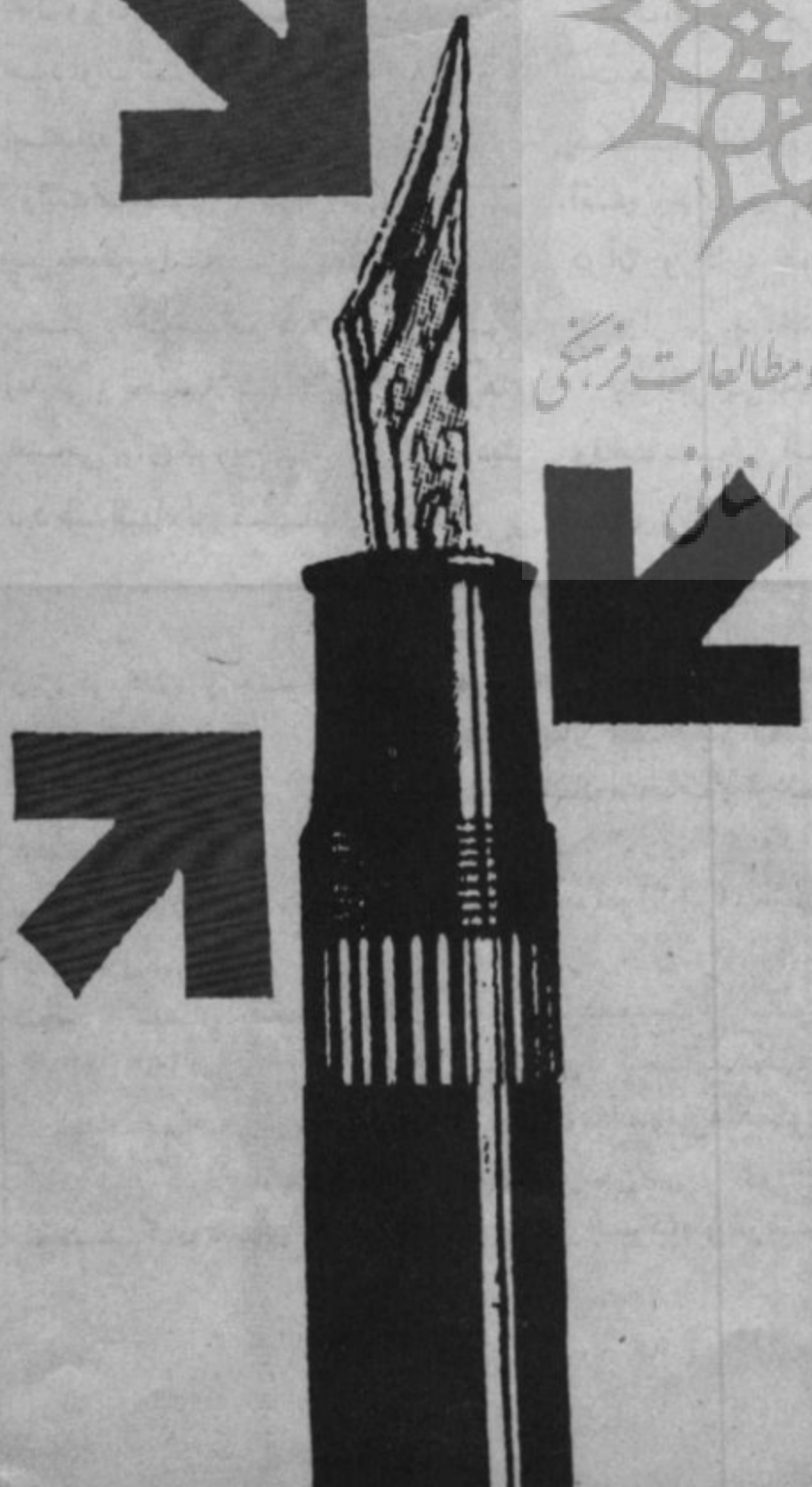
نقد ادبی

قسمت دوم

رِنه ولِک
ترجمهٔ یعقوب آژند



نقد انگلیس گو اینکه دارای قواعد متمایز و متناوبی بود، ولی نتوانست خود را از قلمرو و تضادها و تناقضها نجات بخشد. هربرت رید در قطعه‌ای با عنوان «ماهیت نقد» روان شناسی یونگی را به عنوان راه حل پیش رو نهاد. ویلیام رایتر در کتاب منطق و نقد (۱۹۶۳) «عدم تناسب دستگاه دقیق فکری را با معیارهای عمومی کامیابی نقادانه» درآورد، در حالی که جان کیسی در کتاب زبان نقد (۱۹۶۶) که مدیون نقد زبان ویتگنشتاین بود، پا را فراتر گذاشت و کل سنت انگلیس را در مورد تئوری عاطفه انکار کرد و بر ضرورت تاریخ پای فشرد. هلن گاردنر نیز در کتاب وظیفهٔ نقد (۱۹۵۹) از نقد تاریخی دفاع کرد و ضمناً جورج واتسن در منتقدین ادبی خود (۱۹۶۲) نقد «داورانه» و نقد «تئوریک» را متمایز ساخت و اعلام داشت که نقد «توصیفی» تنها «نقدی است که امروزه زنده و سرحال است.» تاریخ نقد در نظر واتسن «ثبت هرج و مرجهایی است که انقلاب ناگهانی مبین آن است.» «منتقدین بزرگ همراهی نمی کنند، بلکه تفسیر می کنند.» در مقابل این زیاده رویهای تجربه گرایی در انگلیس، تنها یک کتاب را می توان ذکر کرد که آن هم نوشته هارولد آزبرن به نام زیبایی شناسی و نقد (۱۹۵۵) بود که از استقلال نقد بر اساس و پایه زیبایی شناسی دفاع منطقی انجام داد. تئوری «شکل ارگانیکی» را که سنت عمده زیبایی شناسی به کار می رفت. گراهام هو[۷۰] نیز در کتاب جستاری راجع به نقد (۱۹۶۶) نقد را بحث عقلانی و سوق دادن به سوی سنجشهای ارزش به حساب آورد. اصول نقد ادبی «مسئلهٔ ذائقه» نیست. سنجشهای ادبی در اصل، عینی هستند: بعضی از چیزها در واقع بهتر از چیزهای دیگر است. کتاب مفهوم نقد (۱۹۶۷) از اف. آی. اسپارشات که جدیدترین مبحث تئوریکی نقد است، با اینکه از حیث پژوهشی در سطح بسیار عالی است، ولی به این نتیجه رسیده که در این میان «هیچ نوع تئوری عمومی از گفتار سنجشی وجود ندارد»؛ ولی نقد به تعریف او «گفتاری است که مستعد زمینه پردازی سنجش ها است.»

نقد در ایالات متحده آمریکا در اوایل قرن بیستم به شدت اجتماعیی شد و نقد خاص جامعهٔ آمریکا تعمیم یافت. اچ. ال. منکن همدردی عجیبی با نظریهٔ جوئل اسپینگارن مطرح کننده نسخه تلطیف شدهٔ نظریهٔ کروچه، نشان داد. چیزی که نظر منکن بازبینی دیگری از نوع کهن را در نقد او مانیستهای جدید یعنی پل المرمور و ایروینگ بیبت[۷۱] که از نقد داورانه دفاع می کردند یعنی نقدی که معیارهای آن بر پایه کلاسیک و در نهایت اخلاق بود، مشاهده کرد.

نورمن فورستر در کتاب هدف منتقدین (۱۹۴۱) این نظریه را که سنجش زیبایی شناختی شبیه سنجش اخلاقی است، با روشنی تمام ابراز داشت.

با ظهور نقد جدید، تعریفات دقیقی از ماهیت نقد پیش‌رو نهاده شد. همهٔ این تعریفات معرف تقسیمات عمیقی حتی در نهضتی بود که به‌طور گمراه کننده «نقد جدید» نامیده شد، اصطلاحی که از یکی از کتب (۱۹۴۱) جان کراورانُم[۷۲] گرفته شد و موضوع آن اصلاً نقادی شدید از ت.س.الیوت، ای.آ.ریچاردز و ایور وینترز[۷۳] بود. رانسم همواره از ضرورت زمینه‌پردازی نقد در تئوری و زیبایی‌شناسی صحبت کرد. او توجه خود را به موضوع محوری نقد یعنی خود اثر، و «نقد خصایص ساختاری شعر» معطوف ساخت. تمایز فلسفی او از کروچه و برگسون کاملاً عیان بود.

پیروان و شاگردان رانُسم با او بسیار متفاوت بودند؛ آلن تیت[۷۴] بدبینانه این سؤال را پیش کشید که آیا نقد ادبی امکان‌پذیر هست یا نه؛ و به این نتیجه رسید که نقد «مدام در حال کهنگی و قابل جایگزینی است» و یک رشد انگلی برپایه خلاقیت است. او جای نقد فلسفی و سبک‌شناختی را با سایر علوم عوض کرد و به دنبال نقدی رفت که «علم زندگی موجود در یک اثر را (چیزی که در خلال قرون انجام پذیرفته) تشریح سازد» و بالاخره این سؤال را پیش کشید که آیا نقد بدون معیار یک حقیقت مطلق مقدور است یا نه؟ بدین‌ترتیب نقد متناقضاً هم «ضرورت همیشگی» و هم «ناممکن همیشگی» گردید.

یک چنین فرآیند ضدروشنفکری در نوشته‌های نقادانه کلینت بروکس و یا ویلیام ویمست[۷۵] وارد نشد. بروکس علیه نسبی گرایی نقادانه و به خاطر معیارها به استدلال پرداخت و ویمست «قلمرو نقد ادبی» را به گونه «موضوع لفظی و تحلیل آن» تعریف کرد. ویمست عمل نقد را بیشتر عملِ فهم و درکی می‌دانست که فراتر از آن، سنجش ارزش تقریباً با همزمانی رشد می‌کند. «همیشه مسئلهٔ عمدهٔ نقد چگونگی ایجاد وحدت ممکنه بین درک و ارزش و یا چگونگی ارزشیابی درک خودمان بوده است». کتاب نقد ادبی: تاریخ مختصر (۱۹۵۷) نوشته بروکس و ویمست و طبقه‌بندی ویمست از منتقدین مجال تلفیق روشها را فراهم ساخت، تکثری که تهمت معروف جزمی‌گری و یا فرمالیسمی را که متوجه منتقدین جدید بود، رد کرد.

جزمی گری را تا حدودی می‌توان منسوب به ایوروینترز دانست که شدیداً ضرورت رده‌بندی را پیش کشید و بدان عمل کرد. او می‌گوید که ارزش نقد جز در موقعی که سیستم مفیدی از ارزشیابی را فراهم سازد، بسیار کم است»؛ و او اقدام به تهیه یک چنین سیستمی کرد که در عمل به کاربرد معیاری از انسجام عقلانی و عمق اخلاقی انجامید.

آر.پی.بلکمور[۷۶] و کنت بورک[۷۷] دو نفر از منتقدین قرن بیستم زمینهٔ نقد را فراتر از مرزهای ادبیات بردند. بورک به صورت فیلسوفی درآمد که هدف او ایجاد یک سیستم بود. سیستمی که آمیزه‌ای از روان‌شناسی، مارکسیسم، معناشناسی و آن چیزی بود که ارتباطی به نقد ادبی نداشت. او سعی کرد نقد ادبی را به درون فلسفه‌ای از درونمایه‌هایی بکشاند که آن را «دراماتیسم» می‌نامید. منتقد در نظر بورک، پیامبری بود که جامعه و زندگی را بازسازی می‌کرد. بلکمور که آسیب‌شناسی فرهنگ ما را می‌دانست در مورد مفهوم نقد، خاضعانه به تأمل پرداخت. اینکه او در آغاز نقد را به گونه «گفتار رسمی یک آماتور» تعریف کرد به قدر کافی عجیب بود، اما بعداً استدلال کرد که هر نوع رهیافت و رویکرد عقلانی برای ادبیات اعتبار دارد و دقیقاً باید نقد خوانده شود و در یک نقطه برخود اثر کلید گردد.

او دریافت که زیبایی‌شناسی دست‌کم در هر نقدی به چشم می‌خورد. و لذا نقد، علم نیست چون علم نمی‌تواند احساس و یا وجود یک شعر را تشریح سازد. بلکمور در این بیانیه‌ها به منتقدین جدید نزدیک شد، اما بعدها به این نتیجه رسید که آنها روشهایی را فقط برای مراحل نخستین نقد یعنی تحلیل و تنویر آماده می‌سازند و لذا در مقایسه و سنجش ناکام می‌شوند. او نوعی سنجش عقلانی را پیش‌رو نهاد، ولی نه عمل او و نه تئوری بعدیش، هیچ‌کدام با این آرمان نپاییدند. با او کنش نقد یک کنش خلاقه و محصول تنش زندگی نویسنده شد یعنی خود تعریفی که در بعضی از جستارهای بعدی، به نظر نمی‌رسید در پیوند با هر نوع متن ادبی باشد.

سایر منتقدین نو امریکا به مفاهیم نقدی که می‌توان نقد اجتماعی وسیعش نامید، صحه گذاشتند. ماتیسن[۷۸] در سال ۱۹۴۹ در کتاب مسئولیتهای منتقد (۱۹۲۵) «مسئولیتهای اجتماعی منتقد» را ارائه داد و از آنها حمایت کرد. لیونل تریلینگ بیشتر با جریانهای اخلاقی و سیاسی ادبیات جدید سر و کار داشت. هاری‌لوین نیز از دیدگاه وسیع فرهنگی به نقد ادبی نگریست و ادبیات را به صورت «یک نهاد» تصویر کرد، ولی در جهت‌گیری او نسبی‌گرایی و تاریخگری مشهود بود. نسبیت همهٔ سنجشهای نقادانه در تعدادی از زمینه‌ها مورد بررسی قرار گرفت؛ یعنی در کتاب «کتاب درسی مقدماتی برای منتقدین» (۱۹۳۷، در چاپ جدید با عنوان «اسب بالدار بی‌بال» ۱۹۵۰) نوشتهٔ جورج بوآس و در کتاب «موقعیتهای نو در زیبایی‌شناسی و نقد هنر» (۱۹۴۳) از برنارد هیل و در کتاب «عناصر تئوری نقد» (۱۹۵۲) از واین‌شومیکر رونالد اس. کرین سخنگوی اصلی مجمع معروف «ارسطو گرایان شیکاگو» نیز از دیدگاه تکثری و ابزاری به نقد نگریست. او نقد را «گفتار منطقی، تشکیلاتی از اصطلاحات، فرضیات و

مباحثی» تعریف کرد که منتقد برمی‌گزیند و لذا لزوماً حالت نسبی پیدا می‌کند. اما این گروه عملاً در کار نقد مرتکب کاربست دقیق نظامی از ژانرها و رده‌بندی عناصر یک اثر هنری و جذب به نظریات ارسطو به عنوان یک منبع غایی، شوند. زبان و سمبل در مقایسه با منتقدین نو، و به خاطر طرح و شخصیت ناچیز شمرده شد. ارسطوگرایان شیکاگو نقد را «دپارتمان فلسفه» فرض کردند و مدعی شدند که مکتبهای آنها از اعتبار و یقین بسیار والایی برخوردار است.

در قرن بیستم شاعرانی چون کارل شاپیرو که از هر چیزی که بوی فلسفه می‌داد، دوری گزید، این ادعاها را شدیداً زیر سؤال بردند. او «نقد خلاقه را به مثابهٔ یک اثر هنری راجع به آثار دیگر هنری» یادآوری کرد، اما راندال جارل تابعیت شدید نقد را تأیید کرد تا «به کمک آثار هنری بیاید». «اصول و معیارهای برتر، به خصوص مضر و علی‌العموم بی‌فایده هستند؛ منتقد چیزی به‌غیر از تجربه خود... و جان بخشی به تجربه‌گرایی، چیز دیگری دراختیار ندارد» از تئوری و تاریخ خبری نبود.

فقط در کتاب «کالبدشکافی نقد» (۱۹۵۶) نورتروپ فرای جایی برای تئوری وجود داشت. فرای در یک «مقدمه جدلی» همهٔ ارزشهای سنجش را از نقد جدا ساخت چون نقد «باید پیشرفت سریع به سوی جامعیت غیردقیق را به نمایش بگذارد.» این کتاب سعی می‌کرد یک طرح جامع را درباره ادبیات تعبیر و تفسیر کند، ادبیاتی که «در جامعیت خود وجود دارد و دیگر تفسیر زندگی و حقیقت نیست بلکه در یک نظام روابط لفظی، حاوی زندگی و حقیقت است.» نقد از دیدگاه فرای این نظم را تصفیه می‌کند و باید در «بازسازی پیوند بین خلاقیت و دانش، هنر و علم، اسطوره و مفهوم» موفق از آب درآید. نقد در اثر فرای نه فقط نوعی تئوری ادبیات است، بلکه قالبی از الهیات، یک نظام جامع‌الاطراف و جهانی از فرضیات است. هنگامی که لویس[۷۹] اظهار داشت که «نقد باید از قلمرو چند هنر فکری خارج شود و به صورت خود کنش کامل فکری درآید» و منتقد «پیام‌آوری باشد که ناخدایانه رابطهٔ بین انسانها را با حقیقت غایی اعلام دارد، این عقیده را کاملاً قاعده‌بندی کرد. مفهوم این قاعده‌بندی تمجید جدی بود؛ این مسئله نشان می‌داد که این مفهوم کاملاً از جنبه سنتی خود با ادبیات گسسته است. این قاعده‌بندی از اینکه به‌صورت یک نقد ادبی دربیاید، بازماند و به‌گونه نوعی نسخه فلسفی جلوه‌گر شد.

در فرانسه، به‌رغم تمایزات عمیق ایدئولوژیها و ذائقه انضمامی منتقدین، همان تنوع مفاهیم نقد بررسی و مکرر بررسی شد. در اینجا یک سنت عقل‌گرایانه از نئوکلاسیستها وجود داشت که آرمان نقد داورانه را تأیید می‌کرد و افرادی چون شارل‌مورا[۸۰]، رامون فرناندس مبلغ و منادی آن بودند و مناسبات نزدیکی با تی. اس. الیوت داشتند؛ آنها آرمانی از نقد نسبتاً فلسفی را صورت‌بندی کردند که هدف آن نوعی «ریخت‌شناسی تخیلی» و تعریفی از مسئله وجود بود. فرناندس معتقد بود که هر اثر هنری دارای «یک ساختار فلسفی» است یعنی تنه‌ای از عقایدی که منتقد باید آنها را با مسائل عمومی فلسفه پیوند دهد. اما فرناندس به خوبی می‌دانست که شناخت نقادانه از وظایف نویسنده نیست: این شناخت برای منتقد کنار گذاشته شده است.[۸۱]

با وجود این در فرانسهٔ اوایل قرن بیستم، گرایشهای غیرعقلانی پیروز از آب درآمدند: برگسون فیلسوفی بود که تئوری نقد آلبر تیبوده[۸۲] را الهام بخشید؛ تیبوده درمیان فرانسویان کسی بود که پربارترین جریانهارا در مفهوم نقد منعکس ساخت. با این همه، تیبوده زمانی که روش مشهودی و اتسعاری نقد را دنبال می‌کرد که بر طبق آن منتقد باید آنچه را که از دیدگاه شعری تصور می‌کند به دیدگاه فکری منتقل سازد از کارش آگاه بود و واقعیت را به تجرید تبدیل کرد و البته در این راه‌از مخاطرات آن نیز آگاهی داشت. او واهمه داشت که در این تغییر و تبدیل «روشنی و صراحت کامل یک ایماژ را به یک عقیده نیمه مبهم وتار» مبدل سازد. تیبوده در کنار این تغییر و تبدیل، دو نوع دیگر از نقد را شناسایی کرد: نقد «ناب» که تئوری ادبیات است و دربارهٔ ژانرها و اصول غور می‌کند و نقد تاریخی. او همچنین دریافت که در این میان نقدی بدون نقد نقد وجود ندارد.» و قطعاتی از تاریخ نقد فرانسه (زبان‌شناسی نقد، ۱۹۳۰) را نوشت و در آن به معتقدین و جزمگرایان حقیقت تاخت. او خواستار تحرک، انعطاف و یا چیزی که خود آن را «وحدت وجود ادبی» می‌نامید، بود. آنچه در نظریه تیبوده به صورت دفاعیه از تسامح جلوه یافت. در بعضی از آثار معاصرین به گونهٔ تأکید بر تسلیم کامل، بر عدم شخصیت نقادانه و بر دمسازی مجسم شد که در جای خود مثل وحدت عرفانی صدا کرد. ژاک‌ریویر[۸۴] بر «شکل‌پذیری هولناک» خود مویه کرد، و حال آنکه شارل دوبوس بیشتر «میعان» فضیلت محوری منتقد را به صورت «ظرف خالصی» از زندگی دیگری درآورد. ضمناً مارسل پروست در تعدادی از بیانیه‌های پراکنده‌اش، منتقد را کسی دید که به ذهنیات دیگران رخنه می‌کند و از سن - بووهم به دلیل استقلال رأی و طنز و نیز آمیزش زندگی و هنر، شکوه کرد. در نظر پروست تقلید قالب اصلی نقد بود.

با وقوع جنگ دوم جهانی واکنشی علیه تمام تئوریهای هنر ناب و نقد ناب چهره نمود. شعار «رسالت ادبیات» ژان‌پل سارتر در کتاب «تعهد ادبیات» (۱۹۴۷ م.) او بازتاب یافت و حکایت از مفهوم نقد متعهد، یعنی نقدی که به امر اجتماعی و سیاسی متعهد بود، می‌کرد، یعنی نقدی که‌به امر اجتماعی و سیاسیی متعهد بود، می‌کرد. سارتر منتقدین آکادمیک را به دلیل «ارتباط محض با مسائل مسنوخ» ملامت کرد. هنر ناب و هنر تو خالی هردو سر و ته یک کرباس‌اند. اما سارتر گوشه چشمس به شعر ناب داشت و در نقد واقعی خود از روشهای روان‌تحلیلی برای نقد بودلر در مقام‌یک انسان و برکشیدن ژنه به خاطر همسانی انسان و کار بهره گرفت.

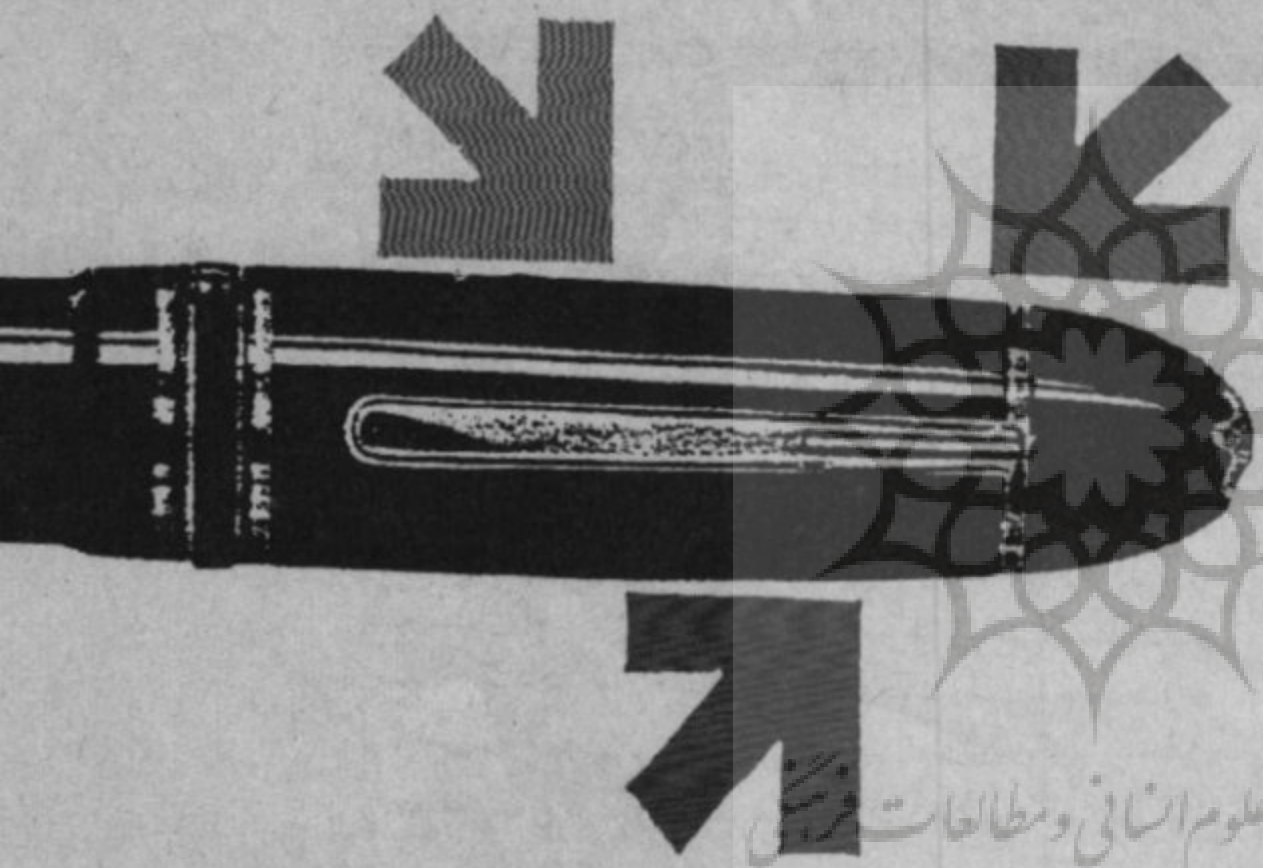
عجیب‌تر از همه، زیباترین وروشنفکرترین منتقد نیمه اول قرن بیستم یعنی پل والری شاعر بود که تئوری نقد را برای گشودن راهی به سوی جدایی کامل اثر هنری و خواننده و یا

منتقد به کار گرفت. والری معتقد بود که اثر هنری آن مایه ابهام دارد که معنی مستقیم وروشنی نداشته باشد و به یک «بدفهمی خلاقه» بینجامد. «در این میان مفهوم واقعی از یک متن وجود ندارد. اقتداری برای نویسنده نیست.» منتقد کاملاً آزاد است که اثر را به ذهن خود بسپارد. این راه‌حل ظاهراً به «نقد خلاقه» انجامید که مثل دفاع اسکار وایلد از بوالهوسی منتقد و یا نظریه «ماجراجویی در میان شاهکارها» از آناتول فرانس، صدا کرد، ولی در دست والری با سندیت و اعتبار عمیقی از شکافهای بدون پل، انگیزه‌ای بین نویسنده و اثر و اثر و خواننده گردید.

«منتقدین نو» فرانسه بعدها این آزادگی در تفسیر را تبلیغ کردند و بدان جامهٔ عمل پوشاندند. علایق و وجوه بسیار متفاوت بود: وجه روان تحلیلی، جنبه اسطوره‌نگاری؛ جنبه ساختارگرایی و یا چیزی که نقد آگاهانه خوانده شد؛ منتقدین نو فرانسه در همه موارد استدلال کردند که اثر هنری یک چیزی دور از دسترس نیست که معنی مستقیم خود را برای منتقد نداشته باشد تا آن را کشف و قاعده‌بندی کند، بلکه خود اثر یک ساخت ذهنی است که فقط از طریق همراهی موضوع تحقق می‌یابد. در مباحث اخیر بین رایمون پیکار و رولان‌بارت برخورد مفاهیم نقد هرچه بیشتر روشن و برملا گشت. پیکار به تفسیر بارت ازراسین از دیدگاه تاریخی و فلسفی، تاخت. بارت در پاسخ او (در حقیقت نقد ۱۹۶۶) محدودیتهای نقد قراردادی تاریخ، چشمپوشی آن از تغییر «زندگی» یک اثر از طریق تاریخ، زاویه باز آن به سوی ابهام و سمبلیسم را با ادله انتقاد کرد، ولی فراتر از این نیز رفت و حق نقد را برای «اقتباس و تکرار» یک اثر هنری تأیید کرد. واژهٔ ecriture (نوشته) برای تشبیه‌سازی منتقد با شاعر یعنی منتقدی که اثر هنری را به ایماژ خود تبدیل می‌کند، به کار رفت.

چنین می‌نماید که سایر منتقدین نو موضع مخالفی را در پیش گرفته‌اند: مثلاً ژرژپوله از همراهی و یا «دمسازی» با نویسنده و «انتقال و تحول اساسی یک جهان‌ذهنی به درون یک ذهن دیگر» حمایت کرد. این عقیده، عقیده قدیمی برادران شلگل و یا کروچه بوده نوآوری عظیمی را ادعا داشت. عبارت «پایه و جوهره کل نقد، فراچنگ آوردن آگاهی از طریق یک آگاهی دیگر است.» پیچش جدیدی را عرضه کرد: یعنی «دمسازی» نه با یک متن بلکه با «ضمیر آگاه» یک نفر نویسنده که با روان بیوگرافی او منطبق نیست، بلکه ساختی است که کلیت آثار او، آن را در اختیار قرار می‌دهد. نگره‌های او راجع به زمان و مکان (پوله) و یا درباره زندگی و حواس (ژ.-پ. ریشار) بدو نتوجه به آثار شخصی و یا قالب آنها، قابل بازسازی است. این عقیده را ژان روسه منتقد معروف نیز پیگیری کرد و به قالب آثار فردی و شخصی عطف توجه نمود و اینکه هدف نقد «به وسیلهٔ عمل همبستگی (با تمامیتی که موقتاً همه سنجش‌ها را کنار بگذارد) شرکت در وجود روحانی یک نفر دیگر است.»[۸۵] مفاهیم قدیمی نقد یعنی مفاهیم داورانه و زیبایی شناختی در مفهوم تحلیل و تفسیر یک اثر منفرد هنری و به عنوان یک ذات و جوهر، کنار گذاشته شد و یا کاهش یافت.

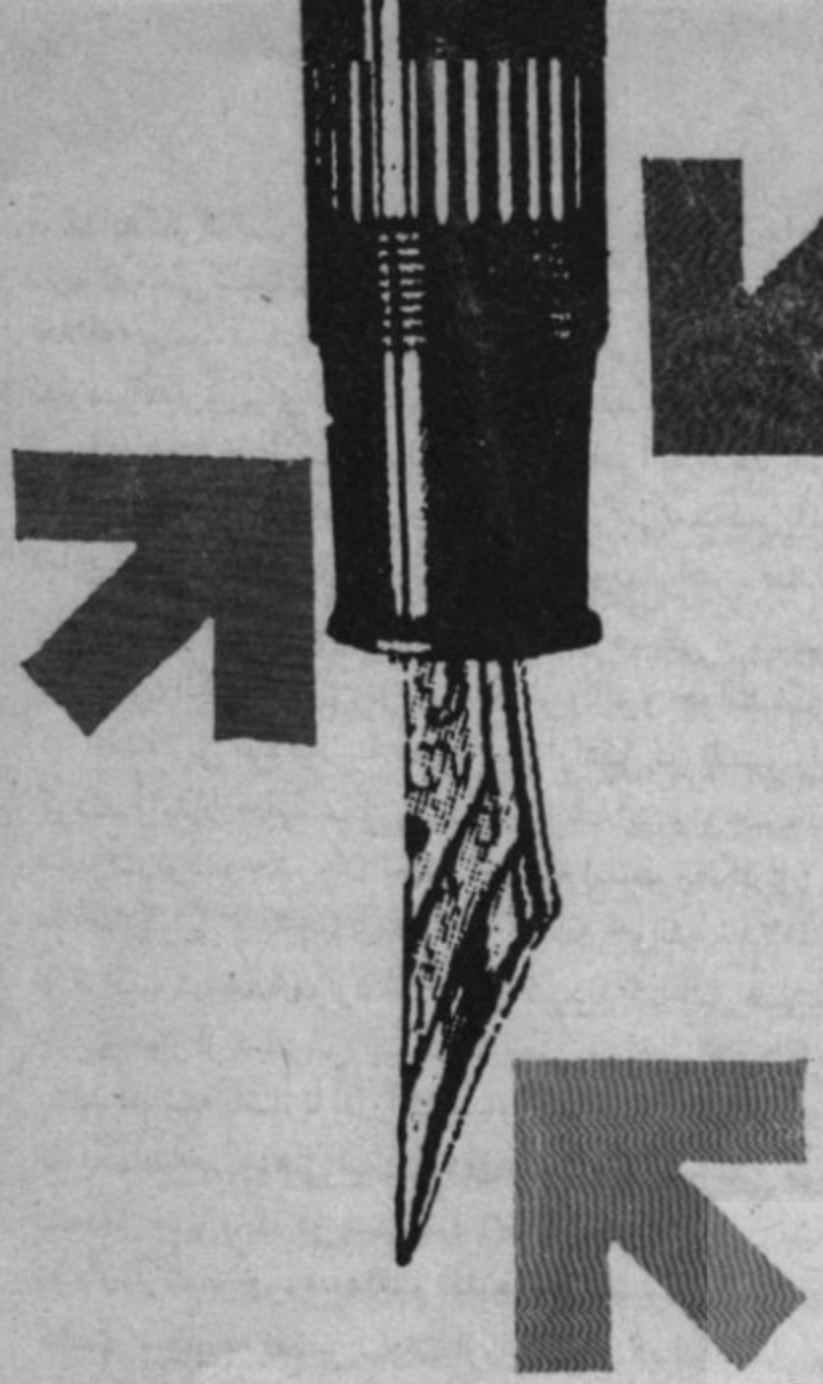
بنه دتو کروچه در ایتالیا از مدتها پیش به یک چنین نتایج فریبنده‌ای دست یافته بود. یکی از آثار اولیه کروچه کتاب «نقد ادبی» (۱۸۹۴) بود که اعمال و رهیافتهای مختلفی را که «نقد ادبی» نامیده می‌شد و موضوع واحد و پرمعنایی را تشکیل می‌داد، انکار کرد. اما کروچه بعدها ازنوعی نظریه نقد به گونهٔ دمسازی و انطباق، دفاع کرد. وی اظهار داشت که «اگر من بتوانم به مفهوم درونی یک شعر دانته نفوذ کنم، خود دانته می‌شوم».[۸۶] اما کروچه در مراحل پسین تفکر خود، بازآفرینی تخیلی را پیشفرضی از نقد دانست و نتیجه گرفت که نقد انتقال از قلمرو احساس به قلمرو عقل و اندیشه می‌باشد. او دریافت که منتقدین باید تحریمی را که در ایام جوانی او در بعضی از سالنهای کنسرت آلمان اعمال می‌شد، به خاطر بیاورند: همخوانی ممنوع است. کروچه در عمل از نقد چیزی نمی‌خواست الا اینکه «نقد باید نماینده واقعی احساس شاعر باشد که شعرش را با آن متجلی ساخته است». اما منتقد علاوه



بر این وظیفهٔ شخصیت‌پردازی، می‌باید سنجش و داوری نیز بکند. با وجود این در این میان معیار دیگری جز فرق بین هنر و غیرهنر و شعرا و غیرشعر وجود ندارد، چون در دیدگاه کروچه واسطه‌ای بین فرد و جهان نمی‌توان پیدا کرد. به عقیده او نمی‌توان از هنرها، از ژانرها و سبکها و یا موضوعات تکنیکی طبقه‌بندی ارائه داد چون «آن چیزی که ظاهری است، دیگر نمی‌توان بدان اثر هنری اطلاق کرد.»

مفاهیم مختلف نقد پس ازمرگ کروچه، هر چه بیشتر لخت و عریان شد: یعنی در مکتب مارکسیسم و سبک‌شناختی. ماریوفابینی یکی از همبستگان کروچه از توسعه نقد به بررسی سبک و ژانرها (نقد شعر، ۱۹۵۶) حمایت کرد و گروهی از پژوهشگران ایتالیایی به نقد روی آوردند که ظاهراً زیبایی شناختی، زبان و سبک را بررسی می‌کرد. در سالهای اخیر اگزیستانسیالیسم و ساختارگرایی فرانسه، نقد ایتالیا را تحت‌تأثیر خود قرار داده است.

یکی از ویژگیهای نقد در آلمان این بود که بین نقدی که در



مطبوعات روزمره مطرح می‌گشت، با نقدی که در ادبیات علمی آکادمیک برقرار بود و از نظر سنتی فلسفی بود ولی در اوایل قرن بیستم بسیار نظری، فلسفی (تحت تأثیر نظریه روح تاریخی) گردید، فرق بسیار وجود داشت. مفاهیم نقد چندان مورد عنایت قرار نمی‌گرفت، گو اینکه جریانهای موجود در غرب در مباحث آلمانی نیز انعکاس یافته بود. مثلاً آلفردکر در مورد برتری نقد بر خلاقیت صحبت کرد (در کتاب دیباچه‌ای بر درام‌نو، ۱۹۰۴)، چون نقد گونه‌ای از شعر است؛ او در این نظر فراتر از اسکاروایلد رفت. پژوهشگران راه دیگری پیمودند و نقد را علم دانستند، با اینکه مثلاً ارنست رابرت کورتیوس نقد را «قالبی از ادبیات دانست که موضوع آن ادبیات است»[87] اعتقاد اکثر پژوهشگران آلمانی مبتنی بر نسبی‌گرایی و تاریخی‌گری بود: مثلاً اریش اونرباخ آن را در بررسی کتاب «تاریخ نقد جدید» از رنه ولک در کتاب Gesammelte Aufsatze Zur romanischen philologie(برن، ۱۹۵۶) صورت‌بندی کرد.

هرچند هم در آلمان منتقدینی وجود داشتند که به سنجش و رده‌بندی می‌پرداختند. هوگوفُن هوفمانشتال[88] که معمولاً از همدردی و درک در نقد دفاع می‌کرد، ضرورت رده‌بندی را نیز پیش کشید چنان که عملاً این کار در محفل پیرامون اشتفان گئورگه انجام می‌شد (هوفمانشتال استاد خود را پیام‌آور و داوری می‌دانست که قانون با خود آورده است). درمیان منتقدین اخیر آلمانی، هانس اگون هولتوسن[89] علاقهٔ زیادی به سنجشهای اخلاقی و تعهدات، در مسائل سیاسی نشان داد و استدلال کرد که اصلاً نقدی به نام نقد «ناب» ادبی وجود ندارد. او از جمله آلمانیهایی بود که کتابی به نام «نقد درک» (۱۹۶۱) راجع به نقادی درک و فهم نوشت و دربارهٔ مفهوم نقد به غور و بررسی پرداخت؛ در حالی که تئوریهای فراوانی راجع به شعر وجود داشت که می‌توان آنها را تفسیر نامید. مقدمهٔ امیل اشتایگر[90] برکتاب نیروی متخیله شعرا (۱۹۳۹) رویه روح تاریخی و تمرکز تازه بر متن را قاعده‌بندی کرد.

نقد روسیه اهمیت زیادی دارد چون مفاهیم اساساً مخالف را عمیقاً صورت‌بندی کرد. در اواخر سال ۱۸۲۵ آلکساندر پوشکین شکوه کرد که «ما نقدی نداریم»... ما حتی یک کتاب تشریحی و یک کتاب نقد در دسترس نداریم.» اما این وضعیت بزودی با ظهور ویساریون بلینسکی[91] که بر نقد روسیه تا آخر قرن نوزدهم سایه انداخت، تغییر یافت. تعریف بلینسکی از نقد در «گفتاری راجع به نقد» (۱۸۴۲) تشریح شد؛ او در آنجا اظهاریه‌های دلبخواهی را دربارهٔ ذائقه و یا سنجش از راه قواعد رد کرد و «نقد را پیگیری و کشف قوانین عمومی عقل و خرد فوق‌العاده» تعریف کرد. نقد معرفت فلسفی است ولی هنر معرفت بلافصل است. نقد در قرن نوزدهم روسیه، عملاً ایدئولوژیک واجتماعی گردید. چنین می‌نماید که آپولون گریگوریف یک استثناء باشد. او از نوعی «نقد ارگانیک» حمایت کرد که شهودی و بلافصل بود. هدف منتقد فراچنگ آوردن فردیت و لحن یک نفر نویسنده و یا یک عصر و فضا و «حرکت» خاص آن است. گریگوریف نسبی‌گرایی تاریخی را در نقد رد کرد، اما در عمل رقبای عمده خود، با تیپهای اجتماعی سر و کار پیدا کرد. مفاهیم امپرسیونیستی و زیبایی شناختی فقط در اواخر قرن نوزدهم ظاهر شد. شاعر سمبلیستی همچون آلکساندر بلوک در مقاله‌ای راجع به نقد (۱۹۰۷) از فقدان نسبی فلسفه و از فقدان «خاک زیرپا» شکوه و گله کرد. فرمالیستهای روسی به طورکلی نقد را به نفع علم تکنیکی ادبیات کنار گذاشتند، در حالی که نقد شوروی بازگشت به ضروریات قرن نوزدهم را به منظور تصفیه ایدئولوژیکی و به خاطر «قیمومت اجتماعی» نویسنده و منتقد بازسازی و بازپروری کرد.

امروزه در روسیه و عموماً در پشت دیوارهای آهنین، مفهوم مارکسیستی نقد حاکم است [در موقع نوشتن این مقاله ـ م.] این نقد در نسخه رسمی خود، نقد تعلیمی بود: نقد در خدمت القا کمونیسم بود و نویسندگان با بکن مکن‌های خاصی سنجیده می‌شدند. این تعلیمی‌گری با نوعی اجتماعی‌گری تلفیق یافته بود: یعنی بررسی جامعه‌ای که نویسنده کاملاً با خصلتهای طبقاتی خود در آن مشخص می‌شد و جامعه‌ای را که توصیف می‌کرد در آثارش بازتاب می‌داد و باید هم بازتاب می‌داد. نسخه‌ها و اشکال دقیق مارکسیسم مخصوصاً در نوشته‌های گئورگ‌لوکاچ مجارستانی و لوسین گلدمن، پیرو او در فرانسه، رد و طرد شد؛ وظیفهٔ منتقد تحلیل ساختار اجتماعی او و اعصار قبل و تفسیر و سنجش نویسندگان در پایگاه تاریخی آنها، و تقسیم آنها به ارتجاعی و مترقی بدون در نظر گرفتن اهداف و حمایتهای

روشن آنها بود. گلدمن بین درک و توجیه فرق قایل شد. توجیه یعنی قراردادن یک اثر در بافتار و بستر یک ساختار اجتماعی. در تفکر و اندیشه دیالکتیکی لوکاچ تضادی بین تأیید اینکه واقعیت نسبی مارکسیسم، قطعاً معتبر است،[۹۳] و اینکه روح حزب نیازمند منتقدی است که تضادی با وظایف دیگر یک نویسنده نداشته باشد (یعنی بازفرآوری عینی واقعیت) وجود ندارد. در عمل، قواعد و اصول نقد را تبادل‌نظرهای جدی کنگره‌های حزبی تعیین می‌کرد. نقد مارکسیستی به طرف نقد تجویزی و تحمیل مضامین، نظریات و حتی سبکهای ویژه برگشت که با قدرت شدید دولت، حزب و سازمانهای ادبی تحمیل می‌شد و فرامین را طوری تنفیذ می‌کرد که حتی در روزگار ریشلیو نیز قابل تصور نبود.

بررسی حاضر از مفاهیم متمایز نقد در تاریخ، بالاجبار به این نتیجه گیری می‌انجامد که نقد «اصلاً یک مفهوم متخالف» است که دو قرن گذشته، موقعیتها و مواضع ممکنه در آن با بافتهای گوناگون و اهداف متفاوت و در کشورهای مختلف، صورت‌بندی و مکرر صورت‌بندی شد؛ اما این جریانها قابل کاهش به تعداد محدود بود. در بحث نقد برخورد بین معیارهای عینی و ذهنی، اساسی بود و تا حدودی بر مباحثه بین مطلقیت و نسبیت تاریخی پیشی گرفت. ذهنیت‌گرایی در ادعاهای خود، می‌تواند مطلق باشد. روشهای نقد نیز قابل تقسیم به شهودی و عینی است و در عین حال مفهوم عینی در جذب به معیارهای مطلق زیبایی و یا در جذب به الگوی علم همراه با بی‌اعتنایی به معیارهای کیفی، نهفته است. نقد شهودی (که به غلط امپرسیونیستی نامیده شده) می‌تواند نقد داورانه باشد. نقد داورانه دست‌کم با معنی ضمنی معمولاً مطلق‌گرا است. نقد علمی می‌تواند همه سنجشها را سلب کند، اما با معیارهای جدید در صدد ورود بدان است. همه نوع پیوندها و سازشها بین این مواضع امکان‌پذیر است و درواقع صورت‌بندی شده است. در عین حال که غلبه و سلطه نقد داورانه تا اواخر قرن هیجدهم، مسلّم و بی‌چون و چرا است، ولی تحول آنرا از حدود سال ۱۷۶۰ نمی‌توان از دیدگاه توالی ساده مفاهیمی که در ارتباط با زمینه‌ها و بافتهای اجتماعی، سیاسی و حتی ادبی بود، توصیف کرد. چنین می‌نماید که بین جریانهای عمده نقد (یعنی نقد داورانه، نقد شخصی، نقد علمی و نقد تاریخی) و تنشی که هنوز ادامه دارد و در دهۀ ۱۹۶۰ غیرقابل بحث است، منازعۀ طولانی وجود دارد.□

70.Graham Hough
71. Irving Babbitt
72. John Crowe Ransom
73. Yvor Winters
74. Allen Tate
75. William K. Wimsatt
76. R. P. Blackmur
77. Kenneth Burke
78. F. C. Mathiessen
79. R.W. Lewis
80. Charles Mavrras

۸۱. پیامها. ۱۹۲۶.

82. Albert Thibaudet

۸۳. والری. ۱۹۲۴، ص ۱۶۰.

84. Jacques Riviere

۸۵. فرم و مفهوم. ص XIV. ۱۹۶۲.
۸۶. مسائل زیبایی‌شناسی. ص ۱۵۵، ۱۹۰۹.
۸۷. جستارهای نقادانه دربارۀ ادبیات اروپا. ۱۹۵۸.
88. Hugo Von Hofmannsthal
89. Hans Egon Holthusen
90. Emil Staiger
91. Vissarion Belinsky
92. Apollon Grigoriev

۹۳. ضمیمۀ تاریخ زیبایی‌شناسی. برلین، ۱۹۵۴، ص ۱۰۲.

کتابشناسی

There is no extensive history of the concept of criticism. See, however, «The Term and Concept of literary Criticism,» see Howwerer in Rene Wellek, Conecpts of Criticism (New Haven, 1963); and most histories of criticism, e. g., George saintsbury, A history of Criticism and Literary Taste in Europe, 3 vols. (Edinburgh and New York, 1900-04); J.W. Atkins, Literary Criticism in Antiquity, 2 Vols. (London, 1934; reprint New York), and three sequels on English Criticism up to the end of the eighteenth century; Rene Wellek, A history of Modem Criticism, 1750-1950, 4 vols. (New Haven, 1955-65); up to 1900. Cleanth Brooks and William K. Wimsatt. Literary Criticism; A short History (New York, 1957). There is no large history of French Criticism. In German: G. Gudemann. «Kritikos,» in Pauly-Wissowa-Kroll, Real- Encyclopadie der classischen Alterumswissenschaft sluttgart, 1921), II, 1912-15; Bruno Markwardt, Geschichte det deutschen poetik, 5 vols. (Berlin, 1937-67). In Russian:B. P. Gorodetsky. A. Lavretsky, and B. S. Meilash, eds.

Istoriya russkoi, 2 vols. (Moscow, 1958). In Italian: Luigi Russo, La Critica letteraia contemporanea, 3 vols. (Bart, 1946-47). G. Marxot, «La Critica letteraia dal De sanctis ad oggi,» in letteratura italiana: Le correnti, 2 (1956). On English criticim: George Watson, The Literary Critics (Hamondsworth, 1962). On American criticism: Norman Foerster, American Criticism (Boston, 1928): Bemard smith, Forces in American Criticism (New York, 1939); Stanley Edgar Hyman The Armed Vision (New York, 1948); William Van O'connor, An Age of Criticism: 1900-1950 (Chicago, 1952); Floyd Stovall, ed., The Development of American Literary Criticism (Chapel Hill, 1955): Walter Sutton, Modem American Criticism (Englewood Cliffs, N. J., 1963).