خلسه افلاطونی نقد فارسی

بهنام بدری

پیش درآمد

افلاطون نخستین فیلسوفی است که در تاریخچه نقد ادبی سخن پراکنی می کند ، سخنانی چون الهام شاعرانه ، تقلید یا محاکات و محکومیت شعروشاعری هیچگاه از زاویه دید یک شاعر بررسی نشده است وهمچنین نظرات افلاطون در ساختار نقد ادبی در میان منتقدان زیر شاخه نقد تخییلی قرارمی گیرد دراین نوع نقد ادبی معیار سنجش شناخت میزان نزدیکی اثر با حقیقت یا چیزی است که نشان می دهد یا باید نشان دهد و این تفکر درباره چیزی که نشان می دهد برای نقد خواننده محور در باب ریالیسم ادبی جالب بوده است. با این حال در تاریخچه نقد ادبی کتاب فن شاعری ارسطو ، نخستین نمونه شیوه علمی نقد و نظریه ادبی به شمارمی رود که پیتر لامارک هم به عنوان یک فیلسوف تحلیلی ،فن شعر را نخستین نمونه فلسفه ادبیات می داند ومعتقد است که یک منتقد ادبی حتی در رمان به ظاهر شیطنت امیز شندی یا رمان های رب گریه دنبال ساختار می گردد وهیچ چیز را بیهوده یا اتفاقی یا دلبخواهی نمی داند. چرایی این ماجرا هم باز می گردد به تمایل منتقدان ادبی به جستجو وردیابی ساختاربرای پیدا کردن شکل های صوری به کمک پرداختن به زبان و یا به کمک تحلیل معنای گفته و جدا سازی ان از زبان و معنای جمله و معنای مقصود گوینده (نیت گرایان) و تمایل منتقد ادبی به پرپایی دستگاه های مفهومی از دل ساختار اثر و ردیابی کنش های تکاملی و یا روشن سازی (بیردزلی) و ارایه تفسیر یگانه (هرش)یا تفسیر ها و پرداختن به مضمون ها یا درون مایه ها و به قولی بازنمایی ها در دوتایی موضوع و مضمون و خواندن هدفمند اثر ادبی توسط منتقدان ادبی در جهت پیدا کردن ارزش ادبی به مثابه ارزش هنری دیده می شود . تفسیر ادبی مرتبط با درک و ارزیابی اثر می باشد و نه صرفا فهم آن و به این می پردازد که منابع زبانی چگونه برای تحقق هدف یا ارزشی به کاررفته است درک عمل خواندن یک منتقد ادبی مستلزم این است که ما درک کنیم که منتقد ادبی دنبال این هست که نویسنده اثر ادبی چه هنری از خود نشان داده است درحالی که در سخنان افلاطون ،شاعر صرفا یک مقلد هست و چیزی به عنوان اثر ادبی به مثابه اثر هنری ساختارمند یا تفکری ساختارمند را جع به اثر هنری دارای ساختار وجود ندارد . چون شاعر اساسا دارای خرد نیست در حالیکه ارسطو در رساله فن شاعری (بوطیقا) راجع به مفاهیمی چون تقلید (گرته برداری)، شگردها وصناعات، زبان، وحدت ها و سایرعناصر تراژدی، حماسه، و کمدی و جدال میان عقل و میل در شاعر صحبت می کند . و در مبحث انواع ادبی و مشخصات تراژدی و کمدی به واقع تنها چیزی که دیده می شود تمایل به کشف ساختار صوری تراژدی و کمدی و در مبحث پالایش روانی درباره فایده مندی ترژدی هم حرف میزند و نوع لذتی که خواننده از شعر می برد بعد ها هم که هوراس شاعر را راهنمای روح ادمیزاد معرفی کرد و در کل این جو افلاطونی ضد شاعردر روم به چالش کشیده شد .

آنچه در جریانات اکادمیک می گذرد تا به امروز همین بوده است . منتقد به عنوان یک خواننده حرفه ای است که در برابر خواننده خوب با اعصاب معمولی که دکتر جانسن از ان حرف می زند قرارمی گیرد و ان را در برابر منتقدانی قرار می دهد که نظریات ادبی اعصابشان را خراب کرده است اما منتقد کارش همیشه مطالعه ادبیات و تحلیل و تفسیرادبی بوده است و بیشتر با درون مایه ها کار داشته تا ارایه یک معنای مشخص هر چند که هرش به عنوان یک نیت گرایز افراطی دنبال تفسیر یگانه منطبق با نیت مولف است اما تفسیر گرایان کثرت گرا با توجه به ویژگیهای درون اثر و با اتکا به درون مایه ها و ساختار صوری سطوح تفسیری مختلفی راارایه می دهند و بررسی می کنند که کدام تفسیر به اثر نزدیک تراست . همانند هرش که هدف مفسر را نشان دادن خوانش مفروضی محتمل تر از خوانش های دیگر می داند و نکته قابل ذکر اینجا این است که منتقدان ادبی تمام این کار ها در یک سازمان ادبی جستجو می کنند چنانچه بیردزلی نقدهای فمنیستی و مارکسیستی را تحمیل زاید به اثر ادبی می داند و یا لامارک علاوه بر اینها حتی تحلیل های کلمه به کلمه و جمله به جمله زبان شناسانه بارت را بخشی ازنقد ادبی نمیداند چون این مسیله در برابر ردیابی ساختار صوری و پیدا کردن دستگاههای مفهومی مرتبط به هم در کنش های تکاملی متن می باشد و مفهوم ساخت گرایی پشت سر بارت را به تمسخر می گیرد و معتقد است که بارت یک انارشیست است تا یک ساختار گرا و این مسیله به خاطر اعتقاد بارت به بی نهایت معنا در یک متن می باشد و چنانچه گفته شد از منظر فلسفه ادبیات و نقد ادبی بارت نه تنها منقد ادبی نیست بلکه دقیقا در تقابل با کل ماهیت نقد ادبی قرار دارد حتی در بحث لذت های ادراکی خواندن ، که مثلا کل کار منتقد ادبی و نقد ادبی در یک قرایتی شاید بازنمایی و بر ساختن لذات درک ادبیات بوده که مبتنی بر درک و ارزیابی است و با تجربه (تجربه خواندن) و دانش (نقد ادبی) این مهارت افزایش پیدا می کند و این لذت ها اصلا نوع خوشی های لذت باورانه محض نیستند اما بارت چکار می کند تلاش می کند تا لذت های خواندن را در چهارچوب مفاهیم حسی یا شهوانی توضیح دهد و همینطور سوزان زونتاگ و نظراتی که درباره شهوت شناسی هنر دارد که البته لامارک در کتاب فلسفه ادبیات اینها را کوشش های چندان جدی برای درک عمل خواندن اثار ادبی نمی داند .

اینکه منتقدان ادبی از زمان شکل گیری نگاه تحلیلی همواره در حاشیه ادبیات قرار داشتند شاید بواسطه این است که بنیاد ادبیات بر خوانندگان معمولی بر پا می شود و به خاطرهمین هم بود که در نقد خواننده محور واکنش های شخصی مخاطب بارت دقیقا می رود سراغ خواننده معمولی مقابل خواننده حرفه ای ادبیات .منتقد ادبی به مثابه خواننده حرفه ای هیچوقت نمی تواند که بینهایت تفسیر یا معنا از یک اثرادبی داشته باشد همچین چیزی به معنی کنار گذاشتن کل نقد ادبی است همچنین حتی بیردزلی به عنوان یک ضدنیت گرا شعر را محصول عقل طراح مولف می داند .درحالیکه بارت فقط از مرگ مولف حرف میزند اما هدفش درواقع نابودی نقد ادبی و منتقد بوده چون خود مولف مفهومی که همواره حتی در نظریات ضد نیت گرایان مهم بوده است و مثلا برای الیوت همان نویسنده نبوده است ،گوینده نمایشی درون متن یا راوی بوده است.اما برای بارت مولف همان نویسنده واقعی اثر هست که یک مفهوم بورژوازی مدرن پس از سده های میانه است هر چند که برای فوکو هم در مولف چیست مولف همان نویسنده نیست اما از این سرمایه داری و تفکرات سوسیالیستی در افکار فوکو هم وجود دارد در واقع هیچ نگاه هنری به نویسنده وجود ندارد در هر صورت با مرگ مولف در نظریه ساختارگرایان اجتماعی سوسیالیست و با حذف عملی نیاتش ،مخاطب و واکنش هایش چنین ارج نهاده شد و همانند یک اسطوره پرستیده شد در حالیکه در گمان ضد نیت گرایان این مهم بود که نیات مولف در درون خود اثر نشان داده بشود و در این صورت

نیازی به حضورمولف نبود و اگر نیات مولف در درون اثر نبود هم باز نیازی به مولف نبود . بیردزلی بیشتر دنبال بحث خود ایینی اثر بود تا کنار گذاشتن کامل مولف و بابررسی ویزگیهای زبانی و ساختارصوری علاوه بر مسایل زیبایی شناسی مرسوم دنبال کشف بازنمایی گفتمانی بود که نویسنده دنبال برپایی اش در متن بود مثلا شعر وردزورث دنبال بازنمایی سرزنش انگلستان بود .این یعنی اثر هنری علاوه بر مسایل نقد ادبی در یک سطح گفتمانی با مخاطب خودش قرار دارد. درحالیکه برای بارت مولف اساسا نه هنرمند بود و نه اصلا ماهیتی جدا از حکومت وصنعت فرهنگسازی سرمایه داری بود انتخاب مفهوم خنثای متن به جای اثر ادبی از این بابت بود منظور از متن تمام متن ها است از یادداشت روزانه تا دفترچه تلفن و .. دیدگاههای مشابهی چون پس زمینه گرایان و برساخت گرایان حتی از منظرهای کلی تاریخی و اجتماعی و فرهنگی به متن نگاه می کنند اما به نظر میرسد که تلاش بارت در تمام ابعاد درجهت تخریب ادبیات نقد ادبی و مولف بود که در تفسیری غیر معمول شاید کل کاری که بارت انجام داد ریشه هایی روانشناختی از تقابل زبان شناسی با ادبیات دارد. چون کار منتقد ادبی درواقع جدا کردن اثر ادبی از متن و پیدا کردن مسایل هنری و زیبایی شناسی و ارزش ادبی در ان بود که به واسطه اینها متن معمولی را از اثر ادبی جدا می کرد و همچنین شاید به واسطه اینکه خواندن زبان شناسی به واسطه میراث دانشگاهی و مغز پیچیده خود زبان شناسان و اصطلاحات خاص و مباحث ادراکی و مفهومی چندان در برابر ادبیات لذات عالی ایجاد نمی کند و زبان شناسی چندان مورد علاقه افراد زیادی نبوده است برای همین چنین رویکردهایی نسبت به واکنش شخصی مخاطب وجود داشته است چون در سطحی از مفاهیم زبان شناسی مخاطب معمولی فکر نکنم که در کل هیچ واکنش خاصی نشان بدهد از جهت ادراک مباحث چون این مباحث بسیار تخصصی می شوند اما در ادبیات مخاطب معمولی ازاد است و ان گرفتاری اکادمیک منتقد حرفه ای را در پیدا کردن دستگاههای مفهومی ندارد و یا تفسیر های تحمیل شده و تحریف شده و کلا یک چیز دیگر شده را می پذیرد یا برای خودش یک تفسیر می سازد که از یک بابت هایی چندان اهمیتی ندارد و کاری به مسیله لذات ادراکی که نقد ادبی از ان حرف می زند ندارد و همان لذت ها هم بارت به شهوات فروکاسته است. چون مخاطب معمولی پشتوانه اکادمیک خواننده حرفه ای را ندارد هر چیزی را به اسم تفسیر می پذیرد یا تفسیر می کند خودش اما در زبان شناسی و در نقد ادبی مخاطب معمولی چنین اجازه برداشت های شخصی خود را ندارد و همین مسیله است که واکنش شخصی تا این اندازه در نقد خواننده محور مهم می شود برای نمایش افراط گرایانه ای از مناقشات موجود در نقد ادبی . نقد خواننده محور هیچ درک ادبی ندارد حتی در حد و اندازه های درک ادبی مخاطب معمولی که دکتر جانسن از ان حرف می زند و بر تاریخ نقد ساختار گرا ارسطویی هیچ کاری ندارد اصلا بخشی از نقد ادبی به حساب نمی اید چنانچه نقد روانشناختی جامعه شناختی مارکسیستی و فمنیستی نقد ادبی نیست یعنی از سیستم ساختارمند اکادمیک استفاده نمی کند .

در واقع منتقد ادبی پساساختارگرا هیچوقت وجود نداشته است با اینکه خیلی ها دوست دارند که نقد بعد از دهه هفتاد را بگویند نقد پساساختارگرایی کسی که فکر می کند نقد خودش یکجور هنر هست از سطح پایه اثر و سطح اول نقد و سطح دوم فلسفه ادبیات و انتظاراتی که از این سطوح وجود دارد بی خبر است در واقع نقد در هر دوران تا این اندازه اهمیت دارد که عده ای اثار ادبی را محصول نقد می دانند و پر بیراه هم نمی گویند نه بارت و نه فوکو هیچکدام هیچ تفاوتی بین ادبیات با یادداشت های خرید یک پاریسی که کف خیابان افتاده قایل نبودند و مباحثشون را در انواع متن ها جستجو می کردند پس چرا از نقد پسا ساختارگرا به عنوان نقد ادبی حرف می زنند این مسیله ای که هیچ ارتباطی به انچه ویزیگیهای کلی نقد

ادبی از زمان ارسطو تا به امروز را در بر می گرفته است ندارد به خاطر اینکه نقد ادبی همواره به اثر ادبی و ویزگیهای درونی یک اثر ادبی کار داشته است نه به مخاطبش و واکنش های احتمالی اش هر چند که مفهوم پالایش روانی نزد ارسطو وجود داشته اما این مسیله با مفهومی که بارت از ان حرف می زند بسیار متفاوت می باشد حرف بارت این است که مخاطب می تواند ترازدی اوریپید را بخواند و به جای پالایش روانی از خنده ریسه برود و چگونه ممکن است که با خواندن تراژدی یک نفر احساس کند که با یک کمدی مواجه است .

این مسیله همانقدر عجیب است که به فاصله کمتر از یک قرن شاعر پرستی رمانتیک ها جای خودش را به مرگ مولف نزد سوسیالیستها می دهد چنانچه مولف در میان لتریست ها هم فقط یک فیگور بوده است بررسی اینکه کلا چه اتفاقی در فرانسه و بخصوص در فلسفه فرانسه و مسیله نابودی سوژه دکارتی و مسیله عقل نسبی فرهنگی و برساختن الگوهای اندیشیدن افتاده که هنر بودن شعر یا هنرمند بودن شاعر زیر سوال برود هدف این مقاله نیست هر چند که شنیده ها از ان طرف حاکی از جدال و تقابل شاعران و منتقدان ادبی با پیروان سبک شناسی جنرال بوده است و این جدال ها در کل شامل واکنش هایی می شود که طرفداران شعر به مثابه هنر از خود نشان دادند در برابر واکنشهایی که طرفداران شعر به مثابه متن داشتند ، اما نقد ادبی برگرفته شده از فلسفه هنر هست و دیری نپایید که نظریات نقد خواننده محور جز در معدود خوانندگان خواننده محور باقی نماند هر چند که ماجرا همه جا یکسان نبود و در ایران کاملا داستان فرق داشت و زمینه ها و پس زمینه های رشد این مسایل مولف کشی درابعاد مختلف حتی با کارکردهای مختلف وجود داشت یک جایی که دشمنی دیرینه ای مثلا با بلاغت غرب داشت و دوست داشت که مولف را یک مفهوم بورژوایی مدرن پس از سده های میانه بداند چون به نفعش بود و همچنین ادبیات را افیون توده ها و یک چیز مربوط به عالم سرمایه داری و صنعت فرهنگسازی سرمایه داری مفاهیمی که در خود عالم سیاست منتقدین بسیار زیادی دارد .

اما ایا مغز ساختاردوست و ساختارگرای یک منتقد ادبی از زمان ارسطو تا زمان انتشار نقد خواننده محور می توانست برداشت های دقیقی از حرفهای سوسیالیست ها یا حتی خود بارت داشته باشد و در ان صورت چگونه ؟ یک منتقد ادبی هیچوقت قادر به ترک پیدا کردن ارزش ادبی و اذت های ادراکی با مراجعه به ساختار صوری یک اثر و تفسیر درون مایه ها نیست و تا زمانی که لذات ادراکی عالی برای پیدا کردن یک ساختار در یک اثر ادبی وجود دارد هیچوقت نمی رود سراغ کتابهایی که نوع برخورد ادبی معمولا درباره انها وجود ندارد یعنی اصلا زمینه کار یک منتقد ادبی مشخص می باشد و یک منتقد هیچوقت چپ یا راست نیست بلکه چنین ساختاری را فاقد بررسی های ادراکی ادبی و جزییات و ویزگیهای درونی لازم می داند پس ذهن منتقد کلی انگار نیست و مدام با جزییات سر و کار دارد چنانچه بیردزلی برسر جزیی نگری اصرار می ورزد اما نه به شکل بارت نقد ادبی هیچگاه صرفا دنبال پیدا کردن یک معنای کلی نبوده است تحلیل ساختار از جستجو در یافتن درون مایه ها شکل می گیرد و نه صرفا موضوع اثر و تاکید بر معنا نمی تواند توضیح بدهد که چرا خواندن اثر ادبی کاری ارزشمند است .

منتقد را به نوعی خواننده ای حرفه ای دارای ابزار های ویژه شرح و ارزیابی اثر در نظر می گیرند که همانطور که عنوان شد تمایل شدیدی به تشخیص ساختار دارد و یک ساختمان ذهنی دارد ،نقشه راهنمای این ساختمان بدون و نقص و هیچ ایرادی تمام اتاق ها را درست سر جای خودشان نشان می دهد اما با این حال بسیاری از منتقدان معتقدند که تشخیص انواع ادبی مبتنی بر مسایل فرهنگی و سرسختیهای

محلی بوده است که این مسیله شاید یکجور نگاه پس زمینه گرا برای تشخیص انواع ادبی است و این مسیله نشان می دهد که نقد ادبی همواره در یک موقعیت حاشیه ای بوده است همین که ما اصلا در ایران از افلاطون یا بارت یا فوکو یا پس زمینه گریان یا برساخت گرایان به عنوان نقد ادبی حرف می زنیم نشان دهنده وجود مسایل سیاسی بنیان برانداز در نگاه به ادبیات ونقد ادبی و مولف است .

طرح مسیله فرهنگ

سیروس شمیسا در بررسی های خود نتیجه می گیرد که تقسیم بندی غربی ها عمدتا مبتنی بر آثار ارسطو است و جنبه معنایی دارد اما تقسیم بندی انواع ادبی در ایران غالبا صوری بوده است . از اینرو از سه طبقه حماسه، غنا، و نمایش (ترازدی – کمدی) سخن به میان می آید حال آنکه در ادبیات فارسی بررسی دسته بندی آثار ادبی چنان است که به نظر می رسد (مشاهده می شود) . شمیسا اشعار فارسی را در گروههای زیر دسته بندی می کند.

1-غنایی شامل نسیب ،نشیب (تغزل)، رثاء،شکوی،اعتذار2- حماسی:شامل مفاخره ،مدح 3–هجایی: آیرونی ،وطنز 4–روایی 5–تعلیمی : حکمت و اخلاق ، شمیسا می گوید طبقه بندی نثر بیشتر ناظر به سبک می باشد و تنها مقامه می تواند یک نوع ادبی به شمار آید . در نقد ادبی انواع ادبی بر اساس موضوع و ماده طبقه بندی می شود و تفاوتهای قالبهای ادبی در این تقسیم بندی تاثیری ندارد.نوع ادبی امری معنایی است اما قالب ادبی یک امر سازه ای است که به امور صوری آثار ادبی می پردازد .

اما جدا از این نگاه به ظاهر موضوع و ماده طبقه بندی کن آن هم در تقسیم شعر هجایی که از اخلاق متداول یک منتقد هست پیش از هرچیزی یک منتقد ادبی پیش از بر هم زدن نظام مستقر موجود اول میاد به این فکر می کند که این نظام مسقر چرا وجود داشته است .

پس ما هم اول باید به چرایی فرهنگی تقسیم بندی متداول براساس قالب (صوری) بپردازیم و پس زمینه های لازم را روشن سازیم . نکته قابل ذکر اینجا است که در اینجا مسیله ساختار انتزایی افلاطونی شکل شعراز منظر نگاه مثلی افلاطونی بررسی می شود و این حکم گفته می شود که ادبیات ما یک ادبیات افلاطونی است و هنوز وارد مرحله ارسطویی نشده و تقسیم بندی های عجیب غیر کاربردی و غیر عمل گرای بلاغت فارسی در فن خطابه و مشکلات ادبیاتی دیگر به واسطه همین شکل گرفته است

نظریه مثل یا نظریه ایده ها برهان افلاطون است .مثل جمع مثال به معنی فرم ها یا شکل ها (اشکال) می باشد . مثل ها تنها اموری هستند که می توانند دانش را فراهم کنند . مثل (ایده های) غیر فیزیکی (اما مادی) ، نمودار درست ترین واقعیت هستند . جهان خارج از غار یا همان عالم مثل در تمثیل غار خیر مطلق است و اگر کسی می خواهد به اخلاقیات دست پیدا کند باید به عالم مثل راه پیدا کند . اما این چه ارتباطی به ساختار های انتزایی اثار ادبی دارد ؟ در اینجا ساختارهای انتزایی همان مثل ها هستند قالب هایی چون قصیده ، مثنوی ، غزل و حتی شکل هایی چون ترجیع بند و حتی حالتهایی چون ساقی نامه ، که یک حالت از پیش تعیین شده دارند . هر کدام ، یک مثال از یک شکل مثلی هستند که ابزارهایی برای برپایی جهان مثلی ادبیات ارمانشهری بودند. ادبیات ارمانشهری که در معماری ظاهر یک شعر دخالت می کند ،ادبیات آرمانشهری که در زبان شعر دخالت می کند و حدود توان بیانگری شاعر را تعیین می کند .

ادبیات ارمانشهری درساختار نقد ادبی به آن دسته از آثار ادبی عطف می کند که به طرح جامعه آرمانی می پردازند. هر چند که کلمه یوتوپیا به معنی هیچستان است اما به معنی مدینه فاضله ترجمه شده است .اول بار افلاطون در کتاب جمهوریت خود با توصیف جمهور ایده ال به آن اشاره کرده است . سرتوماس مور انسان گرای انگلیسی در قرن پانزدهم برای نخستین بار ادبیات ارمانشهری را به عنوان یک نوع ادبی به کار برد . (ادبیات ارمانشهری درایران در سال 1303 در رمان مجمع دیوانگان نوشته صنعتی زاده دیده می شود یازده سال پیش از تشکیل فرهنگستان اول).

توماس موردر آرمانشهر همه کوشش خود را به کارمی برد تا به آن جامعه خیالی ، سیمایی اصیل ببخشد و این کاررا با پرداخت زیاد به جزییات و حتی گذاشتن نمونه الفبایی ارمانشهر و نمونه ای از شعر ایشان انجام می دهد . این نمونه شعری در واقع همان شکل مثلی شعر است . یک جور الگوی پیش نویس شده ثابت که مشخصا متن شما با این نمونه ها مقایسه می شود . یعنی به عبارتی متن شما با این نمونه هایی که برای تقلید کردن وجود دارند مقایسه می شود . دراین تفسیر عالم مثلی از بلاغت فارسی ، فرم ها یا شکل ها یا قالب های اشعار فارسی تبدیل به یک شکل مثلی می شوند .و این اتفاقی است که برای شعر نیمایی ، شعر شاملویی، شعر دهه چهلی و شعر دهه هفتادی و .. می افتد در یک سطح عالم مثلی بمابراین ساختار انتزایی شعر چندان محدود به نقد اقلاطونی نبوده است چنانچه این ملاحظات و وسواس های بلاغت فارسی در کمتر شاعر کلاسیک یا منثور نویس کلاسیک دیده می شود تا جایی که در نثر فنی نثر به سمت شعر حرکت کرده است و یک انحطاط در نثر وجود دارد تا اواخر قاجار و یک انحطاط هم در سبک عراقی یعنی درواقع رعایت اصولی که بلاغت فارسی برساخته بوده است در بسیاری از شاعران معروف کلاسیک هم دیده نمی شود و این را کسی که ادبیات کلاسیک خوانده می داند.

نگاه ویژه ارسطو و یونان به محتوای تراژدی

فاصله ای عجیب با آگاهی در تفسیر فرم مدارازارسطو با نوشته های فن شعر وجود دارد ارسطو در فن شعر اجزای شش گانه تراژدی را اینگونه می آورد ،افسانه مضمون،سیرت ،گفتار،اندیشه ،منظرنمایش وآوازودراین میان گفتار را ارسطو چنین معنی کرده است که مراد ازآن تبیین وبیان فکربه وسیله الفاظ است . حال چگونه ممکن است که تفاوت تراژدی و کمدی به عنوان دو نوع نمایشی،با غنایی (احساسی) و حماسی (اسطوره ای) درمحتوای آنها نباشد وقتی ارسطو اجزای شش گانه تراژدی را ترسیم کرده است .نکته قابل ذکراین است که با اتکا به پیشنهاد ارسطودرباره قالب حماسه(قالب هروئیک)و برای کمدی (ایامبیک) و حماسه (وزن سداسی) نمی توان نتیجه گرفت ، ارسطو ،انواع ادبی را براساس قالب در نظر گرفته باشد .ارسطو در فن شعر اشاره می کند قالب یا وزن هروئیک و ایامبیک دراشعارقدیمی بوده است . وزن سداسی هم که ارسطو برای حماسه پیشنهاد داده ، درحماسه های کهن بوده و همین وزن سداسی در دوران لاتین حتی برای کمدی به کار رفته است.

مسیله مهمی که باید درجهان یونان قدیم مد نظرداشت،رابطه اشعاربا رقص ها و سازها با شکل گیری تمدن یونان است. آنگونه که گفته اند دردوران هومریک بیشترمتن ها حتی متن های فلاسفه پیشا

سقراطی به تقلید ازهومرنوشته شده است. نوع برخورد با وزن در قصیده پینداری دریونان قدیم به گونه ای است که دو وزنی بودن قصیده پینداری را به واسطه داشتن یک وزن برای رقصیدن می دانند واین به رابطه میان تمدن و رقص زنان بازمی گردد و نمونه هایی از این رقص ها درآثارباستانی و سفال های باقی مانده دردوران های مختلف از ابتدا دیده می شود .

هروئیک در لغت اشعاری درباره اوصاف قهرمان هاست که از قدیم بوده وصرفا پیشنهاد ارسطو نمی تواندباشد. ارسطو تراژدی را جنگ عقل و میل معرفی می کند و یکی ازارکان تفاوت ان را وجود اندیشه می داند . امورخارق العاده در حماسه و تراژدی مشترک می باشد ،اما اتفاق غیر معقولی که در تراژدی نسبت به حماسه شکل می گیرد جنگ انسان با خدایان است. در نظر ارسطو تراژدی از ان جهت با کمدی فرق دارد که در کمدی ازوزن ایامبیک که زبان استهزاء کردن بوده استفاده می شده است . کمدی امیخته با چاشنی ادا و اطوار زشت بوده وبه خاطر همین مسیله ارسطو شیفته تراژدی می شود. همانگونه که هر کسی که در جایگاه وجهان جای یک فیلسوف در مقام ارسطو باشد احتمالا دچار همین شیفتگی خواهد شد . این شیفتگی به واسطه وجود مقوله بیدار کردن عواطف انسانها و برانگیختن حس ترس و ایجاد حس شفقت و مهربانی که ارسطو اسمش را پالایش روانی می گذارد .

اما کمدی به کمک ابزارهایی که دراختیار دارد ،همچون لباس های مضحک و صورتک و خود را به هیات جانوران در آوردن و رقص ها و اوازهای کوموس ویژگیها وساختارمنحصر به فردی را برای خود ساخته است که کمدی را اجتماعی تر از ترازدی می کند، قسمتی از کمدی ، سرودهای قدیمی و داستان هایی از اساطیر،خوانده می شده که حالتهای مذهبی داشته است .ما باید این را در نظر داشته باشیم که وقتی اریستوفان به جنگ سیاستمداران عوامفریب و مستبدان دموکرات ماب می رود خود را دارای چنین پشتیبانهایی احساس می کند. پشتیبانهایی که نه تنها تراژدی نداشته است بلکه با ملحد شدن اوریپید دوران تراژدی در یونان به پایان می رسد . ملحد شدنی که اریستوفان در آن نقش داشته است .

ارسطو به واسطه اینکه قادر به تقابل با پشتیبانهای کمدی نبوده است ، آن را بدون ضرر می داند ، تصنیف های غنایی یا استاسیما یا استاسیمون در اثاراریستوفان بیشتر با روایت هایی ازاساطیر و حکایت های تاریخی قدیمی سرو کار دارد .اما برخورد ارسطو با کمدی به این صورت بوده که اندیشه موجود در کمدی رااندیشه ای تخیلی می داند و کمدی فقط تقلید اطوار و اخلاق زشت می باشد که این دیگر نقد ادبی نیست بلکه همان نگاه افلاطونی و مثلی به کمدی است که برای نویسنده سوژه یا روان یا لوگوسی در نظر نمی گیرد .

در حالیکه ما ارسطو را اولین نظریه پرداز ادبی می دانیم که خود اریستوفان کتابی دارد به نام کتاب قورباغه ها که می گویند می توان ان را نخستین نقد ادبی جهان قلمداد کرد که بر ضد اوریپید نوشته شده است واو را کینه توزانه دوره گرد معرفی کرده در حالیکه اوریپید از خاندانی بزرگ بوده است .اما حمله ناجوانمردانه او درباره مسایل الحادی ، حمله کمدی به یکی از سه تراژدی نویس قدیم یونان است ان هم اوریپیدی که خدایان را باعث وجودی بدی و زشتی می دانسته است و همین حمله احتمالا باعث جایگزینی کمدی به جای تراژدی در جشن ها می شود اتفاقی که باعث پایان تراژدی نویسی یونان می شود . برای ارسطو ،شکست قهرمان ها در کمدی ، بیشتر جنبه شادی اور دارد و کمدی اطوار شرم اوری است که موجب ریشخند و استهزاء می شود ، اما شکست قهرمان ها در تراژدی متفاوت است .

نتیجه گیری این مباحث در کنار هم این می شود که آن چیزی که باعث پایان تراژدی شد در واقع محتوای تراژدی بوده است یعنی آن چیزی که در برگیرنده تمام مطالب موجود در متن است .از طرف دیگر کار ارسطو در برابر نگاه افلاطون به شاعرها که در جهان مثلی خودش شاعران را فاقد عقل می دید اساسا این بوده که با اوردن و دیدن اندیشه در تراژدی شاعران را صاحب عقل کند و از جنگ بین عقل و میل حرف می زند .

نظریه ادبی و فن شعر از این جهت دربرابر افلاطون قرارمی گیرد ،شاید فن شعر را ارسطو به خاطراین نوشته است که اندیشه و محتوا و پالایش روانی را در ترازدی ترسیم کند . پس چطور ما می توانیم بگوییم که ارسطو اساسا انواع ادبی را بر اساس فرم یا قالب یا وزن انتخاب کرده است ، وقتی فرم تراژدی و حماسه یکی بوده است وهردواوصاف قهرمان ها بوده وهردوبروزن هروئیک نوشته شده است .

جنگ میان انسان و خدا درتراژدی همان چیزی است که ارسطو احساس می کند که احتمالا درجهان مثلی نبوده است ودر جهان مثلی به گمان ارسطو شاید رابطه انسان و خدایان متفاوت بوده است. این سراغاز پیدایش شاعراست در واقع شاعر جایی میان جنگ عقل و میل قرار گرفته است . ارسطو منشا این جنگ را با استفاده از تضاد عقل و میل ، به نوعی زمینی می کند و انسان زمینی به نوعی در تراژدی است که اجازه حرف زدن پیدا می کند. در جهان پیدایی خدایان یونانی انسانها بازیچه دست خدایان هستند، چنین جهان بینی اساسا اجازه شکل گیری و پیدایش تراژدی را می دهد .

بیان مسیله

چرا نگاه به انواع ادبی یک نگاه ارمانشهری قالب مداربوده است ؟ آیا این نگاه آرمانشهری در انتخاب نقد خواننده محور (ازمیان دیگر جریانهای نقد در قرن بیستم) بی تاثیر بوده است ؟.

نقد خواننده محور، تنها نقدی بوده که از اصطلاح غیر شخصی و واکنش شخصی مخاطب نسبت به متن حرف زده است وانتخاب این جریان به واسطه اهمیت ویژه ای است که برای واکنش و انتظارات مخاطب قایل می شود یعنی در این نقد خود متن و زبان حتی خودکفا نیست . اگر ما فرض را بر این بگذاریم که طبع ایرانی از شعر به همین صورت ارمانشهری بوده است باید این مسیله را بررسی کنیم که ارمانشهر موسیقیایی بوده است. یا طبع ایرانی دنبال بر ساختن ارمانشهری در زبان بوده است . از این زاویه و از چنین جایگاهی که طبع ایرانی را موسیقیایی در نظر بگیریم ، می توانیم به نگاهی دوباره به خطاب به پروانه ها وآن چرخش نابهنگام از اسماعیل تا دف برسیم . که چگونه شاعر ایرانی همواره به سوی طبع آرمانی موسیقیایی مردم حرکت کرده است و این اتفاقی است که پیشتر سبب ساز پیدایش زبان اوراد گونه افرادی چون هوشنگ ایرانی بوده است .

نگاه ویژه به زبان شاعرانه در قرن چهاردهم

وقتی رد پای سوژه ایرانی را در جهان بینی ایرانی و عقل فرهنگی ایرانی دنبال کنیم به یک نگاه موسیقیایی نسبت به شعر می رسیم تا یک نگاه زبانی یا معنایی . به نظر می رسد که مسیله زبان شاعرانه در قرن چهاردهم با یک نگاه به فرمالیسم روس پیوند خورده است و این پیوند به شکل استفاده از انواع اشنایی زدایی بوده است مثلا در اشعارغلامحسین غریب یا فیروز ناجی یا فروغ فرخزاد اما به مرور زمان یکجور مسیله تلفیقی را با موسیقی شکل دادند که ورژنی جدید از ادبیات ارمانشهری به وجود اورده است . برای عبور از این ارمانگرایی زبانی و موسیقیایی ، برای رسیدن به سبک شناسی ادبی راه بسیار طولانی درپیش است اگر هدف از خواندن یک اثر ادبی کشف این باشد که چرا اثری ارزش توجه مداوم خواندن دقیق و دوباره خوانی را دارد راهی به جز تحلیل ساختار درونی اثر وجود ندارد تاکید بیش از اندازه بر معنا موجب تمایز ساختگی میان صورت و محتوا میشود و تاکید بیش از حد بر زبان که متن را صرفا رشته ای ازجملات بدانیم مشکلاتی درمعناشناختی و سطوح دیگر شکل می دهد و منتقد ادبی تنها ادبیات را در چهارچوب زبان تعریف نمی کند بین شرح یک اثر ادبی و تحلیل صوری و تفسیرادبی تفاوتهایی وجود دارد شرح به بخش های جزیی تر اثر می پردازد شناسایی عبارات نامعمول اصطلاحی یا مشکل ساز و بررسی گستره ای از دلالت های ضمنی یا نمادها (بیردزلی) و لامارک می گوید که کار فلسفه زبان شرح اثار است و و کار شرح شبیه شناسایی ساختار صوری است اما رابطه میان معنای تک عبارت ها یا تک جمله ها و برداشت وسیع تر از کلیت اثر نگرانی هایی را مربوط به دور هرمونتیک بوجود می اورند چون برخی از قطعه های یک اثر را شاید نتوان مستقل از دیدگاهی کلی درباره ان اثر شرح داد و انتخاب زاویه دیدی که می توان به اثر نسبت داد از هر جهت اهمیت دارد بخصوص در رابطه با ارزش این زاویه دید و اینکه این زاویه دید ایا جنبه ای مهم یا محوری در اثر می باشد . در این میان مخاطب ایرانی با استفاده از عقل فرهنگی خود و انتخاب زاویه دید افراط گرایانه نسبت به موسیقی و فرم وزبان شعر درواقع بخش زیادی از شعر مدرن را بایکوت کرده است چون درمیان بحث خلاقیت/ تخیل ، شعر مدرن به هردوسمت حرکت کرده است و این یک جدال بسیار عجیبی است که اینها با توسل به منابع اکادمیکی انجام می دهند که اصلا پشتیبان انها نیست . ریچاردز دربررسی مفاهیم چهار پاره شعر درقرن بیستم (در کتاب نقد کاربردی) از چهار مفهوم محتوا احساس لحن و مقصود حرف می زند و مسیله فرم دیگر، ان حالت کلاسیک خودش را در نقد قرن بیستم ندارد ودر نقد نوین درارتباط با الگوها و ساختار های معنایی قرارمی گیرد . هدف اینجا روشن کردن بخشی از نقد ادبی است که با مسیله قالب کار نداشته است و این شاید نیمه تاریک ماجرا برای هر شاعری در ایران باشد که به چیزی به نام سبک شناسی فردی یا ادبی در گزینش زبان در انحراف از معیارها و مولفه های شخصی روانی خودش اعتقاد دارد یعنی تمام عناصری که سبک شناسی ادبی را می سازند که بر فردیت نویسنده متکی است . و همچنین در فلسفه ادبیات موسیقی شعر بخشی از شعر فقط به حساب نمیاد اما این به این معنا نیست که نقد ادبی خلاقیت های فرمی را بررسی نمی کند بلکه خلاقیت و تخیل دو مسیله ای که نقد ادبی با هم بررسی می کند اما در جهت جریان شناسی مثلا ساختار تکه تکه شده سرزمین هرز الیوت در برابر ریالیسم هست و اکسپرسیونیستی هست یعنی نقد ادبی کاری به حرفهای خود الیوت درباره شخصیت زدایی یا اشتراکات عینی احساسات در مکبث ندارد .

قرایت های صرفا فرم مدار تنها به جنبه های نمایشی اثر و انچه که اثر نشان می دهد کار دارند که فقط به شکل صوری کار دارند همیشه سعی می کنند فقط قسمتی از متون را انتخاب کنند که به دردشان می خورد اما این خلسه های فرمی بلاغت فارسی در طول دوران های مختلف باعث شده است که الگوهایی تکراری از یک قرایت عجیب و یک نقد عجیب تر شکل بگیرد که جایگاه علمی وعملی مناسبی را که طبیعتا باید داشته باشند ندارند ، برای همین منتقدان ادبیات فارسی هیچوقت اهمیت پیدا نکرده اند چون تفسیرهای عجیبی اینها ارایه دادند و می دهند.

به عنوان مثال شما کافی است فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی نوشته شده توسط خانم سیما داد را بردارید ، نگاهی به مفاهیم و اصطلاحات نقد ادبی وتاریخ نقد ادبی و بخصوص درباره اتفاقاتی که در قرن بیستم شکل گرفته است بیندازید تا به یک شکاف هستی شناسی برخورد کنید و یک جهان متناقض در جهان ژورنالیست ونقدادبی انگار که در نبود منتقد هنری ادبی زبان شناسان سعی کردند تا مفاهیم مورد علاقه خود را هر طور که می خواهند شرح دهند .

یک سری مفاهیم تکرارکننده از فرمالیسم روس آمیخته شده با نقد خواننده محور (نقد غیر شخصی) که در ساختمان نقد ادبی حکم چند اتاق متفاوت را دارند . نقد خواننده محور مثل فرمالیست ها به زبان کار ندارد و مانند فرمالیستها اصلا ادبیات را یک گفتمان بالاتر از گفتمان عادی نمی داند و دنبال مفاهیمی چون اشنایی زدایی نیست با به هم امیختن و التقاطی از این دو شاخه در قرن بیستم ، به همراه تکنیک های ذهنی ، سعی می کنند تا شما رادر خلسه هیپنوتیک فرمی خود بیاورند و شما را به نداشتن منبع متهم می کنند بعد تفسیرهای کاملا بی ربط و شخصی خودشان را به شما تحویل می دهند که کمتربه همه مباحث موجود مطرح شده در دنیای نقد ادبی کار دارد و بسیار گزینشی و انحصارطلب رفتار می کنند . رویکردهای موجود در تاریخ نقد کلاسیک و نیوکلاسیک که مشخصا محل بحث نیست رویکردهای روانشناختی و روانشناختی تحلیلی هم محل بحث نیست و ما تمرکزمان را می اوریم روی رویدادهای نقد ادبی از زمان جنگ جهانی اول تا امروز می گذاریم تا زمینه بحث ذهن ساختاری منتقدان بازشود .

دهه های 1920 تا 1930 صورتگرایی روسی

دهه های 1930تا1940 نقد نمونه ازلی یا کهن الگویی

دهه های 1940 تا 1950 نقد نوین ،پدیدارشناسی ،سبک شناسی

دهه 1960 نقد ساختارگرایی ،شکلهای جدید نقد فمنیستی ، نقد خواننده محور

دهه 1970 نظریه اضطراب نفوذ ، شالوده شکنی ، تحلیل گفتمان ، شکلهایی از نقد خواننده محور ،نظریه دریافت ، نشانه شناسی ، نظریه کنش گفتاری

دهه 1980 نقد مبتنی بر منطق مکالمه ، تاریخ گرایی نوین ، مطالعات فرهنگی

از دهه 1970 مجموعه ای از رویکردهای نقد ادبی را به دلیل اشتراکاتی که دارند تحت عنوان کلی نقد پسا ساختارگرایی می نامند اما این عنوان کلی هیچوقت نمی تواند نامی باشد که یک منتقد ادبی انتخاب کند یا بپسندد .

یک سر این انحصار طلبی و التقاط ،شاید به مسایل فرهنگی ما بازمی گردد عقل التقاطی فرهنگی ما همیشه موسیقی محور و فرم مدار بوده شاید برای مثلا زمزمه کردن میراثی که از زمزمه اوراد به ما رسیده است یک سر ماجرا هم به این برمی گردد که عوامل و مسایلی در طریق کسب معرفت و آگاهی اختلال ایجاد می کنند که از نظرمن ، تنها راه حل مسیله گفتگواست . چون انتخاب نقد خواننده محور به عنوان الگوهای ثابت ذهنی برای یک نویسنده ، نتیجه ای جز نشناختن مابقی نقد ادبی و سبک شناسی ادبی ندارد و نقد خواننده محور به زعم من چندان کمکی به نویسنده نمی کند یعنی براورده کردن انتظارات مخاطب ایرانی که اگر ما مخاطب ایرانی را همان مخاطب معمولی در نظر بگیریم به معنی حذف خواننده حرفه ای یا منتقد است و با این کار به واسطه نظام مستقر اشباع شده از انواع شعر هیچ سازمانی نداریم که جریانشناسی منظمی را ارایه بدهد و در انواعی از شعر در واقع مخاطبی نداریم چون مخاطب معمولی اینجا زاده ارمانشهر می باشد و متاسفانه جریان نقد در ایران نتوانسته است که استقلالی داشته باشد یا مفاهیم خود را دقیق و درست تفسیر کند و نتیجه همه اینها این می شود که نقد ادبی نتوانسته است که مخاطب حرفه ای پرورش دهد و میان مخاطب معمولی و انتظارات زیبایی شناسی اش و انتظاراتی که یک منتقد ادبی از اثر ادبی دارد فاصله بسیار زیادی وجود دارد طوری که در نظریات پس زمینه گرایی در ایران شاید ادبیات و شعر درکل یک پدیده نوظهور باشد چه بسا که بسیاری از شاعران کلاسیک هم اول بار در قرن چهاردهم کتابهایشان بصورت عمومی چاپ شدند و از ان حالت کتابخانه درباری فاصله گرفتند به جز معدودی از شاعران که اول بار در هند و یا هلند کتابهایشان به چاپ عمومی رسیده است و در اینجا سخن از پایان شعر مثل یکجور شوخی می ماند وانتخاب نقد خواننده محوربه جای نقد ادبی هم موید همین اماتور بودن و تازه به کار بودن ادبیات در ایران می باشدو این مسیله را شما می توانید با مبحث خود ایینی بودن نقد ادبی در غرب به جز فرانسه دهه شصت مقایسه می کنید . از زمینه دیگر رواج نقد ضد نیت گرایانه به نفع خود شاعر ها هم بوده و اکثر کسانی هم که این نقد را رواج دادند اززمان برجسته سازی شاعران در کنگره سال 1325 یا سوسیالیست بودند یا شاعر از این منظر این نقد مورد استقبال چندین بعد قرار داشته است چون به گمان من بسیاری از شاعران قرن چهاردهم درصورت وجود نقد ادبی حتی مطرح نمی شدند چه برسد که کلا چنین مانند اساطیری پرستش شوند بسیاری ازاثار قادر نیستند که توضیح بدهند که چه کار هنرمندانه ای در انها شکل گرفته و چراواقعا ارزش دوباره خوانی دارند از ان طرف بسیاری از کارهای باارزش که در یک سطح جهانی حرف برای گفتن دارند فراموش شدند یا به طریقی توسط سوسیالیست ها انکار شدند اما از ان جهت که شعر مدرن نیازمند مخاطب حرفه ای و مابقی مباحث نقد ادبی در قرن بیستم بوده تمایل به نظریات سوسیالیستی ضد هنر برای منتقد و شعرو شاعر نوظهور ایرانی مثل یک جور خودزنی به حساب میاد همین که یک ترانه سرا پدر شعر مدرن باشد از هر جهت کل جریان شعر مدرن را حتی به تمسخر می گیرد .

نقد ایران از منظرنقد ادبی

آگاهی در فلسفه ذهن متفاوت است با خوداگاهی و خلسه فاصله با آگاهی است (چالمرز) و ما باید دنبال این فاصله ها باشیم، شکافی که بین بلاغت فارسی و سبک شناسی بهار از ابتدای پیدایش نقد ادبی تا قرن بیستم با بلاغت غربی وجود دارد . شامل مقایسه نظرات عجیب مطرح شده درایران و مقایسه آن با نظرات موجود در فرهنگ سیما داد و مقایسه نظرات سیما داد با نظرات فلاسفه ادبیات می شود .

الف – مقایسه میان بلاغت فارسی با بلاغت یونانی و انگلیسی تحلیلی کاری که بصورت تطبیقی تا حدودی سیما داد انجام داده است.

ب- مقایسه میان آن چه به عنوان تاریخ نقد ادبی و همه شاخه هایش در قرن بیستم مطرح است با آنچه منتقدان بارتی تصور می کنند .

ج- مقایسه میان آنچه به عنوان نقد فرم محوربا عنوان نقد نوین در قرن بیستم دوستان مطرح کردند وآن چه میان نقد محتوا محورو مسیله ساختر های معنایی در نقد نوین مطرح بوده است .

د- بررسی موقعیت ادبیات فارسی درارتباط با فاصله ای که سبک شناسی بهار با سبک شناسی ادبی دارد

نقدی بر فرهنگ سیمادادو منظرعربی فن شعر

هدف من ارایه بازخوانی هایی از خلسه های موجود در ادبیات فارسی است ، مهمترین انها بحث فرم و محتوا است چنانچه خلسه های فرمی هیچگاه دست از سر شاعران ایران بر نداشته است که همین مسیله هم باز یک مسیله فرهنگی است و با اتکا به متون باقی مانده حتی قابل تفسیر است،آنچه ما در فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی سیما داد می بینیم این است که معیارهای تعیین انواع ادبی ، نزد فرهنگهای مختلف با یکدیگر تفاوت دارند و نزد افراد مختلف در فرهنگ واحد متفاوت بوده اند و درادبیات غرب که خاستگاه مبحث انواع ادبی است در خصوص قطعیت این معیارها نمی توان به نتیجه رسید و چنین است که ارسطوو افلاطون برای انواع ادبی چنانچه گفته شد قالبهایی پیشنهاد دادند که الزام نسبت به رعایت حدود انواع ادبی تا دوره کلاسیسیسم در ادبیات انگلستان ادامه داشته اما امروزه چنین الزامی وجود ندارد.

البته من نمی دانم چرا اینطوری نوشته شده است اما رعایت حدود انواع ادبی که ارسطو گفته است در زبان لاتین شکل نگرفته و کلا یک روحیه ضد یونانی در(کاتو بزرگ) وجود داشته است که نثر نوشته است و انواع اقسام قالب ادبی مثل قصیده پینداری و سرودهای رقص و پایکوبی و قصیده هوراسی و... وجود داشته در خود زبان انگلیسی حتی پادشاهان قافیه های مخصوص به خودشان را داشتند و منظور از رعایت این حدود معلوم نیست چون خود ارسطو هم گفته این ها وزن یا قالب اشعار قدیم بودند . هر چند سیما داد به سرعت می نویسد که انواع ادبی از لحاظ موضوع و ماده طبقه بندی می شوند و تفاوت قالبهای ادبی در این تقسیم بندی تاثیری ندارد و مثالهایی چون بحر متقارب در حماسه و شعر تعلیمی و یا قالب غزل و قصیده برای شعر غنایی می آورد و این خودش باز نشان میدهد فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی در برخورد با اطلاعات گزینشی عمل کرده است .

محور گفتگوتنها نباید به فرهنگ نویس ها خلاصه شود، مهمترین مسیله ما عدم دسترسی به متون یونانی است بیشتر متون یونانی در زمان روم جمع اوری شده اند . و قسمتی از این متون از زبان عربی به لاتین ترجمه شده اند فن شعر ارسطو هم یکی از این متون است که بر سر ترجمه ان هم بحث ها بوده است .اگراین اطلاعات درست تفسیر شده بودند ،شاید یک سری مشکلات درباره شعر منثورشکل نمی گرفت .

نتیجه گیری

شکل فرمی یا تصویری که امروز از شعر مدرن وجود دارد حتی نتوانسته است شکل مثلی اندازه نیمایی در طبع ایرانی ایجاد کند این مسیله تمایل شدید طبع ایرانی را نسبت به مسیله موسیقی نشان می دهد طوری که انکسی که به سمت ترانه نوشتن رفته اگاه نبوده که نگاه این شکلی به موسیقی شعر در فلسفه ادبیات اصلا بخشی از شعر به حساب نمیاد و کار نیما هم موسیقیایی بوده و کسی که می خواهد نیمایی نباشد اول باید موسیقی شعر را حداقل از حالت عروضی چکامه و سرود و ترانه و نوحه بیرون بیاورد . بنابراین در کمال تعجب می بینیم که دراین جهان افلاطونی عامل اصلی این ماجرا خود نویسندگان هستند .نویسندگان حتی در پی مثل نویسندگانند . در پی زبان سازیهای مثلی حتی به نام مثل زبان شعر که ترانه و چکامه و سرود و هیمیا نویسی و اوراد نویسی شده است .در حالیکه قرن ها است از دوران لحن پرطمطراق عهد الیزابت گذشته است و شعر سیاسی به سمت زبان مردمی و شعر الن پویی به سمت زیبایی شناسی در شعر حرکت کرده است . شاعر و مخاطب دنبال شکل ها و قالب های مثلی ازشعر هستند که فرشتگان می خوانند و مردانی که اوازه خوان شدند در حالی که نیت شاعر مدرن ایرانی مثلا مبارزه با خنیاگران بوده است و نیتش این بوده طوری بنویسد که به اواز نخوانند و با لحن طبیعی هم بنویسد برای همین هم موسیقی را کنار نگذاشته و به جای شبه یا شب هست نوشته هست شب و به تقلید موسیقی شعر انگلیس زمان زایران یک هجای اخر را هم دیگر نگذاشته است وبا چنین استقبالی هم در کنگره ای که خانلری در ان می گوید ما باید برای شعر ایران برنامه داشته باشیم قرار می گیرد در حالی که در همان دهه بیست اشعار منثور می نوشتند حتی اخوان شعر منثور می نوشته است و به یکباره مدرنیزاسیون ایرانی شعرش راتبدیل به ماقبل شعر کلاسیک می کند و تمام این مسایل در حالی است که اگر ما قایل به نیت گرایی هم باشیم سخنان و اعتقادات نیما فاصله بسیاری دارند با انچه در خود اثار نیما دیده می شود .

نقد ادبی خود دنبال بر ساختن مدینه فاضله مثلی بوده است که چون به محتوا کار نداشته است و شاعر را در دو نظریه فلسفی وحدت وجود و وحدت شعور فاقد عقل وشعور می داند همان هیچستان است .هیچستانی تهی از سوژه وتفکر شاعر که هیچ کمکی عملا به نوشته شدن شعر غیر تقلیدی نمی کند . مدینه فاضله افلاطون برای سوژه ایرانی ،شاید جذاب ترین مسیله کل فلسفه درتاریخ بوده است وبه خاطر همین مسیله است که شاعر در این مدینه قالب سازی شده خودش حتی یک قالبی از شاعر بودن است . یک سری فیگورهای به شدت کلیشه ای و تکراری از شاعر بودن که کدام در انتخاب استعاره ها و نماد ها و درون مایه ها فضای بدوی خودش را برجسته سازی کرده است و حتی از منتقد ادبی بودن تعبیر هایی چون مارکسیست بودن وجود دارد که چهار تا اپارتوس بگوید پنج تا ناسزا به شعر و هنر بدهد و از صنعت فرهنگسازی حرف بزند نگاه نافذ بارت به ادبیات و بخصوص مخاطب ادبی با خواندن چند کتاب راجع به موسیقی و زبان و صور خیال سر و ته ماجرا هم می اید و نه تنها مولف به فنا می رود بلکه در مرحله اول این نقد ادبی است که به یغما رفته تقریبا در هیچ کجای جهان چنین نبوده است . این وسط یک سری قالبهای درونی هم برای شاعر بودن وجود دارد که از روی قالبهای بیرونی شکل گرفتند که مردم تعیین می کنند .شاعر گرفتار تصویر مثلی از شاعرشده است که مردم برای شعرو شاعرمصور می شوند و می بایست شیفته چنین تصویری از خود باشد تا خیر باشد همانگونه که استاد عزیز شعر را در قرن بیستم کلام موزون تعریف کرده اند تا خیال همه را راحت کند . استاد عزیزی که تصویری از یک سوژه مجنون را جایگزین شاعر کرده است که دلش را به این خوش کرده است که کاسه شکسته اش در ارتباط با خشم لیلی نبوده است بلکه در ارتباط با میل بوده است واین تفکرات

جنون آورغنایی (احساسی) مجنون (به مثابه تصویرمثلی از شاعر) است که مدام در ادبیات کلاسیک ما تکرارمی شوند.

این وضع سبک شناسی ما است ، سبک شناسی که کاری به محتوای اندیشه های شاعر نداشته است و چنانچه مشاهده می شود بلاغت ما به تقلید بلاغت عربی تنها با ظاهر کار داشته است ، حتی زمانی که شما می گویید شاهنامه فردوسی یک حماسه است ، در واقع دارید از بلاغت یونانی ارسطویی استفاده می کنید ، در بلاغت فارسی اشعار فردوسی فقط مثنوی در بحر متقارب است ، بوستان سعدی هم در همین وزن بوده با اینکه می گویند ادبیات تعلیمی است . ساقی نامه ها هم به همین وزن بوده است که ان هم نوعی مثنوی است که دران شاعر خطاب به ساقی می کند و مضامینی راجع به مرگ و بیان بی ثباتی حیات دنیوی می گوید ، به همراه پند و اندر و حکمت و روح خاص فلسفی و اخلاقی و عرفانی مشابه هم با بوستان هم با شاهنامه و همین روحیات است که ساقی نامه را با سایر خمریات متفاوت می کند .این یعنی اگر ما به یونان کار نداشته باشیم شاهنامه را یا گرشاسب نامه را حتی می توانیم نوعی ساقی نامه در نظر بگیریم که همینطور اندرزو پندهای فلسفی و اخلاقی و... دارد هم راجع به مرگ و بی ثباتی حیات دنیوی شاهان و ... است ،وزنش هم که یکی است بحر متقارب و از آن طرف قالب هر دوهم مثنوی است .(این مسیله ای است که خانم سیما داد به ان اشاره نکرده است ، فقط به مشابهت با بوستان اشاره کرده است). ادبیات تعلیمی بوستان هم می تواند یکجور ساقی نامه باشد .پند و اندرزهای ساقی نامه ای که نظامی در لیلی و مجنون می گوید که همین پند و اندرزهایی که مجنون از اینها شنیده باعث شد که سوژه مجنون آواره و دچار ازخودبیگانگی شود .شاعر زمانی می تواندازقالب مثلی سوژه مجنون که مردم برایش تصویر سازی کرده اند فاصله بگیرد که در ان شکاف میان عقل و میل قالب اندازی کند و به سمت ذهن خودش حرکت کند . این مسیله تنها زمانی محقق می شود که ادبیات توسط سبک شناسی ادبی مورد قضاوت قرار بگیرد که به فردیت می پردازد و پر واضح است که این مسیله با وحدت وجود و وحدت شعور و دیگر مسایل عرفانی یا سیاسی سازگاری ندارد درواقع ادبیات ما در انتظار نسلی جدید از منتقدان ادبی است که زاویه دیدشان برگرفته از نقد ادبی باشد و همین مسیله حتی ممکن است باعث تغییرات بنیادین درزمینه جریانشناسی شود اما برسر نگاههای موجود چه خواهد امد ؟ ایا یک منتقد ادبی می تواند ویزگیهای مدرنی در افسانه نیما پیدا کند یا دقیقا توضیح دهد که چرا این کار حتی در خود ادبیات ایران مدرن بوده است ایا زبان تصویری نیما همان زبان تصویری است که در شعر مدرن باب می شود این همه اصرار برای برپایی چنین نمایشهایی و چنین انتخابهایی مانند بارت و نقد خواننده محور چرا وجود داشته است به نظر میرسد که پاسخ به برخی از سوالات برای این نسل احتمالی کار اسانی نباشد و یا پاسخ مسیله در یکجور ممانعت اشکار فرهنگی دربرابر رواج نقد ادبی و شعر مدرن و حذف شاعران مدرن باشد و یا پاسخ احتمالی در پس زمینه ادبیات نباشد همانطور که برای بسیاری در قرن چهاردهم پاسخ همین بوده است .