گفتاری دربارهٔ نقد

گراهام هوف

ترجمهٔ
نسرین پروینی

گفتاری دربارهٔ نقد

گراهام هوف

ترجمهٔ نسرین پروینی

مؤسسهٔ انتشارات امیرکبیر
تهران، ۱۳۶۵

این اثر ترجمه‌ای است از،

AN ESSAY ON CRITICISM

by

GRAHAM HOUGH

Published by W. W. Norton and Company

هوف، گراهام
گفتاری دربارهٔ نقد
ترجمه: نسرین پروینی
چاپ اول: ۱۳۶۵
چاپ و صحافی: چاپخانهٔ سپهر، تهران
تیراژ: ۳۳۰۰ نسخه
حق چاپ محفوظ است.

گفتاری دربارهٔ نقد

تقدیم به‌پدر ارجمندم

فهرست

عنوان	صفحه
مقدمهٔ مؤلف	۹
بخش اول	
فصل اول ـ محدوده‌های نقد	۱۵
فصل دوم ـ دو نوع نظریهٔ ادبی	۲۱
فصل سوم ـ نظریهٔ صوری	۲۸
فصل چهارم ـ نظریهٔ اخلاقی	۳۸
فصل پنجم ـ نظریه‌های اخلاقی و نظریه‌های اجتماعی	۴۲
فصل ششم ـ یك ترکیب	۴۸
فصل هفتم ـ محاکات (۱)	۵۳
فصل هشتم ـ محاکات (۲)	۵۶
فصل نهم ـ نثر غیر داستانی	۶۱
فصل دهم ـ قصد و شخصیت	۷۰
فصل یازدهم ـ شرح و تفسیر	۷۷
فصل دوازدهم ـ شعر و حقیقت	۸۴
فصل سیزدهم ـ نظریهٔ انواع	۹۲
فصل چهاردهم ـ ارزش و معیار	۹۶
بخش دوم	
فصل پانزدهم ـ نثر، نظم و شعر	۱۰۵
فصل شانزدهم ـ کلام شاعرانه	۱۱۳
فصل هفدهم ـ رمان و تاریخ	۱۱۹

عنوان	صفحه
فصل هیجدهم ـ تمثیل: موضوع وتصویر	۱۳۰
فصل نوزدهم ـ سمبولیسم	۱۳۷
فصل بیستم ـ اسطوره وصورت نوعیه (۱)	۱۴۸
فصل بیست‌ویکم ـ اسطوره وصورت نوعیه (۲)	۱۵۵
فصل بیست‌ودوم ـ فرم زنده (ارگانیك): یك استعاره	۱۶۳
فصل بیست‌وسوم ـ ماهیت استدلال در نقد	۱۶۸
توضیحات	۱۸۱
لغت‌نامه	۱۹۹

بسم‌الله‌الرحمن‌الرحیم

مقدمهٔ مؤلف

این کتاب، تحقیقی است دربارهٔ اصول نقد ادبی، که ممکن است موضوعی آشنا و تکراری بنظر آید. احتمالاً در طول چهل سال گذشته، بیش از هر دورهٔ دیگر دربارهٔ این موضوع پژوهش شده، باوجود این نتایج مورد توافق آن بسیار اندك بوده است. جزمیت گروههای رقیب که سرسختانه بر آن اصرار می‌ورزند، و نیز بدبینی قابل ملاحظهٔ سالهای اخیر نسبت به‌یافتن اصول هماهنگ در زمینهٔ موضوعی چنین گسترده و چنین غیررسمی، موجب این امر شده است. از این دید، اصول نقد ادبی صرف شرح و وصف راههای گوناگون اظهار نظر دربارهٔ ادبیات گذشته است. من نظر خوشبینانه‌تری دارم. به‌نظر من، ما به‌دنبال چیزی بیش از آن هستیم، و فرصت آن را داریم که چیزی بیشتر— یا حداقل اندکی بیشتر— بدست آوریم. دلایل اصلی پریشانیهای پی‌درپی در نقد، اول آن است که ادعای حتمیت و قطعیت در امور ادبی، بیش از آن است که عملاً حاصل شده است— یعنی از مزایدی که باید غیرقطعی تلقی شوند، تا حد مرگ دفاع می‌شود؛ و دوم اینکه تفاوتهای موجود در طرز بیان و وضع فکری و اجتماعی اثر را با تفاوتهای موجود دراصول اشتباه می‌کنند. اصول غالباً کمتر از آنچه جلوه می‌کند، مورد بحث واختلاف است. گاه فکر می‌کنم کاش جایی هم به‌بررسی این امر اختصاص می‌یافت که چگونه می‌توان با مسائل ادبی، حتی آنهایی که با قطعیت قابل طرح نیستند، برخورد منطقی داشت؛ و نیز راههای پر ثمرتر تفکر دربارهٔ ادبیات را کشف کرد و نشان داد که جمع این امور تا چه حد مقدور است. انجام این کار بدون کنار نهادن بعضی نظرات مربوط به‌نقد که به‌گونه‌ای گسترده رایج است، امکان‌پذیر نیست، اما من معتقدم که اگر کمی منصفانه‌تر هم عمل کنیم، دستیابی به‌یک دیدگاه محتمل و با جامعیتی معقول امکان‌پذیر است.

شاید بهتر باشد که این موضوع را مسئله‌ای در حوزهٔ تحقیق فلسفی‌بدانیم، اما بررسی من به‌دلیل عدم صلاحیتم فلسفی نیست. بسیاری از سؤالهای مربوط

به‌زبان نقد شبیه سؤالاتی است که فلاسفه دربارهٔ زبان بطورکلی مطرح می‌کنند. اما من هیچگونه ادعائی در فلسفه ندارم. تعلیمات و توانایی من، آن بخشهایی که دارای ارزش است، عمدتاً ادبی است. و من می‌توانم این سؤال را مطرح کنم که چگونه نقد باید حرکتهای واقعی خود را تنها با تجربهٔ ادبی واقعی بسنجد. پیروی از این روش مزایایی دارد. بسیاری از سؤالات ادبی که مسائل را از نقطه نظر فلسفی مطرح می‌کنند، متضمن مسائل واقعی نقد نیستند. من سخن خود را محدود به‌سؤالاتی می‌کنم که دانشجوی ادبیات اساساً باید دربارهٔ آنها بیندیشد. و با این اعتقاد آغاز می‌کنم که نقد ادبی دارای اصول خاص خود است، و این اصول باید مستقل از سایر حوزه‌ها مورد بررسی قرار گیرد. پیوسته با دشواری بسیار کوشیده‌ام که از تکیه بر مبانی جمال‌شناسی عمومی، زبان‌شناسی، معناشناسی، روان‌شناسی، یا علوم اجتماعی اجتناب ورزم. و اگر به‌بعضی از آنها روی می‌آورم تنها به‌حدی است که قسمتهایی از آنها راه خود را در تفکر ادبی باز کرده و مشمول بررسی ادبی هستند.

من بافته‌های خود را از بررسی مباحث مربوط به‌نقد در دوره‌های مختلف کسب کرده‌ام. اما هدف از این یافته‌ها هرگز تاریخی نبوده است. در واقع در بعضی موارد، ضد تاریخی هم بوده است. برای استخراج اصول کلی از اظهارات آشفته‌ای که در باب نقد شده، غالباً گفتن این مطلب لازم می‌آید که بعضی از اظهار نظرهای پذیرفته شدهٔ تاریخی، رسانندهٔ تمام معنای مورد نظر نیستند، و یا معنایی کاملاً متفاوت را القا می‌کنند. کلیهٔ این نکات را باید به‌دقت مورد توجه قرار داد، و گاه یادداشتها مبین آن است که نکات قابل دقت را کجا باید یافت. در بررسی اینگونه سؤالات گسترده و قابل بحث در چنین صورتهای موجز و ساده، بیم اعمال نظر وجود دارد، اما در اینجا به‌گونه‌ای حساب شده انجام شده است. قصد من تألیف کتابی مختصر بوده است که بتواند به‌چند مسیر معین و روشن اشاره کند، نه مسیری طولانی که توجه را صرفاً به‌نکات پیچیده و بغرنج خود جلب می‌کند. در بخش اول کتاب، اصول کلی و برخی مباحث مربوط به‌آنها مورد بررسی قرار می‌گیرد. در بخش دوم چند موضوع خاص و همچنین برخی موارد جدید که امروزه مورد بحث است، معرفی می‌شود. بررسی فوق الزاماً گذرا و کلی است و بخوبی آگاهم که به‌این ترتیب، تمام غنای بحث واقعی ادبی را در این کتاب از دست داده‌ام.

مایلم از پیتر اشترن[1]، جورج واتسون[2]، و رنفورد بابروف[3] که همه از

1. P. Stern 2. G. Watson 3. R. Bambrough

کالج سنت‌جان[1] کمبریج هستند تشکر کنم. و نیز از ویلیام رایتر[2] از دانشگاه وارویک[3] و ام. اچ. آبرامز[4] از دانشگاه کورنل[5]، بخاطر صحبتهای فراوانی که با آنان دربارهٔ مطالب کتاب داشته‌ام، متشکرم.

جی. اچ
کالج داروین
کمبریج

1. St. John 2. W. Righter 3. Warwick
4. M. H. Abrams 5. Cornell

بخش اول

۱
محدوده‌های نقد

۱ــ مقدمتاً باید پذیرفت که مسائل ادبی را می‌توان بطور منطقی مورد بحث قرار داد. البته در مورد اغلب این مسائل نمی‌توان انتظار داشت که به‌یقین برسیم؛ اما قضاوتهای ادبی «امور ذوقی» صرف نیست، چنانکه مثلاً کسی چای یا قهوه را ترجیح می‌دهد. ما می‌توانیم برای عقاید ادبی خود دلایلی ارائه کنیم، و وقتی که از عهدهٔ اقامهٔ دلیل برآمدیم می‌توانیم امیدوار باشیم که دیگران را متقاعد کنیم و خود نیز متقاعد گردیم، و بدین ترتیب به‌نتیجه‌ای درست نزدیک می‌شویم.

این عمل هنری است که آن را نقد ادبی گویند و باید آن را حوزه‌ای مشخص از دانش بشمار آورد. مرزهای نقد با برخی حوزه‌های دیگر نامشخص است. نقد عملی ساده و همگن نیست، بلکه وحدت آن از طریق هدفش که همانا تبیین اثر ادبی، و انجام قضاوتی هرچه درستتر نسبت به‌موضوعات ادبی است، حاصل می‌گردد. کوششهای بسیاری شده است تا حوزهٔ نقد محدود شود— یعنی منحصر به‌ویراستن و تدوین متون (یکی از معانی سنتی کهن آن) گردد، و یا تنها به‌تفسیر یا قضاوت دربارهٔ ارزشها بپردازد. درحالیکه نقد کلیهٔ این امور را دربر می‌گیرد، و به‌تاریخ ادبیات و شرح و دسته‌بندی انواع ادبی نیز می‌پردازد. همچنین دربرگیرندهٔ مسائل عام و زمینی است نظیر اینکه ادبیات چیست، چه هدفی دارد، و چگونه با دیگر امور انسانی پیوند می‌یابد. و نیز دارای بعد قابل توجهی از فعالیت ذوقی و ذهنی است که هدف آن نوآفرینی اثر یا آفرینش فضایی است که در آن ادبیات بتواند آزادانه عمل کند.

اینها کاربردهای متعدد نقد است که مستلزم روشهای متفاوتی است، اما در عین حال نمی‌توان آنها را جدا از یکدیگر بکار برد. تاریخ ادبیات به‌داوری دربارهٔ ارزشها می‌پردازد، ازجمله اینکه تابحال چگونه آثار قابل مطالعه انتخاب و دسته‌چین می‌شده‌اند؟ تفسیر و نقد سنجشی دربرگیرندهٔ تاریخ ادبیات است، یعنی چگونه می‌توان از آثار موجود باخبر شد، و این آثار چه ارتباطی با یکدیگر

دارند؟ نه تاریخ، و نه تفسیر، و نه قضاوت ادبی را می‌توان بدون دخالت تصورات انجام داد، حتی اگر این تصورات، دربارهٔ ماهیت ادبیات و جایگاه آن در تجربهٔ کلی انسان، مبهم باشند.

در این عملکردهای متعدد نقد می‌توان سلسله مراتبی را مشاهده کرد (اگرچه لزومی ندارد که زیاد دربارهٔ آن جنجال بپا شود). نقد متون، کاری ابتدایی و فرعی است؛ تاریخ ادبیات، نظریهٔ انواع ادبی، و نیز بررسی ساختمان ناخالص ادبیات از مرتبهٔ متوسطی برخوردار است. اما تفسیر و قضاوت دربارهٔ ارزش، نقطهٔ اعلای کار نقد است. علل غائی که نقد بخاطر آنها صورت می‌گیرد این است که ما بتوانیم هر چیز را درست در جایگاه خود درک کنیم، و بهتر را از بدتر تشخیص دهیم.

۲— دربارهٔ منتقدان حرفه‌ای سخنان تندی گفته شده است. (سارتر[1] معتقد است که اغلب منتقدان نقش کوچک محافظ گورستان را یافته‌اند). درحالیکه شاعران و رمان‌نویسها، روحانیون، فیلسوفان، تاریخ‌نویسان و جامعه‌شناسان همچنین کسانی که عمدتاً آنان را منتقد می‌نامیم، دست به کار نقد زده‌اند. این یکی از دلایلی است که در تعریف اصول نقد و چارچوب آن موفقیت چندانی حاصل نشده است. تاریخ بطور کلی بوسیلهٔ تاریخ‌نویسان نوشته شده است، اما نقد بوسیلهٔ افرادی با حرفه‌های کاملاً متفاوت نوشته شده، و هریک طبق عادتهای شغلی خود عمل کرده است. اما با این وجود، کشف اصولی که صرفاً به‌نقد تعلق داشته باشد غیرممکن نیست، و از آنجا که در طول پنجاه سال گذشته در زمینهٔ نقد فعالیتهای گوناگون و کاملاً آگاهانه‌ای صورت گرفته، اکنون زمان مناسبی برای انجام این مهم است.

۳— نقد برای فرد تحصیلکرده، فعالیتی طبیعی است؛ شاهد آن تعدد و تنوع کسانی است که دست به‌نقد زده‌اند. نقد ادامهٔ طبیعی مطالعهٔ هوشیارانه است و نیز می‌توان افزود که نقد، لازمهٔ هرگونه نوشتن هوشمندانه است.

فردی که یافته‌های خود را از یک کتاب با تجربه‌های شخصی‌اش مقایسه می‌کند، و یا فردی که به‌مقایسهٔ کتابی با کتاب دیگر می‌پردازد، هر دو دست به‌نقد می‌زنند. این افراد در وهلهٔ اول خواننده‌ای عادی بوده‌اند، زیرا مطالعهٔ اولیهٔ یک اثر ادبی کاری منتقدانه نیست. فعالیتهای ابتدایی نقد حتی در هنگام

1. Sarter

مطالعه هم انجام می‌شود، اما مطالعهٔ یک اثر ادبی مانند درگیرشدن در یک تلاش است. وقتی به‌عقب بازمی‌گردیم تا به‌آن تلاش فکر کنیم، نقد بطور واقعی شروع می‌شود. یعنی نقد بر پایهٔ مشغله‌های ذهنی قبل از نقد قرار دارد. بعد از تعدادی از این درگیریها، نوع پرسش، تجزیه و تحلیل، تنظیم، و تطبیق آشکار می‌گردد. و این عمل را نقد می‌نامیم.

گرچه نقد نوعی گسترش طبیعی مطالعهٔ روزمره است، اما سرانجام منجر به‌هنری دقیق می‌گردد، که حتی با طلبینی از علم همراه است. ولی از این مرحله تنها مختص به‌دانشجویان ادبیات است. بیشتر خوانندگان مایل نیستند دانشجوی ادبیات باشند، و بررسی متون ادبی را امری زائد بحساب می‌آورند. آنان به‌حق اشاره می‌کنند که ادبیات برای کسب لذت است نه بررسی و موشکافی. این نوع خوانندگان از کسب اینگونه لذتهای پرا کنده و غیر منتقدانه خود اظهار رضایت می‌کنند. آنها کاملاً مختارند، و ما باید منتقد تصویم که همیشه ممکن است عدهٔ کثیری از این نوع خوانندگان وجود داشته باشند. ما نیز برای آنان حرفی برای گفتن نداریم.

۴— یک اثر ادبی ترکیبی از علائم لفظی است[۱]. و تنها به‌عنوان ترکیبی از علائم لفظی است که نقد برای تفسیر آن از هرگونه حق انحصاری برخوردار است. به‌محض آنکه شروع به‌بحث دربارهٔ مدلولات آن علائم کردیم، وارد قلمرویی می‌شویم که با الهیات، فلسفه، اخلاق، جامعه‌شناسی و مانند آن مشترك است. با وجود این، برای نقد غیرممکن است که خود را از این عرصه‌ها دور نگه دارد. هرقدر هم که احکام بازدارنده فشار آورند شرح کامل اثر ادبی بطور اجتناب‌ناپذیری از بحث دربارهٔ ساختمان لفظی فراتر می‌رود. و نقد وقتی چنین شد دیگر مزیتی نخواهد داشت. آنجا که کار منتقد دربرگیرندهٔ بحث فلسفی است، بحث باید بتواند در حد خود از دقت فلسفی برخوردار باشد. اگر در ارتباط با جامعه‌شناسی است، اطلاعات اجتماعی و نیز منطق ارائه شده باید از لحاظ آن علم قابل دفاع باشد، یا دست‌کم دارای خطای فاحش نباشد. این امر البته برای منتقدی که به‌گونه‌ای دیگر می‌اندیشد، باعث دردسر است، اما چاره‌ای نیست.

این امر نمی‌تواند بر این ادعا که نقد حوزه‌ای مستقل است، تأثیر بگذارد.

۱. نقد نیز چنین است، و اگر بخواهیم می‌توانیم بگوییم که نقد امری فرازبانی است— گرچه مطمئن نیستم که شرط ادراك بدین ترتیب حاصل شود.

مرکزیت نقد، به‌عنوان حوزه‌ای مستقل، در ادبیات است و محیط آن به‌خطی تقریباً غیر قابل توصیف می‌انجامد که ادبیات دیگر در آن قابل رؤیت نیست. اما بخشی از این قلمرو را نیروهای دیگر اشغال کرده‌اند.

منتقد که همچون معلم اخلاق و ناصح جامعه عمل می‌کند، ممکن است کارش ارزش فراوان داشته باشد، اما مرجعیت انجام این کار را از حوزهٔ نقد حاصل نکرده است. نقد خود محور است؛ هرقدر هم که گسترش یابد باز بایستی به‌سوی ادبیات بازگردد. پس اگر به‌بیرون؛ یعنی به‌سوی نظام اجتماعی بگراید، به‌نوعی فعالیت فوق برنامه پرداخته است.

۵– هیچ نقدی قطعی و همیشگی نیست. نقد هرگز برای یک‌بار و همیشه انجام نمی‌شود، بلکه همیشه وابسته به‌روند تاریخی و مرحله‌ای خاص از تکامل اجتماعی است. با هر تغییری در روند تاریخی، ادبیات گذشته احتیاج به‌شرح و نقد دوباره دارد، و پرسشهای انتقادی هرگز به‌اتمام نمی‌رسند. زیرا قوانین ادبی موجود، مجموعه‌ای بسته نیست[1]. آثار جدید پیوسته پدید می‌آیند، و تفسیر ما دربارهٔ آنها، تعبیر ما را از آثار کهن دگرگون می‌کند. اعتقاد ماتیو آرنولد[2] مبنی بر امکان حصول یک «ارزیابی واقعی» از ادبیات[3]، جدای از تاریخ، توهمی بیش نیست. (نمونه توهم یک روشنفکر در روزهای اوج بورژوازی والاتبار) منتقد مانند هرکس دیگر در متن تاریخ واقع شده و هرگز نمی‌تواند از این موقعیت فرار کند.

بعضی از اشارات اف. اچ. برادلی[4] در اینجا صدق می‌کند. «خواه پیشرفتی در کار باشد یا نباشد، در هرصورت تغییر وجود دارد، و ذهنهای تغییر-یافته هر نسل نیازمند دگرگونی در چیزهایی است که باید ذهن آنان را ارضاء کند. بنابراین به‌فلسفهٔ جدید همان اندازه نیاز است که به‌شعر نو. در هر حال، محصول جدید معمولاً نازلتر از چیزی است که قبلاً وجود داشته؛ با وجود این، اگر صمیمانه‌تر به‌خوانندهٔ خود نزدیک شود، به‌هدف رسیده است. آنچه واقعاً بد است ممکن است، در بعضی موارد معین و در مورد نسلی معین، برای انجام مهمترین وظایف ما بسیار سودمند باشد[5].» آنچه برادلی درمورد فلسفه می‌گوید

1. T. S. Eliot, 'Tradition and the Individual Talent'.
2. Mathew Arnold
3. The Study of Poetry; *Essays in Crit.* IInd ser.
4. F. H. Bradley
5. *Appearance and Reality,* 9th imp., Oxford, 1930. P. 5.

درمورد نقد نیز صادق است.

منتقد در متن تاریخ قرار دارد و در معرض تمام فشارهای تاریخی زمان خویش است، اما توجه خاص معطوف به‌تاریخ ادبیات است. تنها در این مورد است که می‌تواند از موضع قدرت سخن بگوید؛ و در رابطه با این امر دارای وظیفه‌ای دوگانه است. نخست مراقبت از ادبیات گذشته به‌عنوان بخشی از تجربه حال، و دیگری توجه به ادبیات حال به‌عنوان بخشی از روند مستمر تاریخی. هیچ منتقد ادبیات حال نمی‌تواند خود را از آگاهی نسبت به‌گذشته بی‌نیاز بداند، و هیچ منتقد ادبیات گذشته از آگاهی نسبت به‌حال بی‌نیاز نیست. نوشتن دربارهٔ ادبیات حال بدون آگاهی از ادبیات گذشته، صرفاً روزنامه‌نگاری است؛ و نوشتن دربارهٔ ادبیات گذشته بدون آگاهی از حال، نیز صرفاً نوعی انتقاد رسمی است، و هر دو از جهتی از کار منتقد مطلوب به‌دورند.

اما کار منتقد، درعین درگیری با تاریخ، مانند کار تاریخ‌نویس نیست. جوهر کار منتقد مطالعهٔ گذشته نیست. کالینگ‌وود[1] گفته است که تمام تاریخ، تاریخ حال است. حتی اگر چنین هم باشد، نقد با مفهومی قویتر با حال ارتباط پیدا می‌کند. سیصد سال پیش یک اصلاح در سلطنت انگلستان صورت گرفت. اما تنها از طریق استعاره است که می‌توان از آن واقعه به‌عنوان تجربهٔ حال صحبت کرد. بهشت گمشده[2] سیصد سال پیش نوشته شده، اما خواندن آن تجربهٔ حال است. و نقد آن نیز تفسیری دربارهٔ این تجربه است.

۶ــ نظر نورثروپ‌فرای[3] دربارهٔ ماهیت نقد، با آنچه که گفته شد تفاوت دارد[4]. به‌عقیدهٔ وی نقد یک علم توصیفی است که با علم رده‌بندی یا «تاریخ طبیعی» منسوخ قابل مقایسه است. همانطور که فرض می‌کنیم علوم طبیعی دارای یک ساخت واضح و روشن است، باید فرض کنیم که نقد نیز دارای ساختی گویا و روشن است. هدف از نقد ادبی یافتن نظمی گویا و روشن در حوزهٔ بی‌پایان ادبیات است. همانگونه که هدف علوم طبیعی نیز یافتن نظمی روشن در حوزهٔ بی‌پایان طبیعت می‌باشد. بدین ترتیب، رابطه‌ای با قضاوتهای ارزشی، که تنها حوادث تاریخی و شخصی است، ندارد. این نظریه جاذبه‌های وسیعی دارد (علاوه بر جاذبه‌هایی که ذهن غنی و بارور فرای به‌آن داده است.) و ارزش دافعی پادزهری آن در مقابل داروهای یک جانبه و تنگ‌نظرانه واضح است. اما من

1. Collingwood 2. *Paradise Lost* 3. Northrop Frye
4. *Anatomy of Criticism*, Princeton, 1957, *Fables of Identity*, New York, 1963.

دو ایراد بر آن دارم: توصیفی که از ساختمان ادبیات از نقطه نظر اسطوره و صورت نوعیه شده بسیار دور از حالت علمی و منظمی است که به‌آن نسبت داده می‌شود. و حتی اگر چنین بود، آثار ادبی مانند دیگر آثار هنری برای ارزشگذاری خلق می‌شد، و بدین ترتیب قضاوتهای ارزشی نمی‌تواند سطحی و اتفاقی باشد بلکه دارای اهمیتی اساسی است.

۲
دو نوع نظریهٔ ادبی

۷— بطور منطقی بایستی بحث را با این سؤال که ادبیات چیست، آغاز کنیم. اما بخوبی می‌دانیم که ادبیات چیست. ادبیات، **ایلیاد**، **هملت**، **جنگ و صلح**، وغیره است. توصیف ظاهری برای شروع، کافی است. سؤالی که معمولاً زیاد مطرح می‌شود این است که ادبیات برای چیست و جایگاه آن در کلیت تجربهٔ انسانی کجاست؟ تحقیق اولیهٔ ما در ادبیات (آثار افلاطون) دقیقاً تحقیقی است دربارهٔ جایگاه ادبیات در کلیت تجربهٔ انسانی[1]. دربارهٔ ماهیت ادبیات و یا ساختمان داخلی آن کمتر صحبت شده است. آنچه مهم است در وهلهٔ اول این است که آیا ادبیات اصولاً از اهمیتی برخوردار است، و اگر چنین است از چه جنبه‌هایی دارای اهمیت است. بد نیست جواب را از دید افلاطون بررسی کنیم (گرچه قبول پاسخهای او یا حتی روش او در تنظیم بحث، امری غیر عاقلانه است) زیرا هرگاه تا اندازه‌ای نسبت به‌سؤالات او متقاعد شدیم، متوجه می‌شویم که سایر سؤالات ارزش مطرح شدن را ندارد. درست بعد از افلاطون تحقیق دیگری خواهیم داشت (آثار ارسطو) پیرامون اینکه ادبیات چیست و کاربرد آن کدام است[2]. این امر برای هدف علمی منتقد مهمتر از هرچیز در آثار افلاطون است، اما فرض می‌کنیم که بررسی آثار افلاطون قبلاً انجام شده است.

افلاطون نیز یافته‌های خود را دربارهٔ اینکه ادبیات به‌خودی خود چیست، شرح داده است. ادبیات تقلید است (**جمهوری**، ص ۱۰). بنابه‌قول افلاطون، ادبیات شرح یک الهام غیرقابل باور است، آسمانی اما نزدیک به‌جنون است (**ایون**). البته این مباحث مختصر و غرض‌آلود و جهت‌دار نوشته شده است،

1. *Republic*, III, 386–402; X, 595–608; *Ion; Laws*, II, 653–6; VII, 810–12.
2. *Poetics*, *Rhetoric*, I, 1, 2.

درحالیکه مبحث طولانی‌تر و بی‌طرفانه‌تر مربوط به‌شرح تأثیرات گوناگون ادبیات بر شخصیت و احساسات کسانی است که آن را تجربه می‌کنند. ارسطو شرح می‌دهد که چگونه یک نوع از ادبیات (تراژدی) بر سراسر موجودیت روانی ما تأثیر می‌گذارد. ما از این موضوع الهام گرفته و فرض می‌کنیم که می‌توان اثرات مشابهی را به‌سایر فرمهای ادبی نیز نسبت داد. البته شرح این تأثیر روانی و اخلاقی (تزکیهٔ اخلاقی) در پایان کتاب وی مختصر است و بالاخره ناقص رها می‌شود[1]. اهمیت تحقیق ارسطو مربوط به ساختمان داخلی ادبیات است. این امر حاکی از آن است که کسانی که عمدتاً علاقه‌مندند بدانند ادبیات برای چیست، تنها تصوری خام و ضعیف در مورد مسئله ادبیات چیست، دارند. و کسانی که عمدتاً به‌مسئلهٔ ادبیات چیست می‌اندیشند، تصوری خام و ضعیف از ادبیات برای چیست دارند. گروه اول ادبیات را بطورکلی به‌عنوان بخشی از فعالیت بشری قلمداد می‌کنند، اما توجه کمی به‌عملکرد ذاتی آن، دارند. و گروه دوم ادبیات را به‌عنوان یک فعالیت قائم به‌ذات[2] در نظر می‌گیرند، که دارای روشها و هدفهای خاصی است.

۸— این دو نظریه، یا دو نوع نظریه، به‌محض آنکه ادبیات به‌خودآگاهی می‌رسد، خود را نشان می‌دهند، و همیشه هم درشمار نظریات اساسی باقی مانده‌اند. سه رابطه میان آنها بیش از همه مشهود است:

الف) این دو نظریه می‌توانند بطور جداگانه حتی بدون آگاهی از وجود یکدیگر به‌حیات خود ادامه دهند مانند روزهای مدرسه من وقتی که «او در میان دوکوره راه در تردید بود، گاه مانند یک نجیب‌زادهٔ اصیل و گاه نمونه‌ای از یک فرد عامی».

ب) این دو نظریه می‌توانند بطور غیر مؤثر و بدون عکس‌العمل متقابل با یکدیگر آورده شوند— مانند اصول تزکیهٔ اخلاقی و بخشهای صوری نظریهٔ ارسطو راجع به‌تراژدی. این دو نیز به‌همان طریق ظاهر می‌شوند. می‌توان آنها را به‌هم ربط داد و شاید هم هدف مرتبط کردن آنان بوده است، اما درواقع هرگز به‌هم مربوط نیستند، زیرا رشته‌های اتصالشان به‌هم گره نخورده است.

ج) این دو نظریه می‌توانند در حالت تضاد کامل با یکدیگر بسر برند. مثل وقتی که اصول اعتقادی هنر برای هنر در مخالفت با اخلاقیات رایج

1. *Poetics*, 6؛ *Politics*, V (VIII), 7, 1341_2.
2. Self_contained

خودنمائی می‌کند، برای مثال مقدمهٔ گوتیه[1] در ابتدای کتاب مادموازل دوموپان[2].

۹— برای این دو نوع نظریهٔ ادبی، احتیاج به‌اساسی راحت‌تری داریم، بد نیست آنها را اخلاقی و صوری بنامیم. منظور از «اخلاقی» پیروی از قانون اخلاقی خاص و یا حتی پیروی از «ارزشهای غربی» یا «ارزشهای قومی» نیست. نظریه‌ای که در متن قدیس‌ژنه[3] سارتر وجود دارد، یک نظریهٔ اخلاقی است، که در آن با نویسنده‌ای که زندگانی دزدان، جنایتکاران و فواحش همجنس‌باز را ارج می‌نهد، مخالفت شده است: یعنی «اخلاق» دربرگیرندهٔ غیراخلاق می‌گردد. و نیز منظور از نظریهٔ «صوری»، پیروی از یک تصور خاص دربارهٔ فرم ادبی نیست: نظریهٔ ادبی از را پاوند[4] کاملاً صوری است: با وجود این، او دست به‌کار شکستن اغلب اوزان و ساختمانهای سنتی زد، و سرانجام هم بندها[5] را نوشت: یعنی «صوری» دربرگیرندهٔ «غیر صوری» شد. نظریه‌های اخلاقی آنهایی هستند که ادبیات را جزئی کمکی از کل فعالیت بشری می‌دانند و آن را با اشاره به‌این نیت ارزشگذاری می‌کنند و شرح می‌دهند. نظریه‌های صوری آنهایی هستند که ادبیات را به‌عنوان یک قلمرو کم و بیش مستقل بحساب می‌آورند، و روشها و هدفهایی خاص خود دارند.

این دو نظریه ادبیات را بین خود تقسیم می‌کنند، و این امر از دورهٔ یونانیان تا به‌امروز ادامه داشته است. افلاطون ادبیات را برای تعلیم امرا می‌خواهد، و ارسطو ساختمان سادهٔ طرح تراژیک را تجزیه و تحلیل می‌کند. شلی برای ادبیات در بازسازی انسانیت سهم بزرگی قائل است. گوته می‌گوید ادبیات کاملاً بی‌فایده است. «رئالیسم سوسیالیستی» سعی می‌کند طرح جامعهٔ بی‌طبقه را مطرح کند، و «فرمالیسم بورژوایی» به‌تکمیل ساختمان اسطوره‌ها یا طرز بیان آنها می‌پردازد. اینها مثالهایی از تقسیم‌بندی وسیع واحد است[6].

نظریهٔ اخلاقی از ابتدای کار بیشترین اظهارنظرها را به‌دنبال داشته است. این امر البته دلیل حقانیت یا عدم حقانیت این نظریه نیست.— بلکه فقط حاکی از آن است که صحبت از ادبیات از نقطه نظر اخلاقی، طبیعی‌تر از چشم‌انداز

1. Gautier 2. *Mademoisele de Maupin*
3. *Saint Genet* 4. Ezra Pound 5. Cantos
6. Shelley: *Defence of Poetry*; Gautier, Preface to *Mlle de Maupin*; Trotsky, *Literature and Revolution*; Lukacs, *Studies in European Realism*.

صوری آن است. برای نظریه‌پرداز اخلاقی اصولاً قلمرو جمال‌شناسی صرف وجود ندارد. او همانگونه که دربارهٔ سایر فعالیتهای بشری سخن می‌گوید، از ادبیات نیز با همان زبان صحبت می‌کند. افلاطون دربارهٔ خندیدن، گریه کردن، و نمایش احساس ندامت یا زنانگی صحبت می‌کند، و نیز دربارهٔ نجاری که به‌ساختن یک تختخواب می‌پردازد. ارسطو به‌اصطلاحات فنی، یا لغاتی که در موارد خاص بکار رفته‌اند نیاز دارد— نظیر: تزکیهٔ اخلاقی[1]، و تحول ناگهانی[2]، وغیره. انتقاد یک خواننده عادی معمولاً انتقادی اخلاقی و یا شکلی از آن است. خوانندهٔ عادی معمولاً کوچکترین مشکلی در فهم ایرادات افلاطون به‌داستانهای هومر دربارهٔ خدا و همچنین رضایت و نارضایتی جانسون از اخلاقیات شکسپیر، و یا اعتراضات تولستوی دربارهٔ داستانهای مردم‌پسند ندارد. خوانندهٔ عادی احتمالاً کمتر می‌فهمد که منظور ارسطو از اینکه شعر فلسفی‌تر از تاریخ است، چیست[3]. کلیتی که افلاطون، جانسون، و تولستوی بطور ضمنی به‌آن اشاره می‌کنند، کلیتی است که برای همه آشناست— کلیت تجربهٔ اخلاقی و اجتماعی یک انسان. اما کلیتی که ارسطو (و گوته و هرفرمالیست دیگر، نظیر برادلی[4]) به‌آن اشاره می‌کند، پیچیده‌تر است— نه فقط یک کلیت «مطلق»، آنگونه که بعضی از منتقدان دورهٔ رنسانس و بعضی از منتقدان قرن نوزدهم آن را تفسیر کرده‌اند— بلکه یک کلیت جمال‌شناسی است که طبق اصول انسجام صوری ساخته شده است.

. ۱— نظریه‌های صوری بسیار دیر ظاهر شدند. در نقدهای نخستین، بهتر است از نظریه‌های صوری ادبیات بطور مجرد سخن نگوییم، بلکه تنها از نویسندگانی که تمایلات صوری دارند صحبت کنیم. همچنین تنها با مباحث جمال‌شناسی باوم‌گارتن و پیروان کانت[5] است که چشم‌انداز صوری به‌اندازهٔ کافی از صراحت و خودآگاهی بهره‌ور می‌گردد تا به‌عنوان یک نظریهٔ ادبی ارزشیابی شود.

نظریه‌های صوری از ابعاد وسیعتری برخوردارند. تنها فلاسفه، علمای علم جمال‌شناسی و گروه خاصی از هنرمندان معتقد به‌این نظریه‌ها هستند. البته

1. Catharsis 2. Peripeteia
3. Johnson, *Preface to Shakespeare;* Tolstoy, *What is Art?.*
4. A. C. Bradley, 'Poetry for Poetry's Sake, *in Oxford Lectures on Poetry.*
5. A. G. Baumgarten, *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus* (1733), With translation by A. and **Holter,** Berkeley.

نظریه‌های اخلاقی نیز مورد اعتقاد فلاسفه، علمای جمال‌شناسی و هنرمندان است، اما افراد عادی نیز به‌اینگونه نظریه‌ها گرایش دارند.

نظریه‌های صوری را می‌توان با روشهای مختلف بیان کرد، به‌آنها جهت داد، و یا آنها را مورد اشاره قرار داد. ادبیات موضوعی «دیگر جهانی» است که از طریق قوانین هماهنگ خود دنیای دیگری را می‌آفریند (باوم‌گارتن). در عین بی‌هدفی نشان می‌دهد که دارای هدف است و خود موضوعی برای تفکر خالص بی‌شائبه است (کانت). ارزش هنری ادبیات کاملاً جدا از هرگونه ارزش ابزاری است که ممکن است دارا باشد (برادلی). ادبیات یک ساختمان استطوره‌ای قائم به‌ذات است (نورکروپ‌فرای)[1].

۱۱— می‌توان در عین اعتقاد به‌یک نظریهٔ صوری، معتقد بود که ادبیات باید تابع نظارتی بیرونی— از طریق مذهب، قانون، حس اخلاقی اجتماع، وغیره باشد. تنها امری که درمورد یک نظریهٔ صوری ضروری است، اعتقاد به‌این موضوع است که نظارتهای اخلاقی، بیرونی هستند و بر ارزش ادبی تأثیری نمی‌گذارند. بعضی از نظریه‌های صوری که وابسته به‌شعار «هنر برای هنر» هستند گرایش به‌داشتن نوعی مانع ضد اخلاقی درکنار خود دارند. اما این امر ضرورتی ندارد. اگر بخواهیم نظریه‌های صوری را به‌هر تلقی خاص اخلاقی ربط دهیم، کار اشتباهی سرتکب شده‌ایم. ماری‌تین معتقد به‌نظریه‌ای صوری است، اما در عین حال اعتقاد دارد که ادبیات و سایر هنرها دستخوش نظارت منفی اخلاق و مذهب است. بدون احتساب موانع اطراف، نوشتهٔ وی دربرگیرندهٔ فرمولی کاملاً روشن برای این تلقی است. تنها هدف هنر، خود اثر و زیبایی آن است. اما وقتی انسان دست به‌عمل می‌زند، وارد قلمرو اخلاق می‌شود! اتومبیل می‌تواند ساعتی ۱۲۰ کیلومتر سرعت داشته باشد، اما رانندهٔ آن ناچار به‌رعایت قانون است و اجازه دارد تنها تا سرعت ۵۵ کیلومتر رانندگی کند. یعنی درواقع یک تفاوت اصولی وجود دارد. نوعی تفاوت مطلق بین هدف هنر و هدف انسان وجود دارد، و راهی هم برای پیوند دادن آنها پیشنهاد نشده است.

در عین حال می‌توان به‌نظریه‌ای اخلاقی معتقد بود و ملاحظات صوری را به‌عنوان عوامل تبعی پذیرفت. چیزی که درمورد یک نظریهٔ اخلاقی اهمیت دارد این است که معتقد باشیم ارزش یک اثر ادبی در نهایت بوسیلهٔ سهیم بودن

۱. Northropfry— اما من در تعجبم که چرا نظریهٔ فرامی یك نظریهٔ کاملا صوری است.

2. J. Maritain, *Art et Scolastiqne*, Paris, 1927, P. 120.

آن در تجربهٔ انسانی بطور کلی، و پرورش اخلاقی وی، و پیشرفت اجتماعی یا تاریخی، مورد قضاوت قرار می‌گیرد. نظریه‌های اخلاقی در مورد برتری هریک از فرمهای ادبی، نظر موافق دارند.

۱۲– بندرت می‌توان بدون بهره‌گیری ضمنی یا صریح از ملاحظات اخلاقی به‌عنوان وجه کمکی، به‌یک نظریهٔ صوری اعتقاد داشت. غیراخلاقیون حرفه‌ای (گوته، وایلد) صرفاً از نوع دیگری از قراردادهای اخلاقی دفاع می‌کنند. افرادی مانند برادلی که معتقدند تجربهٔ شاعرانه خودبخود خوب است، این امکان را از نظر دور نمی‌دارند که تجربهٔ فوق می‌تواند در سلسله مراتب اخلاقی یا اجتماعی خوبیها جایی داشته باشد، واحتمالاً متقاعد شده‌اند که بایستی چنین باشد، در غیر اینصورت ارزش توجه را ندارد. و امکان ندارد بتوان یک نظریهٔ اخلاقی را بدون در نظر گرفتن ملاحظات صوری حفظ کرد. ارزش یک اثر ادبی از طریق مشارکت آن در کلیت حیات اخلاقی قضاوت می‌شود، اما اگر بخواهیم در حوزهٔ بحث ادبی باقی بمانیم در وهلهٔ اول لازم است نشان دهیم که موضوع مورد بحث ما یک اثر ادبی است– و این امر بدون استفاده از مباحثات صوری امکان‌پذیر نیست.

آن دسته از نظریه‌های صوری که در انزوا شکل گرفته‌اند ادبیات را به موضوعی بی‌اهمیت تبدیل می‌کنند. و آن دسته از نظریه‌های اخلاقی که در انزوا شکل گرفته‌اند، دیگر نظریه‌های ادبی نیستند، بلکه صرفاً در جهت بهداشت اجتماعی مفیدند. بنابراین انجام دوبارهٔ آنچه مکرراً انجام گرفته– یعنی ملاحظهٔ نظریه‌های اخلاقی و صوری به‌عنوان امور صرفاً متناقض– خطاست. نه‌تنها می‌توانیم ادعا کنیم که باید مفاوضه‌ای میان این دو برقرار شود، بلکه نوعی مفاوضه همیشه به‌نحوی بین این دو نظریه برقرار بوده است، گرچه ماهیت این مبادله همیشه قابل تشخیص نیست، و ممکن است یکی از دو طرف مورد بی‌مهری قرار گیرد.

۱۳– پس علاوه بر سه رابطهٔ ذکر شده در شماره ۸، امکان یک رابطهٔ چهارم، که بسیار پرثمرتر است، میان این دو نوع نقد وجود دارد. این یک مفاوضهٔ آشکار است. و پرسشگر این سؤال که ادبیات برای چیست، با حرکت به‌درون و به‌طرف مرکز– ادبیات چیست– درپی یافتن جواب برمی‌آید پرسشگر این سؤال که ادبیات چیست، با حرکت به‌بیرون و به‌طرف کلیت تجربهٔ انسانی– با سؤال ادبیات برای چیست– پرسش خود را کامل می‌کند. این یک رابطهٔ

دیالکتیکی است[۱]. و درنتیجه بایستی در یک ترکیب انتقادی به‌نتیجه رسید، تا بوسیلهٔ آن بتوان در همان جهت و در شرائط یکسان، هم ماهیت ادبیات و کاربرد آن، و هم ادبیات چیست و ادبیات برای چیست، را مورد بحث قرار داد.

اما ابتدا باید سرگذشت هریک از طرفین مقاوضه را بطور جداگانه مورد توجه قرار داد. از آنجا که نظریهٔ صوری ساده‌تر است، بهتر است علی‌رغم ترتیب تاریخی، ابتدا این نظریه را مورد بررسی قرار دهیم.

۱. وقتی که من لفت دیالکتیک را می‌شنوم به‌یاد استره اوکام (Occam's razor) می‌افتم (ویلیام رایتر) البته می‌توان ایدهٔ تفکر دیالکتیکی را بدون توجه به سایرعقاید شخصی هگلی‌ها و یا مارکسیستها مورد استفاده قرار داد. دیالکتیک جریان تفکری است که در آن تضادها در حقیقتی والاتر که آنان را مفهوم می‌سازد، قرار می‌گیرند.
استره اوکام، قاعده‌ای فلسفی است مبنی برآنکه هستی‌ها را نباید بطور غیرلازم تکثیر کرد.—م.

۳
نظریهٔ صوری

۱۴ــ نظریهٔ صوری، درحد اعلای انتزاع، بطور بسیار ساده‌ای بیان شده است: هنر تنها دارای یک قانون است--کمال واقعی خود اثر. اما هر هنری ابزار خاص خود را دارد. ابزار ادبیات زبان است، و زبان نمایندهٔ اشیاء، اشخاص، اعمال، احساسات، و روابط ساختمانی میان این امور است. قانون کمال برای عناصری که اینگونه بطور مستقیم به‌تقلید از کلیت تجربهٔ انسانی می‌پردازند، چه می‌تواند باشد؟ آیا می‌تواند غیر از قانونی که بر این تجربه حکمفرماست، یعنی قانون اخلاقی و اجتماعی، باشد؟ نظریهٔ اخلاقی می‌گوید خیر، نمی‌تواند جز این باشد. نظریهٔ صوری می‌گوید آری، می‌تواند غیر از این باشد، یک قانون کمال برای ادبیات وجود دارد که جدا از قانون اخلاقی و اجتماعی است. بنابراین از نظریهٔ صوری انتظار می‌رود که، با صراحت هرچه بیشتر، به‌ما بگوید که این قانون چیست؟ پس از طرح این سؤال، پاسخی که ابتدا می‌شنویم کلافی از جوابهای مختلف است. با منظم کردن آنها و دادن ترتیب زمانی به‌آنها، به‌تاریخچه‌ای از ذوقهای ادبی گوناگون دست می‌یابیم که از زمان ارسطو تا والری ادامه داشته است، و البته هنوز هم آشفته است.

۱۵ــ نظریهٔ صوری به مراتب بیشتر از نظریهٔ اخلاقی، به‌گونه‌های جزئی و متفاوت شرح داده شده است. این نظریه عمدتاً خود را در کاربردهای ویژه‌اش نشان داده است. اما هیچیک از آن کاربردها اعتبار جهانی ندارد، گرچه بسیاری از آنها چنین ادعایی دارند. فرمولهای ارسطویی دربارهٔ طرح تراژیک، ادعای نئوکلاسیکها درمورد صحت رفتار و سه وحدت، گفتهٔ اشلگل[1] و کالریج در مورد ارجحیت فرم «ارگانیک» (زنده) بر فرم «مکانیک» (بی‌تحرک)، ضروریتهای ساختمانی رمان، که از طرف هنری‌جیمز پیشنهاد شده است، و نیز تصورات

1. A. W. Schlegel

گوناگون دربارهٔ طرز بیان شاعرانه، بدین معنی که شعر هرگز نباید به‌زبان عصر خود نوشته شود، و یا اینکه شعر بایستی همیشه به‌زبان عصر خود نوشته شود، و حتی دستگاههای معین وزنی، همه و همه ناظر بر نوعی خاص از کمال صوری است. در ورای این سلسله ویژگیها باید اصول کلی کمال صوری را جستجو کرد.

۱۰۶ — مشکل نظریهٔ صوری، یافتن اصول از میان انبوه این نقطه‌نظرهاست. البته پیدا کردن این اصول محال نیست. سه اصل از میان این اصول، بنابه‌اصطلاح رسمی[1]، عبارتند از؛ انسجام[2]، هماهنگی[3]، درخشش[4]. منظور از انسجام همان معنای لفظی آن است.

کلمهٔ هماهنگی را می‌توان به«همخوانی» تعبیر کرد و توماس‌قدیس آن را تقارن ابعاد خوانده است، بدین ترتیب به‌عقیدهٔ من «همخوانی» و «هماهنگی» دربرگیرندهٔ هر دو بعد معنی آن است. برای اصطلاح درخشش نمی‌توان از کلمهٔ وضوح[5] استفاده کرد، زیرا این کلمه در زبان‌انگلیسی معمولاً[6] به‌معنی «صراحت» و «روشنی» بکار می‌رود، درحالیکه معنایی که در اینجا مورد اشاره است «درخشندگی»[7] و تابش[8] است. من کلمهٔ درخشش را بکار برده‌ام و خواهم گفت که از بکار بردن آن چه منظوری دارم.

(الف) انسجام — این امر ضرورتی تقریباً جهانی است که اثر بایستی از یک کلیت برخوردار باشد، نه یک برش، یک تکه، یک مجموعه یا یک توده. این اصل درتاریخ ادبیات،از ارسطو تا نظریه‌های «فرم زنده» (ارگانیک) درنقد مدرن مطرح است. ارسطو معتقد است که «عملی که کامل است دارای یک شروع، یک وسط و یک پایان است، و حد و اندازه‌ای دارد که با یک نظر قابل درك است.» (در این مورد احتیاج به‌ذکر تفاوتهای اسلوب هوراسی و سبك رنسانس و نئوکلاسیك نیست). بوم‌گارتن می‌گوید: اثر باید دیگرجهانی و سازگار باشد. نقادان رمانتیك آلمان، وکالریج معتقدند که: «مجموعه‌ای از استعاره‌هاست که شعر را به‌گونه‌ای عرضه می‌دارد که مانند یک گیاه تا رسیدن به‌فرم ثابت و ماندنی خود رشد می‌کند.» هنری‌جیمز می‌گوید: «جوهر اثر باید محکم و فرم آن زنده (ارگانیک) باشد و از داشتن فرم وارفته و شل پرهیز داشته باشد.»

اما ما نباید صرفاً با اصطلاحات ارسطویی و ساختمانی به‌این انسجام فکر

1. *Samm. Theol.*, i, q. 5, a. 4, ad 1. 2. Integritas
3. Consonantia 4. Claritas 5. Clarity
6. Brightness 7. Effulgence 8. Radiance

کنیم. یک اثر ادبی ممکن است با داشتن وحدت موضوع یا حال و هوا، یک کلیت باشد— یعنی وحدت نمونه‌ای که برای آثار رمانتیک و سمبولیک لازم است. حتی ممکن است ثابت شود که این آثار دارای طرحی پنهانی است. اما وحدت آنها عمدتاً متکی بر این امر نیست. در چنین مواردی انسجام بطور غیر محسوسی تبدیل به هماهنگی می‌گردد.

(ب) هماهنگی— یعنی لزوم یکپارچگی و تناسب. پیروان کالریج معتقدند که اثر «باید در درون خود مبین این علت باشد که چرا چنین است و جز از این نیست.» این امر شامل تناسب از نظر کمی نیز می‌شود. یعنی گسترش قابل توجه اثر باید مد نظر باشد، و در موقع لزوم برطبق تدارك قبلی، بتوان آن را به‌اندازهٔ کافی بسط داد. همچنین تناسب از نقطه‌نظر کیفی نیز قابل اهمیت است— یعنی میزان صحیح تأکید بر چند بخش؛ مانند روابط «ته رنگ‌ها» در نقاشی. یک شیء ممکن است یک کلیت باشد (انسجام داشته باشد) ولی کلیتی بی‌تناسب یا بی‌توازن. شیلاك[1] که احساساتی تندتر از بازیگران عمدهٔ نمایش دارد تا آنجا می‌رود که نزدیک است تناسب تاجر ونیزی را دگرگون سازد.

همچنین، به‌این همنوایی و هماهنگی نباید صرفاً از نقطه‌نظر ساختمانی نگاه کرد بلکه دربرگیرندهٔ تناسب صور خیال، حفظ ارتباط مداوم با واقعیت (نه تبدیل بی‌دلیل بیان «رئالیستی» به«سمبولیک»)، هماهنگی در لحن احساسی، و در صورت ناهماهنگ بودن، ناهماهنگی حساب شده است.

هماهنگی معمولاً مبین توافق آشکار میان عناصر مختلف است، نه نوعی یکنواختی مجهول. در ادبیات طنزآمیز و هجوآلود، از ترکیبات زننده، و برخورد بین احساس و لحن، که گاه خشونت‌آمیز می‌گردد، استفاده بسیار می‌شود. آنها را باید به‌عنوان جزئی از یک کل بحساب آورد که در هماهنگی نهائی ناساز هستند، و از زوائد و اشتباهات صرف متمایز. از آنجا که کثرت اسلوبهای طنزآمیز و هجوآلود در ادبیات معاصر بسیار چشمگیر است، بسیاری از منتقدان جدید تمایل شدیدی به‌مجادله، عدم سازش، و عدم توافق دارند. گویی که این امور به‌خودی خود دارای ارزش است. آنها به‌قیمت از دست رفتن هماهنگی و وحدتی که باید در اثر وجود داشته باشد، بر حفظ این عناصر تأکید دارند. در دورهٔ اخیر، بها دادن به «کشش» و «لغزگویی»، گواه صادق این موضوع است.

«مطابق با قانون جاودانی عدالت، تنها آن مقدار از خمیرهٔ وجود جهان

1. Shylock

دیونیسیائی (فدای خوشگذرانی) می‌تواند وارد خودآگاهی فردی شود که بوسیلهٔ نیروی استدلال آپولونیائی (خدای خورشید) به‌راحتی تحت کنترل درآید، بطوری که این دو نیروی خلق هنری بتوانند قدرت خود را در تناسب دو طرفهٔ کامل، آشکار کنند[1].»

(ج) درخشش— یعنی نیازی که ادبیات (جدا از سایر فرمهای ارتباط لفظی) بوسیلهٔ رویهٔ لفظی خود، و بوسیلهٔ آنچه کراو رانسون[2] آن را «بافت» می‌خواند، آن نیاز را ارضاء و سیراب می‌کند. اینجا درمی‌یابیم که ما خود نیز با استعاره صحبت می‌کنیم، اما در نقد نمی‌توان بدون استعاره پیش رفت. منظور از درخشش همان که کسانی که با «شعر ناب» سروکار دارند آن را «سحر» می‌خوانند. همان که در ترجمه ازبین می‌رود، تمام آنچه که در نهاد جمال‌شناسی رویهٔ زبانشناختی وجود دارد، آن چیزی که ماورای استفادهٔ مادی یا صرفاً بیانی از کلام است. مفهوم فوق از ورای کلام مالارمه می‌درخشد: چه تصور شکوهمند و ناآگاهانه‌ای است وقتی که پی می‌بریم فرمی که شعرش می‌نامیم، خود ادبیات است، و اینکه سخن تا مؤکد شد، شعر بوجود می‌آید و سبک همینکه تأکید یافت، وزن پیدا می‌شود[3].

درخشش، به درجات مختلف از عالیترین تا نازل‌ترین حد وجود دارد، و هر مقدار از آن می‌تواند متناسب باشد. در بالاترین و دورترین درجهٔ آن (ای فصلها، ای قصرها اثر ریمبو[4]) ما شاهد بیشترین حد نزدیکی با چارچوب مطلوب «شعر ناب» هستیم. در پایین‌ترین وناخالص‌ترین حد، چیزی‌داریم که‌بطور کلی بسختی می‌توان آن‌را ادبیات نامید (گزارش‌نویسی و یا در نهایت، داستانهای‌سبک). اما به‌هرحال درجه‌ای از کیفیت‌گفته‌شده، می‌باید در نوشته‌ای که به‌عنوان ادبیات شناخته می‌شود، یعنی حتی در رمانی از اسنو[5]، وجود داشته باشد. هر چیزی راکه‌نظریهٔ صوری‌دربارهٔ ادبیات باید بگوید، می‌توان تحت لوای سه اصل مذکور بیان کرد.

۱۷— آنچه که در بالا گفته شد بیان کنندهٔ اسلوب سنتی نقد صوری بود، که از نقطه‌نظر فرمول، اصولی است و از نقطه نظر قدمت، منشأ ارسطویی دارد. هر چیزی راکه نقد صوری باید بگوید می‌توان تحت آن سه اصل ذکر شده بیان کرد، اما در بعضی موارد این کار تنها با مقداری فشار انجام می‌گیرد. مشاهدهٔ

1. Nietzsche, *Birth of Tragedy*. 2. J. Crowe Ranson
3. Mallarmé, «Crise de vers», *Oeuvres*, Pliade edn., P. 361.
4. *Rimbaud, O saisons, Ôchateaux* 5. C. P. Snow

یک اثر ادبی به‌طریقی که در بالا بیان کردیم، به‌معنی ملاحظهٔ آن به‌عنوان یک کار هنری تمام شده است. و چنین نیز هست. و بدین دلیل است که این اصول را می‌توان جهانی دانست. اما نوعهایی از ادبیات وجود دارد که در آنها توجه خواننده اجباراً به تجربهٔ مداوم جلب می‌شود و نه به کار انجام شده. و اگر دیگر انواع هم نباشند، مع‌ذلک موقعیتهایی وجود دارد که در آنها توجه خواننده به‌نقاط کانونی معین، و لحظات تجلی و اشراق جلب می‌شود. بنابراین ممکن است انواعی دیگر از نقد صوری رشد یابد که در آنها اثر ادبی، با این نقطه‌نظرها مورد توجه قرار گیرد.

مسلماً، تجربهٔ مداوم مطالعهٔ اثر باید زمانی بپایان رسد، و پایان آن نمی‌تواند کاملاً اختیاری باشد. لحظات اشراق یا تجلی، باید در یک فرم کلی گنجانده شده باشد. با این حساب همیشه امکان بررسی این پدیده‌ها، از طریق روشهای اصولی و ارسطویی وجود دارد. اما ممکن است در انجام این کار احساس عدم تناسب کنیم. ممکن است احساس کنیم که درک ما از اثر، در واقع به‌طریقی دیگر صورت می‌گیرد. بنابراین باید خطوط متناوب ارتباطی را که در این‌گونه موارد مورد استفادهٔ نقد صوری قرار می‌گیرد، مورد توجه قرار دهیم.

۱۸ — اولین خط، ادبیات را به‌عنوان تجربه‌ای مداوم در نظر دارد، و در رابطه با حماسه‌های دورهٔ رنسانس— یعنی نقدی که در محور آریستو[1]، تری‌سینو[2] و تاسو[3] دور می‌زند، یک مورد کلاسیک برای آن پیدا می‌شود. اورلاندو فوریوسو[4] شروع مشخصی ندارد، همچنین دارای یک قهرمان واحد و یک طرح واحد هم نیست. هیچ نوع فشاری نمی‌تواند چنین اثری را بدلیل داشتن ساختمان ارسطویی معتبر جلوه دهد. بتدریج که قرن شانزدهم طی شد و اصول نئوکلاسیک مشکلتر شد، این امر سبب بحران در امر نقد گشت. آریستو نویسنده‌ای بود باصفا و دلپسند، که همه از آثارش لذت می‌بردند. چگونه می‌توان این لذت را مورد قضاوت قرار داد؟ در مناظره‌ای که در آن چین‌تیو[5]، مین‌تورنو[6]، تاسو و عدهٔ زیاد دیگری شرکت داشتند، چین‌تیو، به‌عنوان رقیب آریستو، یک ساختمان ادبی ضعیف و ساده را مطرح کرد که آن را رمانس می‌خواند[7].

1. Ariosto 2. Trissino 3. Tasso 4. Orlando Furiosso
5. Cinthio 6. Minturno
7. *Discorso intorno al comporre dei Romanzi,* Venice, 1554, pp. 60–69

رمانس او بیشتر **شبیه مسخ‌شدگان اوید**[1] است تا هومر و ویرژیل. و اگر ناچار شدیم آن را با حماسه‌های قدیمی مقایسه کنیم، بیشتر شبیه به‌اودیسه است تا به ایلیاد. و اصل ساختمانی آن بافتن و وصل کردن موضوعات گوناگون به‌هم است، بنابراین قابلیت فراوانی برای پذیرش شخصیتهای متعدد و متنوع را دارد. همچنین این رمانس قابلیت زیادی در برابر انحراف موقت از موضوع را دارد، و می‌تواند حرکتهای فراوان و حرکتهای افراد فراوانی را دربر گیرد. چین‌تیو به‌جزئیات ساختمان داستانی می‌اندیشد که می‌تواند دارای تنوع بسیار باشد، با وجود این باز هم با یک ساختمان روبرو هستیم و نه یک مجموعهٔ درهم‌وبرهم ساختمانی که انسجام خاص خود را حفظ می‌کند و بسادگی متلاشی نمی‌شود. او طی مقالهٔ هوشیارانه‌ای به‌ما می‌گوید که اصول مورد نظر کدام است. مقررات رمانس همان شرائط و مقررات روایت شفاهی است. بندهای کوتاه معرف طول یک واحد سمعی است. هر بند به‌خودی‌خود ناقص است، مانند هر قسمت از یک داستان مسلسل. تنفسهای موجود در یک نقل قول، وسیله‌ای است برای آماده نگهداشتن کنجکاوی شخص. به‌بیان دیگر، انگوی کار بطور عمد براساس تجربهٔ مداوم نهاده شده و نه براساس بررسی کاری انجام شده.

این امر را می‌توان در مورد اثر متلون و شلوغی مانند **تریستوام شندی**[2] و یا داستان ماجراجویانه‌ای مثل **پیکویک**[3] صادق دانست. هر معنای جامعی دربارهٔ انسجام بایستی دربرگیرندهٔ چنین آثاری نیز باشد. واضح است که همیشه مقدار زیادی راه‌حل وجدانی و اخلاقی درمورد شرح ساختمانی آثاری که‌احساس می‌کنیم دارای ساختمان هستند، اما در قالبهای سنتی یا قراردادی نمی‌گنجد، وجود دارد: آثار شکسپیر در عوض آنکه باغی از صورتهای گوناگون باشد، یک جنگل است. یعنی فرم ارگانیک (زنده) و فرم مکانیک وغیره، در آن وجود دارد.

۹ — در اینجا تردیدی وجود دارد مبنی بر اینکه آیا اصل دیگر، که تاکنون شرح داده نشده، وارد محدودهٔ این گروه می‌شود یا خیر. این اصل مربوط به‌شوق و رغبت است. آثاری مانند **اورلاندو فیوریوسو** و **تریستوام شندی** از طریق انگیزش مداوم شوق و رغبت، توجه خواننده را جلب می‌کنند، نه بوسیلهٔ انتظاراتی که از یک فرم جامع می‌رود. این البته امری محتمل است چنان که گویی فردی تاکستان خاص شراب را مانند خود شراب لذت‌آور تلقی کند. این موضوع ممکن است ملاک ادبی معتبری نباشد، زیرا ادبیات در این مورد با پاری‌ماچ

1. Ovid, *Metamorphoses* 2. *Tristram Shandy* 3. *Pickwiek*

و روزنامه‌ها سهیم است، با وجود این، امری واقعی است. در آثاری که توجه خواننده بخصوص به‌تجربهٔ مداوم مطالعه جلب می‌شود، این امر چشمگیرتر است. یک تراژدی یونانی هم می‌تواند مبتذل باشد و هم پر مغز، و قابلیت هر دو را نیز دارد، زیرا این انتظار را که، یک فرم کلی بسرعت رو به‌تکامل می‌رود، تقویت می‌کند. دون ژوان بایرون معمولاً همیشه جالب است زیرا نمی‌دانیم به‌کجا می‌رود، و بموقع طوری وارونه جلوه می‌کند که وانمود کند به‌هیچ‌کجا نمی‌رود و هدفی ندارد.

اگر قرار باشد که به‌واژگان گذشته خود رجوع کنیم، ادبیات وابسته به‌تجربهٔ مداوم بیشتر به‌همنوایی و هماهنگی متن تکیه دارد، تا به‌انسجام. ممکن است این امر ناخوشایند جلوه کند، زیرا این‌گونه آثار در رشد خود نااستوار هستند و موضوعات کاملاً متفاوتی را دربر می‌گیرند. ولی بنظر می‌رسد که یک بررسی دقیقتر نشان می‌دهد که این موضوع صحت دارد. عناصر حماسی، عناصر شکاک، و نیز عناصر صرفاً فاسد موجود در **اورلاندو فیوریوسو** ممکن است در وهلهٔ اول به‌نظر نامتجانس آیند، اما بعداً احساس می‌کنیم که آنها شدیداً به‌**اورلاندو فیوریوسو** تعلق دارند. همچنین است در مورد بافت **ویلهلم‌مایستر**[1] شندی. طبع نویسنده که بوسیلهٔ سبک شخصی وی تعدیل یافته، رابطه‌ای معتبر ایجاد کرده است که سبب انسجام اثر بر مبنای یک فرم بیرونی معین شده است. در جایی که احساس مشهود سازش میان سبک و طبع نویسنده کمتر آشکار است، مانند ویلهلم‌مایستر، اثر تمایل به‌از هم گسستن دارد.

نقطهٔ سوازی این امر رها کردن آشکار گشتالت قابل درک در بیشتر نقاشیهای معاصر مثل امپرسیونیسم انتزاعی، نقاشی‌زنده، وغیره است. اصل وحدت در اینجا چیزی مثل دستخط شخصی هنرمند، یعنی کنترل خودبخود و ناخودآگاه فرم از طرف اوست.

اگر از این نحاظ به‌موضوع بنگریم، بنظر می‌رسد که دو اصل انسجام و هماهنگی با یکدیگر تشکیل یک اصل واحد به‌نام «وحدت» را می‌دهند که ممکن است به‌طرق مختلف حاصل شود— مثلاً بوسیلهٔ فرمی که آگاهانه پرداخت و مقید شده گشتالت، یا بوسیلهٔ یک بافت نافذ که دارای یک منشأ کاملاً ناآگاهانه شکل یافته است.

۲— بنابراین آثاری که در این گروه می‌گنجد انسجام مورد نیاز خود را از

1. Wilhelm Meister

راههای غیرمستقیم کسب می‌کنند. و اگر مفهوم انسجام بسیار گسترده باشد، این سؤال مطرح می‌گردد که آیا مفهومی واقعی در اثر هست، و آیا موردی وجود دارد که اثر، آن را تفهیم نمی‌کند. به‌عقیدهٔ من وجود دارد، نمونه آن سریالهای رادیویی است که انسان را سالها و ماهها بدنبال خود می‌کشد. از نظر پیوسته‌بودن، ماجراهای شرلوك هلمز را مثال می‌زنم که می‌توان آن را در یک جلد گردآوری کرد، اما یقیناً قابلیت آن را دارد که به‌تعدادی داستان کاملا جدا از هم تقسیم شود. بندرت می‌توان انواعی از ادبیات تکامل یافته را پیدا کرد که چنین فرمهایی را در خود داشته باشند. اما بنظر می‌رسد که بندهای ازدواج پاوند به‌چنین موقعیتی نزدیك می‌شود. همچنین سایر آثاری که جهت و اصل ارتباط آنان مشخص نیست این مشکل را آشکارا با روش ناتمام ماندن حل کرده‌اند، مانند دون ژوان بایرون. همچنین مثالهای زیادی داریم دربارهٔ ضمائم غیر اورگانیك و غیر زنده به‌آثاری که ابتدا یك کل بوده‌اند، مانند بخش دوم پاملا[1] نوشته‌های برجستهٔ رابینسون کروزوئه، و نیز سالهای مهاجرت ویلهلم‌مایستر (اگر درواقع سالهای آموزش قبلاً یك کل بوده باشد). همچنین با آثاری برخورد می‌کنیم که زیبایی و بینش خوبی دارند، ولی کامل نیستند زیرا یك موقعیت یا مسئله را مطرح می‌کنند که بدون حل آن بپایان می‌رسند، و یا راه‌حلی ارائه می‌دهند که غیر اورگانیك یا ناموفق است (مانند خویشی‌های انتخابی[2] و یا مولن بزرگ[3]).

۲۱— برخورد کلی دیگر نسبت به‌چشم‌اندازهای صوری ادبیات، بوسیلهٔ پو انجام شده است[4]. پو معتقد است که شعر بلند وجود ندارد، و نیز تمام اشعار بلند محکوم به‌قطعه‌قطعه شدن به‌اشعار کوچکتر هستند. او قویاً اصل وحدت را پیش می‌کشد (که ما آن را انسجام نامیده‌ایم)، اما معتقد است که این اصل فقط می‌تواند در آثار بلندی که تنها در یک «نشست» قابل درك باشند، دوام پیدا کند. و مسلماً یک خواننده نمی‌تواند مدت زیادی بردبار باشد. طول این‌گونه آثار بعداً حدود صد خط تعیین شد. پو، درواقع، منکر امکان انسجام بدون عمل ساده درك است. یعنی ایدهٔ یک وحدت ساختمانی پیچیده، رها می‌شود. در اینجا ما نه با نوع بخصوصی‌از ادبیات، بلکه با طریقهٔ بخصوصی از بررسی

1. *Pamela*
2. *Wahlverwandtschaften* 3. *Le Grand Meaulnes*
۴. این موضوع در مقالات او، «اصول شاعری» و «فلسفهٔ سرودن»، مطرح شده است.

ادبیات مواجه هستیم. این امرممکن است به‌نظر عجیب جلوه کند، اما نظریهٔ پو، در نظریهٔ تصویرگرایان، در روش علامت‌نگاری پاوند، و در ایدهٔ «تجلی‌ها» لحظات پرشکوهی که بوسیلهٔ استفن ددالوس[1] در پرتره هنرمند[2] مطرح شده، تحقق یافته است.

دربارهٔ این نوع تکلمهای بعدی نیزدر جای دیگری صحبت شده است[3]. این نظریه وقتی برای اولین‌بار در آثار پو ظاهر می‌شود، نشان می‌دهد که یک بدعت ارسطویی است، و نیز مبالغه و تحریفی است از مفاهیم سنتی فرم. پو اصرار بر اصل وحدت دارد، در عین‌حال (آگاهانه یا ناآگاهانه) از اصل دیگر ارسطویی یعنی «حجم معین» استمداد می‌طلبد— اینکه نه یک موجود کوچک و نه موجودی به‌طول هزاران مایل را می‌توان زیبا نامید، بدین دلیل است که در هیچیک از این دو مورد، نظم و رابطهٔ میان اجزاء قابل درک نیست[4]. او تنها در عقیده‌اش مبنی براینکه حجم واقعی اثر چه مقدار است، دچار افکار غیر معقول می‌شود. اگر او آثار ارسطو را مطالعه کرده، زیاد روی آنها تعمق نکرده است. به‌تصور پو حجم واقعی مقداری است که با عمل سادهٔ درک قابل فهم باشد: بنا به‌عقیدهٔ ارسطو، حجم واقعی اثر، طولی است که حافظه آن را بآسانی درک می‌کند. ما نمی‌خواهیم در اینگونه موضوعات به‌منبع موثق متوسل شویم. ممکن است سخنان پو صحیح بوده و ارسطو اشتباه کرده باشد. اما مطمئناً چنین نیست. تجربهٔ ادبی در هر عصر مطابق با ماهیت خود گسترش و عمومیت می‌یابد. وکوشش برای تبدیل آن به‌چیزی مثل ادراک آنی، همانند مخالفت با حالت وجودی آن است. «تصویر چیزی است که یک مسئلهٔ ذهنی و عاطفی را در یک لحظه زمانی مطرح می‌کند[5].» اما برای ایجاد این عمل آنی ادراک، تجربه ادبی باید ادبیات را با هنرهای بصری آشتی دهد. برای انجام این کار، باید انواع معینی از فعالیتهای شاعرانه برانگیخته شود (این کار در واقع شده است): اما فعالیت شاعرانه ممکن است بوسیلهٔ یک موضوع عشقی، یا ملاحت یک زن، یا بوی یک سیب گندیده، تحریک شود. ما نمی‌توانیم برحسب نوع این اتفاقات، نظریه بسازیم. نقد متکی به آن است که امور متمایز، متمایز نگه داشته شود. و یک جنبهٔ مشخص و غیرقابل تغییر ادبیات، گسترش موقتی آن است. بنابراین ادبیات بطور حیاتی متکی به‌حافظه است و واحد طبیعی آن

1. S. Dedalus 2. *The Portrait of the artist*
3. *Image and Experience*, 1960, PP. 3-28
4. *Poetics*, 7.
5. Ezra Pound, *Literary Essays*, 1954, P. 4.

چیزی است که ارسطو بیان کرده— یعنی «آنچه که بوسیلهٔ حافظه بسادگی قابل درك باشد.» و تجربهٔ ادبی معمول دربارهٔ «وحدت در عین تنوع» یک شعر بلند را می‌توان بار دیگر تکرار کرد.

۲۲— اما مانند هزاران بدعت دیگر، پو توجه انسان را به‌چیزی که ارزش توجه‌کردن دارد جلب می‌کند. این درست نیست که یک شعر بلند به‌تعدادی از اشعار کوتاه تقسیم شود. بلکه صحیح آن است که یک شعر بلند بر نقاط کانونی معین، و بر مراکز شوق و علاقهٔ معین، تمرکز یابد. وقتی که خواندن اثری قابل توجه را بپایان می‌بریم، و یا پس از مدت زمانی آن را به‌یاد می‌آوریم، همین نقاط کانونی هستند که در وهلهٔ اول به‌خاطر ما می‌آیند. روش دیگر نزدیک شدن به‌فرم کلی اینگونه آثار آن است که آنها را آنگونه که از این نقاط کانونی می‌درخشد در نظر آوریم. این کار در اساس روش لونگینوس[1] است، و همان چیزی است که اصول تفسیری شکسپیری[2] ویلسون‌نایت[3] آن را توصیه کرده است. بدبختانه این اصل بندرت در عمل مورد استفاده وی قرار گرفته است، اما درواقع یک روش کاملاً عملی است.

بفرسطهٔ حاکم بر این روش این است که تصورکنیم نقاط کانونی با یکدیگر ارتباط ندارند، یا اینکه دایره دارای محیط نیست. و وقتی که روابط مشخص شدند و محیط دایره تعیین شد، دوباره به‌چیزی مانند نقد صوری از نوع سنتی آن برمی‌گردیم.

1. Longinus
2. *The Wheel of Fire*, 1930, Chap, I. 3. W. Knight

۴
نظریهٔ اخلاقی

۲۳— نظریهٔ اخلاقی برآن است که قانون تکامل برای ادبیات، مانند قانون تکامل برای زندگی است. ادبیات بوسیلهٔ همان اصولی که برسایر تجربهٔ های بشر حکومت می کند، تنظیم می‌گردد، و بوسیلهٔ میزان دخالت آن در تکمیل فعالیت بشری، مورد داوری قرار می‌گیرد.

اما هرفعالیت خاص بشری تا حدی یک مورد خاص است و ادبیات نیز کمتر از سایرین نیست. نوشتن یک اثر ادبی فعالیتی از نوع خاص است،خواندن یک اثر ادبی تجربه‌ای از نوع خاص است، بنابراین از نظریهٔ اخلاقی انتظار می‌رود که به‌ما بگوید چگونه یک‌مورد خاص، با یک طرح کلی هماهنگ می‌شود، و چگونه ادبیات با مجموع تجربهٔ بشری مرتبط می‌گردد.

پاسخ واحدی برای این پرسش وجود ندارد، و حتی یک سلسله پاسخ هماهنگ که وضعی مساوی داشته‌باشند نیز وجود ندارد. بلکه در این مورد پاسخهایی هست که نیاز به‌درک فراوان دارد.

۲۴— ساده‌ترین جواب این است که ادبیات عبرت آمیز است. ادبیات برای ما مثالهای برجسته‌ای از خصایص قابل پیروی و گناهان قابل اجتناب، فراهم می‌آورد. بدین طریق است که نظریهٔ اخلاقی در ادوار مختلف بطور عامیانه ملموس بوده و بطور مکرر بیان شده است. و وقتی ادبیات مورد حمله قرارمی‌گیرد، حامیان این نظریه عموماً به‌این خط دفاعی پناه می‌برند.

مسلماً این موضوع تا اندازه‌ای حقیقت دارد. درکلیهٔ اعصار زندگی، بشر الگوهای رفتار و شخصیت خود را در ادبیات‌یافته است— زمانی لانسه‌لوت[1] و زمانی دیگر هولدن کالفیلد[2]. بشر درکلیهٔ اعصار زندگی هشدارهای ادبیات را دریافته است. اما مسلماً این شرح قضیه کافی نیست، و اکثر مروجین نظریهٔ عبرت‌آمیزی ادبیات، زمانی که مشغول ساختن این نظریه بوده‌اند، باید به‌واقعیت

1. Lancelot 2. Holden Caulfield

این امر توجه می‌کردند. این نظریه با مقداری محدودیت به‌خدمت شعر حماسی درآمده است؛ وشعر حماسی نیز سرانجام خود به‌خدمت این نظریه درآمده است. گوفردوی[1] ژنده‌پوش در کتاب آزادی بیت‌المقدس[2]، بخصوص برای این الگو مناسب است. اما نظریهٔ عبرت‌آمیز هرگز در مورد تراژدی صادق نبوده است. زیرا نوعی بی‌تصمیمی دردناک و احساساتی که‌به‌بیش‌از یک جهت تعلق دارد، برای این نوع از ادبیات لازم است. قهرمانان و نیز موقعیتهای بزرگ تراژدی، امور ساده‌ای مثل الگوها و یا هشدارها را به‌ما ارائه نمی‌کنند، البته ممکن است بعضی از کمدیها نیز چنین باشند اما مسلماً بقیه به‌همان نسبت نمی‌توانند بی‌عبرت باشند. در مورد بعضی از انواع — یعنی شعر چوپانی و غنایی — نظریهٔ عبرت‌آمیز کاربرد کمی دارد. بعلاوه در خود ادبیات هیچ تضمینی وجود ندارد که الگوها از نوع خوب باشند، و یا اینکه به‌نحو صحیحی بکار خواهند رفت. «آرمان‌زیبای» یک عصر و طبقه،مانند لانسه‌لوت، ممکن است در عصرهای دیگر، جز آدمکشی آشکار و وقاحت گستاخانه معنای دیگری نداشته باشد[3]. بزرگترین هشدارها ممکن‌است به‌عکس به‌عنوان پیشنهاد و توصیه پذیرفته شود.

اگر مانند افلاطون و تولستوی ادعا کنیم که ادبیات تنها باید الگوهای خوب را عرضه کند، پس سه‌چهارم ادبیات واقعی را باید نابود کرد. اگر مانند جانسون که در بعضی از جملات کتاب مقدمه‌ای بر شکسپیر[4] نوشته، ادعا کنیم که الگوها و هشدارها کاملاً متمایز هستند و حالتی از خلوص شیمیایی دارند، مطمئناً تراکم و تنوع ادبیات‌را تکذیب کرده‌ایم هملت و فالستاف[5] را به ریشخند گرفته‌ایم.

۲۵ — اگر طبق سخن جانسون که در سایر بخشهای همان مقدمه گفته، ما هم احتیاط را رعایت کرده اعلام کنیم که ادبیات مانند زندگی است و الگوها و هشدارها، همانگونه که در زندگی بطور آشفته و آمیخته وجود دارند، در ادبیات نیز موجودند، هدفمان این نیست که قسمت اعظم نظریهٔ عبرت‌آمیز را رها کنیم. بلکه صرفاً معتقدیم که ادبیات درست مانند زندگی، فراهم کنندهٔ موادخام قضاوت اخلاقی است.

مع‌ذلک در اینجا باید نکته‌ای را بیان کرد که حقیقت دارد. اما اگر اندکی برآن بیفزاییم تبدیل به‌حقیقتی بزرگ می‌شود. ادبیات، مادهٔ خام‌قضاوت

1. Goffredo 2. *Geruslemme Liberata*
3. Ascham on Malory
4. *Preface to Shakespeaee* 5. Falstaff

اخلاقی را به‌ما می‌دهد، و نیز موادی بسیار بیشتر از عمر فردی هرشخص به‌ما عرضه می‌کند. این پاسخ دوم به‌سؤال اولی ماست: ادبیات سبب گسترش تجربهٔ اخلاقی می‌شود.

تجربهٔ اخلاقی فرد محدود به‌موقعیتهای شخصی وی، عصر، ملیت، و طبقهٔ اوست. فرد می‌تواند این تجربه را بوسیلهٔ اندکی مطالعه—اعم از تاریخ، انسان‌شناسی، فلسفه— به‌یک الگوی نظری و انتزاعی بسط دهد. اما از طریق ادبیات می‌تواند در واقع تا حدی سایر روشهای بودن را با نوعی هویت‌سازی خیالی، تجربه کند. و ادبیات تنها راه اصولی است که شخص از طریق آن می‌تواند این امر را میسر سازد. بدین دلیل است که اشخاصی که اندکی فرهنگ ادبی دارند، غالباً در جمع کسانی که فاقد آن هستند، احساس فشار می‌کنند. ممکن است افراد فاقد فرهنگ ادبی دارای یقین و اعتماد به‌نفس فراوان باشند، اما این یقین حاصل غفلت و جهالت از وسعت امکانات بشری است. برای من ثابت شده است که گسترش تجربهٔ اخلاقی فرد، امری با ارزش است[1]. «من نمی‌توانم ستایشگر یک قابلیت ناپایدار و منزوی باشم.»

۲۶— احتمالاً، و همانگونه که اغلب اتفاق افتاده است، کسی که بدین ترتیب ذهن خود را بوسیلهٔ ادبیات گسترش می‌دهد، صاحب درک و مشاهده‌ای وسیع، و نه جزئی، دراسور واحد و معین می‌شود که مأخوذ از سیر تجربهٔ بشری است. این اسور بتدریج تبدیل به‌مادهٔ خام تحقیق، و ملاکهایی می‌شوند که بوسیلهٔ آنها وی تجارب ادبی خود را جهت می‌بخشد. به‌مجموع این اسور واحد در نقد سنتی نامی نهاده‌اند: آن نام «طبیعت» است. مدت صدهاسال یا بیشتر[2]، طبیعت معیاری بود که ادبیات متوسل به‌آن می‌شد. این سوسین و جامعترین اصل نقد اخلاقی است که بطور بسیار موجزی بوسیلهٔ جانسون چنین بیان شده است: «هیچ‌چیز نمی‌تواند برای عده‌ای زیاد و برای مدتی دراز لذت‌بخش باشد، مگر تجسم طبیعت عمومی.»

نقد مدرن استفادهٔ زیادی از این اصل نکرده است، اما برای رفع این فقدان بزرگ، اخیراً استوارت همپشایر[3] بیان مجدد و ستایش آمیزی از آن کرده

۱. گرچه البته روشهای حل مشکلات اخلاقی و وجدانی صحیح و فراوانی درباره موقعیت جوانان، افراد فاسد، و گروههای خاصی که حالت آگاهی وخوشبختی‌را در یك زمینه محدودکسب کرده‌اند، وجود دارد.

۲. در انگلستان، در سالهای ۱۶۶۰ الی ۱۷۶۰، قرن نئوکلاسی‌سیسم.

3. S. Hampshire

است: «طبیعت دارای مقررات اخلاقی و فیزیکی خاص خود است.» طبیعت یک ساخت محکم و باثبات از احساسات و عواطف است و کسی می‌تواند پرده از آن بردارد که بتواند در زیر تنوع آشکار احساسات، به‌داخل لایهٔ آگاهی و شعور حاکم برآن نفوذ کند. و یا به‌بیان استعاری دیگر، ضرباهنگ‌های عمیقی از زندگی اخلاقی وجود دارد که از ماورای لحن متنوع عصرهای مختلف و فضاهای مختلف، قابل شنیدن است.

... یک منتقد واقعی یا فیلسوف، صرفاً برای مجسم کردن آهنگ یکنواخت عواطف انسانی، و شرایط و انواع ثابت کشمکشها، به‌ادبیات نظر می‌اندازد[1].

این اصل هم مانند هراصل وسیع و عمومی محکوم به‌انحراف و تغییرشکل است. بسادگی می‌توان تعصبات یک طبقه، خلق‌وخوی یک فرد یا یک عصر، را به «طبیعت» نسبت داد. اما وجه تمایز یک منتقد خوب نسبت به‌دیگران این است که او موفق به کاهش این نوع انحرافات می‌شود. به‌طبیعت، این ابهام بزرگ، با هزاران راه و روش مختلف می‌توان نزدیک شد. در مطالب بعدبه بررسی روشهایی می‌پردازیم که نقد عمدتاً برای نزدیکی به‌طبیعت بکار گرفته است.

1. «The Common Reader_a Lost Ideal», *New Statesman,* 18 Jan, 1965.

۵
نظریه‌های اخلاقی و نظریه‌های اجتماعی

۲۷— نظریهٔ اخلاقی ادبیات فاقد محتوایی معین و مشخص است مگر آنکه به‌طرحی از ارزشهای اخلاقی موجود در خارج از ادبیات مراجعه کند. هرقدر که این طرح قاطعتر و روشنتر باشد، نظریه نیز قاطعتر و روشنترمی‌شود. بازهم افلاطون می‌تواند دقیقاً برای ما شرح دهد که انتظارات اخلاقی او از ادبیات چیست، زیرا این انتظارات را در قالب یک طرح اخلاقی کاملاً روشن بیان می‌کند. این خود یک امتیاز بزرگ است، حتی اگر ما با طرح اخلاقی او موافق نباشیم. بیشتر نظریه‌های اخلاقی اخیر محتوایی معین ندارند، زیرا چنین طرحی را دنبال‌نمی‌کنند، بلکه حاوی قیود مبهم تعصبات اخلاقی هستند (ئیویس). چنین نقدی ممکن است برانگیزاننده باشد، اما در هرحال مستبدانه خواهد بود. ما نسبت به‌لحن منتقد و نیز تأثیر شخصیت وی برخودمان عکس‌العمل مبهمی نشان می‌دهیم، و جز این چیز دیگری برای عکس‌العمل نداریم.

ادبیات یک پدیدهٔ اجتماعی است. آفرینش ادبی نیز یک عمل اجتماعی است. بوسیلهٔ نوشتن ما سعی در ایجاد ارتباط می‌کنیم. اگر هدف ما تفکر مجرد و منزوی باشد چرا بنویسیم؟ نوشتن یعنی انتشار بالفعل. از طریق انتشار تصمیم می‌گیریم که با تعدادی از افراد— یک گروه، یک طبقه، یک ملت، و دنیا، بطور کلی، ارتباط برقرار کنیم. ارزشهایی که ازطریق یک اثر ادبی مطرح می‌شود، در نفر یک گروه، یک طبقه، یک‌ملت، یا یک‌فرد، مهم جلوه می‌کند. بدین‌ترتیب نظریه‌های اخلاقی ادبیات نیز نظریه‌های اجتماعی هستند.

این بدان معنی نیست که تمام اخلاقیات، اخلاقیات اجتماعی است، و یا اینکه قضاوتهای اخلاقی همان قضاوتهای اجتماعی است. و هدف آن نیست که دربارهٔ اخلاقیات همه‌چیز را بگوییم، اما فقط کمی از ادبیات صحبت کنیم. تکرار می‌کنیم که ادبیات یک فعالیت اجتماعی است. با یک یا دو استثنای اتفاقی، مانند روزنامه‌های خصوصی که هرگز بمنظور انتشار عمومی چاپ نشده‌اند، هدف ادبیات خوانده شدن است. آنچه که من اکنون می‌خوانم زمانی که نوشته می‌شد

هدفش جلب‌توجه من‌بود. و آنچه من هدفش بوده‌ام، دیگران نیز هدفش بوده‌اند. حتی «صدای شاعر که با خود صحبت می‌کند» نیز برای شنیدن دیگران است. و حتی اسرارآمیزترین و پیچیده‌ترین مطالب ادبی مستلزم خواننده‌ای آشناست. بدی بعضی از نشریات خاص جوانان بدان علت به‌چشم می‌آید که مطالبی صرفاً تحریک‌کننده دارند که خطاب به‌کسی نوشته نشده است. شاعر در فضای سنگین ابهام‌آمیزی با مشکلات و عذابهای خویش دست‌وپنجه نرم می‌کند و با برگرداندن این مشکلات به شعر سبب سهولت رابطه بین آنها با دیگران می‌شود.

بنابراین تمام ادبیات خطاب به‌گروهی از مردم نوشته می‌شود. این گروه ممکن است از دید مارکسیسم، یک طبقه باشد— یعنی بخشی از یک اجتماع که از نقطه‌نظر اقتصادی متمایز است. اغلب ادبیات مارکسیستی خطاب به‌این طبقه است، و بدین دلیل است که نقد مارکسیستی وابستگی خالصی به‌اصل خود دارد. اما گروه ممکن است در وسط مرزهای طبقاتی قطع شود، و ممکن است گروهی باشد که تنها بخاطر خودآگاهی مبارزه می‌کند. بنظر می‌رسد که ادبیات بیگانه از اجتماع که بوسیلهٔ بودلر و اخلافش در فرانسه، تقویت شد در وهلهٔ اول خطاب به‌مشتی افراد استثنایی و گوشه‌گیر نوشته شده است. اما بودلر از همان ابتدا آن را تعمیم می‌دهد— خوانندهٔ ریاکار، همنوع من، برادر من. از آن زمان این کمیت گسترش یافته، و تا امروز تبدیل به‌یک‌طبقهٔ خودآگاه شده‌است. خوب یا بد، این طبقه دربرگیرندهٔ بخش وسیعی از افراد تحصیلکردهٔ کشورهای پیشرفته، بخصوص امریکاست. و بخشی از هدف و خطاب ما هنگام تعریف یک اثرادبی با اهمیت، چیزی صرفاً کمی است— که مربوط می‌شود به‌یک گروه عمده و واقعی، و نه فقط گروهی کوچک متشکل از عده‌ای هم‌مسلک.

۲۸— اکنون می‌توانیم تعریف‌نظریهٔ اخلاقی ارائه شده در شمارهٔ ۹ را اصلاح کنیم، نظریه‌های اخلاقی، نظریه‌هایی هستند که ادبیات را به‌عنوان بخش مکمل فعالیت یک گروه اجتماعی در نظر می‌گیرند، و با توجه به‌وضعیت این‌گروه برآن ارزش می‌گذارند و آن را تفسیر می‌کنند. البته گروه اجتماعی بخشی از کلیت یک اجتماع است. یک نظریهٔ اخلاقی اگر با سعهٔ صدر امور را تجزیه و تحلیل کند، باید با توجه به‌این کلیت اجتماعی، ادبیات را تفسیر کند و ارج نهد. گروه اجتماعی مورد نظر یک نظریهٔ اخلاقی هرقدر مشخص‌تر باشد، نظریهٔ اخلاقی قاطعتر و صریحتر خواهد بود. و هرقدر که این گروه در رابطه با کلیت اجتماعی واضحتر و چشمگیرتر دیده شود. نظریهٔ اخلاقی مذکور جامعتر خواهد

بود. افلاطون از ادبیات به‌عنوان بخشی از تعلیمات امرا یاد می‌کند— و ما بخوبی می‌دانیم که امرا چه گروهی هستند و نقش آنان در اجتماع چیست. ادبیات خطاب به‌طبقه‌ای از حکمرانان اشرافی نوشته می‌شد که وظیفه‌شان در نظام اجتماعی بخوبی مشخص بود. هدف اسپنسر در *ملکهٔ پریها*[1]، معرفی یک نجیب‌زاده موقر و با فضیلت است. شعر او خطاب به‌طبقهٔ نجیب‌زاده نوشته شده است. اما او قطعاً و کاملاً نمی‌داند که صفات وخصوصیات یک نجیب‌زاده چیست، و نقش این افراد در رابطه با افراد غیر نجیب‌زاده مبهم می‌ماند. تولستوی ادبیات را به‌عنوان وسیله‌ای برای تعلیم اخوت و برادری بین کلیهٔ افراد بشر بحساب می‌آورد. یعنی ادبیات باید خطاب به کلیهٔ افراد بشر، بدون هیچگونه وجه‌تمایز، خطاب به‌جامعهٔ بی‌طبقه، باشد. بدین دلیل است که آثار تولستوی در جمال‌شناسی مارکسیستی از جایگاهی والا برخوردار است. همچنین بدین دلیل است که قضاوتهای او گاه متناقض جلوه می‌کند. زیرا گرچه گاه این حق را به هنرمند می‌دهد که خطاب به کلیهٔ افراد بشر سخن بگوید، بندرت چنین حقی برای منتقد قائل است. و کوشش انتقادی او در حصول واقعیت و عمومیت، در عین حال بطور تأسف آوری، مفهوم هنر را به‌محدودیت می‌کشاند.

۹ ۲— آیا ادبیات «خطاب به» یا «برای» گروهی خاص نوشته می‌شود؟ اگربگوییم «برای» گروهی خاص نوشته می‌شود، بطور نامعقولی در موضع یک مارکسیست قرار گرفته‌ایم. ادبیات بخشی از روبناست که ماهیت زیربنای اجتماعی‌ـ اقتصادی را منعکس می‌کند. انکار این موضع بیهوده است. اما هیچ مارکسیستی تاکنون نتوانسته ثابت کند که چگونه روبناهای عقیدتی، «بازتاب» ماهیت زیربنای اجتماعی‌ـ اقتصادی می‌شوند. و تقریباً تمام مارکسیستها (از انگلس به‌بعد) وقتی تحت فشار قرار گرفته‌اند ناچار به‌پذیرش حضور متقابل عوامل بی‌شمار اتفاقی که سبب توجیه این رابطه می‌شود، گردیده‌اند[2]. در میان این عوامل اتفاقی، از نقطه‌نظر خالص مارکسیستها، انتخاب ارادی و ارادهٔ فرد نویسنده نیز قرار دارد. بنابراین مناسبتر آن است نه تصور کنیم، نویسنده اثرش را خطاب به‌یک طبقهٔ خاص می‌نویسد، و نه اینکه علائق یک‌طبقه خاص را به‌گونه‌ای مبهم «منعکس» می‌کند. موضوع، نفع‌عملی است و نه‌مطرح کردن یک اصل. ساده‌تر این است نه به‌امید دریافت یک جواب قانع کننده سؤال کنیم که نویسنده اثرش را خطاب به‌چه کسی می‌نویسد (بررسی اثر، این موضوع را روشن

1. *The Faerie Queene* 2. Engels, letter to J. Bloch, 1890.

می‌کند)، و نه اینکه سؤال کنیم اثری منعکس کنندهٔ کدام دسته از گروههای اجتماعی (غیرقابل بررسی) است. برای حصول یک نتیجهٔ درخشان در مورد سؤال اول، به ادبیات چیست؟ اثر سارتر، مراجعه کنید.

نظریهٔ مارکسیستی ادبیات ابتدا قائل به‌نظریهٔ جبری- اجتماعی می‌شود و سپس استثناهایی را می‌پذیرد که آن را از مفهوم اصلی‌اش تهی می‌کنند. مارکسیستها برای احتساب حقایق واقعی ادبی، یعنی عوامل اتفاقی (انگلس)، رشد مستقل و محدود فرم (پلخانف، تروتسکی)، و یا این گفته که شعر بحساب نمی‌آید (مارکس، سارتر)، ناچار به‌رها کردن راههای گریز می‌شوند[1].

این امر سبب می‌شود که نظریهٔ آنان متناقض بماند، و یا در برگیرندهٔ چنان عمومیت بی‌خاصیتی گردد که بسیار کمتر از آنچه که ادعا می‌شود، مفید خواهد بود.

۳— همراه با مارکسیستها، ما نیز باید بپذیریم که ادبیات یک مبارزه و تلاش اجتماعی است، اما به‌عوض آنکه بگوییم (بوسیلهٔ یک مکانیزم اسرارآمیز) بازتاب زیربنای اجتماعی- اقتصادی است، باید بگوییم که ادبیات خطاب به‌یک گروه اجتماعی نوشته می‌شود، و در آن محدوده، مفهومی اجتماعی کسب می‌کند، خواه نویسنده برآن آگاه باشد یا نباشد. نیازی نیست که گروه را در مفهوم مارکسیستی‌اش— یعنی یک طبقهٔ مؤثر اقتصادی— به‌عنوان طبقه تعریف کنیم. بی‌تردید هرگروهی که ادبیات خطاب به‌آن نوشته شود، در این معنا، بخشی از یک طبقه است، و این امر از اهمیت اساسی برخوردار است. اما در داخل این طبقات، گروههای فرعی با علائق خاص وجود دارند. در نظر ادبیات عموماً این گروههای فرعی هستند که واحدهایی مستقیماً مرتبط را تشکیل می‌دهند. لوسین-

۱. رابطهٔ بین روبنا و زیربنا در مارکسیسم را می‌توان تا بی‌نهایت مورد بحث قرارداد. اما برای منتقد واضح است که استثناها بطور دائم به‌نفع ادبیات‌ایجاد می‌شود. این امر حتی در مقدمهٔ مارکس بر نقد اقتصاد سیاسی (نوشته‌های اصلی مارکس و انگلس، ۱۹۵۹ ص ۴۲) و نامهٔ انگلس به‌بلوخ (همان، ص ۳۹۷). گفته شده است. موقعیت‌های مشابهی نیز در هنر و زندگی اجتماعی پلخانف، و نیز اثر تروتسکی‌ادبیات و انقلاب وجود دارد. متوجه می‌شویم که مارکس، یک خطمشی کاملا اغماض‌گر را برای شعر می‌پذیرد و سارتر شعر را از ادبیات متعهد متمایز می‌کند.

گلدمان در خدای پنهان[1]، با اشاره به‌علائق خاص اشراف جامگی[2] و تمایل آن به‌نظریهٔ جانسونیزم[3]، نظریات پاسکال را شرح می‌دهد. بنابه‌مفهوم مارکسیستی، اشراف جامگان چیزی کمتر از یک طبقه هستند، اما چطور اکثر آنها طرفدارنظریهٔ جانسونیزم بودند؟ گلدمان این موضوع را برای ما توضیح نمی‌دهد و احتمالاً کسی هم از آن اطلاعی ندارد.

ولز خطابش به‌گروه فرعی «افراد جدید» است؛ خرده بورژواهایی که در نتیجه انقلاب صنعتی می‌روند تا قدرت را بدست گیرند. او آنان را از تمایلاتشان آگاه می‌سازد و موقعیت آنان را با قابلیتهایش به‌آنان گوشزد می‌کند. اما چنین افرادی تنها بخش استثنایی خرده بورژوازی هستند، و ولز به‌دلیل موقعیت شخصی‌اش، بورژوازی کمپرادور را هم که مورد هجوم قرار گرفته، خطاب قرار می‌دهد با این امید که آنان‌را به‌پذیرش طبقهٔ فرعی‌جدید وهدفهایش،سوق دهد. این امر از اوائل قرن دوازدهم، در ادبیات انگلیس یک انگیزه مستمر بوده‌است، اما تعمیمهای عمدهٔ مارکسیسم دربارهٔ کشمکشهای طبقاتی، بهایی به‌آن نمی‌دهد.

برای توضیح این امر که اصولاً طرف خطاب ادبیات کیست، نیاز به‌چیزی کوچکتر و ویژه‌تر از «تمایلات طبقاتی» که بوسیلهٔ مارکسیستها مطرح شده است، داریم.

۳ــ بله، اما همچنین به‌چیزی بزرگتر نیز نیاز داریم. برای آنکه ادبیات را به‌عنوان وسیله‌ای برای تبلیغات فرقه‌ای بحساب نیاوریم، باید پشت سر یک گروه خاص، گروه بزرگتر را ببینیم. نه حضور متناقض افراد بشر، بلکه اجتماع همهٔ افراد یعنی «طبیعت عمومی» را. نویسندگان بزرگ می‌توانند تنها در فرصتهایی نادر مستقیماً با بشریت صحبت کنند، (متأسفانه سخنرانان پرگو، کشیشها، و رئیس‌جمهور امریکا این کار را دائماً انجام می‌دهند!) اما هرنویسندهٔ با استعداد باید بشریت را بطور غیرمستقیم مورد خطاب قرار دهد و تا اندازه‌ای بوسیلهٔ گروهی که او قادر به‌خطاب به‌آنان است، این کار را انجام دهد.

1. *Le dieu caché*

۲. اشراف جامه، بورژواهایی‌که بنابه خدمات ومشاغل خوددر جرگهٔ اشراف قرار می‌گرفتند.ــم.

۳. جانسونیزم، نظریه‌ای برمبنای جبرگرایی اخلاقی است‌که در قرون ۱۷ و ۱۸ بوسیلهٔ رفورمیستها در اروپای غربی پیشنهاد شد.ــم.

۳۲— آنچه باید از مارکسیسم آموخته باشیم این است که انتخاب و ارادهٔ نویسنده امری ساده نیست. این امور نتیجهٔ رفتارهای طبقاتی به‌مفهوم عمدهٔ خویش است. رفتارهای حاصل از تنوع طبقات فرعی، و نیز سایر رفتارهایی که کاملاً شخصی است. ولز اراده کرده که طبقهٔ خود را مطرح کند و غالب عادات ورسوم طبقهٔ حاکم قدیم را که مخالف آن است، با آن ادغام کند.— و این به‌روشهای کاملاً ویژه‌ای صورت می‌گیرد. طبق روش مارکسیسم کاهش این‌گونه تغییرات، و گمراه کردن یا «منحرف» کردن عکس‌العملهای موقعیت طبقاتی به‌معنای مجهز کردن نقد به‌ابزارهای ناآزموده و غیر کارآمد است. مع‌ذلک از کاربردهای اجتماعی نظریهٔ اخلاقی، که در حال حاضر مارکسیسم عمده‌ترین آن است، یاد گرفته‌ایم که تصورات خود را دربارهٔ هدف نویسنده اصلاح و تقویت کنیم. دانسته‌ایم که تأثیر کار یک نویسنده ممکن است با آنچه که خود وی انتظار دارد، متفاوت و حتی متناقض باشد. ریچاردسن در پاملا[1] می‌خواهد نشان دهد که در جامعهٔ انگلیس، تقوا ارزش زیاد دارد؛ او موفق شده‌است نشان دهد که‌آنچه با ارزش است، تقوا نیست. بالزاک آگاهانه پیرو مشروعیت است و سنت‌گرا؛ مع‌ذلک داستان او تصویرگر جامعه‌ای است که تحت تأثیر انگیزه‌های کاملاً متفاوتی است[2]. هنری‌جیمز خود را به‌بورژواهای برتر اواخر دورهٔ ویکتوریا و نمونه‌های امریکایی آن (افراد آماده‌خور؛ طفیلی؟) می‌چسباند، مع‌ذلک او بارها و بارها بی‌محتوا بودن ایده‌آلهای این طبقه را مطرح می‌کند ونشان‌می‌دهد که این ایده‌آلها صرفاً منتهی به‌پوچی و بی‌حاصلی می‌شوند. این‌گونه تناقضات بخش بزرگی از مفهوم کلی آثار این نویسنده را تشکیل می‌دهند.

1. *Pamela*
2. See Engels, letter to Miss Harkness, April 1888, and Lukacs, *Studies in European Realism*

٦
یك ترکیب

۳۳- هم نقد اخلاقی و هم نقد صوری می‌توانند بطور جداگانه مفید واقع شوند. اما یک نقد کامل باید ترکیبی از هردوی اینها باشد. هرشکلی از جبرگرایی فوق ادبی از این ترکیب جلوگیری می‌کند. منظور از جبرگرایی فوق ادبی، هرنوع نظریهٔ انتقادی است که ادبیات را صرفاً به‌عنوان «بیان» یا «انعکاس» عوامل از پیش موجود غیر ادبی، نگاه می‌کند. تین معتقد است که: ادبیات حاصل «نژاد»، «محیط» و «مقطع‌زمانی» است. سنت بو می‌گوید: از نظر من ادبیات متمایز، یا حداقل جدا از بقیهٔ افراد بشر و تشکیلات بشری نیست. چشم‌انداز کودکی نویسنده چیست؟ خواهران او شبیه چه کسی بودند، و غیره. و مارکسیسم معتقد است که: ادبیات انعکاس زیربنای اقتصادی- اجتماعی است. اینگونه نظریه‌ها از مسئلهٔ صوری غافل می‌شوند، وآن را از فرعیات توضیح- ناپذیر می‌شمارند، و یا تبدیل به‌همان جبرگرایی می‌کنند. در هرسه مورد رابطهٔ دیالکتیکی بین جهت اخلاقی و صوری، غیرممکن تعبیر می‌شود.

مسلماً شرح و بیان گرایش اخلاقی یک اثر به‌عنوان انعکاس شرایط اقتصادی- اجتماعی امکان‌پذیر است، و در موارد ساده حتی خوش‌آیند. اما شرح و بیان فرم، با همان روش، همیشه کافی نیست. می‌توان روابط متقابل معینی ایجاد کرد، اما تنوع و باریک‌بینی تشکیلات صوری، هرگونه امکان‌ارتباط آن را با وقایع قبلی غیرادبی، در زندگی نویسنده یا وضعیت جامعه، نفی می‌کند. نتیجهٔ چنین کوششی، کاری است ناقص و یا شرح و بیانی که گویا نیست. برای مثال در قرن هیجده «بورژوازی» می‌رود تا خود را با سرمایه‌داری کشاورزی منطبق سازد... شعر، برای آنکه قوانین و موانعی که دستمزد کارگر را پایین نگه می‌دارند، حفظ کند... اعتقاد به‌صحت و تداوم نرمها و موانع را منعکس می‌سازد و تبدیل به‌شعری آگوستینی می‌گردد که سبک، وزن، و غیره را مطابق سلیقه و ایدهٔ

خود در می‌آورد[1].

بررسی مقدماتی مارکسیسم حاصل چندان مفیدی ندارد و صرفاً بوسیلهٔ مخالفت با کار مارکسیستهایی که روی ریشه‌های دگماتیسم خود (سارتر، گلدمان) کار کرده‌اند می‌توانیم در جستجوی نقاط روشن فراوان‌تری باشیم[2].

۳۴— برای آنکه ترکیب گفته شده امکان‌پذیر باشد، باید ادبیات را به عنوان طرحی در نظر بگیریم که در برگیرندهٔ فعالیت اخلاقی و فعالیت صوری است. یک نقد کامل باید هم از چشم‌انداز اخلاقی و هم صوری شروع به کار کند.

نقدی که از دیدگاه اخلاقی آغاز می‌شود، فرم را به‌عنوان وسیله‌ای برای هدفهای اخلاقی و اجتماعی بخدمت می‌گیرد— البته وسیله‌ای که هدف را نیز توجیه می‌کند. **ملکهٔ پریها** دارای یک هدف بسیار روشن اخلاقی و اجتماعی است: معرفی یک نجیب‌زاده با رفتار ملایم و فضیلت‌آمیز. و کاملاً منطقی است که نقد شعر را از این دیدگاه شروع کنیم. اسپنسر از ابزار صوری معینی برای این منظور استفاده می‌کند: یعنی ترکیب تقریباً تغییریافته‌ای از حماسهٔ رمانتیک ایتالیایی. و این امر ماهیت هدف را تغییر می‌دهد— یعنی شخصیت نجیب‌زاده و ماهیت رفتار فضیلت‌آمیز را. و این دو خیلی بیشتر از آنچه که ابتدا موردنظر بوده، چندگونه، اغماض‌گر، و منطبق با طبیعت پرتناقض انسانی شده‌اند.

نقدی که از دیدگاه صوری آغاز می‌شود، محتوای اخلاقی و اجتماعی اثر را به‌عنوان مادهٔ لازم متضمن اهداف صوری ـ یعنی ابزاری برای هدف صوری— در نظر می‌گیرد. البته ابزاری که به‌توجیه هدف نیز می‌پردازد. **اولیسیس** جویس یک تعهد صوری پیچیده است— یعنی تقلید از طرح **اودیسه**، یعنی تجربهٔ جریان آگاهی و مهارتهای سبکی. شروع نقد یک اثر با این چشم‌انداز، امری کاملاً درست است. جویس بعضی از مواد اخلاقی و اجتماعی معین را انتخاب کرده تا در برگیرنده این گونه ترکیبهای صوری باشد— صحنهٔ دوبلین، کاراکترهای بلوم، مولی‌بلوم واستفن. و این انتخاب بطور عمیقی برماهیت الگوی صوری تأثیر گذارده است: یعنی ساختمان طرح قهرمانی تبدیل‌به‌رئالیسم طنزآلود شده‌است وسبکهای متعالی، یا کاملاً نبوغ‌آمیز، با بکار گرفته شدن در مادهٔ پیش پاافتاده و مبتذل دوبلین، مورد هجو و تمسخر قرار گرفته‌اند.

۳۵— نویسنده ممکن است تنها از هدف اخلاقی و صوری خود مطلع باشد، و

1. Christopher Caudwell, *Illusion and Reality*, 1946, P.119.
2. See Roland Barthes, *Essais Critiques*, Paris, 1964, P. 252.

ممکن است صراحتاً وجود هریک را نفی کند. اما در اینجا منتقد باید به‌دنبال شناخت بیشتر باشد. دی. اچ لارنس، هرگونه گرایش به«فرم» را در رمانهایش بیصبرانه نفی کرده است؛ نابوکوف نیز هرگونه تمایل به‌مطالب به‌اصطلاح خشن را در لولیتا[1] نفی می‌کند و اظهار می‌دارد که لولیتا یک ساختمان صوری خالص است، نتیجهٔ «مغازله» با زبان انگلیسی است. اما منتقدی که هریک از این اظهارات را به‌زبان آورد، منتقدی ساده است.

۳۶— ادبیات ساختمانهای صوری معینی به ما عرضه می‌کند. این ساختمانها همه زبانی هستند. آنها از زبان درست شده‌اند، همانگونه که نقاشی از رنگ شکل می‌گیرد. البته زبان، میان اشیاء، افراد، اعمال، وقایع، احساسات و روابط میان آنها فرق قائل می‌شود. زبان یک مادهٔ اجتماعی و اخلاقی است. بنابراین نمی‌توانیم بدون ملاحظهٔ ماهیت این ماده، دست به‌حتی، تحلیل صوری اثربزنیم. ممکن است به‌طریقه‌ای صرفاً قراردادی و انتزاعی، آن را مورد توجه قرار دهیم (کاری که درایدن هنگام بحث دربارهٔ درام می‌کند)، اما برای ارائه گزارشی کامل از یک اثر، حتی یک گزارش صوری کامل، لازم است که مادهٔ زبان را در واقعیت محض خود مورد توجه قرار دهیم، زیرا تأثیر متقابلی برفرم دارد.

از طرف دیگر، ادبیات مطالب اخلاقی و اجتماعی به‌ما عرضه می‌کند، اما این مطالب با ساختمانهای صوری معینی عرضه می‌شوند. اگر مطالب اخلاقی-اجتماعی را بدون توجه به‌ساختمان صوری آنها مورد بررسی قرار دهیم، معلوم می‌شود که در حقیقت اصلاً ادبیات مورد توجه ما نیست، بلکه تاریخ، جامعه‌شناسی، و اخلاقیات مد نظر ماست — و این معمولاً کار افراد آماتور و فاقد صلاحیت است. برای ارائهٔ یک شرح کامل از اثر، حتی شرحی کاملاً اخلاقی، بایست به‌تشکیلات صوری آن توجه کرد، زیرا تأثیر زیادی برفحوای کلی اثر دارد.

از هرجهتی که نقد را شروع کنیم، رابطهٔ متقابل میان ملاحظات اخلاقی و صوری، یک فرایند دیالکتیکی محسوب می‌شود، و تنها این فرایند است که به‌ما امکان می‌دهد تا اثر را به‌عنوان یک تمامیت ملاحظه کنیم. ترکیب میان نقد اخلاقی و صوری بایست بطور دینامیک— یعنی همیشه در حال حرکت به پس‌وپیش، و از یک قطب به قطبی دیگر، انجام گیرد.

وقتی بدین طریق اولین تصور را از تمامیت اثر بدست آوردیم، می‌توانیم به‌عقب بازگردیم و نکات مهمتری را در جزئیات صوری یا اخلاقی آن مشاهده

1. *Lolita*

کنیم؛ و بار دیگر به‌کار خود ادامه دهیم. (این کار به‌نظر من همان «دایرهٔ اطمینان دیلتی» است[1]. گاه ادعا می‌شود که بدلیل وجود آثار بزرگ ادبی، این فرایند پایان‌ناپذیر است. گیرم که چنین باشد، باید بپذیریم که پس‌از آنکه به‌مرحلهٔ معینی از تفسیر و تعبیر رسیدیم، نتایج تکراری می‌شوند و جزئی— یعنی زمانی که تغییری در دورهٔ تاریخی ایجاد شود، در این صورت تمام اثر بایست در یک زمینهٔ جدید مورد بررسی قرار گیرد.

۳۷— نظریهٔ اخلاقی و نظریهٔ صوری بطور اجتناب ناپذیری با یکدیگر تفاوت دارند. نمی‌توان یکی را با شرائط دیگری شرح و توضیح داد. آنها بدواً ارتباطی با یکدیگر ندارند زیرا از انگیزه‌های کاملاً متفاوتی سرچشمه می‌گیرند— یعنی نظریهٔ صوری از تمایل به‌وزن و الگو، و نظریهٔ اخلاقی از تمایل به‌بیان سرچشمه گرفته‌اند. اما در یک اثر هنری متعالی، آنها به‌هم مربوط و در نهایت متحد می‌شوند. هیچ استدلالی جوابگوی این امر نیست که چرا کشش اخلاقی اسپنسر باید در آن فرم بخصوص تجلی پیدا کند. و نیز دلیلی وجود ندارد که چرا تمایل صوری جویس باید در برگیرندهٔ این مطالب بخصوص باشد. ولی چون فرم‌وماده بریکدیگر تأثیر گذارده و تغییراتی می‌دهند، یک تمامیت تجزیه‌ناپذیر را بوجود می‌آورند.

بنظر می‌رسد که این امر شبیه همان چیزی باشد که جان کراورانسون بیان کرده است— یعنی شعر دارای یک ساخت منطقی و یک بافت بی‌ربط است[2]. کلمهٔ بی‌ربط[3] خاص خود اوست و دربارهٔ آن از او سؤال شده‌است. فرمولهای او قسمتی درست و قسمتی غلط است. وقتی می‌گوید ساخت و بافت (بنابه‌گفتهٔ خودش) بطور اجتناب‌ناپذیری مستقل هستند، درست می‌گوید، اما وقتی از رابطهٔ متقابل بعدی آنها و نیز تغییرات متقابلی که در یکدیگر ایجاد می‌کنند، غافل می‌شود، دچار اشتباه می‌گردد. در هرحال بهتر است از لفاظی در مورد نوعی وحدت ضروری و رمزی میان فرم و محتوا خودداری کنیم. این وحدت رانمی‌توان یافت.

۳۸— تنها بنیاد مشترک ابعاد اخلاقی و صوری یک اثر ادبی این است که آنها

1. Dilthey's hermeneutic circle I See, Spitzer, *Linguistics and Literary History*, Princeton, 1948, PP. 19_33
2. *The New Criticism*, Norfolk, Conn., 1941,P. 280.
3. Irrelevant

هردو بخشی از یک طرح هستند[1]. اگر طرح زنده باشد، رابطهٔ بین این دو بعد بسیار پرکشش خواهد بود. آنها در یکدیگر نفوذ می‌کنند، یکدیگر را تغییر می‌دهند، و نهایتاً یکی می‌شوند، زیرا جریانی از انرژی — و اگر بخواهیم از استعارهٔ فنی استفاده کنیم، یک جریان متناوب— بین آنها وجود دارد.

ساختمان صوری و مطالب اخلاقی- اجتماعی ممکن است در هماهنگی کامل باشند، اما بین آنها همیشه نوعی کشش وجود دارد. این کشش ممکن است بسیارکم باشد— مانند فرضاً خاسترین نوع رمان که به‌گزارش‌نویسی نزدیکتر است و دیالوگ در آن کمی دارای سبک است و احساس وزن و الگو در طرح آن بسیارکم است، و فرم به‌گونه‌ای انفعالی از علائم ارائه شده بوسیلهٔ مطالب اخلاقی- اجتماعی تبعیت می‌کند. یا در نوع رمانس، روایتی که به‌طرز ساده‌ای چنین شروع می‌شود: «یکی بودیکی‌نبود... و بعد... و بعد... و بعد». یا بالعکس، در آنچه که بهتر است آن را فرمهای «مصنوعی» شعر، شعر مثمن، غزل تهلیل‌دار دو قافیه‌ای، و غیره بنامیم، بعضی از غزلها — که در آنها فرم، ماهرانه و پیچیده است، ساده آنقدر ناچیز و یا قراردادی است که گویی از هرنوع درگیری گریزان است. ازطرف دیگرکشمکش ممکن است بسیار زیاد باشد، مانند یکی از رمانهای هنری جیمزکه در آن مطلبی که بخودی‌خود سرسخت و مدعی است، تابع دخل و تصرف ماهرانه در ساختمان و سبک است. و یا در غزلهای بلندتر پترارک یا شکسپیر، و یا در شعری مانند «قرارهای فراموش شده[2]» از ویلیام اسپسون که در آنها تودهٔ سنگینی از فکر و احساس دردناک و تقریباً غیرقابل کنترل، تبدیل به‌فرم پیچیدهٔ بحث‌انگیز و عروضی شده است.

گاه ظواهر گمراه‌کننده است. در «مرثیه» اثرگری بنظر می‌رسد که انتزاعی پایان لطیف، جمله‌بندی موجز، تغییر لحن سنجیده همه و همه ابراز صوری کاملی در خدمت سکوت اخلاقی- اجتماعی محتواست. اما این سکوت به‌نوبهٔ خود بوسیلهٔ فرم خلق شده است، یعنی ندامت و اعتراض طوفان‌زای آن تغییر داده‌شده است. گاه کشش بین فرم و محتوای اخلاقی- اجتماعی چنان خوب تعادل یافته است که هیچ نشانهٔ خارجی از وجود خود بجا نمی‌گذارد— مانند تئاتر راسین و کشمکش پنهانی بین خشونت عواطف و ظواهر شعری و ساختمان آن.

۱. در واقع می‌توانیم بگوییم که آنها محصول یک اندیشه هستند، اما آن اندیشه در دسترس تحقیق و بررسی ما نیست، و این را تنها از طریق طرحهای آن می‌فهمیم.

2. Missing Dates 3. Grays Elegy

۷
محاکات (۱)

۳۹— اکنون ایدهٔ نسبتاً روشنی از این موضوع که ادبیات چیست، داریم (شماره ۷)، حال باید چگونه بودن آن را بیشتر مورد توجه قرار دهیم. «ادبیات» به‌معنای اعم، می‌تواند به‌معنی هرنوع سخن ثبت شده‌باشد، از آگهیهای دارویی و تبلیغ برای فرقه‌های گمنام گرفته (ادبیات آزاد مبتی برتقاضا) تا آثار تحقیقاتی و علمی. به‌معنای اخص (معنایی که در اینجا مورد نظر است)، تنها بعضی از این امور ادبیات محسوب می‌شوند. برای تشخیص معنای «اخص»، گاه کلمه مذکور را تعریف می‌کنیم و می‌گوییم «ادبیات تخیلی» و در قسمت اعظم نقد سنتی صرفاً از کلمهٔ «شعر» استفاده می‌شود تا مفهوم آنچه که به‌صورت نظم به‌رشته تحریر درمی‌آید، محدود نشده باشد.

۴۰— معیار تشخیص «ادبیات»؛ «ادبیات تخیلی، یا «شعر» ازسایر فرمهای سخن بطور بسیار مبهم بوسیلهٔ ارسطو پیشنهاد شده‌است: او می‌گوید ادبیات «محاکات» است (فن شعر، ۱)، یعنی از ماهیت تخیلی برخوردار است. نکته این نیست و نباید باشد که ادبیات به «تقلید» از اشیاء درجهان واقعی می‌پردازد: در این صورت نوشته‌های علمی و تاریخی نیز چنین هستند. نکته این است که ادبیات خود خالق اشیاء تخیلی است. گیبون در معرفی مارکوس اورلیوس بروقایعی که در جهان واقعی اتفاق افتاده‌اند تأکید می‌ورزد. و بیان می‌دارد که اشیاء معینی برای او حکم پوسته و قالب را داشته‌اند. شکسپیر در معرفی اتللو اصلاً چنین تأکیدی نکرده است. اتللو تنها در نمایشنامه‌ای ظاهر می‌شود که نام او رابرخود دارد. هیچ حقیقت خاص بیرونی وجود ندارد که بتوان آن را با وی مقایسه کرد.

در بعضی از دوره‌ها این حقیقت فقط بطور متناوب شناخته شده و گاه نیز کاملاً گمنام مانده است. این موضوع با فصاحت موجزی بوسیلهٔ سیدنی بیان شده است: «شاعر برهیچ‌چیز تأکید نمی‌کند، بنابراین هرگز دروغ نمی‌گوید.» فراموشی پی‌درپی این وجه مشخصه نیز خود دلیلی دارد. زیرا در این مورد یک

منطقهٔ وسیع تاریک و روشن و مقدار زیادی تردید وجود دارد. در صفحات بعد به‌توضیح بیشتر این موضوع می‌پردازیم. کلیهٔ بحثهای راجع به‌محاکات از همان شکل‌گیری ابتدائی‌اش در نزد ارسطو و افلاطون، آشفته و درهم و برهم است. افلاطون بدین علت با شعر مخالفت می‌کند که «محاکات» است و نه یک امر واقعی. کلمهٔ «Poiesis» در زبان یونانی هم به‌معنای «ساختن» است و هم به‌معنای «شعر». اما شاعر در واقع آنچه را که ارائه می‌کند «نمی‌سازد». صنعتگر، تختخواب و لوازم واقعی می‌سازد و شاعر تنها تقلیدی توصیفی از آنها بدست می‌دهد: یعنی، شاعر فقط یک سازندهٔ دست دوم است. بنظر می‌رسد که افلاطون در کتاب جمهوریت به این موضوع، بیش از حد تکیه می‌کند و احتمالاً اگر شعر دارای چنین مفهوم دوگانه‌ای نبود، او نیز اینگونه تأکید نداشت. در هرحال، در اینجا می‌توان به‌این نتیجه رسید که نکتهٔ مورد نظر حاصل شده است. بنابراین مفهوم شعر نوعی تقلید و محاکات است.

پس‌از آن ارسطو در فن شعر سعی می‌کند که این «کیفیت تقلیدی» را در شمار وجه مشخصهٔ هنرهای زیبا (نقاشی، موسیقی، نمایشنامه، رقص، و غیره) بیاورد. بخصوص آن را وجه تمایز بین شعر («ادبیات تخیلی») و سایر انواع بیان، یعنی تاریخی و علمی، که ممکن است شبیه آن باشند، قرار می‌دهد. اما این امر فایده‌ای در برنخواهد داشت مگر آنکه ما «محاکات» را به‌معنایی دیگر مورد توجه قرار دهیم. زیرا تاریخ‌نویسان نیز مانند شعرا از اشخاص «تقلید» می‌کنند، اما وجه اختلاف آن است که امور مورد تقلید تاریخ‌نویس واقعاً رخ داده است، اما امور مورد تقلید شاعرهرگز اتفاق نیفتاده است. مسلماً آن «کیفیت تقلیدی» که شعر را از تاریخ متمایز می‌سازد، تقلیدی نیست بلکه کیفیتی‌تخیلی است. کیفیتی تصوری است. و این همان مفهومی است که مورد نظر ارسطوست. وجه مشخصهٔ ادبیات آن است که ادبیات تخیلی است و نه گزارش واقعیت.

تاریخ‌نویسان و گروه خاصی از دانشمندان نیز مانند شعرا، به«تقلید» توصیفی از امور دنیای واقعی می‌پردازند. ولی تقلید آنان از نوعی دیگر است. تاریخ‌نویس یا نویسندهٔ متون علمی، از اموری که وجود ذاتی دارند یا ندارند تقلید می‌کند، و امور مورد تقلید آنان در صورتی که با واقعیت رابطه‌ای نداشته‌باشد، عمل آنان را بی‌اعتبار می‌سازد. شاعر، مقید به‌هیچ نوع از این روابط نیست. هومر، سپرآشیل را «مورد تقلید» قرار می‌دهد، گرچه چنین سپری هرگز وجود نداشته است.

۱٤ــ مع‌ذلک «تقلیدهای» شاعر گرچه از اموری خاص و برخوردار از وجود

تاریخی و ذاتی نیست، از دنیای واقعی هم کاملاً بریده نیست. اتللوی شکسپیر تقلید از مردی واقعی است که واقعاً وجود داشته است، مانند مارکوس اورلیوس گیبون. اما او نسخه بدل یک فرد انسانی است. سپرآشیل در اثر هومر، تقلید از هرسپری که وجود دارد نیست، بلکه تقلید از یک سپر بخصوص است. بنابراین بنا به مفهومی، شاعر به‌یک معنی، سازنده است. او چیزهایی‌را می‌سازد که هرگز وجود نداشته‌اند. ولی یک مقلد هم هست: او اشیاء خود را ازروی اشیایی که وجود دارند می‌سازد.

۴۲— ادبیات، داستان ممتاز است. کاری تخیلی است که در عین حال ارتباط معنی داری با دنیای واقعی دارد.

این اندیشهٔ پیچیده‌ای نیست. ولی ظاهراً استوار ساختن آن در ذهن مشکل است. در مقابل ادبیات عکس‌العملهای متفاوتی ابراز شده است. گفته‌اند که شعر از آغاز تا پایان دروغ است؛ که عمیقترین حقایق را بازگو می‌کند؛ که شاعر برچیزی تأکید ندارد بنابراین هرگز دروغ نمی‌گوید. همچنین گفته‌اند که شعر آنچه را که باید باشد بیان می‌کند، و ما تصویری عمومی و کلی از «جوازشاعری» داریم— یعنی شاعر اجازهٔ مخصوص برای بیان اموری دارد که الزاماً واقعیت ندارند. اینها همه کوششهایی است برای تبیین موقعیت گنگ و مبهم شعر. عقیدهٔ سیدنی در این مورد بمراتب روشنگرتر است.

۴۳— این حالت دوگانگی— یعنی ابداع آزادانه از یک طرف و تقلید از طرف دیگر— حالت وجودی ادبیات است. شاید این موضوع را بومگارتن به‌بهترین نحو بیان کرده باشد. او می‌گوید دنیایی که بوسیلهٔ ادبیات خلق می‌شود یک «دیگر جهان» است. جهانی دیگر که تنها از طریق مقایسه، با دنیای واقعی مرتبط می‌شود.

۸
محاکات (۲)

٤٤ــ ادبیات داستان ممتاز است. اما ــ مثل سؤال همیشگی معلمان از دانش‌آموزان ــ ممتاز از چه‌لحاظ؟ یا باسؤالی کلیتر، حاصل این «دگرجهانی» بودن ادبیات چیست؟

بنظر می‌رسد که نتایج آن بدینقرار باشد:

الف) مادهٔ موجود در ادبیات، تقلید از مادهٔ موجود در جهان واقعی نیست. همچنین نباید آن را بوسیلهٔ رابطه‌اش با هرماده‌ای که در جهان واقعی وجود دارد مورد قضاوت قرار داد.

ب) کلیهٔ مواد موجود در ادبیات دارای ارتباطی مقایسه‌ای با مواد موجود در جهان واقعی است.

٤٥ــ ظاهراً بند (الف)، با تجربه در تضاد است. ادبیات بطور مداوم به‌ارائه شخصیتها و وقایع تاریخی می‌پردازد. شخصیتها و وقایعی را نیز عرضه می‌کند که گرچه تاریخی نیستند، اما بظاهر پیوستگی محکمی با جهان واقعی دارند. برای مثال، رمان شخصیتهایی خیالی عرضه می‌کند، اما چنان وانمود می‌کند که آنان در یک مکان واقعی زندگی می‌کنند، درسن‌پترزبورگ یالندن؛ و در یک دورهٔ تاریخی خاص.

جواب کلی به‌این مشکل چنین است: ممکن است ادبیات برای ابداع آزادانهٔ خود از عناصر تاریخی و واقعی استفاده کند (همانگونه که ارسطو می‌گوید تراژدی معمولاً میل به‌توسل به‌اساسی تاریخی دارد)، اما «تقلید» محض هدف مشخصهٔ آن نیست. و آنجا که این امر هدف باشد، دیگر ادبیات خوانده نمی‌شود بلکه گزارش یا متن توصیفی یا نوعی تحقیق نامیده می‌شود. اما فرمهای مخلوط نیز وجود دارد. رمان به‌مفهومی، یک مورد خاص است که بعداً بطور جداگانه آن را مورد رسیدگی قرار می‌دهیم.

۴۶– بند (ب) مبتنی براینکه مواد موجود در ادبیات دارای یک رابطهٔ تطبیقی با مواد موجود در جهان واقعی است، روشن نیست. ماهیت این مقایسه چیست؟ اگر مواد موجود در ادبیات، تقلید از مواد واقعی نیست، ولی در عین حال بنحوی با دنیای واقع مرتبط می‌شود، پس ماهیت این رابطه چیست؟ این یک سؤال ساده نیست. بد نیست نتیجهٔ حاصل از عقیدهٔ مذکور را مورد بررسی قرار دهیم.

این موضوع عموماً به‌عنوان یک رابطهٔ نمونه و خاص مورد توجه قرار گرفته است. اودیسه، اتللو، ژولین‌سورل[1] و آقای‌میکابر[2]، هرگز وجود نداشته‌اند. اما هریک معرف تیپ معینی از افراد بشر در یک موقعیت ویژه هستند. این تیپهای انسانی و موقعیتهای ویژه در زندگی واقعی به‌عنوان امور همیشه مهم مورد توجه قرارمی‌گیرند. به‌این دلیل است که آثار ادبی هنوز هم برای ما اهمیت دارند. در این مورد ادبیات به‌ارائهٔ یک سلسله نمونه برای حالتهای عادی یا مهم انسانی می‌پردازد. سنتهای گوناگون این رابطه را لازم دانسته و یا حداقل پیشنهاد کرده‌اند. درکتاب ارسطو معلوم می‌شود که چرا شعر فلسفی‌تر از تاریخ است و چرا شعر باید مطیع قواعد احتمال وضرورت باشد. نقد نئوکلاسیک طبیعتاً از نظریات ارسطو در این مورد پیروی می‌کند، اما باکمال تعجب بعضی از نقادان رمانتیک نیز از او پیروی می‌کنند، از آنجمله کالریج که می‌گوید: «من با اعتقاد کامل اصل ارسطو را مبنی براینکه شعر بعنوان شعر اساساً آرمانی است... و اینکه خصوصیت آشکار آن در مقام و مرتبه، شخصیت، و نوع اشتغال بایستی معرف یک طبقه باشد، و اینکه شخصیتهای شعر باید ملبس به‌نشانه‌های نوعی باشند، می‌پذیرم[3].» نقد سوسیالیستی معاصر، بخصوص مارکسیسم، ادبیات را به‌عنوان فراهم کنندهٔ نمونه‌های خاص جدالهای اساسی اجتماعی، در نظر می‌گیرد[4]. نقد روانکاوانه، ادبیات را به‌عنوان عاملی که به‌الگوهای اساسی روانی مفهوم می‌بخشد، بحساب می‌آورد– مانند موقعیت اودیپ، یا صورت نوعیهٔ ضمیر ناخودآگاه جمعی[5]. و این نقد که از مفاهیم انسان‌شناسی یا اساطیری استفاده می‌کند ادبیات‌را به‌عنوان بازگوکنندهٔ داستانهای صورت نوعیه به‌فرمهای متعدد

1. Jalien Sorel 2. Mr. Micawber
3. *Biog.* Lit, chap. xvii
4. Marx, Engels, Plekhanov, op. cit. See note to 29.
5. Freud, *Leonardo da Vinci*, «The Relation of the Poet to Daydreaming», *Coll. Papers*, IV; Jung, «On the Relation of Analytical Psychology to Poetic Art» in *Contribution to Analytical Psychology*, Ernest Jones, *Hamlet* and *Oedipus*, 1949.

و خاص، مورد توجه قرار می‌دهد[1].

این چندنوع نقد در جایی که بدنبال شخصیتها و موقعیتهای نمونهٔ خود هستند، با یکدیگر تفاوت دارند— یعنی تجربهٔ عادی، تاریخ، جامعه‌شناسی، اساطیر، ضمیر ناآگاه؛ و نیز در قواعدی که برای توصیف روابط بکار می‌روند— یعنی شعر آنچه را که باید اتفاق بیفتد عرضه می‌کند، و از ایده‌آل، عمومیت، و غیره تقلید می‌کند. شعر «منعکس کنندهٔ» واقعیتهای اقتصادی زمان خود است، و یا در غیر اینصورت صورتهای نوعیه مبهم را بیان می‌کند. در هرحال کلیهٔ این نقدها برسر این موضوع که شعر عرضه کنندهٔ نمونه‌های خاص از انواع کلی و عمومی است، توافق دارند.

۴۷— نیازی نیست که این موضوع را مورد بحث قرار دهیم— که ادبیات به‌ذکر مثالهایی از شخصیتها و موقعیتهایی که به‌معنایی نمونه هستند، می‌پردازد. در واقع این امر کاملاً حقیقت دارد. اگرچنین نبود ما نباید اکنون هومر را بخوانیم، و یا در سیبری شکسپیر را نمی‌خواندند. تنها مورد اعتراض به‌ادبیات این است که چون ادبیات در تنهایی و انزوا شکل می‌گیرد، مسائل خود را در نوعی حقیقت بسیار کسل کننده حل و فصل می‌کند یعنی تنوع پایان‌ناپذیر ادبیات به تعداد محدودی از انواع اساسی کاهش می‌یابد. فرار از این سترونی و عقیمی کاهنده، به‌معنی حرکت به‌طرف قطب دیگر دیالکتیک می‌باشد— یعنی ادبیات ابداع آزادانه است.

۴۸— به‌یک معنا این امر روشن است. نویسندهٔ یک متن توصیفی می‌تواند هرچیزی را که مایل باشد در متن خود بگنجاند. این همان جایی است که معادلهٔ روانکاوی ادبیات با تخیل، درهم می‌شکند. نویسنده خیال خود را در کنترل دارد، اما فرد خیالباف قادر به‌کنترل خیال خود نیست. اسرار درونی و رازدلهای شخصی رمان‌نویس، به‌دلایلی که به‌نظر ارادی می‌رسد، در لحظهٔ انتخاب تحت اختیار قرار می‌گیرند تا به‌داستان او این حالت یا آن حالت را ببخشد. انتهای اثر بسیار ماهرانهٔ اپرای گدایان[2]، این موقعیت را به‌هجو در می‌آورد. از تماشاگر خواسته می‌شود که انتخاب کند: آیا ماشیت[3] را اعدام کنیم یا مجازات او را به‌تعویق اندازیم؟ تجدید نظر ناهوم تیت[4] برپایان داستان

1. Northrop Frye, *Anatomy of Criticism*, 1957, Joseph Campbell, *The Hero with a Thousand Faces*, 1956.
2. *Tke Beggar's Opera* 3. Macbeath 4. Nahum Tate

شاه‌لیر صرفاً مبین این نکته است که امکان زنده نگه‌داشتن کوردلیا وجود داشته است. و این حقیقت که دکتر جانسون آن را ترجیح داده نشان می‌دهد که امکان آن در واقع وجود داشته است.

این یعنی آزادی انتخاب یک پایان غم‌انگیز یا شادی‌آور. یعنی اثر را به‌حال و هوای زمستان یا به‌حال و هوای تابستان نزدیک کردن. موارد ثبت شدهٔ متعددی وجود دارد که بی‌تصمیمی برآنها حاکم بوده و نتیجهٔ آن باید بطور ترجیحی انتخاب می‌شد. دیکنز تردید داشت که آیا بگذارد والتر گی به‌طرف‌بدی برود و یا اینکه او را به‌عنوان یک قهرمان شاد بورژوا حفظ کند. دو نوع پایان برای کتاب انتظارات بزرگ وجود دارد. غالباً بیان ما (ونیزبیان نویسندگان) به‌نحوی است که گویی در مقایسه بایک صورت نوعیه، اجباراً باید واقعیت داشته باشد. اما بنظر می‌رسد که نویسنده آزاد است صورت نوعیه‌ای را انتخاب کند که اثر او تجسم عینی آن باشد، حتی پس‌از آنکه اثر شروع شده‌باشد. و نیز بنظر می‌رسد که او آزاد است که آن را در لحظهٔ آخر تغییر دهد.

(مطمئناً، می‌توانیم بگوییم انتخاب او اشتباه بوده است و پایان اثر او چنان نیست که در ابتدای کار وانمود می‌شد. اما این بدان معنی نیست که تقلید وی اشتباه بوده، بلکه بدان معنی است که او در رعایت اصل انسجام وهماهنگی تخلف کرده است.)

۴ــ و در این زمینه نوعی‌دیگر از آزادی وجود دارد. بدنیست آثاری رامثال بزنیم که آشکارا تجسم تمثیلی یک موقعیت نمونه و تکراری باشند— برای‌مثال داستانهای(*de casibus illustrium virorum*). این‌داستانهاگروه جهانی‌خاص و شناخته شده‌ای را تشکیل می‌دهند. ولی جزئیات واقعی، وقایع خاص، وضعیت اجتماعی، کلیهٔ وسایل صوری، و غیره همه در آنها به‌صورت نامشخص باقی مانده و از یک داستان به‌داستان دیگر متفاوت است. نتیجهٔ کار ممکن است شاه ادیپ یا شهردار کاستربریج[1] باشد.

تنها بوسیلهٔ حالت و ماهیت ویژه، و نیز ویژگیهایی که در نوع خود خاص هستند، یک اثرتبدیل به‌یک جهان کوچک، یک تمامیت کامل و واحد می‌شود. و تنها بوسیلهٔ تجسم یک موقعیت کلی یا یک صورت نوعیه است که اثر با جهان بزرگ، با تمامیت تجربهٔ انسانی، مرتبط خواهد شد. در اینجا ما متوجه زمینهٔ یک رابطه دیالکتیکی در داخل خود ادبیات می‌شویم، که از بعضی جهات

1. *Oedipus Rex or The Mayor of Casterbridge*

سوازی با آن رابطهٔ دیالکتیکی است که قبلاً در نظریه‌های نقد مشاهده می‌شد.

آثار ادبی داستانهای تخیلی هستند، اما داستانهایی نمونه. این آثار ابداعاتی هستند که آزادانه صورت گرفته‌اند، ولی در عین حال شمائی ازضرورت نیز با خود دارند، زیرا الزاماً با تجربه‌های اساسی انسانی مرتبط هستند. اگر ادبیات فقط ناظر بروقایع محتمل الوقوع بود، چیزی بی‌معنی یا گزارشی ساده از وقایع می‌شد. و اگر تنها به‌دلیل «ضرورت» پدید می‌آمد (یعنی بیان جبری بعضی از وضعیتهای معمول انسان بود)، تا حد چند افسانهٔ اساسی تنزل می‌یافت.

۹
نثر غیر داستانی

۵۰ــ حوزهٔ وسیعی از تلاش فکری بشر را، کتابخانه‌های عمومی «نثر غیر داستانی» می‌نامند؛ و شامل موضوعاتی است که به‌اندازهٔ الهیات، نیزیک نجومی، روان‌درمانی، و زنبورداری متنوع است. این امر برای دانشجویان ادبیات مشکلی ایجاد نمی‌کند زیرا کاملاً خارج از قلمرو آنان‌است. اما بخشهایی از متون غیر داستانی، مانند اکثر متون دینی، بعضی از متون فلسفی، تاریخی، نقدهای ادبی و مطالب فرهنگی وجود دارد که یا از قدیم در ردیف ادبیات بوده‌اند، و یا بعداً به‌این ردیف اضافه شده‌اند.

برای مثال انتشاراتی به‌نام «انجیل برای مطالعه به‌عنوان ادبیات» وجود دارد. هر تصوری که در این‌باره داشته باشیم، در هرحال این موضوع توجه ما را به‌سوی یک مسئلهٔ اصلی سوق می‌دهد— و آن اینکه متنی که به‌عنوان ادبیات نوشته نشده است می‌تواند تبدیل به‌ادبیات شود. این امر در خارج از زمینه‌های کتاب مقدس نیز وجود دارد. موعظه‌های جان‌دان و جرمی تیلور را هنوز ممکن است بعنوان انگیزه‌هایی برای عبادت و نیایش، مطالعه کرد، اما در حال حاضر اکثراً این متون را اشخاصی مطالعه می‌کنند که هنگام مطالعهٔ آنها به‌نوعی لذت خالص جمال‌شناسی و تخیلی دست می‌یابند. آثار هابس و برك را هنوز هم بعنوان آثار فلاسفهٔ سیاسی می‌خوانند، اما حداقل از طرف مشتاقان ذوق و فن بیان، و نه مشتاقان فلسفهٔ ضد انقلاب. و نیز کتاب **انحطاط و سقوط**[1] گیبون به‌عنوان‌ادبیات شهرت دارد درحالی که بی‌تردید یک تاریخ است.

۵۱ــ گفتیم که ادبیات، داستان است. اما آثاری که ذکر کردیم داستان نیستند آنها به‌عنوان شرح حقایق، به‌عنوان راهبر نوع خاصی از رفتار، به‌عنوان

1. *Decline and Fall*

مشوقهایی برای توجه به حالات از راههای معین، نوشته شده‌اند. آنها را خارج از پرانتز بزرگی نوشته‌اند که ادبیات در درون آن واقع می‌شود، اما در عصری دیگر ممکن است تصمیم به‌جابجا کردن آنها و گذاشتن آنان در درون پرانتز، گرفته شود.

علی‌رغم وجود مقالاتی دربارهٔ موضوعات هنری و فرهنگی، از ابتدا غالباً نوعی ابهام در این مورد وجود داشته است. آثار پیتر[1] شبیه ادبیات است، آثار راسکین شبیه تاریخ— هنر است— درحالیکه شبیه اقتصادیات یا موعظه نیست. با وجود این، بخشی از هدف پیتر، توصیف و دادن اطلاعات بوده، و اهداف آموزشی و عملی راسکین اغلب به‌دلیل علاقه به‌تحریر نثر مسجع خاص، لوث شده است.

۵۲— تا وقتی که اختلاف ما اختلافی صرفاً بر سر تعیین حد و مرزهاست، جالب نیست—یاتنها برای‌طراح‌برنامه های درسی‌جالب‌توجه خواهدبود. ادبیات‌یک دوره را نمی‌توان از نظر تاریخی، بدون مطالعهٔ متون غیرادبی، مطالعه و بررسی کرد. و تصمیم بر سر اینکه چه مقدار از این متون لازم یا معقول است، بسته به‌برخی مشکلات عملی است. از دانشجوی ادبیات قرن هیجده انتظار می‌رود که بخشی از نوشته‌های لاک را مطالعه کرده باشد، اما این کار سبب نمی‌شود که آثار لاک، ادبیات باشند؛ مگر از این لحاظ که وارد برنامهٔ ادبیات شده‌اند. در مورد مطالعه مطالب مربوط به‌شورای ترنت[2] و انقلاب فرانسه نیز چنین است. موضوعات فرعی که دانشجوی ادبیات باید از آنها مطلع باشد، هیچ مشکل حادی ایجاد نمی کنند.

مشکل حاد این است که چگونه آثاری را که برای تکمیل اطلاعات یا حصول نتایج معین اخلاقی یا عملی نوشته می‌شود، اما به‌عنوان ساختهای خالص ادبی مطالعه می‌شوند باید مورد بررسی و توجه قرار داد.

یک راه‌حل، این است که تعریف ادبیات به‌عنوان «داستان» را رها کنیم و کلیهٔ نوشته‌ها را، بجز آنچه جنبهٔ تخصصی تکنیکی دارد، در این چارچوب بگنجانیم. این شیوه‌ای کهن و از لحاظ تاریخی قابل دفاع است و احتمالاً هنوز برای برخی هدفها مفید خواهد بود. اما برای منظور نقد، آن را نامناسب دانسته‌اند. زیرا قادر نیست کیفیت تخیلی «تقلید» را که درکانون ادبیات قرار دارد متمایز سازد و کار منتقد با کار عالم الهیات، فیلسوف و تاریخ‌نویس درهم

1. Pater 2. Council of Trent

می‌آمیزد، و آن وقت از تحقیقات ادبی انتظار می‌رود در همهٔ این زمینه‌ها صاحبنظر باشد و این غیرممکن است.

این امر که منتقدان و دانشجویان رشتهٔ ادبیات اغلب به‌گونه‌ای مورخ فرهنگ نیز هستند، و به‌یاری تاریخ عمومی فرهنگ نیز نیاز دارند، امری درست است. اما اصولاً فعالیت منتقد متمایز است و امروزه که اسباب تحقیق و روشهای ماهرانه این چنین گسترده شده، بهتر است که فعالیت منتقد متمایز باشد[1]. در دوره‌های پیشین که علم کم‌دامنه‌تر و کم‌شعبه‌تر بود، کارهای باارزشی درماورای سرزها انجام می‌شد و با روشهای گوناگون، علوم را بطورکم‌و بیش ناآگاه ترکیب می‌کردند.

۵۳— بنابراین تعریف ادبیات را به‌عنوان «داستان» همچنان حفظ می‌کنیم، اما سایر فرمهای سخن را که داستانی نیستند اما ممکن است درکیفیت ادبیات مشارکت داشته باشند، به‌آن اضافه می‌کنیم.

این امر ممکن است به‌دو طریق اتفاق افتد:

الف) بوسیلهٔ یک ساختمان زبان‌شناسی که کیفیتهای آن شبیه و یا تقریباً شبیه به‌ادبیات باشد ومستقلاً بتواند لذت‌آفرین باشد، حتی اگر متعلق به‌مقوله‌ای غیر ادبی بوده، و صرفاً به‌دلایل غیر ادبی مطالعه شود. وقتی که اثر گیبون را به‌عنوان تاریخ مطالعه می‌کنیم متوجه می‌شویم که این اثر بوسیلهٔ نظم خود و خصوصیت نثری خود می‌تواند مستقلاً ایجاد رضایت کند.

ب) بوسیلهٔ نوعی ساختمان زبان‌شناسی که بقدرکافی توان مستقل ماندن را داشته باشد، حتی وقتی که هدف اصلی اثر از بین رفته و یا تبدیل به‌امری بی‌ربط شده باشد تدفین خاکستر مرده[2] اثر براون، دیگر به‌عنوان مطالعات باستان‌شناسی ارزشی ندارد، گرچه این هدف نوشته شده است، بلکه تنها از نقطه‌نظر تعمق در اخلاقیات و دنیای ناپایدار، مورد توجه قرار می‌گیرد، زیارت زوار[3] را کسانی که هیچ اعتقادی به‌اخلاق و الگوی رستگاری آن ندارد، به‌عنوان یک

۱. غرض جبهه‌گیری علیه برنامه خاصی در زمینه آموزش ادبیات نیست. مطالعات ادبی‌رامی‌توان همچنان متمایز نگه داشت، وسایر اطلاعات لازمه را در درسهای جداگانه گنجاند، همان‌کاری‌که اکنون در امریکا معمول است. مطالعات ادبی‌را می‌توان متمایز نگاه داشت و سایر اطلاعات را بطور غیر رسمی ارائه داد، ویا صرفاً در درس ادبیات انگلیسی عرضه کرد. این کار در انگلستان مرسوم است. در هر دو روش پیشرفت وجود دارد، اما هیچیک لزوماً اشتباه نیست.

2. *Urn Burial* 3. *The Pilgrim's Progress*

نوع رمان مطالعه می‌کنند.

۴۵— «تو نباید با کسانی که کتاب مقدس را تنها بخاطر نثرآن می‌خوانند، دوستی کنی.» آدن[1]

نباید گفت که نویسندگانی مانند براون و بنیان[2] بوسیلهٔ «سبک»شان زنده مانده‌اند. آثار آنان را بخاطر کیفیت بهم بافتن یک مادهٔ بی‌ارزش یا مرده، ارزش‌گذاری نمی‌کنند. ساختمان زبان‌شناسی دو اثر **تدفین خاک مرده**، و یا **زیارت زوار** به‌عنوان ادبیات، شامل آن چیزی است که همیشه بوده است. باستان‌شناسی و اخلاق دینی مورد علاقه پیورتین[3]ها هنوز هم در این آثار موجود است، همانگونه که همیشه بوده است و آنها در بیان آثار مورد بحث، هنوز هم در هستهٔ مرکزی قرار دارند. اما این آثار در حال حاضر به‌عنوان ساختمانهای تخیلی، مانند داستان، شناخته شده‌اند و نه رویدادهای واقعی. تمامی اثر، بدون هیچگونه تغییر و هیچگونه‌رنگ باختگی به‌قلمرو دیگری از نقشهٔ ذهنی نقل‌مکان کرده، و این تمام چیزی است که اتفاق افتاده است.

روشن‌ترین تصویر را کتاب مقدس ارائه می‌کند. اعتقاد به‌سندیت تاریخی آن، و مباحثات مربوط به‌معجزات و پیشگوییها مدتهاست که فراموش شده است، اما از این بابت تبدیل به‌انبوهی از بخشهای مفصل فاقد ساختمان و یا یک سلسله‌سنجهای برنجی پر سروصدا نشده است. همچنین این کتاب یک منبع آرنولدی صرف، حاوی الهام روحی، و تاریخ و پیشگویی بی‌معنی نیست. بلکه مجموعه‌ای است از نوشته‌های باستانی که با نوعی بینش دربارهٔ سرنوشت انسان، بیان شده است. تاریخ، پیشگویی و معجزه، نیز از دیدگاه همین بینش دینی، ارائه گردیده است. بنابراین کتاب مقدس کتابی جامع است که تقریباً همهٔ فرمهای ادبی را در محدودهٔ خود دربر می‌گیرد، و در فرهنگ ما از آن‌چنان مرکزیتی برخوردار است که خمیرمایهٔ بینشهای کوچکتر و بی‌شمار بعدی از آن فراهم شده است. اینکه کتاب مقدس را هم‌اکنون به‌عنوان ادبیات مطالعه می‌کنند، بدان معنا نیست که مطالب درون آن را می‌توان رها کرد و یا آن را تا حد جنگی از مطالب متنوع تنزل داد. بلکه بدان معناست که ساختمان کلی آن در روند فکری و ذهنی ما مکان دیگری یافته است.

۴۶— اظهار این مطلب که اگر امپراطوری روم هرگز وجود نمی‌داشت کتاب **زوال و سقوط** گیبون، باز هم به‌همین صورت بود، ونیز اگر انجیل یک کتاب

1. W. H. Auden 2. Bunyan 3. Puritans

مقدس نبود باز هم به‌همین صورت بود، صرفاً نوعی جمال‌شناسی انتزاعی مبالغه‌آمیز است. این‌گونه آثار در عین آنکه ادبیات محسوب می‌شوند، رابطه‌هایی با تاریخ یا دانش علمی نیز دارند. آثار تغییر نیافتنی، باقی می‌مانند گرچه ممکن است روابط بیرونی آنها تغییر یابد. یک دانشجوی ادبیات نمی‌تواند اثر گیبون را تنها به‌دلیل طنز و یا نقیصه گویی آن مطالعه کند. همچنین نمی‌تواند مطالعهٔ انجیل را محدود به‌ضرباهنگهای نثر «نص صریح»[1] آن کند و تمام انجیل را تنها در این صنایع ببیند.

اما دانستن این مطلب که چه مقدار از اثر گیبون در تحقیقات بعدی رد و یا اصلاح شده، ربطی به کار او ندارد. همچنین کلیهٔ مباحث قرن نوزدهم دربارهٔ سندیت تاریخی کتابهای مقدس، به کار وی ارتباطی ندارد.

۶ ه— با وجود این برای فرمهایی که بنظر می‌رسد در جوهرشان گرایشی دوگانه — نیمی ادبی و نیمی غیر ادبی— دارند روش قوانین اخلاقی باقی می‌ماند. تاریخ و زندگی‌نامه بطور ضروری از حقایق مسلم تبعیت می‌کنند. اما این حقایق ممکن است متضمن کلیتی جدی، کامل و برخوردار از کششی خاص باشد.

و ممکن است بتوان این حقایق را به‌سبکی بیان کرد که حداکثر گویایی و معنا از آن حاصل شود و به‌خودی‌خود موجب لذت گردد. پس یک اثر تاریخی یا زندگی‌نامه می‌تواند تبدیل به‌اثر ادبی شود. نیروی ادبیات این است که وقتی چنین موردی اتفاق افتاد، ما آماده‌ایم که حقایق قضیه را بپذیریم: برای مثال **زندگی جانسون**[2] اثر بازول[3] را به‌عنوان شرح جامعی از زندگی جانسون قبول داریم، گرچه این اثر اساساً جنبه‌ای از بخش اخیر خطمشی اوست. و بدون شک زندگیها و رشته‌هایی از وقایع تاریخی وجود دارد که نمی‌توان آنها را در ردیف آثار ادبی اقناع کننده بحساب آورد، حتی اگر به‌این عنوان مورد بررسی قرار گرفته باشند.

۷ ه— می‌توان اتوبیوگرافی (زندگی‌نامهٔ شخصی) نیز جزء مقوله بیوگرافی (زندگی‌نامه) مطرح کرد. اما در زندگی‌نامهٔ شخصی مادهٔ خام بسیار قابل انعطاف‌تر است و بیشتر متکی به‌یادآوری و تأثرات غیر ارادی است، لزوماً تاحدی حاصل تخیل است و مقداری گرایش‌ادبی خالص دارد، بنابراین نفوذ راحتتری دارد.

۱. نص صریح انجیل (Authorized version) ـ انجیلی که‌بوسیلهٔ دربار انگلیس به‌عنوان انجیل صحیح منتشرشده است.

2. *Life of Johnson* 3. Boswell

شاید بهتر باشد که آثاری مثل شعر و حقیقت[1] و پری‌تریتا[2] را جزء آثار تخیلی دانست که در آنها نویسنده به‌عنوان موضوع، زندگی شخصی خود را مطرح کرده است. بعلاوهٔ مقداری از زندگی خارجی او تا آنجا که قابل استفاده بوده، نیز در آنها مطرح شده است. اما نویسنده تعمداً موضوع مذکور را بمنظورآفرینش یک اثر ادبی قالب‌ریزی کرده است. اگر نویسنده مادهٔ خام واقعی را با مقداری عناصر غیر واقعی درهم آمیخته است، نمی‌توان برکار او ایراد مهم ادبی گرفت، مگر آنکه در عین حال اثر او دارای نقص شناخت و یا ضعف سبک باشد. موضوع اثر، همان زندگی نویسنده است بدان‌گونه که برای بازنگری انتخاب کرده است.

از اینجا ما بطور غیرمحسوسی وارد محدودهٔ «رمان اتوبیوگرافی» یا رمان اعتراضی می‌شویم که در آن ترسیم مرز بین «شعر» و «حقیقت» بسیار مشکل می‌شود. خوشبختانه ترسیم این مرز برای هدفهای نقد ضرورتی ندارد.

۵۸ . نامه‌های خصوصی که درشمار آثار ادبی آمده‌اند مانند سایر آثاری هستند که هدفشان از ابتدا ادبی نبوده است (۵۳). مقالات معروفی که بسیار شبیه نامه جلوه می‌کنند، درواقع مقوله متفاوتی هستند: آنها بیش از هر چیز اثری ادبی هستند. خطاب مستقیم آنها به‌خواننده که در این نامه‌ها یافت می‌شود، یک عرف است، یعنی تقلیدی خیالی از یک خطاب مستقیم است. و نیز شخصیتی که بدین وسیله معرفی می‌شود، مثل مونتاین یا چارلزلمب، شخصیتی ساخته تخیل است، حال هرچقدر هم که این شخصیت در احساس ذهنی نویسنده نسبت به‌خودش، نزدیک باشد. بنابراین انتقادهای سختی که نسل گذشته گاه از لمب بخاطر «استثمار شخصیتی که ارائه داده» کرده‌اند، کاملاً بیهوده است. اگر قرار باشد که به‌لمب اعتراض کنیم (گرچه نمی‌دانم چرا)، باید بدلیل این باشد که ارزشهای ذاتی در شخصیت ارائه شده توسط او، بی‌ارزش است. و یا ارائهٔ آنها کافی نبوده است.

هم نامه و هم مقاله به‌سادگی وارد محدودهٔ رمان می‌شوند، مانند اثر ریچاردسن و مقالات موجود در اسپکتاتور[3].

۵۹ — قضیهٔ رمان متفاوت است. اما دلایل کافی وجود دارد که بتوان رمان را یک فرم مخلوط یا «ناخالص» بحساب آورد. مسلماً رمان، نوعی داستان است و

1. *Dichtuny und Wahrheit* 2. *Praeterita*
3. *The Spectator*

هیچ قصد قبلی برای تبدیل شدن به‌انواع دیگر، مانند تاریخ و زندگی‌نامه، ندارد. اما به‌دلیل ویژگی زمانی و مکانی آن، بطور قابل توجهی از گزارش‌نویسی اجتماعی و تاریخ اجتماعی تبعیت می‌کند. رمان نه‌تنها باید تجسم صرف طبیعت عمومی، بلکه تجسم حقایق خاص و موقعیتهای بخصوص نیز باشد، و البته به‌طریقی بیان شود که از سایر فرمهای روایتی طولانی، مثل حماسه و رمانس کاملاً متمایز گردد. رمان ذاتاً به‌قصد ارائهٔ وضعیت جامعه در یک زمان بخصوص و یک مکان بخصوص نوشته می‌شود و بنظر می‌رسد که بخشی از قابلیتهای آن به‌این دلیل باشد که صرفاً بدین هدف می‌پردازد. دیکنز دو قانون ضعیف را با یکدیگر مخلوط می‌کند، و وقتی که دیگران بطور جدی از این قوانین تخطی کردند، به‌موارد خاص استفادهٔ غلط آنها حمله می‌کند. اما «لندن» او، لندن سالهای اولیهٔ حکومت ملکهٔ ویکتوریاست. و او ناچار باید حقایق اساسی مادی و روابط اجتماعی را بطور صحیح مورد استفاده قرار دهد. اگر بالزاك یا اسکاندال در پاریس در دورهٔ سلطنت ژولی رمانی را به‌رشتهٔ تحریر درمی‌آورند، برای آنکه در مورد فضای سیاسی واقعی و نیز کشمکشهای اجتماعی و اقتصادی آن زمان برای ما صحبت کنند، در زحمت و فشار بودند.

موضوع وسیع است و نیاز به‌بررسی جداگانه دارد[1]. اما یک چیز هست و آن اینکه کلیهٔ رمانها تاریخی هستند. در هر حال رمان در مقابل تاریخ دارای یک مرز غیر مشخص است و بخشی از قابلیت ویژهٔ آن تاریخی است، یعنی گزارشی از حقایق اجتماعی.

۶.— حاصل این تحقیق تا آنجا که به‌نقد مربوط می‌شود، ما را به‌یاد مطالب گفته شده در بند ٤ می‌اندازد— یعنی نقد ادبی حوزهٔ مشخصی از دانش است، اما در عین حال بخشی از قلمرو آن را سایر نیروها اشغال کرده‌اند. و نقد باید با آنها کنار آید. اگر منتقد، یک اثر فلسفی را به‌عنوان ادبیات بررسی کند، نمی‌تواند از فلسفه غافل شود و تمام سعی خود را بر «سبک» اثر متمرکز سازد. بینش فلسفی، بخشی از مادهٔ خام کار اوست، و بایستی از نقطه‌نظر فلسفی دارای چنان صلاحیتی باشد که بتواند اثر را درك کند. این منتقد احتمالاً بوسیلهٔ یک روش ادبی، به‌بررسی فلسفه می‌پردازد. و مسلماً برای اظهار اینکه مطلب تا چه حد

1. See Basil Willey, *The Seventeenth Century Background,* 1934., *The Eghtieenth Century Background,* 1940, and later. works. Also George Watson's essay, «Joseph Butler» in *The English Mind,* ed. H. S. Davies and G. Watson, Cambridge, 1964.

اعتبار دارد، فاقد صلاحیت است[1]. برای او همین کافی است که اثر، موضوعی است قابل تفکر. بنابراین نسبت به‌تاریخ یا تفکر مذهبی یا چیزهای دیگر نیز چنین است. فلسفه یا تاریخ یا خطمشی مذهبی، ممکن است در نظر نویسنده یک حقیقت جزئی باشد، اما برای منتقد ادبی، اثر تبدیل به‌داستانی می‌شود که او به‌گونه‌ای فرضی دربارهٔ آن فکر می‌کند و به‌آن موافقت نشان می‌دهد، همان کاری که با طرح یک تراژدی یا یک شعر حماسی می‌کند.

گاه منتقدان ادبی را بخاطر دخالت بیجا در تخصص دیگران، به‌چشم حقارت می‌نگرند. این اشتباه است، زیرا در بسیاری اوقات آنها ناچار باید دست به‌چنین کاری بزنند. و این منتقدان تنها بخاطر نحوهٔ غلط این کار و قضاوت در اموری که علم آنها در حد آن نیست، خود را در معرض سرزنش دیگران قرار می‌دهند.

اشتباهی که افراد ادیب اکثراً بدان افتخار می‌کنند این است که عقاید دیگران را با سبک خودشان مورد قضاوت قرار می‌دهند— یعنی در مورد عقاید و آرائی که نیاز به‌استانداردهای تحقیقی خاص دارند (تاریخی، فلسفی وغیره) بوسیلهٔ ارزشهای ادبی شخصی اظهار نظر می‌کنند. اینگونه افراد غالباً چنان صحبت می‌کنند که گویی عقاید و آرای اجتماعی و سیاسی که از روی همدردی و تشخیص بیان شده‌اند، بدلیل تأیید آنان، از ضمانت ارزشی برخوردار می‌شوند و آن عقایدی که به‌گونه‌ای خام و عامیانه بیان شده‌اند، بدلیل عدم تأیید آنان مورد سرزنش و تنفر قرار می‌گیرند. اما این امر صحیح نیست و در این صورت یک تعلیم و آموزش ادبی خالص، می‌تواند بطور خطرناکی گمراه کننده باشد.

۶۱— همچنین این موضوع آشکار شده است که هنگام تلاش برای تعیین حد و مرز ادبیات، ما از دو وجه تمایز استفاده می‌کنیم، یکی کیفی و دیگری سنجشی. ما ادبیات را به‌عنوان یک نوع بیان بخصوص مجزا می‌کنیم— بیان داستانی یا تخیلی. اما سایر انواع بیان ممکن است تنها از طریق شایستگی خاص، در ردهٔ ادبیات قرار گیرند. یک اثر تاریخی ممکن است با ارادهٔ ارزشهایی چون انسجام، همآهنگی، درخشش، تبدیل به‌یک اثر ادبی شود (صرف نظر از شایستگی آن به‌عنوان یک متن تحقیقی تاریخی). اما با اظهار این مطلب منظور ما تنها این است که این اثر بطور خاصی خوب نوشته شده است.

بدین ترتیب برای اظهار یک مطلب خود را در موقعیتی عجیب قرار

۱. به‌فصل ۱۷ نگاه کنید.

می‌دهیم و آن این که بعضی از آثار را می‌توان بسادگی در ردهٔ ادبیات قرار داد، بشرطی که قابلیت داستان‌بودن را داشته باشند، صرف نظر از اینکه آثاری خوب یا بد باشند. درحالی‌که سایر آثار غیر داستانی، تنها با شرط خوب بودن به گونه‌ای خاص می‌توانند وارد مقولهٔ ادبیات شوند. این امر نامعقول است، باوجود این بنظر می‌رسد که واقعی باشد. اثر ریدرهگارد[1] متعلق به‌ادبیات است، اما اثر هربرت اسپنسر تعلقی به‌ادبیات ندارد. دو اثر جان‌استوارت میل یعنی دربارهٔ آزادی و **اتوبیوگرافی** متعلق به‌ادبیات است. یک اثر تخیلی حتی اگر در یک سطح پایین هم باشد، همچنان تخیلی می‌ماند. اما یک اثر علمی، فلسفی یا غیره، تنها بوسیلهٔ ارزشهای ادبی در یک سطح بالای استثنایی تبدیل به‌یک اثر داستانی و تخیلی می‌شود. منظور ارزشهایی است که اگر دقت کنیم مربوط به هدف اصلی آن نیستند.

1. Rider Haggard

۱۰
قصد و شخصیت

۶۲— در فصل پیشین مفهوم «قصد» نویسنده اندکی مبهم ماند.

مسئلهٔ قصد نویسنده و جایگاه آن در قضاوت ادبی، در نقد معاصر بسیار مورد بررسی قرار گرفته است. نظری که در حال حاضر بر دیگر نظرات غلبه دارد متعلق به ویمسات و بردسلی[1] است، با این تعبیر که «برای قضاوت در مورد موفقیت یک اثر ادبی، طرح یا نیت نویسنده به‌عنوان میزان و استاندارد، نه قابل دسترس است و نه پسندیده».

یک نظریهٔ قدیمتر و عمومیتر این است که «برای قضاوت درمورد موفقیت کار شاعر، بایستی بدانیم که قصد و نیت او چه بوده است.» این نظر را ویمسات و بردسلی به‌عنوان سفسطهٔ مغرضانه محکوم کرده‌اند. اما این نظر بیشتر از پیشنهاد خود آنان در این‌باره، سفسطه‌آمیز نیست. هریک از این اظهار نظرها دربرگیرندهٔ نوعی حقیقت است، اما از آنجا که هردو بدینگونه ساده‌نمایی شده‌اند، گمراه کننده هستند.

۶۳— ابتدا به‌بررسی سفسطهٔ ساده‌تر یعنی این نظریهٔ می‌پردازیم که «بمنظور قضاوت در مورد موفقیت شاعر بایستی از قصد و نیت او آگاه شویم.» اما مسلماً این کار لازم نیست. در بسیاری، و احتمالاً، در اکثر موارد، ما هیچ مدرکی درمورد اینکه شاعر در ماورای آنچه بوسیلهٔ شعر گفته، چه قصدی داشته است، نداریم. و هیچ سؤالی هم دربارهٔ یک قصد بخصوص بیرونی، قابل طرح نیست.

این امر البته قصد او را از بین نمی‌برد. هنگام قضاوت در مورد یک شعر می‌توانیم بگوییم «احتمالاً این ابیات به‌قصد ایجاد شکوه وعظمت بیان شده‌اند، اما آنها عاری از لطافت و دور از هدف هستند و در رسیدن به‌آن قصد شکست خورده‌اند. یا آنکه، این شعر به‌قصد ایجاد لطافت سروده شده، اما صرفاً تبدیل

1. Wimsatt and Beardsley

به‌چیزی بی‌مایه شده است. هنگام نقد اثر یک دوست و آشنا می‌توانیم بگوییم «من قادر به‌درک قصد شما هستم، اما خود اثر مبین آن هدف نیست.» بخشی از جریان قضاوت دربارهٔ یک شعر ناموفق یا نیمه موفق، مربوط به‌ظن و گمان در مورد نیت نویسنده و مشاهده عدم نیل به‌آن است. در مورد یک شعر کاملاً موفق، همه چیز موفقیت‌آمیز است، و لزومی برای طرح سؤال دربارهٔ نیت قابل تصور وجود ندارد. در اینگونه موارد، یعنی جایی که قصد را می‌توان فقط از داخل خود شعر استنباط کرد، استفاده از مفهوم قصد و نیت، تنها یک جزء لاینفک از فرایند آزمایش یک شعر است.

۶۴ــ نظر دیگر، یعنی اینکه «طرح یا قصد نویسنده به‌عنوان یک میزان و استاندارد برای قضاوت در مورد موفقیت یک اثر ادبی، نه قابل دسترس است و نه پسندیده»، مانند خود نظر سفسطه است.

گفتن این مطلب که طرح یا قصد نویسنده هرگز به‌عنوان استاندارد سودمند نیست، یک سخن بیهوده است. مسلماً این نظر شعرا نیست، زیرا حداقل از قرن شانزدهم به‌بعد آنان در شرح نیات خود و طرح این تقاضا که بوسیله این نیات مورد قضاوت قرار بگیرند، کاملاً آزاد بوده‌اند.

این امر درست است که آنها غالباً قصد خود را بطور ناقص شرح داده‌اند، و حتی نیت بیان شده اغلب در مورد یک اثر کامل، مطابقت نداشته است. همانگونه که لارنس می‌گوید «هرگز به‌نویسنده اعتماد نکنید، به‌نوشته اعتماد کنید.» اما این امر بیان کنندهٔ این موضوع نیست که «هرگز در مورد آنچه که نویسنده باید بگوید، یادداشت برندارید.» اظهارات یک نویسنده دربارهٔ اثرش، صحت ندارد. اما این اظهارات حداقل شواهد مربوط به‌اثر هستند. گواهی و شهادت یک فرد در مورد اعمال خودش، نهایی و قطعی نیست. اما محاکمه‌ای که در آن هیچکس در پی کشف این نباشد که نظر فرد محکوم در مورد عمل خودش چیست، محاکمه‌ای عجیب است.

۶۵ــ اسپنسر دربارهٔ ملکهٔ پریها اینگونه به سروالترالی[1] می‌نویسد: «پس از آنکه فهمیدم چگونه کلیهٔ رمزها و تمثیلها بطور تردیدآمیزی تجزیه وتحلیل می‌شوند... فکر کردم خوب است نیت و مفهوم کلی را که در تمام مدت مورد نظرم بوده است، برای شما فاش کنم.»

1. Sir Walter Raleigh

این است صدای تجربهٔ ادبی و عقل سلیم. مقدمهٔ وردزورث بر کتاب **ترجیع بندهای غنایی**[1]، که به‌نوبهٔ خود دارای هدف مشابهی است— یعنی کشف یک قصد و نیت کلی— نیز چنین است.

اگر این موضوع را که نامه به‌رالی و مقدمه بر کتاب **ترجیع بندهای غنایی** درواقع کمکی در جهت قضاوت در مورد آن اشعار بوده، انکار کنیم، عمل بیهوده‌ای مرتکب شده‌ایم. اینکه آنها نباید چنین کمکی بکنند ناشی از این عقیده است که «کلیهٔ قضاوتهایی که در مورد یک شعر انجام می‌گیرد، بایستی انحصاراً از درون خود شعر بجوشد.» اما این امر سبب گمراهی شده است زیرا انسجام و کفایت ذاتی شعر به‌عمل قضاوت دربارهٔ شعر نیز تسری پیدا کرده است. درواقع شعر یک محصول هنری است که به‌خودی خود کامل و جامع است اما قضاوت در مورد آن دقیقاً دربرگیرندهٔ عوامل بیرون از شعر است. تمام متون ادبی را می‌توان در یک زمینه مطالعه کرد— در وهلهٔ اول زمینهٔ تاریخی. قصد نویسنده درجایی که آن را آشکار کرده، بخشی از این زمینهٔ تاریخی است. غالباً نویسنده نیازی نمی‌بیند که در مورد آن بطور ضمنی صحبت کند. عرف زمانه به‌اندازهٔ کافی معلوم و آشکار بوده است که برای خوانندهٔ ایام‌بعد، بصورت راهنما درآید. اما آن نیز بخشی از نیت نویسنده بوده، و بخشی از استانداردهایی را تشکیل داده است که بوسیلهٔ آنها به‌قضاوت اثر می‌پردازیم.

۶۶— نوعی قصد و نیت وجود دارد که رابطهٔ آشکار و ویژه‌ای با قضاوت ادبی دارد— مثل نیت نوشتن یک شعر از نوعی خاص، نیت نوشتن نوع ادبی معین. و این امر ما را به‌بیرون از شعر و به فضایی از نیتهای ادبی عمومی می‌برد. اگر ما اطلاع نداشته باشیم که میلتون قصد داشت یک تراژدی به‌تقلید از تراژدی کلاسیک یونان بنویسد، نخواهیم توانست (**نجهای سامسون**[2] را بطور صحیحی مورد قضاوت قرار دهیم. برای درک مؤثر این موضوع، باید دربارهٔ تراژدی یونانی، و نیز نظرات رنسانس دربارهٔ آن، رابطهٔ میلتون با عقاید ادبی عصر خود، و اهداف ادبی شخص وی اطلاعاتی داشته باشیم. این موضوعات برای شعر، درونی نیست اما بخشی از یک هدف قابل بررسی است.

یک مثال بهتر **لیسیداس**[3] است که آن هم برای خواننده‌ای که نمی‌داند (یا مانند دکتر جانسون خود را به‌فراموشی می‌زند) این اثر به‌نیت شعری با فرم سنتی طولانی و ماهرانهٔ «مرثیهٔ چوپانی» سروده شده است، همچنان غیرقابل درک

1. *Lyrical Ballads* 2. *Samson Agonistes* 3. *Lycidas*

خواهد بود.

۶۷— احترام و اعتبار نقد عملی[1] نوشتهٔ ریچاردز (که ثمرهٔ آن نقد جدید است)، منجر به‌مقدار زیادی سوءتفاهم در این مورد شده است. «نقد عملی» روشی بود که در آن به‌هر دانشجوی ادبیات اشعار کوتاهی داده می‌شد تا آن را درعین عدم اطلاع از تألیف یا تاریخ تألیف آن بررسی کند. این اولین و بهترین تحقیق در مورد عادتهای واقعی مطالعه بود. بعدها این روش به‌یک روش آموزشی تکامل یافت، یعنی به‌نوعی مطالعهٔ درسانی. این روش به‌عنوان وسیله‌ای برای ایجاد توجه زیاد به‌خود اثر، و فرایندی که هنگام خواندن آن ایجاد می‌شود، و نیز به‌عنوان یک نیروی دافع در مقابل قضاوتهای متعارف و دست دوم، کاملاً نتیجه‌بخش بوده است. البته این نوع مطالعه عادی نیست و چیزی که ریچاردز بوسیلهٔ کمبودهای بی‌دریی تجربه ثابت کرد، همانگونه که جرج واتسون بدان اشاره کرده است، این بود که «مطالعهٔ غیر منضبط، مطالعهٔ صحیحی نیست.[2]»

اگر گاهی مجبور شویم بر پشت اسب بدون یراق سوار شویم، تعلیم خوبی برای ما خواهد بود. اما ما معمولاً با کمک زین و رکاب بهتر سواری می‌کنیم. ما معمولاً ادبیات را بوسیلهٔ اینگونه کمکها مطالعه می‌کنیم و در مورد آن به‌قضاوت می‌پردازیم. در عین اینکه می‌دانیم اغلب غیر مفهوم است. اگر نویسنده مقداری علائم اضافی، علاوه بر اطلاعات کلی تاریخی و ادبی، ارائه کرد، هیچ قانونی وجود ندارد که بتواند به‌ما دستور دهد آنها را سرسری بگیریم.

۶۸— چنین بنظر می‌رسد که بمحض پی بردن به‌نیت یک نویسنده، ما بطور غیر مشروع شرح زندگی او را مطرح می‌کنیم تا به‌کمک آن شعر او را دریابیم. اما وجه‌تمایزهایی نیز وجود دارد. یک شعر بد سیاسی، به‌این دلیل که کشف می‌شود شاعر آن واقعاً در یک دعوای باارزش سیاسی درگیر بوده و شعر را برای حمایت از آن نوشته است، تبدیل به‌یک شعر خوب سیاسی نمی‌شود. یک شعر بد و غم‌انگیز، بدلیل‌آنکه شاعر آن دلایل‌خوبی برای غمگین بودن دارد، تبدیل به‌یک شعر خوب غم‌انگیز نمی‌شود.

در هر حال نوع دیگری قصد و نیت وجود دارد؛ نیت نوشتن در یک رشتهٔ معین اخلاقی، نیت استفاده از تأثیرات معین صوری. این اهداف معمولاً با ملاحظهٔ نوع ادبی و جو تاریخی، روشن و آشکار می‌شود. اما در مورد

1. *Practical Criticism*
2. G. Watson, *The Literary Critics,* Pelican edn, 1962, P. 201.

نویسنده‌ای با طرز فکر کاملاً ویژه، یا در یک دوره از تجربهٔ ادبی، این امر ممکن است چنین نباشد. بنابراین ممکن است نویسنده ما را از نیت خود آگاه کند. این اطلاعات برای شعر، بیرونی خواهد بود. و عملکرد آن این است که خواننده را در مسیر فکری صحیح قرار می‌دهد، و او را در راه درست می‌اندازد. ممکن است گفته شود که خود اثر باید مسیر فکری صحیح را ایجاد کند، و بطور غیر مبهمی راه درست را نشان دهد. اما این درست مانند نادیده گرفتن آشکار تجربهٔ نقد واقعی است. این امر که «اگر شاعر موفق به‌انجام چنین کاری شد، در آن صورت خود شعر نشاندهندهٔ چیزی است که او سعی بر آن داشته»، امری است که همیشه درست نیست[1]. اثر جدید، درست به‌همین دلیل اغلب بطور غلط تفسیر می‌گردد. همیشه آسان نیست که ماهیت و جهت یک اثر ادبی را تعیین کنیم. و نقد از این حق برخوردار است که از هر وسیلهٔ ممکن، برای نیل به‌این هدف استفاده کند. نقد دارای مقررات ویژهٔ خود است، اما این مقررات شبیه مقررات ماهیگیری آزاد نیست، که برای مشکلتر کردن وضع، آن را ایجاد می‌کنند.

قضاوت ادبی مربوط به‌اثر می‌شود و نه نویسندهٔ اثر. با وجود این چیزی نمی‌تواند مانع از این شود که ما از نویسنده، برای درک اثر وی کمک نگیریم. یک سخن عملی و حساس در این مورد بوسیلهٔ تیل‌یارد[2] بیان شده است: «زمانی یک فرد برای کمک گرفتن از زندگی‌نامهٔ نویسنده مجاز است که معتقد شود بررسی فشرده یک اثر گمنام به‌بیراهه کشیده شده و یا دچار رکود گردیده است.»

۶۹— تفسیر تیل‌یارد از **میراث شخصی**[3] که مشاجره‌ای با لویس[4] است، از بعضی جهات مربوط به‌مسئله قصد و نیت می‌شود. نکته قابل توجه این است که چرا آنچه در یک اثر ادبی ایجاد ارتباط می‌کند، شخصیت نویسنده است. این سؤال کاملاً سؤدبانه، دقیقاً چیزی را مطرح نمی‌کند، بلکه تاکنون بیشتر سؤالاتی که بوسیلهٔ آن برانگیخته شده، خود را مطرح کرده‌اند. وقتی فرض بر این شد که **کتاب یونس**[5] را خود وی نوشته است، یک دوره پژوهش انجیلی آغاز شد، و وقتی گریرسون[6] توانست دربارهٔ اینکه «چه چیز دارای ارزش همیشگی است»، و فردیت شاعر و هنری که بوسیلهٔ آن این فردیت بیان می‌شود[7]، نوشت، یک

1. Wimsatt and Beardsley, op. cit, P. 4. 2. Tillyard
3. *The Personal Heresy* 4. C. S. Lewis
5. *Book of Jonah* 6. H. J. C. Grierson
7. *The Poems of John Donne*, ed. H. J. C. Grireson, 1912, Vol. II, P. vi.

دورهٔ پژوهش ادبی شروع شد. از آن زمان تابحال مبحث الیوت دربارهٔ عدم شخصیت و نیروی سنت در شعر، را داشته‌ایم. در این باره کاملاً اغراق شده است، با وجود این، این مبحث برای اصلاح موازنهٔ یک نقد کاملاً «گویا» مفید بوده است. از این به‌بعد بود که منتقدان عموماً موافقت کردند که گویندهٔ فرضی در یک اثر ادبی هرگز قابل تشخیص از شخصیت تاریخی نویسنده نیست. شاعر فردی است که با افراد صحبت می‌کند، اما او بوسیلهٔ یک داستان صحبت می‌کند. غزلیات، همه تک‌گوییهای دراماتیک هستند. این اسم را در مواردی که تفاوت بین گوینده و نویسنده بسیار مشخص است بکار می‌بریم— مانند «پری دریایی از مرگ آهوی خود شکوه می‌کند[1]» یا «از میان لیپولیپی[2]». اما حتی وقتی که موقعیت و محتوای احساسی یک شعر، بخشی از تجربهٔ واقعی نویسنده بود، مانند، صرف عمل سرودن شعر و ایجاد یک ساختمان صوری از آن موقعیت و آن تجربه ایجاب می‌کند که یک شخصیت داستانی نیز به‌عنوان حامل آن موقعیت یا تجربه ایجاد شود.

این امر در وهلهٔ نخست، نوعی تفسیر در مورد روانشناسی آفرینش ادبی نیست؛ بلکه دربارهٔ ماهیت قانونی است که نقد برای خود ایجاد کرده است. قانونی که هرگز برای خوانندهٔ عادی واضح و مشخص نیست، مع‌ذلک کاملاً اختیاری هم نیست، آنچنانکه درباب منع بررسی در مورد قصد و نیت نویسنده می‌توان گفت. لازم است که انسجام شعر را به‌عنوان شعر حفظ کنیم و نگذاریم که به‌مثابه زندگی‌نامه مورد توجه قرار گیرد، که خود چیز دیگری است.

۷. — باوجود این، اگر نویسنده‌ای عادتاً مواد کارش را از تجربهٔ شخصی کسب کرد، گویندهٔ خیالی که بدین ترتیب خلق شده، از جنبهٔ یک شخصیت استوار برخوردار خواهد بود. نویسنده‌ای که دست به‌این کار می‌زند، معمولاً مقدار زیادی شرح حال تفصیلی ارائه می‌کند، و ممکن است نوعی کشش جنبی به‌این زندگی‌نامه بوجود آید. در نظر یک خوانندهٔ عامی، ممکن است این امر، از علاقهٔ او به‌شعر لاینفک باشد. اما منتقد، یک خوانندهٔ عامی نیست.

بسیاری از نویسندگان که اثرشان به‌هیچوجه زندگی‌نامهٔ شخصی نیست، یک شخصیت استوار داستان‌گو خلق می‌کنند که عکس‌العمل خواننده نسبت به‌آن مانند یک شخصیت واقعی است. اما خوانندهٔ عادی که دیکنز را به‌تکری[3]

1. The Nymph Complains of the Death of her Fawn.
2. Fra Lippo Lippi 3. Thackeray

ترجیح می‌دهد، درواقع مطلبی راجع به‌این دو شخصیت تاریخی اظهار نمی‌کند. او دربارهٔ کلیت عقاید، احساسات، و رفتارهایی که در آثار دیکنز موجود است به‌نحوی صحبت می‌کند که گویی نقطه مقابل کلیت عقاید، احساسات، و رفتارهای موجود در آثار تکری است. این ممکن است با شخصیت خلق‌شده در زندگی‌نامه یا شخصیت حاصل از آشنایی، تفاوت زیادی داشته باشد. روانشناسی آفرینش، در ردیف کارهای ما نیست، اما کسانی که در این کار خبره هستند، اشاره کرده‌اند که آثار هنری غالباً بوسیلهٔ نوعی شخصیت آفریننده، یعنی یک «مجموعهٔ پیچیده» خلق می‌شود، که به‌گفتهٔ یونگ از شخصیت معمول هنرمند، متمایز است.

از عصر رمانتیک تابحال، مفاد آراء خردمندانهٔ ادبی عموماً گرایشات گویایی داشته است. و خواننده عادی مستعد آنست که تصور کند اثر نویسنده تنها برای ارائهٔ یک شخصیت است تا او در مقابل آن عکس‌العمل نشان دهد.

۷۱ــ ولی برای خواننده یا منتقد هیچ اجباری نیست که مطالعهٔ خود را به‌یک کار فردی محدود کنند. ممکن است مایل باشد که کلیهٔ آثار یک نویسنده را مطالعه کند و به‌تداوم و رشد آن توجه نماید. او به‌هر اثری به‌عنوان اینکه بوسیلهٔ دیگران شرح داده شده، و نیز به‌عنوان بخشی از یک کل که در موقع تکمیل تبدیل به‌یک تمامیت قابل فهم می‌شود، نگاه می‌کند.

این نوع نقد چیزی است شبیه مطالعهٔ کل پیشرفت ذهنی، روحی و احساسی یک نویسنده، تا آنجا که این امور مسیر خود را در آثار وی باز کرده باشد. موضوع نقد، اثر نویسنده است، و نه رشد شخصیت نویسنده. مع‌ذلک نقد می‌تواند به‌نحو جالبی‌محدودهٔ شرح حال‌ادبی‌را، که یک فرم مخلوط است وبخشی از آن از نقد متمایز است، بسادگی تحت‌الشعاع قرار دهد. مجموعه‌های فنیمی زندگی و آثار، غالباً از نوعی بی‌نظمی در اصول برخوردار است، اما احتیاج به‌این کار نیست. خواه چنین باشد یا نباشد، درمطالعهٔ آثار ادبی، این چگونگی کمک به‌مطالعهٔ آثار ادبی است که خوانندهٔ عادی بیشترین همانندی را در آنها می‌یابد.

۱۱
شرح و تفسیر

۷۲— از میان تمام وظائف نقد، وظیفه‌ای که غالباً نیاز آن بیشتر حس می‌شود، شرح و تفسیر است. قبل از آنکه یک اثر ادبی مورد قضاوت قرار گیرد، و یا روابط آن با دیگر فعالیتهای بشری مورد نظر باشد، بایستی آن را بطور صحیحی درك کرد. همیشه تفسیر، توضیح و تعریف آنچه واژه‌ای که مصطلح است) بخش وسیعی از کار نقد را تشکیل داده است.

در نقد دورهٔ اخیر، سایل بر آن است که قضاوت دربارهٔ فرم در مقوله شرح و تفسیر بحساب آیم. و درواقع اگر شرح و تفسیر به‌مقدار زیاد وسعت یابد، حداقل از طریق دلالت، بخش اعظم فرایند قضاوت را دربر می‌گیرد— شاید تاحدی که منتقد و خواننده بدان نیاز داشته باشند. اما در اینجا ما می‌خواهیم که مسألهٔ شرح و تفسیر را، بالذاته، مورد توجه قرار دهیم.

در حال حاضر دو مفهوم متفاوت از تفسیر ادبیات وجود دارد:

الف) اینکه آشکارکردن قصد و نیت نویسنده، با برداشتن موانع ادراك، کار ماده‌ای است. یعنی شرح لغات، اصطلاحات، و ترکیبات، و نیز تفسیر اشارات مبهم، و تصریح مباحث. تصور می‌رود که مفهوم مورد نظر بدین ترتیب صریح و روشن می‌گردد، و اثر مفسر به‌پایان خود می‌رسد.

ب) اینکه یک اثر ادبی دربرگیرندهٔ مفهومی ضمنی یا نهان است که الزاماً با جابجایی سادهٔ پیچیدگیها، آشکار نمی‌شود. این وظیفهٔ منتقد است که این مفهوم ضمنی را که بطور ارادی یا غیر ارادی بوسیلهٔ نویسنده ایجاد شده است، شرح دهد.

۷۳— در روش (الف)، یعنی شرح و توضیح اثر بوسیلهٔ از میان برداشتن پیچیدگیهای آن، کار منتقد عمدتاً بصورت یک پژوهش تاریخی است. و هدف این است که نیت اصلی نویسنده، و یا مفهوم اثر را بدانگونه که معاصرین آن، آن را درك کرده‌اند، کشف کند. و امکان این امر را که ممکن است اثر

در نظر خوانندگان آتی، مفاهیم وسیعتری کسب کند و به‌عنوان پدیده‌ای عارضی مورد توجه قرار گیرد، از نظر دور نداشته باشد. مثال واضح در این مورد بوسیلهٔ جئوفری تیلوتسون[1] آورده شده است: «بررسی پراکندهٔ احساسات خوانندگان آتی یک شعر، هنگام نقد اشتباهی کسن کننده است... مفهوم اصلی یک کلمه در یک شعر بزرگ، تنها مفهومی است که ارزش توجه را دارد. مفهوم برخاسته از اشارات لفظی جدید، هرقدر هم که شادی‌آور و لذت‌بخش باشد، ارتباطی با شعر شاعر ندارد.[2]» وظیفهٔ واقعی نقد، آشکارکردن اثر به‌عنوان یک پدیدهٔ تاریخی است. نمونهٔ بارز این نوع نقد در شرح و تصریح آثارکهن یافت می‌شود که در آنها انحراف متن، پیچیدگیهای زبانی، و نیز اشاراتی که به‌سرور زمان مبهم شده‌اند، همگی نیاز به‌شرح و توضیح دارند. غالب آثار تصحیحی از این دست است، اما بسیاری از تفاسیر نیز وجود دارند که ارتباطی با متون واقعی ندارند. این امر را گاه به‌نام «پژوهش» می‌نامند و آن را از نقد جدا می‌کنند. خواه کسانی که «پژوهش» را به‌عنوان فعالیتی برتر بحساب می‌آورند، و یا کسانی که آن را فعالیتی پایین‌تر از نقد می‌شمارند. اما مسلماً این نیز مانند هرکاری دیگر، قسمتی از کار نقد است، و سایر انواع نقد بدون آن امکان‌پذیر نیست.

قسمت اعظم این نوع نقد مستقیماً با خود اثر رابطه‌ای ندارد، بلکه با اطلاعات غیر ادبی، و یا متونی که در تصریح مفهوم مؤثر هستند، رابطه دارد. روش (ب)، یعنی استخراج مفاهیم پنهانی. این روش یا آشکارا بر موجودیت قبلی روش (الف) متکی است و یا آن را بی‌چون و چرا می‌پذیرد. اما این روش استفادهٔ اندکی ازکار پژوهش تاریخی می‌کند، و بر نیت قابل کشف نویسنده و یا مفهوم تاریخی اثر توجهی ندارد. در عوض مایل است که اثر ادبی را به‌عنوان پدیده‌ای که دارای حیاتی مستقل است در نظر گیرد و لذا موجودیت آن را محدود به‌امکاناتی که قصد و نیت نویسنده، یا درک زمانهٔ او نمی‌کند، اگر اثر در ذهن خوانندگان آتی خود دارای مفاهیم اضافی شد، این مفاهیم را به‌عنوان اینکه از ابتدا در آن مستتر بوده‌اند، بحساب می‌آورند. اما هر تفسیری که امروزه در مورد آن اثر نوشته می‌شود که مواد و مطالب آن بوسیلهٔ نویسنده یا معاصرین وی مطرح نشده باشد، به‌عنوان ایراد و انتقاد تلقی نمی‌شود.

۷٤— این دو روش از دوره‌های بسیار قدیم وجود داشته‌اند، و برای تفسیر متون

1. G. Tillotson
2. G. Tillotson, *Essays in Criticism and Research*, Cambridge,1942, PP. 20_21

مذهبی مورد نظر بوده‌اند. از دوران آباء اسکندریه تا قرن پانزدهم، متون مذهبی را طبق مفهوم ادبی‌ومفهوم روحانی (یا بهتر است بگوئیم مفاهیم‌روحانی) تفسیر کرده‌اند. (در اینجا لازم به‌تذکر است که یک مفهوم ادبی ولی چند مفهوم روحانی وجود دارد.) توجه لازم به‌هر دو روش شده است، اما درواقع تقریباً تمام مفسرین قویاً به‌یکی از این دو جهت تمایل داشته‌اند، یا صورت‌گرا[1] بوده‌اند و یا تمثیل‌گرا[2] هستند.

سنت ویکتور یک صورت‌گراست و می‌گوید: «بگذارید از میان مقادیر فراوان شرح و تفسیر بزرگان، آن را انتخاب کنیم که بنظر می‌رسد قصد و نیت نویسنده بوده است.» «نادیده گرفتن این موارد مهم بدون هیچ دلیلی، سبب رد کردن اساس وجودی دنیا نیز می‌گردد. این مدارك مشهود باید برای ما جای مشهودات را بگیرد».

رابانوس موروس[3] یک تمثیل‌گراست که معتقد است: «چنانچه مقصود نویسنده را درك نکنیم، اهمیت زیادی ندارد زیرا همواره «روح مقدس» خود، مفاهیم خاص را پیش‌بینی کرده است.» در نوشته‌های کلیسایی و آپوستولی (مذهبی) مغرب زمین که در آنها روح مسائل جاری در نظر گرفته شده است، اصل و اساس تك‌تك اجزاء و اشیاء بالقوه مد نظر قرار گرفته است.

۷۰ــ می‌توان گفت که متون مذهبی موارد خاصی هستند زیرا فرض می‌شود که آنها از طرف خداوند الهام شده‌اند، و اینکه بررسیهای مشابه را نمی‌توان درمورد ادبیات غیر روحانی و دنیوی بکار برد. درواقع این موضوع را توماس آکویناس-قدیس چنین بیان کرده است: «خداوند نویسندهٔ واقعی متون مذهبی است. نویسندگان بشری نظر خود را بوسیلهٔ کلمات شرح می‌دهند اما خداوند قادر است که نظر خود را بوسیلهٔ «اشیاء» نیز بیان کند، یعنی بوسیلهٔ رویدادهای تاریخی. بنابراین مفهوم ادبی متن مذهبی آن است که بوسیلهٔ نویسندهٔ بشری و با کلمات بیان شده است. اما مفهوم روحانی آن این است که نویسندهٔ الهی بوسیلهٔ رویدادهایی که مربوط به‌نویسندهٔ بشری نیز می‌شود، بیان کرده است. از آنجا که انجیل تنها کتابی است که هم دارای نویسندهٔ الهی و هم نویسندهٔ بشری است، بنابراین تنها انجیل است که هم دارای مفهوم ادبی و هم مفهوم روحانی است.[4]»*

1. literalists 2. allegorists 3. R. Maurus
4. Smalley, P. 300, paraphrasing *Samm. Theol*, i,q.1, a.10.

* متأسفانه‌گویندهٔ این سطور به‌عمد یا به‌سهو، قرآن‌مجید، این معجزهٔ آفرینش را ←

درواقع یک گرایش مصرانه وجود دارد مبنی بر این‌که ادبیات غیر روحانی و دنیوی را مانند نوعی متن مذهبی بحساب آورند. هومر از زمانهای قبل از سقراط مورد تمثیل قرار گرفته است، دانته (نامه‌ای به‌کان‌گراند) سه مفهوم روحانی و نیز یک مفهوم ادبی را به‌اثر خود نسبت می‌دهد. اوید و ویرژیل در قرون وسطی مورد تمثیل قرار گرفته‌اند و ویرژیل در دورهٔ رنسانس نیز همچنان یک تمثیل بود. حماسه‌های دورهٔ رنسانس به‌عنوان تمثیل مطالعه می‌شد. نتیجهٔ منطقی حاصل از عقیده‌ای که در متون مذهبی ماتیو آرنولد بیان شده مبنی بر آن است که متن مذهبی نوعی شعر است، عقیده‌ای است که در نقد وی بیان شده است. وی می‌گوید شعر نوعی متن مذهبی است. تصور یک الهام «همه جا حاضر» که دلیلهٔ آثار شکسپیر را دربر می‌گیرد، بطور ضمنی در غالب نقدهای شکسپیری وجود دارد.

بندرت می‌توان نویسنده‌ای را یافت که معتقد باشد نمایشنامهٔ «همه چیز رویراه است»[1] صرفاً یک نمایشنامهٔ بد است، درعوض غالباً بدنبال یافتن یک مفهوم مخفی و پنهان در آن هستند که قابل قیاس با مفاهیم بیان شده در بزرگترین آثار شکسپیر باشد. جزئیات دشوار نقد مدرن بندرت قابل توجیه است، مگر آنکه مجموعهٔ کامل آثار شکسپیر را، مخفیانه به‌عنوان متون مقدس و الهام شدهٔ ادبی در نظر بگیریم. توضیحات نیمه اسرارآمیز، مانند سمبولیسم عدد و مفاهیم سرموز موجود در غالب اسامی خاص که هر دو در تفسیر متون مذهبی بکار می‌روند، در تفسیر ادبیات مجدداً ظاهر شده‌اند (البته به‌عنوان عجائب). نورتروپ‌فرای کلیهٔ متون داستانی ادبیات را اسطوره‌های پایان یافته می‌شمارد یعنی بطور ضمنی دربرگیرندهٔ «صورتهای نوعی» اسطوره‌ای هستند، که نویسنده و غالب خوانندگان آن ممکن است کاملاً از آن بی‌اطلاع باشند. و راسکین نوعی مفهوم اسرارآمیز در کلیهٔ آثار ادبی بزرگ می‌یابد، گرچه او این مفهوم را به‌عنوان اینکه بطور عمد بوسیلهٔ نویسنده ایجاد شده، درنظر می‌گیرد[2].

→

که هنوزهم اذهان بشری از درك ابعاد عظیم آن عاجز است، از قلم انداخته است ــم.

1. *All's Well*

۲. آثار راسکین، جلد ۱۷، صفحه ۲۵۸. «عادت عجیب بشر عاقل این است که صرفاً به‌زبان رمز صحبت می‌کند. بنابراین بزرگترین حقایق و مفیدترین قوانین بایستی از میان نقاشخانهٔ تصورات کشف شود، که این ازدید عامیانه تنها یك خیال و رؤیاست. بدین‌ترتیب هومر، تراژدی‌نویسهای یونانی، ارسطو،

←

۷۶— لازم به‌یادآوری است که آثاری که بطور مشهود، سرموز یا اسرارآمیز هستند، معمولاً با مفاهیم تمثیلی قابل درك نیستند. بسیاری از اشعار دان[1] آنچنان بوضوح معماآفرین است که وقتی معمای آنها حل می‌شود، با مقداری اطمینان می‌توان احساس کرد که مفهوم واحد و ممکن بدست آمده است. آنچه که با چنین مهارتی پنهان می‌شود، بندرت برای مخفی کردن چیزی دیگر مورد استفاده قرار می‌گیرد. بنابراین منتقدی مانند هلن گاردنر که بسیاری از آثارش مصروف تفسیر آثار «دان» شده است، بطور ارادی به‌طرف روش (الف) متمایل می‌شود و مستقیماً تفسیر تاریخی را به‌عهده می‌گیرد[2].

در آثار شکسپیر که نسلهای متعدد خوانندگان و بینندگان عامی ستایشگر مفهوم سادهٔ آنها بوده‌اند (بطور صحیح یا غلط)، منتقد فلسفی چاره‌ای از مفاهیم پنهان و پایان‌ناپذیر یافته است.

۷۷— روش (الف) بسادگی به‌عنوان رویهٔ معمولی کار تحقیقی و منطقی شناخته شده است. روش (ب) بیشتر مشکوك و مبهم بنظر می‌رسد. پیروان انحصاری روش (الف) خرابیهای روش (ب) را به‌عنوان عدم احساس مسئولیت یا خرافات مورد سرزنش قرار می‌دهند. اما روش (ب) آنچنان درکار خود مصر است که باید تلاش کنیم یك اساس منطقی برای آن پیدا کنیم، به‌سرطی که از عهدهٔ انجام این کار برآییم. اگر اساسی درکار باشد این است: ایجاد بحث در زمینهٔ یك فرم جمال‌شناسی، آن را به‌ابعاد جدیدی سوق می‌دهد که دیگر محدود به‌قصد و نیت نویسنده و یا شرایط زمانی خود نیست. و موجودیت آن به‌عنوان یك پدیدهٔ علم‌الجمالی، سبب می‌شود که ظرفیت پایان‌ناپذیر، و یا حداقل غیر قابل توصیفی از مفاهیم پیدا کند. ساختمان صوری ادبیات تا اندازه‌ای یك فرایند غیرارادی است. و ناآگاهی شخص نویسنده متصل به‌ضمیر ناخودآگاه جمعی است— یعنی استعدادهای ذاتی و تمایلات نسل بشری. این اقیانوس وسیع امکانات درواقع بوسیلهٔ موقعیتها و نیتها ی ارادی خود اثر به‌جویبارهای

→

دانته، چاسر، شکسپیر وگوته تمام آن مفاهیمی را که در آثارشان و نیزدرمتون ادبی متعددی که جذب کرده و باردیگر مجسم نموده‌اند، سودمند بوده است، پنهان کرده‌اند و این کار را در زیر لوای «انواعی» انجام داده‌اند که تبدیل به مفاهیمی بی‌معنا و بی‌فایده شده است.

1. Donne

2. See Helen Gardner, *The Business of Criticism,* Oxford' 1959.

متعدد تقسیم‌بندی می‌شود. اما ما نمی‌توانیم با قطعیت تعیین کنیم که چه چیز در میان کانالها و جویبارهای مذکور جریان خواهد یافت. اثر هنری دروازه‌ای است که به‌سیلاب عظیمی از تمایلات بشری، هوسها، فرمها و تصورات وی باز می‌شود. آن را نه به‌عنوان یک منبع ایستا، بلکه تجمع نیروهایی که هر موقع بخواهند و بتوانند معنی خواهند یافت، باید بحساب آورد. مفهوم پیش‌بینی نشده بوسیلهٔ نویسنده، ممکن است در متن ظاهر شود زیرا این مفهوم بوسیلهٔ روح مقدس پیش‌بینی شده است— زیرا در این زمینهٔ غیر روحانی؛ ضمیر ناخودآگاه جمعی و اندیشهٔ نسل است که مکانی را که بوسیلهٔ روح مقدس در تفسیر متون مذهبی اشغال شده است به‌خود اختصاص می‌دهد.

۷۸— این فرمول متعلق به‌یونگ است که برای همه کس قابل قبول نیست، اما کسانی که آن را نپذیرند مشاهده خواهند کرد که امکانات مشابه را متفکران متفاوت، قبول کرده‌اند. پیروان فروید مفاهیم نهان منتج از ضمیر ناخودآگاه را مسلم دانسته‌اند. این مفاهیم در زمینهٔ لغوی و نیز در زمینهٔ تصور آنها از ماهیت مفاهیم آشکار شده، با نظرات یونگ متفاوت است. مارکسیستها در آثار ادبی که ماورای قصد و نیت نویسنده قرار دارد و گاه حتی در جهت عکس آن قرار دارد، معنی و مفهوم را مشاهده می‌کنند. یعنی این نیروهای اجتماعی و اقتصادی است که در نظر آنان اساس زندگی سازمان یافتهٔ انسانی است. این نیروها نقشی را بازی می‌کنند که در سایر مکاتب بوسیلهٔ روح مقدس یا ضمیر ناخودآگاه جمعی، اشغال شده است.

برخورد دیگر با مسأله، نیز ممکن است از زاویهٔ زبان‌شناسی باشد. کسانی که با عقیدهٔ ضمیر ناخودآگاه جمعی و یا ضمیر ناخودآگاه به‌هر مفهومی، مخالفت می‌کنند ممکن است با نظریهٔ زبان به‌عنوان یک منبع عظیم مفاهیم موافق باشند. حتی ساده‌ترین بیان غیر اشاره‌ای در درون خود دربرگیرندهٔ رشتهٔ وسیعی از دلالتهاست. مباحث کاملاً تنظیم یافته‌ای مانند ادبیات، عمدتاً با کنترل این دلالتها عمل می‌کنند. البته آنها بوسیلهٔ «بافتی» کنترل می‌شوند که بعضی را در خود می‌پذیرد و بعضی را به‌عنوان نامربوط حذف می‌کند. نیت آگاهانهٔ نویسنده تنها بعضی از این دلالتها را قبول می‌نماید. اما او به‌نحوی اطلاع دارد که دلالتهای دیگری نیز وجود دارد که نمی‌تواند حتی اگر بخواهد از عملکرد جزئی آنها جلوگیری کند. بوسیلهٔ این مکانیزم است که مفاهیم مخفی و پوشیده، در ادبیات قابل کشف می‌گردد و به‌خوبی می‌توان گفت که در آن پنهان شده است.

ویلیام امپسون[1] در **هفت نوع ابهام**[2] به‌این مبحث نزدیک شده است. و از آن زمان تاکنون این بحث بطور وسیعی در نقد مدرن مورد استفاده قرار گرفته است. اگر بخواهیم اندیشهٔ روندهای ذهنی ناخودآگاه را (مانند امپسون) حفظ کنیم، بررسی زبان، اهمیت آن را آشکار می‌سازد. زیرا تنها از طریق مکانیزم زبانی است که ضمیر ناخودآگاه قادر خواهد بود عملکرد خود را در ادبیات آشکار کند.

۷۹— درکشمکش میان صورت‌گرایان و تمثیل‌گرایان می‌توان هم منطق مخالف با رؤیاهای بی‌لگام و بی‌هدف را مشاهده کرد و هم تصورات مخالف با اثبات‌گرایی محدود را. تا زمانی که این امر صرفاً یک سیاست حزبی است، ما را راضی نمی‌کند، اما در نهایت، چیزی بیش از اینهاست. یک ترازوی دائمی میان دو روش اساسی و ظاهراً همیشگی تفکر بشری است. تفسیرهای ادبی و تمثیلی از دو بینش کاملا متفاوت از جهان سرچشمه می‌گیرند، که این بینشها خود احتمالاً بر پایهٔ نوعی تفاوت روانی غیرقابل اجتناب قرار دارند. (یونگ آن را تفاوت میان انگیزه‌های درونی و بیرونی می‌نامد). پس در موارد فوق‌العاده این دو اساساً آشتی‌ناپذیر هستند. اما البته موارد فوق‌العادهٔ زیادی وجود ندارد. این موضوع که دو نوع نقد مذکور بایستی مکمل یکدیگر باشند، اغلب امکان‌پذیر و دلپذیر است. پیروان انحصاری روش (الف)، روش (ب) را به‌عنوان اینکه به‌نحوی لاقید، غامض و پیچیده است تلقی می‌کنند. و پیروان روش (ب) نیز روش (الف) را به‌عنوان یک اثبات‌گرایی خشک و بی‌روح تعبیر می‌کنند. هیچ موضوع حساس دیگری در این مورد نمی‌توان گفت مگر اینکه بهترین منتقدان تفسیرگر طوری عمل می‌کنند که هم از اثبات‌گرایی خشک و هم از پیچیدگی و ابهام خودداری کنند.

تفسیر تمثیلی اوریگن[3] در مورد متون مقدس را یکی از مخالفان او به‌عنوان «الهه‌ای جادویی که سخن می‌گوید» وصف می‌کند. هدف این اثر در اصل ابراز تنفر و سرزنش بوده، اما می‌توانست تعریف و تمجید نیز بحساب آید. ممکن است بهترین نقد تفسیرگر نیز دربرگیرندهٔ عنصر پیش‌گویی باشد— یعنی آمیزش شهودی علائمی که بینندهٔ اثبات‌گرا هرگز بدان توجه نمی‌کند.

1. W. Empson 2. *Seven Types of Ambiguity*
3. Origen

۱۲
شعر و حقیقت

۸۰— منتقدان از ابتدای کار در این مورد که آیا شعر حقیقت‌گوست یا خیر، و تا چه حد قادر به‌انجام این کار است، دچار دردسر بوده‌اند. مشکل افلاطون بر سر عدم حتمیت شعر در مقایسه با حتمیت و قطعیت منطق و ریاضیات بوده است. در قرون بعد تردید دربارهٔ صحت و درستی شعر در شکلهای گوناگون بروز کرد. اما در زمان ما این موضوع به‌شکلی شبیه زمان افلاطون تجدید حیات یافته است— یعنی به‌عنوان تناقض میان شعر و علم مطرح شده است. در نقد مدرن راه حل غالب بوسیلهٔ ریچاردز در دههٔ ۱۹۲۰ ارائه شده است. مبحث وی به‌دو بخش «علمی» و «عاطفی» تقسیم می‌شود— «سخن علمی» یعنی سخنی که در آن حقیقت در نهایت، یک موضوع قابل تحقیق و تصدیق است... و «سخن عاطفی» یعنی سخنی که در آن «حقیقت» عمدتاً از طریق روشهایی مورد قبول قرار می‌گیرد[1].» شعر به‌دستهٔ دوم مربوط می‌شود. اظهارات شعر، «اظهارات کاذب» است، و یک «بیان کاذب» شکلی از کلمات است که از طریق تأثیر آن در رها کردن یا سازمان دادن قوای محرکه یا رفتار ما، کاملاً توجیه می‌گردد[2]. نظریهٔ مذکور نفوذ کمی در نقد عملی داشته است، خواه نقد ریچاردز و خواه هر شخص دیگر، و دلیلش آن است که، طبق قول فرای، «برای ایجاد هر نوع مفهوم ادبی بطور کلی باید این تقسیم‌بندی را فراموش کرد.» بنظر می‌رسد که ریچاردز به‌صورت خاصی از اثبات‌گرایی منطقی که در حال حاضر مطرح است، چشم دوخته باشد. اما لزومی ندارد که ما خودمان را درگیر این مسئلهٔ غامض کنیم. ایراد بر نظریهٔ ریچاردز به‌این دلیل نیست که اثبات‌گرایی آن، رؤیت روشنایی خیره‌کنندهٔ ماه را ممنوع می‌سازد، بلکه از آن جهت است که از شیوهٔ

1. I. A. Richards, *Science and Poetry*, 1926, chap. 6. see also *Principles of Literary Criticism*, 1929, P. 267, seq.
2. Northrop Frye, *Fables of Identity*, New York, 1963, P.8.

اثبات‌گرایان استفادهٔ ناقص و نارسا کرده است. یک مورد «عاطفی» لزوماً نقطهٔ مقابل یک مورد «علمی» نیست. و تأثیر «اظهارات کاذب» در ایجاد رفتارهای گوناگون کاملاً غیر قابل نمایش است. با وجود این احتیاجی نیست که به نظریه‌ای حمله کنیم که صاحب آن (ریچاردز) خود احتمالاً مدتها پیش آن را رها کرده است. بلکه بهتر است که روش قابل قبول‌تری را پیدا کنیم.

۸۱— راه‌حل واقعی در نظریه‌ای است که ریچاردز تقریباً امتحان نکرده آن را رها کرده است— یعنی «در چشم‌انداز جهان فرضی سخن فوق.[1]» کلیهٔ بیانهای ادبی در یک زمینهٔ خاص ایراد می‌شود و این زمینه در دو مرحله بخوبی قابل مشاهده است. یک مرحلهٔ عمومی و یک مرحلهٔ خاص. زمینهٔ عمومی، کل ادبیات و زمینهٔ خاص، اثر مربوط است. کلیهٔ متون ادبی، داستان است. (این حقیقت ساده در تقسیم‌بندی «علمی» و «عاطفی» ریچاردز کنار گذاشته شده است.) پس در ادبیات تمام بیانها در چارچوب داستان و خیال می‌گنجند— یعنی در داخل یک پرانتز بزرگ («دیگر جهان» بوم‌گارتن)، و چنین هم بوده است. اما ما نمی‌توانیم هیچ مسأله‌ای را با این حساب که کلیهٔ بیانهای ادبی، «عاطفی» هستند حل کنیم. در داخل پرانتز مذکور انواع گوناگون بیان وجود دارد که در خارج از آن نیز قابل مشاهده است. این موضوع که یک بیان شاعرانهٔ واحد متعلق به کدام مقولهٔ خاص است، و چه نوع حقیقتی از آن انتظار می‌رود تنها بوسیلهٔ بررسی زمینهٔ خاص آن، و زمینهٔ ارجاعی آن، قابل کشف است. این زمینهٔ ارجاعی، خود اثر است که در آن بیان مذکور ایراد می‌شود— یعنی رمان، شعر، مجموعهٔ اشعار، و گاهی کلیهٔ آثار نویسنده (شاید مثل آثار بلیک).

۸۲— غالب مشکلات مربوط به‌واقعیت بیان شاعرانه را می‌توان با شناخت این موضوع که ادبیات، داستان است، و نیز با توجه کامل به‌زمینهٔ آنها در محدودهٔ داستان حل کرد. این موضوع را با مثالهای متعدد می‌توان روشن ساخت:

(الف) «زیبایی حقیقت است، حقیقت زیبایی است.» این امر مشکلاتی ایجاد کرده زیرا به‌یک معنی واضح، سخن فوق کذب است. زیبایی و حقیقت در کاربردهای روزمره، مفاهیم برابری نیستند. اما لزومی ندارد که یک مسئلهٔ فلسفی از آن استخراج کنیم، و یا آن را به‌عنوان یک «بیان عاطفی» که تنها بخاطر تأثیر بر «منش‌های» ما بحساب می‌آید، در نظر گیریم. این یک بیان

1. *Science and Poetry*, chap. 6.

نمایشی است که گویندهٔ آن یک «گلدان یونانی» است. و از طرف کیتس[1] و یا حتی گویندهٔ خیالی غزلیات نیز بیان نشده است، بلکه صرفاً از زبان یک گلدان گفته شده است. و این دقیقاً از آن نوع پدیده‌هایی است که گفتن آن از زبان یک گلدان یونانی، چندان دور از انتظار نیست[2]. درون شعر، گلدان سمبل و نشانهٔ هماهنگی جمال‌شناسی ایستایی است که با لذتهای گرانقیمت زندگی، در تضاد واقعی است. برای یک شیء هنری مانند گلدان هیچ وجه‌تمایزی میان زیبایی و حقیقت وجود ندارد. طبق ماهیت آن، حقیقت حقیقت است— یعنی طبق اصول انسجام، هماهنگی، و درخشش. اما هیچ موضوع «عاطفی» در این مورد وجود ندارد و ما می‌توانیم اهمیت این اظهار نظر را از طریق بررسی زمینهٔ آن در کل شعر پیدا کنیم، و نه در تغییر فرضی موجود در احساسات خواننده.

(ب) «عشق من مانند گل سرخ است، سرخ». مسلماً لازم نیست که ما درستی این بیان را در مقابل حقایق شناخته شده (اگر وجود داشته باشد) در مورد رنگ و طبیعت و ماهیت عشق برن[3] امتحان کنیم. بیان مذکور، مبین آن نوع حقیقت تاریخی نیست، و هیچکس نتوانسته است فرض کند که این تفهیم انجام شده است. موضوع فوق دربارهٔ یک دوشیزه است. و البته از این نظر که بیان کنندهٔ احساس و ارتباط است، پس «عاطفی» است، اما سبب نمی‌شود که آن را یک «بیان کاذب» معرفی کنیم. زیرا این شعر به‌شرح حالتها نیز می‌پردازد. بوسیلهٔ یک لبخند می‌گوید که اشیاء معین مبین یک حالت هستند. و نیز می‌گوید که (امیدوارم عدم ظرافت تفسیر مرا، به‌من ببخشید) «دختری که من دوست می‌دارم، شیرین، بشاش، و زیباست. سیمای گلگون دارد و (به‌دلیل رابطهٔ قدیمی رنگ سرخ با هیجان) اشتیاق‌برانگیز است.» اینها سخنانی مستقیماً عینی است، که در اصل قابل تصدیق است (البته در این مورد تنها در درون شعر قابل تصدیق است.) اگر بقیهٔ شعر نشاندهندهٔ این موضوع بود که دوشیزهٔ مورد بحث مانند قدیس ترزای آویلایی[4] است، همهٔ گفته‌ها کذب می‌شد. بنابراین، این بیانها بخشی از ادبیات است که در چارچوب داستان و خیال می‌گنجد. و در چارچوب داستان، دقیقاً از همان نوعی است که گویی مانند زندگی‌نامه، بوسیلهٔ یک شخص واقعی در یک موقعیت عشقی واقعی نوشته شده است. یعنی

1. Keats

۲. توجه خواننده به ماهیت دراماتیک این اشعار جلب می‌شود که درکتاب گلدان خوش نقش نوشته شده است.

The *Well Wrought Urn*, New York, 1947, PP. 191_2

3. Burn 4. St. Teresa of Avila

بیان توصیفی تا حد زیادی بوسیلهٔ احساس، تقویت شده است. البته برای این نوع بیان لازم است که توصیف و شرح احساس به‌طور صمیمانه‌ای با هم آمیخته باشند. این امر ویژهٔ زبان شاعرانه نیست، بلکه در مورد یک سخنرانی عادی نیز ممکن است صدق کند. ویژگی زبان شاعرانه در صمیمیت و موجزبودن ترکیب آن است. بدین دلیل است که در ادبیات تلاش برای ایجاد تقسیم‌بندی میان جنبه‌های توصیفی و احساسی معنی، مصیبت‌آور است.

(ج) «ارادهٔ او مشیت ماست[۱].» ابتدا باید سخن فوق را با طبیعی‌ترین و ساده‌ترین روشها به‌زمینهٔ خود پیوند دهیم. یعنی «او» را به‌موضوع خود، که خدا است ارجاع دهیم. «ارادهٔ خداوند مشیت ماست.» باید بدانیم که خدایی که به‌آن ارجاع داده می‌شود، یک وجود است. وجودی سرشار از قدرت، احسان، عدالت، و دانایی نامحدود. بنابراین بیان مذکور یک بیان عینی نیست، بلکه یک قیاس منطقی است[۲]. پس از آنکه موجودیت چنین وجودی را پذیرفتیم، موجودیتی که بوسیلهٔ تمام شعر فرض و ترسیم شده است، در آنصورت جملهٔ مذکور مبین نتایج منطقی برای حیات بشری و ارادهٔ بشری خواهد بود. تنها یک حالت عدم درک صحیح می‌تواند این امر را تبدیل به‌یک «بیان عاطفی» کند.

بنظر می‌رسد که بحث ریچاردز علیه کسانی است که سخنان بی‌ارتباط و پراکندهٔ شاعرانه را از زمینهٔ آن جدا می‌کنند و آن را به‌عنوان گفته‌های اخلاقی بحساب می‌آورند. ما به‌عنوان موجودات اخلاقی آزادیم که هر چیز را به‌عنوان بیان اخلاقی انتخاب کنیم. اما اگر منتقد باشیم نمی‌توانیم سخنان پراکنده و بی‌ارتباط شاعرانه را جدا کرده و بدین نحو مورد بررسی قرار دهیم. البته این موضوع که لازم نیست کل یک نظریهٔ ادبی- روانی را برای دفاع در مقابل این کار برانگیزیم، اشتباه بارزتری است.

۸۳— مسئلهٔ دیگری نیز وجود دارد. ما می‌دانیم، و چاره‌ای از دانستن آن نداریم، که مفهوم خدا در جملهٔ دانته، عقیدهٔ واقعی او در خارج از شعر است و این امر مورد اعتقاد کل فرهنگ او نیز هست. و بدین ترتیب بیان فوق هدفش این بوده و هست که خارج از شعر برای ما استعمال دیگری داشته باشد.

۱. «E la sua volontade e nostra Pace»، از کتاب *Paradiso*، جلد ۳، صفحه ۸۵

۲. این سخن نیز یک سخن دراماتیک است که بوسیله یک روح آمرزش یافته گفته‌شده است، و به‌این دلیل تأیید تمام شعر را در پشت‌سرخود دارد.

درواقع از اینجاست که بررسیهای ریچاردز شروع می‌شود. یعنی مسئلهٔ رابطهٔ شعر با عقاید بیرون شعری. من نمی‌توانم خود را قانع کنم که این مسئله بسیار مشکل است، و یا مستلزم اضمحلال سخنان شاعرانه و تبدیل آنها به «بیان عاطفی» است. عقیدهٔ دانته بخشی از تمامیت سنت فرهنگی ماست. در عصر ما ممکن است خواننده عملاً در اعتقاد او سهیم نباشد، اما آن را درک می‌کند و قادر به‌مشارکت در تخیلات آن است. او باید این مشارکت را در تمام طول مطالعه انجام داده باشد، وگرنه گویی اصلاً کمدی الهی را مطالعه نکرده است و صرفاً چشمان خود را بر صفحات آن گذرانده است. در اثنای آنکه او مشغول مطالعهٔ شعر است، و در اثنای آنکه در درون دنیای آن زندگی می‌کند، موافقت و تأیید وی، از نوع تأیید خود دانته و یا خواننده‌ای از عصر دانته، و یا یک فرد مسیحی کاتولیک امروزین، است. تفاوت آن است که وقتی این خوانندهٔ غیر معتقد از درون شعر قدم به‌بیرون گذاشت، از درون مدار این عقیده نیز قدم به‌بیرون می‌گذارد. اما این امر در مورد یک فرد مسیحی کاتولیک صادق نیست. خوانندهٔ معتقد بهتر آموزش می‌بیند. و مطالعهٔ او ممکن است معانی بیشتری به‌متن بیفزاید، زیرا این متن با عقاید بیرون شعری او نیز مطابقت دارد. اما موقعیت وی نسبت به‌موقعیت یک خوانندهٔ غیر معتقد به‌معانی مسیحیت، که هم حائز شرائط و هم مایل بوده، اساساً متفاوت نیست.

۸۴- این موقعیت در مورد اشعاری که در آنها عقیدهٔ دربرگیرنده در مقایسه با اعتقاد دانته از محبوبیت کمتری برخوردار است نیز وجود دارد. بیانی که در وهلهٔ اول از طریق جایگاه خود در زمینهٔ شعر مربوط توجیه می‌شود، نیز، بنظر می‌رسد که بوسیلهٔ شاعر تأیید گردیده و مستقیماً خطاب به‌خواننده ایراد شده باشد. این نوع بیان، کمتر از آنچه که تصور می‌رود ایراد می‌شود، و غالباً به غلط تصور می‌شود که ایراد شده است، زیرا ما توجه کافی به‌زمینهٔ آن نداریم. باوجوداین، این امر ممکن است اتفاق افتد و وقتی که عقاید واقعی خواننده با نصایح و اندرزهای شاعر منطبق نبود، این تصور پیش می‌آید که مشکلی وجود دارد. راه‌حل همان است که درمورد دانته صدق می‌کند. خواننده سخن شاعر را به عنوان یک نقطه‌نظر ممکن، و یکی از انواع تجارب انسانی قبول می‌کند و یک انطباق خیالی با آن برقرار می‌سازد. وی آن را به‌عنوان بیان دراماتیک شخصیتی که قادر به‌درک اوست مطالعه می‌کند. بدون شک آسانتر آن است که نسبت به‌شاعری که عقایدش نزدیک به‌عقاید ماست، احساس همدردی کنیم، و بدون شک نقطه‌ای وجود دارد که در آن اختلاف آنچنان مطلق است که مطالعهٔ شعر

اصلاً امکان‌پذیر نیست. تی. اس. الیوت یک‌بار بطور حیرت‌آوری اعتراف کرد که قادر به‌مطالعهٔ اشعار شلی نیست زیرا عقاید او بسیار احمقانه بنظر می‌رسد. اما این امر زمانی مطرح بود که او تحت سلطهٔ مقررات محکم وتازه کسب کردهٔ مذهبی بود. بی‌تردید بعدها برای او این امکان وجود داشت که با استقلال فکری بیشتری، دقیقاً به‌همان قراردادها اعتقاد داشته باشد، و این یک حالت مطلوب است. بهترین خوانندگان از بیشترین درجهٔ استقلال فکری و ذهنی برخوردار هستند.

۸۵— همچنین نقطه‌ای وجود دارد که در آن خواننده تصمیم می‌گیرد که استقلال فکری خود را محدود کند، و تلاش برای احساس همدردی با عقاید و رفتارهایی را که در نظر او زننده، حقیر، یا غیر انسانی است کاهش دهد. بنابه قول سارتر، خواننده ممکن است به‌این نتیجه برسد که اثر ژنه[1] کسل کننده و وقیح است و از مطالعهٔ آن سر باز زند. هر خواننده‌ای این حق را دارد که چنین تصمیمی بگیرد و احتمالاً در بعضی اوقات بایستی چنین کند. اما این تصمیمات به‌نوبهٔ خود بیرونی است و اگر خواننده بطور مکرر و عجولانه دست به‌چنین عملی بزند، تنها می‌تواند یک منتقد بسیار محدود باشد.

اینگونه تصمیمات به‌نوبهٔ خود بیرونی است زیرا بدلیل ترکیب روانی شخص خواننده برانگیخته شده است— یعنی بوسیلهٔ ساخت روانی وی و نه منطق یا حس انتقادی او. ما می‌توانیم طبق قانون نسبت به‌موقعیتهای اخلاقی علی‌رغم عقیدهٔ خود، احساس همدردی کنیم و این کار را تا زمانی که این موقعیتها ایجاد تمسخر و انزجار نکند، ادامه دهیم. اما اگر چنین شد، دیگر ادامه کار غیرممکن می‌گردد. تمسخر و انزجار اغلب امور خصوصی و فردی هستند، و عکس‌العملهایی روانی و تقریباً غیرارادی می‌باشند که تابع کنترل منطقی نیستند. آنان را تاحدی می‌توان تحت سلطهٔ منطق انتقادی قرار داد. اگر منتقد باشیم که ادبیات منعکس کنندهٔ آن قواعد بزرگ اخلاقی است که متضمن تعدد منشهای انسانی است، می‌توانیم بطور منطقی انیدر نظر کنیم که حوزه‌های خاصی چنان دور از این مقررات هستند که تابع بررسی ادبی نیستند. نقد اخلاقی می‌تواند بطور کاملاً مشروع از این مبحث استفاده کند. اما عامل تعمد هنوز هم در آن وجود دارد. هیچ بحث منطقی را نمی‌توان صرفاً برای تعیین مرزها مطرح کرد. و یا تصمیم ما ممکن است بیرونی باشد، اما کاملاً منطقی جلوه کند.

1. Genet

می‌توان بنابه تصمیم، احساس همدردی را محدود کرد و شرکت خیالی در گرایشهای یک مذهب و یا یک قانون اخلاقی را کنار گذاشت. باز هم یک تصمیم موجه اما غیر ادبی. و نیز تصمیمی که در صورت عدم صراحت دلایل موجود برای آن، سزورانه نامیده می‌شود.

۸۶— بررسی فوق کسانی را که عادت کرده‌اند ادبیات را از دریچهٔ «تسلیم» یا «تعهد» مشاهده کنند اغنا نخواهد کرد. همچنین کسانی که در جستجوی تأثیرات فراوان ادبیات بر شخصیت و منش افراد هستند نیز از این امر راضی نخواهند بود. تصور نمی‌رود که ما برای قانع کردن هر یک از این دو گروه وظیفه‌ای داشته باشیم.

کسانی که تصور می‌کنند ادبیات نیاز به‌تعهدی کلیتر و دائمیتر از نقش خیالی «دراماتیک» آن دارد، همانطور که گفته شد در اشتباه هستند. این ادبیات نیست که نیاز به‌این نوع تابعیت دارد، بلکه عقاید موجود در زمینهٔ آن است که چنین نیازی را ایجاد می‌کند. ما به‌عنوان موجودات اخلاقی بایستی خود را بطور مصمم و پایدار برای تعهد در مقابل عقاید و رفتارهای بخصوص آماده کنیم. همچنین به‌عنوان خواننده و منتقد بایستی برای پذیرفتن آثاری که مشوق تعهدات اخلاقی ما هستند و نیز آثاری که درکشمکش با آنها هستند، آماده باشیم. خوانندگان خوب در حاشیهٔ کتابهای شعر نمی‌نویسند «خیلی خوب» و یا «مزخرف».

حقیقت چیزی است که مانند تأثیر ادبیات بر شخصیت و منش، اطلاع بسیار کمی از آن داریم. منظور تأثیرات پایدار انطباق خیالی و موقت است که درطول مطالعه‌انجام می‌شود. ما دربارهٔ ادبیات به‌عنوان یک عامل جانشینی که تجربه را نظم و گسترش می‌دهد (۲۶-۲۵) بحث کرده‌ایم. این یک موضوع وابسته به‌شناخت و معرفت است. اینکه چگونه حالات ارادی ما تحت تأثیر قرار می‌گیرند، موضوعی پیچیده است. تصور این موضوع که تقلیدهایی که غالباً تکرار می‌شوند، ماهیت‌شان تنزل پیدا می‌کند، و نیز پذیرش خیالی و طبق عادت عواطف معین در ادبیات سبب تقویت عواطف مشابه در زندگی می‌گردد، امری مطبوع و دلپذیر است، همانطور که افلاطون نیز چنین می‌پنداشت. اما این موضوع امروزه رد شده است—یعنی در وهلهٔ اول بوسیلهٔ ارسطو و بعدها بوسیلهٔ منتقدانی که طرفدار تجزیه و تحلیل روان بوده‌اند— و این بحث تا زمان حاضر ادامه یافته است. پیروان افلاطون معتقدند که نمایشهای وحشت‌انگیز و ترس‌آور فرزندان ما را «سادیست» بار می‌آورد. پیروان ارسطو معتقدند که

اینگونه نمایشها برای افکار و احساسات «سادیستی» که در هرحال در نزد همهٔ افراد وجود دارد و ممکن است مفر بدتری بیابد، ایجاد نوعی لذت نفسانی بی‌ضرر می‌کند.

برای تصمیم‌گیری در این مورد، ما فاقد اطلاعات لازم هستیم، و گرچه مسئله بطور واضحی از اهمیت فراوان برخوردارست، در وهلهٔ اول یک مسئلهٔ ادبی نیست. این مسئله را بایستی روانشناسان و جامعه‌شناسان پاسخ دهند و نه یک منتقد.

۱۳
نظریهٔ انواع

۸۷— قبل از دورهٔ رمانتیک بخش اعظم نقد براساس نظریهٔ انواع ادبی پایه‌گذاری شده بود— یعنی تقسیم‌بندی ادبیات به‌نوعهای جداگانه که هریک دارای محدودهٔ خاص، و ساختمان و صنعت بیان متناسب به‌خود بود. از دورهٔ رمانتیک به‌بعد این تقسیم‌بندی بطور گسترده‌ای مورد فراموشی قرار گرفت؛ گرچه عامل باارزشی در نقد کهن بود و ما هنوز هم بدان احتیاج داریم.

نیروی محرک نظریه انواع عمدتاً بوسیلهٔ ارسطو تأمین شده است، که در مورد تراژدی، کمدی، و حماسه به‌عنوان انواع جداگانه بحث کرده است. این امر انگیزهٔ تقسیم صنعت بیان سبکها به‌عالی، متوسط، و نازل گردید. در دوره‌های نئوکلاسیک، تجزیهٔ ادبیات به‌انواع جداگانه— یعنی تراژدی، کمدی، حماسه یا شعر پهلوانی، شعر چوپانی، طنز، غزل— به‌گونه‌ای استوار پایه‌گذاری شد.

با توسعه و رشد ادبیات بومی، انواع کهنه و قدیمی، دیگر ارتباط نزدیکی با واقعیتهای ادبی نداشت. تنها به‌یک معنای خاص است که «کمدی الهی» یک کمدی و یا دستانهای موجود در مجموعهٔ «افسانهٔ راهب» تراژدی نامیده می‌شود. مع‌ذلک طرح سنتی قدرت خود را حفظ کرد و در دورهٔ رنسانس مجدداً تقویت گردید و قسمت زیادی از نقد نظری را که دربارهٔ مقررات تراژدی، و دستورالعمل مناسب برای سرودن شعر حماسی وغیره بود، تعمیم داد. همچنین الهام‌بخش موضوعات شعری زیاد، بعضی خوب و بعضی بد، گردید. اگر بخواهیم بدترین آثار آن دوره را مثال بزنیم می‌توانیم از اثر تری‌سینو به‌نام آزادی ایتالیا[1] نام ببریم، و اگر بخواهیم بهترین آثار آن دوره را مثال بزنیم می‌توانیم بهشت‌گمشده[2] را نام ببریم. اما بسیاری از بهترین آثار ادبی دورهٔ رنسانس خارج از مدار این مقررات رشد کردند. و در اواسط قرن هیجدهم، با پیدایش فرمهای جدید، بخصوص داستان منثور، عدم کفایت آنها در مقابل

1. *Ltalia Liberata* 2. *Paradise Lost*

حقایق واقعی ادبی مسلم گردید. نظریه نوعهای ادبی مربوط به کلاسی‌سیسم عقیم بود و بطور ضمنی مسکوت گذارده شد.

۸۸ – اما نظریه انواع صرفاً یک صورت‌گرایی بی‌مغز نبود، بلکه اساس فلسفی‌تری نسبت به آنچه که اغلب بدان نسبت داده شده، داشته است. امتیازهای آن در تصورات بیهودهٔ حماسهٔ خشک و تراژدی آرمانی نیست، بلکه در اصول واقعی و لازمی نهفته است که در آن هر نوع ادبی جذابیت خاص خود را جلوه‌گر می‌سازد، و در حد خود عمل می‌کند و از رویهٔ مناسب خود برخوردار می‌شود. با این ابزارهای انتقادی ممکن نبود بتوان شعری را محکوم به‌چیزی کرد که هرگز در جهت آن گام برنداشته است. آنچه از اهمیت بیشتری برخوردار است این است که انواع سنتی، دسته‌بندیهای اختیاری یا ساختگی نیست. درواقع آنها طرح خاصی از حوزه‌های اصلی تجربهٔ انسانی ارائه می‌کنند. گواه این امر، این حقیقت است که ما می‌توانیم نامهای ادبی یعنی تراژدی، کمدی، چوپانی وغیره را برای پدیده‌های غیر ادبی، انواع شرائط محیطی، الگوهای حوادث، طرق مشاهدهٔ جهان و غیره بکار ببریم. نظریه انواع، از طریقی مقدماتی اما اساسی، یک علم طبقه‌بندی، و یک تاریخ طبیعی ادبی به‌ما عرضه می‌کند که بطورکلی براساس تاریخ طبیعی تجربهٔ انسانی قرار دارد. تا وقتی که ما می‌دانیم چگونه راه خود را در تنوع گمراه‌کنندهٔ ادبیات پیدا کنیم، این امر عمیقاً بستگی به‌نظام طبقه‌بندی قدیمی مذ دور دارد.

۸۹ – نظریه انواع در حالت انتزاعی چیزی بیشتر از یک نظام طبقه‌بندی نیست. اگر هر یک از خانه‌های آن را با شرح و وصف مناسب و نظریه مناسب پر کنیم به‌آن محتوا و ارزش مثبت داده‌ایم. و بخش اعظم این کار بوسیلهٔ تشریک مساعی عمدتاً بی‌برنامهٔ نسلهای متمادی دانشمندان و منتقدان انجام شده است. بعضی از قسمتهای طرح لی‌نین* بطورکاملاً رضایت بخشی تکمیل شده است. تراژدی از ابتدا بوسیلهٔ ارسطو از اساس صحیحی برخوردار شد. بیشتر آنچه لازم است دربارهٔ شعر حماسی گفته شود بوسیلهٔ منتقدان ایتالیایی رنسانس گفته شد. سایر نواحی جدول تقریباً خالی می‌ماند. می‌توان احساس کرد که اطلاعات مربوط به‌تحول لغوی غزل هنوز بسیار ناقص است. تا حال حاضر نیز ما فاقد یک نظریه

* طرح لی‌نین (Linnean_Schema) مربوط به «طبقه‌بندی گیاهی لی‌نین» طبیعی‌دان سوئدی موسوم به‌گینوس است.ـــم.

کافی و جامع دربارهٔ کمدی هستیم. داستان منثور نیز بسادگی در طبقه‌بندی قدیمی کنار گذارده شده است. توصیف انتقادی رمان، و تمام آن چیزهایی که مربوط به «رئالیسم» می‌شود گرچه تاکنون از لحاظ کمیت فراوان بوده است، هنوز هم در حالتی از بی‌نظمی کامل قرار دارد.

همچنین این امر واقعیت دارد که بعضی از تقسیمات سنتی که در نهایت حالت قراردادی و مصنوعی بخود گرفتند، براساس جنبه‌های بیرونی که مجدداً ارائه شده بود، قرار داشتند، نه براساس ماهیت ضروری انواع. بطور خلاصه، آنچه اکنون لازم بنظر می‌رسد، نظریه‌ای است که مورد تجدید نظر نیز قرار گرفته باشد.

۹ــ این نظریه تجدید نظر شده بایستی بسیار کاملتر از تئوری قدیمی باشد، و نیز گسترش وسیع افق ادبی را از دورهٔ رمانتیک به‌بعد بحساب آورد، و بجای آنکه صرفاً به‌ثبت حوادث تاریخی بپردازد، بایستی به‌بنیادهای اصیل و اساسی طبقه‌بندی بازگشت کند. آنوقت است که ما قادر خواهیم بود شرح جامعی از حوزهٔ آگاهی ادبی خود ارائه کنیم، همانطور که مثلاً درایدن قادر به‌این کار بود.

بخش اعظم این کار در بیست سال گذشته بوسیلهٔ نورتروپ فرای انجام شده است. او هر قسمت از نظریهٔ انواع سنتی را که رضایت‌بخش بود پذیرفته است، اما اضافات قابل توجهی بدانها ضمیمه کرده است. نظریه درخشان کمدی او همان اندازه برای کمدی[1] ارزش قائل است که کتاب فن شعر ارسطو در ابتدای تاریخ ادبی برای تراژدی ارزش قائل بود. تجزیه و تحلیل وی از روشهای داستانی به‌مقدار زیادی سبب افزایش درک ما از این موضوعات شده است[2]. و بخصوص در داستان منثور، او یک گروه متغیر را به‌نحوی مشخص کرده است که تاکنون ما از بررسی آن به‌عنوان رمانهای عقیم یا خلاف قاعده خودداری می‌کردیم[3].

این امر در نظر منتقدان جاویدان دورهٔ رمانتیک وکسانی که تمایلات ویژه‌ای نسبت به‌حوزه‌های معین ادبی داشتند، نوعی فضل‌فروشی و جنون صرف برای طبقه‌بندی است. اما درواقع چنین نیست. اگر نقد شاخهٔ مجزائی از علم است

۱. *Anatomy of Criticism* PP. 163_86، که بعدها تحت‌عنوان یک چشم‌انداز طبیعی *A Natural Perspective*) *1965*. گسترش یافت.

2. *Anatomy*, PP.33_52 3. *Anatomy*, PP. 303_15

باید بتواند بطور عینی و جامع در حوزهٔ خود تحقیق کند و به‌توصیف آن بپردازد. تقسیماتی که در اینجا به‌شرح آن پرداختیم، دارای اهمیت بیشتر و وسیعتری است و در فصل بعد راجع به‌آن صحبت خواهد شد (۹۸).

۹— این سؤال باید طرح شود که چه سنخیتی برای ایجاد یک نوع ادبی وجود دارد؟ دیگر نمی‌توان چنین تصور کرد که انواع، پدیده‌هایی مطلق هستند و یا طبق بعضی اعتقادات، شعر حماسی در آسمانها خفته است. همچنین بندرت می‌توان یک عامل واحد را یافت که در مورد کلیهٔ انواع صدق کند. تراژدی و رمان، نمونه‌های مشخصی ارائه می‌کنند که حاکی از شکست این نوع تعریف است. در عوض ما گروههایی را پیدا می‌کنیم که در آنها «الف» نزدیکی خاصی با «ب» و «ج» دارد و «ج» نزدیکی دیگری با «د» دارد، درحالیکه «د» در سایر جنبه‌ها با «الف» مرتبط است، و از این قبیل. انواع ادبی احتمالاً از طریق نظر ویتگنشتاین[1] دربارهٔ «شباهتهای خانوادگی» بهتر درک می‌شوند:

«برای مثال اعمالی را که (بازی) می‌نامیم ملاحظه کنید. منظورم بازیهای فکری، بازی با ورق، بازی با توپ، بازیهای المپیک، وغیره است. چه چیز در مورد تمام آنها مشترک است؟ نگویید «باید چیزی میان آنها مشترک باشد»، و یا «آنها را نباید بازی نامید.» بلکه ببینید آیا چیزی بین همهٔ آنها مشترک است. زیرا اگر به همهٔ آنها نظر بیندازید، چیزی که میان همه آنها مشترک باشد مشاهده نخواهید کرد، بلکه تشابهات و روابط و یک سلسله مواردی از این نوع در آنها خواهید یافت...

من نمی‌توانم جز کلمهٔ «شباهتهای خانوادگی» توصیف بهتری برای مشخص کردن این شباهتها ارائه کنم. زیرا شباهتهای متعددی میان اعضای یک خانواده، نظیر ریخت، چهره، رنگ چشمها، رفتار، حالت وغیره به‌همان نحو دارای خطوط متقاطع و مشترک با یکدیگر هستند. می‌خواهم بگویم که «بازیها» یک خانواده را تشکیل می‌دهند[2].»

بدین ترتیب تراژدیها هم یک خانواده را تشکیل می‌دهند. پرومته در زنجیر، اودیپ‌شاه، زنان ترویا، هملت، آندرومالک[3]، سازندهٔ بزرگ[4]، بانوی دوبرویل، مرگ یک فروشنده، همه اعضای یک خانواده هستند. اما بسختی می‌توانیم چیز مشترکی میان همهٔ آنها پیدا کنیم.

1. Wittgenstein
2. *Philosophical Investigations*, 1953, PP. 66–67
3. *Andromaque* 4. *The Master Builder*

۱۴
ارزش و معیار

۹۲ — اکنون به‌مسئلهٔ ارزش ادبی و معیاری که بوسیلهٔ آن این ارزش مورد قضاوت قرار می‌گیرد می‌رسیم. درواقع تابحال در طول بحثهای در حال بررسی این موضوع بوده‌ایم و آنچه که در اینجا گفته می‌شود، به‌سهم خود مختصر و بصورت رئوس مطالب است.

قضاوتهای ارزشی گوناگون و سست، از مشخصه‌های نقد جدید است، یعنی ستایشهای بی‌دلیل، ارزیابیهای مکرر، جابجا کردنها، و کلیهٔ تغییرات بی‌معنی درمعاملات بورس ادبی، همه از ویژگیهای نقد معاصر است. همچنین خدمه تمایل چشمگیر نسبت به‌بیان یک سلسله معیارهای روشن و مفهوم، نه آن قضاوتها براساس آن قرار دارند وجود دارد. و در عوض خودخواهی‌های شخصی و تعصبات اجتماعی، توسل به‌مد یا غیر مد، نوعی بیان نیشدار و یا تملق‌آمیز، این کار را انجام داده است. این وضع در دههٔ بیست و سی، کسل‌کننده شده و بطور غیرعادی منجر به‌یأس و بدبینی در مورد امکان وجود معیارهای مقبول ارزش ادبی گردیده است[۱]. بدبینی مذکور تاحدی صحیح است، و ما نباید انتظار قطعیت بیشتری نسبت به‌ظرفیت پذیرش خود موضوع داشته باشیم. اما اساساً کشف بنیادهایی که قضاوتهای ادبی بطور واقعی بر آنها قرار داشته باشد، امری محال نیست.

۹۳ — طبق معمول جملهٔ دقیق و عملی را جانسون ذکر کرده است. او گفته است که تنها آزمایشی که می‌توان برای آثار ادبی انجام داد. «طول مدت موفقیت آنها و استمرار ارج و احترام عمومی آنهاست[۲].» و اینکه «از طریق عقل

۱. و نیز اگر من او را درست بشناسم، رجوع کنید به:
Northrop Frye, *passim* William Righter, *Logic and Criticism*, 1963,
2. *Preface to Shakespeare*

سلیم خواننده، درصورتی که بوسیلهٔ تعصبات ادبی فاسد نشده باشد[1]»، ادعا در مورد افتخارات ادبی عیان می‌شود. این امر واقعیت دارد. برای بسیاری از هدفها، این حقیقت کافی است. و از جمله حقایقی است که بایستی غالباً آن را به‌منتقد یادآوری کرد. البته بجای تعیین مرز، برای قضاوت منتقدانه ایجاد استقلال می‌کند. اشیاء دوام فراوانی ندارند و بدون دلیل نمی‌توانند بمدت طولانی قابل احترام باشند، و عقل سلیم خواننده نیز احتمالاً براساس بنیادهایی قراردارد.

بنابراین باید سؤال کنیم که مرز این عقل سلیم درکجاست. جانسون در اینجا نیز جواب مسأله را داده است. «هیچ چیز نمی‌تواند همه را برای مدت طولانی راضی نگه دارد، مگر آنکه درست تجسم طبع عمومی باشد.[2]»

اگر کلمهٔ «درست» را ناظر بر بررسیهای صوری فصل سوم[3] و کلمهٔ «طبع عمومی» را ناظر بر بررسیهای اخلاقی فصل ٤ و ٥ این کتاب بشماریم، ملاحظه می‌کنیم که پیشنهاد جانسون قبلاً در بخشهای اصلی بررسی حاضر تصویر شده است. اصولی که بوسیلهٔ آن این دو نوع قضاوت درهم می‌آمیزند، در فصل ٤ گفته شده است. اصل تقلید که در فصول ٧ و ٨ مورد بحث قرار گرفته نیز مربوط به‌این امر می‌شود، اما مرزهای قضاوت را در درون خود بوجود نمی‌آورد. و اگر هم چنین باشد مرزهایی بسیار مقدماتی را عرضه می‌کند. مع‌ذلک می‌توان آن را به‌عنوان یک‌عامل وارد قضاوتهای اخلاقی‌وصوری کرد (رجوع کنید به‌شماره ٩٧).

٩٤ — مطرح کردن معیارهای صوری بسیار ساده‌تر از معیارهای اخلاقی است. معیارهای صوری عموماً از قبل تعیین شده‌اند— یعنی انسجام، هماهنگی، و درخشش (فصل ٣). این معیارها بسیار انتزاعی هستند و تنها وقتی بکار می‌روند که محتوای ادبی خاصی راکسب کنند. رئوس مطالب این موضوع همراه با مقداری یادداشت اضافی دربارهٔ آن در اینجا گفته می‌شود. اما کاربرد تفصیلی آن، دقیقاً وظیفهٔ مجموعهٔ نقد صوری عملی است.

(الف) انسجام — ضرورتهای ارسطویی در مورد وحدت و تمامیت طرح تراژدی غالباً با نوعی گستردگی طبیعی و مناسب، درمورد سایر فرمهای داستانی بکار برده شده است. اما باید نسبت به‌تصور انسجام به‌معنای واقعی ارسطویی و ساختمانی آن هوشیار باشیم و سایر انواع انسجام را نیز، که آشکارا از طرف

1. *Life of Gray.* 2. *Preface to Shakespeare*

۳. مطمئناً این کلمه به‌معنی «دقیق» است. اما من تصور می‌کنم همچنین به معنی «چیزی که رسماً مناسب» یا «رسماً صحیح» نیز باشد.

ارسطو رد شده‌اند، بشناسیم— یعنی وحدت قهرمان، اصل وحدت‌آفرین در رمانهای ماجراجویانه، و سایر نوعهایی که او هرگز تصور آنها را نمی‌کرد— مانند وحدت شخصیت و خلق و خو، از جمله تراوشات ذهنی بی‌ترتیب شعر ییتس[1] به نام «برج»، و یا وحدت لحن احساسی، که بیشتر از طریق آهنگ و وزن ایجاد می‌شود، تا از طریق احساس. مانند بعضی از غزلیات شلی[2].

اهمیت انسجام به‌عنوان یک معیار، سبب افزایش پیچیدگی چیزی می‌شود که قرار است منسجم گردد. فرمهای کوچک و ساده وحدت راحت‌تری دارند. اما در هماهنگ کردن ماهرانهٔ موضوعات متعدد و قوی و سرسخت است که قدرت و ضرورت یکپارچگی و پیوستگی بطور فراوان‌تری مشاهده می‌شود.

(ب) هماهنگی—ما باید از مقایسه این بند خصوصاً باآداب نئوکلاسیکی اجتناب کنیم. همچنین درصورتی که لحن و احساس با طرح و قصد کلی مطابقت داشته باشد، هماهنگی سبب اصلاح برخوردهای سخت و خشن میان این دو می‌گردد. در هماهنگی نیز همانند انسجام، بدلیل ایجاد سازش میان مطالب، لحن قویتر می‌گردد. هیچ امتیاز بزرگی در یکنواختی ساده وجود ندارد. هماهنگی به‌معنای یکدست بودن نیست. ممکن است بافت ناهموار به‌اندازهٔ بافت یکدست و آراسته هماهنگی داشته باشد.

(ج) درخشش—کاربرد این مورد مخصوصاً متعدد و گوناگون است. و این را از برد وسیع و نکته‌سنجی نقد می‌توان دریافت. درخشش لفظ به‌عنوان یک ضرورت، با کمترین حد کفایت سبکی که بدون چون و چرا مسلم جلوه کند، ایجاد می‌گردد. محدودهٔ مطلوب آن، سحر و جادو، و کیمیای سخن و اوج صراحت بیان است که غالباً بنحوی در آن وجود دارد.

۹۰— تعیین معیارهای اخلاقی بسیار مشکلتر است. می‌توان آنها را به‌یک نوع معیار— مربوط به‌زندگی— تبدیل کرد. این معیار جامع اما نامعین است. زمینه‌های قضاوت اخلاقی در ادبیات، به‌مفاهیم زندگی و آنچه که در زندگی بطور وسیعی از اهمیت برخوردارست، شباهت دارد و تاحدی از یکسانی برخوردار است. حیات بشری محدود به‌تولد و مرگ است. صحنهٔ آن جهان طبیعی است، اما عشق، نفرت، تمایل به‌شکوه و عظمت، تمایل به‌قدرت و رستگاری از بزرگترین احساسات آن است. مع‌ذلک وظیفهٔ قابل تصور اصل جهانی، نظم است. کلیهٔ نقدهای اخلاقی این نکات مورد اشاره را در مد نظر دارند. حتی وقتی که

1. Yeats 2. Shelley

بطور خاصی در آنها ایجاد انگیزه نمی‌کند، و حتی وقتی‌که این نوع نقد در سطح کمدی اجتماعی یا سرگرمی ساده عمل می‌کند، قضاوتهای آن در جایی با این امور ثابت مرتبط می‌گردد.

همانطورکه در فصل پنجم به‌این مفهوم اشاره شد، قضاوتهای اخلاقی بسادگی تبدیل به‌قضاوتهای اجتماعی می‌گردند، و اینگونه قضاوتها غالباً خود را درارتباط مستمر با وسعت و اهمیت گروههای اجتماعی‌که کارمزبور بوسیلهٔ آنها تعیین می‌گردد، قرار می‌دهند.

۹۶— ممکن است بررسیهای تقلیدی وارد محدودهٔ قضاوتهای صوری دربارهٔ هماهنگی گردد. اگر اثری با تعهد به‌اینکه در حد معینی از تقلید واقع‌نما عمل کند، شروع شد بهتر آن است‌که تعهد خود را انجام دهد مگر آنکه دلیل بهتری در جهت عکس آن وجود داشته باشد.

همچنین بررسیهای تقلیدی ممکن است وارد محدودهٔ قضاوتهای اخلاقی گردد. اگر شخصیتی در یک اثر داستانی، نمونهٔ محال یا غیرممکن طبیعت بشری بود، و وقایع عرضه شده به‌عنوان نمونه‌های تقلیدی واقعیت، برخلاف درک ما از نحوهٔ اتفاق وقایع بود، این موضوع بر قضاوت اخلاقی ما در مورد کل اثر تأثیر می‌گذارد. تغییر همزمان و واقعهٔ غیر منتظره از این قبیل است. آنها در اسطوره و داستان جای خود را بازکرده‌اند، و در داستان رئالیستی به‌صورت سقطعهای اخلاقی کوتاه ظاهر می‌شوند، و اثر به‌همین دلیل بی‌ارزش می‌گردد.

اما این احتمالاً به‌خودی خود یک معیار نیست. بلکه تنها در زمینه‌های بخصوص تبدیل به‌معیار می‌شود. نیمی از شاهکارهای ادبیات جهان، به‌هیچوجه با احتمال تقلید مرتبط نیست.

۹۷— قضاوتهای ارزشی در ادبیات «مطلق و معین» نیست، بلکه «تدریجی و تطبیقی است[1].» هیچ استاندارد مطلقی برای فصاحت بیان، قدرت اخلاقی، یا هماهنگی صوری وجود ندارد. منتقد باید ماهیت و مشکلات تلاش و مبارزهٔ مورد سؤال را درک کند و نقاط اوج بدست آمده و استاندارد قابل قبول در مورد نیل به‌هدف را بشناسد. اگر ما جورج الیوت را برای مقایسه نداشتیم، هیچ راهی برای ارزشیابی شارلوت‌یانگ وجود نداشت؛ و نمی‌توانستیم در مورد الیوت قضاوت درستی داشته باشیم، بدون آنکه به‌تولستوی نظر اندازیم.

1. Johnson again, *Preface to Shakespeare*.

بالاتر از همه منتقد بایستی بداند که چه چیز را با چه چیز باید مقایسه کند. دردسر معیارهای آرنولد این است که همه آنها از یک نوع و شبیه به یکدیگر هستند، و اینکه وقتی چیزهایی از نوع دیگر در مورد آنها بکار گرفته می‌شود، صرفاً گمراه‌کننده است. منتقد برای انجام قضاوتهای تطبیقی صحیح، بهتر است که با تمامیت ادبیات آشنایی داشته باشد. مسلماً این امر غیر ممکن است، اما آنچه که هم ممکن است و هم لازم، این است که علی‌رغم ناقص، بایستی به‌وسعت تمامی ادبیات باشد[1]. ممکن نیست بتوان به‌صرف شناخت و تبحر روی غزلیات قرن‌شانزدهم، و یا دلبستگی انحصاری نسبت به‌رمانهای هنری‌جیمز، قضاوتهای ادبی کافی و جامعی انجام داد.

۲۸ – قضاوت ادبی یک نظام استقرایی نیست که از یک ریشهٔ واحد سرچشمه بگیرد. ادبیات از طریق نقاط فراوان و مجموعه‌ای از ابزارهای متفاوت، با زندگی ارتباط پیدا می کند. آنچه در فلسفهٔ نظام گیتی یا علم ماوراءالطبیعه، «طبیعت عمومی» نامیده می‌شود، برای ادبیات یک نظم متحد نیست. مقدار کافی ارزش ادبی نیز بایستی بدان افزوده گردد.

بینش یکتاطلبی در ادبیات، یا بطور آگاهانه بر یک کیفیت واحد (زیبایی، احساس، موسیقی یا سبک عالی) اوج می‌گذارد و آن را در بالاترین درجهٔ یک سلسله مراتب جای می‌دهد، و یا بطور ناآگاهانه رویهٔ یک نوع ادبی را تابع یک قانون کلی و جهانی ارتقاء می‌بخشد. در این سیستم به‌ادبیات به‌عنوان تلاش برای تبدیل شدن به‌چیزی غیر از خود، نگریسته می‌شود. اثر خیال‌انگیز، تصور شکست خورده است، و کمدی، تراژدی شکست خورده. رمانس، رئالیسم شکست خورده است، یا رئالیسم شکست در نیل به‌مطلوب است. در تعقیب جدیت بزرگ خود در میان دشت سترون نقد زندگی رهسپار می‌شویم. «چاسر» و «برن» در کنار راه از رفتن باز می‌مانند، و «درایدن» و «پاپ» تنها به‌عنوان کلاسیکهای نثر به‌رفتن ادامه می‌دهند.

نگرش انتقادی نسبت به‌ارزش، معتقد است که آثار ادبی در کلیهٔ سطوح از سنگین تا سخیف، از تراژیک تا مضحک، از حماسی تا محلی، از آرمانی تا کاملاً موردی، وجود دارد. بنابراین، این امر بطور حساسی بستگی به‌نظریهٔ

۱. و بایستی اضافه کنیم که او مایل به‌استفاده از تمام آن بود. آرنولد اطلاعات وسیع و جامعی از ادبیات داشت، اما بسیار مستعد بود که قضاوتهای خود را تنها براساس بخشی از اطلاعات خود انجام دهد.

2. Arnold, The Study of Poetry, *Essays in Criticism*, IInd ser.

انواع دارد، زیرا تنها این نظریه است که به‌ما اجازه می‌دهد بوسیلهٔ هر روش نظام یافته مشاهده کنیم که هر فرم ادبی، عرضه کنندهٔ لذتهای خاص، دارای حوزه خاص، رویهٔ خاص، هدفهای خاص، و نیز روش خاص خود برای تفسیر هدفهای ادبی است.

۹۹ — این نگرش معتقد است که آن گروه از قضاوتهای ارزشی که عموماً پذیرفته شده و به‌قطعیت نزدیکتر است، قضاوتهای تطبیقی موجود در یک نوع واحد است. می‌توانیم بگوییم که «میدل مارچ»[1] یک رمان بهتر از وارث ردکلیف[2] می‌باشد، و مباحث منطقی که براساس معیارهای همه‌پسند است می‌تواند برای حمایت از این قضاوت بکار گرفته شود. اما هیچ بحث منطقی را برای نشان دادن این امر که میدل مارچ بهتر از اورلاندوفیوروسو[3] است، نمی‌توان بکار گرفت.

۱۰۰ — ما به‌یکباره می‌توانیم مشاهده کنیم که مقایسهٔ ارزشی میان آثاری که از انواع کاملاً متفاوتی هستند، غیرممکن است، و یا اینکه آنها ارزش مقایسه را ندارند. اما اگر معیار عمومی ادبی دارای ارزش باشد، برای دانستن «چرا»ی آن با مشکل کمتری مواجه می‌شویم. این یک موضوع اساسی است زیرا قضاوت در مورد ارزش ادبی را نمی‌توان تبدیل به‌یک موضوع کمی کرد. ما نمی‌توانیم برای زیبایی بافت اثر آری‌یوستو[4] ۸۵ درصد امتیاز بدهیم، و برای جدیت اخلاقی آن ۳ درصد، و یک امتیاز موازی برای جورج الیوت تهیه کنیم و سپس آنان را در یک طبقه‌بندی جای دهیم. و من تصور نمی‌کنم که ما بتوانیم بسادگی بگوییم که آری‌یوستو در جدیت اخلاقی آزمایش نشده است[4]. بدون شک کلیهٔ معیارهای صوری و اخلاقی، از اساس برای کلیهٔ آثار ادبی بکار برده می‌شوند. اما آنها برای انواع متفاوت به‌درجات متفاوت بکار برده می‌شوند. معیارهای معین برای انواع معینی، تقریباً (و نه کاملاً) نامربوط است. (برای تبدیل موضوع به‌یک امر پوچ) می‌توان یک سنجش تستی را تصور کرد که در آن معیارهای مختلف برای انواع مختلف، از ارزشهای مختلفی برخوردار خواهند بود و نتایج تأیید شده را می‌توان بجای امتیازات خام، با یکدیگر مقایسه کرد. اما این امر کاملاً بی‌ارزش است. قضاوت ادبی یک هنرعملی است که نمی‌توان آن را در جایی که سبب افزایش اطلاعات ادبی ما نمی‌شود دنبال کرد.

1. *Middlemarch* 2. *The heir of Redclyffe*
3. Ariosto
۴. در هرحال او بوسیلهٔ دوسان تیس (De Sanetis) تحت فشار قرارگرفته است.

۱۰۱ــ مع‌ذلک ما مصرانه خواهان این هستیم که تفاوت ارزشها را میان انواع متفاوت مشاهده کنیم و در برابر این تمایل نباید مقاومت کرد. شاملیر نمی‌تواند بهتر از آنچه که در نوع خود هست باشد. همچنین است در مورد «بودن زلف‌یار» یا نوع متفاوت خود. مع‌ذلک می‌دانیم که «ایر» اثری بزرگتر است. درجهٔ کمال اثر مورد سؤال نیست. از هر جنبه این اثر به‌همان اندازه بزرگ است که می‌تواند باشد. تفاوت، در دامنه و هدف این دوست. می‌خواهم این تفاوت را با استفاده از کلمهٔ «بزرگ» بیان کنیم و نه کلمهٔ «خوب». و بنظر می‌رسد که این امر با تفاوتهای «نوعی» بیشتر سروکار دارد تا با کمالات «فردی». اگر می‌گوییم که اثری یک تراژدی خوب است و نه یک تراژدی بزرگ، باید اشاره کنیم که از نظر بیشترین تواناییهای نوع خود کمبود دارد. اما ما بندرت انتظار داریم که یک شعر چوپانی از نوع «بزرگ» باشد و مسلماً بکار بردن واژهٔ «بزرگ» در مورد یک «افسانه» امکان‌پذیر نیست.

واژهٔ «بزرگ» دارای دلالتهای ضمنی در مورد عمق و وزن اخلاقی است. و اگر بخواهیم که این کیفیتها در میان کیفیتهایی که ادبیات بوسیلهٔ آنها مورد قضاوت قرار می‌گیرد، مرتبه‌ای داشته باشد می‌توانیم از این موضوع نتیجه‌گیری کنیم. اما این دلیلی برای استفاده از آنها در جایی که تنها به‌صورت جزئی بکار می‌روند، نیست. آیا می‌شود یک اثر ناقص با عمق اخلاقی زیاد، بر یک اثر کامل با عمق اخلاقی کم ترجیح داده شود؟ این سؤال قابل جواب نیست. بنابراین ما احساس کلی خود را در مورد تفاوت مرتبه میان انواع متفاوت ادبی حفظ می‌کنیم. اما تلاش برای تعیین دقیق آن کاری غیر عاقلانه است. این امر تنها می‌تواند جوابهای تردیدآمیزی را به‌سؤالاتی که درعمل نیاز به‌مطرح‌کردن آنها نیست، بدهد. احتمالاً بهتر است این نظریه را قبول کنیم که آثار خوب ادبی مانند «راه یافتگان به بهشت» هستند— آنها مراتب متفاوتی دارند، اما بهتر است درباب آن زیاد خود را مشغول نسازیم، زیرا هر یک از آنان جایگاه خود را دارند و همگی به‌بهشت راه یافته‌اند.

بخش دوم

۱۵
نثر، نظم و شعر

۱۰۲ — تابحال میل داشته‌ایم که کلمهٔ شعر را در مفهوم وسیع آن، به‌عنوان مترادف ادبیات تخیلی بکارگیریم. اما در صحبت معمولی شعر از نثر قابل تشخیص است و اکنون ما باید این وجه تمایز را مورد بررسی قرار دهیم.

اگر برای یافتن کلمهٔ «شعر» به‌فرهنگ لغت مراجعه کنیم درمیان مفاهیم مختلف آن دو تعریف وجود دارد که متضاد یکدیگر است.

(الف) «هرنوع تصنیفی که به‌نظم باشد، و یا آنچه بدین‌قصد تصنیف‌شده، اعم از اینکه دارای کیفیت واقعی باشد یا خیر.»

(ب) «افکار و عقاید به‌خودی‌خود دارای نوعی کیفیت شعری است که نه به‌نظم، بلکه به‌نثر بیان شده‌است[1].»

اگر ما باز هم سؤال کنیم که «کیفیت واقعی شعر» چیست، فرهنگ لغت بطور محتاطانه‌ای سکوت می‌کند.

سه‌واژه داریم که باید آنها را مورد بررسی قرار دهیم، شعر، نظم، نثر، نظم و نثر مانعةالجمع هستند (و یا در حال حاضر می‌توان آنها را چنین قلمداد کرد)، ولی شعر حوزهٔ نامعینی را در برمی‌گیرد که با وجه تمایز «نظم ـ نثر» تداخل پیدا می‌کند.

جرمی بنتام می‌گوید که از تفاوت میان شعر و نثر با اطلاع است زیرا در نثر خطوط تا کنار صفحه می‌رسند ولی در شعر نمی‌رسند، مسلماً او تفاوت میان نظم و نثر را مشخص کرده‌است— به‌علاوه بطور شیطنت‌آمیزی به‌ما می‌فهماند که هرگونه وجه مشخصهٔ دیگر شعر، غیرواقعی است. تا زمانی که این آشفتگی مربوط به‌معانی است، مشکل زیادی ایجاد نمی‌کند. معمولاً زمینهٔ کار برای هدایت ما کافی است. مع‌ذلک، مسئله مطالب در برگیرنده همچنان باقی می‌ماند. آنچه ما واقعاً احساس می‌کنیم و آنچه به‌نحو مبهم در کاربردهای معمولی ما بیان

1. H. C. Wyld, *Universal Dictionary of the English Language.*

می‌شود، این است که نوعی سخن قابل تشخیص وجود دارد که عمدتاً مربوط به‌صورت نظم می‌شود اما منحصربه‌آن نیست، و آن را شعر می‌نامیم.

۱.۳ — این معنی کلمهٔ شعر در میان وسیعترین معانی آن (شعر = ادبیات‌تخیلی) و محدودترین معانی آن (شعر = نظم) قراردارد. از آنجا که این معنی مبین چیزی است که ما در واقع وجود آن را احساس می‌کنیم باید بکوشیم که آن را بهتر توصیف کنیم. تعاریف حاکی از تجلیل و صنعت بیان فراوان است (شعر، جان و روح لطیف کلیهٔ علوم است و غیره)، اما آنها منظور نظر ما نیستند. در اینجا ما بسادگی وارد محدودهٔ متافیزیک، معرفت شناسی، یا روانشناسی فرایند آفرینش می‌شویم. اما می‌خواهیم حد و مرز نوعی از «بیان» را تعیین کنیم.

نثر برآن است که در جهت واقعیت، توصیف، و تجزیه و تحلیل صاحب تبحر شود، و گاه‌گفته می‌شود که حوزهٔ اختصاصی شعر، بیان احساس است. اما چنین نیست. ترغیب و صنعت بیان که به‌عمد بطور «احساسی» بیان می‌شوند و وابستگی شدیدی به‌احساس دارند، عمدتاً در حوزهٔ عملکرد نثر قرار می‌گیرند. هیچکس مایل نیست که موعظه‌های دموستنس یاسیسرو یابرک[1] را به‌عنوان شعر، توصیف کند. شعر ممکن است توصیفی باشد اما هیچکس راضی نمی‌شود که اشعار روستایی را به‌عنوان نثر توصیف کند.

بد نیست بار دیگر سعی خود را ادامه دهیم. نثر برآن است که به‌نقطهٔ انتهایی ماورای خود اشاره کند— یعنی بیان یا توصیف حالتی از حالتها (واقعی یا خیالی)، و ترغیب، دستور، و یا تجویز یک رشته اعمال.

شعر نیز ممکن است این عملکردها را داشته‌باشد. این که این‌عملکردها را انکارکرده و سپس تلاش کنیم که شعر را منحصراً محیط برخود کرده، و برای منزوی کردن یک شعر «ناب» دائم برخلاف حقایق حرکت کنیم، کاری بیهوده است. اما گرچه شعر، کلمه را از داشتن معنی متعدی محروم نمی‌کند، هدف اولیهٔ آن استفاده ازکلمات بطور متعدی نیست، بلکه ایجاد ترکیبی ازکلمات است که در آن تصور و خیال نهفته باشد. شعر مانند نثر، ازکلمات استفاده می‌کند. اما به‌یک‌نحو نیست. «حتی می‌توان گفت که شعر اصلاً از«کلمات» استفاده نمی‌کند. البته مردم ترجیح می‌دهند بگویند که شعر ازکلمات استفاده می‌کند. شعرا افرادی هستند که از مورد استفاده قرار دادن زبان امتناع می‌کنند.» برای نثر، کلمات ابزاری مفید هستند که منظوری را بیان می‌کنند، برای شعر، کلمات

1. Burke

به‌خودی‌خود هدف هستند. این نظریه را سارتر بطور عمیق و درخشانی بیان کرده است. او نویسنده‌ای است که معمولاً تصور می‌رود نسبت به‌شعرحساسیت کمتری داشته‌باشد. اما متأسفانه نوشتهٔ او (که نقل قول مذکور از آن آورده شده) برای نقل در اینجا بسیار طولانی است. و بهتر است که خواننده خود به‌آن مراجعه کند[1]. زیرا در این نوشته کیفیت شعر به‌مفهومی که مورد نظر ماست، بیان شده‌است و این امر از هرنقدی که می‌شناسیم بهتر انجام شده است.

۱۰۴— بدین ترتیب شعر تشکیلات لفظی خود را به‌نحوی مطلق می‌سازد. گرچه علاوه براین ممکن است اعمال دیگری نیز انجام دهد. نثر تشکیلات لفظی خود را برای هدفهای دورتری مورد استفاده قرار می‌دهد—یعنی اهداف‌بیانی،توصیفی، و تجزیه و تحلیل. بد نیست اصطلاح موجود در شماره ۱۰ را مورد استفاده قرار دهیم و بگوییم که شعر سخنی است که در نظم یا نثر، هدف غالب خود را با درخشش بیان می‌کند. از آنجا که درخشش لفظی تا حدی در کلیهٔ متون ادبی وجود دارد (شماره ۱۰)، و از آنجا که این امر تنها در ادبیات است و نه‌در سایر انواع هنری، برای شعر آسان است که خود را تا آنجا بسط و گسترش دهد که بطور کلی ادبیات تخیلی را هم در برگیرد. همانگونه که مشاهده کردیم، این امر مبین موضوعی است که سارتر علاقه‌ای بدان ندارد. یعنی شعربطورکلی در مرکز ادبیات تخیلی قرار دارد، و اینکه هرقدر هم که بطور نامتجانس و ناهموار گسترش یابد، باز جوهر حیاتی ادبیات تخیلی خواهد بود.

۱۰۵— این واقعیت که وجه تمایز مذکور میان شعر و نثر در اصل روشن‌است، بدان معنی نیست که ترسیم آن آسان‌است. همچنین ترسیم دقیق آن نیز ازاهمیتی برخوردار نیست. موارد واحد را ممکن است خوانندگان مختلف بطور متفاوت احساس کنند، اما این امر اهمیتی ندارد.

چند «نثر سحر» آشکاربه‌ذهنمان خطورمی‌کند— مثل «موعظهٔ» اثر دو-کوئینسی[2] و «قنطورس[3]» اثر موریس‌دوگورن(و حکم آن، که ماتیوآرنولد جوان را شیفتهٔ خود کرد). همچنین می‌توانیم در آثار نویسندگانی متفاوت مانند سرتوماس براون، راسکین، جویس، همینگوی مشاهده کنیم که هدف درخشش

1. Qu,est ce que la littérature? *Situations*, II, 1948, PP. 63-71, .
نقل‌قولی که من در ترجمهٔ خودذکر کردم. (این کتاب تحت‌عنوان ادبیات چیست؟ به‌فارسی ترجمه شده است. ـم.)

2. De Quincey 3. *Le Centaure*

کلام، ناگهان جای خود را به‌اندرزهای فراوان، و اهداف توصیفی و روایتی می‌دهد و ما در حضور شعر هستیم:

«بله. حق با روزنامه‌ها بود: برف در تمام نقاط ایرلند باریده بود. در کلیهٔ نقاط دشت سیاه مرکزی، و تپه‌های بدون درخت، و برروی مرداب آلن نرم‌نرمک می‌بارید. و بعداً به‌طرف غرب پیشروی کرد. و برروی امواج سرکش و سیاه «شانون» باهستگی فرود آمد...[1]»

۱۰۶ — این امر در جهت تصریح اصطلاح معمولی، یک گام مثبت است. اماوجه تمایز انتقادی حاصل، از اهمیت زیادی برخوردار نیست. در واقع ما غالباًنمی‌خواهیم بدین نحو تفاوتی میان «نثر» و «شعر» قائل شویم. بلکه می‌خواهیم مشاهده کنیم که این دو بطور متقابل با یکدیگر همکاری می‌کنند.

آنگاه تفاوت میان نظم و نثر باقی می‌ماند، و این ساده‌تر است. بنتام در جهت صحیحی حرکت می‌کند، نظم سخنی است که بوسیلهٔ اصلی جدا از معنی، به‌واحدهای صوری کم‌وبیش منظم تقسیم شده است. تشکیلات صوری نثرمستقیماً از میان معنی آن برمی‌خیزد. نظم نیز دارای تشکیلات صوری مستقل از معنی است.

نظریه پردازان شعر آزاد و بخصوص سرهربرت رید[2] تلاش کرده‌اند که ثابت کنند تشکیلات صوری نظم، مستقیماً از درون معنی آن برمی‌خیزد. اما گرچه این طریقهٔ تفکر دارای کاربردهای داخلی است، برای تعمیم فرم نظم، اساساً اشتباه است، مع‌ذلک ممکن است در جهت کمک به‌معنی مفید باشد. شعر شش وتدی (شش‌وزنی)، شعر آلکساندریایی، و اشعار حماسی انگلیسی ترکیبهایی صوری هستند که بطور منطقی برهرنوع مفهوم خاص که ممکن است راه خود را در درون آنها بازکند، مقدم هستند.

۱۰۷ — وجه تمایز نظم ومعنی را می‌توان ازطریق بررسی اصل ومنشأ آن مشاهده کرد. معنی، از نیاز به‌بیان یا وصف یا ترغیب برمی‌خیزد. فرم نظم از علاقه به‌وزن منشأ می‌گیرد، که کاری با بیان، وصف یا ترغیب ندارد. علاقه به‌وزن که اولین بار ارسطو آن را امری طبیعی برای انسان بحساب آورد، طبق قول

۱. جویس، آخرین پارگراف از «مرده» (The Dead)، آخرین داستان موجود در دوبلینی‌ها.

2. *Form in Modern Poetry,* 1932 and 1948. Reprinted in *The True Voice of Feeling,* 1953.

داروین، برای حیوانات نیز امری طبیعی است، که می‌توان آن را در نمایشهای خاص کودکان (ضربه‌ها و فریادهای منظم وغیره)، و نیز در ضربات طبل قبایل بدوی، و اعمال رقص مشاهده کرد. البته ریشهٔ آن روانی است و وابسته به‌نظم موجود در حیات جسمی است که ضربان قلب و ضرباهنگ تنفسی از مهمترین موارد آن است. واحدهای وزنی کوچکتر، یعنی واحد متری «فیت» که در نظم انگلیسی بوسیلهٔ تأکید یا تکیه قابل شناسایی است شدیداً در رابطه با ضربان قلب است. واحدهای بزرگتر بعدی، بیتهای واحد شعری نیز شدیداً متأثر از ضرباهنگ و وزن تنفس هستند.

ضربان قلب و عمل تنفس، فعالیتهایی حیاتی هستند که ما در حالت عادی از آنها غافل هستیم. تکیه یا تقویت ارادی آنان بوسیلهٔ صوت یا حرکت، سبب افزایش حیات می‌گردد. در اینجا علت اساسی لذت در شعر، کاملاً جدا از معنی آن است. این استقلال پایدار است. کودکان غالباً از نوعی اشعارعامیانه و سبک با قافیه‌های ساده لذت می‌برند، بی‌آنکه معنی آن را درک کنند. بسیاری از بزرگترها نیز در هنگام لزوم چنین هستند. و این حیرت آور است که کسانی که نسبت به‌شعر بسیار حساس هستند، در میان این گروه از افراد قرار دارند.

۱۰۸ — وزن به‌عنوان یک منبع مستقل لذت، بزودی جایگزین اهداف بیانی می‌شود، امّا البته این امر در حد خود صورت می‌گیرد. عنصر استقلال در جای خود باقی می‌ماند. کسانی مانند کالریج که می‌خواستند اصل و اساس وزن منظم و مرتب نظم را در احساس کشف کنند، و یا کوشش می‌کردند که احساس را تحت کنترل درآورند[1]، هنگام بررسی به‌اندازهٔ کافی به‌پشت سرخود نگاه‌نکرده‌اند. وزن تبدیل به‌ابزار بیان و کنترل احساس می‌شود، اما در ابتدای امر یک منبع مستقل لذت است.

مشاهدهٔ این امر که چگونه احساس وزن تبدیل به‌عامل بیان احساس می‌شود، امری ساده است. به‌دلایل روشن فیزیکی، اوزانی که سریعتر از حد معمول (سریعتر، یعنی سریعتر از ضربان عادی قلب) است مبین خوشحالی، حرکت یا فوریت است. و اوزانی که کندتر از حد معمول باشد مبین افسردگی، غم و یا خستگی و کسالت است. رشد، مهارت و موشکافی این تأثیرات وزنی خام، بخش قابل توجهی از تاریخ تکنیکی نظم را تشکیل می‌دهد.

با گذشت زمان، وزنهای معینی تبدیل به عرف شد و فرمهای ثابتی را

1. *Biog. Lit*, chap. XVIII.

کسب کرد. بدین ترتیب آنها را «متر»[1] می‌نامیم. وآنچه ابتدا به‌عنوان «اشارات همزمان» مطرح بود بالاخره تبدیل به‌موضوعی برای سنجش‌آگاهانه گردید. اوزان استاندارد تبدیل به‌نمونه‌هایی سنجشی می‌شوند که شعر در درون آنها معنی خود را رشد می‌دهد.

همچنین این موضوع برای برطرف‌کردن اشتباه رایجی است مبنی برآنکه ضابطه‌دار کردن تشکیلات وزنی تنها کار اصحاب صرف و نحو و قواعد دستوری است. شعرا خود از نظر تکنیکی علاقهٔ فراوانی به‌نظام وزن دارند. در میان شعرای انگلیسی علاقه‌مند می‌توان از اسپنسر، سیدنی، هیلتون، درایدن، پاپ، کالریج، تنیسون، پاتمور، هاپکینز، بریج، الیوت و باوند نام برد.

جنبه‌های ویژهٔ صداشناسی که برای ساختمان وزن شعری بکار می‌رود بطور طبیعی در زبانهای مختلف متفاوت است— یعنی در زبان یونانی و لاتین کمیت و در زبانهای انگلیسی و آلمانی، تکیه[2]، و غیره وجود دارد. نجانس حروف‌بخشی از ساختمان صوری شعر آنگلوساکسون و بخشی از ساختمان صوری شعر چنین است. در حالیکه در شعر انگلیسی هردوی این جنبه‌ها متغیرهای بیانی هستند، اما هیچ سهمی در انگوی صوری ندارند.

در اینجا بیش‌ازاین نمی‌توان دربارهٔ عروض صوری یا ارزش بیانی نمیوه‌های وزنی خاص صحبت کرد. این امور اصل نیستند، بلکه مربوط به‌عمل نقد و متعلق به‌فن خاص آن هستند.

۱۰۹— موضوع قابل اهمیت در مورد اصولی که چنین دیر ظاهر شده‌اند این است که ما دو شعبه از ادبیات داریم، یکی «نثر» با تشکیلات صوری آزاد که از معنی آن برمی‌خیزد، و دیگری «نظم» با تشکیلات صوری سخت‌تر که مستقل از معنی است. آنگاه می‌خواهیم سؤال کنیم که آیا این تفاوت منجر به‌تفاوتهای دیگری نیز می‌شود، یا خیر. قسمتی از این سؤال را قبلاً پاسخ داده‌ایم. نظم با تشکیلات صوری سخت خود متمایل به‌آن است که در محدودهٔ خود بیشتر، شعر را جذب کند— منظور بیشتر ادبیاتی است که هدف عمدهٔ آنها درخشش لفظاست. (بیشتر و نه تمام آنها— مراجعه کنید به‌بخشهای ۴— ۱۰۲). دلیل این امر را کالریج بخوبی بیان کرده است: «بازگشت رابط دقیق تلفظ و صدا که حدس‌زده می‌شود در نظم برای برانگیختن توجه دائم و مشخص به‌هربخش سخن بکار

1. metres 2. stress

می‌رود.» بنابراین، سخن در نظم مستلزم بافت لفظی دقیق‌تری است تا در نثر، که با توجه کلیتری مطالعه می‌شود. و این امر سبب می‌شود که ضرورت فوق از طریق ظرافتهای تکیه و قرائت آهنگین که نظم به‌تنهایی قادر به کنترل آن است، حاصل شود.

یک خط از شعر پاپ را خطاب به«الهه کاهلی» مثال می‌زنیم: «نور در مقابل کلام نازای تو می‌میرد». ملاحظه کنید که چقدر مابعدالطبیعه و جهان‌شناسی در یک پیشوند سادهٔ «نا» جمع آمده است؛ ایدهٔ کامل یک سخن مخرب، و متضاد تمام آن چیزی که جهان ما را ساخته است. و چقدر از این دورنما بوسیلهٔ این پیشوند ناچیز که موضوع یک تأکید وزنی است، آشکار می‌گردد.

نتیجهٔ نقد لفظی و دقیق شعر، همیشه طبیعی و مناسب بوده است. نثر در گزینشهای بزرگتری بکار می‌رود و مقید کردن آن به‌تجزیه و تحلیلهای مشابه، همیشه به‌صورت نوعی دستوری‌گری جلوه کرده است و یا هدف نوعی بخصوص از پژوهش بوده است.

۱۰۱۱ــ تا دوره‌های اخیر علی‌رغم نامشخص بودن مرز میان نثر و شعر، مرزمیان نثر و نظم مشخص و غیرقابل بحث بوده است. از زمان ویتمن تجارب صوری مستمر و مختلفی حاصل شده که تمایل به‌پیچیده کردن این مرز بوده‌اند. «شعر آزاد» در جلوه‌های متعدد خود، طبق قول قدما، کاملاً درنظام وزنی جای نمی‌گیرد. یعنی قابل «سنجش» نیست. تجاربی نیز در مورد نثری که آگاهانه دارای وزن است حاصل شده، گرچه تعداد این تجارب کمتر است. این امرمنتهی به‌طرح این سؤال شده‌است که آیا وجه تمایزی که از سابق میان نظم و نثر موجود بود، به‌همان اندازه که مطلق بنظر می‌رسد، مطلق است، و یا با تلاش می‌توان آن را مرتفع کرد.

مقالهٔ مالارمه به‌نام «بحران شعر»[1] می‌گوید که میان نظم ونثر تفاوت واقعی وجود ندارد، بلکه میان زبانی که با هدف جمال‌شناسی بکار رفته و زبانی که بدون چنین هدفی مورد استفاده قرار گرفته، تفاوت وجود دارد. طبق این دیدگاه، شعر از آنجا شروع می‌شود که زبان آن نوعی تشکیلات ارادی جمال‌شناسی‌داشته باشد. مالارمه از ظهور یک «اندیشهٔ باشکوه و غیرارادی» استقبال می‌کند، و اظهار می‌دارد که بمحض آنکه طرز بیان با تکیه همراه باشد، شعر آغاز می‌گردد، و به‌محض آنکه سبک وجود داشته‌باشد، وزن بوجود می‌آید. این یک تصور

1. Crise de vers

اساسی و پرجاذبه است و تصوری است که تغییر قابل توجهی در عادتهای نقد رایج ما ایجاد می‌کند. این تصور کاربردهای روشنی برای ادبیات مؤثرومتخصص نهضت سمبولیستی و نتایج بعدی آن دارد. اما کاربرد آن برای تجربهٔ ادبی‌عمومی ما کمتر مشهود است. باز می‌گردیم به‌مفاهیم سنتی نثر و نظم؛ زیرا برای غالب زمینه‌های ادبی مفیدتر است. و «اندیشهٔ باشکوه» مالارمه بهتر است همچنان بصورت یک ابزار فریبنده و لطیف باقی بماند تا تنها در مورد اهداف خاص بکار رود.

۱۶
کلام شاعرانه

۱۱۱ — از آنجا که شعر دارای درخشش کلام است، هدف عمده‌ای که درغالب دوره‌ها دنبال کرده در رابطه با نوعی کلام خاص بوده است. این ارتباط به‌دو طریق مشاهده شده است. یکی اینکه شعر اگر بخواهد این حق را دارد که از کلام خاصی استفاده کند؛ و دیگر اینکه شعر، چه بخواهد و چه نخواهد، باید چنین کند، اینها در واقع دو طریقه دریافت از کلام خاص است.

(الف) شعر دارای این حق است که از لغات خاص خود، و «کلمات» شاعرانه‌ای که در سخنرانیهای عادی وجود ندارد، استفاده کند. این حق درعمل عموماً پذیرفته شده است، گرچه استفاده از آن در بعضی از دوره‌ها و در بعضی از زبانها چشمگیرتر است. ارسطو فصلهای ۲۱ و ۲۲ کتاب **فن شعر** خود را اختصاص به‌این کلام شاعرانه داده است. کالریج اشاره می‌کند که این امر در زبانهای یونانی و ایتالیایی گسترده‌تر از زبان انگلیسی است. در زبان انگلیسی ما صرفاً به‌زبان طلایی قرون وسطی و بعضی از اشعارقرن شانزدهم، وزبان ترجیع‌بندهای گری[1]، و نیز زبان قبایل باله‌دار[2] و دره‌های حاصلخیز اشعار روایتی آگوستین می‌اندیشیم. ما پدیدهٔ مذکورتقریباً جهانی است. گری صریحترین مدافع این اصل است: «زبان عصر هرگز زبان شعر نیست... شعر دارای زبانی است ویژهٔ خود، که تقریباً هرفردی که دست به‌سرودن زده است، از طریق غنی کردن آن بوسیلهٔ اصطلاحات و مشتقات بیرونی، چیزی بدان افزوده است[3].»

(ب) اینکه شعر مطابق ماهیت خود نیاز به کلام خاص دارد، درعمل عمدتاً قانونی منفی است. بدین معنی که بخشهای معینی از لغات عادی ومعمولی زبان به‌عنوان لغات غیرشاعرانه حذف شده‌اند. این سنت عمومی کلاسیک است. «کمال کلام باید صریح و عاری از سخافت باشد.» (ارسطو).

1. Gray 2. finny tribes
3. *Correspondence*, ed. Toynbee and Whibley, Oxford, 1935, I, 209.

«کلماتی که زیاد آشنا هستند یا زیاد نامأنوس، در جهت عکس هدف شاعر عمل می‌کنند.» (جانسون). و نیز جانسون در همان زمان یک نظام لغوی را پیشنهاد می‌کند که «کلاً از ابتذال روز مرگی مبری، و از خشونت واژه‌های مناسب برخی هنرها، آزاد باشد.»

این را ما به‌عنوان یک اصل کلاسیک در نظر می‌گیریم. اما بطورکلی این اصل مورد نظر رمانتیکها نیز بوده است. اصل مذکور در برگیرندهٔ مباحثهٔ کالریج علیه وردزورث در زندگی‌نامهٔ ادبی[1] است. وحتی وردزورث عملاً آن را بکار گرفته است. علی‌رغم تمایل وردزورث به‌سخن «متواضعانه و ساده»، هیچ کلمهٔ روزمره در آثار او یافت نمی‌شود و لغات کمی که مورد اعتراض جانسون واقع شده، در زمینه‌های گوناگون است. در واقع اشتراک عقیدهٔ بزرگ در این طرف نهفته است «وکسانی که مایلند به‌عکس این بیندیشند باید بخاطر داشته‌باشند که همانطورکه کالریج می‌گوید، بار سنگین اقامهٔ دلیل بردوش مخالفین است، و نه بردوش حامیان این عقیدهٔ عمومی.»

۱۱۲— بدین ترتیب این موضوع که شعر دارای طرز بیان خاص خود است، نظر کلی منتقدان بوده است و زاییدهٔ عملکرد عمومی شعر است. نظر مخالف این عقیده مربوط به‌وردزورث است. «هیچ نوع تفاوت اساسی‌میان زبان نثرو سروده‌های موزون وجود ندارد و نمی‌تواند وجود داشته‌باشد.» غالب بحثهای مربوط به نقد براین عقیده‌اند که این موضوع وزنهٔ سنگین مدافعه‌ای خاص است که‌به‌مقدار کافی بوسیلهٔ کالریج مورد مخالفت قرار گرفته است. و بنظر می‌رسد که تاریخ ادبی آن‌را تأیید کرده باشد. وردزورث آشکارا با فعالیت شعری دورهٔ قبل مخالفت می‌کند، مع‌ذلک نه فعالیت ادبی زمان وی و نه حتی فعالیت شخصی وی مؤید قضاوت اوست. در طول چند سال از صدور بیانیهٔ وردزورث، شعر رمانتیک کلام خود را تکامل بخشید و آن را چنان ویژه و جدا از استفادهٔ عامیانه قرار داد که مانند شعر قرن ۱۸ شد. و بنظر می‌رسد که این موضوع از هومر و بیوولف[2] بدین طرف، واقعیت کلی تاریخ ادبیات بوده است.

مع‌ذلک بنظر می‌رسد که در فرضیات نقد تقریباً تجربه نشدهٔ عصر ما، وردزورث پیروز شده است. اندیشهٔ زبان «شاعرانه» تقریباً بطورجهانی مورد تحقیر قرار گرفته است و آنچه که مورد استقبال قرار گرفته استفادهٔ حیاتی و حساس از اصطلاحات بومی است.

1. *Biographia Literaria* 2. *Beowulf*

آیا این یک غرابت زودگذر است، یا بینش منصفانه‌تر نسبت به‌راهی است که شعر می‌پیماید؟ شاید این سؤال بسختی یک اصل نقد بحساب آید، اما محل تلاقی اختلاف میان قضاوت زبان ما با دوره‌هایی است که بناچار با آنها سروکار داریم.

۱۱۳ــ در اینمورد دو مسئله را باید ذکر کرد:

(الف) نظریهٔ سنتی دربارهٔ کلام شاعرانه هرگز نمی‌تواند در مورد شعر کمدی یا هجوآمیز صادق باشد. ارسطو و جانسون صریحاً نمی‌گویند که این دو نوع را حذف کرده‌اند، اما در واقع دست به‌این کار زده‌اند. اشعار کمدی و هجو-آمیز استفاده کمی از کلام خاص شعری می‌کنند، و به‌ممنوعیت استفاده از لغات عامیانه و آشنا توجهی نشان نمی‌دهند.

(ب) نظر سنتی «کلاسیک» دربارهٔ طرز بیان شاعرانه علیه اصل دیگر نقد کلاسیک است ــ یعنی وجه تمایز میان سبکهای عالی، متوسط و نازل. در غالب دوره‌ها اشعاری به‌سبک نازل وجود داشته است که ازاصطلاحات مبتذل و واژه‌های هنری در آنها استفاده شده است و هردو در مقررات وضع شده بوسیلهٔ جانسون طرد شده‌اند. وجه‌تمایز سبکها (که مربوط به‌تفاوت نوعهاست) احتمالاً نسبت به‌اشارات نقد کلاسیک در مورد طرز بیان شاعرانه، صحیح‌تر و مهمتراست.

۱۱۴ــ دوطرف قضیه از واقعیت برخوردار است و تناقض موجود بدان سبب است که در مورد درک شرایط این مباحثه سوءتفاهم شده است. سنت گرایان توجه خود را معطوف به‌حوزه‌های معین شعری، و در واقع حوزه‌های مرکزی، کرده‌اند و نه حوزه‌های ناظر برآن. و حامیان زبان روزمره، از اهداف خاص خود تعمیمهای غیرموجهی بدست داده‌اند. بد نیست از راهی دیگر به‌قضیه نگاه کنیم.

ابتدا خود زبان را داریم با منابع کلی بیانی آن، از ضرب‌المثل و اصطلاح عامیانه و زبان روزمره گرفته تا فصاحت و اقتباسهای آگاهانه و ابداعات افراد متفکر و اندیشمند. زبان ادبی انحصاری کردن این کلیت است که معمولاً اصطلاحات عامیانه و فنی از آن حذف می‌شوند. زبان شاعرانه یک تخصیص وسیع است که وسعت آن در همان جهت محدود می‌شود. اما با بکارگرفتن کلمات قدیمی وکلمات ابداعی وکلماتی که برای مفاهیم خاص بکار می‌روند، حوزهٔ محدود آن وسعت می‌یابد. مع‌ذلک در هردوره، منبع اصلی حیات در زبان شاعرانه، کلام واقعی آن دوره است. در اینجا به‌نقل اشارات قبلی خود می‌پردازم:

«می‌دانیم که کلام زندهٔ هرعصر یک منبع ثابت حیاتی برای شعر است.

اما همانگونه که وردزورث نیز معتقد است آن کلام زنده را نمی‌توان بسادگی با «نظام وزنی تطبیق داد»، بلکه حیات شعر از کشش همیشگی و دائم‌التغییر میان وزن کلام عادی، و نظام وزنی رسمی سرچشمه می‌گیرد. همچنین یک کشش دائم‌التغییر و مشابه میان زبان عصر و زبان شعر وجود دارد، و گاهی اوقات این دو بسیار به‌یکدیگر نزدیک می‌شوند. اگر آنها برای مدت طولانی، زیاد بهم نزدیک باشند نتیجهٔ آن محدودیت غیرقابل تصور موضوعات و احساساتی است که شعر با آنها سروکار دارد. زیرا ما انتظار داریم که شعر دقیقتر و جدیتر از برخورد روزمرهٔ «زبان عصر»، درمقابل تجربیات مقاومت کند. معمولاً بعداز یک دوره تماس نزدیک، آنها تمایل به‌جدایی دارند. حال اگر این جدایی و اختلاف وسعت یابد و برای مدت طولانی ادامه پیدا کند، خطر آن هست که شعر زبان فاسدی را برای خود پدید آورد که با زبان جاری عصر بکلی متفاوت باشد. در بعضی از مراحل موضوع، تقریباً هر اظهار نظری دربارهٔ رابطهٔ میان این دوزبان ممکن است صحیح باشد. گفتهٔ گری مبنی براینکه «زبان عصر هرگز زبان شعر نیست» زمانی مطرح شد که شعر از کلام منطقی به‌سبک محاوره‌ای صیقل یافته برخوردار بود. هریک از این گفته‌ها در نهان خود تغییر پیدا کرد. اما هرگونه اظهارنظر در مورد قضیه‌ای که معمولا صحیح است، پیچیده‌تر از آن است که هریک را بسادگی مورد سوءظن قرار دهیم. شاید تلاش برای قضاوت در مورد اینگونه احکام انتقادی از نقطه‌نظر قطعی بودن، کار اشتباهی باشد— زیراعملکرد واقعی آنان، تعیین کردن عمل بعدی که باید انجام شود، بوده است[1].

۱۰۰— بنابراین اگر زبان شعر بدرجات متفاوت متمایل به‌انحصاری کردن زبان عصر باشد، باید سؤال کنیم که این تخصیص برمبنای چه اصول ومقرراتی صورت می‌گیرد. دونوع از این‌گونه مقررات می‌تواند وجود داشته‌باشد:

(الف) شعر برطبق ماهیت خود یک هنر عالمانه است. و تقریباً همیشه تا حدی متکی برشعر کهن بوده است، و معمولاً از خوانندگان خود انتظار دارد که طلاعات معینی از شعر کهن داشته‌باشند. بدین ترتیب کلام شعر، به‌نوبهٔ خود، فرهنگ اشاره و تلمیح است. در شعر غالباً کلمات برای یادآوری کاربردهای سابق شعری، کاربردهای کلاسیک و زبانهای بیگانه، بکار می‌روند. این امر آنگونه که گاه تصور می‌رود یک موضوع انحصاری و اختصاصی که بوسیلهٔ تی. اس. الیوت ابداع شده باشد، نیست. بلکه‌نتیجهٔ این حقیقت است که شعرمتعلق

1. G. Hough, *The Romantic Poets,* 1953, P. 77.

به‌یک فرهنگ معین، ناگزیر یک نظام مرتبط ایجاد می‌کند. طبیعتاً هرقدر که تاریخ شعر طولانی‌تر شود، رمز و کنایه بیشتر چشمگیر می‌شود. اما در دوره‌های تاریخی این امر جنبهٔ تقریباً جهانی زبان شعری بوده است.

گاهگاهی کوشش شده است که کار را از نو شروع کنند، و طوری شعر بسرایند که گویی اصلاً در سابق شعری وجود نداشته است. این تلاشها غالباً اهمیت دارد و حیات‌بخش است. اما تنها در شرایط خاص رخ می‌دهد و برای مدت زمان طولانی دوام نمی‌آورد.

بنابراین ما هنگام خواندن اغلب اشعار انتظار داریم که به‌نحوی تغییر شکل زبان معاصر را مشاهده کنیم بطوریکه استعمال لغات کهن و ارجاع به کاربردهای کهنه‌ای که زبان بوسی آنها را فراموش کرده چشمگیر باشد. در این زمینه، ذوق و سلیقه، خصوصاً ناپایدار و متلون است. ازرا پاوند[1] با مردی که الفاظی شبیه «خزه‌های مرطوب‌گندیده» بکار می‌برند مخالف است— زیرا، به‌نظر من او را به‌یاد تنیسون که میلتون را بخاطر می‌آورد، می‌اندازد. مع‌ذلک خود او جملاتی مانند «اما جواب او مانند بادها و مانند نوای عود بود» نوشته است که هدف آن بیاد آوردن پراونس[2] و در واقع ارنست داوسون[3] است. در این نوع نقد ویژه مجلات مد، نه معنا وجود دارد و نه فایده.

(ب) بنابه دلایل مبتنی بر کالریج که در شمارهٔ ۹ . ۱ بیان شد، فرم شعر— یعنی فرم شعری، یا حتی آگاهانه‌تر، فرمهای وزنی در «نثر ـ شعر» بکار می‌روند— به‌نحوی است که توجه زیاد و خاصی بطرف بافت لفظی جلب می‌شود. کلیهٔ بخشهای یک شعر، حتی کوچکترین بخش آن، یعنی کلمات واحد، بایستی آن گونه باشد که توجه دائم و متمایز به‌هرقسمت را توجیه کند بطوری که تکرار، دقیقاً مرتبط، تکیه وصوت ایجاد تحریک و هیجان کند. این بدان معناست که طرز بیان شعر، بایستی به‌طرز مطلوبی همیشه گویا و همیشه زنده باشد. و این نشاط گویا و همه جا حاضر، به‌معنای جدایی دائم، کم یا زیاد، از کاربردهای معمولی و طرز بیان معمولی است.

ممکن است یک شاعر بخصوص یا جمعی از شعرا بخواهند این کلام خاص را در درون مرزهای بسیار محدودی نگاه دارند، اما این ویژگیها درهمه‌جا تا حدی حضور دارند. سخن معمول و نثر سودمند می‌تواند مقادیر زیادی از کلام خنثی یا غیر مؤثر را با هم تطبیق دهد، اما شعر قادر به‌این کار نیست.

1. E. Pound 2. Provence 3. E. Dowson

اگر این اصول کلی در ذهن فرد باقی بماند ماهیت غالب مباحثات محلی ــ که ازنوع بحثهای کارگاهی برسر مشکلات‌جاری ــ برسر طرز بیان‌شاعرانه است کشف می‌گردد. جالبترین مباحثات دربارهٔ این موضوع به‌هیچوجه دربارهٔ اصول و مقررات نیست، بلکه گفتگوهای شعرا دربارهٔ نکات فنی حرفهٔ آنان است.

۱۷
رمان و تاریخ

۱۱۶— در بخشهای پیشین بارها گفته شده‌است (۰۴— ۴۴ الف— ۴۵، ۵۹) که منظور ادبیات تقلید جزءبه‌جزء از اشیاء موجود در جهان واقعی نیست. بلکه منظور این است که نشان دهد فرمهای مختلط وجود دارد و رمان یک مورد خاص است. در بحث شماره ۵۹ گفته شد که عقیده‌ای وجود دارد مبنی براینکه کلیهٔ رمانها، رمان تاریخی است و اینکه بخشی‌از امتیاز خاص رمان آن‌است که گزارشی از واقعیت اجتماعی است.

در اینجا باید مورد خاص رمان را بررسی کنیم.

۱۱۷— آیا زمینه‌هایی وجود دارد که بتوان از طریق آنها رمان را یک مورد خاص بحساب آورد، و باور کرد که رمان به‌طریقی خاص در رابطه با واقعیت قرار دارد؟ هیچ نظریه انتقادی نباید بدون ضرورت، امور خلاف قاعده را مسلم فرض کند. مع‌ذلک هرنوع ادبی به‌نحوی یک مورد خاص است. اگر چنین نبود ما قادر نبودیم که آن را از دیگر نوعها تشخیص دهیم. و دقیقاً ارتباط رمان با واقعیت است که ویژگیهای آن را تشکیل می‌دهد. این تفاوت اساسی است و بنظر می‌رسد که سبب متمایز شدن رمان از دیگر انواع سنتی— یعنی کمدی، تراژدی، شعر حماسی و شعر شبانی— است. معنای موقعیت خاص رمان به‌دلیل تسلط وسیع آن برادبیات جدید تحکیم می‌یابد. بیشترین تعداد آثار تخیلی که تاکنون نوشته شده است، رمان بوده است. البته در این صورت ما نباید وسوسه شویم که معیارهای مربوط به‌رمان را بطورکلی در تمام ادبیات تعمیم دهیم، یعنی کاری که بسیاری‌از خوانندگان جدید دست به‌آن می‌زنند. رمان فقط رشته‌ای ازطیف بزرگ و وسیع ادبیات است.

انواع دیگر، یعنی تراژدی، کمدی، شعر حماسی، شعر شبانی و غیره از طریق سروکار داشتن باحوزه‌ای خاص از تجربهٔ انسانی، تشخیص داده می‌شوند، اما رمان را نمی‌توان بدین نحو مشخص کرد. رمان تمام این حوزه‌ها را در

بررسی‌گیرد. رمان غم‌انگیز و تراژیک وجود دارد همانگونه‌که رمان مضحک و کمیک نیز وجود دارد. حتی ما مایلیم‌که آزادانه از رمان بخصوصی مانند «تراژدی» یا «کمدی رفتار» صحبت کنیم. می‌دانیم‌که اینها نیز رمانهایی‌هستند مانند بقیه، که نه به‌دلیل سروکار داشتن با حوزه بخصوصی از تجربه، بلکه‌بدلیل طریقهٔ خاصی برای ارائهٔ واقعیت، به‌عنوان رمان شکل گرفته‌اند.

۱۱۸ — رمان یک‌نثر روایتی و داستانی است، اما باید آن را بیشتراز این‌تشخیص داد. رمانس‌نیز یک متن داستانی و روایتی است‌که ممکن است به‌نثر هم باشد، در حالیکه احساس می‌کنیم‌که با رمان تفاوت دارد. همانگونه‌که هنری جیمز می‌گوید، احساس ما نسبت به «طریقهٔ رخداد وقایع» در برگیرندهٔ رمانس نیست زیرا رمانس ممکن‌است با امور جادویی سروکار داشته‌باشد، و یا حداقل دارای شخصیتهایی باشد‌که تا حدی آزاد از ضروریات زمانه و جو و شرایط اجتماعی باشند. در رمان شخصیتها محکوم به‌رعایت این نوع ضرورتها هستند[1].

رمان ممکن‌است دربرگیرندهٔ عناصر رمانس باشد، اما هرقدر‌که چنین‌باشد مانند داغ ننگ[2] یا مولن بزرگ[3]، احساس می‌کنیم‌که با سنت اصلی و مرکزی رمان متفاوت است و از آن دور افتاده است. فرمهای دیگر بطور متفاوتی تشکیل می‌شوند. تراژدی می‌تواند در برگیرندهٔ یک امر الهی یا یک واقعهٔ غیرمنتظره باشد و یا بوسیلهٔ یک روح برانگیخته شود یا از موقعیتی‌که ذاتاً غیرممکن و خیالی است آغاز گردد. کمدی می‌تواند دارای سرانجامی جادویی یا شبه جادویی باشد. و شکلهای مبدل و غیر ممکن و هویتهای جابجا شده وغیره را مورد بررسی قرار دهد. شعر حماسی دارای روند مافوق‌الطبیعه است و قهرمانانی‌که بوسیلهٔ خدایان و ارواح مورد حمایت قرار می‌گیرند و یا از اعمالشان جلوگیری می‌شود. شعر شبانی دنیایی راعرضه می‌کند‌که کاملاً بصری است. رمان‌محکوم به‌آن‌است که زندگی را به‌نحوی‌که واقعاً در آن زیسته است عرضه کند. تنها نقطهٔ موازی و معادل آن در این زمینه، درام واقعی یا رئالیستی است‌که تقریباً بخش کوچکی از تاریخ کلی درام را اشغال می‌کند و عمدتاً فرع بررمان است.

۱۱۹ — رمان نه‌تنها، برخلاف سایر فرمها، محدود به‌قوانین احتمالات روزانه

۱. رمان را بدینطریق بوسیلهٔ مقدمهٔ هاثورن Hawthorne بر کتاب *The Marble Faun* و نیز مقدمهٔ هنری جیمز بر کتاب *The American* تشخیص می‌دهند.

2. *The Scarlet Letter* 3. *Le Grand Meaulnes*

است، بلکه بطور خاصی کوشش می‌کند که خود را هرچه بیشتر، نسبت به‌یک عصر خاص و یک مکان خاص مقید کند. یک رمان در سال ۱۸۱۲ در مسکو طرح می‌شود، در دفتر استانها و در طول جنگهای ناپلئون، و یا در پاریس در زمان حکومت لویی فیلیپ، یا در نیویورک در طول دههٔ هشتاد و نود. این‌طرحها صرفاً اتفاقی نیستند، زیرا یک رمان باید در جایی طرح شود، این طرح بخش حیاتی ذات اثر است. وقتی شکسپیر دو نجیب‌زاده[1] خود را در شهر ورونا طرح می‌کند، مرتکب خطایی نشده است. هیچ چیز نیست که شهر ورونا را از هرشهر یا نقطهٔ دیگر قابل تشخیص سازد و زمان آن نیز نامعلوم است. وقتی استاندال برای اولین‌بار در نانسی طرح لوسین‌لوین[2] را می‌ریزد، بعداً در پاریس‌در طول سلطنت ژولی خود را وا می‌دارد که واقعیت بیرونی قابل تأییدی را ارائه کند— یعنی نجابت روستاوار را، و بعد طبقهٔ سیاسی و رسمی پایتخت را، که بصورت‌یک لحظهٔ خاص در زندگی آنها، ترسیم می‌کند. در واقع او خود را موظف به‌رعایت تاریخ می‌کند. وسعت ترکیب تاریخ سیاسی و اجتماعی در دنیهٔ رمانها بسیار متغیر است، اما همهٔ رمانها این ترکیب را انجام می‌دهند. بنابراین کلیهٔ رمانها تا اندازه‌ای رمان تاریخی هستند، و بخشی از ویژگی اسلوب آنها، تاریخی است.

۱۲۰— بنابراین آیا می‌توانیم رمانی را از طریق واقعیت یاارائهٔ اطلاعات تاریخی آن مورد قضاوت قرار دهیم؟ تا حدی بله. مسلماً ما چنین کاری را انجام‌می‌دهیم. دلیل اصلی این موضوع که رمانهای اسکات دربارهٔ اسکاتلند قرن ۱۸ برتر از رمانهای قرون وسطایی اوست،این است که در رمانهای قرن‌هیجدهٔ وی دوره‌ای از تاریخ را بررسی می‌کند که بخوبی از آن مطلع است و از نزدیک آن را درک می‌کند، در حالیکه در رمانهای قرون وسطایی، اسکات تنها تصویری رؤیایی و خیالی به‌ما عرضه می‌کند. در رمانهای مربوط به‌تاریخ معاصر اسکاتلند، وی صرفاً حقیقت اساسی‌تری را برای ما شرح می‌دهد. می‌توان گفت که این رمانها، آشکارا رمانهای تاریخی هستند و بنابراین در نوع خود نمونه‌اند. اما همان بررسیها با رمانهای زندگی معاصر نیز مطابقت دارد. دلیل اصلی ارجحیت رنگین‌کمان[3] بر کانگارو[4] این است که رنگین‌کمان سعرف یک دورهٔ واقعی در تکامل اجتماعی ایالتهای انگلیسی است، در حالیکه کانگارو تنها یک رؤیای اجتماعی ـ سیاسی است. طرح صهیونیستی دانیل دروندا[5] همان ماهیت کانگارو

1. *Two Genthemen* 2. *Lucien Leuwen*
3. *The Rainbow* 4. *Kangaroo* 5. *Daniel Deronda*

را دارد، و عدم واقعیت اجتماعی آن چشمگیرتر است، زیرا شانه به‌شانهٔ طرح گوندولن هارلت[1] قرار دارد، منتها با قدرت و اعتبار فراوان.

۱۲۱— مع‌ذلک اگر رمانی را از مقدار واقعیت اجتماعی و تاریخی موجود در آن مورد قضاوت قرار دهیم، عمل اشتباهی را مرتکب شده‌ایم. این موضوع، کمی نیست. رمان‌نویس برای انتخاب مواد تاریخی و اجتماعی موجود در دسترس خود، کاملاً آزاد است و ممکن است انتخاب وی محدود باشد. هنگام مطالعهٔ اثر جین‌آستن ما سؤال نمی‌کنیم که «ولی طبقات پایین چه شدند؟» و الا مرتکب حماقت شده‌ایم. جین‌آستن حقایقی را دربارهٔ گروه معینی از طبقهٔ متوسط زمان خود بازگو می‌کند، و این بازگویی از دید زنی است که خود متعلق به‌این طبقه است. و این کافی است. اگر ما بخواهیم می‌توانیم در مورد فضای اجتماعی که آستن کمتر دربارهٔ آن صحبت می‌کند و یا اصلاً صحبت نمی‌کند، از دیگر منابع موجود کسب اطلاعات کنیم. اگر بخواهیم بدانیم که تا چه اندازه در آن مورد صحبت شده است، می‌توانیم به‌اثر جورج‌الیوت مراجعه کنیم. اما البته جورج الیوت را نباید در آن مورد خاص برتر دانست.

از طرف دیگر، کاهش محتوای اجتماعی- سیاسی رمان تا درجه‌ای‌معین، خالی از خطر نیست. هیچ قانونی نمی‌تواند مانع از آن شود که جیمز قهرمانان ظرف طلایی[2] را به‌این عنوان که در یک خلأ زندگی می‌کنند، عرضه کند. بلکه او موفقیت خود را از طریق انجام این عمل کسب کرده است. تنها ریشهٔ اصلی باقی‌مانده درواقعیت اجتماعی، مشکل غامض امریکایی- اروپایی است و احتمالاً این امر بسیار جزئی است.

۱۲۲— چگونه واقعیت تاریخی یک رمان را باید مورد قضاوت قرار داد؟ در وهلهٔ اول باید هرگونه اطلاعات بیرونی را که در ذهن خود داریم به‌خاطر آوریم، و همانگونه که هنری‌جیمز پیشنهاد می‌کند بایستی هرگونه اطلاعاتی را نیز که ناچار به‌داشتن آن هستیم بخاطر آوریم. در مورد رمان‌نویسان بزرگ گذشته از قبیل بالزاک، دیکنز، تولستوی، معمولاً این کار را کرده‌ایم. و از طریق بررسیهای خاص یا مشاهدهٔ رضایت عمومی، بخوبی از ارتباط آنها با واقعیت تاریخی- زمانی که ترسیم کرده‌اند، واقف هستیم. مع‌ذلک باید بدانیم که «هرامر صحیحی، دال برحقیقت نیست.» (ماتیس[3]. دیکنز در بسیاری موارد می‌تواند

1. G. Harleth 2. *The Golden Bowl* 3. Matisse

دنیای جوانی خویش را با دنیای بلوغ خود تلفیق کند، و صداقتی که از وی انتظار می‌رود زیاد ناراحت‌کننده نیست. اما انتظار در مورد سایر حقایق، مطلق است. برای مثال به‌او اجازه داده نمی‌شود که بانک را در «هایدپارک نورنر» قرار دهد.

ممکن است به‌یک رمان‌نویس اجازه داده شود که یک شهر ایالتی اختراع کند، ولی نه یک پایتخت. لندن باید لندن باشد و پاریس پاریس. او می‌تواند یک نخست‌وزیر اختراع کند، اما احزاب سیاسی عمدتاً باید همان احزابی باشند که در آن زمان وجود داشته‌اند.

روابط طبقاتی، خواه به‌مفهوم سطحی آن و خواه به مفهوم عمقی، بایستی برمبنای صحیح و واقعی خود قرار داشته‌باشند. رمانی که در زمان حاضر طرح شده و در آن رفتارهای طبقاتی یک دورهٔ معاصر، حتی سال ۱۹۳۰، مطرح‌می‌شود بناچار معتبر نخواهد بود.

این‌گونه ملاحظات ناچیز و کم‌اهمیت هستند و بطور اتفاقی و برای مثال انتخاب شده‌اند، اما به‌هزاران رشته ارتباط پیدا می‌کنند که رمان را به‌واقعیتهای خاص بیرونی متصل می‌کنند. هیچ نوع ادبی دیگری این ارتباطات را به چنین وسعتی ایجاد نمی‌کند.

۱۲۳— از طرف دیگر، رمان بیشتر از سایر نوعهای ادبی در برگیرندهٔ امور احتمالی و تصادفی است، و این امر سبب ناراحتی بعضی از ذهنهای وسواس طلب شده است.

«چگونه برخصوصیت گیج‌کنندهٔ داستان غلبه کنیم، و چگونه از آن فرار کنیم.» رولند به‌خانه نزدیک شد. خانه دارای دری سبز و تعدادی پرده کرکره بود. یک کفش پاک‌کن روی پلهٔ بالایی قرار داشت. «رولند و کفش پاک‌کن به‌جهنم!»[1]

«این ویژگی بود که پل‌والری را از داستان متنفر کرد. او نمی‌توانست خود را وادار کند که بنویسد: «مارکیز ساعت نه از راه رسید.» در حالیکه‌بخوبی ممکن بود او یک کنتس هم باشد، و نیز ممکن بود که دیرتر از ساعت نه از راه برسد[2].» اما شاید این طرف دیگر قضیه نباشد. شاید این بخشی از همان موقعیتی باشد که به‌عنوان ویژگی تاریخی رمان نامیده می‌شود. درب سبز و کفش پاک‌کن

1. *Letters of R. L. Stevenson*, ed. Colvin, 1900, II, 299.

۲ Robert Liddell, *Some Principles of Fiction*, 1953, P. 112 نقل قول بالا از این کتاب است.

باید به‌گونه‌ای باشد که آن نوع خانه در آن دورهٔ بخصوص داشته است. شاید در جامعه‌ای که این رمان وصف می‌کند، ساعت نه زمان مناسبتری برای رسیدن به‌یک مهمانی باشد، و یا شاید این ساعت عمدتاً دیر یا زود باشد.

رمان معرف یک جامعهٔ خاص در یک زمان خاص است. و ناگزیر باید امور زیادی را به‌همان نحوی که هستند یا بوده‌اند، ارائه کند. و بسیاری از جزئیات احتمالی آن از ماهیت صداقت برخوردار باشد، و آنچه را که جیمز «انبوه خصوصیت» می‌نامد، فراهم کند. بعضی از رمان‌نویسان بزرگ (بالزاک، دیکنز) در اینگونه جزئیات بسیار ماهر و غنی هستند. و بعضی (جین‌آستن، هنری‌جیمز) عمدتاً در این مورد کوتاهی می‌کنند. اما اگر کوتاهی کنند تا آنجا که موفق هستند باید برویژگیهای اخلاقی تکیه کنند تا نتایج همان تأثیرات را دربرداشته باشد.

بنابر نظریهٔ صوری، جزئیات تاریخی به‌همان اندازه احتمالی است که جزئیات ابداعی مانند درب سبز و کفش پاک‌کن. هیچ دلیل داخلی برای رمان وجود ندارد که بانک در شهر باشد و نه در هایدپارک کورنر. و این سربسادگی تبدیل به‌یک مورد می‌شود، و این یکی از مواردی است که رمان‌نویسان باید آن را به‌همان گونه که هست ارائه کنند.

بنابراین ما باید گره‌های تاریخی رمان را از دو طریق مورد بررسی قرار دهیم. اول طریقهٔ تحلیلی، یعنی طریقه‌ای که در آن حرکت تاریخ به‌صورت مثالهای محکم و کاملاً شناخته شده‌ای، نشان داده می‌شود. طریقهٔ دیگر، که غالباً تحقیرآمیز جلوه می‌کند، طریقه‌ای است که در آن تاریخ بوسیلهٔ جزئیات اتفاقی فراوان در زنجیر قرار می‌گیرد. اما احتمال دارد که مورد دوم تنهاجنبه‌ای از مورد اول باشد.

۱۲۴ــ در نظر ارسطو شعر فلسفی‌تر از تاریخ است زیرا تاریخ تنها حقایق احتمالی را بررسی می‌کند. حقایق احتمالی می‌توانند صرفا بخشی از جهان باشند، زیرا دستخوش درجه‌ای از دستکاری هستند. شعر در دستکاری حقایق احتمالی بسیار آزاد است. بنظر می‌رسد که رمان نوعی خانهٔ نیمه راه است ــ که تااندازه‌ای وابسته به‌واقعیت تاریخی و تا اندازه‌ای آزاد از آن است.

آن نوع شعر که ارائه کنندهٔ مقادیر زیادی واقعیتهای احتمالی است، عمدتاً شعر معاصر است که در روند تاریخ کلی شعر، به‌نحوی، غیرعادی جلوه می‌کند. بطور کلی شعر از طریق اطناب یا رمز، متمایل به‌طفره رفتن از واقعیت

تاریخی خاص و اتفاقی است. دشت سترون[1] و هو میلوین موبرلی[2] هردو دربارهٔ لندن هستند. آنها امکنهٔ خاص فراوان، شخصیتهای تاریخی فراوان و حقایق متعددی را عرضه می‌کنند. بدین دلیل این دو اثر در میان اشعار، غیرعادی هستند. مع‌ذلک این رویه، رویهٔ عادی رمان است. الیوت در اشعار بعدی خود به‌عمل عادیتر پنهان‌کردن یا منکوب‌کردن حقایق احتمالی متوسل می‌شود. قسمت سوم برنت نورتون[3] در راه‌آهن زیرزمینی لندن طرح شده است، و برای ما روشن است که مکان واقعی که از روی آن شبیه‌سازی شده، ایستگاه گلاسسترروود[4] بوده است. اما این موضوع در شعر اصلا ذکر نشده است. در یک رمان ممکن بود که این اشاره صورت گیرد، و گلاسسترروود از اینکه همان گلاسسترروود باشد شادمان شود.

۱۲۵– هرگونه نقدی که دربارهٔ رمان نوشته شود و غافل از وابستگی آن به واقعیت تاریخی باشد، نسبت به‌ارزشهای واقعی رمان، دروغین است، و درحالیکه ممکن است جامع باشد، خالی و تهی جلوه می‌کند.

آرنولد کتل[5] گفته است که: «بلندیهای بادگیر دربارهٔ انگلستان سال ۱۸۴۷ است. مردمی که در این رمان مطرح شده‌اند، در ناکجاآباد زندگی نمی‌کنند بلکه در یورکشایر اقامت دارند. هیث‌کلیف[6] در نواحی بایرون متولد نشده، بلکه در یک محلهٔ کثیف و پرجمعیت واقع در لیورپول زاده شده است. داستان بلندیهای بادگیر دربارهٔ یک عشق خشک و انتزاعی نیست، بلکه دربارهٔ احساسات مردم زنده، دربارهٔ دارندگی و جاذبهٔ رفاه اجتماعی، تهیهٔ مقدمات ازدواجها، اهمیت تحصیل علم،ارزش مذهب، روابط میان اغنیا و فقرا و غیره است[7].»

حق با آقای کتل است. در نظر او هیچ سؤالی در این‌باره که تاریخ کمتر از شعر فلسفی است، وجود ندارد. زیرا او یک مارکسیست است و تاریخ در نظر او وابسته به‌قضا و قدر است. در نظر رئالیست- سوسیالیستها ارزش عالی رمان در آن است که نیروهایی را که در تاریخ به‌گونه‌ای مطلق فعال هستند، باحداکثر استحکام و ویژگی عرضه می‌کند. کسانی که اعتقاد ندارند جهت تاریخ بوسیلهٔ

1. *The Waste Land* 2. *Hugh Selwyn Mauberley*
3. *Burnt Norton*
4. Hugh Kenner, *The Invisible Poet,* T. S. Eliot, 1960, P. 257.
5. A. Kettle 6. Heathcliff
7. A. Kettle, *Introduction to the English Novel,* 1951, I, 139.

نیروهای مطلق تعیین می‌گردد، و یا اعتقاد ندارند که اصلاً تاریخ دارای جهت است، باید قبول کنند که گرایشهای معین ومحدودی را می‌توان در طول دوره‌هایی کوتاه از تاریخ مشاهده کرد. و حتی در نظر آنان بخش اعظم قابلیت رمان باید بخاطر آشکارکردن واقعیت تاریخی باشد. آیا ما می‌توانیم رمانی را در نظرآوریم که در مقابل واقعیت تاریخی و اجتماعی کاملاً کاذب و دروغین باشد و مع‌ذلک یک اثر هنری مرتبط و سازگار بحساب آید؟ خیر. اگر چنین چیزی وجود داشت نباید آن را رمان نامید، بلکه یک فانتزی یا رمانس خوانده می‌شود. در اینصورت نباید بگوییم که در مقابل واقعیت، کاذب است، بلکه این رمانس یا فانتزی در مقابل هرنوع واقعیت خاص بی‌اعتناست، حتی اگر از نامهای محلی و تاریخی در آن استفاده شده باشد.

۱۲۶— باید بپذیریم که منتقدان ادبی، تقریباً بخش اعظم اطلاعات خود را در مورد موقعیتهای تاریخی، از آثار داستانی کسب می‌کنند، و بنابراین اغلب هنگام صحبت دربارهٔ صداقت اینگونه آثار، در محدودهٔ یک دایره بحث می‌کنند. پس آیا آنان بیهوده صحبت می‌کنند؟ ضرورتاً خیر. یک تصویر صادق غالباً بدینگونه، از طریق ارتباطش خود را نشان می‌دهد. مثلاً از طریق شواهد بیرونی پی‌می‌بریم که طرح و موقعیتهای خاص یک رمان خاص از تاریخ سرچشمه گرفته است. و ما حداقل چیزی در مورد تاریخ می‌دانیم. رمان‌نویس نوع کاملتری از حقیقت تاریخی را بیان می‌کند. این وظیفهٔ اوست که آن را از طریق طرح موضوعاتی از این قبیل که چه نوع از مردم باید در این جهان زندگی کنند، چه انگیزه‌هایی باید در جهان مذکور فعال باشد، و نتایج حاصل از آن چه خواهد بود، انجام می‌دهد. علاوه برآنکه رمان گزارشی از حقیقت اجتماعی است، یک ساختمان صوری است و نادرستی تاریخی آن غالباً خود را به‌عنوان تناقض داخلی نشان می‌دهد. ظرف طلایی، آقای ورور[1] یک میلیونر امریکایی خود ساخته و متعلق به‌دوره‌ای است که در آن اینگونه ثروتها را می‌شد تنها از طریق راههای‌ظالمانه، جمع‌آوری کرد. مع‌ذلک او به‌عنوان یک پیرسرد موقر روحانی معرفی می‌شود. و بعضی از منتقدان جیمز، این پیرسرد را به‌عنوان نمونه‌ای از مشیتهای‌نیکوی الهی قلمداد کرده‌اند. اگر بخواهیم می‌توانیم در اینجا چنین بگوییم که آقای ورور شبیه میلیونرهای واقعی امریکایی در آن زمان نیست، و بنظر می‌رسد که داستان جیمز در اینجا نیز مانند نوشته‌های بعدی وی، بطورکلی از واقعیت

1. Verver

اجتماعی زمان خود بریده باشد. اما بدون در نظر گرفتن منابع بیرونی تاریخ اجتماعی، می‌توان (شاید بطور ترجیحی) ادعا کرد که معرفی شخصیت آقای ورور در زمان مذکور، غیرکافی و متناقض است. در واقع جیمز او را به‌عنوان یک حریص ظالم نشان می‌دهد. و این موضوع را از ابتدای کار، یعنی از وقتی که ما از کلکسیون هنری او (که شامل یک انسان، یعنی پرنس می‌شود) مطلع می‌شویم، تا انتها، یعنی وقتی که همسرخود را بخاطر سوداگری به‌اسارت‌می‌کشد، ادامه می‌دهد. مع‌ذلک تمام ابتکار نویسنده در معرفی او به‌عنوان یک پیرمرد موقر روحانی بکار گرفته شده است، اما دو طرف قضیه و دوطرف تصویر بایکدیگر مطابقت ندارد[1].

تناقضات درونی (برای مثال تهذیب بی‌پایان الیورتویست علی‌رغم‌محیطی که در آن پرورش یافته) ممکن است مبین عدم تمایل نویسنده نسبت به‌رویارویی با واقعیتهای معین و مسلم اجتماعی باشد. کافی است که منتقد برای اهداف خود به‌تناقضات درونی اثر اشاره کند. اما اگر منتقد از پیشروی بیشتر در این مورد خودداری کرد، من تصور می‌کنم که باید قبول کنیم او نیز از رویارویی با بعضی از واقعیتهای معین خودداری کرده است.

۱۲۷— تأکید و اصرار مارکسیستها در مورد وظیفهٔ رمان برای بررسی واقعیت تاریخی، صحیح است. اما آنها منحصراً درست نمی‌گویند. این ویژگی رمان است که شخصیتهای خود را، در حالیکه در متن تاریخی زندگی می‌کنند، در حصار شرایط اجتماعی عرضه کند، نه در دنیایی تخیلی و مافوق تاریخی. رمان همچنین تلاش افراد بشر در جهت فرار از تاریخ و شرایط اجتماعی را مورد بررسی قرار می‌دهد. از نظر تئوری مارکسیستی این تلاشها همیشه محکوم به‌شکست است، و رمانهایی که بیانگر این تلاشها به‌عنوان تلاشهای موفقیت‌آمیز هستند، از حقیقت موجود سخن نمی‌گویند. یک منتقد مارکسیست وقتی که مطالعهٔ اثر را به‌اتمام می‌رساند و مشاهده می‌کند که قهرمان اثر دچار لغزش شده است، خواه بوسیلهٔ زندگی توأم با شادی دائمی، خواه کسب اعتبار از طریق پیروزیهای روانی دروغین، ناچار بایستی بسیاری از رمانهای سنتی را کمتر مورد تمجید و ستایش قراردهد. غالبا هم حق با اوست. آرنولد کتل درکتاب خود به‌نام پرتره

۱. البته من از بلندپروازیهای نامحدود این رمان و مشکلات تعبیر و تفسیر آن مطلع هستم. به‌نظرمن این بررسیها تنها برای هدف نزدیک، ونه به‌عنوان‌انتقاد از ظرف طلایی مفید است.

یك بانو[1] می‌گوید: «بسیاری از اشخاص، از جمله ایزابل‌آرشر، معتقدند که می‌توانند از طریق هوشیاری زیاد و چند هزار پوند، سهم ناپختگیهای خود را خریداری کنند[2].

اما نوعی جبر مکانیکی در مورد تکرار اینگونه قضاوتها وجود دارد و مبین آن‌است که آنها برای تأیید یک خطشی ارائه شده‌اند، نه برای آنکه در مورد ماهیت رمان احقاق حق کنند. حال اگر عقاید خصوصی و شخصی رمان‌نویسان، منتقدان، یا خوانندگان را کنار بگذاریم، ملاحظه می‌کنیم که رمان به‌عنوان یک فرم، آشکارا اعتقاد براین دارد که نوع بشر تا درجه‌ای محدود قادر است که خود را از قیدوبند شرایط تاریخی و اجتماعی رها سازد. پیوند با واقعیت تاریخی معمولاً در مورد وضعیتها و شخصیتهای نازل و پایین قویتر، اما در مورد قهرمان مرد و قهرمان زن ضعیف‌تر است. طبق تعریف، قهرمانان انسانی هستند که برای ترفیع شرایط مبارزه می‌کنند. و در رمان گاهی اوقات آنان موفق به‌این کار می‌شوند، همانگونه که در زندگی واقعی گاه موفق هستند. تناوب موضوع اظهار عشق در رمان، از نظر تکوینی، میراث کمدی و رمانس قرون‌وسطی است. اما این به‌دلیلی دیگر پایدار مانده است— زیرا در یک دوره معین شرایط تاریخی و اجتماعی است، که رمان با توقف در لحظهٔ اوج، آن را تبدیل به‌امری مطلق می‌سازد. درسایر رمانها (گرچه نه عموماً رمانهای‌انگلیسی) قهرمان داستان ممکن است بدنبال کسب موفقیت اجتماعی یا جنسی نباشد،بلکه تکامل روح برای وی اهمیت بیشتری داشته‌باشد. و این چیزی است که باید در درون نظم تاریخی و اجتماعی شروع گردد، اما در خارج از آن خاتمه یابد.

۱۲۸— باز می‌گردیم به‌نقطه‌ای که بحث را از آن شروع کرده بودیم. کلیهٔ رمانها، رمان تاریخی هستند، تاریخ حوزه‌ای است که رمان در آن فعالیت دارد. در رمانهای بد، ادعاهای دروغین نسبت به‌آزادی معنوی (هوس یا آرزو) به‌گونه‌ای نشان داده شده که گویی تاریخ را القاء می‌کند. اما در رمانهای خوب، تاریخ یا بصورت مطلق باقی می‌ماند، همانگونه که در داستان رئالیستی یا طبیعت‌گرا چنین است، و یا اینکه به‌صورت اساسی باقی می‌ماند، که هرگز مورد انکار واقع نمی‌شود، اما نوعی آزادی معنوی معتبر، در لحظات ناگهانی و آنی ارائه می‌شود

1. *The Portrait of a Lady* 2. Op. cit, II, 34.

که تا وقتی رمان به‌پیش می‌رود، سبب ترفیع و تعالی جامعه و تاریخ می‌گردد.

سایر انواع ادبی ممکن است بطور کاملتر و محکمتری، دورترین نقاط تجربهٔ تخیلی را کاوش کنند. اما رمان به‌روش این جهانی ما نزدیکتر است. نیروی مستمر و مداوم آن نیز چنین است.

۱۸
تمثیل: موضوع و تصویر

۱۲۹— تمثیل به‌یک معنای وسیع، عنصری فراگیر و نافذ درادبیات است. بندرت می‌توان اشخاص یا یک سلسله وقایع را بدون ذکر اینکه آنان دارای نوعی اهمیت مخصوص به‌خود هستند، عرضه کرد. همچنین انسان در اظهار این‌مطلب که تمثیل، کیفیت تعیین کنندهٔ ادبیات است، دچار وسوسه می‌شود. ما درروزنامه مطلبی را راجع به‌مثلاً، خیانت، حادثهٔ ناگوار جنسی و خشونت می‌خوانیم، وتنها روزنامه است که گزارش وقوع اینگونه حوادث را می‌دهد. ما همان رشته حوادث را در یک رمان یا یک داستان کوتاه مطالعه می‌کنیم اما بندرت می‌توانیم از این احساس فرارکنیم که تنها در رمان یا داستان کوتاه است که‌چیزی دربارهٔ عواطف تند انسانی و انگیزه‌های آن بطورکلی، به‌ما ارائه می‌شود. این تنها راهی است که می‌توانیم از طریق آن شخصیتها را به‌عنوان الگوهای خیانت، خشونت و شهوت مشاهده کنیم. و تمایل به‌مشاهدهٔ آنان به‌نحوی چنین ساده، در نقد آشکار می‌شود. اگر این گونه گرایش به‌الگو آفرینی در اثر مشهود بود، از آن به‌عنوان یک لایهٔ جداگانه معنی که در برگیرندهٔ سطح روایتی است، با اطلاع خواهیم شد، و خواهیم گفت که بنظر می‌رسد داستان دارای اهمیت تمثیلی است.

۱۳۰— مع‌ذلک عمدتاً ما واژهٔ تمثیل[1] را در مواردی که این گرایش مسلط باشد، بکار می‌بریم. در آن صورت تبدیل به‌نام یک روش ادبی می‌شود که در آن بهره‌برداری از این دو لایهٔ معنایی، جزء اصلی فرم اثر را تشکیل می‌دهد. اشخاص، وقایع، و اشیاء از یک طرف، به‌عنوان نمایندهٔ عواطف تند انسانی بکار می‌روند، و از طرف دیگر برای کیفیتهای اخلاقی و روحانی مورد استفاده قرار می‌گیرند.

1. Allegory

آنچه مسلم است این است که تمثیل اصالتاً نمی‌تواند یک نوع ادبی باشد، زیرا حماسه، رمانس، درام و روایتهای نثرگونه همه می‌توانند به‌صورت تمثیل باشند، و قطعات تمثیل را می‌توان در دیگر آثار غیر تمثیلی یافت. همچنین تمثیل محدود به‌حوزه‌های بخصوصی از تجربهٔ انسانی نمی‌شود: ممکن است تمثیل عشقی باشد، مانند رمان دولاروز[1]، و ممکن است در برگیرندهٔ عنصر نجات و رستگاری باشد مانند زیارت زوار. تمثیل، یک روش عرضه است که ممکن است در مورد هرموضوعی و تقریباً برای هرنوع ادبی بکار گرفته شود. معمولاً ما از این کلمه برای فرمهای تقریباً طولانی استفاده می‌کنیم، اما در دورهٔ رنسانس «تمثیل» واژه‌ای بود که در مورد استعارهٔ حاصل در غزل یا شعر غنایی بکار می‌رفت. غزل ویات[2] «هرکسی که دوست دارد شکار کند، من می‌دانم که گوزن ماده کجاست.» به‌عنوان یک تمثیل توصیف می‌شود.

تمثیل دارای یک اساس طبیعی است. اغلب مادران گاهی از اوقات به‌فرم داستان تذکرانی اخلاقی به‌فرزندانشان می‌دهند. اما این بیشتر یک‌حالت آگاهانه در عرضهٔ قصد و نیت مادر است و نه تشویش و نگرانی وی. مادر بخوبی از نکته‌ای که می‌خواهد بدون کمک داستان برای فرزندانش تذکر دهد، آگاه است. بنیان[3] بخوبی از طرح عنصر رستگاری جدا از سلسله حوادثی که آن را در آنها ترسیم کرده، مطلع است.

۱۳۱ — تلاشهای زیادی شده است که تمثیل را در مقابل سمبولیسم قرار دهند. گفته می‌شود که تمثیل یک نوع تصویر نگاری است که در آن مفاهیم و اندیشه‌های اخلاقی از قبل دانسته شده، بطور عمد تبدیل به‌اشخاص، اشیاء و حوادث شده است، در حالیکه سمبولیسم شناخت موجودات و اشیاء به‌فرم احساسی است، به‌نحوی که امور مذکور ادراک نشده باشد و قابل درک هم نباشد مگر در آن فرم ویژه سمبولیک «از یک طرف شما می‌توانید با یک واقعیت غیر مادی شروع کنید، مانند عواطفی که بطور واقعی تجربه می‌شوند، و سپس می‌توانید بمنظور بیان آن عواطف، معادلهای قابل رؤیت اختراع کنید... این تمثیل است... اما راه دیگری برای استفاده از معادل وجود دارد، که تقریباً برعکس تمثیل است و من آن را سمبولیسم یا گرایش به‌رسوم مقدس[4] می‌نامم. اگر احساسات و عواطف ما غیرمادی است، می‌توان آنها را بوسیلهٔ امور مادی

1. *Roman de la Rose* 2. Wyatt 3. Bunyan
4. sacramentalism

تقلید کرد و در نظر مجسم نمود. در این صورت می‌توان گفت که دنیای مادی اطراف نیز به‌نوبهٔ خود تقلید یک دنیای نامرئی است... تلاش برای دست‌یافتن به‌آن «چیز دیگر» از طریق تقلید احساسی آن، و مشاهدهٔ صورت نوعیه در حالت تقلید، معنای مورد نظر من از سمبولیسم یا رسوم مقدس است[1].» اما این امر مشکلاتی ایجادمی کند. و درواقع بدان معنا نیست که بتوان تمثیل را در یک طرف و سمبولیسم را درطرف دیگر مبادله بحساب آورد. اکثر کسانی که دراین باره دست به‌قلم برده‌اند و مقالاتی نوشته‌اند برسر این موضوع توافق دارند که تمثیل و سمبولیسم با یکدیگر قابل جمع هستند و شدیداً به‌هم درآمیخته‌اند. و چطور ما می‌خواهیم بگوییم که کدامیک از این دو مورد، یعنی کیفیت نامرئی و یا تجسم احساسی، زودتر آمده است؟ در بند اول ملکهٔ پریها ارور[2] قبل‌از آنکه یک هیولا باشد، آشکارا یک مفهوم الهی است. از طرف دیگر، آرتور قبل‌ازآنکه باشکوه و عظمت‌باشد مسلماً یک‌قهرمان انگلیسی است.ولی بریتومارت[3]چه؟ آیا خصوصیت چالاکی و یا فکر پاکدامنی کدامیک زودتر آمده است؟ نمی‌توان این را تعیین کرد، و هیچ راهی هم برای تعیین آن وجود ندارد.

۱۳۲ — تضاد میان تمثیل‌و سمبولیسم یک تضاد دروغین است. این‌دو را می‌توان از یکدیگر تشخیص داد، اما نه از طریق خطوط ارائه شده: آنها تضادهای قطبی نیستند که در دو سر یک قطب قرار گرفته باشند. تضاد تمثیل، تقلید مستقیم از اشیاء پدیده‌ای، بدون استفاده از معنی پنهان آن است— یعنی آنچه که ما معمولاً گرچه بغلط، «رئالیسم» می‌نامیم.

بد نیست کلمهٔ «موضوع»[4] را برای عنصر مجرد غیر مادی بکار بریم، و از کلمهٔ «تصویر»[5] برای اشخاص برجسته و پایدار، و اعمال یا اشیایی که در آنها این امر مجسم می‌گردد، استفاده کنیم.

در یک قطب، ادبیاتی را داریم که در آن موضوع، مطلقاً برتصویرغالب است، اشخاص و وقایع صرفاً تسهیلاتی هستند که به‌عنوان حامل در خدمت

۱. C. S. Lewis, *The Allegory of Love,* Oxford, 1936, P.44.
مقدمه‌های فراوانی برمتن مذکور که از لویس است نوشته شده است. همین‌وجه تمایزها راگوته، بلیك، کالـریج، ویتمس نیز تشخیص داده‌اند. مـن نیز این موضوع‌رادر کتاب مقدمه‌ای بر ملکه پریها *A Preface to the Faerie Queene* 1962, PP. 100_38 مورد بررسی قرار داده‌ام، و بیان من در اینجا ذکر مجدد صحبتهای این‌کتاب‌است.

2. Error 3. Britomart 4. Theme 5. image

مادهٔ موضوع از قبل متصور، هستند. ما می‌توانیم این را تمثیل ساده بنامیم، که همیشه در شرف عبور یکسره از ادبیات است. تصویرها ضعیف یا نامربوط هستند، ظاهر داستانی بسیارسست وگسسته است، و از اینجا پی‌می‌بریم که آنچه داریم بطور ناچیزی مایهٔ اخلاقی دارد. نمایشهای اخلاقی در اطراف این خط قراردارند، که گاه متمایل به‌جهت صحیح و گاه متمایل به‌جهت غلط، هستند.

در قطب دیگر ادبیاتی را داریم که در آن تصویر غالب است و اهمیت موضوعی در حداقل مقدار خود قرار دارد. شخصیتها و وقایع، ویژه، مفرد، و استثنائی هستند. آنها همان هستند که نشان می‌دهند، و هیچ چیز (یا حتی‌الامکان هیچ‌چیز) کلیتر را که ورای آنها باشد پیشنهاد نمی‌کنند. می‌توان این را بدلیل نیاز به‌یک کلمهٔ بهتر، رئالیسم نامید، که همیشه در شرف عبور از ادبیات است، و در حال ملحق شدن به‌گزارش‌نویسی و یا متون اطلاعاتی غیر ادبی، است.

۱۳۳ — تصور کنید که این دونوع تضاد در یک صفحهٔ مدرج ساعت جای‌بگیرند. تمثیل ساده در ساعت دوازده، و رئالیسم در ساعت شش. آنوقت ما می‌توانیم به‌طرف راست صفحهٔ ساعت حرکت کنیم، و در هرمرحلهٔ پی‌درپی، کاهش نیروی موضوع و افزایش نیروی تصویر را مشاهده کنیم. در وسط، یعنی ساعت سه، هردوی اینها دقیقاً در حالت توازن هستند. هیچکدام از موضوع و تصویر بریکدیگر غالب نیستند. ما آنها را با یکدیگر تجربه می‌کنیم و احساس می‌کنیم که جدایی‌ناپذیرند. این امر در آثار شکسپیر اتفاق می‌افتد. احساس مرکزیت در مورد آثار شکسپیر عمدتاً ناشی از توازن کامل میان تصویر (یعنی نزدیکی کاملاً شناخته شده شخصیتهای او به‌احساس ما)، و موضوع (یعنی قدرت آنها در ایجاد کیفیتهای مابعدالطبیعی و اخلاقی نمونه و الگو) است. البته این توازن در نویسندگان ضعیفتر نیز قابل مشاهده است.

در اولین ربع از ساعت دوازده به‌طرف ساعت سه، متوجه یک حرکت تدریجی به‌بیرون از تمثیل ساده می‌شویم[1]. ابتدا حرکت به‌طرف تمثیل واقعی، یعنی جایی است که موضوع هنوز غالب است اما تصاویر صاحب حیات وگرایش مخصوص به‌خود هستند. قلعهٔ آلما[2] یک تمثیل ساده و خام است. صلیب سرخ در

۱. شرح این بخش بجز تصویر ساعت از کتاب نورتروپ فرای (*Anatomy*, P.91) گرفته شده است. از آنجاست که من او را تحسین می‌کنم و فرمول خود را از کتاب او الهام‌گرفته‌ام.

2. The Castle of Alma

خانهٔ تقدس[1] یک تمثیل واقعی است. و سپس به‌مواردی مثل کمدی مزاح و رمانس گونه‌ها می‌رسیم، که در آنها شخصیتها دیگر معرف کیفیتهای مطلق و انتزاعی نیستند، بلکه خصیصه‌های ویژهٔ طبیعت انسانی، را نشان می‌دهند. و سپس ساختهای سست بافت را مشاهده می‌کنیم که در آنها اهمیت تمثیلی رها شده و به‌میل خواننده واگذار شده است، مانند کتاب ششم **ملکهٔ پریها** یابخشهایی از اورلاندو فوریوسو، یا بخشهایی از درام ایبسن، و سپس به‌ساختهای شاعرانه مانند **بهشت گمشده** می‌رسیم که دیگر مشخصاً تمثیلی نیستند، بلکه گرایش تعلیمی شدیدی دارند، و سپس به‌تجسم کامل موضوع در تصویر می‌رسیم که این نیز در آثار شکسپیر مشهود است. بخشهای سه تا شش، ما را از توازن کامل میان موضوع و تصویر در آثار شکسپیر به‌رئالیسم سوق می‌دهد، یعنی جایی که گرایش موضوعی در حداقل درجهٔ خود قرار دارد. این امر مقدمتاً حوزهٔ رمان است، گرچه هیچیک در برگیرندهٔ وقایع‌نامه‌های شعری، شعر توصیفی، و غیره نیز هست. نزدیکترین آنار به‌آثار تجسمی شکسپیری، آثار تولستوی و جورج‌الیوت است. در وسط، آثار بالزاک، دیکنز، و تکری قرار می‌گیرد، که گرایش موضوعی در آنها هنوز ناپدید نشده بلکه عمدتاً وابسته به‌حیات و تنوع تصویر عینی است. و از آنجا می‌رسیم به‌رئالیستها و ناتورالیستهای عینی مربوط به‌قرن نوزده، و نویسندگان رمان مدرن مانند رب‌گریه[2] در عصر حاضر.

۱۳۴ — اما دایرهٔ ساعت ما نیمهٔ دیگری نیز دارد — یعنی جهت عکس از شش تا دوازده. رئالیسم یک نقطهٔ توقف است. در همان مسیر وقتی به‌جلو می‌رویم، از کل ادبیات خارج می‌شویم و به‌طرف نشریه‌های دولتی، گزارشهای بهداشتی، و غیره می‌رویم. بدین ترتیب ما بطور اجتناب‌ناپذیری بار دیگر به‌سوی تمثیل باز می‌گردیم. اما از طریق مسیری متفاوت و مراحلی متفاوت. مهمترین این مسیرها سمبولیسم است که در ساعت نه واقع شده و متضاد تجسم کامل حاصل از اتحاد موضوع و تصویر است که در آثار شکسپیر یافت می‌شود. در سمبولیسم موضوع و تصویر بار دیگر بطور کامل در تعادل هستند، اما حضور متساوی‌آنان، در اینجا از نوع دیگری است. در شکسپیر، مانند اتحاد روح و بدن است، در سمبولیسم به‌نحوی دیگر و رابطه‌ای ناآشناتر است. به‌ما گفته شده است که تصویر در سمبولیسم تنها تجسم ممکن از موضوعی است که در غیر اینصورت غیرقابل درک بود. اما این نیز مانند نوشته‌های تجسمی، از طریق شخصیت و عمل

1. Redcross at The House 2. Robbe _ Grillet

حاصل نمی‌شود— بلکه بوسیلهٔ جادوی لفظی یا تصویری حاصل می‌گردد. اتحاد اسرارآمیز نوشتهٔ سمبولیستی، از طریق اوزان و اصوات مهیج، استعاره‌های قوی اما بیان نشدنی، مصوتهای رنگارنگ و کیمیا افعال؛ یا تقلیل کیفیت ارجاعی زبان در قبال تأثیرات موسیقایی و اوزانی که به‌ضمیر ناخودآگاه هجوم می‌آورد؛ یا تلاشی شبیه تلاش بلیک برای معرفی مستقیم اشیایی که در خیال دیده‌است، با حداقل مراجعه به‌واقعیت قابل دسترس انسانی، حاصل می‌شود[1].

میان رئالیسم وسمبولیسم (در ساعت هفت‌ونیم)، تصویرگرایی[2] قرار دارد. این را می‌توان به‌عنوان رئالیسم با گرایش شدید جمال‌شناسی بحساب آورد. رئالیسم بیشتر متمایل به‌خود اشیایی است که معرفی می‌کند، و نه به‌معرفی لفظی آنها. و غالباً از سبکی خشن و زمخت خاص استفاده می‌شود. وقتی نویسندگانی را با همان تلقی اثبات گرایانه و انگلیزی مشاهده می‌کنیم که درعین حال تمایلات قوی لفظی و سبکی دارند، تأکید برحقایق خشک را کمتر کرده، و بیشتر برارائه زبانی آنها تکیه می‌کنیم. «ظهور این چهره‌ها در میان خیل نویسندگان رئالیست، همانند مشاهدهٔ گلبرگ برروی شاخه‌ای مرطوب و سیاه است.»

درطرف دیگر سمبولیسم، در ربع چهارم ساعت ده‌ونیم، به‌طرف تمثیل ساده و خام حرکت می‌کنیم، و به‌آنچه که ممکن است سمبولیسم روحانی یا رمزبنامیم، می‌رسیم. در اینجا سمبولها تقلیدی و ثابت هستند و غالباً مانند هیأت ظاهری قدیسین، بصری است. اما گاه این سمبولها ادبی هستند مانند توصیفهای «هفت گناه کبیره»[3] اثر اسپنسر، و جاهای دیگر. بیتس در «قوها و برجها»[4] گاه از این نوع سمبولها استفاده می‌کند. و بدین ترتیب دایره تکمیل است. امیدوارم که این حقهٔ ساده را فراموش کنید. من هیچ راه ساده‌تر و راحت‌تری پیدا نکردم که از طریق آن بتوانم این تسلسل را که در نظرم اهمیت واقعی دارد، براحتی شرح دهم.

۱۳۰— این امر قابل توجه است که تمثیل واقعی از منتهی‌الیه قطبی دوراست، و تقریباً در ساعت یک قرار گرفته است. در اینجا موضوع هنوز هم غالب است. امور اخلاقی برداستان حاکم است، و تمثیل از طریق نیازهای موضوعی شکل می‌گیرد، اما کاملاً محکوم به‌پیروی از آنها نیست. تصاویر از رابطه و حیات

۱. در فصل بعد سمبولیسم بطور کاملتر و جامعتری مورد بحث قرار می‌گیرد.
2. imagism 3. Seven Deadly Sins 4. Swans and Towers

معتبری برخوردارند. و در خالص‌ترین فرم، رابطهٔ سادهٔ یک به‌یک میان تصاویر، و موضوعاتی که ارائه می‌کنند، وجود دارد. اما ما صرفاً از طریق تصاویر به موضوعات نگاه نمی‌کنیم، تصاویر خود خیال را تعقیب می‌کنند. تمثیل باصراحت فراوان تصویری رقابت می‌کند، مانند آثار اسپنسر. و حتی با صراحت فراوان توصیف شخصت در یک نوع محدود و هموار نیز رقابت می‌کند، مانند آثار بنیان.

احساسی که با آن شروع به‌اظهار نظر کردیم، یعنی اینکه تمثیل به‌نحوی در طیف ادبیات می‌گنجد، یک توجیه واقعی دارد. تمثیل واضح‌ترین مثال (نه غنی‌ترین و عمیق‌ترین، بلکه تنها واضح‌ترین مثال) برای تضاد بین مفهوم غیر مادی و شناخت حسی است که هستی ادبیات از آن شکل گرفته است.

۱۹
سمبولیسم

۱۳۶ — سمبولیسم به‌عنوان یک واژهٔ ادبی هیچ مفهوم واضحی ندارد. سمبولیسم یک نقطهٔ درخشان است و نه حوزه‌ای با حدو مرز معین. مع‌ذلک، دربرگیرندهٔ مجموعه‌ای از گرایشهاست که ازاواسط قرن‌گذشته شدیداً برشعر واندیشهٔ انتقادی تأثیر گذارده‌اند.

در میان این گرایشها، اختلاط شعر با موسیقی (پو، ورلن، پاتر)، بارؤیا (پو، بودلر)، با یک آرمان غیرقابل حصول و غیرقابل بیان (پو، مالارمه) و با سروجادو (ریمبو،ییتس) قابل توجه است. ما متوجه تأکیدهای مکرر نیروی سمبولها برذهن می‌شویم، سمبولهایی که علائم لفظی یا بصری هستند و به‌عنوان آشکارکنندهٔ ریژه‌ها و پیچیدگیهای تجربه که بجز از این طریق غیرقابل ادراک است، بحساب می‌آیند. گاهی اوقات این نیروی سمبولیک، با نوعی سیستم‌اسرار-آمیز ارتباطات که تصور می‌شود در طبیعت موجود است، مرتبط است، مانند غزلیات بودلر، و گاه با فعالیت نیروهای روحانی مرتبط است، مانند آثار ییتس. بعدها، از طریق پاوند ومکتب وی، از سمبول رفع‌طلسم شد وآن رابه‌نام«تصویر» خواندند. و سپس فرض کردند که سمبول صرفاً بوسیلهٔ ترکیب و شکل خود، مؤثر است. ایده‌های سمبولیستها غالباً از طریق واژه‌های نامعقول، تند و یا پرکشمکش بیان می‌گردد. اما ممکن است به‌گونه‌ای متین‌تر نیز ظاهر گردند، مانند زمانی که الیوت معنای یک شعر را در ذهن خواننده به‌عنوان یک مسکن صرف تلقی می‌کند، تا در اثنایی که شعر اثر خود را بر وی می‌گذارد، آرامش او را نیز حفظ کند[1]. و نیز این سمبولها ممکن است به‌گونه‌ای مبدل در لباس زبان-شناسی ظاهر شوند، مانند وجه تمایز بیان شاعرانه از حالت ابتدایی و بی‌تفاوت زبان هنگامی که شیء و متعلقات آن هنوز نامشخص است. این وجه تمایز

1. *The Use of Poetry and the Use of Criticism*, 1933, P. 151.

بوسیلهٔ اوون‌بارفیلد صورت گرفته است[1]. شاید خودداری ریچاردز از ارجاع و اشاره، به‌دلیل چیزی باشد که در شعر به‌عنوان بیان ظاهر می‌شود.

در تمام این نمودها، یک رشته مشترک وجود دارد. و آن گرایش به‌برتری دادن عنصر غیر اکتسابی در شعر، به‌منظور تغییر حتی‌الامکان زبان شعر از کاربردهای ارجاعی یا کاربردهای تجسمی آن است.

۱۳۷ — سمبولیسم به‌معنایی وسیعتر فعالیت بنیادی ذهن انسانی است— یعنی نیروی تحقق بخشیدن به‌تجربهٔ غیرملفوظ به‌صورتی که بوسیلهٔ حس قابل‌ادراک باشد. عملکرد این نیروی ایجاد سمبول بخوبی بوسیلهٔ کاسیرر تجزیه و تحلیل شده است[2]. او این را به‌عنوان استعداد اصلی، نمونه و مطلق انسان بحساب می‌آورد که بطور بیطرفانه‌ای در اسطوره، مذهب، زبان، هنر و علم بکار می‌رود و واقعیت انسانی را از طریق بخشیدن فرم سمبولیک به‌آن، خلق می‌کند. تا وقتی که هنر وابسته است این امر نیز به‌نحوی مسلم جلوه می‌کند. اما آیا هنر چه کار دیگری می‌تواند انجام دهد؟ در واقع این روش مشاهدهٔ امور در فرهنگ ما رایجترین روش نیست، تصور هنر به‌عنوان بازسازی تجربه، یعنی قلمداد کردن آن به‌عنوان یک امر تقلیدی که تقریباً کم‌وبیش در سایر فرمها وجود دارد، اندیشه‌ای رایج است، بدینگونه کاسیرر رواج یک نظریه تقلیدی را تا اواسط قرن هیجده می‌پذیرد. و سپس این نظریه جای خود را به‌یک تئوری بیانی می‌دهد. هنر از دنیای بیرون تقلید نمی‌کند، بلکه تنها به‌بیان احساس هنرمند می‌پردازد. مع‌ذلک این نیز بیشتر از یک تئوری تقلیدی در لباس دیگر نیست، و در عوض معرفی مجدد جهان بیرونی، هنر به‌معرفی مجدد حیات درونی می‌پردازد؛ یعنی حیات تأثرات و احساسات. کاسیرر برای اینها، نظریهٔ هنر را به‌عنوان امری که ضرورتاً سازنده است، جانشین می‌سازد، که مجدداً به‌ایجاد واقعیت از قبل موجود نمی‌پردازد[3]. تا زمانی که انسان حقیقت را در فرم سمبولیک خلق نکرده است، هیچ حقیقتی وجود ندارد. هنر یکی از سیستمهای فرم سمبولیک است.

1. Owen Barfield, *Poetic Diction*, 2nd edn, 1952

۲. Ernst Cassirer, *The Philosophy of Symbolic Form*, Berlin, 1933, English trans. دانشجویان رشتهٔ ادبیات ساده‌تر می‌توانند در دیگر کتابهای کاسیرر به افکار او پی ببرند. از جمله کتب New Haven, 1953. (*An Essay on Man*, New Haven 1944; 2nd edn., NewYork, 1956,) و نیز (*Language and Myth, New York*, 1946) در آثار سوزان لنگر (Langer).

3. *Essay on Man*, 1956 edn., PP. 177-81

در پایان، چشم‌انداز پیروان کانت از هنر چنین است: یک موضوع غیر-قابل درک تنها بوسیلهٔ صورتهای لازمی که انسان به‌آن می‌دهد، قابل درک می‌گردد. کتیبهٔ پارتنون یا عشاء ربانی باخ، یا کلیسای سیستین‌شاپل‌میکل‌آنژ، یاشعری از لئوپاردی، یا یک‌سوناتای بتهوون، یا یک‌رمان داستایوسکی، هیچکدام نه صرفاً تجسمی هستند و نه صرفاً بیانی. آنان به معنایی جدیدتر و عمیق‌تر، سمبولیک هستند. و باید اضافه کرد که به‌شیوهٔ خودشان سمبولیک هستند. هنر یک حالت خاص درک واقعیت است، یک سیستم سمبولیک که با سیستم دخل و تصرف علمی و عملی متفاوت است، اما به‌همان نسبت با ارزش است و از حقوق خاص خود برخوردار است.

۱۳۸— این شیوه، یا چیزی شبیه آن، هرگز بطورکامل در نظریه جمال‌شناسی غایب نبوده است. بلکه در دوره‌های پیشین معمولاً به‌عنوان جانشین تشویقی یا تجلیلی شیوهٔ اندیشهٔ ضرورتاً تقلیدی، بکار رفته است. تعریف فشرده و مستند و ماهرانهٔ کاسیرر از هنر به‌عنوان فرم سمبولیک، خصلتاً به‌چشم‌انداز جدیدی می‌رسد. کاسیرر این توانایی را به‌ما می‌دهد که معنای واضحتری را به‌تصور بوم‌گارتن از هنر به‌عنوان یک پدیدهٔ دیگر جهانی، یعنی‌دنیایی دیگر، بدهیم هنر یک جانشین رؤیایی برای دنیای علم و فعالیت عملی، و یا «حقایق» مذهب نیست. هنر دنیایی دیگر است، به‌این معنا که حالتی دیگر از ادراک جهان است، یکی از اندامهایی است که بشر بوسیلهٔ آن حقیقت خود را خلق می‌کند.

ما دلک‌مایل‌بودیم که‌دراین گفتار ازبحث دربارهٔ جمال‌شناسی‌عمومی‌پرهیز کنیم و بررسیهای خود را محدود به‌شرایط خاص هنر ادبی کنیم. هنر ادبیات نمایشگر تفاوتهای اساسی با سایر هنرها یعنی موسیقی، نقاشی و رقص، است. یک سلسله نتهای موسیقی به‌خودی خود معرف چیزی نیستند. اما ممکن است معرف ترانهٔ کوکو[1]، یا بیان غم یا هیجان باشند ولی نیازی به‌اجرای‌هریک از اینها ندارند. این امر با نقاشی مشترک است، گرچه غالباً ما بوسیلهٔ سنت عموماً تقیدی نقاشی اروپایی، گمراه می‌شویم. وجود یک علامت صرف برروی پردهٔ نقاشی معرف هیچ‌چیز نیست. ممکن است معرف صلیب یا صورت یک زن باشد اما نیازی نیست که هریک از اینها باشد. می‌تواند صرفاً پهن یا ظریف، افقی یا عمودی باشد. رسانه‌ای که بوسیلهٔ این هنرها بکار می‌رود— یعنی‌اصوات و علامات بعدی— ضرورتاً علامت نیستند. آنها خودشان هستند، و نیازی بدان

1. Cuckoo

ندارند که معرف چیز دیگر باشند. اما رسانهٔ ادبیات کلام است. ادبیات از کلمات ساخته شده‌است. و کلمات علائم از قبل تعیین شده هستند. آنها نشان چیزی هستند، قبل‌از آنکه ادبیات آنها را در اختیار گیرد، آنها معرف چیزی بوده‌اند. بدین ترتیب ادبیات از رسانه‌ای استفاده می‌کند که خود محصول فعالیتی‌سازنده و سمبول آفرین است. ادبیات تنها به‌یک معنای ثانوی و اشتقاقی، یک فرم سمبولیک است، زیرا از یک سیستم فرمهای سمبولیک استفاده می‌کند که از قبل موجودیت دارد— سیستمی که آن را زبان می‌نامیم. دنیایی که قبلاً بوسیلهٔ زبان موجودیت یافته، به‌عنوان مادهٔ خام هنر ادبی بکار گرفته می‌شود. بنابراین‌ادبیات هرگز بطورکامل یک سیستم مستقل سمبولیک مانند موسیقی و نقاشی نیست. هرنظری که ما نسبت به‌ماهیت و اصل زبان داشته باشیم، زمانی که ادبیات از کلمات استفاده‌می‌کند، کلمات علامتهایی هستند که از قبل نشانه‌گذاری‌شده‌اند، یعنی معکوسهای تمثالی هستند. بنابراین ادبیات لزوماً تقلیدی است، و به‌همانگونه موسیقی و نقاشی اصلاً تقلیدی نیستند. چیزی در ادبیات نمی‌تواند موجود باشد که با نقاشی غیرمجاز مرتبط باشد. و بدین دلیل است که نظریه‌های تقلید در ادبیات، چنین واضح و برجسته بوده است.

۱۳۹— دعوا برسر جهت‌گیری تقلید در نقد سنتی، غیرعاقلانه است زیرا این امر براساس یک حقیقت بارز قرار دارد. مع‌ذلک ممکن است ما نیاز به‌تعریف آن داشته‌باشیم. معنای مبهمی که نیاز به‌تعریف دارد از ابتدا در نقد، خانه‌زاد بوده است. «شعر فلسفی‌تر از تاریخ است.» «شعر جلوه‌های اشیاء را طبق امیال ذهن و غیره، عرضه‌می‌کند.» اینها و سایر اظهارنظرهای رسمی همه تلاشهایی‌است در جهت اینکه شعر را به‌نحوی به‌عنوان یک سیستم مستقل سمبولیک بحساب آورد.

این امر در چه صورت قابل حمایت خواهد بود؟ تا چه اندازه فرضیه‌های متعارف تقلید نیاز به‌تغییر یا جایگزینی دارند؟

(الف) ادبیات تنها با روشهای تقلیدی یا ارجاعی عمل نمی‌کند. معنای یک شعر در مجموعهٔ ساختمان آن نهفته است، و نه صرفاً درارجاعات آن. ادبیات ازکلمات استفاده می‌کند وکلمات علائم هستند، اما در ادبیات کلمات چیزی بیش‌از علائم محسوب می‌شوند. ادبیات علاوه براشارات کلامی، سایر متعلقات آن را نیز مورد بهره‌برداری قرار می‌دهد، از جمله توانایی این اشارات برای سازمان یافتن در گروههای وزنی، الهامهای سمعی و ذوقی، و آشنایی اتفاقی آنها با سایر کلمات. این کیفیتها که در زبان روزانه، عقب‌افتاده و توسعه نیافته مانده

است، در ادبیات تعیین‌کننده می‌شود. و با متعلقات اشاره‌ای ـ تقلیدی کلمات درهم می‌آمیزد تا از ادبیات یک سیستم جدید سمبولیک بوجود آورد، که با سیستم سمبولیک زبان غیرادبی متفاوت است.

(ب) ادبیات از کلمات استفاده می‌کند، و کلمات علائم هستند؛ نشانهٔ اشیایی که ما از قبل به‌طرق دیگر آنها را شناخته‌ایم. مع‌ذلک ادبیات (در واقع خود زبان) از این علائم با آزادی تمام استفاده می‌کند. می‌تواند آنها را بخوبی بهم درآمیزد که کاملاً با ماهیت اشیاء مورد دلالت بیگانه باشند. در ادبیات دهان می‌تواند کور باشد، نور می‌تواند جیرجیر کند، و یک فرد می‌تواند از پل رنگین‌کمان عبور کند، وعشق رمانتیک برای ابد ادامه داشته‌باشد. تجربهٔ بصری و تخیلی، یعنی «ترکیب نامنظم خیال»، بخشی از عنصر ادبیات است. علائم لفظی که به‌خودی‌خود وابسته به‌اشیایی با ضمائم و روابط ثابت هستند، در ترکیب ادبی از آزادی عمل جدیدی برخوردار خواهند بود. در این معنا نیز ادبیات یک سیستم نیمه مستقل سمبولیک ارائه می‌کند.

۱۴. — اما این استقلال هرگز کامل نیست. ادبیات هرگز در موقعیت موسیقی یا هنرهای بعدی قرار ندارد تا یورشی آزاد بلامعارض به‌مفاهیم غیر ملفوظ ببرد. بلکه با ماده‌ای کار می‌کند که از قبل تبدیل به‌لفظ شده است. کوششهای بی‌شمار، بخصوص در صدسال اخیر برای بررسی اینکه ادبیات دقیقاً با سایرهنرها متفاوت است، و اینکه ادبیات یک سیستم مستقل سمبولیک است، همه در برگیرندهٔ تئوری ادبی معروف به سمبولیسم است.

تئوری سنتی ـ ادبی، ادبیات را به‌عنوان اینکه در مسیر بیان غیرادبی گام برمی‌دارد، مورد بررسی قرار می‌دهد. بیان ادبیات، داستانی است، اما در درون پرانتزهای داستانی، انواع معمولی بیان به‌طرق معمولی ظاهر می‌شوند. اصول سازندهٔ ادبیات را روایت، توصیف، مباحثه، پند و اندرز، و بیان احساس تشکیل می‌دهد. و اینها همه گفتن چیزی را شامل می‌شود. ما می‌توانیم ادبیات را در این بعد، از رسوم مقدس یا موسیقی متمایز کنیم، زیرا می‌تواند برمجموعه‌ای از تجربیات بدون بیان مطلب، دلالت کند.

تئوری سمبولیستی کوشش می‌کند که اثر ادبی را با رسوم مقدس یا یک قطعه موسیقی ادغام کند. «یک شعر نباید معنایی داشته‌باشد جز بودن.»

این تلاشی قهرمانانه است و باید انجام گیرد. مع‌ذلک محدوده‌ای آرمانی است و نه واقعی. تنها با بیان یک سخن است که شعر می‌تواند بیشتر از گفتن، عمل کند. و تنها از طریق معنی است که شعر می‌تواند اصلاً وجود داشته‌باشد.

۱۴۱ — لازم بود که به‌دلایل متعدد، که همگی نیز آشناست، درقرن نوزده نیز تلاشی در جهت سمبولیسم انجام گیرد.

تمایلات مختلف برای عقلانی کردن نئوکلاسی‌سیسم به بن‌بست رسیده بود. امکانات آن تمام شده بود و ادبیات تنها می‌توانست با کشف روشهای دیگر به‌حیات خود ادامه دهد. احترام و نیروی افزایندهٔ آگاهی علمی، روشهای دیگر را تهدید به‌نابودی می‌کرد، و ادبیات به‌گونه‌ای مبهم و غریزی سر به‌طغیان گذارده بود. ملاحظه می‌کنیم که ادبیات در رمانتی‌سیسم آلمان و انگلستان دست به‌چنین عملی می‌زند.

اما ادبیات اوایل قرن نوزده، یعنی ادبیات رمانتیک، هنوز هم معطوف به‌آرزوهای ترقی سیاسی و اجتماعی بود. با تمام شدن این قرن، رهایی از طلسم سیاسی سبب محرومیت ادبیات از این منبع حیاتی شد، و پیشروی پی‌درپی علم و تکنولوژی سبب تهدید بیشتر حوزهٔ عمل آن گردید. سمبولیسم، هم شورش رمانتیسم را تشدید می‌کرد و هم در جستجوی آن بود که خود را مجهز به‌یک فلسفهٔ باطنی کند که بتوان بدان حمله کرد. یعنی تجلیل ازوهم و خیال، از فرمهای **گوناگون سحروجادو**، از هنرهای غیراستدلالی از قبیل **موسیقی و رقص**، از تأثیرات ادبی غیراستدلالی مانند **سمبول** (به‌هرمعنایی که باشد) و تصویر.

سمبولیسم بدنبال حمایت از دعوی ادبیات مبنی براینکه یک **روش** اصیل برای درک **حقیقت** با **حقوق خاص** خود است. آن دعویهارا تشدید می‌کند. همچنین در تلاش است که **رابطهٔ کلمات** را با سوابد مورد اشارهٔ آنها **قطع** کند — **نقیر موسیقی و نظایر آن**. و یا در تلاش است که **مدلولها** را به‌**عنوان طلسم و افسون** (سمبولها) یا به‌عنوان تصاویر بکار برد.

۱۴۲ — با توجه به‌این زمینه، رابطهٔ شعر با کلمات، با رابطه‌ای که در نقد سنتی شناخته شده‌است متفاوت است. شعر کلمات را به‌یک نحو به‌کار نمی‌برد. «حتی ازکلمات به‌هیچوجه استفاده نمی‌کند، و می‌توانم بگویم، به‌آنها خدمت هم می‌کند.[1]»

1. See **A. G. Lehmann**, *The Symbolist Aesthetic in France*, Oxford, 1950. Guy Delfel, *L'Esthétique de Stephane Mallarmé*, Paris, 1951. M. Bowra, *The Heritage of Symbolism*, 1951. J. Chiari, *Symbolisme frospoe to Mallarmé*, 1956. E. Wilson, *Axel's Castle*, 1931, F. Kermode, *Romantic Image*, 1957. G. Hough, *Image and Experience*, 1960.

طرح درخشانی از نظریهٔ سمبولیستی شعر بوسیلهٔ سارتر ارائه شده‌است، که قبلاً بدان اشاره شد. این کلمات از آن جا گرفته شده است. سارتر با تشخیص دقیق‌میان «شعر» و «ادبیات»، ومیان«شاعر»و «نویسنده»، طرح‌مزبور رابادیدکاملاً عملی خود از ادبیات وفق می‌دهد. این راه‌حل وجدانی و اخلاقی بسیار مبهم منظور او را عملی می‌سازد، و در هرحال ما پی‌به‌نیت او می‌بریم. «نویسنده[متمایز از شاعر] با توضیحات و توجیهات سروکار دارد. مع‌ذلک می‌توان او را متمایز کرد: در نثر، علائم اهمیت دارند، در حالیکه شعر نزدیک به نقاشی، مجسمه‌سازی و موسیقی است[1].» اما هیچیک از منتقدان دورهٔ قبل‌از سمبولیسم این وجه تمایز را مشخص نکردند. در نقد سنتی، بیان شاعرانه موضوعی است در رابطه با انتخاب، پالایش، یا صراحت، و نه در رابطه با کیفیت فاقد اهمیت.

بنابراین نقد سمبولیسم اختلاف عمیقی با نظریهٔ ابتدایی نقد دارد: نقد سمبولیسم از جمله نقطه عطفهای اصلی و نادر در اندیشهٔ ادبی است. اما چه استفاده‌ای از آن خواهیم کرد؟

۱۴۳ــ نیازی بدان نیست که نیروی خلاقی راکه سمبولیسم آزادکرده است موردحمایت قرار دهیم و یا درمورد آن مشاجره کنیم. اشراقیات[2]، بیزانس[3]، و دشت سترون گواه خاص خود را عرضه می‌کنند، اما آیا نقد بعداز سمبولیسم‌تنها برای شعر سمبولیستی ارزش قائل است، یا روشی راکه ما بطورکلی ازطریق آن به‌شعر می‌نگریم، تغییر داده است؟ تا اندازهٔ زیادی این کار راکرده است. و حداقل یک گرایش جدید، یک جهت جدید به‌غالب تفاسیر ادبی مدرن داده است. هنگام ملاحظهٔ شعر و نثر (فصل ۱۰) من‌بطور غریزی ولی باکمی‌اختلاف، خود را با چشم‌انداز سمبولیستی موافق یافتم. اما آیا هنگام نقد واقعی چگونه است؟

کوتاهترین جواب را رواج وسیع و گستردهٔ بیان‌کوتاه آرچیبالد مک‌لیش داده شده است: «شعر معنایی جز بودن ندارد.» این بدان معناست که محتوای مدلول شعر تنها بخش کوچکی ازکلیت آن است. بی‌تردید این موضوع همیشه احساس شده است و همیشه در بیشترین بحثهای سنتی دربارهٔ شعر مستتر بوده است. اما قبلاً هرگز چنین مؤکد یا چنین خودآگاه نبوده است. واین احساس‌که ساختمان‌کلی شعر بمراتب بیشتر از محتوای قابل تفسیر و مدلول آن است، در

1. *Qu,est ce que la litterature?, Situations,* II, 63
2. *Les Illumination* 3. *Byzantirm*

نقد «مابعد سمبولستی» آنچنان واضح و روشن است که لازم است شرح کاملتر و مفهوم‌تری از سایر عناصر ساختمانی، و طریقهٔ تشکیل کلیت اثر ارائه شود. و چون این امر لازم بود، انجام آن امکان‌پذیر گشت.

۱۴۴ — ترسیم کامل یک چنین روش جامع، بوسیلهٔ تحریر تاریخ نقد مدرن امکان‌پذیر خواهد بود، و این در ردهٔ کار من نیست. ما تنها می‌توانیم بعضی از گرایشات کلی و بعضی از نمونه‌ها را یادآوری کنیم. ادبیات عرضه کنندهٔ حقایقی است که کم‌وبیش از قبل دانسته شده است، درحالیکه نقد توجه بیشتری به‌روشن‌کردن طرح، تجزیه و تحلیل شخصیتها، زمینهٔ تاریخی و اندیشهٔ عصر معطوف می‌دارد. نقد کوشش می‌کند آنچه را که عرضه می‌شود، نشان‌دهد. اما در روشن‌کردن فرایند سازنده نسبتاً ضعیف است. گوته، کالریج، و برادلی همگی دربارهٔ شخصیت و اعمال هاملت به‌نحوی بحث می‌کنند که گویی اساساً وی خارج از نمایشنامه قابل شناخت است. برای کسانی که بعداز دورهٔ سمبولیسم آمدند، مانند ویلسون نایت نمایشنامهٔ شکسپیری نوعی «استعارهٔ گسترده» است. یک کلیت سمبولیستی است که در آن صور خیال، اوزان، ساختمان لفظی دقیق به‌اندازهٔ قهرمان اول داستان اهمیت دارد— و در هرصورت نمی‌توان آن را جدا از فرم شاعرانه باقی مانده در آن، تصور کرد. لیوینگستون‌لو منتقدی متعلق به‌این قرن که هرگز بوسیلهٔ اندیشهٔ فعال ادبی عصر خود متأثر نشد، شرح حیرت‌آوری از عنصر حیاتی «دریانورد پیر» ارائه می‌کند، اما برای ارائه هرگونه تصوری از جوهر شعر ناتوان است و بناچار دربارهٔ جادو و شکوه بی‌هدف صحبت می‌کند، درحالی که رابرت‌پن‌وارن[2] یک منتقد «مابعد سمبولیستی» است. اگر بتوان یک نفر را بحساب آورد، که می‌تواند نه به‌گونه‌ای بحث‌انگیز، بلکه به‌نحوی اشراق‌آمیز، تفسیری از دریانورد پیر به‌عنوان یک‌الگوی کلی سمبولیک ارائه کند، و این کار را نه با توجه به‌ماده‌ای که خود بیرون از آن ساخته شده، بلکه با توجه به‌استفاده‌ای که از آن می‌شود انجام دهد، امپسون است. ویلیام‌امپسون بااستفاده از مفهوم گنگ و چند پهلو، قادر است ساختمان متونی را که بنظر می‌رسد نیاز به‌تجزیه و تحلیل دارند یا ندارند، شرح دهد. در اینجا می‌توانیم سه‌مرحله را تشخیص دهیم:

(الف) مرحلهٔ نقد سنتی که در آن معنای یک شعر معنای مدلولی آن است. آنچه که شعر می‌گوید بعلاوهٔ کیفیت کم‌وبیش تحلیل نشده‌ای که بوسیلهٔ بیان

1. *The Ancient Mariner* 2. R. Penn Warren

شاعرانه بدان افزوده شده، و پالایش یا صراحت زبان، سبک عالی، یا از این قبیل.

(ب) مرحلهٔ سمبولیستی که در آن شعر یک مکاشفه بی‌نظیر است، که با هیچ چیز جز جوهر خود ارتباط ندارد. تأثیر آن ممکن است به‌موسیقی نسبت داده شود، به‌آنچه که بیان نمی‌کند، و یا به‌نوعی نیروی ماوراءالطبیعه. اما درهر صورت تجزیه و تحلیل رویهٔ آن برای ما جالب نیست.

(ج) مرحله‌ای که نقد مدرن بدان رسیده، و آن مرحله‌ای است که چشم‌انداز سمبولیستی شعر باقی می‌ماند اما ممنوعیت تجزیه و تحلیل آن تغییر می‌کند. منتقد سعی می‌کند ساختمان مکاشفه‌ای شعر را نشان دهد. یعنی وسیله‌ای که ضمن آن جوهر بی‌نظیر شعر شناخته می‌شود.

۱۴۵— ارتباط میان این نوع نقد «مابعد سمبولیستی» و جمال‌شناسی سمبولیستی روشن نیست، زیرا لحن آنها بسیار متفاوت است. اظهارات منتقدان مدرن، همراه با احساس آنها برای تفسیر و تعبیر، بطور کلی در جهت عکس پو، بودلر، مالارمه، ویتس و احساس آنان در مقابل موضوعات اسرارآمیز، طفره‌آمیز، و غیرقابل توضیح است. اما در واقع غالب نقدهای مدرن معرف نوعی اکتشاف تحلیلی از چشم‌انداز سمبولیستی است. نظریهٔ شعر به‌عنوان یک ساختمان سمبولیستی، حقایق از قبل موجود را بازسازی نمی‌کند، بلکه بوسیلهٔ مجموعه‌ای از روشها که غالب آنها غیرمؤثر و غیر ارجاعی است، واقعیت جدیدی را بوجود می‌آورد.

در نقد مدرن موضوع واقعاً تکان‌دهنده این است که در عوض هدایت، مستقیماً به‌شما گفته می‌شود که اثر ادبی دربارهٔ چیست. وقتی هامفری‌هاوس[1] طبق معمول این کار را انجام داد همچون ضربه‌ای گیج کننده بود. منتقدی مانند ایوور وینترز[2] که شدیداً از چشم‌اندازهای استدلالی، ارجاعی و منطقی پیروی می‌کند، نسبت به‌غالب معاصرین خود، بطور چشمگیری ناتوان است.

۱۴۶— ممکن است حق با سمبولیستها باشد. مسلماً آنان بهتر از اخلافشان مطالعه و بررسی می‌کنند. هنر رمانتیک[3]، و یا آثار مالارمه، و مقالات ییتس همه آثار نبوغ‌آمیزی هستند. نوشته‌های مفسرین معاصر همگی آثاری حاکی ازاستعداد است. اینکه شعر نظامی از ارتباطات مخفی عرضه می‌کند که بطور واقعی در جهان منتشر می‌شود، ممکن است صحیح باشد. اینکه سمبولهای شاعرانه نیروی

1. H. House 2. Y. Winters 3. *L'Art Romantique*

خود را از عمل نیروهای معنوی بدست می‌آورند، نیز ممکن است درست باشد. در این صورت بسیاری از تفاسیر ادبی معاصر زائد است— آنان با واژه‌های خاص خود آنچه را که یک‌بار وبرای همیشه آشکار شده‌است، تکرار می‌کنند، و یا آن را بی‌روح می‌سازند— یعنی آنچه را که پربار است و به‌عنوان یک کل غیرقابل تجزیه است، محکوم به‌تجزیه و تحلیل می‌کنند و یا آن را بی‌لطف می‌سازند و سعی می‌کنند آنچه را که ناگفتنی است بگویند.

وقتی که انسان نتواند دربارهٔ چیزی صحبت کند، حداقل بهتر است در آن مورد سکوت کند. بنابراین تنها وظیفهٔ نقد، تشخیص معتبر از غیر معتبر و آزاد گذاردن اثر معتبر برای گفتن، است. مع‌ذلک این نوع از ادبیات برای دنیایی بهتر از دنیای ما بکار می‌آید. ما نیاز به‌افکار استدلالی داریم. برای آنکه نسبت به‌یک تلاش فکری واقعی امیدوارتر و هوشیارتر باشیم، باید اضافه کنیم که جهت‌گیری جدید نقد که شرح آن را دادیم، حداقل تعادل صحیحی را ایجاد کرده و حوزه‌های جدیدی را به‌روی اندیشهٔ ادبی گشوده، و با خود پیشرفتهای بزرگی در تکنیک نقد ارائه داده است. بنابراین احتمال دارد که سبب تغییری دائمی در آگاهی ادبی گردد. مع‌ذلک به‌دو دلیل نیاز به‌توجیهاتی دارد:

(الف) مکملی است برای سایر روشهای تفسیری، و نه جانشین آنها. شعر دربارهٔ یک چیز است، دربارهٔ چیزی که شعر نیست. زیرا شعر ازکلمات استفاده می‌کند وکلمات علامتهایی برای مدلولها هستند. بنابراین شعر همیشه وابسته به‌مدلول است— البته تا حدی آزاد از آن است ولی نه کاملاً. یک نمایشنامهٔ شکسپیر را در واقع می‌توان به‌عنوان یک استعارهٔ گسترده، یک ساختمان کلی سمبولیک ملاحظه و بررسی کرد. این نمایشنامه بعلاوه مجسم کنندهٔ شخصیت اول داستان است. و همیشه در نظر اغلب افراد چنان طبیعی جلوه می‌کند که آن را تنها از بعد تجسم شخصیت اول بحساب می‌آورند. اگر خوانندهٔ عامی یا بیننده غیر ماهر بخواهد تصور کند که هملت به‌نحوی خارج از نمایش است شدیداً در اشتباه است وعادت او از نظر قانون ادبیات اهانت آور است. مع‌ذلک او اشتباه زیان آوری نکرده است و بیش‌از هرچیز واقعی موضوعات و تصاویر، به‌روش خود دربارهٔ نمایش صحبت می‌کند.

(ب) مفهوم شعر به‌عنوان یک ساختمان سمبولیک، واقعیت جدیدی را بوجود می‌آورد که معرف یک حالت مطلوب است، نوعی خلوص فکر و خیال که ادبیات از آن الهام می‌گیرد، اما هرگز بطورکامل آن‌را بدست نمی‌آورد. موسیقی و بعضی از انواع بخصوص هنرهای بصری ممکن است بدان دست یابند، زیرا سمبولیسم آنان در اساس کاملاً آزاد است. ادبیات هرگز نمی‌تواند بطورکامل

این کار را انجام دهد، زیرا سمبولیسم آن بسته به‌حقیقتی است که از قبل در زبان تجسم یافته است، یعنی تفالهٔ غیرقابل تبدیلی که قابل استفاده است اما هرگز نمی‌توان آن را بهتر کرد. اندیشهٔ سارتر دربارهٔ شعر به‌عنوان اینکه قادرست تصفیهٔ مطلوبی در درون خود انجام دهد، در حالیکه ادبیات به‌گونهٔ علاج‌ناپذیری «اسیر» است، یک تقسیم‌بندی کاذب است. منطق آزادی و اسارت در تمام ادبیات حضور دارد، خواه نثر خواه شعر. زبانی یک عامل مسلط است و زبانی عاملی دیگر. و نهایتاً این امر ثابت است، درست مانند منطق بررسیهای صوری و اخلاقی که ما در بخشهای پیشین آن را مورد بحث قرار دادیم.

ادبیات ما را در باغهایی از ستارگان نگاه می‌دارد در حالیکه «آسمان نیلگون» را به‌ما نشان می‌دهد که در اطراف آرمیده است. ایجاد سلسله مراتب هنری کاری احمقانه است زیرا هررشتهٔ هنری، برای خود دارای قلمروی است. اما ادبیات بوسیلهٔ الهام گرفتن از یک خلوص مطلوب و آزادی‌ای که هرگز نمی‌تواند بطورکامل بدان دست یابد، نسبت به‌هریک از هنرها به‌تنهایی، شایسته داشتن سمبول کاملتری در مورد وضعیت انسانی است.

۲۰
اسطوره و صورت نوعیه (۱)

۱۴۷ — نقد معاصر نسبت به‌رابطهٔ شعر با اسطوره گرایش زیادی از خود نشان داده است. این یک گرایش احیا شده است و قدمت آن به‌فدر[1] افلاطون می‌رسد که تا دورهٔ نوافلاطونی ادامه یافت، و در دورهٔ استعاره‌نویسان رنسانس بار دیگر ظاهر شد، و سپس بوسیلهٔ هردر[2] و رمانتیکهای آلمان نیروی جدیدی کسب کرد.

مع‌ذلک جریان اصلی نقد ادبی خالص، که از ارسطو منشعب شد، عمدتاً از این موضوع غافل است. بنظر می‌رسد که ارسطو ریشه‌های اسطوره‌ای تراژدی یونانی را فراموش کرده باشد زیرا تکرار داستانهای بزرگ اساطیری را ناشی از این حقیقت می‌داند که صرفاً در چند فامیل متعدد چنین اعمال و مصیبتهای وحشتناک اتفاق افتاده است (فن شعر ۱۳). این گفته مبین آن است که عنصر اسطوره در ادبیات مسلم فرض می‌شود. اسطوره به‌عنوان جزئی از ادبیات بحساب می‌آید که طرحهای برجسته و مقادیری صورخیال تزیینی را ارائه می‌کند (وقتی که من دانشجوی دانشگاه بودم از ما می‌خواستند که اسطوره را تنها بخاطر تعریف «رمز و اشاره» بخاطر بسپاریم.)

گرایش نقد معاصر به اسطوره تا اندازه‌ای تحت تأثیر افکار مردم‌شناسان و روان‌شناسان (مانند فریزر، یونگ و فروید)، و تا حدودی تحت تأثیر فلسفهٔ کاسیرر است که در دنیای انگلیسی‌زبان بوسیلهٔ سوزان‌لنگر ادامه یافت. این تأثیرات گوناگون (که وظیفهٔ ما نیست از لحاظ تاریخی بدانها اشاره کنیم)، جهت جدیدی به‌نقد اساساً سنتی داده است، و مکتب جدیدی را که در واقع به‌نام «نقد اسطوره» معروف است، بوجود آورده است.

با حذف حتی‌الامکان جوهر اصلی معرفت‌شناسی، مردم‌شناسی، و روان‌شناسی، بایستی تلاش کنیم که در اهمیت ادبی این روش اندیشه، تحقیق و

1. *Phaedrus* 2. Herder

بررسی کنیم.

۱۴۸ــ منتقدان جدید اساطیر، اسطوره را به‌عنوان یک جریان صرفاً کمک‌کننده بحساب نمی‌آورند، بلکه به‌عنوان زهدانی بحساب می‌آورند که تمام ادبیات از آن بارور می‌شود. این امر نیاز به‌اندکی بررسی دارد.

در نظر کاسیرر، اسطوره قبل‌از زبان قرار دارد، و یا حداقل یک سیستم مستقل سمبولیکی است که موازی با رشد زبان، رشد می‌یابد[1]. این موضوع هرقدر هم که صحت داشته‌باشد، برای منتقد ادبی استفادهٔ چندانی ندارد. تا وقتی که اسطوره از طریق زبان ارائه شده باشد، منتقد نمی‌تواند خود را با آن ارتباط دهد. این که اسطوره وابسته به‌زبان نیست سخنی درست است زیرا موضوع اسطوره را می‌توان نقاشی کرد، اجرا کرد، و یا با آن رقصید[2]. ممکن است اسطوره در رسوم مقدس آورده شود، اما تا زمانی که یک فرم زبانی کسب نکرده است نمی‌تواند با ادبیات مرتبط شود. رسوم مقدس ممکن است مقدم برزبان باشند، مانند عکس‌العمل نیمه اتوماتیک در قبال موقعیتهای احساسی، حتی ممکن است این رسوم را در دنیای حیوانات نیز مشاهده کرد، «اما هوشمندترین کیکها هم حتی از بیان بی‌معنی‌ترین داستانها دربارهٔ اینکه چرا در فصل جفت‌گیری با نوک خود طبالی می‌کند، عاجز است[3].» و برای ادبیات، اسطوره مبین یک داستان است.

۱۴۹ــ حتی وقتی که اسطوره فرم زبانی خود را کسب کرد و بصورت داستان صیقل یافت، هنوز در ردهٔ ادبیات قرار نمی‌گیرد— زیرا مقید به‌هیچیک از ساختمانهای لفظی خاص نیست. یک اسطوره ممکن است دارای اصطلاحات لفظی کاملاً متفاوتی باشد. این موضوع از دورترین ایام چنین بوده است و این گرایش هنوز هم باقی مانده است. اسطوره بندرت یک فرمول ادبی معین رابه‌خود می‌پذیرد، و جدا از تجسمهای ادبی بزرگ خود، همیشه در دعویهای شبه ادبی و یا غیرادبی مختصر و گوناگون ثبت و تعقیب شده است. حتی شعرای دانشمند دورهٔ رنسانس از اثر بوکاچیو واثر ناتالیس کامس[4] استفاده می‌کردند. دانشجویان

1. *Language and Myth*, trans. Suzanne Langer, New York, 1946, chap. I.
2. Suzanne Langer, *Feeling and Form*, 1953, P. 274.
3. Northrop Frye, *Anatomy of Criticism*, 1957, P. 107.
4. N. Comes

همدورهٔ من مدتها قبل از آنکه اسطوره را در آثار ویرژیل و میلتون ملاحظه کنند آن را در قهرمانان[1] کینگزلی و عصر افسانه[2] بول‌فینچ[3] شناختند، و سپس مدتها بعد معنی آن را درفرهنگهای لغت کلاسیک پیدا کردند.

۱۰۰ — این امر نمایشگر آن است که اسطوره پابه‌پای ادبیات زیسته و همراه با آن با دیگر امور ارتباط یافته است. اما نشان نمی‌دهد که اسطوره یک ریشهٔ اصلی است که تمام ادبیات از آن سرچشمه گرفته است.

مع‌ذلک قرن نوزده شروع به‌رشد دادن این اندیشه کرد. آقای کاسابون تهرمان جورج‌الیوت تلاش می‌کرد که کلیدی برای کلیهٔ اسطوره‌ها بنویسد، و فریزر در واقع آن را نوشت. شاخهٔ طلایی[4] آنگونه که یکباره نشان داد ممکن است کلید اصلی و همه‌کاره نباشد. اما تعریف کلیهٔ اساطیر را، به‌عنوان رسوم مقدس و پنهانی که به‌مناسبت فصل یا حاصلخیزی زمین انجام می‌شد، ارائه می‌کند. این امر هم از طرف شعرا و هم از طرف منتقدان مورد استقبال قرارگرفت و به‌عنوان ارائه‌کنندهٔ زمینه و توجیهی مثبت برای استفاده از اسطوره‌های فراموش‌شده که هنوز هم عمیقاً وابسته به آنها بودند، تلقی گردید. آنچه بنظر می‌آمد یک زینت غیرقابل استفاده است، ملاحظه شد که دارای یک اساس واقعی است و بدین ترتیب حیات جدیدی را کسب کرد.

این تحول از طرف روان‌شناسان تأیید شد. فروید اعتقاد داشت که اساس اسطورهٔ اودیپ وابسته به‌وضعیت کلی خویشاوندی است. وی در رؤیاهای بیماران جدید خود موازنه‌هایی برای آن یافت، وکشف کرد که این عقده در قلب بسیاری از آثار ادبی در تکاپو است. ریشهٔ حیاتی آثار تخیلی در فرایندهای ذهنی ناآگاهانه پیدا شد. بعلاوه، فروید خود اعتراف می‌کرد که وی ضمیر ناآگاه را کشف نکرده، بلکه هنرمندان و شعرا آن را کشف کرده‌اند. یونگ شاگرد مخالف او که اندیشهٔ «همه سکس انگاری» فروید را رها کرد، اساس این روش اندیشه را گسترش داد و دامنهٔ وسیعی از مضامین ادبی را برای «صورتهای نوعیه» کلی و روانی و فراموش شده ترسیم کرد. (واژهٔ «صورت نوعیه»[5] از ابداعات خود اوست.)

اکنون راه برای برخوردی نزدیک با ادبیات باز شده بود. بجای بررسی ادبیات به‌عنوان تقلید از تجربهٔ غیر عملی، می‌شد آن را به‌عنوان سمبل‌آفرین

1. *Heroes* 2. *The Age of Fable* 3. Bullfinch
4. *Golden Bongh* 5. Archetype

گرایشهای کهن و عمیق ذهن انسانی مشاهده و بررسی کرد— گرایشهایی که بیان اولیهٔ آنان بوسیلهٔ اسطوره بوده است. طبق این بینش، تقلید ادبی از تجربهٔ غیرعملی، صرفاً به‌منزلهٔ غربال کردن مادهٔ عمیقاً روانی و کهنتر است.

۱۰۱— بدین ترتیب شکاف عمیقی میان سنت نقد گذشته ایجاد شد. تا اینجا بسیاری از نقدهای صوری که مفهوم نسبتاً مستقل فرم ادبی را رواج داده بودند، به‌این عنوان که دارای اهداف جمال‌شناختی هستند، شناخته می‌شدند اما رابطهٔ نزدیکی با سایر حوزه‌های تجربه نداشتند. غالب نقدهای اخلاقی دارای گرایش شدید تقلیدی بودند که شخصیتها و وقایع موجود در ادبیات را به‌نمونه‌هایی که در زندگی واقعی آشنا بود ربط می‌دادند. از طرف دیگر «نقد ـ اسطوره» فرم ادبی را نه به‌این دلیل که برای یک هدف جمال‌شناختی انتخاب شده، بلکه به‌این عنوان که بوسیلهٔ فشارهای روانی تحمیل شده است، در نظر می‌گیرد. و بدین ترتیب شخصیتها و وقایع را در ادبیات نه به‌عنوان تقلید از شخصیتها و وقایع مشابه و موجود در تجربه، بلکه به‌عنوان سمبول‌آفرین عکس‌العملهای کهنه و غیر ملفوظ نسبت به‌موقعیتهای معین «صورت نوعیه» بحساب می‌آورد.

روشهای جدید فکری بسرعت جای خود را بازکرد. شخصیتهای موجود در آثار تخیلی دیگر «تجسمهای سادهٔ طبیعت» نبودند بلکه مجسم‌کنندهٔ چند نمونهٔ ثابت اسطوره‌ای بودند. هرسرد جوانی که فوت کند تبدیل به‌یک خدای مرده می‌شود که با آتیس[1] و آدونیس[2] و اوزیریس[3] مرتبط خواهد شد. هردختر جوانی که ربوده شود و بار دیگر آزاد گردد تبدیل به‌پرسیفون[4] می‌شود، و هر قهرمان زنی که مورد اهانت کسی قرار گرفته و سپس فردی دیگر به‌کمک وی آید، تبدیل به‌آندرومدا[5] می‌شود. هرفردی که به‌دنبال چیزی رود تبدیل به‌یکی از اعضای اسطورهٔ تلاش می‌شود. هرتراژدی مراسم زمستان است، و هرکمدی مراسم بهار. اگر اتفاق افتاد و اسطورهٔ مسیحی مردجوانی را که یک الههٔ مرگ است در مجموعهٔ متن‌خود جای‌داد، او نیز تبدیل به‌هیأت مصلوب عیسی می‌گردد. منجی پیروز تبدیل به‌مسیح، نابودکنندهٔ شیطان می‌شود، و تمام باغها تبدیل به‌عدن می‌گردد و کلیهٔ وقایع شاد و شیرین، سمبل رهایی می‌گردند. دربارهٔ این نوع هویت‌سازی اسطوره‌ای دو سؤال بایستی جواب داده شود: برای پذیرفته‌شدن آن چقدر راه باقی است؟ و آیا نقد چه چیزی را بوسیلهٔ آن کسب خواهد کرد؟

1. Attis 2. Adonis 3. Osiris 4. Persephone
5. Andromeda

۱۰۲ — تا حد زیادی باید آن را پذیرفت. روش مذکور تا حد هزل‌آمیزی تبدیل به‌نهاد شده است (به‌هردانشجوی فارغ‌التحصیل می‌توان یاد داد که چگونه یک خدای مرده را بشناسد.) اما منتقد منصف نمی‌تواند از شناخت نتایج تقریباً یکصدسال مشاهدات و بررسیهای علوم انسانی و روان‌شناسی، امتناع کند. و از آنجا که این مشاهدات یکی از تحولات فکری اساسی عصر ما بوده است، بایستی در ضمیر خودآگاه وی جذب گردد. این حجم زیادکار، جمع‌آوری شده است تا ما روشنتر از هروقت دیگر، یکنواختی‌های معین سمبولیسم را مشاهده کنیم که بعضی متعلق به‌یک فرهنگ واحد، و بعضی آشکارا از نظر بشر به‌عنوان بشر، عادی‌است. آنگونه که هرگز قبلاً مشاهده نکرده‌ایم، متوجه می‌شویم که الگوهای معین روایت اسطوره‌ای، وکاراکترها و موقعیتهای معین صورت نوعیه، تحت اشکال مبدل متعدد، از عصری به‌عصر دیگر و ازکشوری به‌کشور دیگر، تمایل به‌بازگشت مجدد دارند. ما هنوز هم از داشتن کلید راهنمای آقای کاسابون‌برای کلیهٔ اسطوره‌ها محروم هستیم اما بوسیلهٔ تجهیزاتی که داریم می‌توانیم شبکهٔ کاملی از الگوها و روابطی راکه سابقاً نامرئی بودند، درک کنیم.

این امر متضمن پیروی از هرمکتب خاص یا انتقاد از هرتئوری خاص دربارهٔ رفتار انسانی نمی‌شود. هیچکس مجبور به‌پذیرفتن روان‌شناسی فرویدی یا یونگی نیست. (به‌ما گفته شده است) هیچکس مجبور به‌پذیرفتن مبحث شاخهٔ طلایی آنگونه که هست، نیست. اما امتناع از حوزهٔ عظیم و گستردهٔ دانش جدید و امکانات جدید ارتباط متقابل که حاصل کشف اینگونه تحقیقات است، در نقد ادبی، نوعی تظاهر به‌نابینایی است. مع‌ذلک این موضوع نمی‌تواند به‌ما اطمینان دهد که اسطوره، مادری است که تمام ادبیات از آن نشأت می‌گیرد. اسطوره یک عامل ابتدایی و بادوام در ادبیات است. اما ما محق نیستیم که آن را بدینگونه عامل اساسی و سازندهٔ ادبیات بنامیم. این کار ارتکاب همان اشتباه اساسی‌است— یعنی تعریف یک فرم رشد یافته برحسب ریشه‌های آن. حتی اگر ما آنچه راکه بدان نیاز نداریم بپذیریم، یعنی اینکه اسطوره اساس و علت ادبیات است، این یک صحبت علمی نابجا و به‌اصطلاح عوضی است. زیرا تعاریف ادبی برحسب ادراک صورت می‌گیرند، نه برحسب علت و تأثیر. من با اطمینان معتقدم ما یاد گرفته‌ایم که اسطوره یک عامل دائمی و اساسی در ادبیات است، نه یک زینت صرف یا فرعی. آن وزن و ارزشی که در رابطه با سایر عوامل باید به‌آن بدهیم، همچنان بصورت یک سؤال کاملاً آشکار باقی می‌ماند. و درحالیکه چنین است، فرد منتقد آزاد است که‌آن را مطابق با گرایشهای‌شخصی خود پاسخ دهد.

۱۰۳ — این سؤال که آیا نقد چه چیزهایی را باید از این دیدگاهها کسب کند، مشکلتر است. هردانش جدیدی باید تفاوت آفرین باشد، و بیشتر آنچه که ما دربارهٔ آن بحث می‌کنیم، دانش جدید است. تا دورهٔ اخیر اطلاعات مردم‌شناسی کافی برای ایجاد تعمق و تفکر مثمرثمر در این زمینه‌ها بسادگی در دسترس نبود. اما این سؤال مبین چه چیز است؟

اساساً مبین دگرگونی است و یک طرح طبقه‌بندی را به‌ما عرضه می‌کند. آثار ادبی را که بنظر می‌آید مرتبط نیستند می‌توان فرض کرد که متعلق به‌یک گونهٔ واحد هستند. تعدادی از این گروهها ممکن است در انتها تمام حوزهٔ ادبی را تحت پوشش خود بگیرند. بنابراین آنان در نوعهای ادبی کهن، دگرگونی ایجاد می‌کنند. ما باید مجهز به‌یک طبقه‌بندی جدید ادبی باشیم، و حتی ادعا کنیم که این طبقه‌بندی به‌نحوی جامعتر و صحیحتر از طبقه‌بندی کهن پایه‌ریزی شده است. با کنارگذاردن این سؤال که آیا طرحی چنین کامل واقعاً امکان‌پذیر است، باید آن را به‌عنوان خط امیدبخش تحقیق و بررسی خودمان در نظربگیریم.

البته این کار با دردسرهایی نیز مواجه خواهد شد. چنین طرحی ممکن است طبقه‌بندیهای ادبی را که بدانها خو گرفته‌ایم، از بین ببرد. برای مثال اسطورهٔ پرسیفون (اسطورهٔ مرگ و تجدید حیات بهار) ممکن است در هرفرم ادبی ظاهر شود، یعنی فرمهای غنایی، دراماتیک، روایتی، خواه‌نثر، خواه‌شعر. ممکن است سؤال کنیم چرا طبقه‌ای که در برگیرندهٔ آثاری چون همه‌چیز رویراه است، ربودن زلف یار، پاسلا، و نیمی از درامهای احساسی رادیویی است، برای نقد استفادهٔ زیادی دارد. آثار کفاشها، آشپزها، جراحان، دامپزشکان و کشیشهای هندو همگی وابسته به‌هیأت «صورت نوعیهٔ» گاو هستند، در غیر این صورت نمی‌توان آنها را در هررابطهٔ مثمرثمری وارد کرد.

آیا با گذاردن یک اثر ادبی در ردهٔ اسطوره‌ای صحیح آن عمدتاً مطلب بیشتری دربارهٔ آن خواهیم دانست؟ نه زیاد. بلکه با شناخت مشتقات واقعی آن، آن را در بعد جدیدی مشاهده خواهیم کرد. اما این وسیلهٔ بسیار کند و غیر-انتخابی هیچ کمک اضافی برای تجزیه و تحلیل ساختمان اثر یا قضاوت درمورد ارزش آن به‌ما نمی‌کند. نقد - اسطوره، هیچ ارتباطی با ارزش ندارد. طبق گفتهٔ یونگ، نمونهٔ کلاسیک صورت نوعیهٔ جوهر حیات درکتاب او[1] اثر ریدرهاگارد[2] وجود دارد. نقد - اسطوره هنگام استفاده در هرمورد خاص ادبی، بسیار مأیوس-کننده می‌شود. برای ما پیوسته از علاقه و گرایش صحبت می‌کند و نه آنچه که

1. She 2. R. Haggard

ما واقعاً مایل به‌دانستن آن هستیم. وقتی به‌ما گفته می‌شود که تعدادی از داستانهای کاملاً متفاوت، گونه‌های مختلف یک نوع هستند ممکن است هنگام تحقیق به‌عدم اطمینان خود تردید کنیم. اما در عین حال ممکن است احساس کنیم که اطلاعات ما بیشتر از سابق نیست. من تصور نمی‌کنم که نقد ـ اسطوره بتواند مانند علم شناسایی شخصیت افراد از طریق جمجمهٔ آنان، و یا کف‌شناسی؛ یک علم ساختگی و جعلی باشد. اما ممکن است بخاطر فریبندگی‌هایش، کمتر از آنچه که غالباً تصور می‌رود، بتواند کمک کند.

۱۰۴ ـ مع‌ذلک فریبندگیها غیرقابل امتناع است. آیا می‌توان گفت که یک شبهٔ صحبت دربارهٔ ادبیات که بطور بارز جالب و جذاب است و روابط و ابعاد جدیدی را آشکار می‌سازد، و موضوع آن در رابطه با دیگر زمینه‌های پراهمیت تحقیق قرار دارد، هنوز هم از اهمیت نقد کمی برخوردارست؟ بنظر می‌آید که بیان فوق ضدونقیض است. شاید به‌این دلیل است که ما صرفاً از تعرض درمقابل عادتهای قدیمی خودداری می‌کنیم، و یا اینکه روشهای جدید را بطور ناقص جذب می‌کنیم. در هرحال واضح است که نقد ـ اسطوره در رشته‌هایی از علم، حرفی برای گفتن ندارد. نمی‌تواند دربارهٔ هنر لفظی چیزی به‌ما بگوید— و ادبیات هنر کلمات است. نمی‌تواند ما را در قضاوت دربارهٔ ارزشها یاری کند— و آثار ادبی همه به‌قصد آنکه آثار باارزشی باشند درست شده‌اند. تعریف متناقض این است، که نقد ـ اسطوره در حالت خالص خود لزوماً با ادبیات مرتبط نیست. نقد ـ اسطوره ادبیات را به‌عنوان موضوعی بکار می‌برد که مطالعهٔ مردم‌شناسی برای آن ضروری است. گرایش اساسی آن در جهت تناسخ فرمهای سمبولیک است مادهٔ خام خود را در ادبیات می‌یابد، اما ممکن است آن را در جاهای دیگر نیز پیدا کند. و ادبیاتی را که بکار می‌برد خواه دارای قابلیت باشد و خواه نباشد، قلباً در مقابل آن بی‌تفاوت است.

صحبت در این باره برای تحقیر یا ستایش اینگونه بررسیها، نیست. همچنین بخاطر انکار اهمیت آن یا استفاده از آن به‌عنوان کمک برای نقد سایر انواع نیست. دانشجوی فرضی ادبیات احتمالاً مایل نیست مطالعهٔ ادبی اسطوره را امری حقیر بحساب آورد، زیرا آن را یک منبع علاقهٔ دائمی می‌داند. اما تا وقتی که او یک دانشجوی ادبیات است، آن را نه در مرکز فعالیتهای شخصی خود، بلکه بصورت جنبی و فرعی می‌بیند.

۲۱
اسطوره و صورت نوعیه (۲)

۱۰۰ــ برای آنکه در مقابل حالت اساطیری نقد منصف باشیم بایستی آن را در یک فرم مستحکم رشد یافته بررسی کنیم. با نادیده گرفتن مقلدین ادبی وافراطیون گروه‌گرا، نظام نورتروپ فرای را مدنظر می‌آوریم. نظام او شامل «کلمه» است، و نتیجهٔ تلاش او کمتر از تجزیه و تحلیل ادبیات به‌عنوان یک ساختمان کلی و مرتبط سمبولیک نیست[۱].

فرای حتی‌الامکان نقد ـ اسطورهٔ خود را از ریشه‌های مردم شناسی و روان‌شناسی آن قطع می‌کند و ادبیات را به‌عنوان یک نظام قائم به‌ذات مورد بررسی قرار می‌دهد. وی اسطوره‌را صرفاً به‌عنوان داستانی که در آن «بعضی از شخصیتها موجودات مافوق بشری» هستند و اعمالشان «تنها در داستانها اتفاق می‌افتد»، تعریف می‌کند. بدین ترتیب اسطوره را یک متن روایتی متعارف یا دارای سبک می‌نامد ــ که با امور محتمل یا «واقعی» بطور کامل تناسب ندارد. اما وی تعمداً ریشه‌های آن را از دیدگاه مردم‌شناسی مورد بررسی قرار نمی‌دهد. و«صورت نوعیه» را به‌عنوان «یک سمبول» و معمولاً یک تصویر که غالباً در ادبیات تکرار می‌شود تا به‌عنوان عامل تجربهٔ ادبی فرد، قابل شناخت باشد، تعریف می‌کند. اما توجهی به‌ضرورتهای روانی که سبب تکرار آن می‌شوند، ندارد.

او دقیقاً از اظهار این مطلب که اسطوره‌ها و صورتهای نوعیهٔ موجود در ادبیات به‌گونه‌ای تاریخی از ریشه‌های موجود در رسوم مقدس، اسطوره ابتدایی یا ضمیر ناخودآگاه منشأ گرفته، خودداری می‌کند. در نظر منتقد ادبی، رسوم مقدس، محتوای عمل دراماتیک است، و نه منشأ آن... اینکه چنین مراسمی از اساس وجود داشته‌باشد، یا خیر، در نظر منتقد ادبی کوچکترین اهمیتی ندارد. بنابراین منتقد تنها با آن دسته از رسوم‌مقدس یا الگوهای خیالی ارتباط دارد که

۱. نکات اصلی در صفحات ۷۱ــ۳۳ *See Anatomy of Criticism, Passim.* و ۲۹۳ــ۱۳۱ کتاب وی بیان شده‌اند. ارجاعات بعدی نیز به‌همین کتاب است.

در متون مورد بررسی وی بطور واقعی وجود داشته باشد. از نقطه‌نظر روش‌شناسی این امتیاز بزرگی است، اما نمی‌توان فرض کرد که فرای بدون وجود تحقیقات قبلی در زمینهٔ مردم‌شناسی یا روان‌شناسی، اساساً برحسب اسطوره و صورت نوعیه فکر کرده است. او در جایی دیگر می‌گوید که اصول ساختمانی ادبیات آنقدر نزدیک به‌اساطیر و مذهب تطبیقی است که نقاشی به‌هندسه نزدیک است. این گفته‌ها دال برآن است که اسطوره در ادبیات ایجاد ساختمان صوری می‌کند اما این موضوع با گفتهٔ قبلی مبنی براینکه رسوم‌مقدس(که به‌عنوان اسطورهٔ ماقبل ادبی بحساب می‌آید) در نمایش ایجاد محتوا می‌کند، تناسبی ندارد. ولی این امر هرچه باشد، طبق نظر وی تمام ادبیات، اسطورهٔ جایگزین شده است، یعنی ادبیات تقلید از تجربه نیست، و بنابراین لزوماً وابسته به‌موجه‌نمایی و واقعیت هم نیست. مسلماً آنچه در اینجاسطرح است، تصور اساطیر به‌عنوان یک نظام ماقبل ادبی مرتبط، و ادبیات به‌عنوان نظام مرتبط دیگر است که از نقطه نظر ساختمان، از آن منشعب شده است.

۱۰۶ — رابطهٔ بین اسطوره و ادبیات تحت تأثیر چیزی است که فرای، با وام‌گرفتن یک واژهٔ فرویدی آن را به‌نام «جابجایی» می‌خواند[1]. داستانهای اصیل اساطیری داستانهای غیرواقعی و مستقل، از گرایشهای اساسی ذهن انسانی سرچشمه گرفته، با درجات مختلف رابطه با واقعیت، به‌تجسم تجربهٔ روزمره می‌پردازند. یک قهرمان یا حکیم تبدیل‌به‌یک خدا می‌شود، و یک انسان رنج‌دیده تبدیل به‌سپر بلا می‌گردد. استقلال سحرآمیز هیأتهای اسطوره، تسلیم ضروریات طبیعی و اجتماعی می‌شود. در رمانس، «جابجایی» به‌حداقل خود می‌رسد، مع‌ذلک بسیاری از ویژگیهای اسطوره را حفظ می‌کند— هرقدرکه ما از میان ادبیات حماسی گذر کنیم و به‌آنچه معمولاً «رئالیسم» می‌نامند، برسیم این موضوع بزرگتر جلوه می‌کند. در اینجا الگوهای اسطوره‌ای به‌حالت تغییر یافته و مخفی باقی می‌مانند، مانند آرزوهای موجود در رؤیا و خیال. آنچه ما بطور روزمره از آن با اطلاع هستیم، تقلید از تجربهٔ واقعی است. اما هنوز هم، طبق گفتهٔ فرای، این الگوهای اسطوره‌ای است که ساختمان و حتی آثارادبی «رئالیستی» را دیکته می‌کنند. برای مثال تراژدی و کمدی، فرمولهای اساسی خود را حفظ می‌کنند، خواه به‌روش افسانه‌ای باشد و یا به‌روش ناتورالیستی.

1. See also «Myth, Fiction and Displacement» in *Fables of Identity*, New York, 1963, PP. 21-38.

۱۵۷ــ این طرح خشک و مختصر باید در یک بحث درخشان و برانگیزنده بکار گرفته شود و بطور کامل مطالعه شود تا کاملاً درک گردد. وقتی کاملاً درک شد، به‌اعتقاد من رئوس مطالب وسیع آن بخشی از لوازم عادی نقد خواهد شد. مع‌ذلک این یک داروی عمومی برای کلیهٔ بیماریهای نقد و یاجانشین‌روشهای دیگر نخواهد بود، و مهارتهای آن تدریجاً بر وهم و خیال غالب می‌شود. حال باید کوشش کنیم که قابلیتها و محدودیتهای آن را تعیین کنیم.

طرح فرای با منطق و جامعیت خود به‌گونه‌ای زیباشناختی، اذهان را به‌خود جلب می‌کند. قابلیت بزرگ آن عملاً این است که «رئالیسم» را در مکان واقعی خود می‌گذارد— زیرا که ادبیات عمدتاً در شرایط تاریخی ویژه رشد و نمو می‌کند. تعصب تقلیدی معمول در اغلب نقدهای سنتی، ادبیات را به‌این عنوان که پیوسته به‌سوی تجسم واقعیت حرکت می‌کند، معرفی می‌کند— یعنی در ترسیم شخصیت توجه خود را به «واقع‌نمایی»، و در حوادث به «احتمالات» معطوف می‌سازد. از نظر تاریخی این امر کاملاً غیرقابل دفاع است. اگربه‌کل عرصهٔ ادبیات نظر بیندازیم مشاهده می‌کنیم که روش جابجایی ازجمله روشهای گوناگون این نوع است که به‌تناوب ظاهر می‌شود، ممکن است بار دیگر در هرزمان ناپدید شود. در حالیکه بنظر می‌رسد در حال حاضر در درام و داستان وجود دارد. در ابعاد وسیعی از ادبیات (وسیعترین آنها از نقطه نظر تاریخی، منظور است) این امر نقش فرعی را بازی می‌کند. ارزشی که فرای به‌این موضوع می‌دهد مبین ادبیات به‌عنوان چیزی است که واقعاً هست. به‌عنوان آنچه بوم‌گارتن می‌نامد — «دیگر جهان»، جهان دیگری که بوسیلهٔ قیاس، با دنیای واقعی مرتبط می‌شود، اما بطورکلی، تقلید از دنیای واقعی نیست. چون ما در یک فضای ادبی زندگی می‌کنیم که تا دوره‌های اخیر تحت سلطهٔ رئالیسم قرار داشته است، و چون عادتهای قدیمی هنوز باقی است، مطرح‌کردن این موضوع از اهمیت زیادی برخوردارست.

۱۵۸ــ اما باید شرایطی، شاید عمدتاً از لحاظ توازن و تأکید برای آن ایجاد کرد. حتی اگر اعتبار تصویرکلی فرای را بپذیریم، باید این را هم پذیرفت که به‌محض آنکه ادبیات تبدیل به‌ادبیات شود—یعنی، همین که داستانهای اسطوره‌ای فرمهای ادبی خاص خود راکسب کنند— تقلید از تجربهٔ واقعی نیز آغاز می‌گردد. و از ابتدای کار، تقلید، باکمک اسطوره به‌عنوان یک عامل سازنده، جایگزین تجربه می‌شود. در تراژدی یونانی که هنوز هم به‌اسطوره بسیار نزدیک است، به‌شخصیتهای خاص برخورد می‌کنیم که دارای روش کار و

وظیفهٔ معین و کاملی نیستند و مداخله‌های ساوراءالطبیعه بطور کلی محدود به‌مقدمه‌ها و تجلیها می‌شود، و فعل اصلی در یک توالی اتفاقی و معمولی رخ می‌دهد. در کمدی شکسپیری معمولاً نمایش بوسیلهٔ افسانهٔ پریها که در تجربه روزمرهٔ زندگی کاملاً غیرممکن است، پایان می‌یابد. مع‌ذلک باز هم نمایشها بطور وسیعی در احساسات ما زندگی می‌کنند، و شخصیتهای موجود در آنها به‌عنوان موجودات اهل عمل و رنج بحساب می‌آیند و هریک خصوصیت فردی خویش را دارد. روزالیند با ویولا متفاوت است، و هردو با پردیتا تفاوت دارند و غیره. حال معرف هرصورت نوعیهٔ اسطوره‌ای که باشند مهم نیست.

دیدگاه تقلید را (آنچه ما به‌نام دیدگاه برادلین می‌نامیم) اکثریت وسیعی از خوانندگان عامی قاطعانه پذیرفته‌اند. در مقایسه با آن، درک و یادگیری نقد. اسطوره مواجه با نوعی جزمیت شده است. فرای به‌گونه‌ای زیبا و پرشکوه دربارهٔ کمدی، بخصوص کمدی شکسپیری، سخن گفته است. اما بخوبی می‌توان گفت که او ویژگیهای این نوع را تنها با طرز عمل یک شوالیهٔ زیبا در مقابل رویدادهای واقعی هرنمایش خاص، نشان داده است.

۱۰۹ — بینش منصفانه‌تر در رابطه با ارتباط اسطوره با ادبیات این است که اسطوره معرف یک قطب از آفرینش ادبی است. واقعیت، «طبیعت»، و احساس ما دربارهٔ اینکه چگونه اتفاقات رخ می‌دهد، قطب دیگر است. از زمانی که ادبیات تبدیل به‌ادبیات شد، این دو قطب نیز در حالتی از کشمکش دیالکتیکی بوده‌اند— در یک طرف طرحهای قدیمی چند داستان نسبتاً ماندنی و تغییرناپذیر، و در طرف دیگر جریان پایان‌ناپذیر تجربه قرار داشته است. این بدانگونه که فرای می‌گوید، رابطهٔ فرم و محتوا نیست. هردوی اینها اجزای محتوا هستند[1].

این بدان معنا نیست که یک مظروف اسطوره‌ای لبریز از مواد جابجا شده است. عوامل اسطوره‌ای با عوامل تقلیدی مخلوط می‌شوند و درهم می‌آمیزند و هردوی اینها در فرمی جای می‌گیرند (گرچه این استعاره زیاد مناسب نیست) که بوسیلهٔ بررسیهای خالص ادبی تعیین شده است— نظیر فرم حماسهٔ رمانتیک، فرم تراژدی راسینی، فرم رمانی که قهرمان آن یک شخص رذل است. تحلیل درخشان فرای از کمدی، یک تحلیل کاملاً ساختمانی نیست: این تحلیل در عین حال دربارهٔ شخصیتها، احساسات و محتوای تجربی صحبت می‌کند. اسطوره،

۱. تصور می‌کنم که فرای در اشارات سابق خود به‌این موضوع که «رسوم مقدس محتوای عمل دراماتیک است.» تردید کرده است.

هندسهٔ ادبیات نیست، بلکه بخشی از مادهٔ آن است. و بیش‌از بخشهای دیگر مادهٔ ادبی نمی‌تواند یک اساس و بنیاد برای فلسفهٔ ساختمانی ادبیات ارائه کند.

اینکه اساس ساختمان ادبیات را براسطوره بگذاریم، همانگونه که فرای و دیگران معتقد به‌این امر بودند، مناسبتر از گذاردن اساس آن برروئالیسم نیست. گرچه منتقد غیر تحلیلی امروز یا دیروز مستعد انجام این کار است. اینها هردو منجر به‌تناقض می‌شود. و چون به‌تناقضات مفهوم رئالیسم کامل تاکنون به‌حد کافی اشاره شده است، در اینجا بعضی از تناقضات مفهوم اسطورهٔ کامل را ترسیم می‌کنیم. این تناقضات منجر به‌این تصور می‌شود که اسطوره در واقع یک عامل ثابت و ساکن در ادبیات است، اما از چنان اهمیت قطعی و سازنده‌ای که نقد ـ اسطوره بدان نسبت می‌دهد، برخوردار نیست.

۱۶.— اگر قرار باشد که اسطوره، ساختمان ادبیات را بنا کند، خود باید دارای ساختمانی استوار و مفهوم باشد. در غیر اینصورت ما به‌تعریف امری «مبهم در مبهم» می‌پردازیم که از آن چیزی دستگیرمان نمی‌شود. فرای نظریهٔ **شاخهٔ طلایی** در مورد ماهیت اسطوره را اتخاذ می‌کند— که اساس فکری آن گردش فصلها و بنیادهای عملی آن حاصلخیزی و تغذیه است. اما این موضوع مدتهاست که به‌عنوان کلیدی مطلق برای کلیهٔ اساطیر، بی‌اعتبار شده است. و حقوق انحصاری آن بیشتر از اسطوره‌نگاری نوافلاطونی در دورهٔ رنسانس یا اسطورهٔ خورشیدی که در قرن نوزده رواج داشت، یا مفهوم «همه سکسوئلگاری» فروید، یا طرح نیمه مذهبی یونگ نیست. رویهٔ فرای نمایشگر گرایش یک ادیب نمونه به‌وام‌گرفتن مفاهیم از یک روش دیگر و درک صحیح تنها بخشی از آن است. نتیجهٔ تلاش برای یافتن یک اساس مردم‌شناسی جدی برای ادبیات، موضوع کاملاً پیچیده‌ای است— و فراهم کردن یک تحلیل ساختمانی که بتواند برای نقد مفید باشد موضوع بسیار پیچیده‌تر و گیج کننده‌تری است.

تحلیل ساختمانی فرای طبق ماهیت خود به‌اندازهٔ کافی گیج کننده است. اسطورهٔ فصلی به نحو اسرارآمیزی با اسطورهٔ انجیل درهم آمیخته و این را از میان دیدگاههای بلیکی و سوئدن برگی[1] می‌توان دریافت. بهشت و جهنم را داریم با تجسمات متناسب با هریک، و یک تجسم تحلیلی بغرنج (گرچه‌ناکافی) از تجربهٔ انسانی نیز در این میان وجود دارد. علاوه براینها چهار اسطورهٔ اصلی است (کلمهٔ اسطوره در اینجا به‌معنای دیگری بکار می‌رود) و آنها عبارتند از

1. Swedenborgian

کمدی، رمانس، تراژدی وطنز که بطرزی زیبا اما تخیل‌آمیز به‌عنوان اسطوره‌های بهار، تابستان، پاییز و زمستان تعریف شده‌اند. هریک از اینها به‌شش گروه تقسیم می‌شوند و حتی اگر کاملاً از یکدیگر قابل تشخیص بودند، که نیستند، احساس می‌شود که در این نقطه پیچیدگیهای طرح مزبور مهمتر از استفاده آن است.

جزئیات خاصی با یک روش کاملاً موقتی و زودگذر مورد بررسی قرار می‌گیرد. هیلدا در اثر **الههٔ سنگی**[1]، یک الههٔ صلح، مانند ونوس، یا شبیه‌اوست (ص ۱۳۷). بسیار خوب، او ارتباط نزدیکی با پرندگان صلح دارد، اما این راههٔ نیوانگلندی رنگ پریده از چه جنبه‌هایی شبیه آلماونوس است؟ یا ونوسی که به‌آن دلیل، تماماً با شکار خود یکی شده است. به‌ما گفته شده‌است که مفهوم تشکیل دهنده رمانس سحر و جادوست (ص ۱۵۳). سحر را قبول داریم، اما جادو را چه؟ انسان نمی‌خواهد خود را در مکتبی بگذارد که آقای فرای آن را مکتب نقد متغیر می‌نامد. آثار گینه‌ور[2]، ای زولت[3]، آنجلیکا[4] در واقع تعداد قابل توجهی از رمانسهای اروپایی دربارهٔ زنای محصنه است. نمونه‌های دیگر این نوع بررسی کم نیست.

در همه جا طرحهای مختصر و درخشان وجود دارد، و تمام مقالات مربوط به کمدی که خیلی سریعتر از نقد و بررسی هریک از «اسطوره»های دیگر رشد و نمو یافته، کمکی است جداگانه برای نقد ارزش نهایی آثار. اما بسادگی نمی‌توان آن را به‌عنوان یک بخش معتبر از طرح ساختمانی جامع بحساب آورد. در سایر بخشها این طرح شبیه به‌یک سرودهٔ خیالی آزاد است که ارتباط سستی با مادهٔ خود دارد.

۱۶۱ــ نتیجتاً، فرای اثر موجز خود **شاخهٔ طلایی** را با استفاده از مادهٔ ادبی و نه مادهٔ مردم‌شناسی نوشته‌است. این یک **شاخهٔ طلایی** کاملاً شخصی است که با کیفیت تصور شخصی وی درهم آمیخته است. تمام فصل «تئوری اسطوره‌ها» در تجزیه و تحلیل، یک ترکیب خیالی و زیبا و بغرنج است. یعنی خود یک شعر است و یکی از مواردی که زیاد عادی نیست و در آن آنچه که قرارست نقد باشد تبدیل به‌ادبیات تخیلی شده است. این، از ژرف‌بینی‌های واقعی عصرماست. ژرف‌بینی تخیل اروپایی در عمل. و در آن حد، خرده‌گیری مکتب متغیری که من آن را به‌گونه‌ای ناخوشایند مثال زدم، در برابرش فاقد قدرت است. اما نقد

1. *The Marble Faun* 2. Guinevere 3. Yseult
4. Angelica

در فکر آن نیست که ابزاری مفید باشد. و وقتی که ما نتایج رها کردن این ابزار زیبا و مبتکر را در دستهای کسانی که از قوهٔ خیال، شادابی و تجربهٔ ادبی کمتری نسبت به‌فرای برخوردارند، مشاهده می‌کنیم (همانگونه که در حال حاضر اغلب چنین است) می‌بینیم که جذابیت مستقل آن در حال از دست رفتن است، بی‌آنکه منفعت ابزاری بیشتری کسب کند.

دلایل خوبی برای این اعتقاد وجود دارد مبنی براینکه اگر آقای فرای نتواند نظام خود را به‌فعالیت وادار کند هیچ فرد دیگری نمی‌تواند. نقد اسطوره برخورد جدید و با ارزشی درمقابل سؤالات ادبی برای ما ایجاد می‌کند— برخوردی که مدتها از آن غفلت شده بود. مع‌ذلک استفاده از آن محدود نیست. ما را از قیدوبند یک رئالیسم بسیار مسلط رها می‌سازد. آثار واحد ادبی را در چشم‌انداز طولانی تصورات توسعه یابندهٔ انسانی قرار می‌دهد، و نیز عرصهٔ وسیعی از افق تخیلی را بوجود می‌آورد. اما دست آخر وظیفهٔ تفسیر و قضاوت، و درک اثر مطابق شرایط خود اثر، همه به‌طرق دیگر انجام خواهد شد.

۱۶۲— پس از مطالعهٔ نقد اساطیری امروزین نتیجه می‌گیریم که حیات پردوام ساختمانهای اسطوره‌ای، مستقل از باورهاست. ما گرایش به‌آن داشته‌ایم که بعضی از الگوهای روایتی کم‌وبیش جادویی و تکراری را به‌عنوان بخشی از مذهب بحساب آوریم یعنی موضوعی برای اعتقاد خود، و الگوهای معین دیگر را به‌عنوان بخشی از اساطیر، یعنی امور زینتی بحساب آوریم. تا آنجا که به‌ادبیات مربوط است، بنظر می‌رسد که این وجه‌تمایز قابل ترسیم نباشد.

کلمهٔ اسطوره به‌خودی‌خود مبهم است. از یک‌طرف مبین داستانهایی است که اعتقاد می‌رفت در برگیرندهٔ تعاریفی دربارهٔ جوهر و منشأ جهان، پدیده‌های طبیعی و غیره باشد؛ و از طرف دیگر شامل داستانهایی است که در حال حاضر اعتقادی بدانها نیست. هنگام صحبت از «اسطورهٔ مسیحی» تمایل برآن است که نشان داده شود این اسطوره‌ها داستانهایی مانند دیگر داستانهاست. اما اعتقاد یا عدم اعتقاد به‌آنها ربطی به‌موضوع ندارد. اسطوره‌های مسیحی مورد اعتقاد و نیز اسطوره‌های غیرمسیحی در شعر لیسیداس[1] بدون هیچ نوع وجه تمایزی پهلو به‌پهلوی هم قرار گرفته‌اند. کشیش داستان کاموکم‌وبیش واقعی‌تر از پیتر مقدس نیست، و هیچ‌گونه ارجحیتی میان دو سرودهٔ لیسیداس در مورد سرنوشت نهایی بشر به‌ما ارائه نشده است.— یکی، گرچه نابغه ولی کافر است،

1. *Lycidas*

و دیگری به‌عنوان فردی مقدس در بهشت مسیحی است.

ممکن است شعر لیسیداس به‌عنوان محصول وحدت عقیده اواخر رنسانس بحساب آید بنابراین یک موضوع ویژه و الگو نباشد. موقعیتهای مشابه نیز عمومیت دارند. پدراترنو[1] در نوشتهٔ تاسو ناگهان متوجه می‌شود که کلیهٔ شیاطین از جهنم بیرون رفته‌اند و مشغول کمک به‌مسلمانان[2] هستند[3]: فرمانروای قادر مطلق و عالم مطلق جهان، و عامل اعتقاد همگانی (برای یهودیان)، در آن لحظه به‌عنوان یکی از خدایان نیمه خیالی و شبه انسان برای افراد غیریهودی بحساب می‌آید. حتی در اساطیر بسیار کهن نیز، اسطوره‌هایی برای خلقت و شجره‌نامه‌هایی برای خدایان وجود داشت. اگر یکی درست بود اما بقیه نادرست‌بودند، لکن بنظر می‌رسد که هیچ گونه کشمکش میان آنان وجود نداشت. دلیل آن این بود که هیچیک با هرمفهوم خاص قابل باور نبود. آنها را می‌توان به‌عنوان هویتهای سمبولیک حالتهای پیچیدهٔ فکر و احساس پذیرفت. بنظر می‌رسد که «اعتقاد»، واژه‌ای که معمولا بکار می‌بریم، محصول انحصارطلبی مذهب سامی باشد که بعداً بوسیلهٔ نهادهای مسیحی تقویت شده است. هیچ کس برنسب‌نامهٔ اورفئوس[4] اصرار نداشت. و این آیین غیر مسیحی است که در آن اسطوره‌ها بطور بیطرفانه‌ای مورد پذیرش قرار می‌گیرند و نه در آیین مسیحی که آنها موردِاعتقاد یا عدم اعتقاد هستند. این عادت معمول ادبیات است.

کسانی که معتقدند اسطورهٔ مسیحی با دیگر اسطوره‌ها متفاوت است، درست می‌گویند، نه به‌این‌دلیل که این اسطوره صحیحتر از دیگر اسطوره‌هاست، بلکه به‌این دلیل که اعتقاد برآن به‌روشی دیگر صورت می‌گیرد. و بعضی از منتقدان تصور کرده‌اند که این اسطوره به‌آن دلیل برای اهداف ادبی متناسب نیست (چین تیو وبوالو). اما گرایش طبیعی ادبیات آن است که به‌روش قدیمتر پذیرش سمبولیک باز گردد.

1. Padre Eterno 2. Saracens
3. *Gerusalemme Liberata, IX, 58.*
4. Orpheus

۲۲

فرم زنده (ارگانیک): یك استعاره

۱۶۳ — از دورهٔ رمانتیك تا به‌حال استفادهٔ شایانی از نقد مفهوم فرم زندهٔ (ارگانیك) شده است. مقایسه‌های فراوانی میان یك اثر ادبی و یك ارگانیسم طبیعی انجام گرفته است. تردیدی در این امر نیست که این روش ساده برای صحبت است، اما آیا در برگیرندهٔ مفهوم دقیقی هم می‌شود؟ باید در ماهیت این مفهوم بررسیهای بیشتری انجام داد.

در نقد نئوکلاسیك بسیاری از قیاسهایی که در مورد فرایند آفرینش شاعرانه صورت می‌گرفت سازنده یا مکانیکی بود: یعنی نوعی روانشناسی که از طریق واحدهای سادهٔ ادراك به‌تشکیل (بنای) حیات ذهنی می‌پرداخت، و متمایل برآن بود که تشکیل (بنای) یك شعر را نیز به‌همان روش بررسی کند. یعنی تجمع تصوراتی که ازادراك منشأ گرفته است. چشم‌انداز کلاسیك دربارهٔ این فرایند را می‌توان در تعریف کالریج از خیال پیدا کرد که بخوبی در برگیرندهٔ تمامی فرایند آفرینش به‌همان گونه‌ای است که عصر پیشین آن را درك کرده بود.

منتقدان رمانتیك آلمان این روش تفکر را رد کرده و اندیشهٔ فرم زنده یا ارگانیك را تبلیغ می‌کردند که در آن اثر به‌فرم ذاتی خود می‌رسد. مانند درختی که از دانه رشد کرده و بزرگ شده است. این را آنان در جهت عکس «فرم مکانیك» گذارده بودند، که مضرات فراوانی نیز داشت. تصاویر متعددی از این انشعاب ارائه شد. برای مثال این تصویر از شلگل[1] است:

«فرم زمانی مکانیکی است که از طریق تأثیرات بیرونی، صرفاً به‌عنوان انزوده‌ای اتفاقی به‌هرماده‌ای مرتبط می‌شود، بی‌آنکه به‌کیفیت خود باز گردد، برای مثال، مانند وقتی که ما شکل بخصوصی به‌یك تودهٔ نرم بدهیم که پس‌از سخت شدن، همان حالت را حفظ کند. فرم ارگانیك (به‌عکس) درونی است. این فرم خود را از درون آشکار می‌کند و همراه با رشد کامل ریشه و منشأ، هدف

1. Schlegel

خود را می‌یابد[1].

بدین ترتیب اولین تجلی فرم زنده نوع خاصی از فرم است، و نه طریقهٔ بخصوصی از گفتگو دربارهٔ فرم ادبی بطور کلی. برای مثال آثار شکسپیر همه فرم زنده هستند. این مفهوم عمدتاً بخاطر توجیه آثار شکسپیر و دفاع از عنوان «بی‌فرمی» او در برابر معیارهای نئوکلاسیک، پدید آمده است. بلیک نیز به همان نحو از زبان گوتیک در برابر زبان یونانی تجلیل می‌کند «زبان یونانی فرم ریاضی است و زبان گوتیک فرم زنده و حیات‌بخش است.» بسادگی می‌توان استفادهٔ جدل‌آمیز این سخن را در عصر رمانتیک مشاهده کرد، اما ارزش واقعی نقد آن چه اندازه است؟

۱۶۴ — فرم ارگانیک به‌عنوان نوعی خاص از فرم به‌ما معرفی می‌شود— نوعی قابل احترام. براحتی می‌توان توسل به‌استعاره را در آن مشاهده کرد. این امر سبب می‌شود که ما به‌اشعاری فکر کنیم که، بجای آنکه به‌صورت توده‌های گل یا مدلهای مکانیکی درآیند، مانند گل رشد می‌کنند اما آیا وجه تمایز واقعی کدام است؟ ما چگونه می‌خواهیم تعیین کنیم که آیا فرم یک اثر ادبی از بیرون برآن تحمیل شده و یا اینکه همراه با مفهوم آن، از یک ماهیت طبیعی برخوردار است؟ بنظر نمی‌رسد که راهی برای‌انجام این کاروجود داشته‌باشد. مفهوم «فرم مکانیک» می‌تواند تبدیل به‌یک عصای تمثیلی تحقیرآمیز شود که با آن برسر هرفرم ناپسندی کوبید. و مفهوم «فرم ارگانیک» می‌تواند در مقابل هرفرمی که موافق طبع افتد، یک تمثیل افتخارآمیز شود. اما هیچ شاهدی وجود ندارد که بتواند نشان دهد که فرم **فدر**[2] کمتر ارگانیک است، و یا نسبت به**اتللو**، کمتر از ماهیت مادهٔ خود برمی‌خیزد. این امر بوسیلهٔ یک سلسله قراردادهای متفاوت انجام می‌شود و بس. گرایشهای نقد را می‌توان بوسیلهٔ گسترش یا کاهش این قراردادها بسط داد. اما وجه‌تمایز ارگانیک ـ مکانیک، در انجام این‌امر کمک کمی به‌ما می‌کند. این یک نشانه است. نشانه‌ای که سؤالات فراوانی را به‌همراه دارد، اما کمک کمی در شرح، تعیین حدومرز یا تعریف چیزی می‌کند. بعدها مفهوم فرم ارگانیک به‌نحوی گسترش یافت که در برگیرندهٔ همهٔ اشعار خالص شد.

۱۶۵ — مفهوم شعر به‌عنوان یک ارگانیسم، ابتدا مبین‌آن است که رشد آن یک‌رشد

1. A. W. Schlegel, *Lectures on Dramatic Literature*, trans. John Black, 1815, II, 94. Copied by Coleridge, in *Literary Remains*, II, PP. 68–69. 2. *Phèdre*

طبیعی است و بدین ترتیب بی‌اختیار برسهارت ذهنی تأکید دارد. همچنین این امر مبین تابعیت اجزاء از کل است. یعنی ویژگی خاص فرم ارگانیک که در آن اجزاء تنها در رابطه با کل دارای معنی می‌شوند.

اولی جزئی از روانشناسی آفرینش هنری است، و بنابراین نسبت به‌نقد کاملاً خارجی است— و مسلماً برای تحقیق و بررسی بوسیلهٔ روشهای‌نقد، قابل بحث نیست. محتوای دومی بطور ملموس در مفاهیم گفته شده دربارهٔ انسجام و هماهنگی حضور ندارد، و تمام آنچه که اتفاق افتاده این است که ما استعارهٔ جدیدی را معرفی کرده‌ایم.

نتایج تاریخی استعارهٔ جدید بسیار گسترده بوده است[1]. و هنوز هم ممکن است برای انسجام یک اثر هنری به‌عنوان یک قیاس مناسبتر از دیگران بحساب آید. این استعاره توجه را به‌یک طرف تناقض آفرینش هنری جلب می‌کند— یعنی اینکه یک فرایند «طبیعی» ناآگاهانه است— و اینکه تحت کنترل اراده و قضاوت نیز قرار دارد. مع‌ذلک فقط یک استعاره است که تنها موضع تأکید آن تغییر می‌کند. اگر دربارهٔ یک شعر خواه به‌عنوان یک ساختمان و خواه یک رشد طبیعی صحبت کنیم، به‌صورت نوعی وحدت جلوه می‌کند که از اجزائی که تنها در رابطه با کل، دارای معنی است، تشکیل شده است. این امر در سخن ارسطو همانقدر واضح است که در سخن کالریج. ارزشی که ارسطو برای طرح کلی و شروع، و میانه و پایان آن، و نیز تغییر سرنوشت آن، تحولات ناگهانی و کشفیات آن که همه حاصل عمل هستند و در خدمت پیشبرد آن بکار می‌روند قائل است، تنها یک مثال خاص دربارهٔ «کثرت در وحدت» است که اصل اساسی ساختمانی کالریج بشمار می‌رود.

اصل همان است، اما اصطلاحات جدید که برای توسل به‌گرایشهای یک دورهٔ تاریخی تغییر یافته انجام گرفته، خدمت بهتری انجام می‌دهد. و این‌وظیفهٔ تئوری نقد است که حتی‌الامکان به‌کشف اصول کلی و عمومی که در برگیرندهٔ بیش‌از یک دورهٔ تاریخی است، بپردازد. به‌این دلیل بسیاری از انقلابهای بزرگ که عمدتاً در تاریخ عقاید ادبی جلوهٔ روشنی ندارند، در میان اصول و قواعد ادبی نیز تنها حضور جزئی و ناچیزی دارند.

۱۶۶— موقعیتی که هم‌اکنون شرح داده شد، نشان‌دهندهٔ یک جنبهٔ آشفته از

۱. از این نقطه‌نظر به مقدار زیاد در کتاب (*The Mirror and the Lamp*, M. H. Abrams) موردبحث‌قرارگرفته است. بخصوص در صفحات ۷۷-۱۶۷ و ۲۱۸-۲۵.

زبان نقد یعنی نیروی استعاره است. به‌دلایل متعدد فرهنگی و اجتماعی یک استعارهٔ جدید به‌دلیل مجسم کردن یک مفهوم نقد شناخته شده و جا افتاده، مناسب و شایسته بنظر می‌آید. این امر آغازگر یک سلسله واژگان کاملا جدید نقد، یک لحن جدید و یک سلسله تصاویر جدید می‌شود. این محصول جدید واژه‌های نقد تفاوت فراوانی با نوع قدیم آن دارد و به‌عنوان یک قانون و قاعده بدان اشاره می‌شود، اما در بسیاری از موارد محتوای واقعی آن بسیار کمتر از آن است که تصور می‌رود.

استدلالهای نقد فراوان در نتیجهٔ تغییرات موجود در استعاره و صورخیال پا گرفته است. بخصوص موقعیتهای تاریخی که توجیهاً و حتی ضرورتاً چنین هستند. اما این استدلالها غالباً دربارهٔ نوع لحن صدایی است که ما بایستی هنگام صحبت داشته‌باشیم و نه دربارهٔ آنچه باید بگوییم.

تاریخ نقد باید به‌تغییرات واقع در اصطلاحات و لحن توجه کند. ومطالعهٔ اصول نقد باید حتی‌الامکان بر آنان پیشی‌گیرد، و یا حداقل آنها را در شمار مفاهیم مربوط به‌عمومیت بزرگتر قرار دهد.

در مورد نقد نیز این امر صادق است — بی‌تردید نقد از استعاره‌هایی که در جریان است و حیات دارد استفاده می‌کند. اما برای آنکه مؤثر باشد نباید اجازه دهد که بست آنها متزلزل شود. و راه انجام این کار، شرح و تعریف ویژه اثر و مقایسهٔ یک اثر با اثر دیگر است. استعاره‌های نقد، ابزارهای صنعت بیان هستند و غالباً یک نقطه شروع را پیشنهاد می‌کنند، اما نمی‌توانند قاعده‌ای را وضع کنند.

۱۶۷ — وقتی دربارهٔ نظریه نقد صحبت می‌کنیم مهم آن است که اصطلاحاتی را که معرف قاعدهٔ جدیدی است از اصطلاحاتی که صرفاً معرف تغییر ذوق وسلیقه است، تشخیص دهیم. صحبت از اسطوره به‌عنوان بنیاد ساختمانی ادبیات، به‌عقیدهٔ من، خوب یا بد، در واقع معرف یک قاعدهٔ جدید در نقد است. صحبت از طرز بیان شاعرانه همانگونه که وردزورث علی‌رغم فضای‌جدل‌آمیز اطراف خود دست بدین کار زد، مبین هیچ قاعدهٔ جدیدی نیست. جهت‌گیری اجتماعی وردزورث، حوزهٔ انتخابی - تجربی او و ارجحیتهایی که در صنعت بیان قائل بود، همه‌متمایز از جانسون است. اما وردزورث و جانسون در اساس زیاد دوراز یکدیگر نیستند. جملهٔ «گلچین کردن زبانهایی که واقعاً مورد استفادهٔ بشر هستند» از وردزورث، یعنی این فکر که زبان شعر زبان پالایش یافتهٔ کلام عامیانه است، بخوبی در همان جهت جملهٔ جانسون مبنی براین است که «لغات بسیار آشنا یا بسیارمنزوی

علیه هدف شاعر عمل می‌کنند.» مشاهده می‌کنیم که این دو به‌همان دلایل برای حمله به‌زبان شاعرانهٔ گری با یکدیگر متحد می‌شوند.

تغییر ذوق وسلیقه که از بزرگترین اهمیت تاریخی برخوردار است، تغییری که هم باید از طرف تاریخ‌نویسان شعر و هم از طرف تاریخ‌نویسان نقد مورد توجه قرار گیرد، براساس هرگونه تغییر اساسی در قواعد نیست. این موضوع در مورد فرم ارگانیک نیز صدق می‌کند.

۱۶۸ — بعید نیست که این امر مورد تردید قرار گیرد. برای مثال باید گفت که استعارهٔ زنده معرف نوعی جمال‌شناسی نسبی است که یک اصل معتبر و جدید است. از آنجا که هراثری باید طبق ماهیت داخلی خود رشد کند، امکان اینکه همه قواعد را به‌یک قاعدهٔ واحد تبدیل کرد وجود ندارد. اما این نتیجه‌گیری بوسیلهٔ استعاره حاصل نمی‌شود (اگر در واقع هرگونه نتیجه‌گیری بوسیلهٔ استعاره قابل حصول باشد). اگر این نتیجه ترسیم‌شود (همانگونه که اغلب شده است) تنها به‌این دلیل است که بشر دلایل دیگری برای ترسیم آن داشته است. توجیهاً می‌توان گفت (و بوسیلهٔ کالریج گفته شده) که کلیهٔ ارگانیسمهای طبیعی مطابق با یک قانون واحد رشد می‌کنند، یا اینکه وظیفهٔ هرگل سرخ این است که‌تبدیل به‌مفهوم گل‌سرخ شود، و هرگل قاصد تبدیل به‌یک گل قاصد کامل گردد. و این امر که با استعارهٔ یکسانی شروع می‌شود ما را به‌نظریه انواع نئو کلاسیک و ضد رمانتیک قدیمی باز می‌گرداند.

۱۶۹ — در اینجا ما تصویر مختصری از مشکلات زبان نقد بدست آوردیم. بحث ادبی خیلی بیشتر از بحث فلسفی یا هنرهای بصری، باکمبود لغات دقیق و تخصصی مواجه بوده است. منتقدان غالباً شعرا و یا افراد ادیب بوده‌اند که در نقد خود صرفاً به‌انگیزهٔ محدود آفرینش متقاعد شده‌اند. استعاره‌هایی که عملاً صریح، مهیج، اما دوپهلو هستند، پرواژه‌های تکنیکی «ضدعفونی» شده ارجحیت دارند. زبان نقد همیشه متمایل به‌اندیشهٔ بی‌لگام، تنوع و باروری بوده است. لازم نیست نسبت به‌این امر اظهار تأسف کنیم. اگر چنین نبود، خواندن نقدبسیار خسته کننده‌تر بود. اما احتمالاً این تنوع از نقطه نظر قواعد، از سادگی بیشتری برخوردار است تا آنچه که بدان معروف شده است.

۲۳
ماهیت استدلال در نقد

۱۷۰ــ اکنون باید امکان گفتن حرفهایی در مورد ماهیت بحث ادبی وجود داشته‌باشد. مسلماً این موضوع چند بعدی است. بحث دربارهٔ سؤالات و مسائل ادبی شامل استدلالها و شواهد بسیار متفاوتی است، و غالب آشفتگیهای موجود در نقد بدلیل غفلت در شناخت این امر است. بسیاری از استدلالهای نقد، فرسی به‌خود می‌گیرند که در آن، شمارهٔ «الف» مثلاً می‌گوید که فلان شیء آبی‌رنگ است و شمارهٔ «ب» می‌گوید خیر، آبی نیست بلکه شبیه به‌انسان است. طبیعتاً هیچ نوع نتیجه‌گیری مفیدی حاصل نمی‌شود. امید است که بعضی از این موقعیتها در بحثهای قبلی ما روشن شده‌باشد.

۱۷۱ــ بعضی از اظهارنظرها در شرح وبیان نقد بسادگی ممکن است درست یا غلط باشد. وقتی ابزارهای مناسب تصحیح در دسترس باشد، حالت واقعی قضیه برقرار می‌شود و نقد تا آن حد می‌تواند مترقی باشد. از اواخر قرن هیجدهم بدین سو تاریخ نمایشهای شکسپیر با درجه‌ای از صحت و اطمینان، بتدریج کشف شد. بدین ترتیب امکان ارزیابی رشد شعری شکسپیر که تا آن زمان غیر ممکن بود، فراهم شد. این برابر است با این گفته که بعضی از استدلالهای ادبی دربارهٔ امور واقعی هستند، و بعضی از تحقیقات ادبی برای برقراری حقیقت تلاش می‌کنند ــ مانند تاریخ اثر یک نویسنده، تقدم میان نسخه‌های گوناگون یک اثر، تاریخ تألیف آثاری که اصل و منشأ آنها نامعلوم و مبهم است.

اما امور واقعی که، به‌دلیل درست یا غلط، در سایر شعبه‌های علوم سهم بزرگی را بازی می‌کنند، در نقد چنین نیستند. بررسیهای واقعی نمی‌تواند جوابگوی اکثر سؤالاتی (سؤالات مربوط به‌تفسیر و قضاوت) باشد که ما غالباً در جستجوی پاسخ آنها هستیم. بسیاری از حقایق مهم مورد تردید نیستند و غالباً به‌گونه‌ای مناسب، اتفاقی بکار برده می‌شوند. برای مثال بسیاری از حقایق در موردکتاب ایوب مورد تردید است ــ تاریخ آن، تضیف آن، انسجام آن به‌عنوان یک ترکیب.

اما واقعیت مهم ادبی، موجودیت آن است که برای دوهزارسال در فرمی که اکنون در دسترس ماست وجود داشته‌است. حال چه کسی آن را نوشته، و یا اینکه کتاب مذکور ناچار به‌تحمل چه تغییرات و تحریفاتی شده است، مهم نیست. این کتاب با این فرم عمیقاً برآگاهی ادبی تأثیر گذارده است. و این همان چیزی است که برای ادبیات باقی می‌ماند. منظور ما این نیست که آن پژوهش تاریخی را که روشنگر چنین ابهاماتی است، مورد تحقیر قرار دهیم.

این کتاب ممکن است در الهیات و تاریخ مذهب از اهمیت شایانی برخوردار باشد، اما در ادبیات از اهمیت درجه اولی برخوردار نیست. همچنین است در مورد تألیف نمایشهای شکسپیر. حتی اگر به‌نحوی ثابت می‌شد که دستهای فراوانی آنچه را که به‌شکسپیر نسبت داده می‌شود بارها مورد بررسی قرار داده‌اند، موجودیت نمایشها همانگونه که آنها را می‌شناسیم، هنوز هم واقعیت اصیل ادبی بود. این شوخی قدیمی که «ایلیاد بوسیلهٔ هومر نوشته نشده است، بلکه بوسیلهٔ مردی دیگر با همان نام برشتهٔ تحریر درآمده است» خود مبین نکته‌ای است. بعضی از حقایقی که از طریق شرح حال شخصی نویسندگان کشف می‌شود، از لحاظ نقد با یکدیگر بی‌ارتباط است، و نقد فراوان متن، امروزه سبب پیشرفت مهارت تکنیکی در ماورای صحنه‌ای شده است که در آن همه‌نوع محصول ادبی واقعی عرضه می‌شود.

۱۷۲— فضای مختصری هم برای بحث دربارهٔ روشهایی که حقایق ادبی را مطرح می‌کنند وجود دارد. تازمانی که این روشها وابسته به «شواهدو مدارک بیرونی» هستند از اصول معمول پژوهش تاریخی و بررسی اسناد بایستی استفاده شود. این موضوع برای متخصصان فن قابل توجه است و در اینجا نیاز به‌بحث ندارد. اما روشهای ادبی ویژه، مانند استفاده از معیار سبکی، غالباً بکار گرفته می‌شود و سؤالاتی هم دربارهٔ موقعیت آنان مطرح می‌گردد.

چمبرز به‌تحلیل گران سبک شکسپیر اعتراض می‌کند و معتقد است که «مفهوم سبک خود نهایتاً متکی برمدارک و شواهد بیرونی است.» هیچ راهی برای کشف ویژگیهای یک فرد نویسنده وجود ندارد مگر از طریق اثر او که بوسیلهٔ آن تألیف و تحریر وی اعلام می‌شود. و اگر مفهوم بدست آمده بطورکلی برای بی‌اعتبارکردن قانون مورد استفاده قرار گیرد یک دور باطل ایجاد می‌شود که نتیجهٔ اجتناب‌ناپذیر آن آشفتگی است.

اگر قانون کلاً بی‌اعتبار شود بنحوی که بسیاری از مدارکی که مفهوم سبک براساس آنها قرار دارد نیز کاملاً کنار گذارده شود، در آن صورت مسلماً

حق با چمبرز است. اما غالباً لازم است که فرمهای کمتر افراطی این روش را بکار ببریم زیرا در اینگونه فرمها ممکن است دور مذکور نه برباطل، بلکه برحق باشد. روش مذکور ممکن است به‌گونه‌ای بد مورد استفاده قرار گرفته باشد، اما در اساس اشتباهی در آن نیست. طبق اکثر تخمینهای خوش‌بینانه، بیشتر آنچه که در قانون شکسپیر وجود دارد بوسیلهٔ خود وی مطرح شده است و نه کس دیگر. بدین ترتیب ما می‌توانیم مفهوم سبک شکسپیر را از قانون خود وی به همانگونه که هست بطور صحیحی درک کنیم، گرچه این مفهوم ناقص باشد. و براین اساس می‌توانیم متونی را که به‌نظر خلاف قاعده می‌آیند، رها کنیم.

در مباحثی از این قبیل همیشه باید از قطعیت پرهیز کرد زیرا این نوع استدلالها پیوسته زمینهٔ جالبی برای تحریک و انحراف بوده است. اما آنها به‌خودی‌خود یک رشتهٔ کاملاً معتبر از بخشی از تحقیق ادبی هستند که مربوط به‌استقرار موضوعات واقعی است.

هنگام استفاده از کامپیوتر ونظایر آن، افراد ادیب احساس خطر ویأس می‌کنند. هنگام سنجش مواد مربوط به‌سبک مطمئناً این هراس، بی‌جهت و غیر-ضروری است. ماشینها می‌توانند بسرعت و دقت شواهد و مدارکی را فراهم کنند که تنها بازحمات فراوان و عدم اطمینان کافی، از طریق روشهای دیگر قابل کسب است. اما این مدرک بایستی تفسیر شود. و تفسیر هم همیشه موضوعی است برای قضاوت بشری و حس وابستگی وی.

اینگونه روشها ممکن است نوعی اعتبار بیجا کسب کنند و از آنها اینگونه انتظار رود که موضوعاتی را که قادر به‌طرح آنها نیستند، مطرح کنند. اما این بدان معنا نیست که ماشینها در حال تسلط برما هستند، بلکه به‌معنای حماقت ما و احترام‌توأم با ترس یا خرافات ما درهنگام سروکار داشتن با آنها وحامیان آنهاست.

۱۷۳ — بیشترکار مقدماتی نقد، و حتی بخش اعظم مادهٔ نقد، توصیفی است. قبل‌از آنکه یک اثر را بتوان تفسیر کرد یا در مورد آن قضاوت نمود بایستی آن را بطور صحیحی شرح و تعریف کرد. و این قسمت توصیفی نقد را نیز می‌توان به‌عنوان یک موضوع واقعی بحساب آورد. از آنجا که بسیاری از حقایق مربوطه، برای تحقیق، درخود اثر آماده است، میان دو خوانندهٔ منصف وکاملاً آموزش-دیده هیچ دلیلی برای عدم توافق وجود ندارد. و معمولاً هم عدم توافقی در میان نیست. عدم توافق بعداً در حوزه تفسیر و قضاوت ارزشی پیش خواهد آمد. نظریات سی.اس. لویس[1] و اف. آر. لیویس[2] دربارهٔ میلتون آشکارا متفاوت است،

1. C. S. Lewis 2. F. R. Leavis

اما ملاحظه می‌کنیم که لویس می‌گوید: «دکتر لیویس در مورد ضمائم شعر حماسی میلتون با من اختلافی ندارد. او آنها را بطور صحیحی شرح و وصف می‌کند... این بدان معنی نیست که او و من وقتی به بهشت گمشده نظر می‌اندازیم چیزهای متفاوتی را می‌بینیم. او درست همان چیزی را که من می‌بینم و عاشق آن می‌شوم، می‌بیند، اما از آن متنفر می‌شود[1].»

آنچه که سبب می‌شود این موضوع به‌گونه‌ای دیگر جلوه کند، نقداست، که هیچ تابعیت خاصی از روش علمی ندارد، و غالباً توصیف را با تفسیر و قضاوت ارزشی مخلوط می‌کند. این در واقع روش طبیعی بیان ادبی است، اما در صورت جدال، داشتن یک تعریف غیر مبهم و غیرپیچیده که در وهلهٔ اول بتوان برسر آن به‌توافق رسید، همیشه خوب است، حتی اگر این تعریف درنهایت، مقدماتی و اولیه باشد.

باید پذیرفت که یک تعریف کامل از یک اثر پیچیده حتی اگر به‌نحوی جلوه کند که گویی بیشتر از یک تعریف نیست، غالباً همراه با تفسیر و قضاوت است، و تنها بوسیلهٔ نوعی توافق دوستانه است که برای یک تعریف صحیح اتفاق آراء حاصل می‌شود. شاید در اینجا باید چیزی دربارهٔ «تجزیه و تحلیل» گفته شود. اما این که تحلیل انتقادی با «مطالعهٔ دقیق» به‌چه‌چیز می‌گویند، باید گفت که این امر در واقع تر کیبی است از توصیف و تفسیر و قضاوت ارزشی، که آن را شرح داده‌ایم. وقتی این کار را «تحلیل» می‌نامیم نوعی جنبه صحت و اطمینان بدان می‌دهیم که شایستهٔ آن نیست. در هرحال این صرفاً یک روش غیررسمی بوده است که منتقدان همیشه آن را بکار گرفته‌اند، اما در حال حاضر بادقت و هوشیاری بیشتری مورد استفاده قرار می‌گیرد.

عدم توافق‌های فراوان و آشکار برسر شرح و وصف یک شیء بدلیل درجات متعدد مهارت تکنیکی است. یک خوانندهٔ غیرماهر یا کسی که عادت به‌جمع‌بندی تأثیرات ادبی در یک زمینهٔ دقیق را ندارد، ممکن است بطورعمیق و صحیحی نسبت به‌یک شعر عکس‌العمل نشان دهد، اما فقط قادر باشد که تعریف غیر دقیقی از آن ارائه کند. تکنیک صرف توصیف ادبی در چهل‌سالهٔ گذشته به‌نحو چشمگیری پیشرفت کرده است، و منتقدان مدرن بطورکلی در این زمینه بیشتر از اخلاف خود به کمال رسیده‌اند، آنها همیشه منتقدان بهتری‌نیستند. منتقدان کهنه‌کارتر غالباً حقایق توصیف ادبی را بطور اتفاقی می‌پذیرفتند، یا فرض می‌کردند که یک توافق کلی برسر آنها وجود دارد. یک خواننده را غالباً

1. *Priface to Paradise Lost*, 1942, P.130.

به‌نحو مؤثرتری می‌توان بوسیلهٔ علائم کلی به‌مسیر درست هدایت کرد، تا اینکه به‌او تذکر داد که در هرقدم کجا پای خود را بزمین بگذارد.

۱۷۴— بخش وسیعی از بحث انتقادی مستقیماً مربوط به‌امور واقعی نیست، بلکه صرفاً متکی به‌امور واقعی است— مانند آن که بحث دربارهٔ رشد و تکامل سبک شکسپیر بستگی به تاریخ‌گذاری صحیح نمایشهای وی دارد. این نکته واضح است که اگر فرضیه‌های واقعی غلط از آب درآیند، نتایج حاصل از آنها نیز غلط خواهد بود، و غالباً چنین است. در مورد شکسپیر، باید چنین باشند. اما نقد یک عادت مشوش کننده دارد و آن قطع رابطه با فرضیه‌های واقعی خود است. مثالهای فراوانی از قضاوتهای انتقادی صحیح و روشنی‌بخش وجود دارد که بوضوح براساس شواهدی واقعی قرار دارد، اما ناقص یا حتی دروغین است.

آنچه در اینجا اتفاق می‌افتد این است که فرضیه‌های آشکار، فرضیه‌های واقعی نیستند، بلکه صرفاً نقاط شروع لفظی ویا اجزائی از مدارک تأییدی هستند که بدون وارد شدن خسارت زیاد می‌توان آنها را کنار گذارد. قضاوت انتقادی نهایتاً با مراجعه به‌خود اثر صاحب اعتبار می‌شود. و «مدارک بیرونی» اثر که نقد با استفاده از آنها کار خود را شروع می‌کند، صرفاً به‌پاس احترام به‌مفهوم تقریباً بیگانهٔ روش کار معرفی می‌شوند. جان کراو رانسون در مقالهٔ خود دربارهٔ لیسیداس می‌گوید که شعر مذکور به‌گونه‌ای ملایم نوشته شده است و به‌نحوی خشن بازنویسی شده است. فردسون باورز تصحیحات انجام شده در متن دست‌نوشته‌ها را بررسی کرد و متوجه شد که قضیه به‌عکس شده است.[1] مع‌ذلک گفتهٔ رانسون به‌هیچوجه بی‌ارزش نیست. باید آن را بار دیگر بیان کرد. ترتیب زمانی نوشتهٔ اصلی بدانگونه که در دست‌نویس آشکار است (و دست‌نویسها در نهایت تنها نشان دهندهٔ دورهٔ اخیر فرایند آفرینش ادبی هستند)، هرچه که‌باشد، لیسیداس در ارائهٔ نوعی لطافت مطلوب وزن و صورت که بطور آگاهانه از تطابق با آن خودداری کرده موفق است.

وقتی یک قضاوت انتقادی قابل قبول آشکارا متکی به‌مدارکی است که غلط از آب در می‌آیند، ناچار باید استدلال را بار دیگر مطرح کرد. بدین ترتیب نتیجهٔ حاصله دیگر متکی به‌این مدارک نخواهد بود. خوانندهٔ با تجربهٔ یک متن نقد انتقادی این عمل را غالباً در ذهن خود انجام می‌دهد، وتقریباً شناختی هم از آن ندارد— این مبین آن است که نقش حقایق بیرونی قابل تحقیق در

1. *Textual and Literary Criticism*, Cambridge, 1959, P. 3

برقراری قضاوتهای انتقادی غالباً کمتر از آن است که قابل تصور است.

این موضوع سبب ترک آن عادت بسیار رایج نمی‌شود که در آن قضاوتهای انتقادی براساس مدارک غیرقابل اطمینان طرح می‌شوند. نقدسرگذشت بدی در این زمینه دارد و منتقدان ادبی احتمالا هنگام بررسی مدارک واقعی بیشتر از متخصصان هرفن دیگر پرجرأت و غیر محتاط هستند. برای مدت تقریباً سیصدسال منتقدان، «سه‌وحدت» ارسطو را به‌عنوان مقررات حتمی دراماتیک مورد استشهاد قرار می‌دادند، اما بنظر می‌رسد که بندرت کسی به‌متن فن شعر مراجعه کرده باشد تا خود مشاهده کند که آیا این سه‌وحدت واقعاً در آنجا نوشته شده، یا اینکه آیا آنچه در آنجا نوشته شده به‌عنوان قانون و مقررات ارائه شده است یا خیر.

این اشتباه است که در نقد، شواهد بیرونی را در مورد اثر تحت بررسی بکار ببریم، مگر آنکه استدلال، خود واقعاً طالب آن باشد. اما در نقد، مانند سایر شعبه‌های علم، اگر این شواهد بیرونی مورد استناد قرار گرفت، بهتر است صحیح باشد.

۱۷۵— مع‌ذلک بخش اعظم مباحثات انتقادی مرکب از اظهار نظرهایی است که مشمول تغییرات واقعی نمی‌شوند و بسادگی نمی‌توان آنها را درست یا غلط دانست، بلکه کم‌وبیش کمکی هستند. تبیین اثر پس‌از اندکی تبدیل به‌این سؤالات می‌شود که به‌یک عنصر بخصوص در یک اثر چه ارزشی را باید داد و چگونه ممکن است که عناصر با یکدیگر مربوط شوند، و نیز سرنوشت یک لحن احساسی، اهمیت استعاره‌ها و ترکیبات سمبولیک، و نتیجه‌گیریهای اخلاقی‌قابل حصول از یک سلسله حوادث خیالی، چه خواهد بود. سؤالات ارزشی منجر به‌همان حالتی می‌شوند که بوسیلهٔ لویس ترسیم شده است— «دکتر لیویس همان چیزهایی را می‌بیند که من می‌بینم اما آنچه را که مورد تنفر اوست، مورد علاقهٔ من است.» یا اینکه تفسیر و قضاوت ارزشی ممکن‌است به‌نحو آشفته‌ای به‌هم مرتبط شود: آنچه که یک منتقد به‌عنوان یک متن روایتی و رئالیستی ناموفق بررسی می‌کند، دیگری به‌عنوان یک رمانس موفقیت‌آمیز مطالعه می‌کند.

تعدادی از اینگونه موضوعات را می‌توان با اطمینان تعیین کرد، مع‌ذلک ما احساس می‌کنیم که آنها برای استدلال منطقی قابل بحث هستند. اما چگونه این نوع استدلالها هدایت می‌شوند؟

۱۷۶— یک روش، به‌معنای صحیح کلمه، روش قوانین اخلاقی است (قوانین

مطلقی که برای ارزشیابی آثار ادبی طرح شده‌اند.)— یعنی کاربرد اصول کلی در موارد جزئی. یک اصل کلی مانند اصل وحدت، لازم، یا فرضاً لازم، برای کلیهٔ آثار ادبی تنها در مورد اثر تحت بررسی بکار می‌رود. در روزهایی که نظریه کهنهٔ انواع ثابت در اوج قدرت بود، این روش مفیدتر از امروز می‌نمود. تراژدی را بوسیلهٔ رابطهٔ آن با مفهوم رایج تراژدی مورد قضاوت قرار می‌دادند، و غیره. به‌دلایلی که قبلاً هم به‌شرح رئوس مطالب آن پرداختیم، این نوع قضاوت در ادبیات جدید کمتر رواج دارد. اما بهیچوجه از بین نرفته است.

از دورهٔ رمانتیک، روش قوانین اخلاقی تمایل به باریک‌بینی بیشتری بوده است، و حقوق یک مورد خاص خیلی بیشتر از حقوق قواعد کلی مورد حمایت قرار گرفته است. حتی گفته می‌شود که نقد اصولاً نباید به‌معنای کاربرد قواعد کلی باشد. اما مطمئناً این حرف نادرست است. بخش عمده‌ای از بیان منطقی و مفید ادبی دقیقاً مربوط به کاربرد قواعد کلی در موارد خاص است. در صحت قواعد مزبور تردیدی نیست (خیلی‌بیشتر از آنچه که تصور می‌رود قواعد نقد وجود دارد، که در واقع مورد بحث و تردید هم نیست. و می‌دانیم که این نوع نظم بهتر از آشفتگی است.) مشکل در کاربرد آنها برای موارد خاص است. آیا اثر مورد سؤال واقعاً نیازمند به‌این قواعد است، یا آنکه کاربرد این قواعد در اثر مذکور بی‌ربط است؟ آیا اثر، قواعد مذکور را احتمالاً از طرق غیر طبیعی یا مبهم متقاعد می‌کند یا خیر؟ این سؤالات برای استدلال منطقی قابل طرح است، اما غالباً راه‌حلهای معینی برای آنها پیدا نمی‌شود. در ابتدای امر ممکن است موافق نباشیم، اما بعداً مورد وسوسه قرار می‌گیریم. ما می‌توانیم مخالفت کنیم و برسر یک مورد خاص همچنان مخالف باقی بمانیم، حتی اگر در مورد قواعد کلی توافق کامل وجود داشته‌باشد.

۱۷۷— اگر استدلال برسر قواعد کلی در عین اهمیت رو به‌تنزل گذاشت، نوع دیگری از استدلال بطور موازی برقرار می‌شود و آن، استدلال بوسیلهٔ قیاس یا تطبیق است، که شاید امروزه سلیس‌ترین و مفیدترین ابزاری باشد که نقد در اختیار دارد. این ابزار هم برای تفسیر بکار می‌رود و هم برای قضاوت در مورد ارزش. و عمدتاً بوسیلهٔ دایرهٔ فراخ قیاس است که این نظم وارد تجربهٔ ادبی ما می‌شود.

یک نمایش شکسپیر را بوسیلهٔ مقایسهٔ آن با دیگر نمایشنامه‌های او، و نیز با توجه به‌الگوهای مشابه و توزیع یکسان نقاط قوت در چند نمایش می‌توان تفسیر کرد. بطور کلی نمایشنامه‌های شکسپیر را بوسیلهٔ مقایسه با نمایشنامه‌های

سایر نمایشنامه‌نویسان زمان وی تفسیر می‌کنند. موقعی که توانستیم بفهمیم چگونه هدفها و روشهای او با جانسون متفاوت است، اطلاعات بیشتری دربارهٔ وی‌داریم. و سایلیم که بطور مداوم برد مقایسه را تا ماورای مناطقی که از نظر تاریخی نزدیک و همسایه هستند، وسعت دهیم. درام عهدالیزابت را تا حدی بوسیلهٔ مشاهده و بررسی آن در پرتو دیگر درامها تفسیر می‌کنند — نظیر نمایشنامه‌های یونانی، که از نظر تاریخی به‌هم ارتباطی ندارند. یک خوانندهٔ انگلیسی، راسین را با مقایسه با شکسپیر و توجه به‌تفاوتهای موجود در هدف و روش آنها درک می‌کند.

بدین ترتیب بخش اعظم تفسیر ادبی، استدلال بوسیلهٔ قیاس است. یعنی از طریق واژه‌شناسی و بررسی تحول لغوی بسیاری از آثار دیگر، به‌واژه‌شناسی و تحول لغوی یک اثر پی می‌بریم. و حجم شناخت ما بوسیلهٔ وسعت، تنوع، و ارتباط مقایسه‌هایی که قادریم انجام دهیم، افزایش خواهد یافت. گاهی‌اوقات قیاسها صریح و روشن است، و گاه بی‌سروصدا برای شکل گرفتن تفسیر کمک می‌کنند. اما قبل‌از آنکه واقعاً بیان‌شوند، ناپدید می‌شوند و یا به‌صورت اشاره‌های مختصر باقی می‌مانند.

آنچه که در اثر منتقدانی که حوزهٔ عملشان وسیع است به‌گونه‌ای عوامانه، «فخرفروشی» خوانده می‌شود همیشه چنین بنظر نمی‌آید. بلکه ابزاری است برای جهت دادن به‌یک بحث از طریق نکات ارجاعی مطرح شده. بیهوده است به دانشجویان گوشزد کنیم که ازمطالعهٔ عمیق یک اثر واحد استفادهٔ بیشتری ببرند تا از مطالعهٔ وسیع آثار متعدد. یک اثر را نمی‌توان بدون ملاحظهٔ ارتباط آن با دیگر آثار، مطالعه کرد، و مطالعهٔ وسیع، یک امر ضروری برای مطالعهٔ عمیق است.

۱۷۸— اما شناخت یک اثر ادبی به‌این عنوان که اثر مذکور شبیه اثر دیگر است یا عمدتاً با آن متفاوت است، به‌خودی‌خود کمکی به‌قضاوتهای ارزشی ما نمی‌کند. مقایسه، تنها وقتی در جهت قضاوتهای ارزشی به‌ما کمک می‌کند که در آن مقداری اشارات معین و مطرح شده‌ای وجود داشته‌باشد، و یا آثاری مورد بررسی باشند که ارزش آنها مورد تردید نباشد.

البته این آثار عملاً وجود دارند — مانند آثار هومر، دانته وشکسپیر. این آثار به‌عنوان آثار مطلق بحساب آورده می‌شوند. ما با اشاره به‌هومر انواع معینی از متون روایتی را معتبر می‌شماریم، و با اشاره به‌شکسپیر، انواع معینی از نمایشنامه را؛ و نیازی نمی‌بینیم که دیگر دربارهٔ هومر یا شکسپیر بحث کنیم.

اما حتی اگر نکات ارجاعی زیاد مورد اطمینان نباشند، باز هم قابل استفاده هستند. برای مثال، «الف» مایل است دراین مورد که مصاحبان خوب[1] پریستلی یک رمان بزرگ است بحث کند و معتقد است که این رمان شبیه آثار دیکنز است. و می‌گوید که اگر «ب» با این امر مخالف باشد، او مرتکب مخالفت با دیکنز نیز شده است. «ب» سه‌جواب ممکن دارد:

(الف) ممکن است متقاعد شده باشد و بگوید آری، پریستلی مانند دیکنز است. من باید سعی کنم که چیزهای بیشتری را در او کشف کنم، زیرا من دیکنز را ستایش می‌کنم.

(ب) ممکن‌است بگوید آری، پریستلی مانند دیکنز است، اما دیکنز در هرحال یک رمان‌نویس بزرگ نیست. در این مورد مقایسه، در پیشبرد بحث کمکی نکرده است و باید فرد دیگری را برای مقایسه پیدا کرد. بالزاک چطور است؟

(ج) و یا می‌تواند بگوید دیکنز در واقع یک رمان‌نویس بزرگ است، اما پریستلی مانند او نیست. بنابراین در اینجا باید عدم شباهتها را نشان دهد. و تلاشی مفید برای یافتن وجه‌تمایزها آغاز خواهد شد. اطلاعات ادبی «الف» افزوده خواهد شد و بحث ادامه خواهد یافت.

اینگونه استدلالها متضمن یافتن جواب صحیح نیست. پاسخ دوم ناتمام است، و پاسخ اول غلط. برای یافتن وجه‌تمایز میان پریستلی و دیکنز نیاز به ابزارهای متفاوتی داریم، اما ممکن‌است فردی بالاخره مشتاق به‌انجام این کار باشد، در این صورت حداقل روش ایجاد نوعی پیشرفت انتقادی فراهم شده‌است.

بحثهایی که دربارهٔ ارزش ادبی است، در عمل، ساده‌تر از این بحث است اما آنها اغلب این فرم را بخود می‌گیرند. معمولاً چند اثر مرتبط با یک سلسله آثار را می‌توان یافت که ارزش آنها از دوطرف مورد توافق است، و اثر مورد سؤال را می‌توان به‌طور مفید و مؤثری با آن مقایسه کرد. حتی اگر اینگونه بحثها تعیین‌کننده نباشد، حداقل توجه را براثر متمرکز می‌کند، و نه برامور متفرقه و غیر مرتبط، و غالباً بحث را یک پله بالاتر می‌برد. طبیعتاً هرقدرکه تمایلات و اطلاعات ادبی مناظره‌کنندگان وسیعتر باشد، امکان اینکه اینگونه بحثها مثمرثمرتر باشد بیشتر است. کسانی که ذخیره‌های وسیعی در ذهن خود دارند، احتمالاً در یافتن وجه قیاسهای مناسب موفق‌تر هستند. در واقع ملاحظه خواهد شد که منتقدانی که دارای گرایشهای وسیع وجامع ادبی هستند، احتمالاً

1. *Good Companions*

کمتر از دیگران، در قضاوتهای ارزشی خود نسبت به‌یک اثر مخالفت نشان می‌دهند. عدم توافق برسر ارزش ادبی غالباً نتیجهٔ میزان محدود و ناقص گرایشها و اطلاعات است.

نقد مستقل، استقلال خود را از تکیه برمیزان وسیع مقایسه بدست‌می‌آورد. این امر به‌معنای آگاهی واطلاع صرف نیست که به‌گونه‌ای راکد مثلاً در یک دائرةالمعارف نهفته است، بلکه برای فراهم کردن قیاسهای با ارزش، دانش و اطلاعات منتقد بایستی پویا و در ارتباط با یکدیگر باشد. یک منتقد خوب مدام در حال افزایش پیچیدگی و ارتباط متقابل دانش ادبی خویش است. این امر سبب نمی‌شود که وظیفهٔ وی بغرنجتر شود، بلکه ساده‌تر هم می‌شود. قضاوتها و تفسیرها زمانی مطمئن‌تر و سریعتر است که شبیه قضاوتها و تفسیرهایی باشد که قبلا انجام شده است. منتقد در پرتو پویایی و ارتباط متقابل اطلاعات ادبی خود، عمدتاً با یک فرد عالم اما فاقد تمایلات انتقادی، متفاوت است.

۱۷۹ــ آیا قضاوت در مورد آثاری که به‌عنوان معیارهای جهانی قیاس مشهور شده‌اند، چگونه خواهد بود؟ نهایتا همانگونه که جانسون می‌گوید: «بوسیلهٔ توافق عام در طول مدت زمان طولانی.» این توافق عام هنگام عبور از مرزهای مهم فرهنگی دچار مشکلاتی می‌شود-- برای مثال میان اروپا و چین. و احتمالاً تنها در درون فرهنگی که بطور آزاد و طبیعی اختلاط یافته باشد معتبر خواهد بود. اما این که اعتبار آن ممکن‌است‌بوسیلهٔ روشهای مدرن دخل وتصرف فرهنگی مورد تهدید قرار گیرد، موضوعی ناراحت‌کننده‌است. هیچ فردی تاکنون تلاش یا قصد نکرده است که شکسپیر را به‌عنوان بزرگترین نمایشنامه‌نویس دنیابه‌مردم دنیا بقبولاند. توافق‌برسر این قضاوت، آزادانه انجام شده است. امروزه امپریالیسم فرهنگی و تمایلات تجارتی صرف، سعی در طرح و ایجاد اینگونه قضاوتها دارند. اگر پرفسور فونبرایت‌های زیادی‌به‌همین نحو به‌اطراف و اکناف جهان سفر کنند و به‌همهٔ دنیا اعلام کنند که هاثورن به خوبی داستایوسکی است، و اگر شما جراید متعددی چاپ کنید و در آنها بگویید که سال بلوا یک رمان‌نویس بزرگ است، بسیاری از مردم باور خواهند کرد! امروزه رمان‌نویسان بزرگ مانند نقاشان‌بزرگ بوسیلهٔ تبلیغات و بازاریابی خلق می‌شوند. در آینده برای اعتماد به توافق عام نوع بشر، نسبت به گذشته ایمان بیشتری لازم است. ما از نتیجهٔ این وضعیت اطلاعی نداریم، زیرا وضعیتی جدید و نو است. اما تا وقتی که خلاف آن ثابت

1. Saul Bellow

نشده، باید همچنان تصور کنیم که روندی خودکار و خودگردان است. و اینکه زمان، کلیهٔ موازنه‌ها را خود برقرار می‌کند، و تأثیر القائات سیاسی و فرهنگی برای همیشه ادامه نمی‌یابد.

۱۸۰— در فرایند واقعی بحث ادبی اطلاعات جدید اغلب کمکی در پیشبرد بحث نمی‌کنند، بلکه یادآوری اطلاعات قبلی به‌شنوندگان یا خوانندگان است که در این مورد مؤثر است— یعنی موجودیت و ماهیت آثار قابل مقایسه، جنبه‌های توصیفی مشخص، و موارد اخلاقی معمول. تعداد نکات محتملاً مربوط به‌هم در یک بحث ادبی بسیار زیاد است، و نکات واقعی ممکن است بسرعت در ذهن فرد حضور پیدا نکند. وظیفهٔ منتقد غالباً یادآوری موضوعهایی است که هرکس از آن مطلع است، و او این کار را باید در موقع مناسب و در زمینهٔ مناسب انجام دهد. بدین ترتیب یک تفسیر کاملتر، و یک قضاوت تغییر یافته یا قابل‌اعتمادتر، بدون شرح مفاهیم جدید یا واقعیتهای جدید نیز قابل حصول است.

این امر در مورد سایر تحقیقها نیز صادق است، اما بیشتر در مورد نقد صدق می‌کند. یک تصور غلط دربارهٔ «تحقیق» و قیاسهای غلط یا علوم‌طبیعی منجر به‌یک تلاش بی‌ثمر برای نوآوری انتقادی می‌شود. و نتیجه یا غرابت صرف است یا انباشتگی اطلاعات نامربوط، که حقیقتاً هیچ‌گونه نتیجه‌گیری انتقادی را نمی‌توان برمبنای آن قرار داد.

بنابه‌روشی که در بالا شرح دادیم، وقتی چیزی به‌ما یادآوری می‌شود، تفسیر یا قضاوت ما تعدیل می‌گردد و توافق حاصل می‌شود. امکان است همچنان احساس کنیم که آنچه را که به‌ما یادآوری شده نامربوط است، و یا از وزن و ارزش کافی برای تغییر وضعیت موجود برخوردار نیست. مع‌ذلک در اینجا چیزی حاصل شده است، و آن اینکه ما بطور دقیقتری دربارهٔ ماهیت عدم توافق مطلع می‌شویم— «الف» اهمیت فراوانی به‌یک عامل معین می‌دهد، که «ب» نمی‌دهد. بهترین وضعیت ممکن آن است که شرکت‌کنندگان در بحث هریک بوسیلهٔ یادآوریهای مناسب و بجا قادر به‌غنی‌کردن و تصحیح نقطه‌نظرهای دیگران باشند. و بدترین وضعیت آن است که یادآوریها نامناسب و ناجور باشد، و بدین ترتیب شاه ماهیهای قرمز بدنبال خود بوئی را برجای می‌گذارند که سبب گمراهی جستجوکننده می‌شود.

۱۸۱— آیا می‌توانیم دربارهٔ روشی که در آن این نکات آشنا اما پنهان در لحظهٔ مناسب عرضه می‌شوند، نظراتی ارائه دهیم؟ نه‌چندان. هیچ قانونی برای این

امر وجود ندارد. و این مسأله تاحدی مربوط به‌تجربهٔ ادبی است، و تا حدی (اگر بالاخره به‌عوامل پیچیده‌ای که حتی‌الامکان دور نگاهداشته‌ایم، اجازهٔ دخول دهیم) مربوط به‌سلیقه، مهارت و شخصیت منتقد می‌شود. در اینجا گفته می‌شود «چه نقدی صرفاً یک نقد شخصی» است؟ و همچنین تمام این بحثها راجع به‌چه بوده است؟ از یک نظر نقد یک موضوع شخصی وخصوصی است، اما نه از آن نظری که قضاوتهای انتقادی «صرفاً اموری وابسته به‌ذوق و سلیقه» است. گفتن این موضوع که نقد موضوعی شخصی است، سبب تغییر آن در آشفته بازار ارجحیتهای فردی نمی‌گردد. قضاوتهای ادبی دراساس عینی است -- بعضی چیزها واقعاً بهتر از دیگر چیزهاست. اما درجهٔ اطمینانی که قضاوتها براساس آن انجام می‌شود، روشهایی که برای نیل به‌آنها بکار می‌رود، و تشویق وترغیب بکار گرفته شده در استدلال، همگی اموری است وابسته به‌تجهیزات شخصی منتقد و سبک شخصی وی. و این چشمگیرتر است. زیرا هیچ فرم استانداردی برای استدلال ادبی وجود ندارد، زیرا منتقدان افرادی ادیب هستند و نه‌فیلسوف یا دانشمند، و معمولاً از صنعت بیان ادبی، با تمام غنا، تنوع و عدم اطمینان آن استفاده می‌کنند. من بدرستی معتقدم که ما احساس می‌کنیم هرتلاشی که در جهت تبدیل بیان انتقادی به دیالکتیک صوری یا روش علمی صورت‌گیرد، جامعیت و حساسیت خود را، از دست می‌دهد.

۱۸۲— گفته می‌شود که اگر یک استدلال انتقادی گسترش یابد، همیشه‌تبدیل به‌استدلالی دربارهٔ چیزی غیراز ادبیات می‌شود، و غالب چیزی اساسی‌تر— یعنی سیاست یامذهب را دربرمی‌گیرد. این امر احتمالاً صحیح است، اما این وظیفهٔ منتقد است که تبدیل آن را حتی‌الامکان، به‌تأخیر اندازد. استدلال ادبی غیرماهرانه، ادبیات را بسرعت محدود می‌سازد و تبدیل به‌یک مشاجرهٔ عقیدتی می‌کند. اما وظیفه منتقد آن است که بحث را حتی‌الامکان در محدودهٔ ادبی، که درآن مخالفتهای غیرقابل تقلیل اندک است، وسجموعهٔ قابل توجهی از مقررات وجود دارد که ضرورتاً بوسیلهٔ طرفین پذیرفته شده است نگه‌دارد.

مخالفتهای غیرقابل تقلیل از آن جهت اندک است که بحثهای ادبی دربرگیرندهٔ گرایشهای مادی ما نیست. همچنین. اگر درست از عهدهٔ ادای مطلب برآمده باشیم، دربرگیرندهٔ تمایلات بی‌هدف یا اهداف ماوراءالطبیعه نیست. امور زیادی است که مورد توافق طرفین است زیرا رئوس مطالب‌گستردهٔ تاریخ ادبی مربوط به‌حقایق تثبیت شده‌ای است که هیچکس نمی‌تواند دربارهٔ آن مشاجره‌کند. و این تاریخ غیرقابل انکار با خود حداقل طرح یک سیستم

ارزشی را حمل می‌کند. هیچکس نمی‌تواند صریحاً بگوید که «آری، آثار دانته وجود دارد اما از اهمیت چندانی برخوردار نیست.» این امر برخلاف حجم فراوان مدارک و شواهد غیرقابل انکار ادبی است و اعتقاد به‌اینکه شهرت و نفوذ دانته نمی‌تواند مبین استعداد ادبی وی باشد، موضوع بسیار حیرت‌انگیزی است. استدلال ادبی از تعدادی وضعیتهای ثابت شکل می‌گیرد-- وضعیتهایی که آشکارا بوسیلهٔ «طول زمان و تداوم اعتبار» اثر تثبیت شده‌اند. اگر ناسیونالیسم ادبی و ذوق مربوط به‌یک عصر را بحساب آوریم، شاید تعداد این وضعیتها زیاد نباشد، اما کافی است که درجهٔ صحیحی از ثبات را برای بیان ادبی در نظرگیریم. به‌این‌دلایل ما احتمالاً در مورد ادبیات بیشتر به توافق می‌رسیم تا در مورد مذهب، یا اهداف سیاسی و اجتماعی.

وقتی که استدلال تا ماورای ادبیات گسترش می‌یابد، ما اغلب به‌عدم توافقهای غیرقابل تقلیل می‌رسیم. اما کمترین ارزش بحث ادبی در این نیست که غالباً به‌نحو دیگری عمل می‌کند،-- یعنی برای اشخاصی که اصول سیاسی و مذهبی متضاد دارند زمینهٔ مشترک فراهم می‌کند. بحث‌ادبی نهایتاً گفتگو دربارهٔ لذتی مشترک است. هنر نیز مانند دیگر فعالیتهای انسانی در معرض فساد و انحراف است، اما عمدتاً عامل مصالحه است تا سبب نزاع و کشمکش.

توضیحات

آبرامز، ام. اچ. (Abrams, M. H.)،

آکویناس، سنت توماس (Aquinas, St. Thomas)،
۱۲۲۵ - ۱۲۷٤، فیلسوف ایتالیایی اسکولاستیک، که غالباً به‌نام دکتر-آنجلیک (Angelic Doctor) خوانده می‌شد. مؤلف *Catena Aurea* ... *Summa Theologica* می‌باشد.

آری‌یوستو (Ariosto, Lodovico)،
۱٤۷٤ - ۱۵۳۳، شاعر ایتالیایی، معروفترین آثار وی شعر حماسی و شهسواری *Orlando Furioso* ونیز کمدیهای فراوان واشعاری به‌زبان‌لاتین است.

ارسطو (Aristotle)،
۳۸٤ — ۳۲۲ B.C.، فیلسوف یونانی متولد شهر استاگیرا (Stagira). مؤلف کتابهای بی‌شمار از جمله *on the Heavens*، *on Plants*، *Politics*... و کتاب *Poetics* که درآن تراژدی و شعرحماسی مورد بررسی قرارگرفته است.

آرنولد، ماتئو (Arnold, Matthew)،
۱۸۲۲ - ۱۸۸۸، شاعر و منتقد انگلیسی. مؤلف دوسری کتاب *Essays in criticism*.

آستن، جین (Austen, Jane)،
۱۷۷۵ - ۱۸۱۷، رمان‌نویس انگلیسی مؤلف رمان معروف **غرور و تعصب** *Pride and Preyudice*.

بالزاك (Balzac, Honore de)،
۱۷۹۹ - ۱۸۵۰، رمان‌نویس فرانسوی. مؤلف رمانهای معروف فراوان. بنیان‌گذار رمان واقع‌گرا که در رمانهای خود سعی داشت تا تأثیر محیط اجتماعی را برشخصیت انسانی نشان دهد. از معروفترین رمان‌های او کمدی انسانی *La Comédie Humaine* می‌باشد.

بارفیلد، اوون (Barfield, Owen)،

بارتز، رونالد (Barthes, Ronald)،

بودلر (Baudelaire)،

۱۸۶۷ - ۱۸۲۱، شاعر فرانسوی و مترجم داستانهای ادگارآلن‌پو. مؤلف *Petits Poèmes en Prose* و غیره.

بومگارتن، آ. جی. (Baumgarten, A. G.)،

۱۷۶۲ - ۱۷۱۴، فیلسوف آلمانی، که بعضی او را بنیان‌گذار جمال‌شناسی مدرن می‌دانند.

بردسلی، مونرو (Beardsley, Monroe)،

بنتام، جرمی (Bentham, Jeremy)،

۱۸۳۲ - ۱۷۴۸، فیلسوف و قاضی انگلیسی، از حامیان مکتب منفعت‌گرایی (Utilitarianism).

بلیک، ویلیام (Blake, W.)،

۱۸۲۷ - ۱۷۵۷، هنرمند، شاعر و صوفی انگلیسی. دارای اشعار غنایی و اشعار سمبولیک فراوان.

بودکین، مود (Bodkin, Maud)،

بازول (Boswell, J.)،

۱۷۹۵ - ۱۷۴۰، وکیل اسکاتلندی و بیوگرافی‌نویس ساموئل‌جانسون. که خود معروف به «بازی» (Bozzy) می‌باشد. عضو کلوپ ادبی و دارای اشعار فراوان است.

باورز، فردسون (Bowers, Fredson)،

برادلی، آ. سی. (Bradley, A. C.)،

۱۹۳۵ - ۱۸۵۱، منتقد ادبی انگلیسی، مؤلف تراژدی شکسپیری. در دانشگاه آکسفورد تحصیل کرده و سپس در دانشگاه لیورپول به‌تدریس ادبیات مدرن پرداخته است. تحلیل روانی او از کاراکترهای شکسپیر، برخلاف نقد دورهٔ بعداز فروید بوده است.

برادلی، اف. اچ. (Bradley, F. H.)،

۱۹۲۴ - ۱۸۴۶، فیلسوف مکتب ایده‌آلیسم مطلق که خط‌مشی او براساس اندیشهٔ فیلسوف آلمانی، هگل قرار داشت. از آثارش *Ethical Studies*، *The Principles of Logic* .... می‌باشد. اثر معروفش *Appearance and Reality* می‌باشد، که جنبهٔ نقدی آن اهمیت فراوانی دارد.

برونته، امیلی (Bronte, Emily)،

۱۸۴۸ - ۱۸۱۸، یکی از سه خواهران رمان‌نویس خانوادهٔ برونته در

انگلیس. و نویسندهٔ رمانی به‌نام **بلندیهای بادگیر** (*Wuthering Heights*) درسال ۱۸۴۸. داستانی عمیقاً تخیلی که در یورکشایر رخ می‌دهد.

بروکس، کلینت (Brooks, Cleanth).
—۱۹۰۶، استاد دانشگاههای امریکا که در زمینهٔ ادبیات ونقد فعالیت دارد. از جمله آثارش: *Modern Poetry and the Tradition. The*، *The Hidden God. The well Wrought Urn*، می‌باشد.

براون، سرتوماس (Browne, Sir Thomas).
۱۹۱۰-۱۸۷۰، نقاش و هنرمند سیاه‌قلم انگلیسی.

بنیان (Bunyan, J.).
۱۶۲۸-۱۶۸۸، نویسنده و موعظه‌گر انگلیسی. سالهای ۷۲-۱۶۶۰ بدلیل موعظهٔ بدون مجوز زندانی شد و بعدها با اعلامیهٔ آزادی چارلزدوم آزاد گشت. از کتابهای او *Pilgrim's Progress*، *The Holy city*... می‌باشد.

برک (Burke, th.)
۱۹۴۵-۱۸۸۶، رمان‌نویس و داستان کوتاه‌نویس انگلیسی. اولین اثر موفقیت‌آمیز او *Limehouse Nights* می‌باشد.

برنز (Burns, R.).
۱۷۹۶-۱۷۵۹، شاعر ملی اسکاتلند. که از اولین اشعارش می‌توان به *Death of peor Mai lie* اشاره کرد. درجوانی مدتها با برادرش به‌کار کشاورزی مشغول بود و هنگام مرگ با مراسم نظامی و عزای همگان به‌خاک سپرده شد.

بایرون (Byron, G).
۱۸۲۴ - ۱۷۸۸، شاعر انگلیسی متولد لندن و سرایندهٔ اشعار فراوان از جمله *The Prisoner of Chilton*، *Prophecy of Dante*، و غیره که سفرهای زیادی به کشورهای جهان از جمله پرتغال، اسپانیا، یونان، ترکیه... کرد.

کمپ بل (Campbell, Joseph).
۱۹۴۴ - ۱۸۷۹، شاعر ایرلندی متولد بلفاست. مجموعهٔ شعرهای خود به‌نام *The Rushlight* رادر (۱۹۰۶) و *The Mountainy Singer* را در (۱۹۰۹) منتشر کرد.

کاسیرر، ارنست (Cassirer, Ernst).
۱۹۴۵ - ۱۸۷۴، فیلسوف آلمانی که در دانشگاههای برلین، **هامبورگ**،

آکسفورد و غیره تدریس می‌کرد. آثار او عمدتاً برمحور بنیادهای فلسفی علوم‌طبیعی و روان شناسی می‌باشد.

کادول، کریستوفر (Caudwell, Christopher)،

چمبرز، ای.کا (Chambers, E. K.)،

۱۸۶۶-۱۹۵٤، محقق و دانشمند انگلیسی متولد یرکشایر، که در دانشگاه آکسفورد درس خواند و سپس به‌عضویت بخش آموزش ملی این دانشگاه درآمد. از جملهٔ آثار او *The Elizabethan Stage* و *W. Shakespear* می‌باشد.

کیاری، جوزف (Chiari, Joseph)،

سیسرو (Cicero, M.) ،

۱۰۶-٤۳B.C.، فیلسوف وسیاستمدار رومی که در ایتالیا متولد شد. علاوه برسخنرانیها و نامه‌هایی که برای دوستان خود نوشته، آثارش دربرگیرندهٔ عناوینی چون *Rhetorica* ، *De orator* ، *De Republica* می‌باشد.

چین‌تیو، جرالدی (Cinthio, Giraldi) ،

۱۵۷۳ - ۱۵۰٤، نویسندهٔ ایتالیایی و استاد فلسفهٔ طبیعی. در میان آثارش تراژدیهای‌فراوان ومجموعه‌ای‌ازداستانهاست. که‌اثراو *Gli Hecatommithi* منبعی است برای اتللو و چند اثر دیگر شکسپیر.

کالریج، (Coleridge, S.)،

۱۸۳٤ - ۱۷۷۲، شاعر و منتقد انگلیسی. خالق نقد متعالی در انگلستان که در آلمان نیز با اقبال فراوان مواجه شد. او را پدر مطالعات مدرن شکسپیری می‌دانند و نیز معرف فلسفهٔ ایده‌آلیستی آلمانی به‌انگلیسیها.

دانته (Dante) ،

۱۳۲۱ - ۱۲۶۵، شاعر ایتالیایی متولد فلورانس، که معروفترین اثر او *Divina Commedia* (کمدی الهی) می‌باشد. او زبان ایتالیایی را به‌عنوان یک زبان ادبی و فلسفی قلمداد می‌کرد. اثر ذکر شدهٔ او از شاهکارهای ادبی جهان است.

دلفل، گی (Delfel, Guy) ،

دموستنس (Demosthenes)،

۳۸۵ -۳۲۲B.C.، سخنران آتنی که به‌عنوان بزرگترین خطابه سرایان یونان قلمداد می‌شود. از میان خطابه‌های او می‌توان به *Philippics*، *on the Peace*، *on the Embassy*.... اشاره کرد.

دیکنز (Dickens)،

۱۸۷۰ - ۱۸۱۲، رمان‌نویس انگلیسی که دارای آثار فراوانی می‌باشد. بعلاوه داستان و سناریوی رادیویی در میان آثار او وجود دارد. از مهمترین آثارش *Oliver twist* ، *Nicholas Nickleby* می‌باشد.

درایدن (Dryden)،

۱۷۰۰-۱۶۳۱، شاعرانگلیسی‌متولد نورتامپتون شایر. با *The Rival Ladies* شهرت یافت و از آن پس به تألیف آثاری چون *All for love* ، *Alexander's Feast* و *Fables* ...

ارنزویگ، آ (Ehrenzweig, A.)،

الیوت، جورج (Eliot, George)،

۱۸۸۰ - ۱۸۱۹، رمان‌نویس انگلیسی که به‌زبانهای آلمانی، ایتالیایی و نیز موسیقی‌آشنا بود. نام‌اصلی او مری آن (Mary Ann) می‌باشد. پس‌ازسفر به‌فلورانس، رمان تاریخی خود *Romola* را نوشت. آخرین رمان او *Deronda Daniel* می‌باشد.

الیوت، تی. اس (Eliot, T. S.)،

۱۹۶۵ - ۱۸۸۸، شاعر و منتقد انگلیسی. دارای مقالات، اشعار و آثار فراوانی است، از جمله *The Portrait of a lady* ،*Prufrock*...، و غیره.

امپسون، ویلیام (Empson, William)،

۱۹۰۶-، شاعر و منتقدانگلیسی، استادادبیات انگلیسی‌در دانشگاههای ژاپن و چین. از میان آثارش *Seven types of Ambiguity*، *Poems*، *Milton's God*، شهرت دارند.

انگلس، فردریك (Engels, Friedrich)،

۱۸۹۵ - ۱۸۲۰، سوسیالیست آلمانی و همکارکارل‌مارکس. در تألیف اثر *Communist Manifesto*، در درگیریهای انقلابیون بادن شرکت‌داشت و سپس به‌انگلیس فرارکرد. دارای آثار فراوانی در زمینهٔ سوسیالیسم است.

فرازر، سرجیمز (Frazer, Sir James)،

۱۹۴۱ - ۱۸۵۴، انسان‌شناس اسکاتلندی، استاد انسان‌شناسی اجتماعی در دانشگاه لیورپول، اثربزرگ او *The Golden Bough*، بررسی اسطوره‌ها، آیینها و رسوم و غیره است و رشد و منشأ آنان در توسعهٔ تاریخی مذاهب.

فروید، زیگموند (Freud, S.)،

۱۹۳۹ - ۱۸۵۶، روان‌شناس اتریشی و بنیان‌گذار روان‌کاوی. معتقد بود

که رؤیاها، تجسم ناآگاهانهٔ تمایلات سرکوب شده، بخصوص تمایلات جنسی است. فروید آثار تألیفی متعددی در زمینه‌های روان‌شناسی کلینیکی دارد.

فرای، نورتروب (Frye, Northrop) ،

- ۱۹۱۲ ، استاد دانشگاههای کانادا که در شهر شربروک، ایالت کبک زاده شد. تألیفات متعددی در نقد آثار ادبی دارد از جمله :

Anatomy of Criticism ، *The well-Tempered Critic* ....

گاردنر، هلن (Gardner, H.) .

- ۱۹۰۸ ، مؤلف و معلم انگلیسی، زادهٔ لندن، از جمله تألیفات وی *The Art of T. S. Eliot* ، *The Metaphysicat poets* ، و غیره می‌باشد. او نه‌تنها در ادبیات در زمینهٔ نقد فعالیت داشت، در زمینهٔ ادبیت آثار ادبی و شعر نیز فعالیت می‌کرد.

گوتیه، تئوفیل (Gautier, th.) ،

۱۸۷۲ - ۱۸۱۱ ، ادیب فرانسوی و رهبر پارناسین‌ها. منتقد هنری و نمایشی مجلهٔ *La Presse*. درمیان آثار معروف وی‌می‌توان به *Premiers Poésis* اشاره کرد.

ژنه، ژان (Genet, Jean) ،

- ۱۹۱۰ ، نویسندهٔ فرانسوی، متولد پاریس. دارای تألیفات بی‌شماری به‌زبان فرانسه است از جمله: *Les Bonnes* ، *Le Balcon* ، و غیره.

گیبون، ادوارد (Gibbon, Edward) ،

۱۷۹۴ - ۱۷۳۷ ، مورخ انگلیسی که در لوزان زندگی می‌کرد. اثر مهم او تاریخ انحطاط و سقوط امپراطوری روم می‌باشد.

گوته (Goethe) ،

۱۸۳۲ - ۱۷۴۹ ، شاعر آلمانی، زادهٔ فرانکفورت، که در استراسبورگ درس حقوق را خوانده و برای وکالت جواز گرفته است. تأثیر غالبی برادبیات آلمان داشت و دارای آثار ادبی معتبر و فراوانی است.

گلدمان، لوسین (Goldmann, L.) ،

گری، توماس (Gray, th.) ،

۱۷۷۱ - ۱۷۱۶ ، شاعر انگلیسی، زادهٔ لندن، در دانشگاه کمبریج درس خواند و همانجا به‌عنوان پروفسور تاریخ مدرن تدریس کرد. از آثارش *The Bard* ، *Progress of Poesy* .... می‌باشد.

گریرسون، اچ. جی. سی. (Grierson, H. J. C.)،
۱۸۶۶ - ۱۹۶۰، محقق انگلیسی، که در ادبیات قرن هفده انگلستان اقتدار داشت. دارای آثار متعددی از جمله:
Donne to Butler ، *Prophets and Poets* ، و غیره می‌باشد.

هاگارد، سر. اچ. رایدر (Haggard, Sir H. Rider)،
۱۸۵۶ - ۱۹۲۵، رمان‌نویس انگلیسی، در نورفولک زاده شد سپس در خدمت دولت به‌آفریقای‌جنوبی سفر کرد. رمانهای رمانتیک او که برضد زمینهٔ فکری او از افریقای جنوبی نوشته شده معروف است.

همپشایر، استیوارت (Hampshire, S.)،
۱۹۱۴ - ، استاد دانشگاههای انگلیس و ادیب و منتقد معروف. از جمله آثار تألیفی وی: *Spinoza* ، *Morality and Pessimism* ، *Thought and Action*، می‌باشد.

هوثورن، ناتانیل (Hawthorne, N.)،
۱۸۰۴ - ۱۸۶۴، رمان‌نویس امریکایی. که موفقیت او با سری داستانهای *Twice-Told Tales* شروع شد. از میان دیگر آثارش می‌توان به: *The Scarlet letter* ، *our old home* اشاره کرد.

هابس، توماس (Hobbes, th.)،
۱۵۸۸ - ۱۶۷۹، فیلسوف انگلیسی. مدتی بدلیل فعالیتهای سیاسی به‌فرانسه تبعید شده بود. چارلزدوم به‌او کمک مالی می‌کرد. از میان آثارش: *Human nature* و *De Homine* می‌باشند.

هومر (Homer)،
شاعر باستانی و سنتی یونان که ایلیاد و اودیسه به‌او نسبت داده می‌شود. این دو اثر حماسی دربارهٔ جنگ تروا و سرگردانیهای اودسوس می‌باشد. تاریخهای متفاوتی برای حیات این شاعر گفته شده از جمله ۸۵۰ قبل‌از میلاد.

هاوس، همفری (House, Humpbry)،

هوگ، سنت ویکتور (Hugh of St. Victor)،
۱۰۹۶ - ۱۱۴۱، فیلسوف صوفی و خداپرست اسکولاستیک که اکثر دوران پیری را در کلیسای سنت ویکتور گذراند. دارای آثار فلسفی متعددی می‌باشد.

جیمز، هنری (James, H.)،
۱۸۱۱ - ۱۸۸۲، فیلسوف و مؤلف امریکایی، تحت تأثیر مکتب سوئدن-

برگ وفوری‌یر. مؤلف آثاری چون *Relation to life*، و غیره. هم اسم هنری- جیمز ۱۹۱۶ - ۱۸۴۳، رمان‌نویس امریکایی متولد نیویورک. که ازآثار این رمان‌نویس *The Americans*، *The Europeans*، *Daisy Miller*... می‌باشد.

جانسون، ساموئل (Johnson, Samuel) ،

۱۷۸۴ - ۱۷۰۹، دکتر جانسون معروف، منتقد و ادیب انگلیسی. با مجلات متعدد همکاری می‌کرد و در زمینه شعر و نقد و نوشتن دیکشنری فعالیت داشت. انتشار دیکشنری انگلیسی سبب اعتبار او شد.

جونز، ارنست (Jones, E.) ،

۱۸۶۹ - ۱۸۱۹، شاعر و اصلاح طلب انگلیسی، مؤلف *The Battle Day and other Poems* و رمانها و اشعار متفرقهٔ فراوان.

جویس، جیمز (Joyce, James)،

۱۹۴۱ - ۱۸۸۲، نویسندهٔ ایرلندی که در دوبلین زاده شد. مؤلف آثاری چون *Dubliners*، *Ulysses*، *Finneqans wake* و غیره، که آثارش شامل داستان، شعر، درام و غیره می‌شود.

یونگ، سی. جی. (Jung, C. G.) ،

۱۹۶۱ - ۱۸۷۵، روان‌شناس و روانکاو سویسی. بنیان‌گذار روان‌شناسی تحلیلی، که در موارد متعدد با استاد خود فروید اختلاف نظر داشت. او کلیهٔ افراد بشر را به‌دودسته، درون‌گرا و برون‌گرا تقسیم می‌کرد. دارای تألیفاتی در روان‌شناسی است.

کانت (Kant, I.) ،

۱۸۰۴ - ۱۷۲۴، فیلسوف ماوراءالطبیعهٔ آلمانی. بنیان‌گذار فلسفهٔ انتقادی. تحت تأثیر فلسفهٔ دیویدهیوم بود. دارای آثار متعددی در فلسفه از جمله *Critique of Pure Reason* می‌باشد.

کیتس (Keats, J.) ،

۱۸۲۱ - ۱۷۹۵، شاعر انگلیسی که تحصیل طب کرد اما هرگز طبابت ننمود. دارای اشعاری از جمله: *Examiner*، *Endymion*، *Lamia and Other Poems* ونیز *Hyperion* که ناتمام ماند.

کرمود، فرانک (Kermode, Frank)،

- ۱۹۱۹، استاد دانشگاههای انگلیس، که از تألیفات وی *Romantic Image*، *Lawrence*، *The Classic* و غیره می‌باشد.

کتل، آرنولد (Kettle, Arnold)،

نایت، ویلسون (Knight, Wilson)،

- ۱۸۹۷، مؤلف و استاد دانشگاههای انگلیس، دارای تألیفات متعددی است. از جمله: *The wheel of Fire*، *The Crown of life*، *Byron and Shakespeare*، و غیره.

لمب، چارلز (Lamb, Charles)،

۱۸۳٤ - ۱۷۷۵، مقاله‌نویس و منتقد انگلیسی و دوست کالریج. دارای آثار متعددی است که با کمک خواهرش و نیز چند تن از دوستانش به‌رشتهٔ تحریر درآمده. از آن جمله یک *اولیس* با همکاری خواهرش برای کودکان نوشت.

لانگر، سوزان (Langer, Suzanne)،

- ۱۸۹۵، فیلسوف امریکایی، متولد نیویورک. که در کالج رادکلیف و دانشگاه کلمبیا درس خوانده‌است. آثار وی عبارتنداز: *Feeliny and Form*، *Philosophy in a New key*، *Philosophical Sketches* و غیره.

لارنس، دی. اچ (Lawrence, D. H.)،

۱۹۳۰ - ۱۸۸۵، رمان‌نویس انگلیسی، زادهٔ ناتینگهام. از میان رمانهایش می‌توان به *The white Peacock*، *Kangaroo*، *Sons and Lovers* و غیره، اشاره کرد. او دارای نمایشها و اشعاری نیز هست.

لیویس، اف. آر (Leavis, F. R.)،

- ۱۸۹۵، سخنران و نویسندهٔ انگلیسی، دارای تألیفات متعددی در زمینهٔ نقد و مقاله و غیره است. از جمله:

Dicken The Wovelist، *Letters in Criticism*، و غیره.

لهمان، آ. جی. (Lehmman, A. G.)،

لوئیز، سی. اس. (Lewis, C. S.)،

۱۹۶۳ - ۱۸۹۸، نام مستعارکلیو همیلتون است که نویسنده معروف انگلیس می‌باشد. مؤلف *Pilgrim's Progress* (زیارت زوار)، *Allegory of Love*، ... و غیره می‌باشد.

لیدل، رابرت (Liddell, Robert)،

لوز، لیوینگستون (Lowes, L.)،

۱۹٤۵ - ۱۸۶۷، محقق و سربی امریکایی، استاد انگلیسی در دانشگاه

هاروارد و مؤلف: *Convention and Revolt in Poetry* و چند اثر ادبی و مقالات متعدد.

لوکاس، جی (Lukacs, G.)،

- ۱۸۸۵، فیلسوف و منتقد مجارستانی، در بوداپست زاده شد. مدتی در دانشگاههای مجارستان تدریس فلسفه می‌کرد. و در مؤسسات روسی در فلسفه و آثار مارکس و انگلس به‌تحقیق می‌پرداخت. دارای آثار تألیفی فراوانی است که تعدادی به‌زبانهای مختلف دنیا ترجمه شده است. از جمله *on the History of Realism*، و غیره.

مک‌لیش، آ. (MacLeish, A.)،

- ۱۸۹۲، شاعر و آزادیخواه امریکایی، که در جنگ جهانی خدمت کرده است. آزادیخواه عضو کنگرهٔ امریکا و مؤلف اشعار بی‌شمار از جمله: *The pot of earth*، *the Happy marriage*، و غیره. وی در سال ۱۹۳۲ جایزهٔ ادبی پولیتزر را به‌خود اختصاص داد.

مالارمه (Mallarmé, S.)،

۱۸۹۸-۱۸۴۲، شاعر فرانسوی، منشأ و رهبر گروه شعرای سمبولیست. و مترجم اشعار ادگارآلن‌پو به‌زبان فرانسه. دارای اشعار فراوانی به‌زبان‌فرانسه می‌باشد. لقب او شاهزادهٔ شعر بود.

ماری‌تین، ژاك (Maritain, Jacques)،

۱۹۷۳ - ۱۸۸۲، فیلسوف فرانسوی که دارای درجهٔ دکترا از دانشگاه سورین بود. به‌عنوان کاتولیک آزادیخواه معروف بوده است. دارای آثار متعددی است که بخشی به‌زبان انگلیسی ترجمه شده است.

مارکس، کارل (Marx, Karl)،

۱۸۸۳ - ۱۸۱۸، فیلسوف سیاسی آلمانی، مدتی در پاریس و بروکسل در تبعید بسر می‌برد. در لندن وقت خود را صرف بسط تئوری خود در زمینهٔ سوسیالیسم نمود. اثر معروف او *Das Kapital* را دوستش انگلس به‌اتمام رساند. این کتاب به‌عنوان بیانیهٔ کمونیسم معروف است. مارکسیسم تئوری سیاسی و اقتصادی کارل مارکس، نویسندهٔ سوسیالیست آلمانی است که براساس مرام کمونیسم نهاده شده است.

میل، جی. اس (Mill, J. S.)،

۱۸۷۳ - ۱۸۰۶، فیلسوف و اقتصاددان انگلیسی، زادهٔ لندن، و شارح

اصلی فلسفهٔ سودمندی (Utilitarian). دارای آثار متعددی از جمله: *Utilitarianism ،on Liberty*... و غیره می‌باشد.

میلتون (Milton, J.)،

۱۶۷٤ - ۱۶۰۸، شاعر انگلیسی، زادهٔ لندن، که از شاهکارهای او *Paradise Lost* (بهشت گمشده) می‌باشد.

مونتاین (Montaigne) ،

۱۵۹۲ - ۱۵۳۳، ادیب و منتقد فرانسوی، درس حقوق خوانده، اما به ادبیات رو کرده‌است. کتاب *Theologia Naturalis* را به‌درخواست پدرش ترجمه کرد. دیگر کتابهایش *Essays*... می‌باشد.

نابوکو، ولادیمیر (Nabokov, V.)،

- ۱۸۹۹، مؤلف امریکایی، که در سن‌پترزبورگ روسیه متولد شد. در سن نوزده سالگی روسیه را به‌قصد انگلستان ترک کرد. دارای اشعار و رمانهای متعددی به‌زبان روسی و انگلیسی است. از جمله: *Lolita* ، *Pnin* ، *The Gift* و غیره...

نیچه (Nietzsche)،

۱۹۰۰ - ۱۸٤٤، شاعر و فیلسوف آلمانی، مخالف سرسخت واگنر در هنر و فلسفه و مخالف فلسفهٔ شوپنهاور. آثار متعددی در موسیقی، یونان باستان، فلسفه و غیره دارد که اکثراً به‌زبانهای زندهٔ دنیا ترجمه شده‌اند. گفته می‌شود که تئوریهای نیچه در جنگ‌جهانی بر رفتار مردم آلمان تأثیر داشته است.

اوریگن (Origen) ،

? A.D ۲۵٤ - ۱۸۵، نویسنده و معلم مسیحی اسکندریه و یکی از پدران یونانی کلیسا. آثار او در زمینهٔ بررسی روی متون انجیلی می‌باشد که‌مهمترین آنها *Hexapla* و *Tetrapla* است.

اووید (Ovid)،

? ۱۷ — ٤۳، شاعر رومی که حقوق خواند اما هم خود را صرف ادبیات کرد. اثرعمدهٔ او *Metamorphoses* (مسخ) می‌باشد. یک‌شعر روایتی که در آن تناسخ معجزه‌آسای فرم از دوران خلقت تا زمان ژولیوس‌سزار نقل شده است.

پتر، والتر (Pater, W.)،

۱۸۹٤ - ۱۸۳۹، منتقد و مقاله‌نویس انگلیسی. عمر خود را صرف هنر و ادبیات نمود و مجموعه‌هایی‌دربارهٔ هنرمندان بزرگ ایتالیایی منتشر کرد.

شاهکار او *Marius the Epicurean* می‌باشد که در سال ۱۸۸۵ تحریر شده است.

پترارك (Petrarch)،

۱۳۷٤ - ۱۳۰٤، شاعر ایتالیایی، درس حقوق خوانده اما عمر خود را صرف مطالعهٔ آثار کلاسیک کرد. او دوست بوکاچیو بود. دارای اشعار غنایی و غزلیات و تمثیل است. همچنین نامه‌ها و خطابه‌هایی از او بجای مانده است.

افلاطون (Plato)،

۳٤۷ - ٤۲۷، نام اصلی‌اش آریستوکلس است که بدلیل داشتن شانه‌های پهن به‌پلاتو معروف شد. فیلسوف یونانی که شاگرد سقراط بود. آثار وسیع او به‌فرم مکالمهٔ دونفره است که در هریک استادش سقراط نقش رهبری کننده را دارد. مکتب فلسفهٔ او به‌عنوان آکادمی شهرت یافت. آثار مهم او *Laws*، *Phaedrus*، *Timaeus*، *Ion*، *Lysis*،... می‌باشد.

پلخانوف، جی. (Plekhanov, G.)،

۱۹۱۸ - ۱۸۵۷، فیلسوف سیاسی روسی، و شارح اصلی مارکسیسم فلسفی در روسیه. حدود ٤۰ سال در تبعید، در ژنو بسر برد و چند شهر دیگر. سپس رهبر فکری نهضت سوسیال‌دموکراتیک روسیه شد. اعتبار او بخاطر تأثیر شدید برروی رشد و توسعهٔ افکار سوسیالیستی در روسیه بود.

پو، ای.آ. (Poe, E. A.)،

۱۸٤۹ - ۱۸۰۹، شاعر و داستان‌نویس امریکایی، متولد بوستون. آثار فراوانی دارد که از آن جمله می‌توان به *The Bells*، *El Dorado*، *Anabel Lee*، *The Raven*... اشاره کرد.

پاپ (Pope)،

۱۷٤٤ - ۱٦۸۸، شاعر انگلیسی متولد لندن. بدلیل بیماری در سن دوازده سالگی دچار نقص‌عضو بود. اشعارش بتدریج مقبول عام افتاد. آثار او را می‌توان: *Essays on criticism*، *Moral Essays*، *Essays on Man*، *Dunciad*... و غیره ذکر کرد که شامل شعر و مقاله و نقد می‌شود.

پاوند ازرا (Pound, Ezra)،

- ۱۸۸۵، شاعر امریکایی، که به‌اسپانیا، ایتالیا و فرانسه سفر کرد و دست‌آخر در هرشهر چندسالی اقامت نمود. در میان شعرای ایماژیست بود و آثاری در این زمینه بصورت نقد دارد که به‌زبانهای انگلیسی، فرانسه و ایتالیایی نوشته شده. از مهمترین آثار او *Des Imagistes*، *Cantos*،

Imaginary letters... می‌باشد.

پریستلی، جی. بی. (Priestley, J. B.)،
۱۸۹۴-، رمان‌نویس، منتقد و نمایشنامه‌نویس انگلیسی متولد یورکشایر. مؤلف *the English Comic Characters*، *Peacock*، *Faraway*، .... و آثاری در زمینهٔ انگلیسی معاصر، مانند *English Journey* ...

رابانوس ماروس (Rabanus Maurus)،
؟ ۸۵۶-۷۷۶، خداپرست، محقق و معلم فرانکی که در شهر مینز متولد شد. در فولدا و تور تحصیل کرد. مؤلف اشعار و تفسیرات متعدد ومتون خداشناسی گوناگون.

راسین (Racine)،
۱۶۳۹-۱۶۹۹، شاعر دراماتیست فرانسوی، شاهکارهای خود را در تراژدی تحریر کرد که *Andromaque*، *Britanicus*، *Iphigénie*، *Phedre*، و غیره از جمله آثار او می‌باشند.

راگلان، لرد (Raglan, Lord)،

رانسوم، جی. سی. (Ransom, J. C.)،
- ۱۸۸۸، مربی و شاعر امریکایی، معلم زبان انگلیسی و استاد شعر. از جمله آثار وی: *Poems about God*، *Chills and Fever*، *Grace after Meat*... می‌باشند.

رید، سرهربرت (Read, Sir Herbert)،
۱۸۹۳-۱۹۶۸، ادیتور، منتقد، شاعر و ادیب انگلیسی، متولد یورکشایر، سرپرست موزهٔ هنر مدرن در لندن و مؤلف *Naked Warriors*، *Eclogues*، *Art and Society*، *Collected Essays*...

ریچاردز، آی. آ. (Richards, I. A.)،
-۱۸۹۳، منتقد ادبی انگلیسی و مؤلف *Fondations of Aesthetics*، *the Meaning of Meaning*، *Principles of Litrary criticism*، و چند کتاب نقد معتبر دیگر.

ریچاردسون، ساموئل (Richardson, S.)،
۱۶۸۹-۱۷۶۱، رمان‌نویس انگلیسی، مؤلف *Pamela*. او مدت هشت سال وقت خود را صرف شاهکارش *Clarissa*، نمود. دارای هفت جلد مکاتبه، بخصوص با دوستان مؤنث می‌باشد.

رایتر، ویلیام (Righter, W.) ،

ریمبو (Rimbaud, A.) ،

۱۸۹۱ - ۱۸۵٤، شاعر فرانسوی که رویهٔ کارش با سمبولیستها یکسان بود و زمانی هم با ورلن مرتبط. اشعارش را عمدتاً قبل‌از ۲۰سالگی نوشته است. مدتی به‌عنوان تاجر در شمال افریقا فعالیت می‌کرد مهمترین اثر او *Les Illuminations* می‌باشد.

راسکین (Ruskin) ،

۱۹۰۰ - ۱۸۱۹، منتقد هنری انگلیسی و نویسندهٔ جامعه‌شناس. تحت تأثیر کارلایل نوشته‌های خود را مصروف آگاهی‌دادن به‌مردم برای‌ضرورت تغییر اساسی در مقابل هنر، مذهب، اقتصادیات و اصلاحات اجتماعی‌نمود. از آثارش *Praeterita* می‌باشد که زندگی‌نامهٔ شخصی خود اوست و نیز *Proserpina* ، *Bible of Amiens*...

سنت‌بوو (Sainte, Beuve)،

۱۸٦۹ - ۱۸۰٤، ادیب فرانسوی، زادهٔ بولون که طب را در پاریس‌خواند اما بخاطر ادبیات آن را رها کرد. او منتقد ادبی چند مجله بود. و دارای آثار تألیفی متعددی در نقد شعر و ادب می‌باشد.

سارتر، جی. پی. (Sartre, J. P.) ،

۱۹۸۰-۱۹۰۵، مؤلف، نمایشنامه‌نویس و فیلسوف فرانسوی که درسال ۱۹٦٤ جایزهٔ ادبی نوبل را به‌خود اختصاص داد. از آثارش:
No Exit ، *Being and Nothingness* ... می‌باشد.

شلگل، آ. دبلیو (Schlegel, A. W.) ،

۱۸٤۵ - ۱۷٦۷، ادیب آلمانی واستاددانشگاه بن. نشریهٔ ادبی *Athenaeum* را با برادرش بنیاد گذارد. دارای تحقیقاتی در زبانها و ادبیات شرقی بود. در میان آثارش ترجمهٔ شعر گونه‌ای از شکسپیر، تراژدی ایون، و مقالات و نقدهای متعددی است.

اسکات، سروالتر (Scott, Sir Walter) ،

۱۸۳۲ - ۱۷۷۱، شاعر، رمان‌نویس و مورخ و بیوگرافی‌نویس اسکاتلندی که دارای نامهای مستعار فراوان است. دارای ترجمه، نقد، مقاله و رمان است. رمان او به‌نام *Waverly* می‌باشد.

شکسپیر، ویلیام (Shakespeare)

۱٦۱٦ - ۱۵٦٤، شاعر و نمایشنامه‌نویس انگلیسی، زادهٔ استراتفورد،

دارای آثار بی‌شماری است که در دنیای ادب شاهکار محسوب می‌شود. ازجمله آثار این دراماتیست بزرگ عبارتند از: *Hamlet*، *Othello*، *Much Ado about nothing*، Henry V، Richard II، *Coriolanus*، *A winter's tale* و در میان اشعار وی می‌توان به *Venus and Adonis* و *Sonnets* اشاره کرد.

شللی (Shelley, P.)،

۱۷۹۲ - ۱۸۲۲، شاعر انگلیسی، در وارن‌هام زاده شد. فردی ضدمذهب بود که آثارش همه حاکی از این بینش است. از جمله *Queen Mab*، *Alastor*، *Hymn to Intellectual Beauty* و غیره.

سیدنی، سرفیلیپ (Sidney, Sir Ph.)،

۱۵۵۴ - ۱۵۸۶، شاعر، سیاستمدار و سرباز انگلیسی که در خانواده‌ای اشرافی‌زاده شد. از آثارش یکی *Arcadia* که یک رمانس می‌باشد و نیز *Defence of Poesie* ... او بالاخره در یک نبرد زخمی و سپس فوت کرد.

اسمالی، بریل (Smalley, Beryl)،

اسپنسر، هربرت (Spencer, H.)،

۱۸۲۰ - ۱۹۰۳، فیلسوف انگلیسی، زادهٔ دربی، مدتی به‌عنوان دستیار ادیتور برای مجلهٔ *Economist* کار می‌کرد. ایده‌های او فلسفه، روان‌شناسی، و اخلاقیات اروپا، امریکا، هندو ژاپن را تحت تأثیر قرار داد. دارای آثار تألیفی علمی فراوانی است

اسپنسر، ادموند (Spenser, Edmund)،

۱۵۵۲ - ۱۵۹۹، شاعرانگلیسی، زادهٔ لندن. سه کتاب او به‌نام *Faerie Queen* برای او اعتبار فراوانی کسب کرد. اشعار او به‌دنیای شعر انگلیس کمک فراوانی کرد.

اسپیک، سی (Spicq, C.)،

اسپیتزر، کا (Spitzer, K.)،

استاندال (Stendhal)،

۱۷۸۳ - ۱۸۴۲، نام مستعار مری‌هنری‌بال می‌باشد. نویسنده فرانسوی که در شهر گرنوبل زاده شد. چند اثر تحقیقی بیوگرافی دارد و اثر معروف او به‌نام *Le Rouge et le Noire* که در سال ۱۸۳۱ نوشته شده و نیز *La chartreuse de Parme* شهرت جهانی دارد.

اشترن، لارنس (Sterne, Laurence)،
۱۷۶۸ - ۱۷۱۳، رمان‌نویس انگلیسی که در ایرلند زاده شد. اولین رمان او به‌نام **زندگی و عقاید تریسترام شندی** معروف است. که این کتاب را تا جلد نهم ادامه داد.

استیونسون، آر.ال. (Stevenson, R. L.)،
۱۸۹۴ - ۱۸۵۰ مقاله‌نویس، رمان‌نویس وشاعر اسکاتلندی که در ادینبورو زاده شد. ابتدا درس مهندسی سیویل راخواند اما آن را نیمه راه رها کرد وبه ادبیات رو آورد. از آثار معروف او *Treasure Islands*، *The Black Arrow*،... می‌باشد.

تین، هیپولیت (Taine, Hippolyte)،
۱۸۹۳ - ۱۸۲۸، فیلسوف و منتقد فرانسوی و استادجمال‌شناسی و تاریخ هنر در مدرسهٔ هنرهای زیبای پاریس. از معروفترین آثار او: *Essai Sur les Fables de la Fontaine* می‌باشد که در سال ۱۸۵۳ نوشته شده است.

تاسو (Tasso, T.)
۱۵۹۵ - ۱۵۴۴، شاعر ایتالیایی، زادهٔ سورنتو. بخاطر اثر معروف *Gerusalemme Liberata* که در سال ۱۵۷۵ نوشته شده شهرت دارد. سایر آثار او حماسهٔ شهسواری است.

تیلوتسون، جئوفری (Tillotson, Geoffrey)،

تیل یارد، ای. ام. دبلیو (Tillyard, E. M. W.)،

تولستوی (Tolstoy)،
۱۹۱۰ - ۱۸۲۸، رمان‌نویس و فیلسوف اخلاقی و اجتماعی روسی و صوفی مذهبی که در شهر تولا زاده شده. در یک سری از آثار خود بازگشت از مذهب و روکردن به‌اعتقادات جدید را مطرح کرده است. از میان آثار او *What is Art?*، *Master and man*، *War and Peace*، *The Cossacks* معروف می‌باشد.

تری‌سینو (Trissino)،
۱۵۵۰ - ۱۴۷۸، نویسنده و محقق ایتالیایی، اثر معروف او *Sofonisba* می‌باشد که اولین تراژدی ادبیات مدرن محسوب می‌شود.

تروتسکی، لئون (Trotsky, Leon)،
۱۹۴۰ - ۱۸۷۹، نام اصلی او داویدویچ برونشتین است که رهبر کمونیستی روسی می‌باشد. پس از فعالیتهای انقلابی دوران جوانی به‌سیبری تبعید شد.

به‌مکزیکو علاقه‌مند بود و تا آخر عمر در آنجا زندگی کرد. از آثارش می‌توان به کتاب *Literature and Revolution* اشاره کرد.

ورلن (Verlaine)،

۱۸۹۶ - ۱۸۴۴، شاعر فرانسوی که به‌عنوان رهبر سمبولیستها معروف شده است. ازمیان اشعارش *La Bonne chanson* ، *Femmes*. قابل ذکر است.

ویرژیل (Virgil)،

B.C. ۱۹ - ۷۰، شاعر رومی، دوست هوراس که در روم درس خواند. اثر معروف او *The Aeneid* می‌باشد که حماسه بزرگی است در اطراف افسانهٔ سرگردانیهای انیاس پس‌ازسقوط تروپا و استقرار او در لاتیوم.

وارن، آر. پی (Warren, R. P.)،

- ۱۹۰۵، نویسندهٔ امریکایی، که درشهر تادکانتی متولد شد. او مؤلف *Thirty - Six Poems* ، *Night Rider*... می‌باشد.

واتسون، جی (Watson, G.)،

وات، ایان (Watt, Ian)،

ولز، اچ. جی. (Wells, H. G.)،

۱۹۴۶ - ۱۸۶۶، رمان‌نویس انگلیسی و نویسندهٔ جامعه‌شناس و مورخ. تدریس علوم و روزنامه‌نگاری را می‌کرد. او نویسندهٔ یکسری رمانسهای جالب و هیجان‌انگیز است از جمله: *The Time Machine*، *The wheels of chance* و غیره. دارای تعدادی شعر، مقاله و داستان است.

وستون، جسی ال (Weston, Jessie L.)،

ویلی، باسیل (Willey, Basil)،

ویلسون، ادموند (Wilson, Edmund)،

۱۹۲۷ - ۱۸۹۵، منتقد و پراکنده نویس امریکایی، مؤلف رمانهای *A Prelude* ، *Axel's Castle* ، *I Thought of Daisy* ، و غیره.

ویمسات، دبلیو. کا. (Wimsatt, W. K.)،

وینترز، ایور (Winters, Yvor)،

۱۹۶۸ - ۱۹۰۰، شاعر، منتقد و استاد دانشگاه امریکایی، که شعر و نقد او منعکس‌کننده بینش وی در این مورد است که ادبیات بایستی بخاطر محتوای اخلاقی و فکری و نیز جمال‌شناسی خود مورد ارزیابی قرار گیرد. او بر تی. اس الیوت و هنری جیمز به‌این دلیل انتقاد می‌کرد. اثر او

In Defence of Reason می‌باشد که یک مجموعه است.

ویتگنشتاین، لودویگ (Wittgenstein, L.)،

۱۹۵۱ - ۱۸۸۹، فیلسوف متولد وین، دارای درجه دکترا از دانشگاه کمبریج. طلبهٔ مثبت‌گرایی منطقی، تحلیل زبان‌شناسی، و علم معانی.

وردزورث (Wordsworth, W.)،

۱۸۵۰ - ۱۷۷۰، شاعر انگلیسی و طرفدار روحیهٔ انقلابی‌گری در فرانسه. مجموعه‌ای از اشعار او مبین شورش علیه سبک مصنوعی شعری است که بدین ترتیب اشعارش را غالباً به‌صورت شعر آزاد نوشته است که با شعر: *Lines Composed a few miles above Tintern Abbey* به‌اوج خود رسید. کتاب *The Prelude* او شرح‌حال شخصی و روحی اوست.

ییتس، دبلیو. بی. (Yeats, W. B.)،

۱۹۳۹ - ۱۸۶۵، شاعر و دراماتیست ایرلندی که در نزدیک دوبلین متولد شد. فعالیت ادبی خود را با ترجمهٔ داستانهای گالیک آغاز کرد. دارای آثار فراوانی در زمینه‌های شرح‌حال شخصی، شعر، نمایشنامه، نمایشنامه‌های شعری می‌باشد. در سال ۱۹۲۳ جایزهٔ ادبی‌نوبل را به‌خود اختصاص داد.

یونگ، سی. ام (Yonge, C. M.)،

۱۹۰۱ - ۱۸۲۳، رمان‌نویس انگلیسی، تحت تأثیر دوست خود کبل، اخلاقیات و آموزشهای عالی کلیسا را در ورای داستان عرضه می کرد. با اثر *The Heir of Redclyff* موقعیت چشمگیری کسب کرد. او دارای رمانسهای تاریخی و آثار بیوگرافی و تاریخی متعددی است.

لغت‌نامه

A

Aberration
انحراف

Accompaniment
همراهی— همگامی

Achille's shield
سپرآشیل

Additions
اضافات

To address
خطاب کردن

Adherents
پیروان

Advertising
تبلیغات

Advocate
حامی

Aesthetic
جمال‌شناسی— علم‌الجمال

Affirmation
تأیید

Allegorist
تمثیل‌گرا

Allegory proper
تمثیل واقعی

Alliteration
تجانس حروف

Allusion
اشاره— رمز

Allusiveness
رمزی

Analogy
قیاس

Anomalous
خلاف قاعده

Antonym
متضاد

Aphoristic
موجز

Arbitrary
عمدی— ارادی

Archetype
صورت نوعیه

Artefact
محصول هنری

Art for Art's Sake
هنر برای هنر

Aspect
جنبه،وجه

Assent
تأیید— موافقت
Astro _ Physics
فیزیک نجومی
Attitude
منش، رفتار
Aureate Language
زبان‌طلایی
Authentic
معتبر
Authoritative Criticism
نقد مقتدر
Authority
اقتدار
Authorship
تألیف— تصنیف
Autonomous life
حیات مستقل
Autotelic
محیط برخود
Awareness
اطلاع— آگاهی

B

Balance
موازنه— تعادل
Basic types
انواع اساسی
Borrowing
اقتباس
Brain _ Washing
شستشوی مغزی

C

Canon
قانون
Career
خط‌مشی
Case
مورد، قضیه، سرگذشت
Casuistry
طریقهٔ حل مسائل وجدانی
Catharsis
تزکیهٔ اخلاقی
Centripetal
خود محور
Certainty
حتمیت— قطعیت
Chaos
آشفتگی
Chronology
ترتیب زمانی
Circumference
محیط
Close reading
مطالعهٔ دقیق
Classification
دسته‌بندی— طبقه‌بندی
Class relations
روابط طبقاتی
Collective Unconscious
ضمیر ناخودآگاه جمعی
Comedy of humours
کمدی مزاج
Comment
تفسیر

Commercial interests
تمایلات تجارتی
Common
مشترک
Common belief
عقیدهٔ عمومی
Common Sense
عقل سلیم
Comparison
تطبیق— مقایسه
Compendious
موجز— مختصر و مفید
Complexion
رخساره
Comprehensive
جامع
Conception
مفهوم— تصور
Conclusion
نتیجه
Condemnation
سرزنش
Confessional novel
رمان اعترافی
Conflict
کشمکش
Confusion
آشفتگی
Congenial
وجه‌اشتراک
Congruity
سنخیت
Connotation
بار معنایی، دلالت ضمنی

Consonance
همصدایی— هماهنگی
Contemplation
تفکر— تعمق
Content
محتوا
Context
زمینه
Contingent facts
حقایق احتمالی
Continuance of Esteem
تداوم اعتبار
Continuity
تداوم
Contradiction
تناقض
Conventional
متعارف
Corruption
فساد و تباهی
Cosmology
فلسفهٔ نظام گیتی
Courtship
اظهار عشق و علاقه
To Create
آفریدن—خلق کردن (اثر)
Criteria
معیار
Critic
منتقد
Critical argument
مباحثهٔ نقدی
Criticism
نقد

Critics de Carriere
منتقدان حرفه‌ای
Cultural Imperialism
امپریالیسم فرهنگی

D

Data
اطلاعات
Decorum
صحت رفتار
Deductive System
سیستم استقرایی
Definable
قابل توصیف
Demonstrably
آشکارا
Density of Specification
انبوه خصوصیت
Derivative
اشتقاقی
Derivatives
مشتقات
Descriptive Science
علم توصیفی
Design
طرح
Desirable
پسندیده
Despondency
یأس
Denotative Statement
بیان اشاره‌ای
Deus ex machina
واقعهٔ غیرمنتظره

Delimit
تعیین حدومرز
Dialogue
مفاوضه، گفتگو
Dichotomy
تقسیم‌بندی
Diction
طرز بیان
Disbelief
عدم اعتقاد
D scourse
سخن— بیان
Disgust
انزجار
Displacement
جابجایی
Disingenuous
مزورانه— حیله‌آمیز
Distinct
مجزا
Diversity
تنوع
Dominant
غالب— مسلط
Dreamer
خیالباف
Dual state
حالت دوگانگی

E

Eccentricities
عجائب
Eirenicon
پیشنهاد مصالحه— پیشنهاد صلح

Elegy

مرثیه

Element of Divination

عنصر پیشگویی

Eloquence

فصاحت

Elucidation

شرح و وصف

Embodiment

تجسم— مجسم کننده

Emotive Utterance

بیان عاطفی

Ends

اهداف

Enquiry

پرسش— سؤال

Enterprise

مبارزه— تلاش

Epic Poetry

شعر حماسی

Epiphany

تجلی— مظهر امر الهی

Epistemology

معرفت‌شناسی

Equation

معادله

Erudite

عالمانه

Essence

جوهر— اسانس

Essentially

لزوماً— ضرورتاً

Evaluative Criticism

نقد سنجشی

Evidence

شاهد— مدرک

Evolution

تکامل

Exactitude

حقیقت، عینیت

Exaggeration

مبالغه— اغراق

Exchange

مبادله

Exclusive

انحصاری

Exemplary

عبرت‌آمیز

Existence

وجود

Exhortations

نصایح و اندرزها

Expressive Criticism

نقدگویا

Extension

گسترش— توسعه

External

بیرونی

Extra _ Curricular

فوق‌برنامه

Extra _ Literary

فوق‌ادبی— مافوق ادبی

F

Fab e

افسانه— حکایت

Fact

واقعیت

Fallacy
سفسطه— اوهام
Familiar Essays
مقالات آشنا
Family resemblances
شباهتهای خانوادگی
Feature
خصیصه— وصف
Featureless
بی‌وصف— بی‌نشان
Feeble
ضعیف
Field
رشته— شاخه
Figure
هیئت— صورت
Findings
یافته ها
Finer spirit
روح لطیف
Finished Product
کار انجام شده— محصول تمام شده
Fixed Kinds
انواع ثابت
Focal Point
نقطهٔ کانونی
Foriegn Idioms
اصطلاحات خارجی
Formal Experiments
تجارب صوری
Formal Prosody
عروض صوری
Formal Theory
نظریهٔ صوری (فرمی)
Formlessness
بی‌فرمی— فاقد فرم بودن
Formula
ضابطه
Frame of mind
چهارچوب فکری
Free Verse
شعر آزاد
Frequency
تناوب
Frustration
پوچی— خنثی بودن

G

Genetic
تکوینی— ژنتیک
Genres
انواع
Georgics
اشعار روستایی
Gestalt
ترکیب— صورت— شکل
To grasp
درک کردن— جذب کردن

H

Heresy
بدعت
Heroic
قهرمانی
Heterocosm
دیگر جهان
Hexameter
شعر شش‌وزنی

Hierarchy
سلسله‌مراتب
Hieratic symbolism
سمبولیسم روحانی
High style
سبک عالی
Historical ambience
جو تاریخی— فضای تاریخی
Historical ties
گره‌های تاریخی
Hortatory
ذوقی
Holy spirit
روح مقدس
Human race
نسل بشری— نژاد انسانی

I

Ictus
تأکید
Idea
مفهوم— ایده
Ideogrammic method
روش علامت نگاری
Ideological wrangle
مشاجرهٔ ایدئولوژیکی
Illigitimate
غیر مشروع
Illumination
اشراق
Illusion
توهم
Image
تصویر
Imagery
صور خیال
Imaginary
خیالی
Imaginative
تخیلی
Imaginative Identification
انطباق خیالی— هویت سازی خیالی
Imaginative participation
شراکت خیالی
Imagists
تصویرگرایان— ایماژیستها
Immoralists
ضد اخلاقیون
Imperceptible
غیرمحسوس
Impetus
نیروی محرک
Impure
ناخالص
Implication
دلالت ضمنی— اشاره
Inadequacy
عدم کفایت
Incitements
انگیزه‌ها
Inconsistencies
تناقضات
Individuality
فردیت
Inexhaustib e
پایان ناپذیر
Infinite
نامحدود

Initial
ابتدایی
Innate
درونی— ذاتی
Insight
دیدگاه
Inspiration
الهام
Institutional
نهادی
Instrumental value
ارزش وسیلتی
Integrity
انسجام
Integral part
جزء لاینفک
Intensive study
بررسی فشرده
Intention
قصد ونیت
Internal Constitution
ساختمان داخلی
Interpolations
تحریفات
Interpretation
تفسیر
Intonation
قرائت لحن دار
Intuitive
شهودی— تداعی کننده
Invention
ابداع
Irony
طنز

Irreducible
غیرقابل کاهش

J

Jingle
اشعار سبک عامیانه
Job
ایوب پیغمبر
Jonah
یونس پیغمبر

L

Lable
برچسب
Latent
پنهان— نهان
Learned Art
هنر عالمانه
Legacy
میراث
Legitimately
بطور مشروع
L'Esprit Saint
روح مقدس
Limits
محدوده ها
Literalist
صورت‌گرا
Literary Canon
عرف ادبی
Literary Convention
عرف ادبی
Literary Genre
نوع ادبی

Literary history
تاریخ ادبی
Literary Opinions
آراء و عقاید ادبی
Literary People
افراد ادیب
Literary Prejudice
تعصب ادبی
Literary Spectrum
طیف ادبی
Literary Work
اثر ادبی
Literate man
ادیب— باسواد
Logical deduction
قیاس‌منطقی
Low Style
سبک نازل
Lyric Poetry
شعر غنایی
Lyrics
غزلیات

M

Madness
جنون
Manifestation
نمود
Manifestational
نمودی
Mankind
نوع بشر
Manuscript (Ms)
دست‌نویس
Manuscripts (Mss)
دست‌نویسها
Masterful
ماهرانه
Material
ماده
Matters of taste
امور ذوقی.
Meaning
مفهوم
Mentor
ناصح
Merit
شایستگی— قابلیت
Metamorphoses
دگرگونی
Metaphor
استعاره
Metaphysical Ends
اهداف ماوراءالطبیعه
Metaphysical Poetry
شعر عرفانی
Metres
اوزان
Metre
وزن
Metrical System
سیستم وزنی
Mimecis
محاکات
Mimetic quality
کیفیت تقلیدی
Mimetic verisimilitude
تقلید واقع‌نما

N

Name _ dropping
فخرفروشی

Narration
روایی— روایتی

Nature
ماهیت— طبیعت

Necessity
ضرورت

Neoplatonic Age
دورهٔ نو افلاطونی

Non _ discursive Element
عنصر غیر اکتسابی

Non _ Fiction
نثر غیر داستانی

Notable
برجسته— چشمگیر

Novelty
نوآوری

O

Object
ماده، موضوع

Obscurantism
ابهام

Obscurum per Obscurius
مبهم در مبهم

Occult meanings
مفاهیم مرموز

Offspring
ثمره

Oh _ Come _ now school of Criticism
مکتب نقد متغیر

Old-fashioned
منسوخ— کهنه

Minds
اذهان

Misleading
گمراه کننده

Misunderstanding
سوءتفاهم

Mixed form
فرم مخلوط

Mode
اسلوب— روش

Monistic
بینش یکتاطلبی

Moralist
معلم اخلاق

Moral theory
نظریهٔ اخلاقی

Morphology
واژهشناسی— بررسی تحول لغوی

Motif
مضمون

Motive
انگیزه

Multeity-in-unity
کثرت در وحدت

Multifarious
چند جانبه

Mythography
اسطوره نگاری

Myth
اسطوره

Myth _ criticism
نقد—اسطوره

Mythology
اساطیر

Omnicompetent
متبحر
Omnipresent
همه‌جا حاضر، حاضر مطلق
Operation
کاربرد
Opponent
مخالف، حریف
Oppositions
مخالفتها
Oppugners
مخالفان
Organic form
فرم زنده— فرم ارگانیک
Orientation
جهت —سو
Outcome
نتیجه— حاصل
Outlet
مفر— محل خروج
Outline
خلاصه
Over _ Simplify
ساده‌نما کردن— ساده جلوه دادن

P

Pagan
کافر
Pan _ Sexualism
ایدهٔ همه سکس انگاری
Paradigms
نمونه های قیاسی— سنجشی
Parody
نقیضه
Parthenon Frieze
کتیبهٔ پارتنون
Passage of time
مرورزمان
Passions
احساسات— هیجانات
Pastoral poetry
شعر چوپانی
Pattern
الگو— قالب
Pedant
ملانقطی
Pedantry
ملانقطی‌گری
Penumbra
بعد
Perfection
تکامل
Peripeteia
تحول ناگهانی
Periphrasis
اطناب— تطویل
Personality
شخصیت
Perversion
تحریف
Phonetic features
جنبه های صداشناسی
Phrasing
جمله‌بندی
Picture _ writing
تصویرنگاری
Place
جایگاه— مکان

Plain_reader
خوانندهٔ عامی
Plausibility
موجه نمایی
Plot
طرح
Pluralist account
بینش ارزش ائتلافی
Poetic Diction
طرز بیان شاعرانه
Poetic Licence
مجوز شاعری
Pole
قطب
Political disenchantment
طلسم سیاسی
Positivist
اثبات‌گرا— پیرو مکتب اثبات‌گرایی
Potentialities
قابلیتها— ظرفیتها
Practical Criticism
نقد عملی
Predisposition
استعداد— آمادگی
Preface
مقدمه
Prejudice
تعصب— جهت دار
Presentation
ارائه — عرضه — کار
Pressure
فشار
Priority
تقدم

Probabilities
احتمالات
Procedure
رویه— روش
Process
فرایند
Prolongation
تمدید— امتداد
Prolouge
پیش درآمد— مقدمه
Propaganda
تبلیغات
Prophecy
پیشگویی
Propounder
مروج— ترویج دهنده
Prose_fiction
داستان منثور
Prose poems
نثر مسجع
Prosody
عروض
Provenance
اصل و منشأ
Providential scheme
مشیت‌الهی— قضاوقدر
Psychology of Creation
روانشناسی آفرینش (هنری)
Psycho_analytic
روانکاوانه
Psycho_therapy
روان درمانی
Purified
پالایش یافته— تصفیه شده

Q

Quantitative
کمی

Quantity
کمیت

Quasi _ magical
نیمه اسرارآمیز

Quest _ myth
اسطورهٔ تلاش

R

Radiance
سحر کلام

Raw material
مادهٔ خام

Realization
شناخت

Reasoning
منطق — استدلال

Recapitulation
رئوس مطالب ـ نوشتن رئوس مطالب

Recoverable Intention
نیت قابل کشف

Reductive
کاهنده— کاهش دهنده

Refinement
تهذیب

Reinforce
تقویت

Remark
اشاره

Repetition
تکرار

Reporting
گزارش نویسی

Representation
تجسم— معرفی

Representational
تجسمی

Representative
معرف— مجسم کننده

Reservoir
منبع

Resolve
حل کردن

Re - telling
بازگو کردن

Revelation
مکاشفه

Revision
تجدید نظر

Rhetoric
صنعت بیان

Rhythm
ریتم—وزن

Riddle
معما

Ridicule
تمسخر

Right _ Track
راه صحیح— مسیر درست

Ritual acts
رسوم دینی— رسوم آئینی

Ruling _ Class
طبقهٔ حاکم

Romance
رمانس — داستانهای عاشقانه پر ماجرا

Rondeau
غزل تهلیل‌دار دو قافیه‌ای

S

Sacramentalism
گرایش به‌رسوم مقدس

Salvation
رستگاری

Satire
هجو

Satiric poetry
شعر هجوآمیز

Scape_goat
سپربلا

Scheme
طرح

Scholarship
پژوهش

Scripture
متن مذهبی

Secular literature
ادبیات غیرمعنوی— ادبیات دنیوی

Self_Communings
رازدل شخصی— اسرارسگو

Self-Consciousness
خودآگاهی

Self-Consistency
سازگاری— خودسازگاری

Self_Consistent
سازگار— خودسازگار

Self_Contained
قائم به‌ذات

Self_Expression
حدیث‌نفس

Self-Sufficiency
استغنا— بی‌نیازی

Sense of Centrality
احساس تمرکز

Sentiments
احساسات

Sermon
موعظه

Servicable
مفید

Sheer
خالص

Significant
پراهمیت— برجسته

Slang
ضرب‌المثل

Social order
نظم اجتماعی

Source
منبع

Specialization
تخصیص

Speculative
نظری— ذهنی

Stress
تکیه

Strife
نزاع و کشمکش

Structure
ساخت—ساختمان

Style
سبک

Stylistic
دارای سبک سلیس و روان

T

Tautologous
حشو و زائد

Taxonomy
علم رده‌بندی— علم طبقه‌بندی

Technicalities
نکات فنی

Temperament
طبع— خلق‌وخوی

Tendency
تمایل— گرایش

Tension
کشش

Territory
قلمرو

Terminology
اصطلاح

Textual Criticism
نقد متون

Texture
بافت

Theme
موضوع— تم

Theology
الهیات

Theophany
تجلی خدا

Theory
نظریه

Three Unities
سه‌وحدت (ارسطو)

Tone
لحن

Stylistic Adequacy
کفایت سبکی

Stylistic Criticism
نقد ادیبانه —نقد مبتنی برسبک نگارش

Stylistics
سلیس نگاری— فن نگارش

Stylized
دارای سبک— دارای روش

Stylize
به‌سبک خاصی درآوردن

Subject
موضوع

Subtlity
نکته سنجی— ذکاوت

Summary
خلاصه— مختصر

Superficial
مصنوعی

Superstition
خرافات

Super - Structure
روبنا

Supporters
حامیان

Suppress
منکوب کردن

Symptoms
علائم— نشانه‌ها

Syncretism
وحدت عقیده

Synonym
مترادف

Syntax
ترکیب

Totality
تمامیت— کلیت
Traditionalist
سنت‌گرا
Transmigrat on
تناسخ
Triolet
شعر مثمن
Typical
نوعی— نمونه
Typifying Tendency
گرایش به‌الگو آفرینی

U

Unassisted raid
یورش بلامعاضد
Unhistorical reading
مطالعهٔ پراکنده‌مطالعهٔ غیرسیستماتیک
Unity _ in _ diversity
وحدت علی‌رغم تنوع
Unity of character
وحدت کاراکتر
Unity of emotional tone
وحدت لحن احساسی
Universal forces
نیروهای مطلق
Universal ru e
قاعدهٔ کلی
Upholders
حامیان

V

Vagary
غرابت— نکتهٔ مبهم
Value
ارزش
Value judgements
قضاوتهای ارزشی
Variety
قسم— نوع
Variation
تنوع— اختلاف
Verbal
لفظی
Verbal organization
تشکیلات لفظی
Verbal signs
علائم لفظی
Vernacular idiom
اصطلاح بومی
Vernacular literature
ادبیات بومی
Versatile
سلیس— روان
Verse
نظم— شعر
Versions
نسخه‌های یک اثر— چاپهای متعدد
Vicious c rcle
دور باطل
Visible
قابل رؤیت
Vision
بینش— دید

Vocabulary
واژگان

Vulgar
مبتذل— عامیانه

Virtue
قابلیت— فضیلت

Vocal
صوتی— وابسته به‌صوت

تقدیم به روح عصیانگر انقلاب
کمال کوشکان کتاب

مؤسسهٔ انتشارات امیرکبیر
تهران، ۱۳۶۵