نقد مفهومی است که حد و مرز معینی ندارد و همه با مقاصد مختلف به آن توسل می جویند. هرچند تعداد آدمهای عامی که مدعی اند تاریخدان، فیلسوف یا جامعه شناس هستند معدود است، اما همهٔ ما، به مناسبتی، دربارهٔ شعری، نمایشنامه ای یا فیلمی نقد و تفسیر می کنیم و بر رأی خود اصرار می ورزیم. بنابراین، این عقیدهٔ عمومی رایج شده است که نقد هنری نیازمند هیچ فن یا حساسیت خاصی نیست، و این عقیده را این باور همگانی هم تقویت می کند که اگر منتقدان می توانند تفاسیر خود را از آثار هنری ارائه دهند، چرا بقیه نتوانند چنین کنند. معنا و کیفیت هنر به این صورت درآمده که آن را برخاسته از اعتقاد شخصی خود می دانند. سوبژکتیویته چنان بر آگاهی و تصورات عامه سایه افکنده است که عبارت «عقیدهٔ من به اندازهٔ عقیدهٔ دیگران اعتبار دارد»، به مثابهٔ یک حق طبیعی پذیرفته شده است.

بسیاری از منتقدان در مواجهه با تعمیم حق انتقاد، و نومید از اینکه استانداردهای ابژکتیو مورد نیاز عامه را بتوان فراهم کرد، کوشیده اند در دو مسیر مختلف حرکت کنند: یا از شاخهٔ فعالیت خود که به نحو روزافزونی تخصصی تر می شود دفاع کنند، یا عرصه های دیگری برای مطالعه بیابند که در آن عرصه ها تخصص خاص ایشان براحتی مقبول همگان باشد. به تبع این، مباحث پیچیده ای در زمینهٔ روش شناسی (متدولوژی) مطرح کرده اند و تجزیه و تحلیل هنری را مشابه تجزیه و تحلیل در دیگر رشته های مربوط به آن دانسته اند. طی سالهای متمادی از توجه و علاقهٔ «ریچاردز» و «منتقدان نو» به تجزیه و تحلیل کلامی و فنی، تا تاکید «بیتسن» بر مطالعات محققانه و عمیق در کتابش تحت عنوان *رسالاتی در باب نقد*، تا مطالعات دامنه دار «نورتروپ فرای» در زمینهٔ افسانه و صورتهای مثالی، منتقدان حرفه ای ناگزیر بوده اند که طیف گسترده ای از مضامین را مورد مطالعه قرار دهند که از فلسفهٔ علم تا انسان شناسی را در بر می گرفته است.

حال با وجود آنکه ارزش این مطالعات بین رشته ای به اثبات رسیده است، امّا سوبژکتیویته شایع و رایج تضعیف نشده، زیرا در واقع توجهی به آن نشده است. گرچه منتقدان به طور کامل از وظیفهٔ اصلی خود که درک و ارزیابی آثار هنری خاصی است غافل نمانده اند، امّا با در نظر گرفتن این وظیفه، عمدتاً به صورت یک تحقیق تجربی و نه یک بررسی تئوریک، نتوانسته اند معیارهای قابل اثبات و تحقیق پذیری برای داوریهای خود عرضه کنند. در این حد، فشار افکار عمومی وضعیتی خلق کرده است که در آن چارچوب عملاً عقاید و افکار عامه است که شکل تحقیق پذیر و قابل اثبات یافته است.

در واقع برخی از منتقدان، سرشناس تر از همه خودِ فرای، معتقدند که کار آنان ارزیابی نیست و صرفاً وقتی خارج از چارچوب محققانهٔ خود سخن می گویند، می توانند به ارزیابی بپردازند. و در میان آن دسته از منتقدانی که به مسئلهٔ ارزشها علاقه دارند، ناکامی در به حساب آوردن تحقیقات امروزی و گسترش ابزارها و امکانات صریح انتقادی سبب شده است که بخش عظیمی از زحماتی که کشیده اند ضایع شود. برای مثال، چون «ف. ر. لیویز» هرگز نخواست اصول انتقادی خود را تعریف و مشخص کند، و چون نتوانست جایگاه اجتماعی و اخلاقی خود را بصراحت معیّن بدارد، نتوانست به عرصهٔ وسیعی از مباحث ادبی پا نهد. در نقد سینمایی، عدم قبول مسئولیت انتقادی،شکل دیگری به خود گرفته است و بسیاری از منتقدان بر این اعتقادند که برخی از فیلمها غیر قابل تجزیه و تحلیل هستند و نمی توان تفسیر مشخصی از آنها به دست داد. گرچه نقد از مطالعات و درک بین رشته ای منتفع شده، توسعهٔ ذاتی و تئوریک خود آن متوقف مانده است. امّا، همان طور که در ادامهٔ بحث و هنگام بررسی تمایلات جدید در هنرها به آن خواهیم رسید، در حال حاضر بیش از هر وقت دیگری به بازگشت به بررسیهای زیبایی شناسانه نیاز داریم؛ منظورم تاکید مجدد بر لزوم توجه به ماهیت و سرشت داوری و موقعیت هنرهاست و نمی خواهم بگویم که اطلاعات حاصل از تحقیقات جدید را می توان برای یافتن نکات مناسب کاوش کرد و آنها را در تجزیه و تحلیل خود به کار بست.

اما پیش از آنکه بتوانیم چنین کنیم، باید سرشت ویژهٔ نقد را با قرار دادن آن در سلسله مراتب مطالعات هنری تعریف کنیم؛ و در عین حال این نکته را به یاد داشته باشیم که آنچه در این سطح از تعمیم در مورد هنری خاص صدق می کند، احتمالاً در مورد سایر هنرها هم مصداق دارد. پس از آنکه چنین کاری صورت گرفت، می توانیم علیه همانندسازی کارکردها و وظایف نقد که آن را به تاریخ عقاید نزدیک می کند به بحث بپردازیم، و بر کیفیت ویژهٔ نقد تاکید ورزیم که همانا نشان دادن واکنش و داوری آثار هنری است.

زیبایی شناسی یک شاخهٔ بسیار مهم از نقد است. برخلاف تعریف «آندرو تیودور»[1]، زیبایی شناسی مقدم بر فلسفه ای

نیست که در پی آن است تا استانداردهای خود را معین کند. مسلّم است که زیبایی شناسی می تواند تکنیکهای تحلیلی خود را از فلسفه بگیرد، امّا از آن رو قادر به چنین کاری است که از نظر منطقی با فلسفه همطراز است. مفروضات زیبایی شناسی یگانه و مستقل هستند. زیبایی شناسی مانند علم اخلاق، بخشی از فلسفه است که به تجزیه و تحلیل مجموعهٔ یگانهٔ مفاهیم خود اختصاص دارد. به همین ترتیب، زیبایی شناسی عرصهٔ مستقلی از مباحثه است که گسترهٔ وسیعی از مسائل، از جمله خلق اثر، سرشت داوریهای انتقادی و معنای واژه هایی چون «زیبایی»، «ذوق»، «حساسیت»، «ارزش» و «لذت» را که در داوریهای هنری مکرراً یافت می شود، دربر می گیرد. گرچه این بررسیها هدفی هنجارآفرین دارند، امّا به خودی خود آنچه را تیودور معتقد است، یعنی «مجموعه ای از معیارهایی که برای داوری کیفی به کار آید» را فراهم نمی کنند، بلکه برعکس، روشنگر وضعیتی هستند که چنین معیارهایی را باید بررسی کنند و تعیین کنندهٔ انواع کارکردهایی هستند که باید به عمل بگذارند. زیبایی شناسایی به تجزیه و تحلیل و روشنگری ابزارهای تعقلی مورد استفادهٔ انتقاد می پردازد، امّا خود سازنده و برپا دارندهٔ این ابزارها نیست. هر بحث جدی دربارهٔ مکتوبات تئوریک «ایزنشتاین» باید بر پایهٔ این اصل استوار باشد؛ چون ایزنشتاین همواره بحث زیبایی شناسی مسلّم فرض شده ای را ذیل مباحث انتقادی و فنی قرار می دهد.

وضع و تدوین معیارها معمولاً برای زیبایی شناسی عملی در نظر گرفته می شود که شاخه ای فرعی از زیبایی شناسی به حساب می آید، اما زیبایی شناسی آکادمیک برای ذوق و سلیقهٔ امروزی، بسیار جلوه فروشانه به نظر می رسد. مدتهاست که ایجاد نظامهای جدید از مد افتاده است و زیبایی شناسی عملی (بویژه از طریق آثار لیویز) در چارچوب فعالیتهای انتقادی جایگاه والایی یافته است.

تئوری ژانر ظاهراً دوران اوج اقبال خود را سپری کرده بود که نورتروپ فرای، که ادبیات را به عنوان ساختار مستقلی از افسانه ها و نمونه های مثالی تجزیه و تحلیل می کرد، بار دیگر به احیای آن پرداخت و نظام کاملی از ژانرها و شیوه ها را سازماندهی کرد و امیدوار بود که به مدد آنها بتواند «مراحل مختلف» سبکهای هنری را مورد تجزیه و تحلیل قرار دهد، و برای بررسی هر ژانر، شیوهٔ انتقادی مناسب آن (تشریحی، صوری، مثالی) را به کار گیرد.[۲] اما آنچه فرای ارائه کرد در بر دارندهٔ خودِ امر انتقاد نبود، هرچند چارچوب ارزشمندی عرضه می داشت که انتقاد در محدودهٔ آن می توانست عمل کند. تئوری ژانر امروزه هم در جریان انتشار کتابهای متعدد دربارهٔ هنر، حضوری قاطع و مشخص دارد.

نقد هنری اساساً رشته ای هنجارساز است که محدوده های تئوریک آن را علم زیبایی شناسی مشخص می کند و به طور ضمنی یا صریح از زیبایی شناسی عملی بهره می گیرد. نقد در اصل نمی تواند با هیچ چیز جز اثر به عنوان منبع اطلاعات خود کار کند، و به همین دلیل است که جایگاه فعلی را در سلسلهٔ مراتب کلی به دست آورده است. اما اگرچه نقد می تواند در چنین انزاویی حضور خود را تداوم بخشد، اما مطلوب آن است که برای ارائهٔ هرگونه داوری، اطلاعات بیشتری در اختیار داشته باشد. به هر حال نباید فراموش کرد که مطالعات انجام یافته در زیر وابسته به نقد هستند و عکس این حالت به هیچ وجه صادق نیست.

تجزیه و تحلیل تطبیقی نیز هنجارساز است و وابسته به نقد، زیرا از مقایسهٔ دو یا چند اثر با یکدیگر که پیشتر به نوبهٔ خود موردِ ارزیابی قرار نگرفته و درک نشده اند، چیز زیادی حاصل نخواهد شد. امّا در عین حال، چنیّن مقایسه هایی می تواند انسان را به ادراکاتی برساند که به مدد صرف انتقاد حاصل نمی شد. البته در بیشتر کاربردها، می توان تجزیه و تحلیل تطبیقی را ذیل سرفصل «انتقاد» قرار داد، اما در اینجا باید بر این نکته تاکید کرد که عامل اصلی در فرایند انتقادی مستقل، عواملی ورای زیبایی شناسی، زیبایی شناسی عملی، اثر هنری و حساسیت فردی است.

تاریخ هنر بر عکس،مطالعه ای تشریحی است که بر مقولات موردنظر در تئوری ژانر، داوریهای انتقادی و هر آن چیزی تکیه دارد که می تواند محملی برای تجزیه و تحلیل تطبیقی باشد، امّا بیش از پیش برای آن وظیفه ای جدلی قائل شده اند.

تحقیقات زندگینامه ای و تاریخی نیز شاخه ای فرعی از نقد به حساب می آید. این تحقیقات بعد از نقد به منصهٔ ظهور رسیده و کامل کنندهٔ آن است؛ به عبارت دیگر، به کار توضیح سرچشمه های هنر و واکنش ما نسبت به آن می آید. گرچه این تحقیقات می تواند بر تجزیه و تحلیل تطبیقی اثر بگذارد امّا چنین نمی کند، مگر آنکه خود ما موضعی کاملاً نسبیت انگارانه اتخاذ کنیم و به این ترتیب بر ارزیابی خود اثری مشهود برجا نهیم. بسیاری از منتقدان این نکته را پذیرفته اند و این اعتقاد را که چنین تحقیقی می تواند به ارزیابی انتقادی منتهی شود «مغلطهٔ عمدی» نام نهاده اند، که مبیّن آن است که وقوف از قصد یا نیّت هنرمند برای ارزیابی موفقیت هر اثر نه شدنی است و نه مطلوب.[۳] در واقع، این یک حقیقت مسلّم است که تتبعات گسترده در زمینهٔ زندگی و محیط اجتماعی یک هنرمند و بررسی انگیزه ها و نیّات و ساختار مبتنی بر افسانه ها و اسطوره ها در آثار وی، نمی تواند ابزار کارآمدی برای داوری ارزشی آثار او به حساب آید. باید گفت که هنر عالی و ارزشمند، هنری است که می تواند سرچشمه های اجتماعی و نیّات پدیدآورنده را تعالی ببخشد. شاید در اثر تتبعات خود به درکی

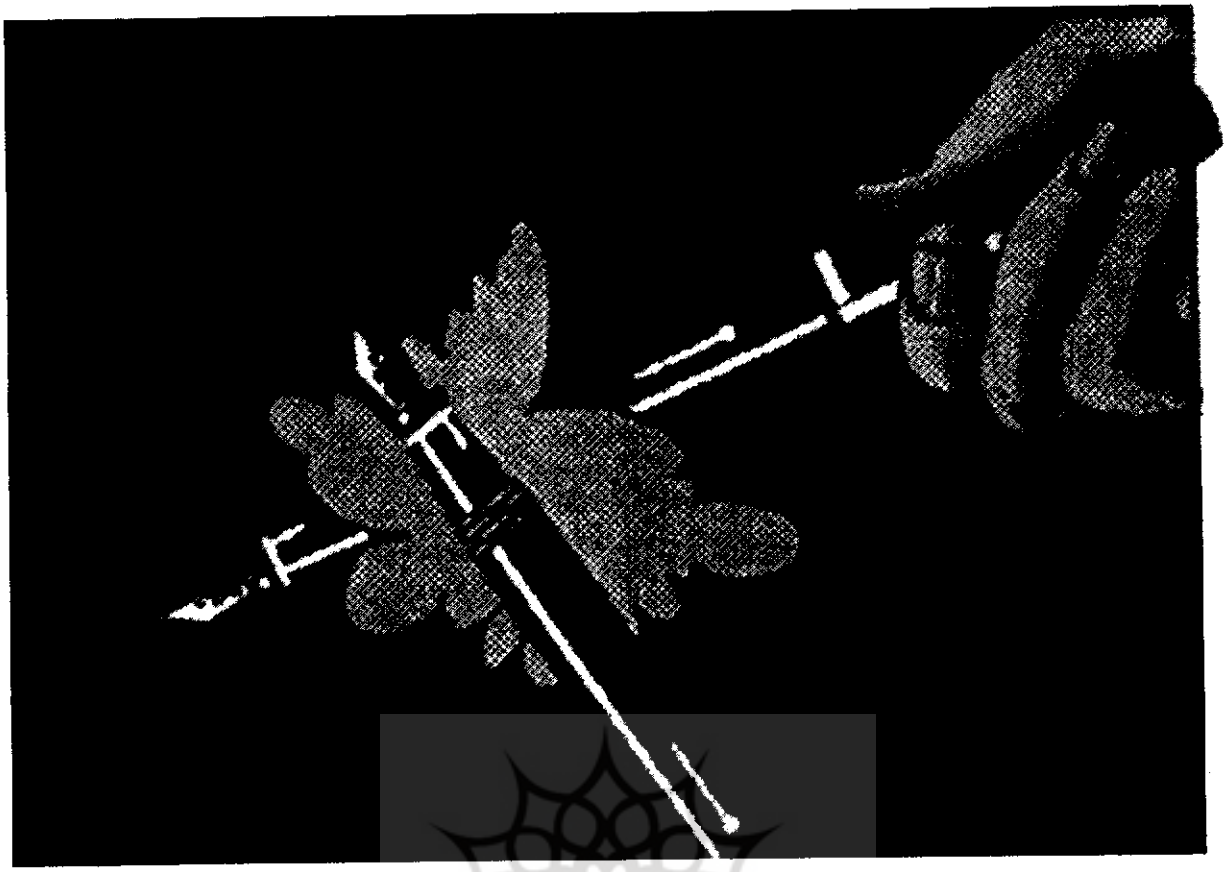
از پیچیدگیهای نهفته در اثر، سرچشمه ها و زمینه های اجتماعی آن برسیم، امّا داوری انتقادی ما بر اساس این عوامل شکل نمی گیرد. هنر الزاماً نباید باعث توسعهٔ آگاهی ما شود، اما می تواند به واکنشهای ما ظرافت و دقت خاصی ببخشد.

بخش عمده ای از نقدهای هنری در این زمینه ضعف دارند. یک روش رایج و پذیرفته شده برای نوشتن کتابی دربارهٔ یک هنرمند مشخص، این است که یک سوم از حجم کتاب را به بررسی زندگینامه و دیدگاههای او اختصاص دهند، یک سوم را هم به شرح آثار او بپردازند، و یک سوم پایانی را هم با داوریهای انتقادی خلاصه و موجز پر کنند. برای طفره رفتن از مسئولیت انتقادی خود نیز به این بهانه متوسل می شوند که آثار هنرمند مورد نظر تجزیه و تحلیل پذیر نبوده است. از سوی دیگر، تئوری مؤلف هم شاخه ای فرعی از نقد زندگینامه ای به حساب می آید: تئوری مؤلف آثار هنری را به این نیّت بررسی می کند که حدیث زندگی احساسی و فکری هنرمند را کشف کند. سارتر در روانکاوی اگزیستانسیالیستی استادانهٔ شارل بودلر و ژان ژنه، همین کار را، منتها با مهارتی فوق العاده به انجام می رساند.

همین بحث مخالفت با هواداران برتری تتبعات بیوگرافیک را می توان دربارهٔ کسانی انجام داد که درک هنری را تا سطح تجزیه و تحلیل های جامعه شناختی تنزل می دهند. شاید همان طور که برخی از منتقدان سینمای هوادار تحلیلهای جامعه شناسانه معتقد هستند، بتوان گفت که معنا و اهمیت هر اثر «مستقل از فرهنگ» نیست امّا حرمت همین ارزشهای فرهنگی قابل استفاده در هر اثر هنری معمولاً در آن محفوظ می ماند. اگر نماند، اثر هنری مورد نظر اثری خود بسنده نیست و در این حد، شکست محسوب می شود. حتی با فرض این مسئله، نمی توان چنین استدلال کرد که آدمهای مختلف «نقشه های آگاهی بخش» متفاوتی برای تفسیر هر اثر به همراه می آورند، و نتیجه گرفت که «معمولاً نمی توان معنای "مطلق" و معینی را بر هر اثر هنری تحمیل کرد». البته تردیدی نیست که هر کس به نحوی متفاوت با بقیه، در برابر اثر هنری واکنش نشان می دهد، و طبعاً این امر در مورد منتقد هم مصداق دارد، و باید ممنون باشیم که چنین است. هیچ کس از منتقد نمی خواهد که ابژکتیو باشد و وارد مفروضات سوبژکتیو نشود، بلکه بر عکس کار منتقد این است که برای هر اثری، به شیوه ای که خود می فهمد، تعبیر و مفهومی متناسب بیابد. آنچه داوریهای انتقادی او را با بقیه متفاوت می سازد، بیطرفی آرائی نیست که ابراز می دارد، بلکه تفاوت داوریهای اوست. و در نهایت ادعاهای او مبنی بر وجود این تفاوت باید با ارجاع مکرر به اثری که نقد می کند، ارزیابی شود. هر قدر هم که به «میزان نسبیت اگزیستانسیالیستی داوری و مقایسه بین فرهنگی» آگاه باشیم، باز هم دلیلی ندارد

که بتوانیم فاصلهٔ خود را با اثر کم کنیم. نقد جامعه شناسانه در واقع نقد واکنشهای انسانی یا نظامهای موجد ارتباط است، نه نقد خود هنر. تجزیه و تحلیل هنر صرفاً در قالب نظام برقرارکنندهٔ ارتباط، درست مانند آن است که انسان را به عنوان یک ساختار پیچیدهٔ بیوشیمیایی، مورد بررسی قرار دهیم. این روش اگرچه از یک سو اطلاعات زیادی به دست می دهد، اما از سوی دیگر کاملاً نابجاست.

سرانجام به تجزیه و تحلیل فنی می رسیم که می تواند به ما بگوید که اساساً چرا نسبت به اثر هنری واکنش نشان می دهیم، امّا قادر نیست از کیفیت ارزیابی ما اطلاعی به دست دهد. این تجزیه و تحلیل، در اصل ابزاری است که منتقد به مدد آن، کلّ برداشتش از یک اثر را با دیگران مطرح می کند. جدا کردن بحث تجزیه و تحلیل کاربرد تکنیک در نزد هنرمندان مختلف می تواند در آموزش مفاهیم هنری مؤثر باشد، امّا نقد را به این محدود خواهد کرد که نشان دهد «چگونه» جلوه ای خلق می شود، نه اینکه «چرا» خلق می شود. بنابراین کاملاً محتمل است که بتوان تجزیه و تحلیلی دقیق و پیچیده از راه و رسم کار هنرمند برای نیل به جلوه های موردنظر نوشت و در عین حال پذیرفت که اثر موردنظر اصلاً اثر خوب و شایسته ای نبوده است، چون هنرمند این جلوه های عالی ساخته و پرداخته شده را در چارچوب نامناسبی به کار گرفته است. تجزیه و تحلیل فنی اگر به تنهایی در ارزیابی اثری به کار رود، محک و معیار مناسبی نخواهد بود.



حال که استقلال اساسی نقد را نشان دادیم، وقت آن رسیده است که رابطهٔ میان نقد و هنر را روشن کنیم. ابزار انتقادی (الگو یا تئوری) مورد استفاده برای توضیح هر اثر هنری خاص، تا حدودی متناسب با سرشت همان اثر تعیین می شود. بنابراین اگر بخواهیم زبان انتقادی منسجم و جامعی بنا نهیم، ناگزیریم مبنای هنری یکپارچه ای ایجاد کنیم. نقد می تواند بر اساس سلسله مراتبی که در بالا تعریف شد در حالتی خالص باقی بماند امّا در این صورت هرگز از آن مرحله ای که نورتروپ فرای آن را «برهان بدوی» نام نهاده است و در آن آثار هنری چارچوبها و قالبهای نقد را می سازند، فراتر نخواهد رفت، و به مرحله ای از کمال علمی که در آن آثار هنری بر اساس نظامی فارغ از تناقض ارزیابی شوند نخواهد رسید. هنر در چارچوبها و زمینه های مختلفی حضور دارد که حتی نمی تواند به نحو هم مرکزی عرضه شود، چرا که این زمینه ها همتای امواج ایجاد شده در اثر سقوط سنگی در آب، روی هم می غلتند. با توجه به این وضعیت، روشن است که اگرچه امکان دستیابی به ارزشهای کاملاً هنری وجود دارد، امّا این ارزشها الزاماً مفید و مثمر نیستند. گرچه می توانیم از «زیبایی» و «حقیقت» مجرد و جدا گفت و گو کنیم، اما زیبایی و حقیقت در هنر بازتابهای فرا-هنری بسیار زیادی دارد. دربارهٔ این بازتابها بررسیهای فراوانی انجام گرفته است و تنها کاری که در آینده باید انجام داد، ایجاد ارتباط بین آنهاست. این کار را می توان با تعریف کردن حوزهٔ مباحث هنری که در آن آثار مختلف عملکرد ویژهٔ خود را دارند، به انجام رساند. تنها در این صورت است که قادر خواهیم بود در تبادل نظر انتقادی معناداری دربارهٔ کل هنر شرکت کنیم.

در اینجا «قرارداد» مفهومی بسیار مهم است، که «ایور وینترز» بخوبی آن را در قالب «فرضیهٔ احساسی اساسی یا پایه ای در شعری که معانی نهفته در شعر بر آن اساس اهمیت می یابند»[۳] توضیح داده است. اما در حالی که وینترز به لایه های احساسی اشاره دارد، من چنین استدلال می کنم که قواعد متعددی در ارتباط با هر اثر هنری وجود دارد. آنچه این قواعد احساسی، سبکی، اخلاقی و قالبی را به یکدیگر می پیوندد کلّ تجربهٔ خود اثر است، اما در بنیان هر یک و در نحوهٔ تجزیه و تحلیل هر کدام «قرارداد هستی شناسانه ای» وجود دارد. هرگاه مشخص کنیم که هر شعر در چه سطحی از واقعیت عمل می کند، در آن صورت می توانیم از اصالت، از اخلاقگرایی، از سبک، از زیبایی و حقیقت آن حرف بزنیم.

برای مثال، این همه بحث دربارهٔ شهود و حقیقت، باز کافی نیست زیرا این بحثها متوجه ژانرهای در هم آمیخته ای است که برای آنها هیچ وجه المقایسهٔ هستی شناسانه ای در اختیار نداریم. ناتورالیستها علیه رومانتیکها، سمبولیستها علیه ناتورالیستها، اکسپرسیونیستها علیه سمبولیستها و تا حدی، سوررئالیستها علیه اکسپرسیونیستها قد برافراشتند، و ظاهراً همهٔ اینها دلایل مشابهی برای مخالفت خود داشتند. هر مکتبی

که می آمد، مکتب قبلی را به دلیل ارائهٔ جهان بینی ناقص و تعصب آلود خود متهم می کرد. همهٔ آنها در چارچوب نظریات خود محق بودند ولی در چارچوب دیدگاههای مکاتب دیگر محق نبودند، چون هر یک به برداشت متفاوتی از واقعیت اعتقاد داشتند.

آنان هرگز گفت و گویی بین خود برقرار نکردند زیرا اصلاً زبان مشترکی نداشتند و از دنیاهای متفاوتی حرف می زدند. به همین ترتیب، هیچ منتقدی نمی تواند دستاوردها و محدودیتهای این مکاتب را با یکدیگر مقایسه کند، مگر اینکه پیشاپیش بتواند بر اساس موازین هستی شناسانهٔ هر جنبش تعریفی از واقعیت ارائه دهد. حال آنکه بیشتر منتقدان به ارزیابی نسبی دست نمی زنند، بلکه صرفاً این پرسش را مطرح می کنند که آیا هر جنبش با راه و روش خاص خود توانسته است در گسترش معرفت ما نسبت به جهان، قدم مفیدی بردارد یا نه. بنابراین هرگز سرشت واقعی این معرفت و اینکه این مکاتب چگونه و تا چه حد توانسته اند آن را گسترش دهند، روشن نخواهد شد.

تاریخ هنر تا حد زیادی تاریخ کشف چارچوبهای هستی شناسانهٔ جدید، یا پیچیده تر از چارچوبهای قدیمی تر، به دست انسان است، و می خواهم پیشنهاد کنم که نیاز اصلی نقد امروز ایجاد یک نظام جامع و شاملِ هستی شناسانه است که در چارچوب آن بتوان تمام آثار هنری را در جایگاه درست خود قرار داد. نورتروپ فرای کوشید تا چیزی نظیر تجزیه و تحلیل سیستماتیکی که من در ذهن دارم بر پا سازد، اما او با تاکید بر سازماندهی هنر بر اساس «الگوهای نمونه ای که در آن نماد در نقش موناد ظاهر شود» عملاً توجه خود را به ریشه های موقتی هنر معطوف کرد و از عملکرد عقلی آنها غافل ماند. اما همان طور که حتی مطالعهٔ سَطحی تاریخ نقد نشان می دهد، او تنها کسی بود که برای نیل به چنین جامعیتی کوشید، حال آنکه بیشتر منتقدان معاصر در اندیشهٔ ارائهٔ چارچوبهای فردی بودند.

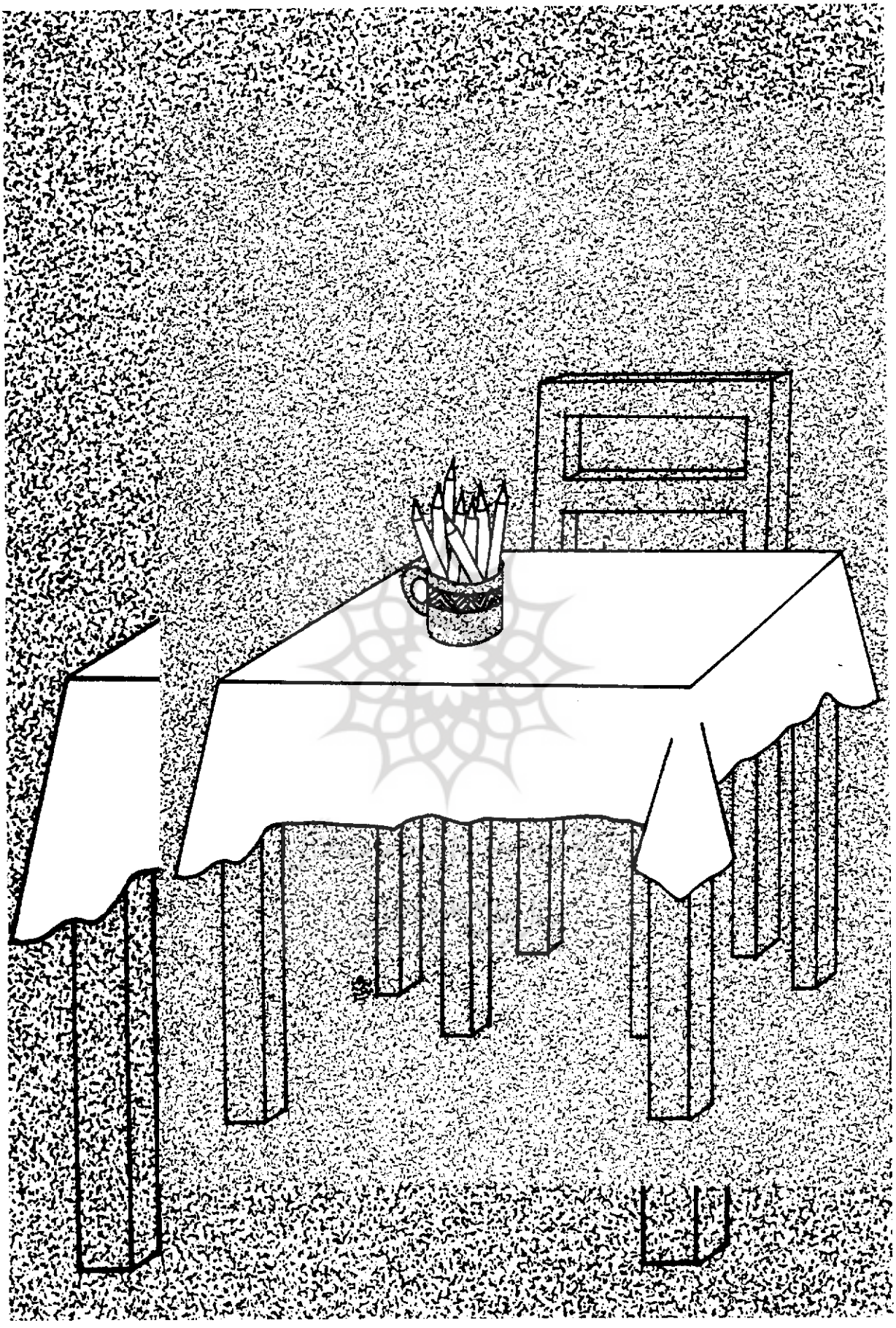
بسته به اینکه چه انتظاری از نقد معاصر داشته باشیم، باید بگوییم که آن را می توانیم هم در نوعی حالت سر در گمی ببینیم و هم بهره مند از یک غنای تئوریک خاص. اگر کسی خواهان بحث مبسوطی دربارهٔ هنر در چارچوبهای مختلف باشد، تشویق می شود که این بحث را دنبال کند. اما در عین حال، اگر کسی در پی دستیابی به ارزشها و اصول باشد، احتمالاً به این نتیجه می رسد که منتقدان مسئولیت اصلی خود را کنار گذاشته اند. و اگر انتظار داشته باشیم که نقد بتواند از ماحصل مطالعات هنری استفاده کند، شاید بخواهیم بدانیم که چرا نمی توانیم در آن واحد از یکی به دیگری برسیم.

«رنه ولک»[5] چند مسیر اصلی نقد را مشخص کرده و من آن را کمی تعمیم داده ام تا طرح کلی زیر حاصل آید:

۱. نقد مارکسیستی کئورگ لوکاچ، والتر بنیامین، تئودور آدورنو، کادول و لوسین گلدمن. این نوع نقد قائل به نوعی زیبایی شناسی ماتریالیستی است که اموری چون ارزش، ژانر و اندیشه ها را تا حد بازتاب قالبهای اجتماعی ـ اقتصادی تنزل می دهد. نقد مارکسیستی بر اساس معیارهایی چون انسجام، واقعگرایی و پویایی اجتماعی اثر استوار است. منتقدی چون ایزنشتاین، با تاکید بر اینکه جوهر هنر در تضاد و تقابل، و برداشت دیالکتیکی از مونتاژ قرار دارد به این گروه از منتقدین تعلق دارد، امّا اینکه اساساً مارکسیست باشد محل تردید است. مارکسیستها همواره و بی هیچ تردیدی مسئلهٔ استقلال نقد را رد می کنند و به نکاتی چون هستی شناسی توجه ندارند و متقابلاً ریشه های علّی هنر را مدّ نظر قرار می دهند. ارزشهای نقد مارکسیستی اساساً مانعة الجمعند. برای مثال، برداشت لوکاچ از نوع ادبی، ظاهراً متوجه این مقصود است که از کنار برخی از مشکلات پیچیده تری که ادبیات را به زندگی پیوند می دهد عبور کند. بنابراین فقدان یک هستی شناسی که بتواند انواع سطوح و لایه های ادبی را با یکدیگر مرتبط کند مانع آن می شود که منتقد مارکسیست بتواند یک نظام جامع و متناسب ارزشهای ادبی برپا دارد. مهمترین سهم و خدمت او در عرصهٔ بررسی تاریخ اندیشه ها و مبانی تئوریک ژانرها و تا حدی نیز ارائهٔ تحلیل های تطبیقی است.

۲. نقد روانشناختی ـ تحلیلی جونز، هربرت رید و ادمند ویلسن. تز فرویدی در خصوص ریشه های روان نژندی (نوروتیک) هنر و این اعتقاد که سرشت هنر تجلی بخش سرشت جامعه است، با دیدگاههای مارکسیستها بسیار مشابهت دارد. بنابراین چندان جای تعجب نیست که برخی از منتقدان (مهمتر از همه، ادمند ویلسن و برک) توانسته اند هم به این مکتب و هم به مارکسیسم نزدیک شوند. مکتب روانشناختی ـ تحلیلی از این نظر اهمیت دارد که تحلیلگرِ اصلی تعدادی از سبکها و تکنیکها، از جمله اکسپرسیونیسم، سوررئالیسم و جریان سیال ذهن بوده است. اما این مکتب با ارائهٔ تفسیری از هنر بر پایهٔ انگیزه ها و نیازهای انسانی، از طرح مسائل و مشکلات خاص که به موقعیت و کیفیت هنر نظر دارد، طفره رفته است. نقد روانشناختی ـ تحلیلی، یا در واقع نقد روانشناسانه، چیزی نیست جز نام دیگری برای تحقیقات بیوگرافیک در احوال هنرمندان. اما در عین حال، این شیوهٔ نقد در بهترین شکل خود می تواند به درک اصیل و هنرمندانهٔ تجلیات فرهنگی دست یابد، و این مسئله ای است که در کتاب انتقادی درخشان «زیگفرید کراکائر» تحت عنوان *از کالیگاری تا هیتلر* شاهد آن هستیم.

۳. نقد زبان شناختی ا. ا. ریچاردز وامپسن. این نوع نقد کوششی فرمالیستی و پوزیتیویستی است برای انکار ارزشهای زیبایی شناسانه، تقلیل احساسات هنری به مفاهیم روانشناختی



و محدود کردن نقد به تجزیه و تحلیل های کلامی. این نوع نقد عمدتاً به تجزیه و تحلیل تطبیقی و بحث فنی محدود می شود و می کوشد تا از این رهگذر مفاهیم نهفته در زبان را بیرون بکشد. اما مبهم گویی در این مباحث جلوه ٔ بارزی دارد. نحوه ٔ انتقاد ریچاردز با تمرکز روی مسائل و مشکلات اصلی معرفت شناسی و ایجاد ارتباط، به نتایج ارزنده ای دست یافته است. او منبع الهام منتقدان نو بوده و پیشگام در استفاده از زبانشناسی و تحقیقات آن در عرصه ٔ نقد و تحلیل ادبی به حساب می آید.

۴. نقد نو از رانسم، برک، تیت و بروکس. ادبیات هنری مستقل است و بر اساس موازین خاص خود عمل می کند. توجه منتقد باید فقط به خود متن ادبی معطوف باشد. چون فرم و محتوا از یکدیگر تفکیک ناپذیرند، لاجرم روش تجزیه و تحلیل باید درون نگر (یا به عبارت دیگر، کلامی) باشد. به این ترتیب بررسیهای تکنیکی فاقد اعتبار است چون نافی قضاوتهای ارزشی و مخالف در نظر گرفتن اندیشه هاست. شاید نزدیکترین مورد مشابه به این شیوه ٔ نقد در عرصه ٔ نقد و تحلیل سینمایی را بتوان در آثار ایزنشتاین، «ارنست لیندگرن» و «راجر منول» پیدا کرد. از منتقدان جدیدتر باید به «ریموند دورگنات» اشاره کرد که تجزیه و تحلیل های تفصیلی او در همین مقوله جا می گیرد. چنین به نظر می آید که طی سالهای اخیر مواضع نقد نو در معرض شدیدترین حملات بوده و میزان نفوذ این گروه از منتقدین عملاً به صفر رسیده است، اما اخیراً نشانه هایی حاکی از تقویت موضع تئوریک ایشان دیده می شود و این امر بویژه در نتیجه ٔ کوشش منتقدانی حاصل آمده است که تکنیکهای پیچیده ٔ زبانشناسی را در تجزیه و تحلیل ادبی به کار می برند.[۶] با این همه، محدودیتهای ریشه ای آن کاملاً واضح است: عدم کامیابی در مشارکت در داوریهای ارزشی، اعتقاد به این باور مارشال مک لوهانی که رسانه همان پیام است (به عبارت دیگر، چگونگی بیان یک نکته ٔ تعیین کننده ٔ مفهومی است که قرار است از این طریق انتقال یابد، نه بر عکس)، تمایل به پیچیده کردن بحث، و فقدان هر گونه نظام جامع که در آن بتوان موقعیت ادبیات را تعیین کرد.

۵. نقد سمبلیک کروچه، پل والری و تی. اس. الیوت. محرک اصلی این نوع نقد، انگیزه ٔ مذهبی یا عرفانی است. این نوع نقد بر دیدگاههای تعالی بخش و استقلال آنها از انسان تاکید می کند. پس جای تعجب نیست که برای کلاسیسیسم حالت آرمانی قائل است و نفوذ آن را شایع می بیند. این نوع نقد، به معنای دقیق کلمه، نافی آن است که هنر عالی را بتوان تجزیه و تحلیل کرد، ولی معتقد است که این هنر به صورت یک کل ارگانیک یا حتی عرفانی وجود دارد و باید به مدد شهود درک شود. نقطه ٔ مقابل آن آثار ایور وینترز است که مؤکداً بر تعقل و عقلانیت اصرار دارد و لاجرم منکر جوهر بیان ناکردنی مورد نظر سمبولیستهاست، همان جوهری که سمبولیستها معنا و ارزش هنر را با آن مرتبط می دانند. هرگونه تجزیه و تحلیل محتوایی از نظر آنان پوچ و نامربوط است، مگر آنکه بخواهد ساختار درونی نمادها را بیان کند.

۶. نقد جامعه شناختی ـ اخلاقی ف. ر. لیویز، لایونل تریلینگ و ایور وینترز. در این نوع نقد، مفاهیمی چون «خرد»، «سنّت»، «شدت»، «تجربه» و نظایر آن، به جای مجموعه معیارها می نشیند. این نوع نقد منکر ارزشهای هنری است و به جای آن بر توانایی هنر برای فرافکنی ارزشهای معتبر اجتماعی و اخلاقی و حساسیتهای خاص تکیه می کند. شاید بارزترین منتقدی که به این رشته تعلق داشته است «جیمز ایجی» منتقد امریکایی باشد. ستایشی که او از هنرهای مردمی می کند و کوشش او برای جلب توجه توده ٔ مردم، به او جایگاهی فراتر از لیویز می بخشد. این نوع نقد در عین حال که بر بحثهای فنی کمتر تأکید می کند، برخی از عالی ترین نمونه های نقد عملی را به دست می دهد و همراه با نقد سمبولیک برای آرمانگرایی اعتبار خاصی قائل است. برای مثال، لیویز نقد خود را با آرمانهای اجتماعی پیوند می دهد، اما برخلاف برداشت اجتماعی مارکسیستها (که به غلط برخی او را در زمره ٔ ایشان به حساب می آورند) صرفاً به تجزیه و تحلیل اجتماعی نظر ندارد، بلکه محتوای هنر مدنظر اوست. با این همه، این نوع نقد در مواجهه با هنرمندانی که آثار پیچیده تری عرضه می دارند چنانکه باید کارایی ندارد، زیرا بررسی این گونه آثار به ابزارهای بسیار ظریفتر و کارآمدتری از آنچه لیویز ارائه می کند نیاز دارد. به همین دلیل است که لیویز اثر پیچیده ای چون *اولیس* جیمز جویس را نفی می کند، چرا که تجزیه و تحلیل این اثر با ابزار نقد او دشوار است.

۷. نقد اسطوره ای ارنست کاسیرر، لانگر، بادکین، چیس و نورتروپ فرای. این نوع نقد که تا حدی ملهم از آثار کارل گوستاویونگ است، قائل به وجود الگوهای اسطوره ای است که فاصله ٔ میان ادبیات، افسانه و مذهب را به نفع نوعی ضمیر ناخودآگاه جمعی نادیده می گیرد. این نقد نافی تئوری مشابه سازی و تقلید هنر از واقعیات موجود است، و برعکس، بر این نکته پا می فشارد که ذهن بشر بر اساس تجربه، الگوهای سمبلیک مشخص و لازمی می سازد که به زندگی معنا می بخشد. از این نظر، همچون ساختارگرایی لوی ـ اشتروس، نوعی تقدیرانگاری نوکانتی به حساب می آید. در نظر کاسیرر، ادبیات هنری زبانشناختی است که قالبهای سمبلیک از پیش موجود در زبان را جذب می کند. بنابراین، به اندازه ٔ موسیقی یا نقاشی استقلال ندارد. از زمان جنگ دوم جهانی به بعد، نقد مبتنی بر اسطوره و افسانه،نمایشگر مصمم ترین اراده برای برانداختن سلطه ٔ مکتب نقد نو بوده است ـ و در این زمینه تا حد زیادی به

موفقیت دست یافته است. در سالهای اخیر، نورتروپ فرای کوششی چشمگیر مصروف داشته تا برای این نوع نقد، بنیانهای علمی بیابد. امّا متاسفانه او نیز همچون سایر منتقدان پیرو این مکتب، فرض را بر این می نهد که تجزیه و تحلیل هنر در قالب علتها و معلولها و بررسی منظم ریشه ها می تواند جای درک آثار منفرد را بگیرد. به همین دلیل است که اعتقاد دارد ارائهٔ داوری ارزشی عملی سوبژکتیو و نامتجانس است. مهمترین دستاوردهای این مکتب در زمینهٔ تئوری ژانر و تحلیل های تطبیقی بوده است.

۸. نقد اگزیستانسیالیستی کامرل، استایگر، بگوین، ریموند، بلانشو و سارتر. درست برخلاف بیشتر مکاتب انگلو-ساکسون، اگزیستانسیالیستها (و مارکسیستها) جهان بینی خاصی وارد عرصهٔ تجزیه و تحلیل هنری کرده اند. این مکتب به نوعی زیبایی شناسی پویا قائل بوده و معتقد است که هنر باید باعث تحرک توده ها شود. کیفیت اثر هنری هم باید بر اساس توانایی آن در مجسم ساختن هویت اجتماعی و روانی افراد ارزیابی شود. اگزیستانسیالیستها به جای توصیهٔ معیارهای خاص زیبایی شناختی، بر ارزشهای اجتماعی یا روانی انگشت می گذارند. بنابراین، محدودیت ایشان، همچون مورد مارکسیستها، هواداران فروید و هر گروه دیگری که اخلاقیات عملی خاصی را بر هنر حاکم می کنند، این است که نمی توانند به کشف و درک ارزشهای هنری صرف نائل آیند.

امروزه این طرح کلّی مقبولیت ندارد و کهنه به حساب می آید. دسته بندی های «ولک» به عنوان الگوی کار، ارزش و اعتبار خاص خود را دارند، اما از میان منتقدانی که نامشان ذکر شد، شاید فقط بررسی آثار لوکاچ، لیویز، فرای، گلدمن و وینترز ثمربخش باشد. باری، این نوع تحقیق، هرچند که ناقص باشد، نشان می دهد که منتقدان نیز همچون پدیدآورندگان آثار، دیدگاههای تحلیلی بسیار متفاوتی دارند، که در هشت مقولهٔ مذکور تفاوتهای آنها نشان داده شده است. با به خاطر داشتن این نکته، می توانیم بپذیریم که احتمال انجام هر گونه بحث و تبادل نظر میان آنان ناچیز است مگر آنکه به وجوه مشترکی دست بیابند. آنان بدون اینکه در مورد مواضع انتقادی خود به نتیجه ای روشن برسند، به یکدیگر حمله ور می شوند و آثار همکاران خود را نفی می کنند. روابط آنان بیشتر شکل برخورد دارد تا برقراری ارتباط متقابل، و به همین دلیل، همواره دیگری را به بی کفایتی متهم می کنند. بارزترین مصادیق این امر در میان منتقدان سینمایی یافت می شود. این منتقدان در نهایت تنبلی فقط تا نوک دماغ خود را می بینند و بدون مطالعهٔ دیدگاهها و عقاید دیگر، مانند کودکان لجوج بر سر یکدیگر فریاد می کشند و هیچ کدام سعی نمی کنند این جار و جنجال بیهوده را رها کرده و به مقایسه ای اصولی میان مکاتب و دیدگاههای مختلف بپردازند.

بنابراین چنین به نظر می رسد که نقد، و همچنین خود هنر، از ثمرات تجزیه و تحلیل هستی شناسانه بهره مند خواهند بود. همین که توانستیم در مورد رابطهٔ اثر با مراتب تحلیل شدهٔ واقعیت به برداشت درستی برسیم، در وضعیتی قرار خواهیم گرفت که ژانر، امکانات سبک، قابلیتهای قالب، مضمون و ساختار، و همچنین نوع برخورد انتقادی با آن را مشخص کنیم. افزون بر آن، خواهیم توانست خود اثر و ویژگیهای خاص آن را به سایر انواع (ژانرها) نیز ارتباط دهیم.

اینکه هر اثر هنری چه چیز را در ارتباطی متقابل قرار می دهد، با سطح دلالت آن مشخص می شود. هر جنبش یا ژانر هنری، مجموعه ای از قواعد را ـ که بعضی به قالب و بعضی دیگر به جوانب اخلاقی آثار مربوط می شوند ـ بر اساس روابطش با نوع جهانی که واقعی می پندارد وضع می کند. این مجموعه قواعد به شیوه های مختلف قابل تحلیل است، کما اینکه لوی اشتروس برای تحلیل ساختار افسانه ها، از تئوری و الگوی بازیها استفاده کرد. اما اساساً چنین به نظر می رسد که درک کلی جهان بینی ژانرهای مختلف، و حتی قالبهای هنری مختلف، لازم است.

علی رغم کثرت «ئیسم»های گوناگون هنری، نظام هستی شناسی را می توان به طور سردستی و اجمالی به طبقات زیر تقسیم کرد. این دسته بندی ها که آشکارا وحدتی مبتنی بر سبک دارند، هر یک بر پایهٔ روش متفاوتی از تجربه اندوزی دربارهٔ واقعیت و اینکه واقعیت چیست، استوار شده اند. طبیعی است که هر جنبشی واکنشها و حمایتهایی را برمی انگیزاند، بازنگریهایی در آن صورت می پذیرد و در نتیجه، پیچیدگی بعدی آنها سبب می شود که نامگذاریشان بی مسما یا ناسازگار با معنا جلوه کند. اما اگر این دیدگاه هربرت رید را بپذیریم که تمام واکنشهای هنری را می توان به سه دستهٔ اصلی تقسیم کرد، در آن صورت امکان ادامهٔ بحث وجود خواهد داشت:

الف. رئالیسم: «کوشش برای ارائهٔ جهان به صورتی که هست، بی آنکه احساسات ما تغییری در نحوهٔ ارائهٔ آن پدید آورد». رئالیسم در احساسات ریشه دارد.

ب. ایده ئالیسم: «کوشش برای طرد دیدگاه رئالیستی نسبت به جهان و گزینش دیدگاهی بر اساس الگو یا طرحی ایده ال (آرمانی)». ایده ئالیسم در تفکر و اندیشه ریشه دارد.

ج. اکسپرسیونیسم: «کوشش برای ارائهٔ احساسات سوبژکتیو هنرمند، نه بر اساس برداشتهای ابژکتیو از واقعیت موجود، و نه بر اساس پندارهای تجریدی مبتنی بر این واقعیتها». اکسپرسیونیسم در برداشتها و ادراک حسی ریشه

دارد.

این دسته بندی کامل و جامع نیست و دسته ٔ چهارمی، موسوم به «برداشتهای تصادفی»، باید به آن اضافه شود. وانگهی، هیچ یک از دسته های فوق انحصاری نیست، بلکه زمینه ای برای تجزیه و تحلیل جامع برداشتهای هنری فراهم می آورد و گاه این زمینه حاصل جمع دو یا سه دسته، یا حتی هر چهار دسته، است. هر دسته ای تئوریهای مناسب و خاص خود را دارد و ارتباط آن تئوریها با تئوریهای موجود در دسته های دیگر مشخص است. حتی غریزی ترین و باطنی ترین انگیزه های هنری را، که همانا در اخلاقیات ریشه دارد، می توان با تفحص در سه دسته ٔ اول ردیابی کرد، چون اخلاقیات در هنر همواره متمم و فرع بر عناصر اصلی محتوایی و قالبی است و ابتدا باید این دو عنصر اصلی شکل بگیرد تا اثر بتواند واجد تاثیر اخلاقی شود. تنها استثنای محتمل بر این قاعده ٔ کلی تمثیل صرف است که خود حالت افراطی و پیشرفته ای از دسته ٔ ایده ئالیسم به حساب می آید.

همین که طرح کلی مشخص شد، و ویژگیهای ظاهری مربوط به سبک و اخلاقیات هر دسته و تئوریهای اصلی مربوط به آنها بتدریج شکل گرفت، منتقد و هنرمند درمی یابند که پیش فرضهای آنان سبب می شود تا تبحر و کاردانیشان در نواحی مشخصی از نقشه ٔ هستی شناسانه استقرار یابد. منتقد دیگر نخواهد توانست از یک جهان بینی انتقادی مطلق و انحصارطلبانه، هرچند که موفق باشد، دفاع کند. با توجه به این امر، باید بتوانیم این منتقدان را نه بر پایه ٔ تفاوت دیدگاهها، بلکه بر اساس نقاط مشترک باورهای ایشان با یکدیگر مقایسه کنیم. به این ترتیب مشابهت های فکری آنان، و لاجرم سرشت دقیق اختلاف نظرهای این منتقدان، بر اساس قواعد حاکم بر اصول اعتقادی ایشان قابل بحث و تبادل نظر خواهد بود. ■

---

۱. آندرو تیودور، *چشم‌اندازهای جامعه شناختی در زیبایی شناسی سینمایی*

۲. نورتروپ فرای، *کالبدشکافی نقد*

۳. و. ک. ویمسات ـ مونرو بروسلی، *شمایل کلامی*

۴. ایور وینترز، *در دفاع از خرد*

۵. رنه ولک، *مفاهیم نقد*، گردآوری ا. چ. نیکولز

۶. هربرت رید، *معنای هنر*، ص ۱۶۰-۱۶۲