

# گفتاری دربارهٔ نقد

گراهام هوف

ترجمهٔ  
نسرین پروینی



چهارم ۱۰ شماره ۶  
مهرماه ۱۳۶۵  
مؤسسه انتشارات امیرکبیر

# گفتاری درباره نقد

گراهام هوف

ترجمه نسرين پروينی



مؤسسه انتشارات امیرکبیر  
تهران، ۱۳۶۵

# گفتاری دربارهٔ نقد

این اثر ترجمه‌ای است از

*AN ESSAY ON CRITICISM*

by

GRAHAM HOUGH

Published by W. W. Norton and Company



هوف، گراهام

گفتاری دربارهٔ نقد

ترجمه: نرین پروینی

چاپ اول: ۱۳۶۵

چاپ و صحافی: چاپخانه سپهر، تهران

تیراژ: ۳۳۰۰ نسخه

حق چاپ محفوظ است.

تقديم به پدر ارجمندم

## فهرست

صفحه	عنوان
۹	مقدمه مؤلف

### بخش اول

۱۵	فصل اول - محدوده‌های نقد
۲۱	فصل دوم - دو نوع نظریه ادبی
۲۸	فصل سوم - نظریه صوری
۳۸	فصل چهارم - نظریه اخلاقی
۴۲	فصل پنجم - نظریه‌های اخلاقی و نظریه‌های اجتماعی
۴۸	فصل ششم - یک ترکیب
۵۳	فصل هفتم - محاکات (۱)
۵۶	فصل هشتم - محاکات (۲)
۶۱	فصل نهم - نثر غیر داستانی
۷۰	فصل دهم - قصد و شخصیت
۷۷	فصل یازدهم - شرح و تفسیر
۸۴	فصل دوازدهم - شعر و حقیقت
۹۲	فصل سیزدهم - نظریه انواع
۹۶	فصل چهاردهم - ارزش و معیار

### بخش دوم

۱۰۵	فصل پانزدهم - نثر، نظم و شعر
۱۱۳	فصل شانزدهم - کلام شاعرانه
۱۱۹	فصل هفدهم - رمان و تاریخ

## عنوان

## صفحه

فصل هجدهم - تمثیل: موضوع و تصویر	۱۳۰
فصل نوزدهم - سمبولیسم	۱۳۷
فصل بیستم - اسطوره و صورت نوعیه (۱)	۱۴۸
فصل بیست و یکم - اسطوره و صورت نوعیه (۲)	۱۵۵
فصل بیست و دوم - فرم ژنده (ارگانیک): یک استعاره	۱۶۳
فصل بیست و سوم - ماهیت استدلال در نقد	۱۶۸
توضیحات	۱۸۱
لغت نامه	۱۹۹

بسم الله الرحمن الرحيم

## مقدمه مؤلف

این کتاب، تحقیقی است درباره اصول نقد ادبی، که ممکن است موضوعی آشنا و تکراری بنظر آید. احتمالاً در طول چهل سال گذشته، بیش از هر دوره دیگر درباره این موضوع پژوهش شده، با وجود این نتایج مورد توافق آن بسیار اندک بوده است. جزئیات گروههای رقیب که سرسختانه بر آن اصرار می‌ورزند، و نیز بدبینی قابل ملاحظه سالهای اخیر نسبت به یافتن اصول هماهنگ در زمینه موضوعی چنین گسترده و چنین غیررسمی، موجب این امر شده است. از این دید، اصول نقد ادبی صرف شرح و وصف راههای گوناگون اظهار نظر درباره ادبیات گذشته است. من نظر خوشبینانه‌تری دارم. به نظر من، ما به دنبال چیزی بیش از آن هستیم، و فرصت آن را داریم که چیزی بیشتر - یا حداقل اندکی بیشتر - بدست آوریم. دلایل اصلی پرمشانیهای پی‌درپی در نقد، اول آن است که ادعای حتمیت و قطعیت در امور ادبی، بیش از آن است که عملاً حاصل شده است - یعنی از مزایای که باید غیرقطعی تلقی شوند، تا حد سرگ دفاع می‌شود؛ و دوم اینکه تفاوت‌های موجود در طرز بیان و وضع فکری و اجتماعی اثر را با تفاوت‌های موجود در اصول اشتباه می‌کنند. اصول غالباً کمتر از آنچه جلوه می‌کند، مورد بحث و اختلاف است. گاه فکر می‌کنم کاش جایی هم به بررسی این امر اختصاص می‌یافت که چگونه می‌توان با مسائل ادبی، حتی آنهایی که با قطعیت قابل طرح نیستند، برخورد منطقی داشت؛ و نیز راههای پرمتر تفکر درباره ادبیات را کشف کرد و نشان داد که جمع این امور تا چه حد مقدور است. انجام این کار بدون کنار نهادن بعضی نظرات مربوط به نقد که به گونه‌ای گسترده رایج است، امکان‌پذیر نیست، اما من معتقدم که اگر کمی متصفانه‌تر هم عمل کنیم، دستیابی به یک دیدگاه محتمل و با جاسیتی معقول امکان‌پذیر است.

شاید بهتر باشد که این موضوع را مسئله‌ای در حوزه تحقیق فلسفی بدانیم، اما بررسی من به دلیل عدم صلاحیت فلسفی نیست. بسیاری از سؤالهای مربوط

به زبان نقد شبیه سؤالاتی است که فلاسفه درباره زبان بطور کلی مطرح می کنند. اما من هیچگونه ادعائی در فلسفه ندارم. تعلیمات و توانایی من، آن بخشهایی که دارای ارزش است، عمدتاً ادبی است. و من می توانم این سؤال را مطرح کنم که چگونه نقد باید حرکتهای واقعی خود را تنها با تجربه ادبی واقعی بسنجد. پیروی از این روش مزایایی دارد. بسیاری از سؤالات ادبی که مسائل را از نقطه نظر فلسفی مطرح می کنند، متضمن مسائل واقعی نقد نیستند. من سخن خود را محدود به سؤالاتی می کنم که دانشجوی ادبیات اساساً باید درباره آنها بیندیشد. و با این اعتقاد آغاز می کنم که نقد ادبی دارای اصول خاص خود است، و این اصول باید مستقل از سایر حوزه ها مورد بررسی قرار گیرد. پیوسته با دشواری بسیار کوشیده ام که از تکیه بر مبانی جمال شناسی عمومی، زبان شناسی، معنا شناسی، روان شناسی، یا علوم اجتماعی اجتناب ورزم. و اگر به بعضی از آنها روی می آورم تنها به حدی است که قسمتهایی از آنها راه خود را در تفکر ادبی باز کرده و شمول بررسی ادبی هستند.

من یافته های خود را از بررسی مباحث مربوط به نقد در دوره های مختلف کسب کرده ام. اما هدف از این یافته ها هرگز تاریخی نبوده است. در واقع در بعضی موارد، ضد تاریخی هم بوده است. برای استخراج اصول کلی از اظهارات آشفته ای که در باب نقد شده، غالباً گفتن این مطلب لازم می آید که بعضی از اظهار نظرهای پذیرفته شده تاریخی، رساننده تمام معنای مورد نظر نیستند، و یا معنایی کاملاً متفاوت را القا می کنند. کلیه این نکات را باید به دقت مورد توجه قرار داد، و گاه یادداشتها مبین آن است که نکات قابل دقت را کجا باید یافت. در بررسی اینگونه سؤالات گسترده و قابل بحث در چنین صورتهای موجز و ساده، بیم اعمال نظر وجود دارد، اما در اینجا به گونه ای حساب شده انجام شده است. قصد من تألیف کتابی مختصر بوده است که بتواند به چند مسیر سعین و روشن اشاره کند، نه مسیری طولانی که توجه را صرفاً به نکات پیچیده و بفرنج خود جلب می کند. در بخش اول کتاب، اصول کلی و برخی مباحث مربوط به آنها مورد بررسی قرار می گیرد. در بخش دوم چند موضوع خاص و همچنین برخی موارد جدید که امروزه مورد بحث است، معرفی می شود. بررسی فوق الزاماً گذرا و کلی است و بخوبی گفتم که به این ترتیب، تمام غنای بحث واقعی ادبی را در این کتاب از دست داده ام.

مایلم از پیتر اشترن<sup>۱</sup>، جورج واتسون<sup>۲</sup>، و رنفورد باسبروف<sup>۳</sup> که همه از

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

کالج سنت جان کمبریج هستند تشکر کنم. و نیز از ویلیام رایتز<sup>۲</sup> از دانشگاه وارویک<sup>۳</sup> و ام. اچ. آبرامز<sup>۴</sup> از دانشگاه کورنل<sup>۵</sup>، بخاطر صحبت های فراوانی که با آنان درباره مطالب کتاب داشته ام، تشکر کنم.

جی. ایچ.  
کالج داروین  
کمبریج

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

# بخش اول

## محدوده‌های نقد

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

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

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

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

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

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

۳- نقد برای فرد تحصیلکرده، فعالیت طبیعی است؛ شاهد آن تعدد و تنوع کسانی است که دست به نقد زده‌اند. نقد ادب طبیعتاً هوشیارانه است و نیز می‌توان افزود که نقد، لازمه هرگونه نوشتن هوشمندانه است. فردی که یافته‌های خود را از یک کتاب با تجربه‌های شخصی‌اش مقایسه می‌کند، و یا فردی که به مقایسه کتابی با کتاب دیگر می‌پردازد، هر دو دست به نقد می‌زنند. این افراد در وهله اول خواننده‌ای عادی بوده‌اند، زیرا مطالعه اولیه یک اثر ادبی کاری منتقدانه نیست. فعالیت‌های ابتدایی نقد حتی در هنگام

مطالعه هم انجام می‌شود، اما مطالعه یک اثر ادبی مانند درگیر شدن در یک تلاش است. وقتی به عقب بازمی‌گردیم تا به آن تلاش فکر کنیم، نقد بطور واقعی شروع می‌شود. یعنی نقد بر پایه مشغله‌های ذهنی قبل از نقد قرار دارد. بعد از تعدادی از این درگیریها، لزوم بررسی، تجزیه و تحلیل، تنظیم، و تطبیق آشکار می‌گردد. و این عمل را نقد می‌نامیم.

گرچه نقد نوعی گسترش طبیعی مطالعه روزمره است، اما سرانجام منجر به هنری دقیق می‌گردد، که حتی با طلیبی از علم همراه است. ولی از این مرحله تنها مختص به دانشجویان ادبیات است. بیشتر خوانندگان مایل نیستند دانشجوی ادبیات باشند، و بررسی متون ادبی را اسری زائد بحساب می‌آورند. آنان به حق اشاره می‌کنند که ادبیات برای کسب لذت است نه بررسی و موشکافی. این نوع خوانندگان از کسب اینگونه لذت‌های پراکنده و غیرمنتقدانه خود اظهار رضایت می‌کنند. آنها کاملاً مختارند، و ما باید متقاعد شویم که همیشه ممکن است عده کثیری از این نوع خوانندگان وجود داشته باشند. ما نیز برای آنان حرفی برای گفتن نداریم.

۴- یک اثر ادبی ترکیبی از علائم لفظی است. و تنها به عنوان ترکیبی از علائم لفظی است که نقد برای تفسیر آن از هرگونه حق انحصاری برخوردار است. به محض آنکه شروع به بحث درباره مدلولات آن علائم کردیم، وارد قلمرویی می‌شویم که با الهیات، فلسفه، اخلاق، جامعه‌شناسی و مانند آن مشترک است. با وجود این، برای نقد غیرممکن است که خود را از این عرصه‌ها دور نگه دارد. هر قدر هم که احکام بازدارنده فشار آورند شرح نامسل اثر ادبی بطور اجتناب‌ناپذیری از بحث درباره ساختمان لفظی فراتر می‌رود. و نقد وقتی چنین شد دیگر مزیتی نخواهد داشت. آنجا که کار منتقد دربرگیرنده بحث فلسفی است، بحث باید بتواند در حد خود از دقت فلسفی برخوردار باشد. اگر در ارتباط با جامعه‌شناسی است، اطلاعات اجتماعی و نیز منطقی ارائه شده باید از لحاظ آن علم قابل دفاع باشد، یا دست کم دارای خطای فاحش نباشد. این امر البته برای منتقدی که به گونه‌ای دیگر می‌اندیشد، باعث دردسر است، اما چاره‌ای نیست.

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

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

در مورد نقد نیز صادق است.

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

اما کار منتقد، در عین درگیری با تاریخ، مانند کار تاریخ‌نویس نیست. جوهر کار منتقد مطالعه گذشته نیست. کالینگ‌وود<sup>۱</sup> گفته است که تمام تاریخ، تاریخ حال است. حتی اگر چنین هم باشد، نقد با مفهومی قویتر با حال ارتباط پیدا می‌کند. سیصد سال پیش یک اصلاح در سلطنت انگلستان صورت گرفت. اما تنها از طریق استعاره است که می‌توان از آن واقعه به‌عنوان تجربه حال صحبت کرد. هشت گمشده<sup>۲</sup> سیصد سال پیش نوشته شده، اما خواندن آن تجربه حال است. و نقد آن نیز تفسیری درباره این تجربه است.

۶- نظر نورثروپ‌فرای<sup>۳</sup> درباره ماهیت نقد، با آنچه که گفته شد تفاوت دارد.<sup>۴</sup> به عقیده وی نقد یک علم توصیفی است که با علم رده‌بندی یا «تاریخ طبیعی» منسوخ قابل مقایسه است. همانطور که فرض می‌کنیم علوم طبیعی دارای یک ساخت واضح و روشن است، باید فرض کنیم که نقد نیز دارای ساختی گویا و روشن است. هدف از نقد ادبی یافتن نظم گویا و روشن در حوزه بی‌پایان ادبیات است. همانگونه که هدف علوم طبیعی نیز یافتن نظم روشن در حوزه بی‌پایان طبیعت می‌باشد. بدین ترتیب، رابطه‌ای با قضاوت‌های ارزشی، که تنها حوادث تاریخی و شخصی است، ندارد. این نظریه جاذبه‌های وسیعی دارد (علاوه بر جاذبه‌هایی که ذهن غنی و بارور فرای به آن داده است.) و ارزش دفاعی پادزهری آن در مقابل داروهای یک جانبه و تنگ‌نظرانه واضح است. اما من

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

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

۵- هیچ نقدی قطعی و همیشگی نیست. نقد هرگز برای یک‌بار و همیشه انجام نمی‌شود، بلکه همیشه وابسته به‌روند تاریخی و سرحله‌ای خاص از تکامل اجتماعی است. با هر تغییری در روند تاریخی، ادبیات گذشته احتیاج به‌شرح و نقد دوباره دارد، و پرسشهای انتقادی هرگز به‌تمام نمی‌رسند. زیرا قوانین ادبی موجود، مجموعه‌ای بسته نیست. آثار جدید پیوسته پدید می‌آیند، و تفسیر ما درباره آنها، تعبیر ما را از آثار کهن دگرگون می‌کند. اعتقاد ماتئو آرنولد<sup>۵</sup> مبنی بر اسکان حصول یک «ارزیابی واقعی» از ادبیات<sup>۶</sup>، جدای از تاریخ، توهمی بیش نیست. (نمونه توهم یک روشنفکر در روزهای اوج بورژوازی و لاتتبار) منتقد مانند هر کس دیگر در متن تاریخ واقع شده و هرگز نمی‌تواند از این موقعیت فرار کند.

بعضی از اشارات اف. اچ. برادلی<sup>۴</sup> در اینجا صدق می‌کند. «خواه پیشرفتی در کار باشد یا نباشد، در هر صورت تغییر وجود دارد، و ذهنهای تغییر-یافته هر نسل نیازمند دگرگونی در چیزهایی است که باید ذهن آنان را ارضاء کند. بنابراین به‌فلسفه جدید همان اندازه نیاز است که به‌شعر نو. در هر حال، محصول جدید معمولاً نازلتر از چیزی است که قبلاً وجود داشته؛ با وجود این، اگر صمیمانه‌تر به‌خواننده خود نزدیک شود، به‌هدف رسیده است. آنچه واقعاً بد است ممکن است، در بعضی موارد معین و در مورد نسلی معین، برای انجام مهمترین وظایف ما بسیار سودمند باشد.» آنچه برادلی در مورد فلسفه می‌گوید

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

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

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

## ۲

## دو نوع نظریه ادبی

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

افلاطون نیز یافته‌های خود را درباره اینکه ادبیات به خودی خود چیست، شرح داده است. ادبیات تقلید است (جمهوری، ص ۱۰۱). بنا به قول افلاطون، ادبیات شرح یک الهام غیرقابل باور است، آسمانی اما نزدیک به جنون است (ایون). البته این مباحث مختصر و غرض‌آلود و جهت‌دار نوشته شده است،

1. *Republic*, III, 386-402; X, 595-608; *Ion*; *Laws*, II, 653-6; VII, 810-12.

2. *Poetics, Rhetoric*, I, 1, 2.

درحالیکه بحث طولانی‌تر و بی‌طرفانه‌تر مربوط به شرح تأثیرات گوناگون ادبیات بر شخصیت و احساسات کسانی است که آن را تجربه می‌کنند. ارسطو شرح می‌دهد که چگونه یک نوع از ادبیات (تراژدی) بر سراسر موجودیت روانی ما تأثیر می‌گذارد. ما از این موضوع الهام گرفته و فرض می‌کنیم که می‌توان اثرات مشابهی را به سایر فرمهای ادبی نیز نسبت داد. البته شرح این تأثیر روانی و اخلاقی (تزکیه اخلاقی) در پایان کتاب وی مختصر است و بالاخره ناقص رها می‌شود.<sup>۱</sup> اهمیت تحقیق ارسطو مربوط به ساختمان داخلی ادبیات است. این امر حاکی از آن است که کسانی که عمدتاً علاقه‌مندند بدانند ادبیات برای چیست، تنها تصویری خام و ضعیف در مورد مسئله ادبیات چیست، دارند. و کسانی که عمدتاً به مسئله ادبیات چیست می‌اندیشند، تصویری خام و ضعیف از ادبیات برای چیست دارند. گروه اول ادبیات را بطور کلی به‌عنوان بخشی از فعالیت بشری قلمداد می‌کنند، اما توجه کمی به عملکرد ذاتی آن، دارند. و گروه دوم ادبیات را به‌عنوان یک فعالیت قائم به‌ذات<sup>۲</sup> در نظر می‌گیرند، که دارای روشها و هدفهای خاصی است.

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

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

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

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

1. *Poetics*, 6; *Politics*, V (VIII), 7, 1341-2.
2. Self-contained

خودنمایی می‌کند، برای مثال مقدمه گوتیه<sup>۱</sup> در ابتدای کتاب *مادموازل دو مویان*<sup>۲</sup>.

۹- برای این دو نوع نظریه ادبی، احتیاج به‌اساسی راحت‌تری داریم، بد نیست آنها را اخلاقی و صوری بنامیم. منظور از «اخلاقی» پیروی از قانون اخلاقی خاص و یا حتی پیروی از «ارزشهای غربی» یا «ارزشهای قومی» نیست. نظریه‌ای که در متن قدیمی<sup>۳</sup> سارتر وجود دارد، یک نظریه اخلاقی است، که در آن با نویسنده‌ای که زندگانی دزدان، جنایتکاران و فواحش همجنس‌باز را ارج می‌نهد، مخالفت شده است: یعنی «اخلاق» دربرگیرنده غیراخلاق می‌گردد. و نیز منظور از نظریه «صوری»، پیروی از یک تصور خاص درباره فرم ادبی نیست: نظریه ادبی از را پاونده<sup>۴</sup> کاملاً صوری است: با وجود این، او دست به کار شکستن اغلب اوزان و ساختمانهای سنتی زد، و سرانجام هم بندها<sup>۵</sup> را نوشت: یعنی «صوری» دربرگیرنده «غیر صوری» شد. نظریه‌های اخلاقی آنهایی هستند که ادبیات را جزئی کمکی از کل فعالیت بشری می‌دانند و آن را با اشاره به این نیت ارزشگذاری می‌کنند و شرح می‌دهند. نظریه‌های صوری آنهایی هستند که ادبیات را به‌عنوان یک قلمرو کم و بیش مستقل بحساب می‌آورند، و روشها و هدفهای خاص خود دارند.

این دو نظریه ادبیات را بین خود تقسیم می‌کنند، و این امر از دوره یونانیان تا به‌امروز ادامه داشته است. افلاطون ادبیات را برای تعلیم اسرا می‌خواهد، و ارسطو ساختمان ساده طرح تراژیک را تجزیه و تحلیل می‌کند. شلی برای ادبیات در بازسازی انسانیت سهم بزرگی قائل است. گوته می‌گوید ادبیات کاملاً بی‌فایده است. «رنالیسم سوسیالیستی» سعی می‌کند طرح جامعه بی‌طبقه را مطرح کند، و «فرمالیسم بورژوازی» به تکمیل ساختمان اسطوره‌ها یا طرز بیان آنها می‌پردازد. اینها مثالهایی از تقسیم‌بندی وسیع واحد است.<sup>۶</sup>

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

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

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

نظریه‌های صوری را می‌توان با روشهای مختلف بیان کرد، به‌آنها جهت داد، و یا آنها را مورد اشاره قرار داد. ادبیات موضوعی «دیگر جهانی» است که از طریق قوانین هماهنگ خود دنیای دیگری را می‌آفریند (باوم‌گارتن). در عین بی‌هدفی نشان می‌دهد که دارای هدف است و خود موضوعی برای تفکر خالص بی‌شائبه است (کانت). ارزش هنری ادبیات کاملاً جدا از هرگونه ارزش ابزاری است که ممکن است دارا باشد (برادلی). ادبیات یک ساختمان اسطوره‌ای قائم به‌ذات است (نورکروپ‌فرای)<sup>۱</sup>.

۱-۱- می‌توان در عین اعتقاد به یک نظریه صوری، معتقد بود که ادبیات باید تابع نظارتی بیرونی— از طریق مذهب، قانون، حس اخلاقی اجتماع، و غیره— باشد. تنها امری که در مورد یک نظریه صوری ضروری است، اعتقاد به‌این موضوع است که نظارت‌های اخلاقی، بیرونی هستند و بر ارزش ادبی تأثیری نمی‌گذارند. بعضی از نظریه‌های صوری که وابسته به‌شعار «هنر برای هنر» هستند گرایش به‌داشتن نوعی مانع ضد اخلاقی در کنار خود دارند. اما این امر ضرورتی ندارد. اگر بخواهیم نظریه‌های صوری را به‌هر تعلق خاص اخلاقی ربط دهیم، کار اشتباهی مرتکب شده‌ایم. ماری‌تین معتقد به‌نظریه‌ای صوری است، اما در عین حال اعتقاد دارد که ادبیات و سایر هنرها دستخوش نظارت منفی اخلاق و مذهب است. بدون احتساب موانع اطراف، نوشته‌ی دربرگیرنده فرمولی کاملاً روشن برای این تعلق است. تنها هدف هنر، خود اثر و زیبایی آن است. اما وقتی انسان دست به‌عمل می‌زند، وارد قلمرو اخلاق می‌شود! اتوبیل می‌تواند ساعتی ۱۳۰ کیلومتر سرعت داشته باشد، اما راننده آن ناچار به‌رعایت قانون است و اجازه دارد تنها تا سرعت ۵۰ کیلومتر رانندگی کند. یعنی در واقع یک تفاوت اصولی وجود دارد. نوعی تفاوت مطلق بین هدف هنر و هدف انسان وجود دارد، و راهی هم برای پیوند دادن آنها پیشنهاد نشده است.

در عین حال می‌توان به‌نظریه‌ای اخلاقی معتقد بود و ملاحظات صوری را به‌عنوان عوامل تبعی پذیرفت. چیزی که در مورد یک نظریه اخلاقی اهمیت دارد این است که معتقد باشیم ارزش یک اثر ادبی در نهایت بوسیله سهمی بودن

۱. Northrop Frye. اما من در تعجبم که چرا نظریه فرامی یک نظریه کاملاً صوری است.

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

صوری آن است. برای نظریه پرداز اخلاقی اصولاً قلمرو جمال‌شناسی صرف وجود ندارد. او همانگونه که درباره سایر فعالیتهای بشری سخن می‌گوید، از ادبیات نیز با همان زبان صحبت می‌کند. افلاطون درباره خندیدن، گریه کردن، و نمایش احساسی ندامت یا زنانگی صحبت می‌کند، و نیز درباره نجاری که به‌ساختن یک تختخواب می‌پردازد. ارسطو به اصطلاحات فنی، یا لغاتی که در موارد خاص بکار رفته‌اند نیاز دارد— نظیر: تزکیه اخلاقی<sup>۲</sup>، و تحول ناگهانی<sup>۳</sup>، و غیره. انتقاد یک خواننده عادی معمولاً انتقادی اخلاقی و یا شکلی از آن است. خواننده عادی معمولاً کوچکترین مشکلی در فهم ایرادات افلاطون به داستانهای هوسر درباره خدا و همچنین رضایت و ناراضی‌تی جانسون از اخلاقیات شکسپیر، و یا اعتراضات تولستوی درباره داستانهای مردم‌پسند ندارد. خواننده عادی احتمالاً کمتر می‌فهمد که منظور ارسطو از اینکه شعر نفسی‌تر از تاریخ است، چیست. کلیتی که افلاطون، جانسون، و تولستوی بطور ضمنی به آن اشاره می‌کنند، کلیتی است که برای همه آشناست— کلیت تجربه اخلاقی و اجتماعی یک انسان. اما کلیتی که ارسطو (و گوته و هر فربالیست دیگر، نظیر برادلی<sup>۴</sup>) به آن اشاره می‌کند، پیچیده‌تر است— نه فقط یک کلیت «مطلق»، آن‌گونه که بعضی از منتقدان دوره رنسانس و بعضی از منتقدان قرن نوزدهم آن را تفسیر کرده‌اند— بلکه یک کلیت جمال‌شناسی است که طبق اصول انسجام صوری ساخته شده است.

۱- نظریه‌های صوری بسیار دیر ظاهر شدند. در نقدهای نخستین، بهتر است از نظریه‌های صوری ادبیات بطور مجرد سخن نگوئیم، بلکه تنها از نویسندگانی که تمایلات صوری دارند صحبت کنیم. همچنین تنها با مباحث جمال‌شناسی باوم‌گارتن و پیروان کانت<sup>۵</sup> است که چشم‌انداز صوری به‌اندازه کافی از صراحت و خودآگاهی بهره‌ور می‌گردد تا به‌عنوان یک نظریه ادبی ارزشیابی شود.

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

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

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

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

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

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

دیالکتیکی است. و در نتیجه بایستی در یک ترکیب انتقادی به نتیجه رسید، تا بوسیله آن بتوان در همان جهت و در شرایط یکسان، هم ماهیت ادبیات و کاربرد آن، و هم ادبیات چیست و ادبیات برای چیست، را مورد بحث قرار داد. اما ابتدا باید سرگذشت هریک از طرفین مفاوضه را بطور جداگانه مورد توجه قرار داد. از آنجا که نظریه صوری ساده‌تر است، بهتر است علی‌رغم ترتیب تاریخی، ابتدا این نظریه را مورد بررسی قرار دهیم.

۱. وقتی که من لغت دیالکتیک را می‌شنوم به یاد استره اوکام (Occam's razor) می‌افتم (ویلیام رابتر) البته می‌توان ایده تفکر دیالکتیکی را بدون توجه به سایر عقاید شخصی هگلی‌ها و یا مارکسیست‌ها مورد استفاده قرار داد. دیالکتیک جریان تفکری است که در آن تضادها در حقیقتی والاثر که آنان را مفهوم می‌سازد، قرار می‌گیرند. استره اوکام، قاعده‌ای فلسفی است مبنی بر آنکه هستی‌ها را نباید بطور غیر لازم تکثیر کرد-م.

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

۱۶- مشکل نظریهٔ صوری، یافتن اصول از میان انبوه این نقطه نظرهاست. البته پیدا کردن این اصول محال نیست. سه اصل از میان این اصول، بنابه اصطلاح رسمی<sup>۱</sup> عبارتند از: انسجام<sup>۲</sup>، هماهنگی<sup>۳</sup>، درخشش<sup>۴</sup>. منظور از انسجام همان معنای لفظی آن است.

کلمهٔ هماهنگی را می‌توان به «همخوانی» تعبیر کرد و توساس قدیس آن را تقارن ابعاد خواننده است، بدین ترتیب به عقیدهٔ سن «همخوانی» و «هماهنگی» دربرگیرندهٔ هر دو بعد معنی آن است. برای اصطلاح درخشش نمی‌توان از کلمهٔ وضوح<sup>۵</sup> استفاده کرد، زیرا این کلمه در زبان انگلیسی معمولاً به معنی «صراحت» و «روشنی» بکار می‌رود، درحالیکه معنایی که در اینجا مورد اشاره است «درخشندگی»<sup>۶</sup> و تابش<sup>۷</sup> است. من کلمهٔ درخشش<sup>۸</sup> را بکار برده‌ام و خواهم گفت که از بکار بردن آن چه منظوری دارم.

(الف) انسجام- این امر ضرورتی تقریباً جهانی است که اثر بایستی از یک کلیت برخوردار باشد، نه یک برش، یک تکه، یک مجموعه یا یک توده. این اصل در تاریخ ادبیات، از ارسطو تا نظریه‌های «فرم زنده» (ارگانیسم) در نقد مدرن مطرح است. ارسطو معتقد است که «عملی که کامل است دارای یک شروع، یک وسط و یک پایان است، و حد و اندازه‌ای دارد که با یک نظر قابل درک است.» (در این مورد احتیاج به ذکر تفاوت‌های اسلوب هوراسی و سبک رنسانس و نئوکلاسیک نیست). بوم‌گارتن می‌گوید: اثر باید دیگر جهانی و سازگار باشد. نقادان رمانتیک آلمان، و کالریج معتقدند که: «مجموعه‌ای از استعاره‌هاست که شعر را به گونه‌ای عرضه می‌دارد که مانند یک گیاه تا رسیدن به فرم ثابت و ماندنی خود رشد می‌کند.» هنری جیمز می‌گوید: «جوهر اثر باید محکم و فرم آن زنده (ارگانیسم) باشد و از داشتن فرم وارفته و شل پرهیز داشته باشد.»

اما ما نباید صرفاً با اصطلاحات ارسطویی و ساختمانی به این انسجام فکر

- |   |               |
|---|---------------|
| 1. <i>Samm. Theol.</i> , i, q. 5, a. 4, ad 1. | 2. Integritas |
| 3. Consonantia                                | 4. Claritas   |
| 5. Clarity                                    |               |
| 6. Brightness                                 | 7. Effulgence |
|   | 8. Radiance   |

## ۳

### نظریهٔ صوری

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

۱۸- نظریهٔ صوری به مراتب بیشتر از نظریهٔ اخلاقی، به گونه‌های جزئی و متفاوت شرح داده شده است. این نظریه عمدتاً خود را در کاربردهای ویژه‌اش نشان داده است. اما هیچیک از آن کاربردها اعتبار جهانی ندارد، گرچه بسیاری از آنها چنین ادعایی دارند. فرمولهای ارسطویی دربارهٔ طرح تراژیک، ادعای نئوکلاسیکها در مورد صحت رفتار و سه وحدت، گفتهٔ اشگل<sup>۱</sup> و کالریج در مورد ارجحیت فرم «ارگانیسم» (زنده) بر فرم «سکانیک» (بی‌تحرك)، ضرورتیهای ساختمانی رسان، که از طرف هنری جیمز پیشنهاد شده است، و نیز تصورات

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

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

همچنین، به این همنوایی و هماهنگی نباید صرفاً از نقطه نظر ساختمانی نگاه کرد بلکه دربرگیرنده تناسب صور خیال، حفظ ارتباط مداوم با واقعیت (نه تبدیل بی دلیل بیان «رنالیستی» به «سمبولیک»)، هماهنگی در لحن احساسی، و در صورت ناهماهنگ بودن، ناهماهنگی حساب شده است.

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

«سطابق با قانون جاودانی عدالت، تنها آن مقدار از خمیره وجود جهان

1. Shylock

دیونیسائی (فدای خوشگذرانی) می‌تواند وارد خودآگاهی فردی شود که بوسیله نیروی استدلال آپولونیائی (خدای خورشید) به راحتی تحت کنترل درآید، بطوری که این دو نیروی خلق هنری بتوانند قدرت خود را در تناسب دو طرفهٔ کامل، آشکار کنند.<sup>۱</sup>

(ج) درخشش— یعنی نیازی که ادبیات (جدا از سایر فرمهای ارتباط لفظی) بوسیلهٔ رویهٔ لفظی خود، و بوسیلهٔ آنچه کراواتسون<sup>۲</sup> آن را «یافت» می‌خواند، آن نیاز را ارضاء و سیراب می‌کند. اینجا درمی‌یابیم که ما خود نیز با استعاره صحبت می‌کنیم، اما در نقد نمی‌توان بدون استعاره پیش رفت. منظور از درخشش همان که کسانی که با «شعر ناب» سروکار دارند آن را «سحر» می‌خوانند. همان که در ترجمه ازین می‌رود، تمام آنچه که در نهاد جمال‌شناسی رویهٔ زیانتشناختی وجود دارد، آن چیزی که ماورای استفادهٔ مادی یا صرفاً بیانی از کلام است. مفهوم فوق از ورای کلام مالارسه می‌درخشد؛ چه تصور شکوهمند و ناآگاهانه‌ای است وقتی که پی می‌بریم فرمی که شعرش می‌نامیم، خود ادبیات است، و اینکه سخن تا مؤکد شده، شعر بوجود می‌آید و سبک همینکه تأکید یافت، وزن پیدا می‌شود.<sup>۳</sup>

درخشش، به درجات مختلف از عالیترین تا نازلترین حد وجود دارد، و هر مقدار از آن می‌تواند متناسب باشد. در بالاترین و دورترین درجهٔ آن (ای فصلها، ای قصه‌ها اثر ریمبوه<sup>۴</sup>) ما شاهد بیشترین حد نزدیکی با چارچوب مطلوب «شعر ناب» هستیم. در پایین‌ترین و ناخالص‌ترین حد، چیزی داریم که بطور کلی بسختی می‌توان آن را ادبیات نامید (گزارش نویسی و یا در نهایت، داستانهای سبک). اما به هر حال درجه‌ای از کیفیت گفته شده، می‌باید در نوشته‌ای که به عنوان ادبیات شناخته می‌شود، یعنی حتی در رمانی از اسنوه<sup>۵</sup>، وجود داشته باشد. هر چیزی را که نظریهٔ صوری دربارهٔ ادبیات باید بگوید، می‌توان تحت لوای سه اصل مذکور بیان کرد.

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

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

یک اثر ادبی به طریقی که در بالا بیان کردیم، به معنی سلاخظه آن به عنوان یک کار هنری تمام شده است. و چنین نیز هست. و بدین دلیل است که این اصول را می‌توان جهانی دانست. اما نوعهایی از ادبیات وجود دارد که در آنها توجه خواننده اجباراً به تجربه مداوم جلب می‌شود و نه به کار انجام شده. و اگر دیگر انواع هم نباشند، سع ذلك موقعیتهایی وجود دارد که در آنها توجه خواننده به نقاط کانونی معین، و لحظات تجلی و اشراق جلب می‌شود. بنابراین ممکن است انواعی دیگر از نقد صوری رشد یابد که در آنها اثر ادبی، با این نقطه نظرها مورد توجه قرار گیرد.

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

۱۸- اولین خط، ادبیات را به عنوان تجربه‌ای مداوم در نظر دارد، و در رابطه با حماسه‌های دوره رنسانس - یعنی نقدی که در محور آریستو، تریستینو<sup>۱</sup> و تاسو<sup>۲</sup> دور می‌زند، یک مورد کلاسیک برای آن پیدا می‌شود. اورلاندو فوربوسو<sup>۳</sup> شروع مشخصی ندارد، همچنین دارای یک قهرمان واحد و یک طرح واحد هم نیست. هیچ نوع فشاری نمی‌تواند چنین اثری را بدلیل داشتن ساختمان ارسطویی معتبر جلوه دهد. بتدریج که قرن شانزدهم طی شد و اصول نوکلاسیک شکل‌گرفت، این امر سبب بحران در امر نقد گشت. آریستو نویسنده‌ای بود باصفا و دلپسند، که همه از آثارش لذت می‌بردند. چگونه می‌توان این لذت را مورد تضاد قرار داد؟ در مناظره‌ای که در آن چین تیو<sup>۴</sup>، مین‌تورنو<sup>۵</sup>، تاسو و عده زیاد دیگری شرکت داشتند، چین تیو، به عنوان رقیب آریستو، یک ساختمان ادبی ضعیف و ساده را مطرح کرد که آن را رمانس می‌خواند<sup>۶</sup>.

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

رمانس او بیشتر شبیه مسخ‌شدگان اوید<sup>۱</sup> است تا هومر و ویرژیل. و اگر ناچار شدیم آن را با حماسه‌های قدیمی مقایسه کنیم، بیشتر شبیه به اودیسه است تا به ایلیاد. و اصل ساختمانی آن بافتن و وصل کردن موضوعات گوناگون به هم است، بنابراین قابلیت فراوانی برای پذیرش شخصیت‌های متعدد و متنوع را دارد. همچنین این رمانس قابلیت زیادی در برابر انحراف موقت از موضوع را دارد، و می‌تواند حرکت‌های فراوان و حرکت‌های افراد فراوانی را دربر گیرد. چنین تپو به جزئیات ساختمان داستانی می‌اندیشد که می‌تواند دارای تنوع بسیار باشد، با وجود این باز هم با یک ساختمان روبرو هستیم و نه یک مجموعه درهم‌وبرهم ساختمانی که انسجام خاص خود را حفظ می‌کند و بسادگی متلاشی نمی‌شود. اوطلی مقاله هوشیارانه‌ای به ما می‌گوید که اصول مورد نظر کدام است. مقررات رمانس همان شرائط و مقررات روایت شفاهی است. بندهای کوتاه معرف طول یک واحد سمعی است. هر بند به خودی خود ناقص است، مانند هر قسمت از یک داستان سلسل. تنفسهای موجود در یک نقل قول، وسیله‌ای است برای آماده نگهداشتن کنجکاوی شخص. به بیان دیگر، نگوی کار بطور عمد بر اساس تجربه مداوم نهاده شده و نه بر اساس بررسی کاری انجام شده.

این امر را می‌توان در مورد اثر متلون و شلوغی مانند *تریسترام شندی*<sup>۲</sup> و یا داستان ماجراجویانه‌ای مثل *پیک‌ویک*<sup>۳</sup> صادق دانست. هر معنای جامعی درباره انسجام بایستی دربرگیرنده چنین آثاری نیز باشد. واضح است که همیشه مقدار زیادی راه‌حل وجدانی و اخلاقی در مورد شرح ساختمانی آثاری که احساس می‌کنیم دارای ساختمان هستند، اما در قالب‌های سنتی یا قراردادی نمی‌گنجد، وجود دارد: آثار شکسپیر در عوض آنکه باغی از صورتهای گوناگون باشد، یک جنگل است، یعنی فرم ارگانیک (زنده) و فرم مکانیک و غیره، در آن وجود دارد.

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

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

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

اگر قرار باشد که به‌واژگان گذشته خود رجوع کنیم، ادبیات وابسته به تجربه مداوم بیشتر به‌هم‌نوايي و هماهنگی متن تکیه دارد، تا به‌انسجام. ممکن است این امر ناخوشایند جلوه کند، زیرا این‌گونه آثار در رشد خود ناستوار هستند و موضوعات کاملاً متفاوتی را دربر می‌گیرند. ولی بنظر می‌رسد که یک بررسی دقیق‌تر نشان می‌دهد که این موضوع صحت دارد. عناصر حماسی، عناصر شکاک، و نیز عناصر صرفاً فاسد موجود در ادولاندو فیودویوسو ممکن است در وهله اول به‌نظر نامتجانس آیند، اما بعداً احساس می‌کنیم که آنها شدیداً به‌ادولاندو فیودویوسو تعلق دارند. همچنین است در مورد بافت تردیترام شندی. طبع نویسنده که بوسیله سبک شخصی وی تعدیل یافته، رابطه‌ای معتبر ایجاد کرده است که سبب انسجام اثر بر مبنای یک فرم بیرونی معین شده است. در جایی که احساس شهود سازش میان سبک و طبع نویسنده کمتر آشکار است، مانند ویلهلم مایستر، اثر تمایل به از هم گسستن دارد.

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

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

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

1. Wilhelm Meister

راههای غیرسستیم کسب می‌کنند. و اگر مفهوم انسجام بسیار گسترده باشد، این سؤال مطرح می‌گردد که آیا مفهومی واقعی در اثر هست، و آیا موردی وجود دارد که اثر، آن را تفهیم نمی‌کند. به‌عقیده من وجود دارد، نمونه آن سرپالهای رادیویی است که انسان را سالها و ماهها بدنبال خود می‌کشد. از نظر پیوسته بودن، ماجراهای شرلوک هولمز را مثال می‌زنم که می‌توان آن را در یک جلد گردآوری کرد، اما یقیناً قابلیت آن را دارد که به‌تعدادی داستان کاملاً جدا از هم تقسیم شود. بندرت می‌توان انواعی از ادبیات تکامل یافته را پیدا کرد که چنین فرمهایی را در خود داشته باشند. اما بنظر می‌رسد که بندهای ازرا-پاوند به‌چنین موقعیتی نزدیک می‌شود. همچنین سایر آثاری که جهت و اصل ارتباط آنان مشخص نیست این مشکل را آشکارا با روش ناتمام ماندن حل کرده‌اند، مانند دون ژوان بایرون. همچنین مثالهای زیادی داریم دربارهٔ ضامم غیر اورگانیک و غیر زنده به‌آثاری که ابتدا یک کل بوده‌اند، مانند بخش دوم پاملا<sup>۱</sup> نوشته‌های برجسته رایینسون کروژونه، و نیز سالهای مهاجرت ویلهلم-مایستر (اگر در واقع سالهای آموزش قبلاً یک کل بوده باشد). همچنین با آثاری برخورد می‌کنیم که زیبایی و بینش خوبی دارند، ولی کامل نیستند زیرا یک موقعیت یا مسئله را مطرح می‌کنند که بدون حل آن پایان می‌رسند، و یا راه‌حلی ارائه می‌دهند که غیر اورگانیک یا ناموفق است (مانند خویشی‌های انتخابی<sup>۲</sup> و یا هولن بزرگ<sup>۳</sup>).

۲۱— برخورد کلی دیگر نسبت به چشم‌اندازهای صوری ادبیات، بوسیله پو انجام شده است<sup>۴</sup>. پو معتقد است که شعر بلند وجود ندارد، و نیز تمام اشعار بلند محکوم به‌قطعه‌قطعه شدن به‌اشعار کوچکتر هستند. او قویاً اصل وحدت را پیش می‌کشد (که ما آن را انسجام نامیده‌ایم)، اما معتقد است که این اصل فقط می‌تواند در آثار بلندی که تنها در یک «نشست» قابل درک باشند، دوام پیدا کنند. و مسلماً یک خواننده نمی‌تواند مدت زیادی بردبار باشد. طول این-گونه آثار بعداً حدود صد خط تعیین شد. پو، در واقع، منکر امکان انسجام بدون عمل ساده درک است. یعنی ایدهٔ یک وحدت ساختمانی پیچیده، رها می‌شود. در اینجا ما نه با نوع بخصوصی از ادبیات، بلکه با طریقهٔ بخصوصی از بررسی

1. Pamela

2. Wahlverwandschaften

3. Le Grand Meaulnes

۴. این موضوع در مقالات او، «اصول شاعری» و «فلسفهٔ سردن»، مطرح شده است.

ادبیات سواحه هستیم. این اسرمكن است به نظر عجیب جلوه کند، اما نظریه پو، در نظریه تصویرگرایان، در روش علامت‌نگاری پاوند، و در ایده «تجلی‌ها» لحظات پرشکوهی که بوسیله استفن ددالوس<sup>۱</sup> در پرتوه هنرمند<sup>۲</sup> مطرح شده، تحقق یافته است.

درباره این نوع تکلمهای بعدی نیز در جای دیگری صحبت شده است.<sup>۳</sup> این نظریه وقتی برای اولین بار در آثار پو ظاهر می‌شود، نشان می‌دهد که یک بدعت ارسطویی است، و نیز مبالغه و تحریفی است از مفاهیم سنتی فرم. پو اصرار بر اصل وحدت دارد، در عین حال (آگاهانه یا ناآگاهانه) از اصل دیگر ارسطویی یعنی «حجم معین» استمداد می‌طلبد—اینکه نه یک موجود کوچک و نه موجودی به طول هزاران مایل را می‌توان زیبا نامید، بدین دلیل است که در هیچیک از این دو مورد، نظم و رابطه میان اجزاء قابل درک نیست.<sup>۴</sup> او تنها در عقیده‌اش سببی برای اینکه حجم واقعی اثر چه مقدار است، دچار افکار غیر معقول می‌شود. اگر او آثار ارسطو را مطالعه کرده، زیاد روی آنها تعمق نکرده است. به تصور پو حجم واقعی مقداری است که با عمل ساده درک قابل فهم باشد؛ بنا به عقیده ارسطو، حجم واقعی اثر، طولی است که حافظه آن را باسانی درک می‌کند. ما نمی‌خواهیم در اینگونه موضوعات به منبع موثق متوسل شویم. ممکن است سخنان پو صحیح بوده و ارسطو اشتباه کرده باشد. اما مطمئناً چنین نیست. تجربه ادبی در هر عصر مطابق با ماهیت خود گسترش و عمومیت می‌یابد. و کوشش برای تبدیل آن به چیزی مثل ادراک آنی، همانند مخالفت با حالت وجودی آن است. «تصویر چیزی است که یک مسئله ذهنی و عاطفی را در یک لحظه زمانی مطرح می‌کند.»<sup>۵</sup> اما برای ایجاد این عمل آنی ادراک، تجربه ادبی باید ادبیات را با هنرهای بصری آشتی دهد. برای انجام این کار، باید انواع معینی از فعالیت‌های شاعرانه برانگیخته شود (این کار در واقع شده است): اما فعالیت شاعرانه ممکن است بوسیله یک موضوع عشقی، یا ملاحظت یک زن، یا بوی یک میب گندیده، تحریک شود. ما نمی‌توانیم برحسب نوع این اتفاقات، نظریه بسازیم. نقد متکی به آن است که امور متمایز، متمایز نگه داشته شود. و یک جنبه شخص و غیرقابل تغییر ادبیات، گسترش موثقی آن است. بنابراین ادبیات بطور حیاتی متکی به حافظه است و واحد طبیعی آن

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

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

۲۲— اما مانند هزاران بدعت دیگر، پو توجه انسان را به چیزی که ارزش توجه کردن دارد جلب می‌کند. این درست نیست که یک شعر بلند به تعدادی از اشعار کوتاه تقسیم شود. بلکه صحیح آن است که یک شعر بلند بر نقاط کانونی معین، و بر مراکز شوق و علاقه معین، تمرکز یابد. وقتی که خواندن اثری قابل توجه را پایان می‌بریم، و یا پس از مدت زمانی آن را به یاد می‌آوریم، همین نقاط کانونی هستند که در وهله اول به خاطر ما می‌آیند. روش دیگر نزدیک شدن به فرم کلی اینگونه آثار آن است که آنها را آنگونه که از این نقاط کانونی می‌درخشند در نظر آوریم. این کار در اساس روش لونگینوس<sup>۱</sup> است، و همان چیزی است که اصول تفسیری شکسپیری<sup>۲</sup> ویلسون نایت<sup>۳</sup> آن را توصیه کرده است. بدبختانه این اصل بندرت در عمل مورد استفاده وی قرار گرفته است، اما در واقع یک روش کاملاً عملی است.

سفسطه حاکم بر این روش این است که تصور کنیم نقاط کانونی با یکدیگر ارتباط ندارند، یا اینکه دایره دارای محیط نیست. و وقتی که روابط مشخص شدند و محیط دایره تعیین شد، دویاره به چیزی مانند نقد صوری از نوع سنتی آن برسی گردیم.

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

این امر توجه می‌کردند. این نظریه با مقداری محدودیت به خدمت شعر حماسی درآمده است؛ و شعر حماسی نیز سرانجام خود به خدمت این نظریه درآمده است. گو فردوی 'ژنده پوش در کتاب آزادی بیت المقدس'، بخصوص برای این الگو مناسب است. اما نظریه عبرت آمیز هرگز در مورد تراژدی صادق نبوده است. زیرا نوعی بی‌تصمیمی دردناک و احساساتی که به بیش از یک جهت تعلق دارد، برای این نوع از ادبیات لازم است. قهرمانان و نیز موقعیتهای بزرگ تراژدی، امور ساده‌ای مثل الگوها و یا هشدارها را به ما ارائه نمی‌کنند، البته ممکن است بعضی از کمدها نیز چنین باشند اما مسلماً بقیه به همان نسبت نمی‌توانند بی‌عبرت باشند. در مورد بعضی از انواع - یعنی شعر چوپانی و غنایی - نظریه عبرت آمیز کاربرد کمی دارد. بعلاوه در خود ادبیات هیچ تضمینی وجود ندارد که الگوها از نوع خوب باشند، و یا اینکه به نحو صحیحی بکار خواهند رفت. «آرمان زیبایی» یک عصر و طبقه، مانند لانسئوت، ممکن است در عصرهای دیگر، جز آدکشی آشکار و وقاحت گستاخانه معنای دیگری نداشته باشد. بزرگترین هشدارها ممکن است به عکس به عنوان پیشنهاد و توصیه پذیرفته شود.

اگر مانند افلاطون و تولستوی ادعا کنیم که ادبیات تنها باید الگوهای خوب را عرضه کند، پس سه چهارم ادبیات واقعی را باید نابود کرد. اگر مانند جانسون که در بعضی از جملات کتاب مقدمه‌ای بر شکسپیر نوشته، ادعا کنیم که الگوها و هشدارها کاملاً متمایز هستند و حالتی از خلوص شیمیایی دارند، مطمئناً تراکم و تنوع ادبیات را تکذیب کرده‌ایم هملت و فالستاف<sup>۱</sup> را به ریشخند گرفته‌ایم.

۲۵- اگر طبق سخن جانسون که در سایر بخشهای همان مقدمه گفته، ما هم احتیاط را رعایت کرده اعلام کنیم که ادبیات مانند زندگی است و الگوها و هشدارها، همانگونه که در زندگی بطور آشفته و آسپخته وجود دارند، در ادبیات نیز موجودند، هدفمان این نیست که قسمت اعظم نظریه عبرت آمیز را رها کنیم. بلکه صرفاً معتقدیم که ادبیات درست مانند زندگی، فراهم دهنده مواد خام قضاوت اخلاقی است.

مع‌ذکک در اینجا باید نکته‌ای را بیان کرد که حقیقت دارد. اما اگر اندکی بر آن بیفزاییم تبدیل به حقیقتی بزرگ می‌شود. ادبیات، ماده خام قضاوت

1. Goffredo
2. Gerusalemme Liberata
3. Ascham on Malory
4. Preface to Shakespeee
5. Falstaff

## ۴

### نظریه اخلاقی

۲۴- نظریه اخلاقی بر آن است که قانون تکامل برای ادبیات، مانند قانون تکامل برای زندگی است. ادبیات بوسیله همان اصولی که بر سایر تجربه‌های بشر حکومت می‌کند، تنظیم می‌گردد، و بوسیله میزان دخالت آن در تکمیل فعالیت بشری، مورد داوری قرار می‌گیرد.

اما هر فعالیت خاص بشری تا حدی یک مورد خاص است و ادبیات نیز کمتر از سایرین نیست. نوشتن یک اثر ادبی فعالیتتی از نوع خاص است، خواندن یک اثر ادبی تجربه‌ای از نوع خاص است، بنابراین از نظریه اخلاقی انتظار می‌رود که به ما بگوید چگونه یک مورد خاص، با یک طرح کلی هماهنگ می‌شود، و چگونه ادبیات با مجموع تجربه بشری مرتبط می‌گردد. پاسخ واحدی برای این پرسش وجود ندارد، و حتی یک سلسله پاسخ هماهنگ که وضعی مساوی داشته باشند نیز وجود ندارد. بلکه در این مورد پاسخهایی هست که نیاز به درک فراوان دارد.

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

مسلماً این موضوع تا اندازه‌ای حقیقت دارد. در کلیه اعصار زندگی، بشر الگوهای رفتار و شخصیت خود را در ادبیات یافته است - زمانی لانسئوت<sup>۱</sup> و زمانی دیگر هولدن کالفیلد<sup>۲</sup>. بشر در کلیه اعصار زندگی هشدارهای ادبیات را دریافته است. اما مسلماً این شرح قضیه کافی نیست، و اکثر سروجین نظریه عبرت آمیزی ادبیات، زمانی که مشغول ساختن این نظریه بوده‌اند، باید به واقعیت

1. Lancelot
2. Holden Caulfield

اخلاقی را به ما می‌دهد، و نیز موادی بسیار بیشتر از عمر فردی هر شخص به ما عرضه می‌کند. این پاسخ دوم به سؤال اولی ماست: ادبیات سبب گسترش تجربه اخلاقی می‌شود.

تجربه اخلاقی فرد محدود به موقعیتهای شخصی وی، عصر، ملیت، و طبقه اوست. فرد می‌تواند این تجربه را بوسیله اندکی مطالعه—اعم از تاریخ، انسان‌شناسی، فلسفه—به یک الگوی نظری و انتزاعی بسط دهد. اما از طریق ادبیات می‌تواند در واقع تا حدی سایر روشهای بودن را با نوعی هویت‌سازی خیالی، تجربه کند. و ادبیات تنها راه اصولی است که شخص از طریق آن می‌تواند این امر را میسر سازد. بدین دلیل است که اشخاصی که اندکی فرهنگ ادبی دارند، غالباً در جمع کسانی که فاقد آن هستند، احساس فشار می‌کنند. ممکن است افراد فاقد فرهنگ ادبی دارای یقین و اعتماد به نفس فراوان باشند، اما این یقین حاصل غفلت و جهالت از وسعت امکانات بشری است. برای من ثابت شده است که گسترش تجربه اخلاقی فرد، امری با ارزش است.<sup>۱</sup> «من نمی‌توانم ستایشگر یک قابلیت ناپایدار و منزوی باشم.»

۲۶— احتمالاً، و همانگونه که اغلب اتفاق افتاده است، کسی که بدین ترتیب ذهن خود را بوسیله ادبیات گسترش می‌دهد، صاحب درک و مشاهده‌ای وسیع، و نه جزئی، در امور واحد و معین می‌شود که مأخوذ از سیر تجربه بشری است. این امور بتدریج تبدیل به ماده خام تحقیق، و ملاحظیهایی می‌شوند که بوسیله آنها وی تجارب ادبی خود را جهت می‌بخشد. به مجموع این امور واحد در نقد سنتی نامی نهاده‌اند: آن نام «طبیعت» است. مدت صدها سال یا بیشتر، طبیعت معیاری بود که ادبیات متوسل به آن می‌شد. این سوسین و جامعترین اصل نقد اخلاقی است که بطور بسیار سوجزی بوسیله جانسون چنین بیان شده است: «هیچ چیز نمی‌تواند برای عده‌ای زیاد و برای مدتی دراز لذت بخش باشد، مگر تجسم طبیعت عمومی.»

نقد مدرن استفاده زیادی از این اصل نکرده است، اما برای رفع این فقدان بزرگ، اخیراً استوارت همپشایر<sup>۲</sup> بیان مجدد و ستایش آمیزی از آن کرده

۱. گرچه البته روشهای حل مشکلات اخلاقی و وجدانی صحیح و فراوانی درباره موقعیت جوانان، افراد فاسد، و گروههای خاصی که حالت آگاهی خوشبختی را در يك زمینه محدود کسب کرده‌اند، وجود دارد.
۲. در انگلستان، در سالهای ۱۶۶۰ الی ۱۷۶۰، قرن نئوکلاسیسیسم.
3. S. Hampshire

است: «طبیعت دارای مقررات اخلاقی و فیزیکی خاص خود است.» طبیعت یک ساخت محکم و باثبات از احساسات و عواطف است و کسی می‌تواند پرده از آن بردارد که بتواند در زیر تنوع آشکار احساسات، به داخل لایه آگاهی و شعور حاکم بر آن نفوذ کند. و یا به بیان استعاری دیگر، ضرباهنگ‌های عمیقی از زندگی اخلاقی وجود دارد که از ساواری لحن متنوع عصرهای مختلف و فضاهاى مختلف، قابل شنیدن است.

... یک منتقد واقعی یا فیلسوف، صرفاً برای مجسم کردن آهنگ یکنواخت عواطف انسانی، و شرایط و انواع ثابت کشمکشها، به ادبیات نظر می‌اندازد.<sup>۱</sup> این اصل هم مانند هراصل وسیع و عمومی محکوم به انحراف و تغییرشکل است. بسادگی می‌توان تعصبات یک طبقه، خلق و خوی یک فرد یا یک عصر، را به «طبیعت» نسبت داد. اما وجه تمایز یک منتقد خوب نسبت به دیگران این است که او موفق به کاهش این نوع انحرافات می‌شود. به طبیعت، این ابهام بزرگ، با هزاران راه و روش مختلف می‌توان نزدیک شد. در مطالب بعدیه بررسی روشهایی می‌پردازیم که نقد عمدتاً برای نزدیکی به طبیعت بکار گرفته است.

1. «The Common Reader - a Lost Ideal», *New Statesman*, 18 Jan, 1965.

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

بنابراین تمام ادبیات خطاب به گروهی از مردم نوشته می‌شود. این گروه ممکن است از دید مارکسیسم، یک طبقه باشد— یعنی بخشی از یک اجتماع که از نقطه نظر اقتصادی متمایز است. اغلب ادبیات مارکسیستی خطاب به این طبقه است، و بدین دلیل است که نقد مارکسیستی وابستگی خاصی به اصل خود دارد. اما گروه ممکن است در وسط مرزهای طبقاتی قطع شود، و ممکن است گروهی باشد که تنها بخاطر خود آگاهی مبارزه می‌کند. بنظر می‌رسد که ادبیات بیگانه از اجتماع که بوسیله بودلر و اخلافش در فرانسه، تقویت شد در وهله اول خطاب به مشتی افراد استثنایی و گوشه‌گیر نوشته شده است. اما بودلر از همان ابتدا آن را تعمیم می‌دهد— خواننده ریاکار، هم‌نوع من، برادر من. از آن زمان این کمیت گسترش یافته، و تا امروز تبدیل به یک طبقه خودآگاه شده است. خوب یا بد، این طبقه در برگیرنده بخش وسیعی از افراد تحصیلکرده کشورهای پیشرفته، بخصوص امریکاست. و بخشی از هدف و خطاب ما هنگام تعریف یک اثر ادبی با اهمیت، پیروی صرفاً کمی است— که مربوط می‌شود به یک گروه عمده و واقعی، و نه فقط گروهی کوچک متشکل از عده‌ای هم‌سلسله.

۲۸— اکنون می‌توانیم تعریف نظریه اخلاقی ارائه شده در شماره ۹ را اصلاح کنیم، نظریه‌های اخلاقی، نظریه‌هایی هستند که ادبیات را به‌عنوان بخش مکمل فعالیت یک گروه اجتماعی در نظر می‌گیرند، و با توجه به وضعیت این گروه بر آن ارزش می‌گذارند و آن را تفسیر می‌کنند. البته گروه اجتماعی بخشی از کلیت یک اجتماع است. یک نظریه اخلاقی اگر باسعه صدر امور را تجزیه و تحلیل کند، باید با توجه به این کلیت اجتماعی، ادبیات را تفسیر کند و ارج نهد. گروه اجتماعی مورد نظر یک نظریه اخلاقی هر قدر مشخص‌تر باشد، نظریه اخلاقی قاطعتر و صریحتر خواهد بود. و هر قدر که این گروه در رابطه با کلیت اجتماعی واضحتر و چشمگیرتر دیده شود. نظریه اخلاقی مذکور جامعتر خواهد



## نظریه‌های اخلاقی و نظریه‌های اجتماعی

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

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

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

بود. افلاطون از ادبیات به عنوان بخشی از تعلیمات اسرا یاد می‌کند - و ما بخوبی می‌دانیم که اسرا چه گروهی هستند و نقش آنان در اجتماع چیست. ادبیات خطاب به طبقه‌ای از حکمرانان اشرافی نوشته می‌شد که وظیفه‌شان در نظام اجتماعی بخوبی مشخص بود. هدف اسپنسر در *ملکه پریها*<sup>۱</sup>، معرفی یک نجیب‌زاده موقر و با فضیلت است. شعر او خطاب به طبقه نجیب‌زاده نوشته شده است. اما او قطعاً و کاملاً نمی‌داند که صفات و خصوصیات یک نجیب‌زاده چیست، و نقش این افراد در رابطه با افراد غیر نجیب‌زاده مبهم می‌ماند. تولستوی ادبیات را به عنوان وسیله‌ای برای تعلیم اخوت و برادری بین کلیه افراد بشر بحساب می‌آورد. یعنی ادبیات باید خطاب به کلیه افراد بشر، بدون هیچگونه وجه‌تمایز، خطاب به جامعه بی‌طبقه، باشد. بدین دلیل است که آثار تولستوی در جمال-شناسی مارکسیستی از جایگاهی والا برخوردار است. همچنین بدین دلیل است که قضاوت‌های او گاه متناقض جلوه می‌کند. زیرا گرچه گاه این حق را به هنرمند می‌دهد که خطاب به کلیه افراد بشر سخن بگوید، بندرت چنین حتی برای منتقد قائل است. و کوشش انتقادی او در حصول واقعیت و عمومیت، در عین حال بطور تأسف‌آوری، مفهوم هنر را به محدودیت می‌کشاند.

۲- آیا ادبیات «خطاب به» یا «برای» گروهی خاص نوشته می‌شود؟ اگر بگوییم «برای» گروهی خاص نوشته می‌شود، بطور نامعقولی در موضع یک مارکسیست قرار گرفته‌ایم. ادبیات بخشی از روبناست که ماهیت زیربنای اجتماعی-اقتصادی را منعکس می‌کند. انکار این موضع بیهوده است. اما هیچ مارکسیستی تاکنون نتوانسته ثابت کند که چگونه روبناهای عقیدتی، «بازتاب» ماهیت زیربنای اجتماعی-اقتصادی می‌شوند. و تقریباً تمام مارکسیستها (از انگلس به بعد) وقتی تحت فشار ترار گرفته‌اند ناچار به پذیرش حضور متقابل عوامل بی‌شمار اتفاقی، که سبب توجیه این رابطه می‌شود، گردیده‌اند. در میان این عوامل اتفاقی، از نقطه نظر خالص مارکسیستها، انتخاب ارادی و اراده فرد نویسنده نیز قرار دارد. بنابراین مناسبتر آن است که تصور کنیم، نویسنده اثرش را خطاب به یک طبقه خاص می‌نویسد، و نه اینکه علائق یک طبقه خاص را به گونه‌ای مبهم «منعکس» می‌کند. موضوع، نفع عملی است و نه مطرح کردن یک اصل. ساده‌تر این است که، به امید دریافت یک جواب قانع‌کننده سؤال کنیم که نویسنده اثرش را خطاب به چه کسی می‌نویسد (بررسی اثر، این موضوع را روشن

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

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

نظریه مارکسیستی ادبیات ابتدا قائل به نظریه جبری-اجتماعی می‌شود و سپس استثناهایی را می‌پذیرد که آن را از مفهوم اصلی‌اش تهی می‌کنند. مارکسیستها برای احتساب حقایق واقعی ادبی، یعنی عوامل اتفاقی (انگلس)، رشد مستقل و محدود فرم (پلخانف، تروتسکی)، و یا این گفته که شعر بحساب نمی‌آید (مارکس، سارتر)، ناچار به‌رها کردن راه‌های گریز می‌شوند.<sup>۱</sup>

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

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

۱. رابطه بین روبنا و زیربنا در مارکسیسم را می‌توان تا بی‌نهایت مورد بحث قرارداد. اما برای منتقد واضح است که استثناءها بطور دائم به نفع ادبیات ایجاد می‌شود. این امر حتی در مقدمه مارکس بر نقد اقتصاد سیاسی (نوشته‌های اصلی مارکس و انگلس، ۱۹۵۹ ص ۴۲) و نامه انگلس به بلوخ (همان، ص ۳۹۷). گفته شده است. موقعیت‌های مشابهی نیز در هنر و زندگی اجتماعی پلخانف، و نیز اثر تروتسکی ادبیات و انقلاب وجود دارد. متوجه می‌شویم که مارکس، یک خط‌مشی کاملاً اغماض‌گر را برای شعر می‌پذیرد و سارتر شعر را از ادبیات متعهد متمایز می‌کند.

۳۲- آنچه باید از مارکسیسم آموخته باشیم این است که انتخاب و اراده نویسنده اسری ساده نیست. این اسر نتیجه رفتارهای طبقاتی به مفهوم عمده‌خویش است. رفتارهای حاصل از تنوع طبقات فرعی، و نیز سایر رفتارهایی که کاملاً شخصی است. ولز اراده کرده که طبقه خود را مطرح کند و غالب عادات و رسوم طبقه حاکم قدیم را که مخالف آن است، با آن ادغام کند. و این به روشهای کاملاً ویژه‌ای صورت می‌گیرد. طبق روش مارکسیسم گاهش این گونه تغییرات، و گمراه کردن یا «منحرف» کردن عکس‌العملهای موقعیت طبقاتی به معنای مجهز کردن نقد به ابزارهای ناآزوده و غیر کارآمد است. مع‌ذلک از کاربردهای اجتماعی نظریه اخلاقی، که در حال حاضر مارکسیسم عمده‌ترین آن است، یاد گرفته‌ایم که تصورات خود را درباره هدف نویسنده اصلاح و تقویت کنیم. دانسته‌ایم که تأثیرکار یک نویسنده ممکن است با آنچه که خود وی انتظار دارد، متفاوت و حتی متناقض باشد. ریچاردسن در پاملا می‌خواهد نشان دهد که در جامعه انگلیسی، تقوا ارزش زیاد دارد؛ او موفق شده‌است نشان دهد که آنچه با ارزش است، تقوا نیست. بالزاک آگاهانه پیرو مشروعیت است و سنت‌گرا؛ مع‌ذلک داستان او تصویرگر جامعه‌ای است که تحت تأثیر انگیزه‌های کاملاً متفاوتی است. هنری جیمز خود را به بورژواهای برتر اواخر دوره ویکتوریا و نمونه‌های آمریکایی آن (افراد آماده خور؟ طفیلی؟) می‌چسباند، مع‌ذلک او بارها و بارها بی‌محتوا بودن ایده‌آل‌های این طبقه را مطرح می‌کند و نشان می‌دهد که این ایده‌آل‌ها صرفاً منتفی به‌پوی و بی‌حاصلی می‌شوند. این گونه تناقضات بخش بزرگی از مفهوم کلی آثار این نویسنده را تشکیل می‌دهند.

گلدان در خدای پنهان<sup>۱</sup>، با اشاره به علائق خاص اشراف جامگی<sup>۲</sup> و تمایل آن به نظریه جاسونیزم<sup>۳</sup>، نظریات پاسکال را شرح می‌دهد. بنا به مفهوم مارکسیستی، اشراف جامگان چیزی کمتر از یک طبقه هستند، اما چطور اکثر آنها طرفدار نظریه جاسونیزم بودند؟ گلدان این موضوع را برای ما توضیح نمی‌دهد و احتمالاً کسی هم از آن اطلاعی ندارد.

ولز خطابش به گروه فرعی «افراد جدید» است؛ خرده بورژواهایی که در نتیجه انقلاب صنعتی می‌روند تا قدرت را بدست گیرند. او آنان را از تمایلاتشان آگاه می‌سازد و موقعیت آنان را با قابلیت‌هایشان به آنان گوشزد می‌کند. اما چنین افرادی تنها بخش استثنایی خرده بورژوازی هستند، و ولز به دلیل موقعیت شخصی‌اش، بورژوازی کم‌رادر را هم که مورد هجوم قرار گرفته، خطاب قرار می‌دهد با این امید که آنان را به پذیرش طبقه فرعی جدید و هدف‌هایش، سوق دهد. این اسر از اوایل قرن دوازدهم، در ادبیات انگلیسی یک انگیزه مستمر بوده‌است، اما تعمیم‌های عمده مارکسیسم درباره کشمکش‌های طبقاتی، بهایی به آن نمی‌دهد.

برای توضیح این اسر که اصولاً طرف خطاب ادبیات کیست، نیاز به چیزی کوچکتر و ویژه‌تر از «تمایلات طبقاتی» که بوسیله مارکسیست‌ها مطرح شده است، داریم.

۳۱- بله، اما همچنین به چیزی بزرگتر نیز نیاز داریم. برای آنکه ادبیات را به عنوان وسیله‌ای برای تبلیغات فرقه‌ای بحساب نیاوریم، باید پشت سر یک گروه خاص، گروه بزرگتر را ببینیم. نه حضور متناقض افراد بشر، بلکه اجتماع همه افراد یعنی «طبیعت عمومی» را. نویسندگان بزرگ می‌توانند تنها در فرصتهایی نادر مستقیماً با بشریت صحبت کنند، (متأسفانه سخنرانان پرگو، کشیش‌ها و رئیس‌جمهور آمریکا این کار را دائماً انجام می‌دهند!) اما هر نویسنده با استعداد باید بشریت را بطور غیرمستقیم مورد خطاب قرار دهد و تا اندازه‌ای بوسیله گروهی که او قادر به خطاب به آنان است، این کار را انجام دهد.

### 1. *Le dieu caché*

۲. اشراف جامه، بورژواهایی که بنا به خدمات و مشاغل خود در جرگه اشراف قرار می‌گرفتند. م.

۳. جاسونیزم، نظریه‌ای بر مبنای جبرگرایی اخلاقی است که در قرون ۱۷ و ۱۸ بوسیله رفورم‌ها در اروپای غربی پیشنهاد شد. م.

1. *Pamela*

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

خود درمی آورد.<sup>۱</sup>

بررسی مقدماتی مارکسیسم حاصل چندان مفیدی ندارد و صرفاً بوسیله مخالفت با کار مارکسیست‌هایی که روی ریشه‌های دگماتیسم خود (سارتر، گلدان) کار کرده‌اند می‌توانیم در جستجوی نقاط روشن فراوان‌تری باشیم.<sup>۲</sup>

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

نقدی که از دیدگاه اخلاقی آغاز می‌شود، فرم را به عنوان وسیله‌ای برای هدفهای اخلاقی و اجتماعی بخدست می‌گیرد. البته وسیله‌ای که هدف را نیز توجیه می‌کند. ملکه پریها دارای یک هدف بسیار روشن اخلاقی و اجتماعی است: معرفی یک نجیب‌زاده با رفتار ملایم و فضیلت‌آمیز. و کاملاً منطقی است که نقد شعر را از این دیدگاه شروع کنیم. اسپنسر از ابزار صوری معینی برای این منظور استفاده می‌کند: یعنی ترکیب تقریباً تغییر یافته‌ای از حماسه رمانتیک ایتالیایی. و این امر ماهیت هدف را تغییر می‌دهد- یعنی شخصیت نجیب‌زاده و ماهیت رفتار فضیلت‌آمیز را. و این دو خیلی بیشتر از آنچه که ابتدا مورد نظر بوده، چند گونه، اغماض‌گر، و منطبق با طبیعت پرتناقض انسانی شده‌اند.

نقدی که از دیدگاه صوری آغاز می‌شود، محتوای اخلاقی و اجتماعی اثر را به عنوان ماده لازم متضمن اهداف صوری- یعنی ابزاری برای هدف صوری- در نظر می‌گیرد. البته ابزاری که به توجیه هدف نیز می‌پردازد. اولیسیس جویس یک تعهد صوری پیچیده است- یعنی تقلید از طرح ادیسه، یعنی تجربه جریان آگاهی و سهارتهای سبکی. شروع نقد یک اثر با این چشم‌انداز، اسری کاملاً درست است. جویس بعضی از مواد اخلاقی و اجتماعی معین را انتخاب کرده تا در برگیرنده این گونه ترکیبهای صوری باشد- صحنه دو بلین، کارا کترهای بلوم، مولی بلوم واستفن. و این انتخاب بطور عمیقی بر ماهیت الگوی صوری تأثیر گذارده است: یعنی ساختمان طرح قهرمانی تبدیل به رئالیسم طنزآلود شده است و سبکهای متعالی، یا کاملاً نبوغ‌آمیز، یا بکار گرفته شدن در ماده پیش پا افتاده و مبتذل دو بلین، مورد هجو و تمسخر قرار گرفته‌اند.

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

## ۶ يك تركيب

۳۳- هم نقد اخلاقی و هم نقد صوری می‌توانند بطور جداگانه مفید واقع شوند. اما یک نقد کامل باید ترکیبی از هردوی اینها باشد. هر شکلی از جبرگرایی فوق ادبی از این ترکیب جلوگیری می‌کند. منظور از جبرگرایی فوق ادبی، هر نوع نظریه انتقادی است که ادبیات را صرفاً به عنوان «بیان» یا «انعکاس» عوامل از پیش موجود غیر ادبی، نگاه می‌کند. تین معتقد است که: ادبیات حاصل «نژاد»، «محیط» و «مقطع زمانی» است. سنت بو می‌گوید: از نظر من ادبیات متمایز، یا حداقل جدا از بقیه افراد بشر و تشکیلات بشری نیست. چشم‌انداز کودکی نویسنده چیست؟ خواهان او شبیه چه کسی بودند، و غیره. و مارکسیسم معتقد است که: ادبیات انعکاس زیربنای اقتصادی- اجتماعی است. اینگونه نظریه‌ها از مسئله صوری غافل می‌شوند، و آن را از فرعیات توضیح- ناپذیر می‌شمارند، و یا تبدیل به همان جبرگرایی می‌کنند. در هر سه مورد رابطه دیالکتیکی بین جهت اخلاقی و صوری، غیرممکن تعبیر می‌شود.

مسلماً شرح و بیان گرایش اخلاقی یک اثر به عنوان انعکاس شرایط اقتصادی- اجتماعی امکان‌پذیر است، و در موارد ساده حتی خوش‌آیند. اما شرح و بیان فرم، با همان روش، همیشه کافی نیست. می‌توان روابط متقابل معینی ایجاد کرد، اما تنوع و باریک‌بینی تشکیلات صوری، هرگونه اسکان ارتباط آن را با وقایع قبلی غیر ادبی، در زندگی نویسنده یا وضعیت جامعه، نمی‌کند. نتیجه چنین کوششی، کاری است ناقص و یا شرح و بیانی که گویا نیست. برای مثال در قرن هیجده «بورژوازی» می‌رود تا خود را با سرمایه‌داری کشاورزی منطبق سازد... شعر، برای آنکه توانین و موانعی که دستمزد کارگر را پایین نگه می‌دارند، حفظ کنند... اعتقاد به صحت و تداوم ثرمها و موانع را منعکس می‌سازد و تبدیل به شعری آگوستینی می‌گردد که سبک، وزن، و غیره را مطابق سلیقه و ایده

1. Christopher Caudwell, *Illusion and Reality*, 1946, P.119.

2. See Roland Barthes, *Essais Critiques*, Paris, 1964, P. 252.

ممکن است صراحتاً وجود هر یک را نفی کند. اما در اینجا منتقد باید به دنبال شناخت بیشتر باشد. دی. اچ. لارنس، هرگونه گرایش به «فرم» را در رمانهایش بیصبرانه نفی کرده است: نابوکوف نیز هرگونه تمایل به مطالب به اصطلاح خشن را در *لولیتا* نفی می‌کند و اظهار می‌دارد که لولیتا یک ساختمان صوری خالص است، نتیجه «مغایزه» با زبان انگلیسی است. اما منتقدی که هر یک از این اظهارات را به زبان آورد، منتقدی ساده است.

۳۶- ادبیات ساختمانهای صوری معینی به ماعرضه می‌کند. این ساختمانها همه زبانی هستند. آنها از زبان درست شده‌اند، همانگونه که نقاشی از رنگ شکل می‌گیرد. البته زبان، میان اشیاء، افراد، اعمال، وقایع، احساسات و روابط میان آنها فرق قائل می‌شود. زبان یک ماده اجتماعی و اخلاقی است. بنابراین نمی‌توانیم بدون ملاحظه ماهیت این ماده، دست به‌حتمی، تحلیل صوری اثر بنیم. ممکن است به‌طریقه‌ای صرفاً قراردادی و انتزاعی، آن را مورد توجه قرار دهیم (کاری که در ایدن هنگام بحث دربارهٔ *درام* می‌کند)، اما برای ارائه گزارشی کامل از یک اثر، حتی یک گزارش صوری کامل، لازم است که مادهٔ زبان را در واقعیت محض خود مورد توجه قرار دهیم، زیرا تأثیر متقابل بفرم دارد. از طرف دیگر، ادبیات مطالب اخلاقی و اجتماعی به‌ما عرضه می‌کند، اما این مطالب با ساختمانهای صوری معینی عرضه می‌شوند. اگر مطالب اخلاقی-اجتماعی را بدون توجه به ساختمان صوری آنها مورد بررسی قرار دهیم، معلوم می‌شود که در حقیقت اصلاً ادبیات مورد توجه ما نیست، بلکه تاریخ، جامعه‌شناسی، و اخلاقیات مد نظر ماست - و این معمولاً کار افراد آسان‌نور و فاقد صلاحیت است. برای ارائهٔ یک شرح کامل از اثر، حتی شرحی کاملاً اخلاقی، بایست به تشکیلات صوری آن توجه کرد، زیرا تأثیر زیادی بر فحوای کلی اثر دارد. از هرجهتی که نقد را شروع کنیم، رابطهٔ متقابل میان ملاحظات اخلاقی و صوری، یک فرایند دیالکتیکی محسوب می‌شود، و تنها این فرایند است که به‌ما امکان می‌دهد تا اثر را به‌عنوان یک تماسیت ملاحظه کنیم. ترکیب میان نقد اخلاقی و صوری بایست بطور دینامیک - یعنی همیشه در حال حرکت به پس‌وپیش، و از یک قطب به قطبی دیگر، انجام گیرد.

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

1. *Lolita*

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

۳۷- نظریهٔ اخلاقی و نظریهٔ صوری بطور اجتناب‌ناپذیری با یکدیگر تفاوت دارند. نمی‌توان یکی را با شرایط دیگری شرح و توضیح داد. آنها بدو ارتباطی با یکدیگر ندارند زیرا از انگیزه‌های کاملاً متفاوتی سرچشمه می‌گیرند - یعنی نظریهٔ صوری از تمایل به وزن و الگو، و نظریهٔ اخلاقی از تمایل به بیان سرچشمه گرفته‌اند. اما در یک اثر هنری متعالی، آنها به‌هم مربوط و در نهایت متحد می‌شوند. هیچ استدلالی جوابگوی این امر نیست که چرا کشش اخلاقی اسپنسر باید در آن فرم بخصوص تجلی پیدا کند. و نیز دلیلی وجود ندارد که چرا تمایل صوری جویس باید در برگرفتهٔ این مطالب بخصوص باشد. ولی چون فرم و ماده بر یکدیگر تأثیر گذارده و تغییراتی می‌دهند، یک تماسیت تجزیه‌ناپذیر را بوجود می‌آورند.

بنظر می‌رسد که این امر شبیه همان چیزی باشد که جان کراورانسون بیان کرده است - یعنی شعر دارای یک ساخت منطقی و یک بافت بی‌ربط است.<sup>۱</sup> کلمهٔ بی‌ربط خاص خود اوست و دربارهٔ آن از او سؤال شده‌است. فرمولهای او قسمتی درست و قسمتی غلط است. وقتی می‌گوید ساخت و بافت (بناباه‌گفتهٔ خودش) بطور اجتناب‌ناپذیری مستقل هستند، درست می‌گوید، اما وقتی از رابطهٔ متقابل بعدی آنها و نیز تغییرات متقابلی که در یکدیگر ایجاد می‌کنند، غافل می‌شود، دچار اشتباه می‌گردد. در هر حال بهتر است از لفاظی در مورد نوعی وحدت ضروری و رمزی میان فرم و محتوا خودداری کنیم. این وحدت رانمی‌توان یافت.

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

1. Dilthey's hermeneutic circle I See. Spitzer, *Linguistics and Literary History*, Princeton, 1948, PP. 19-33
2. *The New Criticism*, Norfolk, Conn., 1941, P. 280.
3. Irrelevant

هر دو بخشی از یک طرح هستند. اگر طرح زنده باشد، رابطه بین این دو بعد بسیار پرکشش خواهد بود. آنها در یکدیگر نفوذ می‌کنند، یکدیگر را تغییر می‌دهند، و نهایتاً یکی می‌شوند، زیرا جریانی از انرژی - و اگر بخواهیم از استعاره فنی استفاده کنیم، یک جریان متناوب - بین آنها وجود دارد.

ساختمان صوری و مطالب اخلاقی - اجتماعی ممکن است در هماهنگی کامل باشند، اما بین آنها همیشه نوعی کشش وجود دارد. این کشش ممکن است بسیار کم باشد - مانند فرضاً خاستن نوع رمان که به گزارش نویسی نزدیکتر است و دیالوگ در آن کمی دارای سبک است و احساس وزن و الگو در طرح آن بسیار کم است، و فرم به گونه‌ای انفعالی از علائم ارانه شده بوسیله مطالب اخلاقی - اجتماعی تبعیت می‌کند. یا در نوع رمانس، روایتی که به طرز ساده‌ای چنین شروع می‌شود: «یکی بود یکی نبود... و بعد... و بعد... و بعد». یا بالعکس، در آنچه که بهتر است آن را فرمهای «مصنوعی» شعر، شعر شمن، غزل تهلیل‌دار دو قافیه‌ای، و غیره بنامیم، بعضی از غزلها - که در آنها فرم، ماهرانه و پیچیده است، ساده‌آقدر ناچیز و یا قراردادی است که گویی از هر نوع درگیری گریزان است. از طرف دیگر کشمکش ممکن است بسیار زیاد باشد، مانند یکی از رمانهای هنری جیمز که در آن سطلی که بخودی خود سرسخت و مدعی است، تابع دخل و تصرف ماهرانه در ساختمان و سبک است. و یا در غزلهای بلندتر پترارک یا شکسپیر، و یا در شعری مانند «قرارهای فراموش شده» از ویلیام اپسون که در آنها توده سنگینی از فکر و احساس دردناک و تقریباً غیرقابل کنترل، تبدیل به فرم پیچیده بحث‌انگیز و عروضی شده است.

گاه ظواهر گمراه‌کننده است. در «سرنیه» اثر گری بنظر می‌رسد که انتزاعی پایان لطیف، جمله‌بندی موجز، تغییر لحن سنجیده همه و همه ابراز صوری کاملی در خدمت سکوت اخلاقی - اجتماعی محتواست. اما این سکوت به نوبه خود بوسیله فرم خلق شده است، یعنی نداشت و اعتراض طوفان‌زای آن تغییر داده شده است. گاه کشش بین فرم و محتوای اخلاقی - اجتماعی چنان خوب تعادل یافته است که هیچ نشانه خارجی از وجود خود بجا نمی‌گذارد - مانند تئاتر راسین و کشمکش پنهانی بین خشونت عواطف و ظواهر شعری و ساختمان آن.

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

2. Missing Dates      3. Grays Elegy

## ۷

### محاکات (۱)

۳-۴ - اکنون ایده نسبتاً روشنی از این موضوع که ادبیات چیست، داریم (شماره ۷)، حال باید چگونه بودن آن را بیشتر مورد توجه قرار دهیم. «ادبیات» به معنای اعم، می‌تواند به معنی هر نوع سخن ثبت شده باشد، از آگهیهای دارویی و تبلیغ برای فرقه‌های گمنام گرفته (ادبیات آزاد مبتنی بر تقاضا) تا آثار تحقیقاتی و علمی. به معنای اخص (معنایی که در اینجا مورد نظر است)، تنها بعضی از این امور ادبیات محسوب می‌شوند. برای تشخیص معنای «اخص»، گاه کلمه مذکور را تعریف می‌کنیم و می‌گوییم «ادبیات تخیلی» و در قسمت اعظم نقد سنتی صرفاً از کلمه «شعر» استفاده می‌شود تا مفهوم آنچه که به صورت نظم به رشته تحریر درمی‌آید، محدود نشده باشد.

۴-۵ - معیار تشخیص «ادبیات»؛ «ادبیات تخیلی، یا «شعر» از سایر فرمهای سخن بطور بسیار مبهم بوسیله ارسطو پیشنهاد شده است: او می‌گوید ادبیات «محاکات» است (فن شعر)، یعنی از ماهیت تخیلی برخوردار است. نکته این نیست و نباید باشد که ادبیات به «تقلید» از اشیاء در جهان واقعی می‌پردازد: در این صورت نوشته‌های علمی و تاریخی نیز چنین هستند. نکته این است که ادبیات خود خالق اشیاء تخیلی است. گیبون در معرفی ماركوس اورلیوس بروقایی که در جهان واقعی اتفاق افتاده‌اند تأکید می‌ورزد. و بیان می‌دارد که اشیاء معینی برای او حکم پوسته و قالب را داشته‌اند. شکسپیر در معرفی اتللو اصلاً چنین تأکیدی نکرده است. اتللو تنها در نمایشنامه‌ای ظاهر می‌شود که نام او را بر خود دارد. هیچ حقیقت خاص بیرونی وجود ندارد که بتوان آن را با وی مقایسه کرد.

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

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

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

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

۱-۴- مع‌ذلک «تقلیدهای» شاعر گرچه از اموری خاص و برخوردار از وجود

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

۲-۴- ادبیات، داستان ممتاز است. کاری تخیلی است که در عین حال ارتباط معنی داری با دنیای واقعی دارد.

این اندیشه پیچیده‌ای نیست. ولی ظاهراً استوار ساختن آن در ذهن مشکل است. در مقابل ادبیات عکس‌العمل‌های متفاوتی ابراز شده است. گفته‌اند که شعر از آغاز تا پایان دروغ است؛ که عمیقترین حقایق را بازگو می‌کند؛ که شاعر بر چیزی تأکید ندارد بنابراین هرگز دروغ نمی‌گوید. همچنین گفته‌اند که شعر آنچه را که باید باشد بیان می‌کند، و ما تصویری عمومی و کلی از «جواز شاعری» داریم- یعنی شاعر اجازه مخصوص برای بیان اموری دارد که الزاماً واقعیت ندارند. اینها همه کوشش‌هایی است برای تبیین موقعیت گنگ و مبهم شعر. عقیده سیدنی در این مورد بر مراتب روشن‌تر است.

۳-۴- این حالت دوگانگی- یعنی ابداع آزادانه از یک طرف و تقلید از طرف دیگر- حالت وجودی ادبیات است. شاید این موضوع را بوسگارتن به بهترین نحو بیان کرده باشد. او می‌گوید دنیایی که بوسیله ادبیات خلق می‌شود یک «دیگر جهان» است. جهانی دیگر که تنها از طریق مقایسه، با دنیای واقعی مرتبط می‌شود.

۶-۴- بند (ب) مبتنی بر اینکه سواد موجود در ادبیات دارای یک رابطه تطبیقی با سواد موجود در جهان واقعی است، روشن نیست. ماهیت این مقایسه چیست؟ اگر سواد موجود در ادبیات، تقلید از سواد واقعی نیست، ولی در عین حال بنحوی با دنیای واقع مرتبط می‌شود، پس ماهیت این رابطه چیست؟ این یک سؤال ساده نیست. بد نیست نتیجه حاصل از عقیده مذکور را مورد بررسی قرار دهیم. این موضوع عموماً به‌عنوان یک رابطه نمونه و خاص مورد توجه قرار گرفته است. اودیسه، اتللو، ژولین سول<sup>۱</sup> و آقای سکارپا<sup>۲</sup>، هرگز وجود نداشته‌اند. اما هر یک معرف تیپ معینی از افراد بشر در یک موقعیت ویژه هستند. این تیپهای انسانی و موقعیتهای ویژه در زندگی واقعی به‌عنوان اسر همیشه مهم مورد توجه قرار می‌گیرند. به این دلیل است که آثار ادبی هنوز هم برای ما اهمیت دارند. در این مورد ادبیات به‌ارائه یک سلسله نمونه برای حالت‌های عادی یا مهم انسانی می‌پردازد. سنت‌های گوناگون این رابطه را لازم دانسته و یا حداقل پیشنهاد کرده‌اند. در کتاب ارسطو معلوم می‌شود که چرا شعر فلسفی‌تر از تاریخ است و چرا شعر باید مطیع قواعد احتمال و ضرورت باشد. نقد نئوکلاسیک طبیعتاً از نظریات ارسطو در این مورد پیروی می‌کند، اما با کمال تعجب بعضی از نقادان رمانتیک نیز از او پیروی می‌کنند، از آنجمله کالریج که می‌گوید: «من با اعتقاد کامل اصل ارسطو را سببی بر اینکه شعر بعنوان شعر اساساً آسانی است... و اینکه خصوصیت آشکار آن در مقام و مرتبه، شخصیت، و نوع اشتغال بایستی معرف یک طبقه باشد، و اینکه شخصیت‌های شعر باید ملبس به نشانه‌های نوعی باشند، می‌پذیرم»<sup>۳</sup>. نقد سومنیالیستی معاصر، بخصوص مارکسیسم، ادبیات را به‌عنوان فراهم‌کننده نمونه‌های خاص جدال‌های اساسی اجتماعی، در نظر می‌گیرد<sup>۴</sup>. نقد روانکاوانه، ادبیات را به‌عنوان عاملی که به‌الگوهای اساسی روانی مفهوم می‌بخشد، بحساب می‌آورد—مانند موقعیت اودیپ، یا صورت نوعیه ضمیر ناخودآگاه جمعی<sup>۵</sup>. و این نقد که از مفاهیم انسان‌شناسی یا اساطیری استفاده می‌کند ادبیات را به‌عنوان بازگوکننده داستان‌های صورت نوعیه به‌فرسهای متعدد

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



## محاکات (۲)

۴-۴- ادبیات داستان ممتاز است. اما—مثل سؤال همیشگی معلمان از دانش-آموزان—ممتاز از چه لحاظ؟ یا باسوالی کلیتر، حاصل این «دگرجهانی» بودن ادبیات چیست؟

بنظر می‌رسد که نتایج آن بدین‌قرار باشد:

الف) ماده موجود در ادبیات، تقلید از ماده موجود در جهان واقعی نیست. همچنین نباید آن را بوسیله رابطه‌اش با هر ماده‌ای که در جهان واقعی وجود دارد مورد قضاوت قرار داد.

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

۴-۴- ظاهراً بند (الف)، با تجربه در تضاد است. ادبیات بطور مداوم به‌ارائه شخصیت‌ها و وقایع تاریخی می‌پردازد. شخصیت‌ها و وقایعی را نیز عرضه می‌کند که گرچه تاریخی نیستند، اما بظاهر پیوستگی محکمی با جهان واقعی دارند. برای مثال، رمان شخصیت‌هایی خیالی عرضه می‌کند، اما چنان وانمود می‌کند که آنان در یک مکان واقعی زندگی می‌کنند، درس پترزبورگ بالندن؛ و در یک دوره تاریخی خاص.

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

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

این یعنی آزادی انتخاب یک پایان غم‌انگیز یا شادی‌آور. یعنی اثر را به حال و هوای زیستان یا به حال و هوای تابستان نزدیک کردن. موارد ثبت شده متعددی وجود دارد که بی‌تصمیمی بر آنها حاکم بوده و نتیجه آن باید بطور ترجیحی انتخاب می‌شد. دیکنز تردید داشت که آیا بگذارد و الترگی به طرف بدی برود و یا اینکه او را به عنوان یک قهرمان شاد بورژوا حفظ کند. دو نوع پایان برای کتاب انتظارات بزرگ وجود دارد. غالباً بیان ما (و نیز بیان نویسندگان) به نحوی است که گویی در مقایسه با یک صورت نوعیه، اجباراً باید واقعیت داشته باشد. اما بنظر می‌رسد که نویسنده آزاد است صورت نوعیه‌ای را انتخاب کند که اثر او تجسم عینی آن باشد، حتی پس از آنکه اثر شروع شده باشد. و نیز بنظر می‌رسد که او آزاد است که آن را در لحظه آخر تغییر دهد.

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

۴۹- و در این زمینه نوعی دیگر از آزادی وجود دارد. بدنیست آثاری رامثال بزیم که آشکارا تجسم تمثیلی یک موقعیت نمونه و تکراری باشند— برای مثال داستانهای (*de casibus illustrium virorum*). این داستانها گروه جهانی خاص و شناخته شده‌ای را تشکیل می‌دهند. ولی جزئیات واقعی، وقایع خاص، وضعیت اجتماعی، کلیه وسایل صوری، و غیره همه در آنها به صورت ناشخص باقی مانده و از یک داستان به داستان دیگر متفاوت است. نتیجه کار ممکن است شاه ادیپ یا شهرداد کاستربریج باشد.

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

و خاص، مورد توجه قرار می‌دهد.  
این چندنوع نقد در جایی که بدنبال شخصیتها و موقعیتهای نمونه خود هستند، با یکدیگر تفاوت دارند— یعنی تجربه عادی، تاریخ، جامعه‌شناسی، اساطیر، ضمیر ناآگاه؛ و نیز در قواعدی که برای توصیف روابط بکار می‌روند— یعنی شعر آنچه را که باید اتفاق بیفتد عرضه می‌کند، و از ایده‌آل، عمومیت، و غیره تقلید می‌کند. شعر «معکوس‌کننده» واقعیتهای اقتصادی زمان خود است، و یا در غیر اینصورت صورتهای نوعیه مبهم را بیان می‌کند. در هر حال کلیه این نقدها بر سر این موضوع که شعر عرضه‌کننده نمونه‌های خاص از انواع کلی و عمومی است، توافق دارند.

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

۴۸- به یک معنا این امر روشن است. نویسنده یک متن توصیفی می‌تواند هر چیزی را که مایل باشد در متن خود بگنجاند. این همان جایی است که معادله روانکاوی ادبیات با تخیل، درهم می‌شکند. نویسنده خیال خود را در کنترل دارد، اما فرد خیالباف قادر به کنترل خیال خود نیست. اسرار درونی و رازدلهای شخصی رمان‌نویس، به دلایلی که به نظر ارادی می‌رسد، در لحظه انتخاب تحت اختیار قرار می‌گیرند تا به داستان او این حالت یا آن حالت را بیخشد. انتهای اثر بسیار ماهرانهٔ اپرای گدایان<sup>۱</sup>، این موقعیت را به هجو در می‌آورد. از تماشاگر خواسته می‌شود که انتخاب کند: آیا ماشیت<sup>۲</sup> را اعدام کنیم یا سجازات او را به تعویق اندازیم؟ تجدید نظر ناهوم تیت<sup>۳</sup> بر پایان داستان

1. Northrop Frye, *Anatomy of Criticism*, 1957, Joseph Campbell, *The Hero with a Thousand Faces*, 1956.

2. *The Beggar's Opera* 3. Macheath 4. Nahum Tate

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

# ۹

## نثر غیر داستانی

۵- حوزه وسیعی از تلاش فکری بشر را، کتابخانه‌های عمومی «نثر غیر داستانی» می‌نامند؛ و شامل موضوعاتی است که به اندازه الهیات، نیزیکه نجومی، روان‌درسانی، و زنبورداری متنوع است. این امر برای دانشجویان ادبیات مشکلی ایجاد نمی‌کند زیرا کاملاً خارج از قلمرو آنان است. اما بخشهایی از متون غیر داستانی، مانند اکثر متون دینی، بعضی از متون فلسفی، تاریخی، نقدهای ادبی و مطالب فرهنگی وجود دارد که یا از قدیم در ردیف ادبیات بوده‌اند، و یا بعداً به این ردیف اضافه شده‌اند.

برای مثال انتشاراتی به نام «انجیل برای مطالعه به‌عنوان ادبیات» وجود دارد. هر تصویری که در این باره داشته باشیم، در هر حال این موضوع توجه ما را به سوی یک مسئله اصلی سوق می‌دهد- و آن اینکه متنی که به‌عنوان ادبیات نوشته نشده است می‌تواند تبدیل به ادبیات شود. این امر در خارج از زمینه‌های کتاب مقدس نیز وجود دارد. موعظه‌های جان‌دان و جرسی تیلور را هنوز ممکن است به‌عنوان انگیزه‌هایی برای عبادت و نیایش، مطالعه کرد، اما در حال حاضر اکثراً این متون را اشخاصی مطالعه می‌کنند که هنگام مطالعه آنها به نوعی لذت خالص جمال‌شناسی و تخیلی دست می‌یابند. آثار هابس و برک را هنوز هم به‌عنوان آثار فلاسفه سیاسی می‌خوانند، اما حداقل از طرف مشتاقان ذوق و فن بیان، و نه مشتاقان فلسفه ضد انقلاب. و نیز کتاب انحطاط و سقوط گیبون به‌عنوان ادبیات شهرت دارد در حالی که بی‌تردید یک تاریخ است.

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

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

علی‌رغم وجود مقالاتی درباره موضوعات هنری و فرهنگی، از ابتدا غالباً نوعی ابهام در این مورد وجود داشته است. آثار پیترا شبیه ادبیات است، آثار راسکین شبیه تاریخ - هنر است - درحالیکه شبیه اقتصادیات یا موعظه نیست. با وجود این، بخشی از هدف پیترا، توصیف و دادن اطلاعات بوده، و اهداف آموزشی و عملی راسکین اغلب به دلیل علاقه به تحریر نثر مسجع خاص، لوث شده است.

۵۲- تا وقتی که اختلاف ما اختلافی صرفاً بر سر تعیین حد و مرزهاست، جالب نیست - یا تنها برای طراح برنامه‌های درسی جالب توجه خواهد بود. ادبیات یک دوره را نمی‌توان از نظر تاریخی، بدون مطالعه متون غیرادبی، مطالعه و بررسی کرد. و تصمیم بر سر اینکه چه مقدار از این متون لازم یا معقول است، بسته به برخی مشکلات عملی است. از دانشجوی ادبیات قرن هیجده انتظار می‌رود که بخشی از نوشته‌های لاک را مطالعه کرده باشد، اما این کار سبب نمی‌شود که آثار لاک، ادبیات باشند؛ مگر از این لحاظ که وارد برنامه ادبیات شده‌اند. در مورد مطالعه مطالب مربوط به شورای ترنت و انقلاب فرانسه نیز چنین است. موضوعات فرعی که دانشجوی ادبیات باید از آنها مطلع باشد، هیچ شکل حادی ایجاد نمی‌کنند.

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

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

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

این امر که منتقدان و دانشجویان رشته ادبیات اغلب به گونه‌ای مورخ فرهنگ نیز هستند، و به یاری تاریخ عمومی فرهنگ نیز نیاز دارند، امری درست است. اما اصولاً فعالیت منتقد متمایز است و امروزه که اسباب تحقیق و روشهای ماهرانه این چنین گسترده شده، بهتر است که فعالیت منتقد متمایز باشد. در دوره‌های پیشین که علم کم‌دامنه‌تر و کم‌شعبه‌تر بود، کارهای باارزشی در سوارای سرزها انجام می‌شد و با روشهای گوناگون، علوم را بطور کم و بیش ناآگاه ترکیب می‌کردند.

۵۳- بنابراین تعریف ادبیات را به عنوان «داستان» همچنان حفظ می‌کنیم، اما سایر فرمهای سخن را که داستانی نیستند اما ممکن است در کیفیت ادبیات مشارکت داشته باشند، به آن اضافه می‌کنیم. این امر ممکن است به دو طریق اتفاق افتد:

الف) بوسیله یک ساختمان زبان‌شناسی که کیفیتهای آن شبیه و یا تقریباً شبیه به ادبیات باشد و مستقلاً بتواند لذت‌آفرین باشد، حتی اگر متعلق به مقوله‌ای غیر ادبی بوده، و صرفاً به دلایل غیر ادبی مطالعه شود. وقتی که اثر گیبون را به عنوان تاریخ مطالعه می‌کنیم متوجه می‌شویم که این اثر بوسیله نظم خود و خصوصیت نثری خود می‌تواند مستقلاً ایجاد رضایت کند.

ب) بوسیله نوعی ساختمان زبان‌شناسی که بقدر کافی توان مستقل ماندن را داشته باشد، حتی وقتی که هدف اصلی اثر از بین رفته و یا تبدیل به امری بی‌ربط شده باشد تدفین خاکستر مرده<sup>۲</sup> اثر براون، دیگر به عنوان مطالعات باستان‌شناسی ارزشی ندارد، گرچه این هدف نوشته شده است، بلکه تنها از نقطه نظر تعمق در اخلاقیات و دنیای ناپایدار، مورد توجه قرار می‌گیرد، زیارت زو<sup>۳</sup> را کسانی که هیچ اعتقادی به اخلاق و الگوی رسنگاری آن ندارد، به عنوان یک

۱. غرض جبهه‌گیری علیه برنامه خاصی در زمینه آموزش ادبیات نیست. مطالعات ادبی‌راهی‌توان همچنان متمایز نگه داشت، و سایر اطلاعات لازمه را در درسهای جداگانه گنجانند، همان کاری که اکنون در امریکا معمول است. مطالعات ادبی را می‌توان متمایز نگاه داشت و سایر اطلاعات را بطور غیر رسمی ارائه داد، و یا صرفاً در درس ادبیات انگلیسی عرضه کرد. این کار در انگلستان مرسوم است. در هر دو روش پیشرفت وجود دارد، اما هیچک لزوماً اشتباه نیست.

نوع رمان مطالعه می‌کنند.

۴- «تو نباید با کسانی که کتاب مقدس را تنها بخاطر نثر آن می‌خوانند، دوستی کنی.» آدن<sup>۱</sup>

نباید گفت که نویسندگانی مانند براون و بنیان<sup>۲</sup> بوسیله «سبک» شان زنده مانده‌اند. آثار آنان را بخاطر کیفیت بهم بافتن یک ماده بی‌ارزش یا مرده، ارزش‌گذاری نمی‌کنند. ساختمان زبان‌شناسی دو اثر تدفین خاک مرده، و یا زیارت زوداد به‌عنوان ادبیات، شامل آن چیزی است که همیشه بوده است. باستان‌شناسی و اخلاق دینی مورد علاقه پیورترین<sup>۳</sup>‌ها هنوز هم در این آثار موجود است، همانگونه که همیشه بوده است و آنها در بیان آثار مورد بحث، هنوز هم در هسته مرکزی قرار دارند. اما این آثار در حال حاضر به‌عنوان ساخته‌های تخیلی، مانند داستان، شناخته شده‌اند و نه رویدادهای واقعی. تمامی اثر، بدون هیچگونه تغییر و هیچگونه رنگ‌باختگی به‌قلمرو دیگری از نقشه ذهنی نقل-مکان کرده، و این تمام چیزی است که اتفاق افتاده است.

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

۵- اظهار این مطلب که اگر امپراطوری روم هرگز وجود نمی‌داشت کتاب زوال و سقوط گیبون، باز هم به‌همین صورت بود، و نیز اگر انجیل یک کتاب

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

مقدس نبود باز هم به‌همین صورت بود، صرفاً نوعی جمال‌شناسی انتزاعی مبالغه‌آمیز است. این‌گونه آثار در عین آنکه ادبیات محسوب می‌شوند، رابطه‌هایی با تاریخ یا دانش علمی نیز دارند. آثار تغییر نیافتنی، باقی می‌مانند گرچه ممکن است روابط بیرونی آنها تغییر یابد. یک دانشجوی ادبیات نمی‌تواند اثر گیبون را تنها به‌دلیل طنز و یا تقیصه‌گویی آن مطالعه کند. همچنین نمی‌تواند مطالعه انجیل را محدود به‌ضرباهنگهای نثر «نص صریح»<sup>۱</sup> آن کند و تمام انجیل را تنها در این صنایع ببیند.

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

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

و ممکن است بتوان این حقایق را به‌سبکی بیان کرد که حداکثر گویایی و معنا از آن حاصل شود و به‌خودی‌خود موجب لذت گردد. پس یک اثر تاریخی یا زندگی‌نامه می‌تواند تبدیل به‌اثر ادبی شود. نیروی ادبیات این است که وقتی چنین موردی اتفاق افتاد، ما آماده‌ایم که حقایق قضیه را بپذیریم: برای مثال زندگی جانسون<sup>۲</sup> اثر بازول<sup>۳</sup> را به‌عنوان شرح جامعی از زندگی جانسون قبول داریم، گرچه این اثر اساساً جنبه‌ای از بخش اخیر خط‌مشی اوست. و بدون شک زندگیها و رشته‌هایی از وقایع تاریخی وجود دارد که نمی‌توان آنها را در ردیف آثار ادبی اقتناع‌کننده بحساب آورد، حتی اگر به‌این عنوان مورد بررسی قرار گرفته باشند.

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

۱. نص صریح انجیل (Authorized version) — انجیلی که بوسیله دربار انگلیس به‌عنوان انجیل صحیح منتشر شده است.

2. Life of Johnson 3. Boswell

شاید بهتر باشد که آثاری مثل شعر و حقیقت<sup>۱</sup> و پری توپتا<sup>۲</sup> را جزء آثار تخیلی دانست که در آنها نویسنده به عنوان موضوع، زندگی شخصی خود را مطرح کرده است. بعلاوه مقداری از زندگی خارجی او تا آنجا که قابل استفاده بوده، نیز در آنها مطرح شده است. اما نویسنده تماماً موضوع مذکور را بمنظور آفرینش یک اثر ادبی قالب ریزی کرده است. اگر نویسنده ماده خام واقعی را با مقداری عناصر غیر واقعی درهم آمیخته است، نمی توان بر کار او ایراد مهم ادبی گرفت، مگر آنکه در عین حال اثر او دارای نقص شناخت و یا ضعف سبک باشد. موضوع اثر، همان زندگی نویسنده است بدان گونه که برای بازنگری انتخاب کرده است. از اینجا ما بطور غیر محسوس وارد محدوده «رمان اتوبیوگرافی» یا رمان اعتراضی می شویم که در آن ترسیم مرز بین «شعر» و «حقیقت» بسیار مشکل می شود. خوشبختانه ترسیم این مرز برای هدفهای نقد ضرورتی ندارد.

۵۸- نامه های خصوصی نه در شمار آثار ادبی آمده اند مانند سایر آثار هنند که هدفشان از ابتدا ادبی نبوده است (۵۳). مقالات معروفی که بسیار شبیه نامه جلوه می کنند، در واقع مقوله متفاوتی هستند: آنها بیش از هر چیز اثری ادبی هستند. خطاب مستقیم آنها به خواننده که در این نامه ها یافت می شود، یک عرف است، یعنی تقلیدی خیالی از یک خطاب مستقیم است. و نیز شخصیتی که بدین وسیله معرفی می شود، مثل مونتاین یا چارلز لمب، شخصیتی ساخته تخیل است، حال هرچقدر هم که این شخصیت در احساس ذهنی نویسنده نسبت به خودش، نزدیک باشد. بنابراین انتقادهای سختی که نسل گذشته گاه از لمب بخاطر «استثمار شخصیتی که ارائه داده» کرده اند، کاملاً بیهوده است. اگر قرار باشد که به لمب اعتراض کنیم (گرچه نمی دانم چرا)، باید بدلیل این باشد که ارزشهای ذاتی در شخصیت ارائه شده توسط او، بی ارزش است. و یا ارائه آنها کافی نبوده است.

هم نامه و هم مقاله به سادگی وارد محدوده رمان می شوند، مانند اثر ریچاردسن و مقالات موجود در اسپکتاتور<sup>۳</sup>.

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

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

هیچ قصد قبلی برای تبدیل شدن به انواع دیگر، مانند تاریخ و زندگی نامه، ندارد. اما به دلیل ویژگی زمانی و مکانی آن، بطور قابل توجهی از گزارش نویسی اجتماعی و تاریخ اجتماعی تبعیت می کند. رمان نه تنها باید تجسم صرف طبیعت عمومی، بلکه تجسم حقایق خاص و موقعیتهای بخصوص نیز باشد، و البته به طریقی بیان شود که از سایر فرسهای روایتی طولانی، مثل حماسه و رمانس کاملاً متمایز گردد. رمان ذاتاً به قصد ارائه وضعیت جامعه در یک زمان بخصوص و یک مکان بخصوص نوشته می شود و بنظر می رسد که بخشی از قابلیت های آن به این دلیل باشد که صرفاً بدین هدف می پردازد. دیکنز دو قانون ضعیف را با یکدیگر مخلوط می کند، و وقتی که دیگران بطور جدی از این قوانین تخطی کردند، به سواد خاص استفاده غلط آنها حمله می کند. اما «لندن» او، لندن سالهای اولیه حکومت ملکه ویکتوریاست. و او ناچار باید حقایق اساسی مادی و روابط اجتماعی را بطور صحیح مورد استفاده قرار دهد. اگر بازرگ یا استنادال در پاریس در دوره سلطنت ژولی رمانی را به رشته تحریر درمی آورند، برای آنکه در مورد فضای سیاسی واقعی و نیز کشمکشهای اجتماعی و اقتصادی آن زمان برای ما صحبت کنند، در زحمت و فشار بودند.

موضوع وسیع است و نیاز به بررسی جداگانه دارد. اما یک چیز هست و آن اینکه کلیه رمانها تاریخی هستند. در هر حال رمان در مقابل تاریخ دارای یک مرز غیر مشخص است و بخشی از قابلیت ویژه آن تاریخی است، یعنی گزارشی از حقایق اجتماعی.

۶۰- حاصل این تحقیق تا آنجا که به نقد مربوط می شود، ما را به یاد مطالب گفته شده در بند ۴ می اندازد- یعنی نقد ادبی حوزه مشخصی از دانش است، اما در عین حال بخشی از قلمرو آن را سایر نیروها اشغال کرده اند. و نقد باید با آنها کنار آید. اگر منتقد، یک اثر فلسفی را به عنوان ادبیات بررسی کند، نمی تواند از فلسفه غافل شود و تمام سعی خود را بر «سبک» اثر متمرکز سازد. بینش فلسفی، بخشی از ماده خام کار اوست، و بایستی از نقطه نظر فلسفی دارای چنان صلاحیتی باشد که بتواند اثر را درک کند. این منتقد احتمالاً بوسیله یک روش ادبی، به بررسی فلسفه می پردازد. و مسلماً برای اظهار اینکه مطلب تا چه حد

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

می‌دهیم و آن این که بعضی از آثار را می‌توان بسادگی در رده ادبیات قرار داد، بشرطی که قابلیت داستان‌بودن را داشته باشند، صرف نظر از اینکه آثاری خوب یا بد باشند. درحالی که سایر آثار غیر داستانی، تنها با شرط خوب بودن به گونه‌ای خاص می‌توانند وارد مقوله ادبیات شوند. این امر نامعقول است، باوجود این بنظر می‌رسد که واقعی باشد. اثر ریدر هگارد<sup>۱</sup> متعلق به ادبیات است، اما اثر هریت اسپنسر تعلق به ادبیات ندارد. دو اثر جان استوارت میل یعنی درباره آزادی و اتوبیوگرافی متعلق به ادبیات است. یک اثر تخیلی حتی اگر در یک سطح پایین هم باشد، همچنان تخیلی می‌ماند. اما یک اثر علمی، فلسفی یا غیره، تنها بوسیله ارزشهای ادبی در یک سطح بالای استثنایی تبدیل به یک اثر داستانی و تخیلی می‌شود. منظور ارزشهایی است که اگر دقت کنیم مربوط به هدف اصلی آن نیستند.

اعتبار دارد، فاقد صلاحیت است. برای او همین کافی است که اثر، موضوعی است قابل تفکر. بنابراین نسبت به تاریخ یا تفکر مذهبی یا چیزهای دیگر نیز چنین است. فلسفه یا تاریخ یا خطبشی مذهبی، ممکن است در نظر نویسنده یک حقیقت جزئی باشد، اما برای منتقد ادبی، اثر تبدیل به داستانی می‌شود که او به گونه‌ای فرضی درباره آن فکر می‌کند و به آن موافقت نشان می‌دهد، همان کاری که با طرح یک تراژدی یا یک شعر حماسی می‌کند.

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

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

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

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

۱. به فضل ۱۷ نگاه کنید.

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

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

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

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

۴۵ اسپنسر دربارهٔ ملکه پریا اینگونه به سروالترالی می‌نویسد: «پس از آنکه فهمیدم چگونه کلیهٔ رزها و تمثیلهای بطور تردیدآمیزی تجزیه و تحلیل می‌شوند... فکر کردم خوب است نیت و مفهوم کلی را که در تمام مدت مورد نظرم بوده است، برای شما فاش کنم.»

# ۱۰

## قصد و شخصیت

۴۴- در فصل پیشین مفهوم «قصد» نویسنده اندکی مبهم ماند. مسئلهٔ قصد نویسنده و جایگاه آن در قضاوت ادبی، در نقد معاصر بسیار مورد بررسی ترار گرفته است. نظری که در حال حاضر بر دیگر نظرات غلبه دارد متعلق به ویسمات و بردسلی است، با این تعبیر که «برای قضاوت در مورد موفقیت یک اثر ادبی، طرح یا نیت نویسنده به‌عنوان میزان و استاندارد، نه قابل دسترس است و نه پسندیده.»

یک نظریهٔ قدیمتر و عمومیتر این است که «برای قضاوت در مورد موفقیت کار شاعر، بایستی بدانیم که قصد و نیت او چه بوده است.» این نظر را ویسمات و بردسلی به‌عنوان سفسطهٔ مغرضانه محکوم کرده‌اند. اما این نظر بیشتر از پیش‌نهاد خود آنان در این باره، سفسطه‌آمیز نیست. هر یک از این اظهار نظرها در برگیرندهٔ نوعی حقیقت است، اما از آنجا که هر دو بدینگونه ساده‌نمایی شده‌اند، گمراه‌کننده هستند.

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

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

این است صدای تجربه ادبی و عقل سلیم. مقدمه وردزورث بر کتاب *ترجیع بندهای غنایی*<sup>۱</sup>، که به نوبه خود دارای هدف مشابهی است - یعنی کشف یک قصد و نیت کلی - نیز چنین است.

اگر این موضوع را که نامه به رالی و مقدمه بر کتاب *ترجیع بندهای غنایی* در واقع کمکی در جهت قضاوت در مورد آن اشعار بوده، انکار کنیم، عمل بیهوده‌ای سرتکب شده‌ایم. اینکه آنها نباید چنین کمکی بکنند ناشی از این عقیده است که «کلیه قضاوت‌هایی که در مورد یک شعر انجام می‌گیرد، بایستی انحصاراً از درون خود شعر بچوشد». اما این امر سبب گمراهی شده است زیرا انسجام و کفایت ذاتی شعر به عمل قضاوت درباره شعر نیز تسری پیدا کرده است. در واقع شعر یک محصول هنری است که به خودی خود کامل و جامع است اما قضاوت در مورد آن دقیقاً دربرگیرنده عوامل بیرون از شعر است. تمام متون ادبی را می‌توان در یک زمینه مطالعه کرد - در وهله اول زمینه تاریخی. قصد نویسنده درجایی که آن را آشکار کرده، بخشی از این زمینه تاریخی است. غالباً نویسنده نیازی نمی‌بیند که در مورد آن بطور ضمنی صحبت کند. عرف زمانه به اندازه کافی معلوم و آشکار بوده است که برای خواننده ایام بعد، بصورت راهنما درآید. اما آن نیز بخشی از نیت نویسنده بوده، و بخشی از استانداردهایی را تشکیل داده است که بوسیله آنها به قضاوت اثر می‌پردازیم.

۶۶ - نوعی قصد و نیت وجود دارد که رابطه آشکار و ویژه‌ای با قضاوت ادبی دارد - مثل نیت نوشتن یک شعر از نوعی خاص، نیت نوشتن نوع ادبی معین. و این امر ما را به بیرون از شعر و به فضایی از نیت‌های ادبی عمومی می‌برد. اگر ما اطلاع نداشته باشیم که میلتنون قصد داشت یک تراژدی به تقلید از تراژدی کلاسیک یونان بنویسد، نخواهیم توانست *نجهای سامسون*<sup>۲</sup> را بطور صحیحی مورد قضاوت قرار دهیم. برای درک مؤثر این موضوع، باید درباره تراژدی یونانی، و نیز نظرات رنسانس درباره آن، رابطه میلتنون با عقاید ادبی عصر خود، و اهداف ادبی شخص وی اطلاعاتی داشته باشیم. این موضوعات برای شعر، درونی نیست اما بخشی از یک هدف قابل بررسی است.

یک مثال بهتر *لیسیداس*<sup>۳</sup> است که آن هم برای خواننده‌ای که نمی‌داند (یا مانند دکتر جانسون خود را به فراسوشی می‌زند) این اثر به نیت شعری با فرم سنتی طولانی و ماهرانه «سرنیة چوپانی» سروده شده است، همچنان غیرقابل درک

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

خواهد بود.

۶۷ - احترام و اعتبار نقد عملی نوشته ریچاردز (که ثمره آن نقد جدید است)، منجر به مقدار زیادی سوءتفاهم در این مورد شده است. «نقد عملی» روشی بود که در آن بهر دانشجوی ادبیات اشعار کوتاهی داده می‌شد تا آن را در عین عدم اطلاع از تألیف یا تاریخ تألیف آن بررسی کند. این اولین و بهترین تحقیق در مورد عادت‌های واقعی مطالعه بود. بعدها این روش به یک روش آموزشی تکامل یافت، یعنی به نوعی مطالعه در سانی. این روش به عنوان وسیله‌ای برای ایجاد توجه زیاد به خود اثر، و فرایندی که هنگام خواندن آن ایجاد می‌شود، و نیز به عنوان یک نیروی دافع در مقابل قضاوت‌های متعارف و دست دوم، کاملاً نتیجه‌بخش بوده است. البته این نوع مطالعه عادی نیست و چیزی که ریچاردز بوسیله کمبودهای *بی دربی* تجربه ثابت کرد، همانگونه که جرج واتسون بدان اشاره کرده است، این بود که «مطالعه غیر منضبط، مطالعه صحیحی نیست.»<sup>۴</sup>

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

۶۸ - چنین بنظر می‌رسد که بمحض پی بردن به نیت یک نویسنده، ما بطور غیر مشروع شرح زندگی او را مطرح می‌کنیم تا به کمک آن شعر او را دریابیم. اما وجه تمایزهایی نیز وجود دارد. یک شعر بد سیاسی، به این دلیل که کشف می‌شود شاعر آن واقعاً در یک دعوای با ارزش سیاسی درگیر بوده و شعر را برای حمایت از آن نوشته است، تبدیل به یک شعر خوب سیاسی نمی‌شود. یک شعر بد و غم‌انگیز، بدلیل آنکه شاعر آن دلایل خوبی برای غمگین بودن دارد، تبدیل به یک شعر خوب غم‌انگیز نمی‌شود.

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

1. *Practical Criticism*

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

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

قضایات ادبی مربوط به اثر می‌شود و نه نویسنده اثر. با وجود این چیزی نمی‌تواند مانع از این شود که ما از نویسنده، برای درک اثر وی کمک نگیریم. یک سخن عملی و حساس در این مورد بوسیله تیل یارد<sup>۱</sup> بیان شده است: «زمانی یک فرد برای کمک گرفتن از زندگی‌نامه نویسنده مجاز است که معتقد شود بررسی فشرده یک اثر گنمنا به پیراهه کشیده شده و یا دچار رکود گردیده است.»

۶۹- تفسیر تیل یارد از میراث شخصی<sup>۲</sup> که مشاجره‌ای با لویس<sup>۳</sup> است، از بعضی جهات مربوط به مسئله قصد و نیت می‌شود. نکته قابل توجه این است که چرا آنچه در یک اثر ادبی ایجاد ارتباط می‌کند، شخصیت نویسنده است. این سؤال کاملاً مؤدبانه، دقیقاً چیزی را مطرح نمی‌کند، بلکه تاکنون بیشتر مؤالانی که بوسیله آن برانگیخته شده، خود را مطرح کرده‌اند. وقتی فرض بر این شد که کتاب یونس<sup>۴</sup> را خود وی نوشته است، یک دوره پژوهش انجیلی آغاز شد، و وقتی گریسون<sup>۵</sup> توانست درباره اینکه «چه چیز دارای ارزش همیشگی است»، و فردیت شاعر و هنری که بوسیله آن این فردیت بیان می‌شود<sup>۶</sup>، نوشت، یک

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

دوره پژوهش ادبی شروع شد. از آن زمان تا بحال مبحث الیوت درباره عدم شخصیت و نیروی سنت در شعر، را داشته‌ایم. در این باره کاملاً اغراق شده است، با وجود این، این مبحث برای اصلاح سوازنه یک نقد کاملاً «گویا» مفید بوده است. از این به بعد بود که منتقدان عموماً موافقت کردند که گوینده فرضی در یک اثر ادبی هرگز قابل تشخیص از شخصیت تاریخی نویسنده نیست. شاعر فردی است که با افراد صحبت می‌کند، اما او بوسیله یک داستان صحبت می‌کند. غزلیات، همه تک‌گوییهای دراماتیک هستند. این اسم را در مواردی که تفاوت بین گوینده و نویسنده بسیار مشخص است بکار می‌بریم—مانند «پری دریایی از سرگ آهوی خود شکوه می‌کند» یا «از میان لیپولینی»<sup>۱</sup>. اما حتی وقتی که موقعیت و محتوای احساسی یک شعر، بخشی از تجربه واقعی نویسنده بود، مانند، صرف عمل سرودن شعر و ایجاد یک ساختمان صوری از آن موقعیت و آن تجربه ایجاب می‌کند که یک شخصیت داستانی نیز به عنوان حامل آن موقعیت یا تجربه ایجاد شود.

این امر در وهله نخست، نوعی تفسیر در مورد روانشناسی آفرینش ادبی نیست؛ بلکه درباره ماهیت قانونی است که نقد برای خود ایجاد کرده است. قانونی که هرگز برای خواننده عادی واضح و مشخص نیست، معذک کاملاً اختیاری هم نیست، آنچنانکه در باب منع بررسی در مورد قصد و نیت نویسنده می‌توان گفت. لازم است که انسجام شعر را به عنوان شعر حفظ کنیم و نگذاریم که به مثابه زندگی‌نامه مورد توجه قرار گیرد، که خود چیز دیگری است.

۷۰- با وجود این، اگر نویسنده‌ای عادتاً سواد کارش را از تجربه شخصی کسب کرد، گوینده خیالی که بدین ترتیب خلق شده، از جنبه یک شخصیت استوار برخوردار خواهد بود. نویسنده‌ای که دست به این کار می‌زند، معمولاً مقدار زیادی شرح حال تفصیلی ارائه می‌کند، و ممکن است نوعی کشش جنبی به این زندگی‌نامه بوجود آید. در نظر یک خواننده عادی، ممکن است این امر، از علاقه او به شعر لاینفک باشد. اما منتقد، یک خواننده عادی نیست.

بسیاری از نویسندگان که اثرشان به هیچوجه زندگی‌نامه شخصی نیست، یک شخصیت استوار داستان‌گو خلق می‌کنند که عکس‌العمل خواننده نسبت به آن مانند یک شخصیت واقعی است. اما خواننده عادی که دیکنز را به تکراری<sup>۲</sup>

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

ترجیح می‌دهد، در واقع مطلبی راجع به این دو شخصیت تاریخی اظهار نمی‌کند. او درباره کلیت عقاید، احساسات، و رفتارهایی که در آثار دیکنز موجود است به نحوی صحبت می‌کند که گویی نقطه مقابل کلیت عقاید، احساسات، و رفتارهای موجود در آثار تکرری است. این ممکن است با شخصیت خلق شده در زندگی نامه یا شخصیت حاصل از آشنایی، تفاوت زیادی داشته باشد. روانشناسی آفرینش، در ردیف کارهای ما نیست، اما کسانی که در این دار خبره هستند، اشاره کرده‌اند که آثار هنری غالباً بوسیله نوعی شخصیت آفریننده، یعنی یک «مجموعه پیچیده» خلق می‌شود، که به گفته یونگ از شخصیت معمول هنرمند، متمایز است.

از عصر رمانتیک تا بحال، مفاد آراء خردمندان ادبی عموماً گرایشات گویایی داشته است. و خواننده عادی مستعد آنست که تصور کند اثر نویسنده تنها برای ارائه یک شخصیت است تا او در مقابل آن عکس العمل نشان دهد.

۷۱- ولی برای خواننده یا منتقد هیچ اجباری نیست که مطالعه خود را به یک کار فردی محدود کند. ممکن است مایل باشد که کلیه آثار یک نویسنده را مطالعه کند و به تداوم و رشد آن توجه نماید. او به هر اثری به عنوان اینکه بوسیله دیگران شرح داده شده، و نیز به عنوان بخشی از یک کل که در موقع تکمیل تبدیل به یک تمامیت قابل فهم می‌شود، نگاه می‌کند.

این نوع نقد چیزی است شبیه مطالعه کل پیشرفت ذهنی، روحی و احساسی یک نویسنده، تا آنجا که این امور مسیر خود را در آثار وی باز کرده باشد. موضوع نقد، اثر نویسنده است، و نه رشد شخصیت نویسنده. مع ذلك نقد می‌تواند به نحو جالبی محدود شده شرح حال ادبی را، که یک فرم مخلوط است و بخشی از آن از نقد متمایز است، بسادگی تحت الشعاع قرار دهد. مجموعه‌های قدیمی زندگی و آثار، غالباً از نوعی بی‌نظمی در اصول برخوردار است، اما احتیاج به این کار نیست. خواه چنین باشد یا نباشد، در مطالعه آثار ادبی، این چگونگی کمک به مطالعه آثار ادبی است که خواننده عادی بیشترین همتانندی را در آنها می‌یابد.

## ۱۱ شرح و تفسیر

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

در نقد دوره اخیر، تمایل بر آن است که قضاوت درباره فرم در مقوله شرح و تفسیر بحساب آید. و در واقع اگر شرح و تفسیر به مقدار زیاد وسعت یابد، حداقل از طریق دلالت، بخش اعظم فرایند قضاوت را دربر می‌گیرد. شاید تا حدی که منتقد و خواننده بدان نیاز داشته باشند. اما در اینجا ما می‌خواهیم که سאלه شرح و تفسیر را، بالذاته، مورد توجه قرار دهیم.

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

(الف) اینکه آشکار کردن قصد و نیت نویسنده، با برداشتن موانع ادراک، کار ساده‌ای است. یعنی شرح لغات، اصطلاحات، و ترکیبات، و نیز تفسیر اشارات مبهم، و تصریح مباحث. تصور می‌رود که مفهوم مورد نظر بدین ترتیب حریح و روشن می‌گردد، و اثر مفسر به پایان خود می‌رسد.

(ب) اینکه یک اثر ادبی دربرگیرنده مفهومی ضمنی یا نهان است که الزاماً با جایجایی ساده پیچیدگیها، آشکار نمی‌شود. این وظیفه منتقد است که این مفهوم ضمنی را که بطور ارادی یا غیر ارادی بوسیله نویسنده ایجاد شده است، شرح دهد.

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

در نظر خوانندگان آتی، مفاهیم وسیعتری کسب کند و به عنوان پدیده‌ای عارضی مورد توجه قرار گیرد، از نظر دور نداشته باشد. مثال واضح در این مورد بوسیله جئوفری تیلوتسون<sup>۱</sup> آورده شده است: «بررسی پراکنده احساسات خوانندگان آتی بک شعر، هنگام نقد اشتباهی کسب کننده است... مفهوم اصلی یک کلمه در یک شعر بزرگ، تنها مفهومی است که ارزش توجه را دارد. مفهوم برخاسته از اشارات لفظی جدید، هر قدر هم که شادی آور و لذت بخش باشد، ارتباطی با شعر شاعر ندارد.»<sup>۲</sup> وظیفه واقعی نقد، آشکار کردن اثر به عنوان یک پدیده تاریخی است. نمونه بارز این نوع نقد در شرح و تصریح آثار کهن یافت می‌شود که در آنها انحراف متن، پیچیدگیهای زبانی، و نیز اشاراتی که به مرور زمان سبهم شده‌اند، همگی نیاز به شرح و توضیح دارند. غالب آثار تصحیحی از این دست است، اما بسیاری از تفاسیر نیز وجود دارند که ارتباطی با متون واقعی ندارند. این امر را گاه به نام «پژوهش» می‌نامند و آن را از نقد جدا می‌کنند. خواه کسانی که «پژوهش» را به عنوان فعالیتی برتر بحساب می‌آورند، و یا کسانی که آن را فعالیتی پایین‌تر از نقد می‌شمارند. اما مسلماً این نیز مانند هر کاری دیگر، قسمتی از نقد است، و سایر انواع نقد بدون آن اسکان پذیر نیست.

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

۷۴- این دو روش از دوره‌های بسیار قدیم وجود داشته‌اند، و برای تفسیر متون

1. G. Tillotson
2. G. Tillotson, *Essays in Criticism and Research*, Cambridge, 1942, PP. 20-21

مذهبی مورد نظر بوده‌اند. از دوران آباء اسکندریه تا قرن پانزدهم، متون مذهبی را طبق مفهوم ادبی و مفهوم روحانی (یا بهتر است بگوییم مفاهیم روحانی) تفسیر کرده‌اند. (در اینجا لازم به تذکر است که یک مفهوم ادبی ولی چند مفهوم روحانی وجود دارد.) توجه لازم به هر دو روش شده است، اما در واقع تقریباً تمام مفسرین قویاً به یکی از این دو جهت تمایل داشته‌اند، یا صورت‌گرا<sup>۱</sup> بوده‌اند و یا تمثیل‌گرا<sup>۲</sup> هستند.

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

رابانوس سوروس<sup>۳</sup> یک تمثیل‌گراست که معتقد است: «چنانچه مقصود نویسنده را درک نکنیم، اهمیت زیادی ندارد زیرا همواره «روح مقدس» خود، مفاهیم خاص را پیش‌بینی کرده است.» در نوشته‌های کلیسایی و آپوستولسی (مذهبی) مغرب زمین که در آنها روح مسائل جاری در نظر گرفته شده است، اصل و اساس تک‌تک اجزاء و اشیاء بالقوه مد نظر قرار گرفته است.

۷۵- می‌توان گفت که متون مذهبی موارد خاصی هستند زیرا فرض می‌شود که آنها از طرف خداوند الهام شده‌اند، و اینکه بررسیهای مشابه را نمی‌توان در مورد ادبیات غیر روحانی و دنیوی بکار برد. در واقع این موضوع را توماس آکویناس- قدیس چنین بیان کرده است: «خداوند نویسنده واقعی متون مذهبی است. نویسندگان بشری نظر خود را بوسیله کلمات شرح می‌دهند اما خداوند قادر است که نظر خود را بوسیله «اشیاء» نیز بیان کند، یعنی بوسیله رویدادهای تاریخی. بنابراین مفهوم ادبی متن مذهبی آن است که بوسیله نویسنده بشری و با کلمات بیان شده است. اما مفهوم روحانی آن این است که نویسنده الهی بوسیله رویدادهایی که مربوط به نویسنده بشری نیز می‌شود، بیان کرده است. از آنجا که انجیل تنها کتابی است که هم دارای نویسنده الهی و هم نویسنده بشری است، بنابراین تنها انجیل است که هم دارای مفهوم ادبی و هم مفهوم روحانی است.»<sup>۴</sup>

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

\* متأسفانه گوینده این سطور به عمد یا به سهو، قرآن مجید، این معجزه آفرینش را

۷۶- لازم به یادآوری است که آثاری که بطور شهود، سرسوز با اسرارآمیز هستند، معمولاً با مفاهیم تمثیلی قابل درک نیستند. بسیاری از اشعار دان' آنچنان بوضوح معماآلود است که وقتی معمای آنها حل می‌شود، با مقداری اطمینان می‌توان احساس کرد که مفهوم واحد و ممکن بدست آمده است. آنچه که با چنین مهارتی پنهان می‌شود، بندرت برای مخفی کردن چیزی دیگر مورد استفاده قرار می‌گیرد. بنابراین منتقدی مانند هلن گاردنر که بسیاری از آثارش مصروف تفسیر آثار «دان» شده است، بطور ارادی به طرف روش (الف) متمایل می‌شود و مستقیماً تفسیر تاریخی را به عهده می‌گیرد.<sup>۱</sup>

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

۷۷- روش (الف) بسادگی به عنوان رویه معمولی کار تحقیقی و منطقی شناخته شده است. روش (ب) بیشتر مشکوک و مبهم بنظر می‌رسد. بیروان انحصاری روش (الف) خرابتهای روش (ب) را به عنوان عدم احساس مسئولیت یا خرافات مورد سرزنش قرار می‌دهند. اما روش (ب) آنچنان در کار خود مصر است که باید تلاش کنیم یک اساس منطقی برای آن پیدا کنیم، بشرطی که از عهده انجام این کار برآیم. اگر اساسی در کار باشد این است: ایجاد بحث در زمینه یک فرم جمال‌شناسی، آن را به ابعاد جدیدی سوق می‌دهد که دیگر محدود به قصد و نیت نویسنده و یا شرایط زمانی خود نیست. و موجودیت آن به عنوان یک پدیده علم‌الجمالی، سبب می‌شود که ظرفیت پایان‌ناپذیر، و یا حداقل غیر قابل توصیفی از مفاهیم پیدا کنند. ساختنمان صوری ادبیات تا اندازه‌ای یک فرایند غیرارادی است. و ناآگاهی شخص نویسنده متصل به ضمیر ناخودآگاه جمعی است- یعنی استعدادهای ذاتی و تمایلات نسل بشری. این اقیانوس وسیع اسکانات درواقع بوسیله سوتعیلتها و نیتهای ارادی خود اثر به جویبارهای

دانه، چاس، شکسپیر و گونه تمام آن مفاهیمی را که در آثارشان و نیز در متون ادبی متعددی که جذب کرده و بار دیگر مجسم نموده‌اند، سودمند بوده است، پنهان کرده‌اند و این کار را در زیر لوای «انواعی» انجام داده‌اند که تبدیل به مفاهیمی بی‌معنا و بی‌فایده شده است.

1. Donne

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

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

بندرت می‌توان نویسنده‌ای را یافت که معتقد باشد نمایشنامه «همه چیز روپراه است»! صرفاً یک نمایشنامه بد است، درعوض غالباً بدنبال یافتن یک مفهوم مخفی و پنهان در آن هستند که قابل قیاس با مفاهیم بیان شده در بزرگترین آثار شکسپیر باشد. جزئیات دشوار نقد مدرن بندرت قابل توجیه است، مگر آنکه مجموعه کاسل آثار شکسپیر را، مخفیانه به عنوان متون مقدس و الهام شده ادبی در نظر بگیریم. توضیحات نیمه اسرارآمیز، مانند سبولیس عدد و مفاهیم سرسوز موجود در غالب اسامی خاص که هر دو در تفسیر متون مذهبی به کار می‌روند، در تفسیر ادبیات مجدداً ظاهر شده‌اند (البته به عنوان عجائب). نورتروپ‌فرای کلیه متون داستانی ادبیات را اسطوره‌های پایان یافته می‌شمارد یعنی بطور ضمنی دربرگیرنده «صورت‌های نوعی» اسطوره‌ای هستند، که نویسنده و غالب خوانندگان آن ممکن است کاملاً از آن بی‌اطلاع باشند. و راسکین نوعی مفهوم اسرارآمیز در کلیه آثار ادبی بزرگ می‌یابد، گرچه او این مفهوم را به عنوان اینکه بطور عمد بوسیله نویسنده ایجاد شده، در نظر می‌گیرد.<sup>۲</sup>

→ که هنوز هم اذهان بشری از درک ابعاد عظیم آن عاجز است، از قلم انداخته است - م.

### 1. All's Well

۲. آثار راسکین، جلد ۱۷، صفحه ۲۵۸. «سعادت عجیب بشر عاقل این است که صرفاً به زبان رمز صحبت می‌کند. بنابراین بزرگترین حقایق و مفیدترین قوانین بایستی از میان نقاشخانه تصورات کشف شود، که این ازدید عامیانه تنها یک خیال و رؤیاست. بدین ترتیب هوسر، تراژدی‌نویسهای یونانی، ارمطو،

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

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

برخورد دیگر با سئاله، نیز ممکن است از زاویه زبان‌شناسی باشد. کسانی که با عقیده ضمیر ناخودآگاه جمعی و یا ضمیر ناخودآگاه به هر مفهومی، مخالفت می‌کنند ممکن است با نظریه زبان به عنوان یک منبع عظیم مفاهیم موافق باشند. حتی ساده‌ترین بیان غیر اشاره‌ای در درون خود دربرگیرنده رشته وسیعی از دلالت‌هاست. سباحث کاملاً تنظیم یافته‌ای مانند ادبیات، عمدتاً با کنترل این دلالت‌ها عمل می‌کنند. البته آنها بوسیله «بافتی» کنترل می‌شوند که بعضی را در خود می‌پذیرد و بعضی را به عنوان ناسرپوش حذف می‌کند. نیت آگاهانه نویسنده تنها بعضی از این دلالت‌ها را قبول می‌نماید. اما او به نحوی اطلاع دارد که دلالت‌های دیگری نیز وجود دارد که نمی‌تواند حتی اگر بخواهد از عملکرد جزئی آنها جلوگیری کند. بوسیله این مکانیزم است که مفاهیم مخفی و پوشیده، در ادبیات قابل کشف می‌گردد و به خوبی می‌توان گفت که در آن پنهان شده است.

ویلیام امپسون<sup>۱</sup> در هفت نوع ابهام<sup>۲</sup> به این مبحث نزدیک شده است. و از آن زمان تاکنون این بحث بطور وسیعی در نقد مدرن مورد استفاده قرار گرفته است. اگر بخواهیم اندیشه روندهای ذهنی ناخودآگاه را (مانند امپسون) حفظ کنیم، بررسی زبان، اهمیت آن را آشکار می‌سازد. زیرا تنها از طریق مکانیزم زبانی است که ضمیر ناخودآگاه قادر خواهد بود عملکرد خود را در ادبیات آشکار کند.

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

تفسیر تمثیلی اورینگن<sup>۳</sup> در مورد متون مقدس را یکی از مخالفان او به عنوان «الهی‌های جادویی که سخن می‌گویند» وصف می‌کند. هدف این اثر در اصل ابراز تنفر و سرزنش بوده، اما می‌توانست تعریف و تمجید نیز بحساب آید. ممکن است بهترین نقد تفسیرگر نیز دربرگیرنده عنصر پیش‌گویی باشد— یعنی آمیزش شهودی علائمی که بیننده اثبات‌گرا هرگز بدان توجه نمی‌کند.

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

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

۸۱- راه‌حل واقعی در نظریه‌ای است که ریچاردز تقریباً استحان نکرده آن را رها کرده است- یعنی «در چشم‌انداز جهان فرضی سخن فوق.»<sup>۱</sup> کلیه بیانهای ادبی در یک زمینه خاص ایراد می‌شود و این زمینه در دو مرحله بخوبی قابل مشاهده است. یک مرحله عمومی و یک مرحله خاص. زمینه عمومی، کل ادبیات و زمینه خاص، اثر مربوط است. کلیه متون ادبی، داستان است. (این حقیقت ساده در تقسیم‌بندی «علمی» و «عاطفی» ریچاردز کنار گذاشته شده است.) پس در ادبیات تمام بیانها در چارچوب داستان و خیال می‌گنجند- یعنی در داخل یک پیرانتز بزرگ («دیگر جهان» بوم‌گارتن)، و چنین هم بوده است. اما ما نمی‌توانیم هیچ مسأله‌ای را با این حساب که کلیه بیانهای ادبی، «عاطفی» هستند حل کنیم. در داخل پیرانتز مذکور انواع گوناگون بیان وجود دارد که در خارج از آن نیز قابل مشاهده است. این موضوع که یک بیان شاعرانه واحد متعلق به کدام مقوله خاص است، و چه نوع حقیقتی از آن انتظار می‌رود تنها بوسیله بررسی زمینه خاص آن، و زمینه ارجاعی آن، قابل کشف است. این زمینه ارجاعی، خود اثر است که در آن بیان مذکور ایراد می‌شود- یعنی رمان، شعر، مجموعه اشعار، و گاهی کلیه آثار نویسنده (شاید مثل آثار بلیک).

۸۲- غالب مشکلات مربوط به واقعیت بیان شاعرانه را می‌توان با شناخت این موضوع که ادبیات، داستان است، و نیز با توجه کامل به زمینه آنها در محدوده داستان حل کرد. این موضوع را با مثالهای متعدد می‌توان روشن ساخت:

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

# ۱۲

## شعر و حقیقت

۸۰- منتقدان از ابتدای کار در این مورد که آیا شعر حقیقت‌گوست یا خیر، و تا چه حد قادر به انجام این کار است، دچار دودسر بوده‌اند. مشکل افلاطون بر سر عدم حتمیت شعر در مقایسه با حتمیت و قطعیت منطق و ریاضیات بوده است. در قرون بعد تردید درباره صحت و درستی شعر در شکل‌های گوناگون بروز کرد. اما در زمان ما این موضوع به شکلی شبیه زمان افلاطون تجدید حیات یافته است- یعنی به عنوان تناقض میان شعر و علم مطرح شده است. در نقد مدرن راه حل غالب بوسیله ریچاردز در دهه ۱۹۳۰ ارائه شده است. سبب وی به دو بخش «علمی» و «عاطفی» تقسیم می‌شود- «سخن علمی» یعنی سخنی که در آن حقیقت در نهایت، یک موضوع قابل تحقیق و تصدیق است... و «سخن عاطفی» یعنی سخنی که در آن «حقیقت» عمدتاً از طریق روشهایی سورد قبول قرار می‌گیرد.<sup>۱</sup> شعر به دسته دوم مربوط می‌شود. اظهارات شعر، «اظهارات کاذب» است، و یک «بیان کاذب» شکلی از کلمات است که از طریق تأثیر آن در رها کردن یا سازمان دادن قوای محرکه یا رفتار ما، کاملاً توجیه می‌گردد.<sup>۲</sup> نظریه مذکور نفوذ کمی در نقد عملی داشته است، خواه نقد ریچاردز و خواه هر شخص دیگر، و دلیلش آن است که، طبق قول فرای، «برای ایجاد هر نوع مفهوم ادبی بطور کلی باید این تقسیم‌بندی را فراموش کرد.» بنظر می‌رسد که ریچاردز به صورت خاصی از اثبات‌گرایی منطقی که در حال حاضر مطرح است، چشم دوخته باشد. اما لزومی ندارد که ما خودمان را درگیر این مسئله غامض کنیم. ایراد بر نظریه ریچاردز به این دلیل نیست که اثبات‌گرایی آن، رؤیت روشنایی خیره‌کننده ساه را ممنوع می‌سازد، بلکه از آن جهت است که از شیوه

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

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

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

(ج) «اراده او مشیت ماست.» ابتدا باید سخن فوق را با طبیعی‌ترین و ساده‌ترین روشها به زمینه خود پیوند دهیم. یعنی «او» را به موضوع خود، که خدا است ارجاع دهیم. «اراده خداوند مشیت ماست.» باید بدانیم که خدایی که به آن ارجاع داده می‌شود، یک وجود است. وجودی سرشار از قدرت، احسان، عدالت، و دانایی نامحدود. بنابراین بیان مذکور یک بیان عینی نیست، بلکه یک قیاس منطقی است.<sup>۱</sup> پس از آنکه موجودیت چنین وجودی را پذیرفتیم، موجودیتی که بوسیله تمام شعر فرض و ترسیم شده است، در آنصورت جمله مذکور مبین نتایج منطقی برای حیات بشری و اراده بشری خواهد بود. تنها یک حالت عدم درک صحیح می‌تواند این امر را تبدیل به یک «بیان عاطفی» کند.

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

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

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

۲. این سخن نیز یک سخن دراماتیک است که بوسیله یک روح آمرزش یافته گفته شده است، و به این دلیل تأیید تمام شعر را در پشت سر خود دارد.

نمایشی است که گوینده آن یک «گلدان یونانی» است. و از طرف کیتس<sup>۱</sup> و یا حتی گوینده خیالی غزلیات نیز بیان نشده است، بلکه صرفاً از زبان یک گلدان گفته شده است. و این دقیقاً از آن نوع پدیده‌هایی است که گفتن آن از زبان یک گلدان یونانی، چندان دور از انتظار نیست.<sup>۲</sup> درون شعر، گلدان سبیل و نشانه هماهنگی جمال‌شناسی ایستایی است که با لذتهای گراتیسمت زندگی، در تضاد واقعی است. برای یک شیء هنری مانند گلدان هیچ وجه تمایزی میان زیبایی و حقیقت وجود ندارد. طبق ماهیت آن، حقیقت حقیقت است—یعنی طبق اصول انسجام، هماهنگی، و درخشش. اما هیچ موضوع «عاطفی» در این مورد وجود ندارد و ما می‌توانیم اهمیت این اظهار نظر را از طریق بررسی زمینه آن در کل شعر پیدا کنیم، و نه در تغییر فرضی موجود در احساسات خواننده.

(ب) «عشق من مانند گل سرخ است، سرخ». مسلماً لازم نیست که ما درستی این بیان را در مقابل حقایق شناخته شده (اگر وجود داشته باشد) در مورد رنگ و طبیعت و ماهیت عشق برن<sup>۳</sup> امتحان کنیم. بیان مذکور، مبین آن نوع حقیقت تاریخی نیست، و هیچکس نتوانسته است فرض کند که این تفهیم انجام شده است. موضوع فوق درباره یک دوشیزه است. و البته از این نظر که بیان‌کننده احساس و ارتباط است، پس «عاطفی» است، اما سبب نمی‌شود که آن را یک «بیان کاذب» معرفی کنیم. زیرا این شعر به شرح حالتها نیز می‌پردازد. بوسیله یک لبخند می‌گوید که اشیاء معین مبین یک حالت هستند. و نیز می‌گوید که (امیدوارم عدم ظرافت تفسیر سرا، به من ببخشید) «دختری که من دوست می‌دارم، شیرین، بشاش، و زیباست. سیمای گلگون دارد و (به دلیل رابطه قدیمی رنگ سرخ با هیجان) اشتیاق برانگیز است.» اینها سخنانی مستقیماً عینی است، که در اصل قابل تصدیق است (البته در این مورد تنها در درون شعر قابل تصدیق است). اگر بقیه شعر نشان‌دهنده این موضوع بود که دوشیزه مورد بحث مانند قدیس ترزای آویلا<sup>۴</sup> است، همه گفته‌ها کاذب می‌شد. بنابراین، این بیانها بخشی از ادبیات است که در چارچوب داستان و خیال می‌گنجد. و در چارچوب داستان، دقیقاً از همان نوعی است که گویی مانند زندگی‌نامه، بوسیله یک شخص واقعی در یک موقعیت عشقی واقعی نوشته شده است. یعنی

1. Keats

۲. توجه خواننده به ماهیت دراماتیک این اشعار جلب می‌شود که در کتاب گلدان خوشی نقش نوشته شده است.

The Well Wrought Urn, New York, 1947, pp. 191-2

3. Burn 4. St. Teresa of Avila

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

۸۴- این موقعیت در مورد اشعاری که در آنها عقیده دربرگیرنده در مناسبت با اعتقاد دانته از محبوبیت کمتری برخوردار است نیز وجود دارد. بیانی که در وعده اول از طریق جایگاه خود در زمینه شعر مربوط توجیه می‌شود، نیز، بنظر می‌رسد که بوسیله شاعر تأیید گردیده و مستقیماً خطاب به خواننده ایراد شده باشد. این نوع بیان، کمتر از آنچه که تصور می‌رود ایراد می‌شود، و غالباً به غلط تصور می‌شود که ایراد شده است، زیرا ما توجه کافی به زمینه آن نداریم. باوجود این، این امر ممکن است اتفاق افتد و وقتی که عقاید واقعی خواننده با نصایح و اندرزهای شاعر منطبق نبود، این تصور پیش می‌آید که مشکلی وجود دارد. رامحل همان است که در مورد دانته صدق می‌کند. خواننده سخن شاعر را به عنوان یک نقطه نظر ممکن، و یکی از انواع تجارب انسانی قبول می‌کند و یک انقباض خیالی با آن برقرار می‌سازد. وی آن را به‌عنوان بیان دراماتیک شخصیتی که قادر به درک اوست مطالعه می‌کند. بدون شک آسانتر آن است که نسبت به شاعری که عقایدش نزدیک به عقاید ماست، احساس همدردی کنیم، و بدون شک نقطه‌ای وجود دارد که در آن اختلاف آنچنان مطلق است که مطالعه شعر

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

۸۵- همچنین نقطه‌ای وجود دارد که در آن خواننده تصمیم می‌گیرد که استقلال فکری خود را محدود کند، و تلاش برای احساس همدردی با عقاید و رفتارهایی را که در نظر او زنده، حقیر، یا غیر انسانی است کاهش دهد. بنابه قول سارتر، خواننده ممکن است به این نتیجه برسد که اثر ژان کاسل‌کننده و وقیح است و از مطالعه آن سر باز زند. هر خواننده‌ای این حق را دارد که چنین تصمیمی بگیرد و احتمالاً در بعضی اوقات بایستی چنین کند. اما این تصمیمات به‌نوبه خود بیرونی است و اگر خواننده بطور مکرر و عجولانه دست به چنین عملی بزند، تنها می‌تواند یک منتقد بسیار محدود باشد.

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

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

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

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

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

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

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

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

۸۸- اما نظریه انواع صرفاً یک صورت‌گرایی بی‌مغز نبود، بلکه اساس فلسفی‌تری نسبت به آنچه که اغلب بدان نسبت داده شده، داشته است. امتیازهای آن در تصورات بیهوده حماسه خشک و تراژدی آرمانی نیست، بلکه در اصول واقعی و لازمی نهفته است که در آن هر نوع ادبی جدایت خاص خود را جلوه‌گر می‌سازد، و در حد خود عمل می‌کند و از رویه مناسب خود برخوردار می‌شود. با این ابزارهای انتقادی ممکن نبود بتوان شعری را محکوم به چیزی کرد که هرگز در جهت آن گام برنداشته است. آنچه از اهمیت بیشتری برخوردار است این است که انواع سنتی، دسته‌بندیهای اختیاری یا ساختگی نیست. در واقع آنها طرح خاصی از حوزه‌های اصلی تجربه انسانی ارائه می‌کنند. گواه این امر، این حقیقت است که ما می‌توانیم ناسهای ادبی یعنی تراژدی، کمدی، چوپانی و غیره را برای پدیده‌های غیر ادبی، انواع شرائط محیطی، الگوهای حوادث، طرق مشاهده جهان و غیره بکار ببریم. نظریه انواع، از طریق مقدماتی اما اساسی، یک علم طبقه‌بندی، و یک تاریخ طبیعی ادبی به ما عرضه می‌کند که بطور کلی براساس تاریخ طبیعی تجربه انسانی قرار دارد. تا وقتی که ما می‌دانیم چگونه راه خود را در تنوع گمراه‌کننده ادبیات پیدا کنیم، این امر عمیقاً بستگی به نظام طبقه‌بندی قدیمی مذکور دارد.

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

\* طرح لی‌نین (Linnean-Schema) مربوط به «طبقه‌بندی گیاهی لی‌نین» طبیعی-

دان سوئدی موسوم به گینوس است. -م.

# ۱۳

## نظریه انواع

۸۷- قبل از دوره رمانتیک بخش اعظم نقد براساس نظریه انواع ادبی پایه‌گذاری شده بود- یعنی تقسیم‌بندی ادبیات به نوعهای جداگانه که هر یک دارای محدوده خاص، و ساختمان و صنعت بیان متناسب به خود بود. از دوره رمانتیک به بعد این تقسیم‌بندی بطور گسترده‌ای مورد فراموشی قرار گرفت؛ گرچه عامل بارزشی در نقد کهن بود و ما هنوز هم بدان احتیاج داریم.

نیروی محرک نظریه انواع عمدتاً بوسیله ارسطو تأمین شده است، که در مورد تراژدی، کمدی، و حماسه به عنوان انواع جداگانه بحث کرده است. این امر انگیزه تقسیم صنعت بیان منبکها به عاقل، متوسط، و نازل گردید. در دوره‌های نئوکلاسیک، تجزیه ادبیات به انواع جداگانه- یعنی تراژدی، کمدی، حماسه یا شعر پهلوانی، شعر چوپانی، طنز، غزل- به گونه‌ای استوار پایه‌گذاری شد.

با توسعه و رشد ادبیات بومی، انواع کهنه و قدیمی، دیگر ارتباط نزدیکی با واقعیت‌های ادبی نداشت. تنها به یک معنای خاص است که «کمدی الهی» یک کمدی و یا داستانهای موجود در مجموعه «افسانه راهب» تراژدی نامیده می‌شود. مع ذلك طرح سنتی قدرت خود را حفظ کرد و در دوره رنسانس مجدداً تقویت گردید و قسمت زیادی از نقد نظری را که درباره مقررات تراژدی، و دستور العمل مناسب برای سرودن شعر حماسی و غیره بود، تعمیم داد. همچنین الهام بخش موضوعات شعری زیاد، بعضی خوب و بعضی بد، گردید. اگر بخواهیم بدترین آثار آن دوره را مثال بزنیم می‌توانیم از اثر تری‌سینو به نام آزادی ایتالیا نام ببریم، و اگر بخواهیم بهترین آثار آن دوره را مثال بزنیم می‌توانیم بهشت گمشده را نام ببریم. اما بسیاری از بهترین آثار ادبی دوره رنسانس خارج از مدار این مقررات رشد کردند. و در اواسط قرن هیجدهم، با پیدایش فرمهای جدید، بخصوص داستان مثنوی، عدم کفایت آنها در مقابل

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

۹۱- این سؤال باید طرح شود که چه سختی برای ایجاد یک نوع ادبی وجود دارد؟ دیگر نمی‌توان چنین تصور کرد که انواع، پدیده‌هایی مطلق هستند و یا طبق بعضی اعتقادات، شعر حماسی در آسمانها خفته است. همچنین بندرت می‌توان یک عامل واحد را یافت که در مورد کلیه انواع صدق کند. تراژدی و رمان، نمونه‌های مشخصی ارائه می‌کنند که حاکی از شکست این نوع تعریف است. در عوض ما گروههایی را پیدا می‌کنیم که در آنها «الف» نزدیکی خاصی با «ب» و «ج» دارد و «ح» نزدیکی دیگری با «د» دارد، درحالیکه «د» در سایر جنبه‌ها با «الف» مرتبط است، و از این قبیل. انواع ادبی احتمالاً از طریق نظر ویتگنشتاین<sup>۱</sup> درباره «شباهتهای خانوادگی» بهتر درک می‌شوند:

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

من نمی‌توانم جز کلمه «شباهتهای خانوادگی» توصیف بهتری برای مشخص کردن این شباهتها ارائه کنم. زیرا شباهتهای متعددی میان اعضای یک خانواده، نظیر ریخت، چهره، رنگ چشمها، رفتار، حالت وغیره به همان نحو دارای خطوط متقاطع و مشترک با یکدیگر هستند. می‌خواهم بگویم که «بازیها» یک خانواده را تشکیل می‌دهند.<sup>۲</sup>

بدین ترتیب تراژدیها هم یک خانواده را تشکیل می‌دهند. پرمته در زنجیر، اودیپ‌شاه، زنان ترویا، هملت، آندروماک<sup>۳</sup>، سازنده بزرگ<sup>۴</sup>، بانوی دوپویل، مرگ یک فروشنده، همه اعضای یک خانواده هستند. اما بسختی می‌توانیم چیز مشترکی میان همه آنها پیدا کنیم.

1. Wittgenstein

2. *Philosophical Investigations*, 1953, PP. 66-67

3. *Andromaque* 4. *The Master Builder*

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

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

۹۰- این نظریه تجدید نظر شده بایستی بسیار کاسلتر از تئوری قدیمی باشد، و نیز گسترش وسیع افق ادبی را از دوره رمانتیک به بعد بحساب آورد، و بجای آنکه صرفاً به ثبت حوادث تاریخی بپردازد، بایستی به بنیادهای اصیل و اساسی طبقه‌بندی بازگشت کند. آنوقت است که ما قادر خواهیم بود شرح جامعی از حوزه آگاهی ادبی خود ارائه کنیم، همانطور که مثلاً درآیدن قادر به این کار بود.

بخش اعظم این کار در بیست سال گذشته بوسیله نورترپ فرای انجام شده است. او هر قسمت از نظریه انواع سنتی را که رضایت‌بخش بود پذیرفته است، اما اضافات قابل توجهی بدانها ضمیمه کرده است. نظریه درخشان کمدی او همان اندازه برای کمدی ارزش قائل است که کتاب فن شعر ارسطو در ابتدای تاریخ ادبی برای تراژدی ارزش قائل بود. تجزیه و تحلیل وی از روشهای داستانی به مقدار زیادی سبب افزایش درک ما از این موضوعات شده است.<sup>۱</sup> و بخصوص در داستان منثور، او یک گروه متغیر را به نحوی مشخص کرده است که تاکنون ما از بررسی آن به عنوان رمانهای عظیم یا خلاف قاعده خودداری می‌کردیم.<sup>۲</sup>

این امر در نظر منتقدان جاویدان دوره رمانتیک و کسانی که تمایلات ویژه‌ای نسبت به حوزه‌های معین ادبی داشتند، نوعی فضل‌فروشی و جنون صرف برای طبقه‌بندی است. اما درواقع چنین نیست. اگر نقد شاخه مجزائی از علم است

1. *Anatomy of Criticism* PP. 163-86, که بعدها تحت عنوان یک چشم‌انداز طبیعی (A Natural Perspective) گسترش یافت.

2. *Anatomy*, PP. 33-52 3. *Anatomy*, PP. 303-15

سلیم خواننده، در صورتی که بوسیلهٔ تعصبات ادبی فاسد نشده باشد<sup>۱</sup>، ادعا در مورد افتخارات ادبی عیان می‌شود. این امر واقعیت دارد. برای بسیاری از هدفها، این حقیقت کافی است. و از جمله حقایق است که بایستی غالباً آن را به‌منقذ یادآوری کرد. البته بجای تعیین سرز، برای قضاوت منتقدانه ایجاد استقلال می‌کند. اشیاء دوام فراوانی ندارند و بدون دلیل نمی‌توانند بمدت طولانی قابل احترام باشند، و عقل سلیم خواننده نیز احتمالاً براساس بنیادهایی قرارداد.

بنابراین باید سؤال کنیم که سرز این عقل سلیم در کجاست. جانسون در اینجا نیز جواب سؤال را داده است. «هیچ چیز نمی‌تواند همه را برای مدت طولانی راضی نگه دارد، مگر آنکه درست تجسم طبع عمومی باشد.»<sup>۲</sup>

اگر کلمهٔ «درست» را ناظر بر بررسیهای صوری فصل سوم<sup>۳</sup> و کلمهٔ «طبع عمومی» را ناظر بر بررسیهای اخلاقی فصل ۴ و ۵ این کتاب بشماریم، ملاحظه می‌کنیم که پیشیاد جانسون قبلاً در بخشهای اصلی بررسی حاضر تصویر شده است. اصولی که بوسیلهٔ آن این دو نوع قضاوت درهم می‌آمیزند، در فصل ۴ گفته شده است. اصل تقلید که در فصول ۷ و ۸ مورد بحث قرار گرفته نیز مربوط به این امر می‌شود، اما سرزهای قضاوت را در درون خود بوجود نمی‌آورد. و اگر هم چنین باشد سرزهایی بسیار مقدساتی را عرضه می‌کند. مع ذلك می‌توان آن را به‌عنوان یک عامل وارد قضاوتهای اخلاقی و صوری کرد (رجوع کنید به شماره ۹۷).

۹۴- مطرح کردن معیارهای صوری بسیار ساده‌تر از معیارهای اخلاقی است. معیارهای صوری عموماً از قبل تعیین شده‌اند- یعنی انسجام، هماهنگی، و درخشش (فصل ۳). این معیارها بسیار انتزاعی هستند و تنها وقتی بکار می‌روند که محتوای ادبی خاصی را کسب کنند. رئوس مطالب این موضوع همراه با مقداری یادداشت اضافی دربارهٔ آن در اینجا گفته می‌شود. اما کاربرد تفصیلی آن، دقیقاً وظیفهٔ مجموعهٔ نقد صوری عملی است.

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

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

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

# ۱۴

## ارزش و معیار

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

قضاوت‌های ارزشی گوناگون و سست، از مشخصه‌های نقد جدید است، یعنی ستایشهای بی‌دلیل، ارزیابیهای مکرر، جایجا کردنها، و کلیهٔ تغییرات بی‌معنی در معانیات بورس ادبی، همه از ویژگیهای نقد معاصر است. همچنین عدم تمایل چشمگیر نسبت به بیان یک سلسله معیارهای روشن و مفهومی، که آن قضاوتها براساس آن قرار دارند وجود دارد. و در عوض خودخواهی‌های شخصی و تعصبات اجتماعی، توسل به‌مد یا غیر مد، نوعی بیان نیشدار و یا تمیق آمیز، این کار را انجام داده است. این وضع در دههٔ بیست و سی، کسل-کننده شده و بطور غیرعادی منجر به‌بأس و بدبینی در مورد امکان وجود معیارهای منبول ارزش ادبی گردیده است. بدبینی مذکور تا حدی صحیح است، و ما نباید انتظار قطعیت بیشتری نسبت به ظرفیت پذیرش خود موضوع داشته باشیم. اما اساساً کشف بنیادهایی که قضاوت‌های ادبی بطور واقعی بر آنها قرار داشته باشد، امری محال نیست.

۹۳- طبق معمول جملهٔ دقیق و عملی را جانسون ذکر کرده است. او گفته است که تنها آزمایشی که می‌توان برای آثار ادبی انجام داد. «طول مدت موفقیت آنها و استمرار ارج و احترام عمومی آنهاست.»<sup>۱</sup> و اینکه «از طریق عقل

۱. و نیز اگر من او را درست بشناسم، رجوع کنید به:

Northrop Frye, *passim* William Righter, *Logic and Criticism*, 1963,

2. *Preface to Shakespeare*

ارسطو رد شده‌اند، بشناسیم— یعنی وحدت قهرمان، اصل وحدت‌آفرین در رمانهای ماجراجویانه، و سایر نوعهایی که او هرگز تصور آنها را نمی‌کرد— مانند وحدت شخصیت و خلق و خو، از جمله تراوشات ذهنی بی‌ترتیب شعر بیثس<sup>۱</sup> به نام «برج»، و یا وحدت لحن احساسی، که بیشتر از طریق آهنگ و وزن ایجاد می‌شود، تا از طریق احساس. مانند بعضی از غزلیات شلی<sup>۲</sup>.

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

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

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

۹۵— تعیین معیارهای اخلاقی بسیار مشکل‌تر است. می‌توان آنها را به یک نوع معیار— مربوط به زندگی— تبدیل کرد. این معیار جامع اما نامعین است. زمینه‌های قضاوت اخلاقی در ادبیات، به‌مفاهیم زندگی و آنچه که در زندگی بطور وسیعی از اهمیت برخوردار است، شباهت دارد و تاحدی از یکسانی برخوردار است. حیات بشری محدود به تولد و مرگ است. صحنه آن جهان طبیعی است، اما عشق، نفرت، تمایل به شکوه و عظمت، تمایل به قدرت و رستگاری از بزرگترین احساسات آن است. مع ذلك وظیفه قابل تصور اصل جهانی، نظم است. کلیه نقدهای اخلاقی این نکات مورد اشاره را در مد نظر دارند. حتی وقتی که

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

همانطور که در فصل پنجم<sup>۱</sup> به این مفهوم اشاره شد، قضاوت‌های اخلاقی بسادگی تبدیل به قضاوت‌های اجتماعی می‌گردند، و اینگونه قضاوت‌ها غالباً خود را در ارتباط مستمر با وسعت و اهمیت گروه‌های اجتماعی که کارمزبور بوسیله آنها تعیین می‌گردد، قرار می‌دهند.

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

همچنین بررسی‌های تقلیدی ممکن است وارد محدوده قضاوت‌های اخلاقی گردد. اگر شخصیتی در یک اثر داستانی، نمونه محال یا غیرممکن طبیعت بشری بود، و وقایع عرضه شده به‌عنوان نمونه‌های تقلیدی واقعیت، برخلاف درک ما از نحوه افتادن وقایع بود، این موضوع بر قضاوت اخلاقی ما در مورد کل اثر تأثیر می‌گذارد. تفسیر همزمان و واقعه غیر منتظره از این قبیل است. آنها در اسطوره و داستان جای خود را باز کرده‌اند، و در داستان رئالیستی به‌صورت مقطعی اخلاقی کوتاه ظاهر می‌شوند، و اثر به همین دلیل بی‌ارزش می‌گردد.

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

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

بالتر از همه منتقد بایستی بداند که چه چیز را با چه چیز باید مقایسه کند. در درس معیارهای آرنولد این است که همه آنها از یک نوع و شبیه به یکدیگر هستند، و اینکه وقتی چیزهایی از نوع دیگر در مورد آنها بکار گرفته می‌شود، صرفاً گمراه‌کننده است. منتقد برای انجام قضاوت‌های تطبیقی صحیح، بهتر است که با تمامیت ادبیات آشنایی داشته باشد. مسلماً این امر غیر ممکن است، اما آنچه که هم ممکن است و هم لازم، این است که علاوه بر آنچه ناقص، بایستی به وسعت تمامی ادبیات باشد. ممکن نیست بتوان به صرف شناخت و تبحر روی غزلیات قرن شانزدهم، و یا دلبستگی انحصاری نسبت به رمانهای هنری جیمز، قضاوت‌های ادبی کافی و جامعی انجام داد.

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

پینش یکناملی در ادبیات، یا بطور آگاهانه بر یک کیفیت واحد (زیبایی، احساس، موسیقی یا سبک عالی) ارجح می‌گذارد و آن را در بالاترین درجه یک سلسله مراتب جای می‌دهد، و یا بطور ناآگاهانه رویه یک نوع ادبی را تا حد یک قانون کلی و جهانی ارتقاء می‌بخشد. در این سیستم به ادبیات به عنوان تلاش برای تبدیل شدن به چیزی غیر از خود، نگریسته می‌شود. اثر خیال‌انگیز، تصور شکست خورده است، و کمیدی، تراژدی شکست خورده. رمانس، رئالیسم شکست خورده است، یا رئالیسم شکست در نیل به مطلوب است. در تحقیر جدیت بزرگ خود در میان دشت سترون نقد زندگی رهسپار می‌شویم. «چاسر» و «برن» در کنار راه از رفتن باز می‌مانند، و «درایدن» و «پاپ» تنها به عنوان کلاسیک‌های نثر به رفتن ادامه می‌دهند.

نگرش انتقادی نسبت به ارزش، معتقد است که آثار ادبی در کلیه سطوح از سنگین تا سخیف، از تراژیک تا مضحک، از حماسی تا محلی، از آرمانی تا کاسلا<sup>۱</sup> موردی وجود دارد. بنابراین، این امر بطور حساسی بستگی به نظریه

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

2. Arnold, *The Study of Poetry, Essays in Criticism*, II<sup>nd</sup> ser.

انواع دارد، زیرا تنها این نظریه است که به ما اجازه می‌دهد بوسیله هر روش نظام یافته مشاهده کنیم که هر فرم ادبی، عرضه‌کننده لذت‌های خاص، دارای حوزه خاص، رویه خاص، هدف‌های خاص، و نیز روش خاص خود برای تفسیر هدف‌های ادبی است.

۹۹- این نگرش معتقد است که آن گروه از قضاوت‌های ارزشی که عموماً پذیرفته شده و به قطعیت نزدیکتر است، قضاوت‌های تطبیقی موجود در یک نوع واحد است. می‌توانیم بگوییم که «میدل مارج» یک رمان بهتر از وارث رد کلیف<sup>۱</sup> می‌باشد، و مباحث منطقی که بر اساس معیارهای همه‌پسند است می‌تواند برای حمایت از این تضاد بنا گرفته شود. اما هیچ بحث منطقی را برای نشان دادن این امر که میدل مارج بهتر از ادولف ویدورسون است، نمی‌توان بکار گرفت.

۱۰۰- ما به یکبارہ می‌توانیم مشاهده کنیم که مقایسه ارزشی میان آثاری که از انواع کاملاً متفاوتی هستند، غیر ممکن است، و یا اینکه آنها ارزش مقایسه را ندارند. اما اگر معیار عمومی ادبی دارای ارزش باشد، برای دانستن «چرا» آن یا شکل کمتری مواجه می‌شویم. این یک موضوع اساسی است زیرا قضاوت در مورد ارزش ادبی را نمی‌توان تبدیل به یک موضوع کمی کرد. ما نمی‌توانیم برای زیبایی یافت اثر آریستو<sup>۲</sup> ۸۰ درصد امتیاز بدعیم، و برای جدیت اخلاقی آن ۳ درصد، و یک امتیاز موازی برای جورج ایویوت تهیه کنیم و سپس آنان را در یک طبقه بندی جای دهیم. و من تصور نمی‌کنم که ما بتوانیم بسادگی بگوییم که آریستو در جدیت اخلاقی آزمایش نشده است، بدون شک کلیه معیارهای صوری و اخلاقی، از اساس برای کلیه آثار ادبی بکار برده می‌شوند. اما آنها برای انواع متفاوت به درجات متفاوت بکار برده می‌شوند. معیارهای معین برای انواع معینی، تقریباً (و نه کاملاً) ناسربوط است. (برای تبدیل موضوع به یک امر بوج) می‌توان یک سنجش تستی را تصور کرد که در آن معیارهای مختلف برای انواع مختلف، از ارزش‌های مختلفی برخوردار خواهند بود و نتایج تأیید شده را می‌توان بجای امتیازات خام، با یکدیگر مقایسه کرد. اما این امر کاملاً بی‌ارزش است. قضاوت ادبی یک هنر عملی است که نمی‌توان آن را در جایی که سبب افزایش اطلاعات ادبی ما نمی‌شود دنبال کرد.

1. *Middlemarch* 2. *The heir of Redclyffe*

3. *Ariosto*

۴. در حال او بوسیله دوسان تیس (De Sanetis) تحت فشار قرار گرفته است.

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

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

## بخش دوم

۱.۲ - تا بحال میل داشته‌ایم که کلمه شعر را در مفهوم وسیع آن، به عنوان مترادف ادبیات تخیلی بکارگیریم. اما در صحبت معمولی شعر از نثر قابل تشخیص است و اکنون ما باید این وجه تمایز را مورد بررسی قرار دهیم.

اگر برای یافتن کلمه «شعر» به فرهنگ لغت مراجعه کنیم در میان مفاهیم مختلف آن دو تعریف وجود دارد که متضاد یکدیگر است.

(الف) «هنر نوع تصنیفی که به نظم باشد، و یا آنچه بدین قصد تصنیف شده، اعم از اینکه دارای کیفیت واقعی باشد یا خیر.»

(ب) «افکار و عقاید به خودی خود دارای نوعی کیفیت شعری است که نه به نظم، بلکه به نثر بیان شده است.»

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

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

جرمی بنتام می‌گوید که از تفاوت میان شعر و نثر با اطلاع است زیرا در نثر خطوط تا کنار صفحه می‌رسند ولی در شعر نمی‌رسند، مسلماً او تفاوت میان نظم و نثر را مشخص کرده است - به علاوه بطور شیطنت آمیزی به ما می‌فهماند که هرگونه وجه مشخصه دیگر شعر، غیر واقعی است. تا زمانی که این آشفتگی مربوط به معانی است، مشکل زیادی ایجاد نمی‌کند. معمولاً زمینه کار برای هدایت ما کافی است. مع ذلك، مسئله مطالب در برگیرنده همچنان باقی می‌ماند. آنچه ما واقعاً احساس می‌کنیم و آنچه به نحو مبهم در کاربردهای معمولی ما بیان

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

۱.۳- این معنی کلمه شعر در میان وسیعترین معانی آن (شعر = ادبیات تخیلی) و محدودترین معانی آن (شعر = نظم) قرار دارد. از آنجا که این معنی سبب چیزی است که ما در واقع وجود آن را احساس می‌کنیم باید بگوئیم که آن را بهتر توصیف کنیم. تعاریف حاکی از تجلیل و صنعت بیان فراوان است (شعر، جان و روح لطیف کلیه علوم است و غیره)، اما آنها منظور نظر ما نیستند. در اینجا ما بسادگی وارد محدودهٔ متافیزیک، معرفت‌شناسی، یا روانشناسی فرایند آفرینش می‌شویم. اما می‌خواهیم حد و مرز نوعی از «بیان» را تعیین کنیم.

نثر بر آن است که در جهت واقعیت، توصیف، و تجزیه و تحلیل صاحب تبحر شود، و گاه گفته می‌شود که حوزهٔ اختصاصی شعر، بیان احساس است. اما چنین نیست. ترغیب و صنعت بیان که به عمد بطور «احساسی» بیان می‌شوند و وابستگی شدیدی به احساس دارند، عمدتاً در حوزهٔ عملکرد نثر قرار می‌گیرند. هیچکس مایل نیست که موعظه‌های دموستنس یا ایسروس یابریک را به عنوان شعر، توصیف کند. شعر ممکن است توصیفی باشد اما هیچکس راضی نمی‌شود که اشعار روستایی را به عنوان نثر توصیف کند.

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

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

به خودی خود هدف هستند. این نظریه را سارتر بطور عمیق و درخشانی بیان کرده است. او نویسنده‌ای است که معمولاً تصور می‌رود نسبت به شعر حساسیت کمتری داشته باشد. اما متأسفانه نوشتهٔ او (که نقل قول مذکور از آن آورده شده) برای نقل در اینجا بسیار طولانی است. و بهتر است که خواننده خود به آن مراجعه کند. زیرا در این نوشته کیفیت شعر به مفهومی که مورد نظر ماست، بیان شده است و این امر از هر نقدی که می‌شناسیم بهتر انجام شده است.

۱.۴- بدین ترتیب شعر تشکیلات لفظی خود را به نحوی مطلق می‌سازد. گرچه علاوه بر این ممکن است اعمال دیگری نیز انجام دهد. نثر تشکیلات لفظی خود را برای هدفهای دورتری مورد استفاده قرار می‌دهد— یعنی اهداف بیانی، توصیفی، و تجزیه و تحلیل. بد نیست اصطلاح موجود در شماره ۱۶ را مورد استفاده قرار دهیم و بگوئیم که شعر سخنی است که در نظم یا نثر، هدف غالب خود را یا درخشش بیان می‌کند. از آنجا که درخشش لفظی تا حدی در کلیهٔ متون ادبی وجود دارد (شماره ۱۶)، و از آنجا که این امر تنها در ادبیات است و نه در سایر انواع هنری، برای شعر آسان است که خود را تا آنجا بسط و گسترش دهد که بطور کلی ادبیات تخیلی را هم در برگیرد. همانگونه که مشاهده کردیم، این امر سبب موضوعی است که سارتر علاقه‌ای بدان ندارد. یعنی شعر بطور کلی در مرکز ادبیات تخیلی قرار دارد، و اینکه هر قدر هم که بطور نامتجانس و ناهموار گسترش یابد، باز جوهر حیاتی ادبیات تخیلی خواهد بود.

۱.۵- این واقعیت که وجه تمایز مذکور میان شعر و نثر در اصل روشن است، بدان معنی نیست که ترسیم آن آسان است. همچنین ترسیم دقیق آن نیز از اهمیتی برخوردار نیست. موارد واحد را ممکن است خوانندگان مختلف بطور متفاوت احساس کنند، اما این امر اهمیتی ندارد.

چند «نثر مسح» آشکار به ذهنمان خطوری کند— مثل «سو-ظن» اثر دو-کوئینسی<sup>۲</sup> و «قنطوس» اثر موریس دوگورن (و حکم آن، که ساتیوارنولد جوان را شیفتهٔ خود کرد). همچنین می‌توانیم در آثار نویسندگانی متفاوت مانند سرتوماس براون، زاسکین، جویس، همینگوی مشاهده کنیم که هدف درخشش

۱. Qu'est ce que la littérature? *Situations*, I, 1948, pp. 63-71.

نقل قولی که من در ترجمه خود ذکر کردم. (این کتاب تحت عنوان ادبیات چیست؟

به فارسی ترجمه شده است. ۴۰)

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

«بله. حق با روزنامه‌ها بود: برف در تمام نقاط ایرلند باریده بود. در کلیه نقاط دشت سیاه سرکزی، و تپه‌های بدون درخت، و برروی سرداب آن نرم‌نرمک می‌بارید. و بعداً به طرف غرب پیشروی کرد. و برروی اسواج سرکش و سیاه «شانون» باهستگی فرود آمد...»<sup>۱</sup>

۱. ۶- این امر در جهت تصریح اصطلاح معمولی، یک گام مثبت است. اما وجه تمایز انتقادی حاصل، از اهمیت زیادی برخوردار نیست. در واقع ما غالباً نمی‌خواهیم بدین نحو تفاوتی میان «نثر» و «شعر» قائل شویم. بلکه می‌خواهیم مشاهده کنیم که این دو بطور متقابل با یکدیگر همکاری می‌کنند. آنگاه تفاوت میان نظم و نثر باقی می‌ماند، و این ساده‌تر است. بنام در جهت صحیحی حرکت می‌کند، نظم سخنی است که بوسیله اصلی جدا از معنی، به واحدهای صوری کم‌ویش منظم تقسیم شده است. تشکیلات صوری نثر مستقیماً از میان معنی آن برسی‌خیزد. نظم نیز دارای تشکیلات صوری مستقل از معنی است.

نظریه پردازان شعر آزاد و بخصوص سرهربرت رید<sup>۲</sup> تلاش کرده‌اند که ثابت کنند تشکیلات صوری نظم، مستقیماً از درون معنی آن برسی‌خیزد. اما گرچه این طریقه تفکر دارای کاربردهای داخلی است، برای تعمیم فرم نظم، اساساً اشتباه است، مع ذلك ممکن است در جهت کمک به معنی مفید باشد. شعر شش و ندی (شش‌وزنی)، شعر آلکساندریایی، و اشعار حماسی انگلیسی ترکیب‌هایی صوری هستند که بطور منطقی برهنوع مفهوم خاص که ممکن است راه خود را در درون آنها باز کند، مقدم هستند.

۱. ۷- وجه تمایز نظم و معنی را می‌توان از طریق بررسی اصل و منشأ آن مشاهده کرد. معنی، از نیاز به بیان یا وصف یا ترغیب برسی‌خیزد. فرم نظم از علاقه به وزن منشأ می‌گیرد، که کاری با بیان، وصف یا ترغیب ندارد. علاقه به وزن که اولین بار ارسطو آن را اسری طبیعی برای انسان بحساب آورد، طبق قول

۱. جویس، آخرین پارگراف از «مرد» (The Dead)، آخرین داستان موجود در *دو بلچینی‌ها*.

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

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

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

۱. ۸- وزن به عنوان یک منبع مستقل لذت، بزودی جایگزین اهداف بیانی می‌شود، اما البته این امر در حد خود صورت می‌گیرد. عنصر استقلال در جای خود باقی می‌ماند. کسانی مانند کالریج که می‌خواستند اصل و اساس وزن منظم و مرتب نظم را در احساس کشف کنند، و یا کوشش می‌کردند که احساس را تحت کنترل در آورند، هنگام بررسی به اندازه کافی به پشت سر خود نگاه نکرده‌اند. وزن تبدیل به ابزار بیان و کنترل احساس می‌شود، اما در ابتدای امر یک منبع مستقل لذت است.

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

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

کسب کرد. بدین ترتیب آنها را «ستر»<sup>۱</sup> می‌نامیم. و آنچه ابتدا به عنوان «اشارات همزمان» مطرح بود بالاخره تبدیل به موضوعی برای سنجش آگاهانه گردید. اوزان استاندارد تبدیل به نمونه‌هایی سنجشی می‌شوند که شعر در درون آنها معنی خود را رشد می‌دهد.

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

جنبه‌های ویژه صداسناسی که برای ساختمان وزن شعری بکار می‌رود بطور طبیعی در زبانهای مختلف متفاوت است. یعنی در زبان یونانی و لاتین کمیت و در زبانهای انگلیسی و آلمانی، تکیه<sup>۲</sup>، و غیره وجود دارد. تجانس حروف بخشی از ساختمان صوری شعر آنگلوساکسون و بخشی از ساختمان صوری شعر چین است. در حالیکه در شعر انگلیسی هردوی این جنبه‌ها متغیرهای بیانی هستند، اما هیچ‌سهمی در الگوی صوری ندارند.

در اینجا بیش از این نمی‌توان درباره عروض صوری یا ارزش بیانی شیوه‌های وزنی خاص صحبت کرد. این امور اصل نیستند، بلکه مربوط به عمل نقد و متعلق به فن خاص آن هستند.

۱.۹- موضوع قابل اهمیت در مورد اصولی که چنین دیر ظاهر شده‌اند این است که ما دو شعبه از ادبیات داریم، یکی «نثر» با تشکیلات صوری آزاد که از معنی آن برمی‌خیزد، و دیگری «نظم» با تشکیلات صوری سخت‌تر که مستقل از معنی است. آنکه می‌خواهیم سؤال کنیم که آیا این تفاوت منجر به تفاوتیهای دیگری نیز می‌شود، یا خیر. قسمتی از این سؤال را قبلاً پاسخ داده‌ایم. نظم با تشکیلات صوری سخت خود متمایل به آن است که در محدوده خود بیشتر، شعر را جذب کند- منظور بیشتر ادبیاتی است که هدف عمده آنها درخشش لفظ است. (بیشتر و نه تمام آنها- مراجعه کنید به بخش‌های ۱.۲-۱.۳). دلیل این امر را کالریج بخوبی بیان کرده است: «بازگشت رابط دقیق تلفظ و صدا که حدی زده می‌شود در نظم برای برانگیختن توجه دائم و مشخص به هر بخش سخن بکار

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

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

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

۱.۱- تا دوره‌های اخیر علی‌رغم ناشخص بودن مرز میان نثر و شعر، مرز میان نثر و نظم مشخص و غیرقابل بحث بوده است. از زمان وینمن تجارب صوری مستمر و مختلفی حاصل شده که متمایل به پیچیده کردن این مرز بوده‌اند. «شعر آزاد» در جلوه‌های متعدد خود، طبق قول قدما، اساساً در نظام وزنی جای نمی‌گیرد. یعنی قابل «سنجش» نیست. تجاربی نیز در مورد نثری که آگاهانه دارای وزن است حاصل شده، گرچه تعداد این تجارب کمتر است. این امر منتهی به طرح این سؤال شده است که آیا وجه تمایزی که از سابق میان نظم و نثر موجود بود، به همان اندازه که مطلق بنظر می‌رسد، مطلق است، و یا با تلاش می‌توان آن را مرتفع کرد.

مقاله مالاربا به نام «بحران شعر»<sup>۱</sup> می‌گوید که میان نظم و نثر تفاوت واقعی وجود ندارد، بلکه میان زبانی که با هدف جمال‌شناسی بکار رفته و زبانی که بدون چنین هدفی مورد استفاده قرار گرفته، تفاوت وجود دارد. طبق این دیدگاه، شعر از آنجا شروع می‌شود که زبان آن نوعی تشکیلات ارادی جمال‌شناسی داشته باشد. مالاربا از ظهور یک «اندیشه باشکوه و غیرارادی» استقبال می‌کند، و اظهار می‌دارد که بعضی آنکه طرز بیان با تکیه همراه باشد، شعر آغاز می‌گردد، و بعضی آنکه سبک وجود داشته باشد، وزن بوجود می‌آید. این یک تصور

اساسی و پرجاذبه است و تصویری است که تغییر قابل توجهی در عاداتهای نقد رایج ما ایجاد می‌کند. این تصور کاربردهای روشنی برای ادبیات مؤثر و متخصص نهضت سمبولیستی و نتایج بعدی آن دارد. اما کاربرد آن برای تجربه ادبی عمومی ما کمتر مشهود است. باز می‌گردیم به مفاهیم سنتی نثر و نظم؛ زیرا برای غالب زمینه‌های ادبی مفیدتر است. و «اندیشه باشکوه» ما لایسه بهتر است همچنان بصورت یک ابزار فریبنده و لطیف باقی بماند تا تنها در مورد اهداف خاص بکار رود.

## ۱۶ کلام شاعرانه

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

(الف) شعر دارای این حق است که از لغات خاص خود، و «کلمات» شاعرانه‌ای که در سخنرانیهای عادی وجود ندارد، استفاده کند. این حق در عمل عموماً پذیرفته شده است، گرچه استفاده از آن در بعضی از دوره‌ها و در بعضی از زبانها چشمگیرتر است. ارسطو فصلهای ۲۱ و ۲۲ کتاب فن شعر خود را اختصاص به این کلام شاعرانه داده است. کالریج اشاره می‌کند که این امر در زبانهای یونانی و بتالیایی گسترده‌تر از زبان انگلیسی است. در زبان انگلیسی ما صرفاً به زبان طلایی قرون وسطی و بعضی از اشعار قرن شانزدهم، و زبان ترجیع بندهای گری، و نیز زبان قبایل باله‌دارا و دره‌های حاصلخیز اشعار روایتی نوستین می‌اندیشیم. ما پدیده مذکور تقریباً جهانی است. گری صریحترین مدافع این اصل است: «زبان عصر هرگز زبان شعر نیست... شعر دارای زبانی است ویژه خود، که تقریباً هر فردی که دست به سرودن زده است، از طریق غنی کردن آن بوسیله اصطلاحات و مشتقات بیرونی، چیزی بدان افزوده است.»

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

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

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

این را ما به‌عنوان یک اصل کلاسیک در نظر می‌گیریم. اما بطور کلی این اصل مورد نظر رمانتیکها نیز بوده است. اصل مذکور در برگیرنده مباحثه کالریج علیه وردزورث در زندگی‌نامه ادبی<sup>۱</sup> است. وحتى وردزورث عملاً آن را بکار گرفته است. علی‌رغم تمایل وردزورث به سخن «متواضعانه و ساده»، هیچ کلمه روزمره در آثار او یافت نمی‌شود و لغات کمی که مورد اعتراض جانسون واقع شده، در زمینه‌های گوناگون است. در واقع اشتراک عقیده بزرگ در این طرف نهفته است «وکسانی که مایلند به‌عکس این بیندیشند باید بخاطر داشته باشند که همانطور که کالریج می‌گوید، بار سنگین اقامه دلیل بردوش مخالفین است، و نه بردوش حامیان این عقیده عمومی.»

۱۱۲- بدین ترتیب این موضوع که شعر دارای طرز بیان خاص خود است، نظر کلی منتقدان بوده است و زائیده عملکرد عمومی شعر است. نظر مخالف این عقیده مربوط به وردزورث است. «هیچ نوع تفاوت اساسی میان زبان ثرو سروده‌های موزون وجود ندارد و نمی‌تواند وجود داشته باشد.» غالب بحثهای مربوط به نقد بر این عقیده‌اند که این موضوع وزنه سنگین مدافعه‌ای خاص است که به‌مقدار کافی بوسیله کالریج مورد مخالفت قرار گرفته است. و بنظر می‌رسد تاریخ ادبی آن را تأیید کرده باشد. وردزورث آشکارا با فعالیت شعری دوره قبل مخالفت می‌کند، مع‌ذلک نه فعالیت ادبی زمان وی و نه حتی فعالیت شخصی وی مؤید قضاوت اوست. در طول چند سال از صدور بیانیه وردزورث، شعر رمانتیک کلام خود را تکامل بخشید و آن را چنان ویژه و جدا از استفاده عامیانه قرار داد که مانند شعر قرن ۱۸ شد. و بنظر می‌رسد که این موضوع از هومر و بیودولف<sup>۲</sup> بدین طرف، واقعیت کلی تاریخ ادبیات بوده است.

مع‌ذلک بنظر می‌رسد که در فرضیات نقد تقریباً تجربه نشده عصر ما، وردزورث پیروز شده است. اندیشه زبان «شاعرانه» تقریباً بطور جهانی مورد تحقیر قرار گرفته است و آنچه که مورد استقبال قرار گرفته استفاده حیاتی و حساس از اصطلاحات بومی است.

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

۱۱۳- در اینمورد دو مسئله را باید ذکر کرد:

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

(ب) نظر سنتی «کلاسیک» درباره طرز بیان شاعرانه علیه اصل دیگر نقد کلاسیک است- یعنی وجه تمایز میان سبکهای عالی، متوسط و نازل. در غالب دوره‌ها اشعاری به‌سبک نازل وجود داشته است که از اصطلاحات مبتذل و واژه‌های هنری در آنها استفاده شده است و هر دو در مقررات وضع شده بوسیله جانسون طرد شده‌اند. وجه تمایز سبکها (که مربوط به تفاوت نوعهاست. احتمالاً نسبت به اشارات نقد کلاسیک در مورد طرز بیان شاعرانه، صحیح‌تر و مهم‌تر است.

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

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

«می‌دانیم که کلام زنده هر عصر یک منبع ثابت حیاتی برای شعر است.

اما همانگونه که وردزورث نیز معتقد است آن کلام زنده را نمی‌توان بسادگی با «نظام وزنی تطبیق داد»، بلکه حیات شعر از کشش همیشگی و دائم‌التغییر میان وزن کلام عادی، و نظام وزنی رسمی سرچشمه می‌گیرد. همچنین یک کشش دائم‌التغییر و مشابه میان زبان عصر و زبان شعر وجود دارد، و گاهی اوقات این دو بسیار به یکدیگر نزدیک می‌شوند. اگر آنها برای مدت طولانی، زیاد بهم نزدیک باشند نتیجه آن محدودیت غیرقابل تصور موضوعات و احساساتی است که شعر با آنها سروکار دارد. زیرا ما انتظار داریم که شعر دقیقتر و جدیتر از برخورد روزمره «زبان عصر»، در مقابل تجربیات مقاومست‌کند. معمولاً بعد از یک دوره تماس نزدیک، آنها تمایل به جدایی دارند. حال اگر این جدایی و اختلاف وسعت یابد و برای مدت طولانی ادامه پیدا کند، خطر آن هست که شعر زبان فاسدی را برای خود پدید آورد که با زبان جاری عصر بکلی متفاوت باشد. در بعضی از مراحل موضوع، تقریباً هر اظهار نظری درباره رابطه میان این دوزبان ممکن است صحیح باشد. گفته‌گری مبنی بر اینکه «زبان عصر هرگز زبان شعر نیست» زمانی مطرح شد که شعر از کلام منطقی به سبک محاوره‌ای صیقل یافته برخوردار بود. هر یک از این گفته‌ها در نهان خود تغییر پیدا کرد. اما هرگونه اظهار نظر در مورد قضیه‌ای که معمولاً صحیح است، پیچیده‌تر از آن است که هر یک را بسادگی مورد سوءظن قرار دهیم. شاید تلاش برای قضاوت در مورد اینگونه احکام انتقادی از نقطه نظر قطعی بودن، کار اشتباهی باشد— زیرا عملکرد واقعی آنان، تعیین کردن عمل بعدی که باید انجام شود، بوده است.<sup>۱</sup>

۱۰۵— بنابراین اگر زبان شعر بدرجات متفاوت متمایل به انحصاری کردن زبان عصر باشد، باید سؤال کنیم که این تخصیص بر مبنای چه اصول و مقرراتی صورت می‌گیرد. دنوع از این گونه مقررات می‌تواند وجود داشته باشد:

(الف) شعر بر طبق ماهیت خود یک هنر عالمانه است. و تقریباً همیشه تا حدی منکی بر شعر کهن بوده است، و معمولاً از خوانندگان خود انتظار دارد که اطلاعات معینی از شعر کهن داشته باشند. بدین ترتیب کلام شعر، به نوبه خود، فرهنگ اشاره و تلمیح است. در شعر غالباً کلمات برای یادآوری کاربردهای سابق شعری، کاربردهای کلاسیک و زبانهای بیگانه، بکار می‌روند. این امر آنگونه که گاه تصور می‌رود یک موضوع انحصاری و اختصاصی که بوسیله تی. اس. الیوت ابداع شده باشد، نیست. بلکه نتیجه این حقیقت است که شعر متعلق

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

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

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

بنابراین ما هنگام خواندن اغلب اشعار انتظار داریم که به نحوی تغییر شکل زبان معاصر را مشاهده کنیم بطوریکه استعمال لغات کهن و ارجاع به کاربردهای کهنه‌ای که زبان بومی آنها را فراموش کرده چشمگیر باشد. در این زمینه، ذوق و سلیقه، خصوصاً ناپایدار و ستلون است. ازرا بساوند با مردی که الفاظی شبیه «خزه‌های سرطوب‌گندیده» بکار می‌برند مخالف است— زیرا، به نظر من او را به یاد تیسون که سیلتون را بخاطر می‌آورد، می‌اندازد. مع‌ذک خود او جملاتی مانند «اما جواب او مانند بادها و مانند نوای عود بود» نوشته است که هدف آن بیاد آوردن پراونس<sup>۲</sup> و در واقع ارنست داونسون<sup>۳</sup> است. در این نوع نقد ویژه مجلات سد، نه معنا وجود دارد و نه فایده.

(ب) بنابه دلایل مبتنی بر کالریج که در شماره ۱۰۹ بیان شد، فرم شعر— یعنی فرم شعری، یا حتی آگاهانه‌تر، فرمهای وزنی در «نثر - شعر» بکار می‌روند— به نحوی است که توجه زیاد و خاصی بطرف بافت لفظی جلب می‌شود. کلیه بخشهای یک شعر، حتی کوچکترین بخش آن، یعنی کلمات واحد، بایستی آن گونه باشد که توجه دائم و متمایز به هر قسمت را توجیه کند بطوری که تکرار، دقیقاً مرتبط، تکیه و صوت ایجاد تحریک و هیجان کند. این بدان معناست که طرز بیان شعر، بایستی به طرز مطلوبی همیشه گویا و همیشه زنده باشد. و این نشاط گویا و همه جا حاضر، به معنای جدایی دائم، کم یا زیاد، از کاربردهای معمولی و طرز بیان معمولی است.

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

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

اگر این اصول کلی در ذهن فرد باقی بماند ماهیت غالب مباحثات محلی — که از نوع بحثهای کارگاهی بر سر مشکلات جاری — بر سر طرز بیان شاعرانه است کشف می‌گردد. جالبترین مباحثات درباره این موضوع به هیچوجه درباره اصول و مقررات نیست، بلکه گفتگوهای شعرا درباره نکات فنی حرفه آنان است.

# ۱۷

## رمان و تاریخ

۱۱۶ — در بخشهای پیشین بارها گفته شده است (ع. ۴ — ۴ الف — ۴ هـ، ۴ هـ) که منظور ادبیات تقلید جزء به جزء از اشیاء موجود در جهان واقعی نیست. بلکه منظور این است که نشان دهد فرسهای مختلط وجود دارد و رمان یک مورد خاص است. در بحث شماره ۴ هـ گفته شد که عقیده‌ای وجود دارد مبنی بر اینکه کلیه رمانها، رمان تاریخی است و اینکه بخشی از امتیاز خاص رمان آن است که گزارشی از واقعیت اجتماعی است. در اینجا باید مورد خاص رمان را بررسی کنیم.

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

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

برسی گیرد. رمان غم‌انگیز و تراژیک وجود دارد همانگونه که رمان مضحک و کمدیک نیز وجود دارد. حتی ما مایلیم که آزادانه از رمان بخصوصی مانند «تراژدی» یا «کمدی رفتار» صحبت کنیم. می‌دانیم که اینها نیز رمانهایی هستند مانند بقیه، که نه به دلیل سروکار داشتن با حوزه بخصوصی از تجربه، بلکه بدلیل طریقه خاصی برای ارائه واقعیت، به‌عنوان رمان شکل گرفته‌اند.

۱۱۸- رمان یک‌نثر روایتی و داستانی است، اما باید آن را بیشتر از این تشخیص داد. رمانس نیز یک متن داستانی و روایتی است که ممکن است به‌نثر هم باشد، در حالیکه احساس می‌کنیم که با رمان تفاوت دارد. همانگونه که هنری جیمز می‌گوید، احساس ما نسبت به «طریقه رخداد وقایع» در برگیرنده رمانس نیست زیرا رمانس ممکن است با اسور جادویی سروکار داشته باشد، و یا حداقل دارای شخصیت‌هایی باشد که تا حدی آزاد از ضروریات زمانه و جو و شرایط اجتماعی باشند. در رمان شخصیتها محکوم به رعایت این نوع ضرورتها هستند.

رمان ممکن است در برگیرنده عناصر رمانس باشد، اما هر قدر که چنین باشد مانند داغ تنگ<sup>۲</sup> یا مولن بزرگ<sup>۳</sup>، احساس می‌کنیم که با سنت اصلی و مرکزی رمان متفاوت است و از آن دور افتاده است. فرمهای دیگر بطور متفاوتی تشکیل می‌شوند. تراژدی می‌تواند در برگیرنده یک امر الهی یا یک واقعه غیرمنتظره باشد و یا بوسیله یک روح برانگیخته شود یا از موقعیتی که ذاتاً غیرممکن و خیالی است آغاز گردد. کمدی می‌تواند دارای سرانجامی جادویی یا شبه جادویی باشد. و شکل‌های بدل و غیر ممکن و هویتهای جابجا شده و غیره را مورد بررسی قرار دهد. شعر حماسی دارای روند مافوق‌الطبیعه است و قهرمانانی که بوسیله خدایان و ارواح مورد حمایت قرار می‌گیرند و یا از اعمالشان جلوگیری می‌شود. شعر شبانی دنیایی را عرضه می‌کند که کاملاً بصری است. رمان محکوم به آن است که زندگی را به نحوی که واقعاً در آن زیسته است عرضه کند. تنها نقطه موازی و معادل آن در این زمینه، درام واقعی یا رئالیستی است که تقریباً بخش کوچکی از تاریخ کلی درام را اشغال می‌کند و عمدتاً فرع بر رمان است.

۱۱۹- رمان نه‌تنها، برخلاف سایر فرمها، محدود به قوانین احتمالات روزانه

۱. رمان را بدین‌طریق بوسیله مقدمه هادورن Hawthorne بر کتاب *The Marble Faun* و نیز مقدمه هنری جیمز بر کتاب *The American* تشخیص می‌دهند.

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

است، بلکه بطور خاصی کوشش می‌کند که خود را هرچه بیشتر، نسبت به یک عصر خاص و یک مکان خاص مقید کند. یک رمان در سال ۱۸۱۲ در مسکو طرح می‌شود، در دفتر استاها و در طول جنگهای ناپلئون، و یا در پاریس در زمان حکومت لویی فیلیپ، یا در نیویورک در طول دهه هشتاد و نود. این طرحها صرفاً اتفاقی نیستند، زیرا یک رمان باید در جایی طرح شود، این طرح بخش حیاتی ذات اثر است. وقتی شکسپیر دو نجیب‌زاده<sup>۱</sup> خود را در شهر ورونا طرح می‌کند، سرتکب خطایی نشده است. هیچ چیز نیست که شهر ورونا را از هر شهر یا نقطه دیگر قابل تشخیص سازد و زمان آن نیز نامعلوم است. وقتی استاندال برای اولین بار در نانسی طرح لوسین لوین<sup>۲</sup> را می‌ریزد، بعداً در پاریس در طول سلطنت ژولی خود را و می‌دارد که واقعیت بیرونی قابل تأییدی را ارائه کند- یعنی نجابت روستاوار را، و بعد طبقه سیاسی و رسمی پایتخت را، که بصورت یک لحظه خاص در زندگی آنها، ترسیم می‌کند. در واقع او خود را موظف به رعایت تاریخ می‌کند. وسعت ترکیب تاریخ سیاسی و اجتماعی در نیبه رمانها بسیار متغیر است، اما همه رمانها این ترکیب را انجام می‌دهند. بنابراین کلبه رمانها تا اندازه‌ای رمان تاریخی هستند، و بخشی از ویژگی اسلوب آنها، تاریخی است.

۱۲۰- بنابراین آیا می‌توانیم رمانی را از طریق واقعیت یا ارائه اطلاعات تاریخی آن مورد قضاوت قرار دهیم؟ تا حدی بله. مسلماً ما چنین کاری را انجام می‌دهیم. دلیل اصلی این موضوع که رمانهای اسکات درباره اسکاتلند قرن ۱۸ برتر از رمانهای قرون وسطایی اوست، این است که در رمانهای قرن هیجده وی دوره‌ای از تاریخ را بررسی می‌کند که بخوبی از آن مطلع است و از نزدیک آن را درک می‌کند، در حالیکه در رمانهای قرون وسطایی، اسکات تنها تصویری رؤیایی و خیالی به‌ما عرضه می‌کند. در رمانهای مربوط به تاریخ معاصر اسکاتلند، وی صرفاً حقیقت اساسی‌تری را برای ما شرح می‌دهد. می‌توان گفت که این رمانها، آشکارا رمانهای تاریخی هستند و بنابراین در نوع خود نمونه‌اند. اما همان بررسیها با رمانهای زندگی معاصر نیز مطابقت دارد. دلیل اصلی ارجحیت رنگین‌کمان<sup>۳</sup> بر کانگادو<sup>۴</sup> این است که رنگین‌کمان معرف یک دوره واقعی در تکامل اجتماعی ایالت‌های انگلیسی است، در حالیکه کانگادو تنها یک رؤیای اجتماعی-سیاسی است. طرح صهیونیستی دانیل دوندا<sup>۵</sup> همان ماهیت کانگادو

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

را دارد، و عدم واقعیت اجتماعی آن چشمگیرتر است، زیرا شانه به‌شانه طرح گوندولن هارلت<sup>۱</sup> قرار دارد، منتها با قدرت و اعتبار فراوان.

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

از طرف دیگر، کاهش محتوای اجتماعی-سیاسی رمان تا درجه‌ای معین، خالی از خطر نیست. هیچ قانونی نمی‌تواند مانع از آن شود که جیمز فه‌رمانان طرف طلائی<sup>۲</sup> را به این عنوان که در یک خلا زندگی می‌کنند، عرضه کند. بلکه او موفقیت خود را از طریق انجام این عمل کسب کرده است. تنها ریشه اصلی باقی‌مانده در واقعیت اجتماعی، شکل غامض امریکایی-اروپایی است و احتمالاً این امر بسیار جزئی است.

۱۲۲- چگونه واقعیت تاریخی یک رمان را باید مورد قضاوت قرار داد؟ در وهله اول باید هرگونه اطلاعات بیرونی را که در ذهن خود داریم به‌خاطر آوریم، و همانگونه که هنری جیمز پیشنهاد می‌کند بایستی هرگونه اطلاعاتی را نیز که ناچار به داشتن آن هستیم به‌خاطر آوریم. در مورد رمان‌نویسان بزرگ گذشته از قبیل بالزاک، دیکنز، تولستوی، معمولاً این کار را کرده‌ایم. و از طریق بررسیهای خاص یا مشاهده رضایت عمومی، بخوبی از ارتباط آنها با واقعیت تاریخی-زمانی که ترسیم کرده‌اند، واقف هستیم. مع ذلك باید بدانیم که «هرابر صحیحی، دال برحقیقت نیست.» (ماتیس<sup>۳</sup>). دیکنز در بسیاری موارد می‌تواند

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

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

روابط طبقاتی، خواه به مفهوم سطحی آن و خواه به مفهوم عمقی، بایستی بربنای صحیح و واقعی خود قرار داشته باشند. رمانی که در زمان حاضر طرح شده و در آن رفتارهای طبقاتی یک دوره معاصر، حتی سال ۱۹۳۰، مطرح می‌شود بناچار معتبر نخواهد بود.

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

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

«چگونه برخصوصیت گیج‌کننده داستان غلبه کنیم، و چگونه از آن فرار کنیم.» رولند به‌خانه نزدیک شد. خانه دارای دری سبز و تعدادی پرده کرکره بود. یک کفش پاک کن روی پله بالایی قرار داشت. «رولند و کفش پاک کن به جهنم!»

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

1. *Letters of R. L. Stevenson*, ed. Colvin, 1900, II, 299.  
Robert Liddell, *Some Principles of Fiction*, 1953, P. 112 ۲  
نقل قول بالا از این کتاب است.

تاریخی خاص و اتفاقی است. دشت سترون<sup>۱</sup> و هوسیلوین مویرلی<sup>۲</sup> هر دو درباره لندن هستند. آنها امکانه خاص فراوان، شخصیت‌های تاریخی فراوان و حقایق متعددی را عرضه می‌کنند. بدین دلیل این دو اثر در میان اشعار، غیرعادی هستند. مع ذلك این رویه، رویه عادی رمان است. الیوت در اشعار بعدی خود به عمل عادیتر پنهان کردن یا منکوب کردن حقایق احتمالی متوسل می‌شود. قسمت سوم برفت نودتون<sup>۳</sup> در راه آهن زیرزمینی لندن طرح شده است، و برای ما روشن است که مکان واقعی که از روی آن شبیه‌سازی شده، ایستگاه گلاستررود<sup>۴</sup> بوده است. اما این موضوع در شعر اصلاً ذکر نشده است. در یک رمان ممکن بود که این اشاره صورت گیرد، و گلاستررود از اینکه همان گلاستررود باشد شادمان شود.

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

آرنولد کتل<sup>۵</sup> گفته است که: «بلندیهای بادگیر درباره انگلستان سال ۱۸۴۷ است. سردمی که در این رمان مطرح شده‌اند، در ناکجاآباد زندگی نمی‌کنند بلکه در بورکشایر اقامت دارند. هیت کلیف<sup>۶</sup> در نواحی بایرون متولد نشده، بلکه در یک محله کشیف و پرجمعیت واقع در لیورپول زاده شده است. داستان بلندیهای بادگیر درباره یک عشق خشک و انتزاعی نیست، بلکه درباره احساسات مردم زنده، درباره دارندگی و جاذبه رفاه اجتماعی، تهیه مقدمات ازدواجها، اهمیت تحصیل علم، ارزش مذهب، روابط میان اغنیا و فقرا و غیره است.»<sup>۷</sup>

حق با آقای کتل است. در نظر او هیچ سؤالی در این باره که تاریخ کمتر از شعر فلسفی است، وجود ندارد. زیرا او بک مارکسیست است و تاریخ در نظر او وابسته به قضا و قدر است. در نظر رئالیست-سوسیالیستها ارزش عالی رمان در آن است که نیروهایی را که در تاریخ به گونه‌ای مطلق فعال هستند، با حداکثر استحکام و ویژگی عرضه می‌کند. کسانی که اعتقاد ندارند جهت تاریخ بوسیله

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

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

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

بنابر نظریه صوری، جزئیات تاریخی به همان اندازه احتمالی است که جزئیات ابداعی مانند درب سبز و کفش پاک کن. هیچ دلیل داخلی برای رمان وجود ندارد که بانک در شهر باشد و نه در هایدپارک کورنر. و این اربسادیگی تبدیل به یک مورد می‌شود، و این یکی از مواردی است که رمان‌نویسان باید آن را به همان گونه که هست ارائه کنند.

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

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

آن نوع شعر که ارائه کننده مقادیر زیادی واقعیت‌های احتمالی است، عمدتاً شعر معاصر است که در روند تاریخ کلی شعر، به نحوی، غیرعادی جلوه می‌کند. بطور کلی شعر از طریق اطناب یا رمز، نمایان به طفره رفتن از واقعیت

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

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

اجتماعی زمان خود بریده باشد. اما بدون در نظر گرفتن منابع بیرونی تاریخ اجتماعی، می‌توان (شاید بطور ترجیحی) ادعا کرد که معرفی شخصیت آقای ورور در رمان مذکور، غیرکافی و متناقض است. در واقع جیمز او را به‌عنوان یک حریم ظالم نشان می‌دهد. و این موضوع را از ابتدای کار، یعنی از وقتی که ما از کلکسیون هنری او (که شامل یک انسان، یعنی پرنس می‌شود) مطلع می‌شویم، تا انتها، یعنی وقتی که همسر خود را بخاطر سوداگری به‌اسارت می‌کشد، ادامه می‌دهد. مع ذلك تمام ابتکار نویسنده در معرفی او به‌عنوان یک پیرسرد موقر روحانی بکار گرفته شده است، اما دو طرف قضیه و دو طرف تصویر با یکدیگر مطابقت ندارد<sup>۱</sup>.

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

۱۲۷- تأکید و اصرار مارکسیستها در مورد وظیفه رمان برای بررسی واقعیت تاریخی، صحیح است. اما آنها منحصرأ درست نمی‌گویند. این ویژگی رمان است که شخصیت‌های خود را، در حالیکه در متن تاریخی زندگی می‌کنند، در حصار شرایط اجتماعی عرضه کند، نه در دنیایی تخیلی و مافوق تاریخی. رمان همچنین تلاش افراد بشر در جهت فرار از تاریخ و شرایط اجتماعی را مورد بررسی قرار می‌دهد. از نظر تئوری مارکسیستی این تلاشها همیشه محکوم به شکست است، و رسانهایی که بیانگر این تلاشها به‌عنوان تلاشهای موفقیت‌آمیز هستند، از حقیقت موجود سخن نمی‌گویند. یک منتقد مارکسیست وقتی که بطالعه اثر را به‌انجام می‌رساند و مشاهده می‌کند که قهرمان اثر دچار لغزش شده است، خواه بوسیله زندگی توأم با شادی دائمی، خواه کسب اعتبار از طریق پیروزیهای روانی دروغین، ناچار بایستی بسیاری از رسانهای سنتی را کمتر مورد تمجید و ستایش قرار دهد. غالباً هم حق با اوست. آرنولد کنتل در کتاب خود به‌نام *پرتور*

۱. البته من از بلندپروازیهای نامحدود این رمان و مشکلات تعبیر و تفسیر آن مطلع هستم. به‌نظر من این بررسیها تنها برای هدف نزدیک، و نه به‌عنوان انتقاد از ظرف طلایی مفید است.

يك بافوا می‌گوید: «بسیاری از اشخاص، از جمله ایزابل آشر، معتقدند که می‌توانند از طریق هوشیاری زیاد و چند هزار پوند، سهم ناپختگیهای خود را خریداری کنند».

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

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

که تا وقتی رمان به‌پیش می‌رود، سبب ترفیع و تعالی جامعه و تاریخ می‌گردد. سایر انواع ادبی ممکن است بطور کاملتر و محکمتری، دورترین نقاط تجربه تخیلی را کاوش کنند. اما رمان به‌روش این جهانی ما نزدیکتر است. نیروی مستمر و مداوم آن نیز چنین است.

آنچه مسلم است این است که تمثیل اصالتاً نمی‌تواند یک نوع ادبی باشد، زیرا حماسه، رمانس، درام و روایت‌های نثرگونه همه می‌توانند به صورت تمثیل باشند، و قطعات تمثیل را می‌توان در دیگر آثار غیر تمثیلی یافت. همچنین تمثیل محدود به حوزه‌های بخصوصی از تجربه انسانی نمی‌شود؛ ممکن است تمثیل عشقی باشد، مانند همان «دولادوز»، و ممکن است در برگرفته عنصر نجات و رستگاری باشد مانند زیادت (زاد). تمثیل، یک روش عرضه است که ممکن است در مورد هر موضوعی و تقریباً برای هر نوع ادبی بکار گرفته شود. معمولاً ما از این کلمه برای فرم‌های تقریباً طولانی استفاده می‌کنیم، اما در دورهٔ رنسانس «تمثیل» واژه‌ای بود که در مورد استعارهٔ حاصل در غزل یا شعر غنایی بکار می‌رفت. غزل ویات<sup>۲</sup> «هرکسی که دوست دارد شکار کند، من می‌دانم که گوزن ماده کجاست.» به عنوان یک تمثیل توصیف می‌شود.

تمثیل دارای یک اساس طبیعی است. اغلب مادران گاهی از اوقات به فرم داستان تذکراتی اخلاقی به فرزندانشان می‌دهند. اما این بیشتر یک حالت آگاهانه در عرضهٔ قصد و نیت مادر است و نه تشویش و نگرانی وی. مادر بخوبی از نکته‌ای که می‌خواهد بدون کمک داستان برای فرزندانش تذکر دهد، آگاه است. بنیان<sup>۳</sup> بخوبی از طرح عنصر رستگاری جدا از سلسله حوادثی که آن را در آنها ترسیم کرده، مطلع است.

۱۳۱- تلاش‌های زیادی شده است که تمثیل را در مقابل سمبولیسم قرار دهند. گفته می‌شود که تمثیل یک نوع تصویر نگاری است که در آن مفاهیم و اندیشه‌های اخلاقی از قبل دانسته شده، بطور عمد تبدیل به اشخاص، اشیاء و حوادث شده است، در حالیکه سمبولیسم شناخت موجودات و اشیاء به فرم احساسی است، به نحوی که امور مذکور ادراک نشده باشد و قابل درک هم نباشد مگر در آن فرم ویژه سمبولیک «از یک طرف شما می‌توانید با یک واقعیت غیر مادی شروع کنید، مانند عواطفی که بطور واقعی تجربه می‌شوند، و سپس می‌توانید بمنظور بیان آن عواطف، معادلهای قابل رؤیت اختراع کنید... این تمثیل است... اما راه دیگری برای استفاده از معادل وجود دارد، که تقریباً برعکس تمثیل است و من آن را سمبولیسم یا گرایش به رسوم مقدس<sup>۴</sup> می‌نامم. اگر احساسات و عواطف ما غیرمادی است، می‌توان آنها را بوسیلهٔ امور مادی

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

# ۱۸

## تمثیل: موضوع و تصویر

۱۲۹- تمثیل به یک معنای وسیع، عنصری فراگیر و نافذ در ادبیات است. بندرت می‌توان اشخاص یا یک سلسله وقایع را بدون ذکر اینکه آنان دارای نوعی اهمیت بخصوص به خود هستند، عرضه کرد. همچنین انسان در اظهار این مطلب که تمثیل، کیفیت تعیین کنندهٔ ادبیات است، دچار وسوسه می‌شود. ما در روزنامه مطلبی را راجع به مثلاً، خیانت، حادثهٔ ناگوار جنسی و خشونت می‌خوانیم، و تنها روزنامه است که گزارش وقوع اینگونه حوادث را می‌دهد. ما همان رشته حوادث را در یک رمان یا یک داستان کوتاه مطالعه می‌کنیم اما بندرت می‌توانیم از این احساس فرار کنیم که تنها در رمان یا داستان کوتاه است که چیزی دربارهٔ عواطف تند انسانی و انگیزه‌های آن بطور کلی، به ما ارائه می‌شود. این تنها راهی است که می‌توانیم از طریق آن شخصیتها را به عنوان الگوهای خیانت، خشونت و شهوت مشاهده کنیم. و تمایل به مشاهدهٔ آنان به نحوی چنین ساده، در نقد آشکار می‌شود. اگر این گونه گرایش به الگو آفرینی در اثر شهوت بود، از آن به عنوان یک لایهٔ جداگانه معنی که در برگرفتهٔ سطح روایتی است، با اطلاع خواهیم شد، و خواهیم گفت که بنظر می‌رسد داستان دارای اهمیت تمثیلی است.

۱۳۰- مع ذلك عمدتاً ما واژهٔ تمثیل<sup>۱</sup> را در مواردی که این گرایش مسلط باشد، بکار می‌بریم. در آن صورت تبدیل به نام یک روش ادبی می‌شود که در آن بهره‌برداری از این دو لایهٔ معنایی، جزء اصلی فرم اثر را تشکیل می‌دهد. اشخاص، وقایع، و اشیاء از یک طرف، به عنوان نمایندهٔ عواطف تند انسانی بکار می‌روند، و از طرف دیگر برای کیفیتهای اخلاقی و روحانی مورد استفاده قرار می‌گیرند.

1. Allegory

ماده موضوع از قبل متصور، هستند. ما می‌توانیم این را تمثیل ساده بنامیم، که همیشه در شرف عبور یکسره از ادبیات است. تصویرها ضعیف یا نامربوط هستند، ظاهر داستانی بسیارست و گسسته است، و از اینجا بی‌می‌بریم که آنچه داریم بطور ناچیزی مایه اخلاقی دارد. نمایشهای اخلاقی در اطراف این خط قرار دارند، که گاه متمایل به جهت صحیح و گاه متمایل به جهت غلط، هستند.

در قطب دیگر ادبیاتی را داریم که در آن تصویر غالب است و اهمیت موضوعی در حدائق مقدار خود قرار دارد. شخصیتها و وقایع، ویژه، مفرد، و استثنائی هستند. آنها همان هستند که نشان می‌دهند، و هیچ چیز (یا حتی-الامکان هیچ چیز) کلیتر را که ورای آنها باشد پیشنهاد نمی‌کنند. می‌توان این را بدلیل نیاز به یک کلمه بهتر، رئالیسم نامید، که همیشه در شرف عبور از ادبیات است، و در حال سلح شدن به گزارش نویسی و یا ستون اطلاعاتی غیر ادبی، است.

۱۳۳- تصور کنید که این دونوع تضاد در یک صفحه مدرج ساعت جای بگیرند. تمثیل ساده در ساعت دوازده، و رئالیسم در ساعت شش. آنوقت ما می‌توانیم به طرف راست صفحه ساعت حرکت کنیم، و در هر مرحله پی‌درپی، کاهش نیروی موضوع و افزایش نیروی تصویر را مشاهده کنیم. در وسط، یعنی ساعت سه، هردوی اینها دقیقاً در حالت توازن هستند. هیچکدام از موضوع و تصویر بر یکدیگر غالب نیستند. ما آنها را با یکدیگر تجربه می‌کنیم و احساس می‌کنیم که جدایی ناپذیرند. این امر در آثار شکسپیر اتفاق می‌افتد. احساس مرکزیت در مورد آثار شکسپیر عمدتاً ناشی از توازن کامل میان تصویر (یعنی نزدیکی کاملاً شناخته شده شخصیتها یا به احساس ما)، و موضوع (یعنی قدرت آنها در ایجاد کیفیتهای مابعدالطبیعی و اخلاقی نمونه و الگو) است. البته این توازن در نویسندگان ضعیفتر نیز قابل مشاهده است.

در اولین ربع از ساعت دوازده به طرف ساعت سه، متوجه یک حرکت تدریجی به بیرون از تمثیل ساده می‌شویم. ابتدا حرکت به طرف تمثیل واقعی، یعنی جایی است که موضوع هنوز غالب است اما تصاویر صاحب حیات و گرایش مخصوص به خود هستند. قلعه آلمان یک تمثیل ساده و خام است. صلیب سرخ در

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

2. The Castle of Alma

تقلید کرد و در نظر مجسم نمود. در این صورت می‌توان گفت که دنیای مادی اطراف نیز به نوبه خود تقلید یک دنیای ناسرئی است... تلاش برای دست یافتن به آن «چیز دیگر» از طریق تقلید احساسی آن، و مشاهده صورت نوعیه در حالت تقلید، معنای مورد نظر من از سمبولیسم یا رسوم مقدس است. اما این امر مشکلاتی ایجاد می‌کند. و در واقع بدان معنا نیست که بتوان تمثیل را در یک طرف و سمبولیسم را در طرف دیگر سباده بحساب آورد. اکثر کسانی که در این باره دست به قلم برده‌اند و مقالاتی نوشته‌اند بر سر این موضوع توافق دارند که تمثیل و سمبولیسم با یکدیگر قابل جمع هستند و شدیداً به هم درآمیخته‌اند. و چطور ما می‌خواهیم بگوییم که کداسیک از این دو مورد، یعنی کیفیت ناسرئی و یا تجسم احساسی، زودتر آمده است؟ در بند اول ملاحظه فرمایید! «پریچها» قبل از آنکه یک هیولا باشد، آشکارا یک مفهوم الهی است. از طرف دیگر، آرتور قبل از آنکه باشکوه و عظمت باشد مسلماً یک قهرمان انگلیسی است. ولی پری تومارت چه؟ آیا خصوصیت چالاکتی و یا فکر پاکداسنی کداسیک زودتر آمده است؟ نمی‌توان این را تعیین کرد، و هیچ راهی هم برای تعیین آن وجود ندارد.

۱۳۴- تضاد میان تمثیل و سمبولیسم یک تضاد دروغین است. این دورا می‌توان از یکدیگر تشخیص داد، اما نه از طریق خطوط ارائه شده. آنها تضادهای قطبی نیستند که در دو سر یک قطب قرار گرفته باشند. تضاد تمثیل، تقلید مستقیم از اشیاء پدیده‌ای، بدون استناد از معنی پنهان آن است- یعنی آنچه که ما معمولاً گرچه بغلط، «رئالیسم» می‌نامیم.

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

در یک قطب، ادبیاتی را داریم که در آن موضوع، مطلقاً بر تصویر غالب است، اشخاص و وقایع صرفاً تسهیلاتی هستند که به عنوان حامل در خدمت

C. S. Lewis, *The Allegory of Love*, Oxford, 1936, P.44. ۱

مقدمه‌های فراوانی بر متن مذکور که از لوئیس است نوشته شده است. همین‌وجه تمایزها را گوته، بلیک، کالریج، ویتس نیز تشخیص داده‌اند. من نیز این موضوع را در کتاب مقدمه‌ای بر هلذه پریچها *A Preface to the Faerie Queene* 1962, PP. 100-38 مورد بررسی قرار داده‌ام، و بیان من در اینجا ذکر مجدد صحبت‌های این کتاب است.

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

خانه تقدس<sup>۱</sup> یک تمثیل واقعی است. و سپس به‌سورادی مثل کمدی مزاج و رمانس گونه‌ها می‌رسیم، که در آنها شخصیتها دیگر معرف کینیت‌های مطلق و انتزاعی نیستند، بلکه خصیصه‌های ویژه طبیعت انسانی، را نشان می‌دهند. و سپس ساختهای سست بافت را مشاهده می‌کنیم که در آنها اهمیت تمثیلی رها شده و به‌بیل خواننده واگذار شده است، مانند کتاب ششم ملکه پریها یا بخشهایی از اولادندو فوریوسو، یا بخشهایی از درام ایبسن، و سپس به‌ساختهای شاعرانه مانند بهشت گمشده می‌رسیم که دیگر مشخصاً تمثیلی نیستند، بلکه گرایش تعلیمی شدیدی دارند، و سپس به‌تجسم کامل موضوع در تصویر می‌رسیم که این نیز در آثار شکسپیر مشهود است. بخشهای سه تا شش، ما را از توازن کامل میان موضوع و تصویر در آثار شکسپیر به رئالیسم سوق می‌دهد، یعنی جایی که گرایش موضوعی در حداقل درجه خود قرار دارد. این امر مقدماً حوزه رمان است، گرچه همچنین در برگزیده وقایع نامه‌های شعری، شعر توصیفی، و غیره نیز هست. نزدیکترین آثار به آثار تجسمی شکسپیری، آثار تولستوی و جورج ایویوت است. در وسط، آثار بالزاک، دیکنز، و تکرری قرار می‌گیرد، که گرایش موضوعی در آنها هنوز ناپدید نشده بلکه عمدتاً وابسته به حیات و تنوع تصویر عینی است. و از آنجا می‌رسیم به رئالیستها و ناتورالیستها یعنی سربوط به قرن نوزدهم، و نویسندگان رمان مدرن مانند رب‌گریه<sup>۲</sup> در عصر حاضر.

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

1. Redcross at The House 2. Robbe - Grillet

حاصل نمی‌شود - بلکه بوسیله جادوی لفظی یا تصویری حاصل می‌گردد. اتحاد اسرارآمیز نوشته سمبولیستی، از طریق اوزان و اصوات مهیج، استعاره‌های قوی اما بیان نشدنی، مصنوتهای رنگارنگ و کیمیا افعال؛ یا تقلیل کیفیت ارجاعی زبان در قبال تأثیرات موسیقایی و اوزانی که به‌ضمیر ناخودآگاه هجوم می‌آورد؛ یا تلاشی شبیه تلاش بلیک برای معرفی مستقیم اشیایی که در خیال دیده‌است، با حداقل مراجعه به واقعیت قابل دسترس انسانی، حاصل می‌شود<sup>۱</sup>.

میان رئالیسم و سمبولیسم (در ساعت هفت و نیم)، تصویرگرایی<sup>۲</sup> قرار دارد. این را می‌توان به‌عنوان رئالیسم با گرایش شدید جمال‌شناس بحساب آورد. رئالیسم بیشتر متمایل به خود اشیایی است که معرفی می‌کند، و نه به معرفی لفظی آنها. و غالباً از سبکی خشن و زسخت خاص استفاده می‌شود. وقتی نویسندگانی را با همان تلقی اثبات‌گرایانه و انزوی مشاهده می‌کنیم که در عین حال تمایلات قوی لفظی و سبکی دارند، تأکید بر حقایق خشک را کمتر کرده، و بیشتر برارائه زبانی آنها تکیه می‌کنیم. «ظهور این چهره‌ها در میان خیل نویسندگان رئالیست، همانند مشاهده گلبرگ بر روی شاخه‌ای مرطوب و سیاه است.»

در طرف دیگر سمبولیسم، در ربع چهارم ساعت ده و نیم، به طرف تمثیل ساده و خام حرکت می‌کنیم، و به آنچه که ممکن است سمبولیسم روحانی یا رمزناپیم، می‌رسیم. در اینجا سمبولها تقلیدی و ثابت هستند و غالباً مانند هیأت ظاهری قدسین، بصری است. اما گاه این سمبولها ادبی هستند مانند توصیفهای «هفت گناه کبیره»<sup>۳</sup> اثر اسپنسر، و باهای دیگر. بیتس در «قوها و برجها»<sup>۴</sup> گاه از این نوع سمبولها استفاده می‌کند. و بدین ترتیب دایره تکمیل است. امیدوارم که این حقه ساده را فراموش نکنید. من هیچ راه ساده‌تر و راحت‌تری پیدا نکردم که از طریق آن بتوانم این تسلسل را که در نظرم اهمیت واقعی دارد، براحتمی شرح دهم.

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

۱. در فصل بعد سمبولیسم بطور کاملتر و جامعتری مورد بحث قرار می‌گیرد.

2. Imagism 3. Seven Deadly Sins 4. Swans and Towers

معتبری برخوردارند. و در خالص‌ترین فرم، رابطه ساده یک به یک میان تصاویر، و موضوعاتی که ارائه می‌کنند، وجود دارد. اما ما صرفاً از طریق تصاویر به موضوعات نگاه نمی‌کنیم، تصاویر خود خیال را تعقیب می‌کنند. تمثیل باصراحت فراوان تصویری رقابت می‌کند، مانند آثار اسپنسر. و حتی با صراحت فراوان توصیف شخصیت در یک نوع محدود و هموار نیز رقابت می‌کند، مانند آثار بیان. احساسی که با آن شروع به اظهار نظر کردیم، یعنی اینکه تمثیل به نحوی در طیف ادبیات می‌گنجد، یک توجیه واقعی دارد. تمثیل واضح‌ترین مثال (نه غنی‌ترین و عمیق‌ترین، بلکه تنها واضح‌ترین مثال) برای تضاد بین مفهوم غیر مادی و شناخت حسی است که هستی ادبیات از آن شکل گرفته است.

# ۱۹

## سمبولیسم

۱۳۶ - سمبولیسم به عنوان یک واژه ادبی هیچ مفهوم واضحی ندارد. سمبولیسم یک نقطه درخشان است و نه حوزه‌ای با حدود مرز معین. مع ذلك، دربرگیرنده مجموعه‌ای از گرایشهاست که از اواسط قرن گذشته شدیداً بر شعر و اندیشه انتقادی تأثیر گذارده‌اند.

در میان این گرایشها، اختلاط شعر با موسیقی (پو، ورن، پاتر)، بارویا (پو، بودلر)، با یک آرمان غیرقابل حصول و غیرقابل بیان (پو، مالارمه) و با سروجادو (ریمبو، بیئس) قابل توجه است. ما متوجه تأکیدهای مکرر نیروی سمبولها بر ذهن می‌شویم، سمبولهایی که علائم لفظی یا بصری هستند و به عنوان آشکارکننده ریژکون و پیچیدگیهای تجربه که بجز از این طریق غیرقابل ادراک است، بحساب می‌آیند. گاهی اوقات این نیروی سمبولیک، با نوعی سیستم‌اسرار-آسیز ارتباطات که تصور می‌شود در طبیعت موجود است، مرتبط است، مانند غزلیات بودلر، و گاه با فعالیت نیروهای روحانی مرتبط است، مانند آثار بیئس. بعدها، از طریق پاونده و مکتب وی، از سمبول رفع طنسم شد و آن را به نام «تصویر» خواندند. و سپس فرض کردند که سمبول صرفاً بوسیله ترکیب و شکل خود، مؤثر است. ایده‌های سمبولیستها غالباً از طریق واژه‌های ناسعقول، تند و یا پرکشش بیان می‌گردد. اما ممکن است به گونه‌ای متین‌تر نیز ظاهر گردند، مانند زمانی که الیوت معنای یک شعر را در ذهن خواننده به عنوان یک مسکن صرف تلقی می‌کند، تا در اثباتی که شعر اثر خود را بر وی می‌گذارد، آرامش او را نیز حفظ کند. و نیز این سمبولها ممکن است به گونه‌ای مبدل در لباس زبان-شناسی ظاهر شوند، مانند وجه تمایز بیان شاعرانه از حالت ابتدایی و بی تفاوت زبان هنگامی که شیء و متعلقات آن هنوز ناسمخص است. این وجه تمایز

بوسیله اوون بارفیلد صورت گرفته است.<sup>۱</sup> شاید خودداری ریچاردز از ارجاع و اشاره، به دلیل چیزی باشد که در شعر به عنوان بیان ظاهر می‌شود. در تمام این نموده‌ها، یک رشته مشترک وجود دارد. و آن گرایش به برتری دادن عنصر غیر اکتسابی در شعر، به منظور تغییر حتی‌الاسکان زبان شعر از کاربردهای ارجاعی یا کاربردهای تجسمی آن است.

۱۳۷- سمبولیسم به معنایی وسیع‌تر فعالیت بنیادی ذهن انسانی است— یعنی نیروی تحقق بخشیدن به تجربه غیرملفوظ به صورتی که بوسیله حس قابل ادراک باشد. عملکرد این نیروی ایجاد سمبول بخوبی بوسیله کاسیرر تجزیه و تحلیل شده است.<sup>۲</sup> او این را به عنوان استعداد اصلی، نمونه و مطلق انسان بحساب می‌آورد که بطور بیطرفانه‌ای در اسطوره، مذهب، زبان، هنر و علم بکار می‌رود و واقعیت انسانی را از طریق بخشیدن فرم سمبولیک به آن، خلق می‌کند. تا وقتی که هنر وابسته است این امر نیز به نحوی مسلم جلوه می‌کند. اما آیا هنر چه کار دیگری می‌تواند انجام دهد؟ در واقع این روش مشاهده‌سور در فرهنگ ما رایج‌ترین روش نیست، تصور هنر به عنوان بازسازی تجربه، یعنی قلمداد کردن آن به عنوان یک امر تقلیدی که تقریباً کم‌وبیش در سایر فرمها وجود دارد، اندیشه‌ای رایج است، بدینگونه کاسیرر رواج یک نظریه تقلیدی را تا اواسط قرن هیجده می‌پذیرد. و سپس این نظریه جای خود را به یک تئوری بیانی می‌دهد. هنر از دنیای بیرون تقلید نمی‌کند، بلکه تنها به بیان احساس هنرمند می‌پردازد. مع ذلك این نیز بیشتر از یک تئوری تقلیدی در لباس دیگر نیست، و در عوض معرفی مجدد جهان بیرونی، هنر به معرفی مجدد حیات درونی می‌پردازد؛ یعنی حیات تأثرات و احساسات. کاسیرر برای اینها، نظریه هنر را به عنوان امری که ضرورتاً سازنده است، جانشین می‌سازد، که مجدداً به ایجاد واقعیت از قبل موجود نمی‌پردازد.<sup>۳</sup> تا زمانی که انسان حقیقت را در فرم سمبولیک خلق نکرده است، هیچ حقیقتی وجود ندارد. هنر یکی از سیستم‌های فرم سمبولیک است.

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

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

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

در پایان، چشم‌انداز پیروان کانت از هنر چنین است: یک موضوع غیر-قابل درک تنها بوسیله صورتهای لازمی که انسان به آن می‌دهد، قابل درک می‌گردد. کنیبه پارتنون یا عشاء ربانی باخ، یا کلیسای سیستین شاپل میکل‌آنژ، یا شعری از لئوپاردی، یا یک سوناتای بتهوون، یا یک رمان داستایوسکی، هیچکدام نه صرفاً تجسمی هستند و نه صرفاً بیانی. آنان به معنایی جدیدتر و عمیق‌تر، سمبولیک هستند. و باید اضافه کرد که به شیوه خودشان سمبولیک هستند. هنر یک حالت خاص درک واقعیت است، یک سیستم سمبولیک که با سیستم دخل و تصرف علمی و عملی متفاوت است، اما به همان نسبت با ارزش است و از حقوق خاص خود برخوردار است.

۱۳۸- این شیوه، یا چیزی شبیه آن، هرگز بطور کامل در نظریه جمال‌شناسی غایب نبوده است. بلکه در دوره‌های پیشین معمولاً به عنوان جانشین تشویقی یا تجلیلی شیوه اندیشه ضرورتاً تقلیدی، بکار رفته است. تعریف فشرده و مستند و ماهرانه کاسیرر از هنر به عنوان فرم سمبولیک، خصلاً به چشم‌انداز جدیدی می‌رسد. کاسیرر این توانایی را به ما می‌دهد که معنای واضحتری را به تصور بوم‌گارتن از هنر به عنوان یک پدیده دیگر جهانی، یعنی دنیایی دیگر، بدسیم هنر یک جانشین رؤیایی برای دنیای علم و فعالیت عملی، و یا «حقایق» مذهب نیست. هنر دنیایی دیگر است، به این معنا که حالتی دیگر از ادراک جهان است، یکی از اندامهایی است که بشر بوسیله آن حقیقت خود را خلق می‌کند.

مع ذلك سایل بودیم که در این گفتار از بحث درباره جمال‌شناسی عمومی پرهیز کنیم و بررسیهای خود را محدود به شرایط خاص هنر ادبی کنیم. هنر ادبیات نمایشگر تفاوت‌های اساسی با سایر هنرها یعنی موسیقی، نقاشی و رقص، است. یک سلسله نت‌های موسیقی به خودی خود معرف چیزی نیستند، اما ممکن است معرف ترانه کوکوا، یا بیان غم یا هیجان باشند ولی نیازی به اجرای هر یک از اینها ندارند. این امر با نقاشی مشترک است، گرچه غالباً ما بوسیله سنت عموماً تقلیدی نقاشی اروپایی، همراه می‌شویم. وجود یک علامت صرف بر روی پرده نقاشی معرف هیچ چیز نیست. ممکن است معرف صلیب یا صورت یک زن باشد اما نیازی نیست که هر یک از اینها باشد. می‌تواند صرفاً پهن یا ظریف، افقی یا عمودی باشد. رسانه‌ای که بوسیله این هنرها بکار می‌رود— یعنی اصوات و علامات بعدی— ضرورتاً علامت نیستند. آنها خودشان هستند، و نیازی بدان

ندارند که معرف چیز دیگر باشند. اما رسانه ادبیات کلام است. ادبیات از کلمات ساخته شده است. و کلمات علائم از قبل تعیین شده هستند. آنها نشان چیزی هستند، قبل از آنکه ادبیات آنها را در اختیار گیرد، آنها معرف چیزی بوده اند. بدین ترتیب ادبیات از رسانه ای استفاده می کند که خود محصول فعالیتی سازنده و سمبول آفرین است. ادبیات تنها به یک معنای ثانوی و اشتقاقی، یک فرم سمبولیک است، زیرا از یک سیستم فرمهای سمبولیک استفاده می کند که از قبل موجودیت دارد— سیستمی که آن را زبان می نامیم. دنیایی که قبلاً بوسیله زبان موجودیت یافته، به عنوان ماده خام هنر ادبی بکار گرفته می شود. بنابراین ادبیات هرگز بطور کامل یک سیستم مستقل سمبولیک مانند موسیقی و نقاشی نیست. هر نظری که ما نسبت به ماهیت و اصل زبان داشته باشیم، زمانی که ادبیات از کلمات استفاده می کند، کلمات علامتهایی هستند که از قبل نشانه گذاری شده اند، یعنی معکوسهای تمثالی هستند. بنابراین ادبیات لزوماً تقلیدی است، و به همانگونه موسیقی و نقاشی اصلاً تقلیدی نیستند. چیزی در ادبیات نمی تواند موجود باشد که با نقاشی غیرمجاز مرتبط باشد. و بدین دلیل است که نظریه های تقلید در ادبیات، چنین واضح و برجسته بوده است.

۱۳۹— دعوا بر سر جهت گیری تقلید در نقد سنتی، غیرعقلانه است زیرا این امر بر اساس یک حقیقت بارز قرار دارد. مع ذلك ممکن است ما نیاز به تعریف آن داشته باشیم. معنای مبهمی که نیاز به تعریف دارد از ابتدا در نقد، خانه زاد بوده است. «شعر فلسفی تر از تاریخ است.» «شعر جلوه های اشیاء را طبق امیال ذهن و غیره، عرضه می کند.» اینها و سایر اظهارنظرهای رسمی همه تلاشهایی است در جهت اینکه شعر را به نحوی به عنوان یک سیستم مستقل سمبولیک بحساب آورد.

این امر در چه صورت قابل حمایت خواهد بود؟ تا چه اندازه فرضیه های متعارف تقلید نیاز به تغییر یا جایگزینی دارند؟

(الف) ادبیات تنها با روشهای تقلیدی یا ارجاعی عمل نمی کند. معنای یک شعر در مجموعه ساختمان آن نهفته است، و نه صرفاً در ارجاعات آن. ادبیات از کلمات استفاده می کند و کلمات علائم هستند، اما در ادبیات کلمات چیزی بیش از علائم محسوب می شوند. ادبیات علاوه بر اشارات کلامی، سایر متعلقات آن را نیز مورد بهره برداری قرار می دهد، از جمله توانایی این اشارات برای سازمان یافتن در گروههای وزنی، الهامهای سمعی و ذوقی، و آشنایی اتفاقی آنها با سایر کلمات. این کیفیتها که در زبان روزانه، عقب افتاده و توسعه نیافته مانده

است، در ادبیات تعیین کننده می شود. و با متعلقات اشاره ای - تقلیدی کلمات درهم می آمیزد تا از ادبیات یک سیستم جدید سمبولیک بوجود آورد، که با سیستم سمبولیک زبان غیرادبی متفاوت است.

(ب) ادبیات از کلمات استفاده می کند، و کلمات علائم هستند؛ نشانه اشیایی که ما از قبل به طرق دیگر آنها را شناخته ایم. مع ذلك ادبیات (در واقع خود زبان) از این علائم با آزادی تمام استفاده می کند. می تواند آنها را بخوبی بهم در آمیزد که کاملاً با ماهیت اشیاء مورد دلالت بیگانه باشند. در ادبیات دهان می تواند کور باشد، نور می تواند جیرجیر کند، و یک فرد می تواند از پل رنگین کمان عبور کند، و عشق رمانتیک برای ابد ادامه داشته باشد. تجربه بصری و تخیلی، یعنی «ترکیب ناسنظم خیال»، بخشی از عنصر ادبیات است. علائم لفظی که به خودی خود وابسته به اشیایی با ضنائم و روابط ثابت هستند، در ترکیب ادبی از آزادی عمل جدیدی برخوردار خواهند بود. در این معنا نیز ادبیات یک سیستم نیمه مستقل سمبولیک ارائه می کند.

۱۴۰— اما این استقلال هرگز کامل نیست. ادبیات هرگز در موقعیت موسیقی یا هنرهای بعدی قرار ندارد تا یورشی آزاد بلاعارض به سفاهیم غیر ملفوظ ببرد. بلکه با ماده ای کار می کند که از قبل تبدیل به لفظ شده است. کوششهای بی شمار، بخصوص در صدسال اخیر برای بررسی اینکه ادبیات دقیقاً با سایر هنرها متفاوت است، و اینکه ادبیات یک سیستم مستقل سمبولیک است، همه در برگیرنده تئوری ادبی معروف به سمبولیسم است.

تئوری سنتی- ادبی، ادبیات را به عنوان اینکه در مسیر بیان غیرادبی گام برمی دارد، مورد بررسی قرار می دهد. بیان ادبیات، داستانی است، اما در درون پرانتهای داستانی، انواع معمولی بیان به طرق معمولی ظاهر می شوند. اصول سازنده ادبیات را روایت، توصیف، مباحثه، بند و اندرز، و بیان احساس تشکیل می دهد. و اینها همه گفتن چیزی را شامل می شود. ما می توانیم ادبیات را در این بعد، از رسوم مقدس یا موسیقی متمایز کنیم، زیرا می تواند بر مجموعه ای از تجربیات بدون بیان مطلب، دلالت کند.

تئوری سمبولیستی کوشش می کند که اثر ادبی را با رسوم مقدس یا یک قطعه موسیقی ادغام کند. «یک شعر نباید معنایی داشته باشد جز بودن.» این تلاشی قهرمانانه است و باید انجام گیرد. مع ذلك محدوده ای آرمانی است و نه واقعی. تنها با بیان یک سخن است که شعر می تواند بیشتر از گفتن، عمل کند. و تنها از طریق معنی است که شعر می تواند اصلاً وجود داشته باشد.

۱۴۱- لازم بود که به دلایل متعدد، که همگی نیز آشناست، در قرن نوزده نیز تلاشی در جهت سمبولیسم انجام گیرد.

تمایلات مختلف برای عقلانی کردن نئوکلاسیسیسم به بین بست رسیده بود. امکانات آن تمام شده بود و ادبیات تنها می توانست با کشف روشهای دیگر به حیات خود ادامه دهد. احترام و نیروی افزاینده آگاهی علمی، روشهای دیگر را تهدید به نابودی می کرد، و ادبیات به گونه ای مبهم و غریزی سر به طغیان گذارده بود. ملاحظه می کنیم که ادبیات در رمانتیسیسم آلمان و انگلستان دست به چنین عملی می زند.

اما ادبیات اوایل قرن نوزده، یعنی ادبیات رمانتیک، هنوز هم معطوف به آرزوهای ترقی سیاسی و اجتماعی بود. با تمام شدن این قرن، رهایی از طلسم سیاسی سبب محرومیت ادبیات از این منبع حیاتی شد، و پیشروی پی در پی علم و تکنولوژی سبب تهدید بیشتر حوزه عمل آن گردید. سمبولیسم، هم شورش رمانتیسم را تشدید می کرد و هم در جستجوی آن بود که خود را مجهز به یک فلسفه باطنی کند که نتوان بدان حمله کرد. یعنی تجلیل از وهم و خیال، از فرمهای گوناگون سحر و جادو، از هنرهای غیراستدلالی از قبیل موسیقی و رقص، از تأثیرات ادبی غیراستدلالی مانند سمبول (به هر معنایی که باشد) و تصویر.

سمبولیسم بدنبال حمایت از دعوی ادبیات مبنی بر اینکه یک روش اصیل برای درک حقیقت با حقوق خاصی خود است، آن دعوها را تشدید می کند. همچنین در تلاش است که رابطه کلمات را با موارد مورد اشاره آنها قطع کند - نظیر موسیقی و نظایر آن. و یا در تلاش است که مدلولها را به عنوان طلسم و افسون (سمبولها) یا به عنوان تصاویر بکار برد.

۱۴۲- با توجه به این زمینه، رابطه شعر با کلمات، با رابطه ای که در نقد سنتی شناخته شده است متفاوت است. شعر کلمات را به یک نحو به کار نمی برد. «حتی از کلمات به هیچوجه استفاده نمی کند، و می توانم بگویم، به آنها خدمت هم می کند.»<sup>۱</sup>

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

طرح درخشانی از نظریه سمبولیستی شعر بوسیله سارتر ارائه شده است، که قبلاً بدان اشاره شد. این کلمات از آن جا گرفته شده است. سارتر با تشخیص دقیق بیان «شعر» و «ادبیات»، و میان «شاعر» و «نویسنده»، طرح مزبور را با دید کاملاً عملی خود از ادبیات وفق می دهد. این راحل وجدانی و اخلاقی بسیار مبهم منظور او را عملی می سازد، و در هر حال ما بی به نیت او می بریم. «نویسنده [متمایز از شاعر] با توضیحات و توجیهاات سروکار دارد. مع ذلك می توان او را متمایز کرد: در نثر، علائطم اهمیت دارند، در حالیکه شعر نزدیک به نقاشی، مجسمه سازی و موسیقی است.» اما هیچیک از منتقدان دوره قبل از سمبولیسم این وجه تمایز را مشخص نکردند. در نقد سنتی، بیان شاعرانه موضوعی است در رابطه با انتخاب، پالایش، یا صراحت، و نه در رابطه با کیفیت فاقد اهمیت.

بنابراین نقد سمبولیسم اختلاف عمیقی با نظریه ابتدایی نقد دارد: نقد سمبولیسم از جمله نقطه عطفهای اصلی و نادر در اندیشه ادبی است. اما چه استفاده ای از آن خواهیم کرد؟

۱۴۳- نیازی بدان نیست که نیروی خلاق را که سمبولیسم آزاد کرده است مورد حمایت قرار دهیم و یا در مورد آن سناجره کنیم. اشرافیات، بیژانس، و دشت سترون گواه خاص خود را عرضه می کنند، اما آیا نقد بعد از سمبولیسم تنها برای شعر سمبولیستی ارزش قائل است، یا روشی را که ما بطور کلی از طریق آن به شعر می نگریم، تغییر داده است؟ تا اندازه زیادی این کار را کرده است. و حداقل یک گرایش جدید، یک جهت جدید به غالب تفاسیر ادبی مدرن داده است. هنگام ملاحظه شعر و نثر (فصل ۱۰) من بطور غریزی ولی با کمی اختلاف، خود را با چشم انداز سمبولیستی موافق یافتیم. اما آیا هنگام نقد واقعی چگونه است؟

کوتاهترین جواب را رواج وسیع و گسترده بیان کوتاه آرچیبالد مک لیش داده شده است: «شعر معنایی جز بودن ندارد.» این بدان معناست که محتوای مدلول شعر تنها بخش کوچکی از کلیت آن است. بی تردید این موضوع همیشه احساس شده است و همیشه در بیشترین بحثهای سنتی درباره شعر مستتر بوده است. اما قبلاً هرگز چنین مؤکد یا چنین خودآگاه نبوده است. و این احساس که ساختمان کلی شعر بر مراتب بیشتر از محتوای قابل تفسیر و مدلول آن است، در

1. *Qu'est ce que la littérature?*, Situations, II, 63
2. *Les Illumination*      3. *Byzantism*

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

(ب) مرحله سمبولیستی که در آن شعر یک مکاشفه بی نظیر است، که با هیچ چیز جز جوهر خود ارتباط ندارد. تأثیر آن ممکن است به موسیقی نسبت داده شود، به آنچه که بیان نمی‌کند، و یا به نوعی نیروی ماوراءالطبیعه. اما در هر صورت تجزیه و تحلیل رویه آن برای ما جالب نیست.

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

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

در نقد مدرن موضوع واقعاً تکان‌دهنده این است که در عوض هدایت، مستقیماً به شما گفته می‌شود که اثر ادبی درباره چیست. وقتی هابگری هاوس<sup>۱</sup> طبق معمول این کار را انجام داد همچون ضربه‌ای گیج‌کننده بود. منتقدی مانند ایور وینترز<sup>۲</sup> که شدیداً از چشم اندازهای استدلالی، ارجاعی و منطقی پیروی می‌کند، نسبت به غالب معاصرین خود، بطور چشمگیری ناتوان است.

۱۴۶- ممکن است حق با سمبولیستها باشد. مسلماً آنان بهتر از اخلافشان مطالعه و بررسی می‌کنند. هنر دهانتیک<sup>۳</sup>، و یا آثار مالارمه، و مقالات وینتس همه آثار نبوغ آمیزی هستند. نوشته‌های مفسرین معاصر همگی آثاری حاکی از استعداد است. اینکه شعر نظامی از ارتباطات مخفی عرضه می‌کند که بطور واقعی در جهان منتشر می‌شود، ممکن است صحیح باشد. اینکه سمبولهای شاعرانه نیروی

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

۱۴۴- ترسیم کامل یک چنین روش جامع، بوسیله تحریر تاریخ نقد مدرن امکان پذیر خواهد بود، و این در رده کار من نیست. ما تنها می‌توانیم بعضی از گرایشات کلی و بعضی از نمونه‌ها را یادآوری کنیم. ادبیات عرضه کننده حقایقی است که کم و بیش از قبل دانسته شده است، در حالیکه نقد توجه بیشتری به روشن کردن طرح، تجزیه و تحلیل شخصیتها، زمینه تاریخی و اندیشه عصر معطوف می‌دارد. نقد کوشش می‌کند آنچه را که عرضه می‌شود، نشان دهد. اما در روشن کردن فرایند سازنده نسبتاً ضعیف است. گوته، کالریج، و برادلی همگی درباره شخصیت و اعمال هاملت به نحوی بحث می‌کنند که گویی اساساً وی خارج از نمایشنامه قابل شناخت است. برای کسانی که بعد از دوره سمبولیسم آمدند، مانند ویلسون نایت نمایشنامه شکسپیری نوعی «استعاره گسترده» است. یک کلیت سمبولیستی است که در آن صور خیال، اوزان، ساختمان لفظی دقیق به اندازه قهرمان اول داستان اهمیت دارد- و در هر صورت نمی‌توان آن را جدا از فرم شاعرانه باقی مانده در آن، تصور کرد. لیونگستون لومنتقدی متعلق به این قرن که هرگز بوسیله اندیشه فعال ادبی عصر خود متأثر نشد، شرح حیرت‌آوری از عنصر حیاتی دریاورد پیر<sup>۱</sup> ارائه می‌کند، اما برای ارائه هرگونه تصویری از جوهر شعر ناتوان است و بناچار درباره جادو و شکوه بی هدف صحبت می‌کند، در حالی که رابرت پین وارن<sup>۲</sup> یک منتقد «مابعد سمبولیستی» است. اگر بتوان یک نفر را بحساب آورد، که می‌تواند نه به گونه‌ای بحث‌انگیز، بلکه به نحوی اشراق آمیز، تفسیری از دریاورد پیر به عنوان یک الگوی کلی سمبولیک ارائه کند، و این کار را نه با توجه به ماده‌ای که خود بیرون از آن ساخته شده، بلکه با توجه به استفاده‌ای که از آن می‌شود انجام دهد، امپسون است. ویلیام امپسون با استفاده از مفهوم گنگ و چند پهلوی، قادر است ساختمان متونی را که بنظر می‌رسد نیاز به تجزیه و تحلیل دارند یا ندارند، شرح دهد. در اینجا می‌توانیم سه مرحله را تشخیص دهیم:

(الف) مرحله نقد سنتی که در آن معنای یک شعر معنای مدلولی آن است. آنچه که شعر می‌گوید علاوه کیفیت کم و بیش تحلیل نشده‌ای که بوسیله بیان

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

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

(الف) مکملی است برای سایر روشهای تفسیری، و نه جانشین آنها. شعر درباره یک چیز است، درباره چیزی که شعر نیست. زیرا شعر از کلمات استفاده می‌کند و کلمات علامتهایی برای مدلولها هستند. بنابراین شعر همیشه وابسته به مدلول است— البته تا حدی آزاد از آن است ولی نه کاملاً. یک نمایشنامه شکسپیر را در واقع می‌توان به‌عنوان یک استعاره گسترده، یک ساختمان کلی سمبولیک ملاحظه و بررسی کرد. این نمایشنامه بعلاوه مجسم‌کننده شخصیت اول داستان است. و همیشه در نظر اغلب افراد چنان طبیعی جلوه می‌کند که آن را تنها از بعد تجسم شخصیت اول بحساب می‌آورند. اگر خواننده عاسی یا بیننده غیر ماهر بخواهد تصور کند که هملت به نحوی خارج از نمایش است شدیداً در اشتباه است و عادت او از نظر قانون ادبیات اهانت آور است. مع‌ذلک او اشتباه زبان آوری نکرده است و بیش‌از هر مفسر واقعی موضوعات و تصاویر، به‌روش خود درباره نمایش صحبت می‌کند.

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

این کار را انجام دهد، زیرا سمبولیسم آن بسته به حقیقتی است که از قبل در زبان تجسم یافته است، یعنی تفاله غیرقابل تبدیلی که قابل استفاده است اما هرگز نمی‌توان آن را بهتر کرد. اندیشه سارتر درباره شعر به‌عنوان اینکه قادرست تصفیه مطلوبی در درون خود انجام دهد، در حالیکه ادبیات به‌گونه علاج-ناپذیری «اسیر» است، یک تقسیم‌بندی کاذب است. منطق آزادی و اسارت در تمام ادبیات حضور دارد، خواه نثر خواه شعر. زمانی یک عامل مسلط است و زمانی عاملی دیگر. و نهایتاً این امر ثابت است، درست مانند منطق بررسیهای صوری و اخلاقی که ما در بخشهای پیشین آن را مورد بحث قرار دادیم.

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

بررسی کنیم.

۱۴۸- منتقدان جدید اساطیر، اسطوره را به عنوان یک جریان صرفاً کمک کننده بحساب نمی آورند، بلکه به عنوان زهدانی بحساب می آورند که تمام ادبیات از آن بارور می شود. این امر نیاز به اندکی بررسی دارد.

در نظر کاسیرر، اسطوره قبل از زبان قرار دارد، و یا حداقل یک سیستم مستقل سمبولیکی است که موازی با رشد زبان، رشد می یابد. این موضوع هر قدر هم که صحت داشته باشد، برای منتقد ادبی استفاده چندانی ندارد. تا وقتی که اسطوره از طریق زبان ارائه شده باشد، منتقد نمی تواند خود را با آن ارتباط دهد. این که اسطوره وابسته به زبان نیست سخنی درست است زیرا موضوع اسطوره را می توان تقاشی کرد، اجرا کرد، و یا با آن رقصید. ممکن است اسطوره در رسوم مقدس آورده شود، اما تا زمانی که یک فرم زبانی کسب نکرده است نمی تواند با ادبیات مرتبط شود. رسوم مقدس ممکن است مقدم بر زبان باشند، مانند عکس العمل نیمه اتوماتیک در قبال موقعیتهای احساسی، حتی ممکن است این رسوم را در دنیای حیوانات نیز مشاهده کرد، «اما هوشمندترین کیهکها هم حتی از بیان بی معنی ترین داستانها درباره اینکه چرا در فصل جفت گیری با نوک خود طبالی می کند، عاجز است.» و برای ادبیات، اسطوره بین یک داستان است.

۱۴۹- حتی وقتی که اسطوره فرم زبانی خود را کسب کرد و بصورت داستان صیقل یافت، هنوز در رده ادبیات قرار نمی گیرد- زیرا مفید به هیچیک از ساختمانهای لفظی خاص نیست. یک اسطوره ممکن است دارای اصطلاحات لفظی کاملاً متفاوتی باشد. این موضوع از دورترین ایام چنین بوده است و این گرایش هنوز هم باقی مانده است. اسطوره بندرت یک فرمول ادبی معین را به خود می پذیرد، و جدا از تجسمهای ادبی بزرگ خود، همیشه در دعوهای شبه ادبی و یا غیرادبی مختصر و گوناگون ثبت و تعقیب شده است. حتی شعرای دانشمند دوره رنسانس از اثر بوکاجیو و اثر ناتالیس کاسس<sup>۴</sup> استفاده می کردند. دانشجویان

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

## ۲۰

### اسطوره و صورت نوعیه (۱)

۱۴۷- نقد معاصر نسبت به رابطه شعر با اسطوره گرایش زیادی از خود نشان داده است. این یک گرایش احیا شده است و قدمت آن به فدد<sup>۱</sup> افلاطون می رسد که تا دوره نوافلاطونی ادامه یافت، و در دوره استعاره نویسان رنسانس بار دیگر ظاهر شد، و سپس بوسیله هردر<sup>۲</sup> و رمانتیکهای آلمان نیروی جدیدی کسب کرد.

مع ذلك جریان اصلی نقد ادبی خالص، که از ارسطو منشعب شد، عمدتاً از این موضوع غافل است. بنظر می رسد که ارسطو ریشه های اسطوره ای تراژدی یونانی را فراموش کرده باشد زیرا تکرار داستانهای بزرگ اساطیری را ناشی از این حقیقت می داند که صرفاً در چند فامیل متعدد چنین اعمال و مصیبتهای وحشتناک اتفاق افتاده است (فن شعر ۱۳). این گفته بین آن است که عنصر اسطوره در ادبیات مسلم فرض می شود. اسطوره به عنوان جزئی از ادبیات بحساب می آید که طرحهای برجسته و مفادیری صورخیال تزینی را ارائه می کند (وقتی که سن دانشجوی دانشگاه بودم از ما می خواستند که اسطوره را تنها بخاطر تعریف «رسم و اشاره» بخاطر بسپاریم).

گرایش نقد معاصر به اسطوره تا اندازه ای تحت تأثیر افکار مردم شناسان و روان شناسان (مانند فریزر، یونگ و فروید)، و تا حدودی تحت تأثیر فلسفه کاسیرر است که در دنیای انگلیسی زبان بوسیله سوزان لنگر ادامه یافت. این تأثیرات گوناگون (که وظیفه ما نیست از لحاظ تاریخی بدانها اشاره کنیم)، جهت جدیدی به نقد اساساً سنتی داده است، و مکتب جدیدی را که در واقع به نام «نقد- اسطوره» معروف است، بوجود آورده است.

با حذف حتی الامکان جوهر اصلی معرفت شناسی، مردم شناسی، و روان شناسی، بایستی تلاش کنیم که در اهمیت ادبی این روش اندیشه، تحقیق و

1. Phaedrus
2. Herder

همدوره من مدتها قبل از آنکه اسطوره را در آثار ویرژیل و میلتون ملاحظه کنند آن را در قهرمانان<sup>۱</sup> کینگزلی و عصر افسانه<sup>۲</sup> بول فینچ<sup>۳</sup> شناختند، و سپس مدتها بعد معنی آن را در فرهنگهای لغت کلاسیک پیدا کردند.

۱۵۰- این امر نمایشگر آن است که اسطوره پایه‌های ادبیات زیسته و همراه با آن با دیگر امور ارتباط یافته است. اما نشان نمی‌دهد که اسطوره یک ریشه اصلی است که تمام ادبیات از آن سرچشمه گرفته است.

مع ذلك قرن نوزده شروع به رشد دادن این اندیشه کرد. آقای کاسابون تهران جورج الیوت تلاش می‌کرد که کلیدی برای کلیه اسطوره‌ها بنویسد، و فریزر در واقع آن را نوشت. شاخه طلایی<sup>۴</sup> آنگونه که بکاره نشان داد ممکن است کلید اصلی و همه‌کاره نباشد. اما تعریف کلیه اساطیر را، به‌عنوان رسوم مقدس و یمنانی که به‌مناسبت فصل یا حاصلخیزی زمین انجام می‌شد، ارائه می‌کند. این امر هم از طرف شعرا و هم از طرف منتقدان مورد استقبال قرار گرفت و به‌عنوان ارائه‌کننده زمینه و توجیهی مثبت برای استفاده از اسطوره‌های فراموش شده که هنوز هم عمیقاً وابسته به آنها بودند، تلقی گردید. آنچه بنظر می‌آمد یک زینت غیرقابل استفاده است، ملاحظه شد که دارای یک اساس واقعی است و بدین ترتیب حیات جدیدی را کسب کرد.

این تحول از طرف روان‌شناسان تأیید شد. فروید اعتقاد داشت که اساس اسطوره اودیپ وابسته به وضعیت کلی خویشاوندی است. وی در رؤیاهای بیماران جدید خود موازنه‌هایی برای آن یافت، و کشف کرد که این عقده در قلب بسیاری از آثار ادبی در تکاپو است. ریشه حیاتی آثار تخیلی در فرایندهای ذهنی ناآگاهانه پیدا شد. بعلاوه، فروید خود اعتراف می‌کرد که وی ضمیر ناآگاه را کشف نکرده، بلکه هنرمندان و شعرا آن را کشف کرده‌اند. یونگ شاگرد مخالف او که اندیشه «همه سکنی انگاری» فروید را رها کرد، اساس این روش اندیشه را گسترش داد و دامنه وسیعی از مضامین ادبی را برای «صورت‌های نوعیه» کلی و روانی و فراموش شده ترسیم کرد. (واژه «صورت نوعیه»<sup>۵</sup> از ابداعات خود اوست.)

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

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

گرایشهای کهن و عمیق ذهن انسانی مشاهده و بررسی کرد- گرایشهایی که بیان اولیه آنان بوسیله اسطوره بوده است. طبق این بینش، تقلید ادبی از تجربه غیرعملی، صرفاً به‌منزله غربال کردن ساده عمیقاً روانی و کهنتر است.

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

روشهای جدید فکری بسرعت جای خود را باز کرد. شخصیت‌های موجود در آثار تخیلی دیگر «تجسمهای ساده طبیعت» نبودند بلکه مجسم‌کننده چند نمونه ثابت اسطوره‌ای بودند. هر سرد جوانی که فوت کند تبدیل به یک خدای سرده می‌شود که با اتیس<sup>۱</sup> و ادونیس<sup>۲</sup> و اوزیریس<sup>۳</sup> مرتبط خواهد شد. هر دختر جوانی که ربوده شود و بار دیگر آزاد گردد تبدیل به پرسیفون<sup>۴</sup> می‌شود، و هر قهرمان زنی که مورد اهانت کسی قرار گرفته و سپس فردی دیگر به کمک وی آید، تبدیل به آندرومدا<sup>۵</sup> می‌شود. هر فردی که به دنبال چیزی رود تبدیل به یکی از اعضای اسطوره تلاش می‌شود. هر تراژدی مراسم زمستان است، و هر کمدی مراسم بهار. اگر اتفاق افتاد و اسطوره مسیحی مرد جوانی را که یک الهه سرگ است در مجموعه متن خود جای داد، او نیز تبدیل به هیأت مصلوب عیسی می‌گردد. منجی پیروز تبدیل به مسیح، نابودکننده شیطان می‌شود، و تمام باغها تبدیل به عدن می‌گردد و کلیه وقایع شاد و شیرین، سمبل رهایی می‌گردند. درباره این نوع هویت‌سازی اسطوره‌ای دو سؤال بایستی جواب داده شود: برای پذیرفته شدن آن چقدر راه باقی است؟ و آیا نقد چه چیزی را بوسیله آن کسب خواهد کرد؟

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

۱۵۲- تا حد زیادی باید آن را پذیرفت. روش مذکور تا حد هزل آمیزی تبدیل به نهاد شده است (به هردانشجوی فارغ التحصیل می توان یاد داد که چگونه یک خدای سرده را بشناسد). اما منتقد منصف نمی تواند از شناخت نتایج تقریباً یکصدسال شواهدات و بررسیهای علوم انسانی و روان شناسی، امتناع کند. و از آنجا که این شواهدات یکی از تحولات فکری اساسی عصر ما بوده است، بایستی در ضمیر خود آگاه وی جذب گردد. این حجم زیاد کار، جمع آوری شده است تا ما روشنتر از هر وقت دیگر، یکنواختی های معین سمبولیسم را مشاهده کنیم که بعضی متعلق به یک فرهنگ واحد، و بعضی آشکارا از نظر بشر به عنوان بشر، عادی است. آنگونه که هرگز قبلاً مشاهده نکرده ایم، متوجه می شویم که الگوهای معین روایت اسطوره ای، و کاراکترها و موقعیتهای معین صورت نوعیه، تحت اشکال مبدل متعدد، از عصری به عصر دیگر و از کشوری به کشور دیگر، تمایل به بازگشت مجدد دارند. ما هنوز هم از داشتن کلید راهنمای آقای کاسایون برای کلیه اسطوره ها محروم هستیم اما بوسیله تجهیزاتی که داریم می توانیم شبکه کاسلی از الگوها و روابطی را که سابقاً ناسرئی بودند، درک کنیم.

این امر متضمن پیروی از هر مکتب خاص با انتقاد از هر تئوری خاص درباره رفتار انسانی نمی شود. هیچکس مجبور به پذیرفتن روان شناسی فرویدی یا یونگی نیست. (به ما گفته شده است) هیچکس مجبور به پذیرفتن مبحث شاخه طلائی آنگونه که هست، نیست. اما امتناع از حوزه عظیم و گسترده دانش جدید و اسکانات جدید ارتباط متقابل که حاصل کشف اینگونه تحقیقات است، در نقد ادبی، نوعی تظاهر به ناپیئایی است. مع ذلک این موضوع نمی تواند به ما اطمینان دهد که اسطوره، مادری است که تمام ادبیات از آن نشأت می گیرد. اسطوره یک عامل ابتدایی و بادوام در ادبیات است. اما ما محق نیستیم که آن را بدینگونه عامل اساسی و سازنده ادبیات بنامیم. این کار ارتکاب همان اشتباه اساسی است - یعنی تعریف یک فرم رشد یافته برحسب ریشه های آن. حتی اگر ما آنچه را که بدان نیاز نداریم بپذیریم، یعنی اینکه اسطوره اساس و علت ادبیات است، این یک صحبت علمی نابجا و به اصطلاح عوضی است. زیرا تعاریف ادبی برحسب ادراک صورت می گیرند، نه برحسب علت و تأثیر. من با اطمینان معتمد ما یاد گرفته ایم که اسطوره یک عامل دائمی و اساسی در ادبیات است، نه یک زینت صرف یا فرعی. آن وزن و ارزشی که در رابطه با سایر عوامل باید به آن بدهیم، همچنان بصورت یک سؤال کاسلاً آشکار باقی می ماند. و درحالی که چنین است، فرد منتقد آزاد است که آن را مطابق با گرایشهای شخصی خود پاسخ دهد.

۱۵۳- این سؤال که آیا نقد چه چیزهایی را باید از این دیدگاهها کسب کند، مشکلمتر است. هردانش جدیدی باید تفاوت آفرین باشد، و بیشتر آنچه که ما درباره آن بحث می کنیم، دانش جدید است. تا دوره اخیر اطلاعات مردم شناسی کافی برای ایجاد تعمق و تفکر متمرکز در این زمینه ها بسادگی در دسترس نبود. اما این سؤال مبین چه چیز است؟

اساساً مبین دگرگونی است و یک طرح طبقه بندی را به ما عرضه می کند. آثار ادبی را که بنظر می آید مرتبط نیستند می توان فرض کرد که متعلق به یک گونه واحد هستند. تعدادی از این گروهها ممکن است در انتها تمام حوزه ادبی را تحت پوشش خود بگیرند. بنابراین آنان در نوعهای ادبی کهن، دگرگونی ایجاد می کنند. ما باید مجهز به یک طبقه بندی جدید ادبی باشیم، و حتی ادعا کنیم که این طبقه بندی به نحوی جامعتر و صحیحتر از طبقه بندی کهن پایه ریزی شده است. با کنارگذاشتن این سؤال که آیا طرحی چنین کامل و جامع اسکان پذیر است، باید آن را به عنوان خط امیدبخش تحقیق و بررسی خودمان در نظر بگیریم. البته این کار با دردسرهایی نیز مواجه خواهد شد. چنین طرحی ممکن است طبقه بندیهای ادبی را که بدانها خو گرفته ایم، از بین ببرد. برای مثال اسطوره پرسیفون (اسطوره مرگ و تجدید حیات بهار) ممکن است در هر فرم ادبی ظاهر شود، یعنی فرمهای غنایی، دراماتیک، روایتی، خواننده، خواه شعر، ممکن است سؤال کنیم چرا طبقه ای که در برگرفته آثاری چون همه چیز روبراه است، ربودن زلف یار، پاملا، و نیمی از درامهای احساسی رادیویی است، برای نقد استفاده زیادی دارد. آثار کفاشها، آشپزها، جراحان، دامپزشکان و کشیشهای هندو همگی وابسته به هیأت «صورت نوعیه» گاو هستند، در غیر این صورت نمی توان آنها را در هر رابطه متمرکزی وارد کرد.

آیا با گذاردن یک اثر ادبی در رده اسطوره ای صحیح آن عمدتاً مطلب بیشتری درباره آن خواهیم دانست؟ نه زیاد. بلکه با شناخت مشتقات واقعی آن، آن را در بعد جدیدی مشاهده خواهیم کرد. اما این وسیله بسیار کند و غیر-انتخابی هیچ کمک اضافی برای تجزیه و تحلیل ساختمان اثر یا قضاوت در مورد ارزش آن به ما نمی کند. نقد- اسطوره، هیچ ارتباطی با ارزش ندارد. طبق گفته یونگ، نمونه کلاسیک صورت نوعیه جوهر حیات در کتاب او<sup>۱</sup> اثر ریدرهاگارد<sup>۲</sup> وجود دارد. نقد- اسطوره هنگام استفاده در هر مورد خاص ادبی، بسیار مایوس-کننده می شود. برای ما پیوسته از علاقه و گرایش صحبت می کند و نه آنچه که

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

۵۴. مع‌ذلک فریبندگیها غیرقابل امتناع است. آیا می‌توان گفت که یک شبهه صحبت درباره ادبیات که بطور بارز جالب و جذاب است و روابط و ابعاد جدیدی را آشکار می‌سازد، و موضوع آن در رابطه با دیگر زمینه‌های پراهیت تحقیق قرار دارد، هنوز هم از اهمیت نقد کمی برخوردار است؟ بنظر می‌آید که بیان فوق ضدوقتیست. شاید به این دلیل است که ما صرفاً از تعرض در مقابل عاداتهای قدیمی خودداری می‌کنیم، و یا اینکه روشهای جدید را بطور ناقص جذب می‌کنیم. در هر حال واضح است که نقد-اسطوره در رشته‌هایی از علم، حرفی برای گفتن ندارد. نمی‌تواند درباره هنر لفظی چیزی به ما بگوید- و ادبیات هنر کلمات است. نمی‌تواند ما را در قضاوت درباره ارزشها یاری کند- و آثار ادبی همه به قصد آنکه آثار باارزشی باشند درست شده‌اند. تعریف متناقض این است، که نقد-اسطوره در حالت خالص خود لزوماً با ادبیات مرتبط نیست. نقد-اسطوره ادبیات را به عنوان موضوعی بکار می‌برد که مطالعه مردم‌شناسی برای آن ضروری است. گرایش اساسی آن در جهت تناسخ فرسهای سمبولیک است ماده خام خود را در ادبیات می‌یابد، اما ممکن است آن را در جاهای دیگر نیز پیدا کند. و ادبیاتی را که بکار می‌برد خواه دارای قابلیت باشد و خواه نباشد، قلباً در مقابل آن بی‌تفاوت است.

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

## ۲۱

### اسطوره و صورت نوعیه (۲)

۱۰۵- برای آنکه در مقابل حالت اساطیری نقد منصف باشیم بایستی آن را در یک فرم مستحکم رشد یافته بررسی کنیم. با نادیده گرفتن مقلدین ادبی و افراتیون گروه‌گرا، نظام نورتروپ فرای را مدنظر می‌آوریم. نظام او شامل «کلمه» است، و نتیجه تلاش او کمتر از تجزیه و تحلیل ادبیات به عنوان یک ساختمان کلی و مرتبط سمبولیک نیست.

فرای حتی الاسکان نقد-اسطوره خود را از ریشه‌های مردم‌شناسی و روان‌شناسی آن قطع می‌کند و ادبیات را به عنوان یک نظام قائم به ذات مورد بررسی قرار می‌دهد. وی اسطوره را صرفاً به عنوان داستانی که در آن «بعضی از شخصیتها موجودات مافوق بشری» هستند و اعمالشان «تنها در داستانها اتفاق می‌افتد»، تعریف می‌کند. بدین ترتیب اسطوره را یک متن روایتی متعارف یا دارای سبک می‌نامد- که با امور محتمل یا «واقعی» بطور کامل تناسب ندارد. اما وی تماماً ریشه‌های آن را از دیدگاه مردم‌شناسی مورد بررسی قرار نمی‌دهد. «صورت نوعیه» را به عنوان «یک سمبول» و معمولاً یک تصویر که غالباً در ادبیات تکرار می‌شود تا به عنوان عامل تجربه ادبی فرد، قابل شناخت باشد، تعریف می‌کند. اما توجهی به ضرورت‌های روانی که سبب تکرار آن می‌شوند، ندارد.

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

۱. نکات اصلی در صفحات ۷۱-۳۳. *See Anatomy of Criticism, Passim.*

و ۲۹۳-۱۳۱ کتاب وی بیان شده‌اند. ارجاعات بعدی نیز به همین کتاب است.

در متون مورد بررسی وی بطور واقعی وجود داشته باشد. از نقطه نظر روش‌شناسی این امتیاز بزرگی است، اما نمی‌توان فرض کرد که فرای بدون وجود تحقیقات قبلی در زمینه مردم‌شناسی یا روان‌شناسی، اساساً برحسب اسطوره و صورت نوعیه فکر کرده است. او در جایی دیگر می‌گوید که اصول ساختن ادبیات آنقدر نزدیک به اساطیر و مذهب تطبیقی است که نقاشی به هندسه نزدیک است. این گفته‌ها دال بر آن است که اسطوره در ادبیات ایجاد ساختمان صوری می‌کند اما این موضوع با گفته قبلی مبنی بر اینکه رسوم مقدس (که به عنوان اسطوره ماقبل ادبی بحساب می‌آیند) در نمایش ایجاد محتوا می‌کند، تناسبی ندارد. ولی این امر هرچه باشد، طبق نظر وی تمام ادبیات، اسطوره جایگزین شده است، یعنی ادبیات تقلید از تجربه نیست، و بنابراین لزوماً وابسته به سوجه‌نمایی و واقعیت هم نیست. سلباً آنچه در اینجا مطرح است، تصور اساطیر به عنوان یک نظام ماقبل ادبی مرتبط، و ادبیات به عنوان نظام مرتبط دیگر است که از نقطه نظر ساختمان، از آن منشعب شده است.

۱۵۶- رابطه بین اسطوره و ادبیات تحت تأثیر چیزی است که فرای، با وام‌گرفتن یک واژه فرویدی آن را به نام «جایجایی» می‌خواند. داستانهای اصیل اساطیری داستانهای غیرواقعی و مستقل، از گرایشهای اساسی ذهن انسانی سرچشمه گرفته، با درجات مختلف رابطه با واقعیت، به تجسم تجربه روزمره می‌پردازند. یک تهرمان یا حکیم تبدیل به یک خدا می‌شود، و یک انسان رنج‌دیده تبدیل به سپهر بلا می‌گردد. استقلال سحرآمیز هیاتهای اسطوره، تسلیم ضروریات طبیعی و اجتماعی می‌شود. در رمانس، «جایجایی» به حداقل خود می‌رسد، مع ذلك بسیاری از ویژگیهای اسطوره را حفظ می‌کند. هر قدر که ما از میان ادبیات حماسی گذر کنیم و به آنچه معمولاً «رنالیسم» می‌نامند، برسیم این موضوع بزرگتر جلوه می‌کند. در اینجا الگوهای اسطوره‌ای به حالت تغییر یافته و سخفی باقی می‌مانند، مانند آرزوهای موجود در رؤیا و خیال. آنچه ما بطور روزمره از آن با اطلاع هستیم، تقلید از تجربه واقعی است. اما هنوز هم، طبق گفته فرای، این الگوهای اسطوره‌ای است که ساختمان و حتی آثار ادبی «رنالیستی» را دیکته می‌کنند. برای مثال تراژدی و کمدی، فرمولهای اساسی خود را حفظ می‌کنند، خواه به روش افسانه‌ای باشد و یا به روش ناتورالیستی.

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

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

طرح فرای با منطق و جامعیت خود به گونه‌ای زیباشناختی، اذهان را به خود جلب می‌کند. قابلیت بزرگ آن عملاً این است که «رنالیسم» را در مکان واقعی خود می‌گذارد- زیرا که ادبیات عمدتاً در شرایط تاریخی ویژه رشد و نمو می‌کند. تعصب تقلیدی معمول در اغلب نقدهای سنتی، ادبیات را به این عنوان که پیوسته به سوی تجسم واقعیت حرکت می‌کند، معرفی می‌کند- یعنی در ترسیم شخصیت توجه خود را به «واقع‌نمایی»، و در حوادث به «احتمالات» معطوف می‌سازد. از نظر تاریخی این امر کاملاً غیرقابل دفاع است. اگر به کل عرصه ادبیات نظر بیندازیم مشاهده می‌کنیم که روش جایجایی از جمله روشهای گوناگون این نوع است که به تناوب ظاهر می‌شود، ممکن است بار دیگر در هر زمان ناپدید شود. در حالیکه بنظر می‌رسد در حال حاضر در درام و داستان وجود دارد. در ابعاد وسیعی از ادبیات (وسیعترین آنها از نقطه نظر تاریخی، منظور است) این امر نقش فرعی را بازی می‌کند. ارزشی که فرای به این موضوع می‌دهد مبین ادبیات به عنوان چیزی است که واقعاً هست. به عنوان آنچه بوم-گارتن می‌نامد- «دیگر جهان»، جهان دیگری که بوسیله قیاس، با دنیای واقعی مرتبط می‌شود، اما بطور کلی، تقلید از دنیای واقعی نیست. چون ما در یک فضای ادبی زندگی می‌کنیم که تا دوره‌های اخیر تحت سلطه رنالیسم قرار داشته است، و چون عاداتهای قدیمی هنوز باقی است، مطرح کردن این موضوع از اهمیت زیادی برخوردار است.

۱۵۸- اما باید شرایطی، شاید عمدتاً از لحاظ توازن و تأکید برای آن ایجاد کرد. حتی اگر اعتبار تصویر کلی فرای را بپذیریم، باید این را هم پذیرفت که به محض آنکه ادبیات تبدیل به ادبیات شود- یعنی، همین که داستانهای اسطوره‌ای فرمهای ادبی خاص خود را کسب کنند- تقلید از تجربه واقعی نیز آغاز می‌گردد. و از ابتدای کار، تقلید، با کمک اسطوره به عنوان یک عامل سازنده، جایگزین تجربه می‌شود. در تراژدی یونانی که هنوز هم به اسطوره بسیار نزدیک است، به شخصیت‌های خاص برخورد می‌کنیم که دارای روش کار و

وظیفه معین و کاملی نیستند و مداخله‌های ساوراء الطبیعه بطور کلی محدود به مقدمه‌ها و تجلیها می‌شود، و فعل اصلی در یک توالی اتفاقی و معمولی رخ می‌دهد. در کمدی شکسپیری معمولاً نمایش بوسیله افسانه پریها که در تجربه روزمره زندگی کاملاً غیرممکن است، پایان می‌یابد. مع ذلك باز هم نمایشها بطور وسیعی در احساسات ما زندگی می‌کنند، و شخصیت‌های موجود در آنها به عنوان موجودات اهل عمل و رنج بحساب می‌آیند و هر یک خصوصیت فردی خویش را دارد. روزالیند با ویولا متفاوت است، و هردو با پردیتا تفاوت دارند و غیره. حال معرف هر صورت نوعی اسطوره‌ای که باشند مهم نیست.

دیدگاه تقلید را (آنچه ما به نام دیدگاه برادلین می‌نامیم) اکثریت وسیعی از خوانندگان عادی قاطعانه پذیرفته‌اند. در مقایسه با آن، درک و یادگیری نقد اسطوره سواجه با نوعی جزیت شده است. فرای به گونه‌ای زیبا و پرشکوه درباره کمدی، بخصوص کمدی شکسپیری، سخن گفته است. اما بخوبی می‌توان گفت که او ویژگی‌های این نوع را تنها با طرز عمل یک شوالیه زیبا در مقابل رویدادهای واقعی هنرنمایش خاص، نشان داده است.

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

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

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

هندسه ادبیات نیست، بلکه بخشی از ماده آن است. و بیش از بخشهای دیگر ماده ادبی نمی‌تواند یک اساس و بنیاد برای فلسفه ساختمانی ادبیات ارائه کند. اینکه اساس ساختمان ادبیات را بر اسطوره بگذاریم، همانگونه که فرای و دیگران معتقد به این امر بودند، مناسبتر از گذاردن اساس آن بر رئالیسم نیست. گرچه منتقد غیر تحلیلی امروز یا دیروز مستعد انجام این کار است. اینها هردو منجر به تناقض می‌شود. و چون به تناقضات مفهوم رئالیسم کامل تاکنون به حد کافی اشاره شده است، در اینجا بعضی از تناقضات مفهوم اسطوره کامل را ترسیم می‌کنیم. این تناقضات منجر به این تصور می‌شود که اسطوره در واقع یک عامل ثابت و ساکن در ادبیات است، اما از چنان اهمیت قطعی و سازنده‌ای که نقد اسطوره بدان نسبت می‌دهد، برخوردار نیست.

۱۶۰- اگر قرار باشد که اسطوره، ساختمان ادبیات را بنا کند، خود باید دارای ساختمانی استوار و مفهوم باشد. در غیر اینصورت ما به تعریف اسری «مبهم در مبهم» می‌پردازیم که از آن چیزی دستگیرمان نمی‌شود. فرای نظریه شاخه طلائی در مورد ماهیت اسطوره را اتخاذ می‌کند- که اساس فکری آن گردش فصلها و بنیادهای عملی آن حاصلخیزی و تغذیه است. اما این موضوع مدت‌هاست که به عنوان کلیدی مطلق برای کلیه اساطیر، بی اعتبار شده است. و حقوق انحصاری آن بیشتر از اسطوره‌نگاری نوافلاطونی در دوره رنسانس یا اسطوره خورشیدی که در قرن نوزده رواج داشت، یا مفهوم «همه سکر نداری» فروید، یا طرح نیمه مذهبی یونگ نیست. رویه فرای نمایشگر گرایش یک ادیب نمونه به «وا» گرفتن مفاهیم از یک روش دیگر و درک صحیح تنها بخشی از آن است. نتیجه تلاش برای یافتن یک اساس مردم‌شناسی جدی برای ادبیات، موضوع کاملاً پیچیده‌ای است- و فراهم کردن یک تحلیل ساختمانی که بتواند برای نقد مفید باشد موضوع بسیار پیچیده‌تر و گیج‌کننده‌تری است.

تحلیل ساختمانی فرای طبق ماهیت خود به اندازه کافی گیج‌کننده است. اسطوره فصلی به نحو اسرارآمیزی با اسطوره انجیل درهم آمیخته و این را از میان دیدگاههای بلیکی و سوئدن برگی<sup>۱</sup> می‌توان دریافت. بهشت و جهنم را داریم با تجسمات متناسب با هر یک، و یک تجسم تحلیلی بگرنج (گرچه نا کافی) از تجربه انسانی نیز در این میان وجود دارد. علاوه بر اینها چهار اسطوره اصلی است (کلمه اسطوره در اینجا به معنای دیگری بکار می‌رود) و آنها عبارتند از

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

جزئیات خاصی با یک روش کاملاً موقتی و زودگذر مورد بررسی قرار می‌گیرد. هیلدا در اثر الهه سنگی<sup>۱</sup>، یک الهه صلح، مانند ونوس، یا شبیه‌اوست (ص ۱۳۷). بسیار خوب، او ارتباط نزدیکی با پرندگان صلح دارد، اما این راهبه نیوانگلندی رنگ پریده از چه جنبه‌هایی شبیه آلمانوس است؟ یا ونوسی که به آن دلیل، تماماً با شکار خود یکی شده است. به‌ما گفته شده است که مفهوم تشکیل دهنده رمانس سحر و جادوست (ص ۱۵۳). سحر را قبول داریم، اما جادو را چه؟ انسان نمی‌خواهد خود را در مکتبی بگذارد که آقای فرای آن را مکتب نقد متغیر می‌نامد. آثار گینه‌ور<sup>۲</sup>، ای زولت<sup>۳</sup>، آنجلیکا<sup>۴</sup> در واقع تعداد قابل توجهی از رمانس‌های اروپایی درباره زنا محصنه است. نمونه‌های دیگر این نوع بررسی کم نیست.

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

۱-۶۱ — نتیجتاً، فرای اثر موجز خود شاخه‌طلایی را با استفاده از ماده ادبی و نه ماده مردم‌شناسی نوشته است. این یک شاخه طلایی کاملاً شخصی است که با کیفیت تصور شخصی وی درهم آمیخته است. تمام فصل «تئوری اسطوره‌ها» در تجزیه و تحلیل، یک ترکیب خیالی و زیبا و بغرنج است. یعنی خود یک شعر است و یکی از مواردی که زیاد عادی نیست و در آن آنچه که قرار است نقد باشد تبدیل به ادبیات تخیلی شده است. این، از ژرف‌بینی‌های واقعی عصر ما است. ژرف‌بینی تخیل اروپایی در عمل. و در آن حد، خردگیری مکتب متغیری که من آن را به‌گونه‌ای ناخوشایند مثال زدم، در برابرش فاقد قدرت است. اما نقد

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

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

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

۱۶۲— پس از مطالعه نقد اساطیری امروزین نتیجه می‌گیریم که حیات پر دوام ساختمانهای اسطوره‌ای، مستقل از باورهاست. ما گرایش به آن داشته‌ایم که بعضی از الگوهای روایتی کم‌ویش جادویی و تکراری را به‌عنوان بخشی از مذهب بحساب آوریم یعنی موضوعی برای اعتقاد خود، و الگوهای معین دیگر را به‌عنوان بخشی از اساطیر، یعنی اسور زینتی بحساب آوریم. تا آنجا که به ادبیات مربوط است، بنظر می‌رسد که این وجه تمایز قابل تریسیم نباشد.

کلمه اسطوره به‌خودی‌خود مبهم است. از یک‌طرف مبین داستان‌هایی است که اعتقاد می‌رفت در برگیرنده تعاریفی درباره جوهر و منشأ جهان، پدیدم‌های طبیعی و غیره باشد؛ و از طرف دیگر شامل داستان‌هایی است که در حال حاضر اعتقادی بدانها نیست. هنگام صحبت از «اسطوره مسیحی» تمایل بر آن است که نشان داده شود این اسطوره‌ها داستان‌هایی مانند دیگر داستان‌هاست. اما اعتقاد یا عدم اعتقاد به آنها ربطی به موضوع ندارد. اسطوره‌های مسیحی مورد اعتقاد و نیز اسطوره‌های غیر مسیحی در شعر لیسیداس<sup>۱</sup> بدون هیچ نوع وجه تمایزی پهلوی به پهلوی هم تراز گرفته‌اند. کشیش داستان کامو کم‌ویش واقعی‌تر از پیترو مقدس نیست، و هیچ‌گونه ارجحیتی میان دو سروده لیسیداس در مورد سرنوشت نهایی بشر به‌ما ارائه نشده است. — یکی، گرچه نابغه ولی کافر است،

و دیگری به‌عنوان فردی مقدس در بهشت مسیحی است.

ممکن است شعر لیسیدامی به‌عنوان محصول وحدت عقیده اواخر رنسانس بحساب آید بنابراین یک موضوع ویژه و الگو نباشد. موقعیتهای مشابه نیز عمومیت دارند. پدرا ترنوا<sup>۱</sup> در نوشته تاسوناگهان متوجه می‌شود که کلیه شیاطین از جهنم بیرون رفته‌اند و مشغول کمک به مسلمانان<sup>۲</sup> هستند: فرمانروای قادر مطلق و عالم مطلق جهان، و عامل اعتقاد همگانی (برای یهودیان)، در آن لحظه به‌عنوان یکی از خدایان نیمه خیالی و شبه انسان برای افراد غیریهودی بحساب می‌آید. حتی در اساطیر بسیار کهن نیز، اسطوره‌هایی برای خلقت و شجره نامه‌هایی برای خدایان وجود داشت. اگر یکی درست بود اما بقیه نادرست بودند، لکن بنظر می‌رسد که هیچ‌گونه کشمکش میان آنان وجود نداشت. دلیل آن این بود که هیچیک با هر مفهوم خاص قابل باور نبود. آنها را می‌توان به‌عنوان هویت‌های سمبولیک حالت‌های پیچیده فکر و احساس پذیرفت. بنظر می‌رسد که «اعتقاد»، واژه‌ای که معمولاً بکار می‌بریم، محصول انحصارطلبی مذهب ساسی باشد که بعداً بوسیله نهاد‌های مسیحی تقویت شده است. هیچ‌کس برنسب الهی اورفئوس<sup>۳</sup> اصرار نداشت. و این آیین غیر مسیحی است که در آن اسطوره‌ها بطور بیطرفانه‌ای مورد پذیرش قرار می‌گیرند و نه در آیین مسیحی که آنها سورداعتقاد یا عدم اعتقاد هستند. این عادت معمول ادبیات است.

کسانی که معتقدند اسطوره مسیحی با دیگر اسطوره‌ها متفاوت است، درست می‌گویند، نه به این دلیل که این اسطوره منحصر از دیگر اسطوره‌هاست، بلکه به این دلیل که اعتقاد بر آن به روشی دیگر صورت می‌گیرد. و بعضی از منتقدان تصور کرده‌اند که این اسطوره به آن دلیل برای اهداف ادبی متناسب نیست (چین تیو و بوالو). اما گرایش طبیعی ادبیات آن است که به روش قدیمتر پذیرش سمبولیک باز گردد.

## ۲۲

### فرم زنده (ارگانیک): يك استعاره

۱۳۳- از دوره رمانتیک تا به حال استفاده شایانی از نقد مفهوم فرم زنده (ارگانیک) شده است. مقایسه‌های فراوانی میان یک اثر ادبی و یک ارگانسیم طبیعی انجام گرفته است. تردیدی در این امر نیست که این روش ساده برای صحبت است، اما آیا در برگیرنده مفهوم دقیقی هم می‌شود؟ باید در ماهیت این مفهوم بررسی‌های بیشتری انجام داد.

در نقد نئوکلاسیک بسیاری از قیاس‌هایی که در مورد فرایند آفرینش شاعرانه صورت می‌گرفت سازنده یا مکانیکی بود: یعنی نوعی روانشناسی که از طریق واحدهای ساده ادراک به تشکیل (بنای) حیات ذهنی می‌پرداخت، و متغییر بر آن بود که تشکیل (بنای) یک شعر را نیز به همان روش بررسی کند - یعنی تجمع تصویری که از ادراک منشأ گرفته است. چشم انداز کلاسیک درباره این فرایند را می‌توان در تعریف کالریدج از خیال پیدا کرد که بخوبی در برگیرنده تمامی فرایند آفرینش به همان گونه‌ای است که عصر پیشین آن را درک کرده بود. منتقدان رمانتیک آلمان این روش تفکر را رد کرده و اندیشه فرم زنده یا ارگانیک را تبلیغ می‌کردند که در آن اثر به فرم ذاتی خود می‌رسد. مانند درختی که از دانه رشد کرده و بزرگ شده است. این را آنان در جهت عکس «فرم مکانیک» گذارده بودند، که مضرات فراوانی نیز داشت. تصاویر متعددی از این انشعاب ارائه شد. برای مثال این تصویر از شکل است:

«فرم زمانی مکانیکی است که از طریق تأثیرات بیرونی، صرفاً به‌عنوان انزوده‌ای اتفاقی به هم‌ماده‌ای مرتبط می‌شود، بی‌آنکه به کیفیت خود باز گردد، برای مثال، مانند وقتی که ما شکل بخصوصی به یک توده نرم بدهیم که پس از سخت شدن، همان حالت را حفظ کند. فرم ارگانیک (به عکس) درونی است. این فرم خود را از درون آشکار می‌کند و همراه با رشد کامل ریشه و منشأ، هدف

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

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

اولی جزئی از روانشناسی آفرینش هنری است، و بنابراین نسبت به نقد کانسلاً خارجی است— و مسلماً برای تحقیق و بررسی بوسیله روشهای نقد، قابل بحث نیست. محتوای دومی بطور ملموس در مفاهیم گفته شده درباره انسجام و هماهنگی حضور ندارد، و تمام آنچه که اتفاق افتاده این است که ما استعاره جدیدی را معرفی کرده‌ایم.

نتایج تاریخی استعاره جدید بسیار گسترده بوده است.<sup>۱</sup> و هنوز هم ممکن است برای انسجام یک اثر هنری به‌عنوان یک قیاس مناسبتر از دیگران بحساب آید. این استعاره توجه را به یک طرف تناقض آفرینش هنری جلب می‌کند— یعنی اینکه یک فرایند «طبیعی» ناآگاهانه است— و اینکه تحت کنترل اراده و قضاوت نیز قرار دارد. مع‌ذلک فقط یک استعاره است که تنها موضع تأکید آن تغییر می‌کند. اگر درباره یک شعر خواه به‌عنوان یک ساختمان و خواه یک رشد طبیعی صحبت کنیم، به‌صورت نوعی وحدت جلوه می‌کند که از اجزائی که تنها در رابطه با کل، دارای معنی است، تشکیل شده است. این امر در سخن ارسطو همانقدر واضح است که در سخن کالریج. ارزشی که ارسطو برای طرح کلی و شروع، و میانه و پایان آن، و نیز تغییر سرنوشت آن، تحولات ناگهانی و کشفیات آن که همه حاصل عمل هستند و در خدمت پیشبرد آن بکار می‌روند قائل است، تنها یک مثال خاص درباره «کثرت در وحدت» است که اصل اساسی ساختمانی کالریج بشمار می‌رود.

اصل همان است، اما اصطلاحات جدید که برای توسل به‌گرایشهای یک دوره تاریخی تغییر یافته انجام گرفته، خدمت بهتری انجام می‌دهد. و این وظیفه تئوری نقد است که حتی الامکان به‌کشف اصول کلی و عمومی که در برگیرنده پیش از یک دوره تاریخی است، بپردازد. به‌این دلیل بسیاری از انقلابهای بزرگ که عمدتاً در تاریخ عقاید ادبی جلوه روشنی ندارند، در میان اصول و قواعد ادبی نیز تنها حضور جزئی و ناچیزی دارند.

۱۶۶— موقعیتی که هم‌اکنون شرح داده شد، نشان‌دهنده یک جنبه آشفته از

۱. از این نقطه نظر به مقدار زیاد در کتاب *The Mirror and the Lamp* (M. H. Abrams)، مورد بحث قرار گرفته است. بخصوص در صفحات ۷۷-۱۶۷ و ۲۱۸-۲۵.

خود را می‌یابد.<sup>۱</sup>

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

۱۶۴— فرم ارگانیک به‌عنوان نوعی خاص از فرم به‌ما معرفی می‌شود— نوعی قابل احترام. براحتی می‌توان توسل به استعاره را در آن مشاهده کرد. این امر سبب می‌شود که ما به‌اشعاری فکر کنیم که، بجای آنکه به‌صورت توده‌های گل یا مدلهای مکانیکی درآیند، مانند گل رشد می‌کنند اما آیا وجه تمایز واقعی کدام است؟ ما چگونه می‌خواهیم تعیین کنیم که آیا فرم یک اثر ادبی از بیرون بر آن تحمیل شده و یا اینکه همراه با مفهوم آن، از یک ماهیت طبیعی برخوردار است؟ بنظر نمی‌رسد که راهی برای انجام این کار وجود داشته باشد. مفهوم «فرم مکانیک» می‌تواند تبدیل به یک عصای تمثیلی تحقیرآمیز شود که با آن بر سر هر فرم ناپسندی کوبید. و مفهوم «فرم ارگانیک» می‌تواند در مقابل هرفرمی که موافق طبع افتد، یک تمثیل افتخارآمیز شود. اما هیچ شاهدهی وجود ندارد که بتواند نشان دهد که فرم قدر کم‌تر ارگانیک است، و یا نسبت به‌اقلو، کمتر از ماهیت ماده خود برمی‌خیزد. این امر بوسیله یک سلسله قراردادهای متفاوت انجام می‌شود و بس. گرایشهای نقد را می‌توان بوسیله گسترش یا کاهش این قراردادهای بسط داد. اما وجه تمایز ارگانیک— مکانیک، در انجام این امر کمک کمی به‌ما می‌کند. این یک نشانه است. نشانه‌ای که سؤالات فراوانی را به‌همراه دارد، اما کمک کمی در شرح، تعیین حدود برز یا تعریف چیزی می‌کند. بعدها مفهوم فرم ارگانیک به‌نحوی گسترش یافت که در برگیرنده همه اشعار خالص شد.

۱۶۵— مفهوم شعر به‌عنوان یک ارگانیزم، ابتدا مبین آن است که رشد آن یک رشد

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

زبان نقد یعنی نیروی استعاره است. به دلایل متعدد فرهنگی و اجتماعی یک استعاره جدید به دلیل مجسم کردن یک مفهوم نقد شناخته شده و جا افتاده، مناسب و شایسته بنظر می آید. این امر آغازگر یک سلسله واژگان کاملاً جدید نقد، یک لحن جدید و یک سلسله تصاویر جدید می شود. این محصول جدید واژه‌های نقد تفاوت فراوانی با نوع قدیم آن دارد و به عنوان یک قانون و قاعده بدان اشاره می شود، اما در بسیاری از موارد محتوای واقعی آن بسیار کمتر از آن است که تصور می رود.

استدلالات نقد فراوان در نتیجه تغییرات موجود در استعاره و صورخیال پا گرفته است. بخصوص سوقیتهای تاریخی که توجیها و حتی ضرورتاً چنین هستند. اما این استدلالها غالباً درباره نوع لحن صدایی است که ما بایستی هنگام صحبت داشته باشیم و نه درباره آنچه باید بگوییم.

تاریخ نقد باید به تغییرات واقع در اصطلاحات و لحن توجه کند. و مطالعه اصول نقد باید حتی الامکان بر آنان پیشی گیرد، و یا حداقل آنها را در شمار مفاهیم مربوط به عمومیت بزرگتر قرار دهد.

در مورد نقد نیز این امر صادق است - بی تردید نقد از استعاره‌هایی که در جریان است و حیات دارد استفاده می کند. اما برای آنکه مؤثر باشد نباید اجازه دهد که بدست آنها متزلزل شود. و راه انجام این کار، شرح و تعریف ویژه اثر و مقایسه یک اثر با اثر دیگر است. استعاره‌های نقد، ابزارهای صنعت بیان هستند و غالباً یک نقطه شروع را پیشنهاد می کنند، اما نمی توانند قاعده‌ای را وضع کنند.

۱۶۷ - وقتی درباره نظریه نقد صحبت می کنیم مهم آن است که اصطلاحاتی را که معرف قاعده جدیدی است از اصطلاحاتی که صرفاً معرف تغییر ذوق و سلیقه است، تشخیص دهیم. صحبت از اسطوره به عنوان بنیاد ساختمانی ادبیات، به عقیده من، خوب یا بد، در واقع معرف یک قاعده جدید در نقد است. صحبت از طرز بیان شاعرانه همانگونه که وردزورث علی‌رغم فضای جدل‌آمیز اطراف خود دست بدین کار زد، مبین هیچ قاعده جدیدی نیست. جهت‌گیری اجتماعی وردزورث، حوزه انتخابی - تجربی او و ارجحیتهایی که در صنعت بیان قائل بود، همه متمایز از جانسون است. اما وردزورث و جانسون در اساس زیاد دور از یکدیگر نیستند. جمله «گلچین کردن زبانهایی که واقعاً مورد استفاده بشر هستند» از وردزورث، یعنی این فکر که زبان شعر زبان پالایش یافته کلام عامیانه است، بخوبی در همان جهت جمله جانسون مبنی بر این است که «لغات بسیار آشنا یا بسیار منزوی

عیه هدف شاعر عمل می کنند.» مشاهده می کنیم که این دو به همان دلایل برای حمله به زبان شاعرانه گری با یکدیگر متحد می شوند.

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

۱۶۸ - بعید نیست که این امر مورد تردید قرار گیرد. برای مثال باید گفت که استعاره زنده معرف نوعی جمال‌شناسی نسبی است که یک اصل معتبر و جدید است. از آنجا که هراتری باید طبق ماهیت داخلی خود رشد کند، امکان اینکه همه قواعد را به یک قاعده واحد تبدیل کرد وجود ندارد. اما این نتیجه‌گیری بوسیله استعاره حاصل نمی شود (اگر در واقع هرگونه نتیجه‌گیری بوسیله استعاره قابل حصول باشد). اگر این نتیجه ترسیم شود (همانگونه که اغلب شده است) تنها به این دلیل است که بشر دلایل دیگری برای ترسیم آن داشته است. توجیها می توان گفت (و بوسیله کالریج گفته شده) که کلیه ارگانیسماهای طبیعی مطابق با یک قانون واحد رشد می کنند، یا اینکه وظیفه هر گل سرخ این است که تبدیل به مفهوم گل سرخ شود، و هر گل قاصد تبدیل به یک گل قاصد کامل گردد. و این امر که با استعاره یکسانی شروع می شود ما را به نظریه انواع نئوکلاسیک و ضد رمانتیک قدیمی باز می گرداند.

۱۶۹ - در اینجا ما تصویر مختصری از مشکلات زبان نقد بدست آوردیم. بحث ادبی خیلی بیشتر از بحث فلسفی یا هنرهای بصری، با کمبود لغات دقیق و تخصصی مواجه بوده است. منتقدان غالباً شعرا و یا افراد ادیب بوده‌اند که در نقد خود صرفاً به انگیزه محدود آفرینش متقاعد شده‌اند. استعاره‌هایی که عملاً صریح، سهیج، اما دوبهلو هستند، برواژه‌های تکنیکی «ضدعقوتی» شده ارجحیت دارند. زبان نقد همیشه متمایل به اندیشه بی‌لگام، تنوع و باروری بوده است. لازم نیست نسبت به این امر اظهار تأسف کنیم. اگر چنین نبود، خواندن نقد بسیار خسته‌کننده‌تر بود. اما احتمالاً این تنوع از نقطه نظر قواعد، از سادگی بیشتری برخوردار است تا آنچه که بدان معروف شده است.

۱۷۰- اکنون باید امکان گفتن حرفهایی در مورد ماهیت بحث ادبی وجود داشته باشد. مسلماً این موضوع چند بعدی است. بحث درباره سؤالات و مسائل ادبی شامل استدلالها و شواهد بسیار متفاوتی است، و غالب آشننگیهای موجود در نقد بدین غفلت در شناخت این امر است. بسیاری از استدلالهای نقد، فرسی به خود می‌گیرند که در آن، شماره «الف» مثلاً می‌گوید که فلان شیء آبی‌رنگ است و شماره «ب» می‌گوید خیر، آبی نیست بلکه شبیه به انسان است. طبیعتاً هیچ نوع نتیجه‌گیری مفیدی حاصل نمی‌شود. امید است که بعضی از این موقعیتها در بحثهای قبلی ما روشن شده باشد.

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

اما اسور واقعی که، به دلیل درست یا غلط، در سایر شعبه‌های علوم بهم بزرگی را بازی می‌کنند، در نقد چنین نیستند. بررسیهای واقعی نمی‌تواند جوابگوی اکثر سؤالاتی (سؤالات مربوط به تفسیر و قضاوت) باشد که ما غالباً در جستجوی پاسخ آنها هستیم. بسیاری از حقایق مهم مورد تردید نیستند و غالباً به گونه‌ای مناسب، اتفاقی بکار برده می‌شوند. برای مثال بسیاری از حقایق در مورد کتاب ایوب مورد تردید است- تاریخ آن، تزییف آن، انسجام آن به عنوان یک ترکیب.

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

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

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

چمبرز به تحلیل گران سبک شکسپیر اعتراض می‌کند و معتقد است که «مفهوم سبک خود نهایتاً متکی بر مدارک و شواهد بیرونی است.» هیچ راهی برای کشف ویژگیهای یک فرد نویسنده وجود ندارد مگر از طریق اثر او که بوسیله آن تألیف و تحریر وی اعلام می‌شود. و اگر مفهوم بدست آمده بطور کلی برای بی‌اعتبار کردن قانون مورد استفاده قرار گیرد یک دور باطل ایجاد می‌شود که نتیجه اجتناب‌ناپذیر آن آشفتگی است.

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

حق با چمبرز است. اما غالباً لازم است که فرمهای کمتر افراطی این روش را بکار ببریم زیرا در اینگونه فرمها ممکن است دور مذکور نه برباطل، بلکه برحق باشد. روش مذکور ممکن است به گونه‌ای بد مورد استفاده قرار گرفته باشد، اما در اساس اشتباهی در آن نیست. طبق اکثر تخمینهای خوش بینانه، بیشتر آنچه که در قانون شکسپیر وجود دارد بوسیله خود وی مطرح شده است و نه کس دیگر. بدین ترتیب ما می‌توانیم مفهوم سبک شکسپیر را از قانون خود وی به همانگونه که هست بطور صحیحی درک کنیم، گرچه این مفهوم ناقص باشد. و براین اساس می‌توانیم متونی را که به نظر خلاف قاعده می‌آیند، رها کنیم. در مباحثی از این قبیل همیشه باید از قطعیت پرهیز کرد زیرا این نوع استدلالها پیوسته زمینه جالبی برای تحریک و انحراف بوده است. اما آنها به خودی خود یک رشته کاملاً معتبر از بخشی از تحقیق ادبی هستند که مربوط به استقرار موضوعات واقعی است.

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

اینگونه روشها ممکن است نوعی اعتبار بیجا کسب کنند و از آنها اینگونه انتظار رود که موضوعاتی را که قادر به طرح آنها نیستند، مطرح کنند. اما این بدان معنا نیست که ماشینها در حال تسلط بر ما هستند، بلکه به معنای حماقت ما و احترام توأم با ترس یا خرافات ما در هنگام سروکار داشتن با آنها و حامیان آنهاست.

۱۷۳- بیشتر کار مقدماتی نقد، و حتی بخش اعظم ماده نقد، توصیفی است. قبل از آنکه یک اثر را بتوان تفسیر کرد یا در مورد آن قضاوت نمود بایستی آن را بطور صحیحی شرح و تعریف کرد. و این قسمت توصیفی نقد را نیز می‌توان به عنوان یک موضوع واقعی بحساب آورد. از آنجا که بسیاری از حقایق مربوطه، برای تحقیق، در خود اثر آماده است، میان دو خواننده منصف و کاملاً آموزش-دیده هیچ دلیلی برای عدم توافق وجود ندارد. و معمولاً هم عدم توافقی در میان نیست. عدم توافق بعداً در حوزه تفسیر و قضاوت ارزشی پیش خواهد آمد. نظریات سی.اس. لویس<sup>۱</sup> و اف. آر. لیویس<sup>۲</sup> درباره میلیتون آشکارا متفاوت است،

1. C. S. Lewis      2. F. R. Leavis

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

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

باید پذیرفت که یک تعریف کامل از یک اثر پیچیده حتی اگر به نحوی جلوه کند که گویی بیشتر از یک تعریف نیست، غالباً همراه با تفسیر و قضاوت است، و تنها بوسیله نوعی توافق دوستانه است که برای یک تعریف صحیح اتفاق آراء حاصل می‌شود. شاید در اینجا باید چیزی درباره «تجزیه و تحلیل» گفته شود. اما این که تحلیل انتقادی با «سطالعه دقیق» به چه چیز می‌گویند، باید گفت که این امر در واقع تریبی است از توصیف و تفسیر و قضاوت ارزشی، که آن را شرح داده‌ایم. وقتی این کار را «تحلیل» می‌نابیم نوعی جنبه صحت و اطمینان بدان می‌دهیم که شایسته آن نیست. در هر حال این صرفاً یک روش غیر رسمی بوده است که منتقدان همیشه آن را بکار گرفته‌اند، اما در حال حاضر بادقت و هوشیاری بیشتری مورد استفاده قرار می‌گیرد.

عدم توافقی فراوان و آشکار بر شرح و وصف یک شیء بدلیل درجات متعدد مهارت تکنیکی است. یک خواننده غیرساهر یا کسی که عادت به جمع بندی تأثیرات ادبی در یک زمینه دقیق را ندارد، ممکن است بطور عمیق و صحیحی نسبت به یک شعر عکس العمل نشان دهد، اما فقط قادر باشد که تعریف غیر دقیقی از آن ارائه کند. تکنیک صرف توصیف ادبی در چهل ساله گذشته به نحو چشمگیری پیشرفت کرده است، و منتقدان مدرن بطور کلی در این زمینه بیشتر از اخلاف خود به کمال رسیده‌اند، آنها همیشه منتقدان بهتری نیستند. منتقدان کهنه کارتر غالباً حقایق توصیف ادبی را بطور اتفاقی می‌پذیرفتند، یا فرض می‌کردند که یک توافق کلی برسر آنها وجود دارد. یک خواننده را غالباً

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

به نحو مؤثرتری می‌توان بوسیله علائم کلی به مسیر درست هدایت کرد، تا اینکه به او تذکر داد که در هر قدم کجا پای خود را بر زمین بگذارد.

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

آنچه در اینجا اتفاق می‌افتد این است که فرضیه‌های آشکار، فرضیه‌های واقعی نیستند، بلکه صرفاً نقاط شروع لفظی و یا اجزائی از مدارک تأییدی هستند که بدون وارد شدن خسارت زیاد می‌توان آنها را کنار گذارد. قضاوت انتقادی نهایتاً با مراجعه به خود اثر صاحب اعتبار می‌شود. و «مدارک بیرونی» اثر که نقد با استفاده از آنها کار خود را شروع می‌کند، صرفاً به پاس احترام به مفهوم تقریباً بیگانه روش کار معرفی می‌شوند. جان کراورانسون در مقاله خود درباره لیسیداس می‌گوید که شعر مذکور به گونه‌ای ملایم نوشته شده است و به نحوی خشن بازنویسی شده است. فردسون باورز تصحیحات انجام شده در متن دست‌نوشته‌ها را بررسی کرد و متوجه شد که قضیه به عکس شده است. مع‌ذلک گفته رانسون به هیچوجه بی‌ارزش نیست. باید آن را بار دیگر بیان کرد. ترتیب زمانی نوشته اصلی بدانگونه که در دست‌نویس آشکار است (و دست‌نویسها در نهایت تنها نشان دهنده دوره اخیر فرایند آفرینش ادبی هستند)، هرچه که باشد، لیسیداس در ارائه نوعی لطافت مطلوب وزن و صورت که بطور آگاهانه از تطابق با آن خودداری کرده موفق است.

وقتی یک قضاوت انتقادی قابل قبول آشکارا منکی به مدارکی است که غلط از آب در می‌آیند، ناچار باید استدلال را بار دیگر مطرح کرد. بدین ترتیب نتیجه حاصله دیگر منکی به این مدارک نخواهد بود. خواننده با تجربه یک متن نقد انتقادی این عمل را غالباً در ذهن خود انجام می‌دهد، و تقریباً شناختی هم از آن ندارد- این مبین آن است که نقش حقایق بیرونی قابل تحقیق در

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

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

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

۱۷۵- مع‌ذلک بخش اعظم مباحثات انتقادی مرکب از اظهار نظرهایی است که شمول تغییرات واقعی نمی‌شوند و بسادگی نمی‌توان آنها را درست یا غلط دانست، بلکه کم‌ویش کمکی هستند. تبیین اثر پس از اندکی تبدیل به این سؤالات می‌شود که به یک عنصر بخصوص در یک اثر چه ارزشی را باید داد و چگونه ممکن است که عناصر با یکدیگر مربوط شوند، و نیز سرنوشت یک لحن احساسی، اهمیت استعاره‌ها و ترکیبات سمبولیک، و نتیجه‌گیریهای اخلاقی قابل حصول از یک سلسله حوادث خیالی، چه خواهد بود. سؤالات ارزشی منجر به همان حالتی می‌شوند که بوسیله لویس ترسیم شده است- «دکتر لیویس همان چیزهایی را می‌بیند که من می‌بینم اما آنچه را که مورد تنفر اوست، مورد علاقه من است.» یا اینکه تفسیر و قضاوت ارزشی ممکن است به نحو آشفته‌ای به هم مرتبط شود: آنچه که یک منتقد به عنوان یک متن روایتی و رئالیستی ناموفق بررسی می‌کند، دیگری به عنوان یک رمانس موفقیت‌آمیز مطالعه می‌کند.

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

۱۷۶- یک روش، به معنای صحیح کلمه، روش قوانین اخلاقی است (قوانین

سایر نمایشنامه‌نویسان زمان وی تفسیر می‌کنند. موقعی که توانستیم بفهمیم چگونه هدنها و روشهای او با جانسون متفاوت است، اطلاعات بیشتری درباره وی داریم. و مایلیم که بطور مداوم برد مقایسه را تا سوراى مناطقی که از نظر تاریخی نزدیک و همسایه هستند، وسعت دهیم. درام عهدالیزابت را تا حدی بوسیله مشاهده و بررسی آن در پرتو دیگر درامها تفسیر می‌کنند - نظیر نمایشنامه‌های یونانی، که از نظر تاریخی به هم ارتباطی ندارند. یک خواننده انگلیسی، راسین را با مقایسه با شکسپیر و توجه به تفاوت‌های موجود در هدف و روش آنها درک می‌کند.

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

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

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

البته این آثار عملاً وجود دارند - مانند آثار هومر، دانت و شکسپیر. این آثار به‌عنوان آثار مطلق بحساب آورده می‌شوند. ما با اشاره به هومر انواع معینی از متون روایتی را معتبر می‌شماریم، و با اشاره به شکسپیر، انواع معینی از نمایشنامه را؛ و نیازی نمی‌بینیم که دیگر درباره هومر یا شکسپیر بحث کنیم.

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

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

۱۷۷- اگر استدلال بر سر قواعد کلی در عین اهمیت رو به‌تنزل گذاشت، نوع دیگری از استدلال بطور سوازی برقرار می‌شود و آن، استدلال بوسیله قیاس یا تطبیق است، که شاید امروزه سلیس‌ترین و مفیدترین ابزاری باشد که نقد در اختیار دارد. این ابزار هم برای تفسیر بکار می‌رود و هم برای قضاوت در مورد ارزش. و عمدتاً بوسیله دایره فراه قیاس است که این نظم وارد تجربه ادبی ما می‌شود.

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

کمتر از دیگران، در قضاوت‌های ارزشی خود نسبت به یک اثر مخالفت نشان می‌دهند. عدم توافق بر سر ارزش ادبی غالباً نتیجه میزان محدود و ناقص گرایشها و اطلاعات است.

نقد مستقل، استقلال خود را از تکیه بر میزان وسیع مقایسه بدست می‌آورد. این امر به معنای آگاهی و اطلاع صرف نیست که به گونه‌ای را کند مثلاً در یک دائرةالمعارف نهفته است، بلکه برای فراهم کردن قیاسهای با ارزش، دانش و اطلاعات منتقد بایستی پویا و در ارتباط با یکدیگر باشد. یک منتقد خوب مدام در حال افزایش پیچیدگی و ارتباط متقابل. دانش ادبی خویش است. این امر سبب نمی‌شود که وظیفه وی بغرنجتر شود، بلکه ساده‌تر هم می‌شود. قضاوتها و تفسیرها زمانی مطمئن‌تر و سریعتر است که شبیه قضاوتها و تفسیرهایی باشد که قبلاً انجام شده است. منتقد در پرتو پویایی و ارتباط متقابل اطلاعات ادبی خود، عمدتاً با یک فرد عالم اما فاقد تمایلات انتقادی، متفاوت است.

۱۷۹- آیا قضاوت در مورد آثاری که به عنوان معیارهای جهانی قیاس مشهور شده‌اند، چگونه خواهد بود؟ نهایتاً همانگونه که جانسون می‌گوید: «بوسیله توافقی عام در طول مدت زمان طولانی.» این توافق عام هنگام عبور از مرزهای مهم فرهنگی دچار مشکلاتی می‌شود- برای مثال میان اروپا و چین. و احتمالاً تنها در درون فرهنگی که بطور آزاد و طبیعی اختلاط یافته باشد معتبر خواهد بود. اما این که اعتبار آن ممکن است بوسیله روشهای مدرن دخل و تصرف فرهنگی مورد تهدید قرار گیرد، موضوعی ناراحت کننده است. هیچ فردی تاکنون تلاش یا قصد نکرده است که شکسپیر را به عنوان بزرگترین نمایشنامه نویس دنیا به مردم دنیا بقبولاند. توافق بر سر این قضاوت، آزادانه انجام شده است. امروزه امپریالیسم فرهنگی و تمایلات تجارتي صرف، سعی در طرح و ایجاد اینگونه قضاوتها دارند. اگر پرفسور فولبرایت‌های زیادی به همین نحو به اطراف و اکناف جهان سفر کنند و به همه دنیا اعلام کنند که هائورن به خوبی داستایوسکی است، و اگر شما جراید متعددی چاپ کنید و در آنها بگویید که سال بلوا یک رمان نویس بزرگ است، بسیاری از مردم باور خواهند کرد! امروزه رمان نویسان بزرگ مانند نقاشان بزرگ بوسیله تبلیغات و بازاریابی خلق می‌شوند. در آینده برای اعتماد به توافق عام نوع بشر، نسبت به گذشته ایمان بیشتری لازم است. ما از نتیجه این وضعیت اطلاعی نداریم، زیرا وضعیتی جدید و نو است. اما تا وقتی که خلاف آن ثابت

اما حتی اگر نکات ارجاعی زیاد مورد اطمینان نباشند، باز هم قابل استفاده هستند. برای مثال، «الف» مایل است در این مورد که مصاحبان خوب پرستلی یک رمان بزرگ است بحث کند و معتقد است که این رمان شبیه آثار دیکنز است. و می‌گوید که اگر «ب» با این امر مخالف باشد، او سر تکب مخالفت با دیکنز نیز شده است. «ب» سه جواب ممکن دارد:

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

(ب) ممکن است بگوید آری، پرستلی مانند دیکنز است، اما دیکنز در هر حال یک رمان نویس بزرگ نیست. در این مورد مقایسه، در پیشبرد بحث کمکی نکرده است و باید فرد دیگری را برای مقایسه پیدا کرد. بالزاک چطور است؟

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

اینگونه استدلالها متضمن یافتن جواب صحیح نیست. پاسخ دوم ناتمام است، و پاسخ اول غلط. برای یافتن وجه تمایز میان پرستلی و دیکنز نیاز به ابزارهای متفاوتی داریم، اما ممکن است فردی بالاخره مشتاق به انجام این کار باشد، در این صورت حداقل روش ایجاد نوعی پیشرفت انتقادی فراهم شده است. بحثهایی که درباره ارزش ادبی است، در عمل، ساده‌تر از این بحث است اما آنها اغلب این فرم را بخود می‌گیرند. معمولاً چند اثر مرتبط با یک سلسله آثار را می‌توان یافت که ارزش آنها از دوطرف مورد توافق است، و اثر مورد سؤال را می‌توان به طرز مفید و مؤثری با آن مقایسه کرد. حتی اگر اینگونه بحثها تعیین کننده نباشد، حداقل توجه را بر اثر متمرکز می‌کند، و نه بر امور متفرقه و غیر مرتبط، و غالباً بحث را یک پله بالاتر می‌برد. طبیعتاً هر قدر که تمایلات و اطلاعات ادبی مناظره کنندگان وسیعتر باشد، امکان اینکه اینگونه بحثها مثمرتر باشد بیشتر است. کسانی که ذخیره‌های وسیعی در ذهن خود دارند، احتمالاً در یافتن وجه قیاسهای مناسب موفق‌تر هستند. در واقع ملاحظه خواهد شد که منتقدانی که دارای گرایشهای وسیع و جامع ادبی هستند، احتمالاً

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

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

این امر در مورد سایر تحقیقات نیز صادق است، اما بیشتر در مورد نقد صدق می‌کند. یک تصور غلط درباره «تحقیق» و قیاس‌های غلط یا علوم طبیعی منجر به یک تلاش بی‌ثمر برای نوآوری انتقادی می‌شود. و نتیجه یا غرابت صرف است یا انباشتگی اطلاعات نامربوط، که حقیقتاً هیچ‌گونه نتیجه‌گیری انتقادی را نمی‌توان بر مبنای آن قرار داد.

بنایه روشی که در بالا شرح دادیم، وقتی چیزی به‌ما یادآوری می‌شود، تفسیر یا قضاوت مانع‌دیل می‌گردد و توافق حاصل می‌شود. اما ممکن است همچنان احساس کنیم که آنچه را که به‌ما یادآوری شده نامربوط است، و یا از وزن و ارزش کافی برای تغییر وضعیت موجود برخوردار نیست. مع‌ذلک در اینجا چیزی حاصل شده است، و آن اینکه ما بطور دقیق‌تری درباره ماهیت عدم توافق مطلع می‌شویم - «الف» اهمیت فراوانی به یک عامل معین می‌دهد، که «ب» نمی‌دهد. بهترین وضعیت ممکن آن است که شرکت‌کنندگان در بحث هر یک بوسیله یادآوری‌های مناسب و بجا قادر به غنی‌کردن و تصحیح نقطه‌نظرهای دیگران باشند. و بدترین وضعیت آن است که یادآوری‌ها نامناسب و ناجور باشد، و بدین ترتیب شاه ماهیهای فرسز بدنبال خود بوئی را برجای می‌گذارند که سبب گمراهی جستجوکننده می‌شود.

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

امر وجود ندارد. و این مسأله تاحدی مربوط به تجربه ادبی است، و تا حدی (اگر بالاخره به‌عوامل پیچیده‌ای که حتی‌الامکان دور نگاهداشته‌ایم، اجازه دخول دهیم) مربوط به سلیقه، مهارت و شخصیت منتقد می‌شود. در اینجا گفته می‌شود «چه نقدی صرفاً یک نقد شخصی» است؟ و همچنین تمام این بحثها راجع به چه بوده است؟ از یک نظر نقد یک موضوع شخصی و خصوصی است، اما نه از آن نظری که قضاوت‌های انتقادی «صرفاً اموری وابسته به ذوق و سلیقه» است. گفتن این موضوع که نقد موضوعی شخصی است، سبب تغییر آن در آشفته بازار ارجحیت‌های فردی نمی‌گردد. قضاوت‌های ادبی در اساس عینی است - بعضی چیزها واقعاً بهتر از دیگر چیزهاست. اما درجه اطمینانی که قضاوت‌ها بر اساس آن انجام می‌شود، روشهایی که برای نیل به آنها بکار می‌رود، و تشویق و ترغیب بکار گرفته شده در استدلال، همگی اموری است وابسته به تجهیزات شخصی منتقد و سبک شخصی وی. و این چشمگیرتر است. زیرا هیچ فرم استاندارد برای استدلال ادبی وجود ندارد، زیرا منتقدان افرادی ادیب هستند و نه فیلسوف یا دانشمند، و معمولاً از صنعت بیان ادبی، با تمام غنا، تنوع و عدم اطمینان آن استفاده می‌کنند. سن بدرستی معنقدم که ما احساس می‌کنیم هر تلاشی که در جهت تبدیل بیان انتقادی به دیالکتیک صوری یا روش علمی صورت گیرد، جامعیت و حساسیت خود را، از دست می‌دهد.

۱۸۲- گفته می‌شود که اگر یک استدلال انتقادی گسترش یابد، همیشه تبدیل به استدلالی درباره چیزی غیر از ادبیات می‌شود، و غالباً چیزی اساسی‌تر - یعنی سیاست یا مذهب را در بر می‌گیرد. این امر احتمالاً صحیح است، اما این وظیفه منتقد است که تبدیل آن را حتی‌الامکان، به تأخیر اندازد. استدلال ادبی غیر-ماهرانه، ادبیات را بسرعت محدود می‌سازد و تبدیل به یک مشاخره عقیدتی می‌کند. اما وظیفه منتقد آن است که بحث را حتی‌الامکان در محدوده ادبی، که در آن مخالفت‌های غیرقابل تنبیل اندک است، و مجموعه قابل توجهی از مقررات وجود دارد که ضرورتاً بوسیله طرفین پذیرفته شده است نگه‌دارد.

مخالفت‌های غیرقابل تقلیل از آن جهت اندک است که بحث‌های ادبی در برگیرنده گرایش‌های مادی ما نیست. همچنین، اگر درست از عهده ادای مطلب برآمده باشیم، در برگیرنده تمایلات بی‌هدف یا اهداف ماوراءالطبیعه نیست. امور زیادی است که مورد توافق طرفین است زیرا رنوس مطالب گسترده تاریخ ادبی مربوط به حقایق تثبیت شده‌ای است که هیچکس نمی‌تواند درباره آن مشاخره کند. و این تاریخ غیرقابل انکار با خود حداقل طرح یک سیستم

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

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

## توضیحات

آبرامز، ام. اچ. (Abrams, M. H.)،

آکویناس، سنت توماس (Aquinas, St. Thomas)،

۱۲۷۴ - ۱۲۲۵، فیلسوف ایتالیایی اسکولاستیک، که غالباً به نام دکتر-

آنجلیک (Angelic Doctor) خوانده می‌شد. مؤلف *Catena Aurea* ...

*Summa Theologica* می‌باشد.

آری‌یوستو (Ariosto, Lodovico)،

۱۵۳۳ - ۱۴۷۴، شاعر ایتالیایی، معروفترین آثار وی شعر حماسی و

شهواری *Orlando Furioso* و نیز کمدیهای فراوان و اشعاری به زبان لاتین است.

ارسطو (Aristotle)،

۳۸۴ - ۳۲۲ B.C.، فیلسوف یونانی متولد شهر استاگیرا (Stagira). مؤلف

کتابهای بی‌شمار از جمله *Politics, on Plants, on the Heavens* ...

و کتاب *Poetics* که در آن تراژدی و شعر حماسی مورد بررسی قرار گرفته است.

آرنولد، ماثو (Arnold, Matthew)،

۱۸۸۸ - ۱۸۲۲، شاعر و منتقد انگلیسی. مؤلف دوسری کتاب

*Essays in criticism*

آستن، جین (Austen, Jane)،

۱۸۱۷ - ۱۷۷۵، رمان‌نویس انگلیسی مؤلف رمان معروف *غرور و تعصب*

*Pride and Prejudice*

بازاک (Balzac, Honore de)،

۱۸۵۰ - ۱۷۹۹، رمان‌نویس فرانسوی. مؤلف رمانهای معروف فراوان.

بنیان‌گذار رمان واقع‌گرا که در رمانهای خود سعی داشت تا تأثیر محیط

اجتماعی را بر شخصیت انسانی نشان دهد. از معروفترین رمان‌های او کمدی

انسانی *La Comédie Humaine* می‌باشد.

بارفیلد، اوون (Barfield, Owen)،

بارتز، رونالد (Barthes, Ronald).

بودلر (Baudelaire).

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

بومگارتن، آ. جی. (Baumgarten, A. G.).

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

بردسلی، مونرو (Beardsley, Monroe).

بنام، جریمی (Bentham, Jeremy).

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

بلیک، ویلیام (Blake, W.).

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

بودکین، مود (Bodkin, Maud).

بازول (Boswell, J.).

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

باورز، فردسون (Bowers, Fredson).

برادلی، آ. سی. (Bradley, A. C.).

۱۹۳۵ - ۱۸۵۱، منتقد ادبی انگلیسی، مؤلف ترازوی شکسپیری. در دانشگاه آکسفورد تحصیل کرده و سپس در دانشگاه لیورپول به تدریس ادبیات مدرن پرداخته است. تحلیل روانی او از کاراکترهای شکسپیر، برخلاف نقد دوره بعد از فروید بوده است.

برادلی، اف. اچ. (Bradley, F. H.).

۱۹۲۴ - ۱۸۴۶، فیلسوف مکتب ایده‌آلیسم مطلق که خطبشی او بر اساس اندیشه فیلسوف آلمانی، هگل قرار داشت. از آثارش *Ethical Studies*، *The Principles of Logic* ... می‌باشد. اثر معروفش *Appearance and Reality* می‌باشد، که جنبه نقدی آن اهمیت فراوانی دارد.

برونته، امیلی (Bronte, Emily).

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

انگلیس. و نویسنده رمانی به نام بلندیهای بادگیر (*Wuthering Heights*) در سال ۱۸۴۸. داستانی عمیقاً تخیلی که در یورکشایر رخ می‌دهد.

بروکس، کلینت (Brooks, Cleanth).

۱۹۰۶، اسناد دانشگاه‌های آمریکا که در زمینه ادبیات و نقد فعالیت

دارد. از جمله آثارش: *Modern Poetry and the Tradition. The Hidden God. The well Wrought Urn*. می‌باشد.

براون، سرتوماس (Browne, Sir Thomas).

۱۹۱۰ - ۱۸۷۰، نقاش و هنرمند سیاه‌تلم انگلیسی.

بنیان (Bunyan, J.).

۱۶۸۸ - ۱۶۲۸، نویسنده و موعظه‌گر انگلیسی. سالهای ۱۶۶۰ - ۱۶۷۲

بدلیل موعظه بدون مجوز زندانی شد و بعدها با اعلامیه آزادی چارلز دوم آزاد گشت. از کتابهای او *Pilgrim's Progress. The Holy city* ... می‌باشد.

برک (Burke, th.).

۱۹۴۵ - ۱۸۸۶، رمان‌نویس و داستان‌گونه‌نویس انگلیسی. اولین اثر

موفقیته آمیز او *Limehouse Nights* می‌باشد.

برنز (Burns, R.).

۱۷۹۶ - ۱۷۵۹، شاعر ملی اسکاتلند، که از اولین اشعارش می‌توان به

کشاورزی مشغول بود و هنگام سرگ با مراسم نظامی و عزای همگان به خاک سپرده شد.

بایرون (Byron, G).

۱۸۲۴ - ۱۷۸۸، شاعر انگلیسی متولد لندن و سراینده اشعار فراوان از

جمله *The Prisoner of Chillon. Prophecy of Dante*. و غیره که سفرهای زیادی به کشورهای جهان از جمله پرتغال، اسپانیا، یونان، ترکیه ... کرد.

کمپ بل (Campbell, Joseph).

۱۹۴۴ - ۱۸۷۹، شاعر ایرلندی متولد بلفاست. مجموعه شعرهای خود

به نام *The Rushlight* را در (۱۹۰۶) و *The Mountainy Singer* را در (۱۹۰۹) منتشر کرد.

کاسیرر، ارنست (Cassirer, Ernst).

۱۹۴۵ - ۱۸۷۴، فیلسوف آلمانی که در دانشگاه‌های برلین، هامبورگ،

آکسفورد و غیره تدریس می کرد. آثار او عمدتاً بر محور بنیادهای فلسفی علوم طبیعی و روان شناسی می باشد.

**کادول، کریستوفر** (Caudwell, Christopher)،  
**چمبرز، ای. کا** (Chambers, E. K.)،

۱۸۶۶-۱۹۵۴، محقق و دانشمند انگلیسی متولد یرکشایر، که در دانشگاه آکسفورد درس خواند و سپس به عضویت بخش آموزش ملی این دانشگاه درآمد. از جمله آثار او *The Elizabethan Stage* و *W. Shakespear* می باشد.

**کیاری، جوزف** (Chiari, Joseph)،  
**سیرو (Cicero, M.)**

B.C. ۴۳-۱۰۶، فیلسوف و سیاستمدار رومی که در ایتالیا متولد شد. علاوه بر سخنرانیها و نامه هایی که برای دوستان خود نوشته، آثارش دربرگیرنده عناوینی چون *De Republica*، *De orator*، *Rhetorica* می باشد.

**چین تیو، جرالدی** (Cinthio, Giraldi)

۱۵۷۳-۱۰۰۴، نویسنده ایتالیایی و استاد فلسفه طبیعی. در میان آثارش تراژدیهای فراوان و مجموعه ای از داستانهاست. که اثر او *Gli Hecatommithi* سبعی است برای اثللو و چند اثر دیگر شکسپیر.

**کلریج، (Coleridge, S.)**

۱۸۳۴-۱۷۷۲، شاعر و منتقد انگلیسی. خالق نقد متعالی در انگلستان که در آلمان نیز با اقبال فراوان مواجه شد. او را پدر مطالعات مدرن شکسپیری می دانند و نیز معرف فلسفه ایده آلیستی آلمانی به انگلیسیها.

**دانته (Dante)**

۱۳۲۱-۱۲۶۵، شاعر ایتالیایی متولد فلورانس، که معروفترین اثر او *Divina Commedia* (کمدی الهی) می باشد. او زبان ایتالیایی را به عنوان یک زبان ادبی و فلسفی قلمداد می کرد. اثر ذکر شده او از شاهکارهای ادبی جهان است.

**دلفل، گی** (Delfel, Guy)

**دموستنس (Demosthenes)**

B.C. ۳۲۲-۳۸۵، سخنران آتنی که به عنوان بزرگترین خطابه سرایان یونان قلمداد می شود. از میان خطابه های او می توان به *Philippics*، *on the Embassy*، *on the Peace*... اشاره کرد.

**دیکنز (Dickens)** .

۱۸۷۰-۱۸۱۲، رمان نویس انگلیسی که دارای آثار فراوانی می باشد. علاوه داستان و سناریوی رادیویی در میان آثار او وجود دارد. از مهمترین آثارش *Nicholas Nickleby*، *Oliver twist* می باشد.

**درایدن (Dryden)**

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

**ارنر ویگ، آ (Ehrenzweig, A.)**

**الیوت، جورج (Eliot, George)** .

۱۸۸۰-۱۸۱۹، رمان نویس انگلیسی که به زبانهای آلمانی، ایتالیایی و نیز موسیقی آشنا بود. نام اصلی او مری آن (Mary Ann) می باشد. پس از سفر به فلورانس، رمان تاریخی خود *Romola* را نوشت. آخرین رمان او *Deronda Daniel* می باشد.

**الیوت، تی. اس (Eliot, T. S.)** .

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

**امپسون، ویلیام (Empson, William)** .

۱۹۰۶-، شاعر و منتقد انگلیسی، استاد ادبیات انگلیسی در دانشگاههای ژاپن و چین. از میان آثارش *Poems*، *Seven types of Ambiguity*، *Milton's God*، شهرت دارند.

**انگلس، فردریک (Engels, Friedrich)** .

۱۸۹۵-۱۸۲۰، سوسیالیست آلمانی و همکار کارل مارکس. در تألیف اثر *Communist Manifesto*، در درگیریهای انقلابیون بادن شرکت داشت و سپس به انگلیس فرار کرد. دارای آثار فراوانی در زمینه سوسیالیسم است.

**فرازر، سر جیمز (Frazer, Sir James)** .

۱۹۴۱-۱۸۵۴، انسان شناس اسکاتلندی، استاد انسان شناسی اجتماعی در دانشگاه لیورپول، اثر بزرگ او *The Golden Bough*، بررسی اسطوره ها، آیینها و رسوم و غیره است و رشد و منشأ آنان در توسعه تاریخی سذاهب.

**فروید، زیگموند (Freud, S.)** .

۱۹۳۹-۱۸۵۶، روان شناس اتریشی و بنیان گذار روان کاوی. معتقد بود

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

**فرای، نورثروب** (Frye, Northrop) ،

- ۱۹۱۳، استاد دانشگاه‌های کانادا که در شهر شربروک، ایالت کبک زاده شد. تألیفات متعددی در نقد آثار ادبی دارد از جمله :

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

**گاردنر، هلن** (Gardner, H.) ،

- ۱۹۰۸، مؤلف و معلم انگلیسی، زاده لندن، از جمله تألیفات وی *The Art of T. S. Eliot* ، *The Metaphysical poets* ، و غیره می‌باشد. او نه تنها در ادبیات در زمینه نقد فعالیت داشت، در زمینه ادیت آثار ادبی و شعر نیز فعالیت می‌کرد.

**گوتیه، گتوفیل** (Gautier, th.) ،

- ۱۸۷۲-۱۸۱۱، ادیب فرانسوی و رهبر پارناسین‌ها. منتقد هنری و نمایشی مجله *La Presse*. در میان آثار معروف وی می‌توان به *Premiers Poésis* اشاره کرد.

**ژنه، ژان** (Genet, Jean) ،

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

**گیبون، ادوارد** (Gibbon, Edward) ،

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

**گوته** (Goethe) ،

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

**گلدمان، لوسین** (Goldmann, L.) ،

**گری، توماس** (Gray, th.) ،  
- ۱۷۷۱-۱۷۱۶، شاعر انگلیسی، زاده لندن، در دانشگاه کمبریج درس خواند و همانجا به عنوان پروفیسور تاریخ مدرن تدریس کرد. از آثارش *The Bard* ، *Progress of Poesy* ... می‌باشد.

**گریسون، اچ. جی. سی.** (Grierson, H. J. C.) ،

- ۱۹۶۰-۱۸۶۶، محقق انگلیسی، که در ادبیات قرن هفده انگلستان اقتدار داشت. دارای آثار متعددی از جمله:

*Donne to Butler* ، *Prophets and Poets* ، و غیره می‌باشد.

**هاگارد، سر. اچ. رایدر** (Haggard, Sir H. Rider) ،

- ۱۹۲۵-۱۸۵۶، رمان‌نویس انگلیسی، در نورفولک زاده شد سپس در خدمت دولت به آفریقای جنوبی سفر کرد. رمانهای رمانتیک او که بر ضد زمینه فکری او از آفریقای جنوبی نوشته شده معروف است.

**همپشایر، استیوارت** (Hampshire, S.) ،

- ۱۹۱۴، استاد دانشگاه‌های انگلیس و ادیب و منتقد معروف.

از جمله آثار تألیفی وی: *Spinoza* ، *Morality and Pessimism* ، *Thought and Action* ، می‌باشد.

**هوئورن، ناتانیل** (Hawthorne, N.) ،

- ۱۸۶۴-۱۸۰۴، رمان‌نویس آمریکایی. که موفقیت او با سری داستانهای *Twice-Told Tales* شروع شد. از میان دیگر آثارش می‌توان به: *The Scarlet letter* ، *our old home* اشاره کرد.

**هابس، توماس** (Hobbes, th.) ،

- ۱۶۷۹-۱۵۸۸، فیلسوف انگلیسی. مدتی بدلیل فعالیتهای سیاسی به فرسعه تبعید شده بود. چارلز دوم به او کمک مالی می‌کرد. از میان آثارش: *Human nature* و *De Homine* می‌باشند.

**هومر** (Homer) ،

شاعر باستانی و سنتی یونان که ایلپاد و اودیسه به نام نسبت داده می‌شود. این دو اثر حماسی درباره جنگ تروا و سردرانیهای اودیسوس می‌باشد. تاریخهای متفاوتی برای حیات این شاعر گفته شده از جمله ۸۵۰ قبل از میلاد.

**هاوس، هامفری** (House, Humphry) ،

**هوگک، سنت ویکتور** (Hugh of St. Victor) ،

- ۱۱۴۱-۱۰۹۶، فیلسوف صوفی و خدایپرست اسکولاستیک که اکثر دوران پیری را در کلیسای سنت ویکتور گذراند. دارای آثار فلسفی متعددی می‌باشد.

**جیمز، هنری** (James, H.) ،

- ۱۸۸۲-۱۸۱۱، فیلسوف و مؤلف آمریکایی، تحت تأثیر مکتب سوئدن

برگ وفوری یر. مؤلف آثاری چون *Relation to life*، و غیره. هم اسم هنری-  
جیمز ۱۹۱۶-۱۸۴۳، رمان نویس امریکایی متولد نیویورک. که از آثار  
این رمان نویس *The Europeans, The Americans, Daisy Miller...*  
می باشد.

جانسون، ساموئل (Johnson, Samuel) ،

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

جونز، ارنست (Jones, E.) ،

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

جویس، جیمز (Joyce, James) ،

۱۹۴۱-۱۸۸۲، نویسنده ایرلندی که در دوبلین زاده شد. مؤلف آثاری  
چون *Finnegans wake, Ulysses, Dubliners*، و غیره، که آثارش شامل  
داستان، شعر، درام و غیره می شود.

یونگ، سی. جی. (Jung, C. G.) ،

۱۹۶۱-۱۸۷۵، روان شناس و روانکاو سوییسی. بنیان گذار روان شناسی  
تحلیلی، که در موارد متعدد با اسناد خود فروید اختلاف نظر داشت. او  
کلیه افراد بشر را به دو دسته، درون گرا و برون گرا تقسیم می کرد. دارای  
تألیفاتی در روان شناسی است.

کانت (Kant, I.) ،

۱۸۰۴-۱۷۲۴، فیلسوف ساوراء الطبیعه آلمانی. بنیان گذار فلسفه انتقادی.  
تحت تأثیر فلسفه دیوید هیوم بود. دارای آثار متعددی در فلسفه از جمله  
*Critique of Pure Reason* می باشد.

کیتس (Keats, J.) ،

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

کرمود، فرانک (Kermode, Frank) ،

۱۹۱۹-، استاد دانشگاههای انگلیس، کسه از تألیفات وی  
*The Classic, Lawrence, Romantic Image* و غیره می باشد.

کتل، آرنولد (Kettle, Arnold) ،

نایت، ویلسون (Knight, Wilson) ،

۱۸۹۷-، مؤلف و استاد دانشگاههای انگلیس، دارای تألیفات

متعددی است. از جمله: *The Crown of life, The wheel of Fire*،  
*Byron and Shakespeare*، و غیره.

لمب، چارلز (Lamb, Charles) ،

۱۸۳۴-۱۷۷۵، مقاله نویس و منتقد انگلیسی و دوست کالریج. دارای  
آثار متعددی است که با کمک خواهرش و نیز چند تن از دوستانش به رشته  
تحریر درآمده. از آن جمله یک ادلیسی با همکاری خواهرش برای  
کودکان نوشت.

لانگر، سوزان (Langer, Suzanne) ،

۱۸۹۵-، فیلسوف امریکایی، متولد نیویورک. که در کالج رادکلیف و

دانشگاه کلمبیا درس خوانده است. آثار وی عبارتند از: *Feeliny and Form*،  
*Philosophy in a New key, Philosophical Sketches* و غیره.

لارنس، دی. ایچ. (Lawrence, D. H.) ،

۱۹۳۰-۱۸۸۵، رمان نویس انگلیسی، زاده ناتینگهام. از میان رمانهایش  
می توان به *Sons and Lovers, Kangaroo, The white Peacock*،  
و غیره، اشاره کرد. او دارای نمایشها و اشعاری نیز هست.

لیویس، اف. آر. (Leavis, F. R.) ،

۱۸۹۵-، سخنران و نویسنده انگلیسی، دارای تألیفات متعددی

در زمینه نقد و مقاله و غیره است. از جمله:

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

لهمان، آ. جی. (Lehman, A. G.) ،

لویز، سی. اس. (Lewis, C. S.) ،

۱۹۶۳-۱۸۹۸، نام مستعار کلیو همپلتون است که نویسنده معروف  
انگلیس می باشد. مؤلف *Pilgrim's Progress* (ذیلات دوا)،  
*Allegory of Love* ... و غیره می باشد.

لیدل، رابرت (Liddell, Robert) ،

لوز، لیوینگستون (Lowe, L.) ،

۱۹۴۵-۱۸۶۷، محقق و مربی امریکایی، استاد انگلیسی در دانشگاه

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

لوکاس، جی (Lukacs, G.) ،

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

مک‌لیش، آ. (MacLeish, A.) ،

- ۱۸۹۲، شاعر و آزادیخواه آمریکایی، که در جنگ جهانی خدمت کرده است. آزادیخواه عضو کنگره آمریکا و مؤلف اشعار بی‌شمار از جمله: *The pot of earth, the Happy marriage*، و غیره. وی در سال ۱۹۳۲ جایزه ادبی پولیتزر را به خود اختصاص داد.

مالارمه (Mallarmé, S.) ،

۱۸۹۸-۱۸۴۲، شاعر فرانسوی، منشأ و رهبر گروه شعرای سمبولیست. و مترجم اشعار ادگار آلن پو به زبان فرانسه. دارای اشعار فراوانی به زبان فرانسه می‌باشد. لقب او شاهزاده شعر بود.

ماری تین، ژاک (Maritain, Jacques) ،

۱۹۷۳-۱۸۸۲، فیلسوف فرانسوی که دارای درجه دکترا از دانشگاه سوربن بود. به عنوان کاتولیک آزادیخواه معروف بوده است. دارای آثار متعددی است که بخشی به زبان انگلیسی ترجمه شده است.

مارکس، کارل (Marx, Karl) ،

۱۸۸۳-۱۸۱۸، فیلسوف سیاسی آلمانی، مدتی در پاریس و بروکسل در تبعید بسر می‌برد. در لندن وقت خود را صرف بسط تئوری خود در زمینه سوسیالیسم نمود. اثر معروف او *Das Kapital* را دوستانش انگلس به اتمام رساند. این کتاب به عنوان بیانیه کمونیسم معروف است. مارکسیسم تئوری سیاسی و اقتصادی کارل مارکس، نویسنده سوسیالیست آلمانی است که بر اساس مرام کمونیسم نهاده شده است.

میل، جی. اس (Mill, J. S.) ،

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

اصلی فلسفه سودمندی (Utilitarian). دارای آثار متعددی از جمله: *Utilitarianism, on Liberty*، ... و غیره می‌باشد.

میلتون (Milton, J.) ،

۱۶۷۴-۱۶۰۸، شاعر انگلیسی، زاده لندن، که از شاهکارهای او *Paradise Lost* (بهشت گمشده) می‌باشد.

مونتانین (Montaigne) ،

۱۵۹۲-۱۵۳۳، ادیب و منتقد فرانسوی، درس حقوق خوانده، اما به ادبیات رو کرده است. کتاب *Theologia Naturalis* را به درخواست پدرش ترجمه کرد. دیگر کتابهایش *Essays* ... می‌باشد.

نابوکوف، ولادیمیر (Nabokov, V.) ،

- ۱۸۹۹، مؤلف آمریکایی، که در سن پترزبورگ روسیه متولد شد. در سن نوزده سالگی روسیه را به قصد انگلستان ترک کرد. دارای اشعار و رمانهای متعددی به زبان روسی و انگلیسی است. از جمله: *The Gift, Pnin, Lolita*، و غیره...

نیچه (Nietzsche) ،

۱۹۰۰-۱۸۴۴، شاعر و فیلسوف آلمانی، مخالف سرسخت و گذر در هنر و فلسفه و مخالف فلسفه شوینهاور. آثار متعددی در موسیقی، یونان باستان، فلسفه و غیره دارد که اکثرآ به زبانهای زنده دنیا ترجمه شده‌اند. گفته می‌شود که تئوریهای نیچه در جنگ جهانی بر رفتار مردم آلمان تأثیر داشته است.

اورجن (Origen) ،

A.D. ۲۵۴-۱۸۵، نویسنده و معلم مسیحی اسکندریه و یکی از پدران یونانی کلیسا. آثار او در زمینه بررسی روی متون انجیلی می‌باشد که مهم‌ترین آنها *Tetrapla* و *Hexapla* است.

اووید (Ovid) ،

۱۷-۴۳، شاعر روسی که حقوق خواند اما هم خود را صرف ادبیات کرد. اثر عمده او *Metamorphoses* (مسخ) می‌باشد. یک شعر روایتی که در آن تناسخ معجزه آسای فرم از دوران خلقت تا زمان ژولیوس سزار نقش شده است.

پتر، والتر (Pater, W.) ،

۱۸۹۴-۱۸۳۹، منتقد و مقاله‌نویس انگلیسی. عمر خود را صرف هنر و ادبیات نمود و مجموعه‌هایی درباره هنرمندان بزرگ ایتالیایی منتشر کرد.

شاهکار او *Marius the Epicurean* می باشد که در سال ۱۸۸۵ تحریر شده است.  
پترارک (Petrarch).

۱۳۷۴ - ۱۳۰۴، شاعر ایتالیایی، درس حقوق خوانده اما عمر خود را صرف مطالعه آثار کلاسیک کرد. او دوست بوکاچیو بود. دارای اشعار غنایی و غزلیات و تمثیل است. همچنین نامه ها و خطابه هایی از او بجای مانده است.

افلاطون (Plato).

۳۴۷ - ۴۲۷، نام اصلی اش آریستوکلِس است که بدلیل داشتن شانه های پهن به پلاتو معروف شد. فیلسوف یونانی که شاگرد سقراط بود. آثار وسیع او به فرم مکالمه دوفره است که در هر یک استادش سقراط نقش رهبری کننده را دارد. مکتب فلسفه او به عنوان آکادمی شهرت یافت. آثار مهم او *Laws*، *Lysis*، *Ion*، *Timaeus*، *Phaedrus* ... می باشد.

پلخانوف، جی. (Plekhanov, G.)

۱۹۱۸ - ۱۸۵۷، فیلسوف سیاسی روسی، و شارح اصلی مارکسیسم فلسفی در روسیه. حدود ۴۰ سال در تبعید، در ژنو بسر برد و چند شهر دیگر. سپس رهبر فکری نهضت سوسیال دموکراتیک روسیه شد. اعتبار او بخاطر تأثیر شدید بر روی رشد و توسعه افکار سوسیالیستی در روسیه بود.

پو، ای. آ. (Poe, E. A.)

۱۸۴۹ - ۱۸۰۹، شاعر و داستان نویس آمریکایی، متولد بوستون. آثار فراوانی دارد که از آن جمله می توان به *El Dorado*، *The Bells*، *The Raven*، *Anabel Lee* ... اشاره کرد.

پاپ (Pope)

۱۷۴۴ - ۱۶۸۸، شاعر انگلیسی متولد لندن. بدلیل بیماری در سن دوازده سالگی دچار نقص عضو بود. اشعارش بتدریج مقبول عام افتاد. آثار او را می توان: *Essays on Man*، *Moral Essays*، *Essays on criticism*، *Dunciad* ... و غیره ذکر کرد که شامل شعر و مقاله و نقد می شود.

پاوند ازرا (Pound, Ezra)

۱۸۸۵، شاعر آمریکایی، که به اسپانیا، ایتالیا و فرانسه سفر کرد و دست آخر در هر شهر چندسالی اقامت نمود. در بیان شعرای ایماژیست بود و آثاری در این زمینه بصورت نقد دارد که به زبانهای انگلیسی، فرانسه و ایتالیایی نوشته شده. از مهم ترین آثار او *Cantos*، *Des Imagistes*.

*Imaginary letters* ... می باشد.

پریستلی، جی. بی. (Priestley, J. B.)

۱۸۹۴، رمان نویس، منتقد و نمایشنامه نویس انگلیسی متولد یورکشایر. مؤلف *Faraway*، *Peacock*، *the English Comic Characters* ... و آثاری در زمینه انگلیسی معاصر، مانند *English Journey* ...

رابانوس ماریوس (Rabanus Maurus)

۷۷۶ - ۸۵۶، خداپرست، محقق و معلم فرانکی که در شهر میلز متولد شد. در فولدا و تور تحصیل کرد. مؤلف اشعار و تفسیرات متعدد و متون خداشناسی گوناگون.

راسین (Racine)

۱۶۹۹ - ۱۶۳۹، شاعر دراماتیکست فرانسوی، شاهکارهای خود را در تراژدی تحریر کرد که *Phedre*، *Iphigénie*، *Britanicus*، *Andromaque* و غیره از جمله آثار او می باشند.

راگلان، لرد (Raglan, Lord)

رانسوم، جی. سی. (Ransom, J. C.)

۱۸۸۸، برنی و شاعر آمریکایی، معلم زبان انگلیسی و استاد شعر. از جمله آثار وی: *Chills and Fever*، *Poems about God*، *Grace after Meat* ... می باشند.

رید، سرهربرت (Read, Sir Herbert)

۱۹۶۸ - ۱۸۹۳، ادیتور، منتقد، شاعر و ادیب انگلیسی. متولد یورکشایر، سرپرست موزه هنر مدرن در لندن و مؤلف *Naked Warriors*، *Collected Essays*، *Art and Society*، *Eclogues* ...

ریچاردز، آی. آ. (Richards, I. A.)

۱۸۹۳، منتقد ادبی انگلیسی و مؤلف *Fondations of Aesthetics*، *Principles of Litrary criticism*، *the Meaning of Meaning* و چند کتاب نقد معتبر دیگر.

ریچاردسون، ساموئل (Richardson, S.)

۱۷۶۱ - ۱۶۸۹، رمان نویس انگلیسی، مؤلف *Pamela*. او مدت هشت سال وقت خود را صرف شاهکارش *Clarissa* نمود. دارای هفت جلد مکاتبه، بخصوص با دوستان مؤنث می باشد.

رایتر، ویلیام (Righter, W.) ،  
ریمبو (Rimbaud, A.) ،

۱۸۹۱-۱۸۵۴، شاعر فرانسوی که رویه کارش با سمبولیستها یکسان بود و زمانی هم با ورنلن مرتبط. اشعارش را عمدتاً قبل از ۲۰ سالگی نوشته است. مدتی به عنوان تاجر در شمال افریقا فعالیت می کرد مهمترین اثر او *Les Illuminations* می باشد.

راسکین (Ruskin) ،

۱۹۰۰-۱۸۱۹، منتقد هنری انگلیسی و نویسنده جامعه شناس. تحت تأثیر کارل لایل نوشته های خود را مصروف آگاهی دادن به مردم برای ضرورت تغییر اساسی در مقابل هنر، مذهب، اقتصادیات و اصلاحات اجتماعی نمود. از آثارش *Praeterita* می باشد که زندگی نامه شخصی خود اوست و نیز *Proserpina, Bible of Amiens* ...

سنت بوو (Sainte, Beuve) ،

۱۸۶۹-۱۸۰۴، ادیب فرانسوی، زاده بولون که طب را در پاریس خواند اما بخاطر ادبیات آن را رها کرد. او منتقد ادبی چند مجله بود. و دارای آثار تالیفی متعددی در نقد شعر و ادب می باشد.

سارتر، جی. پی. (Sartre, J. P.) ،

۱۹۸۰-۱۹۰۵، مؤلف، نمایشنامه نویس و فیلسوف فرانسوی که در سال ۱۹۶۴ جایزه ادبی نوبل را به خود اختصاص داد. از آثارش: *No Exit, Being and Nothingness* ... می باشد.

شلگل، آ. دبلیو (Schlegel, A. W.) ،

۱۸۴۵-۱۷۶۷، ادیب آلمانی و استاد دانشگاه بن. نشریه ادبی *Athenaeum* را با برادرش بنیاد گذارد. دارای تحقیقاتی در زبانها و ادبیات شرقی بود. در میان آثارش ترجمه شعر گونه ای از شکسپیر، تراژدی ایون، و مقالات و تفکدهای متعددی است.

اسکات، سروالتر (Scott, Sir Walter) ،

۱۸۳۲-۱۷۷۱، شاعر، رمان نویس و مورخ و بیوگرافی نویس اسکاتلندی که دارای نامهای مستعار فراوان است. دارای ترجمه، نقد، مقاله و رمان است. رمان او به نام *Waverly* می باشد.

شکسپیر، ویلیام (Shakespeare) ،

۱۶۱۶-۱۵۶۴، شاعر و نمایشنامه نویس انگلیسی، زاده استراتفورد،

دارای آثار بی شماری است که در دنیای ادب شاهکار محسوب می شود. از جمله آثار این دراماتیسست بزرگ عبارتند از: *Othello, Hamlet, Coriolanus, Richard II, Henry V, Much Ado about nothing, Venus and Adonis* و در میان اشعار وی می توان به *Sonnets* اشاره کرد.

شلی (Shelley, P.) ،

۱۸۲۲-۱۷۹۲، شاعر انگلیسی، در وارن هام زاده شد. فردی ضد مذهب بود که آثارش همه حاکی از این بینش است. از جمله *Queen Mab, Hymn to Intellectual Beauty, Alastor* و غیره.

سیدنی، سرفیلیپ (Sidney, Sir Ph.) ،

۱۵۸۶-۱۵۵۴، شاعر، سیاستمدار و سرباز انگلیسی که در خانواده ای اشرافی زاده شد. از آثارش یکی *Arcadia* که یک رمانس می باشد و نیز *Defence of Poesie* ... او بالاخره در یک نبرد زخمی و سپس فوت کرد.

اسهالی، بریل (Smalley, Beryl) ،

اسپنسر، هربرت (Spencer, H.) ،

۱۹۰۳-۱۸۲۰، فیلسوف انگلیسی، زاده دربی، مدتی به عنوان دستیار ادیتور برای مجله *Economist* کار می کرد. ایده های او فلسفه، روان شناسی، و اخلاقیات اروپا، آمریکا، هندو ژان را تحت تأثیر قرار داد. دارای آثار تالیفی علمی فراوانی است

اسپنسر، ادmond (Spenser, Edmund) ،

۱۵۹۹-۱۵۵۲، شاعر انگلیسی، زاده لندن. سه کتاب او به نام *Faerie Queen* برای او اعتبار فراوانی کسب کرد. اشعار او به دنیای شعر انگلیس کمک فراوانی کرد.

اسپیک، سی (Spicq, C.) ،

اسپیتزر، کا (Spitzer, K.) ،

استاندال (Stendhal) ،

۱۸۴۲-۱۷۸۳، نام مستعار مری هنری بال می باشد. نویسنده فرانسوی که در شهر گرنوبل زاده شد. چند اثر تحقیقی بیوگرافی دارد و اثر معروف او به نام *Le Rouge et le Noire* که در سال ۱۸۳۱ نوشته شده و نیز *La chartreuse de Parme* شهرت جهانی دارد.

- به مکزیکو علاقه مند بود و تا آخر عمر در آنجا زندگی کرد. از آثارش می-توان به کتاب *Literature and Revolution* اشاره کرد.
- ورلن (Verlaine)** ،  
 ۱۸۹۶ - ۱۸۴۴ ، شاعر فرانسوی که به عنوان رهبر سمبولیستها معروف شده است. از میان اشعارش *Femmes* ، *La Bonne chanson* ، قابل ذکر است.
- ویرژیل (Virgil)** ،  
 ۷۰ - ۱۹ B.C. ، شاعر رومی، دوست هوراس که در روم درس خواند. اثر معروف او *The Aeneid* می باشد که حماسه بزرگی است در اطراف افسانه سرگردانیهای ایناس پس از سقوط ترویا و استقرار او در لاتینوم.
- وارن، آر. پی (Warren, R. P.)** ،  
 - ۱۹۰۰ ، نویسنده امریکایی، که در شهر تاد کانتی متولد شد. او مؤلف *Night Rider* ، *Thirty - Six Poems* ... می باشد.
- واتسون، جی (Watson, G.)** ،  
**وات، ایان (Watt, Ian)** ،  
**ولز، اچ. جی. (Wells, H. G.)** ،  
 ۱۹۴۶ - ۱۸۶۶ ، رمان نویس انگلیسی و نویسنده جامعه شناس و مورخ. تدریس علوم و روزنامه نگاری را می کرد. او نویسنده یکسری رمانسهای جالب و هیجان انگیز است از جمله: *The Time Machine* ، *The wheels of chance* و غیره. دارای تعدادی شعر، مقاله و داستان است.
- وستون، جسی ال (Weston, Jessie L.)** ،  
**ویلی، باسیل (Willey, Basil)** ،  
**ویلسون، ادmond (Wilson, Edmund)** ،  
 ۱۹۲۷ - ۱۸۹۰ ، منتقد و پراکنده نویس امریکایی، مؤلف رمانهای *A Prelude* ، *Axel's Castle* ، *I Thought of Daisy* ، و غیره.
- ویمسات، دبلیو. کا. (Wimsatt, W. K.)** ،  
**وینترز، ایور (Winters, Yvor)** ،  
 ۱۹۶۸ - ۱۹۰۰ ، شاعر، منتقد و استاد دانشگاه امریکایی، که شعر و نقد او منعکس کننده بینش وی در این مورد است که ادبیات بایستی بخاطر محتوای اخلاقی و فکری و نیز جمال شناسی خود مورد ارزیابی قرار گیرد. او بر تی. اس الیوت و هنری جیمز به این دلیل انتقاد می کرد. اثر او

- اشترن، لارنس (Sterne, Laurence)** ،  
 ۱۷۶۸ - ۱۷۱۳ ، رمان نویس انگلیسی که در ایرلند زاده شد. اولین رمان او به نام *زندگی و عقاید تریسترام شندی* معروف است. که این کتاب را تا جلد نهم ادامه داد.
- استیونسون، آر. ال. (Stevenson, R. L.)** ،  
 ۱۸۹۴ - ۱۸۵۰ ، مقاله نویس، رمان نویس و شاعر اسکاتلندی که در ادینبورو زاده شد. ابتدا درس مهندسی سیویل را خواند اما آن را نیمه راه رها کرد و به ادبیات رو آورد. از آثار معروف او *The Black Arrow* ، *Treasure Islands* ، ... می باشد.
- تین، هیپولیت (Taine, Hippolyte)** ،  
 ۱۸۹۳ - ۱۸۲۸ ، فیلسوف و منتقد فرانسوی و استاد جمال شناسی و تاریخ هنر در مدرسه هنرهای زیبای پاریس. از معروفترین آثار او: *Essai Sur les Fables de la Fontaine* می باشد که در سال ۱۸۵۳ نوشته شده است.
- تاسو (Tasso, T.)** ،  
 ۱۵۹۵ - ۱۵۴۴ ، شاعر ایتالیایی، زاده سورنتو. بخاطر اثر معروف *Gerusalemme Liberata* که در سال ۱۵۷۵ نوشته شده شهرت دارد. سایر آثار او حماسه شهبازی است.
- تیلوتسون، جنوفری (Tillotson, Geoffrey)** ،  
**تیل یارد، ای. ام. دبلیو (Tillyard, E. M. W.)** ،  
**تولستوی (Tolstoy)** ،  
 ۱۹۱۰ - ۱۸۲۸ ، رمان نویس و فیلسوف اخلاقی و اجتماعی روسی و صوفی مذهبی که در شهر تولا زاده شده. در یک سری از آثار خود بازگشت از مذهب و رو کردن به اعتقادات جدید را مطرح کرده است. از میان آثار او *The Cossacks* ، *War and Peace* ، *Master and man* ، *What is Art?* معروف می باشد.
- تری سینو (Trissino)** ،  
 ۱۵۰۰ - ۱۴۷۸ ، نویسنده و محقق ایتالیایی، اثر معروف او *Sofonisba* می باشد که اولین تراژدی ادبیات مدرن محسوب می شود.
- تروتسکی، لئون (Trotsky, Leon)** ،  
 ۱۹۴۰ - ۱۸۷۹ ، نام اصلی او داویدویچ برونشتین است که رهبر کمونیستی روسی می باشد. پس از فعالیتهای انقلابی دوران جوانی به سبیری تبعید شد.

*In Defence of Reason* می‌باشد که یک مجموعه است.

وینگشتاین، لودویگ (Wittgenstein, L.) ،

۱۸۸۹-۱۹۵۱، فیلسوف متولد وین، دارای درجه دکترا از دانشگاه کمبریج. طلبه مثبت‌گرای منطقی، تحلیل‌زبان‌شناسی، و علم معانی.

وردزورث (Wordsworth, W.) ،

۱۸۵۰-۱۷۷۰، شاعر انگلیسی و طرفدار روحیه انقلابی‌گری در فرانسه. مجموعه‌ای از اشعار او مبین شورش علیه سبک مصنوعی شعری است که بدین ترتیب اشعارش را غالباً به صورت شعر آزاد نوشته است که با شعر:

*Lines Composed a few miles above Tintern Abbey*

به اوج خود رسید. کتاب *The Prelude* او شرح حال شخصی و روحی اوست.

ییتس، دبلیو. بی. (Yeats, W. B.) ،

۱۸۶۵-۱۹۳۹، شاعر و دراستیست ایرلندی که در نزدیک دوبلین متولد شد. فعالیت ادبی خود را با ترجمه داستانهای گالیک آغاز کرد. دارای آثار فراوانی در زمینه‌های شرح حال شخصی، شعر، نمایشنامه، نمایشنامه‌های شعری می‌باشد. در سال ۱۹۲۳ جایزه ادبی نوبل را به خود اختصاص داد.

یونگ، سی. ام. (Yonge, C. M.) ،

۱۸۲۳-۱۹۰۱، رمان‌نویس انگلیسی، تحت تأثیر دوست خود کبل، اخلاقیات و آموزشهای عالی کلیسا را در ورای داستان عرضه می‌کرد. با اثر *The Heir of Redclyff* موقعیت چشمگیری کسب کرد. او دارای رمانهای تاریخی و آثار بیوگرافی و تاریخی متعددی است.

## لغت‌نامه

A			
Aberration	انحراف	Alliteration	تجانس حروف
Accompaniment	همراهی - همگامی	Allusion	اشاره - رمز
Achille's shield	سپر آشیل	Allusiveness	رمزی
Additions	اضافات	Analogy	قیاس
To address	خطاب کردن	Anomalous	خلاف قاعده
Adherents	پیروان	Antonym	متضاد
Advertising	تبلیغات	Aphoristic	سوجز
Advocate	حاجی	Arbitrary	عمدی - ارادی
Aesthetic	جمال‌شناسی - علم الجمال	Archetype	صورت نوعیه
Affirmation	تأیید	Artefact	محصول هنری
Allegorist	تمثیل‌گرا	Art for Art's Sake	هنر برای هنر
Allegory proper	تمثیل واقعی	Aspect	جنبه، وجه

Commercial interests	تمایلات تجارتنی
Common	مشترک
Common belief	عقیده عمومی
Common Sense	عقل سلیم
Comparison	تطبیق - مقایسه
Compendious	موجز - مختصر و مفید
Complexion	رخساره
Comprehensive	جامع
Conception	مفهوم - تصور
Conclusion	نتیجه
Condemnation	سرزنش
Confessional novel	رمان اعترافی
Conflict	کشمکش
Confusion	آشفتنگی
Congenial	وجه اشتراک
Congruity	سختیت
Connotation	بار معنایی، دلالت ضمنی

Consonance	همصدایی - هماهنگی
Contemplation	تفکر - تعمق
Content	محتوا
Context	زمینه
Contingent facts	حقایق احتمالی
Continuance of Esteem	تداوم اعتبار
Continuity	تداوم
Contradiction	تناقض
Conventional	متعارف
Corruption	فساد و تباهی
Cosmology	فلسفه نظام گیتی
Courtship	اظهار عشق و علاقه
To Create	آفریدن - خلق کردن (ا.ا)
Criteria	معیار
Critic	منتقد
Critical argument	مباحثه نقدی
Criticism	نقد

Assent	تأیید - موافقت
Astro - Physics	فیزیک نجومی
Attitude	منش، رفتار
Aureate Language	زبان طلائی
Authentic	معتبر
Authoritative Criticism	نقد مقتدر
Authority	اقتدار
Authorship	تألیف - تصنیف
Autonomous life	حیات مستقل
Autotelic	محیط برخورد
Awareness	اطلاع - آگاهی
	<b>B</b>
Balance	موازنه - تعادل
Basic types	انواع اساسی
Borrowing	اقتباس
Brain - Washing	شستنشوی مغزی

<b>C</b>	
Canon	قانون
Career	خطبشی
Case	مورد، قضیه، سرگذشت
Casuistry	طریقه حل مسائل وجدانی
Catharsis	تزکیه اخلاقی
Centripetal	خود محور
Certainty	حتمیت - قطعیت
Chaos	آشفتنگی
Chronology	ترتیب زمانی
Circumference	محیط
Close reading	مطالعه دقیق
Classification	دسته بندی - طبقه بندی
Class relations	روابط طبقاتی
Collective Unconscious	ضمیر ناخود آگاه جمعی
Comedy of humours	کمدی مزاح
Comment	تفسیر

Elegy	سرئیه	Evidence	شاهد - مدرک
Element of Divination	عنصر پیشگویی	Evolution	تکامل
Eloquence	فصاحت	Exactitude	حقیقت، عینیت
Elucidation	شرح و وصف	Exaggeration	مبالغه - اغراق
Embodiment	تجسم - مجسم کننده	Exchange	مبادله
Emotive Utterance	بیان عاطفی	Exclusive	انحصاری
Ends	اهداف	Exemplary	عبرت آسبز
Enquiry	پرسش - سؤال	Existence	وجود
Enterprise	سباززه - تلاش	Exhortations	نصایح و اندرزها
Epic Poetry	شعر حماسی	Expressive Criticism	نقدگویا
Epiphany	تجلی - مظهر امر الهی	Extension	گسترش - توسعه
Epistemology	معرفت شناسی	External	بیرونی
Equation	معادله	Extra - Curricular	فوق برنامه
Erudite	عالمانه	Extra - Literary	فوق ادبی - مافوق ادبی
Essence	جوهر - اسانس	<b>F</b>	
Essentially	لزوماً - ضرورتاً	Fab e	افسانه - حکایت
Evaluative Criticism	نقد سنجشی	Fact	واقعیت

Critics de Carriere	منتقدان حرفه ای	Delimit	تعیین حدود سرز
Cultural Imperialism	امپریالیسم فرهنگی	Dialogue	مفاوضه، گفتگو
<b>D</b>		Dichotomy	تقسیم بندی
Data	اطلاعات	Diction	طرز بیان
Decorum	صحت رفتار	Disbelief	عدم اعتقاد
Deductive System	سیستم استقرایی	D scourse	سخن - بیان
Definable	قابل توصیف	Disgust	انزجار
Demonstrably	آشکارا	Displacement	جابجایی
Density of Specification	انبوه خصوصیت	Disingenuous	مزورانه - حيله آسبز
Derivative	اشتقاقی	Distinct	سجزا
Derivatives	مشتقات	Diversity	تنوع
Descriptive Science	علم توصیفی	Dominant	غالب - مسلط
Design	طرح	Dreamer	خیال باف
Desirable	پسندیده	Dual state	حالت دوگانگی
Despondency	یأس	<b>E</b>	
Denotative Statement	بیان اشاره ای	Eccentricities	عجائب
Deus ex machina	واقعۀ غیرمنتظره	Eirenicon	پیشنهاد مصالحه - پیشنهاد صلح

Hierarchy	سلسله مراتب	Imagery	صور خیال	Fallacy	سفسطه - اوهام	Formlessness	بی فرمی - فاقد فرم بودن
Hieratic symbolism	سمبولیسم روحانی	Imaginary	خیالی	Familiar Essays	مقالات آشنا	Formula	ضابطه
High style	سبک عالی	Imaginative	تخیلی	Family resemblances	شباهتهای خانوادگی	Frame of mind	چهارچوب فکری
Historical ambience	جو تاریخی - فضای تاریخی	Imaginative Identification	انطباق خیالی - هویت سازی خیالی	Feature	خصیصه - وصف	Free Verse	شعر آزاد
Historical ties	گره های تاریخی	Imaginative participation	شراکت خیالی	Featureless	بی وصف - بی نشان	Frequency	تناوب
Hortatory	ذوقی	Imagists	تصویرگرایان - ایماژیستها	Feeble	ضعیف	Frustration	پوچی - خنثی بودن
Holy spirit	روح مقدس	Immoralists	ضد اخلاقیون	Field	رشته - شاخه	G	
Human race	نسل بشری - نژاد انسانی	Imperceptible	غیر محسوس	Figure	هیئت - صورت	Genetic	تکوینی - ژنتیک
I		Impetus	نیروی محرک	Findings	یافته ها	Genres	انواع
Ictus	تأکید	Impure	ناخالص	Finer spirit	روح لطیف	Georgics	اشعار روستایی
Idea	مفهوم - ایده	Implication	دلالت ضمنی - اشاره	Finished Product	کار انجام شده - محصول تمام شده	Gestalt	ترکیب - صورت - شکل
Ideogrammic method	روش علامت نگاری	Inadequacy	عدم کفایت	Fixed Kinds	انواع ثابت	To grasp	درک کردن - جذب کردن
Ideological wrangle	مشاجره ایدئولوژیکی	Incitements	انگیزه ها	Focal Point	نقطه کانونی	H	
Illigitimate	غیر مشروع	Inconsistencies	تناقضات	Foreign Idioms	اصطلاحات خارجی	Heresy	بدعت
Illumination	اشراق	Individuality	فردیت	Formal Experiments	تجارب صوری	Heroic	قهرمانی
Illusion	توهم	Inexhaustible	پایان ناپذیر	Formal Prosody	عروض صوری	Heterocosm	دیگر جهان
Image	تصویر	Infinite	نامحدود	Formal Theory	نظریه صوری (فرسی)	Hexameter	شعر شش وزنی

Literary history	تاریخ ادبی	Manuscripts (Mss)	دست‌نویسها	Initial	ابتدایی	Irreducible	غیرقابل کاهش
Literary Opinions	آراء و عقاید ادبی	Masterful	ساهرانه	Innate	درونی - ذاتی	J	
Literary People	افراد ادیب	Material	ماده	Insight	دیدگاه	Jingle	اشعار سبک عامیانه
Literary Prejudice	تعصب ادبی	Matters of taste	امور ذوقی	Inspiration	الهام	Job	ایوب پیغمبر
Literary Spectrum	طیف ادبی	Meaning	مفهوم	Institutional	نهادی	Jonah	بونس پیغمبر
Literary Work	اثر ادبی	Mentor	ناصرح	Instrumental value	ارزش وسیلتی	L	
Literate man	ادیب - باسواد	Merit	شایستگی - قابلیت	Integrity	انسجام	Lable	برچسب
Logical deduction	قیاس منطقی	Metamorphoses	دگرگونی	Integral part	جزء لاینفک	Latent	پنهان - نهان
Low Style	سبک نازل	Metaphor	استعاره	Intensive study	بررسی فشرده	Learned Art	هنر عالمانه
Lyric Poetry	شعر غنایی	Metaphysical Ends	اهداف ماوراءالطبیعه	Intention	قصد و نیت	Legacy	میراث
Lyrics	غزلیات	Metaphysical Poetry	شعر عرفانی	Internal Constitution	ساختمان داخلی	Legitimately	بطور مشروع
		Metres	اوزان	Interpolations	تحریفات	L'Esprit Saint	روح مقدس
Madness	جنون	Metre	وزن	Interpretation	تفسیر	Limits	محدوده‌ها
Manifestation	نمود	Metrical System	سیستم وزنی	Intonation	قرائت لحن دار	Literalist	صورت‌گرا
Manifestational	نمودی	Mimecis	محاکات	Intuitive	شهودی - تداعی‌کننده	Literary Canon	عرف ادبی
Mankind	نوع بشر	Mimetic quality	کیفیت تقلیدی	Invention	ابداع	Literary Convention	عرف ادبی
Manuscript (Ms)	دست‌نویس	Mimetic verisimilitude	تقلید واقع‌نما	Irony	طنز	Literary Genre	نوع ادبی

Omnicompetent	متبحر	Parthenon Frieze	کتیبه پارتنون	Minds	اذهان	N	
Omnipresent	همه‌جا حاضر، حاضر مطلق	Passage of time	مرور زمان	Misleading	گمراه کننده	Name - dropping	فخر فروشی
Operation	کاربرد	Passions	احساسات - هیجانات	Misunderstanding	سوء تفاهم	Narration	روایی - روایتی
Opponent	مخالف، حریف	Pastoral poetry	شعر چوپانی	Mixed form	فرم مخلوط	Nature	ماهیت - طبیعت
Oppositions	مخالفتها	Pattern	الگو - قالب	Mode	اسلوب - روش	Necessity	ضرورت
Oppugners	مخالفان	Pedant	ملانقطی	Monistic	بینش یکتاطلبی	Neoplatonic Age	دوره نو افلاطونی
Organic form	فرم زنده - فرم ارگانیک	Pedantry	ملانقطی‌گری	Moralist	معلم اخلاق	Non - discursive Element	عنصر غیر اکتسابی
Orientation	جهت - سو	Penumbra	بعد	Moral theory	نظریه اخلاقی	Non - Fiction	نثر غیر داستانی
Outcome	نتیجه - حاصل	Perfection	تکامل	Morphology	واژه‌شناسی - بررسی تحول لغوی	Notable	برجسته - چشمگیر
Outlet	مفر - محل خروج	Peripeteia	تحول ناگهانی	Motif	مضمون	Novelty	نوآوری
Outline	خلاصه	Periphrasis	اطناب - تطویل	Motive	انگیزه	Object	ماده، موضوع
Over - Simplify	ساده‌نما کردن - ساده جلوه دادن	Personality	شخصیت	Multeity-in-unity	کثرت در وحدت	Obscurantism	ابهام
	P	Perversion	تحریف	Multifarious	چند جانبه	Obscurum per Obscurius	بهم در بهم
Pagan	کافر	Phonetic features	جنبه‌های صدا شناسی	Mythography	اسطوره نگاری	Occult meanings	مفاهیم سرسوز
Pan - Sexualism	ایده همه سکس انگاری	Phrasing	جمله بندی	Myth	اسطوره	Offspring	ثمره
Paradigms	نمونه‌های قیاسی - سنجشی	Picture - writing	تصویر نگاری	Myth - criticism	نقد - اسطوره	Oh - Come - now school of Criticism	مکتب نقد متغیر
Parody	تقیضه	Place	جایگاه - مکان	Mythology	اساطیر	Old-fashioned	منسوخ - کهنه

Quantitative	Q	Reporting	گزارش نویسی	Plain _ reader	خواننده عامی	Probabilities	احتمالات
Quantity	کمی	Representation	تجسم - معرفی	Plausibility	سوجه نمایی	Procedure	رویه - روش
Quasi _ magical	کمیت	Representational	تجسمی	Plot	طرح	Process	فرایند
Quest _ myth	نیمه اسرارآمیز	Representative	معرف - تجسم کننده	Pluralist account	بینش ارزش ائتلافی	Prolongation	تمدید - امتداد
	اسطوره تلاش	Reservoir	منبع	Poetic Diction	طرز بیان شاعرانه	Prolouge	پیش درآمد - مقدمه
	R	Resolve	حل کردن	Poetic Licence	سجوز شاعری	Propaganda	تبلیغات
Radiance	سحر کلام	Re - telling	بازگو کردن	Pole	قطب	Prophecy	پیشگویی
Raw material	ماده خام	Revelation	مکاشفه	Political disenchantment	طلسم سیاسی	Propounder	سروج - ترویج دهنده
Realization	شناخت	Revision	تجدید نظر	Positivist	اثبات گرا - پیرو مکتب اثبات گرایی	Prose _ fiction	داستان منثور
Reasoning	منطق - استدلال	Rhetoric	صنعت بیان	Potentialities	قابلیتها - ظرفیتها	Prose poems	نثر مسجع
Recapitulation	رئوس مطالب - نوشتن رئوس مطالب	Rhythm	ریتم - وزن	Practical Criticism	نقد عملی	Prosody	عروض
Recoverable Intention	نیت قابل کشف	Riddle	معما	Predisposition	استعداد - آمادگی	Provenance	اصل و منشأ
Reductive	کاهنده - کاهش دهنده	Ridicule	تمسخر	Preface	مقدمه	Providential scheme	سشیت الهی - قضا و قدر
Refinement	تهذیب	Right _ Track	راه صحیح - مسیر درست	Prejudice	تعصب - جهت دار	Psychology of Creation	روانشناسی آفرینش (هنری)
Reinforce	تقویت	Ritual acts	رسوم دینی - رسوم آئینی	Presentation	ارائه - عرضه - کار	Psycho _ analytic	روانکاوانه
Remark	اشاره	Ruling _ Class	طبقه حاکم	Pressure	فشار	Psycho - therapy	روان درمانی
Repetition	تکرار	Romance	رمانس - داستانهای عاشقانه پر ماجرا	Priority	تقدم	Purified	پالایش یافته - تصفیه شده

Stylistic Adequacy	کفایت سبکی	T	Rondeau	غزل تهلیل دار دو قافیه‌ای	Self - Sufficiency	استغنا - بی نیازی
Stylistic Criticism	نقد ادیبانه - نقد مبتنی بر سبک نگارش	Tautologous			Sense of Centrality	احساس تمرکز
Stylistics	سلیس نگاری - فن نگارش	Taxonomy	S	Sacramentalism	Sentiments	احساسات
Stylized	دارای سبک - دارای روش	Technicalities		گرایش به رسوم مقدس	Sermon	موعظه
Stylize	به سبک خاصی در آوردن	Temperament		Salvation	Servicable	مفید
Subject	موضوع	Tendency		Satire	Sheer	خالص
Subtly	نکته سنجی - ذکاوت	Tension		Satiric poetry	Significant	پراهمیت - برجسته
Summary	خلاصه - مختصر	Territory		Scape - goat	Slang	ضرب المثل
Superficial	مصنوعی	Terminology		Scheme	Social order	نظم اجتماعی
Superstition	خرافات	Textual Criticism		Scholarship	Source	منبع
Super - Structure	روینا	Texture		Scripture	Specialization	تخصیص
Supporters	حامیان	Theme		Secular literature	Speculative	نظری - ذهنی
Suppress	منکوب کردن	Theology		ادبیات غیر معنوی - ادبیات دنیوی	Stress	تکیه
Symptoms	علائم - نشانه‌ها	Theophany		Self - Communings	Strife	نزاع و کشمکش
Syncretism	وحدت عقیده	Theory		راز دل شخصی - اسرار مگو	Structure	ساخت - ساختمان
Synonym	مترادف	Three Unities		Self - Consciousness	Style	سبک
Syntax	ترکیب	Tone		خود آگاهی	Stylistic	دارای سبک سلیس و روان
				Self - Consistency		
				سازگاری - خود سازگاری		
				Self - Consistent		
				سازگار - خود سازگار		
				Self - Contained		
				قائم به ذات		
				Self - Expression		
				حدیث نفس		

Virtue	قابلیت - فضیلت	Vocabulary	واژگان
Vocal	صوتی - وابسته به صوت	Vulgar	مبتذل - عامیانه
U			
Unassisted raid	یورش بلا معاضد	Unhistorical reading	مطالعه پراکنده مطالعه غیر سیستماتیک
Unity - in - diversity	وحدت علی رغم تنوع	Unity of character	وحدت کاراکتر
Unity of emotional tone	وحدت لحن احساسی	Universal forces	نیروهای مطلق
Universal rule	قاعده کلی	Upholders	حامیان
V			
Vagary	غرابت - نکتته مبهم		

Totality	تمامیت - کلیت	Value	ارزش
Traditionalist	سنت گرا	Value judgements	قضاوت های ارزشی
Transmigration	تناسخ	Variety	قسم - نوع
Triolet	شعر مضمن	Variation	تنوع - اختلاف
Typical	نوعی - نمونه	Verbal	لفظی
Typifying Tendency	گرایش به الگو آفرینی	Verbal organization	تشکیلات لفظی
U			
Unassisted raid	یورش بلا معاضد	Verbal signs	علائم لفظی
Unhistorical reading	مطالعه پراکنده مطالعه غیر سیستماتیک	Vernacular idiom	اصطلاح بومی
Unity - in - diversity	وحدت علی رغم تنوع	Vernacular literature	ادبیات بومی
Unity of character	وحدت کاراکتر	Versatile	سلیسی - روان
Unity of emotional tone	وحدت لحن احساسی	Verse	نظم - شعر
Universal forces	نیروهای مطلق	Versions	نسخه های یک اثر - چاپ های متعدد
Universal rule	قاعده کلی	Vicious circle	دور باطل
Upholders	حامیان	Visible	قابل رؤیت
V			
Vagary	غرابت - نکتته مبهم	Vision	بینش - دید