انتشارات نیلوفر

رنه ولک

تاریخ نقد جدید

جلد سوم

ترجمهٔ سعید ارباب شیرانی

تاریخ نقد جدید
(جلد سوم)

تاریخ نقد جدید

(جلد سوم)

رنه ولک

ترجمهٔ سعید ارباب شیرانی

انتشارات نیلوفر

This is a Persian translation of René Wellek's
A History of Modern Criticism: 1750-1950
Volume 3: *The Age of Transition*
(New Haven and London: Yale University Press, 1966)

ولک، رنه، ۱۹۰۳ـ ۱۹۹۵
Wellek, Rene'
تاریخ نقد جدید/ رنه ولک؛ ترجمه سعید ارباب شیرانی. ـ تهران: نیلوفر، ۱۳۷۵ـ
فهرست‌نویسی براساس اطلاعات فیپا.
ISBN 978-964-448-003-3 (ج. ۳) ISBN 978-964-448-000-3 (دوره)
عنوان اصلی
A history of modern Criticism, 1750-1950.
واژه‌نامه کتابنامه ج ۳
۱. نقد ـ تاریخ الف. ارباب‌شیرانی، سعید، ۱۳۱۶ ـ مترجم. ب. عنوان.
۲ ث ۸ و ۸۶ PN
۸۰۱/۹۵۰۹
کتابخانه ملی ایران ۱۳۸۰ ۲۱۸۵ ـ ۸۰م

چاپ اول ۱۳۷۵
چاپ دوم ۱۳۸۰
چاپ سوم ۱۳۸۹

انتشارات نیلوفر حیابان انقلاب، حیابان دانشگاه، تلفن: ۶۶۴۶۱۱۱۷

رنه ولک
تاریخ نقد جدید (جلد سوم)
ترجمهٔ سعید ارباب شیرانی
حروف‌چینی: نخستین
چاپ سوم: بهار ۱۳۸۹
چاپ گلشن
شمارگان: ۱۱۰۰ نسخه
حق چاپ محفوظ است.

فهرست

پیشگفتار مترجم	۷
پیشگفتار بر جلدهای سوم و چهارم	۹
مقدمهٔ جلدهای سوم و چهارم	۱۳
فصل اول : نقد در فرانسه پیش از ۱۸۵۰	۲۱
فصل دوم : سنت بُوْ	۶۷
فصل سوم : نقد در ایتالیا از اسکالْوینی تا تِنْکا	۱۱۳
فصل چهارم : نقد در انگلستان	۱۲۹
تامس کارلایل	۱۳۶
تامس دِکوئینسی	۱۵۸
لی هانت	۱۶۹
تامس ببینگتن	۱۷۶
جان استوارت میل	۱۸۴
جان راسکین	۱۸۹
فصل پنجم : نقد در ایالات متحد	۲۰۷
ادگار الن پو	۲۱۰
رالف والدو امرسن	۲۲۳
استعلائیان دیگر	۲۳۸

فصل ششم: منتقدان آلمان از گریلپارتسر تا مارکس و انگلس ۲۴۵
از گرپلیارتسر تا بورنه ۲۴۵
هاینرش هاینه ۲۵۷
آلمان جوان ۲۶۷
گئورگ گوتفرید گروینوس ۲۷۲
هگلیان ۲۸۱
فریدریش هبل ۲۹۴
آرنولد روگه ۳۰۰
مارکس و انگلس ۳۰۴
فصل هفتم: نقد در روسیه ۳۱۳
ویساریون بلینسکی ۳۱۷
کتاب شناسیها و یادداشتهای مؤلف ۳۴۱
فهرست آثار به ترتیب زمانی ۴۴۹
تعلیقات و توضیحات مترجم ۴۵۷
واژه نامه ۴۷۱
فهرست نامها ۴۸۷
فهرست عنوان کتابها و مقالات ۵۰۱
فهرست موضوعی ۵۰۷

یادداشت مترجم

رنه ولک روز دهم نوامبر ۱۹۹۵ (بیستم آبان ۱۳۷۴) در نودودو سالگی درگذشت. ولک از بنیانگذاران رشتهٔ ادبیات تطبیقی و یکی از برجسته‌ترین مورخان و منتقدان ادبی امریکا است. او را «منتقد والای منتقدان» خوانده‌اند. گذشته از تاریخ نقد جدید، کتاب نظریهٔ ادبیات از جمله اهم تألیفات اوست که بر چندین نسل از دانش‌پژوهان غربی تأثیری بسزا داشته است. یادش گرامی باد.

* * *

در ترجمهٔ این جلد نیز مترجم از راهنمایی و تشویق دوستان و خوانندگان، به‌ویژه استاد ابوالحسن نجفی، بهره‌مند بوده است. همکار ارجمند آقای دکتر محمود عبادیان نیز در ترجمهٔ عناوین آلمانی به وی کمک کرده‌اند. ولی ناگفته پیداست که مسئولیت هر لغزشی برعهده شخص مترجم است. خانم مژده دقیقی نیز کار مقابله و آماده‌سازی متن و تهیه واژه‌نامه‌ها و فهرستها را برعهده گرفتند و مترجم را رهین منّت خویش ساختند.

همهٔ پانوشتها از مترجم است.

س. ا. ش.

آذر ۱۳۷۵

پیشگفتار بر جلدهای سوم و چهارم

جلدهای سوم و چهارم *تاریخ نقد جدید* مفصلتر از آن شده‌اند که در ابتدا فکر می‌کردم. و از این‌رو تألیف آنها نیز بیشتر طول کشید. حجم باورنکردنیِ نوشته‌های انتقادی قرن نوزدهم و الگوی ارجاع به منابع و نقل از آنها که برگزیده بودم و در دو جلد نخست اِعمال کردم، دوران نسبتاً طولانیی که در این دو جلد موضوع بحث ماست، و نیاز به وارد کردن دو کشور ایالات متحد و روسیه به بحث، به گمان من باید برای تأخیر در تألیف و نیز حجم این دو جلد توضیحی کافی باشد. بررسی نقد اسپانیایی را به بعد موکول کرده‌ام، زیرا نقد در این کشور، پیش از به اصطلاح نسل ۱۸۹۸، عمدتاً بازتابی از نظرهایی است که در فرانسه و آلمان مطرح می‌شود. به نظر من، نگاهی اجمالی در جلد پنجم به پیشینهٔ نقد در اسپانیا کافی است.

با این حال، در تعریف هدف و مضمون و روشی که در تألیف این تاریخ مد نظر بوده، لازم است نکاتی را ذکر کنم که تا حدودی در تأیید و تقویت پیشگفتار جلد اول خواهد بود و تا حدی نیز در پاسخ به انتقاداتی که از آن شده است. قصد اصلی من نگارش تاریخ نظریهٔ ادبی، یعنی بوطیقای همهٔ نوشته‌های متخیّل اعم از منظوم و منثور، است. سعی می‌کنم میان زیباشناسی عمومی از سویی و تاریخ ادبی و آرایِ ادبیِ صرف از سوی دیگر حد وسط را انتخاب کنم. من برآنم که نظریهٔ ادبی را نمی‌توان از زیباشناسی و نقدِ عملی به معنای قضاوت دربارهٔ تک‌تک آثارِ هنری و تحلیل آنها تفکیک کرد. کار کسانی مانند نورتروپ فرای[1] در «مقدمهٔ جدلی»اش بر *کالبدشکافی نقد* (۱۹۵۷) که نظریه (یعنی نقد) را از تاریخ ذوق جدا

۱ Northrop Fry، منتقد معاصر کانادایی که با تألیف *Anatomy of Criticism* (۱۹۵۷) شهرتی بسزا یافت و بحثهٔ انتقادیش به اسطوره‌نگاری معروف است. در اینجا اشارهٔ ولک به «Polemical Introduction» و بر کتاب مذکور در بالاست.

می‌داند و مدعی است که «مطالعهٔ ادبیات را هرگز نمی‌توان بر ارزش داوری بنیان نهاد» (ص ۲۰). بی‌تردید محکوم به شکست است. کسی در خلأ به نظریه و اصول و معیارهای ادبی نمی‌رسد، بلکه در بهنهٔ تاریخ هر منتقدی بر اساس آثار هنری مشخصی که برگزیده و تفسیر و تحلیل کرده و سپس مورد قضاوت قرار داده به نظریهٔ ادبی خویش رسیده است. نظریهٔ منتقد است که پشتیبان و مؤیّد آرا و درجه‌بندی و احکام اوست، و این نظریه هم به نوبهٔ خود منبعث از آثار هنری است. آثاری که در آنها به طور ملموس و محسوس و معقول نمایانده شده است. موضوعِ جنان کلیتی را تشکیل می‌دهد که نمی‌توانیم، بی آنکه به معنای آن خللی وارد کنیم، بخشی از آن را جدا سازیم.

اینکه آیا همواره در حفظ تناسب میان زیباشناسی و نظریه و تاریخ ادبی و نقد عملی موفق بوده‌ام ممکن است محلِ تردید باشد. لکن معتقدم که این موضوعی نظری نیست که بتوان آن را از پیش تعیین کرد، بلکه مطلبی تجربی است که باید مورد به مورد مشخص گردد. تا جایی که هدف کلّی را همواره پیشِ رو داشته باشم باید متوجه باشم که چه مقدار زیباشناسی عمومی و تاریخ ادبی و تاریخ ذوق به موضوع وارد می‌شود. شکّی ندارم که نسبت میان این مقولات در اعصار و ممالک و موقعیتهای مختلف متفاوت خواهد بود. بدین‌ترتیب باید در قرن نوزدهم نسبت به ادوارِ پیش از آن به تاریخنگاری ادبی توجه بیشتری مبذول گردد و در نیمهٔ دوم همان قرن به زیباشناسی انتزاعی توجهی کمتر از آن بشود که در بحث نیمهٔ اول قرن شده است.

حقِّ هر نویسنده‌ای است که ماهیت و دامنهٔ کتاب خویش را برای خود تعریف و مشخص کند. به نظر من جدا کردن نقد نظری و عملی از یکدیگر ممکن نیست و هدف من نیز نگارش آن نوع کتابی نبوده که سینتسبری[۲] نوشته و اصلاً به نظریه و زیباشناسی وقعی ننهاده است. این ایراد نیز که «نقد» به خودیِ‌خود موضوعی واحد و وحدتمند نیست برایم قانع‌کننده نیست. اریش اوئرباخ[۳] در نقدی که بر کتاب من نوشته، بر آن است که، به سبب شمار مسائلِ ممکن و درآمیختن آنها و تنوع فوق‌العادهٔ پیش‌فرضها و هدفها و تأکیدها، نقد ادبی را نمی‌توان موضوعی وحدتمند شمرد. اما چنین تنوّعی (که به هر حال هدفش موضوعی واحد یعنی ادبیات است) دقیقاً موضوعِ کتاب و یکی از مضمونهای اساسی آن متمایز ساختن تأکیدها و رهیافتها و روشها و گرایشها و علایق گوناگون است. لکن اقدام به تشخیص و داوری و درجه‌بندی

۲ George Saintsbury (۱۹۳۳-۱۸۴۵)، پژوهنده و منتقد بریتانیایی که تاریخ نقد ادبی اش در ۳ جلد (۱۹۰۲-۱۹۰۰) مهمترین اثر اوست ← کتاب شناسی و یادداشتهای مؤلف در پایان همین کتاب

۳ Erich Auerbach، پژوهندهٔ معاصر آلمانی کتاب ***Mimesis*** او در بررسی روشهای بازآفرینی واقعیت در بیست ادبیات مغرب زمین مشهور است. نقد او بر جلدهای اول و دوم تاریخ حاضر در این شریه به چاپ رسیده است ***Romanische Forschungen***، سال ۶۲ (۱۹۵۶)، ص ۳۸۷-۳۹۷

مستلزمِ براکنده گزینی اسکندرانی[۴] و نسبیت‌گرایی هرج و مرج طلبانه، و یا، از سوی دیگر، دال بر انکار روحیهٔ رواداری و همدلیِ تاریخی و دقّتِ ناشی از وسواس نیست. نسبیت‌مداریِ تامّی که مطلوب برخی از دانشوران است به شک آیینی و نهایتاً خنثی کردن امر قضاوت و نفیِ همان دلایلی می‌انجامد که علّتِ وجودیِ نقد است. اگرچه متوجّهم که برخی از آموزه‌ها را در موقعیتهای خاص و با در نظر گرفتن شروطِ دقیق می‌توان قابل قبول دانست، من خود نیز دیدگاهی دارم و می‌خواهم آن ر حفظ کنم و به حقانیتِ چندین آموزه و بر خطا بودن برخی دیگر معتقدم. اما امیدوارم که این معتقدات (که در *نظریهٔ ادبیات*[۵] و در نوشته‌های براکنده‌ای که بعداً در *مفاهیم نقد*[۶] گردآوری شده) هرگز به صورت مفاهیمی ثابت و از پیش تعیین شده رخ ننموده و یا بر موضوع کتاب تحمیل نشده باشد، بلکه از خودِ تاریخ حاصل آمده باشد، چنانکه تاریخ را نیز می‌توان بر اساسِ مجموعهٔ پرسشها و پاسخها دریافت. معیاری که در این کار راهنمای من است نه نسبیت‌مداری است و نه مطلق اندیشی، بلکه منظری است که با استفاده از آن می‌کوشم تا از تمام جوانبِ ممکن به موضوع بنگرم و برآنم که، به رغم انواعِ آرای گوناگونِ نابینایان، فیل وجود دارد.[۷] تنها پاسخ ممکن دقیقاً همان است که از خودِ تاریخ به دست می‌آید: آموزه‌ها و بصیرتها و احکام و نظریه‌هایی که مجموعهٔ دانش و حکمت بشری را تشکیل می‌دهد. بنابراین، امیدوارم که صرفاً خواننده را در میان انبوهی از آرا و اندیشه‌ها غرق نکرده باشم و یا تاریخ را یک رشتهٔ شکستها و یا مساعیِ محکوم به شکست به منظور نیل به قله‌های رفیعِ پیروزیهای امروزینمان ننموده باشم. برعکس، این کتاب را بر پایهٔ اعتقاد راسخ به این اصل نوشته‌ام که تاریخ و نظریه یکدیگر را تبیین می‌کنند و میان امر واقع[۸] و اندیشه، میان گذشته و حال، وحدتی عمیق وجود دارد.

تألیف چنین کتابی بدون تشویق و کمک مؤسسات و دوستان ممکن نیست. به بنیاد گوگنهایم[۹]، که در سال ۱۹۵۷ سفری آموزنده را به اروپا برایم میسر ساخت، و به شورای مجامع علمی امریکا[۱۰] و کمیسیون فولبرایت[۱۱]، که به من امکان دادند یک سال (۱۹۵۹ـ۱۹۶۰)

۴ Alexandrian eclecticism ← توضیح شماره ۱۱۵، ص ۳۸

۵ *Theory of Literature* کتابی که ولک، با همکاری Austin Warren، نوشت. ترجمهٔ فارسی رنه ولک و آوستن وارن، نظریهٔ ادبیات، ترجمهٔ ضیاء موحد و پرویز مهاجر، تهران ۱۳۷۳، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی

6. *Concepts of Criticism*

۷ اشارهٔ ولک به تمثیلی است که جلال‌الدین بلخی نیز در مثنوی معنوی آورده است. ولک می‌خواهد بگوید که به هر حال موضوع نقد وجود دارد.

8. fact

9. Guggenheim Foundation

10. American Council of Learned Societies

11. Fulbright Commission

عمدتاً در ایتالیا و انگستان اقامت کنم. دینِ بسیار دارم. بنیادهای راکفلر و بولینجن[۱۲] نیز در ۱۹۶۳ـ۱۹۶۴ به من امکان دادند که یک سال دیگر از فرصت مطالعاتی استفاده کنم. دوستانم بخشهایی از دستنوشته را خوانده و پیشنهادهای ارزشمندی به من ارائه کرده‌اند. بویژه کمکهای ایدیت کرن و لاوری نلسن و استیون نیکولز و بلنچ پرایس و آقا و خانم ر.و.ریدل و نونا شا و الگزندر ولش و ویلیام ک.ویمست[۱۳] را با سپاس بسیار یادآور می‌شوم. نیلز سیلین[۱۴] در نمونه‌خوانی کمک کرد و دیوید هورن[۱۵] ویراستاری دقیق بوده است. امروزه ظاهراً ذکر این واقعیت صاف و ساده مرسوم نیست که مگر با استفادهٔ بی‌قیدوبند از کتابخانه‌های بزرگ تألیف کتابی مانند کتاب حاضر غیرممکن است. در مورد من، کتابخانهٔ دانشگاه ییل در صدر فهرست قرار می‌گیرد، ولی در اروپا هم از کتابخانهٔ ملی در فلورانس و الشاندرینا[۱۶] در رم و موزهٔ بریتانیایی در لندن و بادلین[۱۷] و نیز کتابخانهٔ انستیتوی تیلری[۱۸] در آکسفورد استفاده کرده‌ام. از کارمندان همهٔ این کتابخانه‌ها سپاسگزارم.

ر.و.

نیوهیون، کنتیکت
ژوئن ۱۹۶۴

12. Rockefeller; Bollingen
13. Edith Kern, Lowry Nelson, Jr., Stephen G. Nichols, Jr., Blanche A. Price, Mr. and Mrs. R. W. Riddle, Nonna D. Shaw, Alexander Welsh, William K. Wimsatt
14. Nils Sahlin 15. David Horne 16. Alessandrina
17. Bodleian 18. Tailorian Institute

مقدمهٔ جلدهای سوم و چهارم

سی یا چهل سال پیش از این، نیمهٔ دوم قرن نوزدهم را ناگزیر عصر زرین نقد به شمار می‌آوردند. این امر بویژه در مورد فرانسه صادق بود؛ شهرت سنت بُوْ[1] و تِن[2] به اوج خود رسیده و حتی از هر منتقد دیگری که در کلِّ تاریخ ادبیات شهرتش تقریباً به کل بر نقد مبتنی باشد، فراتر رفته بود. اما در کشورهای دیگر نیز نقد از اشتغالات ذهنیِ مهم و نوعِ ادبی مطلوب بود و منتقد از رجال بزرگ ملی شمرده می‌شد: بلینسکی[3] در روسیه، دِ سانکتیس[4] در ایتالیا، براندس[5] در دانمارک، منندث ای پلایو[6] در اسپانیا، متیو آرنولد[7] در انگلستان. نکتهٔ مهم اینکه صرفاً آلمان و ایالات متحد، ظاهراً فاقد رجالی از این دست بودند، گو اینکه از منظر امروز که بنگریم هنری جیمز[8] به حق منتقدی بزرگ است، و هاینه[9] و نیچه[10] و دیلتای[11] را مشکل

۱. Charles Augustin Sainte-Beuve ← فصل دوم همین کتاب.

۲. Hippolyte Taine (۱۸۲۸-۱۸۹۳)، فیلسوف و منتقد ادبی و مورخ فرانسوی. ولک در جلد چهارم کتاب حاضر به بحث دربارهٔ نظرهای او پرداخته است.

۳. Visarion Belinsky ← فصل هفتم همین کتاب.

۴. Francesco De Sanctis (۱۸۱۷-۱۸۸۳)، منتقد ایتالیایی ← فصل پنجم، جلد چهارم این *تاریخ*

۵. Georg Brandes (۱۸۴۲-۱۹۲۷)، منتقد دانمارکی ← فصل شانزدهم، جلد چهارم این *تاریخ*.

۶. Marcelino Menéndez y Pelayo (۱۸۵۶-۱۹۱۲)، مورخ و منتقد ادبی اسپانیایی. *تاریخ آرای زیباشناختی در اسپانیا* (۱۸۸۳-۱۸۹۱) از تألیفات مهم اوست.

۷. Matthew Arnold، منتقد انگلیسی ← فصل هشتم، جلد چهارم این *تاریخ*.

۸. Henry James، رمان‌نویس و منتقد امریکایی تبار ← فصل دهم، جلد چهارم این *تاریخ*.

۹. Heinrich Heine، شاعر و منتقد آلمانی ← فصل ششم همین کتاب.

۱۰. Friedrich Nietzche، فیلسوف و منتقد آلمانی ← فصل پانزدهم، جلد چهارم این *تاریخ*.

۱۱. Wilhelm Dilthey، فیلسوف و منتقد آلمانی ← فصل چهاردهم، جلد چهارم این *تاریخ*.

بتوان از این لحاظ نادیده گرفت، اما باید در نظر داشت که شهرت ایشان در عرصه های دیگری تثبیت شده بود.

به موازات نقش همگانی و عظیم نقد در این قرن، مطالعات و مباحثات ادبی نیز به طورکلی رشدی بی‌سابقه داشت. شمار منتقدان بازتابی از شمار نشریات و بیانیه‌های ادبی و افزایش علاقهٔ محافل دانشگاهی به ادبیات بود. نقش نشریات ادبی[۱۲] در دهه‌های ابتدای قرن نوزدهم با شهرت نشریات[۱۳] سالهای بعد قابل قیاس است. مشکل بتوان چیزی یافت که در فرانسه[۱۴] و ایتالیا[۱۵] و ایالات متحد[۱۶] و آلمان[۱۷] و روسیه[۱۸] از لحاظ اهمیت به پای این نشریات ادبی برسد. دربارهٔ نقش نشریات بزرگ قرن نوزدهم در شکل بخشیدن به آرای عمومی و بویژه معیارهای ذوق ادبی و بحث دربارهٔ آرای ادبی رسالاتی نوشته شده و هنوز هم می‌توان نوشت.

نقش دانشگاهها نیز کمتر از نشریات نبود. فرانسویان تعبیری به نام «نقد دانشگاهی»[۱۹] به کار می‌برند که منشأش در درسهای غرّایی است که آبل فرانسوا ویلمن[۲۰]. اندکی پس از بازگشت خاندان سلطنت به قدرت، خطاب به مستمعان کثیر در سوربن برپا کرد. برونتیر[۲۱] سالیان متمادی استادِ دانشسرا بود. حتی سنت بو و تِن در پس کرسی خطابهٔ دانشگاهها ظاهر شدند. متیو آرنولد ده سال استاد شعر در دانشگاه آکسفورد بود. دِ سانکتیس در ۱۸۷۰ استاد کرسی ادبیات تطبیقی در دانشگاه نابل شد، و کاردوتچی[۲۲] بیش از چهل سال استاد دانشگاه بولونیا بود. در آلمان، استادان دانشگاه به تتبعات ادبی خطیری دست زدند: نیجه در جوانی استاد ادبیات باستان در بال (سوئیس) بود؛ دیلتای در سراسر عمر حرفه‌ایِ دراز خود (از ۱۸۶۶ تا ۱۹۱۱) استاد فلسفه بود. در ایالات متحد فقط لوئل[۲۳] منتقدی است که در دانشگاه به تدریس پرداخته است. حال آنکه در روسیه کار نقد عمدتاً در دست روزنامه‌نگاران و نویسندگان غیر دانشگاهی باقی ماند.

البته تتبعات ادبی دانشگاهی لزوماً جنبهٔ انتقادی نداشت، بلکه عموماً به رشد تاریخ ادبی کمک کرد. گسترش تاریخ ادبی به صورتی که عملاً همهٔ اعصار و ملل را در برگیرد، عمدتاً به

12. *Edinburgh Review; Quarterly Review; Blackwood's Magazine*
13. *Forthnightly Review; Saturday Review*
14. *Revue des Deux Mondes*
15. *Nuova antalogia*
16. *North American Review*
17. *Grentzboten; Preussische Jahrbücher*
18. *Sovremmenik; Otechestvennye Zapiski.*
19. «critique universitaire»

۲۰. Abel François Villemain (۱۷۹۰-۱۸۷۰)، سیاستمدار و مورخ و منتقد ادبی فرانسوی.
۲۱. Ferdinand Brunetière ← فصل سوم، ج چهارم، این تاریخ.
۲۲. Giosuè Carducci ← فصل ششم، جلد چهارم این تاریخ.
۲۳. James Russell Lowell ← فصل نهم، جلد چهارم این تاریخ.

قرن نوزدهم مربوط است. رشتهٔ تاریخنگاری ادبی در قرن هجدهم تأسیس شد، لکن در نظرپردازیهای درخشان کسانی مانند هردر[۲۴] و تألیفات کهن پژوهانهٔ امثال تیرابوسکی[۲۵] یا تامس وارتن[۲۶] غرق گردید. تاریخ روایی ادبیات[۲۷] پیش از دوران رمانتیکها وجود نداشت. برادران شلگل[۲۸] نخستین تاریخنگاران ادبی عصر جدید بودند، و پس از آنها سیسموندی[۲۹] و فوریل[۳۰] و آمپر[۳۱] و ویلمن تاریخ‌نگاری ادبی فرانسه را بنیان نهادند. در آغاز کار، ایتالیا و انگلستان، که همتایی برای وارتن نداشتند، سخت عقب افتادند. با این حال، بذری که در دهه‌های پیشین کاشته شده بود، مدتها بعد در آثار بزرگ گروینوس[۳۲] و هِتنِر[۳۳]، تِن و برونتیر، دِسانکتیس و براندس، و پیروان بی‌شمار آنها، جوانه زد. انبوه مواد و مسائلِ بی‌پایان و تازه از تاریخ ادبی به نقد رسید، و همین تودهٔ انبوه بر نقد تأثیری فلج‌کننده داشت.

کسی نمی‌تواند حجم باورنکردنیِ آثار انتقادیِ زمان، یا گسترش داعیه‌هایِ آن، یا تعدّد روشها و فراوانیِ مصالح، یا افزایش حیثیت آن را منکر شود. لکن از منظری امروزی می‌توانیم به قضاوتی معقولتر و نه به آن حد جانبدارانه دربارهٔ دستاوردهای نقد به معنای دقیق آن در دوران هفتاد سالی برسیم که در این دو جلد بررسی خواهد شد. حتی می‌توان گفت که از برخی جنبه‌ها، نقد در نیمهٔ دوم قرن نوزدهم دستخوش افول یا حتی انحراف شده است.

اگر وظیفهٔ اصلی نقد را تعریف و توصیف ماهیت شعر و ادبیات ــ بوطیقا و نظریهٔ ادبی ــ بشماریم، بسا که به این نتیجهٔ ناراحت‌کننده برسیم که در نیمهٔ دوم قرن نوزدهم در دستاوردهای روشمند منتقدانِ بزرگِ مکتب رمانتیسم، نه تنها پیشرفتی حاصل نشد بلکه غالباً نوعی واپسگرایی نیز مشهود است. اگر نظرپردازیهای آشفته و مبالغه‌آمیز دالس[۳۴] را کنار

۲۴. Johann Gottfried Herder ← فصل نهم، جلد اول این *تاریخ*.

۲۵. Girolamo Tiraboschi (۱۷۳۱-۱۷۹۴)، پژوهندهٔ ایتالیایی که تألیف مهم او *تاریخ ادبیات ایتالیایی (Storia della letteratura Italiana)* در ۱۳ جلد است (۱۷۷۱-۱۷۸۲).

۲۶. Thomas Warton ← فصل ششم، جلد اول این *تاریخ*، بویژه ص ۱۸۲-۱۸۲.

27. narrative literary history

۲۸. August Wilhelm Schlegel ← فصل دوم، جلد دوم و Friedrich Schlegel ← فصل اول، جلد دوم این *تاریخ*.

۲۹. Jean Charles Léonard Simonde de Sismondi ← فصل اول همین کتاب.

۳۰. Claude Fauriel (۱۷۷۲-۱۸۴۴)، مورخ و عالم فرانسوی. *ترانه های عامیانه یونان امروز (Chants Populaires de la Grèce Moderne)* از تألیفات اوست.

۳۱. Jean-Jacques Ampère ← فصل اول همین کتاب.

۳۲. Georg Gottfried Gervinus ← فصل ششم همین کتاب.

۳۳. Hermann Hettner ← فصل سیزدهم، جلد چهارم این *تاریخ*.

۳۴. Eneas Sweetland Dallas (۱۸۲۸-۱۸۷۹)، منتقد و نظریه‌پردازی که بوطیقا (*Poetics* ۱۸۵۲) از جمله آثار اوست. سینتسبری او را مهم می داند. ← جلد چهارم این *تاریخ*، فصل هفتم.

بگذاریم، در انگستان نظریه‌ای دربارهٔ شعر مطرح نشده که داعیهٔ نوآوری و انجام روشمند داشته باشد. در آلمان نیز که خاستگاه نظریات رمانتیکی است، گذشته از آرای به غایت ابداعی ولی بی‌تأثیر نیچهٔ جوان، پس از کتاب *زیباشناسی* فیشر[۳۵] که گلچینی از نظرهای دیگران است، جندان چیزی که از بیان مجددِ آموزه‌های گوته[۳۶] و شیلر[۳۷] و هومبولت[۳۸] و هگل[۳۹] فراتر برود یافت نمی‌شود. تنها کار تازه و عمدهٔ آن زمان ــ که بویژه در فرانسه تِن و اِنْکَن[۴۰] و برونتیر و زولا[۴۱] آن را دنبال کردند، ولی دیلتای و ویلهلم شرر[۴۲] در آلمان و الکساندر وسلوفسکی[۴۳] نیز در روسیه به آن پرداختند ــ اقدام به ایجاد علم بوطیقا بر اساس مبانی علوم‌طبیعی بود. گمان می‌کنم امروز دربارهٔ شکست مفتضحانهٔ این اقدام متفق‌القول باشیم. مبانی هنری رئالیسم و ناتورالیسم ــ فارغ از توجیه تاریخی آنها در حکم سلاح جدلیِ ضد رمانتیکی ــ امروزه، دست کم در این سوی بردهٔ آهنین، از لحاظ زیباشناختی به غایت ضعیف می‌نماید. این نظریات به خلطِ زندگی و هنر، به انکار نیروی خیال، و به سوءِ تعبیر دربارهٔ ماهیت هنر به منزلهٔ تولید و آفرینشِ دنیای نمادها انجامید. مکتب اصالت تاریخ[۴۴]، یکی دیگر از دستاوردهای بزرگ قرن نوزدهم، نیز که افق فکری را از لحاظ زمانی و مکانی و مفهوم تنوع هنر و قالبهای آن گسترش داد، بر نقدْ تأثیری نامساعد داشت. و به نسبیت‌گرایی فلج‌کننده و هرج‌ومرجی در زمینهٔ ارزشها منجر شد که با گذشت زمان بیش از بیش آثار آن مشهود گردید.

ذهنگراییِ صرف، «مسلک اصالت ذوق»[۴۵] در نقد، رویِ دیگرِ همین سکه بود. «گشت‌وگذارِ روح در میان شاهکارها»[۴۶] چیزی جز فقدان ارزش و نسبیت‌گرایی و هرج‌ومرج

۳۵ Friedrich Theodor Vischer (۱۸۰۷-۱۸۸۷)، شاعر و منتقد و زیباشناس آلمانی. مهمترین تألیفش *Aesthetik, oder Wissenschaften des Schönen* (۶ جلد، ۱۸۴۶-۱۸۵۷) است.

۳۶ Johann Wolfgang von Goethe ← فصل دهم، جلد اول این *تاریخ*.

۳۷ Friedrich Schiller ← فصل یازدهم، جلد اول این *تاریخ*.

۳۸ Wilhelm von Humboldt (۱۷۶۷-۱۸۳۵)، زبان‌شناس آلمانی.

۳۹ Georg Wilhelm Friedrich Hegel ← فصل دوازدهم، جلد دوم این *تاریخ*.

۴۰ Émile Hennequin (۱۸۵۹-۱۸۸۸)، نظریه‌پرداز فرانسوی که در کتاب *نقد علمی* (*La Critique scientifique*، ۱۸۸۸)، با استفاده از نظریات تن، بر آن شد تا نظریه‌ای علمی در باب آفرینش هنری عرضه کند. بر اساس این نظریه، ساختار درونی اثر هنری را می‌توان در سه سطح زیباشناختی، روان‌شناختی، و جامعه‌شناختی تحلیل کرد.

۴۱ Émile Zola ← فصل اول، جلد چهارم این *تاریخ*.

۴۲ Wilhelm Scherer ← فصل سیزدهم، جلد چهارم این *تاریخ*.

۴۳ Alexander Veselovsky ← فصل دوازدهم، جلد چهارم این *تاریخ*.

44. historicism

۴۵ impressionism (به اصالت انطباع نیز برگردانده شده).

۴۶ از ویژگیهای مسلک اصالت ذوق است خوانندهٔ با ذوق روح خود را در معرض آثار ادبی بزرگ قرار می‌دهد و مجموعهٔ واکنشهای روح او در این «گشت‌وگذاره نقدی است که آن را ذوقی یا انطباعی می‌نامند

نبست. موضع دقیق «مکتب هنر برای هنر»[۴۷] هم، گرچه در حکم واکنش برضد ابتذال و بندآموزیِ ناشیانه ارزشمند بود. با کنار گذاشتن تمام داعیه‌های هنر نسبت به هرگونه اهمیت اجتماعی و فلسفی به جایی رسید که جنبهٔ انسانیِ هنر به کل زایل شد. تنگ‌نظری نفسگیر کلاسیسیسم جدید فرانسه را در آرای دزیره نیزار[۴۸] و برونتیر، یا محدودیت مفهوم «فرهنگ» ویکتوریایی را به صورتی که آرنولد مطرح کرده، یا خشونت احمقانهٔ اخلاق‌مداری تالستوی[۴۹] را نیز نمی‌توان انکار کرد.

اگر بگوییم که نقد قرن نوزدهم از درک وحدت شکل و محتوا عاجز بود، به کلّی گوییِ عجولانه دست نزده‌ایم: در این قرن نقد به منتها درجهٔ مکتب بندآموزی یا منتها درجهٔ شکل‌مداریِ هنر برای هنر کشیده می‌شود ــ یا، اگر بخواهیم در حصرِ دووجهی[۵۰] تغییر بدهیم، به منتها درجهٔ داعیهٔ بینش رازآمیز در امر فوق‌طبیعی از سویی یا تحلیل آن به جنبهٔ ماشینیِ صرف، به بازی یا فن از سوی دیگر. ادگار الن پو[۵۱]، که هر دو جنبه را با هم ترکیب کرده، نمایندهٔ بارز این قیاس دوحدّی[۵۲] در نیمهٔ اول قرن است. مالارمه[۵۳] نیز، که در رؤیای دست یافتن به «زیباشناسیِ سلبیِ سکوت»[۵۴] و تألیف کتاب واحدی بود که همهٔ کتابهای دیگر را منسوخ کند، در آستانهٔ قرن بیستم با همین معضل روبه‌رو بود. حتی می‌توان گفت که نویسنده‌ای ماهر و توانا چون سنت‌بُوْ ــ دارای وسعت اطلاع، تیزبین، فاضل و حسّاس ــ نقد را به کجراههٔ شرح حال و حتی گهگاه به نقل قصه‌های خنده‌دار و شایعه براکنی کشید.

امّا اگر به این ادعانامه به دقت بنگریم، سرانجام به غیرعادلانه یا، دست کم، نابسنده بودن آن پی می‌بریم. قرن نوزدهم، دقیقاً به سبب مساعی متنوع منتقدان در همهٔ جهات، آزمایشگاهی است که در آن مباحثه‌ای وسیع و بی‌پایان در جریان است و هر موضع را تا منتها درجهٔ امکان بررسی کرده‌اند. همهٔ نظریاتی را که هنوز هم مطرح‌اند ــ اعمّ از مکتبهای اصالت علم[۵۵] و اصالت تاریخ و رئالیسم و ناتورالیسم و سمبولیسم و بندآموزی[۵۶] و اصالت زیبایی[۵۷] و جز آنها ــ تحلیل کردند و گاهی نیز کار را به ابتذال کشیدند. لکن از همه مهمتر، حاصل این

۴۷ art for art's sake ← aestheticism. جلد دوم این تاریخ، ص ۵۰۱-۵۰۲.

۴۸ Désiré Nisard (۱۸۰۶-۱۸۸۸)، منتقد و استاد دانشگاه و روزنامه‌نگار فرانسوی

۴۹ Leo Tolstoy ← فصل دوازدهم، جلد چهارم این تاریخ.

50. dichotomy

۵۱ Edgar Allan Poe ← فصل پنجم همین کتاب.

52. dilemma

۵۳ Stéphane Mallarmé ← فصل نوزدهم، جلد چهارم این تاریخ.

54. «negative aesthetics of silence»

55. scientism

56. didacticism

57. aestheticism

بحثها بیدایش منتقدان بزرگی است که هر یک دارای ذهنیتی فردی با تضادها و کشمکشها و پیروزیها و شکستهایی خاص خویش بودند. از همین روست که تاریخ نقد نمی‌تواند صرفاً تاریخ اندیشه‌ها در خلاء و بیگیریِ صرفِ مفاهیم و احتجاجات باشد. خوشبختانه، اگر به شخصیت و فرد ارج می‌نهیم، مفاهیم و احتجاجات و آموزه‌ها در آثار منتقدان بزرگ، به هیئتی که در جای دیگر تکرار نمی‌شوند، یا به عبارت دیگر، به صورتی منحصر به فرد و در نتیجه ارزشمند متجلی می‌شوند.

در میان این منتقدان معدودی را می‌توان یافت که میان اوایل قرن نوزدهم و زمان ما پُل زدند و عصارهٔ سنت بزرگ انتقادی را حفظ و آن را به ما منتقل کردند. اینان، چنانکه امیدوارم در صفحات آتی روشن شود، بزرگترین منتقدان زمان خود بودند: تِن و بودلر در فرانسه؛ دِ سانکتیس در ایتالیا؛ نیچه و دیلتای در آلمان؛ هنری جیمز در ایالات متحد. بهترین راه درک این منتقدان نگرش به آنها در چارچوب تداوم سنتی است که هنوز هم در آرای رجال متقدمی نظیر بلینسکی یا هاینه یا کارلایل[۵۸] یا امرسن[۵۹] مشهود است. تِن در اساس از پیروان هگل است؛ بودلر مایه‌های اندیشهٔ رمانتیکی را، که از طریقِ انحرافی، یعنی کارلایل و پو و حتی کولریج (دست دوم)، به او رسیده بود تلخیص کرد؛ دِ سانکتیس نیز، مانند دیلتای، در خط مستقیم تداوم آرای برادران شلگل و هگل قرار دارد. آثار شوپنهاور[۶۰] و متخصصان رمانتیکیِ زبانهای باستان آبشخور نیچه است. مفهوم تقریباً گوته‌وارِ سازمند بودنِ[۶۱] هنر همهٔ فکر هِنْری جیمز را به خود مشغول کرده است. این منتقدان راه را برای حیات تازه‌ای هموار کردند که نقد در قرن بیستم در آرای کروچه[۶۲] و والری[۶۳] و الیوت[۶۴] و بسیاری دیگر از منتقدان یافت. نظریات کروچه در افکار دِ سانکتیس و بیش از او، در افکار آلمانیها، ریشه دارد. والری با مالارمه و پو آشناست. الیوت از منابعِ بلاواسطهٔ فرانسوی و از کولریج بهره‌مند است. لکن گذشته از ماهیتِ تماسها و خطوط ارتباطی که در دسترس منتقدان قرن بیستم قرار دارد، در این

۵۸ Thomas Carlyle ← فصل چهارم همین کتاب

۵۹ Ralph Waldo Emerson ← فصل پنجم همین کتاب

۶۰ Arthur Schopenhauer ← فصل دوازدهم، جلد دوم این تاریخ.

61. organicity

۶۲ Benedetto Croce (۱۹۵۲-۱۸۶۶)، مورخ و فیلسوف و منتقد ادبی ایتالیایی. کتابی درباره زیباشناسی او به فارسی برگردانده شده است. ترجمهٔ فؤاد روحانی، تهران، سگاه ترجمه و نشر کتاب، ۱۳۴۲. وی در فصل دوازدهم، جلد هشتم این تاریخ به بحث دربارهٔ نظریات او پرداخته است

۶۳ Paul Valéry (۱۹۴۵-۱۸۷۱)، شاعر و منتقد فرانسوی. نظریات او در فصل دهم، جلد هشتم این تاریخ مطرح شده است

۶۴ Thomas Stearns Eliot (۱۹۶۵-۱۸۸۸)، شاعر و منتقد و نمایشنامه نویس انگلیسی امریکائی تبار ← فصل شش، جلد پنجم این تاریخ

قرن مفهومی مجدداً استقرار یافت که در قرن نوزدهم شیرازه‌اش از هم گسسته بود و آن مفهوم وحدت شکل و محتوا و درک ماهیت هنر است.

ملیت‌خواهی یکی از جنبه‌های نقد قرن نوزدهم است که اهمیت آن را نباید نادیده گرفت. پیداست که نقد مربوط به ملتی واحد نیست: اندیشه‌ها در حرکت‌اند، مهاجرت می‌کنند. تجزیه می‌شوند، و بر سمتِ نظریه به نقاط مختلف انتقال می‌یابند. تصور تاریخ نقد فرانسوی یا انگلیسی یا آلمانی مجزّا از دیگران ممکن نیست. با این حال، سنتهای زبانی و ملیت‌خواهانه در رشد نقد تأثیری بسزا داشته است. تنوع عظیم سنتهای ملی، پیدایش نقد در میان ملتهایی که پیش از آن در مباحثات انتقادی نقشی مؤثر نداشتند ــ ایالات متحد، روسیه، دیگر اقوام اسلاو، اسپانیا، و کشورهای اسکاندیناوی ــ جنبهٔ مثبت این امر ست. لکن ادبیات مبتنی بر ملیت‌خواهی دارای جنبه‌ای منفی نیز هست که آن را می‌توان نه تنها در مبالغه‌های آشکارِ داعیه‌های ملّی و مباحثات تکراری و دور و دراز دربارهٔ ملیت در ادبیات، بلکه در تجزیه و تکه پاره شدنِ نقد نیز دید. کاهش شگفت آور (حتی در قیاس با دوران رمانتیسم) در احساسِ وابستگی به فرهنگ و تمدنی واحد در میان ملتهای اروپا در نیمهٔ دوم قرن نوزدهم و افزایش اختلافات در نحوهٔ رشد و توسعهٔ آنها را باید به حساب آورد. پر نشاط‌ترین مبادلات میان فرانسه و انگلستان صورت گرفت، و ایالات متحد نیز بالطبع، تا حدودی به کمک فرانسه، خود را به تدریج از زیر سیطرهٔ بریتانیا رها کرد. و امّا آلمان، که در اوایل قرن نوزدهم برجمدار نظربردازیهای هنری بود، به انزوای عجیبی خزید که فقط روحی تک و تنها مانند نیچه توانست یک تنه بر آن فایق آید. در ایتالیا مشکلات مربوط به وحدت ملی حتی نقد آن کشور را نیز در خود غرق کرده بود، و روسیه نیز با مسائل محلی کاملاً مشخصی مواجه بود که همهٔ بحثهای ادبی را تحت‌الشعاع خویش قرار داده بود. اگرچه مسائل محوریِ نقدْ همیشگی‌اند و منتقدان بزرگ خود را به ورای افقهای ملی بر می‌کشند، نقد دارای زمینهٔ تاریخی است، غالباً مخاطبانِ آن گروهی معین‌اند و در موقعیت اجتماعیِ مربوط به زمانی خاص نوشته می‌شود. نقد را نباید به انعکاس آن موقعیت تقلیل داد، بلکه باید دید چگونه در همهٔ موارد از آن فراتر می‌رود و به مسائلی می‌رسد که از زمان ارسطو مورد بحث بوده و هنوز هم در اوضاع سیاسی و اجتماعیِ کاملاً متفاوت مورد بحث است. اما اگر بخواهیم تاریخ نقدی که می‌نویسیم گوشت و خون داشته باشد و صرفاً بازیِ واهی اندیشه‌ها نباشد، باید زمینه و اشخاص و ملتها را فراموش نکنیم. اتخاذِ خط مشیی بر اساس ملیت اجتناب‌ناپذیر است. نخست باید به فرانسه پرداخت، زیرا از لحاظ تکامل نقد در مغرب زمین مهمترین کشور به شمار می‌آید.

فصل اول: نقد در فرانسه پیش از ۱۸۵۰

نئوکلاسیسیسمِ متحجر به تدریج در فرانسه از میان رفت، و رمانتیسمِ عاطفی که جایِ آن را گرفت چندان چیزی جز معیارِ احساس و رهایی از سیطرهٔ قواعد در جنته نداشت. لکن، حتی پیش از بازگشت سلطنت (۱۸۱۵)، اندیشه‌های تازه در همه جا جوانه زد و ناگهان انواعِ گونه‌های نقد پدید آمد. در این زمان با جهشِ نقد به جلو و در مسیری واحد مواجه نیستیم، بلکه شاهد انتشار آن به تماءِ زوایایِ عالم اندیشه‌ایم. در نوشته‌های سنت‌بُوْ، مردی که در غایت امر از میان این آشوب سر بر می‌آورد، آثارِ کشمکشهای دوران جوانی‌اش را می‌توان دید. اگر با پیشینیانِ بی‌واسطه و معاصران او آشنا شویم، نظرهای او را بهتر درک خواهیم کرد. لکن ایشان به خودیِ خود نیز شایان توجه‌اند، زیرا تاریخ ادبی فرانسه را بنیان نهادند. نظریهٔ شعر سمبولیستی[1] را به ضابطه درآوردند، خواستار آفرینش ادبیاتی شدند که در خدمت اجتماع باشد و مکتب هنر برای هنر را تأسیس کردند.

فرانسه سُنتِ بزرگ نگارش تاریخ فرهنگی را از قرن هجدهم به ارث برد. دوبونال[2] این سنت را به ادبیات تعمیم داد و آن را در تعبیر معروف خویش خلاصه کرد: «ادبیات بیان جامعه است». (۱) مادام دوستال[3] نیز در ۱۸۰۰ در کتاب *دربارهٔ ادبیات* طرحی نسبتاً مبهم دربارهٔ تاریخ ادبیات و تأثیر اجتماع بر تکوین آن ارائه کرده بود. پس از آن، بروسپر دو بَرانت[4]

1. symbolist

۲. Louis-Gabriel-Ambroise De Bonald (۱۷۵۴-۱۸۴۰)، فیلسوف و سیاستمدار فرانسوی حرده‌داری سدهٔ هجدهم را تقبیح می‌کرد و آن را مایهٔ بروز فتور در سازمان اجتماع و وقوع انقلاب ۱۷۸۹ می‌دانست. در نظر او فرد را جامعه می‌سازد و اصول حیات اجتماعی مبتنی بر سنت و زمانی است که مشیّت الهی را به ما ابلاغ می‌کند.

۳. Madame de Staël ← فصل هشتم، جلد دوم این تاریخ.

4. Prosper de Barante

(۱۷۸۲ـ۱۸۶۶) در کتاب *دربارهٔ ادبیات فرانسه تا قرن هجدهم*[5] (۱۸۰۹) تأثیر ادبیات را بر جامعه به صورتی به مراتب ملموستر بررسی کرد. برانت که با مادام دوستال آشنا ولی در زمان نگارش کتاب خویش از مقامات حکومت ناپلئون بود، بر آن است تا به مناقشهٔ مربوط به علل و اسباب انقلاب فرانسه از منظری تازه بنگرد. تندرویهای مخرّب *فرزانگان*[6] را تقبیح می‌کند و برضد مفروضات فلسفهٔ اصالت حس[7] از دیدگاهی که تا حدودی مبتنی بر آرای کانت است به استدلال می‌پردازد؛ لکن معتقد است که ولتر[8] یا روسو[9] مسبب انقلاب نبودند، بلکه نوشته‌های فرانسویان در قرن هجدهم «علایم بیماریِ عمومی» است. ادیبان و نویسندگان، سخنگوی نارضایی و آشوبی شدند که خودکامگی و تاریک‌اندیشیِ حکومت بوربونها به وجود آورده بود. فلسفهٔ قرن هجدهم همانا «روح عامهٔ ملت است که آن را در آثار نویسندگان نیز می‌بینیم.» کتابهای آنها «نه فقط از عامّه تأثیر پذیرفته، بلکه چنان است که گویی عامهٔ مردم آنها را نوشته‌اند». (۲) برانت، در پیشگفتاری که در ۱۸۲۴ به کتاب خود افزود، به ضابطه‌ای شایان توجه اشاره می‌کند حاکی از اینکه در قرن هجدهم ادبیات «وسیلهٔ ابراز عقیده و یکی از عناصرِ تشکّلِ سیاسی شده بود و در غیاب نهادهای معمول، ادبیات به صورت نهاد درآمد». (۳) لکن نظر بصیرت آمیز او در این باره که ادبیات نهادی اجتماعی است در حدِّ نظر باقی می‌ماند و نیروی محرّک تألیف تاریخی واقعی نمی‌شود. برانت در خودِ کتاب به اجمال به نویسندگان عمده می‌پردازد و هر یک را در چارچوبی کلی معرفی می‌کند. ستایش سخاوتمندانه‌اش از منتسکیو[10]، ارزیابی حاکی از بی‌اعتنایی‌اش راجع به ولتر و روسو، و ناسزاگوییهای خشونت آمیزش نسبت به دیدرو[11] نشانهٔ علایق اوست. برانت در بحثی که در زمینهٔ نقد می‌کند، آگاهی عمیق خود را نسبت به آیین جدید نشان می‌دهد: نظریهٔ تقلید و مفهوم زبان در حکم نظامی برساخته از نشانه‌های ثابت و تمایز میان اندیشه و سبک را رد می‌کند. لاهارپ[12] را به جهت نادیده انگاشتن «اوضاع و احوال»[13] نویسندگان سرزنش می‌کند. (۴) اما از نظر لحن و سبک، در این کتاب اثری از آنچه بعداً برانت در *تاریخچهٔ دوکهای*

5. *De La Litterature Française au XVIIIe siècle*

۶ les philosophes ← جلد اول این تاریخ، ص ۴۳۱-۴۳۲

7. sensualism

۸ Voltaire (François-Marie Arouet) ← فصل دوم، جلد اول این تاریخ.

۹ Jean-Jacques Rousseau ← جلد اول این تاریخ، ص ۱۰۷-۱۰۹ و جز آن

۱۰ Charles-Louis de Secondat, Baron de Montesquieu (۱۶۸۹-۱۷۵۵)، فیلسوف و حقوقدان و ادیب فرانسوی. مهمترین تألیف او، *روح القوانین*، به فارسی ترجمه شده است

۱۱ Denis Diderot ← فصل سوم، جلد اول این تاریخ.

۱۲ Jean-François de La Harpe ← جلد اول این تاریخ، ص ۱۱۲-۱۱۶

13. «circumstances»

بورگونی[۱۴] (۱۸۲۴ـ۱۸۲۷) می‌نویسد یافت نمی‌شود؛ در کتاب اخیر، که نوعی تجدید خاطرات قرون وسطی است، متون وقایع‌نامه‌های فرواسار[۱۵] و کُمین[۱۶] را جهت ایجاد تأثیر روایی و بصری و فارغ از هرگونه تحلیل و «آرمان» صریحی که محور اصلی کتاب پیشین است تقریباً کلمه به کلمه نقل می‌کند.

فرانسوا گیزو[۱۷] (۱۷۸۷ـ۱۸۷۴) نیز با براهین عینی از فکر تأثیر جامعه بر ادبیات دفاع کرد. گیزو کار خود را با بررسیهایی ادبی آغاز می‌کند: گزارشهایی دربارهٔ تتبعات آلمانیها، شرح احوال و اوضاع زمان کرنی[۱۸] (۱۸۱۳) با تأکید بر اوضاع زمان او. (۵) و مقدمه بر چاپ تجدید نظر شدهٔ ترجمهٔ لوتورنور[۱۹] از آثار شکسپیر (۱۸۲۱). در این مقدمه تأکید می‌کند که «ادبیات نمی‌تواند از انقلابات ذهن آدمی برکنار باشد، بلکه ناگزیر است که همراه با آن حرکت کند». «نظام کلاسیکی زاییدهٔ شیوهٔ زیستی و آداب زمان خویش بود. آن دوران سپری شده است.» در فرانسه، به موازات پیدایش نظام متحجّر طبقاتی، در میان انواع ادبی نیز جدایی آشکاری پدید آمد؛ در انگلستان، «پناهگاه آداب و آزادیهای زرمنی،» اختلاط انواع ادبی از قرون وسطی باقی ماند. نوع نمایشیِ جدید «بردامنه و آزاد خواهد بود، ولی نه فاقد اصول و قوانین.» (۶) ظاهراً این نوعِ نمایشی از قیاس سلطنت‌مشروطه، یعنی توازن صحیح میان خودکامگی و هرج‌ومرجی پیروی می‌کند که گیزو، در مقام دولتمرد و مورخ تمدن، در سراسر حیات خویش از آن دفاع کرد.

در نظر مادام دوستال و برانت و گیزو و استاندال[۲۰]، و حتی ویکتور هوگو[۲۱] در پیشگفتار *بر کرومول* (۱۸۲۷))، مفهوم کلّی تاریخ عبارت از طرح پیشرفت و کمال‌پذیری در توالیِ عِلّی

14. *Histoire des Ducs de Bourgogne*

۱۵ Jean Froissart (۱۳۳۷ـ پس از ۱۴۰۴)، شاعر و وقایع نگار فرانسوی که وقایع نامه‌هایش *(Chroniques)* حاوی شواهد ارزشمند دربارهٔ خلقیات اجتماعی و نگرشهای سیاسی زمان است

۱۶ Philippe de Commynes (۱۴۴۷ـ۱۵۱۱)، خاطره‌نویس و دولتمرد فرانسوی. خاطرات او *(Mémoires)*، که به سبکی عالماً محاوره‌ای نوشته شده، حاوی تحلیل و اظهارنظر دربارهٔ رویدادهای مهم و زمان برجستهٔ زمان است.

۱۷ François Guizot، دولتمرد و مورخ و دانشگاهی و مؤلف فرانسوی

۱۸ Pierre Corneille (۱۶۰۶ـ۱۶۸۴)، از بزرگترین نمایشنامه‌نویسان فرانسه

۱۹ Pierre Le Tourneur (۱۷۳۶ـ۱۷۸۸)؛ مترجم فرانسوی. ترجمه‌های منثور او از اشعار مکتب انگلیسی شاعران «گورستان» (← جلد اول این تاریخ، ص ۴۱۹) این شاعران را در سراسر اروپا مشهور کرد. ترجمهٔ اشعار اوسیان *(Poésies galliques, 1777)*، و ترجمهٔ منثور نمایشنامه‌های شکسپیر (۲۰ جلد، ۱۷۷۶ـ۱۷۸۲) مهمترین آثار اوست.

۲۰ Stendhal (Henri Beyle) ← فصل نهم، جلد دوم این تاریخ.

۲۱ Victor Hugo ← فصل نهم، جلد دوم این تاریخ.

حالات روانی است. این مفهومْ طلایه‌دار مسلکهای بعدیِ اصالت اصل موجبیت[۲۲] و اصالت تحصّل[۲۳] و مفاهیم جامعهٔ شناختیِ تکامل تاریخی است که باید از مسلک جدیدِ اصالت تاریخ که از آلمان وارد شد، به دقت متمایز گردد. در مسلک آلمانیِ اصالت تاریخْ مفهوم فردیت و سنت ملی و دوران را با آرمان رواداریِ همه جانبه و مفهوم تکامل، یعنی تداومِ بی‌قیدوبند و رشد سازمند و بطیء، ترکیب کرده بودند. در مسلک اخیر توجهْ بیشتر به ذهن قومی معطوف بود تا به اجتماع؛ بیشتر به پیگیری سنتهای زنده تا خاستگاههایشان در ابهام دوران عتیق معطوف بود تا بیان عِلّی یا قوانینِ عام. تفصیلِ نحوهٔ وارد شدن این اندیشه‌ها به فرانسه هنوز روشن نیست. چنانکه دیدیم، مادام دوستال را شخصاً نمی‌توان از پیروان آموزه‌های آلمانی شمرد. با وجود این، محفل او را باید وسیلهٔ قاطع این انتقال دانست. ترجمهٔ تاریخهای ادبی آلمان در سطحی گسترده جلب توجه کردند: مجلّد بوتروک[۲۴] دربارهٔ ادبیات اسپانیا با پیشگفتاری نوشتهٔ فیلیپ البر استاپفر[۲۵] (۱۸۱۲)؛ *سخنرانیهایی دربارهٔ درام* تألیف اوگوست ویلهلم شلگل با ترجمهٔ مادام نِکِر دوسوسور[۲۶]، خویشاوند سببی مادام دوستال (۱۸۱۴)؛ و *تاریخ ادبیات باستان و جدید* تألیف فریدریش شلگل (۱۸۲۹). (۷) اما جذب همه جانبهٔ اندیشه‌های محوری مسلک آلمانی اصالت تاریخ بود که بسیار مؤثر واقع شد. این اندیشه‌ها از منابعِ متعددی نشأت گرفته بود که با ادبیات هم رابطهٔ مستقیم نداشت: منابعی مانند تاریخ سیاسی و نظربردازی زیباشناختی و علوم جدید لغت‌شناسی و دین‌شناسیِ تطبیقی. اما راههای ورود آنها چنان متنوع بود که به نظر، بهتر است فقط به بی‌آمدهای آنها در مورد نقد و تاریخ ادبی توجه کنیم.

دربارهٔ ادبیات جنوب اروپا[۲۷] (چهار جلد، ۱۸۱۳) تألیف شارل لئونار سیموند دوسیسموندی (۱۷۷۳ـ۱۸۴۲) نخستین تاریخ ادبی فرانسه است که از روحیهٔ جدید متأثر است. سیسموندی از اهالی ژنو بود، لقبی ایتالیایی برخود نهاده بود و هنوز هم در مقام اقتصاددان و مورخ دوران قرون وسطای جمهوریهای ایتالیایی شهرت دارد. دیگرْ افتخارِ مسجّلِ او در این است که نخستین مورخ ادبی عصر جدید در فرانسه است. سیسموندی با مادام دوستال آشنا بود و به اتفاق دوستال به ایتالیا (۱۸۰۴ـ۱۸۰۵) و وین (۱۸۰۸) سفر کرد و در شهر اخیر به استماع *سخنرانیهایی دربارهٔ درام* اوگوست ویلهلم شلگل رفت. شلگل را شخصاً چندان

22. determinism 23. positivism

۲۴ Friedrich Bouterwek (۱۷۶۶ـ۱۸۲۸)، مؤلف آلمانی آثاری در زمینه های فلسفه و تاریخ ادبیات.

25. Phillipe-Albert Stapfer

۲۶ Albertine Necker de Saussure (۱۷۶۶ـ۱۸۴۱)، بانوی ادیب متولد در سوئیس

27. *De la littérature du midi de l'Europe*

دوست نمی‌داشت. ولی با حالتی تا حدودی حاکی از شک و ناباوری به بیان اندیشه‌هایش گوش می‌داد. آثار بوتروک را مطالعه کرد و مجلدات چندگانهٔ *تاریخ* او، بویژه بخشهای مربوط به اسپانیا و پرتغال، منبع اصلی کتاب خود او گردید. (۸) *ادبیات جنوب* نخستین کتابی است که در آن به ادبیات قرون وسطی به صورت یک کل نگریسته شده است. از دوران تفوق عربها آغاز می‌کند و ادبیات پرووانسال و فرانسوی کهن و ایتالیایی را ــ در مورد ایتالیا از ابتدا تا الفیری[۲۸] ــ و ادبیات اسپانیا را تا قرن هجدهم بررسی می‌کند و با بحث دربارهٔ پرتغال کتاب را به پایان می‌برد. تألیف مجلداتِ دیگری را دربارهٔ ادبیات ملتهای شمال اروپا ــ انگلیس و آلمان، با اشاراتی به هلند و دانمارک و سوئد و حتی ادبیات ملتهای اسلاو ــ (۹) در نظر داشت، لکن این طرح به عللی که درک آنها مشکل نیست انجام نیافت: سیسموندی با زبانهای مختلف آشنایی لازم نداشت، و رفته رفته از ادبیات انصراف خاطر یافت و به موضوعهای دیگر پرداخت. عنوان کتاب، «*ادبیات جنوب*»، برگرفته از تقابل عمده‌ای است که مادام دوستال میان ادبیات ملتهای شمال و جنوب اروپا قایل است؛ لکن، برخلاف او، سیسموندی به اوضاع اقلیمی وقعی نمی‌نهد و خواستار بررسی «تأثیر متقابل تاریخ سیاسی و دینی این ملتها بر ادبیات آنها و ادبیاتشان بر خصیصه‌های ملی ایشان است». (۱۰) در این کتاب عملاً به شرحِ اصلِ آلمانیِ «رمانتیسم» می‌پردازد. ادبیات ملتهای جنوب رمانتیکی است، به استثنای فرانسه که در آن «ادبیات کلاسیکیِ یونانیان و رومیان بازآفرینی شده است». از این رو، ادبیات فرانسهٔ پس از قرون وسطی را وارد *تاریخ* خویش نکرده، زیرا از آنچه در نظر او وحدت ادبیات جهان رومیایی در قرون وسطی بوده جدا شده و «از لحاظ شعور و حساسیت و شور و گرمی و عمق و حقیقتِ احساسات به مراتب عقب مانده است». ادبیات فرانسه از طریق سنت رمانتیکیِ اصیلِ «عشق و شهسواری[۲۹] و دین» منحرف شده است. (۱۱)

دانش سیسموندی در اغلب موارد دست دوم و اقتباسی و ناقص، روش مختار او غالباً توصیفی و تألیفی، و ذوقش حاکی از رمانتیسمی محتاط است. در مقام منتقدْ عمدتاً در بحث ادبیات ایتالیا شوری پیدا می‌کند، زیرا شاعران را می‌شناسد و دوستشان می‌دارد و سنت تاریخ ادبی عالمانه‌ای (تیرابوسکی و آندرس[۳۰] و ژنگنه[۳۱]) در دسترس اوست. به دانته از منظری

۲۸. Vittorio Alfieri ← جلد اول این *تاریخ*، ص ۱۹۱-۱۹۲

۲۹. chivalry ← جلد دوم این *تاریخ*، ص ۵۰۴

۳۰. Juan Andrés (۱۷۴۰-۱۸۱۷)، نویسندهٔ اسپانیایی واسنه به یسوعیان که در ایتالیا می‌زیست

۳۱. Pierre-Louis Ginguené (۱۷۴۸-۱۸۱۵)، شاعر و منتقد فرانسوی *تاریخ ادبی ایتالیای* او (۹ جلد، ۱۸۱۱-۱۸۱۹) از نخستین پژوهشگران ادبیات تطبیقی است

رمانتیکی می‌نگرد و ارزش او را در نگارش دوزخ و ترسیم تصویر فارینانا و اوگولینو[۳۲] می‌داند. بهشت را خداشناسی مقفّا[۳۳] می‌خواند و رد می‌کند. از اریوستو در چارچوب نظریه هنر برای هنر تجلیل می‌کند: «خیالپردازیِ فاقد هدف با ذات شعر سازگار است: شعر را هرگز نباید وسیله قرار داد زیرا شعر هدف راستینِ خویش است». تاسو[۳۴] را بزرگترین شاعر عصر جدید می‌داند زیرا امر رمانتیکی و کلاسیکی در او جمع است: تاسو می‌داند که چگونه در کل، در ساختار، کلاسیکی و در ترسیم آداب و رفتار و موقعیتها رمانتیکی باشد. *اورشلیم آزاد* شدهٔ او بر مبنای روحیهٔ دوران باستان طراحی و سازگار با روحیهٔ قرون وسطی اجرا شده است. پس جای تعجب نیست که دوستدار اریوستو[۳۵] از آثار متاستازیو[۳۶] لذت می‌برد، و آزادیخواه بر شوژ، الفییری را تحسین و از او در برابر انتقادات اوگوست ویلهلم شلگل دفاع می‌کند. (۱۲) مقایسهٔ فصلهای مربوط به ادبیات اسپانیا با فصلهای اختصاص یافته به ادبیات ایتالیا اتکای او را به بوتروک نشان می‌دهد. در بحث آثار سروانتس برای نخستین بار این نظر آلمانیها در فرانسه مطرح می‌شود که دون کیشوت کتابی مالیخولیایی و سوگناک است. اما سیسموندی با تحسین مبالغه آمیز شلگل از کالدرون[۳۷] موافق نبود. به اعتقاد او، ادبیات اسپانیا بر اثر تأثیر شوم محکمهٔ تفتیش افکار از راه خود منحرف شد، و کالدرون نیز از معیار احتمال[۳۸] بیش از آن دور می‌شود که به ذائقهٔ اساساً محتاط سیسموندی خوش بیاید. (۱۳) اما، از لحاظ نظری، سیسموندی مدام این استدلال تاریخ‌مدارانه را تکرار می‌کند که هر ملتی ــ بویژه در زمینهٔ نمایش ــ دارای ادبیات خاص خویش با قواعد خاص است و با وحدتهای سه‌گانه که برگرفته از «رسالهٔ بسیار نامفهومی تألیف ارسطو»ست، نمی‌توان برای نظامهای

۳۲ Farinata و Ugolino اوگولینو، کنت پیزا، که داستانش از معروفترین ماجراهای دوزخ دانته است. بحث با اسقف اعظم روجرو منجمدند، ولی بعدها اوگولینو به او خیانت می‌کند و روجرو هم او و چهار پسرش را به زندان می‌اندازد و آنها در زندان از گرسنگی می‌میرند. اوگولینو در دوزخ در حال جویدن کلهٔ روجرو ترسیم شده است.

33. rhymed theology

۳۴ Torquato Tasso (۱۵۹۵-۱۵۴۴)، شاعر ایتالیایی، سرایندهٔ رمانسهای حماسی متعدد که *اورشلیم آزاد شده* (*Gerusalemme Liberata*) مهمترین آنهاست.

۳۵ Lodovico Ariosto (۱۵۳۳-۱۴۷۴)، شاعر ایتالیایی و سرایندهٔ رمانسهای حماسی که *اورلاندوی خشمگین* (*Orlando Furioso*) مهمترین آنهاست.

۳۶ Pietro Metastasio (۱۷۸۲-۱۶۹۸)، شاعر و نمایشنامه‌نویس ایتالیایی در نظم نوع نمایشی ملودرام مؤثر بود.

۳۷ Pedro Calderón de la Barca (۱۶۸۱-۱۶۰۰)، نمایشنامه‌نویس اسپانیایی و یکی از بزرگترین نویسندگان این کشور. بیش از ۱۲۰ نمایشنامه و حدود ۷۰ نمایش دینی (*auto sacramental*) ← جلد اول این کتاب، ص ۴۰۶) تألیف کرده است.

۳۸ probability همراه با ضرورت (necessity)، دو اصلی که ارسطو از لوازم اصلی رابطه میان قسمتهای مختلف ماجرای اثر ادبی دانسته است.

نمایشی دیگر حکم صادر کرد. (۱۴) دیدگاه سیسموندی هنوز هم مبهم است: گویی نظریه‌ای را پذیرفته که به آن اعتقاد راسخ ندارد و حتی برخلاف ذوق سنتی خودِ او حرکت می‌کند. به همین دلیل استاندال پرسیده است که آیا «سیسموندی در بندِ دو نظام فکریِ متضاد است. بالاخره راسین[۳۹] را تحسین می‌کند یا شکسپیر را؟ در سرگشتگیهایش به ما نمی‌گوید که دلش به کدام‌یک متمایل است؛ بسا که به هیچ‌یک وابسته نباشد». (۱۵) اما در فرانسه، کتاب را در زمان انتشارش بیانیه‌ای رمانتیکی و بخشی از هجوم آلمانیها و تجدید حیات تمدن قرون وسطی شمردند و به آن حمله کردند. (۱۶)

مبانی علمی تاریخ ادبیات قرون وسطی را دو تن فراهم کردند: یکی کلود فوریل (۱۷۷۲ـ۱۸۴۴) و دیگری شاگردش ژان‌ژاک آمپر (۱۸۰۰ـ۱۸۶۴). فوریل رجلی تقریباً افسانه‌ای بود: در زمان حیاتش تقریباً چیزی چاپ نکرد که شهرت عظیمش را توجیه کند. مناسباتش با مادام دوستال و مانتسونی[۴۰] و، تا حدی دورتر، با برادران شلگل او را در چهارراه تأثیر و تأثرات فرهنگی قرار داد. ترجمهٔ او از ترانه‌های قومی یونان (*ترانه‌های مردمی یونانِ جدید*[۴۱]، ۲ جلد، ۱۸۲۳)، به امر استقلال یونان کمکی به موقع کرد، و پیشگفتاری نیز که بر آن نوشت، بیانیهٔ آیین جهانشمول شعر قومی شد. او نیز چون هردر شعر قومی و مصنوع[۴۲] را در برابر هم قرار داده است. شعر قومی «بیان مستقیم و راستین هویّت و ذهن قومی است» که «در خودِ مردم وجود دارد و به کلِّ زندگی آنها متعلق است». شعر یونانی «در آنِ واحد تاریخ راستین ملت یونان جدید و صادقانه‌ترین تصویر آداب و رسوم اهالی آنجاست». اگرچه فوریل متوجه است که قدمت هیچ‌یک از ترانه‌هایی که ترجمه و چاپ کرده به پیش از سال ۱۶۰۰ نمی‌رسد، فرض او بر این است که این اشعار «حاصل تداوم و تغییر بطیء و تدریجیِ شعر باستان و بویژه شعر قومیِ یونان باستان است». در این سنت وقفه‌ای حادث نشده است. اگرچه در دیگر هنرها نیاز به تعلیم و تربیت هست، در شعر نابغهٔ معلم و مکتب ندیده می‌تواند به کمال دست یابد. «در واقع خودِ نقص یا کاربردِ ناقصِ هنر، تقابل یا عدم تناسب میان سادگیِ وسیله و غنایِ تأثیر است که جاذبهٔ اصلی جنین شعری است». بدین‌ترتیب شعر قومی «در ماهیت و موهبتِ آثار طبیعت سهیم است». (۱۷) فوریل متوجه

۳۹ Jean Racine (۱۶۳۳-۱۶۹۹)، نمایشنامه‌نویس بزرگ فرانسوی که اغلب با کرنی مقایسه شده و از جمله لانسون گفته است که کرنی مردم را چنان که باید باشند ترسیم می‌کند و راسین چنان که هست.

۴۰ Alessandro Manzoni ← فصل دهم، جلد دوم این تاریخ.

41. *Chants populaires de la Grèce moderne* 42. popular and artificial

است که ترانه‌های یونانی را باید با رمانسهای[۴۳] اسپانیایی و بالادهای[۴۴] اسکاتلندی و دانمارکی مقایسه کرد. بعدها حماسه‌های قومی روس و دستنوشته‌های مجعولِ بوهمیایی را معرفی کرد و حتی طرح تاریخ عمومی حماسه را تهیه کرد که در آن از دانش خود دربارهٔ حماسه‌های سنسکریتی و همر و دیگر اشعار حماسی استفاده و سه مرحلهٔ کلی را تعریف کرده است: یکی الهام مردمی و خودانگیخته، دیگری حماسه‌خوانیِ خوانندگان حرفه‌ای، و سوم اشعار مکتوبی که حاصل تأمل و ویرایش بعدی است. (۱۸) تاریخ ادبیات جهان را کمال مطلوبی شمرده که تألیف آن فضل تمام عیار می‌طلبد. با وجود این، مفروضات او همانهایی است که نزد آلمانیها هم دیده‌ایم، با این استثنا که فوریل کانون انتشار ادبیات مردمی را در صدر قرون وسطی و در پروونس می‌دانست و نه، به صورتی که برادران گریم معتقد بودند، جهانِ نخستینِ[۴۵] نژادِ توتونی.

فوریل بخش عمدهٔ تتبعات خود را به بررسی رشد ادبیات در زبانهای قومی در قرون وسطی و به شاعران پروونسی و سرچشمه‌های ادبیات ایتالیا اختصاص داد. خطابه‌هایی که در مقام استاد ادبیات بیگانه در دانشگاه سوربن ایراد کرد (دههٔ ۱۸۳۰) پس از مرگش و به صورت ناقص و پراکنده با عنوان *تاریخ شعر پروونسال*[۴۶] (۳ جلد، ۱۸۴۶) و *دانته و سرچشمه‌های زبان و ادبیات ایتالیایی*[۴۷] (۲ جلد، ۱۸۵۴) منتشر شد. در خطابهٔ افتتاحیهٔ درس مربوط به کتاب نخست (۱۸۳۱) می‌گوید: «ادبیات هر ملتی در نهضت عامی شریک است که ضمن آن نوع بشر خود را گام‌به‌گام از یک وضعیت به دیگری، از کودکی به جوانی، از جوانی به بلوغ»، بر می‌کشد. گرایشهای خاص اوضاع اقلیمی و خاک و اوضاع اجتماعی و دین و مناسبات تجاری و نتایج جنگها و کشورگشاییها هم در این گرایش عام مؤثرند و با آن ترکیب می‌شوند و در هستهٔ مشترک تغییراتی ایجاد می‌کنند و به ادبیات هر قومی «سیمایی محلّی و خصیصه‌ای انفرادی می‌بخشند». (۱۹) *تاریخ شعر پروونسال* حاوی نظری خارق‌العاده است، زیرا پروونس را مرکز تمدن و ادبیات غیر دینیِ عالم مسیحیت شمرده و تأثیر اقوام توتونی را اندک یا زیانبخش خوانده است. نقش منابع برتانی و ویلز را به اقتباس چند نام و روایتهای جاری محدود کرده است. نفوذ ادبیات عرب را واقعی ولی فرعی دانسته و معتقد است که بیشتر بر آداب تأثیر داشته است تا بر ادبیات. اگرچه نوع حماسی فقط در روایات

۴۳ romance ← جلد اول این *تاریخ*، ص ۲۳۸-۲۳۹

۴۴ ballad ← جلد دوم این *تاریخ*، ص ۵۰۳-۵۰۴

45. *Urwelt* 46. *Histoire de la poésie provençale*

47. *Dante et les origines de la langue et de la littérature italiennes*

«تروور»[۴۸]های شمال فرانسه یا ترجمه‌های آلمانی حفظ شده (مانند *پارتسیفالِ* وُلفرام[۴۹] که به اقرار شخصِ شاعر از حماسهٔ از بین رفتهٔ کیوتِ[۵۰] پرووانسی ترجمه شده)، شاعرانِ پرووانسال آغازکنندگان شعر تروبادور[۵۱] و نیز حماسهٔ قرون وسطایی بوده‌اند. شعر عاشقانهٔ پرووانسال خود باید نتیجهٔ «بسط و جرح و تعدیل و تلطیف سامانمند ادبیات ابتداییتر و طبیعیتر و قومیتر باشد». نفوذ پرووانس (به مفهوم موسّعی که فوریل در نظر دارد) نه تنها بر ادبیات ایتالیا که بر اسپانیا و آلمان و انگلیس نیز تأثیری قاطع داشته است. ظاهراً کلّ طرح بر قیاس لغت‌شناسی تطبیقی مبتنی است و هدفِ آن یافتنِ نیای فرانسوی یا ایتالیاییِ زبان نخستین هند و اروپایی بوده است: به عبارت دیگر، وجود شعر قومیِ نخستینی مسلّم فرض شده که مثلاً باید دارای شعر حماسی باشد، زیرا فقدان آن «فرضی است بر خلاف روال کار معمول ذهن آدمی». از این‌رو فوریل در همه جا به جستجوی آثار پنهان شعر قومیِ نخستین است: حتی *والتاریوس*[۵۲] راکه ظاهراً راهبان به اسلوب آثار ویرژیل نوشته‌اند و خاستگاه آن صومعهٔ گالِ قدیس[۵۳] است، برهانی برای اصلِ پرووانسی حماسهٔ پهلوانی می‌داند و معتقد است که در «سرود نگهبانان مودنا»[۵۴]، نیایشی دینی که کشیشان به زبان لاتینی سروده‌اند، بقایای سنتهای قومی مشهود است. قالبهای شعریِ رایج عبارت‌اند از *آلبا* و *بالاتا* و *پاستورلاّ*[۵۵]. سنتهای لاتینی و توتونی را بیوسته کم اهمیت جلوه می‌دهد. (۲۰) دانشوران امروزی مفروضات فوریل را نپذیرفته‌اند، لکن به نظر نمی‌رسد که توانسته باشند پاسخ قانع‌کننده‌ای برای این مسائل پیدا کنند. نظریات رمانتیکیِ شعر قومی اساساً درست است و آنها را نمی‌توان صرفاً با مخالفت با علاقهٔ فوریل به استقرار تمام تحولاّت مهم در جنوب فرانسه رد کرد.

فوریل در درسهای خود دربارهٔ دانته (که از ۱۸۳۳ تا ۱۸۳۵ تدریس کرد) موضوع انتشار شعر پرووانسال را در ادبیات ایتالیا دنبال می‌کند. پیش از آنکه به شرح زندگی دانته و شعر پرووانسال در ایتالیا و شعر عشق مهذب[۵۶] در آن کشور بپردازد، وضاع سیاسی آنجا و ترکیب جمهوریهای ایتالیایی بویژه جمهوری فلورانس را مطرح می‌کند. از بحثش دربارهٔ *کمدی الهی*

۴۸. trouvère ← توضیحات مترجم در پایان کتاب.

۴۹. Wolfram von Eschenbach (حدود ۱۱۷۰ـ حدود ۱۲۲۰)، شاعر دورهٔ آلمانی فصیح میانه. سرایندهٔ سه حماسهٔ منظوم: *Parzival* (← توضیحات مترجم در پایان کتاب)، *Willehalm* و *Titurel*. ریچارد واگنر او را به صورتی رمانتیکی شده به داستان ابرای *تانهاوزر* (*Tannhäuser*) وارد کرده است

50. Kyot

۵۱ troubadour ← جلد دوم این *تاریخ*، ص ۵۱۴ـ۵۱۵.

52. *Valtharius* 53. St. Gall

54. «Song of the Guards of Modena»

۵۵ alba, ballata و pastorella ← توضیحات مترجم در پایان کتاب

۵۶ courtly love ← جلد دوم این *تاریخ*، ص ۵۰۵ـ۵۰۷

قطعات پراکنده‌ای در دست است. فوریل بر آمال فکریِ دانته و این واقعیت تکیه می‌کند که او، برخلاف متجددان، میان علم و شعر تعارضی نمی‌دیده است. از طرف دیگر، با مساعی کسانی که بر آن بوده‌اند تا *کمدی الهی* را به تمثیلی تقلیل دهند به شدت مخالف است، زیرا تمثیل را «بی‌روحترین و ساختگیترین و کاذبترینِ همهٔ قالبهای شعری» می‌داند. بنا‌تریچه[۵۷] شخصیت محوری *کمدی الهی* و موضوع اصلی آن «اعترافِ شرافتمندانهٔ ناروییهایی است که نسبت به یاد او مرتکب شده است». فصلهای دیگر حاوی تفسیری درخشان دربارهٔ شیوهٔ دانته در تبدیل شخصیتهای اسطوره‌ای دوران باستان (خارون[۵۸]، کربروس[۵۹]، و جز آنها) به صورتی است که با طرح مسیحی او سازگار باشد. فوریل در ضمن بر آن است که رویدادهای بسیار حساس در داستانهاییِ مانندِ داستان فرانچسکا داریمینی[۶۰] و اوگولینو[۶۱] و سوردّلو[۶۲] نتیجهٔ تخیّل خلاق شخص دانته است. (۲۱) توجه فوریل به تجربه شخصی دانته و قوّت ابداعیِ او وصفِ طولانی زمینه و اوضاع تاریخی را تعدیل می‌کند. متأسفانه جلد دوم کتاب فوریل دربارهٔ دانته به تاریخ منسوخِ زبان ایتالیایی اختصاص یافته است. تمام خطابه‌ها تصویری ازشکارا نارسا از دانشوری به دست می‌دهد که سنت‌بُو و رنان[۶۳] و آمیر و اوزانام[۶۴] و دیگران نیای بزرگ[۶۵] تتبعات ادبی فرانسه‌اش شمرده‌اند. رنان گفته است که فوریل «به راستی خالق رشتهٔ ادبیات تطبیقی در

۵۷ Beatrice، نام محبوب دانته که در زندگی واقعی احتمالاً Beatrice Portinari (۱۲۶۶-۱۲۹۰) بوده است. دانته داستان عشق خویش را به بنا‌تریچه در *زندگی نو (La Vita Nuova)* وصف می‌کند و او را چنان آرمانی می‌سازد که سرانجام راهنمایِ معنویِ شاعر می‌شود. در *کمدی الهی*، بنا‌تریچه نمادِ شهود الهی از طریق ایمان است.

۵۸ Charon، در اساطیر یونان باستان، قایقرانی که مرده‌ها را از رود استوکس (Styx) عبور می‌داد و به الوزیوم (Elysium) می‌برد. یونانیان باستان او را با سکّه‌ای که در دهان مرده می‌گذاشتند پاداش می‌دادند.

۵۹ Cerberus، در اساطیر یونان، سگ سه سری که نگهبان دنیای زیرین بود. *سیبول* (Sibyl) یا زن غیبگویی که انئاس را به دنیای زیرین برد تا کلوچه‌ای که با جنجاش و عسل تهیه شده بود، کربروس را به خوابی عمیق فرو برد.

۶۰ Francesca da Rimini، زنی که به اتفاق پائولو مالاتستا، برادر شوهرش، روح عشاق گناهکاری را تشکیل می‌دهند که داستانشان از معروفترین قسمتهای دوزخ دانته است. فرانچسکا با مردی زشت روی اردواج کرده بود و زمانی که به اتفاق برادرشوهرش داستان لانسلات را می‌خواندند به عشق یکدیگر گرفتار می‌آیند. شوهر به عشق آنها پی می‌برد و هر دو را به قتل می‌رساند (حدود ۱۲۸۹). دانته این دو را در حلقهٔ دوم دوزخ، که خاص گناهان جسمانی است، قرار داده است و همان طوری که امیالشان در این دنیا آنها را به این سو و آن سو می‌کشانده، در اینجا نیز بادهای طوفانی آنها را آرام به این طرف و آن طرف می‌برد.

۶۱ Ugolino ← توضیح شمارهٔ ۳۲ در همین فصل

۶۲ Sordello (حدود ۱۲۰۰-حدود ۱۲۷۰) شاعر تروبادور ایتالیایی که اشعارش را به زبان پرووانسال می‌سرود. لکن شهرتش را بیشتر مدیون حضور خویش به صورت میهمان‌دوستی بسیار افراطی در برزخ دانته است.

۶۳ Joseph-Ernest Renan (۱۸۲۳-۱۸۹۲)، یکی از نویسندگان و متفکران برجستهٔ فرانسه در سدهٔ نوزدهم.

۶۴ Antoine-Frédéric Ozanam (۱۸۱۳-۱۸۵۳)، مورّخ فرانسوی و از رهبران جنبش کاتولیکی.

65. *magnus parens*

فرانسه و علم مبانی ادبیات و دیدگاهی است که ادبیات را علمی تاریخی می‌شمارد. علمی که بی‌تردید از نقد ادبیِ سطحی و مبتذل لاهارپ و ژوفروا[۶۶] و پتیتو[۶۷] و حتی مارمونتل[۶۸] و ولتر به مراتب برتر است». (۲۲)

نگرش و اشتغالات ذهنی آمپر با فوریل قرابت بسیار دارد. در مورد او نیز، مانند فوریل، با استعداد شگرفی که داشت و امیدهایی که در سالهای اوان فعالیتش به او بسته بودند، ناگزیر به این نتیجه می‌رسیم که تواناییهایش کاملاً از قوّه به فعل در نیامده‌اند. آمپر در ۱۸۲۶ به بُن رفت و در آنجا سخنرانیهای اوگوست ویلهلم شلگل و برتولد گئورگ نیبور[۶۹] را شنید. او بیش از این سفر مقاله‌ای دربارهٔ گوته منتشر کرده و قوهٔ ابداع گوته و تأکیدش بر قومیت و تنوع آثار او و ریشه داشتن آنها را در تکامل ذهنیِ گوته ستوده بود. «هر یک از این آثار به یکی از حالات روح یا ذهن او مربوطه است: برای دریافت تاریخ احساسات و رویدادهایی که وجودش آکنده از آنها بود به این منبع باید رجوع کرد». آمپر تداوم میان ورتر و تاسو را در می‌یابد. ایفی گنیهٔ گوته از لطافت مسیحی و ظرافت عصر جدید برخوردار است، و اگمونت[۷۰] نیز با قلب گوته پیوند دارد. آمپر روش کار خود را «دیدگاه تاریخی» وصف می‌کند و می‌گوید که «در آثار گوته در جستجوی چیزی نیست مگر خودِ گوته». (۲۳) پس جای تعجب نیست که گوته این مقاله را ترجمه کرد، مردِ جوان را به شام دعوت کرد، و در صحبت با اکرمان[۷۱] او را ستود. (۲۴) آمپر در دوران اقامتش در آلمان دربارهٔ تیک[۷۲] و ارنست تئودور هوفمان[۷۳] و شامیسو[۷۴] مطالبی تحسین‌آمیز نوشت، لکن در پی آن نبود که کار مادام دوستال را تکرار کند، بلکه می‌خواست مانند برادران گریم (که در کالِج ملاقاتشان کرد) پژوهشگر و لغت‌شناس شود. در

۶۶. Julien-Louis Geoffroy (۱۸۱۴-۱۷۴۳)، منتقد ادبی فرانسوی.

67. Claude Bernard Petitot

۶۸. Jean-François Marmontel (۱۷۹۹-۱۷۲۳)، منتقد و نمایشنامه‌نویس فرانسوی و یکی از همکاران *دائرة‌المعارف*. در ۱۷۶۳ عضو فرهنگستان فرانسه و در ۱۷۸۳ دبیر دایمی آن شد

۶۹. Berthold Georg Niebuhr (۱۸۳۱-۱۷۷۶)، مورخ و دولتمرد و لغت‌شناس آلمانی

۷۰. Werther، Tasso، Iphigenie و Egmont، نام قهرمانان آثاری از گوته به همین نامها

۷۱. Johann Peter Eckermann (۱۸۵۴-۱۷۹۲)، مصاحب و منشی گوته در بازپسین سالهای عمر او (۱۸۲۳-۱۸۳۲) که در تهیهٔ متن نهایی کلیات آثار گوته به او کمک کرد. مکالمات گوته را در سه جلد منتشر کرد. این مکالمات، به رغم برخی بی‌دقتیها، منبع اطلاعات ارزشمندی دربارهٔ زندگی و آرای گوته در سالهای آخر حیات اوست

۷۲. Ludwig Tieck ← فصل سوم، جلد دوم این *تاریخ*.

۷۳. Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (۱۸۲۲-۱۷۷۶)، آهنگساز و منتقد موسیقی و داستان‌نویس آلمانی. تا پس از سی سالگی خود را نویسنده نمی‌شمرد، ولی در چهارده سال آخر زندگی‌اش دو رمان و حدود پنجاه داستان نوشت که غالب آنها آثار مهمی به شمار می‌روند

۷۴. Adalbert von Chamisso (۱۸۳۸-۱۷۸۱)، شاعر اشرافزادهٔ فرانسوی که در کودکی به اتفاق خانواده‌اش به آلمان رفت و در آنجا اقامت کرد

پایان دوران اقامتش در آلمان به کشورهای اسکاندیناوی سفر کرد و حاصل آن مقالاتی دربارهٔ هولبِرگ[۷۵] و اُولنشلیگر[۷۶] و گروه رمانتیکهای سوئدی و بعدها نوشته‌هایی دربارهٔ اِداها و ساگاها[۷۷] و نیز بالادهای[۷۸] دانمارکی بود. ملهم از سفر کوتاهی به پراگ، آمبر حتی نظری اجمالی به تاریخ و شعر چک انداخت. (۲۵)

بر مبنای این مقدمات، در کتاب بحث دربارهٔ *تاریخ شعر*[۷۹] (۱۸۳۰) برنامه‌ای بلندپروازانه مطرح کرد. علم ادبیات دارای دو بخش است: فلسفهٔ ادبیات و تاریخ ادبی. فلسفهٔ ادبیات و هنرها حاصل بررسی تاریخ تطبیقی هنرها و ادبیات است. پس تاریخ ادبی گام بعدی اوست، و تاریخ ادبیات ملتهای اروپای شمالی ضروریترین اقدام است. باید با مراحل مختلفی که روح و تخیل آدمی پشتِ سر گذاشته‌اند آشنا شویم و به این ترتیب به رسالت بزرگ زمان خود عمل کنیم که عبارت از درک اعصار گذشته و بازآفرینی آنهاست. هدف غایی او تألیف تاریخ کامل نوع بشر است. آمبر مراحل فرایند انتقادی را چنین توصیف می‌کند: نخست نقد لغت‌شناختی است، لکن با درکی عمیقتر از معنای درونیِ اثر حق داریم به قضاوت دربارهٔ آن بپردازیم. پس آشنایی با جامعه‌ای که هنرمند در آن می‌زیسته ــ نژاد و کشور و زبان و آداب و هنرها و فلسفه و دین و حکومت آنجا ــ ضروری است. برای درک هنرمند باید خود را کاملاً از محیط و گذشتهٔ خویش منفک کنیم و بتوانیم در عالم خیال خود را در دایرهٔ عاداتی قرار دهیم که در آن می‌زیسته است. اصل و نسب و علتها و معلولها را باید دنبال کرد. درست مثل گیاه‌شناسان و جانورشناسان، باید به دنبال مجموعه‌های سَنَوی و خانواده‌های طبیعی بود، نه تقسیم‌بندیهای دلبخواه. همانند علم زمین‌شناسی. هر یک از دورانهای بزرگ تاریخ شعر با یکی از مراحل بزرگ تمدن مطابق است. در آغازْ شعر همه جا یافت می‌شد و شاعر فکر عام را بیان می‌کرد. «فردِ واقعیْ خودِ نژاد و قوم بود. شاعر صدای این فرد عام بود و بس». لکن در عصر جدید فرد مشخص است، و خلقیات و تحصیلاتش در شکل بخشیدن به او تأثیری قاطع دارد. با شاعر باید همدلی کنیم. لکن باید او را ارزیابی نیز بکنیم و برای این کار از چنان «نقد باروری بهره جوییم که نبوغ را محترم می‌شمارد و از خطا در نمی‌گذرد، با گشاده‌دستی می‌ستاید و با استقلال رأی محکوم می‌کند». منتقد باید شاعران را درجه‌بندی کند و این کار را با انتخاب

۷۵ Ludvig Holberg (۱۷۵۴-۱۶۸۴)، ادیب دانمارکی. او را بنیانگذار ادبیات این کشور می‌دانند

۷۶ Adam Gottlob Oehlenschläger (۱۸۵۰-۱۷۷۹)، نویسندهٔ دانمارکی. برخی از آثار تیک را به دانمارکی ترجمه کرد و به رمانتیسم علاقه‌مند شد، لکن بعدها نظرش برگشت. به زبان آلمانی نیز تألیفاتی دارد. در شعرهایش به آلمان ناگونه و شلینگ و هگل دیدار کرد.

۷۷ Eddas و Sagas ← توضیحات مترجم در پایان کتاب

۷۸ ballad ← جلد دوم این تاریخ، ص ۵۰۳-۵۰۲

79. *Discours sur l'histoire de la poésie*

شاعری صورت می‌بخشد که بهتر از هر کس ذاتِ اصلیِ زمان خود را مجسم می‌سازد. سنخ[۸۰] آن را می‌آفریند و تصویرش را ارائه می‌دهد. نقدِ خوب نادر است. آمپر حتی معتقد است که در دنیا شمار هنرمندان بزرگ بیش از منتقدان بزرگ است. این منتقدان با وظیفهٔ گرد آوردن یادبودهای بزرگ در موزه‌ای مجلل مواجه‌اند. (۲۶) از همین سخنرانی به خوبی پیداست چرا سنت‌بُو، که همان سال (۱۸۳۰) با آمپر ملاقات کرد، خود را «از برخی لحاظ شاگرد او» خوانده و در سخنرانیهای او شرکت کرده و معتقد است که آمپر او را از نقدِ صرفاً زندگینامه‌ای و متضمن حکایات خوشمزه رها کرده است. (۲۷) آمپر و سنت‌بُو، هر دو، به توازن میان تاریخ و روان‌شناسی، همدلی و نقد، معتقدند.

اما آثار بعدیِ آمپر موجب شد که لقب «فوریلِ ثانی» به او بدهند. طرحهای پیشینِ خود را دربارهٔ ادبیات کشورهای اروپای شمالی و ادبیات جهانشمول رها کرد و، بر پایهٔ تحقیقات بدیع، بر آن شد تا نخستین تاریخ بی‌وقفهٔ ادبیات فرانسه را از مبادی مبهم آن تألیف کند. *تاریخ ادبی فرانسه پیش از قرن دوازدهم*[۸۱] (۲ جلد، ۱۸۳۹ـ۱۸۴۰)، چنانکه او خود مشعر است، از عهد دقیانوس با ایبریها و سلتها و فنیقیها و یونانیان در خاک فرانسه آغاز می‌شود. «باید در بطنِ تاریکیِ خلاّق غوطه‌ور شویم... در درون هاویه‌ای که دنیایی از آن زاییده خواهد شد». آمپر ما را گام‌به‌گام از ادبیات رومی در خاک گُل[۸۲] (لاکتانتیوس[۸۳]، اوسونیوس[۸۴])، به گرویدن اهالی گل به مسیحیت، به مبارزه با اشغالگرانِ توتونی، و به طلوع تمدنی جدید هدایت می‌کند که همواره در پسِ آن «راهِ روم، خاکِ روم» پیداست. مفهوم استمرار سنت لاتینی و تعلقِ خاطر به وحدت محلیِ فرانسه جای مفهومِ اصلی آمپر را در مورد شعر قومی گرفته است. از این رو تقریباً همهٔ صفحات این دو مجلد به ادبیات مکتوب به زبان لاتینی اختصاص یافته است. سه دوران نوزایی (رنسانس) طرح شده است: یکی رنسانس کارولنژی[۸۵] در قرن نهم، دیگری دوران شکوفایی اواخر قرن یازدهم، و سوم رنسانسی که در قرن شانزدهم از ایتالیا به فرانسه رسید. (۲۸) در بحبوحهٔ این نوشته‌های تقریباً بی‌هویت، آمپر هرگز موضوع فردیت را

80. type
81. *Histoire littéraire de la France avant le douzième siècle*
82. Gaul

۸۳ Firmianus Lactantius، نویسندهٔ مسیحی که به دعوت کنستانتین بزرگ حدود سال ۳۰۶ میلادی به گُل رفت تا تربیت فرزند او کریسپوس را بر عهده گیرد.

۸۴ Decimus Magnus Ausonius (حدود قرن ۴ میلادی)، پژوهشگر رومیایی اهل بوردو والنتینیان تربیت ویعهد حویش گراتیان را به او واگذاشت. گراتیان پس از جلوس بر تخت امپراتوری او را محترم داشت اوسونیوس مختصر *ابلیاد* و *اودیسه* را به نثر نوشت و صاحب شعرهایی در مدح امپراتوران روم است

۸۵ Carolingian، دودمانی که در ۷۵۱ به وجود آمد و تا ۹۱۱ در شرق فرنسه و (با وقفه‌هایی) تا ۹۸۷ در غرب فرانسه حکومت کرد. در زمان سلطنت شارلمانی (حک ۷۶۷-۸۱۴) به اوج شکوفایی رسید

فراموش نمی‌کند. در بحث دربارهٔ سیدونیوس اپولیناریوس[۸۶]، از اینکه چنین کسی در چنین قرن و جامعه‌ای می‌زیسته اظهار تعجب می‌کند و شعار «ادبیاتْ بیان جامعه است» را تصحیح می‌کند. ادبیات «آنچه را بنهان است بیان می‌کند: محرمِ رازی است که آنچه را در نهان اندیشیده و احساس شده، آنچه را در کمون بوده و سرکوب شده، هویدا می‌کند. حالت بزواک صدا را دارد که کلماتی را که از فاصلهٔ دور به صورت نجوا ادا شده‌اند تکرار می‌کند. غالباً واکنش نسبت به یک امر واقع را نشان می‌دهد، نه سیطرهٔ خود آن را. امیال و نذرها و نوعی کمال مطلوب را در اعماق روح بیان می‌کند. از این گذشته، همیشه صدایِ لحظه‌ای نیست که در آن به وجود آمده، بلکه غالباً طنینِ آن چیزی است که بوده، بازبینِ آوِ آنچه در حال مرگ است، نخستین فریادِ آنچه خواهد زیست». (۲۹)

آمیر در این دوران مبهم و ناشناخته بیش از اندازه توقف کرد: در عنوان کتاب بعدی‌اش، *تاریخ ادبیات فرانسه در قرون وسطی در قیاس با ادبیات کشورهای بیگانه*[۸۷] (۱۸۴۱)، به خواننده نویدی می‌دهد که در متن متحقق نشده است. این کتاب شامل «تاریخ تکوین زبان فرانسه» است و قرار بوده نخستین مجلد از مجموعه‌ای جدید باشد. بخش اصلی این مجلد، که رسالهٔ فاقد اعتباری در لغت‌شناسی است، با مقدمهٔ مفصلی شروع می‌شود که در آن به ادبیات فرانسه در قرون وسطی پرداخته است. قرون دوازدهم و سیزدهم و چهاردهم را به ترتیب دوره‌های صعود و اوج و افول می‌نامد و از هم متمایز می‌کند و به موارد مشابه در دیگر کشورها و نیز در مراحل مختلف معماریِ گوتیکی اشاره می‌کند. آمیر نوعهای ادبی[۸۸] رایج در ادبیات فرانسه و تأثیر آنها را در کشورهای دیگر بررسی می‌کند. لکن خاضعانه نظر فوریل را دربارهٔ تفوق بروانس می‌پذیرد و ظاهراً در موضوعهایی مانند نفوذ عربها یا تفاوت میان *شانسون دو ژست*[۸۹] و رمانس شهسواری دچار تردید است.

دنبالهٔ پیش‌بینی شدهٔ تألیف آمیر را باید بر اساس مقالاتش دربارهٔ *رمان گل سرخ* (*رمان دولا رز*)[۹۰] و ژوئنویل[۹۱] و امیو[۹۲] بازسازی کرد. (۳۰) کلّ این طرح بلندپروازانه به صورت

۸۶ Sidonius Apollinarius (? ۴۳۰-? ۴۸۷)، سیاستمدار و روحانی و نویسندهٔ اهل لیون که در ۴۶۷ به حکومت رم و در ۴۷۲ به مقام اسقف کلرمون منصوب شد. نامه‌ها و اشعار او منبع اورشمند تاریخ سیاسی و ادبی قرن پنجم است.

87. *Histoire de la littérature française au moyen âge comparée aux littératures étrangères*

88. genres

۸۹ *chanson de geste* ← توضیحات مترجم در پایان کتاب.

۹۰ *Roman de la Rose* ← توضیحات مترجم در پایان کتاب.

۹۱ Jean de Joinville (۱۲۲۵-؟)، وقایع‌نگار فرانسوی. همراه لویی نهم (لویی قدیس) طی ششمین جنگ صلیبی به مصر رفت و زندگینامهٔ لویی را نوشت (*Histoire de Saint Louis*).

۹۲ Jacques Amyot (۱۵۱۳-۱۵۹۳)، مترجم فرانسوی. آثاری از نویسندگان باستان را ترجمه کرد. نویسنده‌ای صاحب سبک و نوشته‌هایش در تطور زبان فرانسه مؤثر بود.

قطعه‌ای ناقص باقی ماند، زیرا از مجلدات نخست آن استقبالی نشد (امری که به سبب ماهیت کهن پژوهانه و لغت شناختی‌اش تعجب‌آور نیست) و آمپر که دلسرد شده بود به موضوعهای دیگر، بویژه تاریخ روم، پرداخت.

حاصل علایق بعدی آمپر کتاب جذابی است با عنوان *یونان، روم و دانته: تتبعات ادبی بر مبنای طبیعت*[۹۳] (۱۸۴۸) که در قالب سفرنامه‌ای انتقادی تألیف شده است. «هنر را با واقعیتی مقایسه کنید که الهام‌بخش آن بوده و آن را با اشاره به واقعیت شرح دهید»؛ این است شعار آمپر در این کتاب. به شاعران یونان در چارچوب چشم‌انداز کشورشان پرداخته، و دانته را در «سفری دانته‌وار» از فلورانس تا راونّا دنبال کرده است به این دلیل که «خوب است آنچه را او دیده ببینیم و در جایی که او زیسته زندگی کنیم». (۳۱)

تاریخ بزرگ آمپر در دورهٔ تیرگی[۹۴] به بن‌بست رسید. با بصیرت نظری و بینش تاریخی روشن خود نتوانست در مصالح موجود جانی تازه بدمد. بیانات زیبای او دربارهٔ طرحهایش و امیدی که منتقد جوان با نوشتن مقالات خود دربارهٔ آلمانیها برانگیخت نقش برآب شد. آثار او چندان مطرح نیست، لکن از آن‌رو که سنت‌بُو و رشتهٔ بلند بالای پژوهندگان ادبیات کهن فرانسه را برانگیخت، اهمیت تاریخی دارد.

موفقیت ابل فرانسوا ویلمن (۱۷۹۰ـ۱۸۷۰) شهرت فوریل و آمپر را در آن زمان تحت‌الشعاع قرار داده بود. برونتیر و شال[۹۵] و دیگران او را بنیانگذار تاریخ ادبی خواندند و سیسموندی و همهٔ انگلیسیها و آلمانیها و ایتالیاییهای پیش از او را فراموش کردند. (۳۲) غالب آثار او ملالت‌آور و بی‌ربط است: مدایح مغلق اوان زندگی حرفه‌ایش دربارهٔ مونتنی[۹۶] و منتسکیو؛ زندگینامه‌های کسالتبار و مبتنی بر اطلاعات نادرستی که دربارهٔ شکسپیر و میلتن[۹۷] و پوپ[۹۸] و تامسن[۹۹] و بایرون[۱۰۰] تألیف کرد؛ رسالاتش دربارهٔ رمانهای یونانی[۱۰۱]، بلاغت

93. *La Grèce, Rome et Dante: Études littéraires d'après nature*

۹۲ Dark Ages، به دوره‌ای اطلاق می‌شود که از سقوط دولت روم (۴۷۶) تا سدهٔ دهم میلادی را در بر می‌گیرد

۹۵ Philarète Chasles ← صفحات بعد در همین فصل

۹۶ Michel de Montaigne (۱۵۹۲ـ۱۵۳۳)، معلم اخلاق و نویسندهٔ فرانسوی جستارها (*Essais*) ی معروف که در بازهسین بیست سال عمرش تصنیف کرد و بر زبان فرانسه و نیز فرهنگ اروپایی تأثیری ماندگار نهاد

۹۷ John Milton (۱۶۷۴ـ۱۶۰۸)، شاعر و نثرنویس و یکی از معروفترین رجال ادبیات انگلیسی و سرایندهٔ حماسه مسیحی بهشت از دست شده.

۹۸ Alexander Pope (۱۷۴۴ـ۱۶۸۸)، شاعر و منتقد انگلیسی و حکم‌گذار ادبی زمان خود

۹۹ James Thomson (۱۷۴۸ـ۱۷۰۰)، شاعر بریتانیایی، از طلایه‌داران رمانتیسم شعر فصول (*The Seasons*) او نمونهٔ آغاز گرایش به سرودن شعر طبیعت است و شهرت بسیار دارد

۱۰۰ George Gordon, Lord Byron ← فصل چهارم، جلد دوم این تاریخ

۱۰۱ Greek novels ← توضیحات مترجم در پایان کتاب

مسیحی، و خطابه‌هایی که بر سر مردگان ایراد کرده است. و جز آنها. (۳۳) هرگاه که ویلمن می‌خواهد به نوشته‌اش لحنی رسمی و تشریفاتی بدهد، کارش بی‌روح و قراردادی و مبهم و مطنطن و بیش از حد احتیاط‌آمیز می‌شود. تنها اثر پرنشاط و سرزنده‌اش *تصویر ادبیات فرانسه در قرن هجدهم*[۱۰۲] (۴ جلد، ۱۸۲۸ـ۱۸۲۹)، یعنی متن تجدید نظر شدهٔ خطابه‌های به غایت موفقی است که در سوربن ادا کرده است. در این کتاب سمند فصاحت را به پرواز در می‌آورد، از اشارات سیاسی استفاده می‌کند و واکنش مستمعان را نیز گوشزد می‌کند («ابراز احساساتِ شدید» یا «خندهٔ حضّار»). در بحث قرن هجدهم، ویلمن بر دانش بی‌واسطه دربارهٔ متون اصلی متکی بود. لکن، همانند تقریباً همهٔ فرانسویان آن روزگار، نظرش دربارهٔ مسائل آرمانیْ ضدانقلابی و آمیخته با احتیاط بود. از این رو دربارهٔ افکار و آرا مطلب چندان گفتنی و تازه‌ای ندارد و غالباً تناسبات را برهم می‌زند و چهرهٔ افراد را به صورت مضحکِ قلمی ترسیم می‌کند. *دایرة‌المعارف*[۱۰۳] را نادیده می‌گیرد و دیدرو را با خشونت کنار می‌گذارد. همّ اصلی‌اش متوجه تقابل میان قرن هفدهم است که دین و دنیای باستان و سلطنت وجوه غالب بر آن بود و قرن هجدهم که مسلک اصالت شک و تقلید از ادبیات جدید کشورهای اروپایی و طرفداری از اصلاحات سیاسی بر آن مستولی بود. (۳۴) ویلمن، در مقاله‌ای که بعدها نوشت، خواستار آن شد که نقد ادبی و مسائل ذوقی به صورت «پیوستی بر تاریخ اجتماعی» درآید و چنین استدلال کرد که ادبیات ارزشمند هر کشوری با علایق و گرایشهای آشکار جامعه درگیر است. (۳۵) لکن در کتاب *تصویر ادبیات فرانسه در قرن هجدهم* موضوع اتکای عملیِ ادبیات بر جامعه در ابهام می‌ماند، و مثلاً لحن ملال‌آور *ژیل بلاس*[۱۰۴] به «تأثیر زمان و روح غالب بر بازبینی سالهای سلطنت لوئی چهاردهم» نسبت داده شده است. در غالب موارد، ویلمن به همین بسنده می‌کند که شرح حال و نقدی نسبتاً آزادمنشانه ولی ضمناً مبتنی بر ذوقی قطعاً کلاسیستی را با تاریخ سیاسی در آمیزد. چیزی که در سخنرانیهای او تازگی دارد و ارزشمند است استفاده از ادبیات دیگر کشورهای اروپایی است تا «با اشاره به چندین اثر مشهور انگلیسی و ایتالیایی بازتاب نبوغ فرانسوی را در کشورهای دیگر» نشان دهد. ویلمن بر آن است تا «از آنچه ذهن فرانسوی از ادبیات کشورهای دیگر گرفته و آنچه در عوض به آنها داده

102. *Tableau de la littérature française au XVIIIe siècle*

۱۰۳. *L'Encyclopédie*، یکی از بزرگترین کارهای انتشاراتی قرن هجدهم، حاوی اندیشه ها و ارزشهای دوران روشنگری در فرانسه. متن این کتاب در ۱۷ جلد بزرگ، همراه با ۱۱ جلد تصویر، طی سالهای ۱۷۵۱-۱۷۷۲ زیر نظر دیدرو و دالامبر تألیف و منتشر گردید.

۱۰۴. *Gil Blas*، رمانی نوشتهٔ آلن رنه لوساژ که طی سالهای ۱۷۱۵-۱۷۳۵ به چاپ رسید و بر تطور رمان حاوی خاطرات تأثیری بسزا داشت.

تصویری مقایسه‌ای عرضه کنده. او بر آن است تا تأثیر و تأثرات متقابل میان فرانسه و انگلستان را وصف کند. (۳۶) اما در عمل به هیچ‌وجه به هدف نمی‌رسد. شرحهای نامربوطی دربارهٔ نویسندگان انگلیسی به دست می‌دهد و از ایتالیا و آلمان چندان چیزی نمی‌گوید. اما تأکید شدید او بر سفر ولتر به انگلستان و وصفی که از پوپ و ادیسن[۱۰۵] و بولینگبروک[۱۰۶] و سوئیفت[۱۰۷] و دیگران به دست می‌دهد و شرحی که از شیوهٔ سخنوری در مجلس عوام انگلستان، از پیت[۱۰۸] و شریدن[۱۰۹] و فاکس[۱۱۰] و برک[۱۱۱] در زمینه‌ای فرانسوی می‌آورد ــ همهٔ اینها تازگی دارد.

تصویر ادبیات قرون وسطی در فرانسه و اسپانیا و انگلستان[۱۱۲] (۲ جلد، ۱۸۳۰)، در قیاس با سخنرانیهایش دربارهٔ قرن هجدهم، از لحاظ دانش و احساس همدلی ناقص است. فراموش نکنیم که این سخنرانیها پیش از انتشار آثار فوریل و آمپر ایراد شده‌اند. در دفاع از مسلک جدید اصالت تاریخ از سخنرانیهای مربوط به قرن هجدهم رساتر و روشنترند. ویلمن خود را «بهگزین»[۱۱۳] می‌خواند و می‌گوید که «ما هرچه را زیبا و ابتکاری و تازه است ــ صرف نظر از اینکه به چه مکتبی تعلق دارد ــ دوست می‌داریم. ما حتی معتقدیم که لزومی ندارد بخواهیم به مکتبی وابسته باشیم. حتی اگر مکتبِ نبوغ باشد.» وجه ممیّز نقد جدید تلاش برای یافتن مبادی نخستین و کشف وام‌گیریهای یک ادبیات از دیگری و علاقه‌اش به «گویاترین» و موفقترین سنخ در هر عصر است. بر همین اساس، *کمدی الهی* «کاملترین یادبود قوهٔ خیال و معتقدات یک قوم» است. ویلمن نسبت به طرحهای منحجر تکامل و هرگونه تاریخ روان‌شناختی قوم ــ اعمّ از اینکه برگرفته از ویکو[۱۱۴] یا آلمانیها باشد ــ محتاطانه عمل می‌کند. فکرِ وجودِ توازیِ دقیق میان دوران باستان و قرون وسطی از لحاظ

۱۰۵. Joseph Addison (۱۷۱۹-۱۶۷۲)، شاعر و مقاله نویس و منتقد انگلیسی؛ در تطوّر قالب ادبیِ مقاله نقش مهمی داشت.

۱۰۶. Henry St. John, Viscount Bolingbroke (۱۷۵۱-۱۶۷۸)، دولتمرد و خطیب و ادیب انگلیسی.

۱۰۷. Jonathan Swift (۱۷۴۵-۱۶۶۷)، شاعر و هجویه نویس انگلیسی متولد در ایرلند.

۱۰۸. William Pitt (پدر، ۱۷۷۸-۱۷۰۸)، دولتمرد و خطیب انگلیسی.

۱۰۹. Richard Brinsley Sheridan (۱۸۱۶-۱۷۵۱)، نمایشنامه نویس و خطیب و دولتمرد انگلیسی متولد ایرلند.

۱۱۰. Charles James Fox (۱۸۰۶-۱۷۴۹)، دولتمرد و خطیب انگلیسی.

۱۱۱. Edmund Burke (۱۷۹۷-۱۷۲۹)، دولتمرد و دانشور انگلیسی متولد ایرلند. *بستار در جستگاه اندیشه‌های ما در باب امر شکوهمند و زیبا* از معروفترین آثار اوست.

112. *Tableau de la littérature au moyen âge en France, en Spagne et en Angleterre*

113. «eclectic»

۱۱۴. Giambattista Vico (۱۷۴۴-۱۶۶۸)، فیلسوف و حقوقدان ایتالیایی با مکتب خردمداری دکارت مخالف و پیشاهنگ افکار فلسفی هگل بود. ویکو، از طریق هگل، بر نظریات ادبی مکتب رمانتیسم مؤثر واقع شد.

افول و زوال آنها به نظرش نادرست می‌آید، و با اتخاذ موضعی ضد رمانتیکی تأکید می‌کند که نویسندگان قرون وسطی میراث‌خوارانِ یونانیان و رومیان‌اند. در ارزیابیهای انتقادی‌اش اجازه نمی‌دهد که شورِ متجددان او را از راه به در برد: «حتی اگر بتوان، با انصاف یک پزوهنده، آنچه را مناسب یک دوره است مورد بحث قرار داد، نباید اجازه دهیم که کلامِ خود ما فریبمان بدهد: نباید فریب بخوریم و نباید دیگران را فریب بدهیم». در نظر ویلمن فریب نخوردن عبارت از چسبیدن به ذوق نئوکلاسیکی است. «نبوغِ اتفاقیِ هر نویسندهٔ دوران قدیم به هر مقدار که باشد، باز هم همواره چیزی گوتیکی و عجیب در او باقی است». «شعر راستین، دست کم در فرانسه، همیشه با رواج ذوق سلیم همزمان بوده است». تلاش دیگران را در تحقیر نویسندگان فرانسوی به نفع شاعران آلمان و انگلستان تقبیح می‌کند. آثار گوته مصنوعی و اسکندرانی[۱۱۵] و «زیرکانه طبیعی و با صرف زحمات بسیار بی‌باکانه است»؛ بایرون به دنبال ایجاد حس «بیزاریِ سوفسطایی» نسبت به زندگی است. (۳۷) شکسپیر نویسندهٔ بزرگی است، لکن به انگلیسیان تعلق دارد و باید شاعر آنها باقی بماند. ویلمن در آن مواردی شکسپیر را بسیار جذاب می‌یابد که می‌تواند نشان دهد که او شاعری «به وضوح کلاسیکی» و یا با اوریپید سازگار است. (۳۸) در تاریخ عمومی نقد، موضع ویلمن را می‌توان با موضع تامس وارتن شبیه توصیف کرد: ذوقی اساساً نئوکلاسیکی که، در موضعی فرعی، به ذوقها و سنتهای دیگر نیز علاقه‌ای عالمانه دارد. اینکه ویلمن دبیر دائمی فرهنگستان فرانسه شد و به مدت یازده سال (۱۸۴۶ـ۱۸۵۶) خطابه‌های غرّای مربوط به توزیع جوایز سالیانه را تحریر کرد امری بجا می‌نماید. (۳۹)

فیلارت شال (۱۷۹۷ـ۱۸۷۳) نخستین منتقد فرانسوی است که منظرش آشکارا از مرزهای ملی گسترده‌تر است. چندین سال (۱۸۱۷ـ۱۸۲۳) در لندن به کار حروفچینی اشتغال داشت، مدت مدیدی روزنامه‌نگار بود و با نشریهٔ *بریتانیایی*[۱۱۶]، که چکیدهٔ نشریات انگلیسی را منتشر می‌کرد، و نیز با مجلهٔ *مباحثات*[۱۱۷] همکاری می‌کرد، و از ۱۸۴۱ در کولژ دوفرانس[۱۱۸] استاد زبانها و ادبیات ژرمنی (از جمله انگلیسی) بود. گذشته از مقدمه‌ها و آثاری که با همکاری دیگران تألیف کرد و مقالات بی‌شماری که در مجلات مختلف از او مانده،

۱۱۵ Alexandrian یا Hellenistic به دوره‌ای از تاریخ یونان و فرهنگ آن اطلاق می‌شود که از زمان مرگ اسکندر آغاز می‌شود و با سلطهٔ کامل امپراتوری روم بر یونان به پایان می‌رسد. این دوره را عالباً دورهٔ افول نیز می‌دانند و در آن از فیلسوفانی چون سقراط و افلاطون و ارسطو و شاعرانی مانند هومر و اشیل و سوفوکل و اوریپید چیزی نیست و ادبیات تحت الشعاع علم حطابه و قواعد آن قرار می‌گیرد

116. *Revue britannique* 117. *Journal des débats* 118. Collège de France

کتابهای حاوی مقالاتش به حدود سی مجلد بالغ می‌شود. نوشته‌هایش دربارهٔ ادبیات فرانسه، عمدتاً قرون شانزدهم و نوزدهم، با کتاب *تصویر تحول و پیشرفت ادبیات فرانسه در قرن شانزدهم*[۱۱۹] (۱۸۲۶) آغاز می‌شود. جایزهٔ فرهنگستان فرانسه، در مسابقه‌ای که سنت‌بُوْ نیز برای شرکت در آن کتابی با همین عنوان نوشته بود، به این کتاب داده شد. مقالات شال دربارهٔ ادبیات کشورها و موضوعهای مختلف است: ادبیات باستان، ادبیات انگلیس از رنسانس به بعد، زندگی و ادبیات در امریکا، ادبیات آلمان، و گریزهایی به مقولات اسپانیایی و ایتالیایی. (۴۰) نقشه‌ای پهناور از ادبیات مغرب زمین را ترسیم کرده و تأکیدش بر تأثرات و پیوندهای ادبی است که قرون و اعصار را به هم می‌پیوندند. «بِل[۱۲۰] پرونستان با مونتنیِ کاتولیک مرتبط است؛ دانتهٔ گیبلین[۱۲۱] با سرسپردگان عشق پرووانسال؛ مولیر ز فراز پهنهٔ قرون دست به سوی ترنس[۱۲۲] دراز می‌کند». برای درک عمق ادبیات باید سیاست و دین و خودِ جامعه را بررسی کنیم؛ وگرنه نقد ادبی «هزار تویی فاقد روشنایی» خواهد بود. (۴۱) کمالِ مطلوبْ تألیف تاریخ فکر به طور کلی است. جنبهٔ هنری ادبیات در تاریخ مستحیل می‌شود.

شال به سازگاری معتقد است، نه حذف: «هماهنگی در انواع آثار ذهن بشر: ادبیات جهانیی[۱۲۳] که گوته از آن سخن گفته، یعنی، سازش دادن دیدگاههای متضاد». (۴۲) نقش فرانسه ایجاد علایق معنوی، انتشار افکار و نیز دریافت و دگرگون کردن آنهاست. لکن شال به نقش راهگشایانهٔ آلمانیها مشعر است و با آثار منتقدان رمانتیک انگلستان نیز آشناست. آلمن «تنها کشوری است که در آن نقد بر شالوده‌ای وسیع بنیان نهاده شده؛ نبوغ ملی را به حساب آورده‌اند، به تنوع بی‌اندازهٔ سرشت بشری و تأثیر این تنوع بر هنرها توجه کرده‌اند، فکر هر قومی را متکی بر تغییرات سیاسی و اجتماعی دانسته‌اند و صدها صورت مختلفی را که امر زیبا و آرمانی در گذر تاریخ یافته ستوده‌اند». (۴۳) در فهرستی که از منتقدان بزرگ به دست می‌دهد از کولریج (که با او ملاقات کرده بود) و هزلت[۱۲۴] و ویلمن و اوگوست ویلهلم شلگل و سنت‌بُوْ نام برده است؛ در جای دیگر لَم[۱۲۵] را «نخستین منتقد عصر جدید» می‌خواند که در

119. *Tableau de la marche et des progrès de la littérature française au XVI siècle*

۱۲۰. Pierre Bayle (۱۶۴۷-۱۷۰۶)، معلم اخلاق و متفکر فرانسوی متعلق به دوران پیش از روشنگری که در تبلیغ رواداری دینی تالی ندارد.

۱۲۱. Ghibelline گیبلینها و گوئلفها (Guelphs) دو دستهٔ سیاسی رقیب در آلمان (قرن دوازدهم) و ایتالیا (قرون ۱۳ و ۱۴) بودند. گیبلینها حامیان امپراتور مقدس روم و گوئلفها مخالفان آنها بودند. دستگاه پاپ معمولاً از دستهٔ اخیر حمایت می‌کرد. نیز ← گوئلفها و گیبلینها در *دائرة المعارف فارسی*، جلد دوم، ص ۲۴۲۳.

۱۲۲. Terence (نام کامل: Publius Terentius Afer؛ ? ۱۸۵-۱۵۹ ق م)، کمدی نویس معروف روم باستان.

123. *Weltliteratur*

۱۲۴. William Hazlitt ← فصل هفتم، جلد دوم این *تاریخ*.

۱۲۵. Charles Lamb ← فصل هفتم، جلد دوم این *تاریخ*.

نوشته‌هایش «عمیقتر از هر منتقدی به بطن زبان قدیم و آثار نویسندگان انگلیسی قرن شانزدهم نفوذ کرده است». شال در جستجوی «عظیمترین روحی است که قادر است همه چیز را با هم سازگار سازد». (۴۴)

دامنهٔ کار شال وسیع است، اطلاعاتش فراوان (گرچه غالباً نادرست یا کهنه)، و اظهارنظرها و دریافتهایش غالباً از لحاظ زمان او تازه و حاکی از تیزبینی است. در کار پیوند دادن میان امور و روبه‌رو قرار دادن آنها و مقایسه‌های جامع ید طولایی دارد. لکن در آثارش مشکل می‌توان مقاله‌ای به قاعده یافت؛ غالب نوشته‌هایش چنان آکنده از اطناب و نقل‌قولهای طویل و بیش از حد توصیفی و آموزنده است که از جنبهٔ زودگذر روزنامه‌نگاریِ ادبی و تفسیر فرهنگی فراتر نمی‌رود. البته استثناهایی وجود دارد ولی، به عقیده من، بسیار معدود است. نقد درخشانی که بر *ارنانی*[۱۲۶] (۱۸۳۰) نوشت از آن جمله است. شال این نکته را متذکر می‌شود که هوگو خود را از بند نظام نمایشی فرانسه رها نکرده است: «او صرفاً شگردهایی را که تاکنون به کار می‌رفته متراکم کرده؛ آنها ر تغییر نداده بلکه تکثیرشان کرده است». (۴۵) از نوشته‌اش در سوگ بالزاک[۱۲۷] نیز باید نام برد؛ شال با بالزاک همکاری می‌کرده و در بازآفرینی زبان رابله[۱۲۸] در *قصه‌های خنده‌آور*[۱۲۹] به او کمک کرده است. در این نوشته است که بالزاک را برخوردار از نیروی شهود خوانده است. سنت‌بُوْ این تعبیر را، که در دهه‌های اخیر هم به آن توسع بخشیده‌اند، از او اقتباس کرده است. (۴۶) دفاع ماهرنه‌ای نیز که از *فدر*[۱۳۰] راسین در برابر خرده‌گیریهای اوگوست ویلهلم شلگل کرده قابل ذکر است؛ شال نکاتی را در مورد مقایسهٔ *فدر* با *هیپولیتوس* اوریپید[۱۳۱] تصحیح کرده است. (۴۷) مقایسه‌اش میان شکسپیر و مونتنی از لحاظ زمانی که در آن صورت گرفته ارزشمند است: شال شکسپیر را «شاعری شک‌آیین، ناظری آرام و اغلب سنگدل، برادرِ مونتنی» می‌شمارد که «نسبت به آدمیان شفقتی آمیخته با اندکی طنز احساس می‌کند». (۴۸) شال از نخستین فرانسویانی است که ژان پل[۱۳۲] و هاینه[۱۳۳] را ستوده‌اند. شرحی که از آثار نخستینِ ملویل[۱۳۴] می‌دهد و نیم نگاهی که در

۱۲۶ *Hernani*، نمایشنامهٔ منظوم سرودهٔ ویکتور هوگو

۱۲۷ Honoré de Balzac (۱۷۹۹-۱۸۵۰)، رمان‌نویس فرانسوی ← فصل اول، جلد چهارم این تاریخ.

۱۲۸ François Rabelais (متوفای ۱۵۵۳)، اومانیست فرانسوی و نویسندهٔ داستانهای خنده‌آور.

۱۲۹ *Contes drolatiques*، داستانهای شاد و برشاطی که بالزاک به تقلید از رابله و داستان سرایان قرن شانزدهم نوشته است. این داستانها را نخست جداگانه و بعداً به صورت بخشی از کمدی انسانی چاپ کرد.

۱۳۰ *Phèdre* تراژدی تألیف ژان راسین

۱۳۱ *Hippolitos* تألیف اوریپید (Euripides)، تراژدی‌نویس یونان باستان.

۱۳۲ Jean Paul Richter ← فصل سوم، جلد دوم این تاریخ.

۱۳۳ Heinrich Heine ← فصل ششم همین کتاب

۱۳۴ Herman Melville (۱۸۱۹-۱۸۹۱)، نویسندهٔ داستانهای کوتاه و شاعر و رمان‌نویس امریکایی.

توبینگن به هولدرلین[۱۳۵] دیوانه می‌افکند (۱۸۴۰) از نادره‌های جذاب است. (۴۹)

اما گرچه گلچینی از آثار شال که با دقت تهیه شود به احیای شهرتش کمک خواهد کرد، او را نمی‌توان منتقدی بزرگ دانست، زیرا در برخی از آزمونهای نهایی موفق نخواهد شد: او فاقد شور و شخصیت لازم است و از آن فضل عمیق یا تیزبینی نظری هم برخوردار نیست که فقدان مزبور را جبران کند. نظریهٔ ادبی‌اش نامنسجم و مبهم است: تمایز میان ادبیات و تاریخ اجتماعی را رد می‌کند و از این رو نمی‌تواند توجه خود را بر اثر ادبی متمرکز کند، و در عین حال به مسائل جامعه‌شناسی ادبیات هم نمی‌پردازد؛ مثلاً از شک آیینیِ سنت‌بُو شکایت می‌کند و بر «اعتقاد راسخ خود به پیوستگیِ عِلّی» مصر است؛ امّا از سوی دیگر، جبرآیینیِ تِن را رد می‌کند زیرا «آزادیْ ذات روح است، آزادیْ زندگی است». (۵۰) راه حلّی مبتنی بر حد وسطِ میان این دو ممکن است قابل دفاع و حتّی درست باشد، لکن شال به شرح و تحلیل آن نمی‌پردازد. ذوقِ او نیز در میان شور بی‌حد نسبت به نویسندگان کلاسیکی فرانسه و علاقه به نه تنها شکسپیر بلکه کالدرون و رابله و حتی ژان پل (که *تیتان*[۱۳۶] او را ترجمه کرد) و کارلو گوتسی[۱۳۷] در نوسان است. در نوشته‌های شال، گرایش به مسلک اصالت تاریخ به نسبیت‌گراییِ عاری از قوهٔ تمیز، به رها کردن معیارها، و از این رو فروپاشی نقد منجر شده است. شال فاقد اصلی محوری است، فاقد اعتقاد راسخ است. با گذشت زمان، رقیبش سنت‌بُو، که نقدش به مراتب شخصیتر و حساستر و درست‌تر بود، او را بیشتر تحت‌الشعاع قرار داد. در آغاز کار با هم دوست بودند، اما بعدها شال به سبب تغییر موضعهای بیش از حدِ سنت‌بُو و به این عنوان که «ذاتاً خائن است» و «در حَرَمِ معنویات دون ژوانی حیرت‌انگیز است» از او بدش آمد. (۵۱) شال بر آن بود که خودش، برخلاف سنت‌بُو، به معتقدات خویش وفادار بوده است ـ لکن از این رو می‌توانست چنین احساس کند که آرمانی جز نگرش فرا ملّی و نسبیت مداری وافر و مبتنی بر تسامح نداشت که از دست بدهد و این آرمان را نیز قادر بود تا هر زمان که بخواهد و در هر وضعی حفظ کند.

آیین جدید اصالت تاریخ، با منظر موسّعتر شدهٔ بین‌المللی‌اش و نگرش روادارانه‌اش نسبت به دیگر قالبهای هنری به هیچ وجه در زمان خود بر دیگر دیدگاهها پیروز نشد. پس از اینکه

۱۳۵ Friedrich Hölderlin (۱۷۷۰-۱۸۴۳)، شاعر آلمانی. در ۱۸۰۳ عشق افلاطونی‌اش نسبت به زنی شوهردار کار او را به جنون کشانید.

136. *Titan*

۱۳۷ Carlo Gozzi (۱۷۲۰-۱۸۰۶)، نمایشنامه‌نویس ایتالیایی.

بحث کلاسیکی ـ رمانتیکی از دُور خارج شد و آلفرد دو موسه[۱۳۸] کتیبهٔ فکاهی سنگ قبر آن را در *نامه‌های دوپویی و کوتونه*[۱۳۹] (۱۸۳۶) نوشت. واکنشی در جانبداری از کلاسیسیسم پدید آمد. راشل[۱۴۰]، در نقشهای قهرمانان نمایشنامه‌های کلاسیکی، و *لوکرس* (۱۸۳۸)، تراژدی «کلاسیکی» پونسار[۱۴۱]، تأثیر بسزایی داشتند؛ اجرای نمایشنامهٔ *بورگراوها*[۱۴۲]ی هوگو نیز موفقیت آمیز نبود. در زمینهٔ نقد، نمایندگان بارز این واکنش عمدتاً عبارت بودند از گوستاو پلانش[۱۴۳] (۱۸۰۸ـ۱۸۵۷)، روزنامه‌نگار جدلی، و از او مهمتر، سن‌مارک ژیراردن[۱۴۴] و دزیره نیزار[۱۴۵]، که هر دو مورخ ادبی بودند. پلانش در زمان خود از رقیبانِ جدیِ سنت‌بُوْ شمرده می‌شد. جسورانه مجموعه‌ای از مقالات خود را با عنوانی مشابه، *چهره پردازیهای ادبی*[۱۴۶] (۱۸۳۶)، منتشر کرد؛ اما امروزه فقط به عنوان دشمن آشتی‌ناپذیرِ نمایش رمانتیکی یادش زنده است. پلانش به اتهام انحراف از تاریخ و سرشت بشری به نمایشنامه‌های هوگو حمله کرده است. در نظر او، در *نوتردام دوپاری*[۱۴۷] (*گوژپشت نوتردام*) «تعجب» صرف جایگزین عاطفه شده است. «سنگ و پارچه بازیگران اصلی و، بهتر بگویم، تنها بازیگران این کتاب‌اند». رویی بلاس[۱۴۸] را متشکل از «یک رشته صحنه‌های غیرممکن» و «علمی دیوانه‌وار» می‌داند. (۵۲) پلانش به شاتوبریان[۱۴۹] نیز حمله می‌کند. از ابتدا تا انتهای

۱۳۸. Alfred de Musset (۱۸۱۰-۱۸۵۷)، شاعر و رمان نویس و نمایشنامه نویس فرانسوی.

139. *Lettres de Dupuis et Cotonet*

۱۴۰. Rachel (نام مستعار الیزا فلیکس Elisa Félix، ۱۸۲۰-۱۸۵۸)، شاید بزرگترین بازیگر نقشهای تراژیکی در تئاتر فرانسه

۱۴۱. *Lucrèce* نوشتهٔ فرانسوا پونسار François Ponsard (۱۸۱۴-۱۸۶۷)، نمایشنامه نویس فرانسوی که آثارش فراموش شده‌اند، مگر *لوکرس* او که بلافاصله پس از شکست *بورگراوهای* هوگو (نک. توضیح شماره ۱۴۲) به روی صحنه آمد و با موفقیت بسیار رو به رو شد

۱۴۲. *Les Burgraves* بورگراو در اصل برگرفته از Burggraf آلمانی به معنای خداوند قلعه است که در قرون وسطی به حکام نظامی دژها و قلعه‌ها اطلاق می‌شده است. نمایشنامهٔ هوگو نیز در همین زمینه است ولی سرانجامهای بلند بالا و فقدان داستان عشقی با سرگرمیهای معمّح موجب شکست مفتضحانهٔ این نمایشنامه و پایان یافتن کار نمایشنامه نویسی هوگو گردید. از زمان اجرای این نمایشنامه، در فرانسه burgrave را به معنای پیرمردان کهنه پرست به کار می برند

143. Gustave Planche

۱۴۴. Saint-Marc Girardin ← صفحات بعد، همین فصل

۱۴۵. Désiré Nisard ← صفحات بعد، همین فصل

146. *Portraits littéraires* 147. *Notre Dame de Paris*

۱۴۸. *Rui Blas* نمایشنامهٔ مطلوبی که بسیاری آن را موفقترین نمایشنامهٔ هوگو می‌شمارند. هوگو مقدمهٔ مهمی دربارهٔ نمایشگران آرمانی بر این نمایشنامه نوشته است

۱۴۹. François-René, Vicomte de Chateaubriand ← فصل هشتم، جلد دوم این *تاریخ*.

شهیدان[۱۵۰] ملالت آور است. جستار *دربارهٔ ادبیات انگلیسی*[۱۵۱] آشفته و مبتنی بر بی‌اطلاعی است، و ترجمهٔ بهشت *از* دست شده آکنده از غلطهای کودکانه است. شاتوبریان «در پس شکسپیر و میلتن پنهان می‌شود تا بتواند بوی کُندُری را که برافروخته راحت‌تر استنشاق کند». (۵۳) و لامارتین[۱۵۲] و وینیی[۱۵۳] و دیگران هم به همین ترتیب. پلانش همیشه پرسشهای ساده‌ای مطرح می‌کند: آیا این اثر بازتابی از واقعیت است؟ آیا محتمل است؟ اخلاقی است؟ منسجم است؟ او کلاسیست به مفهوم پرستش قرن هفدهم یا دفاع از قواعد نیست، بلکه مدافع سرسخت و مستقل «عقل سلیم» به معنایی است که در عمل به صورت انکار قوهٔ خیال و شعر در می‌آید.

پلانش در نقد ادبی خویش بر نیاز به سختگیری و بی‌طرفی و دقت تأکید می‌کند؛ از دیگر انواع نقد ــ مانند بازاری و عالمانه و صرفاً سرگرم کننده و شوخ و متناقض‌نما و به صورتی سطحی تحسین آمیز ــ خرده‌گیری می‌کند تانقد حکمیِ سختگیرانهٔ خود را به کرسی بنشاند. (۵۴) اختلاف او با سنت‌بُو، که مدتها بود کم‌کم به آتش آن افزوده می‌شد، با نقدی که بر *مقالات دوشنبه*[۱۵۴] (۱۸۵۱) نوشت به اوج رسید. تغییر موضع سنت‌بو و مخالفتش با کسانی که قبلاً آنها را تحسین کرده بود، در نظر پلانش، کفّارهٔ ستایش مبالغه‌آمیز نخستین او از شاعران رمانتیک بود. «من می‌پذیرم که هم عیب‌جوییها و هم تحسینها صمیمانه است، لکن در این داوریهای تغییرپذیر نشانی از مرضی اخلاقی مشاهده می‌کنم». (۵۵)

امّا استقامت و قاطعیت پلانش، که می‌توان آن را ویژگی قابل تحسینی شمرد، متأسفانه با بینش انتقادی راستین همراه نیست. معیارهای عالی مطرح می‌کند ولی مدام نه تنها در مورد ژرژ ساند[۱۵۵]، که او را از جمله به سبب مناسبات شخصی سخت می‌ستاید، بلکه در مورد برانژه[۱۵۶]

۱۵۰. *Les Martyrs*، عنوان کامل، شهیدان یا فیروزی دین مسیح (۱۹۰۹)، حماسهٔ منثوری است نوشتهٔ شاتوبریان دربارهٔ پیروزی مسیحیت بر کفر.

151. *Essay on English Literature*

۱۵۲. Alphonse de Lamartine (۱۷۹۰-۱۸۶۹)، شاعر فرانسوی و سیاستمدار و مورخ و نویسندهٔ سفرنامه و آثار ادبی مردم‌پسند. شهرت او هنوز هم بر تحسین اثری مبتنی است که در ۱۸۲۰ با عنوان تأملات شاعرانه *(Méditations poétiques)* منتشر کرد.

۱۵۳. Alfred de Vigny (۱۷۹۷-۱۸۶۳)، شاعر و نمایشنامه‌نویس و رمان‌نویس فرانسوی. از چهره‌های بارز مکتب رمانتیسم در فرانسه است.

۱۵۴. *Causeries du Lundi* ← فصل دوم، همین کتاب.

۱۵۵. George Sand (Aurore Dupin) (۱۸۰۴-۱۸۷۶)، مؤلف پرکار و مهّم فرانسوی. آثار متعدد او از جمله شامل رمان و داستان کوتاه و نمایشنامه و سفرنامه و زندگینامهٔ خود نوشت است.

۱۵۶. Pierre-Jean de Béranger (۱۷۸۰-۱۸۵۷)، شاعر و ترانه‌سرای فرانسوی. ترانه‌های او را از عوامل مؤثر در انقلاب ۱۸۳۰ دانسته‌اند، ولی شاعران نوپرداری چون بودلر او را تحقیر می‌کردند.

و نویسندگان مبتذلی چون باربیه[۱۵۷] و ژول ساندو[۱۵۸] از این معیارها عدول می‌کند. بلانش مدتی در انگستان به سر برد (۱۸۳۵)، اما آنچه در باب ادبیات انگلیس نوشته صرفاً جنبهٔ گزارش نویسی دارد. مقاله‌اش دربارهٔ فیلدینگ[۱۵۹] نسخه‌برداری بدون اعلام دِین از ترجمه فرانسوی مقالهٔ سروالتر اسکات[۱۶۰] است. تحسین از یوجین *آرَم* بالْور[۱۶۱] و آن را با آثار اوریپید و شکسپیر قابل قیاس دانستن، و علاقه‌اش به هنری مکنزی[۱۶۲] ربطی به کوته‌بینی نئوکلاسیکی ندارد، بلکه دال بر فقدان شمّ انتقادی است. (۵۶) بلانش بسیاری از آثار خوب را نیز (مثلاً *مانون لسکو*[۱۶۳]، آثار شنیه[۱۶۴]، و *اَدولف*[۱۶۵]) تحسین کرده (۵۷)، اما در مقالاتش از اظهارنظر دربارهٔ طرح و شخصیت در داستانها، یا درجه‌بندی اشعار بر اساس نوع ادبی و برتریِ مفروض آنها، چندان فراتر نمی‌رود. بلانش، به رغم تظاهر به منطقی بودن، قوهٔ تحلیل و توصیف ویژگیها و شعور ادبیِ چندان ندارد. او از سنخ منتقدان پرخاشگری به شمار خواهد آمد که غالباً برخلاف انصاف مورد استهزا قرار گرفته‌اند. بلانش در مبارزه با زیاده‌رویهای شاعران رمانتیک نقش سودمندی ایفا کرد.

توفیق سن‌مارک ژیراردن (۱۸۰۱ـ۱۸۷۳) به مراتب بیش از بلانش، قلندرِ یکه و تنها، بود. سن مارک ژیراردن مدت سی سال در سوربن برای جمعیت انبوه دانشجویان، که گاهی تعداد آنها از هزار تن هم بیشتر بود، سخنرانی می‌کرد و یک اصل را مرکوز ذهن ایشان می‌کرد: ادبیات عصر جدید از لحاظ اخلاقی منحرف و از نظر اجتماعی خطرناک است؛ زیرا، بیزاری از زندگی را ترغیب و خوانندگان را در غایت امر به خودکشی هدایت می‌کند. ادبیات باستان و فرانسه سودمند و بزرگ، و برای اخلاقیات و جامعه مفید است. پیداست که ژیراردن روش

۱۵۷ Auguste Barbier (۱۸۰۵ـ۱۸۸۲)، شاعر فرانسوی که شهرت خویش را بیشتر مدیون مجلّد اشعاری هجایی است که با عنوان *Iambes* (۱۸۳۱) منتشر کرد.

۱۵۸ Jules Sandeau (۱۸۱۱ـ۱۸۸۳)، رمان نویس فرانسوی که، علاوه بر همکاری با ساند و اوژیه، شخصاً رمانهایی نوشته که در ستایش ارزشهای طبقهٔ متوسط و مخالفت با دعاوی اشرافیت است.

۱۵۹ Henry Fielding (۱۷۰۷ـ۱۷۵۴)، رمان نویس انگلیسی که در تطوّر این نوع ادبی در انگلیس اهمیتی بسزا داشته است

۱۶۰ Sir Walter Scott (۱۷۷۱ـ۱۸۳۲)، رمان نویس و شاعر اسکاتلندی دوران رمانتیسم.

۱۶۱ Edward George Bulwer-Lytton (۱۸۰۳ـ۱۸۷۳)، رمان نویس و نمایشنامه نویس انگلیسی. *Eugene Aram* از جمله رمانهای تاریخی اوست.

۱۶۲ Henry Mackenzie (۱۷۴۵ـ۱۸۳۱)، رمان نویس اسکاتلندی. آثار او بر نوشته‌های والتر اسکات تأثیر بسیار داشت

۱۶۳ *Manon Lescaut* (۱۷۳۱)، رمان کوتاهی نوشتهٔ آنتوان فرانسوا پره‌وُ (Antonie-François Prévost، ۱۶۹۷ـ۱۷۶۳)، رمان نویس و مترجم فرانسوی.

۱۶۴ André Chenier (۱۷۶۲ـ۱۷۹۴)، شاعر توانای فرانسوی ← جلد اول این تاریخ، ص ۱۲۲ـ۱۲۳

۱۶۵ *Adolphe* (۱۸۱۶)، رمانی نوشتهٔ بنژامن کستان (Benjamin Constant، ۱۷۶۷ـ۱۸۳۰)

خویش را از نبوغ مسیحیت[۱۶۶] شاتوبریان فراگرفته، گو اینکه، برخلاف شاتوبریان، همواره نویسندگان باستان را با نویسندگان عصر جدید به نحوی مقایسه می‌کند که به ضرر گروه اخیر است. کتاب *درسهایی در باب ادبیات نمایشی*[۱۶۷] (۵ جلد، ۱۸۴۳، ۱۸۴۹، ۱۸۵۵، ۱۸۶۰، ۱۸۶۸)، که خوانندگان بسیار داشت، با این نظر ممتاز آغاز می‌شود که «هر احساسی تاریخی دارد، و آن تاریخ جالب توجه است، زیرا چکیدهٔ تاریخ نوع بشر است. اگرچه در احساساتِ قلب آدمی تغییری پدید نمی‌آید، با این حال احساسات حاکی از تأثیر انقلابهای دینی و سیاسی‌اند». (۵۸) سن‌مارک ژیراردن متأسفانه مورخ نیست، بلکه صرفاً معلم اخلاقی است که خودکشی دیدو[۱۶۸] را با خودکشی چترتن[۱۶۹] (در نمایشنامهٔ وینی)، یا عشق پدریِ هوراسِ پیر را در ترازدی کرنی[۱۷۰] با تریبوله در نمایشنامهٔ *شاه تفریح می‌کند*[۱۷۱] هوگو، یا ناسپاسی فرزندان را در *اودیپ درکولونوس*[۱۷۲] با ریگان و گونریل[۱۷۳] مقایسه می‌کند. ژیراردن هرگز در نمی‌یابد که، بیرون از چارچوب نمایشنامه، مفاهیمی انتزاعی مانند «عشق پدری» و «حسادت» از لحاظ انتقادی معنایی ندارد، و با ترجیح دادن هوراس بر تریبوله و یا سرزنش کردن عشقِ نامعقولِ دخترش بلانش چیزی را در حوزهٔ نقد ثابت نکرده‌ایم. (۵۹) اخلاقیاتی که

166. *Le Génie du Christianisme*

167. *Cours de littérature dramatique*

۱۶۸. Dido، نامی که ویرژیل در *انئید* به بنیانگذار و ملکهٔ کارتاژ داده است. شاعر افسانه‌های رومی، پس از آنکه برادرش، پوگمالیون، پادشاه صور، شوهر دیدو را به طمع ثروتش کشت، دیدو از فنیقیه به شمال افریقا گریخت در حمایهٔ ویرژیل، انئاس و همراهان نروایی او به ساحل قلمرو او می‌آیند و، با دخالتِ ونوس، دیدو به عشق انئاس گرفتار می‌شود. امّا مقدر است که انئاس کارتاژ را ترک کند تا کشور خویش را بنیاد گذارد. دیدو نیز پس از عزیمت انئاس خودکشی می‌کند.

۱۶۹. *Chatterton* (۱۸۳۵)، نمایشنامه‌ای نوشتهٔ آلفرد دو وینی، یکی از آثار درخشان درام رمانتیکی که در آن نبوغ شاعرانه قربانی مال پرستی جامعه می‌شود. وینی این نمایشنامه را بر مبنای شرح حال نامس چترتن (Thomas Chatterton، ۱۷۵۲-۱۷۷۰)، شاعر انگلیسی، نوشته است که در اوان جوانی خودکشی کرد. چترتن نزد رمانتیکها مثل اعلای نابغهٔ فراموش شده بود.

۱۷۰. *Horace*، ترازدی نوشتهٔ پیر کُرنی (۱۶۴۰). در آغاز گسترش رم، میان این شهر و شهری در مجاورت آن، آلبا، اختلافاتی بروز می‌کند برای رفع اختلاف مقرر می‌شود که سه پهلوان از هر شهر با یکدیگر به نبرد بپردازند هوراس، یکی از پهلوانان رم، در مقابل کسی قرار می‌گیرد که برادر همسر و شوهر خواهر اوست ولی عرق میهن پرستی باعث می‌شود که او و دو برادرش را بکشد.

۱۷۱. *Le Roi s'amuse* (۱۸۳۲)، نمایشنامهٔ منظوم نوشتهٔ ویکتور هوگو که مبنای اپرای ریگولتوی وردی قرار گرفت. تریبوله (Triboulet)، دلقک دربار فرانسوای اول، از اینکه شاه به عشق دخترش گرفتار شده، به خشم آمده و کمر به قتل او می‌بندد ولی، سربرنگاه، در می‌یابد که جلادی که در کمین است و می‌خواهد آن را به رود بین بیندازد جلادِ دختر خود اوست.

۱۷۲. *Oedipus at Colonus*. اودیپ، که در پایان نمایشنامهٔ اودیپ پادشاه در می‌یابد که پدرش را کشته و با مادرش ازدواج کرده، خود را کور می‌کند. او را تبعید می‌کنند و پسرانش نیز به او بی‌مهری می‌کنند. اودیپ هم آنها را لعن می‌کند و سرانجام با کمک دخترش، آنتیگن، به کولونوس می‌رود.

۱۷۳. Regan و Goneril، دو دختر لیرشاه که با پدر بی‌مهری می‌کنند.

ترویج می‌کند ــ محاسن کانون گرم خانوادگی و خوش خُلقی و مراعات اصل اعتدال ــ سخت بورژوایی است، به حدّی که ژیراردن را الگوی بورژوایِ اصل زرین اعتدال خواندند و این هشداری بود به سنت‌بُو و دِ سانکتیس. (۶۰) لکن فراموش نکنیم که *تاریخ ژیراردن*، بویژه در جلدهای متأخرش که در زمان سلطنت ناپلئون سوم به چاپ رسید و در آن زمان خطرهای اجتماعی رمانتیسم برطرف شده بود، حاوی اظهارنظرهای مطبوع و تیزبینانهٔ روان‌شناختی و از نوع اخلاق‌مدارانه است که بر مبنای مایه‌ها یا مقولاتی مانند «عشق زناشویی در آثار شکسپیر» و «حسادت در آثار مولیر» و «زانیهٔ توّاب» و جز آنها ترتیب یافته است.

دزیره نیزار (۱۸۰۶ـ۱۸۸۸) نیز، مانند بلانش و ژیراردن، کار خود را با اعتراض به ادبیات زمان آغاز کرد. در جزوه‌ای با عنوان *برضد ادبیات سهل*[۱۷۴] (۱۸۳۳) رمان احساساتی و قرون وسطی‌گراییِ مجعولِ رمان تاریخی و نمایشهای رمانتیکیِ پر از وحشت و زرق‌وبرق را آماج حملات خویش می‌کند. (۶۱) اما این جزوهٔ مختصر صرفاً طلیعهٔ کتاب پرهیبتِ *تتبعات اخلاقی و انتقادی دربارهٔ شاعران لاتینی زبان دورهٔ انحطاط*[۱۷۵] (۲ جلد، ۱۸۳۴) بود. در این کتاب بحثی بسیار انتقادی دربارهٔ شاعران عصر سیمین ادبیات لاتینی ــ فدروس[۱۷۶] و سنکا[۱۷۷] و پرسیوس[۱۷۸] و استاتیوس[۱۷۹] و مارشال[۱۸۰] و یوونال[۱۸۱] و لوکان[۱۸۲] ــ به محکومیت صریح ادبیات زمان خودِ نیزار می‌انجامد. (۶۲) نیزار تاریخ شعر را به سه مرحله تقسیم می‌کند: یکی مرحلهٔ شاعران بَدْوی از قبیل همر و دانته و شکسپیر؛ مرحلهٔ دوم مشتمل

174. *Contre la littérature facile.*

175. *Études de moeurs et de critique sur les poètes latins de la décadence.*

۱۷۶ Phaedrus، قصه‌نویس رومی قرن اول میلادی. ظاهراً در اصل برده‌ای مقدونی بوده که به دست اوگوستوس آزاد شده است. مؤلف *Fabulae Aesopiae* در پنج مجلد که عمدتاً صورت منظوم قصه‌های ازوپ، قصه‌نویس اواسط قرن ششم قبل از میلاد یونان است.

۱۷۷ Seneca (۴ ق م ـ ۶۵ م)، فیلسوف و نمایشنامه‌نویس رومی. در جوانی او را برای تربیت پیرونِ جوان برگزیدند. نصیف هشت تراژدی را به او نسبت داده‌اند که آکنده از خونریزی و خشونت است، ولی بر تراژدی ایتالیایی و فرانسوی و، بویژه، انگلیسی تأثیر بسزایی داشته است. در پایان امر، به اتهام شرکت در توطئهٔ قتل نرون، به دستور او خود را کشت.

۱۷۸ Persius (۳۴ـ۶۲ میلادی)، شاعر هجوپرداز رومی. در شعرش تأثیر شعر هوراس مشهود است. مؤلف شش شعر در شرح آموزه‌های مسلک رواقی است.

۱۷۹ Statius (حدود ۴۵ـ۹۶ میلادی)، شاعر لاتینی‌سرا. مؤلف حماسه‌ای در دوازده باب دربارهٔ پسران اودیپ (*Thebais*) بود. دانته استاتیوس را در برزخ آورده است.

۱۸۰ Martial (؟ ۴۲ـ۱۰۲؟ میلادی)، طلیعه‌دار لاتینی زبان.

۱۸۱ Juvenal (۶۰ـ۱۴۰؟ میلادی)، هجوپرداز رومی که مفاسد دوران امپراتوری موضوع اشعار او بود. در بحبوحهٔ هجوپردازی خود می‌گوید «هر آنچه مردم می‌کنند، وفاداریشان، نرمشان، خشمشان، شادیشان، لذتشان، گفتگویشان ــ همهٔ اینها مصالح آشی را تشکیل می‌دهد که آثار حقیر من باشد.»

۱۸۲ Lucan (۳۹ـ۶۵ میلادی)، شاعر و نثرنویس رومی. حماسه‌ای در ده باب به نام *Pharsalia* دربارهٔ جنگ داخلی میان قیصر و پمپئی تألیف اوست. او نیز همانند دوستش سنکا به دستور نرون خودکشی کرد.

بر ادباست و ویرژیل نمایندهٔ آنهاست؛ و سوم مرحلهٔ ناظمان فاضلی است که او در این کتاب به وصفشان پرداخته است. شعر فرانسوی عصر جدید نیز در مرحلهٔ انحطاطیِ مشابهی قرار دارد و همان عوارض اواخر دورانِ باستان در آن مشهود است: ضعف اخلاقی، پرداختن به وصف بیرونیِ صرف، خشونت، سبکِ باروکی[۱۸۳]، گنگی، و ابهام. (۶۳) این کتاب اهمیت تاریخیِ بسزایی دارد، زیرا موجب مطرح شدن بحث انحطاط[۱۸۴] در ادبیات فرانسه شد و چندی نگذشت که گوتیه[۱۸۵] و بودلر آن را به معنای تعبیری مستحسن به کار بردند.

نیزار، در کتاب خود دربارهٔ ادبیات روم، ادبیات متأخر فرانسه را کلاً محکوم می‌کند؛ او تنها در دو مقاله که بعداً دربارهٔ هوگو و لامارتین نوشته است (۱۸۳۶ـ۱۸۳۷) به رجال بزرگ رمانتیسم فرانسوی می‌پردازد. به هوگو از این رو می‌تازد که «تصویر را جایگزین واقعیت، و رنگ را جایگزین اندیشه می‌کند»، و نیز به این سبب که «زبان رنگارنگ و خیره‌کننده‌اش به چشمِ سَر دیده می‌شود ــ تخته رنگ نقاش است که بر روی پردهٔ نقاشی افتاده ولی تصویری از آن حاصل نشده». آثار هوگو سراسر وصف مادی است، برق و تلألو است، قلبش سترون و قوهٔ خیالش شهوانی است. در آن جایی برای عقل و طرح و ذوق و حسّ انتقادی نیست، تنها قوهٔ خیالِ افسار گسیخته است که بیداد می‌کند. لامارتین شاعرِ کلّی‌بافیهای گنگ و آشفته است، توان انتقاد از خود ندارد، به وحدت وجودی مبهم اعتقاد دارد، بشر دوستی احساساتی و ورّاج است. (۶۴)

این مقاله‌های توانمند حاکی از مفهوم بنیادین شعر و تاریخ است که الهام‌بخش بزرگترین تألیف نیزار، *تاریخ ادبیات فرانسه*[۱۸۶] (جلدهای اول و دوم، ۱۸۴۴؛ جلد سوم، ۱۸۴۹، جلد چهارم، ۱۸۶۱)، شد. کتاب نیزار نخستین تاریخ کامل ادبیات فرانسه است که، به صورتی وحدتمند، با وضوحِ بیان و قاطعانه اجرا شده است. نیزار در این *تاریخ* و نیز در نقد مثبتی که دربارهٔ کتاب ژیراردن نوشت (۱۸۴۹) برداشت شخصی‌اش را دربارهٔ نقد و تاریخ ادبی تعریف کرد و آن را در تقابل با دو گرایشِ دیگر زمان قرار داد؛ این دو گرایش عبارت بود از قالب تازهٔ تاریخ عمومی که در آن تأثیر جامعه بر نویسندگان و بالعکس توصیف شده و آثار ویلمن نمایندهٔ آن است، و دیگری نقد از طریق تکچهره‌پردازی و زندگینامه‌نویسی و ملهم از توجه به وجود انواع مختلف حیات فردی است (در مورد اخیر نیزار قاعدتاً به سنت‌بُو می‌اندیشیده است). نیزار بر آن است تا آثار ادبی را از بیدادِ مفهومِ «هر کس بنابر سلیقه‌اش» آزاد کند و نقد

۱۸۳ baroque ← جلد اول این *تاریخ*، ص ۴۰۶ـ۴۰۷

۱۸۴ decadence ← توضیحات مترجم در پایان کتاب

۱۸۵ Théophile Gautier (۱۸۱۱ـ۱۸۷۲)، شاعر و رمان نویس و منتقد فرانسوی. آثار او غنی و متنوع است

186. *Histoire de la littérature française*

را به صورت یکی از «علوم دقیق» درآورد. (۶۵) او به سه نوع کمال مطلوب قایل است: یکی کمال مطلوبِ روح فراگیر آدمی در کتابها، دیگری کمال مطلوب نبوغِ خاص فرانسه و سوم کمال مطلوب زبانِ آن؛ و هر نویسنده و کتاب را در قیاس با این سه معیار می‌سنجد. هرکس و هرچه را با این معیار سازگار باشد تحسین. و اگر از آن منحرف شود تقبیح می‌کند. تنها در قرن هفدهم است که این سنخ آرمانی متحقق می‌شود. ادبیات فرانسه در آن دوران بزرگ به توازن مناسبِ ملکاتِ انسانی، یعنی احساس و قوهٔ خیال تحت سیطرهٔ قوهٔ عقل، می‌رسد. حال آنکه ادبیات کشورهای شمال اروپا فردیتر و نیز محلّیتر و دارای کیفیت جهانیِ کمتری است. مفهوم بشر آرمانی و کلّی، هماهنگ و معقول و قادر به رام کردن هیجانات و نیروی خیال خویش، شالودهٔ همهٔ آثار انتقادی نیزار را تشکیل می‌دهد. کمالِ مطلوبِ جهانی بودن حتی در مورد سبک و زبان نیز اِعمال شده است. «زیبایی ادبیات ما بر شباهت ضروری سبکها در چارچوب اختلاف موضوعات یا نبوغ ویژهٔ نویسندگان بزرگ مبتنی است: به عبارت دیگر، وحدتِ زبان در تنوع نوشته‌هاست. من معتقدم که حتی مجرّبترینِ منتقدان نیز نخواهد توانست گویندهٔ اندیشه‌ای را که به کاملترین وجه بیان شده بشناسد (مگر آنکه آن قطعه را به خاطر سپرده باشد)». (۶۶) معیارهای معاصر دربارهٔ امر ممیّز[۱۸۷] و فردی و انتزاعی را مشکل بتوان با صراحتِ بیشتری منکر شد.

در چارچوب چنین اصول فراگیری، تاریخ چیزی بیش از یک رشته نزدیک‌شدنها به این کمال مطلوب و انحرافات از آن نیست. اثر کتاب نیزار به رمانی می‌ماند عاری از هیجان و نگرانی از اینکه بعد چه خواهد شد، رمانی که بی‌برده از دیدگاه دانای کل نوشته شده باشد. همه چیز تا عصر کلاسیکْ تمهید مقدمات و پس از آن نشانهٔ انحطاط است. جلد آخر کتاب نیزار که دربارهٔ قرن هجدهم است شِقاق را به عریانترین وجه آشکار می‌سازد. ترازنامه‌ای از سود و زیانها تهیه و همیشه قرن هفدهم را با هجدهم مقایسه می‌کند و قرن اخیر بازنده از کار در می‌آید. ترتیب کتاب بر اساس نوعهای ادبی است و با نوع غنایی آغاز می‌شود. تاریخ «زیانها»ی شعر را با اشاره به کاستیهای آثار منظوم ژان‌باتیست روسو[۱۸۸] و ولتر مدلّل می‌دارد. تنها شنیه است که شعر راستین را باز می‌یابد. «سودها» را در نثر منتسکیو و ولتر و بوفون[۱۸۹] مشاهده می‌کند. ولی روسو و خیالپردازیهایِ واهی او را یکسره خوار می‌دارد. (۶۷)

187. characteristic

۱۸۸ Jean-Baptiste Rousseau (۱۶۷۱-۱۷۴۱)، شاعر فرانسوی که به اتهام نشر اشعار افترآمیز تبعید شد و سی سال آخر عمر را در خارج فرانسه زیست

۱۸۹ Georges Louis Leclerc, Comte de Buffon (۱۷۰۷-۱۷۸۸)، طبیعی‌دان فرانسوی که نظریاتش (مثلاً ←

در جلد سوم، ۱۲۰ صفحه به بوسوئه[۱۹۰] اختصاص داده و در عوض ۳۰ صفحه به لافونتن[۱۹۱] یا ۵۰ صفحه به مولیر، و همین کار حاکی از جهت‌گیریهای اوست: نیزار محافظه‌کاری مبارز و انعطاف‌ناپذیر است که «قوهٔ خیال» را ملکه‌ای نازل و عنصری آشوبگر می‌شمارد. قوهٔ خیال بر عوام‌الناس تأثیر می‌گذارد و آنها را از دریافت حقایق جاودان باز می‌دارد. شهرت رونسار[۱۹۲] را مبتنی بر همین اساس می‌داند؛ حتی تأثیر آثار راسین هم بر مبنای همین ویژگیهاست؛ توفیق شاعران رمانتیک عصر جدید معلول استفاده از خیالِ شهوانی است. (۶۸) نیزار متوجه نیست که به طور ضمنی کلّ شعر و هنر را محکوم می‌کند. معیارهایش صرفاً دینی و اخلاق‌مدار و عقلی و سیاسی به معنای وسیع آن است. و نقد حکمیِ[۱۹۳] او، که از آن در برابر نقد زیباییها دفاع می‌کند، در واقع حوزهٔ ادبیات را به کلّ رها کرده است. قوهٔ خیالْ مخرّب و بی‌دست و پا و مبدع و انقلابی است؛ هنر عبارت از خطری اجتماعی است. نیزار برای احیای کلاسیسیسم و اعتلای قرن هفدهم و دوام همیشگی ذوق و روحیهٔ فرانسوی قاعده‌ای در اختیار معاصران خویش قرار داد ــ قاعده‌ای که بخش عمدهٔ آن در آثار برونتیر و حتی لانسر[۱۹۴] و اروینگ بیبت[۱۹۵] منعکس است.

نزد نیزار و پلانش و ژیراردن، کلاسیسیسم و محافظه‌کاری ادبی انگیزه‌های سیاسی و اخلاقی دارد. الکساندر وینه[۱۹۶] (۱۷۹۷ـ۱۸۴۷) از منابع عمیق دینی برخوردار بود. نیزار کاتولیک مذهب و بوسوئه الگوی مطلوب او بود. وینه کشیشی کالونی مذهب[۱۹۷] بود و بیست سال در بال (سوئیس) ادبیات فرانسه تدریس کرد و هنگام مرگ استاد آکادمی لوزان بود.

→

دربارهٔ جامعه‌شناسی) هماهنگ نظریات لامارک و داروین بود. خطابهٔ گفتار دربارهٔ سبک، که در ۱۷۵۳ در فرهنگستان فرانسه قرائت کرد، حاکی از علاقه‌اش به سبک ادبی است. «سبک خود آدمی است.» ارگفته های معروف اوست

۱۹۰. Jacques-Bénigne Bossuet (۱۶۲۷ـ۱۷۰۴)، خطیب، روحانی، متفکر سیاسی و مورخ فرانسوی و یکی از متفکران برجستهٔ دربار لویی چهاردهم.

۱۹۱. Jean de La Fontaine (۱۶۲۱ـ۱۶۹۵)، شاعر فرانسوی؛ شهرتش را عمدتاً مدیون قصّه‌های خویش است که مدت سه قرن است فرانسویان، خرد و کلان، می‌خوانند و نقل می‌کنند *(Les Fables)*

۱۹۲. Pierre de Ronsard (۱۵۲۴ـ۱۵۸۵)، رهبر گروه ادبی پلئیاد و پرمعنوذترین شاعر فرانسوی دوران رنسانس به سبب اصلاحات کلاسیکِ مالرب و خرده‌گیریهای بوالو، دو قرن به دست فراموشی سپرده شده بود تا اینکه سنت‌بو مقامی را که سزاوار بود به او باز پس داد.

193. judicial criticism 194. Pierre Lasserre

۱۹۵. Irving Babbitt (۱۸۶۵ـ۱۹۳۳)، منتقد امریکایی و یکی از بنیانگذاران نئواومانیسم در دههٔ دوم قرن بیستم

← فصل دوم، جلد ششم این تاریخ و نیز جلد دوم، ص ۵۰۹.

196. Alexandre Vinet 197. Calvinist

پاسکال[۱۹۸] و بور روایال[۱۹۹] الگوهای مطلوب او، و معیارهایش قطعاً و آشکارا دینی بودند. نوشته‌های او، که عمدتاً عبارت از خطابه‌هایی است که پس از مرگش به چاپ رسید، کلّ ادبیات فرانسه را از اوایل قرن هفدهم در بر می‌گیرد. خطابه‌ها در اغلب موارد صرفاً توصیفی است، و نقل قولهای مفصل در جای‌جای آنها دیده می‌شود. اطناب و لحنی موعظه‌گر و گهگاه حتی متظاهر از ویژگیهای آنهاست، و بسا که بتوان آنها را از سنخ تعلیم و تربیت صادقانه و منسوخ شمرد و نادیده گرفت. حتی ستایش وافر سنت‌بُو، که او را در زمان ادای سخنرانیهایش دربارهٔ بور روایال در لوزان می‌شناخت، یا کوششهایی که اخیراً در سوئیس به عمل آمده تا شهرت او را در مقام معلم اخلاق و حکیم الهی و «پاسکالِ پروتستان» احیا کنند، در کسب مکانی برای او در میان منتقدان ادبی کافی نخواهد بود. اما در کتاب *تتبعات دربارهٔ ادبیات قرن نوزدهم فرانسه*[۲۰۰] (۳ جلد، ۱۸۴۸)، نه تنها با معیارهای پروتستانتیسمِ قاطع و عمیق مسیحیت به تحلیل آثار و اندیشه‌های رمانتیکهای مهم فرانسه (مادام دوستال، شاتوبریان، لامارتین، هوگو، میشله[۲۰۱]، کینه[۲۰۲]، سنت‌بُو) می‌پردازد، بلکه در ضمن دیدگاهی دربارهٔ شعر در حکم نماد و وحی عرضه می‌کند که در دنیای فرانسوی زبان آن روز تقریباً منحصر به فرد است.

وینه به ندرت از آثار نویسندگان آلمانی (ژان‌پل، فریدریش شلگل) نقل قول می‌کند، گوشه‌گیری و عینیت افراطی گوته را نیز مورد انتقاد قرار می‌دهد (۶۹)، ولی علی‌القاعده در زمان اقامتش در بال با آرای آلمانیها آشنا شده است. آموزه‌های محوریِ زیباشناسیِ ایدئالیستی آلمانیها را، مانند کلّیِ انضمامی[۲۰۳]، حلولِ امر عام در خاص[۲۰۴]، تجسد بخشیدن به امر روحی[۲۰۵]، وحدت سازمندِ[۲۰۶] اثر کاملِ هنری (صرفنظر از منعی که در اختیار داشته)، درک می‌کرده است. وینه، که معمولاً او را از پیروان مشرب اصالت روح[۲۰۷] می‌دانند، متوجه

۱۹۸. Blaise Pascal (۱۶۶۲-۱۶۲۳)، ریاضیدان فرانسوی و یکی از بزرگترین مروجان عقاید مسیحیت. *افکار (Pensées)*، قطعاتی از دفاعیه‌ای که بر آن بود تا دربارهٔ مسیحیت تألیف کند، پس از مرگش به چاپ رسید.

۱۹۹. Port-Royal ← فصل دوم

200. *Études sur la littérature française au XIXe siècle*

۲۰۱. Jules Michelet (۱۸۷۴-۱۷۹۸)، مورخ فرانسوی که در همهٔ موارد با طبقهٔ رحمتکش ابراز همدلی کرده و با کلیسا و نظام سلطنتی و طبقهٔ متوسط مخالفت کرده است. *تاریخ فرانسه (Histoire de France)*، ۱۸۳۳-۱۸۶۷، بزرگترین اثر اوست

۲۰۲. Edgar Quinet (۱۸۰۳-۱۸۷۵)، شاعر و مورخ و منتقد و سیاستمدار فرانسوی. محور اصلی علایق کینه بر معنای تاریخ و نقش دین در رویدادهای مختلف استوار بود

203. concrete universal 204. incarnation of the general in the particular

205. materialization of the spiritual 206. organic unity

207. spiritualist

است که آموزهٔ فکر برای فکر در ادبیات همان قدر نادرست است که هنر برای هنر. و بی‌اعتنایی به امر خاص و انضمامی با سرشت هنر تعارض دارد. (۷۰) «کارِ شاعر دیدن است، نه دانستن. کشف و شهود ملکهٔ خاص اوست». او به چشم دل می‌بیند و در می‌یابد. (۷۱) وینه موضوع قلب شناسنده[۲۰۸] را امری جدی می‌شمارد و از این رو در برابر اتهام کوزن[۲۰۹] در مورد شک آیینیِ بنیادی از پاسکال دفاع می‌کند. (۷۲) دلْ دلایل خاص خویش را دارد؛ بنابراین، شعر «بازآفرینیِ همیشه تازه و اعجاب آورِ رازِ تغییرناپذیر است». و، بعد از وحیِ الهی، «کاملترین و ژرفترین وحیی است که می‌توان به آدمیان عرضه کرد». (۷۳) شعرْ کلامِ[۲۱۰]، یا بهتر بگوییم فعلِ[۲۱۱]، طبیعتِ سقوط کرده است. علّت وجودیِ شاعر بازساختن جهان هستی است به این منظور که دیگر بار شکوهِ نخستین را به آن بازگرداند. (۷۴) اما وحی از طریق دل، به چشمِ دل دیدن در شعر، فقط در جهانِ انضمامیِ شخصیتهای داستانی یا در تصویر و استعاره حاصل می‌شود. «شعر، به طور کلی، عینِ مُدْرَک[۲۱۲] را تعریف نمی‌کند؛ آن را نشان می‌دهد، به آن شکل می‌بخشد؛ ما از شاعر صورت معقولِ[۲۱۳] عین مدرک را طلب نمی‌کنیم، بلکه خواستار خودِ عین مدرک ملموس و پیچیده و زنده‌ایم». (۷۵) او مصرّانه تکرار می‌کند که «حیاتِ شعر هرگز به احکام کلّی و صور معقول بستگی ندارد. خواننده همیشه در جستجوی امر فردی است تا خود را با آن سازگار سازد». (۷۶) به همین دلیل، استعاره را به صورت دلبخواه نساخته‌اند، بلکه آن را «در اعماق روح» یافته‌اند. «استعارهٔ نه از برون که از درون بر زبان تأثیر می‌گذارد. استعاره روغن جلا نیست، حلول است». (۷۷) وینه، در ستایشی پرشور از میلتن، به طیفهای مختلف مفهوم استعاره می‌پردازد و می‌گوید که نامرئی را مرئی و امر انتزاعی را محسوس می‌سازد. «شعر همه چیز را متجسّد می‌کند»، صور معقول را متفرد می‌کند و به آنها تجسّد می‌بخشد. شباهت این مفهوم را با اعتقاد مسیحیان به حلول لاهوتیِ خداوند در جسم ناسوتیِ عیسی بن مریم صریحاً ذکر می‌کند. (۷۸) از اسطوره، حتی اسطورهٔ کلاسیکی، بر همین مبنا دفاع کرده است. «قصه‌هایِ اورفئوس[۲۱۴] و امفیون[۲۱۵] حقیقت‌اند، و ما را به ملتقای امر نیک و امر

208. the knowing heart

۲۰۹. Victor Cousin (۱۷۹۲-۱۸۶۷)، فیلسوف فرانسوی وابسته به مکتب بهگزیان که معتقد بودند به جای آوردن آموزه‌های بسیار متفاوت باید به بررسی و ارزیابی مجدّد نظامهای فکری گذشته پرداخت

210. word 211. verb 212. object

213. idea

۲۱۴. Orpheus، در اساطیر یونان، شاعر و خوانندهٔ تراکیایی که نغمات جنگ وی حتی درختها و سنگها را افسون می‌کرد... ه *دائرة المعارف فارسی*، زیر نظر غلامحسین مصاحب، تهران، انتشارات فرانکلین، ۱۳۴۵

۲۱۵. Amphion، از اساطیر یونان باستان ه . گویند وقتی که آمفیون جنگ خود را می‌نواخت، آجرها به خودی خود حرکت می‌کردند، و دیوار را تشکیل می‌دادند همان کتاب

زیبا، واقعی و، می‌توان گفت، زمینهٔ راستین شعر هدایت می‌کنند». (۷۹)

مفهوم کلّیِ انضمامی در نظر وینه و گرایشش به مشرب حلول و تجسد با دریافتش از مفهوم سازمندی[۲۱۶] پیوند نزدیک دارد. شکل و محتوا یکی است. وحدت آنها به شخصیت بستگی دارد. فردیت هرچه قویتر، وحدت درونی نیز قویتر خواهد بود. «آنچه از برونْ شکل یافته باشد و به جای آنکه مانند گیاهی رشد کند مانند بنایی ساخته شده نمی‌تواند دارای حقیقت شعری باشد». (۸۰) وینه در میان منتقدان فرانسوی زمان خویش تنها کسی است که، دست کم از لحاظ نظری، بر جدایی شکل و محتوا، بندآموزی[۲۱۷] و شکل‌مداری[۲۱۸] ــ یعنی، شکافی که در سراسر قرن گریبانگر نقد فرانسوی (و نه فقط فرانسوی) بود ــ فایق آمد. دریافت دیدگاه نمادانديش و جدلی بازهم به او امکان می‌دهد که نسبت به معاصرانِ رمانتیک و احساساتی خویش همدلی نشان دهد. اما بر مبنای معیارهای دینی و اخلاقی از آنها انتقاد می‌کند: مثلاً از گرایش لامارتین به مشرب وحدت وجود، و آرمانگراییِ مبهم مادام دوستال. از لحاظ هنری نیز از گرایش هوگو به امور انضمامیِ کاذب یا لامارتین به سبب مطالب انتزاعیِ کاذبش انتقاد می‌کند. وینه نوشته‌ای را با شوخ‌طبعی چنین ختم می‌کند که «لامارتین هنوز رؤیای نخستین خود را در یاد دارد، و روزی به یاد آوردنِ آن را به یاد خواهد آورد». (۸۱)

هرچه وینه بیشتر به تاریخ گذشته می‌پردازد نقد او اخلاق‌مدارتر و از لحاظ متابعت از اصول کلاسیسیسم متعارفتر می‌شود. خطابه‌های قرن هجدهم عبارت از جدلی دایم بر ضد *فرزانگان*[۲۱۹] و خطابه‌های قرن هفدهم حاویِ شرحهای خسته‌کننده و تعلیمی است. فقط کتاب *تتبعات دربارهٔ بلز پاسکال*[۲۲۰] (۱۸۴۸) ارزشمند است. وینه به آرای پاسکال در زمینهٔ روان‌شناسی و اخلاق توجه بیشتری می‌کند تا به الهیات و حکمت اعلایِ[۲۲۱] او، و بر آن است تا، برخلاف کوزن، پاسکال را به صورتی معرفی کند که آنچنان قاطعانه پیرو مشرب ثنویت ننماید. پاسکال شارح علم به حقیقت الهی است، علمی مکتسب با چشم دل که علم راستین است و نه رقص مرگِ[۲۲۲] ناگزیر از جنگ شک مطلق به دامن ایمانی از آن قبیل که کوزن به پاسکال نسبت داده است. اعتقادات دینیِ معقول و در عین حال گرم و عاطفی وینه الهام‌بخش این تفسیر (که در اینجا به درستی یا نادرستیِ آن ما را کاری نیست) و در واقع همهٔ آثار اوست. اِشرافش به جنبهٔ نمادی و سازمند او را از فرو غلتیدن به ورطهٔ بندآموزیِ صرف بازداشت.

216. organicity 217. didacticism 218. formalism

۲۱۹ les philosophes ← جلد اول *این تاریخ*، ص ۴۳۱-۴۳۲

220. *Études sur Blaise Pascal*

221. theology and metaphysics 222. *salto mortale*

در آثار شارل مَنْین[۲۲۳] (۱۷۹۳ـ۱۸۶۲) نیز گهگاه دریافت مشابهی از سرشت نمادین شعر دیده می‌شود. قسمت اعظم نوشته‌هایش ــ *سرچشمه‌های تئاتر عصر جدید*[۲۲۴] (۱۸۳۸)، ترجمهٔ نمایشنامه‌های هرُوشویتا[۲۲۵] (۱۸۴۵)، و *تاریخ خیمه‌شب‌بازی در اروپا*[۲۲۶] (۱۸۵۲) ــ در تکوین تاریخ ادبی سهم مهمی دارد. در کتاب *سرچشمه‌های تئاتر*، که به فوریل اهدا شده، طی بحث عالمانه‌ای سه خاستگاه برای تئاتر عصر جدید مطرح می‌کند. اپرا، تئاتر و تئاتر مردم‌پسند به ترتیب در نمایشهای دینی و درباری و سرگرمیهای خیابانی ریشه دارند. اصرار بر این امر که درام از درونِ قالبهای نازلتری تکوین یافته، و هنر نمایش از دوران باستان تاکنون بی‌وقفه ادامه داشته، و ضرورت درک «اعصار تیره» برای درک آثار لوپه دووگا[۲۲۷] و کالدرون و شکسپیر، برای اصول مشرب اصالت تاریخ ــ یعنی، جستجوی خاستگاهها، توجه به هنر مردم‌پسند، و حکم مربوط به تداوم آن ــ استدلال ارزشمندی بود که البته امروز منسوخ شده است. مَنْین بر آن است که مورخ باید «دیگر بار یکی از حلقه‌های شکستهٔ کمال‌پذیری آدمی را استوار سازد». (۸۲) لکن این بار نیز، مانند مورد آمبر و فوریل، منین نتوانست به بیش از پاره‌ای از این طرح بلندپروازانه جامهٔ عمل بپوشاند: در کتاب *سرچشمه‌ها* عمدتاً به دوران باستان و آیینهای دینی و رمزی و نمایشهای سرگرم‌کننده و جز آن پرداخته و آنها را پیشْ قالبهای[۲۲۸] هنر نمایش دانسته، و در کتابهای بعدی و مقالات پراکنده دلایلی دال بر تداوم پنهانی هنر نمایش در سراسر قرون وسطی عرضه کرده است. (۸۳)

گزارشهای مشفقانهٔ منین دربارهٔ برنامه‌های بازیگران انگلیسی در پاریس (۸۴) ــ اظهارنظر دربارهٔ نمایشنامه‌ها و بازیگریِ کمبل[۲۲۹] و کین[۲۳۰] و مکریدی[۲۳۱] و دوشیزه اسمیتسن[۲۳۲] و دیگران، انتقاد از اقتباسهای رایج از آثار شکسپیر به سبب انحراف از متن اصلی ــ براهین

223. Charles Magnin 224. *Les Origines du théâtre moderne*

۲۲۵. Hroswitha von Gandersheim، نیز Roswitha یا Hrotswitha، راهبه‌ای آلمانی که در سدهٔ دهم میلادی در صومعهٔ گاندرزهایم می‌زیست و شش کمدی به زبان لاتینی نوشت تا جانشین مسیحی کمدیهای ترنس باشد. تألیفات دیگری نیز دارد

226. *L'Histoire des marionettes en Europe*

۲۲۷. Lope de Vega (۱۵۶۲ـ۱۶۳۵)، نمایشنامه‌نویس اسپانیایی. سرونتس او را «معجزهٔ طبیعت» خوانده است. بیش از ۲۰۰۰ نمایشنامه نوشت که ۵۰۰ عدد آنها در دست است.

228. pre-forms

۲۲۹. John Philip Kemble (۱۷۵۷ـ۱۸۲۳)، بازیگر انگلیسی که تمام نقشهای مهم نمایشنامه‌های شکسپیر را بازی کرد.

۲۳۰. Edmund Kean (۱۷۸۷/۹۰ـ۱۸۳۳)، بازیگر انگلیسی نقشهای تراژیکی.

۲۳۱. William Charles Macready (۱۷۹۳ـ۱۸۷۳)، بازیگر انگلیسی و تنها رقیب کین

۲۳۲. Harriet Constance Smithson (۱۸۰۰ـ۱۸۵۴)، بازیگر انگلیسی که از حمله در نمایشها به اتفاق کین ظاهر شد. همسر برلیوز، آهنگساز فرانسوی، شد و از صحنه کناره گرفت

عملیِ مهمی بود دال بر تأثیر و توفیق قالب انگلیسی نمایش، و نیز به نفع جبههٔ رمانتیکها در مباحثهٔ بزرگ[۲۳۳]. اگرچه منین متأسفانه نظرهای خویش را به اختصار و گهگاه به ضابطه درآورده و هرگز آنها را به صورت نظریه‌ای منسجم مطرح نکرده است، او را باید نظریه‌پردازی عالی نیز به شمار آورد. قاطعانه پایان یافتنِ بوطیقای کهن و نیاز به «زیباشناسی» تازه‌ای را اعلام می‌کند که در آن به «حال و هوای شاعرانه»[۲۳۴] توجه شده باشد. منین نظریهٔ تقلید را نیز رد می‌کند و «قوهٔ خیال» را ملکهٔ اصلی شاعری می‌داند: زیرا خیال است که تصویر و موسیقی را در یک امر واحد ترکیب می‌کند. نظریه‌های رایج دربارهٔ نوعهای ادبی، و از جمله طرح تکاملی متحجر هوگو، را رد می‌کند، زیرا متوجه است که در دوران قدیم نیز نوعهای ادبی را درهم می‌آمیخته‌اند و آنها برهم تأثیر و نفوذ متقابل داشته‌اند. (۸۵) به تمایزات موجود میان نوشتهٔ روایی و ترانه و گفتگو توجه دارد، ولی خواستار آن است که نوعهای ادبی نه بر اساس «تفاوتهای ساختگیِ قالب، بلکه بنابر ماهیت زخمه‌های درونیِ هر یک که در ذهن شاعر و در روح شنوندگان طنین‌انداز می‌شود» تثبیت گردند. (۸۶) هدف شاعر درمزگشایی از نشانه‌های بزرگی است که وجود سرمدی با سرانگشت خود بر همهٔ چیزها نهاده است. ترجمهٔ موسیقیِ پنهان جهان است به طنین شاعرانه. موسیقی پنهانی که جهان از اعماقِ تمام عناصر و تمام مخلوقات خویش به بیرون می‌دمد». (۸۷) «شعر، که می‌توان آن را نیمه‌دانایی[۲۳۵] یا بلکه بیش آگاهی[۲۳۶] خواند، با تلألؤِ نمادها و درخشش استعاره‌های خویش طلایه‌دار انبوهِ حقایقی است که علم بعدها آنها را به اثبات خواهد رسانید». «هر بیانِ به راستی شاعرانه، پرده‌برداری[۲۳۷] از رابطه‌ای نوظهور میان دنیای مادی و اخلاقی است». (۸۸) زبانِ رایجِ شاعر را ارضا نمی‌کند، زیرا او در صدد بیانِ امورِ بیان‌ناپذیر[۲۳۸] و تعریف‌نشدنیِ روح آدمی است، و «در هر لحظه باید منظری به لایتناهی بگشاید». پس شاعرْ زبانْ‌آفرین است، و مدام آن را می‌سازد و درهم می‌ریزد. (۸۹)

دفاعِ منین، در آن زمان و مکان، حتی از ابهام و زیاده‌روی و امر محیرالعقول[۲۳۹] ــ که کرایسلر[۲۴۰] هوفمان نمونه‌ای از آن است ــ و خاصیت سحرانگیزِ فاصله، تعجب‌آور است. او نیز، چون دیدرو و وردزورت[۲۴۱]، به احساسِ شدیدْ اذنِ دخول به شعر نمی‌دهد: باید از یادِ

۲۳۳ great debate. منظور بحث میان کلاسیسیستها و رمانتیسیستهاست.

234. «poetic state»	235. demiscience	236. prescience
237. revelation	238. ineffable	239. fantastic

۲۴۰. Kreisler، موسیقیدان نیمه مجنون و پرشوری که شخصیت اصلی مقالات بسیاری است که هوفمان طی سالهای ۱۸۱۳-۱۸۲۰ نوشت و با عناوین مختلف منتشر کرد. این نوشته‌ها را به طور کلی *Kreisleriana* نامیده‌اند.

۲۴۱. William Wordsworth (۱۷۷۰-۱۸۵۰)، شاعر و منتقد انگلیسی ← فصل پنجم، جلد دوم این *تاریخ*.

احساس استفاده کرد نه خودِ احساس. فصاحت و بلاغت است که آوای احساس است نه شعر. شاعر «نه تنها تصویرها و احساسهایی را که دریافت می‌کند منعکس می‌سازد، بلکه خالق روابطی است که میان دو تصویر یا دو مفهوم می‌یابد، و از این روابط به تصویر یا مفهوم ثالثی می‌رسد، به بیان آن رابطه‌ای که دستاورد خاص شعر است. بدین مفهوم است که شاعر آفریننده است». (۹۰) به رغم این نظر متعالی نسبت به شعر به معنای خیال خلاق و مفسّر رشته‌های به هم گره خوردهٔ عالم وجود و به معنای بصیر به آینده، منین نسبت به نقش اجتماعی شعر تردیدهایی معقول دارد. داعیه‌های بلندپروازانهٔ هوگو را رد می‌کند. «آیا این بدان معناست که در زمان ما شاعران باید در زمینه‌های دینی و اجتماعی پیشقدم شوند و مستقیماً به مسائل ماورای طبیعی و اجتماعی حمله کنند؟» منین در توانایی شاعر در کشف حقایق اجتماعی تردید دارد. در برخی از شعرهای هوگو که «به مددِ دل و قوهٔ خیال» سروده شده «ابداع و آفرینش و اصالت راستینِ بیشتری» یافت می‌شود تا «در گفته‌های پیش پاافتاده و بر ابهام [او] دربارهٔ آینده‌ای که شاعر کراراً مجبور شده است بوجیِ افکار خویش را با آنها بپوشاند». (۹۱) دقیقاً همین اعتدالِ دعاوی منین و نیز سادگی شیوهٔ بیان آنهاست که باعث شده موضع و مقام او ناشناخته بماند، وگرنه او موفق شد که یافته‌های بوطیقای نمادین[۲۴۲] را با مشرب جدید اصالت تاریخ ترکیب کند.

منین و بسیاری از منتقدان دیگر از برکشیدن شاعر به مقام نبیّ ملهَم[۲۴۳] و رهبر اجتماعی پرهیز کردند. شگفت اینکه اعتلا بخشیدن به مقام شاعر موضع عجیبی است که انواع متقدم نهضتهای سوسیالیستی به او تحمیل کرده‌اند. اینها نمایندهٔ خردمدارترین جنبشهای زمان بودند و به مشرب اصالت فایده و اصالت تعلیم بیشترین توجه را مبذول می‌داشتند. ادبیات در نوشته‌های سن سیمون[۲۴۴] (۱۷۶۰ـ۱۸۲۵) هنوز مقامی بسیار فرعی دارد. اما سن سیمون یک ویژگی نظریهٔ ادبیات نهضت خویش را تثبیت کرد و آن ایجاد تمایز آشکار میان خرد و احساس، میان فیلسوف و عالم از سویی، و از سوی دیگر هنرمندان و شاعران و نقاشانی است که، به گفتهٔ کنت[۲۴۵]، کارشان «تهییج توده‌ها» ست. (۹۲) شخص سن سیمون دیدگاهی خردمدار دارد، اما پیروانش به بیماری همه‌گیر فضای رمانتیکی مبتلا شدند و خود را بنیانگذاران دینی

242. symbolic poetics 243. inspired prophet

۲۴۴. Claude-Henri de Rouvroy, Comte de Saint-Simon، متفکر اجتماعی فرانسوی

۲۴۵. Auguste Comte (۱۷۹۸ـ۱۸۵۷)، متفکر فرانسوی و از بنیانگذاران مشرب تحصّلی در فلسفه او را عالباً مؤسس جامعه شناسی نیز دانسته‌اند

تازه معرفی کردند. اِمیل بَرّو[۲۴۶]، از پیروان کم اهمیت سن‌سیمون، اندکی بیش از شروع انقلاب ژوئیه از هنرمندان دعوت کرد که به نهضت بپیوندند و به آنها نوید داد که در جامعهٔ جدید مقامی برجسته خواهند داشت. «تنها هنرمند است که، به لطف احساس همدلیی که با آن خدا و جامعه را در آغوش می‌گیرد، سزاوارِ هدایت کردن نوع بشر است». (۹۳) مفهوم نبیِ شاعر[۲۴۷] در زیر نقابی تازه به صحنه باز می‌گردد. اما رهبران واقعیِ جنبشِ پیروان سن‌سیمون شاعران را صرفاً خدمتکاران آیینِ خویش می‌شمردند. آنفانتن[۲۴۸]، در مقام پدر روحانی کلیسای آنها، شاعران را «کلامِ کاهن» ــ یعنی خودش ــ خواند. (۹۴) پس جای تعجب نیست اگر شاعران و نویسندگانی که در آغاز کار سخت مجذوب جنبش شده بودند پس از اندک زمانی از آن روگردان شدند. دربارهٔ سوسیالیسم آرمانیِ شارل فوریه[۲۴۹] (۱۷۷۲ـ۱۸۳۷) نیز تقریباً همین مطالب را می‌توان گفت. او و پیروانش نیز شاعر را متحدِ بالقوه و ارزشمند می‌شمردند، اما اینان، به شکلی واضحتر از گروه سن‌سیمون، خواستار هنری مردمی و مردم‌سالارانه[۲۵۰] بودند. در دههٔ ۱۸۴۰ نیز، به رغم رؤیاهای رمزآلود و احساساتیِ خودِ فوریه، با مکتبِ رو به رشد رئالیسم تماس نزدیکتری داشتند.

در میان برجستگان سوسیالیستهای آرمان‌گرا، پیر لورو[۲۵۱] (۱۷۹۷ـ۱۸۷۱) تنها منتقد ادبی به معنای واقعی کلمه است. او که با گروههای رمانتیکها روابطی نزدیک داشت، صاحب نظریه‌ای است که ترکیبی از هنر اجتماعیْ همراه با نوعی نمادپردازی است و با نظر منین و وینه چندان فاصله ندارد. لورو نظرهای ژان‌پل را تحسین می‌کرد و با کار کرویتسر[۲۵۲] در زمینه نمادپردازی تا حدودی آشنا بود. در مقاله‌ای با عنوان «در باب اسلوب نمادین»[۲۵۳] (۱۸۲۹) متذکر می‌شود که در شعر عصر جدید مدام تصویر جایگزین تعبیرات انتزاعی می‌شود، «توصیفات مبهم و نامتعین به ازای توصیفات مشخص، و استعارات و تمثیلات به جای مقایسهٔ مفاهیم معقول می‌آید». در نظر او، «سخن گفتنِ نمادین و تمثیل‌سازی، از لحاظ اسلوب، نوآوری بزرگ بنجاه سال اخیر است». (۹۵) البته در اینجا نماد به مفهومی به کار رفته که

246. Émile Barrault

۲۴۷ *Poeta-vates* ← ج اول این تاریخ، ص ۴۳۲

۲۴۸ Barthélemy Prosper Enfantin. کشیشی که رهبر گروهی از پیروان نخستین سن‌سیمون بود. این گروه خواستار آزادی زنان، تعریفی خاص از وجود خدا و مسیح مؤنث بودند.

۲۴۹ Charles Fourier ← توضیحات مترجم در پایان کتاب

250. democratic 251. Pierre Leroux

۲۵۲ Friedrich Creuzer (۱۷۷۱ـ۱۸۵۸)، متخصص آلمانی لغت شناسی کلاسیکی. در اینجا اشاره به کتاب زیر است: *Symbolik und Mythologe der alten Völker, besonders bei den Griechen (1810-1812)*

253. «Du style symbolique»

معنایی چندان بیش از هر نوع مجاز[۲۵۴]، تصویرپردازی[۲۵۵]، یا جانشینی[۲۵۶] ندارد.

لکن در یک رشته مقالات شایان توجه[۲۵۷] اصل نمادین را با دقت بسیار بیشتر تعریف کرده است. اصلِ یگانهٔ هنر نماد است، به این معنی که هنرمند ناگزیر حیات درونی خویش را در چیزی که در طبیعت موجود است متجسد می‌سازد. از سویی زبانِ انتزاعی است، که فصاحت و بلاغت یا حتی امر شکوهمند از آن مستثنی نیست و از سوی دیگر شعر است. زبان نمادها، نظام تطابقات[۲۵۸]، شبکهٔ «طنینها»[۲۵۹]:

> شعرْ آن بالِ مرموزی است که در دنیای روح، در آن سپهرِ لایتناهی که بخشی از آن رنگ و دیگری صدا و دیگری حرکت و دیگری داوری و جز آن است، به میل خود به پرواز در می‌آید؛ همهٔ این عناصرْ هماهنگ و بنابر قوانینی مشخص به طنین در می‌آیند، به نحوی که طنینِ یکی به دیگری منتقل می‌شود، و امتیاز هنر در دریافت و بیان این رابطه‌هاست که در بطنِ وحدت حیات پنهان‌اند. زیرا از این طنینهایِ هماهنگِ بخشهایِ مختلفِ روحْ نوعی همنواییِ چندگانه حاصل می‌آید و این همنوایی همانا زندگی است؛ هرگاه این همنوایی به بیان در آید حاصلش هنر است؛ و امّا نمادْ بیانِ این همنوایی است؛ و شکلی که این بیان می‌گیرد آهنگ[۲۶۰] است که خود بخشی از نماد به شمار می‌آید؛ از همین رو هنرْ بیانِ زندگی، طنینِ زندگی، و خودِ زندگی است. (۹۶)

در جای دیگر لورو می‌گوید که به معنای مورد نظر او «استعاره و نماد و اسطوره چیزی جز درجات مختلف تمثیل[۲۶۱] نیستند» (۹۷) و نماد را «شکلی میانجی میان مقایسه[۲۶۲] و تمثیل به معنای دقیق کلمه، جابکتر از مقایسه و واضحتر از تمثیل» می‌شمارد. نماد «به راستی یک نمودار[۲۶۳] است. استعاره یک مفهوم معقول است». (۹۸) مفهوم «نماد» به نحو گیج‌کننده‌ای از مقولهٔ ریطوریقایی به عنصری در منظر رازآمیزِ طبیعت تغییر موضع می‌دهد. بس کلِّ نظریه بر مبنای اعتقاد راسخ به این امر استوار است که هنر نه تنها باید حیات باطنِ شاعر را نمادین کند بلکه خوشایندِ زندگی جدید باشد و سرنوشت آتی نوع بشر را پیش‌بینی کند.

۲۵۴ trope ← توضیحات مترجم در پایان کتاب

255. imagery
256. substitution
۲۵۷ در *Revue encyclopédique* (۱۸۳۰)
258. correspondences
259. vibrations
260. rhythm
261. allegory
262. comparison
263. emblem

مع‌الوصف لورو در این مقالات و در مقدمه‌ای که بر ترجمهٔ ورتر[۲۶۴] نوشته (۱۸۴۵)، معتقد است که شاعر راهی ندارد جز اینکه اوضاع جامعه خویش را صادقانه منعکس کند. در عین اینکه شاعر را سرزنش می‌کند که چرا نمی‌داند نوع بشر به کجا می‌رود (به عبارت دیگر، چرا از پیروان کیش او نیست)، از بدبینیِ رمانتیکی و شعرِ به سبکِ بایرونِ زمان خویش نیز دفاع می‌کند. لامارتین و هوگو را مسیحیِ واقعی نمی‌داند، زیرا میان گذشته و آینده سرگشته‌اند و به دین اجتماعیِ دیگری جز کیش هنر اعتقاد ندارند. با این حال، وضعیت واقعی نوع بشر و «اعماق تیره و تار قلب انسان را در عصر ما» بیان می‌کنند. (۹۹) در پاسخ به این ایراد که نویسندگانی محافظه‌کار و خوشبین مانند سروالتر اسکات و جیمز فنیمور کوپر[۲۶۵] و برانژه هم یافت می‌شوند، به وجود تفاوت میان جوامع و خُلقیّات خاص افراد متوسل می‌شود. ادبیاتِ زمان ما «مظهر آشوبی است که در آن غوطه‌وریم و از آن دنیایی [جدید] پدید خواهد آمد». ورتر را بر مبنای داده‌های حسب حالیِ پیش‌پاافتاده‌ای که گوته در شعر و حقیقت[۲۶۶] آورده تحلیل نمی‌کند، بلکه آن را نشانه‌ای از تعارض میان آیین پروتستانیِ موطن گوته، آلمان، و الحاد جدید فرانسویان می‌داند. ورتر طبیعت و عشق پاک و تساوی حقوق میان آدمیان را در می‌یابد، لکن از سرنوشت نوع بشر بی‌اطلاع است. در ورترْ مفاهیمِ طبیعت و نوع بشر و خانواده قوّیاً مطرح شده‌اند، لکن به صورتی مجزّا از هم. لورو خواستار آن است که شاعر «رستگاریِ سرنوشت فردی را به رستگاری سرنوشت همگانی بپیوندد». (۱۰۰) تحلیل هوشمندانهٔ «بیماریِ قرن»[۲۶۷] را با نظریهٔ نمادین شعر و مفهوم شاعر در حکمِ نبی و رکنِ رکینِ جامعهٔ جدیدِ آینده در کنار هم قرار داده است. منتقدی معاصر چنین گفته است که «شعر نمادین در فرانسه آینده‌ای ندارد، و سوسیالیسم، با تملیکِ آن، ضربه‌ای کاری به آن وارد کرده است». (۱۰۱) سنت‌بُوْ، که مدّتی با لورو هم‌عقیده بود، با داعیه‌های پیامبرانه‌اش به مخالفت برخاست و گفت که لورو، با «خدا و منبعِ وحی» شدن، به شیاد تبدیل شده است. (۱۰۲)

شور اجتماعی زمان ــ پیروان مشرب پندآموزی به سبک قدیم که از ادبیات انتظار داشتند با سخنان خوشایند به تعلیم خوانندگان بپردازد، تلاشهای رسمی و غیررسمی که از زمان

۲۶۴. *Werther* رمان معروفی نوشتهٔ گوته

۲۶۵ James Fenimore Cooper (۱۷۸۹-۱۸۵۱)، رمان‌نویس امریکایی. اگرچه حدود ۵۰ جلد آثار او از لحاظ هنری حایز اهمیت چندانی نیست، از نظر چشم‌اندازی از امریکا که در این نوشته‌ها ترسیم شده شایان توجه است.

۲۶۶. *Dichtung und Warheit* با عنوان کامل آن *Aus meinem leben. Dichtung und Warheit*، زندگینامهٔ خود نوشت گوته که از اوان زندگی او را تا زمان عزیمتش از وایمار (نوامبر ۱۷۷۵) در بر می‌گیرد.

۲۶۷. *Le mal du siècle* ← توضیحات مترجم در پایان کتاب

انقلاب در جهت مهار و هدایت کردن ادبیات صورت گرفت. (۱۰۳) و آزادیخواهان یا سوسیالیستهای جدید که هنر را در خدمت پیشرفت یا مدینهٔ فاضله می‌خواستند ــ به بروز عکس‌العملی انجامید که معمولاً آن را مکتب هنر برای هنر می‌نامند. سخنگوی این مکتب تئوفیل گوتیه (۱۸۱۱ـ۱۸۷۲) و متن محوریِ آن مقدمهٔ او بر رمان خویش، *مادموازل دو موپن*[۲۶۸] (۱۸۳۴) است. ولی نمی‌توان از مکتبی به نام هنر برای هنر، به معنای دقیق آن، سخن گفت، بلکه تنها قلندرانی[۲۶۹] وجود داشتند که احساس می‌کردند با جامعهٔ بورژوای زمان خویش هیچ وجه مشترکی ندارند. بیانیهٔ گوتیه را مشکل بتوان جدّی تلقّی کرد. در این بیانیه به منتقدان و روزنامه‌نگاران سخت حمله کرده و آنها را ابلهان ناتوان و حسودی خوانده که اثر هنری را با خالق آن خلط می‌کنند، کسی را دائم‌الخمر می‌نامند زیرا به وصف مجلس باده‌گساری و عیاشی پرداخته، او را هرزه می‌خوانند چون از مجلس فسق و فجور سخن گفته. ادبیات و هنرها بر جامعه هیچ تأثیری ندارند: امر زیبا مطلقاً غیرضروری است. گوتیه پیروان مشرب اصالت فایده را دست می‌اندازد و می‌پرسد: «فایدهٔ زیباییِ زن در چیست؟ اگر بتواند با مرد مجامعت کند و فرزندانی به دنیا آورد، همین همیشه در نظر اقتصاددانان کفایت می‌کند. فایدهٔ موسیقی کدام است؟ یا نقاشی؟» «هیچ امرِ به واقع زیبایی مفید نیست: هر چیز مفیدی زشت است». مفیدترین بخش خانه مبال است. گوتیه کاسهٔ چینیِ بی‌فایده‌ای را که به نقش اژدها و ماندارنها[۲۷۰] منقوش باشد به پیشابدانِ اتاقش ترجیح می‌دهد. او با کمال میل حاضر است «از حقوقی که من حیثِ یک فرانسوی و شهروند دارد بگذرد و در عوض یکی از نقاشیهای اصیل رافائل یا زنی زیبا و عریان را ببیند». ترجیح می‌دهد کفش پاره به پا کند و شعر بد نشنود، بدون چکمه سرکند و از شعر محروم نماند. گوتیه به جویندگان مدینه فاضله و فوریه و اعتقاد ابلهانه به پیشرفت نیز می‌خندد. پیشرفت دستاوردی نداشته که از لحاظ انسانی مهم باشد. «آیا کسی توانسته است حتی یک گناه کبیرهٔ تازه ابداع کند؟» (۱۰۴)

گوتیه در مقدمه‌اش مردم بی‌فرهنگ را مسخره می‌کند ولی، گذشته از پافشاری بر استقلالِ زیبایی، نظریه‌ای ارائه نمی‌کند. البته این فکر هم به هیچ وجه تازگی نداشت و آن را در اصل به آلمانیها، کانت و شیلر، نسبت داده‌اند که استقلال هنر را تعریف و از آن دفاع کردند. عبارت «هنر برای هنر، و بدون هیچ هدفی» را می‌توان در یادداشتهای روزانهٔ بنزامن کونستان یافت که در ۱۸۰۴ گفتگویش را با هنری کرب رابینسن[۲۷۱] در وایمار ضبط کرده و طیّ آن رابینسن

268. *Mademoiselle de Maupin* 269. Bohemians

۲۷۰. mandarin، در امپراتوری چین، عضو یکی از مراتب نهگانهٔ مقامات حکومتی. این مقامات با نوع دگمه‌ای که بر کلاه خویش داشتند از هم متمایز می‌شدند

271. Henry Crabb Robinson

زیباشناسی کانت را برایش تشریح کرده است. (۱۰۵) اما البته تصوّرِ رها کردن داعیه‌های اجتماعی و ماورای طبیعی هنر هم به ذهنشان خطور نمی‌کرده؛ در نظر آنها استقلال هنر به هیچ وجه به معنایی که گوتیه به کار برده، یعنی «بی‌فایدگی»، نبوده است. بی‌تردید گوتیه با کلیات این نظریات زیباشناختی آشنا بوده است زیرا ویکتور کوزن (۱۷۹۲ـ۱۸۶۷) و تئودور ژوفروا[۲۷۲] (۱۷۹۶ـ۱۸۴۲) روایات گوناگونی از آنها در فرانسه مطرح کرده بودند. در یک رشته سخنرانی در ۱۸۱۸ (که متن آن در ۱۸۳۶ به چاپ رسید) کوزن ظاهراً به مفهوم «دین برای دین، اخلاقیات برای اخلاقیات، و هنر برای هنر» اشاره کرده است. (۱۰۶) ژوفروا در درسی خصوصی که برای گروه محدودی، از جمله سنت‌بُو، در زمینهٔ زیباشناسی می‌گفته (۱۸۲۸، ولی متن آن در ۱۸۴۳ به چاپ رسیده) یک جنسه را به تمایز میان امر زیبا و امر مفید اختصاص داده است. (۱۰۷) فلسفهٔ هُنریِ کوزن بر تجلیل از زیبایی معقول و مثالی به روال افلاطونی مبتنی است. در کتاب *دربارهٔ امر حقیقی، زیبا*، و خیر[۲۷۳] (۱۸۳۶) ــ که متن تجدید نظر شدهٔ خطابه‌هایی است که در سوربن ادا کرده ــ به وحدتِ غاییِ این سه مفهوم کهن معتقد است. زیبایی مثالی همانا حقیقت است که «در قوالب محسوس متجلی شده»؛ آن نوعی از زیبایی است که امر مثالی یا والاترین نوعِ فهم[۲۷۴] با آن سرشته شده است. (۱۰۸) فلسفهٔ زیباشناسی ژوفروا از فلسفهٔ زیباشناسی بریتانیایی قرن هجدهم نشأت می‌گیرد. از فلسفه‌ای که زیبایی را محصول همدلی می‌شمارد، محصول فرایند تداعیِ معانی که با نشانه یا نماد به خواننده منتقل می‌شود. میان درک حسی، جسمانی، حتی جنسیِ گوتیه از زیبایی، از طرفی، و مفهوم انتزاعی کوزن، که در آرای افلاطون و وینکلمان ریشه دارد، یا احساس بشردوستانهٔ ژوفروا، که از مکتب حس مشترک[۲۷۵] اسکاتلندیها منبعث است، هیچ رابطه‌ای وجود ندارد.

گوتیه، حتی به قیمت خلط جاذبهٔ جنسی یا تجمّلِ صرف یا لذّت هنری، از آن رو بر استقلال هنر بافشاری می‌کند که نمود ظاهری زیبایی، رنگ، شکل برونیِ تصاویر و نقاشیها را دوست می‌دارد. او خود می‌گوید که «شهوت بصری، *concupiscentia oculorum*، گناه من است». (۱۰۹) گوتیه در ۱۸۳۲ گفته است که «هنرْ آزادی است، تجمل است، زیاده‌روی است ــ هنرْ شکفتن روح در بطالت است». و منظورش از «روح» حواس یا، دست بالا، شعور حسّیِ

۲۷۲ Théodore Jouffroy (۱۷۹۶ـ۱۸۴۲)، فیلسوفی که در سوربن و دانش‌سرای عالی پاریس تدریس می‌کرد ژوفروا، به اتفاق کوزن و دیگران، نمایندگان واکنش معنوی است به اندیشه‌های قرن هجدهم بودند. مهمترین تألیف او جستاری است با عنوان چگونه جزمها به پایان می‌رسند (*Comment les dogmes finissent*) که در آن مفهوم رمانتیکی از دست دادن ایمان و بی‌معنا شدن همه چیز را به بهترین وجه بیان کرده است.

273. *Du Vrai, du Beau, et du Bien*

274. intelligibility

275. common sense

هنرمند است. (۱۱۰) او مدام از اولویت شکل سخن می‌گوید و به مشکلات آن، به نیاز به کار زیاد و تبحّر، به خوبی واقف است. هنر عبارت از «دقت فوق‌العاده در اجراست: معنای تحت‌اللفظی واژهٔ *شاعر* سازنده است[۲۷۶]؛ آنچه خوب ساخته نشده گویی وجود ندارد». گوته، که مایل بود نقاش بشود، زبان را وسیله‌ای می‌داند که هنرمند باید بر آن تفوق یابد: «شعر ماده‌ای سخت و براق مانند سنگ مرمر کارار[۲۷۷] است». (۱۱۱) در بسیاری از شعرهای خود کوشیده است تا تصویری را به ذهن خواننده القا کند که در کلام با رنگهای نقاش به رقابت بپردازد. جابه‌جایی هنرها متضمن معروفترین شگرد او در نقد نیز هست. استفاده از تشبیه‌های تصویری برای بیان اوصاف استعاری در سراسر آثار نقد عملی گوته فراوان است. در نوشته‌های لَم و هزلت نیز نشانه‌هایی از این روش وجود دارد. اما در نقد گوته اسلوبی بر طول و تفصیل و تفنّنی استادانه می‌شود. بر این مبنا، مثلاً، *باکره*[۲۷۸]، شعر حماسیِ شاپلن، را «سنگی» وصف کرده است. «هوا نیز از سنگ است... جویبارهای کوچکی که از فراز صخره‌ها به پایین می‌ریزد حال و هوای گلفهشنگ (استالاکتیت) را دارد و نه آب نرم و نفوذکننده، شاخ و برگ درختان گویی از آهنِ سپید ساخته شده» و به همین ترتیب در یک صفحهٔ تمام به انواع اشکال به این مفهوم ساده پرداخته که *باکره* کسالت‌آور و بی‌جان، و بنابراین مانند دنیایی سنگی است. (۱۱۲) این را نمی‌توان «نقد ذوقی» به مفهوم شخصی یا ذهنی بودن تعبیر کرد، بلکه خیالبافی تصویری دربارهٔ اثری ادبی است.

اما باید انصاف داد که گوته در ضمن منتقدی است با ذوقی مشخص که به بازنگری و تفسیر مجدد ادبیات فرانسه کمک کرده است. مهمترین کتاب او *گروتسکهاست*[۲۷۹] (۱۸۴۴) شامل مقالاتی با ارزش متفاوت دربارهٔ شاعران فرانسه. از ویّون[۲۸۰] گرفته تا تئوفیل

۲۷۶. اشاره به اصل واژهٔ یونانی *poiētes* است که این معنی را دارد.

۲۷۷. Carrara، واقع در ایتالیا. سنگ مرمرش معروف است

۲۷۸. *La Pucelle* نوشتهٔ Jean Chapelain (۱۵۹۴-۱۶۷۴)، منتقد و نظریه‌پرداز فرانسوی سوالو، که به نوشته‌های نظری شاپلن دین بسیار دارد، باکره را سخت مورد انتقاد قرار داد. شاپلن سالیان دراز در صحنهٔ ادبیات فرانسه مقامی مهم داشت. ازاعضای مؤسس فرهنگستان فرانسه بود، در نگارش نقد فرهنگستان بر نوشتهٔ پیر کرنی نقش اصلی را برعهده داشت و طی یک رشته تألیفات، مانند «نامه‌هایی دربارهٔ قاعدهٔ بیست و چهار ساعت» (۱۶۳۰)، آموزه‌های اصلی کلاسیسیسم فرانسوی را بیان نهاد

279. *Les Grotesques*

۲۸۰. François Villon (حدود ۱۴۳۰-پس از ۱۴۶۳)، شاعر فرانسوی او را بهترین شاعر اواخر قرون وسطی دانسته‌اند. بر مبنای اطلاعات ناقص دربارهٔ زندگی‌اش، در قرن نوزدهم او را شیاد و قهرمان خواندند و ستودندش.

دوویو[۲۸۱]، سنتمان[۲۸۲]، سیرانو دوبرژراک[۲۸۳]، و ژرژ اسکودری[۲۸۴] تا اسکارون[۲۸۵]. مقالهٔ نخستین دربارهٔ ویون است که امروزه میانه حال و کهنه به نظر می‌رسد. اما گوتیه از شعر فرانسه طرح تاریخی و ضدکلاسیستی به دست می‌دهد که متضمن درکی واقعی از آثار آن شاعرانی است که امروزه آنها را باروکی می‌نامیم. تعبیر «گروتسک»[۲۸۶] را از پیشگفتار هوگو بر *کرومول* اقتباس کرده، ولی در اینجا کم‌وبیش به معنای بی‌قاعده و عجیب و غریب و پرنشاط به کار رفته است ـ چیزی نظیر مفهوم «ارابسک»[۲۸۷] یا وهم‌انگیز[۲۸۸]. این تعبیر را نه همواره به وضوح پیش‌رو داشته و نه همیشه از آن دفاع کرده است. اما خصومت با اصول عقاید پذیرفته شدهٔ کلاسیسیم فرانسوی آشکار است. گوتیه از جمله کسانی است که بر نفوذی که مالرب[۲۸۹] داشته افسوس می‌خورند، زیرا در نظر او کسی ناشاعرتر از مالرب یا به عرصهٔ وجود نگذاشته است. او بنیانگذار «مکتب نظم‌پردازان و دستوریان» است، مکتبی که بوالو[۲۹۰]، «منتقدی پرشور و نادان، با ذهنی دقیق ولی محدود»، آن را دنبال کرد. در آن زمان است که سلیقهٔ شعری اسف‌انگیز فرانسویان نسبت به «وضوح بی‌روح، شفافیت آبِ از صافی گذشته، دقت هندسی»، قصه و موضوعِ محض تکوین یافت. البته در نظر گوتیه شور و استعاره و مجاز شعر است. آنها را در آثار تئوفیل دوویو، «شاعری به راستی بزرگ که مکتب رمانتیسم با او شروع می‌شود»، و در آثار سنتمان، که، گرچه بزرگ و اصیل است، «فاقد رفعت و سودایی

۲۸۱ Théophile de Viau (۱۶۲۶-۱۵۹۰)، شاعر و نمایشنامه‌نویس فرانسوی. او نیز چون ویون به فسق و فجور مشهور بود و به همین سبب توجه گوتیه و همگنانش را به خود جلب کرد.

۲۸۲ Saint-Amant، نام واقعی‌اش Marc-Antoine de Gérard (۱۶۶۱-۱۵۹۴)، شاعر فرانسوی، از دوستان تئوفیل دوویو، و مشهور به فسق و فجور

۲۸۳ Savinien de Cyrano معروف به Cyrano de Bergerac (۱۶۵۵-۱۶۱۹)، یکی از جالبترین چهره‌های قرن و نویسندهٔ پراستعداد و مبدع فرانسوی. شرح زندگی‌اش بر آمیزه‌ای از افسانه و واقعیت استوار است. با محفل نویسندگانی که به فسق و فجور شهره بودند رفت و آمد داشت.

۲۸۴ George de Scudéry (۱۶۶۷-۱۶۰۱)، سرباز فرانسوی که به نمایشنامه‌نویسی روی آورد. شجاعانه به دفاع از تئوفیل دوویو پرداخت و آثار او را چاپ کرد

۲۸۵ Paul Scarron (۱۶۶۰-۱۶۱۰)، شاعر، رمان‌نویس و کمدی‌نویس فرانسوی. بر اثر ابتلا به مرضی کاملاً فلج شد و از این زمان به نویسندگی پرداخت. در نوشته‌هایش کاستیهای خود و دنیای پیرامونش را مسخره می‌کند و به آنها می‌خندد

۲۸۶ grotesque ← جلد دوم این تاریخ، ص ۵۰۸

۲۸۷ arabesque ← جلد دوم این تاریخ، ص ۵۰۱-۵۰۲

288. fantastic

۲۸۹ François de Malherbe (۱۶۲۸-۱۵۵۵)، نویسنده و ملک‌الشعرای فرانسه در اوایل قرن هفدهم حکم‌گذار ادبی آن کشور بود و اصول کلاسیسم را ترویج کرد

۲۹۰ Nicolas Boileau-Despréaux (۱۷۱۱-۱۶۳۶)، شاعر و هجویه‌نویس و منتقد فرانسوی عنوان «قانونگذار پارناس» که به شوخی بر خود نهاد ماندگار شد. او را در قرن هجدهم نقدنویس و در قرن نوزدهم تقبیح می‌کردند

مزاجی» تئوفیل است، می‌یابد. (۱۱۳) گوتیه پس از این به دیگر «گروتسکها»ی خود به صورت عجایب و غرایب می‌نگرد. سیرانو و اسکارون غولهای مضحکی بوده‌اند در جنگ با زمان خویش، و شاپلن و اسکودری یادبودهای عظیم رخوت ملوکانه.

از دیگر نوشته‌های گوتیه می‌توان دریافت که تاریخ شعر فرانسهٔ خود را چگونه می‌خواسته است دنبال کند. در اواخر حیات، کتابی با عنوان *تاریخ رمانتیسم*[۲۹۱] (۱۸۷۲) نوشت که ناتمام ماند. این کتاب متشکل از یک رشته خاطرات است که با غرور نقل می‌کند، و جلیقهٔ سرخی که در شب نخستین اجرای *ارنانی* به تن داشته از آن جمله است. شعر رمانتیکی با آثار شنیه دیگربار آغاز شد، شاتوبریان پدر این شعر، و هوگو استاد بزرگ آن بود. گوتیه با لحنی حاکی از حسرت گذشته‌ها دوستان‌قلندر خود پتروس بورل[۲۹۲] وفیبوته اوندی[۲۹۳] وژرار دونروال[۲۹۴] را به یاد می‌آورد. (۱۱۴) او در سراسر دوران نویسندگی خود جوانان و پارناسیها[۲۹۵] را تشویق می‌کرد. اگرچه گوتیه برونگراییِ بانویل[۲۹۶] و لوکنت دولیل[۲۹۷] را نمی‌پسندید و خود هرگز مفهوم فاصله گرفتن از موضوع اثر هنری را حس نکرد، با مفهوم هنر بصری و احترامی که برای مهارت فنی قائل بودند موافق بود.

گوتیه، از میان ستایشگران جوان خود، بودلر را متمایز ساخت و مقاله‌ای دربارهٔ او نوشت (۱۸۶۲) و در طرح اجمالیِ «تحولات شعر فرانسه از ۱۸۳۰ تاکنون»[۲۹۸] (۱۸۶۸) قسمتی را به او اختصاص و او را موضوع یکی از تکچهره‌ها و *یادگارها*[۲۹۹] (۱۸۷۵) قرار داد. در مقالهٔ نخست به دفاع از «انحطاط»، که در نظر گوتیه به معنای «بلوغ کامل، نهایتِ تمدن، حدِّ اعلای

291 *Histoire du romantisme*

۲۹۲. Joseph-Pétrus Borel (۱۸۰۹-۱۸۵۹)، شاعر فرانسوی که مدعی بود نثر نکان دهنده و آشوب انگیزش از جنبش جمهوریخواهی ۱۸۳۰ متأثر است، ولی هرج ومرجی که در احساسات او مشهود است و نحوهٔ بازی کردن او با عرفهای ادبی حاکی است که وجوه مشترک میان او و سوررئالیستها بیشتر است تا با نوشته‌های سیاسی اوایل قرن نوزدهم.

۲۹۳. Philothée O'Neddy، نام مستعارِ Théophile Dondey (۱۸۱۱-۱۸۷۵)، شاعر و منتقد فرانسوی. اشعارش، *آتش و شعله* (*Feu et flamme*، ۱۸۳۳)، نمونهٔ بارزی از سبک هذیان آلود شعرنویسی آن زمان است.

۲۹۴. Gérard de Nerval، نام مستعارِ Gérard Labrunie (۱۸۰۸-۱۸۵۵)، شاعر و جهانگرد و داستان نویس فرانسوی. نروال را تا قرن بیستم شاعر مهمی نمی‌شمردند تا اینکه سوررئالیستها و پروست او را بخشی از سنت شعر فرانسوی دانستند.

۲۹۵. Parnassians ← توضیحات مترجم در پایان کتاب.

۲۹۶. Théodore de Banville (۱۸۲۳-۱۸۹۱)، شاعر و ادیب فرانسوی. در کانون جنبشهای هنر برای هنر و پارناسیها قرار داشت و در نظر معاصران و نسلهای بعدی شاعران، از جمله مالارمه و رمبو، از احترام بسیار برخوردار بود.

۲۹۷. Leconte de Lile و Charles-Marie-Réne (۱۸۱۸-۱۸۹۴)، شاعر فرانسوی و از نمایندگان برجستهٔ گروه پارناسیها در شعر.

298. «Les Progrès de la poésie française depuis 1830» 299. *Portraits et souvenirs*

امور» است، پرداخت. گفتن ندارد که گوتیه با بودلر در مبارزه با بدعت پندآموزی هم‌عقیده است. از آثار بودلر نباید بر ضد شخصِ شاعر استفاده کرد: او کاملاً بی آزار است. هر یک از اشعارش یک ذات[۳۰۰] است. بودلر، به قول هوگو، «لرزهٔ تازه‌ای آفریده است». (۱۱۵) گوتیه، در مقالهٔ «تحولات شعر فرانسه»، که در آن غالباً به شاعران بسیار کم اهمیت با سخاوت بیش از اندازه می‌پردازد، بودلر را چنان وصف کرده که شباهتِ کمی به وصف سنت‌بُوْ از این شاعر دارد ــ آدمی عجیب «در دورترین مرزهای رمانتیسم»، شاعری فاقد «سادگی و صراحت». برای نشان دادن ویژگیهای بودلر، به تفصیل وصف باغ گلهای سمّی را از داستان هاتورن، «دختر راپاتچینی»[۳۰۱]، نقل می‌کند، ولی این نکته را نیز متذکر می‌شود که بودلر با «بدیها و فساد و اعمال نفرت‌انگیزی که، به خونسردی یک نقاش در موزهٔ کالبدشناسی، ترسیم می‌کند» موافق نیست. «آنها را نقض نظام موزون عالم هستی می‌داند و رد می‌کند؛ زیرا، با وجود جنبه‌های نامتعارف و خارق عادت، نظم و قاعده را بسیار دوست می‌دارد. به دیگران رحم نمی‌کند، اما خودش را نیز با همان معیارهای سخت می‌سنجد». (۱۱۶) در مقاله‌ای هم که در تکچهره‌ها و یادگارها به او اختصاص داده و حاکی از علاقهٔ بسیار بیشتر به اوست، همین مضمون را دنبال کرده است. اسلوب شعر بودلر را متکلّف می‌داند، ولی «تکلّف طبیعی»، منحط، یا بیزانسی[۳۰۲]. بودلر معتقد است که هنر حاصل استحالهٔ اعیان طبیعی است: حتی زشت‌ترین مضامین را به صفایی تبدیل کرده که دستاورد قدرت ارادهٔ محض است. گرچه گوتیه با نظام تطابقات بودلر آشناست و معنویت او را احساس می‌کند، (۱۱۷) در غایت امر در او مریدی را می‌بیند که ــ از لحاظ ذائقهٔ خودش ــ در پرستش زیباییِ خشن و عجیب اندکی زیاده‌روی کرده است.

در حمایت گوتیه از بودلر و در ستایش بودلر از گوتیه ظاهراً آغاز و انجام این قرن به هم پیوند خورده‌اند. با وجود این، شکاف میان آنها باقی است: گوتیهٔ حسّی‌پرست[۳۰۳] و حرّاف و آسانگیر و خوش‌خلق از عمق وحشتناک و حدّت یأس‌آور شاعر جوان خبری ندارد. گوتیه، به رغم انزوای ظاهری خود، نمایندهٔ مناسبی برای نیمهٔ اول قرن است: گسترش درخشان تاریخ و زیباشناسی، ایمان به عظمت ادبیات و بشریت به رغمِ سودایی مزاجی سطحی رمانتیکی

300. essence

۳۰۱ «Rappaccini's Daughter» نوشتهٔ Nathaniel Hawthorne (۱۸۰۴-۱۸۶۴)، نویسندهٔ امریکایی داستانهای کوتاه و رمان. او نیز، مانند نویسنده هم عصرش ادگار آلن پو، سخت تحت تأثیر رمان گوتیکی رایج بود

۳۰۲ Byzantine منسوب به امپراتوری بیزانس (روم شرقی)، در هنرهای زیبا توسعاً به معنای پیچیدگی صوری.

303. sensual

زمان است. سنت‌بُو، که تمام مایه‌های عمدهٔ پیشینیان خود را جذب و ترکیب می‌کند، با همه به رقابت می‌پردازد و از تمام مراحل می‌گذرد، از لحاظ روحیه و خلقیات به دورانِ خشنترِ نیمه دوم قرن تعلق دارد، به دورانی آکنده از یأس و سرخوردگی.

فصل دوم: سنت‌بُوْ

شارل اوگوستن سنت‌بو (۱۸۰۴ـ۱۸۶۹) بیش از هر منتقد دیگر در برقراری مجدد تفوق نقدِ فرانسوی مؤثر بود. او نه تنها در فرانسه بلکه در سراسر اروپا و برّ امریکا استاد و منتقدِ علی‌الاطلاق به شمار می‌آمد. دامنهٔ عظیم آثارش بر حدود شصت جلد نقد به معنای وسیع کلمه بالغ می‌شود. گیرایی استادانهٔ نوشته‌های خواندنی‌اش، نفوذ کلام و فضل شایان توجه‌اش و مقدار دانشی که به خواننده منتقل می‌کند، ذوق سلیم و قوهٔ تمیز و سلامت ذهن‌اش، اجتناب از افراط و تفریط، بدبینی به امر عجیب و خارق عادت ـ همهٔ اینها خصالی است که سنت بو را از رجال عمدهٔ تاریخ فکری اروپا ساخته است. تعجبی ندارد که، بیشتر طی سی سال اخیر، درست به سبب همین برجستگی، واکنشی نسبت به او آغاز شده و به نحو روزافزونی به محدودیتهای ذوق سنت بو اشاره می‌شود: در این دوران که استاندال و بالزاک و بودلر را بزرگترین نویسندگان قرن نوزدهم فرانسه می‌دانند، نگرش سنت‌بُوْ نسبت به آنها ـ اعم از بُغض آلود، خصمانه، و تفقّد آمیز ـ آزمون مهمی است که در آن مردود شده است. برهانی که بر ضد او ارائه می‌شود این است که معاصران و پیروان خود را درست ارزیابی نکرده، نویسندگان کم‌مایه و موفقیتهای زودگذر را بیش از حد مهم دانسته و در تشخیص بسیاری از آنچه بعداً بارور شده، ناتوان بوده است. حتی در ارزیابی گذشته‌های دورتر نیز سنت‌بُوْ محدودیت ذوق خویش، یعنی ترجیح امر کم‌مایه و بی‌خطر، بیزاری از امر باروکی و گروتسک و ترس از امر فخیم و شکوهمند، را نشان داده است.

حملاتی که به سنت بو می‌شود بُعدِ اخلاقی نیز دارد. می‌گویند که ظاهر آداب‌دان و شکیبا و معقول او فریبنده است. حسادت و یا حتی بدخواهی تمام عیار، و در یادداشتهای روزانه‌اش، که

با عنوان *زهرهای من*[1] (۱۹۲۶) به چاپ رسیده، کاملاً هویدا شده است. سنت‌بُو، در عین اینکه به نفرت و بُغض خود نسبت به بعضی دامن می‌زده، از مخاطبان طبقهٔ متوسط چاپلوسی می‌کرده و در برابر بادهای جریانات بابِ روز، مانند بادنما، نظرش را دربارهٔ افراد و کتابها تغییر می‌داده است. او اساساً منتقد ادبی نبوده بلکه اصل علاقه‌اش متوجه شرح‌حال و روان‌شناسی نویسنده و تاریخ اجتماعی بوده است. مدام زندگی و هنر، هنرمند و اثر هنری، را با هم خلط کرده است. پروست[2]، طیّ سه مقاله، که لحنی تند داشت و در ۱۹۵۴ منتشر شد، سنت‌بُو را متهم کرده که «دنیای بسته و یگانه‌ای را که با خارج ارتباطی ندارد و روح شاعر است» درک نمی‌کند و «به ورطهٔ ژرفی که شخص نویسنده را از زندگی اجتماعی او جدا می‌کند» توجه ندارد و نمی‌داند که «خویشتنِ نویسنده تنها در آثارش ظاهر می‌شود». (۱) از اینها گذشته، با در نظر گرفتن گرایشهای نظری و تحلیلی قرن بیستم، آشکار شده است که نظریهٔ ادبی و تحلیل متون در کانون علایق سنت‌بو قرار ندارد، و نظریهٔ او، تا جایی که می‌توان آن را دریافت، به غایت گنگ و غالباً متناقض و در تحلیل متن بی‌مبالات و عجول است. لوگن پیرسال اسمیت[3]، یکی از هواداران سنت‌بو، او را با لحنی حاکی از تأیید «دشمن هرگونه دستگاه فکری»[4] توصیف کرده است. «اگر با گستاخی از شبح زیرک و زودرنج و نه چندان عاری از بدخواهی او خواستار نظریه‌پردازی شوید، در واقع با او خشونت کرده‌اید». (۲) اما این خشونت قبلاً اِعمال شده و ما نیز ناگزیریم آن را مجدداً اِعمال کنیم.

آیا به راستی واقعیت دارد که سنت‌بو فاقد نظریه و مجموعه‌ای از پرسشها و مفروضات است؟ سنت‌بو، در یکی از مقالات خود دربارهٔ شاتوبریان (۱۸۶۲)، به این اتهام که فاقد نظریه است و نگرشی مطلقاً تاریخی دارد و شکاکترین و متلوّنترینِ منتقدان است اعتراض می‌کند و نظریهٔ سنخهای[5] روان‌شناختی آدمیان را مطرح می‌کند و آن را «رده‌های ذهنی»[6] می‌نامد. با اعتقاد به وجود پیوند نزدیک میان کار و انسان و به این ضرب‌المثل که «از کوزه همان برون تراود که در اوست»[7]، بر آن است که تتبعات ادبی به سنخ‌شناسیِ خلقیات[8] می‌انجامد. (۳) این سنخ‌شناسی را صرفاً از داده‌های بی‌واسطهٔ ذهن می‌شمارد: میان آدمیان تعارضات ذاتی و

1. *Mes Poisons*

۲. Marcel Proust (۱۸۷۱-۱۹۲۲)، نویسنده‌ای که او را بزرگترین رمان‌نویس فرانسوی قرن بیستم دانسته‌اند. شهرتش را بیشتر مدیون رمان ۳۰۰۰ صفحه‌ای در جستجوی زمان از دست رفته است.

۳. Logan Pearsall Smith (۱۸۶۵-۱۹۴۶)، مؤلف امریکایی

4. system
5. types
6. *familles d'esprit*
7. «as the tree, so the fruit»
8. typology of character

«نفرت از نژاد» وجود دارد. «چگونه می‌توان بوالو را واداشت تا از آثار کینو[۹] لذت ببرد، یا فونتنل[۱۰] را مجبور کرد که بوالو را بزرگ بدارد؟ یا ژوزف دو میستر[۱۱] یا مونتالامبر[۱۲] را که ولتر را دوست بدارند؟» (۴) رده‌های ذهنی در نظر سنت‌بُو گروههایی را تشکیل می‌دهند که دارای قرابت روحی و حتی تداوم تاریخی‌اند. مناندر[۱۳] و تیبولوس[۱۴] و ترنس و فنلون پیرامون ویرژیل گرد آمده‌اند؛ هوراس[۱۵] سرکردهٔ گروه شاعرانی است که دربارهٔ مضامین زندگی شهری شعر می‌سرایند و نیز «آن کسانی که در سخن گفتن به زبان منظوم مهارت دارند»: کسانی مانند پوپ، بوالو، لافونتن، ولتر. (۵) سنت‌بو معتقد است که آینده آبستن پیشرفتهای عظیمی در این رشته است. تاکنون منتقدان به تألیف تک‌نگاریهای ساده و گردآوری نظرهای مفصل پرداخته‌اند، ولی او «حلقه‌ها و پیوندهایی را می‌بیند؛ و بـا که روزی روحی درخشان و در ضمن پالوده تقسیم‌بندیهای طبیعی و بزرگی را کشف کند که با رده‌های ذهنی تطابق دارند». (۶) سنت‌بو ظاهراً آن نوع شناخت خُلقیات[۱۶] را در نظر دارد که لوبِنْ[۱۷] و دیگران از زمان او در فرانسه مطرح کرده‌اند، یا آن نوع جهان‌بینی را که دیلتای و یاسپرس[۱۸] و حتی یونگ[۱۹] به منزلهٔ کمال مطلوب مبهمی از گذشته تعریف کرده‌اند و انتظار دارند که بررسیهای ادبی شواهد عملی لازم را برای آنها فراهم آورد.

۹. Philippe Quinault (۱۶۳۵-۱۶۸۸)، نمایشنامه‌نویس فرانسوی. بوالو سخت به او حمله کرد، ولی نوشته‌هایش باب سلیقهٔ روز بود.

۱۰. Bernard le Bovier de Fontenelle (۱۶۵۷-۱۷۵۷)، شاعر و نویسندهٔ فرانسوی که نخستین نمونهٔ فرزانگان (*les philosophes*) و نجدّد انتقادی است. در سراسر حیات خویش با حجیّت کاذب مبارزه کرد و به ترویج اندیشه‌های خردبنیاد پرداخت.

۱۱. Joseph de Maistre (۱۷۵۵-۱۸۲۱)، پرنفوذترین نظریه پرداز جناح ضدانقلابیان فرانسه. با آزادی فردی و دستاوردهای دوران روشنگری مخالف بود.

۱۲. Charles-Forbes-René, Comte de Montalembert (۱۸۱۰-۱۸۷۰)، نویسنده و سیاستمدار فرانسوی که از هواداران سرسخت کلیسای کاتولیکی بود.

۱۳. Menander (Menandros) (۳۴۲-۲۹۲ قبل از میلاد)، کمدی‌نویس آتنی. بسیاری از نمایشنامه‌های معروف پلوتوس و ترنس مقتبس از آثار اوست.

۱۴. Albius Tibullus (؟ ۵۴ - ۱۹ قبل از میلاد)، شاعر مرثیه نویس رومی. تنها اشعاری که از او در دست است دربارهٔ عشق و زندگی در روستاست.

۱۵. Horace (Horatius Flaccus) (۶۵ قبل از میلاد-۸)، شاعر غنایی و هجویه پرداز رومی. رسالهٔ فن شاعری (*Ars poetica*) او، بویژه در قرون ۱۶-۱۸، بر نظریهٔ ادبی تأثیر بسزا داشت.

16. characterology 17. Ernest-René le Senne

۱۸. Karl Jaspers (۱۸۸۳-۱۹۶۹)، روان‌شناس و فیلسوف آلمانی.

۱۹. Carl Gustav Jung (۱۸۷۵-۱۹۶۱)، روان‌شناس و مؤلف سوئیسی. ضمیرناخودآگاه جمعی شاید مهمترین بخش از نظریهٔ یونگ باشد؛ بنابرآن، آدمیان در حیات غریزی و ناخودآگاهی شریک اند که به تجربه‌های هیچ شخص واحدی محدود نمی‌شود و به صورت نماد و تصاویر الگوهای ازلی در رؤیا و خیالبافی و اساطیر بشر متجلی می‌شود.

ولی مشکل بتوان پذیرفت که نقد ادبی در نظر سنت‌بو صرفاً عبارت از گردآوری مستندات برای مطالعهٔ سنخهای روانی باشد. گرچه این اندیشه را در اوایل کار در حکم رهنمودی در نوشتن پور *روایال*[۲۰] و تنظیم نگارخانهٔ چهره‌های راهبان و راهبه‌ها می‌پسندید، (۷) تنها در فضای طبیعت‌مداریِ سامانمندِ دههٔ ۱۸۶۰ سنخ‌شناسی را حایز اهمیت دانست. در آن زمان سنت‌بو در موضعی تدافعی قرار داشت و می‌خواست نشان بدهد که، گرچه نمی‌تواند این عقیدهٔ نسل جوان را تمام و کمال بپذیرد، با آنها خصومتی هم ندارد. در نقدی که بر *جستار دربارهٔ نقد طبیعیِ* امیل دِشانل[۲۱] (۱۸۶۴) نوشت نقد «طبیعی» یا «روان‌شناختی» را گرایش تازه‌ای خوانده که جای نقد ذوقی و نقد تاریخی را خواهد گرفت. اما بر وجود یک شرط هم اصرار می‌ورزد: «همیشه جنبهٔ تبیین نشده و تبیین‌ناپذیری [باقی خواهد ماند] که موهبت فردیِ نبوغ است... همیشه جایی برای محرکّ ناشناخته، مرکز و کانون الهامِ برتر یا اراده، جوهر فردِ[۲۲] بیان‌ناپذیر، وجود خواهد داشت». (۸) در نقد تحسین‌آمیزی که بر *تاریخ ادبیات انگلیس*[۲۳] تِن نوشته، ضمناً ایرد می‌گیرد که با روش تحلیلی تن به «بارقهٔ نبوغ»، به «آنچه وجودش در شاعر اساسی است»، نمی‌توان دست یافت. «برای خلق این یا آن شاهکار تنها روح واحد و شکل ذهنی خاصی وجود دارد»، و «همیشه آخرین نکته، آخرین دژ فتح ناشدنی، وجود دارد». شاعر موجودی ساده نیست. برآیندِ نیروهای دیگر یا عدسیِ تنظیم کانون تصویر هم نیست. او آینه‌ای متعلق به خود، «جوهر فرد یگانهٔ» خود دارد. (۹) دفاع از فردیت با استفاده از تعبیر لایبنیتس[۲۴] در سراسر این مقالات مشهود است. اگرچه مشرب اصالت جبر تحصّلی[۲۵] بر سنت‌بُوْ تأثیر گذاشته و احساس می‌کند که خود در این جهت حرکت کرده و به وجهی مبهم آیندهٔ درخشانی برای آن پیش‌بینی می‌کند، با این حال به آن تسلیم نمی‌شود.

این بیانات متأخر، که در فضای فکری تغییریافته‌ای اظهار شده، نظریه‌های سنت‌بو را به صورتی که عملاً در کار نقد او وارد شده تعریف نمی‌کند. سنت‌بو از طبیعت‌مدارانِ نوخ جدید نیست، بلکه او را باید بزرگترین نمایندهٔ روحیهٔ تاریخی در فرانسه به مفهومی دانست که

۲۰. *Port-Royal*، تاریخ عظیم پنج جلدی که سنت‌بو نوشت

۲۱. *Essai de critique naturelle* نوشتهٔ Émile Deschanel (۱۹۰۴-۱۸۱۹)، مؤلف و منتقد فرانسوی و استاد ادبیات جدید در کولژ دوفرانس

22. monad 23. *History of English Literature*

۲۴. Gottfried Wilhelm von Leibniz (۱۷۱۶-۱۶۴۶)، فیلسوف آلمانی و از رجال بارز عصر روشنگری در آلمان. در کتاب *Monadologie* (۱۷۱۴) بر آن است که نظم الهی حاکم بر جهان هستی در هر بخشی از آن منعکس است کوچکترین ذرّه را جوهرِ فرد (monad) می‌نامد.

25. positivistic determinism

نظریه‌پردازان جدید آلمانی مانند ماینه‌که[۲۶] از آن اراده می‌کنند. مشرب راستین اصالت تاریخ صرفاً عبارت از شناخت شرطی شدن[۲۷] تاریخی نیست، بلکه شناخت فردیت به موازات و حتی به وسیلهٔ تغییر تاریخی است. سنت‌بُو به هر دو مفهوم توجه دارد، و در بهترین شرایط، برای اجتناب از نسبیت مداری یا تأکید بیش از حد بر اوضاع برونی، توازن دقیق و لازم را حفظ می‌کند.

بزرگترین ویژگی سنت‌بو همین مفهوم فردیت و تلاش خستگی‌ناپذیر او در تعریف لحن خاص و هستهٔ مرکزیِ فرارِ شخصیت است، اعم از اینکه با شخصی در زندگی واقعی روبه‌رو باشد یا شخصیتی که در نوشته‌های کسی شکل بگیرد. پیداست که او همیشه منتقد *ادبی* نیست. غالباً ــ مکرّرتر از آنچه مقبول طبع ماست ــ مورخ هنجارهای رفتاری، روان‌شناس یا معلّم‌اخلاق است. نوشته‌های بسیار دربارهٔ رجالی تألیف کرده است که با ادبیات ربط چندانی ندارند ــ دولتمردان و سرداران و راهبان و راهبگان و زنان سرشناس ــ و بیش از آن دربارهٔ نویسندگانی که در حواشی ادبیات متخیل قرار دارند ــ نویسندگان خاطرات و نامه‌نویسان و نویسندگان یادداشتهای روزانه و مورخان و منتقدان و جز آنها. مقدار زیادی از علایقش آشکارا متوجه زندگینامه و مسائل مربوط به آن است و بخش عمدهٔ نظریه‌پردازیهایش را صرف تهیهٔ روشی سامانمند برای بررسی زندگینامه در چارچوب وراثت، ویژگهای جسمانی، محیط، تعلیم و تربیت نخستین یا تجربه‌های مهم کرده است. سنت‌بو غالباً به بهانه‌ای به اعضای خاندان شخص مورد بحث، مثلاً پدرِ سن‌سیمون و خواهران پاسکال و شاتوبریان و برادران بوالو، اشاره می‌کند. از جمله اندرزهایی که می‌دهد این است که دوران کودکی و محل و محیطی را که نویسنده در آن بزرگ شده مطالعه کنیم. (۱۰) مثلاً اثر اندوهبار آردن[۲۸] به وجه رازآمیزی در آثار تِن مشهود است. (۱۱) نخستین گروه معاشران نویسنده، نخستین کتابی که مشهورش کرده، و نیز ساعت افول، نقطهٔ عطفی را که به سقوطش انجامید باید بررسی کنیم. سنت‌بو می‌گوید که این پرسشها را باید مطرح کنیم: «دربارهٔ دین چه فکر می‌کرده؟ طبیعت بر او چه اثری داشته؟ با زنان چگونه رفتار می‌کرده؟ غنی بوده یا فقیر؟ شیوهٔ زندگی کردنش چه بوده؟ چه عادت بد یا نقطه ضعفی داشته است؟» (۱۲) و دربارهٔ زنان می‌خواهد بداند که «آیا زیبا بوده؟ در دام عشق گرفتار آمده؟ چه عاملی در تغییر او تأثیر قاطع داشته است؟» (۱۳) چنین پرسشهایی را نه تنها مطرح می‌کند بلکه، کراراً با استفاده از جزئیات دوران کودکی

۲۶. Friedrich Meinecke (۱۸۶۲-۱۹۵۴)، مورّخ آلمانی.

27. conditioning

۲۸. Ardennes، فلات و جنگلی در شمال فرانسه.

نویسنده یا زندگی عشقی‌اش یا دینش یا صرفاً از حکایات و حتی شایعات مربوط به زندگی روزمره‌اش به آنها پاسخ می‌دهد. اما مشکل بتوان گفت که سنت‌بو تمام این اطلاعات را هماهنگ می‌کند؛ بلکه صرفاً چنین می‌انگارد که در نهایت امر به شکل گرفتن تصویری ملموس کمک خواهند کرد. اگرچه سنت‌بو غالباً خود را در نقش بیکن[۲۹]، «طبیعی‌دان ذهنها»، می‌بیند (۱۴) اما هرگز در مورد خلق آثار ادبی نگرش عِلّی[۳۰] را نمی‌پذیرد.

این اطلاعات در موارد بسیار مضمون اخلاقی مستمر سنت‌بو، یعنی تعارض میان بود و نمود، آدمی و نقابش، را آشکار می‌سازد. آزمون آزادی که حتی از خدایان و ادیان هم نمی‌گذرد، شاعران را نیز نمی‌تواند نادیده بگیرد. (۱۵) سنت‌بو گاهی نیاز به «نگریستن به زیر و پس دلها» را (۱۶) فرایند خطیر باز کردنِ مشتها می‌داند: منتقد هم، مانند ابله در نمایشنامه‌های شکسپیر، باید «به شاه بگوید که او نیز از جملهٔ بنی آدم است»؛ (۱۷) او باید «مؤخرهٔ کوتاهی در حمایت از لاروشفوکو[۳۱] تهیه کند». (۱۸) سنت‌بو بر همین اساس وینیی و مالیخولیای مهتری او را تقبیح می‌کند و آن را «کوشش در جهت تحمیل چیزی ساخته شده به دست خود او» می‌نامد. (۱۹) کتاب سنت‌بو را دربارهٔ شاتوبریان باز کردنِ مشت آدمی متظاهر و ریاکار و حتی دروغگو وصف کرده‌اند. سفر زیارتیِ شاتوبریان به بیت‌المقدس به وعدهٔ ملاقات با زنی در غرناطه (اسپانیا) انجامید؛ اشتغال ذهنی وسواس گونهٔ شاتوبریان به آرامگاهِ خودْ مبینِ «تکلف و تظاهر تا لحظهٔ مرگ است». (۲۰) سنت‌بو بر آن است تا «چهرهٔ شخص را به واقعیترین حدِّ ممکن ترسیم کند، هر زگیل و خراش را بر صورتش و هر چیزی را که حاکی از قیافهٔ ظاهری و خلقیات اوست نقش کند تا بتوانیم پوست و گوشت عریان را زیر لباسها و چین و زرق‌وبرق ردای او ببینیم». (۲۱) گهگاه، مانند مورد ویلمن، که کم‌کم از او چنان متنفر شد که او را «پست‌ترین شخص و کینه‌توزترین بوزینهٔ موجود» خواند، دوست می‌دارد که «چاقو را وارد جوشن کند و شکاف آن را نشان دهد». (۲۲) در موارد دیگر، مانند مورد برناردن دوسن پیر[۳۲] که «ایدیل»[۳۳] دلنشین و بی‌پیرایهٔ پل و ویرژینی[۳۴] را نوشته ولی آدمی خشن و ستیزه‌جو بوده،

۲۹. Sir Francis Bacon (۱۵۶۱-۱۶۲۶)، فیلسوف و دولتمرد و نویسندهٔ انگلیسی. بر آن بود تا دستگاههای فکری و روشهای عملی استقلا بر طبیعت را بر مبنای تجربی استوار سازد.

30. causal view

۳۱. François de la Rochefoucauld (۱۶۱۳-۱۶۸۰)، یکی از بزرگترین معلمان اخلاق *(moralistes)* در فرانسه

۳۲. Jacques-Henri Bernardin de Saint-Pierre (۱۷۳۷-۱۸۱۴)، رمان‌نویس و طبیعی‌دان فرانسوی. شهرت بد برناردن دوسن پیر ـ خشونت، مردم‌ستیزی، خودبینی، جاه و مال پرستی ـ بر ارزیابی آثار او تأثیر منفی داشته است

۳۳. idyl ← جلد اول این تاریخ، ص ۴۲۰

۳۴. *Paul et Virginie*، داستان عشق و مرگ دو دلداده

کشف اختلاف میان زندگی نویسنده و اثر او سنت‌بو را غمگین می‌کند. (۲۳) گاهی نیز احساس می‌کند که فریب خورده است: در یادداشتهای خصوصی‌اش نوشته که نمی‌تواند شیادی هوگو را برملا کند مگر اینکه خود را نیز در معرض اتهام ساده‌لوحی قرار دهد. «موله[۳۵] به من می‌گفت: این آدم همه چیزش، حتی "صبح به خیر" گفتنش هم، حساب شده است. از شانزده سالگی این چنین بوده است؛ اما من مدتها حرفهایش را باور می‌کردم. گمان نکنم آدم دیگری بتوان یافت که به این راحتی دروغ بگوید». (۲۴) سنت‌بو سراسر قرن نوزدهم را عمدتاً «قرن شیادی ــ اعم از ادبی و انساندوستانه و التقاطی[۳۶] و نوکاتولیکی و جز آنها» می‌داند. (۲۵) یکپارچگیِ وجود آدمی و «صداقت»[۳۷]، اصل اخلاقی و نیز کمال مطلوب ادبی سنت‌بو است. وقتی که دربارهٔ شاعری فراموش شده چون ژان پیر وِرا[۳۸] می‌گوید که «جنگ و روحش، زندگی و آثارش حکم واحد را دارند» او را به غایت ستوده است. (۲۶) زندگینامه، با چنین پیشفرضی، با نقد تفاوتی ندارد.

مرکز ثقل ظاهراً در زندگینامه قرار دارد. «نمی‌دانم چرا شرح حال‌نویسان تصور می‌کنند که زندگینامهٔ نویسنده را باید سراسر در نوشته‌هایش یافت و نقد سطحی آنها هرگز به آدمی که در پس شاعر است نفوذ نمی‌کند». (۲۷) سنت‌بو حتی معتقد است که «حکم کردن دربارهٔ نویسنده همیشه کاری آسان است، اما قضاوت دربارهٔ شخص او به این سادگیها نیست». «شناختن فرد کار دشواری است و آنگاه که فرد را در نویسنده و بیوند میان روحیه و استعداد را می‌جوییم، فرد را باید موجودی زنده بشماریم و دقیقاً به بررسی او بپردازیم». (۲۸) در چنین اظهاراتی و در بسیاری از آثار نقد عملیِ سنت‌بو، بررسی ادبیْ فرعی بر شرح حال می‌شود؛ باید به درون شاعر نفوذ کرد، نقاب از چهره‌اش برگرفت و او را کنار گذاشت تا در قعرْ به فرد رسید. امروزه معتقدیم که این شیوه سراپا خطاست. برای منتقد ادبی نقابی وجود ندارد که پاره کند؛ «قعر»ی نیست که در آدمی باشد و در اثر ادبی نباشد. مسئلهٔ «صداقت» مطرح نیست که بتوان آن را با قیاس با اطلاعات شرح حالی حل کرد. تنها دفاعی که از سنت‌بو می‌توان کرد این است که در فضایی رمانتیکی رشد کرده که در آن شاعرانْ نَفْس[۳۹] و زندگی خصوصی خویش را بدون تغییر شکلِ آشکار بر می‌کشیدند و به معرض تماشا می‌گذاشتند. سنت‌بو خودْ شاعری رمانتیک بود: رمان شهوت[۴۰] او زندگینامهٔ خود نوشتی است که اندک تغییری در آن داده، و کتاب عشق[۴۱] روایتِ نابخردانهٔ ماجرای ملالت‌بار عشق او به مادام هوگو است. سنت‌بو در

۳۵. Louis Mathieu, Comte Molé (۱۷۸۱-۱۸۵۵)، دولتمرد فرانسوی

36. eclectic
37. sincerity
38. Jean-Pierre Veyrat
39. ego
40. *Volupté*
41. *Livre d'Amour*

خویش شاهد تبدیل تجربه به مادهٔ شعر و داستان بود و از این رو ناگزیر آن را به همه تعمیم داد. بسیاری از نویسندگان برجسته را از نزدیک می‌شناخت یا دست کم عضو محفلی بود که در آن اطلاعات و حدس و شایعه و افترا به سهولت در دسترس او قرار داشت. نویسندگانی که در افق ادبیِ دوران جوانی‌اش می‌درخشیدند ــ شاتوبریان، مادام دوستال، لامارتین، هوگو، و چندی پس از آنها ژرژ ساند و موسه ــ به حدی درونگرا بودند که مشکل بتوان نظیر آنها را در تاریخ ادبی گذشته یافت. پس وجود رابطه میان زندگی و آثارشان امری بسیار طبیعی می‌نمود. رها کردن تدریجی رمانتیسم را باید، دست کم تا حدودی، فرایندِ سرخوردگیِ سنت‌بو از معاشران نخستین‌اش دانست. اگر روش سنت‌بو را در مورد خود او به کار بریم و بگوییم که رابطهٔ میان نوشته‌هایش و احساسات خصوصی‌اش او را از نظر اخلاقی نگران و از لحاظ فکری متحیر می‌ساخته بی‌انصافی نکرده‌ایم.

اما سنت‌بو همیشه از منتقدانش یک گام جلوتر است. در عین اینکه شرح حال و روان‌شناسی نویسنده و مسئلهٔ اخلاقیِ صداقت از جمله اشتغالات آشکار ذهن اوست، با تفاوت میان هنر و زندگی و جدایی عالمِ خیال و غیرمستقیم بودن روابط میان اثر ادبی و شخص نویسنده به خوبی آشناست. سنت‌بو، بویژه حدود ۱۸۳۰ (به اتفاق لورو)، به نگرش نمادین شعر معتقد است: «هنرمند، چنانکه گویی از حسّی مضاعف برخوردار باشد، در کمال آرامش به کار دریافت آن دنیای درون اشتغال دارد که در زیر دنیای برون قرار دارد و بیشتر مردم از وجود آن غافل‌اند... کنش و واکنش نامرئی نیروهای طبیعی را مشاهده و با آنها، چنانکه گویی ارواح‌اند، همدلی می‌کند؛ مفتاح نمادها و درک تصویرهای خیالی را هنگام تولد به او داده‌اند». (۲۹) حتی در ۱۸۶۳ نیز هنوز معتقد است که «هنر نیز خودْ یک جهان است»، و میان زندگیِ احساس آدمی و موهبت ابداع و آفرینش تعارض وجود دارد و اگر شاعر خود را بیش از حد در اختیار احساسات طبیعی قرار دهد به هنر زیان وارد خواهد شد. «فیلسوف، معلمِ اخلاق، حکیم، مسیحی ممکن است از آن منتفع شوند، اما شاعر، که با مُدرَکات نیرومندِ خویش با دنیا به رقابت می‌پردازد و رازش در این است که آن دنیا را در آینهٔ سحرآمیز عظیمی منعکس می‌کند، ناراحت و دلسرد می‌شود؛ اگر جُلْجُتای[۲۲] خویش را یافته باشد، در نیمهٔ راه از سرِ یأس متوقف می‌شود». (۳۰) سنت‌بو متوجه است که هنرْ زندگی نیست، حیاتِ متخیلْ حیاتِ احساس نیست، و ظرافت شخصی و حساسیت اخلاقی حتی ممکن است در کار آفرینش آثار بزرگ اخلال کنند.

۲۲ Calvary، جُلْجُتا یا کالواری، به معنای کاسهٔ سر، تپه‌ای نزدیک بیت‌المقدس، عیسی بن مریم را بر روی این تپه به صلیب کشیدند

سنت‌بو در کتابش دربارهٔ شاتوبریان نارضایی خود را نسبت به نقش بازی کردن و تظاهر با لحنی تند ابراز می‌دارد و می‌گوید که اگر «کسی نقاب از چهرهٔ شاتوبریان برنداشته به این علت بوده است که او صداقتی خاص خویش داشته و هرگز منکر این واقعیت نبوده که نقابی، نقابی بزرگ منشانه، بر چهره دارد». (۳۱) حتی در کار تغییر مذهب نیز، که سنت‌بو به آن مظنون است، شاتوبریان «صداقت به خرج داده، البته نه صداقت آدمی مؤمن را (از آن مرتبهٔ والا و باطنی ما را خبری نیست)، بلکه صداقت هنرمند و نویسنده را». (۳۲) سنت‌بو از رجحانی نیز که گوتیه برای نگریستن به «طبیعت با نقابی آشکار» قائل بود خوشش می‌آمد و این شعار او را تأیید می‌کرد که: «نقاب به ما واقعیت بخشیده است». (۳۳)

سنت‌بو حتی در حکمی که درباره استاندال صادر کرده و بحث بسیار برانگیخته به این موضوع توجه دارد. درست است که نخست به تأثیر شخصیِ فرد متوسل می‌شود. اگرچه استاندال «نکته‌سنج و دقیق و با فرهنگ و تیزفهم و برانگیزنده» بوده، (۳۴) سنت‌بو معتقد نیست که سزاوار ستایشی باشد که تِن و دیگران نثار او می‌کردند. «با چنین قضاوتی نمی‌توانم موافقت کنم و گمان نمی‌کنم کسی که او را شخصاً می‌شناخته با این عقیده موافق باشد». سنت‌بو در تأیید گفتهٔ خویش از خاطرات کسانی چون مریمه[۴۳] و آمپر و ژاکمون[۴۴]، که در دوران جوانیِ استاندال با او آشنا بودند، استفاده می‌کند. اما فقط به این برداشتهای شخصی اکتفا نمی‌کند. او این احتمال را می‌پذیرد که «چه بسا کسی در زمان حیاتش نویسنده‌ای اصیل و برجسته باشد (سنت‌بو درباره استاندال همین نظر را داشت)، ولی آثار و یادبودهایی برجا بگذارد که معاصرانش به ارزش آنها پی نبرده باشند». (۳۵) سنت‌بو معتقد است که از استاندال آثاری فاقد انسجام به جا مانده است. تکّه‌های زیبا در آنها یافت می‌شود، ولی فاقد یکپارچگی‌اند و به آثار ماندنی عظیم نمی‌مانند. اگرچه قضاوت خودِ سنت‌بو، که شاید در نظر ما از لحاظ کاربردِ معیارِ محدود و کلاسیکیِ تألیف ابلهانه بیاید، آشکارا متأثر از برداشت او از شخصیت نویسنده است، با این حال متوجه است که مرجع نهاییِ سنجش خودِ آثار است.

پاسخ سنت‌بو به این ایراد که تنها اثر هنری است که بر جای می‌ماند این است که علاقهٔ او منحصر به آثار بزرگ نیست: «در مواردِ بسیار، افراد و آثارِ درجه دوم سخت علاقهٔ مرا بر می‌انگیزند. در اینجا به نظر من در واقع مسئلهٔ عدالت مطرح است». (۳۶) غالباً به پرستش نویسندگان بسیار بزرگ و سپرده شدن نویسندگان کهتر به دست فراموشی اعتراض می‌کند و بر

۴۳. Prosper Mérimée (۱۸۰۳-۱۸۷۰)، نویسندهٔ فرانسوی داستانهای کوتاه، رمان، نمایشنامه و تألیفات تاریخی و باستان شناختی. از دوستان صمیمی استاندال بود.

۴۴. Victor Jacquemont (۱۸۰۱-۱۸۳۲)، زمین شناس و گیاه‌شناس فرانسوی. دوست استاندال و مریمه بود و با آنها مکاتبه می‌کرد.

آن است که نابرابری میان آثار با نابرابریِ واقعی میان افراد تطابق ندارد. او متوجه نیست که با درجه‌بندی مردان و زنان از لحاظ اخلاقی و فکری و ویژگیهای شخصی به معیاری دست می‌یابد که با معیار حاصل از ارزیابی دستاوردهایشان بسیار متفاوت است. فقدان همانندی مستقیم میان ارزش انسانی به مفهومی اجتماعی و دستاوردهای خلاّق او از واقعیات تاریخ است، ولی سنت‌بو آن را نمی‌پذیرد. از این گذشته علاقه‌ای به قبول این امر هم ندارد که روندِ کندنِ علفهای هرز، به عبارت دیگر تنازع بقا در تاریخ، لزوماً ظالمانه است زیرا حافظهٔ آدمی آن قدر که سنت‌بو و دیگر مورخان می‌خواهند گنجایش ندارد. پیداست که سنت‌بو احساس می‌کرده که شعر و رمانِ خود او سزاوار استقبال بیشتری بوده و حق داشت احساس کند که از لحاظ فکری از بسیاری از معاصران خود، که به مراتب بیشتر مورد توجه خوانندگان قرار گرفتند، برتر است. البته اشاره کردن به حسادت او نسبت به نیمه‌خدایان و بتهای زمان مانعی ندارد، اما باید نگرانی واقعی او را نسبت به قابلیتهای قدرناشناختهٔ افرادِ افتاده و فروتن و گوشه‌گیر و کسانی که غالباً به سلیقهٔ ما فقط شیرین و دلچسب‌اند، عجیب و میانه حال‌اند، نیز مدِّ نظر قرار دهیم.

محدود کردن بحث دربارهٔ سنت‌بو به مسئلهٔ زندگینامه و قرار دادن او در برابر تِنِ مورخ کاری خطاست. سنت‌بو هم به فردیت علاقه‌مند است و هم به تاریخ. او نه تنها در زمینهٔ تاریخِ فکر و تاریخ احساس و تاریخ اجتماعی، بلکه در زمینهٔ تاریخ ادبی به مفهوم دقیق کلمه هم تألیفات متعدد دارد. توجهی که به نویسندگان کهتر و گاهی بسیار کم اهمیت می‌کند بر این اصل مبتنی است که تاریخ را نمایندهٔ همه چیز می‌داند. مجموعه‌های مقالاتش به کنار، تقریباً تمام کتابهایش تاریخ ادبی است. نخستین آنها، *سیمای شعر فرانسه در قرن شانزدهم*[۴۵] (۱۸۲۸)، از دیگر آثارش به تاریخ ادبی محض نزدیکتر است. سنت‌بو ادبیات دوران رنسانس را عمدتاً از لحاظ شگردهای شعری و نمایشی آن بررسی می‌کند و در درجهٔ نخست به مسائل مربوط به گزینش واژه و اسلوب و عروض و تفاوتهای موجود میان گروهها و مکتبهای شعری علاقه‌مند است. اگرچه در زمان انتشار کتاب آن را بیانیه‌ای رمانتیکی به شمار آوردند، سنت‌بو «کاشف» رونسار و گروه پلئیاد[۴۶] نبوده است. او بویژه در تحریرهای نخستینِ مقالاتی که در *گلوب*[۴۷] منتشر کرد، رونسار را به جرم خلق نسخه‌های رنگ‌پریده به زبانی مرده از آثار نویسندگان باستان سخت شماتت می‌کند، و مالرب را که استفاده از مصراعهای موقوف را

45. *Tableau de la poésie française au seizième siècle*

۴۶ Pléiade ← توضیحات مترجم در پایان کتاب

۴۷ *Le Globe*، نشریهٔ روزانه‌ای که پیر لوروو ب ف دوبوآ در ۱۸۲۴ تأسیس کردند. ارگان رمانتیکهای آزادمنش بود و سنت‌بو نیز با آن همکاری می‌کرد. پس از ۱۸۳۰ ابدک رسمی نشریهٔ سن سیمونیها شد

قدغن کرده می‌ستاید. (۳۷) *سیمای شعر فرانسه در قرن شانزدهم* کتابی توصیفی با نقل قولهای مفصل از گروه پلئیاد و حاکی از بی‌اعتنایی نویسنده و فقدان شور و غالباً فقدان قوهٔ درک در اوست. سنت‌بو در تجدید نظری که در متن کتاب کرد شجره‌نامهٔ رمانتیسم را به قرن شانزدهم رسانیده و حتی اظهارنظر کرده که اگر الکساندر آرْدی[۴۸] نابغه‌ای نظیر شکسپیر می‌بود، تئاتر فرانسوی آزادانه‌تر رشد می‌کرد. (۳۸)

سنت‌بو مدعی نیست که طولانیترین اثر او، *پور رویال*، تاریخ ادبی باشد. این کتاب که حاصل سخنرانیهای او در آکادمی لوزان است (۱۸۳۷ـ۱۸۳۸) سرانجام به پنج مجلد بالغ گردید (۱۸۴۰ـ۱۸۵۹) و در اساس تاریخ صومعه و مردان و زنان ساکن آن و تاریخ آن پدیده‌ای است که سنت‌بو آن را روح پورروایال می‌نامد. اگرچه در جدال میان ژانسنیستها[۴۹] و یسوعیان آشکارا جانب گروه اول را می‌گیرد، ولی او نه کارشناس الهیات و مباحث آن است و نه به آن علاقه دارد. اثر او تاریخ اعتقادات دینی است، ترسیم سنخی روحانی، روشی زیستی و شکلی از احساس و تفکر است. پیداست که در طول زمان نظرش نسبت به این موضوع تغییر کرده است. در دههٔ ۱۸۳۰ که سنت‌بو به تهیهٔ متن سخنرانیها اشتغال داشت هنوز در حال و هوای تفکر دینی رمانتیکی مستغرق بود و تأثیر ژرف مواجهه با افکار لامنه[۵۰] را با خود داشت. در لوزان احساس کرد که نباید به احساسات مخاطبان کالونی مذهب و دوستانی مانند الکساندر وینه بی‌اعتنا باشد. ولی بعدها به شک آیینی دورانی بازگشت که در محضر آرمان پژوهان[۵۱] آموخته بود و از ذهنیت پورروایال بیشتر فاصله گرفت. در این زمان نقاط ضعف و محدودیت موضوع کتاب خود را دریافت، و «ویژگی نفرت‌آور» بی‌اعتنایی راهبانهٔ آنها به نظافت و ساده‌لوحانه بودن اعتقادشان به معجزات و تجلیلی که از بیماری و رنج و فقر می‌کردند و اشتغال ذهنی آنها به موضوع مرگ، که آن را تنها هدف حیات می‌دانستند، او را

۴۸. Alexandre Hardy (حدود ۱۵۷۲ـ۱۶۳۲)، نمایشنامه‌نویس فرانسوی. برخی او را نخستین نمایشنامه‌نویس حرفه‌ای فرانسه دانسته‌اند.

۴۹. Jansenists. این جنبش دینی نام خود را از یانسنیوس (کورنلیوس یانسن، ۱۵۸۵ـ۱۶۳۸) حکیم الهی برگرفت. یانسن پیرو سرسخت آگوستین قدیس و آرای دینی او بود و اعتقاد راسخ داشت که آدمی نمی‌تواند بدون برخورداری از فضل الهی به فیض سعادت اخروی نایل آید و عدهٔ نسبتاً اندکی از آدمیان از پیش برگزیده شده‌اند و اینها هستند که رستگار خواهند شد. معارضهٔ میان ژانسنیستها و یسوعیان بر سر تعالیم اخروی گروه اول و دنیوی گروه دوم بود.

۵۰. La Mennais یا Félicité Lamennais (۱۷۸۲ـ۱۸۵۴). در ۳۴ سالگی به زیّ روحانیان درآمد، رجوت معنوی معاصران را تقبیح کرد و کلیسا را منبع حقیقت خواند. در زمینهٔ تأمین عدالت اجتماعی به فعالیت پرداخت و اصول بشردوستی را کاربردِ مسیحیت در مسائل انسانی می‌دانست. پس از مدتی پاپ او را تقبیح کرد و او نیز از کلیسا کناره گرفت.

51. *idéologues*

تکان داد. (۳۹) در خاتمه‌ای که بر *پور روایال* نوشت (۱۸۵۷) سرخوردگی خویش را ابراز می‌کند و به موضع عینیت علمی بازمی‌گردد. او «پژوهشگر [است]، ناظری صادق و دقیق به حدّ وسواس» است. او بر آن است تا امور و مردم را چنانکه هستند ببیند و آنچنان که آنها را می‌بیند وصفشان کند، و در حکم خدمتگزار علم از گونه‌های جنسها و صُوَرِ گوناگون تشکیلات بشری، که در جامعه و در هزار توی تصنّعیِ آموزه‌ها از لحاظ اخلاقی دستخوش تغییرات عجیب می‌شود، وصفی همه جانبه فراهم کند». طرح سنخ‌شناسی آدمیان و روان‌شناسی جمعی بر همدلی شخصیِ نخستین او نسبت به «معمّای این ارواح پاک و وجود باطنیشان و شعر صمیمی و عمیقی که بیرون می‌دمند» بیروز شده است. (۴۰)

بسیاری از رجال ادبی و نیز بعضی از متون را در *پور روایال* مورد بحث قرار داده است. برخی از او به این مناسبت انتقاد کرده و گفته‌اند که موضوعاتی ادبی را به زور وارد بحث کرده که با پور روایال رابطه‌ای بسیار دور دارند و در مورد تأثیر ادبی این جنبش در فرانسهٔ قرن هفدهم نیز غلّو کرده است. (۴۱) لکن سنت‌بو از پور روایال به صورت سررشته یا نقطهٔ عطف یا حتی بهانه‌ای برای نوشتن تاریخ ادبی استفاده می‌کند. (۴۲) از این رو مهارت او را در افزایش جاذبهٔ موضوعی این چنین تخصصی و بعید از ادبیاتِ تخیلی باید تحسین کرد. در میان متون و نویسندگان مورد بحث در کتاب، *پولیوکت*[۵۲] کرنی و *قدیس ژنهٔ روترو*[۵۳] با پور روایال رابطه‌ای ضعیف دارند؛ گِز دو بالزاک[۵۴] را مشکل بتوان به آن مربوط دانست، بلکه از او صرفاً به صورت نقطهٔ مقابل[۵۵] نویسندهٔ ادبیِ واقعی و به منظور برجسته کردن ویژگیهای این نوع نویسنده استفاده شده است؛ از *تارتوف*[۵۶] مولیر هم صرفاً به سبب اشارات ضدیسوعی در آن

۵۲ *Polyeucte* تراژدی نوشتهٔ پیرکرنی که نخستین بار در ۱۶۴۲-۱۶۴۳ اجرا شد.

۵۳ *Le Véritable Saint-Genest*، تراژدی نوشتهٔ Jean Rotrou (۱۶۰۹-۱۶۵۰)، نمایشنامه‌نویس فرانسوی. این تراژدی که در ۱۶۴۵ به روی صحنه آورده شد و در ۱۶۴۷ منتشر گردید، دربارهٔ بازیگر و کارگردانی موسوم به ژنه است که در دربار دیوکلتیانوس (امپراتور روم) مأمور می‌شود نمایشی دربارهٔ مسیحی شدن ادریانوس قدیس (که به دست دیوکلتیانوس کشته شده بود) ترتیب دهد. ژنه، که خود نقش ادریانوس را بازی می‌کند، طی اجرای نمایش به دین مسیح ایمان می‌آورد و به این ترتیب موجب شهادت خویش می‌شود. روترو در این تراژدی از شگرد نمایش در درون نمایش استفاده کرده و در نمایش «بیرونی» دربارهٔ نحوهٔ به روی صحنه آوردن و تمرین نمایش «درونی» گفتگو می‌شود. میان سطوح مختلف «واقعیت» نیز تحرک مستمری وجود دارد که حضور تماشاگران نمایش «درونی» بر روی صحنه آن را مؤکّد می‌سازد.

۵۴ Jean-Louis Guez de Balzac (۱۵۹۷-۱۶۵۴)، نویسنده و منتقد فرانسوی که تأثیرش بر معاصران زیاد بود. در ترجمهٔ جلد اول، Guez، اشتباهاً با املای «گوئز» آمده است.

۵۵ Foil در لغت به معنای ورقهٔ فلزی نازکی است که در زیر جواهرات قرار می‌دهند تا به درخشش آنها بیفزایند. در ادبیات نوعاً به هر شخصی یا گاه شیئی اطلاق می‌شود که، با تضاد مشهود خود، ویژگیهای شخص یا شیء دیگر را تقویت می‌کند، مثلاً در نمایشنامهٔ *هملت*، لائرتیز آماده است که عجولانه دست به عمل بزند و از این رو foil هملت به شمار می‌آید.

۵۶ *Le Tartuffe*، کمدی نوشتهٔ مولیر

نام برده است. اشاره به مونتنی نیز، گرچه به دوران پیش از پوررویال تعلق دارد، برای بحث دربارهٔ پاسکال لازم است و پرداختن به راسین را نیز می‌توان از لحاظ مناسباتش با آبای کلیسا موجه دانست. (۴۳) توجه سنت‌بو لزوماً به افکار رجال ادبی و نگرش آنها به دین و مسائل زمان معطوف است، و بر آن نیست که به موضوع تطور ادبی و تغییر بپردازد. اما از کتابش مطالبی دربارهٔ تاریخ ادبیات منثور فرانسه ــ غنای استعاری آن در آثار مونتنی، تلاشی که در جهت نیل به وضوح و ساخت کلاسیکی صورت گرفت، پیروزمند شدن آن در آثار پاسکال ــ به خواننده القا می‌گردد؛ سنت‌بو ضمناً آنچه را امروزه سبک «باروکی» دوران لوئی سیزدهم می‌نامند به تفصیل مورد بحث قرار داده و دلایلی در تأیید بی‌علاقگی خویش نسبت به آن سبک ارائه کرده است. از رُوترو به سبب توجه افراطی به ظواهر نثر، زرق و برق، و طمطراق و پرداختنش به موضوعات اخلاقی غیرمحتمل، و از فرانسوا دوسال[۵۷] به مناسبت «نثر مصنوع و پر تکلف و به سبک گونگورا[۵۸]»یش انتقاد کرده است (۴۴). در این کتاب صفحاتی عالی دربارهٔ *نامه های شهرستانی*[۵۹]، و اینکه چگونه هنر پاسکال در نوشتن گفتگو به اهداف طنزآلود او تحقق می‌بخشد، و نیز صفحاتی با طنینی تقریباً غنایی دربارهٔ اسلوب کمال یافتهٔ راسین یافت می‌شود که تا حدودی حاکی از پیدایش تغییر در نظر پیشین او نسبت به ظرافت رثاگونهٔ پاسکال است (۴۵).

تفسیر سنت‌بُو از افکار مونتنی و پاسکال برای علاقه‌مندان به ادبیات جالب است. مونتنی را «آدمی طبیعی مسلک» و کافرکیش می‌شناسد که چون شیطانی بدخواه، که «شیوه‌اش را به حق می‌توان خیانت و پیمان‌شکنی خواند»، اغواکنندهٔ پاسکال است (۴۶). ولی پاسکال را، برعکس، مرد ایمان توصیف می‌کند، «ارشمیدسی که در پای صلیب اشک می‌ریزد» (۴۷). سنت‌بو استدلال کوزن را مبنی بر این که پاسکالْ شکاک و دنیاداری است که با انداختن خویش به دامن ایمان خود را نجات می‌دهد (۴۸) رد می‌کند و قاطعانه بنا را بر این فرض قرار می‌دهد که «ایمان [پاسکال] بر شکشّ تقدم داشته» (۴۹) و او نیز، مانند یوحنای قدیس، عیسای مسیح را با مهری جانسوز دوست می‌داشته است. سنت‌بو بر صفا و سلامت ذهن و سبک پاسکال مصرّانه پافشاری می‌کند. وانگهی، فقدان تأسف‌بار گیرایی و خصومت بارسایانهٔ

۵۷ Saint François de Sales (۱۶۲۲-۱۵۷۶)، مرد بسیار مقدسی که پارسایی‌اش خدشه ناپذیر بود، رفتاری به غایت انسانی داشت و حتی در زمان حیاتش برخی او را قدیس می‌دانستند

۵۸ Luis de Góngora y Argote (۱۶۲۷-۱۵۶۱)، شاعر اسپانیایی، مبدع اسلوبی در شعرسرایی که به Góngorism معروف است ← توضیحات مترجم در پایان کتاب.

۵۹ *Letters provinciales*، مجموعهٔ ۱۸ نامه (ژانویه ۱۶۵۶ - مارس ۱۶۵۷) که پاسکال در دفاع از پور رویال و حمله به یسوعیان نوشت و بسیار موفقیت آمیز بود

او با هنر به سبک متین و خشک و عاری از استعاره‌اش کمک کرده است. (۵۰) و سرانجام سنت‌بو کیش پیشرفت و دانش را با مقداری دودلی برمی‌گزیند و می‌گوید که در نهایت امر آرای پاسکال را با استدلال نمی‌توان رد کرد و تنها تاریخ است که ممکن است آنها را نفی کند. سنت‌بو امیدوار است که دنیا به مکانی تبدیل شود که این چنین ترسناک و محل تبعید آدمیان نباشد. در نظر او، بوفون و زیست‌شناسی و تکاملْ آرای پاسکال را تکذیب خواهند کرد. (۵۱) لکن محدودیتهای دیدگاه سنت‌بو، دیدگاه قرن نوزدهم، نباید توفیق خارق‌العادهٔ او را فروبوشاند: او با هٰمدلیِ تاریخیِ تمام عیار به ذهن و احساسات گروهی راه یافت که با زمانی که *پور رویال* را نوشت بسیار بیگانه بودند. *پور رویال*، با وجود اشتباهات در نکات جزیی یا حتی تفسیرهای نادرستی که در آن دیده می‌شود، نمونه‌ای از تاریخ‌نگاری فکریِ موفق است. روش سنت‌بُو با جمع آوردن احساس دینی، تاریخ و شرح حال، جهره‌پردازی روان‌شناختی، و نظر داشتن به تاریخ ادبی، نمونه‌ای از نوع ادبیِ ترکیبی است. کاستیهای کتابها را از لحاظ خلوص روش و هدف با افزودن صبغهٔ محلی و روحی وحدت‌بخش، که روحِ تاریخی به بهترین وجه آن است، جبران می‌کند. *پور رویال* بازتاب معتقدات بنیادین اوست: خودداری از نادیده گرفتن نقش تصادف، تقدیس کانون رازآمیز شخصیت انسانی، و بی‌اعتمادی به «فلسفهٔ تاریخ» و طرحهای بلندپروازانه است ــ نوعی بی‌اعتقادی به آنچه در مخالفت با گیزو نیز مطرح کرد و گفت که «تاریخ [او] بیش از آن منطقی است که واقعیت داشته باشد». (۵۲) در آثار سنت‌بُو گرایشی لجاجت‌آمیز به خردستیزی و برخلاف جبر علمی وجود دارد که او را از خردمدارانی مانند تِن یا طبیعت‌مداران و پیروان راست‌کیشِ مسلک اصالت تحصل متمایز می‌سازد.

سومین کتاب سنت‌بو، *شاتوبریان و گروه ادبی او در دوران امپراتوری*[۶۰]، که بر مبنای سخنرانیهای لیژ (۱۸۴۸ـ۱۸۴۹) تألیف کرد ولی در ۱۸۶۰ منتشر شد، به تاریخ ادبی به معنای دقیق آن نزدیکتر است. در «گفتار آغازین» (۱۸۴۸) موضوع تاریخ ادبی را به وضوح طرح می‌کند: «اگر موضوع آثار مطرح باشد، آشنایی با شخص نویسنده کافی نیست». در عین اینکه می‌کوشیم «محصول ذهن را در حکم بیان خصوصیات زمانه و نظام اجتماعی مطرح کنیم نباید از آنچه به زندگی گذرا، به بر بو جاودانه و مقدس، به نبوغِ خودِ ادبیات مربوط می‌شود» غافل باشیم. (۵۳) سنت‌بو معتقد است که «بیش و بیش از هر چیز باید به بازنمایی تطوّر، وحدت و کلیّت یک دوران ادبی پرداخت»؛ کهن‌گراییِ منسوخ و ظاهریِ رده‌بندیها و فهرستها را کنار می‌گذارد و در عوض خواهان کسب احساسی زنده نسبت به سنت و مناسبات واقعی است، نسبت به «آنچه تأثیر گذاشته، آنچه اهمیت دارد». (۵۴)

60. *Chateaubriand et son groupe littéraire sous l'Empire*

سنت‌بو در نوشته‌های دیگر خود به تاریخ ادبیِ سنتی می‌تازد. آن را «شهر خاموشان» یا «گورستان»[۶۱] می‌نامد و غایت راستین تاریخ ادبی را تثبیت «سلسله مراتب و کنشها و واکنشهای مکاتب و گروهها، اسامی و سیمای رهبران واقعی، ویژگیها و درجات استعداد آنها، مزیّت آثارِ به واقع ماندنی و برجستهٔ آنها» وصف می‌کند. (۵۵) گهگاه طرحهای سریعی از تاریخ ادبی ترسیم می‌کند. دوره‌های مهم شعر فرانسوی را به اجمال بررسی می‌کند و بر آن است که رونسار و بوالو و لامارتین نوآوران واقعی‌اند، نه مالرب (و به طور ضمنی هوگو). (۵۶) اما در عمل و مسلماً در کتابی که دربارهٔ شاتوبریان نوشته، زندگینامه عموماً اصل سامان‌بخشِ تألیفات اوست: «در تاریخ ادبی، سربازان چندان اهمیتی ندارند و فرماندهان تقریباً همه چیزند». (۵۷) در بخشهای مقدماتی کتاب بحثهایی دربارهٔ مادام دوستال یافت می‌شود، به دوستان شاتوبریان، فونتان[۶۲] و ژوبر[۶۳]، توجه کرده و مؤخره‌ای به شاندوله[۶۴] اختصاص داده است؛ لکن قهرمان و تکامل روحی و مراحل مختلف سبکش در کانون توجه قرار دارد. پس از انتشار کتاب، برخی آزرده خاطر شدند، زیرا در صداقت شاتوبریان تردیده کرده و با ستایش بهت‌آمیز سنت‌بُوْ نسبت به شاتوبریان در زمان حیاتش مغایر است. توجیه عجیب سنت‌بو حاکی از اینکه قبلاً حالت سیرسیرک را در حکایت لافونتن داشته و «در دهان شیر ناگزیر بوده که آواز بخواند» (۵۸) بازتاب پسندیده‌ای از شجاعت اخلاقی او نیست، اما در ضمن ضرورتی ندارد که او را به دورویی متهم کنیم. انتقادش از شاتوبریان بجا و دقیق و منصفانه و، از دیدگاهی امروزی، حتی خفیف است. سنت‌بو هنوز هم شاتوبریان را رجل بزرگ آغاز قرن می‌داند، هنوز هم همنوایی و آهنگِ سبک و قدرت و تازگیِ تصویرهای شعری و افسونِ مناظر و تأثیرِ حالات و سنخهای داستانی[۶۵] او را تحسین می‌کند. لکن در این زمان او را «ایکور سلک» و برخوردار از «قوهٔ خیال آزاد» (۵۹) توصیف می‌کند و کتاب نبوغ مسیحیت[۶۶] او را برهانی قانع‌کننده نمی‌داند. شاتوبریان به نظر او اغواکننده‌ای بزرگ، «جادوگر»، نویسندهٔ بزرگِ مفهوم انحطاط می‌آید. «شاتوبریان کانون نثرنویسی را از رم به بیزانس، و گهگاه حتی دورتر از

61. necropolis

۶۲. Louis J.M. de Fontanes (۱۷۵۷-۱۸۲۱)، مظهر ادبیات کلاسیکی در دوران انقلاب و امپراتوری فرانسه بر شاتوبریان تأثیری بسزا داشت

۶۳. Joseph Joubert (۱۷۵۴-۱۸۲۴)، مؤلف فرانسوی. در اوان حیات خویش با دیدرو و در اواخر آن با شاتوبریان و فونتان و شاندوله دوست بود

۶۴. Charles-Julien Lioult de Chênedollé (۱۷۶۹-۱۸۳۳)، شاعر فرانسوی، سرایندهٔ شعرهای پندآمور و نیز دربارهٔ طبیعت. از دوستان کوستان و مادام دوستال و شاتوبریان بود

65. fictive types

66. *Le Génie de Christianisme*

بیزانس ــ به انطاکیه یا لاذقیه ــ برد. اسلوب نثرنویسیِ فرانسویِ پس از دوران امپراتوری[۶۷] با او آغاز می‌شود». (۶۰) سنت‌بُو به این نتیجه رسیده است که امیدهای پیشین او در مورد پیدایش رنسانسِ تازه‌ای در فرانسه موهوم بوده، یا بهتر بگوییم تحولاتِ بعدی آن را نقش بر آب ساخته است. نظر سنت‌بو در مورد کمال مطلوب در نقد و معیار ذوق تغییر کرده است.

تعیین ترتیب زمانیِ شسته رفتهٔ مفاهیم مختلفی که سنت‌بو دربارهٔ نقد در ذهن داشته غیرممکن است. به طور کلی چنین می‌نماید که در آنِ واحد در دو جهت در حرکت است: از مفهوم متقدم و ذهنیِ بیان شخصی به عینیت و استقلال رأی و رواداریِ بسیار بیشتر، و در عین حال از پذیرشِ نسبتاً غیرانتقادی و همدلانه به تأکید فزاینده بر نقش داوری، به تعریف ذوق و سنت. این دو مسیرِ حرکت ذهن او با هم مغایرند. از لحاظ نظری، تاریخ‌گراییِ رمانتیکی مستلزم رواداری و نسبیت‌باوری است، اما این اصل در مورد سنت‌بو تغییریافته و غالباً معکوس شده و به صورت جانبداری در منازعات ادبی زمان و ابراز خودپرستی شاعری درآمده که حتی در نوشته‌های انتقادی خویش در پی بیان شخصی است. الگوی عینیت و استقلال رأیِ مرحلهٔ بعدی را باید در علم یافت. اما ایمان آوردن به ذوقی کلاسیکی متضمن تأکید بر امر داوری است و لحن حاکی از حجیّت و غالباً خشونتِ نقد سنت‌بو از همین سرچشمه می‌گیرد. بهتر است، بدون توجه بسیار به ترتیب زمانی، به تفکیک مفاهیم نقد در نظر او بپردازیم.

در نظر سنت‌بو، مرحلهٔ نخست نقد «التذاذ از هر آنچه زاده شده» (۶۱) و لذت بردن از گوناگونی نوع بشر صرف نظر از توافق فکری است. با اینکه به حقانیت انتقادات ادمون شرر[۶۸] از ژوزف دو میستر معترف است، آن را کنار می‌گذارد و می‌گوید «به او گوش خواهم داد». «هرگاه کسی متشخص و از دیگران برتر باشد همه چیز او را دوست می‌دارم، همیشه خود را یکسره در اختیار احساس کنجکاوی نسبت به حیات و آن شاهکار حیات، یعنی ذهنی بزرگ و نیرومند، قرار می‌دهم. بیش از آنکه به داوری بپردازم، فقط به درک و لذت بردن از حضور شخصیتی بزرگ و درخشان می‌اندیشم». (۶۲) اگر بخواهیم، چنانکه سنت‌بو معتقد است، تمام گونه‌گونی نوع بشر را درک کنیم باید بی‌طرفی اختیار کنیم، حتی از خود درگذریم: «خود را از خویشتنِ خود جدا می‌کنم». (۶۳) «می‌خواهم در کمال بی‌طرفی از نویسنده سخن بگویم. اعتراف می‌کنم که این بی‌طرفی یکی از بازپسین لذات معنویِ من شده است. اگر این

۶۷ *le style bas-empire* یا بیزانس، نامی که از زمان حکومت کنستانتین به امپراتوری روم و از زمان تئودوسیوس تا سقوط قسطنطنیه به دست ترکان (۱۴۵۳) به امپراتوری روم شرقی اطلاق می‌شد. در اینجا سنت‌بو ظاهراً این تعبیر را مجازاً به تاریخ فرانسه اطلاق کرده است.

۶۸ Edmond Scherer (۱۸۱۵-۱۸۸۹) روزنامه‌نگار و منتقد ادبی فرانسوی.

تفنّن‌گرایی است. اعتراف می‌کنم که به آن مبتلا شده‌ام». (۶۴) سنت‌بو تا آنجا پیش رفته که بگوید: «از اینکه چیز خاصی نیستم به خود می‌بالم. و ظاهراً خود را در این صورتِ شکسته و چندگانه و بی‌دوام بیش از هر صورت دیگری می‌پسندم». (۶۵) از این رو، دست کم در بازپسین سالهای عمر خویش، تعلق به هر فرقه یا اعتقاد به هر آموزهٔ خاصی را انکار می‌کند (۶۶) و کمال مطلوب خویش را «بی‌اعتنایی گشاده‌دستانه» می‌خواند. (۶۷) لکن حتی در مقاله‌ای نسبتاً متقدم دربارهٔ پل (۱۸۳۵) جانب توازن و اعتدال را می‌گیرد و «از تعصب ورزیدن یا بیش از حد اعتقاد آوردن یا اشتغال وسواس‌آمیز به هر عاطفه‌ای» پرهیز می‌کند. «این بی‌اعتنایی بنیادی، یا بهتر بگوییم، این رواداری سهل‌الوصول و حاضر و آماده که لذت به آن شدت بخشیده، یکی از شرطهای اصلی روحیهٔ انتقادی است». در نظر او منتقدِ نابغه «عکس آفریننده و شاعر نابغه و فیلسوف نابغهٔ» دارای دستگاه فلسفیِ مدون است: همه چیز را در نظر می‌گیرد، همه چیز را چنانکه هست می‌پذیرد. منتقد نابغه آدمی بیش از اندازه متشخص نیست، زیاده از حد سختگیر نیست، بیش از اندازه نگران نیست... در کانون خود پابرجا نمی‌ماند... از پیوندهای نامیمون نمی‌هراسد». چون منتقد در کار پروراندنِ «استعدادِ آسانگیر و انعطاف‌پذیر انتقادی و اکتسابی است»، سنت‌بو تردید دارد که چنین کسی بتواند متدین باشد. کار منتقد «مانند کسی است که برای ارضای حسّ کنجکاوی خود با اشخاصِ گوناگون و در کشورهای مختلف دایماً در سفر باشد». (۶۸)

سنت‌بو بر آن است که طرد هر کیش معین، حتی مسیحیت، لازمهٔ این از خود در گذشتن است. شکِ ریشه‌دار او دربارهٔ وجود توضیحی فراطبیعی برای حیات بشری مبتنی بر برهان دیگری نیز هست. «نقد ادبی، بویژه نوعی که من به آن می‌پردازم، مع‌الاسف با مسیحی بودن سازگار نیست. داوری کردن، همواره داور دیگران بودن یا دیگران را چنانکه هستند نمایاندن، خویشتن را، چنانکه من غالباً می‌کنم، به جای دیگران قرار دادن، اینها اساساً کاری کافرکیشانه است، مسخهای[۶۹] اووید است». (۶۹) اما این را از یادداشتهای خصوصی او نقل کرده‌ایم، و در تألیفاتش به ندرت تا این حد پیش رفته است. نقد را در بیشتر موارد مکتب رواداری شمرده است. «شاعران فقط نحوهٔ وجود و فردیت خاص خود را درک می‌کنند و تنها بر آن اساس‌ست که به ما می‌گویند منتقد نیستند». «بارها اندیشیده‌ام که بهتر است منتقد فاقد موهبت هنری باشد، مبادا تمایل پنهانیِ پدر و مؤلف ذی‌علاقه را در داوریهای مختلف خود داخل

۶۹. اشاره به کتاب *Metamorphoses* نوشتهٔ شاعر رومی Ovid (۴۳ ق‌م - ۱۷ میلادی؟) تحسین شاعر بزرگ مهراتوری روم. این کتاب درباره اشخاص اسطوره‌ای و افسانه‌ای و تاریخی است، از آفرینش آغاز می‌شود و تا زمان تألیه قیصر و حکومت اوگوستوس ادامه می‌یابد.

کند». (۷۰) سنت‌بو احساس می‌کرد که خود زمانی شاعر بوده است، اما وانهادن آرزوی شاعر بودن، گرچه مانند هر شکستی دردناک است، به کسب آزادی از نوع دیگری، یعنی توسّع ذهن و افقِ دید، انجامیده است.

روش نقد تفاهم‌آمیز در درجهٔ اول متضمن خواندن اثر است. «هنر نقد عبارت از آشنایی با نحوهٔ خواندن آثار نویسنده همراه با تشخیص درست و آموختن این طریق به دیگران است». (۷۱) «منتقد کسی است که با نحوهٔ درستْ خواندن آشناست و می‌تواند این را به دیگران بیاموزد». (۷۲) «تقریباً کلّ هنر منتقد در آشنایی با نحوهٔ درستْ خواندنِ یک کتاب و ارزیابی کردن آن بدون از دست دادن لذت خواندن است. اما این هنر شامل مقایسه و بذل توجه به نکات مورد قیاس نیز هست: پس، با *آتالا*[۷۰]، *پل و ویرژینی* و *مانون لسکو* را هم بخوانید؛ با *رنه*[۷۱]، *اوبرمان*[۷۲] و *جذامی*[۷۳] را هم بخوانید، و با *شهیدان*، *اودیسه*[۷۴] و *تلماک*[۷۵] و آثار میلتن را هم بخوانید؛ این کار را بکنید و خود را رها کنید. داوری طبیعتاً صورت خواهد گرفت؛ از برداشت شما شکل خواهد گرفت». (۷۳)

سنت‌بو، در مراحل نخستینِ کارِ خود، منتقد را شارح یا حتی مبلّغ شاعران می‌شمرد. «پس از آفرینش آثار نبوغ‌آمیز، وظیفهٔ ارجمند ترویج احساسات مثبت و تحسینِ آن آثار باقی می‌ماند. شور، سروش منتقد، در این ست». (۷۴) حتی یک بار نقد را به این مفهومْ کارِ عمده و تازهٔ زمان خود توصیف کرده است. داز ما دور باد که وظیفه نقد را تنها در پی هنرمندان بزرگ رفتن و جای پای درخشان آنها را دنبال کردن و گردآوری و درجه‌بندی و فهرست کردن میراث آنها و آراستن یادبودهایشان با آن چیزهایی بدانیم که آنها را نزد ما ارزشمند می‌سازد و آثارشان را روشن می‌کند. چنین نقدی را یقیناً محترم می‌شماریم، زیرا متین و عالمانه و بی‌چون و چراست؛ تمجیدهای ضد و نقیض و زیباییهای نیمه پنهان و افکار مشکل و نیز کلمات متنِ مورد نظر را تبیین می‌کند، به عمق آن فرو می‌رود، آن را تثبیت می‌کند و بر آن صحّه می‌گذارد». اما اکنون بر آن است که نقدی مورد نیاز است که به «شاعران جدید بپردازد،

۷۰ *Atala* (۱۸۰۱)، حکایتی نوشتهٔ شاتوبریان، داستان رمانتیکی عشق و ناکامی.

۷۱ *René* (۱۸۰۲)، رمان کوتاهی نوشتهٔ شاتوبریان دربارهٔ قهرمانی که احساس می‌کند گذشته، گذشته است و به آینده هم نمی‌توان امیدی بست

۷۲ *Oberman(n)* (۱۸۰۴)، رمانِ مراسله‌ای، نوشتهٔ سانکور (Senancour)، دربارهٔ اوبرمان که ناکام در عشق به دامن طبیعت پناه برده و در انزوا به بیان یأس و حرمان خویش پرداخته ست.

۷۳ تنها کتابی که مترجم یا نامی نزدیک به عنوان مذکور در گفتهٔ سنت‌بو یافت *Le Lepreux de la cité d'Aoste* (۱۸۱۱) نوشتهٔ Xavier de Maistre (۱۷۶۳-۱۸۵۲) برادر ژوزف دومستر است.

۷۴ *Odyssey*، حماسهٔ معروف نوشتهٔ هومر

۷۵ *Télémaque*، داستانی پندآموز نوشتهٔ فنلون (حدود ۱۶۰۵) بر مبنای باب چهارم کتاب اودیسهٔ هومر.

کم‌مایگان را شرمسار کند، مانند جلودار پیرامون شاعران ندا در دهد "راه را باز کنید!" و بسان سپردار در جلو گردونهٔ آنها حرکت کند». (۷۵) اگرچه کوتاه آمدن در برابر گروه شاعران معاصر دیری نپایید، سنت‌بو بعداً منتقد را «منشیِ عامهٔ مردم» و نوعی «کتابدارِ معتَمَد» وصف کرده که به آنها توصیه می‌کند در سفری که در پیش دارند چه چیزهایی همراه ببرند، زیرا مقدار بارِ مجازْ سخت محدود است.(۷۶)

نمونهٔ نوشته‌هایی از این قبیل که در آنها از اهمیت نقش حکمیِ نقد کاسته بسیار زیاد است: در این نوشته‌ها منتقد را تابع شاعر یا مخاطبان او کرده و یا از او نوعی آیینهٔ بی‌طرف یا منفعلی همه‌دان و اپیکور مشرب ساخته است. اما در مورد آرای سنت‌بو هرگز نمی‌توان حکمی کلّی صادر کرد. با گذشت زمان بیش از پیش از جزم‌اندیشانی چون نیزار فاصله می‌گیرد و به نظریهٔ جدید و آیین‌مندِ تِن چندان اعتقادی ندارد. می‌داند که دوران قواعد کهن به سر آمده و به خزاین بیکرانِ گذشته، به خوان گستردهٔ ادبیات جهان سخت علاقه‌مند است. امّا برخلاف آنچه ممکن است از گفته‌های مذکور در سطور بالا به ذهن متبادر شود، او را نمی‌توان به جنبن بی‌توجهی و تسلیمی متهم کرد. این گفته‌ها غالباً چیزی نیست مگر شکسته‌نفسی، انکار حتمیّت مطلق، ابراز تردید، و احیاناً به نعل و به میخ زدن.

سنت‌بو معتقد بود که منتقدْ هنرمند است. «نقد، به صورتی که مورد نظر من است و به آن می‌پردازم، ابداع و آفرینش مدام است». (۷۷) این گفته در مورد شخص او حقیقت دارد. دست کم در نامه‌ای چهره‌هایِ خود را «ضمیمه‌ای بر نوع ادبی رتا و رومی‌وار[۷۶]» وصف کرده است. ترتیب واقعی آنها همان ترتیبی است که بنابر احساس و هوس به آنها داده است. موضوع اصلی آنها خودِ سنت‌بو است. (۷۸) که علناً گفته که نقد او در موارد بسیار چیزی جز سخن گفتن به صورتی خاص و انحرافی از احساساتش دربارهٔ جهان و هستی و «عرضه کردن شعر پنهان خویش به نحوی غیرمستقیم» نیست. (۷۹) منتقد، «به بهانه ترسیم چهرهٔ کسی دیگر، غالباً می‌کوشد تا سیمای خویش را ترسیم کند». (۸۰) سنت‌بو، که قبلاً نقد را بنس‌البدلِ شاعری خوانده بود، بویژه در دوره‌ای از زندگی خویش چنان از شکست در عرصهٔ شاعری متأثر بود که آن را نوعی پیشرفت و مرحلهٔ نانوی لازم برای هر ذهن خوانده و آن را به واقع از شعر جدا ندانسته است. (۸۱) شعر را می‌توان مع‌الواسطه نیز سرود و «مانند عطری پنهان در زندگی کسی نفوذ کرد؛ بسا که روحیهٔ شاعری بتواند در آن وضعْ به مراتب از تجلیات درخشنده‌تر و ظاهر

۷۶. Romanesque (رمانسک)، شیوه‌ای در نقاشی و معماری و پیکرتراشی که ترکیبی از عناصر رومی و بیزانسی است و از قرن یازدهم تا پایان قرن دوازدهم در اروپا متداول بود. در ادبیات معمولاً در مورد نوشته‌ای به کار می‌رود که آکنده از خیالات نیرومند باشد و با، به تدرت، به معنای وجود عنصر رمانس در یک اثر ← romance، جلد اول این تاریخ، ص ۴۳۸-۴۳۹).

فریب‌ترش خالصتر باشد». (۸۲) ظاهراً منظورش این است که شاعر باقی مانده و یا، افزون بر آن، با منتقد شدن شاعرتر هم شده است.

سنت‌بو معمولاً نقش نقد را به وجهی به مراتب واقع‌بینانه‌تر وصف می‌کند. کار نقد عمدتاً و در اساس داوری است. گرچه در مواردی نقش نقد را از لحاظ نظری دست کم گرفته، هرگز از کار داوری باز نایستاد و با گذشت زمان بیش از پیش اهمیت آن را گوشزد می‌کرد. منتقد باید، با اطمینان و بدون هیچ ضعفی، آنچه را ارزشمند و ماندنی است دریابد. منتقد باید به ما بگوید که «اصالت واقعی اثر تازه آنچنان هست که کاستیهایش را جبران کند؟ این اثر چه مرتبه‌ای دارد؟ نویسنده از چه میدانِ دید و قدرتِ پروازی برخوردار است؟» (۸۳) سنت‌بو حجیّت را ضروری می‌داند و به مالرب و بوالو و دکتر جانسن[۷۷] با نظر مساعد اشاره می‌کند. «منتقد واقعی بر عامهٔ خوانندگان فضلِ تقدم دارد و آنها را هدایت می‌کند». (۸۴) در بحث دربارهٔ وضع نقد در ۱۸۴۵ می‌گوید که دوران نقد توجیهی[۷۸] و امدادی[۷۹] و توضیحی[۸۰] به سر آمده و وقتِ آن رسیده که به نقش باستانیِ داور رجعت کنیم. (۸۵) ظاهراً حتی نقدِ منصفانه سرکوبگر را می‌پذیرد و ممیزیِ خیرخواهانه را درمان ناروابیهای زمان می‌داند و وفاداری نقد را به حقیقتِ بی‌پیرایه امری مهم می‌شمارد. از بوالو به سبب بیزار بودن از «کتاب ابلهانه» تمجید می‌کند، و نزد لاهارپ و دکتر جانسن «احساس درست و برنشاطی» نسبت به حقیقت مشاهده می‌کند، موهبتی طبیعی که می‌توان آن را پروراند و تا حد معینی کامل کرد. (۸۶) سنت‌بو مدام به این معیارها باز می‌گردد؛ معاصران خود را سرزنش می‌کند، زیرا «هر نوع خطری می‌کنند مگر قضاوت. جرأت ندارند موضعی را قاطعانه برگزینند و بگویند: این خوب است و این بد». (۸۷) حفاظت و تصحیح از جمله وظایف منتقد است: او «سنت را برقرار می‌دارد و ذوق را حفظ می‌کند». (۸۸) «از مدارج هنر و مراتب روح» دفاع می‌کند. (۸۹) «نقد راستین همانا بررسی هر موجودی ــ یعنی، هر نویسنده و هر صاحب استعدادی، بنابر وضع سرشت اوست، در ارائهٔ وصفی روشن و صادقانه است، اما همیشه به این شرط که آن نویسنده را در مرتبهٔ هنریِ مناسب قرار دهد». (۹۰) سنت‌بو معتقد است که منتقد بر روند تطوّر ادبیات تأثیری بی‌واسطه دارد.

امروز بیایید به همنوایی شکوهمند و نیرومند قرن بزرگ درود بفرستیم و قدر

۷۷ Samuel Johnson (۱۷۰۹-۱۷۸۴)، منتقد و شاعر و فرهنگ‌نویس انگلیسی ← فصل پنجم، ج اول این تاریخ

78. apologetic 79. auxiliary 80. explicative

آن را بشناسیم. بدون بوالو، و بدون لویی چهاردهم، که بوالو را مفتش کل پارناس خویش قرار داد، امروز به کجا رسیده بودیم؟ آیا حتی بزرگترین هنرمندان ما بسیاری از آنچه را که امروز پایدارترین میراث شکوه آنها را تشکیل می‌دهد به عرصهٔ وجود آورده بودند؟ راسین باز هم نمایشنامه‌هایی از قبیل برنیس[۸۱] نوشته بود؛ لافونتنِ حکایات اخلاقی[۸۲] کمتر و قصه‌های[۸۳] بیشتری نوشته بود؛ خودِ مولیر هم شمار بیشتری از نظایر اسکاپن[۸۴] آفریده و به قله‌های سخت‌یاب مردم‌گریز[۸۵] دست نیافته بود. در یک کلام، هر یک از این نوابغِ والاقدر در کاستیهای خود دست و پا می‌زدند. بوالو ــ یعنی عقل سلیمِ منتقدِ شاعر، با صوابدید و کمک آن شاه بزرگ ــ همه را مهار کرد و، با حرمت حضور خود، واداشت تا بهترین و مهمترین آثار خود را بیافرینند. (۹۱)

سنت‌بو متأسف است که زمان او فاقد کسی مانند بوالو است. (۹۲) با ذکر این نکته که بالزاک می‌توانست از وجود کسی چون بوالو منتفع شود، (۹۳) و یا این امید که نقدی که او خود بر *سالامبو*[۸۶] نوشته برای فلوبر آموزنده باشد (۹۴) گویی خود آماده است که نقش بوالو را بازی کند.

و اما سنّت را چگونه تعریف کرده است. سنت‌بو به مفهوم محوری سنت نقد فرانسوی ــ یعنی مفهوم ذوق[۸۷] ــ متوسل می‌شود. گهگاه «ذوق» چیزی بیش از «ذائقه»[۸۸]، شکلی از اپیکور مشربیِ محض، نیست. سنت‌بو در قطعهٔ عجیبی اظهار تأسف کرده که چرا دیگر نمی‌توان مانند هوراس در جلّهٔ تابستان بر نیمکتی تکیه زد یا مانند گری[۸۹] بر روی نیمکت

۸۱ *Bérénice*، تراژدی نوشتهٔ راسین که نخستین بار در ۱۶۷۰ اجرا شد

82. fable 83 tale *(conte)*

۸۲ Scapin یکی از شخصیتهای قراردادی *کمدیا دل آرته* (← جلد دوم این *تاریخ*، ص ۵۰۵)، معمولاً خدمتکاری زرنگ و عاری از اصول اخلاق. معروفترین نمونهٔ آن در نمایشنامهٔ *حیله‌های اسکاپن* (*Les Fourberies de Scapin*) نوشتهٔ مولیر آمده است.

۸۵ *Le Misanthrope*، کمدی نوشتهٔ مولیر که تاریخ نخستین اجرای آن ۱۶۶۶ است. سلیمن، زیباروی پاریسی، خواستاران بسیار دارد، ولی بر اثر وفاییِ همه او را ترک می‌گویند، مگر آلیشت که به او پیشنهاد ازدواج می‌کند، با این شرط که از جامعهٔ اشرافی پاریس کناره گیرند. سلیمن این پیشنهاد را رد می‌کند. فرجام کمدی، برخلاف معمول، آشتی نیست بلکه تفرقه است.

۸۶ *Salammbô* (۱۸۶۲)، رمان تاریخی نوشته فلوبر دربارهٔ شورش سربازان مزدور بر ضد کارتاژ میان سنت بو و فلوبر، که با صرف وقت بسیار منابع مختلف را کاویده بود، در مورد صحّت و دقت تاریخی مطالب این رمان بحث شدیدی درگرفت.

87. taste 88. «tasting»

۸۹ Thomas Gray (۱۷۱۶-۱۷۷۱)، شاعر و نامه‌نگار معروف انگلیسی و از پیشاهنگان حسّ زمانبینی در انگلستان

دراز کشید و به مطالعه پرداخت یا. کتاب به دست. در مزارع به گردش پرداخت و غرق افکار خویش شد. امروزه همه چیز چه قدر عوض شده است! «اپیکور مشربی به کل از دست رفته است. بازپسین دین کسانی که دین دیگری نداشتند. آخرین افتخار و فضیلت هامیلتنها[۹۰] و پترونیوسها[۹۱]. وه که در عین مخالفت با شما و طرد شما چسان شما را درک می‌کنم و [از فقدانتان] متأسفم!» (۹۵) ذوق «همیشه در سرشتی اخلاقی و قدسی به شریفترین و کاملترین و ظریفترین و فخیمترین وضع خویش رخ می‌نماید. لکن غالباً در طبایع بسیار متفاوت نیز به صورتی بسیار رشد یافته پدیدار می‌شود. نوعی فسادِ مطبوع (آیا اعتراف به این موضوع مجاز است؟) ناخوشایند نیست و حتی به برخی از وجوهِ نادرِ آن ظرافتی وافر می‌بخشد». (۹۶) اما سنت‌بو این ذوق فاسد را طرد می‌کند. او در طلب شریفترین و فخیمترین و انسانیترین ذوق است، ذوقی که آن را «تواضع ذهن» تعریف می‌کند (۹۷) و آن را «ظریفترین و غریزیترین» اندام حسی می‌شناسد (۹۸)، «عشق به امر ساده، محسوس، فخیم، بزرگ». (۹۹) در تمجید از اوژنی دو گِرَن[۹۲] چیزی بهتر از این به ذهنش خطور نمی‌کند که بگوید: «از افراط می‌هراسید؛ پافشاری نمی‌کرد، تقلاً نمی‌کرد، صاحب ذوق بود». (۱۰۰)

پس ذوق عبارت است از حس اعتدال، حسِّ نسبت به امر محسوس، معقول، همراه با شناخت امر بزرگ، یعنی جنبهٔ ذهنیِ آنچه سنت‌بو در موضع دیگری سنت یا ماهیّت امر کلاسیکی‌اش تعریف می‌کند. سنت‌بو در دو مقالهٔ معروف، «اثر کلاسیکی کدام است؟» (۱۸۵۰) و «دربارهٔ سنت» (۱۸۵۸)، افکار خود را در این زمینه به وجهی فراموش نشدنی به ضابطه درآورد. در مقالهٔ نخست به شرح دیدگاهی دوگانه می‌پردازد: از سویی بر بزرگداشت سنت یونانی-رومی، بر تقدیس معقول کلاسیکها بنابر مرتبهٔ هر یک تکیه می‌کند؛ و از سوی دیگر به وجود چیزی ورای این سنت استشعار دارد: گرچه آثار هومر و دانته و شکسپیر با کلاسیسیسمِ سنتی سازگار نیستند اما کلاسیک‌اند. البته سنت‌بو به این امر هم توجه دارد که

۹۰ Anthony Hamilton (۱۶۴۶-۱۷۲۰)، نویسندهٔ فرانسوی زاده در ایرلند شرح طبعی و اسلوب درخشان او در رمان کوتاهش با عنوان *خاطرات شوالیه دوگرامون* (۱۷۱۳، *Les Mémoires du Chevalier de Grammont*) به وجه احسن متجلی است. او داستانهای کوتاهی نیز به تقلید از هزار و یکشب نوشته است.

۹۱ Gaius Petronius (متوفای ۶۶ میلادی)، ملقب به حکم‌گذار ذوق (*Arbiter Elegantiae*)، تألیف *ساتیریکون* (*Satyricon*) را به او نسبت داده‌اند. ساتیریکون از بخستین نمونه‌های قالب رمان است و تصویری ریشخندآمیز و به غایت واقع‌مدارانه از تجملات و مفاسد و آداب دوران امپراتوری روم باستان به دست می‌دهد.

۹۲ Eugénie de Guérin (۱۸۰۵-۱۸۴۸)، خواهر موریس دوگرن، نویسندهٔ اشعارِ منثور. اوژنی زندگی خویش را وقف برادر و چاپ آثار او کرد. از ۱۸۳۴ تا ۱۸۴۲ افکار و احساسات خویش را تحریر می‌کرد. این نوشته‌ها پس از مرگش با عنوان *Journal intime* (۱۸۶۲) به چاپ رسید و حاکی از عمق فوای تحلیلی و معنوی او، و نیز زیبایی وصف طبیعت و اسلوب نثرنویسی اوست.

دوران کلاسیسیسم فرانسویِ معمول، با قواعد محدودکننده‌اش، به سر آمده و معاصران باید از آن درگذرند و ادبیات جدیدی بیافرینند که خواسته‌های زمان را برآورده کند. موضع او پیچیده و احتمالاً متضمن تضاد است، ولی غیرقابل درک نیست. در سراسر زندگی خود قرن هفدهم را عصر عظمت می‌شمرد، و بر آن بود که عظمتِ آن صرفاً معلول برتریِ تصادفیِ صاحبان استعداد یا نوابغ نبوده، بلکه پدیده‌ای جمعی و رویدادی اجتماعی بوده است. «مفهوم امر کلاسیکی فی‌نفسه متضمن آن است که چیزی از ترتیب و صلابت برخوردار است، کلیّتی را تشکیل می‌دهد و سنتی را بنیان می‌گذارد، چیزی که دارای ساختاری معین است، دست به دست به نسلهای آینده می‌رسد و ماندنی است». (۱۰۱) اما مایل نبود قرن هفدهم را الگوی این امر قرار دهد. سنت‌بو سنت را بخشندگی می‌داند. اثر کلاسیکی، از هر نوعی که باشد، اثری است که با خواسته‌های منتقد امروزی در مورد زیبایی و سلامت عقل سازگار باشد. سنت‌بو به این راضی نیست که کیفیت اثر کلاسیکی را در چارچوب خردمندی یا اعتدال یا معقول بودن تعریف کند، زیرا در آن صورت عمدتاً نویسندگان مرتبهٔ دوم ــ یعنی نویسندگان بقاعده و معقول و آراسته ــ را شامل خواهد شد. در نظر او حفظ مفهوم وکیش کلاسیسیسم و در ضمن توسع بخشیدن به آن اهمیت دارد. سنت‌بو «در خانهٔ پدرم قصرهای بسیار وجود دارد»[۹۳] را نقل می‌کند و ظاهراً منظورش رواداری همه جانبه است: لکن چیزی را منکر می‌شود که قبلاً در مقاله‌ای با لحن نسبتاً حزن‌آمیز پذیرفته و سرنوشت منتقد را «کولیِ دوره‌گرد، و تقریباً یهودی سرگردان» شدن وصف کرده بود. (۱۰۲) در اینجا می‌گوید «باید انتخاب کرد، و شرط اول ذوق... این نیست که مدام در آمد و شد باشیم، بلکه این است که به عقیده‌ای ثابت پایبند بمانیم. چیزی بیشتر از آمد و شدِ مدام ذهن را خسته نمی‌کند و به ذوق آسیب نمی‌رساند». (۱۰۳)

در مقالهٔ دوم، «دربارهٔ سنت»، تأکید بر سنت لاتینی، به مفهومی که معمول بود، حتی شدیدتر است؛ شاید به این دلیل که مخاطبانش دانشجو بودند (این مقاله خطابهٔ مقدماتی او در دانشسرا بود). صریحاً می‌گوید که «استادِ دانشگاهْ منتقد نیست»، و، برخلاف منتقد، لزومی ندارد که با همهٔ نوآوریها آشنا باشد. منتقد «نگهبانی همیشه بیدار و همواره گوش به زنگ است»، ولی استاد دانشگاه وظایف متفاوت و کم اهمیت‌تری برعهده دارد: «او نباید از مکانهای مقدسی که نشان دادن و مراقبت از آنها وظیفهٔ اوست دور شود». اگرچه سنت‌بو معتقد است که استاد دانشگاه باید با اهمِ رویدادهای جدید آشنا و دربارهٔ آنها صاحبنظر باشد، خود در آن لحظه احساس استادی را دارد که به شرح ضرورتِ صیانت از سنت مشغول است. وظیفهٔ نگهداری از

۹۳. اشاره به انجیل یوحنا (۱۴: ۱-۲) «دل شما مضطرب نشود. به خدا ایمان آورید به من نیز ایمان آورید * در خانهٔ پدر من منزل بسیار است».

سنت را دال بر انساندوستی می‌داند، نه کهن پژوهی. به تأکید بیش از اندازه‌ای که بر امر تحقیق می‌شد، کاری که تازه در فرانسه شروع شده بود، و اهمیت خارج از قاعده‌ای که برای کشف دستنوشته‌های چاپ نشده قایل بودند معترض است. «مردم به کشفیاتی افتخار می‌کنند که صرفاً غیرعادی است (گاهی حتی غیرعادی هم نیست)، فکری صرف آنها نشده، کاری ذهنی نیست، و زحمتش فقط در این است که بروند و آنها را بردارند... گویی دوران حاشیه‌نویسان و مفسران بار دیگر آغاز می‌شود؛ افتخار و توجهی که از این کار نصیب آدمی می‌شود از نوشتن رمان یا شعری زیبا و رهسپار شدن در طریق ابداع راستین، طُرُق رفیع اندیشه، کمتر که نیست بیشتر هم هست». سنت‌بو معتقد است که باید به مدارج هنر و سطوح شعور احترام گذاشت. «تحقیق سختکوشانه را تشویق کنیم، اما در هر چیز مقام استادی را برای هنر و اندیشهٔ دقیق و داوری و خرد و ذوق حفظ کنیم». معتقد است به جای آنکه در صفحهٔ عنوان به خود ببالیم «بنابر اسناد منتشر نشده»، بهتر است بنویسیم «بر مبنای نظرها و آرای معقول، حتی اگر قدیمی‌اند». سنت‌بو بر این گمان است که اگر کسی یادداشتهای توسیدید را که برای تألیف *تاریخ جنگ پلوپونز*[۹۴] تهیه کرد بیابد، آنها را بر خود کتاب ترجیح خواهند داد. «مردم مصالح را به خود اثر، داربست را به بنای ماندگار ترجیح می‌دهند». (۱۰۴) گرچه سنت‌بو خود به غایت فاضل بود و، چنانکه در کتاب *پورروایال* پیداست، می‌توانست در میان اسناد و کتابهای دیریاب به تحقیق بی‌وقفه و طولانی بپردازد، همیشه نسبت به ارزش کهن‌پسندیِ صرف، بویژه علاقهٔ شدید فرانسویان به ادبیات قرون وسطی، تردید داشت. رشد عظیم تحقیقات در آن رشته بر او اثر نداشت. «سرشت و ذوق من چنان است که هرگز از جمله کسانی نبوده‌ام که در صدد احیای قرون وسطی هستند». «شور مفرط برخی و از خود راضی بودن و بد قلقی برخی دیگر» را نمی‌پسندید. (۱۰۵) در بررسی برخی از نمایشنامه‌های دینی قرون وسطی، به اینکه مصححان آنها را باآثار راسین و سوفوکل مقایسه کرده‌اند معترض است و ثابت می‌کند که ایشان، یعنی بون و لویی پاریس[۹۵]، از دوران قدیم و فرانسهٔ قرن هفدهم بی‌اطلاع‌اند: «آنها فاقد طرفین قیاس‌اند».[۹۶] «هرکس که آثار سوفوکل را به زبان اصلی خوانده باشد از این افولها و انحرافهای ذوق در امان است». (۱۰۶)

۹۴ Thucidides (حدود ۴۶۰-۴۰۰ قبل از میلاد)، مورخ آتنی. *History of the Peloponnesian War* از لحاظ ترسیم بی‌طرفانهٔ رویدادهای معاصر و اسلوب توصیفی آن اهمیت دارد.

۹۵ Paulin Paris (۱۸۰۰-۱۸۸۱)، ادیب فرانسوی که تمامش در زمینهٔ ادبیات قرون وسطی مشهور است. مترجم دربارهٔ Louis Paris مطلبی یافت، ولی پولن پاریس پسری موسوم به گاستون (Gaston، ۱۸۳۹-۱۹۰۳) داشته که او نیز دارای تألیفات مهمی دربارهٔ شعر قرون وسطی بوده است

96. terms of comparison

سنت‌بو سنّتی را که از صدر دوران باستان آغاز شده تأیید می‌کند. فرانسویان را وارثان رومیها می‌شمارد و خطاب به آنها می‌گوید: «میراثی را که از آن استادان و پدران سرشناس به ما رسیده، میراثی از همر تا متأخرترین اثر کلاسیک دیروز، که درخشانترین و پرصلابت‌ترین بخش سرمایهٔ معنوی ماست، باید غنیمت بشماریم، آن را درک کنیم و هرگز آن را ترک نکنیم». او معترف است که موهبت شعر در همهٔ افراد نوع بشر وجود دارد. سنت فرانسوی را بسته و انحصاری نمی‌خواهد، و به مخاطبانش تأکید می‌کند که هرگز اصول اخلاقی یونانی[۹۷]، یعنی نزاکت و اصل عقل سلیم و خرد آمیخته با بزرگواری را رها نکنند. «هرگز نباید از توجه به آن معیار زیبایی که با قوم ما و تعلیمات ما و تمدن ما سازگار است غافل شویم». سنت‌بو نه با یونانی‌مآبان نوظهوری موافق است که بر آن‌اند تا سنت لاتینی را کنار گذارند، و نه با سنّتِ کهنتر لاتینی‌پرستانی که یونانیان را به گذشتهٔ بدویتر حواله می‌کردند. او سعی می‌کند شکسپیر را به این سنت مطلوب وارد کند و متذکر می‌شود که چون او آثار مونتنی و پلوتارک را مطالعه کرده بنابراین نمی‌تواند کاملاً با آن سنت بیگانه باشد. اگرچه به کاستیهای عصر شکسپیر مذعن است، لکن معتقد است که او به قلب سرشت بشری راه یافته و، برخلاف نظر ولتر، دیوانه یا وحشی نبوده است. «مردان بزرگ همواره افراطی، خنده‌آور، عجیب و غریب، متظاهر، لافزن، منفی‌باف یا ناشایسته نیستند... سنت، و با وضوحی بیشتر، آگاهی از سرشت فرهیختهٔ خود ما حاکی است که، نزد این دُردانه‌ها، این برگزیدگان قدرت متخیل، عقل باید همیشه مقام نخست را داشته باشد و مسلماً هنوز هم دارد». (۱۰۷)

آنگاه مفهوم عقل را با دقت بیشتری تعریف می‌کند و آن را قوهٔ تمیز، حس مشترک، و در عین حال عدم نارضایی و هماهنگی با اجتماع می‌خواند. سنت‌بو به این گفتهٔ معروف گوته استناد می‌کند که امر رمانتیکیْ بیمار و امر کلاسیکیْ سالم است. (اگرچه با گوته احساس نزدیکی نمی‌کرد و گذشته از گفتگوهای اکرمان چندان چیزی نداشت که مبنای نظرش قرار دهد، از گوته تجلیل وافر کرده و او را کراراً «سرآمدِ منتقدان» (۱۰۸) نامیده است.) بنابراین، کلاسیکی تمام آن دوره‌هایی را در بر می‌گیرد که ادبیات آنها سالم است و شکوفا، ادبیاتی که با زمان خود و با جامعهٔ پیرامون خود سازگار است، ادبیاتی که «از تعلق به ملتی که آن را آفریده، به دوران خود، به حکومتی که در زیر لوایِ آن زاده و شکوفا شده راضی است... ادبیاتی که غریب نیست و احساس غربت نمی‌کند، در مسیر طبیعی خود قرار دارد، از محیط طبیعی خود بیرون نیست، آشوب به پا نمی‌کند، بر اصل نارضایی که هرگز اصل زیبایی نبوده است استوار نیست». «ادبیات کلاسیکی هرگز شکایت نمی‌کند، نمی‌نالد، احساس ملالت

97. atticism

نمی‌کند». «نویسندهٔ کلاسیک وطنش و عصر خود را دوست می‌دارد، و چیزی را از آن خواستنی‌تر و زیباتر نمی‌داند». (۱۰۹) بـا که امروز اشارات ضمنیِ مستتر در این گفته‌ها را در نیابیم، ولی موجب رنجش معاصرانی شدند که آنها را دالّ بر تأیید امپراتوری ناپلئون تعبیر کردند. سنت‌بو مظهر پذیرش آن رژیم و سازش با آن شده بود. در مقاله‌ای با عنوان «دریغها»[۹۸] (۱۸۵۲) (۱۱۰) آنهایی راکه همیشه حسرت گذشته را می‌خورند به باد استهزا گرفته است. انقلاب ۱۸۴۸ که موجب شد کم و بیش به میل خود موقتاً به بلژیک برود، او را شدیداً تکان داده بود.

در این دوره، رمانتیسم را بیماریِ زمان می‌شمارد. «هملت، ورتر، چایلد هرولد[۹۹]، رنه‌های بی‌غل‌وغش، از آن نوع بیمارانی هستند که آواز می‌خوانند و در رنج‌اند، که از بیماری خود لذت می‌برند... مرض برای مرض.» (۱۱۱) نقد ظاهراً می‌تواند ما را از چنین مرضی برهاند و چنین نیز کرده است. بیش از آن، در سدهٔ دوپهلو و شیطنت‌آمیزی از سن مارک ژیراردن و مبارزه‌اش با این بیماری چنین تمجید کرده بود که امروزه مردم ازدواج می‌کنند و تولید مثل می‌کنند و از دنیا بیزار نیستند. «جوانان، بخشی از جوانان، نگرشی مثبت پیدا کرده‌اند و دیگر در خواب و خیال زندگی نمی‌کنند». (۱۱۲) اکنون این امر به نظرش صحیح می‌آید و می‌خواهد که مردم حقیقتاً شاد باشند. در آرزوی جامعه‌ای است که در آن «بار دیگر با هم متفق باشیم؛ کشمکش و بیماری اخلاقی به پایان رسیده باشد و بار دیگر ادبیات، هم از لحاظ عظمت نوشته‌ها و هم از لحاظ آنچه شالودهٔ اساسی و ذاتی آن است، خودبه خود کلاسیکی شود؛... شاید بتوانیم بار دیگر آثاری به وجود آوریم که ماندنی است». (۱۱۳) در این زمان نقد سنت‌بو قطعاً اجتماعی و حتی اخلاقی، و در توسل به معیاری موسّع ولی همیشگی، از لحاظ بی‌آمدهایش، مطلق‌اندیش شده است. اختلاف میان آرای منتقدان را صرفاً منبعث از گوناگونیِ منظر آنها می‌داند. «در واقع در هر لحظهٔ معین، به امری واحد، به آثار مشخصی از نویسندهٔ مورد نظر، به همان قطعه‌های آثار او، نمی‌اندیشند؛ کلّ آثار او و خود نویسنده را در کلیّت خویش پیشِ رو ندارند. توجه دقیقتر و دانش وسیعتر داوریهای متفاوت را با هم سازگار و هماهنگ خواهد ساخت». (۱۱۴)

با بررسی اجمالی آن جزهایی که سنت‌بو در تاریخ شعر و ادبیات متخیل دوست دارد یا ندارد می‌توان این معیار موسع و همیشگی را ــ یعنی ذوق او را که بر سنت لاتینی مبتنی است

98. «les regrets»

۹۹ *Childe Harold's Pilgrimage* (۱۸۱۲-۱۸۱۶)، شعر روایی بالابلندی سرودهٔ لرد بایرون دربارهٔ قهرمانی سود بی مزاج موسوم به چایلد هرولد که، سرخورده از زندگی سراسر لذت خویش، تنها به سفر می‌رود.

ــ ملموستر کرد. نوشته‌های هفتگی او، یعنی *مقالات دوشنبه*[۱۰۰] (اکتبر ۱۸۴۹ـ اوت ۱۸۶۱) و *مقالات تازه*[۱۰۱] (سپتامبر ۱۸۶۱ ـ مه ۱۸۶۹)، که تقریباً بی‌وقفه ادامه یافت، به ۶۴۰ فقره بالغ می‌شود. از این مقالات، فقط ۱۵۰ عدد جنبهٔ ادبی دارد و تنها ۵۵ عدد از آنها به مفهوم دقیق کلمه انتقادی است. از آمار که بگذریم، نقد سنت‌بو از نظر دامنه و تنوع غنای شگرفی دارد و تمام دوره‌ها و نوعهای ادبیات فرانسه را در بر می‌گیرد. نویسندگان باستان در پسزمینهٔ این مقالات می‌درخشند، و همواره مورد ستایش‌اند و با حدّت نظر بررسی شده‌اند. «یکی از سرودهای هومر. صحنه‌ای از نمایشنامه‌های سوفوکل. یکی از گفته‌های هم‌آوازان در نمایشنامه‌های اوریپید. یکی از فصلهای آثار ویرژیل را دوباره بخوانید! ــ عظمت یا درخشش احساس، طراوت بیان و، در صورت امکان[۱۰۲]، هماهنگی تألیف و یکپارچگی». (۱۱۵) سنت‌بو آثار هومر و تراژدی نویسان یونان را سخت تحسین می‌کرد و با آنها به خوبی آشنا بود، اما ترجیح می‌داد که دربارهٔ تئوکریتوس[۱۰۳] و ملی‌ایجر[۱۰۴] و اپولونیوس[۱۰۵] و کوئینتوس اسمورنوس[۱۰۶] بنویسد؛ زیرا به شعر شبانی و *گلچین یونانی*[۱۰۷] علاقهٔ وافر داشت و در صدد بود در میان حماسه‌های یونانی متأخر چیزی بیابد که به مذاق خوانندگانش خوش بیاید. فراموش نکنیم که چنین گزینشی گهگاه اتفاقی بود. سنت‌بو در بیشتر عمر حرفه‌ای خود مطبوعاتی بود. موضوعات انتخابی او ملهم از کتابهای تازه چاپی بود که به دستش می‌رسید. شاید هم فکر می‌کرده که دربارهٔ رجال درجه دوم یا کسانی که با ذوق او سازگارترند، مطالب تازه‌تری می‌تواند بگوید. گرچه تا بازپسین سالهای عمر خویش به مطالعهٔ زبان یونانی مشغول بود، (۱۱۶) پیداست که به زبان لاتینی احاطهٔ بیشتری داشته است.

ویرژیل در قلب کیش او قرار دارد و در *پژوهشی دربارهٔ ویرژیل*[۱۰۸] (۱۸۵۷)، گرچه کتاب ممتازی نیست و کاملاً پیداست که اصلش سخنرانیهایی بوده که در *کولژدوفرانس* ادا کرده،

100. *Causeries du Lundi* 101. *Nouveaux Lundis* 102. if possible *(s'il peut)*

۱۰۳. Theocritus (نیمه اول قرن سوم قبل از میلاد)، شاعر یونانی او را مبدع نوع ادبی شعر شبانی (← جلد اول این *تاریخ*، ص ۴۳۱) می‌دانند

۱۰۴. Meleagros (Meleager)، از پهلوانان افسانه‌ای یونان

۱۰۵. Apollonius of Rhodes، شاعر اسکندرانی قرون سوم و دوم قبل از میلاد. به ریاست کتابخانهٔ اسکندریه منصوب شد.

۱۰۶. Quintus Smyrnus، شاعر حماسی یونانی پایان قرن چهارم میلادی

۱۰۷. *The Greek Anthology*، مجموعهٔ چندین هزار شعر و ترانه و گور نوشته و کلمات قصار از نویسندگان شناخته و ناشناختهٔ یونانی از قرن پنجم پیش از میلاد تا قرن ششم میلادی. متن نخستین آن به *حلقهٔ گل ملی‌ایجر (Garland of Meleager)* معروف بود، ولی به تدریج به حجم آن افزوده شد و به *گلچین یونانی* موسوم شد.

108 *Étude sur Virgile*

سنت‌بو «کاهن ویرژیل» قلمداد شده است. او اعلام می‌کند که به مناسبت مکنونات قلبی‌اش به «آن مکتب فرانسویانی [وابسته است] که دوران باستان را به روال فونتان و شاتوبریان و دولیل[۱۰۹] تحسین می‌کنند». سنت‌بو «از ویرژیل و هوراس و اوید و لوکان تا زمان خود ما چشم‌اندازی مستقیم و بی‌وقفه» ملاحظه می‌کند. «آبِ چشمه‌های یونان تنها به وسیلهٔ آبروهای عظیم و پیروزمند روم به ما رسیده است». حتی امروزه نیز ویرژیل الهام‌بخش کیش فراموش شدهٔ «امر زیبا، طبیعی، بالوده و ظریف در شعر است». (۱۱۷) ویرژیل در سلسله مراتب شاعران حماسه‌سرا از همه برتر و در خیل شاعران نخلهٔ راسین از همه کاملتر است. مهری که به طبیعت می‌ورزد، عشقش به کتاب، پارسایی‌اش، وطن‌خواهی‌اش، که با انساندوستیِ فراگیر تباینی ندارد، همهٔ اینها مؤید «وحدت لحن و رنگ، هماهنگی و تلائم در میان اجزا، تناسب و ذوق ثابتی است که در اینجا از نشانه‌های نبوغ است، زیرا به عمق و شکوفایی روح مربوط می‌شود و می‌توان آن را مرتبهٔ اعلای ظرافت نامید». (۱۱۸) کمال مطلوب شعر را نزد سنت‌بو از این بهتر نمی‌توان تعریف کرد. هوراس را به این گرمی نستوده و او را «عصارهٔ ذوق و شعر و عقل عملی و دنیوی» می‌خواند: هوراس سرچشمه سنت شعر غنایی فرانسوی و از هرکس به احساس فرانسویان نزدیکتر است، لکن او هم آدمی است، نه «فرشته یا روح»؛ (۱۱۹) سنت‌بو در دامنهٔ امکانات هوراس محدودیتهایی می‌بیند که در ویرژیل وجود ندارد. ویرژیل حماسه‌ای سروده و حماسه در نظر سنت‌بو والاترین و شکوهمندترین نوع ادبی است. از این گذشته، لحنی زنانی و محزون دارد و این حالاتی است که از همه بیشتر مطلوب سنت‌بو است.

برستش سنت کلاسیکی ــ گرچه در نظر ما رمانتیکی شده می‌آید ــ سنت‌بو را از درک ارزش ادبیات قرون وسطی باز می‌دارد. به مورخان فرانسوی، ویلاردوئن[۱۱۰] و ژوئنویل و فرواسار و کُمین، توجهی مهرآمیز مبذول می‌کند، لکن شور شدید قرن نوزدهم نسبت به قرون وسطی بر او مؤثر واقع نشده است. گفتارش دربارهٔ مبادی زبان و ادبیات فرانسه (۱۸۵۸) مقتبس از آمپر است. (۱۲۰) و مقاله‌اش دربارهٔ دانته از بررسی اجمالی شهرت دانته در فرانسه جندان فراتر نمی‌رود. پیداست که با نظری که به ویکو نسبت می‌دهد موافق است: *کمدی الهی* «بیان تاریخ آن زمان» است. (۱۲۱) مقاله‌اش دربارهٔ ویون حاکی از غایت بی‌اعتنایی و واکنشی

۱۰۹ Jacques Delille (۱۸۱۳-۱۷۳۸)، شاعر فرانسوی که ترجمه‌اش از اشعار دهقانی *(Georgica)* سرودهٔ ویرژیل باعث شد به استادی شعر لاتینی کولژدوفرانس و عضویت در فرهنگستان فرانسه برگزیده شود.

۱۱۰ Geoffroi de Villehardouin (حدود ۱۱۵۰ ـ حدود ۱۲۱۶)، وقایع‌نگار فرانسوی. در سومین جنگ صلیبی شرکت کرد و در تهیهٔ مقدمات جهارمین جنگ بسیار مؤثر بود. پس از فتح قسطنطنیه، به کار دفاع از آن شهر کمک کرد. مهمترین موجب شهرت او وصف فتح قسطنطنیه *(La Conquête de Constantinople)* است.

است در برابر ستایش روزافزونی که نثار او می‌شد. ویون، در نظر سنت‌بو، یک سنخ یا افسانه یا پندار یا گروهی از افراد است که در یکی جمع آمده‌اند. سنت‌بو نیز همان نظری را دربارهٔ ویون دارد که ولتر در مورد شکسپیر داشته و تنها «دو یا سه مروارید در مزبلهٔ» آثار او یافته است. «بالاد بانوان روزگاران گذشته»[۱۱۱] تنها شعر ویون است که، به سبب سازگاری با علاقهٔ کلّی او به شعر رثایی، احساسات او را بر می‌انگیزد. (۱۲۲)

کمال مطلوب کلاسیکی بر نگرش او به شعر فرانسوی دورهٔ رنسانس نیز مؤثر واقع شده است. در بازنگری به آرای سابق خویش پیشقدم شدن خود را در جانبداری از پلئیاد «عمل حاکی از ذوق» می‌خواند و تردیدهایش را نسبت به آثار رونسار و دوبله[۱۱۲] با حدّت بیشتری تکرار می‌کند: رونسار شاعری سطحی، بیش از حد سطحی، است؛ (۱۲۳) دوبله، گرچه در صراط مستقیم دوران باستانِ عاری از خرافه است، چیزی بیش از نویدی شکوهمند نیست. (۱۲۴) سنت‌بو متوجه است که حق با منتقدان رمانتیکی بیگانه (به سرکردگی برادران شلگل) است که پلئیاد را آغاز کلاسیسیسم فرانسوی شمرده‌اند و نه پیشاهنگ رمانتیسم فرانسوی. بدین ترتیب رونسار آماج حملات دو گروه است: کلاسیسیستهای فرانسوی مایل نیستند او را نیای خویش بشمارند، و در نظر بیگانگان اوست که شعر فرانسوی را در مسیر نادرست قرار داد. (۱۲۵) ولی سنت‌بو معتقد است که او آغازکنندهٔ شعر فرانسوی در مسیر درست است.

سنت‌بو قاطعانه از سنت کلاسیکی ادبیات فرانسه جانبداری می‌کند. شاعران متصنّع[۱۱۳] و باروکی را همیشه در مرتبهٔ نازلی قرار می‌دهد: سنتمان را مثلاً مادونِ راکان[۱۱۴] و مِنار[۱۱۵] می‌داند. مضمون‌پردازی[۱۱۶] و بدذوقی از عیوب سنتمان و آن زمان است. (۱۲۶) چون مالرب صرفاً اصلاح‌طلبی بوده که پس از انقلابِ رونسار آمده، سنت‌بو به «سرانجام مالرب می‌آید»[۱۱۷] اعتقادی ندارد. (۱۲۷) اگرچه سنت‌بو در دو مقالهٔ متأخر خود مالرب را شاعر بزرگی

111. «La Ballade des dames du temps jadis»

۱۱۲. Joachim Du Bellay (حدود ۱۵۲۲-۱۵۶۰)، پس از رونسار مهمترین شاعر عضو گروه پلئیاد

113. *précieux*

۱۱۴. Honorat de Benil, Marquis de Racan (۱۵۸۹-۱۶۷۰)، شاعر فرانسوی. در نوجوانی با مالرب آشنا شد. اگرچه در مورد برخی مسائل فنی با استاد موافق نبود و تأکید بیش از اندازهٔ او را بر قواعد نمی‌پسندید، از محضر او مطالب بسیار آموخت.

۱۱۵. Francois de Maynard (۱۵۸۲-۱۶۴۶)، شاعر فرانسوی و یکی از نخستین گروه اعضای فرهنگستان فرانسه. در پیروی از قواعد گاهی از مالرب هم افراطیتر بود.

۱۱۶. conceit ← جلد اول این *تاریخ*، ص ۴۱۲-۴۱۳

۱۱۷. اشاره به گفتهٔ بوالو در هنر شاعری (*L'Art poétique*) است که ویون و مارو و رونسار را به اختصار معرفی می‌کند و به مالرب که می‌رسد چنین می‌گوید: «سرانجام مالرب می‌آید و، بیش از هرکس دیگر در فرانسه، آهنگی گوشنواز جانشی شعر خویش می‌کند» (باب اول، سطر ۱۳۱) پس بوالو مالرب را نقطهٔ عطفی می‌داند، ولی سنت‌بو با این نظر موافق نیست.

وصف می‌کند، جنبهٔ منفی او و طرد گذشته از جانب او را تقبیح می‌کند و به محدودیتهای او واقف است. «حتی با موضوعهای محدود و کم توان خود همواره متین است و در لحظاتی به ظرافتی کامل و مسحور کننده دست می‌یابد». (۱۲۸) مالرب بنیانگذار عصر لویی چهاردهم است که در نظر سنت‌بو بزرگترین دوران ادبیات فرانسه و حتی ــ احتمالاً به استثنای دوران امپراتوری اوگوستوس ــ ادبیاتِ هر دورهٔ دیگری است. (شکسپیر، «سرآمد همهٔ کسانی که ذاتاً شاعرند». (۱۲۹) تافتهٔ جدابافته است و آلمانیها، به رغم وجود گوته، قادر به پدید آوردن شاعران کلاسیکی نیستند.) حتی نخستین مقالات سنت‌بو را در *مجلهٔ پاریس*[۱۱۸]، که حاوی حمله به کلاسیکهای فرانسوی تلقی شد، مشکل بتوان به چیزی جز ارزیابی سخاوتمندانه از دیدگاهی تازه تعبیر کرد. در مقالهٔ خود دربارهٔ بوالو (۱۸۲۹) او را فاقد حساس نسبت به طبیعت وصف می‌کند و هنر شاعری[۱۱۹] را «قانون‌نامهٔ منسوخ شعر» می‌خواند، ولی با وجود این در خاتمه می‌گوید که «بوالو دارای روحی معقول و تلطیف شده، مهذّب و گزنده، نه چندان بارور، با خشونتی مطبوع، ناظر دقیق ذوق راستین و سرایندهٔ تواناي نظم است». (۱۳۰)

مقالات نخست او دربارهٔ راسین بسیار ستایش‌آمیز است، ولی سنت‌بو در آنها دست به ارزیابی جدید و عجیبی می‌زند که از تأکید رمانتیکی بر امر غنایی و گرایش گمراه‌کننده به دست کم گرفتنِ حجیتِ صرفاً نمایشیِ تراژدی کلاسیکی فرانسه ملهم است. راسین را سرایندهٔ اشعار رثایی و پارسایانه معرفی کرده و اشعار غیرنمایشی او را به نمایشنامه‌هایش ترجیح داده است. راسین پس از *آتالی*[۱۲۰] دیگر به بیان «احساسات رقیق و پرشور و پرهیجان شخصی» خود نپرداخت. (۱۳۱) سنت‌بو به نظامی که در آن زمان هنوز به آثار نمایشی تحمیل می‌شد معترض است. نمایشنامهٔ فدر را فاقد حال و هوای محلی و آداب یونانی، و *بریتانیکوس*[۱۲۱] را فاقد آداب رومی می‌داند. طرحریزی[۱۲۲] در تراژدیهای راسین دارای سادگی جسورانه و

۱۱۸ *La Revue de Paris* در ۱۸۲۹ تأسیس شد. در ۱۸۵۱ گونیه و همفکرانش مجدداً آن را به راه انداختند، ولی مقامات حکومت در ۱۸۵۸ آن را تعطیل کردند. بر روی هم ۱۲۰ سال (۱۸۲۹-۱۹۷۰)، با وقفه‌هایی، منتشر می‌شد.

۱۱۹ *L'Art poétique* رساله‌ای که بوالو، همراه با ترجمهٔ مهم رسالهٔ دربارهٔ امر شکوهمند (*Traité du sublime*) منسوب به لونگینوس، در ۱۶۷۴ منتشر کرد. هنر شاعری شرح مکتبی است که بعداً به کلاسیسم معروف شد، و از حمله مسائلی که بوالو بر آنها تکیه کرده تقلید دقیق از طبیعت، ارزش «خرد»، و ضرورت الهام و مهارت هنری است

۱۲۰ *Athalie* آخرین تراژدی نوشتهٔ راسین (۱۶۹۱) بر مبنای کتابهای پادشاهان و تواریخ ایام در عهد عتیق و دربارهٔ برانداری غلبای غاصب به دست نیروهای وفادار به خاندان داوود و پادشاه نوجوان، یوآش. نفوذ یهوه در سراسر نمایشنامه مشهود است. حتی ولتر نیز که با مضمون دینی نمایشنامه موافق نبود آن را تحسین کرده است.

۱۲۱ *Britannicus*، تراژدی نوشتهٔ راسین (۱۶۶۹) که نظرگیرترین بازآفرینی روان‌شناسی قدرت به دست راسین است

122. design

بالنسبه بی‌آب و رنگی است. بیداست که سنت‌بو تقابل این آثار را با نمایشنامه‌های رمانتیکی و صبغهٔ محلی و تنوع و آزادی آنها را از قید قواعدِ دست‌وپاگیر در ذهن دارد. ولی بعداً از این نظر صریحاً عدول می‌کند: «افسوس، من خود زمانی ادعا کردم که راسین در سرودن شعر رثایی و غنایی تواناتر است تا در نمایشنامه‌نویسی». (۱۳۲) و نظرش دربارهٔ بوالو هم آنقدر تغییر کرد که، چنانکه دیدیم، او را منتقد بزرگی نامید.

انتقادات سنت‌بو از نئوکلاسیسیسم کلاً متوجه مقلدان صرف و پیروان کم‌مایهٔ کلاسیکها در قرن هجدهم است. مقاله‌اش دربارهٔ ژان‌باتیست روسو (۱۸۲۹) به شهرت او چنان لطمه‌ای زد که آثار آن هنوز هم باقی است. این مقاله را از دیدگاه گرایش رمانتیکی و ذهنی به شعر غنایی نوشته است. «شاعرِ غنایی روحِ عریانی است که دنیا را درمی‌نوردد و آواز می‌خواند»؛ و «دنیایی جداگانه، دنیای شاعرانهٔ احساسات و افکار» را می‌آفریند. نزد ژان‌باتیست روسو از اینها خبری نیست، فاقد نبوغ است، ذهنی محدود دارد و همه چیز او صنعتگری است. «در دورانی که در آن امر غنایی از هر دوران دیگری کمتر یافت می‌شد، اشعار او کمتر از هرکس دیگری غنایی بود». (۱۳۳) «اود»[۱۲۳]های تمثیلی او باروکی، ماورای طبیعی، سوفسطایی، خشک و غیرقابل درک است. نظر سنت‌بو دربارهٔ برخی از بازپسین شاعران سنت نئوکلاسیکی، مثلاً دولیل و پارنی[۱۲۴]، نیز تند و گزنده است. حتی در ۱۸۳۷ به دولیل حمله می‌کند و او را «فاقد هنر و سبک شعری» و از بازپسین پیروان سنتی از پا درآمده می‌خواند. (۱۳۴) در میان شاعران قرن هجدهم، از شنیه تجلیل می‌کند (شعرهای او نخست در ۱۸۱۹ منتشر شد). سنت‌بو بیش از هر منتقد دیگری به تثبیت شهرت شنیه کمک کرد و توجه معاصرانش را به این امر جلب نمود که میان شنیه و رمانتیکها تداوم وجود دارد و شنیه «کشّافِ شعرِ آینده است و چنگ تازه‌ای به دنیا ارزانی داشته است». (۱۳۵) نظر سنت‌بو دربارهٔ نوآوریهای صناعی[۱۲۵] شنیه امروزه به غایت غلوآمیز، و تأکیدی که بر لحن رثایی اشعار او در قیاس با لحن شهوانی آنها می‌کند بسیار افراط‌آمیز می‌نماید.

اما فراموش نکنیم که سنت‌بو در ابتدای کار در جبههٔ رمانتیکها می‌جنگید. در میان شاعران، لامارتین نخستین شاعر دلخواه او بود و *افکار شاعرانهٔ* (۱۸۲۰) او را نوعی وَحی می‌شمرد. «ناگهان از شعر بی‌روح و بی‌توش و توان... به شعری فیاض و به واقع درون‌نگر و واسع و فخیم و یکپارچه ملکوتی می‌رسی». (۱۳۶) سنت‌بو ضمن مقاله‌ای مفصّل (۱۸۳۲) با

۱۲۳. ode ← جلد اول این تاریخ، ص ۴۲۹.

۱۲۴. Evariste de Parny (۱۷۵۳-۱۸۱۴)، شاعر فرانسوی. نام او به سبب نوشتن حماسهٔ نورلسک وارِ نبرد خدایان (۱۷۹۹) بر سر زبانها افتاد.

125. technical

شور بسیار به تحسین او می‌پردازد و رساله تمجیدآمیزش بی‌اختیار به شعر تبدیل می‌گردد. (۱۳۷) نوشته‌اش دربارهٔ *ژوسلین*[۱۲۶] (۱۸۳۵) از این مساعدتر نمی‌توانست باشد. سنت‌بو جانانه می‌کوشد تا شعر را در سنت شعر زندگی روستایی[۱۲۷] قرار دهد و در تجلیل از ملودرام لامارتین از اطلاعاتش دربارهٔ شعرهای مکالمه‌ای کولریج و شعرهای توصیفی وردزورت استفاده می‌کند. (۱۳۸) اما در کتابگزاری *تأملات شاعرانه*[۱۲۸] (۱۸۳۹) پیداست که آنچه، به زعم او، تسلیم شدن لامارتین به هوگو است دون انتظارش بوده و به خصوص به مقدمهٔ آن معترض است، زیرا در آن لامارتین ظاهراً آثار نخستین خویش را تخطئه کرده و صریحاً گفته است که ذهنش صرفاً متوجه مسائل سیاسی و انسان دوستانه است. (۱۳۹) *مقالات* دوشنبه‌ای که بعد از این نوشت حاوی حملات گزنده به بدذوقی و سَبْکِ کاذبِ *رازهای دل*[۱۲۹] و داستان ساختگیِ عشقی است که در *رافائل*[۱۳۰] وصف شده است. (۱۴۰) سنت‌بو تاریخی را که لامارتین دربارهٔ بازگشت خاندان بوربون نوشته با طنزی کوبنده مورد بحث قرار داد (۱۴۱) و بعدها از لافونتن در بربر حملات لامارتین دفاع کرد: «نظر لامارتین به فرشتگان است؛ و لافونتن، گرچه ظاهراً حیوانات را به سطح آدمی بر می‌کشد، هرگز فراموش نمی‌کند که آدمی نیست مگر اشرفِ حیوانات». شعر لامارتین «اصیل و شکوهمند و اثیری و هماهنگ ولی در عین حال مبهم است». (۱۴۲)

لامارتینِ نادان، که از چیزی جز روان خویش آگاه نیست. (۱۴۳)

این واکنش بی‌تردید معلول نارضایتی سنت‌بو نسبت به فعالیتهای سیاسی لامارتین است، ولی سنت‌بو به واقع احساس می‌کرد که از دست مرضی رهایی یافته که چیزی جز سودایِ رمانتیکی لامارتین و همقطاران او نبود.

با وجود این، بررسی آن نوع شعر قرن نوزدهم که سنت‌بو می‌پسندید موهم این گمان است که شاید درمان او کامل نبوده است. مناسباتش را با هوگو مشکل بتوان بدون وقوف بر داده‌های مربوط به احوال شخصی درک کرد. عشقش به همسر هوگو میان آن دو جدایی انداخت و سنت‌بو در اواخر حیات خویش، به دلایل سیاسی و شخصی، دربارهٔ هوگو سکوت اختیار کرد. پس از ۱۸۳۵، دربارهٔ رمانهای متأخر و مجموعه‌های اشعار هوگو یا

۱۲۶ *Jocelyn* (۱۸۳۶)، بخشی از حماسهٔ مسیحی عظیمی که لامارتین در نظر داشت تألیف کند.
۱۲۷ idyl ← جلد اول این *تاریخ*، ص ۴۲۰.
128. *Recueillements poétiques*
129. *Les Confidences*
130. *Raphaël*

نمایشنامه‌های او چیزی ننوشت (سنت‌بو اصولاً به تئاتر علاقهٔ چندان نداشت). اگرچه مدتی «منادی»[۱۳۱] هوگو بود و از اشعارش تجلیل وافر می‌کرد، نمی‌توان گفت که حتی در آغاز نیز نظرش غیرانتقادی بوده است. در انتقادی که بر "اود"ها و "بالاد"های[۱۳۲] او نوشت (۱۸۲۷) مذعن است که از قدرت و تضاد سوء استفاده می‌کند و نمی‌تواند از امر عجیب و غریب و ابلهانه بپرهیزد. در تلاشی که جهت نیل به کمال مطلوب می‌کند، لقمه‌ای بزرگتر از دهان خود بر می‌دارد. (۱۴۴) پس از دورانی که طی آن سنت‌بو مسلماً محور هوگو و همسرش بود، کم‌کم علناً از نخوت و بی‌دینی هوگو انتقاد می‌کند؛ پس از قطع شدن مناسبات، گرچه هنوز نبوغ هوگو را می‌ستاید، بیش از پیش او را نیرویی خشن و ابتدایی وصف می‌کند، همانند یکی از کوکلوپها[۱۳۳]، «یک کلیین[۱۳۴] که تظاهر می‌کند شکسپیر است». (۱۴۵) غولی وحشی صفت که با تصویر ذهنی سنت‌بو دربارهٔ انحطاط فرانسویان سازگار است.

مناسبات سنت‌بو با وینیی نیز عاقبت خوشی نداشت، زیرا پس از اینکه از دور با هم دوست بودند، در دوران همکاری در فرهنگستان از او بدش آمد. در ۱۸۲۶ از سن‌مار[۱۳۵] وینیی به سبب تخطّی از حقایق تاریخی انتقاد کرد. تجلیلش از اشعار وینیی با قیود متعدد همراه بود و نثر او را بسیار غیرواقعی وصف کرد. (۱۴۶) بعدها لحن (ولی نه چندان محتوای) نوشته‌هایش به تخطئه صریح تبدیل می‌شود. شعر وینیی «مانند سنگ رُخام است که استادانه بر روی آن کار کرده باشند ولی رنگ‌پریده و بی‌حال است: حیات و خون در آن جریان ندارد». (۱۴۷) در شرحی که به مناسبت درگذشت او نوشت تا حدودی موضع خویش را تعدیل کرده، لکن هنوز هم به ظاهر اشرافی‌مآب و علائم و پرچمهای خانوادگی کاذب او معترض است و به تفصیل به سخنرانی ملال‌آور او هنگام ورود به فرهنگستان حمله می‌کند. حتی *مقدّرات*[۱۳۶] را، بی‌تردید برخلاف انصاف، «افولی محترمانه» وصف می‌کند، ولی برخی از

131. «herald» 132. *Odes et Ballades*

۱۳۳. Cyclops، بنابر روایت هومر، غولان تکچشمی که در جزیره‌ای می‌زیستند که بعداً آن را سیسیل دانسته‌اند. در سرود نهم *اودیسه*، پسران پوسیدون و آدمخوران تکچشمی اند که به شبانی مشغول اند و اولیس یکی از آنها را می‌کشد. بنابر روایت هسیود، آنها سه پسر اورانوس بودند و به دستور زئوس رعدوبرق ایجاد می‌کردند.

۱۳۴. Caliban، در نمایشنامهٔ *طوفان* شکسپیر، بردهٔ ناقص‌الخلقه و نیمه انسانِ پراسپرو (Prospero)، پسر یک ساحره و یک شیطان، و نماد امیال بدوی آدمی.

۱۳۵. *Cinq-Mars* (۱۸۲۶)، رمان تاریخی نوشتهٔ وینیی دربارهٔ توطئه نافرجام اشراف برضد ریشلیو. این رمان با استقبال بسیار مواجه شد، ولی نحوهٔ استفادهٔ وینیی از وقایع تاریخی مباحثاتی را برانگیخت که موجب شد، وینیی مقدمهٔ مهمی با عنوان «تأملاتی دربارهٔ امر حقیقی در اثر هنری» به چاپ چهارم رمان (۱۸۲۹) («Réflexions sur la vérité dans l'art») بیفزاید

۱۳۶. *Les Destinées*، آخرین مجموعهٔ اشعار وینیی. این مجموعه پس از مرگش منتشر شد (۱۸۶۴)

قطعه‌های او، نظیر «خشم شمشون»[۱۳۷]، را بسیار می‌پسندد. (۱۴۸) اگر بی‌اعتنایی سنت‌بو را با تجلیلی مقایسه کنیم که از بسیاری از شاعران کم‌مایهٔ معاصر ــ بویژه شاعره‌هایی مانند مادام دِبورد والمور[۱۳۸] ــ کرده است، متوجه خواهیم شد که بی‌علاقگی به شخص وینیی و خودنماییهای او باعث شده که به دستاوردهای شعری او سخت حمله کند.

برانژه بارزترین نمونهٔ این شاعران است. گو اینکه نباید فراموش کنیم که گوته و بسیاری از نویسندگان دیگر نیز او را با لحنی ستوده‌اند که امروزه قابل درک نیست. حتی در مقالهٔ متأخری که در آن موضع خود را تعدیل کرده، برانژه را در مرتبهٔ دوم شاعران، از جمله در کنار برنز[۱۳۹] و هوراس و لافونتن قرار داده است. (۱۴۹) اگر گرایش سیاسی شاعر در مسیر درست بود، سنت‌بو از خطاهای بسیار چشم می‌پوشید و البتّه طرد سنت فرانسوی الکساندرن[۱۴۰] را به مراتب بیش از ما تحسین می‌کرد. «شانسون»[۱۴۱] (ترانه) ــ شعر مردم‌پسند و مناسب آواز که مدتها بود از عرصهٔ سنت فرانسوی رخت بربسته بود ــ سنت‌بو و معاصرانش را مسحور کرده بود. در ۱۸۴۲ که برانژه را همراه با لامارتین و هوگو بزرگترین شاعران زمان خواند، خواستِ عامه را منعکس می‌کرد. (۱۵۰)

سنت‌بو نسبت به جوانترها و رقیبان بیش از پیش بی‌اعتنا شده بود. اگرچه کاستیهای *اعتراف یکی از فرزندان قرن*[۱۴۲] را آشکارا مشاهده می‌کرد، با موسه دوستانه رفتار کرد. (۱۵۱) در شرحی که پس از مرگش نوشت با صدای بلند بر زندگی به هدر رفتهٔ او افسوس می‌خورد. اما سنت‌بو دربارهٔ عادات و افول موسه در بازپسین سالهای عمرش اطلاعات دقیق داشت. (۱۵۲) *شبها*[۱۴۳]ی چهارگانهٔ او را از همه بیشتر دوست می‌داشت، زیرا هرگز از علاقه‌اش به شعر رثایی و مالیخولیایی کم نشد، ولی کمدیهایش را چندان نمی‌پسندید. گوتیه هم، دست کم در سالهای نخستین، ظاهراً توجه او را جلب نکرده است. در نقدی که بر *گروتسکها* نوشته برخی از خطاهای مربوط به واقعیات را تصحیح کرده و کوشش گوتیه را جهت اعادهٔ حیثیت به شاعران عصر لویی سیزدهم تخطئه کرده است. (۱۵۳) در نقد دیگری به کیش هنر برای هنر حمله می‌کند.

137. «La Colère de Samson»

۱۳۸ Marceline Desbordes-Valmore (۱۷۸۶-۱۸۵۹)، شاعرهٔ فرانسوی و سرایندهٔ مجموعه‌های شعری متعدد بود که بعد از او ورلن و سمبولیستها برخی از محسنات شعر او را دریافتند، ولی در قرن نوزدهم کمابیش او را سرایندهٔ اشعار کم ارزش می‌شمردند.

۱۳۹ Robert Burns (۱۷۵۶-۱۷۹۶)، شاعر اسکاتلندی عموماً او را بزرگترین شاعر اسکاتلند دانسته‌اند.

۱۴۰ Alexandrine ← جلد اول این تاریخ، ص ۴۰۴-۴۰۵.

141. *chanson*

۱۴۲ *La Confession d'un enfant du siècle* (۱۸۳۶)، زمانی نوشتهٔ موسه در مبای روابط عاشقانه‌اش با ژرژ ساند

۱۴۳ *Les Nuits* (۱۸۳۵-۱۸۳۷)، مجموعهٔ چهار شعر دربارهٔ بحرانهای روحی و آلام شاعر

به توجه به رنگ و تصویر محض، به «هنر آمیخته به اغراقی که در آن شکل از محتوا فراتر می‌رود و به نحوی شگفت‌انگیز آن را نابود می‌کند». (۱۵۴) اما این نکته را نیز باید افزود که، اگرچه سنت‌بو برای هنر وظیفه‌ای اجتماعی قائل بوده، ولی همیشه با نگرش صرفاً پندآموز و فایده‌اندیش به هنر مخالفت کرده است. (۱۵۵) سه مقاله‌ای که بعداً دربارهٔ گوتیه نوشت (۱۸۶۳) حاوی بررسی بسیار دقیقتر و مشفقانه‌تری از آثار اوست، لکن موهم این تصور نیز هست که آثار گوتیه فاقد عمق است و امتیاز او در جذابیت سطحی آثارش خلاصه می‌شود؛ و همین جذابیت است که سنت‌بو در این زمان دارای ارزش بیشتری می‌داند. ضمن بحث از مسائل دیگر، به کتاب جدید گوتیه، *میناها و نگینها*[۱۴۴]، که بهترین کتاب اوست، اشارهٔ تحسین‌آمیزی می‌کند. (۱۵۶) اگر از منظر آن زمان و مناسبات نزدیکی که سنت‌بو با تقریباً تمام رمانتیکها داشت به نقد او دربارهٔ ایشان بنگریم، آن را اساساً منصفانه خواهیم یافت. او به حق مصّر بود که کاملاً از رمانتیسم روی نگردانیده است. در مقاله‌ای دربارهٔ بانویل، رمانتیکها را به سه گروه تقسیم می‌کند. نخست به کسانی چون مادام دوستال و گروهش (از جمله فوریل) اشاره می‌کند که می‌خواستند ادبیات را از قید کلیهٔ قواعد متعارف آزاد کنند. گروه دوم، شامل کسانی چون شنیه و شاتوبریان، یعنی یونانی مآبانی بود که امروزه ممکن است کلاسیکی بنمایند، ولی آنها را نیز می‌توان «رمانتیکی» خواند. شاتوبریان رمانتیکهای جوانتر را دوست نمی‌داشت، ولی او «خود یکی از رمانتیکهای بزرگ است به این مفهوم که زیبایی یونانی را منبع الهام بی‌واسطهٔ خویش قرار داده و نیز با نگارش رنه رشتهٔ کاملاً تازه‌ای از رؤیا و هیجان شعری پدید آورده است». و بالاخره گروه سوم، یعنی رمانتیک به مفهوم محدود کلمه است، یعنی مکتبی که به سرکردگی ویکتور هوگو به شعر در انواع و حالات گوناگونِ الهام آزاد و شخصی جانی دوباره بخشید. گوتیه و تأکیدی که بر مشاهده می‌کرد نمایندهٔ یک بخش، و وینیی و گرایشهای معنوی‌اش نمایندهٔ بخش دیگر این مکتب بودند. سنت‌بو با گرایش کلّی رمانتیسم، یعنی تلاش در جهت بازگردانیدن حقیقت و طبیعت و حتی جنبهٔ خودمانی به شعر فرانسه، موافق است. در این باره می‌گوید: «بیایید به شعر غنایی در عصر جدید بیندیشیم، در انگلستان، از کرک وایت[۱۴۵] تا کیتس[۱۴۶] و تنیسن[۱۴۷] با واسطهٔ بایرون و شاعران گروه دریاچه[۱۴۸]؛ و در آلمان، از

۱۴۴. *Émaux et camées* (۱۸۵۲)، معروفترین مجموعهٔ اشعار کوتاه گوتیه

۱۴۵. Henry Kirke White (۱۷۸۵-۱۸۰۶)، شاعر بریتانیایی که مجموعهٔ اشعارش (۱۸۰۳) نظر ساودی را جلب کرد و همو پس از مرگ وایت مقاله‌ای دربارهٔ اش نوشت

۱۴۶. John Keats (۱۷۹۵-۱۸۲۱)، شاعر انگلیسی ← جلد دوم این *تاریخ*، ص ۲۵۰-۲۵۳

۱۴۷. Alfred, Lord Tennyson (۱۸۰۹-۱۸۹۲)، شاعر انگلیسی

۱۴۸. Lake Poets، نیز موسوم به مکتب دریاچه (Lake school)، نامی که به گروهی از شاعران قرن نوزدهم ←

بورگر[۱۴۹] تا اولاند[۱۵۰] و روکرت[۱۵۱] با واسطهٔ گوته. و بپرسیم که اگر شعر خود را، یعنی شعر همان مکتبی را که امروز این چنین به آن حمله می‌کنیم، نداشتیم، در مقایسه با این غنای بیگانگان چه شکل و شمایلی داشتیم... آن را نیست بینگارید؛ چه شکافی!» (۱۵۷)

سنت‌بو به بررسی معاصران جوانتر خود که می‌رسد، یعنی کسانی مانند استاندال و بالزاک و فلوبر و بودلر که امروزه نزد ما ارزشمندند، وضوح نقدش به مراتب کاهش می‌یابد. نقد استاندال را می‌پسندید، ولی از لحاظ رمان‌نویسی به او چندان اعتقادی نداشت. به نظر سنت‌بو کاستیهای او در کار رمان‌نویسی معلول آن است که «از راه نقد، و به اقتضای برخی افکار قبلی و از پیش پنداشته، به چنین شیوه‌ای رسیده است». (۱۵۸) آدمهای داستانی او موجودات انسانی زنده نیستند، بلکه موجودات خودکاری[۱۵۲] هستند که ماهرانه ساخته شده‌اند. ژولین در سرخ و سیاه[۱۵۳] اهریمنی نفرت‌انگیز است، جنایتکاری که به روبسپیر[۱۵۴] شباهت دارد. تصویر دسته‌بندیها و توطئه‌های آن زمان را به نحوی ترسیم کرده که فاقد نظم و اعتدالی است که بتواند سیمای واقعی آداب و رسوم آن دوران را منعکس کند. صومعهٔ پارم[۱۵۵]، به لحاظ بخشهای جذابی که در آغاز آن آمده، بهترین رمان استاندال است. اما فابریس[۱۵۶] سطحی و مبتذل است، مانند حیوانی است که تنها از غرایزش پیروی می‌کند، یا کودکی نازپرورده که به دنبال هر هوس خود می‌رود. به اصول اخلاق یا شرف پای‌بند نیست. اگر خواستار وجود نظم و اصل محتمل بودن[۱۵۷] در داستان هستیم، فرارِ غیر واقع‌بینانهٔ او و پی آمدهای آن قابل توجیه نیستند. بجز ابتدای داستان، بقیهٔ آن بالماسکهٔ ایتالیایی خوشمزه‌ای بیش نیست». سنت‌بو خواستار آن است که امر معقول و احساسات سالم و سادگی راستینی که در *نامزدها*[۱۵۸] یا هر

→

انگلیس، از جمله ورزدورث و کولریج و شلی، اطلاق شده زیرا ساکن منطقه دریاچه‌های انگلیس (وسمورلند، کمبرلند، لانکاشر) بودند.

۱۴۹: Gottfried August Bürger (۱۷۴۷-۱۷۹۴)، شاعر غنایی و بالادسرای آلمانی.

۱۵۰: Ludwig Uhland (۱۷۸۷-۱۸۶۲)، شاعر رمانتیک و بالادسرای آلمانی.

۱۵۱: Friedrich Ruckert (۱۷۸۸-۱۸۶۶)، شاعر آلمانی.

152. automaton

۱۵۳: Julien Sorel، قهرمان رمان سرخ و سیاه *(Le Rouge et le noir)* استاندال، که از قله‌های رفیع داستان نویسی فرانسه است

۱۵۴: Maximilien Robespierre (۱۷۵۸-۱۷۹۴)، از رهبران تندرو انقلاب فرانسه

۱۵۵: *La Chartreuse de Parme* (۱۸۳۹)، رمان نوشتهٔ استاندال

۱۵۶: Fabrice del Dongo، قهرمان رمان صومعهٔ پارم.

157. probability

۱۵۸: *I Promessi Sposi*، رمان تاریخی نوشتهٔ الساندرو مانتسونی، منتقد و رمان نویس ایتالیایی ← جلد دوم این تاریخ، ص ۳۰۷-۳۱۲.

زمان خوب والتر اسکات یافت می‌شود هم در رمان نقشی داشته باشد. (۱۵۹) در مقاله‌ای که دربارهٔ «ایپولیت تن» (۱۶۰) و یا آنکه دربارهٔ *یادگارهای دولکلوز*[۱۵۹] نوشته، این نظر را با تأکید بیشتر تکرار کرده و در مورد نقد استاندال هم قید و شرطهای فراوانی مطرح کرده است. «استاندال نیروی خیال آدمی را از عرش فرو می‌آورد. بیزار از زرق‌وبرق، از شکوه کلمه و جلال مشروع عاطفه و خیال و بلاغت هم بیزار است». (۱۶۱) سنت‌بو، از لحاظ تمایلات رمانتیکی‌اش، به نفس‌پرستی و لذت‌خواهی قرن هجدهم معترض است، و از لحاظ گرایشهای کلاسیکی، که مصرّانه خواستار وحدت و یکپارچگی و اصل محتمل بودن است، رمانهای بدساختِ[۱۶۰] استاندال را نمی‌پسندد. در عین اینکه باید صحت برخی از آرای سنت‌بو را تأیید کرد، در ضمن پیداست که او متوجه اصالت ذهن استاندال، نگاه تیزبین او به روان آدمیان یا حتی تازگی شگردهای داستانی‌اش نبوده است.

سنت‌بو در ابتدای امر بالزاک را نویسندهٔ رمانهای جنجالی، در حدّ اوژن‌سو[۱۶۱] یا سولیه[۱۶۲]، تشخیص داد و هرگز در این نگرش خود واقعاً تجدیدنظر نکرد، و پیداست که درگیری شخصی میان آن دو در قضاوت نهایی‌اش بی‌تأثیر نبوده است. در نخستین اظهارنظری که دربارهٔ بالزاک کرده، یعنی در نقد و بررسیِ در جستجوی *امر مطلق*[۱۶۳] (۱۸۳۴)، نسبت به رمان تازه منتشر شده نظری مساعد دارد و *اوژنی گرانده*[۱۶۴] را هم بهترین اثر بالزاک می‌نامد. (۱۶۲) اما بالزاک به منزلهٔ نویسنده‌ای باب سلیقهٔ زنان محور اصلی مقاله است و شهرت او را به بصیرتش دربارهٔ جنس مؤنث و کتاب *فیزیولوژی ازدواج*[۱۶۵] او نسبت می‌دهد. بالزاک را محرمی تسلّی‌بخش و اقرار نیوشی شناخته‌اند که از علم طبابت هم بی‌نصیب نیست. سنت‌بو با لحنی تحقیرآمیز به علایق بالزاک به علوم خفیه[۱۶۶] و چندین بار کنایه‌وار به

۱۵۹. Étienne-Jean Delécluze (۱۷۸۱-۱۸۶۳)، نقاش و منتقد فرانسوی که یادگارها (*Souvenirs*، ۱۸۶۲) و یادداشتهای روزانه (*Journal*، ۱۹۴۸) او حاوی مطالب بصیرت‌آمیزی دربارهٔ محافل ادبی پاریس است

160. ill-composed

۱۶۱. Eugène Sue (۱۸۰۴-۱۸۵۷)، نویسندهٔ معروف فرانسوی رمانهای مردم‌پسند.

۱۶۲. Melchior-Frédéric Soulié (۱۸۰۰-۱۸۴۷)، نویسندهٔ فرانسوی پرکاری که رمانهایش به صورت پاورقی در نشریات به چاپ می‌رسید.

۱۶۳. *La Recherche de l'absolu*، یکی از تتبعات فلسفی (*Études philosophiques*) در کمدی انسانی (*Comédie humaine*) بالزاک. قهرمان داستان خود و خانواده‌اش را در جستجوی کیمیا خانه خراب می‌کند.

۱۶۴. *Eugénie Grandet* (۱۸۳۳)، یکی از رمانهای بالزاک که الگو و شاهکار بخش صحنه‌هایی از زندگی شهرستانی (*Scènes de la vie de province*) در مجموعهٔ کمدی انسانی اوست.

۱۶۵. *Physiologie du marriage* (۱۸۳۰) نوشتهٔ بالزاک و یکی از بنیادگذاران نوعی ادبی که در این زمان رواج یافت و کتابهای بسیار با عنوان فیزیولوژی... منتشر شد. هدف اصلی این کتابها بیان این مفهوم بود که زندگی شهرنشینی هم به غایت جالب و رازآمیز شده و هم خنده‌آور و رقت‌انگیز

166. occult

تمایلات شهوی و غریب او اشاره می‌کند. از قول دوستی ناشناس (آمپر) نقل می‌کند که «هر وقت بعضی مطالب را [در آثار بالزاک] می‌خوانم، می‌خواهم دستهایم را بشویم و به لباسهایم ماهوت پاک‌کن بکشم». (۱۶۳) توجهی که سنت‌بو به آثار نخستین و پول‌ساز بالزاک کرده حتماً موجب خشم بیشتر او شده است. اندکی بعد از آن، در مقالهٔ معروف «در باب ادبیات بساز و بفروش»[۱۶۷] (۱۸۳۹)، سنت‌بو پیشنهاد بالزاک را دایر بر اینکه دولت باید آثار ده یا دوازده نویسندهٔ «عالیمقام فرانسوی»، از جمله خودِ بالزاک را ــ که «اگر منظورش را درست فهمیده باشم، ارزش نوشته‌هایش را دو میلیون می‌داند» ــ بخرد به باد استهزا گرفته است. (۱۶۴)

بالزاک با نقد به غایت توهین آمیزی که بر جلد اول *پور روایال* نوشت از سنت‌بو انتقام گرفت. سنت‌بو هم بیست سال صبر کرد و سپس نوشتهٔ بالزاک را در پیوست جلد آخر (۱۸۶۰) چاپ کرد و به حق چنین اظهارنظر کرد که بالزاک حق قضاوت دربارهٔ کتاب را نداشته، با مسیحیت و قرن هفدهم آشنا نبوده، اشتباهات فاحش بسیار مرتکب شده و، کلاً، شیادانه عمل کرده است. دست به حملهٔ متقابل می‌زند و می‌گوید که بالزاک نابغه نیست، بلکه اهریمن است، چیزی بینابین ذهنی بزرگ و دلقکی بزرگ است. فقدان اعتدال و فساد رأی و توهمّات او از حد گذشته است. نه تنها هرزگیهای جامعه را ترسیم کرده، بلکه به آنها دامن زده است. (۱۶۵) جای تعجب است که خواهر بالزاک از سنت‌بو خواست تا در تشییع جنازهٔ بالزاک یکی از چهار تنی باشد که جنازه او را حمل می‌کردند (سه تن دیگر عبارت بودند از هوگو و دوما (پدر)[۱۶۸] و وزیر معارف)؛ سنت‌بو پیش از آنکه مقاله‌ای در تعزیت او بنویسد، با خواهرش ملاقاتی دوستانه کرد. (۱۶۶) اگرچه این مقاله (۱۶۷) را مشکل بتوان نشانه‌ای از درک بزرگی بالزاک دانست، به مراتب از نظر لحنْ معتدل و از نظر محتوا منصفانه است. سنت‌بو در اینجا بالزاک را «احتمالاً بدیعترین و قابلترین و نافذترین» نقاش آداب و رفتار وصف می‌کند. شیوهٔ شخصیت‌پردازی و حتّی سبک زیبا و نکته‌بین و گویای او را تحسین می‌کند، و بار دیگر می‌گوید که *اوژنی گراندِه* ماندنی است. ولی از اینها که بگذریم، مقاله حاوی نکات متعددی است که سنت‌بو قبلاً ذکر کرده بود: توجه به خواستهای خوانندگان مؤنث، بویژه در زن *سی ساله*[۱۶۹]، رمز موفقیت بالزاک است. او غرق در فسادی مطبوع است و اسلوبی کاملاً آسیایی دارد. طرح داستانهایش غالباً سست و اغراق‌آمیز و آشفته است. قبول این تعبیر

167. «De la Littérature industrielle»

۱۶۸ Alexandre Dumas, père (۱۸۰۲-۱۸۷۰)، نمایشنامه‌نویس و رمان‌نویس و سفرنامه‌نویس فرانسوی. شاید مشهورترین رمان‌نویس فرانسوی در سراسر جهان باشد کنت مونت کریستو و سه تفنگدار و ژوزف بالسامو نمونه‌هایی از نیروی ابداع او و دلایل این شهرت عالمگیرند

۱۶۹ *La Femme de trente ans*، یکی از رمانهای بالزاک

فیلارِت شال (که بعداً هم در عنوان کتابی دربارهٔ بالزاک تکرار شده) از جانب سنت‌بو، یعنی رازبین یا «دارای قوهٔ شهود»[۱۷۰] بودن بالزاک، نه ناظر و تحلیلگر بودن او. حاکی از تحسین از بالزاک نیست. آثار بالزاک خودِ او را سرمست کرده و دنیای او نیمی مبتنی بر مشاهده و نیمی مخلوق خود اوست. همواره نبوغ هنری خود را در تنگنا قرار می‌دهد و به انتقاد بی‌اعتناست. سنت‌بو در پایان نوشته‌اش به برداشت بیش از اندازه تیره‌ای از سرشت بشر که در دخترعمو بِت[۱۷۱] منعکس شده اعتراض می‌کند. دختر قهرمان داستان یک ایاگو یا ریچارد سوم واقعی، جنایتکاری نفرت‌انگیز است؛ «در زندگی به این صورت اتفاق نمی‌افتد» از گفته‌های مورد علاقهٔ سنت‌بو در نیمهٔ دوم زندگی‌اش، یعنی دورانی بود که معیارهای احتمال و وضعیت عادی و بیش از پیش مهم می‌شمرد. سنت‌بو چنین نتیجه می‌گیرد که بالزاک از لحاظ اهمیت به پای ژرژ ساند نمی‌رسد، زیرا ساند «نویسنده‌ای بزرگتر، صانعتر و تزلزل‌ناپذیرتر» است. «در بیان هرگز دچار تردید نمی‌شود». حتی اوژن‌سو هم احتمالاً «از لحاظ قوهٔ ابداع و پرباری و حُسن تألیف با بالزاک برابر است». لکن «مثل بالزاک راهِ خوب نوشتن را نمی‌داند». (۱۶۸) پس از آن، سنت‌بو مدتی نگران بود که بالزاک را چنانکه باید تحسین نکرده و شاید دربارهٔ او اشتباهی مرتکب شده است. اما گفته‌های بعدی‌اش و گزارش مکالماتش حاکی است که نظرش واقعاً تغییر نکرده است. در ۱۸۶۶ به این نتیجه رسید که سو و سولیه دیگر وجود ندارند و گویی در بالزاک مستحیل شده‌اند. (۱۶۹)

سنت‌بو با فلوبر مناسبات پرنشاط‌تری داشت. مقاله‌اش دربارهٔ «*مادام بواری*»[۱۷۲]، که در آن زمان به اتهام خلاف اخلاق بودن تحت تعقیب بود، در نظر ما حاکی از جبن و دودلی سنت‌بو است. این رمان را «کتاب خوش ترکیب و پخته و منسجمی» می‌خواند که «در آن چیزی به گردشِ تصادفیِ قلم وانهاده نشده است». دارای سبک است، حتی اندکی بیش از آن مقدار که به مذاق سنت‌بو خوش می‌آید. اما شگفت اینکه بر آن است که خودِ مادام بواری به وضوح ترسیم نشده، و در غایت امر بی‌علاقگی خود را نسبت به واقعگرایی بیش از حد بی‌احساس و خشن آن اقرار می‌کند. سنت‌بو به «روشی» معترض است که «متضمن توصیف همه چیز و مکث کردن بر سر هر چیزی است که پیش می‌آید... در تحلیل نهایی، کتاب عین واقعیت نیست و نمی‌تواند باشد». فلوبر بیش از حد خشک و نگرش او طعنه‌آمیز است؛ لحن و هرگز مهرآمیز و حاکی از تفاهم نیست. نیکی از صفات هیچیک از آدمهای داستانی او نیست. سنت‌بو، با خلط واقعیت و داستان، و با نوعی احساساتیگری که در نوشته‌های متأخر

170. «visionary»

171. *Cousine Bette*

۱۷۲. *Madame Bovary*، (۱۸۵۷) مهمترین و مشهورترین رمان فلوبر

او به ندرت دیده می‌شود. بانویی شهرستانی را مثال می‌زند که از آشنایان او بوده و در زندگی به انواع اعمالِ خیر اقدام کرده و به این ترتیب به سرنوشتی نظیر سرنوشت مادام بواری دچار نشده است. اگرچه برای کتاب محسناتی نظیر سبک و طرحریزی و تألیف آن بر می‌شمارد، لکن اعلام می‌کند که به ادبیاتِ علمی جدید علاقه‌ای ندارد. «فلوبر، پسر و برادر پزشکانی برجسته، قلم را مانند چاقوی جراحی به دست می‌گیرد. امروزه به هر جا می‌نگرم کالبدشناس و فیزیولوژیست می‌بینم». (۱۷۰)

پس از انتشار نقد سنت‌بو، فلوبر به دیدن او رفت و با هم دوست شدند. اما دوستی صمیمانه‌ای نبود. *سالامبو* که منتشر شد، موضوع آن سنت‌بو را سخت متعجب کرد. سه مقاله‌ای که دربارهٔ این کتاب نوشته حاکی از نگرانی و تقریباً حالت بدری است که به فرزندش اندرز می‌دهد. فکر نگارش چنین کتابی را کلاً خطا می‌داند و به تفصیل به انتقاد از آن می‌پردازد. نخست منبع داستان را در آثار پولوبیوس[۱۷۳] بررسی می‌کند که طرحی اجمالی بیش نیست و دست فلوبر و قوهٔ خیال او را باز گذاشته است. اما فلوبر مدعی است که به بازنمایی چیزی جز تصویری دقیق از آن زمان نپرداخته است. سنت‌بو متقاعد نشده و ناهمزمانیهای[۱۷۴] اخلاقی آن را متذکر می‌شود، و به وابستگیهای رمانتیکی شخصیت‌پردازی و توصیفهای فلوبر اشاره می‌کند. *سالامبو*، در آغاز، مانند اِلویرایی[۱۷۵] احساساتی است که یک بایش در سَکْرِه کور[۱۷۶] است. گویی یکی از خواهران وِلّدا[۱۷۷]، کاهنهٔ *شهیدان* شاتوبریان، است. چشم‌اندازهای رمان نیز *سفرنامهٔ*[۱۷۸] شاتوبریان را به یاد می‌آورد. ماتوی[۱۷۹] عاشق بیشه . جُلیات[۱۸۰] افریقایی، نه با طبیعت پیوندی دارد و نه با تاریخ. مراسمی که وصف کرده به تشریفات باگشایی[۱۸۱] فراماسونها شباهت دارد. کتاب دارای جنبهٔ نمایشی و ابراوار و پر از اباطیلی نظیر صحنه‌ای است که سالامبو یک مار را نوازش می‌کند. طرح داستان از لحاظ منطقی ضعیف است. کلّ کتاب پر از هدفهای متعالی و ریگهای الوان در کنار گوهرهای

۱۷۳ Polybius (۲۰۲ - ۱۲۵ قبل از میلاد)، مورخ یونانیِ امپراتوری روم.

174. anachronism

۱۷۵ Elvire، در نمایشنامهٔ دون ژوان، با ضیافت پیر نوشتهٔ مولیر، زنی است که دون ژوان او را می‌فریبد، با او ازدواج می‌کند، ولی بعداً رهایش می‌کند

۱۷۶ *Sacré-Cœur*، به معنای «قلب مقدس»، قلب کالبدی مسیح است و به کلیسای کاتولیکی رم اطلاق می‌شود که در ضمن نام بنای یادبودی است که در پاریس، بر فراز تپهٔ مونمارتر، ساخته شده است

177. Velleda

178. *Itinéraire de Paris à Jérusalem* (1811)

179. Matho

۱۸۰ Goliath، غولی که داوود عهد عتیق او را کشت

181. initiation

گرانبهاست. قوهٔ خیال فلوبر دچار جنون آزارگری[۱۸۲] است: انبوهی از عوامل وحشت‌انگیز را بر روی هم انبار می‌کند. «اما اعصاب ما طناب نیستند، و اگر [وحشت] از حد بگذرد و آنها بیش از اندازه لطمه بخورند و عذب بکشند، دیگر چیزی را حس نمی‌کنند». فلوبر، برای پرهیز از احساساتیگری، به سبعیت مجال عرض اندام می‌دهد. (۱۷۱)

سنت‌بو با خودِ نوعِ ادبی مخالف است. رمان تاریخی نوشتن مستلزم دسترسی به اطلاعات انبوه و آشنایی با سنتهای اخلاقی و احساس قرابت با موضوع است. عصر عتیق موضوعی مناسب رمان تاریخی نیست. کتاب فلوبر رمانی شعرگونه، ترکیبی از آثار مختلف، کاری شاق و ماهرانه است. فلوبر نتوانسته است روح در کالبد کتاب بدمد و ما را واقعاً به آن علاقه‌مند کند. بیش از حد بوی روغن و چراغ از آن به مشامِ ما می‌رسد. مؤلف زیاده از حد تلاش کرده است؛ همه چیز تصنعی و زورکی و از زیر خاک درآمده می‌نماید. در این کتاب با هنر انتزاعی محض و عاری از همدلیِ انسانی مواجهیم؛ خودِ سالامبو هم در آخر کار علاقهٔ ما را بر نمی‌انگیزد. سنت‌بو بر آن است که هنر از همدلی انسانی کاملاً مجزّا نیست و هنرمند باید همگنانِ ما را وصف کند. دربارهٔ بیزاری معاصران نسبت به هیجان به تأمل می‌پردازد. از ترس اینکه مبادا مانند گِسنِر[۱۸۳] یا گروز[۱۸۴] یا فنلون شویم، به هیأت گرگ یا شغال یا ببر در می‌آییم: هیچکس نمی‌خواهد گمان کنند که فرار را بر قرار ترجیح داده است. سنت‌بو به همهٔ هنرمندان نصیحت می‌کند که مسائل را بهتر از آنچه هستند ننمایند، اما بدترشان هم نکنند. حقیقت چیز خوبی است، اما «نجس‌خوار» هم نباشید.[۱۸۵] با وقار هرچه تمامتر اظهار می‌دارد که تک‌تک رئالیستهای نوظهور را دوست می‌دارد، ولی نمی‌تواند به کیش آنها درآید. سنت‌بو امیدوار است که فلوبر به موضوعهای معاصر بپردازد و از این به بعد کمتر به سبک بیندیشد. (۱۷۲)

مناسبات سنت‌بو و بودلر به روابط میان استادی خطابوش و شاگردی نافرمان می‌ماند. بودلر در ۱۸۵۷ با سنت‌بو آشنا شد و در اواخر همان سال از او خواست تا دربارهٔ ترجمه‌هایی که از آثار ادگار الن پو کرده بود چیزی بنویسد. نسخه‌ای از *گلهای بدی*[۱۸۶] را برایش فرستاد و سنت‌بو دریافت هدیه را اعلام کرد و مطالبی در زمینهٔ انتخاب موضوع از زبان بودلر بیان داشت. «گمان می‌کنم به خودتان گفتید "خوب، در جستجوی شعر هستم و آن را در جایی

182. sadistic

۱۸۳. Salomon Gessner (۱۷۳۰-۱۷۸۸)، شاعر و نقاش سوئیسی

۱۸۴. Jean-Baptiste Greuze (۱۷۲۵-۱۸۰۵)، نقاش فرانسوی که در نقاشیهایش خانواده‌های معمولی را در حال انجام دادن امور روزمرّه ولی دارای اهمیت اجتماعی با اخلاقی ترسیم کرده است

185. «mangeurs de choses immondes»

۱۸۶. *Les Fleurs du mal*، عنوان مجموعهٔ بزرگ اشعار تغزلی بودلر

خواهم یافت که در آن هیچکس به گردآوری و بیان آن نپرداخته است.» و دوزخ را برگزیدید و خودتان شیطان شدید». لکن سنت‌بو به او هشدار می‌دهد: «بیش از حد از هیجان بیزارید، این برایتان حکم نظریه را پیدا کرده است. شما برای نیروی ترکیبی و عقلانی اهمیت بسیار قایل‌اید... از اینکه زیادی عادی باشید نترسید». (۱۷۳) وقتی که بر سر *گلهای بدی* طوفان برپا شد، برخلاف انتظار بودلر، سنت‌بو به دفاع از کتاب نپرداخت و سکوت اختیار کرد. در نامه‌ای سرگشاده (فوریه ۱۸۶۰) معاذیر خویش را این چنین بیان کرد که: ناسلامتی، مؤلف پور *روایال* و استاد دانشسرا و از جمله نویسندگان *لومونیتور*[۱۸۷]، ارگان رسمی حکومت، است. (۱۷۴) در ۱۸۶۰ که بودلر *بهشتهای مصنوع*[۱۸۸] را برایش فرستاد مؤدبانه از او تشکر کرد و، چون بودلر در آن زمان در بروکسل بود، اظهار تأسف کرد که نمی‌تواند دربارهٔ این «کتاب بسیار پر روح و بسیار ابتکاری و حاکی از ذوقی لطیف» با او گفتگو کند. (۱۷۵) وقتی که بودلر را برای عضویت در فرهنگستان نامزد کردند، سنت‌بو ضمن اظهارنظر دربارهٔ نامزدها گفت که بسیار بعید است اعضای فرهنگستان بدانند که در *گلهای بدی* قطعاتی برجسته حاکی از استعداد و هنرمندی نهفته است و در *شعرهای منثور*[۱۸۹] گوهرهای ارزشمندی یافت می‌شود. بودلر «دکّهٔ عجیب و اسرارآمیزی برای خویش ساخته که در آن می‌توان آثار ادگار الن‌پو را مطالعه کرد، "سانتها"ی[۱۹۰] بی‌نظیر را با صدای بلند خواند، از حشیش سرمست شد و بعداً به جرّ و بحث دربارهٔ آن پرداخت، تریاک و دیگر مواد مشمئزکننده را در فنجانهای چینی بسیار زیبا نوشید. آن دکهٔ شگفت‌انگیز را، که برساخته از منبّت‌کاری دقیق و پیچیدهٔ خلاقیت است، و مدتی است دیدگان ما را به منتهاالیه کامجاتکای رمانتیکی خیره کرده است، من "جنون بودلر" می‌نامم». ما سنت‌بو به اعضای فرهنگستان اطمینان می‌دهد که این مرد عجیب و غیرعادی «نامزدی با نزاکت و محترم و نمونه است، مردی شریف و نیکو گفتار و مبادیِ آدابِ کلاسیکی است». (۱۷۶)

۱۸۷ *Le Moniteur*، عنوان کامل آن *La Gazette nationale, ou le Moniteur*، نشریه‌ای که به انعکاس مذاکرات مجلس پرداخت، از امتیازات و کمکهای حکومتی برخوردار شد، در زمان ناپلئون ارگان دستگاه تبلیغاتی او شد و تا سال ۱۸۶۹، که روزنامهٔ رسمی *(Journal Officiel)* جایگزین آن شد، انحصار انتشار اخبار رسمی و قوانین و مقررات دولتی را در دست داشت.

۱۸۸ *Les Paradis artificiels* (۱۸۶۰). بودلر در ۱۸۵۱ با چاپ دربارهٔ شراب و حشیش به موضوع اعتیاد به مواد مخدّر پرداخته بود. در ۱۸۵۸-۱۸۵۹، بار به این موضوع پرداخت، بخش عمده‌ای از *اعترافات تریاکخوار* توماس دکوئینسی را ترجمه کرد، مقالهٔ مهمی با عنوان «شعر حشیش» *(Le Poème du hachisch)* به آن افزود و با حواشی بسیار در *بهشتهای مصنوع* به چاپ رسانید.

۱۸۹ *poèmes en prose* اشاره به مجموعهٔ *Petits poèmes en prose* با عنوان مختار خود بودلر، ملال پاریس *(Le Spleen de Paris)* است پس از چاپ و برایش دوم *گلهای بدی* (۱۸۶۱)، بودلر چندان به شعر منظوم نپرداخت و همّ خود را بیش از پیش صرف نوشتن متون منثور کوتاهی نمود که در زمان حیات او در نشریات منتشر می‌شد؛ کل مجموعه پس از مرگش به چاپ رسید (۱۸۶۹).

۱۹۰ sonnet ← جلد اول این تاریخ، ص ۴۴۲

روابط میان آن دو باعث اظهار نظرهای بسیار شده که غالب آنها سخت به ضرر سنت‌بو است. برخی گفته‌اند که سنت‌بو بزدل بوده و بیم آن داشته که به نظر بودلر بی‌فرهنگ بیاید. (۱۷۷) رفتار سنت‌بو را به صورتی ساده‌تر هم می‌توان تبیین کرد و گفت که *گلهای بدی*، یا بهتر بگوییم برخی از شعرهای آن، حقیقتاً سنت‌بو را برآشفته کرده و جسارت لازم را نداشته که علناً از بی‌بندوباری اخلاقی دفاع کند. این بیشتر ضعف انسانی است تا انتقادی: سنت‌بو شهادت‌طلب نبود و میل نداشت در کانون طوفان قرار گیرد. در عین حال، اگرچه نظر سنت‌بو نسبت به شخص بودلر یا نوع احساساتی که بیان می‌کرد نامساعد نبود؛ باید اذعان کرد که نشناختن ارزش نیروی عظیم و تازگی شعر بودلر ضعف انتقادی خطیری به شمار می‌آید. سنت‌بو هم از عارضهٔ همگانی تصلّب شرایینِ انتقادی در امان نبود، و به رغم همهٔ تلاشی که می‌کرد تا از زمان خویش بازپس نماند، و با وجود همدلی‌اش نسبت به هر آنچه جوان و تازه بود، تبعات این روندِ تنزل بر او بی‌تأثیر نبود.

سنت‌بو، بجز گشت و گذارهای معدودی که در دوران کلاسیکی کرده، مثلاً کتابش دربارهٔ ویرژیل، تقریباً همهٔ آثارش را منحصراً دربارهٔ ادبیات فرانسه نوشته است. ولی زبانهای انگلیسی و ایتالیایی را در حدّ خواندن می‌دانست و با مقدار قابل توجهی از آثار ادبی این دو کشور آشنا بود. گهگاه دربارهٔ کتابهای آلمانی که به زبان فرانسه ترجمه شده بود نیز اظهارنظر می‌کرد. سنت‌بو از جانب مادر انگلیسی تبار بود و در ۱۸۲۸ مدتی در آن کشور اقامت کرد، ولی ظاهراً زبان انگلیسی را هرگز به خوبی فرا نگرفت. (۱۷۸) با وجود این دارای علایقی انگلیسی بود و اشعارش حاکی از علاقهٔ وافر او به کوپر[۱۹۱] و وردزورت است. در کتاب *اشعار ژوزف دولورم*[۱۹۲] او ترجمه‌ها یا تقلیدهایی از آثار گری و کالینز[۱۹۳] و وردزورت و کیتس و کرک وایت یافت می‌شود. پیداست که برخی از آثار جفری[۱۹۴] و لم و هزلت را خوانده و از کتاب *سیرهٔ ادبی*[۱۹۵] کولریج هم نقل قول می‌کند. به طور کلی از نقد ادبیات ملتهای بیگانه پرهیز می‌کرد و این تا حدودی به این سبب بود که اطمینان نداشت همهٔ اطلاعات لازم را در اختیار دارد و متون مورد نظر را چنانکه باید و شاید درک می‌کند، و تا حدودی نیز به این علت که کمتر فرصت می‌یافت برای خوانندگان خویش به بررسی کتابهای خارجی بپردازد. آن

۱۹۱ William Cowper (۱۷۳۱-۱۸۰۰)، شاعر انگلیسی و از پیشاهنگان رمانتیسم در این کشور

192. *Poésie de Joseph Delorme*

۱۹۳ William Collins (۱۷۲۱-۱۷۵۹)، رمان‌نویس انگلیسی. با دیکنز دوست بود و این دو بر آثار یکدیگر تأثیر متقابل داشتند.

۱۹۴ Lord Francis Jeffrey (۱۷۷۳-۱۸۵۰)، منتقد و قاضی اسکاتلندی. یکی از بنیانگذاران ادینبرو ریویو (۱۸۰۲) و سردبیر آن (۱۸۰۳-۱۸۲۹) ← فصل چهارم، جلد دوم این تاریخ.

195. *Biographia Literaria*

نوشته‌های او در *مقالات* دوشنبه که دربارهٔ انگلیسیان است از آثار برجستهٔ او به شمار می‌آید: این مقالات یا بالصراحه توصیفی و روایی‌اند، مانند نوشته‌اش دربارهٔ لردچسترفیلد[۱۹۶] (۱۷۹) یا شرح زیبا و با دقت فراهم آمدهٔ او دربارهٔ کوپر که در نظر سنت‌بو کمال مطلوبِ «وحدت میان شعر خانواده و کانون گرم آن با شعر طبیعت است». (۱۸۰) در مقالاتی که دربارهٔ گیبن[۱۹۷] نوشته و در آنها علایق فرانسوی او را برجسته ساخته، نه در مورد شخص گیبن فراست به خرج داده و نه دربارهٔ هدف و سبک تاریخ *انحطاط و سقوط امپراتوری روم*[۱۹۸] او. (۱۸۱) اما دفاعی که از الگزاندر پوپ در برابر انتقادات ایپولیت تن می‌کند برای پژوهندگان ادبیات انگلیسی خالی از ارزش نیست. پوپ را، از لحاظ دامنهٔ نظرهایش و علاقه‌اش نسبت به امر گویا و روشن، به بوالو ترجیح می‌دهد و از اشعار پوپ جانانه دفاع می‌کند. (۱۸۲) دفاعی نیز که در بربر حملات شدید و نسبتاً ابلهانهٔ سن‌ویکتور[۱۹۹] از سوئیفت می‌کند شنیدنی است. (۱۸۳)

این نگرش اجمالی به آرای ادبی سنت‌بو، گرچه به هیچ‌وجه کامل نیست، برای روشن کردن ذوق او کافی است. ذوق او را می‌توان چنین تعریف کرد که به کلاسیسیسمی رمانتیکی گرایش دارد: خصال اعتدال و نظم و یکپارچگی و عقل سلیم ازاهمّ اولویتهای آن است. تمایلات بی‌معنی و ابلهانهٔ نئوکلاسیسیسمِ دانشگاهی متأخر برایش ملالت آور است، ولی به امر باروکی[۲۰۰] و قرون وسطایی نیز علاقه‌ای ندارد. از زیاده‌رویهای رمانتیسم و گشت و گذارهای آن در قلمرو امور صرفاً تکان‌دهنده و عجیب و غریب، مشمئزکننده و نازل، بیزار است، ولی در عشق به امر رئایی و با ملالت به وضعیت بشر و گذشتهٔ او اندیشیدن اساساً رمانتیک باقی می‌ماند. علاقه‌اش به مکتب نوظهور رئالیسم معقول و در حدّ اعتدال است؛ مایل است که پیروان آن از ترسیم امر خشونت‌آمیز و دهشتناک، از آنچه بیش از حد زشت و هرزه است، اجتناب کنند. با زولا و رمانهای برادران گنکور[۲۰۱] مخالف بود و به بالزاک هم علاقه‌ای نداشت. نخستین تجلیات مکتب سمبولیسم را که در زمان حیات او پدید آمد به وضوح درک

۱۹۶ Philip Dormer, 4th Earl of Chesterfield (۱۶۹۴-۱۷۷۳)، ادیب و دولتمرد انگلیسی، از دوستان الگزاندر پوپ و از حامیان ادبیات

۱۹۷ Edward Gibbon (۱۷۳۷-۱۷۹۴)، مورخ انگلیسی که تاریخ *انحطاط و سقوط امپراتوری روم* شاهکار اوست.

198. *The Decline and Fall of the Roman Empire*

۱۹۹ Paul Bynsse, Comte de Saint-Victor (۱۸۲۵-۱۸۸۱)، منتقد ادبی فرانسوی.

۲۰۰ baroque ← جلد اول این *تاریخ*، ص ۴۰۶-۴۰۸.

۲۰۱ Edmond Goncourt (۱۸۲۲-۱۸۹۶) و Jules Goncourt (۱۸۳۰-۱۸۷۰)، دو برادر مورخ و رمان نویس و ادیب فرانسوی. فرهنگستان گنکور بنابر وصیت ادمون تأسیس شد و جایزهٔ معروف ادبی گنکور را نیز همین فرهنگستان اعطا می‌کند

نکرده، و پیداست که *گلهای بدی* را صرفاً یکی از غرایب امور می‌شمرده که از اخلاف متأخر آن نوعی از شعر رمانتیکی است که او خود در گذشته می‌سروده است.

بنابراین دست کم سه مضمون متنازع در افکار سنت‌بو وجود دارد: یکی تاریخ‌گرایی بنیادینی است که شکاک و در عین حال قرینِ همدلی است؛ دیگری ذوقی است که به سنت کلاسیکی گذشته نظر دارد، ولی مایل است که در حد اعتدال هوایی تازه در آن بدمد؛ و سوم اشتغال ذهنیِ روزافزون به شیوه‌های طبیعت‌مدارانه و «علمی» جدید در تتبعات ادبی است. پس پیداست که چرا در زمان ما به سنت‌بو چندان اعتنایی نمی‌شود. در میان ملتهای انگلیسی زبان کمتر کسی آثار او را مطالعه می‌کند و دهها سال گذشت تا برخی از نوشته‌هایش به این زبان ترجمه شد. در پیشبرد و گسترش نظریهٔ ادبی نیز سهم مشخصی نداشته است. تاریخگرایی او فقط در فرانسه تازگی داشت یا تقریباً تازه بود؛ طبیعت‌مداری ملایمش منسوخ به نظر می‌رسد؛ ذوقش در آنِ واحد بیش از اندازه سنتی و رمانتیکی است. ما سبک باروکی و ناتورالیستی و سمبولیستی را دوست می‌داریم (یا اغلب ما یکی از این سبکها را دوست می‌داریم)، ولی سنت بزرگ لاتینی ـ فرانسوی در نظرمان از بدیهیات است.

اما نمی‌توان سنت‌بو را به راحتی نادیده گرفت. تقریباً هر صفحه از نوشته‌هایش نشانه‌ای از تشخّص اوست. همهٔ روشها را به کار می‌گیرد و در این امر با استادی و مهارت عمل می‌کند و در مجالی اندک از عهدهٔ آن بر می‌آید. تنها چیزهایی که خشم او را بر می‌انگیزد نظرپردازی ابهام‌آلود و نظام‌پردازی آمیخته با تحجّر است. از کوچکترین نکته شروع می‌کند و به گسترده‌ترین چشم‌انداز می‌رسد. سنت‌بو هرگز تاریخی متوالی یا رساله‌ای ننوشت که بخواهد آن را مستقیماً به صورت کتاب منتشر کند. *پور رویال* از هر تألیف دیگر او به چنین موردی نزدیکتر است، ولی آن هم بر اساس سخنرانیهایی است که در وزان ایراد کرد. حتی شرح *شعر فرانسه در قرن شانزدهم* صرفاً از میان مقالاتی گردآوری شده که برای روزنامه‌ها نوشته و *شاتوبریان و گروه ادبی او در دوران امپراتوری* نسخهٔ تقریباً دست‌نخوردهٔ سخنرانیهای لیز اوست. پس روش او را باید عمدتاً در مقام مقاله‌نویس و گهگاه هم استاد دانشگاه ارزیابی کرد. گروه مخاطبان همواره در پیش‌روی او قرار دارند و نمی‌تواند و نمی‌خواهد که آنها را با تحلیلهای فنی یا تتبعات نظرپردازانه ملول کند. در محدودهٔ مجال و قصد خود، با راهِ به قول خودش «به محاصره درآوردن نویسنده» (۱۸۴) آشناست و می‌داند که چگونه برداشتهای خویش را مستند سازد. مثلاً گاهی با کلمات مورد علاقهٔ نویسنده شروع می‌کند. مادام دوستال کلمهٔ «زندگی» را به کرّات به کار برده است. شاعر بزرگ دیگری (لامارتین) مدام از «هماهنگی» و «امواج» سخن می‌گوید. دیگری (هوگو) از هر فرصت استفاده می‌کند تا به

جهان «غولها» باز گردد. «بقا» شعار سنانکور است. دومستر شیفتهٔ عبارت «بی‌پرده» است. (۱۸۵) گرجه بندرت، ولی گهگاه متن یک شعر را به دقت وارسی می‌کند. مثلاً، یکی از شعرهای لابراد[۲۰۲] را تحلیل می‌کند و نشان می‌دهد که تصویرها هماهنگ و نمادها کاملاً بجا نیستند. (۱۸۶) در کتاب *شاتوبریان*، تطوّر تصویرهای شاعرانه را به سه نوع و سه مرحلهٔ متمایز تقسیم می‌کند و نمونه‌ای از آنچه «تصویر عمودی»[۲۰۳]اش می‌نامد به دست می‌دهد. در مواردی نمایشنامه‌ای چون سبد کرنی را تحلیل می‌کند. (۱۸۸) یا به دقت به بررسی رمانی مانند *سالامبو* می‌پردازد. لکن به طور کلی شیوهٔ مختار او به ندرت تحلیلی است. سنت‌بو گاهی به تقابلات تاریخی، زمانی به پیوندها و حکایات تاریخی، و در مواردی به توصیفات مبتنی بر ذوق شخصی می‌پردازد. او به ندرت از شیوهٔ تصویری، و استعاری هزلت و گوتیه، یعنی شیوه‌ای که در اواخر قرن بسیاری از نویسندگان انگلیسی و فرانسوی اختیار کردند، استفاده می‌کند. قطعه‌های تغزلی، از آن نوع که مرثیهٔ شنیه را به یاد می‌آورد، نادر و غالباً به دوران نخست زندگی حرفه‌ای او محدود است. (۱۸۹)

روشهای مختار سنت‌بو متنوعتر از آن است که بتوان در چارچوب عناوین متعارف به توصیف آنها پرداخت. دامنهٔ موضوعات، جابکی اسلوب، استادی در اجرا، مرکزیت بنیادین نگرش او نسبت به ادبیات و سرشت انسانی، در آمیختن جریانهای فکری قرن نوزدهم (بی‌تردید آنهایی که در فرانسه مطرح بودند)، انعطاف و تحرک ذهن ــ همهٔ اینها در اعادهٔ مقامی در خور به سنت‌بو مؤثرند. کاستیهای نظریه‌ای را که بر اهمیت شرح حال و روان‌شناسی تأکید می‌کند، یا محدودیتهای ذوقی را که از امر عجیب و خارق‌العاده و دارای شکوه ترازیکی بیمناک است نمی‌توان بنهان کرد. اما سنت‌بو بیش از آن مظهر زمانهٔ خویش است، بیش از آن، به بهترین معنای کلمه، بهنجار[۲۰۴] است که بتوان او را نادیده گرفت.

۲۰۲. Victor Richard de Laprade (۱۸۱۲-۱۸۸۷)، شاعر و منتقد فرانسوی.

203. vertical image *(image "verticale")*

204. normal

فصل سوم: نقد در ایتالیا از اسکالْوینی تا تِنْکا

گرایش به نقد سیاسی ادبیات، که در فرانسه و آلمان و روسیه بسیار بارز بود، طی دهه‌های ۱۸۳۰ و ۱۸۴۰ در ایتالیا شاید به افراطی‌ترین درجه رسید. ادبیات، دست کم از لحاظ نظری، تقریباً به کلْ تابع اهداف ملی شد. اشتغال ذهنی ایتالیاییها به امر مهّمِ تأمین وحدت ملی و آزادی چنان بود که به ادبیات نیز فقط در چارچوب نقشی می‌نگریستند که می‌توانست در ریسورجیمنتو[1] ایفا کند. ملت ایتالیا، همانند امروز، به دو اردو تقسیم شده بود: کاتولیکهای محافظه‌کار و آزاداندیشان غیردینی؛ در نقد نیز همین جبهه‌بندی میان پیروان مانتسونی و فوسکولو[2] مشهود بود. با وجود این، در داخل دو اردو نیز باید افراد را از هم متمایز کرد: دو تن که از لحاظ تاریخی نقش مهمی ایفا کردند، جوبرتی[3] و ماتسینی[4]، در کار نقد نیز جایگاه برجسته‌ای دارند. اهمیت تاریخی کلّ این دوره از لحاظ نقد به این سبب است که زمینه را برای دِسانکتیس، مبرّزترین منتقد ایتالیایی قرن، آماده کرد.

نظرهای رمانتیکی، به معنای دقیق کلمه، در ایتالیا به ندرت تداوم یافت. جووینا اسکالوینی[5] (۱۷۹۱ـ۱۸۴۳)، که چند مقاله در *بیبلیوتکا ایتالیانا*[6] (۱۸۱۸ـ۱۸۲۰) و رساله‌ای

۱. *risorgimento* [ایتالیایی: قیام]، به دوره‌ای اطلاق می‌شود که از حدود ۱۸۱۵ آغاز و به ۱۸۷۰ منتهی می‌شود. ایتالیا طی این مدت به وحدت ملی دست یافت ← *دائرة المعارف فارسی*، به سرپرستی غلامحسین مصاحب، تهران، ۱۳۴۵: «ریسورجیمنتو».

۲. Ugo Foscolo (۱۷۷۸ـ۱۸۲۷)، رمان‌نویس و شاعر و منتقد و میهن‌دوست ایتالیایی ← فصل دهم، جلد دوم این *تاریخ*.

۳. Vincenzo Gioberti (۱۸۰۱ـ۱۸۵۲)، فیلسوف و منتقد و سیاستمدار ایتالیایی.

۴. Giuseppe Mazzini (۱۸۰۵ـ۱۸۷۲)، میهن‌دوست و منتقد ایتالیایی.

5. Giovita Scalvini

6. *Biblioteca Italiana*

کوتاه دربارهٔ ماتسینی زیر عنوان دربارهٔ *نامزدها*[7] (لوگانو، ۱۸۳۱)، و ترجمه‌ای به نثر از *فاوست* گوته با برخی از قسمتهای تغزلی آن به صورت منظوم (۱۸۳۵)، منتشر کرده بود، چندان شهرتی نداشت. تا ۱۸۶۰ منتخبی از نوشته‌هایش چاپ نشده بود، ولی اخیراً ویراستاری جدید به نشر آثار او پرداخته و این آثار علاقه‌مندان پرشوری یافته است. (۱) فوسکولو استاد اسکالوینی بود: اسکالوینی در جوانی در برشا[8] و بعداً در لندن با او مراوده داشت. لکن تاحدودی به سبب دلایل شخصی ولی تا حدی نیز به دلایل فلسفی و انتقادی بر او شورید، زیرا با آثار فلاسفهٔ آلمانی، بویژه شلینگ[9] آشنا شد، و شک آیینی و بیزاری فوسکولو را نسبت به مسائل نظری طرد کرد. اسکالوینی در مقاله‌ای متقدم ساده‌لوحانه بر یأس بنیان‌کنِ یاکوپو اورتیس[10] خرده گرفته (۱۸۱۷)، لکن در یادداشتهایی که بر دستنویسی متأخر نوشته از فوسکولو به جهت کلاسیسیسم اسکندرانی او انتقاد می‌کند. حتی «مرقد»[11] را فاقد وحدت و آن را «معدن اشعار کوتاه» می‌خواند. «بوی تند شعر به مشام می‌رسد، ولی بویی ساختگی است». (۲) اسکالوینی به مانتسونی و گوته روی می‌آورد، ولی به نهایت نارضایی که می‌رسد ز آنها نیز روی گردان می‌شود. در رسالهٔ زیبایش دربارهٔ *نامزدهای* مانتسونی، اتهام تقلید از سروالتر اسکات را رد می‌کند و در این کار به مفهوم «شکل درونی»[12]، به «صورت معقول» و «روح» آن اشاره می‌کند که با آثار اسکات تفاوت دارد. فقط شکل برونی، یعنی شکل رمان تاریخی، اقتباسی است، ولی همان‌طور که نمی‌توان به سوفوکل خرده گرفت که چرا پس از اِشیل به تراژدی‌نویسی پرداخته یا از رافائل انتقاد کرد که پس از لئوناردو داوینچی نقاشی کرده به مانتسونی نیز نمی‌توان ایراد گرفت که چرا پس از اسکات رمان تاریخی نوشته است. اسکالوینی از انتخاب قهرمانان متعلق به قشرهای فرودست توسط مانتسونی بر این اساس دفاع می‌کند که زمان وقوع داستان دوران افول و رکود و طاعون و حکومت بیگانگان است و، از لحاظ شباهتی که با زمان خود مانتسونی دارد. این انتخاب متضمن درسی در میهن‌دوستی است. با وجود اینها، اسکالوینی محدودیتهای مانتسونی را مشاهده می‌کند. «در کتاب او نوعی

7. *Dei Promessi sposi* 8. Brescia

۹ Friedrich Wilhelm Schelling (۱۷۷۵-۱۸۵۴)، فیلسوف و زیباشناس آلمانی ← فصل سوم، جلد دوم این تاریخ.

۱۰ Jacopo Ortis، قهرمان رمانی به نام *Le Ultime Lettere di Jacopo Ortis* (۱۸۰۲) نوشتهٔ اوگو فوسکولو آن را تحسین رمان ایتالیایی به معنای جدید کلمه می‌دانند از داستان ورتر گونه متأثر است و دربارهٔ عشق بی‌سرانجام اورتیس، دانشجوی جوان، به زنی شوهردار است کار اورتیس بالاخره به خودکشی می‌انجامد

۱۱ «I Sepolcri»، معروفترین شعر فوسکولو (۱۸۰۷)، در این شعر ترکیبی از روحیهٔ رمانتیکی و اسلوب نئوکلاسیکی مشهود است

12. «inner form»

زهد یا حتی یکنواختی یافت می‌شود. چیزی که شما را بی‌وقفه به سوی هدف واحد سوق می‌دهد: احساس نمی‌کنید که در میان تنوع عظیم دنیای اخلاقی پرسه می‌زنید؛ غالباً متوجه می‌شوید که در زیر گنبد عظیم فلک که بر همهٔ موجودات سایه افکنده قرار نگرفته‌اید، بلکه احساستان چنان است که گویی در زیر گنبد کلیسایی هستید و فقط مؤمنان و محرابها در زیر آن قرار دارند». (۳)

اسکالوینی در دنیای اریوستو و بایرون و گوته راحت‌تر است. گوته را مَثَلِ اعلای هنرمند می‌شمارد و در وصف *فاوست* مثلاً به تغییرات ناگهانی و گذارهای سریعی اشاره می‌کند که مع‌هذا به خواننده احساس فقدان یکپارچگی القا نمی‌کنند. ولی در غایت امر، او نیز، مانند هاینه و بسیاری از صاحبنظران دیگر، گوته را نمایندهٔ دوران سپری شدهٔ هنر ناب و جهانی محصور در خود می‌شمارد. اسکالوینی معتقد است که «هنر نباید به جهانی شباهت داشته باشد که ضرورت بر آن حاکم است، بلکه باید نوع بشر و حیات نوع بشر را ترسیم کند. آزادی شالودهٔ هنر است. هنر از حیات نشأت می‌گیرد!... هنر باید در خدمت بهبود وضع بشر باشد». (۴) لکن این جرخش نهایی به سوی «حیات»، سودمندی، با نظرپردازیهای زیباشناختی پیشین اسکالوینی تناقض دارد. اسکالوینی با این نظر که «در هنر، تصور از زهدان تاریک بیکرانگی سر بر می‌آورد بی‌آنکه چیزی از کلیت خویش را از دست بدهد»، یا وقتی که تنها ایتالیاییِ زمان است که از واژهٔ «نماد» استفاده می‌کند و آن را از تمثیل متمایز می‌سازد، به شلینگ و نظرهای او نزدیک می‌شود. اسکالوینی بر آن است که منتقد در تعبیر نمادین اثرِ هنری موفق به کشف جنبه‌هایی از آن اثر می‌شود که شاید بر خودِ هنرمند نیز پوشیده بوده است. پیکرتراشی که لائوکون[۱۳] را آفریده ممکن نیست به تمام جیزهایی که لسینگ در آن دیده اندیشیده باشد، یا شاعران نخستین نیز به نظرهای زرف هردر دربارهٔ شعر بدوی وقوف نداشته‌اند. هر قضاوتی مستلزم آگاهی به طرفین مقایسه است. «با افزوده شدن به آنها به قضاوتها نیز افزوده می‌شود». اگرچه حقیقت هرگز در هیچ زمان یا مکانی به صورت کامل بر ما مکشوف نمی‌شود، جنبه‌های تازه‌ای از آن به دست می‌آید. (۵) آثار اسکالوینی به صورت پراکنده و غالباً فقط بازتابی از مطالعات آلمانی اوست، ولی با این حال حاکی از دریافت نظریات رمانتیکی و شعور و احساسی مجرّب و سرخورده و ناکام است که در ایتالیای آن زمان بسیار نادر بود.

وینچنتسو جوبرتی (۱۸۰۱ـ۱۸۵۲) با او تفاوت بسیار داشت. او که خطیبی سلیس و متکی

۱۳. Laocoön ← جلد اول این *تاریخ*، ص ۲۱۸ به بعد

به نفس، متفکری روشمند، نخست‌وزیر و کشیش بود، در منتهاالیه طیفی قرار داشت که اسکالوینیِ کشتی‌شکسته و غریب در منتهاالیه دیگرش بود. اما در زیباشناسی، جوبرتی نیز مانند اسکالوینی با کانت و شلینگ و برادران شلگل قرابت دارد. لکن اندیشهٔ ایدئالیستی آلمانی با تعلیمات کاتولیکی جوبرتی مغایر است. رسالهٔ *امر زیبای*[۱۴] او (۱۸۴۱) ترکیبی عجیب از مطلق‌اندیشیِ هستی‌شناسانه‌ای است که از سویی به وجود «زیبایی مطلقی» قائل است که در طبیعت عیان شده و از سوی دیگر به زیباشناسیِ روان‌شناختیِ نیروی خیال. آثار او محل تلاقی مضامینی از کلّ تاریخ فکری است. شیرها و بره‌ها ــ توماس قدیس، مالبرانش[۱۵]، تامس رید[۱۶]، کانت، شلینگ، هگل، و کوزن ــ همبسترند. در این کتاب چندان چیزی که بتوان به نظریهٔ ادبی ربطش داد یافت نمی‌شود، لکن باید دست کم این کار را هنرمندانه دانست که فلسفهٔ زیباشناسی کانت را (البته نه سنجش *داوری*[۱۷] بلکه بخشهای مقدماتی سنجش *خردناب*[۱۸] را) در رده‌بندی هنرها به کار برده و از «ریاضیات زیباشناختی»[۱۹] و «فیزیک زیباشناختی»[۲۰] و زیباشناسیِ زمان و مکان در حکم محفظه‌ای نام برده که شاعر اشخاصِ برساختهٔ خیال خود را در آن حفظ می‌کند. بدین‌ترتیب موضوع وحدتها حل می‌شود، زیرا «تنها تئاتر واقعی همان عرصهٔ خیال تماشاچیان است». و آدمهای نمایش از زمان و مکان بیرون نیستند، بلکه در زمان و فضای زیباشناختی خویش قرار دارند، و این چیزی است که قوهٔ خیال قادر است آن را به طور نامحدود وحدتمند سازد. زمان و فضای «بالقوه»[۲۱] در نظر خانم سوزان لنگر[۲۲] هم در اساس همین است. (۶)

در دو فصل نهاییِ *امر زیبا* تاریخ اجمالی هنر را آورده است. همهٔ هنرها را به دو گونهٔ دگرکیش[۲۳] (یعنی غیرمسیحی) و راستکیش[۲۴] تقسیم کرده و آن را به تقابل میان وحدت وجود، از سویی، و تجسّد و نظرِ مسیحیت دربارهٔ آفرینش و تجسّد، از سوی دیگر، تقلیل داده است. مسیح کانون و «سنخ» هنر راستکیش است، و سنخهای دیگر آن مریم عذرا، فرشته، و قدیس‌اند. *کمدی الهی* کاملترین شعر است. دانته انسان کامل را بازآفرینی کرده است: «اگر

14. *Del Bello*

۱۵ Nicolas de Malebranche (۱۷۱۵-۱۶۳۸)، فیلسوف و عالم و حکیم الهی فرانسوی.

۱۶ Thomas Reid (۱۷۹۶-۱۷۱۰)، فیلسوف اسکاتلندی و بنیانگذار مکتب اسکاتلندیِ معروف به فهم مشترک (common sense)

17. *Critique of Judgment* 18. *Critique of Pure Reason*

19. «aesthetic mathematics» 20. «aesthetic physics»

21. «virtual»

۲۲ Susanne Langer (۱۹۸۵-۱۸۹۵)، فیلسوف امریکایی. علاقه‌اش به جنبهٔ نمادآفرین ذهن او را به رشتهٔ زیباشناسی رهنمود شد و در این زمینه کتابهایی تألیف کرد.

23. heterodox 24. orthodox

فیلسوف و حکیم الهیِ برجسته‌ای نبود، نمی‌توانست بزرگترین شاعر و نویسنده بشود». تفسیر جاری که دانته را سیاستمدار معرفی می‌کند بخطاست. «اگرچه دوزخ را به معنایی می‌توان پوششی تمثیلی دانست که به شاعر امکان داده تا فساد شهر زادگاه خود را، که تقریباً دوزخ زندگان شده بود، به باد انتقاد گیرد، نبوغِ تبعیدیِ بلندهمت [دانته] به مفهومی شکوهمندتر پَر می‌کشد و در صحنهٔ دنیا سایهٔ حقایق برتری را مشاهده می‌کند که مراتب اعیان باقی را سنخ آرمانی اعیانِ موقوف به زمان می‌شمارند». این مفهوم، که به تمام *کمدی الهی* نظم می‌بخشد و بر آن حاکم است، پیوند میان سه قسمت آن [بهشت، برزخ، دوزخ] و عنصر وحدت‌بخش و هماهنگ‌کنندهٔ کل شعر است. (۷) تفسیر قاطعانهٔ دینی آنار دانته، هم در اینجا و هم در حاشیه‌نویسیهای بسیار متقدمتر او (۱۸۲۱ـ۱۸۲۳)، مشهود است. دانته کاملاً راستکیش است *(cattolicissimo)*؛ شعرْ مبتنی بر دین است، خودِ دین است، و بزرگترین شاعر همانا فیلسوف ـ شاعر است، واعظ ـ شاعری است که در زمان جوبرتی هم وجودش لازم است.(۹)

در کتاب *برتری اخلاقی و مدنی ایتالیاییها*[۲۵] (۱۸۴۳)، کتاب شگفتی که در آن صرفاً به اعلام برشور عظمت تاریخی ایتالیا نمی‌پردازد بلکه صاف و ساده به دیگر ملتها اندرز می‌دهد که ایتالیاییها را یگانه ملت خلاق و رم را تنها مرکز قدرت معنوی و دنیوی بشناسند. دانته و *کمدی الهی* را دلایل عمدهٔ تفوق ادبیات آن کشور دانسته و یکی را «پیامبر ماورای طبیعت و علم لاهوتی» و دیگری را «سفر تکوین جهانگیر ادبیات و هنر مسیحی» خوانده و معتقد است که «تمام بُن‌مایه‌های[۲۶] زیباشناسیِ عصر جدید در [*کمدی الهی*] موجود و نخست در آن متجلی شده است». (۱۰) جوبرتی مذعن است که شاید زبان فرانسه همچنان زبان ارتباطات باشد. آلمانیها بهتر است به فضل گنگ و غامض خویش بچسبند. رستگاری انگلستان در بازگشت به مذهب کاتولیکی است. نویسندگان ایتالیایی دین و علم را با هم آشتی خواهند داد و، به رهبری پاپ، بار دیگر ایتالیا را عنصر تمدن‌بخش جهان خواهند کرد و نویسندگان ایتالیا پدران روحانی این رسالت خواهند بود. اما طرح اجمالی ادبیات ایتالیا، که مؤید این مدعاست، خوشبختانه از دمیدن در بوق و کرنای صرف فراتر می‌رود و حاوی طرحی انتقادی دربارهٔ تاریخ است. اریوستو را مقابل دانته قرار داده و عامل ایجاد توازن شمرده است. با در نظر گرفتن نگرش کلی جوبرتی، جای تعجب است که فقدان هدف عملی و هنر نابِ اریوستو را می‌پسندد، و «طنز شیرین»[۲۷] و مبهم او را در نوسان میان وقار و خنده وصف می‌کند. (۱۱) «به تاسو که می‌رسیم ندای پیروزمند شعر ایتالیایی خاموش می‌شود... و می‌توان گفت در میان

25. *Del Primato morale e civile degli Italiani*
26. germs
27. «sweet irony»

اشیای صحنه. بر لبان خوانندگان اپرا و در زیر قلم یکی از وابستگان کلیسا، سرایندهٔ زفافنامه‌های[۲۸] درباری و ترانه‌های تئاتری[۲۹]. شاعری که امپراتور [متاستازیو] تاج افتخار بر تارکش نهاد. سرانجام می‌میرد». (۱۲) با ظهور پارینی[۳۰] و الفییری است که بار دیگر روح دانته در کالبد ادبیات ایتالیا دمیده می‌شود. جوبرتی متوجه است که متابعت الفییری از قاعدهٔ وحدتها مانعی ساختگی نیست بلکه با خلقیات او سازگار است. سادگی و حتی جسارت و سرعتِ ماجرا مولود نوعی ناشکیبایی است که هیچ تأخیری را بر نمی‌تابد؛ بر آن است تا بدون هیچ انحرافی و از مستقیمترین راه به هدفش برسد. (۱۳) از میان نویسندگانِ اخیر تنها دو تن را تحسین می‌کند: یکی مانتسونی که قابل پیش‌بینی است، و دیگری لئوپاردی[۳۱]. جوبرتی لئوپاردی را، که با او آشنایی شخصی داشت، به سبب تحرّی دینی و اخلاقی شدید و نامرادش دوست می‌داشت. و او را با اگوستین قدیس یا باسکال بی شباهت نمی‌دانست. گو اینکه عاقبتِ بسیار متفاوت او حتماً متأسفش ساخته بود. «جنون افسردگی عمیق و یأسی منطقی و آرام نیروی محرّک آثار لئوپاردی است که در نظر خواننده همانند بیماریِ دل نیست بلکه ضرورتِ روح و ذات کلِّ نظام است». (۱۴)

گرچه جوبرتی معمولاً بر تأثیری که نویسندگان خارجی بر ایتالیا گذاشته‌اند تأسف می‌خورد، در داوری دربارهٔ آنها نیز با ذهنی باز و عاری از تعصّب عمل می‌کند؛ دربارهٔ نویسندگان زیر اظهارنظرهای بقاعده‌ای کرده است: شکسپیر، میلتن، راسین، مولیر، گوته، «روسوِ شعر و آفرینندهٔ نقد»، شیلر، مادام دوستال، و اوگوست ویلهم شلگل، که *سخنرانیهایی دربارهٔ ادبیات نمایشی* او «نقد و کلّ رشتهٔ زیباشناسی را با گامهای عظیم پیش برده و چهرهٔ این علوم را تقریباً به کل نو ساخته است». (۱۵) طرح جوبرتی دربارهٔ تاریخ ادبیات ایتالیا، که احتمالاً از لحاظ رئوس مطالب الگوی طرحِ دِ سانکتیس بوده، نفوذی بسزا داشته ولی تفسیرش دربارهٔ دانته در مقام فیلسوف ـ شاعر ـ کشیشِ راستکیش احتمالاً حتی از آن هم نافذتر بوده است.

نیکولو تومازئو[۳۲] (۱۸۰۲ـ۱۸۷۴) موضع رمانتیکی ـ کاتولیکی مشابهی دارد، ولی تفاوتش با جوبرتی بسیار زیاد است. نظرش دربارهٔ ادبیات و زبان به مراتب انضمامیتر از

28. wedding songs 29. theater arias

۳۰. Giuseppe Parini (۱۷۲۹-۱۷۹۹)، شاعر ایتالیایی

۳۱. Giacomo Leopardi (۱۷۹۸-۱۸۳۷)، شاعر ایتالیایی گرچه خود را صریحاً کلاسیسیست وصف کرده، فرهٔ خیال را منبع اصلی الهام شاعرانه دانسته و در اشعارش گرایشهای رمانتیکی مشهود است.

32. Niccolo Tommaseo

جوبرتی، و احساس هنریش نامتعادل ولی دقیق است: فضلش همانند پژوهندگان سختگیر قرن هفدهم است، و به اخلاقیاتی دل آزار و عاری از تفقد پایبند است که نزد جوبرتیِ صاف و ساده تصورش را هم نمی‌توان کرد. ولی تومّازئو نظام زیباشناسی ندارد ــ *فرهنگ زیباشناسی*[۳۳] او (۱۸۴۰) مجموعهٔ کتابگزاریهایی است که بر اساس ترتیب الفبایی نویسندگان مورد بحث مرتب شده است. تومازئو نویسندهٔ بسیار پرکاری بوده که در همهٔ زمینه‌ها تألیفاتی دارد: مجموعهٔ آثار او به سهولت به یکصد مجلد بالغ می‌شود. اما نوشته‌های انتقادی او عمقی ندارد. بسیاری از کتابهای متأخر او صرفاً بازنویسی آثار متقدمش با عنوانهای جدید است. (۱۶) مباحث مشابه را بارها تکرار کرده است. نظریهٔ محوری او همان یکسان انگاشتن متداولِ امر خوب با امر زیباست، میل به یافتن وحدت میان ایمان و هنر، اخلاقیات و زیباشناسی. «هنرمندِ شکّاک بی‌تأثیرترین و درمانده‌ترین و غم‌انگیزترین هنرمندان است». بایرون فقط آنگاه هنرمند می‌شود که به اعتقاد و امید متوسّل می‌شود. (۱۷) لئوپاردی را که «در کمال آراستگی درمانده است، به افراط سوگواری می‌کند و عالمانه از زندگی ترحم‌آور خود بیزار است» به جرم استدلال مزعومش در تأیید الحاد به باد استهزا می‌گیرد: «خدایی وجود ندارد زیرا من گوژپشتم؛ من گوژپشتم زیرا خدایی وجود ندارد». (۱۸) زندگی فوسکولو «دروغِ دردناک، کمدیِ تلخ، هجویهٔ زنندهٔ دوران و آثار خود اوست». اینها و بسیاری از دیگر نویسندگان از آن رو در نظر تومازئو خطرناک‌اند که اعتقاد بنیادین او را، یعنی «بدون دینْ شعری وجود ندارد»، (۱۹) نفی می‌کنند. مانتسونی از آن رو بر معاصران خود برتری دارد که مجدِّدِ حیات و ادبیات در ایتالیاست. تومازئو، دست کم در ابتدای امر، نظر مانتسونی را در باب وحدت تام و تمام شعر و حقیقت تاریخی پذیرفته و، در بحث خود دربارهٔ *نامزدها*، ماجرای غیرواقعی آن را صرفاً چارچوبی برای انتقال تاریخ قرن هفدهم دانسته است. لکن بعداً اذعان کرد که در رمان تاریخیْ وجود «امر داستانی و خیالی» لازم است. (۲۰) طبیعی است که تومازئو کمال مطلوب شاعری را در دانته متبلور ببیند، دانته‌ای که «شاعر مؤمن و از این رو بزرگی است، نزد همه محبوب است، زیرا ایمان دارد». (۲۱) تومازئو به تفصیل به شرح *کمدی الهی* پرداخته (۱۸۳۷)، و این شرح حاوی بهترین نوشته‌های انتقادی اوست. در این مورد نیازی به مجادله ندارد و می‌تواند مستقیماً به متن بپردازد و مراتب فضل خویش را در زمینه‌های تاریخ و فقه‌اللغه و همچنین شمِّ روان‌شناسی خویش را نشان دهد. اظهارنظرهایش ــ مثلاً دربارهٔ عذابی که پائولو[۳۴] به سبب عشقی متحمل می‌شود که نمی‌تواند آن را انکار کند و دردی که فرانچسکا دا

33. *Dizionario estetico*

۳۴. Paolo و Francesca de Rimini ← فصل اول، پانوشت شمارهٔ ۶۰.

ریمینی از مشاهدهٔ این وضع احساس می‌کند یا عذاب روحی اوگولینو[۳۵] بر سر پسرانش که به مراتب از درد گرسنگی‌اش شدیدتر است ــ طلیعهٔ روش مختار دِسانکتیس است. از دیگر محسنات تومازئو شرح مستوفا و تحسین آمیز او بر برزخ و بهشت است که فقط به جنبه‌های دستوری یا بدیعی محدود نیست بلکه به هماهنگی صحنه‌ها و پرداخت آنها و نیز به کاربرد کلمات ــ تأثیر موسیقایی آنها، تداعیها و بی آمدهای ضمنی آنها ــ پرداخته است. (۲۲)

در نامه‌های جالب توجهی نیز که تومازئو و جینو کاپونی[۳۶] به یکدیگر نوشته‌اند (۱۸۳۳) موضوع مقام کلمات در شعر مورد بحث قرار گرفته است. این مطلب از آن رو که طلیعهٔ آرای ادگار الن پو یا حتی والری می‌نماید، اخیراً توجه برخی از پژوهندگان را جلب کرده است. کاپونی به تومازئو نوشته است که مصالح شعر همانا احساس است ولی «مادیّاتِ»[۳۷] حیات مبتنی بر علم حساب‌اند و از این رو شعر فقط به صورت قطعه قطعه سروده می‌شود و حماسه چیزی جز صناعت نیست. تومازئو در پاسخ به اجمال می‌گوید که «سخنِ خودانگیخته از حماسه شاعرانه‌تر است، و تنها شعر ما موجوداتِ فنابذیرِ شعر غنایی است». ولی در واقع این گفته را تصحیح می‌کند و، با لحنی که به اعتقاد من کاملاً جدی نیست، به این فکر می‌پردازد که «سخن منظومْ حساب فاضله و جامعه است، و حساب فاضله و جامعه سرود است و ما را به آواز خواندن وامی‌دارد؛ علم حسابْ شعرِ قوام یافته است؛... شعر بدون حساب فاضله و جامعهٔ وهمی، درون تهی یا الحادی است و در بیروی از مشرب کانت نوشته شده است». نامهٔ بعدی او خطاب به کاپونی حاکی از بلهوسی و شوخ طبعیِ محض است، و در آن این چنین خیالپردازی می‌کند که شعر «ابرِ زرین است؛ شعر در دلِ ما، گلوی ما، بازوان، صدا، بر لبان، در لبخند، در چشمان، بر پیشانی ماست. شعرْ عمل است... کلمةالله است». (۲۳) آنچه تقابل نویدبخش احساس و استدلال منطقی، ترانه و علم حساب می‌نمود در ابهامِ افلاطونی و سرانجام توسّل به کلمة‌الله در کتاب مقدس تحلیل می‌رود.

در آثار تومازئو، این مایه‌های اخلاقی و زبانی با اصل رمانتیکی اصالت تاریخ ترکیب شده است. تومازئو نخستین کسی بود که، به زوال هردر، در ایتالیا به گردآوری ترانه‌های قومی پرداخت[۳۸]. او که در دالماسی به دنیا آمده و در کورفو و کورس و فلورانس بزرگ شده بود، ترانه‌ها را مستقیماً از میان مردم جمع و ترجمه می‌کرد. در سراسر زندگی خود، آرمان شعر جهانگیر و ادبیات جهانی را پیش‌رو داشت و دربارهٔ بسیاری از نویسندگان بیگانه، گوته و

۳۵ Ugolino ← فصل اول، پانوشت شمارهٔ ۶۱

۳۶ Gino Capponi (۱۷۹۲-۱۸۷۶)، دانش پژوه و دوستمرد فلورانسی

37. «materialities»

38. *Canti popolari toscani corsi illirici greci* (Venice, 1841-1842).

بایرون و روسو و شیلر و لامارتین و ژرژ ساند، مطالب فراوانی تألیف کرد. تومازئو بایرون را به گوته، و «تردید اندوهبار و شدید و پراحساس انگلیسیِ ملکوتی» را به «شک عاری از احساس و ریشخندآمیز آن درباری» ترجیح می‌دهد، کما اینکه «آدمِ درست و حسابی را به بازیگر» ارجح می‌داند. (۲۴) شخص بایرون و گونهٔ بازیگر تقابل معمول را به وجه شگفت‌انگیزی معکوس می‌کنند.

تومازئو در دوران تبعید در فرانسه با رجال ادبی متعددی آشنا شد و مدتی نیز با سنت‌بو در تماس بود. به رمان شهوت علاقه‌مند شد، ولی بعداً به آن حمله کرد و سنت‌بو را آدمی منظاهر و سرد و بی‌بندوبار معرفی کرد. (۲۵) اگرچه ویکو را تحسین می‌کند و ضمناً به سبب انعطاف‌ناپذیری بیش از حدّ نظام ادوار تمدن و در نتیجه برهم زدن تداوم تاریخ از او انتقادی معقول می‌کند، برداشتش از مشرب اصالت تاریخی چندان انسجامی ندارد. مقالات مفصل خود او دربارهٔ گاسپارو گوتسی[۳۹] و پیترو کیاری[۴۰] حاوی تاریخ فرهنگیِ ونیز در قرن هجدهم و شرح مستوفای منازعات ادبی است. (۲۶) لکن دانش تاریخی وافر او معمولاً به نقد ادبی ربطی ندارد. اخلاق مداری او، که از خط مشی محکمهٔ تفتیش عقاید چندان دور نیست، تیزبینی و احساس هنریش را خنثی می‌کند. فضل او آنگاه مؤثر است که قطعه یا حتی کلمهٔ واحدی را مطمح نظر قرار می‌دهد: «هرگاه می‌بینم که داده‌ای لغت‌شناختی حقیقتی ماورای طبیعی یا تاریخی را تأیید می‌کند می‌گویم، این مُهرِ حقیقت است». (۲۷) تومازئو که مؤلف نخستین فرهنگ مترادفات به زبان ایتالیایی و یک فرهنگ ارزشمند لغات آن زبان است، به رغم لغزشهای بسیار، نسبت به طیفِ معنایی و خاصیت شعریِ کلمات چنان شمِّ تیزی دارد که در آن زمان تقریباً منحصر به خود اوست. شخصیت دردکشیده و عجیب و آمیخته به تناقض او ــ که در نامه‌ها و یادداشتهای روزانه و رمان عشقیِ *ایمان و زیبایی*[۴۱] (۱۸۴۰) به بهترین وجه متجلی شده ــ تنها در موارد نادر در نقد ادبی‌اش انعکاس یافته است. آنچه باقی می‌ماند چهره‌ای، حتی «آدمی داستانی» است، نه یک نظریّه‌پرداز: یک مفسر یا روزنامه‌نگار، نه منتقدی راستین.

جوزبه ماتسینی (۱۸۰۵-۱۸۷۲) با منتقدان کاتولیک مذهب تفاوت بارز دارد. او که در سالهای نخست و دوران تبعید در انگلستان آثار بسیار در زمینهٔ نقد ادبی از جمله برای

۳۹. Gasparo Gozzi (۱۷۱۳-۱۷۸۶)، نویسندهٔ ایتالیایی، مؤسس و سردبیر نشریهٔ *Osservatore Veneto*

۴۰. Pietro Chiari (۱۷۱۱-۱۷۸۵)، مؤلف ایتالیایی.

41. *Fede e Bellezza*

نشریات انگلیسی و فرانسوی نوشت. در فضای ذهنی کاملاً متفاوتی می‌زیست. نظرهای او دربارهٔ نقش ادبیات به گروه پیروان سن‌سیمون و بویژه لورو بسیار نزدیک است. ماتسینی موضوعها را به کرات تکرار می‌کند. هدف ادبیات آماده کردن هنر آینده است، هنر گروهی تازه‌ای که بازتاب جامعهٔ اشتراکی تازه باشد. شاعر در جامعه نقشی تبشیری دارد، و پیامبر آینده است یا باید باشد. شور فروزان و رقت بیان و تصویرهای احساساتی نثر ماتسینی نباید ما را از جاذبهٔ راستین نظرهای او و تیزبینی نه چندان نادر نقد نضمامی‌اش غافل کند. ماتسینی به مشرب اصالت ماده علاقه‌ای ندارد و مدام از خدا و مشیت الهی و صورت مثالی سخن می‌راند؛ به روال مرضیهٔ رمانتیکها، او هم در شعر خواستار الهام و امر بیکران است. ولی در عمل، مفهوم قانونِ پیشرفتی مطلقاً جبرمدارانه و مهلک و ضروری را می‌پذیرد که ناگزیر از عصر اصالت فرد به دورهٔ اشتراکی منتهی می‌شود. شاعر نمایندهٔ زمان خویش است و او را از این کار گزیری نیست؛ ادبیات آیینهٔ تمام‌نمایِ جامعه است. ولی ماتسینی در عین حال، با تناقضی که بعدها دامنگیر مارکسیسم نیز شد، خواستار آن است که شاعر نه تنها باید زمان خود را منعکس کند بلکه طلایه‌دار آیندهٔ نوع بشر نیز باشد. (۲۸) مفهوم تکامل نزد ماتسینی با مفهومی که آلمانیها در نظر داشتند متفاوت است و اثری از مشرب کانت در آن یافت نمی‌شود. ماتسینی این مفهوم را از مادام دوستال و دوبونال و گروه پیروان سن‌سیمون و لورو اخذ کرده، و عبارت از طرحی ساده و انتزاعی است. دوران کلاسیسیسم سپری شده و مرده است. رمانتیسم هم در امر براندازی مفید بوده ولی در اصل جنبه‌ای منفی دارد. دو شاعر بزرگ این مکتب، گوته و بایرون، به لاقیدی یا یأس دچار شدند. در فرانسه نیز، دو شاعر بزرگ رمانتیکی، لامارتین و هوگو، که آثار نخستشان بسیار امیدوارکننده بود، در حال افول‌اند و هر یک به برج عاج خویش رفته‌اند. برای هوگو، که مایهٔ اصلی آثارش رستگاری نوع بشر است، تنها یک ایمان باقی است و آن ایمان به خویشتن است. «او به جای کلیت بخشیدن به حیات، به شرح جزئیات آن می‌پردازد و آن را مجزّا و متمرکز می‌کند». «همه چیز کرانمند و متعین و منجمّد می‌شود». نظریهٔ هنر برای هنر، «نظریه‌ای که برای هنر مهلک است» و «نفی‌کنندهٔ وحدت و حیات کلّی»، است. مؤید کیش احساس و دین ماده‌پرستی و الحاد ادبی اوست. (۲۹) برگهای پاییز[۴۲] اوج اعتلای او بود. از آن پس، بویژه در نمایشنامه‌هایش، به سوی افول سوق کرده است. لامارتین با تأملات خود امید بسیار برانگیخت. لکن در هماهنگیهایِ[۴۳] او

۴۲ *Les Feuilles d'automne* (۱۸۳۱)، مجموعه‌ای از اشعار تغزلی هوگو که در آن به وصف دلبستگی خویش به خانواده‌اش پرداخته است

۴۳ *Harmonies poétiques et religieuses* (۱۸۳۰)، یکی از مجموعه‌های اشعار عابی لامارتین حاوی تأملاتی دربارهٔ شعر و دین

چاره‌ای جز مشرب انفعالی وحدت وجود شرقی پیشنهاد نشده است. نه هوگو، شاعر درونگراتر و نمایشی‌تر، و نه لامارتین، شاعر برونگراتر و تغزلیتر، هیچ‌کدام انتظارات ماتسینی رانسبت به «شاعر دینی و آموزنده، شاعر آینده» برآورده نمی‌کنند. هیچ‌کدام متوجه نیستند که تنها یک «هنر راستین و مقدس» وجود دارد، «هنر کمال اجتماعی». ماتسینی معتقد است که امرْ موکول به دو تعریف از شعر است: یکی آنکه، به قول لامارتین، «شعرْ نغمه‌ای درونی است»، و دیگری، به گفتهٔ شکسپیر، «روحِ پیامبرگونهٔ دنیای پهناور است که آینده را در خواب می‌بیند». (۳۰) «آینده»ای که ماتسینی آن را چنان معنی می‌کند که مناسب منظور او گردد، شعرِ جمعی است. گاهی از آن مفهومی ترکیبی، «دانشنامه» به معنای رمانتیکی، مستفاد می‌کند. در موارد دیگر صرفاً به معنای جدید رسالت شاعر است که با اجتماع سازگار می‌شود و ادبیات و شعر آینده را بنیان می‌نهد، شعری که دارای «طرح» و «نشان» واحد است. (۳۱)

در مواضع دیگر گفته است که هنر آینده نوع نمایشی تازه‌ای خواهد بود، هنری جمعی که نگرشی تاریخی را در حکم مشیت الهی مطرح خواهد کرد. ماتسینی در مقاله‌ای طرحی اجمالی دربارهٔ درام به دست می‌دهد و در آن سه مرحله و برای هر مرحله نماینده‌ای معرفی می‌کند: اشیل و شکسپیر و شیلر، به ترتیب، نمایندگان جبر تقدیر[۴۴]، ضرورت[۴۵]، و مشیت الهی[۴۶]اند. (۳۲) ماتسینی، که آثار برادران شلگل را خوانده و تحسین کرده بود (گو اینکه، البته، با علاقهٔ آنها به قرون وسطی و فرهنگ توتونی[۴۷] مخالف بود)، (۳۳) عالم تقدیر را در تراژدی یونانی و حتی در تقلید سست بنیاد آن نزد تساخاریاس ورنر[۴۸] می‌پسندید و نمایشنامهٔ بیست و چهارم فوریهٔ او را همتراز «قطعه‌ای بازیافته از آثار اشیل» می‌شمرد. (۳۴) با شکسپیر بیش از همه مخالف است، زیرا نمایندهٔ درام فرد و آزادی است و در آثارش ضرورت مشهود نیست. «در آثار [شکسپیر] کفاره‌ای برای گناهان وجود ندارد تا به حال دیگران سودمند واقع شود و بتواند خود را به شکوه از خودگذشتگی برکشد». «نه هدفی جمعی در کار است و نه پیشرفتی جمعی. تنهایی در حیات و تنهایی در ممات». ماتسینی این گفتهٔ شکسپیر را که «زندگی چیزی جز سایه‌ای متحرک نیست»[۴۹] با لحنی نقل می‌کند که گویی عصارهٔ نظر شکسپیر دربارهٔ جهان هستی است. مفهوم جدیدْ مشیت الهی است به وجهی که در نمایشنامه‌های شیلر به آن اشاره شده است. شیلر «هماهنگی میان فکر فردی و اجتماعی، میان

44. fatality 45. necessity 46. Providence

۴۷. Teutonic، از اقوام عمدهٔ ژرمنها. گاهی توسعاً همهٔ ژرمنها را نیز توتونی می‌نامند.

۴۸. Zacharias Werner (۱۸۲۳-۱۷۶۸)، نمایشنامه نویس آلمانی که بر آن بود تا در آثار خود مسئلهٔ تقدیر را عمیقاً بررسی کند ولی موفق نشد. بیست و چهارم فوریه (*Der 24. Februar*) معروفترین نمایشنامهٔ اوست

۴۹. مکبث، پردهٔ ۵، صحنهٔ ۵، سطر ۲۴.

آزادی و قوانین جهان» را به فراست دریافته است. (۳۵)

ماتسینی میهن‌دوست ایتالیایی پرشوری بود، ولی افق دیدی اروپایی داشت. همهٔ اظهارنظرهایش دربارهٔ ادبیات ایتالیا تحت‌الشعاع نگرش سیاسی اوست. الفیری را مربّی ایتالیا معرفی و تحسین می‌کند، ولی در عین حال معتقد است که او، به جای ترسیم بهشت انسانِ آزاد، بر آن است تا ایتالیاییها از سر بیزاری نسبت به ظلم خواهانِ آزادی باشند. فوسکولو تنها نویسندهٔ ایتالیایی عصر جدید است که ماتسینی تقریباً بی‌هیچ قیدوشرطی از او تجلیل کرده است؛ به تفصیل از سوابق سیاسی او دفاع می‌کند و شخصیت پر زرق‌وبرق و بسیار عاطفی او را چنانکه می‌نماید می‌پذیرد. بی‌تردید همدلی نسبت به همقطار تبعیدی خویش در انگلستان و نیز تلاش در جهت خلق اسطوره‌ای ملی در آن بی‌تأثیر نبوده است. اگر لئوپاردی را صرفاً یکی دیگر از منادیان یأس شمرده و رد کرده و یا به مانتسونی بی‌اعتنا بوده غیرمنتظر نیست. از نظر مانتسونی در مورد حقیقت واقعی در رمان انتقاد کرده، زیرا طرح حقیقت اخلاقی را تنها وظیفهٔ شاعر می‌داند. (۳۶) در میان گذشتگان البته دانته را سرآمد همگان می‌داند. ماتسینی با تفسیر یکجانبهٔ دانته و او را صرفاً کاتولیک یا بدعت‌گذار، گیبلین یا گوئلف[۵۰]، شمردن مخالف است. دانتهٔ «مسیحی و ایتالیایی» است، سنخِ کلّ یک ملت است، اندوهگین و عظیم چون خودِ آن ملت». (۳۷)

ماتسینی در انگلستان با کارلایل آشنا شد و سخت تحت تأثیر او قرار گرفت. ولی بعداً شکاکیت و یأس او را نپسندید و سرانجام رفتار غیرانسانی‌اش موجب انزجار او شد. در نظر ماتسینی، کارلایل، متأثر از مشرب لاقیدیِ گوته، به فساد کشیده شده است. ماتسینی اعلام می‌کند «خداحافظ گوته، خداحافظ بایرون»، و منظورش رد کردن اندرز کارلایل است که گفته بود آثار گوته را باز کنید و آثار بایرون را ببندید. ماتسینی از امرسن برضد کارلایل نقل قول می‌کند: ذهنی کلی وجود دارد «که هر فرد یکی از تجسّدهای آن است»؛ آنگاه بار دیگر نظر بنیادین خویش را چنین طرح می‌کند: «اندیشهٔ عظیم دینی، رشد مستمر نوع بشر، با کار همگانی، بر اساس طرح آموزشیِ مُقَدَّر». (۳۸) این طرح همهٔ ملتها را در بر می‌گیرد و همهٔ شاعران و نویسندگان باید در خدمت آن باشند. مثلاً، ماتسینی به اقوام اسلاو، و به میتسکِویچ[۵۱] که «بزرگترین شاعر زنده»اش می‌خواند، به پوشکین[۵۲] و حتی به شعر چک، که

۵۰. Ghibelline و Guelph ← فصل اول، پانوشت شماره ۱۲۱

۵۱. Adam Mickiewicz (۱۷۹۸-۱۸۵۵)، شاعر لهستانی، تحسین استاد ادبیات اسلاو در کولژ دوفرانس او را بزرگترین شاعر لهستان می‌داند

۵۲. Alexander Pushkin (۱۷۹۹-۱۸۳۷)، بنیانگذار نویس و داستان‌نویس و بزرگترین شاعر روس

آثار آن را در ترجمهٔ جان باورینگ[۵۳] خوانده بود. علاقهٔ بسیار داشت. (۳۹) آرمان هردروارِ شعر جهانشمول با آزادیخواهی ضداتریشی و ضد روسی، و آرمان بشر دوستانه با رستاخیز ایتالیا هماهنگ است. در نگرش ماتسینی، هم در عرصهٔ سیاست و هم در زمینهٔ ادبیات، آزادی و بشردوستی، ملیت‌خواهی، و مشرب اشتراکی، به هم پیوند خورده‌اند.

روایت آزاداندیشانهٔ تاریخ ادبی ایتالیا ملهَم از ماتسینی و، پیش از او، فوسکولو، در دو تاریخ ادبی بسیار مؤثر قرن متحقق شده است. این دو تاریخ عبارت‌اند از *تاریخ ادب در ایتالیا* (۱۸۴۵) نوشتهٔ پائولو امیلیانی جودیچی[۵۴] و *درسهایی از ادبیات ایتالیا* (۱۸۶۶ـ۱۸۷۲) تألیف لوئیجی سِتّمبرینی[۵۵]. امتیاز امیلیانی جودیچی (۱۸۱۲ـ۱۸۷۲) در این است که، گذشته از کتابهایی که ژنگنه و سیسموندی پیش از آن به فرانسه نوشته بودند، کتابش نخستین تاریخ روایی ادبیات ایتالیاست. لکن ادعاهایش را در «گفتار مقدماتی» دایر بر برتری نسبت به پیشینیان خود در عمل به کرسی ننشانده است. امیلیانی جودیچی از فوسکولو تجلیل می‌کند زیرا به «ترکیب آن آموزهٔ سیاسی و ادبی [توفیق یافته] که از همهٔ مورخان ادبیاتمان انتظار داریم». (۴۰) ولی مشکل بتوان گفت که این برنامه در کتاب خود او به مرحلهٔ اجرا درآمده باشد. امیلیانی جودیچی در واقع گردآورنده‌ای است که نوآوری انتقادی یا قدرت ارزیابی به ندرت در او دیده می‌شود. کیش ادبی او کلاسیسیسم افراطی است و با رمانتیکهای بیگانه و مرتجعان کاتولیک مذهب به مجادله می‌پردازد. ولی در عین حال مفاهیم رمانتیکی نگارش تاریخ ادبی را می‌پذیرد و به متابعت از آنها تاریخ ادبی را تاریخ آگاهی یک ملت نسبت به امر آزادی می‌داند. اگرچه بخش اعظم کتاب حاوی گزارشهای متینی است، ولی با این حال در حدّ طرحی تصنّعی باقی می‌ماند.

لوئیجی ستمبرینی (۱۸۱۳ـ۱۸۷۷) از طرح تاریخیِ حتی ساده‌تری استفاده کرده است و به کل ادبیات ایتالیا در چارچوب «نزاع کلیسا با قدرت عرفی، با هنر، با علم، با آزادی، با خودِ دین» نگریسته است. نقاشی و موسیقی و معماری در ایتالیا به کلیسا متکی بوده‌اند و از این رو «گوتلف» به شمار می‌آیند. ولی ادبیات که «گیبلین [است] از کافرکیشان الهام بسیار گرفته، و چون خواستار متابعت از هیچ قدرتی بجز عقل نبوده بر حجیت کلیسا شوریده، و سرانجام به مرحلهٔ شکاکیت رسیده است». (۴۱) ادبیات ایتالیا تداوم ادبیات روم است، ملی و کلاسیکی

53. John Bowring
54. Paolo Emiliani Giudici, *Storia delle belle lettere in Italia*
55. Luigi Settembrini, *Lezioni de letteratura italiana*

است، شکل و محتوا را با هم هماهنگ می‌کند. در نظر ستمبرینی، مسیحیت صرفاً ویران کننده است. حتی مهر فرانسیس قدیس نسبت به «برادرم سگ، برادرم گرگ، برادرم خورشید، و خواهرم ماه» را تحریف کرده‌اند و از آن معنای تنزل آدمی به مقام حیوان را دریافته‌اند. (۴۲) برخلاف حکم تقویم و عقل سلیم، غیبت پاپها را از رم و اقامتشان را در آوینیون سبب شکوفایی ادبیات ایتالیایی در آثار دانته و بوکاتچو[۵۶] و پترارک[۵۷] شمرده است. *کمدی الهی* نشانهٔ «قیام عقل برضد حجیت» است؛ بوکاتچو بازتابی از انقلاب مردمی است؛ بیخانمانی و وضع نامشخص پترارک، روحانیی که سوگند وفاداری ادا نکرده، حاکی از ضدیت با قشر روحانیان است. (۴۳) اما شگفت اینکه، به رغم این جنبهٔ تبلیغاتی، که آن را فقط با در نظر گرفتن سالیان درازی که در زندانهای بوربونها سپری کرد می‌توان درک کرد، ستمبرینی در کار نقد از امیلیانی جودیچی برتر است، زیرا شجاع است و ذوقی مستقل دارد؛ مثلاً، *افریقای* پترارک را از آن رو دوست می‌دارد که نشانهٔ تلاشی است در جهت احیای شعر کلاسیکِ ملی؛ *ادونهٔ* مارینو[۵۸] را به تفصیل وصف می‌کند و آن را در حدّ یکی از وقایع گستردهٔ *اورشلیم آزاد* شدهٔ تاسو می‌داند؛ از کم مایگی بارز گولدونی[۵۹] دفاع می‌کند؛ و سپاس[۶۰] فوسکولو را بهترین شعر او می‌شمارد. (۴۴) احساس هنری «مشرکانهٔ» ستمبرینی با نظام عقیدتی موجود روبه‌رو شده است.

کارلو تنکا[۶۱] (۱۸۱۶ـ۱۸۸۳) منتقدی است که کوشید تا نگرشهای آزاداندیشانه و کاتولیکی را با هم آشتی دهد؛ او با دریافت ماهیت هنر و قدرت سازش دهنده و آرامش‌بخش روحیهٔ تاریخی توانست این شکاف را پرکند. تنکا در نوشته‌های نخستین خود از پیروان بارز مانسینی است. در مقالهٔ «وضعیت ادبیات امروز ایتالیا»[۶۲] (۱۸۴۶) محتاطانه به نظرهای «یک

۵۶ Giovanni Boccaccio (?۱۳۱۳-۱۳۷۵)، شاعر و نویسندهٔ ایتالیایی. نویسندهٔ پرکاری بود و آثار متعددش، که بسیاری از آنها بحثهایی عمومه از آن نوع ادبی در ایتالیا یا اروپاست، موجب شد که او را، در کنار پترارک، از جمله بنیانگذاران رنسانس در ایتالیا بدانند. دکامرون معروفترین اثر اوست.

۵۷ Petrarch (Francesco Petrarca) (۱۳۰۴-۱۳۷۴)، شاعر و پژوهشگر ایتالیایی، و از بنیانگذاران رنسانس و فرهنگ اروپایی.

۵۸ *Adone* شاهکار Giambattista Marino (۱۵۶۹-۱۶۲۵)، شاعر ایتالیایی. *ادونه* (۱۶۲۳) شعر اسطوره‌ای بلندی است که موضوع آن عشق ونوس و ادونیس است. سبک نگارش مارینو، آکنده از مضمون پردازی و بازی با کلمات و صناعات بدیعی است و همین سبک است که در آثار پیروان او به Marinism (← جلد اول این *تاریخ*، ص ۴۲۷-۴۲۸) معروف شده است.

۵۹ Carlo Goldoni (۱۷۰۷-۱۷۹۳)، نمایشنامه‌نویس ایتالیایی. با تصنیف حدود ۱۵۰ کمدی به سبک مولیر، کمدیا دل آرته را از صحنه خارج کرد.

60. *Grazie* 61. Carlo Tenca

62. «Delle condizioni dell'odierna letteratura in Italia»

ایتالیایی شجاع» اشاره می‌کند و وظیفهٔ نقد را بر مبنای نگرش ماتسینی چنین وصف می‌کند: باید ادبیاتی تازه به وجود آورد، «هماهنگی میان نویسندگان و عامهٔ مردم» را مجدداً برقرار ساخت، وحدت ملت را تدارک دید، زیرا «شعر باید احساس عمومی یک عصر را بیان کند» و «ضابطه‌ای ادبی» بیابد. اسباب عظمت و علل افولِ ادبیات را باید در تاریخ یافت. «ادبیات با نهادهای مدنی است که خودانگیخته و بارور می‌شود». اما ادبیات کاملاً تابع جریان تاریخ نیست: «هنر در ذات خود هنوز هم منفرد و تغییرناپذیر است، و تنها تجلیات آن است که در عرصهٔ زمان دستخوش تغییر می‌شود، وگرنه زمان قادر به تغییر ماهیت یا تحریف آن نیست». (۴۵)

تنکا دستاوردهای رمانتیسم ایتالیایی را در شکستن قیود سنت می‌پذیرد، و از گروه میانجی[۶۳] تجلیل می‌کند. مانتسونی را تحسین می‌کند و از *نامزدها* در برابر نظر بعدی مانتسونی برضد رمان تاریخی به دفاع می‌پردازد. تمام آثار سیلویو پلیکو[۶۴]ی مؤمن را با بلندنظری بررسی می‌کند و، برخلاف انتظار، به تومّازو گروسّیِ[۶۵] احساساتی و متمایل به قرون وسطی به دیدهٔ اغماض می‌نگرد. امّا شرحی را نیز می‌پذیرد که فوسکولو دربارهٔ خویش نوشته و در آن خود را قهرمان ــ شاعری قویّاً مستقل ــ وصف کرده است. (۴۶) تنکا، به پیروی از احساسات رمانتیکی و نیز با در نظر گرفتن آثار سیاسی آن در میلان که در اشغال اتریشیها بود، از اقوام اسلاو تجلیل، و ایتالیاییها را با آثار ادبی روسی و لهستانی و چک آشنا کرد. (۴۷) او فقط از رمانتیکهای متأخر و بویژه پراتی[۶۶] سخت انتقاد کرده و او را به پیروی از مشرب وحدت وجود، احساساتیگری، خودبینی، و خردستیزیِ عرفانی متهم کرده است. (۴۸) در مقالهٔ درخشانی که دربارهٔ امیلیانی جودیچی نوشته (۱۸۵۲) از جانبداری از گروههای درگیر خودداری کرده است. او معتقد است که در حیات ایتالیا، تاریخْ نقشِ قدرت فراگیر و آشتی دهنده را ایفا خواهد کرد. خداشناسیِ صرفاً فلسفی و کاتولیک مشربیِ احساساتی را که قرن نوزدهم به ارث برده باید کنار گذاشت. از امیلیانی جودیچی به این سبب انتقاد می‌کند که «اسباب و علل بزرگی و زوال ادبیات را از رویدادهای برونیِ ملت استنباط کرده» و حال آنکه

۶۳. *Il Conciliatore*، محفل نویسندگان نشریه‌ای که به این نام در میلان منتشر می‌شد (۱۸۱۸-۱۸۱۹). این نشریه در زمینه‌های سیاسی و اجتماعی و ادبی موضعی مترقی و آزاداندیشانه اتخاذ کرد و حامی نهضت رمانتیکیِ در حال تکوین در ایتالیا بود و به همین سبب پلیس اتریش از انتشار آن جلوگیری کرد.

۶۴. Silvio Pellico (۱۷۸۹-۱۸۵۴)، نویسندهٔ میهن دوست ایتالیایی و سردبیر نشریهٔ میانجی. پلیس اتریش او را دستگیر کرد و در کتاب *زندانهای من* (*Le Mie Prigioni*، ۱۸۳۲) وصف می‌کند که چگونه ناملایمات نردبدش را نسبت به مسیحیت برطرف کرد و ایمانش را استوار ساخت.

۶۵. Tommaso Grossi (۱۷۹۰-۱۸۵۳)، شاعر و رمان نویس ایتالیایی.

۶۶. Giovanni Prati (۱۸۱۵-۱۸۸۴)، شاعرِ میهن دوست ایتالیایی.

آنها را باید در درونِ وجود مردم یافت. «جنین ماده‌پرستیِ تاریخیی نشانهٔ بی‌اعتقادی به سرنوشت خطیر ادبیات است». تنکا طرحی اجمالی از رئوس مطالب تاریخ ادبیات ایتالیا در عصر جدید به دست می‌دهد و در آن از شورش رمانتیکی دفاع می‌کند و در مواضعی که دیگران در آنها فقط خصومت مشاهده کرده‌اند تداوم می‌بیند. مانتسونی با پارینی چندان فاصله‌ای ندارد. نطفه‌های عصر جدید در آثار فوسکولو و لئوپاردی موجود است. وظیفهٔ نقد «تألیف و هماهنگ کردن افکار است». بدین ترتیب تاریخ ادبی «وسیلهٔ فعّال تکامل زیباشناختی» خواهد شد. (۴۹) ولی تقریباً بیست سال طول کشید تا اینکه *تاریخ دِسانکتیس* این آرزو را برآورد. با این حال، ریشه‌های دِسانکتیس در این زمان است: طرح تاریخش به طرح جوبرتی شباهت دارد؛ از آرمان آزادیخواهانهٔ منتقد ـ مربیِ ماتسینی متأثر شده است؛ اما تفاوتی که با همهٔ آنها دارد این است که مستقیماً به آثار برادران شلگل و هگل رجوع می‌کند، ماهیت هنر را دقیقاً درمی‌یابد و بر محدودیتهای زمانه‌ای که در سیاست غرق بود فایق می‌آید.

فصل چهارم: نقد در انگلستان

مقدمه

در انگلستان، دهه‌های ۱۸۳۰ و ۱۸۴۰ را باید دوران گذار نامید. به اعتراض گفته‌اند که این در مورد هر دورانی صادق است؛ اما این دو دهه مصداق بارز توصیفِ جان استوارت میل[۱] در *روح دوران*[۲] (۱۸۳۱) است: «مردم نهادها و آموزه‌های کهنه را پشت سر گذاشته‌اند و هنوز چیزی تازه پدید نیاورده‌اند». عقاید دستخوش تشتت شده است و مردم از دستگاه فکری و نظریه بیزارند. «می‌گویند او *نظریه پرداز*[۳] است: تعبیری که مظهر والاترین و شریفترین فعالیت هوش بشری است مایهٔ ریشخند شده است». (۱) میل به کلیّات می‌اندیشد، ولی تشخیص او شامل وضعیت نقد ادبی هم می‌شود. نظام بوطیقا و زیباشناسی قرن هجدهم فروپاشیده بود، لکن نزد نویسندگانِ بسیار ادامه یافت. اگرچه کیش رمانتیکی، به صورت روشمندی که کولریج تشریح کرده بود، به شکلهای مختلف توسط لَم و هزلت، و، پس از مرگ آنها، بازماندگانی معدود نظیر دِکوئینسی[۴] و لی هانت[۵] دنبال شد، اما در انگلستان ریشه‌های استوار ندوانیده بود. آرا و تأکیدهای تازه یا نسبتاً تازه در آثار چندین نویسنده، مانندکارلایل و جان استوارت میل و مکالی[۶] و راسکین[۷]، که در رشته‌های دیگر بلندآوازه شدند، مطرح شد. لکن فکر نظریهٔ ادبیِ منسجم، و همراه با آن هرگونه فنّ تحلیل ادبیات و علاقه به شکل ادبی، تقریباً به کل رخت برمی‌بندد. ماهیت ادبیات را درست درک نمی‌کنند. نزد منتقدانِ بسیار ادبیات فعالیتی صرفاً

۱. John Stuart Mil (۱۸۰۶-۱۸۷۳)، فیلسوف و اقتصاددان انگلیسی ← صفحات بعد در همین فصل

2. *Spirit of the Age*

3. theorist

۴. Thomas de Quincey ← صفحات بعد در همین فصل

۵. Leigh Hunt ← صفحات بعد در همین فصل

۶. Thomas Babington, Lord Macaulay ← صفحات بعد در همین فصل

۷. John Ruskin ← صفحات بعد در همین فصل

پندآموز یا عاطفی می‌شود. نگرشی که «ویکتوریایی»[۸]اش خوانده‌اند به تدریج متبلور می‌شود، و آن مشرب پندآموزیی است که یا در مکتب اصالت فایده‌ای ریشه دارد که از آرای گروه فایده‌گرایان به مراتب بیشتر رفت، یا به مکتب مبلغان دینیی تعلق دارد که هنر را دنیاوی و مظهر سبکسری می‌دانستند و به آن بدگمان بودند. معیار فایده، سودمندی اجتماعی، را با بی‌اعتمادی به نیروی عقلانی، فعالیت آزاد ذهن، امر نظربردازانه و نظری، درآمیخته بودند. هنر یا سرگرمیِ صرف، یا، بدتر از آن، محرک لذات جسمانی یا نیروی بنیانکن و انقلابی شمرده می‌شد. شدت واکنش انگلیسیان را نسبت به رمان فرانسوی (۲) تنها به این طریق می‌توان تبیین کرد که فکر می‌کردند خصوصیات و اصول مسلم و بنیادین جامعه را در معرض خطر قرار می‌دهد. کسانی که هنوز هنر را ارزشمند می‌شمردند با ادبیات را بیش از پیش به شاخه‌ای از دین تبدیل کرده بودند، یا از آن، در برابر انزجار عصری صنعتی و علمی، به نام وسیلهٔ پرورش خصوصیِ عواطف ــ گوشهٔ دنجی که آدمی هنوز می‌توانست در آن مُخلّیٰ به طبع باشد ــ دفاع می‌کردند. در زمینهٔ نقد، معنای ضمنی بدگمانیِ اصحاب مشرب پندآموزی و نظریه‌های عاطفیْ اتکا بر زیرکی فطری و بر عقل سلیم هر فرد بود، و به این ترتیب، عملاً، به هرج و مرجی کشیده شد که در مشرب اصالت ذوقِ فردی مستتر است. امّا دامن زدن به هوسهای شخصی معمولاً در پسِ اتکا به نفسِ عظیم پیامبر و فرزانهٔ ویکتوریایی، در زیر جزم‌اندیشیِ «او خود گفت»[۹] پنهان بود. (۳) منتقدی که به برهان خلل‌ناپذیر عقل سلیم یا بینش پیامبرانهٔ خویش معتقد است بروای تحلیل اثر هنری یا تدوین نظریه‌ای عام را ندارد و در نویسندهٔ مورد بحث به دنبال همان لحن حجیت‌مآبانه است. زندگی نویسنده را در جستجوی شاهدی بر «صداقت» او بررسی می‌کند و «صداقت»[۱۰] واژهٔ بی‌معنایی است که در نقد این زمان وارد شده، چنانکه گویی ایمان راسخ و صداقت و اعتقاد متضمن ارزش هنری‌اند، گویی «بدترین» آثار «مالامال از شورِ عاطفی» نیستند.

اما افول نسبی نظریهٔ ادبی با گسترش عظیم کهن پژوهی ادبی و تاریخ ادبی همراه بود. دقیقاً همین فروپاشی معیارهای انتقادی و فقدان علاقه به نظریه بود که به پیدایش مدارای همه جانبه و انباشتن عاری از هرگونه معیارِ اطلاعات صرف دربارهٔ ادبیات کمک کرد. این امر در قرن هجدهم آغاز شده بود ولی در دهه‌های نخست قرن نوزدهم شدت بسیار یافت. باشگاههای مخصوص کتاب که آثار انگلیسی متقدم را به تعداد محدود تجدید چاپ می‌کردند، (۴)

۸ «Victorian» منسوب به دوران سلطنت ملکه ویکتوریا از ۱۸۳۷ تا ۱۹۰۱ ← توضیحات مترجم در پایان کتاب

۹ *ipse dixit*. گفته‌ای که صرفاً بر حجیت مرجع گوینده مبتنی باشد

10. sincerity

نشریاتی ادواری مانند رتروسپکتیوریویو[11] (۵) که صفحات خود را وقف توصیف ادبیات پیشین انگلیس و نقل قسمتهایی از آن می‌کردند، و مجموعه‌های خطابه‌هایی که در زمینهٔ ادبیات انگلیسی خطاب به مردان و زنان ساکن شهرهای بزرگ ادا می‌شد همگی از جمله تحولات تازه بودند. علاقهٔ شدید به ادبیات پیشینْ در میهن‌دوستی انگلیسیان و رواج احساسات ملیّت‌خواهانه در زمان جنگ با ناپلئون نیز ریشه داشت و حاکی از تغییر عمومی در ذوق بود. ادبیات قرون وسطی و بویژه دورهٔ ملکه الیزابت اول مورد پسند همگان واقع شد. لکن این انگیزه‌ها، که در احیای ادبیات پیشین مؤثر بودند، به سرعت از صحنه خارج شدند و تتبعات مزبور بیش از پیش قلمرو انحصاریِ کهن‌پژوهانی شد که ویژگی آنها عشق عاری از قوهٔ تمیز به گذشته، پرستش داده‌های تازه، و کنجکاوی علمی اندک بود. در قرن نوزدهم، ادبیات انگلیس به شمار رشته‌های دانشگاهی افزوده شد. اما نکتهٔ مهم اینکه نخست در اسکاتلند و ایرلند و ایالات متحد به تدریس ادبیات انگلیسی پرداختند و این رشته تا قرن بیستم در دانشگاههای کهنسال انگلیس تأسیس نشده بود. (۶) در مطالعات انگلیسی از شور ملی همه جانبه‌ای که در آلمان الهام‌بخش «رشتهٔ آلمان‌شناسی»[12] بود چندان خبری نیست. قدمتِ سنت تتبعات انگلوساکسون در انگلستان به عصر ملکه الیزابت اول می‌رسد. ولی در نیمهٔ دوم قرن هجدهم در آن فتوری راه یافته بود. (۷) این تتبعات، تنها بر اثر پژوهشهای دانمارکیها و آلمانیها، و کشفیات آنها در زمینهٔ فقه‌اللغهٔ ژرمنی و اشتیاقی که نسبت به عصر عتیقِ تمدن اقوام توتونی نشان دادند، در انگلستان هم جانی تازه یافتند. پیش از اینکه جان میچل کمبل[13] (۱۸۰۷ـ۱۸۵۷)، که در گوتینگن نزد یاکوب گریم تحصیل کرده بود، نخستین چاپ انگلیسی *بیوولف*[14] را در ۱۸۳۳ منتشر کند، این کتاب در دانمارک و آلمان به چاپ رسیده بود. (۸) بنجامین تورپ[15] (۱۷۸۲ـ۱۸۷۰)، یکی دیگر ز پژوهندگان متقدم و برجستهٔ ادبیات انگلوساکسون، این رشته را در کپنهاگ از راسموس راسک[16] آموخته بود. ولی ادبیات انگلوساکسون در انگلستان در محدودهٔ تخصصّهای دانشگاهی باقی ماند.

بررسی ترانه‌های قومی و بالادها و رمانسهای قرون وسطایی شور و شوق بیشتری برانگیخت. فعالیتهای نه چندان جدی اسقف پرسی[17] و تامس وارتن زمینهٔ این کار را فراهم

11. *The Retrospective Review*
12. Germanistik
13. John Mitchell Kemble
۱۴. *Beowulf*، حماسهٔ معروف به زبان انگلیسی کهن.
15. Benjamin Thorpe
16. Rasmus Rask
۱۷. Bishop Thomas Percy (۱۷۲۹ـ۱۸۱۱)، مورخ ادبی انگلیسی و گردآورندهٔ *آثار بازمانده از شعر انگلیسی کهن (Reliques of Ancient English Poetry)* در سه جلد (۱۷۶۵).

کرده بود. کهن پژوه ارزشمندی چون جوزف ریتسن[۱۸] معتقد بود که «افسانه‌ها و حکایات را مدام با هدفی یکسان و نظری واحد می‌سازند و آن ترویج خرافات است». اشعار کهن را صرفاً نمونه‌هایی از عصر عتیق می‌شمرد. (۹) جرج الیس[۱۹]، با تفرعن و طنزی ریشخندآمیز، به بازگویی رمانسهای قرون وسطی پرداخته است. (۱۰) تنها شور وافر سروالتر اسکات نسبت به بالادها و تقلیدهای خود او از رمانسهای منظوم بود که محرّک گروهی از پژوهشگران و گردآورندگان و تقلیدکنندگان شد. اگرچه تعبیر «فولکلور»[۲۰] برای نخستین بار در ۱۸۴۶ به کار رفت. (۱۱) در اوایل قرن انبوهی از دانشِ متفرقه دربارهٔ داستانهای پریوار و مایه‌های رمانس و نوعهای بالاد و ترانه قومی گردآوری شده بود. اسکات آزادانه در بالادها دست برده و آنها را بازنویسی کرده بود، ولی روشهای دقیق و اصیل ویرایش به تدریج تدوین شد. در زمینهٔ بالاد، مجموعهٔ ویلیام مادرول[۲۱] (۱۸۲۷) نقطهٔ عطف به شمار می‌رود. (۱۲) ریچارد برایس[۲۲]، در مقدمهٔ ارزشمندی که بر چاپ جدید *تاریخ شعر انگلیسی* تامس وارتن نوشت (۱۸۲۴)، ظاهراً نخستین کسی است که ادبیات عمومی[۲۳] را گنجینهٔ عظیم درونمایه‌هایی معرفی می‌کند که بر مبنایی شبیه قوانینی که برادران گریم برای زبان در فقه‌اللغه ژرمنی جدید بنیان نهاده بودند منتشر می‌شوند و تولید مثل و مهاجرت می‌کنند. برایس معتقد است که «داستان عامه بسند ماهیتی سنتی دارد» و نمایندهٔ عقل نمادین عصر عتیق است. (۱۳) پژوهندگان متعدد خود را وقف رشته‌ای کردند که ما امروزه آن را شناخت موضوع یا درونمایه‌ها[۲۴] در سطح جهانی می‌خوانیم: به خصوص سرفرانسیس پالگریو[۲۵] (۱۷۸۸ـ۱۸۶۱) و تامس رایت[۲۶] (۱۸۱۰ـ۱۸۷۷) از پژوهندگانی بودند که علمشان در تمام زمینه‌ها خارق‌العاده ولی غالباً عاری از نظم بود. شیفتگی نسبت به رمانسها و بالادها حتی به شاعران بسیار متأخرتری چون تنیسن و روُزتی[۲۷] و ماریس[۲۸] هم سرایت کرد؛ ولی تتبع در این زمینهٔ

۱۸ Joseph Ritson (۱۷۵۲ـ۱۸۰۳)، کهن پژوه و منقد انگلیسی که اسقف پرسی بر سر روش گردآوری و ویرایش کتاب مذکور در پانوشت ۱۶ به مجادله پرداخت و به تاریخ شعر انگلیسی تامس وارتن هم حمله کرد.

۱۹ George Ellis (۱۷۵۳ـ۱۸۱۵)، مؤلف انگلیسی و گردآورنده مجموعه‌های مختلف از قبیل ***Specimens of Early English Metrical Romances*** و ***Early Enlgish Poets***، از دوستان سروالتر اسکات بود.

20. «folklore»

۲۱ William Motherwell (۱۷۹۷ـ۱۸۳۵)، شاعر و روزنامه نگار و کهن پژوه اسکاتلندی. گردآورندهٔ چندین مجموعهٔ بالاد از جمله ***Minstrelsy: Ancient and Modern*** است

22. Richard Price 23. general literature

۲۴ *Stoffgeschichte* فرانسویان آن را *thématologie* می‌نامند

25. Sir Francis Palgrave 26. Thomas Wright

۲۷ Dante Gabriel Rossetti (۱۸۲۸ـ۱۸۸۲)، شاعر و نقاش انگلیسی و از ارکان گروه احیاگران هنر پیش از رافائل (Pre-Raphaelite)

۲۸ William Morris (۱۸۳۴ـ۱۸۹۶)، نقاش و طراح و شاعر و سوسیالیست انگلیسی.

تخصصی کهن پژوهانه شد و شمار آن تتبعات در انجمنهای خاصِ انتشارِ متون و گروههای محلیِ بررسیهای تاریخی افزایش یافت و به همین نسبت هم بینش انتقادی نسبت به انبوه مواد مکشوف رو به افول نهاد.

توجه انتقادی به عصر ملکه الیزابت از هر دوران دیگری بیشتر بود. تنها شاعران رمانتیک نبودند که عموماً این دوره ر بزرگترین دوران ادبیات انگلیسی می‌شمردند، بلکه بسیاری از منتقدانِ دارای ذوقی سنتی، مانند جفری و گیفرد[۲۹]، نیز با آنها هم‌عقیده بودند. سیلی از چاپهای جدید به راه افتاد: تقریباً تمام جُنگهای اشعار را تجدید چاپ کردند. متن کاملِ مقالاتِ انتقادی عصر الیزابت انتشار یافت. (۱۴) و تجدید چاپ نمایشنامه‌ها پایانی نداشت. در نخستین دهه‌های قرن برای نخستین بار آثار مارلو و گرین و میدلتن و فرد و وبستر[۳۰] را سزاوار نقد دانستند و متون منقّح و مُحَشّای آثار بن جانسن[۳۱]، بومانت و فلچر[۳۲]، و مسینجر[۳۳] تهیه شد. (۱۵) دامنهٔ علاقه کم‌کم به قسمتهای نسبتاً فراموش شدهٔ ادبیات قرن هفدهم کشیده شد. اگرچه هنوز هالهٔ بی‌اعتنایی شاعران متافیزیکی[۳۴] را دربر گرفته بود، در این قاعدهٔ بی‌مهری استثنائاتی هم وجود داشت و گهگاه از دان، هربرت، مارول، و حتی کرشا[۳۵] تجلیل به عمل می‌آمد؛ (۱۶) و سر تامس براون[۳۶] ستایندگان بسیار داشت و سایمن ویلکین[۳۷] هم چاپ خوبی از آثار او منتشر کرد. (۱۷) شیفتگی به نمایشنامه‌های آن دوره عاری از هرگونه معیار و بصیرت است. ولی تمام (یا تقریباً تمام) موادی که نگارش تاریخ ادبی انگلیس را برای نخستین بار ممکن و ضروری ساخت طی این دهه‌های نخست قرن گردآوری شد.

توجه به ادبیات قدیم به ادبیات کشورهای دیگر نیز، که دست کم از لحاظ این دوره‌های تازه کشف شده قبلاً ناشناخته بودند، گسترش یافت. برای نخستین بار آثار شاعران

۲۹. William Gifford (۱۷۵۶-۱۸۲۶)، منتقد ادبی و شاعر انگلیسی. نخستین سردبیر *Quarterly Review* و بنیانگذار نمایشنامه‌هایی از دوران ملکه الیزابت اول

۳۰. Christopher Marlowe (۱۵۶۴-۱۵۹۳)، Robert Greene (۱۵۵۸-۱۵۹۲)، Thomas Middleton (? ۱۵۷۰-۱۶۲۷)، John Ford (? ۱۵۸۶- پس از ۱۶۳۸)، John Webster (? ۱۵۸۰-? ۱۶۲۵). همگی از نمایشنامه نویسان انگلیسی دوران ملکه الیزابت

۳۱. Ben Jonson (۱۵۷۳-۱۶۳۷)، شاعر و نمایشنامه نویس انگلیسی

۳۲. Francis Beaumont (حدود ۱۵۸۴-۱۶۱۶) و John Fletcher (۱۵۷۹-۱۶۲۵)، دو تن نمایشنامه نویس انگلیسی که مشترکاً چندین نمایشنامه نوشتند

۳۳. Philip Massinger (۱۵۸۳-۱۶۴۰)، نمایشنامه نویس انگلیسی

۳۴. Metaphysical poets ← جلد اول این تاریخ، ص ۴۲۸

۳۵. John Donne (۱۵۷۳-۱۶۳۱)، George Herbert (۱۵۹۳-۱۶۳۳)، Andrew Marvell (۱۶۲۱-۱۶۷۸)، Richard Crashaw (? ۱۶۱۳-۱۶۴۹)

۳۶. Sir Thomas Browne (۱۶۰۵-۱۶۸۲)، طبیب و مؤلف انگلیسی

37. Simon Wilkin

تروبادور[۳۸] و مینه‌خوانان[۳۹] آلمانی ترجمه شد. (۱۸) *بالادهای باستانی اسپانیای* لاکهارت[۴۰] (۱۸۲۳) به جنبشی تعلق دارد که اسکات در زمینهٔ بالاد به راه انداخت. هنری فرانسیس کِری[۴۱] (۱۷۷۲ـ۱۸۴۴) تمام *کمدی الهی* دانته را به شعر سپید میلتن‌وار ترجمه کرد. (۱۹) رواج طرز شمالی[۴۲]، که از قرن هجدهم آغاز شده بود، به تألیفات اساسی دربارهٔ عصر عتیق قبایل توتونی و سرانجام به ترجمهٔ *ادای* منظوم[۴۳] و بالادهای دانمارکی انجامید. (۲۰) برخی از این شیفتگان حتی به ترجمه و ارائه گزارش دربارهٔ ادبیات ملل اسلاو و یونانیان عصر جدید و ماگیارها[۴۴] دست زدند. (۲۱) و به علاقهٔ روز افزون به ادبیات کشورهای مشرق زمین نیز جنبه‌ای منحصراً ادبی افزوده شد. (۲۲)

ولی شگفت اینکه جنبش نیرومند کهن پژوهی با شکوفایی تاریخ‌نگاری ادبی همراه نبود: از این لحاظ وضع انگلستان با وضع آلمان یا فرانسه قابل قیاس نیست. در انگلستان تاریخی ادبی تألیف نشد که جای تاریخ وارتن را بگیرد یا حتی مکمّل آن باشد. نخستین تألیف بسیار ابتدایی و کلی *تاریخ زبان و ادبیات انگلیس* (۱۸۳۶) کتاب مختصری نوشتهٔ رابرت چیمبرز[۴۵] بود که بعدها با تفصیل بیشتر به صورت *دانشنامهٔ*[۴۶] پرفروش او منتشر شد. (۲۳) مفاهیم تاریخ نگاشتی هنوز بسیار عقب افتاده بود: یا طرح وارتن را دایر بر گذار از قوهٔ خیال به خرد یا طرحی مبتنی بر تناوب این دو را اختیار کرده‌اند.

هنری هَلَم (۱۷۷۷ـ۱۸۵۹)، برجسته‌ترین مورخ ادبی زمان، در *مقدمه بر ادبیات اروپا در قرون پانزدهم و شانزدهم و هفدهم*[۴۷] (۱۸۳۸ـ۱۸۳۹) چیزی بیش از فهرست عالمانهٔ کتابها و بررسی توصیفی هر موضوع مهمی که در تمام زمینه‌ها از ریاضیات و پزشکی تا شعر و رمان منتشر شده به دست نمی‌دهد. هلم از ادبیات تخیلی سر رشته‌ای ندارد و از این رو به گروتیوس[۴۸]

۳۸ troubadour ← جلد دوم این *تاریخ*، صفحهٔ ۵۱۴ـ۵۱۵

۳۹ Minnesänger ← جلد اول این *تاریخ*، ص ۲۲۹

40. J.G. Lockhart, *Ancient Spanish Ballads*

41. Henry Francis Cary

42. Nordic fashion

۴۳ poetic *Edda* ← توضیحات مترجم در پایان کتاب زیر عنوان *Eddas*

۴۴ Magyars، گروهی قومی از نژاد فینو ـ اوگوری که عنصر غالب جمعیت مجارستان را تشکیل می‌دهند.

45. Robert Chambers, *History of English Literature and Language*

46. *Cyclopaedia*

47. Henry Hallam, *Introduction to the Literature of Europe in the 15th, 16th and 17th Centuries*

۴۸ Hugo Grotius، صورت لاتینی شدهٔ Huig de Groot (۱۵۸۳ـ۱۶۴۵)، قاضی و دولتمرد هلندی. کتاب *De Jure Belli et Pacis* (۱۶۲۵) او را سرآغاز تألیفات در زمینهٔ حقوق بین‌الملل می‌دانند

و هابز[۴۹] صفحات بیشتری اختصاص می‌دهد تا به نویسندگان دیگر. او اساساً آدم شکاکی است که نسبت به همهٔ نظریات، همهٔ توضیحات روانی یا اجتماعی، بدگمان است. «اگر در زمان و مکان معینی نویسندگان بزرگ یافت نمی‌شوند» فقدان آنها را «باید صرفاً به مکثی در باروری طبیعی نسبت داد». «طبیعتْ خلقِ آنها را صلاح ندانسته است». هلم مثلاً به این استنتاج رسیده است که «کمیابی داستانهای ابتکاری در انگلستان قرن هفدهم چنان چشمگیر است که با هیچ استدلالی نمی‌توان آن را توضیح داد». (۲۴) با این حال، به معیار ذوق نئوکلاسیکی بای‌بند مانده است. از مالرب دفاع می‌کند و می‌گوید که، «با کنار گذاشتن سروده‌های مبتنی بر عقل سلیم و واژه‌های برگزیده، تعریف شعر را بیش از اندازه محدود خواهیم کرد». هلم مدام تأکید می‌کند که دیدگاهِ تاریخی نمی‌تواند حکم ذوق را تغییر دهد. «دائماً به ما می‌گویند که باید خود را به جای نویسنده فرض کنیم و سلیقهٔ رایج در زمان او یا خُلقیات قوم او را در نظر بگیریم. ولی این کار نوشتهٔ بد را به خوب تبدیل نمی‌کند». او با زیاده‌رویهای جاری در ارزیابی آثار «نویسندگان قدیم ما» مخالفت می‌کند. عیبهای شکسپیر را صریحاً بر می‌شمارد، و می‌گوید که «نمی‌توان آرزو نکرد که کاش شکسپیر هرگز سانتهایش را نسروده بود». (۲۵) بیزاری هلم از دان و گونگورا و کالدرون و تجلیلش، نه تنها از مونتنی، بلکه از سرجان دیویز[۵۰] و مسینجر در مقام «شکسپیرِ ثانی» (۲۶) تعجب آور نیست. کمال مطلوب او «اشاعهٔ همه جانبهٔ دانش کلاسیکی» است. در نظر او، میلتن «نخستین نویسنده‌ای است که به وجهی بارز عصر عتیق را به راستی دریافته و احساس می‌کرده است». هلم، با خودداری از ابراز استنتاجات کلی دربارهٔ دوره‌ها یا ادبیات ملتها، با نبوغ را تصادف محض خواندن، با طرد همهٔ «نظریه‌های عالمانه‌ای که میان رویدادهای متلازم رابطه‌ای عِلّی مشاهده می‌کنند»، (۲۷) از لحاظ فکری به دوران قدیمتر تعلق دارد.

برخی از مورخان ادبیِ زمان ضرورت وجود طرحی تاریخی را دریافتند، ولی در عمل با شکست مواجه شدند. مثلاً جان پین کالیر[۵۱] (۱۷۸۹ـ۱۸۸۳)، که امروزه به سبب مدخلهایی که بعداً جعل کرد و به اسناد دورهٔ الیزابت افزود بدنام است، *تاریخ شعر نمایشی انگلیسی تا زمان شکسپیر*[۵۲] را تألیف کرد (۱۸۳۱)) و هدف او نوشتن تاریخ این نوع ادبی بود و می‌خواست نشان دهد که نمایشهای شعایر دینی[۵۳] «به نحو تقریباً نامحسوس، با تداخل تدریجی تمثیل با

۴۹. Thomas Hobbes (۱۶۷۹-۱۵۸۸)، فیلسوف انگلیسی.

۵۰. Sir John Davies (۱۶۲۶-۱۵۶۹)، شاعر انگلیسی پیرو مکتب اسپنسر

51. John Payne Collier

52. *History of English Dramatic Poetry up to the Time of Shakespeare*

۵۳. mystery plays ← توضیحات مترجم در پایان کتاب

تاریخ دینی، به صورت نمایشهای اخلاقی[۵۴] در آمدند». و نمایشهای نوع اخیر نیز، «با گهگاه افزودن اشخاصی از زندگی روزمره، یا ظاهراً برگرفته از آن، جای خود را به تراژدی و کمدی دادند». (۲۸) اما در کتاب کالیر به این وعده وفا نشده است. او در آنِ واحد رشته‌های متعددی را دنبال می‌کند: فهرستهای بلندبالایی از نمایشنامه‌ها و اجراهای آنها، و اطلاعاتی دربارهٔ بازیگران و تماشاخانه‌ها به دست می‌دهد و تاریخ این نوع ادبی و قالب هنری را فراموش می‌کند.

تبیین اجتماعیِ تاریخی ادبی به شیوهٔ مادام دوستال را یکی از مورخان انگلیسی (یا بهتر بگوییم اسکاتلندی) دنبال کرد. *تاریخ داستانسراییِ* جان دانلپ[۵۵] (۱۸۱۴) با توجّه دقیق به تاریخ جامعه طرحریزی شده است. مثلاً میان روحیهٔ سوداگری و نوولاّ[۵۶]های ایتالیایی پیوندی می‌بیند. و دربارهای لوئی چهاردهم و چارلز اول را با هم مقایسه می‌کند تا وضعیت خاص رمانس پهلوانی را در این دو کشور شرح دهد. طبیعت داستانسرایی هر قومی حکم می‌کند که، به موازات حدوث تغییر در اوضاع و عادات و آداب آن جامعه، تغییر یابد و این تغییرات را ترسیم کند. (۲۹) نظریهٔ دانلپ معقول است، ولی دریافت ابهام‌آلود او دربارهٔ تاریخ اجتماعی و رابطهٔ آن با ادبیات، در عمل، آن را با مشکل روبه‌رو کرده است.

تنها با تامس کارلایل است که مفهوم ادبیات ملی، به صورتی که ذهنیت ملی به آن وحدت بخشیده، مفهوم تطور ادبی، و کلّ آرمانِ روایت توالیِ تاریخ ادبی به انگلستان وارد می‌شود.

تامس کارلایل (۱۷۹۵-۱۸۸۱)

کارلایل امروزه نفرت یا ملالت برمی‌انگیزد، نه تحسین. او را از طلایه‌داران هیتلر و ستایشگران قهرمانان اَبَرمردی می‌دانند که در نظرشان «حق با زورمندان است[1]». مدافعان کارلایل خواهند گفت که قهرمان مورد نظر او وسیلهٔ اجرای مشیت الهی است و فقط از آن رو قدرتمند است که با قانون جهانِ آفریدهٔ خدا سازگار است. (۱) لکن این استدلال قانع‌کننده نیست، زیرا، بنابر شواهد بسیار، کارلایل استفاده از زور وحشیانه را برضد مظلومان توصیه کرده و از زورورزانِ بی‌رحم و بی‌وجدان تجلیل کرده است. (۲) از این گذشته، سبک کارلایل چنان است که

۵۴ morality plays ← توضیحات مترجم در پایان کتاب.

۵۵ John Colin Dunlop نویسندهٔ *History of Prose Fiction* (۱۸۴۲-۱۷۹۵)، وکیل دعاوی و ادیب اسکاتلندی

۵۶ novella ← جلد دوم این *تاریخ*، ص ۵۰۹-۵۱۰.

1. «Might makes right»

احیای علاقه به نوشته هایش را نامحتمل می‌سازد. طمطراق پرتکرار و پر سروصدا و جزمی و پرتکلف او، استفادهٔ احساسات‌رانگیز او از کتاب مقدس ـ با حقّه های نابهنجار و نابجایی که در جای‌جای آن آمده ــ خوانندهٔ امروزی را دفع می‌کند، زیرا معمولاً این خواننده با بخشهای آرام و بی‌سروصدای نوشته‌های کارلایل آشنا نیست و با روش سنجیدهٔ کارلایل، که بر آن است تا در پس صورتکهای تویفلسدروک و زاوئرتایگ[۲] هیئت نیمه‌اسطوره‌ای و نیمه فکاهی پیغمبری را بسازد، یا آشنا نیست و یا آن را نمی‌پسندد.

ولی نظر ما دربارهٔ کارلایل در مقام متفکر اجتماعی، مورخ، یا نویسنده‌ای صاحب سبک هرچه هست، باید اهمیت او را در مقام منتقد ادبی، مفسّر ادبیات آلمان، شارح مشرب اصالت تاریخ و مسلک استعلایی[۳]، و منتقدی اخلاق‌مدار، با قدرت عظیمِ توصیف، که صداقت و واقعیت و «امر واقع» را برکشید، اذعان کنیم. مضمونِ اخیر را از آغاز در آثار او می‌بینیم ولی بر دیگر مضامین پیشی می‌گیرد و سرانجام باعث ضدیّت کارلایل با هر نوع نقد ادبی می‌شود. همین تنازع عناصر ناهمگن در ذهن اوست که او را نمایندهٔ صالحتری برای زمان خویش می‌سازد. کارلایل را می‌توان هرکولی[۴] شمرد که در چارراه تاریخِ فکری قرار گرفته و فضیلت و امر واقع را بر هنر و امر داستانی ترجیح داده است.

دانش و بصیرت کارلایل در کار تفسیر ادبیات آلمان به مراتب از تمام معاصرانش، کولریج و دِکوئینسی و واسطه‌هایی حرفه‌ای نظیر ویلیام تیلر آو نارویچ[۵]، یا خانم سارا آستن[۶]، بیشتر است. اگر *تاریخ ادبیات آلمان*[۷]، که کارلایل در ۱۸۳۰ به تألیف آن دست زد، ولی آن را قابل چاپ تشخیص نداد و کار را رها کرد، ادامه می‌یافت عمدتاً تألیفی برگرفته از منابع آلمانی از کار در می‌آمد: تنها قسمتی که به پایان رسید از آغاز تا زمان لوتر را دربرمی‌گیرد. کارلایل، با استفاده از آن مطالب، دو مقاله برای چاپ آماده کرد، یکی دربارهٔ *نیبلونگنلید*[۸]، و دیگری دربارهٔ «ادبیات متقدم آلمان»[۹] که بیشتر آن به قرون چهاردهم و پانزدهم مربوط است (۱۸۳۱). این مقالات حاوی اطلاعات بسیار و نقل قول و چکیدهٔ طرح آثار است، ولی در آنها

۲. Sauerteig، نام مستعار کارلایل در کتاب *گذشته و حال*، کسی که نظر کارلایل را دربارهٔ انگلیسیان ابراز می دارد. Teufelsdröckh، استادی است در دانشگاه Weissnichtwo («نمی دانم کجاه»). نام مستعار کارلایل در کتاب *Sartor Besartos*.

3. Transcendentalism 4. Hercules

۵ William Taylor (۱۷۶۵-۱۸۳۶)، معروف به ویلیام تیلر آو نارویچ، ادیب انگلیسی که آثار نمایشی و شعر آلمانی را به خوانندگان انگلیسی معرفی کرد.

۶ Mrs. Sara Austin (۱۷۹۳-۱۸۶۷)، مترجم و ویراستار متون آلمانی و فرانسوی.

7. *The History of German Literature*

۸ *Nibelungenlied*، حماسهٔ منظوم قرون وسطایی به زبان آلمانی ← توضیحات مترجم در پایان کتاب.

9. «Early German Literature»

از نقد چندان خبری نیست. (۳)

طرح کارلایل دربارهٔ تاریخ ادبیات آلمان عمدتاً منتج از علاقهٔ شدید او به معدودی از رجال بزرگ ادبیات متأخر آن کشور بود. نخستین کتاب او، *زندگانی شیلر*[۱۰] (۱۸۲۵)، با معیارهای امروزی تألیف مهمی به شمار نمی‌آید. (۴) مؤلف کمبود اطلاعات خود را دربارهٔ شیلر کراراً با توسل به مواعظ جانسن‌وار، و فقدان بصیرت و شجاعت انتقادی خویش را با شرحهای توصیفی دربارهٔ نمایشنامه‌ها و ترجمه‌های ناشیانه، پنهان می‌کند. نگرش او به شیلر هنوز بسیار محدود است. وصف مناسبات او با کانت آمیخته با ابهام است، و نظریهٔ زیباشناسی او را تقریباً نادیده گرفته است. کارلایل نظر شیلر را دربارهٔ تاریخ بیش از حد جهان‌میهنانه می‌پندارد و جانب ملیت‌خواهی را می‌گیرد. به ندرت به اشعار او اشاره می‌کند، و ارزیابی‌اش دربارهٔ نمایشنامه‌های شیلر غالباً نامعقول است. مثلاً *ماریا استوارت*[۱۱] نظر مغرضانهٔ قدیم کارلایل را برضد ملکهٔ شهوتران اسکاتلند تشدید می‌کند. اما در مقاله‌ای که بعداً دربارهٔ شیلر نوشت (۱۸۳۱) از لحاظ دقت انتقادی تلافی مافات می‌کند و رأیی می‌دهد که مورد تأیید نسلهای بعدی بوده است: «غالباً چنین می‌نماید که شاعری، به طور کلی، موهبت اصلی [شیلر] نبوده؛ گویی نبوغ او ژرف‌اندیشی در مرتبه‌ای والاتر از خلاقیت [هنری] بوده، بیشتر فلسفی و خطابی تا شاعرانه». (۵)

رابطهٔ کارلایل با گوته بیشتر جنبهٔ شخصی دارد ــ رابطهٔ شاگرد با معلم و حتی منجی. کارلایل گوته را فرزانه‌ای می‌شمرد که خود و زمان خود را از بی‌اعتقادی و یأس ورتروار رهایی بخشید، که به دنیا و به کارلایل *انجیل* عرفی و جدیدِ تسلیم و تکریم و مدارا و عمل را آموخت. عبارات و گفته‌هایی نظیر «کار کن و نومید مشو»، «راز عظیم انکار نَفْس»، «پرستش اندوه» چکیدهٔ دینِ کارلایل به گوته است. ولی در چند مقاله‌ای که دربارهٔ گوته نوشته، از لحاظ نقد ادبی و مراتب دریافت موشکافانهٔ متون و قدرت توصیف، تفاوت بسیار مشهود است. نخستین مقاله‌اش دربارهٔ *فاوست* (۱۸۲۲) چیزی بیش از بازگویی داستان و شکایت از فقدان وحدت در آن و وصف شخصیتها نیست: فاوست نمونهٔ جوانی کارلایل «با سرِ یک شکاک و دلِ یک سرسپرده»، و مفیستوفلس[۱۲] مانند «یکی از *فرزانگان*[۱۳] قرن پیش» است. (۶) مقدمهٔ کارلایل بر ترجمهٔ خویش از *ویلهم مایستر* (۱۸۲۴) دفاع ماهرانه از کتابی است که روی هم

10. *Life of Schiller*

۱۱ *Maria Stuart*، یکی از نمایشنامه‌های شیلر (۱۸۰۰) دربارهٔ اختلاف میان ملکه الیزابت اول و مری، ملکهٔ اسکاتلند

۱۲ Mephistopheles، نام شیطان اغواکننده در روایات مختلف داستان فاوست.

۱۳ *Les Philosophes* ← جلد اول این تاریخ، ص ۲۳۱-۲۳۲

رفته خود او نیز از لحاظ اخلاقی چندان نمی‌پسندید و تکلیف خود دانست که آن را تنقیح کند. (۷) از اینکه رمان فاقد «کشش عاشقانه» و دارای «قهرمانی زن‌صفت» است شکایت می‌کند، ولی گوته را، در عداد هومر و شکسپیر، و «بزرگترین نابغهٔ زمان ما» می‌شمارد. (۸) در مقدمه‌اش بر ترجمهٔ رهسپر[۱۴]، که در جلد دوم *رمانسهای آلمانی*[۱۵] (۱۸۲۷) به چاپ رسید، کارلایل به علاقهٔ محوری و لحن مناسب خود دست می‌یابد: گوته «آموزگار و تکریم‌کننده است؛ بنیانکن نیست، سازنده است». (۹) در مقاله‌اش در باب *هلنا*[۱۶]ی گوته (۱۸۲۸) با متنی مشکل دست و پنجه نرم می‌کند، و از این لحاظ قابل توجه است که از نخستین بررسیهای مثبت پاره‌ای از بخش دوم *فاوست* به شمار می‌آید. «جادوی شگفت و دلچسب و کاملاً خاصّ این تقلیدها از سبک یونانی قدیم» کارلایل را مسحور می‌کند و درمی‌یابد که گوته در «دیاری وهم‌انگیز» عمل می‌کند که «در آن نماد و مدلولِ[۱۷] آن را نمی‌توان به وضوح از هم تمیز داد». (۱۰) در مقالهٔ مفصل خود دربارهٔ گوته (نیز ۱۸۲۸) نظر او را دربارهٔ وقوع تغییر از بی‌اعتقادی به اعتقاد و از خودکشی ورتر به حریمِ اندوه در قلمرو تربیت به دقت بیان می‌کند. در ضمن، کارلایل نظر بی‌اندازه احساساتیِ رایج را دربارهٔ ورتر تصحیح می‌کند و دست کم به توصیف «ذهن نمادپرداز [گوته]، و تمایل دایمی و همواره موفق او به شکل دادن و حیات بخشیدن به احساس درونی خود» (۱۱) خدمت می‌کند. «در گذشت گوته» (۱۸۳۲) چیزی بیش از رثای او نیست؛ ولی آخرین مقالهٔ مفصلی که اندکی بعد منتشر شد، پرشور و آکنده از حساس آغاز می‌شود و بر شالودهٔ شرحی متین دربارهٔ شعر و حقیقت[۱۸] استوار است و سیر تکامل گوته را در سه مرحله وصف می‌کند: دوران متقدمِ بی‌اعتقادی و یأسِ ورتری، دوران میانیِ کافرکیشی با *ویلهم مایستر* که مظهر «تلاش گرم و از دل برخاسته و شاد انسانی» است، و مرحلهٔ آرام و پیروزمند نهایی، یعنی دوران رهسپر و *دیوان غربی-شرقی*[۱۹]. کارلایل سیر تکاملی گوته را تقریباً به کل در چارچوبی اخلاقی قرار داده و مسائل ادبی را نادیده گرفته است. اما نقل قولهایش از اشعار موجز و معماگونهٔ گوته حاکی است که کارلایل فقط به خردمندی گوته دل نبسته است، بلکه «قدرت تصویرآفرینی که در کانون وجود او یافت می‌شود» نیز او را مجذوب کرده است. (۱۲) نکتهٔ جالب توجه اینکه کارلایل *داستان پریان*[۲۰]

۱۴. *Wilhelmm Meisters Wanderjahre oder Die Entsagenden*، آخرین رمان گوته که در ۱۸۲۱ منتشر شد و دنبالهٔ سالهای شاگردی استاد *ویلهلم (Wilhelm Meisters Lehrjahre)* است

15. *German Romance* 16. *Helena* 17. thing signified

۱۸. *Dichtung und Warheit*، شرح حالی که گوته دربارهٔ خود نوشته است

۱۹. *West-östlicher Divan*، مجموعه‌ای از اشعار تغزلی با صبغهٔ شرقی که گوته در ۱۸۱۹ منتشر کرد. دیوان حافظ، ترجمهٔ فون هامر پورگشتال، الهام‌بخش او بود

20. *Das Märchen* (1795)

گوته را ترجمه و تفسیر کرد (۱۸۳۲) و آن را تمثیلی با کلیدی واحد ندانست بلکه معتقد بود که «دنیای اشباح و اوهام است و در آن نامتجانس‌ترین چیزها، به کمک تجانسِ مَجاز، نمادین شده‌اند» و شرح آن به کلیدهای متعدد نیاز دارد. (۱۳) کارلایل، به قول گوته، «بنیان معنوی و اخلاقی» (۱۴) نویسندگان آلمان را هدف می‌گرفت؛ اما مقالات او دربارهٔ گوته، گرچه متوجه نمونهٔ بارز خرد و رجل تاریخیِ تجدید حیات اروپا پس از آن پدیده‌ای است که به نظر کارلایل انحطاط قرن هجدهم می‌آمد، در تأکید بدیع خود بر نمادپردازیِ چند بُعدیِ بازپسین آثار گوته، حاوی نقد ادبی معقولی است.

سومین نویسندهٔ آلمانی که کارلایل با تحسین و همدلی به او پرداخت ژان‌پل (ریشتر) بود. تمایل به ژان‌پل را معمولاً انحراف کارلایل از ذوق خویش شمرده‌اند، ولی با در نظر گرفتن احیای شهرت ژان‌پل در آلمان پس از تجلیلی که اشتفان گئورگه[۲۱] از او کرد و نیز با توجه به این امر که بسیاری از مهمترین نثرنویسان آلمانی در قرن نوزدهم ــ ارنست تئودور هوفمان، بورنه[۲۲]، هاینه، اشتیفتر[۲۳]، رابه[۲۴]، گوتفرید کلر[۲۵] ــ دِین عظیمی به او داشتند، علاقهٔ کارلایل صبغهٔ دیگری خواهد یافت. تأثیر ژان‌پل بر سبک نثرنویسی کارلایل (گرچه متأخر بر تأثیر کتاب مقدس و استرن[۲۶] و از آنها کم‌اهمیت‌تر است) و نیز بر اسلوب رمان‌نویسی او (در *سارتور*[۲۷]) قابل انکار نیست و صرفاً شواهد موجود در نقد او را تأیید می‌کند. در سه مقاله‌ای که دربارهٔ ژان‌پل نوشت (مقدمه بر *رمانسهای آلمانی*، ۱۸۲۶، و دو مقاله در ۱۸۲۷ و ۱۸۳۰) هنر و دیدگاه ژان‌پل را به تفصیل و به صورتی ملموس توصیف کرده است. سبک ژان‌پل را، جملات معترضه و عبارات تابع و واژه‌سازیها و تصویرپردازیها و استعاره‌ها و تلویحها و جرخشهای ریشخندآمیز و بذله‌گوییها و جناسها و کل «نگارخانهٔ پیچیده و تودرتوی» (۱۵) او را به تفصیل تحلیل کرده است. شگردها و اصولی را که شکل به طورکلی در آثار ژان‌پل بر آنها مبتنی است، با نظر موافق بررسی کرده و آن را «نظامی زنده و زندگی‌بخش، نه زیبا یا متقارن» خوانده است. (۱۶) شوخ‌طبعیِ او را با شوخ‌طبعیِ استرن و سروانتس مقایسه و آن را،

۲۱ Stefan George (۱۸۶۸-۱۹۳۳)، شاعر آلمانی، در پاریس با بودلر و مالارمه و در لندن با گروه احیاکنندگان هنر پیش از رافائل معاشر بود. رهبر مکتب شعریِ هنر برای هنر در آلمان.

۲۲ Ludwing Börne ← فصل ششم همین کتاب

۲۳ Adalbert Stifter (۱۸۰۵-۱۸۶۸)، رمان‌نویس اتریشی.

۲۴ Wilhelm Raabe (۱۸۳۱-۱۹۱۰)، شاعر و رمان‌نویس آلمانی.

۲۵ Gottfried Keller (۱۸۱۹-۱۸۹۰)، رمان‌نویس و شاعر آلمانی زبانِ سوئیسی.

۲۶ Laurence Sterne (۱۷۱۳-۱۷۶۸)، رمان‌نویس انگلیسی، *تریسترام شندی* معروفترین رمان اوست.

۲۷ *Sartor Resartus*، رمانی که پس از انتشار باعث جار و جنجال بسیار شد.

با استفاده از تعابیر نظریهٔ «شکوهمندیِ معکوس»[۲۸] شیلر که «ذاتش عشق است». (۱۷) تعریف کرده است. کلّ روش ژان‌پل را، با استفاده از استعاره‌ای برازنده، چنین شرح داده است: «اساساً کند و سنگین رفتار است. زیرا تنها با یک قوهٔ ذهنی پیش نمی‌رود، بلکه از کلّ ذهنش استفاده می‌کند، با عقل و احساس و ذکاء و شوخ‌طبعی و تخیّل، همانند لشکری قدرتمند، رنگ و وارنگ، سنگین، بی‌قاعده، و مقاومت‌ناپذیر». (۱۸) کارلایل با جهان‌بینی ژان‌پل آشناست و می‌داند که از لحاظ تاریخی با هردِر و یاکوبی[۲۹] قرابت دارد، نه با کانت یا فیشته[۳۰]: «فلسفه و شعر را نه تنها با هم آشتی داده، بلکه آنها را چنان درآمیخته که به صورت گوهری به مراتب نابتر، یعنی دین، درآمده‌اند». قاعده‌ای را که کارلایل از دستاوردهای ژان‌پل استخراج کرده، می‌توان چکیدهٔ آمال خود او نیز دانست. نگفته پیداست که کارلایل شخص ژان‌پل را و نبرد قهرمانانه و طولانی او را با تنگدستی تحسین می‌کند و او را نمونه‌ای از «عظمت مسیح‌وار» می‌شمارد. (۱۹)

در قیاس با گوته و شیلر و ژان‌پل، علاقهٔ کارلایل به دیگر نویسندگان آلمان سطحی بود. مکتب رمانتیکی آلمان را، به معنای دقیق آن، چندان جدی نگرفت، و نسبت به صحت ادعای مادام دوستال تردید داشت که گفته بود سه مرد جوان (برادران شلگل و تیک) در شهرکی به نام ینا ادبیات را دستخوش تغییری تمام عیار کردند. او میان رمانتیسم آلمانی و کلاسیکهای آن کشور منازعه‌ای مشاهده نمی‌کند؛ به شکوفایی مجدد ادبیات آلمان در چارچوب نوعی وحدت می‌نگرد، و آن را عمدتاً واکنشی برضد روشنگری[۳۱] قرن هجدهم می‌داند. کارلایل می‌داند که در فرانسه و انگلستان نیز جنبشهایی مشابه رمانتیسم آلمانی وجود دارد. شیفتگی جدید نسبت به شکسپیر و نویسندگان عصر الیزابت و افول شهرت پوپ را ذکر می‌کند. کارلایل متوجه است که حتی در فرانسه منتقدان کم‌کم دربارهٔ قاعدهٔ وحدتها تردید می‌کنند و حجیّت کرنی رو به زوال می‌رود. (۲۰) گرچه کراراً به برادران شلگل اشاره می‌کند، چیزی حاکی از اینکه آنها شخصیتهای برجسته یا شارحان آموزه‌های معینی هستند نمی‌گوید. (۲۱) در نقدی که *بر سخنرانیهای فلسفی*[۳۲] فریدریش شلگل نوشت (۱۸۳۰) از این مجال صرفاً برای مقایسه کردن فلسفه آلمانی و بریتانیایی استفاده کرد؛ فقط گرایش شلگل را به معنویت و، به زعم او،

28. «inverse sublimity»

۲۹. Friedrich Heinrich Jacobi (۱۷۴۳-۱۸۱۹)، نویسنده و فیلسوف آلمانی و هوادار فلسفهٔ ایمان و احساس *(Gefühlsphilosophie)*

۳۰. Johann Gottlieb Fichte (۱۷۶۲-۱۸۱۴)، فیلسوف و متفکر سیاسی آلمانی.

۳۱. Enlightenment ← جلد اول این *تاریخ*، ص ۴۱۷-۴۱۸.

32. *Philosophische Vorlesungen*

انکار واقعیتِ مکان و زمان را از جانب او تحسین می‌کند و تعالیم واقعی و بسیار متفاوت او را به کل نادیده می‌گیرد. (۲۲)

کارلایل برای مجموعهٔ *رمانسهای آلمانی* خود (۱۸۲۷)، که مشکل بتوان آن را کاری بیش از اقدام کاسبکارانهٔ کتابفروشان شمرد، برخی از داستانهای پریوار تیک را ترجمه کرد و از این رو وظیفهٔ خود دانست که در مقدمه چیزی دربارهٔ او بگوید. کارلایل بی‌ریا اعتراف کرده که بند نخست توصیفش به هر شاعر راستینی قابل اطلاق است؛ (۲۳) مابقی نوشته‌اش نیز همین اندازه مبهم است و راه به جایی نمی‌برد. فقط نامه‌ای متأخر و دقیقاً تحلیلی را دربارهٔ رمان تاریخی تیک، *ویتوریا اکورومبونا*[۳۳]، می‌توان نقد شمرد. (۲۴)

در نظر کارلایل، از میان رمانتیکهای آلمانی، نووالیس[۳۴] از همه جذابتر است. در مقاله‌اش (۱۸۲۸) صمیمانه بر آن است تا دیدگاهی ناآشنا را درک کند: به دفاع کلی عرفان اقدام می‌کند و با سادگی نسبی فلسفهٔ نظری آلمانیها را پدیداربناوری[۳۵] و اعتقاد به غیرواقعی بودن مکان و زمان و قابلیتهای عقل در قیاس با قوهٔ حقیر فاهمه[۳۶] توصیف می‌کند. نووالیس را از سردمداران این افکار می‌داند و نمی‌کوشد تا او را از معاصران آلمانی‌اش متمایز کند. کارلایل کلمات قصاری دربارهٔ نابود کردن نفس خویش، تن در حکم معبد، آسیاب خودکار جهان هستی به پندار قرن هجدهم (غالباً با اندک تغییری در معنی) نقل می‌کند، و نووالیس را «ضدماشین، و کاملترین رازبینِ روحِ عصر جدید» می‌خواند. (۲۵) اما شخص نووالیس و شعر او را به باد انتقاد می‌گیرد. در *هاینریش فن اوفتردینگن*[۳۷] «ملال و بیحالی» ترسیم شده، «نه ناتوانی». نووالیس «آهسته سخن می‌گوید، نه یکنواخت و غیرآهنگین». «ترکیبهای متنوع و غنی و زیبا چنان برازندهٔ اوست که ذهنش تقریباً خودبه خود او را [به صورتی] می‌نمایاند» که کارلایل معتقد است تأمّل انفعالی شخصیتی «آسیایی» است. (۲۶)

جای تأسف است که کارلایل، برای نوشتن مقدمه بر ترجمهٔ *جام زرین*[۳۸]، شرح *زندگانی* ارنست تئودور هوفمان تألیف هیتسیگ[۳۹] را خوانده، زیرا حاصل آن موعظه‌ای دربارهٔ

۳۳ *Vittoria Accorombona* (۱۸۲۰).

۳۴ Novalis (Friedrich von Hardenberg) (۱۸۰۱-۱۷۷۲)، شاعر و رمان‌نویس آلمانی ← فصل سوم، جلد دوم این تاریخ.

35. phenomenalism 36. understanding

۳۷ *Heinrich von Ofterdingen*، رمانی ناتمام که پس از مرگ نووالیس به چاپ رسید. قهرمان داستان با شاعر افسانه‌ای قرون وسطی همنام است. نووالیس این رمان را در واکنش به لحن دنیاداوانهٔ رمان *سالهای شاگردی استاد ویلهلم* گونه نوشت و در آن تحلیل و توجیهی هوشمندانه دربارهٔ شاعر رمانتیکی آورده است.

۳۸ *Der Golden Topf*، داستانی خیالی نوشتهٔ هوفمان.

39. Julius Eduard Hitzig

سرنوشت هنری دهشتناکی است که نصیب هوفمان بیچاره شد. جملهٔ فرجامین کارلایل در این مقدمه نقل به معنای نظر گوته دربارهٔ گونتر[۴۰]، شاعر قرن هجدهم، است: «در واقع، چیزی، و از همه مهمتر، خودش را شرح نداده». (۲۷) در عوض، جای تعجب است که با نظر مساعد به تساخاریاس ورنر بحث‌انگیز پرداخته است. در مقاله‌ای مفصل (۱۸۲۸)، انتخاب مذهب کاتولیکی رم را از جانب ورنر با همدلی طرح می‌کند، زیرا این پدیده از لحاظ روانی برایش جالب است. تجلیلش از نمایشنامه‌های ورنر، بویژه اگر آن را با نظر تفرعن‌آمیزش نسبت به فرانتس گریلپارتسر[۴۱] که به مراتب نمایشنامه‌نویس بهتری بود مقایسه کنیم، بسیار سخاوتمندانه است. نه گریلپارتسر را، و نه کلینگه‌مان[۴۲] و مولنر[۴۳] را، *دراماتیست* واقعی نمی‌داند، بلکه معتقد است که صرفاً «نمایش‌نویس»اند با «رگهٔ مختصرِ ملاطفت و ظرافت». کارلایل نمایشنامه‌های *جدّه*، *سافو* و *کونیگ اوتوکار*[۴۴] را خوانده و اثر اخیر را «تراژدی بی‌ضرر»ی می‌شمرد که «فاقد انسجامِ قابلِ تشخیص» است. (۲۸)

کارلایل در این مقالاتی که دربارهٔ ادبیات آلمان نوشته مفهومی کلی در مورد نقد و تاریخ ادبی پیش‌رو دارد. کارلایل، بیش از هر انگلیسی دیگری، برداشت تاریخی و ریخت‌شناختی آلمانیها را درک کرده است. پژوهشگران امروزی، که گهگاه نظرهای نخستین او را در زمینهٔ تاریخ‌نگاری طلیعهٔ «جامعه‌شناسی» و علم تاریخی جدید دانسته و به این ترتیب در مورد پیشینیان و قرابتهای فکری او به خطا رفته‌اند، قدر این دستاورد او را چنانکه باید نشناخته‌اند. (۲۹) کارلایل با نظرها و روشهای بنیادین تاریخ‌نگاری و نقد رمانتیسم آلمانی موافق است. نقد در نظر او، تطبیقِ خود با نویسنده، شهود، حتی غیب‌شناسی[۴۵] است، نه بیان روابط علت و معلولی یا جستجوی نظریات یا قوانین عام. «آدمی حاصلِ اوضاع و احوال خویش نیست بلکه، به درجات اولی، اوضاع و احوالْ ماحَصَلِ آدمی است». (۳۰) شعر و حتی فقدان آموزش برای شاعر انگیزه به شمار می‌رود نه مانع. هدف منتقد «قرار دادن خویش در دیدگاه نویسنده است»: منتقد باید چنان با «طرز فکر» شاعر مأنوس گردد «که بتواند دنیا را با چشمهای او ببیند، چون او احساس کند و چون او اظهارنظر کند». (۳۱) در حین لذت بردن از اثری هنری «تا حدودی و برای مدت زمانی همان نقاش یا سراینده می‌شویم». همدلی، «دلِ باز و مهرورز

۴۰. Johann Christian Günther (۱۷۲۳-۱۶۹۵)، شاعر آلمانی.
۴۱. Franz Grillparzer ← فصل ششم همین کتاب.
۴۲. August Klingemann (۱۸۳۱-۱۷۷۷)، نمایشنامه‌نویس آلمانی.
۴۳. Adolf Müllner (۱۸۲۹-۱۷۷۴)، نمایشنامه‌نویس و نویسندهٔ آلمانی.
۴۴. *Die Ahnfrau* (۱۸۱۷)، *Sappho* (۱۸۱۹)، *König Ottokars Glück und Ende* (۱۸۲۳)، سه نمایشنامه نوشتهٔ گریلپارتسر.

45. divination

که سرآغازِ کلّ دانش است»، و حتی غیب‌شناسی، «بصیرتی درخشان و سوزان به باطن امر واقع» لازم است. کارلایل پیروزمندانه بحث را با اشاره‌ای به مشکل به پایان می‌برد بی آنکه راه حلی برای آن پیشنهاد کند: «دانستن، به حقیقتِ چیزی پی بردن، همواره عملی عرفانی بوده است».

اگر روش انتقادی عبارت از همدلی و تشبّه به شاعر است، به دنبال نقد تیّاتِ[۴۶] شاعر و تحقیق در این امر که «هدف راستین او چه بوده» و به دنبال نقد زیباییها بر این مبنا رفته‌ایم که «تا کسی بازبین و والاترین زیبایی را ندیده باشد نمی‌تواند دربارهٔ کاستیها اظهارنظر کند». (۳۳) کارلایل در این دورهٔ نخستین از مدارای همه جانبه و دیدگاهی دربارهٔ ادبیات هواداری می‌کند که «به تمام سرایندگان همهٔ اعصار و اقالیم مجال عرض‌اندام می‌دهد». او خواستار «تبادل ادبی آزاد با ملتهای دیگر» و «ادبیات جهانی [گوته] است، نه ادبیات جدا افتادهٔ ملتها به صورتی که متقابلاً یکدیگر را دفع کنند». (۳۴) البته کمال مطلوب ادبیات جهانی در نظر کارلایل مستلزم از صحنه خارج کردن ادبیات تک‌تک ملتها نیست، بلکه به پیدایش نوای هماهنگ ملتها نظر دارد. توجه به ملیت مفتاح نیل به انسانیت است، و این امر در مورد ادبیات هم صادق است. کارلایل، در *رمانسهای آلمانی* (۱۸۲۷)، اصلی را که بر مبنای آن به ادبیات آلمانی پرداخته اعلام کرده است: «کیفیت آلمانی بودن را سراسر صفتی مستحسن دانسته‌ام و آن را عیب نشمرده‌ام»، چه «هر ملتی دارای خلقیات و زندگی خاص خویش است». (۳۵) در مقاله‌اش دربارهٔ برنز (۱۸۲۸)، رشد ادبیات جدید اسکاتلندی را، به صورتی که در آثار برنز و سروالتر اسکات متجلی شده، دیگر متکی بر آبِ تنها نمی‌داند «بلکه آن را از خاک بارور و محسنات راستین آن اقلیم» بهره‌مند می‌شمارد و آن را با آثار کسانی مانند هیوم[۴۷] یا کیمز[۴۸] مقایسه می‌کند که در آنها «چیزی واقعاً اسکاتلندی، واقعاً بومی وجود ندارد». (۳۶) در همین مقاله که حاوی کمال مطلوب ادبیات جهانی است، ویلیام تیلر آو ناریج را شماتت می‌کند، زیرا فاقد «قاعده‌ای دربارهٔ آلمان و پیشرفت فکری در آن کشور است»، و «تصویری از ذهن آن ملت» به دست نداده است؛ و در همین جاست که کمال مطلوب جدید و بسیار بارز تاریخ ادبی را چنین تعریف می‌کند:

تاریخ شعر هر ملت گوهر تاریخ آن اعم از سیاسی، اقتصادی، علمی یا دینی

46. criticism of intentions

۴۷ David Hume (۱۷۷۶-۱۷۱۱)، فیلسوف و مورخ اسکاتلندی.

۴۸ Henry Home, Lord Kames (۱۷۸۲-۱۶۹۶)، قاضی و فیلسوف اسکاتلندی ← جلد اول این *تاریخ*، ص ۱۶۶-۱۶۵

است. مورخ تمام عیارِ شعر هر ملت با همهٔ اینها آشناست؛ سیمای ملت، با جزئیترین ویژگیهایش، و در تمام مراحل رشدش برای او روشن است؛ اوگرایش معنوی کلِ هر دوره را، والاترین هدف و شیفتگی مردم را در هر دوره، و چگونگی تطوّر طبیعی هر دوره را از دورهٔ دیگر، دریافته است. ثبتِ والاترین هدف ملت، در مسیرها و تحولات متوالی آن، بر عهدهٔ اوست، زیرا به این وسیله است که شعر آن ملت خود را تنظیم می‌کند. شعر ملت همین است. (۳۷)

در مقدمهٔ *تاریخ ادبیات آلمان* نیز که در آن زمان هنوز منتشر نشده بود، کارلایل ادبیات را «واقعیترین مظهر روح ملی و نحوهٔ زیستی آن» وصف می‌کند. مورخ باید «ذات زندگی ملت» را نزدیکتر آورد، «صورت معنوی ملت را در دوره‌های متوالی ترسیم و رمزگشایی کند» و به این ترتیب بطن «ساختار درونی و پنهان ملت» را به وضوح مشاهده کند. (۳۸)

تمام واژه‌های کلیدی مشرب آلمانیِ اصالت تاریخ ــ فردیت، ملیت، رشد، روح ملت و عصر، صورت و ساختار درونی، تداوم ــ در اینجا جمع‌اند. در این زمان از صبغهٔ جامعه شناختی یا مشرب سن سیمون یا هگل در این مفاهیم اثری نیست، و تمام آنها را می‌توان در آثار برادران شلگل و نووالیس و ژان پل و، با قرابتهای طبیعت‌مدارانه‌تر، در آثار هردر و گوته یافت. کارلایل با منابع خویش کاملاً آشناست، و در پیگیری مبادیِ «عصر جدید در تتبعات کلاسیکی» تا کریستیان گوتلوب هاینه[۴۹] به *سخنرانیهای* برادران شلگل اشاره می‌کند و این سخنرانیها را نقطهٔ اوج آنها می‌خواند. (۳۹) در «وضعیت ادبیات آلمان»[۵۰] (۱۸۲۷)، ویژگیهای نقد جدید آلمانیها را توجه «به کیفیتهای واژه‌گزینی، یکپارچگی استعاره‌ها، تناسب احساسات، حقیقت منطقی و کلی در اثر هنری»، یا به روان‌شناسی، به میل به کشف و تمیزِ «سرشت خاص شاعر از شعرش» نمی‌داند، بلکه آن را «دقیقاً و در نهایت امر» توجه «به ذات و حیات خاص خود شعر» وصف می‌کند. کارلایل، با اشاره به نمایشنامه‌های شکسپیر، آلمانیها را به طرح این پرسشها ترغیب می‌کند:

حیات در کجای آن است، و [نمایشنامه‌ها] چگونه شکل و فردیت یافته‌اند؟...

۴۹ Christian Gottlob Heyne (۱۷۲۹-۱۸۱۲)، لغت شناس آلمانی

50. «State of German Literature»

مگر نه این نمایشنامه‌ها [ی شکسپیر] گذشته از راستنما[۵۱] بودن، حقیقی هم هستند؛ نه، از خود واقعیت هم واقعیترند، زیرا گوهر واقعیت ناب در آنها به هیئت نمادهای گویاتر متجلّی شده است؟ وحدت آنها در چیست؟ و آیا با بررسی عمیقتر در نخواهیم یافت که [این وحدت] بخش‌ناپذیر است، که بالضّروره موجود است؟... شعر چه بود و چگونه بود، و چرا شعر است و زبان آوریِ مقفّاً نیست، آفرینش است و هیجانهای متجسم نیست؟ (۴۰)

کارلایل آگاه است که میان نظریات زیباشناختی کانت و هردر و شیلر و گوته و ریشتر تفاوتهایی وجود دارد، و تیک، و بویژه برادران شلگل، برای ایجاد سازش میان این عقاید مختلف تلاشی شایان تقدیر کرده‌اند. (۴۱) لکن، همان‌گونه که میان فیلسوفان آلمانی ــ کانت و فیشته و شلینگ و یاکوبی ــ که آثارشان را خوانده و از آنها بهره برده تمایز بارزی قایل نشده، به تفاوتهای مزبور نیز علاقه‌ای ندارد. کارلایل، در نوشته‌های انتقادی متقدم خود، مفهوم آلمانیها را در مورد معنی و آفرینش شعر به راحتی اقتباس کرده است. شعر، اساساً، نوعی دانش است؛ بصیرت یافتن به بطن راز جهانی هستی است، به واقعیتی است که در پس ظواهرِ وجود است. «شعر نیست مگر دانش برتر»، «شکلِ دیگری از خرد». شاعرِ راستینْ رازبینی است «که به دیدگانش موهبت دریافت راز خداگونهٔ جهانِ باری تعالی، و رمزگشایی از برخی از سطور جدید نوشتهٔ آسمانیِ آن» اعطا شده، «زیرا او به بزرگترین رازها، به "رازِ بی‌پرده" بصیر است». (۴۲) کارلایل در اینجا از گوته می‌گوید و تعبیر محبوب او را به کار می‌برد. دربارهٔ شکسپیر هم سخنانی مشابه دارد:

نه به چیزی، بلکه به بطن آن، و از میان آن به ورای آن می‌نگرد؛ از این رو می‌تواند دریافتی سازنده و راهگشا از آن داشته باشد، آن را تجزیه کند و دیگر بار بسازدش؛ گویی آن چیز در برابر دیدگانش به نور تبدیل می‌شود و دیگر بار در منظر او خود را می‌*آفریند*... دنیا، در منظر گوته، چنانکه در منظر شکسپیر، نیمه شفاف است. می‌توان گفت یکسره *گداخت پذیر*[۵۲] است؛ امر طبیعی در واقع فوقِ طبیعی است... *هملت*ها و *طوفان*ها، *فاوست*ها و مینیون[۵۳]ها چیزی نیستند جز این توفیق که نظری کوتاه به این دنیای نیمه

51. verisimilar 52. *fusible*

۵۳ Mignon کارلایل سهواً مینون را با حروف ایتالیک آورده. در واقع مینون دختر جوانی است در رمان ←

شفاف و محاط در عجایب بیفکنیم؛ تجلّی رازِ رازها، حیات آدمی چنانکه در واقع هست. (۴۳)

پس شعر «گوهر کل علم» است، زیرا هدفش «گنجاندن خرد جاودان آدمی در قالبهای قابل رؤیت برای حسّ خویش است». (۴۴) شاعر بالضروره جهانی است. «دانشنامهٔ زنده و واقعی است». زیرا «کل عالم در درون او به صورتی یکپارچه تصویر شده است». (۴۵) او ناگزیر شاعری برون ذات و به کل از رفتار ذهنی بری است. نزد گوته، «فیلینا و کلرشن[۵۲]، مفیستوفلس و مینیون بالسویه بی‌اهمیت یا عزیزند». شخص شکسپیر راز سر به مُهری است، «صدایی [است] که از سرزمین نغمه به گوش ما می‌رسد». همر «شاهد[۵۵] است؛ سخنش را می‌شنویم و باور می‌کنیم، لکن او را نمی‌بینیم»؛ حال آنکه بایرون، برعکس، «موضوع سخنش هرچه هست گوباش، چیزی جز خود ترسیم نکرده است». (۴۶) پس شعر دارای مضمونی واحد است، رازی محوری که کارلایل آن را غالباً، به تعبیری که در آثار شلینگ رایج است، امر بیکران در کرانمند[۵۶] می‌نامد. «شاعر باید چیزی از اهمیت بیکرانگی را چاشنی امر کرانمند کند». (۴۷)

در این مرحلهٔ نخستین، کارلایل توانست وسایل و روشهای هنر را با استفاده از تعبیرهای کلی وصف کند. اثر هنریْ یکپارچه و وحدتمند است، و این وحدت را با یکسان انگاشتن شکل و محتوا، با نظامی نمادین، پدید می‌آورد. یکپارچگی می‌تواند از خودِ شاعر باشد، زیرا باید از هماهنگیِ قوای ذهنی و جامعیت برخوردار باشد، عقلِ محض نباشد؛ یا یکپارچگی می‌تواند در خودِ اثر هنری حاصل آید: «کلّی قائم به ذات، که در شعر والاترین امتیاز است». (۴۸) کارلایل، با استفاده از قیاس زیست‌شناختی، که آلمانیها به کرّات به کار برده بودند، آن را به درخت بلوط هزار ساله‌ای تشبیه می‌کند، «بی‌برگ، بی‌شاخه‌های زاید». (۴۹) وحدتِ شکل و محتواست، «زیرا جسم و جان، کلمه و اندیشه، به صورت عجیبی هماهنگ‌اند» و «زبانْ تصویر آشکار فکر است، یا به عبارت دیگرْ کالبدی است که فکرْ جان آن است». (۵۰) کلمهٔ

→

سالهای شاگردی استاد ویلهلم نوشتهٔ گوته. داستان این دختر، با تعبیرات فاحش، مبنای اپرایی به نام مینیون (۱۸۶۶) نوشتهٔ Ambroise Thomas گردید که مدتی مورد استقبال قرار گرفت. ولی بعید است منظور کارلایل این اپرا بوده باشد.

۵۲ Philina و Clärchen و مفیستوفلس و مینیون، همه از شخصیتهای آثار گوته

۵۵ The *Witness* منظور کارلایل این است که همر، مانند هر نویسندهٔ بزرگ دیگر وجود خود را به نوشته‌اش تحمیل نمی‌کند.

56. the Infinite in the Finite

نشانهٔ قراردادیِ صرف نیست. کلمه هنوز «صورت‌بندیِ سحرانگیزی است که آدمی با آن بر دنیا حکم می‌راند». در گذشته «اسمی واقعاً با مسمّا» بود (۵۱) و کارلایل بر آن است تا شأن تقدسِ باستانیِ کلمه را به آن بازگرداند. او انتقادات کسانی را که از او می‌خواستند تا سبک خاص خود را رها کند درک نمی‌کرد. «آن بیچاره‌ها ظاهراً فکر می‌کنند که سبک را می‌توان، نه چون پوست، بلکه مانند لباس از تن درآورد یا به تن کرد». (۵۲) اگر کلمات نشانه‌های قراردادیِ صرف نیستند، پس نمادند. نماد ــ البته نه تنها نماد هنری یا زبانی ــ مفهوم محوری *سارتور* است. نماد متضمن «استتار و در عین حال مکاشفه است... تجسّم و در عین حال مکاشفهٔ امر بیکران؛ در [نماد] امر بیکران را واداشته‌اند تا با امر کرانمند در آمیزد، مرئی گردد، چنانکه گویی در آنجا دست یافتنی شده است». جهان هستی نماد واحد و گستردهٔ خداست. «شاعر، برومته‌وار، نمادهای تازه می‌پردازد». (۵۳) «همهٔ تاریخ و کلّ شعر چیزی نیست مگر رمزگشایی از انجیل تاریخ دنیا از درون آن سنسکریتِ رازآمیزِ در ملکوت اعلیٰ تحریر شده». (۵۴) کارلایل نماد را از تمثیل متمایز می‌کند: *کمدی الهیِ* دانته تمثیل نیست ــ آدمی به تمثیل اعتقاد ندارد ولی نماد «بازآفرینیِ نشانمندِ[57] اعتقادش به این جهان است». (۵۵) بسیاری از تعبیرات نقد رمانتیکی آلمانیها ــ یکپارچگی، یا وحدت همانند مورد یک درخت؛ نماد نه تمثیل ــ در اینجا جمع‌اند. کارلایل «موسیقی» را هم به اینها می‌افزاید، زیرا نزد او واژه‌ای به غایت استعاری و بدیلِ هماهنگی یا نغمه یا ترانه است؛ یا وقتی که شعر را «اندیشهٔ موسیقایی» می‌خواند، یا «نغمه‌ای که ما را به مرز امر بیکران هدایت می‌کند»، یا هماهنگی را «گوهر هنر و علم» وصف می‌کند. چیزی نظیر مفهوم یونانیِ موسیقی[58] را در نظر دارد. موسیقی، با اندک تغییر معنایی، می‌تواند وزن یا ترانه گردد. دانته ترانه است، همر موسیقی است، برنز هم همینطور. (۵۶)

ولی این نظر منسجم دربارهٔ نقد و شعر از همان آغاز کار با مایه‌های دیگری در فکر کارلایل تعارض داشت که در شخصیت او ریشه‌دارتر بودند و سرانجام بر آن فایق آمدند. مایه‌های دینی و اخلاقی با نظامی که رئوس مطالب آن را در سطور گذشته وصف کردیم تناقض داشتند. بر آن مستولی شدند، و بالاخره آن را نابود کردند. کارلایل در اساس تنزّه‌طلب[59] باقی ماند، و نتوانست وحدت‌مداریِ آرمان اندیشانهٔ[60] فیلسوفان آلمانی یا مشرب اصالت تاریخِ بخش شایان توجهی از نقد آلمانی را بپذیرد. مدت زمانی، بویژه از ۱۸۲۷ تا

57. emblematic

۵۸ *Mousike* («هنرِ سروشان [Muses]») یونانیان موسیقی را شامل ادبیات و دیگر بخشهای تعلیمات هنری و فکری نیز می‌دانستند

59. Puritan

60. idealistic monism

۱۸۳۲ دیدگاه آنها را پذیرفت. عمدتاً از آن رو که آنها را، در تلاش خویش برای فایق آمدن بر شک آیینی دوران جوانی‌اش و در جستجوی دین جدیدی که او را از علایق سنتی رها کند، متحدان مناسبی تشخیص داده بود. ولی دین تازهٔ کارلایل ــ که آن را نمی‌توان مسیحی توصیف کرد، زیرا نقش مسیح یا کلیسا را نپذیرفته ــ نه وحدت‌مداری آلمانی است و نه مشرب اصالت تاریخ. این دین نوعی گرایش به ثنویت است که در آن تاریخْ میدانِ نبردِ خدا و شیطان، امر واقع و دروغین، واقعیت و پندار است، و در آن ادبیات فقط یک وظیفه دارد و آن بیان مصّرانهٔ این کیش و ترویج این پیام است. کارلایل پیرو نوعی خاص از «مذهب اصالت وجود» بود، یا بیش از پیش شد، و معتقد بود تنها یک واقعیت وجود دارد: واقعیت تجربهٔ مجرّب، که آن را «امر واقع» می‌نامید، و این واقعیت که هنر تنها یک وظیفه دارد و آن ترسیم امر واقع است. تاریخْ تنها نوعِ شعر می‌شود، و شرحِ حالْ تنها نوعِ تاریخ.

ذات آرمان‌مداری، یا اعتقاد به وجود واقعیتی در پس اَعراض[۶۱]، و امکان خواندن و تفسیر نمادهای هنری را رها می‌کند. کارلایل از درک ماهیت هنر وامی‌ماند. «امر داستانی[۶۲]، بیش از آنچه به گمان ما می‌آید، حاکی از دروغگویی است». (۵۷) تنها واقعیتی که کارلایل با هیبتی عجیب و تقریباً خرافه‌وار می‌پرستد رویداد است، امر واقع است. «در قیاس با عظیمترین رویداد داستانی، کوچکترین امرِ مسلّمِ تاریخی چه ابهتّی می‌یابد». موضوع دایمیِ اعجابِ کارلایل این است که چیزی واقعاً روی داده است که رؤیا نبوده و واقعیت دارد. چارلز اول به واقع شبی را با دهقانی در انبار علوفه صبح کرد، و آن دهقان در ۱۶۵۱ به دنیا آمده بود، فرزند کسی بود، پدر بود، زحمت می‌کشید، و درگذشت. جانسن واقعاً به زنی هرجایی گفته است: «نه، نه، دخترم، این کار درست نیست». کارلایل، که امر پیش پا افتاده‌ای که در نظرش سرآغاز خرد است او را به اعجاب آورده، ندا در می‌دهد: «فقط فکرش را بکنید که حقیقت دارد؛ که واقعاً در عمل روی داده است!» (۵۸) جان، شاه انگلیس[۶۳]، به راستی در سینت ادمنزبری بوده و «اگرنه چیز دیگر، دست کم *tredecim sterlingii*[۶۴]» را از خود برجای گذاشته، «و زنده بوده و به این سو و آن سو نگریسته، و همه جهان نیز زنده بوده و همراه او می‌نگریسته است. ما برآنیم که امر عظیم شگفت‌آور در همین است؛ امر سنجش‌ناپذیر؛ امری که، به درجهٔ واقعاً لایتناهی، حقیرترین امر مسلم تاریخی را از هرچه امر داستانی است متمایز می‌کند». (۵۹) همین پرستش امر واقع و رویدادهای گذشته است که جرخش کارلایل را از ادبیات «دروغزن»

61. phenomena 62. fiction

۶۳ King John غالباً John Lackland (?۱۱۶۷-۱۲۱۶)، شاه انگلستان ماگنا کارتا را در ۱۲۱۵ امضا کرد ولی بلافاصله از پاپ فرمان بطلان آن را گرفت.

۶۴ مترجم در هیچ مسعی نتوانست منظور کارلایل را از این عبارت بیابد

به تاریخ تبیین می‌کند. وقتی جان استوارت میل خاطرات انقلاب فرانسه را به او امانت داد با هیجان بسیار گفت: «این چیزی است که والاترین نوع نوشته‌اش می‌نامم، به مراتب والاتر از هر نوع نوشتهٔ داستانی، حتی از نوع نوشته‌های شکسپیر. صریحاً اعلام می‌کنم که اکنون از شعرِ دیگری بجز شعرِ مبهم و نامشخص و در این مرحله فقط ممکن، که در نظر من در هر واقعیتِ مشهودْ در انتظار تحقق یافتن است، لذت نمی‌برم». (۶۰) نزد او گذشته را چنان هاله‌ای از تقدس فراگرفته که، دست کم از لحاظ نظری، وادارش می‌کند اشتغالات اخلاقی خویش را به حالت تعلیق درآورد. «هر آنچه وجود داشته ارزشمند بوده است: اگر عاری از حقیقت و ارزش بود نمی‌توانست یکپارچه بماند و برای آدمیانی که استدلال می‌کردند و زنده بودند ابزار و معاش و شیوهٔ عمل باشد». این مدارا حتی آمرزش همگانی می‌شود: «گذشته نزد ما یکسره مقدس است؛ مردگان همگی مقدس‌اند، حتی آنهایی که در حیاتشان پست و پلید بوده‌اند». (۶۱)

هرچه سنینِ عمرِ کارلایل بیشتر می‌شد، امر داستانی و هنر را بیشتر تقبیح می‌کرد. نه تنها رمان را خوار می‌داشت ــ چنانکه مدتها پیش از آن نیز به «رمانهای باب روزِ» بالْوِر، داستانهای شهوانی ژرژ ساند، (۶۲) یا احساساتیگریهای دیکنز[۶۵] حمله کرده بود ــ (۶۳) بلکه کم‌کم گوته و کلّ آنچه را فریب هنر می‌شمرد طرد کرد. «امر داستانی، حتی در هنرهای زیبا، به کل مردود است». (۶۴) گزارشهای بسیار حاکی است که کارلایل در دوران کهولت از شعر بدش می‌آمده، به شاعران اندرز می‌داده که به نثرنویسی بپردازند، و نقد یا نظریه یا هر نوع فلسفه را بی‌فایده می‌دانسته است. (۶۵)

ولی شدّت طرد داستان و زیباشناسی از جانب کارلایل نباید این واقعیت را پنهان بدارد که هنوز هم با ادبیات سروکار داشت و تحلیل از امر واقع را با نوعی رسالت کلام مکتوب سازش داده بود. انتقال از مفهوم شعر در حکم کشف واقعیتِ موجود در پس ظواهر به «روحِ از زندان خلاصی یافتهٔ امر واقع» تغییری چندان افراطی نمی‌نماید. فقط برداشتن یک گام سهلِ دیگر لازم بود تا بگوید که شعرْ خودْ امر واقع است، و تاریخْ شعرِ راستین است. (۶۶) استثنائات تنها به نظر کارلایل بدیهی می‌آیند. *ایلیاد* همر «ربطی به داستانسرایی ندارد»، زیرا همر معتقد بوده که داستانهایش واقعیت محض‌اند. دانته حقیقت را بیان می‌کند، داستانسرایی نمی‌کند، و نمایشنامه‌های شکسپیر نوعی حماسه، تاریخ، امر واقع‌اند. (۶۷) منبع این فکر همان نظر اوگوست ویلهلم شلگل است حاکی از اینکه نمایشنامه‌های تاریخی شکسپیر حماسهٔ انگلستان‌اند. ولی کارلایل به معنای آن توسّعی استعاری بخشید و مایل بود آن را شامل نمایشنامه‌هایی نیز بکند که، از لحاظ شگرد، کاملاً غیرواقع گرایند و، بنابر هیچ معنای رده‌بندی

۶۵ Charles Dickens (۱۸۱۲-۱۸۷۰)، معروفترین رمان نویس انگلیسی، و در نظر برخی بزرگترین آنها.

سنتی، تاریخی به شمار نمی‌آیند. «امر واقع» واژهٔ مقدسی می‌شود که، در عمل، می‌تواند هنر دانته یا شکسپیر یا همر باشد ــ یعنی هر آنچه در نظر کارلایل بزرگ و واقعی بیاید. اگر شعر همانا تاریخ یا حماسه است، پس «نهایتاً» شعر عبارت از شعر پهلوانی، زندگینامه، زندگی یک شخص است. (۶۸) اثر هنری در حکم اثری مصنوع نابدید می‌شود، حتی تشخص شاعر در مقام شاعر از میان می‌رود. در اوان کار، شاعر و متفکر را یکی دانسته بود، ولی بعدها شاعر در قهرمان، در آدم بزرگ، هر آدم بزرگی، تحلیل می‌رود، و سرانجام شاعر با هر آدم خوبی هیچ وجه تمایزی ندارد. «هرکجا می‌روم یا می‌ایستم، گرد و غبار گُنگِ شاعران را می‌یابم سازندگان، ابداع‌کنندگان، جانهای بزرگِ تلاش‌کننده، که هرگز در هایدپارک بر سر حق چاپ آثارشان جرّوبحث نکرده‌اند، و صرفاً دیدگان خود را از دوزخ و شیطان به سوی آسمان و خداوند دوخته‌اند)؛ و به خود می‌گویم "از آن زمان که حضرت آدم عورتش را با برگ انجیر پوشانید، میلیونها و میلیونها شاعر بوده‌اند، و صدها یا شاید هزاران تن یا شاید درصد بیشتری از آنان شکسپیر بوده‌اند"». (۶۹) شاعر صرفاً آدم خوبی است، حتی آدمی خوب و گنگ، زیرا هر چیز بزرگی ناهشیار و در غایت امر صامت است.

میزان اعتقاد کارلایل به ضمیر ناهشیار و طبیعت و الهام به مراتب بیش از اعتقاد هر منتقد معتبری است. «نسبت آنچه در دورهٔ زندگی کسی به زبان آورده می‌شود به بخش ناهشیار و به زبان نیاورده شده مقدار اندک و ناشناخته‌ای است». فقط «پوستهٔ نازکی از هشیاریِ قلمرو ژرف و بی‌انتهای ضمیر ناهشیار را پوشانیده است». «از ناحیهٔ عرفان، و تنها از آن، است که همهٔ شگفتیها، همهٔ شعرها، و دینها و نظامهای اجتماعی سربرآورده‌اند». (۷۰) این در مورد افراد و اعصار، هر دو، صحیح است. عصری هشیار به‌خود دورانی نازل و فاقد آفرینندگی است. ادبیاتِ هشیار به‌خود تقریباً مانند مرض است. تفاوت میان اعصارِ ایمان و بی‌ایمانی، که در نظر کارلایل همان تفاوت میان امر آفریننده و انتقادی، یا سترون، است، به افراد نیز قابل اطلاق است: ویرژیل به سبب «هشیاری زیانبار»ش به پای همر نمی‌رسد؛ (۷۱) بازْوِل[۶۶] از آن رو موفق شد که از «موهبت ناهشیاری» بهره‌مند بود. (۷۲) در نظر کارلایل، ناهشیاری نشانهٔ آفرینش است. شب شریفتر از روز است. گفتارْ سیمین و سکوتْ زرین است. «شاید بزرگترین شاعران ما میلتنهای گنگ باشند». (۷۳) جان مورلی[۶۷] در اشارهٔ طعنه‌آمیزش به «انجیل سکوت سی‌جلدیِ» کارلایل به معنای آفرینش ناهشیار توّجه نکرده، ولی این نظر حاکی از

۶۶ James Boswell (۱۷۹۵-۱۷۴۰)، ادیب و زندگینامه‌نویس اسکاتلندی شرح حالی که از دکتر سمیوئل جانسن (← فصل پنجم، جلد اول این تاریخ) نوشت، باعث شهرت بسیار او شد

۶۷ Lord John Morley (۱۹۲۳-۱۸۳۸)، ادیب و دولتمرد انگلیسی

شکست محتوم چنین خردستیزیهای افراطی است. فرجام آن حیرت همه جانبه نسبت به آفریده‌های عینیِ آدمی است، آفریده‌هایی که حیات گویایِ خرد است.

انکار همه جانبهٔ هنر و نظریه و امر داستانی از تأیید مصرّانه و بدیع گرایش به عمل و علاقه به موضوع منش[۶۸] نشأت می‌گیرد. در مورد کارلایل، علاقه به نقد از همان آغاز کار قطعاً به زندگینامه معطوف شد. کارلایل دربارهٔ برنز گفته است: «آنچه کرده به مراتب جالبتر است از آنچه نوشته». «در هنر به هیچ وجه نمی‌توان هنرمند را فراموش کرد»، زیرا هیچ «شعر [ی] همتراز با سراینده‌اش نیست». (۷۴) همزمان، تغییر جهت مشابهی توسط سنت‌بو در فرانسه در حال تکوین بود. توجه نقد همیشه به شکل اثر هنری یا تأثیر آن یا جنبه‌های فلسفی آن و به هر حال عمدتاً به خود اثر معطوف بوده است. اما نزد کارلایل جنبهٔ قطعاً شخصی یافت. اگرچه غالباً به شرح حالِ نویسندگان آلمانی مورد علاقه‌اش توجه می‌کرد، به راستی به نوشته‌ها و تعالیمشان هم علاقه داشت. اما در مورد نویسندگان انگلیسی زمانش وضع فرق می‌کرد. بسیاری از این نویسندگان را شخصاً می‌شناخت، و سیمای کلی و رفتارشان خودنمایی می‌کردند و طعمهٔ چهره‌پردازیهای هجوآمیز کارلایل شدند. مِنّ و منّ کردن کولریج و با لحن کشدار و تودماغی حرف زدن او، «نالهٔ ملالتبارِ یکنواختیِ فلسفهٔ مابعدالطبیعیِ حکمتِ الهی»، «روانی درمانده که تار عنکبوت کلیسای انگلیس بیش از حد به دور او پیچیده؛ آدمی ضعیف و بی‌اثر و گیج و وَرّاج». (۷۵) وردزورت، «آدمی با کلهٔ بزرگ و نکهای درشت و تمساح مانند، کالبدی که برای کارهای سخت ساخته شده»، ولی در واقع «نسبتاً کودن، تندخو، بی‌ثمر و تا حدودی ملال آور». «بیان بی‌پردهٔ مکررات و حتی بدیهیات را به این حدّ هرگز در کس دیگری ندیده‌ام». با این حال، «آدم معقولی است» و «سادگی و وقار روستایی و دلنشینی دارد». (۷۶) لَم، «لاغرترین ابنای نوع بشر، با پاهای دراز و باریک... تقریباً یهودی‌وار، لکنت زبان داشت؛ هنگامِ راه رفتن تلوتلو می‌خورد و لِخ‌لِخ می‌کرد؛ مظهرِ گیجی، جسماً و روحاً (اثری از جنون واقعی، چنانکه به من گفته شده) و در عین حال اثری از انسانیت نیز، بی‌ریا، رقت‌انگیز، و بسیار متحمّل و گشاده‌رو». «معمولاً بداخلاق (تا حدّی)، سخت دلبسته به تصنّعاتِ بارِد، تظاهر وحشتناک به تیزفهمی و خوشمزگی». (۷۷) لَنْدِر[۶۹]، «بلندبالا، چهارشانه، تنومند، با موی فلفل نمکی و چشمهای درشت، و سخت در تب و تاب: بی‌نهایت سرزنده و ناآرام و شتاب‌زده، نمونهٔ کامل آداب‌دانی و تربیت نیست ــ آدمی افسار گسیخته که هیچ درجه‌ای از فرهیختگی نتوانسته او را رام کند»، یا، با لحنی مساعدتر، «پیرمردی بلندنظر، آتشین‌مزاج، قاطع، و در عین

68. personality

۶۹ Walter Savage Landor (۱۷۷۵-۱۸۶۴)، شاعر و منتقد و نثرنویس انگلیسی.

حال سخاوتمند، راستگو، و محترم، دارای خلق و خوی اشرافی یا شاهانه». (۷۸) دِکوئینسی، «جرب زبان‌تر از او هرگز ندیده‌ام: بسیار تیزبین، بی‌عمق نیست، فهمش هم خوب است، ولی فاقد وسعت دید است، ضعیف و برگوست و حساسیت او حد و مرزی ندارد؛ روی هم رفته، آدم گمراه و بی‌اثری است». «یکی از اصلاح ناپذیرترین محافظه‌کاران موجود؛ به فقر با نفرتی تمام‌عیار می‌نگرد، در حالی که خودش، افسوس، فقیرتر از آن است که ایوّب در تمام عمرش بود، ایوبی که در وخیمترین وضع خود هرگز اعلام ورشکستگی نکرد». (۷۹) تندی و طعن بدخواهانهٔ بسیاری از اظهارنظرهای کارلایل نباید بصیرت واقعی و قدرت ارزیابی او را مستور کند. اما این بصیرت به ندرت بر مطالعهٔ جامع آثار نویسنده مبتنی است، و ظاهراً بر شمّ آدم‌شناسی یا سخنان افواهی یا برداشتهای شخصی استوار است. «تأملات [وردزورت] در امور لاهوتی و درک‌ناپذیرْ ناقص و محدود [است]؛ رنگباخته و مردد؛ ــ شاید بخشی از آن بازتاب ضعیف سرمایهٔ عظیم آلمانیها در این زمینه باشد (آن هم دست دوم و از طریق کولریج)؟» (۸۰)

حتی اگر نویسندگان را شخصاً نمی‌شناخت، قضاوتش عمدتاً بر اِعمال معیارهای اخلاقی نسبت به شخص آنها مبتنی بود. خودانگیختگی و صداقت و سرعت واکنش تغزّلی برنز را ستوده ولی معتقد است که جاه‌طلبیهای دنیوی او را ضایع و تباه کرده ست. «اخلاقیات مرد دنیادار را دارد؛ لذت، از نوع پسندیده یا جز آن، تنها مطلوب و هدف تلاش اوست». دربارهٔ آثار برنز نظری بسیار نازل دارد. «تنها معدودی از این آثار را می‌توان، به زبان دقیق انتقادی، سزاوار نام شعر دانست؛ فصاحتِ مقفایند، رقّتِ مقفّا، حسِّ مقفا؛ و به ندرت در ذات خود خوشنوا، اثیری، شاعرانه». (۸۱) «گدایانِ شنگول»[۷۰] را، به معنای دقیق کلمه، شاعرانه‌ترینِ همهٔ اشعار او می‌داند. ولی «تَم اُشانتر»[۷۱] را «صرفاً ترسیم اوهام مستانه، لفّاظی درخشان» می‌شمارد. (۸۲) اشعار برنز را، با اشاره به متن آنها، به جهت احساس گرم عاشقانه و خوشنوایی و توصیفات گویای طبیعت و شفافیت دید او تحسین کرده است. اگرچه کارلایل به کمبودهای شخص برنز اشاره و بی‌دینی او را تقبیح می‌کند، تأکید و لحن نقد او مثبت است. احساس قرابت با دهقان اسکاتلندی تنگدست و توجه به داعیه‌های محدود شعر غنایی، مقالهٔ کارلایل را، بویژه در مقایسهٔ صداقت برنز با تصنع کاذب بایرون، به ارزیابی مساعد شعرش تبدیل می‌کند.

کارلایل مقاله‌ای را که در نظر داشت دربارهٔ بایرون بنویسد هرگز ننوشت، ولی از اظهارات

۷۰. «The Jolly Beggars» (۱۷۸۵). حاوی یک رشته ترانه که گروهی ازگدایان دربارهٔ عمها و فلاکت و بیزاری خود از کلیسا و اشراف می‌خوانند. مستقدان بسیار آن را بهترین شعر برنز دانسته‌اند.

۷۱. «Tam o'Shanter» (۱۷۹۱)، شعری روایی از سروده‌های برنز، مبنی بر افسانه‌ای محلی

پراکنده‌اش (۸۳) پیداست که او را مظهر بدبینی و یأس و حتی نفی مطلق اخلاقیات می‌دانسته است. کارلایل دایماً بایرون را، به جهت آنچه می‌توان کم جرأتی، و حتی، با وجود فعالیتهای او در یونان[۷۲]، عدم تحرک و بی‌عملی نامید. ملامت می‌کند. بایرون مظهر «احساساتی [است] برخاسته از عواطفی که آنها را نمی‌توان عملی کرد». (۸۴) اندرز معروفش، «بایرون را ببند، گوته را باز کن» (۸۵) بر تقابل میان عمل، عشق، کار، و دلتنگیِ یأس‌آمیز و کاهلی استوار است. کارلایل از نظر تحسین‌آمیز گوته دربارهٔ بایرون شگفت‌زده شده بود و باور نمی‌کرد که اِئوفوریون[۷۳] با بایرون ربطی داشته باشد. (۸۶)

والتراسکاتِ «تنومند، برخوردار از سلامتِ کامل و ضمناً بسیار غنی و پیروزمند» (۸۷) را نیز با بایرونِ بیمار و تنگدست مقایسه کرده است. اما آنچه در مورد برنز تحسین‌انگیز بود ــ بی‌پیرایگی و صبغهٔ محلیِ اسکاتلندی ــ در مورد اسکات موجب ملامت می‌شود. تأکید از آن رو تغییر یافته که اسکات نویسندهٔ موفقی بود، عنوان اشرافیِ بارون به او داده بودند و در مقام رمان‌نویس، در نظر کارلایل، از یک ترانه‌سرا مسئولیت خطیرتری بر عهده داشت. «در زندگی دنیاخواه بود؛ جاه‌طلبیهایش دنیوی بود. در او از معنویت اثری نبود؛ همه چیز اقتصادی و مادی و خاکیِ خاکی». «خودش را می‌کشد تا نجیب‌زادهٔ زمینداری بشود، سرسلسلهٔ دودمان نجیب‌زادگان ملاّک اسکاتلندی». هر روز مثل ماشین بُخار کار می‌کند و می‌نویسد تا «سالی ۱۵،۰۰۰ لیره به دست آورد و با آن اثاث منزل بخرد». (۸۸) زندگی اسکات را موضوع اصلی موعظه‌ای دربارهٔ بوجیِ جاه‌طلبی و موفقیت این دنیایی و بیهودگی همهٔ کارهایی ساخته که با شتابزدگی و فی‌البداهه و صرفاً به منظور سرگرمی نوشته شده باشد. «راز عظیم وجود در نظرش عظمتی نداشت». «پیداست که به چیزی اعتقاد نداشته است». این «مردِ با اسطقس و آرامخو و خاکی حامل هیچ پیامی برای دنیا نبود». (۸۹) رمانهایش را «صحنه‌پردازیهای نمایشی» وصف کرده است. قدرت شخصیت‌پردازی اسکات کاملاً سطحی است: «آدمهای داستانی را از پوست به درون می‌سازد، ولی هرگز به دل آنها نزدیک نمی‌شود». عجیب است که کارلایل در تصاویر تاریخی اسکات جز لذت کهن بزوهانه اسلوبهای قدیمیِ جنگ‌افزار و لباس چیزی نمی‌بیند. اما «نیم‌تنه و کمربند جرمی و البته گذرا هستند؛ تنها آدمی است که می‌ماند». (۹۰) کارلایل، با اکراه تمام، رمان تاریخی را نوآوریِ مهمی می‌خواند، ولی متوجه بصیرت بارز اسکات دربارهٔ منازعات تاریخی، یا استحکام تصویری که از اسکاتلند در قرن

۷۲ اشاره به فعالیتهای بایرون در راه کسب استقلال یونان از ترکان عثمانی است.

۷۳ Euphorion، آدمی داستانی در فاوست گوته، بخش ۲، پردهٔ ۳. اِئوفوریون فرزند فاوست و هلناست و گونه در آفرینش او بایرون و رمانتیسم را مدنظر داشته است.

هجدهم ترسیم می‌کند نیست. کارلایل نیز به همان شدتی دربارهٔ اسکات قضاوت می‌کند که بعداً کروچه کرد، پهلوان میدان کسب و کار، «هنرور» یا فراهم‌کنندهٔ با ذوق وسایل سرگرمی.

اظهاراتِ او دربارهٔ شلی و کیتس به مناسبتهای مختلف، حتی از این هم تندتر و حاکی از درکِ کمتر است، ولی البته نباید از حق گذشت که قدرت عبارت‌پردازی او، مثل همیشه، فراموش‌نشدنی است. جمله‌ای نظیر «از کسی چون شلی بشنوید که، مانند گریه و اندوه بی‌انتها و نامفهوم نوزادان فراموش شده، با نالهٔ نامفهوم دنیا را پر می‌کند»، حاکی از آن است که کارلایل فقط با شعرِ «ای زندگی ای جهان ای زمان»[۷۴] او آشنا بوده است. (۹۱) کارلایل به مناسبت مقاله‌ای که براونینگ[۷۵] دربارهٔ شلی نوشت و مجموعه‌ای از نامه‌های مجعول را معرفی کرد از او تشکر کرده و صریحاً گفته است:

> شلی همیشه به نظرم موجودی به غایت ضعیف و بیشتر اسف‌انگیز می‌آمد تا قابل تحسین. در نبوغ ضعیف، در قدرت روحی ضعیف (چه این دو همواره توأم‌اند)؛ موجودی فقیر و لاغر و دچار تشنج جسمانی و آشفته و سمج و رنگ‌پریده... جهان او یکسره لاجوردی و خالی است و تنها چند ستاره در آن آویخته‌اند که اگر زیبا، در عین حال یخزده و سوگوارند؛ صدای او نیز (سبکش، و غیره) گوشخراش، جیغ مانند، و در گوشهای من بیش از حد یادآور اشباح است. (۹۲)

کیتس هم همین طور. در مقاله‌اش دربارهٔ برنز، کیتس را دارای «شعور کم توش و توان، و سرشتی که گهگاه دارای خوشنوایی مبهمی است» خوانده. (۹۳) و *زندگینامهٔ* مانکتن میلز[۷۶] هم به بیزاری او افزود. «کیتس از آن سنخ آدمهایی بود که در نظرم همواره دهشتناکتر از پیش می‌آیند. شدت حرص آنها نسبت به همه نوع لذت، و فقدان هر میل دیگر ــ زمانی این واقعیت بسیار بدیهی بود که چنین روحی "ابزار [برگزیدهٔ] دوزخ" است». (۹۴) در اینجا از حدّ نقد ادبی در گذشته‌ایم و مأمور دادگاه قرون وسطایی تفتیش عقاید زمام کار را به دست گرفته

74. «O Life O World O Time»

۷۵. Robert Browning (۱۸۱۲-۱۸۸۹)، شاعر انگلیسی. پس از ۲۰ سال گمنامی، با چاپ *The Ring and the Book* شهرت یافت. داستان این شعر را براونینگ در دستنوشته‌ای کهن دربارهٔ قتلی در قرن هفدهم یافت. شعر دارای ۱۲ شخصیت داستانی است و هر یک از آنها نظر خود را دربارهٔ ماجرا طی تک‌گویی نمایشیِ بلندی بیان می‌کند.

76. Monckton Milnes, *Life of Keats* (1848)

است. این اظهارات خشونت‌بار نشان می‌دهد که کارلایل را نمی‌توان به عصر رمانتیکی ادبیات انگلیسی وابسته دانست: حتی یک رجل ادبی از حملات گزندهٔ او در امان نماند. کارلایل، از لحاظ تاریخی، از گذشته دور به این عصر آمده است.

نفرت شدید کارلایل نسبت به عصر روشنگری از این هم بیشتر است. اگرچه مورد به مورد، در قیاس با معاصران، نظرش نسبت به نویسندگان قرن هجدهم سخاوتمندانه‌تر است، قرن هجدهم را از همه نظر و کلاً تقبیح می‌کند. از درایدن[۷۷] و پوپ و استرن تجلیل کرده است: استرن را «به جهت عشق عظیمش به امور پیرامون خود» می‌ستاید. (۹۵) سوئیفت و هیوم را تحسین می‌کند، گو اینکه سوئیفت را غیرمسیحی، و هیوم را مخالف اعظم هر آنچه خود بدان معتقد بود می‌داند. با وجود این، رگهٔ رواقیگری نیرومندی در کارلایل وجود دارد و هیوم هم رواقی مشرب بود، «مردی قهرمان صفت و ساکت». (۹۶)

اما دکتر جانسن را از همه بیشتر می‌پسندید: «یکی از بزرگترین قهرمانان»، «یکی از ذهنهای بزرگ ما». (۹۷) جانسنِ نویسنده چندان توجهش را جلب نمی‌کرد: کتابهایش را «بی‌تردیدترین آثار خردمندی بزرگ و قلبی بزرگ» و دارای «سبکی با صلابت اعجاب آور» می‌داند. (۹۸) ولی تنها به شخص او، چنانکه بازول گزارش کرده، علاقه‌مند است. تنها چیزی که نظر تحسین‌آمیز کارلایل را نسبت به بازول و «قلب‌پذیرا و مهرورز» او، قهرمان‌پرستی ارادی‌اش، «ابتکار و جلوه‌های مجازی و خیال‌انگیزش، همراه با لحظه‌هایی از بینشی که به مراتب ژرفتر از حدّ رایج است»، تعدیل می‌کند نظر نازل او دربارهٔ اخلاقیات و عقل بازول است: «زندگی شرم‌آوری دارد، از خود راضی است، بی‌جهت وزّاجی می‌کند، جلف و متظاهر است»، مالامال از «شهوت‌پرستی و ادّعا و سبکسریهای پرسروصدا است». (۹۹) کارلایل اساساً همان امر باطلنمایی را مطرح می‌کند که اندکی پیش از آن مکالی در مقاله‌اش طرح کرده بود. بازولِ نادان ناهشیارانه بزرگترین کتاب قرن هجدهم، یعنی انجیل «پیامبر انگلیسیان»، را نوشته است. (۱۰۰) امروزه این مسئله حل شده، زیرا کشف دستنوشته‌های بازول هشیاری هنرمندانهٔ او را به ثبوت رسانده است.

در نظر کارلایل، فرانسهٔ قرن هجدهم دوران بزرگ بی‌ایمانی است. با وجود این، مقالات او دربارهٔ ولتر و دیدرو و اظهارنظرهایش دربارهٔ روسو در *قهرمانان*[۷۸]، که به صورت سخنرانی ایراد شده، عاری از علاقهٔ انسانی و مقداری درک ادبی نیست. در میان قهرمانان کارلایل،

۷۷ John Dryden (۱۶۳۱-۱۷۰۰)، شاعر و نمایشنامه‌نویس و منتقد انگلیسی. رجل برجسته و حکم‌گذار ادبی زمان خود بود.

78. *Heroes and Hero-worship*

روسو وصلهٔ ناجوری می‌نماید: مردی «بیمارگونه و عصبی و دستخوش تشنج و بدجنس و مغرور» که ظاهراً فقط از این رو مورد تجلیل کارلایل قرار می‌گیرد که صداقت داشته و «جرقه‌ای از آتش آسمانی» در او یافت می‌شده است. (۱۰۱) از ولتر در یکی از مقالات دورهٔ نخست خود (۱۸۲۸) به جهت مدارا، و «احساس عمیق نسبت به درستکاری»، تجلیل می‌کند. ولتر «آدمی به تمام معنی متمدن»، ولی دارای طبعی «بی‌تردید سطحی» بوده است. «در سراسر وجودش اثری از دلاوری نیست؛ از این بدتر، در تمام سی و شش جلد آثار او یک اندیشهٔ بزرگ سراغ نداریم». «مرد بزرگی نیست؛ ریشخندکنندهٔ بزرگی است». (۱۰۲) شاعر یا فیلسوف نیست، اما وضوح و نظم و استادیش در فایق آمدن بر مضایق، نکته سنجی و «ذوق» او قابل تحسین است (ولی در «ذوق» او عشق واقعی به شعر وجود ندارد). کارلایل معتقد است که ولتر، در مقام متفکر، به دیدرو نمی‌رسد. (۱۰۳) در مقاله‌اش دربارهٔ دیدرو از قدرت فکری بارز او تجلیل می‌کند. *رؤیای دالامبر*[۷۹] را مهم نمی‌داند، *دردانه‌های شوخ چشم*[۸۰] را «در میان تمام رمانهای ملالتبار گذشته، حال یا آینده از همه مزخرفتر» وصف می‌کند، ولی *ژاک قدری مسلک*[۸۱] و *خواهرزادهٔ رامو*[۸۲] را بسیار می‌ستاید. کارلایل برخی از آثار نقد هنری دیدرو را خوانده و، در چارچوب اظهارنظرهای گوته، از طبیعت‌پسندی او انتقاد می‌کند. (۱۰۴) اما در مقاله‌اش عمدتاً به زندگی و عقاید دیدرو پرداخته، جنانکه انتظار می‌رود از رابطهٔ دیدرو با سوفی وُلان[۸۳] و نوع معاشرانش برآشفته، و بر ضد کفر و فلسفهٔ افزاروارگی[۸۴] موعظه‌ای پرشور می‌کند.

جای تأسف است که از لحاظ نقد ادبی به معنای دقیق آن کارلایل طریق فضیلت را برگزید: چرخش به سوی شرح حال و پندآموزی و تعلیم اخلاقی و معیار «صداقت» در پیشبرد نقد مؤثر نبوده‌اند. گرایش موقتی کارلایل به مشرب اصالت تاریخ و نماداندیشیِ رمانتیکهای آلمانی او را به درک شعر نزدیکتر کرد. اما از طرف دیگر فراموش نکنیم که اخلاق‌مداریِ کارلایل از جنبه‌های بنیادین شخصیت او، و طرد تشتّت ارزشها و ایمان کورکورانه به تغییر، که در مشرب رمانتیکیِ اصالت تاریخ در میان آلمانیها مستتر است، حاکی از بصیرت عمیق اوست. دوگانه‌بینی خشنِ خیر و شر در انسان، توجه به مصایب و فجایع تاریخی، و حتی ستایش تجربهٔ مجرّب در حکمِ «امر واقع» مظهر نگرشی به جهان (و از این رو، هنر) است که باید با آن مواجه شد تا بتوان ردش کرد.

79. *Le Rêve de D'Alembert*
80. *Les Bijoux indiscrets*
81. *Jacques Le Fataliste*
82. *Le Neveu de Rameau*
۸۳ Sophie Volland، معشوقهٔ دیدرو.
84. mechanism

تامس دِکوئینسی (۱۷۸۵-۱۸۵۹)

دِکوئینسی را غالباً کولریجِ کهتر، و حتی «صفتی که کولریج اسمِ آن است» وصف کرده‌اند. (۱) دِکوئینسی بی‌تردید کولریج را فیلسوف و روان‌شناسی قابل تحسین، قابل قیاس با افلاطون و شلینگ، و در روان‌شناسی «در تمام جهان مطلقاً بی‌بدیل» می‌شمرده است. (۲) اما ضمناً نخستین کس بود که سرقتهای ادبی او را از آثار شلینگ برملا کرد. (۳) اعتیاد کولریج را به تریاک بی‌هیچ شفقتی وصف کرده، و ظاهراً به هیچ‌وجه قادر به درک شعر او نیز نبوده است. در تنها اظهارنظر مفصل خود دربارهٔ یکی از اشعار کولریج می‌گوید که «دریانورد پیر موجودی را کشته که، در تمام عالم، او را از هر چیز بیشتر دوست می‌داشته است. در ظلمات خرافهٔ قساوت‌آمیز دست به این کار زده تا برادران همنوع خویش را از دردسری واهی برهاند».[1] (۴) دِکوئینسی در مسائل مربوط به زیباشناسی یا نظریهٔ ادبی هم با کولریج همصدا نبوده است: با هیچ یک از اشتغالات ذهنی او دربارهٔ خیال، یکپارچگی، یا نماد همعقیده نیست، و نقد کولریج را از نظریهٔ وردزورت دربارهٔ واژه‌های شاعرانه و تعریفش از پندار حسّی[2] قاطعانه رد می‌کند. (۵) دِکوئینسی در نقد به ورزدورت وابسته است: «در زمینهٔ آرای صائب در نقد شعر، یا هر موضوع مربوط به آن که دیده‌ام، باید دِینِ خود را به آقای وردزورت و گفتگوهایی که طیّ سالیان دراز با او کرده‌ام، اعلام کنم». (۶) *پیشگفتار*[3]ی را که وردزورت بر چاپ ۱۸۰۰ *بالادهای تغزلی* نوشته «با هیچ اثر دیگری قابل قیاس» ندانسته و آن را «موشکافانه‌ترین و (بی‌آنکه حتی بهترین نوشته‌های آلمانیها را مستثنا کنیم) کاملترین و استادانه‌ترین نمونهٔ استدلال در هر عصر یا ملتی دربارهٔ هر یک از هنرهای زیبا» شمرده است. (۷) دِکوئینسی بعداً از اینکه وردزورت بحث خود را دربارهٔ سیاق کهن واژه گزینیِ تجویزی[4] در شعر مستند و محدود نکرده او را ملامت و حتی متهم می‌کند که «منظور خود را [کاملاً] درک نکرده است». (۸) دِکوئینسی در زمینهٔ نظریهٔ ادبی از نماداندیشیِ دیالکتیکی کولریج و آلمانیها پیروی نمی‌کند، بلکه به سنت روان‌شناختی بریتانیاییها و سیاق عاطفه بنیادی[5] تعلق دارد که با دنیس[6]

۱. اشاره به *The Rime of the Ancient Mariner* که شاید معروفترین شعر کولریج است.

2. illusion

۳. *Preface* بر *Lyrical Ballads* که مانیفست رمانتیسم انگلیسی به شمار آمده است ← فصل پنجم، جلد دوم این تاریخ.

4. prescriptive diction 5. emotionalist

۶. John Dennis (۱۶۵۷-۱۷۳۴)، نرازدی نویس و منتقد انگلیسی. مجادلات نظری او با الگزاندر پوپ و مقالات انتقادیش معروف است

آغاز می‌شود و از طریق هارتلی[۷] به وردزورت می‌رسد. دِکوئینسی به پیشرفتهای بعدیِ روان‌شناسی امید بسیار بسته بود. «از نقد به مفهوم مطلق و فلسفی آن چندان یا اصلاً چیزی نداریم؛ چه، پیش از اینکه چنین نقدی بتواند به وجود بیاید، باید روان‌شناسی کارآمدی داشته باشیم، حال آنکه در زمان حاضر اصلاً از آن خبری نیست». (۹)

در نوشته‌های دِکوئینسی (چنانکه در آثار وردزورت هم) گهگاه بزواکهایی از نگرش نمادانديش یافت می‌شود. شعر همان‌گونه آموزنده است که طبیعت: «چنانکه جنگلها به ما می‌آموزند، چنانکه دریا به ما می‌آموزد، چنانکه دوران طفولیت به ما می‌آموزد، ــ به عبارت دیگر با سائقهٔ غریزیِ ژرف، القای نماد نگاشتی... از طریق نماد و عمل». (۱۰) حتی در اینجا «سائقهٔ غریزی نشأت گرفته از بیشهٔ بهاری» در الفبای نمادین قابل تشخیص است. اما در نوشته‌های دِکوئینسی، شعر به ندرت آموزنده است، بلکه کار آن انتقال عواطف است. تمایز معروف میان ادبیاتِ قدرت[۸] و ادبیاتِ معرفت[۹] (که به گفتهٔ دِکوئینسی منبع آن وردزورت است) (۱۱)، در نظر نخست، صرفاً تعبیر دیگر از تمایزی است که وردزورت و کولریج میان شعر و علم قائل شده‌اند. دِکوئینسی نثر غنایی و متخیّل را نیز در مقولهٔ «ادبیات قدرت» قرار داد و به این ترتیب، با جمع آوردن آنچه آلمانیها بدون در نظر گرفتن وزن «Dichtung» [شعر] می‌نامند، از پیامدهای مفهوم «امر داستانی»[۱۰] پرهیز کرد. نزد دِکوئینسی «قدرت» به معنای تأثیر عاطفی است و مسلماً با تمایزاتی مشابه است که هزلت (۱۲) و شاید حتی هردر قائل شده‌اند (هردر، در نخستین مجموعهٔ *نوشته‌های پراکندهٔ انتقادی*[۱۱] (۱۷۶۹) خود که کوشید تا لائوکون لسینگ را رد کند بر آن بود تا «قدرت» را مفهوم محوری قرار دهد). دِکوئینسی، همراه با ترجمهٔ بخشی از *لائوکون*، نظرهای خود را دربارهٔ این اثر اظهار کرده و شرحی اجمالی نیز دربارهٔ هردر نوشته است. (۱۳) ولی دِکوئینسی ظاهراً از مجادله‌ای که در آلمان جریان داشته مطلّع نبوده و از بحثهای قرن هجدهم در زمینهٔ امر شکوهمند استفاده کرده است. او در کاربرد تمایز میان قدرت و معرفت اندک تغییری داد. در تحریر پیشین (۱۸۲۳) بر تفاوت میان «قدرت» و «لذت» تکیه می‌کند و وظیفهٔ ادبیات را تحریک احساسات بیدار نشده می‌داند. «می‌گویم، وقتی این شکلهای بی‌جنبش و خفته سامانمند می‌شوند، وقتی این امور ممکن تحقق می‌یابند، آیا این تصاحب هشیارانه و زندهٔ قدرت من است، و اگر نیست پس

۷. David Hartley (۱۷۰۵-۱۷۵۷)، فیلسوف انگلیسی و از مروّجان مشرب اصالت تداعی (associationism). اخلاقیات را عریری نمی‌داست و معتقد بود که بر اساس تداعی لذت با اهداف متعالی پدید می‌آید. بر همین اساس به کمال پذیری انسان اعتقاد داشت.

8. literature of power
9. literature of knowledge
10. «fiction»
11. *Kritisches Wäldschen*

چیست؟» (۱۴) اما دِکوئینسی بعدها (۱۸۴۸) این تمایز را به نحو دیگری تعریف می‌کند: مخاطبِ ادبیات قدرت روحِ آدمی است. مخاطب ادبیات معرفت فاهمهٔ کم توان اوست. (۱۵) قدرت را «همدلی عمیق با حقیقت» و «پروراندن و توسّع بخشیدن به ظرفیت مکنونِ همدلی با امرِ بیکران» می‌نامد. قدرت «به تواناییهای *اخلاقیِ* عظیمِ آدمی» مربوط است، با «*دلِ مُدرِک*»[۱۲]، با معرفتِ شهودی[۱۳]، یکسان است. برای خنثی کردن پیامدهای صرفاً انفعالی و مقاومت‌ناپذیرِ کاربرد پیشینِ «قدرت»، «آرامش»[۱۴] و «سکون»[۱۵] (۱۶) را از ضروریات بنیادین آثار هنریِ بزرگ می‌شمارد. دِکوئینسی، مانند لونگینوس[۱۶]، می‌کوشد تا *ekstasis* (جذبه) و *katharsis* (تزکیه)[۱۷]، هر دو، را حفظ کند. اما تعبیر «ادبیات قدرت» در نقد پانگرفت، زیرا «قدرت» به وضوح افادهٔ معنای تأثیر عاطفی نمی‌کند و «معرفت»، به مصداق گفتهٔ معروف، که «توانا بود هر که دانا بود»، همان قدرت است.

دِکوئینسی این مفهوم محوری نظریهٔ ادبی خویش را به نحوی غریب با آرایی در می‌آمیزد که دارای منشاء و پیامدهای متفاوت‌اند. در دو مقاله، «ریطوریقا»[۱۸] (۱۸۲۸) و «سبک»[۱۹] (۱۸۴۰ـ۱۸۴۱)، ریطوریقا را از فصاحت و بلاغت (یا سخنوری[۲۰]) متمایز می‌کند. فصاحت و بلاغت هنری اقناعی[۲۱] است. قدرتِ برانگیزنده است (که به نظر می‌رسد باید به نظرش مطلوب بیاید)، حال آنکه ریطوریقا به معنای بازی کردن با اندیشه‌ها بدون هیچ غرض دیگری است، ورزش یا هنرنماییِ ذهنی است، «هنر لذت بردن از نیروهای آن [هنر] است». (۱۷) دِکوئینسی غالباً متذکر این نکته می‌شود که، در مطلوبترین وضع، سبک یا «اسلوب با ماده درهم می‌آمیزند» و سبک، به تعبیر وردزورت، «تجسّد[۲۲] افکار» است یا باید باشد، نه لباس آنها. (۱۸) اما دِکوئینسی در عمل به آن تنوعی در سبک علاقه‌مند است که به زبان برای نَفْسِ زبان می‌پردازد. سبکی که «ارزش مطلق دارد... [ارزشی] کاملاً متمایز از ارزش موضوعی که در وصف آن به کار رفته است». (۱۹) نمونه‌هایی از این نوع «ریطوریقا» را در آثار دان و جرمی تیلر[۲۳] و سر تامس براون می‌یابد. ولی یونانیان به سخنوری پرداخته‌اند و ریطوریقا به

12. *understanding heart* 13. intuitive knowledge 14. peace
15. repose

۱۶ Longinus، اشاره به نویسندهٔ ناشناس رسالهٔ دربارهٔ امر شکوهمند (*On the Sublime*، عنوان یونانی *Peri Hypsous*) است

۱۷ ← Catharsis. جلد اول این تاریخ، ص ۴۰۹-۴۱۲

18. «Rhetoric» 19. «Style» 20. oratory
21. persuasive 22. incarnation

۲۳ Jeremy Taylor (۱۶۱۳-۱۶۶۷)، روحانی و نویسندهٔ انگلیسی فصاحت و گیرایی نثر او و لحن آهنگین و نشاط استعاره‌های آن معروف است

مفهوم خاص او ندارند. (۲۰) دِکوئینسی مدام دو نوع سبک را تخطئه می‌کند: یکی سبک بی‌پیرایهٔ سوئیفت است و «سادگیِ زمختِ» آن که در نظر او به هیچ وجه بر سبک دوفو[۲۴] و صدها نویسندهٔ دیگر برتری ندارد؛ (۲۱) و دیگری سبک بی‌سروته و گسستهٔ هزلت و لم است. پس هزلت، به معنای مورد نظر دِکوئینسی، فصیح نیست. «کسی که افکارش بغتتاً اظهار شود، گسسته و متغیر و (به مصداق تعبیر برجستهٔ کولریج) فاقد توالی منطقی[۲۵] باشد از فصاحت عاری است». (۲۲) مشکلِ لَم کم نَفَسی اوست. «دایره‌ای که احساس او، صرفنظر از نوع آن [احساس]، طی می‌کند همیشه کوتاهترین دایرهٔ ممکن است. به خود امتداد نمی‌بخشد ــ خود را تکرار نمی‌کند ــ خود را منتشر نمی‌کند». لم «از بُعدِ آهنگین نثر غافل است». (۲۳) دِکوئینسی شاید از آن رو به این نتیجهٔ افراطی رسیده که «آهنگ»[۲۶] در نظر او آهنگهای ممتد جملات سیسرون‌وار و باروکیِ تیلر و میلتن و براون و برک است که خودش می‌پسندید و در تخیلات رؤیایی و «پراحساس» خود به کار می‌برد. اما معنایی که از «سبک» و ریطوریقا در نظر دارد به نحو ناخوشایندی میان دو قطب در نوسان است. یکی به قول خودش «سازواره‌شناسی»[۲۷] ــ یعنی سبک به منزلهٔ ابزار فکر، سبک و رابطه‌ای که با افکار و احساسات دارد ــ و دیگر «سازوکارشناسی»[۲۸] ــ یعنی علمِ سبک به منزلهٔ یک ماشین که در آن واژه‌ها بر یکدیگر اثر می‌گذارند. (۲۴) آهنگ، مستقل از معنی، و بازیِ ذهن، مستقل از موضوع یا حقیقتِ آن، در مفهوم «ریطوریقا»ی دِکوئینسی گرد می‌آیند، و این تعبیر با هر نوع کاربرد آن در پهنهٔ تاریخ چنان مغایرت دارد که معلوم نیست چرا آن را «بدیعترین خدمت به نظریهٔ ریطوریقایی از زمان ارسطو به بعد» خوانده‌اند. (۲۵) دِکوئینسی به زور از تعبیری رایج معنای تازه‌ای بیرون کشیده، و در ضمن طرح اجمالیِ گرایشی را در تاریخ سبک انگلیسی در قرن هفدهم به دست داده است. اما حتی دِکوئینسی هم ناگزیر دریافت که جدا کردن ریطوریقا از معنی و فصاحت و بلاغت کاری معقول نیست. (۲۶)

دو مفهوم بنیادین «ادبیات قدرت»، یکی به معنای تأثیر عاطفی، و دیگری به معنای «ریطوریقا» با تعریف بند، بازیهای ذهنی و غیرعاطفی، با هم سازگار نیستند و با آرای تاریخی دیگر هم ترکیب غریبی به وجود می‌آورند. دِکوئینسی امر کلاسیکی و رمانتیکی را به شیوهٔ خاص خویش تعریف می‌کند و تاریخ ادبیات نزد او مفهومی دُوری[۲۹] دارد. لکن در هیچیک از این دو مورد نظرش تازگی ندارد و سزاوار تجلیل گزافی نیست که به لحاظ «دریافت ژرفِ [او]

۲۴. Daniel Defoe (۱۶۶۰-۱۷۳۱)، رمان نویس و روزنامه نگار انگلیسی رابینسن کروسو معروفترین رمان اوست

25. non-sequacious 26. rhythm 27. «organology»
28. «mechanology» 29. cyclical

از مفهوم سازمندی در ادبیات» شده است. (۲۷) دِکوئینسی بر آن است تا تقابل میان ادبیات مشرکان و مسیحیت را جایگزین تقابل میان امر کلاسیکی و رمانتیکی کند. تمایز عمده میان عصر عتیق و مسیحیت را در نگرش متفاوت آنها به مرگ می‌بیند: مشرکان در این باره آکنده از تردیدهای غمبارند و می‌کوشند تا فکر مرگ را پنهان کنند؛ مسیحیان با هراسِ از مرگ مجدّانه مواجه می‌شوند، زیرا به معاد معتقدند. دِکوئینسی با تفرعن مدعی است که به «دو قانون بزرگ و متقابلی پی برده که در تراژدی یونانی و انگلیسی جداگانه تکوین یافته»، و برادران شلگل را که «به تمایز میان امر کلاسیکی و رمانتیکی اندک اشاره‌ای کرده‌اند» تخطئه می‌کند و معتقد است که «سزاوار امتیاز هیچ‌گونه کشفی نیستند». (۲۸) لکن بی‌تردید داعیه‌های نوآوری از جانب دِکوئینسی در این مورد مبنایی ندارد: برادران شلگل، ژان پل (که دِکوئینسی *درآمدی بر زیباشناسی*[۳۰] او را تحسین می‌کرد [۲۹])، و بسیاری از دیگر آلمانیها گفته‌اند که شعر رمانتیکی ر می‌توان مسیحی نیز خواند. تأکید دِکوئینسی بر مفاهیم مختلف مرگ در عصر عتیق و دوران مسیحیت ــ تصاویر حجّاری شدهٔ جوانان بر تابوتهای سنگی عصر عتیق که مشعلی را خاموش می‌کنند و کالبدهای استخوانی با داس مرگ بر گورهای مسیحیان ــ بزواک مباحثه‌ای طولانی است که لسینگ و هِردِر و شیلر هر یک در آن سهمی شایان توجه داشته‌اند. (۳۰) ویژگی دِکوئینسی مخالفت شدید او با دین مشرکان است. او نیز، مانند گروهی از رمانتیکهای آلمانی که برضد یونان‌گراییِ کلاسیکهای بزرگ آلمانی شوریدند، در یونانی ستیزی بسیار متعصب بود. در نظر او خدایان یونان صرفاً موجد هراس بی‌امان بودند، و مردم آنها را «منبع گرفتاریهای جامعه» و «مارهای زنگی» می‌شمردند و از ایشان وحشت داشتند. دین یونان تأثیری خفت‌انگیز داشت و مردم دوران باستان با مفهوم معنویت و گناه و یا حتی نیکوکاری آشنا نبودند. (۳۱) دِکوئینسی دایماً به یونان حمله می‌کند. به «یونانِ عاری از قوهٔ ابتکار، چه با آوای بلند می‌گوییم که آثار شاعران یونان *فاقد* قوهٔ ابتکار، و بیش از نمونهٔ هر ملت دیگری، سترون است». (۳۲) همر را تخطئه می‌کند و او را فرودستِ چاسر می‌پندارد، آثار پیندار[۳۱] را قابل خواندن نمی‌شمارد، دموستن[۳۲] را طبلی میان تهی می‌خواند، و افلاطون را «از لحاظ غنای اندیشه به هیچ وجه بارز» نمی‌داند. (۳۳) شاعران تراژدی‌نویس یونانی تنها بارقه‌های فروغ اخلاقی در ظلمات الحادند. از تراژدیهای یونانی تمجید می‌کند ولی آنها را «تصاویر

30. *Vorschule der Aesthetik*

۳۱ Pindar (Pindaros) (۵۲۲ یا ۵۱۸-۴۳۲ یا ۴۳۸ قبل از میلاد)، شاعر غنایی یونانی که عالب آثار بازمانده‌اش سرودهایی است که در بزرگداشت قهرمانان مسابقات گوناگون سروده است.

۳۲ Demosthenes (۳۸۴-۳۲۲ قبل از میلاد)، مشهورترین خطیب یونانی.

زنده»[۳۳]ای وصف می‌کند که در آنها از درگیری[۳۴] خبری نیست و «بازنمودِ نوعی زندگی‌اند که از زندگی واقعی مجزّا شده و حالت دورافتاده و خواب‌آلود دنیای مردگان و طمأنینهٔ توانفرسای آن را دارد؛ نوعی زندگی که در حیاتِ مرمرینِ تندیس نمادین شده، اما به کل فاقد تقارن و تناسب با واقعیات حیات انسانی است که ما متجددان مبنای تراژدیهای خویش می‌دانیم». (۳۴) دِکوئینسی در «نظریهٔ تراژدی یونانی»[۳۵] (۱۸۴۰)، که آن را اثری کاملاً ابتکاری می‌داند، توازی میان پیکرتراشی و درام یونانی را که برادران شلگل مطرح کرده بودند، با افزودن تفاصیل نامعقول، از حد به در می‌برد. گرچه دِکوئینسی خود را دومین عالمِ کشورش در زمینهٔ آثار تمدن یونان می‌داند، برضد یونان واکنشی به غایت رمانتیکی و مسیحی بروز می‌دهد.

این فلسفهٔ جزمی و غیرتاریخیِ تاریخ را دِکوئینسی گهگاه با مفهوم خردمدار پیشرفت دوریِ محتوم، و با این نظرِ آشنا در انگلستان، از زمان وارتن و هرد[۳۶]، در می‌آمیخت که شعر از دوران نخستِ عاطفه تا عصر خرد در افول بوده است. یا این نظر که اعصار آفرینندگی و انتقاد به تناوب پدید می‌آیند. دِکوئینسی وِلیوس پاترکولوس[۳۷] را منبع این فکر معرفی می‌کند، و شاید در آثار گوته و کارلایل هم به آن بر خورده باشد. (۳۵) از مفهوم مذکور در ردّ این نظر استفاده می‌کند که دوره‌ای فرانسوی در ادبیات انگلیسی وجود داشته و پوپ متکی بر کلاسیسیسم فرانسوی بوده است. دِکوئینسی بر آن است که «هرگز هیچ بخشِ ادبیات فرانسه بر ادبیات ما تأثیر نداشته و در آن کوچکترین دخل و تصرف نکرده است». (۳۶) و امّا «آن کاری که [پوپ و درایدن] کردند به هر حال می‌کردند، حتی اگر فرانسه در ماورای چین واقع می‌بود. مکتب آنها مکتبی بود که در مرحلهٔ خاصی از پیشرفت همهٔ ملتها پدید می‌آید... مکتبی مبتنی بر مسیر خاصی که قوهٔ تأمّل و مراحل تازهٔ جامعه به شعور هنری می‌بخشد». (۳۷) او پوپ را به سبب اظهار این نظر ملامت می‌کند که

> بر فرانسه فائق آمدیم، لکن محورِبندیِ خویش شدیم:
> هنرهای پیروزمند او بر سلاح ما فائق آمد. (۳۸)

33. «tableaux vivants» 34. conflict

35. «Theory of Greek Tragedy»

۳۶. Richard Hurd (۱۷۲۰-۱۸۰۸)، اسقف انگلیسی که تألیفاتش به اشاعهٔ علاقه به فرهنگ قرون وسطایی کمک بسیار کرد ← فصل ششم، جلد اول این کتاب

۳۷. Velleius Paterculus (حدود ۱۹ قبل از میلاد - ۳۰ میلادی)، مؤلف رومی مختصر تاریخ روم در دو جلد

در عین حال دِکوئینسی معتقد است که عصر اوگوستی[۳۸] انگلیس دوره‌ای کم‌اهمیت و غیرشاعرانه بوده و به دنبال آن، یعنی زمانِ جانسن، «عصر سقوط»[۳۹] آمده است. (۳۹) دِکوئینسی از اَدیسن و سوئیفت و دکتر جانسن و فیلدینگ و کراب[۴۰] سخت انتقاد می‌کند. (۴۰) ولی عجیب است که پوپ را مورد تجلیل بسیار قرار می‌دهد، و او را ــ بویژه در مقالهٔ ۱۸۴۸ ــ در مفهوم ریطوریقا وارد می‌کند. «او را به سبب هنرنماییهایی تحسین می‌کنم که با استفاده از عناصری که مشکل بتوان یک لحظه حیات به آنها نسبت داد جلوه‌هایی درخشان و فرّار به وجود آورده است». (۴۱) در آثار پوپ، موضوع مطرح نیست: اسلوبِ تیراندازی اهمیت دارد، نه نوعِ شکار. (۴۲) دِکوئینسی از آن رو پوپ را هجویه‌سرایی[۴۱] بقاعده نمی‌داند که از بدخواهی و خشم عاری است، از جامعه‌اش رضایت دارد و دارای ذهنیتی به واقع آرام و بخشنده است. اگرچه «از روی لاقیدی و با رخوت» مسیحیت را تأیید می‌کند، «از جویبارهای احساس مسیحی عمیقاً سیراب شده است». (۴۳) در اشعارش، «برای کسب جلوه‌ای گذرا و مضحک، ازجواز دروغزنیِ [شاعرانه]» استفاده می‌کند، و چون «فاقد فکر صادقانه یا عاطفهٔ صادقانه است»، جسورانه به قساوت و کذب دامن می‌زند. (۴۴) دنسیاد[۴۲]، به مراتب، بزرگترین اثر اوست، ولی جستار دربارهٔ *آدمی*[۴۳] «هذیان پراکنده‌گزینیِ مستانه» و فاقد اصلی محوری است. (۴۵) دِکوئینسی در بیان منظور به راه افراط می‌رود و سرانجام آن را با تردید کردن در صداقت پوپ ضایع می‌کند. لکن در زمانی که معمولاً پوپ را یا شاعر پندآموزِ «بقاعده»[۴۴] و متفکر اخلاقیِ متین می‌شمردند یا شیاد بدخواه و زهرآگین (۴۶)، دِکوئینسی چیزکی از شگرد نقاب بر چهره نهادن و فرافکنیِ «منِ شعری»[۴۵] توسط او دریافت و نسبت به شخصیت و روابط اجتماعی و دینی او بصیرتی واقعی نشان داد.

۳۸ Augustan age، دوران زرین ادبیات روم طی امپراتوری فیصر اوگوستوس (۲۷ قبل از میلاد ـ ۱۴ میلادی). از این تعبیر در وصف دوران اوج شکوفایی ادبیات هر کشوری نیز استفاده کرده‌اند، کما اینکه در ادبیات انگلیسی سالهای پایان قرن هفدهم تا نیمهٔ قرن هجدهم را عصر اوگوستی می‌خوانند. در ادبیات فرانسه، عصر کرنی و راسین و مولیر را چنین نامیده‌اند.

39. «age of collapse»

۴۰. George Crabbe (۱۷۵۴-۱۸۳۲)، شاعر انگلیسی او را از شاعران دوران گذار از نئوکلاسیسیم به رمانتیسم دانسته‌اند.

۴۱ satirist ← satire، جلد اول این تاریخ، ص ۴۴۱-۴۴۳.

۴۲ *Dunciad* (۱۷۲۸ ـ ۱۷۴۳)، هجویه‌ای که پوپ در آن به مستفدان اشعار خویش حمله کرده است.

۴۳ *Essay on Man* (۱۷۳۳-۱۷۳۴)، شعری در چهار بخش که در هر یک به ترتیب رابطهٔ آدمی را با جهان هستی، با خویشتن، با جامعه و با سعادت بررسی کرده است. شعری آکنده از خوشبینی و مظهر ایمان نئوکلاسیکی به عقل و حرمت نفس و حجیت است.

44. «correct»

۴۵ *persona* ← توضیحات مترجم در پایان کتاب

این مفاهیم عمدهٔ نظری در نوشته‌های دِکوئینسی فی‌نفسه با هم سازگار نیستند و صرفاً نکاتی برجسته‌اند که در سراسر انبوه نوشته‌های گوناگون او پراکنده‌اند. بخش اعظم نقد عملیِ دِکوئینسی چندان ربطی با مطالب نظری ندارد و در آن آثار غالباً به زندگینامه یا وضع و طرح قانون بر مبنای بلهوسی محض پرداخته است. دانش عمیق و گهگاه نادرست، یا تیزبینی موشکافانهٔ جدلی خود را، که آن را با دلقکبازیهای به غایت بارد و لافزدنهای خودپسندانه قطع می‌کند، به معرض نمایش می‌گذارد. هیچ نویسنده‌ای بیش از دِکوئینسی خواننده را از جا به در نمی‌کند؛ هیچ‌گاه نمی‌تواند مطلبی را دنبال کند، دایم از شاخه‌ای به شاخهٔ دیگر می‌پرد، بی‌شرمانه به حشو و زواید می‌پردازد، و پیداست که هدفش به شگفتی انداختن خواننده به هر قیمت است. از جمله گفته‌های اوست که دکتر جانسن «هیچ چیز را مطالعه نکرده»، هزلت «هیچ چیز نخوانده»، کانت «در سراسر حیاتش یک کتاب هم نخواند». (۴۷) و به همین ترتیب. دِکوئینسی را نمونهٔ بلهوسیِ صرف، دهاتیگری جان بول[۴۶] وارِ محض، اخلاق‌آموزی تنگ‌نظرانه، تعقّل‌ستیزی[۴۷] بی‌خیال، و الگوی بدترین جنبه‌های نقدِ زمان شمردن کار سهلی است. نظرهای او را دربارهٔ ادبیات فرانسه بی‌تردید نمی‌توان قابل اعتنا دانست. (۴۸) و نوشته‌هایش را دربارهٔ ادبیات آلمان، گرچه در آنها تعصّب کمتری مشهود است، مشکل بتوان دارای تعادلِ بیشتری شمرد. به مواعظ اخلاقیِ سرگرم‌کننده‌اش دربارهٔ ویلهلم مایستر و معشوقه‌هایش (۴۹) می‌توان خندید. ولی زندگینامه‌های گوته و شیلر را که برای *دانشنامهٔ بریتانیکا* نوشت (۱۸۳۸)، مگر در حکم وسیلهٔ ارتزاق، به این سادگی نمی‌توان بر او بخشود. *فاوست* را غیرقابل درک می‌خواند و به اشعار غنایی گوته اشاره‌ای نمی‌کند؛ همهٔ اشعار و نوشته‌های منثور و، پس از *والنشتاین*[۴۸]، همهٔ نمایشنامه‌های شیلر را نادیده می‌گیرد. (۵۰) «دامنه و قدرت ذهن [گوته را] به مراتب کمتر از کولریج» می‌داند و پیشگویی می‌کند که «بتِ به زیر کشیده شده، که شالوده‌اش میان تهی و معیوب است، آیندگان را به اعجاب خواهد آورد و پرستش آن از جانب پدران برای فرزندانشان حکم معما را خواهد داشت». (۵۱) تنها چند صفحه‌ای که با لحنی مساعد دربارهٔ ژان‌پل (ریشتر) نوشته (۵۲) از شدت گفته‌های مکرّر و بی‌مورد او دربارهٔ ادبیات آلمان می‌کاهد. (۵۳)

او تنها با ادبیات انگلیسی عصر جدید آشنایی کافی داشت. ولی «زندگانی شکسپیر»[۴۹] را که برای *دانشنامهٔ بریتانیکا* نوشت (۱۸۳۸) مشکل بتوان بهتر از زندگینامه‌های آلمانیها

۴۶ John Bull، نمونهٔ نوعی ملت انگلیس یا انگلیسی متعارف که او را به صورت کشاورز صریح اللهجه و مهربان و نترسی تعریف کرده‌اند.

47. anti-intellectualism 48. *Wallenstein* 49. «Life of Shakespeare»

دانست؛ در آن برگویی را به نهایت رسانده، عاری از اطلاعات مفید و مالامال از نظر بردازیهای احساساتی دربارهٔ «ناکامیهای» شکسپیر «در موضوع نکاح»[۵۰] است. (۵۴) مقالهٔ مختصرش را «دربارهٔ دقّ‌الباب در مکبث»[۵۱] (۱۸۲۳) به حق تحلیل تیزبینانهٔ جلوهٔ آوایی[۵۲] دانسته‌اند. دِکوئینسی برای تشریح تأثیر دق‌الباب در مکبث به نمونه‌هایی از زندگی روزمرّه اشاره می‌کند ــ مثلاً سکوت و خلوت خیابانها که پس از عبور گروه انبوه تشییع‌کنندگانِ جنازه‌ای ناگهان با صدای چرخهایی که تلق‌وتلوق‌کنان از صحنه دور می‌شوند درهم می‌شکند:

> خروج قلب انسانی از صحنه و ورود قلب شیطانی باید بیان و محسوس می‌شد. دنیای دیگری به صحنه گام نهاده است... اما آن را چگونه باید القا کرد و ملموس ساخت؟ برای آنکه دنیای تازه بتواند وارد شود، این دنیا باید اندک زمانی نابدید شود. جنایتکاران و جنایت را باید دور کرد ــ آنها را از افت و خیز معتاد و توالی امور انسانی با ورطه‌ای بیکران جدا ساخت ــ در اعماقِ محبوس و مجزّا کرد... زمان را باید از میان برد، رابطه با اعیان خارجی را برانداخت... دقّ‌البابی شنیده می‌شود و از راه گوش در می‌یابیم که واکنش آغاز شده است؛ عامل انسانی دیگربار بر عامل شیطانی تاخته است؛ نبضِ حیاتْ دیگربار به زدن آغاز می‌کند و برقراری مجدّد امورِ دنیایی که در آن زندگی می‌کنیم در وهلهٔ نخست وقفهٔ دهشتناکی را عمیقاً برایمان محسوس می‌کند که آن امور را به تعلیق درآورده بود.

اگرچه در اینکه تأثیر دق‌الباب بتواند عطفِ به‌ماسبق شود و زوج جنایتکار را از دیگران مجزا کند می‌توان تردید کرد، دِکوئینسی بر نقطهٔ عطف خطیری در نمایشنامه انگشت نهاده و تغییر ناگهانی را تحلیل کرده است. آیا با شرکت دادن ما در خوف و وحشت زوجِ خاطئْ نمی‌توان این تأثیر را با سادگی بیشتر توضیح داد؟ دق‌الباب مانند ندای روز حساب است، منادی عِقاب است؛ و گفتار دربان، که در مقالهٔ دِکوئینسی به او اشاره‌ای نشده، واقعیات روزمرّه را مجدداً تثبیت می‌کند. مقاله را با خطابهٔ غرّایی دربارهٔ شکسپیر ختم می‌کند که از ویژگیهای شکسپیر برسنِ رمانتیکی است:

50. «nuptial disappointments»
51. «On Knocking at the Gate in *Macbeth*»
52. sound effect

ای شاعر توانا! آثار تو همانند آثار دیگران، صرفاً و فقط، بزرگ نیست، بلکه همچون پدیده‌های طبیعت، چون خورشید و دریا، ستارگان و گلها، چون برف و یخ، شبنم و باران، تگرگ و رعد است که باید با تسلیم کامل قوای ذهنی خویش در آنها بنگریم، با ایمان کامل به این امر که در آنها زیادی یا کمی و بی‌فایدگی یا رخوت وجود ندارد، بلکه با ایمان به اینکه هرچه در آنها ژرفتر بنگریم، در جایی که دیدگان بی‌خیال چیزی جز اتفاق ندیده بودند، بیّنات طرح و ترتیبی قائم به ذات خواهیم دید! (۵۵)

شکسپیر همان طبیعت است ــ طبیعتی که مشیت الهی را در کوچکترین اجزای خویش آشکار می‌سازد: طبیعتی که با هنر سازگار شده است.

دِکوئینسی معاصران خود را سزاوار چنین تکریمی نمی‌دانست. مقاله‌اش دربارهٔ کیتس (۱۸۴۶) چندان مشتاقانه نیست: *اندیمیون*[۵۳] را تخطئه می‌کند: «تظاهرات جنونِ صیفی[۵۴]، احساسات کاذب و موهوم، سستی شگفت‌انگیز»، شعری که «زننده‌ترین مجموعه‌های کارهای مومیِ به دقت تزیین شده با نان زنجبیلیِ زراندود» را به یاد می‌آورد. سوء استفادهٔ کیتس از زبان انگلیسی شرم‌آور است، «آن را گویی با سُمِّ گاومیش» لگدمال می‌کند. لکن اثری جاودان نیز آفریده: *هایپیرین*[۵۵] «عظمت و زیبایی متین و سادگی معبدی یونانی را [دارد] که با تندیسهای یونانی به غنای آن افزوده باشند». (۵۶) اما سال بعد دِکوئینسی به یاد آورد که شباهت به معبد یونانی حُسن نیست، زیرا اساطیر یونانی «سست»اند و نمی‌توانند چیزی را به عمقِ آنچه در *هایپیرین* ترسیم شده به بار آورند؛ بنابراین *هایپیرین* ریشه در کیشهای به مراتب کهنتر و تاریکتر دارد. (۵۷) و دربارهٔ «اود»ها[۵۶] یا دیگر اشعار روایی کیتس هم کلامی به زبان

۵۳ *Endymion* (۱۸۱۷). شعر تمثیلی بلندبالایی سرودهٔ کیتس، بر مبنای داستانِ اندومیون در اساطیر یونانی. اندومیون جوان زیبایی است که بر فراز کوه لاتموس به خواب فرورفته است. سِلِنه (Selene)، الههٔ ماه، چنان فریفتهٔ زیبایی او می‌شود که فرود می‌آید و اندومیون را می‌بوسد و در کنارش می‌آرامد. جوان که بیدار می‌شود سلنه از کنارش رفته ولی رؤیاهایی که به او القا کرده چنان نیرومند و سحرکننده است که از زئوس درخواست می‌کند او را جاودانه سازد و اجازه دهد تا ابد بر آن کوه در خواب باقی بماند. روایات دیگر حاکی است که سلنه با جادو اندومیون را در آن کوه نگاه داشت تا هرگاه که بخواهد بیاید و او را ببوسد.

54. mid-summer madness

۵۵ *Hyperion* (۱۸۲۰). شعری سرودهٔ کیتس دربارهٔ هوپریون که در اساطیر یونان یکی از تیتانها و پدر هلیوس و سِلِنه و ایوس (Helios، Selene، Eos)، به ترتیب خدایان خورشید و ماه و سپیده دم، است. شاعران گاهی این نام را به خودِ خورشید اطلاق کرده‌اند.

۵۶ ode، نوعی شعر غنایی ← جلد اول این کتاب، ص ۴۲۹.

نیاورده است.

شلی، به سبب گرایشهای سیاسی و دینی‌اش، وضع اندک بهتری دارد. دِکوئینسی در مقالهٔ ۱۸۴۶ از «خصوصیات بسندیدهٔ سرشت اخلاقی» و صداقت و باکی او تجلیل می‌کند. اما تنها راهی که برای رسیدن به چنین نتیجه‌ای می‌یابد انتساب رفتار و نظرهای شلی به «جنونِ ناقص»[۵۷] است؛ دِکوئینسی تعصب خودبسندانه‌اش را با القای این فکر به نمایش می‌گذارد که شلی، در راه کین‌خواهیِ «خدایی که به او توهین شده و وجودش را انکار کرده‌اند»، در «طوفان مقدسی» نابود شد که «دریای دین» آن را برانگیخته بود. در این مقالهٔ مفصّل چیزی دربارهٔ آثار شلی گفته نشده، مگر در مورد چنچی[۵۸] که به سبب «سرشت فرشته‌آسای بئاتریچه»، «نوری که در ظلمات می‌درخشد»، از آن دفاع کرده است. «حتی قتل، حتی بدرکشی، گرچه از خود او سر می‌زند، به پس‌زمینهٔ تاریکی عمق بیشتر می‌بخشد که شکوه آن چهرهٔ درد کشیده را آشکارتر می‌سازد، همان چهره‌ای که گوئیدو[۵۹] جاودانه‌اش کرده است». (۵۸)

دِکوئینسی با کیتس یا شلی شخصاً آشنا نبود، ولی با وردزورت دوست بود و او را بزرگترین شاعر زمان می‌شمرد. آشنایی‌اش با وردزورت چنان گسترده بود که نوشته‌هایش دربارهٔ او و خانواده‌اش آمیزهٔ عجیبی از دلبستگی حقیقی و بدگویی خاله‌زنکی از کار درآمده است. بانو وردزورت زنی «ساده و معمولی» بوده و «انحرافِ دیدِ شدید» داشته است. لکنت زبان داشته، با وقار راه نمی‌رفته و علمش بسیار اندک بوده است. خودِ وردزورت اندکی گوژپشت بوده، پاهای زشتی داشته، دچار پیری زودرس شده، و توانِ «شکسته‌نَفْسها و شیفتگی لازم برای معاشقه» را نداشته است. (۵۹) در امور مالی به غایت خوش اقبال بوده، در سرِ بزنگاهِ نیازْ ارثیه و مقرری به دستش می‌رسیده، چنانکه گویی مردم می‌مُرده‌اند تا به او کمک کنند. اما پس از این خاطرات (۱۸۳۹) مقاله‌ای هم حاوی نقدِ جدی دربارهٔ اشعار وردزورت نوشت (۱۸۴۵). بخشی از این مقاله شامل خرده‌گیری و شوخی است: مانند اینکه مارگارت در شعر گشت و *گذار*[۶۰] باید با وزارت جنگ تماس می‌گرفت تا از محل اقامت شوهرش با خبر شود. (۶۰) البتّه که یافته‌های وردزورت را در طبیعت، «چشم کار آموختهٔ» او

57. partial lunacy

۵۸ *The Cenci* (۱۸۱۹)، تراژدی سرودهٔ شلی دربارهٔ بئاتریچه چنچی (۱۵۷۷-۱۵۹۹)، بدرکش ایتالیایی که داستان زندگی‌اش موضوع اشعار و رمانهای متعدد بوده است

۵۹ Guido Reni (۱۵۷۵-۱۶۴۲)، نقاش ایتالیایی پردهٔ معروف به «بدرکش زیباه را که بئاتریچه چنچی موضوع آن است از آثار او دانسته‌اند

۶۰ *The Excursion*، شعر بلندی که بخشی از *The Recluse* (۱۸۱۴) وردزورت و حاوی بحثهایی دربارهٔ فضیلت و ابعاد دینی و انقلاب صنعتی و آثار اجتماعی آن و تعلیم و تربیت کودکان است.

را تحسین می‌کند. دِکوئینسی نیز مانند کولریج برای تصاویری نظیر آبشاری که «بُعدِ مسافت [آن را] بخزده» می‌نماید، یا شفق که قدرت انتزاع دارد، یا گاوهایی که در حالت چریدن

سرهایشان را هرگز بلند نمی‌کنند؛
چهل گاو مانند گاوی واحد در چریدن‌اند. (۶۱)

اهمیتی بیش از اندازه قائل است. اما دِکوئینسی اشعار وردزورت را با تیزبینی بیشتری هم وصف کرده است؛ پرداختن غیرمستقیم وردزورت به عواطف، «پرده برداشتن ناگهانی از وجود پیوند میان اعیانی که پیش از این مستقل و فاقد ارتباط شمرده شده‌اند»، و تلاش بقاعدهٔ او برای یافتن «اندوه در تجمّل شادی»، «جاری ساختن امر شادیبخش به بطن امر اندوهبار، و امر اندوهبار به بطن امر شادیبخش ــ درگیر ساختن دو جنبهٔ تاریکی در نور، و نور در تاریکی». دِکوئینسی آن را، ظاهراً به قیاس از قوانین تداعی، «اصل تعارض»[۶۱] می‌نامد. (۶۳) و ما می‌توانیم آن را طنز[۶۲] یا باطلنما[۶۳] بخوانیم.

نظرهای بصیرت‌آمیزی از این قبیل، که بیشتر به منظور تحلیل واکنش خواننده نسبت به ادبیات ابراز شده، ضایعات ملالتبار بذله‌گوییها و غرایب فاضلانه و خطابه‌های پرآب‌وتاب دِکوئینسی را جبران می‌کند. با همهٔ اینها، در هر مقاله، هر چند هم که دارای اطناب و استطراد و خودپسندی باشد، ذهنی تیز و هشیار و شخصیتی می‌درخشد که با شیطنتهایش خواننده را به خود جلب می‌کند. اما دِکوئینسی فاقد نظام و انسجام و عینیت منتقدی بزرگ است.

لی هانت (۱۷۸۴-۱۸۵۹)

دِکوئینسی، چنانکه دیدیم، از همه به نظریهٔ ادبی وردزورت نزدیکتر بود. اگر بتوان دربارهٔ انبوه آثار لی هانت، حدود پنجاه و پنج عنوان کتاب و صدها مقاله، اظهارنظر کلّی کرد، از لحاظ روش از همه به لَم و هزلت نزدیکتر است و نظریهٔ خیال را نیز بی‌تردید از کولریج گرفته است. هانت نقد کولریج را دربارهٔ وردزورت «بهترین سخنرانی موجود در این زبان» خوانده؛ (۱) با تحسین بسیار به نقد «استادانهٔ» لم اشاره کرده؛ (۲) و، گو اینکه غالباً با تندیِ داوریهای هزلت

61. principle of antagonism

۶۲. irony ← جلد اول این تاریخ، ص ۴۲۳-۴۲۵.
۶۳. paradox ← جلد اول این تاریخ، ص ۴۳۰-۴۳۱.

مخالف بوده، هزلت را تحسین می‌کرده است. (۳)

روشمندترین بیان اصول مورد نظر هانت در مقدمهٔ کتاب *خیال و وهم*[1] (۱۸۴۴) او زیر عنوان «در پاسخ به این پرسش که شعر چیست؟» آمده است. این کتاب گلچینی از آثار نویسندگان است از چاسر گرفته تا کیتس؛ و در آن هانت بر آن است تا نشان دهد که «چه نوع شعر را باید *شاعرانه‌ترین نوع شعر* شمرد». شعر «در عنصر خود، همانند عطری که از راه تقطیر به دست آمده باشد»، یا، چنانکه گهگاه می‌گوید، «شعرِ ناب». هانت پاسخ را در تمایزی می‌بیند که کولریج میان خیال و وهم قائل است. اما تمایز مزبور نزد هانت گرانیگاهِ خود را در معرفت‌شناسیِ مشرب اصالت تصور از دست داده است و خیال نزد او خیالِ آفریننده[2] نیست، بلکه بار دیگر صرفاً ابداع، قوهٔ نوآوری، یا تصویرسازی[3] شده است. البته بازمانده‌های تمایز کولریج هنوز مشهود است: قوهٔ خیال عبارت از «دریافت علائق در سرشت اعیان است»؛ وهمْ «بازی با شباهت واقعی یا فرضی میان آنهاست». اما ورطهٔ میان آن دو وسیعتر شده است: در نظر هانت، خیال به تراژدی، یا به سروش هنرِ جدّی تعلق دارد؛ وهم به کمدی. سودایی مزاجی[4] یکی از آموزگاران قوهٔ خیال است. وهمْ «وزنِ اندیشه و احساسِ آن دیگری را ندارد». وهمْ «عملِ ضعیفترِ خیال، یا احساس وجود قیاس[5] است که کاملاً به مرز امر جدّی نمی‌رسد». وهم «بخش شاعرانهٔ مطایبه[6] است». (۴) تنزّل وهم به مطایبهٔ خنده‌آورِ صرف به مراتب فراتر از آن رفته است که در نظریهٔ وردزورث یا کولریج مشهود است. در *مطایبه و فکاهه*[7] (۱۸۴۶)، که جلد مکمل گلچین قبلی است، مطایبه را حتّی با «وهم در هشیارانه‌ترین و به عبارت دقیقتر ناشاعرانه‌ترین حالت» یکسان دانسته است. تفاوت فکاهه با آن در این است که فکاهه «به سازگاری شخصیت و اوضاع [می‌پردازد]، و مطایبه به ناسازگاری میان اندیشه‌های دلبخواه». (۵) بیانات مکرّر هانت در این باره که یک قطعه می‌تواند نمونهٔ هر دو ــ خیال و وهم ــ باشد یا رده‌بندیهای آشفتهٔ آثار خیال و مطایبه بر مبنای مقولات ریطوریقایی، وضع این تمایزات نامنسجم را بهتر نمی‌کند. تشبیه‌ها و استعاره‌ها و داستانهای طبیعی و غیرطبیعی، و ریزه‌کاریهایی مانند ریش فلفل‌نمکی بریام در حالی که بیش روی

1. *Imagination and Fancy* 2. creative imagination
3 invention, inventiveness, image-making 4. melancholy
5. analogy

۶ wit ← جلد اول این تاریخ، ص ۴۲۷ـ۴۲۸

7. *Wit and Humor*

آشیل زانو زده است[۸] فروع قوهٔ خیال‌اند؛ تشبیه، استعاره، طنز، بورلسک[۹]، نقیضه[۱۰]، اغراق، جناس، و شعر چرند[۱۱] برخی از فروع مطایبه‌اند. در عمل، شعر متخیّل را به دو نوع «تصویری» و «موسیقیایی» تقسیم کرده است: یکی ترکیب نقاشی و موسیقی که در اشعار اسپنسر[۱۲] می‌پسندد، و دیگری موسیقی محض در اشعار کولریج. اما به پیامدهای نظری این کمال مطلوبِ «شعر ناب» نمی‌پردازد. هانت شعر حماسی (و نمایشنامه) را والاترین نوع ادبی می‌داند، نه شعر غنایی را. (۶) برداشت او از «موسیقیِ» شعرْ سطحی و صرفاً همان روانی و «حلاوتِ» نظم یا نظم بالادوارِ[۱۳] ضربی و آزادی است که کولریج وصف کرده است. هانت، در واکنش ابتدایی خویش در برابر «مصراعهای آوایِ فاخته‌وارِ [پوپ]، نیمی خیزان[۱۴]، نیمی افتان[۱۵]» (۷)، مصراعهای موقوفِ[۱۶] درایدن را ستوده، و در روایت پیش‌پا افتادهٔ داستان پائولو-فرانچسکا، *داستان ریمینی*[۱۷] (۱۸۱۶)، از ابیات مقفّا، نامنسجم و لحنی محاوره‌ای استفاده کرده است. اما بعداً، در *کتاب سانتها*[۱۸] که پس از مرگش به چاپ رسید (۱۸۶۷)، بر ضرورت جنبه‌های دقیقاً فنی در قالب شعری، و بر ضرورت طرح قافیه‌بندیِ ایتالیایی در سانت[۱۹]، و وجود فکری محوری پافشاری کرده و سانت‌سرایی را «وسیلهٔ سرگرمیِ سالمی» دانسته که «لزوماً نباید، بیش از غذا خوردن یا راه رفتن، با کاروبارِ معمول زندگی تداخل کند». (۸) شعر ناب، که در ابتدای امر شعر متخیل شمرده می‌شد، شعر نامربوط، شعر در حکم فرار و سرگرمی، در حکم بازیِ ظریف شده است. پس جای تعجب نیست که هانت میان شعر و علم، امر داستانی و امر واقع، تعارضی نمی‌بیند. کیتس را ملامت می‌کند که چرا «تجزیهٔ رنگین‌کمان»، تأثیر علمِ عاری از روح، را تقبیح کرده است. «مادام که اشک و لبخند وجود

۸. در *ایلیاد* هومر، پس از آنکه هکتور به دست آشیل به قتل می‌رسد پدرش، پریام، شاه تروا، نزد آشیل می‌آید، زانو می‌زند و از او درخواست می‌کند جنازهٔ پسر را به او بدهد تا بتواند به وظیفهٔ خود نسبت به فرزند درگذشته‌اش (تدفین او) عمل کند.

۹. burlesque ← جلد اول این کتاب، ص ۴۰۸.

10. parody 11. nonsense poetry

۱۲. Edmund Spenser (؟۱۵۵۲-۱۵۹۹)، یکی از بزرگترین شاعران انگلیس سرایندهٔ ملکهٔ پریان (*The Faerie Queeene*)، حماسه رمانتیکی معروف.

۱۳. ballad ← جلد دوم این *تاریخ*، ص ۵۰۳-۵۰۴.

۱۴. rising، رکن عروضی متشکل از یک هجای کوتاه یا بی تکیه و یک هجای بلند با تکیه دار (U -).

۱۵. falling، رکن عروضی متشکل از یک هجای بلند با تکیه‌دار و یک هجای کوتاه یا بی تکیه (- U)

16. run-on lines

۱۷. *The Story of Rimini*، روایت منظوم هانت دربارهٔ دلباختگانی که داستانشان در *کمدی الهی* دانته هم آمده است ← حاشیهٔ شمارهٔ ۶۰، فصل اول این کتاب

18. *Book of Sonnets*

۱۹. sonnet، جلد اول این *تاریخ*، ص ۴۲۴.

دارد، شعر از دل برخاسته هم وجود خواهد داشت: مادام که علت‌العلل رازی سر به مهر است، شعر خیال هم هست. کسی که شاعر نباشد، به مجرد اینکه توضیح علمیِ پیدایش رنگین‌کمان را دریابد، ممکن است به شاعر نبودن خویش پی ببرد؛ ولی نباید نگران بشود؛ او پیش از آن هم شاعر نبوده است». «همراه با پیشرفت در امر تجربه، دوره‌ای مناسب شعر پدید آمده است». (۹)

هانت به این عرصهٔ مجزای شعر با احساس تحسینی محبت‌آمیز می‌نگرد. نقد ــ و در اینجا قاعدتاً منظورش نقد حُکمی و ممیّزانه است ــ «در بیشتر موارد، گستاخی و مایهٔ دردسر است». او منتقدان را، که «غالباً نویسندگانی ناموفق‌اند و تقریباً هرگز به حدِّ نوابغ نمی‌رسند»، خوار می‌دارد. (۱۰) نقدِ لَمْ را نیز دقیقاً به این سبب می‌پسندد که «ضدانتقادی» است و هدفش «آشتی دادن ما با دنیا و مافیهاست». (۱۱) پس بیان داوری و ذوق تمایزی وجود ندارد. «ذوق همان منبع داوری است». (۱۲) همهٔ گونه‌های شعر مجاز است: «محدودیت علایق» زشت است. در مقدمه بر گلچین دیگری، *کتابی برای گوشه‌ای دنج*[20] (۱۸۴۹)، که مخصوص بروزش «احساساتِ تسکین‌بخش، متین و مهرآمیز» است، «آدم جامع‌الاطراف[21] [را]، به مفهوم عالی کتاب شناختی، تنها خوانندهٔ راستین» تعریف می‌کند. «زیرا او تنها خواننده‌ای است که هیچ نوشته‌ای بر او بی‌اثر نمی‌ماند... تنها خواننده‌ای است که می‌تواند از کتابهایی که میلی به آنها ندارد چیزی دریابد». (۱۳)

لی هانت، خود چنین خواننده‌ای بود. او در صدد است که شوقِ شعرخوانی را رواج دهد؛ مقدمه می‌نویسد، گلچین تهیه می‌کند؛ اظهارنظر می‌کند؛ و با گشاده‌دستی و گرمی تحسین می‌کند. اختیار خُلقِ خوش و خوشبینی شادی‌بخش خود را نسبت به سرشت بشری تنها وقتی از دست می‌دهد که رفتار بایرون در ایتالیا احساساتش را جریحه‌دار می‌کند یا به کتابگزاریهای زهرآگین محافظه‌کارانی می‌تازد که به او عنوان «شاه کاکنیها»[22] داده و به علل سیاسی به ایذای کیتس و شلی و هزلت پرداخته‌اند. (۱۴) اما جامعیت ذوق هانت هم حدّی دارد: قوهٔ خیال و شدت عواطف دانته را تحسین می‌کند، لیکن «نفرت و تعصّبِ بی‌امان» و خرافات دینی و سیاسی او را نمی‌پسندد. دوزخ را «رؤیای آدمِ وحشی و مبتلا به بیماریِ هراسی[23]» می‌داند. (۱۵) از میلتن هم به دلایلی مشابه انتقاد می‌کند و «کیش دینیِ اندوهبار» او

20. *A Book for a Corner* 21. universalist

۲۲. «King Cockney»، اهالی محلهٔ ایست‌اِند لندن و لهجهٔ آنها را کاکنی می‌نامند. یکی از طرفداران گروه شاعران دریاچه (از جمله وردزورث و کولریج) به نویسندگانی مانند لی هانت و هزلت و کیتس، که بیشترشان اهل لندن بودند، نام مکتب کاکنی داد و از سر تحقیر هانت را «همرِ کاکنیها» و هزلت را «ارسطوی کاکنیها» نامید.

23. hypochondria

را که «فاقد والاترین نوع بارسایی، یعنی احسانِ معقول» است دوست نمی‌دارد. (۱۶) نیازی به گفتن ندارد که به «خشونت و بیمارگونگیِ» سوئیفتِ «مردم‌گریز و عاری ازمهر» هم علاقه ندارد. (۱۷) هانت، پس از ابراز برخی خصومتها، وردزورت را «بزرگترین شاعر عصر حاضر» می‌خواند، ولی در امر گرایشهای سیاسی مخالفتش با وردزورت ادامه دارد و، در نامه‌ای که در اواخر عمر خویش نوشته، او را از لحاظ «جنبهٔ موسیقایی طبیعت یک شاعر ــ صمیمیت، روح پرنده مانند، و بالطبع موزون» دارای نقصان وصف می‌کند که در واقع ابراز ناخواسته و شسته و رفتهٔ خصوصیات خودِ اوست. (۱۸)

مشکل بتوان نویسندهٔ صاحب نامی یافت که هانت از او تجلیل نکرده باشد. با وجود این، آن چیزهایی را که در نظرش از مزیّت خاص برخوردار است به وضوح می‌توان دید: سنت شعر شبانی[۲۴]، سانت، و رمانس[۲۵] منظوم ایتالیایی را بسیار دوست می‌دارد و به هر یک از مقولات گلچین مجزایی اختصاص داده یا به بازگویی آنها پرداخته است. (۱۹) در میان شاعران انگلیسی، اسپنسر شاعر دلخواه او و «بزرگترین نقاشی [است] که در انگلستان یا به عرصهٔ وجود گذاشته»، و «نظمش تقریباً عسلِ مُدام است». هانت «تصاویر نگارخانهٔ اسپنسر» ر به تماشا می‌گذارد؛ به این معنا که بندهایی را از *ملکهٔ پریان*[۲۶] بر می‌گزیند و از نقاشانی نام می‌برد که می‌توانستند آنها را مصور سازند: رافائل، کورِجّو، تیسین، گوئیدو رِنی، پُوسَنْ، کلُوْد لُورَن، حتی میکل آنژ و رامبراند. (۲۰)

از لحاظ انتقادی، ذوق هانت در تجلیل از اشعار کولریج و شلی و کیتس از هر مورد دیگری بارورتر بود. فضل تقدم او در شناختن اهمیت کیتس ارزشی خطیر دارد. هانت نویسندهٔ نخستین بررسیهای موافقت‌میز اشعار کیتس و نخستین طرحهایِ اجمالیِ زندگینامهٔ اوست. (۲۱) از شخص شلی و نیز شعر او با شیفتگی تزلزل‌ناپذیر دفاع کرد. (۲۲) هانت از جمله نخستین کسانی بود که بر عظمت خاص و زیبایی شعرِ کولریج پافشاری کرد. «در زمینهٔ شعرِ ناب، به معنای دقیقِ آن، یعنی شعری که، مبرّا از کمکهای متعارف و فناپذیر، شامل هیچ نیست مگر نفسِ ذاتِ خویش، بزرگترین استاد زمان خود بود. اگر می‌توانستید آن [شعر کولریج] را در قَرعْی ببینید، مانند تقطیر عطر گل سرخ (منظورم در بهترین وضع است) خال یا لکّه‌ای در آن نمی‌یافتید». (۲۳) هانت نخستین مجموعه‌های اشعار تنیسن را با نظر بسیار موافق بررسی کرد (۲۴) و *اوروورالی* و *سانتهایی از پرتغالیانِ* الیزابت برت براونینگ[۲۷] را مورد بحث قرار داد

۲۴. pastoral ← جلد اول این تاریخ، ص ۴۳۱.

۲۵. romance ← جلد اول این تاریخ، ص ۴۳۸-۴۳۹.

26. *The Faerie Queene*

۲۷. Elizabeth Barrett Browning (۱۸۰۶-۱۸۶۱)، شاعرهٔ انگلیسی، همسر رابرت براونینگ *Sonnets* ←

و او را «بزرگترین شاعرهٔ همهٔ اعصار» خواند. (۲۵)

جامعیت هانت تقریباً فراگیر بود. «کیش [مهرآمیز] دلِ» او باعث شد که عمو توبی[۲۸] را «بازبسین شریف‌زادهٔ والامقام مسیحیت» و شخص استرن را «خردمندترین کس بعد از روزگار شکسپیر» وصف کند. (۲۶) ولتر را نیز بزرگترین نویسندهٔ فرانسه خوانده است. *آثار نمایشی ویچرلی، کانگریو، وَنْ برو، و فارکْ وِر*[۲۹] را ویراست (۱۸۴۰) و در مورد مطالب خلاف اخلاق آنها حداقلِ واکنش را نشان داد؛ و به رغم اعتراضات نخست خود به «مکتب فرانسویِ» شعر انگلیسی، از آثار درایدن خوشش می‌آمد. هتک *حلقهٔ گیسو*[۳۰]ی پوپ را می‌پسندید و در مورد شخصیت پوپ از انتساب هیچ نکتهٔ مثبتی که ممکن بود مضایقه نکرد. (۲۷) هانت نیز، مانند لم و هزلت، به نمایشنامه‌های عصر الیزابت [۱۵۳۳ـ۱۶۰۳] و جیمز اول [۱۶۰۳ـ۱۶۲۵] شوق وافر داشت؛ گزیده‌ای از آثار بومانت و فلچر را، «به استثنای آنچه از لحاظ اخلاقی ناخوشایند است»، ویراست (۱۸۵۵) و در گلچینهای مختلف خود قطعات جذاب بسیاری از دیگر نمایشنامه‌نویسان گرد آورد. وبستر و دِکِر[۳۱] را «بزرگترین معاصران شکسپیر» می‌داند و ظاهراً نخستین کسی است که به اهمیت شخصیت دِ فلورس در *دمدمی مزاج*[۳۲] میدلتن پی برده است. (۲۸) جذّابترین جنبهٔ شکسپیر در نظر او «روح بشریِ به غایت زیبا و بیطرف» او و نیز آن جیزی است که «شیوهٔ پریوار نگارشِ»[۳۳] او نامیده‌اند. (۲۹) اشتغال ذهنی مستمرِ هانت در نقدهای تئاتری دورهٔ اول خود، که یا بر نقدهای هزلت و لم تقدم زمانی دارد و یا به موازات آنها نوشته شده، شکسپیر و بازیگری در آثار اوست. بخش اعظم این نوشته‌ها اندرز به بازیگران در زمینهٔ تفسیر نقشهای نهاست. از اسلوب تفرعن‌آمیز جان فیلیپ کِمبِلْ سخت انتقاد می‌کند و برداشت ادمند کین را از اتللو می‌پسندد. نقش آفرینی کین را به دلایل زیر کامل می‌داند: «از لحاظ سبعیت انتقامی که از فرط استیصال مایه گرفته است، پذیرش حقیقت امر از جانب او در حالی که گویی نیمه جان است. و بالاخره بازیافتن فرجامین نوعی نگرش و شأن

→

from the Portuguese (۱۸۵۰) مجموعهٔ سانتهای عاشقانه‌ای است که خطاب به همسرش سروده و بزرگترین اثر اوست. *Aurora Leigh* (۱۸۵۶) شعری روایی است دربارهٔ عشق و ازدواج دختری هنرمند و بی چیز.

۲۸ Uncle Toby. در رمان تریسترام شندی لارنس استرن، عموی دوست داشتنیِ قهرمان داستان، پیر سرباری که به سبب رحمی که بر زانش وارد شده رمبگیر است و تنها مشغولیتش بازسازی نبردهای مارلبرو بر روی یک قطعه زمین جمن است.

29. *Dramatic Works of Wycherley, Congreve, Vanbrugh, and Farquhar.*

30. *The Rape of the Lock*

۳۱ Thomas Dekker (?۱۵۷۲ـ۱۶۳۲)، نمایشنامه نویس انگلیسی.

۳۲ *The Changeling* (حدود ۱۶۲۳)، تراژدی نوشته میدلتن و ویلیام راولی (William Rowley).

33. «fairy way of writing»

اخلاقی در لحظه‌ای که آن ترفند ظریف و هشیارانه را به کار می‌برد و خنجر را در سینهٔ خویش می‌نشاند». هانت گهگاه در برابر افتراهای اخلاقی از شخصیتهای شکسپیر به دفاع می‌پردازد و مثلاً دزدمونا و اُفیلیا را، چنانکه گویی زنان واقعی و بسیار دلربایی‌اند، می‌ستاید. نوشته‌های انتقادی هانت دربارهٔ شکسپیر، به طور کلی، پرستش رمانتیکیِ رو به تزاید متن آثار او را منعکس می‌کند: پایان فاجعه آمیز *لیرشاه* را توجیه می‌کند یا تغییری را به باد استهزا می‌گیرد که در صحنهٔ مقبره داده‌اند و رومئو پس از خوردن زهر آنقدر زنده می‌ماند تا با ژولیت صحبت کند. (۳۰) حمایت هانت را از جاسر نیز نباید فراموش کرد که در سراسر زندگی‌اش ادامه داشت: «شاعری قدیمی نیست، مگر از لحاظ تقویم: جوان و سرزنده و مالامال از طراوتِ حیات است». (۳۱)

پس روش هانت غیرنظری، تحسین آمیز، و آن چیزی است که، از سرِ بی‌دقتی، نقدِ «انطباعی» یا «ذوقی»[۳۴] نامیده‌اند. در مواردی صرفاً به مدد استعاره نقد می‌کند؛ شعر شبانی معروف الن رمزی، *چوپان مهربان*[۳۵]، را چنین وصف کرده است: «مثلاً، گلِ دشتی؛ یا بهتر بگوییم، گل سرخی در باغچهٔ کلبه‌ای، که شبنمِ بامدادی نَمی بر تن زده، و عاشق صادقی آن را چیده تا به محبوب خویش بدهد». (۳۲) اما نقد هانت معمولاً به کار راهنمایانِ نگارخانه‌ها شباهت بیشتری دارد: هوسبازیهای کوچک احساساتی یا ابراز شگفتیها؛ اشاره به قطعات زیبایی که با قلم آنها را مشخص کرده یا زیر آنها خط کشیده است؛ (۳۳) و گاهی اظهارنظرهایی تا ظرایفی را خاطرنشان کند. همین گونه است که نظر را به مصوّتهای یکی از بندهای «اود خطاب به جکاوک»[۳۶] شلی جلب می‌کند یا با احساس بسیار دربارهٔ قطعه‌ای از «شام عید اگنس قدّیسهٔ»[۳۷] کیتس می‌نویسد: «مادلن در تختخوب خویش به خواب فرو رفته است؛ اما بر اساس افسانه‌های فصل نیز در خواب است؛ و بنابراین تختخواب هم دامان *آنها* می‌شود و هم دامانِ خواب». (۳۴) (چنین «تحلیلی» مایه سرفرازی یک «منتقد نو»[۳۸] خواهد بود.)

هانت در مقام مروّج شعر متخیلِ «ناب»، واسطهٔ اشاعهٔ ادبیات قدیم ایتالیا، و یکی از نخستین مدافعان کیتس و شلی اهمیتی تاریخی دارد. ولی چنانکه از نظریهٔ نامنسجم و اقتباسی او دربارهٔ قوهٔ خیال پیداست، فاقد توانِ نظری است. گرچه دارای ذوقی مسلّم نسبت به امر پربوار، امرِ متخیّلِ پرشور، یا دلربایی احساساتی است، از موهبت داوری چندان برخوردار نیست. نسبت به اجزای اثر هنریْ شَمِّ تیزی دارد، ولی قدرت او در وصف یا القای تأثیر کلِّ اثر

34. «impressionistic», «appreciative»
35. *The Gentle Shepherd*
36. «Ode to a Skylark»
37. «Eve of St. Agnes»
38. «new critic»

بسیار کم است. اهمیت او در انتقال اندیشه‌ها و ذوق رمانتیکی، و در مقام معرّف و کارشناسِ خوش خُلق و کوشا و بسیارخوان هر اندازه هست، فاقد ذهنی به واقع برجسته است. اگر سینتسبری او را «همتراز کولریج و لم و هزلت» ندانسته بود، (۳۵) و اگر در سالهای اخیر مدافعانش او را همقطار کولریج و هزلت و «برتر از لم و دِکوئینسی و کارلایل» نخوانده بودند، (۳۶) چنین بحث مستوفایی ضرورت نمی‌داشت. تردیدی ندارم که او به پای هیچ یک از این منتقدان نمی‌رسد.

تامس بینگتن مکالی (۱۸۰۰-۱۸۵۹)

شهرت بسیار زیاد مکالی در زمینه نقد بیش از شهرت هر نویسندهٔ عمدهٔ دیگر عهد ویکتوریا[۱] (حک: ۱۸۳۷-۱۹۰۱) تنزل کرده است. کروچه در *کلیات زیباشناسی* او را هم ارز لسینگ و سنت‌بو و دِسانکتیس دانسته و نمایندهٔ نقد در انگلستان شمرده است. (۱) لکن مکالی در مورد توانایی‌های خویش دستخوش خیالات واهی نبود. در نامه‌ای خطاب به *ادینبرو ریویو*[۲] (۱۸۳۸) دعوت آن نشریه را برای نگارش مقاله‌ای دربارهٔ سروالتر اسکات رد می‌کند و می‌افزاید که «در تحلیل تأثیر آثار نبوغ توفیقی نصیبم نشده است. در زمینه‌های تاریخی و سیاسی و اخلاقی مطالبی نوشته‌ام که، پس از وارسی کامل، می‌توانم بگویم موجب شرمندگی من نیستند و حرفی ندارم اگر مبنای ارزیابی من قرار گیرند؛ لکن هرگز صفحه‌ای در نقد شعر یا هنرهای زیبا ننوشته‌ام که اگر برایم ممکن می‌بود آن را نمی‌سوزاندم». (۲) انصاف حکم می‌کند که این نقدِ از خود را جدّی تلقی کنیم. مکالی در اصل مورخ و زندگینامه‌نویس و مبلّغ سیاسی و اجتماعی است، و فقط گهگاه به نقد ادبی رو می‌آورد. او به ندرت به تحلیل اثری ادبی یا نظریه‌ای دربارهٔ ادبیات علاقه نشان می‌دهد. ضدیت با نظریه از محورهای اصلی نگرش او به سیاست و زندگی به طور کلّی است. در مقاله‌اش دربارهٔ فرانسیس بیکن همهٔ نظریات را «بیهوده» می‌خواند و فلسفهٔ یونان ــ و، به طور ضمنی، کلّ الهیّات و فلسفهٔ نظری ــ را به باد استهزا می‌گیرد و می‌گوید «دنیا را بر از کلمات بزرگ و ریشهای بلند» کرده‌اند. مکالی سودمندی و پیشرفت و عمل را عزیز می‌دارد، نه کلمات را، و «فلسفهٔ ثمرات» را در برابر

۱ Victorian Period ← یادداشتهای مترجم در پایان کتاب.

۲ *The Edinburgh Review*، فصلنامه‌ای که در اکتبر ۱۸۰۲ به همت فرانسیس جفری و دیگران تأسیس شد و با اتحاد نحسی والاتر و مستقلتر از پیشینیان خود، طلیعهٔ دوران جدیدی در نقد ادبی گردید. از ویژگیهای آن حملاتی است که به شاعران مکتب دریاچه، نظیر وردزورث و کولریج، کرده است. این نشریه از ۱۹۲۹ به بعد منتشر نشد.

«فلسفهٔ خارها»[3] قرار می‌دهد (۳) بی‌اعتمادی او نسبت به نظریه از نفرتش به انقلاب فرانسه و تلاش مستمر مصلح آزادیخواهی سرچشمه می‌گیرد که بر آن است تا از تندروان زمان فاصله بگیرد، تندروانِ معتقد به اصالت فایده‌ای که در بسیاری از امور همفکر او بودند، ولی عقلی مشربی و گرایششان را به مدینهٔ فاضله نمی‌پسندید.

مکالی تأملاّت نظری را رد می‌کند، ولی در عین حال به تحلیل دقیق و تشریح آنچه در نظرش ورای دسترس قوهٔ فاهمه است هم بدبین است. «نکته‌ای که هرگز دست منتقدان به آن نخواهد رسید همان است که شعر را شعر می‌کند». «نسبت میان نقد و تصویر در شعر همان است که میان وصف یک طبیعی‌دان و یک جوجه تیغیِ واقعی موجود است. نقد نمی‌تواند آنچه را چنین ناقص از هم جدا کرده به صورت کامل بازسازی کند». (۴) در بساط چنین خصومتی با امور فکری ظاهراً چیزی برای نقد نمی‌ماند مگر اظهارات ذوقی یا واگذاشتن وظایف آن برعهدهٔ تاریخ و زندگینامه. این است آنچه بر سر مکالی و بسیاری از منتقدان قرن نوزدهم آمد.

البته این امر در مورد اواخر دوران حیات حرفه‌ای مکالی، دوران بلوغ فکری او، صادق است. وگرنه در مقالات پیشین خویش طرح به غایت نظرپردازانه‌ای در تاریخ شعر ارائه کرده که متضمن مفهوم شعر و معیارهایی برای نقد آن است. این طرح تاریخی در نخستین مقاله‌اش، دربارهٔ دانته (۱۸۲۴)، مطرح شده است. همین طرح در مقالهٔ میلتن (۱۸۲۵) هم هست و چند سال پس از آن نیز (۱۸۲۸) در مقالهٔ درایدن تکرار شده است. گرچه مکالی ظاهراً نوشته‌های هزلت یا پیکاک[4] را خوانده، (۵) طرحش به فکر منتقدان قرن هجدهم نظیر وارتن شباهت دارد که بدوی مداری و اعتقاد به پیشرفت را در دیدگاه دوگانهٔ خویش جمع آورده بودند. «جامعهٔ عاری از تربیت آن است که در آن آثار بزرگ و بدیع به دفعاتِ بسیار بیشتر به وجود می‌آید». «با پیشرفت تمدن، شعر تقریباً بالضروره رو به افول می‌گذارد». (۶) مکالی نظر مشترکاتِ گروهی را بی‌چون و چرا می‌پذیرد. «قوانینی که پیشرفت و افول شعر و نقاشی و پیکرتراشی بر آنها مبتنی است با قطعیتّی عمل می‌کنند که تنها اندکی کمتر از قطعیّت قوانینی است که آمد و شد ادواری گرما و سرما، فصول بارور و بی‌بار را تنظیم می‌کنند». «زمانه» دارای «روحی» است که فرد می‌تواند اگر بخواهد با آن سر به مبارزه بردارد، و «ما نمی‌گوییم مطلقا بی‌فایده است، ولی توفیقش محل تردید است و چنین کاری معلوم نیست تا چه حد مستحسن باشد». (۷) شاعر عصر جدید بازماندهٔ دوران بدویتری است. «در جامعه‌ای

3. «philosophy of fruits»; «philosophy of thorns»

۴. Thomas Love Peacock (۱۷۸۵ـ۱۸۶۶)، رمان‌نویس و شاعر انگلیسی، از دوستان نزدیک شلی بود و چهار *دوران شعر* او باعث شد که شلی رسالهٔ *دفاع از شعر* خویش (۱۸۲۱) را بنویسد. درایں بارہ ← جلد دوم ایں *تاریخ*، ص ۱۵۲ به بعد

فرهیخته و ادبی، هرکس که آرزو دارد شاعر بزرگی بشود نخست باید به حالت کودک درآید». شاعر امروزی دچار «اندک علّت ذهنی»، کمی شوریدگی است، زیرا شعر عبارت از «هنرِ ایجادِ امر وهمی در قوهٔ خیال است» ــ امرِ وهمی در اینجا به معنای دنیایی ساختگی است که با اصول فهم مشترک، مغایرت دارد. «نخستین مفروضاتِ [شعر] مستلزم درجه‌ای از خوش باوری است که تقریباً به معنای آشفتگیِ محدود و موقّت قوهٔ عقل است». (۸) «تعلیق خود خواستهٔ ناباوریِ» کولریج[5] به جنونِ ارادی مبدل شده است. مکالی در مقالهٔ درایدن جنبه های افراطی این نظر را تعدیل کرده است. البته هنوز طرح آشنای تناوب دوره های آفرینندگی و نقد وجود دارد. «نیروی داوری پرورده می‌شود، قوهٔ خیال رو به تباهی می‌رود». مکالی هنوز هم معتقد است که قوهٔ خیال «نزد اقوام بدوی و کودکان و دیوانگان و خیالپردازان از هرکس دیگر قوی‌تر است». لکن دراین موضع متوجه شده است که این دو اصل کاملاً مانعة‌الجمع نیستند. «مردم زمان الیزابت اول، در قیاس با دوران اگبرت[6]، هم بهتر استدلال می‌کردند و هم شعر بهتری می‌سرودند». اکنون وجود تمایز میان شعر به منزلهٔ عملی ذهنی و شعر در حکم گونه‌ای تألیف[7] را می‌پذیرد و به ضرورتِ تجربه در کار تفهیم و تفاهم مشعر است. «نخستین آثار قوهٔ خیال... ضعیف و خشن‌اند، نه به سبب فقدان نبوغ، بلکه به دلیل فقدان مصالح. فیدیاس[8] با درختی کهنسال و یک استخوان ماهی چه می‌توانست بکند، یا همر با زبان نیوهلند[9]». (۹)

اما نگرش بدوی‌مدارانه بر احکام ادبی متقدمِ مکالی مسئولی است. هروقت شکسپیر زمام خود را به دست نیروی خیال می‌سپارد، «بزرگترین شاعری [می‌شود] که جهان به خود دیده است. اما به مجرد اینکه جنبهٔ نقادانه‌اش به کار می‌افتد، به حدِّ کاولی[10] تنزل می‌کند؛ یا بدتر از آن، کاری را بد به انجام می‌رساند که کاولی به خوبی از عهده‌اش برمی‌آید. هرآنچه در آثار او بد است جزءجزءِ آن بد است و عالماً و عامداً چنین نوشته شده است». معدود آثار تخیّلیِ بزرگی که در دوره های انتقادی پدید آمده ــ مثلاً آثار بانین[11]، دوفو، برنز ــ ثمرهٔ کار مردانی

۵ «willing suspension of disbelief» ← جلد دوم این تاریخ، ص ۲۱۱ به بعد.

۶ Egbert (? ۷۷۵ - ۸۳۹)، پادشاه ساکسونهای غربی؛ نخستین کس بود که همهٔ اقوام انگلیس را تحت حکومت واحد درآورد

7. composition

۸ Phidias، پیکرتراش یونانی سدهٔ ۵ پیش از میلاد. بازسازی اکروپولیس زیر نظر او صورت گرفت. اندک آثار باقیمانده از او از جمله بزرگترین آثار پیکرتراشی موجود است. فیدیاس در زندان درگذشت. اتهام او این بود که تصویر خودش و پریکلس را بر روی سپر آتنه کنیده است

9. New Holland

۱۰ Abraham Cowley (۱۶۶۷-۱۶۱۸)، شاعر متافیزیکی و مقاله‌نویس انگلیسی. مضامین افراطی از ویژگیهای شعر اوست

۱۱ John Bunyan (۱۶۸۸-۱۶۲۸)، نویسنده و واعظ انگلیسی. معروفترین اثر او *سفرِ زایر (Pilgrim's Progress)* است. سادگی و قدرت سبک نثرنویسی اش معروف است

کم سواد است. (۱۰) پس میلتن، که هم «مرد علم است و هم برخوردار از قوهٔ خیال»، در عصر فیلسوفان و فقیهان حکم استثنا را دارد. مکالی این استثنا از قاعدهٔ روح زمان را با اشاره به عزلت گزیدگی میلتن به سبب نابینایی‌اش و استقلال ذهنش در زمینهٔ الهیات و سیاست توجیه می‌کند. لکن میلتن نه تنها بر مقتضیات زمان شورید بلکه، با سرودن شعر «ایحایی»[۱۲] و نه «تصویری»[۱۳]، برای تعارض مفروض میان عقل و خیال راه حلّی یافت. شعر دانته به مراتب تصویریتر و ملموستر است، اما میلتن، به عمد، دنیای ارواح خویش را در هالهٔ ابهام قرار می‌دهد. در شعر او، «دار و دستهٔ شیطان، بویژه، مخلوقاتی اعجاب‌آورند. مردمانی شرور نیستند؛ جانورانی زشت نیستند، شاخ و دُم ندارند». (۱۱) مکالی با این نظر رایج در قرن هجدهم موافق است که زبان در اصل تصویری بوده، زبانِ صورتهای خیال و بنابراین شاعرانه. حال آنکه زبان عصر جدید، که زبان انتزاعیِ نمادها (به مفهوم نشانه‌های دلخواه) شده، کمتر مناسب شعر است. در نظر مکالی، دانته شاعر تصویرهای قوی است، و *کمدی الهی* «به مراتب بزرگترین اثر قوهٔ خیال از زمان همر به بعد است». (۱۲) مکالی، که خود پروتستان دوآتشه‌ای است، «مذهب کاتولیکی را شاعرانه‌ترین» مذهب می‌شمارد زیرا از هر مذهب دیگری تصویریتر است. او تفاصیل عجیب و غریبِ شعر دانته را از «شکوهِ مبهم» شعر میلتن «اثربخش‌تر» می‌داند. در *کمدی الهی*، «بازآفرینی موجودات فوق‌طبیعی را به صورتی انسانی» و استفاده از «افسانه‌های مشرکان» را در دنیای دیگر تحسین می‌کند، و بر آن است که استعاره‌ها و قیاسهای برگرفته از اشیای زمینی با «فضای واقعیت نیرومند»ی که دانته آفریده «هماهنگ‌اند». (۱۳) اگرچه میلتن توانسته است با استفاده از جنبهٔ ایحایی شعر خود وسیله‌ای برای نیل به هدفش تدارک ببیند، در قیاس با دانته، مقام نازلتری دارد. «از این لحاظ، روایت میلتن با روایت دانته همان تفاوتی را دارد که ماجراهای آمادیس[۱۴] با گالیور[۱۵]». پیشفرضی که همیشه در این گفته‌ها مستتر است این است که «سروکار شعر با تصویر[۱۶] است، نه با کلمات. درست است که شاعر از کلمات استفاده می‌کند، لکن کلمات صرفاً ابزارهای هنرند، نه اهدافِ آن. مصالحی هستند که شاعر باید آنها را به صورتی به کار برد که تصویری را

→

Progress) است. سادگی و قدرت سبک نثرنویسی اش معروف است.

12. «suggestive» 13. «pictorial»

۱۴. *Amadis de Gaula* یا *Amadis de Goule* رمانس شهسواری که خاستگاه اصلی آن معلوم نیست، ولی نخستین روایت فرانسوی آن (۱۵۴۰) مأخوذ از منابع اسپانیایی است. طی رنسانس و تا اواسط قرن هجدهم از شهرت و محبوبیت بسیار برخوردار بود.

۱۵. اشاره به رمان *سفرهای گالیور* (*Gulliver's Travels*، ۱۷۲۶) شاهکار هجایی جاناتان سوئیفت

16. image

انتقادی، میلتن توانسته است با استفاده از ایحاء، نه بازآفرینی تصویری، تنها وسیلهٔ اقناعِ اذهان شکّاک را کشف کند.

مکالی، با استفاده از دوگانگی میان تصویر و نشانه[۱۷]، یا قوهٔ خیال و نقد، توانست طرح تاریخ ادبی خویش را دنبال کند. بس از هر دورانِ خیال، دوران نقد پدید می‌آید. اما منتقدان پیشین، به سبب اشتیاقی که به اصلاح ذوقِ بدِ دوران خیال داشتند، به موضع افراطیِ جعلِ «معیارهای تحکّمیِ ذوق»، یا قواعد هنجارِ درست، درغلتیدند. مکالی نقد نئوکلاسیکی را تقریباً بی‌هیچ استثنایی تقبیح می‌کند. رایمر[۱۸] «بدترین منتقدی است که دنیا به خود دیده». نقدِ آدیسن «به همان اندازه سطحی است که نقد دکتر بلر[۱۹]». گفته‌های سمیوئل جانسن دربارهٔ نمایشنامه‌های شکسپیر و اشعار میلتن به همان «بد»یِ گفته‌های رایمر است. نسخه‌ای از آثار شکسپیر که با ویرایش او منتشر شد «فاقد ارزش» است، و تعصب و خرافاتْ همهٔ ارزیابیهای و را تباه کرده است. (۱۵) پیداست که مکالی با دفاع بایرون از قانون وحدتها و حقانیت پوپ موافق نیست. (۱۶)

مکالی در *تاریخ انگلستان*[۲۰] به دورهٔ بازگشت و براندازی خاندان استوارت پرداخته است. غالب مقالات ادبی او نیز دربارهٔ رجال نیمهٔ دوم قرن هفدهم و قرن هجدهم است (بانین، درایدن، تمپل[۲۱]، کمدی‌نویسان دورهٔ بازگشت، آدیسن، جانسن، بازول، هارس وَلپول[۲۲]، گلدسمیت[۲۳]، فنی برنی[۲۴]). در این زمینه است که دانش مکالی دربارهٔ تاریخ و تراجم احوال و نیز حسّ همدلی انسانی او از هر مورد دیگری بیشتر و نیرومندتر است. گرچه در آثار نویسندگان باستان و نویسندگان بزرگ ایتالیا و حتی چندین نویسندهٔ آلمانی مانند شیلر

17. sign

۱۸ Thomas Rymer (۱۷۱۳-۱۶۴۱)، منتقد و کهن پژوه انگلیسی. او حمله به *اتللوی* شکسپیر حمله کرد و آن را «مضحکه‌ای خونین» خواند که قواعد وحدتهای کلاسیکی در آن مراعات نشده است.

۱۹ Hugh Blair (۱۸۰۰-۱۷۱۸)، روحانی اسکاتلندی و استاد خطابه. سخنرانیهایش دربارهٔ خطابه معروف است.

20. *History of England*

۲۱ Sir William Temple (۱۶۹۹-۱۶۲۸)، دیپلمات و دولتمرد و مؤلف انگلیسی.

۲۲ Horace Walpole (۱۷۹۷-۱۷۱۷)، نویسنده و مورخ انگلیسی. *قلعهٔ اوترانتو (The Castle of Otrando)*، که نخستین رمان گوتیکی به زبان انگلیسی به شمار می‌رود، از آثار اوست.

۲۳ Oliver Goldsmith (۱۷۷۴-۱۷۳۱)، شاعر و نمایشنامه نویس و رمان نویس ایرلندی نژاد انگلیسی. از اعضای باشگاه ادبی سمیوئل جانسن.

۲۴ Fanny Burney (۱۸۴۰-۱۷۵۲)، نویسندهٔ انگلیسی. یکی از نخستین رمان نویسانی که به توصیف تجارب دختر جوانی پرداخته‌اند که با واقعیات اجتماع روبه رو شده است. در تاریخ رمان، او را می‌توان حلقهٔ پیوند میان سمیوئل ریچاردسن و جین آستن شمرد.

مطالعات مبسوطی کرده بود. همیشه این احساس به ما دست می‌دهد که نیمه دوم قرن هفدهم و قرن هجدهم مأمن روح اوست. لکن به سبب طرح خویش دربارهٔ تاریخ شعر، این دوره را دورهٔ افول وصف می‌کرد. حتی درایدن را هم، که در نظر او بزرگترین شاعر «انتقادی» و «در آثار منظومْ استدلالگری بی‌رقیب» بود، برخوردار از «ذهنی خلاّق» نمی‌دانست و معتقد بود که فاقدِ «ابتکار، به عالیترین معنای کلمه» است. (۱۷) آثار نمایشنامه‌نویسان دورهٔ بازگشت سلطنت و مطایباتشان حسّ اخلاقی او را جریحه‌دار می‌کرد و آنها را «سخنگوی فاسدترین بخش جامعه‌ای فاسد» می‌شمرد. دفاع چارلز لَم از ایشان را قبول نمی‌کرد، زیرا معتقد بود که اصول اخلاقی منعکس در این آثار پروردهٔ قوه خیال آنها نبوده بلکه «اصولی است که گروه کثیری از مردم آن را فراگرفته و از آن متابعت می‌کرده‌اند». (۱۸) از شخصِ پوپ خوشش نمی‌آمد و رتبهٔ او را از لحاظ قوهٔ ابتکار و نیروی جبّلیِ خیال مادون دوفو می‌دانست. (۱۹) آدیسن را شخصاً و نیز در مقام معلم اخلاق و مقاله‌نویس به غایت دوست می‌داشت؛ لکن از لحاظ ارزش شعرها و نمایشنامه‌هایش دچار توهّم نبود. با وجود تمام علاقه‌ای که جذابیت و افسون گلدسمیت در او برانگیخته بود، نمی‌توانست این نکته را ناگفته بگذارد که طرح ماجرای *نایب کشیش ویکفیلد*[۲۵] «به واقع یکی از بدترین ماجراهایی است که سرهم شده» و «روستای متروک»[۲۶] از لحاظ تاریخی واقعیت ندارد. (۲۰) معتقد بود که نوشته‌های دکتر سمیوئل جانسن به حق به دست فراموشی سپرده شده‌اند و دربارهٔ نویسندهٔ مورد علاقهٔ جانسن، فنی برنی، هم غلّو نمی‌کند. فنی برنی را مادون ماریا اِجْورث[۲۷] و نیز جین آستن قرار می‌دهد. از لحاظ ظرافت در شخصیت پردازی آستن را از هر رمان‌نویس دیگری به شکسپیر نزدیکتر می‌داند. (۲۱) بیزاری مکالی از تمپلها و وَلْپولهای شکاک و دنیادار هم معلول خلقیات اوست و هم گرایشهای سیاسی‌اش.

فقط تحسین بیش از حدّ او نسبت به بازول و کتابش، *زندگانی جانسن*، به صورت معمایی جلوه می‌کند. مکالی آن را به زندگینامه‌های تاسیت[۲۸]، کلارندن[۲۹]، الفییری، و زندگی

25. *Vicar of Wakefield*

۲۶. «The Deserted Village» (۱۷۷۰)، شعری سرودهٔ آلیور گلدسمیت دربارهٔ هجوم روستاییان به شهرها و کاهش جمعیت روستاها در نیمهٔ دوم قرن هجدهم.

۲۷. Maria Edgeworth (۱۷۶۷-۱۸۴۹)، رمان نویس ایرلندی.

۲۸. تاسیت یا تاکیتوس (Tacitus، حدود ۵۵- حدود ۱۱۷ میلادی)، مورخ رومی مهمترین تألیفش گرمانیا (دربارهٔ قبایل ژرمنی) و *تواریخ* و *سالنامه* هاست.

۲۹. Edward Hyde, First Earl of Clarendon (۱۶۰۹-۱۶۷۴)، مورخ و دولتمرد انگلیسی مهمترین اثر او *تاریخ شورش و جنگهای داخلی در انگلستان* (۱۷۰۲-۱۷۰۴) است. حفظ بی طرفی در ترسیم سیمای رجال تاریخی از ویژگیهای این کتاب است.

شاعران[۳۰] خودِ جانسن ترجیح می‌دهد. این کتاب تقریباً ناخودآگاه و به رغم مؤلفش به چنین مقام شامخی دست یافته است. بازول «حقیرترین و ضعیفترین هوش ممکن» را داشت، و در او از «منطق و فصاحت و فهم و ذوق» خبری نبود. «اگر چنین ابله بزرگی نمی‌بود، هرگز چنین نویسندهٔ بزرگی نمی‌شد». (۲۲) این همان تقابل التیام نیافته و توجیه نشده و توجیه ناپذیر است که موضوع مقاله‌اش دربارهٔ بیکن هم هست: قاضی فاسدِ نوکر صفت، موجودِ پستی که در عین حال بزرگترین ولینعمت بشر است؛ شکوهِ آدمی و شرم او. این تقابلات هم در مقام روان‌شناسیْ فاقد درکِ کافی و هم در مقام تاریخ سطحی‌اند.

مکالی دورهٔ ۱۷۵۰ـ۱۷۸۰ را دورهٔ نازلترین افت در ادبیات انگلیسی می‌داند. ویلیام کوپر طلایه‌دار تجدید حیات است و مکالی او را از لحاظ موقعیت تاریخی‌اش با الفییری مقایسه می‌کند. از وینچنتسو مونتی[۳۱] که به تقلید از دانته پرداخته تجلیل می‌کند و از تقلیدی که معاصرانش از شاعران دوران الیزابت اول می‌کنند استقبال می‌کند. (۲۳) اگرچه جنبش تازه را «رمانتیکی» نمی‌نامد، متوجه وحدت آن می‌شود. در مقاله‌اش دربارهٔ بایرون می‌گوید که بایرون، گرچه شاید ناخودآگاه، «میان آقای وردزورت و عامهٔ مردم مترجم شده است»، و مکتبی را «بنیان گذاشته که می‌توان مکتب جَلّیِ[۳۲] دریاچه‌اش نامید». (۲۴) از نامه‌های بایرون تمجید می‌کند و به خرده‌گیریهای معمول دربارهٔ خودپرستی اندوهبار و نظام اخلاقی مختار او می‌پردازد که در آن «دو حُکمِ بزرگ این است که از همسایه‌ات متنفر باش و زن همسایه را دوست بدار». با این همه، متوجه است که بایرون را نمی‌توان صرفاً بازیگر خواند و فراموشش کرد: «رفتار آمیخته با تظاهرش بر احساسات او اثر گذاشت. چهره‌ای که در معرض دید همگان می‌گذاشت تا چه اندازه واقعی بود، و تا چه اندازه نمایشی؟ شاید خود او نیز در پاسخ دادن به این پرسش در می‌ماند». (۲۵) گرچه مکالیِ مورخ و بالادسرا علی‌القاعده از نفوذ کلّی والتر اسکات سخت تأثیر پذیرفته است، اگر مقاله‌ای را که از او خواستند نوشته بود نظر مساعدی دربارهٔ اسکات ابراز نمی‌داشت. «در سیاست، سیاست‌بازی تندخو و عاری از اصول اخلاقی؛ در خرج کردن مُسرِف و متظاهر... کمالِ تألیفاتش و دوام شهرتش را مدام بر سر حرصی که به پول دارد قربانی می‌کند و با شلختگی عجولانهٔ درایدن به نگارش می‌پردازد». (۲۶) در میان معاصرانِ مکالی مشکل بتوان کسی را یافت که مورد تحسین او واقع شده، یا

۳۰. *The Lives of the Poets* ← جلد اول این *تاریخ*، ص ۱۵۲ به بعد

۳۱. Vincenzo Monti (۱۷۵۴ـ۱۸۲۸)، شاعر ایتالیایی، استاد فن بلاغت و وقایع نگار بادشاهی ایتالیا در دورهٔ ناپلئون (تا ۱۹۱۴)

32. exoteric

مشکل بتوان گفت بر چه مبنایی، مگر آزاداندیشی انتقادی[۳۳]، از جنبش رمانتیسم هواداری کرده است. از این لحاظ موضع او به موضع استادش جفری شباهت دارد (جفری در نظر او «بیش از هر کس دیگری در زمان ما به نیل به مقام نابغه در سطح جهانی نزدیکتر شده است»). (۲۷)

با گذشت زمان، نظر مکالی دربارهٔ معاصرانش حتی سختگیرانه‌تر شد. او بویژه در نامه‌ها و در یادداشتهای روزانه‌اش (که هرگز به صورت کامل چاپ نشد) عنان قلم را رها کرد. کارلایل «آدمِ کودن و کلّه پوک و قلنبه‌گویی است». «فلسفهٔ او چرند است و سبکش دست و پاشکسته. از او عمیقاً نفرت دارم». (۲۸) *اوروراِ لی*[۳۴] «مزخرف است ــ مزخرف، بدون هیچ عنصر ترمیم‌کننده‌ای ــ فلسفه‌اش بد است، سبکش بد است، وزن و قافیه‌اش بد است، تصویرهایش ناپسند و گاهی رکیک است». نهنگ[۳۵] مِلویل «مهمل» است. (۲۹) مکاتی از دیکنز و «سوسیالیسم ملالتبارِ *روزگاران سخت*[۳۶]» خوشش نمی‌آید. (۳۰) اما ظاهراً هم شخص تکری[۳۷] و هم رمانهای او را دوست می‌داشته است.

این نگرشِ منفی شامل حال رمانتیکها هم می‌شد. کولریج و «فضای ابهام‌آلودِ مزخرفاتِ» او، و «سیاه‌بازیها»یش را دربارهٔ عقل و فهم جدّی نمی‌گرفت. (۳۱) *درآمد*[۳۸] وردزورت که چاپ شد آن را خواند و معتقد بود که «از *گشت و گذار*[۳۹] ضعیفتر است. همان جذبات قدیم دربارهٔ کوهها و آبشارها؛ همان فلسفهٔ نخ‌نما دربارهٔ تأثیر چشم‌انداز بر ذهن؛ همان ماورای طبیعتِ پر رمز و راز و ابلهانهٔ قدیم؛ بَرَهوتِ بی‌پایانِ چرندیاتِ کسالتبار و یکنواخت و پیش پا افتاده». (۳۲) فقط نویسندگان باستان و شکسپیر و برخی از رمان‌نویسان مانند ریچاردسن[۴۰] و

33. critical liberalism

۳۴. *Aurora Leigh* (۱۸۵۶)، شعری روایی سرودهٔ الیزابت بَرت براونینگ.

۳۵. اشاره به *Moby Dick; or, The Whale* (۱۸۵۱)، رمان معروف هرمن ملویل (۱۸۱۹-۱۸۹۱)، نویسندهٔ امریکایی است.

۳۶. *Hard Times* (۱۸۴۵)، رمان معروفی از دیکنز.

۳۷. William Makepeace Thackeray (۱۸۱۱-۱۸۶۳)، رمان‌نویس انگلیسی. *Vanity Fair* (۱۸۴۸)، معروفترین رمان او، به فارسی ترجمه شده است: *بازار خودفروشی*، ترجمه منوچهر بدیعی (تهران، انتشارات نیلوفر، ۱۳۶۸).

۳۸. *The Prelude* (۱۸۵۰)، شعر بلندبالایی که وردزورت دربارهٔ زندگی خویش سرود و طی آن کوشید تا رشد ذهن شاعر را از کودکی به بعد پی گیرد.

۳۹. *The Excursion*، شعر پندآموزی سرودهٔ وردزورت که بخشی از *The Recluse* (۱۸۱۴) را تشکیل می‌دهد و در آن به مسایلی مانند فضیلت و ایمان دینی و انقلاب صنعتی و آثار اجتماعی آن و تربیت کودکان پرداخته است.

۴۰. Samuel Richardson (۱۶۸۹-۱۷۶۱)، رمان‌نویس انگلیسی. توسّع بخشیدن به دامنهٔ رمان و توجه به ←

جین آستن مصاحب دایمی او بودند. (۳۳) اما عجیب است که لذت و دانشی که از آنها کسب می‌کند خفیف و غیرمؤثر می‌نماید و بر نظر و شعور او چندان تأثیری ندارد.

منتقد قاضی شده است، یا «رئیس تشریفاتی که با قواعد تقدم ادبی آشناست و [نویسنده] را دقیقاً به محلی هدایت می‌کند که حقّ اوست». (۳۴) اما مبانی حقانیتْ مشخص نیست: در بهترین وضع، چیزی چنان مبهم مانند «فهم مشترک»[۴۱] یا حقیقتِ «تقلید» یا «به نمایش گذاشتن جهره‌های بشری است». (۳۵) ظاهراً مکالی کاستیهای طرح تاریخیِ پیشین خود را دریافته و به هرگونه نظریهٔ تکاملی بدبین شده است. او متوجه شده که ارزیابی خلاق و تحلیل معقول (دست کم برای او) امری غیرممکن است. از این رو، بیش از پیش به اعلام آرای تحکّمیِ «این خوب است» و «آن خوب نیست» روی آورده و دچار همان ضعفی شده که دکتر جانسن را به آن متهم کرده بود ـ یعنی دلبستگی بسیار به درجه‌بندی نویسندگان و آثارشان به ترتیبِ عددی. (۳۶) «در مسایل ادبی مانند وکیل دعاوی حکم می‌کرد، نه در مقام قانونگذار. هرگز به بررسیِ مبانی نمی‌پرداخت». (۳۷)

بر آن بود که نویسنده باید با تواناییهای خود نظر ما را جلب کند: با دانش و نیروی حافظه‌اش، با وضوح نثرش، با قدرت توصیفش، با ارائه پرنشاط مطالبش، اما یقین لجاجت‌آمیز مکالی نسبت به نظر خویش، فقدان رواداری و صبر تحلیلی، و نظر تحقیرآمیزش نسبت به نظریه، جملگی حاکی از محدودیتهای ذهن اوست. مکالی به رفیعترین قله‌های عقل یا ژرفترین زوایای روح دسترسی نداشت. مکالی، به مفهوم مورد نظر آرنولد، بی‌فرهنگ[۴۲] بود.

جان استوارت میل (۱۸۰۶ـ۱۸۷۳)

شعر، دست کم از زمانی که افلاطون شاعران را از مدینهٔ فاضله‌اش راند، مخالفانی داشته است. در طول تاریخ، آن را کذب و خلاف اخلاق و بی‌فایده خوانده‌اند و، در مقابل، برخی آن را حقیقی و خوب و مفید وصف کرده و به دفاع از آن برخاسته‌اند. در انگلستان، این بحث در اوایل قرن نوزدهم اهمیت و قالب تازه‌ای یافت. در اعتراضات اخلاق مدارانهٔ بیشینِ محافل تبشیری[1] ظاهراً فتوری پدید آمده ست. ولی بدگویی از شعر و بی‌فایده شمردن آن در آرای

41. common sense

۴۲ Philistine ← توضیحات مترجم در پایان کتاب

1. evangelical

مبلغانِ عقیدهٔ اصالت سود، که تبلور نظرهای رایج در جامعه‌ای بود که اعضای آن سوداگری و علم و پیشرفت فنی را می‌پرستیدند، به صورتی روشمند توجیه شد.

جرمی بنتم[2] (۱۷۴۸ـ۱۸۳۲)، بنیانگذار مشرب اصالت سود، خودْ افراطی‌ترین موردِ کسی است که، دست‌کم از لحاظ نظری، عاری از هرگونه احساس نسبت به تاریخ و سنت و تخیّل یا حتی همدلیِ معمول انسانی بود. بنتم، با استفاده از تعبیرات فضل فروشانه‌اش، هنرها را به مقولات «بی‌بازده»[3] و «مربوط به حسیّاتِ صرف»[4] رده‌بندی کرد. در محاسبات او در مقولهٔ لذت، شعر مقامی بس نازل دارد. «اگر مقدار لذت مساوی باشد، آلک دولَک کم از شعر نیست». وانگهی، ناگفته پیداست که شعرْ واقعیت ندارد. تحریف (۱) و غلّو است.

جان استوارت میل (۱۸۰۶ـ۱۸۷۳) را پدرش، جیمز میل، مبرّزترین مرید بنتم، دقیقاً بر اساس این روحیهٔ خردْ بنیاد تربیت کرد. میل، در *زندگینامهٔ خودنوشت*[5] خویش که در اواخر عمرش تألیف کرد، شرح می‌دهد که چگونه در بیست سالگی، با پی بردن به نارسایی این نظام فکری، دچار بحران روحی شده و، از لحاظ فکری، برضد پدر سر به شورش برداشته است. در این کتاب مطالعهٔ اشعار وردزورث را (در ۱۸۲۸) حایز اهمیت بسیار می‌داند و آن را «درمانِ وضعیت ذهنی» و «منبع مسرت باطنی» (۲) و عامل دفع نومیدی خویش وصف می‌کند. در خطابهٔ افتتاحیهٔ خویش در سینت اندروز[6] (۱۸۶۷)، به موازات آموزش فکری و اخلاقی، «آموزش احساسات و پرورش حسّ زیباپسند» را نیز توصیه می‌کند. (۳) در مقالهٔ درخشانی که دربارهٔ بنتم نوشت (۱۸۳۸)، استاد سابق را به سبب «کمبود قوهٔ خیال» و «فقدان تربیت شعری» و «نقص عمومی ذهنش در مقام نمایندهٔ سرشت کلی بشری» سخت به باد انتقاد می‌گیرد. (۴) میل همواره شعر را آموزگار احساسات، عامل رهایی‌بخش از خرد مداریِ بی‌روح، و عنصر لازم برای نیل به انسانیت تمام عیار دانسته است.

حدود پنج‌سال پس از بحران روحی، به این نتیجه رسید که باید نظریه‌ای دربارهٔ شعر تدارک ببیند و از این رو مقالهٔ «شعر چیست؟»[7] (۱۸۳۳) را نوشت. در این مقاله ماهیت شعر را به گونه‌ای متفاوت و به مراتب غیرعادی‌تر وصف کرده، به صورتی تندروتر از هر همعصرش (احتمالاً به استثنای لئوپاردی) شعر را نه تنها بازنماییِ احساس خوانده و از علم متمایز دانسته، بلکه گفته است که شعر «ریطوریقا» نیست، تک‌گویی است، بیان نابِ مافی‌الضمیر است، و کوچکترین توجهی به خوانندگان ندارد. شعر نه تنها وسیلهٔ انتقال حقایق علمی نیست،

2. Jeremy Bentham
3. «anergastic» (nonwork-producing)
4. «aplopathoscopic» (regarding mere sensation)
5. *Autobiography* (1873)
6. Saint Andrews
7. «What is Poetry?»

حتی اعیان یا رویدادهای روایی نیز در آن وصف نمی‌شود. میل، با اتکای مستمر بر مشرب اصالت پدیدار[۸]، کلّ جنبهٔ ارجاعی[۹] هنر و کلّ نظریهٔ تقلید را منکر می‌شود. «شعرِ توصیفی عبارت است از... وصف اعیان چنانکه می‌نمایند، نه چنانکه هستند». «اگر شاعر به وصف شیر بپردازد، او را مانند طبیعی‌دان یا حتی سبّاحی وصف نمی‌کند که بر آن است تا حقیقت، کلّ حقیقت، و هیچ مگر حقیقت را بیان کند». بلکه، شاعر باید «حالت هیبت، اعجاب یا دهشت» مردی را وصف کند که با شیر مواجه شده است. «چنین کاری ظاهراً وصف کردن شیر است، ولی واقعاً وصف کردن حالت هیجان آمیز بیننده است. چه بسا وصف کذب یا اغراق آمیز شیر، شعر را بهتر سازد». تنها حقیقتِ واجبْ حقیقتِ عاطفی است. «اگر عاطفهٔ انسانی را با پای‌بندیِ وسواس آمیز به حقیقت ترسیم نکنیم، شعر ما شعر بدی خواهد بود، به عبارت دیگر اصلاً شعر نخواهد بود». (۵) افزون بر این، شعرْ عبارت از ابداع یا داستان پردازی یا روایت یا رویدادی نیست که کودکان و مردمی می‌پسندند که در مراحل مقدماتی زندگی اجتماعی‌اند. اگرچه میل متوجه است که شعر حماسی دارای قالبی شامل[۱۰] است و هر «نوع شعر می‌تواند در آن جای گیرد»، ضمناً می‌گوید که «شعر حماسی، تا حدّی که حماسی (یعنی روایی) است اصلاً شعر نیست». نمایشنامه نیز عبارت از «وحدت شعر و رویداد» است، اما پیداست که رویداد شریک کم اهمیت‌تر است. «نزد عوام شکسپیر داستانسرایی بزرگ است، در نظر خواص شاعری بزرگ». (۶)

میل متوجه است که تمرکز حواس بر عاطفه به معنای اثبات تمایز میان شعر و ریطوریقا نیست. همان گونه که شعر را از واقعیت خارجی جدا کرده است، آن را از هر تأثیری نیز که ممکن است برخواننده داشته باشد مجزّا و در عبارتی مشهور این تقابل را چنین بیان می‌کند: «فصاحتْ مسموع[۱۱] است، شعرْ *استراق سمع*[۱۲] است». «فصاحت متضمن وجود مخاطب است؛ ویژگی شعر به نظر ما در عدم استشعارِ مطلق شاعر نسبت به شنونده است». از این رو «شعر از مایهٔ تک‌گویی[۱۳] است». شاعر باید «بتواند آثار هرگونه توّجه به جهان خارج و روزمرّه را از شعرش بزداید»، و باید «عواطف خود را به صورتی که در خلوت احساس کرده بیان کند، یا به نحوی که می‌داند باید آنها را احساس کند ولو اینکه قرار باشد هرگز آنها را به زبان نیاورد». «هرگاه غبار تمایل به متأثر ساختن ذهن دیگری بر امر بیان عواطف او بنشیند، در آن صورت دیگر شعر نیست و فصاحت به شمار می‌آید». میل فکرش را این چنین نظرگیر به ضابطه در می‌آورد: «شعر همانا احساس است که در تنهاییْ خود را بر خود عرضه می‌کند». (۷)

8. phenomenalism
9. referential
10. all-inclusive
11. heard
12. overheard
13. soliloquy

این موضعی به غایت افراطی است که، اگر به پیامدهای ضمنی آن نیک بیندیشیم، به این مفهوم می‌رسیم که شاعر یکه و تنهاست، و شعر فَوَران عاطفیِ عاری از طرح[۱۴] یا رویداد یا حتی وصف است، و شنونده کسی است که به استراق سمعِ تک‌گوییهای خصوصی شاعر پرداخته است. اما میل در نامه‌هایی که در آن زمان به کارلایل نوشته به مشکلات این نظر توجه دارد و اندکی بعد در مقالهٔ دیگری با عنوان «انواع دوگانهٔ شعر»[۱۵] (۱۸۳۳) نظرش را بسط می‌دهد و تا حدودی تعدیل می‌کند. در این مقاله به وجود دو نوع شاعر قایل است، یکی شاعر فطری[۱۶]، که شلی نمونهٔ آن است، و دیگری آن کس که شاعر پرورش یافته[۱۷] است؛ وردزورت نمونه نوع دوم است. عجیب است که شلی به هیئت شاعری در می‌آید که در پرورشش کاستی وجود دارد و شاعرِ ناب و خودانگیخته و منفعلی است که جمیع شرایط نوع اول در او جمع است. در خاتمه می‌افزاید که «شعر غنایی به وضوح و به نحو خاصی از هر نوع دیگر شعرتر است». اما وردزورت شاعرِ پرورش‌یافته است. نزد او، «شعر تقریباً همیشه صرفاً ابراز اندیشه است». از «حال و هوایِ سنجیدگیِ آرامی» برخوردار است؛ ارادی و از این رو غیرِ خود انگیخته است. «نبوغ وردزورت در اساس غیرغنایی است». اما، برخلاف آنچه از منطقِ مقالهٔ نخست بر می‌آید، چنین گفته‌ای تخطئه کردن وردزورت نیست. بلکه، شلی در حکم «شاعرِ صرف» در برابر «شاعر ـ فیلسوفی» قرار گرفته که در شرایط آرمانی این دو موهبت را در خود جمع دارد. میل از طریق مفهوم «فیلسوف ـ شاعر» اندیشه را وارد شعر می‌کند، ولی با مرتبه‌ای که همیشه فرعی باقی می‌ماند. او حتی، با استفاده از روان‌شناسیِ تداعی، خلقیات شاعرانه را به صورتی ماشین‌وار تبیین می‌کند: «نزدِ شاعران، عواطف پیوندهای تداعی‌اند و به این وسیله است که اندیشه‌هایشان، اعم از حسّی و معنوی، با هم پیوند می‌خورند». (۸)

پیشینهٔ این دیدگاه را می‌توان در سنت تجربی ـ روان‌شناختیِ زیباشناسیِ بریتانیایی یافت: در آثار جفری و تامس براون[۱۸] و دوگالد استوارت[۱۹] و هارتلی و بی‌تردید در برخی از جنبه‌های نظریهٔ وردزورت. (۹) میل در ۱۸۳۱ به دیدار وردزورت رفت و چنین اظهارنظر کرد: «او، که احتمالاً نخستین کس است که توانسته، با چنین توفیق بارزی در جنبه‌های عملیِ شعرسرایی، تواناییهای والای تعمیم بخشیدن و عادت به تفکر دربارهٔ اصول آن را درخود جمع

14. plot
15. «The Two Kinds of Poetry»
16. poet of nature
17. poet of culture

۱۸ Thomas Brown (۱۷۷۸ـ۱۸۲۰)، فیلسوف ماورای طبیعت اسکاتلندی از ۱۸۱۰ مشترکاً با دوگالد استوارت (← زیرنویس بعدی) تدریس کرسی فلسفهٔ اخلاق را در دانشگاه ادینبرو عهده‌دار بودند. در زمینهٔ روان‌شناسیِ تداعی تحقیقات مفیدی صورت داد

۱۹. Dugald Stewart (۱۷۵۳ـ۱۸۲۸)، فیلسوف اسکاتلندی استاد فلسفهٔ اخلاق در دانشگاه ادینبرو

کند. [نظریه شعر] را از هرکس دیگری پیشتر برده است». (۱۰) دلیلی ندارد که در این زمان به اهمیت تأثیر کولریج یا کارلایل، که در ۱۸۳۱ ملاقاتش کرد، اشاره‌ای بشود زیرا میل نه با آنها همفکراست و نه تعبیرات آنها را به کار می‌برد. (۱۱) در پافشاری میل بر تک‌گویی، که در مسیری بر خلاف کلّ سنت انفعالی[۲۰] مکتب زیباشناسی بریتانیا حرکت می‌کند، اصالتی واقعی، ولو تا حدی نابهنجار، مشهود است.

میل در تمام گفته های بعدی خود دربارهٔ شعر یا نظرهای موجود در این دو مقاله را تکرار کرده و بسط داده و یا درصدد سازش دادن آنها با مواضع مخالف بوده است. گرچه در مقاله‌اش دربارهٔ آلفرد دووینیی (۱۸۳۸) بیشتر به نثر او پرداخته، ولی، بدون قیل و قال، نقش شعر سیاسی را می‌پذیرد. میل بر آن است که بهجتِ حاصل از «امر فی‌نفسه زیبا» و از «زیبایی به صورت انتزاعی» آن که در آثار گوته یافت می‌شود، امروزه نادر است و نیاز به احساسات واقعی را در زمان ما برطرف نمی‌کند. او حتی از طرحِ زشتیها در آثار بالزاک دفاع می‌کند و آن را ارائه شکلی از زندگی واقعی می‌شمارد. لکن شعرِ تافتهٔ جدابافته است زیرا، به شیوهٔ مرضیهٔ قرن هجدهم، به جریان نیرومند احساساتی نسبت داده شده که، تقریباً بر مبنای تن ــ کارکردشناسی[۲۱]، متضمن بیانِ آهنگین[۲۲] است. میل متوجه است که لازمهٔ چنین نگرشی «سرودن شعرهای کوتاه است، زیرا احساساتی به این شدت، که مستلزم وزن آهنگینی بیش از نثر فصیح و بلیغ است، محال است مدت زمانی طولانی در بالاترین نقطهٔ اوج خود به صورت مجموع باقی بماند». بنابراین، «شعر بلند را همیشه (گرچه شاید غیرارادی) توخالی و غیرطبیعی خواهیم یافت». (۱۲) در مقالهٔ بنتم (۱۸۳۸)، مفهوم خیال به معنای همدلی[۲۳] را پیش کشیده تا تقابل تازه‌ای را میان شاعر غنایی، که «احساسات خویش را با نوایی خوش بیان می‌کند»، و نمایشنامه‌نویس، که از «قدرت دخول به ذهن و احوال دیگری» برخوردار است، مطرح کند. (۱۳) در نقدی که بر *اشعارِ سالهای بسیارِ* ریچارد مانکتن[۲۴] نوشت (۱۸۳۸)، صداقت شاعر را تحسین می‌کند ولی آگاهی به مشکل جالبی را در مورد این معیار محبوب نقد در انگلستان بروز می‌دهد. «به کلام دقیق، تنها کلّ حیات آدمی است که صادقانه است ــ فقط آن است که بیان کل یک شخص، فکری و عملیْ با هم، است». (۱۴)

میل بیش از بیش می‌کوشید تا شعر را با معرفت و فلسفه سازگار سازد. حتی در ۱۸۳۳ احتمالاً متأثر از کارلایل، می‌گوید که هنرمند از «حقایق شهودی آگاه است»، و وظیفهٔ اوست که این حقایق را «به صورتی نظرگیر اعلام کند». «شعر والاتر از منطق است، و فلسفه جمعِ

20. affective
21. physiology
22. rhythmic utterance
23. empathy
24. Richard Monckton, *Poems of Many Years*.

میان این دو است». (۱۵) میل در نقدی که بر کتاب *انقلاب فرانسه* (۱۸۳۷) نوشته، کارلایل را شاعری بزرگ و برخوردار از «عنصر بنیادین خصلت شاعری» یعنی «*خیالِ* خلاق» دانسته و گفته است که همین خیال خلاق است که «از میان آشفتگیِ اشارات پراکنده و اظهارات مغشوش می‌تواند مطلوب را به صورت کلّی تمام عیار پیشِ رو آورد». (۱۶) اگرچه میل در اینجا تعبیر رمانتیکی را تأیید می‌کند، ولی معتقد است که کارلایل در بدگمانی نسبت به تعمیم و تحلیل زیاده‌روی می‌کند؛ میل خواستار علمِ تاریخ به صورتی است که بتواند علل و قوانین لازم برای پیش‌بینیِ آینده را تأمین کند. (۱۷) در نقد *اشعار* تنیسن (۱۸۳۵)، در ضمنِ تجلیلِ وافر از هنرمندی او، توصیه می‌کند که شاعرْ فیلسوف هم شود. میل متوجه است که «کاخِ هنر»[۲۵] کوششی است در جهت طرح «حقایق معنوی به صورتی نمادین». اما شاعر باید دقت کند که «نظریه‌اش دربارهٔ زندگی و دنیا، نه خیال واهی و ساخته و پرداختهٔ مغزش، بلکه نتیجهٔ تفکر استوار و سنجیده باشد: شاعر باید گذشته از شعر، همّتش را تام و تمام مصروف فلسفه نیز بکند». (۱۸)

میل بقیه عمر را صرف منطق و اقتصاد و جامعه‌شناسی کرد. در مقاله‌اش دربارهٔ کولریج (۱۸۴۰)، او و بنتم را دو قطب مخالف فلسفه در انگلستان می‌نامد. ولی چندان اشاره‌ای به شاعر و منتقد بودن کولریج نمی‌کند. ظاهراً میل موفق شده است که شعر را هرچه بیشتر به گوشه‌ای از ذهن خود تبعید کند. در یکی از یادداشتهای روزانهٔ خود (مربوط به سال ۱۸۵۴) برخاش‌کنان می‌گوید «شاعرْ رازبین[۲۶] نیست»، و «هنر، در قیاس با حقیقت، صرفاً یک زبان است». (۱۹) تندروی جالب توجه نخستین مقاله‌اش تنها خدمت مهّم میل به نظریهٔ شعر است.

جان راسکین (۱۸۱۹ ـ ۱۹۰۰)

مشکل بتوان گفت که در تاریخ نقد *ادبی* جایی برای راسکین وجود داشته باشد. البته می‌توان آرای او را دربارهٔ شاعران و نویسندگان گرد آورد و به مجموعهٔ بیاناتی رسید که، چنانکه انتظار می‌رود، بازتابِ ذوق دورهٔ اول عصر ملکه ویکتوریاست: تحسینِ جهانروایی و عینیت شکسپیر؛ و عشق وردزورت به طبیعت، که منادیِ جلال کبریایی است؛ و والتر اسکات، «بزرگترین نابغهٔ ادبی دوران». (۱) به مناسبت انسانیت و سلامت عقل و ترسیم چشم‌اندازهای

۲۵. «The Palace of Art» (۱۸۳۰)، شعری تمثیلی از تنیسن هدف شعر این است که نشان دهد که عشق به شعر برای شادی آدمی کافی نیست.

26. seer

زیبا. راسکین آثار تنیسن و رابرت و الیزابت براونینگ را دوست می‌داشت و از دانته گابریل روزتی، در مقام نقاش و شاعر، دفاع کرد. اگرچه سوئینبرن[۱] را «جوانی دیوسرشت» خوانده، (۲) ولی شعرش او را مسحور می‌کرد. اما با رمان جدید احساس همدلی نمی‌کند و این نوع رمان را تصویر زشتیها و فساد زندگی شهرنشینی عصرجدید و هیجان طلبی به هر قیمت وصف می‌کند. راسکین برای دیکنز و تکری چندان ارزشی قایل نیست، و حتی جرج الیوتِ[۲] معتقد به اصول را سرزنش کرده است: «آسیاب درکنار نهر[۳] شاید نظرگیرترین مورد موجود از بررسی این بیماریِ جلدی باشد. تام آدم بی‌ادب و دست و پا چلفتی و ظالمی است و دیگر آدمهای داستانی ته‌مانده‌های پنتن ویل[۴]اند» (۳) جای تعجّب است که راسکین پس از تخطئه کردن «کلاسیسیسمِ تونیکنم[۵]» پوپ اصلاً از او خوشش آمد. معتقد بود که پوپ، مانند ویرژیل، «استاد بزرگ هنر مطلق زبان» است؛ او، «از زمان چاسر به بعد، بهترین نمایندهٔ ذهن انگلیسیِ واقعی» است، و حتی می‌گوید که «از دیدگاههای متعدد، کسی بزرگتر از او هرگز پا به عرصهٔ وجود نگذاشته است». (۴)

در میان شاعران بیگانه، البته همر را دارای مقامی شامخ می‌دانست، و آثار دانته را، در مقام «مردی که در کانون کلّ جهان قرار گرفته» و بی‌تردید «شارحِ بزرگ و پیامبرسانِ قرون وسطی» است، به دقت مطالعه کرده بود. (۵) راسکین دون‌کیشوت را بسیار دوست می‌داشت و برداشتش از آن رمانتیکی بود. (۶) علاقه‌اش به گوته بسیار ولی از روی بی‌میلی بود. از بخش دوم فاوست تمجید کرده و این امر در انگلستانِ آن زمان غیرعادی است. (۷) از امتیازات خاصّ راسکین است که کشیش روستایی سوئیسی یرمیاس گوتْهِلفْ[۶] را، که در چند دههٔ اخیر به عنوان رمان‌نویس مهمی شناخته شده، به خوانندگان معرفی و توصیه کرده است. (۸)

۱ Algernon Charles Swinburne (۱۹۰۹-۱۸۳۷)، شاعر و ادیب انگلیسی. شوریدن او برضد عرفهای اجتماعیِ ویکتوریایی و علاقهٔ وافرش به حسنها و رهبران انقلابهای سیاسی زمان و روحیهٔ الحادی و تأثیر موسیقایی شعر او معروف است

۲ George Eliot نام مستعار Mary Ann Evans (۱۸۸۰-۱۸۱۹)، رمان نویس انگلیسی. رمان میدل مارچ او که معمولاً بهترین اثرش به شمار می آید به فارسی ترجمه شده است: میدل مارچ، ترجمهٔ مینا سرابی (تهران، نشر دنیای نو، ۱۳۶۹).

۳ *The Mill on the Floss*، یکی از رمانهای جرج الیوت

۴ Pentonville، نامی که در اصل به خانه هایی اطلاق می شد که حدود ۱۷۷۳ در زمینهایی متعلق به شخصی موسوم به هنری پنتن ساخته شد. رمان پنتن ویل در فاصله ای از این خانه ها قرار دارد.

۵ Twickenham، محلی در غرب لندن. پوپ مدتی در این محل زندگی می کرد.

۶ Jeremias Gotthelf، نام مستعار Albert Bitzius (۱۸۵۴-۱۷۹۷)، رمان نویس سوئیسی آلمانی زبانی که محافظه کاری و بدآموری از ویژگیهای آثار اوست، ولی گاهی عنصر مطایبه و فکاهه را نیز جاشنی آن می کند.

اما همهٔ اینها گفته های ضمنی و درجه بندی و ارزیابی است ــ از نوع گفته هایی که راسکین ممکن بود در پاسخ به درخواست معمول برای فهرست یکصد کتاب بزرگ و در ستایش مطالعهٔ کتابهای خوب به طورکلی مطرح کند. (۹) این گفته ها در تکوین تصویر راسکین در ذهن ما مؤثر است، لکن مستقیماً به تطوّر نقد ادبی ربطی ندارد. آنچه جالبتر است گفته های شاعران است که گهگاه برای روشن ساختن طرحهای تاریخ احساس خود نقل کرده است. مثلاً، نگرش به مرگ را از نبردهای آثار همر تا نمایشنامه های احساساتی عصرجدید بررسی می‌کند. همر و دانته و والتراسکات مظهر سه وجه متمایز احساس نسبت به چشم‌انداز در دوران باستان و قرون وسطی و عصر جدیدند. (۱۰) راسکین گاهی نیز توجه خود را بر قطعهٔ خاصی از یک شاعر متمرکز می‌کند و تحلیلی دقیق و جامع از متن به دست می دهد؛ به همین ترتیب است که از صحّت تعبیر «دهانهای نابینا»[۷] در *لیسیداس* میلتن دفاعی جانانه می‌کند (۱۱) یا اشاره به یکی از زبور را در سخنان ماتیلدا[۸] ضمن نخستین ورودش به صحنه در برزخ دانته تشریح می‌کند. (۱۲)

با این همه، اهمیت راسکین در تاریخ نقد به سبب آرا و اظهارنظرهای براکندهٔ او نیست، بلکه به سبب نظریهٔ زیباشناسی اوست که در سه جلد نخستِ *نقاشان عصرجدید*[۹] (۱۸۴۳، ۱۸۴۶، ۱۸۵۶) مطرح شده و پس از آن به سبب تعالیم اجتماعی اوست که هنر در آن مقامی محوری دارد. امروزه آنچه به نظر ما بدسلیقگی راسکین در زمینهٔ نقاشی و معماری است اهمیت او را مستور کرده است: تحسین از پرده‌هایی نظیر «سوگواری بر سر چوپان پیر» اثر لندسیر[۱۰] یا «نورِ جهان» اثر هانت برای تکفیر او کافی است؛ امروزه خواستاران موزهٔ آکسفورد که در تزیینش کمک کرد و سبک گوتیکیِ ونیز که از حامیانش بود بسیار معدودند. با او نمی‌توان همصدا شد و همهٔ نقاشان دوره‌های رنسانس متأخر و باروک[۱۱] و روکوکو[۱۲] را تخطئه کرد، یا بیزاریش را نسبت به نقاشان هلندی، از جمله رامبراند، و نفرتش را نسبت به

7. «blind mouths»

۸. Matilda در برزخ، ویرژیل دانته را تا حدی که فهم انسانی قادر به رفتن است راهنمایی می کند و او را در مدخل بهشت خاکی ترک می‌کند. از اینجا ماتیلدا، که نمایندهٔ کمالِ حیات فعّال است، او را در باغی بهشت مانند به گردش می برد تا اینکه به بئاتریچه، یعنی کمالِ حیاتِ عقلی با فیض و شهود الهی، می رسد. بئاتریچه دانته را برای عروج به بهشت آماده می‌کند.

9. *Modern Painters*

۱۰. Sir Edward Henry Landseer (۱۸۰۲-۱۸۷۳)، نقاش انگلیسی که جانوران موضوع بیشتر نقاشیهای اویند.

۱۱. Baroque ← جلد اول این *تاریخ*، ص ۴۰۶-۴۰۸.

۱۲. Rococo ← جلد اول این *تاریخ*، ص ۴۳۸.

ویسلر[۱۳] توجیه کرد. در مورد ویسلر کار به دادگاه کشید زیرا راسکین گفته بود: «هرگز باور نمی‌کردم که یک قرتی قشمشم برای پرتاب کردن یک قوطی رنگ به صورت مردم بیش از دویست لیره مطالبه کند». (۱۳) شواهدِ دال بر لجاجت و خودبینی محض را ــ بویژه در نوشته‌های متأخر او، تهمت ریشه سازیهای مبهوت کننده برای لغات یا دلمشغولی وسواس گونه به نظریات محبوبش دربارهٔ تغییرات اقلیمی ــ نمی‌توان رد کرد. داستان ازدواج راسکین و اینکه هرگز به وصال نینجامید، و تمایلش به دختران کم سال در وینینگتن[۱۴] و رُزلاتوش[۱۵] باعث شده که علاقه‌اش به طرحهای کِیت گرینْوِی[۱۶] و دیگر احساسات بازیهای آن زمان به صورت رقت‌انگیزی متجلی شود.

ولی این ملاحظات، که راسکین را مهجورترین و منزوی‌ترین «فرزانگان»[۱۷] عهد ویکتوریا کرده، نباید موجب فراموش کردن این حقیقت گردد که و دارای نظریه‌ای دربارهٔ هنر (و ادبیات) است، نظریه‌ای که به هیچ‌وجه فاقد انسجام یا حتی کهنه نیست، بلکه بیان مجدد و نظرگیر اصل سازمندیِ رمانتیکی است. زیباشناسی راسکین به ادبیات هم مربوط می‌شود، زیرا هرگز نقاش و شاعر را از هم متمایز نکرده است: غالباً واژهٔ «شعر» را به معنای موسّع افلاطونی به کار می‌برد، و در نوشته‌هایش مدام میان نقاشی و پیکرتراشی و شعر درآمد و شد است. برای روشن کردن مفهوم احساس نسبت به چشم‌انداز، در کنار کلودلورن و ترنر[۱۸]، از همر و دانته نقل قول می‌کند. وحدت هنرها را فرض نکرده، بلکه بر مبنای نظریه‌ای به آن رسیده که آفرینش هنری را عملِ درونیِ شهود و خیال تعریف می‌کند. راسکین در سراسر حیات خویش به آموزهٔ محوریِ نظریهٔ سازمندی وفادار ماند، و در این مورد تنها تغییرات مشهود در نظریهٔ او تغییر در اهمیت اجزای مختلف است. آرزوی پیشین او، که استقرار قوانین استثناناپذیر برای نقد بود، رنگ باخت، و در دوره‌های بعد علاقه‌ای به جزئیات نظریه‌ای نداشت که با مهارتی مدرسی در نخستین مجلدات *نقاشان عصرجدید* تشریح کرده بود. با گذشت زمان، بیزاریش از «مابعدطبیعت» و تمایزات غیرضروری بیشتر شد. لحن چرب و نرم جلد اول *نقاشان عصرجدید* ناپدید شد. راسکینِ جا افتاده و پخته دیگر نمی‌توانست از «فرشتگانی» بنویسد که «بارها و بارها به عبث می‌کوشند تا دلهای سخت را در سایهٔ بالهای مهربان خود گرمی بخشند

۱۳ James Whistler (۱۹۰۳-۱۸۳۴)، نقاش امریکایی. بیشتر عمرش را در خارج گذراند. مدتی در فرانسه سکونت داشت و با نقاشان امپرسیونیست دوست شد و سالهایی نیز در انگلستان ساکن بود و از طرفداران جدایی هنر از هرگونه معنای اجتماعی یا ادبی یا داستانی شد.

14. Winnington 15. Rose la Touche 16. Kate Greenway

17. «sages»

۱۸ Joseph Mallord William Turner (۱۸۵۱-۱۷۷۵)، نقاش انگلیسی

و از این رو دردی ناشناس احساس می‌کنند». (۱۴) راسکین، دست کم طیِ دوره‌ای، برصد کیش پروتستان انجیلی شورید و، با حالتی حاکی از اندکی شرمساری و تحیّر، از نمایش زور جسمانی و امر شهوانی در نقاشی تمجید کرد. همر و شکسپیر و تینتورتو[۱۹] و تیسین[۲۰] و میکل‌آنژ بی‌پروا جنبهٔ حیوانی را عرضه می‌کنند، حال آنکه فرانسیسِ قدیس[۲۱] و فرا آنجلیکو[۲۲] موجودات ضعیف و بیچاره‌ای بوده‌اند. راسکین در ۱۸۵۸، پس از استماع وعظ کشیشی وابسته به مشرب ناسازگاران[۲۳] در تورن، طی یادداشتی چنین اعتراف می‌کند: «نمی‌فهمم. آدمی انتظار دارد که پاکی قدرت‌بخش باشد، ولی نیست. طبعِ حیوانیِ درست و حسابی و ستبر و متکی به نفس و شکوهمند مناسب شاعران و نقاشان است». (۱۵) ولی بعدها به عقیدهٔ پیشین رجعت کرد و بر آن بود که در آثار جوتو[۲۴]، «دین، به جای آنکه موجب ضعف باشد، به هر ملکهٔ ذهن و دست او وقار و قوام بخشیده است». (۱۶) لکن نظریهٔ اصلی او همان است که بود.

پیداست که این نظریه عمدتاً برگرفته از وردزورت و کولریج و نیز از کارلایل است که استاد خویش می‌شمرد. (۱۷) تفاصیل بحثی که دربارهٔ قوهٔ خیال و وهم کرده به نظرهای لی هانت شباهت دارد. گرچه راسکین قویاً منکر شده، ولی دفاعی که پوژن[۲۵] از سبک گوتیکی کرده بر او مؤثر واقع شده، و حتماً آثار ریو[۲۶] و دیگر شارحان قرون وسطی را مطالعه کرده است. (۱۸) او متوجه میزان شباهت میان آرای خود و امرسن بوده و حتی زحمت دفاع از خویش در مقابل اتهام سرقت ادبی را برخود هموار کرده است. (۱۹) اگرچه هرگاه به جنبه‌هایی از زیباشناسی رمانتیکی آلمانیها برخورده آن را طرد کرده، ولی از طریق منابع انگلیسی با آن آشنا بوده است. طرد این نظرها را باید تا حدودی معلول نفرت واقعی نسبت به تعبیرات آنها و نیز آنچه در نظر او پی‌آمدهای ضد دینی آموزه‌های آلمانی است دانست، و تا حدودی معلول بی‌اطلاعی او، کمااینکه می‌بینیم چگونه نظر شیلر را کاملاً تحریف کرده است. (۲۰)

خطوط اصلی نظریهٔ راسکین واضح است: او بر آن است تا طبیعت‌مداری و نمادانديشی را

۱۹. Tintoretto، نام واقعی اش Jacopo Robusti (۱۵۹۴-۱۵۱۸)، نقاش ونیزی

۲۰. Titian، نام واقعی اش Tiziano Vecelli (حدود ۱۴۷۷-۱۵۷۶)، نقاش ایتالیایی. یکی از مشهورترین نقاشان تاریخ.

۲۱. Saint Francis of Assisi (۱۱۸۱ یا ۱۱۸۲ - ۱۲۲۶)، راهب ایتالیایی، بنیانگذار فرقهٔ فرانسیسکها

۲۲. Fra Angelico، نام واقعی اش Guido di Pietro (۱۴۵۵-۱۳۸۷)، نقاش ایتالیایی

23. nonconformists

۲۴. Giotto [di Bondone] (۱۳۳۷-۱۲۶۶؟)، نقاش فلورانسی بزرگترین نقاش ایتالیایی دوران پیش از رنسانس

۲۵. Augustus Charles Pugin (۱۸۳۲-۱۷۶۲)، معمار و باستان شناس فرانسوی ساکن لندن

26. Alexis-François Rio

درهم آمیزد: ترکیب پرسنش طبیعت، حتی جزیی‌ترین جنبه‌های آن، با گرایشی به امر فوق‌طبیعی به منظور بازآفرینیِ «نمونه‌وار»[۲۷] یا، به تعبیر امروزی، «نمادین» طبیعت. انگیزهٔ بنیادین او دینی است: «افلاک منادی جلال کبریایی‌اند». طبیعتْ کار و کلام خداست و رسالتِ هنرمند بازگو کردن این پیام است. راسکین را حامی نظریهٔ بازنویسیِ ساده از طبیعت دانستن خطاست. او همیشه به وضوح «نسخه‌برداری»[۲۸] را از «تقلید»[۲۹] متمایز می‌کند، و با فریب و استفاده از خطای حسی[۳۰] مخالف است. مدام نقاشی هلندی را رد می‌کند و رمان واقع‌گرای عصر جدید را نوع ادبیِ نازلی می‌شمارد. طی گفتهٔ معروفی، که غالباً از آن استفادهٔ نابجا کرده‌اند، توصیه می‌کند که هنرمند «باید با قلبی یکدست به سوی طبیعت برود، عاری از هر فکری جز اینکه چگونه می‌توان به بهترین وجه به عمق معنای آن راه یافت، چیزی را دور نینداخت، چیزی را برنگزید؛ و با اعتقاد به اینکه همه چیز بهنجار و نیک است، و با ابتهاج خاطر از دریافت حقیقت». (۲۱) در اینجا مخاطبش هنرمندان جوان‌اند که باید هنرِ دیدن را بیاموزند، وگرنه قصدش محدود کردن قوهٔ خیال هنرمندان بزرگ نیست. راسکین با کلاسیسمِ رسمی و اعتقاد به کلی‌بافی و نظر رنولدز[۳۱] راجع به شیوهٔ جامه‌پردازی (ابریشمی یا مخمل نباشد)، و عرفِ نظام «درخت قهوه‌ای» و «فانوس تیره‌رنگ» مبارزه می‌کند، از ظاهرپرستی هلندیها نفرت دارد. اگر فکر محوری راسکین را دریابیم، این به نعل و به میخ زدن و در دو جبهه به جدل پرداختن قابل درک خواهد شد. در نظر او، هنرْ مُماثل[۳۲] طبیعت است، و مانند طبیعتْ زنده و «سازمند» است، و باید حقیقتِ طبیعت را منعکس کند. راسکین معتقد است که هلندیها با هنر بی‌روح (یا به زعم او بی‌روحِ) خود و نقاشان منظره‌پرداز ایتالیایی و فرانسوی قرون هفدهم و هجدهم با «کلاسیسمِ» خود این حقیقت را زیرپا گذاشته‌اند.

گردآوریِ گفته‌هایی که حاکی از نگرش منسوخی نسبت به هنرند و آن را صرفاً نمونه یا پیشینهٔ مثلاً بناها یا پدیده‌های علمی شمرده‌اند سهل است. البته از آن زمان به بعد این وظیفه را عکاسی برعهده گرفته، گو اینکه راسکین عکاسیِ زمان خود را بیشتر اسباب تحریف طبیعت می‌دانست تا ابزار دقیق نسخه‌برداری از آن. (۲۲) در واقع معیار راسکین در زمینه‌های متعددْ حقیقتِ مشهود است. دقّت علمیِ بسیاری از آثار ترنر را تحسین می‌کند و می‌گوید که یک زمین‌شناس، با پیش‌رو داشتن یکی از طرحهایی که ترنر از صخره‌ها کشیده، «می‌تواند

27. «typical» 28. «copying» 29. «imitation»

30. *trompe l'oeil*

۳۱ Sir Joshua Reynolds (۱۷۲۳-۱۷۹۲)، نقاش چهره‌پرداز انگلیسی و از بنیانگذاران آکادمی سلطنتی ← جلد اول این تاریخ، ص ۱۶۳ - ۱۶۲

32. analogue

خطابه‌ای دربارهٔ کلِّ نظامِ تأثیر فرسایشی آب ایراد کند». (۲۳) بسیاری از انتقادات شدیدش از آثار کلود لورن و سالواتور روزا[۳۳] به «موارد بد جلوه دادن کوهها». (۲۴)، آرایش نامناسب ابرها، ترسیم نادرست جانوران و گلها و درختان، و نورپردازی نادرست مربوط می‌شود. بخش اعظم *نقاشان عصر جدید* به خود آثار هنری اصلاً ربطی ندارد، بلکه راسکین، فارغ از پرده‌های نقاشی و بر مبنای توجیه مبهمِ تعلیم شناسایی حقیقت در طبیعت به نقاش، صفحات متعدد را به بحث دربارهٔ آرایش ابرها و شکل درختان و سطوح صخره‌ها و جز آن اختصاص داده است.

راسکین گاهی با نگرشی «انطباعی»[۳۴] به موضوع هنر می‌پردازد. طبیعت داده‌ای صرفاً خارجی نیست، بلکه با همکاری ذهن آفریده می‌شود: در رفتارِ هنرمند «منحصراً با اشیا به صورتی که بر حسّ بشری و روح بشری اثر می‌گذارند» نوعی «حقیقتِ منظر»[۳۵] وجود دارد. راسکین مذعن است که «در هنر، واقعیات تنها وقتی مفیدند که به پدیده‌ها راهبر باشند». (۲۵) اما این پدیدارگرایی بر این فرض مبتنی است که میان آدمی و طبیعت نوعی هماهنگیِ غایی وجود دارد زیرا هردو مخلوقِ خدایند. زبان طبیعت نمادین است و هنرمند ترجمان این زبان است و آثاری به وجود می‌آورد که باز نمودِ نمادهای طبیعت است. در *نقاشان عصر جدید* این مفهوم را غالباً در چارچوب استدلال قدیم مربوط به طرح و نقشهٔ ازلی مطرح کرده است ــ نوعی «علم کلام طبیعی»[۳۶] که در انگلستان، از زمان ویلیام دِرَمْ[۳۷] و ویلیام پیلی[۳۸]، سنت دیرپایی دارد. راسکین صریحاً می‌گوید که وظیفهٔ واعظ و شاعر یکی است. «هر دو شارحان امر بیکران‌اند»، و راسکین با ساده‌لوحی ادعا می‌کند که «هیچ لحظه‌ای از هیچ روزِ زندگی ما نیست که طبیعت صحنه پس از صحنه، تصویر پس از تصویر، عظمت پس از عظمت نیافریند، و باز هم بر مبنای اصولی ظریف و پابرجا آنچنان در غایت زیبایی کار می‌کند که بی‌تردید همهٔ آن برای ما و به نیت لذّت مدام ماست». (۲۶) لکن در لحظات کمتر پارسایانه‌اش ظاهراً به نظر او زبان خدا صرفاً و به سادگی به ما منتقل نمی‌شود بلکه هنرمند آن را می‌یابد، کشف می‌کند.

۳۳. Salvator Rosa (۱۶۷۳-۱۶۱۵)، نقاش و شاعر ایتالیایی.

34. «impressionistic» 35. «truth of aspect» 36. «physico-theology»

۳۷. William Derham (۱۷۳۵-۱۶۵۹)، کشیش و فیلسوف و نویسندهٔ کتاب علم کلام طبیعی (۱۷۱۳) که طی ۵۰ سال به چاپ دوازدهم رسید. از جمله دانشمندان و الهیّونی که در آغاز قرن هجدهم معتقد بودند نزدیک شدن به طبیعت همانا نزدیک شدن به خداست و در این عقیده هیچ تهدیدی نیست به مبانی دین وحیانی مشاهده نمی‌کردند

۳۸. William Paley (۱۸۰۵-۱۷۴۳)، حکیم الهی و فیلسوف انگلیسی پیرو مشرب اصالت سود و مؤلف کتاب الهیات طبیعی (*Natural Theology*، ۱۸۰۲) در این کتاب برهان وجود خدا را در طرح مشهود در پدیده‌های طبیعی و بویژه پیکر آدمی می‌بیند

و حتی می‌آفریند.

مفهوم قوهٔ خیال در نظریهٔ راسکین ــ که عمدتاً در جلد دوم *نقاشان عصر جدید* (۱۸۴۶) مطرح شده ــ از لحاظ متمایز کردن بیننده از نقاش، آدمی به طور کلی از هنرمند، و ذهن هنرمند از اثر هنریِ تکمیل شده فاقد وضوح لازم است. در عین حال، دارای رده‌بندیهای بیش از حد ابتکاری و پرطول و تفصیلی است که، چون بر پایهٔ روان‌شناسی منسوخ قوای ذهنی تهیه شده، معنای خود را از دست داده است. راسکین با بیننده شروع و ***aesthesis*** و ***theoria*** را از هم متمایز می‌کند: ***aesthesis*** برداشتِ حسّیِ ناب است (از این رو «aesthetics» [زیباشناسی] اسم بی‌مسمّاست) و ***theoria*** «دریافتِ آمیخته به وجد و حرمت و سپاسِ زیبایی است». «لذّاتِ حس را دریافت می‌کند ولی همراه با شُکر و توجه به جلال خداوند». (۲۷) قوهٔ اخیر عبارت از تأمل[۳۹] در انگاره‌های[۴۰] زیبایی است، همراه با «درک کامل این امر که عطیّه و تجلّی الهی‌اند» (راسکین واژهٔ «تأمل» را مرادف با ***Anschauung*** آلمانی می‌داند). استفاده از این قوه یکی از تکالیف آدمی است. «آدمیان مأذون نیستند برخی از چیزها را زیبا بینگارند و نسبت به دیگران بی‌اعتنا باشند». (۲۸) ولی در عین حال می‌افزاید که فقط از طریق آموزش زیباشناختی می‌توان این تکلیف را ادا کرد، زیرا زیبایی واقعی را لزوماً بلافاصله نخواهیم شناخت و این کار مستلزم تمهید مقدمات و تربیت مناسب است. نزد راسکین نیز، مانند کانت، زیبایی از حقیقی و مفید دقیقاً متمایز است، و البته راسکین باید توجیهات تکوینی[۴۱] مفهوم زیبایی از طریق تداعی یا عادت را که در سنت روان‌شناسی بریتانیا رایج بود طرد کند. مفهوم زیبایی دارای دو مرحله است: یکی «طبیعی» و دیگری «نمادین». در جانوران و حتی گیاهان و عمدتاً در زیبایی هیئت انسانی، نوعی زیباییِ «زنده»[۴۲] و طبیعی وجود دارد. البته راسکین آرمانِ کلاسیکیِ زیباییِ عام را رد می‌کند و «امر ممیّز»[۴۳] را ترجیح می‌دهد، ولی دست کم در این زمینه آرمان کلاسیکی در لباس مبدّلِ دینی تداوم می‌یابد: به آرمان صحیح فقط می‌توان با «دفع نشانه‌های بی‌واسطهٔ گناه از چهره و تن رسید». (۲۹) هر نوع اندوه و هیجانی برای هنر متعالی نامناسب است، زشت و نازل است. اما ورای زیباییِ «زنده»، زیباییِ «نمونه‌وار» قرار دارد که نماد صفات الهیِ عدم تناهی، وحدت، سکون، تقارن، خلوص، و اعتدال است. «واقعیتِ لذّتِ مدام ما از هر آنچه سنخ یا ظاهر صفات الهی است... شکوهمندترین چیزی است که می‌توان از سرشت آدمی نشان داد». (۳۰)

39. contemplation
40. ideas
41. genetic explanations
42. «vital»
43. «characteristic»

همتای هر آنچه دربارهٔ قوهٔ نظری[۴۴] و دو نوع زیبایی گفته شد در قوهٔ خیال نیز تکرار می‌شود. ولی تمایز میان قوهٔ نظری و قوهٔ خیال در عمل نادیده گرفته شده، و همان مراتب، از حواس گرفته تا والاترین بصیرت، با تعبیرات متفاوت تشریح شده است. خیال از وهم برتر است. وهم را، با تأسی به شیوهٔ لی هانت، شهوانی و سطحی و ماشین‌وار توصیف کرده است. راسکین، به شیوهٔ گویای خود، می‌گوید که «وهم، مانند سنجاب، در زندان مدّور خود بازی می‌کند و دلشاد است؛ ولی خیالْ زایری است بر روی کرهٔ خاک ــ و خانه‌اش در بهشت است». (۳۱) اما در موضع دیگری تداوم میان وهم و خیال را می‌پذیرد و بعدها به کل منکر چنین تمایزی می‌شود. (۳۲) به هر ترتیب، راسکین عملِ خیال را به سه نوع «کاملاً مشخص» تقسیم می‌کند: نفوذ، تداعی، و تأمّل[۴۵]. «نفوذ» بصیرت یافتن به کُنهِ واقعیت است، نه در حکم حقیقت عام علمی بلکه در مقام گوهر فردیِ انضمامی ــ صورت دیگری از زیباییِ «امر ممیز» که قبلاً ذکرش رفت. «تداعی» نام گمراه‌کننده‌ای است که راسکین به قدرت تألیفیِ[۴۶] خیال می‌دهد، و همان توانایی وحدتمند کردن عناصر متفاوت[۴۷] نزد کولریج است. «تأمّل» روندِ حفظ و نگهداری فعالیتهای مراحل پیشین است. (۳۳) و شامل کلّ روندی است که آن را نمادپردازی[۴۸] و عینیت بخشیدن[۴۹] ــ یا به عبارت دیگر، خودِ اثر هنری ــ می‌نامیم. نزد راسکین نیز، مانند کلّ سنت افلاطونی، و نزد کولریج و کارلایل و امرسن، تمایز میان عملِ متخیّل و اثر هنری به حداقل کاهش یافته؛ قوهٔ خیالْ واقعیت را به صورت آرمانی تبدیل می‌کند و اثر هنری همین صورت آرمانی است. راسکین، به موازات نوعهای زیبایی، یک رشته تمایزات جدید معرفی و صورت آرمانی را به سه نوع تقسیم می‌کند: یکی صورت آرمانیِ سره‌خواهان[۵۰]، دیگری صورت آرمانیِ «گروتسک»[۵۱] و سوم صورت آرمانی طبیعت‌مدار[۵۲]. مثلاً نمونهٔ سره‌خواهان فرا آنجلیکوست. این نوع صورت آرمانی مَلَک‌وار است، زیبایی «روحانی» است که طبیعت آن را نیالوده است. صورت آرمانیِ گروتسک عبارت از قوهٔ خیال است که به تأمل در بدی پرداخته است؛ حال آنکه صورت آرمانیِ طبیعت‌مدارْ خودِ هنرِ سازمند است: هنری که بر مثال طبیعت آفریده شده است. تکیه بر امر گروتسک مهمترین نوآوری در این رشته تمایزاتِ جدید است، زیرا در بحث دربارهٔ زیبایی وارد نشده بود. راسکین این بار هم گروتسک را به سه نوع تقسیم می‌کند: گروتسک کاذب، گروتسک صرفاً

44. theoretic
45. penetration, association, contemplation
46. combinatory
47. esemplastic
48. symbolization
49. externalization
50. purists
۵۱ grotesque ← جلد دوم این تاریخ، ص ۵۰۸
52. «naturalist»

سرگرم کننده یا بیمارگونه یا شوم، و گروتسکِ اصیل و نمادین. نوع اخیر گروتسک است که در خرده‌کاریهای کلیساهای جامع و کاخهای گوتیکی و آثار دورر[۵۳] و هولباین[۵۴] می‌بیند و تحسین می‌کند. گهگاه چنین می‌نماید که گروتسک در نظر او صرفاً همان است که به «تراژی‌کمدی»[۵۵] موسوم بود، یعنی کنار هم قرار دادن یا آمیختن سبکها؛ مثلاً در آثار شکسپیر «شاهزاده هنری در مقابل فالستف قرار دارد، تایتانیا در مقابل باتم[۵۶]... ایموجن در مقابل کلوتن[۵۷]». (۳۴)

کلِّ این طرح مفصل به حدِّ کفایت واضح است: آدمی باید با مدد گرفتن از قوهٔ نظری خویش زیبایی متجلّی در طبیعت برونی را دریابد تا بتواند آن را ورای زیبایی محسوس، در حکم زیبایی لاهوتی، مشاهده کند. آدمی، بویژه هنرمند، از قوهٔ خیال برخوردار است، و این قوه، از طریق نفوذ و ترکیب و تأمل کردن، صورتهای آرمانی گوناگون را، اعم از سره‌خواه و گروتسک و طبیعت‌مدار، در آثار هنری متحقق می‌سازد. اما همهٔ این تمایزها در عمل به رابطهٔ غالب و واحدی تقلیل می‌یابند که رابطهٔ آدمی با طبیعت و با خدای متجلّی در طبیعت است. رسالت هنر ارائهٔ این طبیعت و الوهیتِ موجود در آن به اسلوبهای متعدد از حقیرترین تقلید گرفته تا خیال‌انگیزترین طَیَرانهاست. فقط یک معیار را باید مراعات کرد: هنر، حتی آنگاه که نماد خدا یعنی خدای طبیعت است، باید سازمند، «زنده»، پذیرای یکدلی یا آن چیزی باشد که راسکین «عشق»اش می‌خواند. راسکین خدا را مهندس[۵۸] خشک و خالی، طراح ماشین جهانیِ نیوتن، نمی‌دانست. از «سیر قهقراییِ هنر متعارف» بیزار بود. از پیرایه‌های الحمراء[۵۹]، هنر مصری و بیزانسی، کمال کلاسیکی، کاخِ بلورین[۶۰]، بناهای اسکلت فلزی، از هر آنچه به

۵۳ Albrecht Dürer (۱۵۲۸-۱۴۷۱)، نقاش و حکاک آلمانی.

۵۴ Hans Holbein (۱۵۴۳-۱۴۹۷)، نقاش آلمانی.

۵۵ tragicomedy ← جلد اول این *تاریخ*، ص ۴۲۵-۴۲۶.

۵۶ Titania، در نمایشنامهٔ *رؤیا در شب نیمهٔ تابستان*، ملکهٔ پریان و همسر اوبرون؛ و Nick Bottom، بافنده و رهبر گروه سوداگران که نمایشی را در این نمایش به روی صحنه می‌آورند. او شخصیتی متفرعن ولی دوست داشتنی است که مدام کلمات را اشتباه به کار می برد و می خواهد همهٔ نقشهای نمایش را بازی کند.

۵۷ در نمایشنامهٔ سیمبلین، Imogen همسر مهربان و وفادار پوستومس و دختر سیمبلین است. Cloten، پسرِ زنِ دوم سیمبلین از وصلتی پیشین، آدمی بی‌تراکت و کینه توز است که ضمناً از عقل سلیم هم برخوردار است؛ عاشق ناکام ایموجن

58. geometer

۵۹ Alhambra، مجموعه ای از بناهای دورهٔ اسلامی بر تپه ای مشرف بر غرناطه، اسپانیا، که نمونه ای والا از معماری اعراب مغربی در اسپانیاست. برای اطلاعات بیشتر ← *دائرة المعارف فارسی*، زیر نظر غلامحسین مصاحب، تهران، ۱۳۴۵ (مدخل الحمراء)

۶۰ Crystal Palace، بنایی که در هاید پارک لندن برای نخستین نمایشگاه فرآورده های صنعت، معروف به نمایشگاه بزرگ (سال ۱۸۵۱) برپا گردید. مدتی موزه بود و در ۱۹۳۶ به کل در آتش سوخت.

نظرش ماشین‌وار می‌آمد، تولیدش ارادی نبود، و غیربشری و انتزاعی بود. به همین دلیل کنده‌کاریهای اندکی غیردقیق ولی تکرار نشدنیِ استادکاران قرون وسطی را به فرآورده‌های کارخانه‌های معاصر ترجیح می‌داد. راسکین، چنانکه به طیبت گفته‌اند، «خدایی را دوست‌تر می‌داشت که محاسباتش اندکی به خطا رفته باشد». (۳۵) اگرچه مشکل بتوان بی‌علاقگی راسکین را نسبت به اپولو بِلْوِدِره[۶۱] و رافائل و بیزاریش را از پالادیو[۶۲] با تحسین وافرش نسبت به میکل آنژ، و آبرنگ کاران ونیزی، تیسین و ورونزه و تینتورتو، که در تعلق به رنسانس کم از دیگران نبودند، سازش داد. رنسانس نیز شامل بی‌مهری او می‌شود و هنر آن دوره را سطحی و غیرروحانی و دارای کمال غیرانسانی وصف می‌کند.

راسکین در هنر گوتیکی در جستجوی جریان طبیعت‌مدار یا گروتسک یا طلیعه‌های هنر وهم‌انگیزتر[۶۳] بعدی است. تصویر فرشته‌ای متقدم و به غایت اسلوبی شده[۶۴] را با تصویر متأخر و به مراتب انسانیترِ حوّا و مار یا دو شیردال[۶۵] مقایسه می‌کند. (۳۶) و همیشه تصویری را ترجیح می‌دهد که حالت انسانی ــ یعنی، «عقلانی» ــ تری دارد. اما معیار طبیعت مداری را همیشه و بر یک منوال دنبال نمی‌کند، و همیشه در معرض این خطر است که تحت‌لشعاع نمادانديشی دینی قرار گیرد. از این رو از عمل تینتورتو دفاع می‌کند که در پردهٔ «اخراج از بهشت»[۶۶] فرشته‌ای را چنان ترسیم کرده که، در تعارض با منبع نور، سایه‌اش پیش روی او و به سوی آدم و حوّا افتاده است. (۳۷) «رنگ آبیِ غیرممکن ولی شکوهمندِ چشم‌انداز دوردست» در پردهٔ «باکوس و آریاذنهٔ»[۶۷] تیسین به نمایش درآمده و راسکین معتقد است که «اگر در رنگِ آبی تغییری داده شود، کلّ ارزش و رنگمایهٔ نقاشی برباد خواهد رفت». (۳۸) راسکین مثلاً می‌گوید که «اگر [کانالتو[۶۸]] نقاش بزرگی می‌بود»، مأذون بود که «نور و رنگ را به هرجایی که می‌خواست بتاباند و، اگر دلش می‌خواست، دریا را با شیب ترسیم کند». (۳۹) شگردهای تمثیلی یا نمادین آثار تینتورتو را، مانند خیل ملائک که در پردهٔ «غسل تعمید»[۶۹]

۶۱. Apollo Belvedere. بلودره نام بخشی از کاخ واتیکان است و تندیسی از آپولو را که در این بخش از کاخ نگهداری می‌شود «اپولو بلودره» می‌خوانند.

۶۲. Andrea Palladio (۱۵۰۸-۱۵۸۰)، معمار ایتالیایی. اصول معماری رومیان باستان را با مقتضیات زمان سازش داد.

63. illusionist 64. stylized

۶۵. griffin، «جانور افسانه‌ای با بدن و دست و پای شیر، و سروبال عقاب که در هنر عموم تمدنها با شکلهایی اندک متفاوت به تصویر درآمده است». پرویز مرزبان و حبیب معروف، فرهنگ مصور هنرهای تجسمی، ویرایش دوم، تهران، سروش، ۱۳۷۱، ص ۱۲۲.

66. «Expulsion from Paradise» 67. «Bacchus and Ariadne»

۶۸. Canaletto یا Antonio Canale (۱۶۹۷-۱۷۶۸)، نقاش ونیزی.

69. «Baptism»

به «شکل سرماهی» درآمده‌اند یا خر که در بردهٔ «تصلیب»[۷۰] در حال خوردن بقایای برگهای پلاسیدهٔ نخل است، تحسین می‌کند. (۴۰) راسکین با ثبات قدمِ پندارپرست‌ترین رمانتیکها بر حقانیتِ قوهٔ خیال در «بیزاری از همهٔ قید و بندهای واقعیات خارجی که بر سر راه نیروی ایحایی آن قرار گرفته‌اند» تأکید می‌کند. (۴۱)

هنجارهای شعر دقیقاً موازی همانهایی است که برای هنرهای دیگر برقرار شده است. رئالیسم به نظر راسکین حقیر و زشت می‌آید، از کلاسیسیسم متعارف انتقاد می‌کند و هر انحرافی از طبیعت، حتی از ویژگیهای محلی، را ناخوشایند می‌داند. هرکس که قصر شیلون[۷۱] را دیده باشد، مانند راسکین، از وصف بایرون دربارهٔ «برج و باروی آن که به سپیدی برف است» و دریاچهٔ ژنو که در «هزاربایی» پایین آن قرار دارد (۴۲) تعجب خواهد کرد، ولی معلوم نیست چرا بر مبنای زیباشناختی باید چنین باشد. راسکین مدام به صحّت مشاهده در آثار هومر و شکسپیر و وردزورث و والتر اسکات اشاره می‌کند. مراحل مختلف خیال را که از تقلید محض فراتر رفته است با نقل اشعاری مشخص می‌کند. شعر «یخبندان در نیمه شب»[۷۲] کولریج، که در آن گوینده به لایه نازکی خیره شده است که در آتشدان جنبشی نامحسوس دارد، نمونهٔ عمل خیال متأمل[۷۳] است. (۴۳) تصویر تمثیلی اسپنسر از حسدْ مظهر اسلوب گروتسک اصیل، و شیاطین دانته در بابهای بیست‌ویکم و بیست‌ودوم دوزخ «کاملترین نمونه‌های گروتسک دهشتناک‌اند»، ولی البته راسکین دلیل این توصیف را ذکر نمی‌کند. (۴۴) گاهی در مورد این تمایزها بسیار ملانقطی می‌شود و، با اطمینانی شگفت‌انگیز، صفتها و عطف بیانهای میلتن را برای گلهایش در *لیسیداس*، سطر به سطر، به مقولهٔ خیال یا وهم نسبت می‌دهد. (۴۵) اما به طور کلی، راسکین انواع هنر دقیق و هرچیزی را که با قوت مجسم شده باشد، ولو اینکه غیرواقعی باشد، دوست می‌دارد. خیرون، قنطورس[۷۴] اساطیری *کمدی الهی* دانته، که پیش از آنکه بتواند سخن بگوید ریش خود را با تیرِ خود دو قسمت می‌کند، حقاً «در مخیلهٔ دانته یورتمه رفته و [شاعر] او را در حین این کار دیده است». (۴۶) اگرچه راسکین، با خام طبعی، تفسیری تمثیلی دربارهٔ نمایشنامهٔ *طوفان* شکسپیر ارائه می‌کند و آن را تعارض

70. «Crucifixion»

۷۱ Castle of Chillon، اشاره به شعری سرودهٔ بایرون با عنوان «زندانی شیلون» (۱۸۱۶، *The Prisoner of Chillon*)

72. «Frost at Midnight» 73. contemplative imagination

۷۲ Centaur (قنطورس)، «در اساطیر یونان، نژادی از حیوانات که نیمی اسب و نیمی انسان بودند» Chiron (خیرون) یکی از آنها و معلم و طبیب معروفی بود «سرانجام زخمی درمان ناپذیر برداشت، و جاویدی خود را به پرومتئوس داد پس از مرگ به صورت فلکی قوس مبدل شد». *دائرة‌المعارف فارسی*، زیر نظر غلامحسین مصاحب، تهران، ۱۳۴۵

میان آزادی و بردگی می‌خواند. (۴۷). پاک[۷۵] و آریل و کلیین و شیاطین میلتن و کلّ جهان آفریدهٔ دانته را فرآورده‌های عظیم خیال شاعرانه وصف می‌کند. تمایز میان هنر خلاق و اسطوره بیش از پیش از ذهن راسکین رخت بر می‌بندد. در تفاسیر غریبش دربارهٔ اساطیر یونان[۷۶]، بسیاری از مستندات خود را از آثار اشیل و پیندار و نیز همر گرفته است. وجود کالبدی، خورشید یا آسمان یا ابر یا دریا، منبع اسطوره است؛ تجسّدِ شخصی، «خدای مورد وثوق و قابل معاشرت»، از درون وجود کالبدی سر بر می‌آورد؛ و سرانجام «اهمیت اخلاقی [است] که در همهٔ اساطیر بزرگ حقیقتی جاودانه و سودمند است». (۴۸) راسکین حقیقتاً به «مفهوم وجودی شخصی در قدرت عنصریِ» خدایان یونان و حتی در چهره‌های کتاب مکاشفهٔ یوحنّا معتقد بود: خواهر رنگ پریدهٔ سوار بر اسب را باید «فرشته‌ای حیّ و حاضر» دانست و نه صرفاً نمادِ قدرت مرگ. (۴۹) چنین کیشی، هرقدر هم که موهوم و خرافاتی به نظر بیاید، دنبالهٔ مشرب جاندارپنداریِ[۷۷] اعیان طبیعی است که راسکین، سراسر عمرش، به درجات مختلف به آن اعتقاد داشت. حتی کوهها، به نظر او، «مهر می‌ورزند». در *اخلاقیات غبار*[۷۸] (۱۸۶۵) به دخترکان کنجکاو چنین پاسخ می‌دهد: «دست کم می‌توانید این را جداً باور کنید که، هرگاه غبار کرهٔ خاکی کم‌کم حالتی منظم و زیبا به خود می‌گیرد، روحی که زنده بودن شما بدان متکی است خود را در سپیده‌دمان آشکار می‌کند. متوجه خواهید شد که نمی‌توان این مفهومِ تجلّیْ به درجات را از مفهوم قدرت حیاتی مجزّا کرد». راسکین مشرب جاندار پنداری را به ورای جهان محسوس تعمیم داده است: «مفهومِ درجه‌بندیْ متضمن قبولِ مفهومِ وجودِ حیاتی ورای حیات ماست. در مخلوقات دیگر، مخلوقاتی که همان‌قدر بر ما اشرف‌اند که ما بر غبار». راسکین به «رسالت تبشیریِ خیل فرشتگانِ زنده» ایمان آورد، یا مجدداً به آن معتقد شد. (۵۰)

از این رو حملهٔ او به آنچه آن را «مغالطهٔ انتساب رقت احساس به اشیا»[۷۹] نامیده بسیار تعجب‌آور است. گذشته از همه چیز، انسان‌وار انگاری[۸۰] روش بنیادین ایجاد هر نوع استعاره است، و آن نوع تمایزاتی را که راسکین در اعتراض به ابیات مشخص قایل است نمی‌توان

۷۵. Puck، در اصل روحی شیطانی یا خبیث در معتقدات خرافی مردم؛ این نام از قرن شانزدهم به پری سبزپوشِ و شیطانی موسوم به رابین گودفلو و هابگابلین اطلاق شده و در هیأت اخیر در نمایشنامهٔ رؤیای شب نیمهٔ تابستان (پردهٔ ۲، صحنهٔ ۱، سطر ۴۰) آمده است.

76. *The Cestus of Aglaia* (1865); *The Queen of the Air* (1869)

77. animism

78. *The Ethics of the Dust*

۷۹. pathetic fallacy ← جلد دوم این تاریخ، ص ۵۱۰-۵۱۱.

80. anthropomorphism

بذیرفت. دو سطر زیر سرودهٔ آلیور وندل هولمز[۸۱] است:

گلِ زعفرانِ مُشرف، قالبْ دریده
عریان و لرزان، با جامِ طلایش....

راسکین آن را «بسیار خلاف واقع» می‌خواند و می‌گوید: «گل زعفران مسرف نیست، بلکه گیاهی مقاوم است؛ رنگ زردش طلایی نیست، زعفرانی است». (۵۱) راسکین متوجه نیست که شاعر گل زعفران را از آن رو «مسرف» نامیده که معتقد است طلایش را بی‌حساب صرف می‌کند. یا معلوم نیست چرا این بیتِ کینگزلی[۸۲]:

کفِ ستمگر و خزنده

را بر این مبنا که «کف ستمگر نیست و نمی‌خزد» تقبیح کرده، ولی در عین حال آن را از لحاظ نجسّم حالت گویندهٔ بالاد، که «اندوهْ [قدرت عقلانیش را] مختل کرده است»، مناسب تشخیص داده و از آن دفاع کرده است. و یا چرا سطور زیر از کولریج را ساختگی وصف کرده است؟

تک برگ سرخ رنگ، تنها بازماندهٔ تیرهٔ خود،
که هر آنقدر که می‌تواند می‌رقصد....

ایراد راسکین این است که کولریج «به برگْ حیات و اراده‌ای نسبت می‌دهد که در آن وجود ندارد؛ ناتوانی آن را با اختیار، رنگپریدگی مرگبار آن را با شادی، و بادی را که آن را می‌لرزاند با موسیقی خَلط می‌کند». راسکین تشبیه دانته را ــ ارواح «بسان برگهای مرده از شاخه فرو می‌ریزند» ــ ترجیح می‌دهد، زیرا تشبیهی است که حتی «یک لحظه هم درک واضح دانته را مخدوش نمی‌کند که *اینها* ارواح‌اند، و *آنها* برگ». (۵۲) ولی چنین معیاری در حکم انکار ماهیتِ مَجاز یا جانشینی[۸۳] است، که به «خلط کردن» اصلاً ربطی ندارد. تمایز مفروض میان استعارهٔ جان پندارانه‌ای که دانسته ابداع شده و آنکه توجیهش بر فشار عاطفی مبتنی است

۸۱. Oliver Wendell Holmes (پدر، ۱۸۰۹ـ۱۸۹۴)، طبیب و ادیب و شاعر امریکایی.
۸۲. Charles Kingsley (۱۸۱۹ـ۱۸۷۵)، کشیش و رمان نویس و شاعر انگلیسی.
83. substitution

قابل اثبات نیست و در عمل، حتی از جانب راسکین، پذیرفته نیست. به همین ترتیب، سطور زیر از الگزاندر پوپ، با آهنگ مشهوری که هندل[۸۴] برای آن ساخته، آماج انتقاد راسکین شده است:

هر کجا می‌روید، تندبادِ خنک پیرامونتان را خنک می‌کند.
هر کجا می‌نشینید، درختان درهم می‌تنند و سایه‌ای می‌شوند....

راسکین معتقد است که چنین گفته‌ای «مسلماً مهمل است و ریشه در تکلّف دارد، و برخلاف طبیعت و واقعیات و با بی‌اعتنایی ابراز شده است»، زیرا «در ادبیات قُبحی بدتر از این عادت نیست که با خونسردی عباراتی مجازی از این قبیل را به کار برند». (۵۳) ولی معلوم نیست چرا مضمون پوپ، که پیش از آن در آثار ادمند والر[۸۵] و بن جانسن و پرسیوس به کار رفته و با که به قدمت اسطورهٔ یونانی تولّد افرودیت[۸۶] از بطن دریا باشد، (۵۴) باید از این گفتهٔ وردزورت بدتر شمرده شود:

ابرهای شناور شکوه خود را به او می‌بخشند؛
درخت بید برای رضای خاطر او سر فرود می‌آورد....

راسکین این سطور را به سبب «صائب بودن فوق‌العادهٔ» آنها تحسین می‌کند. (۵۵) نوشته‌های خود راسکین و شاعران مورد علاقه‌اش، وردزورت و والتر اسکات و تنیسن، و نیز آثار همهٔ شاعران به درجات مختلف، آکنده از نمونه‌های مغالطهٔ انتساب رقت احساس به اشیاء است. خانم جوزفین مایلز[۸۷] تطوّر این شیوهٔ بسیار رایج را در شعر انگلیسی قرن نوزدهم بررسی و از لحاظ آماری تحلیل کرده است. (۵۶) ولی انتساب عاطفه به اشیا به قدمت کوههاست: در شعرِ قومی شگردی رایج و بازتاب اعتقاد به جهانی فعّال[۸۸] است که، گذشته از هر چیز دیگر، همان کیش اصلی خود راسکین است. تناقض در این است که بینش بنیادین او را معیاری تیره و تار کرده که یا بر طبیعت‌گراییِ مشاهده‌ایِ خشک و بی‌روح مبتنی است که با هرچه برخلاف

۸۴ George Friedrich Handel (۱۶۸۵-۱۷۵۹)، آهنگساز آلمانی تبار ساکن انگلستان.
۸۵ Edmund Waller (۱۶۰۶-۱۶۸۷)، شاعر انگلیسی.
۸۶ Aphrodite، در اساطیر یونان، الههٔ عشق و زیبایی و حاصلخیزی. بنا به روایتی از کفهای دریا که خون اورانوس بر آن ریخت برخاسته است.

87. Josephine Miles 88. active universe

حقایق علمی باشد مخالف است. یا بر «صداقت»، که منکر سنت ادبی و روند ایجاد آثار ادبی است. در نظر راسکین، بازیگوشی، سبکسری، تعارفات بدیع خطاب به بانوان یا کاذب است یا مولود قوهٔ نازلِ وهم. شاعر بزرگ باید آدمی خوب و جدی، رازبین و پیشگو باشد، چنانکه هنر هم باید در خدمت خدا و نوع بشر ــ و بنابراین، جامعه و اخلاق ــ باشد.

راسکین، بویژه در نوشته های متأخر خود، به هنر عمدتاً از منظر معلم اخلاق و مصلح اجتماع می‌نگرد. در *خطابه هایی دربارهٔ هنر*[89] (۱۸۷۰) سه هدف برای هنر باز شمرده است: «(۱) تحکیم معتقدات دینی آدمیان، (۲) کمال بخشیدن به اخلاقیات آنها، و (۳) خدمت مادی به آنها». (۵۷) ماهیت و کار اصلی هنر فراموش شده است. با وجود این، دست کم در انگلستان، موضوع رابطهٔ هنر با جامعه و ارزش نمادین آن برای سلامت جامعه هرگز چنین کامل و قانع‌کننده بیان نشده است. شاید *سنگهای ونیز*[90]، از لحاظ احکامی که در آن صادر شده، کتابی نامتعارف باشد، اما داستان تمام عیار تولد، شکوفایی و سقوط انکارناپذیر شهری است که در آیینهٔ هنرِ آن شهر روایت شده است. هنرْ «شارحِ ذهن یک ملت است»، «آیینه و شاخص خصلت ملی» و «بارزترین زندگینامهٔ خود نوشتِ ملی» است. (۵۸)

راسکین از نخستین کسانی بود که به موضوع گسترش صنعت پرداخت، نه تنها از لحاظ آلامی که برای انسان به بار می‌آوَرَد، بلکه همچنین از نظر آسیبی که به هنر و خلاقیتِ آزاد وارد می‌کند. لاف و گزافهای مربوط به نعمات تقسیم کار را نیز جدّی نگرفت. «راستش را بخواهید، کار نیست که تقسیم می‌شود، آدمیان‌اند که تکه تکه می‌شوند ــ تکه‌ها و خرده‌های حیات». (۵۹) نقد راسکین از «انسان اقتصادیْ» حتی امروزه نیز صادق است؛ و هراسش نسبت به اشاعهٔ زشتی و سبعیتِ فاقد احساس و شعوری که با آن یادبودهای گذشته، بناها و تندیسها و نقاشیهایش را نابود می‌کنند یا به وجهی بازسازی می‌کنند که شباهتی به وضع اولش ندارد، امروزه به مراتب فوریت بیشتری دارد تا در زمان حیات او. لکن باید پذیرفت که درمانِ پیشنهادیِ راسکین رؤیایی بیش نبود: صنف جرج قدیس[91] دستخوش سوء مدیریت بود، نظر خوشبینانه نسبت به قرون وسطی ـ که نزد راسکین ادوار روشنایی بود نه دوران تیرگی (۶۰) ــ و شادمانی استادکارانِ آن زمان قابل دفاع نیست. مقاومت در برابر شهرنشینی غالباً احساساتی می‌نماید یا صرفاً نبردی که با شکست رو به رو شده است. اما در عین حال این خواستهٔ او مقرون به حقیقتی بنیادین است که هنر باید «برای همه شادی آور» باشد. (۶۱) و این امر متحقق

89. *Lectures on Art* 90. *Stones of Venice*

۹۱ St. George، قدیس حامی انگلستان از حدود قرن چهاردهم

نمی‌شود مگر در جامعه‌ای خوب. پیروان بلاواسطهٔ راسکین در انگلستان، جرج برنارد شا[۹۲] و ویلیام ماریس، که معیار زیبایی را به صنعت چاپ آن کشور بازگرداندند و الهام‌بخش جنبش خانه‌های باغچه‌دار[۹۳] در حومهٔ شهرها شدند، از لحاظ نظرهای بنیادین خود به او دین بسیار دارند. مفهوم معماریِ سازمندِ فرانک لوید رایت[۹۴]، بدون افکار الهام‌بخش راسکین، غیرممکن می‌بود. (۶۲) عجیب اینکه مارسل پروست از ستایشگران پرشور و مترجم ماهر آثار راسکین شد، و از او آموخت که «جهان هستی دارای ارزشی لایتناهی است»؛ اما پروست بعدها در صداقت راسکین تردید کرد و حتی گفت که آثار او «غالباً احمقانه، خرافی، ناراحت‌کننده، ساختگی و آزاردهنده، ولی در ضمن همیشه قابل تحسین و همیشه بزرگ است». (۶۳)

این گفتهٔ پروست دقیقاً با واقعیت سازگار است. راسکین تقریباً همهٔ ویژگیهای نامطبوع پیامبر ویکتوریایی را دارد: داعیهٔ مصونیت از خطا، فصاحت منبری، دمدمی مزاجی، خشکه مقدسی، خرده‌گیری، و لوسبازیهای احساساتی که باعث انزجار ما می‌شود، در میان قطعه‌هایی حاکی از حساسیت و شعور اعجاب‌انگیز، احساسات عمیق، تحلیل تیزبینانه، و عمق واقعی. راسکین در زمان خود تقریباً یک تنه کار تربیت زیباشناختی انگلیسیان را سامان داد. با دریافتی که از ماهیت هنر سازمند و نقش آن در جامعه داشت، هنر را در موضع محوری‌اش در تمدن جای داد. بسیاری از همعصرانش بر آن بودند که راسکین به مردم آموخت که چگونه «نگریستن ساده و پاک» پیشین را بازیابند (۶۴) و برای نخستین بار به هنر و طبیعت بنگرند. راسکین نتوانست و نخواست که از یکسان‌انگاری و خلط افلاطونی هنر و اخلاق و دین اجتناب کند، اما در عین حال امکانات دیگرِ آن زمان را، مانند آموزهٔ هنر برای هنر و حذف هنر از اشتغالات انتفاعی زمان، عاقلانه طرد کرد. نزد راسکین، همانند کانت و شیلر، هنر بار دیگر دستاورد بشر و فعالیتی شد که به آدمی جنبهٔ انسانیتری می‌بخشد.

۹۲. George Bernard Shaw (۱۸۵۶-۱۹۵۰)، نمایشنامه‌نویس و منتقد و مصلح اجتماعی ایرلندی.

۹۳. garden suburb movement، اشاره به شهرکهایی است (garden cities) که در اواخر قرن نوزدهم می‌ساختند. فکر بنای این شهرکها ملهم از جنبشهای اصلاح‌طلب و آرمان‌گرای آن زمان بود. هدف از بنای آنها ایجاد محل کار و سکونت مناسب در اراضی ارزان قیمت و مبارزه با مفاسد اجتماعی و اقتصادی و زیست محیطیِ موجود در شهرهای صنعتی بود. نخستین شهرک از این نوع بعد از سال ۱۹۰۳ در لچورث (Letchwort) بنا شد. خانه‌های کوچک و کم‌وار در اراضی زیبا با درخت فراوان. همین نظر ـ البته فارغ از انگیزه‌های اجتماعی و اقتصادی ـ بعداً در طرح خانه‌های ویلایی واقع در حومهٔ شهرهای بسیاری از مناطق دنیا اعمال شد.

۹۴. Frank Lloyd Wright (۱۸۶۹-۱۹۵۹)، معمار امریکایی. رایت ایجاد ارتباط میان بنا و محیط اطراف آن را مهم می‌دانست.

فصل پنجم: نقد در ایالات متحد

مقدمه

در دهه های اخیر دانشوران امریکایی تاریخ پیدایش نقد را در ایالات متحد به دقت مطالعه کرده و نشان داده‌اند که حتی در دوران مهاجرنشینی مقداری نقد به مفهوم آرای ادبی دربارهٔ مؤلفان و نقش ادبیات نوشته شده است. بخش عمدهٔ نقدی که در نیمهٔ اول قرن نوزدهم نوشته شده بازتاب توجه ملت نوپا به هویّت خویش و به تعریفش از ادبیات ملی است. مسئلهٔ ملیت در ایالات متحد دارای وضع خاصی بود که نظیر آن در هیچ جای دیگر به سهولت یافت نمی‌شود. این ملت به زبانی واحد، زبان مام وطن خود [انگلیس]، سخن می‌گفتند، ولی با غضب از آن بریده بودند. ملتی بود، برخلاف اروپا، جمهوری، مردم‌سالاری آزاد، که نمی‌توانست تمایزات طبقاتی و سلسله مراتب تمدن کهنتر را بپذیرد. و در ضمن جامعه‌ای بود که برای حفظ موجودیت مادی خود نیاز به تلاش بسیار داشت. مدام ناچار بودند پرداختن به ادبیات، و بویژه شعر و داستان، را در برابر دلمشغولیهای اخلاق‌مدارانه و نفع طلبانهٔ مردم توجیه کنند. ایالات متحد از هیچ یک از منابع ادبی ملتهای برّ اروپا ــ از قبیل تاریخ طولانی و خیال انگیز، فرهنگ قومی، شهرهای دیدنی ــ برخوردار نبود. چنانکه هاتورن گفته است، ایالات متحد «کشوری است که در آن شبحی وجود ندارد، قدمتی نیست، رازی نیست، خطای نامتعارف و اندوهباری نیست، هیچ نیست مگر آبادانیِ بیش‌با افتاده، در قلب روز روشن». (۱)

برخی از جنبه های بارز نخستین نقدهای امریکایی را می‌توان در چارچوب این اوضاع شرح داد. برخورد آمیخته به حساسیت ایشان با ادبیات انگلیسی تا حدّی معلول میلِ مردمان

شهرستانی به ابراز هوش و استعداد در برابر ریشخندهایی نظیر این پرسش سیدنی اسمیت[1] در ۱۸۲۰ بود که آیا کسی «در چهارگوشهٔ کرهٔ خاکی یک کتاب امریکایی را می‌خواند؟» (۲) در عین حال، خوشبینی جسورانه‌ای موجب شد که در هر گام نوابغ امریکایی شناسایی شوند. یا دلگرمی به آینده‌ای بدید آید که، آزادی و برابری و اشاعهٔ مردم‌سالاری، هزارهٔ[2] ادبی را متحقق خواهد ساخت. امریکاییان، بویژه پس از ۱۸۱۵، دست از اتکا به انگلستان شستند و به برّ اروپا، علی‌الخصوص آلمان، رو آوردند. در زمینهٔ نقد، جریانِ آرای رمانتیکهای آلمانی، از شلینگ و اوگوست ویلهلم شلگل و کلّ مکتب تاریخی آلمان، اهمیت بسزا یافت، به خصوص که آرای مشابهی از منابع بریتانیایی، از کولریج یا کارلایل، یا از طریق واسطه‌های فرانسوی مانند کوزَن، نیز به آنجا می‌رسید. ویلیام اِلری چنینگ[3]، در گفتار پرتکلّف خود، «اهمیت و ابزار ادبیات ملّی»[4] (۱۸۳۰)، نگران است که «مطالعات ما بیش از اندازه به خواندن کتابهای انگلیسی محدود شده» و باید با ادبیات برّ اروپا «پیوند صمیمیتر» برقرار کنیم. (۳) لانگفلو[5] در ۱۸۴۹ پیشگویی کرد که «همانند درآمیختن خون ملتهای دیگر با خون ما، اندیشه‌ها و احساسات آنها نیز سرانجام با ادبیات ما ممزوج می‌شود. باید از آلمانیها، رأفت؛ از اسپانیاییها، شور؛ از فرانسویان سرزندگی اخذ کنیم، و این خصال را بیش از پیش با حسّ استحکام انگلیسیِ خودمان درآمیزیم. همین امر به ما آن کلیّتی را می‌بخشد که این چنین مطلوب همگان است». (۴) دستورالعمل ساده‌لوحانهٔ لانگفلو لبخندی به لبان ما می‌آورد، لکن باید بذیرفت که همین کلیّتْ ویژگی بارز نقد امریکایی در قرن بعد بود. نقد در امریکا، بی‌آنکه پیوندهای خود را با انگلستان وانهد، با برّ اروپا رابطه‌ای نزدیک داشته است؛ موقعیت ممتاز جغرافیایی در آن سوی اقیانوس به آن امکان داده است تا ترکیبی از نقد اروپایی باشد و، دست کم، از محدودیتهای خاص سنتهای ملیِ عمده در امان بماند.

در اوان کار، تلاش برای یافتن ملیّت به راه حلهای ساده‌تری انجامید: به طلبیدن مقولات و زمینه‌های امریکایی، به داعیه‌هایی در مورد الهام بی‌نظیر چشم‌اندازهای امریکا، به

۱ Sidney Smith (۱۷۷۱-۱۸۴۵). کشیش و مقاله‌نویس بذله‌گوی انگلیسی از بنیانگذاران *ادینبرو ریویو* (۱۸۰۲، به اتفاق جفری و دیگران)، و از مخالفان هر جبری که صبغهٔ امریکایی داشت.

۲ millenium سایر یکی از تعبیرهای آیات ابتدای باب بیستم مکاشفهٔ یوحنّا، دوران هزار ساله‌ای که طی آن مسیح بر دنیا حکومت خواهد راند. این تعبیر توسعاً به هر دورهٔ صلح و آرامش و سعادت و رونق و کمال مطلوب هرجور، و از جمله در اینجا ادبیات، اطلاق شده است.

۳ William Ellery Channing (۱۷۸۰-۱۸۴۲)، از رهبران فکری امریکا در زمان خود که با نوشته‌ها و مواعظش بر مسائل اجتماعی و اساس دوستانه تأثیری بسزا داشت.

4. «The Importance and Means of National Literature»

۵ Henry Wadsworth Longfellow (۱۸۰۷-۱۸۸۲)، شاعر و مترجم و رمان‌نویس امریکایی.

سرخپوستان امریکایی و سنتهایشان، و به تاریخ اخیر امریکا ــ جنگهای انقلاب و حکایات سؤال‌برانگیز نیوانگلند[۶] که بعداً هاتورن، بهترین نویسندهٔ امریکایی آن زمان، موضوع داستانهای خود کرد. بحث بر سر ملیت‌خواهی ادبی امریکاییان حایز اهمیت محلی بسیار است، ولی تاریخ عمومی نقد جای بررسی آن نیست.

در مورد نظریه‌های بیشترِ ادبیِ دورهٔ پیش از پو و امرسن در حدود ۱۸۳۶ نیز همین نظر صادق است و در مقام نظریه شایان توجه نیستند، زیرا صرفاً تحولات بریتانیا را منعکس می‌کنند. در قرن هجدهم چیزی وجود داشت که می‌توان آن را نئوکلاسیسیسم امریکایی نامید ــ به این معنی که نویسندگانْ مکتبِ راستکیشان انگلیسی را، به سرکردگی پوپ یا جانسن، پذیرفته بودند. در نقد نیز چیزی وجود داشت که می‌توان آن را دورهٔ پیش رمانتیکی نقد در امریکا خواند؛ منتقدان اسکاتلندی، کیمز و بلر و آلیسن[۷]، که کتابهایشان در مدارس امریکایی تدریس می‌شد و بارها تجدید چاپ شده بود، بر صحنهٔ ادبی این کشور استیلا داشتند تا اینکه ذوق رمانتیکی جدید انگلیسیان آنها را منسوخ کرد. (۵) پیدایش کیش تازهٔ شکسپیر، شهرت روزافزون وردزورت و کولریج و بایرون و اسکات و، اندکی بعد، شلی و کیتس را می‌توان به وضوح نشان داد، و انعکاس آرای ادبی آنها را در آثار نویسندگان متعدد بررسی کرد. ویلیام کالن برایانتِ[۸] شاعر، در خطابه‌های خوش تعبیر خود دربارهٔ شعر، (۶) همهٔ مایه‌های نظریهٔ رمانتیکی را منعکس کرده است. شعر هنری تقلیدی نیست، «ایحایی»[۹] است؛ خوشایندِ قوهٔ خیال است، اما، مهمتر از آن، «سرچشمهٔ عظیم» آن شور و عاطفه است. شعر، مگر از لحاظ قالب موزون خود، با فصاحت و بلاغت تفاوتی ندارد، و البتّه که شعر از اخلاق جدا نیست. شعر «آموزگار بی‌واسطهٔ حکمت است»؛ (۷) با برانگیختن عشق ما نسبت به همنوعان، به شکوه انسانی و شکوه و عجایب طبیعت، به سعادت نوع بشر خدمت می‌کند. پیگیری این گفته‌های پیش پا افتاده و قدیمی ضرورتی ندارد؛ امریکاییان آنها را بارها تکرار کردند ــ از آن جمله لانگفلو در نقدی پرتکلّف و پرگو دربارهٔ *دفاع از شعرِ* سیدنی[۱۰]. (۸) بوطیقا «دفاع از شعر»

۶. New England، نامی که به منطقه‌ای در شمال شرقی ایالات متحد شامل شش ایالت ــ مین، ورمانت، نیوهمشر، ماساچوست، رود آیلند، کنتیکت ــ اطلاق می‌شود. این منطقه زمستگاه نخستین سلفهای مهاجران پیورتین بود. «حکایات سؤال‌برانگیزه‌ی که هاتورن به آنها پرداخته به سخنگیریهای مقامات دینی این منطقه و از جمله منهم ساختن عدهٔ زیادی به جادوگری و در آتش سوختن آنها مربوط می‌شود.

۷ Archibald Alison (۱۷۵۷-۱۸۳۹) ← جلد اول این تاریخ، ص ۱۶۲-۱۶۳

۸ William Cullen Bryant (۱۷۹۴-۱۸۷۸)، شاعر و منتقد امریکایی

9. suggestive

۱۰ Sir Philip Sidney (۱۵۵۴-۱۵۸۶)، شاعر و منتقد و دولتمرد انگلیسی. رسالهٔ *دفاع از شعر* او با دو عنوان *Apologie for Poetrie* و *Defence of Poesie* پس از مرگش چاپ شد

است، و در جامعهٔ سوداگران و پیوریتنها نیز چنین باید باشد. نظریهٔ زیباشناسی و ذوق ادبی لزوماً اقتباسی است. آرای مشابه را می‌توان در مجلاّت زمان یافت ــ تفاوت فقط در تأکیدها و ترکیبهای مختلف است، وگرنه فاقد هرگونه نوآوری است.

ادگار الن پو (۱۸۰۹ـ۱۸۴۹)

به راحتی می‌توان نشان داد که ادگار الن پو کتابگزاری[1] بوده که ذوق زمان خویش را منعکس کرده و روشها و اسلوبهای مجلات بریتانیایی معاصر و همتاهای امریکایی آنها را به کار برده است. فعالیت پر جوش و خروش و موفقیت‌آمیز پو در مقام مقاله‌نویسی که از خواسته های مخاطبان و عرفهای حرفه‌اش پیروی می‌کرد، کذب تصویری را نشان می دهد که عمدتاً بودلر، با مقالات به غایت رنگامیزی شده‌اش، در اروپا از پو و انزوای فکری او در جامعهٔ سوداگران رایج کرده بود. او با «اعدامها»ی طعنه‌آمیز دشمنان خود را «پاره پاره» می‌کند، یا از «مؤلفان زیبارو» تمجید و تجلیل می‌نماید، به جدّ بانو آزگود[2] را با بانو نورتن[3] یا دوشیزه تَلی[4] را با بانو وِلْبی[5] مقایسه و آنها را درجه‌بندی می‌کند. (۱) از افتخارات زمان خویش، در قیاس با گذشته، ابراز خرسندی می‌کند. «عصر ما قطعاً عصر تفکر است؛ در واقع می‌توان پرسید که آیا پیش از این نوع بشر هرگز به افکار قابل توجهی پرداخته است»؟ (۲) تراژدی یونانی را به اتهام «کم عمقی و نابهنجاری» تخطئه (۳) و به «ناتوانی دوران باستان در امر نمایش» اشاره می‌کند. (۴) معتقد است که در ارزش شاعران متقدم انگلیسی غلّو شده (۵) و می‌گوید که «در برابر هر فوکه[6] پنجاه مولیر هست». (۶) در زمینهٔ تاریخ نیز به اظهار فضل می‌پردازد، گو اینکه غالباً اطلاعاتش دست دوم و نادرست است. (۷) شاعرانی مانند تنیسن، «اصیلترین شاعری که پا به عرصهٔ وجود گذاشته»، (۸) الیزاب بَرِت براونینگ، تامس

1. reviewer

۲. Frances Sargent Osgood (۱۸۱۱ـ۱۸۵۰)، شاعر گمنام امریکایی.

۳. Caroline E.S. Norton (۱۸۰۸ـ۱۸۷۷)، مؤلف انگلیسی، در مورد حق طلاق بانوان نوشته هایی دارد، ولی عمدتاً برخی از اشعارش نام او را زنده نگاه داشته است.

4. Susan Archer Talley

۵. Amelia Ball Welby (۱۸۱۹ـ۱۸۵۲)، شاعر امریکایی. مجموعهٔ اشعارش در ۱۸۴۵ منتشر شد و تا ۱۸۵۵ چهارده بار تجدید چاپ گردید.

۶. Friedrich de la Motte Fouqué (۱۷۷۷ـ۱۸۴۳)، نویسندهٔ آلمانی حکایات وهم‌انگیز و رمانسهای پر احساس. از چهره های بارز رمانتیسم آلمان بود.

مور[۷]، تامس هود[۸] و ریچارد هورن[۹] را تحسین می‌کند ــ هورن را به جهت سرودن جوزا، اثری که «از هر جنبه‌ای که به والاترین و مقدسترین صفات شعر ناب مربوط می‌شود» بهتر از آن نسروده‌اند و تالی هم ندارد. (۹) رمان‌نویسانی چون دیکنز و گادوین[۱۰] و بالْوِر و دیزرائلی[۱۱] را می‌پسندد. از کارلایل و هوگو نفرت دارد و آنها را «خر» می‌نامد. (۱۰) و امرسن را هم «عارف برای عرفانِ محض» وصف می‌کند و از او بیزار است. (۱۱) به کوپر علاقه‌ای ندارد، لانگفلو را به سبب سرقتهای ادبی مفروض او به جان می‌آورد، و به سبب طعنه‌ای که لوئل به او زده سخت با او در می‌افتد و، چون لوئل موافق الغای بردگی است، خواهان آن است که «هیچ شهروند ایالات جنوبی به هیچ‌یک از کتابهای این مؤلف دست نزند». (۱۲)

گرچه بسیاری از کتابگزاریهای پو تکراری، تعصب‌آمیز، احساساتی، یا صرفاً کسالت‌آور است، می‌توان نشان داد که نظرش به کرّات صائب و گهگاه همراه با بصیرت بوده است. حمایتش از داستانهای نخستین هاتورن از افتخارات اوست. گو اینکه تجلیلش بی‌قید و شرط نیست ــ هاتورن را به سرقت ادبی از تیک متهم می‌کند. (۱۳) سبک تمثیلی‌اش را دوست ندارد، و از یکنواختی آثارش شکایت می‌کند. نقد و بررسی‌اش دربارهٔ *بارنابی رَجْ*[۱۲] (۱۴) نه تنها از این لحاظ که پو قبل از پایان کتاب هویت قاتل را دریافت، بلکه به جهت تحلیل معقول طرح و آدمهای داستانی بر مبنای معیارهای احتمال و انسجام شایان تحسین است. نقدهایی نیز که دربارهٔ تئاتر نوشت با توجه به زمانی که نوشته شده‌اند ارزشمندند: بیشتر به سبب «نقص از نظر راستنمایی» (۱۵) و عرفهای مسخرهٔ نمایشی و فقدانِ ساختار به نمایشنامه‌های معاصر حمله کرده است. (۱۶) حتی در نقد شعر، زمینه‌ای که تعادل آثار پو به مراتب کمتر است، نوشته‌هایش حاوی تحلیلهای تیزبینانه دربارهٔ تصویرسازی، قافیه‌پردازی، و حسن اتساق کلمات است. پو، بر روی هم، در زمینهٔ ملیت‌خواهی ادبی موضعی بسیار معقول اتخاذ کرده است. گرچه میهن دوست است، متوجه است که «هر روزه با این معمّای تناقض‌آمیز روبروییم که کتاب ابلهانه‌ای را بیشتر دوست بداریم یا تظاهر کنیم که آن را بیشتر دوست داریم زیرا بلاهتِ آن وطنی است، و امور مربوط به خود ما در آن مطرح است». (۱۷) تأکید مکرّر او بر

۷. Thomas Moore (۱۷۷۹-۱۸۵۲)، شاعر ایرلندی مکتب رمانتیکی انگلیس. شعرش کم عمق و احساساتی است.

۸. Thomas Hood (۱۷۹۹-۱۸۴۵)، شاعر و فکاهه‌پرداز انگلیسی.

۹. Richard H. Horne (۱۸۰۳-۱۸۸۴)، نویسندهٔ انگلیسی و مأمور حکومتی در انگلستان. شعر حماسی جوزا (*Orion*) از اوست.

۱۰. William Godwin (۱۷۵۶-۱۸۳۶)، فیلسوف و رمان‌نویس انگلیسی از دوستان کولریج و چارلز لم.

۱۱. Benjamin Disraeli (۱۸۰۴-۱۸۸۱)، دولتمرد و رمان‌نویس انگلیسی.

۱۲. *Barnaby Rudge* (۱۸۴۱)، یکی از رمانهای دیکنز.

نقش والای نقد، بویژه اهمیتی که برای نقش حُکمی[۱۳] آن قایل است، قابل تحسین است. (۱۸) اما بو تردید دارد که نقدْ علم است یا هنر. (۱۹) هنر لازمهٔ کار نقد است به این معنی که هر مقاله‌ای باید اثری هنری باشد، لکن نقد در عین حال «هنری است که به طور ثابت و دایمی پایی در طبیعت دارد». (۲۰) بر اصول متکی است، و از این رو سودای «علم» بودن در سر دارد.

ارزش این فعالیت عظیم در زمان و مکان خود هرچه بوده (در چاپ ویرجینیای آثار بو ۲۵۸ مقاله وجود دارد)، محملی برای اختصاص مقامی در تاریخ بین‌المللی نقد به او نیست. اما داعیهٔ او نسبت به چنین مقامی موّجه است و آن را می‌توان به استناد دو مقاله به اثبات رسانید: یکی «فلسفهٔ تألیف»[۱۴] (۱۸۴۶) و دیگری «اصلِ شاعری»[۱۵] (۱۸۴۸، در ۱۸۵۰ منتشر شد). برخی از مدخلهای «حواشی»[۱۶] و گفته‌های پراکنده در کتابگزاریها نیز این امر را تأیید می‌کند. بو، از منظر زمان ما و بویژه در نظر سمبولیستهای فرانسوی، نظریاتی را مطرح کرده است که ممکن است فی‌نفسه بدیع نباشند و نتوان در حکم نظام انتقادیِ منسجم از آنها دفاع کرد، اما از این لحاظ ممتازند که مایه‌های عمدهٔ افکار به مراتب جدیدتری را دربارهٔ شعر القا می‌کنند.

بو مفهوم استقلال هنر را با چنان شدّتی مطرح کرده که به آموزهٔ کامل «هنر برای هنر» بسیار نزدیک می‌شود. در عمل به مشرب بندآموزی توانفرسای زمان و مملکت خود تاخته است. عبارت معروفِ «بدعتِ امر بندآموز»[۱۷] از اوست (۲۱) و حق را در این دید که «شعر را صرفاً برای خود شعر» بسراید. (۲۲) باور نمی‌کند که «هدف غایی شعر حقیقت باشد» و می‌گوید که «میان وجوه حقیقی و شعریِ القائات ذهنی تفاوتهای ریشه‌ای و عمیق وجود دارد». «آشتی دادن آنها و روغنهای لجوج شعر و حقیقت» غیرممکن است. (۲۳)

آنچه بیشتر مایهٔ تعجب است اینکه بو مؤکداً می‌گوید که شعرْ هیجان[۱۸] نیست. این گفته تاحدی صرفاً به معنای قبولِ «به باد آوردن در حالت سکون»[۱۹] وردزورت است، به این معنا که بیش از آنکه مثلاً اندوه بتواند جزو مصالح شعری درآید باید «پالوده گردد» یا، به تعبیر امروزی فاصله‌دار[۲۰] شود؛ و تا حدی نیز به این معناست که «شعر، در برکشیدنِ روح، آن را آرامش می‌بخشد. با دل کاری ندارد». (۲۴) شعرْ روحانی است، نه عاطفی ــ و نه شهوانی. و

13. judicial
14. «The Philosophy of Composition»
15. «The Poetic Principle»
16. «Marginalia»
17. «the heresy of the Didactic»
18. passion

۱۹ «recollected in tranquility». بخشی از گفتهٔ معروف وردزورت در «پیشگفتار» بر *بالادهای تغزلی*: «شعر فیضان خودانگیختهٔ احساسات نیرومند است که در حالت سکون به باد آورده می‌شود». ← فصل پنجم از جلد دوم این تاریخ.

20. distanced

البته که شعرْ تقلید جهان خارج نیست؛ دست بالا «بازسازی چیزهایی است که حواس، از پس پردهٔ روح، از طبیعت در می‌یابند». (۲۵) بدین ترتیب، شعر به جامعه متکی نیست: «کسی که در آرکادی[۲۱] شاعر باشد در کامچاتکا[۲۲] نیز شاعر است... و هیچ اوضاع اجتماعی یا سیاسی یا اخلاقی یا جسمانی نمی‌تواند، مگر موقتاً، انگیزه‌هایی را سرکوب کند که در سینه‌های ما با همان شور و حرارت سینه‌های پدران ما می‌درخشد». (۲۶)

تا اینجا، این مرزبندیِ قلمرو شعر با سنتِ سنجشِ نیروی *داوریِ* کانت تطابق دارد، گو اینکه از صافی کولریج و اوگوست ویلهلم شلگل و واسطه‌های دیگر گذشته است. لکن نزد پو، مفهوم استقلال هنر عملاً بسیار تعدیل و تضعیف شده است. گرچه شعرهای پندآموز را تقبیح و مدام از لانگفلو به جهت قطعهٔ اخلاق‌آموزی که به پایان بالادهایش[۲۳] می‌چسباند انتقاد می‌کند، «نتیجهٔ اخلاقی پندآموز» را در مقام «جریان مستور موضوعی شاعرانه» می‌پذیرد (۲۷) و می‌افزاید که در شعر «توصیف فضیلت ممنوع نیست، استدلال و موعظه کردن» دربارهٔ فضیلت ممنوع است. (۲۸) در نوشته‌هایش دربارهٔ نمایش، بار دیگر خصومت خود را با پندآموزیِ صریح ابراز می‌دارد. «انتقال آنچه نامِ مهمل "نتیجهٔ اخلاقی" به آن داده‌اند... باید به مقاله‌نویس و واعظ محوّل شود. القای حقیقت در قدرت هیچ امر داستانی نیست». اما با طیب خاطر با معیار زنده‌نمایی[۲۴] موافقت می‌کند. «اصل حقیقت‌نمایی[۲۵]. اصل ضروری حقیقت‌نمایی در نمایش، فقط به دقت و صحت توصیفِ طبیعت راجع است... در یک کلام، نمایش باید حقیقت‌نما باشد، بی آنکه بخواهد وسیلهٔ انتقال حقیقت باشد». (۲۹) بدین ترتیب پو به حقیقت و اخلاق جواز ورود به ادبیات می‌دهد، ولی در مرتبه‌ای پایینتر، و ظاهراً فقط در مورد دو نوع ادبی، یعنی نمایش و رمان، که در نظر او دقیقاً از این لحاظ نازلتر از شعرند که هنر تقلیدی‌اند.

پو برضد تحمیل معیارهای فایده‌جویانه به هنر سر به اعتراض برداشته، ولی در واقع نقش اجتماعی هنر را تأیید و حتی از آن تجلیل می‌کند. ذوق را، به شیوهٔ مختار پیروان کانت، میان عقل و حسّ اخلاقی قرار می‌دهد، در «پیوند نزدیک با هر منتهاالیه... در جنگ با رذیلت، صرفاً به سبب نقص[۲۶] [زشتی] آن ــ عدم تناسبش ــ عنادش با آنچه بجا و مناسب و

۲۱. Arcady نام شاعرانهٔ Arcadia، منطقه‌ای کوهستانی واقع در یونان که شاعران آن را محل زیبایی و طبیعت آرمانی دانسته‌اند. توسعاً به هر محلی که نمونهٔ چنین رفاه و سادگی روستاواری باشد اطلاق می‌شود

۲۲. Kamchatka، شبه جزیره‌ای واقع در شمال شرقی سیبری. بدیهی است که پو آن را به صورت کنایه‌ای از هر محل دور افتاده‌ای به کار برده است

۲۳. ballad ← جلد دوم این *تاریخ*، ص ۵۰۳-۵۰۴

24. lifelikeness 25. truthfulness 26. deformity

هماهنگ است ــ خلاصه کنم، زیباست». (۳۰) در «گفتگوی مونوس و اونا»[۲۷] (۱۸۴۱)، مقالهٔ شایان توجهی که در آن پیروزی مشرب خردورزی و مردم‌سالاری و صنعت‌گرایی را آخرین مرحلهٔ دهشتناک پیش از نابودی کرهٔ زمین شمرده، انحراف ذوق را بازپسین مایهٔ وحشت وصف کرده است. «تنها ذوق ــ یعنی ملکه‌ای که، به سبب وقوع در موضعی میان عقل و حس اخلاقی، هرگز نمی‌توان با خیال راحت نادیده‌اش انگاشت ــ در این مقطع تنها ذوق است که می‌تواند به آرامی ما را به زیبایی، به طبیعت و به حیات رهنمون گردد». (۳۱) این رستگاریِ زیباشناختیِ آدمی، که تربیت زیباشناختی شیلر را به یاد می‌آورد، مجالی است که متأسفانه حتی در رؤیایی موهوم نیز به دست نیامده است.

پو به کرّات مفهوم زیبایی، زیباییِ «عُلْوی»[۲۸]، را هدف و محور هنر دانسته است. نزد او، برخلاف آنچه از برخی گفته‌هایش بر می‌آید، مفهوم زیبایی کاملاً از معرفت جدا نیست؛ این مفهوم، با اشاراتی که به هماهنگی و تناسبات ریاضی و مر مثالی[۲۹] یا مثالیّت[۳۰] کرده، نوافلاطونی است. (۳۲) با تأکید او بر این امر که زیبایی مبهم، ایحایی، غریب، غم‌انگیز یا موجب افسردگی، و نیز «عُلْوی»، «اثیری»[۳۱] و «رازآمیز» است، این مفهوم صبغه‌ای رمانتیکی پیدا می‌کند. آدمی دارای «غریزه‌ای نامیرا»ست، عطشِ سیری‌ناپذیری که به جاودانگی تعلق دارد.

> شوق شب‌پره به رسیدن به ستاره است. التذاذ صرف از امر زیبایی نیست که در برابر ما قرار دارد ــ تلاش دیوانه‌واری برای رسیدن به زیبایی عُلوی است. مُلهَم از بصیرت خلسه آمیزِ زیباییهای ورای گور، تلاش می‌کنیم تا، با ترکیبات چندین گونهٔ اشیاء و اندیشه های زمان، به حَظّی از آن دلربایی دست یابیم که، چه بسا، تنها عناصر آن شایستهٔ ابدیت است. و به این جهت است که هرگاه شعر ــ یا موسیقی، این سحرانگیزترین حالات شاعرانه ــ ما را در اشک غرقه می‌کند، گریه می‌کنیم، نه از فرطِ شادی، چنانکه گراوینا[۳۲] می‌پندارد، بلکه از سرِ اندوهی بی‌قرار و شکیب که نمی‌توانیم هم‌اکنون، تمام و کمال، اینجا بر روی زمین، بغتتاً و برای ابد، آن شادیهای الوهی و وَجدانگیزی را به دست آوریم که شعر یا موسیقی لمحات کوتاه و نامتعینی از آنها را به ما ارزانی داشته است. (۳۳)

27. «Colloquy of Monos and Una» 28. «supernal»
29. ideal 30. ideality 31. «ethereal»
۳۲ Gian Vincenzo Gravina (۱۷۱۸-۱۶۶۴)، حقوقدان و نویسندهٔ ایتالیایی.

وینترز[۳۳]، سختگیرترین منتقد پو، بر آن است که پو «موضوعِ شعر را از آن می‌گیرد و شعر را از موضعِ سنتی آن، که دریافتِ تمام عیار باشد، به موضعی حقیر تنزل می‌دهد». (۳۴) اما مفهوم زیبایی در نظر پو پیش‌پا افتاده یا حتی آمیخته به شوخی نیست، و به رغم محدودیت و منحصر بودنش به قلمروی خاص، بی‌تردید تأکید بر داعیه‌ای لاهوتی به لمحه‌ای از حقیقت اعلی است. اتفاقی نیست که در زمینه‌ای مشابه، یعنی شعر افلاطونیِ شلی، «در تسبیح زیبایی عقلانی»[۳۴]، را نقل می‌کند (۳۵) و با اشاره به «دلربایی با ابهتِ» آن، معتقد است که «تلاش برای درکِ دلربایی عُلوی تمام آن چیزی را به دنیا داده است که دنیا می‌تواند یکباره در مقام شعر درک و حسّ کند». (۳۶) ولی پیداست که پو در زمینهٔ ماورای طبیعت چندان سررشته‌ای نداشته است. مفهومِ «اندوه بی‌قرار و شکیب» حاکی از احساسِ صرف نسبت به رازی است که در پسِ جهانْ نهفته، همراه با ایمان به سر به مُهر بودنِ آن راز. امید پو به جاودانگی به نظریهٔ مبهم پیشرفت کیهانی و تولد مجدّد در سیّاره‌ای دیگر بسته بود. (۳۷) پو، که در اساس پیرو مشرب لاادرّیه بود، کوشیده است تا نظریهٔ زیباشناسی خود را بر بقایای تدیّن استوار سازد.

زیبایی و شعر غالباً نزد پو چیزی به مراتب پیش‌پا افتاده‌تر از اینهاست ــ احساسِ صرفِ اندوه، فکرِ مرگ، یا آرزوی عشق. بخشی از فهرست موضوعهای زیبا که در «اصل شاعری» آورده شمارش زیباییهای طبیعی و بخشی از آن ارزشهای اخلاقی است: «همهٔ افکار والا ــ همهٔ انگیزه‌های غیردنیاوی ــ همهٔ سائقه‌های مقدس ــ همهٔ کردارهای سلحشورانه و سخاوتمندانه و فداکارانه». شامل زیبایی زنان، اعم از جسمانی و روحانی هم می‌شود: «هماهنگی خِشْ و خِش لباسش» و نیز «احسان دلنشین‌اش، استقامت بردبارانه و پارسایانه‌اش، ایمان، خلوص، قدرت، و در مجموع شکوه الوهی عشق‌اش». (۳۸) گفته‌های مؤکد پو در «فلسفهٔ تألیف» مکمّلِ زبان آوریِ احساساتی این قطعه است: «زیبایی از هر نوع که باشد، در رشد متعالی خود، همواره روح حساس را به گریستن وا می‌دارد» (۳۹) و «مرگ زنی زیبا، بی‌تردید، شاعرانه‌ترین موضوع عالم است». (۴۰)

در عمل، پو برداشتِ به مراتب وسیعتری از شعرِ والا دارد؛ فهرست نمونه‌هایی از «کمالِ مطلوب» در شعر شامل آثار زیر می‌شود: پرومته در زنجیرِ[۳۵] اشیل، دوزخ دانته، *نابودی نومانسیا*[۳۶]ی سروانتس. (۴۱) کوموسِ[۳۷] میلتن، سه شعر بزرگ کولریج، *اود خطاب به*

۳۳ Yvor Winters (۱۹۰۰-۱۹۶۸)، منقد و شاعر امریکایی ویترز را به سبب تأکیدش بر تحلیل دقیق اثر ادبی از منتقدان نو می شمارند ولی، برخلاف آنها، بر ارزیابی اخلاقی و اینکه شعر باید دارای بیان عقلانی تجربهٔ آدمی باشد مصر است و همین راه او را از دیگر منتقدان نو جدا می کند

34. «Hymn to Intellectual Beauty»
35. *Prometheus Bound*
36. *The Destruction of Numantia*
37. *Comus*

بلبلِ[۳۸] کیتس و «بویژه *گیاه حسّاس*[۳۹] شلی و *اوندینهٔ*[۴۰] فریدریش دولاموت فوکه». (۴۲) این فهرست را در موضع دیگری نیز تکرار می‌کند، ولی *اوندینه* را حذف کرده و *هتک حلقهٔ گیسو* و *تم اُشنتر*[۴۱] را به آن افزوده است. (۴۳) فهرست چنان متنوع و ناهمگن است که تقلیل شعر را به یک مقوله یا حتی یک حالت ممتنع می‌سازد، و حتی با اصرار معمول پو بر یکسان انگاشتن شعر با ترانه یا قرابت آن با موسیقی سازگار نیست. نزد پو، «موسیقی» اغلب صرفاً به معنای موسیقایی، روان و ملیح، یا حتی شعری است که می‌توان آن را به آواز خواند، یعنی همان وحدت شعر با موسیقی که در مورد تامس مور می‌پسندید که شعرهای خود را به آواز می‌خواند. (۴۴) اما در موارد متعدد دیگر هم «موسیقی» تقریباً مرادف با درونمایهٔ «عرفانی» و «عُلْوی» است. پو در نامه‌ای چنین گفته است: «موسیقی مرا عمیقاً به هیجان می‌آورد، و نیز برخی از اشعار، بویژه سروده‌های تنیسن ــ که فقط او را، به اتفاق کیتس و شلی و کولریج (گهگاه) و معدودی افراد دیگر که در فکر و بیان به اینها شباهت دارند، شاعر می‌شمارم. موسیقیْ کمالِ روح، یا مثالِ شعر است. ابهامِ موجود در ابتهاجی که نغمه‌ای شیرین پدید می‌آورد (حلاوتی که باید حتماً نامشخص باشد و هرگز بیش از اندازه القاکننده نباشد) دقیقاً همان است که باید هدف ما در سرودن شعر باشد». (۴۵) منظور پو چیزی نیست که از لحاظ موسیقایی یا وزن قابل تعریف باشد، بلکه صرفاً تعبیر جدیدی از اشتیاقی رازآمیز به کار می‌برد، اشتیاقی که تحقق یافتن آن، تا جایی که اصولاً تحقق‌پذیر است، مولودِ «نغمه‌ای برخاسته از چنگی زمینی [است] که حتماً نزد فرشتگان نوایی آشناست». (۴۶) اما این موجودات حتی از فرشتگان ریلکه هم فرضی‌ترند.

پس می‌بینیم که مفهوم شعر نزد پو اصلاً نماد مدار نیست. حتی به استعاره و تشبیه هم بدگمان است، بنابراین به مفهوم تطابقات یا قیاس هم اعتقاد ندارد، و نماد شاعرانه را درک نمی‌کند. (۴۷) شعر فقط لمحه‌ای از چیزی ورای این دنیا، مثالی، عُلْوی، غیرخاکی را به ما می‌نماید.

بررسی مفهوم خیال نزد پو و ماهیت فرایند آفرینش اثر هنری مؤیدِ این استنتاج است. خیال، در نظر پو، خلّاق نیست. اگرچه تازگی و ابداع سخن را از لوازم کار شاعر می‌داند، خیال را چیزی بیش از قدرت ترکیب[۴۲] نمی‌شمارد. خیال، در بهترین وضع، شهود است به معنای حذف مراحل شاقّ استقراء و استنتاج. (۴۸) درست است که خیال «از همهٔ قوای ذهنی برتر

38. *Ode to a Nightingale* 39. *The Sensible Plant* 40. *Undine*

۴۱ *Tam O'Shanter* (۱۷۹۱)، شعری روایی سرودهٔ رابرت برنز

42. combinatory

است» و ــ مانند شعر ــ ما را «به آستان رازهای سترگ» رهنمون می‌شود (۴۹). با وجود این مطلقاً ترکیبی و غیرخلاق است. در یک مورد (۱۸۳۶)، پو به نظریهٔ خیال اولیه و ثانویه[۴۳]ای اشاره می‌کند که کولریج از شلینگ اقتباس کرده است: «خیال بشری شاید درجهٔ نازلتری از قدرت خلاق الهی باشد». لکن بلافاصله با توسّل به بارون فون بیلفلد[۴۴]، یکی از *فرزانگان* قرن هجدهم پروس، (۵۰) آن را به معنایی ماقبل کانتی تعبیر می‌کند. «آنچه به خیال خدا می‌آید، هست، ولی قبلاً نبوده. آنچه به خیال آدمی می‌آید، هست، ولی قبلاً هم بوده است. ذهن بشری نمی‌تواند چیزی را خیال کند که نیست». (۵۱) بحث بعدی و بسیار مبسوط پو دربارهٔ خیال حول همین مفهوم ترکیب و انتخاب می‌گردد. «خیالِ ناب فقط ترکیب‌پذیرترین چیزهایی را که تاکنون ترکیب نشده‌اند از قلمرو زیبایی یا زشتی بر می‌گزیند؛ بر مبنای قاعده‌ای کلی، ترکیبِ به دست آمده، ماهیتاً، به نسبت فخامت یا زیباییِ اجزای ترکیب یا به عبارت دیگر ترکیبهای پیشین ــ که هنوز بسیط به شمار می‌آیند ــ از فخامت و زیبایی برخوردار است». درست است که پو، با پافشاری بر بسیط بودن اجزا و استفاده از قیاس ترکیبات شیمیایی که در آنها نتیجهٔ حاصل «چیزی از کیفیت یکی یا حتی از کیفیات هیچ‌یک» از مواد ترکیب شده را ندارد، (۵۲) به تناقض‌گویی می‌افتد. ولی ترکیبات مادی یا شیمیایی آفرینشِ راستین نیستند. بر این اساس، مردود شمردن تمایزی که کولریج میان خیال و وهم قایل است از جانب پو و وصف آن به صورت «تمایز بدون تفاوت ــ حتی بدون تفاوت کمّی» منطقی است. «وهم تقریباً به همان اندازه خلاق است که خیال، یعنی هیچ. مفاهیم تازه چیزی جز ترکیبهای غیرمعمول نیستند». (۵۳) این هم درست است که پو گهگاه در نوشته های انتقادی خود از تمایز میان خیال و وهم استفاده می‌کند. مثلاً می‌گوید که جوزف رادمن دریک[۴۵] در «پَریِ مقصّر»[۴۶] فقط «وهم و ملکهٔ مقایسه» و مهارتِ صرف به کار برده است. (۵۴) و در موضع دیگر حتی به تمایز چهارگانه‌ای اشاره می‌کند: خیال، که «حتی از زشتیها نیز نوعی زیبایی تولید می‌کند [باز هم تعبیری ماشینی] که در آنِ واحد تنها هدف و آزمونِ اجتناب‌ناپذیر آن است»، وَهْم، که عنصرِ فرعیِ غیرمنتظره بودن و مشکلی را مطرح می‌کند که به خوبی و خوشی حلّ شده است؛ خیال‌پردازی[۴۷]، که نادیده گرفتن تناسب[۴۸] از ویژگیهای آن است، و فکاهه[۴۹]، که به «عناصر

43. primary and secondary imagination
44. Jakob Friedrich Freiherr von Bielfeld
۴۵. Joseph Rodman Drake (۱۷۹۵-۱۸۲۰)، شاعر امریکایی. شعر «پری مقصر» داستان یک پری است که به عشق دختری گرفتار می‌شود
46. «The Culprit Fay» 47. fantasy 48. proportion
49. humor

ناهمگن یا ناسازگار» متمایل است. (۵۵) اما به رغم نوسانهایی که در تعبیرات پو مشهود است، و برخلاف نظر رایج میان متخصصان امریکایی آثار پو، او را نمی‌توان از پیروان کولریج یا اوگوست ویلهلم شلگل دانست. شکّی نیست که آثار آنها را مطالعه کرده و از آرای آنها منتفع شده است. (۵۶) ولی مواضع محوری کیش دیالکتیکی و نمادانديش رمانتیکها را رد کرده و خردمداری قرن هجدهمی با تمایلات باطنی باقی مانده است. بررسی شعر منثور کیهان شناختی پو، یوریکا[۵۰]، همین نتایج را به دست می‌دهد: دنیا را به سیاق نیوتن و لاپلاس ماشین عظیمی تصور می‌کند، ولی قوهٔ جاذبه را با عشق خلط می‌کند و وجود خدا را «فقط در جسم و روح جهانِ هستیِ منتشر» می‌داند. (۵۷)

جون پو خیال را صرفاً دارای قوهٔ ترکیبی می‌داند، به سهولت نمی‌تواند نظرورزی علمی و بینش تخیلی را از هم متمایز کند. اگرچه پو، در مواقع مختلف، در مورد رابطهٔ نظرورزی با قوهٔ خیال مواضع گوناگونی اختیار می‌کند، (۵۸) با رد کردن اعتقاد قدیم راجع به «تنازع میان ملکات حسابگر[۵۱] و ملکات معنوی»، به این موضع می‌رسد که «هر امرِ به واقع تخیلی هرگز چیزی جز امر تحلیلی نیست». (۵۹) «صفت غالبِ *والاترین* مرتبهٔ عقل متخیل[۵۲] همواره ریاضی است؛ و بالعکس». (۶۰)

بدین ترتیب پو مصّر است که عقل در جریان آفرینش نقش دارد، و منظورش از عقل همان قدرت ترکیبی است. «خطایی از این تصوّر بزرگتر نیست که ابداع راستین صرفاً منبعث از سائقهٔ غریزی یا الهام است. ابداع عبارت از ترکیب مبتنی بر بردباری و فهم است». (۶۱) نقش قوهٔ سنجش و استدلال، به صورتی که مطلوب کلاسیسیسم است، در نظریهٔ پو به امری متفاوت تبدیل می‌شود، به دفاع از تولیدِ فن شناختی و اختراعِ مبتنی بر حساب. پو، در «فلسفهٔ تألیف» بر آن است تا با توصیف جریان تألیفِ «غُراب»[۵۳] نشان دهد که «هیچ نکته‌ای در تألیف آن به تصادف یا شهود مربوط نمی‌شود ــ و این اثر با دقّت و توالیِ استوار قضیه‌ای ریاضی، گام به گام، به انجام رسیده است». (۶۲) پس از آن، استقرای مشهور روند تألیف را آورده است؛ تصمیم به انتخاب زیبایی، و پس افسردگی در حکم «مناسبترین لحن شاعرانه»؛ پس برگردانِ آن، «هرگز»[۵۴]؛ سپ ِ فکر برنده‌ای که این برگردان را تکرار می‌کند؛ سپس انتخاب غُراب و بیروِ آن این استدلال که مرگ زنی زیبا شاعرانه‌ترین موضوع عالم است؛ سپس

۵۰. *Eureka* به زبان یونانی یافتم. اشاره است به گفتهٔ ارشمیدس، فیزیک دان یونانی که در گرمابه اصل معروف به تعادل مایعات (قانون ارشمیدس) را کشف کرد و از سر ذوق از گرمابه بیرون دوید و فریاد زد: «یافتم! یافتم!» این کلمه از آن پس رمانروِ شده است

51. calculating faculties 52. imaginative intellect 53. «The Raven» (1845)
54. «Nevermore»

تصمیم به اینکه شعر به صورت یک رشته پرسش باشد که دلداده خطاب به غراب مطرح می‌کند؛ سپس انتخاب بندِ شعری[۵۵] (پو مدعی است که این ابداعی است که قرنها کسی از آن خبری نداشته، ولی آن را از چیورز[۵۶] اقتباس کرده است)؛ سپس انتخاب مکانی درون ساختمان، طوفانی که در بیرون می‌غرّد، تندیسی سپیدرنگ در تقابل با غراب سیاه، و غیره. حتی بودلر، که چنان مقالهٔ پو را نقل کرده که گویی نوشتهٔ خود اوست، پرسیده است: «آیا به واسطهٔ غروری عجیب و مضحک، از الهامِ طبیعی خود کاسته است؟ آیا قوهٔ خودانگیختگی را در خود تقلیل داده تا به اراده نقش بزرگتری بدهد؟ گمان می‌کنم چنین است». آنگاه بودلر می‌افزاید که «روی هم رفته، همیشه اندک مایه‌ای از شیادی در نابغه مجاز است، و حتی با آن تناسب دارد». (۶۳) پیداست که ترتیبِ دقیقِ محاسبات پو را نمی‌توان جدّی شمرد. استقراءِ گام به گام، اگر آن را حقّه‌ای ندانیم، نمایش محیرالعقولی مؤخر بر تجربه[۵۷] است که در آن پریدن از درونمایه به وزن و بار به درونمایه، از لحاظ روان‌شناسی، بسیار نامحتمل است. و این واقعیت که پو پانزده روایت مختلف از آن شعر نوشته بطلان آن را ثابت می‌کند. امّا، گذشته از تلاش پو در از بین بردن اعتقاد ساده‌لوحانهٔ خوانندگان به الهام، پیداست که جدّاً به فکر اصلی این مقاله معتقد است. وصف زیبای فرایند آفرینش که در آغاز مقاله آمده به مراتب از «استقراء» به حقیقت نزدیکتر است.

> بیشتر نویسندگان ــ بویژه شاعران ــ مایل‌اند چنین تصور شود که متأثر از نوعی شیدایی ــ شهودی وجدآمیز ــ به تألیف می‌پردازند و از این فکر به خود می‌لرزند که اجازه دهند خوانندگان نیم نگاهی به پشت صحنه بیندازند، به ناپختگیهای مبسوط و متغیّر اندیشه، به اینکه در بازپسین لحظه به اهداف واقعی دست می‌یابند، به لمحه‌های بی‌شمار بندار که با پختگیِ غاییِ تمام عیار به دست نیامده، به اوهام کاملاً پخته‌ای که از سرِ یأس دورانداخته شدند زیرا کارآ نبودند، به انتخاب کردنها و حذف کردنهای محتاطانه، به افزودنها و پاک کردنهای دردناک ــ در یک کلام، به چرخها و میله‌ها، به طناب و قرقره برای تغییر صحنه، به نردبانهای تاشو و دریچه‌های پنهان، بر خروس، رنگِ سرخ و نوارهای سیاه که، در نود و نه مورد از هر یکصد مورد، از ملزومات

۵۵ stanza ← جلد اول این تاریخ، ص ۴۴۴

۵۶ Thomas Holley Chivers (۱۸۰۹-۱۸۵۹)، شاعر امریکایی که پو مباحثاتی داشت و در ۱۸۵۰ که متهم به انتحال از پو شد در پاسخ پو را به این کار متهم کرد

57. *a posteriori*

شعبده‌باز خودنمای ادبی است. (۶۴)

پس از توکّل رمانتیکیِ همه جانبه به الهام، تأکید بر جنبه‌هایی مانند جستجوی جیزی در تاریکی و تجربه کردن و سختکوشی و مهارت فنی و حتی بازیگری و نقاب به چهره زدن و تظاهر کردن لازم می‌نمود. اما استدلال منطقی، حسابگری، استقراءِ گام به گام مقولهٔ دیگری است. روشی که مایهٔ مباهات پو بود هرگز عملاً به کارش نیامد؛ واقعاً با روش استقرایی به این نتیجه نرسید که مردی در قوطی شطرنجِ خودْکارِ مِلتْسِل[۵۸] پنهان است، معمّای ماری روژه[۵۹] را با استقراء حل نکرد، و تنها برخی پیامهای سادهٔ رمزی را می‌توانست رمزگشایی کند. (۶۵) «غراب»، که بر خوانندگان بسیار، بویژه در فرانسه و روسیه، تأثیر بسزا داشته، نتیجهٔ کار توانفرسا و استادنه‌ای است که در جزئیات آن شلختگی و بی‌دقتی مشهود است. (۶۶)

کمال مطلوب پو در مورد طرحریزی برای ایجاد اثری خاص، اساساً، مفهومی ریطوریقایی است که تحریکِ عاطفی حاصل از شعر را دارای ارزش زیباشناختی می‌شمارد. «ارزش شعر با این تحریکِ ارتقابخش نسبت مستقیم دارد». (۶۷) پو تحکّماً و متعصّبانه رأی می دهد که باید تأثیرِ یگانه و یک شکل و نابی تولید شود و این تأثیر ناشی از حالت روحیِ واحد و لحن عاطفی واحد باشد. رد کردن شعر بلند و جانبداری از حکایت کوتاه که حالت روحی واحدی بر آن مستولی و تأثیر واحدی داشته باشد بر همین مبناست. شعر باید قوّیاً محرکّ باشد، و منظور پو از تحریک دقیقاً تنشِ عصبی است. به اعتقاد او چنین تحریکی باید کوتاه و گذرا باشد. از این رو، «شعرِ بلند وجود ندارد». (۶۸) یا به عبارت بهتر، «در واقع شعر بلند صرفاً توالیِ شعرهای کوتاه است». «دست‌کم نیمی از *بهشت از دست شده* در بنیادْ نثر است». (۶۹) میلتن و همر فقط «یک رشته اشعار کم اهمیت» برجای گذاشته‌اند. «اما روزگارِ این نابهنجاریهای هنری [حماسه‌ها] سرآمده است». (۷۰) پو حتی طولِ بقاعدهٔ شعر را حدّاکثر ۱۰۰ سطر می‌داند و به ضرورتِ امکان قرائت شعر یا حکایت در یک نشست اشاره می‌کند. (۷۱) زیرا وقوع وقفه موجب اختلال در قوهٔ موهمه و ضایع شدن نیروی سحرانگیز اثر هنری می‌شود. نظر پو، با تأکید بر وحدت تأثیر، و به تبع آن ایجاز و نکتهٔ اصلی، بر کلیهٔ نظریات بعدی دربارهٔ داستان کوتاه مؤثر واقع شده است. رمان بلند هم در نظر او به اندازهٔ شعر بلند مردود است. «جون رمان را نمی‌توان در یک نشست خواند، نمی‌تواند از فایدهٔ عظیم یکپارچگی برخوردار گردد». «طی یک ساعتی که خواندن [حکایتی کوتاه] به طول

۵۸ Johann Nepomuk Maelzel (۱۷۷۲-۱۸۳۸)، موسیقی دان و مخترع ابزارهای خودکار موسیقایی.
59. Marie Roget

می‌انجامد. روان خواننده در اختیار نویسنده است». (۷۲) نویسندهٔ داستان کوتاه باید «عالماً عامداً ایجاد تأثیر واحدی را مد نظر داشته باشد». آنگاه «چنان وقایعی خلق می‌کند، چنان رویدادهایی را با هم ترکیب می‌کند که قادرند به بهترین وجه در ایجاد اثرِ از پیش تعیین شده به او کمک کنند». (۷۳) «نخستین جملهٔ او» باید دالّ بر این اثر باشد. «در سراسر تألیف حتی یک واژه هم نباید به رشتهٔ تحریر درآید که، مستقیم یا غیرمستقیم، به سوی طرح واحدِ از پیش تعیین شده متمایل نباشد». (۷۴)

ولی پیشفرضهای این نظریه محلّ تردیدند. استدلال پو برضد شعر بلند و رمان فقط بر مبنای نظریه‌ای روان‌شناختی قابل قبول است که تأثیر زیباشناختی را موکول به تحریک عصبی موقتی می‌کند و تأمل در ساختار کلامیِ احتمالاً گسترده را مشمول آن نمی‌داند. حتی بر مبنای روان شناختی نیز می‌توان استغراق بیگیرِ چندین روزه و زیستن با اثری هنری را توجیه کرد. بافشاری بر حالت روحی واحد بر این فرض نوکلاسیکی استوار است که نوع ادبی باید خالص باشد و آمیزه‌ها و تقابلات حالات روحی غیرهنری است. منظور پو از وحدت به هیچ‌وجه وحدت سازمند[۶۰] نیست. در مفهوم وحدت سازمند جایی برای سازش اضداد و کثرت در وحدت وجود دارد. حال آنکه وحدت در نظر پو تأثیری مبتنی بر تحلیل و محاسبه است. نقل قولهای مکرّری را که از پو در کتابهای مبانی روشِ نوشتن داستان کوتاهِ بابِ طبعِ خوانندگان مجلات عامه‌پسند امریکایی، اعم از مبتذل و خوش ظاهر یا پلیسی و ماجرایی، می‌شود باید مظهر نوعی مکافات در خور[۶۱] دانست.

پو، برخلاف نظر رایج، اصل وحدت سازمند را درنیافته بود. تعبیر «وحدت علاقه»[۶۲] را در آثار اوگوست ویلهلم شلگل دیده است. شلگل هم آن را از دولاموت، منتقد فرانسوی قرن هجدهم، گرفته و آگاهانه تعبیری دربارهٔ روان‌شناسی مخاطبان را به مفهومی دربارهٔ ساختار اثر هنری تبدیل کرده است. (۷۵) پو به مفهوم وحدتی باز می‌گردد که در قرن هجدهم رواج داشت و به تأثیری راجع بود که بر خواننده حادث می‌شود و نه چیزی که بر اساس قوانین طبیعت، مانند موجودی زنده، در ذهن شاعر رشد کند. منظور پو یا وحدت لحن است ــ تلائم یا «هماهنگی در تألیف»[۶۳] که پو دوست می‌دارد با استفاده از اصطلاح نقاشان به آن اشاره کند: (۷۶) یا صرفاً طرح منسجم و به دقت ساخته شده‌ای که به سوی گره‌گشایی[۶۴] پیش می‌رود. در طرح داستان باید «حال و هوای اجتناب ناپذیر نتیجه، یا رابطهٔ علت و معلولی[۶۵]»،

60. organic unity

۶۱ poetic justice ← جلد اول این تاریخ، ص ۴۳۲

62. «unity of interest» 63. «keeping» 64. *dénouement*

65. causation

(۷۷) به چنان درجه‌ای از کمال موجود باشد که ــ به تعبیری دقیقاً تابع توصیف ارسطو ــ «هیچ یک از اجزای تشکیل دهندهٔ آن را نتوان حذف کرد بی‌آنکه به کلّ اثر آسیبی وارد آید». (۷۸) کاملترین طرح آن است که اصل علیّت در آن مشهود نباشد. «هدف ما باید آن باشد که نکات یا رویدادها را چنان ترتیب دهیم که متوجه نشویم که یکی به دیگری متکی است یا برعکس نقطهٔ اتکای آن است». اما پو اذعان می‌کند که «به این معنا، کمال در طرح عملاً دست نیافتنی است، زیرا طرّاح آدمی است. طرحهای خدا کامل‌اند. جهان هستی یکی از طرحهای خداست». (۷۹) با این استعارهٔ جسارت آمیز، پو یک لحظه به مفهوم سازمندی نظری می‌افکند، ولی مجدداً تأکید می‌کند که آدمی صرفاً سازندهٔ توالیهای عِلّی[۶۶] است. آفریننده نیست.

نقش طرح را در حکایت منثور، وزن یا «موسیقی» در شعر غنایی برعهده دارد. شعر «آفرینشِ آهنگین[۶۷] زیبایی است». (۸۰) پو، طی مقاله‌ای مفصّل ــ مبسوطترین اثر انتقادی او ــ «مبنای منطقیِ سخن منظوم»[۶۸] (۱۸۴۸)، به طرح دستگاهی عروضی از دیدگاهی جدید پرداخته، ولی طرح او حتی در امور ابتدایی هم بسیار آشفته است. وجود تکیه[۶۹] را در شعر انگلیسی اصلاً نمی‌پذیرد و ظاهراً در جهت نوعی عروض موسیقایی طی طریق می‌کند که بعدها سیدنی لنیر[۷۰] به ضابطه درآورد. پو هوادار نوعی نظم است که بتوان آن را با صدایی یکنواخت خواند، ارکان عروضی در آن برابر باشند و تأثیری یکنواخت داشته باشد. چنین دستگاهی تأثیرات ایحایی، رازآمیز، و وِرد مانندی را که او طالب است ایجاد خواهد کرد. در شعرهایش به استفاده از بحور متفق‌الارکان[۷۱]، بندهایی با قوالب پیچیده ولی مختلف الارکان[۷۲]، جناس آوایی[۷۳]، سجع[۷۴] و نام‌آوایی[۷۵] تمایل دارد. (۸۱)

«موسیقی» در شعر غنایی و «طرح» در قصهٔ کوتاه دو ابزار محبوب و مظهر دو رویهٔ نظریهٔ شعری اویند: یکی رویهٔ باطن‌جو و رازآمیز، و دیگری تحلیلی و مصنوع. پو در ترکیبِ غریبِ امر رازآمیز و ریاضیات، آرمانِ احساساتی و طراحیِ حساب شده برای نیلِ به تأثیر، دو مضمون مهم برای نظریه‌های نمادمدارانه تدارک دید ــ یکی موسیقی، با توانایی ایحایی و نامتعین‌اش، و دیگری استادکاریِ آگاهانه، مهارتِ تحلیلی. گرایش به امور باطن و فن‌شناسی

66. causal sequences 67. rhythmical
68. «The Rationale of Verse» 69. accent
۷۰. Sidney Lanier (۱۸۴۲-۱۸۸۱)، شاعر امریکایی که یکی از ممتازترین شاعران ایالات جنوبی امریکا در نیمهٔ دوم قرن نوزدهم به شمار می رود. لنیر کوشید تا تأثیر شیداری موسیقی را در شعرهایش پدید آورد و از انواع الگوهای وزنی و تصویرهای نامتعارف استفاده کرد.
71. regular meter 72. irregular meter 73. alliteration
74. internal rhyme 75. onomotopoeia

دو رشتهٔ ناهمگن‌اند که در نظریه‌های سمبولیستهای فرانسوی با هم پیوندی حتی نزدیکتر می‌یابند. ولی خوشبختانه سمبولیستها مضامین دیگری نیز به آن می‌افزایند: مفاهیم نماد و خیال خلاّق ــ مفاهیمی که، حتی در زمان پو، امرسن و دیگر پیروان مشرب استعلایی به ایالات متحد وارد کرده بودند.

رالف والدو امرسن (۱۸۰۳ـ۱۸۸۲)

رالف والدو امرسن شارح نظریهٔ شعری به غایت نمادمدارانه‌ای است. نزد او، هنر کاملاً در منظر اصالت وحدت[1] غرق می‌شود و در آن به صورت زبان پیامهایی رمزی عمل می‌کند که، از طریق تبدلاّت گوناگون، گوهر طبیعتی را که الوهی و نیک و درخشندهٔ زیباست، آشکار می‌سازد. امرسن شاعر را به مقام نابغه و پیامبر برکشیده است. قوهٔ خیال او، با اتکا بر الهام و حتی غریزه، عاقلانه خود را در اختیار جریانهایی قرار می‌دهد که از اَبَر روح[2] نشأت می‌گیرد و به این ترتیب آثاری می‌آفریند که از زیباییِ سازمند و سالم و متناسب برخوردارند و پزواک و تجسّم مثالِ[3] محوری جهان هستی‌اند. در نظریهٔ ادبی امرسن از تقلید یا لذت و عاطفه و تداعی خبری نیست، و دربارهٔ تراژدی، حماسه، رمان یا نوعهای ادبی دیگر هم چندان بحثی به میان نمی‌آید. زیبایی و یکی و حقیقت، و به چشم دل دیدن و روند آفرینش و نیز دریافت اثر هنری یکی می‌شوند، و در نتیجه همهٔ تمایزات از میان بر می‌خیزند. ولی چیزی که ضرورتاً بر جای می‌ماند شبکهٔ نمادهای قابل تبدیل به یکدیگر و ریطوریقای[4] مسخهایی است که ندای الوهیتِ طبیعت و آدمی را سر داده‌اند. با استفاده از این کمال مطلوبِ به غایت معنویِ شعر، که ظاهراً چنین بعید و انتزاعی است، امرسن توانست خواستار هنری در امریکا گردد که در آن همهٔ موضوعها یکسان‌اند، و خودِ هنر عصری و مردم‌سالارانه است. الهام‌بخش او مشرب مساوات طلبیِ مسیحی است: «امریکا در چشم ما یک شعر است؛ وسعت جغرافیایی آن قوهٔ خیال را مبهوت می‌کند، و مدت درازی در انتظار بحور عروضی نخواهد ماند». (۱) ویتمن[5] به حق می‌توانست اشعار خود را پاسخی به دعوت امرسن بداند، و امرسن هم نخستین کسی بود که از چاپ *برگهای علف* استقبال کرد و آن را «خارق‌العاده‌ترین اثری که امریکا تاکنون در زمینهٔ اندیشه و خرد به وجود آورده» خواند. (۲)

1. monism 2. Oversoul 3. Idea

۴. rhetoric ← جلد اول این *تاریخ*، ص ۴۳۶ـ۴۳۸

۵. Walt Whitman (۱۸۱۹ـ۱۸۹۲)، شاعر و روزنامه نگار و مقاله نویس امریکایی مهمترین مجموعهٔ شعری خود، *برگهای علف* (*Leaves of Grass*)، را در ۱۸۵۵ منتشر کرد

امرسن را غالباً به تناقض‌گویی و فقدان انسجام فکری متهم کرده‌اند. سانتایانا[۶] حتی گفته است که «اصلاً فاقد نظریه است». (۳) با نادیده گرفتن واژهٔ «ابلهانه» می‌توان در پاسخ گفتهٔ خودِ امرسن را نقل کرد که «انسجامِ ابلهانه لولویِ ذهنهایِ کوچک است». (۴) امرسن به «شسته رفتگی دستگاههای فلسفی که داعیهٔ فلاسفه مابعدطبیعت است چندان اعتقادی» ندارد. (۵) و حتی فروتنانه به «ناتوانی [خود در تحریر] نوشته های روشمند» معترف است و از اینکه نمی‌داند «براهین در مورد بیان اندیشه چه معنایی دارند» عذرخواهی می‌کند. (۶) غالب مفسران آثار امرسن عدم انسجام مقالات او را مورد انتقاد قرار داده‌اند. و خود او نیز، در نامه هایش به کارلایل، هر جملهٔ آن مقالات را «جزءِ به غایت دافع[۷]» و نوشته های خویش را «کورهٔ آجرپزی» وصف کرده، «نه یک خانهٔ ساخته شده». (۷) امرسن حتی برای بهبود بخشیدن به این امر دست به دعا برداشته است. «اگر مینروا[۸] عطیّه و اختیاری به من ارزانی دارد، خواهم گفت: نعمت تداوم را به من ارزانی دار. از تکّه تکّه ها به ستوه آمده‌ام.

معجزهٔ اسمودئوس[۹] بهرهٔ من است
چرخاندن و بافتن تلهای شنی». (۸)

اینها همه درست. ولی واقع امر این است که، دست کم در زیباشناسی و نقد، امرسن نظریهٔ منسجمی را مطرح می‌کند که. چنانکه خواهیم دید، یک تناقض مهم در آن وجود دارد ولی روی هم رفته بیشتر در معرض اتهام یکنواختی و تکرار و انعطاف ناپذیری است تا بهگزینیِ عاری از نقشه و هدف. استعداد اصلی امرسن را به حق بیشتر در رشتهٔ نگارش خاطرات روزانه و «وعظ خطاب به خود» وصف کرده‌اند. (۹) *یادداشتهای روزانهٔ*[۱۰] او را می‌توان تقریباً تنها اثر او دانست: با *مقالات*[۱۱] تداخل می‌کند و به درون آنها جاری می‌شود. سبک و شخصیت بارز امرسن، صراحت و صداقت و وقار و گاهی گوشه‌گیری بی‌بو و خاصیت او، و در عین حال ثبات زاویهٔ دید او، بصیرتی محوری و مفهومی یکپارچه از دنیا و بنابراین هنر به

۶ George Santayana (۱۸۶۳-۱۹۵۲)، فیلسوف و شاعر و رمان‌نویس و منتقد امریکایی زاده در اسپانیا.

7. repellent

۸ Minerva، الههٔ رومی خرد و حامی هنرها. با آتنهٔ یونانیان شباهت بسیار دارد.

۹ Asmodeus، در اساطیر یهود، سرکردهٔ ارواح خبیثه. اسمودئوس در اصل برگرفته از واژهٔ اوستایی *Aēsma-daēva* به معنای «روح غضب» است. کار او توطئه برضد زوجهایی بود که تازه ازدواج کرده بودند. بنابر روایات یهود، اسمودئوس به عشق دختری سارا نام گرفتار شد و هفت شوهر او را، یکی پس از دیگری، در شب زفاف کشت. طوبیاس با افسونی او را به مصر راند.

10. *Journal* 11. *Essays*

وجود می‌آورد.

پس از اینکه دیدگاه اساسی امرسن دربارهٔ هنر و شعر شکل گرفت دیگر ظاهراً در آن تغییری حادث نشد؛ دست کم شاهدی دال بر چنین تغییری در دست نیست. حتّی در حد تغییری که در ترکِ انگارگرایی ذهنی[۱۲] یا زایل شدن تدریجیِ امیدهای پیامبرانهٔ نخستین او یا دلمشغولی روزافزون به علم تکامل یا تسلیم فرجامین او به «ضرورتی زیبا» (۱۰) مشهود است. مقالاتی که دربارهٔ «هنر و نقد»[۱۳] (۱۸۵۹) و «زیبایی»[۱۴] (۱۸۶۰) و «شعر و خیال»[۱۵] (۱۸۷۲) نوشته عمدتاً حاوی همان مطالبی است که در بخش «زیبایی» نخستین جزوه‌اش دربارهٔ *طبیعت*[۱۶] (۱۸۳۶) یا در مقالاتش دربارهٔ «هنر» و «شاعر» (ظاهراً متعلق به ۱۸۳۶ و ۱۸۴۱) آمده است. مقالات بعدی جملگی بر پیشنویسهای پیشین مبتنی‌اند و همراه با مدخلهای متعدد از *یادداشتهای روزانه* شهر فرنگ واحدی تشکیل می‌دهند که در آن حملات با رنگهای شاد خود مدام در ترکیبهای جدید انگاره‌های تازه‌ای می‌سازند. ولی اجزای تشکیل دهندهٔ نمایش ثابت‌اند.

مفهوم جهان هستی نزد امرسن نوافلاطونی است. مشرب وحدت وجود آمیخته با فیض‌گرایی[۱۷] که، با افزودن نوعی تحرّک و خلاقیت به جای عرفان منطوقی و تحجّر مدرسی، تا حدّی متجدّد شده است. «طبیعتْ تجسّد یک اندیشه است، و دیگربار به یک اندیشه باز می‌گردد». «دنیا ذهن است که رسوب کرده است». (۱۱) بنی آدم به «ذهنی کلّی» تعلق دارند و هر فرد یکی از تجسّدهای آن است. هر فرد، با درگذشتن از خویشتنِ خویش به ابر روح دسترس پیدا می‌کند که درگذشتن از خویشتن فردیتِ فرد را از او می‌گیرد و الوهیت نابش را به او باز می‌گرداند. در طبیعت از نازلترین کانیها گرفته تا روح کلّی در سلسله مراتبی قرار گرفته‌اند، چنانکه در فرد نیز از حسیات حیوانی تا ابصارِ مرد رازبین. امّا امرسن، با تأکید بر برابری و حضورِ در آنِ واحد در همه جا، پیامدهای اجتماعی چنین سلسله مراتبی را به حدّاقل می‌رساند. زیبایی در همه جا هست. «خدا جمالِ مطلق است. حقیقت و خیر و زیبایی چهره‌های گوناگونِ کلّ واحدند». طبیعت زیباست: «معیار زیبایی عبارت از کلّ شبکهٔ صورتهای طبیعی است ــ تمامیّتِ طبیعت». (۱۲) که آن نیز «به یگانگی رهنمون است». (۱۳) در این میزان، جای اندکی به هنر اختصاص یافته است؛ زیباییِ آفریدهٔ بشر به آثار طبیعت افزوده می‌شود. در نظر امرسن، اثر هنری نه تنها «سازمند» و همانند طبیعت است، دقیقاً،

12. subjective idealism
13. «Art and Criticism»
14. «Beauty»
15. «Poetry and Imagination»
16. *Nature*
17. emanationism

«مانند خود آدمی، اثر تازهٔ طبیعت» هم هست. (۱۴) امرسن می‌گوید که «شکسپیر هملتِ خویش را چنان ساخت که پرنده‌ای لانه‌اش را می‌سازد، و «بسان علف که می‌روید، معابد روییدند». (۱۵) قیاس با آفرینش طبیعت را با توجه به معنای دقیق کلمه مُدام تکرار می‌کند. «زیرا نه وزن، بلکه برهانی وزن‌ساز است که شعر را به وجود می‌آورد، ــ اندیشه‌ای چنان مهیج و زنده که مانند روان گیاه یا جانور دارای معماری خاص خویش است، و طبیعت را با اثری تازه می‌آراید». (۱۶) این اثر تازه از آن رو زیبا و حقیقی است که «چکیده یا مظهر جهان» است، زیرا «تلألؤ جهان را بر نقطه‌ای متمرکز می‌کند»، و «یک موضوع را از تنوع نامطلوب جدا می‌کند». «بنابراین هنر عبارت از طبیعت است که از نبیق آدمی گذشته است». (۱۷)

اما امرسن غالباً به مجزا بودن قلمرو هنر توجه می‌کند. مصراعِ «زیبایی دلیل وجودی خویش است» دربارهٔ رودورا[۱۸]ی شکوفان در جنگل است، ولی، گذشته از این، امرسن میان «فکر [که] در پی معرفت یافتن به وحدت در وحدت» است و «شعر [که بر آن است تا این وحدت را] از طریق تنوع متجلی سازد، یعنی همواره با استفاده از شیء یا نماد» (۱۸)، تمایزی نظری مشاهده می‌کند. امرسن، از لحاظ نظری، حتی به «خطر تلف شدن شعر به وسیلهٔ پندآموزی» آگاه است؛ (۱۹) اما، به طور کلی، در سطح والای تأملات خویش، صریحاً اعلام می‌کند که «فیلسوف راستین و شاعر راستین حکم واحد را دارند و هدف غایی هر دو آن نوعی از زیبایی است که حقیقت هم هست و آن نوعی از حقیقت که زیبا هم هست». (۲۰) «تأملات شاعر»، همانند فیلسوف و مرد رازبین، «دربارهٔ یگانگی بنیادین» همهٔ چیزهاست. شعر عبارت است از «تلاش دایمی برای بیان روح شیء»، و از این رو، «اگر به کمال برسد، تنها حقیقت موجود است، گفتار آدمی است دربارهٔ واقعیت، نه دربارهٔ عَرَض». (۲۱) شاعر «پرده را کنار می‌زند؛ به آنها [نوع بشر] امکان می‌دهد که نیم نگاهی به قوانین جهان هستی بیندازند». (۲۲) در واقع همهٔ هنرها یکسان‌اند: «رافائل خرد را مصوّر می‌سازد، هندل آن را به نغمه می‌خواند، فیدیاس آن را در سنگ می‌تراشد، شکسپیر آن را می‌نویسد، رِن[۱۹] آن را می‌سازد، کریستوفر کلمب آن را می‌نوردد، لوتر آن را موعظه می‌کند، واشینگتن[۲۰] آن را مسلّح می‌کند، وات آن را خودکار می‌کند. نقاشی را "شعر صامت" می‌نامیدند، و شعر را "نقاشی گویا". قوانین

۱۸. rhodora، درختچه‌ای منسوب به جنس گل صدتومانی (rhododendron) که گلهای صورتی رنگ آن در بهار می‌شکفد

۱۹. Sir Christopher Wren (۱۶۳۲-۱۷۲۳)، معمار انگلیسی. پس از آتش سوزی عظیم لندن، مأموریت یافت که کلیساها و بناهای عمومی بسیاری را که در آتش سوخته بود، از جمله کلیسای جامع پولس قدیس، را بازسازی کند

۲۰. George Washington (۱۷۳۲-۱۷۹۹)، نخستین رئیس جمهوری امریکا در جریان جنگهای استقلال به فرماندهی قوای استقلال طلبان برگزیده شد

هر هنری به قوانین هر هنر دیگر قابل تبدیل‌اند». (۲۳) اما از فهرست امرسن، که شامل یک کاشف و یک سردار و یک مخترع است، پیداست که این قوانین به قواعد نقد ربطی ندارند و قوانینی مشترک میان همهٔ مردان بزرگ‌اند، مردانی که «نمایندهٔ» قشر خویش‌اند و قوانینی که جهانشمول‌اند.

امرسن بر آن است که طبیعت، «این سایهٔ عظیم آدمی»، (۲۴) دستگاه برساخته از نماد است؛ حتی آدمیان «نمادند و مقیم نمادند»؛ (۲۵) دنیا، به تعبیری متفاوت، «نشانه» است؛ و «کلِّ طبیعت استعاره‌ای از ذهن بشری است». (۲۶) قیاس مفتاح جهان هستی است، و تناظر «در کُنْهِ چیزها» جای دارد. طبیعت الفبایی است که شاعر آن را رمزگشایی می‌کند. اما امرسن، برخلاف پیروان مشرب سودنبورگ[۲۱] که از عقایدشان استفاده کرد، بر «عَرَضی بودن و بی‌دوامی نماد» مصّر است. ضمن تشبیهی بر گرفته از فلوطین[۲۲]، شاعر را با لونکئوس[۲۳]، که می‌توانست درون زمین را ببیند، مقایسه می‌کند. «شاعر زمین را به شیشه تبدیل می‌کند... یک گام به چیزها نزدیکتر ایستاده، و شاهد جریان یا تبدّل است». (۲۷) از سودنبورگ و بومه[۲۴] صریحاً انتقاد می‌کند، زیرا «نماد را بیش از اندازه واضح و سه بُعدی»، و «آن را به حسّ واحدی محدود»، و «نماد عرضی و فردی را با نماد کلّی» خلط کرده‌اند. نزد امرسن، همهٔ نمادها «در معرض تغییر دایم‌اند». (۲۸) «یگانگیِ محوری به هر نمادی توانایی بیانِ متوالی همهٔ کیفیات و سایه‌های وجود حقیقی را می‌دهد. در انتقال آبهای آسمانی، هر لوله‌ای به هر شیری می‌خورد». (۲۹) امرسن به تفصیل به رواج نمادپردازی و قابلیت تبدیل آن می‌پردازد و با کوچکترین مجاز مرسل[۲۵] یا «آرمان‌مداری نازل» آغاز می‌کند. در نظر او هر چیزی دارای «دو دسته[۲۶]». (۳۰) یا معنای تحت‌اللفظی و معنای نمادین است. جریان «تبدیل یک عنصر به صورتهای تازه پایانی ندارد»، و «عملِ تبدّل دایمی است». (۳۱) امرسن فهرست اسامی طبیعت را نقل می‌کند. «دنیا یک رقاص است؛ یک تسبیح است؛ سیلاب است؛ قایق است؛ مِه است؛ تارعنکبوت است؛ آن چیزی است که شما بخواهید و استعاره کارا باشد... دنیا با سرعتی بیش از سرعت نور خود را به آن چیزی تبدیل خواهد کرد که شما نام می‌بَرید... آن را غنجه بخوانید، میله، یک دسته جعفری، خروس، گنجشک؛ گوش آن را می‌شنود و روح به سوی آن

۲۱. Emanuel Swedenborg (۱۷۷۲-۱۶۸۸)، حکیم الهی و عالم و فیلسوف سوئدی.
۲۲. Plotinus (حدود ۲۰۴ - حدود ۲۷۰ میلادی)، فیلسوف یونانی مشرب نوافلاطونی.
۲۳. Lynceus، در اساطیر یونان، پسر آفارئوس، که قدرت بینایی اش چنان بود که می توانست از ورای دیوارهای سنگی ببیند و با محل گنجهای نهفته را در زمین مشاهده کند.
۲۴. Jacob Böhme (۱۶۲۴-۱۵۷۵)، عارف آلمانی.

25. metcnymy 26. handle

استعاره پر می‌کشد». (۳۲)

امرسن به صورتهای مختلف دایماً از عمل محیرالعقول شاعر و قوهٔ خیال او در دگرگون کردن جهان تجلیل می‌کند. «چکمه‌ها و صندلی و شمعدان من پریان و شهابها و منظومه‌هایی در لباس مبدّل‌اند... هر واژه داری دو، سه یا صد معنی و کاربرد است... کاه و غبار درخشیدن آغاز می‌کنند و هاله‌ای از جاودانگی آنها را احاطه می‌کند». (۳۳) اگر جعبه کفش کهنه نزد خیال جواهردان است، همهٔ موضوعها از لحاظ شعر برابرند. «آیا راه آهن یا کارخانهٔ کفش‌دوزی، شعبهٔ شرکت بیمه یا بانک یا نانوایی از نظام و چرخهٔ امور خارج‌اند، یا، در قیاس با چراگاه گوسفندان یا ساحل صدف‌خیز، از خدا دورترند؟» (۳۴) هر چیزی به انبان شاعر می‌رود، «جنگ، زلزله، احیای ادبی، احکام مسیحیت، یا فرشتگان؛ بهشت، دوزخ، قدرت، علم، عدم، در نظر او حکم رنگ را برای قلم مویش دارند» (۳۵) دفاع از هنر و توانایی آن در پرداختن به همهٔ موضوعها به سهولت به استدلال در جهت عصری بودن، مردم‌سالاری و هنر امریکایی می‌انجامد. «دربارهٔ امروز به من بصیرت بده، دنیای عصر عتیق و دنیای آینده از آنِ تو باشد». (۳۶) بنابراین «آزمون یا معیار نبوغ شاعرانه در قدرتِ تعبیرِ شعرِ امور و پیشامدهاست، ــ آمیزش اوضاع و احوال امروز است؛ استفاده از خرافه‌های مندرس والتر اسکات یا شکسپیر نیست، بلکه تبدیل امور قرن نوزدهم و ملتهای زنده به نمادهای کلّی است... تبدیل نیروهای زنده‌ای که در این ساعت در نیویورک و شیکاگو و سان‌فرنسیسکو به کارند به نمادهای کلی است». «موضوعی نیست که به کار [شاعر] نیاید ــ سیاست و اقتصاد و تولیدات و فروشندگی اوراق سهام، همان اندازه که غروب آفتاب و روح». (۳۷) در نظر امرسن، پیدایش نظام مردم‌سالاری بخش عمدهٔ ادبیات متقدم را منسوخ و عاری از فایده ساخته است: مثلاً، شعر شبانی از میان رفته است. تقلید از اسلوبهای تاریخی فایده‌ای ندارد. «نسخه برداری از الگوی دوروسی[۲۷] یا گوتیکی[۲۸] به چه درد ما می‌خورد؟ زیبایی، نعمت، شکوه اندیشه و بیانِ خوش همان‌قدر در دسترس ماست که در دسترس دیگران». (۳۸) در نظر شاعر، شریف و وضیع، نیک و بد، زشت و زیبا برابرند. «سگی که به دنبال صاحبش روان است، یا توله‌های خوک، همان‌قدر رضایت‌بخش و واقعی است که نقاشیهای دیواری میکل آنژ». (۳۹) «هنر به کاربرد و ترکیب تازهٔ تضادها، و غور هرچه بیشتر در تیرگیها در جستجوی ورطه‌های سیاهتر شب، زنده و دلشاد است. اگر به صلیب کشیدنها و دوزخها نبودند نقاشان چه می‌کردند، یا شاعران و

۲۷ Doric، منسوب به Dorus، نیای افسانه‌ای دوروسیها، یکی از طوایف قدیم یونان. سبک دوروسی قدیمترین سبک معماری یونان باستان است ← دایرة‌المعارف فارسی، زیر نظر غلامحسین مصاحب، تهران، ۱۳۴۵، مدخلهای «دوریها» و «دوریک، سبک».

۲۸ gothic ← جلد اول این تاریخ، ص ۲۱۹

قدیسان چه می‌کردند؟ این توازن معجزه آسای زیبایی و اشمئزاز، شکوه درخشش و موشها، در دنیا همیشگی است». (۴۰)

استنتاج واضحی که از این گفته‌ها می‌توان کرد این است که او را طرفدار «رئالیسم» یا نقاشی واقع‌نما و توصیفی از صحنه‌های زندگی روزمرهٔ مردم یا سازش اضداد، یا سرکوب امر زشت و تراژیکی در هنر، و یا «شکل‌گرایی» بدانیم (در مورد اخیر امرسن خود گفته است که «موضوع [اثر هنری] اصلاً اهمیتی ندارد»). (۴۱) ولی چنین استنتاجهایی درست نیست. بیانات مختلف او تنها بر موضوعی واحد نظر دارد و آن وحدت جهان و برابری اشیا و مردم نزد خدا، نمادپردازی فراگیر و تبدّل جهانشمول است. روش او مبتنی بر استفاده از ساده‌ترین مجاز مرسل است، برگستره‌ای تحلیلی، گردآوری نمونه‌ها و مثالها و تشبیهات و استعاره‌هایی که تنها در ابدیت با هم متفق‌اند. برابری و دمکراسیِ موضوعِ کیفیتی دینی است. همهٔ چیزها زنده‌اند و وجودشان در خداست، همه در هر یک و هر یک در همه. روش امرسن در تألیف مقاله‌هایش، انباشتن مثالهای متزاید پیرامون یک موضوع، نمونه خوبی از این نظریه است؛ اشعارش نیز دارای ساختاری فزاینده‌اند که خودِ او آن را «طبیعی‌ترین و بی‌قیدوبندترین آزادی» خوانده است. او می‌خواست «شعر»ی بسراید «که در هاویه و شبِ کهنْ بنای باشکوهی برپا کند، بر آنچه گذرناپذیر است پلی بزند و خطاب به همهٔ فرزندانِ صبح ندا در دهد که آفرینش بار دیگر در کار آغاز شدن است». (۴۲)

نزد امرسن، نظر مربوط به نمادپردازیِ آزاد و پرتحرک، نظری که بر مبنای آن «هر لوله‌ای به هر شیری می‌خورد»، با یک رشته آرای دیگر مغایر و تا حدودی در تضاد است؛ آرای اخیر عبارت‌اند از اینکه میان کلمات و اشیا رابطه‌ای ثابت وجود دارد؛ سبکی ضروری وجود دارد که منعکس کنندهٔ وحدتِ سامانمند است؛ یک کلام، زیباییِ کلاسیکی دارای کمالِ مطلوبِ واحدی است. پیداست که بینش نماداندیش امرسن هنر را فرع بر طبیعت می‌داند، یا، دست بالا، تفاوت چندانی میان هنر و طبیعت نمی‌بیند؛ لکن گهگاه، بویژه در بحث دربارهٔ هنرهای زیبا، امرسن مایل است که هنر را شکل آرمانی شدهٔ طبیعت وصف کند. او احتمالاً در این تناقضی ندیده است که، از طرفی، بگوید «در ساعات میمون، طبیعت در نظر ما با هنر یکی می‌شود؛ هنرِ کمال یافته» (۴۳) و، از طرف دیگر، از هنرِ آرمانی شده، پیکرتراشی یونانیان، آثار میکل آنژ و رافائل و، با فاصلهٔ مناسب، کانُوا[۲۹] و توروالسن[۳۰] و هوریشو گرینو[۳۱]، تجلیل کند.

۲۹ Antonio Canova (۱۸۲۲-۱۷۵۷)، پیکرتراش ایتالیایی. آثارش نمایندهٔ تعبیر اسلوب از گونه‌ای به کلاسیسیسم توروالسن است

۳۰ Bertel Thorvaldsen (۱۸۴۴-۱۷۶۸)، پیکرتراش دانمارکی، سازندهٔ تندیسهای عول آسای اسطیر باستان

۳۱ Horatio Greenough (۱۸۵۲-۱۸۰۵)، پیکرتراش امریکایی

از قول فرانسیس بیکن (که آن نیز تکرار تعبیرات پیش با افتادهٔ افلاطونیان رنسانس است) نقل می‌کند که «شعر... بر آن است تا منظر چیزها را با امیال ذهن سازگار سازد و جهانی آرمانی که بهتر از جهان معزونش تجربه است بیافریند». (۴۴) امرسن متوجه نیست که این «آرمان مداری» و دنیای صورتهای کامل آن با مفهوم نمادانديشی سیّالی که در آن هنر در شبکهٔ تناظرات ناپدید می‌شود ناسازگار است. میان این نمادانديشی سیال و ایحایی و نظریهٔ زبانی که پیوسته به آن بای‌بند است تضاد دیگری مشهود است که به آن هم توجه ندارد.

امرسن غالباً گفته است که «کلمات اشیاءاند». کلمات باید با اشیا یکی شوند. یا «همیشه یک کلمهٔ درست وجود دارد. و هر کلمهٔ دیگری جز آن نادرست است». (۴۵) هر کلمه‌ای ضروری است. «شعر خوب چنان است که گویی از لوحی نامرئی در ذهن سرمدی استنساخ شده است». همهٔ شاعران بزرگ «شعرِ خود را یافته‌اند. آن ر نساخته‌اند». (۴۶) امرسن نظریهٔ قرن هجدهمیِ تصویری بودن زبان نخستین را پذیرفته است. «هرچه در پهنهٔ تاریخ به عقب برگردیم، زبان تصویریتر می‌شود. تا اینکه به دوران طفولیت زبان می‌رسیم که یکسره شعر است». (۴۷) بدین ترتیب، «زبانْ شعرِ متحجّر[۳۲] است». نظری که قبلاً توجه ویکو را جلب کرده بود و علی‌القاعده باید برای کسی چون کروچه هم جالب می‌بود. شاعر «نامگذار یا زبان‌ساز است». (۴۸) «خردمندان به عمق سیاق کلام و واژه‌های پوسیدهٔ [زمان ما] فرو می‌روند و دیگر بار واژه‌ها را به اشیاءِ قابل مشاهده می‌پیوندند». (۴۹) پس کلماتِ شاعر «باید تصویر باشند. شعرش باید مانند مکعّب و کُره باشد. تا بتوان آن را دید و بویید و لمس کرد». (۵۰) در برخی ز موارد، ظاهراً امرسن معتقد است که تنها یک لوله به یک شیر می‌خورد و یک نمادِ مناسب «شاهدی است بر اینکه اندیشهٔ شما درست است». (۵۱) گهگاه، در تضاد آشکار با اعتقاد معمول او به فرد و اتکاء به نفس و آزادی مطلق، معتقد است که در قدرت سنت و فشار زمان و «ندایِ قصه»[۳۳] چیزی الوهی وجود دارد. (۵۲) سخن گوته را به یاد می‌آورد که دربارهٔ والاترین آثار هنری گفته است: «هر آنچه زیباست بر شالودهٔ ضرورت مبتنی است. در زیبایی چیزی من عندی یا مجزا [از چیزهای دیگر] نیست». اثر هنری «از لحاظ معنویْ سازمند است». «وجودش در طبیعت ضرورت دارد... هنرمند آن را خودسرانه نساخته، بلکه تازه کشف و اجرایش کرده است». (۵۳) پس از آن امرسن حتی به تمایزی که گوته میان امر کلاسیکی و رمانتیکی قایل شده استناد می‌کند: «هنر کلاسیکی هنر ضرورت است؛ سازمند است؛ [هنر] عصر جدید یا رمانتیکی نشان از هوسبازی و تصادف دارد. کلاسیکی آشکار می‌کند، رمانتیکی می‌افزاید. کلاسیکی باید است، رمانتیکی تمناست. کلاسیکی سالم است، رمانتیکی

32. fossil poetry 33. «voice of the fable»

بیمارگونه است». (۵۴) وحدتِ کلاسیکی، «لحن واحد»، «مستولی بر کلِّ [اثر]»، کمال مطلوب امرسن می‌شود. (۵۵) جهان در هماهنگیِ غایی غرق می‌شود. «شاعر، که دیگربار اشیا را به طبیعت و کلّ می‌پیوندد... واقعیات ناخوشایند را به سهولت بسیار دفع می‌کند». (۵۶) تراژدی و امر تراژیکی ناپدید می‌شود. «اندوه در منطقه‌ای نازل واقع است. سطحی است... سودایی مزاجی، مانند هیجان، به حیات ظاهری تعلق دارد». تراژدی یونانی را از این رو تخطئه می‌کند که بر سرنوشتی بی‌دلیل و قضا و قدر و «هوسی عظیم» مبتنی است. (۵۷) امرسن در اینجا به اوج خوشبینیِ نه چندان استواری می‌رسد. هنری جیمز[۳۴] فیلسوف گفته است که امرسن «فاقد وجدان» است؛ و لوئل معتقد است: «او را که می‌بینی خیال می‌کنی که هبوط آدم گزارشی خلاف واقع بوده است». (۵۸)

ایمانِ سهل‌الوصول به نیکوییِ طبیعت و هماهنگی جهان هستی بر نظر امرسن دربارهٔ نبوغ نیز مستولی است. نبوغ را غالباً تسلیم کلاً انفعالی و عاری از اراده به جریان الهامی می‌داند که از عالم بالا نشأت گرفته است. بزرگترینِ شاعران، همر یا شکسپیر، «جویبارهایی [هستند] که جریان اندیشه در آنها جاری است». (۵۹) شاعر «فردیت [خویش] را زایل می‌کند»: او کسی است که «روح همهٔ آدمیان در درونش جریان دارد». «اندامی است که ذهن کلی از طریقش عمل می‌کند». (۶۰) امرسن حتی گفته است که «دخالت قوهٔ ارادهٔ ما طبیعت اخلاقی ما را فاسد می‌کند» و «شاعر در خدمت هدفی ورای ارادهٔ خویش است، و از وسایلی استفاده می‌کند که آنها نیز خارج از ارادهٔ اویند». (۶۱) بر این مبنا از «شعر خصوصی و خانگی»، شعرِ برگرفته از یادداشتهای روزانه، دفاع می‌کند، زیرا خطاهای فنی اهمیت ندارد. چنین خطاهایی حاکی از آن است «که نویسنده پیش و بیش از آنکه هنرمند باشد انسان بوده، بیشتر به جدی بودنِ موضوع می‌اندیشید تا به غرور خویش؛ و اندیشه نزد او شیرینتر و مقدستر از آن بوده که اجازه دهد نقصی سطحی را در بیانْ گوشهایش بشنوند و چشمهایش ببینند». (۶۲) پس امرسن منطقاً خواستار هنر خودانگیخته و صادق است. هنْر بیانِ شخصی است، ولی طُرفه اینکه، عالیترین هنر همان‌قدر غیرشخصی است که مشیت الهی. یکی از گفته‌هایش سخت «گویای حالت ذهنیِ» او[۳۵] به نظر می‌آید: «هر چه فکر عمیقتر باشد طاقت‌فرساتر است. همیشه با سماجتی متناسب با عمق معنایش بر دروازه‌های روح دقّ‌الباب می‌کند تا به بیان آید. انجام پذیرد. هرآنچه در درون هست بالاخره راهی به بیرون خواهد یافت». (۶۳) به کرّات از «صداقت» تجلیل کرده: شاعر باید بر مبنای «تجربهٔ حقیقی» به سرودن بپردازد، و باید «دارای صدایی

۳۴. Henry James (۱۸۱۱-۱۸۸۲)، فیلسوف امریکایی و پدر رمان نویس معروف

35. expressionistic

باشد که از درون قلبش برآید نه ز دهانش». شعر باید «مبنایی ضروری و حسب حالی» داشته باشد. (۶۴) امرسن تا آنجا پیش می‌رود که می‌گوید «کلیسای جامع استراسبورگ همتایِ مادیِ روح اروین فون اشتاینباخ[۳۶] است. شعر راستینْ ذهن شاعر است: کشتیِ واقعی خودِ کشتی‌ساز است». (۶۵) همانند افلاطونیانِ رنسانس، امرسن نیز اثر هنری را با بینش درونی، با مثال، یکی می‌داند.

با در نظر گرفتن این نگرش بنیادین، جای تعجب است که امرسن گاهی ملاحظات معقولتری را به حساب می‌آورد. هنر همیشه بیان شادمانهٔ مافی‌الضمیر نیست؛ او متوجه است که «زیباترین شعرهای جهان وسیلهٔ ارتزاق، یا وسیلهٔ حفظ نویسنده از افتادن به دارالمجانین بوده‌اند». (۶۶) «تلاش بشر برای محفوظ داشتن خویش» را باید بر ادبیات بخشود، و متوجه بود که شاید شاعر «بتواند اندوه خویش را در نوشته‌هایش بریزد». امرسن می‌داند که «عمق ریای کسی به اندازهٔ صادق‌ترین کسان نیست»، و «افراد بسیار، از پسِ نقاب، آثار بهتری به وجود می‌آورند تا اگر خودشان باشند». (۶۷) ویلیام الری چنینگِ جوان[۳۷] با خودداری از تجدید نظر در شعرهایش و اعتمادش به الهامِ صرف کاسهٔ صبر امرسن را لبریز می‌کند. «همهٔ شب بیدار می‌ماند تا قافیهٔ مناسب شعرش را بیابد». امرسن از «این تبلورِ ناگهانی»، (۶۸) خودداری از تغییر حتی یک حرف، نفرت دارد. فهرست او از انگیزه‌های شعرسرایی، مثلاً سحرخیزی، نامه‌نویسی، گوشه‌گیری، مکالمه، و حتی گوش دادن به چنگ ائولوسی[۳۸]، دستورالعملی برای بهداشت یا تمرین شاعری است. (۶۹)

اما نظر غالب او، حاکی از اینکه همهٔ شعرها یکی هستند و در یک شعر مضمحل می‌شوند، این حالات روحی امرسن را در مقام شاعر و مشاور شاعران دیگر زایل می‌کند. «با سهولت بسیار می‌توان تصوّر کرد که همهٔ کتابهای عالم را یک استاد نوشته است. همه یکسان‌اند». «همهٔ کتابها را یک نفر نوشته است». همهٔ آثار ادبی «به وضوح کارِ وجود جامع‌الاطرافی است که بصیر مطلق و سمیع مطلق است». (۷۰) اما به همان دلیلی که به پیکرتراشان و نقاشان نیازی نیست از این وجود جامع‌الاطراف و نویسندهٔ کتاب واحد نیز می‌توان صرف‌نظر کرد. هنرمند با پرسشی ناخوشایند مواجه می‌شود: «اگر همه چیز را می‌تواند ترسیم کند، چرا اصلاً به ترسیم

۳۶ Erwin von Steinbach (? ۱۲۴۴-۱۳۱۸)، معمار آلمانی که به اتفاق پسرش، او نیز موسوم به اروین، بخشی از کلیسای جامع استراسبورگ را ساختند (۱۳۳۹-۱۲۷۷)

۳۷ William Ellery Channing, the younger (۱۹۰۱-۱۸۱۸)

۳۸ Aeolian harp، چنگ منسوب به ائولوس (Aeolus)، خدای یونانی بادها، ابزار موسیقایی شامل جعبه‌ای رونبار که زهایی بر روی آن کشیده‌اند و باد که از میان آنها می‌گذرد به صدا در می‌آیند. آن را چنگ بادی (wind harp) هم می‌نامند

چیزی دست بزند؟» «نقاشی و پیکرتراشی تمرینِ چشم‌اند»، و از این رو «تندیسی مانند این موجودِ زنده و دارای تنوع دائم، با امتیاز بی‌حد و حصرش بر همهٔ تندیسهای آرمانی، وجود ندارد». «رنگ و سه پایه، مرمر و اسکنهٔ بیهودهٔ خود را دور بیندازید؛ اینها خرت و پرت ریاکارانه‌ای بیش نیستند. مگر آنکه چشمانتان را به استادیهای هنر سرمدی بگشایند». (۷۱) هنر یکسره در ذهن است و به عملی برونی نیازی نیست. «اگر جهان هستی را از خود می‌دانستیم، اگر متوجه بودیم که ساکن ابدیتیم، اگر به سلوک در حکمت می‌پرداختیم، این چنین به این جرقّه‌ها و گدازه‌ها حریص نمی‌بودیم. اگر برای دیدن تلألؤ زیبایی و شکوهِ علفزارِ انبوه و شاخه‌هایی که گنبدوار درهم رفته‌اند چشمی بینا داشتیم، ما را به حرص ساختن گنبد پطرس قدیس[۳۹] چه حاجت بود؟ کسی که با هر نگاهْ اپولوهایی در چشم‌انداز خویش می‌بیند چرا سالها به تراشیدن یک اپولو مشغول شود؟» (۷۲) معمای کهنِ «رافائل بی‌دست» را به سادگی حل کرده است: در چشم‌انداز، می‌تواند اپولوهای بسیار را ببیند. زبان نیز در غایتِ امر زاید است: «با این همه پیشرفت... از اهمیت کلام کاسته می‌شود و سرانجام در سکوتی شکوهمند خاتمه می‌یابد». (۷۳) همهٔ هنرها فقط «نقطهٔ آغازند»، ادبیات «ناپایدار» است، و «به سهولت [می‌توان] نابودی کامل آن را پیش‌بینی کرد». چنین نقطهٔ اوج شگفت‌انگیزی آنگاه تحقق می‌یابد که «اعلامِ صحیح قانون آفرینش ــ اگر کسی را بتوان یافت که شایستگی چنین کاری را داشته باشد ــ هنر را به قلمرو طبیعت برکشد و به حیات جداگانه و متغایر آن پایان دهد». (۷۴) همه چیز شعر خواهد بود ــ یا می‌توان عکس آن را گفت: هیچ چیز شعر یا هنر نخواهد بود، بلکه همه چیز طبیعت یا خدا خواهد بود.

در چنین برنامه‌ای مشکل بتوان برای نقد جایی یافت. در اینجا نقد فقط می‌تواند یکدلی و یکسان‌انگاری باشد. امرسن این گفتهٔ قدیمی را که «هر متن مقدسی را باید با همان روحیه‌ای تفسیر کرد که در بیان آن به کار رفته» به منزلهٔ «قانون بنیادین نقد» نقل می‌کند. (۷۵) و با تهوّر می‌گوید که «خوانندهٔ آثار شکسپیر خود نیز یک شکسپیر است». این به معنای «وحدت غایی هنرمند و مخاطب اوست». (۷۶) ولی ظاهراً نوع دیگری از نقد هم وجود دارد: «نقد استعلایی»[۴۰] که «با معیارهای مطلق» به اظهارنظر دربارهٔ کتابها می‌پردازد. (۷۷) این تعبیر به معنای رجعت به نقد حجیّت‌مدار[۴۱] نیست. از بی‌آمدهای مفهوم تحلیل رفتن هنر در طبیعت است. «توجیه نقد در باورِ ذهن بر این امر [است] که شعر روایت تحریف شدهٔ متن طبیعت است

۳۹ Saint Peter's. اشاره به کلیسای پطرس قدیس در واتیکان است که مهمترین و بزرگترین کلیسای عالم مسیحیت است. تکمیل آن بیش از یک قرن به طول انجامید. ارتفاع گنبد آن بیش از ۱۳۴ متر و قطر درون گنبد ۴۲ متر است.

40. transcendental criticism

41. authoritarian criticism

که باید با آن تطابق داده شود». امرسن با بلهوسی اظهار می‌دارد که «جفتگیری پرندگان "ایدیل"[۴۲] است. آن هم نه ملالتبار چون "ایدیل"های ما؛ طوفانْ "اود"[۴۳]ی خشونت آمیز است، عاری از کذب و یاوه‌سرایی؛ تابستان، با خرمنی که کاشته و برداشته و انبار کرده‌اند، سرودی حماسی است با اجزای بسیار که به زیبایی آفریده شده است». (۷۸) فیلسوف نیز، مانند منتقد، «شاعرِ شکست‌خورده است»؛ (۷۹) شعرْ جفتگیری بی‌ثمر پرندگان، طوفانی نازل، یا تابستانی ناموفق است. آنچه دفاعی شورانگیز از شعر و برکشیدن آن به حدّ حکمت و بصیرت و ارتقاءِ شاعر به مقام رازبین می‌نمود، به سلطهٔ کامل طبیعت بر شعر و خَلط شاعر با همهٔ مردم تبدیل شده است.

چون همهٔ ادبیات را وجودی واحد تلقی می‌کند، در نتیجه ادبیات نمی‌تواند دارای تاریخِ واقعی باشد. «تاریخ ادبیات ــ مثلاً نتیجهٔ نهایی آثار تیرابوسکی یا وارتن یا اوگوست ویلهلم شلگل را در نظر آورید ــ مجموعه افکار بسیار معدود و معدودی حکایت اصیل است». (۸۰) امرسن چنین خیالبافی می‌کند که «همهٔ اشعار بیش از آغاز زمان سروده شده... ما چکاوکهای ازلی را می‌شنویم و می‌کوشیم تا آنها را تحریر کنیم، لکن گهگاه کلمه یا مصراعی را فراموش می‌کنیم و چیزی از خود جای آن می‌گذاریم، و به این ترتیب شعر را نادرست قلمی می‌کنیم. کسانی که نیروی شنوایی لطیفتری دارند، این نغمه‌ها را با دقت بیشتری ثبت می‌کنند، و این نوشته‌ها، گرچه ناقص‌اند، سرودهای ملتها می‌شوند». (۸۱) ظاهراً امرسن چیزی نظیر مفهوم کهن شعر قومیِ ازلی را در نظر دارد که همهٔ اشعار مکتوب جزیی یا پژواکی از آن است. شاعر در نظر او غالباً حکم «رامشگر»[۴۴] را دارد؛ احوال رامشگران ویلزی را مطالعه کرده و صدای مرلین[۴۵] جادوگر را مظهر شاعر آرمانی قرار داده است. (۸۲) اما معمولاً منظورش مفهومِ تنزل از شکوهِ مه آلود گذشته نیست؛ بلکه ادبیات را کلیّتی ثابت تلقی می‌کند: «فرآورده‌های موجودِ خردِ آدمی را [باید] چون [آثار] یک عصر بشماریم، و همو می‌تواند در آنها تجدیدنظر کند، آنها را اصلاح یا نقض کند». (۸۳)

اما این بدان معنی نیست که امرسن نمی‌توانسته شاعران را از هم متمایز کند یا فاقد سلیقهٔ ادبی خاص خویش بوده است. او را غالباً متهم کرده‌اند که از لحاظ «فرهنگْ کم مایه» بوده و

۴۲ idyl، نوعی شعر ← جلد اول این تاریخ، ص ۴۲۰

۴۳ ode، نوعی شعر ← جلد اول این تاریخ، ص ۴۲۹

۴۴ bard ← جلد اول این تاریخ، ص ۲۰۹

۴۵ Merlin در افسانه‌های مربوط به آرتر شاه و شهسوارانش، جادوگری است که مشاور آرتر است. امرسن نیز شعری با عنوان «مرلین» سروده (۱۸۷۴) و طی آن اندرز داده که شاعر باید در انتظار الهام باشد و از شعرسازی ــ چنانکه او در صفحات پیشین تشریح کرد ــ پرهیز کند

در تأیید بی‌ذوقی او به فهرستهای غریب و آشفتهٔ او از نویسندگان و منتخب اشعار شاعران استناد کرده‌اند. (۸۴) گرچه داعیهٔ تتبّع روشمند نداشت، بویژه در زمینهٔ شعر انگلیسی مطالعات وسیعی کرده بود؛ زندگی نو دانته را ترجمه کرده، (۸۵) بسیاری از آثار گوته را به زبان اصلی خوانده، و از طریق ترجمهٔ کاتن[۴۶] با آثار مونتنیِ محبوبش، «شلختهٔ بزرگِ پیر»، آشنا شده بود. (۸۶) اگر کسی در این فهرستها به دنبال پیوندهای منطقی باشد یا منتخبات او را در *پارناسوس*[۴۷] (۱۸۷۴) (۸۷) به دقت انتقاد کند، در مورد اهداف و طرز عملِ ذهن او به خطا رفته است. خواندنش به منظور استفاده کردن است، دنبال جمله و عبارت و مصراع و «درخشندگیها»ست؛ و نام بومانت و فلچر را که به این فهرستها می‌افزاید، منظورش «رتبه‌بندی» آنها نیست، بلکه از این روست که ترانه‌ها با حاضرجوابیهایی که می‌پسندد به یادش آمده است. (۸۸) با وجود اینها، از آن آثاری که وارد فهرستها کرده و آنهایی که نکرده می‌توان الگویی مشخص، یک رشته معیار انتقادی، به دست آورد. پیداست که امرسن به مفهوم رمانتیکیِ دردِ هستی[۴۸] و درون‌گرایی صرف علاقه‌ای ندارد. در نظر او بایرون «شاعر نیست». «در بطن شعر بایرون چه می‌توان یافت جز اینکه "منم، بایرون، شاعر اشرافزاده، که بسیار زیرکم، ولی در لندن چندان شهرتی ندارم"»؟ بایرون «به جرم مزعوم بی‌اعتمادی جامعه به او، از آن انتقام می‌گیرد». (۸۹) امرسن معتقد است که شلی «آدمی [است] با آمال بسیار و شخصیتی قهرمانی»، ولی شاعر نیست. عجیب اینکه شلی را فاقد نیروی خیال و «یکسره مقلد» وصف کرده است. (۹۰) وردزورت را، پس از تردیدهایی، عمدتاً به سبب سرودن شعر نوافلاطونیِ «نفحات جاودانگی از خاطرات اوان کودکی»[۴۹]، ستوده و «نقطهٔ اوجی که خرد در این عصر به آن رسیده» خوانده است. وردزورت و سُودِنْبورگ «عاملان ایجاد اصلاحاتی در فلسفه‌اند که عبارت از برگرداندن شعر به طبیعت است ــ پیوند طبیعت و ذهن، منتفی کردن جداییِ دیرپایی که بر اثر آن شعر بی‌توش و توان و کاذب شد، و طبیعت در معرض بدگمانی قرار گرفت و مشرک شد». لکن غالباً به سبب وجود عنصری «خشن و سترون در شعرش»، شهرستانی و تنگ نظر بودنش، به سبب شعر سرودنش بر اساس مقتضیات نظریه، و فرو غلتیدنش به اسلوب روزنامه‌نگارانه از وردزورت خرده می‌گیرد. (۹۱) نوعی واقع‌گرایی دقیق

۴۶. Charles Cotton (۱۶۳۰-۱۶۸۷)، شاعر و مترجم انگلیسی کیفیت والای ترجمه اش از جستارهای مونتنی (۱۶۸۵) موجب شهرت او شد.

۴۷. *Parnassus* ← یادداشت مؤلف در همین مورد (شمارهٔ ۸۷)

۴۸. *Weltschmerz*، اندوهی که وجود آدمی با آن قرین است و آن را بخشی از سرنوشت محتوم خویش می داند، بدبینی احساساتی.

49. «Intimations of Immortality from Recollections of Early Childhood»

در آثار وردزورت و رمان‌نویسان انگلیسی و گوته مشاهده می‌کرد که مورد پسندش نبود. امرسن از جین آستن بیزار بود: «دارای لحنی زننده، عاری از ابداع هنری، محبوس در عرفهای مصیبت‌بار جامعهٔ انگلیسی فاقد نبوغ، فهم، یا معرفت به جهان. زندگی هرگز چنین تکیده و ناتوان نبوده است». (۹۲) آثار دیکنز را نمی‌پسندد («آن مزخرفات پیکویک»)[۵۰] و *آلیور توئیست*[۵۱] را بسیار سطحی می‌شمرد. (۹۳) خواننده انتظار دارد که هنگام نوشتن جملهٔ «چه میوه فروشِ ماهی فدا شد تا مکالی مکالی شود!» (۹۴) امرسن آهی هم کشیده باشد. ناگفته پیداست که آرمان مداری میلتن و استقلال برنز را تحسین می‌کند. آنچه برای زمان او تعجب‌آور است علاقه شدیدش به هربرت است: نگرشِ نمادینش را به طبیعت دوست می‌داشت؛ به آثار دان و هِریک[۵۲] و ترانه‌های بن جانسن و آثار مارول علاقه‌مند بود. (۹۵) اما اظهارنظرهایش دربارهٔ آنها براکنده و عاری از دقت است. فقط مقاله‌هایش دربارهٔ گوته و شکسپیر به حدّ نقدِ پیگیر می‌رسد.

مقالهٔ شکسپیر عمدتاً به سبب استنتاجی به یاد مانده است که در آن شکسپیر را «رهبر خوشگذرانیهای نوع بشر» نامیده و تخطئه کرده است. امرسن از اینکه «زندگی بهترینِ شاعران پیچیده در ابهام و دنیادارانه بوده و نبوغش را در خدمت سرگرمی مردم به کار برده» متأسف است. اما این ته ماندهٔ بدگمانی پیوریتن‌وار[۵۳] نسبت به تئاتر نباید باعث نادیده گرفتن این واقعیت شود که امرسن شکسپیر را «بزرگترین شاعر جهان» می‌خواند و او را چنان برتر از دیگران می‌داند که می‌گوید «نقد را کاری جز برگرفتن قواعد از زیباییهای آثار او نیست». (۹۶) نبوغ شکسپیر نبوغِ ترکیب‌کننده و برون‌گرا و فارغ از تکلّفات و خودبسندی است. خوش‌بینی شکسپیر بجاست، زیرا «هیچ کس نمی‌تواند شاعر باشد» ولی سرخوش نباشد. «معجزهٔ او اسطوره‌ای کردن همهٔ واقعیات زندگیِ همگان است». امرسن از دینِ عظیم شکسپیر به پیشینیان خود آگاه است، قدرت اقتباس و جذب مطالب را در او می‌بیند، و به دینِ عمیق او به اخلاقیات سنتی و کتاب مقدس واقف است. (۹۷)

امرسن، به رغم توصیهٔ مؤکد کارلایل و بسیاری از امریکاییان، در مورد گوته تردیدهایی داشت. غالباً گوته به نظرش وزّاج و ساختگی می‌آمد، و اخلاقاً از او بیزار بود. امرسن، برخلاف کارلایل، شخصیت گوته را تکریم نمی‌کرد. از گفته‌های اوست که «*فاوست* آکنده از

۵۰ اشاره به رمان دیکنز، *Pickwick Papers* (۱۸۳۶-۱۸۳۷)، که موجب شهرت سریع او شد.
۵۱ *Oliver Twist* (۱۸۳۷-۱۸۳۸)، رمان دیگری نوشتهٔ دیکنز
۵۲ Robert Herrick (۱۵۹۱-۱۶۷۴)، شاعر انگلیسی اشعار عاشقانه و شبانی‌اش شهرت دارد.
۵۳ Puritan ← جلد اول این تاریخ، ص ۲۳۵

مطالب ناخوشایند است. بدیهای آن شهوانی، عالمانه، باریسی است. پریاپوس[۵۴]، در حضور ژوپیتر، درخششی ندارد، اما در اینجا پهلوانی همسنگ است». امرسن به «درون‌گرایی خطرناک» گوته و «فقدان کامل صراحت» در او اشاره می‌کند و حتی او را «هنرمندانه، ولی نه هنرمند» می‌خواند. (۹۸) سپس، با تعجب مشاهده می‌کنیم که *هلنا*[۵۵] او را از خود بی‌خود می‌کند. گوته «یکی از سرخپوستانِ طبیعت وحشی است، مانند یک سیب یا یک درخت بلوط پاره‌ای از طبیعتِ ناب است، به عظمت بامداد یا شب، و شریف چون گل سرخ وحشی». اثری که به نظر ما مصنوعیترین تألیف گوته می‌آید در نظر او پاره‌ای از طبیعت می‌نماید. نظریهٔ سازمندی نزد اذهان گوناگون معانی بسیار متفاوتی دارد. امرسن در پی جمله‌ها و گفته‌های گزیده، *قواعد عقلی و تأملات*[۵۶]، ژرف‌اندیشیهای گوته در زمینه قیاس تمثیلی در طبیعت، و نظریهٔ هنری او، به کرّات به آثار گوته باز می‌گردد. «او هنر و دامنه و قوانین آن را تعریف کرده است». (۹۹)

در اینجا امرسن خودْ بر منبع نظریهٔ هنری خویش انگشت نهاده، و در جهت همین منظور در انواع زمینه‌ها از گوته نقل قول می‌کند. گوته، که توازی میان هنر و طبیعت را به همان دقّت امرسن ترسیم کرده، منبع نظرهای او دربارهٔ ضرورت و سلامت و امر کلاسیکی و آرمانی هم هست، نظرهایی که غالباً با نمااندیشیِ تغییرپذیرتر و پرشورترِ آموزهٔ محوری او مغایر است. (۱۰۰) منبع کلّی آن آموزه مشرب نوافلاطونی است. با فلوطین و آرای او مستقیماً ز طریق ترجمه‌های تامس تیلر[۵۷] و غیرمستقیم از طریق افلاطونیانِ کیمبریج[۵۸]، بویژه کَدْورث[۵۹]، و نیز کولریج آشنا بود. در تاریخ عمومی زیباشناسی، موضع امرسن شاید به شلینگ از همه نزدیکتر باشد، اما شواهد دال بر آشنایی بی‌واسطهٔ او با نوشته‌های شلینگ اندک است. (۱۰۱) امرسن بیشتر از اینان تأثیر پذیرفته است: کولریج و کارلایل و صبغهٔ پرشور و عرفانی و تلّون‌آمیز منتسب به سودنبورگ و پیروانش؛ بومه؛ نووالیس؛ گیوم اِگر[۶۰] فرانسوی؛ و یکی از بزرگان

۵۴ Priapus، خدای باروری و باغها و رمه‌ها. وبرزیل او را خدای کم اهمیتی جلوه می دهد، «چیزی نه چندان بیش از منرسکی» که دزدان و پرندگان را از درختان باغدار فقیر دور می‌کند.

55. *Helena* 56. *Maximen und Reflexionen*

۵۷ Thomas Taylor (۱۷۵۸-۱۸۳۵)، پژوهندهٔ انگلیسی دوران باستان، معروف به «افلاطونی». آثار بزرگانی چون ارسطو و افلاطون و نوافلاطونیان و فیثاغورث را ترجمه کرد.

۵۸ Cambridge Platonists، گروهی از متفکران فلسفی و دینی نیمهٔ دوم قرن هفدهم در دانشگاه کیمبریج که هدف اصلیشان سازش دادن عقل و دین و عرفان بود. روش فکری و تعبیرات خود را عمدتاً از افلاطون و نوافلاطونیان اقتباس کرده بودند

۵۹ Ralph Cudworth (۱۶۱۷-۱۶۸۸)، یکی از اعضای برجستهٔ گروه افلاطونیان کیمبریج ← زیرنویس پیشین.

60. Guillaume Oegger

محلّی، سمپسن رید[۶۱]، که از جمله نخستین افراد مورد تحسین او بود. امّا گرچه پیشینهٔ هر یک از آرای او را می‌توان مشخص کرد، نظر امرسن دربارهٔ هنر و شعر ترکیبی اصیل است. امرسن، بویژه اگر زمان و مکان را در نظر بگیریم، نمایندهٔ گستی بارز از گذشته‌ای است که خردمداریِ متعارف و عقل سلیم و رمانتیسم عاطفی از ویژگیهای آن است. وفاداریِ به غایت افراط آمیز او نسبت به نظرهایش او را مظهر برجستهٔ نمادانديشی رمانتیکی در دنیای انگلیسی زبان می‌سازد. از لحاظ قدرت جدلی و رویارویی با متون با کولریج قابل قیاس نیست، ولی پراکنده گزینی کولریج را ندارد و زاویهٔ دیدش استوارتر و ثابت‌تر است. برخلاف کارلایل، امر واقع را نمی‌پرستد و از مشرب اصالت تاریخ در او خبری نیست. امرسن اثیری است، و از لحاظ خلوص آموزه‌اش تقریباً ترسناک.

استعلائیان دیگر

امرسن را عموماً بنیانگذار و سرکردهٔ جنبش استعلایی می‌شمارند؛ اما شواهد چندانی در دست نیست که دیگران با آرای عجیب او در زمینهٔ زیباشناسی و نقد هم عقیده بوده یا حتی این آرا را در آن زمان در سطح گسترده‌ای درک کرده و ستوده باشند. جنبش استعلائیان خود عمدتاً جنبشی دینی بود: به دینی عاطفی و شهودی و غیرجزمی متمایل بود و، تا جایی که ضرورت داشت، در فلسفهٔ ایمان و کولریج و بهگزینان فرانسوی درصدد یافتن تأیید فلسفی بود، و به استادان نوافلاطونیِ امرسن چندان کاری نداشت. علایق و نظریات ادبی اهمیت ثانوی داشت و غالباً بوشش برای اشتغالات محوری ایشان با امر دین بود. در تاریخ نقد، نظری کوتاه به سه تن از منسوبان امرسن کافی است تا روابط مختلف آنها با استاد و نگرشهای متفاوتشان به ادبیات مشخص شود.

به رغم اختلافات شخصیتی و اجتماعی، هنری دیوید تورو[۱] (۱۸۱۷ـ۱۸۶۲) از همه به امرسن نزدیکتر است. از یادداشتهای روزانهٔ تورو گفته‌های متعدد می‌توان گردآورد که تکرار یا مشابه یا بیان غلوّآمیز مایه‌هایی از زیباشناسی امرسن است. مثلاً، تورو در نگرش به هنر به منزلهٔ طبیعت احتمالاً حتی از امرسن هم مصّرتر است. شعر «میوه‌ای طبیعی» است. «همان‌گونه که درخت بلوط طبیعتاً دانهٔ بلوط را به بار می‌آورد، آدمی نیز شعر را به بار می‌آورد.» (۱) تورو ضمناً به معنای نمادین طبیعت معتقد است و کار شاعر را یافتن این نمادها می‌داند. تورو نظر خود را چنین به ضابطه در می‌آورد که «واقعیات را چنان بیان می‌کنم که دال بر چیزی

61. Sampson Reed 1. Henry David Thoreau

باشند. اسطوره یا اسطوره‌ای گردند». (۲) زبان، چنانکه در مورد امرسن هم، با چیزها، حتی با جسم و حواس، پیوندی نزدیک دارد. شاعرانه‌ترین نام را کسی به چیزی می‌دهد «که پیوند زندگانی‌اش با آن از دیگران نزدیکتر است و بیشتر و بهتر آن را می‌شناسد». (۳) باز هم مانند امرسن، تورو همهٔ زبانها را موقت می‌شمارد. زمانی خواهد آمد که «زبانهای کنونی، و تمام آنچه بیان کرده‌اند، به فراموشی سپرده شود». (۴) تورو دایماً دانستن و کردن، نوشتن و زیستن را با هم یکسان می‌انگارد. «بیانْ عملِ کلِّ آدم است» و «الوهیترین شعرْ حیاتِ آدمی بزرگ است». (۵) در تنها نوشتهٔ مفصل خود در نقد ادبی، «تامس کارلایل و آثارش»[۲] (۱۸۴۷)، نمونه‌های مشابهی به دست می‌دهد. تورو بر آن نیست تا «آثار کارلایل را از هم متمایز و جداگانه ارزیابی کند»، بلکه همه را در حکم «یک اثر، همانند شخص نویسنده که واحد است» تلقّی می‌کند. «صداقتِ روستایی‌وار و خستگی‌ناپذیر و بربارِ» کارلایل را تحسین می‌کند، و به وجهی تعجب‌آور (ولی نه غیرمنصفانه) می‌گوید که کارلایل «*رازبین*»[۳] نیست. «بلکه *بازبین*[۴] و ناظر شجاعی است» که «انواع استعدادها، حتی استعدادهای نازل، را عادلانه ارزیابی کرده است». (۶) اما با تکلفّات سبکی از نوعی که در شرح خود کارلایل از اسلوب ژان‌پل وصف شده مخالف است، زیرا این مبالغه‌ها و فحّاشیها را از عیوب شخصیت می‌داند. بهترین سبک آن است که «در آن موضوعْ همه چیز است و روشْ هیچ». (۷) او آثار شاعران متافیزیکی[۵] و نثرنویسان صاحب سبک قرن هفدهم ــ بویژه سرتامس براون ــ را، که نمی‌توان صرفاً علاقه‌مند به موضوعشان دانست، خوانده بود؛ سبک ادبی و شعور شعری خود او نیز ظریفتر و پیچیده‌تر و حتی غیرمتعارفتر از آن بود که بتوانیم توصیه‌های فصل «مطالعهٔ» *والدن*[۶] (۱۸۵۴) را بپذیریم. در آنجا از نویسندگان دوران باستان و «کتب مقدسِ ملتهایی که از آنها قدیمتر و حتی کلاسیکیتر ولی کمتر شناخته شده‌اند»، *ودا* و *زنداوستا*، تجلیل می‌کند و «امیدوار [است] که سرانجام بتوانیم بر جنین تلّی به ملکوت صعود کنیم». (۸) کتابْ سروشِ غیبی است؛ و صعود به ملکوت هدف اصلی تورو و همهٔ ابنای بشر است. شعر، در قیاس با زندگی هنرمند، اهمیتی ثانوی دارد. «شعرِ واقعی آن نیست که مخاطبان شاعر می‌خوانند. همیشه شعری وجود دارد که بر کاغذ تحریر نشده است. با تولیدِ شعرِ موجود مقارنْ و بر زندگی شاعر نقش بسته

2. «Thomas Carlyle and His Works»
3. «seer»
4. «reviewer»

۵ metaphysical poets ← جلد اول این *تاریخ*، ص ۴۲۸

۶ *Walden, or, Life in the Woods* (۱۸۵۴). شرح اقامت تورو از ۱۸۴۵ تا ۱۸۴۷ در کلبه‌ای در کنار برکه‌ای موسوم به والدن است. هدفش از این کار این بود که فقط با مسایل بنیادین زندگی روبه‌رو باشد و خود را از بوعِ مادیّات رها سازد. تورو معتقد بیست که همه باید در جنگل زندگی کنند، ولی بر آن است که باید زندگی را چنان ساده کرد که معنای آن به وضوح نمایان شود

است. این [شعر] *آن چیزی است که [شاعر] به واسطهٔ کارش شده است.* مسئله این نیست که مضمون چگونه بر سنگ یا بردهٔ نقاشی یا کاغذ بیان شده، بلکه این است که تا چه اندازه در زندگی هنرمند شکل گرفته و به بیان درآمده است». اما تورو متوجه شکست خویش بوده و آن را در شعری بدنتبانی بیان کرده است:

زندگی‌ام شعری است که می‌خواستم بسرایم
ولی مقدورم نبود که آن را هم تجربه کنم و هم بسرایم. (۹)

هنر او در زندگی مستحیل شده است؛ پس نقد را در آن جایی نیست.

یکی دیگر از استعلاییان در جهت دیگری بر کشید: اخیراً اشعار عرفانی جونز وری[۷] (۱۸۱۳ـ۱۸۸۰) ستایشگران برشوری یافته و به نوشته‌های انتقادی‌اش هم توجهی مبذول شده است. (۱۰) ضمن ارسال مقالاتش دربارهٔ شکسپیر برای امرسن، به او نوشته است که «این کلمات من نیست، بلکه تعالیم روح‌القدس است که می‌شنوید». (۱۱) ولی آنچه من می‌شنوم صدای کولریج و اوگوست ویلهلم شلگل است که بیانات برشور دینی تا حدودی از طنین آن کاسته است. حتی مقالهٔ نسبتاً متقدمتر او دربارهٔ «شعر حماسی»[۸] (۱۸۳۷) روایتی آبکی از آرای شیلر و شلگل است: شعر عصر جدید از حماسی به نمایشی تحوّل یافته، زیرا شعر از شعر تندیسوار و حسّی یونان به شعر درون‌نگر و عقیدتیِ مسیحی تبدیل شده است. «در زمان حاضر، ناتوانی ذهن بشر» در بازنمایی عینی یک عمل مایهٔ شادمانی است، زیرا گواهِ پیروزی مسیحیت است. (۱۲) عینیتِ تمامْ عیارِ شکسپیر موضوع مقالاتی است که دربارهٔ او و *هملت* (۱۸۳۸) نوشته است. «با ذهن همیشه متعجب یک کودک، همیشه خود را به چیزی تبدیل کرده که مشاهده می‌کرده است». امّا پس از آن، با تناقضی آشکار، شکسپیر را با *هملت* یکی دانسته است. «دایماً صدای خودِ شاعر است که [جونز وری] از زبان *هملت* می‌شنود». تک‌گوییِ «بودن، یا نبودن» هم چکیدهٔ صدای *هملت* است. *هملت* و دودلیهایش و رفتارش نسبت به اُفیلیا را با اشاره به اشتغالات ذهنی‌اش به موضوع مرگ و تردیدش در مورد بقایْ روح توجیه کرده است. «نزد او، به واسطهٔ تأثیر شدید افکارش، آخرت به همان اندازه واقعیت یافته که زمان حاضر». شکسپیر هم مردی بود «ضعیفتر از آن که بتواند با نیروی نامؤیَّدِ خویش از بسِ مایهٔ ویرانی نوع بشر برآید، قادر نبود طریق فلاح و حقیقت و نور را بیابد». (۱۳) جونز وری احتمالاً طریق فلاح را یافته، ولی از ادبیات و شکسپیر و متن *هملت* بسیار دور شده

7. Jones Very 8. «Epic Poetry»

است.

مارگارت فولر[9] (۱۸۱۰ـ۱۸۵۰) نقد را رها کرد و به دنبال انقلاب ایتالیا و مارکی اوسولی[10] رفت. دربارهٔ سالهایی که پیرو مشرب استعلایی بود گفته است: «این همه نیرو بر سر امور انتزاعی به هدر رفت آن هم به این سبب که در مرز و بوم مناسبی زاده نشدم». (۱۴) اما از لحاظ تاریخی، نوشته های انتقادی‌اش برای *دایل*[11] (۱۸۴۰ـ۱۸۴۴) و کتابگزاریهایش برای *دیلی تریبیون*[12] (نیویورک) (۱۸۴۴ـ۱۸۴۶) دستاوردی شایان توجه است. سیاق عبارت پردازی استعلاییان فقط بر سطح این نوشته ها اثر گذاشته، و حتی لفاظیهای پرآب و تاب و غالباً پر سروصدا و احساساتی او نباید ما را از خصال بنیادینی مانند عقل سلیم و وضوح و شفافیت درک انتقادی او غافل کند. «نامه به بتهوون» که هفده سال پس از درگذشت هنگساز بلندآوازه نوشته شده و در آن از «اهتزاز روح خود به ژرفای روح تو» سخن گفته، (۱۵) خوشبختانه نمونهٔ خوبی از نوشته های او نیست. واقع امر این است که تفکرات خانم فولر دربارهٔ ماهیت و وظیفهٔ نقد از همهٔ معاصران امریکایی‌اش انضمامیتر است، و مکررتر از هرکس دیگری در گروه نیوانگلندیها و با عمق بیشتری با آثار ادبی دست و پنجه نرم کرد. گرچه ما تعبیرات او را به کار نمی‌بریم، ولی اشاره‌اش به وجود سه نوع نقد هنوز معتبر است: منتقدان «درون نگر»[13] که به تمایلات شخصی خویش مجال عرض‌اندام می دهند: منتقدان «درآک»[14] که قادرند از خود به در روند و کاملاً به درون وجودی بیگانه داخل شوند؛ و بالأخره منتقدان «جامع»[15] که باید دراکّ هم باشند، باید به سرشت موجودی دیگر وارد شوند، ولی، علاوه بر آن، اثری هنری را بر پایهٔ قوانین همان اثر ارزیابی کنند. خانم فولر به وجود روحیهٔ تفحصّ و ضرورت تعمیم در نقد آگاه است و از آن دفاع می‌کند. (۱۶) اگرچه، به روال استعلائیان، در آرزوی «وضعیتی کاملاً طبیعی است که در آن نقد عبارت از طرد ضمنی باشد».

9. Margaret Fuller

۱۰. Giovanni Angelo, Marquis Ossoli. مارگارت فولر در ۱۸۴۶ به اروپا سفر کرد و در ایتالیا با مارکی اوسولی که ده سال از او جوانتر بود آشنا شد. حاصل این آشنایی پسری بود. با هم ازدواج کردند. مارگارت در جنبش استقلال ایتالیا به فعالیت پرداخت. در ۱۸۵۰ به سوی امریکا عزیمت کردند و کشتی آنها در نزدیکی نیویورک غرق شد.

۱۱. *The Dial*، نشریه ای ادبی که در ۱۸۴۰ در نیوانگلند منتشر شد و ارگان استعلائیان بود. امرسن و خانم فولر از جمله بنیانگذاران آن بودند. خانم فولر از ۱۸۴۰ تا ۱۸۴۲ و امرسن، با کمک نورو، از ۱۸۴۲ تا ۱۸۴۴ سردبیری مجله را عهده دار بودند. در ۱۸۴۴ انتشار مجله متوقف شد. از آن زمان به بعد سه نشریهٔ دیگر نیز به همین نام منتشر شده است.

12. NewYork *Daily Tribune*

13. «subjective»

14. «apprehensive»

15. «comprehensive»

خواستار معیار و ضوابط و «مشرب پرخاشگری»[16] نیز هست که فقط تحسین و تمجید نکند بلکه «نه» هم بگوید. در وضع حاضر، «باید معاینه کرد، مقایسه کرد، غربال کرد، بادافشان کرد». جملهٔ زیر توصیف بدی از وجدان منتقد نیست: «پیش از آنکه بدانم چه احساس می‌کنم و چرا، نمی‌توانم از آن بگذرم». (۱۷)

مارگارت فولر با شجاعت حرفش را زد و آثار هممصران امریکایی خود را با سختگیری بررسی کرد. از مسئلهٔ ملیت و فردیت، تازگیِ نحوهٔ ترکیب عناصر اروپایی در امریکا، آگاه بود، ولی با افسوس گفته است که «هنگام برداشتِ این خرمن حاضر» نخواهد بود. (۱۸) امرسن قهرمان محبوب او ــ «منادی ایّام بهتر» و «بدرِ کشور» است؛ ولی با محدودیتهای او نیز آشناست و آنها را به شیوهٔ تصویری خود بیان می‌کند. امرسن «بسیار زود خود را به حالت قائم درآورد و آن قدر بر روی زمین دراز نکشید تازمزمه‌های سرّی سرچشمهٔ حیاتمان را بشنود». (۱۹) فولر خواسته که در «نمازخانهٔ»[17] خود در برابر تمثال امرسن به «نیایش» بپردازد، اما امرسن، تقریباً پوزش‌خواهانه، شور و شیفتگی او را رد کرده است. (۲۰) هاتورن را «بهترین نویسندهٔ زمان» وصف کرده است. (۲۱) گرچه فولر خود موضوع فحاشیهای انتقادی پو بوده است، می‌دانست که پو نویسندهٔ پراستعدادی است: «متفکری قوی بنیه»، با «هدفی ممتاز» و اشعاری که استادانه سروده شده است. (۲۲) شاعران نیوانگلندی را تقریباً به همان اندازه بد ارزیابی کرده است که پو: لانگفلو شاعری مقلّد و متکلّف و «پینداری جِلف» است؛ لوئل «به کل فاقد روحیه و لحن واقعی شعر سرایی است». (۲۳)

نظرهایش دربارهٔ شاعران انگلیسی به این حد قابل اعتماد نیست. فستس بیلی[18] و تراژدی *فیلیپ ون آرتیولّدهٔ* هنری تیلر[19] سخت نظرش را جلب کرده، و بر مبنایی قابل درک الیزابت بَرت براونینگ را «از هر نویسندهٔ مؤنث دیگر که دنیا به خود دیده برتر» دانسته است. (۲۴) از سوی دیگر، یکی از نخستین ستایندگان رابرت براونینگ در امریکا بوده است. (۲۵) در بررسی اجمالی آثار شاعران رمانتیکی انگلستان (۱۸۴۶) دربارهٔ کیتس چیزی نمی‌گوید؛ ولی از شلی و شاعران گروه دریاچه تمجید می‌کند. خلاف انتظار نیست که وردزورث را بیش از همه تحسین کند؛ ولی خوب است بدانیم که حتی از یکی از آموزه‌های اخلاقی *دریانورد پیر*[20] ه

16. «Protestantism» 17. oratory

۱۸ Philip James Bailey (۱۹۰۲-۱۸۱۶)، شاعر انگلیسی و سرایندهٔ *Festus*، روایت دور و دراز و بسیار موعظه‌گرانهٔ افسانهٔ فاوست.

۱۹ Sir Henry Taylor (۱۸۸۶-۱۸۰۰)، شاعر انگلیسی و سرایندهٔ نمایشنامه‌های منظوم از جمله *Philip van Artevelde* (۱۸۳۴).

۲۰ *The Rime of the Ancient Mariner* (۱۷۹۸)، معروفترین شعر کولریج

غافل نمانده است. فقط مرتبهٔ بسیار اغراق آمیزی که به ساودی[۲۱] می‌دهد ناراحت‌کننده است. «پارسایی فراگیر و پرشور» و «عمق اشک آلود بیان» (۲۶) در نظر نسل غیراحساساتی ما دُمِ خروس است.

بررسی اجمالی او دربارهٔ رمانهای فرانسوی (۱۸۴۵) نیز آکنده از احساسات است. از ژرژ ساند ــ «درخشش قلبش» ــ و اوژن سو تجلیل می‌کند؛ حکایات وینیی و بالزاک را می‌پسندد، ولی بالزاک را «جراحی سنگدل» و «مفیستوفلس» می‌خواند. (۲۷) علاقه‌اش به ایتالیا عمدتاً جنبهٔ سیاسی دارد، ولی به الفیری با شوری شگفت‌انگیز مهر می‌ورزد، و این علاقه به زندگینامهٔ خود نوشت او محدود نمی‌شود بلکه تراژدیهای بی‌پیرایهٔ او را نیز در بر می‌گیرد. فولر اینها را به تراژدیهای مانتسونی و شیلر ترجیح می‌دهد. (۲۸)

نویسنده‌ای که ذهن او را از هرکس دیگر بیشتر به خود مشغول کرد گوته بود. *تاسو* و *پایِ صحبت گوتهٔ اکرمان* و چندین شعر گوته را ترجمه کرد بر آن بود تا شرح حال او را بنویسد و دربارهٔ او و آثارش به مطالعات وسیعی دست زد. بتینافون آرنیم بویژه توجه او را جلب کرد و مکاتبات او را با دوشیزه گوندِ روده[۲۲] ترجمه کرد (۱۸۴۲). دربارهٔ گوته چندین مقاله نوشت و بخش مفصلی از کتاب *زن در قرن نوزدهم*[۲۳] (۱۸۴۵) را به او اختصاص داد. (۲۹) خانم فولر در مورد گوته با مشکلات عظیمی روبه‌رو شد که برخی از آنها به پیشینه و محیط خود او مربوط می‌شد و برخی ساخته و پرداختهٔ منتقدان آلمانی بود. نامه‌ای که بتینا دربارهٔ ملاقات بتهوون و گوته با امپراطور فرانتس در تپلیتس جعل کرد از آن جمله است؛ و دیگر اینکه اگرچه از بدطینتی و ظاهر فریبی و لفگانگ مِنتسل[۲۴] آگاه بود، آزادمنشی‌اش باعث نشد حتی اعتراضات سیاسی او را نیز منعکس کند. (۳۰) به تفصیل علایق اشراف‌منشانه و سنگدلی اولمپیایی گوته را شرح می‌دهد ولی همواره به عمق خود آثار نفوذ می‌کند. متوجه است که خویشتن‌داری گوته خصلتی اکتسابی است، و *تاسو* را باید در حکم پیروزی بر خویشتنِ خویش و خطرهای آن تعبیر کرد. از *پیوندهای گزیده*[۲۵] به سبب جنبهٔ اخلاقی شدید آن به حق دفاع می‌کند؛ وجود انسان آرمانی و شخصیتهای زنان در *ایفی‌گنیه*[۲۶] و *ویلهلم مایستر*[۲۷] باعث می‌شود که وصفی بسیار مساعد از آنها به دست دهد. (۳۱) بخش نخست *فاوست* را

۲۱. Robert Southey (۱۸۴۳-۱۷۷۴)، شاعر رمانتیک انگلیسی ← جلد دوم این تاریخ، ص ۱۲۸-۱۴۹.

۲۲. Karoline von Günderode (۱۸۰۶-۱۷۸۰) که اشعار رمانتیکی خود را با نام مستعار تیان (Tian) منتشر می‌کرد.

23. *Woman in the Nineteenth Century*

۲۴. Wolfgang Menzel (۱۸۷۳-۱۷۹۸) منتسل با حمله به گوته و گروه آلمان جوان به عنوان منتقدی پرخاشگر و بددهن شهرت یافت، ولی در مقام مورخ ادبیات فردی مطلع بود.

25. *Wahlverwandtschaften* 26. *Iphigenie* 27. *Wilhelm Meister*

می‌ستاید. ولی، مانند بسیاری از منتقدان بعدی، خاتمهٔ بخش دوم را نمی‌پسندد. آرزو می‌کند که فاوست، به جای آنکه شیطان را فریب دهد، بر او پیروز می‌شد و رستگاری از طریق چنین مفّری به دست نمی‌آمد. (۳۲) از اینکه گوته به وایمار رفته و اوقات خویش را در میهمانیهای درباری تلف کرده متأسف است. ولی در عین حال از گوتهٔ جوانِ دوران قبل از وایمار هم چندان خوشش نمی‌آید. ورتر مبهوتش می‌کند: «منظورِ حکایتی را که با چنین توجهی به جلوه‌گری آغاز شده» در نمی‌یابد. (۳۳) گوتهٔ او گوتهٔ کلاسیکی است، حکیمی که چون به «رازِ قدسیِ» اِمرسنی بصیرت ندارد ملامتش می‌کند. ولی عقل و مدارای این دنیایی و معرفت او را به هنر و سرشت بشری می‌ستاید. گوته، «در مقام منتقد هنر و ادبیات و کسی که از لحاظ استقلال و انصاف و قدرتِ همدلی و سعهٔ صدر تالی هیچ‌کس نیست»، (۳۴) به خانم فولر کمک کرد تا خود را از قیدِ اخلاقیات خشکه مقدّسانه و زهدفروشی احساساتی آزاد کند. در این کار کاملاً موفق نشد. مارگارت فولر، از لحاظ روحی، با گوته و نظر جهانشمول او، یا امرسن و بینش اتیری او، بیشترین پیوند را ندارد، بلکه به بتینا فون آرنیم و ژرژ ساند بیشتر شبیه است ــ خلاصه، به روحیهٔ سخاوتمند و صریح و بسیار پرشور آلمان جوان و فرانسهٔ آزاداندیش.

فصل ششم: منتقدان آلمانی از گریلپارتسر تا مارکس و انگلس

از گریلپارتسر تا بورنه

مرگ ژان پل (۱۸۲۵)، فریدریش شلگل (۱۸۲۹)، هگل (۱۸۳۱)، و بویژه گوته (۱۸۳۲) نشان از پایان یافتن دوره‌ای بزرگ در آلمان داشت. این دگرگونی را معاصران به شدت احساس کردند زیرا با تغییری مقارن بود که پس از انقلاب ژوئیه[1] در کلّ فضای فکری و سیاسی آن کشور حادث شد. گوته خودْ در بازپسین سالهای عمر کراراً احساس خویش را حاکی از به پایان آمدن اروپای قدیم ابراز داشته بود؛ هگل هم مرگ عاجل هنر را پیش‌بینی کرده بود. در زمینهٔ نقد، واکنشی برضد گوته و رمانتیسمی آغاز شده بود که در این ایام دوران محافظه‌کارانهٔ بازگشت خاندان بوربونهایش می‌شمردند.[2] جنبشهای جدید ملّی و آزادیخواهانه شعارهایی از این قبیل برگزیدند که «زندگی» نه «هنر»، خدمت به ملت نه فرهیختگی فردی، عصری بودن نه بازگشت به گذشته. اعتماد به آینده، ایمان به پیشرفتِ ناگزیر، اعتقاد به روحیهٔ دورانْ کیشی شد که مقبولِ تقریباً همگان بود. در آلمان، نقد بیش از پیش تابع اهداف ملی و سیاسی و اجتماعی زمان شد. بی‌تردید، بازار نقد گرم است. طیف گسترده‌ای از عقاید عرضه شده است، از محافظه‌کارانه‌ترین آرا تا مترقی‌ترین آنها، از نظریاتی

۱. انقلابی که در روزهای ۲۷ ـ ۲۹ ژوئیه ۱۸۳۰ در پاریس روی داد و موجب بروز ناآرامیهای سیاسی در آلمان و تألیف آثار متمایل به سیاست، بویژه از جانب نویسندگان گروه معروف به آلمان جوان، شد.

۲. The Restoration. پس از خلع ناپلئون (۶ آوریل ۱۸۱۴)، خاندان بوربون مجدداً به سلطنت رسید و لوئی هجدهم بر تخت نشست. این واقعه را معمولاً بازگشت نخست می نامند زیرا در ۲۰ مارس ۱۸۱۵، ناپلئون که از إلبا گریخته و به پاریس آمده بود، مجدداً زمام قدرت را به دست گرفت. دورهٔ بازگشت دوم پس از خلع مجدد ناپلئون (۲۲ ژوئن ۱۸۱۵) و آمدن لوئی به پاریس آغاز می شود. پس از مرگ لوئی (۱۶ سپتامبر ۱۸۲۴)، برادرش شارل دهم بر تخت نشست. دوران سلطنت خاندان بوربون با انقلاب ژوئیه ۱۸۳۰ به پایان رسید

که می‌توان آنها را هنوز بر مفروضات قرن هجدهم مبتنی دانست تا مارکسیسمی که امروزه هنوز زنده و سرحال است. منتقدانِ این دوره را بر مبنای موضع تاریخی آرایی بررسی خواهیم کرد که به آنها معتقد بودند. بر این اساس، ترتیب زمانی آثار نیز، بنابر گروه سنی و زمانِ انتشار کمابیش حفظ خواهد شد.

فرانتس گریلپارتسر (۱۷۹۱ـ۱۸۷۲)، نمایشنامه‌نویس اتریشی، به وضوح از بازماندگان قرن هجدهم است. یادداشتهای مفصّل او، که طرح زندگینامهٔ خود نوشت (۱۸۵۳ـ۱۸۵۴) و چند مقالهٔ پراکنده را نیز باید به آن افزود، پس از مرگش و، در مواردی، سالها پس از آن منتشر گردید. این نوشته‌ها حاوی مجموعهٔ تأمّلات و عقایدی است که، هم از لحاظ کمکی که به درک نمایشنامه‌های او می‌کند و هم از نظر احساس تحسینی که نسبت به عقل سلیم و استقلال رأی و مطالعات گسترده و استثنایی او برانگیخته، جلب توجه کرده است. (۱) گریلپارتسر، به طور کلی، با کلاسیکهای آلمانی، گوته و شیلر و لسینگ، هم عقیده است. بسیاری از یادداشتهای او نوشته‌هایی جدلی برضد ادبیات جدید ــ یعنی رمانتیکها، بویژه اوگوست ویلهلم شلگل، فیلسوفان نظریه‌پرداز، بویژه هگل، و مورخان ادبی سیاست‌گرا و ملیت‌خواه، بویژه گروینوس ــ است. بسیاری از یادداشتها به لوپه دو وگا و دیگر نمایشنامه‌نویسان اسپانیایی، که گریلپارتسر از حدود ۱۸۲۴ به بعد به مطالعهٔ دقیق آثارشان پرداخت، اختصاص یافته است. دهها نمایشنامهٔ لوپه دو وگا را خوانده، چکیدهٔ طرح آنها را تهیه کرده، از آنها در نمایشنامه‌های خود استفاده کرده، و همیشه لوپه دو وگا را به سبب «طبیعی بودن»، ابداع، و غنای خودانگیختهٔ آثارش به کالدرونِ «تصنّع پسند» ترجیح داده است. (۲) اما این یادداشتهای ساده و بی‌ادّعا، که یادگار شیفتگی اوست، به ندرت به سطح نقد به مفهوم تحلیل و ارزیابی ارتقا یافته‌اند.

گریلپارتسر اساساً شاعری است که از دستگاه فکری و نظریه و رهنمود و اصول جزمی به شدت بیزار است. به آموزهٔ تداوم، تکامل، آفرینش جمعی، یا «ذهن قومیِ» مشرب اصالت تاریخ اعتقاد ندارد و به نقش نبوغِ تصادفی و الله‌بختکی سخت پای‌بند است. دربارهٔ *تاریخ ادبیات ملی آلمان*[3] اثر گروینوس می‌گوید: «هر رویدادی ناگزیر باید به این نحو روی می‌داده؛ جایی برای اتفاق و حال و نبوغ و هوس وجود ندارد؛ هر چیزی را به منتها درجه توضیح داده است». (۳) گریلپارتسر منکر وجود بیوند نزدیک میان شعر و تاریخ است. «پیشرفت هنر به استعداد بستگی دارد، نه به رویدادهای تاریخی. حتی اگر فردریک کبیر هم وجود نمی‌داشت گوته همان شاعر بزرگی می‌شد که هست؛ و انقلاب فرانسه (که بی‌اندازه خشونت‌آمیز بود) حتی یک شاعر هم به وجود نیاورد». (۴)

3. *History of German National Literature*

نظر رایج دربارهٔ از صحنه خارج شدن هنر به نظر گریلپارتسر مضحک می‌آید. «همیشه نبوغ نوعی معجزه است و نمی‌توان آن را با قوانین طبیعت توجیه کرد.» (۵) منابع و سنتها هم برای تبیین وجود شاعر بسنده نیستند. مثلاً گریلپارتسر با نظر کسانی که *اورلاندوی خشمگین* اریوستو را خاتمهٔ مجموعه‌های مربوط به شارلمانی می‌دانستند مخالف است. اریوستو با رمانسهای قرون وسطی[۴] کاری ندارد، و علاقه‌اش به این داستانها به مصالحی محدود بود که برای شعر خود از آنها می‌گرفت. وگرنه چرا «*سفر احساساتی* یوریک[۵] را در شمار کتابهای راهنمای مسافران نیاوریم». (۶) در نظر گریلپارتسر، گروینوس فاقد مهمترین لازمهٔ مورخ ادبی است، زیرا از عهدهٔ فهم شعر بر نمی‌آید. همان‌گونه که مورخ شیمی باید شیمی‌دان باشد و مورخ نجوم باید منجم باشد، مؤلف کتابی دربارهٔ آثار شعری آلمان هم باید شاعر باشد ــ یا دست کم احساسی نسبت به شعر داشته باشد. (۷) همین فقدان احساس شاعرانه باعث تنزل مقام منتقدان شده است. منتقدان تئاتر معمولاً دانشجویان ناموفقی‌اند که خاطر آزردهٔ خود را با حمله به نمایشنامه‌نویس تسکین می‌بخشند. «کسی که چیزی بداند و کاری از او ساخته باشد، چیزی می‌نویسد و دربارهٔ چیزها نمی‌نویسد». استدلالِ حاکی از وجود استعداد انتقادی خاص بر گریلپارتسر اثری ندارد. «استعداد انتقادی نتیجهٔ استعداد آفریننده است. هرکس بتواند چیزی به وجود آورد می‌تواند کار دیگران را نیز ارزیابی کند». (۸) دیدگاه شاعر را از این محکمتر نمی‌توان مطرح کرد. ظاهراً نقد چندان فایده‌ای ندارد و به آن امیدی نمی‌توان بست.

با همهٔ اینها، یادداشتهای گریلپارتسر حاکی از تلاشی است که در همهٔ عمر برای کسب درکی سودمند از زیباشناسی به عمل آورده است. از یادداشتهای پراکندهٔ چندین دهه، که غالباً با مطالعات او رابطهٔ نزدیک داشته، نظریهٔ واقعاً منسجمی به دست نمی‌آید. یکسان انگاشتن امر زیبا با «کمال» از باومگارتن[۶] است؛ و لسینگ و کانت را دایم پیش‌رو دارد. برخی از آرا برگرفته از بوتروک است که در نظر گریلپارتسر بهترین نظریه‌پرداز زیبایی است. (۹) اما به مایه‌های رمانتیکی هم پرداخته است: تمایز وهم و خیال (با معکوس شدن تعبیرها در آلمانی)، بیکرانگی احساس نسبت به زیبایی، سازمند بودن اثر هنری، نظر حاکی از اینکه شعر راستین فقط یک مجاز[۷] (tropus) بزرگِ «نمادین» است، «نه تمثیلی». (۱۰) گریلپارتسر به نمایشنامه

۴. medieval romance ← جلد اول این *تاریخ*، ص ۴۳۸-۴۳۹.

۵. *A Sentimental Journey* (۱۷۶۸)، داستانی ناتمام نوشتهٔ لارنس استرن که آن را با نام مستعار Yorick چاپ کرد. یوریک نام کشیش پرنشاط و بذله‌گو و فهیم و بی‌خیالی است که استرن در رمان معروف خود، *تریسترام شندی*، آفریده است.

۶. Alexander Gottlieb Baumgarten (۱۷۱۴-۱۷۶۲)، فیلسوف آلمانی ← جلد اول این *تاریخ*، ص ۲۰۱-۲۰۳.

۷. figure (trope) ← توضیحات مترجم در پایان کتاب زیر عنوان trope.

و بویژه مفهوم سرنوشت که می‌پردازد نظرهایش بسیار بدبیتر می‌شود. اعتقاد راسخ دارد که نظر شیلر دربارهٔ تراژدی ــ یعنی پیروزی آزادی بر ضرورت ــ بسنده نیست. از اوگوست ویلهلم شلگل به سبب نزل مقام سرنوشت و ارجاع آن به عصر عتیق انتقاد می‌کند. در تراژدی یونانی، سرنوشت مکانی متفاوت دارد. مشیّت الهی، مرادف مسیحی مزعوم آن، خلقِ تراژدی را ناممکن می‌سازد. گریلپارتسر معتقد است که در تراژدی عصر جدید از موضوع سرنوشت می‌توان به خوبی در حکم جبر طبیعت، استعارهٔ نظم جهانی، استفاده کرد. سرنوشت می‌تواند به صورت «هراسِ گنگِ» خودِ شخصیتها تجلّی کند. (۱۱) اما گریلپارتسر که کار نویسندگی را با نمایشنامهٔ جدّه[8] (۱۸۱۶)، یک تراژدی خام سرنوشت، با روح سرگردان و لعنت خانوادگی و دیگر مخلفّات، آغاز کرده بود، بعدها از این جبرِ همه جانبه روی گردان شد. از سویی، او که کلاسیست وفاداری است هنوز «شکل درونی نمایش» را مبتنی بر احتمال، رابطهٔ دقیق علت و معلولی، و «احساس ضرورت» می‌داند. درام باید «موجودیت»[9] یابد، و حتی وحدتهای سه‌گانه را نیز وسیلهٔ نیل به این هدف می‌داند و از آن دفاع می‌کند. از سوی دیگر، شیفتهٔ لوبه دووگاست و شکسپیر و حتی بومانت و فلچر را تحسین می‌کند، و از این رو از هر نوع نمایشنامه‌ای که بتواند حتی بیشامدها و تصادفات یعنی «عناصر ناهمگن طبیعت» را «اعتبار و واقعیت» بخشد تجلیل می‌کند. نمایشنامهٔ موفق «صرفاً با وجود خود، باور به وجود می‌آورد». به این جهت گریلپارتسر در نمایشنامه‌های خود به حرکات سر و دست و لال‌بازی اهمیت بسیار می‌دهد. و عجیب اینکه حتی گفتگو را «حماسی» می‌شمارد. (۱۲) فایدهٔ نمایش تاریخی یا نمایش برگرفته از اسطوره‌های مقبول در همین است. ما می‌دانیم که مدیا[10] فرزندانش را می‌کشد، و بنابراین نمایشنامه‌نویس نیازی ندارد که به همان دقتی انگیزهٔ این عمل را تدارک ببیند که در مورد عمل شخصیتی داستانی و مجعول لازم است. اما، در نظر گریلپارتسر، تاریخ تقدّسی ندارد. برخلاف نظر هبل[11] یا پیروان هگل، نمایشنامه‌نویس مورخ نیست. نمایشنامه‌نویس را به وفاداری به تاریخ متعهد دانستن همان‌قدر نامعقول است که از او بخواهید طبیعت را، بی‌هیچ کم و کاست، منعکس کند. زیر فشار مفتشّانِ تنگ نظر اتریشی و برآشفته از آزردگیهای ملیت‌خواهان بر سر تراژدی *شاه اوتوکار بوهمیایی*[12]، گریلپارتسر تغییر رویدادهای تاریخی را حق خود دانست و در این مورد به آثار شکسپیر و شیلر استناد کرد.

8. *Die Ahnfrau* 9. «presence»

۱۰ Medea در اساطیر یونان، زن افسونگری، که بر اثر حسادت و از سر انتقام‌گیری از همسرش، فرزندانش را به قتل می‌رساند

۱۱ Friedrich Hebbel ← همین فصل، ص ۲۹۰-۲۹۶

12. *King Ottokar of Bohemia*

(۱۳) درام را باید بر اساس تأثیری که در صحنه دارد قضاوت کرد. هنر یا شکلْ صرفاً عبارت است از «مجموعهٔ وسایلی که با استفاده از آنها افکار، زنده و واضح، به مخاطب منتقل می‌شود». شاید این مخاطبان قاضی خوبی نباشند، اما هیأت منصفه‌ای مبرّا از خطایند. (۱۴) شکستهای بعدی گریلپارتسر در کار تئاتر موجب سکوت نابهنگام او شد.

میهن‌دوستی و وفاداری گریلپارتسر به خاندان هابسبورگ او را نسبت به تفاوت میان اتریش و آلمان در زمینهٔ ادبیات بسیار حساس ساخت. به رشد سریع ملیت‌خواهیِ تند توتونی[۱۳] در آلمان بدگمان بود، و به تجلیلی که از شعر قومی و ادبیات قرون وسطایی آلمان می‌شد نظر خوشی نداشت. حتی به دفاع از کلاسیکهای فرانسوی، بویژه کرنی، برداخت. (۱۵) معتقد بود که استعداد نساخاریاس ورنر به هدر رفته و ورنر می‌توانسته سومین شاعر بزرگ آلمان شود، ولی بر روی هم رمانتیکهای آلمانی را دوست نمی‌داشت. (۱۶) از گروه آلمان جوان و آزاداندیشی سیاسی آنها و نیز ابن‌الوقت بودنشان در فعالیتهای مطبوعاتی بیزار بود. در پاریس به دیدار هاینه رفته و دیده بود که با دو دختر فروشندهٔ سهل‌الوصول زندگی می‌کند. هاینه، با وجود خوش صحبتی و گفتار معقولش، به نظر گریلپارتسر «آدم نابابی» می‌آید. (۱۷) گریلپارتسر از دیدار با هبل، که در وین رقیب او شده بود، خودداری می‌کرد، و دعوت به شام را در ضیافتی که هبل هم مدعو بود رد کرد و چنین گفت: «این مرد همه چیز می‌داند. مثلاً از چگونگی پیدایش خداوند مطلّع است؛ ولی من اینها را نمی‌دانم. پس نمی‌توانم با او هم صحبت بشوم». (۱۸) گریلپارتسر معتقد بود که فروتنی و عقل سلیم و احساس واقعی از فضایل کهن اتریشهاست. (۱۹) بی‌تردید از فضایل نوشته های انتقادی گریلپارتسر که هستند. اگرچه در این نوشته ها از قدرت نظرپردازی و تحلیل خبری نیست، ولی تلاش هنرمند در دفاع از کارش نزد خویش و ثبت افکارش دربارهٔ آثار هنری به سادگی و بدون هیچ ادعایی، ولی غالباً با لحنی گزنده، که معلول تنهایی و خُلق و خوی تلخ و سرکوب شدهٔ اوست، در آنها مشهود است.

گریلپارتسر، دست کم در نقد، به دوران پیش از رمانتیسم به معنای دقیق آلمانی تعلق دارد، و حتی شیفتگی‌اش نسبت به لوپه دو وگا نکته‌ای است در برابر کالدرون برستیِ برادران شلگل. برادران شلگل پیروانِ بی‌واسطه نداشتند، ولی رمانتیکهای جوانتر، بویژه برادران گریم، محرّک فعالیت عالمانهٔ عظیمی در زمینهٔ ادبیات قرون وسطی و آثار کهن توتونیها شدند. لودویگ اولاند (۱۷۸۷ـ۱۸۶۲)، که در زمان خود شاعر بسیار مشهوری بود، برجسته‌ترین بزوهنده و منتقدی است که پس از برادران گریم با به صحنه گذاشت. نوشته های او تأثیری را که باید

13. Teutonic

نداشتند. زیرا بسیاری از آنها یا در زمان حیات او به چاپ نرسیدند و یا در جاهای دورافتاده منتشر شدند. فقط کتاب *نوشته هایی در تاریخ شعر و انسانه*[۱۴] (۱۸۶۵ـ۱۸۷۳) که پس از مرگش انتشار یافت وسعت و امتیاز آثار او را نشان داد. اولاند در اوان جوانی مقاله‌ای با عنوان «دربارهٔ امر رمانتیکی»[۱۵] (۱۸۰۷) نوشت و در آن به تکرار شعارهای اصلی زمان، مانند امر بیکران و شمالی و مسیحی، پرداخت. در ۱۸۱۰ به پاریس رفت و در آنجا دستنوشته های فرانسوی کهن را مطالعه کرد و رساله‌ای شایان توجه دربارهٔ حماسه های فرانسوی کهن نوشت. این رساله نخستین کوششی است که در آن مؤلف، بر اساس اطلاعات بسیار کم، خواسته است وجود حماسهٔ پهلوانی فرانسوی کهنی را به ثبوت برساند که از لحاظ سبک با رمانسهای شهسواری تفاوت کامل دارد و تشابه آن بیشتر با اشعار همر و مجموعهٔ نیبلونگن است. اولاند وجود سرود رولان[۱۶] کهن را، که هنوز پیدا نشده بود، پیشفرض خویش قرار می دهد و به طور کلی همان مطالبی را بیان می‌کند که بعداً مبنای نظریات پیو رایْنا[۱۷] دربارهٔ ریشه های توتونی کهن سرود *پهلوانی*[۱۸] قرار می‌گیرد. (۲۰) نخستین تألیف عالمانهٔ اولاند، *والتر فون دِر فوگل وایده*[۱۹] (۱۸۲۲)، نیز موفقیت مهمی برای او بود. پیش از اولاند، مینه *زانگ*[۲۰] را تقریباً همیشه شعر عاشقانه شمرده بودند و سیمای تک تک شاعران نیز روشن نبود. اولاند قاطعانه والتر را شاعری سیاسی شمرد که «اوضاع زمان خود را درک کرده» (۲۱) و شاعر عشق «نازل» و شهوانی بوده، نه مینه *خوانی* که در فراغ بانوی آرمانی‌اش آه می‌کشد.

اولاندرا در ۱۸۲۹ به استادی دانشگاه توبینگن برگزیدند؛ اگر متن خطابه هایی که در این دانشگاه ایراد کرد در آن زمان منتشر شده بود، به مراتب بهترین تاریخ ادبیات قدیم آلمان می‌بود. خطابهٔ مقدماتی حاوی برنامه‌ای نظرگیر در مورد تاریخ‌نگاری ادبی است. تاریخ خوب باید قوالب و صنایع و موضوعات شعر را معرفی و «مسیر رشد آن» را پیگیری کند. (۲۲) وصف آثار بر اساس نوع ادبی، یا تشریح اوضاع و عوامل مؤثری که آثار از آن نشأت گرفته‌اند، یا حتی ارزیابی انتقادی، کافی نیست. اولاند روش مختار خویش را «سازمند»[۲۱] یا تطوّری[۲۲] نامیده، ولی در عمل توجه خود را بر بازسازی اسطورهٔ پهلوانی توتونهای باستان متمرکز

14. *Schriften zur Geschichte der Dichtung und Sage*
15. «Über das Romantischer»

۱۶ *Chansons de Roland* ← توضیحات مترجم در پایان کتاب.
۱۷ Pio Rajna (۱۸۲۷ـ۱۹۳۰)، لغت شناس ایتالیایی و مؤلف کتاب *مبادی اروپای فرانسوی* (۱۸۸۴)
۱۸ *chanson de geste* ← توضیحات مترجم در پایان کتاب.

19. *Walther von der Vogelweide*

۲۰ *Minnesänger* ← *Minnesang*، جلد اول این تاریخ، ص ۴۲۸ـ۴۲۹

21. «organic» 22. developmental

می‌کند، و آن را از بررسی افسانه‌های دینی و رمانسهای شهسواری و شعر عشق آرمانی و شعر پندآموز مجزا می‌کند و بر آنها مقدم می‌داند. ترتیب زمانی پیدایش این گونه‌های متفاوت را با تغییراتی مطابق می‌شمارد که در مقام اجتماعی تولیدکنندگان آنها روی داده است ــ از قوم اسطوره‌ای به کشیشان، به شهسواران، و سرانجام به شهروندان[۲۳] قرون وسطایی. او نیز، مانند برادران گریم، بر آن است تا «هستهٔ شعری»[۲۴]، اسطورهٔ ازلی واقع در پس آثار هنری، را بازسازی کند. اسطوره را باید رها ساخت، پالود، جانش را آزاد کرد، صناعات و قوالب آن را به وضوح نشان داد. (۲۳) این چنین است که اولاند داستانهای اسطوره را بازگو می‌کند و غالباً آنها را از اصل خام یا درهم آمیختهٔ خود جذابتر می‌سازد، و همچنین از جنبه‌های اخلاقیِ اصل وفاداری، که اغلب به خلط آرمان شعری با واقعیات تاریخی منجر می‌شود، وصفی پرشور ارائه می‌کند. درست است که اولاند همان روش و باورهای برادران گریم را دارد، ولی نظر او نسبت به اجزای تشکیل دهندهٔ *نیبلونگنلید*[۲۵] واقع‌گرایانه‌تر و حاکی از آن است که گرچه مؤلف مبدع اسطوره نیست، با این حال سرایندهٔ شعری است که در دست ماست. (۲۴)

هرچه اولاند در این خطابه‌ها بیشتر می‌رود، احاطه و علاقهٔ او به موضوع کاهش می‌یابد. ولفرام فون اشنباخ را با نظر مساعد مطرح می‌کند، ولی گوتفرید فون اشتراسبورگ[۲۶] را نادیده می‌گیرد. بخشهای مربوط به قرون پانزدهم و شانزدهم دون انتظار است، زیرا اولاند با اومانیسم و الهیات چندان آشنا نیست. فقط بخش مربوط به فیشارت[۲۷]، شاعر آلمانی که از آثار رابله اقتباس و تقلید کرد، تازگی دارد وارزشمند است. اولاند مشکل را دریافت و به عقب برگشت و خطابه‌هایش را به موضوع *تاریخ روایتهای ادبی اقوام ژرمنی و رومیایی*[۲۸] (۱۸۳۱ـ۱۸۳۲) اختصاص داد و اسطورهٔ پهلوانی را در سطحی بین‌المللی بررسی کرد. پس از این، در زندگی علمی اولاند وقفه‌ای رخ داد و به صحنهٔ سیاست وارد شد، و مدتی بعد به گردآوری و ویرایش ترانه‌های قومی آلمان پرداخت. برخلاف شیپور *سحرآمیز پسرک*[۲۹]، در کتاب *ترانه‌های قومی آلمانی کهن شمالی و جنوبی*[۳۰] (۱۸۴۴) به متون متقدم بیش از قرن هفدهم پرداخته و آنها را با امانت بسیار ویراسته است. اولاند دستخوش این تصوّر رمانتیکی عجیب بود که

23. burgher　　24. «poetic kernel»

۲۵. *Nibelungenlied* ← ترجمه‌ها مترجم در پایان کتاب.

۲۶. Gottfried von Strassburg (اوایل قرن سیزدهم میلادی)، خیاگر یا شاعر درباری آلمانی. روایتش از داستان تریستان و ایزولده (حدود ۱۲۱۰) یکی از بهترین حماسه‌های درباری آلمان است.

۲۷. Johann Fischart (? ۱۵۴۶ـ? ۱۵۹۰)، شاعر و حقوقدان و هجویه‌نویس آلمانی.

28. *Sagengeschichte der germanischen und romanischen Völker*

۲۹. *Des Knaben Wunderhorn*، مجموعه‌ای از داستانهای قومی که آرنیم و برنتانو گردآوری و منتشر کردند.

30. *Alte hoch- und neiderdeutschen Volkslieder*

پیدایش ترانه‌ها مبتنی بر ترتیب خیالیِ احساسات بوده است. ولی رده‌بندی آنها به «ترانه‌های تابستان و زمستان»، «قصه‌های حیوانات»، «معمّاها و مُرادها»، و «شعرهای عاشقانه» از رده‌بندیهای دیگر بدتر نیست. متأسفانه اولاند در سالهای آخر زندگی خود دقت انتقادی پیشین را نداشت، نگرشش محدودتر شد، نیروی بسیار صرف کرد تا ثابت کند که سوابیا[۳۱] مسقط‌الرأس اسطوره‌های ژرمنی است، و به تعبیر و تفسیرهای تمثیلی روی آورد. مجموعهٔ بزرگ هشت جلدی نوشته‌های منثورش حاوی سرآغاز طرحهای عظیم دربارهٔ تاریخ ادبی آلمانی فصیح میانه، اساطیر ژرمنی، و بررسیهایی دربارهٔ افسانه‌ها و ترانه‌های قومی آلمان است. اما آثار تکمیل شدهٔ او به حدّی می‌رسد که بتوان او را، پس از برادران گریم، مبرّزترین پژوهشگر متقدم رشتهٔ مطالعات آلمانی دانست.

زمانی که آرنیم و برنتانو شیپور *سحرآمیز* پسرک را منتشر کردند و در شور و شوق نسبت به شعر قومی سهمی به خود اختصاص دادند، یوزف فون آیخندورف[۳۲] (۱۷۸۸ـ۱۸۵۷)، سرایندهٔ اشعار غنایی زیبا، در هایدلبرگ دانشجو بود. آیخندورف در اواخر عمر چهار کتاب در زمینهٔ تاریخ ادبی تألیف کرد که تاریخ *شعر آلمان*[۳۳] (۱۸۵۷) مفصّلترین آنهاست. (۲۵) اهمیت این تألیفات در این است که از جمله نخستین نمونه‌های ارزیابی ادبیات ازمنظر مذهب کاتولیکهای رمی است. طرح اجمالی آیخندورف دربارهٔ تاریخ بسیار ساده و مبتنی بر این نظر است که تاریخ، از قرون وسطی به بعد، از اوج وحدت آرمانی شعر و دین رو به افول رفته است. پس از نهضت اصلاح دین[۳۴] دوگانگیی در آدمی پدید آمده و یکی از دو عنصر احساس یا خرد بر او سلطهٔ کامل یافته است. احساساتیگری و مشرب پندآموزی و دین همه خدایی نوع بشر نتیجهٔ شوم آن است. در نظر آیخندورف، جنبش رمانتیکی (این امر منتقدان امروزینِ «گسستگی شعور»[۳۵] را به تعجب خواهد آورد) تنها تلاش عظیم و متهورانه در جهت احیای وحدت میان شعر و دین است. آیخندورف بر کسانی مانند فریدریش شلگل و تساخاریاس ورنر و آدام مولر[۳۶] انگشت می‌نهد که به مذهب کاتولیکهای رمی در آمدند؛ از کسانی چون

۳۱ Swabia، ناحیه‌ای تاریخی، عمدتاً در جنوب غربی باواریا که از شمال به باواریای علیا، از غرب به فرانسه و از جنوب به سوئیس و اتریش محدود است

32. Joseph von Eichendorff

33. *Geschichte der poetischen Literature Deutschlands*

۳۴ Reformation ← جلد اول این تاریخ، ص ۴۳۵ـ۴۳۶.

۳۵ dissociation of sensibility ← جلد اول این تاریخ، ص ۴۱۵

۳۶ Adam Müller (۱۷۷۹ـ۱۸۲۹)، نویسندهٔ آلمانی ← جلد دوم این تاریخ، ص ۳۴۰ـ۳۴۷.

کلمنس برنتانو[۳۷] تمجید می‌کند که کاتولیک زاده شده بودند و سرانجام راه خود را به دامان کلیسا بازیافتند؛ و در مابقیِ پروتستانها، تیک و نووالیس و آرنیم، به دنبال آثاری از گرایش کاتولیکی است. آیخندورف نتیجهٔ نهایی را در نظر دارد و از این رو داوری‌اش دربارهٔ خطاهای طویل‌المدت برنتانو و ورنر همراه با مدارا و عاری از خشکه مقدسی است. در مورد آرنیم که پروتستانی دوآتشه بود و آیخندورف دلیل و شاهدی در جهت امیال خویش در دست نداشت، به راحتی شور اخلاقی را به جای ایمان به مذهب کاتولیکی می‌پذیرد و او را «ذاتاً کاتولیکتر از بسیاری از معاصرانِ به ظاهر کاتولیکش» تعریف می‌کند. (۲۶) زندگی برباد رفتهٔ ارنست تئودور هوفمان و هاینریش فون‌کلایست[۳۸] را، که به لنگر مطمئن ایمان دست نیافتند، مایهٔ عبرت دیگران می‌کند.

آیخندورف در کتابهای خود بیشتر به نقد افراد و رفتار و نظرهایشان پرداخته، ولی در بحث از آثار ادبی از معیارهای زیباشناختی نیز استفاده می‌کند. شعر باید نمادین و پیوسته درصدد حل مسئلهٔ محوریِ ادغام امر جاودانه در امر واقع باشد. فکر باید به صورت تصویر درآید. (۲۷) آیخندورف *پارتسیفالِ*[۳۹] ولفرام فون اشنباخ را اوج شعر قرون وسطی و کالدرون را (که نمایشنامه‌های دینی[۴۰]اش را ترجمه کرده بود) بزرگترین نمایشنامه‌نویس می‌شمارد، و نمایشنامه‌های شیلر را به باد انتقاد می‌گیرد زیرا در نظر او انتزاعی و پر از لفّاظی‌اند. (۲۸) جزییات مطالب این کتابها غالباً بی‌اهمیت یا برگرفته از گروینوس و دیگر پژوهشگران است، و آیخندورف پیشفرضهای خود را بی‌وقفه به موضوع تحمیل می‌کند. مثلاً بر آن است که شکسپیر از افول مذهب کاتولیکی رم متأسف است، و هملت از آن جهت به ویتنبرگ رفته که شکسپیر آنجا را کانون شک آیینیِ تباه‌کننده می‌شمرده است. (۲۹) تاریخهای ادبی آیخندورف به فضای تازهٔ نیمهٔ قرن نوزدهم تعلق دارد، یعنی به زمانی که مباحث مسلکی آشکارا مشخص شده و معیارهای زیباشناختی به کمترین درجهٔ اهمیت تنزل کرده یا به کلّ فراموش شده بودند. ذوق و نوع‌دوستی آیخندورف او را از بدترین پی‌آمدهای دیدگاه عقیدتی‌اش در امان نگه می‌دارند. با وجود این، در او نشان دگرگونی عام نقد ادبی را به ابزار پیکارهای عقیدتی مشاهده می‌کنیم.

این پیکار در حول و حوش گوته آغاز شده بود. شهرت گوته (پس از دوران گذرای باب

۳۷ Clemens Brentano (۱۷۷۸-۱۸۴۲)، شاعر رمانتیک آلمانی

۳۸ Heinrich von Kleist (۱۷۷۷-۱۸۱۱)، نمایشنامه‌نویس و شاعر آلمانی

۳۹ *Parzival* ← توضیحات مترجم در پایان کتاب

۴۰ *auto sacramental* ← جلد اول این تاریخ، ص ۲۰۶

روز شدن ورتر و گوتس) عمدتاً توسط برادران شلگل در اوایل قرن تثبیت گردید. البته گوته ستایندگان و شارحان صدیق دیگری هم داشت. ویلهلم فون هومبولت (۱۷۶۷ـ۱۸۳۵)، زبان‌شناس بزرگ، در ۱۷۹۹ کتابی به غایت فضل‌فروشانه و ملال‌آور دربارهٔ *هرمان و دوروتئا* نوشت و آن را نمونهٔ بارز نظریهٔ حماسه قرار داد. زولگر[۴۱] تحلیل فضل‌فروشانه‌ای دربارهٔ *پیوندهای گزیده* (۱۸۰۹) در مقام یک تراژدی منتشر کرد. در برلین کیش گوته پرستی پرشوری پدید آمد که فارنهاگن فون اِنزه[۴۲] (۱۷۸۵ـ۱۸۵۸) و همسرش راهِل لوین[۴۳] (۱۷۷۱ـ۱۸۳۳) در کانون آن قرار داشتند. حتی در زمان حیات گوته کتابهای بسیار دربارهٔ او منتشر شد. کارل ارنست شوبارت[۴۴] (۱۷۹۶ـ۱۸۶۱) کتابی در دو جلد (۱۸۲۰) تألیف کرد که حاوی نخستین تفسیر تمثیلی مفصّل دربارهٔ *فاوست* بود. (۳۰)

کارل گوستاو کاروس[۴۵] (۱۷۸۹ـ۱۸۶۹) ــ پزشک، فیلسوف طبیعت، نقاش منظره‌پرداز، و روان‌شناس ــ (۳۱) ظاهراً در میان مفسران متقدم آثار گوته به ژرفترین درک از ذهن گوته و همدلی با او دست یافته است. کاروس با گوته مکاتبه می‌کرد ــ بیشتر در مورد مطالب مربوط به کالبدشناسی ــ و یکبار هم در وایمار به دیدن او رفت. دو جلد کتاب مختصر او دربارهٔ گوته، *نامه هایی در باب فاوست گوته*[۴۶] (۱۸۳۵) و در جهت درک بهتر گوته[۴۷] (۱۸۴۳)، از دیدگاه علمیِ «تن کارکرد شناسی»[۴۸] نوشته شده است. گوته را یکپارچه بررسی می‌کند، جسمی و ذهنی، همان‌گونه که «گیاه یا نخل یا عقاب یا شیر» را بخواهد بررسی کند. (۳۲) کاروس بر سلامت جسمی و روحی گوته (که با گهگاه بیمار شدن او مانعة‌الجمع نیست)، قد و قامت زیبای او، و همراه با آن، قابلیت او برای تکامل و دگرگونی، تکیه می‌کند. زندگی گوته «اثری هنری» است، «هِرَمِ وجود اوست» (تعبیرِ خود گوته)، نتیجهٔ تکامل درونی سازمندی است که هم جسمی و هم روحی است. نگرش کاروس به دستاوردهای گوته کاملاً غیرانتقادی نیست. حالت تسلیم و رضای گوته بازتاب ناتوانی او در از خودمایه گذاشتن است، و سخت شدن کالبد ظاهری او در دوران پیری نوشتی است برای ملایمت باطنی‌اش. نظر مزبور را دربارهٔ شخص گوته با بررسی استادانهٔ نوشته‌هایش تأیید کرده است. گوته گفته است که تنها یک اعتراف در آثارش وجود دارد. کاروس معتقد است که منظور گوته زندگینامهٔ

۴۱ Karl Wilhelm Ferdinand Solger (۱۷۸۰-۱۸۱۹)، فیلسوف آلمانی ← جلد دوم این *تاریخ*، ص ۳۲۹-۳۵۵.

۴۲ Karl August Varnhagen von Ense، نویسنده و دیپلمات آلمانی

43. Rahel Levin 44. Carl Ernst Schubarth 45. Carl Gustav Carus

46. *Briefe über Goethes Faust*

47. *Goethe zu dessem näheren Verständiss* 48. physiological

خودنوشت‌اش نیست، بلکه تزکیه و دفع آن چیزهایی است که سلامت ذهن او را به مخاطره انداخته بودند. کاروس با یکسان انگاشتن گوته با تاسو یا فاوست یا ویلهلم مایستر به شدت مخالف است. فاوست را با استفاده از اصل «تکوینی»[۴۹]، از طریق یک رشته دگرگونی، تفسیر می‌کند. اما برخلاف بسیاری از مفسران، کاروس معتقد است که فاوست فقط سوادِ دور و مبهم سعادت عشق عاری از خودخواهی به نوع بشر را مشاهده می‌کند و فیض فوق‌طبیعی است که باعث نجات او می‌شود. شعرِ *فاوست* «تمام می‌شود، به نتیجهٔ غایی نمی‌رسد». (۳۳) کاروس در کتابهایش آن چنان در متون مورد بحث دقیق نمی‌شود که بتوان نوشته‌هایش را نقد ممتاز وصف کرد، ولی روش او کلاً مبتنی بر مایه‌های بارز رمانتیسم آلمانی است: سازمندی، تکامل، و فردیت، هم از لحاظ وجود جسمی و هم ذهنی. گوته مَثَلِ اعلای آدمی، مظهر آلمانیها شده است.

با وجود این، مخالفت با گوته هم تقریباً از همه سو وجود داشت. سالها بود که محافل لوتریهای محافظه‌کار در زمینه‌های اخلاق و خداشناسی دربارهٔ او به داوری نشسته و محکومش کرده بودند. (۳۴) ولی وُلفگانگ منتسل (۱۷۹۸ـ۱۸۷۳) نخستین کس بود که از دیدگاهی ملیت‌خواهانه به نقد از گوته پرداخت. کتاب *ادبیات آلمان*[۵۰] (۱۸۲۸) منتسل به آن سادگی نیست که حملات پر سر و صدایش به گوته ممکن است به ذهن متبادر سازد. منتسل در مواردی از بینشی استثنایی برخوردار بود. مثلاً او یکی از نخستین ستایشگران رمان‌نویس خوب و دهقان سویسی یرمیاس گُوتْهِلفْ بود، و یا در زمانی که هولدرلین را تقریباً فراموش کرده بودند به تجلیل از او پرداخت. منتسل در کُنه وجودش رمانتیکی بود پرورش یافتهٔ روحیهٔ جنگهای رهایی‌بخش برضد ناپلئون. شلینگ و تیک را بزرگترین استادان فلسفه و داستان می‌شمارد. اگرچه از آلمنیها به سبب فقدان غرور ملی و مدنی انتقاد می‌کند، از «درون‌نگری و شعور و خویِ متأملّ» ایشان تمجید می‌کند. (۳۵) حمله‌اش به گوته تا حدودی جنبهٔ سیاسی دارد: گوته آلمانیِ خوبی نیست، زیرا هنگامی که ملت به او نیاز داشت کناره گرفت و به فراگرفتن زبان چینی پرداخت. این حمله جنبهٔ اخلاقی هم دارد و بُعد شهوانی و مشرک‌پرستانهٔ آثار گوته هدف آن است. ادبی هم هست: گوته بهگزین بزرگ است، مقلّد بزرگ همه جنبشها و گرایشهای باب روز خارجی در ادبیات ــ استاد تسلیم زنانه، بوقلمون صفت، با مهارت زنان خودفروشِ یونانی. (۳۶) قدرت دگرگونی و رشد گوته، پذیرش تأثیرات ادبیات جهانی با آغوش باز، و درکی که نسبت به زنان دارد، در چارچوب آرمانهای تحجرِ مسلکی و ملیت‌خواهیِ دست‌نخورده و رجولیت منتسل، صرفاً حصوصیاتی منفی به شمار آمده است.

49. genetic

50. *Die deutsche Literatur*

کتاب منتسل و افکار نابخته ولی غرّای او جوابگوی نیازی شد که در آن زمان نسبت به وجود کتابی خواندنی دربارهٔ ادبیات آلمان محسوس بود. مارگارت فولر آن را ترجمه کرد، و بلینسکی مقالهٔ جدلی مفصّلی درباره‌اش نوشت. هاینه در یکی از نخستین کتابگزاریها به تمجید از آن پرداخت، و فقط نظر منتسل را دربارهٔ گوته تمام و کمال نپذیرفت. پیداست که موند[۵۱] و گروینوس، در تاریخهای ادبی آلمان خود، از منتسل درس گرفته‌اند. (۳۷)

لودویگ بورنه (۱۷۸۶ـ۱۸۳۷) نیز با گوته به شدت مخالفت می‌کرد، ولی مخالفتش بر انگیزه‌ای متفاوت استوار بود. بورنه، روزنامه‌نگار و مقاله‌نویس تندرو، از آزادیخواهان دوآتشه و اخلاقیان رک و راست بود. در حقیقت ذهنش به دو سو متمایل بود: یکی به سوی زیباشناسی نسبیت مدارانه و شکاک، و دیگری به سوی سیاستی وفادار به حقایق جاودانهٔ آزادی بر پایهٔ حکومت جمهوری. در زمینهٔ نمایش نوشته های انتقادی فراوان دارد و کتابهای متعدد را نیز نقد کرده است. ولی صریحاً گفته است که از نظریات مربوط به نمایش چیزی نمی‌داند و علاقه‌ای هم به دانستن آن ندارد. (۳۸) فقط خواستار یک چیز است: وحدت زندگی مدنی و علم و هنر یا، در عمل، تحلیل رفتن هنر در «زندگی»، که نزد او همان سیاست است. نقدهای بینش خود را دربارهٔ تئاتر چنین ارزیابی کرده است:

> نمایش برای من آیینهٔ زندگی بود. آنگاه که از آن خوشم نیامد ضربه‌ای به آیینه زدم، و وقتی از آن متنفر شدم، آن را شکستم. خشم کودکانه! همان تصویر را به اضعافِ صد در تکه های شکسته دیدم. جندی نگذشت که فهمیدم آلمانها تئاتر ندارند و اندکی بعد دریافتم که نمی *توانند* تئاتر داشته باشند. نکتهٔ نخست برایم مهم نبود ــ بدون تئاتر خوب هم می‌توان ملتی بسیار شریف و بسیار سعادتمند بود. ولی نکتهٔ دوم مرا سخت اندوهگین کرد. (۳۹)

لازم به توضیح نیست که آلمانیها از آن رو نمی‌توانند تئاتر خوبی داشته باشند که آزاد نیستند و آزادی شالودهٔ هنر است. ولی بورنه فاقد منظر تاریخی است. حتی در نقدی که بر *هملت* نوشته، هملت را تمثیلی از آلمان فاقد اراده دیده است. اجرای نمایشنامهٔ *ویلهلم تلِ* شیلر بهانه‌ای به دستش می‌دهد تا ویلهلم تل را آلمانیِ بی‌فرهنگی بخواند و مسخره کند. (۴۰) در خطابه‌ای که پس از مرگ ژان پل (۱۸۲۵) در رثای او ایراد کرد، با فصاحتی پرشور، او را

۵۱ Theodor Mundt ← همین فصل، ص ۲۷۰ـ۲۷۲

«شاعر افتادگان، سرایندهٔ بیچارگان، اِرمیای قوم به بند کشیدهٔ خود» وصف می‌کند. (۴۱) در *نامه هایی از پاریس*[۵۲] از بل لویی کوریه[۵۳] و برانزه و هوگو و حتی پل دوکوک[۵۴] بیشتر از آن جهت تجلیل کرده که آزادیخواه‌اند.

حملات معروف او به گوته را نیز باید عملی سیاسی تلقی کرد. بورنه هرگز به انتقاد از آثار گوته نپرداخته، بلکه فقط شخصیت و مواضع سیاسی او را در نظر داشته است. مؤثرترین حملهٔ او را باید گردآوری همهٔ اظهارات احترام‌آمیز گوته در *دفترهای روزها و سالها*[۵۵] نسبت به اشراف و دربار وایمار دانست؛ ولی معنای کتاب قهرمان‌پرستانهٔ بتینا فون آرنیم، *مکاتبات گوته با یک کودک*[۵۶] (۱۸۳۵)، را تحریف کرده و آن را افشاگری گوتهٔ المپ‌نشینِ سنگدل و پست و خودخواه دانسته است. (۴۲) بورنه ذاتاً به دوران روشنگری[۵۷] تعلق دارد و مایل است با لسینگِ جدلی مسلک به رقابت بپردازد، ولی با لسینگِ زیباشناس کاری ندارد. کلّ تحولاتی که از هردر گرفته تا رمانتیکها در آلمان صورت گرفته بر او اصلاً تأثیری نداشته است. او معلم اخلاقی است که تازگی و اهمیتش صرفاً در معیارهای منحصراً سیاسی (در نظر او اخلاقی) است که به بحث ادبی وارد کرده است. هاینه را، که بورنه در سالهای آخر عمرش به او حمله کرد، معمولاً هم افقِ او می‌دانند ولی میان آن دو تفاوت فاحشی وجود دارد. هاینه همواره شاعر باقی ماند، و هرگز در درکش راجع به ذات هنر فتوری رخ نداد.

هاینریش هاینه (۱۷۹۷ ـ ۱۸۵۶)

هاینه، در قیاس با معاصران آلمانی خویش، نویسنده‌ای چنان درخشانتر و شوخ طبعتر و تیزهوشتر و مؤثرتر، و مقامش در کار شاعری (بویژه خارج از آلمان) چنان شامختر است که حتی نوشته‌های انتقادی‌اش نیز از آفت فراموشی ــ که دامنگیر نوشته‌های آنها شده ــ در امان مانده است. نقد هاینه را می‌توان شرحی بر رشد دینی و سیاسی و مسلکی او دانست ــ روند جدلیِ او در راه به دست دادن تعریفی از خود. اظهارات متعددش دربارهٔ گوته، او را به

52. *Letters from Paris*

۵۳ Paul-Louis Courier (۱۷۷۲-۱۸۲۵)، سرباز حرفه ای که در ارتشهای انقلابیان و ناپلئون خدمت کرد و بعداً در دفاع از حقوق افراد خرده پا طی رسالاتی به کلیسا و حکومت حمله کرد

۵۴ Paul de Kock (۱۷۹۳-۱۸۷۱)، رمان نویس و کمدی نویس بسیار مردم پسند فرانسوی. ناظر تیزبین مردم خرده پا بود. مارکس آثار او را خوانده و آنها را آموزنده و سرگرم کننده وصف کرده است

55. *Tags- und Jahreshefte* 56. *Gothe's Briefweschel mit einem Kinde*

۵۷ Enlightenment ← جلد اول این *تاریخ*، ص ۴۱۷-۴۱۸

روند جدلیِ او در راه به دست دادن تعریفی از خود. اظهارات متعددش دربارهٔ گوته، او را به گذشتهٔ برگشت‌ناپذیر حواله می‌کند: «اولمپ‌نشین» کلاسیکیِ مورد تحسین ولی از دور خارج شده. در هجویه گزنده‌اش دربارهٔ پلاتن[1] در *آبهای معدنی لوکا*[2] (۱۸۲۹)، گرچه بیشتر به گرایش پلاتن به همجنس‌بازی مربوط می‌شود، استادانه به ظواهر امر می‌چسبد و به تصفیه حساب می‌پردازد. هاینه در مکتب *رمانتیکی*[3] (۱۸۳۳)، که محکمترین نوشتهٔ انتقادی اوست، گذشتهٔ خود را تقبیح می‌کند. راه خود را از برادران شلگل و تیک و ژان‌پل و نووالیس و هوفمان و آرنیم و برنتانو، که سرمشقهای دوران جوانی ش بودند، جدا می‌کند، و هرگونه گرایش به قرون وسطی و عرفان و رؤیاهای احساساتی و میهن‌دوستی توتونی را طرد می‌کند. در *مجمع‌القوانین*[4] (۱۸۳۸) نقد ضد رمانتیکی را شامل مقدان ناچیز محلی و شهرستانیِ شعر قومی آلمانی نیز می‌کند. در کتاب *لودویگ بورنه*[5] (۱۸۴۰) حساب خود را از متحدان انقلابی و تندروی جدا می‌کند که، به سبب دوران تبعیدش در پاریس و عنوان «آلمان جوان»[6]، که بنابر رأی پارلمان به او تحمیل شد، در نظر عامهٔ مردم با آنها همقطار بود. او بورنه را نمونهٔ تحجّر و تعصّب تازه می‌شمارد. ناصریان و یهودیان و زاهدان روح‌پرست توطئه می‌کنند تا یونانی‌بندان و مشرکان و حشی ملکان و هنرمندانِ همفکر هاینه را نابود کنند. هاینه، که یهودی‌زاده است و سراسر عمر به مسلک آزادیخواهی اعتقادی راسخ داشته، به آموزهٔ سن سیمونیِ «آزادیِ تَن» ایمان می‌آورد و نگران است که پیروزی کمونیسم یا مردم‌سالاریِ مساوات‌طلبانهٔ «کلّ تمدن عصر جدید، دستاوردهای مساعی دردناک قرنهای متمادی، ثمر شریفترین کارهای اجدادمان» را به خطر انداخته است. (۱) هدف گفته‌های پراکنده‌اش در استهزای فرایلیگرات[7] و هِروِگ[8] و دینگلشتت[9] به عنوان شاعران محتاطِ «آزادی به طورکلی» تبرّی جستن از شعر سیاسی و خطابی جدید است. اما در این *تاریخ* هرگز به نقد صرفاً از لحاظ کمکی که به روشن کردن شرح حال یا دیگر نوشته‌های یک منتقد می‌کند ننگریسته‌ایم.

ضمناً نوشت‌های منثور هاینه، یا بخش عمدهٔ آنها را پس از ورودش به پاریس در مه ۱۸۳۱، می‌توان نموداری از مناسبات فرهنگی فرانسه و آلمان شمرد. ترجمهٔ فرانسهٔ مکتب

1. Platen 2. *Die Bäder von Lucca* 3. *Die Romantische Schule*
4. *Der Schwabenspiegel* 5. *Ludwig Börne*

۶ Junges Deutschland ← ص ۲۶۷ به بعد

۷ Ferdinand Freiligrath (۱۸۱۰-۱۸۷۶)، شاعر آلمانی. آثارش شامل اشعار غنایی و سیاسی و وطن‌دوستانه است

۸ Georg Herweg (۱۸۱۷-۱۸۷۵)، شاعر آلمانی اشعار انقلابی

۹ Franz von Dingelstedt (۱۸۱۴-۱۸۸۱)، نویسنده آلمانی و کارگردان تئاتر.

رمانتیکی (۱۸۳۳) و دربارهٔ تاریخ دین و فلسفه در آلمان[10] (۱۸۳۴) واکنش در برابر کتاب دربارهٔ آلمانِ مادام دوستال بود. هاینه درصدد تصحیح تصویری بود که مادام دوستال از آلمان به فرانسویان ارائه کرده بود. مادام دوستال، ملهم از نفرتی که به ناپلئون داشت، معنویت و صداقت و فضیلت و فرهنگ آلمان را به عرش برکشیده و «زندانها و فاحشه‌خانه‌ها و سربازخانه‌های ما» را نادیده گرفته است. (۲) نگرش او به فلسفهٔ آلمانی کاملاً متفننانه است: «کانت را مانند بستنی وانیلی، فیشته را چون بستنی بسته‌ای، شلینگ را بسان بستنی میوه قورت داده است». چنان شیفتهٔ رمانتیکهای آلمانی است که معنای واقعی آثار آنها را درنیافته است. (۳) هاینه به فرانسویان می‌گوید که فلسفه آلمانی به هیچ وجه بی‌ضرر نیست: الحاد است در لباس مبدل، زمینه را برای بزرگترین شورشهای انقلاب فراهم می‌کند؛ رمانتیسم آلمانی همان تاریک‌اندیشی کاتولیکی رم است در لفافه‌ای نازک. شاعران رمانتیکی آلمان «یک مشت کرم‌اند... که ماهیگیر مقدس در رم راه استفاده از آنها را برای شکار روح آدمیان خوب بلد است». (۴) دیگر گزارشهای هاینه از پاریس ــ *نقاشان فرانسوی*[11] (۱۸۳۱)، *اوضاع فرانسه*[12] (۱۸۳۲)، و مجموعهٔ مقالات بعدی او که با عنوان *پاریس. گزارشهایی دربارهٔ سیاست و هنر و زندگی مردم*[13] (۱۸۵۴) منتشر شد ــ حاوی اطلاعاتی دربارهٔ اوضاع سیاسی ام‌البلاد اروپا و نیز نقاشی و موسیقی و تئاتر و ادبیات آن زمان است. دامنهٔ وسیع ارتباطات شخصی هاینه در پاریس منبع فیاض نوشته‌های عالی و پرنشاط و تیزبینانهٔ اوست. جوش و خروش عظیم این سالها را در فرانسه، احساس غنای زمان را در قیاس با آنچه به نظر او فضای خفقان‌آور تفتیش عقاید در آلمان بود، در این مقالات به خوبی منعکس کرده است. ولی از دیدگاهی امروزی چنین می‌نماید که منظر سیاسی و شخصی هاینه موجب تحریف رتبه‌بندیها و ارزش‌گذاریهای او شده است. مرتباً ژرژ ساند را «بزرگترین نویسنده‌ای که در فرانسهٔ جدید به وجود آمده» وصف می‌کند. (۵) اگرچه به موسه حمله می‌کند و او را «بچهٔ شیطان و ولگرد» می‌خواند و به تباهی زندگی خصوصی‌اش اشاره می‌کند، در عین حال معتقد است که، «مسلماً پس از برانژه»، بزرگترین شاعر زندهٔ فرانسه است. کمدیهای موسه را به سبب غرابتشان شکسپیروار توصیف می‌کند و بدبینیهای بایرون‌وار اولیه‌اش را تظاهر محض می‌داند ــ گو اینکه تظاهری است که حیات، از بدِ حادثه، به آن واقعیت بخشیده است. (۶) تجلیلی که از بالزاک می‌کند، و می‌گوید که از لحاظ تحلیل زنان به «دانشمندان در [بررسی]

10. *Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland*
11. *Französische Maler* 12. *Französische Zustände*
13. *Lutezia. Berich über Politik, Kunst, und Volksleben*

گونه‌ای از جانوران یا آسیب‌شناسان در [بررسی] یک بیماری» می‌ماند. (۷) نسبتاً تفقدآمیز و زیردست نوازانه به نظر می‌رسد. تحسین خارق‌العاده‌اش از ادگار کینه را هم، که شاعری بزرگ و «آلمانی بزرگ»اش می‌خواند، مشکل بتوان جدّی تلقی کرد زیرا در عین حال خودِ کینه و چکمه‌هایش را به باد تمسخر گرفته است؛ (۸) توصیفش از استعداد و ذهن وینیی ــ «متمایل به بدقلقی و ریزه‌نگاری» (۹) ــ نیز قانع‌کننده نیست.

هاینه بسیاری از چیزهای مربوط به فرانسویان را نمی‌پسندید: از الکساندرن[۱۴] فرانسوی، که «آروغ زدنِ» مقفایش می‌دانست، (۱۰) هرگز خوشش نیامد؛ درام رمانتیکی فرانسوی را نیز همیشه تخطئه کرده است. از هوگو به دلایل بسیار بدش می‌آمد: نمایشنامه‌هایش ساختگی و بی‌روح و عاری از ذوق است؛ روحاً و جسماً معلول است؛ *بورگراوها*[۱۵] «لاطائلات به نظم کشیده شده» است. (۱۱) سنت‌بو مانند جلودار سلطان دارفور[۱۶] در سیاهترین نقطهٔ افریقاست که به بلندترین صدای ممکن فریاد برآورده است: «به گاومیش بنگرید، به سُلالهٔ گاومیش، گاوِ گاوانِ نر؛ دیگران همه اخته‌اند، تنها این یکی گاومیش راستین است!» با هر اثر تازه‌ای که هوگو به خوانندگان عرضه کرد سنت‌بو «در شیپور دمید و از گاومیشِ شعر تجلیل به عمل آورد». (۱۲) چندان تعجّبی ندارد که شاتوبریان را ابلهی تمام عیار وصف کند. «پولچینلّویی[۱۷] که زیورآلات بدلی خود را به رخ مردم می‌کشد و می‌گوید: "صلیب راستینِ من این است"[۱۸]». (۱۳) اگر هاینه بغتتاً به لامارتین علاقه‌ای برشور پیدا می‌کند، حال آنکه به گفتهٔ خودش از او به سبب اعتقاد به مراوده با ارواح بدش می‌آمده، به این جهت است که در *تاریخ ژیروندنها*[۱۹]ی خود آزادمنشی لازم را بروز داده است. (۱۴) دسته‌بندیهای سیاسی تمام ملاحظات دیگر را تحت‌الشعاع قرار می‌دهد، و برداشتهای ادبی در درجهٔ دوم اهمیت قرار دارد.

مجادلات هاینه با معاصران آلمانی یا نقش میانجی بین فرانسه و آلمان، هیچ کدام، باعث نمی‌شود که هاینه منتقد بزرگی به شمار آید. کتاب *دوشیزگان و بانوان در آثار شکسپیر*[۲۰] (۱۸۳۸) هم چندان بیش از اقدام کاسبکارانهٔ کتابفروشان نیست. اظهارنظرهای هاینه دربارهٔ تصاویر رمانتیکی عمدتاً بر گفته‌های هزلت و بانو جیمیسن[۲۱] و گیزو مبتنی است. (۱۵) فقط در

۱۴ Alexandrine ← جلد اول این تاریخ، ص ۲۰۴-۲۰۵

15. *Les Burgraves*

۱۶ Darfour، به معنی دیارِ فور، سلطان نشینی که در غرب سودان واقع بود و در قرن اخیر از ایالات سودان شد.

۱۷ Pulcinello، یکی از عروسکهای نمایش عروسکی

18. *Ecco il vero croce* 19. *Histoire des Girondins*

20. *Shakespeares Mädchen und Frauen*

۲۱ Anna Brownell Jameson (۱۷۹۴-۱۸۶۰)، نویسندهٔ ایرلندی

موارد فرعی چون دفاع از شایلاک[۲۲] یا حمله به تفسیرهای تیک دربارهٔ بانو مکبث و اُفیلیا جالب توجه می‌شود. مقدمهٔ مفصلی نیز که بر چاپ مصوّر دون کیشوت نوشت (۱۸۳۷) در همین سطح، یعنی تکرار برشور نظرهای رمانتیکهای آلمانی است.

اهمیت واقعی نقد هاینه در ابهام شگفت‌انگیز موضع نظری اوست. صبغهٔ شخصی و مسلکیِ تقریباً همهٔ نوشته‌های هاینه، بصیرت او را نسبت به ماهیت شعر و موضع هنر شایان توجه بیشتر می‌سازد. در میان آزادیخواهانی که از گذشتهٔ رمانتیکی روی گرداندند، او تنها کسی است که نظریهٔ شعری منسجمی با خود به ارمغان آورد. افتراهای بدخواهانه‌اش نسبت به اوگوست ویلهلم شلگل ــ که نخوت شلگل و روابطش با مادام دوستال و رسوایی ازدواج دومش از موجبات عمدهٔ آن بود ــ باعث نشد که از تأیید آموزه‌های اصلی معلّم قدیم خود اجتناب کند. هاینه از لحاظ نظری Tendenzpoesie[۲۳] صرف را تقبیح می‌کند و در مورد استقلال هنر مصّر است. «[هنر] نباید در خدمت دین یا سیاست باشد؛ هنر خود هدف غاییِ خویش است، چنانکه دنیا نیز غایت خویش است». (۱۶) هاینه، در بحث دربارهٔ گوته، در اصل این «نظر والا» را بپذیرفت که هنر «دنیای ثانوی و مستقلی» می‌آفریند. «در هنر هدفی وجود ندارد ــ چنانکه در جهان هستی نیز تنها آدمی است که مفاهیمِ "هدفها و وسیله‌ها" را تحمیل می‌کند: وجود هنر، همانند جهان، برای خود آن است». هاینه بعداً گفته‌اش را تعدیل کرد و گفت که «نمی‌توانم بی‌قید و شرط با این دیدگاه موافقت کنم». (۱۷) تردیدی نیست که اظهاراتش در موارد متعدد با مفهوم استقلال هنر مغایرت دارد. نویسندگان گروه «آلمان جوان» را تحسین می‌کند، زیرا «نمی‌خواهند زندگی و هنر را از هم متمایز کنند، نمی‌خواهند سیاست را از پژوهش و هنر و دین جدا کنند، و در آنِ واحد هنرمند و مدافع حقوق مردم و مبلّغ دین‌اند». (۱۸) قضاوت هاینه دربارهٔ معاصران غالباً بر اساس معیارهای مسلکی است. ضدیت با اهل کلیسا، آزادیخواهی، بیزاری از جنون توتونی‌پرستی بر هر گفتهٔ او سایه افکنده است. هاینه صادقانه خود را بیش و بیش از هر چیز دیگر «سربازی در جنگ نوع بشر» می‌شمرد.

ولی اگر به این واقعیت توجه کنیم که نگرش تکاملی هاینه دربارهٔ تاریخ در آرای هگل و شلگل ریشه دارد، این تضادها رفع می‌شود. انواع هنرها به موازات هم تکامل می‌یابند. هر یک نمایندهٔ زمانهٔ خویش است، هر یک از روحی وحدت‌بخش برخوردار است. هاینه از مفاهیم رمانتیکیِ همانندی استفاده می‌کند. *نیبلونگنلید* را با کلیسای جامعِ منظوم مقایسه می‌کند.

۲۲ Shylock، شخصیت نمایشی معروف در نمایشنامهٔ تاجر ونیزی شکسپیر

۲۳ یا *Tendenzdichtung*، اثری ادبی که به منظور ترویج عقیده، معمولاً اجتماعی یا سیاسی، نوشته شده باشد.

اَشکالِ تحریف شدهٔ نقاشیهای قرون وسطی را نتیجهٔ روح‌مداری مسیحی می‌داند. بناهای گوتیکی جدید را نمی‌پسندد، زیرا معتقد است که نمی‌توان و نباید ذهنیّت قدیمی را احیا کرد. (۱۹) پس از بازدید از کلیسای جامع آمیان[۲۴] می‌گوید که ما متجددان فاقد اعتقادات راسخیم، فقط صاحب نظریم، و «برپا کردن کلیسای جامعِ گوتیکی مستلزم چیزی بیش از نظرِ صرف است». (۲۰) در دورهٔ رنسانس هم چنین وحدتی سازمند مشاهده می‌کند، و معتقد است که در آن دوران آثار هنرمندان «بازتاب خیال‌انگیز تصویرزمانشان» بوده و هنرمندان «با محیط خویش در هماهنگی مقدسی [می‌زیستند] و هنر خویش را از امور سیاسی روز جدا نمی‌کردند». ولی عصر کلاسیکی آلمان دورهٔ جدایی مصنوعِ هنر از زندگی و تضاد با روح زمان بودهٔ است. عصر خود او مرحلهٔ گذار است و در آن باید به ذهنیت و فردیت مجال داد تا فارغ از هر قید و بندی جولان دهند. برای خلق هنر جدیدی که بار دیگر هنر را با زندگی و جامعه آشتی دهد اندک امیدی وجود دارد. نمادهای چنین هنری مأخوذ از گذشته نخواهد بود و بسا که به کشف شیوهٔ جدیدی بینجامد. (۲۱) پس سه دوره و سه معیار مبنای قضاوت هاینه است: دنیای هنرِ جهانشمول و عینی و کلاسیکی که دوره‌اش سپری شده است؛ هنر متفرق[۲۵] و طنزآلود و ذهنی زمان حاضر که هاینه خود از مظاهر و قربانیان آن است؛ و هنر آینده، که بر اساس تصویر مبهمی که در ذهن دارد، به رهایی از تقسیم‌بندیهای رمانتیکی و سازش تازه‌ای با جامعه و زندگی منجر خواهد شد. اصل استقلال هنر به زمان خاصی از تحوّل فکری هاینه تعلق دارد. تلفیق هنر با زندگی معاصر وظیفهٔ عصری جدید است. اما این سازش را نباید به معنای گرایش او به پندآموزی یا رئالیسم شمرد.

هاینه همیشه با احکام جزمی رئالیسم مخالف بوده است. هنر تقلید واقعیت نیست. در هنر «شکل همه چیز است، مطلب هیچ». (۲۲) در یکی از گفته‌هایش، که بعداً بودلر هم آن را نقل می‌کند، خود را (برخلاف طبیعت گرایی‌اش در امر دین) «در زمینهٔ هنر متمایل به امر فوق طبیعی» وصف می‌کند. «معتقدم که هنرمند نمی‌تواند همهٔ سنخهای مورد نیاز خود را در طبیعت بیابد، و برمعنی‌ترین سنخها، مانند آرایش غریزی نمادهای افکار فطری، چون گذشته در روح او متجلی می‌شوند». «رنگ و شکل، لحن و واژه، نمود به طور کلی، صرفاً نمادهای فکرند، نمادهایی که آنگاه در روح هنرمند پدید می‌آیند که روح‌القدسِ جهان آن را برانگیزد». (۲۳) هاینه تا جایی پیش می‌رود که، تقریباً مانند اسکار وایلد[۲۶]، از قدرت دگرگون‌کنندهٔ هنر بر زندگی سخن می‌گوید: اندام زیبای زنان ایتالیایی باید مولود تأثیر هنرهای تجسمی باشد.

24. Amiens 25. divided

۲۶ Oscar Wilde (۱۸۵۴-۱۹۰۰)، شاعر و نمایشنامه‌نویس و رمان‌نویس ایرلندی و از پیروان جنبش هنر برای هنر

طبیعت، که در گذشتهٔ دور سرمشق هنرمند بود. امروز از آثار هنرمندان بزرگ نسخه‌برداری می‌کند. (۲۴) گرچه این شاید صرفاً بازی خیال یا شوخی باشد، تردیدی نیست که هاینه در موضوع همکاری نزدیک هنر و طبیعت ــ مفهوم هنر به منزلهٔ دنیایی ثانوی، دنیای عینی به معنای جهانشمول که همانند فرایند طبیعت به صورتی خودانگیخته آفریده شده ــ با گوته و شلینگ هم عقیده است. هاینه به الهام اعتقاد دارد. در هنر، خرد فقط دارای نیروی نظم دهنده است. (۲۵) گرچه هنر، چنانکه دیدیم، فوق‌طبیعی است، طبیعی ــ خودانگیخته، بدیع، آغازین ــ هم هست. هاینه هرگز از ستایش ترانه‌های قومی آلمانی خسته نمی‌شود. ایرادش به پلاتن این است که فاقد «الحان طبیعی و از ته دل برآمده‌ای است که در ترانه‌های همه‌پسند و نزد کودکان و دیگر شاعران یافت می‌شود». «قید و بند هولناکی به خود تحمیل کرده تا چیزی را بیان کند که خود آن را "عملی بزرگ در جامهٔ کلمات" خوانده است. بی‌خبر از ماهیت شعر، حتی نمی‌داند که کلمه فقط نزد خطیب حکم عمل را دارد، ولی در نظر شاعرِ راستین رویداد است». (۲۶) هاینه گوته را ملامت می‌کند زیرا افسانهٔ راستین فاوست را حفظ نکرده و نسبت به «روح باطنی» آن تقویِ لازم به خرج نداده است. (۲۷) هاینه به خلاقیتِ «قوم» اعتقاد راسخ دارد، و، به رغم همهٔ مخالفتهایش با اهل کلیسا، پژوهنده و شیفتهٔ فرهنگ قومی و ادبیات آلمانی قرون وسطی باقی می‌ماند. گرچه برادران گریم را سخت تحسین و از *اساطیر آلمانی*[۲۷] آنها برای *خدایان در تبعید*، *ارواح اولین*[۲۸] و متن بالهٔ *فاوست* خود اطلاعات بسیار اخذ می‌کند، با آرای برادران شلگل و آرنیم و روزنکرانتس[۲۹] قرابت بیشتری دارد. (۲۸) برخلاف برادران گریم، معتقد نیست که شعر قومی کاملاً از میان رفته است؛ می‌توان به آن جانی تازه بخشید و خودِ هاینه به این کار اشتغال دارد. ترانه و موسیقی و رقص درونمایه و الگوی بسیاری از اشعار اوست. (۲۹)

بزرگترین آثار دوران گذشته عینی و جهانشمول و غالباً، مانند *نیبلونگنلید*، مجهول‌المؤلف بودند. عینیت همیشه کمال مطلوب هاینه است. بورنه را به سبب تعصّبات ذهن گرایانه‌اش ملامت می‌کند: بورنه از آن رو مفهوم «آزادی عینی» را درک نمی‌کند که «شکل هنری» گوته را به معنای سنگدلی محض گرفته است. (۳۰) شکسپیر و جهانشمول بودن آثار او را تحسین کرده است؛ او آیینهٔ طبیعت نیست بلکه فطرتاً دنیایی در درون دارد؛ کوچکترین بارهٔ جهان، پیوند کلّیِ جهانی را یکسره بر شاعر آشکار می‌کرده است. (۳۱) هاینه، که غالباً تقابل برادران شلگل را در مورد امر رمانتیکی و کلاسیکی تکرار می‌کند، با ایشان در مورد دوگانگی هنر ــ

27. *Deutsche Mythologie* 28. *Götter im Exil, Elementargeister*

۲۹. Karl Rosenkranz (۱۸۰۵-۱۸۷۹)، فیلسوف آلمانی پیرو مشرب هگلی

یعنی تجسّمی و موسیقایی ــ هم عقیده نیست و بر آن است که هنر یکسره باید تجسّمی باشد. (۳۲) شاعران موجودات زیبای اساطیر یونان را حفظ کرده‌اند. از زمان پیروزی کلیسا، شاعران «امت آرامی [را تشکیل داده‌اند] که در آن مسرّتِ نیایش در درگاهِ تصویر، بت‌پرستیِ شادمانه، از نسلی به نسل دیگر منتقل شده است». (۳۳) گرچه از عبودیت سیاسی و بی‌اعتنایی و تمایل به مظاهر ابتذال در گوته سخت انتقاد می‌کند، گوتهٔ آفرینندهٔ سیمای مجسّم مردان و زنان زنده، گوتهٔ برخوردار از «دیدِ شفافِ یونانی» و گوتهٔ صورتگرِ شرک را سخت می‌ستاید. (۳۴)

نزد هاینه، مفهوم طنز، که ویژگی دیگر هنر آرمانی است، از لحاظ نظری همان طنز عینیِ فریدریش شلگل است. هاینه در قطعهٔ محذوفی از اینکه برادران شلگل از این نظر خود عدول کردند که طنز «ذات هنر است» (زولگر بعداً به بسط این نظر پرداخت) و به فلسفهٔ همانندی[۳۰] شلینگ روی آوردند اظهار تأسف می‌کند. (۳۵) هاینه طنز را «عنصر اصلی تراژدی» می‌داند، و حتی خواستار آن است که کمدیهای رمانتیکی نیز تراژیکی باشند. (۳۶) طنز درمانِ احساساتیگری و قرون وسطی‌پرستی است. شاعران متجدد خواستار جعلِ «هماهنگیِ همه جانبهٔ احساسات» نیستند، بلکه می‌خواهند «مانند ژاکوبنها احساسات را، در جستجوی حقیقت، بی‌چون و چرا تجزیه و تحلیل کنند». (۳۷) تجلیلی که از اریستوفان[۳۱]، *ترویلس و کرسیدا*[۳۲]ی شکسپیر و «تلخی پیروزمندانه و طنز دنیا ستیز» آن، سروانتس، مولیر، و استرن می‌کند حاکی از هویّت پیشینیان اوست. نظر هاینه نسبت به سرمشهای بی‌واسطهٔ خود ــ هوفمان، ژان پل، و نظریه پردازِ طنز، فریدریش شلگل، که نتوانست او را به سبب تغییر مذهب و خدمت به ارتشِ مرتجع اتریش ببخشاید ــ بیش از پیش انتقادی می‌شود. (۳۸)

سبک نیز در نظر هاینه کیفیتی عینی است که استادان کلام به راحتی از عهدهٔ آن بر می‌آیند: «نوشتهٔ [آنها] عینیت دارد، و سبکشان بر شخصیت آنها دلالت نمی‌کند». (۳۹) اگرچه هاینه خود در نقدهایش دایم از اطلاعات مربوط به شرح حال افراد، آن هم غالباً بسیار برخلاف اصول انصاف، استفاده می‌کند، هرگاه که در مورد خود او چنین کردند سخت ناراحت شد. (۴۰) حتماً از اینکه جدایی زندگی نویسنده را از آثارش با چنین حدّتی به ضابطه درآورده و در *آتا ترول*[۳۳] گفته است «استعداد هیچ، ولی چه شخصیتی»[۳۴] پشیمان بوده است. از آن به بعد

30. identity

۳۱. Aristophanes (۴۲۵ ـ حدود ۳۸۰ پیش از میلاد)، بزرگترین کمدی نویس یونان باستان.

32. *Troilus and Cressida*

۳۳. *Atta Troll* عنوان حماسه‌ای هجایی اثر هاینه دربارهٔ فرار خرسی رقاص به نام آتا ترول از دست صاحبش. خرس رمحت و کتیف موضوع هجایی است که در واقع هاینه متوجه تندروهای آلمانی دههٔ ۱۸۳۰ کرده است. سرانجام خرس را با شلیک گلوله از پای در می‌آورند.

34. «Kein Talent, doch ein Charakter»

دربارهٔ خود او می‌گفتند که «استعداد» دارد ولی «شخصیت» ندارد. گهگاه خود از تقابل مفروض میان سبک و شخصیت استفاده می‌کرد. گفتهٔ بوفون را که «سبکْ خودِ انسان است» کلاً نادرست می‌داند. موذیانه می‌گوید که سبک ویلمن «زیبا و بزرگ‌منشانه و پخته و پاک است». (۴۱) لکن هماهنگی آدمی با اثرش کمال مطلوبی دیریاب است. در زمان حاضر، شعرِ شاعر ناگزیر «ذهن‌گرا و تغزلی و تأمل آمیز» است. (۴۲) «دردِ هستی»[۳۵] بایرون‌وار، تفرقهٔ باطن، گسستگی[۳۶]، از ضروریات زمان است. «دنیا به دو نیمه شده، و چون دلِ شاعر مرکز عالم است، آن هم باید در این عصر به نحو رقت‌انگیزی پاره پاره شده باشد». (۴۳) هاینه با مفهوم شاعر در حکم شهید بازی می‌کند، به آن می‌خندد، ولی در کُنهِ وجودش به آن اعتقاد دارد زیرا شاعر هم نمایندهٔ عصر خویش و هم پیامبر ناشناخته و جفا دیدهٔ عصری جدید است. اما آیندهٔ شعر در ابهام باقی می‌ماند. مسلماً شعر پندآموز آلمانیهای جوان نخواهد بود. بلکه، طرحی اجمالی از شعر آینده در اشعار متأخر خود هاینه،[۳۷] به دست داده شده ــ که شهادتی واقعاً ملالتبار و پر از لفّاظی است. چنین شعری به استقبال شعور و حس هنری پیچیده و تضادآمیز عصر جدید می‌رود: تلخی و دهشت، طنز و طیبت، رؤیا و واقعیت بی‌روح. منادی بودلر و لافورگ[۳۸] است.

بر این اساس مقام هاینه در تاریخِ نظریهٔ شعر محلّ تردید است و جنبهٔ انتقالی دارد: رمانتیکی و آزادمنشانه. زیباشناختی و پندآموز. لکن از لحاظ نظریه و روش نقد نسبت به تمایلاتش شکّی وجود ندارد. در زمینهٔ نقد مدافع توجه به اهداف هنرمند است. منتقد نباید در پی آن باشد که هنرمند چه باید بکند، بلکه باید درصدد یافتن پاسخ به این پرسش باشد که «هنرمند چه می‌خواهد، یا به عبارت بهتر، هنرمند ناگزیر است که چه بکند؟» (۴۴) نقد باید با همدلی همراه باشد. هاینه اذعان می‌کند که پ ادران شلگل در زمینهٔ نقد زیباشناختی از امتیازات والایی برخوردار بودند. «در نقد "بازپردازانه"[۳۹] آثاری که در آنها زیباییهای اثر هنری روشن و پرنشاط متحقق شده‌اند و احساس باریک‌اندیش نسبت به ویژگیها مهمّ است... برادران شلگل بر لسینگِ پیر برتری بارز دارند». (۴۵) اما اوگوست ویلهلم شلگل را سرزنش می‌کند که چرا هنگامی که با نظری نامساعد بالادهای بورگر را با بالادهایی که پرسی گردآوری کرده مقایسه می‌کند جنبهٔ تاریخی را نادیده می‌گیرد: «شعرهای انگلیسی کهن

۳۵. Weltschmerz ← پانویس ۴۸ ص ۲۳۵.

36. *Zerrissenheit* 37. *Matratzengruft*

۳۸. Jules Laforgue (۱۸۶۰-۱۸۸۷)، شاعر فرانسوی که به اتفاق گوستاو کان مدعِ شعر آزاد شمرده می شوند از گروه شاعران سمبولیست است.

39. «reproducing» criticism

نمودار روح زمان خویش‌اند. و شعرهای بورگر هم نمودار روح زمان ما». (۴۶) در غایت امر، مشرب جهان مهنی هردر کمال مطلوب اوست: «هردر همهٔ ابنای بشر را چنگِ عظیمی می‌شمرد که در دست استاد ازل قرار دارد؛ در نظر او هر قومی یکی از زهمای این چنگ غول‌آساست که به نحو خاصی کوک شده است. و او هماهنگی جهانی زهمای گوناگون را دریافته بود». (۴۷)

روش هاینه اساساً استعاری است، نه نظر ورزانه یا تحلیلی. تنها در دو نقد و بررسیِ متقدمِ نمایشنامه‌هایی نوشتهٔ دوستانش، به شیوه‌ای مَدْرسی با مقولات ارسطویی مانند رویداد و عواطف و شخصیت داستانی و سیاق کلام و جز آنها دست و پنجه نرم کرده است. (۴۸) ولی بعداً، با استفاده از آرای ژان پل و گورِّس[۴۰] و هزلت، نقد هاینه، در صورتی که جدلِ مسلکی یا هجویهٔ شخصی نباشد، تقریباً یکسره به صورت توصیف با استفاده از استعاره در می‌آید. هرگاه که به متنی ادبی می‌پردازد با استفاده از تشبیه‌های گسترده حال و هوای آن را القا می‌کند بی‌آنکه به محتوای متن مورد نظر جندان اعتنایی داشته باشد. نوشته‌اش دربارهٔ داستانهای بریوار تیک از آن جمله است:

> خواننده گویی در جنگلی افسون شده قرار گرفته است؛ نجوای خوشنوای چشمه‌های زیرزمینی را می‌شنود و گهگاه گمان می‌کند که در خش و خش برگ درختان نام خود را می‌شنود. گاهی باهایش در دام گیاههایِ برگْ پهنِ رونده و چسبان می‌افتد و وحشت می‌کند؛ گلهای حیرت‌انگیز وحشی و عجیب با چشمهای مشتاق و رنگین خود به او می‌نگرند؛ لبهای نامریی با محبتی شیطنت‌آمیز گونه‌هایش را می‌بوسند؛ قارچهای بلند بالا، مانند ناقوسهای زرین، بیرامون ریشهٔ درختان رشد می‌کنند؛ پرندگان بزرگ جثهٔ خاموش روی شاخه‌ها پس و پیش می‌روند و منقارهای بلند خود را تکان می‌دهند. همه چیز زنده است و نفس می‌کشد، همه بگوش‌اند، همه غرق در انتظاری پُر ابهت‌اند ــ که ناگاه آوای ملایم صُورِ جنگل بر می‌آید و بانویی زیبا، برهای زینتی کلاهش در اهتزاز، شاهینی بر روی مچ دستش، بر اسبی سفید می‌گذرد. (۴۹)

۴۰. Joseph Görres (۱۷۷۶-۱۸۴۸)، پژوهنده و منقد ادبی آلمانی ← جلد دوم این تاریخ، ص ۳۲۸-۳۳۲.

دیوان شرقی[۴۱] گوته را نیز به همین ترتیب وصف کرده. گویی تصویر شرقی غنی و پر و پیمانی به اسلوب تامس مور است. (۵۰) نقد هاینه غالباً عبارت است از آرابسک[۴۲]، وهم و هنر تزیینیِ افسون کننده‌ای که به سرعت به هجویهٔ طیبت‌آمیز و گزنده و اغلب زشت و بی‌ادبانه تبدیل می‌شود. هاینه، در بهترین نوشته‌هایش، از قدرت القاکنندگی درخشان یا گزیده‌گویی کنایه‌آمیز برخوردار است، و در بدترین آنها به شایعه‌پردازی و احساساتیگریِ صرف یا خوش زبانیهای خسته‌کننده و بی‌ارزش تنزل می‌کند. یک جنبهٔ او رو به پیش و به سوی نیچه دارد. دیگری به مطبوعاتیگریِ جنجالی آدمهای بی‌سروپا. (۵۱)

آلمان جوان

بنابر قطعنامه‌ای که در تاریخ ۱۰ دسامبر ۱۸۳۵ در مجلس آلمان به تصویب رسید «دار و دستهٔ معروف به آلمان جوان» غیرقانونی اعلام شد. به پنج نویسنده ــ هاینه، گوتسکو[۱]، وینبارگ[۲]، لاوبه[۳]، و موند ــ به اسم اشاره شده بود. تألیفات منتشر شدهٔ آنها توقیف شد و بعد از آن نیز مجاز نبودند نوشتهٔ تازه‌ای منتشر کنند. حتی نقد و بررسی آثار آنها و ذکر نام و عنوان کتابهایشان جرم محسوب شد. بر سر منشأ این حکم اعجاب‌انگیز حتی امروزه هم اختلاف نظر وجود دارد: مقالات تندِ ولفگانگ منتسل برضد رمان شهوانی *والی*، دختری *شکّاک*[۴] تألیف کارل گوتسکو، همکار پیشین او، در این امر بی‌تأثیر نبود. برنامه‌های بلندپروازانهٔ مربوط به راه‌اندازی نشریه‌ای موسوم به دوبچه رو[۵] هم موجب بدگمانیهایی شده بود، ولی بسیاری از نویسندگان بی‌خطر هم قول داده بودند با آن همکاری کنند. نام *آلمان*

۴۱. *West-Östlicher Divan* (۱۸۱۹)، مجموعه‌ای از اشعار گونه‌که، ملهم از دیوان حافظ، به صیغه شرقی سروده است.

۴۲. arabesque ← جلد دوم این *تاریخ*، ص ۵۰۳

۱. Karl Gutzkow (۱۸۱۱-۱۸۷۸)، رمان نویس و نمایشنامه نویس آلمانی.

۲. Ludolf Wienbarg (۱۸۰۲-۱۸۷۲)، زیباشناس نظریه پرداز گروه آلمان جوان.

۳. Heinrich Laube (۱۸۰۶-۱۸۸۴)، رمان نویس و نمایشنامه نویس آلمانی.

۴. *Wally die Zweiflerin* (۱۸۳۵)، رمان کوتاهی که در آن به موضوعهایی نظیر عشق آزاد پرداخته و از این رو سخت مورد حمله قرار گرفت. گوتسکو را دستگیر و به جرم نوشتن این رمان سه ماه زندانی کردند. گوتسکو در ۱۸۵۲ متن تجدید نظر شدهٔ رمان را مجدداً چاپ کرد و در مقدمه‌ای افزود که در ترسیم چهرهٔ والی به خودکشی شارلوت اشنابگلیتز نظر داشته است. شارلوت، همسر هابریش اشنابگلیتز، در ۱۸۲۸ خودکشی کرد و در نامه‌ای انگیزهٔ خود را چنین وصف کرد که می خواسته با دست زدن به این کار تجربه‌ای تکان دهنده برای همسرش ایجاد کند تا ناتوانیهای خلاّقهٔ او به منصّهٔ ظهور برسد.

5. *Deutsche Revue*

جوان قبلاً در افواه بود و بسا که گروه انقلابی *ایتالیای جوان*[۶] ماتسینی را در اذهان تداعی کرده باشد. اما گروه آلمانیِ منسجمی وجود نداشت. هاینهٔ ساکن پاریس گهگاه با لاوبه مکاتبه می‌کرد و احوال دیگران را جویا می‌شد. بقیه هم یکدیگر را چندان نمی‌شناختند، با هم اختلاف عقیده داشتند و کارشان حتی به نزاع هم کشید؛ ایذا و آزار مقامات حکومتی آنها را کاملاً مرعوب کرده بود. (۱) مجلس در ۱۸۴۲ قطعنامه را ملغا کرد و از آن پس از گروه آلمان جوان چیزی جز اسم برجا نماند. این افراد از لحاظ سیاسی بی‌اثر بودند و سریعاً با مقامات حکومتی کنار آمدند. گوتسکو بعدها دبیرکل بنیاد شیلر شد. لاوبه سالها مدیر تئاتر دربار در وین بود. موند در بروس به مقام استادی دانشگاه رسید. وینبارگ در همان اوایل کار به اختلال ذهنی دچار شد و سکوت اختیار کرد. این افراد به رغم تمام اختلافات و پیوندِ سستشان، در یک آرمان همفکر بودند و آن آزادیخواهی بود، یعنی ایمان به پیشرفت و روح زمان و نقش اجتماعی ادبیات.

لودولف وینبارگ (۱۸۰۲ـ۱۸۷۲) با اهدای *لشکرکشیهای هنری*[۷] (۱۸۳۴) به آلمان جوان ظاهراً مؤثرترین گام را در ترویج نام گروه برداشت. این سخنرانیها که زمانی شهرت داشتند امروزه خطابه‌های مطنطن و مبهمی به نظر می‌رسند که از لحاظ آرای زیباشناختی کاملاً بر افکار لسینگ و گوته و شیلر و ژان‌پل و زولگر و شلینگ متکی اند. (۲) اما در درخواستهای پیگیر وینبارگ در طلب «شعر زندگی» که موقعیت اجتماعی را منعکس کند، و در شکایتهایش از فضیلت‌فروشیِ فرهنگ آلمان و جاری بودنِ آن از کانون و هدف مشترک، لحن عصر جدیدی به گوش می‌رسد. نزد وینبارگ، زیباشناسی دیگر به معنی چیزی دقیقاً مربوط به هنر نیست، و با جهان‌بینی یا مسلک یکی شده است. (۳) در اواخر کتاب که به مسایل ملموس انتقادی می‌پردازد، دربارهٔ گوته دچار تشتت رأی می‌شود. گوته در عین حال بنده و آزاد، بزرگ و حقیر، تابغه و درباری است. از فاوست تعبیری تمثیلی ارائه کرده و او را «آلمانِ در حال مبارزه برای نیل به رهایی» معرفی کرده است. فاوست انقلابی است، فاوست خودِ گوته است، ولی گوتهٔ دوران نخست. گوته به خاطر عشق یک شاهزاده خانم تغییر کرد و سازش کرد. (۴) کتاب با تجلیل از نثر هاینه و ذکاوتی که منادی آزادی مدنی است خاتمه می‌پذیرد. اما هاینه متأسفانه بیگانه و معاند است؛ از پدری یهودی و مادری مسیحی به دنیا

۶ *La Giovine Italia*. انجمنی از جمهوریخواهان ایتالیایی که جوزپه ماتسینی در ۱۸۳۱ تشکیل داد. اهداف انجمن عبارت بود از فراهم کردن وسایل قیام بر ضد سلطهٔ اتریشیها و کسب استقلال و تحقق بخشیدن به آرمان ایتالیای یکپارچه

7. *Aesthetische Feldzüge*

آمده و موهبت خیال و صبغهٔ Gemüt[۸] آلمانی را از آنها به ارث برده است. (۵) در نوشتهٔ دیگری، وینبارگ از کتاب هاینه دربارهٔ آلمان تمجید و آن را «تهورآمیز، بزرگ، و کاملاً تکوینی[۹]» وصف کرده است. قرینه سازی انقلاب فلسفی آلمان با انقلاب سیاسی فرانسه «نقطهٔ اوج ذکاوت او دربارهٔ تاریخ دنیاست». (۶)

وینبارگ داعیهٔ نظریه‌پردازی در زمینهٔ زیباشناسی داشت، ولی کارل گوتسکو (۱۸۱۱ـ۱۸۷۸) و هاینریش لاوبه (۱۸۰۶ـ۱۸۸۴) روزنامه‌نگار و مقاله‌نویس و نقدنویس و اهل بحث در آرای ادبی بودند. گوتسگو با عقاید هگل و مشرب اصالت جبر و «فتورِ تاریخی» و توکل و آرامش طلبی سخت مخالف است. او ضد رمانتیکی است و صریحاً با شعر غنایی مخالفت می‌کند. (۷) بی آنکه به نظریهٔ رئالیستی روشنی اعتقاد داشته باشد، رمان را قالب هنریِ رو به رشد می‌شمارد. مطلوب او «رمانِ روایت همزمان»[۱۰] است، رمانی که بازتاب همهٔ تنوع جهان، «کلِّ عصر، کلِّ حقیقت، کلِّ واقعیت» باشد، و خود نیز به نوشتن همین گونه رمان می‌پردازد. *شهسوارِ جان*[۱۱] (۱۸۵۰)، رمان حجیم او، مرکب از یک رشته طرحهای پیچیده، درهم تنیده یا متضاد برگرفته از حوزه‌های اجتماعی گوناگون است که پیوند موجود میان آنها قرار است تقارن و همزمانی رویدادهای زندگی را القا کند و نه توالیِ صرفِ آنها را که در نظر گوتسکو به قلمرو نمایش تعلق دارد. (۸) اگرچه گوتسکو از حلّ نظری یا عملیِ موضوع شکل حجمی[۱۲] در رمان عاجز است، دست کم، آن را مطرح کرده است.

در مجلّات انتقادی متعدد گوتسکو نیز همین جنبهٔ ابحایی و فی‌البداهه و موضعی بودنِ بیانات مشهود است. گوتسکو، با گذشت زمان، با تقریباً تمام همعصران خود به ضدیّت پرداخت. بوخنر[۱۳] را، که آشنایی اندکی با او داشت، می‌توان تنها کشفی شمرد که مایهٔ مباهات

۸. حالت عاطفی، احساس، نفس، دل، خلقیات

9. genetic

۱۰. *der Roman de Nebeneinander*. در مقدمه‌ای که گوتسکو بر *شهسوار جان* نوشت (← ریزنویس بعدی) مدعی شد که نوع جدیدی از رمان ابداع کرده و آن رمان همزمانی است که هدفش روایت همزمان است و نه متوالی (Roman des Nacheinander).

۱۱. *Die Ritter vom Geiste*، رمانی در ۹ جلد و ۳۰۰۰ صفحه که گوتسکو آن را ظرف دو سال نوشت. این رمان حاوی چشم‌اندازی جامع از زندگی معاصر است. ارزش واقعی آن در کثرت و تنوع آدمهای داستانی از تمام اقشار اجتماع است: ژنرالها و دیپلماتها و کاردینالها و مقامات حکومتی و کشاورزان و شکارچیان و میرآخورها و مسافرخانه دارها و آدمهای خرده پای زحمتکش و جاسوسان پلیس و خانواده هابشان با وضوح و دقت و انصاف توصیف شده‌اند

12. problem of space

۱۳. Georg Büchner (۱۸۱۳-۱۸۳۷)، نمایشنامه نویس آلمانی. مسایل اجتماعی و انسانی را با قدرت تحلیلی و مهارت تئاتری درخشان مطرح کرده است. سبک به غایت واقع‌گرایانه‌اش موجب شد که او را از طلایه داران ناتورالیسم بشمارند.

گوتسکو است. (۹) از هبل بیزار شد و، پس از آنکه هاینه کتابش را دربارهٔ بورنه منتشر کرد، او را «یهودا» [خیانتکار] خواند. «هاینه داعیهٔ شاعری دارد ولی نوشته‌هایش مانند آثار آدمهای بی‌سروپاست.». (۱۰) در کتاب مختصری که با عنوان دربارهٔ گوته در *آستانهٔ قرن نوزدهم*[۱۴] (۱۸۳۶) نوشت، میان احساس تأسف نسبت به تمایلات سیاسی گوته و احساس تحسین نسبت به آثار او، بویژه آثار دورهٔ اول نویسندگی‌اش، توازن ظریفی برقرار کرده است. در نظر گوتسکو، گوته دارای پایگاهی «وطنی» است که همواره می‌تواند به آن پناه برد. «بی‌ریایی»اش، بی‌اعتمادی‌اش به نظریه و دیالکتیک، «سلامت‌خواهیِ خودپسندانه»اش، صرفه‌جویی ذهنی‌اش ــ اینها همه خصوصیاتی است ناظر بر قدرت و ضعف او. (۱۱) گوتسکو کمال مطلوب گوته را در مورد ادبیات جهانی تأیید می‌کند، ولی معتقد است که باید مؤید قومیت باشد، نه جایگزین آن. «آن چیزهایی به ادبیات جهانی تعلق دارد که ارزش ترجمه شدن به زبانهای بیگانه را دارد». (۱۲) گوتسکو رابطهٔ غریب گوته را با بایرون با تیزبینی بررسی می‌کند؛ بایرون در نظر او «شخصیتی است که شعر را به عنف تملک کرده است». (۱۳) خلاصهٔ کلام، گوته را سرمشق انتقادی یا اخلاقی یا سیاسی نمی‌داند، ولی با این همه به استادی او مذعن است. «دوران جهت‌گیری تنها آنگاه آغاز می‌شود که حسابمان را با دوران قریحه و استعداد [یعنی دوران گوته] تصفیه کرده باشیم». (۱۴) استعداد به معنای خلاقیت هنری و صنعتگری است، یعنی آن خصوصیاتی که در نوشته‌های مبهم و بی‌محتوا و پر اطناب گوتسکو بافت نمی‌شود.

هاینریش لاوبه دارای قابلیت ظاهری بسیار بیشتری است. ولی *تاریخ ادبیات آلمان*[۱۵] (۱۸۳۹) تألیف نخ‌نمایی است که تنها بخشهای مربوط به ادبیات معاصر در آن تا حدودی ارزش سندی دارد. دربارهٔ نقد تئاتری بر حجم او نیز، که طی چندین دهه (۱۸۲۹ـ۱۸۷۵) و در چندین شهر (برسلاو، لایپزیگ، برلین، وین) نوشته شده، همین امر صادق است. (۱۵) لاوبه، با نوشتن خاطرات و کتابهایی که دربارهٔ تئاتر تألیف کرده، فعالیتهای خود را در مقام مدیر تئاتر و اقتباس کننده و کارگردان شرح داده و از خود دفاع کرده است. دوره‌ای از شکوفایی تئاتر شهر وین و احیای شهرت گریلپارتسر در کار تئاتر مولود فعالیتهای لاوبه است.

اگرچه تئودور موند (۱۸۰۸ـ۱۸۶۱) را امروزه کمتر از دیگر اعضای گروه آلمان جوان می‌شناسند، به نظر من در کار نقد ادبی و تاریخ به مراتب بر دیگران ارجح است. *تاریخ ادبیات*

14. *Über Goethe am Wendepunkte zweier Jahrhunderte*
15. *Geschichte der deutschen Literature*

معاصر[16] (۱۸۴۲) طرح اجمالیِ درخشان و ظاهراً دنبالهٔ سخنرانیهای وین فریدریش شلگل است. (۱۶) البته هر یک هدف سیاسی کاملاً متفاوتی را دنبال می‌کند. موند پروتستان و آزادیخواهی است که، به رغم این تمایلات، در نوشته‌هایش از روحیهٔ تاریخ‌نگاری رمانتیکیِ راستین پیروی می‌کند. ادبیات «علم قومی منسجم و بخش ملموسی از واقعیت راستین ذهن قومی است». (۱۷) ادبیات عصر جدید، از حدود سال ۱۸۰۰، حول محور انقلاب، یعنی «اسطورهٔ عصر حاضر»، متمرکز شده است. موند عصر فردگرایی، یعنی عصر گوته و شیلر، را با عصر رمانتیکی، که در آنِ واحد ملی و جهانی است، در برابر هم قرار می‌دهد. گرچه رمانتیسم را از جهات مختلف، مانند سیاسی و ادبی، تقبیح می‌کند، آن را ضروری و مترقی می‌شمرد زیرا ادبیات را به حیات ملت باز گردانده است. رمانتیسم را نباید با ارتجاع و کاتولیسیسم رمی یکی دانست. (۱۸) ولی موند امیدوار است که ادبیات رو به رشد و آزادیخواه، مردم‌سالارانه و پروتستان، سرانجام به ترکیبِ بقاعدهٔ فردمداری و گروه مداری، ملیت‌خواهی و جهان وطنی، برسد. مفهوم ادبیات جهانی با قومیت تباینی ندارد، بلکه قومیت «هستهٔ مرکزی و والاترین جاذبهٔ ادبیات» است؛ و هر ملتی، برای آنکه بتواند بخشی از ادبیات جهانی گردد، باید میتش را به بهترین وجه پرورش دهد. (۱۹) در عمل، متأسفانه همین کمال مطلوب سخاوتمندانهٔ گرایش به ادبیات تطبیقی نقطهٔ ضعف کتاب موند از کار درآمد.

موند در سه سخنرانی نخست خود، که متضمن نگرش به گذشته است، کلاسیکها و رمانتیکهای آلمانی را با تیزبینی ارزیابی کرده است. نووالیس مانند «کارگر معدنی است که در درون معدن راه خویش را گم کرده و در زیر سنگهای گرانبها مدفون شده است». (۲۰) از هولدرلین (که در آن زمان کم و بیش ناشناخته بود) سخت تجلیل می‌کند: «مشکل بتوان شاعر دیگری یافت که مانند او به عمق نیاز واقعی به روحیه‌ای متجدّد پی برده باشد». (۲۱) ژان پل (ریشتر)، با عدم تناسب میان ذهن و جسم‌اش، مظهر آلمان عصر جدید است. کلایست «ورترِ سیاسی عصر خویش» است. (۲۲) ولی فصول بعدی حالت دانشنامه‌ای را می‌یابد که امتیازش توجه حتی به ادبیات کم اهمیت‌ترِ کشورهایی نظیر اسپانیا و روسیه و لهستان و سوئد و حتی مجارستان و چکسلواکی است. اما این جامعیت تأثیری مخرّب دارد و تألیف موند تکّ و سطحی می‌شود. به تفصیل به موضوع زنان می‌پردازد؛ با تحمّل زحمات بسیار، چکیده‌هایی از رمانهای ژرژ ساند به دست می‌دهد؛ به گنتس[17] سیاستمدار حمله می‌کند؛ خلاصهٔ کلام، هدف اصلی‌اش را فراموش می‌کند. (۲۳) آرمان آزادیخواهانه و پروتستانی بر نقد ادبی سایه

16. *Geschichte der Literatur der Gegenwart*

۱۷. Friedrich von Gentz (۱۸۳۲-۱۷۶۴)، دولتمرد و دیپلمات آلمانی.

می‌افکند. موند در بهترین نوشته های خویش به لحن و نگرش آدام مولر و فریدریش شلگل دست می یابد و طرح نظرورزانه و تهوّر آمیزی از گسترهٔ نیروهای آرمانیِ مؤثر بر ادبیات تهیه می‌کند. موضع و روش او، از جهات مختلف، با موضع و روش نخستین مورخ ادبی تمام عیار آلمان، یعنی گئورگ گوتفرید گروینوس، شباهتی نظرگیر دارد.

گئورگ گوتفرید گروینوس (۱۸۰۵ ـ ۱۸۷۱)

اگر گروینوس می‌دانست که در کنار گروه آلمان جوان قرار خواهد گرفت، به شدت غضبناک می شد. از جمله نخستین نوشته های او یکی حملهٔ سختی است به بورنه، و حتی در اواخر حیات خویش نیز از ابراز نفرت به هاینه و دار و دسته‌اش خودداری نکرد. (۱) با وجود این، در مقام مورخ ادبی به مشرب آزادیخواهی سیاسی زمان خویش تعلق دارد، در اعتقاد به پایان پذیرفتن دوران شاعری سهیم است، و هدفش ایجاد سازش میان ادبیات و زندگی، سیاست و هنر است. در تألیف حجیم خویش، *تاریخ شعری ادبیات ملی آلمان*[1] (۵ جلد، ۱۸۳۵ـ۱۸۴۲)، به آوای بلند اعلام می‌کند که «شکوفایی شعر ما پایان یافته، دیگر گل نخواهد داد»، و باید برای کشور خویش آرزومند «رویدادهای بزرگ»، تغییر و تبدیلها و انقلاباتی باشیم که گوته از بروزشان هراسناک بود. (۲) «مسابقهٔ هنر به پایان رسیده است؛ اکنون باید به دنبال آن هدف دیگری باشیم که تیر هیچ یک از تیراندازانمان تاکنون به آن اصابت نکرده است. باشد که آپولو در این مورد نیز شکوهی را به ما ارزانی دارد که در آن مورد از ما دریغ نکرد». (۳) این است بازپسین کلمات *تاریخ* گروینوس.

درگیری گروینوس در امر سیاست رقت‌بار و آمیخته با طنز است. در ۱۸۳۷ یکی از هفت استادی بود که در اعتراض به الغای قانون اساسی از ادامهٔ کار در دانشگاه گوتینگن خودداری کردند؛ در ۱۸۵۳ او را به اتهام خیانت به کشور به محاکمه کشیدند. در مقدمهٔ چاپ پنجم *تاریخ* (۱۸۷۰) «خطرهای بی‌شمار» وحدت آلمان به سرکردگی پروس را برشمرده است. (۴) پس از استقرار نظام جدید، آزادیخواهی مردم‌سالارانهٔ پرشورِ او بی‌تردید در افول ستارهٔ اقبالش مؤثر بوده است.

شور سیاسی و علاقه به عظمت و سلامت اخلاقی ملت بر سراسر *تاریخ* او مستولی است. گروینوس در مقدمهٔ این کتاب (۱۸۳۵) صریحاً هرگونه معیار زیباشناختی را تخطئه می‌کند: «مرا با ارزیابی زیباشناختی کاری نیست؛ نه شاعرم و نه منتقدِ ادیب. زیباشناسی مبادی شعر را

1. *Geschichte der poetischen Nationalliteratur der Deutschen*

در خودِ آن، رشد و تکامل درونی آن، ارزش مطلق آن، رابطهٔ آن را با نوع ادبی و احتمالاً با سرشت و شخصیت خود شاعر عرضه می‌کند. زیباشناس بهتر است تا حد ممکن از مقایسهٔ شعر با شعرهای دیگر (اعم از خارجی و جز آن) خودداری کند؛ مورخ است که از مقایسه به منزلهٔ وسیلهٔ اصلیِ نیل به این هدف استفاده می‌کند». (۵) مقایسه، غالباً به شیوهٔ ثابت و مبتنی برتضاد، روالِ ملال‌آور و تقریباً همیشگی گروینوس است. این روش را در همهٔ مجلدات *تاریخ* خویش به منظور تبیین تاریخی و اجتماعی و تعریف دسته‌بندیهای تاریخی و اجتماعی به کار می‌بندد؛ تغییر در صنف تولیدکنندگان شعر را از کشیشان گرفته تا شهسواران و شهروندان، و «عقب‌نشینی شعر را از نزد مردم به نزد دانشوران» (۶) در قرن شانزدهم و هفدهم بررسی می‌کند؛ به نقش ایالات و شهرهای مختلف آلمان، و مناسبات و معاشرتهای شاعران توجه مستمر مبذول می‌دارد و، گو اینکه نظرش بر آثار ادب متمرکز است، از باب فراهم آوردن زمینه، دربارهٔ تاریخ‌نگاری و نقد و نوشته‌های سیاسی و وضع تئاتر به بحث مستوفایی می‌پردازد. بی‌تردید، قویترین جنبهٔ کار او تاریخ اجتماعی و فکری است، نه تاریخ شعر.

مع‌الوصف، در پرداختن به تمامیت حیات قومی، از این امر فراتر می‌رود. او نیز مانند هگل به وجود رابطه‌ای ضروری میان شعر و تکامل ملی، به نوعی قدرت محتوم و توان بخشنده یا توان‌فرسای روند تاریخی معتقد است. بر همین اساس بر آن نیست که در *فاوست* صرفاً «لحظات برجستهٔ آرای زمانه [را بیابد]، به پیوندهای متقابل تاریخی اشاره کند»، و یا آن را «مظهر» دورهٔ *اشتورم اوند درانگ*[۲] بداند. (۷) بلکه می‌خواهد به آن چون شعری بنگرد که، «مانند گیاهی که از درون خاک سر بر می‌آورد، از درون وضعیت قوم و زمان رشد می‌کند و شکوفایی آن کاملاً به کیفیات باروری خاک بستگی دارد». (۸) محدودیتهای شعر همان محدودیتهای زمان است. گوته «در همان نقطه‌ای که قهرمان داستان خویش را متوقف کرد بی‌حرکت ایستاده است؛ او زندگی فعال و نیروی اراده را در آدمی درک نمی‌کرد... [گوته] ناگزیر در آن نقطه توقف کرد زیرا خود مملکت هم در آنجا ایستاده است ــ مملکتی که حتی امروز هم ورطهٔ میان زندگیِ احساس و اندیشه و زندگیِ عمل را نپیموده است». (۹) بدون «پیشرفتی اساسی در زندگی بزرگ ملت»، نمی‌توان *فاوست* جدیدی آفرید. (۱۰) تراژدیهای شیلر نیز همین فکر را به ذهن متبادر می‌کنند که «هرچیز دارای زمان و وضعیت خاص خویش است؛ به این ترتیب تراژدی هیچ عصری به عظمت نرسیده مگر آنکه وضعیت دنیای واقعی مدرسهٔ مناسبی برای تراژدی‌نویسان بوده باشد». شیلر در چنین مدرسه‌ای شاگردی

۲. *Sturm und Drang* ← فصل نهم از جلد اول این تاریخ.

کرده است. «تراژدی‌نویسی در مملکت ما به بیراهه می‌رفت تا اینکه وقایع فرانسه [یعنی انقلاب] آن را به صراط مستقیم باز گردانید». (۱۱) نتیجهٔ اخلاقی حاصل از این مطلب همیشه این است که «اگر جوانان ما نخست کمر همت ببندند و *تاریخ بسازند*، کاروبار آفرینش شاعرانه امیدوارکننده‌تر خواهد بود». (۱۲) گروینوس، در اهدائیه‌ای (۱۸۴۰) خطاب به فریدریش کریستوف دالمانِ[۳] مورخ، خواستار پایان دادن به تشاعر[۴] می‌شود و، با استفاده نابجا از گفتهٔ هاتسپر، از او چنین نقل قول می‌کند: «خوشتر آن دارم که بچه گربه‌ای باشم و میومیو کنم / تا یکی از این نوچه قافیه پردازان».[۵] (۱۳)

اگر گروینوس صرفاً دشمن «شعر صادر کردن» و مروّج اقدام سیاسی یا حتی معلم اخلاقی بود که، بنابر اصول، ویلاندهای هرزه و هاینزه[۶]های وقیح را تقبیح می‌کرد، ناگزیر او را یک ولفگانگ منتسلِ دیگر، مورخ سیاسی ادبیات، حتی یک تبلیغاتچی می‌شمردیم. اما گروینوس منتقدی بقاعده و پژوهنده‌ای بزرگ بود. *تاریخ* او نه تنها بهترین تاریخ ادبیات آلمان پیش از هِتْنِر و شِرِر بلکه، به نظر من، بهترین تاریخ ادبی به هر زبانی پیش از تِن و دِسانکتیس است. از لحاظ احاطه بر اطلاعات، مهارت در نقل، قدرت بیان و ارزیابی، و انسجام و وضوح و صدق بنیادین طرح کلی، این *تاریخ* آشکارا بر تاریخهای وارتن و هَلَم، امیلیانی جودیچی، تیکنر[۷]، با حتی ویلمن و آمیر و نیزار برتری دارد. به رغم موعظه‌های سیاسی و زمینهٔ پندآموز آن، به رغم برهیز از تحلیلهای عینی آثار هنری، در *تاریخ* گروینوس، بویژه در ویرایش نخست آن (پیش از آنکه افزوده‌ها و تصحیح کردنها و افزودن مطالب فاضلانه از وحدت و روانی آن بکاهند)، (۱۴) نگرش زیباشناختی استوار و روح انتقادی نیرومند ولی غالباً لجوج و سرسختی مشهود است. گروینوس تاریخ و نقد و بررسی نوعهای ادبی و جنبشهای خلقی را با زندگینامهٔ فکری نویسندگان بزرگی مانند کلوپشتوک و ویلاند و لسینگ و هردر و گوته و شیلر و ژان‌پل با موفقیت تلفیق می‌کند.

تنها فصل آخر، دربارهٔ «شعر رمانتیکی»، بیش از حد خصمانه و جدلی است. گروینوس از

۳. Friedrich Christoph Dahlmann (۱۷۸۵-۱۸۶۰)، سیاستمدار و مورخ آلمانی.

4. poeticizing

۵. Henry Percy معروف به Hotspur در بخش اول نمایشنامهٔ شاه هنری چهارم. نقل قول از پرده سوم، صحنهٔ اول، سطر ۱۲۸-۱۲۹ است.

۶. Johann Jakob Wilhelm Heinse (۱۷۴۹-۱۸۰۳)، رمان‌نویس آلمانی. هاینزه از نسل *اشتورم اوند درانگ* بود و شیفتگی‌اش نسبت به نوع و خلقیات برحوش و خروشش و جنبه‌های «خلاف اخلاق» نوشته‌هایش به آثار آنها شباهت بسیار دارد.

۷. George Ticknor (۱۷۹۱-۱۸۷۱)، مورخ و پژوهشگر امریکایی. *تاریخ ادبیات اسپانیا* (۱۸۴۹، در ۳ جلد) از جمله آثار اوست.

رمانتیکها به سبب بیگانه شدن از واقعیات و زندگی، حمایت از سیاستهای ارتجاعی، گرایش به مذهب کاتولیکی، تمایل به اشعار غنایی مبهم، فقدان اخلاقیات، و پناه بردن به دنیای پربوار و ماقبل تاریخ انتقاد می‌کند. دستاوردهای شعری زمان در نظر گروینوس بسیار اندک است: تیک را بهترین مظهر این جنبش می‌شمارد؛ نووالیس را نخطئه می‌کند؛ تجلیلش از کلایست با بی‌اعتقادی شدید همراه است؛ و ارنست تئودور هوفمان، «موجودی مریض احوال»، دست بالا، مواد خام برای آثار هنری آیندگان تهیه می‌کند. (۱۵) انزجار گروینوس نسبت به بتهای دوران جوانی‌اش، بویژه ژان‌پل، که طی نخستین سالهای اشتغالش در یک دکان بزازی تسلّی‌بخش روح او بود، (۱۶) بارزتر از آن است که به او مجال دهد دربارهٔ نویسندگان مسنتر از خود نقدی بقاعده ارائه کند. ولی گروینوس اذعان می‌کند که گرچه «در رمانتیسم شعر ما دستخوش پوسیدگی و فساد گشت، ولی در ضمن به صورت کود برای مزرعه‌ای عمل کرد که در آن بذر علومِ تاریخ ادبی و تاریخ هنر و علم اساطیر و لغت‌شناسی جوانه زد». (۱۷) گروینوس ارزش نقد زیباشناختی برادران شلگل را می‌شناسد، ولی معتقد است که آنها «برانگیزندهٔ علم کاملاً جدید تاریخ ادبی بودند، ولی آفرینندهٔ آن نبودند». (۱۸) گروینوس بر آن است که خود او تقریباً یک تنه این علم را خلق کرده و نخستین کسی است که، به جای تألیفات فاضلانهٔ قدیم، «اثر هنری روایی» به وجود آورده است. (۱۹) گروینوس به رغم مشرب فکری بسیار متفاوتش و ایرادات متعددی که به نوشته‌ها و آرای برادران شلگل وارد می‌کند، بی‌تردید، در عمل، خَلَفِ بی‌واسطهٔ آنهاست. (۲۰)

اگرچه گروینوس منکر پیروی از نظریهٔ زیباشناسی خاصی بود، دارای معیارهای زیباشناختی است و به داوریهای زیباشناختی می‌پردازد. او معتقد است که در کار مورخ اقدام به داوری زیباشناختی از بدیهیّات است. در زمینهٔ نظریه، فقط به طور کلی به منابع خویش در آثار ارسطو و لسینگ و گوته و هومبولت (که باید شیلر را هم به آنها می‌افزود) اشاره می‌کند. (۲۱) *تاریخ* گروینوس از ذوقی دقیقاً آلمانی متأثر است: تحسین بی‌حد و حصر از یونانیان و بویژه هومر؛ عشق به شکسپیر؛ احترام عمیق به لسینگ، و همدلی عمیق با مرحلهٔ کلاسیکی گوته و شیلر. روحیهٔ کهن‌پژوهانه و توتونی فقط در بخش مربوط به قرون وسطی محسوس است. اگرچه به مناسبات بین‌المللی و منابع بیگانه توجه بسیار مبذول می‌کند، همواره در پایان بحث به این نتیجه می‌رسد که روایت آلمانی بر سرمشق بیگانه ارجح است ــ و مثلاً مینه *زانگ* به نوعی عمیقتر و «درون‌سو»تر از شعر تروبادورهاست. گو اینکه بعداً اقرار کرده که دامنهٔ درونمایه‌های آن به مراتب محدودتر است. (۲۲) با وجود این، و با در نظر گرفتن فضایی که در آن به تألیف مشغول بود (همکار برادرن گریم در دانشگاه گوتینگن)، توانسته

است از منظری انتقادی به ادبیات قرون وسطای آلمان بنگرد. کیش اغراق‌آمیز مربوط به اعتلای *نیبلونگنلید* را محکوم می‌کند و معتقد است که آن را نمی‌توان از لحاظ هنری همتای آثار همر دانست یا سرشق ادبیات ملی آلمان قرار داد. (۲۳) در بحث دربارهٔ آثار والترفون در فوگل وایده و ولفرام و گوتفرید از مباحث زیباشناختی غافل نیست؛ و در مجلدات مربوط به سده‌های پانزدهم و شانزدهم و هفدهم، که جنبهٔ صرفاً تاریخی آنها بیشتر است، مدام به داوریهایی انتقادی بر می‌خوریم که فقط نظر نامساعد گروینوس نسبت به سنت لاتینیِ فاضلانه و ذوق باروکیِ کاتولیکها در آن فنوری ایجاد کرده است.

بحث دربارهٔ عصر کلاسیکی بزرگ ادبیات آلمان نقطهٔ اوج *تاریخ* گروینوس است ــ بحث دربارهٔ لسینگ که در نظر او به واضحترین وجه هنر آلمانی را تعریف کرده و آن را «میان شمال و جنوب، هلند و یونان، طبیعت و امر مثالی» قرار داده. لسینگی که در *ناتان خردمند*[۸]، به رغم شعر بدش، «گویاترین و آلمانیترین اثر شعر عصر جدید ما را پس از *فاوست* گوته آفریده است»؛ (۲۴) و ویلاند که هم او را محکوم کرده و هم به تفصیل به بررسی آثارش پرداخته؛ و هردر که تمایلش به تورّع و مشرب جهان وطنی به آثارش آسیب وارد کرده؛ و بالاخره گونه و شیلر که سرگذشت فکریِ همسوی آنها را با دقت بسیار دنبال کرده است. گروینوس برای نویسندگان محبوب خویش جایگاه خاصی در نظر گرفته است: گئورگ فورستر[۹] انقلابی، که نوشته‌هایش را ویراست و همراه با مقدمه‌ای مفصل منتشر کرد؛ و یوهان هاینریش فوس[۱۰]، که ترجمه‌اش را از آثار همر سرچشمهٔ عظیم کلاسیسیسم آلمانی می‌شمرد. (۲۵) گروینوس دورهٔ *اشتورم اوند درانگ* را با نظر عتاب‌آمیز بررسی و نقش گوته را در این زمینه وصف و بر فاصلهٔ موجود میان گوته و همگنانش تأکید می‌کند. برخلاف مفروضات معمول میان آلمانیها، گروینوس آگاه است که «تجربه» معیار شعر نیست. گوته همیشه «در آستانهٔ تجربهٔ ملموس [قرار داشت] : آمادهٔ استنتاج و قادر به تسلط بر آن، پیش از آنکه به کار شرح و بسط [شاعرانهٔ] آن بپردازد». او «در مرز خطرناک میان احساس و تفکّر، غریزه و هشیاری» قرار داشت، و می‌دانست که قدرت واقعی شاعر در این موهبت نهفته است که «از امور عمیقاً لذت ببرد و در عین حال بتواند از آنها فاصله بگیرد». (۲۶) گروینوس سفر گوته را به ایتالیا اقدام به تزکیهٔ اخلاقی و زیباشناختی، گامی «از بی‌نظمی به نظم و وضوح، از توحّش شمالی به فرهیختگی جنوبی»، می‌شمارد. (۲۷) دوستیِ او را با شیلر گرامی می‌دارد، زیباشناسی گوته (از

۸ *Nathan der Weise*، نمایشنامه‌ای منظوم که لسینگ در ۱۷۷۸ سرود.

۹ Georg Forster (۱۷۵۴-۱۷۹۴)، سیاح و نویسندهٔ آلمانی.

۱۰. Johann Heinrich Voss (۱۷۵۱-۱۸۲۶)، شاعر و مترجم و لغت‌شناس آلمانی

جمله نظرش دربارهٔ نماد) را موشکافانه بررسی می‌کند، و آنگاه طی سخنانی پرشور از *هرمان و دوروتا* تجلیل می‌کند و آن را «تنها شعری [می‌خواند] که می‌توان از میان تمام آثار قرون عصر جدید، بدون نیاز به تفسیر یا دفاع، به یک یونانی که ممکن است سر از خواب مرگ برداشته باشد عرضه کرد». (۲۸) در نتیجه گوته اساساً شاعری حماسی است که قادر به سرودن تراژدی نیست، و سرشتش او را به عینیت و انفصال و بالاخره ترک نفس، یعنی بی‌اعتنایی اولمپیایی[۱۱] و «شکیبایی دردناکِ» بازپسین سالهای عمرش، سوق می‌دهد. (۲۹) گروینوس به وحشت گوته از تاریخ، بی‌توجهی‌اش به اهمیت انقلاب فرانسه، عبودیت خنده آورش نسبت به خاندان سلطنتی، اِعلای تشریفاتی پیش پا افتاده‌ترین رویدادها و موضوعات از جانب او شاخ و برگ بسیار می‌دهد. (۳۰) گوته می‌توانسته ویرژیل ثانی بشود، ولی اوویدِ ثانی ــ یا اگر بخواهیم با توجه به تمایلی که گروینوس منحصراً به *هرمان و دوروتا* نشان می‌دهد گفته‌اش را تصحیح کنیم، تئوکریتوسِ ثانی ــ شده است. (۳۱) *فاوست* هم اثری حماسی و پر از «شکاف و معمّا و تضاد»هایی است که بازتاب حالات و اسلوبهای گوناگون زندگی گوته است و نه نمایشنامه‌ای وحدتمند. (۳۲) گروینوس نیز مانند بسیاری از معاصرانش از همهٔ تحولاتی که در نیمهٔ دوم حیات گوته در او حادث شد بیزار است. «دوران باطن‌گرایی»، تعبیری که گروینوس به آن اطلاق می‌کند، چیزی جز «نادره‌ای روانی» نیست. *دیوان*[۱۲] «اثیری و بی‌شکل» است؛ *نُوولِه*[۱۳] «آنقدر پیش پا افتاده است که نگفتنی است»؛ (۳۳) بخش دوم *فاوست* صرفاً تمثیلی از زندگی گوته است: «منشاء و کیفیت و تفسیر این شعر به همان اندازه انزجارآور است که تفسیرهای دانته و تاسو بر آثار خویش». این نیز «مانند بهشت *بازیافتهٔ*[۱۴] میلتن یا نمایشنامه‌های تصنّعی کلوپشتوک کنار گذاشته خواهد شد». (۳۴) غالباً حتی آثار کلاسیکی گوته را با استفاده از معیار کلاسیکی وحدت و انسجام لحن و با سختگیری بسیار ارزیابی می‌کند. در *اگمونت*[۱۵]، صحنه‌های مربوط به مردم عادی فلاندر با جلوه‌های ایرایی آن ناسازگار است؛ *ویلهلم مایستر* به دو بخش نابرابر تقسیم می‌شود. تنها *ایفی‌گنیه* «پاکترین گل فرهنگ عصر جدید» است. (۳۵)

۱۱. کوه اولمپ جایگاه خدایان یونان باستان است و از این رو اولمپی، توسعاً، به معنای کسی که به امور روزمره بی اعتناست نیز به کار می رود.

۱۲. *Divan*، اشاره به دیوان شرقی گوته که ملهم از اشعار حافظ سرود

۱۳. *Novelle* (۱۸۲۸)، یکی از آثار گوته.

۱۴. *Paradise Regained*، نوشتهٔ میلتن و دنبالهٔ بهشت از دست شدهٔ او. میلتن در بهشت از دست شده چگونگی رانده شدن انسان را از بهشت وصف می‌کند و در بهشت بازیافته به دست آوردن مجدد آن را از طریق شفاعت حضرت مسیح. اثر اخیر از لحاظ ارزش ادبی به پای حماسهٔ بهشت از دست شده نمی رسد

۱۵. *Egmont*، تراژدی منثور نوشتهٔ گوته.

شیلر را با گوته مقایسه کرده و این دو را، با در نظر گرفتن تمایزاتی که خود شیلر قایل شده، به ترتیب ترازیکی در برابر حماسی، دورن‌گرا در برابر برون‌گرا، و مصنوع در برابر ساده وصف کرده است. نوشته‌های زیباشناختی شیلر و اهمیت سیاسی و میهن‌دوستانهٔ او را به غایت تحسین می‌کند. گروینوس تراژدی تاریخی را والاترین هدف شاعر عصر جدید می‌شمارد. شیلر، که در موضعی میان هنر نمونه‌وار[۱۶] سوفوکل و هنر فردیت‌بخش[۱۷] شکسپیر واقع است، طبیعت را با فرهنگ و عصر عتیق را با عصر جدید سازش می‌دهد، و این امر در نظر گروینوس والاترین کمال مطلوب هنری است. (۳۶) اما راه حلّی انتزاعی، تطابق بر طول و تفصیلی که میان گوته و شیلر ایجاد می‌کند، یا حتی این استنتاج که نزاع میان این دو را بر سر برتری ــ همانند نزاع میان افلاطون و ارسطو، اریوستو و تاسو، روسو و ولتر ــ نمی‌توان فیصله داد، حس انتقادی او را ارضا نمی‌کند. (۳۷) گروینوس در عمل به کمبودهای نمایشنامه‌های شیلر توجه دارد ــ و این نه تنها نمایشنامه‌های متقدم او (از این گروه *فیسکو*[۱۸] را به جهت درونمایهٔ تاریخی‌اش ترجیح می‌دهد). (۳۸) بلکه *والنشتاین*[۱۹] را نیز شامل می‌شود. در نمایشنامهٔ اخیر، شیلر به قدری مسلکی[۲۰] تن در می‌دهد و «رابطهٔ ناب میان ماجرا[۲۱] و فاجعه[۲۲] را، که در آثار شکسپیر و گوته همیشه خالی از عیب است»، رها می‌کند. (۳۹) همان طور که گوته، در زمان خود، نتوانست به آفرینش حماسهٔ همروار نایل آید، در نوشتن *اخیلایس*[۲۳] با شکست روبه‌رو شد. (۴۰) و تنها در سرودن ایدیل[۲۴] کم ادعایِ *هرمان و دوروتئا* به کمال دست یافت. شیلر هم نتوانست تراژدی شکسپیرواری بیافریند که آبشخورش تاریخ باشد، زیرا آلمانِ زمان او فاقد تاریخ به معنای واقعی کلمه بود. بدین ترتیب گروینوس طرحی به وجود آورده که در آنِ واحد زیباشناختی و تاریخی است، طرحی که ممکن بود به ذهن هگل یا فریدریش شلگل جوان خطور کند. این طرح بر مبنای سلسله مراتب کلاسیکی نوعهای ادبی است و در آن تراژدی و حماسه والاترین نوعهای ادبی به شمار آمده است. حماسه، که برون‌گرا و آرام است، به گذشته معطوف است. تراژدی، دورن‌گرا و درگیر در زمان خود، با زمان حال مواجه است. (۴۱) شعر غنایی و پندآموز را نوعهای ادبیِ کم‌اهمیت‌تر به حساب آورده است. گروینوس همیشه شعر غنایی را نشان تفنّن گرایی[۲۵]

16. typical
17. individualizing
18. *Fiesco*
19. *Wallenstein*
20. fatalism
21. action
22. catastrophe

۲۳ *Achilleis*، شعر حماسی ناتمامی که موضوع آن مرگ آشیل است گوته بر آن بود تا فاصلهٔ میان *ایلیاد* و *اودیسهٔ* هومر را پر کند

۲۴ idyll ← جلد اول این تاریخ، ص ۴۲۰

25. dilletantism

دانسته، زیرا متفنن «از امر عینی گریزان است». (۴۲) در بحث دربارهٔ هولدرلین، که به نظر گروینوس صرفاً رمانتیکی و خیالپرداز است، می‌گوید که «شعرهای غنایی مانند دوران کودکی شاعرند و فقط در صورتی به خودیِ خود اهمیت دارند که شاعر به پیشرفتهای بیشتری نایل آمده باشد». (۴۳) گروینوس شاعرِ دارای ابعاد ملّی را از شاعر معمولی چنین متمایز می‌کند که آن یک «با فراغ بال رشته های خود را از چرخ زمان می‌ریسد» و این یک، «با زحمت و مرارت، آن را مانند عنکبوت از درون دل و رودهٔ خویش بیرون می‌کشد». (۴۴) فقط نمایشنامه و حماسه، ماجرای ترازیکی یا پهلوانی است که اهمیت دارد ــ همان کمال مطلوبی که لسینگ مطرح کرده، حال آنکه هردر، آن روح غنایی و شکننده، از وحشتِ «سیل خونی به خود می‌لرزد» که «این گفتهٔ لسینگ که "ماجرا موضوع شعر است" در میان شاعران به راه خواهد انداخت». (۴۵) گروینوس از این قتل عام واهمه‌ای ندارد، زیرا همر و شکسپیر و گوته و شیلر از آن جان سالم به در خواهند برد. آلمانیها در عصر زرین خود، که در باز نگریستن به آن عظمتش مشهود است ولی برای ابد از دست رفته است، تنها ملت در میان ملتهای عصر جدید بودند که توانستند میان هلنیسم و مسیحیت وحدت ایجاد کنند و به «فرهنگِ» واقعاً جدید دست یابند. (۴۶) کسب این دستاورد به رغم حیات ملّی فلاکتبار، در زمان سرافکندگی ملی، در انزوای جهان رؤیاهای زیبا رخ داد. گروینوس به حال یونانیان و انگلیسیان غبطه می‌خورد، زیرا در زمان پریکلس و شکسپیر توانستند به وحدت آرمانی میان آزادی و شکوه ملی و هنر دست یابند.

تألیف بعدی گروینوس کتاب چهار جلدی شکسپیر (۱۸۴۹ـ۱۸۵۰) بود که پس از آنکه فردریک فرنیوال[۲۶] آن را در ۱۸۷۴ به دنیای انگلیسی زبان معرفی کرد توجه بسیار به آن معطوف شد تا اینکه تحلیلهای تیزبینانه تر و دقیقتر بردلی[۲۷] دربارهٔ تراژدیها آن را تحت‌الشعاع قرار داد. شکسپیر گروینوس هنوز هم در مقام نخستین اقدام پس از اولریتسی[۲۸] نسبت به بررسی تمام نمایشنامه‌های شکسپیر و ارائهٔ وصفی روشمند از منظر اخلاقی او حایز اهمیت است. اولریتسی بر مسیحیت شکسپیر تأکید می‌کند، ولی گروینوسِ غیرمذهبی شرح مفصلی دربارهٔ سلامت اخلاق و متانت و انصاف و عقل سلیم و عاری از تعصب بودن او می‌نویسد. نزد او «اخلاق و شعر راستین جدایی ناپذیرند». در نمایشنامه های شکسپیر «آن نظم متعالی، عدل

۲۶. Fredrick James Furnivall (۱۸۲۵ـ۱۹۱۰)، لغت شناس انگلیسی

۲۷. Andrew Cecil Bradley (۱۸۵۱ـ۱۹۳۵)، منتقد ادبی انگلیسی اشاره مؤلف به کتاب *تراژدی شکسپیری* (*Shakespearean Tragedy*، ۱۹۰۲) است.

۲۸. Hermann Ulrici (۱۸۰۶ـ۱۸۸۴)، فیلسوف و منتقد آلمانی و مؤلف کتاب دربارهٔ هنر نمایشی شکسپیر (*Über Shakespeares Dramatische Kunst*، ۱۸۳۹)

جاودانه در امور بشری، دستِ خدا مطرح است». (۴۷) اگرچه گروینوس به مکافات درخور[۲۹] به مفهوم روال پاداش و مجازات دقیق معتقد نیست، حتی در تخطئهای ظاهری نیز تحقق یافتن عدالت را مشاهده می‌کند. نحوهٔ مردن تأثیری قاطع دارد: کوردیلیا[۳۰] «در عین جلالِ منجیِ برکشیده شده می‌میرد، لیر در حالت سازش و آشتی، گلاستر لبخندزنان، کنت[۳۱] شادمانه». (۴۸) تطوّر شکسپیر نیز (که به دوره‌هایی تقسیم شده) جنبهٔ اخلاقی می‌یابد. گروینوس سانتهای[۳۲] شکسپیر را سند تزکیهٔ اخلاقی او تعبیر می‌کند و شکسپیر را با شاهزاده هَل[۳۳] یکی می‌داند. بر این اساس از طرد فالستف دفاع می‌کند واو را «تجسّم سرشت شهوانی و حیوانی آدمی» می‌خواند. (۴۹) نمایشنامهٔ *انتونی وکلئوپاترا* مایهٔ نگرانی اوست، زیرا حاکی از رها کردن موقتی اصول اخلاقی از جانب شکسپیر است. نفسِ موضوع نمایشنامه، تعارض «میان وظیفهٔ سیاسی و هیجان خلاف 'اخلاق'»، را معیوب می‌یابد و فقدان اصول نجابت نزد هر دو قهرمان نمایش را تقبیح می‌کند. (۵۰) جالب این که سیمبلین[۳۴] را سخت بر می‌کشد و معتقد است که، به اتفاق *لیرشاه*، نظریهٔ «عدل الهیِ شاعرانه[۳۵]»ای تشکیل می‌دهند که به حماسه‌ای که در ماقبل تاریخ رخ دهد بی‌شباهت نیست. (۵۱)

موشکافی اخلاقی با تلاش در طلبِ وحدت هنری یکی می‌شود. گروینوس در جستجوی «اندیشهٔ غالب» و درونمایهٔ وحدت‌بخش سراسر هر نمایشنامه را وارسی می‌کند، (۵۲) و آنگاه که به قاعده‌ای کلی دربارهٔ یک یا چند نمایشنامه دست می‌یابد، وقتی که می‌تواند بگوید که *تاجر ونیزی* دربارهٔ رابطهٔ آدمی با مالکیت است یا سیمبلین بر حول محور دو مفهوم یا کیفیت اخلاقی مخالف یعنی وفاداری و حقیقت در برابر ریاکاری و عدم حقیقت دور می‌زند، (۵۳) مسئولیت انتقادی خود را انجام یافته تلقّی می‌کند. گروینوس با مخاطرات مشرب اصالت اندیشه[۳۶] به خوبی آشناست، از هگلی‌باوری بیزار است، و غالباً با تقلیل امور به قواعد انتزاعی مخالفت می‌کند؛ (۵۴) ولی در عمل نقطهٔ ضعف نقد او در ناتوانی او از اجتناب از پندآموزی و برداشت روانی ـ اخلاقی از نمایشنامه‌ها نهفته است. در زمینهٔ تقابل و پیوند میان صحنه‌ها و

۲۹ poetic justice ← جلد اول این *تاریخ*، ص ۴۳۲

۳۰ Cordelia، دختر لیر شاه

۳۱ Gloucester و Kent، هر دو از آدمهای نمایشی در *لیرشاه*.

۳۲ sonnet ← جلد اول این *تاریخ*، ص ۴۴۲

۳۳ Prince Hal، در نمایشنامهٔ هنری چهارم، بخش اول و دوم، پسر و ولیعهد هنری چهارم که معاشرتش با گروهی خوشگذران به رهبری فالستف پدرش را نگران کرده است. هَل پس از مرگ پدر با لقب هنری پنجم به سلطنت می‌رسد و سلطنت او و حمله‌اش به فرانسه موضوع نمایشنامهٔ هنری پنجم شکسپیر است.

۳۴ *Cymbeline*، از نمایشنامه‌های شکسپیر که داستان آن را از وقایع‌نامه‌های تاریخی مربوط به گذشتهٔ انگلستان گرفته است

35. poetic theodicy 36. intellectualism

حالات ذهن اظهارنظرهای جالبی ارائه کرده است: توازی میان سخنان کلادیوس[۳۷] در حالی که زانو زده و عاجزانه ظهار ندامت می‌کند با حالت ذهن خودِ هملت؛ زمینه‌سازی برای درخواست ولومینا[۳۸] از کوریولینوس در صحنه‌ای پیشین که به تبعید او می‌انجامد. (۵۵) اما در اغلب موارد گروینوس به نمایشنامه همچون نمایشنامه نمی‌نگرد، بلکه صرفاً به بررسی شخصیتها به صورت مجرد می‌پردازد. چون نمی‌خواهد آنچه را قدری مسلکی می‌شمارد به شکسپیر نسبت دهد، (۵۶) لاجرم ماجرا را از شخصیتها استخراج می‌کند. حتی ساحره‌های مکبث «تجسّم صرفِ وسوسه‌های باطنی»اند. (۵۷) در شخصیتهای تراژیکی همیشه باید نقصی اخلاقی[۳۹] موجود باشد. گروینوس به وجهی نامعقول موضوعهایی از این قبیل را بزرگ جلوه می‌دهد: دعوت کوردیلیا از سپاهی *فرانسوی* برای اشغال انگلستان، گناه دزدمونا در مورد مرگ پدرش، شتابزدگی عاشقانهٔ رومئو، و حتی فریبکاریهای هملت که کشتار همگانی پایان نمایش را موجب می‌شود. (۵۸) تحلیل شخصیتها و موقعیتها غالباً بی‌روح و ملالت‌آور است و بدیهیات را شاخ و برگ می‌دهد. به طور کلی، گروینوس نظر خود را به نمایشنامه‌ها دوخته و به ندرت در مورد مسایل معاصر از شکسپیر استفاده می‌کند. ولی این گفته، که فرایلیگرات (۱۸۴۰) طی شعری رواجش داد، از اوست که آلمانْ هملت است. در همین بحثْ شکسپیر را «معلمی آزاداندیش» با حجیّت تردیدناپذیر معرفی می‌کند و می‌گوید: شکسپیر کسی است که «دریچه پیشرفت را باز نگاه می‌دارد». (۵۹) در این کتاب نیز مانند *تاریخ ادبیات آلمان*، عصری بودن[۴۰]، یا وظیفه‌اش نسبت به زمان خویش، گروینوس را در مقام منتقد ضایع کرده است، چنانکه در مورد شمار بسیاری از هموطنان معاصرش نیز چنین بود.

هگلیان

در میان تمام دستگاههای فلسفهٔ ایدئالیستی در آلمان، نظام هگلی گسترده‌ترین تأثیر را بر نقد ادبی داشته است. *خطابه‌هایی دربارهٔ زیباشناسی*[۱] هگل در ۱۸۳۵ پس از مرگ و منتشر شد، ولی بیانات پیشین و، از آن مهمتر، روش دیالکتیکی و طرح کلی تکامل تاریخی او بسیاری از شاگردان و پیروانش را برانگیخت تا، حتی پیش از مرگ استاد، به نظریه‌پردازی و تفسیر ادبی دست بزنند. متأسفانه شمار کسانی که موضع به دقت هماهنگ شدهٔ او، تأکیدش بر

۳۷ Claudius، در نمایشنامهٔ هملت، عموی هملت و قاتل پدرش

۳۸ Volumina، مادر کوریولینوس در نمایشنامهٔ *کوریولینوس* شکسپیر

39. moral flaw　　40. contemporaneity　　1. *Vorlesungen über Ästhetik*

وحدت اندیشه و تصویر، محتوا و شکل، را دریافتند اندک بود. پیروانش به اصطلاح فقط به یک روی سکّه، یعنی «اندیشه»، چسبیدند و چندی نگذشت که به چیزی جز محتوای فلسفی، اخلاقی، یا دینیِ اثر هنری وقعی ننهادند. هگلیان، اعّم از آنهایی که کل نظام او را پذیرفتند یا نپذیرفتند، در نقد ادبی، شکارچیان بی‌امانِ اندیشهٔ «محوری» یا «غالب» از کار درآمدند، و تمثیل پردازانی[2] شدند که اثر هنری را به مثالی[3] از نظریهٔ فلسفی یا سندی در تاریخ تغییرات فکری تقلیل دادند.

فاوستِ گوته را، حتی بیش از انتشار بخش دوم، برای اِعمالِ این رهیافت مناسب یافتند. کارل فریدریش گُشل[4] (۱۷۸۴ـ۱۸۶۲)، در کتابِ *دربارهٔ فاوست گوته و دنبالهٔ آن*[5] (۱۸۲۴)، *فاوست* را صرفاً منادی شاعرانهٔ فلسفهٔ هگل و تأیید آن به شمار آورد. «راهی که فاوست طی می‌کند همان مسیری است که فکر باید بپیماید، زیرا در مسیر تکامل خود از تمام وجوه تعارض و اختلاف میان آدمی و خدا، عالم و معلوم[6]، فرد و کل، این دنیا و دنیای ورای آن می‌گذرد». (۱) یک سال بعد، هرمان فریدریش ویلهلم هینریکس[7] (۱۷۹۴ـ۱۸۶۱) کتاب *خطابه‌های زیباشناختی دربارهٔ فاوست گوته*[8] (۱۸۲۵) را منتشر کرد. این کتاب توجه احترام‌آمیز و در عین حال آمیخته با تعجب گوته را به خود جلب کرد و بسا که باعث شد کار بر سر بخش دوم را دنبال کند. (۲) هینریکس *فاوست* را بر مبنای سه پایه‌های[9] هگلی تفسیر می‌کند و آنها را در هر پرده و صحنه و موقعیت و شخصیتی می‌یابد. از لحاظ نظری می‌داند که محتوای هر تراژدی واقعی باید آشتی میان خدا و آدمی باشد و بر این اساس با اطمینان پیشگویی می‌کند که فاوست، پس از اینکه «با طیب خاطر اقرار کند که گناهکار است»، آمرزیده خواهد شد. (۳)

شکسپیر هم از قربانیان این روش شد. ادوارد گانس[10] (۱۷۸۹ـ۱۸۳۹)، فیلسوف و حقوقدان، *هملت* را چنین تفسیر کرد که تراژدیِ قوهٔ فاهمه[11]، یا فاهمه‌ای است که از عقل مستقل شده باشد: *هملت*، با تجزیه و تحلیل اخلاق، اخلاق را زیرپا می‌گذارد. عقل در پایان نمایش در فورتینبراس، که مظهر حکومت و مملکت است، پیروز می‌شود. (۴) *دربارهٔ هنر دراماتیکی شکسپیر*[12] (۱۸۳۹) تألیف اولریتسی نیز، که پس از نوشته‌های اوگوست ویلهلم

2. allegorizers
3. illustration
۴. Carl Friedrich Göschel (۱۷۸۴ـ۱۸۶۲)، فیلسوف آلمانی
5. *Über Goethe's Faust und dessen Fortsetzung*
6. subject; object
۷. Hermann Friedrich Wilhelm Hinrichs، فیلسوف هگلی آلمانی
8. *Aesthetische Vorlesungen über Goethe's Faust*
9. triads
10. Eduard Gans
11. understanding
12. *Über Shakespeare's dramatische Kunst*

شلگل نخستین تفسیر روشمند آثار شکسپیر به دست آلمانیهاست، یکسره مبتنی بر همین مفهوم‌گرایی بی‌روح است. هرمان اولریتسی (۱۸۰۶ـ۱۸۸۴) به معنای دقیق کلمه پیرو هگل نبود، و در واقع فلسفهٔ هگل را مورد انتقاد قرار داد و نظام خداشناسی فلسفی خاص خویش را بنیان نهاد. (۵) ولی *تاریخ شعر یونانی*[۱۳] (۱۸۳۵)، که از تألیفات متقدم اوست، آکنده از دیالکتیک هگلی (و شاید شلینگی) است؛ او در این کتاب مفهوم هنر و نوعهای مشخص هنری را «از لحاظ ضرورت هر یک» مطرح کرده است. (۶) کتاب او دربارهٔ شکسپیر حاوی اطلاعات تاریخی بسیار و از جمله دربارهٔ دیگر نمایشنامه‌نویسان دورهٔ ملکه الیزابت است، که از منابع انگلیسی برگرفته، ولی در این کتاب عمدتاً بر آن است تا ثابت کند که شکسپیر دیدگاه مسیحی یکپارچه‌ای داشته است. در تراژدیهای شکسپیر «همیشه حکم عدل الهی و ضرورت اخلاقی مطرح است». (۷) نمایشنامه‌ها را از لحاظ مفاهیم اساسی آنها بررسی کرده و به «ترتیبی آرمانی» مرتب کرده که از «عشق و زفاف» رومئو و ژولیت آغاز می‌شود، و پس از «عشق و زناشویی» اتللو و «عشق پدری» لیر و تراژدی اراده و عملِ مکبث، بالاخره در هملت به والاترین و کلّیترین تراژدی اندیشه می‌رسد. اولریتسی ظاهراً نخستین نویسنده‌ای است که کار کین‌خواهی هملت را از منظری مسیحی محکوم کرده است. تردید و بی‌عملی هملت فضیلت است نه گناه. هملت از آن رو نابود می‌شود که می‌کوشد تا «دست هدایت کنندهٔ خدا را نادیده بگیرد»، زیرا می‌خواهد «قدرت مطلق» باشد، می‌خواهد «خدا» باشد. (۸) تلاش اولریتسی در جستجوی فلسفهٔ شکسپیر اغلب در عمل به تأکید بر ناشیانه‌ترین نوع مکافات درخور منتهی می‌شود: ژولیت و کوردیلیا و دزدمونا به جرم گناهان و لغزشهایشان، پریس، خواستگار ژولیت، به سبب نگرش سطحی‌اش به مفهوم عشق، و اُفیلیا به گناه «رؤیاهای لذت شهوانی و شادی دنیوی» مجازات شده‌اند. (۹)

هاینریش تئودور روچر[۱۴] (۱۸۰۲ـ۱۸۷۱) از لحاظ تفسیر آثار شکسپیر با اولریتسی شباهت بسیار دارد، و دفاع نظری‌اش از روش هگلی و تأثیری که بر دو نویسنده ــ یعنی بلینسکی و هِبّل ــ داشته شایان توجه است. بلینسکی او را تحسین می‌کرد و در مواردی گفته‌هایش را نقل به معنا کرده است؛ هبل او را مرشد خویش در نقد می‌شمرد و مدت زمانی به نصایح‌اش عمل کرد. (۱۰) طی سالهای ۱۸۴۵ـ۱۸۶۳، روچر در برلین منتقد پرنفوذ تئاتر بود و در زمینهٔ نظریهٔ بازیگری نیز آثاری تألیف کرد. (۱۱) لکن مقالات نخستین او، عمدتاً

13. *Geschichte der hellenischen Dichtkunst*
14. Heinrich Theodor Rötscher

دربارهٔ شکسپیر و گوته، مظهر نقد هگلی ناب است. در مقدمهٔ مجموعهٔ *رسالاتی دربارهٔ فلسفهٔ هنر*[15] (۱۸۳۷ـ۱۸۴۲) تحلیلی «از رابطهٔ فلسفهٔ هنر و نقد با اثر هنری واحد» (۱۲) آمده که حاکی از آگاهی کامل او نسبت به مسایل موجود است. به عقیدهٔ روچر، هدف نقد «درک معقولیت درونی و وحدت اندیشه و بازنمایی آن در آثار هنری بزرگ است» تا بدین وسیله بتوان «ضرورت وجودی این آثار سازمند» را دریافت. او متوجه است که مشکل در این است که «چگونه بینش درونی شکل می‌پذیرد و محدود به حدود می‌شود، چگونه امر بیکران به هیئتی کرانمند در می‌آید». (۱۳) روچر نیز، مانند دیگر پیروان هگل، معمولاً در عمل نخست مفهوم عام و غالبی را به ضابطه در می‌آورد و آنگاه می‌کوشد تا همهٔ جزییات را با آن مفهوم سازگار سازد. مثلاً «مفهوم» *تاجر ونیزی* «دیالکتیکِ» خودشکنِ «قانون انتزاعی» است. حتی لنسلات گوبو[16] که اربابش را ترک می‌کند یا فرار جسیکا[17] با معشوقش یا موضوع حلقه‌ها در پردهٔ آخر نمایشنامه را باید با طرح کلّی آن هماهنگ ساخت. افسردگی آنتونیو را چنین تعبیر کرده که از «تضادی ناهشیار میان سرشت آرمانی او و منافع و اهداف فعالیت سوداگرانه‌اش» نشأت می‌گیرد. فرمانبرداری پورشا از آخرین خواستهٔ پدرش در موضوع سه صندوقچه حکمی من عندی را در برابر وظیفه‌ای اخلاقی عَلَم می‌کند: پورشا به مشیت الهی و رحمت مسیحی امیدوار است. (۱۴) روچر از تمام جزییات *رومئو و ژولیت* و *لیرشاه* با نیروی ابتکاری بی‌امان دفاع می‌کند. این ادعا را که مرگ دو دلداده مولود تصادفی اهریمنی است به سهولت رد می‌کند. در منطق جدلی[18] او، «تصادف فقط به آشکار ساختن امر محتوم کمک کرده است». (۱۵) مایهٔ آلام لیر گناه اصلی او یعنی «توهم وحشتناکِ قرار دادن کلمه به جای عمل و گفتار به جای احساس» است. جنون او، که نباید به تبیین روان‌شناختی آن پرداخت، مولود همین دوگانگی میان کلمه و عمل است. (۱۶) ولی باید اذعان کرد که روچر، با وجود لفّاظیهای انتزاعی بسیار، به مسایلی واقعی در *لیرشاه* می‌پردازد. در نظر او، خاتمهٔ نمایش مبین داوری نهایی است: لیر و گلاستر «از فرط رنجی که برده‌اند گناهانشان پاک شده و به هیأت کسانی در می‌آیند که سیه‌روزی تطهیرشان کرده است». (۱۷) مفسران امروزین شکسپیر، که در آثار او درصدد یافتن نماد و تناظر و آموزهٔ مسیحی‌اند، در نوشته‌های روچر مطالب بسیاری خواهند یافت که باب ذوق آنهاست. البتّه آنها، در قیاس با روچر، به متن شکسپیر توجه بیشتری مبذول می‌کنند، ولی در سوء تفاهم عقل‌مدارانهٔ[19] پیروان هگل دربارهٔ هنر سهیم‌اند.

15. *Abhandlungen zur Philosophie der Kunst*
16. Launcelot Gobbo
۱۷. Jessica، دختر شایلاک در نمایشنامهٔ تاجر ونیزی.
18. dialectic
19. intellectualist

کارل روزنکرانتس (۱۸۰۵ـ۱۸۷۹)، نویسندهٔ شرح حال هگل، در قیاس با روجر، مورّخ فاضلتری است. در *تاریخ شعر آلمان طی قرون وسطی*[۲۰] (۱۸۳۰) به ادبیات قرون وسطای آلمان از منظری هگلی می‌نگرد. ادبیات از شهود (حماسه) به احساس (شعر غنایی) و به اندیشه (شعر پندآموز) سوق می‌کند و، طی این مراحل نیز، سیرتکاملی سه پایه‌ای در آن مشهود است. مثلاً، شعر غنایی از مینه *زانگ*[۲۱] به *مایستر زانگ*[۲۲] و به ترانه قومی تحوّل یافته است. نیروهای معنوی ــ نظیر فردمداری توتونهای بدوی، کل‌گرایی کلیسا، عرفان برگرفته از مشرق زمین ــ در ادبیات نیز در نزاعی صوری درگیرند؛ لکن روزنکرانتس، در درون این شاکله‌سازی[۲۳]، اطلاعات ملموس و مقداری نقد نیز وارد کرده است. مثلاً برای *تیتورل*[۲۴] ارزش والایی قایل است. (۱۸) *راهنمای تاریخ عمومی شعر*[۲۵] (۱۸۳۲ـ۱۸۳۳)، از لحاظ مقولاتی که شامل می‌شود، حتی کلیتر و من‌عندی‌تر است. دِ سانکتیس، در زمانی که در زندان کاستل دل اُوُ[۲۶] در خلیج نابل زندانی بود، این کتاب را به زبان ایتالیایی ترجمه کرد، زیرا مایل به فراگرفتن زبان آلمانی بود و وقت بسیار در اختیار داشت. (۱۹) روزنکرانتس، در آثار بعدی خود، به تدریج خود را از قید ساز وبرگِ سنگین مفاهیم هگلی رها ساخت. کتاب *حجیم گوته و آثارش*[۲۷] (۱۸۴۷) هنوز در دایرهٔ طرح تکامل هگل محصور است: گوته از فرهنگ به طبیعت، به امر آرمانی و از این رو به «منال»[۲۸] تحول می‌یابد. (۲۰) اما کتاب *زندگی و آثار دیدرو*[۲۹] (۲ جلد، ۱۸۶۶) صرفاً تاریخی و روان‌شناختی و توصیفی است. این کتاب تألیفی راهگشا و از لحاظ همدلی و تفاهمی که روزنکرانتس نسبت به دیدروی ملحد و مادّی مشرب و معروف به فساد اخلاق نشان می‌دهد برای آلمان آن زمان شایان توجه است.

جالبترین کتاب روزنکرانتس *زیباشناسی امر زشت*[۳۰] (۱۸۵۳) است که، گرچه قدرت نظرورزی در آن مشهود نیست، دست‌کم کار رده‌بندی مقولات در آن با مهارت بسیار صورت گرفته است. نَفْسِ فکرِ پرداختن به زیباشناسی امر زشت (گرچه کاملاً تازگی ندارد) (۲۱) جالب است. استدلال روزنکرانتس از این قرار است که امر زشت نه تنها در هنر به امر زیبا جلوهٔ

20. *Geschichte der deutschen Poesie im Mittelalter*

۲۱. *Minnesang* ← جلد اول این *تاریخ*، ص ۴۲۸ـ۴۲۹

۲۲. *Meistersang* ← توضیحات مترجم در پایان کتاب.

23. schematism

۲۴. Titurel، یکی از شهسواران دربار آرتوشاه در پارتسیفال نوشتهٔ ولفرام فون اشنباخ است *Titurel* عنوان حماسهٔ ناتمامی است که ولفرام بین سالهای ۱۲۱۰ و ۱۲۲۰ میلادی نوشت

25. *Handbuch einer allgemeinen Geschichte der Poesie*

26. Castel del'Ovo

27. *Goethe und seine Werke*

28. idea

29. *Diderots Leben und Werke*

30. *Aesthetik des Hässlichen*

بیشتری می دهد، بلکه، به مفهوم هگلی، نفی راستین امر زیباست و از این رو ــ همانند بدی در اخلاق یا بیماری در زیست شناسی ــ مستلزم نظریه ای است. (۲۲) روزنکرانتس مقیاسی برای امر زشت در نظر می‌گیرد که به تدریج به شدت آن افزوده می‌شود، و «بی‌قواره»[۳۱] و «نادرست»[۳۲] و بالاخره «معیوب»[۳۳] را شامل می‌شود. «بی‌قواره» به «بی‌نظم»[۳۴] و «نامتقارن»[۳۵] و «ناهماهنگ»[۳۶] تقسیم می‌شود. «معیوب» از «عادی» («پیش‌پا افتاده»، «بیمارگونه»، «پست») تا «نفرت‌انگیز» تا «کاریکاتور» را در بر می‌گیرد. «نفرت‌انگیز» را نیز به سه گونه تقسیم کرده: «نابهنجار»، «مرده و میان تهی»، و «دهشتناک». گونهٔ اخیر نیز به «بی‌روح»، «مهوّع» و «شرارت‌آمیز» تقسیم و خود سه مرتبهٔ «شرم‌آور»، «ترسناک» و «اهریمنی»[۳۷] را شامل می‌شود. «اهریمنی» حد نهایی امر زشت است. اما حتی آن را به «دیوآسا»[۳۸]، «عجوزه‌مانند»[۳۹] و «شیطانی»[۴۰] بخش کرده است. (۲۳) روزنکرانتس حتی به تعریف و ارائه کردن نمونه‌هایی از مقولاتی نظیر «عجیب و غریب»[۴۱]، «باروکی»، و «گروتسک» و به وصف کاریکاتور و نقیضه[۴۲] می‌پردازد. امر باروکی، که در متمایز ساختن آن از امر عجیب و غریب با مشکل روبه‌رو می‌شود، عبارت از «اهمیت بخشیدن به امر عادی و اتفاقی و دلبخواهی از طریق خارق‌العادگی شکل» است. (۲۴) بخش اعظم تألیف روزنکرانتس به بحث روان‌شناختی و لغت‌شناختی دربارهٔ معنای تعبیرات اختصاص یافته، ولی مؤلف با آوردن مثالهای پیچیده‌ای که عمدتاً برگرفته از آثار ادبی است به بحث خود نشاطی بخشیده است. روزنکرانتس از ذکر مطالب مستهجن و اشاره به مدفوع ابایی ندارد، و این حاکی از جسارتی است که در آن زمان و مکان نادر است. ولی رابطهٔ غایی میان امر زشت و زیبا لاینحل می‌ماند، و روزنکرانتس برای دستگاه جدلی نانیانهٔ خود توجیهی ارائه نمی‌کند. روزنکرانتس متوجه است که ایجاد «تقابل حاد می‌تواند به آفرینش امر زیبا منتهی شود» و «ترکیب مطالب مخالف و ناهمگن» امری مشروع است (پیداست که با آرای زولگر آشنایی داشته است)؛ تجلیات امر زشت در همهٔ اشکال آن او را مجذوب خود کرده بود. اما آنچه از ایدئالیسم آلمانی فرا گرفته است و معتقدات کلاسیکی‌اش او را به این استنتاج رهنمون می‌شوند که هنر «باید امر زشت را آرمانی کند، یعنی باید با آن بر اساس قوانین امر زیبا رفتار کند». (۲۵) روزنکرانتس نمی‌تواند خود را از یکسان‌انگاری باستانی هنر با آفرینش زیبایی آرمانی جدا کند.

31. formless
32. incorrect
33. deformed
34. amorphous
35. asymmetrical
36. disharmonious
37. diabolical
38. demonic
39. witchlike
40. satanic
41. bizarre
42. parody

آثار فریدریش تئودور فیشر (۱۸۰۷ـ۱۸۸۷) مبتنی بر گرایشی مشابه به بسط و تعدیل طرح زیباشناسی هگلی است. اما این گرایش او را به قلمرو روان‌شناسی تجربی، به رئالیسمِ نوپا هدایت می‌کند. فیشر کتاب *زیباشناسی یا علم‌الجمال*[۴۳] (۱۸۴۶ـ۱۸۵۷) را، که نوعی دایرةالمعارف زیباشناسی در شش مجلد ربعی بزرگ است، تألیف کرد. گذشته از این دانشنامهٔ عظیم، فیشر تألیفات انتقادی خاصی را نیز به گوته و شکسپیر و معاصران خویش ــ ادوارد موریکه[۴۴] و گوتفرید کلر و هبل و اولاند ــ اختصاص داده است. (۲۶)

فیشر در سراسر عمر خویش از بخش دوم *فاوست*ِ گوته به شدت انتقاد کرد و آن را عالماً عامداً مبهم و تمثیلی و از لحاظ اخلاقی مسئله‌انگیز، «مهمل، متکلف، بی‌روح، مشمئزکننده، مسخره» خواند. (۲۷) او نه تنها نقیضهٔ بی‌کم و کاست *فاوست* را سرود (*تراژدی بخش سوم*[۴۵]، ۱۸۶۲) بلکه حتی با بی‌پروایی طرح اجمالیِ دنبالهٔ بخش اول *فاوست* را به صورتی که به زعم او گوته باید آن را می‌نوشته ارائه کرد. این اقدام عجیب در زمینهٔ «نقد مثبت»[۴۶] (۲۸) کاستیهای ذوق و نیروی خیال فیشر را برملا می‌سازد. فیشر طرحی تصنّعی پیشنهاد کرده که بنابر آن فاوست باید در حوزه‌های ثابتی ــ دین، سیاست، علم ــ طی طریق کند، دست به جنایتی واقعی بزند، به فقری نکبت‌بار گرفتار شود، و به مرگی قهرمانانه بمیرد و داوطلبانه قربانی ملت خویش گردد. فیشر از بخش اول *فاوست* به غایت خوشش می‌آید، مفهومی از قهرمان و اسلوب آن به دست می‌آورد و بخش دوم را بر اساس آن می‌سنجد. فیشر به این حقیقت آگاه است ولی آن را نادیده می‌گیرد که گوته تغییر کرده و در بخش دوم به چیزی دست یافته که با بخش اول تفاوت بسیار دارد.

اقدام فیشر حتی در حدّ تجربه‌ای ذهنی نیز با شکست مواجه می‌شود. زیرا سبک بخش اول را به خوبی در نمی‌یابد و بر آن است تا گوته را در جهت کمال مطلوب زیباشناختی خویش، یعنی شکسپیری «پالوده» و کمتر «باروکی»، قرار دهد و تألیف او را بهبود بخشد. مقالات و سخنرانیهای او دربارهٔ شکسپیر نیز تحت‌الشعاع این آرمان است. (۲۹) در این آثار از شکسپیر در مقام «واقع‌گرا»یی مبتکر و اصیل تجلیل کرده ولی مدام از تصنّع و طمطراق و شوخ‌طبعیِ ساختگی و بی‌اعتنایی‌اش به طرح ماجرا عیب‌جویی کرده است. در عمل، تفاسیر فیشر عمدتاً روان‌شناختی است. هملت را آدمی دارای قوهٔ خیال زایدالوصف تعریف کرده، نه کسی که دارای حساسیت یا هوش بسیار است یا نیروی اراده‌اش مختل شده است. هملت

43. *Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen*

۴۴ Eduard Mörike (۱۸۰۴-۱۸۷۵)، شاعر غنایی و رمان‌نویس آلمانی

45. *Der Tragödie dritter Teil*

46. «positive criticism»

خشن و دمدمی مزاج و حتی بدذات و حیله‌گر است، بازیگرِ طعنه‌زنی است که بیداریِ وجدانش او را ناتوان‌تر از آن کرده که بتواند دست به عمل بزند. (۳۰) به آلمانیها توصیه می‌کند که نمایشنامه‌های «تاریخی» شکسپیر را سرمشق قرار دهند و سنت نمایش ملیِ تاریخی و سیاسی جدیدی بیافرینند که پیوندی میان آثار شیلر و شکسپیر باشد. (۳۱)

علاقهٔ خاص فیشر نسبت به هنر غنایی بسیار عمیق دوستش ادوارد موریکه و بویژه واقع‌گراییِ فکاهی گوتفرید کلر از توجه علمی‌اش به سازش غایی میان ایدئالیسم و رئالیسم، کلاسیسیسم آلمانی و شکسپیر، به مراتب پویاتر بود. رمان عجیب او، *آؤخ آینر*[۴۷] (۱۸۷۹)، حاکی از بُعد مسافتی است که میان او و کلاسیسیسم آلمانی بدید آمده است. فیشر خواستار واقع‌مداری است، ولی واقع‌مداری مبتنی بر شوخ‌طبعی و خوش‌خُلقی و زنده‌دلی، «واقع‌مداری شاعرانه»ای که از هجای خشونت‌آمیز و نقد تلخ اجتماعی و زشتی نفرت‌انگیز بری است. در ساختار عظیم کتاب *زیباشناسی* او روحیهٔ طربناک همواره والاترین کمال مطلوب فیشر است، و کمدی نوع ادبی غایی به شمار می‌رود.

در کتاب *زیباشناسی* عنوان بحث را با حروف سیاه چاپ کرده و سپس شرح مفصلی با حروف ریزتر به دنبال آن آورده که حاوی چکیده و بحث انتقادی آرای زیباشناختی آلمانیها در آن مورد است. جلد پنجم (۱۸۵۷) کلاً به دستگاه بوطیقای مشروحی اختصاص یافته است. *زیباشناسی* فیشر در ظاهر شرح زیباشناسی هگلی همراه با جرح و تعدیلهایی است، ولی در اساس کلّ آن طرح را کن‌فیکون می‌کند. فیشر، برخلاف هگل، به زیبایی طبیعی توجه بسیار مبذول می‌کند. سراسر یک مجلّد را به تجزیه و تحلیلِ «وجود عینیِ امر زیبا» اختصاص داده، از زیبایی نور و رنگ و هوا و آب و زمین آغاز می‌کند و از طریق زیبایی گیاهان و ماهیان و پرندگان و جز آنها بالاخره به آدمی می‌رسد. این سلسله مراتب را در برابر «شکل ذهنی وجود زیبایی»، یعنی قوهٔ خیال، قرار داده و، بدون عطف توجه آشکار به هنر، به تحلیل و رده‌بندی آن پرداخته است. سرانجام به هنر می‌پردازد که ترکیبی است از طبیعت و قوهٔ خیال. (۳۲) اگرچه فیشر هنوز در دایرهٔ سه پایه‌های هگلی قرار دارد، در واقع منطق جدلی و تلازم ویژهٔ هگلیِ هنر در تاریخ را رها کرده است. فیشر اذعان می‌کند که تاریخ هنرها، در اغلب موارد، با فهرست انواع هنری تقارن دارد، ولی مفهوم «تصادف» که او بدان افزوده و به این وسیله عنصر غیرمعقول و اتفاقی را به آن وارد کرده است داعیهٔ منطق جدلی را نسبت به استخراج مفاهیم آن از بین می‌برد. (۳۳) با افزودن عنصر «تصادف»، بر «تصویر» تأکید بیشتری می‌شود و اهمیت مفهوم کاهش می‌یابد و هنر «مخلّد ساختن امر فردی» می‌گردد، و به این ترتیب «موضع منفی»

47. *Auch Einer*

کمدی «نسبت به مفهوم» مؤکد می‌شود. کمدی «در برابر رخنه‌کردن مفهوم مقاومت می‌کند» زیرا روح آن «روحِ درونماندگاری[۴۸] است». (۳۴) هگل هجا و کمدی و زمان کمیکی عصر جدید را لحظه‌هایی در تاریخ وصف کرده، ولی فیشر «فارس»[۴۹] و بذله‌گویی و فکاهه را مقولاتی مستقل شمرده و به تفصیل به بحث دربارهٔ آنها پرداخته است. فیشر ضمناً سه پایهٔ هگلی سبکها ــ نمادین، کلاسیکی و رمانتیکی ــ را کنار گذاشته و به تعارض میان دو اصل عمدهٔ تجسمی[۵۰] و تصویری[۵۱] معتقد است ــ تعارضی که سبک انضمامی و فردیت‌بخش و واقع‌مدار را در برابر سنت کلاسیکی قرار می‌دهد. (۳۵)

مجلدی که به بوطیقا اختصاص داده سخت دون انتظار است و تقریباً تمام گفته های پیش پا افتادهٔ زیباشناسی ایدئالیستی آلمانیها در آن جمع است. تداخل متقابل مفهوم و تصویر، محتوا و شکل، ضرورتِ تمامیتیِ که در هر تصویرِ واحد «تصویری جهان‌نما» به وجود می‌آورد، وحدت تصویر و موسیقی، بازآفرینی و حالت ذهنی، شکل‌بندی و آهنگ ــ همهٔ اینها را به وضوح تشریح و از آنها دفاع کرده است. (۳۶) ولی فیشر پس از اینها به شرح متعارف نظریهٔ انواع ادبی می‌پردازد، نظریه‌ای مشتمل بر مثلث مرسومِ شعر حماسی و غنایی و نمایشی، که به موجب آن شعر حماسی به گذشته مربوط است، غنایی به زمان حال، و نمایشی به آینده. (۳۷) فصلهایی که به حماسه اختصاص داده کاملاً مبتنی بر آرای ویلهلم فون هومبولت و اوگوست ویلهلم شلگل است. حماسه عینی و فاصله‌دار و بی‌وقفه است. نوع غنایی را به نحو بدیعتری مطرح کرده و این نه به سبب وصف مرسوم آن به منزلهٔ شعر ذهنی یا مربوط به زمان حال بودن آن، بلکه به جهت رده‌بندی ابتکاری گونه های مختلف این نوع ادبی است: «جوشش به سوی موضوع» در سرود دینی و دیتورامبوس[۵۲]؛ «حلِّ کامل موضوع» در ترانه؛ و «فاصله‌گیری بطیء و فزاینده از موضوع» در قوالب شعر تفکرآمیز نظیر مرثیه[۵۳]. (۳۸) نوع نمایشی را والاترین شکل[۵۴] ادبی شمرده است. در بحث دربارهٔ تراژدی از تعبیرات هگلی استفاده کرده و آن را درگیری و سازش میان نیروهای اخلاقی دانسته، ولی نوعهای نازلتر را نیز پذیرفته است. بنابر نظر فیشر، در تراژدی افراد بی‌گناه ممکن است نابود شوند، و از بی‌گناهی دزدمونا و کوردیلیا و اُفیلیا در برابر ادعاهای هواداران دوآتشه و جانماز آبکشِ «مکافات درخور» با حرارت دفاع می‌کند.

48. immanence

۴۹. farce ← جلد اول این *تاریخ*، ص ۴۱۸.

50. plastic

51. pictorial

۵۲. dithyrambos ← توضیحات مترجم در پایان کتاب

۵۳. elegy ← جلد اول این *تاریخ*، ص ۴۱۶-۴۱۷

54. highest form

(۳۹) امر کمیکی عبارت از «عمل آزادیِ بی‌غلّ و غشِ وجدان» است. کمدی از آن رو والاترین نوع ادبی[۵۵] است که بیشترین مقدار آزادی را به ذهنیت می‌بخشد. «[کمدی] حاوی امر شکوهمند و امر تراژیکی است». (۴۰) اما کمدی همیشه در خطر فروغلتیدن به قلمرو نثر و عقلانیت و ریطوریقا[۵۶]ست. فیشر با پیشگویی هگل در مورد اضمحلال قریب‌الوقوع هنر موافق نیست، ولی با معاصران خویش دربارهٔ افول آن هم‌عقیده است. او حتی استدلال گروینوس را دایر بر اینکه عصر شعر، دست کم موقتاً، به پایان رسیده می‌پذیرد، و از گروه آلمان جوان و شاعران سیاسی زمان (بویژه هِروِگ) سخت انتقاد می‌کند، زیرا آنها را افرادی نامتجانس و مخرّب و دستخوش تشتت آرا می‌داند که نتوانستند و نمی‌توانستند شعر راستین بسرایند. (۴۱) او از هاینه سخت بیزار است و، گرچه نمایشنامهٔ *ماریا ماگدالنا*[۵۷] (مریم مجدلیهٔ) هبل را در مقام بررسی روان‌شناختی می‌پسندد، به نیست‌انگاری باب روزِ آن معترض است. (۴۲) فیشر، از لحاظ خلقیات، آدم خوش‌بین و بشّاشی است که حتی می‌توان بی‌فرهنگ‌اش[۵۸] خواند. در امر سیاست (که از موضع دمکرات تندرو شروع کرد و سرانجام از ستایشگران بیسمارک شد) و در ادبیات خواستار اعتدال، توازن واقعی، عقل سلیم، و خوش‌مشربی است. پس تعجبی ندارد که هگلی باوریِ پیشین خود را رها می‌کند و به سوی مکتب تحصّلی و واقع‌مداری میانه‌رو می‌رود.

فیشر بعدها (۱۸۶۶ و ۱۸۷۳) با انتشار نقد جامعی از کتاب *زیباشناسی* خویش دست به اقدامی زد که حاکی از شجاعت فکری نادری بود. روش و ساختار کلّی کتاب را رها کرد، نظر هگل را دربارهٔ «مهاجرت مفاهیم»[۵۹] رد کرد و این نظرِ کانت را پذیرفت که امر زیبا فقط در جریان شهود[۶۰] متجلی می‌شود و فارغ از مبحث خیال نمی‌توان از «زیبایی طبیعی» سخن گفت. (۴۳) از سوی دیگر، در این دو رساله و در مقاله‌ای که قبلاً منتشر کرده بود، «دربارهٔ رابطهٔ شکل و محتوا در هنر»[۶۱] (۱۸۵۸)، (۴۴) قویّاً و با دقت از وحدت شکل و محتوا، شکلِ «سرشار از محتوا» که «بیان‌کننده» است، دفاع کرده، و به شکل مداری جدید زیباشناسی هربارتی[۶۲] و «ترکیب باروکیِ عرفان و ریاضیات»، بویژه به صورتی که در آرای روبرت

55. genre

۵۶ rhetoric ← جلد اول این تاریخ، ص ۴۳۶-۴۳۸

57. *Maria Magdalena* 58. philistine 59. «movement of concepts»

60. intuition 61. «Über das Verhältnis von Inhalt und Form in Kunst»

۶۲ Johann Friedrich Herbart (۱۷۷۶-۱۸۴۱)، فیلسوف آلمانی

تسیمرمان[۶۳] آمده، حمله کرده است. در نظر فیشر، «شکل ناب»[۶۴] به منزلهٔ دادهٔ زیباشناختی وجود ندارد، زیرا «شکل به ماده نمی‌چسبد بلکه از آن نشأت می‌گیرد». شکل نیست مگر «شکلِ محتوا، ساحتِ بیرونیِ امرِ درونی». (۴۵) فیشر در می‌یابد که او و دیگر پیروان هگل به مسائل موجّه ساختار و شکل بیرونی توجه کافی مبذول نکرده‌اند. (۴۶) لکن نمی‌تواند با نظریه‌ای موافق باشد که شکل را از معنی جدا می‌داند و نقش خطیر نماد را در هنر نادیده می‌گیرد.

آخرین مقالهٔ فیشر، «نماد»[۶۵] (۱۸۸۷)، حاکی از بیشترین تحوّل آرای او در جهت زیباشناسی روان‌شناختی و تجربی است، ولی در ضمن هنوز به آنچه در نظر او چکیدهٔ موضع ایدئالیستی است وفادار است. او معانی مختلف واژهٔ «نماد» را به دقت بررسی می‌کند. نماد چیزی بیش از امتزاج تصویر و معناست (چنانکه نان و شراب در آیین عشای ربانی [تناول القربان] با کالبد مسیح یکی می‌شوند). اسطوره نیز نیست که واقعیت آن را باید پذیرفت. بلکه فیشر معتقد است، که باورِ شاعرانهٔ امروزین ما را باید نمادین نامید. گذشته از این معنای نخست نماد در دین، فیشر مرحلهٔ دومی را نیز نمادین می‌داند، و آن جان بخشیدن[۶۶] به طبیعت از جانب شاعر است. نماد در این مفهوم ثانویِ جان‌بخشی و انسانگونه‌انگاری ملهم از «حقیقتِ همهٔ حقایق است به این معنا که جهان هستی و طبیعت و روح باید در بنیاد یکی باشند». نوعی «همدلی»[۶۷] است که فیشر در این مقطع زمانی در چارچوبی کاملاً روان‌شناختی به تحلیل آن می‌پردازد. او مراحل گوناگون آن را متمایز می‌کند و به وجود همدلیِ صرفاً حسی[۶۸]، همدلی جنبشی[۶۹]، و ــ در بازپسین مرحله ــ اتحاد[۷۰] معتقد است. فیشر در رؤیاهای معلول محرکهای جسمی، در چهره‌شناسی، و در زبانِ اشارت به جستجوی شواهدی برای مرحلهٔ آخر می‌پردازد. به اعتقاد او، همدلی صرفاً نوعی تداعی نیست که به مناسبات صوریِ متضمنِ زیبایی ناب افزوده شده باشد. بلکه، حتی زیبایی ریاضی و منطقی را می‌توان به مقولهٔ همدلی وارد کرد. هنر دارای دو اصل «هماهنگی»[۷۱] و «تقلید»[۷۲] نیست و فقط عبارت از یک اصلِ همدلیِ خیال‌انگیز[۷۳] است. «نماد» کاربرد ثالثی نیز دارد و آن نمادپردازی آگاهانه و برنامه‌ریزی شده در بازآفرینیِ شاعرانهٔ امری نوعی است که اهمیتی فراگیر دارد و به نظر

۶۳ Robert Zimmermann (۱۸۲۴-۱۸۹۸)، فیلسوف و زیباشناس اتریشی پیرو عقاید هربارت و سپانگدار زیباشناسی شکل و مؤلف کتاب زیباشناسی (*Ästhetik*، ۲ جلد، ۱۸۵۸-۱۸۶۵).

64. «pure form»
65. «Das Symbol»
66. animation
67. empathy
68. sensuous
69. motor
70. identification
71. harmonics
72. mimics
73. imaginative empathy

فیشر به حدِّ خطرناکی به تمثیل[۷۴] نزدیک است؛ او همیشه کاربرد آن را در بخش دوم *فاوستِ* گوته و در آثار دانته تقبیح کرده است. نمادپردازی مبنای هر اثر هنری است؛ ولی نزد فیشر عمدتاً به معنای همدلی و جان‌بخشیدن به طبیعت و انسانگونه انگاری و، به این ترتیب، مؤیّد فلسفهٔ وحدت وجود است. فیشر این گفتهٔ فیشته را نقل می‌کند: «هنر وسیلهٔ همه پسند کردن منظرِ مشرب استعلایی است». (۴۷)

فیشر را تقریباً می‌توان مظهر تغییر از مشرب هگلی به مکتب اصالت نفسانیات[۷۵] دانست، و به همین جهت در میان معاصران خویش نمونه است. *زیباشناسیِ* او همیشه مجموعهٔ عظیم آرای آن زمان به شمار خواهد آمد، و در تجدیدنظرها و جدلهای بعدی‌اش دربارهٔ مسئلهٔ شکل و محتوا و نماد به طرح مباحثی پرداخته که هنوز هم مطرح است. اگرچه دِ سانکیتس از شخص فیشر بدش می‌آمد، از فیشرِ منتقد جیزها فراگرفت. مفهوم نمادپردازی و شکل هنری محسوس[۷۶] نزد ارنست کسیرر[۷۷] و سوزان لَنگِر به آرای فیشر بسیار نزدیک است.

واکنش برضد مشرب هگلی را می‌توان در بسیاری از معاصران فیشر نیز مشاهده کرد. در موارد بسیار صرفاً زیباشناسی و نظریه را رها کردند و به تاریخ ادبی خالص روی آوردند. اما تئودور ویلهلم دانتل[۷۸] (۱۸۱۸ـ۱۸۵۰) را می‌توان به سبب حساسیت نظری خارق‌العاده و وضوح موضع زیباشناختی جدید او، که در مواردی طلایه‌دار کروچه است، استثنایی بر این قاعده شمرد. دانتل در رساله‌ای با عنوان *دربارهٔ زیباشناسی فلسفهٔ هگلی*[۷۹] (۱۸۴۴) به جرم خلط هنر و دین و اعتقاد به مشربی عقلی که توجه ندارد «هر اثر هنری اثری فرد و به واقع انضمامی است» از هگل انتقاد می‌کند. در نظر هگل، اثر هنری «فقط شکل خاصّی از بیان و بازنمایی حقیقت است». دانتل بر آن است که پیروان هگل در «فلسفه پردازیهای خود دربارهٔ هنر، شکل هنری را تجزیه می‌کنند و، در صحبت از اثر هنری، مطالب معهود فلسفهٔ دین و حقوق را در زمینهٔ محتوایِ آن تکرار می‌کنند». (۴۸)

دانتل، در نقدی که بر شکسپیرِ اولریتسی نوشت، فرض مبتنی بر وجود دیدگاه سامانمند نزد شکسپیر یا هر شاعر دیگر را رد می‌کند. این نظر حاکی از «بیان ناگواری است که کلّ یک

74. allegory 75. psychologism 76. felt form

۷۷. Ernst Cassirer (۱۹۴۵-۱۸۷۴)، فیلسوف آلمانی تحقیقاتش دربارهٔ زیباشناسی و ماهیت معنا هنوز از نفوذ و اعتبار برخوردار است

78. Theodor Wilhelm Danzel

79. *Über die Aesthetik der Hegelschen Philosophie*

عصر را به کار توانفرسا و سیسوفوسیِ[۸۰] تقلیلِ موضوع [یعنی اثر هنری] به تواناییهای قوهٔ فاهمه و عقل محکوم می‌کند. اثر هنری نیست مگر آنچه در آن مجسّم است. در اثر هنریْ چیزی جز خود آن اثر بازنمایی نشده است. پندار هنری را هرگز نمی‌توان در قالب مفاهیم و کلمات بیان کرد. محتوای آن را به هیچ نحوی نمی‌توان القا کرد مگر با در پیش رو گذاشتن کلِ آن، دقیقاً به صورتی که هست». عناصر هنر عبارت‌اند از «شهود و حالت»[۸۱] که تنها از طریق تجربه قابل انتقال‌اند؛ در نتیجه در اثری هنری «چیزی اساسی یا غیراساسی[۸۲] وجود ندارد». اثری هنری که بتوان فکر بنیادین آن را بیان کرد اثر واقعاً هنری نیست. این تصور که فکری را بتوان بخشی از دستگاهی هنری دانست از این هم سخیفتر است، زیرا چیزی وجود ندارد که آن را بتوان در آن جا داد. اگر بتوان گفت که چیزی کلّیتر از اثر هنری وجود دارد، آن چیز تنها «حالت» روحی هنرمند است، حالتی که «سبک» آثارش معلول آن است. لکن این فقط «کلیّتی ذهنی، وحدتی ذهنی» است. (۴۹) نقد می‌تواند «اثری را با تمام فردیّت آن برای نیروی کشف و شهود تفسیر کند». دانتسل معتقد است که مقایسهٔ اثر با منابع آن می‌تواند دستاورد هنرمند را بهتر بنمایاند و چنین استدلال می‌کند که سرانجام یک «تاریخ راستین هنرِ شعر» پدید خواهد آمد که «نه تنها تاریخ قوالب برونی بلکه تاریخ مفاهیم درونی موضوع نزد شاعران گوناگون» هم خواهد بود. چنین تاریخی تفاوتهای سَبْکی را نشان خواهد داد و سرانجام «مسیر تکامل» را پی خواهد گرفت. (۵۰) چنین تاریخی باید، «بی‌آنکه به جبِ یا به راست بنگرد»، «دگردیسیهای آفرینش شعر را صرفاً برگرفته از خود شعر» عرضه کند. (۵۱) بر همین اساس است که دانتسل تاریخهای ادبی رایج در آن زمان را تاریخ فرهنگیِ صرف می‌خواند و از آنها انتقاد می‌کند. دانتسل می‌گوید که تاریخ ادبی در آلمان مرحلهٔ واسط میان تألیفهای فاضلانهٔ قدیم و تاریخهای فلسفی و سیاسی را ــ از نوعی که گروینوس نوشته ــ طی نکرده است. آنچه صورت نگرفته طرح ساده و واقع‌بینانهٔ مواد است. تألیف تک‌نگاریهایی دربارهٔ تأثیرات خارجی بر ادبیات آلمانی (که بخشی از ادبیات جهانی است و بنابراین نمی‌توان به آن در حکم موجودی مستقل پرداخت) و مطالعاتی در زمینهٔ تاریخ نقد و زیباشناسی ضرورت دارد. (۵۲)

دانتسل واعظ غیرمتعظّ نشد. در رساله‌ای بسیار مستدل، با عنوان «وضعیت کنونی فلسفهٔ هنر و مسئولیتهای بعدی آن»[۸۳] (۱۸۴۴ـ۱۸۴۵)، تاریخ زیباشناسی را در آلمان، با توجه

۸۰. Sisyphean labor در اساطیر یونان، سیسوفوس به رئوس نوهین کرد و محاراتش آن بود که در دنیای زیرین ــ هایدس ــ سنگ عظیمی را از تپه‌ای بالا ببرد. به بالا که می‌رسید سنگ بار دیگر فرو می‌غلتید و سیسوفوس موظف بود کار خود را از سر گیرد.

81. intuition; mood 82. essential; unessential

83. «Über den gegenwartigen Zustand der Philosophie der Kunst und ihre nächste Aufgabe»

خاص به کانت و شیلر و شلینگ و زولگر، پی گرفت. در نوشته های دیگر هم برخی از آرای زیباشناختی موزس مندلسون[۸۴] و گوته و شیلر را به دقت بررسی کرده است. (۵۳) آنگاه نامه های گوتشد[۸۵] را ویرایش و منتشر کرد و به تألیف تک‌نگاری جامعی دربارهٔ لسینگ پرداخت، ولی اجل مهلتش نداد و پیش از مرگ زودرس تنها یک جلد آن را به پایان رسانید. (۵۴) این تألیفْ نخستین نمونهٔ کتابهای کاملاً مستندِ «زندگی و دورانِ»[۸۶] نویسنده‌ای آلمانی است: زندگینامه‌ای مفصل همراه با زمینه‌ای تاریخی و بررسی زمانیِ دقیقِ حتی‌کم‌اهمیت‌ترین نوشته های لسینگ با توجهِ مستمر به منابع و افکار و اسلوب آنها. دانتسل متأسفانه بر مواد مورد بحث اِشراف لازم را نداشت و نتوانست بسیاری از مسائلی را که مطرح کرد حل کند. کمال مطلوب دیریابِ تألیف تاریخ هنریِ ادبیات ــ که امروزه هم مشکل بتوان آن را تحقق یافته شمرد ــ یا به عبارت دیگر، آرزوی «وینکلمانِ تاریخ شعر» شدن[۸۷] را وانهاد (۵۵) و به کار «پژوهش» و گردآوری گنجینهٔ عظیمی از داده ها و منابع و تشابهات و تأثیرهایی پرداخت که، با گذشت زمان، بیش از پیش کار اصلیِ پژوهندگان ادبی آلمان در آن قرن گردید.

فریدریش هبل

فریدریش هبل (۱۸۱۳ـ۱۸۶۳)، بویژه در ابتدای قرن حاضر، در آلمان شهرت بسزایی یافت. آثارش را در نقاط مختلف به روی صحنه آوردند، ویرایش تازه‌ای از آنها منتشر کردند، آنها را به تفصیل مورد بررسی قرار دادند، او را طلایه‌دار ایبسن و بزرگترین نمایشنامه‌نویس قرن نوزدهم خواندند و از او تجلیل کردند. در آن زمان آوازهٔ شهرت او تا حدی به خارج از کشور نیز رسیده بود، ولی چنین می‌نماید که عمدتاً در آلمان شهرت داشت و حتی در آلمان نیز توجه به هبل (گذشته از دانشگاهها) رو به افول گذاشته بود. با وجود این، نظریهٔ تراژدی او از لحاظ تاریخ نقد شایان توجه است. در آلمان، این نظریه را بر اساس منابع آن و نیز نمایشنامه هایش بی‌وقفه مورد بحث قرار داده‌اند و پژوهشگران مختلف از هگل یا شلینگ یا

۸۴ Moses Mendelssohn (۱۷۲۹ـ۱۷۸۶)، منتقد آلمانی ← جلد اول این تاریخ، ص ۲۰۵ـ۲۰۶.

۸۵ Johann Christoph Gottsched (۱۷۰۰ـ۱۷۶۶)، نویسنده و پژوهندهٔ آلمانی که آثارش در زمینهٔ نقد ادبی مدت زمانی (حدود ۱۷۳۰ـ۱۷۴۰) بر تکوین فکر و اسلوب ادبی آلمان تأثیری بسزا داشت.

86. «life and times»

۸۷ اشاره به خدمت بی‌نظیری است که یوهان یوآخیم وینکلمان (۱۷۱۷ـ۱۷۶۸) به معرفی و تفسیر و فراهم آوردن نگرشی منسجم به نقاشی و پیکرتراشی یونان و روم باستان کرد.

زولگر یا شوبرت[۱] و روجر به عنوان منابع نظریهٔ او نام برده‌اند.

شخص هبل قویاً هگلی بودن خویش را انکار کرده است. *خطابه هایی دربارهٔ زیباشناسی*[۲] را تا ۱۸۴۲، که در کوبنهاگ بود، نخوانده بوده و غالباً نسبت به فلسفهٔ انتزاعی و منطق جدلی و آنچه به نظرش یکتانگری[۳] و خوش‌بینی کاذب دستگاه فکری هگلی می‌آمده اظهار بیزاری کرده است. (۱) با وجود این، صرف نظر از میزان آشنایی او با نوشته‌های هگل، از لحاظ زیباشناسی و نظریهٔ نمایش از پیروان هگل به شمار می‌رود. هبل خود این امر را در مورد نکتهٔ خطیر گناه تراژیکی[۴] دریافته بود. (۲) در سالهای بعد، شاید متأثر از روجر، که مقاله‌اش را دربارهٔ *پیوندهای گزیدهٔ* گوته در ۱۸۴۲ خوانده و از ۱۸۴۷ با او به مکاتبه پرداخته بود، به مفهوم هگلیِ تراژدی باز هم نزدیکتر شد. روجر، ظاهراً از طریق کتابگزاریها و بحثهای مفصلی که در نامه‌هایش مطرح کرده، بر نظر هبل در مورد آشتی[۵] و نقش تاریخ در تراژدی تأثیر گذاشته و آن را به مواضع هگلی نزدیکتر ساخته است. (۳) فلیکس بامبرگ[۶] یکی دیگر از پیروان هگل است که (پس از ۱۸۴۳) با هبل مکرر در تماس بوده است. هبل با روگه و موند آشنا بود ولی بعداً آنها را مورد انتقاد قرار داد، و فریدریش تئودور فیشر را، که از جمله نخستین منتقدانی است که جداً به بررسی آثار او پرداخته، بزرگ می‌داشت. (۴) پس می‌بینیم که هوایی که هبل استنشاق می‌کرد کاملاً آکنده از مشرب هگلی بوده است. اشارات تحسین آمیز او به زولگر (۵) با این استنتاج مغایرتی ندارد، و از لحاظ موضوع مورد نظر ما نیز تأثیرات دیگر را می‌توان نادیده گرفت. ما می‌توانیم مطابق معمول علاقهٔ خود را نسبت به نظریات هبل از موضوع متفاوتِ فلسفهٔ مابعدطبیعت او، یا رابطهٔ میان نظریات و روش عملی‌اش، متمایز کنیم. آیا این یا آن نمایشنامه با نظریاتش سازگار است؟ یا با آنها مغایرت دارد، از آنها فراتر می‌رود، آنها را نادیده می‌گیرد، یا، به طور ضمنی، به مفهوم دیگری از تراژدی راجع است؟ این مسایل به تاریخ نقد ربطی ندارد.

یادداشتهای روزانه و نامه‌های هبل حاوی اظهرات متعددی است که از لحاظ ضوابط درگیریهای شخصی و نقش ضمیر ناهشیار در امر آفرینش لحنی به غایت رمانتیکی دارد. هبل شعر را نوعی «خونریزی»[۷] می‌خواند؛ «شاعر خون خود را می‌ریزد و آن [خون] در شن‌زار دنیا ناپدید می‌شود». (۶) شعر سرایی را با خوابگردی مقایسه می‌کند، و شعر را با خواب

۱ Gotthilf Heinrich Schubert (۱۷۸۰-۱۸۶۰)، فیلسوف طبیعی آلمانی که تحت تأثیر شلینگ و فلسفهٔ طبیعت او قرار گرفت و بعدها به عرفان پرداخت.

2. *Lectures on Aesthetics* 3. monism

۴. tragic guilt ← توضیحات مترجم در پایان کتاب زیر عنوان tragic flaw.

5. reconciliation 6. Felix Bamberg 7. hemorrhage

دیدن یکی می‌داند. (۷) و با ملاتقطی‌گریِ پیروان پر و پاقرص فروید رؤیاهای به غایت پرت و پلای خود و همسرش را یادداشت می‌کند. عمل آفرینش بهتر است، مانند تولید مثل، در تاریکی صورت گیرد. (۸) نوشتنْ ضرورت است یا کاری غیرارادی و ناخواسته است: «نخستین مرحلهٔ دریافت آن در اعماق ضمیر نهفته و گاهی به تاریکترین دوران کودکی باز می‌گردد». هبل، هنگام نوشتن، نغمه‌هایی با گوش جان خویش می‌شنید. درونمایه‌ها به وجهی اتفاقی به ذهنش خطور می‌کردند. مانند «پسربچه‌ای [بود] که پرنده‌ای را که اتفاقاً درجایی نشسته به چنگ می‌آورد، و فقط آنگاه به دقت به آن می‌نگرد که آن را در دست دارد». (۹)

این وجه از شخصیت هبل غالباً حاکی از تلاش عبث او برای کسب اطمینان خاطر از این بابت است که او در واقع، شاعری مُلهَم است و نه صرفاً مطرح‌کنندهٔ مسایلی بر روی صحنه. هبل به کرّات گفته است که اثر هنری «نمادِ» اسرارآمیز و مبهم و، به تعبیری، درک ناکردنی است. (۱۰) او مایل است از خلط صورت ذهنی[8] با مفهوم انتزاعیِ صرف پرهیز کند و حتی در برابر هگل به «مثال» نوافلاطونیِ رافائل متوسّل می‌شود. با وجود این، شعر و فلسفه وظیفه‌ای واحد دارند. شعر «فلسفهٔ تحقق یافته»[9] است، لکن باید فلسفه‌ای باشد که از بطنِ زندگی سر برآورده باشد. (۱۱) او مصّر است که هنر هم کلّی و هم فردی است؛ اگر شاعر «می‌خواهد که باطن، امر نامرئی، نامحدود، نامتناهی را باز نماید [باید] ظاهر، امر مرئی، محدود و متناهی را دریابد». (۱۲) در نمایش، زبان باید تصویری و زنده باشد؛ این تنها معیارِ همیشه کارسازِ هنر خوب است. (۱۳)

همهٔ این افکار برگرفته از سنت نسل پیش از اوست. هبل تنها در بحث تراژدی در دو رسالهٔ ناشیانه تحریر شده‌اش، «سخن من در باب نمایش»[10] (۱۸۴۳) و مقدمه بر تراژدی موسوم به *ماریا ماگدالنا* (۱۸۴۴)، به بیان نظرهای کاملاً شخصی خویش پرداخته است. در مدخلهای دقیقتر و غالباً روشنترِ یادداشتهای روزانه‌اش شرح و متمّم گویاتری بر این مقدمه می‌توان یافت. تنها درونمایهٔ تراژدی رابطهٔ آدمی با صورت ذهنی یا، به تعبیر جدیدتر، با نظام دنیاست ــ رابطهٔ فرد با کل. تراژدی عبارت از کسب بصیرتی واقعی نسبت به ماهیت جهان است؛ تراژدی شرح شکست فرد در برابر جهان هستی است. آنچه هبل از خود به این نظر قدیم افزوده این است که فرد به سبب شورش یا غرور بیش از حد[11] یا فقدان اعتدال مجازات

8. idea 9. realized
10. «Mein Wort über das Drama» 11. hubris

نمی‌شود، بلکه صرفاً به سبب فرد بودنش نابود می‌شود. «تقصیرْ عبارت از تقصیر نخستین[۱۲] است و آن را نباید از مفهوم آدمی جدا دانست. مشکل بتوان آن را در حیطهٔ وجدان تصور کرد. با نفسِ حیات به ما داده شده است». (۱۴) چیزی شبیه گناه نخستین یا جبلّی آدمی[۱۳] است بدون هبوط و بدون امید به رستگاری، *اصل تفرّدِ*[۱۴] گناهکارِ بی‌گناه. بدین ترتیب، فرقی نمی‌کند که قهرمان تراژدی در کار نیک باشد یا بد، بی‌گناه باشد یا گناهکار، رنجی که می‌برد انفعالی باشد یا قهرمانانه سر به شورش برداشته باشد. ولی هبل ترجیح می‌دهد که درونمایهٔ تراژدی مبتنی بر مرگ قهرمان نیکوکار باشد. پاسخ او به هایبرگ[۱۵]، فیلسوف هگلی مشرب دانمارکی (و خودِ هگل)، این است که آنتیگون بی‌گناه است و صرفاً «قانون غیرمعقولی» را زیرپا گذاشته «که فقط از لحاظ صوری نمایندهٔ مفهوم حکومت» است. (۱۵) اگنس برناوئر[۱۶] خود او نیز، بر همین اساس، قربانی مظلوم ولی ضروری مصلحت حکومتی ستمکار به شمار می‌آید. در نظر هبل، تراژدی دیگر توجیه‌کنندهٔ نظریهٔ عدل الهی نیست، بلکه به وجهی اسف‌انگیز و دهشتناک مدلل می‌دارد که آدمی، به سبب آدم بودنش، محکوم به عذاب ابدی است و دست به هر کاری که بزند محکوم است. میان عمل و رنج تفاوت نظرگیری وجود ندارد، زیرا «هر عملی، در برابر سرنوشت، یعنی ارادهٔ دنیا، به رنج مبدل می‌شود». (۱۶) آدمی در ورطه‌ای ژرف می‌زید، و اگر از آن سر برآورد، همیشه دستی ناشناس او را به زور به درون ورطه بر می‌گرداند. (۱۷) تراژدی ما را با سرنوشتمان آشتی می‌دهد. مراحل آموزش آدمی آنگاه به انتها می‌رسد که «بایستگیِ رابطهٔ فردی خود را با جهان هستی در می‌یابد». (۱۸) آزادی ارادهٔ او «در جهل او نسبت به وابستگی‌اش به قوانین عام است». ارادهٔ آدمی نیست مگر ارادهٔ معطوف به امر الزامی و تسلیم شدن به امر محتوم. (۱۹) آن نوع تراژدی موفق است که سیر ماجرای آن مطلقاً مبتنی بر امر لازم باشد. کمال مطلوب هبل خلق اثری است که در آن حق به جانب همهٔ شخصیتها باشد، و «سرنوشتشان معلول این واقعیت است که چنین افرادی هستند و نه کسان دیگری». (۲۰) «از شاعر نباید انتظار داشت که اختلافات را حل و فصل کند؛ چنین انتظاری ابلهانه است زیرا خدا هم این کار را نمی‌کند. اما از شاعر می‌توان انتظار داشت که

12. orignal guilt

۱۳. orginal sin، بنابر معتقدات الهیات کاتولیکی، همهٔ افراد بشر با صبغه‌ای از گناه نافرمانی آدم و حوّا، که منجر به رانده شدن آنها از بهشت و سعادت ابدی بود، به دنیا می‌آیند

14. *principium individuationis*

۱۵. Johan Ludvig Heiberg (۱۷۹۱-۱۸۶۰)، ادیب و کارگردان تئاتر و نمایشنامه نویس و فیلسوف دانمارکی.

۱۶. Agnes Bernauer، قهرمان نمایشنامه‌ای به همین نام نوشتهٔ هبل ماجرای نمایشنامه مبتنی بر رویدادی برگرفته از تاریخ باواریاست (۱۴۲۸-۱۴۳۶). آلبرشت، ولیعهد دوک ارنست باواریایی، در حضا با اگنس برناوئر، دختر آرایشگری، ازدواج می‌کند. اگنس را محاکمه می‌کنند و به اتهام جادوگری در رود دانوب غرق می‌کنند

خودِ اختلافات را برایمان مطرح کند و میان امر اتفاقی و لازم حایل نگردد. او می‌تواند باعث نابودی تک‌تک شخصیتها بشود، ولی در عین حال باید نشان دهد که این نابودی اجتناب‌ناپذیر است و، مانند مرگ، از عواقب مسلّمِ به دنیا آمدن است». (۲۱) اصل مکافات در خور[۱۷]، نه در زندگی و نه در هنر، معنایی ندارد. «تنها یک ضرورت وجود دارد و آن وجود جهان هستی است؛ اینکه گذران تک‌تک آدمیان در آن چگونه است هیچ اهمیتی ندارد». (۲۲) هبل نوع بدبینانه‌ای از مشرب جبر را تا حد امکان پیش برده است: تراژدیْ باردیگر آموزشگاهِ رواقی‌گری و کناره‌گیری و تسلیم به سرّ سر به مهر و درنیافتنی می‌شود.

هبل، شاید بر اثر فشار مفاهیم هگلیِ رایج، گاهی به مسایلی می‌پردازد که با این مفهومِ بنیادین مغایرت دارند و چشم‌اندازهای نه چندان روشنی به سوی نظم جهانی مفروضی می‌گشاید که «هستهٔ مرکزی اخلاق‌مداری» بر آن حکم می‌راند و حتی، در درامی کیهانی، خدایی را مجسم می‌کند که در جستجوی رستگاری برای خویش است. در تراژدی از آشتی خبری نیست، و تنها سازشِ ممکن آن است که همیشه «خارج از دایرهٔ هر نمایش خاص» رخ می‌دهد. این «سازشی است فی‌نفسه». (۲۳) به نفع مجموعه، نه به نفع خود قهرمان. آگاهی فرد نسبت به سازش الزامی نیست (گو اینکه بهتر است از آن آگاه شود). هبل تشبیه عجیب و نه چندان تسلّی‌بخشِ رودخانه را مطرح می‌کند: «زندگی جویبار عظیمی است و افراد به منزلهٔ قطره‌هایی هستند؛ ولی افرادِ تراژیکی قطعات یخی هستند که باید ذوب شوند، وآنقدر به هم می‌خورند و یکدیگر را دفع می‌کنند تا عملِ ذوب صورت پذیرد». (۲۴) پس می‌توان گفت آدمی تودهٔ یخ متراکمی است در جویبار دنیا، که پس از آب شدن صبورانه به طی طریق ادامه می‌دهد. در تراژدی، احتمالاً به سبب مرگ قهرمان، تقصیر «منتفی» شده است. اما «زمینهٔ درونی تقصیر مستور باقی می‌ماند». (۲۵) هبل گاهی در یادداشتهای روزانه‌اش حتی به وجود تراژدی کیهانی اشاره می‌کند که ضمن آن دنیا عبارت است از «زخم عظیم خدا» یا «هبوط خدا» و آدمی «بستر بروکروستسیِ[۱۸] الوهیت» و آفرینش حتی «خفتانِ الوهیت» است. (۲۶) «خدایی در دنیا مدفون است و می‌کوشد تا برخیزد و از همه جای آن، در عشق و در هر عمل شرافتمندانه‌ای، سر بر آورد». (۲۷) ولی این مایه‌های نظرورزانهٔ اخیر، که برگرفته از آرای عرفانی قدیم است، به وضوح در نظریهٔ تراژدی هبل منعکس نشده است. (۲۸)

تأملات هبل معمولاً بر مسایل بسیار نزدیک و بویژه ربطهٔ تراژدی با تاریخ و زمان حال

۱۷ poetic justice ← جلد اول این تاریخ، ص ۲۳۲

۱۸ Procrustes، راهزنی افسانه‌ای که مسافران را بر تختی می‌خوابانید و اگر قدشان بلندتر از تخت بود پایشان را می‌برید و اگر کوتاهتر بود آنها را آنقدر می‌کشید تا اندازهٔ تخت بشوند.

معطوف است. گهگاه بیاناتش چنان است که گویی تراژدی با تاریخ یکسان است و هنر را «والاترین نوع تاریخ‌نگاری» می‌خواند. (۲۹) تراژدی عمدتاً در مواقع بحرانیِ تاریخ روی می‌دهد: یودیت و هولوفرنس[۱۹] خود او زن و مرد محض نیستند، بلکه عبرانیت برضد شرک نیز هستند. در *هرودس و ماریامنه*[۲۰] دو دوران تاریخ بشر در برابر هم قرار داده شده‌اند: هرودس نمایندهٔ جامعهٔ عبری است و ماریامنه طلایه دار «نوزاییِ فردیت» در دین مسیح است. (۳۰) ولی هبل نمایشهای تاریخی معاصران خویش، یعنی نمایشهای کهن پژوهانه و میهن‌دوستانه‌ای را که هدفشان القای شکوه گذشتهٔ آلمان است دوست نمی‌دارد و آنها را تخطئه می‌کند. (۳۱) برخلاف اینها، هبل در نمایشنامه های خود با طرح بحرانهای تاریخی توانسته است نظر را به درگیریهای کلّی معطوف کند و مثلاً به نبرد میان جنس مؤنث و مذکر (که ظاهراً او نخستین کسی است که آن را با چنین تعبیراتی مطرح کرده)، نزاع میان حکومت و فرد، و میان آدمی و جامعه پرداخته است. در دفاع از نمایشنامهٔ *ماریا ماگدالنا*، حتی می توان هبل را حامی تراژدی طبقهٔ متوسط[۲۱] خواند. ولی او نگران این قبیل مسایل اجتماعی، فقر یا برخورد میان طبقات در امور عاطفی نیست؛ (۳۲) او بر این عقیده است که مسایل کلی در هر یک از سطوح اجتماعی ظاهر می‌شوند. بر همین مبناست که، چنانکه گویی از گروه آلمانیهای جوان است، از مفهوم عصریت[۲۲] دفاع می‌کند، و حتی هدف خویش را در زندگی تلاش در جهت «بازنمایی وضع کنونی دنیا به صورتی که هست و چگونگی چنین شدنش» تعریف می‌کند. (۳۳) هبل در مقدمهٔ *گنوففا*[۲۳] (۱۸۴۲) ــ نمایشنامه‌ای مبتنی بر موضوعی قرون وسطایی که قبلاً نیز تیک، رمانتیک دو آتشه، به آن پرداخته بود ــ می‌گوید: «نشاط و حیات هر نمایشنامه به حدّی بستگی دارد که زمانی را که از آن ناشی شده منعکس، و به عبارت دیگر والاترین و زرفترین علایق آن زمان را بیان می‌کند». (۳۴) نمایش، به مفهومی عمیقتر از روزنامهٔ یومیه، اهمیت زمانی دارد. هبل حتی نمایشنامه های خود را «قربانیهای هنری به درگاه زمان» می‌نامد و همواره نگران تعارض میان درام و تئاتر است. این تعارضْ امیدش را نسبت به پیدایش درامی ملّی، که هم از لحاظ شعری نیرومند باشد و هم از لحاظ فن صحنه پردازی[۲۴] مؤثر باشد، نقش بر آب کرد. (۳۵) شاعر نه تنها مورّخ و آیینهٔ زمان خویش است بلکه نبی یا (به تعبیری که در عصر رادیو و تلویزیون تقریباً مفهوم جانورشناختی قدیم خود را از دست داده) «شاخک

۱۹. Judith و Holofernes، آدمهای نمایشی در تراژدی یودیت نوشتهٔ هبل. در این نمایشنامه یودیت (بهودیه) هولوفرنس مشرک را می کشد.

20. *Herodes und Mariamne*

۲۱. bourgeois tragedy ← جلد اول این تاریخ، ص ۴۱۶، زیر عنوان domestic tragedy

22. contemporaneity 23. *Genoveva* 24. stagecraft

[آنتن] زمان است». (۳۶)

همهٔ این گفته‌ها و داعیه‌های احتمالاً متناقض را در مفهوم نماینده بودنِ[۲۵] شاعر با هم سازش داده است. زیرا با استفاده از این مفهومْ شاعر می‌تواند به مقتضای موقعیتْ مفسّر راستین گذشته یا سخنگوی زمان خود یا مبشّر عصری جدید باشد. «هنر وجدان نوع بشر است». (۳۷) شاعر واقعیت به معنای دقیق کلمه را به چشم دل می‌بیند. لکن جهان هبل تیره و راز آمیز، تناقض آلود و درک‌ناشدنی است. «پرهیب خدا، امر درنیافتنی و به دست نیامدنی، سرنوشت عصر جدید است». (۳۸) خوش‌بینی هگلی درهم شکسته است. ولی هبل بر آن نیست که آدمی، با تأسی به شوپنهاور، ارادهٔ معطوف به زندگی[۲۶] را رها کند، یا، مانند شاعر معاصرش گئورگ بوخنر، دنیا را هاویه‌ای فاقد نظم بداند. بلکه باید گفت که هستهٔ مرکزیِ اخلاقی و نیرومندی را حفظ می‌کند ــ غروری پرهیزکارانه و غم‌انگیز، بازماندهٔ مشرب کانتی که بشر را، حتی در ویرانه‌های زندگی فردی‌اش، به قانونی والاتر منتسب می‌کند و به او اعتلا می‌بخشد. (۳۹)

آرنولد روگه (۱۸۰۲ ـ ۱۸۸۰)

حتی در زمان حیات خودِ هگل نیز میان شاگردان و پیروانش اختلافاتی بروز کرده بود. ولی انشعاب عملی به دو جناح راست و چپ را داوید فریدریش اشتراوس[۱]، مؤلف زندگی مسیح[۲] (۱۸۳۵)، در ۱۸۳۷ اعلام کرد. آرنولد روگه و تئودور اخترمایر[۳] در ۱۸۳۸ نشریه‌ای[۴] بنیان نهادند که کانون جناح چپ هگلیها شد (این نشریه را در ۱۸۴۱ توقیف کردند). اختلاف دو جناح بیشتر جنبهٔ سیاسی و دینی داشت: اعضای جناح چپ آزادیخواهان و تندروان پرشوری بودند که با ارزشهای سنتی پروتستانها به شدت مخالفت می‌کردند. در نقد ادبی، روگه صریحترین سخنگوی این جناح بود؛ او ترکیب عجیب تاریخ‌مداری هگلی را با تندروی سیاسی، و نسبیت‌گرایی را با ایمان مطلق به پیشرفت، مطرح کرد. تاریخ را جریانی طولانی می‌دانست که به سوی برقراری آزادی سوق می‌کند. ادبیات هم بازتاب این جریان و هم

25. representativeness

۲۶ will to life ← جلد دوم این تاریخ، ص ۳۶۰-۳۷۱، ویژه ص ۳۶۸

۱ David Friedrich Strauss (۱۸۰۸-۱۸۷۴)، حکیم الهی و فیلسوف آلمانی.

2. *Das Leben Jesu, Kritisch Bearbeitet*

۳ Ernst Theodor Echtermeyer (۱۸۰۵-۱۸۴۴)، نویسنده و منتقد ادبی آلمانی.

4. *Die Hallischen Jahrbücher für deutsche Wissenschaft und Kunst*

وسیلهٔ نیل به آن است. از سویی، شاعر ناگزیر «فرزند زمان خویش» و تابع «نبوغ قرن خویش» است. (۱) از سوی دیگر، هر شاعری هم موظف به ایجاد تغییر در زمان خویش است. او هم آیینهٔ منفعل جامعه و منعکس‌کنندهٔ اوضاع آن است، و هم مصلح و حتی انقلابی که باید مسیر تاریخ را دریابد و همراه آن به سوی آیندهٔ درخشان حرکت کند. در تجلیل از اشعار گئورگ هروگ، که اگر شاعری را بتوان سیاسی نامید هموست، روگه به سادگیْ امرِ انقلابی و آفریننده را امری واحد وصف می‌کند. «انقلابی: آیا به معنای شاعرانه، در *طلب امورِ تازه بودن*[5] آفریننده نیست؟ آیا هر شعر تازه‌ای براندازندهٔ دنیای قدیمی و منسوخ روح نیست؟» هر شعری «شعرِ مبارزه است». «سرشت شعر مردم‌سالارانه است»، به این معنی که شاعر می‌خواهد «بر همهٔ قلوب حکم براند». (۲)

ولی اگر نتیجه بگیریم که روگه صرفاً آن شعر سیاسی و اجتماعی را توصیه می‌کند که با عقاید سیاسی‌اش موافقت دارد به خطا رفته‌ایم. او شاعران سیاسی معاصر را سخت به باد انتقاد گرفته است. در مقالات متعدد دربارهٔ تاریخ ادبی آلمان طرحی کلی به دست داده که عبارت از نزاع میان روح[6] و Gemüt[7] است. روگه از هر لحاظ با «روح» موافق است، زیرا به مفهوم هگلی آن را عقلانی دانسته‌اند، حال آنکه *Gemüt* به نظر او رمانتیکی و رازآمیز و غیرعقلانی و، به این سبب، ارتجاعی است. روگه طرح تاریخی خود را با تجلیل از دوران روشنگری[8] و لسینگ و شیلر و کانت آغاز می‌کند، زیرا «دورهٔ روشنگری بر حقیقتِ علم و واقعیتِ فضیلت و آزادی، و سرانجام بر پیدایشِ امر آرمانی از طریق هنر تکیه می‌کند». (۳) ولی روگه با حامیان معمولیِ خردمداری قرن هجدهم تفاوت دارد، از کاستیهای آن مطلع است، و به آنچه امروزه بیگانگی هنرمند با اجتماع‌اش می‌نامیم و با بطلان مشرب غیرتاریخی و جهان‌وطنی و زیبایی‌پرستی انتزاعی کلاسیکهای آلمانی به خوبی آشناست. این گفتهٔ شیلر را نقل می‌کند که «جسماً شهروند زمان خویش باقی خواهیم ماند، زیرا از آن گزیری نیست، ولی وظیفه و افتخار فیلسوف و شاعر است که روحاً به ملت یا زمان خاصی تعلق نداشته باشد بلکه، به واقعیترین معنی، با همهٔ اعصار همعصر باشد»؛ روگه سپس اندوهناک چنین اظهار نظر می‌کند که «طفلکْ شاعرِ بی‌زمانیِ آلمان! ولی چنین بوده و چنین خواهد بود. کسی که زمان خود را درک نکرده نمی‌تواند با آن معاصر باشد». (۴) با این همه روگه زیباشناسی کلاسیکیِ آلمان و مفهوم استقلال هنر را پذیرفت. *نامه‌های دربارهٔ آموزش زیباشناختیِ*[9] شیلر را

5. *novarum rerum studiosus*

6. spirit *(Geist)*

۷ حالت عاطفی، احساس، نفس، دل، حلقیات

۸ Enlightenment ← جلد اول این *تاریخ*، ص ۲۱۷-۲۱۸

9. *Letters on Aesthetic Education*

تحسین می‌کند، زیرا در آن به کشف جهان زیباشناختیِ مطلقاً آزادی نایل شده است. ولی روگه معتقد است که هرگاه واقعیتی غنیتر به بیدایش دنیای آرمانیِ غنیتری بینجامد، (۵) یا، بی‌پرده‌تر بگوییم، هرگاه آلمانی آزاد به هنری پرنشاطتر و واقعیتر امکان عرض‌اندام بدهد، ادبیات آلمان از حدّ کلاسیکها و آزادی درونی آنها فراتر خواهد رفت. اگرچه روگه هم گوته و هم شیلر را بسیار تحسین می‌کند، از تأکیدی که بر تحقق بخشیدن به منویّات خویش و بر فرهنگ فردی کرده‌اند بیزار است. گوته را به سبب کناره گرفتنش از امر سیاست سرزنش کرده است. انسان دوستی کلاسیکهای آلمانی را همچنان امری خصوصی شمرده است. «فقط کشوری آزاد می‌تواند شاعری بپروراند که واقعیت را آرمانی کند و آرمانی ایجاد کند که دنیا بتواند آن را متحقق سازد». (۶)

روگه رمانتیسم را سدّ محکمی بر سر راه وحدت امر آرمانیِ واقعی و دشمن خطرناک خرد می‌شمارد. «رمانتیسم اعلام جنگِ روحِ بلهوسی برضد روح آزاد و مشروع عصر ماست». (۷) رمانتیسم در نظر روگه عبارت است از فقدان احساس مسئولیت، توهم، دامن زدن به نظرورزیهای بی‌اساس، در خواب زیستن و خواب و خیالهای خودپسندانه. رمانتیکها «دنیا را وازگون می‌بینند». آنها «طبیعت را به روح ترجیح می‌دهند؛ سر را زیر و پاها را بالا قرار می‌دهند؛ امر غیرمعقول و حتی ضدعقل، مانند گیاه و جاندار، را مافوق قاعدهٔ عقلی، و طبیعت و بهشت را بالاتر از آرمان روح و فرهنگ به شمار می‌آورند». (۸) رمانتیکها فاقد «روح و مفهوم [آن‌اند]. شعرشان غیرشاعرانه، آزادیشان گستاخی، فلسفه‌شان کنایه و ایهام‌آفرینی و ایهام‌پردازی[10] است». (۹) روگه پرستش ترانهٔ قومی را نیز تخطئه می‌کند، زیرا در نظرش نشان از یأس نسبت به شعر زمان خویش دارد. (۱۰) از نووالیس به سبب ایجاد ارتباط میان شهوت و دین و خشونت، و کیش شب و مرگ انتقاد می‌کند. (۱۱) برادران شلگل و تیک و رمانتیکهای جوان را هم در خور اعتنا نمی‌داند. فقط هاینه (که در پاریس با او آشنا شد) توجهش را جلب می‌کند، ولی او را هم فاقد حس مسئولیت یا دستخوش بلهوسی رمانتیکی می‌پندارد. «آیا هاینه حقّ به جد گفتن سخن را از دست نداده است؟ چه کسی امروزه سخنان او را باور می‌کند؟» شعر هاینه شعری «لَوَند» است؛ او نمی‌خواهد تسلیم احساساتش بشود. «کلّ دنیای حقیقت و کلّ واقعیت بر او مسنور شده است». روگه طنز ضد رمانتیکی هاینه را تحسین می‌کند، ولی به این نتیجه می‌رسد که «به نظر می‌رسد که روح است، ولی یأس نسبت به نفسِ روح است». (۱۲) هاینه را آزادیخواهی مخلص ولی دوستدار مستأصل آزادی می‌شمارد، کسی که، با یأس و طنز فرساینده، به آرمان خویش آسیب وارد کرد. روگه اصول اعتقادی مضحکی

10. mystification

برای رمانتیسم فراهم آورد.

رمانتیک واقعی به این اصول اعتقاد دارد:

(۱) به نبوغ گوته، به کمال مطلق شکسپیر، به عمق دانته، به کالدرون اسپانیایی، و به برخی از شاعران یونانی. همه اینها «شاعر»ند. ولی شیلر و کورنر[۱۱] ناشاعرند.

(۲) این تعریف سربسته باقی می‌ماند... شکسپیر و دانته و کالدرون و گوته و هانس زاکس[۱۲] و فریدریش شلگل و هولبرگ و هاینریش فون کلایست و مانتسونی شاعرند. ولی، از طرف دیگر، ولتر و شیلر و کورنر و والتر اسکات و ویلاند ممکن است در زمینه‌های دیگر آدمهای خوبی باشند، ولی فاقد یک خصلت‌اند و آن هم شاعری است. البته کسی نمی‌داند چرا.

(۳) از اینها گذشته، آدم رمانتیک به قرون وسطی و مذهب کاتولیکی رم و هنر قرون وسطایی و نقاشی پیش از رافائل[۱۳] اعتقاد دارد.

(۴) بر اساس این ضرب‌المثل که «بهترین را نمی‌توان به قالب کلام آورد»، به شعر خرافی، به شعر قومی در مقایسه با شعر مصنوع، به ترانه‌های قومی و ترانه‌های عامه‌پسند معتقد است.

(۵) به اسلوب اوگوست ویلهلم شلگل و فکاهه‌سرایی کیهانی تیک در گربه چکمه‌پوش[۱۴] معتقد است.

(۶) واله و شیدای ایتالیاست و از هرکس که آن کشور را نستاید بیزار است.

(۷) آموزش فرزندانش را به خواندن حکایات پریان و داستانهای اعجاب‌انگیز محدود کرده است.

۱۱. Karl Theodor Körner (۱۸۱۳-۱۷۹۱)، شاعر غنایی و حماسه‌نویس و مبهر دوست آلمانی که در جنگ با ناپلئون شرکت کرد و کشته شد.

۱۲. Hans Sachs (۱۵۷۶-۱۴۹۴)، مایستر زینگر آلمانی (← *Meistersinger*. توضیحات مترجم در پایان کتاب).

۱۳. Pre-Raphaelite: نام گروهی از نقاشان و هنرپژوهان انگلستان که در میانهٔ قرن نوزدهم (۱۸۴۸) انجمنی تشکیل دادند و هدفشان احیای شیوه و روحیهٔ هنرمندان پیش از رافائل بوده. فرهنگ معاصر هنرهای تجسمی، پرویز مرزبان و حبیب معروف، ویرایش دوم، تهران، سروش، ۱۳۷۱. امّا در اینجا احتمالاً مشکلی پیش می‌آید از مطلب منقول در سطور بالا و نیز منابع دیگر پیداست که گروه مزبور در ۱۸۴۸ تشکیل شده است. *Gesammelte Schriften* روگه هم بین سالهای (۱۸۴۶-۱۸۴۸) به چاپ رسیده است (← کتابشناسی روگه، ص ۴۳۲).

14. *Puss in Boots*

(۸) شیفتهٔ نمایشها و جشنهای قومی است، و در فراق اشعاری که در منقبت سفر سروده شده آه می‌کشد.

(۹) از هر سه کلمه‌ای که ادا می‌کند یکی «ژرف» یا «رازآمیز» است.

(۱۰) از دوران روشنگری و فرانسویان نفرت دارد... کلماتی مانند «فایده» یا «ذوق» را بازاری می‌داند.

(۱۱) از هنر باغبانی بیزار است و شیفتهٔ رشد طبیعیِ گوشهٔ عزلت جنگل است.

(۱۲) به پایان جنگ اعتقاد دارد. در شعر نمایشی این امر قبلاً تحقق یافته، زیرا شکسپیر و هولبرگ مرده‌اند. در هیچ حوزهٔ دیگری به روح آزادی اعتقاد ندارد، ولی به شیطان و اشباح معتقد است. (۱۳)

بررسی این فهرست، که روگه مدعی است بخشی از آن برگرفته از مشاهدهٔ سنخی اجتماعی است، دالّ بر این واقعیت است که خود او جداً با مفاد دو فقرهٔ نخست این اعتقادنامهٔ فکاهی مخالف نبوده است، و بی‌تردید آمادگی دفاع از هیچ یک از ناشاعران (به استثنای شیلر) را نداشته است. ضدیت او با رمانتیسم حاصل علاقه‌اش به برتری یافتن خرد بر امر غیرمعقول یا *Gemüt* است. او آرزومند است که شعر و سیاست، با برخورداری از روح فلسفه و تحت لوای آزادی، با هم متحد شوند. روگه بر اساس هیچ‌یک از مفاهیم بعدیِ این تعبیر، رئالیست نیست، و کاملاً آمادگی دارد که همهٔ شگردها و عرفهای ادبیات را بپذیرد. گهگاه کلاسیسیسم را کمال مطلوب خویش وصف می‌کند، ولی سرانجام به این نتیجه می‌رسد که همه انواع مطلق گرایی به خطا رفته است، یا به عبارت دیگر «فقط در تاریخ می‌توانیم به آزادی و امر مطلق دست یابیم». (۱۴) روگه، بیش از هر یک از معاصران خود، روح زمان و، در عمل، حتی آرای عمومی را زیرپا می‌گذارد. روگه نیز، مانند مارکس که پس از او می‌آید، تاریخ مداری است که تنها به حقیقت تاریخی معتقد است؛ ولی در ضمن، برخلاف منطق، آرمان‌پرستی است که مسیر تاریخ را موج مقاومت‌ناپذیر آینده و پیشرفتِ ناگزیر را برهانِ زمان می‌داند. شاعرْ سخنگو و پیامبر پیشرفت است، و از این هر دو وظیفه او را گزیری نیست.

مارکس و انگلس

نظریات و آرای ادبی کارل مارکس (۱۸۱۸ـ۱۸۸۳) و فریدریش انگلس[1] (۱۸۲۰ـ۱۸۹۵)

1. Friedrich Engels

هنوز هم از نفوذ عظیمی برخوردار است. حتی اتفاقی‌ترین گفته‌های آنها را چه در کتابگزاریهای دورهٔ اول و چه در نامه‌های اواخر عمرشان در کشورهای کمونیستی گردآوری و منتشر کرده‌اند. این بیانات موضوع مطالعات دقیق بوده است و منتقدان مارکسینی با آنها همان کاری را کرده‌اند که حکمای الهی در شرح و تفسیر متون دینی می‌کنند. مارکس و انگلس منتقد ادبی حرفه‌ای نبودند، ولی طی زندگی سیاسی طولانیشان موقعیتهای خاصی آنها را برانگیخت و بغتتاً به عالم ادبیات علاقه‌مند شدند. اما به ترتیب زمانیِ آرایِ ادبی آنها توجهی نشده و آرای آن دو به وضوح از هم متمایز نگردیده است. نظرهای آنها دربارهٔ ادبیات منتج از نظریات ماتریالیسم اقتصادی نیست، بلکه گروه آلمان جوان و جناح چپ هگلیها، بویژه آرنولد روگه، منبع این آرائند.

مارکس نخست به تحصیل در رشتهٔ ادبیات پرداخت. در سالهای ۱۸۳۵ـ۱۸۳۶ در بن در جلساتِ درس اوگوست ویلهلم شلگل دربارهٔ همر و پروپرتیوس[۲] حاضر می‌شد. در ۱۸۳۷ که به برلین رفت *لائوکونِ*[۳] لسینگ را خواند و قطعه‌های بلندی از نوشته‌های وینکلمان و نیز *اروینِ*[۴] زولگر را یادداشت کرد. در ۱۸۴۲ کتاب *تحقیقات ایتالیایی* رومور[۵] را خواند به این منظور که مقاله‌ای دربارهٔ روابط دین و هنر بنویسد ــ ولی این مقاله هرگز نوشته نشد. مارکس در زیباشناسی دوران کلاسیکی آلمان غرق بود. حتی در ۱۸۵۷ یادداشتهای مفصلی از کتاب *زیباشناسی* فیشر تهیه کرد تا مقاله‌ای در زمینه زیباشناسی برای دانشنامه‌ای[۶] بنویسد، ولی این طرح هم به انجام نرسید. علایق زیباشناختی مارکس به نتیجهٔ خاصی نرسید. مارکس به همر و شکسپیر و کلاسیکهای آلمانی علاقه‌مند بود؛ دیکنز و ژرژ ساند را به سبب علایق اجتماعیشان می‌پسندید، ولی در زمینهٔ نقد ادبی تألیفی نکرد، مگر آنکه حمله‌ای را که به تفسیری هگلی از رمان *اسرار پاریس*[۷] اوژن سو نوشت (۱۸۴۴) نقد ادبی به شمار آوریم. در این مقاله، مارکس برضد تفسیر تمثیلی سخیف نویسنده‌ای گمنام[۸] دلایل قانع‌کننده‌ای ارائه می‌کند، ولی محتوای رمان را نیز از واقعیت اجتماعی متمایز نمی‌کند. مثلاً دربارهٔ نقش سرایدار پاریسی که جاسوس حکومت است تأملاتی دارد، یا به بررسی جنبه‌های اقتصادی بانک فرضیِ سو برای فقرا می‌پردازد. (۱) آرای نظری مهم مارکس در دورهٔ همکاری نزدیک

۲. Sextus Propertius (۴۹ـ۱۵ پیش از میلاد)، شاعر رومی.

۳. *Laokoön* ← جلد اول این *تاریخ*، ص ۲۱۷ به بعد.

۴. *Erwin. Vier Gespräche über das Schöne und die Kunst* (۱۸۱۵) ← جلد دوم این *تاریخ*، ص ۳۴۹ـ۳۵۰.

5. Carl Friedrich von Ruhmor, *Italienische Forschungen*

6. C.A. Dana, ed. *New American Cyclopaedia.*

7. *Les Mystères de Paris*

8. Franz Zychlin von Zychlinski (Szeliga)

او با انگلس مطرح شده است.

انگلس در اوان جوانی منتقد ادبی بود و در نوشته‌هایش از اسلوب گروه آلمان جوان پیروی می‌کرد. در ۱۸۳۹ گوتسکو گزارشهای انگلس را دربارهٔ وضع زندگی و ادبیات زادگاهش بارمن ـ البرفلد[9] با عنوان «نامه‌هایی از ووپرتال»[10] منتشر کرد. پیدا بود که منتقد نوزده‌ساله آثار هاینه و وینبارگ را خوانده و آرای ادبی گوتسکو را به دقت دنبال کرده است. ولی چندی نگذشت که انگلس از گوتسکو برید و به بورنه روی آورد. در نقدی که بر «روایات عامه پسند آلمانی»[11] (۱۸۳۹) نوشت روش صریح بورنه را به کار برد، و حتی ترانه‌های عامیانه قدیم آلمانی را نیز از منظر آزادیخواهی سیاسی ارزیابی کرد: مثلاً، به زعم او گریزلدیس[12] تصویر تحقیرزنان است و در حکایات هلنا و اوکتاویانوس به تبار شاهان ارزشی خرافی نسبت داده شده است. (۲) اما دوران متابعت از بورن هم دیری نپایید و به مجرد اینکه نوشته‌های روگه را خواند به پیروان مشرب هگل پیوست: بر نمایشنامهٔ ریچارد سَوِج[13] (۱۸۴۰) گوتسکو نقدی تند نوشت و *سخنرانیهای* الکساندر یونگ[14] (۱۸۴۲) را به سبب تجلیلی که در آن از گروه آلمان جوان شده بود تقبیح کرد. اما چندی نگذشت که همهٔ این نقدهای دوران جوانی انگلس کاملاً فراموش شد، تا اینکه بار دیگر آنها را در قرن بیستم کشف کردند. (۳)

انگلس در اواخر ۱۸۴۲ به انگلستان رفت و وضع طبقات زحمتکش آن کشور توجهش را جلب کرد. کتاب *گذشته و حال*[15] کارلایل را به سبب حملات آن به «وضع [بد] انگلستان» (۴) ترجمه کرد، ولی با دقت تمام بخشهای مربوط به ابت‌سمسن[16] را کنار گذاشت، زیرا ممکن بود آن را قرون‌وسطی‌پسندیِ رمانتیکی تعبیر کنند. انگلس در ۱۸۴۴ مارکس را در

9. Barmen-Elberfeld 10 «Briefe aus dem Wuppertal»

11. «Die deutschen Volksbücher»

۱۲. *Griseldis*، عنوان داستانی که پترارک از دکامرون بوکاچیو اقتباس کرد و بعداً روایات مختلفی از آن در حکایات عامه پسند آلمانی وارد شد. گریزلدیس داستان زنی است به نام گریزلدا که همسرش او را به انواع آزمایشهای سخت و خفت‌آور می‌آزماید و چون در همهٔ موارد با فروتنی و فرمانبرداری عمل می‌کند موفق می‌شود اعتماد و عشق شوهر را جلب می‌کند. F. Halm در اقتباسی از این داستان، *گریزلدیس* (۱۸۳۵)، محل وقوع ماجرا را در دربار آرتر شاه قرار می‌دهد و بُعدِ روانی خالیی به آن می‌افزاید: گریزلدا پس از تحمل همهٔ مشکلات در می‌یابد که همگی ساختگی و به منظور آزمودن او طرح شده بوده‌اند. از این رو همسرش، پرسیوال، را ترک می‌کند

۱۳. *Richard Savage oder der Sohneiner Mutter*، نمایشنامه‌ای مبتنی بر داستان زندگی ریچارد سَوِج، شاعری انگلیسی که مدعی بود فرزند نامشروع یک کنتس است ولی در فلاکت زیست و در زندان مخصوص بدهکاران درگذشت

14. Alexander Jung, *Vorlesungen* 15. *Past and Present*

16. Abbot Samson

پاریس ملاقات کرد و همکاری صمیمانهٔ آن دو شروع شد. پیداست که ادبیات از اهم مسایل مورد علاقهٔ آنها نبود. ولی انگلس، طی مجادلاتشان با یکی از گروههای سوسیالیستِ مخالف، بر کتاب ساده‌لوحانهٔ کارل گرون، *گوته از دیدگاه انسانی*[17] (۱۸۴۶)، نقد بسیار تندی نوشت. گرون در این کتاب کوشیده است تا گوته را آزادیخواه و حتی تندرو بنمایاند. انگلس نوشته‌های وینبارگ را به یاد آورد و روش او را به کاربرد و گوته را کسی وصف کرد که دستخوش تناقض است: «زمانی غول‌آسا، زمانی حقیر؛ زمانی نابغه‌ای مغرور و بی‌اعتنا که دنیا را به پشیزی نمی‌خواهد، زمانی آدم معمولی و ملاحظه‌کار و راضی و کوته‌بین». هنرمندی بزرگ ولی آدمی کوچک. (۵) مارکس و انگلس، هر دو، هاینه را در مقام نویسنده می‌پسندیدند، ولی به این نتیجه رسیدند که شخصاً «سگ ولگردِ سیاست‌باز»ی است و رجعتش را به آغوش دین به باد استهزا گرفتند. (۶)

در سالهای دههٔ ۱۸۴۰، آثاری که مارکس و انگلس به اتفاق در زمینه‌های اقتصادی و فلسفی تألیف کردند حاوی چند گفتهٔ خطیر دربارهٔ روابط ادبیات با جامعه بود. نخستین بیانیهٔ جبر اقتصادیِ همهٔ فرهنگها در *ایدئولوژی آلمانی*[18] (۱۸۴۵ـ۱۸۴۶) آمده است. ولی هنوز دارای ابهام و حتی تناقض است. مارکس و انگلس گهی وابستگی[19] را با استفاده از تعبیرات زیست‌شناختی تعریف می‌کنند و مثلاً زندگی فرهنگی، در مرحلهٔ نخست، «تجلّی رفتار مادی آدمی» است. ولی بلافاصله پس از آن ایدئولوژی را فاقد هرگونه تاریخ یا تطوّر می‌شمارند و اظهار می‌دارند که تفکّر و محصول تفکر همراه با ارتباط و تولید مادی تغییر می‌یابند. «آگاهی[20] در زندگی نقشی تعیین‌کننده ندارد، بلکه زندگی است که در آگاهی نقشی تعیین‌کننده دارد». (۷) این مشرب هگلی است که وازگون شده یا، به اعتقاد مارکس و انگلس، به حالت طبیعی درآمده است. با وجود این «زندگی» را به طور کلّی محرّک تغییر تاریخی می‌دانند، نه تولید اقتصادی را. آنها چنین استدلال می‌کنند که جریان تاریخ به تشکیل جامعهٔ بی‌طبقه می‌انجامد، و در آن جامعه تقسیم کار و نیز نتایج چنین تقسیمی، که تخصصی شدن باشد، از میان می‌رود. بر این مبنا نقاش و شاعر نیز در مقام کارشناسان تمام وقت وجود نخواهند داشت. «در جامعهٔ کمونیستی نقاش وجود نخواهد داشت، بلکه دست بالا کسانی وجود خواهند داشت که، در کنار کارهای دیگر، نقاشی هم می‌کنند» (ظاهراً کسانی مانند چرچیل و آیزنهاور). چنین برداشت خیال‌پردازانه‌ای (که تاریخ، و بویژه تاریخ نقاشی با استادان حرفه‌ای تمام وقتی نظیر تیسین و رامبراند و روبنس و سزان، کذب آن را ثابت کرده)

17. Carl Grün, *Goethe vom menschlichen Standpunkt* 18. *Die deutsche Ideologie*
19. dependence 20. consciousness

حاکی از نوعی اومانیسم است که در نوشته‌های تحسین‌آمیز و بسیار متأخر انگلس دربارهٔ مردان جامع‌الاطراف رنسانس نیز مشهود است ــ مردانی چون لئوناردو داوینچی، دورر، ماکیاولی، «مردانی که هنوز به قید تقسیم کار گرفتار نشده‌اند». (۸) ظاهراً مفرّی از جبر و نسبیت تاریخ تعبیه کرده‌اند. در نظریهٔ مارکس و انگلس، تاریخ مدارِ افراطی کارگر نیست، زیرا می‌خواهند رؤیاهای خود را بر چیزی دایمی و جهانشمول، عصر طلایی آینده، مدینه‌ای فاضله، استوار سازند.

در *مانیفست کمونیستی* (۱۸۴۷ـ۱۸۴۸) تنها یک نکته وجود دارد که می‌توان آن را راجع به ادبیات دانست: «آیا بینش درونی عمیقی لازم است تا این واقعیت را درک کنیم که آرا و نظرها و برداشتهای آدمی، و در یک کلام، آگاهی آدمی، با وقوع هر تغییری در اوضاع زندگی مادی‌اش، در روابط اجتماعی‌اش و در وجود اجتماعی‌اش تغییر می‌کند؟» (۹) اگر کلمهٔ «با» را به سادگی تفسیر کنیم، این گفته متضمن جبر اقتصادی کامل نیست: حیات معنوی آدمی *با* وقوع تغییر در نظام اقتصادی دستخوش تغییر می‌شود. حاصل کلام در اینجا تماثل است، نه وابستگی یکجانبه.

مارکس، به تنهایی، در «مقدمه بر نقد اقتصاد سیاسی»[21] (۱۸۵۷) باز به این موضوع پرداخت. ولی آن را کنار گذاشت تا اینکه در ۱۹۰۳ در نشریه‌ای گمنام منتشر شد. (۱۰) جالب است که مارکس بر وجود «رابطهٔ نابرابر میان رشد تولید مادی و تولید آثار هنری» مصرّ است، و موضوع برکنار بودن هنر را از نسبیت تاریخی به میان می‌آورد و در این زمینه به مثال هنر یونانی استناد می‌کند که در نظر او، چنانکه در نظر غالب آلمانیهای آن زمان، دارای زیبایی جاودانه و بی‌زمان است. «همه می‌دانند که در امر هنرْ برخی از دوره‌های برخوردار از بالاترین رشدْ با رشد کلّی جامعه یا با مبنای مادّی و ساختار طرح کلّی سازمان آن رابطهٔ مستقیم ندارند. مثلاً به یونانیان بنگرید در قیاس با ملتهای عصر جدید یا حتی شکسپیر». مارکس اذعان می‌کند که «مشکل در درک این مفهوم نیست که نقاشی و حماسهٔ یونانی با برخی از اشکال رشد اجتماعی پیوند دارند. بلکه در این است که چرا هنوز هم منبع التذاذ هنری‌اند و از برخی جهات معیار و سرمشق دست‌نیافتنی باقی مانده‌اند». پاسخ غیرقابل قبول مارکس این است که افسون هنر یونانی بسان افسون دوران کودکی است. «یونانیان کودکانی بهنجار بودند. نزد ما افسون هنر آنها با صبغهٔ بدوی نظام اجتماعیِ که از آن نشأت گرفته تعارضی ندارد». (۱۱) نسبیت تاریخی را با استفاده از نظریهٔ مشکوک کودکی نوع بشر و جاذبهٔ مستمر آن از خطر حفظ کرده است. ظاهراً شخص مارکس معتقد بوده که مشکل را حل نکرده

21. «Einführung zur Kritik der politischen Ökonomie»

و از این رو کار را رها کرده است. در «دیباچه»[۲۲] بر *نقد اقتصاد سیاسی*[۲۳] (تألیفی که در ۱۸۵۹ منتشر شد و آن را نباید با «مقدمه»ای که پیش از این ذکر شد خلط کرد)، نظریهٔ جبر اقتصادی انعطاف‌ناپذیر را با استفاده از تعبیراتی کلی بیان کرد. «وجوه زندگی مادّی به طور کلی جریانهای زندگی اجتماعی و سیاسی و فکری را تعیین می‌کنند». (۱۲) به این ترتیب، موضوع زیبایی بی‌زمان بایگانی شد.

در همین سال مارکس و انگلس از طریق نامه با فردیناند لاسال[۲۴] (۱۸۲۵-۱۸۶۴) به مباحثه‌ای پرداختند که در آن انتظارات ایشان از ادبیات به صورتی ملموستر مطرح شده است. لاسال تراژدی تاریخی خود، *فرانتس فون زیکینگن*[۲۵]، را برای مارکس فرستاد. مارکس هم، طی نامه‌ای انتقادآمیز، ضمن بازی با نام شیلر، به او توصیه کرد بیشتر «شکسپیروار» باشد تا «شیلروار»[۲۶]، و «تبدیل کردن افراد را به بلندگوهای محضِ روح زمان» تخطئه کرد. مارکس ضمناً انتخاب قهرمان را که در نظر او «شهسوار و از این رو نمایندهٔ طبقه‌ای رو به زوال» و «آدمی بیچاره» است و به هیچ‌وجه قهرمانی تراژیکی نیست، به باد انتقاد گرفت. (۱۳) انگلس هم در نامه‌ای حتی مفصلتر خطاب به لاسال همین دو نکته را مطرح و در عین حال از برخی از صحنه‌های نمایشنامه تجلیل می‌کند. انگلس معتقد است که نظر لاسال دربارهٔ درام «بیش از حدّ انتزاعی است و چندان واقع‌گرایانه نیست». آنچه لازم دارد «زمینه‌ای فالستف‌وار» است. تعارض تاریخی را باید بر «برخورد تراژیکی میان خواستهٔ ضروری (از لحاظ تاریخی) و تحققِ ناممکنِ آن (از لحاظ عملی)» قرار می‌داد. (۱۴) انگلس اعتراضات خویش را با استفاده از تعبیرات زیباشناختیِ هگلی مطرح کرده است. آدمهای داستانی باید کلّیِ محسوس[۲۷]، فرد و نماینده باشند؛ تراژدی باید بر تعارضِ میان نیروهای تاریخیِ برابر بنا شده باشد. لاسال، در پاسخی مفصل به حق چنین استدلال کرد که ماحَصلِ اعتراضات منتقدانش این است که او نمایشنامهٔ «*فرانتس فون زیکینگن* را نوشته و نه چیزی شبیه *توماس مونتسر* یا تراژدی دیگری از جنگ دهقانان»[۲۸]. او در ضمن متذکر می‌شود که مارکس و انگلس داستان و

22. «Vorwort» 23. *Kritik der politischen Ökonomie*

۲۴. Ferdinand Lassalle (۱۸۲۵-۱۸۶۴)، سوسیالیست آلمانی و مرید مارکس. او را بنیانگذار حزب سوسیال دمکرات آلمان می دانند. در دوئل به قتل رسید.

25. *Franz von Sickingen*

۲۶. مارکس در اینجا ایهامی به کار برده است، زیرا Schillern هم به معنی «شیلروار» است و هم به معنی تلوّنِ خیره‌کننده.

27. concrete universal

۲۸. دهقانان آلمانی شش بار شورش کردند. آخرین و مهمترین آنها در ۱۵۲۴ شروع شد و تا ۱۵۲۵ تقریباً سراسر نواحی جنوبی و مرکزی آلمان را فراگرفت. شورش معلول ناسامانیهای اقتصادی و اجتماعی و بر بحران منج ←

واقعیت را با هم خلط می‌کنند. زیرا آنچه دربارهٔ زیکینگنِ تاریخی می‌گویند به زیکینگنِ نمایشنامهٔ لاسال قابل اطلاق نیست. لاسال به اعتراض می‌گوید که مفهوم تراژدی نزد مارکس و انگلس مجالی برای آزادی آدمی، و بنابراین برای عمل نمایشی، باقی نمی‌گذارد. (۱۵) لاسال به برداشت شیلر دربارهٔ تراژدی معتقد است؛ مارکس و انگلس به تعارضهای فوقِ شخصی و ضروری هگل اعتقاد دارند. مارکس و انگلس به حق نمایشنامهٔ لاسال را درام مجلسیِ مرده‌زاد وصف کرده و شکسپیر را به شیلر ترجیح داده‌اند؛ با این همه معلوم نیست چرا باید این تبادل‌نامه چنین سند مهمی در زیباشناسی مارکسیستی به شمار آید. نکتهٔ مارکس و انگلس صرفاً عبارت از این است که لاسال باید شاعری خوب و مورخی بهتر از آنچه هست باشد، مانند شکسپیر نمایشنامه بنویسد، و تعارضات موجود در درون نهضت اصلاح دین را در آلمان درست درک کند.

پس از مرگ مارکس، انگلس سروش غیبگوی نامه‌نگاران شد و به پرسشهای آنها دربارهٔ موضوعات ادبی نیز پاسخ می‌داد. تنها همین نامه‌هاست که مؤید نظریه‌های رئالیسم مارکسیستی جدید است. در نخستین نامه، خطاب به مینا کاوتسکی[۲۹] (۲۶ نوامبر ۱۸۸۵)، از تبلیغ صریح در ادبیات ابراز بیزاری می‌کند. پیامِ *(Tendenz)* اثر ادبی باید از موقعیت و ماجرا نشأت گیرد. انگلس کلّیِ محسوس را در لباس تازهٔ یک «"سنخ" [به کار گرفته است] که در عین حال فردی مشخص، یا به گفتهٔ هگل یک "این"، است». (۱۶) در نامه‌ای که به زبان انگلیسی به دوشیزه مارگرت هارکنس[۳۰] نوشته (۱۸۸۸)، ضمن اظهارنظر دربارهٔ رمان او، دختر شهری[۳۱]، می‌گوید که «[این رمان] به اندازهٔ لازم رئالیستی نیست. در نظر من، واقعیت، گذشته از صحّت ریزه‌کاریها، متضمن بازنمایی صادقانهٔ اوضاع و احوال نمونهٔ نوعی است». آنگاه انگلس این نظر خود را تکرار می‌کند که «هرچه آرای نویسنده پنهانتر بماند برای اثر هنری بهتر است». از باب مثال به بالزاک اشاره می‌کند، زیرا او را «استادی به مراتب بزرگتر از همهٔ زولاهایِ گذشته و حال و آینده» می‌داند. انگلس می‌دانست که بالزاک از لحاظ سیاسی

→

از نهضت اصلاح دینی بود. رهبران اصلی شورش از جمله عبارت بودند از دهقانی به نام گئورگ مسلر و کشیشی به نام توماس مونتسر و شوالیه هایی با نامهای گوتس فون برلیشینگن و فلوریان گایر. دهقانان، به سبب فقدان نظم و آموزش و رهبری لازم، نتوانستند پیروزیهای نخستین خود را تثبیت کنند و ظرف چند هفته در جبهه های مختلف متحمل شکستهای سختی شدند. لوتر هم در بادی امر کوشید تا طرفین دعوا را با هم آشتی دهد ولی سرانجام شورشیان را محکوم کرد. گوته درگوتس فون برلیشینگن (۱۷۷۳) و گرهارت هاوپتمان در فلوریان گایر و نئودور موند در توماس مونتسر به توصیف حماسه هایی از این شورش پرداخته اند. ظاهراً اشارهٔ لاسال به رمان موند است و مونتسر از این لحاظ مورد علاقهٔ ایشان است که نوعی کمونیسم مسیحی را تبلیغ می کرد و پیروان فراوانی پیدا کرده بود.

29. Minna Kautsky 30. Margaret Harkness 31. *The City Girl*

هوادار سلطنت موروثی بود. «تألیف بزرگ او مرثیه‌ای پیگیر دربارهٔ افول بازگشت ناپذیر جامعهٔ از مایهتران است؛ دلسوزی و علاقه‌اش یکسره متوجه طبقه‌ای است که محکوم به زوال است. اما با وجود همهٔ اینها، آنگاه که همین مردان و زنانی را که با آنها این چنین عمیق همدلی می‌کند، یعنی طبقهٔ اشراف را به حرکت در می‌آورد هجایش از همیشه برّنده‌تر و طنزش از همیشه تلختر می‌شود». بالزاک «ناگزیر شد که برخلاف تمایلات طبقاتی و تعصّبات سیاسی خویش عمل کند»، لکن «مردان راستین آینده را در جایی یافت که در آن زمان تنها جایگاه ایشان بود ــ این را یکی از بزرگترین پیروزیهای رئالیسم و یکی از عالیترین ویژگیهای بالزاک می‌دانم». ولی تنها نمونه انگلس ــ نظر به زعم او تحسین‌آمیز بالزاک نسبت به قهرمانان خیابان صومعهٔ مری مقدس، شورش نافرجام ۵ ژوئن ۱۸۳۲ ــ قانع‌کننده نیست. بالزاک، در داستان مورد نظر، «مرد عالیمقام شهرستانی در پاریس»[۳۲] (۱۸۳۹)، قهرمان داستان یعنی میشل شرتین را، با نام نمادینی که دارد،[۳۳] از انقلابیانی که آنها را محکوم کرده متمایز می‌کند. (۱۷) با وجود این، انگلس در این نامه نظریهٔ رئالیسم را تا جایی که به «سنخها» مربوط می‌شود به خوبی به ضابطه در آورده و به امکان وجود تعارض میان قصد نویسنده و کار تمام شده، رأی مشهود و گرایش مکنون، اشاره کرده است. نیازی به گفتن نیست که در دههٔ ۱۸۸۰ چنین نظرهایی تازگی نداشت، زیرا تِن و زولا و دابرالیوبوف[۳۴] آنها را در دههٔ ۱۸۶۰ به ضابطه درآورده بودند و چندی نگذشت که رواج یافتند. زولا، بخصوص، با استفاده از تعبیرات بسیار مشابه به تعارض موجود میان آرای سیاسی بالزاک و نحوهٔ رمان‌نویسی‌اش اشاره کرده است. (۱۸)

چندین نامهٔ مورخ دههٔ ۱۸۹۰ حاکی از عقب‌نشینی قاطع انگلس از موضع جبر اقتصادی بی‌چون و چرای نظریات نخستین آنهاست. در نامه‌ای خطاب به یوزف بلوخ[۳۵] (۲۱ سپتامبر ۱۸۹۰) وجود تأثیر متقابل میان روبنا و زیربنای اقتصادی را می‌پذیرد، و حتی در این که تغییر اقتصادی به تنهایی در تغییر تاریخی تأثیری قاطع داشته باشد ابراز تردید می‌کند. امکان اتفاقات پیش‌بینی نشده و پیوندهای درونی میان اموری چنان متباعد را که اثباتشان ممکن نیست می‌پذیرد (۱۹) در بازبسین نامه، خطاب به هانس اشتارکنبورگ[۳۶] (۲۵ ژانویهٔ ۱۸۹۴)، بار دیگر به موضوع تأثیر متقابل نیروها می‌پردازد: «مکان جغرافیایی، محیطی که قالبِ

32. «Un grand Homme de province à Paris»

۳۳. Michel Chretien، زیرا Chretien به معنای «مسیحی» است

۳۴. Nikolay Dobrolyubov (۱۸۳۶-۱۸۶۱)، منتقد ادبی و روزنامه‌نگار روس ← فصل یازدهم از جلد چهارم این تاریخ.

35. Joseph Bloch 36. Hans Starkenburg

اجتماعی را در بر گرفته» نیز مهّم است. «نژاد نیز خود عاملی اقتصادی است». «هر قدر که حوزهٔ خاصِ مورد بررسی از حوزهٔ اقتصادی دورتر و به حوزهٔ ایدئولوژیِ انتزاعیِ ناب نزدیکتر شود، در تحولاّت آن اتفاقاتِ بیشتر و در منحنی آن اعوجاج بیشتر مشهود می‌گردد». (۲۰) ظاهراً مقداری آزادی، به مفهوم فقدان انسجام در پیوندها، حاصل نهایی این بحث است. انگلس از جبر اقتصادیِ انعطاف‌ناپذیر فاصله گرفته، و با خاطری آسوده از مثلث نژاد و محیط و زمانِ ایپولیت تن استفاده کرده است.

مجموعهٔ اظهارات مارکس و انگلس دربارهٔ ادبیاتْ پراکنده و اتفاقی و فاقد قطعیت است. ماحصل آن را نمی‌توان نظریه‌ای ادبی یا حتی نظریه‌ای دربارهٔ روابط میان ادبیات و جامعه دانست. ولی این گفته بدان معنا نیست که اظهارات آنها فاقد انسجام است. فلسفهٔ عمومی تاریخ آنها ملاط اظهاراتی است که در آنها تطوّری قابل درک مشهود است ــ از درگیری در وضعیت جدل‌انگیز آلمان در دهه‌های ۱۸۳۰ و ۱۸۴۰ گرفته، تا مرحلهٔ جبر اقتصادی انعطاف‌ناپذیر، تا نگرش جا افتاده‌تر و تساهل آمیزتری در چارچوب بینش مربوط به اواخر دوران رئالیسم و ناتورالیسم. حتی در مورد سه نویسنده‌ای که در اواخر قرن نوزدهم خود را مارکسیست نامیدند و دربارهٔ مسائل ادبی به تألیف پرداختند نمی‌توان از نقد مارکسیستی ادبیات سخن گفت. فرانتس مرینگ[۳۷] (۱۸۴۶ـ۱۹۱۹) در آلمان و گئورگی پلخانوف[۳۸] (۱۸۵۷ـ۱۹۱۸) در روسیه کوشیدند تا جبر اقتصادی را با نظریهٔ تکامل داروینی و بسیاری از بقایای زیباشناسی ایدئالیستی ترکیب کنند. جرج برنارد شا (۱۸۵۶ـ۱۹۵۰) اندک زمانی، به روال خاص خود، منتقدی مارکسیست بود. در قرن بیستم، مارکسیستها نظریهٔ ادبی وحدتمندی را به ضابطه درآورده‌اند و در آن غالباً به نحوی دلخواه به این یا آن مرحله از تطوّر فکری مارکس و انگلس متوسل شده‌اند. اما ریشه‌های این نظریه را باید در آلمان دهه‌های ۱۸۳۰ و ۱۸۴۰ یافت. امروزه در نظریهٔ مارکسیستی ادبیات هنوز آثاری از آمیزهٔ عجیب ایدئولوژی افراطی، دیالکتیک هگلی، جبر اقتصادی، و سنخ‌شناسیِ[۳۹] رئالیستی مشهود است که در بیانات پراکندهٔ آبای معنوی آن یافت می‌شود.

۳۷ Franz Mehring، مورخ و رساله نویس سوسیالیست آلمانی ← فصل سیزدهم از جلد چهارم این تاریخ.
۳۸ Georgi Plekhanov، فیلسوف روسی ← فصل یازدهم از جلد هفتم این تاریخ.
39. typology

فصل هفتم: نقد در روسیه

مقدمه

جاذبهٔ خاص نقد در روسیه برای پژوهندگان نقد تنها در این نیست که بر ادبیات بزرگ روس در قرن نوزدهم پرتوی تابناک می‌افکند، بلکه به این سبب نیز جالب است که این نقد نوعی آزمایشگاه است که افراطیترین راه‌حلهای مسایل دیرین را در آن آزمودند. غالب این تحولات در اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم صورت گرفتند. برخی از منتقدان، با متمرکز ساختن حواس خود عمدتاً بر تفسیر آثار داستایفسکی[1]، در آرای فلسفی و دینی ادبیات به جستجوی ماهیّت ادبیات پرداختند. در لو تالستوی، نقطهٔ مقابل داستایفسکی، با منتقد اخلاق‌مدار دوآتشه و به غایت سختگیری سروکار داریم. تا اوایل قرن بیستم طول کشید تا گروهی از پژوهندگان ادبی با استعداد مکتب فرمالیسم[2] را در منتهاالیه طرف دیگر بنیان نهادند؛ البته نباید فراموش کرد که در قرن نوزدهم الکساندر وسلوفسکی[3]، متخصص ادبیات تطبیقی، و الکساندر پاتبنیا[4]، زبان‌شناس، زمینه را برای آنها فراهم کرده بودند. ولی در سراسر نیمهٔ اول قرن نوزدهم در روسیه نگرشی عموماً تاریخی و جامعه‌شناختی نسبت به ادبیات رایج بود.

۱. Feodor Mikhailovich Dostoevski (۱۸۲۱-۱۸۸۱)، رمان‌نویس روس و یکی از برجسته‌ترین و پرنفوذ‌ترین نویسندگان معاصر.

۲. formalism، جنبشی در نظریه و نقد ادبی روسیه در دههٔ ۱۹۲۰ علاقه به ابعاد زیباشناختی هنر، نه جنبه های اجتماعی آن، از ویژگیهای این گروه است. برجسته‌ترین نظریه پردازان و منتقدان فرمالیست عبارت بودند از ویکتور شکلوفسکی، باریس آیکنباوم، بوری توریانوف، ویکتور زیرموسکی، باریس تامانفسکی، و ویکتور ویناگرادف. (← فصل ۱۳، جلد ۷ این تاریخ)

۳. Alexander Veselovsky، (۱۸۳۸-۱۹۰۶).

4. Alexander Potebnya

نسخهٔ مارکسیستی این نگرش کیش رسمی شوروی شده و در همه جا تأثیری عمیق برجا گذاشته است. طلیعهٔ آن را می‌توان، همراه با گرایشهای سیاسی و اجتماعی، در گروه منتقدان «تندرو»ی مشاهده کرد که با ویساریون بلینسکی در دههٔ ۱۸۳۰ آغاز شد و تا دههٔ ۱۸۶۰ در آثار سه تن از پیروان او، نیکولای چرنیشفسکی[۵] و نیکولای دابرالیوبوف و دمیتری بیسارف[۶]، ادامه می‌یابد. این گروه به طورکلی جبههٔ آزادیخواهان و انقلابیانِ مخالف تزاریسم را تشکیل می‌دهند. ولی توجه منتقدانی نظیر گریگاریف[۷] که از لحاظ اجتماعی محافظه‌کار بودند عمدتاً به تفسیر ادبیات به منزلهٔ تاریخ یا جکیدهٔ ذهن ملّی معطوف بود.

در نتیجهٔ خیزشهای اجتماعی نیمهٔ دوم قرن نوزدهم، ماهیت این مواضع متضاد روشنتر و خطوط جبههٔ هر یک دقیقتر معلوم گردید. مراحل نخست نقد در روسیه، صرف نظر از اهمیتی که در تاریخ ادبی آن کشور دارد، به خودیِ خود شایان توجه نیست و بزواک ضعیفی است از تحولاتی که در فرانسه و آلمان به وقوع می‌پیوندد.

در این *تاریخ* کافی است که نظری اجمالی به قرن هجدهم بیفکنیم، یعنی زمانی که نخستین شاعران عصر جدید روسیه تعلیمات کلاسیسیسم فرانسوی را در آن کشور معرفی کردند. انتیوخ کانتمیر[۸] (۱۷۰۹ـ۱۷۴۴)، نخستین شاعر متجدد روس، در ۱۷۳۹ شکایت می‌کند که در زبان روسی برای «کرینیک» [نقد] فرانسوی معادلی وجود ندارد. (۱) و واسیلی تردیاکوفسکی[۹] (۱۷۰۳ـ۱۷۶۹)، دومین رجل مهم تاریخ شعر روسی، ترجمهٔ منظومی از *هنر شاعری*[۱۰] بوالو منتشر کرد (۱۷۵۲). میخائیل لاماناسوف[۱۱] (۱۷۱۱ـ۱۷۶۵)، بزرگترین رجل ادبی نیمهٔ قرن هجدهم که عالم و سرایندهٔ "اود"های درخشانی بود، اِعمالِ نظریهٔ باستانی سطوح سه گانهٔ سبک را در زبان روسی به ترتیب زیر توصیه کرد: در سبک فاخر[۱۲] از واژگان اسلاوی کهن، در سبک میانه[۱۳] از اسلاوی کهن و روسی متداول، و در سبک نازل[۱۴] از واژگان روسی استفاده شود. (۲) لاماناسوف در استفاده از دو زبان مزیّت خاصی می‌دید، زیرا در این صورت می‌توانست سلسله مراتب نوعهای ادبی را نیز در جارجوبی سبک شناختی تعریف کند. نزد همهٔ این شاعران درباری هدف شعر اساساً بندآموزی و تقویت روح میهن‌دوستی و ترویج مدنیت بود. "اود"ی که در آن از پیروزیهای ارتش روس تجلیل شده باشد والاترین نوع

۵ Nikolay Gavrilovich Chernyshevski (۱۸۲۸ـ۱۸۸۹)، منتقد روس
۶ Dmitri Ivanovich Pisarev (۱۸۴۰ـ۱۸۶۸)، روزنامه نگار تندرو روس

7. Apollon Grigoriev
8. Antiokh Kantemir
9. Vasily Tredyakovsky
10. *Art poétique*
11. Mikhail Lamonosov
12. high style
13. middle style
14. low style

ادبی به شمار می‌آمد: هجویه[۱۵]، گرچه به سبک نازل تعلق دارد، در حکم وسیلهٔ تنبیه بدی، وظیفهٔ مهمی ایفا می‌کرد.

طی نیمهٔ دوم قرن هجدهم، به تدریج تغییری از کلاسیسیسم انعطاف‌ناپذیر فرانسوی به سوی «ذوق» آزادمنشانه‌تری پدید آمد. عدهٔ خوانندگان افزایش یافت و نشریاتی به سبک *اسپکتیتر*[۱۶] به وجود آمد. ذوق معیار گردید نه قواعد. در این کشور نیز مانند کشورهای دیگر سرآغاز علایق تاریخی را می‌توان مشخص کرد: نیکولای ناویکف[۱۷] (۱۷۴۴ـ۱۸۱۸) *فرهنگ تاریخی نویسندگان روس*[۱۸] (۱۷۷۲) را تألیف کرد و در آن حتی از چند نویسندهٔ متعلق به دوران پیش از پتر کبیر[۱۹] نام برد و کوشید تا نام هر تعداد نویسندهٔ غیراشرافی را که می‌تواند بیابد در این فرهنگ ذکر کند. (۳) ولی کتابگزاری و بررسی کتاب به صورت یک نهاد بسیار دیر در روسیه مرسوم شد: نیکولای کارامزین[۲۰] (۱۷۶۶ـ۱۸۲۶)، مورخ بزرگ روس، بنیانگذار و سردبیر نشریهٔ وستنیک *اوروپی*[۲۱] (قاصد اروپا، ۱۸۰۲)، در بیانیهٔ خود اعلام کرد که «نقد کتابهای جدید روسی ضرورت واقعی ادبیات ما نیست». (۴) نقد باید تحسین و ترغیب کند، نه این که به داوری بپردازد: زیباشناسی آموزهٔ ذوق است. و ذوق نهایتاً امری رازآمیز است. کارامزین با آثار نویسندگان آلمانی زبان قرن هجدهم مانند زولتسر[۲۲] و حتی پلاتنر[۲۳] آشنا بود. (۵) متابعت نظری از کلاسیسیسم فرانسوی کمتر شد و با پیدایش نخستین شاعر پیش رمانتیکی، واسیلی ژوکوفسکی[۲۴] (۱۷۸۳ـ۱۸۵۲)، مترجم اشعار گری و بورگر و گوته و شیلر، به حال و هوای آرای انگلیسی و آلمانی دربارهٔ شعر به منزلهٔ احساس و خیال وارد می‌شویم. ژوکوفسکی از نخستین کسانی است که در روسیه به توصیف و ارزیابی پیشینیان خود دست می‌زنند؛ او مؤلف بررسیهایی دربارهٔ کریلوف[۲۵]، نویسندهٔ حکایات مربوط به زندگی جانوران، و هجویه های کانتمیر است. (۶)

۱۵. satire ← جلد اول این تاریخ، ص ۴۴۱ـ۴۴۳

۱۶. *The Spectator* (مارس ۱۷۱۱ـدسامبر ۱۷۱۲)، یک رشته مقالات معروف نوشتهٔ جوزف ادیسن و ریچارد استیل. هدف اعلام شدهٔ آن «طراوت بخشیدن به اخلاقیات با چاشنی ذکاء و مطایبه، و اعتدال بخشیدن به ذکاء و مطایبه با اخلاقیات» بود.

17. Nikolay Novikov

18. *A Historical Dictionary of Russian Authors*

۱۹. پتر کبیر از ۱۶۸۹ تا ۱۷۲۵ سلطنت کرد.

20. Nikolay Karamzin

21. *Vestnik Evropy*

۲۲. Johann Georg Sulzer (۱۷۲۰ـ۱۷۷۹)، فیلسوف سوئیسی و مؤلف آثاری در زمینهٔ زیباشناسی

۲۳. Ernst Platner (۱۷۴۴ـ۱۸۱۸)، فیلسوف و طبیب آلمانی

24. Vasily Zhukovsky

۲۵. Ivan Andreyevich Krylov (۱۷۶۸ـ۱۸۴۴)، قصه های لافونتن را ترجمه کرد و مجموعه هایی از این قبیل حکایات خودش را نیز منتشر کرد.

ولی با ورود مباحثات کلاسیکی-رمانتیکیْ نقد در روسیه نشاطی یافت. پیوتر ویازمسکی[۲۶] (۱۷۹۲ـ۱۸۷۸) رمانتیسم را عمدتاً آزادی از قواعد تعریف کرد. او خواستار ادبیاتی بود که هم مردم‌پسند و هم ملی باشد، خلقیات و آرای ملت را مطرح کند، از قید قواعد آزاد و از صبغهٔ محلی برخوردار باشد. (۷) بی‌جهت نیست که مقدمهٔ پرشوری بر *زندانی قفقازی* پوشکین (۱۸۲۳) نوشت.

با وجود اینها، الکساندر پوشکین (۱۷۹۹ـ۱۸۳۷)، که به مراتب بزرگترین شاعر زمان خویش است، در این گفته چندان به خطا نرفته که «ما فاقد نقدیم... حتی یک شرح یا یک کتاب نقد هم نداریم». (۸) او خود به کار شاعری ادامه داد و فقط گهگاه به نقدنویسی پرداخت. با این حال از خلال نامه‌های او می‌توان گنجینه‌ای از آرای ادبی گرد آورد؛ ضمناً چند مقالهٔ انتقادی نیز نوشته و طرحها و یادداشتها و قطعات بی‌شماری برجای گذاشته است که شاهد صادق میل مفرط او نسبت به دانش ادبی است. پوشکین را مشکل بتوان نظریه‌پرداز نامید، ولی می‌توان کلاً مفهوم شاعر و کار شعر را از نظر او بیان کرد. این مفهوم دربادیِ امر نظری تا حدودی تناقض‌آمیز می‌نماید، زیرا میان تأکید بر استقلال کامل شاعر از مخاطبان و داعیه‌های عظیم در مورد قیمومت شاعر بر ملتش و خلود او در پهنهٔ اعصار در نوسان است. پوشکین، از سویی، نسبت به تودهٔ بی‌سروپا و ممیزّی ادبیات و نظارت تزار ابراز نفرت کرده و گفته است که شاعر «موظف نیست که به کسی حساب پس بدهد». او مختار است که «بی‌اهمیت‌ترین موضوع» را انتخاب کند. هدف هنر «تعلیم اخلاقی نیست بلکه طرحِ امر آرمانی است». (۹) در نامه‌ای به ژوکوفسکی، که منظور او را از نوشتن *کولیها* جویا شده بود پوشکین می‌گوید: هدفِ شعرْ شعر است». (۱۰) در پیشنویس مقدمه‌اش بر *شبهای مصری* (۱۸۳۵) به وضوح با مقولهٔ بداهه‌گویی[۲۷] موافقت کرده است: «شاعرْ خود موضوع شعرش را انتخاب می‌کند؛ غوغا حق ندارد برای الهام او تکلیف معین کند». (۱۱) از سوی دیگر، چنانکه از چندین نمونه از معروفترین شعرهای او بیداست («پیشگو»، «شاعر»)، شاعر ضمناً پیشگو و کاهن نیز هست: خنیاگرِ ملهَم است و بنابراین، به عالیترین معنا، آموزگار ملت خویش و نوع بشر است. کافی است که فقط گفتهٔ درخشان هوراس را، «کاخی برافراشته‌ام»[۲۸]، به یاد آوریم تا دریابیم که پوشکین با چه احترامی به کار خویش می‌نگریسته است. وجه مشترک میان این دو برداشتْ استقلال است. پوشکین نه می‌توانست شاعر را خنیاگر فارغ‌البال روزی عاطل و

26. Pyotr Vyazemsky 27 improvisation

۲۸ *Exegi monumentum* متن کامل حملهٔ هوراس متضمن پیشگویی خلود اثرش از این قرار است: «کاخی برافراشته‌ام که از مفرغ ماندگارتر است». *Exegi monumentum aere perennius*

باطل تصور کند، و نه بلندگوی مرجع قدرت یا خادم نیازهای فوری جامعه. او هم مشرب زیباپرستی[۲۹] را مردود می‌داند و هم مذهب پندآموزی[۳۰] را.

پوشکین، در بحث ادبی زمان خود، جانب رمانتیکها را گرفت، گو اینکه آثار هنری خود او یکسره نشان از سنت فرانسوی قرن هجدهم دارد. شنیه و پارنی و ولتر سرمشقهای مهم اویند و به بوالو دلبستگی دارد. (۱۲) ولی در عین حال بایرون او را «از خودبی‌خود» می‌کرد، و شکسپیر و اسکات را شاعران راستین و رمانتیکهای بزرگی می‌دانست. (۱۳) گرچه به استاندال و شعرِ سنت‌بوِ جوان ایراز علاقه کرده، نسبت به مکتب رو به رواج رمانتیسم فرانسوی دو دل است. (۱۴) دربارهٔ رمانتیکهای آلمانی اطلاع چندانی نداشت. حدود ذوقش مشخص بود: به آنچه نویسندگان رمانتیک را به گذشته می‌پیوست علاقه داشت، امر مبالغه آمیز و شکل نیافته و گروتسک[۳۱] بدگمانی او را بر می‌انگیخت. پوشکین به تعریف خویش از ذوق، «همدلی نسبت به تناسب[۳۲] و هماهنگی[۳۳]»، وفادار می‌ماند. (۱۵) به همین دلیل آثار رادیشچف[۳۴] را «کم مایه» می‌خواند و می‌گوید که به «سبک ابتدایی» نوشته شده‌اند. رادیشچف «جاهلانه از گذشته بیزار است، با سبک مغزی از زمان خود تجلیل می‌کند، کورکورانه نسبت به امر تازه و دانشِ صرفاً سطحی و محدود تعصّب می‌ورزد». (۱۶) پوشکین حتی نسبت به بلینسکی، منتقدی که نفوذش رو به فزونی می‌رفت و خودِ او را بر تارک ادبیات روسیه نشاند، تردیدهایی دارد. «اگر فضل بیشتر، مطالعهٔ بیشتر، احترام بیشتر به سنت و احتیاط بیشتر را با استقلال رأی و هوشمندی خویش در آمیزد، خلاصهٔ کلام، اگر بلوغ بیشتری داشته باشد، منتقدی به واقع استثنایی خواهد شد». (۱۷) عمر پوشکین وفا نکرد تا نیل او را به چنین بلوغی شاهد باشد.

ویساریون بلینسکی (۱۸۱۱-۱۸۴۸)

ویساریون بلینسکی نخستین منتقد روس است که اهمیتش صرفاً جنبهٔ محلّی ندارد. در واقع او مهمترین منتقد سراسر تاریخ ادبیات روسی است، و از لحاظ وسعت درک و نفوذ همتا ندارد. بلینسکی کاری کرد که فقط از عهدهٔ منتقدی بزرگ بر می‌آید و آن تعریف و تحدید

۲۹. aestheticism ← جلد دوم این تاریخ، ص ۵۰۱-۵۰۲

30. didacticism

۳۱. grotesque ← جلد دوم این تاریخ، ص ۵۰۸

32. symmetry 33. harmony

۳۴. Alexander Nikolayevich Radishchev (۱۷۴۹-۱۸۰۲)، نویسندهٔ روس

موضع نویسندگان زمان خویش است. پوشکین و گوگول[۱] و لرمانتوف[۲] دست کم بخش اعظم شهرت خویش را به او مدیون‌اند. بلینسکی به استعداد داستایفسکی و تورگنیف[۳] و گانچاروف[۴] و نکراسوف[۵] بسیار زود پی برد. شجاعت و بصیرتی که در رد کردن رمان‌نویسان درجه دوم زمان نشان داد، کنار گذاشتن بی‌امان شاعران کم اهمیت، جدا کردن راه خود از «کلاسیکها»ی قرن هجدهم روسیه، عکس‌العمل حاکی از بی‌اعتنایی او نسبت به ادبیات نویافتهٔ روسی کهن ــ همهٔ اینها به مدت یک قرن در تعیین آرای ادبی تأثیری قاطع داشتند. امروزه، خارج از روسیه، که مردمش او را تقریباً به مقام قدیس برکشیده‌اند، بسا که کاستیها و غیرمنصفانه بودن برخی از آرای او را محکوم کنیم، و با مرتبهٔ نازلی که به فرهنگ قومی روسیه می‌دهد و ادبیات روسی قرن هجدهم را دست کم می‌گیرد و برخی از شاعران شایان توجه محفل پوشکین را تخطئه می‌کند و مشاهیر معاصری مانندی وانتر اسکات و ژرژ ساند و جیمز فنیمور کوپر و برانژه را به حدّ افراط می‌ستاید موافق نباشیم. (۱) اما در مقام برجستهٔ او در کار نقد عملی و نقش او در تاریخ اجتماعی و ادبی روسیه نمی‌توان تردید کرد.

اما، به نظر من، در تاریخ عمومی نقد مقام بلینسکی در حکم نظریه‌پرداز ادبیات اهمیتی به مراتب کمتر دارد. در زمینهٔ مسایل مربوط به نظریه او را باید دنباله‌رو نقد رمانتیکی آلمانیها، یعنی مجموعهٔ آرای زیباشناختی هردر و گوته و شیلر و برادران شلگل و شلینگ و هگل، دانست. اما مرید هیچ یک از این نویسندگان، به تنهایی، نیست، و نگرش دقیق هیچ یک از آنها و همهٔ پیامدهای آن نگرش را نمی‌پذیرد. مثلاً، چون با نظر هگل دربارهٔ زوال عاجل هنر و با استعلای حسرت‌بار یونانیان و پیکرتراشی یونانی در مقام رفیعترین قلّهٔ هنر موافق نیست، او را نمی‌توان، به معنای دقیق کلمه، هگلی نامید. در سیر تطور فکری او نیز نمی‌توان مراحل مشخصی تمیز داد: در نقد او دورهٔ دقیقاً فیشته‌ای یا شلینگی یا هگلی یا فوئر باخی[۶] وجود ندارد. بلینسکی از اوان کار نویسندگی، از *خیالپردازیهای ادبی*[۷] (۱۸۳۴) گرفته تا آخرین بررسی سالانهٔ ادبیات روسی (۱۸۴۷)، صرف‌نظر از تغییراتی که در نظرش و یا اعتقادات

۱ Nikolay Gogol (۱۸۰۹-۱۸۵۲)، نویسندهٔ روس.

۲ Mikhail Lermontov (۱۸۱۴-۱۸۴۱)، شاعر و رمان نویس روس.

۳ Ivan Turgenev (۱۸۱۸-۱۸۸۳)، رمان نویس روس.

۴ Ivan Goncharov (۱۸۱۲-۱۸۹۱)، رمان نویس روس.

۵ Nikolay Nekrasov (۱۸۲۱-۱۸۷۷)، شاعر روس.

۶ Ludwig Feuerbach (۱۸۰۴-۱۸۷۲)، فیلسوف آلمانی. دین را از دیدگاه روان‌شناسی و مردم‌شناسی تجزیه و تحلیل کرد و بر آن بود که الوهیت عبارت از فرافکنی سرشت خود آدمی ست. عشق و اخلاق، شالودهٔ مناسبات انسانی، اصل و اساس دین نیز هستند.

۷ *Literaturnye mechtaniy (Literary Reveries)*، دربارهٔ تطوّر ادبیات روسی از قرن هفدهم به بعد.

سیاسی‌اش پدید آمده، از مقولات و مفاهیم و روشها و تعبیرات نظری و بنیادین مشابهی استفاده می‌کند. تنها در پنج سال آخر عمر او تغییر قاطعی مشهود است، ولی حتی این تغییر نیز در قالب همان سنت و به موازات تغییری رخ می‌دهد که در آلمان و دیگر کشورها در پیروان تفکر نظری آلمانیها صورت می‌گیرد. از این لحاظ، تطوّر فکری بلینسکی کمابیش با آنچه در آرنولد روگه و دِ سانکتیس و کارلایل یا حتی تِن اتفاق می‌افتد مشابه است، زیرا همهٔ آنها مفاهیم رمانتیکی را فرا گرفتند و بعداً، به اقتضای آنچه در نظرشان رهیافت نزدیکتری به واقعیت تجربی، به امر واقع، به علم، به نیازهای ملی و اجتماعی زمان بود، در آن مفاهیم تغییراتی دادند. بر من معلوم نیست که بر چه مبنایی بلینسکی را، دست کم در کار نقد، «ماتریالیست» یا حتّی، به معنایی که فرانسویان پس از ۱۸۵۷ این واژه را به صورت شعار ادبی به کار برده‌اند، «رئالیست» وصف کرده‌اند.

منابع مفاهیم بنیادین موجود در فکر بلینسکی را مشکل بتوان به دقت تعیین کرد، زیرا غالباً تمیز دادن منابع آلمانی از یکدیگر غیرممکن می‌نماید. تأکید مستمری نیز که بر ناآشنایی او با زبان آلمانی شده مشکل را غامضتر کرده است. اما ناآشنایی با زبان آلمانی را نباید چندان جدّی گرفت؛ بلینسکی در دوران دانشجویی زبان آلمانی تعلیم می‌داده است؛ مجموعهٔ آثار گوته را به زبان آلمانی داشته و خود به این امر اشاره کرده که با کمک فرهنگ زبان به خواندن *ویلهلم مایستر* گوته مشغول بوده است. (۲) با این حال، اثبات این امر که آرای آلمانیها به سهولت در دسترس او قرار داشته مستلزم وجود آشنایی با متون اصلی به زبان آلمانی نیست. ترجمهٔ روسی چندین متن اصلی و ثانوی موجود بود. بلینسکی مالک نسخه‌ای از ترجمهٔ روسی *تاریخ ادبیات کهن و جدید*[۸] فریدریش شلگل بوده و آن را حاشیه‌نویسی کرده است؛ (۳) *علم هنرِ* باخمان[۹] را که رساله‌ای با مشرب کانتی است خوانده است؛ وصفی دربارهٔ آشت[۱۰] که از پیروان شلینگ بوده مطالعه کرده، و هاینریش تئودور روچر، یکی از هگلیان درجه دوم، را می‌شناخته و ــ مدتی ــ او را سخت می‌ستوده است. (۴) از اینها گذشته، نوشته‌های روسی آن زمان آکنده از پژواکهای آرای آلمانیها بود. نادژدین، «استاد» بی‌واسطهٔ بلینسکی، با آثار شلینگ و برادران شلگل آشنایی داشت. یکی از دوستان بلینسکی، میخائیلی کتکوف[۱۱]، یادداشتهای خود را دربارهٔ زیباشناسی هگل در اختیار او گذاشت. (۵) منابع

8. *Geschichte der alten und neuen-Literatur*

۹. *Kunstwissenschaft* نوشتهٔ Carl Friedrich Bachmann

۱۰. Georg Anton Friedrich Ast (۱۷۷۸-۱۸۴۱)، لغت‌شناس آلمانی و صاحب تألیفاتی در زمینهٔ فلسفه.

11. Mikhaili Katkov

شفاهی را هم باید به اینها افزود: دوستان او، استانکویچ[۱۲] و باکونین[۱۳]، هگلیهای پروبا قرصی بودند. خلاصهٔ کلام، محیط آکنده از این نظرها بود. (۶)

چون بلینسکی در اغلب موارد به موضوعهای روسی پرداخته، نوشته هایش از لحاظ سیاق کلام با منابع آلمانی قرابت چندانی ندارد. ولی آنگاه که به کار بر روی طرحی با عنوان «سیر نظری و انتقادی ادبیات روسی»[۱۴] (۱۸۴۱) می پردازد ــ طرحی که فقط قسمتهایی از آن، آن هم اکثراً مدتها پس از مرگش چاپ شد ــ به آلمانیها نزدیکتر می‌شود. (۷) هرگاه طرحی که در دست اجرا دارد او را وادار می‌کند که به کلیّات زیباشناسی در بالاترین سطح بپردازد، یا می‌کوشد تا نظریهٔ منسجمی در زمینه نوعهای ادبی به دست بدهد، به منابع و ضوابط آلمانی روی می آورد. یا وقتی به موضوعاتی می پردازد که با آنها آشنایی دست اول ندارد، مثلاً تاریخ دنیا را بررسی می‌کند، یا دربارهٔ دوران باستان یا قرون وسطی یا مشرق زمین اظهار نظر می‌کند، در این موارد نیز به آنها متکّی است. در میان آلمانیها، بلینسکی بیش از همه از روجر و بویژه مقاله‌ای با عنوان «رابطهٔ میان فلسفهٔ هنر و نقد آثار هنری واحد»[۱۵] (۱۸۳۷) استفاده کرده است. (۸) در تفسیر نزول فاوست نزد مادران[۱۶] دقیقاً از روجر استفاده کرده، و طرحی که از شخصیت هملت به دست داده (۱۸۳۸) از لحاظ اصطلاحات و مفاهیم کاملاً هگلی است. (۹)

تطوّر آرای بلینسکی را با بررسی معروفترین مقالات او پی می‌گیریم. در *خیالپردازیهای ادبی* (۱۸۳۴)، نخستین مجموعهٔ مقالات معروف خود، وظیفهٔ ادبیات را بیان روح ملی دانسته و گفته است که ادبیات باید نماد حیات باطنی ملت و نمایندهٔ سیمای آن باشد. (۱۰) این مفهوم قبلاً نیز در روسیه مطرح شده بود و در اصل آن را از آلمان وارد کرده بودند: *تاریخ ادبیات باستان* و *جدید* فریدریش شلگل نیز با بیانیه‌ای مشابه آغاز شده است. (۱۱) در تاریخ‌نویسیِ ادبیِ رمانتیکها این مفهوم نقشی محوری دارد و به آرمان ملیت‌خواهی رمانتیکی تعلق دارد. بلینسکی بررسی ادبیات روسی قدیم را با این مفهوم، که برای روسها امتیازی منفی است، آغاز می‌کند: روسها تاکنون ادبیاتی که به واقع روح ملّی را بیان کند نداشته‌اند. ادبیات روسی، دست کم تا پیش از پوشکین، تقلیدی فضل‌فروشانه و مصنوع از ادبیات کشورهای اروپای غربی

12. Nikolay Stankevich

۱۳ Mikhail Bakunin (۱۸۱۴-۱۸۷۶)، نویسنده و آنارشیست روس.

14. «Theoretical and Critical Course of Russian Literature»

15. «Das Verhältnis der Philosophie der Kunst und der Kritik zum einzelnen Kunst werk»

۱۶ Die Mütter الهگانی در فاوست گوته (بخش اول، پردهٔ دل) که فاوست باید به دیدارشان برود تا بتواند ارواح هلن و پاریس را جهت سرگرم کردن امپراتور احضار کند. این الهگان ساخته و پرداختهٔ ذهن خود گوته اند.

بوده است. نویسندگانی بزرگ در دامان خود پرورده، ولی سنت ادبی ماندگاری به وجود نیاورده است. تقابل «هنر» با «طبیعت»، که در نوشته‌های آلمانی از زمان هردر رایج است، با تعبیرات بسیار رمانتیکی، صریحاً یا به طور ضمنی، مطرح شده است. بلینسکی می‌گوید: «ادبیات خلق نمی‌شود؛ بلکه مانند زبان و آداب، مستقل از اراده و آگاهی مردم، خود را خلق می‌کند». (۱۲) اما، گرچه هردر در وضعی مشابه، در واکنش نسبت به ادبیات نئوکلاسیکی و فرانسوی شدهٔ آلمان، بازگشت به گذشته‌های دور و به فرهنگ قومی و اسطوره را توصیه می‌کند، بلینسکی نسبت به ادبیات روسی قدیم و فرهنگ قومی اسلاویایی به طور کلّی نظر مساعدی ندارد. بعدها، بیشتر حدود سال ۱۸۴۱، کم‌کم برخی از خصوصیات آن را می‌پسندید و حتی دربارهٔ *بیلینی*[۱۷]، سرود ایگور[۱۸] و ترانه‌های قومی نقدی تحسین‌آمیز نوشت. (۱۳) اما بلینسکی هرگز نمی‌خواست شعر قومی را سرمشق ادبیات زمان خویش قرار دهد. بلکه، در اغلب موارد، به ادبیات غیرمکتوب با لحنی تحقیرآمیز اشاره می‌کند و آن را قدیمی و بدوی و منسوخ و از نظر هنری خام و ناشیانه می‌داند. در نظر او «سرود کلاشنیکفِ بازرگان»، سرودهٔ لرمانتوف، به همهٔ *بیلیناها* می‌ارزد. (۱۴) نظر عمدتاً (وی نه کاملاً) منفی او را نسبت به فرهنگ قومی و ادبیات روسی کهن باید، تا حدودی، به مجادلات آن زمان نسبت داد، زیرا اسلاوی‌مآبان و محافظه‌کاران به طور کلی در کار اعتلای ادبیات قدیم بودند و آن را منبع عظیم غرور ملی و سرمشق راستین ادبیات عصر جدید روسیه می‌شمردند. اما، گذشته از اینها، بلینسکی، بر مبنای اعتقادات زیباشناختی و تاریخی اصیل، شعر قومی را دارای محدودیتهایی می‌دانست و قویاً معتقد بود که در ترویج سرف داری مؤثر بوده، حال آنکه او خواستار قدم نهادن روسیه در نور آزادی بود. این دیدگاه به بلینسکی محدود نبود. برادران شلگل هم در آلمان دقیقاً همین موضع را داشتند، و به رغم علاقهٔ شدید به *نیبلونگن*، با این استدلال که شعر قومی به گذشته‌ای باز نیامدنی تعلّق دارد، با برادران گریم و دیگر توتونی پرستانی مخالفت کردند که می‌خواستند آلمان را از سنت غربی جدا کنند. (۱۵)

با وجود این، بلینسکی به موفقیت آنچه امروز واقع‌گرایی رنگ محلی[۱۹] می‌نامیم معترف است. به گفتهٔ او، برداشت روسها از مفهوم ملیت «بازنمایی صحنه‌هایی از زندگی روسیه»

۱۷. ***byliny*** یا ترانه های حماسی، ترانه هایی که در قرون وسطی همراه با ***gusli***، آلتی موسیقایی همانند چنگ، می خواندند. هر ترانهٔ حماسی واحد، ***bylina***، شامل ۲۰۰ تا ۳۰۰ سطر است. در این سرودها مایه های تاریخی و اسطوره ای درهم آمیخته شده اند.

۱۸. Igor lay، حماسه‌ای نامکتوب که آن را همتای اشعار اوسیان (← جلد اول این تاریخ، ص ۴۳۰) شمرده اند.

19. local color realism

است. در این کار هم خوب مهارت دارند. اما این به معنای آن نیست که موفق شده‌اند روح ملی روسیِ خاصی طرح کنند. آنچه در هر موضوعی متجلی شود و بتواند آن را در خود جذب کند. روسها نمی‌توانند چیزی ملّی مانند یونانیهای فرانسوی شدهٔ تراژدیهای کلاسیکی فرانسه یا ایفیگنیای آلمانی شدهٔ گوته خلق کنند. «زندانی قفقازی» پوشکین در نظر بلینسکی صرفاً نقاشی‌وار است، و یک بیگانه هم می‌توانست نویسندهٔ آن باشد. (۱۶) با وجود این در *یوگنی آنگین* و *باریس گادونوف*، بی‌آنکه کوششی در جهت تعریف این خصوصیت شده باشد، به وجود چیزی حقیقتاً ملی پی می‌برد. بلینسکی دایم بر تفاوت میان فرهنگ قومی و ملیت تأکید می‌کند. او با دو پدیده به مخالفت می‌پرازد: یکی ادبیات فضل‌فروشانه و اقتباسیِ قرن هجدهم و دیگری فرهنگ قومی عامه‌پسند و ملیت‌خواهیِ رمانتیکهای روسی و تأکیدشان بر رنگ محلّی.

کمال مطلوب ادبی خود او را می‌توان از همان آغاز کار نویسندگی در این تعبیرات متبلور یافت: ملی، حقیقی، طبیعی، و واقعی. و اما منظور او از «وضعیت طبیعی» و «واقعیت» چیست؟ دست کم در این نوشته های مرحلهٔ نخست، مسلماً معنای مورد نظر او به رئالیسم نیمهٔ دوم قرن نوزدهم کوچکترین ربطی ندارد. بلینسکی رمانتیسم فرانسوی را «بازگشت به وضعیت طبیعی» وصف می‌کند. (۱۷) و پیداست که منظور او، به زعم خودش، انقراض کلاسیسیسم مصنوع فرانسوی است.

بلینسکی در مقالهٔ «داستان کوتاه روسی و داستانهای گوگول» (۱۸۳۶)، مقالهٔ مهمی که پس از *خیالپردازیها* نوشت، از تمایزی که فریدریش شلگل میان شعر آرمانی و واقعی قایل شده استفاده می‌کند. (۱۸) و از شکسپیر و والتر اسکات در حکم دو نمایندهٔ بزرگ شعر «واقعی» تجلیل می‌کند. شکسپیر «شعر را با زندگی واقعی آشتی داد» و اسکات، «شکسپیرِ ثانی، به وحدت با زندگی دست یافت». (۱۹) در اینجا حقیقت و واقعیت، به معنای «حقیقت اساسی»، واقعیت درونی، حقیقتِ تخیّل است. موضوعها و شگردهای مورد استفادهٔ شاعر محدودیتی ندارند. بلینسکی کلیین را در نمایشنامهٔ *طوفان* شکسپیر تحسین می‌کند و رؤیایی که گوگول در چشم‌*انداز* نِوسکی آورده او را از خودبی‌خود می‌کند. (۲۰) مانند برادران شلگل که گوته را در قیاس با شیلر برکشیدند و شکسپیر را آفرینندهٔ خداگونه و بی‌طرف خواندند و بر تارک شهرت نشاندند، او نیز از شاعر «برون‌گرا» که جهان هستی را با تمام جنبه های آن خلق و منعکس می‌کند تجلیل و، در قیاس با آن، شاعرِ درون‌گرا را تخطئه می‌کند: شکسپیر

پروتئوس[۲۰] جدید است؛ او فاقد آرمان و همدلی است؛ شاعر ـ متفکرِ ناهشیار و آیینه‌دارِ بی‌احساسِ واقعیت است. (۲۱) بلینسکی ضابطه‌های باطلنمایانهٔ کانت و شلینگ را تکرار می‌کند و می‌گوید که آفرینش باید بی‌غایتِ غایتمند[۲۱]، ناهشیارِ هشیار، باشد. شاعر نمی‌تواند سفارشی و بنابر ارادهٔ شخصی خود به آفرینش بپردازد. آفرینش فعالیتی آزاد است، یعنی آزاد از محاسبه یا استدلال. یا حتی «خیالی، رؤیایی» است. (۲۲) بلینسکی داستان «ملاکان دنیای کهن» گوگول را به این جهت تحسین می‌کند که نسخه‌برداری از واقعیت نیست، بلکه «حاصل احساس در لحظهٔ کشف شاعرانه» است. (۲۳) یکی از نخستین وظایف هنرمند خلق سنخها و چهره‌هایی است که، گرچه از فردیت انضمامی برخوردارند، با وجود این اهمیت کلی نیز دارند. هملت و اتللو و شایلاک و فاوست نمونه‌هایی هستند که بلینسکی از ادبیات بیگانه نام می‌برد؛ به اینها شخصیتهای اصلیِ *وای از دست بذله‌گوییِ* گریبایدوف[۲۲] و ستوان پیراگوفِ گوگول را از چشم‌*انداز* نوسکی می‌افزاید (عجیب اینکه ستوان پیراگوف در نظر او «سنخِ سنخها»، یک نماد، یک «اسطورهٔ عرفانی» است). (۲۴) برادران شلگل و شلینگ، و نیز شارل نودیه[۲۳] در فرانسه، هم هملت و دون کیشوت و فاوست را با همین تعبیرات ستوده‌اند. (۲۵) بلینسکی سراسر عمرش از مسایلی که در این دو مقاله مطرح است دفاع کرد.

بلینسکی نظام انتقادی خود را (اگر در واقع بتوان به وجود چنین نظامی اشاره کرد) در دو مسیر پرورانید. یکی اینکه اثر هنری در نظر او بیش از پیش کلِّ کاملاً قائم به ذات، وحدت شکل و محتوا، «بیانِ حسیِ یک مثال» به تعبیر هگل، بود. در عین حال آن را بیش از پیش در چارچوبی زمانی می‌دید که جریان تاریخ آن را بی‌امان به پیش می‌برد. دیدگاه تاریخی از پیامدهای مفهوم ادبیات در مقام مبیّنِ جامعه است. اما فقط در مقالاتی که دربارهٔ لرمانتوف نوشت (۱۸۴۱) آنچه را من بُعدِ رازآمیز[۲۴] زمان می‌نامم کاملاً پذیرفت.

بلینسکی چندی دیدگاه تاریخی را کنار می‌گذارد. در مقالهٔ «منتسل در مقام منتقد گوته» (۱۸۴۰) به اصل عصریّت[۲۵] حمله می‌کند. شعاری که نزد فرانسویان و ایتالیاییهای مشربِ

۲۰. Proteus. در افسانه‌های یونان، پیرِ دریاها که به هر صورتی که می‌خواست در می‌آمد. ولی اگر او را می‌گرفتند از آینده خبر می‌داد.

۲۱. Purposeless with purpose ← جلد اول این تاریخ، ص ۲۹۲ به بعد.

۲۲. Alexander Griboedov (۱۷۹۵-۱۸۲۹)، نمایشنامه‌نویس روس. هنگامی که سفیر روسیه در دربار فتحعلی شاه قاجار بود به سبب رفتار ناشایست او نسبت به زنی مسلمان مردم به سفارت روس ریختند و گریبایدوف و دیگر اعضای سفارت را کشتند.

۲۳. Charles Nodier (۱۷۸۰-۱۸۴۴)، نویسندهٔ رمانتیک فرانسوی

24. mystique

۲۵. معاصر بودن: contemporaneity.

فرزند زمان خویش بودن[۲۶] رواج داشت. در این مقاله مصرّانه تأکید می‌کند که «محتوای هنر مسایل روز نیست بلکه مسایل همهٔ اعصار است، مصالح یک کشور نیست بلکه مصالح همهٔ دنیاست، دربارهٔ سرنوشت دسته‌ها و جناحها نیست بلکه سرنوشت نوع بشر است». (۲۶) می‌گویند که هنر باید در خدمت اجتماع باشد. «اگر در این باره مُصرّید، این کار را با بیان خودآگاهی صورت می‌دهد. ولی [هنر] برای خود موجود است، هدفی فی‌نفسه دارد». (۲۷) هنر امری اجتماعی است، اما با خدمت به خود در خدمتِ اجتماع است. (۲۸) رابطهٔ میان هنر و اخلاق را نیز با اعلام این مطلب حل می‌کند که «آنچه هنرمندانه است اخلاقی نیز هست». بلینسکی گوشزد می‌کند که نویسنده می‌تواند عرفهای اخلاقی جامعه را زیر پا بگذارد، ولی نمی‌تواند بر خودِ اخلاق بتازد. (۲۹) رابطهٔ هنر و حقیقت، هنر و واقعیت، را نیز به همین ترتیب مشخص می‌کند. هنر حقیقت است، اما نوع متفاوتی از حقیقت. چنانکه در مقالهٔ بعدی، دربارهٔ *وای از دست بدله‌گویی* گریبایدوف (۱۸۴۰)، می‌گوید: «هنر حقیقتِ باز آفریده است، نه تفکر انتزاعی». شاعر «با صورتهای خیالی می‌اندیشد». (۳۰)

مفهوم واقعیت نزد بلینسکی، دست کم در این زمان، هنوز از ماتریالیسم یا حتی مشرب اصالت تجربه بسیار دور است. او صریحاً می‌گوید که واقعیت همانا دنیای معنوی، دنیای اندیشه‌هاست. هر آنچه خاص[۲۷]، حادث[۲۸]، غیرمعقول است غیرواقعی است. «آدمی می‌آشامد، می‌خورد، لباس می‌پوشد ــ این دنیای اشباح است، ولی آدمی احساس می‌کند، می‌اندیشد، به اینکه اندام و ظرفِ روح و ذرّهٔ کرانمندی در امر عام و بیکران است استشعار دارد ــ و این دنیای واقعیت است». (۳۱) شعر عصر جدید شعرِ واقعیت، شعرِ زندگی است. (۳۲) ضابطهٔ بلینسکی این است، و به واقعیت معنویِ بنیادین و، در عمل، به آثار نویسندگانی راجع است که از همه بیشتر می‌ستایدشان: شکسپیر، گوته، اسکات، بایرون، کوپر در خارج؛ پوشکین و گوگول از هموطنانش. او همواره تأکید می‌کند که مخلوق شاعر باید کلی و نمونهٔ نوعی و عاری از امر حادث باشد. (۳۳) اثر هنری یک کلِّ قائم به ذات، یک دنیا، یک کلِّ یکپارچه است.

بلینسکی در این مرحله از تطوّر فکری خویش، مدام و با تأثیر بسیار، مقولهٔ یکپارچگی و انسجام را معیار داوری خویش قرار می‌دهد. در تحلیل *بازرس کل* گوگول نشان می‌دهد که کمدی گوگول به دقت سازمان یافته است، کلی یکپارچه تشکیل می‌دهد، و پیرامون فکر محوریِ واحد و شخصیت محوری واحدی ساخته شده است. «بازرس منبعی است که همه چیز از آن نشأت می‌گیرد و همه چیز به آن باز می‌گردد». (۳۴) کلِّ نمایشنامه چیزی «بیش از

26. *être de son temps* 27. particular 28. contingent

آیینهٔ واقعیت است، از خودِ واقعیت به واقعیت شباهت بیشتری دارد: واقعیتی هنری است». (۳۵) سپس کمدی گوگول را با *وای از دست بذله‌گویی* گریبایدوف مقایسه می‌کند و آن را به مراتب بهتر از نوشتهٔ اخیر می‌بیند. *وای از دست بذله‌گویی* صرفاً عبارت از یک رشته تصویر است. کمدی واقعی نیست بلکه هجویه‌ای است که هدف آن استهزای جامعهٔ محلّی خاصی است. بلینسکی هجویه را اصلاً هنر نمی‌داند، زیرا نمی‌توان در آنِ واحد خشمگین و خلّاق بود. (۳۶) گریبایدوف فاقد عینیت است: نمایشنامهٔ او به غَلَیان تغزلیِ خشمی ذهنی منتهی می‌شود. به جای *وای از دست بذله‌گویی*، آن را باید *وای از دست لجاجت* نامید. (۳۷)

بلینسکی این نگرش کلی را در تمام مقالات بعدی حفظ کرده، گو اینکه در آنها نظرهایی نیز به صورت اتفاقی ابراز کرده است که بعداً معیار عینیت هنری را زایل می‌کند. در دو مقاله‌ای که دربارهٔ لرمانتوف نوشته (۱۸۴۰ـ۱۸۴۱)، این نظر را تکرار می‌کند که اثر هنری یک کلّ سازمند و دنیایی قائم به ذات است. زشتیها و زیباییها را در اثر هنری جایی نیست: هرکس که کلّ را دریابد می‌بیند که تنها یک زیبایی وجود دارد. هر کجا سازمان هست زندگی هست، و هرکجا زندگی هست روح هست. (۳۸) بلینسکی به تفصیل به شرح این نظر می‌پردازد که اثر هنری مانند گیاه رشد می‌کند، و این قیاسی است که از زمان هردر مورد علاقهٔ آلمانیها بوده است. (۳۹)

در بررسی شعرهای لرمانتوف (۱۸۴۱)، بر خلاقیت غریزی شاعر و واقعیت برتر شعر پافشاری می‌کند، و حتی در مورد نکتهٔ اخیر راه اغراق می‌پیماید. واقعیت، که غالباً تیره و زشت است، در بینش شاعرْ روشن و موزون شده است. (۴۰) بلینسکی از تمایز کانتی میان فاهمه[۲۹] و عقل[۳۰] استفاده می‌کند تا خردِ برترِ شاعر را اعتلا بخشد. هنرْ واقعیت را می‌بالاید. (۴۱) ناتورالیسم را صریحاً تخطئه کرده است: قهرمان رمان را لازم نیست هر روز در حال غذا خوردن نشان بدهیم. «یک ضیافت میگساری، یک مراسم اعدام، مرگ آدم مست لایعقلی که درون منجلاب افتاده است ــ اینها را می‌توان بسیار طبیعی وصف کرد، ولی چنین وصفهایی فاقد فکر و هدف معقول است». (۴۲) هنرمند فقط به واقعیت معقول می‌اندیشد، و با استفاده از آرمانهای خودْ واقعیت معتاد را تغییر می‌دهد. بلینسکی برشور ندا در می‌دهد که شعرْ چکیدهٔ زندگی و شاعرْ سخنگویِ[۳۱] زندگیِ کلی است؛ او همه چیز را با تمام وجود احساس می‌کند، همه چیز می‌شود. (۴۳) او را در خدمت نیازهای جاری خواستن کاری مضحک ست. شاعرْ مقلّدِ طبیعت نیست، رقیب آن است: آفریده‌های او منبعث از همان منبع و معلول همان روند است. همان‌گونه که هر عمل هشیارانه و آزاد برتر از عملی ناهشیارانه و غیرارادی است، هنر

29. understanding 30. reason 31. organ

نیز برتر از طبیعت است. (۴۴) در زمانی که تصور می‌کنند بلینسکی دورهٔ هگلی خود را سپری می‌کند، این صفحات حاوی مجموعهٔ کاملی از عبارات رمانتیکهای آلمانی و تحت تأثیر مسلم شلینگ است. اثر هنری موجودی سازمند است. هنر همانا هدف خویش است، ولی هنر در ضمن بصیرت یافتن به کُنه واقعیتی برتر، نوعی معرفت، ولی معرفتی غیرعقلانی است. هنر با طبیعت موازی و همانندِ آن است؛ هنرمندْ ملهم و در عین حال به غایت خودآگاه و کاملاً آزاد است. باطلنماهای ایدئالیسم جدلیِ آلمانیها را نمی‌توان کاملتر و صریحتر از این تکرار کرد.

عجیب اینکه بلینسکی در همان مقالات به بیان مطلبی می‌پردازد که هنوز فی‌نفسه با این موضع مغایر نیست ولی حاوی نطفهٔ تکذیب آن است. او اتفاقی و ظاهراً بی‌آنکه همهٔ عواقب کار را سنجیده باشد، می‌گوید که اثر هنری حاصل فرایند تاریخی است. او حتی هنرمند و خلاقیتش را مسئول اثر هنری نمی‌داند، مسئولیت را متوجه عصر او می‌کند و هنرمند را کاملاً به مجموعهٔ زمانی وابسته می‌شمارد. ضمن نظرپردازی به شیوهٔ آلمانیها دربارهٔ ترتیب نوعهای ادبی، نه تنها از لحاظ تاریخ بلکه از لحاظ تحوّلِ هر شاعرِ واحد نیز ترتیب تطوّر از شعر غنایی به حماسی به نمایشی را ضروری تلقّی می‌کند. لرمانتوف باید به تراژدی‌نویسی بپردازد، و پوشکین، اگر عمرش درازتر می‌بود، رمان‌نویس بزرگی می‌شد. «هر هنر ملیْ معروضِ تحولاّت تاریخی است، و همین است که ویژگی و نوع فعالیت شاعر را تعیین می‌کند». (۴۵) «عظمت شاعر هرچه بیشتر باشد ــ هرچه به جامعه‌ای که در آن زاده شده بیشتر تعلق داشته باشد ــ تحوّل و گرایش و ویژگی استعدادش به تکامل تاریخی جامعه نزدیکتر خواهد بود». (۴۶) اما این تکامل را، برخلاف کمال مطلوبی که چند صفحه پیش از آن اعلام کرده، پیشرفت به سوی تفکّر و ذهنیت معرفی می‌کند. فرض بر این است (ولی آن را مستدل نساخته) که پیشرفت جامعه و ادبیات بایستی به سوی تفکر و ذهنیت[۳۲]، عصریت و ربط بی‌واسطه[۳۳] باشد. امروزه سرودن شعرِ عینی ممکن نیست. بلینسکی، با اظهارنارضایی نسبت به این که گوته فاقد علایق تاریخی و اجتماعی است و با کمال رضایت واقعیت را پذیرفته است، صریحاً مفاد مقالهٔ خود، «منتسل در مقام منتقد گوته»، را نفی می‌کند. به همین سبب است که شعرِ کمتر شاعرانه ولی انسانیترِ شیلر در قیاس با شعر گوته طنین بیشتری پیدا کرده است. (۴۷) در این مقاله فضای نفسانی و عصریت را، دست کم به صورت ضرورت تاریخی، پذیرفته است. بلینسکی هنوز هم بر آن است تا این موضع جدید را با نظریات محوری خود سازگار سازد. شاعر بزرگ در سخن گفتن از خود از امر عام، از بشریت سخن می‌گوید. (۴۸) شاعر روس در بیان لحظه‌ای تاریخی از جامعهٔ روسیه به راستی صبغهٔ ملی می‌یابد و یکی از آحادِ مردم می‌شود. (۴۹) همهٔ

32. subjectivity 33. immediate relevance

این براهین را، از راهی کمابیش پر پیچ و خم، پیش کشیده تا شعر یأس و شورش لرمانتوف را توجیه کند.

با وجود این، تطوّر در جهت دفاع از شعر ذهنی و عصری به هیچ‌وجه کامل نشده بود. در فصلهایی که بلینسکی در ۱۸۴۱ برای کتابی دربارهٔ بوطیقا فراهم کرده چنان اثری از نظرهای تازه یافت نمی‌شود. «تقسیم شعر به انواع آن» تکرار آمیزه‌ای از آرای منتقدان آلمانی است. در آن حتی «شعرِ شعر»، تعبیر محبوب فریدریش شلگل و ژان‌پل، هم آمده است. (۵۰) نظر برادران شلگل را دربارهٔ خصیصهٔ تندیسوار، عینی، و جاودانهٔ زیبای تراژدی یونانی تکرار، (۵۱) و از والتر اسکات تجلیل کرده و او را همرِ اروپای مسیحی خوانده است. (۵۲) شعرِ پندآموز را از قلمرو شعر راستین حذف کرده است. (۵۳) با استفاده از تعبیرات اصیل هگلی، نظریه‌ای دربارهٔ تراژدی عرضه کرده و بر آن است که *آنتیگون* حاکی از پیروزی امر جاودانه و عام بر امر فردی و خاص است. (۵۴) بلینسکی در طردادبیات فرانسه حتی از ملیت‌پرست‌ترین آلمانیها هم تندروتر است: فرانسویان شعری ندارند، و درام آنها را نیز باید به تاریخ آداب پسندِ روز منتسب دانست، نه به هنر. (۵۵) «فقط فکر آلمانی آگاهانه در ماهیت شعر تحول پدید آورده است». (۵۶)

نوشتهٔ بعدی او، «مفهوم کلیِ هنر»، کاملاً هگلی است، گو اینکه عبارت مشهورِ «هنز اندیشیدن با صورتهای خیالی است» را، که بلینسکی قبلاً هم به کار برده، می‌توان در نوشته‌های اوگوست ویلهلم شلگل و زیباشناس آلمانی گمنامی موسوم به تراندورف[۳۴] نیز یافت. (۵۷) بلینسکی نظر هگل را دربارهٔ تاریخ حاکی از این که بشر از سه مرحلهٔ اسطوره و هنر و اندیشه می‌گذرد تشریح می‌کند. مقاله با ترجمهٔ تفسیرِ دور از ذهن روچر دربارهٔ نزول فاوست نزد مادران به پایان می‌رسد.

مقالهٔ «معنای کلّی ادبیات جهانی» از اصالت بیشتری برخوردار است، زیرا در این مقاله بلینسکی کوشیده تا از منظر تاریخ ادبیات روس تعبیرات روسی جاری را از هم متمایز کند: ادبیات شفاهی *(slovesnost)* را از ادبیات مکتوب پیش از رواج چاپ *(pisemnost)*، و هردوی آنها را از ادبیات چاپی عصر جدید *(literatura)*. ولی ادبیاتِ چاپی عصر جدید همهٔ کتابها را در بر نمی‌گیرد. فقط آن چیزی را در مقولهٔ ادبیات وارد می‌کند که بیان‌کنندهٔ روح ملی در پهنهٔ تاریخ و در حال تحوّل باشد. (۵۸) روح ملّی هر آنچه را حادث است حذف می‌کند. حرکت دیالکتیکیِ مثال[۳۵] است. حتی انحرافات از ذوق صائب را، اگر جنبهٔ عام داشته باشند، بیان‌کنندهٔ روح زمان و ملت می‌داند. تراژدی فرانسوی زمان لوئی چهاردهم و رمانتیسم

34. K.F.E. Trahndorff 35. Idea

فرانسوی در نظر بلینسکی نمونه های نوعی بدذوقی‌اند. (۵۹) همه چیز به ویژگی ادبیات ملی و نگرش بنیادی آن به دنیا بستگی دارد. بلینسکی از موضعی که در *خیالپردازیهای ادبی* به آن رسیده و گفته بود که ادبیاتِ واقعاً روسی وجود ندارد عقب‌نشینی می‌کند، ولی هنوز هم مصّر است که ادبیاتِ روسی صرفاً محلّی است؛ اهمیت تاریخی دارد، نه زیباشناختی؛ صرفاً نویدی است برای آینده. (۶۰) در مقالهٔ بعدیِ این رشته مقالات، «نگرشی کلی بر شعر قومی»، مصّر است که ملیتْ آغاز و انجام زیباشناسی زمان ماست؛ هر ملتی دارای منطق خاص خویش است؛ ادبیات هر ملتی باید شخصیت آن ملت را بیان کند، همهٔ ملتها نهایتاً باید به شخصیت آرمانی واحدی برسند که همانا انسانیت است. (۶۱) اعتقاد به اینکه ملیت‌خواهی رمانتیکی به انسانیت منتهی می‌شود بار دیگر در اینجا با شور بسیار تکرار شده است.

در مقالات مربوط به *نفوس مردهٔ* گوگول (۱۸۴۲) تغییری در ذوق بلینسکی مشهود است و همراه با آن جابه‌جایی تأکید در نظریه‌اش. گو اینکه این امر در آغاز کار اندک است و جنبهٔ لفظی دارد. گوگول را نخستین کسی می‌داند که بی‌باکانه و صادقانه با واقعیت روسیه روبه‌رو شده است. (۶۲) از توصیفی ناتورالیستی در *نفوس مرده* که باعث اظهارنظرهای بسیار منفی شده بود ــ صحنهٔ کوتاهی که در آن نگهبانی شبشی را بر روی یقه‌اش می‌کشد ــ دفاع می‌کند. گوگول را در قیاس با پوشکین نویسنده‌ای مهمتر می‌شمارد، زیرا اجتماعیتر است و بیش از پوشکین روح زمان خود را دریافته است. (۶۳) تأکید بر ملیت شدید است. گوگول به خودشناسیِ ملّی کمک می‌کند؛ او نمی‌تواند «برتر از دوران و مملکت خویش باشد». (۶۴) او محلّیِ محض است و از این رو خارج از روسیه قابل درک نیست. بلینسکی گوگول را صرفاً نقاش ناتورالیستیِ واقعیت روسیه نمی‌شمارد. او حتی منکر هجایی بودن *نفوس مرده* است و بر ذهنیت و رقّت تغزلیِ والای آن تأکید می‌کند. (۶۵) شعر را بیان واقعیت می‌داند، ولی بیان به معنای آرمانی کردن ظواهرِ واقعیت و متجلّی ساختن اهمیت عام آنهاست. (۶۶)

بلینسکی، در مقاله‌ای دربارهٔ «گفتار دربارهٔ نقد» (۱۸۴۲) الکساندر نیکیتنکو[۳۶]، موضع نظری خود را در این مرحله تشریح می‌کند. در این مقاله آمده است که واقعیتْ شعار دنیای معاصر است؛ زمان ما «هنر برای هنر» را رد می‌کند. (۶۷) نویسندگان بزرگ زمان عبارت‌اند از والتر اسکات، جیمز فنیمور کوپر و ستاره‌ای جدید، ژرژ ساند. نخستین افتخار دنیای معاصر. (۶۸) ولی نگرش بلینسکی هنوز کاملاً نسبیت‌گرا و تاریخ‌مدار نشده است. او هنوز بر آن است که هنر، در عین متابعت از تکامل تاریخی، به حقایق جاوداِ وجود توجه دارد، و در امر نقد نخست باید به داوری زیباشناختی پرداخت و معلوم کرد که آیا اثر هنری ارزش توجه نقد

36. Alexander Nikitenko

تاریخی را دارد؟ (۶۹) بلینسکی در این زمان میان نقد تاریخی و زیباشناختی تعارضی مشاهده نمی‌کند، زیرا این دو لازم و ملزوم یکدیگرند. (۷۰) میان انتظارات زیباشناختی و اجتماعی از نویسنده نیز تعارضی نمی‌بیند، و به راحتی اعلام می‌کند که سازش دادن هنر با خدمت به جامعه آسان است. شاعر باید شهروند باشد. فرزند جامعه و زمان خود؛ او باید امیال خود را با خواسته‌های جامعه درآمیزد. برای تحقق بخشیدن به این امر به همدلی و عشق و احساسِ عملی و صحیح نسبت به حقیقت نیازمند است. (۷۱) بلینسکی حتی امکان وقوع تعارضاتِ جدّیِ صد سال بعد را میان جامعه و هنر پیش‌بینی نکرده است.

نظریهٔ نقد بلینسکی تا مدتی تغییر نمی‌کند و همچنان بر مفهوم سازمندی متمرکز است. در بررسی اشعار *بَرَتینسکی*[۳۷] (۱۸۴۲) به مشرب جزء نگرانهٔ پیشین که کار پیروانش نقد نقایص است حمله می‌کند و نقد نو را می‌ستاید، زیرا در این مشرب امر داوری را به کلّ اثر هنری تعمیم می‌دهند، مفهوم کلی آن را درمی‌یابند، و وحدت میان شکل و محتوا را مشخص می‌سازند. منتقد باید حالات ذهن شاعر را در آثارش دنبال کند؛ مفهوم اصلی و حالت غالب را دریابد؛ پندار باطنی و رقّت احساس شاعر را کشف و روشن کند. (۷۲) مقاله‌ای دربارهٔ *دِرژَوین*[۳۸] (۱۸۴۲) با بیانیه‌ای تازه آغاز می‌شود: هنر به حوزهٔ معرفت مطلق تعلق دارد و دارای قوانین همیشگی خویش است. (۷۳) پس تغییر نگرش به دیدگاهی نسبیت‌مدار هنوز کاملاً صورت نگرفته است.

قطعهٔ عجیبی حاکی از تحسین «نثر» به این سبب که در سیر تحولات پوشکین «رمانتیسم» را نابود کرده است نمونهٔ بارز این واقعیت است که عبارت پردازیهای بلینسکی تا چه حد اغواکننده‌اند، زیرا اگر از گفتهٔ بالا چنین استنباط کنیم که در آن زمان به کیش رئالیسم رو آورده سخت به خطا رفته‌ایم. می‌توان چنین اندیشید که در اینجا «نثر» به معنای چیزی شبیه رئالیسم است؛ مطمئناً منظور از آن کنار گذاشتن نظم در موافقت با نثر است. ولی *موتسارت و سالی یری*، *شهسوار حریص*، *گلوب*، و *میهمان سنگی* را، که همه در قالب نظم نوشته شده‌اند، «نثر خالص» وصف کرده است. بلینسکی می‌گوید که نثر به معنای «غنای محتوای درونی شاعرانه، بلوغ مردانه و قدرت ذهن است». (۷۴) دوران «نثر» ادبیات روس که آن را تحسین کرده کل ادبیات آن کشور را از حدود ۱۸۲۹ در بر می‌گیرد ــ به عبارت دیگر، همهٔ آثار ادبی که، به مفهوم محدودی که بلینسکی در نظر دارد، احساساتی یا رمانتیکی نیستند.

۳۷. Evgeny Baratynski (۱۸۰۰-۱۸۴۴)، شاعر غنایی روس

۳۸. Gavril Derzhavin (۱۷۴۳-۱۸۱۶)، شاعر غنایی روس. نو را بزرگترین شاعر روس در دوران پیش از پوشکین دانسته اند.

لکن «نثر» با رئالیسم یکی نیست: نثر عبارت است از «دادهٔ واقعی که در خیال شاعر عمل آمده و از برتو معنایی جهانی اعتلا یافته است، مانند تکچهره‌ای که در آن صورت شخص ممکن است از عکس او بیشتر به خودش شباهت داشته باشد.» (۷۵)

بلینسکی در نخستین مقاله از یک رشته مقالات متعدد که دربارهٔ پوشکین تألیف کرد (۱۸۴۳) کاملاً در مقولهٔ زمان و پیشرفت غوطه‌ور شد. او هنوز هدف نقد را تمیز میان امر جاودان و زمانمند، هنرمندانه و تاریخی می‌داند، ولی از این پس این وظیفه را به منتقد یا زیباشناسی محوّل نمی‌کند بلکه آن را بر عهدهٔ «حرکت تاریخی خودِ جامعه» می‌گذارد. هرچه پدیده‌ای زنده‌تر باشد، معرفت بر آن بیشتر به حرکت خودِ جامعه بستگی دارد. (۷۶) از این نظر در تأیید موضوع اصلی مقالات استفاده کرده است؛ پوشکین به مرحله‌ای گذشته و از دُور خارج شدهٔ جامعه و ادبیات روسیه تعلق دارد. خوانندگان پوشکین به همین سبب، پس از موفقیتهای نخستین او، به او بی‌اعتنایی کردند. «در این اثنا زمان به پیش رفت، و زندگی نیز به موازات آن به پیش رفت، رویدادهای تازه‌ای پدید آورد، داده‌های تازه‌ای در اختیار معرفت گذاشت و آن را در طریق تحول برکشید». بر این مبناست که لرمانتوف انتظارات زمانِ برتری را بر آورده می‌کند، زمانی که در قیاس با انتظارات و شخصیتهایی که در شعر پوشکین بیان شده برتر است. فرض بر وجود پیشرفتی خود به خودی و محتوم، و بالاتر و باز هم بالاتر برآمدنِ موج آینده است. حتی نظر انتقادی نیز تنها با زمان و از زمان شکل می‌پذیرد. بلینسکی معترف است، یا بهتر بگوییم، به خود می‌بالد که قبلاً نمی‌توانسته چنین موضعی دربارهٔ پوشکین اتخاذ کند. او خود همراه زمان تغییر کرده و به «طبایع به کمال رسیده» غبطه نمی‌خورد. (۷۷) بار دیگر استدلال *خیالپردازیهای ادبی* را کنار می‌گذارد. اکنون معتقد است که روسیه از ادبیات و پیشرفت سازمند و زنده، و تاریخ برخوردار است. باز هم به بررسی اجمالیِ ادبیات روسی می‌پردازد بی آنکه در داوری سختگیرانهٔ خود دربارهٔ نویسندگان قرن هجده و نوزده تغییر مهمی بدهد، گو اینکه این بار آنها را حلقه‌های یک زنجیر، یا به عبارت دیگر، پله‌هایی می‌داند که به معبد شعر روسی معاصر منتهی می‌شوند. شکستهای آنها را بر این اساس بر آنها بخشوده که از آنچه بودند گزیری نداشتند، زیرا در دوره‌ای می‌زیستند که مجالِ پیشرفتشان را تنگ کرده و سدّ راهشان شده بود. اگرچه درزوین به سبب وضعیت تاریخیِ زمان حتی یک اثر هنری کامل پدید نیاورده و نمی‌توانسته پدید بیاورد، بلینسکی او را شاعرِ بالفطره و دارای استعدادی شگرف وصف می‌کند. حیات اجتماعیِ زمان نمی‌توانست مصالح باروری در اختیار او بگذارد. (۷۸) احساساتیگری را گام مفیدی به سوی درک شعر شمرده است. گرچه بر مبنای معیارهای مطلق کارامزین را تخطئه کرده، ولی اظهار می‌دارد که او به

چیزی واقعاً عظیم دست یافته است. او نمونهٔ مردی است که در رابطه‌ای پویا با زمان خود زیسته، در حالی که دیگران در مبارزه با روح زمان به نابودی کشیده شدند. (۷۹) رمانتیسم نیز، که بلینسکی آن را با تعریفی محدود مشرب اصالت ذهنیت می‌داند، ضرورتی تاریخی بوده است. لکن آدمی دنیایی غیر از دنیای دل هم دارد: او باید دنیای تاریخ و فعالیت اجتماعی را هم در نظر بگیرد. (۸۰) بدین ترتیب مسئولیت هنر بر عهدهٔ جامعه قرار داده شده است. مصالحی که جامعه برای استفادهٔ شاعر مهیا کرده عوامل تعیین کنندهٔ کار او شده‌اند. از سویی، طبیعتْ آدمهای پراستعداد را به وجود می‌آورد بی‌آنکه بپرسد مورد نیاز هستند یا نه. از سوی دیگر، جامعه است که به منظور ممکن ساختن شعر باید واقعیتی شاعرانه به وجود بیاورد. (۸۱) بلینسکی، تا حدودی ساده‌لوحانه، ندا درمی‌دهد که یونانیان باستان هر گامی که بر می‌داشتند با مردان زیباروی مواجه می‌شدند، و الگوی نقاشان ایتالیایی قرون وسطی نیز زنانی شبیه مریم عذرا بودند. بلینسکی می‌گوید که «نقاشی بدون الگوهای زیبا ممکن نیست». و سپس این را به شعر نیز تعمیم می‌دهد. پوشکین «زمانی پدید آمد که زمینهٔ شعر سرودن در روسیه برای نخستین بار فراهم شده بود». (۸۲) این قبیل اظهارات ر می‌توان نوعی نتیجه‌گیری سهل پس از وقوع رویدادها و اعلام انکارناپذیر ولی بی‌معنای این مطلب دانست که جز آنچه رخ داده ممکن نبوده است. ولی ضمناً حاکی از اعتماد به جریان تاریخ و نیز تجلیل از زندگی در روسیه و آگاهی یافتن ملت نسبت به امر آزادی است. رشد جامعهٔ روسیِ اصیل پس از تکان حملهٔ ناپلئون شعر سرایی واقعی را ممکن ساخت.

بلینسکی در بحث تحولاتی که در پوشکین صورت گرفته مفهوم اتکای کامل شاعر را به وضعیت اجتماعی و مصالحی که اجتماع در اختیار او می‌گذارد بیش از حد پیش نمی‌برد. بلکه بر آن است تا حالت غالب، احساس کلّی شعر پوشکین را، که در نظر او «اندوهی سبکبال و روشن و تسکین‌بخش» است، تعریف کند. (۸۳) او ضابطهٔ رمانتیکی شکل سازمند را تکرار و بر ضرورت وجود احساسی واحد، روحی واحد، که باید بر همهٔ آثار نویسنده حکمفرما باشد، تأکید می‌کند. (۸۴) در مقالات بعدی بار دیگر می‌کوشد تا روح عمومی آثار پوشکین را تعریف کند، ولی در این کار به اندازهٔ گذشته موفق نیست. پوشکین پیش از هر چیز هنرمندی است که می‌تواند هر چیزی را برگیرد و آن را زیبا جلوه دهد. (۸۵) او شاعری متفکر یا فیلسوف نیست، بلکه اهل تأمل و مراقبه است. (۸۶) او به همه چیز با مهر و حسن نیت می‌نگرد؛ چیزی را رد یا لعن نمی‌کند. (۸۷) او روسی ملّی است، کیفیتی که کسی قادر به تعریف آن نیست. (۸۸) بلینسکی نسبت به غرور اشرافی و بیزاری پوشکین از عوام‌الناس، اعتقادش به الهام فوق طبیعی و تکروِیِ شاعر، نظر مساعدی ندارد بر همین مبنا نتیجه می‌گیرد که پوشکین

به روزگاری سپری شده متعلق است. «بخش اعظم آثارش توجه کسی را بر نمی‌انگیزد، زیرا برای مسایل فوری و دردناک امروز پاسخی ندارد». (۸۹) در سالهای آخر عمر پوشکین، خوانندگان به حق خواستار طرح مسایل اخلاقی و فلسفی بیشتری در شعر بودند. (۹۰)

در تک تک مقالاتی که به بحث دربارهٔ نوشته های پوشکین اختصاص داده این نگرش کلی را اِعمال کرده است. پوشکین، مانند گوته، شاعر عصری سپری شده، عصر هنرمندیِ ناب است. بهترین و بدترین خصوصیات روش انتقادی بلینسکی در بحث دربارهٔ تک‌تک آثار متجلی می‌شود، و حدّ اعلای عدم تعادل را در کار او در مقام منتقد، درخشش ناگهانی و غیرقابل پیش‌بینیِ بینش او را در کنارِ فرو غلتیدن در پندآموزی و موعظه های اخلاقی صرف، نشان می‌دهد. بر همین مبنا *کولیهای* پوشکین را بهانه کرده و خطابه‌ای دربارهٔ حسادت و اینکه ضعفی است نه در خور مردی فرهیخته ایراد کرده است. در نظر بلینسکی، اتللو تنها در عصر توحشی که شکسپیر در آن می‌زیست ممکن است به وجود آید. (۹۱) *پالتوه*[۳۹] را وسیلهٔ اثبات این نظریه قرار داده که در این عصر نمی‌توان شعر حماسی سرود؛ پس شکست *پالتوه* بر اساس معیارِ نقد نوعهای ادبی[۴۰] است. حماسهٔ به معنی وقعیِ کلمه نیست ــ به این معنی که رویدادی واقعاً ملی را طرح کند ــ بلکه پوشکین فقط سعی کرده که اثری حماسی به وجود آورد. عشقهای خصوصی مازِپّا[۴۱] و ماریا[۴۲] تمرکز آن را بر هم می‌زنند. (۹۲) *آنگین* را در مقام شعری تاریخی بسیار ستوده ولی آن را کهنه و باب طبع قدیمیها وصف کرده است. «ولی گناه شاعر نیست که همه چیز در روسیه با چنین سرعتی در تحول است. اگر این منظومه قدیمی به نظر نمی آمد، بدان معنی می‌بود که جامعه‌ای خیالی در آن مطرح شده است. ولی آیا چنان شعری ارزش آن را دارد که درباره‌اش قلم فرسایی کنیم؟» (۹۳) در اینجا رنگِ مشخصاً محلی و زمانی نشان از کهنگی گرفته است. در عین حال، بلینسکی با تأکید بر ناگزیر بودن این کهنگی اشاره می‌کند: «نابغه هرگز از زمان خویش جلو نیست، ولی همیشه محتوا و معنای آن را به گمان در می‌یابد». (۹۴) در توصیفی که از تاتیانا می‌کند و او را «نطفهٔ اخلاقی» و «تندیسی مصری، بی‌حرکت، سنگین، مقیّد» می‌خواند یکی از بدترین لغزشهای انتقادی خویش را مرتکب می‌شود. (۹۵) به نام مذهب رمانتیکیِ عاطفه و نقد رمانتیکیِ ازدواجِ قراردادی به

۳۹ *Poltava* (۱۸۲۸)، شعر روایی بلندی سرودهٔ پوشکین.

۴۰ genre criticism. گونه ای از نقد که امروزه منسوخ شده است ولی از دوران رنسانس تا قرن نوزدهم رواج بسیار داشت و آن عبارت از بررسی آثار ادبی بر اساس قواعد مربوط به همان نوع ادبی بود.

41. Mazeppa

42. Maria

سبک ژرژ ساند[۴۳]، تاتیانا را سرزنش می‌کند که چرا در پایان کار عشق آنگین را نپذیرفته است. (۹۶) بلینسکی، چنانکه به دفعات اتفاق افتاده، داستان و زندگی را خلط می‌کند و مقتضیات طرح رمان و نیز معیارهای قدیم خود را دربارهٔ یکپارچگی و انسجام نادیده می‌گیرد تا مستمسکی به دست آورد و خطابه‌ای دربارهٔ عقب‌افتادگی زنان روس ایراد کند.

بلینسکی به *باریس گادونوف* که می‌رسد (۱۸۴۵) به نقد ادبی بر می‌گردد. آن را نمایشنامه نمی‌داند، بلکه معتقد است شعری حماسی در قالب گفتگوست؛ در آن از هیجان و برخورد و رویداد خبری نیست. گادونوف شخصیت بسیار احساساتی و شریری است که دچار عذاب وجدان شده است. او هم صداقت دارد و هم بدجنس است، هم قهرمان است و هم جبون، خلاصه اینکه مشتی تضاد است. هر صحنه‌ای مستقل است؛ نمایشنامه فاقد یکپارچگی *(l'ensemble)* است، شخصیت گادونوف مجموعه‌ای از خصال فاقد ارتباط است. (۹۷) بحث بلینسکی تا آنجا که داوری بر مبنای نظریهٔ نوعهای ادبی و معیارهای سازمندی و انسجام است نقد بقاعده به شمار می‌آید. اما بلینسکی کار را خراب می‌کند و تمایز میان شعر و تاریخ را نادیده می‌گیرد. مسئولیت شکست در نوشتن نمایشنامه‌ای بسامان دربارهٔ تاریخ روسیه را از دوش پوشکین بر می‌دارد، و تقصیر را حتی متوجه اوضاع تئاتر در زمان پوشکین هم نمی‌داند بلکه دوران خودِ باریس گادونوف را مقصّر اعلام می‌کند. به زعم او، تاریخ روسیه در آن زمان خصلتی عافیت‌طلب داشته است. فرد مجال رشد نداشته و خانواده همه چیز بوده است. (۹۸) گادونوف در تاریخ اثری از خود برجا نگذاشت؛ آدمی مستعد بود که به خطا خود را نابغه می‌پنداشت، تازه به دوران رسیده‌ای فاقد فکر و اصول. (۹۹) بلینسکی با اطمینان خاطر دربارهٔ روان‌شناسی این چهره‌های تاریخیِ مبهم رأی صادر می‌کند: مثلاً، از صحنهٔ زیبای میان دمیتری کذّاب و ماریا، محبوبهٔ لهستانی او، به این سبب که عشق به زن در دل دمیتریِ تاریخی راهی نداشت انتقاد می‌کند. (۱۰۰) اما چگونه بلینسکی، یا هر کس دیگری، می‌تواند با اطمینان چنین چیزی بگوید؟ و حتی اگر شواهد تاریخی حاکی از صدق آن باشند، به پوشکین چه ربطی دارد؟ پوشکین اگر بخواهد حق دارد شخصیتی داستانی بسازد که قادر به عشق ورزیدن به زنان باشد. ارزش بذل توجه به جزییاتی از این قبیل در نقد بلینسکی در این است که تغییر ناگهانی از معیارهای نقد رمانتیکی را به اتّکا بر واقعیت خارجی و غیرهنری و ماقبل هنری در جامعه یا تاریخ آشکار می‌سازد. به عقیدهٔ من افول بلینسکی در کار نقد از زمانی آغاز شد که

۴۳. ژرژ ساند در هجده سالگی با کاریمیر دودوان ازدواج کرد و حاصل این پیوند پسری به نام موریس بود؛ ولی ازدواج چندان نپایید و به طلاقی پر سر و صدا منجر شد. ژرژ ساند عشاق متعددی داشت که ژول ساندو و موسّه و میشل دو بورژ و شوپن (نه سال) از آن جمله بودند. روابط ژرژ ساند با عشاقش همیشه طوفانی بود و در آثار او و دیگران منعکس است.

بیش از پیش خود را به گرایش به پرستش «زمان» و «پیشرفت» تسلیم کرد، و «واقعیت» و «جامعه» را عناصر تثبیت شدهٔ خارج از کار نویسنده دانست که به صورت «قانون»، یعنی معیارهای انعطاف ناپذیر هنری، در می‌آیند.

این تغییر به دور شدن بلینسکی از درکِ قاطعِ پیشین او از اصل سازمندی انجامید. در مقالهٔ «افکار و ملاحظات دربارهٔ ادبیات روسی» (۱۸۴۶) وحدت شکل و محتوا را فراموش می‌کند و می‌گوید که شاعر روس، صرف‌نظر از عظمت استعدادش، «تنها از لحاظ شکل شعر می‌تواند با شاعر اروپایی رقابت کند، نه از لحاظ محتوای آن». شاعر محتوای شعر خویش را از ملتش می‌گیرد. اهمیّت آن به موقعیت تاریخی حیات ملتش بستگی دارد، نه به شخص شاعر و استعداد او. (۱۰۱) معنای ضمنی ولی ناگفتهٔ این موضع این است که امروزه زندگی در روسیه فلاکتبار است و به همین سبب ادبیاتش نیز لزوماً بی‌توان است. زندگی روسها را عوض کنید، آنگاه ادبیات آنها هم عظمت خواهد یافت. یکی از گفته‌های او که کراراً نقل شده و طی آن عظمت آتی روسیه را یکصد سال پس از آن تاریخ پیش‌بینی کرده است حاوی ابراز ایمانی برشور به پیشرفت در زمینه‌های اجتماعی و ادبی است. (۱۰۲)

بلینسکی در تعمیم این مفهوم به ادبیات کشورهای دیگر با مشکلات بسیار مواجه می‌شود: باید ادبیات معاصر فرانسه را بستاید، زیرا فرانسویان را پدیدآورندگان انقلاب بزرگ و انقلاب ژوئیه و به این دلیل برجمداران پیشرفت معاصر می‌داند. ناگزیر بایستی معتقد باشد که ادبیات فرانسه به مراتب دقیقتر از ادبیات آلمان حیات اجتماعی و تاریخی کشورش را منعکس می‌کند. لکن ذوق تثبیت شدهٔ او بر پیامدهای نظریه‌اش می‌شورد: مدتها پیش از این تراژدی کلاسیکی فرانسوی را غیرهنری خوانده، و بیزاری شدید خویش را نسبت به ادبیات احساساتی رمانتیکهای فرانسوی اعلام کرده است. در این مقطع، با استفاده از شگرد بسیار ناشیانه‌ای نظریه‌اش را از معرکه به در می‌برد. تراژدیهای کرنی، به زعم او، «از لحاظ نظری زشت»اند، ولی حاوی قدرت درونی و احساسی هستند که الهام‌بخش میرابو[۴۴] گردید. هیچ یک از کمدیهای مولیر نقد زیباشناختی را بر نمی‌تابد: همهٔ آنها تصنعی‌اند. ولی از حق نباید گذشت: فرانسویان سنت تئاتری پویایی دارند. (۱۰۳) بدین ترتیب بلینسکی تمایزی را میان هنرِ خوب و هنرِ بد، که ضمناً ممکن است از لحاظ اجتماعی سودمندتر باشد، وارد بحث می‌کند. ظاهراً منظورش این است که اگر هنرِ بد دارای تأثیر اجتماعی خوب باشد باید آن را مرجّح

۴۴ Victor de Riqueti, Marquis de Mirabeau (۱۷۷۵-۱۷۸۹)، اقتصاددان فرانسوی، پیرو فیزیوکراتها و مؤلف دوست مردم، یا رساله در باب جمعیت (۱۷۶۹) و پدر انقلابی معروف، اونوره گابریل ریکتی، کنت دو میرابو

بدانیم. ولی این را صریحاً نگفته، و باز به ایمانش به زمان متوسل می‌شود. «در میان همهٔ منتقدانْ بزرگترین، پرنبوغترین، خطاناپذیرترینِ آنها زمان است». (۱۰۴) بلینسکی متوجه نیست که، از همهٔ این حرفها گذشته، زمان مجموعهٔ داوریهای منتقدان (از جمله خود او) و خوانندگان است.

در آخرین بررسیهای سالانهٔ ادبیات روسی، مربوط به سالهای ۱۸۴۶ و ۱۸۴۷، عقاید نهایی خود را به برجسته‌ترین وجه به ضابطه در می‌آورد. در اینجا تعبیر «مکتب طبیعی» را در مورد ادبیات روسی از زمان گوگول به بعد به کار می‌برد و بر معیارهای ناتورالیستیِ زنده‌نمایی تأکید می‌کند. در پاسخ به انتقاد رایج که ناتورالیستها فقط به جنبهٔ منفی زندگی در روسیه می‌پردازند ابراز امیدواری می‌کند که با بهبود یافتن جامعه روسیه طرح جنبه های مثبت آن هم میسر خواهد شد. (۱۰۶) در نقدِ *همزادِ* داستایفسکی قاطعانه استفاده از امر محیرالعقول را به صورت شگردی هنری رد می‌کند. «جای آن فقط در دارالمجانین است، نه در ادبیات. این کارِ پزشکان است نه شاعران». (۱۰۷) او تا آنجا پیش می‌رود که خواستار «بیشترین شباهتِ ممکن میان اشخاص وصف شده با الگوهایشان در زندگی واقعی» می‌شود. (۱۰۸) گوگول را به جهت متمرکز کردن همهٔ توجه خود به جمع، به عوام، به مردم عادی تحسین می‌کند. (۱۰۹) از سیل آدمهای دهاتی که به ادبیات وارد شده‌اند دفاع می‌کند. دهقان هم انسان است و ما دلمان به حال او می‌سوزد. منجی[45] [عیسی مسیح] برای رهایی همه آمده؛ و ادبیات، که مبین جامعه است، «نهضت رهایی سرفها را فقط منعکس نکرده، بلکه به پیدایش آن در جامعه کمک کرده است: ادبیات صرفاً به موازات آن حرکت نکرده، بلکه به استقبال آن رفته است». (۱۱۰) بلینسکی ظاهراً نظر پیشین خویش را که ادبیات بازتاب جامعه است و هرگز نمی‌تواند از آن فراتر رود یا پیش افتد رها کرده است. چنین به نظر می‌رسد که برای ادبیات نقش رهبری، حتی پیشگویی، قایل است. به عقیدهٔ او، قوّت هنر عصر جدید در این است که خدمت به مصالح جامعه را شرافتمندانه برعهده بگیرد. (۱۱۱) ناتورالیسم را به این سبب تحسین می‌کند که جنبشی است به سوی واقعیت و بیزار از امر عجیب و غریب و شبح‌وار. (۱۱۲) بار دیگر ایمان خود را به پیشرفت با این عبارت عجیب بیان می‌کند: «تنها به پیش می‌توان رفت؛ به عقب، هرگز». توسعه عبارت است از بهبود، موفقیت، پیشرفت. (۱۱۳)

در این دو مقاله نظر بلینسکی به نوع ادبی نوپایِ رمان اجتماعی معطوف است. داستان *مردم فقیر* داستایفسکی را رمان اعتراض اجتماعی خوانده و از آن استقبال کرده بود. ولی *همزاد* با جنبهٔ محیرالعقولش و *خانم صاحبخانه* با خصوصیت حیرت‌آور و نامفهوم خود دونِ

45. Redeemer

انتظار او بودند. (۱۱۴) ولی در تحسین از رمانها و داستانها و طرحهای رئالیستی گریگورویچ[۴۶] و ولتمن[۴۷] و دالی[۴۸] و دیگران ید طولایی دارد. عمق اندیشه های رمانِ *تقصیر از کیست؟* نوشتهٔ هرتسن[۴۹] را تحسین می‌کند. (۱۱۵) بلینسکی نیز، مانند همهٔ معاصران خود، در تجلیل از ژرژ ساند و حتی اوژن سو راه افراط می‌پیماید، ولی البتّه با محدودیتهای سو آشناست. (۱۱۶) او نیز کم‌کم به گوته از دیدهٔ منتقدان آلمانیِ نزدیک به زمان خویش می‌نگرد: مَثَل اعلای آلمانیها، بیگانه با اجتماع، بی‌اعتنا به جامعه و تاریخ، هنرمندِ محض، درست همان‌طور که به تدریج بوشکین را مجسّم می‌کردند. (۱۱۷)

تأثیر قاطع بیانات اخیر را در شکل دادن به تصویر بلینسکی در ذهن آیندگان می‌توان درک کرد. نقد شوروی و کلّ سنت فکر افراطی در روسیه از زمان چرنیشفسکی نخستین توجیه محلی دیدگاه کلّی خود را در این بیانات یافت. اما تصویر مزبور به غایت ساده‌انگارانه ترسیم شده است. کلّ نوشته های متقدم بلنیسکی را، که وصف آنها در سطور بالا آمد، و نیز ابراز تردیدهای متعددی را که حتی در این دو مقالهٔ آخر شده، نادیده گرفته‌اند. این ابراز تردیدها را در آثار متأخر او می‌توان صرفاً بازماندهٔ نظرهای پیشین او به شمار آورد، ولی من ترجیح می‌دهم که آنها را نشانه‌ای از آن بدانم که بلینسکی ذوق و شعور بنیادین، و درک ماهیت هنر، یا حتی بصیرت اصیل خویش را نسبت به رابطهٔ میان ادبیات و واقعیت، ادبیات و جامعه از دست نداده است.

بلینسکی صرفاً مطرح کنندهٔ هنری ناتورالیستی نشد که در خدمت هدف اجتماعی یا تعلیمی خاص، مانند کسب آزادی برای سرفها، یا کلیتر از آن رهایی روسیه از قید خودکامگی، باشد. در حمله‌اش به مکتب هنر برای هنر گوشزد می‌کند که «هنر باید پیش از هر چیز هنر باشد و فقط پس از آن می‌تواند بیان روح و گرایش جامعهٔ عصر مشخصی گردد». او در این زمینه هم افراط و هم تفریط را رد می‌کند: هم هنر برای هنر را و هم مشرب پندآموزی را. بلینسکی معتقد است که هنر نابْ امر انتزاعیِ خیالبافانه‌ای است که هرگز در هیچ جایی وجود نداشته است. (۱۱۸) «انکار حق خدمت به منافع همگان به معنای خوار کردن هنر است، نه اعتلا بخشیدن به آن، زیرا چنین کاری به معنای محروم کردن هنر از حیاتیترین نیروی آن، یعنی مثال[۵۰] است و تبدیل کردن آن به وسیلهٔ التذاذ و خوشگذارنی و اسبابِ‌بازی برای

۴۶. Dmitri Grigorovich (۱۸۲۲-۱۹۰۰)، رمان نویس روس

47. Alexander Veltman

۴۸. Vladimir Dal' (۱۸۰۱-۱۸۷۲)، نویسنده و پزشک دانمارکی الاصل روس.

۴۹. Alexander Herzen (۱۸۱۲-۱۸۷۰)، نویسنده روس و خلاگر سیاسی.

50. Idea

وقت‌گذرانهای کاهل». (۱۱۹) پیداست که مخالفت بلینسکی متوجه وجود قلمرو زیباشناسی، و استقلال هنر به وجهی که کانت و شیلر مطرح کرده‌اند، نیست. آنها هرگز در موردِ نقش عظیم هنر در تاریخ جهان تردید نکرده‌اند و هرگز آن را لذت حسّی محض نشمرده‌اند. بلینسکی با آن نگرشی به هنر مخالف است که آن را زینتی و منبع لذت می‌داند. نگرشی که ممکن است کسی چون گوتیه پیش بکشد یا به سادگی، و کاملاً غریزی و ابتدایی، مدافعان لذات شعر و موسیقی و رقص و تقانی در روسیه مطرح کنند. بلینسکی خطر مشرب پندآموزی را به خوبی دریافته بود. صرفاً آموزنده، ولی در ضمن سرد و بی‌روح و مرده است. «صرف نظر از افکار زیبایی که در شعر انباشته‌اید و تمام مسایل معاصری که در شعر مطرح کرده‌اید، اگر فاقد عنصر شعری باشد، نمی‌تواند حاوی افکار زیبا و مسایل اجتماع هم باشد». (۱۲۰) جایِ «هدف» فقط در مغز نیست، در دل هم هست. بلینسکی بارها، و حتی در آخرین مقالهٔ خود، بر تفاوت میان هنر و علم یا فلسفه تأکید کرده است. شاعر با صورت خیالی و تصویر سخن می‌گوید، چیزها را نشان می‌دهد، آنها را به اثبات نمی‌رساند. (۱۲۱) بلینسکی «ناتورالیسم» را به هیچ وجه صرفاً به معنای دقت یا حتی بصیرت یافتن به واقعیات اجتماعی نمی‌داند. او متوجه است که در اثر هنری، «واقعیت باید از صافی خیال بگذرد»، و خیال باید «چیزی یکپارچه و تمام عیار و وحدتمند و قائم به ذات» بیافریند. (۱۲۲) بلینسکی، به روال منطق جدلی پیشین خود، حتی به نقش شخصیت در هنر مذعن است. اگرچه نگرش عینی، یعنی «توانایی ارائهٔ داده‌های واقعیت بدون ارتباط با خویش، بیان دیگری است از طبیعت شاعر». با وجود این معترف است که شاعر به صورت یک انسان و آدم داستانی و منش در اثر خود منعکس است. حتی شکسپیر، حتی والتر اسکات، در آثار خود متجلی‌اند. (۱۲۳) همواره باید موضع تاریخی بلینسکی را پیش از پیروزی رئالیسم و ناتورالیسم در قرن نوزدهم پیشِ رو داشته باشیم. او با شبهِ کلاسیسیسم[۵۱]، که در روسیه هنوز دارای نفوذ است، و رمانتیسم، که در نظر او قرون وسطی‌پسندیِ محافظه‌کارانه و پرستش فرهنگ عامه یا گزافه‌گویی موهوم و فجیع است، مخالفت می‌کند. او نویسندگانی چنان از لحاظ روال کار و شگردهای هنری متنوع نظیر شکسپیر و اسکات و کوپر و ژرژ ساند و دیکنز را در عداد رئالیستها گرد هم می‌آورد. در روسیه «مکتب طبیعی» شامل گوگول و هر نویسندهٔ دیگری است که در نظر بلینسکی اثری اساسی، «واقعی»، مهم، طبیعی به وجود آورده است. گامهای آغازین و نه چندان درخشانِ رئالیسمِ رنگِ محلی و طرحهای «فیزیولوژیکیِ»[۵۲] پترزبورگ و داستانهای دهقانی و امثال

51. pseudo classicism

۵۲. ظاهراً متأثر از کتابهایی مانند *فیزیولوژی ازدواج* نوشتهٔ بالزاک (۱۸۳۰) که لحنی شبه علمی داشتند و چنان ←

آنها را تحسین می‌کند، و به زمانهایی که در آنها مسایل اجتماعی طرح شده و مورد بحث قرار گرفته علاقه‌مند است. ولی فهمِ انتقادی خود را از دست نداده است. اگرچه *تفسیر از کیست؟* هرتسن کتابی است که با ایدئولوژی او سخت سازگار است، آن را اثر هنری و زمانی واقعی نمی‌داند، و می‌گوید که در حدّ یک سندْ ارزشمند است.(۱۲۴) هرتسن را فیلسوف می‌خواند، نه شاعر. (۱۲۵) معمولاً مردود شمردن قصه‌های پریوار پوشکین و *همزاد* داستایفسکی را نمونه‌هایی از نظر تعصب‌آمیز بلینسکی برضد هنر غیررئالیستی شمرده‌اند. ولی نباید فراموش کرد که او ضمناً از *سوار مفرغی* و *میهمان سنگی* و حتی *روسالکا*، تقریباً بی‌هیچ قید و شرطی، تجلیل کرده، و اعتراضاتش در مورد *همزاد* فقط به جنبه‌های رئالیستی محدود نمی‌شود. وانگهی، انتقاد او از *همزاد*، مثلاً اشاره به عجز داستایفسکی از مهار کردن فوران تواناییهای عظیم خود و تعریف و تحدید گسترش هنریِ مفهوم کلّی خویش، نامعقول نیست. بلینسکی به وجود «مفاهیم عمیق» و «قدرت خلاقهٔ عظیم» در این داستان معترف است.(۱۲۶) به رغم کنایه‌ها و احساس شدید دلسردی که گهگاه نسبت به مردی که زمانی او را متحد خویش می‌شمرده نشان می‌دهد، تحول و رشد مستمر داستایفسکی و عظمت آتی او را پیشگویی می‌کند.(۱۲۷)

بلینسکی بی‌تردید در دقت و اهمیت اجتماعی هنر گوگول مبالغه کرده بود، و *منتخباتی از مکاتبات من با دوستانم* را سخت دون انتظار خویش یافت. ولی نمی‌توان گفت که به دیگر عناصر موجود در آثار گوگول توجه نداشته است. در نقدی که بر چاپ دوم *نفوس مرده* نوشت، گرچه هنوز هم آن را «بزرگترین شاهکار ادبیات روسی» می‌داند، بیزاری شدید خود را نسبت به لحن پیامبروار، و تغزل‌گراییِ بر طمطراق گوگول ابراز می‌کند.(۱۲۸) بلینسکی حتی در ۱۸۳۶ هم مقالاتی را که در جای جایِ *ارابسکها*[۵۳]ی گوگول آمده بی‌اهمیت دانست و فهم و عقل او را تحقیر کرد.(۱۲۹) در نامهٔ سرگشادهٔ معروف به کاری قابل درک دست زده و آن افزودن به فاصله میان گوگولِ در آغازْ محبوب و کتاب جدید و منفور است. «اگر این کتاب نام شما را بر خود نداشت، آیا کسی می‌پنداشت که این طمطراق پر آب و تاب و زشت نوشتهٔ نویسندهٔ *بازرس کل* و *نفوس مرده* است؟»(۱۳۰) این گفته در جدل کارساز است، ولی نقد

→

رایج شدند که در سالهای ۱۸۴۰-۱۸۴۲ در فرانسه ۱۲۲ کتاب با عنوان *فیزیولوژی* ... به چاپ رسید. ← ص ۱۰۳، پ ۱۶۵ همین کتاب

۵۳ مجموعه‌ای شامل داستان و برخی مقالات که از لحاظ دورنمایه به هم مرتبط‌اند. داستانها از جمله عبارت‌اند از «خاطرات یک دیوانه»، «چشم‌انداز پزشکی» و غیره. در مورد واژهٔ «ارابسک» ← Arabesque جلد دوم این تاریخ، ص ۵۰۳

واقعی نیست. در لحظهٔ خشم و کمال یأس، با دریافتن این امر که گوگول «مبلّغِ قنوط[۵۲] و مبشّرِ جهالت و مدافع ظلمت» است، (۱۳۱) بلینسکی فقط می‌توانست به دین مدارِ متعصب و ریاکاری بتازد که آرمان آزادی و پیشرفت را جریحه‌دار کرده بود. پس مجالی برای نقد ادبی باقی نمی‌ماند.

ماحصل کلام اینکه بلینسکی منتقدی است مستغرق در آرای نظریه‌پردازان آلمانی، با اعتقادی محکم به آموزهٔ اصلی ایشان: هنر معرفتی است ملموس و محسوس، اثر هنری کلّی است سازمند. هنرمند را باید، به قیاس طبیعت، آفرینندهٔ ناهشیار ـ هشیار دانست. هنرْ زبان حال یک ملت و یک دوران است؛ «صفت ممیز» آن ملت و دوران است و باید چنین باشد. ولی در بازپسین سالهای عمر دستخوش تغییری شد که بی‌شک معلول نارضایی فزاینده‌اش نسبت به اوضاع روسیه بود و چرخشی به سوی تندروی سیاسی به شمار می‌آمد. شاید بحرانی دینی که به رها کردن ایمان پیشین او منجر شد نیز در آن بی‌تأثیر نبوده است. این تغییر به تحولاتی که در بسیاری از معاصران او، بویژه هگلیهای جوان، رخ داد شباهت بسیار دارد. نزد ایشان، درست مانند بلینسکی، «روحِ» هگل معنایِ نیرویی را که به کنه اسرار جهان هستی نفوذ می‌کرد از دست داد. «روح زمان»، یعنی این مفهوم که ذهن آدمی صرفاً مبین واقعیتِ اجتماعی و تاریخی است، جای آن را گرفت. آرنولد روگه نیروی زمان را در تاریخْ قدرتِ مطلق‌العنان وصف کرد، و تاریخ را، که شگفتا با آرای عمومی یکسان می‌شمرد، به اوج امرِ مطلق برکشید. (۱۳۲) بلینسکی هم به همین ترتیب واقعیت را خدایِ خویش نامید و به پدیدهٔ رازآمیز زمان و ایمانی کورکورانه به پیشرفت اعتقاد پیدا کرد.

بلینسکی رئالیسم را بیش از پیش به معنای توصیف واقعیت اجتماعی روسیه با استفاده از شگردهای واقع‌مدارانه ترویج کرد، و خواستار بیان واضح عزمِ اجتماعی شد، چرا که آن را در سازمان دادن آرای عمومی در خصومت با رژیم سودمند می‌دانست. در داوری دربارهٔ بلینسکی نباید فراموش کنیم که، چنانکه چرنیشفسکی مدتها پیش متذکر شد، در روسیه نقد ادبی وسیلهٔ مباحثات عمومیِ بسیار در زمینه‌های سیاسی و اجتماعی و اخلاقی و امثال آنها بوده است و دلیل عمدهٔ آن شدّت عمل کمترِ ممیزّان نسبت به نوشته‌هایی بود که در ظاهر کتابگزاری و نقد کتاب به شمار می‌آمد. بلینسکی منتقد کل جامعه بود و از هر موقعیتی استفاده می‌کرد تا به مسایل مربوط به آزادی سرفها، خرافات و تعصبات نظام طبقاتی روسیه، شرفِ انسان، وضع زنان، و موضوع ملیت بپردازد. از این رو نقد ادبی خویش را دانسته با موادی درمی‌آمیخت که اندک پیوندی با موضوع مورد بحث داشت.

۵۲. knout، به زبان روسی تازیانه

اسلوب مقتضی مجلّه‌نویسی در آن زمان ــ یعنی توصیفهای پر اطناب، تکرار، گفته‌های معترضه، و نقل قولهای بیش از حد، مجادلات مستمر با دشمنانی که امروزه به دست فراموشی سپرده شده‌اند، توضیحات ابتدایی خطاب به تودهٔ خوانندگانی که در همهٔ زمینه‌ها به تعلیم و تنویر نیازمند بودند. خلاصهٔ کلام، زیاده‌روی در تأکیدهای بلاغی به منظور کسب تأثیرهای فوری و تکان‌دهنده ــ کراراً از ارزش نقد بلینسکی کاسته است. در این مورد او را می‌توان با معاصری مانند سنت‌بُو مقایسه کرد و دید که سنت‌بُو خطاب به مخاطبانی بسیار متفاوت تا چه اندازه دقیق و باریک‌اندیش، موشکاف و ظریف است. بلینسکی در پرگویی و از شاخه‌ای به شاخهٔ دیگر پریدنهایش به مجله‌نویسانی انگلیسی مانند دِکوئینسی و ویلسن[۵۵] و مکالی شباهت دارد. ولی نوشته‌های او دارای چنان حجمی نظرگیر و حاکی از چنان احساس شیفتگی و تعلق خاطری به ادبیات کشورش و به پیشرفت جامعهٔ آن است که نمی‌توان به سهولت نظیر او را در مغرب زمین یافت. با در نظر گرفتن اوضاع محیطی که در آن کار می‌کرد و وسوسه‌هایی که در مقام رَجُلی معروف در معرض آنها قرار داشت و خلق‌وخوی آتشین‌اش، ناگزیر باید نگرش عموماً پایدارش را نسبت به ماهیت هنر، معیارهای اعلایی را که به کار می‌برد و به آنها معتقد بود، توان و نفوذ بسیاری از نقدهایش، و قدرت توصیفات و ارزیابیهایش را تحسین کرد.

بلینسکی خدمت تاریخی بسیار مهمی به روسیه کرد و آن منتقل کردن تعالیم ایدئالیسم آلمان به سنت نقد در روسیه بود. گرچه منتقدان دهه‌های ۱۸۵۰ و ۱۸۶۰ کوشیدند تا عناصر ایدئالیستی موجود در آرای استاد خویش را نادیده بگیرند یا آنها را کم اهمیت جلوه دهند، بلینسکی حجّت و مرجع این منتقدان بود. بعدها منتقدان مارکسیست، میخائیلوفسکی[۵۶] و پلخانوف و همچنین لنین، به او استناد می‌کردند، زیرا در نوشته‌های او قطعاً همان بدیدهٔ رازآمیز زمان یعنی این نظر را یافتند که ادبیات خود به خود همراه با جامعه تکامل می‌یابد، نظری که از طریق مارکس و انگلس هم به آنها رسیده بود، زیرا آبشخور مشترک هر سهٔ آنها فیلسوفان آلمانی بودند. بلینسکی تأثیری بر نقد در روسیه گذاشت که حتی امروز هم کاملاً زایل نشده است.

۵۵ John Wilson (۱۸۵۴-۱۷۸۵)، استاد فلسفهٔ اخلاق در دانشگاه ادینبرو، در ۱۸۱۷ به هیئت تحریریهٔ *Blackwood's Magazine* پیوست و مقالات بسیار برای آن نوشت

۵۶ Nikolay Mikhailovsky، نام مستعار N. Garin (۱۹۰۶-۱۸۵۲)، نویسندهٔ روس

کتاب‌شناسیها و یادداشتهای مؤلف

کتاب‌شناسی: نقد در فرانسه پیش از ۱۸۵۰

تاریخ رضایتبخشی از نقد فرانسه موجود نیست، ولی Saintsbury در جلد سوم کتاب خویش فصلهایی به آن اختصاص داده است:

George Saintsbury, *A History of Criticism and Literary Taste in Europe* (3 vols. Edinburgh, 1900-04).

مطالب اجمالی در Brunetière و Tieghem و نیز کتاب قدیمی Van Michiel و مجموعهٔ مقالات Babbitt هم هست:

Ferdnand Brunetière, *L'Évolution de la Renaissance jusqu'à nos jours* (Paris, 1900). Philippe van Tieghem, *Petite Histoire des grandes doctrines littéraires en France* (Paris, 1946). Alfred Michiels, *Histoire des idées littéraires en France au XIXe siècle et de leurs origines dans les siècles antérieures* (4th ed., 2 vols. Paris, 1863). Irving Babbitt, *The Masters of Modern French Criticism* (Boston, 1912).

در زمینهٔ زیباشناسی کتاب زیر تعریفی ندارد:

T.M. Mustoxidi, *Histoire de l'esthétique française: 1700-1900* (Paris, 1920).

Albert Cassagne, *La Théorie de l'art pour l'art en France chez les derniers romantiques et les premiers réalistes,* Paris, 1906; reprinted 1959.

H. A. Needham, *Le Développement de l'esthétique sociologique en France et en Angleterre au XIX^e siècle,* Paris, 1926; Mediocre.

H. J. Hunt, *Le Socialisme et le romantisme en France,* Oxford, 1935: excellent.

A. E. Carter, *The Idea of Decadence in French Literature, 1830–1900,* Toronto, Canada, 1958.

Margaret Gilman, *The Idea of Poetry in France, from Houdar de la Motte to Baudelaire,* Cambridge, Mass., 1958; excellent.

دربارهٔ تأثیر آلمانیها:

André Monchoux, *L'Allemagne devant les lettres françaises de 1814 à 1835*

کتاب‌شناسی: نقد در فرانسه پیش از ۱۸۵۰

تاریخ رضایتبخشی از نقد فرانسه موجود نیست، ولی Saintsbury در جلد سوم کتاب خویش فصلهایی به آن اختصاص داده است:

George Saintsbury, *A History of Criticism and Literary Taste in Europe* (3 vols. Edinburgh, 1900-04).

مطالب جمالی در Brunetière و Tieghem و نیز کتاب قدیمی Van Michiel و مجموعهٔ مقالات Babbitt هم هست:

Ferdniand Brunetière, *L'Évolution de la Renaissance jusqu'à nos jours* (Paris, 1900). Philippe van Tieghem, *Petite Histoire des grandes doctrines littéraires en France* (Pars, 1946). Alfred Michiels, *Histoire des idees littéraires en France au XIXe siècle et de leurs origines dans les siècles antérieures* (4th ed., 2 vols. Paris, 1863). Irving Babbitt, *The Masters of Modern French Criticism* (Boston, 1912).

در زمینهٔ زیباشناسی کتاب زیر تعریفی ندارد:

T.M. Mustoxidi, *Histoire de l'esthétique française: 1700-1900* (Paris, 1920).

Albert Cassagne, ***La Théorie de l'art pour l'art en France chez les derniers romantiques et les premiers réalistes,*** Paris, 1906; reprinted 1959.

H. A. Needham, ***Le Développement de l'esthétique sociologique en France et en Angleterre au XIX^e siècle,*** Paris, 1926; Mediocre.

H. J. Hunt, ***Le Socialisme et le romantisme en France,*** Oxford, 1935; excellent.

A. E. Carter, ***The Idea of Decadence in French Literature, 1830–1900,*** Toronto, Canada, 1958.

Margaret Gilman, ***The Idea of Poetry in France, from Houdar de la Motte to Baudelaire,*** Cambridge, Mass., 1958; excellent.

دربارهٔ تأثیر آلمانیها:

André Monchoux, *L'Allemagne devant les lettres françaises de 1814 à 1835*

(Paris, 1935), with bibliography.

دربارهٔ برانت:

Sainte-Beuve in *Portraits contemporains* (1813), Vol. 4.

کتاب زیر هم حاوی فصلی دربارهٔ برانت است:

Georg Brandes, *Main Currents*, Vol. 1.

دربارهٔ سیسموندی:

Carlo Pellegrini, *Il Sismondi e la storia della letteratura dell'Europa meridionale*, Geneva, 1926; Jean-R. de Salis, *Sismondi, 1773-1842: La Vie et l'oeuvre d'un cosmopolite philosophe*, Paris, 1932, and *Sismondi, 1773-1842: Lettres et documents inédits suivis d'une liste des sources et d'une bibliographie*, Paris, 1932; Sainte-Beuve, *Nouveaux Lundis*, Vol. 6 (1863).

دربارهٔ فوریل:

J. B. Galley, *Claude Fauriel* (Paris, 1909), biographical; Sainte-Beuve, *Portraits contemporains*, Vol. 4 (1845).

دربارهٔ آمپر تألیف مستقل و رضایتبخشی موجود نیست. بهترین مقالات عبارت‌اند از:

Sainte-Beuve, *Portraits littéraires*, 2 (1844), *Portraits contemporains*, *3* (1846) and *Nouveaux Lundis*, *13* (1868); Heinz Haufe, *J. J. Ampère (1800-64), ein Kritiker der Frühromantik*, Dresden, 1935.

دربارهٔ ویلمن:

G. Vauthier, *Villemain 1790-1870* (Paris, 1913), biographical; Sainte-Beuve, *Portraits contemporains*, 2 (1836); *Causeries du lundi I* (1849), *6* (1852); J. Barbey d'Aurevilly, *Les Critiques*, Paris, 1888; Ernest George Atkin, "Villemain and French Classicism," in *Studies by Members of the Department of Romance Languages* (of the University of Wisconsin), (Madison, Wis., 1924), pp. 126-51.

دربارهٔ شال:

J. Barbey d'Aurevilly, *Les Critiques*, Paris, 1888; E. Margaret Phillips, *Philarète Chasles, Critique et historien de la littérature anglaise*, Paris, 1933; A. Levin, ed., *The Legacy of Philarète Chasles*, Vol. 1, *Selected Essays on Nineteenth Century French Literature* (Chapel Hill, N.C., 1957).

نظرهای مقدماتی؛ دو جلد دیگر قرار است به چاپ برسد.

دربارهٔ پلانش:

Sainte-Beuve, *Nouveaux Lundis*, *5*, 67 ff.; *Causeries du lundi*, *II*, 482; *Mes*

Poisons (Paris, 1926), p. 31; Maurice Regard, *L'Adversaire des romantiques: Gustave Planche* (2 vols. Paris, 1955).

جامع است؛ همراه با کتاب شناسی.

دربارهٔ سن مارک ژیراردن:

Laurence W. Wylie, *Saint-Marc Girardin Bourgeois*, Syracuse, N.Y., 1947; bibliography. Also Sainte-Beuve, *Causeries du lundi, I* (1849); Nisard in *Études de critique littéraire* (1858); and De Sanctis in *Saggi critici, I* (1856).

دربارهٔ نیزار:

E. Equey, *Désiré Nisard et son oeuvre*, Berne, 1902; diss., thin. Also Sainte-Beuve in *Portraits contemporains, 3* (1836), and *Causeries du lundi, 15* (1867); Edmond Scherer in *Études I* (1863); Barbey d'Aurevilly, *Les Critiques*, 1888; and Edward Dowden, in *New Studies in Literature*, London, 1895.

دربارهٔ وینه:

E. Scherer, *Alexandre Vinet: Notice sur sa vie et ses écrits* (Paris, 1853) حاوی انـدک مطلبی دربـارهٔ نقـد اوسـت.

Louis Molines, *Étude sur Alexandre Vinet, critique littéraire*, Paris, 1890; Ernest Seilière, *Christianisme et romantisme: Alexandre Vinet, historien de la pensée française*, Paris, 1925; Edwin Borschberg, *Alexandre Vinet als Literaturhistoriker*, Zurich, 1940. François Jost, *Alexandre Vinet, interprète de Pascal*, Lausanne, 1950. See also Sainte-Beuve in *Portraits contemporains, 3* (1837); *Portraits littéraires, 3* (1847); Scherer in *Études, I* (1863); Jean Bonnerot, "État présent des études sur Vinet," in *Revue d'histoire littéraire de la France, 56* (1956), 385-91; François Jost, "Alexandre Vinet en face de Blaise Pascal," in *Essais de littérature comparée*, 2 vols. Fribourg, 1964, *I*, 169-200.

دربارهٔ منین: در این قرن کسی به آثار او نپرداخته است؛

Sainte-Beuve, in *Nouveaux Lundis, 5* (1863), 440-78, and *Portraits contemporains, 3* (1843), 387-414.

دربارهٔ لوروِ، گذشته از Hunt:

Félix P. Thomas, *Pierre Leroux, sa vie, son oeuvre, sa doctrine*, Paris, 1904; David Owen Evans, *Le Socialisme romantique: Pierre Leroux et ses contemporains*, Paris, 1949.

دربارهٔ کوزن:

Frederic Will, *Intelligible Beauty in Aesthetic Thought from Winckelmann to*

Victor Cousin, Tübingen, 1958.

دربارهٔ گوتیه، گذشته از Cassagne:

Sainte-Beuve's review of *Les Grotesques* in *Portraits contemporains*, *5* (1844), and remarks in *Nouveaux Lundis*, *6* (1863), esp. 295 ff.; Helen É. Patch, *The Dramatic Criticism of Théophile Gautier* (Bryn Mawr, Pa., 1922),

همراه با فهرست صدها مقاله.

M.C. Spencer, "The Problem of Ghost-Writing in the Critical Work of Théophile Gautier," in *Symposium*, *17* (1963), 101-13.

باید به حساب آید. نیز:

René Jasinski, *Les Années romantiques de Th. Gautier*, Paris, 1929; Georges Matoré, ed., *La Préface de Mademoiselle de Maupin* (Paris, 1946).

با مقدمه‌ای مفید.

یادداشتها: نقد در فرانسه پیش از ۱۸۵۰

1. *Législation primitive* (Paris, 1829), *2*, 223, "La littérature est l'expression de la société" (originally in *Mercure de France*, 1802).

در مقالهٔ

"Du Style et de la littérature" (1806) in *Mélanges littéraires, politiques et philosophiques* (3d. ed. Paris, 1852), pp. 169-206.

De Bonald این مفهوم را به موازات گفتهٔ بوفون، «سبک خود آدمی» است، مورد بحث قرار می‌دهد و می‌گوید که باید آن را چنین گفت: «سبک بیان آدمی است»؛ بنابراین، ادبیات با جامعه همان نسبتی را دارد که سبک با نویسنده، و ادبیات را می‌توان «سبکِ جامعه» تعریف کرد. همانطور که هر قومی زبانی دارد، هر جامعه نیز سبکی خاص خویش دارد. De Bonald جامعه را «قالب تشکل سیاسی و دینی» تعریف می‌کند.

2. 4th ed. 1824, p. 38: "symptômes de la maladie générale"; p. 214: "un esprit universel de la nation"; p. 215: "Les livres n'ont pas seulement reçu l'influence du public; ils ont, pour ainsi dire, été écrits sous sa dictée."

3. *Ibid.*, p. 5: "Devenue un organe de l'opinion, un élément de la constitution politique. Faute d'institutions regulières, la littérature en était une."

4. *Ibid.*, pp. 182, 184, 282.

۵. گیزو برای *Le Publiciste* مقالات متعدد نوشت. از وسعت دانش اوگوست ویلهلم شلگل در زمینهٔ عصر عتیق و نظرش دربارهٔ سرنوشت تجلیل می‌کند (۲۹ اوت ۱۸۰۸). برای اطلاعات دقیقتر:

Charles H. Pouthas, *La Jeunesse de Guizot* (Paris, 1936), pp. 232-33. *Vie des poètes français du siècle de Louis XIV* (Paris, 1813), was reissued by Guizot as *Corneille et son temps*, Paris, 1852.

6. "Études sur Shakespeare" in *Œuvres complètes de Shakespeare, Traduction de M. Guizot* (new ed. Paris, 1860), V. *1*, 1: "La littérature n'echappe point aux révolutions de l'esprit humain; elle est contrainte de le suivre dans sa marche"; p. 127: "Le système classique est né de la vie et des mœurs de son temps; ce temps est passé"; p. 59: "Asile des mœurs comme des libertés germaines"; p. 128: "Il sera large et libre, mais non sans principes et sans lois."

۷. ترجمهٔ فرنسوی کتاب فریدریش شلگل در ۱۸۲۹ منتشر شد:

Friedrich Schlegel, *Histoire de la littérature ancienne et moderne.*

مترجم William Duckett (1804-63) در کولژ دو بوربون با پلانش همدرس بود و سردبیر *Chronique de Paris* شد. نیز:

M. Regard, *Planche, I*, 23, 29, 176, 193, 230. Cf. Marcel Françon, "Note Balzacienne: William Duckett," in *Symposium, 13* (1959), 102-05.

۸. برای نظر سیسموندی دربارهٔ اوگوست ویلهلم شلگل ←

Lettres inédites de Sismondi, de Bonstetten ... à la Comtesse d'Albany, ed. S.-R. Taillandier (Paris, 1863), pp. 168, 278; Benjamin Constant, "Journal intime," in *Oeuvres complètes*, Pléiade ed., p. 310. On Bouterwek see Pellegrini, pp. 93 ff.

سیسموندی دینِ خود را به‌صراحت اعلام می‌دارد ← : *Littérature du Midi, I*, 13 n.

9. *De la littérature du Midi de l'Europe*, 4 vols., Paris, 1813; *1*, iii, 10; *4*, 260–61, 562.

10. *Ibid.*, *1*, ii: "L'influence réciproque de l'histoire politique et religieuse des peuples sur leur littérature, et de leur littérature sur leur caractère."

11. *Ibid.*, *4*, 557: "A reproduit la littérature classique des Grecs et des Romains." *1*, 343: "Elle demeure fort en arrière sous le rapport de la sensibilité, de l'enthousiasme, de la chaleur, de la profondeur et de la vérité des sentiments." *4*, 557: ". . . ce mélange d'amour, de chevalerie et de religion."

12. *Ibid.*, *2*, 69: "La rêverie sans but est plus conforme à l'essence de la poésie, qui ne doit jamais être un moyen, mais qui est à elle-même son propre objet." Cf. *1*, 361, 382 ff.; *2*, 257–58, 434 ff.

13. *Ibid.*, *3*, 340 ff.; *4*, 105 ff.

14. *Ibid.*, *3*, 99, 470–71: "Un traité fort obscur."

15. Stendhal, *Rome, Naples et Florence*, ed. Daniel Muller (Paris, 1919), *2*, 260: "Sismondi est travaillé par deux systèmes opposés: admirera-t-il Racine ou Shakespeare? Dans ces perplexités, il ne nous

dit pas de quel parti est son cœur; peut-être n'est-il d'aucun parti."

16. See Edmond Eggli and Pierre Martino, *Le Débat romantique en France: 1813–1830*. Vol. *1*, 1813–16 (Paris, 1933), pp. 43 ff.

17. *Chants*, *1*, xxv: "L'expression directe et vraie du caractère et de l'esprit national . . . qui vit . . . dans le peuple lui-même, et de toute la vie du peuple. . . . A la fois et la véritable histoire nationale de la Grèce moderne, et le tableau le plus fidèle des mœurs de ses habitants." Page ci: "Une continuation, une altération lente et graduelle de l'ancienne poésie, et spécialement de l'ancienne poésie populaire des Grecs." Page cxxvi: "C'est précisément ce défaut d'art ou cet emploi imparfait d'art, c'est cette espèce de contraste ou de disproportion entre la simplicité du moyen et la plénitude de l'effet, qui font le charme principal d'une telle composition. . . . Elle participe . . . au caractère et au privilège des œuvres de la nature."

18. See Frédéric Ozanam, "M. Fauriel et son enseignement" in *Œuvres complètes* (Paris, 1872), *8*, 107–68, esp. p. 126; André Mazon, "Claude Fauriel et les poèmes prétendus anciens de Russie et de Bohême," in *Revue des Études slaves*, *21* (1944), 121–44.

19. *Histoire de la poésie provençale* (Paris, 1846), *1*, v–vi: "Toutes les littératures . . . participent . . . à la marche générale par laquelle l'humanité s'élève progressivement d'une condition à une autre, de l'enfance à la jeunesse, de la jeunesse à la maturité." ". . . cette tendance générale se croise ou se combine toujours avec des tendances particulières ou secondaires . . . Le climat, le sol, l'état social, la croyance religieuse, les relations de commerce, les résultats des guerres et des conquêtes" ". . . une physionomie locale, un caractère d'individualité."

20. *Ibid.*, *1*, 16–17, 26–27, 40, 44, 399; 2, 144, 445 ff., on Wolfram; 2, 371: "L'extension, la modification, le raffinement systématique d'une littérature antérieure, plus grossière, plus naturelle et plus populaire." 2, 370: "Une hypothèse contraire à la marche ordinaire de l'esprit humain."

21. *Dante et les origines de la langue et de la littérature italiennes*, ed. J. Mohl (2 vols., Paris, 1854), *1*, 373, 405. Page 463: "la plus froide, la plus factice et la plus fausse de toutes les formes poétiques." Page 461: ". . . un noble aveu de ses torts envers la mémoire de Béatrix." Pages 430, 437, 489, 501, 534.

22. Renan, *Nouveaux Cahiers de jeunesse* (Paris, 1907), pp. 293–94: "M. Fauriel a réellement créé en France la littérature comparée, et la science des origines littéraires, le point de vue d'envisager la littérature comme une science historique, bien supérieur sans doute à la fade critique littéraire et mesquine de La Harpe, Geoffroy, Petitot et même de Marmontel et Voltaire." Claude-Bernard Petitot (1772–1825) was an editor of Racine, Molière, a 23-volume *Répertoire du Théâtre*, etc., hardly a literary critic.

23. *Littérature, Voyages et Poésies* (Paris, 1858), *1*, 173 (originally in *Globe*, April 29, May 20, 1826): "Chacun de ces ouvrages correspond à

quelque disposition de son âme ou de son esprit; il faut y chercher l'histoire des sentiments et des événements qui ont rempli son existence." Page 180: "Le point de vue historique . . . ne cherchant que Goethe dans ses œuvres."

24. In *Von Kunst und Altertum*, Vols. 5 and 6. See *Werke*, J.-A. *38*, 23–38. Ampère called on Goethe, April 27, 1827, and was three times at dinner, May 3, 4, and 6. Eckermann, May 3, 1827. See *Gespräche*, ed. Houben, pp. 497–98, 502.

25. *Littérature, Voyages*, pp. 204 ff., 220 ff., 225 ff., 257 ff., 311 f.

26. *Mélanges d'histoire littéraire et de littérature* (2 vols. Paris, 1867), *1*, 1–50. Page 3: "C'est de l'histoire comparative des arts et de la littérature chez tous les peuples que doit sortir la philosophie de la littérature et des arts." Page 33: "C'est le temps où le véritable individu est la race, la tribu. Le poète est la voix de cet individu collectif et rien de plus." Page 42: "Cette critique est féconde . . . pleine de respect pour le génie et de sévérité pour l'erreur, admire volontiers et condamne avec indépendance."

27. *Nouveaux Lundis, 13*, 224: "Je suis à certains égards un élève d'Ampère."

28. *Histoire littéraire de la France avant Charlemagne*. 2d ed. 2 vols. Paris, 1867. *1*, 4: "Plonger dans ces ténèbres créatrices . . . dans ce chaos fécond qui enfantera un monde." Page 14: ". . . à la voie romaine, au sol romain." See also "Les Renaissances," in *Mélanges, 1*, 437–67.

29. *Histoire littéraire, 2*, 238: "Elle exprime souvant ce qui est caché . . . elle est une confidente qui nous révèle ce qu'on a pensé, ce qu'on a senti en secret, ce qui a été latent, comprimé; elle est comme ces échos qui répètent au loin des mots prononcés tout bas. Elle manifeste parfois non la domination d'un fait, mais une réaction contre ce fait. Elle exprime des désirs, des vœux, un certain idéal qui est au fond des âmes. De plus, elle n'est pas toujours la voix du moment même où elle se produit; elle est parfois le retentissement de ce qui a été, le dernier soupir de ce qui meurt, le premier cri de ce qui vivra."

30. See *Mélanges*, Vol. 1. Apparently there still exist full shorthand notes of Ampère's lectures, which would make a complete history of French literature up to the 18th century.

31. *Rome et Dante*, Paris, 1848. Page iii: "Comparer l'art à la réalité qui l'a inspiré, et l'expliquer par elle." Page 213: "Il est bon de voir ce qu'il a vu, de vivre ou il a vécu."

32. Brunetière, *Évolution*, pp. 195 ff. Chasles in *Mémoirs* (Paris, 1877), 2, 171–75: "Le véritable initiateur . . . il a fondé l'histoire littéraire en France."

33. In *Discours et Mélanges littéraires*, 3d ed. 1825; *Études de littérature ancienne et étrangère*, new ed. Paris, 1877.

34. *Tableau de la littérature au XVIII^e siècle*, new ed. 4 vols. Paris, 1873. See *1*, 2.

35. "De la littérature en France durant les quinze années de la

Restauration" in *Choix d'études sur la littérature contemporaine* (Paris, 1857), p. 336: "Un appendice de l'histoire sociale." Cf. p. 321.

36. *Tableau*, *1*, 251: "La marque du temps, l'esprit de ces dernières années du règne de Louis XIV." *1*, iv: "Le contre-coup du génie français au dehors, dans plusieurs productions célèbres d'Angleterre et d'Italie." *1*, 2: "Nous montrerons par un tableau comparé ce que l'esprit français avait reçu des littératures étrangères, et ce qu'il leur rendit." *1*, 19: "Le feu croisé."

37. *Tableau de la littérature au moyen âge* (new ed. 2 vols. 1875), *1*, 32: "Nous aimons tout ce qui est beau, ingénieux, nouveau, n'importe quelle soit l'école. Nous croyons même qu'il ne faut vouloir être d'aucune école, pas même de celle du génie." *1*, 103: 31: "Son type le plus expressif et le plus heureux." *1*, 314: "Le monument le plus complet de l'imagination et des croyances d'un peuple." *1*, 316–18, 218: "Quand on peut discuter, avec une justesse d'érudit, ce qui convient à chaque époque, on n'est pas soi-même sous la séduction de ses propres paroles; on n'est pas trompé, on ne trompe pas." 2, 203: "Quel que soit l'heureux génie d'un écrivain de ce vieux temps, il reste toujours quelque chose de gothique et d'étrange." 2, 209: "la vraie poésie . . . elle ne fut jamais contemporaine que du bon goût." 2, 245: ". . . subtilement naturelle, laborieusement téméraire . . . un dégoût savant."

38. *Études de littérature ancienne et étrangère*, p. 274: "C'est aux Anglais qu'appartient Shakspeare, et qu'il doit rester." *Tableau de la littérature au XVIII^e siècle*, *3*, 308: "Voilà Shakespeare éminemment classique; il se rencontre avec Euripide."

39. In *Choix d'études sur la littérature contemporaine*, Paris, 1857.

40. *Études sur l'antiquité*, Paris, 1847; *Études sur le XVIII^e siècle en Angleterre*, 2 vols. 1846; *Études sur la littérature et les mœurs de l'Angleterre au XIX^e siècle*, 1850; *Études sur Shakespeare, Marie Stuart et l'Arétin*, 1852; *Études sur la littérature et les mœurs des Anglo-Américains au XIX^e siècle*, 1851; *Études sur l'Allemagne ancienne et moderne*, 2 vols. 1854; *Études sur l'Espagne et sur les influences de la littérature espagnole en France et en Italie*, 1847.

41. *Études sur l'antiquité*, p. 9: "Bayle le protestant touche à Montaigne le catholique; le gibelin Dante, aux servants d'amours provençaux; Molière donne la main à Térence."—From "De l'esprit et de la critique littéraire" (1834), in *The Legacy of Philarète Chasles*, ed. A. Levin, Chapel Hill, 1957. Page 5: "Un labyrinthe sans lumière."

42. *Études sur l'Allemagne*, 2, xii–xiii: "L'harmonie des variétés dans les œuvres de l'esprit; le *Welt-Literatur* dont parlait Goethe; c'est-à-dire la conciliation des points de vue opposés." *Études sur l'antiquité*, p. 11.

43. "De l'esprit" in *Legacy*, p. 3: "La seule contrée où la Critique a reposé sur de larges bases, où le génie des nationalités ait été compté pour quelque chose, où l'on ait compris l'immense variété de la nature humaine et l'influence de cette variété sur les arts, où l'on ait accepté

la pensée de chaque peuple soumise à toutes ses modifications politiques et sociales, et admiré tour à tour les mille formes que le *beau* et l'*idéal* peuvent revêtir dans leur passage à travers l'histoire."

44. *Études sur le XVIII^e siècle en Angleterre.* 2 vols. Paris, 1846. 2, 279: "Le premier des critiques modernes ... qui a pénétré le plus avant dans l'étude de la vieille langue et des auteurs anglais du XVI^e siècle." *Journal des Débats,* 14 September 1836, quoted by Phillips, p. 127: "L'esprit le plus vaste serait celui qui concilierait tout."

45. In *Revue de Paris,* 1830, reprinted in *Legacy,* pp. 29–38: "Les ressorts employés jusqu'ici par elle, il les a violemment comprimés; il ne l'a point changée, il l'a multipliée par elle-même."

46. In *Journal des Débats,* 24 August 1850, in *Legacy,* p. 156.

47. *Études sur l'antiquité,* "Euripide et Racine," pp. 245–68.

48. *L'Angleterre au XVI^e siècle* (Paris, 1879), pp. 146–47: "Un poète sceptique, observateur calme et souvent cruel, frère de Montaigne, ému d'une pitié un peu ironique pour les hommes."

49. "Études sur Jean Paul" in *Caractères et paysages* (Paris, 1833), pp. 43-128.

Études sur l'Allemagne: ancienne et moderne (Paris, 1854)

حاوی منتخبات طویل از *Siebenkäs, Schnelzle* و توصیف مفید سبک اوست (ص ۳۰۲ـ۳۰۷).

Études sur l'Allemagne (Vol. 2, 1861), pp. 265-80. ← دربارهٔ هاینه

دربارهٔ ملویل:

Études sur la littérature et les moeurs des Anglo-Américains au XIXe siècle (Paris, 1851), pp. 185-235. – "Hoelderlin: le fou de la révolution" in *Études sur l'Allemagne* (Vol. 2, 1861), pp. 355-62.

50. *Mémoires,* 2 vols. Paris, 1876–77. 2, 251: "La plus profonde foi dans la causalité." —Review of Taine's *Histoire de la littérature anglaise,* in *Journal des Débats,* 28 April 1867, in *Legacy,* p. 220: "Cette essence de l'âme est la liberté et la liberté, c'est la vie."

51. *Mémoires,* Vol. 2, 250: "... traître par principe." "Le Don Juan fascinateur du harem intellectuel."

52. *Portraits littéraires,* 3d ed. 2 vols. Paris, 1853. *1,* 157–59: "L'étonnement." "La pierre et l'étoffe sont les principaux, je devrais dire les seuls acteurs de ce livre." *Nouveaux Portraits littéraires,* 2 vols. Paris, 1854. *1,* 274, 285: "Un puéril entassement de scènes impossibles.... un acte de folie."

53. *Portraits littéraires,* 2, 173: "... se réfugier derrière Shakspeare et Milton pour respirer plus à l'aise l'odeur de l'encens qu'il a lui-même allumé."

54. "De la critique française" in *Portraits littéraires,* 2, 301–24.

55. *Nouveaux Portraits, 1,* 401: "J'admets la sincérité dans le blâme comme dans la louange, et je vois tout simplement, dans cette mobilité

de jugement, une maladie morale."

۵۶. دربارهٔ مقالات انگلیسی و سرقت ادبی:

Michiels, *op. cit.*, *2*, 348 ff. and Regard, *1*, 90 ff.

57. See *Portraits littéraires, 1*, 1–32, 33–57, 61–72.

58. *Cours de littérature dramatique* (new ed. 5 vols. Paris, n.d.), *1*, 17: "Chaque sentiment a son histoire; et cette histoire est curieuse, parce qu'elle est, pour ainsi dire, un abrégé de l'histoire de l'humanité. Quoique les sentiments du cœur humain ne changent pas, cependant ils ressentent aussi l'effet des révolutions religieuses et politiques qui se font dans le monde."

59. *Ibid., 1*, 79 ff., 120 ff., 143 ff., 187 ff., esp. 164–65.

60. See Wiley, *Saint-Marc Girardin;* and Sainte-Beuve in *CL, 1* (1849), the very first causerie. De Sanctis in two articles, "Saint-Marc Girardin" and "Triboulet," in *Saggi critici*, Vol. 1.

61. Reprinted in *Études de critique littéraire*, Paris, 1858, and in *Essais sur l'école romantique*, Paris, 1891.

۶۲. ویرایش نخست بسیار نادر است. در چاپهای بعدی (۱۸۴۸ و جز آن) لحن قسمتهای جدلی را بسیار آرامتر کرده است.

۶۳. *Études*, 4th. ed. Paris, 1878، به ویژه «Conclusion»، ج ۲، ص ۳۸۱ به بعد، و دربارهٔ سه نوع شاعر، ج ۲، ص ۳۶۶.

64. *Essais sur l'école romantique*, pp. 235–36: "Langue, qui pour vouloir tout peindre, substitue des images aux réalités, des couleurs aux pensées; langue bariolée, éblouissante, qu'on voit avec les yeux du corps; une palette versée sur une toile, mais non pas un tableau."

65. "La critique dans M. Saint-Marc Girardin" in *Études de critique littéraire*, pp. 148–49. —*Histoire de la littérature française*, 17th ed. 4 vols. Paris, n.d., *4*, 540: "Chacun à son goût . . . Une science exacte."

66. *Ibid., 3*, 210: "C'est cette ressemblance nécessaire des styles, dans la différence des sujets ou du génie particulier des grands écrivains, qui fait la beauté de notre littérature: c'est l'unité de la langue dans la diversité des écrits. Je défierais le critique le plus exercé, s'il ne sait pas l'endroit de mémoire, de reconnaître à qui appartient une pensée exprimée en perfection."

67. *Ibid., 4*, 128 ff., 160 ff., 321 ff., 415 ff. "Pertes," "gains."

۶۸. برای دیدن یکی از گفته‌های متقدم او (۱۸۳۱) دربارهٔ نقش هنرمند:

Ibid., 1, 361 ff. *3*, 70 ff. Cf. *Essais sur l'école romantique*, p. 136.

69. In *Chrestomathie française*, Lausanne, 1870. Vol. 3, an introductory "Discours sur la littérature française," refers to both Schlegels; e.g. p. 21 n., and to Bouterwek, p. 23 n.; quotes Jean Paul, pp. 24 n., 95 n.; Goethe, pp. 27 n., 32 n., 62 n.; Friedrich Schlegel on Bossuet, Racine, and Rousseau, pp. 37 n., 50 n., all in German. On Goethe, *Études sur la littérature française au XIX^e siècle*, 3 vols. Lausanne, 1911. *1*, 154.

70. *Ibid., 1,* 153, 379.

71. *Ibid., 2,* 296: "Sa vocation n'est pas de savoir, mais de voir. Sa faculté à lui, c'est l'intuition."

۷۲. گزارش بسیار مهم دربارهٔ دستنوشتهٔ *Pensées*:

Des Pensées de Pascal (Paris, 1843).

Études sur Blaise Pascal (Lausanne, 1936), pp. 68-114. کتابگزاری وینه در

73. *Études,* 2, 119: "La reproduction incessamment nouvelle et surprenante d'un mystère qui ne change point." "... la révélation la plus complète et la plus profonde que l'homme puisse recevoir."

74. *Ibid.,* 2, 3–5.

75. *Ibid., 3,* 356–57: "La poésie, en général, ne définit pas les objets: elle les montre, elle leur donne une forme ... Ce que nous demandons au poète, ce n'est pas l'idée d'un objet, c'est cet objet lui-même, concret, complex, vivant."

76. *Études,* 2, 75: "La poésie ne vivra jamais d'idées pures et de généralités ... le lecteur y cherchera toujours un individu, afin de s'y trouver soi-même."

77. *Ibid., 3,* 14: "Au fond de l'âme ... C'est du dedans, non du dehors, qu'elles colorent la diction; ce n'est pas un fard, c'est un incarnat."

78. *Ibid., 1,* 446: "La poésie matérialisait tout."

79. *Ibid., 2,* 263: "Les fables d'Orphée et d'Amphion sont la vérité même: elles nous reportent au point de jonction du bon et du beau, du réel et de l'idéal, et, l'on pourrait dire, à la vraie raison de la poésie."

80. *Ibid., 1,* 322: "Tout ce qui est assemblé du dehors ... tout ce qui, au lieu de croître comme une plante, a été construit comme un édifice, ne peut avoir, poétiquement, aucune vérité."

81. *Ibid.,* 2, 193: "Il se souvient encore d'une première vision, il se souviendra un jour de s'être souvenu."

82. *Les Origines du théâtre moderne* (Paris, 1838), pp. xi–xii, xxvii–xxviii: "C'est rétablir un des anneaux brisés de la perfectibilité humaine."

۸۳. گذشته از ویرایش Hroswitha و کتاب او دربارهٔ عروسکها، مقالات متعددی نیز دربارهٔ تئاتر قدیم فرانسه در *Journal des Savants* (1846-58) نوشته که آخرین آنها تتبعی دربارهٔ *Patelin* (1855-56) است.

84. In 1827. Reprinted from *Le Globe* in Vol. 2 of *Causeries et Méditations historiques et littéraires,* 2 vols. Paris, 1843.

85. *Causeries,* Vol. 1. "Qu'est-ce que l'esthétique, et qu'est-ce qu'une poétique" (pp. 61–88), and particularly "Ahasvérus, mystère, par Edgar Quinet, et de la nature du génie poétique" (pp. 89–158). Also in Edgar Quinet, *Œuvres complètes* (1858), 7, esp. p. 94.

86. *Origines,* pp. 2–3: "Non d'après les différences artificielles de la forme, mais d'après la nature des cordes intérieures que chacun d'eux

fait vibrer dans le cerveau du poète et dans l'âme des auditeurs."

87. *Causeries, 1,* 93: "Sa vocation est de déchiffrer les grands caractères que le doigt de l'Éternel a imprimés sur toutes choses, et de traduire en vibrations poétiques la secrète musique que le monde exhale du sein de tous les éléments et de toutes les créatures."

88. *Ibid., 1,* 313: "La poésie, qu'on peut appeler la demiscience et mieux peut-être la prescience, fait jaillir à travers le rayonnement de ses symboles et l'éclair de ses métaphores une foule de vérités anticipées dont la science trouvera plus tard la démonstration." "Toute expression vraiment poétique est la révélation d'un nouveau rapport découvert entre le monde physique et le monde moral."

89. *Ibid., 1,* 219: "Il doit nous ouvrir, à tous moments, la perspective de l'infini."

90. *Ibid., 1,* 141–42, 144–45, 153–56, 157: "Celle-ci ne reflète pas seulement les images ou les sensations reçues; elle en crée qui sont à elle, c'est-à-dire que des rapports qu'elle découvre entre deux images ou entre deux idées, elle tire une troisième image ou une troisième idée, expression de ce rapport, et qui est son propre ouvrage. C'est en ce sens que la poésie est créatrice."

91. *Ibid., 1,* 313: "S'ensuit-il que l'initiative sociale et religieuse appartienne de nos jours aux poètes, et qu'ils doivent aborder de front les problèmes métaphysiques et sociaux?" Page 315: "Il y a plus d'invention, plus de création, plus d'originalité réelles dans quelques pages écrites sous la dictée du cœur et de l'imagination, que dans les vagues lieux communs d'avenir dont le poète a cru devoir trop souvent . . . masquer le vide de sa pensée."

92. See Hunt, p. 11 and Marguerite Thibert, *Le Rôle social de l'art d'après les saint-simoniens,* Paris, 1927.

93. Hunt, p. 35: "L'artiste seul . . . par la puissance de cette sympathie qui lui fait embrasser Dieu et la société, est digne de diriger l'humanité."

94. Hunt, p. 71: "L'artiste est le *verbe* du Prêtre."

95. In *Le Globe,* 29 March and 8 April 1829. Reprinted in *Œuvres complètes,* Paris, 1851. Vol. 1, 324, as "De la poésie du style." ". . . des expressions vagues et indeterminées à l'expression propre, des métaphores et des allegories à des comparaisons d'idées." "Parler par symboles, allégoriser" ". . . la grande innovation, en fait de style, depuis cinquante ans."

96. *Revue Encyclopédique,* Vol. 52, October 1831. "Aux Philosophes. De la poésie de notre époque." Pages 407–08: "La poésie est cette aile mystérieuse qui plane à volonté dans le monde entier de l'âme, dans cette sphère infinie dont une partie est couleurs, une autre sons, une autre mouvement, une autre jugement, etc. mais qui toutes vibrent en même temps suivant certaines lois, en sorte qu'une vibration dans une région communique à une autre région, et que le privilège de l'art est de sentir et d'exprimer ces rapports, profondément cachés dans l'unité même de la vie. Car de ces vibrations harmoniques des diverses régions

de l'âme il résulte un *accord*, et cet accord c'est la vie; et quand cet accord est exprimé, c'est l'art; or, c'est accord exprimé, c'est le symbole; et la forme de son expression, c'est le rhythme, qui participe lui-même du symbole: voilà pourquoi l'art est l'expression de la vie, le retentissement de vie, et la vie elle-même." In text, translation from Gilman, p. 223.

97. "Allégorie" in *Encyclopédie nouvelle, ou Dictionnaire philosophique*, Paris, 1835–41. *1*, 527: "Métaphore, symbole, mythe, ne sont que des allégories à divers degrés."

98. From *Le Globe*, as above, note 95. *Œuvres*, *1*, 330–31: "Une forme intermédiaire entre la comparaison et l'allégorie proprement dites, plus rapide que la comparaison et moins obscure que l'allégorie. C'est un véritable emblème . . . la métaphore d'une idée."

99. *Revue encyclopédique*, p. 647: "Le fond noir et profond du cœur humain dans notre époque."

100. "Considérations sur Werther et en général sur la poésie de notre époque" in *Werther par Goethe*, Paris, 1845. Page 24: "Symbole du chaos où nous agitons, et d'ou sortira un monde." Pages 289, 41. Page 45: "Le salut de la destinée individuelle lié à celui de la destinée universelle."

101. Paulin Limayrac, "La Poésie symboliste et socialiste," *Revue des Deux Mondes*, new ser. 14 (1844), 682: "La Poésie symboliste n'a pas d 'avenir en France, et le socialisme, en l'accaparant, lui a porté un rude coup."

102. Sainte-Beuve, *Correspondance générale*. *7*, 143–44, letter to Hortense Allart, October 1847: "Un dieu et un révelateur." Cf. *Les Cahiers* (Paris, 1876), p. 105: "Il est devenu dieu, et je suis devenu bibliothécaire."

۱۰۳. برخلاف نظرهای جاری، نه تنها ممیزّی حکومتی و سلطه بر امور ادبی، بلکه هم انقلابیان و ناپلئون و هم بوربونها پس از بازگشت سلطنت خواستار جهت دادن به ادبیات در مسیر مورد نظر خویش بودند. نظریهٔ لازم را De Bonald عرضه کرد. مثلاً ←

Sainte-Beuve, *Causeries du lundi*, *4*, 428 ff. and B. Munteano, "Une Théorie de la littérature dirigée sous la révolution et l'empire," in *Actes du quatrième congrès international d'histoire littéraire moderne* (Paris, 1948), pp. 191-203.

104. *La Préface de Mademoiselle de Maupin*, ed. G. Matoré (Paris, 1946), pp. 16–17, 25, 26, 30, 31: "A quoi sert la beauté des femmes? Pourvu qu'une femme soit . . . en état de recevoir l'homme et de faire des enfants, elle sera toujours assez bonne pour des économistes. A quoi bon la musique? à quoi bon la peinture? . . . Il n'y a de vraiment beau que ce qui ne peut servir à rien: tout ce qui est utile est laid." Page 32: "Je renoncerai très joyeusement à mes droits de Français et de citoyen, pour voir un tableau authentique de Raphaël, ou une belle femme nue." Page 35: "A-t-on inventé un seul péché capital de plus?"

105. B. Constant, *Journaux intimes*, 11 February 1804. *Oeuvres*, Pléiade ed., p. 266: "L'art pour l'art, et sans but."

اندکی پیش از آن Robinson مقالاتی دربارهٔ کانت برای نشریهٔ انگلیسی *The Monthly Register* نوشته بود. دستنوشتهٔ آخرین مقالهٔ منتشر نشده دربارهٔ زیباشناسی کانت را من یافتم و در کتاب زیر به وصف آن پرداختم:

Wellek, *Kant in England* (Princeton, 1931), pp. 157-58.

106. *Cours de philosophie professé à la Faculté des Lettres pendant l'année 1818 par M. V. Cousin* (Paris, 1836), p. 224: "Il faut de la religion pour la religion, de la morale pour la morale, comme de l'art pour l'art."

107. *Cours d'esthétique*, ed. Ph. Damiron (Paris, 1843), pp. 24 ff. Quatrième leçon: "Différence de l'utile et du beau."

108. *Cours*, p. 298: "Engagé sous les formes sensibles."

109. *L'Artiste*, December 14, 1856. Page 4: "La concupiscence des yeux, *concupiscentia oculorum*—ce péché est notre péché."

110. Preface to *Albertus* (1832). *Poésies complètes*, ed. R. Jasinski, Paris, 1932. *1*, 81–2: "L'art, c'est la liberté, le luxe, l'efflorescence, c'est l'épanouissement de l'âme dans l'oisiveté."

111. "La Divine Epopée, par Alexandre Soumet," in *Revue des Deux Mondes*, 4th ser., *26* (April 1841), 121: "Le soin exquis de l'exécution. Le mot poète veut dire littéralement *faiseur;* tout ce qui n'est bien fait n'existe pas." Page 126: "Le vers est une matière étincelante et dure comme le marbre de Carrara."

112. *Les Grotesques*, new ed. Paris, 1904. Page 267: "L'air aussi est de pierre . . . les petits ruisseaux qui tombent des rochers ont l'air de stalactites plutôt que d'eaux molles et pénétrables, le feuillage des arbres semble fait avec du fer blanc."

113. *Ibid.*, pp. 336, 105. Page 154: "L'école des versificateurs-grammairiens." Page 156: "Esprit juste, mais étroit, critique passionné et ignorant." Page 261: "Une clarté de verre, une limpidité d'eau filtrée, une exactitude géométrique." Page 98: "Une véritable grand poète . . . qui a commencé le mouvement romantique." Page 122: "Il n'a pas l'élévation et la mélancolie de Théophile."

114. *Histoire du romantisme suivie . . . d'une étude sur la poésie française 1830–1868* (Paris, 1929), pp. 82, 61 ff., 115 ff.

115. *Fusains et eaux-fortes*, Paris, 1907. Page 306: "Maturité complète, la civilisation extrême, le couronnement des choses." "Un frisson nouveau."

116. *Histoire du romantisme*. Page 300: "Sur les confins extrêmes du romantisme . . ." Page 301: ". . . manque d'ingénuité et de candeur." Pages 305–06. Page 301: "Le poète n'a aucune indulgence pour les vices, les dépravations et les monstruosités qu'il retrace avec le sang-froid d'un peintre de musée anatomique. Il les renie comme des infractions au rhythme universel; car, en dépit de ces excentricités, il aime

l'ordre et la *norme*. Impitoyable pour les autres, il se juge non moins sévèrement lui-même."

117. *Portraits et souvenirs littéraires*, Paris, 1892. Page 167: "Naturellement maniéré." Pages 172, 183–84, 206.

کتاب‌شناسی: سنت بُو

نقل قول از نوشته‌های سنت‌بو از چاپهای قدیم آنهاست که مکرّر تجدید چاپ شده است:

Premiers Lundis (3 vols. Paris, 1874-76), as *Pre Lu; Portraits littéraires* (3 vols.Paris, 1869-71), as *Pc; Portraits de femmes* (Paris, 1879), as *PF; Port Royal* (7 vols. Paris, 1867-71), as *Po Ro;* for *Chateaubriand et son groupe littéraire* (2 vols. Paris, 1861.

از چاپ مُحشای Maurice Allem با علامت اختصاری *Cha* استفاده کرده‌ام.

Causeries du lundi (16 vols. Paris, 1857-72), as *CL; Nouveaux Lundis* (13 vols. Paris, 1863-70), as *NL; Étude sur Virgile*, Paris, 1870; *Chroniques parisiennes*, ed. J. Troubat, Paris, 1876; *Les Cahiers*, ed. J. Troubat, Paris, 1876; *Mes Poisons, Cahiers intimes*, ed. V. Giraud, Paris, 1926.

بخشی از متن اصلی سخنرانیهای لوزان با عنوان زیر منتشر شده است:

Port Royal: Le Cours de Lausanne, ed. Jean Pommier, Paris, 1937.

نامه‌های سنت بو تا پایان سال ۱۸۶۴ در

Correspondance générale, ed. Jean Bonnerot, 13 vols. Paris, 1935-63.

کتاب‌شناسی زیر به غایت ارزشمند است:

Jean Bonnerot, *Bibliographie de l'Oeuvre de Sainte-Beuve* (3 parts in 4 vols. Paris, 1937-52).

جلد سوم در دو بخش حاوی فهرستی از تمام نوشته‌های او به ترتیب زمانی و نیز همهٔ آثاری است که مطالعه کرده است.

کتاب زیر بهترین شرح حالی است که از او نوشته شده است:

André Billy, *Sainte-Beuve, sa vie et son temps*, 2 vols. Paris, 1952.

شرح حالهای مختصرتر عبارت اند از:

Maurice Allem, *Portrait de Sainte-Beuve* (Paris, 1954) and Harold Nicolson, *Sainte-Beuve* (London, 1957).

که اقتباس از Billy است.

Lewis Freeman Mott, *Sainte-Beuve*,, New York, 1925.

کتاب زیر شرح کامل نوشته‌های اولیهٔ سنت‌بو است:

Gustave Michaut, *Sainte-Beuve avant Les Lundis* (Paris, 1903).

شرح مفیدی دربارهٔ رشد فکری سنت‌بو:

A.G. Lehmann, *Sainte-Beuve. A Portrait of the Critic 1804-1842* (Oxford, 1962).

کتاب زیر چندان مفید نیست:

Carlo Bo, *Delle Immagini giovanili di Sainte-Beuve* (Florence, 1938).

غیر عادی:

Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve* (Paris, 1954, written 1908-10).

کتاب زیر حاوی نظریهٔ مفیدی است:

Lander MacClintock, *Sainte-Beuve's Critical Theory and Practice after 1849* (Chicago, 1920).

کتاب زیر حاوی وصف پرشور نظرهای سنت بو است:

William Frederick Giese, *Sainte-Beuve, A Literary Portrait* (Madison, Wisc., 1931).

این کتاب دربارهٔ نظرهای دینی و سیاسی سنت‌بو است و چندان به نقد ادبی نمی پردازد:

Maxime Leroy, *La Pensée de Sainte-Beuve* (Paris, 1940).

این کتاب: Gustave Michaut, *Études sur Sainte-Beuve*

به مطالب خاص پرداخته است: رابطهٔ سنت بو با Michiels و Chateaubriand ، وغیره.

وصف کلی و مفید، تا حدودی مردم پسند:

Andre Bellesort, *Sainte-Beuve et la XIXe siècle* (Paris, 1927).

مقالات زیر به نظرم جالب یا مفید آمده‌اند:

هنوز هم بهترین مقاله دربارهٔ سنت بو به زبان انگلیسی

Irving Babbitt, in *Masters of French Criticism* (Boston, 1912), pp. 97–188;

حاوی انتقادات شدید از سنت بو:

Gabriel Brunet, "Regard sur Sainte-Beuve," in *Évocations littéraires* (Paris, 1930), pp. 183–248;

W. H. Frohock, "The Critic and the Cult of Art: Sainte-Beuve and the Esthetic Movement," *Romanic Review*, 32 (1941), 379–88. Cf. Edna Fredrick, "The Critic and the Cult of Art: Further Observations," *ibid.*, 33 (1942), 385–87.

Remy de Gourmont, "Sainte-Beuve, créateur de valeurs," in *Promenades philosophiques* (9th ed. Paris, 1913), pp. 33–44; first published

1904.

Jean Hytier, "Balzac et Sainte-Beuve: une haine littéraire," *Rivista de estudios franceses, 6* (1951), 47–88.

A. G. Lehmann, "Sainte-Beuve, critique de la littérature anglaise," *Revue de littérature comparée, 18* (1954), 419–39.

حاوی بسیاری از نظرهای انتقادی و نامساعد

Henri Peyre, many unfavorable comments in *Writers and Their Critics* (Ithaca, N.Y., 1944):

برای منابع متعدد دیگر.

E. M. Phillips, "The Present State of Sainte-Beuve Studies," *French Studies, 5* (1951), 101–25.

Martin Turnell, "Literary Criticism in France," "Sainte-Beuve," in *Scrutiny, 8* (1939), 177–82; reprinted in R. W. Stallman, *Critiques and Essays in Criticism* (New York, 1949), pp. 421–34.

Carl A. Viggiani, "Sainte-Beuve (1824–30), Critic and Creator," *Romanic Review, 44* (1953), 263–72.

Emile Zola, "Sainte-Beuve," in *Documents littéraires, Œuvres complètes,* ed. Maurice Le Blond (Paris, 1928), pp. 209–54; first published 1881.

یادداشتها: سنت‌بو

1. Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve,* Paris, 1954. Page 142: "Ce monde unique, fermé, sans communication avec le dehors qu'est l'âme du poète . . ." Page 143: "L'abîme qui sépare l'écrivain de l'homme du monde . . . le moi de l'écrivain ne se montre que dans ses livres."

2. *Reperusals and Recollections* (London, 1936), p. 30.

3. *NL, 3,* 13–16: "Tel arbre, tel fruit." "Familles d'esprits."

4. *Ibid.,* p. 32: "Haines de race." "Comment voulez-vous obliger Boileau à goûter Quinault; et Fontenelle à estimer grandement Boileau? et Joseph de Maistre ou Montalembert à aimer Voltaire?"

5. *CL, 3,* 51–52.

6. *NL, 3,* 17: "J'entrevois des liens, des rapports, et un esprit plus étendu, plus lumineux, et resté fin dans le détail, pourra découvrir un jour les grandes divisions naturelles qui répondent aux familles d'esprits."

7. *Po Ro, 1,* 55.

8. *NL, 9,* 70–71: ". . . il y aura toujours une certaine partie inexpliquée, inexplicable, celle en quoi consiste le don individuel du génie . . . on aura toujours une place très suffisante . . . où loger ce principal ressort, ce moteur inconnu, le centre et le foyer de l'inspiration supérieure ou de la volonté, la monade inexprimable."

9. *NL, 8,* 66 ff., esp. 70, 86, 88, 93. Page 86: ". . . il n'est qu'une âme, une forme particulière d'esprit pour faire tel ou tel chef-d'œuvre." Page

88: "... un dernier point et comme une dernière citadelle irréductible." Page 93: "Non, le poëte n'est pas une chose si simple, ce n'est pas une résultante ni même un simple foyer réflecteur; il a son miroir à lui, sa *monade* individuelle unique."

10. *NL, 3,* 18 ff. Cf. *Cahiers,* p. 70.

11. *NL, 8,* 71.

12. *NL, 3,* 28: "Que pensait-il en religion? Comment était-il affecté du spectacle de la nature? Comment se comportait-il sur l'article des femmes? Était-il riche, était-il pauvre? Quelle était sa manière journalière de vivre? ... Enfin, quel était son vice ou son faible?"

13. *NL, 1,* 213: "Était-elle jolie? A-t-elle aimé? Quel a été le motif déterminant de sa conversion?"

14. *NL, 3,* 18: "Un bon naturaliste dans ce champ si vaste des esprits."

15. *NL, 6,* 400: "Le libre examen, qui n'épargne pas même les religions et les dieux, ne saurait être interdit à l'égard des poëtes."

16. *NL, 6,* 419: "... ce besoin ... de regarder dedans et derrière les cœurs ..."

17. *Cha, 1,* 95: "le monarque qu'il était *un homme.*"

18. *PC, 1,* 136: "... un petit appendice à l'appui de La Rochefoucauld ..."

19. *NL, 6,* 400: "... de s'imposer ainsi tout sculpté, façonné de ses propres mains ..."

20. *Cha, 1,* 83–84, 201 n.: "Quelle arrangement et quelle pose jusque dans la mort!" 2, 58.

21. *NL,* 2, 17: "... il faut faire les portraits le plus ressemblants possible, le plus étudiés et réellement vivants, y mettre les verrues, les signes au visage, tout ce qui caractérise une physionomie au naturel, et faire partout sentir le nu et les chairs sous les draperies, sous le pli même et le faste du manteau."

22. Letter to Ernest Bersot, 9 May 1863: "Glisser le scalpel et indiquer le défaut de la cuirasse? de montre les points de suture entre le talent et l'âme? ..." "l'âme la plus sordide, le plus méchant singe qui existe." In *Correspondance* (2 vols., Paris, 1877–78), *1,* 316.

23. *Po Li, 2,* 116, 115, 118.

24. *Mes Poisons,* p. 49: " 'C'est un homme, me disait M. Molé, qui calcule tout ce qu'il dit, jusques au *bonjour.*' Et it était comme cela dès l'âge de seize ans; mais moi, je croyais d'abord à ses paroles. —Je ne crois pas qu'il y ait d'homme à qui il coûte moins de mentir."

25. *NL, 5,* 253: "... le siècle du charlatanisme littéraire, humanitaire, éclectique, néo-catholique et autre ..."

26. *NL, 10,* 149: "... sa lyre et son âme, sa vie et son œuvre sont une même chose."

27. *Po Li, 1,* 30: "... les biographes s'étaient imaginé, je ne sais pourquoi, que l'histoire d'un écrivain était tout entière dans ses écrits, et leur critique superficielle ne poussait pas jusqu'à l'homme au fond du

poete."

28. *Pre Lu*, 2, 298–99: "L'écrivain est toujours assez facile à juger, mais l'homme ne l'est pas également." "... qu'un homme est difficile à connaitre.... Dès qu'on cherche l'homme dans l'écrivain, le lien du moral au talent, on ne saurait étudier de trop près, de trop bonne heure, tandis et à mesure que l'objet vit."

29. Pensées XX, in back of *Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme*, p. 141: "L'artiste, comme s'il était doué d'un sens à part, s'occupe paisiblement à sentir sous ce monde apparent l'autre monde tout intérieur qu'ignorent la plupart... Il assiste au jeu invisible des forces, et sympathise avec elles comme avec des âmes; il a reçu en naissant la clef des symboles et l'intelligence des figures."

30. *NL*, 4, 363: "L'art aussi est un monde.... Le philosophe, le moraliste, le sage, le chrétien y peuvent profiter: le poëte qui, par ses conceptions puissantes, fait rivalité au monde et dont le secret est de le réfléchir dans un miroir magique immense, se sent déconcerté, découragé; il s'arrête de désespoir à mi-chemin, s'il y a trouvé son calvaire."

31. *Cha*, 1, 135: "La vraie raison peut-être pour laquelle on n'a jamais tiré ce masque de Chateaubriand, c'est que lui-même avait sa sincérité et qu'il n'a jamais trop dissimulé que ce fût un masque,—un masque noble."

32. *Ibid.*, 148: "Sa sincérité, je ne dis pas de fidèle (cet ordre supérieur et intime nous échappe), mais sa sincérité d'artiste et d'écrivain."

33. *NL*, 6, 338: "La nature à travers un léger travestissement.... 'Le masque nous a rendus vrais.'"

34. *CL*, 13, 277. "homme d'esprit, sagace, fin, perçant et excitant."

35. *NL*, 3, 110–11. "... je ne puis en mon âme et conscience consentir à un tel jugement, et je ne pense pas qu'aucun de ceux qui ont connu le personnage y souscrive.... Je conçois qu'un homme qui laisse des ouvrages achevés, des monuments peu accueillis d'abord et peu compris de ses contemporains... soit proclamé homme de génie sur sa tombe, tandis qu'il ne passait de son vivant que pour un original distingué."

36. *Pre Lu*, 2, 299–300: "... les hommes, les œuvres secondaires m'intéressent singulièrement en bien des circonstances. C'est pour moi véritablement affaire d'équité."

۳۷. در کتاب زیر تفاوت میان دو روایت کاملا بررسی شده است:

G. Michaut, *Études sur Sainte-Beuve*, Paris, 1905.

38. E.g. *Tableau*, 1, 106, 134, on Hardy, p. 402.

39. Cf. *Po Ro*, 3, 94, 323, 326–27, 343.

40. *Po Ro*, 6, 245: "un investigateur, un observateur sincère, attentif et scrupuleux.... de voir les choses et les hommes comme ils sont, et de les exprimer comme on les voit, de décrire autour de soi, en serviteur de la science, les variétés de l'espèce, les diverses formes de l'organisation humaine, étrangement modifiée au moral dans la société et dans le dédale artificiel des doctrines." Page 243: "le mystère de ces âmes

pieuses, de ces existences intérieures, y recueillir la poésie intime et profonde qui s'en exhalait."

41. See Antoine Adam, *Histoire de la littérature française au XVII^e siècle*, Vol. 2, L'Époque de Pascal, pp. 178–79. L'Abbé Bremond, *Histoire littéraire du sentiment religieux*, and J. Laporte, *La Doctrine de la grâce chez Arnauld* (Paris, 1922), give different interpretations of Port Royal.

42. *Po Ro*, *1*, 146.

43. *Ibid.*, 147 ff.; *2*, 53; *3*, 272 ff.; *2*, 395 ff.; *6*, 83 ff.

44. *Po Ro*, *1*, 147 ff. Page 240: "l'euphuïsme . . . et le gongorisme de la dévotion."

45. *Po Ro*, *3*, 120; *6*, 118 ff.

46. *Po Ro*, *2*, 386. Page 409: "l'homme naturel"; pp. 425–26: "La méthode . . . peut se qualifier à bon droit perfide." Cf. p. 397.

47. *Po Ro*, *3*, 451: ". . . Archimède en pleurs au pied de la Croix."

48. *Po Ro*, *3*, 414 ff.

49. *PC*, *5*, 215: "Sa foi fut antérieure à son doute."

50. *Po Ro*, *3*, 53, 102 n., 103, 121.

51. *Po Ro*, *3*, 400–01, 414, cf. 105 n.

52. *CL*, *1*, 317–18: "Sa philosophie de l'histoire . . . n'en est pas moins beaucoup trop logique pour être vraie." Cf. Albert Sorel, "Sainte-Beuve et les historiens" in *Études de littérature et d'histoire* (Paris, 1901), pp. 59–72.

53. *Cha*, *1*, 19: ". . . connaître les hommes n'est pas assez quand il s'agit des œuvres; et tout en s'appliquant à bien caractériser les productions de l'esprit comme l'expression d'un temps et d'un ordre de société, on ne saurait négliger d'y saisir ce qui n'est pas de la vie passagère, ce qui tient à la flamme immortelle et sacrée, au génie même des Lettres."

54. *Cha*, *1*, 35–36 n.: "Avant tout reproduire le mouvement, l'unité et l'ensemble d'une époque littéraire . . ." Page 35: ". . . à ce qui a influé, à ce qui compte."

55. *NL*, *4*, 296: "une nécropole . . . la succession et le jeu des écoles et des groupes, les noms et la physionomie des vrais chefs, à marquer les caractères et les degrés des principaux talents, le mérite des œuvres vraiment saillantes et dignes de mémoire . . ."

56. *Pre Lu*, *3*, 142 ff. A review of Crépet's *Les Poètes français*, 1861.

57. *Cha*, *1*, 36: ". . . dans l'histoire littéraire, là où les soldats comptent moins, et où les chefs sont presque tout."

58. *Cha*, *1*, 14: "la cigale obligée de chanter dans la gueule du lion."

59. *CL*, *2*, 145: "Un Epicurien qui a l'imagination catholique."

60. *Cha*, *1*, 23; *2*, 91. *1*, 206: "Il a transporté le centre de la prose de Rome à Byzance, et quelquefois par delà Byzance, de Rome à Antioche ou à Laodicée. C'est de lui que date dans la prose française le style bas-empire."

61. *PF*, 381: "Il est doux de comprendre tout ce qui a vécu." Cf. *CL*, *5*, 39: "Il y a lieu de peindre, dans un temps, tout ce qui a vécu, brillé,

fleuri à son heure . . ."

62. *CL*, *15*, 67–68: ". . . j'aime tout ce qui est de l'homme quand l'homme est distingué et supérieur; je me laisse et me laisserai toujours prendre à la curiosité de la vie, et à ce chef-d'œuvre de la vie,—un grand et puissant esprit; avant de la juger, je ne pense qu'à la comprendre et qu'à en jouir quand je suis en présence d'une haut et brillante personnalité."

63. *Mes Poisons*, p. 10: "je me détache de moi . . ."

64. *NL*, 2, 1–2: "Mon désir serait de le faire dans un parfait esprit d'impartialité; car cette impartialité, cette neutralité même . . . devient, je l'avoue, un de mes derniers plaisirs intellectuels. Si c'est un dilettantisme, je confesse que j'en suis atteint."

65. *NL*, *5*, 391: "je me pique peut-être de n'être rien en particulier et que je m'aime mieux apparemment sous cette forme brisée, multiple et fuyante que sous toute autre."

66. *Cha*, *1*, 19.

67. *Ibid.*, p. 264: "Une généreuse indifférence."

68. *PL*, *1*, 367: ". . . qu'on soit fanatique ou même trop convaincu, ou épris d'une autre passion quelconque." Page 369: "Cette indifférence du fond, il faut bien le dire, cette tolérance prompte, facile, aiguisée de plaisir, est une des conditions essentielles du génie critique." Pages 370–71: "au revers du génie créateur et poétique, du génie philosophique avec système; il prend tout en considération, fait tout valoir. . . . Le génie critique n'a rien de trop digne, ni de prude, ni de préoccupé. . . . Il ne reste pas dans son centre . . . il ne craint pas de se mésallier. . . ." Page 377: "cette faculté critique et discursive, relâchée et accommodante. Le métier de critique est comme un voyage perpétuel avec toutes sortes de personnes et en toutes sortes de pays, par curiosité."

69. *Mes Poisons*, p. 10: "La critique littéraire, celle même que je fais, hélas! est à peu près incompatible avec la pratique chrétienne. Juger, toujours juger autrui! ou bien reproduire autrui, se transformer en lui, comme je fais souvent: opération au fond toute païenne, métamorphoses d'Ovide."

70. *NL*, *1*, 9: "L'auteur . . . ne comprend que sa propre manière d'être et sa propre individualité; par cela même il nous avertit qu'il n'est pas un critique." Page 10: "J'ai souvent pensé que le mieux pour le critique qui voudrait se réserver le plus de largeur de vues, ce serait de n'avoir aucune faculté d'artiste, de peur de porter ensuite dans ses divers jugements la secrète prédilection d'un père et d'un auteur intéressé."

71. *CL*, *1*, 278: "L'art de la critique . . . consiste à savoir lire judicieusement les auteurs, et à apprendre aux autres à les lire de même."

72. *Po Li*, *3*, 546: "Le critique n'est qu'un homme *qui sait lire, et qui apprend à lire aux autres.*"

73. *Cha*, *1*, 189: "Savoir bien lire un livre en le jugeant chemin faisant, et sans cesser de le goûter, c'est presque tout l'art du critique. Cet art consiste encore à comparer, et à bien prendre ses points de com-

paraison: ainsi, a côté *d'Atala* lire *Paul et Virginie* et *Manon Lescaut;*— à côté de *René* lire *Oberman* et *le Lépreux;* —à côté des *Martyrs* lire *l'Odyssée, Télémaque* et Milton. Faites cela, et laissez-vous faire. Le jugement résultera tout naturellement en vous et se formera de votre impression même."

74. *PC, 5,* 342: "Après créer et enfanter des œuvres de génie, il reste encore quelque chose de digne et de beau, c'est de les sentir et de les faire admirer. L'enthousiasme, la *muse* du critique doit être là."

75. *PC, 1,* 416: "Car, loin de nous de penser que le devoir et l'office de la critique consistent uniquement à venir après les grands artistes, à suivre leurs traces lumineuses, à recueillir, à ranger, à inventorier leur héritage, à orner leur monument de tout ce qui peut le faire valoir et l'éclairer! Cette critique-là sans doute a droit à nos respects; elle est grave, savante, définitive; elle explique, elle pénètre, elle fixe et consacre des admirations confuses, des beautés en partie voilées, des conceptions difficiles à atteindre, et aussi la lettre des textes quand il y a lieu." Page 417: "...elle doit s'attacher à eux de préférence ... faire honte à la médiocrité qui les coudoie, crier *place* autour d'eux comme le héraut d'armes, marcher devant leur char comme l'écuyer." See Heine's witty ridicule, quoted below, p. 335.

76. *CL, 1,* 373: "Le *secrétaire* du public ..." *4,* 515: "Un bibliothécaire de confiance."

77. *Po Li, 3,* 546: "La critique, telle que je l'entends et telle que je voudrais la pratiquer, est une *invention* et une *création* perpetuelle."

78. Letter to J.-G. Chaudes-Aigues, June 7–8, 1838. *Correspondance générale, 2,* 384: "Une dépendance de la partie élégiaque et romanesque."

79. *PF,* p. 411: "exhaler avec détour une certaine poésie cachée."

80. *PC, 3,* 399: "... sous prétexte de peindre quelqu'un, c'est souvent un profil de lui-même qu'il cherche à saisir."

81. *PC, 2,* 486–87.

82. *PC, 3,* 362: "la pénètre, comme ferait un aromate secret." Pages 363–64: "... l'esprit poètique, intime, précis, et en tant qu'il touche aux racines mêmes, existe plus peut-être que dans d'autres manières bien autrement brillantes et spécieuses ..."

83. *Cha, 2,* 93: "Si, dans une œuvre nouvelle, l'originalité réelle suffit à racheter les défauts? de quel ordre est l'ouvrage? de quelle portée et de quelle *volée* est l'auteur?"

84. *Ibid.,* p. 95: "Le vrai critique devance le publique, le dirige et le guide."

85. *PC, 5,* 265.

86. *Ibid.,* pp. 268–69: "La haine d'un sot livre ... ce sens juste et vif."

87. *CL, 1,* 382: "ils vous diront tout, excepté un jugement.... Ils n'oseront se commettre jusqu'à dire: Ceci est bon, ceci est mauvais."

88. *CL, 15,* 356: "de maintenir la tradition et de conserver le goût."

89. *CL, 15,* 376: "Le degrés de l'art, les étages de l'esprit."

90. *CL, 12,* 191: "La vraie critique . . . consiste plus que jamais à étudier chaque être, c'est-à-dire chaque auteur, chaque talent, selon les conditions de sa nature, à en faire une vive et fidèle description, à charge toutefois de le classer ensuite et de le mettre à sa place dans l'ordre de l'Art." Cf. *NL, 3,* 300.

91. *CL, 6,* 511–12: "Saluons et reconnaissons aujourd'hui la noble et forte harmonie du grand siècle. Sans Boileau, et sans Louis XIV qui reconnaissait Boileau comme son Contrôleur-Général du Parnasse, que serait-il arrivé? Les plus grands talents eux-mêmes auraient-ils rendu également tout ce qui forme désormais leur plus solide héritage de gloire? Racine, je le crains, aurait fait plus souvent des *Bérénice;* La Fontaine moins de Fables et plus de Contes; Molière lui-même aurait donné davantage dans les Scapins, et n'aurait peut-être pas atteint aux hauteurs sévères du *Misanthrope.* En un mot, chacun de ses beaux génies aurait abondé dans ses défauts. Boileau, c'est-à-dire le bon sens du poëte critique, autorisé et doublé de celui d'un grand roi, les contint tous et les contraignit, par sa présence respectée, à leurs meilleures et à leurs plus graves œuvres."

← قطعهٔ مشابه قبلی (۱۸۴۴): *Po li, I,* 115-16.

92. *CL, 6,* 512.

93. *CL, 2,* 456–57.

94. *NL, 4,* 72.

95. *NL, 9,* 86–87: "Épicurisme du goût, à jamais perdu, religion dernière ce ceux même qui n'avaient plus que celle-là, dernier honneur et dernière vertu des Hamilton et des Pétrone, comme je te comprends, comme je te regrette, même en te combattant, même en t'abjurant."

96. *Po Ro, 2,* 89: "Il ne paraît jamais plus noble, plus complet, plus véritablement délicat et élevé, qu'au sein d'une nature saintement morale; mais il se voit souvent très développé chez des natures bien différentes. Une certaine corruption agréable (est-il permis de le confesser?) n'y messied pas, et en raffine même extrêmement plusieurs parties rares."

97. *NL, 2,* 27; *CL, 3,* 391: "la pudeur de l'esprit."

98. *NL, 1,* 12: "de plus fin et de plus instinctif."

99. *CL, 1,* 283: "l'amour du simple, du sensé, de l'élevé, de ce qui est grand . . ."

100. *NL, 9,* 277: "Eugénie de Guérin craignait l'excès; elle n'appuie pas, elle ne *tâche* pas: elle avait du goût."

101. *CL, 3,* 40: "L'idée de *classique* implique en soi quelque chose qui a suite et consistance, qui fait ensemble et tradition, qui se compose, se transmet et qui dure."

102. *Pre Lu, 2,* 226, on Mickiewicz, 1833: "une sorte de Bohémien vagabond et presque de Juif errant . . ."

103. *CL, 3,* 53: "Car il faut choisir, et la première condition du goût . . . est de ne pas voyager sans cesse, mais de s'asseoir une fois et de se

fixer. Rien ne blase et n'éteint plus le goût que les voyages sans fin . . ."

104. *CL, 15,* 373–78. Page 373: "Le professeur n'est pas le critique. Le critique . . . est une sentinelle toujours en éveille, sur le qui-vive. . . . il doit peu s'écarter des lieux consacrés qu'il a charge de montrer et de desservir." Page 376: "On est fier de simples trouvailles curieuses (quand elles le sont), qui n'exigent aucune méditation, aucun effort d'esprit, mais seulement la peine d'aller et de ramasser. . . . On dirait que l'ère des scholiastes et commentateurs se rouvre et recommence. On est aussi honoré, considéré pour cela, et bien plus, que si l'on avait tenté un beau roman, un beau poëme, les chemins de la vraie invention, les routes élevées de la pensée. . . . encourageons toute recherche laborieuse, mais laissons en tout la maîtrise au talent, à la méditation, au jugement, à la raison, au goût." Page 378: ". . . on en viendrait en tout à préférer les matériaux à l'œuvre, l'échafaudage au monument."

105. *NL, 5,* 471: "Par nature et par goût, je n'aurais jamais été de ceux qui ont défriché le Moyen-Age . . . l'enthousiasme excessif des uns, la complaisance un peu minutieuse des autres . . ."

106. *NL, 3,* 384: "[Ils] n'avaient pas et n'ont pas en eux tous les terme voulus de comparaison." Page 396: "Quiconque . . . a lu Sophocle dans le texte est à jamais préservé de ces éclipses ou de ces aberrations du goût."

107. *CL, 15,* 358: "nous avons à embrasser, à comprendre, à ne jamais déserter l'héritage de ces maîtres et de ces pères illustres, héritage qui, depuis Homère jusqu'au dernier des classiques d'hier . . . forme le plus clair et le plus solide de notre fonds intellectuel." Page 362: "Le sentiment d'un certain beau conforme à notre race, à notre éducation, à notre civilisation, voilà ce dont il ne faut jamais se départir . . . leur héritage pour nous et leurs bienfaits se confondent." Pages 367–68: ". . . les plus grands des hommes ne sont jamais extravagants, ridicules, grotesques, fastueux, jactancieux, cyniques, *messéants* en permanence. . . . la tradition nous le dit, et la conscience de notre propre nature civilisée nous le dit encore plus haut, la raison toujours doit présider et préside en définitive, même entre ces favoris et ces élus de l'imagination . . ."

108. *CL, 15,* 369; *NL, 3,* 265: "Goethe, le plus grand des critiques modernes et de tous les temps . . ."

109. *CL, 15,* 369–70: "les littératures . . . contentes d'être de leur nation, de leur temps, du régime où elles naissent et fleurissent . . . les littératures qui sont et qui se sentent chez elles, dans leur voie, non déclassées, non troublantes n'ayant pas pour principe le *malaise,* qui n'a jamais été un principe de beauté." Page 370: "La littérature classique ne se plaint pas, ne gémit pas, ne s'ennuie pas." Pages 370–71: "Le classique . . . a cela . . . d'aimer sa patrie, son temps, de ne voir rien de plus désirable ni de plus beau."

110. *CL, 6,* 397 ff.

111. *CL, 15,* 371: "Hamlet, Werther, Childe Harold, les Renés purs,

sont des malades pour chanter et souffrir, pour jouer de leur mal . . . la maladie pour la maladie."

112. *CL, 1,* 18–19: "La jeunesse . . . est devenue positive; elle ne rêve plus . . ."

113. *CL, 15,* 372: ". . . on se retrouverait à l'unisson; la lutte, la maladie morale cesseraient, et la littérature d'elle-même redeviendrait classique par les grandes lignes et par le fond (c'est l'essentiel). . . . Nous recommencerions peut-être à avoir des monuments."

114. *CL, 15,* 381: "Ils ne pensent pas en effet, pour le moment, au même objet, aux mêmes ouvrages de l'auteur en question, aux mêmes endroits de ses œuvres; que c'est qu'ils ne l'ont pas tout entier présent, qu'ils ne le *comprennent* pas actuellement tout entier. Une attention et une connaissance plus étendues rapprocheraient les jugements dissidents et les remettraient d'accord."

115. *NL, 3,* 378: "Relisez un chant d'Homère, une scène de Sophocle, un chœur d'Euripide, un livre de Virgile! grandeur ou flamme du sentiment, éclat de l'expression et, s'il se peut, harmonie de composition et d'ensemble . . ."

116. Cf. *Cahiers de notes grecques,* ed. Ruth Mulhauser (Chapel Hill, N.C., 1955).

بد ویرایش شده است. ← کتابگزاری

F.M. Combellack in *Comparative Literature, 8* (1956), 351-54.

117. *Virgile,* p. 23: "un prêtre de Virgile. . . . cette école française admiratrice de l'antiquité dans le sens de Fontanes, de Chateaubriand, de Delille lui-même . . ." Page 24: "De Virgile, d'Horace, d'Ovide, de Lucain jusqu'à nous, la pente est unie, la perspective est droite et ininterrompue . . . C'est uniquement par le majestueux et triomphal aqueduc romain que sont arrivées jusqu'à nous bien des fontaines de la Grèce." Page 25: ". . . une religion plus discrète qui tient à l'amour du beau, du naturel, du fin et du délicat dans la poésie."

118. *Ibid.,* pp. 89, 92, 94, 99, 102: ". . . l'unité de ton et de couleur, de l'harmonie et de la convenance des parties entre elles, de la proportion, de ce goût soutenu, qui est ici un des signes du génie, parce qu'il tient au fond comme à la fleur de l'âme, et qu'on me laissera appeler une suprême délicatesse . . ."

119. *Ibid.,* pp. 433, 434, 440. Page 433: "un bréviaire de goût, de poésie, de sagesse pratique et mondaine." Page 440: "un ange, une âme."

120. *Pre Lu, 3,* 72–133.

121. *CL, 11,* 198 ff., esp. 208: "L'expression de l'histoire de son temps."

122. *CL, 14,* 282, 284, 296, 282: "Deux ou trois perles dans son fumier."

123. *CL, 12,* 63: "Un acte de goût." Page 69: "Un poëte assez facile, et plutôt trop facile."

124. *NL, 13,* 310.

125. *CL, 12,* 65.

126. *CL, 12,* 173 ff.; 176, 179.

127. *Pre Lu, 3,* 143.

128. *CL, 8,* 73: "En tout, Malherbe, même dans sa maigreur et son peu d'étoffe, est toujours digne et a des moments d'une élégance parfaite et ravissante." Cf. *NL, 13,* 360.

129. *Po Ro, 3,* 274: "Shakspeare, le plus grand (dans l'ordre poétique) des hommes purement naturels." On Shakespeare see also *PC, 5,* 331; *Pre Lu, 1,* 330.

130. *Po Li, 1,* 22: "un code poétique abrogé"; page 15: "Boileau, selon nous, est un esprit sensé et fin, poli et mordant, peu fécond; d'une agréable brusquerie; religieux observateur du vrai goût; bon écrivain en vers . . ."

131. *Po Li, 1,* 95. Page 92: "des sentiments personnels, tendres, passionnés, fervents."

132. *Pre Lu, 2,* 207: "Moi-même, hélas! . . . n'ai-je pas prétendu quelque part qu'il était bien plus propre à l'élégie, au lyrique, qu'au dramatique . . ."

133. *Po Li, 1,* 130: "Un poëte lyrique, c'est une âme à nu qui passe et chante au milieu du monde . . ." Page 131: "un monde à part, un monde poétique de sentiments et d'idées . . ." Page 133: ". . . ce fut le moins lyrique de tous les hommes à la moins lyrique de toutes les époques."

134. *Po Li, 2,* 97, 98. Page 97: "ni l'art ni le style poétique."

135. *Po Li, 1,* 174: "Chénier est le révélateur d'une poésie d'avenir, et il apporte au monde une lyre nouvelle . . ."

136. *CL, 9,* 535: "On passait subitement d'une Poésie sèche, maigre, pauvre . . . à une Poésie large, vraiment intérieure, abondante, élevée et toute divine."

137. *PC, 1,* 295–300.

138. *Ibid.,* pp. 308–48.

139. *Ibid.,* pp. 349–74.

140. *CL, 1,* 20–34, 63–78.

141. *CL, 4,* 389–407, with disparaging comment on *Histoire des Girondins.*

142. *CL, 7,* 533: "Lamartine vise habituellement à l'ange, et La Fontaine, s'il semble élever les bêtes jusqu'à l'homme, n'oublie jamais non plus que l'homme n'est que le premier des animaux." Page 535: "noble, volontiers sublime, éthérée et harmonieuse, mais vague . . ."

143. *PC, 1,* 378; also *CL, 11,* 462.

144. *Pre Lu, 1,* 179, 187.

145. *Mes Poisons,* pp. 46–47: "Hugo dramatique, c'est Caliban qui pose pour Shakespeare."

146. *PC, 2,* 536–42, cf. 70.

147. *Chroniques parisiennes,* p. 245 (1844): "Cette poésie-là me paraît comme de l'albâtre assez artistement travaillé, mais pâle, sans couleur; la vie et le sang n'y circulent pas." Also in *Correspondance générale, 5,*

Part II, 644, letter to J. Olivier, 5 August 1844.

148. *NL, 6,* 398 ff., 440: "un déclin très bien soutenu . . ."

149. *CL, 2,* 306.

150. *PC, 3,* 321.

151. *PC, 2,* 202 ff.

152. *CL, 13,* 364 ff.

153. *PC, 5,* 119.

154. *PC, 2,* 523: "Un art exagéré chez qui la forme surmonte, écrase si étrangement le fond."

155. See, e.g., *NL, 1,* 205.

156. *NL, 6,* 265 ff.

157. *CL, 14,* 74, 79, 72, 78. Page 72: "un grand romantique, et en ce sens qu'il avait remonté à l'inspiration directe de la beauté grecque, et aussi en cet autre sens qu'il avait ouvert, par *René,* une veine toute neuve de rêve et d'émotion poétique." Page 78: ". . . songeons un peu à ce qu'a été la poésie lyrique moderne, en Angleterre, de Kirke White à Keats et à Tennyson en passant par Byron et les Lakistes, —en Allemagne, de Bürger à Uhland et à Rückert en passant par Goethe, —et demandons-nous quelle figure nous ferions, nous et notre littérature, dans cette comparaison avec tant de richesses étrangères modernes, si nous n'avions pas eu notre poésie, cette même école poétique tant raillée. . . . Supposez-la absente, quelle lacune!"

158. *CL, 9,* 330: "Venu à ce genre de composition que par la critique, et d'après certaines idées antérieures et préconçues."

159. *CL, 9,* 305, 334, 337; p. 335: "une spirituelle mascarade italienne."

160. *CL, 13,* 276–77.

161. *NL, 3,* 109 ff. Page 118: "Il découronne par trop l'imagination humaine. Par aversion pour le clinquant, il fait trop fi des richesses de la parole et des magnificences légitimes qu'en tirent la passion, la fantaisie ou l'éloquence."

162. *PC, 2,* 327–57.

163. *Ibid.,* p. 346 n.: ". . . quand j'ai lu ces choses-là, il me semble toujours que j'ai besoin de me laver les mains et de brosser mon habit." For Ampère, see *Mes Poisons,* p. 110.

164. *Ibid.,* p. 469: "maréchaux de France . . . qui s'évalue à *deux millions,* si j'ai bien compris."

165. *Po Ro, 1,* 549 ff., 558–59.

166. See *NL, 3,* 19.

167. *CL, 2,* 443–63.

168. *Ibid.,* particularly pp. 443, 449, 456, 459, 461–62. Page 443: "peut-être le plus original, le plus approprié, et le plus pénétrant." Page 459: "Cela ne se passe point ainsi dans la vie." Page 461: "un plus grand, plus sûr et plus ferme écrivain . . . elle ne tâtonne jamais dans l'expression . . . peut-être l'égal de M. de Balzac en invention, en fécondité et en composition." Page 462: "ne sait pas autant écrire que Balzac."

169. Quoted by Billy, 2, 58. A letter to Benoît Jouvin, September

1866.

170. *CL, 13,* 346 ff. Page 347: "Un livre composé, médité, où tout se tient, où rien n'est laissé au hasard de la plume." Page 360: "Sa méthode qui consiste à tout décrire et à insister sur tout ce qui se rencontre . . . Un livre, après tout, n'est pas et ne saurait jamais être la réalité même." Page 363: "Fils et frère de médecins distingués, M. Gustave Flaubert tient la plume comme d'autres le scalpel. Anatomistes et physiologistes, je vous retrouve partout!"

171. *NL, 4,* 73 ff. Page 77: "Mais les nerfs humains ne sont pas des cordages, et, quand ils en ont trop, quand ils ont été trop broyés et torturés, ils ne sentent plus rien."

172. *Ibid.,* pp. 90, 95. Page 90: "mangeurs de choses immondes."

173. *CL, 9,* 527–29: "vous vous êtes dit, j'imagine: 'Eh bien! j'en trouverai encore de la poésie, et j'en trouverai là où nul ne s'était avisé de la cueillir et de l'exprimer.' Et vous avez pris l'enfer, vous vous êtes fait diable." "Vous vous défiez trop de la passion; c'est chez vous une théorie. Vous accordez trop à l'esprit, à la combinaison . . . n'ayez jamais peur d'être trop commun . . ."

174. *CL, 15,* 350–51.

175. Letter to Baudelaire, 1860, quoted by Billy, *2,* 107: "Ce livre très spirituel, très ingénieux, très raffiné."

176. *NL, 1,* 400–01: "M. Baudelaire a trouvé moyen de se bâtir . . . un kiosque bizarre . . . et mystérieux, où on lit de l'Edgar Poe, où l'on récite des sonnets exquis, où l'on s'enivre avec le haschich pour en raisonner après, où l'on prend de l'opium et mille drogues abominables dans des tasses d'une porcelaine achevée. Ce singulier kiosque, fait en marqueterie, d'une originalité concertée et composite, qui, depuis quelque temps, attire les regards à la pointe extrême du Kamtchatka romantique, j'appelle cela *la folie Baudelaire.*" Page 402: ". . . un candidat poli, respectueux, exemplaire, d'un gentil garçon, fin de langage et tout à fait classique dans les formes."

177. Billy *2,* 116. For other comment, cf. Proust, *Contra Sainte-Beuve.*

178. See Georges Roth, "Ce que Sainte-Beuve a su d'anglais," *Revue Germanique, 12* (1921), 378–81; and A. C. Lehmann, *Sainte-Beuve,* in bibliography.

179. *CL, 2,* 226–46.

180. *CL, 11,* 139 ff., 195: "L'union de la poésie de la famille et du foyer avec celle de la nature."

181. *CL, 8,* 431 ff.

182. *NL, 8,* 126 ff.

183. *NL, 10,* 447–48.

184. *NL,* 9, 85: "*faire le siège* d'un écrivain . . ."

185. *PC, 1,* 162–63; *Po Ro, 3,* 251: "à brûle-pourpoint."

186. *NL, 1,* 3 ff.

187. *Cha, 1,* 172 ff., 252: "image 'verticale.'"

188. *NL*, 7, 199 ff.
189. *PL*, 1, 156.

کتاب‌شناسی: نقد در ایتالیا

تألیف زیر تنها کتابی است که در آن همهٔ این مؤلفان مورد بحث قرار گرفته‌اند، اما نگرش مؤلف به نظرم کاملا خطاست:

Giuseppe Borgese, *Storia della critica romantica in Italia* (Naples, 1905; reprinted Florence, 1949).

در کتاب زیر نظرهای متعدد و مفیدی یافت می‌شود:

Walter Binni, ed., *I Classici italiani nella storia della critica*, 2 vols. Florence, 1954-55. See also Aldo Vallone, *La Critica dantesca nell'ottocento*, Florence, 1958; and Mario Puppo, *Poetica e cultura del romanticismo*, Rome, 1962.

آثار اسکالوینی را از منبع زیر نقل کرده‌ام:

Foscolo, Manzoni, Goethe (quoted as *FMG*), Turin, 1948. On S.: Mario Marcazzan, "Ugo Foscolo nella critica di Giovita Scalvini," in *Romanticismo critico e coscienza storica*, Florence, 1947; and Puppo, pp. 139-71.

آثار جوبرتی را از منابع زیر نقل کرده‌ام:

Edizione Nazionale. Vols. 2 and 3: *Del Primato morale e civile degli Italiani*, ed. Ugo Redanó, Milan, 1938-39; Vol. 11: *Del Bello*, ed. Enrico Castelli, Milan, 1939; other passages from *Scritti Scelti*, ed. Augusto Guzzo, Turin, 1954, on Gioberti: see Carmelo Sgroi, *L'Estetica e la critica letteraria di V. Gioberti*, Florence, 1921; Carlo Calcaterra, "Gli studi danteschc di V. Gioberti," in *Dante e il Piemonte* (Turin, 1922), pp. 39-256.

آثار تومازئو را باید از چاپهای اصلی نقل کرد:

Opere, ed. A. Borlenghi, Naples, 1958, contains little criticism; *Commento alla Divina Commedia*, ed. U. Cosmo, 3 vols. Turin, 1920, On Tommaseo: Paolo Prunas, *La Critica, l'arte e l'idea sociale di Niccolò Tommaseo*, Florence, 1901; Fausto Montanari, "L'Estetica e la critica di Niccolò Tommaseo," *Giornale storico della letteratura italiana*, 98 (1931), 1-72; Ettore Caccia, *Tommaseo critico e Dante*, Florence, 1956; Croce comments in *Conversazioni critiche*, (Bari, 1950), *I*, 63-67. See Petre Ciureanu, "Un'amicizia italiana: Sainte-Beuve e Tommaseo," in *Revue de littérature comparée*, *28* (1954), 444-57.

آثار Mazzini را از منبع زیر نقل کرده‌ام:

Scritti letterari, editi e inediti, 5 vols. Imola, 1906-19. There also the French and English versions of many articles. On M. see De Sanctis, *La Letteratura italiana nel secolo XIX, 2* (Bari, 1953), 363-79; and Borgese. G. Guadagnini, "La Fonte delle teorie romantiche mazziniane," *Giornale storico della letteratura italiana, 89* (1927), 37-110, sees Madame de Staël as M.'s main source.

دربارهٔ امیلیانی جودیچی:

Getto, and Antonio Russi, "Paolo E. G. e la storia letteraria dell'età romantica," *Convivium, II* (1939), 402-09.

دربارهٔ ستمبرینی:

Bonaventura Zumbini, in *Studi di letteratura italiana,* Florence, 1894.

نوشته‌های تنکا را از منبع زیر نقل کرده‌ام:

Giornalismo e letteratura nell'ottocento, ed. G. Scalia, Bologna, 1959.

در کتاب زیر منتخبات بیشتری یافت می‌شود.

Prose e poesie scelte, ed. Tullo Massarani, 2 vols. Milan, 1888; on Tenca Borgese, Carlo Muscetta, introduction to De Sanctis, *La Scuola cattolico-liberale* (Torino, 1953), pp. xxx-xli, and Scalia's introduction; see Umberto Bosco, "Giusti, Tenca, Carducci," *Giornale storico della letteratura italiana, 134* (1957), 535-47. Reprinted in *Realismo romantico* (Rome, 1959), pp. 111-26.

یادداشتها: نقد در ایتالیا

1. *Scritti*, ed. Niccolò Tommaseo, Florence, 1860.

Mario Marcazzan نخستین کسی بود که دستنوشته‌های موجود در Brescia را مطالعه کرد. کتاب زیر را ویرایش کرده است:

Foscolo, Manzoni, Goethe, Turin, 1948.

۲. مقاله‌اش دربارهٔ *Ortis*، که در ۱۸۱۷ نوشته شده، در ۱۸۷۱ به صورت مقدمه بر چاپی از رمان فوسکولو انتشار یافت.

FMG, pp. 432-33; "una grande fragranza di poesia: ma è fragranza artificiale... una miniera di piccoli poemetti."

3. *FMG,* p. 210: "forma interna"; page 212: "l'idea, l'anima." Page 221: "Nel suo libro è non so che di austero, quasi direi d'uniforme, d'insistente senza alcuna tregua mai verso un unico obbietto: non ti senti spaziare libero per entro la gran varietà del mondo morale: t'accorgi spesso di non essere sotto la gran volta del firmamento che cuopre tutte le multiformi esistenze, ma bensì d'essere sotto quella del tempio che cuopre i fedeli e l'altare."

4. *FMG*, p. 383: "L'arte non deve somigliare all'universo governato della necessità, ma deve ritrarre l'uomo, la vita dell'umanità. La libertà è il fondamento dell'arte. L'arte esce dalla vita e dee uscire alla vita"; page 370: "L'arte dev'essere volta al miglioramento degli uomini."

5. *FMG*, p. 270: "Nell'arte l'idea esce dagli occulti seni dell'infinito, senza perdere nullameno in tutto la sua universalità." Page 233, symbol vs. allegory. Pages 307–08: "Coll'aumentare di questi aumentano i giudizi."

6. *Scritti scelti*, pp. 175–79: "La fantasia degli spettatori è il vero e unico teatro." Cf. Susanne K. Langer, *Feeling and Form*, New York, 1953.

7. Edizione Nazionale, *Del Bello*, p. 158: "Dante non avrebbe potuto essere il massimo poeta e scrittore se non fosse stato eziandio filosofo e teologo insigne." Page 159: "Se l'inferno per un certo rispetto serve al poeta di velo allegorico per dipingere e sferzare la corrotta patria, divenuta quasi un inferno dei vivi, l'ingegno del magnanimo esule s'innalza a più vasto concepimento e ravvisa nella scena del mondo un' ombra delle verità superiori, considerando l'ordine delle cose immanenti come il tipo delle successive. Il qual concetto, che spazia e signoreggia per tutta la Divina Commedia, costituisce il vincolo delle tre cantiche, l'unità e l'armonia di tutto il poema."

8. *Opere di V. Gioberti*, 27, Naples, 1866.

Calcaterra این یادداشتها را به دقت مطالعه کرده و برای آنها اهمیت بسیار قائل است. لکن با اظهارنظرهای بعدی تفاوت عمده‌ای ندارند.

Carlo Calcaterra, "Gli Studi danteschi di V. Gioberti," in *Dante e il Piemonte* (Turin, 1922), pp. 39-256.

9. *Del Bello*, p. 172: "Catolicissimo."

10. *Scritti scelti*, p. 628: "Il vate della metafisica e della divina scienza"; page 623: "La Genesi universale delle lettere e arti cristiane, in quanto tutti i germi tipici dell'estetica moderna, vi si trovano racchiusi e inizialmente esplicati."

11. *Ibid.*, pp. 634 ff. Page 639: "ironia dolce."

12. *Ibid.*, p. 645: "Col Tasso ammutì la tromba dell'Italiana poesia ... finché morì, cantando, si può dir fra la scene, sulla labbra delle virtuose e dei soprani, e sotto la penna d'un canonico, scrittore di epitalami aulici, d'ariette teatrali, e poeta cesareo."

13. *Ibid.*, p. 377.

14. *Del Primato*, Ed. Naz., 2, 324: "Le opere del Leopardi sono animate da una malinconia profonda, da una tranquilla e logica disperazione, che apparisce al lettore, non come un morbo del cuore, ma come una necessità della spirito, e il sunto di tutto un sistema."

15. *Scritti scelti*, p. 484: "Il Rousseau della poesia, e il creatore della critica"; page 488: "Ha fatto fare, a parer mio, de' gran passi alla Critica e a tutta l'Estetica, anzi ha quasi interamente rinnovellata la

faccia di quelle scienze."

16. E.g. *Storia civile nella letteraria*, Rome, 1872, reprints *Studi critici*, Venice, 1843. *Ispirazione ed arte*, Florence, 1858, also uses *Studi critici* and *Bellezza educatrice*, Venice, 1838, etc. More in Prunas, pp. 75–80.

17. *Antologia*, October 1831, p. 10: "un artista scettico . . . sarebbe il più inefficace, il più disperato, il più misero degli artisti."

18. *Ispirazione ed arte*, Florence, 1858. Page 430: "Elegantemente disperato, prolissamente dolente e dottamente annoiato di questa misera vita." Letter to Gino Capponi, September 1833, in *Carteggio inedito dal 1833 al 1874*, ed. P. Lungo and P. Prunas (Bologna, 1911–32), *1*, 20: "Il n'y a pas de Dieu, parce que je suis bossu; je suis bossu parce qu'il n'y a pas de Dieu." The letter is a parody of Fénelon's *Télémaque*.

19. A letter to U. F. Prato-Guasti, 1847. Quoted by Prunas, p. 127: "Una menzogna dolorosa, un commedia amara, una satira virulente del suo tempo e delle opere sue." *Studi filosofici* (Venice, 1840), *2*, 255: "Senza religione non è poesia."

۲۰. کتابگزاری *I Promessi sposi*, در *Antologia*, October 1827.

در *Ispirazione ed Arte*, Florence, 1858 با برخی تغییرات. و با گشاده دستی بسیار در ضمیمهٔ *Duca d'Atene* (Florence, 1858), pp. 231-32: "L'immaginario ed il finto."

21. *Dizionario estetico* (Venice, 1840), *3*, 170: "Poeta credente, perchè grande, e popolare perchè credente."

۲۲. بررسی تفصیلی در: Ettore Caccia, *Tommaseo critico e Dante*.

23. *Opere*, ed. A. Borlenghi, Ricciardi, Naples, 1958. Pages 834–38: "Le interiezioni sono più poetiche delle epopee: . . . unica poesia di noi mortali è la lirica." "Il verso è calcolo; il calcolo è canto, e fa cantare; l'aritmetica è una poesia rinforzata . . . la poesia senza calcolo è vaporosa, vacua, od atea o kantiana." "La poésie c'est le nuage doré . . . la poésie est dans le cœur, dans la gorge, dans les bras, dans la voix, sur les lèvres, dans le sourire, dans les yeux, sur le front . . . La poésie c'est l'action . . . c'est le Verbe." See Croce's comment in *Conversazioni critiche* (Bari, 1950), *1*, 63–67.

24. *Dizionario estetico* (2 vols., Milan, 1852), *2*, 146: "Il dubbio mesto e severo e passionato dell'inglese divino . . . il dubbio gelido e derisore di questo cortigiano . . . l'attore dall'uomo."

۲۵. ← اظهار نظری تندی که Ciureanu در مقاله‌ای با عنوان عجیب Un'amicizia italiana به آن اشاره کرده است.

۲۶. دربارهٔ ویکو ←

"G. Vico e i suo secolo" in *Storia civile nella letteratura*, Rome, 1872.

در آنجا مقالاتی نیز که دربارهٔ گونسی و کیاری نوشته هم هست.

27. *Nuova proposta di correzioni e aggiunte al Dizionario italiano* (Venice, 1841), p. 1: "Quand' io vedo una verità metafisica o storica

confermata da un fatto filologico, questo dico, è il suggello del vero."

28. Some key essays: *Scritti letterari*, Vol. *1* (1906): "D'una letteratura europea" (1829), "Saggio sopra alcune tendenze della letteratura Europea nel XIX secolo" (1829), "Pensieri. Ai poeti del secolo XIX" (1832); Vol. 2 (1910): "De l'Art en Italie" (1835), "Prefazione d'un periodico letterario" (*l'Italiano*, 1836), "Storia letteraria" (1836), "Della Fatalità considerata com' elemento drammatico" (1836), "Victor Hugo" (1836), "Di Victor Hugo e dell'*Angelo Tiranno di Padova*" (1838), "Italian Literature since 1830" (1838); Vol. 3 (1913): "Hugo's *Les Voix Intérieures*" (1838), "The Present State of French Literature" (1838); Vol. 4 (1915): "De l'état actuel de la littérature" (1837), "Poésie-art" (1837), "*The French Revolution*" (1840), "Byron and Goethe" (1841); Vol. 5 (1919): "On the Works of Thomas Carlyle" (1843), "Dante Alighieri" (1844).

29. *Scritti*, 2, 254: "Egli particolarizza, segrega, concentra, invece d'universalizzarla, la vita." 2, 257: "Tutto è definito, determinato, materializzato." 2, 258: "teorica rovinosa, mortale all'Arte . . . negazione della vita e dell'unità universale."

30. *Ibid.*, 3, 375, 400, English original.

31. *Ibid.*, p. 254, in English.

32. "Della Fatalità considerata com' elemento drammatico" (1836), *ibid.*, 2, 169–200.

۳۳. کتابگزاری ترجمهٔ ایتالیایی *تاریخ* فریدریش شلگل:

Geschichte (1828) *ibid.*, *1*, 113-25.

34. *Ibid.*, p. 172: "Un frammento d'Eschilo dissotterato."

35. *Ibid.*, p. 189: "Né mai l'espiazione può fruttare al altri che all'individuo, né mai innalzarsi alla maestá del sacrificio . . . Non intento, non progresso commune. Solitudine in vita; solitudine in morte." 2, 198: "L'accordo tra l'individuo e il pensiero sociale, tra la libertà e la legge dell'universo."

۳۶. دربارهٔ الفیبری، همان، ۱، ۲۶۰-۲۵۰؛ دربارهٔ لئوپاردی، همان، ۲، ۳۱۴.

۳۷. ماتسینی «lettera apologetica» را برای مقدمهٔ چاپ خویش از *Scritti politici* فوسکولو (۱۸۴۴) نوشت که در ۵، ۱۵۹-۱۸۲ تجدید چاپ شده است، دربارهٔ فوسکولو ← *Scritti letterari*، ۲، ص ۲۹۵ به بعد؛ دربارهٔ ماتسینی، *Scritti*، ۱، ۳۱-۲۱.

37. *Scritti letterari*, 5, 195, 214, in English.

38. *Ibid.*, *4*, 425; 5, 85, 91, in English.

39. *Ibid.*, 2, 69, on Mickiewicz. *1*, 377–86, review of Bowring's *Cheskian Anthology* (1833).

40. *Storia* (Florence, 1845), *1*, 54: "La fusione della dottrina politica e della letteraria che noi desiderammo negli storici tutti della nostra letteratura." This "Discorso preliminare" was suppressed in the 2d ed. *Storia della letteratura italiana*, 2 vols., Florence, 1855.

41. *Lezioni di letteratura italiana*, ed. Valentino Piccoli (3 vols. Turin,

1927), *1*, 17: "La lotta della Chiesa col potere civile, con l'arte, con la scienza, con la libertà, con la religione stessa." Page 21: "La letteratura fu ghibellina, cercò molte aspirazioni nel Paganesimo, si sollevò contra l'autorità della Chiesa, non volle ubbidire ma ragionare, ed infine riuscì allo scetticismo."

42. *Ibid.*, *1*, 70: "Frate cane, frate lupo, frate sole, e suor luna."

43. *Ibid.*, *1*, 114: "Il sorgere della ragione contro l'autorità." Cf. p. 172.

44. *Ibid.*, pp. 202 ff., on *Africa*; *2*, 257 ff., on *Adone*; *3*, 153–56, on Goldoni; *3*, 236 ff., on *Grazie*.

45. *Giornalismo e letteratura nell'ottocento*, p. 96: "un valente italiano" . . . "ristabilire l'armonia tra gli scrittori e la moltitudine." Page 83: "La poesia deve esprimere il sentimento generale di un'epoca." Page 85: "formola letteraria." Page 89: "Le lettere risorsero spontanee e feconde insieme colle civili instituzioni." Page 90: "L'arte è una ed immutabile nella sua essenza, e . . . i tempi possono bensì modificarla nelle sue manifestazioni, ma non isnaturarla, né falsarla."

46. *Ibid.*, pp. 288 ff., on *Conciliatore*; 156 ff., on Manzoni; 191 ff., on Pelico; 101 ff., on Grossi.

مقاله دربارهٔ فوسکولو در

Prose e poesie scelte, ed. Tullo Massarani (2 vols. Milan, 1888), *I*, 197-270.

47. "Della letteratura slava" (1847) and "Dell'Avvenire dei popoli slavi" (1852), in *Prose*, Vol. 2.

منابع به نظر آلمانی می‌آیند. مثلا Zhukovsky را به خطا Inkowsky آورده‌اند.

۴۸. مقاله دربارهٔ Prati در *Giornalismo*, 129-45. مقالات دربارهٔ Nicolini و Torti در *Revista europea* بخش اعظم نوشته‌های انتقادی تنکا هنوز در پرونده‌های *Prose*, vol. I (1845-47) و *Crepuscolo* (پس از ۱۸۵۰) مدفون است.

49. *Giornalismo*, p. 243: "desumere dalle vicende esterne della nazione quelle cause di grandezza e di decadimento letterario . . . Questo materialismo storico, questa diffidenza dei grandi destini della letteratura." Page 273: "ravvicinare, armonizzare gl'intelletti." Page 233: "Stromento attivo di sviluppo estetico."

کتاب‌شناسی: نقد در انگلستان

George Saintslourg, *A History of Criticism and Literary Taste in Europe* (3 vols. Edinburgh, 1900-04).

William K. Wimsatt and Cleanth Brooks, *Literary Criticism: A Short History* (New York, 1957).

در کتاب زیر چندین نویسنده را با بصیرت بسیار مورد بحث قرار داده است:

M.H. Abrams, *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition* (New York, 1953).

Ian Jack, *English Literature 1815-1832* (Oxford, 1963).

در این کتاب به نقد هم پرداخته و فصل ارزشمندی با عنوان زیر دارد:

"Interest in Foreign Literature and in Earlier English Literature."

در کتابهای زیر تأملاتی کلی یافت می‌شود:

Jerome H. Buckley, *The Victorian Temper: A Study in Literary Culture* (Cambridge, Mass., 1952), Walter E. Houghton, *The Victorian Frame of Mind* (New Haven, 1957), and John Holloway, *The Victorian Sage* (London, 1953).

برای این دوره تاریخ تتبعات ادبی یا تاریخ در دست نیست. در کتاب زیر، که دستنامهٔ کتاب‌شناختی بی‌ادعایی است، اشاراتی به این موضوع شده است:

Gerard O'Leary, *English Literary History and Bibliography* (London, 1928).

در کتاب زیر به آموزش ادبیات حماسی توخالی شده و با تجلیل از سینتسبری پایان می‌یابد:

Stephen Potter, *The Muse in Chains* (London, 1937).

دربارهٔ تتبعات در زمینهٔ بالاد←

Sigurd B. Hustvedt, *Ballad Books and Ballad Men*, Cambridge, Mass., 1930.

دربارهٔ رمانس به کتاب زیر بنگرید که دربارهٔ نیمهٔ اول قرن نوزده هم مطالبی دارد:

Arthur Johnston, *Enchanted Ground: The Study of Medieval Romance in the Eighteenth Century* (London, 1946).

دربارهٔ Hallam مقالهٔ عالی و بی‌امضایی در *Edinburgh Review*, 72 (Oct., 1840), 194 هست. نویسنده Herman Merivale (۱۸۰۶-۱۸۷۴) است (منبع این اطلاع: Walter Houghton). امرسن در این باره نکته‌های جالبی دارد ←

Journals, Vol. *8*, p. 461 (1854).

یادداشتها: مقدمهٔ نقد در انگلستان

۱. اینها مقالات *The Examiner* (January-May 1831) است که با مقدمهٔ Frederick A. von Hayek در شیکاگو (۱۹۴۲)، ص ۶، ۲۱ به چاپ رسید.

۲. در مورد واکنش نسبت به بالزاک و فلوبر و بودلر در انگلستان ←

R.C. Decker, *The Victorian Conscience* (N.Y., 1952).

۳. مثلا نامهٔ Ruskin به Furnivall مورخ ۹ ژوئن ۱۸۵۲: «مادام که مردم گفته‌های مرا دربارهٔ هنر محل تردید ندانند... خود را دارای شهرتی ارزشمند نمی‌دانم» (*Works*, ed. Cook - Wedderburn, *36*, 169).

4. Harrison Ross Steeves, *Learned Societies and English Literary*

Scholarship, New York, 1913.

5. Ed. Henry Southern, 14 vols. 1820-26; second series, 1827-28.

برای وصفی بسیار مساعد ← سینتسبری، ج ۳، ص ۲۸۳-۲۸۶. فهرست نویسندگان درست نیست؛ دربارهٔ همکاری Hartley Coeridge شهدی در دست نیست. بیشتر مقالات مربوط به نمایشنامه‌های دورهٔ الیزابت را Charles Wentworth Dilke (۱۷۸۹-۱۸۶۴) و اغلب مقالات مربوط به نثر قرن هفدهم را James Crossley (۱۸۰۰-۱۸۸۳) نوشته است.

6. Besides Potter, for details see C. H. Firth, *The School of English Language and Literature: A Contribution to the History of Oxford Studies*, Oxford, 1909; and R. W. Chambers, *Philologists at University College*, London, 1927.

7. See Eleanor F. Adams, *Old English Scholarship from 1566–1800*, New Haven, 1917.

8. See Bruce Dickins, "John Mitchell Kemble and Old English Scholarship" in *Proceedings of the British Academy*, 25 (1939), pp. 51–84; and Marvin C. Dilkey and H. Schneider, "John M. Kemble and the Brothers Grimm," *Journal of English and Germanic Philology*, 40 (1941), 461–73.

9. *Ancient English Metrical Romanceës* (London, 1802), *1*, xxxiii. See Bertrand H. Bronson, *Joseph Ritson, Scholar-at-Arms*, 2 vols. Berkeley, Calif., 1938.

Bronson در مرتبهٔ او به غایت غلو می‌کند؛ کتابگزاری من را ببینید:

Philological Quarterly, *20* (1941), 184-87.

10. *Specimens of Early English Metrical Romances*, 3 vols. London, 1805.

۱۱. تعبیر «Folklore» را W.J.Thoms در *Athenaeum* مورخ ۲۲ اوت ۱۸۴۶ پیشنهاد کرد.

12. See Hustvedt, *Ballad Books and Ballad Men*.

۱۳. Price با آثار برادران گریم و گورس و کروینسر آشناست.

۱۴. Sir Samue Edgerton Brydges و Thomas Park ویراستار بسیاری از چاپهای مجدد مجموعه‌های اشعار دورهٔ ملکه الیزابت بودند. دربارهٔ Brydges که سخت شیفتهٔ این مطالب بود ←

Mary Catherine Woodworth, *The Literary Career of Sir Samuel Edgerton Brydges*, Oxford, 1935. *Ancient Critical Essays upon English Poets and Poësy*, ed. J. Haslewood (2 vols. London, 1811-15). Reprints Puttenham, Webbe, etc.

15. On Marlowe, see C. F. Tucker Brooke, "The Reputation of Christopher Marlowe," *Transactions of the Connecticut Academy of Arts and Sciences*, 25 (1922), 347–408. —Robert Greene, ed. A. Dyce, 1831.

—Middleton, ed. A. Dyce, 1840. —Ford, ed. Henry Weber, 1811, and W. Gifford, 1827. —Webster, ed. A. Dyce, 1830. —Ben Jonson, ed. W. Gifford, 1816. —Beaumont and Fletcher, ed. H. Weber, 1812; George Darley, 1840; and A. Dyce, 1843–46. —Massinger, ed. W. Gifford, 1805.

16. See A. H. Nethercot, "The Reputation of the 'Metaphysical Poets' during the age of Johnson and the 'Romantic Revival,'" *Studies in Philology*, 22 (1925), 81–132; Austin Warren, "Crashaw's Reputation in the 19th Century," *PMLA*, 51 (1936), 769–85; Kathleen Tillotson, "Donne's Poetry in the 19th Century (1800–72)," in *Elizabethan and Jacobean Studies Presented to F. P. Wilson* (Oxford, 1959), pp. 307–26; Joseph E. Duncan, *The Revival of Metaphysical Poetry*, Minneapolis, 1959.

17. *Works. Including His Life and Correspondence*, 4 vols., London, 1836.

در کتاب زیر مطالب بسیار دربارهٔ شهرت Browne یافت می‌شود:

O. Leroy, *Le Chevalier Thomas Browne*, Paris, 1931.

18. See Louisa Stuart Costello, *Specimens of the Early Poetry of France from the Time of the Troubadours and Trouvères to the Reign of Henri Quatre*, London, 1835; Edgar Taylor, *Lays of the Minnesinger, or German Troubadours*, London, 1825;

Taylor مترجم (London, 1837) Wace's *Chronicle* و حکایات قومی برادران گریم زیر عنوان *German Popular Stories* (2 vols. 1823-26) نیز هست. کتاب اول حاوی عکسهای نفیس دستبافتهای Bayeux و کتب دوم دارای حواشی بسیار مفصلی است.

۱۹. ترجمه بسیار بد Henry Boyd پیش از ترجمهٔ Cary منتشر شد. دوزخ Cary در دو جلد (۱۸۰۵-۱۸۰۶)، و متن کامل *کمدی الهی* در دو جلد در ۱۸۱۴ به چاپ رسید.

20. William Herbert, *Select Icelandic Poetry*, 2 vols. London, 1804–06; Henry Weber and R. Jamieson, *Illustrations of Northern Antiquities*, Edinburgh, 1814; George Borrow, *Romantic Ballads*, 1826.

21. Sir John Bowring, *Specimens of the Russian Poets*, 1820; —*Servian Popular Poetry*, 1827; —*Specimens of the Polish Poets*, 1827; —*Poetry of the Magyars*, 1830; —*Cheskian Anthology*, 1832; etc.

۲۲. تاریخ ترجمه را Sir William Jones از *Sakuntala* ی Kalidasa ۱۷۸۹ است. *Select Specimens of the Theatre of the Hindus* (۱۷۸۶-۱۸۶۰) را Horace H. Wilson در کلکته در ۳ جلد چاپ کرد (۱۸۲۶-۱۸۲۷)؛ و Edward William Lane *هزار و یکشب* را از متن عربی ترجمه کرد:

The Thousand and One Nights, 3 vols. London, 1839-41.

۲۳. این کتاب را Chambers چنین وصف می‌کند: «درسنامه‌ای برای دروس ادبیات انگلیسی که امروزه در بسیاری از مؤسسات تعلیمات فنی و جز آن تدریس می‌شود». با

وجود این مدعی است که «تنها تاریخ ادبیات انگلیسی است که تاکنون تهیه شده است»، (مقدمه). *The Cyclopaedia of English Literature* که عمدتاً جُنگی ادبی است، نخست در دو جلد در ۱۸۴۴ چاپ شد.

24. I quote the London, 1876 reprint, in 4 vols: *1*, 67, 164; *4*, 331.
25. *Ibid.*, *3*, 243, 290; *4*, 229; *3*, 315, 264.
26. *Ibid.*, *3*, 241–42, 255–56, 289; *2*, 227; *3*, 343.
27. *Ibid.*, *3*, 226, 349.
28. Vol. *1*, xi–xiii.
29. 1815 ed., Vol. 2, 157–58.

کتاب‌شناسی: کارلایل

نقل قولها از چاپ صدمین سالگرد تولد اوست:

Centenary Edition (30 vols. London, 1896-99) as *Works*, the *Essays* (5 vols.) as *E*, *Heroes and Hero-worship* as *HH*, *Past and Present* as *PP*, *German Romance* as *GR*. Also:

Lectures on the History of Literature, ed. J. R. Greene (New York, 1892), as *LHL*.

Carlyle's Unfinished History of German Literature, ed. Hill Shine (Lexington, Ky., 1951), as *HGL*.

Two Note Books, ed. C. E. Norton (New York, 1898), as *TN*.

Reminiscences, ed. C. E. Norton (London, 1932), as *Rem*.

Collectanea, ed. S. A. Jones (Canton, Pa., 1953), contains an early review of *Faust* (1822).

مکاتبات مفصل او، بویژه با امرسن و جان استوارت میل و ج. استرلینگ حاوی آرای ادبی بسیار است. مصاحبانی نظیر مؤلفان دو کتاب زیر هم چنین آرایی را ثبت کرده‌اند:

Sir Charles Gavan Duffy, *Conversations with Carlyle*, N.Y., 1892. F. Espinasse, *Literary Recollections*, N.Y., 1893.

اظهار نظر دربارهٔ کارلایل پایانی ندارد. کتاب زیر مفید ولی از لحاظ نتیجه‌گیریهایش عجیب است:

F.W. Roe, *Thomas Carlyle as a Critic of Literature* (New York, 1910).

دربارهٔ مناسبات او با آلمانیها:

C. F. Harrold, *Carlyle and German Thought: 1819–1834* (New Haven, 1934), is best.

Cf. Werner Leopold, *Die religiöse Wurzel von Carlyles literarischer Wirksamkeit dargestellt an seinem Aufsatz "State of German Literature"* (1827), Halle, 1922. A superior German thesis.

Jean-Marie Carré, *Goethe en Angleterre* (Paris, 1920), pp. 101–87.

در کتاب زیر نیز بخشی مفید به کارلایل اختصاص یافته است:

B. H. Lehman, *Carlyle's Theory of the Hero*, Durham, N.C., 1928.

Hill Shine, *Carlyle's Fusion of Poetry, History and Religion by 1834*, Chapel Hill, N.C., 1938.

Hill Shine, *Carlyle and the Saint-Simonians*, Baltimore, 1941.

Hill Shine, *Carlyle's Early Reading to 1834*, University of Kentucky Libraries, Occasional Contributions, No. 57, Lexington, Ky., 1953. Lists 3184 items.

Louis Merwin Young, *Thomas Carlyle and the Art of History*, Philadelphia, 1939.

در کتاب زیر فصلی عالی به مفهوم ریطوریق نزد کارلایل و تعبیرات آن اختصاص یافته است: John Holloway, *The Victorian Sage*, London, 1953

برای منابع بیشتر و بحث دربارهٔ آنها ← نوشته‌های پیشین من:

1. "Carlyle and German Romanticism," in *Xenia Pragensia* (Prague, 1929), pp. 375–403.
2. A section in my *Kant in England* (Princeton, 1931), pp. 183–202.
3. "Carlyle and the Philosophy of History," *Philological Quarterly, 23* (1944), 55–76, largely a review of Hill Shine and Mrs. Young. (Nos. 1 and 3 reprinted in my *Confrontations*, Princeton, 1965.)

یادداشتها: کارلایل

1. Cf., e.g., *Life of John Sterling*, p. 192.

۲. ← نظر او نسبت به ایرلندیها، دربارهٔ مسئلهٔ لهستان، نسبت به چکها، و بویژه نسبت به سیاهپوستان، مثلا در موضوع Governor Eyre . نیز ← تأیید جنگ تریاک (*PP.*, p. 267).

۳. دستنوشتهٔ *تاریخ ادبیات آلمان* را، که در کتابخانهٔ دانشگاه ییل موجود است، Hill Shine ویراسته است: (Lexington, Ky., 1951). تنها بخشهای نخستین آن دارای ارزش انتقادی است. عجیب است که سینتسبری دو مقالهٔ مربوط به قرون وسطی را بهترین آنها خوانده است (*History of Criticism, 3*, 497n.).

۴. Frohwalt Küenler در کتاب و مقالهٔ زیر جزییات این رابطه و مثلا کاربرد زندگینامهٔ Doering را به دقت بررسی کرده است:

Carlyle und Schiller (Halle, 1902), and "Carlyle und Schiller" *Anglia, 26* (1903), 1-93, 393-446.

5. *E.* 2, 198.

6. *Collectanea*, 78, 88.

7. *Early Letters*, ed. C. E. Norton (London, 1886), pp. 283-84, 286 (دگوته بزرگترین نابغه و بزرگترین حماره) و مقدمه بر *Wilhelm Meister, I*, 10. Cf. C. T. Carr, "Carlyle's Translations from the German," *Modern Language Review*, 42 (1947), 223-32; and O. Marx, *Carlyle's Translation of Wilhelm Meister*, Baltimore, 1925.

8. *Wilhelm Meister*, 1, 6, 8.

9. *Ibid.*, p. 28.

10. *E*, 1, 173, 195.

11. *E*, 1, 244.

12. *E*, 2, 438.

13. *E*, 2, 449.

14. Goethe to Eckermann, 25 July 1827, *Gespräche*, ed. Houben, 508: "den geistigen und sittlichen Kern."

15. *E*, 1, 12, 19.

16. *GR*, 2, 121.

۱۷. کارلایل این را ظاهراً از بحث ژان پل دربارهٔ فکاهه برگرفته است:

Vorschule der Aesthetik, ed. Wustmann, p. 173.

18. *GR*, 2, 127-27.

19. *E*, 2, 100, 123.

20. *GR*, 1, 261.

۲۱. برخی ارجاعات به پیادران شلگل، مثلا در *Schiller* ص ۳۶، ۱۶۹، یا *Wilhelm Meister* ج ۱، ص ۷، در *E*، ج ۱، ص ۲۲، ۷۷، ۱۲۲، ۳۵۱. در *E*، ج ۱، ص ۸۰، کارلایل گفتهٔ فریدریش شلگل را به خطا به اوگوست ویلهلم نسبت می‌دهد.

۲۲. در واقع «Zeitgeist» [روح زمان] نزد فریدریش شلگل بر آشوبندهٔ ابدیت و با شیطان یکی است. ← *Werke* (2d. ed., 1846) *15*, 88-92.

23. *GR*, 1, 264.

۲۴. نامهٔ ۱۲ ژوئیه ۱۸۴۳، در Froude, *Life in London*, *I*, 258 برای بحث مستوفاتر مناسبات کارلایل باتیک (در ۱۸۵۲ ملاقات کردند) ←

E. Zeydel, *Ludwig Tieck and England*, Princeton, 1931.

25. *TN*, p. 140. See C. F. Harrold, "Carlyle and Novalis," *Studies in Philology*, 27 (1930), 47-63.

26. *E*, 2, 43, 52.

27. *GR*, 2, 19. Cf. *Dichtung und Wahrheit*, in *Werke*, J.-A., 23, 60-61.

۲۸. *E. I*, 366 این گفتهٔ کارلایل که گریلپارتسر «به نظر اتریشی می‌نماید» (*E.I*, 361) هر خوانندهٔ اوتوکار را متعجب خواهد ساخت زیرا این اثر شدیداً مدافع منافع خاندان هابسبورگ است.

29. See the books by Hill Shine and Mrs. Young and my article, "Carlyle and the Philosophy of History," cited in bibliography.
30. Cf. *E*, 2, 76; and *1*, 353.
31. *E*, *1*, 39; and 2, 50.
32. *E*, *3*, 46; *3*, 57; Froude, *Life in London*, *1*, 231; *HH*, 57.
33. *E*, *1*, 253.
34. *E*, *1*, 54; 2, 337, 369.
35. *GR*, *1*, 4.
36. *E*, *1*, 290, 288.
37. *E*, 2, 341–42.
38. *HGL*, pp. 6–9.
39. *E*, *1*, 351.
40. *E*, *1*, 51–52.
41. *E*, *1*, 53.
42. *E*, *3*, 178; *1*, 314; 2, 377.
43. *E*, 2, 437.
44. *E*, *1*, 255.
45. *E*, *3*, 227–28.
46. *E*, *1*, 245.

۴۷. *E, 1, 27* ← *E, 3, 78* که در آن کارلایل به این سبب که Franz Horn بیش از اندازه از «بازنمایی امر بی‌کران در کرانمند» سخن می‌گوید از او انتقاد می‌کند.

48. *E*, *1*, 277–78, 208, 284.
49. *E*, *1*, 253.
50. *HH*, p. 90; *Meister*, *1*, 26.
51. *E*, 2, 377; *3*, 51.
52. Letter to J. Sterling, 9 June 1837, in *Letters to Mill*, p. 203.
53. *Sartor*, pp. 175, 179.
54. *E*, *3*, 250–51.
55. *HH*, p. 97.
56. *HH*, p. 89; *LHL*, p. 10; *HH*, p. 90; *LHL*, p. 22.
57. *E*, *3*, 49.
58. *E*, *3*, 54–56.
59. *PP*, p. 46.
60. *Letters to Mill*, 13 June 1833, p. 57.
61. *E*, *3*, 100, 56.

۶۲. *Sartor*, pp. 221-22; *Latter-day Pamphlets*, pp. 81-82: «پرسش شگفت‌انگیز و تازهٔ نمادِ ذکر، با نغمه‌های جهانشمول بالزاک ـ ساند و تحلیلهایی با صدای زیر و بم». Frederick W. Hilles، استاد دانشگاه ییل، دستنوشتهٔ مقاله‌ای ناتمام متضمن حمله به ژرژ ساندرا در اختیار دارد.

63. Sir Charles G. Duffy, *Conversations with Carlyle* (New York, 1892), pp. 75-76.

اعتراض کارلایل به دیکنز عمدتاً مبنایی اعتقادی دارد: «نگرش او به زندگی کاملاً

به‌خطا بود. معتقد بود که مردم را باید لوس کرد، و دنیا را نرم و گرم و موافق میلشان ساخت، و هر کس و ناکس شب جشن میلاد مسیح بوقلمون بخورد». تکری را ترجیح می‌دهد زیرا «در او واقعیت بیشتری یافت می‌شود، و از او می‌توان یک دوجین دیکنز ساخت».

64. *Latter-Day*, p. 322.

۶۵. اندرزی که به هر دو براونینگ (رابرت و الیزابت برت)، تنیسن، امرسن، و جز آنها داده است (*Correspondence, 2,* 152). در *LHL*, p. 188 نظریه را تقبیح کرده است. کارلایل معتقد است که، گذشته از نظریهٔ سیاره‌ها، نظریهٔ دیگری وجود ندارد. «با گذشت زمان، همهٔ نظریات بیش از بیش در نظرم آشکارا ناتوان و غیرواقعی و بد و تقریباً مضحک می‌آید!» (نامهٔ مورخ ۲۶ سپتامبر ۱۸۴۰ به امرسن در *Correspondence*، ج ۱، ص ۳۳۰.) ← نامهٔ ۲۸ اوت ۱۸۴۱: «سالهاست که مطالعهٔ فلسفهٔ ماورای طبیعت آلمانیها یا دیگران را رها کرده‌ام و به تدریج دریافته‌ام که خوشبختانه از دست آن راحت شده‌ام... فلسفهٔ ماورای طبیعت چیزی جز بیماری نیست. هرگز نخواهیم دانست 'چه‌ایم'» (در Espinasse, *Literary Recollections*, 58-60). ← «مطالعهٔ فلسفهٔ ماورای طبیعت فقط این نتیجه را عاید من کرد که... سرانجام مرا کلاً از شر ماورای طبیعت خلاص کرد» (*LHL*, p. 214). کارلایل از آغاز کار بیزاری خود را از زیباشناسی اعلام کرد. ← *IN*, p. 41 که در آن از شیلر و گوته و «حرفهای توخالی [آنها] دربارهٔ ماهیت هنرهای زیبا» انتقاد می‌کند و می‌افزاید: «آیا شکسپیر از زیباشناسی خبر داشت؟ یا هومر؟» ← «*Kunst* [هنر] گوته و شیلر با بازارگرمیهای کلیسایی [اسقف] پیوزی و [اسقف] نیومن، و پدیده‌های قبیحی از این قبیل، بیشر از آن قرابت دارد که خودشان از آن آگاه‌اند» (نامه خطاب به امرسن، ۲ مارس ۱۸۴۷، *Correspondence*، ج ۲، ص ۱۵۳).

66. *E, 5,* 25; *3,* 79.
67. *E, 5,* 25; *LHL*, pp. 21-22; *E, 5,* 26; *Latter-Day*, pp. 322-26.
68. *E, 4,* 26.
69. Letter to Sterling, 21 November 1842, *Letters to Mill*, pp. 263-64.
70. *E, 4,* 49; cf. also *E, 3,* 10, 234, 40.
71. *LHL*, p. 52.
72. *E, 3,* 75.
73. *E, 4,* 40.
74. *E, 1,* 290-91; *E, 3,* 45; *E, 2,* 100.
75. Sterling, pp. 55, 57; Journal, 26 May 1835, in Froude, *Life in London, 1,* 38.
76. Duffy, *Conversations*, p. 58. Cf. *Rem.*, p. 251; *Rem.*, p. 357; To Emerson, 13 May 1835, *Correspondence, 1,* 72; *Rem.*, p. 359. Cf. *Letters to Mill*, p. 112; *Letters 1826-36*, p. 505.

وردزورث در سانتی با عنوان «Portentous, when History...» به کارلایل چنین اشاره

می‌کند: «پرستندهٔ کور قدرت» (*Poetical Works*, ed. De Selincourt, *4*, 130).

77. *Rem.*, p. 65. Cf. *Two Notebooks*, pp. 217–18.

78. To Emerson, 1 April, 1840, *Correspondence*, *1*, 303–04. Froude, *Life in London*, 2, 42.

79. To Mill, 18 April 1833, *Letters to Mill*, p. 48.

80. *Rem.*, p. 358. Cf. Journal, 26 May 1835, in Froude, *Life in London*, *1*, 38, and Espinasse, 69–79.

81. *E*, *1*, 313, 283.

82. *E*, *1*, 283–84.

۸۳. دربارهٔ مقاله‌ای که کارلایل در نظر داشت دربارهٔ *Life of Byron* تألیف Thomas Moore بنویسد ← *Selections from the Correspondence of Macvey Napier* (London, 1879)، ص ۹۶. قسمتهای عمده در:

"Wotton Reinfred," *Last Words of Thomas Carlyle* (London, 1892), p. 95. In essay on Goethe, *1*, 218, on Burns *E*, *1*, 269, 315-16, on Scott *4*, 53.

نظرهای مساعدتر در نامه‌های متقدم.

84. *E*, *4*, 59.

85. *Sartor*, 153.

86. *E*, *1*, 193 n.

87. *E*, *4*, 38.

88. *E*, *4*, 35, 72, 73.

89. *E*, *4*, 36, 55, 54.

90. *E*, *4*, 33, 75, 77.

91. *E*, *3*, 31.

92. Letter to Browning 8 March 1853, *Letters to Mill*, 292.

93. *E*, *1*, 277.

94. Journal 1848, quoted in D. A. Wilson, *Carlyle at his Zenith* (London, 1927), p. 15.

95. *LHL*, pp. 176, 179.

96. *LHL*, p. 177; *E*, *3*, 134; *LHL*, p. 183.

97. *LHL*, p. 181; *HH*, p. 178.

98. *HH*, pp. 182–3.

99. *E*, *3*, 70, 75, 69–70.

100. *E*, *3*, 120.

101. *HH*, pp. 184–86.

102. *E*, *1*, 405, 410–11, 414, 426.

103. *E*, *1*, 446, 452, 461.

۱۰۴. گوته بخشی از *Essai sur la peinture* (۱۷۹۵) را ترجمه و در جای جای آن نظرهای انتقادی خویش را به آن افزود (*Werke*, J.-A., *33*, 205-61, 318 ←).

کتابشناسی: دِکوئیسنی

The Collected Writings, ed. D. Masson (14 vols. London, 1896), as M. Also *The Posthumous Works*, ed. Alexander H. Japp (2 vols. London, 1891), as Japp.

کتاب زیر حاوی بررسی اجمالی نقد اوست:

Edward Sackville West, *Thomas De Quincey, His Life and Work* (title of English edition: *A Flame in Sunlight*) (New Have, 1936).

در کتاب زیر داعیه‌های گزافی دربارهٔ عظمت دِکوئیسنی طرح شده است:

Sigmund K. Proctor, *Thomas De Quincey's Theory of Literature* (Ann Arbor,1943).

کتاب زیر بهترین تحلیل تفصیلی دربارهٔ اوست:

John E. Jordan, *Thomas De Quincey, Literary Critic: His Method and Achievement* (Berkeley, 1952).

John E. Jordan, *De Quincey to Wordsworth: A Biography of a Relationship*, Berkeley, Calif., 1962.

از میان مقالات ← وصف شدیداللحن Leslie Stephon را در کتاب زیر ببینید:

Hours in a Library, Vol. 1, London 1874.

کتاب زیر حاوی فصل جالبی دربارهٔ دِکوئیسنی است:

J. Hillis Miller *The Disappearance of God* (Cambridge, Mass, 1963).

یادداشتها: دِکوئیسنی

1. Stephen, *Hours in a Library*, London, 1899. *1*, 260.
2. Japp, 2, 17.
3. M, 2, 142–47, 226–28. Cf. Japp, 2, 32–34.
4. M, *13*, 195–96. A passage in "The Spanish Military Nun."
5. Japp, 2, 210, 26.
6. M, *10*, 48 n.
7. Japp, 2, 210.
8. M, *11*, 325. For a full discussion see Jordan, *PMLA* (1953), cited in the Bibliography above.
9. M, *11*, 294 (1845).
10. M, *11*, 88–89.
11. M, *10*, 48 n.

۱۲. Howe, ed., *Complete Works*, *18*, 8 «علم به قدرت استدلالی یا برون‌گستر ذهن متکّی است، هنر بر قدرت شهودی یا درون‌گستر آن... در واقع، علم را بر مبنای شمار اثرهایی که تولید می‌کند ارزیابی می‌کنیم، هنر را براساس نیرویی که آنها را تولید می‌کند. یکی معرفت است، و دیگری قدرت».

13. See M, *11*, 156–221, and *4*, 380–94. On Herder's "Kraft" see this *History*, *1*, 186.
14. M, *10*, 48.
15. M, *4*, 308.
16. M, *11*, 55–56, cf. *5*, 106; *10*, 45 n.
17. M, *10*, 108–09 n.; *5*, 231–32.
18. M, *10*, 227, 229–30.
19. M, *10*, 260.
20. M, *10*, 94, 100, 104.
21. M, *11*, 17.
22. M, *5*, 231.
23. M, *5*, 234–35.
24. M, *10*, 164.
25. Proctor, p. 261.
26. M, *10*, 105.
27. Proctor, p. 167. More in my essay in *Philological Quarterly*, *23* (1944), 248–72. Reprinted in *Confrontations*, Princeton, 1965.

۲۸. دِکوئیسنی کراراً برادران شلگل را تخطئه کرده است:

M, *4*, 428; *8*, 92; *10*, 42-44, 350; *11*, 50, 227.

29. M, *11*, 267, 270.
30. Lessing, "Wie die Alten den Tod gebildet" (1769). Herder, "Wie die Alten den Tod gebildet" (1786); Schiller's poem, "Die Götter Griechenlands" (1788), etc.
31. M, *8*, 210, 213, 227, etc.; *6*, 141.
32. M, *10*, 302.
33. M, *10*, 309, 313, 333; *8*, 46.
34. M, *10*, 359.
35. M, *10*, 194–95. See this *History*, *1*, 221, and above, pp. 98–9.
36. M, *11*, 143.
37. M, *11*, 61.

۳۸. دِکوئیسنی به‌خطا گمان می‌کند که فتح فرانسه به دست هنری پنجم در آزینکور (۱۴۱۵) منظور نظر پوپ است، نه پیروزیهای مارلبورو ← M, *11*, 137 ff., .cf. 96-97

39. M, *10*, 342.
40. M, *11*, 12 ff., 19 ff.; *4*, 104–17; *1*, 344; *4*, 297; *De Quincey and His Friends*, ed. James Hogg (London, 1895), *1*, 92, on Crabbe.
41. M, *11*, 119.
42. M, *11*, 34.
43. M, *11*, 68–69, 83–84.
44. M, *11*, 111, 72, 131.
45. M, *11*, 33, 95, 122, 68.

۴۶. در مورد برداشتهای اخیر دربارهٔ هنر پوپ ←

Austin Warren, "Alexander Pope," in *A Rage for Order* (Chicago, 1948, pp. 37-51; Maynard Mack, "Wit and Poetry and Pope," in *Pope and His*

Contemporaries: Essays Presented to George Sherburn (Oxford, 1949), pp. 20-40; William K. Wimsatt, "Rhetoric and Poems: The Example of Pope," in *English Institute Essays, 1948* (New York, 1949), pp. 179-207.

47. M, *10*, 274; *5*, 231; *8*, 93.

۴۸. Leslie Stephen در مقالهٔ خود (ص ۲۶۴-۲۶۵) مجموعه‌ای از بیانات ضدفرانسوی دِکوئیسنی را نقل کرده است. بعدها دستنوشتهٔ یادداشتهای متأخری که به منظور ابراز نظر مساعدتری نسبت به درام فرانسوی تهیه کرده بود به دست آمده است: ←

"De Quincey on French Drama" in *More Books, 14* (1939), 347-52.

۴۹. M, *11*, 222-58 کتابگزاری ترجمهٔ کارلایل در *London Magazine* (August 1824). بخش نخست، حاوی حمله به ترجمهٔ کارلایل و گزافه‌گوییهایی دربارهٔ ضعف اخلاقی گوته و ملال‌آور بودن او، و غیره، در M تجدید چاپ نشده است.

50. M, *4*, 418; 437.

51. M, 2, 225.

52. M, *11*, 259–72 (1821).

۵۳. بر این اساس به هیچ وجه نمی‌توان با نظر Clarence D. Thorpe (در پیوست کتاب Proctor، ص ۲۹۷) موافق بود که می‌گوید اهمیت آثار دِکوئیسنی دربارهٔ ادبیات آلمانی به مراتب بیش از آثار کارلایل است.

54. M, *4*, 54.

55. M, *10*, 393–94.

56. M, *11*, 389 ,392–93.

57. M, *11*, 459 (1847).

58. M, *11*, 374–76.

59. M, 2, 296–39, 242, 283.

60. M, *11*, 306.

61. M, *11*, 317–19. The quotation is from "Written in March While Resting on the Bridge at the Foot of Brother's Water," in *Poetical Works* (ed. Selincourt), 2, 220.

62. M, *11*, 301, 303, 315.

۶۳. M, *10*, 436 . این اصل در مورد *لیرشاه* (M, *10*, 49) و *بهشت از دست شده* (M, *10*, 403-04) نیز اعمال شده است.

کتاب‌شناسی: هانت

آثار هانت را باید از چاپهای قرن نوزدهم نقل کرد زیرا، بجز دو کتاب زیر، مجموعهٔ جدیدی چاپ نشده است:

Leigh Hunt's Dramatic Criticism 1808-1831, ed. L.H. and C.W. Houtchens, New York, 1949, and *Leigh Hunt's Literary Criticism*, ed. L.H. and C.W. Houtchens, New York, 1956.

کتاب دوم جنگ نیست، بلکه مجموعه‌ای است از مقالات کم‌ارزش و تجدید چاپ نشده که برخی حتی به نقد ادبی دخلی ندارند.

Imagination and Fancy (3d ed. London, 1846) as *IF*.

Edmund Blunden, *Leigh Hunt's "Examiner" Examined* (London, 1928), reprints some of Hunt's early reviews.

Edmund Blunden, *Leigh Hunt and his Circle* (London, 1930), is the best life.

تک‌نگاری حجیم Louis Landré در ۲ جلد، قطع نیم وزیری، ۲۹۵ و ۶۴۷ صفحه) حاوی بررسی کامل نقد و آرای ادبی هانت، دوستیها و نزاعهای اوست:

Leigh Hunt (Paris, 1935-36).

See—besides Saintsbury, Abrams, and Alba Warren—G. Saintsbury, "Leigh Hunt," in *Essays in English Literature, 1780–1860* (London, 1890), pp. 201–33.

گردآوری صرف:

Erika Fischer, *Leigh Hunt und die italienische Literatur*, diss., Freiburg im Breisgau; Quakenbrück, 1936.

Jeffrey Fleece, "Leigh Hunt's Shakespearean Criticism," in *Essays in Honor of Walter Clyde Curry* (Nashville, Tennessee, 1954), pp. 181–96.

پر از تجلیل گزاف:

Clarence Dewitt Thorpe, "An Essay in Evaluation," in *Leigh Hunt's Literary Criticism*, pp. 3–73.

بسیار مفید:

Carolyn W. and Lawrence H. Houtchens, "Leigh Hunt," *The English Romantic Poets and Essayists. A Review of Research and Criticism*, ed. C. W. and L. H. Houtchens (New York, 1957), pp. 262–98.

یادداشتها: هانت

1. *The Book of the Sonnet* (2 vols. Boston, 1867), *1*, 87 n.

2. *Examiner*, 1819. Reprinted in Blunden, *Leigh Hunt's "Examiner" Examined*, p. 220.

۳. هانت دربارهٔ آثار انتقادی هزلت سه مقاله نوشت:

"Characters of Shakespeare's Plays" (1817), reprinted in *Leigh Hunt's Dramatic Criticism 1808-1831*, ed. L.H. and C.W. Houtchens (New York, 1949), pp. 167-79, and notes 317-21; "Lectures on the English Comic Poets," in *Examiner*, April 18, 1819, and "Lectures on the Literature of the Age of Elizabeth," in *Examiner*, March 19, 1820.

مناسبات پیچیدهٔ هانت و هزلت را Landré در کتاب خویش تشریح کرده است.

4. *IF*, pp. v, 277, 295, 29–30, 31–32, 2, 32.

5. *Wit and Humour* (London, 1846), pp. 9, 12.
6. *IF*, pp. 32–33, 62.

۷. *The Feast of the Poets* (London 1814), line 18 هجویه‌ای منظوم به اسلوب «جلسات شاعران» در قرن هفدهم است که هانت در آن بارها تجدید نظر کرد و حواشی جدلی بسیار بر آن نوشت.

8. *The Book of the Sonnet*, *1*, 4.

9. "Lamia" II, line 237. Blunden, *Leigh Hunt's "Examiner" Examined*, p. 147. در کتاب زیر قطعه‌ای مشابه وجود دارد:

Men, Women and Books (London, 1847), pp. 4-5.

10. *Literary Criticism*, ed. L. H. and C. W. Houtchens, p. 387. *IF*, p. 316.
11. Blunden, *"Examiner" Examined*, p. 210.
12. *IF*, p. 69.
13. London, 1849, *1*, 8, 12.
14. See esp. *Lord Byron and Some of His Contemporaries*, London, 1828.

از بخشهای مربوط به بایرون با لحن ضعیفتری در *Autobiography* (1950) استفاده کرده است. کتاب زیر پس از چاپ کتاب Landré از حیّز انتفاع افتاده است:

Barnette Miller, *Leigh Hunt's Relations with Byron, Shelley and Keats* (New York, 1910).

بخش اعظم این مطالب به تاریخ منازعات سیاسی مربوط می‌شود نه به نقد.

15. *Stories from the Italian Poets* (2 vols. London, 1846), *1*, x, 60. Cf. *The Book of the Sonnet*, *1*, 17.
16. *IF*, pp. 237, 239.
17. *Wit and Humour*, pp. 308–09, 330.
18. *The Feast of the Poets*, p. 90; —Letter to John Forster (1847) in Luther A. Brewer, *My Leigh Hunt Library: The Holograph Letters* (Iowa City, Ia., 1938), p. 246.
19. *A Jar of Honey from Mount Hybla*, London, 1848; *Stories from the Italian Poets*, 2 vols. London, 1846; *The Book of the Sonnet*.
20. *IF*, pp. 74, 105, 103–35. An earlier version (1833) in *Literary Criticism*, pp. 420–45. "The greatest painter" is on p. 445.

۲۱. اظهار نظرهای متقدم هانت دربارهٔ کیتس، که با تجلیل از سانت او دربارهٔ Chapman (اول دسامبر ۱۸۱۶) شروع می‌شود در:

Blunden, pp. 127-58. See Hyder E. Rollins, *The Keats Circle: Letters and Papers, 1816-1878*, Cambridge, Mass., 1948, and J. R. McGillivray, "On the Development of Keats' Reputation," in *Keats: A Bibliography and Reference Guide*, Toronto, 1949.

22. Walter Graham, "Shelley's Debt to Leigh Hunt and the *Examiner*," *PMLA*, *40* (1925), 185-92. Payson G. Gates, "Leight Hunt's Review of Shelley's Posthumous Poems" in *The Papers of the Bibliographical Society of America*, *42*, (1948), 1-40.

Graham دستنوشته‌ای را نقل کرده که در ۱۸۲۵ برای چاپ در *The Westminster Review* نوشته شده ولی به توصیهٔ T.L. Peacock چاپ نشده است.

23. *IF*, p. 277.

24. Reprinted in *Literary Criticism*, pp. 344–71, 509–27.

25. *The Book of the Sonnet*, *1*, 88. A letter quoted in Landré, 2, 196.

26. *Wit and Humour*, p. 69.

27. *Ibid.*, pp. 260, 280–81; and see "Pope, in some lights in which he is not usually regarded" in *Men, Women, and Books*, London, 1870 (original ed. 1847), pp. 203–14.

28. *IF*, pp. 220, 222.

29. *Dramatic Criticism*, p. 168.

30. *Ibid.*, pp. 15, 20, 78–83, 103, 201. *Examiner*, Sept. 25, 1808; April 5, 1818.

31. *True Sun*, 9 August 1833, quoted by Landré, 2, 165. See also *Literary Criticism*, pp. 585–604, for preface to *Stories in Verse*, London, 1855.

32. *A Jar of Honey*, p. 108.

۳۳. دربارهٔ "Love" کولریج مثلاً ← *IF*, p. 286: «از فرط تحسین نمی‌توانم دربارهٔ این شعر کلمه‌ای بگویم»، یا *Jar of Honey*، ص ۱۱۲.

34. *IF*, pp. 303, 334, on stanza 15 of "St. Agnes' Eve."

35. *Essays in English Literature 1790–1860* (London, 1890), p. 222.

36. Clarence D. Thorpe, "An Essay in Evaluation" in *Leigh Hunt's Literary Criticism*, ed. L. H. and C. W. Houtchens, p. 14.

کتاب‌شناسی: مکالی

I quote *Critical and Historical Essays* (6 vols. Boston, 1900) as *E*, and *Biographies and Poems*, *ibid.*, as *B*. Letters and journals are quoted from the standard *The Life and Letters of Lord Macaulay*, by his nephew, George Otto Trevelyan, 2 vols. London, 1876.

گزیده‌های بیشتر از *Journal* در کتاب زیر:

Richmond Croom Beatty, *Lord Macaulay*, Norman, Oklahoma, 1938.

دربارهٔ نقد مکالی سه مقالهٔ مفید وجود دارد:

Stanley T. Williams, "Macaulay's Reading and Literary Criticism," *Philological Quarterly*, *3*, (1924), 119-31, a list; P.L. Carver, "The Sources of Macaulay's *Essay on Milton*," *Review of English Studies*, *6* (1930), 49-62, on

Hazlitt; and Frederick L. Jones, "Macaulay's Theory of Poetry in *Milton*," *Modern Language Quarterly, 13* (1952), 356-62, on Peacock as a source.

یادداشتها: مکالی

1. *Estetica* (8th ed. Bari, 1945), p. 411.
2. Trevelyan, 2, 7–8.
3. *E, 4*, 121, 110, 89, 114.
4. *E, 1*, 191–92.
5. See this *History, 1*, 130 ff., and 2, 127, 226 f. Cf. the articles by Carver and Jones quoted in the Bibliography above.
6. *E, 1*, 3, 86.
7. *E, 1*, 190, 91.
8. *E, 1*, 90, 88, 89.
9. *E, 1*, 196, 198, 199, 200.
10. *E, 1*, 205–06. On Defoe cf. *1*, 3; and Trevelyan 2, 454–55.
11. *E, 1*, 105–06.
12. *E, 1*, 149.
13. *E, 1*, 10, 13, 14, 19, 15.
14. *E, 1*, 101–02.
15. *E*, 2, 354; *6*, 68; *B*. 79; *E*, 2, 353.
16. Trevelyan, *1*, 335 (letter, October 21, 1833).
17. *E, 1*, 214, 226. Trevelyan, *1*, 120.
18. *E*, 5, 62, 57.
19. *E, 6*, 130 ff., 139, 143, 145.
20. *B*, 44, 45–46.
21. *E*, 6, 53–54.
22. *E*, 2, 331, 334, 333.
23. *E*, 2, 210, 211; *1*, 203.
24. *E*, 2, 217.
25. *E*, 2, 227, 225.
26. Trevelyan, 2, 9.
27. Trevelyan, 2, 150. December 13, 1843. On Jeffrey, see this *History*, 2, 111 ff.
28. Beatty, p. 331. April 2, 1850. Beatty, p. 332. September 30, 1858.
29. Beatty, p. 339, without date.
30. Trevelyan, 2, 379. August 12, 1854. "Read Northanger Abbey: worth all Dickens and Pliny together."
31. Beatty, p. 340. September 16, 1859.
32. Trevelyan, 2, 279. July 28, 1850.
33. *Marginal Notes by Lord Macaulary*, selected and arranged by Sir George Otto Trevelyan (London, 1907).

حاوی حواشی بی‌اهمیتی دربارهٔ شکسپیر و افلاطون و سیسرون و جز آنهاست. برای فهرست شگفت‌انگیز آثار تقریباً همهٔ نویسندگان کلاسیکی که طی اقامتش در هند

خوانده است، ← Trevelyan, *I*, 371, 431, 436.

34. *E*, 6, 50.

35. *E*, 2, 209; *1*, 163.

36. Examples of ranking in Trevelyan, *1*, 371–72, 474; 2, 198, 205, 434, etc.

37. *E*, 2, 352.

کتاب‌شناسی: میل

I quote *Dissertations and Discussions* (2d ed. 3 vols. London, 1867) as *DD*; *Early Essays*, ed. J. W. M. Gibbs (London, 1897), as *EE*. Also *Autobiography*, ed. J. J. Coss, New York, 1924; and *The Letters*, ed. Hugh S. R. Elliott, 2 vols. New York, 1910.

There is a *Bibliography of the Published Writings of John Stuart Mill*, ed. Ney MacMinn, J. R. Hainds, and J. M. McCrimmon, Evanston, Illinois, 1945.

در مورد نظرهایی که دربارهٔ نقد او ابراز شده Alba Warren, Abrams و مقالهٔ زیر را ببینید. در این مقاله دربارهٔ این نظر که شاعر در نظر میل مطرود جامعه است بی‌تردید غلّو شده است.

Walter J. Ong, "J. S. Mill's Pariah Poet," *Philological Quarterly*, 29 (1950), 333–44.

"J. S. Mill's Theory of Poetry," *University of Toronto Quarterly*, 29 (1960), 420–38.

میل: یادداشتها

1. *The Works*, ed. J. Bowring, 11 vols. Edinburgh, 1843. See Vol. 8, Table v; 2, 2531, and Mill's *DD*, *1*, 389.

2. *Autobiography*, p. 104.

3. *Inaugural Address Delivered to the University of St. Andrews, Feb. 1, 1867* (London, 1867), p. 86.

4. *DD*, *1*, 355.

5. *DD*, *1*, 69–70.

6. *DD*, *1*, 75–76, 68.

7. *DD*, *1*, 71–72.

۸. *DD*, *1*, 83, 84, 85, 93, 80 میل دو مقالهٔ پیشین را درهم ادغام کرد و با عنوان ساده‌تر "Thoughts on Poetry and Its Varieties" در *DD* (۱۸۵۹) مجدداً چاپ کرد.

۹. ← مقالهٔ Ong مذکور در کتاب‌شناسی.

10. Letter to J. Sterling, 20–22 October, 1831. *Letters*, *1*, 11–12.

۱۱. این را باید برضد Alba Warren گفت که در فصل مربوط به او، میل را از پیروان

کارلایل معرفی می‌کند.

11. This must be said against Alba Warren, who in his chapter makes Mill a follower of Carlyle.
12. *DD*, *1*, 326–27.
13. *DD*, *1*, 354.
14. In *Westminster Review*, *29* (1838), 313.
15. To Carlyle, 5 July 1833. *Letters*, *1*, 54–55. See also letter of 17 July 1832, *Letters*, *1*, 35.
16. *EE*, 279.
17. *EE*, 315, and *DD*, 2, 189.
18. *EE*, 265–66.
19. Diary, 11 April 1854, in *Letters*, 2, 385–86.

راسکین: کتاب‌شناسی

I quote *The Works* of John Ruskin, Library Edition, ed. Sir E. T. Cook and A. D. O. Wedderburn (39 vols. London, 1902–12), as W.

جلد آخر حاوی فهرست تحلیلی و عالی از موضوعات و تعبیرات است.

کتاب زیر گزیدهٔ مفیدی است:

Ruskin as Literary Critic, ed. A.H.R. Ball, Cambridge, 1928.

دربارهٔ راسکین:

R. Wilenski, *John Ruskin*, London, 1933; and John D. Rosenberg, *The Darkening Glass: A Portrait of Ruskin's Genius*, New York, 1961.

موضوع اصلی هر دو کتاب، گرچه در آنها به نوشته‌های راسکین هم توجه شده، شخصیت او و تحلیل آن است.

دربارهٔ زیباشناسی

Henry Ladd, *The Victorian Morality of Art: An Analysis of Ruskin's Esthetic*, New York, 1932; and Sister Mary Dorothea Goetz, *A Study of Ruskin's Concept of the Imagination*, Washington, D.C., 1947; useful.

در کتاب *The Last Romantics*, London, 1947 تألیف Graham Hough فصل مفیدی در این باره وجود دارد.

راسکین: یادداشتها

1. W, 3, 273. Cf. p. 265.
2. Letter to C. E. Norton, 28 January 1866. W, 36, 501.
3. W, 34, 377.

4. W, *12*, 373; *20*, 76–77; *12*, 122 n.
5. W, *11*, 187; *5*, 276.
6. W, *3*, 81 n.
7. W, *19*, 588; *36*, 193.

۸. راسکین ترجمهٔ *Ulric the Farm Servant*, Orpington, 1888 را ویرایش و در آن تجدید نظر کرد. برای مقدمه‌ای که بر آن نوشت ← W, *32*, 343-45.

9. W, *19*, 584, and *18*, 53 ff.
10. W, *19*, 211–12.
11. W, *18*, 72.
12. W, *5*, 277–78.
13. *Fors Clavigera*, Letter 79, July 1877. W, *29*, 160.
14. W, *4*, 186.
15. W, *7*, XL–XLI (1858).
16. *Fors Clavigera*, Letter 76 (1877). W, *29*, 91.

۱۷. ← W, *12*, 507: «به کارلایل بیش از هر نویسندهٔ زندهٔ دیگر خود را مدیون می‌دانم». نیز *28*, 22; *35*, 15, 77; *37*, 15.

18. See Appendix II to vol. 3 of *Modern Painters*, W, *5*, 427–30, and "Romanist Modern Art," W, *9*, 436–40, attacking Pugin. Cf. Hough, *The Last Romantics*, pp. 86–90.
19. W, *5*, 427–30.
20. W, *4*, 215. Cf. *ibid.*, p. 121 n.
21. W, *3*, 623–24.
22. Cf., e.g., W, *11*, 201–02; *20*, 165; *28*, 446–47.
23. W, *3*, 488.
24. W, *3*, 466.
25. W, *11*, 48 and n.
26. W, *3*, 157, 343.
27. W, *4*, 47–48.

۲۸. پس از چاپ اول، قطعهٔ نخست را در چاپهای بعدی نیاورد.

29. W, *4*, 190.
30. W, *4*, 144.
31. W, *4*, 288.
32. See "On the Pleasures of Fancy" (1884), W, *33*, 482–83.
33. W, *4*, 228.
34. W, *5*, 112.
35. Graham Hough, *The Last Romantics*, p. 37.
36. W, *16*, 276–77; W, *5*, 140 ff.
37. W, *3*, 509–10.
38. W, *3*, 268–69.
39. W, *3*, 514–15.
40. W, *4*, 269–71.
41. W, *4*, 278.

42. W, *5*, 25.
43. W, *4*, 295.
44. W, *5*, 133; *11*, 175.
45. W, *4*, 255.
46. W, *5*, 115.
47. W, *17*, 258–60.
48. W, *19*, 300.
49. W, *18*, 350.
50. W, *18*, 346–47, 352.
51. W, *5*, 204.
52. W, *5*, 204, 206–07. Reference is to *Inferno*, *3*, 112.
53. W, *5*, 216–17, 211.
54. See the note to the passage in A. Pope, *Pastoral Poetry and An Essay on Criticism*, ed. E. Audra and Aubrey Williams (London, 1961), pp. 77–78 n.
55. W, *18*, 124. The quotation is from Wordsworth's "Three Years She Grew in Sun and Shower."
56. *Pathetic Fallacy in the Nineteenth Century*, Berkeley, 1942.
57. W, *20*, 46.
58. E.g. W, *13*, 545; *19*, 250; *20*, 78, 83, 295, 298–99, or *18*, 173, 437, 439–40; and *9*, 14; *19*, 390; *24*, 203–04.
59. W, *10*, 196.
60. W, *5*, 321.
61. W, *20*, 212.
62. See his *Autobiography* (New York, 1943), pp. 33, 53, and comment in John D. Rosenberg, *The Darkening Glass*, pp. 71 ff.
63. Marcel Proust, *Pastiches et mélanges* (Paris, 1933), p. 195: "L'Univers reçut tout d'un coup à mes yeux un prix infini." *A un ami* (Paris, 1948), p. 149: "Cela n'empêche pas les ouvrages de Ruskin d'être souvent stupides, maniaques, crispants, faux, irritants, mais s'est toujours estimable et toujours grand." More on Proust and Ruskin in Walter A. Straus, *Proust and Literature* (Cambridge, Mass., 1957), pp. 177–86, and the bibliography.
64. W, *15*, 27 n.

کتابشناسی: نقد در امریکا

چندین تاریخ عمومی نقد در امریکا وجود دارد، ولی هیچیک چندان رضایتبخش نیست. کتاب زیر حاوی یک رشته مقالات دقیق دربارهٔ Poe و Emerson و Whitman و Lowell است و با مقاله‌ای در تأیید دیدگاه اومانیستی جدید به پایان می‌رسد:

Norman Foerster, *American Criticism* (Boston, 1928).

کتاب زیر از Poe تا Stuart Sherman را در بر می‌گیرد (کتابی بی‌رنگ و بوست):

George E. De Mille, *Literary Criticism in America* (New York, 1931).

کتاب زیر از دیدگاهی مارکسیستی تألیف شده؛ گهگاه مطالبی حاکی از هوشمندی در آن یافت می‌شود:

Bernard Smith, *Forces in American Criticism*, New York, 1939.

کتاب زیر مجموعه‌ای از مقالات خوب و متوسط و بد است:

Floyed Stovall, .ed.,*The Development of American Literary Criticism* (Chapel Hill, 1955).

کتاب زیر ارزشی ندارد:

John Paul Pritchard, *Criticism in America* (Norman, Oklahoma, 1956).

کتاب پیشین او را دربارهٔ منابع کلاسیکی نیز ببینید:

Return to the Fountains (Durham, N.C., 1942).

کتاب زیر حاوی فصلهایی دربارهٔ نقد و نیز اطلاعات بسیار در جلد سوم مربوط به کتاب شناسی است:

Robert E. Spiller, ed., et al., *Literary History of the United the States* (3 vols. New York, 1948).

کتاب زیر جنگ تاریخی بسیار خوبی است حاوی مقدمه و کتابشناسی در هر مورد:

Clarence Arthur Brown, ed., *The Achievement of American Criticism* (New York, 1954).

دربارهٔ دوران پیش از جنگ داخلی:

William Charvat, *Origins of American Critical Thought*, Philadelphia, 1936; Benjamin T. Spencer, *Quest for Nationality: An American Literary Campaign*, Syracuse, N.Y., 1957; and J. P. Pritchard, *Literary Wise Men of Gotham: Criticism in New York 1825-1860*, Baton Rouge, La., 1963.

یادداشتها: نقد در امریکا، مقدمه

1. Smith, *Forces in American Criticism*, p. 217.
2. *Edinburgh Review*, January 1820. A review of Scybert's *Annals of the United States*.
3. Brown, *The Achievement of American Criticism*, pp. 143-44.
4. *Ibid.*, p. xxi, from *Kavanagh*.
5. پیش از ۱۸۳۵، در امریکا، Kames, *Elements of Criticism* ۳۱ بار، Blair, *Lectures* ۵۳ بار، Alison, *Essays on Taste* ۹ بار به چاپ رسید.

See Charvat, *Origins of American Critical Thought*, pp. 30-31.

6. In New York, 1826, published only in 1884; see Brown, p. 111 n.
7. *Ibid.*, p. 112, 115, 116.

8. 1832; in Brown, pp. 219 ff.

کتاب‌شناسی: پو

آثار پو از کاملترین چاپ آنها، معروف به Virginia Edition با علامت اختصاری *W* نقل شده است:

The Complete Works, ed. James A. Harrison (17 vols. New York, 1902).

نامه‌ها را از این چاپ نقل کرده‌ام:

The Letters, ed. John Ward Ostrom, 2 vols. Cambridge, Mass., 1948.

اظهار نظر دربارهٔ پو پایانی ندارد. بهترین و انتقادیترین آنها عبارت‌اند از:

Norman Foerster, *American Criticism* (Boston, 1925), pp. 1-51; and Yvor Winters, *In Defense of Reason* (Denver, Colo., 1947), pp. 234-61. Before in *Maule's Curse*, Norfolk, Conn., 1938.

نظرهای دیگر:

Allen Tate, "The Angelic Imagination: Poe as God," in *The Forlorn Demon* (Chicago, 1953), pp. 56–78. Also in *The Man of Letters in the Modern World* (New York, 1955), pp. 113–31.

Joseph Chiari, *Symbolisme from Poe to Mallarmé* (London, 1956), esp. pp. 97–116.

Charles Feidelson, Jr., *Symbolism and American Literature* (Chicago, 1953), pp. 36–39, 248–49.

در کتاب زیر مؤلفان کوشیده‌اند تا نظریات پو را در نظامی معقول عرضه کنند:

Margaret Alterton and Hardin Craig, preface to *E.A. Poe, Representative Selections* (Cincinnati, 1935).

کتاب زیر حاوی فصلی دربارهٔ نقدهای پو در زمینهٔ درام است:

N. Bryllion Fagin, *The Histrionic Mr. Poe* (Baltimore, 1949).

Edward H. Davidson, *Poe: A Critical Study* (Cambridge, Mass., 1957), esp. pp. 43–75.

Vincent Buranelli, *Edgar Allan Poe* (New York, 1961), pp. 54–63, 110–27.

کتاب زیر تحلیلی تفصیلی به منظور توجیه و اثبات نظرهای پو است:

Sidney P. Moss, *Poe's Literary Battles* (Durham, N.C., 1963).

در مورد منابع پو:

Margaret Alterton, *The Origins of Poe's Critical Theory*, Iowa City, 1925.

این مقاله دربارهٔ تأثیر شلی بر پو پس از چاپ آن در ۱۸۴۰ است: *Defence of Poetry*

Marvin Laser, "The Growth and Structure of Poe's Concept of Beauty," *ELH, 15* (1948), 69-84.

Floyd Stovall, "Poe's Debt to Coleridge," *University of Texas Studies in English, 10* (1930), 70–127.

Albert J. Lubell, "Poe and A. W. Schlegel," *Journal of English and Germanic Philology, 52* (1953), 1–12.

Henry A. Pochmann, *German Culture in America* (Madison, Wis., 1957), pp. 405–08.

مقالات دیگر:

Nelson F. Adkins, " 'Chapter on American Cribbage': Poe and Plaginrism," in *The Papers of the Bibliographical Society of America, 42,* (1948), 169-210; and George Kelly, "Poe's Theory of Unity," *Philological Quarterly, 37* (1958), 34-44.

یادداشتها: پو

1. Cf. *W, 10,* 100, 196, or *11,* 158.
2. *W, 12,* 8.
3. *W, 12,* 4.
4. *W, 16,* 120.
5. *W, 12,* 140.
6. *W, 11,* 89.

۷. مثلاً «آلمانیها طی تمام دوران قرون وسطی از هنر نوسندگی کاملاً بی‌اطلاع بودند»: *W, 16,* 115; *14,* 71.

8. *W, 14,* 289.
9. *W, 11,* 266.
10. *W, 11,* 177; *10,* 137.
11. *W, 15,* 260.
12. *W, 13,* 171.
13. See Pochmann, *German Culture in America,* pp. 383–86, for comment.
14. *W, 11,* 38–64.
15. *W, 12,* 118, on Mrs. Mowatt's *Fashion.*
16. See review of Willis' *Tortesa* and Longfellow's *Spanish Student, W, 13,* 33 ff.
17. *W, 11,* 2.
18. E.g. *W, 14,* 282; *11,* 41.
19. Cf. *W, 14,* 74, or *11,* 1–2.

20. *W*, *11*, 2.
21. *W*, *14*, 272; *11*, 70.
22. *W*, *14*, 271–2; cf. *11*, 258.
23. *W*, *14*, 272; *11*, 70.
24. *W*, *13*, 131.
25. *W*, *16*, 164.
26. *W*, *11*, 148–49.
27. *W*, *11*, 68.
28. *W*, *11*, 71.
29. *W*, *13*, 112–13.
30. *W*, *14*, 273.
31. *W*, *4*, 203–04.

۳۲. این تعبیر متضمن هاله‌های معنایی برگرفته از کاربرد آن در جمجمه‌شناسی است. ←

Edward Hungerford, "Poe and Phrenology," *American Literature*, 2 (1930), 209–31.

33. *W*, *14*, 273–74.
34. *In Defense of Reason*, p. 241.
35. *W*, *8*, 283.
36. *W*, *14*, 274.
37. *W*, *10*, 159–60.
38. *W*, *14*, 291.
39. *W*, *14*, 198.
40. *W*, *14*, 201.

۴۱. احتمالاً ملهم از تحسین سخاوتمندانهٔ اوگوست ویلهلم شلگل در کتاب زیر است:

Über dramatische Kunst und Litteratur (Heidelberg, 1817), *3*, 344-45.

42. *W*, *10*, 66.
43. *W*, *8*, 299.
44. *W*, *14*, 275; cf. *11*, 75.
45. To J. R. Lowell, 2 July 1844; in *Letters*, ed. Ostrom, *1*, 257–58.
46. *W*, *14*, 275; cf. *11*, 75.

۴۷. اما در "Colloquy of Monos and Una" قطعه‌ای تک افتاده وجود دارد که در آن از "analogy" با عبارت "proof-tones to imagination alone" سخن گفته است ← *W*, *4*, 202.

48. See *W*, *14*, 187, or *16*, 197.
49. *W*, *14*, 187.

۵۰. Bielfeld مقالهٔ ولتر را دربارهٔ قوهٔ خیال (۱۷۶۵) در *Encyclopédie* نقل می‌کند و گفته‌هایش پژواکی از گفته‌های Batteux و Condillac است:

Les Premiers Traits de l'érudition universelle, Leyden, 1767.

51. *W*, *8*, 283.
52. *W*, *12*, 38–39.
53. *W*, *12*, 27, and *15*, 13–14.
54. *W*, *8*, 295–96.
55. *W*, *12*, 39–40.
56. See Stovall on Coleridge, and Lubell and Pochmann on Schlegel.
57. *W*, *16*, 313.
58. See Alterton-Craig, introduction, esp. pp. xxxi, xxxiii, xlviii, lii.
59. *W*, *4*, 150.
60. *W*, *11*, 148.
61. *W*, *14*, 73.
62. *W*, *14*, 195.
63. Preface to "La Genèse d'un poëme" (1859), a translation of Poe's "Philosophy of Composition," in *Œuvres complètes*, ed. J. Crépet (Paris, 1922–53), *9*, 153–54: "S'est-il fait, par une vanité étrange et amusante, beaucoup moins inspiré qu'il ne l'était naturellement? A-t-il diminué la faculté gratuite qui était en lui pour fair la part plus belle à la volonté? Je serais assez porté à la croire . . . Après tout, un peu de charlatanerie est toujours permis au génie, et même ne lui messied pas."
64. *W*, *14*, 194–95.
65. See the convincing articles by W. K. Wimsatt, Jr., "Poe and the Chess Automaton," *American Literature*, *11* (1939), 138–51; "What Poe Knew of Cryptography," *PMLA*, *58* (1943), 754–79; "Poe and the Mystery of Mary Rogers," *PMLA*, *56* (1941), 230–48. For the opposite view see Denis Marion, *La Méthode intellectuelle d'Edgar Poe*, Paris, 1952.
66. See Aldous Huxley, *Vulgarity in Literature*, London, 1930.
67. *W*, *14*, 266.
68. *W*, *14*, 266.
69. *W*, *14*, 196.
70. *W*, *14*, 267.
71. *W*, *14*, 196.
72. *W*, *13*, 153.
73. *W*, *13*, 153; *11*, 108.
74. *W*, *11*, 108; cf. *14*, 188.
75. See this *History*, *2*, 49.
76. E.g. *W*, *16*, 57; *10*, 37.
77. *W*, *14*, 193.
78. *W*, *13*, 45; *14*, 188; *10*, 117.
79. *W*, *16*, 10.
80. *W*, *11*, 75; *11*, 24; *14*, 275.

۸۱. Harvey Allen در *Israfel* (2 vols. New York, 1926) *2*, 763 از قول یکی از حاضران در سخنرانی پو در Lowell, Mass. (۱۶ ژوئیه ۱۸۴۸) نقل می‌کند که پو تکیهٔ معمول را مراعات می‌کرده و «چنانکه گویی در حال تقطیع آن باشد، وزن را سنجیده ادا

می‌کرده است. برای تحلیلی دربارهٔ "The Rationale of Verse":

Gay Wilson Allen, *American Prosody*, (N.Y., 1935), pp. 57-61.

امرسن: کتاب‌شناسی

Complete Works, the Centenary Edition (12 vols. Boston, 1903) as *W*.

Journals, 1820–1872 (10 vols. Boston, 1909), as *J*.

The Letters, ed. Ralph L. Rusk (6 vols. New York, 1939), as *L*.

The Correspondence of Thomas Carlyle and Ralph Waldo Emerson, 1834–1872 (2 vols. Boston, 1894), as *Cor*.

Parnassus, ed. R. W. Emerson, Boston, 1875.

The Uncollected Writings: Essays, Addresses, Poems, Reviews and Letters, ed. C. C. Biglow (Boston, 1912), as *UW*.

James Elliot Cabot, *A Memoir of R. W. Emerson*, 2 vols. Boston, 1887.

انبوه عظیم نوشته‌هایی که دربارهٔ امرسن تألیف شده در کتاب زیر به خوبی تحلیل شده است:

F.I. Carpenter, *Emerson Handbook*, New Yrok 1953.

و نیز در مقاله Floyd Stovall در کتاب زیر:

Eight American Authors. A Review of Research and Criticism, ed. F. Stovall (New York, 1956), p.. 47-99.

در آنجا به مقالات ارزشمند بیشماری که دربارهٔ امرسن نوشته شده اشاره شده است: مثلا مقالات Matthew Arnold و Leslie Stephen و Henry James و George Santayana و W.C. Brownell. آنچه ذکر نشده مقاله E.R. Curtius در *Kritische Essays zur europäischen Literatur*, Bern, 1950 است.

در میان آثار اخیر، این دو کتاب از همه برجسته‌تر است:

Sherman Paul, *Emerson's Angle of Vision* (Cambridge, Mass., 1952), and Stephen E. Whicher, *Freedom and Fate: An Inner Life of R.W. Emerson* (Philadelphia, 1953).

بهترین کتاب دربارهٔ نظریه زیباشناختی امرسن:

Vivian C. Hopkins, *Spires of Form: A Study of Emerson's Aesthetic Theory* (Cambridge, Mass., 1951).

کتاب زیر هنوز هم مفید است:

Emerson Grant Sutcliffe, *Emerson's Theories of Literary Expression* (Urbana, Ill., 1923).

فصلی که در Norman Foerster نوشتهٔ *American Criticism* (Boston, 1928) به

امرسن اختصاص یافته بیشتر دربارهٔ علایق کلاسیکی اوست.

مقالهٔ زیر حاوی نظرهای هوشمندانه دربارهٔ زیباشناسی امرسن است:

Donald MacRae, "Emerson and the Arts," *Art Bulletin, 20* (1938), 78-95.

در کتاب زیر فصل بسیار خوبی دربارهٔ زبانِ امرسن وجود دارد:

F.O. Matthiessen, *American Renaissance* (New York, 1941).

نویسندهٔ کتاب زیر صفحاتی را به تأملات درخشانی دربارهٔ نمادپردازی امرسن اختصاص داده است:

Charles Feidelson, Jr., *Symbolism and American Literature* (Chicago, 1953).

مؤلف مقالهٔ زیر از عهدهٔ بحث دربارهٔ نکتهٔ مهمی به خوبی برآمده است:

R. P. Adams, "Emerson and the Organic Metaphor," *PMLA, 69* (1954), 117-30.

دربارهٔ منابع امرسن:

مقالهٔ من که هنوز نتایجی که در آن گرفته شده درست به نظر می‌آید:

Wellek "Emerson and German Philosophy," *New England Quarterly, 16* (1943),41-62 (reprinted in *Confrontations,* Princeton, 1965).

در دو کتاب زیر نیز مطالب بیشتری در این باره یافت می‌شود:

Henry A. Pochmann, *German Culture in America,* Madison, Wisc., 1957; and in Stanley M. Vogel, *German Literary Influences on the American Transcendentalists,* New Haven, 1955.

Kenneth W. Cameron, *Emerson the Essayist: An Outline of His Philosophical Development through 1836 with Special Emphasis on the Sources and Interpretation of Nature,* 2 vols. Raleigh, N.C., 1945.

در کتاب زیر به نو افلاطونیان پرداخته است:

John Smith Harrison, *The Teachers of Emerson* (New York, 1910).

Vivian C. Hopkins, "The Influence of Goethe on Emerson's Aesthetic Theory," *Philological Quarterly,* 27 (1948), 325-41; and the same author's "Emerson and Cudworth: Plastic Nature and Transcendental Art," *American Literature,* 23 (1951), 80-98.

یادداشتها: امرسن

۱. *W* 3, 38.

۲. 21 July 1855; see L. 4, 520 ویتمن این نامه را در شمارهٔ ۱۰ اکتبر ۱۸۵۵ روزنامه

New York Daily Tribune منتشر کرد. بعدها شور خود انگیختهٔ نخستینِ امرسن تا حدودی کاهش یافت. ← مثلاً *L*, 5, 87: «ویتمنِ رام نشدنیِ ما، با الهامی راستین، ولی متأسفانه گرفتار شکمی در خوردِ غول».

3. *Essays in Literary Criticism*, ed. I. Singer (New York, 1956), p. 221.
4. *W*, 2, 57.
5. *W*, 12, 12.
6. *L*, 2, 167 (8 October 1838).
7. *Cor*, 1, 161 (10 May 1838) and 1, 325 (30 August 1840).
8. *J*, 8, 463 (1854).
9. Austin Warren, *New England Saints* (Ann Arbor, Mich., 1956), p. 46.

۱۰. این موضوع را Whicher در *Freedom and Fate* بسیار خوب پیگیری کرده است. Pochmann در *German Culture* بر آن است که گرایش نوافلاطونی امرسن مرحله‌ای گذرا میان کانت مشربی و دورهٔ علم‌اندیشی اوست، ولی دلایل او به‌نظر من قانع کننده نیست.

11. *W*, 3, 196.

۱۲. *W*, 1, 24, and 12, 217-18. این ترجمه‌ای از K.P. Moritz است که گوته نقل کرده است: *Werke*, J.-A., 33, 61.

13. *W*, 6, 305.
14. *W*, 8, 40, 43.
15. *W*, 7, 182; "The Problem" in *W*, 9, 7.
16. *W*, 3, 9–10.
17. *W*, 1, 24; *W*, 2, 354.
18. "The Rhodora," *W*, 9, 38; *W*, 4, 56.
19. *Parnassus*, preface, p. lv.
20. *W*, 1, 55.
21. *W*, 8, 17, 20–21.
22. *W*, 8, 38.
23. *W*, 7, 52; cf. *J*, 3, 395–96 (1834), and *J*, 7, 173–74 (1846).
24. *W*, 8, 23.
25. *W*, 3, 20.
26. *W*, 1, 32.
27. *W*, 3, 20; cf. Plotinus, *Select Works*, tr. Thomas Taylor, London, 1817.
28. *W*, 3, 34–35.
29. *W*, 3, 34; *W*, 4, 121.
30. *W*, 12, 300–02.
31. *W*, 8, 15.
32. *J*, 6, 18 (1841).
33. *W*, 6, 301.
34. *W*, 12, 129.
35. *W*, 12, 283.

36. *W*, *1*, 111.
37. *W*, *8*, 34–35, 37.
38. *W*, *2*, 82–83.
39. *W*, *2*, 356.
40. *W*, *6*, 255.
41. *J*, *9*, 207 (1859).
42. *J*, *5*, 227 (1839).
43. *W*, *2*, 358.

۴۴. *W*, *12*, 278. نقل قول امرسن از بیکن (*Advancement of Learning* Bk.11, iv, 2) درست نیست: «با عرضه‌کردن ظواهر امور به امیالِ ذهن آن را بر می‌انگیزد؛ حال آنکه عقل ذهن را به اطاعت از ماهیت آنها وا می‌دارد.» امرسن، با حذف بخش دوم و افزودن جملهٔ مربوط به دنیای مثالی، بیکن را به‌مراتب افلاطونی مشرب‌تر از آن که از متن بر می‌آید می‌نمایاند.

45. *W*, *8*, 57; *J*, *2*, 401 (1831).
46. *W*, *7*, 50.
47. *W*, *1*, 29.
48. *W*, *3*, 21–22.
49. *W*, *1*, 30.
50. *W*, *12*, 366. Repeated in *Parnassus*, p. lv.
51. *W*, *8*, 13.
52. *W*, *2*, 108; cf. *W*, *2*, 352.
53. *W*, *7*, 52–53; cf. Goethe, *Werke*, J.-A., *27*, 108; *33*, 108, quoted in this *History*, *1*, 208.
54. *W*, *12*, 303-04; also *J*, *4*, 90 (1836); *J*, *5*, 434 (1840); and cf. *J*, *9*, 24-25 (1856)

که به مقالهٔ سنت‌بو اشاره دارد. مقالهٔ "Shakespeare und kein Ende" بدیهی‌ترین منبع به نظر می‌رسد.

55. *J*, *10*, 267, 278 (1868–69).
56. *W*, *3*, 18–19.
57. *W*, *12*, 408, 410, 413.
58. Henry James, *Literary Remains* (Boston, 1885), p. 293; J. R. Lowell, *Letters*, ed. C. E. Norton (New York, 1894), *2*, 175 (1876).
59. *W*, *12*, 276.
60. *W*, *7*, 48–49.
61. *W*, *2*, 133; *W*, *12*, 71.
62. *UW*, 138–39.
63. *W*, *7*, 38.
64. *UW*, 21; *W*, *8*, 30–31.
65. *W*, *2*, 17.
66. *J*, *3*, 309 (1834).
67. *J*, *5*, 487 (1840); *J*, *5*, 520–22 (1841); *W*, *8*, 196.

68. *J*, *8*, 541 (1855); *J*, *6*, 243 (1842).
69. *W*, *8*, 274 ff., 296.
70. *W*, *12*, 72; *W*, *3*, 232; also *J*, *5*, 102 (1838).
71. *W*, *2*, 357–58.
72. *J*, *5*, 129–30 (1838).
73. *J*, *6*, 275 (1842).
74. *W*, *2*, 356, 362; *J*, *5*, 398 (1840); *W*, *2*, 365.
75. *W*, *1*, 35.
76. *J*, *5*, 295 (1839).
77. *J*, *5*, 283 (1839).
78. *W*, *3*, 25.
79. *W*, *8*, 56.
80. *W*, *3*, 47.
81. *W*, *3*, 8.
82. See Nelson F. Adkins, "Emerson and the Bardic Tradition," *PMLA*, *63* (1948) 662–77.
83. *J*, *5*, 399 (1840).
84. See, e.g., *J*, *2*, 233–34; *W*, *7*, 193–94; *W*, *12*, 341; *J*, *5*, 112. Cf., e.g., Vivian Hopkins, *Spires of Form*, p. 244, n. 95.
85. Ed. Chesley J. Mathews, in *Harvard Library Bulletin*, *11* (1957), 208–44, 346–62.
86. Charles Lowell Young, *Emerson's Montaigne* (New York, 1911), esp. pp. 10ff.

امرسن به شخص مونتنی و اخلاق مداری او علاقه‌مند بود، ولی به شک آیینی او نپرداخت. او حتی به "Apology of Raimond Sebond" هرگز اشاره نمی‌کند. "The Grand old Sloven" در *J*, *3*, 538 (1835).

۸۷. این کتاب یک گلچین است، خطر کردن کاسبکارانهٔ ناشر، که بخشی از آن کار دختر امرسن، Edith، است و از این رو آن را باید کتاب حجیمی دانست بسیار متأثر از ذوق معاصر. مقدمهٔ امرسن مهم است.

88. *W*, *2*, 245 ff. "Heroism," and p. 256. Also epigraph to "Self Reliance" (*W*, *2*, 43) and *W*, *8*, 55, 328ff.

دربارهٔ مطالعهٔ آثار Fletcher and Beaumont توسط امرسن ← مثلاً *J*, *5*, 85ff (1839).

89. *J*, *7*, 163 (1846); *J*, *5*, 347 (1839). *Parnassus*, p. lx.
90. *L*, *6*, 19 (1868); *W*, *12*, 319.
91. *W*, *5*, 298; *W*, *8*, 66; *J*, *2*, 107–09 (1826), *Parnassus*, p. viii; cf. J. B. Moore, "Emerson and Wordsworth," *PMLA*, *41* (1926), 179–92.
92. *J*, *9*, 336–37 (1861).
93. *J*, *4*, 436 (1838); *5*, 261 (1839).

۹۴. *J*, *8*, 462 (1854) قطعه‌ای معتدلتر: *J*, *8*, 29-30 (1849)

95. See, e.g., *L*, *1*, 264 (1829); *J*, *2*, 253–54 (1828), 415–16 (1831); *J*, *5*, 5 (1838). See also Cabot, *Memoir*, *2*, 751, and the selections in *Parnassus*, pp. iv, vi.

96. *W*, *4*, 217–18; *W*, *11*, 448.

97. *W*, *11*, 451; *W*, *4*, 191, 197, 212–13, 215; *J*, *10*, 27 (1864).

98. *W*, *8*, 69; *W*, *12*, 325–26; *W*, *4*, 284, also 287.

99. *W*, *3*, 242; *W*, *4*, 274. Cf. Frederick B. Wahr, *Emerson and Goethe* (Ann Arbor, 1915), for more details.

100. See the article by Vivian Hopkins, "The Influence of Goethe," in the Bibliography above.

۱۰۱. برای بحث مفصلتری دربارهٔ منابع امرسن مقالهٔ من، "Emerson and German Philosophy"، را ببینید. امرسن، از طریق آشنایی با نقل به معنای کولریج از خطابهٔ شلینگ در فرهنگستان مونیخ (← جلد دوم این کتاب، ص ۹۴–۹۵، ۱۸۴–۱۸۵)، با نظریهٔ زیباشناسی شلینگ تا حدودی آشنا بود. در ۱۸۲۵ هم ترجمهٔ Cabot را از مقالهٔ شلینگ خوانده یا سعی کرده است بخواند:

Schelling's "Vom Wesen der menschlichen Freiheit" (see *L*, *3*, 293, 298-99, 303-04, 343).

کتاب‌شناسی: دیگر پیروان مشرب استعلایی

آثار تورو را از چاپ زیر با علامت اختصاری *W* نقل کرده‌ام:

Writings, Riverside Edition, 10 vols. Cambridge, Mass, 1894. و *Journal*, 14 vols. Boston, 1906.

از *Essays and Poems* (Boston, 1839) اثر [شاعر معاصر تورو] Jones Very، هم استفاده کرده‌ام.

آثار مارگرت فولر را از *The Writings*، برگزیده و ویراستهٔ Mason Wade (نیویورک، ۱۹۴۱) با نشانهٔ اختصاری *TW* نقل کرده‌ام. کتاب‌شناسی مقالات او نیز در همین چاپ یافت می‌شود. هرگاه این چاپ مفید واقع نشده از منتخبات زیر نقل‌قول کرده‌ام:

Art, Literature and the Drama and *Life Without and Life Within* (Boston, 1874), ed. Arthur B. Fuller (also called Vols. 5 and 6 of *Works*).

دربارهٔ تورو ← Matthiessen و Feidelson و

Fred W. Lorch, "Thoreau and the Organic Theory of Poetry," *PMLA*, *53* (1938), 286-302.

دربارهٔ جونزوری:

William I. Bartlett, *Jones Very: Emerson's 'Brave Saint,'* Durham, N.C., 1942.

دربارهٔ مارگرت فولر ← Pochmann و

Frederick A. Braun, *Margaret Fuller and Goethe*, New York, 1910. Helen N. McMaster, "Margaret Fuller as a Literary Critic," *University of Buffalo Studies, 7*, (1928), No. 3.

Arthur R. Schultz, "Margaret Fuller: Transcendentalist Interpreter of American Literature," in *Monatshefte für deutschen Unterricht, 34* (1942), 169–82.

F. O. Matthiessen, "Margaret Fuller as Critic," in *The Responsibilities of the Critic* (New York, 1952), pp. 115–47.

یادداشتها: دیگر پیروان مشرب استعلایی

1. *Journal, 1*, 94.
2. *Ibid., 9*, 99.
3. *Ibid., 13*, 56.
4. *Ibid., 7*, 386–87.
5. *Ibid., 8*, 441, and *1*, 329.
6. *Miscellanies, W, 10*, 100, 102, 111, 113, 124.
7. *Journal, 9*, 86.
8. *W, 2*, 164.
9. *A Week on the Concord and Merrimack Rivers, W, 1*, 453.
10. Yvor Winters, in *Maule's Curse* (Norfolk, Conn., 1938), since included in *In Defense of Reason* (Denver, Colo., 1947), pp. 262ff.

تجلیل Winters از مقالات در ص ۲۶۹. نیز ←

Abrams, *The Mirror and the Lamp* (New York, 1953), pp. 247–48.

11. See *Poems*, ed. W. P. Andrews (Boston, 1883), p. 20.
12. *Essays and Poems*, p. 37.
13. *Ibid.*, pp. 47, 70, 60, 91.
14. Quoted in Perry Miller, *The Transcendentalists* (New York, 1950), p. 339.
15. *Ibid.*
16. *TW*, p. 225.
17. *Art, Literature and the Drama*, pp. 23–24.
18. *TW*, p. 360.
19. *Ibid.*, pp. 363, 390, 393.
20. Letter in T. W. Higginson, *Margaret Fuller Ossoli* (Boston, 1884), p. 90; and Emerson's letters, esp. *L*, 2, 352–53, 24 October 1840).
21. *TW*, p. 374.
22. *Ibid.*, pp. 397, 400, See Poe, *Works*, Virginia Edition, *15*, 79; *17*, 290, 333.

پواو را «پیر دختری نفرت‌انگیز» و «بد خُلق» وصف کرده است.

23. *TW*, pp. 383, 366.
24. *Life Without and Life Within*, pp. 153–57, 127–40; *Art, Literature, and the Drama*, 198.
25. *Ibid.*, pp. 207–21.
26. *TW*, pp. 312–46, esp. pp. 337–38, 332–33.
27. *Ibid.*, pp. 301–11, esp. pp. 303, 310.
28. *Ibid.*, pp. 351–52, *Life Without and Life Within*, pp. 131–33.

۲۹. دربارهٔ گوته به ویژه مقدمه بر Eckermann, *TW*, p. 232 (1830) و مقالهٔ منتشر شده در *The Dial* (1841), *TW*, p. 242 را ببینید. فهرست کامل در Pochmann (ص ۷۶۴، ح ۳۰۷).

30. "Menzel's View of Goethe" (1841) in *Life Without and Life Within*, pp. 13–22.
31. *TW*, pp. 246–47, 262–64, 264 ff.
32. *Ibid.*, p. 252.
33. *Ibid.*, pp. 244, 248, 259.
34. *Ibid.*, pp. 242, 238.

کتاب‌شناسی: نقد در آلمان

جلد چهارم کتاب زیر حاوی کاملترین بررسی موجود در این زمینه است:

Bruno Markwardt, *Geschichte der deutschen Poetik* (4 vols. Berlin, 1959).

اگرچه کتابی بسیار عالمانه است، ضعف آن در رده‌بندیهای قوالب مفهومی و شهرستانیگری کامل آن است. مقالهٔ زیر حاوی طرحی اجمالی است:

S. Lempicki, "Literarische Kritik," in Merker-Stammler, *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte* (4 vols. Berlin, 1925-31), 2, 145-58.

کتاب زیر گلچینی است با گرایش مارکسیستی:

Meisterwerke deutscher Literaturkritik, ed. Hans Mayer, Vol. 2, *Von Heine bis Mehring*, Berlin, 1956.

حملاتی که به گوته شده در کتاب زیر گردآوری شده است:

Michael Holzmann, *Aus dem Lager der Goethe-gegner*, Berlin, 1904.

کتابگزاریهای متقدم و کتاب‌شناسی کامل انتقاداتی را که تا ۱۸۳۲ از گوته شده در کتاب زیر می‌توان یافت:

Oscar Fambach, *Goethe und seine Kritiker*, Düsseldorf, 1955.

کتابهای زیر در مورد گرایشهای فکری آموزنده است:

Erich Rothacker, *Einleitung in die Geisteswissenschaften*, 2nd ed. Tübingen,

1930; and Karl Löwith, *Von Hegel bis Nietzsche*, Zurich, 1941. Trans. David E. Green, New York, 1964.

گریلپارتسر:

Sämtliche Werke, ed. Moritz Necker (16 vols. Leipzig, 1903), as *SW*.

اظهار نظر دربارهٔ گریلپارتسر:

Fritz Strich, *Franz Grillparzer's Ästhetik* (Berlin, 1905).

کتاب زیر هنوز بهترین منبع است:

Josef Nadler, *Franz Grillparzer* (Vaduz, Lichtenstein, 1948).

کتاب زیر حاوی بررسی نظرهای اوست:

Arturo Farinelli, *Grillparzer und Lope de Vega* (Berlin, 1894).

کتاب زیر عمدتاً به بررسی منابع افکار او اختصاص دارد:

Werner Milch, "Grillparzers literarische Kritik," in *Kleine Schriften* (Heidelberg, 1957), pp. 38–46.

اولانت:

Hermann Fischer (6 vols. Stuttgart, 1892), as *GW*.

دربارهٔ اولانت:

Hermann Schneider, *Uhland, Leben, Dichtung, Forschung*, Berlin, 1920.

آیخندورف:

Geschichte der poetischen Literatur Deutschlands, ed. W. Kosch, Kempten, 1906.

اظهار نظر دربارهٔ آیخندورف:

R. Schindler, *Eichendorff als Literarhistoriker*, Mulhouse, 1926; Zurich dissertation.

Otto Keller, *Eichendorffs Kritik der Romantik*, Zurich, 1954.

H. E. Hass, "Eichendorff als Literaturhistoriker," in *Jahrbuch für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, ed. H. Lützeler, 2 (1954), 103–77.

کاروس:

از کتاب زیر که حاوی مقدمهٔ مفیدی توسط ویراستار آن است نقل می‌کنم:

C.G. Carus, *Goethe*, ed. Ernst Merian-Genast, Zurich, 1948.

منتسل:

مؤلف در کتاب زیر بر آن است تا مقام درخور منتسل را به او اعاده کند:

E. Jenal, *Menzel als Dichter, Literaturhistoriker und Kritiker* (Berlin, 1937).

بورنه:

Gesammelte Schriften (12 vols. Hamburg, 1862), as GS.

یادداشتها: نقد در آلمان

۱. ← سینتسبری در فصل مربوط به آلمانیها پیدایش او را «رویداد غیرمنتظره» تلقی کرده است (*History of Criticism, 3,* 569-73).

2. See Farinelli, and *SW, 13,* 10–11, 20.

3. *SW, 14,* 38: "Alles, was kommt, musste so kommen; der Willkür, der Stimmung, dem Genie, der Laune ist kein Spielraum gelassen, bis aufs Blut wird alles erklärt."

4. *SW, 14,* 42: "Die Fortschritte der Kunst sind von den Talenten abhängig, und nicht von den Weltbegebenheiten. Goethe wäre derselbe grosse Dichter geworden, wenn es auch nie einen Friedrich den Grossen gab, und die französiche Revolution, die doch drastisch genug war, hat keinen einzigen Poeten hervorgebracht."

5. *SW, 14,* 45: "Ein Genie ist immer eine Art Wunder und kann durchaus nicht natürlich erklärt werden."

6. *SW, 14,* 40: "Unter die Reisebeschreibungen klassifizieren."

7. *SW, 14,* 41.

8. *SW, 16,* 109; *15,* 189–90: "Wer *etwas* weiss und kann, der schreibt *etwas* und nicht über etwas.... Das kritische Talent ist ein Ausfluss des hervorbringenden. Wer selbst etwas machen kann, kann auch das beurteilen was andere gemacht haben."

۹. Strick, *SW, 15,* 135, 131، ص ۸ گفته‌ای از ۱۸۵۹ دربارهٔ بوترووک نقل می‌کنند:

"der beste Asthetiker und einzig verlässliche Führer im *Reiche der* Theorie.

در Strich اطلاعات بیشتری دربارهٔ منابع می‌توان یافت.

10. *SW, 15,* 127, 129, 136, 156. Page 159: "nicht allegorisch, aber gewissenmassen symbolisch."

11. *SW, 15,* 176, 179 ff. Page 181 "Dunkle Ahnung." Page 185: "Personifikation der Naturnotwendigkeit.... Ein Welttropus." Cf. also draft of preface to *Die Ahnfrau* (1817), and other notes in *SW, 3,* 14–20.

12. *SW, 15,* 175. *12,* 95: "Gefühl der Notwendigkeit." "Die innere Form des Dramas." *12,* 66: "Gegenwart." *12,* 111: "Die Inkongruenzen der Natur zur Geltung und Wirklichkeit bringen." Cf. *15,* 186. *SW, 12,* 135: "Durch seine blosse Existenz Glauben erzwingt." On gesture, see Strich, pp. 98 ff.

13. *SW, 13,* 50; *15,* 178. On *Ottokar,* see *SW, 12,* 93–95, 102.

14. *SW, 15,* 150; also *12,* 89. *15,* 151: "Der Komplex der Mittel, seine Gedanken lebendig auf den Zuhörer übergehen zu lassen." Cf. *14,* 64.

15. *SW, 14,* 10, 18, 32, 40, 80, etc. On Corneille, *14,* 189–90.

16. *SW, 14,* 81 ff. On Werner, *14,* 87.

17. *SW, 14,* 94–95, 118; *12,* 140. "Ein lumpiger Patron."

۱۸. مکالمه‌ای با Otto Prechtler، منقول در Nadler، ص ۳۷۱.

19. *SW, 14,* 136.

۲۰. *GW, 4,* 41 در اصل در: Fouqué, *Musen,* 1812.

20. *GW, 4,* 41. Originally in Fouqué's *Musen,* 1812.

21. *GW, 6,* 13: "Er hat die Gegenwart ergriffen."

22. *GW, 4,* 135–37: "Den Gang dieser Entwicklung."

23. *GW, 4,* 137: "organisch." Page 147: "Ein poetischer Kern."

24. *GW, 1,* 448. See letter to C. Lachmann, 20 July 1827, quoted in Mary Thorp, *The Study of the Nibelungenlied* (Oxford, 1940), p. 35.

۲۵. بحث رمانتیکها تکرار همان روایت قبلی در کتاب زیر است:

Über die ethische und religiöse Bedeutung der neueren romantischen Poesie in Deutschland, Leipzig, 1847.

26. *Geschichte,* p. 364: "wesentlich Katholischer . . . als die meisten seiner Katholizisierenden Zeitgenossen."

27. *Zur Geschichte des Dramas* (Leipzig, 1854), pp. 57–58.

28. *Geschichte,* pp. 56, 297.

29. *Zur Geschichte des Dramas,* pp. 67–68.

۳۰. دربارهٔ نقد از گوته ← کتاب‌شناسی همین بخش. Schubarth کتاب زیر را تألیف کرد:

Zur Beurtheilung Goethes, Breslau, 1818.

و کتاب زیر را نیز به صورت مبسوط‌تری بازنویسی کرد:

Zur Beurtheilung Goethes in Beziehung auf verwandte Literatur und Kunst, 2 vols. Breslau, 1820.

او با گوته ملاقات کرد و با هم مکاتبه می‌کردند. دربارهٔ او ← نقل قول از Hans Titze، ص ۳۴۴ همین کتاب.

۳۱. داستایفسکی کتاب زیر را بسیار می‌پسندید و ظاهراً مفهوم نظری ضمیر ناهشیار را از کاروس گرفته است:

Carus' *Psyche. Zur Entwicklungsgeschichte der Seele* (Pforzheim, 1846). G. Gibian, "C.G. Carus' *Psyche* and Dostoevsky," *American Slavic Review, 14* (1955), 371-82.

32. *Goethe,* p. 176: "Eine Pflanze, eine Palme, einen Adler, einen Lowen."

33. *Ibid.,* pp. 221, 229, 231, 245: "Mehr *beendet* als *vollendet.*"

۳۴. دنبالهٔ جعلی *Wilhelm Meisters Wanderjahre* (1821) توسط Johann Friedrich Wilhelm Pustkuchen ظاهراً نشانهٔ شروع مبارزه است.

35. *Die deutsche Literatur* (2 vols. Stuttgart, 1828), *1*, 22: "Innerlichkeit, Sinnigkeit, Beschaulichkeit."

۳۶. *Ibid.*, 2, 214 : "Heine": در بخش مربوط به گوته مقالهٔ متقدمی را از *Europäische Blätter* (1824) تکرار می‌کند. در چاپ جدید *Deutsche Literatur* (1836) لحن او حتی خصمانه‌تر می‌شود.

37. See below, p. 249.

38. *GS*, *4*, 6. Preface to *Dramaturgische Blätter*, 1829.

39. *GS*, *4*, 8: "Ich sah im Schauspiele das Spiegelbild des Lebens, und wenn mir das Bild nicht gefiel, schlug ich, und wenn es mich anwiderte, zerschlug ich den Spiegel. Kindischer Zorn! In den Scherben sah ich das Bild hundertmal. Ich war bald dahinter gekommen, dass die Deutschen kein Theater haben, und einen Tag später, dass sie keines haben *können*. Das erstere war mir gleichgültig—man kann ein sehr edles, ein sehr glückliches Volk sein, ohne gutes Schauspiel—aber das Andere betrübte mich."

40. *GS*, *5*, 116; *4*, 316.

41. *GS*, *1*, 313. Page 320: "Der Dichter der Niedergebornen, der Sänger der Armen. . . . der Jeremias seines gefangenen Volkes."

42. See Holzmann, and *GS*, *6*, 209–31.

کتاب‌شناسی: هاینه

I qucte *Sämtliche Werke*, ed. Oskar Walzel (10 vols. Leipzig, 1912–15, with additional Register-Band), as *W*.

Also: *Briefe, Erste Gesamtausgabe*, ed. Friedrich Hirth, 6 vols. Mainz, 1950–51.

بهترین بررسی کلی دربارهٔ هاینه کتاب زیر به زبان چک است که متأسفانه هرگز ترجمه نشده‌است: Otokar Fischer, *Heine* (2 vols. Prague, 1923-24).

در زمینهٔ نقد کتاب زیر را بنگرید که آن هم به زبان چک است و به نظرهای جدلی هاینه نیز می‌پردازد:

Arne Novák, *Menzel, Börne, Heine, a počátkové mladoněmecké kritiky*, Prague, 1906.

(منتسل، هاینه و آغاز نقد آلمان جوان). مقالهٔ زیر در زمینهٔ نقد هنر است:

Walter Leich, "Heines Kunstphilosophie," *Zeitschrift für Aesthetik*, *17* (1924), 411-15.

در کتاب زیر مطالب مختلف گردآوری شده است:

Alfred Mayerhofer, *Heinrich Heines Literaturkritik*, Munich, 1929.

دربارهٔ موضوعهای خاص:

در کتاب زیر هاینه دانشجوی کامل رشته مطالعات آلمانشناسی توصیف شده است:

Georg Mücke, *Heinrich Heines Beziehungen zum deutschen Mittelalter*, Berlin, 1908.

کتاب زیر حاوی نظرهای به غایت آشفته است:

Friedrich Hirth, *Heinrich Heine und seine französischen Freunde*, Mainz, 1949.

این مقاله با نگرشی مارکسیستی نوشته شده است:

Georg Lukács, "Heinrich Heine als nationaler Dichter," in *Deutsche Realisten des 19. Jahrhunderts* (Bern, 1951), pp. 89-146.

فکر اصلی کتاب زیر به صورت اغراق‌آمیزی بیان شده است:

Kurt Weinberg, *Henri Heine: "Romantique défroqué," héraut du symbolisme français*, New Haven, 1954.

یادداشتها: هاینه

1. *W, 10,* 166: "Die mühseligen Errungenschaften so vieler Jahrhunderte, die Frucht der edelsten Arbeiten unsrer Vorgänger." Cf. preface to the French edition of *Lutezia* (1855, quoted from *Lutèce*, Paris, 1892, p. xii), Heine's last piece of writing: "Ils [the Communists] détruiront mes bois des lauriers et y planteront des pommes de terre ... le prolétariat vainqueur menace mes vers, qui périrent avec tout l'ancien monde romantique."

ولی هاینه با خواسته‌های آنها در زمینهٔ عدالت اجتماعی و نفرتشان از توتومانها [Teutomans] همدلی می‌کند.

2. *W, 10,* 147: "Unsre Zuchthäuser, unsre Bordelle, unsre Kasernen."

3. *Ibid.*: "Kant als Sorbet von Vanille, Fichte als Pistache, Schelling als Arlequin."

4. *W, 9,* 481: "Ein Haufen Würmer ... die der heilige Fischer zu Rom sehr gut zu benutzen weiss, um damit Seelen zu ködern."

5. *W, 9,* 33: "Der grösste Schriftsteller, den das neue Frankreich

hervorgebracht."

ولی برخلاف تأکید Hirth (ص ۸۵، ۱۸۵ به بعد)، به نظر من هیچ دلیلی دال بر وجود رابطهٔ عاشقانه میان هاینه و ژرژ ساند در دست نیست. نامهٔ هاینه (۱۷ اوت ۱۸۳۸) حاکی از سرسپردگی تام او به ماتیلده، و پاسخ همدلانه ولی نسبتاً خشک ژرژساند موضوع را قاطعانه حل می‌کند. *Briefe* ج ۲، ص ۲۷۲ ـ ۲۷۳ و ج ۵، ص ۲۵۹.

6. *W*, *10*, 44: "Der grösste ihrer jetzt lebenden Dichter in Versen (jedenfalls der grösste nach Béranger)," *Ein Wintermärchen*, Kaput V: "ein Gassenjunge." On comedies, *W*, *8*, 293–94.

7. *W*, *9*, 38: "Wie ein Naturforscher irgendeine Tierart oder ein Pathologe eine Krankheit." Balzac dedicated a story, "Un Prince de la Bohème" (1840) to Heine.

8. *W*, *9*, 350: "Ein Deutscher, eine gute deutsche Haut."

9. *W*, *8*, 290: "Auf das Zierliche und Miniaturmässige gerichtet."

10. *W*, *10*, 301: "Dieses gereimte Rülpsen."

11. *W*, *9*, 45 ff., 272: "Versifiziertes Sauerkraut." Cf. *W*, *8*, 288 ff.

12. *W*, *8*, 81: " 'Seht da den Büffel, den Abkömmling eines Büffels, den Stier der Stiere, alle andre sind Ochsen, nur dieser ist der rechte Büffel!' so lief einst St.-Beuve jedesmal vor Victor Hugo einher, wenn dieser mit einem neuen Werke vors Publikum trat, und stiess in die Posaune und lobhudelte den Büffel der Poesie."

فقط این سطور است که می‌تواند مبنای بیزاری بعدی سنت‌بو از هاینه باشد. آنچه در دست است عبارت است از دو کتابگزاری آبکی توسط سنت‌بو (در *Premiers Lundis*، ج ۲، ص ۲۴۸ـ۲۵۸ [۱۸۳۳] و در *Revue des Deux Mondes* [اول ژوئیه ۱۸۳۴] ص ۶۲۱ـ۶۲۳)، برخی اشارات، یک نامه به Charles Berthoud ژانویه ۱۸۶۷، تجدید چاپ در *Premiers Lundis*، ج ۲، ص ۲۵۸ـ۲۵۹) حاوی انتقاد دربارهٔ «لطیفه‌های او و اظهارات شدیداللحنی که برادران گنکور گزارش کرده‌اند (*Journal*، ۲۳ فوریه ۱۸۶۳ و ۲۰ ژوئن ۱۸۶۴. ۹ مجلد، پاریس، ۱۸۸۸، ج ۲، ص ۹۵، ۲۱۰).

13. *W*, *10*, 265: "Chateaubriand ist ein Polichinell, der seine Marotte den Leuten vorhält: '*Ecco il vero cruce.*' "

14. *W*, *10*, 13–14.

۱۵. در مورد وجود تشابه ←

Kenneth Haynes, "Heine, Hazlitt, and Mrs. Jameson" in *Modern Language Review*, *17* (1922), 42-49.

در مورد تجلیل هاینه از هزلت، در *W*، ج ۸، ص ۱۷۰، ← Courier و Börne، همان، ص ۴۶۸، از Guizot در *W*، ج ۸، ص ۲۹۴ـ۲۹۸ نقل قول کرده است.

16. *W*, *10*, 256; *8*, 80: "Weder der Religion, noch der Politik soll sie

als Magd dienen, sie ist selber letzter Zweck, wie die Welt selbst." See also letter to Gutzkow, 23 August 1838 (*Briefe*, 2, 278): "Kunst ist Zweck der Kunst."

17. *W*, 7, 46, and note on p. 447. "Ich stimme daher ganz überein mit jener erhabenen Ansicht . . . eine unabhängige zweite Welt . . . denn in der Kunst gäbe es keine Zwecke, wie in dem Weltbau selbst, wo nur der Mensch die Begriffe, 'Zweck und Mittel' hineingrübelt: die Kunst, wie die Welt sei ihrer selbst willen da." . . . "Ich kann aber dieser Ansicht nicht unbedingt huldigen."

18. *W*, 7, 140: "Die keinen Unterschied machen wollen zwischen Leben und Schreiben, die nimmermehr die Politik trennen von Wissenschaft, Kunst und Religion, und die zu gleicher Zeit Künstler, Tribune und Apostel sind."

19. *W*, 5, 317; 7, 15; 4, 225.

20. *W*, 8, 110: "Es gehört etwas mehr als eine blosse Meinung dazu, um so einen gotischen Dom aufzurichten."

21. *W*, 6, 57–58: "Das träumende Spiegelbild ihrer Zeit." "In heiliger Harmonie mit ihrer Umgebung; sie trennten nicht ihre Kunst von der Politik des Tages."

22. *W*, 10, 250: "In der Kunst ist die Form alles, der Stoff gilt nichts."

23. *W*, 6, 25: "In der Kunst bin ich Supernaturalist. Ich glaube, dass der Künstler nicht alle seine Typen in der Natur auffinden kann, sondern dass ihm die bedeutendsten Typen, als angeborene Symbolik eingeborner Ideen, gleichsam in der Seele geoffenbart werden." Page 23: "Töne und Worte, Farben und Formen, das Erscheinende überhaupt, sind jedoch nur Symbole der Idee, Symbole, die in dem Gemüte des Künstlers aufsteigen, wenn es der heilige Weltgeist bewegt."

24. *W*, 6, 297–98.

25. *W*, 6, 22.

26. *W*, 4, 395: "Tiefe Naturlaute, wie wir sie im Volksliede, bei Kindern und anderen Dichtern finden . . . den beängstigenden Zwang, den er sich antun muss, um etwas zu sagen, nennt er eine 'grosse Tat in Worten'—so gänzlich unbekannt mit dem Wesen der Poesie, weiss er nicht einmal, dass das Wort nur bei dem Rhetor eine Tat ist, bei dem wahren Dichter aber ein Ereignis."

27. *W*, 10, 58: "Innere Seele"; cf. p. 76.

۲۸. دربارهٔ یاکوب گریم ← *W*، ج ۷، ص ۳۵۸. Mücke دربارهٔ اتکای هاینه برکتاب زیر غلو می‌کند:

Rosenkranz's *Geschichte der deutschen Poesie im Mittelalter*, Halle, 1890.

۲۹. کتاب زیر حاوی اظهارنظر بقاعده‌ای است:

Barker Fairley, *Heinrich Heine: An Interpretation*, Oxford, 1954.

30. *W*, 8, 352: "Objektive Freiheit." "Die künstlerische Form hielt

er für Gemütslosigkeit."

31. *W, 8,* 167.

32. *W, 7,* 13 ff.; cf. *5,* 174–75.

33. *W, 8,* 400: "Eine stille Gemeinde ... wo die Freude des alten Bilderdienstes, der jauchzende Götterglaube sich fortpflanzte von Geschlecht auf Geschlecht."

34. *W, 7,* 48–49; *4,* 100: "Klares Griechenauge"; *5,* 167, 362–63.

35. *W, 7,* 448: "Das Wesen der Kunst."

36. Letter, 12 October 1825, in *Briefe, 1,* 232–33: "Das Hauptelement der Tragödie."

37. *W, 4,* 87–88: "Keine katholische Harmonie der Gefühle erlügen ... Jakobinisch unerbittlich, die Gefühle zerschneiden, der Wahrheit wegen."

38. See *Briefe, 1,* 232; *W, 7,* 83–84; *W, 8,* 184: "Jauchzende Bitterkeit, eine weltverhöhnende Ironie"; *W, 7,* 92 ff.; *W, 8,* 129–33; *W, 7,* 81 f., 221, 143–44, 105–06, 125–26, 142 ff., 23, 64–68.

39. *W, 8,* 503: "Meister des Wortes ... schreiben objektiv, und ihr Charakter verrät sich nicht in ihrem Stil."

40. 10 June, 1823, in *Briefe, 1,* 85.

41. *W, 9,* 374: "Schön, edel, wohlgewachsen und reinlich." Repeated in *W, 10,* 266.

42. *W, 7,* 243: "Subjektiv, lyrisch und reflektierend."

43. *W, 4,* 333. "Die Welt selbst mitten entzwei gerissen ist. Denn da das Herz des Dichters der Mittelpunkt der Welt ist, so musste es wohl jetziger Zeit jämmerlich zerrissen werden."

باب روز شدنِ تعبیر "*Zerrissenheit*" از طریق داستان (1832) نوشتهٔ *Die Zerrissen* Alexander von Ungern-Sternberg اتفاق افتاد. داستان مزبور را با الهام گرفتن از این قطعهٔ *Bäder von Lucca* (۱۸۳۰) نوشته است.

44. *W, 6,* 23: "Was will der Künstler? oder gar, was muss der Künstler?"

45. *W, 7,* 23: "In der reproduzierenden Kritik aber, wo die Schönheiten eines Kunstwerks veranschaulicht werden, wo es auf ein feines Herausfühlen der Eigentümlichkeiten ankam ... da sind die Herren Schlegel dem alten Lessing ganz überlegen."

46. *W, 7,* 71: "Die altenglischen Gedichte ... geben den Geist ihrer Zeit, und Bürgers Gedichte geben den Geist der unsrigen."

47. *W, 7,* 68: "Herder betrachtete die ganze Menschheit als eine grosse Harfe in der Hand des grossen Meisters, jedes Volk dünkte ihm eine besonders gestimmte Saite dieser Riesenharfe und er begriff die Universal-harmonie ihrer verschiedenen Klänge."

۴۸. کتابگزاریهای "*Tassos tod*, Trauerspiel von W. Smets" و "Michael Beers *Strusensee*" به ترتیب در ۱۸۲۱ و ۱۸۲۸ نوشته شده‌اند. ← *W*، ج ۵، ص ۱۷۵ به بعد،

۳۲۵ به بعد.

49. *W*, 7, 88–89: "Der Leser fühlt sich da wie in einem verzauberten Walde; er hört die unterirdischen Quellen melodisch rauschen; er glaubt manchmal, im Geflüster der Bäume, seinen eigenen Namen zu vernehmen; die breitblättrigen Schlingpflanzen umstricken manchmal beängstigend seinen Fuss, wildfremde Wunderblumen schauen ihn an mit ihren bunten sehnsüchtigen Augen; unsichtbare Lippen küssen seine Wangen mit neckender Zärtlichkeit; hohe Pilze, wie goldne Glocken, wachsen klingend empor am Fusse der Bäume; grosse schweigende Vögel wiegen sich auf den Zweigen, und nicken herab mit ihren klugen, langen Schnäbeln; alles atmet, alles lauscht, alles ist schauernd erwartungsvoll: —da ertönt plötzlich das weiche Waldhorn, und auf weissem Zelter jagt vorüber ein schönes Frauenbild, mit wehenden Federn auf dem Barett, mit dem Falken auf der Faust."

50. *W*, 7, 58–59.

51. Cf. Karl Kraus, *Heine und die Folgen* (1910, reprinted in *Untergang der Welt durch schwarze Magie*, Vienna, 1922), for Heine as ancestor of *Schmockerei*.

کتاب‌شناسی: آلمان جوان

از هیچ یک از چاپهای بسیار ناقص مجموعهٔ آثار گوتسکو و لاوبه استفاده نکرده‌ام.

← مثلاً نظرهای ابراز شده در کتاب زیر:

Georg Brandes, *Main Currents of Nineteenth Century Literature* (see this History, *4, 000*).

دو کتاب زیر مفیدند ولی در آنها به ندرت توجه دقیق به نقد ادبی مبذول شده است:

Johannes Prölss, *Das junge Deutschland* (Stuttgart, 1892), and H.H. Houben, *Jungdeutscher Sturm und Drang* (Leipzig, 1911).

کتاب زیر، به رغم گرایش مارکسیستی در آن، بسیار آموزنده است:

Walter Dietze, *Junges Deutschland und die deutsche Klassik. Zur Ästhetik und Literaturtheorie des Vormärz* (Berlin, 1957).

دربارهٔ وینبارگ ← Viktor Schweizer, *Ludolf Wienbarg. Beiträge zu einer jungdeutschen Ästhetik*, Leipzig, 1897.

دربارهٔ گوتسکو دو کتاب زیر به ترتیب یکی ضعیف و دیگری مفید است:

Harry Iben *Karl Gutzkow als literarischer Kritiker. Die jungdeutsche Periode*, Greifswald, 1928; Klemens Freiburg-Rüter, *Der literarische Kritiker Karl Gutzkow*, Leipzig, 1930.

دربارهٔ لاوبه:

Erich Ziemann, *Heinrich Laube als Theaterkritiker*, Emstetten, 1934.

دربارهٔ مونت:

کتاب زیر کم‌مایه است:

Walter Prinz, *Theodor Mundt als Literarhistoriker*, Halle, 1912.

یادداشتها: آلمان جوان

۱. بحث کامل در Johannes Prölss، ص ۶۱۱ به بعد، و در H.H. Houben، ص ۶۱ به بعد.

2. See Schweizer, and Werner Storch, *Die ästhetischen Theorien des jungdeutschen Sturm und Drangs* (Bonn, 1927).

در کتاب فوق نشان داده شده که چگونه وینبارگ گفته‌های شلینگ و از جمله خطابهٔ ۱۸۰۷ او را به دقت دنبال کرده است (← کتاب حاضر، ج ۲، ص ۷۵).

3. *Aesthetische Feldzüge* (Hamburg, 1834), pp. 67, 88, 134. Page 280: "Poesie des Lebens."

4. *Ibid.*, pp. 274. Page 268: "Das nach Befreiung ringende Deutschland."

5. *Ibid.*, pp. 285, 288. Page 306: "Einen dunklen Anflug von Gemüth."

6. *Zur neuesten Literatur* (2d ed. Hamburg, 1838), p. 147: "Kühn, grossartig und durchaus genetisch ... Die Zusammenstellung der philosophischen Revolution Deutschlands mit der politischen Revolution Frankreichs ist der Glanzpunkt seines welthistorischen Witzes."

7. See *Zur Philosophie der Geschichte* (Hamburg, 1836), later called *Philosophie der Tat und des Ereignisses*. In *Gesammelte Werke* (Frankfurt, 1845), *4*, 28–29. On the lyric: in "Vergangenheit und Gegenwart," *Jahrbuch der Literatur* (Hamburg, 1839), pp. 46 ff. "Mit der Lyrik allein ist dem Jahrbundert nicht geholfen ... Die Lyrik scheint mir interimistisch, unfruchtbar, zukunftlos."

8. Preface to *Die Ritter vom Geiste* (3d ed. Leipzig, 1854), p. ix: "Die ganze Zeit, die ganze Wahrheit, die ganze Wirklichkeit."

این از جمله آرای قدیم گوتسکو است که نخست در کتاب زیر اظهار شده است:

Briefe eines Narren an eine Närrin (Hamburg, 1832), p. 182.

9. On Büchner see *Beiträge zur Geschichte der neuesten Literatur* (Stuttgart, 1836), *1*, 181–89; and *Götter, Helden, Don Quixote* (Hamburg, 1838), pp. 19–50.

10. *Börnes Leben* (Hamburg, 1840), p. 17. Page 22: "Heine affectiert ein Dichter zu sein aber schreibt wie ein Gamin."

11. *Über Goethe* (Berlin, 1836), pp. 182, 187. Page 38: "Im Häuslichen." Page 91: "Harmlosigkeit."

12. *Ibid.*, p. 230. Page 232: "Zur Weltliteratur gehört alles das würdig ist in fremde Sprachen übersetzt zu werden."

13. *Ibid.*, p. 241: "Nur ein Charakter, der sich der Poesie bemäch-

tigte."

14. *Ibid.*, pp. 253–54. Page 256: "Die Zeit der Tendenz kann beginnen, wenn man über die Zeit des Talentes im Reinen ist."

۱۵. گزیده‌ای از نقد او دربارهٔ تئاتر:

Theaterkritiken und dramaturgische Aufsätze, ed. Alexander Weilen, 2 vols. Berlin, 1906.

۱۶. در اصل به صورت بخش دوم کتاب زیر منتشر شد:

Friedrich von Schlegel, *Geschichte der alten und neuen Literatur. Bis auf die neueste Zeit fortgeführt von Theodor Mundt*, Berlin, 1842.

17. *Ibid.*, p. 2: "Der Begriff der Literatur als einer zusammenhängenden, nationalen Wissenschaft, . . . als eines concreten Bestandtheils der wahren Wirklichkeit des Volksgeistes."

18. *Ibid.*, pp. 30–31, 36, 71. Page 2: "Die Revolution ist der Mythus der neuen Zeit."

19. *Ibid.*, p. 432: "Der wahre Kern und der höchste Reiz."

20. *Ibid.*, p. 75: "Der Bergmann, der sich in seinem eigenen Schacht verloren und dort mitten unter all seinen Reichthümern verschüttet gefunden worden."

21. *Ibid.*, p. 89: "Kaum ein Dichter (hat) das wahre Bedürfnis des modernen Geistes so tief empfunden und erkannt."

22. *Ibid.*, p. 96. Page 156: "Der politische Werther seiner Zeit."

23. *Ibid.*, pp. 273–300, 191 ff.

کتاب‌شناسی: گروینوس

Max Rychner, *Georg Gottfried Gervinus. Ein Kapitel über Literaturgeschichte*, Bern, 1922; good.

Rudolf Unger, "Gervinus und die Anfänge der politischen Literaturgeschichtsschreibung in Deutschland," *Nachrichten von der Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen*, Philologisch-historische Klasse, Fachgruppe IV, Neue Folge, Band I, No. 5 (Berlin, 1935), pp. 71–94.

← اظهار نظر در:

Vittorio Santoli, "Deutsche Literaturgeschichte und Literaturkritik im 19. Jahrhundert," in *Fra Germania e Italia* (Florence, 1962), pp. 252-63.

یادداشتها: گروینوس

1. "Über Börnes Briefe aus Paris" in *Deutsche Jahrbücher* (1835), reprinted in *Gesammelte kleine historische Schriften* (Karlsruhe, 1838) pp. 383–410.

دربارهٔ بورنه و هاینه بخش زیر را نیز ببینید:

"Die romantische Dichtung und ihre inneren Veränderungen in ihrer Ausbreitung über Europa" in *Geschichte des neunzehnten Jahrhunderts* (Leipzig, 1866), *8*, 180-87.

2. *Geschichte* (Leipzig, 1835-42), *5*, 732: "Jene Blüthe unserer Dichtung ist einmal vorüber, sie ist ins Kraut gewachsen... grosse Geschichte."

گروینوس به "Literarischer Sansculottismus" گوته (۱۷۹۵)، که در جلد اول کتاب حاضر، ص ۲۸۰-۲۸۱ مورد بحث قرار گرفته، نیز اشاره می‌کند.

3. *Geschichte*, 5, 735: "Der Wettkampf der Kunst ist vollendet; jetzt sollten wir uns das andere Ziel stecken, das noch kein Schütze getroffen hat, ob uns auch da Apollon den Ruhm gewährt, den er uns dort nicht versagte."

۴. چاپ پنجم، با عنوان تازهٔ

Geschichte der deutschen Dichtung (Leipzig, 1871-74, *I*, vii: "Unberechenbare Gefahren.".

5. *Geschichte*, *1*, 11: "Ich habe mit der ästhetischen Beurtheilung der Sachen nichts zu thun, ich bin kein Poet und kein belletristischer Kritiker. Der ästhetische Beurtheiler zeigt uns eines Gedichtes Entstehung aus sich selbst, sein inneres Wachstum und Vollendung, seinen absoluten Werth, sein Verhältniss zu seiner Gattung und etwa zu der Natur und dem Charakter des Dichters. Der Aesthetiker thut am besten, das Gedicht so wenig als möglich mit anderen und fremden zu vergleichen, dem Historiker ist diese Vergleichung ein Hauptmittel zum Zweck."

6. *Ibid.*, *3*, "Rücktritt der Dichtung aus dem Volke unter die Gelehrten."

7. *Ibid.*, *5*, 108: "Die leitenden Momente in den Zeitideen zu finden, die historische Verknüpfung anzudeuten." Page 110: "Ein Symbol dieser Zeit."

8. *Ibid.*, *5*, 118: "Ein Gedicht, das pflanzlich aus dem Boden, aus der Lage des Volks und der Zeit hervorkeimte und dessen Entfaltung von dem Anbau dieses Boden völlig abhängig ist."

9. *Ibid.*: "stand an dieser Stelle notwendig still, weil das Vaterland hier selber still stand, das die Kluft zwischen dem empfindenden, dem denkenden Leben und dem activen noch heute nicht überschritten hat."

10. *Ibid.*, *5*, 120: "Ohne einen wesentlichen Fortschritt in dem grossen Leben der Nation."

11. *Ibid.*, *5*, 487: "Es hat Alles seine Zeit und Bedingung, und so hat die Tragödie nie eine grosse Epoche gehabt, ohne dass die Lage der wirklichen Welt für den Tragöden eine Schule dargeboten hätte." Page 488: "Unser Trauerspiel irrte rathlose umher, bis die französischen Zustände orientirten."

در چاپ پنجم بازپسین واژه را به "zurechtwiesen" تغییر داده است.

12. *Ibid.*, *5*, 489: "Wenn unsere heutige Jugend erst sorgen wollte, *Geschichte zu machen*, dann würde sie sich für das Geschäft der poeti-

schen Mache ein besseres Glück versprechen dürfen."

13. *Ibid.*, *4*, viii. From 1 Henry IV, III. 1. 128–29. Gervinus adds ll. 1. 261–62 and ll. 3. 93–94.

۱۴. همه جا از چاپ پنجم نقل قول می‌کنم که در متنش از لحاظ این قطعه‌ها در هیچ یک از چاپها تغییری داده نشده است. چاپ پنجم (۱۷۷۴-۱۷۸۱) دارای بیشترین تفاوتهاست زیرا Karl Bartsch آن را روز آمد کرده است. با وجود این، بخشهای دارای اهمیت انتقادی تقریباً دست نخورده باقی مانده است.

15. *Geschichte* 5, 657, 674 ff., 684–85.

۱۶. ← زندگینامهٔ خود نوشت جالب او:

G.G. Gervinus Leben. Von ihm selbst (1st ed. 1860; Leipzig, 1893), pp. 71 ff.

17. *Geschichte* (5th ed.), 5, 678: 'In der Romantik ging unsere Dichtung in Fäulniss über; sie ward aber der Dünger einer neuen Saat, aus der die Wissenschaften der Literaturgeschichte, Plastik, Geschichte, Mythologie, Sprachforschung aufwuchsen." Not in 1st and 2d eds.

18. *Geschichte* (1st ed.), 5, 614: "eine ganz neue Wissenschaft, die Literaturgeschichte, angeregt mehr als selbst geschaffen."

19. *Ibid.*, *1*, 2: "Statt einem forschendem Werke der Gelehrsamkeit ein darstellendes Kunstwerk." Cf. *1*, 15.

20. *Ibid.*, 5, 609, 611, 614, 621 ff.

21. *Ibid.*, *1*, 11.

۲۲. *Ibid.*, *1*, 289, 322 در چاپ دوم (۱۸۴۰) و چاپهای بعدی در آن تغییراتی وارد کرده است. *1*, 311, 314, 316, or 5th ed. *1*, 483, 486, 488

23. *Ibid.*, *1*, 271–73.

24. *Ibid.*, *4*, 406: "Zwischen Nord und Süd, swischen Niederland und Griechenland, zwischen Natur und Ideal." Page 413: "Das eigentümlichste und deutscheste, was unsere neuere Poesie geschaffen hat."

25. On Forster in Vol. 7 of *Georg Forsters sämtliche Schriften*, 9 vols. Leipzig, 1843. Reprinted in Hans Mayer, ed., *Meisterwerke*, 2, 283–360. On Voss, *Geschichte*, 5, 56–57.

26. *Ibid.*, *4*, 505: "Am Rande der durchlebten Erfahrung und zum Abschluss fertig, zur Bewältigung geschickt, ehe er zu Werke schritt." Page 506: "Auf der gefährlichen Scheide von Gefühl und Reflexion, von Instinct und Bewusstsein." Page 508: "Jene Gabe, die Dinge innerlichst zu geniessen und doch in objective Ferne zu stellen."

27. *Ibid.*, 5, 78: "Von Regellosigkeit zur Ordnung und Klarheit, von nordischer Barbarei zur südlichen Cultur."

28. *Ibid.*, 5, 471–72: "Das einzige (Gedicht) vielleicht, was die sämtlichen Jahrhunderte einem wiedererstandenen Griechen ohne Commentare und ohne Verlegenheit bieten dürften."

29. *Ibid.*, 5, 496, 498. Page 704: "Peinliche Duldsamkeit."

30. *Ibid.*, *4*, 575, 596–97, 709.

31. *Ibid.*, 5, 599.

32. *Ibid.*, 5, 106: "Von Lücken, Rätseln und Widersprüchen voll."

33. *Ibid.*, 5, 718: "Orphische Periode . . . nur psychologische Merkwürdigkeit." Page 714: "körperlos, nebelhaft." Page 720: "unsäglich geringfügig."

34. *Ibid.*, 5, 722. Page 724: "Die Entstehung, die Art, die Deutung dieses Gedichts hat das Widerliche für uns, was Dante's und Tasso's Commentare zu ihren eigenen Dichtungen. . . ." "Es wird beiseitigt bleiben wie Miltons wiedergewonnenes Paradies und Klopstocks erzwungene Dramen."

35. *Ibid.*, 5, 102, 467. Page 98: "Die reinste Blüthe der modernen Sittigung."

36. *Ibid.*, 5, 369, 492, 495, 502, 506–07, 512.

37. *Ibid.*, 5, 511 ff., 442.

38. *Ibid.*, 5, 146.

39. *Ibid.*, 5, 486: "Er gibt den reinen Zusammenhang der Handlung und Katastrophe auf, der bei Shakespeare und Göthe immer ganz tadellos ist."

40. *Ibid.*, 5, 475–76.

41. *Ibid.*, 5, 493 ff.

42. *Ibid.*, 5, 700: "Flieht das Objective."

43. *Ibid.*, 5th ed., 5, 717: "Lyrische Gedichte sind eigentlich wie die Kindheit eines Poeten, und sie können nie an sich interessieren, wenn es der Dichte nicht weiter gebracht."

این جمله در چاپهای اول و دوم نیست.

44. *Ibid.*, 1st ed., 5, 650: "Die Fäden, die der Dichter behaglich von dem Rocken der Zeit und die, die er angestrengt wie die Spinne aus seinem Innern herausspinnt."

45. *Ibid.*, 4, 356: "Er zittert vor dem Blutbade, den dieser letzte Satz, Handlungen seien der eigentliche Vorwurf der Poesie, unter den Dichtern anrichten würde."

46. *Ibid.*, 1, 10.

47. *Shakespeare* (4 vols. Leipzig, 1849–50), 4, 315: "Jene höhere Ordnung . . . die ewige Gerechtigkeit in den menschlichen Dingen . . . den Finger Gottes."

48. *Ibid.*, 4, 396: "Cordelia stirbt in der Glorie einer verklärten Retterin, Lear in Versöhnung, Gloster lächelnd, Kent mit Freudigkeit."

49. *Ibid.*, 2, 410–11, 230. Page 219: "Die Personification . . . der thierischen sinnlichen Natur."

50. *Ibid.*, 4, 84. Page 105: "Zwischen politischer Pflicht und unsittlicher Leidenschaft."

51. *Ibid.*, 3, 413. Page 464: "Eine dichterische *Theodicée*."

52. *Ibid.*, 1, 30, 54; 2, 191; 4, 271 ff., 297.

53. *Ibid.*, 2, 60; 3, 454.

54. *Ibid.*, e.g. 4, 363.

55. *Ibid.*, *3*, 250; *4*, 151.
56. *Ibid.*, *3*, 260, 356.
57. *Ibid.*, *3*, 316: "Die blosses Verkörperung der inneren Versuchung."
58. *Ibid.*, *3*, 398–99, 237; *1*, 43; *3*, 297–98.
59. *Ibid.*, *3*, 286 ff. *4*, 421: "Freidenkend"; *1*, 4: "Lehrer von unbestreitbarer Autorität"; *4*, 418: "Die Bresche des Fortschritts offen hält."

کتاب‌شناسی: پیروان مشرب هگل

از وجود تاریخی حاوی بررسی کلی در این زمینه آگاه نیستم، ولی دو کتاب زیر را ببینید:

Hans Titze, *Die philosophische Periode der deutschen Faustforschung (1817-1839)*, Greifswald, 1916; and Hans Jürg Lüthi, *Das deutsche Hamletbild seit Goethe*, Bern, 1951.

دربارهٔ روچر:

Robert Klein, *Heinrich Theodor Rötschers Leben und Werke*, Berlin, 1919.

نیز Walter Schnyder که در قسمت Hebbel آمده است.

دربارهٔ روزنکرانتس:

در کتاب زیر نظرهای مفیدی در این باره ابراز شده است:

B. Bosanquet, *A History of Aesthetic* (London, 1892), pp. 401-09.

مؤلف در کتاب زیر نقد متقدم او را بررسی کرده است:

Eugen Japtok, *Karl Rosenkranz als Literaturkritiker* (Freiburg im Breisgau, 1964).

دربارهٔ فیشر:

کتاب زیر دربارهٔ نیمهٔ اول حیات او و وصفی دربارهٔ *Aesthetik* است؛ تعریفی ندارد:

O. Hesnard, *F. T. Vischer*, Paris, 1921.

کتاب زیر عالی و حاکی از همدلی است:

Hermann Glockner, *F.T. Vischer und das neunzehnte Jahrhundert*, Berlin, 1931.

کتاب زیر حاوی انتقاداتی است:

Ewald Volhard, *Zwischen Hegel und Nietzsche. Der Ästhetiker F. T. Vischer*, Frankfurt a.M., 1934.

کتاب زیر کم اهمیت است:

Hannalene Kipper, *Die Literaturkritik F. T. Vischers*, Giesen, 1941.

مقاله زیر از لحاظ نقد فیشر دربارهٔ فاوست عالی است:

Benedetto Croce, "Ricordo di un vecchio critico tedesco: F.T. Vischer," in *Goethe* (4th ed. 2 vols. Bari, 1946), *2*, 132-47.

مقالهٔ زیر نگرشی مارکسیستی دارد؛ بسیار جالب است:

Georg Lukács, "Karl Marx und F.T. Vischer," in *Beiträge zur Geschichte der Ästhetik* (Berlin, 1954), pp. 217-85.

Fritz Schlawe, *F.T. Vischer als Literaturhistoriker*, Diss., Tübingen, 1953.

Schlawe, *F.T. Vischer*, Stuttgart, 1959.

کتاب زیر زندگینامهٔ خوبی از اوست:

Willi Oelmüller, *F. T. Vischer und das Problem der nachhegelschen Ästhetik*, Stuttgart, 1959.

On Danzel: the life by Otto Jahn prefixed to *Gesammelte Aufsätze*, Leipzig, 1855.

Croce, *Estetica*, p. 377, quotes Danzel with approval and refers to him frequently.

کروچه در مقدمه بر زیباشناسی خود با نظر تأییدآمیز از دانتسل نقل قول و کراراً به او اشاره می‌کند: *Estetica*، ص ۳۷۷.

دو مقاله در کتاب زیر تجدید چاپ شده‌است:

Hans Mayer, ed., *Meisterwerke deutscher Literaturkritik* (Berlin, 1956), *2*, 361-407.

یادداشتها: پیروان مشرب هگل

1. Leipzig, 1824, *1*, 142: "Der Weg, den Faust geht, ist aber der notwendige Weg, den der Gedanke gehen muss, denn dieser geht im Laufe seiner Entwicklung durch alle Weisen des Zwiespalts und Unterschieds zwischen Mensch und Gott, zwischen Subjekt und Objekt, zwischen Einzelnen und Allgemeinen, zwischen Diesseits und Jenseits."

2. Halle, 1825. See Erich Seemann, *Ein Beitrag zur Entstehungsgeschichte von Goethes Faust II: Goethe und Hinrichs*, Hannover, 1938. Yale Diss.

3. *Ibid.*, p. 233: "In dem freien Geständniss, dass er gefehlt habe."

4. "Der Hamlet des Ducis und der des Shakespeare" in *Vermischte Schriften* (Berlin, 1834), 2, 269-98.

5. See *Über Princip und Methode der Hegelschen Philosophie* (Halle, 1841), *Das Grundprincip der Philosophie* (2 vols. Leipzig, 1845-46).

و بسیاری ازنوشته‌های بعدی.

6. Berlin, 1835, *I*, 23. Title of chapter: "Entwickelung der verschiedenen Zweige der Kunst in ihrer nothwendigen Idee."

در این دو مجلد فقط از شعر حماسی و غنایی بحث شده است.

7. *Geschichte der hellenischen Dichtkunst*, Halle, 1839, p. 162: "Das

unmittelbare Walten der göttlichen Gerechtigkeit und der sittlichen Nothwendigkeit."

8. *Ibid.*, pp. 187, 197, 205, 219, 227, 233. Page 186: "In einer ideellen Ordnung." Page 236: "Der leitenden Hand Gottes sich entwinden, selbst absoluter Herr, selbst Gott."

9. *Ibid.*, pp. 194, 200, 211. Page 237: "Ihre glänzenden Träume von sinnlicher Lust und weltlicher Glückseligkeit."

10. See above, p. 224.

11. See *Die Kunst der dramatischen Darstellung*, 3 vols. Berlin, 1841-46; *Dramaturgische und ästhetische Abhandlungen*, Leipzig, 1864.

فهرست منتخبات کتابگزاریهای او در زمینهٔ تئاتر در Klein ۹۸-۲۲۱.

12. Berlin, 1837–42, *1*, 3–72, "Das Verhältniss der Philosophie der Kunst und der Kritik zum einzelnen Kunstwerk."

13. *Ibid.*, *1*, iv: "Die grossen Kunstwerke in ihrer innern Vernünftigkeit, ihrer Einheit von Gedanke und Darstellung zu begreifen." *1*, vii: "Einsicht in die Nothwendigkeit des Organismus." *1*, 22: "Wie gewinnt denn der frei angeschaute Gedanke überhaupt *Form* und *Umgränzung*? Wie gewinnt also überhaupt das *Unendliche endliche Gestalt*?"

14. *Ibid.*, *4*, 124. Page 102: "Dialektik des abstrakten Rechts." *4*, 117: "Dieser in Antonio bewusstlos wirkenden Widerspruch seiner idealen Natur mit den Interessen und Zwecken seiner merkantilischen Thätigkeit."

15. *Ibid.*, *4*, 42: "Der Zufall trägt also nur dazu bei, das Unabwendbare zu offenbaren."

16. *Ibid.*, *1*, 131–32. Page 79: "Der furchtbare Wahn, das Wort an die Stelle der That, die Rede an die Stelle der Gesinnung zu setzen."

17. *Ibid.*, *1*, 88: "Durch das Übermass des Leidens entsündigt und zu Gestalten welche das Unglück geheiligt."

18. Halle, 1830, pp. vii, 7, 276, 434, 497, 508, etc.

19. See this *History*, Vol 4.

20. Königsberg, 1847, p. 111: "Von der *Cultur* zur *Natur* und von dieser zum *Ideal*, vom Ideal endlich zur *Idee*."

Christian Hermann Weisse (۱۸۰۱-۱۸۶۶) و Arnold Ruge مفهوم را صریحاً مورد بحث قرار داده‌اند: ۲۱. در آثار ژان پل و زولگر نشانه‌هایی یافت می‌شود ولی

Christian Hermann Weisse, *System der Aesthetik als Wissenschaft von der Idee des Schönen* (Leipzig, 1830), and Arnold Ruge, *Neue Vorschule der Aesthetik* (Halle, 1837).

22. Königsberg, 1853, p. iv.

23. *Ibid.*, pp. xiii–iv: "Formlosigkeit, die Amorphie, die Asymmetrie, die Disharmonie, die Incorrectheit, die Defiguration oder die Verbildung, das Gemeine, das Kleinliche, das Schwächliche, das Niedrige, das Widrige, das Plumpe, das Todte und Leere, das Scheussliche, das Abgeschmackte, das Ekelhafte, das Böse, das Verbrecherische, das Gespenstische, das Diabolische."

24. *Ibid.*, pp. 217 ff. Page 220: "Dem Gewöhnlichen, dem Zufälligen und Willkürlichen durch die Ausserordentlichkeit der Form eine

Bedeutung zu geben." See also pp. 386 ff.

25. *Ibid.*, p. 94: "Der grelle Contrast kann . . . schön werden. . . .Synthese heterogener Gegensätze." Page 42: "Die Kunst (muss) auch das Hässliche idealisiren, d. h. nach den allgemeinen Gesetzen des Schönen . . . behandeln."

26. See *Kritische Gänge*, 2 vols. Tübingen, 1844; *Neue Folge*, 6 vols. Stuttgart, 1861–73; *Altes und Neues*, 3 vols. Stuttgart, 1881–82; *Neue Folge*, Stuttgart, 1889; *Goethes Faust*, 3d ed. Stuttgart, 1921; *Shakespeare-Vorträge*, 6 vols. Stuttgart, 1899.

27. *Goethes Faust*, p. 55: "absurd, affektiert, steif, widerwärtig, lächerlich."

28. *Kritische Gänge*, Neue Folge, 3, 137: "Positive Kritik."

۲۹. در این موارد متن خطابه‌های دهه‌های هفتاد و هشتاد را ببینید که پرش Robert Vischer بر مبنای یادداشتهای شاگردان او تهیه کرد. تمام جلد اول به *هملت*، ترجمهٔ آن، و اظهارنظر دربارهٔ تک تک صحنه‌ها اختصاص یافته است:

Kritische Gänge, Neue Folge, Vol. 2, and *Shakespeare-Vorträge*.

30. *Kritische Gänge*, Neue Folge, 2, 65–156, esp. pp. 90, 121, 129, 131. Page 115: "Ein solcher verhärteter Stotterer des Handelns."

31. "Shakespeare in seinem Verhältnis zur deutschen Poesie, insbesondere zur politischen" (1844), reprinted in *Kritische Gänge*, Neue Folge, 2, 1-62.

مقدمهٔ ۱۸۶۰ حاوی تردیدهایی دربارهٔ مفاهیم پیشین است. دربارهٔ سازش دادن شیلر و شکسپیر، ← *Aesthetik*، ج ۵، ص ۱۴۱۶–۱۴۱۹.

32. *Aesthetik*, 6 vols. Reutlingen-Stuttgart, 1846–57. Vischer presented "Plan zu einer neuen Gliederung der Aesthetik" (1843), reprinted in *Kritische Gänge* (Tübingen, 1844), 2, 343–96.

33. *Aesthetik*, 1, 94: "Zufälligkeit." Cf. *Kritische Gänge*, 2, 376.

34. *Aesthetik*, 1, 141: "Eine Verewigung des Individuums." Page 334: "Eine negative Stellung zur Idee . . . sich der Durchdringung mit der Idee widersetzt." Page 400: "Geist der Immanenz."

35. *Ibid.*, 5, 1211–15.

36. *Ibid.*, 5, 1216, 1243. Page 1166: "In jedem Bilde ein Weltbild."

37. *Ibid.*, 5, 1260.

38. *Ibid.*, 5, 1330: "Punctualität"; p. 1342: "Eine Lyrik des Aufschwungs zum Gegenstande" . . . "des reinen Aufgehens des letzteren im Subjecte . . . der beginnenden und wachsenden Ablösung aus ihm in der Betrachtung."

۳۹. *Ibid.*, 5, 1406 ff., 1423, 1429؛ و بحث دربارهٔ انواع امر تراژیکی در ج ۱، ص ۳۰۰ به بعد. دربارهٔ شخصیتهای زن ← دربارهٔ اوفلیا، نیز ← *Kritische Gänge*, Neue Folge, 2, xi, xxii, 14ff., 20 *Shakespeare-Vorträge*, 1, 471-2.

40. *Aesthetik*, 5, 1443-44: "Act der reinen Freiheit des Selbstbewusstseins." Page 1445: "Die Komödie enthält das Erhabene, das Tragische in sich."

41. *Kritische Gänge*, 2, 315: "Mit unserem Dichten ist es nichts, es ist jetzt die Zeit zum Trachten." Reviews of Herwegh, *ibid.*, 282 ff., 316 ff. Also in *Kritische Gänge*, Neue Folge, *4*, 166.

42. See "Zum neueren Drama. Hebbel," in *Altes und Neues* (Stuttgart, 1889), pp. 1–26, esp. 16 ff.

43. "Kritik meiner Aesthetik," in *Kritische Gänge*, Neue Folge, 5, 1–156, and *6*, 1–132, esp. *6*, 110: "Begriffsbewegung," and 5, 6.

۴۴. زوریخ، ۱۸۵۸. فقط در چاپ مجدد (برلین، Kritische Gänge؛ و براستهٔ Robert Vischer ۱۹۲۰)، ج ۲، ص ۱۹۸-۲۲۱، موجود است.

45. *Kritische Gänge*, Neue Folge, 5, 85: "Inhaltsvolle Form"; p. 86: "Die Form hat wesentlich Ausdruck"; *6*, 21: "Eine barocke Verbindung von Mystik und Mathematik"; *6*, 15: "Die Form hängt nicht am Stoff, sondern geht aus ihm hervor"; *6*, 16: "Form des Inhaltes, das Äussere des Inneren."

۴۶. ← مقدمه بر *Kritische Gänge*, Neue Folge، ج ۲، ص چهار و شش که ضمن آن فیشر به تحلیل خود دربارهٔ ساختار لیرشاه در *Aesthetik* ج ۳، ص ۴۲-۴۹ اشاره می‌کند.

47. *Altes und Neues*. Neue Folge, 1889, pp. 296, 297, 299, 304, 307. Page 310: "Die Wahrheit aller Wahrheiten, dass das Weltall, Natur und Geist in der Wurzel Eines sein muss." Page 320: "Zuempfindung, Nachempfindung, Einempfindung." Page 336: "Harmonik und Mimik." Pages 337, 341: "Die Kunst macht den transcendentalen Standpunkt zum gemeinen." From *Das System der Sittenlehre* (1798), in J. G. Fichte, *Sämtliche Werke* (8 vols. Berlin, 1845–46), *4*, 353. Vischer quotes incorrectly. Fichte says: "Gesichtspunkt zu dem gemeinen."

48. Hamburg, 1844, p. 22. Page 42: "Ein Einzelnes, und zwar ein wahrhaft concretes." Page 52: "Die Kunst nur eine bestimmte Form der Äusserung und Darstellung des Wahren." Page 62: "Das Philosophiren über die Kunst besteht dann darin, dass man die Form zerbricht, und nun, bei Gelegenheit des Kunstwerks, über den Inhalt das aus Religions- und Rechtsphilosophie anderweitig Bekannte wiederholt."

49. "Shakspeare und noch immer kein Ende" in *Gesammelte Aufsätze*, ed. Otto Jahn (Leipzig, 1855), pp. 203–26 (reprinted also in H. Mayer, ed., *Meisterwerke deutscher Literaturkritik*, 2, 370–407). Pages 216, 218: "Unseliger Ausdruck, der ein ganzes Zeitalter zur Sisyphusarbeit einer Zurückführung der Sache auf das Denken des Verstandes und der Vernunft verdammt hat. Der Gedanke eines Kunstwerks ist nichts Anderes als das . . . Erschaute, welches nicht in dem Kunstwerke dargestellt, sondern das Kunstwerk selbst ist. Der Kunstgedanke kann niemals durch Begriffe und Worte ausgedrückt werden. . . . Nie kann

ich seinen Inhalt anders mittheilen als dadurch, dass ich es eben ganz wie es ist vor Augen stelle... Anschauung und Stimmung... gar kein Wesentliches und Unwesentliches." Page 219: "Ein subjectives Allgemeine, nur eine subjective Einheit."

50. *Ibid.*, p. 225: "Das Werk in seiner ganzen Eigentümlichkeit für die Anschauung vermitteln." Page 226: "Eine wahre Kunstgeschichte der Poesie, in welcher nicht nur die äusseren Formen, sondern auch die innere Auffassung des Stoffs bei den verschiedenen Dichtern... Entwicklungsgang."

51. "Über die Behandlung der Geschichte der neueren deutschen Literatur," in *Gesammelte Aufsätze*, pp. 197–202. Reprinted in H. Mayer, ed., *Meisterwerke*, 2, 361–69, p. 202: "Ohne links und rechts zu sehen, die Metamorphosen der poetischen Production rein aus dieser selbst."

52. *Ibid.*, pp. 197, 200, 202.

53. *Ibid.*, pp. 1–84; pp. 85–98: "Moses Mendelssohn." Pages 118–45: "Goethe und die Weimarschen Kunstfreunde in ihrem Verhältniss zu Winckelmann." Pages 227–44: "Schillers Briefwechsel mit Körner."

54. *Gottsched und seine Zeit. Auszüge aus seinem Briefwechsel*, Leipzig, 1848. *Gotthold Ephraim Lessing. Sein Leben und seine Werke*, Leipzig, 1850.
این مجلد تا ۱۷۷۴ را در برمی‌گیرد. جلد دوم و نهایی در ۱۸۵۴ توسط G.E. Guhrauer به چاپ رسید.

55. *Gesammelte Aufsätze*, p. 226: "Der Winckelmann der Geschichte der Poesie wird noch erwartet."

کتاب‌شناسی: هبل

I quote Friedrich Hebbel, *Sämtliche Werke*, Historisch-kritische Ausgabe, ed. R. M. Werner, 24 vols. Berlin, 1901–07. Of these: *Werke*, 12 vols., as *W*; *Tagebücher*, 4 vols., as *T*; and *Briefe*, 8 vols., as *B*.

از میان کتابهایی که دربارهٔ نظریهٔ او نوشته شده، به آثار زیر بنگرید:

Arno Scheunert, *Der Pantragismus als System der Weltanschauung und Ästhetik Friedrich Hebbels*, Hamburg, 1903, 2d ed. 1930.

Arthur Kutscher, *Friedrich Hebbel als Kritiker des Dramas*, Berlin, 1907.

کتاب زیر حاوی سه فصل مهم دربارهٔ هبل است:

Benno von Wiese, *Die deutsche Tragödie von Lessing bis Hebbel* (Hamburg, 1948, 4th ed. 1958).

کتاب زیر دارای فصل مفیدی با عنوان "Die Kunst und das Drama" است:

Joachim Müller, *Das Weltbild Friedrich Hebbels* (Halle, 1955).

دربارهٔ منابع:

Hermann Glockner, "Hebbel und Hegel," *Preussische Jahrbücher*, *188* (1922), 63–86.

Ludwig Marcuse, "Der Hegelianer Hebbel—gegen Hegel," *Monats-*

hefte, 39 (1947), 506–14.

Walter Schnyder, *Hebbel und Rötscher unter besonderer Berücksichtigung der beiderseitigen Beziehungen zu Hegel*, Berlin, 1923.

به زبان انگلیسی:

در کتاب زیر صفحاتی معدود به‌بررسی سطحی «مفهوم تراژدی» نزد او اختصاص یافته است (ص ۲۵۵-۲۶۹):

Edna Purdie, *Friedrich Hebbel, A Study of his Life and Work* (Oxford, 1932).

یادداشتها: هبل

1. On Hegel, see, e.g., *W, 11*, 406; *B*, 2, 143 (4 December 1842); *B*, 2, 278 (2 July 1843); *B, 4*, 153 (6 March 1849); *B, 4*, 282 (19 April 1851); *B, 5*, 45 (15 September 1852); *B, 6*, 2 (8 January 1857); *B, 6*, 115 (22 February 1858).

2. *T*, 2, 388 (25 March 1844).

۳. این امر را Schnyder به وجه قانع‌کننده مدلل ساخته است؛ ← کتاب‌شناسی فوق.

4. On Vischers *T, 3*, 241–42 (6 June 1847), and *B, 6*, 139 (1 June 1858). Vischer wrote an article "Zum neueren Drama—Hebbel" in 1847, reprinted in *Kritische Gänge*, Vol. 6, Munich, 1922.

5. *B*, 5, 327 (23 July 1856). See also *B, 6*, 139 (1 June 1958), and *T, 1*, 215 (2 March 1838).

6. *T*, 2, 63 (3 September 1840): "Poesie ist ein Blutsturz; der Dichter wird sein Blut los und es zerrinnt im Sande der Welt."

7. *B*, 5, 164 (13 June 1854); *B*, 5, 203 (12 December 1854); *T*, 3, 311 (22 August 1848); *T*, 3, 241 (3 June 1847).

8. *T, 4*, 295 (1 May 1863). Also *B*, 7, 341–43; *B, 6*, 348 (16 October 1860).

9. *W, 11*, 406. Page 47: "Das Schaffen dessen erstes Stadium, das empfangende doch tief unter dem Bewusstsein liegt und zuweilen in die dunkelste Ferne der Kindheit zurückfällt." *T*, 3, 311 (22 August 1848); *B*, 7, 302 (23 February 1863): "Er fängt ihn, weil er gerade da sitzt, und sieht sich ihn erst näher an, wenn er ihn in der Hand hat."

10. *T*, 2, 96 (2 February 1841): "Jedes echte Kunstwerk ist ein geheimnissvolles, vieldeutiges, in gewissem Sinne unergründliches Symbol."

11. Letter, 30 July 1862, in *Neue Hebbel-Dokumente*, ed. Kralik and Lemmermayer (Berlin, 1913), p. 161. *W, 11*, 29, 56: "Die realisierte Philosophie." *W, 11*, 38. Cf. *T*, 2, 201 (7 October 1842).

12. *T*, 2, 51 (June 1840); *T*, 2, 95 (2 February 1841); *T*, 2, 106 (25 March 1841): "Der Dichter muss durchaus nach dem Äusseren, dem Sichtbaren, Begränzten, Endlichen greifen, wenn er das Innere, Unsichtbare, Unbegränzte, Unendliche darstellen will."

13. *W, 11*, 70, 72.

14. *W, 11*, 29: "Diese Schuld ist eine uranfängliche, von dem Begriff

des Menschen nicht zu trennende und kaum in sein Bewusstsein fallende, sie ist mit dem Leben selbst gesetzt."

15. *W*, *11*, 31: "Ein bürgerliches, in sich selbst unhaltbares, und nur der Form nach die Idee des Staats repräsentirendes Gesetz."

16. *W*, *11*, 52: "Alles Handeln löst sich dem Schicksal, d.h. dem Weltwillen gegenüber, in ein Leiden auf."

17. *T*, 2, 57 (13 August 1840).

18. *T*, *1*, 267 (12 August 1838). *T*, *3*, 269 (18 September 1847): "Wenn der Mensch sein individuelles Verhältniss zum Universum in seiner Nothwendigkeit begreift." Also *B*, *4*, 102–03 (1 May 1843).

19. *T*, *3*, 412 (21 December 1851): "Die sogenannte Freiheit des Menschen läuft darauf hinaus, dass er seine Abhängigkeit von den allgemeinen Gesetzen nicht kennt." Cf. *T*, 2, 155 (2 March 1842).

20. *B*, *4*, 129 (14 August 1848): "Deren Schicksal daraus hervorgeht, dass sie eben diese Menschen sind und keine andere."

21. *T*, 2, 269 (29 August 1843): "Es ist thöricht, von dem Dichter zu verlangen, was Gott selbst nicht darbietet, Versöhnung und Ausgleichung der Dissonanzen. Aber allerdings kann man fodern, dass er die Dissonanzen selbst gebe und nicht in der Mitte zwischen dem Zufälligen und dem Nothwendigen stehen bleibe. So darf er jeden Character zu Grunde gehen lassen, aber er muss uns zugleich zeigen, dass der Untergang unvermeidlich, dass er, wie der Tod, mit der Geburt selbst gesetzt ist."

22. *T*, 2, 286 (6 November 1843): "Es giebt nur Eine Nothwendigkeit, die, dass die Welt besteht; wie es den Individuen aber in der Welt ergeht, ist gleichgültig." Cf. *T*, 2, 311 (21 November 1843).

23. *T*, 2, 415 (25 June 1844): "Die Versöhnung fällt immer über den Kreis des speziellen Dramas hinaus." Rötscher, in Hebbel, *Briefwechsel*, ed. Felix Bamberg (Berlin, 1890–92) 2, 300. suggests term "die an sich seiende Versöhnung."

24. *T*, 2, 239 (6 March 1843): "Im Interesse der Gesammtheit, nicht in dem des Einzelnen, des Helden, und es ist gar nicht nöthig, obgleich besser, dass er sich selbst ihrer bewusst wird . . . Das Leben ist der grosse Strom, die Individualitäten sind die Tropfen, die tragischen aber Eisstücke, die wieder zerschmolzen werden müssen und sich, damit dies möglich sey, an einander abreissen und zerstossen."

25. *W*, *11*, 31: "Er lässt daher nicht die Schuld unaufgehoben, wohl aber den innern Grund der Schuld unenthüllt."

26. *T*, 2, 239 (6 March 1843): "Die grosse Wunde Gottes." *T*, 2, 378: "Gottes Sündenfall." *T*, *1*, 377 (8 October 1839): "Der Mensch ist das Prokrustesbett der Gottheit." *T*, *1*, 391 (28 October 1839): "Die Schöpfung ist die Schnürbrust der Gottheit."

27. *T*, 2, 67 (25 September 1840): "In der Welt ist ein Gott begraben, der auferstehen will und allenthalben durchzubrechen sucht, in der Liebe, in jeder edlen That."

۲۸. Benno von Wiese (← کتاب‌شناسی فوق) می‌کوشد تا این افکار عرفانی را کانون نظریهٔ هبل بنمایاند.

29. *W*, *11*, 5: "Die höchste Geschichtsschreibung." Also *W*, *11*, 58.

30. *T*, *2*, 26–27 (3 April 1840); *W*, *8*, 418: "Wiedergeburt der Individualität."

31. *W*, *11*, 60–61.

32. *W*, *11*, 62.

33. *T*, *3*, 186 (30 January 1847): "Meine Lebensaufgabe, den gegenwärtigen Welt-Zustand, wie er ist und ward, darzustellen."

34. *W*, *1*, 432: "Ein jedes Drama ist nur so weit lebendig, als es der Zeit, in der es entspringt, d.h. ihren höchsten und wahrsten Interessen, zum Ausdruck dient."

35. *W*, *11*, 48: "Zeitgemässig . . . Künstlerische Opfer der Zeit."

36. *W*, *11*, 15; *T*, *1*, 260 (22 June 1838): "Das Genie ist der Fühlfäden seiner Zeit."

37. *T*, *2*, 152 (20 February 1842): "Die Kunst ist das Gewissen der Menschheit."

38. *T*, *1*, 224 (10 March 1838): "Das moderne Schicksal ist die Silhouette Gottes, des Unbegreiflichen und Unerfassbaren."

39. *T*, *2*, 254 (12 July 1843). See the distichs in *W*, *6*, 448: "An den Tragiker."

کتاب‌شناسی: روگه

Ruge is quoted from *Gesammelte Schriften* (10 vols. Mannheim, 1846–48), as *GS*. Especially Vol. 1, "Unsere Classiker und Romantiker seit Lessing, Geschichte der neuesten Poesie und Philosophie"; and Vol. 2: "Über die gegenwärtige Poesie, Kunst und Literatur."

Cf. *Briefwechsel und Tagebuchblätter*, ed. P. Nerrlich, 2 vols. Berlin, 1886.

دربارهٔ روگه:

رسالهٔ دکتری زیر را در مجال اندک بررسی کردم. چاپ آن لازم است:

Douglas A. Joyce, *Arnold Ruge as a Literary Critic*, unpublished HarvardUniversity diss. (1952).

نظرهای ابراز شده در این کتاب را نیز ببینید:

Löwith, *Von Hegel bis Nietzsche*, Zurich, 1941.

یادداشتها: روگه

1. *GS*, *3*, 219: "Sohn seiner Zeit"; *GS*, *5*, 387: "Genius des Jahrhunderts."

2. *GS*, *2*, 270: "Revolutionär, heisst das nicht poetisch, *novarum rerum studiosus*, schöpferisch? . . . Jede neue Poesie, ist sie nicht der Umsturz einer alten und veralteten Geisteswelt?" *GS*, *2*, 362: "Jede Poesie ist eine kämpfende." *GS*, *2*, 364: "Das Wesen der Poesie ist demokratisch . . . alle Herzen zu beherrschen."

3. *GS*, *1*, 9: "Die Aufklärung behauptet die Wahrheit der Wissen-

schaft, die Wirklichkeit der Tugend und Freiheit, endlich die Existenz des Ideals durch die Kunst."

4. Schiller to F. H. Jacobi (25 January 1795), *Briefe*, ed. Jonas, *4*, 110–11: "Wir wollen dem Leibe nach Bürger unserer Zeit bleiben weil es nicht anders sein kann; sonst aber dem Geiste nach ist es das Vorrecht und die Pflicht des Philosophen, wie des Dichters, zu keinem Volk und zu keiner Zeit zu gehören, sondern im eigentlichen Sinne der Zeitgenosse aller Zeiten zu sein." *GS*, *1*, 44: "Armer Dichter der deutschen Zeitlosigkeit! Aber so war es und so ist es: wer keine Zeit erlebt, kann freilich nicht ihr Genosse sein."

5. *GS*, *1*, 176, 90.

6. *GS*, *1*, 121: "Nur der freie Staat erzeugt einen Dichter, der die wahre Wirklichkeit idealisiert und ein Ideal hervorbringt, das die Welt ernstlich verwirklicht."

7. *GS*, *1*, 301: "Die Romantik ist die Kriegserklärung dieses Geistes der Willkür gegen den freien gesetzlichen Geist unsrer Zeit."

8. *GS*, *1*, 324: "Die Romantik ist die verkehrte Welt, sie setzt die Natur über den Geist, den Kopf nach unten und die Beine nach oben, das Unvernünftige, ja das Vernunftlose, wie die Pflanze und das Organische zur Regel des Vernünftigen, die Natur und das Paradies zum Ziel des Geistes und der Cultur."

9. *GS*, *1*, 326: "Der Geist und sein Begriff ... Ihre Poesie unpoetisch, ihre Freiheit Frechheit, ihre Philosophie Ironie und Mystification."

10. *GS*, *1*, 388, on Arnim-Brentano, or 441 on "dumme Naturklänge."

11. *GS*, *1*, 272.

12. *GS*, *2*, 15: "Hat Heine das Recht ernsthaft zu reden, nicht verscherzt? Wer glaubt ihm noch?" *Ibid.*, *2*, 34: "Die ganze Welt der Wahrheit und die ganze Realität geht ihm verloren." *Ibid.*, *2*, 52: "Sie scheint Geist zu sein und sie ist nichts, als die Verzweiflung am Geiste selbst."

13. *GS*, *1*, 430–31: "Ein ächter Romantiker glaubt: 1) An den genialen Göthe, an die unbedingte Vollkommenheit Shakespeare's, an die Tiefe Dante's, und an Calderon den Spanier, auch an einige Griechen. Diese sind 'Dichter', Schiller und Körner dagegen sind 'Nichtdichter'. 2) Diese Bestimmung bleibt mysteriös ... Shakespeare, Dante, Calderon, Göthe, Hans Sachs, F. Schlegel, Holberg, Heinrich von Kleist, Manzoni sind Dichter; Voltaire dagegen, Schiller, Körner, Walter Scott und Wieland mögen sonst hübsche Leute sein, aber 'es fehlt ihnen das Eine, *Dichter* sind sie nicht.' Warum, das weiss man nicht. 3) Der Romantiker glaubt ferner an das Mittelalter, an den Katholicismus, an die mittelaltrige Kunst und an die Vor-Raphaelsche Malerei. 4) An die Poesie des Aberglaubens, an die Volkspoesie im Gegensatz gegen die Kunstpoesie, an Volkslieder und Volksbücher, nach der Melodie: 'Das Beste wird durch Worte nicht deutlich.' 5) An den Styl A. W. Schlegels und an Tieck's Welthumor im Kater. 6) Er sehnt sich nach Italien, und verachtet jeden als geistlos, der es nicht lobt. 7) Er erzieht seine Kinder nach der

Wunder- und Märchenschrulle. 8) Die Narrenfeste, Volksspiele, die alte Reisepoesie gehoren zu seinen frommen Wunschen. 9) Sein drittes Wort ist tief und mystisch. 10) Er hasst die Aufklärung und die Franzosen . . . Die Wörter, Nutzen und Geschmack in den Mund zu nehmen ist trivial. 11) Er verachtet die Park- und Gartenkunst und liebt den Naturwuchs der 'Waldeinsamkeit.' 12) Er glaubt an den Weltuntergang, und zwar ist derselbe bereits eingetreten, in der dramatischen Poesie, seit Shakespeare und Holberg tot sind . . . Er glaubt endlich auch in keiner andern Sphäre an den Freiheitzeugenden Geist, wohl aber an den Teufel und an Spuck."

14. *GS*, 3, 405: "Das Absolute oder die Freiheit erreichen wir nur in der Geschichte."

کتاب‌شناسی: مارکس و انگلس

از مجموعهٔ مفید زیر با نشانهٔ اختصاری *UKL* نقل‌قول می‌کنم:

Karl Marx–Friedrich Engels, *Über Kunst und Literatur. Eine Sammlung aus ihren Schriften* (ed. Michail Lifschitz, Berlin, 1948).

این کتاب مبتنی بر مجموعه‌ای به زبان روسی است (۱۹۳۳) که ترجمهٔ فرانسوی آن نیز، همراه با متون اضافی از نوشته‌های لنین و استالین، موجود است:

Sur la littérature et l'art, ed. Jean Fréville, Paris, 1937.

مجموعه انگلیسی زیر حاوی منتخبات محدودی است:

Karl Marx–Friedrich Engels, *Literature and Art: Selections from their Writings* (New York, 1947).

ترجمه‌های بیشتری از آثار کارل مارکس و فریدریش انگلس را در کتاب زیر می‌توان یافت:

Karl Marx–Friedrich Engels, *Selected Works*, ed. V.V. Adoratsky, 2 vols. New York, 1935.

بحث در این زمینه بسیار زیاد است. کتاب زیر، که در اصل رسالهٔ دکتری در دانشگاه ییل بوده و حاوی کتاب‌شناسی است، بهترین بررسی این متون است:

Peter Demetz, *Marx, Engels und die Dichter* (Stuttgart, 1959).

گئورگ لوکاچ در چندین بخش از دو کتاب زیر بر آن است تا متون مزبور را به صورت بخشی از نظام منسجم زیباشناسی مارکسیستی تعبیر کند:

Georg Lukács, *Karl Marx und Friedrich Engels als Literaturhistoriker* (Berlin, 1948), and *Beiträge zur Geschichte der Ästhetik* (Berlin, 1951).

Ludwig Marcuse, "Die marxistische Auslegung des Tragischen," *Monatshefte*, 46 (1954), 241–48.

یادداشتها: مارکس و انگلس

1. *UKL*, 301 ff. 316, 348.
2. *UKL*, 471.
3. See Gustav Mayer, *Friedrich Engels in seiner Frühzeit, 1820–1835*, Berlin, 1920; and *Friedrich Engels*, The Hague, 1934.

۴. Demetz این نکته را روشن می‌کند که مارکس و انگلس در نوشتهٔ زیر علی‌القاعده برخی از عبارات *مانیفست کمونیسم* را از کارلایل اقتباس کرده‌اند:

"Die Lage Englands" in *Deutsch-französische Jahrbücher* (1844).

مارکس و انگلس کتاب *Latter Day Pamphlets* (1850) را با نظری به غایت نامساعد بررسی کرده‌اند (*UKL*, 201-209).

5. *UKL*, 216–29. Pages 218–19: "bald kolossal, bald kleinlich; bald trotziges, spottendes, weltverachtendes Genie, bald rücksichtsvoller, genügsamer, enger Philister."

6. *UKL*, 365: "Ein kommuner Hund *politice*." Engels' letter to Marx of 21 December 1866. Besides Demetz, cf. Ludwig Marcuse, "Heinrich Heine und Marx," *Germanic Review*, 30 (1955), 110–24.

7. *UKL*, 4: "Direkter Ausfluss ihres materiellen Verhaltens ... Nicht das Bewusstsein bestimmt das Leben, sondern das Leben bestimmt das Bewusstsein."

8. *UKL*, 90: "In einer kommunistischen Gesellschaft gibt es keine Maler, sondern höchstens Menschen, die unter anderm auch malen." *UKL*, 173: "Noch nicht unter die Teilung der Arbeit gekrechtet."

9. *UKL*, 13: "Bedarf es tiefer Einsicht, um zu begreifen, dass mit den Lebensverhältnissen der Menschen, mit ihren gesellschaftlichen Beziehungen, mit ihrem gesellschaftlichen Dasein auch ihre Vorstellungen, Anschauungen und Begriffe, mit einem Worte auch ihr Bewusstsein sich ändert?"

10. By Karl Kautsky in *Die Neue Zeit*, 21 (1903), 710–18, 741–45, 772–81.

11. *UKL*, 21–22. "Das unegale Verhältnis der Entwicklung der materiellen Produktion zur künstlerischen ... Bei der Kunst bekannt, dass bestimmte Blütezeiten derselben keineswegs im Verhältnis zur allgemeine Entwicklung der Gesellschaft, also auch der materiellen Grundlage, gleichsam des Knochenbaus ihrer Organisation stehn. Z. B. die Griechen, verglichen mit den Modernen oder auch Shakespeare ... Die Schwierigkeit liegt nicht darin, zu verstehn, dass griechische Kunst und Epos an gewisse gesellschaftliche Entwicklungsformen geknüpft sind. Die Schwierigkeit ist, dass sie für uns noch Kunstgenuss gewähren und in gewisser Beziehung als Norm und unerreichbare Muster gelten ... Normale Kinder waren die Griechen. Der Reiz ihrer Kunst für uns steht nicht im Widerspruch zu der unentwickelten Gesellschaftsstufe, worauf sie wuchs."

12. *UKL*, 3: "Die Produktionsweise des materiellen Lebens bedingt

den sozialen, politischen und geistigen Lebensprozess überhaupt."

13. *UKL*, 110–13; letter of 19 April 1859. Page 112: "Das Verwandeln von Individuen in blosse Sprachröhren des Zeitgeistes." Page 111: "Ein *Ritter* und *Repräsentant einer untergehenden Klasse* . . . Ein *miserabler* Kerl."

14. *UKL*, 113–16; letter of 18 May 1859: "Etwas zu abstrakt, nicht realistisch genug . . . Falstaffscher Hintergrund . . . Tragische Kollision zwischen dem historisch notwendigen Postulat und der praktisch unmöglichen Durchführung."

15. *UKL*, 116–46. Page 140: "Einen *Franz von Sickingen* und nicht einen *Thomas Münzer* oder eine andere Bauernkriegstragödie."

16. *UKL*, 102: "Ein Typus, aber auch zugleich ein bestimmter Einzelmensch, ein 'Dieser', wie der alte Hegel sich ausdrückt."

17. *UKL*, 103–04. See Demetz (pp. 226 ff.) on Balzac's stories.

18. See this *History*, Vol. 4.

19. *UKL*, 6.

20. Not in *UKL*. From *Dokumente des Sozialismus*, ed. Eduard Bernstein (Berlin, 1903), 2, 73–75: "Die geographische Grundlage . . . das die Gesellschaftsform nach aussen umgebende Milieu . . . Rasse selbst ist ein ökonomischer Faktor . . . Je weiter das Gebiet, das wir gerade untersuchen, sich vom Ökonomischen entfernt, und sich dem reinen abstrakt Ideologischen nähert, desto mehr werden wir finden, dass es in seiner Entwicklung Zufälligkeiten aufweist, desto mehr im Zickzack verläuft seine Kurve."

کتاب‌شناسی: نقد در روسیه

چندین تاریخ نقد در روسیه وجود دارد که یا کهنه و منسوخ است یا جزم اندیشانه مارکسیستی:

A. L. Volynsky, *Russkie kritiki. Literaturnye ocherki*, St. Petersburg, 1896.

I. I. Ivanov, *Istoriya russkoi kritiki*, originally, in parts, in *Mir Bozhi*, 1897–1900.

A. Lunacharsky and V. Polyansky, eds., *Ocherki po istorii russkoi kritiki*, 2 vols. Moscow and Leningrad, 1929–31.

B. P. Gorodetsky, A. Lavretsky, and B. S. Meilakh, eds., *Istoriya russkoi kritiki*, 2 vols. Moscow and Leningrad, 1958.

این تاریخ کلی زیباشناسی حاوی فصلهایی دربارهٔ روسهاست:

M. F. Ovsyannikov and Z. V. Smirnova, *Ocherki istorii esteticheskikh uchenii*, Moscow, 1963.

گلچین ایتالیایی زیر مفید است:

Ettore Lo Gatto, ed., *L'Estetica e la poetica in Russia*, Florence, 1947.

مجموعه نقد ادبی پوشکین را در کتاب زیر ببینید:

N.V. Bogoslovsky, ed., *Pushkin on Literature*, Moscow, 1934.

یادداشتها: نقد در روسیه، مقدمه

1. A. D. Kantemir, *Sochineniya, pisma i izbrannye perevody* (St. Petersburg, 1867), *1*, 167.
2. M. V. Lomonosov, *Polnoe sobranie sochinenii* (Moscow and Leningrad, 1953), *7*, 588–9.
3. *Opyt istoricheskogo slovarya o rossiiskikh pisatelyakh* (1772). Analyzed in Gorodetsky et al., *Istoriya russkoi kritiki*, *1*, 91–4.
4. *Vestnik Evropy*, *6* (1802), 228–9: "Что принадлежит до критики новых русских книг, то мы не считаем ее истинною потребностью нашей литературы."
5. Karamzin, *Sochineniya* (St. Petersburg, 1848), *3*, 645–6; *2*, 122, quoted in Gorodetsky, *1*, 112, 114, 115.
6. Zhukovsky, "O kritike," *Vestnik Evropy*, *48* (1809), 36. Quoted in Gorodetsky, *1*, 167.
7. Preface to Pushkin, "Bakhchisaraisky fontan" (1824), quoted in Gorodetsky, *1*, 208; and *Damsky zhurnal*, Vol. 6, No. 8, p. 77, quoted *ibid.*, *1*, 231.
8. Letter to A. A. Bestuzhev (May–June 1825), in *Pushkin, o literature*, p. 75: "Именно критики у нас и недостает. Мы не имеем ни единого комментария, ни единой критической книги." Cf. *The Letters of Alexander Pushkin*, translated J. T. Shaw (3 vols., Bloomington and Philadelphia, 1963), *1*, 222.
9. Cf. "Iz Pindemonte," "Никому отчета не давать," etc. *Pushkin o literature*, p. 242 n. (1836, "Mnenie M. E. Lobanova . . ."): "Самый ничтожный предмет может быть избран стихотворцем." *Ibid.*, p. 377 (projected preface to Canto VIII and IX of *Evgeny Onegin*, 1830): "Почувствовали, что цель художества есть идеал, а не нравоучение."
10. Letter to V. A. Zhukovsky (May–June 1825), *Pushkin o literature*, p. 74: "Цель поэзии—поэзия." Cf. *Letters*, *1*, 219.
11. *Polnoe sobranie sochinenii* (Moscow 1949), *4*, 251: "Поэт сам избирает предметы для своих песен; толпа не имеет права управлять его вдохновением."
12. Cf. the poem (1833) beginning "Французских рифмачей суровый судия . . ." where he calls himself "поклонник верный твой" (your faithful admirer).
13. On Byron, see Gorodetsky, *1*, 293, quoting Academy ed., *7*, 170: "С ума сходил." *Pushkin o literature*, pp. 115–16, etc. On Shakespeare, see the draft of the preface to *Boris Godunov*, *ibid.*, p. 117. On Scott, i.a., *ibid.*, pp. 114–15.
14. A letter to E. M. Khitrovo (May 1831): "in ecstasy" (в восторге)

about *Rouge et noir*. *Pushkin o literature*, p. 290. Cf. *Letters*, 2, 488. On Sainte-Beuve, see the long review (1831) of *Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme*, in *Pushkin o literature*, pp. 258–68.

15. "Otryvki" (1827) in *Pushkin o literature*, p. 105: "В чувстве соразмерности и сообразности."

۱۶. نظر رایج در شوروی را حاکی از اینکه منظور پوشکین تجلیل از Radishchev بوده نمی‌توان پذیرفت.

"Посредственное . . . варварский слог." "Невежественное пренрение ко всему прошедшему; слабоумное изумление перед своим веком, слепое пристрастие к новизне; частные, поверхностные сведения." It seems impossible to accept the common Soviet view that Pushkin meant to praise Radishchev.

17. "Pismo k izdateliu" (23 April 1836). *Pushkin o literature*, p. 425: "Если бы с независимостию мнений и остроумием своим соединил он более учености, более начитанности, более уважения к преданию, более осмотрительности,—словом, более зрелости, то мы бы имели в нем критика весьма замечательного."

کتاب‌شناسی: بلینسکی

نوشته‌های او را از این چاپ نقل می‌کنم:

Sobranie sochinenii, ed. F.M. Golovenchenko (3 vols. Moscow, 1948), as G.

هرگاه این چاپ کارساز نباشد از این منبع استفاده می‌کنم:

Polnoe sobranie sochinenii, ed. S.A. Vengerov, 11 vols. Petersburg, 1900-17.

نامه‌ها را از این منبع نقل کرده‌ام:

Izbrannye pis'ma, ed. N.I. Mordovchenko and M.Ya. Polyakov, 2 vols. Moscow, 1955.

حتی‌الامکان از ترجمهٔ انگلیسی زیر که فاقد نام مترجم است استفاده کرده‌ام که شامل *Literary Reveries* و مقالات بازپسین بخش عمر اوست، ولی مقالات مربوط به بخش میانی در آن نیست:

Selected Philosophical Works, Moscow, 1948.

گلچین مختصری به زبان آلمانی وجود دارد: *W. Belinskij, der Begründer der modernen Literaturkritik*, ed. Rudolf Dietrich, Berlin, 1948 و ترجمهٔ آلمانی *Hamlet: Deutung und Darstellung*, Berlin, 1952 :(A. Kloeckner توسط)

از میان انبوه عظیم آثار روسی در این باره، تألیفات زیر بسیار سودمند است:

A. N. Pypin, *Belinsky: ego zhizn i perepiska*, 2 vols. Petersburg, 1876.

A. L. Volynsky (Akim Flekser), *Russkie kritiki* (Petersburg, 1896), esp. 81 ff.

Iv. Ivanov, *Istoriya russkoi kritiki* (Petersburg, 1900), esp. Part III, pp. 39–333.

Iury Aikhenvald, *Siluety russkikh pisateley* (3d ed. Moscow, 1917), III, 1–14.

G. V. Plekhanov, *V. G. Belinsky. Sbornik statei*, Moscow, 1923.

A. Lavretsky, *Belinsky, Chernyshevsky, Dobrolyubov v borbe za realizm*, Moscow, 1941; and *Estetika Belinskogo*, Moscow, 1959.
P. I. Lebedev-Polyansky, *V. G. Belinsky. Literaturnokriticheskaya deyatelnost*, Moscow and Leningrad, 1945.

به زبان انگلیسی:

Herbert E. Bowman, *Vissarion Belinski, 1811-1848: A Study in the Origins of Social Criticism in Russia*, Cambridge, Mass., 1954.

به زبان ایتالیایی: کتاب زیر عالی است:

Ignazio Ambrogio, *Belinskij e la teoria del realismo*, Rome, 1963.

مقالات ارزشمند، نوشته‌های پراکنده، کتاب‌شناسیها، و فهرست کتابهای بلینسکی در سه جلد (۵۵، ۵۶، ۵۷) مجموعهٔ زیر یافت می‌شود:

Literaturnoe Nasledstvo, Moscow, 1948-52.

مقالات گوناگون او که در منبع زیر آمده کاری آشکارا نازلتر است:

N. Brodsky, *Belinsky: istorik i teoretik literatury* (Moscow, 1949).

دربارهٔ بلینسکی و هگل ← :

J. V. Laziczius, "Fr. Hegels Einfluss auf V. Belinskij," *Zeitschrift fur slavische Philologie*, *5* (1928), 339–55.
D. Tschižewskij, "Hegel in Russland," in *Hegel bei den Slaven* (Reichenberg, 1934), esp. pp. 207–29.
Boris Jakowenko, *Ein Beitrag zur Geschichte des Hegelianismus in Russland* (Prague, 1934), pp. 46–62.
A. Koyré, "Hegel en Russie," in *Études sur l'histoire de la pensée philosophique en Russie* (Paris, 1950), esp. pp. 145–63.

گئورگ لوکاچ قویاً دیدگاه مارکسیستی را در نوشتهٔ زیر مطرح کرده است:

Georg Lukács, "Die internationale Bedeutung der russischen demokratischen Literaturkritik," in *Der russische Realismus in der Weltliteratur* (Berlin, 1949), pp. 13-35.

یادداشتها: بلینسکی

۱. شواهد دیگری که Chizhevsky دال بر تضاوت بد بلینسکی ارائه کرده مرا به این اندازه نگران نمی‌کند (در *Hegel bei den Slaven* ص ۲۰۷؛ Koyré هم آن را در *Études* ص ۱۴۷ تکرار کرده است). بلینسکی کمدی *الهی* و بخش دوم *فاوست* را مهم نمی‌داند و آنها را «تمثیلهای بد و مرده» (« мертвая, пошлая символистика ») می‌خواند. این صرفاً بازگو کردن عقیدهٔ Fr. T. Vischer است که در *Hallische Jahrbücher* خوانده بوده است. بدیهی است بینسکی از لحاظ تسلط بر زبان در موضعی

نبوده که بتواند با کمدی *الهی* و بخش دوم *فاوست* دست و پنجه نرم کند. طرد خشونت‌آمیز تراژدی فرانسوی و مولیر ناراحت کننده‌تر است اما از آن قبیل بی‌انصافیهای جدلیی است که میان منتقدان بزرگ رواج دارد. نامه به I.I. Panaev (۱۹ اوت ۱۸۳۹). *Izbrannye Pisma, 1,* 235-6.

۲. مجموعهٔ آثار گوته را در *Literaturnoe Nasledstvo, 55* (1948), 554 ج ۵۵ (۱۹۴۸)، ص ۵۵۴، وصف کرده است. ← نامه به Botkin (۱۲ اوت ۱۸۳۸)، *Izbrannye Pisma*، ج ۱، ص ۱۴۲.

۳. وصف آن را در *Literaturnoe Nasledstvo* ج ۵۵ (۱۹۴۸)، ص ۵۱۲-۵۱۳ ببینید. اگرچه شایستگی برادران شلگل را اذعان می‌کند، بیشتر اشارات بعدی او به آنها، به سبب مشرب کاتولیکی و قرون وسطی مداری محافظه‌کارانهٔ آنها، تخطئه‌آمیز است. بویژه ← *G*، ج ۲، ص ۶۶۰، ج ۳، ص ۳۲، ۱۵۹-۱۶۰.

4. Gottlieb Ludwig Ernst Bachmann, *Vseobshchee nachertanie teorii iskusstva* (1832), trans. M. V. Khistyakov. See *G, 1,* 454 and n. 784.

Shevyrev اثری از Ast را ترجمه و در *Moskovsky telegraf* (۱۸۲۸)، ش ۴، چاپ کرد. بلینسکی در *G*، ج ۱، ص ۵۱۹ به Ast اشاره می‌کند. M.H. Katkov ترجمه مقالهٔ زیر را از روچر در *Moskovsky nablyudatel* (۱۸۳۸)، ش ۱۷، منتشر کرد:

"Das Verhältniss der Philosophie der Kunst und der Kritik zum einzelnen Kunstwerk," from *Abhandlungen zur Philosophie der Kunst* (1837).

بلینسکی مقدار زیادی از آن را در *G*، ج ۱، ص ۴۰۹-۴۱۷ آورده است. گفتهٔ روچر را در مورد قسمتی از بخش دوم *فاوست* در *G*، ج ۲، ص ۸۱-۸۲ نقل می‌کند. اشارات به روچر، *Isbrannye pisma* ج ۱، ص ۲۱۶، و ج ۲، ص ۱۲۵. ولی بلینسکی بعداً روچر را عاری از فرهنگ خوانده است: *Izbrannye pisma*، ج ۲، ص ۱۴۴-۱۴۵ (مارس ۱۸۴۱).

۵. S.A. Vengerov اتکای نخستین بلینسکی را بر Nadezhdin مهمتر از آنچه هست می‌نمایاند و نقد Nadezhdin را در *Polnoe Sobranie*، ج ۱، ص ۴۵۳-۵۴۲، چاپ می‌کند. دربارهٔ علاقهٔ Katkov به هگل ← *Izbrannye pisma*، ج ۱، ص ۸۶، ۲۴۵.

۶. هر یک از وصفهای مختلف، بویژه وصف Chizhevsky و Koyré را ببینید.

۷. تنها قطعهٔ «تقسیم شعر به نوعهای شعری مختلف» در ۱۷۴۱ منتشر شد. «مفهوم هنر» و «معنای کلی واژهٔ 'ادبیات'» و «نظری کلی دربارهٔ شعر مردم‌پسند» در ۱۸۶۲ به چاپ رسید.

8. See above, n. 4.

۹. موضوع تفسیر هملت توسط بلینسکی گیج کننده است. از لحاظ همهٔ جنبه‌های بنیادی با تفسیر روچر در کتاب زیر هم عقیده است:

Die Kunst der dramatischen Darstellung (Berlin, 1844), vol. 2.

اما بلینسکی مقالهٔ خویش را در ۱۸۳۸ نوشته، و من نتوانسته‌ام چاپ متقدمتری از تفسیر روچر را پیدا کنم. تفسیر متقدمتر و بسیار هگل‌واری در ۱۸۳۴ منتشر شده است:

Eduard Gans, *Vermischte Schriften*, Berlin, See Hans J. Lüthi, *Das deutsche Hamletbild seit Goethe*, Bern, 1951.

10. *G*, *1*, 16, 22–3.

11. Cf. *Sämmtliche Werke* (2nd ed. Vienna, 1846), *1*, 11: Literature

"der Inbegriff aller intellectuellen Fähigkeiten und Hervorbringungen einer Nation." Also *1*, 195.

تعبیر «قیافه‌شناسی» یک ملت را هردر بسیار به کار می‌برد: *Werke*, ed. Suphan، ج ۱۳، ص ۳۶۵؛ ج ۱۹، ص ۱۴۸.

12. *G*, *1*, 73: "Литературу не создают; она создается так, как создаются, без воли и ведома народа, язык и обычаи."

۱۳. بلینسکی به نقد و بررسی مجموعه‌های عمدهٔ فرهنگ قومی پرداخته است: مجموعه‌های Sukhanov و Sakharov و Krisha Danilov را ضمن چهار مقاله (همه در جلد ششم Vengerov). برای بحث مفصل در این باره:

M. Azadovsky, "Belinsky i russkaya narodnaya pocziya," in *Literaturnoe Nasledstvo, 55,* 117-50.

14. *G*, *2*, 136, cf. *1*, 667.

۱۵. ← کتاب حاضر، ج ۲، ص ۳۳-۳۵. مثلاً فریدریش شلگل، *Werke*، ج ۲، ص ۵۴.

16. *G*, *1*, 79: "Наша народность покуда состоит в верности изображения картин русской жизни."

17. *G*, *1*, 54: "Возвращение к естественности."

18. *G*, *1*, 103.

19. *G*, *1*, 107–8: "Шекспир навсегда помирил и сочетал ее с действительною жизнию . . . Вальтер Скотт . . . был вторым Шекспиром, который докончил соединение искусства с жизнию."

20. *G*, *1*, 141–2.

۲۱. *G*، ج ۱، ص ۱۰۷، ۱۱۱. هزلت شکسپیر را پروتئوس خرد آدمی خوانده است (*Works*، ویراستهٔ Howe، ج ۸، ص ۴۲). شیلر و کولریج بر عینیت شکسپیر تأکید کرده‌اند. نیز ←

M.H. Abrams, *The Mirror and the Lamp* (New York, 1953), 244 ff.

22. *G*, *1*, 127: "Главный отличительный признак творчества состоит в таинственном ясновидении, в поэтическом сомнабуле," p. 129.

23. *G*, *1*, 135: "Угадано чувством в минуту поэтического откровения!"

24. *G*, *1*, 136–7: "Тип из типов . . . мистический миф."
25. Cf. this *History*, *2*, 77. Nodier's "Des types en littérature," in *Rêveries littéraires morales et fantastiques* (Brussels, 1832), pp. 41–58.
26. *G*, *1*, 431: "Не такова истинная поэзия: ее содержание не вопросы дня, а вопросы веков, не интересы страны, а интересы мира, не участь партий, а судьбы человечества."
27. *G*, *1*, 430–1: "Если хотите, оно и служит обществу, выражая его же собственное сознание . . . но оно служит обществу не как что-нибудь для него существующее, а как нечто существующее по себе и для себя, в самом себе имеющее свою цель и свою причину."
28. *G*, *1*, 437.
29. *G*, *1*, 439: "Что художественно, то уже и нравственно."
30. *G*, *1*, 456: "Истина открылась человечеству впервые—в *искусстве*, которое есть *истина в созерцании*, то есть не в отвлеченной мысли . . . Поэт мыслит образами," p. 464.
31. *G*, *1*, 469: "Человек пьет, ест, одевается—это мир *призраков*, . . . человек чувствует, мыслит, сознает себя органом, сосудом духа, конечною частичностью общего и бесконечного—это мир *действительности*."
32. *G*, *1*, 466.
33. *G*, *1*, 495.

۳۴. توجه کنید که «Totalität» به زبان آلمانی نقل شده (*G*، ج ۱، ص ۵۰۳).

35. *G*, *1*, 492: "Это больше нежели . . . зеркало действительности, но более походит на действительность, нежели действительность походит сама на себя, ибо всё это—художественная действительность."
36. *G*, *1*, 475.
37. *G*, *1*, 512: "Это горе,—только не от *ума*, а от *умничанья*," p. 516.
38. *G*, *1*, 559.

۳۹. *G*، ج ۱، ص ۵۶۰. دربارهٔ قیاس با گیاه مطالب بسیاری در Abrams، بویژه ص ۱۶۸ به بعد، ۲۰۲ به بعد، موجود است.

40. *G*, *1*, 631.
41. *G*, *1*, 641.
42. *G*, *1*, 643: "Можно очень натурально изобразить пытку, казнь, несчастную смерть человека, упавшего в нетрезвом виде в помойную яму,—но все эти изображения будут возмутительны для души, неимущны и безмысленны, ибо в них не будет никакой разумной мысли, никакой разумной цели."
43. *G*, *1*, 643, 644, 649.
44. *G*, *1*, 649–50.
45. *G*, *1*, 557: "У искусства всякого народа есть свое историческое развитие, вследствие которого определяется характер и род

деятельности поэта."

46. *G*, *1*, 653: "Чем выше поэт, тем больше принадлежит он обществу, среди которого родился, тем теснее связано развитие, направление и даже характер его таланта с историческим развитием общества."

۴۷. *G*، ج ۱، ص ۶۷۰. در اغلب چاپها، به جای «gumannaya» (انسانی)، «tumannya» (ابرآلود) آمده است.

48. *G*, *1*, 671.

49. *G*, *1*, 673, 667.

۵۰. *G*، ج ۲، ص ۱۲. ← بند ۷۲، *Vorschule der Aesthetik* نوشتهٔ ژان پل.
این تعبیر برگرفته از این منبع است:

Friedrich Schlegel's *Athenaeum*, Fragment, No. 247.

51. *G*, *2*, 28.
52. *G*, *2*, 40.
53. *G*, *2*, 49.
54. *G*, *2*, 53.
55. *G*, *2*, 51, 58.
56. *G*, *2*, 33: "Высказал всю сущность поэзии, сознательно' развитую германским мышлением."
57. *G*, *2*, 67: "Искусство есть . . . мышление в образах." Cf. A. W. Schlegel, in 1798: poetry is "bildlich anschauender Gedankenausdruck." *Vorlesungen über philosophische Kunstlehre*, ed. A. Wünsche (Leipzig, 1911), p. 35. K. F. E. Trahndorff, *Aesthetik* (Berlin, 1827), p. 85: "Die Poesie . . . denkt Bilder." See also p. 86.
58. *G*, *2*, 95.
59. *G*, *2*, 100.
60. *G*, *2*, 113.
61. *G*, *2*, 121.
62. *G*, *2*, 287.
63. *G*, *2*, 313.
64. *G*, *2*, 291, 300: "Никто не может быть выше века и страны."
65. *G*, *2*, 288–9.
66. *G*, *2*, 313.
67. *G*, *2*, 354: "Решительно отрицает искусство для искусства."
68. *G*, 2, 356–7.
69. *G*, *2*, 357.
70. *G*, *2*, 361.
71. *G*, *2*, 363.
72. *G*, *2*, 422.
73. *G*, *2*, 481.
74. *G*, *2*, 457: "Чистая, беспримесная проза . . . Мы под 'прозою' разумеем богатство внутреннего поэтического содержания, мужественную зрелость и крепость мысли . . ."
75. *G*, *2*, 460: "Факт действительности . . . проведенный через

фантазию поэта, озаренный светом общего значения, *возведенный в перл создания*, и потому более похожий на самого себя, более верный самому себе, нежели самая рабская копия с действительности верна своему оригиналу. Так, на портрете, сделанном великим живописцем, человек более похож на самого себя, чем даже на свое отражение в дагерротипе . . ."

76. *G*, *3*, 174: "Исторического движения общества."
77. *G*, *3*, 178: "Между тем время шло вперед, а с ним шла вперед и жизнь, порождая из себя новые явления, дающие сознанию новые факты и подвигающие его на пути развития . . . Мы не завидуем *готовым натурам* . . ."
78. *G*, *3*, 190–1.
79. *G*, 3, 210.
80. *G*, *3*, 266.
81. *G*, *3*, 335.
82. *G*, *3*, 335, 337: "Нельзя сделаться великим живописцем, имея какой бы то ни было великий талант, если в годы изучения искусства нет хороших натурщиков . . . Пушкин явился именно в то время, когда только что сделалось возможным явление на Руси поэзии, как искусства."
83. *G*, *3*, 363: "Светлою, ясною и отрадною грустью . . ."
84. *G*, *3*, 378, 380.
85. *G*, *3*, 403.
86. *G*, *3*, 410.
87. *G*, *3*, 405.
88. *G*, *3*, 402.
89. *G*, *3*, 410: "Время опередило поэзию Пушкина и большую часть его произведений лишило того животрепещущего интереса, который возможен только как удовлетворительный ответ на тревожные, болезненные вопросы настоящего."
90. *G*, *3*, 412.
91. *G*, *3*, 457–8.
92. *G*, *3*, 467, 472–3, 476.
93. *G*, *3*, 511: "Разве вина поэта, что в России всё движется так быстро? . . . Если б в 'Онегине' ничто не казалось теперь устаревшим или отсталым от нашего времени,—это было бы явным признаком, что в этой поэме нет истины, что в ней изображено не действительно существовавшее, а воображаемое общество; в таком случае что ж бы это была за поэма и стоило бы говорить о ней?"
94. *G*, *3*, 516: "Гений никогда не упреждает своего времени, но всегда только угадывает его не для всех видимое содержание и смысл."
95. *G*, *3*, 562, 552: "Нравственного эмбриона! . . . Татьяна, как личность, является . . . подобною египетской статуе, неподвижной, тяжелой и связанной."

96. *G*, *3*, 564.
97. *G*, *3*, 567, 587–8.
98. *G*, *3*, 568–9.
99. *G*, *3*, 583–4.
100. *G*, *3*, 594.
101. *G*, *3*, 44: "Русский великий поэт, будучи одарен от природы и равным великому европейскому поэту талантом . . . может соперничетвовать с ним только в *форме*, но не в *содержании* поэзии."
102. Vengerov, *12*, 224 (actually ed. by V. S. Spiridonov, Moscow, 1926).
103. *G*, *3*, 56–7.
104. *G*, *3*, 67: "Из всех критиков самый великий, самый гениальный, самый непогрешительный—время."

۱۰۵. "Так называемую *натуральную школу*." ← ص ۷۷۴، و ص ۹۰۲ ح که در آن به کاربرد این واژه توسط بولگارین در *Severnaya Pchela* (۱۸۴۲)، ش ۲۲، اشاره شده است.

106. *G*, *3*, 649.
107. *G*, *3*, 674: "Фантастическое в наше время может иметь место только в домах умалишенных, а не в литературе, и находиться в заведывании врачей, а не поэтов."
108. *G*, *3*, 783: "Близкое сходство изображаемых ею лиц с их образцами в действительности . . ."
109. *G*, *3*, 781.
110. *G*, *3*, 788–9: "В этом отношении литература сделала едва ли не больше: она скорее способствовала возбуждению в обществе такого направления, нежели только отразила его в себе, скорее упредила его, нежели только не отстала от него."
111. *G*, *3*, 797.
112. *G*, *3*, 801.
113. *G*, *3*, 677: "Вперед итти можно, назад—нельзя . . ."
114. *G*, *3*, 68–86 (on *Poor People*), 673–5 (*Double*, and *Mr. Prokharchin*), 836–7 (*The Landlady*). Also letter to Annenkov (15 February 1848), *Izbrannye Pisma*, *2*, 388.
115. *G*, *3*, 809.

۱۱۶. دربارهٔ ژرژ ساند ← مثلاً *G*، ج ۳، ص ۲۲، «بی‌تردید پر استعدادترین کس در دنیای نویسندگی زمان ما» ("Жорж Занд, времени").

دربارهٔ Sue، کتابگزاری *Mystères de Paris*، در *G*، ج ۲، ص ۶۲۸-۶۴۶، که بخشی از آن لحن بسیار نامساعدی دارد. با وجود این، بلینسکی معتقد بود که استعداد Sue بیش از بالزاک و دوما و ژانن و سرلیه و امثال آنهاست (*G*، ج ۳، ص ۲۲).

۱۱۷. دربارهٔ گوته ← کتابگزاری ترجمه روسی *Roman Elegies* در Vengero، ج ۶،

ص ۲۴۱-۲۷۲، و سه کتابگزاری در *Literaturnoe Nasledstvo* ج ۵۵ (۱۹۴۸)، ص ۳۴۲، ۳۴۴، ۳۶۱. حاشیهٔ مفصلی از V. Zhirmunsky، ص ۳۴۵-۳۵۰.

118. *G, 3,* 791: "Признавая, что искусство, прежде всего должно быть искусством, мы тем не менее думаем, что мысль о каком-то чистом, отрешенном искусстве, живущем в своей собственной сфере, не имеющей ничего общего с другими сторонами жизни, есть мысль отвлеченная, мечтательная. Такого искусства никогда и нигде не бывало."

119. *G, 3,* 797: "Отнимать у искусства право служить общественным интересам—значит не возвышать, а унижать его, потому что это значит лишать его самой живой силы, то есть мысли, делать его предметом какого-то сибаритского наслаждения, игрушкою праздных лентяев."

120. *G, 3,* 789: "Какими бы прекрасными мыслями ни было наполнено стихотворение, как бы ни сильно отзывалось оно современными вопросами, но если в нем нет поэзии,—в нем не может быть ни прекрасных мыслей и никаких вопросов . . ."

121. *G, 3,* 798.

122. *G, 3,* 790: "Надобно уметь явления действительности провести через свою фантазию, дать им новую жизнь . . . смысл чего-то единого, полного, целого, замкнутого в самом себе."

123. *G, 3,* 792. "Способность изображать явления действительности без всякого отношения к самому себе—есть опять-таки выражение натуры поэта."

124. *G, 3,* 809.

125. *G, 3,* 813.

126. *G, 3,* 673-4: "В 'Двойнике' автор обнаружил огромную силу творчества, характер героя принадлежит к числу самых глубоких, смелых и истинных концепций . . ."

۱۲۷. داستایفسکی در *خطرات نویسنده*، ژانویهٔ ۱۸۷۷، فصل ۲، بخش ۳. «نهایت سرخوردگی خود را در نامه‌ای به Annenkov (فوریه ۱۸۴۸) ابراز داشته است: «هر یک از کارهای تازهٔ او شکستی تازه است.... ما دربارهٔ داستایفسکی نابغه لاف می‌زدیم. من، نخستین منتقد، یک طویله خر بودم» ("Каждое его новое произведение— новое падение. . . . Надулись же вы, друг мой, с Достоевским-гением! . . . Я, первый критик, разыграл тут осла в квадрате") *Izbrannye Pisma*، ج ۲، ص ۳۸۸. بلینسکی به نمایشنامهٔ *طوفان* شکسپیر، پرده ۵، صحنهٔ ۱، سطر ۲۹۵ اشاره می‌کند. کلیین می‌گوید: «من چه خری بودم، یک طویله خر، که این دائم‌الخمر را خدایی پنداشتم و این ابله کودن را می‌پرستیدم!»

128. *G, 3,* 684: " 'Мертвые души' стоят выше всего, что было и есть в русской литературе . . ."

129. *G*, *1*, 147.

130. *G*, *3*, 713 14: "Не будь на вашей книге выставлено вашего имени, и будь из нее выключены те места, где вы говорите о себе как писатель, кто бы подумал, что эта надутая и неопрятная шумиха слов и фраз—произведение автора 'Ревизора' и 'Мертвых душ'?"

131. *G*, *3*, 709:"Проповедник кнута, апостол нецежества, поборник обскурантизма и мракобесия . . ."

132. See Karl Löwith, *Von Hegel bis Nietzsche* (Zurich, 1941), esp. pp. 97 ff.

فهرست آثار به‌ترتیب زمانی

فرانسه

1809	de Barante:	*De la littérature française au XVIII• siècle*
1813	Sismondi:	*De la littérature du Midi de l'Europe*
	Madame de Stael:	*De l'Allemagne*
1823	Claude Fauriel:	*Chants populaires de la Grèce moderne*
	Stendhal:	*Racine et Shakespeare*
1827	Hugo:	Preface to *Cromwell*
1828	Philarète Chasles:	*Tableau de la marche et des progrès de la littérature française au XVI• siècle*
	Sainte-Beuve:	*Tableau de la poésie française au XVI• siècle*
1828–29	Villemain:	*Tableau de littérature française au XVIII• siècle*
1830	J.-J. Ampère	*Discours sur l'histoire de la poésie*
	Villemain:	*Tableau de la littérature au moyen âge en France, en Espagne et en Angleterre*
1831	Leroux:	"Aux Philosophes. De la poésie de notre époque," in *Revue encyclopédique*
1833	Désiré Nisard:	*Contre la littérature facile*
1834	Gautier:	Preface to *Mademoiselle de Maupin*
	Désiré Nisard:	*Études de mœurs et de critique sur les poètes latin de la décadence*
1836	Gustave Planche:	*Portraits littéraires*
	Victor Cousin:	*Du Vrai, du Beau et du Bien*
	Sainte-Beuve:	*Critiques et portraits littéraires,* 3 vols.
1838	Magnin:	*Les Origines du théâtre moderne*
1839–40	J.-J. Ampère:	*Histoire littéraire de la France*

		avant le douzième siècle
	Sainte-Beuve:	*Port Royal*, Vol. 1
1841	Ampère:	*Histoire de la littérature française au moyen âge*
1842	Sainte-Beuve:	*Port Royal*, Vol. 2
	Charles Magnin:	*Causeries et méditations*
1843	Saint-Marc Girardin:	*Cours de littérature dramatique* Vol. 1 (5 vols. till 1868)
1844	Désiré Nisard:	*Histoire de littérature française* Vols. 1 and 2
	Gautier:	*Les Grotesques*
	Sainte-Beuve:	*Portraits de femmes*
		Portraits littéraires, 2 vols.
1846	Fauriel:	*Histoire de la poésie provençale*
	Philarète Chasles:	*Etudes sur le XVIII^e siècle en Angleterre*
	Sainte-Beuve:	*Portraits contemporains*, 3 vols.
1847	Chasles:	*Études sur l'Antiquité*
	Alexandre Vinet:	*Études sur Pascal*
1848	Sainte-Beuve:	*Port Royal*, Vol. 3
1849	Alexandre Vinet:	*Études sur la littérature française au XIX siècle*, 3 vols.
	Nisard:	*Histoire de la littérature française*, Vol. 3
1851	Sainte-Beuve:	*Causeries du Lundi*, Vols. 1, 2, 3
1852	Sainte-Beuve:	*Causeries du Lundi*, Vol. 4, 5
		Derniers Portraits littéraires
1853	Sainte-Beuve:	*Causeries du Lundi*, Vols. 6, 7, 8
	Fauriel:	*Dante*, 2 vols.
	Chasles:	*Études sur l'Allemagne*, 2 vols.
1854	Sainte-Beuve:	*Causeries du Lundi*, Vols. 9, 10
1856	Sainte-Beuve:	*Causeries du Lundi*, Vol. 11
1857	Sainte-Beuve:	*Causeries du Lundi*, Vols. 12, 13
		Études sur Virgile
1858	Nisard:	*Études de Critiques littéraires*
1859	Sainte-Beuve:	*Port Royal*, Vols. 4, 5
1860	Sainte-Beuve:	*Chateaubriand et son groupe littéraire sous l'Empire*, 2 vols.
1861	Sainte-Beuve:	*Causeries du Lundi*, Vol. 14
1862	Sainte-Beuve:	*Causeries du Lundi*, Vol. 15
1863	Sainte-Beuve:	*Nouveaux Lundis*, Vols. 1, 2
1865	Sainte-Beuve:	*Nouveaux Lundis*, Vols. 3, 4
1866	Sainte-Beuve:	*Nouveaux Lundis*, Vols. 5, 6
1867	Sainte-Beuve:	*Nouveaux Lundis*, Vols. 7, 8, 9
1868	Sainte-Beuve:	*Nouveaux Lundis*, Vols. 10, 11
1870	Sainte-Beuve:	*Nouveaux Lundis*, Vols. 12, 13

		Premiers Lundis, 3 vols.
1872	Gautier:	*Histoire du romantisme*

ایتالیا

1829	Mazzini:	"D'una letteratura europea"
1831	Scalvini:	*Dei promessi sposi*
1832	Mazzini:	"Pensieri . Ai poeti de secolo XIX"
1836	Mazzini:	"Della fatalità considerata come elemente drammatico"
1837	Mazzini:	"Italian literature since 1830"
1838	Mazzini:	"The Present State of French Literature"
1840	Tommaseo:	*Dizionario estetico*
1841	Gioberti:	*Del Bello*
1843	Gioberti:	*Del Primato morale e civile degli Italiani*
	Mazzini:	"On the Works of Thomas Carlyle"
	Tommaseo:	*Studi critici*
1845	Emiliani Guidici:	*Storia delle belle lettere in Italia*
1846	Tenca:	"Delle condizioni dell'odierna letteratura in Italia"
1852	Tenca:	"A proposito di una storia della letteratura Italiana"
1858	Tommaseo:	*Inspirazione ed Arte*
1860	Scalvini:	*Scritti*. ed. Tommaseo
1861	Mazzini:	*Scritti letterari*, 2 vols.
1866–72	Settembrini:	*Lezioni di letteratura italiana*, 2 vols.
1870–71	De Sanctis:	*Storia della letteratura italiana*, 2 vols.

انگلستان و اسکاتلند

1820–26		*Retrospective Review*, first series, ed. Southern
1823	De Quincey:	"On the Knocking at the Gate in *Macbeth*"
1824	Richard Price:	Preface to second ed. of Thomas Warton's *History of English Poetry*
1825	Carlyle:	*Life of Schiller*
	Macaulay:	"Milton"
1827	Carlyle:	*German Romance*
		"Jean Paul Friedrich Richter"
		"State of German Literature"
1828	Carlyle	"Burns"

		"Goethe"
	De Quincey:	"Rhetoric"
1829	Carlyle:	"Novalis"
		"Voltaire"
1831	Carlyle:	"William Taylor's *Historic Survey of German Poetry*"
	Macaulay:	"Boswell"
	Collier:	*History of English Dramatic Poetry*, 3 vols.
1832	Carlyle:	"Goethe's Works"
		"Boswell's *Life of Johnson*"
1833	Carlyle:	"Diderot"
	Mill:	"What is Poetry?", "The Two Kinds of Poetry"
1833–34	Carlyle:	"Sartor Resartus" (in *Fraser's Magazine*)
1834–35	De Quincey:	"Samuel Taylor Coleridge"
1836	Robert Chambers:	*History of English Language and Literature*
1837–39	Henry Hallam:	*Literature of Europe*
1837	Mill:	Review of Carlyle's *French Revolution*
1838	Carlyle:	"Sir Walter Scott"
	Mill:	"Alfred de Vigny"
1839	Carlyle:	*Critical and Miscellaneous Essays*
	De Quincey:	"William Wordsworth"
1840	De Quincey:	"Theory of Greek Tragedy"
		"Style"
	Leigh Hunt:	Preface to *Dramatic Works of Wycherley, Congreve, Vanbrugh, Farqhuar, and Sheridan*
	Mill:	Essay on Coleridge
1841	Carlyle:	*On Heroes, Hero-worship and the Heroic in History*
1843	Macaulay:	*Critical and Historical Essays*
	Ruskin:	*Modern Painters*, Vol. 1
1844	Leigh Hunt:	*Imagination and Fancy*
1845	De Quincey:	"On Wordsworth's Poetry"
1846	Leigh Hunt:	*Wit and Humour*
	Ruskin:	*Modern Painters*, Vol. 2
1848	De Quincey:	"The Poetry of Pope"
1851	De Quincey:	"Lord Carlisle on Pope"

امریکا

1830	William Ellery	"The Importance and Means of a

	Channing:	National Literature"
1836	Emerson:	*Nature*
1839	Jones Very:	*Essays and Poems*
1841	Emerson:	*Essays*
1842	Poe:	"Hawthorne's Tales"
		Review of Dickens' *Barnaby Rudge*
1844	Emerson:	*Essays, Second Series*
1845	Margaret Fuller:	*Woman in the Nineteenth Century*
1846	Margaret Fuller:	*Papers on Literature and Art*
	Poe:	"The Philosophy of Composition"
1847	Thoreau:	"Thomas Carlyle and his Works"
1850	Poe:	"The Poetic Principle"
	Emerson:	*Representative Men*
1856	Emerson:	*English Traits*

آلمان

1822	Uhland:	*Walther von der Vogelweide*
1828	Menzel:	*Die deutsche Literatur*, 2 vols.
1830	Rosenkranz:	*Geschichte der deutschen Poesie im Mittelalter*
1832	Börne:	*Briefe aus Paris*
	Rosenkranz:	*Handbuch einer allgemeinen Geschichte der Poesie*, 3 vols.
1833	Heine:	*Die romantische Schule*
1834	Wienbarg:	*Aesthetische Feldzüge*
1836	Gutzkow:	*Götter, Helden, Don Quixote*
		Über Goethe am Wendepunkte zweier Jahrhunderte
1837–42	Rötscher:	*Abhandlungen zur Philosophie der Kunst*
1835–42	Gervinus:	*Geschichte der poetischen National-litteratur der Deutschen*, 5 vols.
1839	Ulrici:	*Über Shakespeares dramatische Kunst*
1840	Heine:	*Über Ludwig Börne*
1842	Mundt:	*Geschichte der Literatur der Gegenwart*
1843	Carus:	*Goethe, zu dessen näheren Verständnis*
1844	Vischer:	*Kritische Gänge*, Vol. 1
	Hebbel:	Vorwort zu *Maria Magdalena*
	Danzel:	*Über die Aesthetik der Hegelschen Philosophie*
1846–57	Vischer:	*Aesthetik*, 5 vols.
1846	Ruge:	*Gesammelte Schriften*, 10 vols.
1847	Rosenkranz:	*Göthe und seine Werke*

1849	Gervinus:	*Shakespeare*, 4 vols.
1850	Danzel:	*Lessing*, "Shakespeare und noch immer kein Ende"
1853	Rosenkranz:	*Aesthetik des Hässlichen*
1854	Heine:	*Lutezia*
1857	Eichendorff:	*Geschichte der poetischen Literatur Deutschlands*
1859	Lassalle:	*Franz von Sickingen*
1866	Rosenkranz:	*Diderot*, 2 vols.
1886	Vischer:	"Das Symbol"

روسیه

1823	Vyazemsky:	Preface to Pushkin's *Prisoner from the Caucasus (Kavkazsky plennik)*
1825	Pushkin:	"On classical and romantic poetry" ("O poezii klassicheskoy i romanticheskoy")
1834	Belinsky:	"Literary Reveries" ("Literaturnye mechtaniya")
1835	Belinsky:	"On the Russian short story and the stories of Gogol" ("O russkoy povesti i povestyakh Gogolya")
1836	Pushkin:	"Alexander Radischev"
1838	Belinsky:	"Hamlet"
1840	Belinsky:	"Menzel, as a critic of Goethe" ("Menzel, kritik Gëte")
		"Wit from Woe" ("Gore ot uma")
		"The Hero of Our Time" ("Geroy nashego vremeni")
1841	Belinsky:	"The Poems of M. Lermontov" ("Stikhotvoreniya M. Lermontova")
1842	Belinsky:	"The Division of Poetry into Kinds and Modes" ("Razdelenie poezii na rody i vidy")
		"The Idea of Art" ("Ideya iskusstva," printed in 1862)
		"A General View of Popular Poetry" ("Obschiy vzglyad na narodnuyu poeziyu," printed in 1862)
		"Russian Literature in 1841" ("Russkaya literatura v 1841 godu")
1842	Belinsky:	"Chichikov's Journeys or The Dead Souls" ("Pokhozheniya Chichikova ili Mertvye Dushi")
		"A Speech on Criticism" ("Rech o

		kritike")
1843	Belinsky:	"Russian Literature in 1842" ("Russkaya literatura v 1842 godu")
1843-46	Belinsky:	"The Works of Alexander Pushkin" ("Sochineniya Aleksandra Pushkina"), 11 articles
1844	Belinsky:	"Russian Literature in 1843" ("Russkaya literatura v 1843 godu")
1845	Belinsky	"Russian Literature in 1844" ("Russkaya literatura v 1844 godu")
1846	Belinsky:	"Russian Literature in 1845" ("Russkaya literatura v 1845 godu")
		"Reflections and remarks on Russian literature" ("Mysli i zametki o russkoy literature")
		"The Petersburg Miscellany" ("Peterburgsky sbornik")
1847	Belinsky:	"A Look at Russian Literature in 1846" ("Vzglyad na russkoyu literaturu 1846 goda")
		"Selected Passages from a Correspondence with Friends by Nikolay Gogol" ("Vybrannye mesta iz perepiski s druzyami Nikolaya Gogolya")
		Letter to Gogol ("Pismo k Gogolyu," printed in 1855)
1848	Belinsky:	"A Look at Russian literature in 1847" ("Vzglyad na russkoyu literaturu 1847 goda")

7

تعلیقات و توضیحات مترجم

alba

واژهٔ پروونسی، به معنای فجر (در فرانسه *aube*، *aubade*، در آلمانی *Tagelied*) ترانهٔ فرارسیدن صبح، معمولاً حاوی اظهار تأسف دلدادگان از اینکه با فرارسیدن روز به بند یکدیگر را ترک کنند. قالب عروضی خاصی ندارد ولی هر بند آن معمولاً به واژهٔ *alba* ختم می‌شود. قدیمترین نمونه های پروونسی و فرانسوی آن به اواخر قرن دوازدهم تعلق دارد. در ادبیات انگلیس، نمونه هایی از آن را می توان در *Troilus and Criseyde* سرودهٔ چاسر یافت

ballata

ترانهٔ ایتالیایی مخصوص رقص که در قرون وسطی و رنسانس رواج بسیار داشت. این نام که برگرفته از واژهٔ ایتالیایی *ballo* به معنای رقص است معمولاً متشکل از بندی با طول نامعین است که به برگردانی در دو مصراع ختم می شود. بوکاتچو و پولیتسیانو و لورنتسو دِ مدیچیس از جمله سرایندگان بالاتا بوده اند.

chanson de geste

نوع روایی مهمی در ادبیات قرون وسطای فرانسه که دارای قالب شعری بارز و محتوایی کم و بیش تاریخی است. *geste* به معنای «تاریخ» و نیز «عمل پهلوانانه» است، و می تواند به معنای «تبار» هم باشد. این آثار را غالباً «شعر حماسی» هم شمرده اند، زیرا هر یک شامل چندین هزار مصراع و موضوع اصلی آن کردار پهلوانی است. واژهٔ «حماسی» تفاوت میان این داستانها و «رمانسها»ی قرون وسطی (← جلد اول این *تاریخ*، ص ۴۳۸ـ۴۳۹: Romance, Medieval و ص ۴۳۹ـ۴۴۰: Romantic Epic) را، که نوع روایی مهم دیگر این دوره است، مشخص می کند. معروفترین نمونه‌های شانسون دو ژست دربارهٔ اعمال پهلوانی رولان و گیوم دورانژ، چهره‌هایی تاریخی از دورهٔ کارولنژی است. این نوع ادبی از اواخر سدهٔ یازدهم تا اوایل سدهٔ چهاردهم رواج داشت، و در سراسر قرون چهاردهم و پانزدهم نیز برخی از آنها را به نثر بازنویسی و منتشر کردند. بیش از یکصد شانسون دو ژست موجود است، و تقریباً همهٔ آنها مجهول المولف‌اند. Bertrand de Bar-sur-Aube (اواخر قرن دوازدهم) از قدیمترین سرایندگان

شناخته شدهٔ این نوع ادبی است.
شانسون دو رولان (Le Chanson de Roland) شاهکار این نوع ادبی و کهنترین نمونهٔ آن به شمار می رود. این مجموعه به اغلب احتمال در نیمهٔ دوم قرن یازدهم در فرانسه سروده شده و متن انگلوساکسون آن متعلق به نیمهٔ قرن دوازدهم (متن آکسفورد) موجود است. روایات متأخرتر آن حاوی اضافاتی است. ایمان خدشه‌ناپذیر به خدا و شهریار و میهن و شخصیت سازی دقیق و ساختار منسجم و زبان محکم از جنبه های بارز این مجموعه است.
قالب مصراع در *شانسون دو ژست* معمولاً ده هجایی است، همراه با وقفی (caesura) پس از هجای چهارم: در حماسه های متقدم مصراع هشت یا دوازده هجایی هم به کار رفته است. این اشعار مرکب از بند *(laisse)*هایی است که تعداد مصراعهای آن متفاوت است؛ مصاریع در اشعار متقدم از طریق اِکفاء (assonance) و بعداً قافیه به هم مربوط شده‌اند. در *شانسون دو رولان* هر بند دارای چهارده مصراع است. طول انواع *شانسون دو ژست* از حدود هزار مصراع در *سفر زیارتی شارلمانی (Pélerinage de Charlemagne)* تا متجاوز از ده هزار مصراع در تغییر است: متن آکسفورد *شانسون دو رولان* دارای چهار هزار مصراع است. چنانکه از نام این نوع ادبی پیداست (*شانسون* = سرود؛ ترانه) *شانسون دو ژست* را به آواز می خواندند.

decadence

تعبیری دربارهٔ ادوار یا آثاری که متضمن افول از معیارهای شناخته شدهٔ کمال به شمار رود، مثلاً در مورد دورهٔ اسکندرانی (یا هلنیستی) در ادبیات یونانی (حدود ۳۰۰ ــ حدود ۳۰ قبل از میلاد) و دورهٔ پس از مرگ اوگوستوس (۱۴ میلادی) در ادبیات لاتینی. این واژه در شعر عصر جدید به آثار مربوط به نهضت سمبولیستی اواخر قرن نوزدهم در فرانسه و تأثیر آن بر گرایشهایی در بریتانیا اطلاق شده که بر عقاید والتر پیتر (Walter Pater) و اشعار روزتی (Dante Gabriel Rossetti) و سوئینبرن (Algernon Charles Swinburne) و کل حال و هوای نهضت احیاگران هنر پیش از رافائل مبتنی است.
نادیده گرفتن ارزشهای عینی و جاودانه ای که از تجربهٔ فردی فراتر می روند و به آن شکل و جهت می بخشند از ویژگیهای بنیادین decadence است. شاعر به نفسِ تجربه و احساسات خصوصی توجه دارد، نه به ثمرات آن تجربه. بنابراین اشعارش حاکی از ویژگیهایی است که برخی از آنها عبارت‌اند از: نوخواهی و تصنّعی که ملازم آن است و علاقه‌مندی به امر غیرطبیعی؛ خودکاوی مفرط؛ لذت جویی مفرط، همراه با گرایش به فساد و امور بیمارگونه، بی‌ارادگی و روان نژندی؛ زیباپرستی، و تأکید بر مشرب «هنر برای هنر» در برانگیختن احساسات و عواطف حاد؛ بیزاری از جامعه و اخلاقیت معاصر؛ کنجکاوی بی‌امان در بارهٔ موضوعهای نامتعارف؛ تأکید بیش از حدّ بر شکل اثر هنری و در نتیجه بروز عدم توازن میان شکل و محتوا؛ ملانقطی گری؛ واژگان فاضل مآبانه یا ناآشنا؛ کاربرد مکرر حس آمیزی؛ نحو پیچیده و غامض؛ تبدیل شعر به وسیلهٔ افسونگری، با تأکید بر عناصر موسیقایی و غیرعقلانی

آن: ضدیت با معنویات و تأکید بر ضمیر ناخودآگاه: کاربرد سازگاری حال و هوا به جای انسجام و ترکیب فکر: غم غربت و افسردگی، فقدان جهت یا تعهد معنوی بارز، ولی همراه با اشارات مکرر به ادیان و آیینهای غریب، یا به جادوگری و کیمیاگری و شیطان پرستی و امثال آن.

ولی در بحث دربارهٔ شاعران مهم عصر جدید و معاصر، منظور از واژهٔ decadence لزوماً افول در کیفیت هنری نیست، بلکه افول در ارزشهایی است که شعر دوره های پیشین بر آن استوار بوده است. بسیاری از شاعران عصر جدید که گرایشهایی از قبیل آنچه پیش از این ذکر شد در آثارشان مشهود است از برجستگی و تمایز خاصی برخوردار بوده اند (مثلاً ویتمن، بودلر، ورلن، مالارمه، رمبو، والری، ریلکه، ییتس، الیوت، پاوند، و جز آنها). بسیاری از ماندگارترین اشعار عصر جدید سرودهٔ شاعران به اصطلاح «منحط» (decadent) است.

dithyramb (Gr. *dithurambos*)

سرود نیایشِ گروهیِ یونانی، در توصیف ماجراهای دیونوسوس، خدای باروری و زایش. احتمالاً در سدهٔ هفتم پیش از میلاد به یونان آورده شد و آریونِ کورنتی (Arion of Corinth) حدود ۶۰۰ پیش از میلاد قالب آن را تثبیت کرد و آن را به پایهٔ شعر قابل قبول و هنرمندانه اعتلا بخشید. پس از مدتی به عنوان یکی از موضوعهای مسابقات جشنهای آتن انتخاب شد و بهترین شعرای زمان در این نوعِ شعری به هنرآزمایی پرداختند. دیتورامبوس در دست پیندار به اوج رشد خود رسید. ولی در این مقطع دیگر منحصراً به دیونوسوس و ماجراهای او مربوط نبود و تمام ادوار اساطیر یونان موضوع آن شده بود.

در ادبیات عصر جدید شعر دیتیرامبی به معنای دقیق کلمه به ندرت سروده شده است. در شعر انگلیسی، *Alexander's Feast* (۱۶۹۷) سرودهٔ جان درایدن بهترین نمونهٔ آن است. این واژه را به صورت صفت در وصف اشعار پرشور و به غایت مهیّج به کار می برند.

Edda

نامی که به دو مجموعهٔ ایسلندی اساطیر اسکاندیناوی داده شده است. *ادای مهتر* یا *ادای منظوم* پیش از قرن سیزدهم نوشته شده و سی و چهار شعر آن حاوی داستانهای اسطوره ای خدایان و پهلوانان نورْسِ کهن است.

ادای کهتر یا *ادای منثور* را Snorri Sturluson در اوایل قرن سیزدهم تألیف کرد و از این رو آن را *Snorra Edda* هم نامیده‌اند. این مجموعه مرکب از پنج بخش از جمله توصیف آفرینشِ جهان، داستانهای اساطیر آغازین کشورهای اسکاندیناوی، افسانه های خدایان زیر عنوان «گفته های Bragi»، خدای شعر، *Skalda*، شرح مفصل قواعد عروض کهن، و *Hattatal*، تحلیلِ فنی بحور عروضی است. رسالات زبان شناختی دیگر و نیز فهرست شاعران پس از مرگ Sturluson به آن افزوده شد.

Fourierism

نظام اجتماعی پیشنهادی François Marie Charles Fourier (۱۷۷۲ـ۱۸۳۷)، مصلح اجتماعی و اقتصاددان فرانسوی. بنا بر طرح پیشنهادی فوریر، برای اینکه مردم بتوانند موافق با فطرتشان در صلح و مدارا زندگی کنند باید در گروههایی گردآیند و در بناهای اشتراکی سکونت اختیار کنند و محصول کار همه میان گروههای مختلف تقسیم شود. فوریر نوعی حکومت جمهوری برای این جامعه در نظر گرفته که در آن مقامات از طرف مردم انتخاب می شوند. نظام پیشنهادی خود را در چندین کتاب، از جمله *Théorie des quatre mouvements* (۱۸۰۸) و *Traité de l'association domestique agricole* (۱۸۲۲)، و *La Nouveau Monde industriel* (۱۸۲۹ـ۱۸۳۰)، به تفصیل مطرح کرده است. در فرانسه چندین جامعهٔ فوریریستی تشکیل و نشریاتی در این زمینه منتشر شد. تأثیر آرای او در چندین رمان ژرژ ساند مشهود است. این نظام در ۱۸۴۲ به امریکاییان معرفی شد و اعضای جامعهٔ موسوم به بروک فارم (Brook Farm) آن را به کار بستند.

Gongorism (Gongorismo)

سبک ادبی اسپانیایی که گاهی هم آن را *cultismo* یا *culteranismo* نامیده اند. شاعر اسپانیایی سدهٔ هفدهم، گونگورا (Luis de Górgora) و برخی از معاصرانش از این سبک به منظور جلب توجه فرهیختگان استفاده کردند. تکیه بر واژگان و نحو لاتینی و اشارات مکرر به اساطیر باستان و کاربرد افراط آمیز انواع مجاز و استعاره و مبالغه و تضاد از ویژگیهای این سبک است. این سبک با Marinism در ایتالیا و Euphuism در انگلستان قرابتهایی دارد. اگرچه گونگورا از این صناعات برای تقویت طنین و غنای شعرش استفاده کرد، در دست شاعران کم مایه تر به صورت تکلّفِ محض درآمد و بعدها مرادف بدنویسی شد.

Greek Novel

عناصری که در ایجاد رمانهای منثور در ادبیات یونان مؤثر واقع شدند و این قالب ادبی متأخر را به وجود آوردند در آثار بسیاری از نویسندگان باستان مشهودند: در *اودیسهٔ* هومر (حماسه ای رمانتیکی، آکنده از احساسات و ماجرا)، در آثار اوریپید که عنصر احساسات را به تراژدی افزود، در تألیفات گزنفون که در *Cyropaedia* عنصر خیال را با تاریخ نویسی ترکیب کرد، در آثار منادر (Menander)، در حکایات سیاحان که از کشورگشاییهای اسکندر متأثر بود، در شعر شبانی، و در داستانهایی که مرثیه سرایان اسکندرانی گردآوری کردند و به نظم درآوردند. داستان عشاق جوان، پدران سختگیر، دزدان دریایی، اغوای دوشیزگان و امثال آنها موضوع لازم را برای بحث در این گونه آثار در اختیار نویسندگان قرار داد.

رمان یونانی سرانجام در قرون دوم و سوم میلادی در آثار نویسندگان معروف به *Erotici Graeci* شکل نهایی خود را یافت. جدایی دلدادگان، رهایی یافتن آنها در سر بزنگاه از خطرات دهشتناک، و به هم رسیدن آنها و فرجام خوش داستان از ویژگیهای بارز این

رمانهاست. معروفترین آنها حکایت *Daphnis and Chloe* نوشتهٔ Longus است. در این رمانِ شبانیِ جذاب، وصف احساسات و چشم‌انداز وقایع برای نخستین بار جایگزین روایت ماجراهای مختلف می‌شود.

mal du siècle, le

بیماری روحی منسوب به رمانتیسم. رمانتیکها احساس غربت می‌کردند؛ *mal du siècle* تجلّی ذهنیتی از خود بیگانه بود که بر آن بود تا با چیزی بزرگتر از خود یکی شود. احساس سرخوردگی، افسردگی و دلزدگی از زندگی، و نیز احساس خشونت و تهاجم، از عوارض آن بود. بنا به گفتهٔ شاتوبریان در نبوغ مسیحیت، این بیماری مولود تعارض میان مقصود اصلی امیال بشری، یعنی امر بیکران، و دستاوردهای ناچیز آنها در این جهان خاکی بود. اما تردیدهای ساخته و پرداختهٔ انقلاب نیز در ایجاد آن بی‌اثر نبود. در مورد شاتوبریان دست کم بخشی از آن معلول نگرانیهای طبقهٔ اشرافی بود که مقام بارز خود را از دست داده بودند. ولی تجربهٔ نسل بعد، کسانی مانند وینیی و موسه و کینه، متفاوت بود و به از دست رفتن امیدی مربوط می‌شد که سقوط رؤیای امپراتوری از جمله آثار آن بود. *mal du siècle* خطیرترین نشانهٔ بحران اعتقادی رمانتیکها و بازتاب تلاش وسیع برای یافتن معنی و هدفی برای جهان هستی بود.

morality plays

نمایشنامه های تمثیلی متعلق به بازپسین دورهٔ قرون وسطی (سده های ۱۳ـ۱۴). تفاوت آنها با mystery plays (نک) عمدتاً در این است که آدمهای نمایش، مانند عفو و حقیقت و شاه و کلیسا، جنبهٔ تمثیلی دارند و کاملاً انتزاعی اند. در mystery با بازنمایی دراماتیکی رویدادی در تاریخ دین سروکار داریم، حال آنکه morality عبارت از بازنمایی دراماتیکی خطابهٔ کشیش در کلیساست. در این نوع نمایش نیز مانند mystery plays به تدریج جنبه های خنده آور حاوی استهزای امور روزمره وارد شد تا اینکه در قرن شانزدهم به صورت نوع نمایشی دیگری درآمد.

mystery plays

نمایشنامه هایی که در قرون وسطی (سده های ۱۳ـ۱۶) بر اساس عهدین قانونی و غیرقانونی نوشته اند. در زبان انگلیسی تقریباً با miracle plays مترادف است و از این رو می‌تواند شامل زندگینامهٔ قدیسان نیز باشد. این نمایشنامه ها بر بازنمایی رویدادهای حیات حضرت مسیح در مراسم کلیسایی مبتنی بوده است. آنها را به تدریج گسترش دادند و بازیگران را از میان عامه مردم انتخاب کردند و محل نمایش را از درون کلیسا به میدان یا بازار شهر منتقل کردند. چندی نگذشت که در شهرهای بزرگ مجموعه هایی از این نمایشنامه ها به وجود آمد که با هبوط شیطان آغاز می‌شد و، به متابعت از کتاب مقدس و با تأکید ویژه بر حیات حضرت عیسی و رستاخیز او، رویدادهای مهم کتاب مقدس بازنمایی می‌شد. هر نمایشنامه‌ای را اعضای صنف خاصی به مناسبت ارتباطش با موضوع مورد نظر اجرا می‌کردند، و مثلاً نمایش

داستان حضرت نوح را صنف کشتی سازان و داستان شام آخر را صنف نانوایان برعهده می گرفتند. صحنه ها را بر روی ارّابه می آراستند تا بتوانند در روز مورد نظر در محلهای متعدد به اجرای نمایش بپردازند.
نمایشنامه ها عموماً منظوم ولی دارای قالبهای شعری گوناگون اند. وارد کردن صحنه های خنده آور و غیردینی را در این موضوعهای کلاً دینی باید سرآغاز درام عصر جدید دانست.

Nibelungenlied

نام شعر حماسی و پهلوانی به زبان آلمانی فصیح میانه که به اغلب احتمال در دههٔ ۱۲۰۰ـ۱۲۱۰ میلادی در اتریش سروده شده است. ناه سراینده معلوم نیست. این شعر حاوی ۲۳۰۰ بندِ چهارمصراعیِ مقفاست.
نیبلونگنلید دارای دو مرحلهٔ متمایز است: مرحلهٔ نخست با مرگ زیگفرید (Siegfried) به اوج خود می رسد، و مرحلهٔ دوم وصف کین خواهی کریمهیلد (Kriemhild) از برادران خویش است. داستان در وُرمس، در دربار سه امیرزادهٔ برادر ــ Gunther، Gernôt، Giselher ــ آغاز می شود. زیگفرید در طلب ازدواج با کریمهیلد به ورمس می رود. برادران کریمهیلد از طریق ملازم خود Hagen در می یابند که زیگفرید پهلوانی است که با شاهان نیبلونگ جنگیده و نامشان را بر خود گذاشته و خزاین و ردای سیاه آنها را، که بر تن هر کس باشد نامرئی می شود، به غنیمت برده است. او ضمناً می افزاید که زیگفرید، مگر در نقطه ای که برگی بر روی آن افتاده بوده، رویین تن است.
زیگفرید در جنگ با ساکسونها به برادران کمک می کند و قول می دهد که گونتر را به وصال ملکه برونهیلد ایسلند برساند به این شرط که با ازدواج خود او با کریمهیلد موافقت کنند. برونهیلد عهد کرده است که با کسی ازدواج کند که در پرتاب نیزه و سنگ و پرش بر او برتری یابد. زیگفرید ردای سیاه را بر تن می کند و در کنار گونتر می ایستد و به جای او از عهدهٔ مسابقه بر می آید. در نتیجه مراسم ازدواج هر دو زوج برپا می شود. ولی برونهیلد هنوز دربارهٔ قدرت گونتر تردید دارد، و در شب زفاف دست و پایش را می بندد و او را از دیوار می آویزد. گونتر بار دیگر از زیگفرید استمداد می کند. زیگفرید، نامرئی، به کمکش می شتابد، با برونهیلد دست و پنجه نرم می کند، او را به تسلیم وامی دارد، کمربند و انگشتری او را بر می دارد و به کریمهیلد می دهد. سیزده سال سپری می شود. روزی کریمهیلد و برونهیلد بر سر برتری خویش به مجادله می پردازند و کریمهیلد با ارائهٔ کمربند و انگشتری به برونهیلد ثابت می کند که در قبول گونتر فریب خورده است.
هاگن که از بدنام شدن گونتر به خشم آمده کریمهیلد را فریب می دهد و نقطهٔ آسیب پذیر تن زیگفرید را در می یابد. شکاری ترتیب می دهد و طی آن زیگفرید را به قتل می رساند. خزاین او را از کریمهیلد می گیرد و آنها را، با کمک سه امیرزاده، به رود راین می ریزد. کریمهیلد به سوگواری می پردازد تا اینکه اِتسل (Etzel)، یا آتیلا شاه هونها، از او خواستگاری می کند.

کریمهیلد به این شرط تقاضای او را می پذیرد که به او در کین خواهی کمک کند. پس از مراسم ازدواج، برادران کریمهیلد را به میهمانی دعوت می کنند و با کمک هیلده براند و دیتریش، پهلوانان اهل برن، آنها را به قتل می رسانند. هاگن را هم که از ابراز مخفیگاه خزاین خودداری می کند کریمهیلد می کشد. هیلده براند هم که از قتل عامی که به دست یک زن به راه افتاده خشمگین شده او را به قتل می رساند و اتسل و دیتریش باقی می مانند تا بر کشتگان سوگواری کنند.

واگنر در تصنیف اپرای *حلقهٔ نیبلونگن* خویش از این مواد استفاده کرده است.

nonsense verse

شعری که معنای محصّلی ندارد و بر طرد آنچه به نظر عامهٔ مردم منطقی و بهنجار می آید و قبول عرفهای دنیایی کاملاً متفاوت مبتنی است. دنیای شعرِ بی معنی دنیایی است مستقل که بر اساس قواعد خویش عمل می کند و مردم عاقل را به آن راهی نیست. در ادبیات انگلیس Edward Lear (۱۸۱۲ـ۱۸۸۸) و Lewis Carroll (۱۸۳۲ـ۱۸۹۸) از سرایندگان معروف این نوع شعر به شمار می آیند.

***Parnassien, les* (the Parnassians)**

پارناس (یونانی: Parrassus) نام کوهی است در یونان که محل تجمع سروشان (Muses) و از این رو مظهر دستاوردهای هنری شمرده شده است. در قرن نوزدهم، پارناسی به گروهی از شاعران فرانسوی اطلاق شده که حدود دهه های ۴۰ و ۵۰ این قرن به دنیا آمدند و گرد لوکنت دولیل جمع شدند. آنها در شعر به موضوعهای غیرشخصی و برگرفته از تاریخ و علم و فلسفه و طبیعت و زندگی معاصر می پرداختند، ولی برخی نیز سرایندهٔ اشعار تغزلی بودند. قالبهای شعر سنتی را محترم می داشتند، و کیش شعر را چونان دین می شمردند. آثار این شاعران به سالهای ۱۸۶۵ تا پایان قرن نوزدهم تعلق دارد و نمایندهٔ شعر فرانسوی میان ادوار رمانتیکی و سمبولیستی و کنش و واکنش میان این دو مکتب به شمار می رود. آنها بر آن بودند تا شعر را از چنگ آنچه به نظر ایشان نظریهٔ رمانتیکی و منسوخ الهام بود برهانند و رهیافتی نسبت به محتوا و شکل شعر برگزینند که از نظم و گرایش به علم برخوردار باشد.

پارناسیها، دست کم از لحاظ نظری، به نفی فردیت و فاصله گیری از موضوع و کمال در شکل اثر هنری معتقد بودند و با بیان تغزلی ذهنیت شاعر که نزد رمانتیکها مرسوم بود، مخالفت می کردند. اما، اگرچه «شعرِ از دل برآمدهٔ» لامارتین را نمی پسندیدند، شعر توصیفی هوگو (*Les Orientales*، ۱۸۲۹) و بینش کیهانی *Les Contemplations* (۱۸۵۶) و *La Légende des siècles* (۱۸۵۹) بر آنها تأثیری خطیر داشت. نظریهٔ هنر برای هنرِ گوتیه و مجموعهٔ *Émaux et camées* (۱۸۵۲) او بر آنها مؤثر واقع شد و قیاس با نقاشی و پیکرتراشی را که از زمان رمانتیکها آغاز شده بود گسترش داد. شعر "L'Art" او بیانیهٔ پارناسیها به شمار آمد، و بانویل در *Petit traité de poésie française* (۱۸۷۲) تأکید بر کیفیت تجسّمی شعر و نقش بنیادین قافیه را

در ساختار شعر به قاعده درآورد. شکست شعر پارناسی به این سبب بود که شاعران، به منظور بیان آمال علمی یا فلسفی خود، دقیقاً به همان «پندآموزیِ مقفا» یی روی آوردند که از لحاظ نظری با آن مخالف بودند، ولی تأکید بر شعر به منزلهٔ دستگاه سامانمند قوافی و وجود پیوند ساختاری میان بندها و تأثیرات توصیفی و نظرگیر دقیقاً تعریف همان مبنایی است که بودلر و ورلن و مالارمه و رمبو، به شیوه های گوناگون خود، برای رسیدن به عمق شعر به کار بردند. موفقیتی که مجموعهٔ *Les Trophées* ی اِردیا (José-Maria de Heredia, 1842-1905)، که از جنبه های بسیار گلچینی از درونمایه های پارناسیها و روشهای آنها بود، در میان سمبولیستها یافت، حاکی از اهمیتی است که پارناسیها در نظر آنها در شعر فرانسه داشتند. نیز ← رضا سیدحسینی، *مکتبهای ادبی*، تهران، ۱۳۶۶، ص ۲۵۴ـ۲۵۹.

Parzival

حماسه ای منظوم که ولفرام فون اشنباخ در اوایل قرن سیزدهم با استفاده از *Perceval* نوشتهٔ شرتین دوتروا نوشت. پارتسیفال ساده لوح و بی پیرایه است. روزی اتفاقاً گذارش به قلعهٔ جام مقدس می افتد. امفورتاس قلعه بان در رنج شدید است و به او گفته‌اند که ابراز شفقت ابلهی بی پیرایه جراحت او را التیام خواهد بخشید. ولی پارتسیفال قواعد دین و انسانیت را فراموش می کند و به پیروی از آداب درباری دربارهٔ سبب رنج میزبان از او پرسشی نمی کند. این غفلت موجب سرافکندگی پارتسیفال می شود و قصر، و بعداً دربار آرتر شاه، را ترک می گوید. پارتسیفال عزمش را جزم کرده که این بار به جام مقدس دست یابد و با کمک عابدی گوشه گیر موفق می شود مجدداً به فروتنی و ایمان به خدا برسد و از این رو بار دیگر به محفل شهسواران میزگرد آرتر شاه راه می یابد، پرسشی را که به بهبود یافتن امفورتاس منجر می شود مطرح می کند و شاهِ قلعهٔ جام مقدس می شود.

pastorella (pastourelle)

در اصل شعر روایی کوتاهی به زبان پروانسی مربوط به دوران قرون وسطی دربارهٔ برخورد میان یک شهسوار (که راوی است) و یک دختر چوپان. این نوع شعر دارای قالب ثابتی نبوده است. معمولاً شهسوار برحسب اتفاق با دختر چوپان ملاقات می کند و با دادن هدایا یا وعده هایی به او سعی می کند او را بفریبد. در برخی از موارد دختر چوپان، پس از اندکی تأمل، تسلیم می شود. در موارد دیگر شهسوار با عنف او را وادار به تسلیم می کند. در مواردی هم دختر چوپان با حیله از دست شهسوار رهایی می یابد یا چوپانها به کمک او می آیند و شهسوار، گاهی پس از کتکی که می خورد، فرار را بر قرار ترجیح می دهد. کهنترین نمونهٔ پاستورلا، سرودهٔ Marcabru، را بهرین آن دانسته اند: دختر چوپانی با زیرکی همهٔ نقشه های شهسواری را نقش بر آب می کند.

persona

به زبان لاتینی به معنای صورتک، در اصل آنچه بازیگران تئاتر بر چهره می گذاشتند. به تعبیر

ادبی به معنایِ «منِ» شعری یا داستانی است که گویندهٔ شعر یا داستان است. این گوینده می تواند حیوان یا شیئی غیرجاندار هم باشد. در واقع *persona* عبارت است از «منِ ثانوی» که نویسنده می آفریند تا داستان را از طریق او روایت کند. مثلاً مارک تواین *persona*یِ هک فین را به وجود آورد و از طریق او توانست مطالبی را مطرح کند که جرأت نداشت از زبان خویش بگوید. *persona* لازم نیست آدمی داستانی باشد و می تواند به صورت «مؤلف ضمنی» معرفی شود. تعبیر *persona* را در زندگینامه های ادبی نیز برای توصیف صورتکی که نویسندگان در روابط اجتماعی خود بر چهره می گذارند به کار می برند. مثلاً «پاپا همینگوی» *persona*یی است که ارنست همینگوی در پس آن پنهان شده بود.

Philistine

فلسطینیان قوم خشن و پرخاشگری بودند که در سواحل جنوبی فلسطین سکونت داشتند و مدام به بنی اسرائیل حمله می کردند. دانشجویان آلمانی برای متمایز ساختن خویش از اهل شهری که دانشگاهشان در آن واقع بود آنها را *Philister* می خواندند. *Philister* به این معنی ظاهراً نخستین بار در ینا در ۱۶۹۳ در مراسم یادبود دانشجویی به کار رفته که در نزاعی میان مردم شهر و دانشگاهیان به قتل رسیده بوده است و ناظر بر این گفتهٔ کتاب مقدس است که «شمشون، فلسطینیان بر تو آمدند» [کتاب داوران، ۹:۱۶]. Philistine به معنای کسی که به مادیات و امور پیش پاافتادهٔ تعلق خاطر دارد و فرهیخته نیست احتمالاً از همین کاربرد واژه منبعث است. Philistine به هنر و زیبایی و آمال و دستاوردهای برتر آدمی کاری ندارد. متیو آرنولد طبقهٔ متوسط نگلستان را که ثروت را معیار بزرگی می شمردند Philistine خوانده و از آنها انتقاد کرده است. آرنولد بر آن است که فرهنگ «... با معیار معنویِ کمال، آدمی را بر آن می دارد تا ثروت را چیزی جز وسیله به شمار نیاورد... اگر این تأثیر پاک کنندهٔ فرهنگ بر اذهان ما وجود نداشت، کلِ جهان و آینده و زمان حال ناگزیر به Philistines تعلق می داشت.»

Pléiade, la

گروهی از شاعران فرانسوی دوران رنسانس به رهبری Pierre de Ronsard. این عنوان را رونسار در ۱۵۵۶ به کاربرد و پیش از آن گروه مزبور را *Brigade* خوانده بود. *La Pléiade* را رونسار از نام هفت شاعر برجستهٔ یونانی معاصر بطلمیوس دوم اقتباس کرده و احتمالاً منظور او محدود کردن شمار آنها به هفت تن نبوده است. (Pleiades نام خوشهٔ پروین در صورت فلکی ثور نیز هست).

شمار اعضای پلئیاد همیشه در نوسان بود، ولی هرگز از هفت تن تجاوز نکرد. در ۱۵۵۶ این گروه، علاوه بر خودِ رونسار، مرکب بود از Remy Belleau، Joachim cu Bellay، Pontus de Tyard، Jean-Antoine de Baïf، Jacques Peletier و Etienne Jodelle. به گفته نویسندهٔ شرح حال رونسار، بعداً استاد او، Jean Dorat، جای Peletier را گرفته است.

سه تن از اعضای پلئیاد، یعنی رونسار و پلتیه و دوبله، در زمینهٔ تکوین نظریهٔ شعر فرانسوی در

دورهٔ رنسانس تأثیری بسزا داشتند. پلتیه در ۱۵۴۱ رسالهٔ *هنر شاعری (Ars poetica)* هوراس را ترجمه کرد و در مقدمهٔ آن به اصلی اشاره کرد که بعداً رونسار و همکارانش از آن متابعت کردند. آن اصل عبارت از این بود که نویسندگان فرانسوی باید با تألیف به زبان فرانسه ــ نه یونانی و لاتینی ــ از زبان خود دفاع کنند و تواناییهای آن را به منصّهٔ ظهور برسانند. پلتیه در ۱۵۵۵ رسالهٔ *Art Poetique* را منتشر کرد و در آن، ضمن تکرار اصل مزبور، به ماهیت الوهی شعر و رابطهٔ میان صناعت و قریحهٔ ذاتی، نقش تقلید، انواع موضوعهای شاعرانه، و نوعهای شعری پرداخت.

در زمینهٔ امور مربوط به شعر، دوبله و رونسار را باید از پیروان پلتیه شمرد. دوبله در ۱۵۴۹ رسالهٔ *Defence et Illustration de la Langue Françoyse* را منتشر کرد. این رساله به سبب آنکه در زمان مناسب به چاپ رسید بیانیهٔ ادبی مکتب نوبنیاد به شمار آمد. دوبله فقر مزعوم زبان فرانسه را در زمان خود معلول خودداری نسلهای پیشین از بذل توجه به پرورش آن می داند. او معتقد است که این زبان فی نفسه قادر است به قله های شامخ بیان شاعرانه و فلسفی دست یابد، و از هیچ یک از زبانهای باستان و عصر جدید چیزی کم ندارد. به عقیدهٔ دوبله، ترجمهٔ آثار بزرگ دوران باستان به تنهایی ادبیات فرانسه را به سطح ادبیات یونانی یا لاتینی یا ایتالیایی بر نمی‌کشد. شاعر فرانسوی باید دربارهٔ آثار ادبیات باستان و کشورهای مهم عصرجدید چنان معرفت عمیقی پیدا کند که ذات آنها بخشی از وجود خود او گردد و تقلید از آنها به آفرینش اثری منجر گردد که با روح زبان فرانسه سازگار و مطبوع خاطر فرانسویان فرهیخته باشد. رونسار نیز در *Abregé de l'art poëtique françois* (۱۵۶۵) اصل فرانسه نویسی و آشنایی عمیق با آثار ادبی دوران باستان را ترویج می کند.

«انقلاب» مالرب (۱۶۰۵) در واقع قاعده مند کردنِ شاید به حد افراط گرایشهایی است که در آثار رونسار و همفکرانش به وضوح مشهود است. با به پایان رسیدن دوران سلطهٔ مالرب و آغاز دورهٔ رمانتیکها، جنبهٔ تغزلی و ذهنی که در آثار شاعران گروه پلئیاد وجود داشت ولی در دورهٔ کلاسیسیسم تا حدودی کنار گذاشته شده بود، بار دیگر ظاهر گردید. پس پیداست که نفوذ پلئیاد دامنه دار و ماندگار بوده و می توان گفت که، مگر در میان شاعرانی که همنوایی و طنین را بر ایجاد ارتباط با خواننده مرجح می دانند، اصول وضع شده از جانب پلتیه و دوبله و رونسار نیروی خود را از دست نداده اند.

Roman de la Rose, Le

شعر فرانسوی مربوط به قرون وسطی در دو بخش. بخش اول، حاوی ۴۰۰۰ مصراع، را Guillaume de Lorris حدود ۱۲۳۰ میلادی سرود و منشکل از تمثیلی دربارهٔ هنر عشق و برگرفته از اووید است. عاشق را به باغی پر از گلهای سرخ هدایت می‌کنند و در آنجا با شخصیتهایی تمثیلی مانند «لذّت» و «ثروت» و «خوش قیافگی» ملاقات می‌کند. در این گشت و گذار، غنچه ای توجه او را جلبْ می کند و بر آن است تا آن را از ساقه جدا کند که

خدای عشق او را از این کار باز می دارد و آیین عشق مهذّب و سختیهایی را که عاشق باید به جان بخرد برایش تشریح می کند. عاشق مصمّم است نزد غنچهٔ محبوب باز گردد و در این راه «استقبال» او را تشویق می کند ولی «خطر» و «شرم» و «افترا» سد راه او می شوند. سرانجام با کمک «شفقت» و نوس بوسه ای از غنچهٔ محبوبش ر می گیرد. «افترا» «حسادت» را تحریک می کند و حصاری پیرامون گل بر می افرازند، و دلداده را غرق در ماتم می کنند.

دنبالهٔ داستان را Jean de Meun حدود ۱۲۷۵ در بیش از ۱۸۰۰۰ مصراع نوشت. «دورویی» بر «افترا» غلبه می یابد، «طبیعت» اجازه می دهد که آتش ونوس «خطر» و «شرم» و «ترس» را به گریز وادارد، و دلداده به وصال گل سرخ خویش می رسد. ولی در این بخش، رویدادهای داستان فرع بر استطرادهای مفصلی است که نویسنده ضمن آنها دامنهٔ فضل خویش را به نمایش می گذارد. نکتهٔ اصلی عبارت است از یک رشته نوشته های هجایی برضد صاحبان قدرت سیاسی و اقتصادی، برضد کشیشان، برضد خرافات رایج میان مردم، برضد زنان، و بویژه برضد تجلیل ساختگی از زنان در سنت اشرافی عشق مهذب که در اصل الهام بخش شعر Guillaume de Lorris بوده است. Jean de Meun در عوض به تجلیل از طبیعت می پردازد و تأکید می کند که هم در موضوع عشق و هم در نهادهای اجتماعی فقط آن چیزی مستحسن است که طبیعی باشد.

The Romaunt of the Rose منسوب به جفری چاسر ترجمه ای است همراه با اضافاتی از بخش مربوط به Guillaume de Lorris و حدود یک ششم بخش مربوط به Jean de Meun. ولی برخی بر آن اند که تنها ۱۷۰۰ مصراع آغازین آن سرودهٔ چاسر است.

tragic flaw (Gr. : *hamartia*)

کمبود یا نقص در شخصیت قهرمان که باعث سقوط او می شود. پیش از اینکه تراژدی از نمایشهای آیینی متمایز گردد، نیازی به «درک» علت سقوط قهرمان احساس نمی شد. سقوط او صرفاً معلول این واقعیت شمرده می شد که در مراسم مورد نظر چنین آمده بود. نخستین گام در گذار از مرحلهٔ آیینی به نمایشنامهٔ مبتنی بر عقیده در این اندیشه متبلور شد که درد و رنج آدمهای نمایش مولود «سرنوشت» یا «تقدیر» است. اشیل در تراژدیهای خود، که هنوز به اسطوره های بدوی نزدیک اند، بر عنصر سرنوشت تأکید کرده است. آنگاه که سرنوشت با ارادهٔ خدایان مترادف تلقی می شود، چنانکه در پرومته در زنجیر چنین شده است، خدایان نیروهای بیرحمی به شمار خواهند آمد که از رنج و تعب قهرمان لذت می برند.

مفهوم tragic flaw (به یونانی: *hamartia*) در *بوطیقای* ارسطو برای نخستین بار مطرح شده است. به عقیدهٔ ارسطو، قهرمان تراژدی باید «بهتر از» ما باشد، ولی در ضمن باید نقصی هم داشته باشد: «... کسی که ... مابین این دو وضع قرار گرفته باشد، یعنی کسی که به حد اعلی نیک سیرت و دادگر نباشد و به بدبختی رسد، نه به علت بدسیرتی و تبهکاری، بلکه بر اثر خطایی که از او سرزده است» (هنر شاعری، ترجمه فتح الله مجتبایی، تهران، ۱۳۳۷، ص

۹۹ـ۱۰۰]. البته منظور ارسطو نقیصهٔ اخلاقی نیست. تعریف ارسطو ما را یک گام از تراژدی سرنوشت فراتر می برد، ولی در حکم توجیه فاجعهٔ تراژیکی به معنای مکافات عادلانهٔ خطایی که قهرمان نمایش مرتکب شده، نیست. بلکه دو عنصر ناهماهنگ نیک سیرتی و در معرض خطابودن را با هم ترکیب می کند، بی آنکه آنها را با هم سازگار سازد. به این ترتیب ارسطو عنصر باطلنما (پارادوکس) را که از ملزومات تراژدیهای بزرگ است به معادله وارد کرده است. منتقدان بعدی با حذف عنصر باطلنما و مستفاد کردن معنای «غرور» از *hamartia*، سقوط قهرمان را نشانهٔ تسلیم شدن به بدکاری شمردند. در تراژدیهای سنکا (Seneca)، قهرمان نمایش چنان مستوجب سقوط است که دیگر قادر نیست حسّ رحم و شفقت را در بیننده برانگیزد.

trope

تعبیری کلی برای زبان مجازی، یعنی زبانی که معنای لغوی آن را باید به مفهومی استعاری یا مجازی تلقی کرد. صنایعی نظیر استعاره و تشبیه و مجاز مرسل را باید از این مقوله دانست. قرنهاست که نظریه پردازان بر سر رده‌بندی دقیق trope اختلاف نظر دارند، ولی به طورکلی بیشتر شاعران و منتقدان، به پیروی از کولریج، آن را در اشاره به زبانی به کار می برند که به حالت استعاری گرایش داشته باشد.

Trouvères

شاعران قرون وسطایی که تا اواخر سدهٔ چهاردهم اشعار روایی و بویژه غنایی به گویش شمالی زبان فرانسه می سرودند. ایشان در شمال فرانسه کمابیش همان وضعی را داشتند که تروبادورها [← جلد دوم، ص ۵۱۴ـ۵۱۵ این *تاریخ*] در جنوب.

شرتین دو تروا (Chrétien de Troyes, fl. 1160-85) به احتمال زیاد قدیمترین تروووری است که می شناسیم. این شاعران، گذشته از سرودن شعر غنایی و مهذّب که از نظر قالب و احساس از تروبادورها متأثر بود، سرایندگان شانسون دو ژست (← همین کتاب، ص ۴۵۷) هم بودند.

Victorian

منسوب به دورهٔ ۶۴ سالهٔ سلطنت ملکه ویکتوریا در انگلستان (۱۸۳۷ـ۱۹۰۱)، به مردم انگلیس در این دوره و احساسات و اعتقادات و ذوق و دستاوردهایشان. دوران سلطنت ملکه ویکتوریا را از لحاظ اجتماعی و ادبی می توان به دو دورهٔ تقریباً سی ساله تقسیم کرد: اصلاحات تدریجی و معتدل در زمینهٔ سیاست، رشد سریع صنعت، افزایش عظیم جمعیت، به قدرت رسیدن کارخانه داران طبقهٔ متوسط، که درگیریهایشان با طبقهٔ زحمتکش و نیز اعیان و اشراف درونمایهٔ اصلی ادبیات ویکتوریایی را تشکیل می داد. از ویژگیهای دورهٔ نخست است: ویژگیهای دورهٔ دوم عبارت است از کاهش میزان توالد و تناسل، افزایش میهن پرستی افراطی، خطر بیکاری فراگیر و بحران اقتصادی، گرایش علم به تضعیف معتقدات عمیق دینی، و بی علاقگی روزافزون نسبت به ارزشهای اخلاقی سنتی و انعکاس آن در آثار ادبی.

نیمهٔ اول سلطنت ملکه ویکتوریا دوران ثبات و رونق بود. با وجود این شمار زیادی از

نویسندگان توانا از قبیل دیکنز و کارلایل و مردیت در دهه های ۳۰ و ۴۰ و ۵۰ قرن نوزدهم به طرح شرور اجتماعی موجود پرداختند و وضع نکبت بار فقرا و مصائب زحمتکشان و بلایای کودکان کارگر را ترسیم کردند. انتشار کتاب *بنیاد انواع* داروین و *در آزادی* جان استوارت میل (هر دو در ۱۸۵۹) در تضعیف ارزشهای سنتی ویکتوریایی مؤثر بود. در سراسر دهه های ۶۰ و ۷۰ و ۸۰ شمار و شدت حمله به ارزشهای مزبور افزایش یافت. متیو آرنولد در *Essays on Criticism* و *Culture and Anarchy* به اقشار فاقد فرهنگ حمله کرد. و جان راسکین در *Sesame and Lilies* و *The Crown of Wild Olive* به تجلیل از زیباییهای طبیعت و هنر و تقبیح زشتیهای عصر صنعتی پرداخت. به آخرین دههٔ قرن نوزدهم که می رسیم برای هواداران میراث فکری دورهٔ ویکتوریا توجیه فلسفی معقولی باقی نمانده است. نویسندگانی مانند باتلر و کنراد و وایلد و ولز و جرج برنارد شا با مهارت هرچه تمامتر آنچه را تا آن زمان حقایق خدشه ناپذیر تلقی شده بودند آماج حملات خویش کردند.

منابع

تعلیقات و توضیحات مترجم با استفاده از منابع گوناگونی تهیه شده، که اهم آنها عبارت است از:

The Cambridge History of Russian Literature. Ed. Charles A. Moser. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

A Dictionary of Literary Terms. J. A. Cuddon. Rev. Ed., Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books, 1982.

A Dictionary of Stylistics. Katie Wales. London: Longman, 1989.

A Handbook to Literature. 3rd ed. C. Hugh Holman. N.Y. : The Odyssey Press, 1972.

Dictionary of French Literature. Ed. Sidney D. Braun. N.Y. : Premier Books, 1964.

Dictionary of World Literary Terms. Ed. Joseph T. Shipley. London: George Allen & Unwin Ltd., 1955.

Encyclopedia of Poetry and Poetics. Ed. Alex Preminger et. al. Princeton. N.J. : Princeton University Press, 1965.

The Concise Oxford Dictionary of English Literature. 2nd ed. Revised by Dorothy Eagle. Oxford: Oxford University Press, 1970.

The Longman Dictionary of Poetic Terms. Ed. Jack Meyers, Michael Simms. London: Longman, 1989.

The New Oxford Companion to Literature in French. Ed. Peter France. Oxford: Oxford University Press, 1995.

The Oxford Companion to Classical Literature. Comp. and ed. Sir Paul Harvey. Oxford: Oxford University Press, 1959.

The Oxford Companion to English Literature. Compiled and ed. Sir Paul Harvey. 3rd. ed. Oxford: Oxford University Press, 1967.

The Oxford Companion to German Literature. Henry & Mary Garland, 2nd. edition by Mary Garland. Oxford: Oxford University Press, 1986.

The Reader's Encyclopedia. 2nd ed. Ed. William Rose Benét. London: Book Club Associates, 1973.

J. H. Whitfield, *A Short History of Italian Literature,* Harmondsworth: Penguin Books, 1960.

واژه نامه

فارسی ـ انگلیسی

آ

آرابسک	arabesque
آرمان پژوهان	*idéologues*
آزاداندیشیِ انتقادی	critical liberalism
آشتی	reconciliation
آگاهی	consciousness
آهنگ	rhythm
آهنگین	rythmical

الف

ابداع	invention
أبَر روح	Oversoul
اتحاد	identification
اثیری	ethereal
مغالطهٔ انتساب رقت احساس به اشیا	pathetic fallacy
ادبیات جهانی	*Weltliterature*
ادبیات عمومی	general literature
ادبیاتِ قدرت	literature of power
ادبیاتِ معرفت	literature of knowledge
ارادهٔ معطوف به زندگی	will to life
ارجاعی	referential
اسلوبی شده	stylized
پدیدار باوری، مشرب اصالت پدیدار	phenomenalism
اصالت حس	sensualism
اصالت وحدت، یکتانگری	monism
اصل تعارض	principle of antagonism
اصل تفرّد	*principium individuationis*
اصول اخلاقی یونانی	atticism
أعراض	phenomena
افتان	falling
اقناعی	persuasive
الکساندرن	Alexandrine
الهیات	theology
امر باروکی	baroque
امر بیکران در کرانمند	the Infinite in the Finite
امر داستانی	fiction
امر ممیّز	characteristic
امر واقع	fact
انداء	organ
انسان‌وار انگاری	anthropomorphism
انطباعی	impressionistic
انفعالی	affective
انکارگرایی ذهنی	subjective idealism
او خود گفت	*ipse dixit*
اود	ode
اوضاع و احوال	circumstances
ایمایی	suggestive

ب

paradox	باطلنما
ballad	بالاد
improvisation	بداهه‌گویی
ill-composed	بد ساخت
the heresy of the didactic	بدعتِ امر پندآموز
correct	بقاعده
stanza	بندِ شعری
germ	بن‌مایه
burlesque	بورلسک
symbolic poetics	بوطیقای نمادین
eclectic	بهگزین، التقاطی
normal	بهنجار
recollected in tranquility	به یاد آوردن در حالتِ سکون
rythmic utterance	بیانِ آهنگین
ineffable	بیان‌ناپذیر
anergastic (nonwork-producing)	بی‌بازده
Purposeless with purpose	بی‌غایتِ غایتمند
Philistine	بی‌فرهنگ
formless	بی‌قواره
byliny	بیلینی
hypochondria	بیماری هراسی
amorphous	بی‌نظم

پ

Parnassians	پارناسیها
Alexandrian eclectism	پراکنده گزینی اسکندرانی
revelation	پرده برداری
illusion	پندار حسّی
spiritualist	پیرو مشرب اصالت روح
prescience	پیش آگاهی
pre-form	پیش قالب

ت

composition	تألیف
combinatory	تألیفی، ترکیب
contemplation	تأمّل
evangelical	تبشیری
incarnation	تجسّد
plastic	تجسمی
realized	تحقق یافته
association	تداعی
bourgeois tragedy	تراژدی طبقه متوسط
tragicomedy	تراژی کمدی
theater aria	ترانهٔ تئاتری
poeticizing	تشاعر
initiation	تشریفات باگشایی
tableaux vivants	تصاویر زنده
Crucifixion	تصلیب
image	تصویر
imagery	تصویرپردازی
image-making	تصویرسازی
vertical image (image «vericale»)	تصویر عمودی
pictorial	تصویری
correspondences	تطابقات
developmental	تطوّری
anti-intellectualism	تعقّل ستیزی
dilletantism	تفنّن گرایی

تقصیر نخستین	original guilt
تقلید	imitation
تقلید	mimics
تک‌گویی	soliloquy
تکوینی	genetic
تکیه	accent
تعلیق خودخواستهٔ ناباوری	willing suspension of disbelief
تمثیل	allegory
تمثیل پردازان	allegorizers
تناسب	proportion
تناسب	symmetry
تنزه‌طلب، پیوریتن وار	Puritan
تن کارکردشناسی	physiology
توالیِ عِلّی	causal sequence
توتونی	Teutonic
توجیهی	apologetic
توضیحی	explicative

ج

جامع	comprehensive
جامع‌الاطراف	universalist
جان بخشیدن	animation
جاندار پنداری	animism
جانشینی	substitution
جبر تقدیر	fatality
جلوهٔ آوایی	sound effect
جَلی	exoteric
جناس آوایی	alliteration
جنبشی	motor
جنونِ صیفی	mid-summer madness
جنون ناقص	partial lunacy
جوهرِ فرد	monad
جهان فعّال	active universe

چ

چنگ ایولوسی	Aeolian harp

ح

حادث	contingent
حالت	mood
حال و هوای شاعرانه	poetic state
حس پرست	sensual
حسی	sensuous
حس مشترک، فهم مشترک	common sense
حکایت اخلاقی	fable
حکمت اعلا	metaphysics
حُکمی	judicial

خ

خاص	particular
خطای حسی	*trompe l'oeil*
خیالِ آفریننده	creative imagination
خیال اولیه	primary imagination
خیال پردازی	fantasy
خیال ثانویه	secondary imagination
خیال متأمل	contemplative imagination
خیزان	rising

د

دارای قوهٔ شهود	visionary

دچار جنون آزارگری	sadistic
درّاک	apprehensive
دردِ هستی	*Weltschmerz*
در طلب امور تازه بودن	*novarum rerum studiosus*
درگیری	conflict
درونماندگاری	immanence
درون‌نگر	subjective
دستگاه فکری	system
دگر کیش	heterodox
دلِ مُدرِک	understanding heart
دوران امپراطوری	*le style bas-empire*
دورانِ بازگشت	Restoration, The
دوران روشنگری	Enlightenment
دوروسی	Doric
دُوری	cyclical
دیتورامبوس	dithyrambos

ذ

ذات	essence
ذوق	taste
ذوقی	appreciative
ذهنیت	subjectivity

ر

رابطهٔ علت و معلولی	causation
رازآمیز	mystique
رازبین	seer
رازپردازی	mystification
راستکیش	orthodox
راستنما	verisimilar
رامشگر	bard
ربط بی‌واسطه	immediate relevance
رده‌های ذهنی	*familles d'esprit*
رشته آلمان‌شناسی	*Germanistik*
رقص مرگ	*Salto mortale*
رمانس	romance
رمانس قرون وسطی	medieval romance
رمانِ روایتِ همزمان	*der Roman de Nebeneinander*
روح	spirit *(Geist)*
روکوکو	Rococo
رومی‌وار	Romanesque
ریطوریقا	rhetoric

ز

زفافنامه	wedding song
زنده‌نمایی	lifelikeness

ژ

ژانسنیست	Jansenist

س

سازمند	organic
سازمند بودن، سازمندی	organicity
سازواره شناسی	organology
ساز و کارشناسی	mechanology
سانت	sonnet
سبک	style
سبک فاخر	high style
سبک میانه	middle style
سبک نازل	low style
سجع	internal rhyme
سخنوری، نمازخانه	oratory

سرود پهلوانی	*chanson de geste* (Fr)
سره‌خواهان	puristes
سکون	peace
سکون	repose
سنخ	type
سنخ‌شناسی	typology
سنخ‌شناسیِ خلقیات	typology of character
سنخهای داستانی	fictive types
سودایی مزاجی	melancholy

ش

شاعران گروه دریاچه	Lake Poets
شاعران متافیزیکی	metaphysical poets
شاعر پرورش یافته	poet of culture
شاعر فطری	poet of nature
شاکله‌سازی	schematism
شامل	all-inclusive
شبه کلاسیسم	pseudo-classicism
شرطی شدن	conditioning
شعر چرند	nonsense poetry
شعر حماسی	epic poetry
شعر زندگی روستایی، ایدیل	idyl
شعر شبانی	pastoral
شعرِ متحجّر	fossil poetry
شکل درونی	inner form
شکل ناب	pure form
شکل هنری محسوس	felt form
شکوهمندیِ معکوس	inverse sublimity
شناخت خُلقیات	characterology
شناخت موضوع یا درونمایه‌ها	*Stoffgeschichte* (Gr), *thématologie* (Fr)
شهروند	burgher
شهود	intuition
شیردال	griffin
شیوهٔ پربوارِ نگارش	fairy way of writing

ص

صداقت	sincerity
صناعی	technical
صورتِ معقول، انگاره، صورت ذهنی	idea

ض

ضرورت	necessity
طبیعت‌مدار	naturalist
طرح	plot
طرحریزی	design
طرز شمالی	Nordic Fashion
طرفین قیاس	terms of comparison
طنز	irony
طنز شیرین	sweet irony
طنین	vibration

ع

عاطفه بنیاد	emotionalist
عالم	subject
عجیب و غریب	bizarre
عشق مهذّب	courtly love
حَصرِ دو وجهی	dichotomy
عصری بودن، عصریت، معاصر بودن	contemporaneity

reason	عقل
imaginative intellect	عقل متخیّل
intellectualist	عقل مدارانه
physico-theology	علم کلام طبیعی
occult	علوم خفیه
supernal	عُلْوی
object	عینِ مُدْرَک. معلوم
externalization	عینیت بخشیدن

غ

hubris	غرور بیش از حد
divination	غیب‌شناسی

ف

catastrophe	فاجعه
distanced	فاصله‌دار
non-sequacious	فاقد توالی منطقی
individualizing	فردیت‌بخش
être de son temps	فرزند زمان خویش بودن
Philosophes, Les	فرزانگان
sages	فرزانگان
humor	فکاهه
mechanism	فلسفهٔ افزارورگی
stagecraft	فن صحنه‌پردازی
folklore	فولکلور
emanationism	فیض‌گرایی

ق

fatalism	قدری مسلکی
tale	قصه
knowing heart	قلب شناسنده
Bohemians	قلندران
Centaur	قنطورس
understanding	قوهٔ فاهمه
inventiveness	قوهٔ نوآوری
analogy	قیاس
dilemma	قیاس دو حدّی

ک

Calvinist	کالونی مذهب
reviewer	کتابگزار
word	کلام
concrete universal	کلّیِ انضمامی. کلّیِ محسوس

گ

grotesque	گروتسک
dénoument	گره‌گشایی
Zerrissenheit	گسستگی
dissociation of sensibility	گسستگی شعور
tragic guilt	گناه تراژیکی
original sin	گناه نخستین یا جبّلی آدمی
gothic	گوتیکی
expressionistic	گویای حالتِ ذهنی

م

action	ماجرا
materialities	مادّیات
divided	متفرق
regular meter	متفق‌الارکان
Idea	مثال
illustration	مثال

ideal	مثالی
ideality	مثالیّت
figure	مَجاز
trope	مَجاز
metonymy	مجاز مرسل
probability	محتمل بودن
fantastic	محیرالعقول، وهم‌انگیز
irregular meter	مختلف‌الارکان
thing signified	مدلول
aplopathoscopic (regarding mere sensation)	مربوط به حسّیاتِ صرف
elegy	مرثیه
transcendentalism	مسلک استعلایی
determinism	مسلک اصالت اصل موجبیت
positivism	مسلک اصالت تحصّل
impressionism	مسلک اصالت ذوق
intellectualism	مشرب اصالت اندیشه
positivistic determinism	مشرب اصالت جبر تحصّلی
Protestantism	مشرب پرخاشگری
Providence	مشیت الهی
run-on lines	مصراع‌های موقوف
conceit	مضمون
wit	مطایبه
intuitive knowledge	معرفتِ شهودی
deformed	معیوب
aesthetic ism	مکتب اصالت زیبایی، زیبا پرستی
didacticism	مکتب پندآموزی، مذهب پندآموزی
poetic justice	مکافات درخور
historicism	مکتب اصالت تاریخ
scientism	مکتب اصالت علم
Lake School	مکتب دریاچه
formalism	مکتب شکل‌مداری، فرمالیسم
art for arts' sake	مکتب هنر برای هنر
calculating faculties	ملکات حسابگر
analogue	مُماثل
herald	منادی
new critic	منتقد نو
Redeemer	منجی
personality	منش
persona	منِ شعری
dialectic	منطق جدلی
automaton	موجود خودکار
presence	موجودیت
problem of space	موضوع شکلِ حجمی
Minnesänger	مینه‌خوانان
Minnesang	مینه‌زانگ
a posteriori	مؤخر بر تجربه

ن

onomotopoeia	نام‌آوایی
asymmetrical	نامتقارن
disharmonious	ناهماهنگ
anachronism	ناهمزمانی
poeta-vates	نبیِ شاعر
inspired prophet	نبّیِ ملهَم
voice of the fable	ندای قصه
emblematic	نشانمند
sign	نشانه
theoretic	نظری

نَفْس	ego
نقد استعلایی	transcendental criticism
نقدِ «بازبردازانه»	«reproducing» criticism
نقد حجیّت‌مدار	authoritarian criticism
نقد حکمی	judicial criticism
نقد دانشگاهی	*critique universitaire*
نقد مثبت	positive criticism
نقد نوعهای ادبی	genre criticism
نقدِ نیّات	criticism of intentions
نقص اخلاقی	moral flaw
نقطهٔ مقابل	foil
نقیضه	parody
نگرش عِلّی	causal view
نمادبردازی	symbolization
نمایشنامه دینی	*auto sacramental*
نمایشهای اخلاقی	morality plays
نمایشهای شعایر دینی	mystery plays
نماینده بودن	representativeness
نمودار	emblem
نمونه‌وار	typical
نوع ادبی	genre
نوولّا	novella
نهضت اصلاح دین	Reformation
نیای بزرگ	*magnus parens*
نیمه دانایی	demiscience

و

وابستگی	dependence
واقع‌گرایی رنگ محلی	local color realism
والاترین شکل	highest form
وحدت سازمند	organic unity
وحدتِ علاقه	unity of interest
وحدت مداریِ آرمان اندیشانه	idealistic monism
وحدتمند کردن عناصر متفاوت	esemplastic
وهم‌انگیز	illusionist

ه

هجویه	satire
هجویه‌سرا	satirist
هستهٔ شعری	poetic kernel
همانندی	identity
هماهنگی	harmony
هماهنگی در تألیف	keeping
همدلی	empathy
همدلیِ خیال‌انگیز	imaginative empathy
هیجان	passion

trope مَجاز
type سنخ
typical نمونه‌وار
typology سنخ‌شناسی

U

understanding قوهٔ فاهمه
understanding heart دلِ مُدرِک
unity of interest وحدتِ علاقه
universalist جامع‌الاطراف
verisimilar راستنما
vertical image (image «vericale») تصویر عمودی
vibration طنین
visionary دارای قوهٔ شهود

W

wedding song زفافنامه
Weltliterature ادبیات جهانی
Weltschmerz دردِ هستی
willing suspension of disbelief تعلیق خودخواستهٔ ناباوری
will to life ارادهٔ معطوف به زندگی
wit مطایبه
witchlike عجوزه آسا
word کلام

Z

Zerrissenheit گسستگی

stylized	اسلوبی شده
subject	عالم
subjective	درون نگر
subjective idealism	انکارگرایی ذهنی
subjectivity	ذهنیت
substitution	جانشینی
suggestive	ایمایی
supernal	عُلْوی
sweet irony	طنز شیرین
symbolic poetics	بوطیقای نمادین
symbolization	نمادپردازی
symmetry	تناسب
system	دستگاه فکری

T

tableaux vivants	تصاویر زنده
tale	قصه
taste	ذوق
technical	صناعی
terms of comparison	طرفین قیاس
Teutonic	توتونی
theater aria	ترانهٔ تئاتری
thématologie	شناخت موضوع یا دورنمایه‌ها
theology	الهیات
theoretic	نظری
thing signified	مدلول
tragic guilt	گناه تراژیکی
tragicomedy	تراژی کمدی
transcendentalism	مسلک استعلایی
transcendental criticism	نقد استعلایی
trompe l'oeil	خطای حسی

Romanesque	رومی‌وار
Rococo	روکوکو
Roman de Nebeneinander و *der*	رمانِ روایتِ همزمان
run-on lines	مصراع‌های موقوف

S

sadistic	دچار جنون آزارگری
sages	فرزانگان
Salto mortale	رقص مرگ
satire	هجویه
satirist	هجویه‌سرا
schematism	شاکله‌سازی
scientism	مکتب اصالت علم
secondary imagination	خیال ثانویه
seer	رازبین
sensual	حس‌پرست
sensualism	اصالت حس
sensuous	حسی
sign	نشانه
sincerity	صداقت
soliloquy	تک‌گویی
sonnet	سانِت
sound effect	جلوهٔ آوایی
spirit *(Geist)*	روح
spiritualist	پیرو مشرب اصالت روح
stagecraft	فن صحنه‌پردازی
stanza	بندِ شعری
Stoffgeschichte	شناخت موضوع یا درونمایه‌ها
style	سبک
style bas-empire	دوران امپراطوری

persona	منِ شعری
personality	منش
persuasive	اقناعی
phenomena	اَعراض
phenomenalism	پدیدار باوری، مشرب اصالت پدیدار
Philistine	بی‌فرهنگ
Philosophes, Les	فرزانگان
physiology	تن کارکردشناسی
physico-theology	علم کلام طبیعی
pictorial	تصویری
plastic	تجسمی
plot	طرح
poeta-vates	نبیِ شاعر
poeticizing	تشاعر
poet of culture	شاعر پرورش یافته
poet of nature	شاعر فطری
poetic justice	مکافات درخور
poetic kernel	هستهٔ شعری
poetic state	حال و هوای شاعرانه
positive criticism	نقد مثبت
positivism	مسلک اصالت تحصّل
positivistic determinism	مشرب اصالت جبر تحصّلی
pre-form	پیشْ قالب
prescience	پیش آگاهی
primary imagination	خیال اولیه
principle of antagonism	اصل تعارض
principium individuationis	اصل تفرّد
problem of space	موضوع شکلِ حجمی
probability	محتمل بودن
proportion	تناسب
Protestantism	مشرب پرخاشگری
Providence	مشیت الهی
pseudo-classicism	شبه کلاسیسیسم
pure form	شکل ناب
purists	سره‌خواهان
Puritan	تزه‌طلب، پیوریتن وار
Purposeless with purpose	بی‌غایتِ غایتمند

R

realized	تحقق یافته
reason	عقل
recollected in tranquility	به یاد آوردن در حالتِ سکون
reconciliation	آشتی
Redeemer	منجی
referential	ارجاعی
Reformation	نهضت اصلاح دین
regular meter	متفق‌الارکان
Restoration, The	دورانِ بازگشت
repose	سکون
representativeness	نماینده بودن
«reproducing» criticism	نقدِ «بازپردازانه»
revelation	پرده برداری
reviewer	کتابگزار
rhetoric	ریطوریقا
rhythm	آهنگ
rythmical	آهنگین
rythmic utterance	بیانِ آهنگین
rising	خیزان
romance	رمانس

M

magnus parens	نیای بزرگ
materialities	مادّیات
medieval romance	رمانس قرون وسطی
metaphysical poets	شاعران متافیزیکی
metonymy	مجاز مرسل
melancholy	سودایی مزاجی
mechanism	فلسفهٔ افزاروارگی
mechanology	ساز و کارشناسی
metaphysics	حکمت اعلا
middle style	سبک میانه
mid-summer madness	جنونِ صیفی
mimics	تقلید
Minnesang	مینه زانگ
Minnesänger	مینه خوانان
monad	جوهرِ فرد
monism	اصالت وحدت، یکنانگری
mood	حالت
moral flaw	نقص اخلاقی
morality plays	نمایشهای اخلاقی
motor	جنبشی
movement of concepts	مهاجرت مفاهیم
mystery plays	نمایشهای شعایر دینی
mystification	رازپردازی
mystique	رازآمیز

N

naturalist	طبیعت‌مدار
necessity	ضرورت
new critic	منتقد نو
Nordic Fashion	طرز شمالی
normal	بهنجار
novarum rerum studiosus	در طلب امور تازه بودن
novella	نوولّا
nonsense poetry	شعر جرند
non-sequacious	فاقد توالی منطقی

O

object	عینِ مُدْرَک، معلوم
occult	علوم خفیه
ode	اُود
onomotopoeia	نام‌آوایی
oratory	سخنوری، نمازخانه
original sin	گناه نخستین یا جبّلی آدمی
original guilt	تقصیر نخستین
organ	اندام
organic	سازمند
organicity	سازمند بودن، سازمندی
organic unity	وحدت سازمند
organology	سازواره شناسی
orthodox	راستکیش
Oversoul	اَبَر روح

P

paradox	باطلنما
Parnassians	پارناسیها
parody	نقیضه
particular	خاص
passion	هیجان
pathetic fallacy	مغالطهٔ انتساب رقت احساس به اشیا
pastoral	شعر شبانی

I

Idea	مثال
idea	صورتِ معقول، انگاره، صورت ذهنی
ideal	مثالی
idealistic monism	وحدت مداریِ آرمان اندیشانه
ideality	مثالیّت
identification	اتحاد
identity	همانندی
idéologues	آرمان پژوهان
idyl	شعر زندگی روستایی، ایدیل
ill-composed	بد ساخت
illusion	پندار حسّی
illustration	مثال
image	تصویر
image-making	تصویرسازی
imagery	تصویرپردازی
imaginative empathy	همدلیِ خیال‌انگیز
imaginative intellect	عقل متخیّل
imitation	تقلید
immanence	درونماندگاری
immediate relevance	ربط بی‌واسطه
impressionism	مسلک اصالت ذوق
impressionistic	انطباعی
improvisation	بداهه‌گویی
incarnation	تجسّد
individualizing	فردیت‌بخش
ineffable	بیان‌ناپذیر
the Infinite in the Finite	امر بیکران در کرانمند
initiation	تشریفات باگشایی
inner form	شکل درونی
inventiveness	قوهٔ نوآوری
irregular meter	مختلف‌الارکان
inspired prophet	نبیِ ملهَم
intellectualism	مشرب اصالت اندیشه
intellectualist	عقل‌مدارانه
internal rhyme	سجع
intuition	شهود
intuitive knowledge	معرفتِ شهودی
invention	ابداع
inverse sublimity	شکوهمندیِ معکوس
irony	طنز
ipse dixit	او خود گفت

K

keeping	هماهنگی در تألیف
knowing heart	قلب شناسنده

J

Jansenist	ژانسنیست
judicial	حُکمی
judicial criticism	نقد حکمی

L

Lake Poets	شاعران گروه دریاچه
Lake School	مکتب دریاچه
lifelikeness	زنده‌نمایی
literature of knowledge	ادبیاتِ معرفت
literature of power	ادبیاتِ قدرت
local color realism	واقع‌گرایی رنگ محلی
low style	سبک نازل

ego	نَفْس
elegy	مرثیه
emanationism	فیض‌گرایی
emblem	نمودار
emblematic	نشانمند
emotionalist	عاطفه بنیاد
empathy	همدلی
Enlightenment	دوران روشنگری
epic poetry	شعر حماسی
esemplastic	وحدتمند کردن عناصر متفاوت
essence	ذات
ethereal	اثیری
être de son temps	فرزند زمان خویش بودن
evangelical	تبشیری
explicative	توضیحی
expressionistic	گویای حالتِ ذهنی
exoteric	جَلی
externalization	عینیت بخشیدن

F

fable	حکایت اخلاقی
fact	امر واقع
fairy way of writing	شیوهٔ بربوارِ نگارش
falling	افتان
familles d'esprit	رده‌های ذهنی
fantastic	محیرالعقول، وهم‌انگیز
fatalism	قدری مسلکی
felt form	شکل هنری محسوس
fiction	امر داستانی
fictive types	سنخهای داستانی
figure (trope)	مَجاز
foil	نقطهٔ مقابل
folklore	فولکلور
formalism	مکتب شکل‌مداری، فرمالیسم
formless	بی‌قواره
fossil poetry	شعرِ متحجّر

G

genetic	تکوینی
general literature	ادبیات عمومی
genre	نوع ادبی
genre criticism	نقد نوعهای ادبی
germ	بن‌مایه
Germanistik	رشته آلمان‌شناسی
gothic	گوتیکی
griffin	شیردال
grotesque	گروتسک

H

harmony	هماهنگی
herald	منادی
heresy of the didactic	بدعتِ امر بندآموز
heterodox	دگر کیش
high style	سبک فاخر
highest form	والاترین شکل
historicism	مکتب اصالت تاریخ
hubris	غرور بیش از حد
humor	فکاهه
hypochondria	بیماری هراسی

C

calculating faculties	ملکات حسابگر
Calvinist	کالونی مذهب
catastrophe	فاجعه
causal sequence	توالیِ عِلّی
causal view	نگرش عِلّی
causation	رابطهٔ علت و معلولی
Centaur	قنطورس
chanson de geste	سرود پهلوانی
characterology	شناخت خُلقیات
characteristic	امر ممیّز
circumstances	اوضاع و احوال
combinatory	تألیفی، ترکیب
comprehensive	جامع
common sense	حس مشترک، فهم مشترک
composition	تألیف
conceit	مضمون
concrete universal	کلّیِ انضمامی، کلّیِ محسوس
conflict	درگیری
conditioning	شرطی شدن
consciousness	آگاهی
Conte	قصه
contemplation	تأمّل
contemplative imagination	خیال متأمل
contemporaneity	عصری بودن، عصریت، معاصر بودن
contingent	حادث
correspondences	تطابقات
courtly love	عشق مهذّب
correct	بقاعده
creative imagination	خیالِ آفریننده
critical liberalism	آزاداندیشیِ انتقادی
criticism of intentions	نقدِ نیّات
critique universitaire	نقد دانشگاهی
Crucifixion	تصلیب
cyclical	دُوری

D

demiscience	نیمه دانایی
dénoument	گره‌گشایی
dependence	وابستگی
design	طرحریزی
determinism	مسلک اصالت اصل موجبیت
developmental	تطوّری
dialectic	منطق جدلی
dichotomy	حَصرِ دو وجهی
didacticism	مکتب پندآموزی
dilemma	قیاس دو حدّی
dilletantism	تفنّن گرایی
disharmonious	ناهماهنگ
dissociation of sensibility	گسستگی شعور
distanced	فاصله دار
dithyrambos	دیتورامبوس
divination	غیب‌شناسی
divided	متفرق
Doric	دوروسی

E

eclectic	بهگزین، التقاطی

انگلیسی ـ فارسی

A

a posteriori	مؤخر بر تجربه
accent	تکیه
action	ماجرا
active universe	جهان فعّال
Aeolian harp	چنگ ایولوسی
aestheticism	مکتب اصالت زیبایی، زیبابرستی
affective	انفعالی
Alexandrian eclectism	پراکنده گزینی اسکندرانی
Alexandrine	الکساندرن
allegory	تمثیل
allegorizers	تمثیل پردازان
all-inclusive	شامل
alliteration	جناس آوایی
amorphous	بی‌نظم
anachronism	ناهمزمانی
analogue	مُماثل
analogy	قیاس
anergastic (nonwork-producing)	بی‌بازده
animation	جان بخشیدن
animism	جاندار پنداری
anthropomorphism	انسان‌وار انگاری
anti-intellectualism	تعقّل ستیزی
aplopathoscopic (regarding mere sensation)	مربوط به حسیّاتِ صرف
apologetic	توجیهی
appreciative	ذوقی
apprehensive	درّاک
art for art's sake	مکتب هنر برای هنر
arabesque	آرابسک
association	تداعی
asymmetrical	نامتقارن
atticism	اصول اخلاقی یونانی
auto sacramental	نمایشنامه دینی
authoritarian criticism	نقد حجیّت‌مدار
automaton	موجود خودکار
auxiliary	امدادی

B

ballad	بالاد
bard	رامشگر
baroque	امرِ باروکی
bizarre	عجیب و غریب
Bohemians	قلندران
bourgeois tragedy	تراژدی طبقه متوسط
burgher	شهروند
burlesque	بورلسک
byliny	بیلینی

فهرست نامها

آ

آزدی، الکساندر ۷۷، ۷۷ پ

آرنولد، متیو ۱۳، ۱۳ پ، ۱۴، ۱۷، ۱۸۴

آرنیم، بتینا فون ۲۴۳، ۲۴۴، ۲۵۱ پ، ۲۵۲، ۲۵۷، ۲۵۸، ۲۶۳

آزگود، فرانسیس سارجنت ۲۱۰، ۲۱۰ پ

آست، گئورک آنتون فریدریش ۳۱۹، ۳۱۹ پ

آستن، جین ۱۸۰ پ، ۱۸۱، ۱۸۴، ۲۳۶

آستن، سارا ۱۳۷، ۱۳۷ پ

آگوستین قدیس ۷۷ پ، ۱۱۸

آمپر، ژان ژاک ۱۵، ۲۷، ۳۰، ۳۵، ۳۷، ۵۳، ۷۵، ۹۴، ۱۰۴، ۲۷۴

آنجلیکو، فرا ۱۹۳، ۱۹۳ پ

آندرس، فوان ۲۵، ۲۵ پ

آنفانتن، بارتلمی پروسپر ۵۶، ۵۶ پ

آیخندورف، یوزف فون ۲۵۲، ۲۵۲ پ، ۲۵۳

آیزنهاور، دوایت د. ۳۰۷

آیکنباوم، باریس ۳۱۳ پ

الف

اپولونیوس ۹۳، ۹۳ پ

اپولیناریوس، سیدونیوس ۳۴، ۳۴ پ

اِجْوُرت، ماریا ۱۸۱، ۱۸۱ پ

اِخْترمایر، تئودور ۳۰۰، ۳۰۰ پ

ادریانوس ۷۸ پ

ادیسن، جوزف ۳۷، ۳۷ پ، ۱۶۴، ۱۸۰، ۱۸۱، ۳۱۵ پ

ارسطو ۱۹، ۲۶، ۳۸ پ، ۱۶۱، ۲۲۱، ۲۳۷ پ، ۲۶۶، ۲۷۵، ۲۷۸

ارشمیدس ۷۹

اروین فون اشتاینباخ ۲۳۲، ۲۳۲ پ

اریستوفان ۲۶۴، ۲۶۴ پ

اریوستو، لودویکو ۲۶، ۱۱۵، ۱۱۷، ۲۴۷، ۲۷۸

اسپنسر، ادموند ۱۳۵ پ، ۱۷۳، ۲۰۰

استاپفر، فیلیپ البر ۲۴، ۲۴ پ

استاتیوس، پوبلیوس پاپینیوس ۴۶، ۴۶ پ

استاندال (هانری بیل) ۲۳، ۲۳ پ، ۲۷، ۶۷، ۷۵، ۷۵ پ، ۱۰۲، ۱۰۲ پ، ۱۰۳، ۳۱۷

استانکویچ، نیکولای ۳۲۰، ۳۲۰ پ

اسپرانگر، ادوارد ۶۹

استرن، لارنس ۱۴۰، ۱۴۰ پ، ۱۵۶، ۱۷۴، ۱۷۴ پ، ۲۴۵ پ، ۲۴۷ پ، ۲۶۴

استوارت، دوگالد ۱۸۷، ۱۸۷ پ

استیل، ریچارد ۳۱۵ پ

اسکات، سروالتر ۴۴، ۴۴ پ، ۵۸، ۱۰۳، ۱۱۴، ۱۳۲، ۱۳۲ پ، ۱۳۴، ۱۴۴، ۱۵۴، ۱۵۵، ۱۷۶، ۱۸۲، ۱۸۹، ۱۹۱، ۲۰۰، ۲۰۳، ۲۰۹، ۲۲۸، ۳۰۳، ۳۱۷، ۳۱۸، ۳۲۲، ۳۲۴، ۳۲۷، ۳۲۸، ۳۳۷

اسکودری، ژرژ ۶۲، ۶۲ پ، ۶۳

اسکارون، پل ۶۲، ۶۲ پ، ۶۳

اسکالوینی، جووتیا ۱۱۳ ـ ۱۱۵، ۱۱۳ پ، ۱۱۶

اسمیت، لوگن پیرسال ۶۸، ۶۸ پ

اسمیتسن، هریت کانستانس (بعدها مادام برلیوز) ۵۳، ۵۳ پ

اشتارکنبورگ، هانس ۳۱۱، ۳۱۱ پ

اشتایگلیتز، هاینر ۲۶۷ پ

اشتراوس، داوید فریدریش ۳۰۰، ۳۰۰ پ

اشتیفتر، آدالبرت ۱۴۰، ۱۴۰ پ

اشپیل ۳۸ پ، ۱۱۲، ۱۲۳، ۲۰۱، ۲۱۵

افلاطون ۳۸ پ، ۶۰، ۱۲۰، ۱۵۸، ۱۶۲، ۱۸۴، ۱۹۷، ۲۰۵، ۲۱۴، ۲۲۵، ۲۲۷ پ، ۲۳۰، ۲۳۲، ۲۳۵، ۲۳۷، ۲۳۷ پ، ۲۷۸، ۲۹۶

اکرمان، یوهان پیتر ۳۱، ۳۱ پ، ۹۱

اِگر، گیوم ۳۳۷، ۳۳۷ پ

الفیری، ویتوریو ۲۵، ۲۶، ۱۱۸، ۱۲۴، ۱۸۱، ۱۸۲، ۲۴۳

الیزابت اول، ملکه انگلستان ۱۳۳، ۱۳۸ پ، ۱۷۸

اِلیس، جرج ۱۳۲، ۱۳۲ پ

الیوت، جرج (مری ان اوانز) ۱۹۰، ۱۹۰ پ

اِلیسون، آرچیبالد ۲۰۹

الیوت، توماس استرنز ۱۸، ۱۸ پ

امرسن، رالف والدو ۱۸، ۱۸ پ، ۱۲۴، ۱۹۳، ۱۹۱، ۲۴۳ـ۲۳۸،

۲۳۳ پ. ۲۳۸، ۲۴۰، ۲۴۲، ۲۴۴؛ دیدگاه نسل‌اندیشانه‌اش، ۲۴۳؛ دربارهٔ زیبایی، ۲۴۵؛ دربارهٔ سازمندی، ۲۴۵؛ دربارهٔ همخوانیها، ۲۴۶؛ دربارهٔ تخیّل، ۲۴۸؛ دربارهٔ استحالهٔ کلّی، ۲۴۹؛ دربارهٔ زبان، ۲۳۰؛ دربارهٔ امر کلاسیکی، ۲۳۰؛ دربارهٔ سبع، ۲۳۱؛ دربارهٔ صداقت، ۲۳۱؛ دربارهٔ ایده، ۲۳۲؛ دربارهٔ نقد، ۲۳۳؛ دربارهٔ تاریخ ادبی، ۲۳۴؛ دربارهٔ شکسپیر، ۲۳۶؛ دربارهٔ گوته، ۲۳۶

امیو، ژاک ۳۴، ۳۴ پ

اِنگَن، امیل ۱۶، ۱۶ پ

انگلس، فریدریش ۳۰۴، ۳۰۴ پ، ۳۰۶-۳۱۲، ۳۴۰

اوئرباخ، اریش ۱۰، ۱۰ پ

اوریپید ۳۸، ۳۸ پ، ۴۰، ۴۰ پ، ۴۴، ۹۳

اوزانام، آنتوان فردریک ۳۰، ۳۰ پ

اوژیه ۴۲ پ

اوسونیوس، دسیموس ماگنوس ۳۳، ۳۳ پ

اوسیان ۲۳ پ، ۳۲۱ پ

اوگوستوس ۴۶ پ، ۸۳ پ

اولاند، لودویگ ۱۰۲، ۱۰۲ پ، ۲۵۰-۲۵۲، ۲۸۷

اولریشی، هرمان ۲۷۹، ۲۷۹ پ، ۲۸۲، ۲۸۳، ۲۹۲

اُولنشلیگر، آدام گوتلب ۳۲، ۳۲ پ

اوید، فیلوته ۶۳، ۶۳ پ

اوید (اوییدیوس ناسو) ۸۳، ۸۳ پ، ۹۴، ۲۷۷

ایبسن، هنریک ۲۹۲

ب

باربیه، اوگوست ۴۲، ۴۲ پ

باخمان، کارل فریدریش ۳۱۹

بازول، جیمز ۱۵۱، ۱۵۱ پ، ۱۵۶، ۱۸۰

باکونین، میخائیل ۳۲۰، ۳۲۰ پ

بالزاک، ژان لویی گزدو ۳۹ پ، ۷۸، ۷۸ پ، ۱۰۳ پ، ۱۰۴ پ

بالزاک، انوره دو ۴۰، ۴۰ پ، ۶۷، ۸۷، ۱۰۲، ۱۰۳، ۱۰۴، ۱۰۵، ۱۱۰، ۱۸۸، ۲۴۳، ۲۵۹، ۳۱۰، ۳۱۱

بالورسلیتن، ادوارد جرج ۴۴، ۴۴ پ، ۱۵۰، ۲۱۰

بامبرگ، فلیکس ۲۹۵، ۲۹۵ پ

بانویل، تئودور دو ۶۳، ۶۳ پ، ۱۰۱

بانین، جان ۱۷۸، ۱۷۸ پ، ۱۸۰

باورینگ، جان ۱۲۵، ۱۲۵ پ

باومگارتن، الکساندرگوتلیب ۲۴۷، ۲۴۷ پ

بایرون ۳۵، ۳۵ پ، ۳۸، ۵۸، ۹۲ پ، ۱۰۱، ۱۱۵، ۱۱۹، ۱۲۱، ۱۲۲، ۱۲۴، ۱۴۷، ۱۵۳، ۱۵۴ پ، ۱۷۲، ۱۸۰، ۱۸۲، ۲۰۰، ۲۰۰ پ، ۲۰۹، ۲۳۵، ۲۵۹، ۲۶۵، ۲۷۰، ۳۱۷، ۳۲۴

ببیت، اروینگ ۴۹، ۴۹ پ

بتهوون، لودویگ وَن ۲۴۱، ۲۴۳

بَرانت، پروسپردو ۲۱-۴۳، ۲۱ پ

براندس، گئورگ ۱۳، ۱۳ پ، ۱۵

برانژه، پیرژان دو ۴۳، ۴۳ پ، ۵۸، ۱۰۰، ۲۵۷، ۲۵۹، ۳۱۸

براون، تامس ۱۸۷، ۱۸۷ پ

براون، تامس، سر ۱۳۳، ۱۳۳ پ، ۱۶۰، ۱۶۱، ۲۳۹

براونینگ، رابرت ۱۵۵، ۱۵۵ پ، ۱۷۳ پ، ۲۱۰، ۲۴۲

براونینگ، الیزابت بَرت ۱۷۳، ۱۷۳ پ، ۱۸۳ پ، ۱۹۰، ۲۱۰، ۲۴۲

برایتنت، ویلیام کالن ۲۰۹، ۲۰۹ پ

بَرتینسکی، پرگنی ۳۲۹، ۳۲۹ پ

بردلی، اندروبسیل ۲۷۹، ۲۷۹ پ

برژراک، سیرانودو ← سیرانو ۶۲، ۶۲ پ، ۶۳

برک، ادموند ۳۷، ۳۷ پ، ۱۶۱

برلیشینگن، گوتسن فون ۳۰۹ پ

برلیوز، لویی هکتور ۵۱ پ

برناردن دوسن پیر، ژاک ـ هانری ۷۲، ۷۲ پ

برنتانو، کلمنس ۲۵۲، ۲۵۳، ۲۵۳ پ، ۲۵۸

برنز، رابرت ۱۰۰، ۱۰۰ پ، ۱۴۴، ۱۴۸، ۱۵۲، ۱۵۳، ۱۵۳پ، ۱۵۵، ۱۷۸، ۲۱۶ پ، ۲۳۶

برنی، فنی ۱۸۰، ۱۸۰ پ

بَرو، امیل ۵۶

برونتیر، فردیناند ۱۲، ۱۶، ۱۷، ۳۵، ۴۹

بِل، پیر ۳۹، ۳۹ پ، ۸۳

بلر، هیو ۱۸۰، ۱۸۰ پ، ۲۰۹

بلوخ، یوزف ۳۱۱، ۳۱۱ پ

بلینسکی، ویساریون ۱۳، ۱۸، ۲۵۶، ۲۸۳، ۳۱۴، ۳۱۷-۳۴۰؛ نظریه‌اش دربارهٔ ادبیات، ۳۱۸؛ رابطه‌اش با منتقدان آلمانی، ۳۱۹؛ دربارهٔ روح ملی و فولکور، ۳۲۰؛ دربارهٔ شعر «واقعی»، ۳۲۲؛ بُعد رازآمیز رمان، ۳۲۳؛ دربارهٔ «اندیشیدن با صورتهای خیال»، ۳۲۴؛ دربارهٔ مقولهٔ یکپارچگی و انسجام، ۳۲۴؛ دربارهٔ سازمندی، ۳۲۵؛ دربارهٔ ناتورالیسم، ۳۲۵؛ دربارهٔ انواع ادبی، ۳۲۶؛ مفهوم ادبیات در نظر او، ۳۲۷؛ دربارهٔ انواع نقد، ۳۲۸؛ دربارهٔ نثر، ۳۲۹؛ دربارهٔ پیشرفت، تکامل و مقولهٔ زمان، ۳۳۰؛ دربارهٔ احساساتیگری، ۳۳۰؛ دربارهٔ پوشکین، ۳۳۱؛ دربارهٔ ادبیات فرانسه، ۳۳۴؛ دربارهٔ «مکتب طبیعی»، ۳۳۵؛ دربارهٔ

رئالیسم، ۳۳۶؛ دربارهٔ گوگول، ۳۳۸؛ تأثیر او، ۳۴۰
ینتم، جرمی ۱۸۵، ۱۸۵ پ، ۱۸۸، ۱۸۹
بوالو ـ دسپرو، نیکولا ۴۹ پ، ۶۱ پ، ۶۲، ۶۲ پ، ۶۹، ۶۹ پ، ۷۱، ۸۱، ۸۶، ۸۷، ۹۵ پ، ۹۶، ۹۶ پ، ۱۱۰، ۳۱۴، ۳۱۷
بوترو، فریدریش ۲۴، ۲۴ پ، ۲۵، ۲۶، ۲۴۷
بوخنر، گئورگ ۲۶۹، ۲۶۹ پ، ۳۰۰
بودلر، شارل ۱۸، ۲۳ پ، ۴۷، ۶۳، ۱۰۰ پ، ۱۰۲، ۱۰۷، ۱۰۷ پ، ۱۰۸ پ، ۱۰۹، ۱۱۰، ۱۴۰ پ، ۲۱۰، ۲۱۹، ۲۶۲، ۲۶۵
بورژ، میشل دو ۳۴۳ پ
بورگر، گوتفرید اوگوست ۱۰۲، ۱۰۲ پ، ۲۶۵، ۳۱۵
بورل، پتروس ۶۳، ۶۳ پ
بورنه، لودویگ ۱۴۰، ۲۵۶ـ۲۵۷، ۲۵۸، ۲۶۳، ۲۷۰، ۲۷۲، ۳۰۶
بوسوئه، ژاک ـ بنین ۴۹، ۴۹ پ
بوفون، ژرژلویی لوکلرک، کنت دو ۴۸، ۴۸ پ، ۸۰، ۲۶۵
بوکاتچو، جووانّی ۱۲۶، ۱۲۶ پ، ۳۰۶ پ
بولینگبروک، هنری سنت جان، ویکنت ۳۷، ۳۷ پ
بومانت، فرانسیس ۱۳۳، ۱۳۳ پ، ۱۷۴، ۲۳۵، ۲۴۸
بومه، پاکوب ۲۲۷، ۲۲۷ پ، ۲۳۷
بیکن، سرفرانسیس ۷۲، ۷۲ پ، ۱۷۶، ۱۸۲، ۲۳۰
بیلفلد، یاکوب فردریک فریهرفون ۲۱۷، ۲۱۷ پ
بیلی، فیلیپ جیمز ۲۴۲، ۲۴۲ پ

پ

پاتینیا، الکساندر ۳۱۳، ۳۱۳ پ
پاترکولوس، ولّیوس ۱۶۳، ۱۶۳ پ
پارنی، اواریست دو ۹۷، ۹۷ پ، ۳۱۷
پاریس، پولن ۹۰، ۹۰ پ
پاریس، لویی ۹۰، ۹۰ پ
پارینی، جوزپّه ۱۱۸، ۱۱۸ پ، ۱۲۸
پاسکال، بلز ۵۰، ۵۰ پ، ۵۱، ۵۲، ۷۱، ۷۹، ۷۹ پ، ۱۱۸
پالادیو، آندرئا ۱۹۹، ۱۹۹ پ
پالگریو، سرفرانسیس ۱۳۲، ۱۳۲ پ
پترارک (فرانچسکو پترارکا) ۱۲۶، ۱۲۶ پ، ۳۰۶ پ
پترکبیر ۳۱۵ پ
پترونیوس، گایوس (آربیتر) ۸۸، ۸۸ پ
پتیتو، کلودبرنار ۳۱، ۳۱ پ
پرائی، جووانّی ۱۲۷، ۱۲۷ پ
پرایس، بلنچ ۱۲
پرایس، ریچارد ۱۳۲، ۱۳۲ پ
پرسی، اسقف تامس ۱۳۱، ۱۳۱ پ، ۱۳۲ پ
پرسیوس ۲۶، ۲۶ پ، ۲۰۳
پروست، مارسل ۶۸، ۶۸ پ، ۲۰۵
پره وُ، آنتوان فرانسوا ۴۲ پ، ۸۲
پریکلس ۱۷۸ پ، ۲۷۹
پلاتن، اگوست فون ۲۵۸، ۲۵۸ پ، ۲۶۳
پلاتز، ارنست ۳۱۵، ۳۱۵ پ
پلاتنس، گوستاو ۴۲، ۴۲ پ، ۴۳ـ۴۴، ۴۶
پلخانف، گئورگی ۳۱۲، ۳۱۲ پ، ۳۴۰
پلوتارک ۹۱
پلیکو، سیلویو ۱۲۷، ۱۲۷ پ
پو، ادگار آلن ۱۷، ۱۷ پ، ۱۸، ۶۲ پ، ۱۰۷، ۱۲۰، ۲۰۹، ۲۱۰، ۲۲۳، ۲۱۹ پ، ۲۳۲ پ، ۲۴۲؛ کتابگزاری پو، ۲۱۰؛ دربارهٔ میهن دوستی، ۲۱۱؛ دربارهٔ نقد، ۲۱۲؛ دربارهٔ پند آموزی، ۲۱۲ـ۲۱۳؛ دربارهٔ ذوق، ۲۱۳؛ دربارهٔ زیبایی ۲۱۴؛ دربارهٔ شعر، ۲۱۵ـ۲۱۶؛ دربارهٔ خیال و وهم، ۲۱۶ـ۲۱۷؛ دربارهٔ جریان آفرینش، ۲۱۸؛ دربارهٔ الهام، ۲۱۹؛ دربارهٔ شعر به صورت محاسبه، ۲۱۹ـ۲۲۰؛ دربارهٔ داستان کوتاه، ۲۲۰؛ دربارهٔ وحدت سازمند، ۲۲۱؛ دربارهٔ طرح داستان، ۲۲۱ـ۲۲۲؛ دربارهٔ عروض، ۲۲۲
پوپ، الکزندر ۳۵، ۳۵ پ، ۳۶، ۶۹، ۱۱۰، ۱۱۰ پ، ۱۴۱، ۱۵۶، ۱۵۸ پ، ۱۶۳، ۱۶۴، ۱۶۴ پ، ۱۷۶، ۱۸۰، ۱۸۱، ۱۹۰، ۱۹۰ پ، ۲۰۳، ۲۰۹
پوژن، اگوستوس شارل ۱۹۳، ۱۹۳ پ
پُوسَن، نیکولا ۱۷۳
پوشکین، الکساندر ۱۲۴، ۱۲۴ پ، ۳۱۶ـ۳۱۷، ۳۱۸، ۳۲۰، ۳۲۲، ۳۲۴، ۳۲۶، ۳۲۸، ۳۲۹، ۳۲۹ پ، ۳۳۰، ۳۳۱، ۳۳۲، ۳۳۲ پ، ۳۳۲، ۳۳۶، ۳۳۸
پولس ندیس ۲۲۶ پ
پولوبیوس ۱۰۶، ۱۰۶ پ
پیت، ویلیام ۳۷، ۳۷ پ
پیسارف، دمیتری ۳۱۴، ۳۱۴ پ
پیکاک، تامس لاو ۱۷۷، ۱۷۷ پ
پیلی، ویلیام ۱۹۵، ۱۹۵ پ
پیندار (پیندروس) ۱۶۲، ۱۶۲ پ، ۲۰۱، ۲۴۲

ت

تاسو، تورکواتو ۲۶، ۲۶ پ، ۳۱

تاسیت، (تاکیتوس) ۱۸۱، ۱۸۱ پ
تاماشفسکی، باریس ۳۱۳ پ
تامسن، جیمز ۳۵، ۳۵ پ
تالستوی، لو ۱۷، ۱۷ پ، ۳۱۳
تئوکریتوس ۹۳، ۹۳ پ، ۲۷۷
تراندورف، ک.ف.ای ۳۲۷، ۳۲۷ پ
تردیاکوفسکی، واسیلی ۳۱۴، ۳۱۴ پ
ترنس (پوبلیوس ترنتیوس آفر) ۳۹، ۳۹ پ، ۶۹، ۶۹ پ
ترنر، جوزف مَلِرد ویلیام ۱۹۲، ۱۹۲ پ، ۱۹۴
تسیمرمان، روبرت ۲۹۱، ۲۹۱ پ
تکری، ویلیام میک پیس ۱۸۳، ۱۸۳ پ، ۱۹۰
تلی، سوزان آرچر ۲۱۰، ۲۱۰ پ
تمپل، سر ویلیام ۱۸۰، ۱۸۰ پ
تن، ایپولیت ۱۳، ۱۳ پ، ۱۵، ۱۶، ۱۶ پ، ۱۸، ۴۱، ۷۰، ۷۱، ۷۵، ۷۶، ۸۰، ۸۵، ۱۰۳، ۱۱۰، ۲۷۴، ۳۱۱، ۳۱۹
تنکا، کارلو ۱۱۴، ۱۲۶-۱۲۸، ۱۲۶ پ
تنیسن، لرد آلفرد ۱۱۰، ۱۱۰ پ، ۱۳۲، ۱۷۳، ۱۸۹، ۱۸۹ پ، ۲۰۳، ۲۱۰، ۲۱۶
تورپ، بنجامین ۱۳۱، ۱۳۱ پ
تورگنیف، ایوان ۳۱۸، ۳۱۸ پ
تورو، هنری دیوید ۲۳۸-۲۴۰، ۲۳۸ پ، ۲۳۹ پ
توروالسن، برتل ۲۲۹، ۲۲۹ پ
توسیدید ۹۰ پ
تومازئو، نیکولو ۱۱۸-۱۲۱، ۱۱۸ پ
توماس قدیس (سن توماس آکوپناس) ۱۱۶
تیبولوس، آلبیوس ۶۹، ۶۹ پ
تیرابوسکی، جیرولامو ۱۵، ۱۵ پ، ۲۵، ۲۳۲
تین (تیبانو ویچلی) ۱۷۳، ۱۹۳، ۱۹۱، ۳۰۷
تیک، لودویگ ۳۱، ۳۱ پ، ۳۲ پ، ۱۴۲، ۱۴۶، ۲۱۱، ۲۵۳، ۲۵۵، ۲۵۸، ۲۶۱، ۲۶۶، ۲۷۵، ۲۹۹، ۳۰۲
تیکنر، جرج ۲۷۴، ۲۷۴ پ
تیلر، جرمی ۱۶۰، ۱۶۰ پ، ۱۶۱
تیلر، سر هنری ۲۴۲، ۲۴۲ پ
تیلر آوناریچ، ویلیام ۱۳۷، ۱۳۷ پ، ۱۴۴
تینتورتو، جاکوپو، روبوستی ۱۹۳، ۱۹۳ پ، ۱۹۹

ج

جان، شاه انگلستان ۱۲۹، ۱۲۹ پ
جانسن، بن ۱۳۳، ۱۳۳ پ، ۲۰۳، ۲۳۶
جانسن سمیوئل ۸۶، ۸۶ پ، ۱۳۸، ۱۴۹، ۱۵۱، ۱۵۱ پ، ۱۵۶، ۱۶۴، ۱۶۵، ۱۸۰، ۱۸۴، ۲۰۹
جفری، فرانسیس، لرد ۱۰۹، ۱۰۹ پ، ۱۳۳، ۱۷۶ پ، ۱۸۳، ۱۸۷، ۲۰۸ پ
جلال الدین بلخی ۱۱ پ
جوبرتی، وینچنتسو ۱۱۳، ۱۱۳ پ، ۱۱۵-۱۱۸، ۱۱۸، ۱۲۸
جوتو ۱۹۳، ۱۹۳ پ
جودیچی، پائولو امیلیانی ۱۲۵، ۱۲۵ پ، ۱۲۶، ۱۲۷، ۲۷۴
جیمز، هنری ۱۳، ۱۳ پ، ۱۸
جیمز، هنری، پدر ۲۳۱، ۲۳۱ پ
جیمیسن، آنابراونل ۲۶۰، ۲۶۰ پ

چ

چارلز اول، شاه انگلستان ۱۳۶، ۱۴۹
چاپمن، جفری ۱۶۲، ۱۷۰، ۱۷۵، ۱۹۰
چترتن، تامس ۴۵ پ
چرچیل، سر وینستن ۳۰۷
چرنیشفسکی، نیکولای ۳۱۴، ۳۱۴ پ، ۳۳۶، ۳۳۹
چسترفیلد، فیلیپ دورمر، دوک چهارم ۱۱۰، ۱۱۰ پ
چنچی، بئاتریچه ۱۶۸، ۱۶۸ پ
چنینگه ویلیام اِلری ۲۰۸، ۲۰۸ پ
چنینگه ویلیام اِلری، پسر ۲۳۲، ۲۳۲ پ
چیمبرز، رابرت ۱۳۴، ۱۳۴ پ
چیورز، تامس هولی ۲۱۹، ۲۱۹ پ

ح

حافظ ۲۶۷ پ، ۲۷۷ پ

د

دابرالیوبرف، نیکولای ۳۱۱، ۳۱۱ پ، ۳۱۴
داروین، چارلز ۴۹ پ، ۳۱۲
داستایفسکی، فیودور ۳۱۳، ۳۱۳ پ، ۳۱۸، ۳۳۵، ۳۳۸
دالامبر، ژان باتیست ژوزف ۳۶ پ
دالس، انیس سویت لند ۱۵، ۱۵ پ
دالمان، فریدریش کریستف ۲۷۴، ۲۷۴ پ
دانی، ولادیمیر ۳۳۶، ۳۳۶ پ
دان، جان ۱۳۳، ۱۳۳ پ، ۱۳۵، ۱۶۰، ۲۳۶
دانتسل، تئودور ویلهلم ۲۹۲-۲۹۴، ۲۹۲ پ
دانته آلیگیری ۲۵، ۲۸، ۲۹، ۳۰، ۳۰ پ، ۳۵، ۳۹، ۴۶، ۴۶ پ،

۸۸، ۹۲، ۱۱۸، ۱۱۹، ۱۲۴، ۱۲۶، ۱۳۴، ۱۴۸، ۱۵۰، ۱۷۱ پ،
۱۷۲، ۱۷۷، ۱۷۹، ۱۸۲، ۱۹۰، ۱۹۱ پ، ۱۹۲، ۲۰۰، ۲۰۲،
۲۱۵، ۲۳۵، ۲۷۷، ۲۹۲، ۳۰۳
دانلپ، جان ۱۳۶، ۱۳۶ پ
دِبورد والمور، مارسلین ۱۰۰، ۱۰۰ پ
درایدن، جان ۱۵۶، ۱۵۶ پ، ۱۶۳، ۱۷۱، ۱۷۴، ۱۷۷، ۱۷۸، ۱۸۰،
۱۸۲
دِزْوین، گاوریل ۳۲۹، ۳۲۹ پ، ۳۳۰
دِزم، ویلیام ۱۹۵، ۱۹۵ پ
دریک، جوزف رادْمَن ۲۱۷، ۲۱۷ پ
دِسانکتیس، فرانچسکو ۱۳، ۱۳ پ، ۱۴، ۱۵، ۱۸، ۴۶، ۱۱۳،
۱۱۸، ۱۲۰، ۱۲۸، ۱۷۶، ۲۷۴، ۲۸۵، ۲۹۲، ۳۱۹
دِ شانل،امیل ۷۰، ۷۰ پ
دکارت، رنه ۳۷ پ
دِکر، تامس ۱۷۴، ۱۷۴ پ
دکوئینسی، تامس ۱۰۸ پ، ۱۲۹، ۱۳۷، ۱۵۳، ۱۵۸-۱۶۹،
۱۷۶، ۳۴۰؛ دربارهٔ ادبیات قدرت، ۱۵۹؛ دربارهٔ ریطوریقا و
سبک، ۱۶۰؛ دربارهٔ تحولِ ادبیات، ۱۶۱؛ دربارهٔ امر کلاسیکی و
رمانتیکی، ۱۶۱؛ دربارهٔ ادبیات آلمانی، ۱۶۴؛ دربارهٔ شکسپیر،
۱۶۵؛ دربارهٔ کیتس و شلی، ۱۶۷؛ دربارهٔ وردزورث، ۱۶۸
دموستن ۱۶۲، ۱۶۲ پ
دنیس، جان ۱۵۸، ۱۵۸ پ
دوبله، ژوآشم ۹۵، ۹۵ پ
دوبرا، پ.ف ۷۵ پ
دوبونال، لویی گابریل آمبرولز ۲۱، ۲۱ پ، ۱۲۲
دودوان، کازیمیر ۳۳۲ پ
دورر، آلبرخت ۱۹۸، ۱۹۸ پ، ۳۰۸
دوستال؛ مادام (پارونس آن لوئی ژرمن نکر) ۲۱، ۲۱ پ، ۲۲،
۲۳، ۲۴، ۲۴ پ، ۲۷، ۳۱، ۵۰، ۵۲، ۷۴، ۸۱، ۸۱ پ، ۱۰۱، ۱۱۱،
۱۱۸، ۱۲۲، ۱۳۶، ۱۴۱، ۲۵۹، ۲۶۱
دوسوسور، مادام بِکر ۲۴، ۲۴ پ
دوفو، دَنیل ۱۶۱، ۱۶۱ پ
دولِکلوز، اتین ـ ژان ۱۰۳، ۱۰۳ پ
دولیل، ژاک ۹۷
دوما، الکساندر، پدر ۱۰۲، ۱۰۲ پ
دیدرو، دنی ۲۲، ۲۲ پ، ۳۶، ۳۶ پ، ۵۲، ۸۱ پ، ۱۵۶، ۱۵۷،
۱۵۷ پ، ۲۸۵
دیزرائلی، بنجامین ۲۱۱، ۲۱۱ پ
دیکنز، چارلز ۱۰۹ پ، ۱۵۰، ۱۵۰ پ، ۱۸۳، ۱۸۳ پ، ۱۹۰،
۲۱۱، ۲۱۱ پ، ۲۳۶، ۲۳۶ پ، ۳۰۵، ۳۳۷
دیلتای، ویلهلم ۱۳، ۱۳ پ، ۱۴، ۱۶، ۱۸، ۶۹
دِینا، سی .آ ۳۰۵ پ
دینگلشتت، فرانتس ۲۵۸، ۲۵۸ پ
دیوکلتیانوس ۷۸ پ
دیویز، بیرجان ۱۳۵، ۱۳۵ پ

ر

رابله، فرانسوا ۳۹ پ، ۴۰، ۴۰ پ، ۴۱، ۲۵۱
رابه، ویلهلم ۱۴۰، ۱۴۰ پ
رابینسن، هنری کرب ۵۹، ۵۹ پ
رادیشچف، الکساندر نیکولایویچ ۳۱۷، ۳۱۷ پ
راسک، راسموس ۱۳۱، ۱۳۱ پ
راسکین، جان ۱۲۹، ۱۲۹ پ، ۱۸۹-۲۰۵؛ نظریات ادبی، ۱۸۹؛
زیباشناسی، ۱۹۱؛ آمیزهٔ طبیعت‌مداری و نمادیشی، ۱۹۳؛
تحیرش از تخیل، ۱۹۶؛ و وهم، ۱۹۷؛ گروتسک، ۱۹۷؛ دربارهٔ
اسطوره، ۱۹۹؛ مخالفهٔ انتساب رقت احساس به اشیا، ۲۰۱؛
دربارهٔ هنر و جامعه، ۲۰۴
راسین، ژان ۲۷، ۲۷ پ، ۴۰، ۴۹، ۷۹، ۸۷، ۸۷ پ، ۹۰، ۹۲، ۹۶،
۹۶ پ، ۱۱۸، ۱۶۴ پ
راشل (الیزابت فلیکس) ۴۲، ۴۲ پ
رافائل ۵۹، ۱۱۴، ۱۳۲ پ، ۱۴۰ پ، ۱۷۳، ۱۹۹، ۲۲۶، ۲۲۹،
۲۳۳، ۳۰۳ پ
راکان، اونوره دوبنیل، مارکی دو ۹۵، ۹۵ پ
رامبراند ۱۷۳، ۱۹۱، ۳۰۷
راولی، ویلیام ۱۷۴ پ
رایت، تامس ۱۳۲، ۱۳۲ پ
رایت، فرانک لوید ۲۰۵، ۲۰۵ پ
رایمر، تامس ۱۸۰، ۱۸۰ پ
رائینا، پُتر ۲۵۰، ۲۵۰ پ
رمبو، ژان آرتور ۶۳ پ
رَمزی، الن ۱۷۵
رِن، سرکریستفر ۲۲۶، ۲۲۶ پ
رنان، ژوزف ارنست ۳۰، ۳۰ پ
رنولدز، سرجاشوا ۱۹۲، ۱۹۲ پ
رِنی، گوئیدو ۱۶۸، ۱۶۸ پ، ۱۷۳
روبسپیر، ماکسیمیلیان ۱۰۲، ۱۰۲ پ
روبنس، پیترپل ۳۰۷
روترو، ژان دو ۷۸، ۷۸ پ، ۷۹

روچر، هاینریش تئودور ۲۸۳ پ. ۲۸۳-۲۸۴، ۲۹۵، ۳۱۹، ۳۲۷
روزا، سالواتور ۱۹۵، ۱۹۵ پ
روزتی، دانته گابریل ۱۳۲، ۱۳۲ پ، ۱۹۰
روزنکرانتس، کارل ۲۶۳، ۲۶۳ پ، ۲۸۵-۲۸۶
روسو، ژان باتیست ۴۸، ۴۸ پ، ۹۶
روسو، ژان ژاک ۲۲، ۲۲ پ، ۴۸، ۱۱۸، ۱۲۱، ۱۵۶، ۲۷۸
روکرت، فردریک ۱۰۲، ۱۰۲ پ
روگه، آرنولد ۲۹۵، ۳۰۰-۳۰۴، ۳۰۳ پ، ۳۰۵، ۳۰۶، ۳۱۹، ۳۳۹
رومور، کارل فریدریش فون ۳۰۵، ۳۰۵ پ
رونسار، پیر ۲۹، ۲۹ پ، ۷۶، ۸۱، ۹۵، ۹۵ پ
ریتسن، جوزف ۱۳۲، ۱۳۲ پ
ریچاردسن، سموئل ۱۸۳، ۱۸۳ پ
رید، تامس ۱۱۶، ۱۱۶ پ
رید، سمپسن ۲۳۸، ۲۳۸ پ
ریدل، ر.و. ۱۲
ریشتر، ژان پل ۴۰، ۴۰ پ، ۴۱، ۵۰، ۵۶، ۱۴۰، ۱۴۱، ۱۴۵، ۱۴۶، ۱۶۲، ۲۴۵، ۲۵۶، ۲۵۸، ۲۶۴، ۲۶۸، ۲۷۱، ۲۷۴، ۲۷۵، ۳۲۷
ریلکه، راینر ماریا ۲۱۶
ریو، الکسی فرانسوا ۱۹۳، ۱۹۳ پ

ز

زاکس، هانس ۳۰۳، ۳۰۳ پ
زلیگا (زیکلینسکی، فرانتس فون) ۳۰۵ پ
زولا، امیل ۱۶، ۱۶ پ، ۱۱۰، ۳۱۱
زولگر، کارل ویلهلم فردیناند ۲۵۲، ۲۵۲ پ، ۲۶۴، ۲۶۸، ۲۸۶، ۲۹۲، ۲۹۵، ۳۰۵
زولتسر، یوهان گئورگ ۳۱۵، ۳۱۵ پ
زیکلینسکی، فرانتس زیکلین فون ← زلیگا
زیکینگن، فرانتس فون ۳۰۹، ۳۰۹ پ

ژ

ژاکمون، ویکتور ۷۵، ۷۵ پ
ژان پل ← ریشتر، ژ پ
ژنگنه، پیرلویی ۲۵، ۲۵ پ، ۱۲۵
ژونتویل، ژان دو ۳۲، ۳۲ پ، ۹۲
ژوبر، ژوزف ۸۱، ۸۱ پ
ژوفروا، ژولین لویی ۶۰، ۶۰ پ
ژوکوفسکی، واسیلی ۳۱۵، ۳۱۵ پ، ۳۱۶
ژیراردن، سن مارک ۴۲، ۴۲ پ، ۴۴-۴۶، ۴۷، ۴۹، ۹۲
ژیرمونسکی، ویکتور ۳۱۳ پ

س

سال، سن فرانسوادو ۷۹، ۷۹ پ
سانتایانا، جرج ۲۲۴، ۲۲۴ پ
ساند، ژرژ ۴۳، ۴۳ پ، ۴۴ پ، ۷۴، ۱۰۰ پ، ۱۰۵، ۱۲۱، ۱۵۰، ۲۴۳، ۲۴۴، ۲۵۹، ۲۷۱، ۳۰۵، ۳۱۸، ۳۲۸، ۳۳۳، ۳۳۳پ، ۳۳۶، ۳۳۸
ساندو، ژول ۴۴، ۴۴ پ، ۳۳۳ پ
ساودی، رابرت ۱۰۱، ۱۰۱ پ، ۲۴۳، ۲۴۳ پ
سُتبرینی، لوئیجی ۱۲۵-۱۲۶، ۱۲۵ پ
سروانتس ای ساوِدرا، میگوئل دو ۲۶، ۲۹ پ، ۱۴۰، ۱۹۰، ۲۱۵، ۲۶۱، ۲۶۲، ۳۲۳
سزان، پل ۳۰۷
سقراط ۲۸ پ
سمسن، لبت ۳۰۶، ۳۰۶ پ
سنانکور ۸۴ پ
سُنْتْسان، مارک آنتوان دوژرار، سینیوردو ۶۲، ۶۲ پ، ۹۵
سنت بُو، شارل آگوستین ۱۳، ۱۳ پ، ۱۴، ۲۱، ۳۰، ۳۳، ۳۵، ۳۹، ۴۰، ۴۱، ۴۲، ۴۳، ۴۶، ۴۷، ۴۹ پ، ۵۰، ۵۸، ۶۰، ۶۲، ۶۵، ۶۷، ۱۱۳، ۷۶ پ، ۸۲ پ، ۸۷ پ، ۱۲۱، ۱۵۲، ۲۶۰، ۳۱۷، ۳۲۰، بحث دربارهٔ جایگاه، ۶۷؛ نظریهٔ ادبی او، ۶۸؛ هوادار مشرب اصالت تاریخ، ۷۰؛ نظریهٔ زندگینامه، ۷۱؛ تعبیرش از هنر، ۷۲؛ معیارهایش در داوری، ۷۵؛ در مقام تاریخ نگار ادبی ۷۶؛ *پیررویایال*، ۷۷؛ کتاب *شاتوبریان* او، ۸۰؛ نظرهایش دربارهٔ نقد، ۸۲؛ مفهوم سنت، ۸۷؛ *مقالات دوشنبه*، ۹۳؛ دربارهٔ ویرژیل، ۹۳؛ دربارهٔ قرون وسطی، ۹۴؛ دربارهٔ رنسانس، ۹۵؛ دربارهٔ کلاسیکهای فرانسوی، ۹۵؛ دربارهٔ رمانتیسم ۹۷؛ دربارهٔ معاصران جوانترش، ۱۰۲؛ دربارهٔ ادبیات انگلیسی، ۱۰۹؛ دوئی او، ۱۱۰؛ روش او، ۱۱۱
سن سیمون، کلودهانری دو روورِی، دوک دو ۵۵، ۵۵ پ، ۵۶، ۵۶ پ، ۷۱، ۷۶ پ، ۱۲۲، ۱۴۵، ۲۵۸
سنیکا ۲۶، ۲۶ پ
سن ویکتور، پل بنس، کنت دو ۱۱۰، ۱۱۰ پ
سوئیفت، جاناتان ۳۷، ۳۷ پ، ۱۱۰، ۱۵۶، ۱۶۱، ۱۶۲، ۱۷۳، ۱۷۹ پ

سوئینبرن، آلگرنن چارلز ۱۹۰، ۱۹۰ پ
سوچ، ریچارد ۳۰۶ پ
سودنبورگ، امانوئل ۲۲۷، ۲۲۷ پ، ۲۳۵، ۲۳۷
سوسور، آلبرتین بکردو ۲۴، ۲۴ پ
سولیه، هلشیور فردریک ۱۰۳، ۱۰۳ پ
سوفوکل ۳۸ پ، ۴۵، ۹۰، ۹۳، ۱۱۴، ۲۷۸، ۲۹۷، ۳۲۷
سیدنی، سرفیلیپ ۲۰۹، ۲۰۹ پ
سیسرون، مارکوس تولیوس ۱۶۱
سیموندی، ژان شارل لئونارسیموند دو ۱۵، ۱۵ پ، ۲۴-۲۷، ۳۵، ۱۲۵
سینتسبری، جرج ۱۰، ۱۰ پ، ۱۶ پ، ۱۷۶

ش

شا، جرج برنارد ۲۰۵، ۲۰۵ پ، ۳۱۲
شاپلن، ژان ۶۱، ۶۱ پ، ۶۳
شاتوبریان، فرانسوا رنه، ویکنت دو ۴۲، ۴۲ پ، ۴۵، ۵۰، ۶۳، ۶۸، ۷۱، ۷۲، ۷۵، ۸۰، ۸۱، ۸۱ پ، ۸۴، ۸۴ پ، ۹۲، ۱۰۱، ۱۰۶، ۱۱۲، ۲۶۰
شارل دهم، شاه فرانسه ۲۴۶ پ
شال، فیلارت ۳۵، ۳۸-۴۱، ۱۰۵
شامیسو، آدالبرت فون ۳۱، ۳۱ پ
شاندوله ۸۱ پ
شرر، ادمون ۸۲، ۸۲ پ
شرر، ویلهلم ۱۶، ۱۶ پ، ۱۷۴
شربدن، ریچارد برینزلی ۳۷، ۳۷ پ
شکسپیر، ویلیام ۲۳ پ، ۲۷، ۳۵، ۳۸، ۴۰، ۴۱، ۴۲، ۴۶، ۵۳، ۷۲، ۷۷، ۸۸، ۹۱، ۹۶، ۹۹، ۹۹ پ، ۱۱۸، ۱۲۳، ۱۳۵، ۱۳۹، ۱۴۱، ۱۴۵، ۱۴۶، ۱۵۰، ۱۶۵، ۱۶۶، ۱۷۴، ۱۷۵، ۱۷۸، ۱۸۰، ۱۸۰ پ، ۱۸۱، ۱۸۳، ۱۸۶، ۱۸۹، ۱۹۳، ۱۹۸، ۲۰۰، ۲۰۹، ۲۲۶، ۲۲۸، ۲۳۱، ۲۳۳، ۲۳۶، ۲۴۰، ۲۴۸، ۲۵۳، ۲۵۶، ۲۵۹، ۲۶۰، ۲۶۰ پ، ۲۶۱ پ، ۲۶۳، ۲۶۴، ۲۷۵، ۲۷۸، ۲۷۹، ۲۷۹ پ، ۲۸۰، ۲۸۰ پ، ۲۸۱، ۲۸۱ پ، ۲۸۲، ۲۸۳، ۲۸۴، ۲۸۷، ۲۸۸، ۲۹۲، ۳۰۳، ۳۰۴، ۳۰۵، ۳۰۸، ۳۰۹، ۳۱۰، ۳۱۷، ۳۲۲، ۳۲۴، ۳۳۷
شکلوفسکی، ویکتور ۳۱۳ پ
شلگل، اگوست ویلهلم ۱۵، ۱۵ پ، ۱۸، ۲۴، ۲۵، ۲۷، ۳۱، ۳۹، ۴۰، ۹۵، ۱۱۶، ۱۱۸، ۱۲۳، ۱۲۸، ۱۴۱، ۱۴۵، ۱۴۶، ۱۵۰، ۱۶۲، ۱۶۳، ۲۰۸، ۲۱۸، ۲۲۱، ۲۳۴، ۲۴۰، ۲۴۶، ۲۴۸، ۲۴۹، ۲۵۴، ۲۵۸، ۲۶۱، ۲۶۳، ۲۶۵، ۲۷۵، ۲۸۳، ۲۸۹، ۳۰۲، ۳۰۳، ۳۰۵، ۳۱۸، ۳۱۹، ۳۲۱، ۳۲۲، ۳۲۳، ۳۲۷
شلگل، فریدریش ۱۵، ۱۵ پ، ۱۸، ۲۴، ۲۷، ۵۰، ۹۵، ۱۱۶، ۱۲۳، ۱۲۸، ۱۴۱، ۱۴۵، ۱۴۶، ۱۶۲، ۱۶۳، ۲۴۵، ۲۴۹، ۲۵۲، ۲۵۴، ۲۵۸، ۲۶۳، ۲۶۴، ۲۶۵، ۲۷۱، ۲۷۲، ۲۷۵، ۲۷۸، ۳۰۲، ۳۰۳، ۳۱۸، ۳۱۹، ۳۲۰، ۳۲۱، ۳۲۲، ۳۲۳، ۳۲۷
شلی، پرسی ۱۰۱ پ، ۱۵۵، ۱۶۸، ۱۶۸ پ، ۱۷۲، ۱۷۳، ۱۷۵، ۱۷۷ پ، ۱۸۷، ۲۰۹، ۲۱۵، ۲۱۶، ۲۳۵، ۲۴۲
شلینگ، فریدریش ویلهلم ۳۲ پ، ۱۱۴، ۱۱۴ پ، ۱۱۵، ۱۱۶، ۱۲۶، ۱۴۷، ۱۵۸، ۲۰۸، ۲۱۷، ۲۳۷، ۲۵۵، ۲۵۹، ۲۶۳، ۲۶۴، ۲۶۸، ۲۸۳، ۲۹۴، ۲۹۵ پ، ۳۱۸، ۳۱۹، ۳۲۳
شنیه، آندره ۴۴، ۴۴ پ، ۴۸، ۶۳، ۹۷، ۱۰۱، ۱۱۲، ۳۱۷
شوبارت، کارل ارنست ۲۵۴، ۲۵۴ پ
شوبرت، گوتهولف هاینریش ۲۹۵، ۲۹۵ پ
شوپن، فردریک ۳۳۳ پ
شوپنهاور، آرتور ۱۸، ۱۸ پ، ۳۰۰
شیلر، فریدریش ۱۶، ۱۶ پ، ۵۹، ۱۱۸، ۱۲۱، ۱۲۳، ۱۳۸، ۱۴۱، ۱۴۶، ۱۶۲، ۱۶۵، ۱۸۰، ۱۹۳، ۲۰۵، ۲۱۲، ۲۴۰، ۲۴۳، ۲۴۶، ۲۴۸، ۲۵۳، ۲۵۶، ۲۶۸، ۲۷۱، ۲۷۳، ۲۷۴، ۲۷۵، ۲۷۶، ۲۷۸، ۲۷۹، ۲۸۸، ۲۹۲، ۳۰۳، ۳۰۴، ۳۰۹، ۳۰۹ پ، ۳۱۰، ۳۱۵، ۳۱۸، ۳۲۲، ۳۲۶، ۳۳۷

ف

فارنهاگن فون ارنزه، کارل اگوست ۲۵۴، ۲۵۴ پ
فاکس، چارلز جیمز ۳۷، ۳۷ پ
فازک پور ۱۷۴، ۱۷۴ پ
فدروس ۴۶، ۴۶ پ
فرانتس اول، امپراتور اتریش ۲۴۳
فرانسیس قدیس (فرانسیس آسیسی) ۱۲۶، ۱۹۳، ۱۹۳ پ
فرای، نورتروپ ۹، ۹ پ
فرایبیگرات، فردیناند ۲۵۸، ۲۵۸ پ، ۲۸۱
فرد، جان ۱۳۳
فردریک، کبیر، پادشاه پروس ۲۴۶
فرنیوال، فردریک جیمز ۲۷۹، ۲۷۹ پ
فرواسار، ژان ۲۳، ۲۳ پ، ۹۲
فروید، زیگموند ۲۹۶
فلجر، جان ۲۳۵، ۲۴۸
فلور، گوستاو ۸۷، ۸۷ پ، ۱۰۲، ۱۰۵، ۱۰۵ پ، ۱۰۶
فلوطین ۲۲۷، ۲۲۷ پ، ۲۳۷
فیلون، فرانسوا دوسالینا دولاموت ۳۵، ۸۲ پ، ۱۰۷

فوئرباخ، لودویگ ۳۱۸، ۳۱۸ پ
فورستر، گئورگ ۲۷۶، ۲۷۶ پ
فوریل، کلود ۱۵، ۱۵ پ، ۲۷ـ۳۱، ۳۳، ۳۴، ۳۵، ۳۷، ۵۳، ۱۰۱
فوریه، شارل ۵۶، ۵۶ پ، ۵۹
فوسکولو، اوگو ۱۱۳، ۱۱۳ پ، ۱۱۴، ۱۱۴ پ، ۱۱۹، ۱۲۴، ۱۲۵، ۱۲۶، ۱۲۷
فوس، یوهان هاینریش ۲۷۶، ۲۷۶ پ
فوکه، فریدریش دولاموت ۲۱۰، ۲۱۰ پ، ۲۱۶، ۲۲۱، ۲۲۱ پ
فولر، مارگارت ۲۴۱ـ۲۴۴، ۲۵۶
فونتان، لویی ژ.م. دو ۸۱، ۸۱ پ، ۹۴
فونتنل، برنارلو بوویه دو ۶۹، ۶۹ پ
فیشاغورث ۲۳۷ پ
فیدیاس ۲۲۶
فیشارت، یوهان ۲۵۱، ۲۵۱ پ
فیشته، یوهان گوتلیب ۱۲۱، ۱۲۱ پ، ۱۲۶، ۲۵۹، ۲۹۲، ۳۱۸
فیشر، فریدریش تئودور ۱۶، ۱۶ پ، ۲۸۷ـ۲۹۲، ۲۹۵، ۳۰۵
فیلدینگ، هنری ۴۲، ۴۲ پ، ۱۶۲

ک

کاپونی، جینو ۱۲۰، ۱۲۰ پ
کاتن، چارلز ۲۳۵، ۲۳۵ پ
کارامزین، نیکولای ۳۱۵، ۳۱۵ پ، ۳۳۰
کارلایل، تامس ۱۸، ۱۸ پ، ۱۲۲، ۱۲۹، ۱۳۶ـ۱۵۸، ۱۳۷ پ، ۱۴۴، ۱۷۶، ۱۸۳، ۱۸۷، ۱۸۸، ۱۸۹، ۱۹۳، ۱۹۷، ۲۰۸، ۲۱۱، ۲۲۴، ۲۳۶، ۲۳۷، ۲۳۹، ۳۰۶، ۳۱۹، تعبیرش از ادبیات آلمان، ۹۲، دربارهٔ گوته، ۱۳۸ـ۱۴۰، دربارهٔ ژان پل، ۱۴۰ـ۱۴۱، دربارهٔ رمانتیکهای آلمانی، ۱۴۱ـ۱۴۳، تعبیرش از تاریخ ادبی، ۱۴۳ـ۱۴۵، دربارهٔ شکسپیر، ۱۴۶، دربارهٔ ساد و سبک، ۱۴۷ـ۱۴۸، طرح داستان، ۱۴۹ـ۱۵۰، دربارهٔ زندگینامه، ۱۵۱، دربارهٔ معاصرانش، ۱۵۱ـ۱۵۳، دربارهٔ برنز، ۱۵۳، دربارهٔ اسکات، ۱۵۴، دربارهٔ شلی، ۱۵۵، دربارهٔ بارول و جاسی، ۱۵۶، دربارهٔ ولتر ۱۵۶ـ۱۵۷
کاردوچی، جوزوئه ۱۲، ۱۲ پ
کاروس، کارل گوستاو ۲۵۲، ۲۵۲ پ
کالدرون، پدرو، دولابارکا ۲۶، ۲۶ پ، ۴۱، ۵۳، ۱۳۵، ۲۲۶، ۲۲۹، ۲۵۳، ۳۰۳
کالپر، جان پیین ۱۳۵، ۱۳۵ پ
کالینز، ویلیام ۱۰۹، ۱۰۹ پ
کانالتو، آنتونیو ۱۹۹، ۱۹۹ پ
کانت، امانوئل ۲۲، ۵۹، ۱۱۶، ۱۲۰، ۱۳۸، ۱۴۱، ۱۴۶، ۱۶۵، ۱۹۶، ۲۰۵، ۲۱۳، ۲۱۷، ۲۴۷، ۲۵۹، ۲۹۰، ۲۹۲، ۳۰۰، ۳۰۱، ۳۱۹، ۳۲۳، ۳۲۵، ۳۳۷
کانتمیر، آنتیوخ ۳۱۴، ۳۱۴ پ، ۳۱۵
کانگریو، ویلیام ۱۷۴، ۱۷۴ پ
کانُوا، آنتونیو ۲۲۹، ۲۲۹ پ
کاوتسکی، مینا ۳۱۰، ۳۱۰ پ
کاولی، ابراهام ۱۷۸، ۱۷۸ پ
کتکوف، میخائیلی ۳۱۹، ۳۱۹ پ
کراب، جرج ۱۶۴، ۱۶۴ پ
کرشا، ریچارد ۱۳۳، ۱۳۳ پ
کرن، ایدیت ۱۲
کرنی، پیر ۲۳، ۲۳ پ، ۲۷ پ، ۴۵، ۴۵ پ، ۶۱ پ، ۷۸، ۷۸ پ، ۱۱۲، ۱۲۱، ۱۶۴ پ
کروچه، بندتو ۱۸، ۱۸ پ، ۱۵۵، ۱۷۶، ۲۳۰، ۲۹۲
کروپنسر، فریدریش ۵۶، ۵۶ پ
کری، هنری فرانسیس ۱۳۴، ۱۳۴ پ
کریسوس ۳۳ پ
کسیرر، ارنست ۲۹۲، ۲۹۲ پ
کلارندن، ادوارد هاید، دوک ۱۸۱، ۱۸۱ پ
کلایست، هاینریش فون ۲۵۳، ۲۵۳ پ، ۲۷۱، ۲۷۵، ۳۰۳
کلر، گوتفرید ۱۴۰، ۱۴۰ پ، ۲۸۷، ۲۸۸
کلمب، کریستوفر ۲۲۶
کلوپشتوک، فریدریش گوتلیب ۲۷۲، ۲۷۷
کلینگه مان، اگوست ۱۲۳، ۱۲۳ پ
کِمپل، جان فیلیپ ۵۳، ۵۳ پ، ۱۷۲
کمبل، جان میچل ۱۳۱، ۱۳۱ پ
کُمین، فیلیپ دو ۲۳، ۲۳ پ، ۹۴
کنت، اوگوست ۵۵، ۵۵ پ
کنستانتین ۳۳ پ، ۸۲ پ
کوئینتوس، اسمورنوس ۹۳، ۹۳ پ
کوپر، جیمز فنیمور ۵۸، ۵۸ پ، ۲۱۱، ۳۱۸، ۳۲۴، ۳۲۸، ۳۳۷
کوپر، ویلیام ۱۹۱، ۱۹۱ پ، ۱۸۲
کورجُو (آنتونیو آلگری) ۱۷۳
کورنر، تئودور ۳۰۳، ۳۰۳ پ
کوریه، پل لویی ۲۵۷، ۲۵۷ پ
کوزن، ویکتور ۵۱، ۵۱ پ، ۵۲، ۶۰، ۶۰ پ، ۷۹، ۱۱۶، ۲۰۸
کوک، پل دو ۲۵۷، ۲۵۷ پ
کولریج، سموئل تیلر ۱۸، ۳۹، ۹۸، ۱۰۱، ۱۰۱ پ، ۱۰۹، ۱۲۹، ۱۳۷،

۱۵۲، ۱۵۳، ۱۵۸، ۱۵۸ پ، ۱۵۹، ۱۶۱، ۱۶۵، ۱۶۸، ۱۶۹، ۱۷۰، ۱۷۲ پ، ۱۷۳، ۱۷۶، ۱۷۶ پ، ۱۸۳، ۱۸۸، ۱۸۹، ۱۹۳، ۱۹۷، ۲۰۰، ۲۰۲، ۲۰۸، ۲۰۹، ۲۱۱ پ، ۲۱۵، ۲۱۷، ۲۱۸، ۲۳۸، ۲۴۰
کورنستان دوربک، بنژامن ـ هانری ۲۴ پ، ۵۹، ۸۱ پ
کهاری، پیترو ۱۲۱، ۱۲۱ پ
کیتس، جان ۱۰۱، ۱۰۱ پ، ۲۰۹، ۱۵۵، ۱۶۷، ۱۶۷ پ، ۱۶۸، ۱۷۰، ۱۷۱، ۱۷۲، ۱۷۳، ۱۷۵، ۲۰۹، ۲۱۶، ۲۴۲
کیمز، لرد هنری هوم ۱۲۴، ۱۲۴ پ، ۲۰۹
کین، ادمند ۵۳، ۵۳ پ، ۱۷۴
کینو، فیلیپ ۶۹، ۶۹ پ
کینه، ادگار ۵۰، ۵۰ پ، ۲۶۰
کیوت ۲۹، ۲۹ پ

گ

گادونف، بوریس ۳۳۳
گادوین، ویلیام ۲۱۱، ۲۱۱ پ
گانس، ادوارد ۲۸۲، ۲۸۲ پ
گانچارف، ایوان ۳۱۸، ۳۱۸ پ
گایر، فلوریان ۳۰۹ پ
گئورگه، اشتفان ۱۲۰، ۱۲۰ پ
گُدورت، رالف ۲۳۷، ۲۳۷ پ
گراوینا، جان وینچنتسو ۲۱۲، ۲۱۲ پ
گرن، موریس دو ۸۸ پ
گِرن، اوژنی دو ۸۸، ۸۸ پ
گروتیوس، هوگو (هوگ وَن گروت) ۱۳۴، ۱۳۴ پ
گروز، ژان باتیست ۱۰۷، ۱۰۷ پ
گروشی، توماَزو ۱۲۷، ۱۲۷ پ
گرون، کارل ۳۰۷، ۳۰۷ پ
گِروینوس، گئورگ گوتفرید ۱۵، ۲۴۶، ۲۵۳، ۲۵۶، ۲۷۲ـ۲۸۱، ۲۹۰، ۲۹۳
گری، تامس ۸۷، ۸۷ پ، ۱۰۹، ۳۱۵
گریبایدوف، الکساندر ۳۲۳، ۳۲۳ پ، ۳۲۴، ۳۲۵
گریگاریف، آپولون ۳۱۴، ۳۱۴ پ
گریلپارتسر، فرانتس ۱۳۲ پ، ۱۴۳، ۲۴۶ـ۲۴۹، ۲۷۰
گریم، ویلهلم ۲۸، ۱۳۲، ۲۴۹، ۲۵۱، ۲۵۲، ۲۶۳، ۲۷۵، ۳۲۱
گریم، یاکوب ۲۸، ۳۱، ۱۳۱، ۱۳۲، ۲۴۹، ۲۵۲، ۲۶۳، ۲۷۵، ۳۲۱
گرین، رابرت ۱۳۳
گرینُو، هوریشیو ۲۲۹، ۲۲۹ پ
گرینْوی، کیت ۱۹۲، ۱۹۲ پ
گُیْتل، کارل فریدریش ۲۸۲، ۲۸۲ پ
گسنر، سولومون ۱۰۷، ۱۰۷ پ
گلدسمیت، آلیور ۱۸۰، ۱۸۰ پ، ۱۸۱ پ
گنتس، فریدریش فون ۲۷۱، ۲۷۱ پ
گوتسی، گاسپارو ۱۲۱، ۱۲۱ پ
گوتسکو، کارل ۲۶۷، ۲۶۷ پ، ۲۶۹، ۲۶۹ پ، ۲۷۰، ۳۰۶
گوتسی، کارلو ۴۱، ۴۱ پ
گوتشِد، یوهان کریستف ۲۹۲، ۲۹۲ پ
گوتفرید فون اشتراسبورگ ۲۵۱، ۲۵۱ پ، ۲۷۶
گوتْهلف، پرمیاس ۱۹۰، ۱۹۰ پ، ۲۵۵
گوته، یوهان ولفگانگ، فون ۱۶، ۱۶ پ، ۳۱، ۳۱ پ، ۳۲ پ، ۳۹، ۵۵ ۵۷ پ، ۵۸، ۵۸ پ، ۹۱، ۹۶، ۱۰۰، ۱۰۲، ۱۱۴، ۱۱۴ پ، ۱۱۵، ۱۱۸، ۱۲۰، ۱۲۲، ۱۲۴، ۱۳۸، ۱۳۹، ۱۳۹ پ، ۱۴۰، ۱۴۲ پ، ۱۴۴، ۱۴۵، ۱۴۶، ۱۴۷ پ، ۱۵۰، ۱۵۰، ۱۵۲، ۱۵۲ پ، ۱۵۷، ۱۶۳، ۱۶۵، ۱۶۷، ۱۸۸، ۱۹۰، ۲۳۰، ۲۳۶، ۲۳۷، ۲۴۳، ۲۴۳ پ، ۲۵۳، ۲۵۴، ۲۵۵، ۲۵۷، ۲۶۱، ۲۶۳، ۲۶۷، ۲۶۷ پ، ۲۶۸، ۲۷۰، ۲۷۱، ۲۷۲، ۲۷۳، ۲۷۴، ۲۷۵، ۲۷۶، ۲۷۷ پ، ۲۷۸ پ، ۲۷۹، ۲۸۲، ۲۸۴، ۲۸۵، ۲۸۷، ۲۹۴، ۲۹۵، ۳۰۲، ۳۰۳، ۳۰۷، ۳۱۵، ۳۱۸، ۳۲۰ پ، ۳۲۷، ۳۳۲، ۳۳۶
گوتیه، تئوفیل ۴۷، ۴۷ پ، ۵۹ ـ ۶۳، ۶۲ پ، ۷۵، ۹۶ پ، ۱۰۰، ۱۰۱، ۱۰۱ پ، ۱۱۲، ۳۳۷
گوزِس، یوزف ۲۶۶، ۲۶۶ پ
گونتر، یوهان کریستین ۱۴۳، ۱۴۳ پ
گونده رووده، کارولین فون ۲۴۳، ۲۴۳ پ
گونکور، ادموند و ژول ۱۱۰، ۱۱۰ پ
گونگورا ای آرگو، لوییِ ۱۳۵
گوگول، نیکولای ۳۱۸، ۳۱۸ پ، ۳۲۲، ۳۲۴، ۳۲۸، ۳۳۵، ۳۳۷، ۳۳۸
گولدونی، کارلو ۱۲۶، ۱۲۶ پ
گیبن، ادوارد ۱۱۰، ۱۱۰ پ
گیزو، فرانسوا ۲۳، ۲۳ پ، ۸۰، ۲۶۰
گیفرد، ویلیام ۱۳۳، ۱۳۳ پ

ل

لاپراد ویکتور ریشار دو ۱۱۲، ۱۱۲ پ
لاپلاس، پیرسیمون، مارکی دو ۲۱۸
لاتوش، رُز ۱۹۲، ۱۹۲ پ
لاروشفوکو، فرانسوا دو ۷۲، ۷۲ پ

لاسال، فردینان ۳۰۹، ۳۰۹ پ
لاسر، پیر ۲۹، ۲۹ پ
لافورگ، ژول ۲۶۵، ۲۶۵ پ
لافونتن، ژان دو ۲۹، ۲۹ پ، ۶۹، ۸۱، ۸۷، ۹۸، ۱۰۰، ۳۱۵پ
لاکتانتیوس، فرمیانوس ۳۳، ۳۳ پ
لاکهارت، جان ۴۰، ۴۰ پ
لامارتین، آلفونس دو ۲۳، ۲۳ پ، ۴۷، ۵۰، ۵۲، ۵۸، ۷۲، ۸۱، ۹۸، ۹۸ پ، ۱۰۰، ۱۱۱، ۱۲۱، ۱۲۲، ۱۲۲ پ، ۱۲۳، ۲۶۰
لامارک، ماکسیمیلیان کنت ۲۹ پ
لاماناسوف، میخائیل ۳۱۴، ۳۱۴ پ
لامنه، فلیسیته ۷۷، ۷۷ پ
لانگلو، هنری وَدزورث ۲۰۸، ۲۰۸ پ، ۲۰۹، ۲۱۱، ۲۲۲
لاویه، هاینریش ۲۶۷، ۲۶۷ پ، ۲۶۹، ۲۷۰
لاهارپ، ژان فرانسوا دو ۲۲، ۲۲ پ، ۳۱، ۸۶
لایبنیتس، گوتفرید ویلهلم فون ۷۰، ۷۰ پ
لئوپاردی، جاکومو ۱۱۸، ۱۱۸ پ، ۱۱۹، ۲۴، ۱۲۸، ۱۸۵
لئوناردو داوینچی ۱۱۴، ۳۰۸
لرمانتوف، میخائیل ۳۱۸، ۳۱۸ پ، ۳۲۱، ۳۲۳، ۳۲۵، ۳۲۶، ۳۳۰
لسینگ، گوتهولد افرائیم ۱۱۵، ۱۵۹، ۱۶۲، ۱۷۶، ۲۲۶، ۲۲۷، ۲۵۷، ۲۶۵، ۲۶۸، ۲۷۴، ۲۷۵، ۲۷۶ پ، ۲۷۹، ۲۹۴، ۳۰۱، ۳۰۵
لَم، چارلز ۳۹، ۳۹ پ، ۶۱، ۱۰۹، ۱۲۹، ۱۵۲، ۱۶۱، ۱۶۹، ۱۷۲، ۱۷۲، ۱۷۶، ۱۸۱، ۲۱۱ پ
لَندر، والتر سوج ۱۵۲، ۱۵۲ پ
لَندسیر، سرادوارد هنری ۱۹۱، ۱۹۱ پ
لنگر، سوزان ۱۱۶، ۱۱۶ پ، ۲۹۲
لنیر، سیدنی ۲۲۲، ۲۲۲ پ
لنین، ولادیمیر اولیانف ۳۲۰
لونل، جیمز راسل ۱۲، ۱۲ پ، ۲۱۱، ۲۳۱، ۲۴۲
لوئی چهاردهم، شاه فرانسه ۳۶، ۴۹ پ، ۸۷، ۹۶، ۱۳۶، ۳۲۷
لوئی سیزدهم، شاه فرانسه ۷۹، ۱۰۰
لویی نهم، شاه فرانسه ۳۲ پ
لویی هجدهم، شاه فرانسه ۲۲۶ پ
لوپه دو وگا ۵۳، ۵۳ پ، ۲۲۶، ۲۲۸، ۲۲۹
لوتر، مارتین ۱۳۷، ۲۲۶، ۳۰۹ پ
لوتورنور، پیر ۲۳، ۲۳ پ
لُورژن، کلود ۱۷۳، ۱۹۲، ۱۹۵
لورو، پیر ۵۶ـ۵۸، ۵۶ پ، ۷۴، ۷۶ پ، ۱۲۲
لوساژ، الن رنه ۳۶ پ
لوبیژ، ارنست رنه ۶۹، ۶۹ پ
لوکان (لوکانوس م. آنئوس) ۴۶، ۴۶ پ، ۹۲
لوکنت دولیل، شارل ماری رنه ۶۳، ۶۳ پ
لونگینوس ۹۶ پ، ۱۶۰، ۱۶۰ پ
لوین، راهل ۲۵۴، ۲۵۴ پ

م

ماتسینی، جوزپه ۱۱۳، ۱۱۳پ، ۱۲۱ـ۱۲۵، ۱۲۸، ۲۶۸، ۲۶۸ پ
مادروِل، ویلیام ۱۳۲، ۱۳۲ پ
مارشال ۴۶، ۴۶ پ
مارکس، کارل ۱۲۲، ۲۵۷ پ، ۳۰۴ـ۳۱۲، ۳۰۹ پ، ۳۲۰
مارلو، کریستفر ۱۳۳، ۱۳۳ پ
مارول، اندرو ۱۳۳، ۲۳۶
ماریس، ویلیام ۱۳۲، ۱۳۲ پ
ماریتر، جامباتیستا ۱۲۶ پ
ماکیاولّی، نیکولو ۳۰۸
مالارمه، استفان ۱۷، ۱۷ پ، ۱۸، ۶۳ پ، ۱۴۰ پ
مالبرانش، نیکولا دو ۱۱۶، ۱۱۶ پ
مالرب، فرانسوا دو ۲۹ پ، ۶۲، ۶۲ پ، ۷۶، ۸۱، ۸۶، ۹۵، ۹۵ پ، ۱۳۵
مارمونتل، ژان فرانسوا ۳۱، ۳۱ پ
مانتسونی، الساندرو ۲۷، ۲۷ پ، ۱۰۲ پ، ۱۱۳، ۱۱۴، ۱۱۸، ۱۱۹، ۱۲۴، ۱۲۷، ۲۴۳، ۳۰۳
مایلز، جوزفین ۲۰۳، ۲۰۳ پ
ماینه که، فریدریش ۷۱، ۷۱ پ
متاستازیو، پیترو ۲۶، ۲۶ پ، ۱۱۸
مری، ملکهٔ اسکاتلند ۱۳۸ پ
مریمه، پرُسپر ۷۵، ۷۵ پ
مرینگ، فرانتس ۳۱۲، ۳۱۲ پ
مِشلِ، ژوزف دو ۶۹، ۶۹ پ، ۸۲
مِشلِ، گزاویر دو ۸۲ پ
مسینجر، فیلیپ ۱۳۳، ۱۳۳ پ، ۱۳۵
مکالی، تامس بینگتن ۱۲۹، ۱۲۹ پ، ۱۷۶، ۱۸۴، ۲۳۶، ۳۴۰
مکریدی، ویلیام چارلز ۵۳، ۵۳ پ
مکنزی، هنری ۴۲، ۴۲ پ
ملویل، هرمن ۴۰، ۴۰ پ، ۱۸۳، ۱۸۳ پ
ملی ایچر ۹۳، ۹۳ پ

مینار، فرانسوا دو ۹۵، ۹۵ پ
مینیر ۶۹، ۶۹ پ
منتسکیو، شارل لویی دو سکوندا، بارون دو ۲۲، ۲۲ پ، ۳۵، ۴۸
منتسل، ولفگانگ ۲۴۳، ۲۴۳ پ، ۲۵۵، ۲۵۶، ۲۶۷، ۳۲۶
مندلسون، موزس ۲۹۲، ۲۹۲ پ
منندث ای پلایو، مارسلینو ۱۳، ۱۳ پ
منین، شارل ۵۳، ۵۳ پ
مور، تامس ۱۰۰ پ، ۲۱۱، ۲۱۱ پ، ۲۱۶، ۲۶۷
مورلی، لردجان ۱۵۱، ۱۵۱ پ
موریکه، ادوارد ۲۸۷، ۲۸۷ پ، ۲۸۸
موسه، آلفرد دو ۴۲، ۴۲ پ، ۷۴، ۱۰۰، ۲۵۹، ۳۳۳ پ
مولر، آدام ۲۵۲، ۲۵۲ پ، ۲۷۲
مولنر، آدولف ۱۴۳، ۱۴۳ پ
موله، لویی ماتیو، کنت ۷۳، ۷۳ پ
مولیر ۲۶، ۲۹، ۷۸، ۷۸ پ، ۸۷، ۸۷ پ، ۱۰۶ پ، ۱۱۸، ۱۲۶ پ، ۱۶۲ پ، ۲۱۰، ۲۶۲، ۳۳۴
مونتالامبر، شارل فوریزرنه، کنت دو ۶۹، ۶۹ پ
مونتسر، توماس ۳۰۹ پ
مونتنی، میشل دو ۳۵، ۳۵ پ، ۳۹، ۴۰، ۷۹، ۹۱، ۱۳۵، ۲۳۵، ۲۳۵ پ
مونتی، وینچنتسو ۱۸۲، ۱۸۲ پ
موند، تئودور ۲۵۶، ۲۵۶ پ، ۲۶۷، ۲۷۰-۲۷۲، ۲۹۵، ۳۰۹ پ
میتسکویچ، آدام ۱۲۴، ۱۲۴ پ
میخائیلوفسکی، نیکولای ۳۴۰، ۳۴۰ پ
میدلتن، تامس ۱۳۳، ۱۳۳ پ، ۱۷۴، ۱۷۴ پ
میرابو، ویکتور دو ریکتی، مارکی دو ۳۳۴، ۳۳۴ پ
میشله، ژول ۲۰۱، ۲۰۱ پ
میکل آنژ بوناروتی ۱۷۳، ۱۹۳، ۱۹۹، ۲۲۸، ۲۲۹
میل، جان استوارت ۱۲۹، ۱۲۹ پ، ۱۵۰، ۱۸۴-۱۸۹
میل، جیمز ۱۸۵
میلتن، جان ۳۵، ۳۵ پ، ۵۱، ۸۴، ۱۱۸، ۱۳۴، ۱۳۵، ۱۵۱، ۱۶۱، ۱۷۲، ۱۷۷، ۱۷۹، ۱۹۱، ۲۰۰، ۲۱۴، ۲۲۰، ۲۳۶، ۲۷۷، ۲۷۷ پ
میلز، ریچارد مانکتن، لرد هوتن ۱۵۵، ۱۵۵ پ، ۱۸۸، ۱۸۸ پ

ن

ناویکف، نیکولای ۳۱۵، ۳۱۵ پ
نروال، ژرار دو ۶۳، ۶۳ پ
نکراسوف، نیکولای ۳۱۸، ۳۱۸ پ
نودیه، شارل ۳۲۳، ۳۲۳ پ
نورتن، کارولین (شریدن) ۲۱۰، ۲۱۰ پ
ناپلئون بناپارت ۱۰۸ پ، ۱۸۲ پ، ۲۴۶ پ، ۲۵۵، ۲۵۷ پ، ۲۵۹، ۳۰۳ پ، ۳۳۱
نیبور، بارتولد گئورگ ۳۱، ۳۱ پ
نووالیس (فریدریش فون هاردنبرگ) ۱۴۲، ۱۴۲ پ، ۱۴۵، ۲۳۷، ۲۵۳، ۲۵۸، ۲۷۱، ۲۷۵، ۳۰۲
نیچه، فریدریش ۱۳، ۱۳ پ، ۱۴، ۱۸، ۱۹، ۲۶۷
نیزار، دزیره ۱۷، ۱۷ پ، ۴۲، ۴۶-۴۹، ۸۵، ۲۷۴
نیکیتنکو، الکساندر ۳۲۸، ۳۲۸ پ
نیوتن، آیزک ۲۱۸

و

وات، جیمز ۲۲۶
وارتن، تامس ۱۵، ۱۵ پ، ۳۸، ۱۳۱، ۱۳۲ پ، ۱۳۴، ۱۶۳، ۱۷۷، ۲۳۴، ۲۷۴
وارن، آستن ۱۱ پ
واشینگتن، جرج ۲۲۶، ۲۲۶ پ
واگنر، ریچارد ۲۹ پ
والتر فون درفوگل وایده ۲۵۰، ۲۵۰ پ، ۲۷۶
والر، ادمند ۲۰۳، ۲۰۳ پ
والری، پل ۱۸، ۱۸ پ، ۱۲۰
وایت، هنری کرک ۱۰۱، ۱۰۱ پ، ۱۰۹
وایلد، لسکار ۲۴۲، ۲۴۲ پ
وبستر، جان ۱۳۳، ۱۳۳ پ، ۱۷۴
وِرا، ژان پیر ۷۳، ۷۳ پ
وردزورث، ویلیام ۵۲، ۵۲ پ، ۹۸، ۱۰۱، ۱۰۱ پ، ۱۰۹، ۱۵۲، ۱۵۳، ۱۵۸، ۱۵۹، ۱۶۰، ۱۶۸، ۱۶۹، ۱۷۰، ۱۷۲، ۱۷۲ پ، ۱۷۳، ۱۷۶ پ، ۱۸۲، ۱۸۳، ۱۸۳ پ، ۱۸۵، ۱۸۷، ۱۸۹، ۱۹۳، ۲۰۰، ۲۰۳، ۲۰۹، ۲۱۲، ۲۱۲ پ، ۲۳۵، ۲۳۶، ۲۴۲
ورلن، پل ۱۰۰ پ
وِرنِر، تساخاریاس ۱۲۳، ۱۲۳ پ، ۱۲۳، ۲۲۹، ۲۵۱
وِرونیزه، پائولو ۱۹۹
وِری، هونر ۲۴۰، ۲۴۰ پ
وسلوفسکی، الکساندر ۱۶، ۱۶ پ، ۳۱۳، ۳۱۳ پ
وُلان، سوفی ۱۵۷، ۱۵۷ پ
ولبی، ملیا بال ۲۱۰، ۲۱۰ پ
ولپول، هارس ۱۸۰، ۱۸۰ پ
ولتر، فرانسوا ماری آروئه ۲۲، ۲۲ پ، ۳۱، ۳۷، ۴۸، ۶۹، ۹۱،

۹۵، ۹۶ پ، ۱۵۶، ۱۵۷، ۱۷۴، ۲۷۸، ۳۰۳، ۳۱۷
ولتمن، الکساندر ۳۳۶، ۳۳۶ پ
ولفرام فون اشنباخ ۲۹، ۲۹ پ، ۲۵۱، ۲۵۳، ۲۷۶، ۲۸۵ پ
ولک، رنه ۹ پ، ۱۱ پ، ۱۴ پ، ۱۸ پ
وِنْ برو، سرجان ۱۷۴، ۱۷۴ پ
ویازمسکی، پیوتر ۳۱۶، ۳۱۶ پ
ویتمن، والت ۲۲۳، ۲۲۳ پ
ویچرلی، ویلیام ۱۷۴، ۱۷۴ پ
ویرژیل (پوبلیوس ویرژیلیوس مارو) ۲۹، ۴۵ پ، ۴۷، ۶۹، ۹۳، ۹۴، ۱۰۹، ۱۵۱، ۱۹۰، ۱۹۱ پ، ۲۳۷ پ، ۲۷۷
ویسلر، جیمز ۱۹۱، ۱۹۱ پ
ویکو، جامباتیستا ۳۷، ۳۷ پ، ۹۴، ۱۲۱، ۲۳۰
ویلاردوئن، ژوفروا دو ۹۴، ۹۴ پ
ویلاند، کریستف مارتین ۲۷۴، ۲۷۶، ۳۰۳
ویلسن، جان ۳۴۰، ۳۴۰ پ
ویلکین، سایمن ۱۳۳، ۱۳۳ پ
ویلمن، آبل فرانسوا ۱۴، ۱۴ پ، ۳۵ـ۳۸، ۳۹، ۴۷، ۷۲، ۲۶۵، ۲۷۴
وینبارگ، لودولف ۲۶۷، ۲۶۷ پ، ۲۶۸، ۲۶۹، ۳۰۶، ۳۰۷
وینا گرادف، ویکتور ۳۱۳ پ
وینترز، ایور ۲۱۵، ۲۱۵ پ
وینکلمان، یوهان یواخیم ۶۰، ۲۹۲، ۲۹۲ پ، ۳۰۵
وینیی، آلفرد دو ۴۳، ۴۳ پ، ۴۵، ۴۵ پ، ۷۲، ۹۹، ۹۹ پ، ۱۰۱، ۱۸۸، ۲۴۳، ۲۶۰
ویو، تئوفیل دو ۶۲، ۶۲ پ، ۶۳
ویُون، فرانسوا ۶۱، ۶۱ پ، ۶۲ پ، ۹۴، ۹۵، ۹۵ پ
وینه، الکساندر ۴۹ـ۵۳، ۴۹ پ، ۵۶، ۷۷

ه

هابز، تامس ۱۳۵، ۱۳۵ پ
هاتورن، ناتانیل ۶۴، ۶۴ پ، ۲۰۹، ۲۰۹ پ، ۲۱۱، ۲۴۲
هارتلی، دیوید ۱۵۹، ۱۵۹ پ، ۱۸۷
هارکنس، مارگرت ۳۱۰، ۳۱۰ پ
هامیلتن، آنتونی ۸۸، ۸۸ پ
هانت، لی ۱۲۹، ۱۲۹ پ، ۱۶۹ـ۱۷۶، ۱۹۱، ۱۹۳، ۱۹۷
هاوپتمان، گرهارت ۳۰۹ پ
هایبرگ، یوهان لودویگ ۲۹۷، ۲۹۷ پ
هاینزه، ویلهلم ۲۷۴، ۲۷۴ پ
هاینه، کریستین گوتلیب ۱۲۵، ۱۲۵ پ
هاینه، هاینریش ۱۳، ۱۳ پ، ۱۸، ۴۰، ۱۱۵، ۱۲۰، ۱۲۹، ۱۵۶، ۲۵۷ـ۲۶۷، ۲۶۲ پ، ۲۶۸، ۲۷۰، ۲۷۲، ۲۹۰، ۳۰۲، ۳۰۶، ۳۰۷؛ در مقام اهل جدل، ۲۵۷؛ دربارهٔ مناسبات فرهنگی فرانسه و آلمان، ۲۵۸؛ دربارهٔ ادبیات فرانسوی، ۲۵۹؛ نظریه‌اش در مورد شعر، ۲۶۱؛ نگرش تکاملی او دربارهٔ تاریخ، ۲۶۱؛ دربارهٔ امر «فوق طبیعی»، ۲۶۲؛ دربارهٔ طنز، ۲۶۴؛ دربارهٔ سبک، ۲۶۴؛ دربارهٔ نقد، ۲۶۵؛ روش استعاری او، ۲۶۶
هِبِل، فریدریش ۲۴۸، ۲۴۸ پ، ۲۷۰، ۲۸۳، ۲۸۷، ۲۹۰، ۲۹۴ـ۳۰۰، ۲۹۷، ۲۹۹ پ
هِتنر، هرمان ۱۵، ۲۷۴
هربارت، یوهان فریدریش ۲۹۰، ۲۹۰ پ، ۲۹۱ پ
هربرت، جرج ۱۳۳، ۲۳۶
هرتسن، الکساندر ۳۳۶، ۳۳۶ پ، ۳۳۸
هِرد، ریچارد ۱۶۳، ۱۶۳ پ
هِردِر، یوهان گوتفرید ۱۵، ۱۵ پ، ۲۷، ۱۱۵، ۱۲۰، ۱۲۵، ۱۴۱، ۱۴۵، ۱۴۶، ۱۵۹، ۱۶۲، ۲۵۷، ۲۶۶، ۲۷۲، ۲۷۶، ۲۷۹، ۳۱۸، ۳۲۱، ۳۲۵
هِرشویتافون گاندرشایم ۵۳، ۵۳ پ
هِریک، روبرت ۲۳۶، ۲۳۶ پ
هِروگ، گئورگ ۲۵۸، ۲۵۸ پ، ۲۹۰، ۳۰۱
هَزلت، ویلیام ۳۹، ۳۹ پ، ۶۱، ۱۰۹، ۱۱۲، ۱۲۹، ۱۵۹، ۱۶۱، ۱۶۵، ۱۶۹، ۱۷۲، ۱۷۴، ۱۷۶، ۱۷۷، ۲۶۰، ۲۶۶
هگل، گئورگ ویلهلم فریدریش ۱۶، ۱۶ پ، ۱۸، ۲۲ پ، ۳۷ پ، ۱۱۶، ۱۲۸، ۱۴۵، ۲۴۶، ۲۴۸، ۲۶۱، ۲۶۳ پ، ۲۶۹، ۲۷۳، ۲۷۸، ۲۸۰، ۲۸۱، ۲۸۲ پ، ۲۸۳، ۲۸۴، ۲۸۵، ۲۸۶، ۲۸۸، ۲۸۹، ۲۹۰، ۲۹۱، ۲۹۲، ۲۹۴، ۲۹۵، ۲۹۶، ۲۹۷، ۲۹۸، ۳۰۰، ۳۰۱، ۳۰۵، ۳۰۶، ۳۰۷، ۳۰۹، ۳۱۲، ۳۱۸، ۳۱۹، ۳۲۰، ۳۲۳، ۳۲۶، ۳۲۷، ۳۳۹
هَلْم، هنری ۱۳، ۱۳۴ پ، ۱۳۵، ۲۷۴
هَلْم، فردریک ۳۰۶ پ
هِمر ۳۸ پ، ۴۶، ۸۳، ۸۴ پ، ۸۸، ۹۱، ۹۹ پ، ۱۳۹، ۱۴۷، ۱۴۷ پ، ۱۴۸، ۱۵۰، ۱۵۱، ۱۶۲، ۱۷۹، ۱۹۰، ۱۹۱، ۱۹۳، ۲۰۰، ۲۰۱، ۲۲۰، ۲۳۱، ۲۷۵، ۲۷۸ پ، ۲۷۹، ۳۰۵، ۳۲۷
هندل، جرج فردریک ۲۰۳، ۲۰۳ پ، ۲۲۶
هود، تامس ۲۱۱، ۲۱۱ پ
هوراس (هوراتیوس فلاکوس) ۴۶ پ، ۶۹، ۶۹ پ، ۸۷، ۹۲، ۱۰۰، ۳۱۶، ۳۱۶ پ
هورن، دیرید ۱۲
هورن، ریچارد ۲۱۱، ۲۱۱ پ

هوفمان، ارنست تئودور ۳۱، ۳۱ پ، ۵۴، ۵۴ پ، ۱۴۰، ۱۴۲، ۱۴۲ پ، ۲۵۳، ۲۵۸، ۲۶۴، ۲۷۵
هوگو، آدل ۹۸
هوگو، ویکتور ۲۳، ۲۳ پ، ۴۰، ۴۲، ۴۲ پ، ۴۵، ۴۵ پ، ۴۷، ۵۰، ۵۲، ۵۴، ۵۵، ۵۸، ۶۲، ۶۳، ۷۳، ۷۴، ۸۱، ۹۸، ۹۹، ۱۰۰، ۱۰۱، ۱۰۲، ۱۱۱، ۱۲۲، ۱۲۲ پ، ۲۱۱، ۲۵۷، ۲۶۰
هولباین، هانس ۱۹۸، ۱۹۸ پ
هولبرگ، لودویگ ۳۲، ۳۲ پ، ۳۰۳، ۳۰۴
هولدرلین، فریدریش ۴۱، ۴۱ پ، ۲۵۵، ۲۷۱، ۲۷۹
هولمز، آلیورونیدل ۲۰۲، ۲۰۲ پ
هومبولت، ویلهلم فون ۱۶، ۱۶ پ، ۲۵۲، ۲۷۵، ۲۸۹
هیتلر، آدولف ۱۳۶
هینسبگ، یولیوس ادوارد ۱۴۲، ۱۴۲ پ
هینریکس، هرمان فریدریش ویلهلم ۲۸۲، ۲۸۲ پ
هیوم، دیوید ۱۲۲، ۱۲۲ پ، ۱۵۶

ی

یاسپرس، کارل ۶۹، ۶۹ پ
یاکوبی، فریدریش هاینریش ۱۲۱، ۱۲۱ پ، ۱۲۶
یانسنیوس ۷۷ پ
یوزیانوف، یوری ۳۱۳ پ
یورگ، الکساندر ۳۰۶، ۳۰۶ پ
یورگ، کارل گوستاو ۶۹، ۶۹ پ
یورنال ۴۶، ۴۶ پ

فهرست عنوان کتابها و مقالات

عنوان لاتینی کتابها و مقاله‌ها را، معمولاً به زبان اصلی، ولی گاهی به زبان انگلیسی، می‌توان در پانوشت نخستین صفحهٔ مذکور در این فهرست یافت.

آ

آناترول، هاینریش هاینه ۲۶۲، ۲۶۲ پ

الف

ایدئولوژی آلمانی، کارل مارکس و فریدریش انگلس ۳۰۷، ۳۰۷ پ

اخلاقیات غبار، جان راسکین ۲۰۱، ۲۰۱ پ

ادبیات آلمان، ولفگانگ منتسل ۲۵۵، ۲۵۵ پ

ادبیات جنوب، مادام دوستال ۲۵، ۲۵ پ

ایروین، کارل ویلهلم فردیناند زولگر ۳۰۵، ۳۰۵ پ

«اصل شاعری»، ادگار آلن پو ۲۱۲، ۲۱۲ پ

«افکار و ملاحظات دربارهٔ ادبیات روسی»، ویساریون بلینسکی ۳۳۲

الهیات طبیعی، ویلیام پیلی ۱۹۵ پ

امر زیبا، وینچنتسو جوبرتی ۱۱۶، ۱۱۶ پ

انقلاب فرانسه، تامس کارلایل ۱۸۹

«انواع دوگانهٔ شعر»، جان استوارت میل ۱۸۷، ۱۸۷ پ

«اهمیت و ابزار ادبیات ملی»، ویلیام إلری چنینگ ۲۰۸، ۲۰۸ پ

ب

برضد ادبیات سهل، دزیره نیزار ۲۶، ۲۶ پ

بحث دربارهٔ تاریخ شعر، ژان ژاک آمپر ۳۲، ۳۲ پ

برطیفا، انیس سویت لنددالس ۱۵ پ

پ

پژوهشی دربارهٔ وبرزیل، سنت بو ۹۳، ۹۳ پ

پوررووایال، شارل آگوستین سنت‌بو ۵۰، ۵۰ پ، ۷۰، ۷۰ پ، ۷۷، ۷۸، ۷۹، ۷۹ پ، ۸۰، ۹۰، ۱۰۲، ۱۰۸، ۱۱۱

«پیشگفتار» بر *تلاشهای غزلی*، ویلیام وردزورث ۱۵۸، ۱۵۸ پ، ۲۱۲ پ

«پیشگفتار» بر *نقد اقتصاد سیاسی*، کارل مارکس ۳۰۹، ۳۰۹ پ

ت

تاریخ، فریدریش بوتروک ۲۵

تاریخ، فرانچسکو دِ سانکتیس ۱۲۸

تاریخ، سن مارک ژیراردن ۴۶

تاریخ ادبیات آلمان، تامس کارلایل ۱۳۷، ۱۳۷ پ، ۱۴۵

تاریخ ادب در ایتالیا، پائولو امیلیانی جودیچی ۱۲۵، ۱۲۵ پ

تاریخ ادبی ایتالیایی، پیر لویی ژنگنه ۲۵ پ

تاریخ ادبیات آلمان، هاینریش لاوبه ۲۷۰، ۲۷۰ پ

تاریخ ادبیات انگلیس، ایپولیت تن ۷۰، ۷۰ پ

تاریخ ادبیات ایتالیایی، تیرابوسکی ۱۵ پ

تاریخ ادبیات باستان و جدید، فریدریش شلگل ۲۴

تاریخ ادبیات فرانسه، دزیره نیزار ۲۷، ۲۷ پ

تاریخ ادبیات فرانسه در قرون وسطی در قیاس با ادبیات کشورهای بیگانه، ژان ژاک آمپر ۳۴، ۳۴ پ

تاریخ ادبیات کهن و جدید، فریدریش شلگل ۳۱۹، ۳۱۹ پ

تاریخ ادبیات ملی آلمان، گئورگ گوتفرید گرویتوس ۲۴۶، ۲۴۶ پ

تاریخ ادبیات معاصر، تئودور موند ۲۷۱، ۲۷۱ پ

تاریخ ادبی فرانسه پیش از قرن دوازدهم، ژان ژاک آمپر ۳۳، ۳۳ پ

تاریخ آرای زیباشناختی در اسپانیا، مارسلینو منندث ای پلایو ۱۳ پ

تاریخ خیمه شب بازی در اروپا، شارل مَنِین ۵۳، ۵۳ پ

تاریخ داستانسرایی، جان دانلپ ۱۳۶، ۱۳۶ پ

تاریخ روابطهای ادبی اقوام ژرمنی و رومیایی، لودویگ اولاند ۲۵۱، ۲۵۱ پ

تاریخ رمانتیسم، گوته ۶۳، ۶۳ پ
تاریخ زبان و ادبیات انگلیس، رابرت چمبرز ۱۳۴، ۱۳۴ پ
تاریخ ژیروندنها، آلفونس دو لامارتین ۲۶۰، ۲۶۰ پ
تاریخ شعر آلمان، یوزف فون آیخندورف ۲۵۲، ۲۵۲ پ
تاریخ شعر انگلیسی، تامس وارتن ۱۳۲
تاریخ شعر پروانسال، کلودفوریل ۲۸، ۲۸ پ
تاریخ شعر نمایشی انگلیسی تا زمان شکسپیر، جان پین کالیر ۱۳۵، ۱۳۵ پ
تاریخ شعر یونانی، هرمان اولریشی ۲۸۳، ۲۸۳ پ
تاریخ شعری ادبیات ملی آلمان، گئورگ گوتفرید گروینوس ۲۷۲، ۲۷۲ پ
تاریخ نقد ادبی، جرج سینتسبری ۱۰ پ، ۱۶ پ
تاریخچهٔ دوکهای بورگونی، پروسپر دوبرانت ۲۲، ۱۳، ۲۳ پ
«تامس کارلایل و آثارش»، هنری دیوید تورو ۲۳۹، ۲۳۹ پ
«تأملاتی دربارهٔ امر حقیقی در اثر هنری»، وینیی ۹۹ پ
تتبعات اخلاقی و انتقادی دربارهٔ شاعران لاتینی زبان دورهٔ انحطاط، دزیره نیزار ۲۶، ۲۶ پ
تتبعات دربارهٔ ادبیات قرن نوزدهم فرانسه، الکساندر وینه ۵۰، ۵۰ پ
تتبعات دربارهٔ بلز پاسکال، الکساندر وینه ۵۲، ۵۲ پ
تحقیقات ایتالیایی، کارل فریدریش رومور ۳۰۵، ۳۰۵ پ
«تحولات شعر فرانسه از ۱۸۳۰ تاکنون»، گوته ۶۳، ۶۳ پ
تصویر ادبیات فرانسه در قرن هجدهم، آبل فرانسوا ویلمن ۳۶، ۳۶ پ
تصویر ادبیات قرون وسطی در فرانسه و اسپانیا و انگلستان، آبل فرانسوا ویلمن ۳۷، ۳۷ پ
تصویر تحول و پیشرفت ادبیات فرانسه در قرن شانزدهم، فیلارت شال، ۳۹، ۳۹ پ
تکچهره‌ها و یادگارها، گوته ۶۳، ۶۳ پ، ۶۴

ج

جستار دربارهٔ ادبیات انگلیسی، فرانسوا رنه شاتوبریان ۴۳، ۴۳ پ
جستار دربارهٔ نقد طبیعی، امیل دشانل ۷۰، ۷۰ پ
جستار در خاستگاه اندیشه‌های ما در باب امر شکوهمند و زیبا، ادمند برک ۳۷ پ
جستارها، میشل دومونتنی ۳۵ پ

چ

چهار دوران شعر، تامس لاو پیکاک ۱۷۷ پ
چهره پردازیهای ادبی، *Portraits liteerairs*. گوستاو پلاتش ۴۲، ۴۲ پ

خ

خطابه‌های زیباشناختی دربارهٔ فاوست گوته، هرمان فریدریش ویلهلم هینریکس ۲۸۲، ۲۸۲ پ
خطابه‌هایی دربارهٔ زیباشناسی، گئورگ ویلهلم فریدریش هگل ۲۸۱، ۲۸۱ پ، ۲۹۵، ۲۹۵ پ
خطابه‌هایی دربارهٔ هنر، جان راسکین ۲۰۲، ۲۰۲ پ
خیالپردازیهای ادبی، ویکتور هوگو ۳۱۸، ۳۱۸ پ، ۳۲۰، ۳۲۲، ۳۲۸، ۳۳۰
خیال و وهم، لی هانت ۱۷۰، ۱۷۰ پ
«داستان کوتاه روسی و داستانهای گوگول»، ویکتور بلینسکی ۳۲۲

د

دانشنامه، رابرت چمبرز ۱۳۴، ۱۳۴ پ
دانته و سرچشمه‌های زبان و ادبیات ایتالیایی، کلود فوریل ۲۸، ۲۸ پ
دایرة المعارف، زیر نظر دیدرو و دالامبر ۳۶، ۳۶ پ
در آبهای معدنی لوکا، هاینریش هاینه ۲۵۸، ۲۵۸ پ
درآمدی بر زیباشناسی، ژان پل ریشتر ۱۶۳، ۱۶۳ پ
درام، اگوست ویلهلم شلگر ۲۴
«در باب اسلوب نمادین»، پیر لورو ۵۶، ۵۶ پ
دربارهٔ آلمان، مادام دوستال ۲۵۹، ۲۵۹ پ
دربارهٔ ادبیات، مادام دوستال ۲۱
دربارهٔ ادبیات جنوب اروپا، شارل لئونار سیسموندی دوسیسموندی ۲۴، ۲۴ پ، ۲۵
دربارهٔ ادبیات فرانسه تا قرن هجدهم، پروسپردوبرانت ۲۲، ۲۲ پ
دربارهٔ امر حقیقی، زیبا و خیر، ویکتور کوزن ۶۰، ۶۰ پ
«دربارهٔ امر رمانتیکی»، لودویگ اولاند ۲۵۰، ۲۵۰ پ
دربارهٔ امر شکوهمند، لونگینوس ۹۶ پ، ۱۶۰ پ
دربارهٔ تاریخ دین و فلسفه در آلمان، هاینریش هاینه ۲۵۹، ۲۵۹ پ
دستنامهٔ تاریخ عمومی شعر، کارل روزنکرانتس ۲۸۵، ۲۸۵ پ
«دربارهٔ دق‌الباب در مکبث»، تامس دِکوئینسی ۱۶۶، ۱۶۶ پ
دربارهٔ زیباشناسی فلسفهٔ هگل، تئودور ویلهلم دانتسل

۲۹۲، ۲۹۲ پ
دربارهٔ طبیعت، رالف والدو امرسن ۲۲۵، ۲۲۵ پ
دربارهٔ فاوست گوته و دنبالهٔ آن، کارل فریدریش گُشل ۲۸۲، ۲۸۲ پ
دربارهٔ نامزدها، جووپتا اسکالوپنی ۱۱۲، ۱۱۲ پ
دربارهٔ هنر دراماتیکی شکسپیر، هرمان اولریشی ۲۸۲، ۲۸۲ پ
در جستجوی زمان از دست رفته، مارسل پروست ۶۸ پ
در جهت درک بهتر گوته، کارل گوستاو کاروس ۲۵۲، ۲۵۲ پ
درسهایی از ادبیات ایتالیا، لوئیجی بیّنبرینی ۱۲۵، ۱۲۵ پ
درسهایی در باب ادبیات نمایشی، سن مارک ژیراردن ۲۵، ۲۵ پ
دفاع از شعر، پرسی بیش شلی ۱۷۷ پ
دفاع از شعر، سر فیلیپ سیدنی ۲۰۹، ۲۰۹ پ
دفترهای روزها و سالها، لودویگ بورنه ۲۵۷، ۲۵۷ پ
دوشیزگان و بانوان در آثار شکسپیر، هاینریش هاینه ۲۶۰، ۲۶۰ پ
«رابطهٔ میان فلسفهٔ هنر و نقد آثار هنری واحد»، ویساریون بلینسکی ۳۲۰، ۳۲۰ پ

ر

رسالاتی دربارهٔ فلسفهٔ هنر، هاینریش تئودور روچر ۲۸۲، ۲۸۲ پ
روح القوانین، منتسکیو ۲۲ پ
«ریطوریقا»، تامس دِکوئینسی ۱۶۰، ۱۶۰ پ

ز

زن در قرن نوزدهم، مارگارت فولر ۲۲۳، ۲۲۳ پ
زندگانی جانسن، جیمز بازول ۱۸۱
«زندگانی شکسپیر»، دانشنامهٔ بریتانیکا، تامس دِکوئینسی ۱۶۵، ۱۶۵ پ
زندگانی شیلر، تامس کارلایل ۱۳۸، ۱۳۸ پ
زندگی شاعران، سموئل جانسن ۱۸۲، ۱۸۲ پ
زندگینامهٔ خودنوشت، جان استوارت میل ۱۸۵، ۱۸۵ پ
زندگینامه کپلر، مانکتن میلز ۱۵۵، ۱۵۵ پ
زندگی و آثار د. ر. کارل روزنکرانتس ۲۸۵، ۲۸۵ پ
زیباشناسی، روبرت تیمرمان ۲۹۱ پ
زیباشناسی امر زشت، کارل روزنکرانتس ۲۸۵، ۲۸۵ پ
زیباشناسی یا علم الجمال، فریدریش تئودور فیشر، ۱۶، ۱۶ پ، ۲۸۷، ۲۸۷ پ، ۲۸۸، ۲۹۰
«زیبایی»، رالف والدو امرسن ۲۲۵، ۲۲۵ پ
زهرهای من، شارل آگوستین سنت بو ۶۸، ۶۸ پ

س

سانتها، لی هانت ۱۷۱، ۱۷۱ پ
«سبک»، تامس دِکوئینسی ۱۶۰، ۱۶۰ پ
سخنرانیها، الکساندر پونگ ۳۰۶، ۳۰۶ پ
سخنرانیهای فلسفی، فریدریش شلگل ۱۴۱، ۱۴۱ پ
سخنرانیهایی دربارهٔ درام، اوگوست ویلهلم شلگل ۲۴، ۲۵
«سخن من در باب نمایش»، فریدریش هبل ۲۹۶، ۲۹۶ پ
سرچشمه‌های تئاتر عصر جدید، شارل مُنتن ۵۳، ۵۳ پ
سنجش خرد ناب، امانوئل کانت ۱۱۶، ۱۱۶ پ
سنجش داوری، امانوئل کانت ۱۱۶، ۱۱۶ پ، ۲۱۳
سنگهای ونیز، جان راسکین ۲۰۴، ۲۰۴ پ
«سیر نظری و انتقادی ادبیات روسی»، ویساریون بلینسکی ۳۲۰، ۳۲۰ پ
سیرهٔ ادبی، کولریج ۱۰۹، ۱۰۹ پ
سیمای شعر فرانسه در قرن شانزدهم، شارل آگوستین سنت بو ۷۶، ۷۶ پ، ۷۷

ش

شاتوبریان، شارل آگوستین سنت بو ۱۱۲
شاتوبریان و گروه ادبی او در دوران امپراتوری، شارل آگوستین سنت بو ۸۰، ۸۰ پ
«شعر چیست؟»، جان استوارت میل ۱۸۵، ۱۸۵ پ
«شعر حماسی»، جونز وری ۲۴۰، ۲۴۰ پ
شعر و حقیقت، یوهان ولفگانگ فون گوته ۵۸، ۵۸ پ، ۱۳۹
«شعر و خیال»، رالف والدو امرسن ۲۲۵، ۲۲۵ پ
شکسپیر، گئورگ گوتفرید گروینوس ۲۷۹

ع

علم هنر، کارل فریدریش باخمان ۳۱۹، ۳۱۹ پ

ف

فرهنگ زیباشناسی، نیکولو تومازئو ۱۱۹، ۱۱۹ پ
«فلسفهٔ تألیف»، ادگار آلن پو ۲۱۲، ۲۱۲ پ
فن شاعری، هوراس ۶۹ پ

ق

قهرمانان، کارلایل ۱۵۶، ۱۵۶ پ

ک

کالبد شکافی نقد، نورتروپ فرای ۸، ۸ پ
کلیات زیباشناسی، بندتو کروچه ۱۸ پ، ۱۷۶
کمدی الهی، دانته ۲۹، ۳۰، ۱۱۷، ۱۱۹، ۱۲۶، ۱۳۴، ۱۴۸، ۱۷۱ پ، ۱۷۹، ۲۰۰

گ

گذشته و حال، ناصر کارلایل ۳۰۶، ۳۰۶ پ
گرونسکها، گوته ۶۱، ۶۱ پ، ۱۰۰
گفتار دربارهٔ سبک، ژرژلویی لوکلرک ۴۹ پ
«گفتار دربارهٔ نقد»، الکساندر نیکیتنکو ۳۲۸، ۳۲۸ پ
«گفتگوی مونوس و اونا»، ادگار آلن پو ۲۱۲، ۲۱۲ پ
گوته از دیدگاه انسانی، کارل گرون ۳۰۷، ۳۰۷ پ

ل

لائوکون، گوتهولد افرائیم لسینگ ۱۵۹، ۳۰۵
لشکرکشیهای هنری، لودولف وینبارگ ۲۶۸، ۲۶۸ پ
لودویگ بورنه، هاینریش هاینه ۲۵۸، ۲۵۸ پ

م

مانیفست کمونیستی، کارل مارکس و فریدریش انگلس ۳۰۸
مثنوی معنوی، جلال الدین بلخی ۱۱ پ
مجمع الفوائین، هاینریش هاینه ۲۵۸، ۲۵۸ پ
مفاهیم نقد (*Concepts of Criticism*)، رنه ولک، ۱۱، ۱۱ پ
مقالات، رالف والدو امرسن ۲۲۲، ۲۲۲ پ
مقالات تازه، شارل آگوستین سنت بو ۹۳، ۹۳ پ
مقالات دوشنبه، شارل آگوستین سنت بو ۲۳، ۲۳ پ، ۹۳، ۹۳ پ، ۹۸، ۱۱۰
مقدمه بر ادبیات اروپا در قرن پانزدهم و شانزدهم و هفدهم، هنری هَلَم ۱۳۲، ۱۳۲ پ
«مقدمه بر نقد اقتصاد سیاسی»، کارل مارکس ۳۰۸، ۳۰۸ پ
مکالمات گوته، یوهان پیتر اکرمان ۳۱ پ
مکتب رمانتیکی، هاینریش هاینه ۲۵۸، ۲۵۸ پ، ۲۵۹
«منتسل در مقام منتقد گوته»، ویساریون بینسکی ۳۲۲

ن

نامه‌های دوبویی و کرتونه، آلفرد دوموسه ۴۲، ۴۲ پ
نامه‌های شهرستانی، گزدو بالزاک ۷۹، ۷۹ پ
نامه‌هایی از پاریس، لودویگ بورنه ۲۵۷، ۲۵۷ پ
«نامه‌هایی از ووپرتال»، فریدریش انگلس ۳۰۶، ۳۰۶ پ
نامه‌هایی در باب فاوست گوته، کارل گوستاو کاروس ۲۵۴، ۲۵۴ پ
نامه‌هایی دربارهٔ آموزش زیباشناختی، فریدریش شیلر ۳۰۱، ۳۰۱ پ
نبوغ مسیحیت، فرانسوا رنه ویکنت شاتوبریان ۴۵، ۴۵ پ
نظریهٔ ادبیات، رنه ولک / آوستن وارن، ۱۱، ۱۱ پ
نقاشان عصر جدید، جان راسکین ۱۹۱، ۱۹۱ پ، ۱۹۶
نقد علمی، امیل اِنگن ۱۶ پ
«نماده»، فریدریش تئودور فیشر ۲۹۱، ۲۹۱ پ
نوشته های پراکندهٔ انتقادی، یوهان گوتفرید هِردِر ۱۵۹، ۱۵۹ پ
نوشته‌هایی در تاریخ شعر و افسانه، لودویگ اولاند ۲۵۰، ۲۵۰ پ

و

والتاریوس، کلودفوریل ۲۹، ۲۹ پ
والتر فون در فوگل وایده، لودویگ اولاند ۲۵۰، ۲۵۰ پ
والدن، هنری دیوید تورو ۲۳۹، ۲۳۹ پ
«وضعیت ادبیات امروز ایتالیا»، کارلو تِنکا ۱۲۶، ۱۲۶ پ
«وضعیت کنونی فلسفهٔ هنر و مسئولیتهای بعدی آن»، تئودور ویلهلم دانتسل ۲۹۳، ۲۹۳ پ

ه

هنر شاعری، نیکولا بوالو دسپرو ۹۶، ۹۶ پ، ۳۱۲
«هنر و نقد»، رالف والدوامرسن ۲۲۵، ۲۲۵ پ

ی

یادداشتهای روزانه، اتین ژان دولکلوز ۱۰۳، ۱۰۳ پ
یادداشتهای روزانه، رالف والدو امرسن ۲۲۲، ۲۲۲ پ، ۲۲۵
«یادداشتهای متفرقه»، ادگار آلن پو ۲۱۲، ۲۱۲ پ
یادگارها، اتین ژان دولکلوز ۱۰۳، ۱۰۳ پ
یوحنا، روم و دانته: تتبعات ادبی بر مبنای طبیعت، ژاک آمیر ۳۵، ۳۵ پ

فهرست موضوعی

آ

آفرینش (فرآیند آفرینش) ۲۱۸، ۲۱۹، ۲۹۶، ۳۲۳ نیز ← تخیل

آلمان، آلمانی: تاریخ ادبی، تأثیر بر فرانسه ۲۴، ۲۵؛ دیدگاههای زیباشناسی و نقد ۳۹، ۵۰، ۱۲۵، ۱۲۶، ۱۵۹، ۱۹۳

آموزش زیباشناختی ۳۷، ۲۰۴، ۲۱۲

الف

اخلاقیات و هنر ۲۵، ۴۶، ۱۱۹، ۲۰۵، ۲۵۷ نیز ← پندآموری

اِدا ۱۳۴، ۱۳۴ پ

ادبیات: تاریخ ادبی ۹، ۱۰، ۱۴، ۱۵، ۲۴، ۳۱، ۳۲، ۳۶، ۴۷، ۵۲، ۷۶، ۸۰، ۱۲۵، ۱۳۰، ۱۳۲، ۱۳۶، ۱۴۴، ۱۴۵، ۱۶۱، ۱۷۷، ۲۳۴، ۲۴۶، ۲۵۲، ۲۸۳، ۲۸۵، ۲۹۳، ۲۹۴، ۲۹۵، ۳۰۰، ۳۰۱؛ علم ادبیات ۶، ۱۷، ۱۸، ۳۲، ۴۷، ۴۸؛ ادبیات به صورت نهاد ۲۲؛ فلسفهٔ ادبیات ۳۲؛ نظریهٔ ادبیات ۶۸، ۳۱۸، ۳۲۷؛ ادبیات و علم ۱۰۶، ۱۷۱؛ ادبیات و زندگی ۱۱۵، ۲۴۰، ۲۷۲، ۳۰۷؛ ادبیات معرفت در برابر ادبیات قدرت ۱۵۹، ۱۶۱ نیز ← ادبیات تطبیقی؛ جامعه و ادبیات؛ ادبیات جهان

ادبیات اسپانیایی ۲۶، ۲۴۷

ادبیات تطبیقی، مقایسه ۳۰، ۳۷، ۸۴، ۲۷۳، ۲۹۳

ادبیات جهان، تاریخ ادبی جهانی ۲۸، ۳۹، ۱۲۰، ۱۲۵، ۱۴۴، ۲۷۰، ۲۷۱، ۲۹۳

ادبیات دورهٔ ملکهٔ الیزابت اول ۱۳۱، ۱۳۳، ۱۳۵

ادبیات رومی در فرانسه ۳۳

ادبیات شمال در برابر ادبیات جنوب ۲۵، ۲۵۰

ادبیات قرون وسطی ۲۴، ۲۵، ۲۶، ۲۷، ۳۴، ۹۴، ۱۳۱، ۲۸۵

ادبیات مشرکان در برابر ادبیات مسیحی ۱۱۵، ۱۱۶، ۱۶۲، ۲۴۰

ادبیات و جامعه ۲۱، ۲۳، ۲۵، ۲۸، ۳۲، ۳۳، ۳۶، ۴۱، ۴۷، ۴۸، ۵۸، ۹۱، ۹۲، ۱۲۴، ۱۳۶، ۱۴۳، ۲۰۴، ۲۰۵، ۲۱۱، ۲۱۳، ۲۱۴، ۳۰۷، ۳۱۲، ۳۲۴، ۳۲۹، ۳۳۰، ۳۳۱، ۳۳۴، ۳۳۶

از خود بیگانگی، تکه تکه شدن انسان ۲۰۴، ۲۵۲، ۲۵۳، ۳۰۱، ۳۱۶

استعاره ۷۱، ۵۷، ۲۰۱، ۲۰۲، ۲۲۷

اسطوره و اسطوره شناسی ۳۰، ۵۱، ۵۷، ۲۰۰، ۲۰۱، ۲۳۹، ۲۴۸، ۲۵۱، ۲۶۳، ۲۹۱

اصالت تاریخ (مکتب) ۱۶، ۱۷، ۲۴، ۳۷، ۴۱، ۴۲، ۵۳، ۵۵، ۷۱، ۱۱۱، ۱۲۰، ۱۲۸، ۱۳۵، ۱۳۷، ۱۴۳، ۱۴۵، ۱۵۷، ۲۳۸، ۳۰۰، ۳۰۸

اصالت عاطفه (مشرب)، شعر به عنوان وسیلهٔ پرورش عواطف ۱۳۰، ۱۵۹، ۱۸۵، ۱۸۶، ۲۲۰، ۲۲۳

اصالت فایده، اصالت سود (مکتب) ۱۱۵، ۱۳۰، ۱۸۵

الهام ۱۵۱، ۲۱۸، ۲۱۹، ۲۶۳

انحطاط ۲۶، ۴۷، ۶۳، ۶۲، ۸۱، ۹۹

اندیشهٔ غالب، مفهوم غالب ۲۸۰، ۲۸۲، ۳۲۹

انضمامی (کلی انضمامی) ۵۱

انواع ادبی، تاریخ نوع ادبی ۲۳، ۵۴، ۱۳۵، ۱۳۶، ۲۲۱، ۲۴۰، ۲۷۸، ۲۸۳، ۲۸۹، ۲۹۰، ۳۲۰، ۳۲۶، ۳۲۷

ب

باروکی (سبک) ۲۷، ۶۲، ۷۹، ۹۵، ۹۷، ۱۱۰، ۱۱۰ پ، ۱۶۱، ۱۹۱، ۲۷۶، ۲۸۶، ۲۸۷

بدگمانی به امر داستانی ۱۲۹، ۱۵۰، ۱۸۶

بدگمانی به نظریه، فقدان نظریه ۶۸، ۱۲۹، ۱۳۵، ۱۵۲، ۱۷۵، ۱۷۷، ۲۴۶

بدوی مداری ۱۷۸

برتری ادبیات ایتالیا ۱۱۷

برطبقا (نظام) ۱۶، ۲۸۹

بیان ۱۸۵، ۲۳۱، ۲۳۹

بیلینی ۳۲۱، ۳۲۱ پ

بیماریِ قرن، درد هستی ۵۷، ۵۸، ۵۸ پ، ۹۱، ۹۲، ۲۳۵، ۲۳۵ پ، ۲۵۹، ۲۶۰، ۲۶۵

پ

پارناسیها ۶۳، ۶۳ پ
پدیدارگرایی ۱۹۵
پرووانسال (ادبیات) ۲۸، ۲۹، ۳۲
پندآموزی، شعر پندآموز ۱۷، ۵۲، ۶۲، ۲۰۹، ۲۲۶، ۲۶۱، ۲۷۲، ۲۸۰، ۳۱۶، ۳۲۷، ۳۳۶، پندآموزی مذهب کاتولیکهای رمی ۱۱۸، ۱۱۹، ۱۲۰، ۲۵۲
پندآموزی مذهب کاتولیکهای رمی ۱۱۸، ۱۱۹، ۱۲۰، ۲۵۲
پیشرفت ۲۴، ۲۸، ۲۹، ۵۲، ۸۰، ۱۲۲، ۱۷۶، ۱۷۷، ۲۲۵، ۲۶۷، ۲۷۳، ۲۸۱، ۳۰۱، ۳۰۴، ۳۱۶، ۳۳۰، ۳۳۲، ۳۳۶، ۳۳۹ نیز ← تکامل

ت

تاریخ اجتماعی ۶۸
تاریخ احساس ۲۵، ۷۶، ۱۹۱
تاریخ فکری ۳۹، ۸۰
تبدّل ۲۲۷، ۲۲۹
تبیین اجتماعی ۲۷۳
تتبعات انگلوساکسون ۱۳۱
تحلیل متون ۶۸
تراژدی ۲۳۱، ۲۷۸، ۲۸۲، ۲۸۹، ۲۹۰، ۲۹۲، ۲۹۵، ۲۹۶، ۲۹۷، ۲۹۸، ۲۹۹، ۳۰۹، ۳۱۰، ۳۲۷، تراژدی تاریخی ۲۷۸، ۲۹۸، تراژدی طبقه متوسط ۲۹۹، ۲۹۹ پ، ۳۰۹ نیز ← تقدیر، تراژدی فرانسوی، تراژدی یونانی
تراژدی طبقه متوسط ۲۹۹، ۲۹۹ پ
تروبادور، شعر ۲۹، ۲۹ پ، ۲۷۵
تصویر، تصویر ذهنی، صورت خیالی ۱۱۲، ۱۷۹، ۱۷۹ پ، ۲۵۳، ۲۸۹، ۳۱۴، ۳۲۷
تطابقات (تناظرات)، شعر به صورت نظام ۵۷، ۶۲، ۲۲۷، ۲۳۰
تفنّن‌گرایی ۸۳
تقدیر در تراژدی ۱۲۳، ۲۲۸، ۲۷۸
تقلید ۲۲، ۱۹۲، ۱۹۲ پ، ۲۱۳
تکامل در ادبیات ۲۲، ۳۷، ۱۳۷، ۱۴۵، ۱۶۱، ۲۵۱، ۲۵۲، ۲۶۱، ۲۷۳، ۲۷۴، ۲۸۲، ۲۸۵، ۲۹۳، ۳۲۶، ۳۲۸، ۳۳۰، ۳۳۱
تمثیل ۳۰، ۵۷، ۱۲۸، ۱۵۶، ۲۹۱، ۲۹۲ نیز ← سمبل
ترازی هنرها ۲۶۱

ج

جاندار پنداری (مشرب) ۲۰۱، ۲۰۲، ۲۰۳، ۲۹۱
جبر اقتصادی ۳۰۸، ۳۰۹، ۳۱۱، ۳۱۲
جهانی بردن، جهانشمول بودن، کلیّت ۲۸، ۲۰۸، ۲۶۳ نیز ← کلی اعتمامی
جبرآیینی، مشرب اصالت جبر ۴۱، ۷۰

ح

حلول، به صورت مسئل اثر هنری ۵۱
حماسه ۱۲، ۱۵۰، ۱۵۱، ۲۵۴، ۲۸۹، ۳۳۲

خ

خیال، قوهٔ خیال ۲۷، ۲۸، ۴۹، ۵۴، ۱۰۷، ۱۱۶، ۱۷۱، ۱۸۸، ۱۹۶، ۱۹۷، ۱۹۸، ۲۰۰، ۲۱۶، ۲۱۷، ۲۲۰، ۲۸۸، ۳۳۷، خیال خلاق ۵۵، ۱۸۹، خیال و وهم ۱۷۰، ۱۹۷، ۲۰۰، ۲۱۷، ۲۲۷

د

داستان کوتاه ۲۲۰، ۲۲۱
درجه بندی انتقادی ۷۶، ۱۸۴
درد هستی ← بیماری قرن
درونمایه‌ها ۱۳۲، ۱۳۲ پ
دفاع از شعر ۲۰۹، ۲۱۰

ذ

ذوق ۳۸، ۸۶، ۸۸، ۱۷۲، ۲۱۳، ۲۱۴، ۳۱۵، ۳۱۷
ذهنیت ملی، روح ملی، هویت ملی، ملیت ۱۳۶، ۱۴۴، ۱۴۵، ۲۰۵، ۲۰۷، ۲۰۸، ۲۴۲، ۲۴۶، ۲۷۰، ۲۷۱، ۳۱۴، ۳۲۰، ۳۲۱، ۳۲۲، ۳۲۸، ۳۳۹

ر

رئالیسم، واقع‌گرایی، واقع مداری ۱۶، ۱۷، ۱۰۷، ۱۱۰، ۲۰۰، ۲۲۹، ۲۳۵، ۲۶۲، ۲۸۷، ۲۸۸، ۲۹۰، ۳۱۰، ۳۱۱، ۳۱۹، ۳۲۱، ۳۲۲، ۳۲۹، ۳۳۰، ۳۳۷، ۳۳۸، ۳۳۹ نیز ← واقعگرایی رنگ محلی
رمان: رمان تاریخی ۴۶، ۱۰۷، ۱۱۲، ۱۱۹، ۱۲۲، ۱۵۲، تاریخ و نظریهٔ رمان ۱۳۶، ۲۶۹
رمان تاریخی ۴۶، ۱۰۷، ۱۱۲، ۱۱۹، ۱۲۲، ۱۵۲
رمانتیسم (جنبش رمانتیکی) ۲۱، ۶۲، ۶۳، ۹۱، ۹۲، ۹۷، ۹۸، ۱۰۱، ۱۱۰، ۱۲۲، ۱۲۳، ۲۲۹، ۲۵۰، ۲۵۱، ۲۵۲، ۲۷۱، ۲۷۵،

۳۰۲، ۳۰۳، ۳۰۴، ۳۲۹، ۳۳۱
رمانتیکی (کلاسیکی ـ رمانتیکی) ۲۵، ۲۶، ۲۷، ۴۲، ۴۳، ۵۴، ۶۲، ۶۳، ۱۱۵، ۲۳۰، ۲۳۱، ۲۶۳، ۲۶۴، ۳۱۶
رمانس شهسواری ۱۷۹، ۱۷۹ پ
رنسانس، نوزایی ۳۳، ۱۹۹
روان شناسی نویسنده ۶۸، ۷۴
روح ملی ۱۲۵؛ روح عصر، روح زمانه ۱۷۷، ۲۴۶؛ روح زمان ۲۶۸، ۳۰۴، ۳۳۱، ۳۳۹
ریطوریقای مسخ ۲۲۳
ریطوریقا (بلاغت) ۱۶۰، ۱۶۱، ۱۶۴، ۱۸۵

ز

زبان، کلمات در شعر ۲۲، ۵۴، ۱۷۹، ۲۲۹، ۲۳۰، ۲۳۳، ۲۹۶
زبان نمادین ۱۹۵
زشت، امر ۲۸۵، ۲۸۶
زمان، مقولهٔ ۳۳۰، ۳۳۴، ۳۳۵، ۳۳۹، ۳۴۰
زیباشناسی، اصالت زیبایی ۱۰، ۱۶، ۱۷، ۱۹۱، ۱۹۲، ۱۹۳، ۲۴۷، ۲۶۹، ۲۷۲، ۲۷۳، ۲۷۶، ۲۷۷، ۲۸۵، ۲۸۶، ۲۸۷، ۲۹۳، ۳۰۱، ۳۰۲، ۳۱۷
زیبایی ۱۸۸، ۱۹۶، ۲۱۴، ۲۱۵، ۲۱۷، ۲۲۵، ۲۲۶، ۲۹۰
زیبایی عُلْوی ۲۱۴، ۲۱۴ پ، ۲۱۵
زندگینامه ۶۸، ۷۱، ۷۳، ۷۴، ۱۵۲، ۱۵۷، ۲۵۴، ۲۹۴

س

سازش اضداد، سازش میان عناصر متضاد ۲۲۹، ۲۶۵، ۲۷۸، ۲۸۶
سازمند (رشد، کل، وحدت، سازمند بودن) ۲۴، ۵۰، ۵۰ پ، ۵۲، ۶۱، ۶۱ پ، ۱۹۲، ۱۹۴، ۱۹۷، ۱۹۸، ۲۲۱، ۲۲۱ پ، ۲۲۵، ۲۳۰، ۲۳۷، ۲۵۰، ۲۵۵، ۲۸۴، ۳۲۵، ۳۲۹، ۳۳۳، ۳۳۴
سانت ۱۰۸، ۱۰۸ پ، ۱۷۱
سبک، اسلوب: سطوح سبک ۳۱۲، ۳۱۴ پ؛ تحلیل سبک شناختی ۸۱، ۱۱۲، ۱۴۰، ۱۴۸، ۱۶۰، ۱۶۱، ۲۲۹، ۲۳۹، ۲۶۴، ۲۶۵، ۲۹۳، ۲۹۴
سُنّت ۲۴، ۸۶، ۸۷، ۸۸، ۸۹، ۹۰، ۹۱، ۹۲، ۲۳۰
سنخ، سنخ شناسی ۳۷، ۶۸، ۷۰، ۱۹۶، ۳۱۰، ۳۱۱، ۳۱۲، ۳۱۲ پ، ۳۲۳
سنخهای روان شناختی ۶۸، ۶۸ پ
سیاست و ادبیات ۱۲۲، ۲۲۵، ۲۵۵، ۲۵۶، ۲۵۸، ۲۶۰، ۲۶۷، ۲۶۸، ۲۷۰، ۲۷۱، ۲۷۲، ۲۹۰، ۳۰۰، ۳۰۱، ۳۰۲، ۳۰۵، ۳۰۶
سوسیالیسم ۵۵، ۵۸

ش

شاعر: در مقام سازنده ۶۱، نقاب شاعر ۷۵، ۲۳۲؛ مفهوم شاعر ۳۱۶
شعر ایحایی، القاکننده ۱۷۹، ۱۷۹ پ، ۲۰۹، ۲۱۶
شعر: تروبادور ۲۹، ۲۹ پ، ۲۷۵؛ ریشه‌های شعر ۳۲؛ شعر و مذهب ۴۱، ۴۹، ۵۱، ۱۱۹، ۲۵۲؛ شعر و نقاشی ۴۷، ۶۱، ۱۷۳، ۱۷۹؛ شعر توصیفی ۴۷، ۹۸، ۱۶۹، ۱۸۶؛ شعر به صورت وحی ۵۱، ۵۴؛ شعر به صورت نظام تطابقات ۵۷، ۶۴، ۲۲۷، ۲۳۰؛ شعر و حساب ۱۲۰؛ شعر جمعی ۱۲۳؛ شعر به صورت بصیرت ۱۲۸، ۱۷۱، ۲۱۶، ۲۲۲؛ شعر به صورت علم ۱۵۹؛ شعر ناب ۱۷۰، ۱۷۱، ۱۷۳، ۱۷۵؛ تاریخ شعر ۱۷۷؛ شعر ایحایی ۱۷۹، ۱۷۹ پ، ۲۰۹؛ شعر به صورت تک‌گویی ۱۸۵، ۱۸۶، ۱۸۶ پ، ۱۸۸؛ شعر فلسفی ۱۸۷؛ دفاع از شعر ۲۰۹، ۲۱۰؛ شعر به صورت حسابگری و هنر ۲۲۰؛ شعر زندگی ۲۶۸، ۳۲۴؛ شعر آزمایی در برابر شعر واقعی ۳۲۲ ببر ← بدآموزی؛ اصالت عاطفه؛ حماسه؛ شعر قومی؛ عروض؛ شعرهای کوتاه
شعر توصیفی ۴۷، ۹۸، ۱۶۹، ۱۸۶
شعر جمعی ۱۲۳
شعر فلسفی ۱۸۷
شعر ناب ۱۷۰، ۱۷۱، ۱۷۳، ۱۷۵
شعرهای کوتاه ۱۸۸، ۲۲۰، ۲۲۱
شکل ← شکل و محتوا
شکل درونی ۱۱۲، ۱۱۴ پ
شکل و محتوا ۱۷، ۱۹، ۵۲، ۶۰، ۱۲۶، ۱۴۷، ۲۸۲، ۲۸۹، ۲۹۰، ۲۹۱، ۳۲۳، ۳۲۹، ۳۳۴ ببر ← شکل درونی

ص

صداقت ۷۳، ۷۳ پ، ۷۴، ۷۵، ۸۱، ۱۳۰، ۱۳۷، ۱۵۷، ۱۶۴، ۱۸۸، ۲۰۲، ۲۳۱، ۲۳۹

ط

طبیعت مداری، ناتورالیسم ۱۶، ۱۷، ۷۰، ۱۱۱، ۱۹۳، ۱۹۴، ۲۰۳، ۳۲۲، ۳۲۵، ۳۲۸، ۳۳۵، ۳۳۷
طرح ۲۲۱، ۲۲۲
طنز، باطلنما ۱۶۹، ۱۶۹ پ، ۲۶۴

ع

عروض، شعر، نظم ۶۰، ۲۲۲

عصر سیمین ادبیات لاتینی ۲۶، ۴۶ پ
عصریت، عصری بودن ۲۲۳، ۲۲۸، ۲۴۶، ۲۸۱، ۲۹۹، ۳۲۳، ۳۲۶
علم ادبیات ۱۶، ۱۷، ۱۸، ۳۲، ۴۷، ۴۸
عینیت، برون نگری، شعر برون نگر در برابر شعر درون نگر ۸۲، ۱۲۷، ۲۳۶، ۲۴۰، ۲۶۲، ۲۶۳، ۳۰۲، ۳۲۵، ۳۲۶، ۳۳۷

غ

غنایی، شعر غنایی ۹۶، ۱۰۱، ۱۰۲، ۱۲۰، ۱۸۷، ۲۷۸، ۲۷۹، ۲۸۵، ۲۸۹

ف

فراملّی بودن، جهان وطنی ۳۸، ۴۱، ۲۶۶، ۳۰۱
فرانسه، فرانسوی: ادبیات فرانسه ۲۲۷، ۳۳۴؛ قرن هجدهم ۲۱-۲۲، ۳۶، ۱۵۶، ۱۵۷؛ رومی ۳۳؛ رمانتیکی ۴۲، ۴۷، ۵۰، ۹۷، ۲۶۰، ۳۱۷، ۳۲۷، ۳۲۸؛ رنسانس ۷۶، ۹۵؛ قرون وسطی ۹۰، ۲۴۹؛ کلاسیسیسم ۳۶، ۴۸، ۴۹، ۶۲، ۹۵، ۱۶۳، ۳۱۴؛ روحیه، سنت ۴۸، ۴۹، ۹۳، ۹۴؛ ترازدی ۳۲۲، ۳۳۴
فردیت، امر فردی ۲۴، ۴۸، ۵۱، ۷۰، ۷۱، ۷۶، ۱۲۵، ۲۵۵، ۲۹۳
فرمالیسم (مکتب)، شکل مداری، شکل گرایی ۵۲، ۵۲ پ، ۲۲۹، ۲۹۰، ۳۱۲، ۳۱۴ پ
فکاهه، شوخ طبعی ۱۴۰، ۱۷۰، ۲۱۷، ۲۱۷ پ، ۲۸۹
فلسفهٔ تاریخ ۳۲، ۸۰ ببر ← تاریخ فکری؛ تاریخ ادبیات؛ تاریخ اجتماعی
فولکلور، شعر قومی، ترانه قومی ۲۷، ۲۸، ۲۹، ۱۲۰، ۱۳۱، ۱۳۲، ۱۳۲ پ، ۲۳۴، ۲۵۱، ۲۵۲، ۲۶۳، ۳۰۲، ۳۰۳، ۳۲۱، ۳۲۲، ۳۲۶

ق

قوهٔ نظری ۱۹۶
قیاس زیست شناختی ۱۲۷، ۲۲۶

ک

کلاسیسیسم ۱۷، ۲۱، ۳۶، ۴۲، ۴۳، ۴۹، ۱۱۰، ۱۲۵، ۱۹۰، ۱۹۲، ۲۰۰، ۲۰۹، ۲۲۱، ۲۸۸؛ در برابر رمانتیسیسم ۱۶۱، ۱۶۲
کلاسیکی (نئوکلاسیکی) ۱۶، ۳۶، ۳۸، ۸۸، ۸۹، ۹۱، ۹۶، ۹۷، ۱۸۰، ۱۹۶، ۲۲۹، ۲۳۷
کمدی، امر کمیکی ۲۸۸، ۲۸۹، ۲۹۰
کهن گرایی، کهن پژوهی ۳۸، ۸۰، ۸۹، ۱۰۰، ۱۳۰، ۱۳۱

گ

گروتسک ۶۱، ۱۹۷، ۱۹۷ پ، ۱۹۸، ۱۹۹، ۲۰۰، ۲۸۶

م

متقدمان در برابر متجددان ۲۴، ۲۵، ۱۱۶، ۱۱۷
مثالی، امر، امر آرمانی، کمال مطلوب، آرمان خواهی، ایدئالیسم ۶۰، ۱۹۶، ۲۲۹، ۲۳۲، ۲۳۷، ۲۸۶، ۲۸۷، ۲۸۸
محیرالعقول، امر ۵۲، ۵۲ پ، ۳۳۵
محیط ۷۱، ۳۱۱، ۳۱۲
مطایبه، بذله گویی ۱۷۰، ۱۷۰ پ، ۲۸۹
مغالطهٔ انتساب رقت احساس به اشیا ۲۰۱، ۲۰۱ پ، ۲۰۳
مکافات در خور ۲۲۱، ۲۲۱ پ، ۲۸۰، ۲۸۰ پ، ۲۸۳، ۲۸۴، ۲۸۹، ۲۹۸
ملیت خواهی ۱۹، ۲۱۱، ۲۵۵، ۳۲۰
مطالعه ۸۲، ۱۹۱
منظر ۱۱، ۹۲
موسیقی و شعر ۱۲۸، ۱۷۱، ۲۱۶، ۲۲۲

ن

ناشناخته بودن ۵۵
ناهشیاری، ضمیر ناهشیار ۱۵۱، ۲۹۵، ۳۲۳
نئوکلاسیسیسم ← کلاسیکی (نئوکلاسیکی)
نبوغ ۷۰، ۲۳۱، ۲۴۶
نبی شاعر، روح پیامبرگونهٔ شعر ۵۶، ۵۶ پ، ۱۱۷، ۱۲۳، ۱۲۶، ۱۸۹، ۲۲۲، ۲۹۹، ۳۰۰، ۳۱۶
نثر، سبک نثر ۷۹، ۸۱، ۸۲، ۳۲۹، ۳۳۰
نسبیت گرایی، نسبیت مداری، رواداری کلی ۱۱، ۱۶، ۴۱، ۷۱، ۸۳، ۳۰۸
نقاشی و شعر ۴۷، ۶۱، ۱۷۳، ۱۷۹
نقد: مسلک اصالت ذوق، ذوقی ۱۶، ۶۱، ۱۱۲، ۱۳۰، ۱۷۵؛ نظریهٔ نقد ۱۶، ۳۲، ۴۲، ۴۷-۴۹، ۸۲، ۸۳، ۸۹، ۹۰، ۱۲۳، ۱۷۲، ۱۷۴، ۱۷۵، ۲۱۰-۲۱۲، ۲۳۳-۲۳۴، ۲۴۱-۲۴۲، ۲۶۵، ۳۱۴، ۳۱۵، ۳۱۶، ۳۲۱؛ نقد آلمانی ۳۹، ۵۰، ۱۲۵-۱۲۶، ۱۵۹، ۱۹۳؛ نقد حکمی ۴۳، ۴۹، ۸۵، ۸۶، ۱۸۴، ۲۱۲، ۲۴۲، ۳۲۸ (← درجه‌بندی انتقادی)؛ نقد نمایشی ۵۳، ۵۴، ۱۷۴، ۱۷۵، ۲۱۱، ۲۲۷، ۲۵۶، ۲۷۰، ۲۸۳؛ نقد به صورت هنر ۸۵؛ نقد به صورت علم ۲۱۲؛ تاریخ نقد ۲۹۳
نقد استعاری ۶۱، ۱۷۵، ۲۶۶
نقد حکمی، داوری زیباشناختی ۴۳، ۴۹، ۴۹ پ، ۸۵، ۸۶

۱۲۰، ۱۸۴، ۲۴۱، ۲۴۲، ۳۲۸. نیز ← درجه بندی انتقادی
نقد ذوقی ۱۶، ۱۶ پ، ۶۱، ۱۱۲، ۱۳۰، ۱۷۵
نقد نمایشی ۵۳، ۵۴، ۱۷۴، ۱۷۵، ۲۱۱، ۲۴۷، ۲۵۶، ۲۷۰، ۲۸۳
نقد نوعهای ادبی ۳۳۲، ۳۳۲ پ
نقش دانشگاهها ۱۲
نقش نشریات ادبی ۱۲
نگرش جامعه شناختی ۴۱، ۳۱۳
نماد، نمادپردازی، نمادانديشی، سمبوليسم ۱۷، ۵۰، ۵۲، ۵۳، ۵۴، ۵۵، ۵۶، ۵۷، ۵۸، ۷۲، ۱۱۰، ۱۱۱، ۱۱۵، ۱۳۹، ۱۴۰، ۱۴۷، ۱۴۸، ۱۵۸، ۱۵۹، ۱۹۳، ۱۹۲، ۱۹۶، ۱۹۷، ۱۹۸، ۱۹۹، ۲۱۶، ۲۱۸، ۲۲۳، ۲۲۶، ۲۱۷، ۲۲۸، ۲۲۹، ۲۳۰، ۲۳۸، ۲۵۳، ۲۶۲، ۲۷۳، ۲۷۷، ۲۹۱، ۲۹۲، ۲۹۶
نمایش: تاریخ نمایش ۲۳، ۵۳، ۹۶، ۹۷، ۱۲۳، ۲۴۷، ۲۴۸، ۲۵۶، ۲۸۹؛ زمان و مکان در نمایش ۱۱۶؛ نمایش تاریخی ۲۹۹. نیز ← کمدی؛ نقد نمایشی؛ ترازدی
نمایش تاریخی ۲۹۹، ۳۰۹، ۳۱۰
نیبلونگنلید ۱۳۷، ۱۳۷ پ، ۲۵۱، ۲۶۱، ۲۶۳، ۲۷۶، ۳۲۱

و

واقعگرایی رنگ محلی، رئالیسم رنگ محلی ۳۲۱، ۳۳۷
وحدت (یکپارچگی، یگانگی، کلیت) ۵۲، ۱۴۷، ۲۹۳، ۳۲۲؛ تأثیر یگانه ۲۲۰
وحدتهای سه‌گانه ۲۶، ۱۱۶، ۱۱۸، ۲۴۸
وهم ← خیال و وهم
ویکتوریایی ۱۳۰، ۱۳۰ پ

ه

هجریه ۳۲۵
هدف نویسنده ۲۶۵، ۳۱۰، ۳۱۱
همدلی، همدلی پنداری ۱۸۸، ۲۳۳، ۲۴۱، ۲۹۱
هنر برای هنر ۱۷، ۲۶، ۵۹، ۶۰، ۱۰۰، ۱۲۲
هنر مردم سالارانه ۵۶، ۲۲۸، ۳۰۱
هنر و اخلاقیات ۴۵، ۴۶، ۱۱۹، ۲۰۵، ۲۵۶، ۳۲۴. نیز ← بدآموزی، هنر مردم سالارانه ۵۶، ۲۲۸، ۳۰۱، استقلال هنر ۵۹، ۶۰، ۲۶۱، ۲۶۲، ۳۰۲، هنر و زندگی ۷۲، ۲۳۹، ۲۴۰، ۲۴۵، ۲۵۶، ۲۶۲، ۲۶۳، هنر آینده ۱۲۲، ۲۶۲، هنر و طبیعت ۱۹۳، ۱۹۴، ۲۲۵، ۲۲۶، ۲۲۹، ۲۳۳، ۲۳۵، ۲۳۸، ۳۲۵، ۳۲۶، هنر و حقیقت ۲۱۲، ۲۲۶، ۳۲۴، هنر به صورت معرفت ۳۲۶
هنر و معماری گوتیکی ۳۲، ۱۹۳، ۱۹۸، ۱۹۹، ۲۲۸، ۲۲۸ پ، ۲۶۲

ی

یونان، یونانی: ادبیات مدرن ۲۷، ترازدی ۱۶۲، ۲۱۰، ۲۳۱، ۲۲۸، هنر ۱۶۷، ۲۲۹، ۳۰۸ نیز ← یونان‌گرایی
یونان‌گرایی ۳۸ پ، ۹۱، ۱۶۲، ۱۶۳. نیز ← یونان

فهرست کتابهای انتشارات نیلوفر

رمان و داستان کوتاه

آرش	بهرام بیضایی	
آسوموار	امیل زولا	ترجمهٔ فرهاد عبرایی
آخرین نفر	الکساندر فاده یف	ترجمهٔ فرهاد عبرایی
آخرین وسوسه مسیح	نیکوس کازانتزاکیس	ترجمهٔ صالح حسینی
آفرینش	گور ویدال	ترجمهٔ عبدالحمید سلطانیه
آن سوی حریم فرشتگان	ادوارد مورگان فارستر	ترجمهٔ شیرین تهاوی
آینه‌های درددار	هوشنگ گلشیری	
اگر دانه نمیرد	آندره ژید	ترجمهٔ همایون نوراحمر
اوهام	ریچارد باخ	ترجمهٔ سپیدهٔ عندلیب
بازار خودفروشی	ویلیام تکری	ترجمهٔ منوچهر بدیعی
بت	سیکلر لوییس	ترجمهٔ منوچهر بدیعی
برجیر ای موسی	ویلیام فاکنر	ترجمهٔ صالح حسینی
برهنه ها و مرده ها (دو جلد)	نورمن میلر	ترجمهٔ سعید باستانی
به سوی فانوس دریایی	ویرجینیا وولف	ترجمهٔ صالح حسینی
پردهٔ جهیم	ریونوسکه آکتاگاوا	ترجمهٔ جلال بابرام
پرندهٔ خاردار (دو جلد)	کالین مکالو	ترجمهٔ مهدی عبرایی
پسرک روزنامه فروش	اچ. دمی نیک	ترجمهٔ محمد قاضی
تام جونز (سرگذشت کودک سرراهی)	هنری فیلدینگ	ترجمهٔ احمد کریمی حکاک
تربیت اروپایی	رومن گاری	ترجمهٔ مهدی عبرایی
تهوع	ژان پل سارتر	ترجمهٔ امیر جلال‌الدین اعلم
جادهٔ فلاندر	کلود سیمون	ترجمهٔ موجهر بدیعی
جان شیفته (چهار جلد)	رومن رولان	ترجمهٔ م ا به آذین
جزیره	روبر مرل	ترجمهٔ فرهاد عبرایی
جریم	ویلیام فاکنر	ترجمهٔ فرهاد عبرایی
خانوادهٔ تیبو (چهار جلد)	روژه مارتن دوگار	ترجمهٔ ابوالحسن نجفی
خشم و هیاهو	ویلیام فاکنر	ترجمهٔ صالح حسینی
دارایی خانوادهٔ روگن	امیل زولا	ترجمهٔ محمدتقی غیاثی
داستان بداگوزبکی (دو جلد)	آس. ماکارنکو	ترجمهٔ نیره توکلی
داستانهای بوکاپاناها	ویلیام فاکنر	ترجمهٔ علی بهروزی
در لنگ	آندره ژید	ترجمهٔ عبدالله توکل ـ رضا سیدحسینی
درسواورالا	ولادیمیر آرسنی یف	ترجمهٔ مهدی عبرایی
دست تاریک. دست روشن	هوشنگ گلشیری	
دل تاریکی	جوزف کنراد	ترجمهٔ صالح حسینی
دل فولاد	منیرو روانی پور	
دنیای سوفی (داستانی درباره تاریخ فلسفه)	یوستین گادر	ترجمهٔ حسن کامشاد
دونیس ها و نقد دونیسی ها	جیمز جویس	ترجمهٔ محمدعلی صفریان ـ صالح حسینی
روری که‌اوخود اشکهای مرا پاک خواهد کرد	کنزابورواوئه	ترجمهٔ جلال بابرام
زمستان سخت	اسماعیل کاداره	ترجمهٔ مهشی نجریی

زمین	امیل زولا	ترجمهٔ محمدتقی عبانی
زرهای افتخار	ایروینگ استون	ترجمهٔ پرتو افشاق
سبز	ناصر زراعتی	
سران و سلاطین	تیلور کالدول	ترجمهٔ سیرهٔ توکلی ـ هدی میر
سرخ و سیاه (دو جلد)	استاندال	ترجمهٔ عبدالله توکل
سرگذشت یک عریق	گابریل گارسیامارکز	ترجمهٔ رضا قیصریه
سفر کسرا	جعفر مدرس صادقی	
سهم سگان شکاری	امیل زولا	ترجمهٔ محمدتقی عبانی
سیریا. سیریا	منیرو روانی پور	
شارده احتجاب	هوشنگ گلشیری	
شبح سرگردان	رومن گاری	ترجمهٔ ابراهیم منشوری ـ ناصر زر
شب طولانی نیروندان	خورخه کاره راگومز	ترجمهٔ بیژن یک بین
شکار	موریس ژنووا	ترجمهٔ محمدتقی عبانی
شکست	امیل زولا	ترجمهٔ فرهاد عرابی
شهر شیطان زرد	ماکسیم گورکی	ترجمهٔ فرهاد عرابی
طاعون	آلبرکامو	ترجمهٔ رضا سیدحسینی
عرصه های کسالت	بیژن بیجاری	
عروج	جرزی کوزینسکی	ترجمهٔ محمد قاضی ـ غلامحسین میرزا صالح
قصر	فرانتس کافکا	ترجمهٔ امیر جلال‌الدین اعلم
کنیزو	منیرو روانی پور	
کودکی نیکیتا	آلکسی تالستوی	ترجمهٔ مهدی عرابی
کولابرونیون	رومن رولان	ترجمهٔ فرهاد عرابی
گزارش به حاکم یونان	نیکوس کازانتزکیس	ترجمهٔ صالح حسینی
گسسته پیوسته و خورشید لانده	هرمز ریاحی	
لرد جیم	جوزف کنراد	ترجمهٔ صالح حسینی
لیدی ال	رومن گاری	ترجمهٔ مهدی عرابی
مانکدیم و خورشید چهر	م.ا. به آذین	
مسخ و دربارهٔ مسخ	فرانتس کافکا ـ ناباکوف	ترجمهٔ فرزانه طاهری
محاکمه	فرانتس کافکا	ترجمهٔ امیرجلال الدین اعلم
معجزه در باد و باران	سیمون شوارتزبار	ترجمهٔ فرهاد عرابی
مهابهاره (داستانهای عشقی هندو)	متن کهن سانسکریت	ترجمهٔ صادق چوبک
نگاهی در آینه	جواد حدیدی	
نیه لوچکا	فئودور داستایفسکی	ترجمهٔ محمد قاضی
وداع با اسلحه	ارنست همینگ وی	ترجمهٔ نجف دریابندری
وعده گاه شیر بلفور	ژیل پرو	ترجمهٔ ابوالحسن نجفی
۱۹۸۴	جورج اورول	ترجمهٔ صالح حسینی
هشتمین روز زمین	شهریار مندنی‌پور	
یک گل سرخ برای امیلی	ویلیام فاکنر	ترجمهٔ نجف دریابندری

شعر

با نام گل	عبدالعلی عظیمی	
چهار مجموعه	پابلو نرودا	ترجمهٔ فرهاد عرابی

خاک دامگیر	کامران بزرگ نیا	
در ستایش شعر سکوت	هوشنگ گلشیری	
دیوان حافظ	تصحیح بهاء الدین خرمشاهی	
غرابهای سفید	ضیاء موحد	
گریه در آب	عمران صلاحی	
گلهای نیایش (شعر و نقد سهراب سپهری)	صالح حسینی	
نیلوفر خاموش (نظری به شعر سهراب سپهری)	صالح حسینی	

دین

قرآن کریم (ترجمه، توضیحات و واژه نامه)	بهاءالدین خرمشاهی	

فلسفه، نقد، تحقیق، ترجمه

از پست و بلند ترجمه	کریم امامی	
بررسی تطبیقی خشم و هیاهو و شازده احتجاب	صالح حسینی	
پرسترویکا و نتایج آن	مصطفی رحیمی	
پرورش خلاقیت	الکس اسبورن	ترجمهٔ حسن قاسم زاده
تاریخ نقد جدید (جلد اول، دوم، سوم)	رنه ولک	ترجمهٔ سعید ارباب شیرانی
تراژدی قدرت در شاهنامه	مصطفی رحیمی	
تفسیرهای زندگی	ویل و آریل دورانت	ترجمهٔ ابراهیم مشعری
داستایفسکی (زندگی و نقد آثار)	هانری تروایا	ترجمهٔ حسینعلی هروی
درسهایی دربارهٔ ادبیات روس	ولادیمیر ناباکوف	ترجمهٔ فرزانهٔ طاهری
دوزخیان روی زمین	فرانتس فانون	ترجمهٔ علی شریعتی
ذن چیست؟	ع. پاشایی	
زندگی بتهوون	رومن رولان	ترجمهٔ فرهاد غبرایی
فلسفهٔ روشنگری	ارنست کاسیرر	ترجمهٔ یدالله موقن
مردی دیگر (مصاحبه با گراهام گرین)	ماری فرانسوا زآلن	ترجمهٔ فرزانهٔ طاهری
معنی ادبیات	علیرضا حافظی	
مقالات: ادبی، زبان شناختی	علی محمد حق شناس	
مقدمه‌ای بر فلسفهٔ علم	رودلف کارناپ	ترجمهٔ یوسف عفیفی
نظری به ترجمه	صالح حسینی	

سینما و تئاتر

دوازده رُخ	هوشنگ گلشیری	
راه توفانی فرمان پسر فرمان از میان تاریکی	بهرام بیضایی	
زن نانوا	مارسل پانیول	ترجمهٔ محمد قاضی
شکل فیلم	سرگئی آیزنشتاین	ترجمهٔ پرتو اشراق
گروگانگیری	گابریل گارسیامارکز	ترجمهٔ حمید شریعت زاده

تاریخ

رویدادها و داوری (۱۳۳۹_۱۳۲۹)	خاطرات مسعود حجازی	
کرد و کردستان	واسیلی نیکیتین	ترجمهٔ محمد قاضی

انتشارات نیلوفر

« برای نوشتن تاریخ نقد جدید اروپایی کسی را به صلاحیت آقای ولک سراغ ندارم ... در اهمیّت این کتاب نمی‌توان تردید کرد. مجموعهٔ اسباب انتقادی و علمی که در آن به کار گرفته شده اعجاب‌آور است. تاریخ نقدی مانند آن وجود ندارد؛ هیچ اثر دیگری حاوی دامنه و موضوعیت و ربط آن با مسائل عصر ما نیست.»

دیوید دیچز

منتقد بزرگ انگلیسی و مؤلف کتاب شیوه‌های نقد ادبی

« دانش، روش، استقلال رأی و بهره‌مندی از « منظری بین المللی » همهٔ اینها دست به دست هم داده اند تا کتابی فراهم آورند که دهها سال در این موضوع یا آثار هر یک از افرادی که در آن مورد بحث قرار گرفته‌اند مرجعی معیار خواهد بود.»

مارک شورر

منتقد معروف امریکایی

« در امریکا کسی به فضل ولک یافت نمی‌شود . »

هاورد ممفورد جونز