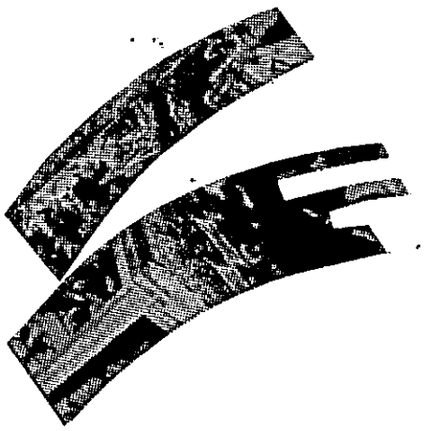

جهت گیری تئوری های نقد

نوشته: ام. اچ. ایبرامز
ترجمهٔ علی حسین قاسمی

قسمت چهارم

جهت گیری پراگماتیستی، با متوجه نمودن هدف هنرمند و وجه مشخصهٔ اثر به سوی طبیعت، نیازها، و سرچشمه های لذت در مخاطبان، بخش اعظم و قابل توجه نقد از زمان هوراس تا قرن هیجدهم را شامل می شود. بنابراین چه با توجه به دوام آن یا تعداد پیروان این شیوه، دیدگاه پراگماتیستی در نگاه کلی، روش زیبایی شناختی عمدهٔ جهان غرب بوده است. اما عناصر انحلال و تجزیه این شیوهٔ نیز جز «ذاتی آن بودند. فن خطابه دوران باستان علاوه بر تأکید بر متاثر ساختن مخاطبان، توجه ویژه اش را (از آنجا که مقصود اصلی اش آموزش خطیب بود) بر تواناییها و فعالیتهای خود گوینده ـ «طبیعت» یا استعداد و قوای ذاتی او در تمایز از فرهنگ و هنر او و نیز پر روند ابتکار، حالت و بیان به کار گرفته شده در خطابهٔ او اختصاص داده بـــود.[1] در جریان زمان، و بویژه پس از نشر آثار روانشناختی «بزو لاک» در سدهٔ هفدهم، توجه فزاینده ای به ساخت ذهنی شاعر، کیفیت و میزان «نبوغ» وی، و نقش استعدادهای ذاتی او در کار تألیف معطوف شد. در بخش عمده ای از سدهٔ هجدهم، قوهٔ ابتکار و تخیل شاعر از حیث مواد مورد استفاده ـ ایده ها و «ایماژ» ها به جهان خارج و نمونه های ادبی که شاعر بایستی از آنها تقلید می کرد، بستگی کامل داشت؛ حال ان که تأکید مداومی که بر نیاز شاعر و به داوری و به هنر جانشین ذهنی او به تبع از نیازهای مخاطبان تهذیب یافته ـ نهاده می شد او را صریحاً در برابر مخاطبانی که برای لذت رساندن به آنان از توان خلاقه خود بهره می گرفت ،مسؤل می شناخت. با این حال به تدریج این تاکید به بهای چشم پوشی از ویژگی های متضاد اثر هنری یعنی داوری، یادگیری، و قید و بندهای ساختگی، بیشتر و بیشتر بر نبوغ ذاتی، تخیل خلاق، و جوشش درونی شاعر نهاده شد. در نتیجه، مخاطبان تدریجاً پشت صحنه عقب نشستند و نقش خود را بعنوان علت عمده و حتی هدف و معیار هنر، به خود شاعر و به نیروهای ذهنی و نیازهای عاطفی او دادند. از این حال پیشرفتهای دیگر، که بعداً فرصتی خواهیم داشت تا درباره اش سخن بگوییم، نیز به جابجایی کانون نگرش انتقادی از مخاطب به هنرمند، و در نتیجه به رواج جهتگیری تازه ی در تئوری هنر کمک کرد.

تئوریهای اکسپرسیو[2]

«وردزورث» در مقدمه کتاب خود «ترانه های تغزلی»[3] درسال ۱۸۰۰ گفت: «شعر طغیان خود جوش احساسات نیرومند است.» این قاعده به قدری مورد پذیرش وی بودکه درهمان مقاله دوبار از آن بهره گرفت و نظریهٔ خویش دربارهٔ موضوعات مناسب، زبان، تأثیرات، و ارزش شعر بر چنین پایه ای بنیاد نهاد. تقریباً همهٔ منتقدین بزرگ نسل رمانتیک انگلیسی به بیان عبارات کلیدی یا تعریف هایی پرداختند که نشان دهندهٔ یک صف بندی موازی در توجه از اثر به سوی شاعر بود. شعر عبارت است از سر ریز، ابراز، یا فرافکنی اندیشه و احساسات شاعر یا اینکه (بنابر قاعدهٔ مهم دیگر) شعر عبارت است از فرایندی تخیلی که ایماژها، اندیشه ها و احساسات شاعر را بیان و باهم ترکیب می کند. این شیوهٔ تفکر را که به موجب آن خود هنرمند هم در خلق اثر هنری و هم درمعیار داوری این اثر، عنصر عمده به شمار می آید) نظریهٔ بیان گرا می نامم.

تعیین تاریخی که در آن، این دیدگاه بر تئوری نقد غالب شد، همچون تعیین زمان تغییر رنگ پرتقال از سبز به طیفی از رنگ زرد، یک قرارداد است. همانگونه که خواهیم دید، نخستین بروز جهتگیری بیانگرانه را، هر چند که از نظر تاریخی منفرد و از نظر گسترهٔ نگرش محدود بود، در بحث «لانگینوس»[4] دربارهٔ شیوه برین، آنجا که منبع اصلی آن را در اندیشه و عواطف گوینده می جوید، می یابیم؛ و در تحلیل کوتاه لیکن ازشعر، با تعبیر وابستگی آن به خیال و «تطبیق جلوه های اشیا با امیال ذهن» این جهتگیری به شکلی دیگر تکرار می شود. آشکار خواهد شد که حتی نظریهٔ «وردزورث» ریشهٔ بسیار عمیق تری در قالب سنتی علائق و تأکیدات دارد و ازاین رو، نظریه های پیروان وی در دههٔ ۱۸۳۰ از نظریه های خود او تندرو تر است. درهر حال، سال ۱۸۰۰ یک نقطهٔ عطف ، و مقدمهٔ «وردزورث» سند مناسبی است که با آن می توان جانشینی نگرش تقلیدگرا و عمل گرا با نگرش بیان گرا به هنر در منظور نقد انگلیسی را با آن مشخص کرد.

به بیان عام، گرایش کانونی تئوری بیانگرا را می توان بدینگونه خلاصه کرد: اثر هنری اساساً یعنی ظاهر کردن باطن، که نتیجهٔ یک فرایند خلاق است که با انگیزش احساس به کار می افتد و به بیان محصول ترکیب شده ای از دریافت ها ، اندیشه ها، و احساسات شاعر می پردازد. پس منبع و مادهٔ اولیهٔ یک شعر ویژگی ها و کنش های ذهنی خود شاعر است؛ یا اگر این مادهٔ اولیه حالات جهان خارج باشد، تنها آن ابعادی است که از راه احساسات و عملیات ذهنی شاعر از شکل واقعیت به شعر تغییر و تبدیل یافته است.(به نوشهٔ «وردزورث»: «پس شعر ... از همانجا که باید، از روح انسان، روانه می شود و به انتقال انرژی خلاقهٔ خود به ایماژهای جهان ظاهرمی پردازد.»[5] برترین موجب شعر نه آنگونه که ارسطو می گوید دلیل قراردادی است که پیش از هر چیز با تقلید از کیفیات و

کنش های انسانی تعیین شده باشد؛ و نه دلیل نمایی، و تأثیر مورد انتظار بر مخاطبان، دربارور نقد نئوکلاسیک؛ بلکه دلیلی است کارآمد – انگیزش درونی شاعر در اثر احساسات و خواسته هایی که می خواهند ابراز شوند، یا جبر وجودی تخیل «خلاق» که، همچون خدای جهان آفرین، دارای منبع درونی حرکتی است. گرایش این جهتگیری به درجه بندی هنرها به پایهٔ توان پاسخگویی ابزار بیانی هر یک در توصیف تحریف نشدهٔ احساسات یا نیروهای هنرمند، و به طبقه بندی گونه های یک هنر، و ارزیابی مصادیق آن ها برپایهٔ کیفیات یا حالات ذهنی است که این مصادیق بر آن اشاره دارند. از عناصری که یک شعر را تشکیل می دهند، عنصر بیان، بویژه استعارات، نقش اساسی می یابد؛ و پرسش همگانی این است که آیا این ها بروز طبیعی عواطف و تخیلات است یا تقلید آگاهانه از قراردادهای شعری. نخستین آزمایشی که هر شعر باید از سربگذراند دیگر این نیست که «آیا به طبیعت وفادار است؟ »یا« آیا با خواست های بهترین داوران با کلیت نوع انسان تناسب دارد؟» بلکه محک خوردن بامعیاری است که رو به جانبی دیگر دارد؛ یعنی، «آیا صادق است؟ آیا اصیل است؟ آیا با مقصود، احساس، و حالت ذهنی واقعی شاعر در هنگام تصنیف اثر انطباق دارد؟» دراینجاست که اثر هنری دیگر در وهلهٔ اول بازتاب – واقعی یا اصلاح شده – طبیعت شمرده نمی شود؛ آینه ای که در برابر طبیعت گرفته شده با شفافیت تمام، شناخت ذهن و قلب خود شاعر را برای خواننده امکانپذیر می سازد. بهره برداری از ادبیات بعنوان نمایه شخصیت، ابتدا در اوایل قرن نوزدهم خود را نشان داد؛ و این، پیامد گریز ناپذیر نگرش بیان گر است.»

منابع، جزئیات، و نتایج تاریخی این جهتگیری تازهٔ نقد، در شکل های گوناگون آن، هدف اصلی این کتاب در بخش های آتی خواهد بود. اکنون که هنوز پاره ای از اصول اولیه در ذهن حضوری تازه دارند، بگذارید اشاره ای کنم به اینکه بر سر عناصر برجستهٔ شیوهٔ مرسوم نقد در «شعر چیست؟ » و «دوگونه شعرش»، دومقاله ای که در سال ۱۸۳۳ به وسیلهٔ «جان استوارت میل» نوشته شد، چه آمد. میل تاحد بسیاری بر مقدمهٔ «وردزورث» بر «ترانه های تغزلی» تکیه کرد، اما در فاصلهٔ این سی سال، تئوری بیان گرا از دل شبکهٔ شرایطی «وردزورث»با دقت تمام برایش تدارک دیده بود، شکل گرفته و بیرون آمده بود، و تقدیری راکه سیر زمان برایش رقم زده بود ،دنبال می کرد. این پرسش که «شعر چیست؟منطق «میل» در پاسخ بهش نه همچون پاسخ «باتو»[7] صرفاً هندسی، و نه مانند پاسخ «ریچارد هرو»[8] خشک و رسمی است؛ با این حال تئوری او نیز بستگی کامل به یک قاعدهٔ اساسی دارد. زیرا ادعاهای تجربی[9] میل هر چه باشد، فرض اولیهٔ او دربارهٔ ماهیت بنیادین شعر همچنان – اگر چه به شکلی خاموش – در گزینش، درک، و آرایش واقعیاتی که باید تشریح شوند مؤثر است.

بنیاد نظری تئوری «میل» از این قرار است: شعر «بیان یا بازار احساس» است.[10] بررسی داده های زیبایی شناسی ما را از این نقطهٔ آغازین به تغییرات جدی زیردراصلی ترین امورعادی سنت انتقاد می رساند:

۱ .گونه های شعری. میل، صف بندی نئوکلاسیک از گونه های شعری را از نو تفسیر و وارونه کرد. شعر تغزلی بعنوان ناب ترین شکل بیان احساس «ازهر بیان دیگر، از نظر وضوح و ویژگی، شعری تر است ...» شکل های دیگر همگی با عناصر غیر شعری، چه توصیفی، تربیتی، یا داستانی، که تنها بعنوان بسترهای مناسبی برای ابراز شاعرانه احساس یا به وسیلهٔ شاعر یا به وسیلهٔ یکی از شخصیت های ابداعی او به کار گرفته می شوند، در آمیخته اند. در نظر ارسطو تراژدی عالی ترین شکل شعر است و طرح داستانی آن که نمایانگر کنشی است که مورد تقلید قرار می گیرد «جان» تراژدی به شمار می آید؛ در حالی که اکثر منتقدین نئوکلاسیک همداستان بوده اند که حماسه وتراژدی، چه با اهمیت موضوع مورد قضاوت قرارگیرند و چه با اهمیت تأثیراتی که برجای می گذارند، دو سلطان سرآمد شکل های شعری اند. توجه به اینکه طرح داستانی در نظر میل به مصیبتی گریز ناپذیر بدل می شود، نمایانگر تحول در هنجارهای انتقادی است. یک شعر حماسی «تا آنجا که حماسه (به عبارت دیگر، داستان) است ... ابداًشعر نیست» بلکه تنها چارچوب مناسبی برای بزرگ ترین انواع قطعات اصیل شعری است؛ حال آنکه علاقه به داستان و طرح داستانی «تنها بعنوان داستان» وجه مشخصهٔ صحنه های خام مربوط به جامعه، کودکان، و «کم مایه ترین و پوچ ترین» افراد متمدن است.[11] درهنرهای دیگر نیز وضع به همین قراراست؛ درموسیقی، نقاشی، پیکرتراشی، و معماری هم «میل» میان آن که «توصیف یا تقلید ساده » است با آن که «به بیان احساس انسانی می پردازد» و در نتیجه شعر به شمار می آید تمایز قائل می شود.[12]

۲ـ جوشش خود به خودی بعنوان معیار «میل» این فرض قابل احترام راکه استعداد عاطفی انسان ذاتی، اما آگاهی ومهارت او – هنر او – اکتسابی است، می پذیرد. براین اساس، شاعران را در دو دسته ازهم متمایز می کند: شاعرانی که شاعرزاده می شوند و شاعرانی که شاعر می شوند، یا آنان که «ذاتا» شاعرند، و آنان که «پرورش» شاعری می یابند. شعر ذاتی را می توان تعریف کرد، زیرا «خود، همان احساس است که اندیشه را تنها به مثابه ابزار بیانی خود به خدمت گرفته است»؛ در سوی دیگر، شعر زاییدهٔ از «یک ذهن پرورده ولی ذاتاً غیر شاعرانه» ، با «هدفی مشخص» نوشته می شود و اندیشه، هر چند که با «هاله ای از احساس» احاطه شده باشد، همچنان مقصد آشکار این شعر است. پس شعر ذاتی عبارت است از «شعر درمفهومی بسیار برتر از انواع دیگر شعر؛ زیرا... آنچه به وجود آورندهٔ شعر است – یعنی احساس انسانی – بسیار بیشتر از شعر پرورده وارد این نوع شعر می شود.» درمیان متأخران ، «شلی»[13] نمونهٔ شاعران ذاتی و «وردزورث» نمونهٔ شاعران پرورده است؛ و شگفت اینکه میل ناخودآگاهانه معیار ابداعی خود «وردزورث» یعنی «غلیان خودجوش احساس» را علیه مبتکر آن به کار می گیرد. شعر «وردزورث» «حتی در ظاهر نیز از نظر خود جوش بودن دچار کاستی است: این چاه هرگز آنقدر پر نیست که سرریز کند.»[13]

۳ـ جهان بیرون. یک فراوردهٔ ادبی تا انجا که تنها به تقلید اشیا بپردازد، ابداً شعر نیست. درنتیجه، ارجاع شعر به جهان بیرون از تئوری میل رخت بر می بندد، مگر تا آنجا که اشیاء مناسب را بتوان بمثابه محرک یا «بستری برای خلق شعر» به خدمت گرفت، و در آن صورت، «شعر درخود آن شیء نیست»، بلکه«درحالتی از ذهن» است که در طی آن بدان شیء اندیشه کرده است. زمانی که شاعر، شیری را وصف می کند «ظاهراًشیر را، ولی واقعاً حالت هیجان مشاهده کننده را توصیف می کند»، و شعر باید نه به شیء، بلکه به «عاطفهٔ انسانی» وفادار باشد.[15] این اشیای بریده شده از جهان خارج ، که شعر بر آن ها دلالت می کرد حالا دیگر چیزی بیش از بیان معادل و برابر نهاده – بیش از یک نماد بسط یافته و بروز یافته – برای حالت ذهنی و درونی شاعر به شمار نمی آمدند. به گفته «میل» – در

تعبیری که بیشتر از گفته های «تی. ای. هلم»[16] اظهار شد و زمینهٔ کار شیوهٔ نمادگرایان[17] از «بود لر»[18] گرفته تا «تی. اس. الیوت»[19] قرار گرفت ـ شعر «درنمادهایی خود را» می گنجاند «که نزدیک ترین بازنمودهای ممکن احساس به همان شکلی است که در قالب آن در ذهن شاعر حضور داشته است.»[20] «میل» در یک بررسی از نخستین اشعار «تنیسون نشوت»[21] معتقد است که آنها «رنگ آمیزی صحنه ها، در عالی ترین مفهوم این کلام» توفیق می یابد؛ واین «تنها نیروی وتقلید گونه های نسبتاً بیروح از نگارش هایی که معمولاً شعر توصیفی نامیده می شوند نیست ... بلکه نیروی خلق صحنه، هماهنگ با وضعیت احساس انسانی است؛ با چنان همسازی که انگار نماد مجسم آن است، و گویی که عین آن وضعیت احساسی را، با نیرویی که هیچ چیز جزواقعیت نمی تواند برآن پیشی بگیرد، باز می خواند.»[22]

و بعنوان نشانه ای از میزان استقامت نوآوری های منتقدین رمانتیک درمقام بدیهیات پذیرفته شدهٔ منتقدین مدرن ـ حتی منتقدینی که ادعا می کنند تئوری خود دربارهٔ قواعد ضد رمانتیک را یافته اند ـ توجه کنید که همانندی میان قطعهٔ بالا و کلام معروف «تـــی. اس. الیوت» چقدر چشمگیر است:

«تنها راه بیان عاطفی در شکل هنر، یافتن یک «غایت همبسته» است؛ به بیان دیگر، مجموعه ای از چیزها، وضعیتی، زنجیره ای از رویدادها که فرمول آن عاطفهٔ خاص خواهد بود؛ چنان که وقتی واقعیات خارجی، که باید به تجربهٔ حسی محدود شود، حاصل آیند، بلافاصله آن حالت عاطفی را باعث می شوند.»[23]

پانوشت:

۱ـ نگاه کنید به تلخیص استادانهٔ نهضتهای پیچیدهٔ درون نقد نئوکلاسیک انگلیسی به وسیلهٔ آر. اس. کرین (R.S.Crane): «نقد نئوکلاسیک انگلیسی» (English neoclassical criticism)در کتاب «نقد و منتقدین» (Critics and Criticis)، صفحات ۲۸۸ ـ ۳۷۲.

2. Expressive 3. Lyrical Ballads 4. Longinus

5.Letters of william and Dorothy wordsworth: the middle years,ed.E. de selincourt (oxford, 1937).ii.705,18 January 1816.

6. John Stuart Mill: what is poetry? and the twokinds of Poetry.

7. Batteux 8. Richard Hurd 9. empirical pretensions

10. Early Essays by John stuart Mill'ed.J.W.M.Gibbs(London, 19897).P. 208

۱۱. همانجا، صفحات ۲۲۸، ۲۰۵ـ۶، ۲۱۳، ۲۰۳ـ۴ ۱۲. همانجا، صفحات ۱۷ ـ ۲۱۱

13-.Shelley

۱۴. همانجا، صفحات ۲۲۱ ـ ۲۲۲. ۱۵. همانجا، صفحات ۷ـ۲۰۶

16. T.E Hulme 17. symbolists

۱۸. (Charles Baudelair)شاعر و رساله پرداز فرانسوی ۱۸۶۷ ـ ۱۸۲۱)

۱۹. (Thomas Stearns Eliot) شاعر و منتقد بریتانیایی، متولد امریکا (۱۹۶۵ ـ ۱۸۸۸)

۲۰. همانجا، صفحات ۹ ـ ۲۰۸ مقایسه کنید با کلام هلم: «اگر این قیاس به تمامی و به معنای کامل، اصیل و واقعی باشد، لازم است که عین انحنای احساس یا آنچه می خواهید بیان کنید بیرون کشیده شود ...» («رمانتی سیسم و کلاسی سیسم» ازکتاب «تأملات» Specula-tions, London, 1936.P. 138)

۲۱. (Alfred tennyson)شاعر انگلیسی (۱۸۹۲ ـ ۱۸۵۰)

۲۲. بررسی سال ۱۸۳۵ در «مطالات نخستین» (Early Essays)صفحهٔ ۲۲۲ از «اشعار عمدتا تغزلی (Poems chiefly Lyrical-1830) و اشعار» (۱۸۳۳) از آثار تنیسون

23.Hamlet',Selected Essays 1917-32, London 1932.P. 145.

■

فراخوان مقاله نخستین هم اندیشی اخلاق مطبوعاتی روزنامه نگار مسلمان

معاونت امور مطبوعاتی و وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی در نظر دارد، نخستین هم اندیشی اخلاق مطبوعاتی روزنامه نگار مسلمان را در نیمه دوم شهریور ۷۵، به منظور نیل به اهداف ذیل برگزار نماید:

الف ـ تشریح اصول و مبانی اعتقادی و اخلاقی کارکردها و وظایف و روزنامه نگاری.

ب ـ تبیین اخلاق و مسؤولیتهای روزنامه نگاری در قالب تفکر دینی.

لذا از عموم اندیشمندان دعوت می شود مقالات خود را با توجه به عناوین ذیل حداکثر تا دهم مرداد ماه سال جاری، به نشانی دبیرخانه هم اندیشی ارسال نمایند.

عناوین مورد بحث:

الف ـ مفهوم کلی اخلاق در قلمرو جامعه و مطبوعات:

۱ ـ نظریه های (عاطفی، شناختی و رفتاری) تبیین کننده عمل اجتماعی افراد بویژه در عرصه مطبوعات.

۲ ـ حدود تأثیر اخلاق و باورهای دینی بر نگرش روزنامه نگار در مقایسه با سایر منابع.

۳ ـ مبانی دینی و اخلاقی مؤثر در گسترش و تجدید وظایف روزنامه نگاری.

۴ ـ تبیین دینی ـ اخلاقی مبانی نظری روزنامه نگاری و چگونگی ترکیب این مبانی با یکدیگر.

۵ ـ دلایل بروز و تجلی تعارض میان اخلاق و باورهای فردی با زندگی جمعی.

۶ ـ سیر تکوین وظایف و مسؤلیتهای حرفه یی روزنامه نگار درجهان و چگونگی راهیابی آن به کشورهای اسلامی.

۷ ـ رسالت روزنامه نگار مسلمان در عصر انقلاب ارتباطات.

ب ـ اصول حرفه یی روزنامه نگاری و ارتباط آن با اخلاق:

۱ ـ مبانی اخلاق حرفه روزنامه نگاری

۲ ـ رابطه اصول حقوقی و اخلاقی در حرفه روزنامه نگاری.

۳ ـ استقلال حرفه یی و تشکیلات مطبوعاتی.

۴ ـ شیوه های نهادینه کردن اخلاق دینی و جمعی در حرفه روزنامه نگاری.

۵ ـ بررسی و ارزیابی مرز میان باورها و اصول اخلاقی با مبانی حرفه یی روزنامه نگاری.

۶ ـ عوامل و موانع فرهنگی، اجماعی، سیاسی و حقوقی در روند تکوین اخلاق عملی روزنامه نگاری.

۷ ـ نحوه ورود اصول اخلاقی در قوانین مطبوعاتی و عرف روزنامه نگاری.

۸ ـ رابطه نهاد سیاسی با اخلاق مطبوعاتی.

ج ـ جامعه و جهان نو، اخلاق نوین روزنامه نگاری:

۱ ـ اثرات انقلاب اسلامی بر رویکردهای نوین در عرصه اصول حرفه یی روزنامه نگاری.

۲ ـ مسؤولیتهای جدید اخلاق روزنامه نگاری در مواجهه با عوامل مداخله گر در نقش مطبوعات (مثل غلبه عنصر شفاهی فرهنگ، شایعه، رسانه های خارجی و ...)

۳ ـ چگونگی شکل گیری فرهنگ نقاد به کمک اصول حرفه یی و اخلاق نوین روزنامه نگاری.

۴ ـ ضرورتهای اعتقادی، ارزشی و اخلاقی در عرصه روزنامه نگاری ناشی از تنوع و تکثیر رسانه یی و شکل گیری نهادهای نوین ارتباطی و اجتماعی در سطح بین الملل.

۵ ـ اثرات روند نوین سلطه گری و هجوم فرهنگی و سیاسی بر حوزه حرفه روزنامه نگاری.

چاپ مجدد فراخوان به دلیل تغییر تاریخ برگزاری هم اندیشی از نیمه اول اردیبهشت ۷۵ به نیمه دوم شهریور ماه و امکان مشارکت بیشتر علاقه مندان در این نشست علمی بوده است.

نشانی دبیرخانه: تهران، خیابان استاد مطهری، شماره ۱۱۱ مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه ها

صندوق پستی: ۱۵۸۷۵/۶۵۹۷

فاکس: ۸۷۵۴۷۴۸

تلفن: ۸۷۴۳۹۵۵ و ۸۷۳۸۵۶۲