motarjemjournal.ir

ویژگیهای بنیادین نقد ادبی روس

نوشتهٔ رنه ولک
(Rene Vellek)
ترجمهٔ عبدالله کوثری

پاسخ به پرسش نهفته در عنوان بالا در نگاه نخست ساده می‌نماید. از دیرباز گفته‌اند که نقد ادبی روس کمتر ماهیت ادبی محض داشته و بیشتر نقد عام جامعه بوده است. ویساریون بلینسکی[1] (۴۸- ۱۸۱۱) پدر نقد روس، در ۱۸۴۲ چنین گفت: "گزافه نیست اگر بگوییم آگاهی فکری جامعهٔ ما تنها در ادبیات، و در نتیجه در نقد زیبایی شناختی و ادبی نمود یافته است". نیکولای چرنیشفسکی[2] (۸۹- ۱۸۲۸) سر حلقهٔ ناقدان دههٔ ۱۸۶۰ که نقد را کم و بیش به سلاحی در مبارزه با تزاریسم و آزادسازی سرفها بدل کرد، بر این نکته پای می‌فشرد که کارکرد نقد ادبی در روسیه بسی گسترده‌تر از کارکرد آن در غرب است. در آلمان، مثلاً رمان خوانندگان خاص خود را دارد. در انگلستان آثار بسیاری از فیلسوفان، حقوقدانان و اقتصاددانان را مردم عادی می‌خوانند "اما در کشور ما ادبیات تمامی حیات فکری ملت را تشکیل می‌دهد".

علتهای این موقعیت چندان عیان است که نیازی به بیان ندارد. حکومت تزارها به شدت با هرگونه بحث در بارهٔ مسایل اجتماعی و سیاسی مخالف بود و آن را سرکوب می‌کرد. خاصه در دوران فرمانروایی نیکولای اول، سانسور از قدرت عظیم قانونی برخوردار شد و توانست، گاه با مشارکت مستقیم خود تزار، به نظارت بر کار نویسندگان و تعقیب و آزار ایشان دست زند. رابطهٔ پوشکین با تزار، که حق سانسور آثار او را خاص خود کرده بود، امروز به یاری اسناد مکتوب بر ما روشن شده است. مجلهٔ ایوان کیریوسکی[3] با نام ***اروپایی***[4] بعد از انتشار دو شماره توقیف شد. امپراتور مقالهٔ "قرن نوزدهم" را در این مجله خوانده بود و، به گفتهٔ آلکساندر بنکندورف، رییس «بخش سوم»، چنین داوری کرده بود: "نویسنده ظاهراً در بارهٔ ادبیات بحث کرده، اما چیزی کاملاً متفاوت در سرداشته. مقصود او از واژهٔ «روشنگری» آزادی است و «فعالیت ذهن» به معنای انقلاب است و «یک حد وسط معقول» چیزی جز قانون اساسی نیست. بنابراین اعلی حضرت نتیجه گرفتند چاپ این مقاله در نشریه‌ای ادبی که حق پرداختن به سیاست را ندارد، مجاز نبوده."

تزار به زبان «کنایی» مقاله‌ای بی‌ضرر به قلم کسی که بعدها یکی از ستونهای اصلی جنبش اسلاو دوستان شد، بدگمان بود. پس، شگفت نیست اگر بلینسکی آگاهانه برخی متون ادبی را برای بحث در بارهٔ مسایل عام اجتماعی به کار می‌گرفت. برای مثال، او تاتیانا، شخصیت زن ***یوگنی اونگین***[5] اثر پوشکین را با شیطنت «جنین اخلاقی»،

1- Visarion Belinsky
2- Nikolay Chernishevsky
3- Ivan Kireyvsky
4- The European
5- Eugeny Onegin

motarjemjournal.ir

«تندیس مصری، بی جنبش، سنگین و پای در زنجیر» توصیف کرد تا به بهانهٔ آن به تشریح کیش شهوت و انتقاد از ازدواج مرسوم بپردازد. برای ما گاه این پرسش پیش می‌آید که بلینسکی و دیگر ناقدان مخالف تزاریسم تا چه حد از درآمیختن ادبیات و زندگی با هم آگاه بوده‌اند، بلینسکی خود تا چه حد آگاه بود به این که شعر پوشکین را برای ایراد خطابه‌ای در بارهٔ عقب‌ماندگی زنان روسیه به کار گرفته است. به همین‌سان، نیکولای دوبرولیوبوف[1] (۶۱-۱۸۳۶) که اغلب در گروه چرنیشفسکی جای می‌گیرد اما منتقدی چیره‌دست‌تر از استاد خود بوده، *ابلوموف*، رمان گونچارف را نمونه‌ای هشدار دهنده از آسایش طلبی و کاهلی روسی می‌شمرد و همدردی آشکار نویسنده با قهرمانش را نادیده می‌گیرد.

چرنیشفسکی در بحث از رمان *آسیه* اثر تورگنیف، قهرمان سست ارادهٔ آن ماجرای عشقی پرشور را نمایندهٔ تباهی اشرافیت روسیه می‌دانست و شاهدی در تایید این هشدار که اشراف روسیه می‌بایست به مقتضیات زمان تن دردهند.

شدت سانسور در اواخر قرن نوزدهم تا حدی کاهش یافت اما بار دیگر با ترور آلکساندر دوم در سال ۱۸۸۱ صورتی جدی گرفت. بعد از انقلاب ۱۹۰۵ سانسور عملاً برچیده شد، اما بعد از پیروزی بلشویک‌ها دیگر بار به میان آمد. در روسیهٔ شوروی سانسور پیش از انتشار رسماً وجود ندارد اما در عمل انحصار دولت و حزب در نظارت بر روزنامه‌ها، چاپخانه‌ها، انواع نشریات و هر وسیلهٔ ارتباطی، یکدستی کامل را به گونه‌ای کارآتر از دیوانسالاری تزار برقرار کرده است. این وضع به پدید آمدن نوشته‌های زیرزمینی (سامیزدات) انجامیده و نیز بسیاری از نویسندگان را به مهاجرت از روسیه واداشته است. تنها اشاره‌ای گذرا به قربانیان تصفیه‌ها، اتهامات ژدانف به پاسترناک، زوشنکو و آخماتووا و محاکمهٔ سینیاوسکی و دانیل در ۱۹۶۷ بسنده است. اینان به سبب عقایدی که با جزمیات حاکم بر رآلیسم سوسیالیستی مغایرت داشت به کیفرهایی سخت محکوم شدند.

برای بررسی کامل این رابطهٔ خصومت‌آمیز میان نقد و جامعه و حکومت، باید بحثی داشته باشیم در بارهٔ ساخت طبقاتی روسیه در قرن نوزدهم، رشد کُند آهنگ جماعت کتابخوان، توسعهٔ تولید کتاب، روزنامه‌نگاری و به‌طور کلی قشر تحصیل کرده، یعنی کل فرایند پا گرفتی اینتلیجنسیا[2] که به طور عمده دشمن حکومت بود و جامعهٔ موجود را با نظر انتقاد می‌نگریست. اصطلاح اینتلیجنسیا را نخستین بار پ. د. بوبوریکین در دههٔ ۱۸۶۰ به‌کار برد، اما خود پدیده پیشینه‌ای بس درازتر داشت. این پیشینه به آن چیزی برمی‌گشت که نیکولایس ریازانوفسکی آن را در بررسی خود «جدا شدن راهها» نامید، یعنی شکاف میان تحصیل کردگان و ایدئولوژی رسمی «حکومت استبدادی، جزم‌اندیشی و ملیت» در دههٔ چهل قرن نوزدهم. اینتلیجنسیای روس به سبب رادیکالیزه شدن روز افزونش معنایی مشخص‌تر و محدودتر از انتلیژانس[3] فرانسه به خود گرفت. سرگی بولگاکف[4] در سال ۱۹۰۹، اینتلیجنت روسی را به گونه‌ای گزافه‌آمیز چنین توصیف کرد: «راهب ستیزندهٔ کیش نیهیلیسم که به آسایش دنیوی می‌اندیشد». قضا را، بعد از پیروزی این راهبان گروه تازه‌ای از اینتلیجنسیای ناراضی سربرآورده که بر این مرام شوریده، و این، انکار نظریهٔ مارکسیستی است که چنین شورشی را خارج از تصور می‌دانست.

رابطهٔ خصمانه میان منتقد و دولتمردان و کشیده شدن منتقدان به سوی نقد عام جامعهٔ روسیه، بی‌تردید یک خصلت مهم نقد ادبی روس است. اما این خصلت یکتا نیست و در کشورهای دیگر نیز همانندهایی دارد، مثلاً در ایتالیا، نقشی که ماتزینی بر عهدهٔ نقد نهاد بسیار شبیه تصورات بلینسکی بود. نمونهٔ آن نقدی اجتماعی است که او

1- Nikolay Dobrolyubov

2- Inteligensia

3- Inteligence

4- Sergey Bolgakov

motarjemjournal.ir

برای ایتالیای آزاد در تصور داشت، زمانی که این کشور هنوز زیر سلطهٔ اتریش، بوربون‌ها یا حکومت پاپ بود. اما حتی در کشوری چون امریکا نیز که چنان حکومتهای سرکوبگری نداشت و سانسوری در آن نبود، امریکاییها در اوایل قرن بیستم نقد ادبی را محملی برای حمله به تمدن کاسب مآب حاکم به شمار می‌آوردند. هـ ل. منکن[1] نقد ادبی را به کار می‌گرفت تا طبقهٔ توانگر را به ریشخند گیرد. ون وایک بروکس[2] نقد ادبی را عامل نجات جامعه از کیش پارسایی می‌دانست و حتی در دهه‌های سی و چهل قرن بیستم، چنان‌که ایروینگ هو[3] به تازگی یادآور شد، کسانی که *Partisan Review* را بنیاد نهادند، نقد را شیوهٔ گفتاری دیگر برای مردمی اسیر «زندگی در جمع» می‌دانستند. حتی در انگلستان عصر ویکتوریا، مثیو آرنولد به این نتیجه رسید که وضع انگلستان جدا از موقعیت ادبیات نیست.

ویژگی دوم نقد ادبی روس پیامد کم و بیش منطقی گرایش به سوی تعارضات اجتماعی زمان است. نقد ادبی روس افراط کار است، موضع انتقادی را به حد نهایت می‌رساند. آلکساندر هرتزن[4] (۷۰- ۱۸۱۲) نامورترین پناهندهٔ روس که در لندن می‌زیست، افراط کاری را خصلت ملی روسها می‌دانست. "ما جزم‌پردازان و استدلالیان بزرگی هستیم، به این خصلت آلمانی عنصر ملی خود را هم می‌افزاییم و مردمی می‌شویم بی‌رحم، نرمش ناپذیر و متعصب. آماده‌ایم به هر بهانه‌ای سر ببریم. با گامهای استوار تا حد نهایی هرچیز می‌رویم و از آن هم می‌گذریم، هرگز از جدل عقب نمی‌مانیم، اما به حقیقت هم نمی‌رسیم." می‌توان گفت که در هیچ جای دیگر، جز در روسیه، مواضع انتقادی اینچنین تند و قاطع نبوده، خاصه در ربع اول این قرن. در هیچ کجای دیگر بحث انتقادی اینچنین پرشور، گزنده و اینچنین مسألهٔ مرگ و زندگی (حتی به معنای دقیق این دو کلمه) نبوده. از همین روست که نقد روس جدا از ارزش بدیهی آن به عنوان تفسیری بر ادبیات روسیه، مورد توجه هر محقق تاریخ، حتی خارج از روسیه، است. می‌توانیم به اجمال از چهار موضع مشخص در نقد روس سخن بگوییم: اعتقاد به آموزندگی[5]، نقد اورگانیک[6]، سمبولیسم[7] (نمادگرایی) و فرمالیسم[8] (صورت‌گرایی). آموزندگی یعنی این عقیده که هنر باید آموزش دهد نه این که لذت‌بخش باشد یا در عین لذت آموزش نیز بدهد، در روسیهٔ قرن هیجدهم رواج داشت و در واقع بازماندهٔ این حکم هوراس بود **Utile dulci** (سودمند دلپذیر است). در اوایل دههٔ چهل قرن نوزدهم بلینسکی با انکار عقاید پیش از خود اعلام کرد که ادبیات باید در خدمت منافع عموم مردم باشد، اما او، حتی در مردمگرایانه‌ترین بیانیه‌های خود، باز هم خاصیت آموزندگی را رد می‌کرد. بلینسکی در آخرین مرحلهٔ تفکر خود، الهامبخش ناقدان رادیکال دههٔ شصت، یعنی چرنیشفسکی، دوبرولیوبوف و پیسارف شد که کارکرد سود اندیشانهٔ ادبیات را در خامترین شکل تدوین کردند. چرنیشفسکی در رسالهٔ خود، ***روابط زیبایی شناختی هنر با واقعیت*** (۱۸۵۵) می‌گوید تنها وظیفهٔ هنر این است که واقعیت را به یاد ما آورد یا کسانی را که هنوز با واقعیت روبرو نشده‌اند از آن با خبر کند. هنر باید در خدمت اهداف آنی باشد. او داستان عاشقانهٔ *آسیه* اثر تورگنیف را با این کلمات که بسیار هم نقل می‌شد، رد می‌کرد: "وداع ای دغدغه‌های جنسی. خوانندهٔ دوران ما که درگیر مشکلات سازمانهای اداری و قضایی، اصلاحات مالی و آزادی سرفهاست، اعتنایی به این مسایل ندارد." دوبرولیوبوف نیز همین را می‌گوید: "ادبیات یک نیروی کمکی است. اهمیتش در تبلیغ نهفته است و ارزش آن با آنچه تبلیغ می‌کند و

1- H. L. Mencken
2- Van Vyck Brooks
3- Iraving Howe
4- Alexander Herzen
5- didacticism
6- organic criticism
7- symbolism
8- formalism

motarjemjournal.ir

چگونگی تبلیغ آن تعیین می‌شود." پیسارف از این هم فراتر می‌رفت. او در مقاله‌ای با عنوان "نابودی زیبایی" (۱۸۵۵) نه تنها از نابودی زیبایی، که از نابودی همهٔ هنرها مگر رمان و نمایشنامه دفاع می‌کند، و حتی این دو نیز تنها با این شرط جان به در می‌برند که ابزار موقت تبلیغی باشند که در شکل‌دهی عقاید خواننده سودمند است، والاّ خود هیچ ارزش درونی ندارند. پیسارف در شمار پیروان افلاطون است که شاعران را از جمهوری خود می‌راند. او به گفتهٔ خودش ترجیح می‌داد "کفاش یا نانوای روسی باشد و رافائل روسی نباشد." تولستوی در **هنر چیست** (۱۸۹۸) با همین صراحت اما با تاکیدی متفاوت اعلام کرد که هنر باید در خدمت "اتحاد مردم باشد و آنان را با احساسی یکسان گرد هم آورد." پس، هنر باید برای همگان فهمیدنی باشد: باید درس اخلاقی روشنی بدهد و در حد اعلی مسیحیت را تعلیم دهد. بدین‌سان **کلبهٔ عموتم** در شمار نوشته‌های والا جای می‌گیرد و شکسپیر به جرم بی‌اعتنایی به اخلاق و بی‌توجهی به مذهب محکوم می‌شود. معیارهای سوداندیشانهٔ هنر را پوپولیست‌ها و مارکسیست‌های اولیه تبلیغ می‌کردند. لنین در ۱۹۰۵ دامنهٔ آموزندگی عام را با شعار "هواداری فعال" محدود کرد و بعد از انقلاب اکتبر نقش ادبیات در آموزش کمونیسم به توده‌ها نه تنها رسماً اعلام شد بلکه دولت آن را تحمیل کرد.

سینیاوسکی در آخرین دفاع، پیش از آن که به هفت سال زندان با اعمال شاقه محکوم شود، چه خوش گفت: "این دادخواست مبتنی بر این عقیده است که ادبیات شکلی از تبلیغ است و تنها دو نوع تبلیغ داریم: هوادار شوروی یا ضدشوروی. اگر ادبیات، خیلی ساده، غیر شوروی باشد، یعنی ضد شوروی است." تداوم سنت آموزش جای انکار ندارد. هر چند تغییری در آن پدید آمد و آن این که دیگر از ادبیات نمی‌خواستند هر نوع آموزشی را ارائه کند و قاعدتاً به تلقین مسیحیت یا اخلاق طبقهٔ متوسط بپردازد. دیگر خواستی مشخص‌تر در میان بود: آموزش ایدئولوژی. در قرن نوزدهم آموزش در جهت مخالفت با تزاریسم و بعد از انقلاب، به نقل از بیانیهٔ نخستین کنگرهٔ نویسندگان شوروی (۱۹۳٤) «آموزش با جوهر سوسیالیستی». تروتسکی، هرچند در ۱۹۲۹ تبعید شد، با این گفتار حقیقتی عموماً پذیرفته را بیان می‌کرد: "بلینسکی اگر به دوران ما برمی‌گشت، احتمالاً عضو دفتر سیاسی (پولیت بورو) می‌شد. نقش تاریخی بلینسکی‌ها این بود که با استفاده از ادبیات راه نفسی در زندگی اجتماعی بگشایند." نقد ادبی جای سیاست را گرفت و دورهٔ مقدماتی آن شد.

نقد جامعه مستلزم ترسیم واقعیت روسیه و بنابراین، دل سپردن به رآلیسم (واقعگرایی) بود. واقعیت چیزی پیش پاافتاده، زشت یا ستمگر بود که می‌بایست آشکار می‌شد: در جامهٔ هجو یا اتهام. در سال ۱۸٤٦ بلینسکی اصطلاح «مکتب طبیعی»[1] را از بولگارین به وام گرفت تا آن را در توصیف گوگول و بسیاری نویسندگان دیگری به کار گیرد که وضع اجتماعی روسیه را توصیف می‌کردند. او حتی اصطلاح «ناتورالیسم» را در ۱۸٤۷ به کار برد. بلینسکی الهامبخش عقاید ناقدان رادیکال دههٔ شصت بود که هوادار ترسیم بی‌کم و کاست واقعیت بودند و در میان ایشان تنها پیسارف بود که از اصطلاح تازهٔ «رآلیسم» معنایی گسترده‌تر مراد می‌کرد. در چشم او رآلیسم تحلیل بود، نقد بود. "آدم رآلیست کارگر متفکر است." اگر مراد ما از رآلیسم ترسیم واقعیت معاصر، جهان نظام‌مند علت و معلول، جهانی بی‌هیچ فرازجویی- حتی اگر نویسنده ایمان مذهبی خود را حفظ می‌کرد- باشد، باید گفت که در دوران شکوفایی عظیم رمان روس، رآلیسم در عمل چیره بود. رآلیسم برای خود محرماتی داشت: هر آنچه خیالی و افسانه‌وار بود، هر آنچه تمثیلی و نمادین بود و هر آنچه صرفاً تجریدی و تزیینی بود، دنیای اسطوره و تاریخ دورانهای دور، یا سرزمینهای بیگانهٔ پرت افتاده. و در عین حال مواردی را نیز در خود می‌پذیرفت: هر آنچه زشت

1- natural school

motarjemjournal.ir

بود، نفرت‌انگیز بود و پست بود، بدل به موضوع پذیرفتهٔ هنر شد. تنها داستایوسکی بود که از مضامین خیالی و استثنایی دفاع کرد. او در دو نامهٔ مشهور (۱۸۶۸ و ۱۸۶۹) تاکید کرد که تصور او از واقعیت با برداشت رآلیستها و ناقدان متفاوت است. "ایدآلیسم من واقعی‌تر از رآلیسم آنهاست."

رآلیسم او ناب است، رآلیسم ژرف‌نگر است، حال آنکه رآلیسم آنان سطحی است. ن. ن. استراخوف در زندگینامهٔ داستایوسکی (۱۸۸۳) این گفتهٔ او را نقل می‌کند: "مرا به خطا روان شناس می‌نامند. من رآلیستی در معنای والاتر هستم. یعنی تمامی ژرفای روح انسان را ترسیم می‌کنم." حتی در سال ۱۸۹۰، آنگاه که کنستانتین لئونتیف [1] در یک بررسی تشریحی، از رمانهای تولستوی به سبب بسیاری جزئیات غیر ضروری انتقاد می‌کرد، فرضهای اساسی رآلیسم را رد نمی‌کرد. در این فرضها فقط سمبولیستها (نمادگرایان) تردید می‌کردند. واسیلی روزانف [2] نخستین کسی بود که در مقایسهٔ پوشکین و گوگول (۱۸۹۴) این را که گوگول رآلیست بوده رد کرد. ا. ل. وولینسکی [3] در اولین تاریخ نقد روس (۱۸۹۶) استادانه به آموزه‌های بلینسکی، چرنیشفسکی، دوبرولیوبوف و پیسارف حمله کرد. دیمیتری مرژکوفسکی [4] یورشی خستگی ناپذیر به رآلیسم را آغاز کرد. در درازای کم و بیش دو دهه سمبولیسم، آکمئیسم [5]، فوتوریسم، فرمالیسم و دیگر نظریه‌های پیشرو، رآلیسم را کنار راندند، اما پس از انقلاب رآلیسم به عنوان جزمی غالب پا استوار کرد. از سال ۱۹۳۲ «رآلیسم سوسیالیستی» روشی است که به نویسندگان و ناقدان توصیه می‌شود. رآلیسم سوسیالیستی دو خواست آشتی ناپذیر را با هم ترکیب می‌کند: پای‌بندی به حقیقت در توصیف واقعیت، و تعهد به نه تنها سوسیالیسم بلکه به تحریف واقعیت به سود آرمانشهری دلخواه که در آن تنها قهرمانان مثبت مجال ظهور دارند. نقد جامعه که جوهر رآلیسم بود، ممنوع است. گذشته نیز مخدوش می‌شود. نه تنها پوشکین و گوگول، که داستایوسکی هم رآلیست قلمداد می‌شوند. در این اواخر کوشش برای بسط این اصطلاح به این کشف می‌انجامد که نویسندگانی کاملاً متفاوت با هم چون جویس، فاکنر، برشت و حتی کافکا نیز رآلیست بوده‌اند. اصطلاح رآلیسم جامع همه چیز می‌شود و بدین سان بی‌معنی می‌گردد. این اصطلاح دوباره به برداشت بلینسکی از شعر «واقعی» که او در آثار شکسپیر، اسکات و کوپر یافته بود، بازگشته است. هنوز هم، رآلیسم سوسیالیستی راهمچون تحقق کامل تمامی هنر و ادبیات بزرگ می‌دارند.

تلقی رسمی شوروی از تاریخ نقد، ساده‌سازی افراطی تاریخ اندیشهٔ نقد در قرن نوزدهم است. در واقع روند غالب نقد ادبی روس در قرن نوزدهم بهتر از هرچیز دیگر در این نظر خلاصه می‌شود که ادبیات جوهر تاریخ ملت است و این که هر اثر هنری اورگانیسمی است که روح ملت را بازتاب می‌دهد و هر نویسنده این روح را تجسم می‌بخشد. ملیت (narodnost) با معنای دوگانهٔ ملت و خلق مهمترین مشغلهٔ ذهنی ناقدانی از هر نحلهٔ سیاسی بود: غربگرایان و نیز اسلاو دوستان و میهن‌پرستان دیوانی. پوشکین در سال ۱۸۲۵ در این اندیشه بود که ملیت صرفاً در زبان یا در روس بودن نهفته نیست، بلکه در کیفیتی است که او قادر به توصیفش نیست «سیمایی خاص» که از آب و هوا، نوع حکومت و مذهب، انبوهی از عرف و عادات، اعتقادات و کردارهایی شکل می‌گیرد که اختصاص به ملتی واحد دارد. در همان سال ونویتینوف [6] به این نتیجه رسیده بود که «ملیت» با توصیف تاریخ، عرف و عادت و ریش به خطا گرفته شده، حال آنکه «ملیت» چیزی اورگانیک است که در کنه احساس هر شاعر

1- Konstantin Leontiev
2- Vasily Rozanov
3- A. L. Volinsky
4- Dimitriy Merezhkovsky

۵- Acmeism ، مکتبی که شاعران روسی در اوایل قرن بیستم در مقابل سمبولیستها بنیان نهادند. این مکتب خواهان آن است که شعر تاحد امکان واقعی و محسوس باشد. آنا آخماتووا از شاعران این مکتب است.م.

6- Venevitinov

motarjemjournal.ir

که از روح مردم خود پرورش یافته وجود دارد . ایوان کیریوسکی در ۱۸۲۸ از شاعر می‌خواهد ملی باشد." برای ملی بودن، باید در بطن حیات مردم خود پرورش یابیم، در آرزوهای زاد بوم خود شریک شویم و نیز در تلاشها و شکستهایش. در یک کلام، زیستن زندگی این زاد بوم و بیان این زندگی به گونه‌ای ناخودآگاه در جریان بیان خود." بلینسکی در ***اوهام ادبی*** (۱۸۳٤) از ادبیات همچون «بیان روح ملی، نماد زندگی درونی ملت و سیمای یک ملت» سخن می‌گفت و بر این پای می‌فشرد که "ادبیات آفریده نمی‌شود، خود خود را می‌آفریند، مثل زبان و عرف مستقل از اراده و آگاهی مردم است." بلینسکی در تمامی دوران فعالیت خود با همه دگرگونیها در دلبستگی فلسفی و باورهای سیاسی‌اش، از اصول اساسی این دکترین‌گنگ هواداری می‌کرد، یعنی این عقیده که شاعر تجسم روح ملت است، شعر- با استفاده از جمله‌ای که او در بررسی اشعار لرمانتوف (۱۸٤۸) به کار برد -به ما آگاهی می‌دهد، اما آگاهی غیر عقلانی، و نیز مطابق و متناظر با طبیعت است، و اثر هنری یک اورگانیسم است، وحدت قالب و محتوی است. بلینسکی در بررسی اشعار باراتینسکی (۱۸٤۲) پیشنهاد می‌کند که وظیفهٔ نقد ردگیری ذهن شاعر در آثار او باشد. ناقد باید فکر اصلی و حالت غالب را بازشناسد، باید بینش درونی شاعر، **درد** شاعر را کشف کند و بشناساند. بلینسکی در مقالات خود ادبیات را بر زمینه‌ای موقت می‌دید که جریان تاریخ بی‌وقفه پیش می‌راندش. او مسؤولیت اثر هنری را از دوش هنرمند برمی‌دارد و بر گردهٔ عصر او می‌گذارد، و به چیزی می‌رسد که می‌توان آن را عرفان زمان و پیشرفت نامید، اگرچه حتی در آخرین گفتارهای خود که بر رسالت اجتماعی ادبیات تأکید می‌ورزید، بر همان آموزهٔ کانونی پای می‌فشرد.

تأثیر بلینسکی بر کل مسیر نقد روس قاطع بود. ناقدان رادیکال دههٔ شصت، چرنیشفسکی، دوبرولیوبوف و پیسارف پیروان معترف او بودند اما سرسپردگیشان به ماتریالیسم جبرآمیز و نظریهٔ ادبی‌شان که انکار هرگونه وضع و کارکرد زیبایی شناختی بود، ایشان را از او جدا می‌کرد. آنچه برای اینان اهمیت داشت درونمایهٔ اثر بود. اینان به همان اصل آموزندگی بازگشته بودند.

یکی دیگر از پیروان بلینسکی، آپولون گریگوریف (٦٤- ۱۸۲۲)، فکر «نقد اورگانیک» را به شکلی نظام مند بسط داد. این نظریه هنر را همچون ادراکی ترکیبی، کلی، بی واسطه و شاید شهودی، از زندگی» می‌داند و خود نیز شهودی و بی‌واسطه است. هدف منتقد رسیدن به فردیت و صدای نویسنده و عصر او و فضا و «گرایشهای» آن عصر است. زندگی، رشد، فردیت، ملیت، اصالت، خودجوشی و صداقت، تکیه کلامهای گریگوریف هستند. گریگوریف با نسبیت باوری تاریخی به ستیز برخاست، چرا که او، برخلاف بلینسکی، به پیشرفت و تکامل اعتقاد نداشت.

دوست او، داستایوسکی، بسیاری از نظراتش را می‌پذیرفت، اما بیش از هر منتقد محافظه کار بر فراگیری و همگانی بودن هنر تأکید می‌ورزید و در عین حال ناسیونالیستی پرشور بود. داستایوسکی در خطابهٔ پوشکین (۱۸۸۰) دعوی جهانی بودن پوشکین را پیش می‌کشد و این دعوی را بر این استدلال مشکوک استوار می‌کند که ***دون ژوان (میهمان سنگی)*** می‌شد نوشتهٔ یک اسپانیایی باشد، نبوغ انگلیسی در «شادمانی به روزگار طاعون» نهفته است و نیز این که «هر مسلمانی می‌تواند قرآن را تقلید کند.» و از این قبیل. این بخش از خطابهٔ پوشکین کم و بیش لفظ به لفظ یادآور نظرات گوگول در بارهٔ ملیت پوشکین است که "نه در توصیف یک عنصر بلکه در روح ملت نهفته است." "او در اسپانیا، اسپانیایی‌ست، در یونان یونانی‌ست، در قفقاز کوه‌نشینی آزاده است." اما داستایوسکی از این استدلال تنها برای توصیف و ستایش پوشکین بهره نمی‌جوید، او در عین حال می‌خواهد پایه‌های این باور و دعوی خود را استوار کند که "سرنوشت روسیه بی هیچ تردید، اروپاگیر و جهانی است."

با پیدایش سمبولیسم و بعدها فرمالیسم و مارکسیسم، تلقی اورگانیک از نقد تنها عنصری از برخی نظریه‌ها

motarjemjournal.ir

شد. برای مثال نخستین منتقد مارکسیست گ. و. پلخانوف (۱۹۱۸- ۱۸۵۶) مفاهیم اورگانیک را با ماتریالیسم دیالکتیکی، داروینیسم و تعالیم انسان شناسی درهم آمیخت. حتی در قرن بیستم، منتقدی چون ا.ک. ورونسکی[1] از وحدت اورگانیک اثر هنری دفاع می‌کرد. ورونسکی در سال ۱۹۲۷ از هیأت تحریریهٔ ***خاک بکر سرخ*** برکنار و بازداشت شد و در اردوی کار درگذشت.

همچنین و. ف. پرورزف[2] (۱۹۶۸- ۱۸۷۵) از پیروان پلخانوف و مارکسیستی ثابت قدم، دلبستگی بسیار به رویکرد اورگانیک داشت. او سخت معتقد بود به این که "هیچ کس این قدرت را ندارد که سبک خود را عوض کند، زیرا هیچ کس این قدرت را ندارد که از حیطهٔ معینی از تصاویر فراتر رود." پرورزف در نقد آثار گوگول و داستایوسکی کوشید تا به یاری استعارهٔ زندگی گیاه، که مشابه استعارهٔ گریگوریف بود، نشان دهد که چگونه اثر نویسنده کلیتی را تشکیل می‌دهد که به نوبهٔ خود بخشی از تاریخ و جامعه است. پرورزف ناچار شد ۲۵ سال در اردوی کار در سیبری بگذراند و پس از آن به او اعادهٔ حیثیت شد.

یک شاخه از بررسیهای ادبی، با توجه به مفروضات آن، بخشی از سنت است، و آن تاریخ ادبیات است. در قرن هیجدهم راهنماهای زندگینامه‌ای یا کتابشناختی نویسندگان روس در دسترس بود، مثلاً مجموعه ن. ای. نوویکوف[3] (۱۷۷۲). انگیزهٔ این گونه راهنماها میهن‌پرستی بود. روسها می‌خواستند ثابت کنند که ایشان نیز نویسندگانی پرورده‌اند و گام به گام اروپای غربی پیش می‌روند. در سال ۱۸۰۰ آنگاه که ***منظومهٔ ایگور*** کشف شد و گذشتهٔ فراموش شدهٔ روسیهٔ پیش از پتر کبیر توجه همگان را جلب کرد فعالیت پر دامنه‌ای در زمینهٔ لغت‌شناسی، قوم نگاری، فرهنگ قومی و به طور کلی روسیهٔ باستان آغاز شد، و این همه از غرور روزافزون به خاطر تفاوتهای روسیه و غرب سرچشمه می‌گرفت. ادبیات کهن روس قلمروی شد نه تنها برای اسلاو دوستان، که نیز برای میهن‌پرستان دیوانی تزاریست که در دانشگاههایی رشد کرده بودند که در مقام نهادهایی دولتی، ایدئولوژی دربار را تبلیغ می‌کردند. در واقع تعارضاتی با کیش رسمی درمیان بود، چرا که این کیش پتر کبیر را در مقام مصلح، بزرگ می‌داشت و حتی به پان‌اسلاویسم در صورتی که در خدمت منافع آنی نمی‌بود، بدگمان بود. نخستین کتاب جامع ***تاریخ ادبیات روسیه*** نوشتهٔ استپان شوریف[4] (۶۴- ۱۸۰۶) را به حق توجیه کنندهٔ نظرات رسمی دولت به شمار می‌آرند. شوریف نخستین استادی بود که بر کرسی ادبیات روسیه در دانشگاه مسکو نشست و تاریخ خود را در چهار مجلد منتشر کرد (۵۶- ۱۸۴۱). با این همه تمامی کوشش این کتاب در تجلیل روسیهٔ کهن است. او ***نفوس مردهٔ*** گوگول را شورمندانه بررسی کرد (۱۸۴۲)، و این بررسی بیش از ***تاریخ*** او گرایش به برداشت اورگانیک را که در ذهن و اثرش رسوخ کرده بود، آشکار می‌کند. او در این بررسی می‌گوید، آدمهای عجیب و غریب این کتاب، سوبا کوویچ، نوزدریف، کوروبوچکا و خود چیچیکوف «یک کل واحد و تفکیک ناپذیر» را تشکیل می‌دهند که به شیوه‌ای کم و بیش رمزآمیز مخاطب را نیز در برمی‌گیرد. "دنیای خدا بزرگ، وسیع و بسیار گونه گون است. دنیایی که هنرمند می‌آفریند همچون دنیای خداوند است، در آنجا نیز باید جا برای همه چیز باشد." هجوگوگول، که برملا کردن تهی بودگی و حتی نکبت زندگی روسی است عملی سودمند به شمار می‌آید و همچنین دعوت به بازگشت به فضایل و ارزشهای کهن که در ***تاریخ*** تصویر شده است. ***تاریخ*** شوریف همهٔ تلاشهای لغت شناسی در اوایل قرن نوزدهم را رده‌بندی کرد. این کتاب در بررسی قرنهای هیجدهم و نوزدهم به‌طور عمده استوار بر داوریهای منتقدان نشریه‌های آن زمان است که در میان ایشان بلینسکی گرچه به گونه‌ای پیگیر به روایت تاریخ نمی‌پرداخت، نویسنده‌ای بود که معتدل‌تر از دیگران ارزشهای آن را مشخص و جایگاه هر نویسنده را معین می‌کرد. بلینسکی در

1- A. K. Voronsky
2- Pereverzev
3- N. I. Novikov
4. Stepan Shevreyev

motarjemjournal.ir

آغاز گرایشی تردیدآمیز به ادبیات کهن روسیه داشت و این را می‌توان نتیجهٔ بیزاری او از تجلیل مقامات دولتی از این ادبیات دانست و نیز علاقهٔ بی‌شائبهٔ او به رهانیدن روسیه از تبعات این ادبیات که به گمان او به تمدن سرفداری و مذهب ارتدوکس روسیه تعلق داشت.

بعدها در ۱۸٤۱ بلینسکی آموخت که ***بیلینی***[1] و ***منظومهٔ ایگور*** را ستایش کند، اما حتی در آن زمان هم عقیده داشت ***"منظومهٔ کالاشنیکف بازرگان"*** اثر لرمانتوف به تمامی ***بیلینی*** می‌ارزد. بلینسکی، همچنین سرسختانه از ادبیات قرن هیجدهم که آن را یکسره تقلیدی می‌دانست انتقاد می‌کرد و در عین حال که تلاشهای درژاوین و کارامازین را در تدارک زمینهٔ ظهور ادبیات پرشکوه دوران پوشکین ارج می‌نهاد، نارساییهای ایشان را معلول اوضاع اجتماعی و تاریخی می‌دانست. بلینسکی در آخرین مرحلهٔ تفکر خود (٤۷- ۱۸٤٦) حتی پوشکین را متعلق به عصر سپری شدهٔ هنرناب می‌دانست و گرویدن به آنچه را که خود «مکتب طبیعی» می‌نامید صلا می‌زد: پیدایش رمان اجتماعی، ***مردم فقیر*** اثر داستایوسکی (***همزاد*** بلینسکی را نومید کرد) نوشته‌های گریگوریف و ولتمان. بلینسکی عقیده داشت رمان هرتزن ***گناه به گردن کیست؟*** نه یک اثر هنری که سندی از آن دوران است.

نظر بلینسکی در بارهٔ تاریخ ادبیات جدید روسیه برای تاریخ‌نگاری قرن نوزدهم تعیین کننده بود، هم برای ***مطالعاتی در عصر گوگول*** (۱۸۵۵) نوشتهٔ چرنیشفسکی و هم برای طرحهای آپولون گریگوریف از تاریخ ادبی روسیه، در عین این که این دو نویسنده در دو قطب مخالف سیاسی بودند.

در اواخر قرن نوزدهم ***تاریخ ادبیات جدید روسیه*** (۱۸۹۰) نوشته ا. م. اسکابیچوسکی[2] که از شور و جنبش پوپولیسم الهام گرفته بود، کتابی پرخواننده شد. اما در این میان تنها کتاب چهار جلدی ***تاریخ ادبیات روسیه*** (۹۹-۱۸۹۸) نوشتهٔ ا- ن- پیپین[3] شامل یک بررسی هوشمندانه و مستند بر اساس پژوهشهای دست اول و ملهم از اصول کلی و گرایشهای لیبرال بود که سبب شد این کتاب برای طیف وسیعی از خوانندگان پذیرفتنی باشد.

تا بعد از انقلاب ۱۹۱۷ چیزی قیاس‌پذیر با این کتاب پدید نیامد، هرچند کوششهایی برای نوشتن تاریخ "ذهنیت جمعی" روسی صورت گرفت و کسانی چون پاول میلیوکوف[4] (۱۹۱٤) ای. ایوانوف رازومنیک[5] (۱۹۱۱)، د. ن. اوسیانیکوکولیوفسکی[6] (۱۹۱٤) و گ. و. پلخانوف (سه جلد ۱٦- ۱۹۱٤) که اغلب از جناح چپ بودند و به این کار دست زدند، طبعاً به جنبهٔ ایدئولوژیک ادبیات توجه داشتند. مطالعهٔ ادبیات کهن روس تحت نفوذ شور مذهبی جدید که جنبش سمبولیستها برانگیخته بود، گامهایی بلند برداشت. این بررسیها اغلب محدود به برخی تک نگاریهاست، هرچند بررسیهای پ. ولادیمیروف (۱۹۰۰) و و. پتوخوف از ارزشهایی برخوردار است.

بعد از انقلاب کوششهای بسیار صورت گرفت تا تاریخ ادبیات روسیه را در پرتو مبارزات طبقاتی تبیین و تفسیر کنند. در روسیه کتابهای پ. ن. ساکولین (***عصر کلاسیسم***، ۱۹۱۸؛ ***در برج اروپائیگری***، ۱۹۲۹) و در آلمان یک بررسی جامع نظام‌مند (۱۹۲۷، ***Die russiche literatur***) میان ادبیات مردم، بورژوازی، اشراف، اینتلیجنسیا و بعدها، پرولتاریای شهری، خطی پررنگ می‌کشد و این اغلب سبب می‌شود جابجایی‌های مخدوش کننده‌ای پدید آید. کتاب ساکولین بعدها به اتهام "جامعه گرایی مبتذل" طرد شد، اما در زمینهٔ مفاهیم نظری هیچ چیز جای آن را نگرفت. در دهه‌های پنجاه و شصت تاریخهای بسیار نوشته شد که اغلب کار گروهی و زیر نظر آکادمی علوم شوروی بود. از میان این کتابها، آنچه در مورد تک تک انواع ادبی نوشته شده، مانند ***تاریخ نقد روس***

1- Byliny
2- A. M. Skabichovsky
3- A. N. Pypin
4- Pavel Milyukov
5- I. Ivanov Razumnik
6- D. N. Ovsianiko Kvlikovsky

motarjemjournal.ir

(دو جلد، زیر نظر ب. پ. کورودتسکی[1]) و ***تاریخ رمان روسی*** (دو جلد، زیر نظر ک. فریدلاندر[2] و ب. پ. کورودتسکی ٦٤-١٩٦٢) از بیشترین ارزش برخوردارند. این کتابها هیچ اندیشهٔ جدیدی را دربر ندارند، چراکه معیارهای آنها معیارهایی ساده است، مانند «مترقی بودن» که در عمل به معنای هواداری از کمونیسم، یا در دوره‌های پیشتر هواداری از انقلاب است، «ملیت» که یا به معنای میهن‌پرستی روسی است یا به‌معنای توجه به مردم و «رآلیسم» که تنها روش تأیید شدهٔ هنری است. اما در همین کژسازیها برخی از مفاهیم اصلی سنت نقد اورگانیک برجا مانده است. تنها فرمالیسم بود که مفاهیم جدیدی برای نوشتن تاریخ ادبی عرضه کرد، اما این جنبش بسی زود سرکوب شد و تنها کاری که توانست این بود که طرحها و نظریه‌هایی برای نوشتن تاریخ ادبی تدوین کند نه این که خود آنها را عرضه دارد. به سبب وجود امکانات سخاوتمندانه برای تحقیق و کار گروهی، پژوهش ادبی در شوروی، دست کم از لحاظ کمی، بسیار پیش رفته است. در تولید و نشر امتیازها بسیار بوده، اما در عین حال نقایصی چون تخصصی کردن افراطی، فقدان ابتکار و شخصیت و در نتیجه یکنواختی نیز با این پیشرفت همراه بوده، زیرا نتایج کار از مفروضات آغازین قابل پیش‌بینی است و خواننده‌ای که آن مفروضات قانعش نکند، طرفی جز ملال بر نخواهد بست. اما نمی‌توان ارزش بسیاری از بررسیهای عینی، کتابشناسیها، زندگینامه‌ها و تحلیلهای توصیفی را انکار کرد که خود نمایانگر بازگشت به پوزیتویسم قرن نوزدهم هستند، البته در صورتی که تکریم اجباری کلاسیکهای مارکسیسم و الگوی تحمیل شده و تصنعی تحول سادهٔ تاریخی از فئودالیسم به بورژوازی و از آن به رآلیسم سوسیالیستی را نادیده بگیریم.

سنت نقد اورگانیک غیر مذهبی، یا دست کم سازگار با نگرش غیرمذهبی بود. بی‌گمان بلینسکی، به‌رغم برخی اشارات زهدآمیز، ملهم از مذهب نبود. دیگران اعتقاد به آیین ارتدوکس را مسأله‌ای خصوصی و جدا از نقد ادبی به شمار می‌آوردند. اما در گوگول و اسلاودوستان، مذهب باورهای زیبایی شناختی را تحت تأثیر قرار می‌دهد و در گریگوریف و داستایوسکی زیبایی‌شناسی کاربردهای بی‌واسطهٔ مذهبی دارد. میشکین (شخصیت اصلی ***ابله***) می‌گوید: "زیبایی دنیا را نجات خواهد داد." هنر چون راهی به سوی واقعیت غایی، به سوی جوهر چیزها، به سوی مافوق طبیعی به شمار می‌آید. آنچه در داستایوسکی به صورت نظریه یا معیار ارزش بسط نیافت برای پیروان و مفسران او چنین شد. ولادیمیر سولوویف[3] (۱۹۰۰- ۱۸۵۳) دوست جوان داستایوسکی، بعد از مرگ او (۱۸۹۱) سه رساله نوشت که در آنها او را همچون «پیامبر مذهبی نو» بزرگ می‌داشت و واسیلی روزانف[4] (۱۹۱۹- ۱۸۵٦) کتابی در بارهٔ ***افسانهٔ مستنطق بزرگ*** (۱۸۹۰) نوشت و در این کتاب، متن آثار داستایوسکی را همچون انجیل تفسیر کرد، اما روزانف از استدلالات مستنطق بزرگ جانبداری می‌کند و از انسان می‌خواهد به اقتدار کلیسا گردن نهد. روزانف نویسنده‌ای چندان خویشتن بین بود و در تحلیل از سکس- که در روسیه سابقه نداشت- چندان تک افتاده بود که نمی‌توانست تأثیر بی‌واسطه‌ای بر خوانندگانش داشته باشد. مفهوم عرفانی و نمادین شعر را بیش از هرکس دیگر، ویاچسلاو ایوانوف[5] (۱۹٦۳- ۱۸۹۵) انسجام بخشید که نه از سر تصادف، نوشته‌های بسیار در بارهٔ داستایوسکی داشت. به عقیدهٔ ایوانوف «هنر نمادین راستین می‌تواند به مذهب نزدیک شود، همچنان که هنرمند از طریق تأملات عرفانی می‌تواند به آن واقعیت عینی بنیادین دست یابد.» پس او این شعار را مطرح کرد **realibus ad realiora**. در پس اصطلاح وام گرفته از سولوویوف، **theuriga**،***شعر همچون اعجاز***، این معنی نهفته است که هنر می‌تواند جهان را دگرگون کند و نجات دهد. بنابراین از ناقد خواسته

1- B. P. Corodetsky
2- G. Fridlandr
3- Vladimir Solovyov
4- Vasily Rozanov
5 Vyacheslav Ivanov

motarjemjournal.ir

می‌شود که با موضوع و با هنرمند و با کارش همذات شود. و نیز این که هنر واقعیت روزمره را باز نیافریند بلکه در پی آفرینش اسطوره باشد. ایوانوف اصطلاح Sobornost به‌معنای «جمع» را از اسلاودوستان وام می‌گیرد تا هنر گروهی جدیدی را توجیه کند که قرار است بیانگر روح مردم شود. ایوانوف در زمینهٔ نقد به موضوعات بسیار پرداخت: درام یونانی، گوته، شیلر، گوگول، بایرون، تولستوی و بیش از هرکس دیگر داستایوسکی. ایوانوف در تشبیه رمانهای داستایوسکی به تراژدی یونانی، این رمانها را اسطوره‌هایی می‌داند که نمایشگر عصیان آدمی در برابر قوانین قدسی «زمین مادر» و تطهیر گناهکار هستند. در مجموعه‌ای به زبان آلمانی با عنوان ***داستایوسکی*** (۱۹۳۲) ایوانوف در تأویل رمانهای بزرگ از این هم فراتر می‌رود. برای مثال میشکین در رمان ***ابله*** همچون سیمایی مسیح‌وار ظاهر می‌شود که از عالم علوی فرو آمده و در پی حلول از طریق عشق است، اما کامیاب نمی‌شود و به بهشت باز می‌گردد. ایوانوف در مقاله‌ای در بارهٔ سمبولیسم، بین سمبولیسم نوع «واقعگرای» خود و سمبولیسم ذهنی خطی مشخص می‌کشد. در چشم او شاعر رمزگشای الفبای طبیعت است، حال آنکه سمبولیسم ذهنی با هنر برای هنر ملازمت دارد و با فردگرایی و حتی من‌آیینی همراه است.

ایوانوف بیش از هر منتقد دیگر بر جلوه‌های عرفانی سمبولیسم روس تأکید می‌ورزد. شاعران دیگر روشهای دیگر برای رسیدن به مافوق طبیعی داشتند. بلی[1] دلبستهٔ انسان‌شناسی رودولف اشتاینر بود، اما کتاب کلان او ***Simbolism*** (۱۹۱۰) علاوه بر تأمل در نشانه‌شناسی معنی، در تحلیلی دقیق به مسایل سبک نیز می‌پردازد و حتی به شواهد آماری نیز دست می‌یازد. کتاب بعدی او، ***صناعت گوگول*** (۱۹۳٤) در تفسیر صور ذهنی گوگول باز هم فنی‌تر می‌شود. متأسفانه این کتاب گاه مغلق و پیچیده است. در این کتاب تصویر شگفت‌آور نویسنده‌ای را می‌بینیم که به تفصیل تأثیر گوگول را بر رمان خودِ بلی، ***سن پترسبورگ***، آشکار می‌کند. آلکساندر بلوک، که شاید سر حلقهٔ شاعران آن دوران بود، کمتر از دیگران به زیبایی‌شناسی و نقد دلبستگی داشت. او صرفاً ادعا می‌کرد «یگانه دارندهٔ گنجینه‌ای پنهان» است.

اگر صرفاً از دیدگاه نقد ادبی بنگریم، آن نویسندگانی که در شمار ستوده‌ترین شاعران نبودند، بهترین کتابها را نوشتند. دیمیتری مرژکوفسکی[2] (۱۹٤۱- ۱۸٦۵) که داستانهای تاریخی‌اش به حق از یادها رفته، نخستین کسی بود که «موقعیت کنونی ادبیات روسیه و علل سقوط آن» (۱۸۹۳) را بازشناخت و سمبولیسم را برای درمان تجویز کرد. کتاب او در بارهٔ ***تولستوی و داستایوسکی*** (۱۹۰۱) به رغم تأکید بیش از حد او بر «بینندهٔ تن» یعنی تولستوی و «بینندهٔ روح»، یعنی داستایوسکی، سرشار از ملاحظات دقیق و توصیفات باریک است. همچنین مقالهٔ بعدی او «گوگول و ابلیس» (۱۹۰٦) هر چند شخصیتهای گوگول و کنشهای ایشان را تمثیلهایی از نبرد میان خدا و شیطان می‌داند، نگرشی ژرف بر ذهن گوگول و هنر او دارد که بسی فراتر از تفسیرهای رآلیستی پیش می‌رود. نیکولای بردیایف[3] (۱۹٤۸- ۱۸۷٤) فیلسوف مذهبی، ***جهان بینی داستایوسکی*** (۱۹۲۳) را همچون فلسفهٔ آزادی می‌دید که در آن وجود شرّ خدا را توجیه می‌کند. بردیایف داستایوسکی را تا اوجی سرگیجه‌آور بالا می‌برد. "ارزش داستایوسکی چندان والاست که صرف پروردن او به خودی خود وجود مردم روسیه را در جهان توجیه می‌کند. و او در داوری نهایی میان ملتها یک تنه شفیع ملتش خواهد بود." همهٔ این نویسندگان از دامان آیین ارتدوکس روسی برخاسته‌اند. دو یهودی روس، میخائیل گرشنزون[4] (۱۹۲۵- ۱۸٦۹) و لو شستوف[5] (نام مستعار شنزشوارتزمان ۱۹۳۸- ۱۸٦۸) روشهای فلسفی و سمبولیستی مشابهی را برای تفسیر ادبیات به کار گرفتند، اما نتیجه گیریهای

1- Bely
2- Dimitri Merezhkovsky
3- Nikolay Berdyayev
4- Mikhail Gershenzon
5. Lev Shestov (Leo Shwatzermann)

motarjemjournal.ir

ایشان متفاوت بود. گرشنزون در **خرد پوشکین** (۱۹۱۵) دست به بررسی شکاکانه‌ای زد و با ویاچسلاو ایوانوف به نامه‌نگاری عجیبی پرداخت (مکاتبه میان دو کنج) (۱۹۲۰) و در این نامه‌ها این دو بر سر مسألهٔ ***انقلاب*** در برابر ***سنت*** به مباحثه پرداختند. شستوف همه جا به دنبال خدایی بی اخلاق و غیرمنطقی است. در ***داستایوسکی و نیچه*** (۱۹۰۳) داستایوسکی بدل به خداناشناسی پنهانکار و پیامبر فاجعه و نیهیلیسم می‌شود و حتی چخوف در "آفریدن از هیچ" (۱۹۰۵) نیهیلیستی می‌شود که در دستانش «هیچ چیز را از مرگ گریز نیست.» در نوشته‌های شستوف نشانه‌های پیدایش اگزیستانسیالیسم را می‌بینیم. این نوشته‌ها بعدها بر مذهب و فلسفهٔ تاریخ متمرکز می‌شوند، خاصه بعد از مهاجرت او به فرانسه در سال ۱۹۱۹.

کم و بیش از سال ۱۸۹۳ تا ۱۹۱٤ ادبیات روسیه زیر نفوذ گروهی از شاعران سمبولیست بود که پیوندهای نزدیکی با احیای مذهب داشتند. بردیایف در زندگینامهٔ خود فضای پرشور و شری را که بعد از ورود به پترسبورگ در سال ۱۹۰٤ در آن غرقه شد توصیف می‌کند. آنچه بود رنسانسی مذهبی، شاعرانه و هنرمندانه می‌نمود که، آن طور که بردیایف بسی زود دریافت، در برج عاج محبوس مانده بود و نیروهایی را که به سوی انقلاب کشیده می‌شدند یا نادیده می‌گرفت یا تصوری نادرست از آنها داشت. در زمینهٔ نقد، سمبولیستها این نظر را به حد افراط رساندند که شعر الهام و وحی است، الهیاتی در جامعهٔ مبدل، یا دست کم فلسفه است. اما گروهی دیگر از شاعران و ناقدان سمبولیست نیز بودند که ایوانوف ایشان را به ذهن‌گرایی و تبهگنی متهم می‌کرد. میان این دو گروه کشمکشی بود که در ۱۹۱۰ به جدایی آشکار انجامید. اینان سمبولیسم را به طور عمده تکنیکی برای نوشتن شعر می‌دانستند که با استفاده از تلقینات، تصاویر، استعارات، تمثیلات و نمادهایی که صنایع ادبی به شمار می‌آمد و از هر معنای فوق طبیعی بری بود، به هدف خود می‌رسید.

در کتاب **شعر چون جادو** (۱۹۱۵) نوشتهٔ کنستانتین بالمونت[1]، این اصطلاح به گونه‌ای گنگ و به صورت جادو و افسون به کار می‌رود و این تجلیل قدرت کلام است که دنیای تخیلی و دنیای غیرواقعی و غیرعقلانی داستان را پدید می‌آرد. جای شگفتی نیست که کل این روند بعد از انقلاب یکسره خاموش شد. از نویسندگان حاضر در آن زمان تنها آلکساندر بلوک به سبب شعر ***دوازده*** و دلبستگی آشکار به انقلاب، و شاید بریوسوف[2]، برجا ماندند. دیگران (مرژکوفسکی، زینایدا گیپیوس، ایوانوف، بردیایف و شستوف) مهاجرت کردند و دیگر در روسیهٔ شوروی کسی نبودند.

اما کنار راندن جنبش سمبولیست کار انقلاب نبود، سمبولیسم را جنبش آکمئیسم که به گونه‌ای گنگ نظرات نوکلاسیکها را تبلیغ می‌کرد و نیز فوتوریسم، از میدان بدر کردند. زیبایی شناسی سمبولیست، خاصه دعاوی مافوق طبیعی آن را متحدان فوتوریستها، گروهی از زبان شناسان، نویسندگان تاریخ ادبیات و ناقدانی رد کردند که بعدها انگ فرمالیست خوردند، اما خود این انگ را به اکراه می‌پذیرفتند، انگار که از بار تحقیرآمیز این اصطلاح در آن زمان باخبر بودند. (آنان ترجیح می‌دادند فقط از «روش صوری» سخن بگویند.) فرمالیستها در روسیه دارای پیشینه‌اند. آنان بیش از آنچه خود اعتراف می‌کردند، از بررسی‌های تکنیکی سمبولیستها در بارهٔ زبان شعر روس و نظم پردازی، چیز آموخته بودند و نیز از تلاشهای آلکساندر وسلووسکی[3] (۱۹۰٦-۱۸۳۷) که طرح بوطیقایی تاریخی را ریخت که در واقع تاریخ تطوری شعر بود و برای آن مصالح اولیه را از هر گوشهٔ جهان گرد آورد. وسلووسکی محقق دانشمندی بود که تمهیدات شعری، خاصه شعر شفاهی، استعاره، و بحور شعر و نیز بن‌مایه و طرح شعر را بررسی کرده بود و تمایزی نمایان میان قالب و محتوی می‌نهاد. فرمالیستها را در عین حال پیروان

1- Konstantin Balmont
2- Bryusov
3- Alexander Veselovsky

motarjemjournal.ir

نحلهٔ زیبایی پرستی و پیروان اندیشهٔ «هنر برای هنر» نیز می‌دانند و این نحلهٔ دوم نیز پیشینه‌هایی در قرن نوزدهم داشته، از جمله این گفتهٔ پوشکین که: «هدف شعر خود شعر است.» و یا ناقدان دیگر قرن نوزدهم مانند آلکساندر دروژینین[1] (۶۴-۱۸۲۴) که با "روند جدید مکتب آموزندگی هنر و کوشش برای اصلاح اخلاقیات و جامعه که ممکن است در امور روزمره سودمند باشد اما در هنر هرگز سودی نمی‌بخشد،" مخالف بود. اما نه پوشکین و دروژینین و نه دوستان ایشان آنکوف و بوتکین را نمی‌توان از نحلهٔ زیبایی پرستان یا فرمالیستها به شمار آورد. آنان تنها بر استقلال هنرمند و تفاوت میان هنر و زندگی تأکید می‌کردند. بحث و جدل آنان با ناقدان رادیکال مایهٔ سرزنش ایشان در محافل پژوهشی روس شد، هر چند که اینان ناقدانی حساس و اهل داوری بودند و به هیچ روی فرمالیست به شمار نمی‌آمدند و درست به اندازهٔ مخالفانشان که در سیاست با اینان تعارض داشتند، به مفهوم انسانی ادبیات توجه می‌کردند.

اما فرمالیسم روسی نوآوری راستینی بود و توانست نه تنهانظریه‌ای عام را به‌نحوی منسجم ارائه کند بلکه روشهایی عینی برای تحلیل ادبیات به گونه‌ای دقیقتر از پیش نیز پدید آورد. در مراحل آغازین فرمالیسم اظهار نظرهایی می‌یابیم که خبر از زیبایی‌پرستی افراطی می‌دهند. در این میان بخصوص ویکتور اشکلوفسکی[2] (۱۹۸۴-۱۸۹۳) بر این پای می‌فشرد که هنر «بیرون از عاطفه» و «بری و برون از همدردی» است. او در این راه چندان پیش رفت که گفت: "هنر همواره جدا از زندگی بوده و رنگ آن هرگز با رنگ پرچمی که بر باروی شهر موج می‌زند، یکی نبوده است." همهٔ مضامین مطلقاً با هم برابرند. "آثار فکاهی، تراژیک، جهان‌گستر و محدود، همه همترازند. رویارویی با جهان به همان اندازه مهم یابی‌اهمیت است که مقابلهٔ گربه‌ای با سنگی." افکار و آرمانهای نهفته در ادبیات همچون رنگهای نشسته بر بوم نقاشی‌اند. رومن یاکوبسون[3] (۱۹۸۲-۱۸۹۶) که آن زمان عضو جوان این محفل بود می‌پرسید: "پس چرا شاعر باید در برابر برخورد آرا و افکار مسؤولیت بیشتری داشته باشد تا جدالی با شمشیر یا تپانچه؟" قالب (صورت) محتوی را می‌آفریند. موضوع تحقیق ادبی «ادبیات نیست، ادبیت است» یعنی چیزی که اثر را ادبی می‌کند. این گروه قالب (صورت) را به عنوان «مجموعه‌ای از تمهیدات» تحلیل می‌کنند که از طریق «کژریختی[4]» مصالح زبان را تشکل می‌بخشد. این کژریختی در نزد اینان هیچ بار منفی ندارد، بلکه صرفاً به معنای تغییرات تحمیل شده بر مصالح و تأثیر حاصل از آن تغییرات است، مثلاً تأثیر زبان شعر در قیاس با زبان نثر، انگاره‌بندی از طریق تکرار آواها یا حروف و چرخشهای طرح رمان-کوتاه سخن، همهٔ «تمهیدات» هنر.

فرمالیستها در مطالعهٔ انگاره‌های آوایی، بحور شعر، توازیها و تقابلهای نحوی و ساختارهای طرح داستان و در تعریف قراردادهای مربوط به انواع ادبی تلاش بسیار کرده‌اند و با پیشنهاد طرحهایی برای تحول ادبیات چشم‌انداز تاریخی گسترده‌ای پدید آورده‌اند. توجه به زبان شعر و تمهیدات صوری، بسیار به مذاق شاعران فوتوریست چون ولادیمیر مایاکوفسکی (۱۹۳۰- ۱۸۹۳) خوش آمد و او دفاع فرمالیستها از تجربه‌ورزی در زبان و مخالفت ایشان با فرمول بلینسکی برای شعر، «فکرکردن با تصویر» را تأیید کرد.

فرمالیستها در مراحل بعدی نظریه‌های خود را تعدیل کردند. اصطلاح قالب (صورت) جای خود را به «ساختار» داد که ملازمت معهود صورت با سطح (یا ظاهر) را تداعی نمی‌کرد و وحدت کامل میان قالب و محتوی، یک کل یا گشتالت (Gestalt) را پیش می‌کشید. فرمالیستها تا حدی بر اثر فشار مارکسیستهای غالب، پافشاری شدید بر جدا بودن قلمرو هنر را رها کردند. آنان نقش اجتماعی ادبیات را در واداشتن ما به دیدن چیزها و

1- Alexander Druzhinin
2- Victor Shklovsky
3- Roman Jakobson
4- deformation

motarjemjournal.ir

همچون وسیله‌ای برای بیداری آگاهی ما نسبت به جهان یا تشدید این آگاهی پذیرفتند. اما سرانجام به جزمیات چیره بر آن دوره تن در دادند. برخی از ایشان عقاید پیشین را ترک کردند و برخی به رشته‌های دیگر پناه بردند: ویراستار شدند، رمانهای تاریخی نوشتند یا زبان شناس شدند. با این همه فرمالیسم میراثی برجا نهاد که نباید نادیده‌اش انگاشت. پژوهنده‌ای بسیار اصیل، میخائیل باختین[1] که سخت با فرمالیسم در ستیز بود، خود بهرهٔ بسیار از آن گرفت. پژوهنده‌ای دیگر چون یوری لوتمان[2]، فولکلوریستهایی چون ولادیمیر پراپ و سبک شناسانی با گرایش به زبان‌شناسی چون ویکتور وینوگرادوف[3] و محققان فنون روایت چون بوریس اوسپنسکی، بخشی از آموزشهای ایشان را برگرفتند. فرمالیستها دست کم در گفتارهای آغازین خود مبلّغ شکلی افراطی از زیباپرستی نبودند، بلکه تفسیر مکانیکی از شعر را تبلیغ می‌کردند که شعر را در تئوری تا حد یک بازی یا معمای زبانی تنزل می‌دهد. فرضهای ایشان در بارهٔ تاریخ جبرگرایانه و نسبی‌گرایانه بود و ذوق ایشان بیشتر یا با تجربه‌ورزی افراطی در زبان، بدان شکل که دوستان فوتوریست ایشان همچون خلبنیکف[4] سرسپردهٔ آن بودند، جور درمی‌آمد، یا در جستجوی شعر ناب در دورانهای گذشته بود. فرمالیستها با شایستگی فراوان این نظر را نظم بندی کردند که پژوهش ادبی باید بر خود اثر متمرکز شود و نه بر نویسنده و اوضاع و احوال اجتماعی. آنان همچنین تحلیلهای عینی فراوان دارند و در ردگیری و توضیح وسایل واقعی تحقق تأثیرات هنری از پیشینیان خود بسی فراتر می‌روند. همهٔ این گرایشها، مارکسیسم، سمبولیسم و فرمالیسم، کمی بعد از جنگ جهانی اول با هم برخورد کردند. این نبردی راستین میان اندیشه‌ها بود که نیروهای اجتماعی و سیاسی آن را به سود مارکسیسم پایان دادند.

سرانجام، باید پرسید در این همه نظریه پردازیها در بارهٔ ادبیات و نقد چه چیزی روسی و اصیل است؟ کنستانتین آکساکوف[5] (۶۰-۱۸۱۷) یکی از اسلاودوستان پیشگام در ۱۸۵۰ چنین گفت: "از همان لحظهٔ نخست من یقین کردم که روسیه کشوری کاملاً اصیل است و کاملاً با دولتها و کشورهای اروپایی تفاوت دارد." اما آیا این گفته در مورد نقد ادبی نیز راست می‌آید؟ من پیش از این گفته‌ام که شکل افراطی هر موضعگیری، روسی خالص است. برخی گفته‌های پیشینیان نیز این را تأیید می‌کند. بدین سان است که زینایدا گیپیوس نام مستعار آنتون کراینی (Anton Krayny) به معنای «آنتون افراطی» را برگزیده بود. اما این عقاید اغلب به شکل افراطی در دیگر کشورها نیز بیان شده بود. مقدمهٔ تنوفیل گوتیه بر Mll. de Maupin (۱۸۳٤) که جسورانه ادعا می‌کند: "هیچ چیزی نیست که براستی زیبا باشد و فایده‌ای داشته باشد، هرچیز سودمند زشت است." می‌تواند در تقابل باشد با خطابه‌های پرخوانندهٔ سن مارک ژیراردن[6] که با عنوان Course de la literature dramatique منتشر شد و کل ادبیات را با معیارهای خاص طبقهٔ متوسط داوری و مقایسه می‌کرد. یا می‌توانیم به پارادوکسهای بهت‌آور اسکاروایلد در مقالهٔ "تباهی دروغ"[7] بیندیشیم و آن را مقابله کنیم با نفرت کارلایل از هرگونه داستان پردازی که آن را با صدای رسا اعلام می‌کرد. تعارض میان شاعران و جامعه چیزی است عام و به عهد افلاطون باز می‌گردد.

به طور کلی حکم آکساکوف هر چند احتمالاً در مورد منش و سیاست روسیه حقایق بسیار دربردارد، در مورد تاریخ نقد روس راست نمی‌آید. تاریخ نقد روس بی‌تردید بازتابی از تاریخ عمومی نقد غرب است. این بازتاب در آغاز شکل کاملاً انفعالی دارد و رفته رفته خود را از وابستگی کامل رها می‌کند، هرچند که باز هم تغییرات اساسی در تاریخ نقد غرب را بازتاب می‌دهد: رومانتیسم، رآلیسم، سمبولیسم، مدرنیسم به این صورت یا صورتی دیگر.

1- Mikhail Bakhtin
2- Yuri Lotman
3- Victor Vinogradov
4- Khlebnikov
5- Konstantin Aksakov
6- Saint Marc Girardin
7- Decay of Lying

motarjemjournal.ir

مراحل آغازین نقد روس در قرن هیجدهم را باید پژواک نئوکلاسیسم اروپای غربی به شمار آورد. نخستین شاعر مدرن روس آنتیوخ کانتیمر[1] (۴۴-۱۷۰۹) در سال ۱۷۳۹ شکوه می‌کرد که در زبان روسی معادلی برای واژهٔ فرانسوی Critique وجود ندارد.

واسیلی تردیاکوفسکی[2] (۶۹-۱۷۰۳) دومین چهرهٔ برجسته در تاریخ شعر مدرن روس *Art poetique* اثر بوالو را به نظم ترجمه کرد (۱۷۲۵). پس از آن میخائیل لومونوسف[3] (۱۷۶۵- ۱۷۱۱) عالم و شاعر، کتابی با عنوان Rhetoric (۱۷۴۸) تألیف کرد که در واقع راهنمایی خوش تدوین است که وام بسیار به *Redkunst* (۱۷۳۶) اثر ی. س. گوتشد[4] دارد، اما به شکلی استادانه با ویژگیهای زبان روسی هماهنگ شده است. آلکساندر سوماراکوف[5] (۷۷-۱۷۲۸) برجسته‌ترین نمایشنامه‌نویس آن دوران، یک رساله با عنوان De art poetica را ترجمه یا بهتر بگوییم تفسیر کرد (۱۷۴۸). نظریه کاملاً در چهارچوب نئوکلاسیسم بود، اما مسألهٔ زبان، رابطه با کلیسای اسلاو، و سطوح سبک، تأثیر مهمی در تحول زبان ادبی و شعری روسیه داشت. بعدها، در قرن هیجدهم، همراه با تحولات اروپا، آنچه مورد تأکید قرار گرفت نظریهٔ ذوق [پسند] بود. ذوق که مقوله‌ای عام فرض می‌شد اما در عمل ذوق فرانسوی بود، به جای اصول، معیار گنگ نقد در دوره‌ای شد که در روسیه به دورهٔ احساساتیگری (یا سانتی مانتالیسم) شهرت دارد. مقالهٔ گلرت[6] با عنوان "لذات اندوه" در ۱۷۸۱ به روسی ترجمه شد. موراویف شعری با عنوان "قدرت نبوغ" سرود (۱۷۸۱) که در آن از مفاهیم جدیدی که به کوشش ادوارد یانگ و آلمانیها باب روز شده بود، تجلیل می‌کرد. زیبایی شناسی بنا بر ذوق آلمانی بسی زود در روسیه نفوذ کرد. "گفتگو در بارهٔ زیبایی طبیعت" (۱۷۵۶) نوشتهٔ سولتزر[7] در ۱۷۷۷ به روسی منتشر شد. کتابهای درسی ماینرز[8] و اشنبورگ[9] در اوایل قرن نوزدهم ترجمه شد. در ۱۸۱۲ "مبانی زیبایی شناسی، برگرفته از نقد داوری زیبایی شناسانه اثر کانت" و نیز ترجمه‌ای از مقالهٔ شیلر در بارهٔ اسلوب عالی در همان سال منتشر شد. کارامزین، سیمای جذاب آن دوران، سولتزر و پلاتنر[10] را مطالعه کرده و هوادار سرسخت این عقیده بود که نقد باید به جای داوری به ستایش و تشویق بپردازد و نیز این که ذوق در نهایت نیرویی جادویی است.

پیش از جنبش رومانتیسم که تنهابعد از جنگ با ناپلئون به روسیه رسید، نقد نقشی فرعی در این کشور داشت. جنگ دریچه‌ها را برای نفوذ غرب، خاصه آلمان، باز کرد. اما نخستین مبشران نظریه‌های آلمانی در روسیه فرانسوی بودند. کتاب مادام دواستال *De Allemagne* (در بارهٔ آلمان) (۱۸۱۵) میانجی اصلی بود، اما در همان سال ترجمه‌ای نیز از ***خطابه‌هایی در بارهٔ ادبیات دراماتیک*** از اشلگل منتشر شد. از آن زمان مجادلات بسیار بر سر رومانتیسم در مجلات و جزوه‌ها درگرفت. در سال ۱۸۲۱ پوشکین شعر خود "اسیر قفقاز" را «شعری رومانتیک» خواند و سال بعد شاهزاده ویازمسکی[11] در بررسی این شعر تفاوتهای کلاسیسم و رومانتیسم را کم و بیش به تفصیل بیان کرد. پوشکین خود در یادداشتهایش تأملاتی محتاطانه دربارهٔ رومانتیسم داشت و آگاهیهایی از تاریخ شعر رومانتیک را از آثار اشلگل، سیسموندی و دیگران گرد آورده بود. رومانتیسم در روسیه هواداران پرشور و نیز پیشگامانی داشت: اورست سوموف[12] نویسندهٔ مقالهٔ پرشور "در بارهٔ شعر رومانتیک" (۱۸۲۳)،

1- Antiokh Kantemir
2- Vasily Tredyakovsky
3- M. Lomonosov
4- J. C. Gottsched
5- A. Somarakov
6- Gellert
7- Sulzer
8- Meiners
9- Eschenburg
10- Platner
11- Vyazemsky
12- Orest Somov

motarjemjournal.ir

ویلهلم کوچلبچر[1] که در ۱۸۲٤ از شعر رومانتیک به‌خاطر مزیتهایش بر شعر کلاسیک، یعنی "آزادی، ابداع و تازگی" تجلیل کرد، کوندراتی ریلیف[2] رهبر قیام دکابریستها و بسیاری دیگر. اما مشکل می‌توان در قیاس با آلمان و فرانسه، افکار تازه‌ای را در روسیه نشان داد.

بلینسکی بی‌تردید نخستین منتقد روس با سیمایی یکسره از آن خویش است. اغلب گفته‌اند که او هیچ زبان خارجی نمی‌دانست و بی‌تردید از زبان آلمانی هیچ بهره‌ای نداشت. اما در این گفته باید به دیدهٔ تردید بنگریم. بلینسکی در دورهٔ دانشجویی درس آلمانی می‌داد. او با کمک کتاب لغت، ویلهلم مایستر ***(Wilhelm Meister)*** اثر گوته را خوانده بود. اما باید دانست که برای آگاهی از افکار بیگانگان لازم نیست که فرد با اصل آثار ایشان به زبان خودشان آشنا باشد. بلینسکی ترجمهٔ روسی ***تاریخ ادبیات باستان و ادبیات جدید*** نوشتهٔ اشلگل را در اختیار داشت. او رسالهٔ باخمان، **Kunstwissenschaft** را که رساله‌ای با مشرب کانت بود خوانده بود و نیز با آثار هاینریش تئودور روتشر[3] که از پیروان هگل بود، آشنایی داشت. افزون بر اینها، دوست او میخائیل کاتکوف یادداشتهایی دربارهٔ زیبایی شناسی هگل در اختیارش نهاده بود. به این همه باید بسیاری از منابع شفاهی را نیز بیفزاییم: دوستان نزدیک بلینسکی، استانکوویچ و باکونین از پیروان پرشور هگل بودند. فضای ادبی روسیه انباشته از این‌گونه افکار و عقاید بود. گزافه نیست اگر با آیزایابرلین همنوا شویم که در آن سالها "روسیه عملاً وابستهٔ فکری اندیشه‌های آکادمیک آلمان بود." تمامی مفاهیم اساسی: ملیت، تاریخ، رومانتیک، فردیت، اصالت، تحول، روح ملت و عصر، صورت درونی، تداوم همه و همه از آلمان آمده بود. نکتهٔ شگفت‌آور این است که ستایش آلمانیها از ملیت که به صورت نوعی وحدت زبانی و روحی در تضاد با دولت جلوه گر شد و سلاحی بود در مبارزه با سلطه‌جویی فرانسه، در کشورهای اسلاو در مبارزه علیه روسیه، پروس و اتریش به کار گرفته شد. در روسیه اصطلاح ملیت (نارودنوست **Narodnost** که در اصل ترجمهٔ **nationalite** فرانسوی بود و نخستین بار ویازمسکی در ۱۸۱۹ آن را به کار برد، به سبب دو پهلو بودن واژهٔ **narod** که هم به‌معنای ملت و هم به معنای خلق بود، بدل به شعاری شد که جدایی میان دولت - که به یک معنی ناسیونالیستی بود - و اینتلیجنسیا را که هوادار خلق - در عمل روستائیان - و آزادی سرفها بود، بیشتر کرد. در نقد، گرایش جدید به تاریخ حس پیوند با گذشته را تقویت می‌کرد و بدین سان تأکیدی شد بر متمایز بودن سنت روسی. کل مفهوم اورگانیک با ادبیاتی که جلوهٔ جوهر درونی ملت به شمار می‌رفت، تلویحاً این خواست را پیش می‌کشید که نویسنده فردی اخلاقی، جامع و سیمایی آرمانی باشد. در نقد، این به‌معنای وحدت قالب و محتوی بود و رد کردن درام فرانسوی، که مکانیکی شناخته می‌شد، و هواداری از شکسپیر، که اورگانیک و رومانتیک به شمار می‌رفت. فرض براین بود که اثر هنری کلی را تشکیل می‌دهد که فکری اصلی بر آن حاکم است. حتی پوشکین که فلسفهٔ آلمانی را خوش نمی‌داشت مفتون عقاید رومانتیک دربارهٔ ملیت، والابودن نقش هنرمند و برتری شکسپیر و بایرون بود، هرچند که در شعر خود در آغاز از الگوهای فرانسوی پیروی کرده بود. بلینسکی اگرچه این مفاهیم آلمانی را جذب کرده بود، نباید به ترجمه و تقلید از آنها متهم شود، مگر در موارد معدودی که فرمولهای نظری را بازسازی می‌کرد یا از تفسیر سخت‌یافت روتشر برفاوست نسخه‌برداری می‌کرد. او گذشته از هرچیز به نویسندگان معاصر می‌پرداخت و داوریهایی اصیل دربارهٔ ایشان داشت. پوشکین، گوگول و لرمانتوف، دست کم تاحدی، برتری خود را مدیون او بودند. او بود که از همان آغاز استعداد داستایوسکی، تورگنیف، گونچارف و نکراسوف را کشف کرد. او یکی از کارکردهای اصلی نقد را تحقق بخشید، یعنی کلاسیکها را تعریف کرد و مجموعهٔ اصولی را پی ریخت.

1- Wilhelm Kuchelbecher

2- Kondrati Rylyev

3- Heinrich Theodor Rotscher

motarjemjournal.ir

بلینسکی در اواخر عمر کوتاه خود شاهد انتقال از رومانتیسم به هنری مَدَنی‌تر شد، هنری که به نحو دقیقتری به توصیف واقعیت روزمره می‌پرداخت. این تحول که بعد از انقلاب ۱۸۳۰ در فرانسه، در تمامی اروپای غربی رواج یافته بود، با مدتی تأخیر به روسیه رسید. هاینریش هاینه پایان **Kunstpriode** را اعلام کرد و گوته را متعلق به گذشته‌ای ستودنی اما برگشت‌ناپذیر دانست، و این کاری بود که بلینسکی نیز با پوشکین کرد. هگل را هگلیان چپ‌گرا و سپس ماتریالیسم فوئرباخ از اعتبار انداختند. در فرانسه شعار **etre et son temps** موضوعیت، یعنی مناسبت نزدیک با مسایل جاری را می‌ستود و مبلغ اعتقاد به پیشروی تاریخ بود که بلینسکی در آخرین سال حیات خود دلبستهٔ آن شد، یعنی آنگاه که به پیشرفت زمان و اثرات آن ایمان آورد و حتی اعلام کرد: "بزرگترین، اصیل‌ترین و خطاناپذیرترین ناقدان زمان است." روی آوردن به توصیف و ترسیم واقعیت اجتماعی معاصر در اروپای غربی نیز رواج داشت. در آلمان با **das Junge Deutschland**، در فرانسه با نهضت پیروان سن سیمون، در بریتانیا با پیشگامی کارلایل در رد بدبینی رومانتیک و نفی بایرون و در ایتالیا با کوششهای مانزونی برای خلق رمانی تاریخی با ریشه‌های استوار و سرشار از ویژگیهای ملموس. در روسیه ظاهراً زودتر از هرجای دیگر اصطلاح "مکتب طبیعی" به نویسندگانی اطلاق می‌شود که در دههٔ ۱۸۴۰ ظهور کردند، اما اصطلاح "رآلیسم" (هرچند کاربرد فلسفی دیرینه‌ای داشت) تنها زمانی بدل به شعاری در نقد شد که در سال ۱۸۵۶ در فرانسه کوربه نمایشگاهی از آثار خود برپا کرد و دو نویسندهٔ میانمایه، شانفلوری و دورانتی، این اصطلاح را بر سر زبانها انداختند. در روسیه "رآلیسم" به عنوان روشی هنری بین سالهای ۱۸۴۰ و ۱۸۹۰ کم و بیش کاملاً مسلط بود. اما در آنجا نمی‌توانیم از دلبستگی زیاد به نظریه‌های فرانسوی و آلمانی سخن بگوییم. تولستوی یک کتاب فرانسوی، ***L'Esthetique*** (۱۸۷۸) اثر اوژن ورون را خوانده بود و از آن نکاتی برای اثبات نظرات خود، که در نهایت نظرات روسو بود، برگرفته بود، مبنی بر این که هنر انتقال عواطف است و خواننده تشویق می‌شود که در آن شرکت جوید. اما این را نمی‌توان رآلیسمی متکی بر نظریه‌ها دانست.

اما سمبولیسم را نمی‌توان جدا از اثرات بی‌واسطهٔ نظریه‌های فرانسوی به تصور آورد. در سال ۱۸۹۲ زینائیدا وینگروا[1] گزارشی تاییدآمیز از این جنبش فرانسوی در روسیه منتشر کرد. والری بریوسف[2] (۱۹۲۴-۱۸۷۳) مشهورترین مبلغ و مقلد فرانسویها شد. او **L'Intruse** اثر مترلینگ را ترجمه کرد و در همان سال شعری با عنوان "ازرمبو" سرود و در سال ۱۸۹۴ ترجمه‌ای از **Romances sans parole** ورلن را منتشر کرد.

بریوسف با رنه شیل، یکی از پیروان مالارمه، تماسهایی داشت و اصطلاح **Instrumentation** را که بسی بعد فرمالیستهای روسی به کارش گرفتند، از او وام گرفت. اما اگرچه نفوذ فرانسه انگیزهٔ آغازین بود، سمبولیستهای بعدی بیشتر به سنت بومی الهیات ارتدوکس و عرفان و نیز به فیلسوفان عارف مسلک آلمانی خاصه شلینگ روی آوردند که مورد ستایش اسلاودوستان و گریگوریف بود. در ۱۹۱۰ ویاچسلا و ایوانوف نفوذ فرانسه را متهم به این کرد که "ناپخته و غیرمنطقی است و در واقع چندان ثمربخش هم نیست."

پیشینهٔ فرمالیسم روسی را باید در زیبایی شناسی فرمالیستی آلمان و در آثار کسانی چون هربارت و زیمرمان و در تحلیل ادبیات در آثار پژوهندگان آن زمان چون اوسکار والزل جستجو کرد. بی‌تردید تأثیر ادموند هوسرل[3] فیلسوف- احتمالاً به میانجیگری فیلسوف روس گوستاو اشپت[4]- در نظریهٔ معنی بسیار اهمیت داشت. کتاب ***Philosophi der Kunst*** (۱۹۰۸) نوشتهٔ برودر کریستنسن در ۱۹۱۱ به روسی ترجمه شد. این کتاب اصطلاح «وجه غالب» و تمایز میان اثر هنری و موضوع زیبایی شناسی را پیشنهاد می‌کرد. تأکید برگسون بر بافت هنر و

1- Zinaid Vengerova
2- Valeri Bryusov
3- Edmund Hussrel
4- Gustav Shpet

motarjemjournal.ir

عینیت آن، و دشمنی او با انتزاع، لابد در روسیه شناخته شده بود، زیرا آثار او درست پیش از جنگ جهانی اول به روسی ترجمه شده بود. مفهوم بنیادین تاریخ تحول هنر در آثار فردیناند برونتیر[1] دربارهٔ تحول انواع یافت می‌شود، اما او بر توازی زیستی پیش از آنچه روسها، به گونه‌ای معقول، مجاز می‌شمردند، تأکید می‌ورزید. به رغم این اثرات خارجی باید پذیرفت که فرمالیستهای روسی نظریه‌هایی می‌پرداختند که دست کم در نظم‌بندی و در روشهای عینی که برای اثبات حقانیت آن نظریه‌ها پیشنهاد می‌کردند، براستی اصالت داشت.

روشن است که مارکسیسم و نظریه‌های مارکسیستی به آثار بنیانگذاران آن یعنی مارکس و انگلس توسل می‌جست.[۳] در غرب شمار ناقدان مارکسیستی چون فرانتز مرینگ[2] آلمانی، که مقدم بر تحولات روسیه بود، چندان زیاد نبود. کتاب او ***Die Lessing Legende*** (۱۸۹۳) نخستین تلاش برای مطالعهٔ یک نویسنده از طریق بررسی اوضاع و احوال اقتصادی و اجتماعی او بنابر ضوابط مارکسیستی بود. اما نفوذ مرینگ در روسیه ناچیز بود. تنها جورج لوکاچ مارکسیست مجار که از ۱۹۱۳ تا ۱۹۴۴ در مسکو به سر برد، با انستیتوی مارکس وانگلس همکاری داشت و کتاب خود ***رمان تاریخی*** (۱۹۳۸) را نخست به زبان روسی نوشت، بر حرکت ضد تحلیل جامعه‌شناختی مبتذل و گرایش به نگرش دیالکتیکی به تاریخ اثر نهاد. هرچند برخی از نوشته‌های بعدی لوکاچ و نقش او در قیام مجارستان (۱۹۵۶) متهم به «تجدید نظر طلبی» شد.

اما به طور کلی تحول زیبایی شناسی و نقد مارکسیستی داخلی بود. پلخانوف آن را بنیاد نهاد و لنین با مقالاتی دربارهٔ تولستوی فرمولها و نمونه‌هایی مهم بر آن افزود. از آن زمان صف بلندی از نظریه پردازان روسی پدید آمده که بر سر روایتهای متفاوت از جزمیات مارکسیستی با هم بحث و جدل دارند: آیا باید اثر تعیین کنندهٔ اوضاع اقتصادی و اجتماعی بر ادبیات را مطلق بدانیم یا به نوعی رابطهٔ دیالکتیکی بین این دو معتقد باشیم، آیا باید مارکسیسم را همچون یگانه روش بشناسیم یا آن را ترکیب پذیر با رویکردهای دیگر بدانیم، و از این دست مسایل.

می‌توان نتیجه گرفت که نقد ادبی روس مراحل اساسی نقد اروپا را بازتاب می‌دهد. نئوکلاسیسم، رومانتیسم، خاصه در تفسیر اورگانیک آن، گرایش به رآلیسم، سمبولیسم و فرمالیسم جدید و سرانجام مارکسیسم. اما چیرگی رسمی مارکسیسم مانع آن شده است که نقد روس تحولات اخیر نقد غرب را تجربه کند، یعنی نقد جدید، نقد اسطوره، ساختارگرایی فرانسوی، مابعد ساختارگرایی و همهٔ روندهایی که در دهه‌های اخیر پیدا شده‌اند. نقد روانکاوانه نیز کم و بیش در روسیه غایب است. در این زمینه اثر ای. د. یرماکوف[3] ***طرحهایی برای تحلیل نوشته‌های گوگول*** (۱۹۲۳) تنها استثنای مهم است. بررسیهای روانکاوانهٔ آلفرد بم[4] که بیشتر دربارهٔ پوشکین و داستایوسکی است، در مهاجرت و در پراگ نوشته شده. نقد روس در همهٔ مراحل نه تنها تحولات نقد غرب را بازتاب داده بلکه اغلب تغییراتی در آن پدید آورده و جای تأکید آنها را عوض کرده است. به طور اخص تأکید بر تیپ‌ها و قهرمانان در روسیه بیشتر است تا در جاهای دیگر. تیپ به عنوان تیپ اجتماعی، در دههٔ سی در فرانسه اصطلاحی اساسی شد. این اصطلاح جای اصطلاح کاراکتر Caractere را گرفت که دیگر معنای شخصیت فرد را گرفته بود. بالزاک در مقدمهٔ ***کمدی انسانی*** (۱۸۴۲) خود را پژوهندهٔ تیپ‌های اجتماعی می‌خواند و ژرژساند در مقدمهٔ رمان خود ***La Compagnon du tour de France***، تیپ را مدلی اجتماعی به شمار آورد که ارزش تقلید در زندگی واقعی را دارد. نوشته‌های ایپولیت تن[5] سرشار از تأمل دربارهٔ تیپ‌هاست. اما در نقد روس توجه به

1- Ferdinand Brunetiere
2- Franz Mehring
3- I. D. Yermakov
4- Alfred Bem
5- Hippolite Taine

motarjemjournal.ir

تیپ اجتماعی بدل به دغدغه و وسواس فکری شد. در نوشته‌های بلینسکی تیپ همچنان به معنای رومانتیکش، همچون سیمایی با ابعاد اساطیری به کار می‌رود، مانند فاوست، دن کیشوت، دن ژوان و هاملت. بلینسکی در مقاله‌ای دربارهٔ گوگول (۱۸۳۶) وظیفهٔ هنرمند را آفرینش تیپ، آفرینش شخصیتهایی (کاراکترهایی) می‌داند که هرچند خود افرادی هستند، اعتباری عام نیز دارند. بلینسکی، **هاملت**، اوتللو و فاوست را مثال می‌آورد و به آنها وصلهٔ ناجوری نیز می‌افزاید و آن ستوان پیر گورود قهرمان مردد داستان ***خیابان نوسکی*** است که بلینسکی او را «تیپ تیپ‌ها» و «تیپ مرموز» می‌خواند. اما ظاهراً نیکولای دوبرولیوبوف[1] (۶۱- ۱۸۳۶) نخستین ناقد در روسیه و در هر کجای دیگر بود که بدین نکته اشاره کرد که تیپ اجتماعی به شکلی مستقل و حتی به رغم نیت آگاهانهٔ نویسنده بینش خاص او را آشکار می‌کند. دوبرولیوبوف معنای آشکار و معنای نهانی اثر داستانی را از هم متمایز می‌کند و تیپ‌های اجتماعی را تبلور مراحل دگرگونی جامعه می‌داند. متأسفانه او در نقدهایی که می‌نوشت نتوانست بر این نگرش کانونی استوار بماند و اغلب تیپ‌ها را صرفاً وسیله‌ای برای «تسهیل شکل‌گیری تصورات درست از چیزها و اشاعهٔ این تصورات میان آدمیان» به شمار می‌آورد. تصورات «درست» به معنای اندیشه‌های اجتماعی رادیکال و حتی انقلابی است. دوبرولیوبوف در بسیاری موارد به دام دیالکتیسم ساده شده می‌افتد. رقیب عمدهٔ او دیمیتری پیسارف[2] (۶۸- ۱۸۴۰) بازاروف قهرمان داستان ***پدران و فرزندان*** اثر تورگنیف را تیپ انسان جدید و پیام‌آور نسل جدید می‌دانست. شخصیت داستانی در عمل خودیابی و انتقاد از خود مطرح می‌شود و کاملاً جدا از نیت ظاهری نویسنده. ناقدان روسی، بیش از هرجای دیگر، به این مشکل قهرمان، خواه مثبت و خواه منفی، توجه کرده‌اند. ناقدان «آدم زیادی» را در اونگین پوشکین، بچورینِ لرمانتوف و ابلوموفِ گونچاروف می‌یافتند و بازاروف نیهیلیست و راخمتف، انقلابی خشنِ رمان **چه باید کرد؟** اثر چرنیشفسکی را چون قهرمانانی مثبت می‌ستودند. لنین راخمتف را قهرمان دلخواه خود می‌دانست و دیمیتریف کمونیست بلغار و قهرمان محاکمهٔ لایپزیک، نیز در این نظر با لنین شریک بود. گئورگی مالنکف[3] در سخنرانی خود در نوزدهمین کنگرهٔ حزب (۱۹۵۲) «تیپ» و «تیپیک بودن» را مسألهٔ سیاسی اصلی در رآلیسم دانست. داستانهای شوروی انباشته از کوشش برای خلق آگاهانهٔ قهرمانان مثبت است که قرار است دست کم تحمل و شکیبائیشان سرمشق خواننده شود. مفهوم «تیپ» که در نقد غربی جایگاهی بس فروتر داشت، ضابطه‌ای قرار می‌دهد برای مشکل کلیت و جزئیت، در اصطلاح هگل کلی ملموس، و تأکیدی است بر مسألهٔ قهرمان، مسألهٔ نمایندگی او و در نتیجه چالش اجتماعی نهفته در هر اثر داستانی.

جنبش سمبولیست روسی نیز به سبب تأکید بسیار شدیدتر بر فرازجویی به عنوان هدف شعر، با گرایشهای غربی تفاوت دارد. عرفان ایوانوف هیچ همتای مناسبی در غرب ندارد، هرچند شاعرانی چون پل کلودل به آموزه‌های مذهب کاتولیک رُمی توسل می‌جستند. به گمان من فرمالیسم از جهات بسیار، اصیل‌ترین گرایش در نقد روس است. در هیچ کجای دیگر نمی‌توانیم همتایی برای قدرت ابداع روشهای بررسی و تحلیل اثر هنری و نیز تأکید اغلب اغراق‌آمیز آن بر هنر بودن و «ادبیت» اثر به عنوان تنها موضوع مشروع برای پژوهش بیابیم. گستردگی و تنوع مارکسیسم روسی، اگرچه فقط از نظر کمی باشد، بسی فراتر از هرچیز پدید آمده در غرب است که مضامین مارکسیستی در آن اغلب آزادانه با دیگر نظریه‌ها ترکیب می‌شود و یا تبدیل به آموزه‌هایی می‌شود که محققان روسی آنها را محکوم می‌کنند.

نقد روس دیرزمانی در غرب ناشناخته بود. کتاب تولستوی، **هنرچیست؟** (۱۸۹۸) با اعتراض صریح به نظریهٔ

1- N. Dobrolyubov
2- Dimitri Pisarev
3- Georgi Malenkov

motarjemjournal.ir

زیبایی شناختی و پسند اشرافی و دفاع از هنر مردم پسند، احتمالاً نخستین رسالهٔ روسی بود که خوانندگان فراوان یافت و مورد بحث قرار گرفت. این رساله بیشتر مورد حمله بود، اما نویسندگانی چون برناردشاو هم از آن دفاع کردند. از ناقدان سمبولیست، دیمیتری مرژکوفسکی به سبب انتشار کتابش در بررسی تولستوی و داستایوسکی در غرب، شهرتی به هم رساند. این کتاب به زبان آلمانی منتشر شد و خلاصه‌ای از آن نیز به انگلیسی ترجمه شد. لئوشستوف در میان فرانسویان آوازه یافت و از ناقدان انگلیسی میدلتن موری، بسی زود به او توجه کرد. در سالهای بعد کتابهای بردیایف و ایوانوف دربارهٔ داستایوسکی در غرب ترجمه شد و مورد توجه بسیار قرار گرفت و این زمانی بود که غربیان داستایوسکی را کم و بیش بر همهٔ نویسندگان روس ترجیح می‌دادند. مهاجری روس به نام د. س. میرسکی[1] (۱۹۳۹- ۱۸۹۰) به زبان انگلیسی کتابی با عنوان ***ادبیات معاصر روس*** نوشت و پس از آن نیز کتاب ***تاریخ ادبیات روس*** (۱۹۲۶) را منتشر کرد که هنوز خواندنی‌ترین اثر در زمینهٔ نقد مستقیم و بررسی تاریخ ادبیات روسیه است. این دو کتاب میرسکی، گرچه بیش از حد مبتنی بر نگرش فردی اوست، پسند حاکم بر روسیه به هنگام جنبش سمبولیستها را نشان می‌دهد، هرچند او با لجاجت جایگاه داستایوسکی و چخوف را برای ستایش از لرمانتوف و تولستوی پایین می‌آورد. فرمالیستها در آن زمان بیشترین نفوذ را در خارج از روسیه دارا بودند: نخست در پراگ که بیشتر از طریق رومن یاکوبسون، عضو انجمن زبان شناسان مسکو و دوست مایاکوفسکی، بر انجمن زبان شناسان پراگ تأثیر بسیار نهادند. کتاب ویکتور ارلیخ[2]، ***فرمالیسم روس: آموزه- تاریخ*** (۱۹۵٤) نخستین کس بود که شرحی کامل از این جنبش در اختیار غربیان نهاد. این کتاب هرچند در لاهه منتشر شد، نوشتهٔ استادی امریکایی با تبار لهستانی بود. کمی بعد یک نویسندهٔ بلغاری ساکن فرانسه با نام تسوتان تودوروف[3] گزیده‌ای از آثار فرمالیستهای روس به زبان فرانسه را ویرایش کرد. در آلمان و ایتالیا نیز به این گروه توجه شد و تلاشهای بسیار صورت گرفت تا نوشته‌های آنان که اغلب دشوار به دست می‌آمد، ترجمه یا به روسی تجدید چاپ شود. در این اواخر یک محقق و منتقد غیر ارتدوکس روس، میخائیل باختین[4] (۱۹۷۵-۱۸۹۵) به‌سبب کتابهایش دربارهٔ داستایوسکی (۱۹۲۶) و رابله (۱۹٤۱) شور بسیار در فرانسه و ایالات متحد برانگیخت. باختین در آثار خود، با دانش فراوان، تزهایی دربارهٔ سنت کارناوال در ادبیات و ابداع روش چند صدایی داستایوسکی که نویسنده را از صدای واحد او محروم می‌کند، مطرح کرد. باختین دیرزمانی در روسیه ناشناخته بود و بناچار در سارانسک واقع در جمهوری مورداوی می‌زیست. اما مریدانی مؤمن داشت که می‌کوشیدند نوشته‌های آغازینش را گرد آورند و تفکرات او دربارهٔ تخیل دیالوگ‌وار را در خارج نیز اشاعه دهند. اما باختین استثناست. جزمیات رسمی هنوز چون پرده‌ای سنگین بر تحقیق و نقد در شوروی فروافتاده است. افرادی شجاع چون سینیاوسکی بر جزمیات تاخته‌اند و به جرم عصیان مکافات دیده‌اند. دیگران، همچون یوری لوتمان در گریز از این مکافات روشهایی را بسط داده‌اند که برخورد آشکاری با ایدئولوژی ندارد. محققانی جوانتر آرام و بی سر و صدا قید و بندهای آموزه‌های رسمی را سست کرده‌اند. باید امیدوار بود که نقد و تحقیق سرزندگی خود را که در طول صدو پنجاه سال آشکار کرده، دیگر بار به دست آرد.

در بحث از نقد ادبی روس بناچار تنها به کلیات پرداختیم. عنوان مقاله خود نشان می‌دهد که ما در پی خصایص اصلی و روندهای عمده بوده‌ایم. اما فکر می‌کنم خطاست اگر نقد را صرفاً چون سرگذشت پژوهی، یا به صورت بازنمایی از عقاید تاریخی خاص، گرایشهای اجتماعی و سیاسی و حتی گرایشهای ذوقی، بررسی کنیم. منتقدان، خاصه منتقدان بزرگ، اشخاصی هستند با سیمایی متمایز از دیگران. اینان جذابیتی دارند که در نزد من بیشتر از

1- D. S. Mirsky
2- Victor Erlich
3- Tzvetan Todorov
4- Mikhail Bakhtin

motarjemjournal.ir

جذابیت هنرمندان دست دوم «خلاّق» است. آنان همچنین ارزشهایی را خلق می‌کنند: گذشته و آیندهٔ ادبیات را شکل می‌دهند، به نحو مستقیم یا به وساطت کتابها زندگی و تاریخ را تفسیر می‌کنند. چهره‌های تابناک نقد روس شایستهٔ آنند که تک نگاریهایی دربارهٔ ایشان نوشته آید و سیمایشان به دقت تصویر شود، و البته در مواردی چنین شده است. بلینسکی، گریگوریف، مرژکوفسکی، ایوانوف، اشکلوفسکی، تینیانوف، باختین و دیگران انسانهایی هستند با تمامی تفاوتهایشان و تناقضاتشان، انسانهایی که هر یک به نوبهٔ خود ارزش شناسایی را دارند.