلی بر زاویه دید است، همان گونه که در رمانهایش نیز چنین تأکیدی وجود دارد. [illegible] که حضور راوی دانای کل ادبیات داستانی منشی فقط [illegible] تغییر می‌کند. تغیر و گرایش شدید به زاویه دید راستال از دغدغهٔ او نسبت به شدت و گرایش و زاویه دید منشی می‌شود. توجه او به زاویه با توجه او به زندگی و حقیقت مرتبط است: زندگی در نظر جیمز مادهٔ خام هنر است.

جریان نقد جدید رمان تا حدی که پرسی لوباک[6] از نظریه و عملکرد جیمز داشت، ادامه یافت. کتاب لوباک با عنوان صنعت ادبیات داستانی[7] (۱۹۲۱) همراه با کتاب وارد [illegible] به عنوان راوی هنری جیمز (۱۹۱۸) و کتاب دیگر وی با عنوان رمان نوین بسیار مطالعاتی در تکنیک جیمز را در ازا و عقایدش به عنوان یک رمان نویس به معلم زیبایی شناسی با احکام و قواعد سخت و استوار مبدل کرد. با این حال طرفه در اینجاست که لوباک و پیروانش به طبقه بندی نظریات جیمز دست زدند زیرا جیمز از نظریه پردازی دربارهٔ هنر و در قالب ریختن آن پرهیز داشت و اصولاً بر این باور بود که ویژگی رمان آزادی و رهایی از قواعد و مقولهٔ طبقه بندی‌هاست. نظریه پردازی لوباک بر چنین مفهوم و مضمون که در نقد رمان بسیار جنبهٔ محوری و تعیین کننده دارد، تأکید می‌کند. لوباک به ما آموخت که رمان یک فرایند است، گذری است از تجربه و صورت خود را به نمایش می‌گذارد یا تا حدودی به نمایش می‌گذارد، زیرا فرم، آن شکل منظمی است که در فکار

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

● بیشتر نقدهای رسمی رمانها، در تعیین دادن به مفهوم، محتوا را نادیده نمی گیرند، بر وجود این آن قدر بر قالب و تکنیک تأکید دارند که محتوا از دست می‌رود یا برعکس.

موجودیت ندارد و فاقد اندازه و شکل است و در نتیجه به آن به طور کامل نمی‌توان راه یافت. لوباک اعتقاد داشت که مطالعهٔ ادبیات داستانی مطالعه‌ای خطی است و الگوهای آن شکل می‌گیرند و سپس محو می‌شوند یا نزول می‌کنند، تنها برای آنکه با الگوهای تازه‌ای که همین خصوصیت را دارند، جابه جا شوند، با این حال تأکید لوباک بر آرای جیمز اساساً متوجه قالب و تکنیک است و کمتر توجه دارد که جیمز برای حقیقت و زندگی بسیار اعتبار قایل است. تأکید بر این دو مورد، از لحاظ درجهٔ شدت و زیادی و کمی آن است، نه رجحان یکی بر دیگری؛ اما بدیهی است که نقش محتوا در نقد لوباک در مقایسه با جیمز کم رنگ تر است.

جیمز و لوباک در نقد بر سه مفهوم تأکید دارند: اول برجسته کردن آگاهی فردی و شخصیت ـ زندگی عاطفی و اخلاقی او ـ به عنوان موضوع داستان؛ دوم خلاقیت نویسنده در تبدیل و تغییر هنر به زندگی و فهم مایه‌های هنری که در رمان باید حضور یابد، و سوم اهمیت ایجاد شوق برای پی گرفتن رمان و حفظ آن در خواننده تا پایان رمان. هر یک از این سه مفهوم مبتنی بر عقیدهٔ توانایی انسان در کنترل حیات خویش است و در ارزش ضمنی انسان در ارتباط با دیگران در نظر گرفته می‌شود.

جنبه‌های رمان [10] اثر ای. ام. فورستر [11] (۱۹۲۷) اکنده از تجربیات پویا و زندهٔ فورستر در نگارش رمانهای سالهای بلوغ فکری اوست، هرچند او بر دیدگاه امروزی ما نسبت به تئوری در رمان وقوف نداشته و فاقد دیدگاههای جدلی و بحث انگیز نقد امروز است؛ کلید فهم آرای فورستر بر این شناخت استوار است که او به دو سنت عنایت داشته است: سنت اومانیستی با محتوای مکتب تحصلی ـ صوری و اصالت فایده و ستایش او از واقعیت از یک سو و سنت پیشگویی بر پایه مبانی افلاطونی و انجیلی که به هنر به عنوان راه چاره‌ای برای این جهان یا راهی برای معنا بخشیدن به جهان می‌نگرد. در سنت نخست، ارسطو هوراس [12] و آرنولد و بالطبع جیمز را می‌بینیم و در سنت دوم با بلیک [13] و شلی [14] و پاتر [15] و وایلد و پیتر [16] و لارنس و استیونس برخورد می‌کنیم. در جنبه‌های رمان می‌توان مشاهده کرد که فورستر با دو آوا سخن می‌گوید، چرا که می‌کوشد تعادلی میان این دو سنت و کارکردهای آن برقرار کند. در فصول «داستان»، «آدمها»و «طرح کلی» آوای سنت نخست به گوش می‌رسد، اما فصول بعدی کتاب که با «فانتزی» آغاز می‌شود، بیشتر گرایش به پیشگویی و الگو و ریتم دارد، متمایل به سنت ثانوی است و این سنت به طور قویتر نمود می‌کند.

کتاب فورستر پاسخی است به میراث تعیین کنندهٔ جیمز و نیز واکنشی است در قبال طبقه بندی و ساده سازی لوباک در صنعت ادبیات داستانی که در واقع دنباله روی آرای جیمز به جهت اهمیت زاویهٔ دید در رمان اوست. فورستر معتقد است که منتقدان بر اهمیت زاویهٔ دید به حدی افراطی تأکید ورزیده‌اند.

نقش مهم و برجستهٔ فورستر، نشان دادن عنصر زیبایی شناسی در رمان از طریق مشخص گردانیدن شخصیتهای ساده و شخصیتهای جامع است. در حالی که شخصیتهای ساده را می‌توان در تعاریف ساده‌ای خلاصه کرد و از این روی صرفاً کاریکاتوری از یک انسان هستند. شخصیتهای جامع، موجوداتی پیچیده و چند وجهی و انسانهای واقعی هستند. آزمون شخصیت جامع این است که آیا می‌تواند به شیوهٔ معقولانه‌ای شگفتی بیافریند. شخصیت جامع در پیرامون همهٔ عناصر غیر قابل پیش بینی، زندگی را تجربه می‌کند، زندگی‌ای که لابه لای اوراق کتاب می‌توان سراغ گرفت. فورستر نشان داد که شخصیت آفرینی متضمن انواع مختلفی در رمان است. هریک از این انواع دارای کارکرد خود هستند و شخصیتهای ساده، مکمل شخصیتهای جامع هستند و می‌توانند در یک رمان واحد در کنار یکدیگر باشند. فورستر همانند دیگر نوگرایان بزرگ چون کنراد، لارنس، جویس و وولف دریافت که به خلاف رمان نویسان واقع گرای سنتی که شخصیت انسانی را امری نسبتاً ثابت و ساکن تصویر می‌کردند، پدیدهٔ شخصیت پیوسته در حال تغییر است؛ به همین روی در رمانهایش می‌کوشد تا حالات ذهن را در شرایط و لحظات حساس و سرنوشت ساز نشان دهد. تأکید فورستر بر شخصیت، این امکان را پدید می‌آورد تا شخصیت مقدم بر طرح کلی نگریسته شود. فورستر با تأکید بر تقدم شخصیت بر طرح کلی و رد دیدگاههای جیمز و لوباک به جنبشی تداوم بخشید که از تأکید سنتی بر طرح رمان فاصله می‌گرفت. ناقدان قرن نوزدهم به شخصیت بیش از طرح کلی توجه نشان می‌دادند. اوج این توجه در وسواس و فشار و اعتراف نیم بند آثار براونینگ و هاردی و در واقع در تراژدی به شیوهٔ شکسپیری ۱. سی برادلی (۱۹۸۴) است.

● جیمز سیر رمان را از تأکید سنتی‌ای که بر طرح کلی یا پیرنگ داشت، تغییر داد، تأکیدی که ناشی از تئوکلاسیسم و نمونه‌های پیشین رمان حماسی و رمانس بود.

پیش از آنکه به کتاب سنت بزرگ اثر اف. آر. لی ویس [17] (۱۹۴۸) باز گردیم، برخی توضیحات مقدماتی ضرورت دارد. جولانگاه لی ویس برای بیان آرا و عقایدش از سال ۱۹۳۲ تا زمان مرگش در سال ۱۹۵۳، نشریهٔ اسکروتینی بود که لی ویس تقریباً از اولین شماره آن را سردبیری کرد و تا یکصدو بیست شماره با آن همکاری داشت. در یکی از سر مقاله‌ها با عنوان «نگاهی به دههٔ گذشته» می‌نویسد که دانشگاه باید کانون وجدان انسانی باشد، مرکزی که با تخصص گرایی و انتزاعهایی که در آنها غایتهای انسانی رنگ می‌بازد، در ستیزد، تعقل، حامل ارمغانی از احساس بلوغ ارزشها شود و خود را وقف رفع مشکلات تمدن کند (به نقل از بتلی ،۱۹۶۴، ص ۹).

لی ویس معتقد است که تمدن و فرهنگ از جمله تمدن و فرهنگ نوشتاری و گفتاری در سراشیبی افتاده است. او همانند آرنولد اعتقاد دارد که مطالعهٔ ادبیات انگلیسی می‌تواند نقش بزرگی در بازشناسی ارزشهایی داشته باشد که برای حفظ و بقای تمدن انگلیسی ضروری است. لی ویس در مباحث نقد ادبی، نه در فلسفه، که بر مسائلی تأکید دارد که خواننده در متن زندگی آنها را تجربه می‌کند و در واقع آن مسائلی مورد نظر است که با رشد اخلاقی او مرتبط می‌شود.

لی ویس در مقدمه‌اش بر بازنگری ارزشها (۱۹۳۶) اصلی تعیین کننده را چنین بیان می‌کند: در برخورد با هر شاعری به طور مستقل، قاعدهٔ نقد بر این مبناست یا ـ گمان می‌کنم ـ باید بر این مبنا باشد که تا حد امکان ضروری است در چهارچوب تحلیلهای خاص حرکت کرد ـ تحلیل شعرها یا بندها ـ و سکوت در قبال مسائلی که مستقیماً به داوری در باب آن متن ارتباط نمی‌یابد(صفحات ۳ تا ۴). بنابراین، تئوری پرهیز به نفع ادراک و داوری، مبنای اصل اوست. کتاب سنت بزرگ بجز بخش مقدمه و نخستین قسمت آن که دربارهٔ جیمز است، در مجموع تجدید چاپ مقالاتی است که لی ویس در نشریهٔ اسکروتینی به چاپ رسانده بود. از دیدگاه لی ویس ، ادبیات صرفاً ادامه و گسترش حیات نیست، اگر چه موضوع ادبیات در واقع بیان کنندهٔ چرایی و چگونگی حیات آدمی است؛ اما در عین حال نقش ادبیات دادن فرم و شکل به ماده و جوهر زندگی است. لی ویس برای تشخص و برجستگی فرم، ارزش اصلی و محوری قایل است. این دیدگاه با مجموعه‌ای از اصطلاحات که تأکید زیبایی شناسی آنها قویتر است، تعریف شده است. تعاریفی چون «سازمان اصلی»، «سازمان ... علایق حیاتی»، «(سازمان) قویاً شاخص (لی ویس ، ۱۹۴۸، صص (۱۵۰-۱۵۲). با وجود این لی ویس بر این اعتقاد است که فرم زمانی تشخص می‌یابد که نه تنها «امر خاص» آن در مجموعهٔ ادبی بزرگتر و برجسته‌تر جلوه کند که با اخلاقیات و درون نگری عمیق درآمیزد. بدین ترتیب ، لی ویس نه تنها انشقاق و انشعاب سنتی میان نظرگاه هنری رمان، و رمان به عنوان مادهٔ خام حیات را نفی می‌کند، بر این نکته پای می‌فشرد که رمان نویسِ بزرگ در آیین خود به فرم توجه خاص نشان می‌دهد. لی ویس عینیات ملموس را بر ذهنیات انتزاعی، لحظات بحرانی و گفتگوها را بر گفتار راویان و رئالیسم، و واقع گرایی را بر خیال پروری و رمانس ترجیح می‌دهد. قبل از هرچیز اثر می‌باید ارزشهای خود را برجسته و نمایان گرداند. رئالیسم توصیف نوع یا حالت روایتی نیست، بلکه اصطلاح ارزشی است که به‌آثاری داده می‌شود که متعین و ملموس و برجسته هستند. مقصود لی ویس از « تعیّن »و «قابل لمس بودن»، برجسته گردانیدن و به نمایش گذاردن وضعیت و یا نشان دادن واکنشی درآن وضعیت است. تعیّن عمدتاً برخاسته از لحظه‌های حساس است. بدین گونه است که لی ویس برتری زیبایی صحنه بر گفتار را که شیوهٔ جیمز ـ لوباک است، تداوم می‌بخشد.

کتاب خانم دوروتی ون گنت [18] با عنوان رمان انگلیسی، فرم و کارکرد [19] (۱۹۵۳) تأثیری عمیق بر تعلیم رمان نویسی انگلیسی داشت. ون گنت و وین بوث راهبر رویکرد غیر محتوایی یا فرم گرایانه بود، نه رویکردی که دوره‌های رمان انگلیسی و دوره‌های رمان آمریکایی را از یکدیگر متمایز گردانید، در حالی که تأکید بوث بر آن بود که‌رمان‌چه‌نقشی‌داردو بالاخص چگونه خواننده خود را متقاعد می‌کند، ون گنت به عنوان نماینده و نمایانگر تجربهٔ انسان می‌نگرد. هر رمان مجموعه و جنگی مستقل در جغرافیای اخلاقی و محیط طبیعی خود است. اما تصور ون گنت از رمان متضمن آگاهی‌ای است که دنیای خیال در مقطعی مشخص از زمان و مکان عرضه می‌دارد، و ضرورتاً بازتاب این تخیل است. او کوشید تا نشان دهد که چگونه رمانهای بزرگ هم تصویرگر دنیای بیرون از زمان تدوینشان هستند و هم نمایانگر دنیایی هستند که خواننده آن روز رمان بدان خو گرفته است. در هر حال، خانم ون گنت عمدتاً شهود درونی را به جای محتوا برای ایجاد دنیایی که رمان خلق کرده، به کار می‌گیرد. بدین گونه ون گنت بخشی از سنتی است که از افلاطون و هوراس آغاز شده، آرنولد و لی ویس و تریلینگ [20] و بوث (همچنین لوکاس و بنیامین، منتقدین اروپایی) را در بر می‌گیرد و اینان تقدم را بر تأثیرات اخلاقی و ارزشهای هنر داده، بر روش، بیش از نظریه تأکید دارند.

تریلینگ، لی ویس و آرنولد نمونه‌های مشخص سنت انگلیسی ـ آمریکایی تحصلی و تجربی هستند که بر روش بیش از نظریه تأکید می‌کنند. نقد ون گنت بر این نکته پای می‌فشرد که غالب نقدهای انگلیسی ـ آمریکایی امروزی فاقد آن دیدگاه قاطعی است که لی ویس و آرنولد دارند که یادآور می‌شوند مطالعهٔ ادبیات می‌تواند بر کیفیت حیات اخلاقی فرد اثر بگذارد. گواه این سخن را درکلام ون گنت می‌توان بازیافت که به متن به عنوان ابزاری برای روشنی بخشیدن و آگاهی دادن از زندگی می‌نگرد، و این سخن ون گنت در واقع طنین تأکیدات آرنولد بر اعتبار والای متن و معیار دوگانه آمیزش اخلاق و رئالیسم است.(۱۹۵۳)

به عنوان بخشی از این سنت، ون گنت در چهارچوب یک

متن، تقابل و تعارضی میان عناصر زیبایی شناسی و اخلاق مشاهده نمی کنند. در نظرخانم وِن گنت، قالب و فرم ادبی، اشکال اخلاقی است که بر رخدادهای مشخصی که روایتی را پدید می‌آورد، بار می‌شود. ارزش یک رمان منوط است به مفهوم بودن آن، یعنی توانایی رمان در بیشتر آگاه ساختنِ معنای زندگی.(ص ۷۰)

بدین ترتیب، فرم وسیله‌ای است که به یاری آن هنرمند زندگی را اداره و تفسیر و ارزیابی می‌کند، و وِن گنت علاقه‌ای ندارد که تحلیل فرم و قالب متن را از کیفیت و قدرت القایی محتوا جدا سازد. «فرم و قالب یک کتاب همان محتوای آن است. فرم همان خود کتاب است». «آن گاه که اصرار می‌ورزد: نمی‌توانیم ذهنیت نویسنده را از زندگی، ارزشها و شاخصه‌های ساخت زیبایی شناسی اثر جدا سازیم»(ص ۱۱۳)، بر اهمیت رابطهٔ تنگاتنگ بین فرم و محتوا تأکید می‌کند، و یادآور می‌شود که هیچ یک از این دو قابل اغماض نیست. در واقع، بحث در بارهٔ محتوا غالباً در مجرای فرم قرار گرفته و در هیئت و زبانِ فرم مطرح می‌شود. وِن گنت ارتباط تنگاتنگ میان ارزشهای اخلاقی و زیبایی شناسی را مفروض می‌داند و این ارتباط را چنان می‌نگرد که این امکان را به او می‌بخشد تا به ساخت رمان به عنوان دیدگاه اخلاقی نویسنده و عرصهٔ شیوه‌هایی بنگرد که انسان چگونه می‌تواند به زندگی خود نظم و سامان بخشد. قالب یک رمان برابر است با قدرتهای ترغیب که بر الهامات و بینشهای آن افزوده شده است. سخن گفتن از یک اثر هنری، مستقل از فرم و قالب آن ناممکن است. وِن گنت نشان داد که بافت کلامی نه تنها قادر است موضوع و قالب داستان را استحکام بخشد، بلکه وجوه تازه‌ای از شخصیت در آن می‌آفریند.

تقلید ادبی [۲] اثر اریک آئورباخ [۳](۱۹۵۳) کتابی مهم و برجسته است، زیرا تأکید آن بر ادبیات تخیلی‌ای است که تقلیدی و بازتابی از واقعیت بوده، فرهنگی را در شمول خود می‌گیرد که در فضای آن فرهنگ، رخدادها مکتوب شده است. توجه اصلی او، همان گونه که خود مطرح می‌کند،«تاریخ برخورد ادبی با واقعیت»(ص ۱۱۶ کتاب) است . از دیدگاه آئورباخ، هنر در مورد امری جدا از هنر است، جدا از نوشتن رمان یا تحقیق در این امر که زبان چگونه معنا می‌دهد. او نه تنها بدین امور توجه دارد که مردم چگونه رفتار می‌کنند و به چه اموری اعتقاد پیدا می‌کنند، بلکه توجه او معطوف به این امر است که کدام نیروهای تاریخی رفتارها و اعتقادات مردم را شکل می‌بخشد. آئورباخ همانند جورج لوکاس [۴](۱۹۵۴) معتقد است که معیار زیبایی معقول در رمان زمانی پدید می‌آید که هنرمند میان رخدادهای انفرادی یا رابطه‌ها با محیط اقتصادی و اجتماعی مشخص ارتباط ایجاد کند. آئورباخ چون لوکاس که پیرو تفکر هگل است، اعتقاد دارد که اهمیت یک اثر منوط است به قابلیت آن اثر در جای دادن نیروهای تاریخی در بطن خود و پاسخ دادن به آن نیروها، و به همین روی است که توجه و تعلق او به یک اثر ادبی تفکیک ناپذیر از تعلق او به یک اثر به عنوان تاریخ هوشمند است.

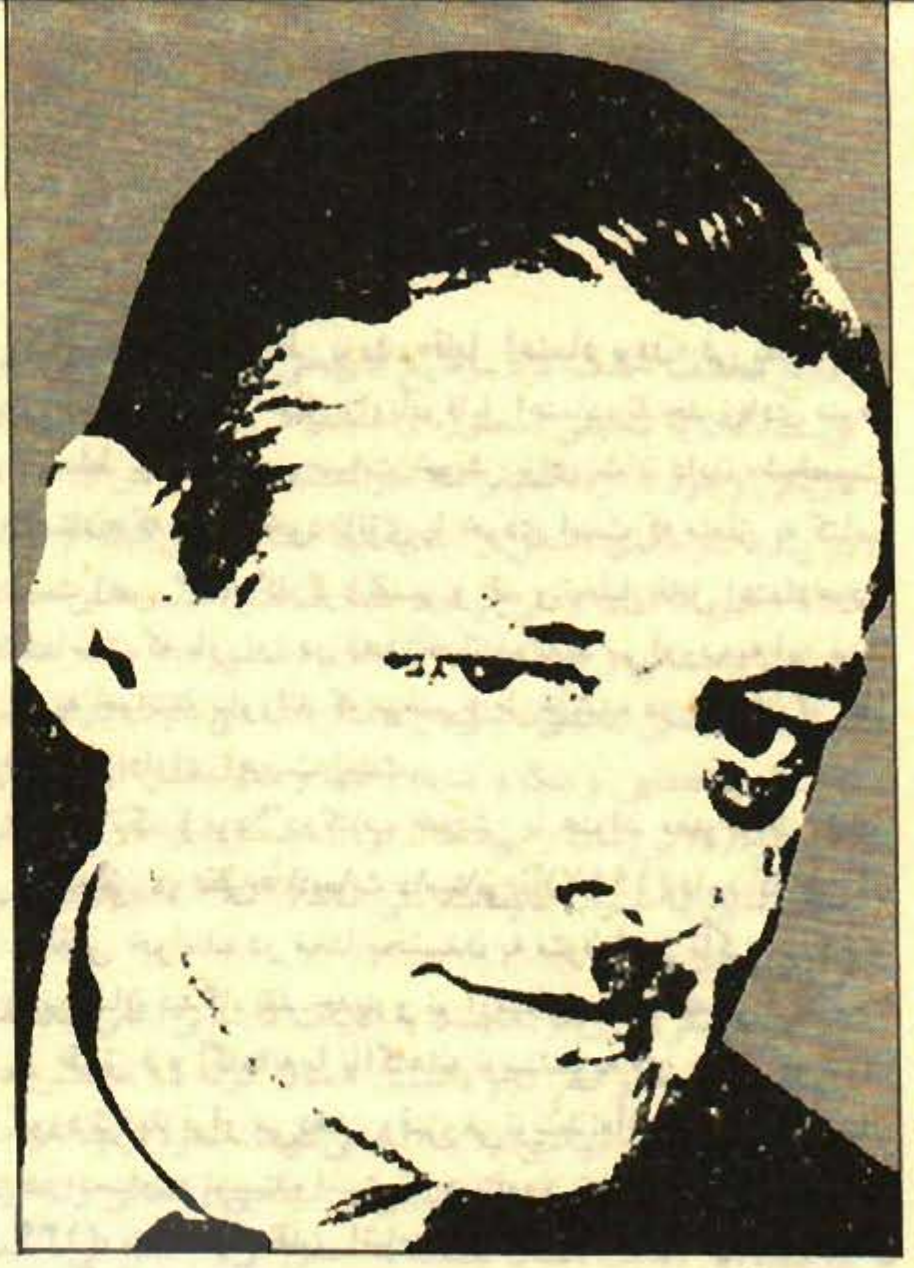
آئورباخ زبان شناسی است که گرایش او به ریشه شناسی در لغت است، کنجکاوی او در زبان پرسشهایی را در این باب مطرح می‌سازد که کدام شرایط تاریخی موجب پیدایی و خلق کلمات مکتوبی شده که ما قرائت می‌کنیم. کتاب تقلید ادبی به بررسی سبکی می‌پردازد که مؤلف به کار گرفته تا تفسیر و ادراک خویش را از واقعیت بیان دارد. آئورباخ، ویکو [۵] را به عنوان راهنما و مرشد خود در تلاش برای بهره گیری ازسند فرهنگی از جمله ادبیات برای «شکل دادن به تصویری روشن بینانه و مرتبط با تمدن امروزی و یکپارچگی آن» (۱۹۶۵) معرفی می‌کند. آئورباخ همانند ویکو معتقد است که زبان انبار و مخزن تاریخ فرهنگ است و مطالعهٔ ادبیات، زبان و میتولوژی در یک دورهٔ معین از تاریخ به ما امکان می‌دهد تا دیگر وجوه مهم آن فرهنگ را باز شناسیم.

آئورباخ کتاب تقلید ادبی خویش را با تفاوت قایل شدن میان دو سنت روایی آغاز می‌کند، یعنی تفاوت میان آثار هومری یا کلاسیکی که منشأ و مبدأ آن زمینی است و مرتبط به مکان و زمان و در حلقهٔ علت و معلول است، ودیگر آثار توراتی که مبتنی بر ارتباطی عمودی است و همهٔ حوادث آن نازل شده و مبدأ و منشأ آن متمرکز در خداوند است (چاپ ۱۹۵۳،ص ۶۵). در ادبیات هومری، جزئیات و تفصیلات قویاً جنبهٔ بیرونی داشته، به شیوه‌ای باز و بی تقلید نقل شده است (ص ۱). انگیزهٔ اصلی ادبیات و سبک هومری آن است که پدیده‌ها را اموری کاملاً بیرونی و مشهود و قابل لمس در همهٔ وجوه آن نشان دهد، اموری که به طور کامل در جایگاه مکانی و زمانی تثبیت شده‌اند(ص ۴). سبک هومری تنها یک پیش زمینه، یک وحدت صورت مشخص شده و عینیت یکپارچه را می‌شناسد، به نوعی که صفات توصیفی و تداول کلامی موجب آشفتگی در ذهنیت خواننده می‌شود(صص ۵و ۸). در حالی که تورات در بیان واقعهٔ قربانی کردن اسحاق (اسماعیل از دیدگاه شیعیان) توسط ابراهیم، کاملاً حوادث جاری را می‌بیند، و در عین حال امری ورای امور عینی و جاری را لحاظ می‌کند.

آئورباخ به رئالیسم امروزی به عنوان دو بخش از دو انگیزه می‌نگرد: رئالیسم کلاسیکی که با عینیت و تجسم بخشیدن به یک فرهنگ، واقعیت بیرونی را تقلید می‌کند و نوع توراتی آن که در طلب است جریان تاریخی را تغییر داده، در مسیری جاری سازد که مفهوم آن برخاسته از ارتباط الهی یا مرکز و مبدأیی نورانی باشد.

آئورباخ با ارزیابی استانداردها و معیارهای کلاسیک پوودس [۶]و دلکز [۷]می‌گوید: هنر باید در طلب تأثیر نهادن بر جنبه‌های اخلاقی و سیاسی و عملی انسانی باشد.

وین بوث، در مقاله‌ای که طی آن مروری دارد بر کتاب خویش با عنوان معانی بیان ادبیات داستانی، میان دیدگاه شاعرانه (آنچه اثر است و یا قرار است باشد) و دیدگاه معانی



● با تأکید بر ادبیات به عنوان امری مستقل و نه ضرورتاً وابسته، نقد ادبی وارد عرصهٔ کوییسم و دورهٔ بعد از امپرسیونیسم شد.

بیان (آن تأثیری که اثر به جای می‌گذارد) تفاوت قایل می‌شود. او می‌نویسد: نوع تأثیری که نویسنده بر خواننده می‌گذارد، کاملاً متفاوت از نوع تشبیهاتی است که در دنیای شعر از اشیا و امور بیرون از خود وجود دارد(چاپ ۱۹۶۸ صص ۱۱۳ ـ ۱۱۵). در کتاب معانی بیان ادبیات داستانی دین بوث نشان می‌دهد که متن غیر تقلیدی منبعث از تصمیمات ضمیر آگاه یا ناآگاه است که توسط نویسنده آفریده می‌شود تا واکنش خواننده را شکل بخشد. بوث تأکید دارد که نویسنده آن گونه که خود مایل است و قصد آن را کرده است بر خواننده و نیز بر عواطف و ارزشهای انسانی او اثر می‌گذارد، و در مقابل، خواننده طنین حضور آوای انسان را در متن حس می‌کند.

بوث موضع انسان منطقی را اتخاذ کرده، از «جایگاه ادبیات داستانی» ای دفاع می‌کند که در محاصره قرار گرفته است. او نشان داد که «جایگاه ادبیات داستانی» اصطلاحی که جیمز برای بحث در باب پلورالیسم ادبیات داستانی به کار گرفت، مورد بهره برداری منتقدین جدید برای حصول به مقاصدشان واقع شده است. کارولین گوردن [۲۷] و آلن تیت [۲۸] از اصطلاح «جایگاه ادبیات داستانی»(۱۹۵۰) برای متن جدّی ای استفاده می‌کنند که نقد جدید را در ادبیات داستانی به کار می‌بندد. در نظر منتقدین جدید، سخن گفتن در ادبیات داستانی تنها زمانی قابل قبول است که توسط یک راوی مشخص حاضر در صحنه بیان شود؛ زیرا در این حالت است که داستان بیشتر شبیه یک نمایش غنایی می‌شود و زمینه ساز طنز و کشمکش و ابهامی می‌گردد که فی نفسه دارای ارزش تحلیلی است. این منتقدین جدید تحت تأثیرهنری جیمزو تی .اس . الیوت هستند که بر آمیزش اندیشه و احساس تأکید دارند. بوث گرچه نشان داده است که چگونه قواعد کلی «عینی» به صورت ارزشهای «ذهنی» درآمده، به کمک آنها، اثر را می‌توان ارزشیابی کرد. اما، همان طور که بوث طرح می‌کند، قواعد کلی از رهایی از قید انواع خاص ادبی که هر یک خواستار تغییر و اصلاح استانداردهای کلی هستند، ناشی می‌شود. (بوث [۱۹۶۱] ۱۹۸۳،ص ۳۴)

برای درک دیدگاه بوث باید دیدگاه سنت ذهنی او را فهمید. او در عین حال که از بحث و جدل پرهیز می‌کند، در مقدمهٔ معانی بیان ادبیات داستانی می‌نویسد که او یکی از اهالی شیکاگوست که از ارسطو پیروی می‌کند و در طلب آن هُنری است که بتواند با خوانندگان ارتباط برقرار کند. منابعی که در اختیار حماسه‌نویس و رمان نویس ویا نویسنده داستانهای کوتاه قراردارد و با آن کار می‌کند، به طریق آگاهانه یا ناآگاهانه، دنیای خیالی‌اش را بر خواننده تحمیل می‌کند. او از نقدی که انواع و فرمها و شیوه‌های معانی را نادیده گرفته، به شیوهٔ لی ویس در سنت بزرگ که معیارهای ذهنی را در لفاف معیارهای عینی پنهان می‌کند، بیزار است. بوث معتقد است که رمان تقلید آگاهانه و عامدانه از دنیای واقعی توسط نویسنده است تا به شیوه‌ای خاص بر مخاطب خویش اثر بگذارد. بوث بر تأثیر آثار ادبی تأکید دارد و نظریهٔ ارسطو را تکرار می‌کند که «در رمان یک نقش مشخص است و آن نقشی است که شعر بر عهده دارد: تأثیر نهادن بر خواننده» و آن تأثیرات ساکن نیست، بلکه پویاست. (۱۹۸۳، ص ۹۲)

اگر بوث نمونهٔ ذهنی خود را در ارسطو می‌بیند، این نمونه نه تنها نقد ادبی که دیدگاه ارسطویی در باب سنت غربی انسان مدارانه را نیز دربر می‌گیرد. با توجه به این دیدگاه ارسطویی: در جهانی که قالبها و ساختارهای آن لااقل تا حدودی قابل درک توسط یک ذهن منطقی است، انسان دارای آن ظرفیت ذهنی است که بر جهان نظمی را حاکم گرداند و نقشی هدفمند وصاحب غایت برای خود کشف کند. ادبیات می‌تواند در مرکز شناخت از خویشتن خودمان و جامعه‌مان واقع شود، اگر ما فقط یک کتاب بیشتر بخوانیم و اگر ما فقط اندکی جدّیتر باشیم، خواهیم توانست مشکل متن و زندگی را حل کنیم. بوث کوشیده است به ما نشان دهد که چگونه بخوانیم و نیز چگونه زندگی کنیم. بوث اعتقاد دارد که کتاب می‌تواند هنر زیستن و بهتر زیستن را به ما بیاموزد، برای آنکه متضمن حقیقت است. اگر این گونه اندیشیدن ساده لوحانه به نظر می‌رسد، اجازه دهید به خاطر آوریم که او با ارسطو، هوراس، پاپ، شلی و آرنولد همسو و همعقیده است. در نظر بوث نقش اصلی نقد آن است که آثار ادبی را در چهارچوبهای تجربی و ارزشی‌ای تبیین کند که میان مؤلف و خواننده و منتقد مشترک است. مقصود بوث از معانی بیان آن است که چگونه کتاب با خواننده ارتباط برقرار می‌کند و بالاخص چگونه کتاب توجه ما را معطوف به مسائل و شخصیتهایی می‌سازد که در دنیای خیال وجود دارند و نیز تأثیر اخلاقی‌ای بر ما دارند.

بوث روشی را پیشنهاد می‌کند که تأکید بر تقدم دو پرسش دارد:«چه کسی با چه کسی سخن می‌گوید؟» و «با چه منظوری؟» بدین ترتیب در مرکز بحث بوث در باب اهمیت و

نقش تأثیر، دو عنصر وجود دارد که نویسنده خود خلق می‌کند: خودِ ثانوی و مخاطب. مفهوم نویسندهٔ پنهان، اصلی‌ترین بخش رویکرد بوث است:(نویسنده) نه تنها صرفاً شخصیتی در کمال مطلوبیت می‌سازد که در واقع انسان به مفهوم عام انسان است، بلکه به طور ضمنی آن شخصیت چهره‌ای از خود اوست که متفاوت از نویسندگان پنهان دیگری است که در آثار نویسندگان دیگر باز می‌یابیم.(۱۹۸۳،صص ۷۰ـ۷۱)

یکی از میراثهای برجستهٔ بوث، قایل شدن به تمایز میان راوی قابل اعتماد و غیرقابل اعتماد است که خود چنین توصیف می‌کند: من آن راوی را قابل اعتماد می‌دانم که بر طبق هنجارهای اثر سخن می‌گوید یا عمل می‌کند(همان هنجارهای نویسنده که به طور ضمنی بیان می‌شود)، و آن راوی غیر قابل اعتماد است که بر اساس هنجارها سخن نمی‌گوید و عمل نمی‌کند(صص ۱۵۹ـ ۱۵۸). من اصطلاح قابل درک را بر «قابل اعتماد» و «غیرقابل اعتماد» ترجیح می‌دهم، زیرا راوی ممکن است قابل اعتماد باشد، اما بی‌اطلاع از مفاهیم ضمنی رفتار خویش. در نظر بوث، «قابل اعتماد بودن» فی نفسه یک ارزش است. هنر خلق راویان قابل اعتماد، تا حد زیادی منوط به تسلط بر همهٔ خصوصیات خویش برای نشان دادن «شخصیت داستان» که همان خود ثانوی یا خودی است که متعلق به کتاب است (ص ۸۳). کارکرد تفسیر و نقد و تحلیل قابل اعتماد بودن آن است که باور را در ذهن خواننده پدید می‌آورد، به این معنا که به خواننده بباوراند که موضوع طرح شده در داستان از نظر اخلاقی دارای اهمیت است.

ژانک کرمود[۲۹] درکتاب خویش با عنوان **مفهوم یک پایان: مطالعاتی در نظریهٔ ادبیات داستانی**[۳۰](۱۹۶۷) دارد که طی آن بر نقش خواننده در معنا بخشیدن به متون ادبی تأکید می‌کند و بدین سان دیدگاه نقد جدید و نو ارسطوییها را که می‌گوید معنا از طریق فرم آگاهانه یا ناآگاهانه نویسنده به متن متصل می‌شود، مورد تردید قرار می‌دهد. وقتی می‌نویسد:«آفرینش رمان همان قدر دستاورد نویسنده است که دستاورد خواننده نیز هست.(ص ۱۳۹)، به آن نوع نقدی اشاره دارد که بر «فهم خواننده از متن نیز تأکید می‌کند و این بدان معناست که اگر هر یک از ما به داستان با توجه به نیازهای خویش بنگرد، آن گاه هر خواننده‌ای برای خود متنی می‌سازد. توجه به مضامین انتقادی و تاریخی که کرمود در آن می‌نویسد، حایز اهمیت است؛ زیرا او دست اندرکار تدوین رمانی مبتنی بر گفتگو و بحث در باب دیدگاههای انتقادی بعد از جنگ بود، کرمود می‌کوشید خود را در جایگاه سنتی انسان مدارانه قرار دهد، اما خود را از حلقهٔ منتقدان جدید که قالب را مورد توجه قرار می‌دهند، جدا می‌سازد؛چرا که در این نقد جدید او، تحلیلِ دقیق، غالباً یک هدف است نه یک وسیله . در عین حال که کرمود می‌خواهد دیدگاه هستی شناسی کسانی را حفظ کند که نقد جدید در رمان را تقویت می‌کنند، کسانی چون مارک شوار آلبرت گرارد، و دوروتی وِن گنت و نیز او رمان را در قالب دنیای تخیلی با جهان بینی، جغرافیا و جغرافیای اخلاقی خاص آن می‌نگرد، چنانکه می‌گوید: یک کتاب یک «جهان کتابنامه» ای است.(ص ۵۲) اما به خلاف برخی هستی شناسان پیش از او، بالاخص وِن گنت که گرایش دارد جهان را به صورت هیئتی مشاهده کند که در کهکشان گرفتار آمده است (تحت تأثیر گشتالت روان شناس کرمود نشان می‌دهد که چگونه آرزوهای گذران ما بر ادراکات قطعی مان اثر می‌گذارد:«زمانِ دقیقِ هر کتابی به نوعی مدل انسان مدارانه آن زمانه است.»(ص ۵۲)

بخشی از اهمیت تاریخی کتاب کرمود در ارتباط معارضهٔ او با جوزف فرانک است که معتقد است ساختارهای ادبی، بالاخص ساختارهای جدید، در دنیای واقعی درک و تجربه می‌شود. فرانک می‌گوید در اندیشهٔ نویسندگان امروزی، گذشته و حال تنها در دنیای فضایی وجود دارند، دنیایی که در آن زمان را نهایتی نیست و در عین حال می‌توان بر سطوح مختلف آن انگشت تأکید گذارد و هر گونه احساس توالی تاریخی را از طریق همزمان سازی و کنار یکدیگر قرار دادن رخدادها و

● منتقدان بر اهمیت زاویهٔ دید به حدی افراطی تأکید ورزیده‌اند. آفرینش رمان همان قدر دستاورد خواننده است که دستاورد نویسنده است.

وقایع مختلف حذف کرد. وقایع تاریخی تخیلی در ذهن این نویسندگان به تخیلی اسطوره‌ای مبدل می‌شود، چرا که زمان تاریخی وجود ندارد؛ تخیلی که حوادث زمانی خاص را صرفاً در پیکرهٔ نمونه‌های اصلی و ابدی آنها مشاهده می‌کند(فرانک، ۱۹۴۵،ص ۲۳۲). وقتی کرمود خط فاصل مشخصی میان ادبیات داستانی و اسطوره می‌کشد و اسطوره‌ها را به عنوان ادبیات داستانی انحطاط یافته و فاسد شده می‌نگرد، در ذهنش به اسطورهٔ فضایی فرانک و شاید قالبها و نمونه‌های ازلی فرای نظر دارد که بی‌زمان و بی‌مکان بودن اسطوره را در پژوهش برجسته‌اش با عنوان کالبدشناسی نقد (۱۹۵۷) مورد بررسی قرار داده است.

در بازنگری رویکردهایمان به ادبیات داستانی، نمی‌توان نقد مارکسیستی را از نظر دور داشت. همان گونه که مارکس در نقش نقد اقتصاد سیاسی (۱۸۵۹) می‌گوید: نحوهٔ تولید حیات مادی، فرایند کلی حیات اجتماعی و سیاسی و عقلی را تعیین می‌کند، این ذهنیت انسان نیست که هستی او را شکل می‌بخشد، بلکه هویت اجتماعی اوست که تعیّن بخش ذهنیت او می‌شود(نقل شده در میل نر، ۱۹۸۱،ص ۴). در نتیجه زندگی‌ای را که هر روز در پی روز دیگر می‌گذرانیم از طریق حقایق مادی حیات ما شکل می‌گیرد. به همین دلیل است که هنر قویاً متأثر از شرایط حیاتی است که هنرمند در آن می‌زید و در نتیجه بر هر منتقدی لازم می‌آید که این شرایط را نیک در یابد. نقد مارکسیستی خواستار مطالعهٔ علمی در باب رابطهٔ میان جامعه و ادبیات است. در هنر باز آفرینی یا تقلید هم به عنوان یک فرآیند ایدئولوژیکی و هم هدف نگریسته می‌شود. مارکسیستها ادبیات رئالیستی، بالاخص رمان قرن نوزدهم را ترجیح می‌دهند و نقطهٔ آغاز آن به انگلس باز می‌گردد. دلیل این رجحان در این است که ادبیات قرن نوزدهم هدف جرست، و اهداف زیبایی شناختی و اخلاقی و تاریخی از وجوه اصلی واقعیتهای اجتماعی به شمار می‌آیند. رمان به دلیل آنکه اجازه می‌دهد که منتقد آزادانه وآگاهانه متون نمونه‌های جانشین را برگزیند، بسیار قابل فهمتر از شعر غنایی است که نقد جدلی‌ای را می پذیرد که از شواهد برای روشن ساختن یک موقعیت سیاسی خاص بهره می‌گیرد.

کتاب دو جلدی اثر گذار آرنولد کتل با عنوان مقدمه‌ای بر رمان انگلیسی (۳ـ۱۹۵۱) که به طریق مبهمی در حال و هوای مارکسیستی نوشته شده، فاقد آن چیزی است که ما اکنون پایگاه تئوریک می‌خوانیم. با مطالعهٔ این اثر، بی‌اختیار نفوذ نقد صوری لی ویس و نیز مخالفت با آن محرک کلی شده‌ای که می‌کوشد دیدگاههای گسترده در باب ادبیات را به صورت یک محصول اجتماعی فرموله کند و مخالفت با بیان این نظریه که رمان محصول نیروهای تاریخی است، احساس می‌شود. لی ویس آگاهانه از انتزاع سازی پرهیز می‌کند و برمتن مشخصی به عنوان تصویر واقعی یک صحنه در ساخت حیات تأکید می‌کند و کتل از نظر ذهنی با آن نوع صورت گرایی آسان کنار می‌آید. به خلاف لی ویس ، او در طلب آن تئوریی است که نقش عوامل اجتماعی ـ اقتصادی را که نه تنها نویسنده که رفتار و سرنوشت شخصیت ما را نیز تعیین می‌کند، در نظر بگیرد.

ریموند ویلیامز در کتاب خود با عنوان رمان انگلیسی از دیکنز تا لارنس (۱۹۷۰) رمان عصر ویکتوریا را به تحولات تاریخی،و تاریخی و فرهنگی در انگلستان ربط می‌دهد. او اواخر دههٔ ۱۸۴۰ را سالهای شکل گیری نخستین جامعهٔ شهری در رمان نویسی می‌داند. دستاورد تعیین کننده دورهٔ ۱۸۴۷ ، دوره‌ای که نسل تازه‌ای از رمان نویسان پا به عرصه نهادند، کشف «جامعه، یعنی به کار گرفتن موضوع و مفهوم «جامعه» در رمان هایشان بود(ویلیامز، ۱۹۷۰، ص ۱۱). در این دوره، جامعه دیگر یک چهار چوب یا معیار نیست، بلکه جریان سیالی است که به زندگی راه می‌یابد تا آن را شکل بخشد یا از شکل اندازد(ص ۱۳). ویلیامز دیدگاه خویش را با دیکنز آغاز می‌کند او را می‌ستاید به جهت خلق بینش و ایجاد شناخت و ارتباطات و توانایی در نمایش دادن و برجسته گردانیدن نهادهای اجتماعی و نتایجی که در مشاهدات فیزیکی عادی حاصل نمی‌شود(ص ۳۴ـ ۳۳). با مطالعهٔ روش نقد ویلیامز در می‌یابیم که نقد او در جهت خلق بینشی از روابط جدید و به نمایش گذاردن مناسبات اجتماعی در قالب جریان صنعتی شدن و روند اجتماعی ناشی از آن است.

ویلیامز توجه چندانی به شیوه‌ای که کتاب «جامعه» را نشان می‌دهد و توصیف می‌کند، ندارد، بلکه توجه او بیشتر معطوف بر نقش کتاب در معرفی فرهنگی است که در فضای آن کتاب نوشته شده و طریقی است که جامعه را توصیف و معرفی می‌کند. این توجه و تعلق او را در فراسوی فرمالیسمی قرار می‌دهد که گاه حوزهٔ نقد ادبی را محدود به جستجوی قالبهای زبانی یا حالت روایی می‌کند. بخشی از اصالت اندیشهٔ ویلیامز از این امر ناشی می‌شود که او به رمان به عنوان ابزار کندو کاو در جنبشهای اجتماعی می‌نگرد. رمان نویسان جدید که ثمرهٔ انگلستان در حال تغییر سریع هستند، ناگزیرند که از خود فرمها و قالبهایی بسازند که با تجربه و موقعیت تعیین کننده‌ای که در آن هستند سازگار باشند.(ص ۱۲)

منتقدانی که تا کنون دربارهٔ آنان صحبت کردم، می‌توان گفت اساساً متعلق به سنت او مانیستی هستند، یعنی آنانی که دغدغهٔ قدرت اخلاقی ادبیات و ارتباط آن با واقعیت را دارند. در هر حال، در سالهای اخیر، نقد نظریِ کاملاً متفاوتی پدیدار گشته است. در مرکز این دیدگاه جدید، بالاخص پیرامون نقد رمان، هیلیس میلر[۲۱] جای دارد. میلر به صورت یکی از برجسته‌ترین منتقدان رمان امروزی پا به عرصه نهاده است. شهرت وی تنها از این جهت نیست که یکی از مهمترین و دیرپاترین مباحثات را در باب مطالعهٔ داستانهای بعد از ساختار گرایان آمریکایی طرح کرده است، بلکه بدان جهت است که وارد یکی از جدّی ترین مباحثات با نقد گذشته شده است.

به رغم انکار میلر، کتاب ادبیات داستانی و تکرار (چاپ

● ادبیات صرفاً ادامه و گسترش حیات آدمی است؛ اگر چه موضوع ادبیات در واقع بیان کنندهٔ جرایی و چگونگی حیات آدمی است؛ اما در عین حال نقش ادبیات دادن فرم و شکل به ماده و جوهر زندگی است.

۱۹۸۲) آن تئوری را عرضه می‌دارد که متأثر از دو اثر، یکی از خانم وِرنَ گنت با عنوان رمان انگلیسی: فرم و کارکرد و دیگری از برووکز و وارن با عنوان درک ادبیات داستانی (۱۹۴۳) است. کتاب میلر متضمن مضامین اساسی در باب بعد از ساختگرایی است و تأملاتی است دربارهٔ داستان و جایگاه آن در متون ادبی او کوشیده است همگونگی و همسویی با نقد گذشته پدیدآورد. میلر تأکید دارد که وجود با اصل همواره به تعویق افتاده است. متن پیوسته امکان وجود و انتظار یک قالب معنایی را مطرح می‌کند، تنها بدین جهت که‌آن را به تعویق اندازد. به سخن دیگر ، متن پیوسته امکان وجود و انتظار یک قالب معنایی را مطرح می‌کند، تنها بدین جهت که آن را به تعویق اندازد. به سخن دیگر ، متن امکان نوع نخست تکرار را بر اساس مشابهت مطرح می‌کند، تنها بدین جهت که آن را به تعویق اندازد. به سخن دیگر، متن امکان نوع نخست تکرار را بر اساس مشابهت مطرح می‌کند تا جایگزین نوع دومی کند که مبتنی بر تفاوت است. اما این نظریه چندان متفاوت با دیدگاه طرفداران چامسکی نیست که به ژرف ساخت پنهانی در پس ظاهر جمله معتقدند و بر این باورند جمله به خلاف ظاهرش دارای مفهوم واقعی عمیقتری است.

نقد رسمی قدیمیتر نیز متوجه شبکه‌ای از ترکیب و طرز قرار گرفتن کلمات در یک اثر ادبی بوده است که برای خود نظامی متفاوت و متمایز از دنیای واقعی دارد و ر درون این نظام نحوهٔ ترکیب کلمات و شیوهٔ قرار گرفتن آنها دارای انرژی و انسجام خاص خود است.

میلر اظهار می‌دارد که ادبیات داستانی و تکرار مجموعه‌ای است از مطالعهٔ رمانهای انگلیسی قرن نوزدهم و بیستم. این متون بیشتر مرتبط با صورت ادبیانهٔ متن با معناست تا با عبارات توضیحی درون متن. هرچند نمی‌توان در عمل بین آنها جدایی کامل قایل شد. تأکید اصلی اثر میلر بر این نکته است که چگونه معانی و مفاهیم در مواجههٔ خواننده با کلماتی که بر لوح کاغذ نقش بسته است، شکل می‌گیرد؟(۱۹۸۲،ص ۳)

میلر دو نوع تکرار را پیشنهاد می‌کند: یکی تکرار افلاطونی که مبتنی بر نمونهٔ استوار و پایدار قدیمی است که با وجود تکرار دست نخورده باقی مانده است. ارزش نسخهٔ بدل منوط است به نسبت همگونگی و ارتباط نسخه بدل از نسخه اصل (ص ۶). این ارزشیابی برجسته‌ترین مشخصهٔ ادبیات غربی است که داستانهای رئالیستی قرون نوزده و بیستم را نیز در شمول خود می‌گیرد و معیار زیبایی شناختی است که منتقدینی از طبعی گسترده، از ارسطو گرفته تا آئورباخ و جیمز ، آثار گوناگون را با آن می‌سنجند و نقد می‌کنند. دنیایی که نویسنده بدان روی می‌آورد، کم و بیش نیمرخی است از تصویری که در دنیای خارج به راستی وجود دارد و نویسنده در رمان عرضه می‌دارد، همیشه بر تصویر خیالی نویسنده تقدم دارد.

در مقابل این گروه نخست، یا گروه افلاطونی، گروه نیچه‌ای جای دارند که تکرار یا تقلید آنان مبتنی بر اصل تفاوت است. این تکرار یا تقلید چنین فرض می‌کند که هر پدیده‌ای یا هر امری برای خود و در ذات خود منحصر به فرد بوده، متفاوت از هر پدیده و امر دیگری است... تکرار، تقلید یا بدل سازی پایه‌ای است که از برقراری ارتباط درونی میان اشیای متفاوت که تنها در یک امر مشترک هستند و آن جای داشتن دریک سطح واحد است، ناشی می‌شود(ص ۶).

میلر فرآیند هنری نوشتن و فرآیند ادراکی خواندن را در مفهوم فرایند ذهنی ـ حافظهٔ ارادی یا غیرارادی ـ که نزد همه مشترک است، توصیف می‌کند. نوع اول تکرار تداعی‌بخش «حافظهٔ ارادی» است که به طور منطقی از طریق مشابهتهایی که به عنوان هویتها و عوامل شناسایی وجود دارد، کار می‌کند. یک امر، تکرار امر دیگری است و در ذهن چنان جای می‌گیرد که مشابهت آنها قابل فهم می‌شود. تکرار و تقلید، از نوع دوم آن، ازحافظهٔ غیر ارادی تغذیه می‌کند که دنیای واقعی را از طریق داستان و تحلیل به دنیای رؤیاها مبدل می‌گرداند، بدین معنا که یک امر تداعی بخش امری است که کاملاً متفاوت از آن است و در دنیای رؤیا و خیال به طرز غریبی شباهت دارد(ص ۸). در این نوع تکرار، تأکید بیشتر برمشابهت در درون تفاوت است تا مشابهت کلی و همه جانبه. این نوع تکرار، پیام آور تمایز و تفاوت سنتی میان مفاهیم عمودی خدا ـ محوری از جهان و مفاهیم افقی و خطی ـ محوری است . این نگرش نزدیک به اندیشه‌ای است که کرمود در کانروس و کردنوس بیان داشته است. در مجموع تکرار اومانیستی دارد و نوع دوم آن در هم شکننده ساختارهاست. به همین دلیل است که تقلید نوع اول را نزد افلاطون و نوع دوم را نزد نیچه می‌یابیم. این اشکال و صورتهای تقلید و تکرار فی نفسه اَشکالی هستند برای تقسیم بندی در ذهن میلر بین دیدگاه اومانیسم و ساخت شکنی از یک سوی و تک افتادگی بارز و علنی پوسته‌های کلامی از دیگر سوی (ص ۱۸). اما می‌دانیم که نمی‌توانیم بر چنین تمایزها و خط فاصل کشیدنهای ساده تکیه کنیم، زیرا در اومانیسم به شیوهٔ افلاطونی یا به شیوهٔ انسان گرایانهٔ آن یک ارتباط ضمنی و نهایی میان همه چیز مشاهده می‌شود که فاقد اساس و بنیاد است و نزد خدا محوران و یا ساختار شکنان سخن از اقتداری که به امری فراسوی متن و به مفاهیمی در باب زبان و این که چگونه بر متون تأثیر می‌گذارند. نظر دارد. در مقابل این نگرش ، افق دید عمودی است که بیشتر در منظر نگاه نو افلاطونی‌ها از جمله تصور مسیحیان از خدا وجود دارد. اومانیستها رقبایی را پیشنهاد می‌کنند که مبتنی بر ارتباطات درونی متفاوت در میان عناصر و اشیایی است که در یک سطح واحد جای دارند.

از نظر ساختار شکنان،«بافت در هم تنیده» به معنای ارتباط میان متون ادبی از یک سو و احتجاج میان آنها و دیگر نوشته‌ها از دیگر سوی است. هر متنی معنا و مفهوم بودن خود را از متون دیگر اخذ می‌کند نه تنها از متون پیش از خود که از متون همزمان با خود و نیز از توضیحات زمانی و فرهنگی بهره

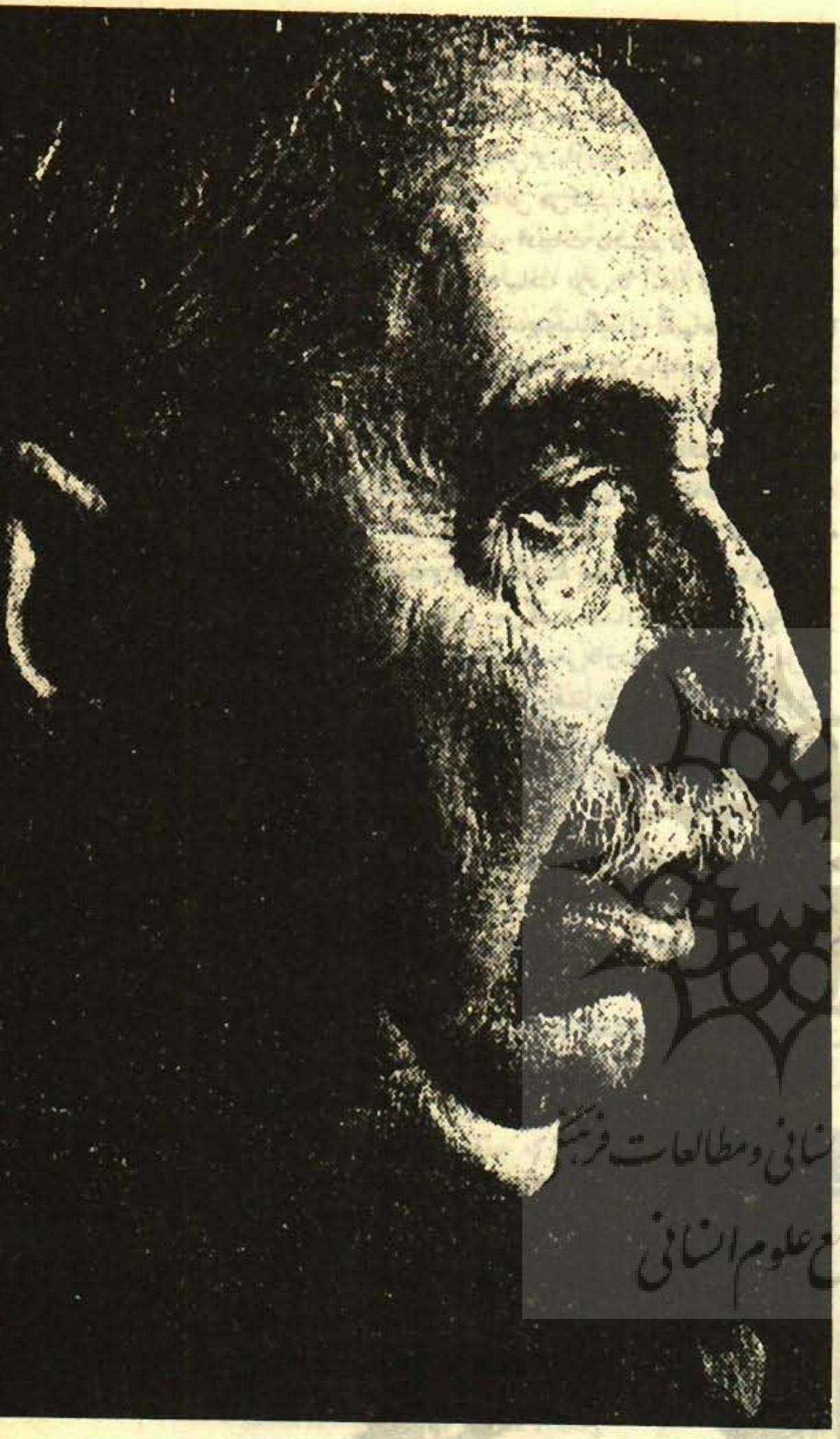
می‌گیرد.

صفحات سفید مرمرین ، خطوط کج و کوله، فصلهای آشفته، صفحات نامرتب تریسترام شندی از جمله متون در هم تنیده هستند؛ زیرا این متون نه تنها بر غنای ادبیات، بلکه بر دیدگاههای منطقی نظم و خودگرایی قرون وسطی و امروزی افزوده‌اند. بالاخص، اندیشهٔ لاک نسبت به این نکته که چگونه عقاید متحول و متکامل می‌شود، حائز اهمیت است و این دیدگاه در مقاله‌ای با عنوان «رساله‌ای دربارهٔ فهم انسان» آمده است.

اما شبکهٔ در هم تنیده متن تریسترام شندی متضمن متون متأخری چون اولیس اثر جویس و رمانهای بکت و نیز تئوریهای جدیدتر متون روایی است که به خواننده امروزی افقی متفاوت از خوانندهٔ قرن هجدهم می‌بخشد که اندیشه او با تجربیات استرن شکل گرفته است. نگاه میلر به یک متن، با نظر داشت به سایر متون گاه تاریخی و گاه غیر تاریخی است. حتی اگر کسی اصطلاح متون در هم تنیده شده را برای تعیین و تعریف کندوکاوهای حیات نویسنده و سنت ادبی به کار برد، این تعریف آیا متفاوت از رویکرد سنتی است که بر مضمون و اصل تاکید دارد؟

از دیدگاه میلر عدم تجانس به معنای در آمیختن متن سنتی و متن شالوده شکنی است؛ یا به عبارت دیگر، در آمیختن متن زمینه‌دار بامتن‌بی‌زمینه است. این دیدگاه به میلر امکان می‌بخشد تا توجیه کند که داستان هم تقلید از دنیای پیش از تدوین خود است و هم نیست. سرانجام در مسیر بارورکردن این نظریه و روش، با توسل به متون صوری و غیر اصلی است که میلر در چهارچوب نقد اومانیستی سنتی آنگلو- آمریکن قرارمی‌گیرد که بر اساس این دیدگاه از ارتباط نزدیک با خواننده و بالاخص از مسائل روبنایی پرهیز می‌شود و توجه این تئوری عمدتاً بر این نکته است که کتابها چه معنایی داشته و چگونه مفهوم می‌گردند. با نگاهی بر تعالیم او، مشاهده می‌شود که میلر در گذشته عمدتاً از روشهای سنتی نقد رمان انگلو- آمریکن استفاده می‌کرده است . این روشها مبتنی بر برخورد تجربی، توجه به جزئیات و احساس اطمینان نسبت به این نکته است که در داستان تفسیری وجود دارد که باید باز شناخته شود. دیری نپایید که میلر در شیوهٔ خود تغییر مسیر داد و روش شالوده شکنان را در پیش گرفت، یعنی از اومانیستها فاصله گرفت. در حالی که موضوع اخیر از این تصور ناشی می‌شود که رمان به رابطهٔ میان انسانها می‌پردازد، و موضوع اولی از این تصور منشأ می‌گیرد که رمان از کلمات پدید آمده است.

با تأکید بر ادبیات به عنوان امری مستقل و نه ضرورتاً وابسته، نقد ادبی وارد عرصهٔ کوبیسم و دورهٔ بعد از امپرسیونیسم شد. در شالوده‌شکنی، واقعیت وجودی متن صرف جمله است، و بر کلمات به عنوان اشیا واقعیتهای بیرونی و واحدهای انرژی، بافتها، اصوات، سطوح دیداری، فاصله‌ها و حتی حروف برجسته، همچنین نقش خواننده در ایجاد فهم آن



واقعیت تأکید می‌شود. همان گونه که با چرخش قرن، نقاشی اروپایی شاهد رنگ به عنوان زینت و شکل به عنوان صورت شد، و از مفاهیم ضمنی استقلال یافت، بدین ترتیب نقد جاری و امروزی به متون ادبی، همچنانکه در مورد تصنیفهای موسیقی صادق است، به عنوان یک وجود مستقل و منتزع از آنچه عرضه می‌دارد می‌نگرد و روابط صوری درون آن ـ در اینجا از کلام میلر برای وولف استفاده می‌کنیم ـ فرم موسیقایی و معماری آن را مورد بررسی قرار می‌دهد (ص ۲۰۹). از نظر شالوده شکنان، میلر بخشی از این جنبش است تا متن را از تکیهٔ حرف بر نمودهای زیبایی شناختی نجات بخشد.

● یک اثر ادبی، دنیایی را تقلید می کند که مقدم بر متن است و منتقد باید آن دنیا را کشف و فهم کند.

درحالی که کرمود در کتاب خود با عنوان مفهوم یک پایان (۱۹۶۷) هشدار می‌دهد که ما همواره احساس و باور می‌کنیم که در روزگاری خاص زندگی می‌کنیم که روزگار بحران وتحول است، چنین احساس و باوری را بالاخص در مورد فضای نقد امروزی نیز احساس می‌کنیم. این احساس که دهها سال در مورد نقاشی مدرن و ادبیات داشتیم تا همین سالهای اخیر به قلمرو نقد ادبی راه نیافته بود. تا آنجا که لی ویس و ویلینگ و سایر منتقدان جدید پیچیدگیهای ادبیات مدرن را با ارزشهای محافظه کارانه و تأسف برای معیارهای گذشته و لحنی آمرانه و مطمئن تفسیر کرده‌اند تا در قلمرو متزلزل ادبیات مدرن توازنی ایجاد کنند. تا آنجا که اکنون ما شاهدیم آن منتقدان در طلب معیارها و ارزشهایی در ادبیات هستند که حافظ سنتهای اصولی اومانیستی باشد، سنتهایی که خطر به انحراف کشیده شدن و نادیده گرفته شدن آنان در دنیای امروز وجود دارد. آنان احساس می‌کنند همان گونه که آرنولد در قطعاتی از گراند چارتروس بیان می‌دارد، میان جهانی مرده و جهان دیگری که عقیم است و قدرت زایش ندارد، گرفتار آمده‌اند و با وجود این همانند آرنولد با ارزشهایی که از گذشته تا امروز خود را تکرار کرده‌اند، آرامش و امنیت احساس می‌کنند.

گهگاه دریدا و پیروان او چون میلر چنان سخن می‌گویند که گویی آنان عصر ورشکستگی متافیزیک را پشت سر گذارده و به عصر جدیدی راه یافته‌اند، عصری که متون ادبی، مفهوم کاملاً متفاوت به خود گرفته است. حتی اگر ما در برابر رجحان قایل شدن ذهن منتقد بر ذهن نویسنده مقاومت کنیم، باید متوجه این نکته باشیم که اینان (دریدا و پیروانش) مفاهیم تازه و مهمی برمفهوم نقد ادبی افزوده‌اند و نقش رابطی مهم را به عهده داشته‌اند تا به نقد سنتی کمک کنند که روش و نظریهٔ خود را تعریف و تعیین کند.

امروزه تفاوتهایی که پایگاههای مختلف نقد انگلیسی ـ امریکایی را از شالوده شکنی جدا می‌سازد، بسیار کم رنگتر از آن چیزی شده که در گذشته بود، شاهدیم که منتقدین جدید، ارسطویی‌ها، گروه نشریه پارتیزان ریویو دارای دیدگاههای مشترکی هستند؛ چنانکه همهٔ آنان معتقدند که نویسندگان می‌نویسند تا عقاید و عواطف خویش را بیان دارند و یا شیوهٔ زیست انسان و ارزشهایی را که با آنها زندگی می‌کنند، موضوعات اساسی و مورد علاقهٔ نویسندگان و خوانندگان است، و یا ادبیات بیانگر بینش درونی انسان و واکنشی در قبال شرایط بیرونی است و دقیقاً به همین جهت است که ما ادبیات را مطالعه می‌کنیم و می‌آموزیم و بدان می‌اندیشیم. درحالی که تأکیداتی که در نقد وجود دارد از منتقدی تا منتقد دیگر تفاوت می‌کند، می‌توان موارد آن را در نقد امروز به طور مشخصی مشاهده کرد:

۱. فرم رمان ـ سبک و ساخت و تکنیکهای روایتی ـ بیانگر ارزش نظام است. به سخن دیگر، فرم و صورت، معنای مضمون را کشف می‌کند.

۲. یک اثر ادبی از یک سوی کوشش خلاقهٔ نویسنده است و از دیگر سوی زمینه‌ای تاریخی دارد. فهم فرایند تقلید دنیای خارجی، بینشی به ما می‌بخشد که به پرداخت هنری و معنای اثر پی ببریم.

۳. یک اثر ادبی، دنیایی را تقلید می‌کند که مقدم بر متن است و منتقد باید آن دنیا را کشف و فهم کند، نخست از طریق

تجزیه و تحلیل صوری متن، هر چند شناخت متن تاریخی و نویسنده نیز غالباً از اهمیت زیادی برخوردار است. نقد اومانیستی بر این باور است که یک مفهوم اساسی و محوری وجود دارد، کانونی که می‌توان به آن نزدیک شد و گهگاه با مطالعهٔ مستمر به آن دست یافت. هدف آن است که بازیافته شود که نویسنده به مخاطب از پیش فرض کردهٔ خود چه می‌خواهد بگویدواو نیز چه چیز را می‌خواهد به ما بازگوید. تفسیر متن به بهترین وجهی ـ تفسیری که آگاهانه و روشن و فراگیر و مفهوم باشد ـ می‌تواند این هدف را بازشناساند.

۴. رفتار انسانی در بیشتر آثار جنبهٔ محوری و مرکزی دارد و باید در مرکز تحلیل قرار گیرد، بالاخص این منتقدان عمدتاً به این امر تعلق خاطر دارند که مردم چگونه و چرا این گونه رفتار می‌کنند؟ چه می‌کنند؟ چه آرزویی دارند؟ از چه در هراسند؟ چرا محرومند و چه نیازی دارند؟ اگر چه شیوه‌های شخصیت پردازی متفاوت است، روان شناسی و اخلاقیات شخصیتها باید شناخته شود وبا آنان چنان برخورد شود که گویی انسانهای واقعی هستند. شناخت فهم دیگران که همانند ما هستند، به خودشناسی ما کمک می‌کند.

۵. فراگیری دیدگاه رمان، چه در سطح و چه در عمق، معیاری برای ارزیابی کیفیت اثر است.

نقد اومانیستی انگلیسی ـ آمریکایی پافشاری شالوده شکنی را بر اختیاری و آزاد بودن «نشانه‌ها» در مفهومی که در نقد ادبی مطرح است مورد تردید قرار می‌دهد. این نقد بر این اصل استوار است که در شرایطی خاص، خوانندگان همان دریافتی را از نشانه‌ها دارند که نویسنده داشته است، و در نتیجه واکنشی تقریباً مشابه نشان می‌دهد. بدیهی است هر چند خوانندگان سابقهٔ فرهنگی مشترکتری با نویسنده داشته باشند، مشارکت بیشتری در تجربیات او دارند و در نتیجه نشانه‌هایی که نویسنده به کار می‌گیرد و کمتر برای خواننده اختیاری و آزاد تلقی می‌شود. خوانندگانی که رمانها و آثار انتقاد شدهٔ واحدی را خوانده‌اند، در شناخت و درک نشانه‌هایی که مورد بحث است به وحدت نظر نزدیکتر شوند. در نتیجه، اختیاری بودن نشانه‌ها امری مطلق نیست، بلکه بیشتر منوط است به تجربهٔ خواننده و مقصود نویسنده و البته شرایط تاریخی که برخی نشانه‌ها را به مراتب دورتر از خوانندگان اصلی کتاب در ذهن خواننده می‌نشاند. برای مثال کنراد انتظار داشته که خوانندگان معاصر کتاب شریک مخفی قوانین دریایی بریتانیای آن روز را بهتر درک کنند، او نمی‌توانسته از آنان انتظار داشته باشد که به خلاف خوانندگان امروزی نسبت به «لگات» با تسامح برخورد کنند یا در قضاوت دربارهٔ ناخدایی بی‌اعتنا باشند که به یک قاتل فراری پناه داده است. همچنین نباید از ما انتظار داشته باشند، همچون مارلو با خواندن لرد جیم که ضمن آن جیم مسافران و خدمهٔ کشتی را ترک می‌کند، به هیجان آییم.

آیا ما به اومانیسم تجدید نظر یافته‌ای ـ بی‌آنکه تأکید خویش را بر امور متعارفی چون معانی و بیان و بلاغت کلام و دقت نظر در مورد شیوه‌های روایی رها سازیم ـ نیاز نداریم که توجه خود را معطوف به مضمون و مقصود و تشخص ادبیات تحلیلی سازد؟ به جای آنکه از ادبیات به عنوان ابزاری برای تعمق در باب مضامین متن در نشانه شناسی و مارکسیسم یا شالوده شکنی بهره گیریم، این اومانیسم جدید خود جوهر اصلی دنیای خیالی اثر را به ما باز می‌شناساند. بی‌تردید این روش به بهترین توجهی در نقد آثار اخیر نقد ادبی فمینستی از جمله اثر شوالتر (۱۹۷۷) و نیز گیلبرت و گوبار (۱۹۷۹) به کار رفته است. این نوع نقد درحالی که همچنان بر تفسیر آثار ادبی تأکید دارد ـ نقد اومانیستی تجدید نظر یافته‌ای است ـ من آن را فرمالیسم اومانیستی می‌خوانم؛ چراکه مفاهیم را در این قلمرو که چگونه زمان باید نوشته شود و چگونه خوانندگان باید پاسخ گویند، توسعه می‌بخشد.

تصور من چنین است که این اومانیسم بی‌آنکه اضطرابی بیافریند می‌پرسد:

«بر شخصیتهای داستان در یک دنیای خیالی چه می‌گذرد؟»

«ماهیت و جوهر آن آوایی که به ما سخن می‌گوید چیست؟ و بالاخص دیدگاهها و ارزشها و احساسات نویسنده کدام است و چگونه هنرمند آن دیدگاه و ارزشها و احساسات را منتقل می‌کند؟»

«رابطهٔ فرم و از جمله ساخت (بالاخص آغاز و پایان داستان) شیوه روایت، الگوهای زبانی بامعنا چیست؟ چگونه دنیای خیالی نویسنده از دنیای واقعی و تاریخی‌ای که او در آن زندگی می‌کند اثر می‌پذیرد؟»

از آنجا که نقد اومانیستی بر این پایگاه استوار است که متن اثر انسانی برای خوانندگانی است که انسان هستند، و در باب موضوعات مربوط به انسان بنابراین، توجه و تعلق نقد اومانیستی معطوف است بر این نکته که چگونه و چرا مردم زندگی می‌کنند، می‌اندیشند، می‌نویسند و عمل می‌کنند.

□

پانوشتها:

1. Henry James
2. Blake Mur
3. Flaubert
4. James E. Miller
5. *The Art of Fiction*
6. Walter Besant
7. Lubbock
8. *The craft of Fiction*
9. Warren Beach
10. *Aspects of the Novel*
11. E. M. Forster
12. Horace
13. Blake
14. Shelley
15. Poter
16. Yeats
17. F. R. Leavis
18. Dorothy Van Ghent
19. *English Novel Form And Function*
20. Trilling
21. *Mimeses*
22. Erich Aurback
23. George Lukas
24. Vico
25. Prodesse
26. Delecter
27. Caroline Gordon
28. Alen Tate
29. Frank Kermode
30. *The sense of An English: Studies In The Theory of Fiction*
31. J. Hillis Miller