انتشارات نیلوفر

رنه ولک

تاریخ نقد جدید

جلد اول

ترجمهٔ سعید ارباب شیرانی

This is a Persian translation of
René Wellek, *A History of Modern Criticism: 1750-1950*
Voluem 1: *The Later Eighteenth Century*
(New Haven: Yale University Press, 1955).

سرشناسه : ولک، رنه، ۱۹۰۳ - ۱۹۵۵ م. Wellek, René
عنوان و پدیدآور : تاریخ نقد جدید (جلد اول) / رنه ولک؛ ترجمهٔ سعید ارباب‌شیرانی
مشخصات نشر : تهران: بیلوفر، ۱۳۷۳، ۱۳۷۷، ۱۳۸۸
شابک : (دوره) 978-964-448-000-3 (جلد اول) 978-964-448-001-5
مشخصات ظاهری : ۴۸۸ ص.
یادداشت : فهرست‌نویسی براساس اطلاعات فیپا
یادداشت : عنوان اصلی A History of Modern Criticism, 1750-1950
یادداشت : کتابنامه
موضوع : نقد ـ نقد ادبی ـ تاریخ نقد ادبی
شناسه افزوده : ارباب‌شیرانی، سعید، ۱۳۱۶ - ، مترجم
رده‌بندی کنگره : ۱۳۷۳، ۱۳۸۵ ۲ ت ۸ و / PN۸۶
رده‌بندی دیویی : ۸۰۱/۹۵۰۹
شمارهٔ کتابخانهٔ ملی : ۷۳-۲۱۸۵م

۱۹۲۰۰

چاپ اول ۱۳۷۳
چاپ دوم ۱۳۷۷
چاپ سوم ۱۳۸۸

انتشارات بیلوفر خیابان انقلاب، خیابان دانشگاه، تلفن ۶۶۴۶۱۱۱۷

رنه ولک
تاریخ نقد جدید (جلد اول)
ترجمهٔ سعید ارباب شیرانی
حروف‌چینی محسنین
چاپ سوم زمستان ۱۳۸۸
چاپ دیبا
شمارگان ۱۱۰۰ نسخه
حق چاپ محفوظ است
شابک دوره ۳-۰۰۰-۴۴۸-۹۶۴-۹۷۸
شابک جلد اول ۵-۰۰۱-۴۴۸-۹۶۴-۹۷۸

به یاد ارجمند پدر و مادرم

س. ا. ش.

تاریخ نقد جدید

(جلداول)

رنه ولك

ترجمهٔ سعید ارباب شیرانی

انتشارات نیلوفر

فهرست

پیشگفتار مترجم	۹
رنه ولك: زندگی و آثارش	۱۳
تأملاتی در بارهٔ *تاریخ نقد جدید*	۱۹
پیشگفتار	۳۱
مقدمه	۳۵
فصل اول: نئوکلاسیسیسم و گرایشهای تازهٔ زمان	۴۹
فصل دوم: ولتر	۷۱
فصل سوم: دیدرو	۸۹
فصل چهارم: دیگر منتقدان فرانسوی	۱۰۷
فصل پنجم: دکتر جانسن	۱۲۵
فصل ششم: منتقدان کهتر انگلیسی و اسکاتلندی	۱۵۵
فصل هفتم: نقد ایتالیایی	۱۸۷
فصل هشتم: لسینگ و پیشینیان او	۲۰۱
فصل نهم: *اشتورم اوند درانگ* و هردر	۲۳۵
فصل دهم: گوته	۲۶۱
فصل یازدهم: کانت و شیلر	۲۸۹
کتاب شناسیها و یادداشتهای مؤلف	۳۱۹
فهرست آثار به ترتیب زمانی	۴۰۴
تعلیقات و توضیحات مترجم	۴۱۰
واژه‌نامه	۴۵۷
فهرست نامها	۴۷۱
فهرست موضوعی	۴۸۲

پیشگفتار مترجم

کتاب حاضر ترجمهٔ جلد اول از مجلدات هفتگانهٔ *تاریخ نقد جدید: ۱۷۵۰ـ۱۹۵۰* تألیف رنه ولك منتقد و مورخ نقد ادبی است. موضوع بحث ولك در این جلد نیمهٔ دوم قرن هجدهم یعنی زمان اوج شکوفایی و زوال تدریجی نئوکلاسیسیسم در اروپاست. ولك در آغاز کار بر آن بود که این تاریخ را، چنانکه در پیشگفتار خود بر جلد اول ذکر کرده است، در چهار جلد به پایان برد. لیکن در طول حدود چهل سالی که به تألیف آن مشغول بود (اوایل دههٔ ۱۹۵۰ تا ۱۹۹۲. تاریخ انتشار جلد هفتم) متوجه شد که چهار جلد طرح مسائل موردنظر او را تکافو نمی‌کند و از این‌رو بتدریج به شمار مجلدات افزود تا اینکه سرانجام نگارش *تاریخ نقد جدید: ۱۷۵۰ـ۱۹۵۰* در هفت جلد به پایان رسید. (عناوین مجلدات دیگر در بخش مربوط به زندگی و آثار ولك آمده است).

مترجم، که هم اکنون به ترجمهٔ جلد دوم مشغول است، امیدوار است که بتواند دیگر مجلدات این تألیف مهم را نیز به فارسی ترجمه کند، و در تحقق بخشیدن به این کار به کمك و راهنمایی خوانندگان صاحبنظر امید بسته است. در اینجا ذکر چند نکته لازم می‌نماید:

۱. *ضبط اعلام*. بنا بر آن بوده است که اسامی اشخاص، با استفاده از منابع معتبر، به نزدیکترین صورت ممکن به زبان اصلی ضبط گردد. در این کار حتی‌المقدور از ضبط *دایرةالمعارف فارسی* (به سرپرستی غلامحسین مصاحب) متابعت شد مگر در دو مورد مهم: یکی اعلام انگلیسی که با حرف «s» آغاز می‌شوند و دیگری آنها که حاوی واج لبی ـ دندانی «th» هستند. اسم انگلیسی Smith هردوی این موارد را شامل است و در کتاب حاضر، برخلاف ضبط «سمیت» که وجه مختار در *دایرةالمعارف فارسی* است، به صورت «اسمیث» ضبط شده است زیرا برای کسانی که با تلفظ صحیح آن در زبان مبدأ آشنا نباشد احتمال ادای نادرست هجای آغازین آن بیش از «سمیت» نیست و در ضمن هیچیك از تلفظهای گوناگون «th» در واژه‌های مختلف انگلیسی با حرف «ث» به صورتی که ما آن‌را در فارسی تلفظ می‌کنیم قرابتی ندارد، و مخرج «ث» و در مواردی «s» در فارسی به آن بمراتب نزدیکتر است. امثلا هیچ گویندهٔ انگلیسی زبانی Macbeth یا Wordsworth را «مکبث» یا «وردزورث» تلفظ

نمی‌کند).

مترجم البته بر آن نیست که در این کار کاملا موفق بوده است و بسا که درمواردی از این شیوه عدول کرده باشد؛ یك نمونه که خود از آن آگاه است ضبط شکل ایتالیایی Hector ــ قهرمان تروایی ــ است که باید به صورت اِتوره (در اصل Ettore) ضبط می‌شد ولی «هکتور» نوشته شد تا همهٔ خوانندگان بسهولت متوجّه هویت او بشوند.

۲. *برگردان و ضبط عنوانهای مربوط به دوره‌ها و نهضتهای ادبی*. واژه‌هایی نظیر classic و neoclassic و romantic و gothic از یك لحاظ مشابهند و آن این است که گرچه همگی به سوند صفت‌ساز ic- ختم می‌شوند در ضمن به صورت اسم هم به کار می‌روند. مترجم از آغاز کار بنا را بر آن گذاشت که به کاربردن پسوند صفت‌ساز بیگانه در زبان فارسی محملی ندارد، وصلاحیت لازم را نیز در خود نمی‌یافت که از پسوند مشابه ولی منسوخی که در زبانهای ایران باستان موجود است استفاده کند. پس بر آن شد که این واژه‌ها را اسم تلقی کند و به آنها «یا»ی صفت‌ساز یا نسبت بیفزاید ودر متن به کاربرد. البتّه به این واقعیت نیز توجه داشته است که مثلا واژهٔ romantic (بویژه اگر با حرف کوچك آغاز شده باشد) لزوماً منسوب به نهضت رمانتیسم نیست و در بسیاری از موارد افادهٔ معنای جیزی منسوب یا مربوط به «رمانس» و عشق و جز آنها می‌کند، یا در مواردی منظور از واژهٔ classic صرفاً دوران باستان (بویژه دریونان و روم) است. مترجم در حفظ شکل «گوتیك» (با افزایش «یا») صرفاً از ضبط مختار در *دایرةالمعارف فارسی* تبعیت کرده است، وگرنه دراین مورد، برخلاف موارد دیگر که مثلا «کلاسی» یا «رمانی/رمانسی» مشکل را حل نمی‌کند، «گوتی» (منسوب یا مربوط به «گوتها») کارساز است (البته با این تفاوت که این سبك هنری ـ ادبی را با توسّع معنایی و تسامح بسیار به این قوم زرمنی منسوب کرده‌اند).

۳. *واژه‌ها و اصطلاحات فنی ومفاهیم وتعابیر وانواع اتکال ادبی وانتقادی*. عمده‌ترین مشکل کاردر این زمینه بوده و هست. مترجم کوشیده است تا با استفاده از منابع قدیم و جدید و نیز پرسش از صاحبنظرانی که به آنها دسترسی داشته حتی‌المقدور مشکلات را برطرف کند، ولی ظاهراً برخی از آنها حل ناشدنی‌اند.

۳ـ۱. برگردان poetics از آن جمله است. ترکیباتی مانند «فن شعر» و «هنرشاعری»، که قبلا به کار رفته‌اند، یا «شعرشناسی» و «ادبیات شناسی»، که ظاهراً به کارنرفته‌اند، هیچیك کاملا وافی به مقصود نیستند. کافی است که به کاربردی نظیر poetics of fiction بیندیشیم تا متوجه صحت این گفته بشویم، زیرا از هیچیك از ترکیبات مذکور در فوق نمی‌توان درترجمهٔ عبارت مزبور استفاده کرد ومثلا گفت «فن شعرِ داستان». rhetoric نیز به همین ترتیب، زیرا در سنت ادبی غرب آن را هم به معنای خطابت به کار برده ومی‌برند وهم به معنای علوم بدیع، بلاغت، ومعانی وبیان.[۱] گرچه نویسندهٔ این سطور در جلد حاضر کوشیده است تا با استفاده ازتعبیرات موجود از عهدهٔ کار برآید، ولی بالاخره به این نتیجه رسیده است

۱. در این مورد نیز ترجمهٔ عنوان کتاب معروف *The Rhetoric of Fiction* نوشتهٔ Wayne C.Booth مشکل‌آفرین است مگر آنکه از «ریطوریقا» استفاده شود.

که بسیاری ما، ظاهراً به دلیل وجود همین مشکلات، معرّب اصل یونانی این دو واژه، یعنی بوطیقا و ریطوریقا، را به کار برده‌اند و شاید امروزه نیز به دست دادن تعریفی دقیق از هر یك و به کاربردن شکل معرّب اصل یونانی بر گزینش تعبیراتی که جامع و مانع نیستند ارجح باشد.

۳ـ۲. غالب شکلهای ادبی رایج در مغرب زمین قابل انطباق به شکلهای موجود در ادبیات فارسی نیستند و ملاك تلاش در ترجمه کردن ode به «قصیده» ــ که برخی از مترجمان کرده‌اند ــ کاری عبث می‌نماید زیرا اینها دو نوع شعری متفاوت‌اند. بنابراین در مواردی از این قبیل، مترجم نام فرنگی شکل شعری را حفظ کرده و در بخش «تعلیقات و توضیحات مترجم» آنها را به اختصار معرفی کرده است. ظاهراً ادوارد فیتزجرالد، مترجم معروف رباعیات خیام، نیز از همین رو لفظ رباعی را به quatrain (نزدیکترین واژهٔ موجود در زبان انگلیسی به «رباعی»، و انتخابی به مراتب صحیحتر از «قصیده» به جای ode) ترجمه نکرده و امروز «رباعیات»، دست کم در زبان انگلیسی، از نام برخی از شکلهای بومی شعر نیز آشناتر است.

۴. *تعلیقات و توضیحات مترجم*. واژه‌ها و مفاهیم و تعابیری که ممکن است برای برخی از خوانندگان ناآشنا باشد در بخش «تعلیقات و توضیحات مترجم» در پایان کتاب به اختصار تعریف شده‌اند.

۵. *زیرنویسها*. آنهایی که با علامت * مشخص شده‌اند از مؤلف و آنهایی که با عدد مشخص شده‌اند از مترجم‌اند.

* * *

در خاتمه، ادای وظیفهٔ مطبوع سپاسگزاری از کسانی باقی می‌ماند که مرا با کمکها و راهنماییهایشان رهین منت خویش ساخته‌اند: پیش و بیش از همه، استاد ابوالحسن نجفی که با راهنماییهای مشفقانه و سخنان تشویق‌آمیز خویش همواره به من قوت قلب داده‌اند و در کمك به حل مشکلات این ترجمه از صرف وقت گرانبهای خویش دریغ نکردند؛ آقای رضا سیدحسینی که پیشنهاد اصلی اقدام به چنین ترجمه‌ای از ایشان است و همواره مترجم را به طرق گوناگون تشویق کردند؛ برادرم آقای حمید ارباب سیرانی که چند فصل از ترجمه را خواند و مرا از نظرات خویش بهره‌مند ساخت؛ دوستم دکتر فرامرز بهزاد که طیّ سفر کوتاهی به ایران، با ضیق وقت، عناوین کتابها و مقالات آلمانی را ترجمه کرد و، به منظور رفع نکات مبهمی که در متن موجود بود، در مقابلهٔ برخی از نقل قولها با اصل آلمانی آنها به من کمك کرد؛ و آقای دکتر انجلو پی‌یه‌مونتیسه (Angelo Piemontese)، رایزن فرهنگی سفارت ایتالیا در تهران، که برخی از عناوین ایتالیایی و چند عبارت لاتینی را ترجمه کردند. آقای پیروز سیاوشی در تمام مراحل آماده‌سازی متن برای چاپ از بذل هیچ کمك و کوششی مضایقه نکردند و بویژه با جلب توجه من به دو یا سه موردی که سطری سهواً در ترجمه از قلم افتاده بود مرا بیش از پیش مدیون خویش ساختند.

البته مسئولیت هرگونه کاستی یا لغزشی برعهدهٔ نویسندهٔ این سطور خواهد بود.

س. ا. ش

مهر ۱۳۷۳

یادداشت مترجم بر چاپ دوم

۱. در زمان انتشار چاپ اول این جلد از *تاریخ نقد جدید*، مترجم خبر نداشت که رنه ولک جلد هشتمی به آن افزوده و تاریخ نقد را در برّ اروپا در نیمهٔ اول قرن بیستم به ترتیب زیر به دو بخش تقسیم کرده است:

جلد هفتم: *نقد در آلمان و روسیه و ممالک اروپای شرقی*: ۱۹۰۰ ـ ۱۹۵۰؛ و

جلد هشتم: *نقد در فرانسه و ایتالیا و اسپانیا*: ۱۹۰۰ ـ ۱۹۵۰.

۲. برخلاف عقیدهٔ مترجم که حرف «ث» در فارسی ضبط درستی برای «th» انگلیسی نیست، در موارد معدود، نامهایی مانند «وردزورث» و «مکبث» با حرف «ث» چاپ شده و این تقصیر مترجم نیست.

۳. اما دو خطای زیر تقصیر مترجم است:

الف: در صفحهٔ ۵۰، سطر ۴، «متفشفترین» به ازای the most rigid آمده است. اولاً املای صحیح این کلمه «متقشف» است و ثانیاً، برخلاف گمان مترجم، «متقشف» به معانی زیر آمده است: «مرد شکیبا به‌قوت روزگذار و به جامهٔ دریدهٔ در پی‌نهاده» و «مرد تنگ‌زیست» و «آنکه از آلایش و پلیدی و جزآن باک ندارد». و «تقشف» نیز به معنای: «به‌قوت اندک و جامهٔ درشت و چرکین زیست‌کردن» و «درویش» [همه از *لغتنامهٔ دهخدا*]. rigid در اینجا به معنای کسی است که در حفظ قواعد و سنها سختگیری تعصب‌آمیز روا می‌دارد.

ب: در صفحهٔ ۱۲۸، پانوشت ۲۳. churchyard به معنای تحت‌اللفظی «حیاط کلیسا» ترجمه شده است. خوانندهٔ محترمی که مترجم متأسفانه نامش را نمی‌داند او را متوجه

کرد که این واژه دارای معنای ثانوی «گورستان» نیز هست و پیداست که در اینجا منظور معنای اخیر است.

۴. از خوانندگان تقاضا می‌شود موارد زیر را نیز تصحیح کنند:

صفحهٔ ۱۷، سطر ۳ از پایین: «دوران گذار» به جای «عصر انتقال»

صفحهٔ ۳۱، سطر ۹: «رمزآمیز» به جای «عرفانی»

صفحهٔ ۴۲، پانوشت ۷۳ و صفحهٔ ۸۴ پانوشت ۸۲: «روس» به جای «روسی»

صفحهٔ ۵۲، پانوشت ۲۳: d'Aubignac به جای d'Ahignac

صفحهٔ ۶۳، سطر اول پانوشت: «گزدو بالزاک» به جای «گونس دوبالزاک»

صفحهٔ ۱۱۹، پانوشت ۵۷: «Aus» به جای «Au»

صفحهٔ ۱۷۵، سطر ۱۲: «صداقت» به جای «صمیمیت»

صفحهٔ ۱۷۶، سطرهای ۱۳ و ۱۷: «اقلیمی» به جای «جوی»

صفحهٔ ۱۸۱، سطر ۸: «صادق» به جای «صمیمی»

صفحهٔ ۱۹۴، سطر ۷: «لوکیانوس» به جای «لوسیانوس»

صفحهٔ ۲۱۱، سطر ۱۴ و صفحهٔ ۲۳۰، سطر ۲ از پایین و نیز صفحهٔ ۴۷۷، فهرست نامها: «توما کرنی» به جای «توماس کرنی»

صفحهٔ ۲۲۱، سطر ۶: «موسوم» به جای «موسم»

صفحهٔ ۲۳۰، سطر ۱۵: «دورگه» به جای «پیوندی»

صفحهٔ ۲۳۸، سطر آخر پانوشت: «لوگوس» به جای «لوگوش»

صفحهٔ ۲۶۹، سطر ۷ از پایین: «امر مثالی» به جای «کمال مطلوب»

صفحهٔ ۲۷۰، سطر ۶ از پایین: «آفت» به جای «بیماری»

صفحهٔ ۴۰۶، سطر ۱ «دنیای معاصر» به جای «معاصران»

صفحهٔ ۴۱۸، در مطالب مربوط به Epigram: «قالب» به جای «شکل»

صفحهٔ ۴۲۹، سطر ۹ از پایین: Horatian به جای Horacian

صفحهٔ ۴۴۱، سطر ۱۲: «تغییر» به جای «تغیر»

صفحهٔ ۴۴۸، سطر ۳: «انتقال» به جای «انتقاد»

س. ا. ش.

خردادماه ۱۳۷۷

رنه ولك: زندگی و آثارش

رنه ولك را بحق یکی از برجسته‌ترین و پرکارترین نظریه‌پردازان و مورخان نقد ادبی در این قرن دانسته‌اند. هاورد ممفورد جونز[1]، که خود از فضلای بنام امریکاست، گفته است که «در امریکا کسی به فضل ولك یافت نمی‌شود.» این اظهارنظر بازتابی است از صدها نقد ستایش‌آمیزی که درنشریات تخصصی امریکا و اروپا دربارهٔ ولك و آثار او، بویژه مجلّدات چندگانه *تاریخ نقد جدید*، به‌چاپ رسیده است. نظری کوتاه به زندگی و آثار این منتقد و مورخ نقد ادبی دو عامل عمده را که از لوازم رسیدن به چنین موقعیت شامخی است مشخص می‌سازد: یکی پیشینهٔ خانوادگی او که زمینه را برای تسلّط او بر زبانهای متعدد و آشنایی با جنبه‌های گوناگون فرهنگ وادب مغرب زمین مهیا ساخت، ودیگری کوشش خستگی‌ناپذیر و سامانمند او در جهت نیل به اهدافی که گویی همواره در مد نظر داشته است. مارك شورر[2]، منتقد معروف امریکایی، ظاهراً همین عوامل را در نظرداشته که دربارهٔ *تاریخ نقد جدید* گفته است: «دانش، روش، استقلال رأی و بهره‌مندی از منظری بین‌المللی ــ همهٔ اینها دست به دست هم داده‌اند تا کتابی فراهم آورند که برای دهها سال در این موضوع یا آمار هریك از افرادی که در آن مورد بحث قرار گرفته‌اند مرجعی معیار خواهد بود.»

* * *

رنه ولك در سال ۱۹۰۳ در وین ــ مهد بسیاری از اندیشه‌های معاصر در زمینهٔ روان‌شناسی و پزشکی و فلسفه و سیاست و هنر و موسیقی و ادبیات ــ به دنیا آمد. پدرش، برونیسلاو ولك، حقوقدانی اهل پراگ (چکسلواکی) و از خانواده‌ی کاتولیك و خرده‌بورژوا بود که به واگنر عشق می‌ورزید و دربارهٔ ایرا نقد می‌نوشت. ملیت‌پرستی پرشور، مؤلف و مترجم اشعار شاعران چك بود. مادرش در رم به دنیا آمده بود و به زبانهای آلمانی و ایتالیایی و فرانسه و انگلیسی مسلط بود. پدربزرگ مادری رنه ولك از اشراف پروس غربی بود و اصل و نسب لهستانی داشت. مادربزرگ مادریش از برونشتاینهای سوئیس بود که، پس از

1. Howard Mumford Jones 2. Mark Schorer

مرگ همسرش، همراه با پسر و دخترش به سفر دراروپا پرداخت. در وین، دخترش با برونیسلاو ولك آشنا شد و کار آنها به ازدواج کشید و نتیجهٔ این وصلت از جمله رنه بود.

این تنوع چشمگیر در پیشینهٔ زبانی و فرهنگی و دینی وقومی خانوادهٔ ولك زمینهٔ مناسبی برای شکوفایی استعداد کم نظیر طالب علم جوانی بود که تا هم اکنون که نودسال از عمرش می گذرد بی وقفه ونایت قدم به دانشپژوهی پرداخته است. درسال ۱۹۷۸، شش سال پس از بازنشسته شدن ولك، در دانشگاه ییل مراسمی به مناسبت سالروز تولد او برپا شده بود. نظرش را دربارهٔ دوران بازنشستگی پرسیدند. استاد بلافاصله پاسخ داد: «خیلی خوب است، ولی دلم برای تعطیلات دانشگاهی تنگ می شود.» این گفته مبین پشتکاری است که از اوان کودکی در رنه ولك مشهود بوده است.

رنه در محیطی که از لحاظ زبانی و زیباشناسی وسیاسی و دینی غنی بود پرورش یافت. در دوران کودکی به خواندن کتاب علاقه‌ای سیری‌ناپذیر داشت. گهگاه شور کسب اطلاعات وسیع دربارهٔ موضوعهایی چون جغرافیا و علوم ودین و ادبیات و نبردهای مختلف، ذهن رنهٔ نوجوان را تسخیر می کرد. از ده‌سالگی به آموختن زبان لاتینی و از سیزده‌سالگی به فراگرفتن زبان یونانی پرداخت و، طی چند سال، اهم آثار بازمانده از تمدن یونان و روم را مطالعه کرد. در دبیرستان به آموختن زبان انگلیسی پرداخت.

پس از سقوط امپراتوری اتریش ـ هنگری در ۱۹۱۸، خانوادهٔ ولك به پراگ نقل مکان کردند. خود او گفته است که «چکسلواکیای پس از جنگ، براثر موقعیت جغرافیایی و زبان اسلاوونیایی و نزدیکی و گرایش طبیعی اش به غرب، بیش ازهر زمان دیگر در چهارراه تأثیرات فرهنگی قرار داشت.» رنهٔ نوجوان در پراگ تحصیلات دبیرستانی خود را دنبال کرد و، علاوه بر دروس مصوب از جمله تاریخ و آثار ادبیات لاتینی و آلمانی و چك، در اوقات فراغت به مطالعهٔ ادبیات انگلیس و بویژه آثار شکسپیر وشاعران دورهٔ رمانتیسم پرداخت.

در سال ۱۹۲۲ در دانشگاه چارلز در پراگ ثبت نام کرد و به تحصیل در رشتهٔ فقه‌اللغهٔ ژرمنی مشغول شد. از هریك از استادان نام‌آور آن دانشگاه علم اندوخت، ولی استقلال نظر خودرا از دست نداد. در ۱۹۲۴ سفری دوماهه به انگلستان کرد و مقدمات تحریر پایان نامهٔ تحصیلی خود را زیرعنوان «تامس کارلایل و رمانتیسم»[3] آماده ساخت. در همین سالها به نشر مقالاتی از جمله دربارهٔ بایرون و شلی و نیز نقد کتابهایی به زبانهای چك و انگلیسی و فرانسه و آلمانی دست زد. در ۱۹۲۶، در بیست وسه سالگی، نوشتن رسالهٔ خویش را به پایان برد ودرجهٔ دکترای خویش را در رشتهٔ فقه‌اللغه دریافت کرد.

ولك در ۱۹۲۷ به دانشگاه پرینستن در ایالات متحده رفت و در دروس برخی از استادان بنام آنجا شرکت کرد. پایان نامه‌اش دربارهٔ کارلایل اورا به آثار و افکار کولریج و این آثار اورا به نظریات کانت و شلینگ رهنمون شده بودند. از این رو ولك برآن شد که رسالهٔ دوم *(Habilitation)* خویش رادربارهٔ تأثیر کانت بر فکر انگلیسی بنویسد. درراه بازگشت به پراگ، ولك درموزهٔ بریتانیایی به بررسی دستنوشته‌های کولریج پرداخت و از استفاده‌های منصفانه و غیرمنصفانه‌ای که او از نظرات کانت کرده بود متعجب شد.

3. «Thomas Carlyle and Romanticism»

ولك تحریر رسالهٔ دوم خود را با عنوان *امانوئل کانت در انگلستان: ۱۷۹۳ـ۱۸۳۸*[۴] در بابیز ۱۹۳۰ به اتمام رساند. امتحانات لازم را پشت سر گذاشت و استادش ماتسیوس[۵] ولك را برگزید تا هرگاه که خود او بازنشسته شود ولك کرسی استادی تاریخ ادبیات انگلیسی را اشغال کند.

ولك از ۱۹۳۰ تا ۱۹۳۵ در پراگ زیست. از اعضای گروه معروف به حلقهٔ زبان‌شناسی پراگ شد، رمانهایی از انگلیسی ترجمه کرد، به تدریس ادبیات انگلیسی پرداخت و درنشریات مختلف مقالاتی به زبانهای چك و انگلیسی و آلمانی منتشر ساخت. بسیار زود با آثار منتقدانی چون ریچاردز و لیوس[۶] و امپسن[۷] آشنا شد و به همکاری با نشریهٔ حلقهٔ زبان‌شناسی پراگ پرداخت. ولك که داشتن جهتی مشخص را از ضروریات تاریخ‌نویسی می‌دانست، در مقاله‌ای که در ۱۹۳۲ دربارهٔ «نظریات وردزورث و کولریج دربارهٔ زبان شعر»[۸] نوشت به جستجوی ریشهٔ نظرات فرمالیستهای روسی و ساختارگرایان چك دست زد. در این دوره، مهارت خویش رادر تحلیل متون و روش به ضابطه درآوردن نظریه و ارزیابی آثار بر مبنای شیوهٔ عقلی تقویت کرد. نظرات ویکتور شکولوفسکی[۹] و رومان یاکوبسن[۱۰] و یان موکاروفسکی[۱۱] و رومان اینگاردن[۱۲] علاقهٔ وافر او را به خود جلب کرده بود.

چون دورنمای اشغال کرسی استادی در پراگ مبهم بود، ولك از ۱۹۳۵ تا ۱۹۳۹ به عنوان مأمور وزارت فرهنگ چکسلواکی در دانشگاه لندن به تدریس زبان و ادبیات چك پرداخت. در همین سالها بود که مقالهٔ مهم خویش را زیر عنوان «نظریهٔ تاریخ ادبی» درسلسله تألیفات حلقهٔ زبان‌شناسی پراگ چاپ کرد.[۱۳] ولك متذکر شده است که این نخستین بار بود که نظرات فرمالیستهای روسی و پدیده‌شناسی اینگاردن به زبان انگلیسی مطرح می‌شدند. در این مقاله با انباشتن محض داده‌ها دربارهٔ ادبیات و فروکاستن ادبیات به اطلاعات تاریخی مخالفت و در عوض ازتمرکز حواس بر خود آثار هنری و پل زدن بر ورطهٔ موجود میان شکل و محتوا جانبداری کرده است.

ولك در تابستان ۱۹۳۶ برای نخستین بار با لیوس ملاقات کرد. غالب دیدگاههای او با نظرات گروه منتقدان کیمبریج یکسان بود اما ولك در نامهٔ مشهوری که در ۱۹۳۷ در مجلهٔ *Scrutiny* (نشریه‌ای که حدود سی سال زیرنظر لیوس به چاپ می‌رسید) منتشر کرد لیوس را متهم کرد که در کتاب *ارزیابی مجدد*[۱۴] خود (۱۹۳۶) به آرمان مداری منبعث از افلاطون توجه کافی نکرده و انسجام و جامعیت منظر رمانتیکی را نسبت به جهان دست کم گرفته است. لیوس نیز بخطا پاسخ داد که ولك فیلسوفی تجریدی است که نقد انضمامی و حساس را نمی‌تواند بخوبی درك کند. ولك هم پاسخ گفت که منظور او فقط نشان دادن این مطلب بوده که نقد ادبی که در جهتی برخلاف مسیر صحت اندیشه سیر کند اعتباری ندارد.

4. *Immanuel Kant in England: 1793-1838.* 5. Vilém Mathesius 6. F.R.Leavis
7. William Empson 8. «Wordsworth's and Coleridge's Theories of Poetic Diction»
9. Viktor Shklovsky 10. Roman Jakobson 11. Jan Mukafovsky
12. Roman Ingarden 13. «Theory of Literary History.» in *Travaux du Cercle Linguistique de Prague*, (1936, pp. 173-181). 14. *Revaluation*

در ۱۹۳۹ نیروهای هیتلری چکسلواکی را اشغال کردند و در نتیجه حقوق ولك قطع گردید. گروه انگلیسی دانشگاه ایالتی ایووا[15] در ایالات متحده ولك را دعوت کرد تا در آنجا به تدریس بپردازد. در مناقشات تندی که در آن زمان در دانشگاههای امریکا میان طرفداران سنت و تحول درگرفته بود، ولك طبعاً جانب تحول را گرفت و تحریر جدیدی از مقالهٔ «نظریهٔ تاریخ ادبی» او در مجموعه‌ای زیر عنوان *پژوهش ادبی: اهداف و شیوه‌های آن*[16] (۱۹۴۱) منتشر شد. کتاب *تطور تاریخ ادبی انگلیس*[17] او نیز در همین سال چاپ شد.

در سالهای دههٔ ۱۹۴۰ ولك با ویلیام ك. ویمست و کلینت بروکس و الن تیت[18] و رابرت پن وارن[19] آشنا شد و نظرات این عده که از جمله «منتقدان نو»[20] به حساب می‌آمدند بر او تأثیر بسیار گذاشت. او در ضمن در ایووا با آستن وارن[21] آشنا شد و این دو برآن شدند که کتاب *نظریهٔ ادبیات*[22] را تألیف کنند و در آن ماهیت و کارکرد و شکل و محتوای ادبیات و نیز رابطهٔ آن را با رشته‌های دیگر مورد بحث قرار دهند.

هدف اصلی *نظریهٔ ادبیات* (۱۹۴۹) تمرکز حواس بر خود اثر ادبی است. از این رو بر «مطالعهٔ درونی ادبیات» و بحث دربارهٔ «وجه وجودی» اثر هنری و اهمیت ساختار و سبك و صورتهای خیالی و جنبه‌های عروضی و انواع ادبی و مسئلهٔ ارزش و ارزشیابی تأکید شده است. در عین حال، چون زبان وسیلهٔ بیان هنری در ادبیات است، و نیز به سبب رابطهٔ نزدیك و پیچیدهٔ آن با دیگر فعالیتهای بشری، می‌توان ادبیات را از نظر جامعه یا روان‌شناسی یا تاریخ فکری و یادیگر هنرها نیز بررسی کرد. ولك و وارن این جنبه را «رهیافت برونی به مطالعهٔ ادبی» می‌نامند. مهمترین فصل کتاب *نظریهٔ ادبیات* فصلی است که ولك دربارهٔ وجه وجودی اثر ادبی نوشته است. گرچه این کتاب را غالباً به نقد نو وابسته دانسته‌اند ولی ولك انتساب عنوان منتقد نو را به خویش رد کرده است.

ولك در سال ۱۹۴۶ به دانشگاه ییل دعوت شد و به سمت استاد ادبیات تطبیقی و اسلاوی منصوب گردید. ولك مصرّ بود که نمی‌توان ادبیات یك قوم یا زبان را مجزا از سنتهای ادبی زبانها و اقوام دیگر بررسی کرد. ادبیات همهٔ زبانها، بویژه ادبیات منبعث از سنت ادبی یونان وروم، با هم وابستگی بسیار دارند. اندیشه‌ها و اشکال و نوعهای ادبی و درونمایه‌ها و شگردها و صنایع شعری و بسیاری از دیگر مواد و صنایع ادبی از سدّ زبان می‌گذرند. بنابراین باید آرمان تاریخ فراقومی و ورای‌زبانی ادبیات را پذیرفت.

پس از انتشار *نظریهٔ ادبیات*، ولك بخش اعظم همّ خود را، گذشته از ایفای وظایف آموزشی، صرف نگارش *تاریخ نقد جدید: ۱۷۵۰ـ۱۹۵۰* کرد. ناظری علاقه‌مند که کارنامهٔ علمی رنه ولك را

15. Iowa State University 16. *Literary Scholarship: Its Aims and Methods* 17. *The Rise of English Literary History* 18. Allen Tate 19. Robert Penn Warren 20. New Critics 21. Austin Warren 22. *Theory of Literature*

مرور کند به احتمال زیاد احساس خواهد کرد که ظاهراً زمانی ولك تصمیم گرفته است که روزی به این کار دست زند و هدفش از نوشتن همهٔ آثار دیگر، به صورت مستقیم یا غیرمستقیم، هموارکردن راه برای تحقق بخشیدن به این هدف بزرگ بوده است. در این سالها، کتابها و مقالات و بررسیها و کتابگزاریها و یادداشتها و نامه‌های بسیار دربارهٔ فلسفه و زیباشناسی و تاریخ تطور اندیشه‌ها و نیز نقد و تاریخ و نظریهٔ ادبی، دوره‌ها و نهضتها، سبك و روش شناسی و فن تعلیم، و منتقدان و پژوهندگان به قلم او منتشر شده است.

انتشارات دانشگاه ییل در ۱۹۵۵ جلد اول و دوم *تاریخ نقد جدید ــ نیمهٔ دوم قرن هجدهم*[۲۳] و *دوران رمانتیسیسم*[۲۴] ــ را منتشر کرد. دیوید دیچز[۲۵]، منتقد و مورخ ادبی معروف انگلیسی، در نقد ستایش‌آمیزی که دربارهٔ *تاریخ نقد جدید* نوشت، گفته است: «برای نوشتن تاریخ نقد جدید اروپایی کسی را به صلاحیت آقای ولك سراغ ندارم... در اهمیت این کتاب نمی‌توان تردید کرد. مجموعهٔ اسباب انتقادی و علمی که در آن به کار گرفته شده اعجاب‌آور است. تاریخ نقدی مانند آن وجود ندارد؛ هیچ اثر دیگری حاوی دامنه و موضوعیت و ربط آن با مسائل عصر ما نیست.» در ۱۹۶۳، جامعهٔ چکسلواکیایی هنرها و علوم در امریکا به مناسبت شصتمین سالروز تولد ولك کتاب *مقالاتی دربارهٔ ادبیات چك*[۲۶] را حاوی نه مقالهٔ مهم او به زبان انگلیسی، همراه با کتاب‌شناسی بیش از یکصد نوشتهٔ او به زبان چك و دربارهٔ مقولات مربوط به چك یا اسلاوی، چاپ کرد. در همان سال، *مفاهیم نقد*[۲۷] او، مجموعه‌ای از پانزده مقالهٔ مهم متعلق به سالهای اواسط دههٔ ۱۹۴۰ تا اوایل دهه ۱۹۶۰، توسط انتشارات دانشگاه ییل منتشر شد. دو سال بعد، انتشارات دانشگاه پرینستن سومین مجموعهٔ مقالات او را زیر عنوان *مواجهات: مطالعاتی در مناسبات فکری و ادبی میان آلمان، انگلیس، و ایالات متحده طی قرن نوزدهم*[۲۸] به چاپ رسانید. جلد سوم و چهارم *تاریخ نقد جدید او ــ عصر انتقال*[۲۹] و *نیمهٔ دوم قرن نوزدهم*[۳۰] ــ در ۱۹۶۵ منتشر گردید. در ۱۹۷۰، انتشارات ییل چهارمین مجموعه مقالات او را با عنوان *تمییزات: مفاهیم دیگری از نقد*[۳۱] انتشار داد. دو کتاب *چهار منتقد: کروچه، والری، لوکاچ، اینگاردن*[۳۲] و *حمله به ادبیات و دیگر مقالات*[۳۳]

23. *The Later Eighteenth Century* 24. *The Romantic Age*

۲۵. David Daiches. از او کتاب *Critical Approaches to Literature* به فارسی ترجمه شده است: *شیوه‌های نقد ادبی*، ترجمهٔ دکتر علامحسین یوسفی و محمدتقی صدقیانی (تهران: علمی، چاپ سوم ۱۳۷۰).

26. *Essays on Czech Literature* 27. *Concepts of Criticism*

28. *Confrontations: Studies in the Intellectual and Literary Relations between Germany, England, and the United States during the Nineteenth Century*

29. *The Age of Transition* 30. *The Later Nineteenth Century*

31. *Discriminations: More Concepts of Criticism*

32. *Four Critics: Croce, Valery, Lukacs, Ingarden*

33. *The Attack on Literature, and Other Essays*

به ترتیب در سالهای ۱۹۸۱ و ۱۹۸۲ انتشار یافتند. جلدهای پنجم و ششم *تاریخ نقد جدید* ــ *نقد انگلیسی*، ۱۹۰۰ـ۱۹۵۰[۳۴] و *نقد امریکایی*، ۱۹۰۰ـ۱۹۵۰[۳۵] ــ در ۱۹۸۶ توسط انتشارات دانشگاه ییل به چاپ رسیدند. جلد هفتم نیز که دربارهٔ نقد قارهٔ اروپا (۱۹۰۰ـ۱۹۵۰) است در ۱۹۹۲ منتشر شده ولی هنوز به دست نویسندهٔ این سطور نرسیده و درضمن نمی‌داند که آیا در چند سال اخیر ولك کتاب دیگری نیز منتشر کرده است یا نه.

کتاب *نظریهٔ ادبیات* ولك ووارن به ترجمه آقای دکتر ضیاء موحد و زنده‌یاد پرویز مهاجر بزودی توسط انتشارات علمی فرهنگی منتشر خواهد شد.

منابع مورد استفاده دربارهٔ زندگی و آثار ولك:

1. Martin Bucco, *René Wellek*, Twayne's U.S. Authors Series (Boston: Twayne Publishers, 1981).

2. Lowry Nelson, Jr., «Wellek, René,» in *Encyclopedia of World Literature in the 20th Century*, rev. ed., Leonard S.Klein, gen. ed. (N.Y., 1984).

34. *English Criticism, 1900-1950* 35. *American Criticism, 1900-1950*

گردانندگان هشتمین کنگرهٔ انجمن بین‌المللی ادبیات تطبیقی، که از دوازدهم تا هفدهم اوت ۱۹۷۶ در بوداست (مجارستان) برگذار گردید، از وِلک دعوت کردند تا دربارهٔ *تاریخ نقد جدید* خود سخنانی ایراد کند. نوشتهٔ زیر ترجمهٔ متن آن سخنرانی است.[1]

تأملاتی در بارهٔ *تاریخ نقد جدید*

بهتر است صحبتم را با عرض معذرت و یا توضیحی آغاز کنم. برپاکنندگان این کنگره از من خواستند تا دربارهٔ اندیشه‌های بنیادینی که *تاریخ نقد جدید* من بر آنها مبتنی است صحبت کنم. پذیرفتن دعوت ایشان نه از باب آنکه تبلیغی برای این کتاب و یا حتی دفاعی از آن کرده باشم، بلکه به این سبب بود که آن را برای تأمل و تفکر دربارهٔ نگارش تاریخ تطور اندیشه و بویژه تاریخ نقد فرصتی مغتنم می‌شمارم.

آثار کسیری را که اخیراً دربارهٔ تاریخ‌نگاری نوشته شده و دست کم در فلمرو زبان انگلیسی، متأثر از شیوه‌های فلسفهٔ تحلیلی است، مطالعه کرده‌ام؛ ولی نتیجهٔ مطالعاتم دلسردکننده بوده است، زیرا تقریباً هیچیک از این کتابها و مقالات به نوشتن تاریخ نقد ربطی ندارند. بیشتر این بحثها به مسائل مربوط به تفسیر یا مسئولیت اخلاقی، رفتار بهنجار یا نابهنجار انسانی، و حوادثی مانند قتل و مرگ ناگهانی پرداخته‌اند. نویسندگان آنها از ما می‌خواهند که به چنین مسائلی بیندیشیم: «بروتوس چرا قیصر را از پای درآورد؟» یا «لویی چهاردهم چرا مغضوب مردم اردنیا رفت؟» مسائل کاملا متفاوت تاریخ نقد را حتی کسی مطرح نکرده است. پس، در طلب نظایر، و یا شاید هم سرمشق، باید به جاهای دیگر نظر بدوزیم.

واضح است که تاریخ نقد از یک منظر مهم با تاریخ سیاسی یا اجتماعی یا اقتصادی تفاوتی عمیق دارد: متونی که تاریخ نقد بر آنها مبتنی است پیش‌روی ماست، و حتی اگر (مانند *بوطیقای* ارسطو) حدود ۲۳۰۰ سال پیش از این نوشته شده باشد، می‌توانیم آن را بخوانیم، تفسیر کنیم، تعبیر کنیم، درباره‌اش به مباحثه بپردازیم و آن را به محک نقد بزنیم، چنانکه گویی دیروز نوشته شده است. بدین سبب، تاریخ نقد به مفهومی که مثلا تاریخ جنگها را می‌نویسیم تاریخ نیست. نبرد

1. René Wellek, «Reflections on my *History of Modern Criticism*,» *PTL: A Journal for Descriptive Poetics and Theory of Literature*, 3 (1977), pp. 417-427.

واترلو را باید بر مبنای گفته‌های شاهدان عینی، آرایش جنگی و اوامر کتبی، یا احیاناً برخی آثار بازمانده از آن نبرد بازسازی کنیم، در حالی که نوشته‌های هومر و افلاطون، همانند پارتنون[2] و یا نقوش دیواری جوتو[3] در نمازخانهٔ اسکروونیی، هنوز حیّ و حاضرند. یا این حال، تاریخ نقد با تاریخ هنر یا موسیقی یا شعر از این لحاظ تفاوت دارد که در آن ناگزیر به ترجمه از یك وسیلهٔ بیان[4] (یا، چنانکه امروزه باب شده، از یك زبان یا رمزگان[5]) به دیگری نیستیم. در نگارش تاریخ نقد (حتی اگر ضمن آن به ترجمه از زبان یونانی باستان نیز دست بزنیم) از یك زبان بیشتر استفاده نمی‌کنیم و آن زبانِ مفاهیم است. خلاصهٔ کلام اینکه در تاریخ نقد با همان مسائلی مواجهیم که در تمام تواریخ تطور اندیشه: تاریخ فلسفه، تاریخ زیباشناسی، اندیشهٔ سیاسی و دینی و اقتصادی، زبان‌شناسی، و بسیاری از دیگر شاخه‌های دانش.

بدین ترتیب، از برخی کمکها و سرمشقها بهره‌مندیم. متأسفانه از دیگر تاریخهای نقد چندان چیزی عایدمان نمی‌شود. کتاب جرج سینتسبری، که تنها تاریخ عمومی نقد است که پیش از کتابهای من و درسالهای ۱۹۰۱ـ۱۹۰۴ نوشته شده تاریخی از ذوق ادبی است که عالماً عامداً با هرگونه نظریه‌ای مخالف و بازتابی از تأثرات ذهن شخص نویسنده است. سینتسبری «خطای خیالپردازی دربارهٔ مسائل انتزاعی مربوط به ماهیت و توجیه شعر» را به باد انتقاد می‌گیرد (۱۹۰۸: ج ۱، ص ۳۶)، و بندرت به تأمل درشیوهٔ نگارش خویش می‌پردازد مگر آنکه بخواهد به کلّی گویی بپردازد. نقدی که کرین[6] بر کتاب *نقد ادبی انگلیسی: قرن هفدهم و هجدهم* (۱۹۵۳) تألیف اتکینز[7] نوشت آموزنده‌تر است. کرین شیوهٔ کل کنندهٔ اتکینز را دایر بر تلخیص نظرات انتقادی رد می‌کند و خواهان تحلیل متون نقد و «تاریخی بدون موضعگیریهای پیشین در این باره که نقد چیست و چه باید باشد». تاریخی بدون دفاع از نظریهٔ خاصی است: هدفی که دستیابی به آن را ناممکن و نامطلوب می‌دانم.

دربارهٔ نگارش تاریخ فلسفه بیش از اینها صحبت شده است. تاریخ تاریخنگاری فلسفی را از دیوجانس لائرتیوس[8] در قرن سوم میلادی تا تألیف جامع یاکوب بروکر[9] (۱۷۴۲ـ۱۷۶۷، پنج جلد) و تألیف دوازده‌جلدی ویلهلم گوتلیب تنه‌مان[10] (۱۷۹۸ـ۱۸۱۷) تا *سخنرانیهایی دربارهٔ تاریخ فلسفه*[11] نوشتهٔ هگل (منتشر شده در ۱۸۳۳ـ۱۸۳۶ ولی مبتنی بر دستنوشته‌ها و یادداشتهای

2. Parthenon

۳. Giotto di Bondone(1266-1337). نقاش و مجسمه‌ساز و معمار فلورانسی، که در ۱۳۰۵ـ۱۳۰۶ نقاشیهایی بر دیوارهای نمازخانهٔ اسکروونی (Arena Chapel یا Scrovegni Chapel) کرد.

4. medium 5. code 6. R.S.Crane

7. J.W.Atkins, *English Literary Criticism: 17th and 18th Century*

۸. Diogenes Laertius، شرح حال نویس قرن سوم میلادی و مؤلف تراجم احوال فیلسوفان یونانی (در ده کتاب) که تنها منبع موجود دربارهٔ بسیاری از آنان است.

9. Jakob Brucker 10. Wilhelm Gottlieb Tennemann 11. *Lectures on the* →

شاگردانش که برخی از آنها به ۱۸۱۵ـ۱۸۱۶ نیز تعلق داشت) می‌توان پی گرفت.

همهٔ تاریخهای فلسفه‌ای را که پیش از هگل نوشته شده می‌توان خلاصه‌هایی از نظریات فلاسفه و شرحی بر آنها دانست که یا برحسب مکتب (افلاطونی، سنک ایین، اپیکوری، رواقی، وجز آنها) و یا بر مبنای سلسله‌مراتب تاریخی تهیه شده و خواست مؤلف آن بوده است که این کار را با رعایت مراتب بی‌طرفی و به صورتی وصفی به انجام رساند. ولی با این حال تشخیص هواداری بروکر از لایب نیتس یا تنه‌مان از کانت کار سهلی است. با کتاب هگل مفهوم تاریخ فلسفه بکل تغییر کرد. هگل درمقدمه‌ای که براین کتاب نوشته به صراحت قاطع می‌گوید که «تاریخ هر موضوعی به مفهومی بستگی دارد که نویسندهٔ آن تاریخ از موضوع در ذهن خود دارد.» هگل معترف است که فلسفه (و این امر در مورد نقد حتی بیشتر از فلسفه صادق است) «در قیاس با دیگر علوم، این عیب را دارد که متباینترین آرا و نظرات در این باره وجود دارد که چه باید و می‌تواند بکند.» آنگاه هگل کسانی را که از کثرت تجلیّات فلسفه شکایت می‌کنند به مردی تشبیه می‌کند که طبیب خوردن میوه را برایش تجویز کرده ولی از خوردن آلبالو و گیلاس و آلو وگوجه و انگور خودداری می‌کند. «بدین ترتیب، تعدد مکاتب مانعی به شمار نمی‌آید بلکه برای موجودیت فلسفه مطلقاً حیاتی است. مطالعهٔ تاریخ فلسفه همانا مطالعهٔ خود فلسفه است.» توالی این مکاتب فلسفه ازسر تصادف نیست، بلکه هگل آن را «کلیّتی» می‌داند «که به صورتی زیبنده بالیده است، واز تداوم عقلی برخوردار است.» فلسفه تاریخی دارد که «فرایندی لازم و هماهنگ است». هر فلسفه‌ای لازم بوده است. هیچیک بکل ازمیان نرفته است. تازه‌ترین فلسفه، و در اینجا اشارهٔ هگل به فلسفهٔ خودش است، «نتیجهٔ همهٔ فلسفه‌های پیش است.» هگل به این رأی باطلنما می‌پردازد که در «تاریخ فلسفه، گرچه تاریخ است، با حیزی که سری شده است سروکار نداریم.» به گفتهٔ او «حقیقت تاریخ ندارد، سری شده است.» از لحاظ هگل، این امر به معنای حق و وظیفهٔ مورّخ نسبت به داوری کردن و اتخاذ تصمیم دایر براین است که کدامیک از آرا و نظرات به زنجیرهٔ تحوّل تعلق دارد. تأملات هگل در آغاز تاریخ فلسفه‌اش هنوز هم مطرح‌اند، حتی از لحاظ کار مورخ نقد.

این تأملات پرسشی را مطرح می‌کنند که من هم باید برای آن پاسخی می‌یافتم. آیا موضوعی به نام «نقد» که بتوان آن را از دیگر فعالیتهای بشر جدا کرد وجود دارد، و آیا این موضوع از نوعی وحدت، تمرکز و تداوم برخوردار است؟ اگرچه، مثلا، بندتو کروچه، در جزوهٔ *نقد ادبی*[12] (۱۸۹۴) که در اوان کار خود نوشت، و اریش آوئرباخ[13] (ص ۳۸۷ـ۳۹۷) در *نقد بر تاریخ نقد جدید من*، منکر این امر شده‌اند که نقد، «به سبب کثرت مسائل و برخورد آنها با هم و تنوع بی حدّ مفروضات و اهداف و تکیه‌هایش،» موضوعی وحدتمند به شمار می‌آید، ولی پاسخ من به این دو پرسش مثبت بوده است. من به همین پاسخ بسنده می‌کنم که بگویم که نقد عبارت از هرگونه مقالی دربارهٔ ادبیات است. بدین ترتیب، همانند بسیاری از دیگر علوم، مضمون و موضوع است که آن را تعریف

← *History of Philosophy* 12. *Critica letteraria* 13. Erich Auerbach

می‌کند، و مسائل و رهبردهای کبر آن دقیقاً مقولهٔ مورد بحث کتاب خواهد بود. یکی از وظایف کتاب من جداکردن شیوه‌های مختلف تعریف و پرداختن به موضوع است. عرضه کردن تاریخ مفهوم نقد و ادبیات و شعر از اهداف اصلی این کتاب است.

در حالی که کروچه و آوتر باخ فقط آلبالو و گیلاس و لو و گوجه و انگور را می‌بینند و ظاهراً وجود میوه را منکرند، مورخان دیگری بر آن بوده‌اند تا تمایز میان میوه و زندگی نباتی را از میان بردارند، یا، اگر مجاز و استعاره را کنار بگذاریم، تمایز میان نقد ادبی ودیگر نقدها مانند نقد هنر و موسیقی را نفی کرده‌اند، و منکر آن شده‌اند که از نقد به صورتی جز شاخه‌ای از تاریخ عمومی می‌توان صحبت کرد. در این نظر که واقعیت امری یکپارچه است و هرفعالیت آدمی به دیگر فعالیتهای او وابسته است حقیقتی انکارناپذیر نهفته است. نقد ادبی به تاریخ ادبیات ودیگر هنرها، به تاریخ اندیشه و به تاریخ عمومی اعمّ از سیاسی یا اجتماعی وابسته است، و حتی اوضاع اقتصادی نیز در آن مؤثرند. کسانی کوشیده‌اند تا نقد را صرفاً بازتابی از زمان و وضعیت خاصی بنمایند. مثلا برنارد اسمیت[14] (ص ۸) می‌گوید که «در نظر من نقد ادبی، در مقایسه با شعر و داستان، به تاریخ اجتماعی وابستگی آشکارتری دارد.» نقد به صورت «آرمان» رخ می‌نماید ــ البته نه به معنای «جهان‌بینی»[15] که کراراً از آن استفاده می‌شود ــ بلکه به منزلهٔ استشعار کاذب نسبت به واقعیت و سخنگوی صرف گرایشهای ادبی یا اجتماعی خاص. در تاریخ فرهنگی ادغام می‌شود، و خودْ بیانِ تغییر فرهنگی می‌گردد. در اینجا با مسئلهٔ جبر علّی روبرو هستیم. با این نظر که «هر امری را نه فقط باید با دیگر امور پیوسته دانست بلکه آن را باید نشانه‌ای از امر دیگری نیز تلقی کرد» (گومبریچ[16]، ص ۳۱). من قبلا چندین بار به این موضوع پرداخته‌ام[17] (ص ۴۳۰ـ۴۳۶)، و در اینجا فقط نتیجهٔ آن بحثها را تکرار می‌کنم. علّت، به معنایی که مدرسی کوئن[18] (ص ۱۰۲) تعریف کرده ــ یعنی «مبنایی که بر اساس آن هرگاه امر مقدّم روی دهد تالی نیز لزوماً در پی آن بیاید» ــ به تاریخ ادبی یا تاریخ نقد قابل اطلاق نیست. ممکن است که بری شرط لازم برای دیگری باشد ولی نمی‌توان گفت که موجب پدید آمدن آن باشد. باید برای آزادی آدمی و تصمیم فردی ارجی قایل بود. ولی در این مورد لازم نیست که بحث را در این سطح انتزاعی ادامه دهیم.

در مقام مورخ نقد باید بکوشم تا رابطهٔ نقد را با همهٔ فعالیتهای دیگر بسر وصف کنم ولی در عین حال از موضوع اصلی غافل نشوم. رابطهٔ نقد را با عمل نویسندگی باید دائماً پیش چشم داشت. گاهی با کسانی طرفیم که در عین حال هم شاعر و هم منتقدند: بخصوص در ادبیات انگلیسی که شاعرانی چون درایدن، وردزورث، کولریج، متیو آرنولد و تی. اس. الیوت از برجستگان تاریخ نقد

14. Bernard Smith, *Forces in American Criticism: A Study in the History of American Literary Thought* 15. *Weltanschauung* 16. Ernst Gombrich
17. R. Wellek, «The Fall of Literary History» 18. Morris R. Cohen

نیز به شمار می‌آیند. در دفاع از گرایش یا مکتب ادبی خاص بر نقدهای بسیار نوشته‌شده است. اشاره به برادران شلگل در مقام پیشاهنگان رمانتیسم یا فرمالیستهای روسی به عنوان مدافعان فوتوریسم[19] کافی است. نقد با زیباشناسی پیوندی نزدیک دارد: باید به گفتهٔ کروچه صرفاً شاخه‌ای از زیباشناسی باشد: من هم به پیروی پیشگامانی مانند کانت و شیلر و شلینگ و راسکین و کروچه می‌پردازم. ولی سعی می‌کنم از وارد شدن به نظریردازیهایی انتزاعی در مورد زیبایی و واکنش زیباشناختی[20] خودداری کنم. نقد عمیقاً از فلسفه متأثر است: مسلک اصالت تجربه[21] منتقدان انگلیسی قرن هجدهم با مفروضات آرمان مدارانه و گاهی عرفانی منتقدان آلمانی دردورهٔ رمانتیکی مغایر است، و نظرات گروه اخیر نیز با مسلک تحصلی[22] اواخر قرن نوزدهم در فرانسه تفاوت دارد. آنگاه که ازطرد شدن مادام دواستال توسط ناپلئون، یا گئورگ براندس[23] مبلّغ و مروّج نظرات آزاداندیشانه، و یا سور ضدتزاری منتقدان تندرو روسی در دههٔ ۱۸۶۰ بحث می‌کنم، نمی‌توانم اثر تاریخ سیاسی را بر نقد نادیده انگارم. گاهی نیز به مبنای اقتصادی نقد و تفاوت در خاستگاه و علایق منتقدان می‌اندیشم. استادان آلمانی اوایل قرن نوزدهم (از جمله هگل) از لحاظ شیوهٔ زیستی با قلندر پاریسی خانه‌بدوشی چون بودلر یا روزنامه‌نویسان سختکوش روس چون بلینسکی و دوبرولیوبوف[24] و پیسارف[25] البته تفاوت دارند.

همهٔ اینها به جای خود. ولی بررسی را که در نقل قول از هگل مطرح شد نمی‌توانیم نادیده بگیریم. نقد را باید فعالیتی نسبتاً مستقل تلقی کرد. در هیچ شاخه‌ای از علم هرگز پیشرفتی حاصل نشد مگر آنکه آن را در انزوای نسبی از دیگر امور مورد بررسی قرار دادند. این انزوا، که البته به معنی نقد برای نقد نیست، از لحاظ عملی از ضروریات است. هر کتابی، حتی هر کتاب بسیار مفصّلی، باید حدوحدودی داشته باشد. اگر لازم بود که به رابطهٔ میان نقد و جنبه‌های عملی خلق آثار ادبی بپردازم، ناگزیر می‌بودم که مثلاً همهٔ تراودیهای شیلر را بررسی کنم و یا به این موضوع بپردازم که آیا وردزورث واقعاً به زبان مردم عادی شعر سروده است؟ در این صورت وحدت و تداوم و تطوّر موضوع مورد نظرم را ازدست می‌دادم و تاریخ نقد در تاریخ ادبیات مستحیل می‌شد. تنها با محدود ساختن موضوع است که می‌توان به اشراف یافتن برآن امید بست.

ولی چگونه می‌توان برآن اشراف یافت؟ با این مسئلهٔ بسیار بنیادین چه باید کرد که با متونی روبرو هستیم که پیش روی ما حاضرند ولی درعین حال آنها را بخشی از گذشته و تاریخ به شمار می‌آوریم؟ می‌توان چنین استدلال کرد که تاریخ نقد یا ادبیات وجود ندارد. کار[26] گفته است که مورخ ادبی بسان راهنمای موزه است که به نقاشیها اشاره و دربارهٔ آنها اظهارنظر می‌کند، وبندتو کروچه نیز در زمینه‌های بسیار آثار هنری رایگانه و منفرد و حیّ و حاضر خوانده و تداومی اساسی میان آنها ندیده است. دربارهٔ نقد می‌توان گفت که مسائلی که افلاطون و ارسطو مطرح کردند

19. Futurism 20. aesthetic response 21. Empiricism 22. Positivism
23. Georg Brandes 24. Dobrolyubov 25 Pisarev 26 W P.Ker

برای ما نیز هنوز مطرح‌اند. ما هنوز درگیر مسائلی هستیم که گالی[۲۷] (ص ۱۵۳ به‌بعد) آنها را «مفاهیم ذاتاً مابه‌النزاع» خوانده است. مثلا مفاهیمی مانند «تقلید» و «تراژدی» و «شکل» و «بالایش» را می‌توان از *بوطیقای* ارسطو برگزید و آنها را به صورتی که گویی همین دیروز عرضه شده‌اند مورد بحث قرار داد. پرسشهایی از این قبیل را می‌توانیم دربارهٔ آنها مطرح کنیم: آیا حقیقی‌اند؟ معنایی دارند؟ به ادبیات امروز ربطی دارند؟ قبول دارم که حتی امروز هم مسائلی وجود دارد، که ارسطو و کانت و کولریج و فریدریش شلگل و تی. اس. الیوت و دیگران پرسشهایی می‌کنند که از ما انتظار می‌رود به آنها پاسخ بدهیم، و این پرسشها غالباً همان پرسشهای قبلی‌اند، منتها غالباً با تعبیری متفاوت و با واژگانی تازه. به نظر من، یکی از کارهای تاریخ نقد این است که به خواننده نشان دهد که آنچه به نام کشفی نو عَلَم شده در گذشته بارها و بارها اظهار شده است. نقد جدید را می‌توان روند مستمر کشف مجدد مسائل کهن وصف کرد. ولی پیروان مسلك تاریخ مداری جدید درصحت کل این اندیشهٔ مسائل مستمر تردید کرده‌اند، و می‌گویند که مفاهیم ارسطویی به زمان محدودند و معنای «تراژدی» در نظر ارسطو با آنچه در ذهن ماست تفاوت بسیار دارد زیرا او تنها با نمایشنامه‌های یونانی آشنا بوده است. هر منتقدی برای زمان خود و محدود در زمان خود می‌نویسد. به گمان من باید متوجه خطر پذیرش سهل و سادهٔ مفاهیم بی‌زمان باشیم. باید نسبت به تغییر و تبدیلهای معنایی هشیار باشیم و استعمال الفاظ یا عبارات یکسان ما را گمراه نکند. ولی چنین چیزی را انگیره‌ای برای مورخ می‌دانم، نه مانعی که از آن نتوان عبور کرد. من نمی‌توانم به گذشتهٔ مرموز و کشف ناشدنی، به ادوار بستهٔ روح ـ زمان[۲۸] که از مفروضات مکتب پیروان هگل است و یا مشتقاتی از آن، نظیر اسوالد اسپنگلر[۲۹] یا بسیاری از مطالب «تاریخ فکری»[۳۰] آلمان با ذهن قرون وسطایی یا بشر باروکی آن، اعتقاد داشته باشم.

من خود، تا حدودی با توجه به الگوی لئو اسپیتزر[۳۱]، در آثاری دربارهٔ واره‌هایی چون *Stimmung* و *milieu*، چندین مقاله دربارهٔ معناشناسی تاریخی نوشته‌ام. این مقالات دربارهٔ مفهوم نقد و ادبیات و دورهٔ ادبی و تحول و پنج واژهٔ مربوط به دوره‌های ادبی ــ باروك، کلاسیسیم، رمانتیسیم، رئالیسم، و سمبولیسم ــ هستند. ولی من فکر سازمان دادن به *تاریخ* نقد خود را در اطراف مفاهیمی که درشیوهٔ خاص «تاریخ تطوّر اندیشه‌ها»ی لاوجوی[۳۲] توصیه شده است دنبال نکردم. چنین کاری نظام تك تك منتقدان را متلاشی می‌کرد ــ گرچه می‌پذیرم که آنها غالباً انسجامی ندارند ودستخوش تناقض‌اند ــ و در ضمن استفاده از چنین روشی درك فردیت و شخصیت آنها را (که البته نباید به آنها درحارجوب شرح احوال اندیشید) ناممکن می‌ساخت. بیایید از افتادن در آنچه پیتر گی[۳۳] آن را «دام استمرارساختگی» خوانده بپرهیزیم، ولی باز هم مصرانه بگوییم که می‌توانیم مفاهیم و مسائل نویسندگان و ادوار دور را درك کنیم. علم جدید تأویل

27. W.B.Gallie 28. time-spirit 29. Oswald Spengler 30. *Geistesgeschichte*
31. Leo Spitzer 32. Arthur O.Lovejoy 33. Peter Gay

متن[۳۴] معضلات کاذبی را علم کرده است. بشر قادر است همنوعان خویش را که منظر بسیار متفاوت با او دارند درك کند. ویلهلم دیلتای[۳۵] این نظر را بتفصیل بررسی کرده است که آدمیان استعداد مشترکی دارند و به انکای آن می‌توانند چیزی جز آنچه هستند باشند.

با اینکه از این مطلب آگاهیم که مفاهیم درسرتاسر تاریخ ادامه می‌یابند، اگر بخواهیم تاریخ بنویسیم، باز هم اندیشهٔ بی‌زمان بودن نقد نمی‌تواند ما را متقاعد کند. اگر مفاهیم را صرفاً به صورت حیّ و حاضر و فارغ از زمان بررسی کنیم، کارمان نگارش تاریخ نقد نیست بلکه نوشتن درآمدی بر آن مسائل انتقادی خواهد بود که کسانی چون ارسطو و درایدن و لسینگ و متیو آرنولد و ایپولیت تن[۳۶] و دیگران طرح کرده‌اند. کتابهایی وجود دارد که براین منوال نوشته شده‌اند. مثلا ریچاردز در کتاب *کولریج دربارهٔ خیال*[۳۷] (۱۹۳۴)، کولریج را از حیطهٔ تاریخ بیرون می‌کند و دربارهٔ مفهوم خیال و همامیختگی عالِم و معلوم و اسطوره در احتجاج مستقیم با بیانات کولریج به بحث می‌پردازد. ویمسات و بروکس در *تاریخچهٔ نقد ادبی*[۳۸] (ص ۷) تألیف خود را صریحاً «جدلی» و «احتجاجی» می‌خوانند، گو اینکه این توصیف برای کتابی آکنده از ژرف نگریهای تاریخی کافی نیست.

برداشت من از تاریخ نقد این است که نمی‌تواند صرفاً بحثی دربارهٔ متون بی‌زمان باشد و نباید به شاخه‌ای از تاریخ عمومی یا فرهنگی تقلیل یابد. راهی باید یافت تا بتوان به تاریخ درونی نقد اندیشید. این از پیشفرضهای هگل در تاریخ فلسفه و نیز کروچه در بخش تاریخی زیباشناسی اوست. دراین دو نمونه، فرض براین است که همهٔ فلسفه و زیباشناسی به سوی رویدادی لاهوتی در حرکت بوده است که همانا فلسفهٔ هگل و زیباشناسی کروچه باشد. این دو تاریخ را می‌توان «گذشته‌نگر»[۳۹] خواند، زیرا فرض را براین گرفته‌اند که فلسفه و زیباشناسی به نقطهٔ انجام خویش رسیده‌اند. برخی گمان برده‌اند که من هم براین عقیده‌ام و مرا متهم کرده‌اند که «تاریخ نقد را زنجیره‌ای از شکستها و کوههای محکوم به شکست می‌دانم و به آن به دیدهٔ تحقیر می‌نگرم تا بعداً آن رابا سختی به اوج افتخارات امروزمان برکشم.» «افتخاراتی» که احتمالا در کتاب *نظریهٔ ادبیات*[۴۰] (ولك و وارن، ۱۹۴۹) به آنها اشاره شده است. ولی این نیست مگر سوءتفاهمی دربارهٔ *نظریهٔ ادبیات* که حاوی توصیف بردبارانه و آزاداندیشانهٔ نظریه‌های بسیاری است؛ ماهیت این سوءتفاهم را متن *تاریخ نقد* من هویدا می‌سازد. من البته دیدگاهی دارم. ازمیان نویسندگان و متون باید برخی را برگزینم و از برخی بگذرم. فکر نگارش تاریخ کاملا بی‌طرف و صرفاً توصیفی به نظر من خیالی واهی است. هیچ تاریخی بدون جهت مشخص و احساس نسبت به آینده، آرمان،

34. hermeneutics 35. Wilhelm Dilthey 36. Hippolyte Taine

37. I.A.Richards, *Coleridge on Imagination*

38. William K.Wimsatt and Cleanth Brooks, *Literary Criticism: A Short History*

39. «retrospective» 40. R. Wellek and Austin Warren, *Theory of Literature*

معیار و بنابراین بصیرت دربارهٔ گذشته نمی‌تواند وجود داشته باشد. من نمی‌فهمم چرا برنارد واینبرگ[41] مرا برای ابراز امیدواری نسبت به اینکه تاریخ نقد «وضع فعلی ما را تعبیر و تفسیر کند» سرزنش کرده، یا اینکه مرا از تأیید برخی از نظرات یا گفته‌های لسینگ و فریدریس شلگل منع کرده است. ولی اعتقاد به دیدگاه و حتی نحلهٔ خاصی بدان معنا نیست که رهیافتها یا مناظر دیگر مکتوم بمانند. نقش تألیفی چون کتاب من این است که در آن، بدون فداکردن دیدگاه خودم، انواع مختلف نظرات دیگران را شرح دهم. با استفاده از رده‌بندی پیشنهادی جان پسمور[42] (ص ۱ـ۳۱) برای تاریخهای فلسفه به عنوان «ایضاحی»[43]، دوست دارم که به کتاب تاریخ نقد خود چنین بیندیشم که «احتجاج» یا «جدل» به معنای خط بطلان کشیدن بر یك منتقد نیست، ولی در عین حال از تعیین موضع دقیق او نیز سر باز نمی‌زند؛ از طرف دیگر، تاریخ فرهنگی نیز نیست که آموزه‌ها را تنها به عنوان نمایندهٔ گرایش یا دورانی ادبی عرضه کند. بسیاری از مطالب کتابهای من ناگزیر جنبهٔ توصیفی دارند، زیرا هدف از نگارش آنها این است که برای دیگران مفید باشند و در آنها نظرات انتقادی بر مبنای مطالعهٔ دست اول متون شرح داده شده باشند. بسیاری از مطالب نیز ناگزیر «گذشته‌نگر»ند، زیرا ناچارم از منظر شخص خویش به گزینش وداوری بپردازم. برخی از مطالب نیز دربارهٔ تاریخ فرهنگی است، زیرا باید به نحوهٔ قرارگرفتن منتقدان در دوران خویش اشاره‌ای بکنم. ولی همواره متوجه این خطر بوده‌ام که ممکن است منتقدان در مقام مظهر دوران خویش بررسی شوند و به این ترتیب پیشینهٔ براهین و نظراتشان نادیده گرفته شود. آنگاه رابطهٔ میان منتقدان اهمیتش را ازدست خواهدداد. من با مقولهٔ تازگی ــ افزایش یا پیدایش مسائل نو، مسئلهٔ اصالت و ابتکار، و اصل و نسب اندیشه‌ها ــ آشنایم. مثلا فکر نمی‌کنم ذکر این مطلب که منابع نظریات کولریج عمدتاً آلمانی هستند کاری بی اهمیت باشد. این کار موضع اورا در تاریخ فکری مشخص می‌کند و ما را از صادرکردن حکمهایی بازمی‌دارد نظیر مثلا حکم ریچاردز که کولریج را «گالیله» نقد می‌سازد و بیاهنگ مفروض نیوتن نقد که خود ریچاردز باشد (ص ۲۳۲).

اگر به دیدگاههای گوناگون اجازهٔ عرض اندام بدهیم در معرض خطر تاریخی‌نگری و حتی نسبیت‌مداری کامل قرار خواهیم‌گرفت. ولی لازم نیست که به چنین غایتی تن دردهیم. هنوزهم می‌توانیم میان محاسن اندیشه‌های گوناگون داوری کنیم وصحت نسبی این یا آن ضابطه یا پاسخ را دریابیم. غلبه‌یافتن بر براکنده‌گزینی و التقاط مستلزم آن نیست که تنازعات و تناقضات ریشه‌دار را با هم آشتی دهیم و ادعا کنیم که به تألیفی جامع از همهٔ آرا رسیده‌ایم. به گمان من، دریافت بیشتر یا کمتر ماهیت ادبیات یا شعر را می‌توان به صورتی عینی تعیین کرد. سمور با الهام گرفتن از هگل می‌گوید که حقیقت تاریخ ندارد، ولی می‌افزاید که «بحث دربارهٔ مسائل، تاریخ دارد» (ص ۳۱). چگونه می‌توان به تصوری کلی ازاین تداوم رسید؟ در جوانی به این تصور امید بسته بوده که

41. Bernard Weinberg 42. John Passmore 43. «elucidatory

می‌توان تاریخ تکاملی ادبیات و نقد را به رشتهٔ تحریر درآورد. با استفاده از الگوی فرمالیستهای روسی، می‌توان تاریخ ادبی را عمدتاً فرایند فرسودگی، «خودکارشدن»[۴۴] عرفها، و به دنبال آن «فعلیت یافتن» عرفهای نو با استفاده از مفاهیم یا تمهیدهای بسیار تازه دانست. می‌توان به آن درجارچوب عرف و شورش برضد آن نگریست. تنها معیار تغییر تازگی خواهد بود. ولی در اثر مرور زمان دریافته‌ام که چنین طرحی بغایت ساده‌اندیشانه است. برای پرسش بنیادینِ سمت و سوی تغییر پاسخی ندارد، و متضمن مفهومی زمانی است که روان‌شناسی نو آن را رد کرده است. امروزه دررشد ذهنی آدمی به همزمانی بالقوه‌ای قائلیم. این همزمانی متضمن ساختاری است که درهر لحظه‌ای بالقوه است. در تجربه و حافظه، تداخل مراتب عِلّی وجود دارد. کار انتقادی صرفاً عضوی از یك مجموعه و یا حلقه‌ای از یك زنجیر نیست، و ممکن است که با هر چیزی درگذشته مرتبط باشد. منتقد ممکن است که به دورترین نقطه در تاریخ دست یازد. تاریخ تکاملیِ نقد محکوم به شکست است. این نتیجهٔ ناگزیری است که بدان رسیده‌ام.

الگوی پیشنهادی تامس کیون[۴۵] را نیز برای تاریخ علم نمی‌توانم بپذیرم. استدلال او بر این مبنا استوار است که در قوانین نظری و عملیِ علم از دوره‌ای به دورهٔ دیگر تفاوتهای رتبه‌ای یافت می‌شود و، به سبب وجود فردفرد عالمان نابغه‌ای چون کوپرنیك و نیوتن و لاوازیه و اینشتاین، «الگوها»[۴۶] یا نظمه‌ها یا قالبهایی در هر رشته از علوم وجوددارند. آنها گرایشها و نظامهای اعتقادی و متونی را فراهم می‌کنند که کیون آنها را «مَثَل اعلا»[۴۷] می‌خواند. این الگوها فاقد قدرمشترك‌اند، زیرا، بجز دردرون هر الگوی واحدی، افزایش طبیعی یاتراکم دانش وجود ندارد. حتی الفاظی که به کار می‌برند معانی متفاوتی دارند. همان طوری که کیون می‌گوید (ص ۲۰۰) «حتی نمی‌توانند با هم به گفتگو بپردازند. تا حه رسد به قانع کردن یکدیگر.» آدم وسوسه می‌شود که این طرح را در تاریخ نقد به کار بندد. ملا می‌توان چنین استدلال کرد که ارسطو الگویی به دست داد، ونگرش رمانتیکی، که به ظنّ قوی از نظرات کانت و هردر نشأت گرفته، کاملا جانشین آن شد. در قرن بیستم، دست کم درانگلیس و امریکا، می‌توان از الگویی سخن گفت که الیوت عرضه کرده است. یا آدمی وسوسه می‌شود که ازدیدگاههای کاملا متنافر صحبت کند، تکثر شیوه‌ها را بپذیرد و براین مبنا مشکلات فزایندهٔ کنونی را در امر ارتباط و تفهیم و تفاهم، برج بابل و درآمیختگی زبانها بشمارد

در مجلدی حاوی آثار مؤلفان مختلف، که دل هایمز[۴۸] انسان‌شناس آن را گردآوری کرده، مؤلفان سعی کرده‌اند تا از طرح کیون در نگارش تاریخ زبان‌شناسی استفاده کنند. مرا که نتوانستند قانع کنند که زبان‌شناسی چنین انقلابهای همه‌جانبه‌ای را از سر گذرانده باشد. چنانکه

44. «automatization» 45. Thomas Kuhn, *Structure of Scientific Revolutions*
46. paradigms 47. exemplar 48. Dell Hymes, ed., *Studies in the History of Linguistics*

حتی برخی از مقالات کتاب به صورتی قانع‌کننده ثابت می‌کنند، تاریخ زبان‌شناسی حاکی از تداوم است. به رغم تغییراتی که در مسائل مورد علاقهٔ زبان‌شناسان رخ داده، زبان‌شناسی علمی تراکم‌پذیر است. من با نظر پرسیوال[۴۹] موافقم که پذیرش نظر کیون به پیدایش «وضعی ناسالم» خواهد انجامید: زبان‌شناسی «تمام اختلافات نظری را نزاع میان الگوهای رقیب، یعنی دیدگاههای فاقد قدر مشترک» خواهد دانست و «این امر را مستمسکی قرار خواهد داد تا قواعد بنیادین بحث عقلانی را نادیده بگیرد» (ص ۲۸۵ـ۲۹۴). همین استدلالها در مورد نقد هم صادق‌اند. انقلابهای جامع، مانند آنهایی که کیون در مورد تاریخ علم ذکر می‌کند، در تاریخ نقد یافت نمی‌شود. دوره‌هایی نیز نمی‌توان یافت که فردی واحد یا متنی مقدس بر آنها کاملا مستولی باشد. در عین اینکه دیدگاههای بسیار متفاوتی وجود دارد، می‌توان و باید آنها را عاقلانه مورد بحث قرار داد. نقد امری است که ادامه دارد و دارای آینده‌ای است. من (برخلاف هگل و کروچه) معتقد نیستم که همهٔ مسائل به صورتی قاطع و نهایی حل شده‌اند، ولی در عین حال باور ندارم که مفروضاتی کاملا متفاوت جایگزین نظرات من و معاصرانم خواهند شد. به رغم منازعات نمایان، درسراسر تاریخ، روند مستمر تبیین و ایضاح مسائل و هستهٔ توافق در زمینه‌های بسیار مشاهده می‌شود. امیدوارم که باورهای خود من هرگز تحمیل و یا به صورت قالب ثابت و از پیش پنداشته‌ای مزاحم مطالب اصلی کتاب نشده باشند.

در عمل، منتقدان را براساس کشورشان گروه‌بندی کرده‌ام. با وجود اینکه درقرن حاضر شاهد جریانهایی بین‌المللی مانند روانکاوی و مارکسیسم بوده‌ایم، سنتهای ملی هنوز بسیارنیرومندند. به‌رغم برخی جریانهای چندجانبه در دهه‌های اخیر، هنوز شکاف میان نقد انگلیسی وامریکایی و تحولاتی که در قارهٔ اروپا رخ داده بسیار وسیع است. در عین حال، نقد انگلیس و امریکا را نمی‌توان جدا ازهم بررسی کرد. سه امریکایی ــ هنری جیمز و عزرا پاوند و تی. اس. الیوت ــ به انگلستان مهاجرت کردند، و ریچاردز، یکی از استادان دانشگاه کیمبریج، چند دهه از عمرش را درامریکا (دانشگاه هاروارد) سپری کرد. دسته‌بندی براساس منتقدان متنی براین اعتقادمن است که، درنقد، ابتکار فردی مهم است و نه جریانها وشیوه‌های جمعی. منتقد را هرگز نباید «مورد» یا «قضیه» تلقی کرد. ترسیم نقش منتقدان و وضع فکری آنها و ارائه کردن احساسی نسبت به جریانها و اوضاع درحال تغییر مواد لازم برای نگارش تاریخ است. ولی ترتیب آن نمی‌تواند جدلی یا دقیقاً تکاملی باشد. هرچه‌بیشتر در وضع زمان مشخصی مطالعه می‌کنم از کلی‌گویی و برچسبهای ساده بیشتر پرهیز می‌کنم. امیدوارم که در مسّاحی این عرصه بتوانم عمق و وسعت آن را چنان نشان دهم که نقشه‌برداران با مثلث‌بندی می‌کنند. نیازی نیست که هر قدم آن را اندازه‌گیری کنم. اتخاذ برخی از تصمیمهای نهایی رابابد در اختیار مورخ نهاد. من صلاحیت آن را ندارم که بگویم آیا همیشه بهترین مطلب موجود را برگزیده‌ام یا نه. من نیز، مانند هر مؤلف دیگری، باید در انتظار رأی خوانندگان و منتقدان باشم.

49. Kenneth Percival

منابع

AUERBACH, ERICH, 1967. [Review] "Wellek's *History of Modern Criticism*," *Romanische Forschungen* 67.

COHEN, MORRIS R., 1947. *The Meaning of Human History* (La Salle: Open Court).

CRANE, R.S., 1953. [Review] "J.W. Atkins's *English Literary Criticism: 17th & 18th Century*," *University of Toronto Quarterly* 22.

GALLIE, W.B., 1958. *Philosophy and the Historical Understanding* (New York: Schocken).

GOMBRICH, ERNST, 1969. *In Search of Cultural History* (London: Clarendon Press).

HYMES, DELL, ed., 1974. *Studies in the History of Linguistics* (Bloomington: Indiana UP).

KUHN, THOMAS, 1970. *Structure of Scientific Revolutions* (Chicago: Univ. of Chicago Press).

PASSMORE, JOHN, 1965. "The Idea of a History of Philosophy," in: *History and Theory: Studies in the Philosophy of History* 5 (= *The Historiography of the History of Philosophy*) (The Hague: Mouton).

PERCIVAL, KENNETH, 1976. "The Applicability of Kuhn's Paradigms to the History of Linguistics," *Language* 52.

RICHARDS, I.A., 1934. *Coleridge on Imagination* (London: K. Paul, Trench, Trubner & Co.).

SAINTSBURY, GEORGE, 1908. *History of Criticism* (Edinburgh: W. Blackwood).

SMITH, BERNARD, 1939. *Forces in American Criticism: A Study in the History of American Literary Thought* (New York).

WEINBERG, BERNARD, 1969. [Review] "Wellek's *History of Modern Criticism*," *Journal of the History of Ideas* 30.

WELLEK, RENÉ, 1969. [Reply to Weinberg, 1969] *Journal of the History of Ideas* 30.

1973. "The Fall of Literary History," in: eds., R. Koselleck & Wolf-Dieter Stempel, *Geschichte: Ereignis und Erzählung* (Munich).

WINSATT, WILLIAM K. & CLEANTH BROOKS, 1957. *Literary Criticism: A Short History* (New York: Vintage Books).

پیشگفتار

این کتاب جلد اول تاریخ چهار جلدی[1] نقد ادبی جدید است که از دیدگاهی هماهنگ نوشته شده است. به نظر من تاریخ نقد نباید به مطالب کهنه بپردازد، بلکه باید به وضع کنونی ما روشنی بخشد و آن را تفسیر کند. چنین تاریخی، ضمناً تنها در پرتو نظریهٔ ادبی جدیدی قابل فهم خواهد بود. نیمهٔ قرن هجدهم نقطهٔ آغاز مناسبی است، زیرا در آن زمان اصول فکری نئوکلاسیکی[2]، که از دوران رنسانس رواج یافته بود، سرو ع به فروپاشیدن کرد. سرح تغییراتی که از ۱۵۰۰ تا ۱۷۵۰ در درون ان نظام رخ داد به نظر من بیشتر جنبهٔ بررسی مسائل منسوخی را خواهد داشت که با مسائل امروز ما ارتباطی ندارد؛ ولی در نیمهٔ دوّم قرن هجدهم اصول فکری و دیدگاههایی پدید می آیند و با یکدیگر درمی آویزند که حتی امروز هم اعتبار دارند: مثلاً، ناتورالیسم. یا این نظر که هنر عبارت است از بیان و القای عاطفه، یا نظر عرفانی و تمادی به شعر، و جزآنها. دههٔ ۱۸۳۰، هنگامی که نهضت رمانتیکی در اروپا رو به افول بود، دهه‌ای که گوته[3] و هگل[4]، کولریج[5]، هزلت[6] و لئوپاردی[7] طیّ آن درگذشتند، و هنگامی که آیین تازهٔ رئالیسم داشت پدیدار می شد، خط فارقی طبیعی برای مکث در داستان ما به نظر می آید. پس جلد دوم در اینجا پایان می یابد، و دو جلد دیگر، که هم اکنون در دست تهیه است، مطلب را تا زمان ما دنبال خواهد کرد.

۱ مجلدات این تاریخ به هشت جلد می رسد.

2. Neo-classical

۳ ← فصل دهم همین کتاب.

۴ Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831). فیلسوف آلمانی.

۵ Samuel Taylor Coleridge (1772-1834). شاعر و منقد انگلیسی.

۶ William Hazlitt (1778-1830). منقد و مقاله‌نویس انگلیسی.

۷ Giacomo Leopardi (1798-1837). شاعر ایتالیایی.

واژهٔ «نقد» را من به معنایی وسیع تعبیر می کنم و مرادم از آن نه تنها داوری دربارهٔ تک تک کتابها و نویسندگان، نقد «حُکمی»[۸]، نقد عملی[۹] و شواهد ذوق ادبی، بلکه عمدتاً آن چیزهایی است که دربارهٔ اصول و نظریهٔ ادبیّات، سرشت آن، آفرینش آن، نقش و آثار آن،روابط آن با دیگر فعالیّتهای بشری، انواع و ابزارها و شگردهای آن، خاستگاهها و تاریخ آن اندیشیده شده است خواهم کوشید که میان زیباشناسی صرف ــ «زیباشناسی از بالا»، نظرپردازی دربارهٔ ذات آنچه زیباست و دربارهٔ هنر به طورکلّی ــ از سویی و تجلّیات ذوق انطباعی، آرای به‌ثبوت نرسیده و بحث نشده، از سوی دیگر، حدّ وسطی انتخاب کنم. چون بوضوح پیداست که تاریخ نقد ادبی را نمی‌توان از تاریخ زیباشناسی انتزاعی و نیز ذوق انضمامی کاملا جدا ساخت. گشت و گذارهایی دراین زمینه‌ها اجتناب‌ناپذیر خواهد بود. ولی دربارهٔ زیباشناسان صرفاً فلسفی، نظیر کانت[۱۰]، بحثی بسیار کوتاه خواهیم کرد و حتی به نویسندگان برجسته نیز، اگر نوعی چارچوب نظری برای تمایلات وذوق ادبی خویش فراهم نیاورده باشند، فقط نظری گذرا خواهیم انداخت.

در دو جلد نخست فقط به چهارکشور خواهیم پرداخت: انگلستان (با اسکاتلند)، فرانسه، آلمان و ایتالیا؛ ولی در فصل پایانی به اختصار به نقد در کشورهای دیگر نیز اشاره‌ای خواهد شد. در جلدهای سوم و چهارم اسپانیا، روسیه و ایالات متحده به فهرست کشورها اضافه می‌شود: در نیمهٔ دوم قرن هجدهم، نقد در اسپانیا منبعث ازدیگر کشورهاست، در روسیه درشرف تکوین است، و در ایالات متحده نیز هنوز پژواکی است از نقد انگلستان.

تنها کتاب موجود که موضوع کتاب ما را بتفصیل دربر می‌گیرد *تاریخ نقد وذوق ادبی دراروپا* (۳ جلد، ۱۹۰۰ـ۱۹۰۴) نوشتهٔ جورج سینتسبری[۱۱] است. این نوشته که به سبب جامعیت خود قابل تحسین و از لحاظ سرزندگی بیان و سبك مؤلّف هنوز خواندنی است، نه تنها از این‌رو که پنجاه سال پیش، در اوج شکوفایی امپرسیونیسم و هنر برای هنر، نوشته شده کهنه است، بلکه به سبب بی‌توجّهی به مسائل نظری و زیباشناختی ــ مطلبی که مؤلف خود بدان معترف است ــ به عقیدهٔ من براستی معیوب است.

برای حفظ یکنواختی و سهولت قرائت متن، تمام نقل قولها به انگلیسی [در این ترجمه به فارسی] است، ولی دریادداشتها تمام متون غیرانگلیسی به زبان اصلی آورده‌شده است تا خوانندگان به واژگان وسیاق سخن دسترسی داشته باشند. بیشتر ترجمه‌ها از خود من است، ولی در مواردی نیز از ترجمه‌های قدیمتر استفاده کرده‌ام. املای لغات در سراسر کتاب امروزی شده است، چرا که در کتابی مختصّ آرا و اندیشه‌ها ظاهراً لازم نیست شیوهٔ چاپخانه‌های زمان حفظ شود. در موارد بسیار، بویژه آثار ادبیات کهن آلمان که متن آنها با املای جدید دردست است.

8. judicial criticism 9. practical criticism

۱۰ ← فصل یازدهم همین کتاب.

11. George Saintsbury, *A History of Criticism and Literary Taste in Europe*

بازگشت به املای اصلی کاری تقریباً غیرممکن بود و به هدف این کتاب ربطی نداشت. شماره‌های تك متعدد نباید حواس خواننده‌را آشفته کند؛ یادداشتها در موارد نادری که حاوی مطالبی بیش از ارجاع به منابع باشد در پایین صفحه خواهد آمد. کتاب‌شناسیها گزینشی و توصیفی است تا بتوان تعبیر و تفسیرهای بحث‌انگیزی را درآنها ذکر کرد که از اشاره بدانها در متن خودداری شده است.

در فصلهای اول، پنجم و ششم از مطالب یکی از کتابهای قبلی‌ام (*تطوّر تاریخ ادبی انگلیس*[۱۲]، ۱۹۴۱) استفاده کرده‌ام. از انتشارات دانشگاه کارولینای شمالی که اجازه داد قطعه‌هایی از مطالب آن کتاب را عیناً نقل کنم متشکرم.

به خاطر اعطای بورسی که مرا قادرساخت یك سال تمام وقت خودرا به نوشتن اختصاص دهم وسفر کوتاهی به اروپا بروم به بنیاد گوگنهایم؛ به ادگار اس. فرنس، معاون آموزشی دانشگاه ییل، که جهت تسهیل کار تهیهٔ این کتاب از بودجهٔ پژوهشی با گشاده‌دستی کمك کرد؛ و به چند تن از دوستان و همکارانم کلینت بروکس[۱۳]، دگلس نایت[۱۴]، آستن وارن[۱۵] وروابرت پن وارن[۱۶]، برای قرائت انتقادی چندین فصل ازکتاب دین سنگینی برعهده دارم. دوتن ازدوستان، لاوری نلسن[۱۷] و ویلیام ك. ویمست[۱۸]، سراسر دستنوشته را خواندند و پیشنهادهای اصلاحی ارزشمندی کردند. دیوید هورن در نمونه‌خوانی و آقا و خانم ادیسن و. وارد در تهیهٔ فهرستها کمك کرده‌اند.

رنه ولك

(دانشگاه ییل، نیوهیون، ۱۹۵۴)

12. *The Rise of English Literary History* 13. Cleanth Brooks 14. Douglas Knight
15. Austin Warren 16. Robert Penn Warren 17. Lowry Nelson, Jr.
18. William K. Wimsatt, Jr.

مقدمه

۱

تاریخ نقد ادبی از نیمهٔ قرن هجدهم تا دههٔ ۱۸۳۰، کلیّهٔ مسائل بنیادین نقد را که هنوز هم با آن درگیریم به وضوح تمام طرح می‌کند. این دوره‌ای است که در آن نظام گستردهٔ نقد نئوکلاسیکی، به شکلی که از دوران باستان به ارث برده شده وطیّ قرنهای شانزدهم و هفدهم در ایتالیا و فرانسه گسترش یافته و مدوّن شده بود، فروپاشید، وزمان ظهور گرایشهای گوناگون جدیدی است که در اوایل قرن نوزدهم در نهضتهای رمانتیکی متبلور شد.

امروزه، ظاهراً از زیر سلطهٔ اندیشه‌های رمانتیکی بیرون آمده‌ایم و به درک بسیار بهتر و مساعدتری از دیدگاه نئوکلاسیکی رسیده‌ایم. اکنون آثار تحقیقی فراوانی در دست است که، نه فقط با بی‌نظری علمی مورّخان، بلکه با تأیید شوق‌آمیز تعالیم بنیادین نئوکلاسیکی و شور جدلی در برابر آیین رمانتیکی، اصول و کاربرد و اقبال نقد نئوکلاسیکی را تحلیل و تفسیر می‌کند. در نقد غیردانشگاهیِ معاصرِ انگلیس و امریکا نیز گرایشها و اندیشه‌های بسیار می‌یابیم که می‌توان آنها را نوعی تجدید حیات اصول نئوکلاسیکیِ تلقّی کرد. تی. اس. الیوت[۱]، در دیباچهٔ معروف کتاب *برای لنسلات اندروز*[۲] (۱۹۲۸)، دیدگاه کلّی خویش را کلاسیست خوانده است؛ و او منتقدی است که، اگر نه در مورد تمام مسائل نظری، دست کم با داوریها و سیاق کلّی ذوق خود، زرفترین تأثیر را بر نقد معاصر گذاشته است. تأکید الیوت را بر جنبهٔ غیرشخصی[۳] و برونگرایی شاعر و نظر او را مبنی براینکه شاعر «برادهٔ پلاتین» است (تشبیه معروف او درمقالهٔ "سنت و استعداد فردی"[۴]) می‌توان نوعی تجدیدحیات اصول نئوکلاسیکی شمرد؛ تردیدی نیست که این نظرات

۱. Thomas Stearns Eliot (1888-1965)، منتقد و شاعر امریکایی.

2. *For Lancelot Andrewes* 3. impersonality

۴. "Tradition and the Individual Talent"، الیوت در این مقاله از حمله وجود شاعر را به نفتی تشبیه می‌کند که یك کاتالیزور در فعل و انفعالات شیمیایی دارد.

واکنشی است در برابر ذهنیت رمانتیکی، گرایش به اشعار غنایی و استعلای وافر نفس[5]. توجّه مستمر الیوت بر سهم خرد در روند آفرینش اثر هنری، اصرار او به موجه و معقول بودن و استقامت و پایداری، و نظر او مبنی بر اینکه شعر را باید دست کم به پاکیزگی نثر نوشت ــ اینها را نیز می‌توان نئوکلاسیکی شمرد. جانبداری وی از سبك خودمانی و محاوره‌ای در شعر را می‌توان با کاربرد آن توسط درایدن[6] و پوپ[7] مقایسه کرد. احساسات عمیق الیوت را نسبت به تداوم سنت غربی، که درنظر او جنبهٔ ادبی صرف ندارد بلکه به منزلهٔ نیرویی اخلاقی و دینی است، می‌توان بازگشتی آگاهانه به دیدگاهی مشابه دانست که با صراحت و استشعار کمتری در عصر تفوّق نئوکلاسیکی رواج داشت. الیوت در تعریف کمال مطلوب خود از نقد، تجزیه و تحلیل رابر نظر احساسی[8] و «ارزیابی ذوقی»[9]، که در نظر ما با نگرش رمانتیکی مرتبط است، ترجیح می‌دهد.

اگر به دیگر منتقدان برجستهٔ معاصر بنگریم همین مایه‌ها، یا دست کم برخی از آنها، را خواهیم یافت. لیوس[10] پرچم سنت رابرافراشته است و از منظر «زبان امروز» به نقد شعر می‌پردازد. ایور وینترز[11] از مفهوم منثور شعر، اندیشهٔ اخلاقیِ ناظر بر شعر، و از شعر در حکم نثری که شدّت و حدّت بیشتری دارد سخن می‌گوید. افزایش تقریباً همه‌جا گیر اخیر درتوجّه به ایجاز در بیان، به صنعتگری و به معانی و بیان و فنون آن را شاید بتوان نئوکلاسیکی تلقّی کرد. امروزه، بیزاری از آه‌وناله‌های شاعرانه و آنچه صرفاً ذهنی یا حسب حالی[12] باشد رایج است. بیشترِ به اصطلاح منتقدان نو[13] درامریکاازشاعران رمانتیك انگلیس، بویژه شلی[14]، بشدت انتقاد می‌کنند. بسیاری از آنها ذکا[15]، باطنگرا[16] و طنز[17] را از ابزار بنیادین شعر می‌دانند.

ولی اگر نقد امروز را صرفاً تجدید حیات نئوکلاسیسیسم بدانیم به ساده‌اندیشی نامعقولی دچار شده‌ایم. بی تردید تجدید حیاتی کامل نیست، و می‌توان استدلال کرد که آرای نئوکلاسیکی را امروزه در بافتی متفاوت و با معنایی دیگر به‌کار می‌برند. حتی می‌توان عکس آن را نیز گفت: بسیاری ازمنتقدان جدید در برخی ازمهمترین نظریه‌های خوددرواقع از آرای رمانتیکی به وجهی

5. ego

۶. John Dryden (1631-1700)، شاعر و نمایشنامه‌نویس و منتقد انگلیسی.

۷. Alexander Pope (1688-1744)، شاعر و منتقد انگلیسی.

8. impressionism 9. appreciation

۱۰. F.R.Leavis (1895-1978)، منتقد انگلیسی معاصر.

۱۱. Yvor Winters (1900-1968)، منتقد امریکایی معاصر.

12. biographical 13. New Critics

۱۴. Percy Dysshe Shelley (1792-1822)، شاعر انگلیسی.

۱۵. wit ← توضیحات مترجم در پایان کتاب

۱۶. paradox ← توضیحات مترجم در پایان کتاب

۱۷. irony ← توضیحات مترجم در پایان کتاب

چشمگیرتر از اینها استفاده می‌کنند. بررسی پیشینهٔ تاریخی برخی از اصطلاحات کلیدی نقد اخیر مبیّن این معناست. «سازمند»[۱۸] در اصل در فن شعر ارسطو[۱۹] (فصل هشتم) آمده است. «وحدت درکثرت»[۲۰] نئوکلاسیکی و «شکل درونی»[۲۱] نوافلاطونی از جمله دیگر مفاهیمی است که قبلا مطرح شده بوده‌اند. ولی فقط هردر[۲۲]، گوته، شلینگ[۲۳] و برادران شلگل[۲۴] پی‌آمدهای استعارهٔ سازمند را تا به غایت رسانیده و آن را همواره در نقد خود به کار بسته‌اند. این نظر بعداً از طریق کولریج به انگلستان می‌رسد. از جمله تحولات دیگری که در نظریهٔ سازمندی رخ می‌دهد این است که اثر هنری نظامی از تنشها و موازنه‌هاست. الیوت و پس از او ریچاردز[۲۵] (۱) این قطعهٔ کلیدی *سیرهٔ ادبی*[۲۶] کولریج را مبنی بر توصیف تخیل درحکم موازنه یا سازش میان صفات متضادّ یا متنافر مدام نقل می‌کنند.(۲) این گفته نه نئوکلاسیکی است و نه از ابتکارات کولریج، بلکه شکل جدید مطلبی است که برخی از رمانتیکترین زیباشناسان آلمان قبلا گفته بودند: نزدیکترین همتای آن از شلینگ است که آثارش را کولریج مطالعه کرده و، در زمان نگارش *سیرهٔ ادبی* (۱۸۱۷)، به حدّی مورد ستایش او بود که خود را، دست کم طیّ مدت کوتاهی، صرفاً شارح فلسفهٔ او می‌شمرد.■

■ می‌توان چنین استدلال کرد که «سازش اضداد»[۲۷] در تمام نظریه‌های بدیعی دربارهٔ شناخت «تشابه در عدم تشابه»[۲۸] پیش‌بینی شده است. همان طوری که الن تیت[۲۹] گفته است (Allen Tate, *Lectures in Criticism*, ed. H. Cairns, New York, 1949, p. 61) این مطلب به نظریهٔ ارسطو راجع است دایر بر اینکه در لُغز (riddle) می‌توان با استعاره موضوعات مهمل را به هم پیوست (*هنر شاعری*، فصل بیست و دوم)، یا به تحلیل لونگینوس[۳۰] از یکی از اشعار سافو[۳۱] که در آن از «وحدت بخشیدن به احساسات متضاد» (ده، ۲۴) سخن رفته

18. organic 19. Aristotle, *Poetics* 20. unity in variety 21. inner form

۲۲. ← فصل نهم همین کتاب.

۲۳. Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling (1775-1854)، فیلسوف آلمانی.

۲۴. August Wilhelm Schlegel (1767-1845)، ادیب و منتقد آلمانی؛ Friedrich Schlegel (1772-1829)، منتقد آلمانی.

۲۵. I. A. Richards، منتقد انگلیسی معاصر.

26. *Biographia Literaria*

27. «reconciliation of opposites» 28. «similitude in dissimilitude»

۲۹. Allen Tate، منتقد معاصر امریکایی.

۳۰. Dionysius Cassius Longinus، فیلسوف و ادیب و منتقد یونانی قرن سوم میلادی که تألیف رسالهٔ درباب امر شکوهمند (*On the Sublime*) به او منسوب بود ولی امروزه این انتساب تقریباً بکل رد شده است.

۳۱. Sappho، شاعره یونانی که حدود ۶۰۰ پیش از میلاد می‌زیست و قطعاتی از اشعار غنایی او برجاست.

اضداد و تنشها بسهولت طرزها و باطلنماها را تداعی می کند. کاربرد زیباشناختی (و نه صرفاً بدیعی) طنز با فریدریش شلگل آغاز می‌شود. در کانون نظریهٔ انتقادی کارل و یلهلم فردیناند زولگر[۳۲]، منتقد آلمانی دیگری که امروزه خوانندگان معدودی دارد، بدین دیدگاه برمی خوریم که هنر عبارت است از طنز و باطلنما ــ و دراین مورد هم باید اضافه کنیم که کولریج *اروین*[۳۳] (۱۸۱۵) زولگر را خوانده و بر آن حاشیه نوشته بود. معنای مصداقی[۳۴] و مفهومی[۳۵] نشانه‌های زبان‌شناختی قبلا از هم بازشناخته شده بودند، ولی این نظریه را که استعاره و نماد[۳۶] از ملزومات

← است. کنجنتیها[۳۷] و گراسیان[۳۸] نیز در نظریه‌های خود دربارهٔ *agudeza*[۳۹] (۱۶۴۲) به استقبال این مفهوم رفته‌اند. گراسیان به این تعریف از agudeza می‌رسد: «توافقی باشکوه، همبستگی هماهنگ میان دو یا چند مطلب متنافر یا متضاد که طی یک عمل واحد دریافت بیان شده باشد.» نقل از بندتو کروچه در «I trattatisti italiani del concettismo e Baltasar Gracián.» in *Problemi di estetica* (Bari, 1949), p. 317. توصیف مشهور دکتر جانسن دربارهٔ ذکا به سکلی که در اشعار شاعران متریب متافیزیکی انگلیس یافت می‌شود «Life of Cowley.» (*Lives of the English Poets*, ed. Hill, I, 11) یعنی «نوعی 'تنافر هماهنگ شده'[۴۰]: ترکیبی از تصویرهای نامتشابه، یا کشف شباهتهای مکتوم در چیزهای ظاهراً ناهمانند». به نظر می‌رسد که از نظریه‌های رایجی از این قبیل منبعث شده باشد. ولی همهٔ اینها جنبهٔ بدیعی محض دارد و چیزی چندان بیشتر از دریافت فاصلهٔ میان مستعارٌله و مستعارٌ منه در استعاره، و عکس آن در تضاد[۴۱]، باطلنما و استعارهٔ عنادیه[۴۲] نیست، و با سازگارساختن پدیده‌های مخالفی چون طبیعت و هنر با یکدیگر و پی آمدهای فلسفی آن ــ مثلا در مورد کولریج ــ ربطی ندارد.

کروچه (*Storia dell' eta barocca in Italia*, Bari, 1946, p. 222) به توماسو چوا Tomaso Ceva (1648-1737) اشاره می کند و از قول او از شعر به عنوان پیوند دادن میان پدیده‌های متضاد، از محتمل و شگفت انگیز، از وحدت و کثرت، از بی تکلفی و تصنع، از لذت و خردسخن می گوید. ولی من در خود متن چیزی جز آثاری ضعیف از چنین اندیشه‌هایی نمی‌یابم:

Ceva's *Memorie d'alcune virtù del Signor Conte Francesco de Lemene con alcune riflessioni su le sue poesie*, Milan, 1706.

۳۲. Karl Wilhem Ferdinand Solger (1780-1819)، فیلسوف آلمانی، متأثر از اسپینوزا و شلینگ و فیشته و مرفا. گونه قدرت انتقادی او را سنود و اندیشه‌هایش بر رمانتیکها مؤثر بود. مفهوم طنز (irony) را به صورتی بیان کرده که هنوز هم مطرح است.

33. *Erwin* 34. denotative 35. connotative 36. symbol

۳۷. concettists مضمون پردازان: ← توضیحات مترجم در پایان کتاب ذیل conceit.

۳۸. Baltasar Gracián (1601-1658)، نویسنده اسپانیایی و کشیش یسوعی مذهب. نمایندهٔ برجستهٔ مکتب مضمون‌پردازان اسپانیایی و مؤلف کتاب زیر که در آن انواع مختلف مضمون را تعریف کرده است:
Agudeza y arte de ingenio (1642, 1648).

۳۹. *agudeza* ← توضیحات مترجم در پایان کتاب ذیل wit.

40. *discordia concors* 41. antithesis 42. oxymoron

بنیادین شعر هستند نخست ویکو[۴۳]، بلك‌ول[۴۴]، دیدرو[۴۵] و هامان[۴۶] بیان کردند، و سپس برادران شلگل آن را به بهترین وجهی تکمیل کردند. ایشان جهانی دارای عوامل متناظر و مبتنی بر دستگاه نمادهای فراگیر را پیشنهاد کردند که شعر بازتابی از آن و بیان کنندهٔ آن است. تمایز میان تمثیل[۴۷] و نماد را ظاهراً مدیون گوته هستیم. ولی پس از او شلینگ واوگوست ویلهلم شلگل آن را تکمیل کردند و از طریق آنها به کولریج رسید. اسطوره همواره از ابزار شعر بوده است: اساطیر باستان و مسیحی از لوازم حماسه و تراژدی نئوکلاسیکی بودند. ولی این نظر را که شعر اسطوره است، و همچنین امکان و ضرورت آفرینش اسطوره‌های جدید را نخستین بار هردر، شلینگ و فریدریش شلگل مطرح کردند. رؤیاها و تخیلات اسطوره‌ای ویلیام بلیك[۴۸] احتمالاً تنها جایی است که در آن قبل از ایشان به این مطلب اشاره شده است، ولی این منبع در زمان ایشان ناشناخته و یا کم شناخته بود.

بیشتر منتقدان جدید طالب آن اند که شعر دارای کیفیتی ملموس و تصویرگونه ودقیق باشد، نه انتزاعی وکلّی. در این مورد نیز برخی از منتقدان دورهٔ پیش رمانتیکی نخستین کسانی بوده‌اند که به طور قاطع شعر انتزاعی و کلّی را مردود دانسته و از «رگه‌های لاله، سایه‌روشن گیاهان»[۴۹] برحذر بوده‌اند. این تغییر در اواخر قرن هجدهم روی داد، و بدان معنی نیست که به کمال مطلوب نئوکلاسیکی بازگشته‌ایم. با اینکه منتقدان عصر حاضر همیشه هم از اصل و نسب دقیق واژه‌های خاص خود آگاه نیستند، اگر شجره‌نامهٔ مفاهیم کلیدی بسیاری از آنها را دنبال کنیم بی تردید به دورهٔ رمانتیکی خواهیم رسید. واضح است که بسیاری از آنها مستقیماً از منابع اصلی گرفته نشده، بلکه از طریق واسطه‌های متعددی چون کولریج، پو[۵۰]، سمبولیستهای فرانسوی و کروچه[۵۱] آمده است. نکتهٔ جالب اینکه نقد صریحاً ضد رمانتیکی زمان حاضر، در عین اینکه بیشتر اشعار

۴۳. Giovanni Batista (Giambattista) Vico (1668-1744). فیلسوف ایتالیایی که بویژه به سبب تألیف کتاب *دانش نو* مشهور است. ویکو در این کتاب سعی کرده است تا به قوانینی دست یابد که در تطوّر هر جامعه‌ای صادق است.

Principii di una Scienza Nuova d'intorno alla Comune Natura delle Nazioni (1725, 1730, 1744).

۴۴. Thomas Blackwell، از نویسندگان قرن هجدهم انگلیس.

۴۵. ← فصل سوم همین کتاب.

۴۶. ← فصل نهم همین کتاب.

47. allegory

۴۸. William Blake (1757-1827). شاعر و نقاش و حکاك انگلیسی.

۴۹. از داستان ژیلاس نوشتهٔ سمیوئل جانسن. ← فصل پنجم همین کتاب.

۵۰. Edgar Allen Poe (1809-1849). نویسنده و شاعر امریکایی.

۵۱. Benedetto Croce (1866-1952). فیلسوف ایتالیایی و مؤلف کتاب زیباشناسی.

رمانتیکی و برخی از آن دعاوی متافیزیکی را که نقد رمانتیکی برای شعر قایل بوده رد کرده است، با وجود این برخی از اصول بنیادین آن را از نو زنده کرده‌است. شاید بهتر است بگوییم به معجون غریبی از مفاهیم کلاسیکی و رمانتیکی دست یافته است. البتّه نقد حاضر را نمی‌توان صرفاً چنین معجونی دانست، زیرا دارای صفات خاصّ خویش است. سهم معناشناسی[۵۲]، جامعه‌شناسی، روانکاوی و مردم‌شناسی در نقد عمدتاً پدیده‌ای جدید است. با این حال، دستاورد و اصالت نقد زمان حاضر هرچه باشد، این نکته را نباید فراموش کرد که مسائلی که مطرح می‌کند قبلا مطرح شده‌است و ریشه‌های عمیقی در دورهٔ مورد بحث ما دارد. نظری که اخیراً ابراز شده و حاکی از این است که، بجز نقد ارسطو و کولریج، قبل از زمان ما نقد ارزشمندی وجود نداشته و نیز «در زمان حاضر به‌نظر نمی‌رسد نقد 'جدید' در جایی غیر از انگلستان و امریکا وجود داشته باشد»(۳) صرفاً از روی جهل و نادانی است. اگر متوجّه شویم که مسائل مورد بحث ما سابقه‌ای طولانی دارند و نیازی بدین نیست که از هیچ شروع کنیم احساس ما نسبت به تداوم سنت انتقادی نیرومندتر خواهد شد. اینکه منتقدان معاصر بدین امر توجّه ندارند و هر منتقد امریکایی (و نه فقط امریکایی) به وضع کردن واژگانی خاص خویش و اصطلاحاتی برای خود می‌پردازد که گاهی از مقاله‌ای به مقالهٔ بعدی تغییر می‌کند، جدّیترین سدّراه تثبیت و نشر و پیروزی نهایی هدفی والاست.

درك این دورهٔ هشتاد ساله به ما امکان می‌دهد که موقعیت معاصر را درك کنیم. ولی آنچه در زیر می‌آید نباید به منزلهٔ جستاری در ریشه‌های نقد معاصر تلقّی شود، زیرا من برآنم که تاریخ را با تمام پیچیدگی و چندگونگی و به جهت ارزش ذاتی خود آن دنبال کنم. درعین حال نگارش چنین تاریخی را بدون دردست داشتن ملاك و معیاری برای انتخاب و ارزیابی، که از زمان خود ما متأثر باشد و نظریهٔ خود ما دربارهٔ ادبیات حدود آن را تعیین کرده باشد، نمی‌توان نوشت.

۲

تاریخ نقد از آغاز رنسانس تا نیمهٔ قرن هجدهم مشتمل است بر تثبیت، تکمیل، و گسترش دیدگاهی دربارهٔ ادبیات که در ۱۷۵۰ کم وبیش همان است که در ۱۵۵۰ بود. البتّه نوساناتی در تأکیدها و تغییراتی در اصطلاحات به‌چشم می‌خورد، و میان فردفرد منتقدان، کشورهای عمدهٔ اروپا و مراحل مختلف تحوّل تاریخ نقد تفاوتهایی وجود دارد. سه مرحلهٔ متمایز حجیّت[۵۳]، عقل و بالاخره ذوق[۵۴] را بوضوح می‌توان از یکدیگر بازشناخت. ولی، به‌رغم این تفاوتها، با عنایت به این واقعیت که اصول آن دراساس یکسان است و منابع آن البته چیزی نیست جز هنر شاعری ارسطو، هنر شاعری هوراس[۵۵]، سنتی بدیعی که بهترین تدوین آن تعلیم و تربیت خطیب اثر

52. semantics 53. authority 54. taste

55. Horace (65-8 B.C.) شاعر رومی و مؤلف رسالهٔ هنر شاعری (*Ars Poetica*)

کوئینتیلیانوس[۵۶] و، در مرحلهٔ متأخرتری، رسالهٔ در سبک فاخر منسوب به لونگینوس است؛ بنابراین می‌توان از نهضتی واحد سخن گفت. نئوکلاسیسیسم ترکیبی از نظرات ارسطو و هوراس و تقریر مجددی است از اصول و نظرات آنها که طیّ تقریباً سه قرن دستخوش تغییرات بالنسبه اندکی شد. این واقعیت به تنهایی چیزی را به ثبوت می‌رساند که بسیاری از مورّخان ادبیات از قبول آن سر بازمی‌زنند، و آن ورطهٔ عمیقی است که درسرتاسر تاریخ ادبیات میان نظریّه و عمل وجود داشته است. در طول سه قرن مردم نظرات ارسطو و هوراس را تکرار کردند، به بحث گذاشتند، در کتابهای درسی آوردند، از بر کردند ــ و آفرینش ادبی به صورتی نسبتاً مستقل راه خویش را ادامه داد. اشخاص مختلفی چون شاعران رنسانس ایتالیا، سیدنی[۵۷] و بن جانسن[۵۸] در انگلستانِ دورهٔ ملکه الیزابت، نمایشنامه‌نویسان فرانسوی دربار لوئی چهاردهم و دکتر جانسنِ وابسته به طبقهٔ متوسط همگی به نظریهٔ انتقادیِ در اساس یکسانی معتقد بودند. طیّ این سه قرن درسبکهای ادبی تغییرات شگرفی روی داد، ولی نظریهٔ ادبی جدید یا متفاوتی شکل نگرفت. شاعران سبک متافیزیکی[۵۹] که سعرسان از نظرساختار وصیغهٔ محلّی با شعر اسپنسر[۶۰] کاملا تفاوت داشت، هیچ توجیهی نظری برای آنچه می کردند نداشتند: گاهی از «ذکا» و از «شعرهای محکم»[۶۱] سخن می گفتند؛ ولی اگر این برچسبهای انتقادی معدود را کنار بگذاریم به این نتیجه می‌رسیم که نه دان[۶۲] و نه کسی از شاعران هم مکتبش نظریه‌ای ادبی که بواقع توجیه‌کنندهٔ شیوهٔ شعریِ کاملا متفاوت آنها باشد فراهم نیاوردند. آنچه هرگز نباید فراموش شود حجیّت مؤثر ارزشهای یونان و رم باستان در آن دوران، تمایل شدید نسبت به متابعت از آنها و نادیده گرفتن شکاف موجود میان عصر خود و دوران زندگی ارسطو یا هوراس بود. اشاره به دو نمونهٔ افراطی از

۵۶. Marcus Fabius Quintilianus (c. 35-c. 100 AD). نویسندهٔ رومی که در کتاب تعلیم و تربیت خطیب (*Institutio oratoria*) خود به بحث دربارهٔ نویسندگان و مقایسهٔ آنها با یکدیگر پرداخته و از این لحاظ حائز اهمیت است.

۵۷. Sir Philip Sidney (1554-1586). منتقد و شاعر و سیاستمدر و نظامی انگلیسی که بویژه به سبب تألیف رساله‌ای موسوم به *در دفاع از شعر* (*Apologie for Poetrie* یا *Defence of Poesie*) شهرت دارد. بسیاری او را نمونهٔ کامل رادمرد دورهٔ رنسانس می شمارند. در جنگ زخمی کاری به او وارد شد و، براساس روایت رایج، ظرف آب خویش را به سربازی که در سرف مرگ بود داد و گفت: «نیاز تو بیش از من است.» در رثای او اشعار فراوانی سروده شد که *اریترمل* ادمنداسپنسر بهترین آنهاست.

۵۸. Ben Jonson (1572-1637). نمایشنامه‌نویس و شاعر و منتقد انگلیسی که از معاصران شکسپیر بود.

۵۹. metaphysical poets: ← توضیحات مترجم در پایان کتاب.

۶۰. Edmund Spenser (1552-1599). شاعر حماسه‌سرای انگلیسی. *ملکهٔ پریان* (*The Faerie Queene*) مهمترین اثر اوست.

61. «strong lines»

۶۲. John Donne (1571-1631). شاعر مکتب متافیزیکی‌و روحانی انگلیسی.

تاریخ هنرهای زیبا موضوع را روشن می‌کند. برنینی[۶۳]، پیکرتراش متعلّق به سبك باروك[۶۴] و سازندهٔ مجسمهٔ مشهور فرشته و سنت ترز[۶۵]، معلّق بر روی ابرهای ساخته شده از مرمر، که درکلیسای سانتاماریا دلاّ ویتوریا[۶۶]ی رم موجود است، در سخنرانی خود در آکادمی پاریس ادعا کرد که او جانشین و مقلّد واقعی پیکرتراشان یونانی است. دانیل‌آدام پوپلمان[۶۷]، معمارساختمان تـوئینگر. آن بنایی که در درسدن آلمان به سبك روکوکو[۶۸] ساخته شده، جزوه‌ای منتشر کرد ودر آن کوشید تا با ذکر جزئیات ثابت کند که در کار خود از تمام اصول ناب ویتروویوس[۶۹]، نظریه‌پرداز اصلی معماری رم، پیروی کرده است.(۴) باید در نظر داشت که در تاریخ ادبیات میان نظریه و عمل ممکن است فاصلهٔ بسیار وجود داشته باشد. و همگرایی[۷۰] و واگرایی[۷۱] از نویسنده‌ای به نویسندهٔ دیگر تفاوت بسیار دارد. هستند نویسندگانی چون زولا[۷۲] و گوگول[۷۳] که بسهولت می‌توان در آثارشان بر شکافی واقعی میان نظریه و عمل انگشت نهاد. ولی نویسندگان دیگری نیز هستند که خودآگاهترند و می‌توانند نظریه‌ای بسیار نزدیك به طرز عمل خود و حتی مفید به حال آن طرح کنند. اما در طول این قرون، حجیّت چنان وزین و بذیرش برخی پیشفرضها و اصطلاحات چنان فراگیر بود که شکلهای واگرا و نظریه‌های اصیلی نمی‌توان یافت که راه خود را از نظراتی که میراث دوران باستان است بواقع جدا کرده باشد.

این مطلب را باید بی پرده اظهاردانست که تاریخ نقد، حتی فارغ از تاریخ نویسندگی، موضوعی فی‌نفسه جالب است: این رشته درواقع شعبه‌ای است از تاریخ تطور اندیشه‌ها[۷۴] که با ادبیات زمان خود پیوند محکمی ندارد. بی تردید تأثیر نظریه را بر عمل و، درمقیاسی محدودتر، تأثیر عمل را بر نظریه می‌توان نشان داد، ولی این مسئله‌ای جدید و متکل است که نباید با تاریخ

۶۳. Giovanni Lorenzo Bernini (1598-1680)، پیکرتراش و معمار و نقاش ایتالیایی.

۶۴. baroque: ← توضیحات مترجم در پایان کتاب.

65. Saint Teresa

66. Santa Maria della Vittoria

۶۷. Daniel Adam Poppelmann (1662-1736)، معمار آلمانی که از بزرگترین استادان سبك باروك به‌شمار می‌آید و عمارت تـوئینگر (Zwinger) در درسدن مهمترین اثر اوست.

۶۸. rococo: ← توضیحات مترجم در پایان کتاب.

۶۹. Marcus Vitruvius Pollio، معمار و مهندس رومی قرن اول پیش از میلاد و مؤلف کتاب دربارهٔ معماری *(De Architectura)* که قرنها در این رشته سند و حجّت غایی بود.

70. convergence 71. divergence

۷۲. Emile Zola (1840-1902)، رمان نویس و روزنامه‌نگار فرانسوی و بارزترین نمایندهٔ سبك ناتورالیسم در فرانسه.

۷۳. Nikolai Vasilievich Gogol (1809-1852)، نویسندهٔ روسی.

74. history of ideas

خود نقد خلط شود. روال کار ما بیشتر بر این فرض استوار خواهد بود که میان نظریه و عمل رابطهٔ مستقیمی وجود ندارد و چون اهداف ما عمدتاً متوجّه درك اندیشه‌هاست می‌توانیم از این رابطه درگذریم. البته لزوم کاربرد این اندیشه‌ها را در ادبیات نمی‌توان انکار کرد. و واضح است که آنها را با معیارهای کلی آثار هنری و با نظریهٔ ادبیی که بدان معتقدیم خواهیم سنجید. اما این امر با پرداختن به مسائلی تاریخی از این قبیل فرق دارد که مثلا تا چه حدی مفهوم 'شعر همانند نقاشی است'[۷۵] عملا در نوشتن شعر توصیفی مؤثر بوده. یا نظریهٔ نئوکلاسیستها درباره حماسه تا چه میزانی باعث شکست حماسه‌هایی شده است که در آن زمان نوشته شده. و یا اینکه از اصول عقاید مکتب «اشتورم اونددرانگ»[۷۶] تا چه اندازه می‌توان در توصیف ماهیت شعرهایی که گوتهٔ جوان سروده است استفاده کرد. اگر بخواهیم به این پرسش بپردازیم که آیا وردزورت[۷۷] در واقع شعر خود را به زبان معمول مردم نوسته است مسئلهٔ جدیدی را طرح کرده‌ایم که مستلزم استفاده از شواهد متفاوتی است. مورّخ نقد کافی است بپرسد که منظور وردزورت از این مطلب چه بود. آیا مفهومی از آن مستفاد می‌شود یا بی معنی است و سیاق سخن. زمینهٔ آن و تأثیرش بر دیگر منتقدان از چه قرار بود؟[۷۸] به شعرهایی که خود منتقدان سروده‌اند توجّهی نخواهیم کرد، زیرا بررسی عملی تأثیر نقد بر شعر و بر عکس، وحدت موضوع ما و تداوم و سیر مستقل آن را مختل خواهد کرد و تاریخ نقد را در تاریخ خود ادبیات تحلیل خواهد برد.

۳

اگر بخواهیم تمرکز حواس خود را بر نظریه و آرای انتقادی حفظ کنیم ناگزیر باید مسئلهٔ بسیار پیچیدهٔ دیگری را نیز کنار بگذاریم، و آن توضیح علّی تغییراتی است که وصف خواهیم کرد. توضیح علّی مسائل مربوط به ذهن، در غایت امر، غیرممکن است، زیرا علّت و معلول با یکدیگر تناسبی ندارند و معلول عقل مشخص را نمی‌توان پیش‌بینی کرد. هر توضیح علّی به تسلسلی می‌انجامد که به مبادی ازلی جهان بازمی‌گردد. با وجود این، بد نیست که دست کم به نوع

۷۵. *ut pictura poesis*، از گفته‌های هوراس: ← توضیحات مترجم در پایان کتاب.

۷۶. «Sturm und Drang»: ← فصل نهم همین کتاب.

۷۷. William Wordsworth (1770-1850)، شاعر مکتب رمانتیکی انگلیس.

۷۸. poetic diction: وردزورت در ۱۸۰۰ بیگفتار (Preface) معروفی بر چاپ دوم *Lyrical Ballads* نوشته که یکی از اسناد مهم رمانتیسم انگلیسی به‌شمار است. در این بیگفتار گفته است که مواد شعر خود را از زندگی ساده و روستایی گرفته و آنها را با گزیده‌هایی از زبانی نقل کرده است که مردم بدان تکلم می‌کنند. منتقدان بسیار این دعوهٔ وردزورت را مردود دانسته‌اند و کولریج نیز در *Biographia Literaria*ی خود نشان داده است که نفس «گزینش» و کاربرد وزن در این اشعار، «روستایی» بودن آنها را منتفی می‌کند.

پرسشهای مطرح شده و پاسخهای پیشنهاد شده نظری بیفکنیم. درقدم نخست باید توجه کنیم که تکامل اندیشه‌ها مبتنی بر منطقی درونی یا تضاد باطنی مفاهیم است. اندیشه‌ای را بسهولت می‌توان به افراطیترین وجه ممکن درآورد و یا آن را به ضدّش تبدیل کرد. واکنش در برابر دستگاه انتقادی پیشین یا غالب رایجترین نیروی محرکهٔ تاریخ اندیشه‌هاست. ولی مسیری را که واکنشی درآن حرکت خواهد کرد و یا علّت ظهور آن را در زمانی خاص نمی‌توانیم پیش‌بینی کنیم. اما ابتکار فردی واقبال آدم صاحب موهبتی که اندیشهٔ خویش را در زمانی خاص وقف مطلب ویژه‌ای می‌کند نیز باید محلّی از اعراب داشته باشد.

پیشینهٔ فردی منتقد، یعنی تحصیلات، ملزومات شغلی و نیازهای مخاطبان است که باعث برانگیختن منتقد می‌شود. بررسی این علل و اسباب روان شناختی ما را به قلمرو شرح حال و انواع پیشینه‌های فردی خواهد کشانید. فقط گاه‌به‌گاه خواهیم توانست به چنین انگیزه‌های محتمل برای مواضع انتقادی بپردازیم.

نقدْ بخشی از تاریخ فرهنگ به مفهوم کلّی آن است و از این رو دارای زمینه‌ای تاریخی و اجتماعی است. تغییرات کلّی در محیط فکری، تاریخ تطوّر اندیشه‌ها و حتی نظرات فلسفی مشخّص، حتی اگر خود به صورتی سامانمند باشی نظریات زیباشناختی نبوده باشند، بی‌تردید برنقد اثر می‌گذارند. ما همواره این وابستگیها را در مدّ نظر خواهیم داشت. تأثیرات خردپژوهی دکارتی[۷۹]، تجربه‌مداری لاکی[۸۰] و آرمان‌خواهی لایب‌نیتسی[۸۱] بر نقد فرانسه، انگلیس و آلمان حلّ شده است، و به نظر می‌رسد که تفاوتهای موجود میان آنها به مقدار زیادی معلول همین امر باشد. کسانی چنین استدلال کرده‌اند که پیدایش نقد رمانتیکی، با تأکیدی که بر سازمندبودن اثر هنری دارد، مولود عطف توجّه از فیزیك به زیست‌شناسی یا از نیوتن[۸۲] به لینه[۸۳] یا بونه[۸۴] است.(۵) در نظریهٔ سیاسی نیز چنین تغییری را می‌توان مشاهده کرد: برك[۸۵] و پیروان آلمانی وی قانون طبیعی را به سود حکومت ملی سازمند کنار گذاشتند. ولی دنبال کردن جزئیّات این مسائل ما را به تاریخ فکر و علم خواهد کشانید.

درك و تبیین تأثیر خاصّ علل کلّی تاریخی و اجتماعی بر نقد بمراتب سخت‌تر است. تأثیر

۷۹. René Descartes (1596-1650)، فیلسوف و ریاضیدان و عالم فرانسوی.

۸۰. John Locke (1632-1704)، فیلسوف انگلیسی.

۸۱. Gottfried Wilhelm von Leibnitz (1646-1716)، فیلسوف و ریاضیدان و دیپلمات آلمانی.

۸۲. Isaac Newton(1642-1727)، ریاضیدان و عالم انگلیسی که بویژه به سبب کشف قانون جاذبه شهرت دارد.

۸۳. Karl von Linné(Linnaeus;1707-1778)، طبیعیدان سوئدی.

۸۴. Charles Bonnet (1720-1793)، طبیعیدان و فیلسوف سوئیسی. کشف پدیدهٔ بکرزایی (parthenogenesis) را به او نسبت داده‌اند.

۸۵. Edmund Burke (1729-1797)، فیلسوف انگلیسی و عالم علم سیاست. از مدافعان سرسخت عدالت اجتماعی که با تجارت برده به مبارزه برداخت.

گسترش جامعهٔ کتابخوان را حتی بر شکلهای نقد نیز می‌توان بوضوح مشاهده کرد. شکل معمول نقد درقرن هفدهم رساله‌های فن شاعری بود که در آنها به جنبه‌های صوری شعر می‌پرداختند و آنها را غالباً به زبان لاتینی می‌نوشتند، حال آنکه در قرن هجدهم جستار[۸۶] جایگزین آن شد. شکل آزادتر ــ حتی در رساله‌هایی که جنبهٔ رسمیتری داشتند ــ و واژگان کمتر فاضلانه، نشانگر آن است که منتقد خوانندگانی را مخاطب قرار می‌دهد که به دایرهٔ پژوهندگان دانشگاهی محدود نمی‌شوند. نشریّات انتقادی، که حتی در اوایل قرن هجدهم تقریباً همگی به امور انتزاعی می‌پرداختند و عمدتاً از کتابهای عالمانه صحبت می‌داشتند، کم‌کم به مجلّاتی تبدیل شدند که آثارادبی اخیر را بررسی می‌کردند.

با این همه بافتن رابطه‌ای میان تعالیمی مشخّص با تغییراتِ تاریخی یا اجتماعیِ مشخص مشکلتر است. اگر این نظر را که انقراض نئوکلاسیسیم با ترقی طبقهٔ متوسّط مرتبط است بدقّت بررسی کنیم درخواهیم یافت که اساسی ندارد. بسیاری از شارحان نئوکلاسیسیم از مردان کلیسا، آموزگاران و کسانی بودند وابسته به طبقهٔ متوسط و فارغ از تعلّقات ملکی؛ دکتر جانسن، گوتشد[۸۷] و لاهارپ[۸۸] نمونه‌های بارز طبقهٔ متوسط‌اند. اگر به تباین موجود میان افرادی چون چسترفیلد[۸۹] و ریچاردسن[۹۰] بیندیشیم احساس گرایی[۹۱] رو به رشد قرن هجدهم را از ویژگیهای طبقهٔ بورژوا خواهیم یافت؛ ولی شاتوبریان[۹۲] و بایرون[۹۳] اشرافی بودند که در نثر هیجان خواهی رمانتیکی نقشی خطیر داشتند. وابستگیها و تعهّدات اجتماعی مشخص مستلزم بررسی بسیار دقیقتری است و زمانی که موردی خاص آن را ایجاب کند به آن اشاره‌ای خواهد شد. رویدادهای تاریخی معیّنی نظیر انقلاب فرانسه یا شکست ناپلئون تأثیری آشکارتر دارند: مهاجران فرانسوی از انگلستان و آلمان اندیشه‌های جدیدی با خود به فرانسه آوردند، و انقراض امپراتوری فرانسه

86. essay

۸۷. Johann Christoph Gottsched (1700-1766). نویسنده و دانشوره آلمانی که آثارش در زمینهٔ نقد ادبی مدت زمانی (حدود ۱۷۳۰ـ۱۷۴۰) بر تکوین فکر واسلوب ادبی آلمان تأثیری شگرف داشت.

۸۸. ← فصل چهارم همین کتاب.

۸۹. Philip Dormer Stanhope, 4th Earl of Chesterfield (1694-1773). رجل سیاسی و خطیب و نویسندهٔ انگلیسی.

۹۰. Samuel Richardson (1689-1761). رمان نویس انگلیسی که در آثارش تحلیل عواطف انسانی به صورت درونمایهٔ اصلی رمان درآمد.

۹۱. sentimentalism ← توضیحات مترجم در پایان کتاب.

۹۲. Vicomte François René de Chateaubriand (1768-1848). نویسندهٔ فرانسوی که بر نهضت رمانتیسیسم در کشورش تأثیری شگرف داشت.

۹۳. George Gordon, 6th Baron Byron (1788-1824). شاعر انگلیسی که در مبارزات استقلال‌طلبانهٔ یونانیان با ترکان عثمانی شرکت جست و در یونان درگذشت.

با افول جاذبهٔ ذوق و سلیقهٔ فرانسوی مقارن است.

تفاوت میان سنتهای ملّی نقد بی تردید با رویدادها و نهادهای سیاسی و تاریخی مختلف مربوط است. اعتقاد به وجود رابطه میان حکومت سلطنتی در فرانسه و جزم‌اندیشی نئوکلاسیکی خیالپردازیِ محض نیست. مسلماً این اندیشه چندان بی‌اساس نیست که دست کم بخشی از مقاومت انگلیسیان در برابر نظام فرانسوی برانگیزه‌های میهندوستانه مبتنی بوده و، بی آنکه بخواهیم در مقایسه راه افراط بپیماییم، سنت سیاسی انگلیس، که حتی در زمان حکومت خاندان استوارت[۹۴] متضمن خودمختاری محلّیِ قابل توجّهی بود، در نقد نیز به رهیافتی غیرمنظم و غیرجزمی گرایش داشت. ادبیات انگلیس تقریباً هرگز ادبیاتی درباری نبود و در قیاس با ادبیات فرانسه نیز بمراتب کمتر صبغهٔ شهری و متمرکز داشت. آنچه را «پیش رمانتیسیسم»[۹۵] می‌نامند غالباً چنین به نظر می‌رسد که همانا سلیقهٔ کسانی است که یا خارج از شهرها می‌زیستند و یا دراصل اهل آنجا بوده‌اند؛ کشیشان یا کشیش‌زادگان بیشماری را که تقریباً در محوطهٔ کلیسا زندگی می‌کردند یکی از «علتهای» پیدایش مکتب «گورستان»[۹۶] شمرده‌اند.(۶)

آلمان تا حدی وضعیتی مشابه انگلستان داشت: همان احساسات میهندوستانه ضدّ فرانسوی در آن موجود بود و طیّ جنگ هفت ساله[۹۷] بشدّت رو به افزایش گذاشت. این احساسات ضد فرانسوی متوجّه آلمانیهایی نیز می‌شد که ذوق فرانسوی را اشاعه می‌دادند؛ از آن جمله بویژه از فردریک کبیر[۹۸] باید نام برد که آرزومند بود شاعری فرانسوی بنود، فرهنگستان برلین را با رئیسی فرانسوی و اعضای فرانسوی متعدّد بنیان گذاشت و آن جزوهٔ تحقیرآمیز معروف را بر ضدّ ادبیات آلمانی زمان خود نوشت.(۷) اینکه نهضت ضد فرانسوی در سوئیس آغاز شد، یعنی درسرزمینی که سنتهای دمکراتیک محلّی خود رابه نیرومندترین وجه حفظ کرده و روابط خویش را با انگلستان و ایتالیا ادامه داده بود، و یا اینکه کسانی چون هامان، هردر و گرستنبرگ[۹۹] به دیگر مناطق دورافتادهٔ دنیای آلمانی زبان، یعنی پروس شرقی و سلزویگ[۱۰۰]، تعلّق داشتند، تصادف

۹۴. خاندانی که از قرون وسطی برا سکاتلند و انگلستان سلطنت می‌کرده‌اند. آن استوارت (۱۶۶۵ـ۱۷۱۴) بازسین فرمانروای این سلسله بود.

۹۵. pre-romanticism: ← توضیحات مترجم در پایان کتاب.

۹۶. the «graveyard» school: ← توضیحات مترجم در پایان کتاب.

۹۷. جنگی که از ۱۷۵۶ تا ۱۷۶۳ میان کشورهای اروپایی درگرفت. آلمان و انگلستان، از سویی، و اتریش و روسیه و فرانسه، از سوی دیگر، از کشورهای عمده‌ای بودند که در این جنگ شرکت داشتند.

۹۸. Frederick the Great، پادشاه آلمان از ۱۷۴۰ تا ۱۷۸۶.

۹۹. Heinrich Wilhelm von Gerstenberg (1737-1823)، شاعر و منتقد دانمارکی متولد در آلمان: ← فصل نهم همین کتاب.

۱۰۰. Schleswig، یکی از دوک‌نشینهای شمال آلمان.

صرف نیست. واکنش دربرابر نظرات عصر روشنگری[۱۰۱] و کوشش در جهت احیای سنتهای کهن ادبیات آلمان با دفاع از امپراتوری مقدس رم[۱۰۲] و نهادهای آن، و سنتهای محلّی بر ضد گرایشهای خودکامگی متورالفکر[۱۰۳]، پیوند دارد. افزون براین، سنّت مذهبی محلّی برهیزکاری[۱۰۴] دربرابر انتشار افکار روشنگرانهٔ غیرمذهبی ایستادگی می کرد. انقلاب فرنسه و کشورگشاییهای ناپلئون واکنش میهندوستانهٔ آلمانیها را شدت بخشید. در ضمن، این رویدادها در ملت‌خواهی شدید نظرات انتقادی نیز منعکس است.(۸) امّا تمام اینها ما رادر مسائل تاریخی بیشتر و بیشتر فرومی برد. تعیین علّتی مشخص از برای این تغییرات و یا تمیزی واضح میان علت و معلول ــ تشخیص تقدّم مرغ یا تخم‌مرغ ــ ناممکن به‌نظر می‌رسد. باید ذهن خود را بر توصیف، تحلیل و نقد آرا و اندیشه‌ها متمرکز کنیم، چون حتی در این زمینه نیز، در زیر بار انبوهی از نوشته‌ها و کتابها و دربرابر لزوم رد کردن بعضی و انتخاب کردن بعضی دیگر، همواره با مسائل حل نشدهٔ تقدم وروابط متقابل روبرو خواهیم بود. تنها با حفظ خلوص روش، با خودداری از درگیرشدن با مسائل فرعی در پیرامون خود، با وارسی دقیق آثارنویسندگان بزرگ و اندیشه‌های خطیر می‌توانیم به اشراف یافتن بر موضوع امید بندیم.

من تاحدودی از روشی استفاده کرده‌ام که این روزها به «تاریخ تطوّر اندیشه‌ها» معروف شده و عبارت از دنبال کردن مفاهیم کلیدی، یا به گفتهٔ لاوجوی[۱۰۵] «واحدهای اندیشه»[۱۰۶]، در متون گوناگون است، ولی ترجیح داده‌ام که روشهای سنّتی‌تر توصیف و ارزیابی اندیشه‌های تک تک نویسندگان بزرگ را با آن ترکیب کنم. روش «تاریخ تطوّر اندیشه‌ها»، به خودی خود، بی تردید متضمن فوایدی است که از آنها صرفنظر کرده‌ام. طیّ آزمایشهایی که در جستجوی رهیافتهای مختلف به موضوع مورد بحث کردم، بدین نتیجه رسیدم که تاریخ اصطلاحات و آرای انتقادی درموارد بسیار هنوز آنچنان پیشرفته نیست که بتواند «تاریخ تطور اندیشه‌ها» را بخوبی متبلور سازد و اینکه نقاط ضعف این روش از حُسن عمده‌اش ــ یعنی سهولت پیگیری توالی و تغییرهای دیالکتیکی در معانی ــ بیشتر است. نظام فکری نظریه‌پرداز منفردی را که گاهی فاقد انسجام و حتّی دستخوش تناقضات درونی است، یا تحول در فردیت و شخصیت و نگرش و حساسیت خاصّ منتقدان بزرگ را تنها با روش «تاریخ تطور اندیشه‌ها» نمی توان به نحوی اجمالی و کلی درک کرد.

۱۰۱. Enlightenment: ← توضیحات مترجم در پایان کتاب.

۱۰۲. Holy Roman Empire، اتحادیه‌ای نه چندان استوار متشکل از خاندانهای سلطنتی گوناگون در آلمان که خود را جانشین امپراتوری رم باستان می‌شمردند. این اتحادیه که اسما از سال ۸۰۰ تا ۱۸۰۶ وجود داشت موضوع استهزای سلطه‌ای متملّق از کسانی بود که می‌گفتند: «نه امپراتوری است و نه مقدس و نه رومی!»

103. enlightened despotism

۱۰۴. Pietism، نام نهضت گسترده‌ای از پروتستانهای آلمانی در قرن هجدهم که برهیزکاری عاطفی و راه وروش زندگی ساده و مسیح‌وار را بر گرایشهای خردمدارانهٔ زمان مرجّح می‌دانستند.

105. Arthur O. Lovejoy 106. unit-ideas

(در اینجا منظورم حالات شخصی متقد نیست.) روش «تاریخ تطوّر اندیشه‌ها» را اینجا و آنجا، هرجا که به نظرم از هر روش دیگری مناسبتر آمده، در مورد توده‌های متراکمی از مطالبی که بوضوح به شخص معینی تعلّق نداشته است به‌کار برده‌ام. ولی حتّی دراین حوزه‌ها نیز آزادانه به تشریح متنهای واحد و توصیف ویژگیهای آثار انتقادی در کلیّت آنها پرداخته‌ام. با نگارش این تاریخ خواسته‌ام نه تنها به تحول اندیشه‌های انتقادی جدید و تکامل دیدگاههای انتقادی خودمان، بلکه به غنا و تنوّع و جذابیّت برخی از بزرگترین ذهنهایی در تاریخ ادبیات اشاره کنم که، اگرچه از مواضع بسیار متفاوت، به سوی هدفی مشترك گام برداشته اند. آن هدف مشترك درك و ارزیابی ادبیات است.

یك: نئوکلاسیسیسم و گرایشهای تازهٔ زمان

اگر مفاهیم نقد نئوکلاسیکی را بر اساس معیارهای جدید تبیین کنیم، امروز نیز اصول این نقد قابل دفاع خواهد بود، ولی در عین حال نادیده گرفتن امکان افراط در فضل فروشی و یا محدودیت مجال تجربهٔ ادبی، که این نقد ناگزیر بر آن مبتنی بود، کاری نابخردانه است. احیای مجدد آن به طور کامل ممکن نیست زیرا مشرب نئوکلاسیکی فاقد وازگان و وسعت دید لازم برای بررسی هوشیارانهٔ ادبیات متنوع جدید و ارزشها و مسائل متعدد آن است. ولی هدف نئوکلاسیسیسم در اصل درست بود، زیرا می کوشید تا اصول یا «قوانین» یا «قواعد»[1] مربوط به ادبیّات، آفرینش ادبی، ساختار اثر ادبی و واکنش خواننده را کشف کند. انکار نیاز به چنین کوششی به سکاکیّت، هرج و مرج و بالاخره به ناتوانی نظری کامل می انجامد. در برخی از گفته‌های افراطی منتقدان مشرب اصالت تأثیر[2]، که برداشتشان از نقد «گشت و گذار روح در میان شاهکارها»(۱)ست، یا در نظریه‌های نقد کاملا نسبیت‌مدارانه که آرمانهای ادبی متعددی را که در عین حال با یکدیگر مانعةالجمع‌اند می‌پذیرد، به هرج و مرج کامل انتقادی بسیار نزدیك می‌شویم. دشوار بتوان باورکرد که نقد نئوکلاسیکی متوجّه چنین خطرهایی بوده است، زیرا به وجود نفسانیاتی پایدار در سرشت بشر، مجموعه‌ای از معیارهای بنیادین در خود آثار ادبی، و هماهنگی میان احساسات و عقل بشر قائل و بر آن بود که این عوامل استنتاجاتی را ممکن می سازد که در مورد آثار هنری و ادبی تمام اعصار صادق است.

این قوانین، برخلاف تصورات ساده‌اندیشانهٔ متقدّم دربارهٔ نئوکلاسیسیسم، صرفاً برگرفته از ارسطو یا دیگر نظریه‌پردازان باستان و به قصد تکریم حجیّت ایشان نبود. تاریخ تطوّر نقد را نمی توان سورسی ساده در برابر چنین حجیّتی تعبیر کرد و هر نظریّه‌ای که آن را ردّ و انکار می کند

۱. laws و rules ← توضیحات مترجم در پایان کتاب

2. critical impressionism

«رمانتیکی» خواند. بدون تردید در میان منتقدان دورهٔ رنسانس ایتالیا و قرن هفدهم فرانسه ارسطوئیان بسیار قشری یافت می‌شدند. ولی حتّی متعصب‌ترین آنها نیز میان مسلك خردپژوهی[3] و حسّ ستایشی که نسبت به ارسطو داشتند سازشی به‌وجود آوردند. تامس رایمر[4] را بحق متعصب‌ترین منتقد نئوکلاسیکی انگلیس شمرده‌اند. به‌سبب بی ذوقی مفرطی که درمورد *اتللوی* شکسپیر بروز داد مکالی[5] وی را «بدترین منتقد همهٔ اعصار» خواند. ولی حتّی رایمر نیز برآن است که قوانین ــ یا به قول او قواعد ــ ادبیات بر خرد و تجربه مبتنی است. «نوشته‌های ارسطو دراین باره دستورات ارادهٔ خودکامهٔ او یا استنتاجات خشك از فلسفهٔ مابعد طبیعت او نیست: بلکه شاعران معیار و رهبر او بودند و و عمل ایشان را به ضابطه درآورد. اگر استدلالات مانند برهان ریاضی قانع‌کننده و واضح نبود، شاعران جدید نیز کورکورانه ازنیروهٔ استادان دوران باستان پیروی نمی‌کردند.»(۲) درایدن گفتهٔ رابن[6] را در ترجمهٔ رایمر با نظر موافق نقل کرده است: قواعد «برعقل سلیم ودرك درست مبتنی است، نه بر حجیّت: زیرا، اگرچه به ارسطو و هوراس استناد شده، ولی نباید کسی چنین استدلال کند که آنچه آنان نوشته‌اند چون نوشتهٔ آنهاست صحّت دارد.»(۳) دنیس[7] نیز همین مطلب را به نحوی بسیار موجز بیان کرده است: «قواعد ارسطو چیزی نیست مگر طبیعت و درك درست که به صورتی روشمند درآمده است»؛ و خصم او، پوپ، همین برداشت را به بیانی فراموش نشدنی درآورده است:

> قواعدی که در گذشته کشف شده، مصنوع نیست،
> بلکه خود طبیعت است، طبیعتی که روشمند شده است.(۴)

تقریباً تمام منتقدان نئوکلاسیکی کوشیدند تا نظریه‌ای دربارهٔ ادبیات فراهم آورند که نقش ادبیات، طبیعت فرایند آفرینش و راههایی را که به خلق اثری ادبی می‌انجامند، تشریح کند. ایشان خردپژوه بودند، نه حجّت‌پرست.

ولی اگر از واژهٔ «خردپژوه» چنین استفاده کنیم که نقد نئوکلاسیکی هنر را به مثابهٔ ساختی از عقل خودآگاه و عاری از احساس، تخیّل و حتی ضمیر ناخودآگاه تلقّی می‌کند، به راه خطا رفته‌ایم. نظریهٔ ادبیات مطلبی است مربوط به ذهن خودآگاه. ولی هیچ منتقد معتبری تاکنون براین

3. rationalism

۴. Thomas Rymer (1641-1713)، منتقد و مورخ انگلیسی، از طرفداران افراطی نئوکلاسیسیم که حملاتش به آثار شکسپیر موجب بدنامی‌اش شده است.

۵. Thomas Babington Macaulay (1800-1859)، سیاستمدار و شاعر و شرح حال نویس انگلیسی.

۶. René Rapin (1621-1687)، نویسندهٔ یسوعی و اومانیست فرانسوی که در نزاع میان متقدمان و متجددان از ارسطو و اصل تقلید از آثار استادان کلاسیکی حمایت کرد.

۷. John Dennis (1657-1734)، منتقد و شاعر انگلیسی.

عقیده نبوده است که خودِ آفرینش هنری منحصر به فرایندی از عقل خودآگاه است. اصطلاحاتی چون «نبوغ»[۸]، «الهام»[۹]، «نبیِ شاعر»[۱۰]، «شوریدگی شاعرانه»[۱۱] از اجزای لاینفک رساله‌های هنر شاعری در رنسانس است، و حتّی از میان صورت‌بندی‌های متعصبانه منتقدان، متعصب‌ترین آنها نیز هرگز ذکر این مطلب را فراموش نمی‌کند که شاعران به «الهام»، «تخیّل»[۱۲] و «ابداع»[۱۳] نیازمندند: اصطلاح اخیر کمابیش همان است که در نقد متأخّر از تخیّل خلّاق مستفاد می‌شود. این منتقدان به نظریه‌ای معقول دربارهٔ شعر معتقد بودند ولی نه به اینکه شعر کلا امری معقول است. ولی، البته، به این هم عقیده نداشتند که شعر صرفاً عبارت است از فرایندی ناخودآگاه. چیزی نظیر چهچههٔ پرنده‌ای بالای درخت، یا نگارش خود به‌خود[۱۴]. سهمی که داوری، حسّ تمییز و تشخیص، و تدبیر در نوشتن شعر دارد همواره درمدّنظر آنها بود. تخیّل به عقل (در حکم راهنما و عامل بازدارنده) نیازمند است. پوپ نیز دربارهٔ پگاسوس[۱۵] همین را می‌گوید:

سمند بالدار، بسان اسبی والاتبار،
زمانی خمیرهٔ واقعی خود را بروز می‌دهد که راهش را سد کنی.(۵)

برواکنش خواننده نیز ــ چنانکه درقرن هفدهم مرسوم شد، در «ذوق»[۱۶] اوــ و بر داوری و عامل عقلی تأکید می‌شد. ملاک آنها ذوق فرهیخته، ذوق کسانی که تجربه و دانش اندوخته بودند، وذوق خوانندهٔ مهذّب، مطلع و آرمانی بود.

«تقلید از طبیعت»[۱۷] مفهوم اصلی نظریهٔ نئوکلاسیکی دربارهٔ ادبیات بود. امروزه سوءتعبیر از هردوی این واژه‌ها محتمل است. «تقلید»، «محاکات»[۱۸] ارسطویی، البته نسخه‌برداری و طبیعت‌نمایی عکسوار نیست، بلکه به معنای بازآفرینی[۱۹] است: شاعر چیزی را می‌سازد که خودِ طبیعت نیست، بلکه قرار است نموداری از آن باشد. در ضمن «طبیعت» به صورتی که غالباً امروزه به کار می‌رود، به معنای «مرده»ــ طبیعت بیجان یا مناظر طبیعیــ نیست، بلکه واقعیّت به‌طور کلّی و بویژه طبیعت بشری است. این پیشفرض بنیادین تمام تأکید را برجنبهٔ ارجاعی[۲۰] اثر هنری منتقل می‌کند. کار اصلی شاعر نگریستن به درون قلب خویش، ابرازکردن جان و حالات روحی

8. genius 9. inspiration

۱۰. *poeta vates* ← توضیحات مترجم در پایان کتاب ذیل poetic madness.

۱۱. *furor poeticus* ← توضیحات مترجم در پایان کتاب ذیل poetic madness.

12. imagination 13. invention 14. automatic

۱۵. Pegasus. در اساطیر یونان، اسب بالدار الهه‌های هنر. پگاسوس از کف دریا و خون مدوسا به وجود آمد.

16. taste 17. «imitation of nature»

۱۸. *mimesis* ← توضیحات مترجم در پایان کتاب.

خود، یا نوشتن حسب حال و اعترافات بزرگ خویشتن نیست. یا اینکه شاعر عارفی نیست که با بینشی سطح‌سوز «در عمق حیات اشیا بنگرد»، به ورای واقعیت بال بر کشد و به مطلقی متعالی عروج کند که شعر از برای آنها تنها نماد یا نشانه‌ای است. بلکه، شاعر باهنر خود واقعیت را ازنو می‌آفریند.

اما در نظریهٔ نئوکلاسیکی منظور دقیق از «طبیعت» چیست؟ این واژه نزد افراد مختلف معانی گوناگونی داشته است. تقلید از طبیعت غالباً به معنای واقع‌نمایی گرفته می‌شد. نظریهٔ هنری یونان و روم باستان بویژه در زمینهٔ نقاشی، با تصویرهایش از پرندگانی که می‌کوشند به گیلاسهای نقاشی شده نوک بزنند، به مفهومی از هنر دامن می‌زد که در حکم نسخه‌برداری صرف از واقعیت و حتی به منزلهٔ فریب بود. از زمان نگارش شرح کاستل‌ونترو[۲۱] بر هنر شاعری ارسطو (۱۵۷۰) استدلالهای طبیعت‌مدارانه تکیه‌گاه اصلی نظریهٔ وحدتهای سه‌گانه[۲۲] بود. دوبینیاك[۲۳]، در آیین تئاتر[۲۴] خود (۱۶۵۷)، در اصرار بر این امر که زمانی که دریك نمایشنامه سپری می‌شود باید به سه ساعت محدود شود، یعنی به اندازه‌ای که نمایش واقعی آن در تئاتر به طول می‌انجامد، نشان داد که از دیگر منتقدان ثابت رأی‌تر است. دیگران قدری کوتاه آمدند و دوازده ساعت، بیست و چهارساعت، یا حتی (نظر کرنی[۲۵] و درایدن) تا سی ساعت را پذیرفتند. دوبینیاك در مورد وحدت مکان نیز استوار و پابرجاست: «زیرا تصویری واحد [صحنه]، به حکم اینکه بر یك حالت باقی است، نمی‌تواند نمایشگر دوچیز متفاوت باشد»(۶) و از این رو مکان را نمی‌توان تغییر داد. تماشاگران در آنن هستند، و اگر صحنهٔ تئاتر از آتن به اسپارت تغییرمکان یابد تکلیف تماشاگران بیچاره چیست؟ آیا باید چون جادوگران در هوا به پرواز درآیند؟ یا خود را در آنِ واحد در دو محلّ بپندارند؟

برای اِعمال کردن معیارهای طبیعت‌نمایانه از مفهوم احتمال نیز استفاده می‌شد. کاربرد ادبی این اصطلاح عمدتاً برنوشتهٔ ارسطو مبتنی است که «محتمل»[۲۶] را در قیاس با رویداد صرفاً واقعی و تاریخی توجیه می‌کند. ارسطو سه نوع عمل را از یکدیگر متمایز کرد: واقعی، ممکن و محتمل؛ او چنین استدلال کرد که در شعر، محتمل ناممکن بر نامحتملِ ممکن ارجح است. برای روشنتر

۲۱. Ludovico Castelvetro (1505?-1571)، منتقد ایتالیایی و صاحب تفاسیری برآثار دانته و پترارك و ترجمه‌ای از فن شعر ارسطو و شرحی بر آن.

۲۲. the three unities ← توضیحات مترجم در پایان کتاب.

۲۳. François Hédelin, Abbe d'Abignac (1604-1676)، منتقد فرانسوی و از نخستین کسانی که دربارهٔ هویّت نویسندهٔ آثار هومری شك کردند.

24. *Pratique de Théâtre*

۲۵. Pierre Corneille (1606-1684)، نمایشنامه‌نویس فرانسوی که با راسین از استادان مسلم تراژدی کلاسیکی به‌شمار می‌آیند.

26. «probable»

شدن موضوع مثالی می‌زنیم: اری‌ل[۲۷] محتمل ناممکن است، حال آنکه رویدادی اتفاقی در یک رمان، مرگی تصادفی، نامحتمل ممکن است. ارسطو این واژه را به قصد توجیه «جنبهٔ داستانی»[۲۸] در مقابل واقعیت به کار برد. ولی در نقد نئوکلاسیکی (دست کم در بخشی از آن) به‌منظور محدود ساختن هنر به واقعیت معمولی و پیش پا افتاده به کار رفته و انحه راسگفت انگیز وفوق طبیعی است کنار زده است. اساطیر باستان را غالباً تنها به این دلیل می‌پذیرفتند که مردمان دنیای باستان به صدق آنها اعتقاد داشتند. بدین ترتیب معیارهای احتمال، به معنای دقیق آنچه در زندگی دان برمی‌خوریم، بسیار رایج بود. برای مثال رایمر در حملهٔ سختی که به *اتللو* کرده، شکسپیر را به باد استهزا گرفته است که «زن هرگز زبانش بند نمی‌آید، حتی پس از آنکه خفه‌اش کرده باشند.»(۷)

ولی این تعبیر از «تقلید طبیعت» در حکم طبیعت‌نمایی یا نسخه‌برداری فقط یک رشته از نقد نئوکلاسیکی بود و غالباً «طبیعت» را به معنای «طبیعت عام»[۲۹] یا اصول و نظام طبیعت می‌گرفتند. معنای «نوعی»[۳۰] نیز از این برداشت مستفاد می‌شد، یعنی بدان چیزی اطلاق می‌گشت که نوع بشر را در همه جا و همهٔ زمانها، وطبیعت غیر بشری را فارغ از حالات صرفاً مکانی و عرضی مشخص می‌سازد. جنبهٔ سلبی این نظر دربارهٔ «طبیعت عام» به معنای نفی آن چیزهایی بود که صرفاً فردی، انضمامی و مربوط به مکان خاصی بودند. ایجاب عامل نوعی و کلی مبنای آیین آداب‌دانی و نزاکت[۳۱] بود. آداب‌دانی و نزاکت طرح مطالب زشت و ناگوار و پست و فرومایه را منع می‌کرد. همانگونه که لامناردی‌یر[۳۲]، یکی از نظریه‌پردازان متقدم فرانسوی، گفته است، شاعر نباید «فرومایگی حرص و آز، بدنامی جُبن، سیاهی پست عهدی، دهشت قساوت و رایحهٔ ناخوشایند فقره را توصیف کند.(۸) براساس قاعدهٔ نزاکت هوراس، نمایش رویدادهای خشونت‌آمیز برروی صحنه شایسته نیست. مده[۳۳] باید فرزندان خود را خارج از صحنه به قتل برساند و آگاممنون[۳۴] باید پشت صحنه به قتل برسد. شخصیتهای کلّی، نمونه‌های نوعی، باید رفتار نوعی و نزاکت را مراعات کنند. پادشاه باید مانند پادشاهان سخن بگوید و عمل کند، و آدم خبیث مانند خبیثان. هنگامی که رایمر شکسپیر را به سبب خلق ایاگو[۳۵] به‌صورت سربازی حق‌ناشناس و

۲۷. Ariel، یکی از پریان در نمایشنامهٔ طوفان شکسپیر، او که به میل خود می‌تواند از نظرها ناپدید گردد نمادی از تخیّل انسان است.

28. fiction 29. «general nature» 30. «typical»

۳۱. propriety, bienseance, decorum ← توضیحات مترجم در پایان کتاب.

۳۲. Jules de La Mesnardiere (1610-1663)، مؤلف بوطیقایی که تنها جلد اول آن منتشر شد (۱۶۳۹) و به تقلید از ارسطو و شاعران کلاسیکی ایتالیا نوشته شده بود.

۳۳. Medea، در اساطیر یونان، ساحره‌ای که، به منظور انتقام‌جویی از شوهر، فرزندانش را به قتل می‌رساند.

۳۴. Agamemnon، رهبر شاهیان یونان در جنگ تروا. آگاممنون برای پیروزی در جنگ دختر خویش را قربانی می‌کند و همسرش نیز به همین بهانه او را به قتل می‌رساند.

۳۵. Iago، شخصیت داستانی جنودی که ذهن اتللو را سبب به همسرش دزدمونا مشوب کرد.

مزوّر سرزنش می‌کند صرفاً نظرات زمان خود را به کار می‌بندد زیرا سربازان نوعاً بی‌ریا و درست کارند. بناردی‌یر صریحاً معرّفی «آلمانی زیرک، اسپانیایی فروتن و فرانسوی بی ادب» را بر روی صحنه منع می‌کند. اگرچه امکان وجود چنین کسانی را در زندگی واقعی می‌پذیرد.(۹) بدون تردید اصل کلیّت و نوعیّت دورویه داشت: در بهترین نوشته‌های زمان به معنای جاذبه‌ای فراگیر بود که بزرگترین آثار دوران را هرجا و همه جا قابل درک می‌کرد. این جذابیّت درنظر تمام اعصار در مفهوم «کلاسیك بودن» مستتر بود. واضح است که نویسندهٔ «کلاسیك» کسی است که به امید جاذبهٔ احتمالی‌اش برای آینده‌ای دور، ورای خوانندگان بلافصل زمان خود، قادر است در کنار کلاسیکهای دوران باستان قرار گیرد. ولی مفهوم هنر در حکم تقلید طبیعت کلّی به معنایی بغایت محدود و محدودکننده نیز بود. زیرا که با تساهلی مفرط چنین فرض می‌شد که آحاد بشر همه جا یکسان‌اند و انسانِ متعلّق به قرن هجدهم تنها نوع مناسب ودرخور از بنی بشر است. در عمل، «طبیعت عام» به معنای انتظاراتی بسیار مشخّص از ویژگیهای اخلاقی و روان‌شناختی شخصیتهای داستانی تصویر شده، و به طور ضمنی به معنای طرد هرچیزی بود که با آرمانهای اجتماعی زمان هماهنگی نداشت. «طبیعت عام» در هنر بخشی از کلّ نظام طبیعت بود که قانونی «طبیعی»، حقوقی «طبیعی»، الهیّاتی «طبیعی»، مجموعهٔ نظامی کیهانی و نفسانیّاتی را برای انسان مسلّم می‌انگاشت که در احکام عملی خود اساساً از رواقیون[۳۶] پیروی می‌کرد. نئوکلاسیستها تقریباً هرگز درنیافتند که تا چه حد انسان کلی آنها دربند وضع تاریخی و اجتماعی یگانه‌ای است. برای مثال، راسین[۳۷] در مقدمه‌ای بر *ایفیژنی*[۳۸] (۱۶۷۵) با این تصوّر دل خوش کننده خود را فریب داد که توفیق نمایشنامه‌هایش، که برگرفته از آثار هومر و اوریپید[۳۹] بود، ثابت می‌کند که «ذوق سلیم و خرد در تمام اعصار یکسان است» و اینکه «معلوم شد سلیقهٔ پاریسیها با سلیقهٔ آتنیها یکسان است.»(۱۰)

انتظارات مربوط به کلیّت و نوعیّت بسهولت به انتظاراتی نسبت به آرمانی کردن مبدل شد. طبیعت را می‌توان طبیعت آرمانی، طبیعت به آن صورتی که باید باشد تعبیر کرد و آن را موضوع داوری با معیارهای اخلاقی و زیباشناختی قرار داد. از هنر انتظار می‌رفت که 'طبیعت زیبا'[۴۰] را مجسّم کند. این انتظار نه فقط به معنای گزینش از طبیعت، که تعالی و بهبود بخشیدن بدان نیز بود. مفهوم بالا را از نظریه‌ای دربارهٔ هنرهای زیبا گرفته بودند که براساس آن در پیکرتراشی باید بدن انسان را نه به صورتی که معمولاً هست بلکه به شکلی که از نظر آرمانی باید باشد خلق کرد.

36. Stoics

۳۷. Jean Racine (1639-1699) شاعر و نمایشنامه‌نویس فرانسوی.

38. *Iphigenie*

۳۹. Euripides شاعر تراژدی‌نویس یونانی قرن پنجم پیش از میلاد.

40. *la belle nature*

داستان زوکسیس[۴۱] نقاش که زیباترین دختران باکرهٔ کروتونا[۴۲] را گرد آورد تا زیباترین تا را از یکی، دست را از دیگری، پستان یا ران را از سومی بکشد مثال رایجی برای این نظر بود که آرمانی کردن صرفاً عبارت است از انتخاب از طبیعت. (۱۱) امّا دیگران متوجّه این امر شدند که طبیعت برای انتخاب معیاری به‌دست نداده است، و بسر در «آرمانی کردن» تصوّری را که از زیبایی دارد تحمیل می کند و به این ترتیب در واقع «تقلید» صورت نمی‌پذیرد. ولی به بی آمدهای این نظر، که برای هر نظریهٔ سادهٔ تقلید مهلک بود، بندرت توجهی مبذول شد، یا با مسلّم انگاشتن این امر که آرمان هنرمند با گوهر کلی و ازلی اشیاء تطابق کامل دارد از رویارویی با این بی آمدها اجتناب کردند. اما آرمانی کردن به معنای توسّل به بینش درونی هنرمند نیز می‌تواند باشد. این برداشت با سنت نوافلاطونی قرابتهایی فلسفی داشت. متن معیاردراین زمینه قسمتی از نوشتهٔ فلوطین[۴۳] دربارهٔ فیدیاس[۴۴] بود حاکی از اینکه وی «زئوس خودرا براساس الگویی مرئی خلق نکرده، بلکه آن را به شکلی ساخته است که اگر زئوس می‌خواست خود را دربرابر چشمان ما ظاهر سازد بدان هیئت به‌نظر می آمد.»(۱۲) این دریافت درونی هنرمند، که مآلاً تأیید آن به وسیلهٔ واقعیت مسلّم فرض شد، همهٔ نظریه‌های هنری اواخر رنسانس را فراگرفت. در انگلستان الهامبخش دفاع از شعر سیدنی بود؛ ازطریق نظریه‌پردازان زیبایی آرمانی در ایتالیا مجدّداً در قرن هجدهم به فرانسه و انگلیس بازگشت و به صورت جریان بنیادین مهمّی باقی ماند وبار دیگر در بیانیهٔ جدید وینکلمان[۴۵] دربارهٔ زیبایی آرمانی به نحوی بارز پدیدار شد.

در بخش بزرگی از نظریهٔ نئوکلاسیکی، امر آرمانی، حتّی با برداشتی نه چندان والا از آن، عنصر مهمّی به‌شمار می‌آمد. بی‌شك قهرمان حماسی نسبت به بازآفرینی طبیعت آرمانی بشر وظیفهٔ مشخصی برعهده داشت، وادبیّات شبانی[۴۶] نیز همواره حق داشت که عصر طلایی[۴۷]، یعنی طبیعت پیش از هبوط، را تصویر کند. آرمانی کردن در هنر از دو موضع فلسفی تقریباً متضاد قابل دفاع بود. یکی ازطریق الهیّاتی که روبه تباهی داشتن طبیعت را مسجّل می پنداشت و، مانند جان دنیس، براین عقیده بود که وظیفهٔ هنر «اصلاح فساد بدید آمده در طبیعت بشری است ازطریق اعادهٔ نظم.»(۱۳) یا اینکه، به قیاس و تقریباً در رقابت با آفرینش الهی، براساس ایمانی

۴۱. Zeuxis، نقاش یونانی قرن پنجم پیش از میلاد. براساس روایتی، زوکسیس خوشه‌انگور را چنان استادانه نقاشی کرد که پرندگان فریب خوردند و سعی کردند که دانه‌های انگور را از خوشه جدا کنند.

42. Crotona

۴۳. Plotinus (c. 204-c.270 A.D.)، فیلسوف یونانی سیر و مشرب نو افلاطونی.

۴۴. Phidias، پیکرتراش یونانی قرن پنجم پیش از میلاد که مجسمه‌های عظیم او، بویژه زئوس المپیایی، باعث شهرت او شد.

۴۵. Johann Joachim Winkelmann (1717-1768) ← فصل هشتم همین کتاب.

۴۶. pastoral ← توضیحات مترجم در پایان کتاب.

طبیعت مآبانه به توانایی و آفرینندگی بشر در ساختن دنیایی دیگر و بهتر، از آرمانی کردن دفاع کند. تصادفی نیست که مردی چون جوردانو برونو[۴۸] نبوغ را می ستاید و قواعد و انواع ادبی را طرد می کند، چرا که تمام امید او به توانایی هنرمند در دیدن صورتهای ذهنی است.(۱۴)

اصل مکافات در خور[۴۹] برای هر کس نیز گونه‌ای از آرمان اخلاقی است. این اصطلاح ظاهراً از رایمر است، ولی خود اصل بسیار کهنتر است و اسکالیژر[۵۰]، اسکودری[۵۱]، کرنی و دیگران با آن آشنا بودند. دنیس نیز بتفصیل درباره‌اش صحبت کرده است. بر آن بودند که در پایان نمایشنامه هر یك از آدمهای نمایش پاداش یا عقوبتی درخور اعمال خویش دریافت کند. شاعر موظّف است نظام جهان را به صورتی عرضه کند که در آن تصادف و بیداد نباشد، و بدین ترتیب وی مدافع رفتار خدایا نوع بشر شد.[۵۲] ولی در عمل غالباً بدین معنی بود که، بسان تصویر رؤیایی خوش و کاذب، در پایان هر نمایشنامه‌ای به توزیع جوایز می پرداختند.

بدین ترتیب، «تقلید طبیعت» اصطلاحی بود که تقریباً به تمام انواع هنر مشروعیّت می بخشید: از طبیعت نمایی صوری گرفته تا انتزاعیترین آرمانی کردنها و تمام مراحل میان آن دو. آنچه به طور مشخص توصیه می شد تنها به علایق خاصّ منتقد بستگی نداشت، بلکه براین فرض نیز استوار بود که نوعهای ادبی مختلف گونه‌های متفاوتی از تقلید را ایجاب می کند. در کار نقد به نسبت تصویر با الگو و هنر با واقعیت چندان توجهی نمی کردند و نقد «اجتماعی»، به معنایی که ما از آن در ذهن داریم، تقریباً وجود نداشت.

اکنون اگر به برداشت نئوکلاسیکی نسبت به ساختار اثر هنری نظری بیفکنیم، ناگزیر باید این واقعیت دلسردکننده را بپذیریم که بیشتر نظریات آنها حاوی نگرشی ناآزموده دربارهٔ رابطهٔ میان شکل و محتوا بود. ارسطو راه را در جهت برداشتی سازمند از اثر هنری هموار کرده بود: وی بوضوح از چنان «وحدتی ساختاری میان بخشهای یك اثر» سخن گفته بود «که اگر یکی از آنها [بخشها] جابه‌جا یا برداشته شود، کلّ اثر دستخوش تشتّت و آشفتگی خواهد شد.»(۱۶) ولی طیّ دورهٔ رنسانس هرگز بدین بصیرت نسبت به وحدت اثر هنری دست نیافتند. و نئوکلاسیستها

۴۸. Giordano Bruno (1548?-1600)، فیلسوف ایتالیایی، از حامیان کیهان‌شناسی کوپرنیکی که سرانجام به امر محکمهٔ تفتیش عقاید در آتش سوزانده شد.

۴۹. poetic justice ← توضیحات مترجم در پایان کتاب.

۵۰. Julius Caesar Scaliger (1484-1558)، منتقد و طبیب و عالم فقه‌اللغه و اومانیست ایتالیایی که در فرانسه می‌زیست و تعبیر جزم‌اندیشانهٔ او از نظریات ادبی ارسطو بر ادبیات و بویژه تراژدی کلاسیکی فرانسه ــ از جمله وحدتهای سه‌گانه ــ تأثیری بسزا داشت. مدتی حدود یك قرن، منتقدان ارسطو را همانی می‌دیدند که اسکالیژر دیده بود.

۵۱. Georges de Scudery (1601-1667)، نمایشنامه‌نویس پرکار فرانسوی.

۵۲. اشاره به این سطر در اثار بهشت از دست رفتهٔ میلتن است:

And justify the ways of God to men.

معمولا به دوگانگی میان شکل و محتوا قانع بودند. نظریهٔ نئوکلاسیکی از سویی متضمن نوعی فرمالیسم توخالی و صوری بود، و از سوی دیگر نمی توانست خود را از درجه‌بندی موضوع اثر، فارغ از جنبهٔ هنری آن و براساس معیارهای حرمت و ارزش اخلاقی، رها سازد. این دو اصل با یکدیگر ناسازگار نیستند، بلکه دو رویهٔ یک مسأله‌اند. در عمل، در آثار بهترین نویسندگان حتّی تقریباً غریزی نسبت به شکل، دانشی نسبت به وضع فکری، وضوح، هماهنگی و تناسبی تقریباً از نوع نظم معمارانه به چشم می‌خورد که ثمرهٔ فرمالیسم به معنای صحیح آن است. ولی درمیان منتقدان، شکل اثر هنری کم‌وبیش عبارت بود از تجزیهٔ آن به‌مقولاتی که تقریباً مجزّای از یکدیگر بررسی می‌شدند: طرح[53]، شخصیت[54]، انتخاب لغت[55]، اندیشه و وزن، که در تحلیل ارسطو از ترادفی وحدتمند بودند، به صورت پاره‌هایی درمی‌آمدند که جداگانه مورد بحث قرار می‌گرفتند. توجّه به جزئیّات شگردها[56]ی سبک‌شناختی (آنچه «آرایشهای بدیعی»[57]اش می‌خواندند)، به طبقه‌بندی صناعات[58] و به فهرست کردن بحور از نظریهٔ بدیع گرفته شده بود، و نظری که شکل را در حکم زینت صرف می‌دید بیش از پیش بر مفاهیم متقدمی که به صورتی غریزیتر آن را سازمند می‌شمردند چیره می‌شد. سبک روکوکوی زینتی فقط نشانه‌ای از گرایشی است که، درشکلهای گوناگون، در اواخر بسیاری از دورانهای تاریخ بروز می‌کند. قواعد نوعهای ادبی، که در اصل به منزلهٔ قواعد ذاتی تلقی می‌شد، گهگاه بسان قواعد بازی و در عمل غالباً مجموعه‌ای از فضل فروشیها می‌شد که به خواننده و منتقد عاری از تخیّل امکان می‌داد تا با وسیلهٔ اندازه‌گیری حاضر و آماده‌ای به داوری بپردازد. به‌طورکلی می‌توان از قواعد دفاعی قانع کننده کرد و گفت که حدودی را تعیین کرده بود که متضمن دشواریهایی بود و بدین ترتیب هنرمند را برمی‌انگیخت که بر آن دشواریها غلبه کند. یا می‌توان چنین استدلال کرد که وحدتهای سه‌گانه به تحکیم شکل در درام انجامید و این دربرابر ساختارهای درام مردم پسند قبلی، که شکلشان استحکام کمتری داشت، واکنشی قابل ستایش بود. ولی این حقیقت را نمی‌توان انکار کرد که قواعد، بویژه برنوعهای ادبیی چون درام و حماسه که مورد بیشترین بررسی و تحلیل قرار گرفته بود، چنان تأثیر بازدارنده‌ای گذاشت که حتی درآثار بزرگترین نویسندگان نیز مشهود بود. از باب مثال کافی است تنها به کرنی اشاره کنیم که، به رغم حرمت والایی که به حجّیت کلیسا و حکومت و نویسندگان دوران باستان می‌نهاد، تقریباً سراسر زندگی خویش ناچار بود برای حفظ استقلال هنری خود مبارزه کند.

بندرت قواعد را به صورتی کلی تعریف کرده‌اند بلکه انها را براساس انواع ادبی گوناگون معیّن می‌کردند. از دیدگاه نحلهٔ نئوکلاسیکی تمایز میان انواع ادبی اهمیتی بنیادین داشت. چنان بنیادین که طیّ این دوران، تا جایی که من می‌دانم، مفروضات آن هرگز به صورتی درخور تجزیه و

53. plot 54. character 55 diction 56 devices 57. «rhetorical colors» 58. figures

تحلیل نشد. ارسطو و هوراس در مورد بخشهای عمدهٔ درام و حماسه حجتهای کلاسیکی سرده می‌شدند. ولی در دوران باستان ادبیات غنایی[۵۹] را هرگز بوضوح در حکم نوع ادبی واحدی به حساب نیاوردند بلکه شکلهای گوناگون آن از قبیل «اود»[۶۰]، مرثیه[۶۱]، هجا[۶۲] و مانند آن را مستقلا موردبحث قراردادند.(۱۷) در قرون وسطی فهرست باستانی انواع ادبی گسترش بسیاریافت، و بدون مقاومت یا حتی چندان توجهی از سوی نظریه‌پردازان، درعمل انواع ادبی جدیدی تثبیت گردید. اولویتهایی که از نظر اجتماعی در آن عصر برای سبك فخیم قائل بودند، و این واقعیت که ارسطو به تراژدی و حماسه پرداخته است و هوراس عمدتاً به درام، توجّه بیشتر نظریات را براین دو نوع ادبی متمرکز ساخت و به ایجاد سلسله مراتب مفصّلی از این انواع ادبی کمك کرد که البتّه مبنا و دلایل وجودی آن مشخص نبود. آیا شأن و مرتبهٔ موضوع بود؟ یا حجم صرف و مقدار کوششی که می‌طلبید؟ یا شدّت تأثیری که حاصل کار داشت؟ دلایل واقعی طبقه‌بندی بی‌اندازه متنوع و غالباً مبهم بود و یا جنبه‌ای صرفاً عملی داشت. معیارهای فرمالیستی از نوع ظاهری وبسیط، مانند شکل ظاهری و بسهولت قابل تشخیص شعر در کنار معیارهایی قرار می‌گرفت که مبتنی بر درجه‌بندی موضوع یا تأثیر اخلاقی اثر هنری بود. گهگاه قواعد تفصیلی را در حکم ویژگی صرفاً تجربی الگوی اصلی نوع ادبی می‌گرفتند. بدین سان درایدن دربارهٔ حماسه گفته است که «حجیّت همر را، که برای نخستین بار بدان ناهکار هنر [حماسه] موجودیت بخشید، کسی نباید انکار کند.» وی برای پیندار[۶۳] در مورد «اود» و حتی در مورد ایرا برای بنیانگذاران آن حجیّتی مشابه همر قائل بود.(۱۸)

اینکه آیا فهرست انواع ادبی بسته شده است یا هنوز نوعهای جدیدی می‌توان بدان افزودغالباً در هاله‌ای از ابهام قرار داشت. در عمل نوعهای ادبی ترکیبی، حاصل پیوند میان دیگران، یا نوعهای ادبی جدیدی که فاقد قاعده‌بود وبیرون فهرست مقولات[۶۴] قرار داشت بدید می‌آمدو دست کم با آن مدارا می‌شد. اما موفقیّت نوعهای ادبیی که نظریّه نئوکلاسیکی بدانها کمتر توجه کرده یا اصلا توجّه نکرده بود ــ رمان، مقاله، نمایشنامهٔ جدی خوش فرجام و مانند آن ــ بتدریج سالودهٔ آن را سست می‌کرد. گاهی، حتی در همان اوایل، کلّ نظریّهٔ انواع ادبی[۶۵] مورد اعتراض قرار می‌گرفت؛ ولی اعتراض معمولا به صورت دفاع از نوع ادبی جدیدی بود، مانند مورد حماسهٔ

59. lyric

۶۰. ode ← توضیحات مترجم در پایان کتاب.

۶۱. elegy ← توضیحات مترجم در پایان کتاب.

۶۲. satire ← توضیحات مترجم در پایان کتاب.

۶۳. Pindar (522 or 518-432 or 438 B.C.) شاعر غنایی یونانی

64. table of categories

۶۵. literary genres ← توضیحات مترجم در پایان کتاب.

رمانتیکی[۶۶] اریوستو[۶۷] که درباره‌اش بحثهای فراوانی شد. با اصرار بر استقلال و آزادی هنرمند در مورد قواعد. قواعد و وحدتهای سه‌گانه در سراسر قرن هفدهم بویژه در انگلستان موضوع منازعات فراوان بود. و در فرانسه، کشوری که در تئاترش قواعد بیش از هرجای دیگر غلبه داشت، همین قواعد همواره مورد بحث بود و حتی بوالو[۶۸] شرایط سخت آنها را تعدیل کرد و تخطّی از آنها را برای نوابغ جایز شمرد.(۱۹) بتدریج اصول شناخته شده از قواعد من عندی متمایز شد، و معلوم گردید که هنر دارای قواعدی کلی، مانند لزوم خوش‌آیند بودن و میل به سازگاری میان سبك و موضوع، و مقرّراتی موضعی یا دستورانی عملی است که نویسندهٔ بزرگ می‌تواند آنها را جرح و تعدیل کند یا حتی کاملا نادیده بگیرد. در تعیین مرز میان این دو نوع قاعده عملا اختلاف نظر فاحشی وجود داشت. برای مثال، در مبحث وحدتها، وحدت زمان و مکان را به اندازهٔ وحدت عمل بنیادین به‌شمار نمی‌آوردند. از این گذشته، از آغاز نئوکلاسیسیسم در فرانسه جایی برای امر ناشناخته‌و مرموز درنظر گرفته بودند، جایی که زیباییهای مکتوم، امر "ندرك ولایوصف"[۶۹] و «لطیفه‌ای ورای دسترسی هنر»[۷۰]ش نامیده بودند (۲۰) و در نظام منتقد و خردبروهی نظریه‌پرداز نمی‌گنجید. اگرچه بعید است که منتقدان متذکّر این نکته شده باشند. این کار به معنای انصراف از وظیفهٔ اصلی نقد و نظریس این و قعیت بود که نظریّهٔ موردقبول آنها قادر به شمول بر جزئی چندان بیشتر از باره‌ای از واقعیت نیست.

ولی نظریهٔ نئوکلاسیکی فقط به روابط هنر با واقعیت و مفهوم ساختار و نوع ادبی علاقه‌مند نبود. بخش عظیمی از این نظریه به امر ادبیات برمخاطبان آن می‌پرداخت. نصّ کلاسیکی دراین مبحث دو گفتهٔ هوراس بود: "سودمند و خوش‌آیند"[۷۱] و "یا مفید بودن یا لذت بخشیدن"[۷۲]. هردوگفته به شکلی خام مبین وحدت دوجنبهٔ لذّت و تعلیم است که از هنر انتظار می‌رود به خواننده انتقال دهد. بسیار اندکی از نویسندگان برآن بودند که تنها وظیفهٔ شعر لذّت بخشیدن است، ولی اکثریت منتقدان فایدهٔ اخلاقی را در حکم هدف نخستین ادبیات پذیرفتند. لذّت و تعلیم را عموما وسیله‌ای لازم برای نیل به این نتیجه به‌شمار می‌آوردند. دررساله‌های توجیهی متعددی که در ردّ اعتراضهای پیوریتنها[۷۳] نسبت به شعر نوشته شد (اعتراضهایی که به هیچ وجه به کشورهای

۶۶. romantic epic: ← توضیحات مترجم در پایان کتاب.

۶۷. Ludovico Ariosto (1474-1533). شاعر حماسی وغنایی ایتالیایی. *اورلاندوی خشمگین (Orlando Furioso)* معروفترین اثر اوست.

۶۸. Nicolas Boileau (1636-1711). شاعر و منتقد فرانسوی و عضو فرهنگستان فرانسه.

۶۹. *je ne sais quoi*: ← توضیحات مترجم در پایان کتاب.

۷۰. برگرفته از حسار دربارهٔ شعر، اثر منظوم الکساندر پوپ که در آن می‌گوید:

«snatch a grace beyond the reach of art.»

71. *utile dulci* 72. *aut prodesse aut delectare*

۷۳. Puritans: ← توضیحات مترجم در پایان کتاب.

پروتستان مذهب محدود نبود، بلکه در دورهٔ اصلاحات کاتولیکی[۷۴] در کشورهای کاتولیک مذهب نیز رواج داشت) پیوسته به تاریخ ادبیات و اینکه در آن فایدهٔ اجتماعی شعر و منزلت والای شاعر در اجتماع ثابت شده است استناد می‌کردند. مثلا وسیوس[۷۵] بصراحت می‌گوید که «شاعران موزگاران آداب‌اند.» کمدی‌نویسان با مولیر هم‌عقیده بودند که «وظیفهٔ کمدی تهذیب مردم از طریق سرگرم کردن آنهاست.»(۲۱) ترازدی‌نویسان تئاتر را درحکم مکتب فضیلت می‌ستودند. و بوسو[۷۶] هدف حماسه را «تعلیمی اخلاقی امی‌شمرد» که در زیر لباس تمثیلی سیر وقایع نمایش پنهان است.» درواقع، روند تصنیف در نظر او در درجهٔ اول عبارت از گزینش امری اخلاقی و سپس ابداع حکایتی مناسب با آن بود.(۲۲) به طور کلی، مسئلهٔ هنر و اخلاقیات حل نشده باقی ماند زیرا که تأثیر زیباشناختی هنوز زیر عنوان بسیار جامع «لذت» پنهان بود. و تأثیر اخلاقی هنر نیز بوضوح از بیان صرف احکام اخلاقی متمایز نشده بود. بازکردن گرهٔ کور تمایز میان خوب، سودمند، حقیقی و زیبا از آغاز تا انجام قرن هجدهم به طول انجامید. تنها پس از آن توانستند نسبت هنر و اخلاق را به صورتی تازه به ضابطه درآورند.

این دوران، علاوه بر ترکیب لذت و تعلیم، نظریهٔ دقیقتری در تأثیر ادبیات دراختیار داشت و آن مفهوم پالایش[۷۷] ارسطوست. اگرچه این مفهوم را گاهی به حماسه اطلاق می‌کردند ولی عموماً آن را محدود به ترازدی می‌دانستند. تفسیر این قسمت از هنر شاعری تاریخ پیچیده‌ای دارد که هنوز به پایان نرسیده است. به جرأت می‌توان گفت که در دورهٔ نئوکلاسیکی پالایش را به معنای سخت شدن و خوگرفتن به هیجانات مربوط به ترحّم و ترس تعبیر می‌کردند ــ همانگونه که بر اثر استمرار، طبیب نسبت به مشاهدهٔ جراحات هولناک و سربازحرفه‌ای نسبت به خطرناکترین جنگها حساسیّت خود را ازدست می‌دهد. این مفهوم در آثار کرنی به معنای پاک کردن تماشاگر از عواطفی است که آدمهای نمایش بدانها دامن زده‌اند و جزای آن را دیده‌اند. ترازدی به صورت نمونه‌ای هشداردهنده درآمد. فرجام بد قهرمان باید حسّ ترحّم ما را برانگیزد و ترحّم به نوبهٔ خود این ترس را درما به وجود آورد که ما نیز ممکن است به فرجامی مشابه دچار شویم. کرنی ازمیزان ترحّم کاست، و «ترس»، جنبهٔ رقّت‌انگیز[۷۸] و تحسینی را، که نسبت به قهرمان دردمند حس می‌کنیم، تعالی بخشید.(۲۳)

تأثیر عاطفی درقلب این برداشت از نظریهٔ پالایش قرار دارد، گو اینکه پالایش به معنای رهایی از عاطفه، دستیابی غایی به تأمل و «آرامش خاطر، تخلیهٔ همه هیجانها» تعبیر شده بود.(۲۴) ولی در

۷۴. Counter-Reformation: ← توضیحات مترجم در پایان کتاب ذیل Reformation.

۷۵. Gerhard Johannes Voss (Vossius; 1577-1649). زبان‌شناس و پژوهشگر زبانها و آثار باستان. عالم علوم دینی که در نزدیکی هایدلبرگ از والدینی هلندی به دنیا آمد.

۷۶. Rene Le Bossu (1631-1680). منتقد فرانسوی.

۷۷. catharsis (purgation): ← توضیحات مترجم در پایان کتاب.

78. pathetic

عین حال این نظر نیز که شعر عبارت است از اقناع، القا و حتی برانگیختن احساسات دارای بنیانه‌ای باستانی است. بخشی از موفقیت نظریهٔ دوم را باید به مسائل غیرادبی، و بویژه به پیدایش عمومی مشرب احساساتیگری نسبت داد. ولی توجیه نظری آن بیشتر بر مفاهیم نظریهٔ خطابه[۷۹] مبتنی بود. شعر نیز باید، چون خطابه، عواطف را تحریك کند. مراعات قواعد و حتی مراعات پیوند صحیح با واقعیت را می‌توان در حکم وسیله‌ای جهت دستیابی به این تأثیر عاطفی تعبیر کرد. برای اینکه شاعر بتواند خواننده‌اش را برانگیزد باید نخست خود برانگیخته شود. هوراس نیز متوجّه همین امر است که می‌گوید: «اگر می‌خواهی مرا به گریه واداری، خود قبل از هرچیز باید اندوه را حس کنی.»(۲۵) در انگلستان جان دنیس از نخستین مروّجان این نظر بود. به اعتقاد او «شعر هنری است که با آن شاعر هیجانهای عاطفی را برمی‌انگیزد... بدین غایت که ذهن را ارضا کند، آن را بهبود بخشد، باعث انبساط آن گردد و اصلاحش کند.» «هیجان عاطفی هرچه بیشتر باشد، شعر بهتر خواهد بود.»(۲۶) نظریهٔ تراژدی نیز حاکی از همین تغییر است. درایدن چنین استدلال کرده است که تراژدی نه تنها از غرور ما «می‌کاهد» بلکه «به نحوی غیرمحسوس ما را وامی‌دارد که یاور مصیبت‌زدگان باشیم و با آنها با ملاطفت رفتار کنیم.»(۲۷) دوبو[۸۰]، درکتاب *ملاحظات انتقادی در باب شعر و نقاشی*[۸۱] (۱۷۱۹)، نظریه‌ای دربارهٔ شعر عرضه می‌کند که تمام آن صرفاً بر انتقال عواطف مبتنی است. هنر (اعمّ از شعر و نقاشی) وسیله‌ای برای برانگیختن هیجانهای ساختگی بدون عواقب شوم هیجانهای واقعی است.(۲۸) ولی دنیس و دوبو پی‌آمدهای منطقی نظرات خود را نادیده گرفتند و توجّه نکردند که اگر شعر با اقناع درآمیزد، دیگر هنر نخواهد بود و به صورت خودِ حیات، سور تجربه و هیجان درخواهد آمد. اگر هدف هنر این است، هرگونه شکل هنری و هر پیوندی با واقعیت موجّه است و مسئلهٔ اخلاقیّات از میان می‌رود یا باید آن را مجدداً از بیراهه بازگرداند. ولی به‌طور کلی بیشترین زیان را زیاده‌رویهای اخلاقیون ملانقطی به نئوکلاسیسم زد که هنر را صرفاً بیان عقلی احکام اخلاقی می‌دانستند. منتقدان، در بهترین و بدترین سرایط، برآن بودند که ادبیات بخشی از سیاست مدن به معنای وسیع کلمه است و شاعر، خواه‌ناخواه، ریخته‌گر و شکل‌دهندهٔ روح بشر است.

بدین ترتیب صفات اخلاقی و دستاوردهای فکری همواره از لوازم شاعری به‌شمار می‌آمد. اگرچه همیشه به نیاز به نبوغ و الهام اشاره‌هایی می‌کردند، منتقدان مصراً برهنر (به مفهوم صنعتگری[۸۲])، علم و دانسته‌های شاعر تأکید می‌کردند. حتّی اطلاعات عمومی را از ضروریّات می‌دانستند، و از شاعر حماسی بویژه انتظار داشتند که حتی‌المقدور جامع همهٔ علوم باشد. ولی بعدها نسبت به علم و فضل فروشی صرف بدبینی فزاینده‌ای پدید آمد، و کمال مطلوب رادمرد[۸۳] و

79. rhetoric

۸۰. Jean Baptiste Dubos (1670-1742). ادیب و مورخ و منتقد فرانسوی.

81. *Réflexions critiques sur la poésie et la peintre* 82. artistry 83. gentleman

وجوب کلّیّت دست به دست هم دادند و به نمایش گذاشتن اطلاعات و کاربرد اصطلاحات فنّی را از حیطهٔ ادبیات بیرون راندند. دیگر اومانیست[۸۴] فاضلی چون میلتن[۸۵] نمونه شاعر آرمانی نبود و جای خود را به رادمرد فرهیخته داد.

رادمرد فرهیخته مخاطب آرمانی ادبیّات نیز بود. هرگاه که منتقدان به سرنشت کلّی بشر، به انسان به صورت انتزاعی، اشاره می کردند، غالباً تنها انسان زمان خود را مدّ نظر داشتند. انسان باذوق، انسان متمدّنی که تحصیلاتش مبتنی بر آثارکلاسیکی بوده و از کودکی آموخته است که خوب را از بد بازشناسد. درعمل کسی خواننده آرمانی شد که به صورتی خودآگاه متجدّد بود و از جایگاه والای خود بر تارك تمدّن احساس غرور می کرد.او به مردمان نامتمدن به دیدهٔ حقارت می نگریست، و حتی وحشیانی از دوران باستان را چون همر، که نوزیکاتا[۸۶] را هنگام شستشوی جامه‌های خانواده‌اش یا پاتروکلوس[۸۷] را حین کباب کردن گوشت نشان داده است، خوار می شمرد. فنلون[۸۸] مطلب را بی برده گفته است: «قهرمانان همر به رادمردان شباهتی ندارند، و خدایان این شاعر حتی از قهرمانان او فرومایه‌ترند و به هیچ وجه شایستهٔ تصوری نیستند که ما از رادمرد داریم.»(۲۹) بدین ترتیب دایرهٔ جهانشمول مخاطبان فرضی در عمل بیش از پیش محدود شد: دوران ظلماتی[۸۹] و نیز جوامع نامتمدن معاصر حذف شد و در میان ملل «مهذّب»[۹۰] نیز بخش اعظم جمعیت، فقرا و محرومان، مستثنا شدند. ولی، تا آنجا که من می‌دانم، این منتقدان به تضاد موجود میان جامعهٔ جهانشمول مخاطبان و ذوقی واقعی که منحصر به شمار اندکی از گروههای برگزیده است توجهی نکردند.

تمام این مشکلات به مفهوم «ذوق»، یعنی تبلورگاه مفاهیم تازه‌ای مربوط می شد که توجّه را به حالت ذهنی فردفرد خوانندگان یا شنوندگان معطوف کرد. اصطلاح «زیباشناسی»[۹۱] از باومگارتن[۹۲] است. ولی «ذوق» بسیار کهنتر و نشان دهندهٔ همان تغییر بنیادین است: مفهوم زیبایی کلّی طرد می شود و معیاری فردی جای آن را می گیرد. ذوق به صورت اصطلاح در سراسر قرن هفدهم در ایتالیا و فرانسه به کار می‌رود. ولی تنها در اوایل قرن هجدهم است که موضوع نظریه‌پردازیهای مفصل می شود.* بونور[۹۳] و دوبو اهمّ نویسندگانی هستند که آن را بتفصیل مورد

* کروچه قطعه‌ای را از لودوویکوتسوکولو (Ludovico Zuccolo, ۱۶۲۳) در کتاب خود به نام *Storia dell'* ◊

84. humanist

۸۵. John Milton (1608-1674). شاعر حماسی و غنایی انگلیسی. بهشت از دست رفته (*Paradise Lost*) مهمترین اثر اوست.

۸۶. Nausicaa، در کتاب *اودیسهٔ* همر، دختر پادشاهی که اولیس کشتی شکسته را به دربار پدرش هدایت می کند.

۸۷. Patroclus، در کتاب *ایلیاد* همر، معاشر محبوب اشیل.

۸۸. François de Salignac de la Mothe Fénelon (1651-1715). عالم الهیّات و نویسندهٔ فرانسوی.

89. dark ages 90. «polite» 91. aesthetics

۹۲. Alexander Gottlieb Baumgarten: ← فصل هشتم همین کتاب.

۹۳. Père Dominique Bouhours (1628-1702). ادیب یسوعی فرانسوی.

بحث قرار داده‌اند. بونور کوشید که آن را با خردپژوهی سازگار سازد. «ذوق حتی نخستین یا، به عبارت دیگر، نوعی غریزهٔ عقل مستقیم است که از هر رشته استدلال دیگری سریعتر و درست‌تر عمل می‌کند.»(۳۰) ذوق را در حکم خردی می‌دانستند که جابکتر از آن وراهی میان بر برای نیل به نتایج آن است. در نوشته‌های دوبو به صورت «حسّ سنیم»، غریزه‌ای صرفاً خردستیز و نیروی ذهنی ویژه‌ای درآمده است. ولی به طور کلّی منتقدان قرن هجدهم از قبول چنین گرایشهایی که به صورتی ریشه‌ای خردستیز بود خودداری کردند. ایشان معمولاً ذوق را با داوری به نحوی سازگار می‌ساختند و حتی به سکلی آنها را یکسان تلقّی می‌کردند. آنها از این نظر دفاع می‌کردند که ذوق در آنِ واحد اکتسابی و ارنجالی، فطری و بروردنی، «مبتنی بر احساسات» و عقلی است. ولی سازش دادن میان اضداد به طرح مسئله‌ای انجامید که مفروضات بنیادین نئوکلاسیسم را به خطر انداخت، زیرا این مفروضات متضمن وجود معیاری عینی درباب ارزش و زیبایی بود.

نظریهٔ نئوکلاسیکی، که در اینجا به سکلی بسیار کلی و بدون تفکیک ملتها، نویسندگان و مراحل مختلف تطوّر آن مطرح شده است، تناقضات بسیاری داشت که در نظام آن مستتر بود. آنچه درقرن هجدهم روی داد شورش رمانتیکی یا پیش رمانتیکی وحدتمندی نبود: بلکه، مسائلی که در نظریهٔ رایج مستتر بود یکی یکی از بس برده بیرون آورده شد، منتقدان این یا آن موضع نظری را تا به غایت نتایج منطقی یا غیرمنطقی‌اش دنبال کردند، و نظریه‌هایی تثبیت شدند که با گذشته پیوندهایی متزلزل و صوری داشتند. بدین ترتیب اگر نظریهٔ تقلید را از باب مثال درنظر بگیریم، مساعی فراوانی برای بیان مجدّد آن به‌کار رفت تابلکه‌بتوان آن را به صورتی درآورد که حتی با انسجامی بیشتر قابل اعمال باشد. کتاب *هنرهای زیبا در یک اصل واحد*[۹۴] (۱۷۴۶)، نوشتهٔ سارل بَتو[۹۵]، مشهورترین بیان مضبوط تقلید «طبیعت زیبا» در حکم اصلی کلی از برای تمام هنرهاست. حتی موسیقی نیز به عنوان «تقلید هیجانها» در این طرح آمده‌است. بَتو استدلال کرده است که نوع غنایی نیز تقلیدی از عواطف و هیجانهاست، نه فریادی از دل.(۳۱) ولی نظریهٔ تقلید به دو علت متلاشی شد: یکی در اثر گرایش به سوی تأثیر عاطفی هنر و دیگری تأکید فزاینده بر حدیث نفس[۹۶] از جانب هنرمند. این قدرت خلّاق هنرمند را می‌توانستند در حکم چیزی صرفاً شخصی و

۵ *età barocca in Italia* (Bari, 1946), ص ۱۶۶، نقل می‌کند، و بورجهاف نامه‌ای از گوئز دو بالزاك (Guez de Balzac, ۱۶۴۵) در *Freedom of French Classicism*، ص ۱۴، آورده است. بدین ترتیب نظر رایج مبنی بر اینکه منشأ مفهوم «ذوق» از اسپانیا و بویژه از بالتازار گراسیان است قابل دفاع نیست. رك:
Karl Borinski, *Baltasar Gracián und die Hofliteratur in Deutschland* (Halle, 1894), pp. 39ff.

94. *Les Beaux arts réduits a un meme principe*

۹۵. Charles Batteaux (1713-1780)، روحانی و منتقد و ادیب فرانسوی.

96. self - expression

از لوازم حدیث نفس به‌شمار آورند. ولی دراین مراحل نخستین، تخیّل خلّاق هنرمند از الگوی رنسانس پیروی می‌کرد و به نحوی فزاینده قدرت خلق جهانی مستقل از آن مستفاد می‌شد که موازی یا یا همانند خلقت واقعی است. این برداشت، که در رنسانس رایج بود، در آثار شفتسبری منعکس گردید و در آلمان گسترش و تأثیر بسیاریافت و تکوین شعر تخیّلی محض را، که کاملا از واقعیات معمول فارغ است و ویژگی مهم ادبیات آلمان از کلوپشتوک[۹۷] تا نووالیس[۹۸] و هوفمان[۹۹] به‌شمار می‌آید، ممکن ساخت. از سوی دیگر، گرایش تازه‌ای نسبت به طبیعت‌نمایی در قرن هجدهم مشهود است که بالندگی اش با پیروزی مذهب اصالت تجربه در فلسفه، رشد روح علمی، و افزایش خودآگاهی بورژوازی ــ که مایل بود زندگی اش در آثار هنری منعکس گردد ــ پیوندی بسیار نزدیک داشت. مشربهای اصالت طبیعت و عاطفه به شکلهای مختلف ترکیب می‌شود و در بسیاری از موارد با کلاسیسیسم سازش می‌کند. ولی می‌توان گفت که چند تن از بزرگترین افراد قرن هجدهم در هر سه کشور عمده ــ دیدرو در فرانسه، دکتر جانسن در انگلستان، ولسینگ[۱۰۰] در آلمان ــ دارای تمایلات نیرومندی نسبت به طبیعت هستند و غالباً در معرض این خطر قرار دارند که زمام سرشت هنر از چنگشان رها شود. این گرایش که مبنای اتّحاد چنین افرادِ به ظاهر متفاوتی در کشورهای مختلف است، پس از تلاشی ناگهانی نهضت رمانتیکی، بار دیگر با نیرویی تازه در دههٔ چهارم قرن نوزدهم پدیدار می‌شود.

اکنون اگر به نظریات مربوط به ساختار بپردازیم می‌بینیم که مهمترین و امیدبخشترین رویداد همانا احیای مجدّد مفهوم سازمندی میان شکل و محتوا بوده است. این امر بتدریج صورت پذیرفت، به هیچ وجه مورد قبول همگان نبود، و احتمالا عطف توجه از علوم طبیعی به زیست‌شناسی درآن بی‌تأثیر نبوده است.(۳۲) در آثار هردر، گوته و تمام رمانتیکهای آلمانی مقامی والا دارد و از طریق کولریج به انگلستان بازمی‌گردد. نظریهٔ سازمندی به بی‌اعتنایی نسبت به تحلیل شعر از نظر صنایع لفظی وفروریختن اساس نظریهٔ انواع ادبی انجامید. ولی تا بر یگانگی اثر هنری به ضرس قاطع تأکید نشود مدت مدیدی طول کشید، چرا که نظریهٔ سازمندی، به قیاس انواع زیست‌شناختی، پیدایش نظریهٔ جدیدی را درباب انواع ادبی ممکن ساخت. از آنجایی که امر آفرینش را، مانند توالد و تناسل با رشد و نمو، روندی غیرمعقول به حساب می‌آوردند، نظریّهٔ سازمندی را نیز با مفهوم تخیّل خلّاق مربوط می‌دانستند.

ولی، نیرومندترین و بارزترین تغییری که در اواسط قرن هجدهم رخ داد، و به تجزیهٔ

۹۷. Friedrich Gottlieb Klopstok (1724-1803). شاعر آلمانی که بر معاصران خویش تأثیری بسزا داشت.

۹۸. Friedrich Leopold, Freiherr von Hardenberg (1772-1801). شاعر و رمان‌نویس آلمانی که نام مستعارش نووالیس (Novalis) و از پیشروان نهضت رمانتیسیسم در این کشور بود.

۹۹. E. T. A. Hoffmann (1776-1822). نویسنده و اهنگساز و کاریکاتوریست آلمانی

۱۰۰. Gotthold Ephraim Lessing: ← فصل هشتم همین کتاب.

نئوکلاسیسیسم به منربهای اصالت عاطفه و احساسات منجر شد. توجه به واکنش مخاطبان اثر هنری بود. امروزه به خطا این گرایش را به نهضت رمانتیکی نسبت می‌دهند، حال آنکه در میان نویسندگان رمانتیك انگلیس و آلمان عاملی جزئی بوده و فقط در آثار نویسندگان فرانسوی به نحوی بارز حضور داشته است. این گرایش توجه را بر تأثیر عاطفی هنر معطوف ساخت و، در هر موردی که به غایت منطقی اش کشانیده شد ــ چنانکه دیدرو در اوایل کار خود و مادام دواستال[۱۰۱] و برخی از نظریه‌پردازان انگلیسی چنین کردند ــ به‌صورت عنصر و بر انگیزهٔ بنیادین هنر، یعنی بیوند آن با تأمّل، درآمد. هنر را با اقناع، سخنوری و حتی عاطفهٔ خام یکسان سمردند. تفرقهٔ مواضع و نظریات نئوکلاسیکی، و سیر هر بخشی به سوی طبیعت‌نمایی، اصالت عاطفه و هنر عمیقاً تخیّلی، با بیداری حسّ تاریخی جدید که روند بسیار مهمّی در تاریخ و تاریخ نقد است بیوندی نزدیك داشت. حسّ تاریخی را نباید به سادگی بانسبیت مداری تاریخی[۱۰۲] یکی دانست. نسبیت مداری فقط به سکاکیّتی سترون و به شعارقدیمی و بسیار نادرست «در باب اختلاف سلیقه بحثی نیست»[۱۰۳] منجر می‌شود. حس تاریخی را باید ترکیبی از تصدیق فردیّت همراه با وقوف به تغییر و تحوّل در عرصهٔ تاریخ تعریف کرد. این دو اندیشه مکمّل یکدیگرند، زیرا فهم صحیح فردیّت تاریخی بدون آگاهی از تحول آن ممکن نیست، و از سوی دیگر، ورای مجموعه‌ای از فردیّتها، تحول تاریخی واقعی وجود ندارد. البته فردیت را نباید محدود به شخص شاعر بینگاریم، بلکه، به موازات افزایش آگاهی نسبت به ویژگیهای افراد مختلف دردورانهای گوناگون، مفهوم فردیّت و ارزش آن کم کم به انواع مختلف هنر نیز گسترش یافت و ملا ویژگیهای ملّی یك سنت ادبی در تضاد با دیگری یا یك نوع درام در مقایسه با نوعی دیگر مورد بررسی قرار گرفت. فردیّت دوره‌های مختلف را بذیرفتند، و «روح زمان»[۱۰۴] اصطلاح جدیدی بود که در تحلیل ویژگیهای هردوره‌ای از تاریخ به کار گرفته شد.

گرایش به بررسی ادبیات در چارچوب محیطی که در آن آفریده شده رو به افزایش بود. فردیّت را نمی‌توان دریافت و توصیف کرد مگر در چارچوب محیط یا در تضاد با آن. در قرن هفدهم به اوضاع جغرافیایی و اقلیمی ادبیات بیش از پیش بذل توجه شد، و به نحو فزاینده‌ای به ادبیات در قالب اوضاع اجتماعی وفضای فکری می‌نگریستند. مردم کم کم به بحث دربارهٔ تأثیری پرداختند که ثبات اجتماعی، جنگ و صلح، آزادی، و خودکامگی بر ادبیات دارد. مفهوم خصلت ملّی درحکم عاملی تعیین کننده در آفرینش ادبی بتدریج شکل می‌گرفت.

تحوّل، یا دست کم حرکت و تغییر در طول زمان، مفهومی کانونی بود که برای نخستین بار

۱۰۱. Anne - Louise - Germaine Madame de Staël (1766-1817). نویسنده و منتقد و رمان‌نویس فرانسوی.

102. historical relativism
103. *De gustibus non est disputandum*
104. «spirit of the age»

نگارش تاریخ ادبی را ممکن ساخت. پیش ازقرن هفدهم، یونان وروم راتقریباً همسطح با فرانسه یا انگلستان به شمار می‌آوردند. به‌ویرژیل[۱۰۵] و اوویدِ[۱۰۶]، هوراس وحتی همر تقریبا به صورت نویسندگانی معاصر می‌نگریستند. گرچه همگان با واقعیات گذشت زمان آشنا بودند. به فاصلهٔ زمانی که میان دورانها وجود داشت چندان توجهی نمی‌کردند. نطفهٔ مفهوم تحول تاریخی را در اندیشهٔ پیشرفت باید یافت. اندیشه‌ای که خاستگاهش دورهٔ رنسانس است.(۳۳) ولی اندیشهٔ پیشرفت، به خودی خود، برای ممکن ساختن تاریخ ادبی واقعی کافی نیست، چرا که صرفاً حاکی از پیشروی یکسان به سوی آرمانی از کمال بود؛ و باعث شد که گذشته را بیشتر خوار دارند: هرگونه تمایزی را هم از میان برداشت مگر آنهایی را که به بهبود یکسان، مثلا در ترتیب وزن یا خلوص وازگان مربوط می‌شد. اندیشهٔ کهن پیشرفت دوری[۱۰۷] نیز متضمن پیشرفت و افولی بود که با تنوّع موجود در روند تاریخی سازگار نیست.(۳۴) مفهوم جدید تحوّل فقط زمانی مجال ظهور یافت که اندیشهٔ ادبیات مستقل و ملّی تثبیت و پذیرفته شد. توجه به تنوّع سنتهای ملّی گوناگون و نظور آنها نیز آنگاه ممکن گشت که ادبیات گذشته را دیگر بار کشف و به شکلی ریشه‌ای مجدّداً ارزیابی کردند. گنجینه‌های ادبیات و فرهنگ قومی دوران فرون وسطی که بتدریج در معرض دید همگان قرار می‌گرفت افق ادبی را به ورای حدود آن سنتی گسترش داد که از دوران باستان یکباره به رنسانس می‌رسید. این گذشتهٔ قبلا منفور، و از این رو بکر ونامکشوف، کم کم قدر و ارجی یافت ــ نخست همراه با تردیدهایی، و سپس با جنان شور و شوقی که تجلیل از آن به قیمت کاهش قرب و منزلت ادبیات دورهٔ کلاسیکی تمام شد.

این روند با رواج یافتن دیدگاهی پیوند بسیار نزدیك داشت که امروزه عادت کرده‌ایم آنرا بدوی‌بندی[۱۰۸] بخوانیم.(۳۵) این اصطلاح تاحدودی گمراه‌کننده است، زیرا تعداد منتقدانی که بتوان گفت به واقع بازگشت به شعر بدوی را توصیه می‌کردند بسیار معدود است. نکته‌ای که حسابا باید خاطرنشان ساخت این است که مدتی مدید «اصالت تاریخی»[۱۰۹] هر اثر ادبی مشخص را صرفاً به منزلهٔ محدودیت و کمبودی در آن اثر به‌شمار می‌آوردند و معمولا آنرا در توجیه «نقایص» شعر متقدم و انحرافات آن از قواعد به‌کار می‌بردند. مثلا در مباحثاتی که در فرانسه درگرفت دایر بر این تصوّر که همر فاقد آداب سلوك جدید است. لا موت[۱۱۰] به دفاع از او برخاست و چنین استدلال کرد که «خرده‌گیری بر همر به سبب کمبودهای فرضی نزاکت[۱۱۱]

۱۰۵. Publius Vergilius Maro (Virgil: 70-19 B.C.) شاعر سهیر رومی.

۱۰۶. Publius Ovidius Naso (Ovid: 43 B.C.-18 A.D.) شاعر رومی.

107. cyclical 108. primitivism 109. «historicity»

۱۱۰. Antoine Houdar de La Motte (1672-1731) شاعر و منقد فرانسوی که بیشتر عمرش مفلوج و تقریباً نابینا بود.

111. decorum

مضحك است زیرا او نمی‌توانسته چیزی را تصویر کند که هنوز وجود نداشته است.»(۳۶) چون در زمان همر رادمرد وجود نداشته بنابراین همر هم به توصیف چنین سنخ آدمی نپرداخته است. ولی جیزی نگذشت که این توجیه آمیخته به اکراه به شناسایی وجود دو نوع شعر مبدّل شد: شعر طبیعی آداب خشن و بربری خوی، و شعر جهانشمول مبتنی بر اصول جاویدانِ ذوق و برگرفته از یونان و روم. بسیاری از متخصّصان دوران باستان و مورّخان ادبی، حتی در اواخر قرن هجدهم، برو چنین معیاری دوگانه از برای شعر بودند. آنها اعتقاد خود را به اصول نئوکلاسیکی رها نکردند، ولی در عین حال نسبت به هر آنچه بَدَوی، عامه‌پسند و ساده بود ابراز علاقه می‌کردند راز آن لذّت می‌بردند. تفحّص در مطالب مربوط به دوران باستان و تاریخ ادبی کاری ذوقی بود که باعث نمی‌شد از معتقدات بنیادین خود درگذرند. ولی کارِ ذوقیِ خطرناکی بود، چونکه ستایشگران شعر بدوی بتدریج معیارهایی را که از آن استنباط می‌شد پذیرفتند و به انکار ادبیات جدید و کلاسیکی پرداختند. اگر ویکوی فراموش شده را به حساب نیاوریم، بدوی پندان اسکاتلندی نخستین کسانی بودند که صریحاً اعلام داشتند: «دورانی که بدان نام بربری صفت داده‌ایم برای روحیهٔ شاعرانه مساعدترین ایام بوده است.»(۳۷) هردر تنها کسی بود که، به پیروی از ابنکار ایشان، نظرات نئوکلاسیکی را کلاً کنار گذاشت.

تمام این عناصر در نگارش تاریخ ادبی وارد شد؛ حسّ تاریخی، حسّ فردیت و تحوّل، ناگزیر بود که با روحیهٔ کهن بزوهی فراهم آید. موادّی را که در قرون پیشین گرد آمده بود به کار بَرَد و با حسّ فوریت و اشتمال آن بر زمان خود در آن رسوخ کند. در آغاز کار، غالب تاریخهای ادبی صرفاً عبارت از انبوهی از شرح حالها و اطلاعات کتاب‌شناختی و مخازنی عظیم از مواد خام بود. آثار بزرگ نویسندگانی چون موراتوری[۱۱۲] و تیرابوسکی[۱۱۳] در ایتالیا و گروه راهبان وابسته به فرقهٔ بندیکت قدیس که *تاریخ ادبی فرانسه*[۱۱۴] را تألیف کردند بی‌شك چیزی چندان بیشتر از این نیست. ولی در همین زمان کسانی به نگارش تاریخ روایی ادبیات دست زدند و در این کار طرحی انتقادی را مدّنظر قرار دادند و با این هدف انتقادی به میدان آمدند که به ارزیابی مجدّد گذشته بپردازند. در میان این آثار دو کتاب به چشم می‌خورد که از ارزشها و مفروضاتی ادبی برخوردار است. گواینکه کوهی از دانش صرفاً کهنه و بی‌خاصیّت نیز بر آنها سنگینی می‌کند: یکی کتاب جوانی ماریو کرشیم بنی[۱۱۵] به عنوان *تاریخ شعر بومی*[۱۱۶] (۱۶۹۸)، و دیگری، هفتاد وشش سال

۱۱۲. Ludovico Antonio Muratori (1672-1750) ← فصل هفتم همین کتاب.

۱۱۳. Girolamo Tiraboschi (1794-1731)، بروهگر ایتالیایی که تألیف مهمش *تاریخ ادبیات ایتالیایی* (*Storia della Letteratura Italiana*) در سیزده جلد بود (۱۷۷۱-۱۷۸۲).

114. *Histoire littéraire de la France*

۱۱۵. Giovanni Mario Crescimbeni (1663-1728)، شاعر و مورخ ادبی ایتالیایی.

116. *Istoria della volgar poesia*

بعد، نخستین *تاریخ شعر انگلیسی*[۱۱۷] (۱۷۷۴ـ۱۷۸۱) نوشتهٔ تامس وارتن[۱۱۸] است. ولی حتّی این کتابها نیز محصول سازشهایی ناخوشایند است. باید به اوایل قرن نوزدهم و بوتروك[۱۱۹]، برادران شلگل، ویلمن[۱۲۰]، سیسموندی[۱۲۱] و امیلیانی گوئیدیچی[۱۲۲] برسیم تا بتوان از تاریخ ادبی موفّق سخن گفت. امّا این پیروری نباید سبب نادیده گرفتن تمهیدات بارزی گردد که درقرن هفدهم و هجدهم صورت گرفته بود. در آن زمان بود که مواد لازم برای تاریخ ادبی گردآوری شد، و در آن زمان بود که زیربنای فکری براساس اندیشه تحوّل و مفاهیم نوین نقد ایجاد گردید.

دراصل، تاریخ ادبی عمدتاً به ادبیات ملّی محدود می‌شد زیرا یکی از انگیزه‌های عمدهٔ آن میهندوستی بود. ولی آگاهی نسبت به ادبیات وفعالیتهای ادبی ملتهای دیگر روبه‌فزونی داشت. البتّه بازمانده‌هایی از دانش اومانیستی در نشریاتی چون مجلهٔ فرانسوی *کتابهای انگلیسی*[۱۲۳] (سال تأسیس آن ۱۷۱۶) یافت می‌شد. ولی این نشریه نیز به گزارشهایی درباب کتاب در زمینه‌های الهیّات، باستان‌شناسی و جز آن محدود بود. با وجود این، حتّی فرانسویان نیز، که خودبسنده‌ترین تمام ملّتها بوده‌اند، کم کم به وجود ادبیّات انگلیس پی بردند. معمولاً به مراحل آغازین این کشف اهمیت بسیار زیادی داده می‌شود، ولی نباید فراموش کرد که فرانسویان زمانی انگلستان را کشف کردند که رسماً زیر سیطرهٔ ذوق نئوکلاسیکی قرار داشت و اینان ناگزیر آن را از منظر ذوق خود و همذوقان معاصر خود در انگلستان مشاهده کردند. به همین دلیل، مقاله‌ای با عنوان «رساله در باب شعر انگلیسی» که در مجلهٔ *ادبی*[۱۲۴] (۱۷۱۷) منتشر شد به این استدلال ختم می‌شود که ادبیات انگلیس به طور کلی دارای کیفیّتی نازل است. پرایر[۱۲۵] باید در مقابل لافونتن[۱۲۶] سر تعظیم فرود آورد، چنانکه راجستر[۱۲۷] و درایدن در مقابل بوالو، کمدی نویسان انگلیس در مقابل مولیر[۱۲۸]، و حتّی میلتن در مقابل فنلون.(۳۸) نظر ولتر[۱۲۹] هم دربارهٔ ادبیات

117. *History of English Poetry*

۱۱۸. Thomas Warton (1728-1790)، شاعر و مورخ ادبی انگلیسی.

۱۱۹. Friedrich Bouterwek (1766-1828)، مؤلف آلمانی آثاری در زمینه‌های فلسفه و تاریخ ادبیات.

۱۲۰. Abel - François Villemain (1790-1870)، نویسنده و سیاستمدار فرانسوی.

۱۲۱. Jean - Charles - Léonard Simonde de Sismondi (1773-1842)، مورخ و بروهشگر و اقتصاددان سوئیسی که نام و ملیّت اجداد ایتالیایی مزعوم خود را برگرفت. از دوستان نزدیك مادام دواستال و از حامیان آرای رمانتیکی بود.

122. Emiliani Guidici 123. *La Bibliothèque anglaise* 124. *Journal Littéraire*

۱۲۵. Matthew Prior (1664-1721)، شاعر و دیپلمات انگلیسی.

۱۲۶. Jean de La Fontaine (1621-1695)، شاعر و داستانسرای فرانسوی.

۱۲۷. John Wilmont, 2nd Earl of Rochester (1648-1680)، شاعر و مرد ذوق و ادب.

۱۲۸. Molière (Jean - Baptiste Poquelin: 1622-1673)، باریگر و نمایشنامه‌نویس فرانسوی.

۱۲۹. Voltaire (François Marie Arouet: 1694-1778)، نویسنده و نمایشنامه‌نویس فرانسوی: ← فصل دوم همین کتاب.

انگلیس با این اظهارات چندان تفاوتی ندارد.

بدین ترتیب می بینیم که تقریباً در اواسط قرن هجدهم تنشهای مشرب نئوکلاسیکی با خشونت و حدّت بسیار بیشتری پدیدار می شود. ولی اگر تصور کنیم که این تعبیرهای مجدّد و ابتکارهای متنوع از ترتیبی زمانی یا منطقی پیروی کرده است به خطا رفته‌ایم. تمام این مواضع تقریباً همزمان اتّخاذ شد و با کندی بسیار از یکدیگر متمایز گردید. پیچیدگی شگفت‌آور واقعیت چنان است که تنها با تحلیل بالنسبه تفصیلی آثار منتقدان بزرگ و اسناد مهمّ خواهیم توانست به شیوه‌ای درخور با آن روبرو شویم. با ولتر آغاز خواهیم کرد که نمایندهٔ مرحله‌ای متأخر در نئوکلاسیسیسم فرانسوی است، و سپس به منتقدان بزرگی چون دیدرو، دکتر جانسن ولسینگ خواهیم رسید که به وجوهی تازه به بیان مجدّد نئوکلاسیسیسم پرداختند. فصلهایی دربارهٔ منتقدان کم اهمیت‌تر در فرانسه، انگلستان، اسکاتلند و ایتالیا مجالی خواهد بود که گرایشهای کلّی قرن را مرور کنیم و پس از آن قطع کامل همهٔ پیوندها را با نئوکلاسیسیسم در آثار هردر و بیان مجدّد و بسیار متفاوت آن را در آثار گوته و شیلر[۱۳۰] بررسی کنیم.

۱۳۰. Friedrich Schiller: ← فصل یازدهم همین کتاب.

دو: ولتر

ولتر (۱۶۹۴ـ۱۷۷۸) بهترین نمایندهٔ اواخر دوران کلاسیسم فرانسه است. درست است که نویسندگان دیگری نیز هستند که توانسته‌اند چکیدهٔ موضع نئوکلاسیکی رسمی را به نحوی منظّمتر از ولتر آتشین مزاج بیان کنند، ولی او چنان شخصیت مهمّی در ادبیات، فکر و حیات فرانسه در قرن هجدهم به شمار می‌رود، چنان نویسنده‌ای سیکبال با چنان وسعت دید و دامنه‌ای است و، بالاتر از اینها، چنان معروفتر از هر یك از منتقدان معاصر خویش است و آنقدر مورد بحث قرار گرفته که بهتر است بحث خود را با او آغاز کنیم. از اینها گذشته، ولتر برای دنیای انگلیسی زبان از اهمیّت ویژه‌ای برخوردار است، زیرا به ادبیات انگلیسی توجه خاصی مبذول داشته و دربارهٔ شکسپیر نیز گفته‌های فراوانی دارد که اطلاع از آنها و درك و بحث آنها ارزنده است.

ولتر را نمی‌توان یکی از نئوکلاسیکهای قسری که صرفاً نظرات قرن هفدهم را منعکس کرده است توصیف کرد. او با روحیّهٔ هندسی[1] روبه‌رشد و خردبروهی مفرط پایان قرن هفدهم و اوایل قرن هجدهم بسدت مخالف است. با این حال، برخی از نظرات گروه متجدّدان را که در مخالفت با متقدّمان[2] است می‌پذیرد و این امر او را به سگفتی می‌اندازد که بوالو و سر ویلیام تمپل[3] سرسختانه از قبول برتری عصر خود نسبت به دوران کلاسیکی باستان سر بازمی‌زنند.(۱) او ایرادهایی را که لاموت به همر گرفته بود تأیید می‌کرد و به طور کلّی ویرژیل را بر همر ترجیح می‌داد؛ با این حال نسبت به فن سعر و شاعری تجویزی[4]، به صورتی که در آثار دوبینیاك و لوبوسو آمده است، تردیدهایی داشت.(۲) درمقابل خردبزوهانی چون لاموت،(۳) که بواقع «اودها و

۱. geometric spirit: ← توضیحات مترجم در پایان کتاب

۲. Ancients; Moderns: ← توضیحات مترجم در پایان کتاب.

۳. Sir William Temple (1628-1699). مقاله‌نویس و دیپلمات انگلیسی

4. prescriptive poetics

ترازدیهای منثور می نوشتند و خاتمه‌یافتن دوران شعر را ناگزیر و حتی مطلوب می شمردند. هرگز از دفاع از شعر بازنایستاد. با اینکه ولتر را برجسته‌ترین نمایندهٔ دوران روشنگری می‌دانیم، و یقیناً به دستاوردهای زمان خود در ترویج مدارا و دانش و نیز به سهمی که شخصاً در این پیشرفتها داشت می بالید، ولی به ترقّی یکدست و مداوم تمدّن، یا ادبیات، معتقد نبود. بلکه به نظری پایبند بود که آنرا می توان بیشرفت دوری توصیف کرد. او اعتقاد داشت که بشر جهاردورهٔ مهمّ شکوفایی به خود دیده که عبارت است از آتن در زمان پریکلس[۵]، رم در زمان اوگوستوس[۶]، رم در زمان لئوی دهم[۷] و پاریس در زمان لویی چهاردهم[۸]. (۴) ولی درمیان این دوره‌های شکوفایی، ورطه‌هایی از انحطاط مطلق و اعصاری از ظلمات کامل و، درادبیات، دورانهای بدذوقی و بربریت وجود داشته است. ولتر بخوبی متوجّه ناپایداری نفوذ تمدن در نوع بشر بود. خشونت برخی از عقاید متعلّق به اواخر عمرش را باید در حکم احساسات برانگیخته‌شدهٔ پیرمردی دانست که شاهد پیشروی سیلاب دیگری از بربریّت است.

در ۱۷۲۶ که ولتر به انگلستان وارد شد بی تردید ذوق او عمدتاً شکل گرفته بود. با وجود این، سالهای اقامت در انگلستان (۱۷۲۶ـ۱۷۲۸) در وسعت بخشیدن به افق ادبی او و کار نگارش نقد اهمیتی بسزا داشت. اگرچه دراینکه ولتر مکالمه و نوشتن انگلیسی را بخوبی فراگرفته باشد شك هست، ولی مسلّماً بخوبی از عهدهٔ خواندن آثار به زبان انگلیسی برمی‌آمد. او با بسیاری از نویسندگان مشهور انگلیسی آن زمان ــ نظیر پوپ، سوئیفت[۹]، ادوارد یانگ[۱۰] و کانگریو[۱۱] ــ ملاقات کرد، و به قصد آموختن زبان انگلیسی و آشنایی با درام آن کشور مرتب به تئاترهای لندن می‌رفت. علاوه بر نمایشنامهٔ ادیسن[۱۲] به نام کیتو[۱۳] و کمدیهای بسیار، *هملت* و *ترازدی قیصر* شکسپیر را دیده است. جنتار در شعر حماسی[۱۴] را در انگلستان نوشت؛ ترجمهٔ انگلیسی این اثر،

۵. (c. 490-429 B.C.) Pericles. دولتمرد آتنی که از حدود ۴۶۰ پیش از میلاد تا زمان مرگش بر آتن تسلط داشت. کمال مطلوب سیاسی او این بود که آتن دمکرات رهبر تمام یونان و مستملکاتش گردد.

۶. (63 B.C.-14 A.D.) Augustus. امپراتور روم که دوران حکومتش با عصر طلایی ادبیات و هنر روم همزمان است.

۷. (1475-1521) Leo X (Giovanni de' Medici). از ۱۵۱۳ تا ۱۵۲۱ پاپ بود. حامی سخیر هنرمندان بویژه رافائل. محفل ادبی او مشهور بود.

۸. (1638-1715) Louis XIV. شاه فرانسه (۱۶۴۳ـ۱۷۱۵) که در زمان سلطنتش فرانسه به کمال شکوفایی خود رسید.

۹. (1667-1745) Jonathan Swift. نویسندهٔ هجایی انگلیسی.

۱۰. (1683-1765) Edward Young. شاعر و نمایشنامه‌نویس انگلیسی.

۱۱. (1670-1729) William Congreve. نمایشنامه‌نویس انگلیسی.

۱۲. (1672-1719) Joseph Addison. نویسندهٔ انگلیسی.

13. *Cato* 14. *Essai sur la poésie epique*

زیرعنوان جستار در شعر حماسی *ملل اروپایی از همر تا میلتن*[15]، در ۱۷۲۷ یعنی قبل از اصل فرانسوی آن منتشر شد. البته ولتر دراین اثر به نگارش تاریخ ادبیات حماسی نپرداخته، بلکه آن را بدین منظور نوشته است که زمینه را برای حماسهٔ خویش موسوم به *هانریاد*[16] فراهم کند و خوانندگان انگلیسی را به خرید قبوض پیش از انتشار کتاب علاقه‌مند سازد. *هانریاد* به جنبش دفاعی در مقابل احکام سختگیرانهٔ نئوکلاسیکی، مانند آنهایی که لوبوسو تعیین کرده بود، نیاز داشت زیرا قهرمان برگزیدهٔ ولتر (هانری چهارم) شخصیتی اسطوره‌ای نبود و اسباب و موادی نیز که دراین حماسه به کار بسته بود به دنیای باستان تعلق نداشت. ولتر درمقابل کهن پسندان چنین استدلال می‌کند که حماسهٔ جدید باید با حماسه‌های باستانی تفاوت داشته باشد. ولتر هدف دیگری نیز داشت و آن این بود که با طرح مسئلهٔ لزوم وجود تفاوت میان حماسهٔ فرانسوی و حماسهٔ انگلیسی ازهرگونه مقایسهٔ نامطلوب میان *هانریاد* و *بهشت ازدست شدهٔ* میلتن جلوگیری کند. دفاعیهٔ او بر تمایزی مبتنی است که شاید از آثار پرو[17] و سنت اورمون[18] برگرفته باشد: برخی از زیباییها بنیادین و اصیل‌اند و برخی متعارف؛ برخی از قواعد بر طبع سلیم و خرد جهانشمول استوارند وبرخی صرفاً به عرف و عادت محل بستگی دارند. اسباب و مواد اثر ادبی جنبهٔ محلی دارند و مبتنی بر ذوق ملی‌اند. سپس ولتر تاریخچه‌ای کوتاه از شعر حماسی عرضه می‌کند که از نظر تاریخی بسیار سطحی است ولی، با اشاره به ورطهٔ عمیقی که تغییرات اجتماعی وفن شناختی میان تمدنهای جدید و باستان به وجود آورده، به دفاع از استقلال ادبیات جدید ملتها از حیطهٔ ادبیات کلاسیکی و نیزتفاوتهای موجود میان سنتهای ملی جدید می‌پردازد. به دانته و اریوستو اشاره‌ای نکرده است (ولتر آثار اریوستو را می‌ستود ولی آنها را حماسی نمی‌شمرد)، و فقط تریسینو[19]، تاسو[20]، کاموئنش[21]، ارتبلیا[22] و میلتن تاحدودی بتفصیل مورد بحث قرار

15. *Essay upon the Epic Poetry of the European Nations from Homer down to Milton*

۱۶. *Henriade*، شعری حماسی درستایش از هانری چهارم.

۱۷. Charles Perrault (1628-1703)، نویسنده و منتقد فرانسوی در نزاع میان متقدمان و متجددان در جبههٔ گروه اخیر فعّال بود.

۱۸. Charles de Marguetel de Saint-Denis de St. Evremond (1616-1703)، نویسنده و منتقد و صاحب‌نظر درفلسفهٔ تاریخ و سرنویسی صاحب سبک.

۱۹. Gian Giorgio Trissino (1478-1550)، نویسنده و ادیب ایتالیایی، ازمدافعان ایجاد وزبانی ایتالیایی‌ه از ترکیب گویشهای ایتالیایی بود. نخستین نرادی ادبیات اروپای جدید و نخستین شعر حماسی از اوست.

۲۰. Torquato Tasso (1544-1595)، شاعر حماسی ایتالیایی. *اورشلیم آزاد شده* (*Gerusalemme Liberata*) مهمترین اثر اوست.

۲۱. Luiz Vaz de Camões (1524-1580)، شاعر حماسه‌سرای پرتغالی. شاهکار او *لوسیادها* (*Os Lusiadas*) متضمن وقایع مهم تاریخ پرتغال است.

۲۲. Alonso de Ercilla y Zuñiga(1533-?1596)، شاعر حماسی اسپانیایی.

گرفته‌اند. گرچه مطالب مربوط به کامونتش و ارتیلیا اقتباس از دیگران است،(۵) با درنظر گرفتن محدودیّتهای زمان باید اذعان کرد که اظهارات ولتر از وسعت قابل ملاحظه‌ای برخوردار است، و آنچه دربارهٔ میلتن گفته (و برای آنکه میزبانان انگلیسی خود را آزرده‌خاطر نسازد در آن جانب احتیاط را مراعات کرده) بی تردید برای فرانسویان تازگی دارد زیرا وجود تفاوت را در امور ذوقی به رسمیت شناخته است. ولتر بحث را چنین آغاز می کند که «اگر تفاوت درنبوغ ملتی با ملت دیگر به بارزترین وجه ممکن آشکار شده باشد همانا در بهشت *ازدست شدهٔ* میلتن است». و می پذیرد که «به هیچ وجه معتقد نیستم که یك ملت باید آثار ادبی خود را با معیارهای ملت دیگری بسنجد.»(۶) بعداً نیز که این نوشته به زبان فرانسه منتشر شد (۱۷۳۳) ولتر مجدداً بر اهمیت آگاهی نسبت به ادبیات کشورهای دیگر و تفاوتهای موجود میان ذوق ملل مختلف و لزوم پذیرش آن درحکم امری واقع تأکید می‌ورزد. «غیرممکن است که تمام یك ملت در مورد مسائل احساسی و در آنچه خوشایند آنهاست به خطا روند.»(۷) برخی ادب پژوهان(۸) جستار *در شعر حماسی* را سرآغاز ادبیات تطبیقی و تساهل و نسبیت مداری انتقادی واقعی خوانده‌اند. ولی، با درنظر گرفتن نوشته‌های بعدی ولتر، چنین ادعایی محل تردید است زیرا او هرگز از فکر خود دربارهٔ ذوق واحد جهانشمول وفراگیر عدول نکرد. از این گذشته، در اینکه نسبیت مداری کامل عیار در دیدگاه نئوکلاسیکی بشرفنی بزرگ به‌شمار آید بحث هست. ضمناً درگفته‌های ولتر دربارهٔ حماسه‌های مختلف، که قبلا هم دیگران غالباً گفته بوده‌اند، یا در تفاوت میان ذوق ملتها، موضوعی که سنت اورمون و بسیاری از افراد دیگر پیش از او مطرح کرده بودند، جندان حیزی که به ادبیات تطبیقی واقعی شباهت داشته باشد موجود نیست.

با این همه، اقامت در انگلستان به ولتر سعهٔ صدر بیشتری داد و او را به ادبیات انگلیس علاقه‌مند کرد. *نامه‌هایی درباب ملت انگلیس*[۲۳] نیز نخستین بار در ۱۷۳۳ به زبان انگلیسی چاپ شد و پس، یك سال بعد، اصل فرانسهٔ کتاب با عنوان جدید *نامه‌های فلسفی*[۲۴] منتشر شد. بحث دربارهٔ اهمیت این کتاب درزمینهٔ تاریخ تطوّر فکر در فرانسه لزومی ندارد. ولی آنچه ولتر درباب ادبیات انگلیس گفته است به کارما مربوط می شود. کلید لحن تمام کتاب را می توان در توصیفی یافت که از شکسپیر کرده است. «شکسپیر نبوغی نیرومند وبارور داشت: طبیعی بود و از فخامت برخوردار، ولی حتی ذره‌ای ذوق سلیم در او یافت نمی شد و یا حتی با یکی از قواعد درام آشنا نبود.» اگرچه «در مضحکه[۲۵]های این نویسنده، که نام تراژدی بدانها داده شده، صحنه‌هایی زیبا، شریف ودهشتناك» وجود دارد، ولی انحطاط تئاتر انگلیس ناشی از تأثیر اوست.(۹) پس از آن ولتر فهرستی از آنچه به نظر او در آثار شکسپیر «نامعقول و نامربوط» است می آورد: سخن گفتن

23. *Letters concerning the English Nation*

24. *Lettres philosophique*

۲۵ farce ← توضیحات مترجم در پایان کتاب

دزدمونا[۲۶] پس از آنکه خفه شده است، گورکنها در *هملت*[۲۷]، شوخیهای بیه‌دوزان رومی درحضور برونوس و کسیوس[۲۸]. ولی ولتر در عین حال مایل است برخی از قطعه‌های زیبای آثار شکسپیر را به خواننده عرضه کند و «بودن یا نبودن» را ترجمه می‌کند:

هان، برگزیدنی باید ودر همین دم
گذرکردنی از زندگی به مرگ یا از هستی به نیستی...[۲۹](۱۰)

وی سپس گفتاری از درایدن را در ترجمه‌اس نقل می‌کند و اظهار می‌دارد: «در چنین قطعه‌های منفردی است که تاکنون انگلیسیان نسبت به دیگران برتر بوده‌اند. ازمیان ظلمت آثار نمایشی آنها، که بخش اعظمش بربری خوی و عاری از تناسب و آداب‌دانی، نظم یا راستنمایی[۳۰] است، چنان بارقه‌های شکوهمندی می‌درخشد که بیننده را متحیّر و مبهوت می‌کند.»(۱۱) به‌زعم ولتر، ادیسن با نوشتن کیتو نخستین انگلیسی بود که ترازدی بقاعده‌ای نوشت. ولی در این مورد نیز به گیرودارهای عشقی و برودت کلی آن معترض است، و سرانجام بحث خود را چنین به پایان می‌رساند که «گویی طبیعت انگلیسیان تاکنون چنان بوده است که زیباییهایی ناهنجار بیافرینند. غولهای دلفریب شکسپیر بمراتب سرگرم‌کننده‌تر از تصاویر سنجیدهٔ نویسندگان جدیدند. نبوغ شعری انگلیسیان تا این زمان به درخت پرشاخ و برگی می‌ماند که به دست طبیعت کاشته شده است، هزارشاخه بدون هیچ نظم و ترتیبی از آن سر برمی‌آورند و بی‌قاعده، ولی با نیروی حیاتی بسیار، رشد می‌کنند. اگر بخواهید برخلاف طبیعتش رفتارکنید ومانند درختهای باغ مارلی[۳۱] به بریدن شاخه‌ها و پیراستن آن دست بزنید خواهد خشکید.»(۱۲) طولی نکشید که همین قیاس را در طرفداری از جنگل طبیعی و دست نخورده به کار بستند.

بحثی که دربارهٔ کمدی نویسان انگلیسی می‌کند چندان جالب توجه نیست. ولتر ظاهراً ویچرلی[۳۲] را می‌پسندد، ولی با این حال در خلاصه‌ای که از دو فروس *ساده‌دل*[۳۳] به‌دست

۲۶. Desdemona، همسر اتللو.

۲۷. وجود صحنه‌های خنده‌آور در تراژدیهای انگلیسی دورهٔ رنسانس، بویژه درآثارشکسپیر، این نمایشنامه‌ها را از جمله مشکلات عمدهٔ ساخته بود. درقرن حاضر است که نقش خلّاق این صحنه‌ها در گسترش و تطوّر درونمایهٔ نمایشنامه قبول عام می‌یابد.

۲۸. اشاره به صحنه‌ای در تراژدی قیصر (*Julius Caesar*) است.

29. Demeure, il faut choisir et passer a l'instant
De la vie a la mort, ou de l'être au néant

30. verisimilitude

۳۱. Marly-le-Roi، باغی که لوئی چهاردهم در ورسای ساخت.

۳۲. William Wycherley (1640?-1716)، نمایشنامه‌نویس انگلیسی.

می‌دهد بر نامربوط بودن گیرودار داستان، و در وصف او از زن دهاتی[۳۴] بر وضعیت ناهنجار داستان تکیه شده است. پس از آن راچستر را «مردی صاحب نبوغ» و «شاعری بزرگ» می‌خواند و، به عنوان نمونه‌ای از «تخیّل درخشان» او، بخشی از هجویّه بر ضد نوع بشر[۳۵] را ترجمه می‌کند. همین فصل حاوی اشاره‌ای کمابیش مثبت به والر[۳۶] است، و فصل بعد ستایشی پرحرارت از باتلر[۳۷]، سوئیفت و پوپ. تنها چیزی که ولتر در باتلر نمی‌پسندد طنز اوست که صبغهٔ محلّی دارد. ولی سوئیفت را به رابله[۳۸] ترجیح می‌دهد و عجیب اینکه او را «از نظر شعور شبیه رابله» می‌خواند و اضافه می‌کند که «با فرهیخته‌ترین افراد معاشر است.» «اشعار سوئیفت از ذوقی یگانه و تقریباً تقلیدناپذیر برخوردار است» ــ قضاوتی شگفت‌انگیز برای کسانی که تنها «اتاق آرایش بانو»[۳۹] و یا «مراحل عشق»[۴۰] را به یاد داشته باشند. والاترین ستایش نصیب پوپ می‌شود. «به اعتقاد من، [پوپ] ظریفترین و بقاعده‌ترین، و درعین حال خوشنواترین شاعری است که انگلستان تاکنون به خود دیده است. او نواهای ناهنجار و شیپورِوار انگلیسی را به نغمات گوشنواز نی تبدیل کرده است.»(۱۳) پس از این، ولتر قطعه‌ای از هنك حلقهٔ گیسو[۴۱] را ترجمه می‌کند و با ملاحظاتی غبطه‌آلود حاکی از توجهی که انگلیسیان نسبت به ادبا و نویسندگان خود ابراز می‌دارند بحث خود را به پایان می‌رساند.*

* یکی دیگر از آثار متقدم ولتر نظرات انتقادی او را دربارهٔ ادبیات فرانسه به نحو احسن روشن می‌کند: این اثر شعری است به نام معبد ذوق[۴۲] (۱۷۳۱ـ۱۷۳۳) که دارای دوزخی است مالامال از مفسران و فلاسفه، و برزخی که لامِوت، ژان باتیست روسو[۴۳] و فونتنل[۴۴] در آن قرار دارند. پاسکال[۴۵]، رابله، مارو[۴۶] و بِل[۴۷] ــ که هنوز باید از گناهان خود پاك شوند ــ به معبد ذوق نزدیکترند. سرانجام به بهشت می‌رسیم و تنها هشت نویسنده را در آن می‌یابیم: فنلون، بوسوئه[۴۸]، کرنی، راسین، لافونتن، بوالو، مولیر و کینو[۴۹].

34. *Country Wife* 35. *Satyr against Mankind*

۳۶. Edmund Waller (1606-1687)، شاعر انگلیسی.

۳۷. Samuel Butler (1612-1680)، شاعر هزل‌نویس انگلیسی. مؤلف هیودیبرس (*Hudibras*)، هجویه‌ای دربارهٔ دورویی و طمع و غرور برخی از فرقه‌های دینی.

۳۸. François Rabelais (c. 1490-1553 or 1554)، نویسنده و طبیب و اومانیست و هزل‌نویس فرانسوی.

39. *Lady's Dressing Room* 40. *Progress of Love*

۴۱. *Rape of the Lock*، از آثار معروف پوپ.

42. *Le Temple de goût*

۴۳. Jean - Baptiste Rousseau (1671-1741)، شاعر و نمایشنامه‌نویس فرانسوی.

۴۴. Bernard Le Bovier de Fontenelle (1657-1757)، ادیب فرانسوی.

۴۵. Blaise Pascal (1623-1662)، فیلسوف و ریاضیدان و نویسندهٔ فرانسوی.

۴۶. Clément Marot (1496-1544)، شاعر فرانسوی.

۴۷. Pierre Bayle (1647-1706)، فیلسوف و نویسندهٔ فرانسوی.

۴۸. Jacques-Bénigne Bossuet (1627-1704)، خطیب و حکیم الهی و نویسندهٔ فرانسوی.

۴۹. Philippe Quinault (1635-1688)، نمایشنامه‌نویس و شاعر فرانسوی.

ولی با گذشت زمان نظر ولتر نسبت به شکسپیر ناسازتر شد. البتّه نمی توان گفت که بواقع نظرش را تغییر داده است: مفروضات بنیادین همان است. ولی لحن او تندتر و حتّی آمیخته با طعنه می شود و بندرت و با سخاوتی کمتر به قطعات زیبا در آثار شکسپیر اشاره می کند. البتّه نباید اوضاع و احوال رافراموش کرد: در *نامه‌های فلسفی* ولتر حس می کند که کنفی کرده است؛ ولی در ۱۷۷۶، یعنی زمانی که حملات او به اوج سدت خود می‌رسد، براین اعتقاد است که بدذوقی در فرانسه بیروز شده و هموطنانِ او شکسپیر را به کرنی و راسین و نیز نزاردیهای خودِ ولتر ترجیح می‌دهند. ولتر درنامه‌ای موضوع را با صداقت تمام این جنین توضیح می‌دهد: «اینکه این جانور گروهی طرفدار در فرانسه دارد دهشتناك است: و آنچه به مصیبت و دهشت آن می افزاید این است که مدّتها پیش خود من اولین کسی بودم که از این شکسپیر صحبت کردم. خود من نخستین کسی بودم که مرواریدهایی را که در مزبلهٔ عظیم او یافته بودم به فرانسویان نسان دادم. در آن زمان به ذهنم خطور نمی کرد که خود روزی به لگدمال کردن تاج افتخار کرنی و راسین کمك کنم تا تارك بازیگری وحشی را بیارایم.»(۱۴)

شدیداللحن ترین تقبیح شکسپیر را در آن نامهٔ مشهور خطاب به فرهنگستان فرانسه باید یافت که دالامبر[۵۰] در روز عید سن لویی در ۲۵ اوت ۱۷۷۶ قرائت کرد.(۱۶) ترجمهٔ جدید آثار شکسپیر به وسیلهٔ لو تورنور[۵۱] بتازگی منتشر شده بود و دیباچهٔ آن خطاب به لویی شانزدهم، که با کاترین کبیر و پادشاه انگلستان از جمله حامیان چاپ و انتشار کتاب بودند، حاوی تجلیلی بلند بالا از شکسپیر بود. از این رو خشم ولتر حدومرزی نمی شناخت. حملهٔ ولتر دوجنبه دارد. بخشی از آن متضمن ترجمهٔ کم وبیش تحت‌اللفظی آن قطعه‌هایی از میان آثار شکسپیر است که به زعم او ناهنجار و رکیك است: نخستین صحنهٔ *اتللو* که در آن ایاگو پدر دزدمونا را بیدار می کند و با عباراتی زننده و خشن فرار دخترش را با سیاهی زنگی به او اطلاع می‌دهد: دربان در نمایشنامهٔ مکبث؛ اظهارعشق هنری پنجم به کاترین؛ سخنان دوپهلوی خدمتکاران در اغاز *رومئو و ژولیت*؛ نخستین صحنهٔ *لیرشاه* که‌درآن دوك آوگلاستر[۵۲]، ادموند[۵۳] را پسرنامشروع‌خود معرفی می کند ودربارهٔ نحوهٔ بسته‌شدن نطفهٔ وجود او به شوخی می‌پردازد. حتّی جزئیات را نیز، اگر به‌نظر او در «نازل» بودن آنها شکی نباشد، نقل می کند ــ مثلا گفتگوی سربازان در آغاز *هملت*. برناردو می پرسدکه«پاس بی سروصدایی داشتی؟» و فرانسیسکو پاسخ می‌دهد که «حتی یك موش هم تکان نخورد» [= آب از آب تکان نخورد]. ولتر غضبناك آن را چنین ترجمه می کند: «صدای دویدن موشی را هم نشنیدم.» خشم ولتر بویژه ازاین‌روطغیان کرده که لردکیمز[۵۴](۱۷)این عبارات رابه‌گفتهٔ یکی از

۵۰. Jean-Baptiste Le Ron d'Alembert (1717-1783). ریاضیدان و فیلسوف فرانسوی.

۵۱. P.P.F. Le Tourneur (1736-1788). مترجم آثار نویسندگان انگلیسی به زبان فرانسه.

52. Duke of Gloucester 53. Edmund

۵۴. Henry Home, Lord Kames (1696-1783). فیلسوف و منتقد اسکاتلندی که *عناصر نقد* (*Elements of Criticism*) او در دو جلد حاوی تحلیلی روشن و ارزشمند از نظرات این دوره دربارهٔ زیباشناسی وسبك است.

افسران آگاممنون در *ایفیژنی راسین* مرجّح دانسته است: «همه را خواب دربوده است، هم سپاهیان و هم بادها و هم نپتون را»[۵۵]. آن گاه ولتر چنین می‌گوید: «بلی آقا، سرباز می‌تواند درباسدارخانه چنین پاسخ دهد؛ ولی نه در روی صحنه و در برابر اشخاص طراز اول مملکت که منظور خود را به زبانی مهذّب بیان می‌کنند و او نیز باید در پیشگاه آنها همین شیوهٔ بیان را اختیار کند.»(۱۸)

جنبهٔ دیگر حملهٔ ولتر بدان رشته‌ای مربوط می‌شود که در آن سرآمد همگان بود: بازگویی آمیخته با تمسخر محتوای نمایشنامه‌های شکسپیر، بویژه هملت که در خلاصه‌ای که ولتر بدست داده داستان جنایی پوچ و بی سروتهی به‌نظر می‌آید.(۱۹) نتیجه‌ای که از این همه گرفته می‌شود واضح است: شکسپیر «دلقکی دهاتی» و «جانور» و «وحشی مست» و «سفّا»یی بیش نیست. ولی نباید چنین پنداشت که ولتر تمجید از شکسپیر را بکلّ فراموش کرده است. او پیوسته بر این اعتقاد پابرجا ماند که شکسپیر دارای «سرشتی زیبا ولی بسیار وحشی» بوده که قاعده و نظم و آداب‌دانی وصنعتگری نمی‌شناخته و فرومایگی و شکوه، و لودگی و امور خطیر را درهم می‌آمیخته است: «ترازدی آشفته‌ای است که صدها برتو نور از آن ساطع است.»(۲۰) در نظر ولتر، شکسپیر مظهر نبوغ خام طبیعت در مراحل آغازین هنر است. هنگام نگارش مقایسهٔ نهایی خویش میان کرنی و راسین، ولتر مقایسه‌ای را در مدّ نظر داشت که اسکالیزر میان همر و ویرژیل کرده بود، ولی به شکسپیر هم اشاره‌ای می‌کند: «کرنی نیز مانند شکسپیر نابغهٔ بزرگی بود که آثار نبوغش یکدست نبود؛ ولی نبوغ کرنی از نبوغ شکسپیر بیشتر بود چنانکه نبوغ اشراف‌زاده‌ای از نبوغ آدمی معمولی، که با ذهنی یکسان متولد شده باشد، بیشتر است.»(۲۱) حجّت غایی، که علی‌القاعده باید درنظر ولتر انکارناپذیر بوده باشد، این که ستایش از شکسپیر جنبهٔ محلّی داشته است. «او آدم بی‌تمدنی بود که از تخیّلی نیز برخوردار بود. شعرهای بسیاری دارد که زیباست، ولی نوشته‌هایش را تنها در لندن و کانادا می‌بندند. اینکه ملتی چیزی را بپسندد که تنها در آن کشور مطلوب باشد نشانه‌ای نیکو از ذوق آن ملت نیست. هیچیک از آثار شکسپیر بر صحنهٔ تئاترهای کشورهای خارجی اجرا نشده است، درحالی که تراژدیهای فرانسوی را درهر پایتخت اروپا، از لیسبون تا سن پترسبورگ، و از مرزهای اقیانوس منجمد شمالی تا دریایی که اروپا را از افریقا جدا می‌کند، برروی صحنه می‌آورند. هرگاه فقط یکی از آثار شکسپیر از چنین افتخاری برخوردار شد، آنگاه می‌توانیم به بحث بنشینیم.»(۲۲)

همدلی بسیار لازم است تا بستر این انتقادات را کاملا پوچ و نامعقول نخوانیم. امروزه بی‌تردید آخرین حجّت او کافی است تا نظرات ولتر را کاملا باطل کند: گفته‌های عاری از ادب و حتی مستهجن دیگر نگرانمان نمی‌کنند، و جنبه‌های نامحتمل را در طرح و توطئه و وضعیّت براحتی می‌پذیریم. اصلا حاضر نیستیم به این بیندیشیم که چرا ولتر دربارهٔ موش و تکان خوردنش

55. Mais tout dort, et l'armée, et les vents, et Neptune

آزرده‌خاطر شده است. مگر نه این است که سربازان با یکدیگر صحبت می‌کنند و نه با پادشاه که ممکن است درمیان تماشاگران باشد؟

برای اینکه نظر ولتر را دربارهٔ شکسپیر درک کنیم باید به توصیف ذوق او و عقاید و داوریهای گوناگون او بپردازیم. ولتر متفکری روشمند یا حتی منتقدی روشمند نبود. وی به بویایی خویش، به بیزاری خود نسبت به نظر پردازیهای صرفاً ماورای طبیعی و اجتناب از فضل فروشی و تفرعن افتخار می‌کرد. خود او صاحب نظریه‌ای درباب زیبایی نبود، و مطالب مختصری که در مسائل زیباشناسی عمومی اظهارداشته است حاکی از فردمداری مفرط است. آغاز معروف مقالهٔ «زیبایی» در فرهنگ فلسفی چنین است: «از وزغی بپرسید زیبایی چیست... پاسخ خواهد داد جفتم.»(۲۳) ولی به هیچ‌وجه نمی‌توان او را صرفاً نسبیت مدار دانست. ولتر بر اهمیت ذوق تأکید می‌ورزید و از داوری بر مبنای قواعد محض بیزار بود. در پاسخ به این نظر معروف پاسکال که «داوری براساس قواعد مانند آن است که، در قیاس با کسی که ساعت ندارد، فردی با استفاده از ساعت وقت را اعلام کند». ولتر با خونسردی گفت: «در امور ذوقی، در موسیقی وشعر و نقاشی، ذوق جایگزین ساعت می‌شود: و کسانی که فقط قواعد را به کار می‌برند، بددداوری می‌کنند.»(۲۴) بازهم ذوق در نگاه اول امری صرفاً فردی به نظر می‌رسد. درجای جای نوشته‌های ولتر به مطالبی برمی‌خوریم که موجب چنین استنباطی می‌شوند. «سلیقه‌ها مختلف است. اگر با برگویی حوصلهٔ کسی را هم سر ببرم نمی‌توانم متقاعدش کنم که به راه خطا می‌رود.»(۲۵) ولی در واقع ولتر تنها به ذوقی واحد و جهانشمول اعتقاد دارد، ذوقی که مبتنی بر الگوهای روم باستان و فرانسهٔ قرن هفدهم است. «ذوق لطیف و لغزش ناپذیر عبارت است از حسی که، با چالاکی، زیبایی را در میان کاستیها و کاستی را در میان زیباییها بازشناسد.»(۲۶) آدم با ذوق نباید چیزی را «یك کاسه» مورد داوری قرار دهد؛ او برای گلچین کردن و برگزیدن تکه‌های زبده استعدادی مادرزاد دارد. ازهمین‌رو، ولتر از کلیّات آثار بیزار بود (و اگر زنده می‌بود، نسبت به کلیّات بنجاه‌ودوجلدی آثار خویش نیز که مولان[56] حاب کرده همین احساس را می‌داشت). «جنون ویراستاران در گردآوری هر چیزی به جنون خادمان کلیسا می‌ماند که کهنه‌پاره‌هایی را جمع می‌کنند تا مورد پرستش مؤمنان قرار گیرد؛ ولی همان‌سان که قدّیسان راستین را با اعمال نیکشان می‌سنجند، هنروران را نیز باید با آثار خوب آنها داوری کرد.»(۲۷)

بیشتر اصولی را که ولتر بدانها بایند بود تنها می‌توان از میان این قبیل گفته‌های او دریافت. ولی خوشبختانه شمار این گفته‌ها چنان زیاد و دربارهٔ آنچنان تعدادی از نویسندگان است که می‌توان منظری کلّی یا بیانی شگفت‌انگیز از آنها به‌دست آورد. ولتر از سنت کلاسیکی 'رعایت آداب'، 'نزاکت' و 'مناسبت'[57] پیروی می‌کند. «کمال در سازگارساختن سبك با موضوع مورد نظر است.»(۲۸) سبك، شکل ادا و طرز بیان همواره در داوری انتقادی نقشی تعیین کننده دارند.

56. Louis Moland　　57. *decorum, bienséance, convenance*

«در امر به سخن آوردن عواطف همگان تقریباً روالی مشابه را به‌کار می‌بندند، اما طرز بیان آنهاست که آدم با قریحه را از دیگران متمایز می‌کند.»(۲۹) ولتر مشرب باستانی مراتب سه‌گانهٔ سبک، یعنی «طبیعی»، «تلطیف شده»، یا «فخیم»[58]، را از دیدگاه خود مجدداً تعریف کرده‌است. البته منظور از سبک طبیعی سبک افراد بربری خوی، وحشی یا حتی آدم عادی نیست. سادگی دقیقاً ناشی از تمدّن است، و وضوح، خلوص و سلامت با آن مربوط است. آدمهای وحشی باروی آوردن به تصنّع و اداکردن سخنان مطنطن از وحشیگری به‌در می‌آیند ــ مانند عریده‌کشیهای مستانهٔ تازه‌واردان به پاریس یا ولخرجیهای افراد نوکیسه. بدین ترتیب، ولتر با هر آنچه صبغهٔ «باروك»[59] دارد، یا آنچه خود «شرقی»اش می‌نامد، خصومت می‌ورزد. او به اُسیان[60] و طمطراق عهد عتیق حمله می‌کند.(۳۰) و بدیهی است که سبك گفته‌های شکسپیر درنظر او چیزی جز گزافه‌گویی نیست. ولتر کراراً نظم را به نثر ترجمه می‌کند تا آن را «بیازماید» و به تأثیری کمدیایی دست یابد. سادگی سبك به معنای تجانس سبك و وحدت لحن نیز هست. این نظر را از اصرار او بر خلوص نوع ادبی و مخالفتش با درآمیختن سبکها نیز می‌توان استنباط کرد. در انتقاد زبان‌شناختیِ خود بغایت خرده‌گیر و درعین حال نکته‌بین است و ملاك او به زبان معیار معاصران منحصر می‌شود. حتی مولیر، لافونتن و کرنی را هم باید با رعایت جانب احتیاط مطالعه کرد. معیار وضوح به شعر نیز اطلاق می‌شود: «شعر باید وضوح و خلوص بقاعده‌ترین نوع نثر را داشته باشد.»(۳۱) قطعهٔ شعری را با این عبارات می‌ستاید: «افکار با یکدیگر پیوندی نزدیك دارند، واژه‌ها درست انتخاب شده‌اند، و این قطعه به صورت منثور نیز زیبا خواهد بود.»(۳۲)

ولی اگر گمان کنیم که ولتر شعر را خوار می‌داشت درشناخت او به بیراهه رفته‌ایم. در نظر او شعر نه زاید است و نه مهجور. «شعری که مراد را بهتر و بیشتر وسریعتر از نثر بیان نکند، صرفاً شعر بدی است.»(۳۳) در تفسیر بلندبالایی که ولتر بر نمایشنامه‌های کرنی نوشته است آنها رابدقت از لحاظ جنبهٔ زبانی مورد مطالعه قرارداده و تمام ریزه‌کاریهای کرنی را از جمله نقایص او شمرده است.(۳۴) پس وضوح از لوازم بنیادین نثر و شعر است. یکی از گفته‌های عجیب او این است که «هر سطر شعر یا جمله‌ای که به توضیح نیاز داشته باشد ارزش توضیح دادن را ندارد.»(۳۵) چنین نظری متضمن نادیده‌گرفتن نیمی از ادبیات جهان است، آن نیمه‌ای که امروزه بسیار مورد علاقهٔ ماست و شاعرانمان نیز در هر شمارهٔ جنگهای شعری بدان می‌افزایند. به نظر ولتر شعر در ضمن باید در حافظهٔ خواننده جایگیر شود و از این رو باید بسهولت قابل فهم باشد.

ولتر سبکهای متعالیتری را نیز می‌پذیرد: ورای سبك طبیعی، سبك تلطیف شده قرار دارد که همواره مبتنی بر گزینش و ناشی از تقارن و توافق است. ویرژیل و راسین استادان این سبك و

58. «natural,» «tempered,» «elevated»

۵۹. «baroque»: ← توضیحات مترجم در پایان کتاب.

۶۰. Ossian: ← توضیحات مترجم در پایان کتاب.

بزرگترین شاعران هستند. شعر تنها نثر مقفّا نیست. ولتر شعر منثوری را که لا موت طرفدار آن است رد می کند و از اینکه فنلون حماسهٔ منثور خود *تلماك*[۶۱] را شعر می نامد ناخشنود است.(۳۶) قافیه قید نیست، بلکه شاعر را وامی دارد که درست تر بیندیشد و مکنونات خویش را دقیقتر بیان کند.(۳۷) ولتر بارها گفته است که شعر «موسیقی روح» است.(۳۸) و در عمل نیز بر جنبه‌های مربوط به تناسب حروف و کلمات در شعر مصرّ بود. او می‌دانست که بدین ترتیب ترجمهٔ شعر تقریباً غیر ممکن است: «گمان مبرید که شاعران را از طریق ترجمهٔ آثارشان می توانید بشناسید؛ این کار بسان آن خواهد بود که بخواهید رنگهای تصویری را از روی گراوور آن تشخیص دهید.»(۳۹) نباید چنین تصور کرد که ولتر استدلالیان قافیه‌پرداز را از همه برتر می‌شمرده است. بوالو و پوپ مورد ستایش مفرط او نبودند و متوجه این امر بود که در زمانی زندگی می کند که شعر فرانسه رو به افول است. ستایش واقعی او متوجه ویرژیل و راسین، شعر هماهنگ و موزون آنها و «زبان روح» آنها بود. در ادبیات فرانسه، گذشته از راسین، تنها قطعه‌هایی از کرنی، لا فونتن و کینو، وشاید هم بندهایی از مالرب[۶۲] و راکان[۶۳]، را شعر تمام عیار می‌دانست.(۴۰)

ولتر سبك فخیم ودرامی و ترازیکی را ورای سبك شعری می‌دانست. او تئاتر فرانسه را بیش از هر نهاد یا سنت دیگری دوست می‌داشت و می ستود. همو گفته است که کرنی «مکتب عظمت روح را و مولیر مکتب زندگی اجتماع را بنیان گذاشت.» در نظر او درام والاترین ثمرهٔ تمدن، بویژه تمدن فرانسه، است. «کمدیِ خوب تا زمان مولیر وجود نداشت، همان‌سان که هنرِ بیان احساسات واقعی و لطیف نیز قبل از راسین وجود نداشت، زیرا جامعه هنوز به آن مایه از کمال نرسیده بود که در زمان ایشان رسید.»(۴۱) درام باید پیش از هر چیز اثری عاطفی بر بیننده داشته باشد؛ باید ما را تکان دهد و علاقه‌مند سازد. این علاقه را امور نامحتمل، تعقیدهای نالازم در طرح و توطئه یا استدلالهای پیچیده مخدوش می کنند. وحدتهای سه‌گانه‌ای که ولتر در نخستین پیشگفتار خود بر نمایشنامهٔ *اودیپ*[۶۴] (۱۷۲۹) از آنها دفاع می کند صرفاً حایلی در برابر امر نامحتمل است. وحدت عمل برای آن است که «ذهن بشر قادر نیست در آنِ واحد به چند مطلب بپردازد»؛ وحدت مکان از آن رو که «عملی واحد نمی تواند درعین حال در چند محل به وقوع بپیوندد»؛(۴۲) و وحدت زمان از آن جهت که تنها لحظهٔ تصمیم است که جالب توجّه است. صحنه هرگز نباید خالی بماند، و هیچ شخصیّتی را نباید بر روی صحنه آورد مگر آنکه سهمی کافی در نمایش داشته باشد. در نظر ولتر تراژدی باید فخیم، حتی رقّت‌انگیز و تاحدّی همراه با غلوّ باشد. از این رو، تراژدیهای

61. *Télémaque*

۶۲. François de Malherbe (1555-1628). ملك الشعرای دربار هانری چهارم که نظرانش مبنی کلاسیسم را در فرانسه تعیین کرد.

۶۳. Honorat de Beuil, de Racan (1589-1670). شاعر فرانسوی و شاگرد مالرب

64. *Oedipe*

بورژوامآبانهٔ جدید را، که به نظر او باعث تنزل تراژدی واقعی شده بود، نمی‌توانست تحمّل کند، ولی نسبت به «کمدیهای سوزناک»[۶۵] تسامح بیشتری نشان می‌داد و خودچند نمونه از آنها نوشت. با این حال، تا حدودی از برخی از سنتهای تراژدی قرن هفدهم فرانسه ناخشنود بود. او بویژه با گیرودارهای عاشقانه‌ای که محور اصلی نمایش نبودند و صرفاً درحکم سرگرمی اجباری به نمایش تحمیل می‌شدند، و نیز دست کم در اوایل کار، با تحریم مطلق صحنه‌های خشونت و مرگ، مخالف بود. ولتر مایل بود که مرگ ماریامن[۶۶] را بر روی صحنه بیاورد، و بالطبع در آغاز کار نسبت به مقدار عملی که در نمایشنامه‌ای چون *تراژدی قیصر* شکسپیر یا *حفظ ونیز*[۶۷] نوشته آت وی[۶۸] وجود دارد واکنشی مساعد داشت. نمایشنامه‌های خود او، *مرگ قیصر*[۶۹] که وحدت زمان را نقض می‌کند، و *سمیرامیس*[۷۰] که در روز روشن شبحی بر روی صحنه می‌آید، بی تردید نمونه‌هایی از میل و آمادگی او نسبت به آزمودن امکانات مختلف است. ولی بعداً به صورتی متزاید با کاروبار صحنه‌و داستانهای پر پیچ و خم و لباسهای عجیب و غریب مخالفت می‌کرد و بر این اعتقاد بود که تئاتر رو به سقوط مجدّد در توحّش دارد.(۴۳)

خود این وصف مختصر نیز نشان می‌دهد که ولتر ذوقی داشته که حدود آن بخوبی مشخص بوده و در قرن هفدهم فرانسه ــ که با حسرت به آن می‌نگریسته ــ ریشه داشته است؛ از این گذشته، ولتر نسبت به کم مایگی عصر خود از نظر نبوغ شعری تردیدی نداشته، ولی ضمناً از مشاهدهٔ پیشرفت در آزادی فکر و آزادیهای مدنی احساس غرور می‌کرده است. ذوق ولتر دستخوش تلوّن و بی ثباتی نیست: او تردیدی ندارد که این ذوق بیان جامعه و معیاری است که از حمایت اخلاقی و اجتماعی آن جامعه برخوردار است. او نه کسی است که تسلیم تأثرات ذهنی باشد و نه جزم‌اندیشی صرف، بلکه آدمی است صاحب ذوق، منادی تمدّنی است که ممکن است برای ابد از میان رفته باشد ولی تأثیری عمیق بر ادبیات و نقد فرانسه گذاشته است. وضوح، اندازه، طرح و ذوق واژه‌هایی هستند که هنوز در فرانسه قدرت سحرآمیز خود را از دست نداده‌اند، وذوق نئوکلاسیکی فرانسوی نیز در شکل خالص خود سهمی جاودان در تمدن به خود اختصاص داده است.

ولتر را نمی‌توان در کنار پیشاهنگان نقد تاریخی قرارداد. بی تردید دانش وسیعی دربارهٔ تاریخ داشت؛ او را، بحقّ، بنیانگذار تاریخ تمدن و تاریخ اقتصاد و تاریخ جهانی دانسته‌اند. ولی حتی در حکم مورّخ نیز توجه او بیشتر به زمان حال و آینده معطوف بود. اگرچه نوشته‌هایی چون طرح

۶۵. comédie larmoyante: ← توضیحات مترجم در پایان کتاب.

۶۶. Mariamne، همسر هرود بزرگ که با دو فرزندش به دست هرود کشته شدند.

67. *Venice Preserved*

۶۸. Thomas Otway (1652-1685)، نمایشنامه‌نویس انگلیسی.

69. *La Mort de César* 70. *Semiramis*

تاریخ حماسه را در جستار در باب شعر حماسی، بررسی تاریخ ادبیات را در قرن *لویی چهاردهم*[۷۱]، یا طرح کم اهمیّت تاریخ هنر نمایش را در فرهنگ[۷۲] دارد که می توان تاریخ ادبیّات خواند، ولی ولتر هرگز در حکم منتقد به کاوش در متون ادبی عتیق علاقه‌مند نبود. ولتر گهگاه در توجیه نقایص یا تأکید بر مزیّتی تاریخی و معرفی یا ابداعِ امری، به استدلالهای تاریخی دست می‌زد. مثلا سخنان مطنطن کرنی را در *لو سید*[۷۳]، به‌عنوان ذوق اسپانیایی که در آن ایام «روح غالب بر زمان»(۴۴) بود، توجیه می‌کند: آبای کلیسا را، به‌رغم بدذوقی ایشان در مورد تمثیلها و استعاره‌ها، بزرگ می‌شمارد؛ و در مورد نوزیکائا یا غزل غزلهای سلیمان، که خود آن را ترجمه کرده و قسمتهای شهوت‌انگیزش را تعدیل کرده بود، رواداری توصیه می‌کند. شباهتهای موجود میان ادبیات اقوام بدوی توجه ولتر را جلب کرده بود (منظور او از «بدوی» نوشته‌هایی است که از سنت روم باستان نشأت نگرفته است). به این ترتیب *ایلیاد* را با کتاب ایّوب و تئاتر یونان باستان را با ابراهای متاستازیو[۷۴] مقایسه کرده است. نمایشنامهٔ پرومته در زنجیر[۷۵] اِشیل[۷۶] درنظر او به «نمایشهای دینی»[۷۷] اسپانیایی شباهت دارد.(۴۵) آثار هومر، کتاب مقدس و اُسیان را گاهی در کنار هم قرار می‌داد و نمایندهٔ نوعی از ادبیات می‌شمرد که ذوق حقیقی در آن راه نداشته است. با این حال، به وجود معیارهای ذوقی گوناگون دراعصار و نزد ملل مختلف نیز توجّهی دارد. ولی به طور کلّی تنها یك نوع ادبیات را می‌پذیرد و آن ادبیات فرانسه و لاتینی باستان است، یا هرآنچه در میان ملل غیرفرانسوی بدان نزدیك باشد. ولتر را گاهی از پیشازان اندیشهٔ ادبیات واحد جهانی خوانده‌اند؛ ولی بی‌شك آمال او را نسبت به ایجاد جمهور ادب و فرهنگ و امّت عظیم ارواح فرهیخته نمی‌توان در حکم چیزی جز استعمار فرهنگی فرانسه به‌شمار آورد، زیرا «زبان فرانسه زبان اصلی آن» و مسلّماً ذوق فرانسوی مرجع اساسی آن می‌بود.(۴۶)

ولتر در اوایل کار به انگلستان به صورت عاملی تعدیل کننده و آزادی‌بخش برای ذوق فرانسوی می‌نگریست. او به وجود زیباییهای محلّی و تفاوت در نبوغ ملل عمدهٔ اروپا توجه داشت. گاهی اختلاف ذوق را بر مبنایی اجتماعی تبیین می‌کرد. مثلا در اشاره به شعر مشرق زمین، به موقعیت زنان در جامعه می‌پردازد و چنین می‌گوید: «نزد مردمی که زنان خود را در حرم زندانی می‌کنند یا آنان که به ایشان آزادی بی‌حدّ و حصر می‌دهند شعر متفاوت خواهد بود.»(۴۷) ولی دراساس همواره به ذوقی جهانی می‌اندیشد که ذوقی کلاسیکی و بر اصول سرست عام بشری

71. *Siecle de Louis XIV* 72. *Dictionnaire* 73. *Le Cid*

۷۴. Pietro Antonio Domenico Bonaventura Trapassi Metastasio (1698-1782). شاعر و نمایشنامه‌نویس ایتالیایی.

75. *Prometheus Bound*

۷۶. Aeschylus (525-456 B.C.). نمایشنامه‌نویس یونانی.

۷۷. *auto sacramental* ← توضیحات مترجم در پایان کتاب.

مبتنی است. یکی از حملات او بر شکسپیر دعوت *عام از تمام ملل اروپا*[۷۸] (۱۷۶۱) نام دارد، و در آن کراراً بدین استدلال تمسّک می‌جوید که اگر نویسنده‌ای تنها در سطحی محلّی مطلوب باشد (مانند شکسپیر یا لوپه دو وگا[۷۹]) از بزرگی و شایستگی واقعی نمی‌تواند برخوردار باشد. ولتر ذوق فرانسوی را هستهٔ مرکزی ذوق اروپایی می‌داند و بر آن است که ملتهای دیگر فقط می‌توانند به تکمیل آن کمک کنند. اگر گسترش خارق‌العادهٔ زبان و آداب و ذوق فرانسوی را در قرن هجدهم به‌یاد بیاوریم متوجه می‌شویم که چنین نظری گزافه‌گویی نیست. شش سال پس از درگذشت ولتر، ریوارول[۸۰] با نوشتن *رساله در باب جهانی بودن زبان فرانسه*[۸۱] (۱۷۸۴) جایزهٔ فرهنگستان پروس را دریافت کرد. فردریک کبیر، که شناخته‌شدن به‌عنوان شاعری فرانسوی غایت آمالش بود، در دربار خود از ولتر پذیرایی شایانی کرد. زبان فرانسه زبان دربار و اشراف روسیه شده بود و، همچنان که خوانندگان تالستوی[۸۲] آگاه‌اند، این امر تا اواخر قرن نوزدهم ادامه‌یافت. فرانسه بی‌تردید زبان دوّم ایتالیا بود.(۴۸) استیلای نئوکلاسیسیسم در اسپانیا، ایتالیا، آلمان و حتی انگلستان فقط در بازپسین سالهای عمر ولتر روبه سستی نهاد. پس اگر از منظر ذوق فرانسوی به ادبیات دیگر ملتها نگریسته است جای شگفتی نیست. البتّه در انگلستان ولتر را باید در عداد محافظه‌کارترین صاحب‌نظران قرار دهیم. در این مورد نظراتش راجع به شکسپیر برهانی قاطع است: شکّی نیست که آثار رایمر را خوانده بوده و با او آشنایی شخصی داشته و حتی از روس او چیزهایی آموخته است.(۴۹) ولتر، پس از برخی بیانات کلّی که در آغاز کار در ستایش و اعجاب نسبت به آثار میلتن کرده، مسلماً دربارهٔ او هم نظری خصمانه داشته است. نظرات بوکوکورانته[۸۳]، اصیلزادهٔ ونیزی *کاندید*[۸۴]، نباید چندان با عقاید شخص ولتر متفاوت باشد.

> بوکوکورانته گفت: «میلتن؟ آن آدم وحشی را می‌گویید که طی ده کتاب شعر خشن و ناهموار، شرحی کسل کننده دربارهٔ فصل اوّل سفر پیدایش نوشته است؟ آن مقلّد بی‌لیاقت یونانیان که زیبایی را از آفرینش می‌گیرد و به جای آنکه، چون موسی، وجود سرمدی را چنان نمایاند که با کلمه کائنات را می‌آفریند، مسیح را وامی‌دارد که برگاری عظیم از گنجهٔ افلاک برگیرد و کار مورد نظر خویش را طرح بریزد؟ انتظار دارید کسی را بستایم که انگارهٔ تاسو را دربارهٔ دوزخ و شیطان ضایع کرده است، اهریمن را نخست به هیئت وزغ و سپس به صورت گورزادی درمی‌آورد و او را

78. *Appel a toutes les nations de l'Europe*

۷۹. Lope de Vega (Lope Felix de Vega Carpio) (1562-1635). سرآمد نویسندگان و شاعر اسپانیایی.

۸۰. Antoine Rivarol (1753-1801). عالم فرانسوی عهد خلافی.

۸۱. *Discours sur l'universalité de la langue française*. فصل جهارده همین کتاب.

۸۲. Leo Tolstoy (1828-1910). رمان‌نویس و نویسنده خلاقی و متفکر اجتماعی روسی.

83. Pococurante 84. *Candide*

وامی‌دارد تا سخنانی را صدبار تکرار کند و حتی به مباحثه درباب حکمت الهی بپردازد؟ این آدم آنقدر از نعمت مطایبه بی‌بهره است که کار مضحك اریوستو را درخلق سلاحهای آتشین جدی می‌گیرد و از آن تقلید می‌کند و خیل شیاطین را وامی‌دارد تا در افلاك توپ شلیك کنند! نه من و نه دیگری در ایتالیا نمی‌توانیم از چنین زیاده‌رویهای غم‌انگیز متلذّذ شویم. وصلت گناه و مرگ، و مارهایی که از گناه زاده می‌شوند برای هر آدم لطیف‌الطبعی مهوّع است، و شرح کشّاف او دربارهٔ بیمارستان فقط خوشایند گورکنان است. این شعر غامض و غریب و نامطبوع در هنگام انتشار نیز موجب بیزاری همگان گشت. امروز من آن را همانگونه داوری می‌کنم که‌هموطنان‌مؤلف در بادی امر کردند. من اندیشهٔ خود را بیان می‌کنم و به اینکه دیگران با من موافق‌اند یا نه اهمیتی نمی‌دهم.»(۵۰)

اگرچه حافظهٔ بوکوکورانه دقّت لازم را فاقد است (حتی سگهای دوزخ را به مار تبدیل می‌کند)، وگرچه از منبع و مرجع برگار درکتاب مقدس بی‌خبراست،(۵۱) نظراتی که عرضه شده چنان با سلیقهٔ ولتر سازگاراست که ریشخندکردن بوکوکورانه به وسیلهٔ او از شدّت حمله به میلتن نمی‌کاهد.

ولتر، همان طوری که در مورد سکسپیر مشاهده کردیم، میلتن را نیز به سبب قطعه‌هایی زیبا و طیران قوّهٔ خیال می‌ستاید. ولتر تك گویی[۸۵] شیطان را پس از هبوط ترجمه می‌کند. ولی قسمت مربوط به مرگ و گناه را «زشت و نفرت‌آور» می‌خواند.(۵۲) به‌طور کلّی چنین نتیجه می‌گیرد که بهشت ازدست رفته «امری [است] بیشتر خارق‌العاده تا طبیعی، بیشتر آکنده از تخیّل تا مزیّن به زیبایی وظرافت، در آن تهوّر بیشتر یافت می‌شود تا حسن انتخاب، و موضوع آن سراسر آرمانی است و به نظر نمی‌رسد برای نوع بشر نوشته شده باشد.»(۵۳)

اشارات بالنسبه نادر ولتر به دانته هم متضمن نگرشی مشابه است. او را نویسنده‌ای می‌داند که نوشته‌هایش غالباً ساده‌لوحانه و تنها گهگاه از فخامت برخوردار است. ولی معمولا او را به داشتن «ذوقی عجیب و غریب» متّهم می‌کند و حتّی در جستار *درباب اخلاقیات*[۸۶] و در *فرهنگ نبزد و تقلید* فکاهی براساس آثار او نوشته است.(۵۴) در میان شاعران بیگانه، اریوستو است که ولتر به والاترین وجهی او را می‌ستاید زیرا در نظر او اریوستو قدرت ابداع همر را با ظرافت وذوق ویرژیل، تخیّل *هزارویك شب* را با ژرف بینی تیبولوس[۸۷] وشوخ‌طبعی پلوتوس[۸۸] در خود جمع کرده

86. *Essai sur les mœurs*　　87. monologue

۸۷. Albius Tibullus (c. 55-19 B.C.)، شاعر رومی، استاد حکمه‌های عاشقانهٔ لاتینی

۸۸. Titus Maccius Plautus (254?-184 B.C.)، نمایشنامه‌نویس رومی که استاد نوع کمدی بود.

است. در داستانسرایی از لافونتن برتر و در رقّت گاهی با راسین برابر است.(۵۵) ولتر از تاسو نیز تجلیل می‌کند، ولی نه با چنین شوری. اریوستو و تاسو را از همر برتر می‌شمارد: *اورلاندوی* خشمگین از *اودیسه* بهتر است و *اورشلیم آزادشده* از *ایلیاد*. تنها ایرادی که متوجّه آنها می‌داند کثرت امور شگفت‌انگیزِ بیش از حدّ معقول برای شعر حماسی است و انتقاد بوالو از تاسو را نیز که گفته بود گهگاه نوشته‌اش "زرق و برق" زیادی دارد تأیید می‌کند.(۵۶)

در میان نویسندگان فرانسوی، ولتر والاترین تجلیل را به راسین اختصاص می‌دهد. هرگاه از او سخن می‌گوید لحنش مطلقاً تغزلی می‌شود. با لحنی مالامال از شور و احساس، به وصف *ایفیژنی* و *آتالی*[۸۹] به عنوان شاهکارهای ذهن بشر می‌پردازد.(۵۷) مولیر را به طور قطع و یقین برزگترینِ کمدی‌نویسان می‌شمارد. اگرچه با نظرات باسکال و بوسوئه بشدت مخالف است و در بیشتر عمر خود به بحث و اقامهٔ دلیل بر ضد باسکال پرداخت، هردوی ایشان را مورد ستایشی وافر قرارداده است. در میان معاصرین خود بالطبع روسو[۹۰] را، از نظر شخصی و اعتقادی، نمی‌پسندید. در نگارش خلاصه‌ای از طرح *الوئیز جدید*[۹۱]،(۵۸)، یا در خرده‌گیری از دستور زبان، صورتهای خیالی و اخلاقیات رمان روسو، شیوهٔ هجایی ولتر به اوج نکته‌پردازی خود می‌رسد. ولی بلاغت و نبوغ او را در خلوت می‌ستود. «او دیوجانسی[۹۲] است که گاهی چون افلاطون سخن می‌گوید.»(۵۹)

می‌توانیم به عرضه کردن نمونه‌هایی از احکام ادبی بیشمار ولتر ادامه دهیم. ولی هرچه آثار او را بیشتر بخوانیم، انسجام و هماهنگی ذوق او نمایانتر می‌گردد: به‌رغم تناقضات یا ارزیابیهای متفاوتی که گاهی به چشم می‌خورد، ولتر دارای نگرشی یکدست ومنسجم است. آرای ادبی او تأییدی تقریباً غریزی بر این ذوق است. سبك و ساخت و همنوایی و بلاغت همواره ملاکهای عمده و آداب‌دانی و نزاکت، به معنایی که از دیدگاه رادمرد فرانسوی از آن مستفاد می‌شود، مبنای اصلی کار او بود. به‌رغم سکاکیّت دینی و انزجارش از خودکامگی و تعصّب، مسلّماً ازنظر اجتماعی منشی اشرافی داشت. صبغهٔ دینی و سیاسی عقایداو هرگز در داوریهای ادبیش منعکس نشده و اگرشده باشد بسیار نادر است. اگرچه *آتالی* نمونهٔ مضرّتبار خرافات است، با این حال آن را «شاهکار ذهن بشر» می‌شمارد.

بنابراین نمی‌توانم با نظر سینتسبری دربارهٔ ولترمنتقد موافق باشم.(۶۰) به‌اعتقاد من این نظر کاملا خطاست که ولتر به ادبیات دلبستگی نداشته و «میزان علاقهٔ واقعی او به ادبیات، محدود بوده است.» او بیش از هرچیز مرد ادب و ادبیات است و جای شگفتی است که کسی بتواند در عشق و

89. *Athalie*

۹۰. Jean-Jacques Rousseau ← فصل چهارم همین کتاب.

91. *La Nouvelle Héloïse*

۹۲. Diogenes (412?-323 B.C.) فیلسوف کلبی مسلك یونانی.

علاقهٔ پرشور او به ادبیات و ارزوی سراسر عمر او به ساعرسدن سك كند. فقط كسی از درك توفیق هنری بسیار واقعی برخی از حكایات ولتر نظیر *ساده‌دل*[۹۳] و *كاندید* عاجزخواهدبود كه ذوق رمانتیكی سطحی دانسته باشد. حتی ترازدیها. سعرهایی هجایی جون *باكره*[۹۴]. و بسیاری از نوشته‌های پراكندهٔ او نیز درحد خود نمایانگر قدرتی واقعی‌اند. او خود می‌دانست كه صرفاً دنباله‌رو مردان بزرگ قرن هفدهم است و توان لازم را برای همسنگی با آنها ندارد. ازهمین رو با چنین تباتی به معیارهای ایسان وفادار بود: او خود را در دوران سلطهٔ نثر نگهبان كیش شعر، ودر عصر بورزوازی نو با، با رغبت نازل و «وارداتی»شان به امور خشونتبار و مبتذل، نمایندهٔ تمدن اسرافی می‌شمرد. اینكه ولتر را هم یكی از پیشاهنگان انقلاب فرانسه بشناسیم و هم بازپسین برجمدار عصر لویی كبیر ممكن است به سكل باطلنما جلوه كند. ولی كلید حلّ آن را باید در وحدّت سخصیت انسانی یافت كه همان قدر با بیعدالتی و تعصّب و تاریك‌اندیشی خصومت می‌ورزید كه از آنچه در سعر و ذوق به نظرس نازل و ركیك و عتیف، یا پوچ و مهمل می‌آمد متنفر بود. سكاكیّت دینی و حتی تجددخواهی در امور سیاسی با محافظه‌كاری ادبی ناسازگار نیست و در طول تاریخ هم هرگز چنین نبوده است.

93. *L'Ingénu* 94. *La Pucelle*

سه: دیدرو

بررسی آرای انتقادی دنی دیدرو[1] (۱۷۱۳ـ۱۷۸۴) کاری بس دشوار است. دشواری وصفی منسجم از افکار دیدرو در باب ادبیات و شعر دلایلی آشکار دارد. دامنهٔ علایق و کثرت انواع ادبی که وی قادر است در آنها به بحث دربارهٔ موضوعات زیباشناختی و ادبی بپردازد به همان وسعتی است که در آثار هردر ملاحظه می کنیم. بعلاوه، از آثار متقدّم او که در اواخر دههٔ ۱۷۴۰ نوشته تا نظرخلاف عرف دربارهٔ هنرپیشگی[2] (۱۷۷۸)، تطوّری آشکار درنظراتش هویداست. این مشکلات نامنتظر نیستند: عجیبتر آن تناقضها و جابه‌جایی تأکید در نظراتی است که در آن واحد بدانها معتقد بود. راه‌حل مشکل هم در این نیست که بسادگی تصمیم بگیریم که تنها یکی از آنها نظر واقعی اش بوده است. وبالاخره آنچه شالودهٔ مسئله است سکر وحی و هویاییِ شخصیت اوست که در سبک و ساخت آثارش منعکس است و تنظیم و تنسیق نظراتش را تقریباً غیرممکن می سازد.(۱)

از چندین راه می‌توان در رفع این مشکل کوشید. یکی اینکه با مشاهدهٔ تنوّع تناقض آمیز نظرات دیدرو چنین استنتاج کنیم که ذهن او فاقد ضبط و ربط کافی بوده است و بنابراین شاید اصلا ارزش چندانی نداشته باشد. راه‌دیگر این می تواند باشد که آن نظر او را که به زعم ما در میان نظرات او عمده و بنیادین است برگزینیم و دیگر نظریّات را انحرافی یا مولود مقتضیات زمانی بدانیم و آنها را دور بیندازیم. البته هیچیک از این راهها چنگی به دل نمی‌زند. ما باید در میان نظریات او مخرج مشترکی بیابیم که چگونگی اعتقاد همزمان بدین نظرات متفاوت را توجیه کند. اگر آثار دیدرو را بر مبنای ترتیب زمانیِ دقیق آنها مطالعه کنیم تغییری در نظرات وی مشاهده خواهیم کرد که نامعقول نیست. و اگر به زمینهٔ جدلی گفته‌ها و انواع ادبیی که بدانها اطلاق شده توجه کنیم، به وجود ضبط و ربط وهماهنگی بیشتری پی خواهیم برد.

برای نظریات متقدم دیدرو بهترین نام هیجان‌خواهی[3] است. رسالت هنر و ادبیات تهییج

1. Denis Diderot 2. *Paradoxe sur le comedien* 3. emotionalism

ماست ــ البتّه به سوی فضایل. هنرمند خود باید به هیجان آمده باشد، و ابزار و شگردها و ساختارهایی که به کار می‌بندد تا حدّ امکان مهیّج باشند. خواست دیدرو از ادبیات این است که پیش و بیش از هر چیز رقّت انگیز باشد. این گفته شاید تا حدودی کلّی گویی عجولانه‌ای باشد، ولی در همسازکردن نظریات بظاهر متناقض دوران اولیّهٔ او ما را یاری می‌دهد. دیدرو بعدها در مورد تأثیر هنر و، به دنبال آن، در نیاز به صرافت طبع[4] در هنرمند و هیجان در اثر هنری تردید بیشتری پیدا کرد، به آرمان‌خواهی نئوکلاسیکی بازگشت و با تأکید بیشتری به بحث دربارهٔ «الگویی درونی» در ذهن هنرمند پرداخت.

نظریات دیدرو دربارهٔ درام بیش از نوشته‌های انتقادی دیگر او برمعاصران تأثیر گذاشت. دررمان بی‌ادبانهٔ او به نام *دردانه‌های شوخ چشم*[5] (۱۷۴۸) بحث معروفی دربارهٔ تراژدی فرانسوی وجوددارد که بعدها لسینگ از آن نقل قول می‌کند.(۲) مکالمات و رسالات مختلفی نیز به عنوان مقدّمه یا مؤخّره بر نمایشنامه‌هایی چون *فرزند نامشروع*[6] (۱۷۵۷) و *پدر خانواده*[7] (۱۷۵۸) نوشته است. باعث تأسف است که شهرت دیدرو به عنوان منتقد بیشتر بر نوشته‌های اولیّهٔ او دربارهٔ درام مبتنی است. البتّه این نوشته‌ها نیز از لحاظ تاریخی اهمیّت بسیار دارند ولی برای کسانی که با آثار منتقدان انگلیسی آشنا هستند تازگی چندانی ندارند و عمدتاً عبارت‌اند از کوششی برای ترویج درام واقعنما در برابر عرفهای تئاتر فرانسوی: به عبارت دیگر، بیانیه‌هایی هستند دربارهٔ نوع ادبی جدیدی به نام تراژدی خانوادگی[8] که تازه به فرانسه رسیده بود ولی دیدرو با الگوهای آن یعنی *تاجر لندنی*[9] لیلو[10] و *قمارباز*[11] ادواردمور[12] آشنایی داشت و آنها را بسیار می‌پسندید. بحث مذکور در *دردانه‌های شوخ چشم* متضمن ملاکهایی کاملا طبیعت نمایانه است و دیدرو ضمن آن انبوه نامحتمل رویدادها را که در مدّت زمانی کوتاه رخ می‌دهد، و نیز سخنرانیهای قراردادی و حرکات غیرطبیعی معمول در نمایشنامه‌های فرانسوی را به باد انتقاد می‌گیرد. دیدرو واکنش تماشاگری بیگانه را مجسّم می‌کند که هرگز نمایشنامه‌ای فرانسوی را ندیده است و او را به امید تماشای دسیسه‌ای واقعی در دربار به تئاتر برده‌اند.(۳) به مجرّد ورود به جایگاه ویژه‌ای که از آنجا می‌تواند صحنهٔ تئاتر را ــ که گمان می‌برد کاخ سلطان است ــ ببیند، بیگانه بی‌اختیار خنده را سرمی‌دهد و از راه‌رفتن خشک و غیرطبیعی بازیگران، لباسهای عجیب و غریبشان،

4. spontaneity 5. *Les Bijoux indiscrets* 6. *Le fils naturel*

7. *Le Père de famille*

۸. domestic tragedy: ← توضیحات مترجم در پایان کتاب.

9. *The London Merchant*

۱۰. George Lillo (1693-1739)، نمایشنامه‌نویس انگلیسی.

11. *The Gamester*

۱۲. Edward Moore (1712-1757)، نمایشنامه‌نویس انگلیسی.

اداهای نامعقولشان، و کلام آنها که به نحوی غریب مطنطن و مقفّاست درمی‌یابد که نمایشی بیش نیست. دیدرو ظاهراً این نظر را که تئاتر باید بیننده را فریب دهد کاملا پذیرفته است: «کمال نمایش در چنان تقلید دقیقی از واقعیت است که بیننده‌را بی‌وقفه براین گمان بدارد که شاهد رویدادی واقعی است.»(۴) دربارهٔ نمایش موفقیت‌آمیزی از *پدر خانواده* در مارسی، دیدرو با خوشحالی می‌گوید که «هنوز صحنهٔ اوّل به پایان نرسیده که آدم خود را در محفلی خانوادگی می‌یابد وفراموش می‌کند که درتئاتر است. دیگر آنچه می‌بیند دکور نیست، بلکه خانه‌ای معیّن و مشخّص است.»(۵) ولی هیچیك از این ملزومات طبیعی نمایی به رئالیسم جدید ربطی ندارد. چنانکه از بررسی دو رساله‌ای که دیدرو به نمایشنامه‌های خانوادگی خود منضم ساخت یا مرثیهٔ معروفی که برای ریچاردسن نوشت (۱۷۶۱) برمی‌آید، از این ملزومات باید برای ایجاد تأثرات عاطفی استفاده کرد. با وجود این، بسیاری از نظرات عملی او متضمن ملاکهای طبیعت‌نمایانه است. در انتقاد از تراژدی فرانسوی به افراط در سخنرانیهای مطنطن، مراعات اجباری وحدت زمانی و مکانی، پیچیدگی حکایت و محیط اجتماعی دور از ذهن دوران باستان ویا مشرق زمین ــ که از آن هم دورتر است ــ اعتراض می‌کند. ولی آنچه توصیه می‌کند واقع‌نمایی صرف نیست، بلکه نوعی احساس بروری است که در آن ارزش ابزار و شگردهای واقع‌نما فقط تا بدان حدّ است که تأثیر شدید عاطفی ایجاد می‌کنند.

دیدرو متأخران (یعنی فرانسویان قرون هفدهم و هجدهم) را بویژه به سبب اجتناب از این قوّت عاطفی هنر واقعی به باد انتقاد می‌گیرد.

> به‌طور کلّی هرچه ملّتی متمدنتر و مهذّبتر می‌شود، جنبهٔ شاعرانهٔ آداب و سلوکش کمتر می‌شود. همه‌چیز رو به رخوت و ملایمت می‌گذارد. درچه مواردی طبیعت الگوهای هنر را به ما عرضه می‌کند؟ هنگامی که فرزندان در کنار بستر پدر در حالِ نزع خود موی از سر می‌کنند؛ هنگامی که مادر سینهٔ خود را عریان می‌کند و برآن است که رقّت فرزند خویش را با بستانهایی که به او شیر داده‌اند برانگیزد؛ هنگامی که مردی موی از سر می‌کند، بر جنازهٔ دوستی می‌افکند، جنازه را به دوش می‌گیرد و بر تودهٔ هیزم مشتعل قرار می‌دهد. سپس خاکستر او را در ظرف مخصوصی می‌گذارد ودر ایّامی معین بر سر آن ظرف می‌آید تا اشکی برآن بیفشاند؛ هنگامی که بیوه‌زنانِ ژولیده رخسار خویش را با ناخن می‌خراشند... هنگامی که سرسپردگان رب‌النّوع باده[۱۳]، مسلّح به ترسوس[۱۴]، در جنگل برسه می‌زنند و رعب ایجاد می‌کنند و به

13. bacchantes

۱۴. thyrsus، چوبدست رب‌النوع باده و کاهنان و سرسپردگان او که میوهٔ درخت کاج بر سر آن قرار دارد و گاهی نیز در برگهای درخت مو و پیچک پوشیده شده است.

کسانی که با ایشان مواجه می‌شوند دشنام می‌دهند؛ یا هنگامی که زنانی بدون احساس شرم عریان می‌شوند، برنخستین کسی که سرمی‌رسد آغوش می‌گشایند و به فحشا می‌پردازند.... نمی‌گویم که اینها رفتاری پسندیده است، بلکه برآنم که شاعرانه است.(۶)

پس آرمان دیدرو همانا قوّت عاطفی و صراحت طبع است. در نظر او میان بانوان امروزی بزك کرده و دستمال بدست با دامنهای پف کرده و قهرمانان زن دوران باستان تشابهی وجود ندارد. برونوس[۱۵]، کاتیلین[۱۶]، سزار یا کیتو[۱۷] نخواهند توانست خود را برروی صحنهٔ تئاترفرانسه بازشناسند. تماشاگران تئاتر جدیدرا از تأثیرات شدید عاطفی تراژدی یونان محروم کرده‌اند و این کاری خطاست. گریه‌ها و زاریهای فیلوکتت[۱۸] در جزیره‌ای که بدان تبعیدش کرده‌اند، الاهگان انتقام[۱۹] که ردّ خونهای به ناحق ریخته را می‌گیرند و قاتل را دنبال می‌کنند، خونی که از چهرهٔ اودیپ[۲۰] روان است ــ اینها صحنه‌هایی است که دیدرو می‌پسندد.(۷) شاعر درام‌نویس نباید «به دنبال این باشد که پس از گفته‌ای گیرا بینندگان دست بزنند، بلکه باید در طلب آهی باشد که پس از تحمّل فشار سکوتی طولانی از اعماق جان برمی‌خیزد و آن را تسکین می‌بخشد. او باید حتی تأثیری خشونت‌بارتر را درمدّ نظر قرار دهد و بیننده را آزار دهد. آنگاه ارواح معذّب و متزلزل و سرگردان می‌شوند و تماشاییان چونان کسانی خواهند شد که در حین زمین لرزه دیوار خانهٔ خود را می‌بینند که می‌لرزد و حس می‌کنند که زمین زیرپایشان شکاف برمی‌دارد.»(۸) دیدرو در رمانهای ریچاردسن نیز تأثیری به همین شدت احساس می‌کند. «شرح بازپسین ساعات این موجود معصوم [کلاریسا[۲۱]] را که می‌خوانم، همواره در عجبم که چرا همین سنگها و دیوارها وسنگفرش سرد وفاقد احساسی که برروی آن راه می‌روم به جنبش درنیامده‌اند تا ناله سردهند و

۱۵. Brutus، دولتمرد رومی و از سخنپردازهای عمدهٔ *تراژدی فیصر*.

۱۶. Catiline، ازسرکردگان توانای روم که برضد حکومت دست به توطئه زد. سیسرون توطئه راکشف کردو طی چهار خطابه آن را علنی ساخت. کاتیلن ناچار رم را ترك کرد و در نبرد با سپاهیان رومی (۶۲ پس از میلاد) کشته شد. بن جانسن، نمایشنامه‌نویس معاصر شکسپیر، تراژدیی در همین موضوع نوشته است.

۱۷. Cato (95-46 B.C.)، مردی بغایت درستکار که زندگی فاجعه‌انگیزش موضوع تراژدیی به همین نام نوشته ادیسن است.

۱۸. Philoctetes، در جنگ تروا، فیلوکتت را ماری می‌گزد و این امر چنان عفونتی ایجاد می‌کند که یونانیان ناگزیر او را در جزیرهٔ لمنوس تنهاگذاشتند. سوفوکل نمایشنامه‌ای به همین نام دارد.

۱۹. Eumenides، گیرندگان انتقام نویسنده از کسانی که سبب به افرای خود مرتکب جنایتی شده باشند.

۲۰. اشاره به فرجام نمایشنامهٔ اودیپ شهریار، نوشتهٔ سوفوکل است. اودیپ، پس از آنکه می‌فهمد که پدرش را کشته و با مادرش همبستر شده است چشمان خود را از حدقه بیرون می‌آورد.

۲۱. Clarissa، نام قهرمان زنانی از ریچاردسن به همین نام.

غم خود را با غم من درهم آمیزند.»(۹) دیدرو طرحها و موقعیتهای مهیّج و عاطفی را ترجیح می‌دهد. در *مرگ سقراط*[22] صحنه‌ای بس دلخراش ترسیم می‌کند: نمایشنامه‌های پرهیجانی می‌نویسد که لحنی بس احساساتی و پرطنین دارد و آکنده از گره‌افکنیها[23] و موقعیتهای باورنکردنی است. «لمسم کن، غافلگیرم کن، باره‌ام کن، بلرزانم، بگریانم، متنفرم کن، به خشمم بیار!»(۱۱)

راههای عادی ایجاد تأثیر عاطفی بر روی صحنه دیدرو را قانع نمی‌کند. در نظر او واژه‌ها وافی به مقصود نیستند: هیجان به زبانی زیبا و متکلّف سخن نمی‌گوید، بلکه می‌لنگد و به ایما و اشاره و حرکات دست وصورت متوسّل می‌شود. از همین رو دیدرو صحنهٔ خوابگردی لیدی مکبث را که در آن از فرط نگرانی دستهایش را به هم می‌مالد می‌ستاید.(۱۲) زیرا بدین وسیله وضع ذهنی او به صورتی که واژه‌ها توان بیان آن را ندارند مجسّم و ملموس شده است. به همین سبب از ورود نمایش لال‌بازی[24] ایتالیا به تئاتر فرانسه استقبال می‌کند و حتی سناریویی برای چنین نمایشی می‌نویسد.(۱۳)

این گرایش دیدرو به هیجانهای طبیعت‌نما با مبارزات و بر ضد تعقّلی کردن زبان و شعر و نوع خاص بدوی بندی او پیوند دارد و با ویژگیهای او که به منزلهٔ پیش درآمدی برای سمبولیسم و امپرسیونیسم جدید شمرده شده کاملا سازگار است. دیدرو نیز، مانند فونتنل یا ویکو، معتقد است که چون مردمان غیرمتمدّن صرافت طبع و خشونت بیشتری داشتند شاعرانه‌تر هم بودند.

> مردمان نامتمدن از ملل متمدن شوربیشتری دارند: عبرانیان بیش از یونانیان؛ یونانیان بیش از رومیان؛ رومیان بیش از ایتالیاییها یا فرانسویها؛ انگلیسیان هم بیش از دو ملت اخیر. به نسبت پیشرفت روحیهٔ فلسفی، همیشه در شور وشعر کاهشی مشاهده می‌شود.... پیشروی ملاحظه‌کارانهٔ آن دشمن جنبش و تعبیرات مجازی است. هرچه‌قلمرو اشیاء وسعت می‌یابد... و تعصبات دینی و غیردینی از میان برمی‌خیزند،از قلمرو صورتهای خیالی کاسته می‌شود؛ میزان خسارتی که این فرهیختگی یکنواخت به شعر وارد می‌آورد باورکردنی نیست.... روحیهٔ فلسفی موجد اسلوبی خشک و حکمت‌آموز است. تعبیرات انتزاعی، که شمار زیادی از بدیده‌ها را در برمی‌گیرند، زاد وولد می‌کنند و جانشین تعبیرات مجازی می‌شوند.... به‌گمان شما چه نوع شعری مستلزم شور بیشتری است؟ بی تردید «اود». از زمانی که شاعران به سرودن «اود» می‌پرداختند مدت مدیدی سپری شده است.... منتقدان و نحویان چه زمانی بدیدار می‌شوند؟ همینه بس از دوران توابغ و آفرینش آثاری خداگونه.... تنها یك لحظهٔ فرخنده و مقتضی بس می‌آید و آن هنگامی است که شور

22. *Death of Socrates* 23 complication 24 pantomime

و آزادی کافی برای احساس گرما و قدرت داوری و ذوق لازم برای فرزانگی فراهم باشد.(۱۴)

دیدرو اسلوب غیراستعاری و خشک الوسیوس[۲۵] را نمی‌پسندد و سبک روان و بی تکلّف مونتنی[۲۶] را بدان ترجیح می‌دهد.(۱۵) او نیز مانندولتر به این امر توجه دارد که تعلیل و تعقّل برای شعر زیانبار و به معنای محروم ساختن واژه‌ها از آن چیزی ست که امروزه، دربرابر دلالت مصداقی، هالهٔ معنایی اش می خوانیم.

دیدرو نظریه‌ای دربارهٔ زبان دارد که براساس آن زبان دستگاهی از نشانه‌هاست. زبان به قراردادی شدن و ثبوت هرچه بیشتر گرایش دارد. زبان در اصل طبیعی بوده، یا به عبارت دیگر بر نشانه‌هایی غیرمتعارف مبتنی بوده است. شاعر کسی است «که از آواهای انتزاعی وکلّی به آواهای کمتر انتزاعی و کلّی سیر می کند تا به بازنمودی محسوس، که آخرین محمل و مأمن خرد است، دست یابد.»(۱۶) نشانهٔ طبیعی بهتر وملموستر و حقیقی‌تر است، زیرا بنابر نظر لاک و کندیّاک[۲۷] فقط داده‌های حسّی[۲۸] بلافاصله آشکار می گردند. و جون ببواسطه در معرض حواس و تخیّل بصری قرار می گیرد شاعرانه‌تر است. «گفتار صرفاً عبارت ازرشته‌ای از تعبیرات نیرومند ومؤثر نیست که با قدرت و اصالت به بیان فکر می پردازند، بلکه بافتی است از نماد نگاریها[۲۹]یی که برروی هم انباشته شده و آن را تصویر می کنند. می توانم بگویم که، بدین مفهوم، هر شعری نموداری[۳۰] است.»(۱۷) از نظرات مبسوطی که دیدرو دربارهٔ برخی از اشعار ابراز داشته معلوم می شود که «نمادنگاری» و «نمودار» را به معنای نمادی که دارای محتوایی فکری است به کار نبرده بلکه منظور او، به تعبیر امروزین، کیفیت نمادی اصوات و تأثیر فیزیولوژیکی کلام موزون است. «شاعر ملزم به یافتن بیانی داهیانه، تمثالی منحصر بفرد، بدیع و طبیعی، و تصویری نیرومند و مؤثر از خصیصه‌ای یگانه است.»(۱۸)

ولی گاهی، به جای تأکید بر محسوس بودن و اثر بصری واژه در هنر، بار عاطفی کلام را در حکم وسیله‌ای برای دستیابی به ابهام و حتی غموض محض توصیه می کند و این ابهام وپیچیدگی در نظر او شکوهمند و تکان‌دهنده است. «وضوح کلام برای اقناع خوب است، ولی به کار تکان دادن نمی آید. وضوح، از هر نوعی که باشد، آفت شور و شوق است. شاعران، مدام از ابدیّت و

۲۵. Claude Helvétius (1715-1771). نویسندهٔ فرانسوی در زمینهٔ مسائل فلسفی.

۲۶. Michel de Montaigne (1533-1592). نویسندهٔ فرانسوی و عالم علم اخلاق و مبدع شکل خاصی از نوع ادبی جستار.

۲۷. Etienne Bonnot de Condillac (1715-1780). فیلسوف فرانسوی.

28. sense data 29. hieroglyphes

۳۰. emblematic ← توضیحات مترجم در پایان کتاب ذیل emblem.

لایتناهی و عظمت و زمان و مکان و الوهیت سخن بگویید... پیچیده سخن بگویید!»(۱۹) در هنر هر اندازه بیان مبهمتر باشد تخیّل هم راحت‌تر است.»(۲۰) دراینجا «راحت» باید به معنای آزادی حرکت و خود را به دست تداعیهای ذهنی رها کردن به کار رفته باشد وظاهراً نقطهٔ مقابل جنبهٔ دقت بصری و وصفی مشخص از برای خصیصه‌ای واحد است که درسطور قبل بدان اشاره شد. یکی از تناقضات موجود در نظریهٔ دیدرو همین است و تنها راه آشتی میان این دو جنبه در توجّه بدین امر است که هردو بر ضدّ آرمان زبانی صرفاً تعقّلی به‌کار رفته‌اند. و زیبایی بصری و مشخص و سکوه مبهم و نامشخص. هردو، از این رو مغتنم شمرده شده‌اند که در دستیابی به هیجانات عاطفی مؤثرند. دیدرو درصدد ایجاد ریطوریقای صورت حسّی است: درشعر و به‌طور کلی درهنرها. اندیشه باید به حالت داده‌ای حسّی باقی بماند یا به صورت مفهوم درآید بلکه باید به شکل هیجان متجلی گردد.(۲۱) بدین ترتیب، دومشرب اصالت احساس و هیجان درهم می‌آمیزند.

ولی دیدرو از این هم بیشتر می‌رود، و بر آن است که به وسیلهٔ نظر به‌ای روان‌شناختی که مستلزم حیزی بیش از وضوح تأثرات است تأثیر صورتهای خیالی را روشن کند. در *رؤیای دالامبر*[۳۱] (۱۷۶۹، تاریخ چاپ ۱۸۳۰) نشانه‌هایی از نظریه‌ای درباب خیال یافت می‌شود که مبتنی است بر ادراك تشابهاتی ورای آنچه صرفاً از طریق تداعی مستفاد می‌شود. دیدرو خیال استعاری را به ارتعاشات همنوای تارهایی تشبیه می‌کند که در فواصل نامنتظر رخ دهد. آفرینش استعاره‌های بدیع، وصلت میان حوزه‌های متباعد وادراك روابط قبلا ناشناخته مولود تراکم تجربه‌های لطیف و متنوعی است که طیّ زندگانی طولانی موجودی زنده فراهم می‌آیند. حافظه در حکم، به اصطلاح، خزانهٔ صورتهای خیالی است که در ظلمات مراکز عصبی انبار شده‌اند وبه نحوی غیرقابل پیش‌بینی و غالباً وصف‌ناپذیر سر برمی‌آورند و به اندیشه‌های حاضر می‌پیوندند تا استعاره‌های شاعر و فرضیّه‌های عالِم را تشکیل دهند.(۲۲) دیدرو ظاهراً کشف وسهود فیلسوف و خیال شاعر را از یك مقوله می‌شمارد. چنانکه انتظار می‌رود، تداعیهای بدیع شاعر را برمبنای نظریهٔ دانش سروان مشرب اصالت احساس توجیه می‌کند. و این تداعیها را از آن رو واقعی می‌داند که در وجود شاعر رخ می‌دهند و شاعر آنها را با جنان سدّتی حسّ می‌کند که غالباً تأثرات حسیِ بلاواسطه فاقد آن هستند. ولی دیدرو با ذکر این نکته که اینها مطالبی است که باید موضوع کتابی جداگانه باشد رشتهٔ بحث راقطع می‌کند، و شاعر را معلّق در جهانی از تداعیها وپیوندهای درونی، ذهنی و نامربوط رها می‌کند. از این نکته‌ها به نظریه‌ای دربارهٔ شعر نمی‌توان دست یافت و آشتی میان آنها و اندیشهٔ نئوکلاسیکی متعارف درباب «الگوی درونی» نیز غیرممکن به نظر می‌رسد.(۲۳)

دیدرو، به اقتضای دورانی که درآن می‌زیست و نیز تواناییها و ذوق شخصی خویش، به شعر غنایی چندان توجهی مبذول نداشت. ولی تفکّرات او درزمینهٔ نظم[۳۲] به حدّی بود که او را متوجّه وجود پیوندی میان زبان در حکم نموداری استعاری و تأثیر مادی صوت کند: نام‌آوایی[۳۳]، آهنگ[۳۴]

31. *La Rêve de D'Alembert* 32. verse 33. onomatopoeia 34. rhythm

و وزن[۳۵]. در نظر او آهنگ در نظم دقیقاً از «حرکات جان» یا آهنگ درونی ذهن پیروی می‌کند.(۲۴) بدیهی است که با چنین برداشتی از شعر دیدرو ترجمهٔ آن را تقریبا غیرممکن بداند. ویژگیهای آوایی که ناشی از توزیع هجاهای بلند وکوتاه و مصوّتها در میان صامتهاست حتی در بهترین ترجمه نیز فدا می‌شود.(۲۵)

شعر را، که با نشانه‌های مادی بر احساس ما اثر می‌گذارد، فقط ذهنی که خود تحت تأثیر قرار گرفته باشد، آدمی عاطفی که نابغه و شاعر است، آدمی که دارای احساس است، می‌تواند بیافریند. دیدرو همواره درگیری شخصی و عاطفی شدید را به عنوان ملاك و معیار عظمت شعر به شمار می‌آورد. او ترجمهٔ سن لامبر[۳۶] را از *فصول* تامپسن[۳۷] به عنوان شعری عالمانه و متصنّع و از پیش اندیشیده و تعقّلی مورد انتقاد قرار می‌دهد. «تنها روح است که باید [تأثیر را] به‌وجود آورد، نه هنر. اگر به تأثیر بیندیشید شکست خورده‌اید.»(۲۶) از وصفهای سن لامبر چیزی را نمی‌توان دید یا حس کرد. «جسم او در میان طبیعت است ولی روحش درسهر است... هرگز در انتظار الهام طبیعت نماند و، به تعبیر نژون[۳۸]، *پیش از آنکه سروش بر او نازل شود به پیشگویی پرداخت.* خواننده را سرمست نمی‌کند زیرا خود سرمست نشده است. با دیدن منظری زیبا ــ می‌گوید: 'آه، چه صحنهٔ زیبایی است برای وصف کردن.' ــ به جای اینکه سکوت اختیار کند و خود رارها کند تا به اعماق آن فرورود و آنگاه چنگ را بردارد و به سرایيدن‌بپردازد.»(۲۷)«پس سن لامبر چه چیزی کم دارد؟ جانی که خود را به شوه آورد، روحی ناآرام، خیالی نیرومندو آتشین، چنگی که تارهای متعددی دارد.»(۲۸) درنظر دیدرو، شاعر یا هنرمند موجودی تراژیکی‌و مالیخولیایی است. «پیش از آنکه قلم را به دست بگیرد، [شاعر] باید بیست بار در برابر موضوع به‌لرزه درآمده باشد، بیخوابی کشیده باشد، در دل شب برخاسته باشد و در لباس خواب و با پای برهنه دوان رفته باشد تا، در نور چراغ خواب، طرح خود را برروی کاغذ آورد.»(۲۹) اینها یادآور لحن گوتهٔ جوان است که نیمهٔشب از تختخواب بیرون می‌پرد، گوتهٔ مکتب *اشتورم اوند درانگ*[۳۹]. هیجانی که لبریز می‌شود. دیدرو نبوغ، یعنی «موهبت ناب طبیعت»، را با ذوق در برابر هم قرار می‌دهد.(۳۰) نبوغ امری است ورای قواعد: اگرچه در دورهٔ انحطاط قواعد سودمند توانند بود، ولی نبوغ مجاز است که هرکدام یا همهٔ آنها را زیرپا گذارد.

اگر تمام آنچه دیدرو نوشته همین بود، نظریه‌ای نسبتاً منسجم می‌داشتیم دربارهٔ نابغه‌ای مالامال از عاطفه و هیجان، تماشاگر یا خواننده‌ای که تحت تأثیر قرار گرفته، و اثری هنری که

35. meter

۳۶. Jean François de Saint-Lambert (1716-1803) شاعر و فیلسوف فرانسوی.

۳۷. James Thomson (1700-1748) شاعر انگلیسی که معروفترین اثرش دوانی از شعر سفید است به نام *فصول (Seasons)*.

۳۸. Jacques-Andre Naigeon (1738-1810) ادیب فرانسوی، دوست و ویراستار آثار دیدرو

۳۹. ← فصل نهم همین کتاب.

مؤثر و تکان‌دهنده است. ولی مفروضات نئوکلاسیکی عمده‌ای که، طیّ گذشت سالها، نیروی بیشتری یافت و سرانجام او را به موضعی کشاند که، دست کم ناحدودی، با احساساتیگری گذشته‌اش متباین بود. این هدف را به نحوی چشمگیر جرح و تعدیل می‌کند. حتی جانبداری بسیار مؤثر او از نوع ادبی جدیدی موسوم به *درام بورژوا*[۴۰] (تراژدی خانوادگی) تقریبا بکل در چارچوب عباراتی عرضه شده‌است که با نظریهٔ نئوکلاسیکی تغایری ندارد. در سلسله‌مراتبی که برای نوعهای درامی تهیه کرده است، تراژدی خانوادگی خلاء موجود میان تراژدی و کمدی را پرمی‌کند و کمدی «بورلسک»[۴۱] و نمایش شگفت‌انگیز به مقام نوعهای فرعی کم اهمیّت‌تر تنزل داده شده‌اند.(۳۱) تراژی کمدی[۴۲] را در حکم نوع نامطلوبی که دو نوع [کمدی و تراژدی] کاملا متمایز شده توسط حایلی طبیعی را درهم آمیخته بصراحت تقبیح کرده است. «انتقال از یکی به دیگری‌از طریق تفاوتهای جزئی و نامرئی صورت نمی‌گیرد. بلکه در هر قدمی با تضاد روبرو می شویم و بدین ترتیب وحدت [اثرهنری] ازدست می‌رود.»(۳۲) دیدرو از شکسپیر و آت‌وی، به‌علت دست زدن به این اختلاط انواع درامی، که در نظر او از بدذوقی است، انتقاد می‌کند. ولی نه خشونتی که درولتر مشاهده کردیم. نوع جدید *درام بورژوا* از نظر موضوع و نیز لحن و فقدان هیجان قهرمانانه از تراژدی متمایز می‌شود. از نظر نوع شخصیّتهایی نیز که درآن ظاهر می‌شوند دیدرو آن را حدفاصل میان انواع دیگر درام به‌شمار می‌آورد. کمدی دربارهٔ نمونهٔ نوعی است و تراژدی دربارهٔ اشخاص. درام خانوادگی دربارهٔ موقعیّتهاست. اصطلاحی که با روش معمول دیدرو مبنی بر معرّفی نمونه‌های نوعی از قبیل سرمایه‌دار، ادیب، فیلسوف، قاضی، وکیل دعاوی، سیاستمدار، و مردم عادی در مناسبات خانوادگی خود مانند پدر، شوهر، خواهر یا برادر ارتباط دارد.(۳۳) معلوم نیست تازگی این شخصیّتها در کجاست: بعید است که دیدرو تصور کرده باشد که موقعیت می‌تواند جایگزین فردیت یا نمونهٔ نوعی عام بشود: پس، این چیزی جز همان شیوهٔ مألوف نئوکلاسیکی در زمینهٔ طبقه‌بندی نمونه‌های نوعی نیست. از گفته‌های خود اوست که هر پنجاه سال یکبار می‌توان نمایشنامهٔ مردم‌گریز[۴۳] تازه‌ای نوشت.(۳۴) و این بدان معناست که نمونهٔ نوعی کمدیایی را می‌توان در زمان و مکان محدود کرد. بعید است که گمان کرده باشد که قهرمانان تراژدیایی از فردیت کامل برخوردارند، و نمونه و نماینده نیستند.

بنابراین بدیهی است که هنر، یا دست کم هنر درام، به معنای هیجان‌زدگی محض نیست بلکه تقلید از طبیعت است: و البتّه منظور دیدرو از «طبیعت» همانا نمونهٔ نوعی، جهانی و نموداری از هماهنگی طبیعت است. «هماهنگیِ زیباترین تصویر چیزی جز تقلیدی نارسا از هماهنگی طبیعت

۴۰. *drame bourgeois*: ← توضیحات مترجم در پایان کتاب ذیل domestic tragedy.

۴۱. burlesque comedy: ← توضیحات مترجم در پایان کتاب ذیل burlesque.

۴۲. tragicomedy: ← توضیحات مترجم در پایان کتاب.

۴۳ *Le Misanthrope*، از نمایشنامه‌های مولیر.

نیست.»(۳۵) دیدرو در بسیاری از نوشته‌های خود، بویژه نوشته‌های متأخّری چون *سالن*[۴۴] مورخ ۱۷۶۷، به مفهوم الگویی درونی که باید هنرمند از آن متابعت کند پرداخته است. بدین ترتیب صبغهٔ نوافلاطونی موجود در نئوکلاسیسیسم را می‌پذیرد و گفته‌هایش گاهی با گفتار وینکلمان و شفتسبری (که آثارش را خوانده بود و ترجمهٔ جستار او با عنوان *فضیلت ولیاقت*[۴۵] نخستین اثری بود که در ۱۷۴۵ منتشر کرد) شباهتی تام پیدا می کند. دیدرو حتی قادر به بیان این مطلب است که آثار هنری «جلال، قدرت و عظمت طبیعت را بهتر از خود طبیعت بیان می کنند.»(۳۶) پس هنر آرمانی کننده وضمناً توجیه‌کنندهٔ طبیعت است. دیدرو در مورد پیکرتراشی به بحث دربارهٔ تقلید از نمونه‌های دوران باستان، نامطلوب بودن تقلید از مدلهای عریانی که بدنشان به علّت استفاده از شکم‌بند وبند جوراب بدنما شده،(۳۷) اشکال توصیهٔ صرف درباب تقلید از مجسمه‌های دوران باستان وراههایی که احتمالا پیکرتراشان باستان به زیبایی آرمانی دست یافته‌اند می پردازد و، دست کم دراین زمینه، زیبایی آرمانی را به صورت طبیعت‌نمایی محض تعبیر می کند. «زیباترین و کاملترین الگو آن مرد یا زنی است که برای کلیّهٔ وظایف زندگی به عالیترین وجهی آمادگی داشته باشد و، بدون اینکه هیچیك از آنها در او متحقّق شده باشد، به سن کمال رسد رسیده باشد.»(۳۸) این ظاهراً چیزی جز آرمانی زیست شناختی از زیبایی نیست: زنی که هنوز باردار نشده ولی کاملا مستعد بارداری است ــ آرمانی که در زیباشناسی حتدان راه به جایی نمی برد ودر ادبیّات نیز مسلّماً چیزی ورای طبیعی بودن و زیبایی متعارف به ذهن متبادر نمی کند.

نظرخلاف عرف دربارهٔ هنر بازیگری، محاوره‌ای که دیدرومیان سالهای ۱۷۷۰و۱۷۷۸ نوشت ولی در ۱۸۳۰ منتشر شد، بمراتب جالبترین کاربرد این «هنر آرمانی» در اثار اوست. این اثر چنان تفاوت آشکاری با نظریات بیشتر طبیعت‌نمای پیشین او دارد که کسانی منکر تعلقش به دیدرو شده‌اند. ولی شواهد درونی و برونی تعلّق متن را به وی مدلّل می‌دارد و در واقع مطالب مندرج درآن با بسیاری ازگفته‌های پراکنده وسیاق کلی تطوّرفکری او سازگاراست.(۳) مطالب *نظرخلاف عرف* عمدتا متوجه هنر بازیگری است، ولی پی‌آمدهای آن بر ی شعر. گرچه خود دیدرو اگاهی محدودی نسبت به آن داشت، بسیار وسیع است. در این متن دیدرو چنین استدلال می کند که بازیگر نمی‌تواند و نباید کاملا با نفسی که برعهده دارد اینهمانی کند و نباید عنان خود را به دست هیجان دهد، بلکه باید از الگوی درونی شخصیت که در ذهن خود به وجود آورده است تقلید کند. بدین ترتیب سه الگو وجود خواهد داشت: آدم واقعی که در جهان خارج قرار دارد، الگویی که شاعر در خیال خود به وجود آورده، و الگویی که با بگر درخیال خویش آفریده است. شگفت اینکه دیدرو در این نوشته برآن است که «الگوی طبیعت در قیاس با آنچه شاعر درذهن دارد از عظمت کمتری برخوردار است، و این نیز از آنچه بازیگری بزرگ تحقّق می بخشد، و متضمن بیشترین مقدار غلوّ است، عظمت کمتری دارد» (و بنابراین ظاهراً ارزش کار بازیگر از آن دو

44 *Salon* 45 *Virtue and Merit*

بیشتر است). اینجا تقلید از طبیعت در بیان احساسات مردود شناخته شده است. بازیگری که حساسیّت مفرط داشته باشد، یا از اجرای نقش خویش عاجز است یا به صورتی مضحک بازی خواهد کرد. «اگر قرار باشد داستانی رقت انگیز را روایت کنم، اضطرابی ناشناخته در قلبم، درمغزم سرمی‌کشد؛ زبانم لکنت پیدا می‌کند؛ صدایم تغییر می‌کند؛ افکارم مشتت می‌شود؛ کلامم می‌لنگد؛ بریده بریده کلماتی بر زبان می‌آورم؛ اشك از گونه‌هایم سرازیر می‌شود و ساکت می‌شوم.» گویندهٔ دیگر لب به اعتراض می‌گشاید: «ولی رمز موفقیّت در همین است.» «در اجتماع بلی، ولی درتئاتر مرا هو خواهند کرد.» «چرا؟» «زیرا تماشاگران نیامده‌اند که اشك مرا ببینند بلکه آمده‌اند تاسخنانی تکان دهنده بشنوند؛ زیرا حقیقت طبیعت با حقیقت عرف تصادم می‌کند. نه نظام درامی، نه طرح نمایش و نه گفته‌های شاعر، هیچیك بر الگوی اظهارات سرکوب شده، ازهم گسیخته و پر از آه وناله‌ٔ من مبتنی نیست. تقلید از طبیعت کافی نیست. باید از طبیعت زیبا تقلید کرد.»(۴۰) چنین به نظر می‌رسد که بحث یك دور کامل را طیّ کرده است: اکنون دیدرو «هوکردن» تماشاگران فرانسوی قرن هجدهم را معیاری از برای هنر درام می‌سازد و در تأیید این نظر براهین و حکایتهای بسیار دربارهٔ بازیگران ارائه می‌کند. برخی از آنها قانع کننده ولی در ضمن بی‌ادبانه‌اند: دربارهٔ بازیگرانی که نقش خود و هیجان ناشی از آن را قطع می‌کنند تا همکاران خود یا تماشاگران را مخاطب قرار دهند؛ بازیگر زنی که در حال مرگ به بازیگر مردی که درکنارش دراز کشیده چنین زمزمه می‌کند: «تنت بو می‌دهد»؛ دیگری، که تماشاگران از او می‌خواهند که بلندتر صحبت کند، پاسخ می‌دهد، «شما ساکت باشید.» بازیگر، پس از اجرای نقشی که دیدگان تماشاگران را پر از اشك کرده است، غمگین نیست. فقط از نیرویی که صرف کرده خسته شده است و می‌خواهد که پیراهنش را عوض کند و برود بخوابد. بنابراین بازیگر خوب آن نیست که خود عمیقاً تحت تأثیر قرار گرفته بلکه بازیگری است که می‌داند چگونه به بهترین وجه ممکن نشانه‌های برونی هیجان را ارائه کند. هیجان واقعی را نمی‌توان تکرار کرد، و تنها به یکی دونقش ویکی دو موقعیت محدود می‌شود. دیدرو متوجه این امر هست که آنچه دربارهٔ بازیگر می‌گوید برشاعر، خطیب، نقاش و موسیقیدان نیز قابل اطلاق است. «شاعران بزرگ، بازیگران بزرگ و شاید به طور کلّی تمام مقلّدان بزرگ طبیعت، در هر رشته‌ای که باشند، برخوردار از تخیّلی زیبا، قدرت داوری عالی، تدبیری دقیق، و ذوقی راسخ، از هر موجود دیگری حساسیّت کمتری دارند.... آنقدر به تماشاکردن ودانستن و تقلیدکردن مشغول‌اند که نمی‌توانند بسرعت تحت تأثیر قرار گیرند و از خود بیخود شوند.»(۴۱) این گفتهٔ دیدرو دربارهٔ هنر با «یادآوری درسکون»[۴۶] وردزورث شباهتی چشمگیر دارد:

۴۶. اشاره به این گفتهٔ وردزورث است در پیشگفتار چاپ دوم (۱۸۰۰) بالادهای تعریفی: «شعر فیضان ارتجالی احساسات نیرومند و منشعب از هیجانی است که در سکون فرانهاد آورده شود.»

آیا به مجرّد از دست دادن دوست یا دلبند خود به سرودن شعری دربارهٔ مرگ می‌پردازید؟ نه.... هنگامی انسان می‌تواند حق مطلب را ادا کند که زمانی بر آن درد بزرگ سپری شده باشد، حساسیّت مفرط فروکش کرده باشد، شخص از فاجعه دور شده باشد، روان آدمی آرامش یافته باشد، که بتواند خوشیهای گذشته را فرایاد آورد... و خاطره با خیال درآمیزد... می‌گویی که گریانی، ولی کسی که به دنبال وصفی هنرمندانه و چشمگیر دوان است... و ذهنش به موزون ساختن شعرش مشغول است دیگر گریه نمی‌کند. اشك که جاری می‌شود، قلم از دست می‌افتد، شاعر عنان خود را به دست احساساتش می‌دهد و شعرسرایی را رها می‌کند.(۴۲)

دیدرو حالا می‌پذیرد که بازیگر من خصوصی خود را وانمی‌نهد و به شخصیتی که نمایش آن را برعهده گرفته تبدیل نمی‌شود، بلکه آنچه در واقع رخ می‌دهد عبارت از نوعی تقسیم هویّت است: «در این لحظه، هویّتی مضاعف دارد: کلاریون[۴۷] کوچك اندام و اگریپینا[۴۸]ی بزرگ.»(۴۳) دیدرو همچنین می‌پذیرد که شخصیتهایی نمایشی چون کلئوپاترا[۴۹]ها و مروپ[۵۰]ها و اگریپیناها و سینا[۵۱]ها اشخاصی تاریخی و واقعی نیستند، بلکه «اشباح خیالی شعرند: زیاده‌گویی می‌کنم ــ آنها اشباح مشخّص و فردی این یا آن شاعرند.»(۴۴) تئاتر به عرفی کهن، قاعده‌ای که اِشیل وضع کرده، بر «آیینی سه‌هزارساله»(۴۵) مبتنی است.

نظر دیدرو دربارهٔ تأثیر هنر نیز تغییر کرده است. دیگر از اثرات عاطفی شدید، به چارمیخ کشیدن افراد و تلاشیِ زلزله‌آسای دنیای آنها صحبت نمی‌کند. قدری ساده‌لوحانه حتی جزیره‌ای

۴۷. Clarion (Claire-Joseph Leris; 1723-1803)، بازیگر فرانسوی که با ایفای نقشهایی در نمایشنامه‌های ولتر شهرتی بسزا یافت. کتاب *خاطرات* حالبی نیز از خود برجای گذاشته است.

۴۸. Agrippina، نام دو زن رومی: الف. که به ویسانیا اگریپینا هم معروف است (۱۳ ق‌م ـ ۳۳ م)، همسر سزار گرمانیکوس و مادر کالیگولا. او را از بجیترین و دلیرترین زنان باستان دانسته‌اند. همسرش را در لشکرکشیها همراهی می‌کرد و پس از مرگ او در ۱۹ میلادی به ایتالیا بازگشت. خسم تیبریوس را برانگیخت و به جزیرهٔ ناندتاریا در نزدیکی نابل تبعید شد. ساند به میل خود، ولی به وضع مشکوکی، از گرسنگی درگذشت. ب. دختر او، اگریپینای دوم (۱۵؟ـ۵۹م) که بعدها به کولونیا اگریپینا معروف شد. زنی بغایت جاه‌طلب و از اصول اخلاق عاری بود. برون فرزند اوست. بسیاری از نجبای رومی را کشت و بالاخره نرون نیز ترتیب قتل او را داد. راسین در نمایشنامهٔ بریتانیکوس (*Britannicus*) بدنی به او داده است.

۴۹. Cleopatra VII or VI (69-30 B.C.)، ملکهٔ مصر که داستانش با آنتونی معروف است و از جمله در نمایشنامهٔ *آنتونی و کلئوپاترا* (*Antony and Cleopatra*)ی شکسپیر آمده است.

۵۰. Merope: در اساطیر یونان چندتن به این نام بافت می‌شوند. مافئی ایتالیایی و متیو آرنولد انگلیسی هریك در این باره تراژدیی نوشته‌اند.

۵۱. Cinna، گایوس هلویوس (Gaius Helvius) شاعر رومی که درمراسم تشییع جنازهٔ سزار به‌دست مردم کشته شد (← یادداشت قبلی بر شکسپیر).

سعید را در ذهن مجسّم می کند ــ از جزیرهٔ لامدوسا میان تونس و سیسیل نام برده است ــ که در آنجا در اعیاد به نمایش ترازدی و کمدی می پردازند و بازیگران در حکم واعظان بزرگ اخلاق خواهند بود.(۴۶) دیدرو به تأثیر اخلاقی بلاواسطهٔ تئاتر امید بسیار بسته بود. «تالار نمایش تنها جایی است که در آن اشک آدم با نقوا و آدم سریر درهم می آمیزد. در این مکان آدم تبهکار از بیدادی که خود نیز می تواند مرتکب شود به خشم می آید. از سرارتی که خود نیز می تواند عامل آن باشد به رقّت می آید، و نسبت به مردی که خصلتی مشابه خود او دارد خشمگین می شود.... آدم تبهکار با رغبت کمتری به بدی تئاتر را ترك می کند.»(۴۷) ولی بعدها درمورد تأثیر اخلاقی بلاواسطهٔ تئاتر تردیدی درذهن دیدرو راه یافت. «هنگام تماشای نمایش مجسّمهٔ علوّ طبع، عدالتخواهی و شفقت هستم زیرا خرجی برایم ندارد.»(۴۸) این بیانات متأخر دیدرو، در قیاس با نوشته‌های متقدّم او که آکنده ازهیجان جویی و احساساتیگری زمان است و نفوذ بیتری نیز داشته، مسلماً مبین دریافتی ژرفتر از سرشت هنر، از سرشت آفرینش هنری و انرانی است که بر هنر مترتب است.

دربارهٔ نقد عملی او، درجه‌بندی نویسندگان عمده، گرایشها و علایق او نیز باید مطالبی به اختصار ذکر شود. دیدرو را نمی توان منتقد پر بار و دقیق این یا آن نویسنده خواند یا نظرات او را دربارهٔ تاریخ ادبیات دارای تازگی یا گیرایی خاصی شمرد. نسبت به ادبیات باستان موضعی معقول و معتدل برمی گزیند. تکریم غلوّآمیز و دربست دوران باستان را برنمی تابد و از این رو ظاهراً درمناقشهٔ میان متقدّمان و متجدّدان از گروه اخیر جانبداری می کند. ولی این جانبداری به صورتی مشروط و بر کلیّات مبتنی است. و در عمل از ستایشگران پرسور وسوق بسیاری از نویسندگان باستانی بود. «اگر هومر را به ویرژیل، ویرژیل را به تاسو، تاسو را به میلتن، میلتن را به ولتر یا کامونئس ترجیح می‌دهم هیچ ربطی به سلسله مراتب تاریخی ندارد و می توانم دلایل آن رابیان کنم.»(۴۹) اتهام کهن شبدایی[۵۲] را رد می کند ولی در لزوم آشنایی با دوران باستان بشدّت اصرار می‌ورزد و بر آن است که بدون علم به آثار یونانیان ورومیان دستیابی به کمال ذوق میسر نمی‌شود. هر نویسندهٔ معاصری که با آثار دوران باستان آشنا نباشد بسهولت قابل تشخیص است. دیدرو خود به زبانهای یونانی و لاتینی تسلّط کامل داشت. برارزش دانش و تبحّر برای شاعر تأکید می کند و، در انتقاد از شعر روکوکوی زمان خود، از اینکه شاعران عصر جدید، «به‌سبب بی‌دانشی، چیزی جز مهملاتی آهنگین نمی سرایند»(۵۰) ناراضی است. باوجود اینکه منبع تمام زیباییها طبیعت است، بزرگترین الگوهای هنر را باید در آثار هنرمندان باستان یافت.

والاترین ستایشها نثار هومر می‌شود. او با شاعران دیگر تفاوت دارد زیرا زبان شعر را به صورتی به‌کارمی بندد که گویی زبان خود اوست؛ در قیاس با او، دیگر شاعران بیش از حدّ فاضلانه به نظر می آیند. دیدرو، دربرابر تمام خرده‌گیرانی که دنباله‌رو بل بودند با شور فراوان وبدون هیچ قید و شرطی از هومر دفاع می کند و قهرمانان هومر، آداب او، زبان او و شیوهٔ توصیف او را می پذیرد.

52. anteo-mane

او نیز مانند لسینگ آن بخش از *ایلیاد* را بویژه می‌ستاید که درآن به جای آنکه زیبایی هلن وصف شود، از طریق تلویح، یعنی اثر آن بر پیرمردان تروایی، القا شده است.(۵۱)

ویرژیل را نیز بسیار بزرگ می‌شمارد، ولی نه به بزرگی هومر. دیدرو بویژه شعرهای دهقانی[۵۳] او را می‌ستود.(۵۲) هوراس را می‌ستاید و معتقد است که فن شاعری او بعد اتب بر هنر شاعری[۵۴] بوالو، که به نظر او صرفاً اثری است دایر برذوق پسندیده، مرجّح است.(۵۳) از تاسیتوس[۵۵] به عنوان رامبراند[۵۶] ادبیات تمجید می‌کند، و قدرت خیال لوکرتیوس[۵۷] را می‌ستاید ولی از «اسلوب خشک و بی روح و آشفته»(۵۴) او انتقاد می‌کند.

نزاردی یونانی تأثیری عمیق بر دیدرو گذاشته است. اِشیل را «غول‌آسا و حماسی» و «شکوهمند» می‌خواند و بخصوص *الاهگان انتقام*[۵۸] او را می‌ستاید و همواره به عنوان نمونه‌ای مؤثر و تکان‌دهنده از هنر تراژدی بدان اشاره می‌کند. قبلوکتیس سوفوکل را شاهکاری تمام عیار می‌داند: «نه می‌توان کلمه‌ای به آن افزود یا از آن کاست.»(۵۵) ولی جای شگفتی است که به اوریپید رغبتی نشان نمی‌دهد. تراژدی یونانی را پیوسته به عنوان الگویی برای تراژدی عصر جدید به‌کار می‌برد و بویژه سادگی سیرداستان را درآنها می‌ستاید و با ماجراهای غامض تراژدیهای فرانسوی مقایسه می‌کند. دیدرو از پی‌آمدهای اجتماعی تراژدی یونانی نیز فارغ نیست و فضای همگانی و وسیع تئاتر آتنی را دربرابر گوشه‌وکنار تاریک و محقّر تماشاخانه‌های عصر جدید قرار می‌دهد که فقط گنجایش چندصد تن تماشاگر را دارد. حکایت مردی را نقل می‌کند که یکی از تماشاخانه‌های پاریس را محبسی پنداشته بود.(۵۶) اسباب و لوازم صحنه را، از آن قبیل که در تئاتر یونان به کار می‌رفته است، لازم می‌شمرد، ولی معتقد بود که «[در فرانسه] تحقق بخشیدن به چنین نوع ادبیی مستلزم وجود نویسندگان، بازیگران، تماشاخانه و احیاناً مردمی [دیگر] است.»(۵۷) او نیز با بسیاری از منتقدان قرن هجدهم همرأی بود که در انتظار پیدایش پیوندی میان هنرها ــ میان رقص، لال بازی، نقاشی صحنه، موسیقی وشعر ــ بودند، و این آرمان خود را تاحدودی در اپرای ایتالیایی متحقّق می‌یافت.

۵۳. *Georgics*، شعری تعلیمی در چهار کتاب در امور مختلف زندگی روستایی که در سالهای ۳۰ـ۳۷ پیش از میلاد سروده شده است.

54. *L'Art poétique*

۵۵. Cornelius Tacitus(55?-after 117 A.D.)، خطیب و سیاستمدار و مورخ رومی.

۵۶. Rembrandt Harmensz van Rijn (1606-1669)، نقاش هلندی.

۵۷. Titus Lucretius Carus (96? 55B.C.)، شاعر رومی، گوینده اشعار فلسفی و از سرودن اشکور مهمترین اثر او، *De rerum natura*، شعری تعلیمی در شش کتاب و حاوی خلاصه‌ای از دانش آن روز است.

۵۸. *Eumenides*، یکی از بخشهای سه‌گانه تعلیمی (Orestes) اثر موسوم به *Oresteia*

ترنس[۵۹]، به دلایل واضح، در دیدرو شور و شعفی برمی‌انگیخت زیرا صحنه‌هایی از زندگی خانوادگی ترسیم می‌کند. بیننده را به رقّت می‌آورد و حتی بورژواست. از خشونت و زیاده‌رویهای اریستوفان[۶۰] یا حتی مولیر در او خبری نیست. او را به عنوان «سرشتی بسیار آرام و شیرین»(۵۸) می‌ستاید و بر آن است که حتی مولیر هم نتوانسته است صحنه‌ای بهتر از نخستین صحنهٔ *آندریا*[۶۱] بیافریند. از ترجمهٔ انگلیسی آثار ترنس به دست کولمن[۶۲] تمجید و اظهار امیدواری می‌کند که این آثار درسی در حقیقت، وحدت طرح و دقت به انگلیسیان بدهد و به آنها بیاموزد که از زیاده‌رویهای ون برو[۶۳]، ویچرلی و کانگریو اجتناب کنند.(۵۹) اریستوفان را، در قیاس با ترنس، فقط «دلقکی» می‌شمارد که برای حکومت آتن سودمند بود.(۶۰) بلوتوس هم اصلا توجه دیدرو را به خود جلب نکرد.

دیدرو نسبت به ادبیات کلاسیکی فرانسه نظری دوپهلو دارد. با بسیاری از ویژگیهای تراژدی و کمدی فرانسوی مخالف است ولی نمی‌تواند از ستایش نویسندگان بزرگ آن خودداری کند یا بر این حس خود سرپوش بگذارد که قرن هفدهم را به عنوان عصر کلاسیکی ادبیات فرانسه خواهند پرستید.(۶۱) کرنی را با شکوه و فخیم می‌شمارد، ولی در عین حال معتقد است که آثارش یکدست نیست و تنها هشت یا نه نمایشنامهٔ او بواقع عالی است. جنبه‌های باروک گونهٔ آثار کرنی را نمی‌پسندد. «کرنی تقریباً همیشه در مادرید است نه در رم.» راسین «احتمالا بزرگترین شاعری است که پا به منصّهٔ وجود گذاشته».(۶۲) و شاید کاملترین و نابترین نویسندهٔ دنیا باشد.(۶۳) دیدرو نیز مانند ولتر والاترین ستایش را مختصّ خوشنوایی زبان و شعر راسین می‌کند. بازیگر در دستهای راسین به صورت یکی از آلات موسیقی درمی‌آید.(۶۴) سعرش آکنده از ظریفترین «نمادنگاریها»ست. مولیر هم البتّه از نویسندگان محبوب اوست، ولی به دلایلی شگفت‌انگیز. دیدرو «بورلسک»ها و مضحکه‌های او را بدبعترین آثار او می‌شمارد و، در برابر انتقادات بوالو وفنلون، از این جنبه‌های مضحک دفاع می‌کند. در *تارتوف*[۶۴] هم مهارتی را که در تدبیر سیر نمایش به کار رفته و با این حال به صورتی کاملا محتمل و طبیعی درآمده است می‌ستاید.

دیدرو به ادبیات انگلیسی، بویژه شکسپیر وریچاردسن و البته درام خانوادگی انگلیسیان، که بیشتر و اصلاحات خود او درتئاتر فرانسه بود، علاقهٔ بسیار نشان می‌دهد. دربارهٔ میلتن، سوئیفت، پوپ و یانگ نیز اظهاراتی کرده که چندان قابل توجّه نیست.(۶۵) اگرچه نظر دیدرو نسبت به

۵۹. Terence (Publius Terentius Afer; 185-159 B.C.) نمایشنامه‌نویس رومی.

۶۰. Aristophanes (448?-380 B.C.) کمدی‌نویس یونانی.

۶۱. *Andria* آندریا، یا زنی از اندروس، نخستین کمدی ترنس که در ۱۶۶ پس از میلاد بر روی صحنه آمد.

۶۲. George Colman (1732-1794) نمایشنامه‌نویس انگلیسی که آثار ترنس را به انگلیسی ترجمه کرد.

۶۳. John Vanbrugh (1664-1726) نمایشنامه‌نویس و معمار انگلیسی.

۶۴. *Tartuffe* نمایشنامه‌ای از مولیر که صحنه‌ی *L'Imposteur* نیز خوانده شده است

شکسپیر از نظر ولتر منفقانه‌تر است، ولی با این حال در اصل او نیز شکسپیر را دارای نبوغی طبیعی، خشن و فاقد ذوق می‌شمارد. دریکی از نوشته‌های عجیب خود بر این اندیشه می‌تازد که عذوبت و اصالت شکسپیر را تنها در قسمتهای فخیم آثار او می‌توان یافت. در عوض دیدرو بر آن است که عظمت شکسپیر در «آمیزهٔ فوق‌العاده، دور از فهم و تقلیدناپذیری از بهترین و بدترین آثارذوق» او نهفته است.(۶۶) ترازی کمدی راتقبیح می‌کند، ولی نسبت به‌صحنه‌های کمدیایی در آثار شکسپیر، که در نظر او ازذوق عاری است، تسامح به خرج می‌دهد.(۶۷) به‌طور کلی خشونت در آثار شکسپیر نیز همانند رقّت احساس درآثار هومر، منظرهٔ اودیپ با چشمان ازحدقه درآورده شده یا ناله و زاری فیلوکتت نباید خواننده را از جابه‌در برد. شاعران فرانسوی را با لحنی طنزآلود مخاطب قرار می‌دهد و می‌پرسد که آیا برای ملّتی چنان زودرنج و بی‌توان شعر می‌سرایند که فقط مراثی لطیف وسوزناك راسین را می‌پسندد، تاب سلاّخیهای شکسپیر را نداردو ضعیفتر از آن است که ضربات خشونتبار را تحمّل کند.(۶۸) «در آثار شکسپیر فخامت و نبوغ چون درخشش تندر است در شبی طولانی، ولی راسین همواره زیباست.»(۶۹) هومر مالامال از نبوغ وویرژیل آکنده از ظرافت طبع است، امّا شکسپیر نمایندهٔ فقدان ظرافتی تقریباً قرون وسطایی است. «شکسپیر را نه به آپولوی بل‌ودره، یا به گلادیاتور یا انتینوس یا هرکول گلوکون[۶۵]، بلکه به سن کریستف نوتردام[۶۶]، هیولای بدترکیب و بدتراشی تشبیه می‌کنم که همگان می‌توانند ازمیان پاهایش بگذرند بدون آنکه سرشان شرمگاه او را لمس کند.»(۷۰)

در مدح نامهٔ معروف خود (۱۷۶۱) و نیز در نامه‌هایش به معشوقهٔ خود، سوفی وُلان[۶۷]، دیدرو باشور و شوق زایدالوصفی از ریچاردسن سخن می‌گوید و او را نقاش صادق جنبه‌های مختلف زندگی، پایبند به اخلاق، برانگیزندهٔ کردار پسندیده و هنرمندی کامل عیار می‌خواند. «پس از خواندن کتابهای شما چه احساس خوشی به من دست داد. احساس سلامت، احساس رضایت نفس، احساس مردی که روزی را به صورتی مفید به پایان رسانده است.»(۷۱) «هراندازه که ذهن اصیلتر باشد، ذوق تلطیف شده‌تر و ثابتر باشد، سرشت بشری را بهتر بشناسد و به حقیقت بیشتر عشق بورزد، آثارریچاردسن را همان اندازه بیشتر ارج می‌نهد.»(۷۲) دیدرو رمانهای ریچاردسن را با کتاب مقدس مقایسه می‌کند. «از زمانی که با این آثار آشنا شده‌ام آنها را به صورت سنگ محکی به کار می‌بندم و برای کسی که آنها را نپسندد خوب می‌دانم چه ارج و منزلتی قایل باشم.»(۷۳) «ای ریچاردسن! اگر در دوران زندگی خود ستایشی که شایستهٔ آن بودی از تو نشد، شأن تو نزد اخلاف ما ــ زمانی که از فاصلهٔ ما با هومر به تو بنگرند ــ چه والا خواهد بود. آنگاه چه

۶۵. بل‌ودره (belvedere) کاخی است در شهر واتیکان که به صورت موزه از آن استفاده می‌شود. گلوکون (Gilcon) تیکرتراش اثنی عشر اول پس از میلاد (یا متأخرتر) که مجسمهٔ هرکول او در موزهٔ ملی نابل است.

۶۶. Notre-Dame، کلیسای جامعی در پاریس که بنای آن در ۱۱۶۳ آغاز شد.

67 Sophie Volland

کسی جرأت می کند که سطری از آثار شکوهمند تو را حذف کند؟»(۷۴) وقتی بانویی از کلاریسا انتقاد کرد و گفت که به نظرش تنها حسن او بیان جمله‌های زیباست، دیدرو بشدت آزرده‌خاطر گشت. «باید اقرار کنم که به عقیدهٔ من داشتن چنین اندیشه واحساسی مصیبت بزرگی است. آنچنان بزرگ که ترجیح می‌دهم دخترم هم‌اکنون درآغوشم بمیرد تا اینکه بدانم به چنان مصیبتی گرفتار شده است. دخترم ــ بله، این را از روی تأمّل می گویم و حرفم را پس نمی گیرم.»(۷۵) امروزه چنین چیزی جنون «حساسیّت» به‌شمار می‌آید. درك این مطلب که دیدرو «بارقه‌هایی از زیباییهای شکوهمند» در *تاجر لندنی* لیلو دیده و *قمارباز* مور را پسندیده باشدو پس از خواندن ترجمهٔ فرانسوی دونیزه *سارا سمپسن*[۶۸] لسینگ از آن خوشش آمده باشد برایمان سهلتر است.

در نگرسی اجمالی به آثار انتقادی دیدرو، رعایت سرط انصاف نسبت به اشارات او وکثرت قطعه‌ها و اندیشه‌ها و 'ژرف نگریهای' او مشکل است، زیرا بوضوح می بینیم که دیدرو میان دودنیا قرار گرفته است و قادر به انتخاب یکی از آن دو نیست. در او جنبه‌هایی بیشرس از طبیعت نمایی بورژوای قرن نوزدهم و، در برخی از نوشته‌هایش، از مفاهیم نمادین شعر را می توان یافت. سانتیمانتالیسم و رمانتیسم عاطفی را بسختی می توان انکارکرد. ولی شگفت اینکه برخی از بهترین نوشته‌های انتقادی او به آن اوقاتی تعلّق دارد که باز به گذشته رومی کند و به حقایقی چند از مشرب نئوکلاسیکی ازقبیل عدم تشخص هنرمند، آرمان باطنی، «الگوی درونی» و شکل دادن خودآگاهانهٔ اثر هنری چنگ می اندازد ورهایشان نمی کند. از این نظر تطوّر فکری دیدرو با دو نویسندهٔ بزرگ آلمانی، گوته و شیلر، همانند است. آنها نیز پس از دلبستگیهای دوران جوانی خود به رمانتیسم عاطفی، فارغ از جزم‌اندیشیهای کهن به تعبیری نو از مشرب نئوکلاسیکی پرداختند.

68. *Miss Sara Sampson*

چهار: دیگر منتقدان فرانسوی

ولتر و دیدرو مسلّماً مهمترین شخصیّتهای نقد و نظریهٔ ادبی نیمهٔ دوم قرن هجدهم فرانسه بوده‌اند. سوّمین نویسندهٔ مشهور، ژان ژاك روسو[1] (۱۷۱۲ـ۱۷۷۸) منتقدی ادبی به معنای دقیق کلمه نبود، ولی البتّه در تاریخ عمومی ادب و اندیشه اهمیتی بسزا دارد. *نامه به دالامبر دربارهٔ نمایش*[2] (۱۷۵۸)، تنها نوشتهٔ او در زمینهٔ نقد ادبی، ردّیه‌ای است بر پیشنهاد دالامبر مبنی بر ایجاد تئاتری در شهر ژنو. در این نوشته که جنبهٔ اخلاقی بسیار تندی دارد روسو چنین استدلال می‌کند که گرچه درام برای باریسیهای فاسد ممکن است مفید باشد ولی شهروندان معصوم ژنو را از راه به‌در خواهد برد. از همهٔ استدلالاتی که قرنها پیوریتنهای کاتولیك یا کالوینیست[3] بر ضد تئاتر به‌کار گرفته بودند استفاده می‌کند و با هیجانی زیاد دربارهٔ بی‌بندوباریهای بازیگران زن، عواقب نامطلوب اقتصادی فروش بلیت تئاتر، اشاعهٔ تجمّل و ظاهرپرستی و جز آن دادسخن می‌دهد. امروزه کلّ بحث بی‌ربط می‌نماید و حتّی توجّه کسی را جلب نمی‌کند. روسو در نقد معروف خود از مردم گریز مولیر جانب آلسست[4] را می‌گیرد و بازنویسی کامل نمایشنامه را پیشنهاد می‌کند. بی‌شك روسو شخصیت مردم گریز را بر خود منطبق می‌بیند و مایل است که مولیر همهٔ کارهای او را موجّه جلوه دهد. نقد بسیار بدی است که در آن روسو زندگی را با هنر و الست مولیر را با نمونه‌ای فرضی از نوع بشر خلط کرده است. این نظر روسو که هر جامعه‌ای به آن هنری دست می‌یابد که خواهان و نیازمند آن است از نظر منطقی با باقتاری او بر مسائل اخلاقی تناقض دارد. همو

1 Jean - Jacques Rousseau 2. *Lettre a d'Alembert sur les spectacles*

۳. Calvinist، پیروان نظرات جان کالوین (John Calvin)، حاکی از تأکید بر تفوّق کتاب مقدس در ابلاغ حقیقت، خدا در حکم قادر مطلق، سرشت معجب کار آدمی، رستگاری برگزیدگان تنها از طریق بهره‌مندشدن از الطاف الهی، و متابعت از مقررات اخلاقی بسیار شدید.

۴. Alceste، شخصیتی در نمایشنامهٔ مردم گریز مولیر.

می‌گوید: «نویسنده‌ای که بخواهد ذوق عامّه را جریحه‌دار کند خیلی زود فقط برای دل خودش خواهد نوشت.»(۱) نمایش آثار سوفوکل در فرانسه از این رو با شکست مواجه می‌شود که «ما نمی‌توانیم در جلد کسانی برویم که به ما شباهتی ندارند.» درام «خصلتهای ملّی را تقویت می‌کند، به تمایلات طبیعی می‌افزاید، و به تمام هیجانات ما نیرویی تازه می‌بخشد.»(۲) از این گذشته، روسو با کم بهادادن به تأثیر عاطفی و اخلاقی تئاتر با استنتاج خود نیز به ستیزه می‌پردازد. او در اینکه بتوان هیجانات را ازراه دیگری بجز عقل تطهیر کرد تردید دارد، و با این نظر که در نمایشنامه فقط هیجانات معینی را می‌توان برانگیخت مخالف است. «آیا نمی‌دانند که هیجانات خواهران یکدیگرند، که یکی کافی است تا هزارها هیجان را برانگیزد، که مبارزه کردن با این هیجان به وسیلهٔ آن دیگری فقط در حکم آن است که قلب را پذیرای همهٔ آنها کنیم؟»(۳) روسو حسّ ترحمی را که تئاتر، بویژه درام احساساتی قرن هجدهم، برمی‌انگیزد خوارمی‌دارد. «هیجانی زودگذر و بی‌فایده ست که بیش از توهّمی که موجد آن است دوام ندارد. ترحّم سترونی است که هرگز باعث کوچکترین اقدام حاکی از انسانیت نشده است.»(۴) ولی البته خشمش نسبت به پیشنهاد دالامبر از حدّ اعتدال بیرون است: ژنو امروزه تئاتر دارد و منبع گناه و فحشا هم نیست.

رومن رولان[۵] از پیشنهاد روسو مبنی بر اجرای نمایشهایی در هوای آزاد که در آنها تماشاگران خود نقش بازیگران را خواهندداشت به عنوان پیشبینه‌ای از برای تئاتر مردمیِ[۶] خویش استقبال کرده است.(۵) درواقع روسو فقط پیشنهادهای ساده‌لوحانه‌ای دربارهٔ جشن روز اول ماه‌مه[۷]، رقابتهای ورزشی، مسابقات قایقرانی، مجالس محترمانهٔ رقص، و موقعیّتی برای تجدید دیدار شهروندانی که درکشورهای بیگانه پراکنده‌اند طرح کرده است: فعالیتها و مقاصد هنری در چنین اجتماعاتی محلی از اعراب ندارد. هدف روسو اشاعهٔ هنر نبود؛ او می‌خواست امر ازدواج را تسهیل کند، از روابط عشقی مخفیانه بکاهد و به حرمت افراد کمک بیفزاید.

اهمیّت روسو برای نقد ادبی مبنی بر وحشت پاکدینانهٔ او از تئاتر یا توجّه به نسبی بودن ذوق و یا مخالفت با احساساتیگری در درام نیست، بلکه در جنب و جوشی است که در برداشت بدوی‌بندانه از شعر و کلّ تاریخ «فرضی»[۸] جامعه به وجود آورد. جستار *درباب منشاءِ زبانها*[۹] (۱۷۴۹) بخصوص نظراتی را دربارهٔ طبیعت استعاری شعر متقدم و تفوّق شعر بر نثر منعکس

۵. Romain Rolland (1868-1944)، رمان نویس و نمایشنامه نویس و مقاله‌نویس فرانسوی که مورخ و منتقد موسیقی و نقاشی نیز بوده‌است.

6. Theater of the People

۷. May - day، نخستین روز ماه مه. به گفتهٔ ویرژیل، جوانان رومی در این روز به مزارع می‌رفتند و در ستایش از فلورا (Flora)، ایزد بانوی گلها و میوه‌جات، می‌رقصیدند و آواز می‌خواندند.

8. «conjectural»

9. *Essai sur l'origine des langues*

می کند که از زمان ویکو و بك ول رواج داشته است.* روسو با حمله کردن به تمدّن، اهمیّت دادن به خواب و خیال و فردیّت وتخیّل، و با بصیرتی که درباره پیوند میان انسان و طبیعت نشان داد، کمکی به نقد کرد که تعیین ارزش آن کاری تقریباً غیرممکن است و بحث را به حوزهٔ تاریخ آرا و اندیشه‌ها می کشاند.

بوفون (ژرژ لویی لکلر، کنت دوبوفون[11] ۱۷۰۷ـ۱۷۸۸)، پیرو مشرب اصالت طبیعت، از این سه «فیلسوف»[12] کاملا مجزّاست و همواره در تاریخ نقد به سبب نوشتن *رساله درباب سبك*[13] (۱۷۵۳) به‌یاد خواهد ماند. در این نوشته دانشمندی را می‌یابیم که خواهان چیزهای ملموس، اندیشه‌ها، براهین، یا به طور کلی آن چیزی است که فقط گوش را نوازد یا چشم را به خود مشغول نکند بلکه، در گفتگو با ذهن، بر روح نیز اثر گذارد و قلب آدمی را متأثّر کند. بوفون ظاهراً خواستار محتواست، نه آداب یا صنایع بدیعی. خوب نوشتن مستلزم اشراف کامل بر موضوع است. نوشتهٔ خوب چیزی جز فکر خوب نیست. ولی با ذکر این نکته که فقط اثری ماندگار خواهد بود که خوب نوشته شده باشد ــ زیرا چیزی نمی گذرد که کشفیّات جدید و معلومات تازه بیشتر کتابهای علمی را منسوخ می کنند ــ بوفون ظاهراً تغییرمسیر می‌دهد. گفته‌ای از او که مکرّر بغلط و خارج از موضوع نقل شده این است که «این امور عَرَضی است، سبك همانا خود انسان است.»(۶) این توجیهی برای فردیّت سبك یا حتی تعبیری از سبك، یا بدان معنا نیست که سبك مبیّن کلیّت فرد است. نزد بوفون سبك فضیلتی صرفاً عقلانی است: نظم و تداوم و تطوّر متنی بر خرد است؛ عنصر انسانی یا ذهن شخص است که به اندیشه‌ها نظام می بخشد و آنها را به دیگران انتقال می‌دهد. آرمان بوفون سبکی فخیم و بزرگ و یگانه، جهانی، عامّ و فاقد تشخّص است. بوفون نمایندهٔ متأخر آرمان دکارتی است، نه نویسنده‌ای که اصالت شخصیت را توصیه کند.(۷)

* بویژه فصلهای سوم و چهارم، در کلیّات *آثار Oeuvres complètes* (پاریس، ۱۸۲۴)، جلد ۲، ص ۴۲۲ و بعد. فاوستو نیکولینی (Fausto Nicolini) گوشیده است آشنایی روسو را با دانش نوین ویکو *(Scienza nuova)* مدلّل بدارد «La teoria del linguaggio in Giambattista Vico e Giangiacomo Rousseau.» *Revue de littérature comparée*, 10 (1930), 242-8)

ولی احتمال اخذ نظرات عمده از منابع گوناگونی مانند بلك ول، واربرتن[10] و کندیّاك نیز وجود دارد.

۱۰. William Warburton (1698-1779)، عالم علوم دینی و ادب انگلیسی. دوست الگزاندر پوپ که کلیات آثار او را در ۱۷۵۱ به چاپ رسانید. در ۱۷۴۷ نیز با همکاری لوئیس تئوبالد (Lewis Theobald) چاپی از آثار شکسپیر را منتشر کرد.

11. George Louis Le Clerc, Comte de Buffon

۱۲. «philosophe»: ← توضیحات مترجم در پایان کتاب.

13. *Discours sur le style*

ولتر در زمینهٔ نقد ادبی پیروان و هواخواهان مشخّصی داشت. دو تن از اینان در امر تدوین و عامه‌پسندکردن ذوق زمانه نفوذ سرشاری داشتند و شایسته است که به آنها اشاره‌ای بشود: ژان فرانسوا مارمونتل[۱۴] و ژان فرانسوا لا هارپ[۱۵]. مارمونتل (۱۷۲۳ـ۱۷۹۹) کتابی در دو مجلّد با عنوان *شعر و شاعری در فرانسه*[۱۶] (۱۷۶۳) نگاشت و بسیاری از مقالات *دایرةالمعارف* در زمینهٔ نظریهٔ ادبی از اوست. این مقالات در کتابی با عنوان *عناصر ادبیات*[۱۷] (۱۷۸۷) گردآوری شد و کراراً، حتی در قرن نوزدهم، تجدیدچاپ گردید. اوستولوپوف[۱۸] در کتاب ارزشمند خود که تحت عنوان *فرهنگ شعر*[۱۹] در ۱۸۲۱ به زبان روسی منتشر شد از مارمونتل استفاده‌های بسیار کرده‌است.(۸) هدف مارمونتل تألیف میان علم و هنر شاعری است. شیوهٔ خود رادر پرداختن به هنر شاعری استقرایی و تاریخی می خواند وروشهای بیکن[۲۰] ودکارت را در بررسی ادبیات به‌کار می‌بندد.(۹) ولی درواقع تأکید او بر خرد، تجربه و طبیعت با آنچه درسراسر سنت طبیعتِ تعمیم یافته و انسان کلیِ رواقیان یافت می‌شود چندان تفاوتی ندارد. این نظر که «روحیّهٔ فلسفی و شاعرانه یکی است» و «هرچه شاعر فیلسوفتر باشد شاعرتر نیز هست» در عمل متحقّق نشده، چرا که مارمونتل از نبوغ، تخیّل، حساسیّت، شور و ذوق نیز صحبت می کند؛ و در عین حال بسیاری از قوعدِ حتی کاملا تحکّمی را به شرطی که به صورت *بالفعل* تثبیت شده باشند می‌پذیرد.(۱۰) ویژگیهای خردمدارانهٔ بسیاری درمارمونتل یافت می‌شود: به‌سخن منظوم اعتماد نمی کند و فقط وزن را برای شعر اساسی می‌داند؛ به استعاره نیز بدین عنوان که به دوران توحّش وابسته است بدگمان است. «هرچه شعر از تمدّن دورتر باشد جنبهٔ مجازی آن بیشتر می‌شود.»(۱۱) گهگاه به نظر می‌رسد که شعر را صرفاً به مثابهٔ چیزی ساختگی تلقّی می کند. حماسه را بنا یا ماشینی می‌خواند که به منظور تولید حرکتی عام به‌وجود آمده است و درآن شخصیّتها در حکم چرخ، و طرح و توطئه به منزلهٔ زنجیر عمل می کنند.(۱۲) ولی این امر را تا به غایت آن دنبال نمی کندزیرا ضمناطرح وتوطئه رادر*ایلیاد* به‌مرجانی تشبیه می‌کندکه هرقسمتی ازآن راکه قطع کنندبه خودی خود مرجانی است زنده و کاملا سازمند.»(۱۳) وحدتهای سه‌گانه را کافی نمی‌داند و وحدت طرح[۲۱]، وحدت لحن و وحدت سبك را نیز بدانها می‌افزاید. قواعد را در کنار نبوغ، استعداد آفرینش، تخیّل، حساسیت وذوق می‌پذیرد و حتّی می‌تواند بگوید که یك و تنها یك قاعده برای شعر وجود دارد و آن شاعر به دنیاآمدن است.(۱۴)

14. Jean - François Marmontel (1723-1799)

15. Jean - François de La Harpe (1739-1803) 16. *Poétique française*

17. *Éléments de littérature* 18. Nikolay Ostolopov 19. *Dictionary of Poetry*

۲۰. Francis Bacon (1561-1626). فیلسوف و دولتمرد انگلیسی و تدوین کننده و مروج شیوهٔ استقرایی در علوم تجربی

21. design

نظریّهٔ مارمونتل دربارهٔ شعر حاوی عناصر متضادی است که به صورتی ناسازگار و بررسی نشده در کنار یکدیگر قرار دارند. اما او در جهت به‌کار بستن مبانی علمی در تاریخ ادبیات مجدّانه کوشیده و برآن بوده‌است که «شعر را همانند یك گیاه بررسی کند ودریابد که چرا بومی برخی از اقالیم است و به صورتی خودرو رشد می کند و گل می‌دهد: چرا در اقلیمهای دیگر رشد آن مستلزم پرورش دادن است: در جاهای دیگر به‌رغم مجاهدات بسیار شکوفا نمی‌شود: و چرا، حتی در اقلیمی متشخّص، گاهی شکوفا شده و به ثمر رسیده و گاهی پژمرده است.»(۱۵) مارمونتل مایل است که انقلابات و تحوّلات هنری رابر مبنایی اجتماعی و طبیعی تبیین کند. ولی این طرح بلندپروازانه، که ازدوبو و منتسکیو[۲۲] ملهم است، بتفصیل متحقّق نشده است و تاریخ شعر بیشتر به تجلیل از یونانیان و فرانسویان قرن هفدهم محدود شده وبه زمانی پرداخته است که شرایط اجتماعی و اخلاقی لازم فراهم آمدند و دورانهای بزرگی از کمال ادبی به‌وجود آوردند. امّا تعبیر تاریخی او چندان قانع کننده نیست: آثار نویسندگان یونان جنبه‌ای ملّی دارد ولی نویسندگان بزرگ فرانسه، بیان امپرانوری عواطف، جهانی اند.(۱۶) مارمونتل ذوقی همانند ذوق ولتر دارد: او نیز جون ولتر نسبت به «کج سلیقگیها»ی شکسپیر و میلتن ابراز بیزاری می کند. ریچاردسن و نویسندگان دوران نئوکلاسیکی انگلیس را به عنوان نمونه‌هایی از تأثیر مثبت فرانسویان می ستاید.(۱۷) تکریم او از تبرغ، حتی نبوغ «اصیل»، به معنای همدلی باهنری که خارج از حوزهٔ سنت لاتینی قرار داشته باشد نیست. نبوغ عبارت است از قوّهٔ ابداع صرف، حال آنکه تصنیف اثری هنری مبتنی بر استعداد و ذوق و مراعات قواعد است. وبرژیل بمراتب ازهمر با ذوقتر است و فرانسویان نیز از نویسندگان دوران باستان.(۱۸) ولی اگر تأکید مارمونتل رادربارهٔ ذوق و مخالفتهای مکرّر او را با بوالو در حکم تعدیل اصول بنیادین خردپژوهی تلقّی کنیم به راه خطا رفته‌ایم. مارمونتل دو نوع ذوق را از یکدیگر متمایز می کند: یکی ذوق در زمینهٔ نظرپردازی و نمایندهٔ «عشق به زیبایی واقعی»، و دیگری «ذوق احساسی» یا عشق به چیزهای تازه و نوظهور است. در عصر گرایش مفرط به احساسات و هیجانات، عشق به امور نوظهور موجد انحطاط است. او در عین حال میان ذوق «طبیعی» و «متعارف» تمایزی نسبتاً متفاوت قائل می شود. ذوق طبیعی (که بعید است بتوان آن را معادل ذوق نظری دانست) به دوران باستان و حتی وحشیان و ذوق متعارف به عصر جدید نسبت داده شده است. این دو مفهوم دوگانهٔ ذوق با یکدیگر سازگار نیستند: مارمونتل برآن است که هنر را «به صورت طبیعی و اوّلیهٔ خود درآورد» وآن رابا ذوق کلاسیکی، ساده و سختگیر سازش دهد. ذوق باید یونانی‌مآب و طبیعی، ولی در عین حال تعقّلی و نظری باشد.(۱۹) باردیگر با امری مواجهیم که در آن زمان غالباً پیش می آمد: آتش و آب را یکی دانسته‌اند.

۲۲. Charles Louis Secondat, Baron de Montesquieu (1689-1755)، حقوقدان و فیلسوف و ادیب فرانسوی.

نظرات مارمونتل دربارهٔ ادبیات به طور کلی التقاطی است، به صورتی آشفته بیان شده و در آن بسیاری از درونمایه‌های جاری نظریهٔ ادبی چون خردپژوهی، نئوکلاسیسیسم، حسّ تاریخی جدید و پرستش ذوق و نبوغ کنار هم قرار داده شده‌اند. متأسفانه تسلّط او بر تاریخ وبصیرتش نسبت به آن کمتر از آن بود که بتواند در امر نگرش به تاریخ ادبیات ازمنظر محیط طبیعی و اجتماعی موفّق گردد. با وجود این باید او را پیشرو و مادام دواستال دانست که خود در این موضوع فقط اندکی موفّقتر از مارمونتل بود.

ژان فرانسوا دو لا هارپ (۱۷۳۹ـ۱۸۰۳) که در جوانی از دست‌پروردگان ولتر بیر بود، متنفّذترین تدوین کنندهٔ اصول ذوق فرانسوی است. در ۱۷۸۶ که در «لیسه»[۲۳] (انجمن ادبی نوبنیادی در پاریس که از جانب اشراف و بانوان حمایت می‌شد) به ایراد یك رشته سخنرانی آغاز کرد شاعر، نمایشنامه‌نویس، مترجم و منتقدی مشهور به‌شمار می‌آمد. انقلاب فرانسه ادامهٔ سخنرانیها را ناممکن ساخت و با اینکه او خود از طرفداران پرشور اصول انقلاب بود در زمان «حکومت وحشت» به زندان افتاد و تنها در اثر سقوط بموقع روبسپیر[۲۴] بود که توانست از اعدام جان سالم به‌دربرد. عقایددینی وسیاسی لا هارپ در زندان دستخوش تغییراتی بنیادین گشت (۱۷۹۴) و هنگامی که در ۱۷۹۶ مجدّداً به ایراد سخنرانی پرداخت به اصول دینی وسیاسی جدیدی پایبند بود ولی دیدگاههای انتقادی‌اش تغییر نکرده بود. متن سخنرانیهایش از ۱۷۹۹ به بعد به صورت کتاب و زیرعنوان *سلسله دروسی درباب ادبیات باستان وجدید*[۲۵] منتشر شد و تا دو سال پس از مرگش تعداد مجلدات آن به شانزده بالغ گردید. این مجلّدات، که غالباً آنها را صرفاً *لیسه* می‌نامیدند، بویژه پس از برقراری مجدد حکومت سلطنتی[۲۶]، مورد استقبال فراوان قرار گرفتند و حتّی در قرن نوزدهم نیز به منزلهٔ چکیده‌ای از ذوق فرانسوی کهن بدان رجوع می‌کردند.(۲۰)

لاهارپ در پیشگفتار *لیسه* مدعّی است که «تاریخی روشمند از کلیّهٔ هنرهای مبتنی برذوق و تخیّل از زمان همر تا به امروز»،(۲۱) شامل همهٔ زمانها و اقوام، به رشتهٔ تحریر درآورده. و اظهار می‌دارد که او، نه تنها در فرانسه، بلکه علی‌الاطلاق و در همه جا نخستین کسی است که از عهدهٔ چنین مهمی برآمده است. واقع امر این است که این مجلّدات به دوران باستان و ادبیات فرانسه درقرون هفدهم و هجدهم منحصر است. لا هارپ تنها در یکی از سخنرانیهای خود به اجمال هرچه بیشتر به قرون وسطی و رنسانس می‌پردازد و به مارو و رونسار[۲۷] توجّهی گذرا معطوف

23. Lycée

۲۴. François - Maximilien - Joseph de Robespierre (1758-1797)، از بزرگترین رهبران و خطیبان انقلاب فرانسه، و از سرکردگان حکومت وحشت.

25. *Cours de littérature ancienne et moderne* 26. Restoration

۲۷. Pierre de Ronsard (1524 or 25-1585)، شاعر فرانسوی و رهبر گروه پلئیاد.

می کند.(۲۲) گذشته از اظهاراتی پراکنده و چند بررسی، که بعداً برای رفع کمبودهای چشمگیر اضافه شده، به ادبیات ملل دیگر در عصر جدید اصلا توجهی نشده است. بررسیهای نامبرده به بحث بسیار انتقادی دربارهٔ آسیان، میلتن، یوپ و ورتر گوته اختصاص دارد.(۲۳) درجای دیگری نیز رمان *تام جونز*[۲۸] نوشتهٔ فیلدینگ[۲۹] را به عنوان «نخستین رمان جهان» ستوده است.(۲۴) به مقاله‌ای متقدم و بسیار ولترمآب در بارهٔ شکسپیر (۱۷۷۸) نیز باید اشاره کنیم و فراموش نکنیم که لا هارپ *لوسیادها*[۳۰]ی کامونئش (۱۷۷۶)، بخشهایی از آثار تاسو، و *مزامیر داود* (۱۷۹۸) را ترجمه کرده است. بنابراین لا هارپ در توجّه متزاید آن زمان به ادبیات ملل دیگر سهیم است.

ولی دیدگاه اصلی او عبارت از شکل آزاداندیشانه‌تری از نئوکلاسیسیسم فرانسوی است که در اوایل به صورتی قاطع پیرو قواعد است امّا بتدریج به سوی مفهوم عاطفیتری از ادبیات سوق می کند. ولی اعتقاد به آیین نئوکلاسیکی در کنار توجّه به چیزی ورای آن دوام می آورد و به قوّت قبلی خویش باقی می ماند. لا هارپ براین امر پافشاری می کند که ادبیات دارای اصولی جاودانی است که در تمام ادوار و تمام ملل صادق است. قواعد رهنمایانی حقیقی یا آن احساسی از زیبایی اند که «روشمند شده»، و وظیفه منتقد آن است که «خلاصه‌ای دقیق از زیباییها و نقایص آثار هر نویسنده‌ای» را فراهم آورد.(۲۵) او یقین دارد که «تئاتر ما بر دیگران برتری دارد.»(۲۶) در بحث راجع به دانته، میلتن و شکسپیر، به هیچ وجه تسلیم این نظر که «لطفهایی ورای صناعت» وجود دارد نمی شود. به‌وجود قطعه‌هایی زیبا در آثار این شاعران معترف است، ولی بر آن است که حتماً براساس اصول نوشته شده‌اند. تمام محسنات آنها ناشی از «صناعت» است، و تمام معایب آنها معلول تخلّف از قواعد که به فقدان «مفهومی از کلّیت» می انجامد.(۲۷) نظر مترجم و ستایشگر فرانسوی شکسپیر، لوتورنور، مبنی براینکه شکسپیر از ذوق بیزار بود مسخره است.(۲۸) میان نبوغ و ذوق تعارضی نمی تواند باشد و ذوق بخش بنیادین نبوغ است. سوفوکل، دموستن[۳۱]، سیسرون، ویرژیل، هوراس، فنلون، راسین، بوالو و ولتر همگی مصادیق این وحدت‌اند.(۲۹) آثار شکسپیر فاقد ذوق است و از این رو نه حاوی حقیقت است و نه شامل طبیعت. درمقالهٔ متقدّم خود لا هارپ با سلاحهایی که از زرّادخانهٔ ولتر گرفته است به استهزای شکسپیر می پردازد: دلقك بازیها و دوپهلوگوییها و قطعه‌های فاقد ظرافتی را از *طوفان*[۳۲] *واتللو* نقل می کند و براین امر مصرّ است که شکسپیر را نه به سبب تخلّف از وحدتهای سه‌گانه یا قواعد

28. *Tom Jones*

۲۹. Henry Fielding (1707-1754). رمان‌نویس انگلیسی.

۳۰. *Lusiads*. شعر حماسی کامونئس (۱۵۷۲) در ده کتاب دربارهٔ کشورگشاییهای پرتغالیان در هند شرقی. قهرمان اصلی این شعر واسکو دوگاماست.

۳۱. Demosthenes (384?-322 B.C.). خطیب یونانی.

۳۲. *Tempest*. یکی از نمایشنامه‌های شکسپیر

مربوط به ساختار طرح و توطئه بلکه به گناه تخطّی از معیارهای فکر صحیح و آداب و رفتار درست به باد انتقاد گرفته است.(۳۰) قطعه‌هایی از *اتللو* را در ترجمه به نثر فرانسه نقل و با گفتارهایی از زنیر[۳۳] مقایسه می‌کند و حتی تصورش برای او محال است که ممکن است کسی «مهملات غیرقابل درک» شکسپیر را بر نظم لطیف ولتر ترجیح بدهد.(۳۱) بعدها وجود «استعدادی غریزی» را در شکسپیر پذیرفت و حتی او را به لوبه دو وگا و کالدرون[۳۴] ترجیح داد. ولی هیچیک از این سه تن را با نوابغ بزرگ عصر لویی چهاردهم قابل قیاس نمی‌دانست.(۳۲)

لا هارپ در *سلسله دروسی در باب ادبیات* بتفصیل به شرح و نقد آثار کلاسیک ادبیات فرانسه می‌پردازد. والاترین ستایشها را به راسین اختصاص داده است: در بخشهایی که دربارهٔ نمایشنامه‌های اوست، در ضمن اعتراف به وجود برخی نارساییها، به شرح زیباییهای آن آثار وردّ اعتراضات دیگران پرداخته است. این بخشها هنوز هم مقدمه‌ای سودمند بر آن چیزهایی است که آحاد جامعه‌ای در تراژدی کلاسیکی فرانسه می‌جستند و می‌یافتند. از مولیر به عنوان سرسلسلهٔ حکمای اخلاقی تجلیل کرده، و هنر شاعری بوالو را «قانونی کامل» خوانده است که «کاربرد آن درهر موردی صحیح است؛ مجموعه‌ای از قوانین بطلان‌ناپذیر است که حکم آن الی‌الابد آنچه‌را باید تقبیح شود از آنچه قابل تحسین است متمایز خواهد ساخت.»(۳۳) ولتر شخصیت اصلی قرن هجدهم است؛ حتی از *هانریاد* بتفصیل دفاع کرده و دو مجلّد به تراژدیهایش اختصاص داده است. او را «بهترین تراژدی‌نویس» خوانده و حتی *اودیپ* او را به نمایشنامه‌ای با همین نام نوشتهٔ سوفوکل ترجیح داده است.(۳۴)

ولی برداشتی حاکی از پذیرش کامل ذوق نئوکلاسیکی. از جملهٔ تأیید بوالو. تاحدّی گمراه‌کننده است. لا هارپ را نمی‌توان ستایندهٔ محض خواند و گفت که ستایش او از قوّهٔ تمییز عاری است. در محدودهٔ ذوق و دستگاه انتقادی خود قادر است به نقد طرح و توطئه، شخصیت‌پردازی، محتمل بودن اجزای داستان و جز آن بپردازد و این کار را غالباً با سختگیری و حتی تندی انجام می‌دهد. بسیاری از نویسندگان کم اهمیّت و آثار کم اهمیّت نویسندگان بزرگ را با لحنی که حاکی از بزرگ‌مآبی و اعتماد به نفس است و با الفاظی زیبا و نسبتاً حاضر و آماده رد می‌کند. کمال مطلوب سبک خوب وزبان فرانسهٔ صحیح معیاری است که کراراً به‌کار می‌برد وکرنی وبسیاری از نویسندگان متقدّم ازبوتهٔ آزمایش او یا بیروزی کامل بیرون نمی‌آیند.

لا هارپ، مانند ولتر، در داوریهای خود در باب شعر به هیچ‌وجه بیروخشک و بی‌انعطاف مشرب تعقّلی نیست. با فضل فروشیهای دوبینیاک و لوبوسو بسدت مخالف است و به خردپژوهان اوایل قرن هجدهم، مانند فونتنل، لاموت و تروبله[۳۵]، به سبب کم بهادادن به شعر و ترجیح دادن نثر حمله

۳۳. Zaire، یکی از نمایشنامه‌های ولتر، ملهم از *اتللو* شکسپیر.

۳۴. Pedro Calderon de la Barca (1600-1681)، شاعر و نمایشنامه‌نویس اسپانیایی.

۳۵. Nicolas Trublet، از خردپژوهان فرانسوی قرن هجدهم.

می‌کند.(۳۵) شعر را هنر «روح، گوش و تخیّل» می‌شمارد و بر آن است که دارای «منطق عاطفی» خاص خود است و نباید تحت‌الشعاع «روحیهٔ معطوف به انتظام» گردد.(۳۶) مشرب اصالت عاطفه که در آن ایام رواج داشت، مدتها پیش از بروز دگرگونی بنیادین در عقاید دینی لاهارپ، بر او تأثیر گذاشته بود و این اعتقاد را در او به‌وجود آورده بود که شعر به گرمایی درونی، به «حیات و سرزندگی» نیازمند است. از درام فرانسه برای معرّفی درونمایهٔ عشق نامراد، که در آثار نویسندگان باستان یافت نمی‌شود، ستایش می‌کند. تسکین حاصل از گریستن را «دسترنج غایی هنر، زیباترین پیروزی ترازدی» می‌خواند و غایت ترازدی را ترحّم به‌شمار می‌آورد و نه بالایش ترحّم.(۳۷) لاهارپ پس از تغییر عقاید مذهبی خود، در مقدّمهٔ ترجمه‌اش از مزامیر (۱۷۹۸)، با ذکر این نکته که آنچه در مزامیر یافت می‌شود چیزی نیست جز «صورت خیالی، نمودار و تمثیل» و اینکه «جنبش، صور خیال، احساسات و صنایع بدیعی بی تردید جوهر اصلی هر شعری است»، به دیدگاهی تازه دربارهٔ شعر بسیار نزدیک می‌شود. مزامیر را باید با حضور قلب بخوانیم.(۳۸) ولی لاهارپ در زمینه‌های غیردینی حسّ هیجان‌جویی خود را معمولاً تعدیل می‌کرد. شعر همانا «زبان تخیّل است که به وسیلهٔ خرد و ذوق هدایت می‌شود.»(۳۹) کثرت و جسارت استعارات را در شعر اوایل قرن هفدهم تقبیح می‌کند و می‌گوید که اصول حاکم بر سبك جاودانه تثبیت شده‌اند.(۴۰) در قیاس با درام دوران باستان که بر طرح و توطئه مبتنی است، سبك را، مجزّا از دیگر عناصر، در حکم خصلت متمایزکنندهٔ درام فرانسه می‌شمارد.(۴۱) سبك اصیل و رقت‌انگیز راسین وولتر را نقطهٔ اوج تمام هنرها می‌داند. ولی البته منظور از سبك جنبهٔ صرفاً زبانی آن نیست، بلکه نوع مشخّصی از احساسات و اندیشه‌ها در مدّ نظر است. لاهارپ، درنقد جالب توجهی که بر آثار پروسپه کربیّون[۳۶] نوشته است تأکید می‌کند که «میان نحوهٔ تفکر و احساس و شیوهٔ بیان پیوندی طبیعی و تقریباً خطاناپذیر وجود دارد.» به‌طورکلی، «کسی که بد می‌نویسد بد فکر کرده‌است، و آنچه معمولاً مایلیم از آن با نام خطای سادهٔ ذوق درسبك بگذریم در واقع خطای ذهن، فقدان دقّت، وضوح، حقیقت، و قدرت در اندیشه‌ها و احساسات است.»(۴۲)

لاهارپ گهگاه به ارزش دیدگاه تاریخی توجّه می‌کند. استفاده‌ای که در دفاع از مزامیر از کتاب لوت[۳۷] به نام *سخنرانیهایی درباب شعر عبری*[۳۸] کرد نمونه‌ای از کاربرد این دیدگاه است.(۴۳) او حتی بر وجود «وابستگی متقابل لازم و پنهانی میان اصولی که سالودهٔ نظامی اجتماعی را تشکیل می‌دهند و هنرهایی که زینت‌بخش آن هستند» تأکید می‌کند.(۴۴) به اوضاع مختلف صحنهٔ

۳۶. Prosper Jolyot de Crébillon (1674-1762)، یکی از دو ترازدی‌نویس بزرگ قرن هجدهم فرانسه ــ دیگری ولتر بود. درونمایه‌های اساطیری و باستانی دهشتناك و خونین امیر را برمی‌گزید.

۳۷. (Bishop) Robert Lowth (1710-1787)، شرح حال‌نویس انگلیسی و پروهندهٔ مسائل عبرانی که سخنرانیهایش در دانشگاه اکسفورد توجه همگان را به جنبه‌های شعری کتاب مقدس جلب کرد.

38 *Lectures on Hebrew Poetry*

نمایش در درام یونان باستان و پیشرفتهای اجتماعی در فرانسه، مانند بهبود در وضع زنان، کراراً اشاره کرده است.(۴۵) ولی نگرش کلّی او به هیچ‌وجه تاریخی نیست: کلاسیکهای فرانسوی را الگوهایی ابدی تلقّی می‌کند، زیبایی را در تمام دورانها یکسان می‌داند، و در عمل، متن را پیش‌رو دارد وبدون عنایت به چشم‌انداز تاریخی، مستقیماً به نقد هر نویسنده می‌پردازد. لاهارپ را بنیانگذار تاریخ ادبی و نقد تاریخی به شمارآوردن خطایی فاحش به نظر می‌رسد.(۴۶) اگرچه لاهارپ مدعی است که کتاب سه‌لد دروسی درباب *ادبیات* تاریخ ادبیات است که به ترتیب زمانی فراهم آمده ولی متضمن مفهومی از تطوّر یا حتی تاریخ انواع ادبی یا سیر تکاملی یکی از نویسندگان نیز نیست. بخش عظیمی از مجلّدات متأخر که پس از انقلاب نوشته شده به مشاجرات عقیدتی اختصاص یافته است. لاهارپ به الحاد ألوسیوس و دیدرو حمله می‌کند و روسو را «حقه‌بازی پست»(۴۷) می‌خواند. گذشته از زمینه‌های دینی و مواردی نظیر شعر کتاب مقدس که متضمن افتراقی میان لاهارپ و استادش ولتر است، لاهارپ را باید مفسّر ذوق ولتر دانست، ذوقی که به کلّ جامعه‌ای تعلّق داشت، مبیّن سنت اجتماعی و ادبی نیرومندی بود، و تاسقوط ناپلئون نسبتاً دست نخورده باقی ماند.

اگرچه ذوق و نظریهٔ ادبی زیر سلطهٔ بیروان ولتر قرار داشت، برخی از نویسندگان آن زمان نیز در معرض نفوذ عمیق دیدرو واقع شده بودند. ولی متأسفانه آنچه بر ایشان تأثیر گذاشت بدیعترین جنبه‌های دیدرو نبود، بلکه نظریات او دربارهٔ درام، دفاعش از درام طبقهٔ متوسط، تأکیدش بر تأثیر عاطفی، و احساساتیگری او بود که در بسیاری از اذهان نقش بست. فریدریش ملکیور گریم[۳۹] (۱۷۲۳ـ۱۸۰۷) که در آلمان متولد شده و تحصیل کرده ودر ۱۷۴۹ به پاریس آمده بود، نزدیکترین دوست و پیرو دیدرو است. سنت بو[۴۰] اورا «یکی از برجسته‌ترین منتقدان ما [یعنی فرانسویان]» می‌خواند و در گروهی بالاتر از لاهارپ و مارمونتل قرار می‌دهد.(۴۸) ادمون شرر[۴۱]، که خود منتقدی پرمایه است، کتاب مفصّلی دربارهٔ گریم نوشته است و در آن او را چنین معرفی می‌کند: «منادی راستین نقد به معنایی که امروزه [یعنی در ۱۸۸۷] از آن استفاده می‌شود. نقدی که به تحلیل و نقل قول قانع نیست، بلکه به داوری آثار می‌پردازد، برداشتها را تشریح می‌کند، مثربها را مورد بحث قرار می‌دهد، تأمّلات ملهم از مطالعهٔ کتابها را درارزیابی آنها به‌کار می‌بندد، و گاهی از مقاله‌ای اثری بدیع به وجود می‌آورد.»(۴۹) ولی این گفته‌ها متضمن غلوّ بسیار است. گریم قسمت اعظم *مکتوبات ادبی*[۴۲] خود را از ۱۷۵۳ تا ۱۷۶۳ نگاشت. این مکتوبات که اوراقی حاوی مطالب آموزنده و متنوع بود برای تعداد محدودی مشترك که بیشتر آنها از شاهزادگان آلمانی بودند و نیز

39. Friedrich Melchior Grimm

۴۰. Charles - Augustin Sainte-Beuve (1804-1869)، منتقد فرانسوی.

۴۱. Edmond Scherer (1815-1889)، منتقد سوئیسی الاصل فرانسوی.

42. *Correspondance littéraire*

برای کاترین کبیر و پادشاه لهستان و ملکهٔ سوئد ارسال می‌شد.(۵۰) جون تاریخ انتشار آن ۱۸۱۲ است بنابراین بسیار بعید است که بر نوشته‌های انتقادی پیش از آن تاریخ تأثیری بلاواسطه گذاشته باشد. محتوایی روزنامه‌نگارانه دارد؛ برای پژوهندگان تاریخ تمدن فرانسه گنج بادآوردی است که مهمترین جنبهٔ آن حفظ متن رمانها و *سالنهای* دیدرو است. ولی آثار نقد ادبی گریم که در سراسر کتاب پراکنده است هیچ امتیاز خاصّی ندارد. در قیاس با دیدرو، متعادلتر و معقولتر، ولی درعین حال بی‌جلاتر و معمولیتر است. در زمینهٔ نظریهٔ ادبی مطلب تازه‌ای ندارد. نقدهای او دربارهٔ درام، که صفحات بسیار زیادی را اشغال کرده، بشدت تحت تأثیر اندیشه‌های دیدرو است.* گریم ترازدی کلاسیك فرانسه را ساختگی و بی‌جان می‌خواند. شعر دوازده هجایی (الکساندرن)[۴۳] فرانسوی را نمی‌پسندد، و موسیقی شعر فرانسوی را حسّ نمی‌کند. طرفدار واقعنمایی هیجانی است: ستایش از دو نمایشنامهٔ دیدرو را به عرش اعلی می‌رساند: علاقه‌مند است که نمایشنامه‌ها جنب‌وجوش بیشتری داشته باشند. مثلا ماریامّن برروی صحنه بمیرد و، مانند دیدرو، حتی از لال‌بازیهای ترازیکی‌جانبداری می‌کند.(۵۱) اگرچه از استادش بسیار میانه‌روتر است، همواره تأثیر عاطفی را ملاك داوری قرار می‌دهد. در نظر او آثارکرنی خشك و کسالت‌آور است، و شکسپیر را نیز، همراه با تردیدهای معمول و مبتنی بر معیارهای ذوق فرانسوی، به صورتی مبهم می‌ستاید. با اینکه به علت ناآشنایی با زبان انگلیسی قادر به دنبال کردن اجرایی از *رومئو و ژولیت* که در ۱۷۷۲ در لندن دید نبود، صحنهٔ بالکن و مراسم عظیم تشییع جنازه را بسیار پسندید و به نظرش نمایش ناب آمد.(۵۲) طبیعی‌نمایی تئاتر انگلیس را تحسین می‌کند و *ابرای گدا*[۴۴] را می‌ستاید.(۵۳) عجیب است که از بومارشه[۴۵] اصلا خوشش نمی‌آید. *اورنی*[۴۶] او را آماج انتقاد شدید قرار می‌دهد و پیش‌بینی می‌کند که او «هرگز نخواهد توانست کاری، حتی ناچیز، را به انجام برساند.»(۵۴)

در چارچوب همین معیار واقع‌نمایی عاطفی است که گریم به ستایش از ریچاردسن و فیلدینگ، رمان‌نویسهای قرن هجدهم انگلیس، می‌پردازد. ماری‌وو[۴۷] را نمی‌پسندد ودر عجب است که

* اسمابلی معتقد است که نظریات درامی دیدرو که در مقدمهٔ *فرزند نامشروع* (۱۷۵۷) آمده در اصل به گریم تعلّق دارد. اگرچه احتمال سهیم بودن گریم را در تکوین نظریّات دیدرو نباید غیرممکن پنداشت. ولی با توجّه به بحثی که دیدرو در *دردانه‌های مکسوفه* (۱۷۴۸) می‌کند به نظر نمی‌آید که این مطلب به ثبوت رسیده باشد.
Smiley, *Diderot's Relations to Grimm*, pp. 56ff.

۴۳. alexandrine ← توضیحات مترجم در پایان کتاب.

۴۴. *The Beggar's Opera*. نمایشنامه‌ای موزیکال (۱۷۲۸) از جان گی (J.Gay).

۴۵. Pierre - Augustin Caron de Beaumarchais (1732-1799). نمایشنامه‌نویس فرانسوی.

46. *Eugénie*

۴۷. Pierre Carlet de Chamblain de Marivaux (1688-1763). نمایشنامه و رمان‌نویس فرانسوی.

نویسنده‌ای به بدی او توانسته در رشد رمان انگلیسی که آن چنان از آثار خود او برتر است مؤثر واقع شود.(۵۵) گریم به دلایل شخصی و عقیدتی رمان روسو را به باد تمسخر می گیرد، و حتی با کاندید بندی برخورد می کند و آن را فاقد «نظم، طرح یا قضاوت صحیح» می خواند.(۵۶) ولتر درنظر گریم کهنه‌پرست می آید، و به اندازهٔ کافی مادی و ملحد نیست، ولی درعین حال حملاتش را به کتاب مقدس حاکی از کج سلیقگی او می‌داند. گریم از هرنظر شاگرد دیدروست: او را استاد خود می خواند(۵۷) و از دیدگاه کلّی او پیروی می کند. امّا درقیاس با او نسبت به طبیعت بشری بدبینتر، و به طور کلّی سردمزاجتر، کم هنرتر، کسالت آورتر و خشکتر است. این پندار را که گریم واسطهٔ مهمّی میان آلمان وفرانسه است نشواهد ودلایل موجود تأیید نمی کند: او در نقد ابتدا شاگرد گوتشد، و گوتشد نیز خود تنها بازتابی از نئوکلاسیسیسم فرانسه بود. دومقاله که گریم در اوایل کار در بارهٔ ادبیات آلمان برای مجلّهٔ مرکور[۴۸] (۱۷۵۰ـ۱۷۵۱) نوشت منحصر به ابراز امیدواری نسبت به شکوفایی آتی ادبیات آلمان است.* بعدها اشعار گسنر[۴۹] را که حاوی صحنه‌هایی از زندگی روستایی است به افراط ستود، ولی با ادبیات جدید آلمان تماسی نداشت. هرگونه ویژگی آلمانیِ مبهمی هم که در طبع او یافت شود، از نظر فکری، دست کم در امر نقد ادبی، به سنت فرانسوی تعلّق دارد.

درمیان مبلّغان واقع‌نمایی عاطفی، سباستیان مرسیه[۵۰] (۱۷۴۰ـ۱۸۱۴) از همگان بمراتب اصیلتر است. مرسیه نیز، چون بومارشه در بیشگفتاری که بر *اوژنی* (۱۷۶۷) نوشته است، از طرفداران راسخ درام بورروای احساساتی بود. ولی از نظر مخالفت با نظام کلاسیکی، کتاب مرسیه به نام *در باب تئاتر: جسارتی نو در هنر نمایشی*[۵۱] (۱۷۷۳) حتی از رمانتیکهای ۱۸۳۰ نیز بمراتب تندتر است. نفرت مرسیه نسبت به این «شبحِ ملبّس به جامهٔ ارغوانی و زرّین»، که نه جان دارد، نه حیات و نه سادگی، بی شك ملهم از آزاداندیشی اوست.(۵۸) مولیر را به گناه استهزای فضیلت و فریباساختن بدی نکوهش می کند. تنها *تارتوف* را، آن هم به سبب روحانی ستیزی‌اش، می پسندد. وحدتهای زمانی و مکانی را بکل بی فایده می خواند. از دیوارهایی که انواع ادبی را از هم مجزّا کرده‌اند می خواهد که فروریزند.(۵۹) از درام جدید طبقهٔ متوسط جانبداری می کند و

*Cf. Richard Mahrenholz, «Grimm als Vermittler des deutschen Geistes in Frankreich», *Archiv für das Studium der neueren Sprachen*, 82 (1889), 291-302. لوییِ رنو برآن است که گریم مبلغی بدنهاد برای ادبیات آلمان است که گوشند به فرانسه اعزام کرده است.
Louis Reynaud, *L'Influence allemande en France* (Paris, 1922).

48. *Mercure*

۴۹. Solomon Gessner، شاعر سوئیسی.

50. Sebastien Mercier 51. *Du Théâtre, ou nouvel essai sur l'art dramatique*

انتظار دارد که، به منظور تحکیم همبستگی دمکراتیک نوین، تکان‌دهنده باشد و اسلاف بیندگان را جاری کند. انتظار مرسیه از هنر مبنی بر «کمک به الفت دادن میان آحاد بشر از طریق حساس پیروزمند شفقت و ترحّم» یادآور نالستوی با وردزورث است. «روح هرکسی را باید متناسب با هیجانی که درتئاتر بروز می‌دهد» بسنجیم.(۶۰) مرسیه خواستار ترادی میهندوستانه و سیاسی جدیدی است که همهٔ مردم را مخاطب قرار دهد. از نمایش درد وفقر مفرط نهراسد، و در صورت لزوم بیمارستان یا زندان را صحنهٔ عمل خویش قرار دهد. تأثیر مورد نظر همواره یکسان است: «می‌گریم، و از سر لذّت حس می‌کنم که انسانم.»(۶۱) تئاتر همانا شاهکار جامعه است: مرسیه خوشبینانه برآن است که ترادی خوب چه بسا که بنیان خراب کشوری را دستخوش دگرگونی کند، و از فحوای کلامش چنین برمی‌آید که بعید نیست به انقلاب سیاسی نیز بینجامد.(۶۲)

مرسیه نویسنده‌ای پراکنده‌گو و خطابه‌سراست که تمام اصول شعر و شاعری وهرگونه نظامی را رد می‌کند. در مجموعه‌ای از مقالات کوتاه خود به نام *شبکلاه من*[۵۲] (۱۷۸۴) تمام قواعد و منتقدان را «آفت هنر و قاتلان واقعی نبوغ» می‌خواند. برآن است که باید کار را دست تنها آغاز کنیم و به نبوغ متّکی باشیم زیرا هنر ذوق نظریه نمی‌شناسد. بوالو را «خشک، سرد، ریزبین» و آدمی ملّانقطی می‌نامد.(۶۳) شعر هنر نکته دادن و تأثیر گذاشتن است. در عین حال احساسانیگری مرسیه عمیقاً و حتی به صورتی عفیف نمایانه اخلاق مدار است. چند صفحه‌را، غیظ‌آلود، به نکوهش سفاوت و بی‌نزاکتی *ایلیاد*، به حمله بر *ررر داندن*[۵۳]، که به زعم او نمایشنامه‌ای خلاف عفّت عمومی و منسوق زناکردن است، و اصول اخلاقی زنده‌ای که در *فدر*[۵۴] به نمایش درآمده، اختصاص داده است.(۶۴) مرسیه نمایندهٔ سنخ اجتماعی تازه‌ای است. طبقهٔ متوسط پایینی که از هنر طبقات برتر بیزار است، احساساتی و سهل‌انگار است و در عین حال نسبت به طرد ارزشهای جامعهٔ «روکوکو»[۵۵]یی که گرد برگرد او قرارداد سختگیرانه منزه‌طلبی به خرج می‌دهد. پس تعجبّی ندارد که جوانان آلمانی پیرو مکتب *استورم اوند درانگ* از او خوششان می‌آید یا هاینریش لئو بولد واگنر[۵۶] کتاب اورا ترجمه می‌کند (۱۷۷۶). گوته زیر عنوان «از کیف بغلی گوته»[۵۷] ذیلی براین کتاب نوشت که ضمن آن طرد قراردادهای ترازدی فرانسوی را تأیید می‌کند اما هشدار می‌دهد که در آن چیزی شبیه «شکل درونی» یافت می‌شود.(۶۵)

مرسیه در زمان خود، حتّی در فرانسه، منحصر به فرد نبود. گروهی از نویسندگان پرشور و حتی

52. *Mon bonnet de nuit*

۵۳. *Georges Dandin*. کمدی موری از مولیر که در ۱۶۶۸ به صحنه آمد.

۵۴. *Phedre*. نمایشنامه‌ای از راسین ملهم از هیولیتوس اوریپید.

۵۵. rococo ← توضیحات مترجم در پایان کتاب.

56. Heinrich Leopold Wagner 57. «Au Goethes Brieftasche»

عارف مسلك نیز وجود داشتند که امروزه تقریباً بکلّ فراموش شده‌اند ولی با *اشتورم اوند درانگ* آلمان شباهتی چشمگیر دارند.* در آثار این نویسندگان نمونه‌های بسیاری از ستایش نبوغ و شور و شوق، فخامت، و احساس بیواسطه، و تقبیح ذوق سلیم، قواعد، وحدتها و هرآنچه بیش از حد صنعتگرانه است، می‌توان یافت. قبول عامّ و گسترده‌ای که اُسیان در فرانسه یافت، علاقهٔ منزایدی که، دست کم برروی صحنهٔ تئاتر، نسبت به شکسپیر ابراز می‌شد، تحسین نسبت به جنبه‌های شاعرانهٔ کتاب مقدس ــ اینها همه منادی مفهومی نو از شعرند و، در اساس، پیشاهنگان تقریباً هرآنچه بعداً رمانتیکهای فرانسه آنرا انجیلی نو خواندند. ولی اینان که با رهبران عصر روشنگری و کلاسیستها به ستیز برخاسته بودند قادر به ارائهٔ محملی نظری برای عشقها و نفرتهای خویش نبودند. مقالهٔ «درباب شعر مکاشفه‌ای، حماسی و غنایی»،[۵۸] نوشتهٔ سن مارتن[۵۹] عارف** و افاضات عجیب و غریب ژان ماری شاسنیون[۶۰]، زیرعنوان *سیلابهای خیال، طوفان جنون فلسفی، استفراغ ادبی، خونریزی دایرةالمعارفی، هیولای هیولاها*[۶۱] (۱۷۷۹)، تقریباً ناشناخته برجای مانده‌اند. این آثار نشان می‌دهند که، برخلاف آنچه غالباً تصور می‌شود، پیش از ویکتور هوگو[۶۲] فرانسه به صورتی یکدست نئوکلاسیکی نبوده است.

بدین امر نیز باید توجّه کرد که جبههٔ مخالف عرفا، یعنی حسّ‌اندیشان ثابت قدمی چون کندیاك (۱۷۱۴ـ۱۷۸۰)، هم از هیجان‌جویی شاعرانه حمایت می‌کردند. تنها کتاب او که به حوزهٔ نقد ادبی تعلق دارد، *نثر نگارش*[۶۳] (۱۷۷۵)، متن درسی بالنسبه مقدماتیی است که دربارهٔ اصول معانی و بیان برای شاگردش فردینان، پسر دوك پارما، نوشته است. این کتاب حاوی

* به‌نظر می‌رسد که کورت وایس در مورد انسجام گروه و در اهمیت ادبی نویسندگانی که مورد بحث قرار می‌دهد غلوّ کرده باشد: Kurt Wais, *Das antiphilosophische Weltbild des französischen Sturm und Drang* (Berlin, 1934).

** به نظر سن مارتن فقط یك نوع شعر حقیقی وجود دارد و آن شعر مکاشفه‌ای است. هدف واقعی شعر طرح «واقعیتهایی متعالی» است که می‌توانند با گرمای اشتیاق الهی الهام‌بخش ما باشند. Saint-Martin, *Oeuvres posthumes* (Tours, 1807), 2, 271ff.

58. «De la poésie prophetique, epique et lyrique»

۵۹. Louis Claude de Saint-Martin، فیلسوف عارف مشرب فرانسوی، معروف به فیلسوف ناشناخته؛ از پیروان یاکوب بومه.

60. Jean-Marie Chassaignon

61. *Cataractes de l'imagination, delage de la scribomanie, vomissement litteraire, hemorrhagie encyclopédique, monstre des monstres*

۶۲. Victor Hugo (1802-1885)، نویسندهٔ فرانسوی.

63. *L'Art d'ecrire*

فصل جالبی دربارهٔ سبک سعر* است که ضمن آن کندیاك تثبیت قواعد را برای سبك شعر امری ناممکن می شمارد حرا که به تعداد افراد نابغه انواع مختلف سبك هم وجود دارد. سعر بغایت گونه‌گون است و در هر زبان و ملت و زمانی به نوعی تجلّی می کند. جون صورتهای خیالی در آن به کار برده می سود بنابراین صبغهٔ محلی و ملی دارد و مبتنی بر زبان است: حال آنکه فلسفه با تحلیل سر وکاردارد و از این رو جهانی است. هیچ امری نیست که به اندازهٔ روح فلسفی با ذوق نباین داشته باشد. حتی قواعد و انواع ادبی نیز دستخوش تغییرند. «نامهایی جون حماسه، ترازدی و کمدی در بهنه زمان محفوظ مانده‌اند. ولی اندیشه‌های وابسته به آنها به هیچ وجه یکسان باقی نمانده‌اند و هر ملّتی به هر نوعی از سعر سبکهایی گوناگون و ویژگیهایی مختلف نسبت داده است.»(۶۶) تعداد «طبایع» در سعر و نثر به عدد «انواع» آنهاست. طبیعت سعر و هر نوعی از آن صرفاً قراردادی است و تفاوتها بیش از آن است که تعریف‌پذیر باشد. تنها رهنمودی که کندیاك می‌تواند به ما عرضه کند این است: «آدم احساس می کند، و همین کافی است.» استدلال بی‌فایده است: «دربارهٔ زیبایی هرچه بهتر استدلال کنی آنرا کمتر احساس می کنی.»(۶۷) علاقهٔ اصلی کندیاك بواقع متوجّه روان‌شناسی نظری و تاریخ «فرضی» است. دربارهٔ طفولیّت، رشد و انحطاط طرحی تهیه کرده‌و در دیگر نوشته‌های خود، جون روسو، دربارهٔ خاستگاههای زبان و شعر به نظربردازی دست زده و آنها را ناشی از نیاز بشر به حدیث نفس و تسکین عاطفی دانسته است.(۶۸) با این همه، آن قدر خردبروه و فیلسوف[۶۴] هست که ادبیات فرانسه را، بدین سبب که ترکیب کنندهٔ روح فلسفی جهان، «بزرگترین بیوند اندیشه‌ها»، با روح سعر است، بهترین ادبیات بشناسد.

بدین ترتیب، با استفاده از مواضع فلسفی گوناگون، مانند نظرات روسو، دیدرو، کندیاك و سن‌مارتن، مفهوم عاطفی سعر تثبیت گردید. و امّا اینکه چرا پیش از ۱۸۳۰ کاملا مؤثر واقع نشد دلایلش نسبتاً مبهم و نامعلوم است. مسلماً برخی از این دلایل عبارت‌اند از اینکه هیچ شاعر و نمایشنامه‌نویس واقعاً بزرگی این نظریّات را به کار نبست. بسیاری از طرّاحانِ حتی جسورانه‌ترین نظریات دارای ذوق عملی محافظه‌کارانه‌ای هستند، و انقلاب فرانسه دیگر بار به

* کندیاك از ۱۷۵۸ تا ۱۷۶۷ در پارما به کار معلّمی مشغول بود. انتشار متون درسی‌اش (در ۱۳ مجلد) با مخالفت مأموران ممیّزی کتاب مواجه شد و ناگزیر در ۱۷۷۵ با نام ساختگی دوبون (Deux-Ponts) به عنوان ناشر به چاپ رسید. به گفتهٔ کندیاك، فصل مربوط به سبك شعر را مدتها بعد به کتاب خود افزوده است (ص ۲۱۷، چاپ ۱۷۸۲). با ارزیابی گوستاو لانسون از آرای ادبی کندیاك موافق نیستم (Gustave Lanson, *Études d'histoire littéraire*, Paris, 1929) تمایز میان فلسفه‌ای جهانی وادبیاتی ملی چنانکه او مدعی است نه تازگی چندانی دارد و نه چندان اهمیتی.

۶۴. *Philosophe*: ← توضیحات مترجم در پایان کتاب.

کلاسیسیسم دوران باستان روی آورد. اگرچه ناپلئون در لشکرکشی خود به مصر نسخه‌هایی از شعرهای اُسیان و رمان *ورتر* را در جیب خود داشت، ولی نئوکلاسیسیسم را مجدّداً رسمیّت بخشید و حتّی خاندان بوربون نیز، پس از بازگشت حکومت سلطنتی، این راه و رسم را حفظ کردند.

ولی در دوتن از شخصیّتهای اواخر قرن هجدهم، آندره شنیه[۶۵] (۱۷۶۲ـ۱۷۹۴) و آنتوان ریواورل[۶۶] (۱۷۵۳ـ۱۸۰۱)، جیزی تازه و با طراوت به چشم می‌خورد. شنیه در زمان حیاتش ناشناخته ماند و آثارش منتشر نشد تا اینکه بالاخره در ۱۸۱۹ کشف شد. در شعری که به نام «ابداع»[۶۷] نوشته موضع تا حدّی باطلنمایی اختیار کرده و بر آن است که هم ابداع یا آفرینش و هم، در عین حال، تقلید از نویسندگان دوران باستان، هردو، مورد نیازند. سطر معروف

بر روی اندیشه‌های نو شعرهای کهن بسرایم.[۶۸] (۶۹)

دوگانگی نسبتاً ساده‌ای از صورت و محتوا را پیشنهاد می‌کند. شنیه دانش جدید را به عنوان محتوایی تازه برای شعر توصیه می‌کند و در نظریات توریچلّی[۶۹]، نیوتن، کپلر[۷۰] و گالیله[۷۱] گنجینه‌ای می‌بیند که به روی ویرژیل جدید باز است. او خود به سرودن چنین شعری، به نام «ارمس»[۷۲]، دست زد، ولی در عین حال وفاداری به طرح و صورت شعر دوران باستان را سفارش کرد، بر لزوم خلوص کامل انواع ادبی و اصرار به حفظ آداب‌دانی و ذوق سلیم تأکید کرد، و تلویحاً انگلیسیان را به جرم تجاوز از حدود حقیقت و خرد نکوهش کرد.(۷۰)

قسمتهایی از جستار *درباب علتها و معلولهای کمال و زوال در ادبیات و هنر*[۷۳]، که اگر تکمیل شده بود از نوع تاریخ جامعه‌شناختی ادبیاتی می‌بود که بعدها مادام دواستال در کتاب *درباب ادبیات*[۷۴] خود نوشت، آرای ادبی شنیه را روشنتر می‌سازد.(۷۱) شنیه می‌خواست که عللی مانند اوضاع اقلیمی، قوانین، آداب و رسوم، مقتضیات مکانی و زمانی و تأثیر ادبیات خوب را که برای ادبیات مساعدند مورد بحث قرار دهد و آنها را در برابر عواملی چون دسته‌بندیها و نفوذ دربار و آثار ادبی بد، که برای ادبیات نامساعدند، قرار دهد. آنچه دردست است فقط مجموعه‌ای از

65. André Chenier 66. Antoine Rivarol 67. «L'Invention»

68. Sur des pensers nouveaux faisons des vers antiques.

۶۹. (1608-1647) Evangelista Torricelli، فیزیکدان و ریاضیدان ایتالیایی. شی گالیله بود و بارومتر جیوه‌ای را اختراع کرد.

۷۰. (1571-1630) Johannes Kepler، منجم و ریاضیدان آلمانی و بنیانگذار نجوم جدید.

۷۱. (1564-1642) Galileo Galilei، ریاضیدان و منجم بزرگ ایتالیایی.

72. «Hermès»

73. *Essai sur les causes et les effets de la perfection et de la décadence des lettres et des arts* 74. *De la Littérature*

یادداشتهاست. ظاهراً هدف شنیه این بوده است که ساده‌لوحی و سادگی یونانیان را که همواره از طبیعت و حقیقت پیروی کرده‌اند بستاید. نسّاجات بدوی صفتانهٔ سکسپیر و نومیدی دیوانه‌وار ادوارد یانگ را تحقیر می‌کند. ولتر و باسکال را مورد حمله قرار می‌دهد، و از استقلال همه‌جانبهٔ شاعر از درباره‌ها و حکّام و فرهنگستانها بشدّت حمایت می‌کند. شنیه خود به شباهت موجود میان این نظرات با آرای دوشس الفیری[۷۵] اشاره می‌کند.(۷۲)

ولی افکاری که گهگاه دربارهٔ مفهوم تمثیلی یا نمادین شعر در ذهن شنیه جرقّه می‌زند بمراتب از این برشتس یونانیان یا استعلای آزادی شاعر بدیعتر است. «جنبشهای بزرگ روح، الهامبخش تعبیراتی فخیم است». شوق مستلزم زبانی استعاری است. تمثیل زبان ذهن است. درطرحی که برای شعر «ارمس» ریخته بود، می‌خواست «کرهٔ زمین را با نشانهٔ استعاری حیوانی عظیم» ترسیم کند که زنده است، حرکت می‌کند، و جریان خون او دستخوش تغییر و انقلاب و تب و ناسامانی است.»(۷۳) ولی وقتی که اشعار شنیه منتشر شد جاذبهٔ عمدهٔ آنها جنبهٔ حسّی یا سیاسی شعری بود که راه را برای ابداعات رمانتیکها هموار می‌کرد. داعیه‌های بزرگ فکری او مدتها پس از آن آشکار شد.(۷۴)

شنیه را با گیوتین کشتند. ریوارول در برلین، تقریباً فراموش شده، غریب مرد. امروزه شهرت او بیش از هرچیز مبتنی بر گفتار دربارهٔ *جهانشمول بودن زبان فرانسه*[۷۶] (۱۷۸۴) است که در پاسخ به اقتراحی از جانب فرهنگستان برلین نوشته شد و جایزهٔ تعیین شده را ربود. این نوشته سند بسیار جالبی در مورد سلطهٔ زبان و ادبیات فرانسه در اواخر قرن هجدهم، و نیز بررسی مستدل و عالمانه‌ای دربارهٔ زبانهای عمدهٔ اروپایی و نقش تاریخی آنهاست. گفتار با مقایسه‌ای میان زبانهای فرانسه و انگلیسی ختم می‌شود که در کلّیات غالباً حاوی داوریهایی عجولانه است ولی امتیاز آن دراین است که کمال مطلوب وضوح و روشنی را ازدیدگاه فرانسویان به بیانی محکم مدون کرده است. «هرآنچه واضح نیست، به زبان فرانسه نیست.»(۷۵) در بررسی اجمالی ریوارول راجع به تاریخ زبان فرانسه ــ مثلا در تأکیدش بر نثر یا طرد جنبهٔ استعاری در مواردی که دقیقاً نمایندهٔ معنا نیست ــ نمونه‌هایی از نقد ادبی ساده بافت می‌شود.

ولی از ترجمهٔ دوزخ[۷۷] دانته (۱۷۸۵) نیز به دو علّت بایدذکری بشود: یکی به این سبب که منوربودنس نشانه‌ای از تغییر در ذوق زمانه است، و دیگر اینکه درمقدّمه‌ای که ریوارول برآن نوشت، گرچه هنوز انواع نردیدهارا دارد، ولی درضمن نسبت به آنچه دراثر دانته شکوهمند و سهمگین است ذوقی واقعی بروز می‌دهد. سبك دانته ر چنین وصف می‌کند که «بدون استعانت از حتی یك نعت، و صرفاً با نیروی اسم و فعل، استوار بر پای خود ایستاده است.» اشعارش «درآنِ

۷۵. Vittorio Alfieri ← فصل هفتم همین کتاب.

76. *Discours sur l'universalite de la langue française*

۷۷. *Inferno*، یکی از بخشهای سه‌گانهٔ کتاب کمدی الهی دانته.

واحد فکر، صورت خیالی و احساس است. به مرجان واقعی می‌مانند که در کلیّت خود موجودی زنده است و هر تکّه‌اش هم به تنهایی زنده است.»(۷۶)

امّا به جهت نگارش کتاب *دربارهٔ آدم روشنفکر و اخلاقی*[۷۸] (۱۷۹۷) است که نام ریوارول در تاریخ نقد زنده است. این کتاب که با بحثی درباب زبان به طور کلّی آغاز می‌شود حاوی جنبه‌های روان‌شناختی و انسان‌شناختی بسیار بدیع(۷۷) و نیز تأمّلاتی در مسائل زیباشناختی است. ریوارول خیال آفرینندهٔ فعال را از قوهٔ صرفاً انفعالی متمایز می‌کند. او نبوغ را قوهٔ آفریننده تعریف می‌کند، و میان نبوغ در زمینهٔ اندیشه‌ها، که نقطهٔ اوج روح است، و نبوغ در زمینهٔ بیان، که نقطهٔ اوج استعداد و قریحه است، فرق می‌نهد. بنابراین نبوغ است که هستی بخش و زاینده است؛ نبوغ موهبت ابداع است.(۷۸) دربحثی که دربارهٔ نقد درحکم روحیه‌ای سامان‌دهنده می‌کند دو نوع نقد خاص و عام را ازهم متمایز می‌سازد و بر لزوم داوری هم بر مبنای جزئیّات و هم در مجموع تأکید می‌کند.(۷۹)

دوست او شندوله[۷۹] گفتگوهایی را که در ۱۷۹۵ با ریوارول در هامبورگ صورت گرفته گزارش کرده است. نکته‌های بسیار جالبی دراین گزارش هست. «شاعر چیزی نیست بجز آدم وحشی بسیار زیرک و سرزنده‌ای که اندیشه‌ها دراو خود را به شکل صور خیال عرضه می‌کنند. آدم‌وحشی و شاعر، هردو، فقط به وسیلهٔ نمادنگاری سخن می‌گویند.»(۸۰) چنین گفته‌هایی با برخی از نظرات دیدرو، که در زمان نخستین چاپ این مکالمات هنوز در فرانسه تازگی خود را از دست نداده بود، شباهت بسیار دارد. ولی درک این گفتهٔ سنت‌ـبو مشکل است که ریوارول «می‌توانست منتقد ادبی بزرگی باشد» و در او «هزلیّتی فرانسوی»[۸۰] می‌توان دید.(۸۱) عقایدی که دربارهٔ نویسندگانی مشخص ابراز داشته و شندوله نقل کرده غالباً به صورت 'لطیفه و بذله‌گویی' است، و بسیاری از آثار دیگر او در موضوعات ادبی، مانند *سالنمای کوچک مردان بزرگ ما*[۸۱] (۱۷۸۸)، صرفاً مجموعهٔ هجویّه‌هایی است که بر ضد بیشتر معاصران خود نوشته‌است. روسو و فرهنگستان فرانسه هدفهای خاص هجویّه‌های او هستند، ولی به ولتر و آثار اولیّهٔ مادام دواستال نیز حمله می‌کند. با وجود این، نظر ریوارول دربارهٔ شکسپیر عمدتاً همان نظر ولتر است. ذوق او هنوز از نوع متعارف است؛ ولی از شاتوبریان استقبال کرده و چیزکی از عظمت دانته را نیز دریافته است. اگرچه ریوارول در بحثهای خود، کورمال و مردّد، درصدد یافتن راهی به سوی برداشت تازه‌ای از ذهن و بنابراین از شعر است، طبع و ذوق عملی او همانند دیگر فرانسویان قرن هجدهم باقی ماند ــ بذله‌گو، خردپژوه و از منابع شعر بلندمرتبه محروم. ریوارول نموداری از معضل زمان خویش است: برخوردار از بصیرت نسبت به آنچه تازه است، امّا درعین حال عمیقاً گرفتار سنتی جاافتاده و بابرجا.

78. *De l'Homme intellectuel et moral*

۷۹. Charles-Julien Lioult de Chênedollé (1769-1833). شاعر فرانسوی.

۸۰. اشاره به William Hazlitt (1778-1830) مقاله‌نویس و منتقد انگلیسی است.

81. *Petit almanach de nos grands hommes*

پنج: دکتر جانسن

سمیوئل جانسن[1] (۱۷۰۹ـ۱۷۸۴) را نمی‌توان صرفاً نمایندهٔ نئوکلاسیسم انگلیس به شمار آورد. درست است که به بسیاری از اصول رایج آن پایبند ودر بسیاری از امور ذوقی با آن همراه است، ولی راه او در مورد برخی از مسائل مهم از راه مشرب نئوکلاسیکی بوضوح جدا می‌شود. در آرای جانسن بعضی از عناصر نئوکلاسیکی بیشتر رشد کرده‌اند و این امر به عواقبی انجامیده که تباه‌کنندهٔ گوهر ذاتی نئوکلاسیسم است. دکتر جانسن، البتّه، نه رمانتیست است و نه حتّی پیاهنگ ناخودآگاه رمانتیسم؛ بلکه یکی از نخستین منتقدان بزرگی است که تقریباً از درك طبیعت هنر وامانده است و، در بخشهایی بنیادین از نظریات خود، به هنر به مثابهٔ حیات می‌پردازد. ایمانش را به هنر به معنایی که کلاسیستها از آن راده می‌کردند از دست داده و به ایمان رمانتیکی نیز دست نیافته است. او راه را برای دیدگاهی هموار می‌کند که به موجب آن هنر بواقع امری زاید و وسیله‌ای صرف جهت انتقال حقایق اخلاقی یا روان‌شناختی است. دیگر هنر در حکم هنر داوری نمی‌شود بلکه تکّه یا برشی از زندگی است. این دیدگاه جدید در پیشگفتار[2] معروفی که جانسن بر ویرایش خود از آثار شکسپیر نوشته است (۱۷۶۵) بروشنی مشهود است.

> پس این حسن شکسپیر است که درام او آیینهٔ زندگی است؛ که آن کسی که خیال خود را در پی اشباحی حیران کرده است که نویسندگان دیگر در برابرش برمی‌انگیزند، در آثار شکسپیر، با مطالعهٔ احساسات بشری به زبان بشر، با مشاهدهٔ صحنه‌هایی که بر مبنای آن زاهدی گوشه‌نشین می‌تواند امور دنیوی را ارزیابی کندو اقرار نیوشی سیر شهوات را پیش‌بینی کند، خواهد توانست خود را از جذبات هذیان‌آلود برهاند.... در آثار شکسپیر قهرمان نخواهید یافت؛ گفتار و کردار مردمی

1. Samuel Johnson 2. *Preface*

که در نمایشنامه‌های او ظاهر می‌شوند همان است که خواننده می‌پندارد که خوددروضعی مشابه می‌گفت و می‌کرد.... گفتگو در آثار این نویسنده اغلب چنان آشکارا منبعث از رویدادی است که موجب آن شده، و با چنان سادگی و سهولتی دنبال شده است که بسختی می‌توان نام داستان[3] بر آن نهاد؛ گویی با دقّت کامل از میان گفتگوهای عادی و رویدادهای عادی دست‌چین شده است.(۱)

این نظر که ادبیات عبارت است از «بازآفرینی دقیق آن چیزهایی که بواقع وجود دارند و اعمالی که بواقع صورت پذیرفته‌اند».(۲) که «هدف معقول آثار تخیّلی منتقل ساختن حقیقت است».(۳) که رمان نویس باید «نسخه‌بردار دقیق آداب و رفتار بشر»(۴) باشد، بارها و بارها تکرار می‌شود. در آثار جانسن نسبت به هر چه جنبهٔ داستانی و هنری دارد بدگمانی عمیقی دیده می‌شود. به گفتهٔ هاکینز[۲]، «آدم براحتی می‌توانست او را به نکوهش داستانهای خیالی وادارد ــ [جانسن] کراراً گفته است که این قبیل چیزها جاذبه‌ای برای ذهن آدمی ندارند.»(۵) یکی دیگر از گفته‌های جانسن این است که «طرد و تقبیح داستان کاری معقول و مردانه است.»(۶) این رجحان حقیقت در تمام داوریهای جانسن به‌چشم می‌خورد، و از جمله در داستانی، که آن رانیز هاکینز نقل کرده، با خشونتی مضحك متجلّی می‌شود: «درصحبت با چند نفردربارهٔ نقاشی تمثیلی، جانسن گفت: 'دیدن تصویر سگی را که می‌شناسم به تماشای تمام نقاشیهای تمثیلی موجود در جهان ترجیح می‌دهم.'»(۷) این امر درعلاقه‌ای که نسبت به ترازدی خانوادگی نشان می‌دهد آشکارتر می‌شود: «هرچه نزدیکی چیزی به ما بیشتر باشد، تأثیرش هم بر ما بیشتر است. ترازدی خانوادگی بیش از ترازدی قهرمانان والاتبار[5] ما را به هیجان می‌آورد.»(۸) تیمون آتنی[۶] یك «ترازدی خانوادگی است، و از این رو توجّه خواننده را قویاً به خود جلب می‌کند.»(۹) صحنه‌ای مؤثر و رقّت‌انگیز درهنری هشتم[۷] (پرده چهارم، صحنهٔ دوم) که در آن کاترین آراگونی[۸] خبر مرگ ولزی[۹] را می‌شنود و خود به وصیّت کردن می‌پردازد، درنظر جانسن «برتر از هر بخش دیگری از ترازدیهای شکسپیر، و شاید برتر از هر صحنه‌ای که دیگر شاعران آفریده‌اند. لطیف و رقّت‌انگیز، فارغ از دخالت خدایان، یا الاهگان انتقام، با زهرهای قتّال، یا برتگاههای هولناك، بدون کمك اوضاع و احوال خیالی، عاری از غلیانهای نامعقول سوز و افسوس شاعرانه، و فاقد آههای سینه‌سوز رنجی

3. fiction

۲. Sir John Hawkins (1719-1789)، از دوستان جانسن که آثار او را منتشر کرد و شرح حال او را نوشت.

5. imperial tragedy

۶. *Timon of Athens*، از آثار شکسپیر.

۷. *Henry VIII*، از آثار شکسپیر.

بنیان کن» است.(۱۰)

تأکید بر حقیقت و بدگمانی نسبت به هر آنچه جنبهٔ داستانی دارد مبنای برخی از خشمگین‌ترین و مشهورترین آرای ادبی دکتر جانسن است. بی‌علاقگی او به *لیسیداس*[۱۰] میلتن دلایل بسیار داشت که یکی از آنها «بی‌صداقتی» در عواطف ابراز شده در آن بود. «آن را نمی‌توان فیضان احساسات حقیقی شمرد؛ زیرا احساسات در پی تلمیحات بعید و آرای غامض نیست. هیجان از بحث و مورد دانه‌حینی نمی‌کند. آرتوز[۱۱] و مینسیوس[۱۲] را فرا نمی‌خواند، و از 'نیمه‌خدایان'[۱۳] و ربةالنوعهای ناهنجار با سُمهای شکافته' نیز سخن نمی‌گوید. جایی که مجال داستانسرایی باشد، اندوه جدانی یافت نمی‌شود.»(۱۱) جانسن متوجّه نیست که الزامی کردن اندوهِ واقعی در شخص شاعر، گرچه براساس احکام هوراسی یا حتی ارسطویی قابل توجیه است، موجب دوربختن سه‌چهارم ادبیات جهان می‌شود و ملاك تجربهٔ فردیِ مؤلّف را پیش می‌کشد که قابل تعیین و تحدید نیست و از نظر زیباشناسی نیز باطل است.

بحث جانسن دربارهٔ سرهای سهوانی کاولی نمونهٔ دیگری است که ضمن آن رواج شعر عاشقانه را به پترارك[۱۴] نسبت می‌دهد و می‌افزاید: «ولی مبنای همهٔ کمالات حقیقت است: کسی که داعیهٔ عشق دارد باید قدرت آن را حس کرده باشد. پترارك عاشقی راستین بود، و لورا[۱۵] بی‌تردید شایستهٔ محبت او بود. و امّا دربارهٔ کاولی.... به گفتهٔ بارنز[۱۶]، به‌رغم هر آنچه او دربارهٔ عاشق پیشگی خود و انواع اسخاصی که قلب او را تسخیر کرده بوده‌اند گفته است، درواقع تنها یك بار عاشق شده و آن بار نیز جرأت بیان احساسات خویش را نیافته است.» بر پایهٔ این حکایت بس نامحتمل، جانسن می‌گوید: «لزومی ندارد که کسی آنچنان بار زندگی را بر خود سنگین کند که آن را در رؤیاهای خودخواستهٔ رویدادهای ساختگی برباد دهد.» آنگاه «کسی را که زیبای نادیده‌ای را می‌ستاید، از حادثی که هرگز احساس نکرده شکایت می‌کند. خود را گاهی مقبول و گاهی مطرود می‌پندارد، در پی صور خیالی که بتوانند شادی امید یا اندوه نومیدی را به نمایش گذارند حافظه‌اش را می‌کود و مخیله‌اش را ازپا درمی‌آورد، و کلوریس یا فیلیس خیالی‌اش را

۱۰. *Lycidas*، مرثیه‌ای به شکل شعر سپانی نوشتهٔ میلتن که در رثای ادوارد کینگ (Edward King) از دوستان دوران دانشگاهش نوشته است.

۱۱. Arethuse: Arethusa، یکی از پریان که الفیوس (Alpheus)، ایزد رودها، به عشقش دچار شد و او را در سیسیل به چشمه‌ای مبدّل کرد؛ از نمادهای شعر شبانی.

۱۲. Mincius، رودی درشمال ایتالیا، مذکور در اشعارشبانی ویرژیل، از نمادهای شعر شبانی.

۱۳. satyr، دراساطیر یونان، از ملازمان دیونوسوس و از مراتب دیون خدایان باروری که در کوهها و جنگلها می‌زیستند.

۱۴. Petrarch (Francesco Petrarca: 1304-1374)، شاعر ایتالیایی.

۱۵. Laura: ← توضیحات مترجم در پایان کتاب.

16. Joshua Barnes

گاهی با گلهایی می‌آراید که چون زیبایی محبوب رنگ می‌بازند و گاهی با گوهرهایی که چون فضایلش ماندگارند»(۱۲) به باد تمسخر می‌گیرد.

یا به دلیل غریبی بنگرید که جانسن برای ستایش ویرهٔ خود از *الوئیزا به ابلارد*[۱۷] نوشتهٔ الگزاندر پوپ ارائه می‌کند و آن را «یکی از خجسته‌ترین آثار فریحهٔ بشری» می‌خواند. «دل آدمی طبعاً به حقیقت مایل است. ماجراها و نامرادیهای این زوج نامی مبتنی بر تاریخچه‌ای بی‌چون و چرا است.» «داستان آنها چنان تازه و چنان مؤثر است که از ابداع درمی‌گذرد، و خیال، بدون آنکه درگیر و دار افسانه‌ها سرگردان شود، در آزادی کامل جولان می‌دهد.»(۱۳) واقع امر این است که *الوئیزای* پوپ مبتنی بر ترجمهٔ انگلیسی بسیار احساساتی و پرشاخ و برگ جان هیوز[۱۸] از نامه‌های بوسی دو رابوتن[۱۹] (۱۶۹۷) است، و بدین ترتیب چندین مرحله از حقیقت تاریخی دور است.

همین نگرش را تقریباً در تمام آثار جانسن می‌توان مشاهده کرد: جانسن نسبت به اساطیر باستان علاقه‌ای نشان نمی‌دهد زیرا حقیقت ندارند: در بحثی که دربارهٔ تراژدی *فدرا و هیپولیتوس*[۲۰] نوشتهٔ ادموند اسمیت[۲۱] می‌کند، چنین می‌گوید: «موضوعی اسطوره‌ای است، داستانی که به حسب عادت به عنوان غیرواقعی آن را ردمی‌کنیم، و آداب و رفتار شخصیتهای نمایش چنان با آداب و رفتار خودمان تفاوت دارد که اطلاع ما از آنها نه از روی همدلی بلکه از طریق تحقیق و مطالعه است: عوام سیر داستان را درنمی‌یابند، خواصّ آن را در حکم حکایتی درخور نوباوگان مکتبی رد می‌کنند: و من که شکّاکم از آن بیزارم[۲۲]. آنچه را نمی‌توانم حتی لحظه‌ای باور کنم، حتی لحظه‌ای علاقه‌مند یا نگرانم نمی‌کند.»(۱۴) اگرچه ممکن است که تراژدی اسمیت به همان اندازه‌ای که جانسن می‌گوید بد باشد، ولی معلوم نیست که چرا همین انتقاد را نمی‌توان به قدر نوشتهٔ راسین وارد دانست. البتّه تقبیح اساطیر رابه «مطالب کودکانهٔ اساطیر منسوخ [یعنی، مربوط به منطقهٔ ویلز]» در اثر گری[۲۳] به نام «رامنگر»[۲۴] و موجودات تمثیلی در پرومته درزنجیر اِشیل یا *السستیس*[۲۵] اوریپید و گناه و مرگ در بهشت *از دست رفتهٔ* میلتن نیز تعمیم داده است. کلیّهٔ موجودات رمزی و تمثیلی را که استقلال عمل دارند مهمل می‌شمارد، و تنها در صورتی چنین موجوداتی را می‌پذیرد که، مانند نمونه‌های فراوانی که خود در

17. *Eloisa to Abelard*

۱۸. John Hughes (1677-1720)، شاعر و نمایشنامه‌نویس و مترجم انگلیسی.

19. Bussy de Rabutin

20. *Phaedra and Hippolitus*

21. Edmund Smith

۲۲. *incredulus odi*، از گفته‌های هوراس.

۲۳. Thomas Gray (1716-1771)، شاعر انگلیسی، منظومهٔ مشهور مرثیه‌ای که در حیاط کلیسایی روستایی *(Elegy Written in a Country Churchyard)* از اوست.

24. *The Bard* 25. *Alcestis*

رامبلر[۲۶] و *آیدلر*[۲۷] آورده است، صرفاً بخشی از گفتاری مجازی و محملهایی خوشایند را برای تعلیم خوانندگان باشند. اعتراضات معروف او به نوع ادبی سعرهای شبانی نیز بر همین اصل استوار است. دربارهٔ *لیسیداس* گفته است که «صورت شعری آن شبانی است، ساده، وحشی و بنابراین نفرت‌آور.»(۱۷) از ذکر این نکته حظّی وافر می‌برد که «می‌دانیم که ایشان [میلتن و ادوارد کینگ] هرگز به دشت و صحرا نرفته‌اند و گلّه‌ای هم نداشته‌اند که آنرا بچرانند.»(۱۸) «داستان چوپانی که همدم خود را از دست داده است و ناچار گلّه را به تنهایی می‌چراند و کسی را ندارد که مهارت او را درنواختن نی‌لبک بستاید، یا خدایی که از خدای دیگری بپرسد بر سر لیسیداس چه آمد و هیچیک پاسخی برای این پرسش نداشته‌باشند ــ اینها نامناسبترین وسایل برای عرضه کردن کمالات یا به‌کار گرفتن قوّهٔ ابداع شاعر است. اندوهی که بر چنین جیزهایی مبتنی باشد هرگز همدردی کسی را برنخواهد انگیخت و ستایشی از این دست بر شرف و ابروی کسی نخواهد افزود.»(۱۹) جانسن دو شماره از *رامبلر* (۴۲ و ۴۶) را به هجو کردن آرمان زندگی روستایی به صورتی که نویسندگان نوع شبانی ترسیم کرده‌اند اختصاص داده، و در *آیدلر* شماره ۷۷ نیز دیك شفتر[۲۸] درمی‌یابد که سادگی روستایی آنچنان نیست که نوسنده‌های شبانی به‌ذهنش متبادر کرده بودند. دربارهٔ «مراحل عشق»[۲۹] لیتلتن[۳۰] هم، مختصر و مفید، چنین می‌گوید: «در مذمّت آن همین بس که بگوییم که شعری شبانی است.»(۲۰) اگرچه بعید نیست که جانسن رمانس[۳۱] *فلیکس مارت، اهل هیرکانیا*[۳۲] را خوانده باشد، ولی رمانسهای قرون وسطایی یا جدید و نیز غالب رمانها را نمی‌پسندید. *اولینا*[۳۳]ی فنی برنی[۳۴] استثنایی است از این قاعدهٔ کلی که، اگر گفتهٔ خانم برنی را قبول کنیم، به سبب «تسلّط بر امور مربوط به زندگی و آداب و رسوم» و «دقّت

۲۶. *The Rambler*، نشریه‌ای که دکتر جانسن از مارس ۱۷۴۹ تا مارس ۱۷۵۱ بر روی هم ۲۰۸ شماره از آن را منتشر کرد. از این نشریه، به استثنای پنج شماره، بقیّه همه نوشتهٔ خود اوست و محتویات آنها انواع موضوعات مختلف را اعمّ از نقد و معرفی چهره‌های مهم و جالب و جز آنها شامل است. هدف اعلام شده جانسن عبارت از رویح خرد و مرهیزکاری و نیز بالابردن زبان انگلیسی بود.

۲۷. *The Idler*، سلسله مقالاتی که دکتر جانسن از آوریل ۱۷۵۸ تا اوریل ۱۷۶۰ در *Universal Chronicle, or Weekly Gazette* منتشر کرد. این مقالات، در قیاس با مطالب مندرج در *رامبلر*، کوتاهتر و خودمانیتر است.

۲۸. Dick Shafter. یکی از شخصیتهای خیالی که جانسن خلق کرد، و در مقالات *آیدلر* از آنها استفاده می‌کرده است. Mr. Sober یکی دیگر از این شخصیتهاست که سخنگوی خود جانسن تلقّی شده است.

29. «Progress of Love»

۳۰. George Lyttelton (1709-1773). شاعر و دولتمرد انگلیسی و حامی هنرمندان.

۳۱. romance ← توضیحات مترجم در پایان کتاب.

32. *Felixmarte of Hircania*

33. *Evelina, or the History of a Young Lady's Entrance into the World*

۳۴. Fanny Burney (Madame d'Arblay, 1752-1840). نویسندهٔ انگلیسی.

مشاهدات» آن مورد پسند جانسن واقع شده بود.(۲۱)

دومین رکن مهم آرای انتقادی دکتر جانسن، پس از «واقعیت»، البته اخلاقیات یا «حقایق اخلاقی» است. جنبهٔ تعلیمی آثار هنری دارای سنتی ارجمند در تاریخ نقد است، و من بر آن نیستم که حقوق آن را، اگر به شکلی صحیح مشخص و محدود شده باشد، نادیده بگیرم. ولی در آثار جانسن، در همهٔ موارد مشخص و محدود نشده‌اند، و معیارهای او در این زمینه غالباً به موعظه‌گری محض و نحوهٔ گزینشی از طبیعت منتهی می‌شود که با اصل واقعیّت مورد قبول خود او نیز مغایرت دارد. در *رامبلر* شماره ۴ که در آن به بحث دربارهٔ داستانسرایی معاصر می‌پردازد مطلب را چنین آغاز می‌کند: «عالیترین درجهٔ کمال هنر را، بحق، تقلید از طبیعت دانسته‌اند؛ ولی باید آن قسمتهایی از طبیعت را که برای تقلید شایستگی بیشتری دارند مشخص کنیم، و در عرضه‌کردن حیات نیز، که در موارد گوناگون به سبب تأثیر هیجانات رنگ باخته یا در اثر تبهکاری به زشتی گراییده است، تدبیر بیشتری به کار بریم.» از این بحث چنین نتیجه می‌گیرد که «بسیاری از شخصیتها را هرگز نباید ترسیم کرد.» هدف از نوشتن رمان «آموختن وسایل و شیوه‌های اجتناب از دامهایی است که خیانت بر سر راه پاکی و عصمت می‌نهد... ایجاد توانایی خنثی کردنِ فریب است بدون وسوسهٔ دست زدن به فریب؛ آشناسازی جوانان است با فنّ دفاع از خویشتن از طریق رویارویی‌های ساختگی، و افزودن به قدرت تدبیر است بدون به خطر انداختن پاکدامنی.» قهرمانان کامل عیار نباید نقطهٔ ضعفی داشته باشند، و «گو اینکه ترسیم شرارت لازم است، ولی همواره باید به صورتی نفرت برانگیز عرضه شود.» جانسن غالباً از اصل مکافاتِ درخور دفاع کرده و، همراه با عامّهٔ تماشاگران، خواهان آن است که نمایشنامهٔ *لیرشاه* پایان خوشی داشته باشد. «سالها قبل از این، مرگ کوردلیا[۳۵] چنان منقلبم کرد که گمان نکنم تا زمانی که ویرایش آثار شکسپیر را وجههٔ همّت خویش قرار دادم دیگر بار هرگز صحنه‌های پایانی نمایشنامه را خوانده باشم.»(۲۲) جانسن از اینکه انجلو[۳۶] در نمایشنامهٔ *معامله به مثل*[۳۷] مکافات عمل خویش را نمی‌بیند ناراحت است. حتی هشدار ایاگو را به اتللو («[دردمونا] مدرس را فریب داد تا با تو ازدواج کند») تأیید می‌کند، یا لحنی جدی به موعظه دربارهٔ فریب و دورویی می‌پردازد و آنها را «سدّ راه نیکبختی» می‌خواند. در یکی از صحنه‌های نمایشنامهٔ *روشو و رولیت*، رولیت درخواست می‌کند که تنهایش بگذارند:

> جرا که به دعا و تضرّع کردن نیازمندم.

جانسن فکر کرده است که با این صحنه «باید شکسپیر می‌خواهد رولیت را به سبب ریاکاری اش متنبه سازد.»(۲۳) ولی برداشت جانسن از مکافات درخور همواره این چنین ساده‌لوحانه نیست.

۳۵. Cordelia، کوچکترین دختر لیرشاه در نمایشنامهٔ شکسپیر.

۳۶. Angelo ۳۷. *Measure for Measure*

در *زندگینامهٔ شاعران*[۳۸]، جانسن این اصل را می‌پذیرد که «جون سرانت غالباً در زندگی واقعی کامروا است. شاعر نیز مسلّماً مجاز است که آن را برروی صحنه کامروا نمایش دهد. اگر شعر تقلید واقعیت است چگونه می‌توان تصور کرد که عرضه کردن جهان به صورت واقعی خود قواعد شعر را نقض می‌کند؟ از تئاتر می‌توان توقع داشت که گاهی آمال ما را برآورد، ولی اگر قرار است آیینهٔ تمام نمای زندگی باشد، باید گاهی نیز آن چیزی را به ما نشان دهد که از زندگی انتظارش می‌رود.»(۲۴) دراینجا واقعیت بر اخلاقیات پیروز می‌شود ولی با این استدلال که واقعیت آموزنده و از این رو اخلاقی است. ولی در موارد متعدّد، جانسن معلّم اخلاق، منتقد را کنار می‌گذارد. جانسن به دلایل اخلاقی و سیاسی ریچاردسن را به فیلدینگ ترجیح می‌داد؛ *تام جونز* را «کتابی فاسد» و فیلدینگ را «آدمی پست و بی‌مایه» خوانده است.(۲۶) از استرن[۳۹] به سبب بی‌دینی و مراعات نکردن عفّت کلام بیزار بود. با وجود علاقهٔ وافرش به شخص سوئیفت، از نظر اخلاقی از او سخت انتقاد می‌کرد؛ والبته در خیل منتقدانی چون تالستوی و جرج برنارد شا[۴۰] که از فقدان اخلاقیات در آثار شکسپیر زبان به شکایت گشوده‌اند، جانسن از همه مهمتر است.

> فضیلت را قدای مقتضیات می‌کند، و توجهش به خوشایندبودن آنچنان بیش از امور زندگی است که گویی فارغ از هرگونه هدف اخلاقی دست به نوشتن زده است.... نیکی و بدی را عادلانه توزیع نمی‌کند، و در تناسب انزجار آدم بافضیلت نسبت به آدم شریر همواره دقت لازم را به خرج نمی‌دهد؛ شخصیتهای آثار خود را با بی‌اعتنایی از میان آنچه صحیح و سقیم است هدایت می‌کند و در پایان کارِ رهایشان می‌کند و تأثیر جنبهٔ عبرت‌آموزانهٔ آنها را به تصادف واتفاق وامی‌گذارد. این نقیصه‌ای است که توجّه دورانی که در آن می‌زیسته است نیز آن را موجّه نمی‌سازد؛ زیرا همواره وظیفهٔ نویسنده است که جهان را رو به بهبود ببرد. وعدالت فضیلتی است مستقل از زمان و مکان.(۲۷)

جانسن را به سبب چنین گفته‌هایی و نیز عقل سلیم و آرای سرسختانه‌اش غالباً بسیار ستوده‌اند. ولی در عین حال اورا ــ بویژه در قارهٔ اروپا ــ به عنوان «خرافه‌ای انگلیسی» نادیده

۳۸. *The Lives of the Poets*. گروهی از کتابفروشان لندن در ۱۷۷۷ از جانسن دعوت کردند که شرح حال و آثار شاعران انگلیسی را تألیف کند. در اصل قرار براین بود که این مجموعه تمام شاعران مهم را از جانسر به بعد شامل گردد ولی بعداً طرح محدودتر و با کاولی (۱۶۱۸ـ۱۶۶۷) آغاز شد. جانسن برروی هر شرح حال و آثار شخص ودوش از شاعران انگلیسی را تألیف کرد و آثری برجسته در تاریخ نقد ادبی انگلیسی بوجود آورد.

۳۹. Laurence Sterne (1713-1768). رمان‌نویس انگلیسی.

۴۰. George Bernard Shaw (1856-1950). نمایشنامه‌نویس انگلیسی متولد ایرلند.

گرفته‌اند. انکار نمی‌توان کرد که در آثار جانسن شاهد زوال تدریجی درکی از طبیعت هنر و بیدایس آثاری زودرس از معیارهای واقعنمایی و مشرب اصالت اخلاق هستیم که درواقع هنر را، همان سان که نهایتاً در نظر بسیاری از انگلیسیان قرن نوزدهم جلوه‌گر شد، به صورت امری زاید درمی‌آورد. جانسن، که در بازبسین سالهای حیات خود حس می‌کرد که گفتگوهایس با افراد همان تأثیری را دارد که نوشته‌هایس، علی‌القاعده به چنین مرحله‌ای رسیده بوده است.

ولی نمی‌توان او را صرفاً معلّم اخلاق یا شارح دیدگاهی واقعنمایانه خواند که هنر و زندگانی رابا هم خلط می‌کند. در آرای جانسن اخلاق و واقعنمایی با بیان قوتی و موکّد بسیاری از اصول بنیادین نئوکلاسیکی، بویژه دیدگاه تعقّلی نسبت به هنر، و نیز با ذوقی مهذّب و خودآگاه ترکیب می‌شود که در چارچوب آثار ادبی موجود با اعتماد به نفسی قابل توجّه عمل می‌کند. بوضوح پیداست که جانسن منتقد خودکامهٔ تنگ‌نظری نیست؛ او تقلیداز نویسندگان باستان را تقبیح می‌کند. در *رامبلر* شماره ۱۵۴ می‌گوید که «کسی تا کنون از راه تقلید به عظمت دست نیافته است»؛ همین مطلب را در *راسلاس*[۲۱] نیز تکرار می‌کند. از طرف دیگر، متوجّه عظمت بسیاری از نویسندگان باستان و اهمیّت استدلالی که بر سنت و توافق همگانی مبتنی باشد هست. «آنچه مدّتها در ملکیّت بشر بوده غالباً مورد بررسی وسنجش قرار گرفته است: اگر بشر در ارج نهادن به چنین چیزی پایدار باشد بدان سبب است که سنجشهای مکرّر مؤیّد ارزش آن بوده‌اند.» «چیزی که بر علم بدان بیشترین زمان سری شده، بیش ازدیگر چیزها بررسی شده، و آنچه بیش ازدیگر چیزها بررسی شده بهتر از هر چیز دیگر درك شده است.»(۲۸)

بدین ترتیب، ادبیات تقلید نویسندگان دوران باستان نیست، بلکه بازآفرینی طبیعت عام، «آداب عامّه یا زندگی معمولی» است. (۲۹) زیرا «خرد و طبیعت یکدست و انعطاف‌ناپذیرند»(۳۰) و «طبع بشری همیشه یکسان باقی می‌ماند.»(۳۱)دکتر جانسن بارها متذکّر شده است که به این ترتیب منظور از واقعنمایی نسخه‌برداری دقیق یا گزینش صرف بر مبنای ملاکهای اخلاقی نیست: بلکه تصویر آن چیزهایی است که کلّی، جهانی و نمونهٔ نوعی هستند. به‌گمان من، میان گفته‌های متعدّد جانسن در جانبداری از واقعنمایی و اخلاق محض و این گرایش به امور انتزاعی تضادی انکارناپذیر وجود دارد. میان توصیه‌های مستمر جنبه‌های انتزاعی، تعمیم یافته و جهانی، و عشق و علاقهٔ بالفعل و عملی او به زندگی و جزئیّات عینی و ملموس آن نیابنی به چشم می‌خورد. نئوکلاسیسیسم انتزاعی با گرایش جدید به واقعنمایی برخورد می‌کند؛ ولی آن یکی، در عین اینکه جنبهٔ انتزاعی خشك و متحجّرش باعث تأسف است، برای جانسن مفید فایده‌ای هم بود: درکی دربارهٔ هنر و دیدگاهی نسبت به سرشت و نقش آن به او داد که به سادگی هنر را با بررسی از زندگی، که براساس معیارهای اخلاقی انتخاب و سنجیده شده

۲۱. *The History of Rasselas, Prince of Abyssinia* (1759). رساله‌ای است داستان‌وار دربارهٔ انتخاب راه زندگی که جانسن طی شبهای یك هفته تصنیف کرد تا بتواند دیون و هزینه کفن و دفن مادرش را بپردازد.

باشد، یکسان نمی‌شمارد.

جانسن متوجه است که واقعنمایی کافی نیست. «نمی‌دانم مطالعهٔ وصفی از دنیا که به شکلی ناهنجار نوشته شده باشد به چه کاری می‌آید: یا اینکه حرا، چنانکه به آیینه‌ای که همه چیز را بی تبعیض و تمایز منعکس می‌کند، نباید بلاواسطه به خود بشر بنگریم!»(۳۲) راه‌حلّ معمول او انتخاب بر مبنای اصول اخلاقی است. ولی بر آن است که چنین انتخابی به «حقایق کلّی و متعالی» می‌رسد. بدین‌سان جانسن به تقبیح امر فردی، موضعی و گذرا می‌رسد، و این نظری است که او احتمالاً تیزبینانه‌تر از هر منتقد برجستهٔ دیگری به ضابطه در ورده است. این گفتهٔ مشهور او در فصل دهم *راسلاس* آمده است: «وظیفهٔ شاعر بررسی امر نوعی است نه جزئی؛ توجّه به خصوصیّات کلّی و پدیده‌های بزرگ است: او رگه‌های لاله را نمی‌شمارد یا سایه‌روشنهای گوناگون گیاههای جنگل راوصف نمی‌کند.»(۳۳) ضمن بحثی دربارهٔ شعر شبانی می‌گوید: «بدون دورافتادن از آن سادگی سکوهی که مخیّله‌را لبریز می‌کند، شعر نمی‌تواند بدان تمایزات جزئی بپردازد که نوعی را از نوع دیگر مشخص می‌کند؛ یا بدون ازدست دادن توانایی کلّی خود در زمینهٔ ارضای هرذهنی ازطریق تذکارتصوّراتش. به کالبدشکافی کیفیّات مکنون امور بپردازد.»(۳۴) در آثار جانسن بکرّات به این نظر برمی‌خوریم. مثلا شکسپیر را «شاعر طبیعت» می‌خواند و می‌ستاید و این تسمیه را به وجهی تبیین می‌کند که در نظر خواننده‌ای امروزین شگفت‌آور است:

> شخصیتهای او تابع رسوم و عادات مکانهایی خاص... ویژگیهای تأمّلات یا حرفه‌ها... یا عوارض شیوه‌های گذرا یا آرای موقت نیستند؛ بلکه فرزندان راستین نوع بشرند.... گفتار و کردارشان از آن عواطف و اصولی متأثر است که همهٔ اذهان را برمی‌انگیزد، ودر آن کلّ نظام زندگی به حرکت خود ادامه می‌دهد. آدم داستانی در نوشته‌های شاعران دیگر غالباً فردی از افراد است. حال آنکه در آثار شکسپیر معمولا نمایندهٔ نوع[۲۲] است.(۳۵)

بحث جانسن دربارهٔ شاعران متافیزیکی انگلیس نیز مبتنی بر همین نظریّه است. ایراد اصلی او بر ایشان این است که نمی‌توانند به خلق آثاری شکوهمند دست یابند. «شکوهمندی مولود تجمّع است، و خردی و حقارت موجود نشئت. فکرهای بزرگ همیشه کلّی‌اند، و مبتنی بر مواضعی که استثنائات محدودشان نکنند و بر وصفهایی که به سوی جزئیات سیر نزولی طیّ ننمایند.»(۳۶) در آثار او بکرّات به این معیار برمی‌خوریم: شهرت‌هیودیبراس سیمونل باتلر دوامی نخواهد داشت زیرا آکنده از اشاراتی است که فقط در زمانی خاص مفهوم بوده‌اند؛ شعرهای کازیمیر

(سار بیسکی)[۴۳] فکر را «کلّیتر و از این رو شاعرانه‌تر» از شعرهای کاولی بیان می کند؛ از سخنان ادگار در *لیرشاه* متضمن وصفی از صخرهٔ دُور بدین سبب انتقاد می کند که به «ذکر جزئیّات، به اسیای مشخص»، کلاغها و زغنها، کسی که رازیانهٔ آبی جمع می کند و ماهیگیران پرداخته است. جانسن معتقد است که «تصویر بلند وسهمگین تباهی مقدّر» با ذکر این جزئیّات «سست شده و بر باد داده شده است.»(۳۷) از طرف دیگر، «مرثیه»[۴۴] تامس گری مالامال از تصویرهایی است که در هر ذهنی آینه‌ای می یابند، و آکنده از احساساتی است که در هر سینه‌ای بازتابی از آنها یافت می شود.»(۳۸)

از زمان جانسن تاکنون، تقریباً تمام نظریّه‌های انتقادی درجهتی خلاف جهت این افکار سیر کرده‌اند. برگسون[۴۵] براین نکته پافشاری می کند که «هدف هنر همواره امر فردی و جزئی است... آنچه شاعر می سراید حالتی روحی است که به او تعلّق داشته، تنها به او، و دیگر هرگز بازنخواهد گشت.»(۳۹) کروچه هم همین مطلب را، منتها با عباراتی فلسفیتر، اظهار می‌دارد. این دیدگاه درقرن هجدهم ناشناخته نبود، و ما گرایش به سوی امر جزئی و مشخص را در بحث دربارهٔ جوزف وارتن[۴۶]، جرج کمبل[۴۷] و دیگران شرح خواهیم داد.(۴۰) احکام جانسن برای ما شگفت‌آور است: تمایل ما بدین اندیشه است که والاترین ستایش از شکسپیر در این است که بگوییم شخصیتهایش را با دقّت بسیار فردیّت بخشیده است، و با برگسون همعقیده‌ایم که «چیزی نمی تواند منحصربفردتر از شخصیت هملت باشد.»(۴۱)

نظریّهٔ جانسن در زیباشناسی نوافلاطونی[۴۸] دارای پیشینه‌ای معتبر است. در نظریّهٔ هنرهای زیبا درقرون هفدهم و هجدهم نیز رایج بود: مثلاً در آرای بلوری[۴۹]، در امار دوفرنوا[۵۰] و ترجمهٔ آنها به وسیلهٔ درایدن.(۴۲) در نوشته‌های سفیری، و از همه چشمگیرتر در *گفتارها*[۵۱]ی سر جاشوا رنولدز[۵۲]، که بخطا تألیف آنها رابه جانسن نسبت داده بودند. این نظر ظاهراً امروزه به طور

۴۳. Casimir (Sarbieski; 1595-1640)، شاعر لهستانی که به زبان لاتینی و به سبک باروک شعر می‌سرود و مقلد امار هوراس و پندار بود.

۴۴ ← یادداشت شماره ۲۳ همین فصل.

۴۵. Henri Bergson (1859-1941)، فیلسوف فرانسوی.

۴۶. Joseph Warton: ← فصل ششم همین کتاب.

۴۷. George Campbell (1719-1796)، حکیم اسکاتلندی.

48. Neo-Platonic aesthetics

۴۹. Giovanni Pietro Bellori (1636?-1700)، نویسندهٔ ایتالیایی در زمینه‌های هنری.

۵۰. Charles-Alphonse Du Fresnoy (1611-1655)، شاعر و نقاش فرانسوی.

۵۱. *Discourses on Art* یا «Fifteen Discourses»، پانزده گفتار که رنولدز از ۱۷۶۹ تا ۱۷۹۰ خطاب به هنرجویان فرهنگستان پادشاهی ایراد کرد.

۵۲. Sir Joshua Reynolds (1723-1792)، نقاش چهره‌پرداز و نخستین رئیس فرهنگستان پادشاهی هنرهای انگلیس

عمده در نظریّه‌هایی باقی است که مدافع بیکر تراسی انتزاعی‌اند. بی تردید مایه‌ای از حقیقت نیز دران یافت می‌شود: برای اینکه کاملا نامفهوم یا کسالت آور نباشد هر اثر هنری باید به نحوی از انحاء کلّی باشد. تعمیم اصلا در سرشت زبان است. دکتر جانسن از جنبهٔ افراطی کلیّت جانبداری می‌کرد. حال آنکه گرایش ما به سمت بافتاری در جهت عکس آن است. ولی از نوشته‌های او چنین برمی‌آید که او نیز در مواردی توجّه به امور جزئی را ترجیح می‌نهد، و مسلّماً به آنچه امروزه «رنگ محلی»[۵۳] شعر می‌نامیم علاقه‌ای پرشور نشان می‌دهد. نمایشنامه‌های نیکولاس رو[۵۴] را از این رو نمی‌پسندد که متضمن «ژرفنگری درطبیعت، تمایز دقیق در میان خصلتهای همگن، یا نمایش سادهٔ مراحل گوناگون هیجان نیست: همه چیز کلّ تعیّن نیافته‌ای است.»(۴۳) از ستایشهای کلّی که فارغ از هرگونه معیاری به‌صورت نعت از این و آن می‌شود انتقاد می‌کند، و دریك مورد نیز به مسئلهٔ مناسبت جزئیّات با موضوع پرداخته است. شکسپیر، «به جای آنکه افکار خویش رابسط دهد وبه صورت کلیّات در آورد و رویدادها را با توسّعی شاعرانه بیان کند، غالباً اموری رافراهم می‌آورد که طرح اصلی او بدانها نیازی ندارد و علّت وجودیشان درآن است که آنها را در کنار هم یافته‌است.»(۴۴)

ولی ناسازگاری میان نظریه‌های واقعنمایی، اخلاق‌مداری و آنچه در اینجا گرایش به امور انتزاعی‌اش نامیده‌ایم موجب شکست آرای انتقادی دکتر جانسن نمی‌شود. این سه مشرب بی تردید در ذهن خود او سازگار بودند. آنگاه که می گوید که «چیزی جز بازآفرینی درست طبیعت کلی نمی تواند مدّتی مدید خوشایند عدّهٔ زیادی از افراد باشد»،(۴۵) منظورش از واژهٔ «درست» هم حقیقی است و هم اخلاقی. سه موضوعی که در اینجا تحلیل کردیم در ذهن او به صورتی متوازن حضور دارند و هریك به نوبهٔ خود و به اقتضای موقعیت مورد تأکید قرار می گیرد: جانسن ظاهراً متوجّه نیست که این معیارها به نتایجی بسیار متفاوت دربارهٔ ماهیّت هنر و ارزش هراثر هنری می‌انجامند. او برمبنای این دیدگاهها دربارهٔ بسیاری از مسائل انتقادی تحلیلهای ارزشمندی نوشت و درمحدودهٔ ذوق خویش نسبت به مجموعهٔ آثار ادبی که دردسترس او بود دریافتی مثبت داشت.

حملهٔ جانسن به قواعد حاکم برادبیات از نظر تاریخی اهمیت بسیاردارد. بخشی از نظر او دراین زمینه مبتنی بر خطّمشی متعارف است که تیوغ را ورای قواعد می‌داند وبرآن است که «همواره راه پژوهشخواهی از احکام نقد نزد طبیعت باز است.»(۴۶) ولی این کار با نادیده گرفتن موضوع چندان تفاوتی ندارد. او بدفعات و با بیان رأی بیشتر بدین امر توجّه می کند که هدف نقد «بنیاد نهادن اصول است: تهذیب فکر به نحوی است که به مرتبهٔ دانش برسد»،(۴۷) کشف

53. local detail

۵۴ Nicolas Rowe (1674-1718). شاعر و نمایشنامه‌نویس انگلیسی که در ۱۷۰۹ چاپ جدیدی از آثار شکسپیر را منتشر کرد.

«اصول داوری بر مبنای حقیقت تغییرناپذیر وبدیهی است».(۴۸) به‌کار بستن قواعد به صورت «آلات و ابزار بصیرت ذهنی» ست.(۴۹) این اصول بنیادین را باید از احکام[55] خودخواسته و موضعی بازشناخت: «احکام عَرَضی حجیّت، که دراثر مرور زمان اعتباری یافته‌اند، غالباً با قوانین طبیعت خلط می‌شوند.»(۵۰) برخی از قوانین نقد را باید «بنیادین و واجب» شمرد و «دیگر قواعد را صرفاً مفید و مناسب؛ برخی را مولود عقل و ضرورت، برخی دیگر را وضع شده به وسیلهٔ استبداد دوران باستان؛ برخی را به جهت سازگاریشان با نظام طبیعت و عملکرد خرد از تأییدی خدشه‌ناپذیر برخوردار دانست؛ برخی دیگر را مولود تصادف، یا مبتنی بر سرمشق، و از این رو همواره محلّ اختلاف و تغییر به‌شمار آورد.»(۵۱) این به خودی خود نظری بالنسبه رایج است و ولتر نیز از جمله کسانی است که آن را پذیرفته بودند. ولی خطّی که جانسن میان رسم و عادت از طرفی و طبیعت از طرف دیگر می‌کشد و آنها را از هم جدا می‌کند متضمن طرد اصول خشک و محدودکنندهٔ وحدتهای زمانی و مکانی و دفاع از ترازی کمدی هم هست. در عمل، این نظر بویژه دفاعی از شکسپیر به منزلهٔ یکی از ارکان مهم ادبیات انگلیس به‌شمار می‌آید.

جانسن، با درك بطلان پیشفرض متداول نئوکلاسیسم دربارهٔ توهّم، به نقد وحدت مکان می‌پردازد.

> این ایراد که نمی‌توان ساعت نخست در اسکندریه وساعت بعد در رم بود مبتنی براین فرض است که تماشاگر در آغاز نمایش واقعاً خود را در اسکندریه تصوّر کند و چنین پندارد که قدم زدنش تا تماشاخانه سفری به مصر بوده است، و در دوران آنتونی و کلئوپاترا زندگی می‌کند. بی‌شك کسی که چنین تصوّر کند قادر به تصوّر کردن مطالبی بیش از این نیز هست. ... حقیقت امر اینکه تماشاگران همواره هشیارند و از پردهٔ اوّل تا پردهٔ آخر می‌دانند که صحنه فقط صحنه است و بازیگران هم فقط بازیگرند.... کجای این امر محال به‌نظر می‌رسد که آن مکانی را که همواره می‌دانسته‌ایم نه آتن است و نه سیسیل، بلکه تماشاخانه‌ای امروزین است، نخست آتن و سپس از آن سیسیل بدانیم؟(۵۲)

در مورد وحدت زمان نیز همین استدلال کارساز است. جانسن می‌پذیرد که «بنابر حکم اصل محتمل بودن، طول عمل یا سیر نمایش باید کمابیش به مدّت نمایش نزدیك باشد.... ولی از آنجایی که غالباً چنین پیش می‌آید که امری وهمی را باید بپذیرفت، نمی‌دانم حدودی که در آن می‌توان خیال را محدود کرد کدام است.»(۵۳) بویژه فاصلهٔ میان پرده‌ها را می‌توان مبیّن هرمقدار از گذشت زمان دانست که تو بیننده مناسب می‌داند. بدین‌سان تنها امر اساسی وحدت عمل

55. prescriptions

است. در این استدلالات، جانسن آنچه را زیباشناسان امروزین «فاصلهٔ زیباشناختی»[۵۶] می نامند بدرستی دریافته است.

جانسن با براهینی که در اساس واقعنمایانه‌اند به دفاع از ترازی کمدی می پردازد. «پیوستگی رویدادهای مهمّ با رویدادهای پیش پا افتاده را، که در دنیا نه تنها معمول بلکه در حکم امری دایمی است، از آن‌رو بر روی صحنه می‌توان مجاز شمرد که صحنه به منزلهٔ آیینهٔ زندگی است.»(۵۴) جانسن بویژه در دفاع از آمیزش ترازدی و کمدی به وسیلهٔ شکسپیر تا آنجا پیش می‌رود که در مورد او منکر وجود تمایز میان نوعهای ادبی می‌شود. «نمایشنامه‌های شکسپیر به معنای دقیق و انتقادی کلمه نه ترازدی‌اند و نه کمدی، بلکه آثاری از نوع خاصّ‌اند؛ نمایشگر وضع واقعی طبیعت این کرهٔ خاکی با نیکی و بدی‌اش، شادی و غمش، آمیخته با تنوع نامحدود تناسب و گونه‌های بیشمار ترکیبهایش؛ و مبیّن گردش چرخ زمانه‌ای که در آن چیزی که کسی از دست می‌دهد آن دیگری به دست می‌آورد.»(۵۵) «اگر اندیشهٔ شکسپیر را دریابیم بیشتر انتقادهای رایمر و ولتر محو می‌شوند. نمایشنامهٔ هملت، بدون تخطّی از حدود نزاکت، با گفتگوی دو نگهبان آغاز می‌شود: بدون خدشه‌دار کردن طرح نمایشنامه، ایاگو زیر پنجرهٔ برابانتیو[۵۷] جنجال به پا می‌کند. البتّه به لحنی که تماشاگران امروزین آن را بسهولت برنمی‌تابند؛ شخصیت پولونیوس[۵۸] مناسب و مفید است؛ و گورکنان هم که ستایش برانگیزند.»(۵۶) جانسن در ینیوس[۵۹]، سناتور دلقک‌مآب نمایشنامهٔ کوریولانوس، ایرادی نمی‌بیند، و از این امر که کلودیوس[۶۰]، یك شاه، در هملت درحالت مستی ظاهر می‌شود دفاع می‌کند. شکسپیر «همیشه طبیعت را بر امور گذرا مسلّط می‌کند.»

> داستانش مستلزم رومیان یا پادشاهان است، ولی او فقط به آدمها می‌اندیشد. او می‌دانست که رم نیز مانند هر شهر دیگری آدمهایی با خلق وخوهای متفاوت دارد؛ و چون دنبال دلقکی می‌گشت و می‌دانست که بی تردید مجلس سنا نومیدش نخواهد کرد پس به مجلس سنا رفت. می‌خواست که چهرهٔ آدمی غاصب و جانی را نه تنها زشت بلکه نفرت‌انگیز ترسیم کند: بنابراین مستی را نیز به خصال دیگر او افزود زیرا خوب می‌دانست که شاهان نیز چون دیگران دوستدار شراب‌اند، و شراب هم قوای ذاتی خود را بر روی شاهان اعمال می‌کند.... همان‌سان که نقاش، راضی از پیکری

۵۶. aesthetic distance ← توضیحات مترجم در پایان کتاب.

۵۷. Brabantio، در نمایشنامهٔ *اتللو*، سناتور ونیزی و پدر دزدمونا.

۵۸. Polonius، در نمایشنامهٔ هملت، پدر اقیلیا که به دست هملت به قتل می‌رسد.

۵۹. Menenius Agrippa، یکی از سناتورهای رومی در نمایشنامهٔ کوریولانوس *(Coriolanus)* شکسپیر.

60 Claudius

که کشیده، به پوشش آن توجهی نمی کند. شاعر نیز به تفاوت اتفاقی میان کشورها و اوضاع وقعی نمی گذارد.(۵۷)

پیداست که در این نمونه، «طبیعت» به معنای بشر به صورت انتزاعی نیست بلکه منظور آدمهایی است با تمام ویژگیهای شخصی، ولی ممکن است که در این ویژگیها تناسب مقام یا دقّت تاریخی مراعات نشده باشد.

گرچه جانسن در مورد تناسب درشخصیت‌سازی تساهلی به خرج می‌دهد، اما به نظرات نئوکلاسیکی دربارهٔ تناسب و نزاکت درزبان سخت وفادار است. در مورد سبك، خود او نظراً و عملاً به سبکی انتزاعی، فخیم و متکلف گرایش دارد. درشمارهٔ ۱۱۵ *ادونچرر*[۶۱]، سبك سادهٔ مباحث علمی و استدلالی را «روشن، سره، پویا و رسا» تعریف می کند، ولی می افزاید که اگر «موضوع محتمل و اقناعی باشد، نویسنده باید با آوردن ظرایف و صور خیال مطلب را جذّاب کند، یا ایجاد تنوّع در انتخاب واژه به آن رنگ و آبی بدهد، و موسیقی افت و خیز جمله‌های آبدار را سر دهد.» در جای دیگری می گوید: «سنگریزه‌ای که امید همسری با الماس دارد لاجرم باید با دقّت تمام زدوده شده باشد؛ انتخاب واژه‌ای نیز که قرار است مابه‌ازای شیئی باشد بی تردید مستلزم کوشش بسیار است.»(۵۸)

با وجود این، جانسن در نقدهایی که دربارهٔ آثار شکسپیر و نویسندگان دیگر نوشته است دربارهٔ کمال مطلوب واژگان مجلّل چندان بافشاری نمی کند. محاورات کمیکی‌را در آثار شکسپیر بویژه از این نظر می‌ستاید که نمایندهٔ «سبکی [است] که هرگز منسوخ نخواهد شد. مکالمه‌ای برتر از زمختی و فرونر از پیراستگی و درست بدان صورتی که اصل تناسب می طلبد.»(۵۹) شکسپیر را بارها به سبب «کرّوفرّ بیش از حدّ واژگان» و «زبان برطمطراق»(۶۰) و حتّی گزافه‌گویی نکوهش کرده است. بخشی از بیزاری جانسن نسبت به سعرهای گری معلول «جلال زحمت‌افزای» واژگان آنهاست.(۶۱) با درنظر گرفتن سباهت کلّی سبك خود جانسن با سبك جرمی تیلر[۶۲] یا سرتامس براون[۶۳]، جای تعجّب است که از سبك براون با جنان شدّتی انتقاد کرده‌و آن را «ناهموار، فضل فروشانه، غامض، زننده و ناهنجار» خوانده است.(۶۲) بخش اعظم این نگرش را می توان با توجه به نظریه‌های بدیعی سنتی در مورد سطحهای مختلف سبك و علاقهٔ شخصی جانسن به تیت و بالایش زبان انگلیسی توجیه کرد. جانسن چندین سال از عمرش را وقف *فرهنگ زبان انگلیسی*[۶۴] خود کرد که فقط گنجینهٔ توصیفی زبان انگلیسی نیست بلکه هدفش

۶۱. *The Adventurer*، نشریه‌ای که جان هاکس ورث (John Hawkesworth)، از دوستان و پیروان جانسن، از ۱۷۵۲ تا ۱۷۵۴ منتشر می کرد و جانسن و جوزف وارتن هم مطالبی در آن می نوشتند.

۶۲. Jeremy Taylor (1613-1667)، اسقف و نویسندهٔ انگلیسی.

۶۳. Sir Thomas Browne (1663-1704)، هزل نویس و مترجم انگلیسی.

64. *A Dictionary of the English Language* (1755)

تجویز کاربرد صحیح زبان و نقد لغتهاست. برخی از واژه‌های منسوخ را وارد فرهنگ کرده است، ولی با بسیاری از واژه‌های دیگر را به عنوان منسوخ یا محاوره‌ای حذف کرده و یا اگر آنها را ذکر کرده درضمن اضافه کرده است که این واژه‌ها «نازل»، «ناشایست»، «تحریف شده»، «بربری صفت»، «غیرمجاز» یا «فاقد استقاق درست» هستند. ابرای مثال، واژهٔ عربی «شربت»[۶۵] بر «پانچ»[۶۶] ترجیح داده شده است.) بدین ترتیب حندان تعجّبی ندارد که جانسن کاربرد واژه‌های «نازل» را در بیان مضامین ترازیکی نمی پسندید و سرتاسر *رامبلر* شماره ۱۶۸ را به بحث دربارهٔ یکی از گفتارهای لبدی مکبث (بردهٔ اول، صحنهٔ پنجم. سطرهای ۵۱ به‌بعد) اختصاص داد:

بیا، ای شب قیرگون!
تیره‌ترین دود دوزخ را بپوشان،
تا خافوی تیز من زخم خود را نبیند،
و فلك نیز از لای بلاس تاریکی دزدانه ننگرد
و فریاد برنیاورد: دست نگهدار، دست نگهدار!

جانسن از استعمال واژهٔ "تیره" انتقاد می کند و آن را صفتی می خواند که «امروزه بندرت خارج از اسطبل شنیده می شود».[۶۷] همین طور "خافو" که عبارت است از «نام آلتی که قصّابان و آشپزان آن را درفرودست‌ترین مشاغل به‌کار می برند». «کیست که از عادت ایجاد ارتباط میان خافو و کارهای کثیف، به جای وحشت، احساس نفرت نکند؟» هرگاه جانسن به این دو تعبیر فلکزدهٔ "بلاس" و "دزدانه نگریستن"[۶۸] می اندیشد بسختی می تواند که «از خنده خودداری کند». در جاهای دیگر نیز از «توحّش عمدی» شیکسپیر در تقویم *شبانان*[۶۹] (۶۳) و زبان نامناسب و فرومایهٔ ساهان در نمایشنامه‌های هنری پنجم و ریچارد دوم انتقاد کرده است. ولی بر روی هم جانسن در مورد انتخاب

65. sherbet

۶۶. punch آب میوه‌های مختلف، غالباً همراه با ادویه، که معمولاً با شراب یا نوعی لیکور مخلوط می کنند. این واژه احتمالاً از *pānch* هندی و ان هم از *pañca* سنسکریت به معنای «پنج» مشتق است زیرا «پانچ» را نیز در اصل با ترکیب پنج مایع مختلف تهیه می کرده اند. جانسن شایدار این رو یکی را بر دیگری مرجّح می‌دانسته که اصل و نسب «شربت» معلوم و اشتقاق «پانچ» مورد تردید است.

۶۷. از معنی dun یکی رنگ تیره، رنگ خاکستری مایل به قهوه‌ای است و به اسبی نیز اطلاق می شود که به چنین رنگی باشد.

۶۸. به ترتیب، blanket و peep.

۶۹. *Shepheardes Calender* (1579). نخستین اثر مهم اشعار به اسلوب شعر شبانی، شامل دوازده شعر به عدد ماههای سال، و مضمون اظهار تأسف شاعر به عصر طلایی ازدست رفته، عصر عشق پاک، شعر ناب، اخلاق پاک و دین پاک

لغت و زبان راه اعتدال را دنبال کرده است و آرای او دراین زمینه با مقتضیات نوع ادبی و فحوای کلام تناسب دارد. کاربرد واژه‌های برگرفته از دریانوردی را در *سال شگفتیها*[۷۰]ی دریدن از این رو نکوهش می‌کند که «تمام واژه‌هایی که وارد هنر می‌شود باید در تعبیرات عام جا بیفتد، زیرا زبان شعر باید همگانی باشد.»(۶۴) اگرچه همواره با آثار فرانسوی مآبانه در زبان انگلیسی به مخالفت می‌پردازد، ولی به این امر هم توجّه کامل دارد که «نوشتهٔ هر نویسنده‌ای باب طبع همهٔ خوانندگان نیست.»(۶۵) از نویسنده‌ای که درجای مناسب واژه‌های نامطبوع به کار ببرد دفاع می‌کند، ولی، همانند دیگر معاصران خویش، به هیچ وجه قادر به لذّت بردن از انواع جناس و ایهام نیست. در *آلام شمشون*[۷۱] نمونه‌هایی از «انواع ضعفها بدون وجود کمترین دلیلی در توجیه آنها یافت می‌شود که مولود مضمون بافیهای کلامی محض است»؛(۶۶) گفته‌های دوپهلوی شکسپیر هم قابل اغماض نیست. «سخنی دوپهلو درنظر او [شکسپیر] چون کلئوپاترای مهلکی بود که برایش دنیارا ازدست داد، و از حاصل کار هم راضی بود.»[۷۲](۶۷) اگرچه جانسن سبك شکسپیر را، بویژه در کمدیهایش، ستوده است، ولی گاهی نیز درکلّی گویی چنان راه افراط را پیموده که آن را «دارای ضعف تألیف، متشتت و غامض» خوانده، و حتی گفته‌است که شکسپیر «زبان را با استفاده از کلیّهٔ شیوه‌های تباهی به انحراف کشیده است.»(۶۸) جانسن زبان و سبك گذشتگان را با معیارهای زمان خویش می‌سنجد.

ولی نگرش او نسبت به کاربرد اصول نظم[۷۳] تاحدودی متفاوت است. در این مورد، حتی بیش از موردِ زبان و انتخاب لغات، جانسن مطمئن بود که دوران خود او به اوج کمال دست یافته است. شعرسرایی درانگلیس «علمی» است که «هیچ عامل اتّفاقی» را برنمی‌تابد و غایت مطلوبش «ثبات» است.(۶۹) بدین‌سان، چون تثبیت شد، نمی‌تواند و نباید که تغییر یابد. پس از پوپ، «دست زدن به هر اقدامی در جهت بهترکردن این اصول خطرناك خواهد بود.» تمام یکی از مقاله‌های *رامبلر* (شمارهٔ ۸۶) را به بیان تفاوت میان رکن عروضی «خالص» و «مختلط»[۷۴] در شعرهای ده‌هجایی[۷۵] انگلیسی اختصاص داده است. منظور جانسن از «خالص» مصراعی است که دقیقاً منطبق بر بحور عروضی باشد؛ لزوم ارکان عروضی «مختلط» یعنی آن ارکانی را که، بویژه در رکن اول مصراع، در آنها «زحاف»[۷۶] تجویز شده است، از روی کمال بی‌میلی می‌پذیرد. از امکان به‌کار بستن بیش از دو هجای بی تکیه در یك رکن عروضی حتی ذکری به میان نیاورده، و

۷۰. (1667) *Annus Mirabilis*، دربارهٔ پیروزی دریایی نیروهای انگلیسی بر هلندیها و استقامت مردم لندن و شاه در آتش‌سوزی بزرگ آن «سال شگفت انگیز».

۷۱. (1671) *Samson Agonistes*، شعری از میلتن دربارهٔ بازسین روزهای حیات شمسون که در زندان به‌سر می‌برده و چون خود شاعر نابینا بوده است.

۷۲. اشاره به داستان انتونی است که عشق کلئوپاترا باعث شد دنیا را از دست بدهد.

73. versification 74. «pure» or «mixed» measure 75. pentameter

76. «substitution»

«تریلت»[۷۷] و «الکساندرن»[۷۸] را نیز، گرچه لازم خوانده و پذیرفته، در عین حال آنها را تقبیح کرده است. لابد گوش دکتر جانسن از آغاز فقط با صورت عروضی بیتهای مصرّع ده‌هجایی[۷۹] خو گرفته بوده است زیرا نکته‌های باریك و تفاوتهای اندك را در آن حس و بیان می کرد. ولی حتی در مورد شعر سفید[۸۰]، یعنی وزنی که به سبب پیشینه‌اش در آثار شکسپیر و میلتن مجاز می شمرد، نیز حرف بسیار داشت. در بحث از استدلالهای میلتن برضد قافیه، جانسن می گوید که میان انگلیسی و زبانهای باستان، که در آنها از قافیه می‌توان چشم پوشید، تفاوت چشمگیری وجود دارد. «موسیقی بیت مصرّع ده‌هجایی انگلیسی آن چنان ضعیف است که چه بسا اصلا به گوش شنونده نرسد مگر آنکه همهٔ هجاهای هر مصراعی با یکدیگر هماهنگ باشند؛ این هماهنگی هم در صورتی امکان‌پذیر است که هر مصراعی در حکم دستگاه مشخّصی از اصوات و مجزّا از دیگر مصراعها باشد. راه رسیدن به این تمایز و حفظ آن نیز استفاده از صنعت قافیه است.»(۷۰) «شعر سفید که صرفاً بر بحور عروضی[۸۱] متّکی باشد تأثیر چندانی بر گوش یا ذهن ندارد و بدون استفاده از صنایع لفظی برجسته و صور خیال چشمگیر بسختی می تواند بر روی پای خویش بایستد.»(۷۱) بدین طریق آثار میلتن، و نیز *افکار شبانه*[۸۲] ادوارد یانگ و *لذات خیال*[۸۳] مارك اکنساید[۸۴] پذیرفته می‌شوند: امّا بیشتر شعرهای سفید معاصر، بویژه درزمینه‌های تعلیمی یابورلسك[۸۵]، را نمی‌پسندد. در تقبیح سعری از دیوید مالت[۸۶] فقط به ذکر این مطلب کفایت می کند که «ولی این شعرِ سفید است.»(۷۲)

خصومت جانسن نسبت به شعر غنایی حتی از این هم فراتر می‌رفته و ظاهراً به هیچ وجه قادر به لذت بردن از شعرهایی از این نوع که بیش از حد معمول پیچیده و متنوع باشد نبوده است. از «جنون بیندارمآبانهٔ» کارلی بیزار است، و می گوید که «لذّت عمدهٔ شعر منبعث از وزن معلوم و

۷۷. triplet: ← توضیحات مترجم در پایان کتاب.

۷۸. alexandrine: ← توضیحات مترجم در پایان کتاب.

۷۹. heroic couplet: ← توضیحات مترجم در پایان کتاب.

۸۰. blank verse: ← توضیحات مترجم در پایان کتاب.

81. numbers

۸۲. *The Complaint, or Night Thoughts on Life, Death, and Immortality*. شعری بندآموز در حدود هزار سطر و در نه کتاب. کتاب اول با تأملات شاعر دربارهٔ زندگی و مرگ آغاز می شود: هفت کتاب بعدی به هدایت کافری لورنزو نام اختصاص دارد، و سرانجام کتاب نهم به روز محشر می‌پردازد.

۸۳. *The Pleasures of Imagination*. شعری بندآموز که دو تحریر از آن منتشر شد (۱۷۴۴ و ۱۷۵۷). در این شعر دین اکنساید به هاچسن و ادیسن و شفتسبری از لحاظ زیربنای افکار فلسفی و زیباشناختی مشهود است.

۸۴. Mark Akenside (1721-1770)، شاعر و طبیب انگلیسی.

۸۵. burlesque: ← توضیحات مترجم در پایان کتاب.

۸۶. David Mallet (or Malloch; 1705? - 1765)، شاعر اسکاتلندی.

مشخص مصراعها وساختارمتحدالشکل بند[۸۷]هاست.»(۷۳) «اود»[۸۸]های درایدن و پوپ را نیز دربارهٔ روز عید سیلیای مقدّسه[۸۹] «فاقد عنصر بنیادین مصنّفات منظوم، یعنی تکرار معیّن وزنهای مشخّص»،(۷۴) می شمارد. البتّه ازهمه مشهورتر خرده‌گیریهای او به برخی از اشعارمیلتن است: حتّی ترانه‌های کوموس[۹۰] «از لحاظ وزن چندان خوشنوا نیستند»، و *لیسیداس* «در وزنهای ناخوشایند» تصنیف شده‌است.(۷۵) والاترین ستایشها را به پوپ اختصاص داده است. اگر حرف بازْول[۹۱] را باور کنیم، جانسن گفته است که «هزارسال ممکن است سپری شود تا باردیگر کسی از لحاظ تسلط در کار نظم به توانایی پوپ پدید آید.»(۷۶)

بدین ترتیب می بینیم که جانسن ریشه‌هایی محکم در ذوق زمان خویش دارد و حتی می توان گفت که محاط درآن است. دو موضوع جدید نقد قرن هجدهم، یعنی زیباشناسی[۹۲] و مشرب جهان‌میهنی[۹۳]، تقریباً در او اثری برجای نگذاشته‌اند.

در آثار جانسن بسختی می توان بحثی دربارهٔ زیبایی یافت. بحثی که در آغاز شمارهٔ ۹۲ *رامبلر* (۱۷۵۱) آمده ظاهراً به نتایجی نسبی نمایانه می‌انجامد. زیبایی امری «صرفاً نسبی و قیاسی است». و جانسن ظاهراً این مطلب را می‌پذیرد که «چندان تابع بررسیهای عقلی نیست.» ولی چیزی نمی گذرد که با تمسّک به حکم همهٔ اعصار وزمانها، یعنی عرف عام نوع بشر، امتیازی را که به مذهب اهل شک داده بود بازپس می گیرد. دوام دیرپای شهرت برخی از نوشته‌ها «ثابت می کند که برای قوای ذهنی ما کافی وبرای طبیعت خوشایندند.» امکان «محدود ساختن برخی از زمینه‌های ادبیات را زیرسلطهٔ علم» اعلام می کند وبه بحثی در بارهٔ رابطهٔ میان صوت و معنا[۹۴] در شعر می پردازد. نزد جانسن ظاهراً زیبایی در ادبیات بیشتر محدود به زیبایی زبان و اصول سخن‌سرایی، طنین صوت، تکرار بقاعدهٔ وزن است. گهگاه، جانسن ظاهراً تحت تأثیر گستاردرخاستگاه *اندیشه‌های ما در باب شکوهمندی و زیبایی*[۹۵] (۱۷۵۶)، نوشتهٔ دوستش ادموند برک، زیبایی را از شکوه و توجّه به امر کلّی را از جزئی متمایز می کند. میلتن را با تعبیری شکوهمند، «فخامتی غول آسا»(۷۷) تعریف می کند. «شکوه کیفیت عمومی و غالب این شعر [بهشت از دست شده]

۸۷. stanza: ← توضیحات مترجم در پایان کتاب.

۸۸. ode: ← توضیحات مترجم در پایان کتاب.

89. Dryden, «A Song for Saint Cecilia's Day»; Pope, «Ode for Music: On Saint Cecilia's Day»

۹۰. (1634) *Comus, A Masque*، شعری به اسلوب نسبی از میلتن.

۹۱. James Boswell (1740-1795) زندگینامه‌نویس انگلیسی متولد اسکاتلند که سالها معاشر صمیمی جانسن بود. گفته‌های او را یادداشت می کرد و سرانجام کتاب زندگی صمیمی جانسن (*Life of Samuel Johnson*) خود را در ۱۷۹۱ نوشت که از مشهورترین نمونه‌های این نوع ادبی است.

92. aesthetics 93. cosmopolitanism 94. sound and sense

95. *Inquiry into the Origin of Our Ideas of The Sublime and the Beautiful*

است: سکوهی که به سیوه‌های گوناگون تحقق یافته، گاه وصفی است، گاه برهانی.»(۷۸)

ولی جانسن در برابر یکی از گرایشهای معاصر زیباشناسی، گرایشی که در مورد دیدرو هم مشاهده کردیم، یعنی همانند کردن امر سکوهمند با رقت‌انگیز، ایستادگی می‌کند. بهشت *ازدست* سده اثری است سکوهمند، ولی در آن چندان مجالی برای بروز امر رقت‌انگیز وجود ندارد و عواطف فقط در یك مورد برانگیخته می‌شوند. در این حماسه با سکوهی روبه‌رو هستیم که «فاقد علایق انسانی» است. ولی از طرف دیگر، آثارشکسپیر رقت‌انگیزند، عواطف را برمی‌انگیزند، قلب را تسخیر می‌کنند. جانسن عامل برانگیزاننده و حتی گریاننده را به آثار عالی و بزرگ ترجیح می‌دهد. *ترازدی جین شور*[۹۶] نوشتهٔ نیکولاس رو را که «عمدتاً متضمن صحنه‌های خانوادگی و مصائب خصوصی» است از این رو می‌ستاید که قلب انسان را می‌فشارد. «زن بخشوده‌است زیرا توبه می‌کند، و سوهر سربلند است زیرا می‌بخشاید. بس این یکی از آن آثاری است که هنوز از به روی صحنه‌آمدن آن استقبال می‌کنیم.»(۸۰) در آرای جانسن رگه‌ای از احساساتیگری قرن هجدهم وجود دارد که گهگاه در ذوق ادبیش بروز می‌کند، ولی همواره در *دعاها و تأملات*[۹۷] خصوصی او و درنامه‌هایش به همسرش و به دوشیزه بوتبی[۹۸] هویداست.

جانسن از شاعران متافیزیکی از جمله بدین سبب انتقاد می‌کند که قادر به ارضای عاطفی خواننده نبوده‌اند. «دربازآفرینی یا برانگیختن تأثرات توفیقی نیافتند.» «بدان وحدت احساسی که ما را قادر به دریافتن و برانگیختن دردها و لذتهای ذهنهای دیگر می‌کند وقعی نمی‌نهادند: هرگز جویای آن نبودند که در هر موردِ بخصوص چه باید بگویند یا بکنند، بلکه اشعار خود را به‌صورت نظاره‌کنندگان طبیعت بشر و نه کسانی که در آن سهیم‌اند نوشتند؛ بسان موجوداتی که، بی‌درد و فارغبال، به خوبی و بدی می‌نگرند.»(۸۱) فقدان احساس یکدست، راه‌ندادن به خواننده که خود را از نظر عاطفی به جای گوینده بگذارد، و مفهومی که ما «فاصلهٔ طنزآمیز»[۹۹] می‌خوانیم از جمله چیزهایی است که جانسن درشاعران متافیزیکی نمی‌بیند. تردیدها و نگرش ایشان به موضوع از چند سو، «امّا» و «ولی» کردنهایشان، و نیز «جزئیات و رنگ محلّی» غنی و پیچیدهٔ شعرشان[۱۰۰] با بافتاری جانسن برکیفیت انتزاعی و عاطفی شعر مغایر بود. اگرچه میلتن از نظر توجّه به امور بشری کمبودهایی دارد، درعوض «بزرگی کلیّت» در آثار او مسهود است. ترازدی خانوادگی، رمانهای ریچاردسن و قطعات رقت‌انگیز نمایشنامه‌های شکسپیر خواست جانسن را در زمینهٔ احساس «یکپارچه» برمی‌آوردند، ولی شاعران متافیزیکی نه سبکی شکوهمند داشتند و نه شعرشان تکان دهنده بود و نه، چون بوبِ محبوب او، سروده‌هایشان از سلاست و روانی و خوشنوایی برخوردار بود. اندك مایه‌ای از فرزانگی، فضل و قوّهٔ ابداع تنها محسّناتی است که

96. *The Tragedy of Jane Shore* 97. *Prayers and Meditations*

98. Hill Boothby 99. ironic detachment

۱۰۰. ← توضیحات مترجم در پایان کتاب ذیل metaphysical poets.

جانسن در ایشان می‌یابد.

جانسن ظاهراً به نظریردازیهای گستردهٔ معاصر در مورد ذوق و دربارهٔ عکس‌العمل خوانندگان علاقه‌ای نداشته است. ولی از مناظره‌ای هم که کسانی چون برك و هیوم[۱۰۱] در آن شرکت مؤثر داشتند بی خبر نبوده است. قطعه‌ای از سرگذشت کانگریو حاوی همان مطالبی است که مدتها پیش از آن در *رامبلر* در بحث از زیبایی گفته بود. چنین می‌نماید که جانسن نسبی بودن ذوق را تأیید می‌کند. در اشاره به تقدیم‌نامه‌ای که کانگریو بر نمایشنامهٔ مزوّر[۱۰۲] نوشته و به دفاع از آن پرداخته است، می‌گوید: «دفاعیاتی از این قبیل فایده‌ای ندارد. 'درباب اختلاف سلیقه بحثی نیست'[۱۰۳]: مردم را می‌توان، برخلاف میلشان، به پذیرفتن امری واداشت، ولی هرگز نمی‌توان رضایتشان را جلب کرد.» این همان استدلالی است که در ایدن و ولتر هم به‌کار برده‌اند. ولی بازهم، با توسّل به حکم زمان و عرف عام و فراگیر، امتیازی را که به مشرب اصالت نسبیت داده است تعدیل می‌کند. «ذوق، درعین خیره‌سری، بسیار ناپایداراست، و در امری که برهان راهی به جایی نبرد غالباً گذشت زمان عامل پیروزی است.» «جز طول زمان و دوام اعتبارو احترام هیچ محك دیگری» را نباید در مورد آثار ادبی به‌کار بست.(۸۲) مفهوم مشهور «خوانندهٔ معمولی» او، که غالباً تعبیر نادرستی هم از آن شده، نمایندهٔ همین عرف عام و فراگیر است. «از تمام ظرایف و دقایق و جزم‌اندیشیهای عالمانه که بگذریم،» اوست که «آخرالامر، فارغ از خاصیّت تباه‌کنندهٔ تعصّبات ادبی، داور هر داعیه‌ای نسبت به مقام و منزلت هر شاعری خواهد بود.»(۸۳) بی تردید منظور از خوانندهٔ معمولی آدم میانه‌حال یا آدم معمولی به معنای کسی با موضع اجتماعی پایین نیست، بلکه مرادآدم کلی به معنای نئوکلاسیکی آن است، و می‌دانیم که نئوکلاسیستها چه امیدهایی به یکپارچگی طبیعت بشری بسته بودند. برخلاف معنایی که ویرجینیا وولف[۱۰۴] به این تعبیر می‌دهد، نه منتقدان و دانشپژوهان به طور کلّی، بلکه فقط منتقدی که تعصّب به تباهی‌اش کشیده و دانشپژوهی که جزم‌اندیشی متحجّرش کرده است از این تعبیر خوانندهٔ معمولی مستثنا شده‌اند. ولی جانسن اعتماد به «خوانندهٔ معمولی» را تا غایت نتایج منطقی‌اش دنبال نمی‌کند، و به تجزیه و تحلیل عکس‌العمل خواننده یا ماهیّت جمع مخاطبان اثری ادبی یا روند تثبیت شهرت نویسنده نمی‌پردازد. اگرچه اتّکا به آیندگان احتمالا با شك نسبت به دوام و حقانیّت بینش خویش ملازمت دارد، در اعتماد به نفس جانسن بندرت خللی راه می‌یابد. درجای جای آثار او قطعه‌هایی حاوی

۱۰۱. David Hume (1711-1776)، فیلسوف و مورخ اسکاتلندی و مؤلف آثار عمده‌ای از جمله تحقیق دربارهٔ فهم بشر (*An Enquiry Concerning Human Understanding*).

102. *The Double Dealer* (1694) 103. *de gustibus non est disputandum*

۱۰۴. اشاره به دوکتاب است که ویرجینیا وولف (Virginia Woolf; 1882-1941)، رمان‌نویس انگلیسی، تألیف کرده‌است: *The Common Reader: First Series* (1925); *The Common Reader: Second Series* (1932).

سوءظن به خردمداری مفرط یافت می‌شود. ولی نظریهٔ «خوانندهٔ معمولی» صرفاً وسیله‌ای دیرپای جهت تشبّه منتقد به جمع مخاطبان و صدای او یا حکم اعصار است.

جانسن بر نفسانیّات هنرمند نیز تکیه نمی‌کرد، و بوضوح پیداست که به نظر پردازیهای معاصر دربارهٔ نبوغ و قوهٔ خیال علاقهٔ چندانی نداشته است. نه اینکه هرگز این واژه‌ها را به‌کار نبرده باشد: جانسن همواره به ضرورت نبوغ برای شاعر، یعنی لزوم بهره‌مند بودن از موهبتی فطری ودرونی، قایل بوده است. در بیان نبوغ بوب صفات متعارف دراین زمینه را ذکر می‌کند: ابداع، تخیّل، تشخیص.(۸۵) درنظر او، «والاترین صفت پسندیدهٔ نبوغ قدرت ابداع آثار اصیل است.»(۸۶) در بحث دربارهٔ شکسپیر، جانسن قدرت ابداع را «نخستین و ارجمندترین» قدرت شاعر می‌خواند و آن را «توانایی آفرینش مجموعه‌ای از رویدادها»، و «کشف نخستین نشانه‌های افسانه‌ای جدید و خلق شخصیّتهای داستانی و هدایت تمام این عناصر به سوی فرجامی خوشایند» تعریف می‌کند.(۸۷) ولی «نبوغ» به‌هیچ وجه بار معنایی رمانتیکی ندارد، بلکه عبارت است از *ingenium* لاتینی، «ذهنی برخوردار از مقدار قابل توجّهی از تواناییهای عام که برحسب تصادف در جهتی معیّن قرار گرفته است.»(۸۸) جانسن طیّ گفتگویی حتّی گفته است که «اگر نیوتن به شاعری اشتغال ورزیده بود شاعر حماسی بسیار خوبی می‌شد. من نیز به همان سهولتی که به شعر تراژیکی پرداختم می‌توانستم به رشتهٔ حقوق بپردازم.» بازول اعتراض می‌کند که «ولی به هر تقدیر به شعر تراژیکی پرداختید و نه به حقوق.» جانسن پاسخ می‌دهد: «چون پول لازم را برای تحصیل دررشتهٔ حقوق نداشتم. کسی که توان حرکت داشته باشد، به همان سهولتی که به سمت مغرب گام برمی‌دارد می‌تواند به سمت مشرق برود؛ کافی است که سرش را بدان سمت برگرداند.»(۸۹) معنای ضمنی این گفته مبنی براینکه هرآدم مستعدی، اگر اراده کند، می‌تواند شاعر شود، و میان استعداد لازم برای تحصیل در رشتهٔ حقوق یا ریاضیّات یا سرودن شعر تفاوتی وجود ندارد، جانسن را نگران نمی‌کند، چرا که او خواستار تحلیل رفتن شاعر در کلیّت نوع بشر است.

از این رو جانسن نمی‌تواند به نظریهٔ جدید تخیّل خلّاق علاقه‌ای ابراز کند. ولی اشاره کردن به گفتار ایملاک[۱۰۵] در *راسلاس* (فصل چهل وسوم) دربارهٔ «استیلای خطرناک امر خیالی [قوهٔ واهمه]» یا به *رامبلر* شمارهٔ ۸۹ دربارهٔ «وفور خیالات واهی» برای اثبات بدگمانی جانسن نسبت به تخیّل دلیلی کافی نیست. جانسن در این نوشته‌ها با خیالبافی و گریز از واقعیّات و، چنانکه در بخشهایی از *دعاها و تأمّلات* می‌توان دید، با «خیالات شهوانی و افکار بی‌بندوبار» به مخالفت برخاسته است. «تخیّل» در نظر او به معنای رایج قرن هجدهم یعنی توانایی تجسّم چیزهای غایب است. «خیال [قوهٔ واهمه] اندیشه‌ها را از گنجینهٔ حافظه برمی‌گزیند، و با ترکیبات متنوّع به آفرینش آثار بدیع می‌پردازد.»(۹۰) جانسن در زمینه‌های ادبی محض خیال را به منزلهٔ بخشی از

۱۰۵. Imlac، شخصیتی در داستان راسلاس.

ابزار شاعر می‌پذیرد. او دربارهٔ پوپ چنین می‌گوید: «پوپ از قدرت تخیّل برخوردار بود، قدرتی که بر ذهن نویسنده اثری عمیق می‌گذارد و، همان سان که در *الوئیزا*، جنگل ویندزور[۱۰۶] و *مکاتیب اخلاقی*[۱۰۷] پوپ مشهود است، او را قادر به القای صورتهای مختلف طبیعت، رویدادهای زندگی و نیروهای فعّال عواطف می‌سازد.» اشاره به *مکاتیب اخلاقی*، که مشکل بتوان «تخیّلی»اش خواند، برای اثبات این امر کافی است که در اینجا «خیال» صرفاً به معنای قدرت بازآفرینی به کار رفته است. آنگاه که جانسن قوهٔ ابداع پوپ را در *هنك حلقهٔ گیسو* می‌ستاید و آن را دارای «رشته‌های جدیدی از رویدادها و صحنه‌های بدیعی از صور خیال» می‌خواند، واژهٔ «ابداع» به معنای امروزین خیال نزدیك می‌شود. ولی درعین حال *هنك حلقهٔ گیسو* را در کنار *رساله دربارهٔ نقد*[۱۰۸] می‌گذارد و هردو را از نوعی ابداع برخوردار می‌شمارد «که به وسیلهٔ آن زینتها ومالهای اتفاقی و عَرَضی به موضوعی معلوم متّصل شده‌اند.»(۹۱) در اینجا ابداع چیزی چندان بیش از ابتکار و مهارت در یافتن پیرایه‌های بدیعی نیست. جانسن غالب اوقات خیال را «نیروی ذهنی بی‌بندوبار و هرزه‌ای که محدودیت و تضییق را برنمی‌تابد»(۹۲) معرفی می‌کند و بدین وسیله بدگمانی خود را نسبت به آن بیان می‌کند. درصحبت از *افکارشبانه* یانگ به «بزرگترین غلیانهای خیال»، «گزنش افسارگسیختهٔ احساسات و حمله‌های بی‌هدف و پراکندهٔ خیال»(۹۳) اشاره می‌کند. ناخشنودی خود را نسبت به رمان کتبش ویکفیلد[۱۰۹] نوشتهٔ دوستش گلدسمیت بدین صورت ابراز می‌دارد: «از زندگی واقعی در آن خبری نیست، و ازطبیعت هم نه خندان. نمایشی صرفاً خیالی است.»(۹۴) امور اعجاب‌انگیز در آثار تکسپیر برایش کاملا ناخوشایند نیست، ولی آنچنان که بعدها رمانتیکها و یا، مدّتها پیش از ایشان، جوزف وارتن و خانم مانتگیو[۱۱۰] آنرا به صورت مسئله‌ای بزرگ درآوردند بدان نمی‌پردازد. «قوّهٔ ابداع بیکرانی» را که در نمایشنامهٔ *طوفان* به‌کار رفته می‌ستاید، ولی *رؤیای شب نیمهٔ تابستان*[۱۱۱] را «وحشی و عجیب و غریب» می‌خواند. معمولا

۱۰۶. *Windsor Forest* (1713)، شعری سیاقی از پوپ، شامل وصف مناظر طبیعی انگلیس، ورزشهای میدانی و اشاراتی به مسائل ادبی وسیاسی.

۱۰۷. *Ethic Epistles*، ظاهرا منظور جانسن *Moral Essays*، چهار شعر اخلاقی است که پوپ در ۱۷۳۱ـ۱۷۳۵ نوشت. این اشعار به شکل نرسّلی است و به ترتیب در آنها به موضوعات زیر پرداخته است: در نامهٔ اول دانش و خصال مردان؛ نامهٔ دوم خصال بانوان؛ نامهٔ سوم فواید ثروت؛ و نامهٔ آخری همین موضوع همراه با مواردی از کج‌سلیقگی در استفاده از ثروت.

۱۰۸. *Essay on Criticism* (1711)، شعری بندآموز از پوپ که در بیست ویك سالگی منتشر کرد. رساله با ذکر قواعد ذوق و حجّیت نویسندگان باستان آغاز می‌شود. آنگاه به بحث دربارهٔ قوانینی می‌پردازد که هر منتقدی باید از آنها پیروی کند و به منتقدانی اشاره می‌کند که این قوانین را مراعات نکرده‌اند.

109. *The Vicar of Wakefield* (1761 2)

۱۱۰. Lady Mary Wortley Montagu (1679-1762)، نویسنده و سیاح انگلیسی.

۱۱۱. *A Midsummer Night's Dream*، یکی از کمدیهای شکسپیر.

توجیهی تاریخی برای امور اعجاب‌انگیز ارائه می‌کند. مملا از ساحره‌های مکبث و بریان رؤیای سب تیمه‌تابستان به نام خرافه‌های آن دوران درمی‌گذرد. این امر را انکار نمی‌توان کرد که جانسن ابر هنری بسیار عجیب و غریب را نمی‌پسندید یا درک نمی‌کرد مگر آنکه می‌توانست آن را به‌عنوان تصویری از حقیقت تعبیر کند. جانسن به این مطلب اعتقادی راسخ داشت که «فقط بر بستر استوار حقیقت است که ذهن آدمی می‌تواند آرام گیرد.»(۹۵)

در بخشهایی که جانسن درباره صور خیال، تشبیه، استعاره و تمثیل می‌کند نیز همین نگرش مشهود است. جانسن از استعاره انتظار دارد که کاملا سازگار و دارای ترتیبی معقول باشد. و گاهی درنقد آن به صورتی مضحک بی‌سلیقگی به خرج می‌دهد. برای مثال، از بند اول «مرحل شعر»گری به سبب «اختلاط صورتهای خیالی "صدای منتشر شونده" و "آب جاری" انتقاد می‌کند.(۹۶) و یا ضمن اظهارنظرهای خویش در مورد بخش پایانی «شعری درباره گربه»[۱۱۲] گری ناتوانی عجیبی نسبت به درک تعبیرات استعاری معمولی بروز می‌دهد: «اگر آنچه برق می‌زد "طلا" بود، گر به درون آب نمی‌رفت؛ و اگر می‌رفت، باز هم غرق می‌شد.»(۹۷) دو تعبیر ادیسن را، یکی بعد از دیگری، به این عنوان که استعارهٔ درهم یا «شکسته»[۱۱۳] است به باد استهزا می‌گیرد. جانسن با تعبیرات برگرفته از هنر به منظور تصویر طبیعت نیز مخالف است. «"سبزه‌زار مخملی ایدالیا" اصطلاحی مبتذل است. صفت یا استعارهٔ برگرفته از طبیعت موجب تعالی هنر است. ولی صفت یا استعارهٔ برگرفته از هنر باعث تنزّل طبیعت است.»(۹۹) گفتهٔ جانسن منبعث از نظریهٔ بدیعی رایجی است مبتنی بر این نظر کلامی که آثار صنع خدا از آنچه بر بازد برتر است. ولی اگر این نظریه دقیقاً اعمال شود به دورانداختن بخش اعظم غنای استعاری شعر امروز و دورهٔ رنسانس خواهد انجامید.

در نظر جانسن تشبیه عبارت است از پیرایه‌ای که تنها به صورت «مثال»[۱۱۴] یا استعلای بلاغی عمل می‌کند و «موضوع را تعالی می‌بخشد.»(۱۰۰) در فرهنگ خود نیز استعاره را تشبیهی تعریف کرده که «در یک واژه آمده است». عبارت مشهور جان دِنم[۱۱۵] را متضمن این آرزو که سبکش چون رود نیمز روان باشد بدین دلیل ستوده است که «اجزای تشابه را با چنین فراستی فراهم آورده و بخشهای گوناگون عبارت را با چنین دقتی با یکدیگر متوازن کرده است». ولی در عین حال از این رو آن را نکوهش می‌کند که «باید بیشتر واژه‌هایی را که این چنین هنرمندانه در برابر هم قرارداده شده‌اند در یک سوی تشابه به معنایی ساده و در سوی دیگر آن به معنایی استعاری فهم کرد؛ و اگر زبانی باشد که نتواند اعمال ذهنی را با تصویرهای عینی بیان کند، این تعبیرها قابل ترجمه به آن

112. «Ode on the Death of a Favourite Cat» (1747)

۱۱۳. catachresis: ← توضیحات مترجم در پایان کتاب.

114. illustration

۱۱۵. Sir John Denham (1615-1669)، شاعر و معمار انگلیسی.

زبان نیستند.»(۱۰۱) انتظار عجیب ترجمه‌پذیر بودن به زبانی خیالی، صرفاً تعقّلی و انتزاعی (چیزی مانند زبان جهانی[۱۱۶] لایب‌نیتس یا منطق نمادین امروز) ظاهراً حاکی از آن است که زبان، حتّی در مورد شعر، باید اعمال ذهنی را بدون استفاده از تصویرهای عینی بیان کند. جانسن صحبت کردن از سبک را دوست می‌دارد ولی با رودخانه کاری ندارد؛ گرچه به استادی دِنِم در انتخاب مواد مطلوب سبک اذعان می‌کند، ولی از اینکه آنها را در رودخانه نمی‌توان یافت ناخشنود است.(۱۰۲)

تحلیل بسیار تفصیلی جانسن از استعاره‌های موجود در آثار شاعران متافیزیکی نیز بر همین مفهوم خردپژوهانه مبتنی است. واژهٔ «متافیزیکی» را در صدد برآیدن به این گروه از شاعران اطلاق کرد ولی از طریق زندگی *کاولی*[۱۱۷] (۱۷۸۰) نوشتهٔ جانسن قبول عام یافت. معنای آن نزد جانسن «امور مربوط به ماورای طبیعت» نبود، بلکه وی آن را به معنی «خارج از طبیعت» یا بواقع «غیرطبیعی»، ضد «طبیعی» به مفهوم نئوکلاسیکی جهانی یا کلّی به‌کار می‌برد. «ایشان نه از طبیعت تقلید کردند و نه از زندگی: نه صورتهای مادّه را تصویر کردند و نه اعمال ذهن را نمودند.»(۱۰۳) جانسن تعبیر دقیقی از صور خیال و «ذکاء» در آثار آنها کرده و آن را «تنافر هماهنگ شده»[۱۱۸]، «ترکیبی از صور خیال ناهمانند، یا کشف مشابهتهای مکتوم در چیزهایی که در ظاهر ناهمانندند» خوانده است. «نامتجانسترین اندیشه‌ها را بزور به یکدیگر پیوسته‌اند.» «کارشان همواره جنبهٔ تحلیلی دارد؛ هر صورت خیال را می‌شکنند و چندپاره می‌کنند.»(۱۰۴) وصف جانسن دربارهٔ شیوهٔ شاعران متافیزیکی هنوز هم جالب توجه است، و گلچین استادانه‌اش از مضمونهای متافیزیکی خواندنی است. ولی در این تحلیل بوضوح معلوم نیست که چرا اندیشه‌ها را نباید «بزور به‌یکدیگر پیوست»، منظور از ترکیبهای مسالمت‌آمیز (بدون اعمال زور) چیست، یا شعر تحلیلی و تجزیه‌کردن صور خیال به چندپاره چه اشکالی دارد. جانسن در جایی دیگر ضمن بحث از تشبیه ظاهراً نظری متضاد با مطالب بالا ابراز می‌کند. «تشبیه را می‌توان با خطوطی مقایسه کرد که در نقطه‌ای به هم می‌پیوندند؛ مبدأ خطوط هرچه دورتر، بهتر. در مورد تمثیل می‌توان دو خط را در نظر مجسّم کرد که درکنار هم ادامه می‌یابند، ولی به هم نزدیک نمی‌شوند؛ هیچ‌گاه از هم چندان دور نیستند، ولی هرگز به هم نمی‌پیوندند.»(۱۰۵) ولی چنین می‌نماید که حتی اگر اجزای تشبیه از دورترین نقاط مختلف جهان انتخاب شده باشند، مشبّه و مشبّهٌ به را باید پاک و پاکیزه از یکدیگر جدا نگاه داشت و آنها را «بزور به یکدیگر نپیوست». حال منظور جانسن از «زور» هرچه هست باشد، شعر تحلیلی از این رو بد است که به احساس یکسان و وحدت لحن منجر نمی‌شود، و تفکیک صور خیال هم مستلزم چنان دقّتی است که به پراکندگی خیال، ابهام و طنز ــ چیزهایی که ما امروزه خیلی می‌پسندیم ــ می‌انجامد. اینکه جانسن کاولی را «بی‌تردید بهترین» شاعر متافیزیکی

116. *characteristica* 117. *Life of Cowley*, in *The Lives of the Poets*

118. *discordia concors*

می‌داند(۱۰۶) و محسنات واقعی این گروه را کاملا نادیده می‌گیرد نشانه‌ای است از قدرت تعصّبات خردپژوهانهٔ او بر ضد هر آنچه به نظرش ذوقی ویژه می‌آید. چیزی زودگذر و باب روز، نه تأییدی بر حقیقت کلّی. یکی از ویژه‌ترین ذوقهایی را که تاکنون دنیا به خود دیده است ــ ذوق نئوکلاسیسیسم انتزاعی را ــ تنها معیار و ملاك هنر و شعر قرار داده بود.

ناتوانی جانسن در درك مهمترین ویژگی شعر، یعنی جنبهٔ مجازی آن، و نگرش او نسبت به شعر دینی، روشن کنندهٔ یکدیگرند. بحث او از حماسه‌ای دینی که کاولی دربارهٔ داود نوشته است[۱۱۹] نشان می‌دهد که در نظر جانسن استفاده از شعر و صور خیال به منظور «بسط» (تاریخ دین) کاری است «سکسرانه و بیهوده». و هر افزودنی بر آنچه خودْ اهداف دین را کفایت می‌کند نه تنها بی‌سر که تا حدی نیز کفرآمیز به نظر می‌رسد.»(۱۰۷) در اشاره به شعرهای دینی ادموند والر، جانسن بار دیگر توضیح می‌دهد که «شعرهای عبادی کمتر خوشایند است.» مانعی دراین نمی‌بیند که از اصول عقاید دین درشعری پندآموز به دفاع برخیزند و یا در شعری وصفی به ستایش از زیباییهای طبیعت بپردازند. موضوع مورد وصف «خدا نیست، بلکه آفریده‌های خداست.» ولی «تأمّلات دینی، یا علقهٔ میان خدا و روح بشر، نمی‌تواند شاعرانه‌باشد. کسی که به فیض استفانه از برای رحمت پروردگار خود واقرار به شایستگی منجی خویش نایل گشته به مقام والایی رسیده است که شعر توان عرضه‌کردن آن را ندارد.» این گفته را چنین می‌توان تعبیر کرد که دعا حالتی برتر از مراقبهٔ شاعرانه است، و ظاهراً یکی آن دیگری را منتفی می‌کند. «ذات شعر ابداع است، آن نوع ابداعی که، با آفرینش چیزی نامنتظر، شگفتی می‌آورد و لذّت می‌بخشد. مباحث ذکر خدا معدودند، و چون معدودند همه با آنها آشنایند؛ ولی، درعین معدودبودن، به تعداد آنها نمی‌توان افزود؛ عذوبت احساس چیزی بر لطفشان نمی‌افزاید، و عذوبت بیان هم نه چندان.» (در اینجا «لطف» به معنای آرایش و زینت است؛ «احساس» به معنای محتوا، موضوع: «بیان» هم به معنی صورت بدیعی.)* «قدرت مطلق را نمی‌توان تعالی بخشید: نامتناهی را نمی‌توان بسط داد؛ کمال را نمی‌توان بهبود بخشید»(۱۰۸) نقد بهشت *ازدست* شده نیز دقیقاً بر همین اندیشه‌ها مبتنی است: «سنگینی نیکی و بدی جاودان بیش از توان بالهای نکته‌سنجی است.»(۱۰۹) عیب اساسی بهشت *ازدست* شده در اختلاط دایمی روح و ماده، بویژه در روایت جنگ لاهوتی است.(۱۱۰) شعرهای عبادی آیزاك واتز[۱۲۰] نیز رضایت‌بخش نیستند. «قلّت مباحث، ناگزیر، به تکرار دایم

* این توضیح لازم است، زیرا الن نیت این واژه‌ها را درست نفهمیده و «لطف» [grace] را به معنای «فیض» و «لطف فوق طبیعی» [supernatural grace] گرفته است.

۱۱۹. *Davideis, a Sacred Poem of the Troubles of David* (1656). حماسه‌ای دینی که تنها چهار کتاب از دوازده کتاب آن نوشته‌شد.

۱۲۰. Isaac Watts (1674-1748). نویسندهٔ شعرهای دینی.

وامی‌داردش، و قداست موضوع پیرایه‌های زبان مجاز را طرد می‌کند.»(۱۱۱) با وصفی که اسقف لوت درهمان ایّام از زبان مجازی کتاب مقدس کرده بود ذکر چنین نکته‌ای سگفت می‌نماید. ولی باید توجّه داشت که دراینجا جانسن به بحث انتقادی کهنی می‌پیوندد که زمانی بوالو نیز دراَن همین موضع را اتّخاذ کرد بود، و ان محکوم کردن امر شگفت‌انگیز[۱۲۱] درمسیحیّت است. انتخاب این طرف قضیه در مناقشه از جانب جانسن به دلایل عمیق شخصی بستگی دارد. در نظر او دین کاملا از داستان جداست و فاصلهٔ میان خدا و انسان به همان اندازه‌ای که در اصول عقاید کالوینیستها آمده دور است. اگرچه از پیروان کلیسای انگلیس بود ولی نظریهٔ کهن زنجیرهٔ وجود[۱۲۲]، سیر صعودی تدریجی از طبیعت تا خدا**، برداشتی مجازی از جهان هستی و تناظرات و روابطی را که سعر و همچنین دین درمیان آنها ایجاد می‌کنند نمی‌تواند بپذیرد.

مشرب تازهٔ جهان میهنی نیز بر جانسن اثری نگذاشت. البتّه برخی از آثار ادبی فرانسوی و ایتالیایی را خوانده بود، ولی در نوشته‌های انتقادی او حیزی جز اشاره‌هایی بسیار سطحی و گذرا به آثار نویسندگان بیگانه یافت نمی‌شود: ستایشی که اینجا و آنجا از کتاب منشها[۱۲۳]ی لابرویر[۱۲۴] یا آثار سروانتس کرده است نقطهٔ اوج این اشارات است. در گفتگویی با خانم بیوتسی[۱۲۵] می‌گوید: «کرنی درقیاس با سکسپیر درحکم نرجین هرس شده‌ای است درمقابل یك جنگل.»(۱۱۲) «هجویّهٔ دهم»[۱۲۶] بوالو به پای «خصلتهای زنان»[۱۲۷] نوب نمی‌رسد، گو اینکه «نویسنده‌ای که بوالو به بایش نرسد بی‌تردید نویسندهٔ بی مقداری نیست». «و امّا در زمینهٔ آثار ادبی بدیع. فرانسویان دارای یکی دو شاعر تراژدی‌نویس‌اند که در دنیا شهرتی دارند. راسین و کرنی، و یك شاعر کمدی‌نویس، مولیر.» *تلماك*[۱۲۸] فنلون «خیلی خوب» است. ولتر هنوز در بوتهٔ آزمون زمان قرار نگرفته و آثار بوسوئه را هم کسی نمی‌خواند. اینکه روسو را تحقیر می‌کند تعجّبی

** یك نقد جانسن از کتاب زیر که در آن جانسن می‌اندیشهای اجتماعی محافظه‌کاری کیهانی» [cosmic toryism] مؤلف را بحق به باد تمسخر گرفته است:

Soame Jenyns, *Free Enquiry into the Nature and Origin of Evil (1757)* in Works, II, 270ff.

121. the marvellous 122. chain of being

123 *Caracteres de Theophraste traduits du grec, avec les Caracteres ou les Moeurs de ce siecle* (1688)

۱۲۴. Jean de La Bruyere (1645-1696) نویسندهٔ فرانسوی و عالم علم اخلاق

۱۲۵. Hester Lynch Piozzi ـ H.L. Thrale (1741-1821) نویسندهٔ اهل ولز و دوست جانسن

126. «Tenth Satire»

127. «Characters of Women, to a Lady» (*Moral Essay II*)

۱۲۸. *Telemaque* داستانی بدانمور که تقلیدی است از *اودیسهٔ* هومر. تلماك در جستجوی پدر جویس، به شهرهای مختلف سفر می‌کند، سیرهٔ حکومتی آنها را بررسی می‌کند.

ندارد. «او را از بدترین آدمها می‌دانم؛ حقّه‌بازی است که باید از جامعه طردش کنند.... به‌جای هر تبهکاری که در این سالها در «اولد بیلی»[۱۲۹] محکوم شده است ترجیح می‌دهم که حکم تبعید او را امضا کنم. بله، دوست دارم او را در مزارع مستعمرات به‌کار وادارم.»(۱۱۴) ولی این را نقد ادبی نمی‌توان خواند، و نباید فراموش کنیم که جانسن بازول را دست انداخته است چون که برای زیارت روسو سفری به سوئیس کرده بود. در نوشته‌های جانسن چیزی غیر از اشارهٔ خشک و خالی به اسم دانته، شرارک یا بوکانجو یافت نمی‌شود. *امثنای*[۱۳۰]ی تاسو را بدین سبب که نوشته‌ای سبانی است محکوم کرده، واز *اورلاندوی* خشمگین اریوستو به جهت جنگل افسون شده‌ای انتقاد می‌کند که چون به دنبال «رینالدو»[۱۳۱] بدان وارد شویم کنجکاویمان بیشتر از وحشتمان است.»(۱۱۵)

ولی پیدایش توجه گسترده به مسائل تاریخی و بویژه احیای علاقه به ادبیات متقدم انگلیس و تاریخ‌نگاری ادبی نه تنها بر جانسن تأثیر گذاشت بلکه وی فعالانه در آن شرکت داشت. فرهنگ *زبان انگلیسی* او شاهد خوبی است براینکه به آثار تقریباً همهٔ نویسندگان متقدم انگلیس توجّه داشته، گو اینکه درمواردی تمیزدادن میان مطالعهٔ دقیق از جانب او، از سویی، و خواندن نمونه‌هایی از آثار به وسیلهٔ او یا یادداشتهای یک کاتب، از سوی دیگر، مشکل است. مقدّمه‌ای هم که بر فرهنگ نوشته شامل تاریخچهٔ زبان انگلیسی و درضمن مطالبی دربارهٔ ادبیات متقدم آن کشور است. از جُگ[۱۳۲] هیکز[۱۳۳] نمونه‌هایی از نوشته‌های انگلوساکسن و انگلیسی میانه نقل می‌کند و با تعلیق غیرمعمول داوری، می‌گوید که «جهل ما به قواعد عروضی و طول هجاهایشان ما را از لذّتی که شاعران کهن بی‌تردید به معاصران خود می‌بخشیدند محروم می‌کند.»(۱۱۶) جانسن درنظر داشت که آثار چاسر[۱۳۴] را ویرایش کند. «مطالبی دربارهٔ زبان او، و تغییراتی که از قدیمترین دوران تا زمان او، و از آن زمان تاکنون، حادث شده، همراه با توضیحاتی دربارهٔ رسوم و جز آن، و اشاراتی به بوکانجو و دیگر نویسندگانی که از ایشان مطالبی اقتباس کرده، و نیز شرحی دربارهٔ زیاده‌رویهای او درنقل داستانها»(۱۱۷) از جمله برنامهٔ کار او بوده است. ولی جانسن نمی‌توانست قدر واقعی آثار چاسر را بشناسد. دربارهٔ روایتی که درابدن از «حکایت کشیش همراه

۱۲۹. the Old Bailey، ساختمانی که مرکز دادگاه جنایی لندن بوده است.

۱۳۰. *Aminta*، حماسه‌ای به اسلوب شبانی و شعر است که در ۱۵۸۰ منتشر شد.

131 Rinaldo

۱۳۲. *Linguarum veil septentrionalium thesaurus grammatico criticus et* ← *Thesaurus archaeologicus* (2 vols., 1703) جلدی از فرهنگ لغات انگلیس.

۱۳۳. George Hickes (1642-1715) روحانی و زبان‌شناس و کهن‌نامه انگلیسی.

۱۳۴. Geoffrey Chaucer (c. 1340 - 1400) شاعر انگلیسی و مؤلف کتاب معروف قصه‌های کنتربری *(The Canterbury Tales)*

راهبه»[۱۳۵] جانسن تهیه کرده‌بود می‌گوید که این حکایت «ارزش آن را ندارد که احیا شود». و ستایش درایدن را نسبت به «حکایت مرد دلاور»[۱۳۶] «اغراق‌آمیز» می‌خواند.(۱۱۸) جانسن به برخی از اعمال افراطی کهن‌پژوهان لبخند می‌زند: *دررامبلر* شماره۱۷۷. یکی از ایشان را که باسرافرازی «نسخه‌ای از *کودکان در جنگل*»[۱۳۷] را به‌تماشای همگان گذاشته و «اعتقاد راسخ داشته که جاب نخست کتاب است» به باد تمسخر گرفته است. «جوی چیس»[۱۳۸] را به سبب «سبک مغزی بی‌روح و خنک» آن تقبیح می‌کند. (۱۱۹) نمایشهای دینی[۱۳۹] دوران قرون وسطی را «درامهایی افسارگسیخته» می‌خواند.(۱۲۰) ولی به دلایل زبان‌شناختی، جانسن برخی از رمانسها را خوانده و به آثار لیدگیت[۱۴۰] هم نظری انداخته است. البتّه ویرایش مهمّ آثار شکسپیر را نیز نباید فراموش کرد که، گذشته از مقدمهٔ انتقادی و اظهارنظرهای جداگانه‌اش دربارهٔ هر نمایشنامه و نیز قطعه‌های مهم، در ضمن حاوی نقد متن و توضیحات تاریخی هم هست. *طرح چاپ نمایشنامه‌های ویلیام شکسپیر*[۱۴۱] (۱۷۵۶) شامل تفصیل برنامهٔ جامعی در زمینهٔ تعبیر و تحلیل کنایات، زبان و مقایسهٔ این آثار با منابع شکسپیر است؛ جانسن درویرایش خوددست کم بخشی از این طرح را متحقّق کرده است. جانسن درنظر داشت که، با «مقایسهٔ آثار شکسپیر با آثار نویسندگان معاصر ونسلهای بلافاصله متقدم و متأخر بر او، نکته‌های مبهم آن را مشخّص کند، مطالب غامض آن را روشن سازد، و معنای واژه‌هایی را که گذشت زمان پردهٔ تاریکی برآنها کشیده است بازیابد.»(۱۲۱) جانسن بر شکسپیر *مُمَثّل*[۱۴۲] (۱۷۵۳)، نخستین مجموعهٔ منابع شکسپیر، تألیف خانم شارلوت لناکس[۱۴۳]. تقریظی نوشت و از اطلاعاتی که در آن گردآوری شده بود دریادداشتهای خود در ویرایش شکسپیر استفاده کرد بدون آنکه ظاهراً چیزی از خود بدان بیفزاید.(۱۲۲)

جانسن در *زندگینامهٔ شاعران* (۱۷۷۹ـ۱۷۸۱) ازهرجای دیگر به نگارش تاریخ ادبی انگلیس نزدیکتر می‌شود. البته این اثر در اصل مشتمل برشرح حال و نقد آثار است، ولی دارای طرحی ضمنی از تاریخ شعر انگلیسی طیّ یکصدسالی است که به زمان جانسن منتهی می‌شود. انتخاب

135. «Nun's Priest's Tale» 136. «Knight's Tale»

۱۳۷. «Children in the Wood»، نام بالادی معروف از اواخر قرون وسطی.

۱۳۸. «The Ballad of Chevy Chase»، بالادی از قرن پانزدهم دربارهٔ جنگی که در ۱۳۸۸ در جوی چیس درگرفت.

139. mystery plays

۱۴۰. John Lydgate (c. 1360-c. 1451)، روحانی و شاعر انگلیسی.

141. *Proposals for Printing the Dramatic Works of William Shakespeare* (1756)

142. *Shakespeare Illustrated*

۱۴۳. Charlotte Lennox (1720-1804)، رمان‌نویس و شاعر، متولد امریکا. در ۱۷۳۵ در انگلیس اقامت گزید. ر.دوستان دکتر جانسن و سموئل ریچاردسن.

شاعران مورد بحث موکول به نظر کتابفروشانی بود که انها را سفارش می‌دادند. بنابراین جانسن از آغاز کار به سنت زندهٔ شعر انگلیس، یعنی از کاولی تا گری محدود شده بود. جنسن می‌باید که خود او فقط افزودن شاعران کم اهمیتی چون بلك‌مور[۱۴۴]، وانز، نامفرت[۱۴۵] و یالدن[۱۴۶] را توصیه کرده است. پیشنهاد جرج سوم دایر بر اینکه اسنر هم باید به این گروه افزوده شود به جایی نرسید.(۱۲۳) جانسن در *زندگینامهٔ کاولی* بحثی را دربارهٔ شاعران متافیزیکی آغاز می‌کند که به منزلهٔ زمینه و محملی است برای تجلّی بیشتر سنتی که می‌خواهد به طور کامل سرح دهد. و در هر موضع گرایشهایی را که به استقرار آن سنت می‌انجامد مورد تأکید قرار می‌دهد. والر و دنم «طرح جدید شعر را ترسیم»(۱۲۴) و اصلاحات را آغاز کردند. ولی بنیانگذار واقعی سبك نو درایدن بود: «اصلاح یا شاید تکمیل عروض خود، تلطیف زبان خود، و بخش اعظم تزاکت احساسات و افکار خود را به او مدیونیم.»(۱۲۵) پیش از درایدن «زبان شعر ــ یعنی مجموعهٔ واژه‌هایی فارغ از ناهمواریهای استعمال روزمرّه و خشونت تعبیراتی که مختص حرفه‌هاست ــ وجود نداشت.»(۱۲۶) جانسن، در تمام موارد، انحراف یا نزدیکی به این معیار آرمانی را متذکر می‌شود. ادیسن قواعد و اصول سرودن شعر را که از درایدن آموخته بود «بدتر کرد که بهتر نکرد.»(۱۲۷) و پوپ، البته، به اوج کمال دست یافت.

این برداشت جانسن نسبت به پیشرفت شعر انگلیسی به سوی معیار فنّی آرمانی، که بویژه در مورد پوپ تحقّق یافته، به وضعی شگفت‌آور با توجّهی مستمر به دیدگاه تاریخی و دعوت به اِعمال اصل نسبیت در معیارها عجین شده است. او متوجه این امر بود که قدرت نکته‌بینی «دستخوش تغییرها و اسلوبهای گوناگون است، و در زمانهای مختلف به صورتهای متفاوت درمی‌آید.»(۱۲۸) بصراحت اظهارمی‌کند که «داوری صحیح یك نویسنده مستلزم آن است که خود را در زمان او قرار دهیم، و ببینیم که معاصران وچه کمبودهایی داشته‌اند و او برای تأمین این کمبودها چه امکاناتی دراختیار داشته است.»(۱۲۹) جانسن حتی در یکی از نوشته‌های اوّلیهٔ خود، تأمّلاتی درباره مکبث[۱۴۷] (۱۷۴۵)، گفته است که «برای آنکه توانایی‌ها و محسّنات نویسنده‌ای را بدرستی ارزیابی کنیم، بررسی نبوغ دوران او و نظرات معاصرانش ضرورت دارد.» ولی در بیشتر موارد کمبودها و خطاهای ادبیات گذشته را با استفاده از برهان تاریخی توجیه می‌کند. بدین ترتیب، «در زمان اگوستوس»[۱۴۸] درایدن در «اوزان شعری نامنظمی است که گوش خوانندگان معاصر بدان خو گرفته بود»:(۱۳۰) شعر میلتن، «نسبت به وضع کلّی اوزان شعری ما در عصر میلتن، موزون و هماهنگ است»:(۱۳۱) شعر «خطر کردن شاهزاده درساحل اسپانیا»[۱۴۹] نوشتهٔ والر را، «بادرنظر گرفتن وضع شعر و زبان ما درآن دوران، انصافاً می‌توان ستود.»(۱۳۲)

144. Sir Richard Blackmore (1650?-1729) 145. John Pomfret (1667-1702)
146. Thomas Yalden 147. *Observations on Macbeth* 148. *Dacmodia Augustalis*
149. *On the Danger of the Prince on the Coast of Spain*

در یك مورد، یعنی در دفاع جانسن از ترجمه‌ای که پوپ از همر کرده است، برهان تاریخی به صورتی برجسته و نافذ به کار رفته است. «زمان و مکان را همواره باید محترم شمرد. در ارزیابی این ترجمه توجّه به‌طبیعت زبان ما، شکل اوزان شعری ما، و، از همه مهمتر، تغییراتی که در طول دوهزار سال بر شیوه زندگی و اسلوب فکر رخ داده، لازم است»، چرا که پوپ «برای زمان خود و ملت خود به نگارش پرداخته است.»(۱۳۳) ولی برهان تاریخی، که درنظر جانسن درمورد اقتباس انری متعلّق به دوران باستان معتبر بود، بر نگرش بنیادین او نسبت به ادبیات انگلیس ــ یعنی کوششی مستمر به سوی استقرار معیاری بی زمان چونانکه در آثار پوپ و درایدن تحقق یافته است ــ اثری نداشت. جانسن (به رغم تمام بدبینیهای خویش نسبت به امکان دستیابی به شادکامی بشری) بی‌تردید به پیشرفت اعتقاد داشت. این نظر را که دنیا «در معرض تباهی قرار دارد» و «نفوس در انحطاط کلّی سهیم‌اند» طرد می‌کند.(۱۳۴) «هر دورانی از نظر ظرافت طبع رو به کمال دارد، و هر تهذیب و ظرافتی همواره راه را بر دیگری می‌گشاید.»(۱۳۵) ولی چنین می‌نماید که نظام جدید، محکم و پایدار، استقرار یافته است. شعر انگلیسی از زمان درایدن «گرایشی به بازگشت به سوی توحّش پیشین» بروز نداده است.(۱۳۶) همین ایمان و امید شاید بتواند محملی باشد برای نقد تند و زنندهٔ جانسن از کوششهای گری و کالینز[۱۵۰] در جهت احیای آنچه به زعم وی زبان و اصول شعرسرایی فرسوده و منسوخی بود. همین امر تاحدودی تندی نظرات او را درمورد شعرهای اوّلیهٔ میلتن نیز روشن می‌کند، زیرا جانسن می‌دانست که نه فقط معاصران شاعر آنها را بزرگ می‌داشتند بلکه الگوهای مکتب میلتنی جدیدی شده بودند که البتّه جانسن با آن نیز مثل هر نوع کهنه‌پسندی[۱۵۱] مخالف بود. جانسن بروشنی نمی‌دید و، انصاف را، نمی‌توانست ببیند که خود تقریباً در پایان سنتی بزرگ قرار دارد. بروز نشانه‌هایی از پدیده‌های نو درنظر او صرفاً احیای بیجا، غلط، و دست بالا، نیمه موفق موضوعهایی قدیمی و فرسوده می‌نمود. نوشته‌های انتقادی خود او بی‌تردید تنوع لازم را دارند ــ بی‌آنکه بکنواخت و ملالت‌آور باشند، وحدتمندند: بی‌آنکه جزم‌اندیشانه در پذیرفتن سنت‌های فشارند، در آن ریشه دوانیده‌اند. جانسن، در عین اینکه در پیروی از اصول عمدهٔ نقد نئوکلاسیکی راسخ بود، همواره با روحیّه‌ای به بازنگری و تعبیر مجدّد آن اهتمام ورزیده که درتعریف آن روحیّه اجتناب از اصطلاح «آزاداندیش»[۱۵۲] مشکل است. گو اینکه مسلماً اطلاق چنین تعبیری به او در نظرش نفرت‌انگیز بوده‌است.

۱۵۰. William Collins (1721-1759)، شاعر انگلیسی.

151. archaism 152. «liberal»

شش: منتقدان کهتر انگلیسی و اسکاتلندی

صحنهٔ ادبی انگلستان در نیمهٔ دوّم قرن هجدهم تحت السعاع عظمت دکتر جانسن است. ولی در پیرامون او جنب‌وجوش وسیعی در جریان بود که حه در انگلستان و چه خارج از مرزهای آن از نفوذی خطیر برخوردار بود و سرانجام موجب براندازی مواضع نئوکلاسیسیم در سراسر دنیای غرب گردید. آربی که در انگلستان و اسکاتلند ابراز می شد خاصّ انگلستان و اسکاتلند نبود: نظایر آنها را در فرانسه و ایتالیا می توان یافت، و همین نظرات را در آلمان دنبال می کردند و آنها رابه صورتی ریشه‌ای‌تر و روشمندتر تکمیل می کردند. با وجود این، مجموعهٔ فکری انگلیسی و اسکاتلندی، دست کم در مراحل آغازین آن، نسبت به هر آنچه درقارّهٔ اروپا با آن قابل قیاس بود، انسجام بیشتری داشت. زیباشناسی ذهنی[1] جدید و مفهومی تاریخی از تطوّر ادبیات ــ فارغ از تجلّیات زودرس و پراکندهٔ آنها درجاهای دیگر ــ نخست در انگلستان و اسکاتلند به ضابطه درآمدند.

امروزه رسم براین است که وجود پیش رمانتیسیسم را منکر شوند و از ارزش عناصر انقلابی در آثار این منتقدان بکاهند. البتّه می توان اذعان کرد که مسائل درتحلیلهای پیشین به صورتی بیش از اندازه خام طرح شده‌اند. نئوکلاسیسیسم در انگلستان کمتر به شکل متربی جزم‌اندیش و تنگ‌نظر تجلّی کرد، و برخی منتقدان که پیشاهنگان رمانتیسیسم خوانده شده‌اند به‌مواضع بنیادین نئوکلاسیکی اعتقاد داشتند. شایعی از هنر وشکسپیر وصرف رد کردن حجّیت ارسطو ووحدتهای سه‌گانه در درام، به‌خودی خود، دالّ بر رمانتیسیسم نیستند، و در عمل با اعتقادی راسخ به اصول نئوکلاسیکی کاملا سازگار بودند. یانگ واکنس در برابر نئوکلاسیسیسم به هیچ وجه آگاهانه و مسلماً سازمان یافته‌نبود و از این‌رو نمی توان آن را یك «جنبش» خواند. به هر تقدیر، درجهت مشخصی سیر نکرد.

1. subjective aesthetics

حتی در شخصیتی با علایق کلاسیکی شدیدی چون جانسن گرایش طبیعت‌مدارانهٔ نیرومندی مشهود است، و مدّتها پیش از آنکه بتوان از بدیده‌ای به نام ذوق رمانتیکی یا حتّی پیش‌رمانتیکی سخنی به میان آورد مفاهیم مربوط به هیجان‌جویی رواج داشت. آرای برگرفته از علم خطابهٔ دوران باستان با تأکیدش بر غایات، و نیز علاقهٔ روزافزون به مطالب رقّت‌انگیز، تکان‌دهنده و صرفاً احساساتی، قویاً مؤیّد چنین مفاهیمی بودند. نشانه‌های زودرس از مفاهیم تخیّلی ونمادگرایانه از شعر، که بعدها شاعران بزرگ رمانتیکی انگلیس مورد استفاده قرار دادند، بسیار نادر بود. باید اذعان کرد که آنگاه که کولریج وشلی آرای افلاطونی را احیا و یا مفاهیم آلمانی مشابه را اقتباس کردند، درست انتقادی انگلیس شکافی واقعی رخ داد.

صرف نظر از صحّت وسقم دلایل دایر بر حفظ جانب احتیاط درصحبت از پیش رمانتیسیسم، و نیز اینکه نارضایی برخی از پژوهندگان نسبت به معانی چندگانهٔ اصطلاح «رمانتیسیسم» تا چه حدی موجّه است، انکار نمی‌توان کرد که با مسئلهٔ تلاشی نئوکلاسیسیسم و استقرار نظریه‌های جدید و متفاوت به جای آن روبرو هستیم. مسئله را نباید با منحصرکردن تأکید بر بازمانده‌های انکارنکردنی، سازنها، وتناقضهای آشکاراین یا آن نویسنده نادیده گرفت ویا پیچیده‌تر کرد. آنچه واقعاً اهمیت داشت گفته‌های کراراً موجز و چشمگیری بود درمتنهایی که شاید معنای کلّی آنها کاملا متعارف بوده است. هر عصری مختار بوده است که جمله‌هایی را، بدون توجه به سیاق کلام، از متنی بیرون بکشد وبه آن چیزی محکم بچسبد که بدیع و بارور است و انتظاراتی را که از تغییر دارد برآورده می‌کند.(۱)

نگاهی به آثار انتقادی نیمهٔ دوم قرن هجدهم انگلیس و اسکاتلند ناگزیر به این استنتاج می‌انجامد که دستاوردهای آن در نظریهٔ ادبی و نقد عملی چشمگیر نبوده است. هیچیک از منتقدان با دکتر جانسن قابل قیاس نیستند. در میان کوششهایی که برای تدوین نظریه‌ای کلّی دربارهٔ ادبیات شد، *عناصر نقد*[۲] (۱۷۶۲) نوشته لرد کیمز تنها تألیفی است که مستقل و روشمند است. درمقایسه با کتاب کیمز، کتاب مشهور *خطابه‌هایی در علم بدیع و ادب*[۳] (۱۷۸۲) نوشتهٔ هیو بلر[۴] چیزی بیش از کتاب درسی کم اهمیتی نیست. ولی به ازای کمبودهایی که این دوره در زمینهٔ نظریهٔ ادبی محض داشت، از دو رشتهٔ وابسته که تأثیر عمیقی بر نقد ادبی گذاشتند به اندازهٔ کافی منتفع شد. این دو عبارت بودند از زیباشناسی و تاریخ‌نگاری ادبی. برای درک تحوّلات بعدی نقد ادبی باید به اختصار به این دو رشته بپردازیم.

نیازی نیست که به جزئیات مراحل آغازین تاریخ زیباشناسی در انگلیس بپردازیم. به طور کلّی دو سنت بالنسبه مشخص وجود دارد: یکی مکانیکی و پیرو مشرب اصالت تجربه که ازهابز[۵]

2. *Elements of Criticism* 3. *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres*

۴. Hugh Blair (1718-1800) روحانی اسکاتلندی، استاد خطابه و از مدافعان اشعار اسیان.

۵. Thomas Hobbes (1588-1679) فیلسوف انگلیسی.

تـأت می گیرد: دیگری افلاطونی یا به عبارت دقیقتر نوافلاطونی که منبع عمدهٔ آن در قرن هجدهم شفتسبری است. لاك در موارد بسیار از نفوذ هایز کاست یا آن را تعدیل کرد. نفوذ شفتسبری نیز چیزی نیست که بتوان به صورتی مشخص به آن اشاره کرد زیرا او خود متفکری دقیق و منظم نبود و به صورتی التقاطی عناصری از مشربهای رواقی و نوافلاطونی و مشرب جدید اصالت تجربه را با هم تلفیق کرده بود. چیزی نگذشت که مرید و پیرو اصلی او، فرانسیس هاچسن[۶]، ارای او را در زمینهٔ زیباشناسی با شدت متبعت از لاك درهم آمیخت.

زیبایی در نظر شفتسبری عبارت است از صورت، تناسب و هماهنگی جاودانی.[۷] دریافت صحیح ان را می توان اموخت. ولی این زیبایی لزوماً صورت و تناسب مادی نیست. مراحل والاتر زیبایی «صورتی درونی»، «وزنی درونی»، هماهنگی و وزنی رازآمیز و ناپیدا، طرح یا «مثالی» را هویدا می کنند که گاه می ندارند که در ذهن هنرمند، در بینش درونی اوست، و گاه آنرا بازتابی از نور خدا می دانند.* بدین ترتیب، شفتسبری خوش آمدن صرف، ذوق فردی گذرا و تغییر پذیر را تقبیح می کند. در نظر او، عمل ارزیابی، چه در مورد زیبایی باشد و چه در مورد فضیلت، عبارت از داوری شهودی[۱۱] چیزی عینی است. هاچسن که در واقع نخستین رساله‌را تحت عنوان *جستار در مبانی اندیشه‌های ما دربارهٔ زیبایی و فضیلت*[۱۲] (۱۷۲۵) دربارهٔ زیباشناسی به زبان انگلیسی نوشته، گرچه مدعی است که «به توضیح و توجیه اصول عقاید شفتسبری فقید خواهد پرداخت»، در عمل آرای او را به تعبیراتی بسیار متفاوت ترجمه کرده است.(۲) نزد او ذوق «حسّی درونی»[۱۳]

■ شفتسبری اثار خود فلوطین را احتمالا نخوانده بود، ولی نوشته‌های افلاطونیان کیمبریج[۸]، ایتالیاییهای افلاطون مابی چون بلوری، و ماکسیموس تیروس[۹]، فیلسوفی مسایی متعلق به زمان امپراتور کومودوس[۱۰]، را خوانده بود و از نوشته‌های ماکسیموس قطعهٔ بسیار مهمی نقل کرده است: ر. ك. *Characteristics* (چاپ سوم، لندن، ۱۷۲۳)، ۲، ۲۹۵. در اینجا شفتسبری به «لفت شناسی از زمان باستان» اشاره می کند که گمان می کنم تاکنون شناسایی نشده باشد.

۶. Francis Hutcheson (1694-1746). فیلسوف اسکاتلندی.

7. form, proportion, eternal harmony

۸. The Cambridge Platonists، گروهی از فلاسفه که مرکزشان در دانشگاه کیمبریج بود و در اواسط قرن هفدهم می زیستند. رالف کدورث (Ralph Cudworth)، هنری مور (Henry More) و جان اسمیت (John Smith) از اعضای اصلی این گروه بودند.

9. Maximus Tyrius

۱۰. Lucius Aelius Aurelius Commodus (161-192)، پسر و جانشین مارکوس اورلیوس، از ۱۸۰ تا ۱۹۲ امپراتور روم بود.

11. intuitive 12. *An Inquiry into the Original of Our Ideas of Beauty and Virtue*

13. «inner sense»

است. اگرچه هنوز هم این حسّ دنیایی از اشیا را که ویرگی آن وحدت در تنوّع است می‌پذیرد، ولی توجّه بر واکنش زیباشناختی متمرکز شده است. تفاوت میان ذوقهای مختلف بر مبنای دخالت تداعیهای صرفاً فردی و شخصی توجیه می‌شود.

دیوید هیوم، با اعمال اصول بنیادین مشرب اصالت تجربه‌در مقالهٔ «دربارهٔ معیار ذوق»[۱۴] (۱۷۵۷)، بازمانده‌های هستی‌شناسی[۱۵] افلاطونی را به دور انداخت، و با شجاعت اظهار داشت: «هر احساسی درست است.» «زیبایی کیفیتی نیست که در ذات خود اشیا باشد، بلکه صرفاً در ذهنی وجود دارد که در آنها به تأمّل پرداخته است.» پس می‌توان چنین نتیجه گرفت که ذوق و آرای ادبی کاملا ذهنی‌اند. ولی هیوم بلافاصله، با استناد به یگانگی طبیعت بشری، حکم اعصار و اصول کلّی تداعی، این بی‌آمد را رد می‌کند. درتوجیه آموزه‌هایی نئوکلاسیکی مانند خلوص نوع ادبی و وحدت عمل در ترازدی از این اصول استفاده می‌شود. هیوم به این امر توجّه ندارد که از ذوق گروهی کوچك در زمانی خاص سخن می‌گوید و آنگاه این گروه را با تمام افراد بشر یکی می‌گیرد. یکی از مثالهایی که می‌زند مشتش را باز می‌کند: «هر کس به تساوی نبوغ و ظرافت طبع اگیلبی[۱۶] و میلتن، یا بان‌یَن[۱۷] و اَدیسن قائل باشد همان اندازه مرتکب غلوّ شده که تودهٔ کوهکی از خاك را به بلندی تنریف[۱۸] و یا حوضچه‌ای را به گستردگی اقیانوس پندارد.»(۳) امروزه کسی به دفاع از اگیلبی، یکی از مترجمان همردر قرن هفدهم، نپرداخته است، ولی بسیارند کسانی که، اگر نه‌در مورد ظرافت طبع، دست کم در زمینهٔ نبوغ بان‌یَن را به ادیسن ترجیح می‌دهند. در نوشته‌های هیوم وحدت ذوق خود او یا طبقه‌ای که بدان تعلّق دارد با ذوق نوع بشر صرفاً به صورت امری واقعی ابراز شده است.

ادموند برك، در بحثی که در سال ۱۷۵۸ در موضوع ذوق به *جستار فلسفی دربارهٔ خاستگاه آرای ما درزمینهٔ امرسکوهمند وزیبا*(۱۷۵۷) افزود، مسئله را با تقسیم ذوق به دونوع حل می‌کند. برك ذهنی بودن ذوق را تا جایی که مبتنی بر خیال و حسّ است می‌پذیرد، ولی در عین حال چنین استدلال می‌کند که «ذوق نادرست معلول وجود نقص در فهم است»، و ذوق به خلق و خوی، تراکت و تجانس[۱۹] مربوط می‌شود و بنابراین نیروی فهم با استفاده از آن کار می‌کند.(۴) ذوق، به معنای وسیع کلمه، مشتمل بر فهم نیز هست.

14. «Of the Standardof Taste» 15. ontology

۱۶. John Ogilby (1600-1676)، نقاش و استاد رقص و مترجم انگلیسی.

۱۷. John Bunyan (1628-1688)، خطیب و نویسندهٔ انگلیسی که نویزه‌کتاب *سلوك زائرازاین دنیا به آخرت* (*The Pilgrim's Progress from this World to that which is to Come*, part I: 1678, Part II: 1684) او معروف است.

۱۸. Tenerriffe، مقصود قلّهٔ آتشفشان پیکو دو تید (Pico de Teide) با پیکو دوتنریف است در جزیرهٔ تنریف از جزایر قناری (جزایر خالدات) در شمال غربی اروپا.

19 disposition, decorum, congruity

این راه‌حل که متضمن بازگرداندن خردورزهی یا دست کم عملکرد خرد به مسئلهٔ واکنش زیباشناختی است، در دقیقترین و مدرسیترین رسالهٔ زمان دراین موضوع، یعنی جستار دربارهٔ ذوق[20] (۱۷۵۹) نوشتهٔ الگزاندر جرارد[21]، نیز به کار گرفته شده‌است. جرارد ذوق را به تعدادی «احساسهای بسیط» تجزیه می کند: تازگی، شکوه، تقلید، زیبایی، هماهنگی، نکته‌بینی و استهزا، و فضیلت. ولی این فهرست نامتجانس دررهایی از مشکل مشرب اهل تجربه به او کمکی نمی کند. در آغاز کار کوشش بسیار به خرج می‌دهد تا با پیشفرض قراردادن معیاری از برای همکاری یا وحدت میان «حسها»(۵)ی متفاوت راه‌حلّی بیابد، ولی متوجّه می شود که با چنین پیشفرضی نخواهد توانست که از ذوق فردی فراتر رود. از این رو، ناگزیر اصول مشرب اصالت تجربه را رها می کند و بار دیگر به فهم روی می اورد که سنت و حکم اعصار مؤیّد ان است. نزد جرارد، پس از آنکه فضیلت رابه ذوق افزود، ذوق دیگر امری دقیقاً زیباشناختی نیست.

در میان نویسندگان این دوره ظاهراً کیمز تنها کسی است که بی امدهای توسّل به طبیعت کلّی بشر را بوضوح می بیند. نظریّهٔ او دربارهٔ ذوق با نظریهٔ هیوم شباهت بسیار دارد ولی در خاتمه چنین نتیجه‌گیری می کند که باید چندین گروه از مردم را از این معیار ذوق مستثنا کنیم: «کسانی که با کار یدی ارتزاق می کنند بکل فاقد ذوق اند، دست کم ان ذوقی که در هنرهای زیبا معمول است. با این شرط بخش اعظم نوع بشر، و از بخش باقیمانده نیز عدّهٔ زیادی به سبب ذوق تباهی یافتهٔ خود،از رأی دادن محروم می شوند. پس عرف عام را باید به آن عدهٔ اندکی از مردمان محدود دانست که جزو گروههای بالا قرار نمی گیرند.» اگرچه کیمز اذعان دارد که «کارگذاشتن گروههایی چنین متعدد، شمارکسانی را که دارای اهلیّت لازم برای اظهارنظر در هنرهای زیبا باشند بسیار محدود می کند». با وجود این، باز هم به وجود «یکسانی سگفت انگیزی در عواطف و احساسات اقوام مختلف بشر» ایمان دارد.(۶) کیمز در اقامهٔ برهان برای معیاری همگانی و کلّی که تنها به کار معدودی بیاید تناقضی نمی بیند. بدین سان، مسئلهٔ ذوق به بن بست می رسد. ولی دست کم تناقضات سنجش نیروی داوری[22] کانت[23] را مطرح می کند ومصرّانه موضوع نقد را پیش می کشد. این در واقع نقد نقد است.

درقرن هجدهم، به موازات بحث دربارهٔ ذوق، بحث دیگری نیز دربارهٔ ملزومات شاعر، یعنی نبوغ و قوّهٔ خیال او، در جریان بود. این نیز به همان سرنوشتی می انجامد که ذوق با افزودن ملاک داوری اخلاقی با آن روبرو شد ــ یعنی بن بست کامل و امحای کار خلّاق. «خیال»[24] در دورهٔ

20. *Essay on Taste*

۲۱. Alexander Gerard (1728 - 1795)، فیلسوف اسکاتلندی.

22. *Critique of Judgment*

۲۳. Immanuel Kant (1724-1804)، فیلسوف آلمانی.

رنسانس به معنای تخیّل خلّاق شاعر به کار می‌رفت؛ این واژه مجدداً در قرن هجدهم در نوشته‌های شفتسبری و دیگران به کار می‌رود ولی این بار معنای نیروی ابداع و خلق ارتجالی شاعر از آن فهمیده می‌شود. دردفاع از امور «شگفت‌آور» درشعر، «نگارش به شیوهٔ بریان»، رویدادها و پدیده‌های خارق عادت مانند «سیلفها»[۲۵] درهنگ *حلقهٔ گیسو* توسعهٔ پوپ، و یا در توجیه کاربرد تمثیل[۲۶] و یا تشخیص[۲۷] کراراً به‌کار رفته است. خیال را با نبوغ و قوّهٔ ابتکار نیز مربوط می‌دانستند. شفتسبری بویژه، با بافشاری برلزوم نبوغ، بر شاعر به منزلهٔ «آفرینندهٔ نانوی، برومندای دادگستر، درزیرسایهٔ زئوس، که همانند آن هنرمند بلندپایه و مطلق یا طبیعت جهانشمول، به آفرینش کلّیتی می‌پردازد که از انسجام و تعادلی ذاتی برخوردار است». مایه‌های افلاطونیی را احیا می‌کند که بعدها در آلمان بسیار مؤثر واقع می‌شوند.(۷)

ادوارد یانگ نیز در *استنباطهایی دربارهٔ تألیف بدیع*[۲۸] (۱۷۵۹) همین افکار را دنبال می‌کند. ولی در نوشتهٔ او بیشتر بر «فردیت» و «اصالت» شاعر بزرگ تأکید شده است. یانگ برآن است که همگان هنگام تولّد از «اصالت و قوهٔ ابتکار» برخوردارند و «حتّی دو چهره یا دو ذهن کاملاً یکسان وجود ندارد.» از آثاردوران باستان نباید تقلید کرد. «هرچه از مشاهیر باستان کمتر تقلید کنیم» شباهت ما به آنها بیشتر خواهد شد. نبوغ، که زمانی صرفاً به معنای *ingenium*، موهبت یا استعداد خطیر، بود نزد یانگ بار معنایی باستانی الهام دینی و سحر و جادو را می‌یابد. ظاهراً در اشاره به خدای درونی[۲۹] سقراط چنین می‌گوید: «وجدان در مورد اخلاقیات، و نبوغ در مورد ذهنیات همان خدای درونی است.» «نبوغ به همان اندازه با فهم درست تفاوت دارد که جادوگر با معماری کاردان.» بنابراین آنچه را نابغهٔ اصیل می‌سازد دیگر نمی‌توان ابری هنری و محصول کارو طرح او دانست. به آن «شاید بتوان سرشتی گیاهی نسبت داد: به‌صورتی خودجوش ازریشه‌های زندگی بخش نبوغ جوانه می‌زند؛ ساخته نمی‌شود، می‌بالد.»(۸) قیاس زیست‌شناختی جایگزین دنیای طبیعیات یا صنایع دستی شده است. اثر هنری به‌صورت ثمرهٔ عمل یا روندی ناخودآگاه، چیزی مانند توالد و تناسل پا رشد، درآمده است. خیال شاعر دیگر نیرویی سازنده و تألیف کننده نیست، بلکه آفرینندهٔ دنیای دومی است. هشدارهای گوناگون یانگ درجهت مراعات جانب احتیاط (که از آن جمله ریچاردسن یکی را نقل کرده) و یا مطالبی معمولی که خود او از باب ادای وظیفه اظهار داشته است، هیچیک نمی‌توانند عمق تازگی و قاطعیت گفته‌های او را تحت‌الشعاع قرار دهند. ولی یانگ در انگلستان زمان خود تنها افتاده بود.

۲۵. «sylph»، از موجودات یا ارواحی که گمان می‌رفت در هوا زندگی می‌کنند. در اصل در نظریهٔ پاراسلسوس اطبیب و کیماگر سوئیسی، ۱۴۹۳-۱۵۴۱) مبنی بر وجود gnomes بر روی زمین، حوریها (nymphs) در دریا و سندرها (salamanders) در آتش.

26. allegory 27. personfication 28. *Conjectures on Original Composition*

۲۹. Socratic demon: ← توضیحات مترجم در پایان کتاب ذیل *Daimones*.

در پایان قرن باز دیگر مطالبی از این قبیل دربارهٔ قدرت خیال از ویلیام بلیك خواهیم شنید. نزد او، خیال به چنان درجات والایی دست می یابد که دیگر نیروی هنری یا حتی انسانی نیست. خیال «همان دنیای حقیقی و جاودانه‌ای است که این عالم نباتی فقط سایهٔ کمرنگی از آن است.» «بینش یا خیال بازنمودی است از آنچه به صورتی حقیقی و تغییرناپذیر سرمدی است.» بلیك دنیای خارج را بسان «خاشاکی که بر روی بایش افتاده باشد» می داند، زیرا مایل است که به کنه امور پی ببرد و به ظواهر آنها کاری ندارد. در حواشی شدیداللحنی که بر *گفتارهای سرجاسوا* رنولدز نوشته، رنولدز را به سبب کم بها دادن به الهام و اصالت به باد انتقاد گرفته است. «آدمی هرآنچه دارد یا می تواند داشته باشد با خود به این دنیا می آورد.» «ذوق و نبوغ آموختنی یا اکتسابی نیستند، بلکه مادرزادند.» «آدمی سراسر تخیّل است. خدا همانا آدمی است و در ما موجود است و ما در او.» در حواشی خود بر شعرهای وردزورث چنین می گوید: «شاعر ثمرهٔ تنها یك نیروست: خیال، بینش الهی.» خیال را با حافظه کاری نیست، و اشیای طبیعی فقط سدّ راه آن هستند. طبیعت خودْ خیال است، احساسی روحانی است. بلیك خواهان نظام نمادین فراگیری است که «مخاطب آن نیروهای ذهنی و عقلی باشند، ولی در عین حال بر نیروی فهم جسمانی کاملا پوشیده باشد.» ولی پافشاری در بیان مفهوم خیال نزد بلیك با تعبیرات ادبی یا حتی زیباشناختی خطاست، زیرا این مفهوم به سنت زیباشناختی چندان ربطی ندارد و از نظریات عرفانی معرفت و تفسیر منبعث است. بلیك در زمان خود کاملا تنها و تقریباً ناشناخته است. گرچه برخی از گفته‌هایی را که هم اکنون نقل کردیم شاید نتوان دقیقاً به تاریخی معیّن نسبت داد ولی بسیار متأخرند. حتی تا دههٔ سوم قرن نوزدهم، و از این رو بسا که بازتابی از حال وهوای رمانتیکی تازه باشند. مفهوم خیال نزد بلیك بی تردید نه برداشت معمول قرن هجدهم است و نه برداشت رمانتیکی نسبت به آن. او شاعر را خیال‌پرستی عاری از هرگونه غرور و خودبینی می‌داند. «نسخه‌بردار نصّ خیال» که هرآنچه از جانب «استاد ازل» به او تلقین شود بدون چون و چرا به رشتهٔ تحریر می آورد.(۹)

به‌طور کلّی در قرن هجدهم تطوّر مفهوم خیال کم و بیش در جهت مخالف سیر کرد ــ به سوی یکی دانستن آن نخست با قوّهٔ تجسّم و تصوّر ذهنی[۳۰]. مثلا درمقالات ادیسن «دربارهٔ لذّتهای خیال»،[۳۱] و آنگاه، به صورتی گسترده‌تر، به سوی قوّهٔ فراخواندن تداعیها، بویژه تداعیهای عاطفی، و توانایی دخول به احساسات دیگران از طریق همدلی. بروهندگانی که هر ابراز تمایل نویسندگان قرن هجدهم را نسبت به خیال نشانه‌ای از رمانتیسیسم گرفته‌اند بی سبك به خطا رفته‌اند. برداشت قرن هجدهم از خیال چنان توسّعی می یابد که به ارائهٔ تعریفی از افریتس هنری یا تأمّل در اثر هنری، یا حتی متمایز ساختن آن از هرگونه یادآوری رویدادی مؤثر و گیرا یا صحنه‌ای دیدنی، یا استنباط از حالات چهرهٔ کسی، یا بصیرتی سهودی نسبت به سرشت کسی براساس حرکات یا گفته‌های او قادر نیست. خیال همدلانهٔ زیباشناسان قرن هجدهم را نمی توان

30. Visualization 31. «On the Pleasures of Imagination»

از «همدلی»[۳۲] هیوم با ادم اسمیت[۳۳]، که برای ایشان بگانه وسیلهٔ اخلاق شده بود، بازشناخت.

ادموند برك ظاهراً نخستین کسی است که در جستار *فلسفی دربارهٔ خاستگاه آرای ما در زمینهٔ امر شکوهمندوزیبا* ازنظر آدیسن دربارهٔ خیال به معنای تصور وتجسم ذهنی عدول می کند. برك لزوم تصوّر و تجسّم ذهنی را در مورد هنرهای کلامی[۳۴] منکر می شود و اظهار می دارد که تصوّر ذهنی استعاره کاری بس دشوار است. برك، دست کم به صورتی ضمنی، احرار قرن هجدهم را در مورد توصیف رد می کند و به نقل نمونه‌ای می پردازد که لسینگ نیز بعداً در *لائوکون*[۳۵] به‌کار برده است: تأثیری که هلن بر مردان سالخوردهٔ تروایی می گذارد، و هومر بدون توصیف زیبایی او به خواننده القا کرده است. برك از گفته‌های خود چنین نتیجه می گیرد که «شعر وخطابه در امر توصیف دقیق به اندازهٔ نقاشی موفق نخواهند بود؛ رسالت آنها در این است که، نه از راه تقلید، بلکه به وسیلهٔ همدلی مؤثر واقع شوند؛ اثر اشیا را بر ذهن گوینده، یا دیگران، نمایش دهند، نه تصویری روشن از خود اشیا را.»(۱۰) در فصلی زیر عنوان «همدلی»[۳۶] در کتاب *مقالاتی دربارهٔ شعر و موسیقی*[۳۷] (۱۷۷۶)، جیمز بیتی[۳۸] این قوّهٔ ذهنی را با کمدی در برابر هم قرار می‌دهد. بیتی بر آن بود که کمدی بینشی تعقّلی و از این رو غیرتخیّلی و ناهمدلانه از دنیاست.(۱۱) و کمدی‌نویس دیدگاه فاصله‌دار[۳۹] و سرد تماشاگر را دارد. به تعبیرهیوبر، تراژدی‌نویس قادر است که «به عمق شخصیّتی که ترسیم می کند رسوخ کند، یك لحظه همان کسی بشود که به نمایش می گذارد و همهٔ احساسات او را دربرگیرد.»(۱۲)

در نظر بیتی و دیگر پیروان ادم اسمیت، همدلی قوّه‌ای فعّال و، البته، موهبتی اخلاقی، و از ویژگیهای شاعر بزرگ و نیز هنرشناس است. ولی نزد کسانی که با وسواس از مشرب اصالت تداعی پیروی می کنند همدلی، دست کم از لحاظ نظری، ممکن است به صورت انفعالی وثمرهٔ صرف «یك رشته عواطف» درآید. آرچیبالد الیسن[۴۰]، درکتاب *مقالات درباب ماهیت و اصول ذوق*[۴۱] (۱۷۹۰)، برآن است که در «ناتوانی و بی ارادگی خلسه، آنگاه که تصوّراتمان ما را هدایت می کنند و نه ما آنها را، در این وضع است که ژرفترین هیجانات زیبایی و شکوه را حس می کنیم، که

32. «sympathy»

۳۳. Adam Smith (1723-1790)، اقتصاددان انگلیسی متولد اسکاتلند.

34. verbal arts

۳۵. *Laokoon*: ← فصل هشتم همین کتاب.

36. «Of Sympathy» 37. *Essays on Poetry and Music*

۳۸. James Beattie (1735-1803)، شاعر اسکاتلندی.

39. detached

۴۰. Archibald Alison (1757-1839)، حقوقدان و مورخ اسکاتلندی.

41. *Essays on the Nature and Principles of Taste*

دلهایمان از چنان احساساتی آکنده می گردد که زبان قادر به بیان آنها نیست. و درعمق سکوت و حیرت، جاذبوسانه‌ترین نشان ستایش خود را به افسونی تقدیم می کنیم که ما را مسخر کرده است.»(۱۳) الیسن از تفکرات تنهایی[۴۲] روسو نیز مطالبی نقل می کند. با وجود اینکه اصل تداعی معانی به مشرب اصالت جبر تعلق دارد، الیسن ان را در دفاع از وحدت شکل تأثیر و لحن به منزلهٔ یکی از ملزومات هنر به کار می برد. او حتی با ترازی کمدی به سبب بی قاعدگی اش به مخالفت می پردازد و کرنی را به جهت «سنگینی و وقاری که خصلت همیشگی اوست»(۱۴) می ستاید. (بینی از اصل همدلی به نتیجه‌ای معکوس دست یافته و حتین استدلال کرده بود که ترازدیهای شکسپیر، بدون تسکین و تنوّع صحنه‌های کمیکی مانند صحنهٔ دربان در مکبث و گورکنها در هملت، قابل تحمّل نخواهند بود.)(۱۵) جفری[۴۳]، هزلت و کیتس[۴۴]. در اوایل قرن نوزدهم، به سرح بی آمدهای این برداشت از خیال به منزلهٔ همدلی پرداختند.

همین روند ازهم گسختگی مفاهیم کهن در مورد یکی دیگر از مسائل بنیادین زیباشناسی یعنی موضوع وشیوهٔ تقلید نیز رخ می‌دهد. مضبوط‌ترین بیان این امر را در انگلستان نیمهٔ دوم قرن هجدهم منتقدی ادبی ارائه نکرده، بلکه درگفتارهای سرجاشوا رنولدز، نقاش مشهور، خطاب به فرهنگستان سلطنتی (۱۷۶۹ـ۱۷۹۰) امده است. سومین گفتار (۱۷۷۰) بویژه حاوی بیانی کلّی است که آن را به نظریّهٔ ادبی نیز می توان اطلاق کرد. نسخه‌برداری محض از طبیعت رد شده و بازافرینی زیبایی آرمانی جایگزین آن شده است. این زیبایی همانا کمال طبیعت، و از تمام صورتهای جزئی، ویژگیها، رسوم محلّی و شاخ وبرگ از هر نوعی که باشد، والاتر است. تقلید از امری فوق طبیعی نیست (مانند کاربرد نظریهٔ افلاطونی در نوشته‌های شفتسبری)، از بینی درونی صورت نمی گیرد، و مستلزم الهام یا نبوغی خردستیزانه نیست. «این کمال و زیبایی را نه در آسمان بلکه بر روی زمین باید جست. در پیرامون ما و درهر سوی ما یافت می شود.» هنرمند جزء و فرد را ترسیم نمی کند: او «صورت ذهنی مشترك و صورت کانونی»[۴۵] یعنی نوع[۴۶] را بازآفرینی می کند.(۱۶) گهگاه رنولدز این صورت ذهنی مشترك را حدّوسطی تلقی می کند که نمرهٔ مشاهده و تجربه است. به‌طور کلّی به بیان مجدّد این نظر ارسطویی می‌پردازد که دست کم از زمان سیرون به هنرهای زیبا اطلاق شده و مبتنی براین است که موضوع تقلید در سرشت عام ادمی، در آنچه صفت ممیّز یك نوع است، و، از این رو، در نوع بشر نهفته است. با این حال گاهی نیز، گرچه با احتیاط، به آن نظر نوافلاطونی متمایل می شود که «خیال زیبایی کامل» در ذهن هنرمند از صول

42. *Les Rêveries du promeneur solitaire* (1776-1778)

۴۳. Francis Jeffrey (1773-1850)، منتقد وقاضی اسکاتلندی و سردبیر *Edinburgh Review* از ۱۸۰۳ تا ۱۸۲۹.

۴۴. John Keats (1795-1821)، شاعر انگلیسی.

45. «common idea and central form» 46. species

موضوعهٔ آن است. نزد رنولدز آرمانی‌سازی را می‌توان حتّی به معنی تساهل و گریز به عالم رؤیا تلقّی کرد. «منظور و مراد تمام هنرها جبران نواقص طبیعی اسیا، و غالباً تلذّذ ذهن است با تحقّق و تجسّم بخشیدن به آن چیزهایی که، جز در خیال، هرگز وجود نداسته‌اند.»(۱۷) چنین می‌نماید که رنولدز این تمایزات را به اندازهٔ لازم در ذهن خود روشن نساخته است: عدم دقت تعبیراتش راه را برای او بازمی‌کند تا هم میکل آنژ[۲۷] را بستاید و هم کورّجو[۲۸] را. هم «اسلوب فخیم»، نقاشی موضوعهای تاریخی را، که با نقاشی شاعرانه یکی می‌داند، توصیه می‌کند، و هم تکچهره‌پردازی را که البتّه ناگزیر باید کلّیّت یابد تا در معرض خطر طبیعت‌نمایی محض قرار نگیرد.(۱۸) چنانکه باز هم در طول تاریخ دیده شده است، «تقلید» و«صورت ذهنی» را در توجیه انواع هنری کاملا متفاوت به‌کار بسته‌اند.

باوجود این، اعتقاد به نظریهٔ تقلید راسخ و استوار برجای ماند. از این گذشته، پیروزی مشرب فلسفی اصالت تجربه، با تأکیدش بر تجربهٔ حسّی، آنرا تقویت نیز کرد. نظریّهٔ تقلید مبنای توصیه‌های مکرّری است که در طول قرن در مورد وضوح، توجه به جزئیات اختصاصی اشیا و غیرانتزاعی بودن اثر هنری شده است. موضوع این توصیه‌ها با مفهوم خیال به معنای تصوّر و تجسّم ذهنی و نیز با علاقهٔ رایج به توصیف و سعرِ توصیفی ارتباط دارد. حجّت کلاسیکی درزمینهٔ توجّه به جزئیات اختصاصی کوئینتیلیان است که گروهی از منتقدان نیمهٔ قرن نیز از سرمشق او پیروی کرده‌اند. جوزف وارتن خواهان «صور خیال واضح، کامل و تفصیلی» است و با علاقهٔ روزافزون به کلّی گویی ــ اشاره به سبک جانسن است ــ صریحاً مخالفت می‌کند.(۱۹) کیمز نیز مایل است که «تاحدّ امکان از تعبیرات انتزاعی وکلّی اجتناب شود» و بر آن است که «صور خیال را که به منزلهٔ حیات شعرند نمی‌توان به کمال رسانید مگر با آوردن اشیای جزئی ومشخّص.»(۲۰) جرج کمبل در فلسفهٔ بلاغت[۴۹] خود (۱۷۷۶) به بحث مفصّلی دربارهٔ «ویژگی»[۵۰] می‌پردازد و توصیه می‌کند که «نه تنها باید به جزئیّات پرداخت، بلکه حتّی موضوع ارائه شده به ذهن را نیز باید فردیّت بخشید.»(۲۱) یکی از ویژگیهای این دوره، یعنی شعرهایی را که حاوی توصیفهای بسیار دقیق است، و نیز رساله‌های متعددی را که دربارهٔ«جنبهٔ تصویری»[۵۱] نوشته شده باید از تعرات این گرایش دانست. ولی کتابهای ویلیام گیلپین[۵۲] و یوودیل پرایس[۵۳] که از کتابهای دیگر در این زمینه

۲۷. Michelangelo Buonarotti (1475-1564)، پیکرتراش و نقاش و معمار و شاعر ایتالیایی.

۲۸. Antonio Allegri da Correggio (1494-1534)، نقاش ایتالیایی.

49. *Philosophy of Rhetoric* 50. «specialty»

۵۱. picturesque ← توضیحات مترجم در پایان کتاب.

۵۲. William Gilpin (1724-1804)، نویسندهٔ انگلیسی که شرح شاعرانهٔ سفرهایش در انگلستان، همراه با حکاکیهای خود او، سفرنامه‌های مصوّر را باب روز کرد.

53. Uvedale Price

معروفترند مطلب چندانی دربارهٔ ادبیات ندارند.(۲۲) ویلیام بلیك، که در نقاشیهای خود از سلوبی بسیار متفاوت با این گرایش به جزئیّات پیروی می کند، در حواشی خویش بر گفتارهای رنولدز مخالفتش را با گرایش کلاسیکی به کلیّات بیان داشته است. «گرایش به کلیّات عین دیوانگی است؛ تنها نشانهٔ قابلیت ارائه‌کردن جزئیّات است.»(۲۳)

ولی مفهومی از هنر که به اصالت عاطفه قائل بود موجب تضعیف این دو گرایش متضاد قرن هجدهم گردید. این مفهوم، که اهمیّت موضوع تقلید را به حداقل ممکن پایین می آورد و اثر آن را بر ذهن بزرگ جلوه می‌داد، نظریه‌ای در زمینهٔ بیان عاطفی یا ذهنیت رمانتیکی نبود، بلکه نمرهٔ توجّه به رقّت احساس و معانی و بیان و نیز دستگاه منطق مشرب اصالت تجربه بود که دیگر یارای توجیه امر انتزاعی را نداشت. برك در کتاب شکوهمند و زیبا (۱۷۵۷) شعر را از بازنمایی و تقلید مجزّا می کند. او قادر به درك این مطلب نیست که واژه‌ها خودْ نماد هستند و ناگزیر چنین استنتاج می کند که اثر آنها صرفاً عاطفی، همدلانه و گیراست و از این رو برآنچه مبهم، غامض، یا به گفتهٔ او «شکوهمند» است، تأکید می کند. شکوهمند، که در اصل اصطلاحی بدیعی بود و به اسلوب فخیم[۵۴] اطلاق می‌شد، نزد برك و بسیاری از معاصران او، نه با سبك و هدف زیباشناختی معینی، بلکه با آنچه مبهم و سهمگین است، با اوهام آدمی، مترادف می شود و دنیای اشیا به حوزهٔ نازلتر «زیبایی» تبعید می شوند. زیبایی در نظر برك امری است اجتماعی، جنسی، خرد، قشنگ، نرم، ضعیف، و در یك کلام نوعاً روکوکو[۵۵]. او حتّی سعی می کند که بر مبنایی فیزیولوریکی به توضیح تفاوت میان شکوهمند و زیبا بپردازد. زیبایی «به نسوج سرتاسر آدم آرامش می بخشد.» شکوهمند، همانند ترس و دهشت، بر ناراحتی و اضطراب می افزاید.(۲۴) شعر بر عواطف اثر می گذارد، و از این رو به شکلی منطقی نتیجه می گیرد که «نمی توان آن را به معنای دقیق کلمه هنر تقلیدی نامید.»(۲۵) نظریهٔ تقلید از سوی کسان دیگری نیز تضعیف شد: حتی نویسنده موسیقی را از جرگهٔ هنرهای تقلیدی بیرون راندند.(۲۶) و سر ویلیام جونز[۵۶] نیز، در «مقاله درباب هنرهایی که تقلیدی خوانده می‌شوند»[۵۷] (۱۷۷۲)، با صراحت اعلام کرد که نه موسیقی از هنرهای تقلیدی است و نه شعر.(۲۷)

کاربرد جنبه‌های مختلف آرای زیباشناختی را در ادبیات بخوبی می توان در کتاب عناصر نقد لرد کیمز مشاهده کرد. کیمز، پس از آنکه نظرات خود را دربارهٔ عواطف و هیجانات در ادبیات به کار بندد، سالودهٔ مفصلی برای روان شناسی تداعی معانی تعبیه می کند. او حسّ می کند که مبدع

54. elevated style

۵۵. rococo ← توضیحات مترجم در پایان کتاب.

۵۶. Sir William Jones (1746-1794). خاورشناس انگلیسی که وجود سوند میان زبانهای هندواروپایی پیشنهاد نمود. کتاب دستور زبان فارسی (*Persian Grammar*, 1771) از جمله آثار اوست.

57. «Essay on the Arts, commonly called Imitative»

و یکنواخت است: «پس از این هرگز علم نقد را به صورتی منظم درنیاورده‌اند.»(۲۸) او با ارائهٔ توضیحات روان‌شناختی پیچیده دربارهٔ کیفیت نمادین آواها، عروض و تصویرپردازی، طبقه‌بندی تفصیلی صنایع بدیعی، و تحلیلی از اصول ترکیب‌بندی[58] و وحدتهای سه‌گانه، تا حدودی داعیهٔ افراط‌آمیز خود را متحقق می‌سازد. کیمز به جای تداعی معانی از اصطلاح هابزی «اندیشه‌های به هم پیوسته»[59] استفاده می‌کند، ولی برای تبیین سادگی، تباین، تنوّع، حرکت، جلال و دیگر مفاهیم زیباشناختی با طرحی مبتنی بر شباهت، مجاورت و علیّت[60] آغاز به کار می‌کند. سعر انتقال عاطفه از طریق «حضور آرمانی» پابندار است.(۲۹) اغلب نمونه‌هایی که کیمز برای نشان دادن اثر آوا و وزن ارائه می‌کند و بیشتر مساعی او در راستای ایجاد طبقه‌بندی جدیدی از صنایع بدیعی صرفاً مدرسی و بیهوده است. ذوق شخصی او معمولی است و نسبت به هرچه مبتنی بر نکته‌سنجی و متضمن اجتماع اضداد باشد بی‌اعتنایی می‌کند. در تمایل به تجربهٔ واقعی بدون تعصّب می‌ورزد و این امر مدام او را به خلط هنر با زندگی می‌کشاند. برای مثال می‌گوید که آدمی جون یورك در نمایشنامهٔ هنری ششم[61]، «پس از شکستی که در جنگ خورده، آنچنان مانده و دل افسرده است که حال و هوای آراستن کلام خود را با تشبیه و استعاره ندارد»؛ یا می‌گوید که غم هرگز به مبالغهٔ شاعرانه راه نمی‌برد، و «در بیان هیجانات شدیدی که ذهن را کاملا به خود مشغول می‌کنند کاربرد استعاره مناسب نیست.»(۳۰) معیارهای کیمز بدون استثنا عبارت از نشاط محسوس و تأثیر عاطفی است. این دو چنان همکاری نزدیکی با یکدیگر دارند که گویی در نظر او یکسان‌اند. او که هنگام انتشار کتابش شصت و شش ساله بود، در دفاع از عرفهای عمدهٔ نئوکلاسیکی همواره سخت پابرجا باقی ماند. البتّه نباید فراموش کرد که تحجّر نظریه‌های مربوط به انواع ادبی را قابل دفاع نمی‌دانست. «ساختهای ادبی نیز دقیقاً بسان رنگهای مختلف درهم نفوذ می‌کنند: رنگهای تندتر را بسهولت می‌توان بازشناخت، ولی زمینه چنان مستعد بروز انواع مختلف است که هرگز نمی‌توان گفت که کجا این یکی به پایان می‌رسد و آن دیگری آغاز می‌شود.»(۳۱) ولی به پی‌آمدهای معقول این امر تجربی نمی‌پردازد. او راه نیل به نظریه‌ای رادربارهٔ سعر نشان می‌دهدکه همانا انتقال عاطفه است ــ نظریه‌ای باتمام مشکلات مستتر دران: مشکل تمایز میان هنر و زندگی یا میان شعر و خطابه، مشکل تعریف انواع ادبی و طبقه‌بندی آثار هنری.

غالب منتقدان آن زمان ظاهراً به هیچ وجه مسئلهٔ انواع ادبی را درك نکرده و صرفاً مفاهیم سنتی سلسله‌مراتب خلوص آرمانی را پذیرفته بودند. هیو بلر در کتاب خطابه‌هایی در علم بدیع و ادب چندین فصل را به اهمّ انواع ادبی اختصاص می‌دهد. ولی بحثی مقدماتی در معرّفی انواع به طور کلی یا اصول طبقه‌بندی ادبی را مکتوب می‌گذارد. انواعی نیز که برمی‌گزیند از نظر روش‌شناختی و اموری از این قبیل سازگار و هماهنگ نیستند. فصل نخست دربارهٔ سعرسایی و

58 composition 59 «ideas in a train» 60 resemblance, contiguity, causation

۶۱ نمایشنامه‌ای درسه قسمت که تألیف آن را بعضی به شکسپیر نسبت داده‌اند. *King Henry VI*

غنایی است، سس از آن فصلی است درشعر پندآموز و توصیفی، و آنگاه فصلی به «شعر عیرانیان» ــ که دسوار بتوان نوع ادبی اش نامید ــ اختصاص یافته‌است. بعداً به والاترین انواع ادبی، یعنی حماسه و درام می پردازد، ولی رمان، که با علاقهٔ فراوان بدان پرداخته، در زمرهٔ انواع ادبی نیامده بلکه به عنوان «تاریخ خیالی و جعلی»[۶۲] در ردیف نامه‌ها، مفاوضات[۶۳] و نوشته‌های تاریخی قرار گرفته است.(۳۲) دراین کتاب نه نظامی یافت می‌شود، نه دفاعی از انواع ادبی، نه حتی اثری از آگاهی نسبت به مسئله.

بخس اعظم نقد قرن هجدهم در مسیرهای هموار انواع ادبی و مسائل سنتی خاص آنها جریان داشت. اگرچه تراژدی و حماسه از جمله انواع ادبی آن دوران نبودند، با وجود این بیشترین توجّه به این نوعهای ادبی، که والاترین آنها به شمار می آمدند، معطوف بود. نظریهٔ تراژدی همانا نظام ارسطویی بود که به وسیلهٔ فرانسویان جرح و تعدیل شده بود، گو اینکه درقرن هجدهم نیز تغییرات مهمّی در آن داده شد. با قواعد، که حتّی در قرن هفدهم آماج حمله‌هایی واقع شده بودند، در نیمهٔ دوم قرن هجدهم به نحوی مؤثرتر و با موفقیّت بیشتر به مبارزه پرداختند. نفوذ شکسپیر، که به‌رغم سیطرهٔ قواعد آوازه‌اش به سرعت برق رو به فزونی داشت، در این زمینه بسیار راهگشا بود. در آغاز با تخطیهای شکسپیر را از حدود قواعد به دلیل جهل او به آن قواعد به دیدهٔ اغماض می‌نگریستند، یا حتّی استدلال می کردند که اگر قواعد را مراعات کرده بود آثارش حتّی از این هم بهتر می‌شد. با اینکه می گفتند که اگرمحسّنات آثار شکسپیر بدرستی تعبیر شوند روشن می‌شود که از قواعد پیروی شده است. درایدن قواعد همیشگی را از قواعد موقّت متمایز ساخت. طرح این‌موضوع‌که شکسپیر فقط آن قواعدی را نقض کرده که صرفاً باب طبع قرن هجدهم است با گذشت زمان بیشتر رواج یافت. بعدها می گفتند که شکسپیرهنری خاصّ خود وضع کرده است. برای مثال، تامس پرسی[۶۴] گفته است که نمایشنامه‌های تاریخی شکسپیر نه تراژدی است و نه کمدی، بلکه فقط نمایشنامه است.(۳۳) سرانجام، از شکسپیر به نام نابغه‌ای وحشی تجلیل کردند و گفتند که به سبب نبوغش هرچه کرده‌درست است. «هرآنچه شکسپیر نوشته درست است» را می توان شعار پیروان این مشرب تلقّی کرد. جای پرداختن به نمونه‌هایی از انواع این آرا در تاریخ نقد آثارشکسپیر است.

کم‌اعتنایی به وحدتهای سه‌گانه با تغییر جهتی مقارن بود که طیّ آن از توجّه به طرح و توطئه و ساختار اثر ادبی کاسته شد و به شخصیت‌پردازی و به دانش شکسپیر بر سرشت آدمی و ترسیم آن در نوشته‌هایش پرداختند. طیّ قرن هجدهم، تقریباً از آغاز آن، تودهٔ انبوهی از آثار انتقادی‌دربارهٔ

62. «fictitious history» 63. dialogues

۶۲. Thomas Percy (1729-1811) مورخ ادبی انگلیسی که از جمله آثار بازمانده از شعر انگلیسی کهن (*Reliques of Ancient English Poetry*) را در سه جلد در ۱۷۶۵ منتشر کرد و بر مسیر تحولات ادبی در انگلیس و آلمان تأثیری بسزا داشت.

سخصیتهای دراماتیکی آثار شکسپیر، آنهم غالباً مستقل از خودنمایشنامه‌ها، نوشته شد. مقالات جوزف وارتن دربارهٔ نمایشنامه‌های *طوفان* و *لیرشاه* در نشریهٔ *ادونچرر* (۱۷۵۳ـ۱۷۵۴)، حاوی بحثی درویژگیهای آری یل و کالیبان[۶۵] و گزارش لحظه به لحظه‌ای از مراحل مختلف احساسات لیرشاه، نمونه‌های خوبی از نوعی نقد است که وارتن خود احساس می‌کرد تازه ــ یعنی، اگر بتوان از واژه‌ای ناآشنا برای خود وارتن مدد جست، «روان شناختی» ــ است.(۳۴) مقالات هنری مکنزی[۶۶] در میرر[۶۷] (۱۷۸۰) پیش‌درآمد تحلیل همدلانهٔ گونه در مورد ضعف هملت است. در آثار دیگری مانند کتابهای ویلیام ریچاردسن[۶۸] عمدتاً نوشته‌های شکسپیر را موضوع رسالاتی درزمینهٔ اخلاقیّات قرار داده‌اند.(۳۵)

جنار در سخصیت نمایشی جان *فالستف*[۶۹] (۱۷۷۷)، نوشتهٔ موریس مورگان[۷۰]، حاسترین و بدیعترین اثر قرن هجدهم دربارهٔ شکسپیر است. مورگان برآن است که نادرستی عنوان ترسو و لافزن را که معمولا به فالستف نسبت داده می‌شود مدلل بدارد. روشی که مورگان از آن دفاع می‌کند عبارت است از «نگریستن به باطن هرگفته‌ای و نه ظاهر آن، و در غایت امر اتکاکردن به ترکیبی از تمام اجزاء، و تمیزدادن‌میان سخصیت حقیقی و ظاهری. او ظاهراً نخستین کسی است که از «نوعی جمعیّت و تمامیّت در آثار شکسپیر» سخن می‌گوید «که بدانها استقلالی می‌بخشد»، ویا اینکه شکسپیر، در «هویداکردن» حالات درونی سخصیتهای خود، ناگزیر باید هر زیر و بم وضعیّت را خود نیز احساس کرده باشد. هنر شکسپیر چیزی است نهان، «تناسب و نزاکت و حقیقتی محسوس که معلول علتهایی ناپیدا ست.» وظیفهٔ نقد است که «به درون روح تألیفات [شکسپیر] نفوذ کند.» سخصیتهای او جامع‌اندو کلیّتهایی را تشکیل می‌دهند. شاعر «به هر جزئی صیغه‌ای از کل می‌بخشد، و از کلّ به هر جزئی.»(۳۶) مورگان هنر شکسپیر، *گشتالت*[۷۱] او، جامعیت سخصیتهای او و اصل بنیادینی را که به مفهومی تقریباً زیست شناختی دریافت شده به صورتی مبهم حس کرده است. ولی در استدلالهای خود دایم در معرض این خطر قرار دارد که داستان را با واقعیت خلط کند، سخصیت داستانی را آدمی واقعی تلقّی کند، و نظریه‌ای را دربارهٔ ترسو نبودن فالستف به کرسی بنشاند که خود به طور کامل به آن معتقد نیست. آماری از آرای

۶۵. Caliban، سخصیتی در نمایشنامهٔ طوفان شکسپیر. غلامی ناقص‌الخلقه و نیمه‌آدمی که مولود ازدواج ساحره‌ای با یکی از شیاطین و نمادی از امیال بدوی آدمی است.

۶۶. Henry Mackenzie (1745-1831)، نویسنده و از رهبران انجمن ادبی اسکاتلند.

۶۷. *The Mirror*، نام نشریه‌ای است.

68. William Richardson 69. *Essay on the Dramatic Character of John Falstaff*

۷۰. Maurice Morgan (1726-1802)، منتقد ادبی انگلیسی که با مقاله‌اش دربارهٔ فالستف بررسی روان‌شناختی سخصیتهای نمایشی شکسپیر را بنیان نهاد.

۷۱. *Gestalt* ← توضیحات مترجم در پایان کتاب.

رایج دربارهٔ خیال همدلانه. نظریهٔ دایر بر اینکه تأثیر شعر توجیه آن است که، همان سان که یانگ به طور ضمنی گفته، «جادوگری» است، در نوشته‌های مورگان یافت می‌شود. روش او پیشاهنگ روشهای چارلز لَمْ[۷۲]، کولریج و هزلت است، گو اینکه اثبات وجود تأثیری مستقیم مشکل می‌نماید. برادلی[۷۳]، درتحلیل از بنیانگذار دیرین روش خود، دربارهٔ نوشتهٔ مورگان گفته‌است که «در تمام دنیا نقدی بهتر از این دربارهٔ شکسپیر یافت نمی‌شود.»(۳۷)

نظرات جدید دربارهٔ ارات ترازدی نیز تقریباً به اندازهٔ درهم شکستن وحدتهای سه‌گانه و تغییر جهت به‌سوی تحلیل شخصیتهای داستانی در قرن هجدهم اهمیّت داشتند. ظاهراً روایت ارسطویی بالایش[۷۴] را تنها متخصّصان بدرستی دریافته بودند. موضوع مورد علاقهٔ آن دوران این بود که چرا از ترازدی لذّت می‌بریم و تماشای درد و اندوه مایهٔ شادی ما می‌شود. از پالایش رحم و ترس صحبت می‌کردند، ولی به هیچ وجه از آن معنای واقعی پالایش را اراده نمی‌کردند و در اشاره به رحم و ترس، هر دو را با هم، به کار نمی‌بردند. به ترازدی به نحوی متزاید به عنوان وسیله‌ای برای برانگیختن حسّ ترحّم می‌نگریستند. بلر بصراحت گفته است که «هدف ترازدی استعلای فضایل در ماست»، و جرج کمبل می‌خواست که «تمام عواطفی را که ترازدی برمی‌انگیزد زیر عنوان رحم جمع‌آوری کند.»(۳۸) برك به صورتی حتّی اساسیتر براحساس غیرتعقّلی تکیه می‌کند. حسّ همدلی در ما «مقدم بر هرگونه تعقّل و استدلال، و مبتنی بر غریزه‌ای است که بدون موافقت ما کار خود را صورت می‌دهد.» از آنجایی که برك نمی‌تواند اثری هنری را از زندگی واقعی بازشناسد، چنین نتیجه می‌گیردکه اگر، با اعلام مراسم اعدام درمیدان مجاور، تمام تماشاگران تماشاخانه را ترك کنند و به دیدن آن مراسم بروند، چنین امری پیروزی همدلی واقعی خواهد بود. او به این اعتراض توجهی نمی‌کند که مراسم تاجگذاری یا هر مراسم نادر دیگری نیز ممکن است به خالی شدن تماشاخانه بینجامد، یا اینکه دیدن مراسم اعدام بسا که رهاکردن خود دردست بیرحمی باشد و نه معلول حسّ همدلی. از این مطالب چنین نتیجه می‌گیرد که «هرچه ترازدی به واقعیت نزدیکتر شود و ما را از توجه به جنبهٔ داستانی خود دورتر کند، کمال قدرتش بیشتر است.»(۳۹) برك ترازدی باب طبع طبقهٔ متوسط را، با شگردهای طبیعت‌نمایانه‌اش و قدرتی که در برانگیختن عواطف بینندگان دارد، به طور ضمنی توجیه می‌کند. موضوع ساختار اثر هنری و حتّی معنای آن بی‌ربط تلقّی می‌شود: درام به معنای واقعی آن نابود شده است.

کیمز با شناسایی دو نوع ترازدی، یکی اخلاقی و دیگری رقت‌انگیز، به ایجاد سازشی میان سنت و تجربه‌های جدید دست می‌زند. او آشکارا نوع دوم را به سبب اثری که بر حسّ همدلی دارد ترجیح می‌دهد، و به ترازدی یونانی به نحو اعجاب‌انگیزی بی‌اعتناست. به زعم او، ترازدیهای

۷۲. Charles Lamb (1775-1834)، مقاله‌نویس و منتقد انگلیسی.

۷۳. A.C Bradley (1851-1935)، منتقد ادبی انگلیسی.

۷۴. catharsis ← توضیحات مترجم در پایان کتاب.

یونانی «بیشتر فعال‌اند تا احساساتی»، به عبارت دیگر، در آنها عمل بر احساس غلبه دارد. آنها متضمن «احساسات نیستند مگر از بسیط‌ترین نوع آن... نه موقعیتهای پیچیده یا ظریف که به هیجانی خاص منجر شود، نه طغیان و فرونشستن تدریجی هیجان، و نه برخورد میان هیجانهای گوناگون. هیچیک، در آنها یافت نمی‌شوند.»(۴۰) در این مقولات، شکسپیر خواسته‌های کیمز را برمی‌آورد: کیمز نمونه‌های متعدّدی از زرف‌نگری روان‌شناختی شکسپیر و تطابق نوشته‌های او با واقعیتهای زندگی را نقل می‌کند. با این حال، ترازی کمدی را از این رو که «درهم آمیختن عواطف متنافر و ناخوشایند است» نمی‌پسندد.(۴۱) و وحدتهای زمانی و مکانی را کم اهمیّت می‌شمارد و آنها را صرفاً عوامل کمکی از برای وحدت عمل که واجب و لازم است می‌خواند. ملاك و معیار همبستگی کیمز تأثیر عاطفی است که آن هم تنها از طریق توهّم یا برداشتی از واقعیت، چنانکه گویی ناظر رویدادی واقعی هستیم، حاصل می‌گردد. «هر وقفه یا فاصله‌ای، با منفك کردن تماشاگر از رؤیای بیداری خویش و بازگرداندن افسوس‌آمیز هوشیاری‌اش به او، آن برداشت را نابود می‌کند.»(۴۲) آنگاه که جانسن گفته است که تماشاگر همیشه هوشیار است حتماً این گفتهٔ کیمز را در مد نظر داشته است.

هیوم از جمله افراد معدودی بود که متوجّه شدند که ترازدی را نمی‌توان به حسّ ترحّم محدود کرد؛ با درنظر گرفتن اخلاقیاتی که به همدلی منضم کرده چنین برداشتی تا حدودی شگفت‌آور است. دراین باره به ذکر نکته‌ای مؤثر و کوبنده می‌پردازد و می‌گوید که اگر همدلی معلول ترازدی باشد «بیمارستان بمراتب از محلس رقص سرگرم‌کننده‌تر خواهد بود.»(۴۳) او خود در مقاله‌ای زیر عنوان *دربارهٔ ترازدی*[۷۵] (۱۷۵۷) به بیان نظریهٔ پیچیده‌ای در مورد لذّت ترازدی پرداخته است. براساس این نظریّه، همان سان که حسّ حسادت را تقویت کنندهٔ عشق شمرده‌اند، لذّت غالب، یعنی تقلید، به وسیلهٔ حسّ تابع و ناخوشایند درد تقویت می‌شود.(۴۴) ولی این نظریّه در کسی اثر نکرد.

مدتها گذشت تا سرانجام سیطرهٔ امر رقت‌انگیز بر ترازدی جای خود را به نظریه‌ای داد که بار دیگر به صحنه می‌آمد و آن اندیشه‌ای رواقی بود دایر بر اینکه در ترازدی باید احساس علوّ طبعی قهرمانانه به بیننده دست بدهد. این نظر در آلمان مورد توجّه شیلر واقع شد، و درانگلستان نیز ریچارد بین نایت[۷۶] در ۱۸۰۵ بتفصیل به شرح آن پرداخت.(۴۵)

در قیاس با ترازدی، در قرن هجدهم چندان توجّهی به نظریهٔ کمدی مبذول نشده است. گفته‌های پیش پا افتاده و قدیمی دربارهٔ تأثیر مثبت کمدی بر اخلاقیات و اینکه بدیها را مورد استهزا قرار می‌دهد بکرّات تکرار شده بود. کمدی احساساتی، که بسیار پررونق هم بود، ظاهراً در

75. *Of Tragedy*

۷۶ Richard Payne Knight (1750-1824)، شاعر و منتقد انگلیسی.

میان منتقدان مدافعی نداشت. گو اینکه هرد[۷۷] از روی کمال بی‌میلی «مناسبت کمدیهای جنّی یا حتی احساساتی را منکر نمی‌شود.»(۴۶) بحثهای کلّی دربارهٔ خنده و امر خنده‌آور برای آینده اهمیّت بیشتری داشتند. این بحثها فی نفسه ادبی نبودند. اما حکایت از وقوع تغییری می‌کردند که ضمن آن معنای پیشین واژهٔ humor به مفهوم امری عجیب و غریب جای خود را به معنای جدید همدلی، و خنده از میان سیل اشک داده بود. ولی کیمز و بیتی، که مسروحتر از دیگران و با ذکر نمونه‌های ادبی متعدّد به بحث دربارهٔ نظریهٔ کمدی می‌پردازند، هنوز متوجّه این تغییر نشده‌اند. نظرهابز را دایر براینکه خنده بیان «احساس جلال ناگهانی»[۷۸] است رد می‌کنند و بیشتر همّ خود را صرف تبیین کلّی امر خنده‌آور بر مبنای عدم تجانس[۷۹] می‌کنند.(۴۷)

نظریهٔ حماسی نیز به موازات نظریهٔ دراماتیکی پیش می‌رفت. انگلیسیان تعریف بغایت خردمدارانهٔ لوبوسو را از حماسه هرگز تبذیر فتند.(۴۸) برای مقابله با این نظر بوالو که «جنبه‌های معجزه‌آسای مسیحیت» را نباید به آثار حماسی وارد کرد، شهرت میلتن به تنهایی کافی بود. پوپ در اثری موسوم به دربارهٔ *عواطف کاذب*[۸۰] نقیضه‌ای در مورد «طرز تهیهٔ شعر حماسی» آورده است. ولی دو عنصر جدید در قرن هجدهم به نظریهٔ حماسه وارد می‌شوند. همر را، بویژه پس از انتشار کتاب تامس بلك ول زیرعنوان *جستار دربارهٔ زندگی و آثار همر*[۸۱] (۱۷۳۵) بیش از پیش رامسگری بدوی تلقّی می‌کردند. اگر ویکو را که نزد ایشان ناشناخته بود نادیده بگیریم، این نخستین گام دراین مسیر بود که همر را مستقل از سنّت قواعد حماسی و به صورت نمایندهٔ عصر و جامعهٔ خویش به شمار آورند. «کشف» اُسیان نیز فروماندن عفاید کهن دربارهٔ حماسه، یا دست کم شناسایی نوع خاصّی ز حماسهٔ بدوی را تسریع کرد. هیو بلر، در *رسالهٔ انتقادی دربارهٔ شعرهای اُسیان*[۸۲] (۱۷۶۳)، کتابی که از نفوذ و تأثیر بسزایی برخوردار شد، اُسیان را «از نظر قدرت تخیل، جلال احساس، و عظمت جبلّی هیجان» همای همر و بربریل دانست. گو اینکه قبول کرد که اُسیان دارای «اُن وقار قاعده‌مندی نیست که درنیوهٔ داستانسرایی» آن دو یافت می‌شود. بلر از باب احتیاط مدلّل می‌دارد که *فینگال*[۸۳] حایز تمام شرایط عمده‌ای که ارسطو برای حماسه برشمرده هست، ولی تأکید اصلی او بر شاعر دلهاست که خوانندگان را به «وجد، لرزه و گریه» می‌آورد.(۴۹) چندی نگذشت که خوبشتنداری نسبی بلر نادیده گرفته شد و خیل

۷۷. Richard Hurd (1720-1808)، روحانی و عالم انگلیسی.

78. «sudden glory» 79. incongruity

80. *Peri Bathous: or of the Art of Sinking Poetry* (1728)

81. *Enquiry into the Life and Writings of Homer*

82. *Critical Dissertation on the Poems of Ossian*

۸۳. *Fingal, an Ancient Epic Poem, in Six Books* (1762)، از تألیفات جیمز مکفرسن، مؤلف اشعار اسیان

طرفداران ذوق‌زدهٔ اُسیان او را از همر و بی بندوباریهای غنایی او را از مفاهیم حماسی دیرینه بنیاد برتر دانستند.

مفاهیم بدوی همر و اُسیان یکی از دو بدیلی بودند که به جای سنت حماسی کلاسیکی برگزیده شدند؛ آن دیگری مشرب شاعران حماسی «رمانتیکی» ایتالیا، یعنی اریوستو و تاسو، و مقلّد انگلیسی ایشان اسپنسر بود. اریوستو و تاسو هرگز کاملا به دست فراموشی سپرده نشده بودند. دفاع نظری از ساختار و اسباب سحرهای ایشان، امری که در دورهٔ رنسانس بسیاری از منتقدان ایتالیایی و فرانسوی بدان پرداخته بودند، بار دیگر حدود نیمهٔ قرن هجدهم درانگلستان رواج یافت، و سبب اصلی آن نیاز به دفاع از ملکهٔ پریان[۸۴] بود.* تامس وارتن در نخستین کتاب خود، *تأمّلاتی دربارهٔ ملکهٔ پریان*[۸۵] (۱۷۵۴)، که مجموعه‌ای از یادداشتهای مختلف در مورد منابع اسپنسر، تاریخ نوشته‌های تمثیلی در انگلستان، شهسواری و جز آن است، موضوع «قاعده‌مند» بودن آثار اسپنسر را رها کرد تا بتواند چنین استدلال کند که «قوای ذهنی تخیّل خلاق از این رو برای ما لذتبخش‌اند که از کمك یا محدودیّت قوای عقلانی فارغ‌اند.... اگرچه ملکهٔ پریان ما را من حیث منتقد راضی نمی‌کند، ولی در مقام خواننده ما را از خود بی خود می‌کند.»(۵۰) بنابراین وارتن اعتبار نقد مبتنی بر قواعد سنتی تألیف را می‌پذیرد، ولی با توسّل به گونه‌ای از «لطفی که از دسترس هنر بیرون است»، نوعی زیباشناسی تأثیر، از پرداختن به آن طفره می‌رود. اریوستو واسپنسر «در عصری نمی‌زیستند که در آن طرحریزی معمول باشد» و نباید آنها را با «معیارها»یی

* هرد با «دفاعیه از شعر»[۸۶]ی که سرجان هرینگتن[۸۷] به ترجمهٔ خود از *اورلاندوی خشمگین* (۱۵۹۱) منضم ساخته بود آشنایی داشت؛ به مدخلی دریادداشتهای پراکندهٔ او که Edwine Montague نقل کرده است رجوع کنید: «Bishop Hurd as Critic», unpublished dissertation, Yale University (1939), p. 124. او با دفاعیه‌هایی نیز که منتقدان ایتالیایی قرن هجدهم، مانند شیپونه مافئی[۸۸]، پارتّی[۸۹] و جز آنها، دربارهٔ شعر ایتالیایی نوشته بودند، آشنا بود. بعید نیست که «Dialogue de la lecture des vieux Romans» (۱۶۴۶) نوشتهٔ ژان شاپلن[۹۰] را نیز که نخستین بار در ۱۷۲۸ چاپ شد خوانده باشد: *Opuscules critiques*, ed. A.C.Hunter (Paris, 1936), p. 206. See Victor M. Hamm, «A Seventeenth Century French Source for Hurd's *Letters on Chivalry and Romance*,» *PMLA*, 52 (1937), 820-8.

84. *The Faerie Queene* (1589, 1596) 85. *Observations on the Fairie Queene*

86. «Apologie of Poetrie»

۸۷. Sir John Harington (1561-1612)، نویسندهٔ انگلیسی.

۸۸. Francesco Scipione Maffei (1675-1755)، نمایشنامه‌نویس و دانشیزوه ایتالیایی.

۸۹. Giuseppe Marc'Antonio Baretti (1719-1789؛ نام مستعار: Aristarco Scannabue)، منتقد ایتالیایی که سالها در انگلستان زیست و دوست جانسن بود. ← فصل هفتم همین کتاب.

۹۰. Jean Chapelain (1595-1674)، شاعر و منتقد فرانسوی. از اعضای بنیانگذار فرهنگستان فرانسه.

سنجید که «بدانها توجّهی نداشته‌اند.»(۵۱)

ریچارد هرد، در *نامه‌هایی دربارهٔ شهسواری و رمانس*[۹۱] (۱۷۶۲)، بمراتب جسورتر است و وجود هیچ گونه بی‌قاعدگی را در ملکهٔ بریان نمی‌پذیرد. او چنین استدلال می‌کند که این شعر را باید «من حیث شعری گوتیکی[۹۲]، نه کلاسیکی، خواند و ارزیابی کرد».(۵۲) و می‌افزاید که ملکهٔ بریان به طور کلّی اگر نه از وحدت عمل، دست کم از وحدت طرح برخوردار است. هرد از اهمیت طرح و ترکیب می‌کاهد و بر توصیف و رفتار و آداب تأکید می‌کند. تاسو را می‌ستاید و اورا «نقاش اصیل دنیای سحر و افسون» می‌خواند.(۵۳) «رفتار و آداب و داستانهای گوتیکی را که با اهداف شعر سازگار شده باشند از آداب و داستانهای کلاسیکی برتر» می‌شمارد و حتی رمانسهای قرون وسطی را نیز می‌پسندد. مشکل بتوان باور کرد که رمانسهای قرون وسطایی اصیل را خوانده باشد و بسیار بعید است که اگر هم می‌خواند آنها را از لحاظ هنری می‌پسندید. «داستانهای بریان را به این عنوان که عجیب و غریب و باورنکردنی‌اند مسخره می‌کنند. این داستانها برصحنهٔ تئاتر مستحق چنین تحقیری هستند»، ولی درحماسه جایی خاصّ خود دارند. آداب دلاوری[۹۳] دوران ملوك الطوایفی در نظر او شاعرانه‌تر می‌آید تا «توحّش ساده و رام نشدهٔ» یونانیان، و ساحران و افسونگران «باشکوهتر، سهمگینتر، و نکان دهنده‌ترند از افراد مشابه در آثار داستانسرایان باستان.»(۵۴) مایه‌های[۹۴] رمانس و فرهنگ عامه را با استفاده از نظریهٔ جدیدی دربارهٔ شعر توجیه کردند که بر اصالت عاطفه مبتنی بود. در این مورد علاقه و توجه به قرون وسطی نقشی نداشت. بررسی نخستین پژوهندهٔ راستین رمانسهای قرون وسطی درانگلیس است. او در بی یافتن نشانه‌هایی از ترکیب کلاسیکی در یکی از رمانسهای مجموعهٔ گاوین[۹۵] مجاهدت بسیار کرد.(۵۵) بعدها درهمین قرن تامس وارتن و جوزف ریتسن[۹۶] به بررسی جدی رمانسها پرداختند، ولی حتی ایشان نیز به رمانسها بیشتر به صورت تصویری از آداب، اسنادی از گذشته و، دست بالا، موقعیتی برای اظهارنظر دربارهٔ مهاجرت درونمایه‌های فرهنگ عامّه می‌نگریستند: مسائلی از این قبیل که آیا این درونمایه‌ها از شرق و به وسیلهٔ عربها آورده شده‌اند، یا از بریتانی یا ویلز یا ناحیهٔ اسکاندیناوی، یا اینکه مستقلا درتمام کشورها به وجود آمده‌اند؟(۵۶)

علاقهٔ روزافزون به صورتِ هنری رمان نشانهٔ دیگری از کاهش توجّه در قرن هجدهم به نظریهٔ

91. Richard Hurd, *Letters on Chivalry and Romance*

۹۲. Gothic: ← توضیحات مترجم در پایان کتاب.

93. gallantry

۹۴. motifs: ← توضیحات مترجم در پایان کتاب.

۹۵. the Gawain cycle. سلسله داستانهایی دربارهٔ سرگاوین، یکی از سهسواران دربار آرتورشاه.

۹۶. Joseph Ritson (1752-1803). کهن‌پژوه انگلیسی و گردآورنده ترانه‌ها و بالادها و قصه‌های متقدم انگلیسی و مؤلف *Ancient English Metrical Romances* (3 vols., 1802).

متعارف حماسه است. رمان را متهم می‌کردند که جز اتلاف وقت خواننده اثری ندارد و سرگرمی بیهوده و حتی زیانباری است. بسیاری از منتقدان از پرداختن به آن سرمنده‌اند. هرد رمان را «شعری شتابزده، ناقص و عقیم» می‌خواند.(۵۷) هنری فیلدینگ، که خود رمان‌نویس بود، کوشید با این استدلال که رمان حماسه‌ای منثوراست با این برداشت مقابله کند. در *تام جونز* از شیوه‌ها و شگردهای عرف هنری تقلیدی هزل‌آلود کرده است. طرحریزی عالی فیلدینگ و اخلاقیات احساساتی ریچاردسن به تعالی انتقادی رمان کمک بسیار کردند. در اواخر قرن بلر، بیتی، خانم کلارا ریو[۹۷] و جان مور[۹۸] به نوشتن تاریخ مجمل رمان پرداختند و نشان دادند که ادامه‌دهندهٔ سنت رمانس ویسی است.(۵۸) نظریهٔ حماسهٔ کلاسیکی بیش از پیش به صورت موضوعی صرفاً نظری درآمد.

طیّ این دوره در زمینهٔ نظریهٔ شعر غنایی نیز تغییرات مشابهی را می‌توان مشاهده کرد. در نظریهٔ نئوکلاسیکی، به‌شعر غنایی چندان توجّهی نشده بود. بیکن و هابز، که طرح را از عناصر بنیادین شعر می‌شمردند، نوع غنایی را بکلّ کنار گذاشتند. عموماً شعر غنایی را در زمرهٔ نوعهای ادبی نازل قرار می‌دادند. ولی «اود»[۹۹]، به سبب فخامت اسلوب و وقار موضوع، در میان نوعهای ادبی برتر قرار گرفته بود. *ضیافت اسکندر*[۱۰۰] درایدن را در انگلیس به عنوان اثری می‌ستودند که به اوج شکوه دست یافته است. «اود»هایی که به پیروی از پیندار سروده می‌شد، و در واقع وسیلهٔ ابراز صنایع بدیعی خنک و مطنطن بود، در نظریه‌پردازیها کانون بسیاری از اندیشه‌های نو شد. آن را کهنترین وبدویترین نوع شعر خواندند و برآن بودند که ویژگیهای اصیل خود را حفظ کرده است، ویژگیهایی مانند زبان مجازی با نشاط، احساسات عمیق، رقت احساس، جذبه، ترکیب آزاد و وزنی آهنگین. «اود» در آثار کالینز و گری جایگاهی ویژه داشت. جوزف وارتن «رامنگر»[۱۰۱] گری را بواقع شکوهمند و برتر از هر اثری از پوپ می‌شمرد.(۵۹) در «اود»های خود، گری کوشید تا به سبکی «شرقی»، فخیم، شکوهمند و استعاری دست یابد که آن را از هر سبك دیگری به زبان دل، و از این رو به شعر انسان طبیعی و فارغ از آلودگیها، نزدیکتر می‌شمردند. زبان مجازی، که همواره آن را دارای کیفیت شعری ویژه‌ای دانسته بودند، در این اوقات بر پایهٔ این اعتقاد که زبان اصلی بشر و نشانه‌ای از تخیّلی آتشین است مورد توجّه بسیار قرار گرفت.(۶۰) کتاب *شعر عبرانی* لوت (۱۷۵۳) گنجینه‌ای از نمونه‌هایی است که از کتاب مقدس برگرفته‌شده است. دانیل وب[۱۰۲] به توضیح این مطلب پرداخت که چرا صور خیال زبان

۹۷. Mrs. Clara Reeve (1729-1807)، رمان‌نویس انگلیسی

۹۸. John Moore (1729-1802)، طبیب و سیاح و رمان‌نویس اسکاتلندی.

۹۹. ode ← توضیحات مترجم در پایان کتاب.

۱۰۰. *Alexander's Feast*، از «اود»های درایدن

101. «The Bard» 102. Daniel Webb

هیجان‌اند، و اظهارداشت که تخیّل را ارواح حیوانی گرمی می‌بخشد. او بتفصیل و با تیزبینی بسیار دربارهٔ تشبیهات، استعارات و صنایع بدیعی در آثار شکسپیر اظهارنظر کرد.(۶۱) تأکید بیشتر بر بیان احساسات در شعر و علاقهٔ روزافزون به شعر قومی سراسر جهان سرانجام، در اواخر قرن، به افول درام و حماسه و توجّه به شعر غنایی منجر شد. سر ویلیام جونز، شرق‌شناس برجسته، تقلید را دقیقاً به این سبب رد کرد که در نظر او شعر عمدتاً عبارت از شعر غنایی بود. «لطیفترین بخشهای شعر، موسیقی و نقاشی، مبیّن هیجانات‌اند و از راه همدلی بر ذهن ما اثر می‌گذارند. بخشهای نازلتر آنها وصف اشیای طبیعی‌اند و اثر آنها برما بیشتر از طریق جایگزینی صورت می‌پذیرد.»(۶۲) در انگلستان جونز موردی استثنایی بود: هیچیک از نویسندگان انگلیسی تا آنجا پیش نرفته بودند که مانند هردر یا لئوناردی[۱۰۳] شعر غنایی را در کانون شعر قرار دهند.

با وجود این، درنیمهٔ دوم قرن انقلابی بزرگ در مفهوم شعر در شرف تکوین بود: در نظریهٔ نئوکلاسیکی، احساس را غالباً به معنای حیزی شاید کمتر از احساس می‌گرفتند، چرا که آن را با توسّعی بسیار تعمیم می‌دادند و ماهیت آن نیز جنبه‌ای کاملا تجویزی داشت. ولی چندی نگذشت که احساس به عاطفهٔ شخصی، «صمیمیت»، و حتّی اعتراف مربوط به زندگی شخصی ترجمه شد. این نظر در انگلستان تا قرن نوزدهم به پیروزی کامل دست نیافت. طیّ قرن هجدهم، استعاره، که همواره به منزلهٔ پیرایهٔ مناسب شعر تلقّی شده بود، اصل بنیادین آن شد، و وضوح و خصوصیّت جایگزین عمومیتی گردید که تا آن زمان درحکم مطلوبترین عنصر شعر بود. اثر عاطفی که همواره هدف معانی و بیان و برخی از گونه‌های شعر بود، متأثر از مشرب اصالت احساس[۱۰۴]، شرط لازم هر شعر، و حتی هر اثر ادبی شد. تا مشرب اصالت ذهن رمانتیکی فقط یك گام مانده بود.

چنانکه از آثار دیدرو و هردر بوضوح پیداست، تغییر جهت به سوی شعر مبتنی بر اصالت عاطفه به طور کلّی پدیده‌ای اروپایی بود. ولی مشرب نوین اصالت تاریخ[۱۰۵] نخست عمدتاً برخاسته از انگلستان بود، گرچه بعدها دردست آلمانیها به نحو کاملتری توسعه یافت. تصادفی نیست که این مشرب و زیباشناسی نوین هردو در انگلستان تا به عرصهٔ وجود گذاشتند. زیباشناسی به معنای عطف توجّه به فردیت و واکنش انضمامی و محسوس فرد بود، و راه را برای درك راستین تاریخ من حیث روندی زنده، نه چیزی مرده و قراردادی، هموار کرد. نخستین گامی که مشرب نوین اصالت تاریخ برداشت توجّه بیش از پیش به زمینه و اوضاع[۱۰۶] شعر بود. امری که در گذشته نیز بارها اتفاق افتاده بود و در این خلاصه می‌شد که «النفاذ کامل یا درك کافی از آثار نویسندگان، بویژه نویسندگان باستان، هرگز ممکن نمی‌گردد مگر آنکه اوضاع محیط و کور و زمان آنها را مداد در پیش چشم داشته باشیم.»(۶۳) برخلاف آنچه غالباً گفته شده است. حتی برداشتی را

۱۰۳ Giacomo Leopardi (1798-1837). شاعر ایتالیایی که خود را از سروان نابرجای کلاسیسیسم می‌سرد ولی منبع اصلی الهام را حسّ می‌دانست و نه خرد. و از این رو در او گرایشهای رمانتیکی آشکار است.

104 sentimentalism 105 new historicism 106 setting and conditions

نباید روش تاریخی به معنای کامل آن تلقّی کرد، چرا که فقط متضمن تاکیدی بر توصیهٔ کلاسیکی نسبت به عطف توجّه درخور به تناسب و مقتضیات است. ولی افزایش تردید نسبت به ثبات ملاکهای انتقادی یکی از پی‌آمدهای طبیعی آگاهی بر تأثیر محیط بود. برای مثال، گلدسمیت خواستار آن شد که «ذوق انگلیسی، مانند آزادی انگلیسیان، باید تابع قوانینی باشد که خود ایشان وضع کرده‌اند.» نقد باید نخست «طبیعت محیط و کشور و جز آن را دریابد و آنگاه به منظور هدایت ذوق به وضع قوانین بپردازد. به عبارت دیگر، هر کشوری باید نظامی ملّی برای نقد داشته باشد.»(۶۴) جنین سعهٔ‌صدری به مدارای روزافزون نسبت به انواع مختلف هنر و سرانجام، درقرن نوردهم، به اعتقادی فلج کننده به نسبیت منجر شد.

آنگاه که به تحلیل تفصیلی مجموعهٔ رفتارها و منشهای اجتماعیی پرداختند که در تکوین اثر هنری مؤثرند، تأکید بر محیط اهمیّت خاصّی یافت. در آغاز امر، بعیدترین تعبیر را بر هر تعبیر دیگری ترجیح می‌دادند. نظریهٔ سر ویلیام تمپل دربارهٔ ارتباط میان آب و هوای متغیّر انگلیس و نوع شوخ‌طبعی نامأنوس انگلیسیان (۶۵) یکی از نخستین نمونه‌های تعبیر ادبیات براساس اوضاع جوّی است. بعدها بر این تصوّر قدیمتر که شعر ــ بویژه شعر بسیار تخیّلی ــ در جنوب بالندگی بیشتری دارد یا «کشف» اسیان شمالی ضربهٔ سختی خورد. گری اقرار کرد که «صدها سال پیش از این، خیال با تمام جلال و شوکت خود در کوههای سرد و لم یزرع اسکاتلند می‌زیسته است» و از این رو نمی‌تواند منبعث از گرما باشد.(۶۶) ولی هیوم و کیمز در کل موضوع تعبیر شعر براساس اوضاع جوّی شك کردند.(۶۷)

تعبیر جدیدی از نظریهٔ اقلیم که دربرگیرندهٔ اوضاع جغرافیایی نیز هست این نظریّه را بمراتب پذیرفتنی‌تر می‌کند. اسقف لوت در *شعر عبرانی* خود کوشید که خصلت ویژهٔ شعر عبری را بر مبنای تأثیر پدیده‌های طبیعی بیرامون آن تعبیر کند. او نشانه‌هایی از چشم‌انداز سرزمین فلسطین را در صور خیال کتاب مقدس دنبال می‌کند. رابرت وود به خاور نزدیك سفر کرد و، در جستاری درباب *نبوغ اصیل و آثار هومر*[۱۰۷] (۱۷۶۹)، به بررسی جغرافیای طبیعی سرزمین تروا پرداخت و به این نتیجه رسید که هومر «ثابت‌قدمترین و امینترین مقلّد طبیعت» بوده است.(۶۸)

در تعبیر ادبیات از اوضاع سیاسی نیز استفاده می‌شد. طیّ 'انقلاب شکوهمند'[۱۰۸] انگلیسیان، ببوند کهن میان ادبیات، به معنای وسیع کلمه، و آزادی در اذهان آنها کاملا رسوخ کرد. در اواخر قرن هجدهم کیمز اظهار می‌دارد که «در زیر لوای حکومتی خودکامه، بالندگی ذوق دیری نخواهد پایید.»(۶۹) سراسر این دوره از مقایسه‌های ناساعد در زمینهٔ تمام جنبه‌های تمدن، از جمله

107. Robert Wood, *An Essay on the Original Genius and Writings of Homer*

۱۰۸. Glorious Revolution «انقلاب شکوهمند» که «انقلاب بدون خونریزی» (Bloodless Revolution) هم خوانده می‌شود، به دوره‌ای از تاریخ انگلستان (۱۶۸۸ـ۱۶۸۹) اطلاق می‌شود که طی آن جیمز دوم از سلطنت خلع و ویلیام و مری از هلند به سلطنت منصوب شدند

ادبیات، میان انگلستان آزاد و ایتالیا، اسپانیا و فرانسه آکنده است. امّا هیوم و چندتن دیگر متوجه این امر بودند که تصور ساده‌لوحانه وجود رابطهٔ مستقیم میان آزادی و ادبیات را تاریخ رد می‌کند. عظمت دوران لویی چهاردهم یا لئوی دهم را مشکل بتوان به وجود آزادی نسبت داد.(۷۰)

امّا در اغلب موارد بر اساس نظریّه‌ای به تبیین تاریخ ادبیات پرداخته‌اند که معمولاً، و تا حدودی به نحوی گمراه کننده، «پریمیتیویسم»[۱۰۹] خوانده می‌شود. این نظر به بر این تصوّر استوار بود که «راه‌ورسم ساده باعث بالندگی سعر می‌شود»، که بر این مبنا جوامع اولیّه مساعدترین محیط برای سعر بوده‌اند وسعر از آن زمان به بعد ناگزیر رو به انحطاط داشته است. نویسندگان مختلف تصویرهایی بسیار متفاوت از این جامعهٔ ساده در ذهن داشته‌اند. در میان نویسندگان انگلیسی، کتاب بلك ول دربارهٔ همر[۱۱۰] (۱۷۳۵) سرچشمهٔ این نظر بود که همر رامشگری بدوی بوده است، ولی درعین حال بلك ول گفته است که جامعهٔ همر به هیچ وجه جامعه‌ای وحشی نبوده بلکه درحال گذار از رفتار و رسومی خشن به مرحلهٔ آداب‌دانی و تربیت یافتگی بوده است.(۷۱) دیگران این لحظهٔ زرین رهایی سررا از حالت بدوی در دوران ملکه الیزابت اوّل قرار داده‌اند. در یکی از نوشته‌های هرد، زیر عنوان «دربارهٔ دوران طلایی ملکه الیزابت»[۱۱۱] (۱۷۵۹)، یا همین تعابیر از این دوره یاد شده است، و تامس وارتن نیز نظرات هرد را دنبال کرده است. مدافعان اسپان بالطبع سبب به دوره‌های بدوی‌تر شوق بیشتری نشان می‌دادند. بلر معتقد بود که «دوره‌هایی که آنها را وحشی می‌نامیم از هردورهٔ دیگری برای روحیهٔ شاعرانه مساعدتر بوده‌اند»، و «در نخستین ادوار جامعهٔ بشری، خیال بیشترین درخشش و نشاط را داشته است.»(۷۲) ویلیام داف[۱۱۲]، یکی دیگر از مشاقان اسکاتلندی اسپان و همر، درستایش از «دوره‌های اولیه و غیرفرهیختهٔ جامعه» غلوّ بیشتری کرده و آن دوره‌ها را «برای عرضه کردن نبوغ اصیل سعری مخصوصاً مساعد» دانسته است.(۷۳) رابرت وود، در تبیین عظمت همر، از مشاهدات خویش در شمال افریقا یاری جست تا جوامع عرب را به صورت تمثیلی از جامعهٔ همری به خواننده عرضه کند.

تست کاملی که درمورد حالات جوامع به اصطلاح بدوی وجود دارد بیش از هرچیز دیگری توجّه ناظر امروزی را به خود جلب می‌کند. نخستین مراحل تمدن یونان، جامعهٔ منعکس شده در عهد عتیق، جامعهٔ عربهای معاصر، دوران ملوك الطوایفی قرون وسطی، و دوران مبهمی که تصور می‌کردند اسپان در آن می‌زیسته است ــ همهٔ اینها را یکسان می‌پنداشتند. نظیر این ساده‌انگاری جامعه‌شناختی را در شناختگی تقسیم‌بندی دوگانه‌ای می‌توان یافت که قرن هجدهم میان سعر طبیعی و سعر هنری قائل شد. این تقابل در دورهٔ رنسانس آغاز شده، ولی تنها درقرن هجدهم است که سعر طبیعی را با آن سعرهای قومی در سراسر جهان که با سنت لاتینی ـ فرانسوی پیوندی نداشتند یکی گرفتند، و کتاب مقدس، آثار همر، اسپان، سرودهای رامشگران ویلزی، معدودی از

۱۰۹ primitivism ــ برای توضیحات مترجم در پایان کتاب.

110 *Homer* 111 «On the Golden Age of Queen Elizabeth» 112 William Duff

سرودهای لاپلاندی[۱۱۳] و هندی که در آن زمان دردسترس بود، «بالادهای اسکاتلندی و حتی رمانسهای شهسواران را بر روی هم انباشتند. ظاهراً تامس بررسی نخستین کسی است که به بررسی مفهوم صریحی از شعر بدوی به طور کلّی پرداخته است. او بر آن بود که مجموعه‌ای از *نمونه‌هایی از شعر کهن اقوام مختلف*[۱۱۴] فراهم آورد، و زندگی خویش را وقف اقدامات گوناگون در جهت تحقق این منظور کرد. ترجمه‌های او از شعر چینی و شعر اقوام کهن ناحیهٔ اسکاندیناوی[۱۱۵]، «نمونهٔ شعر عبری» او که نقل به معنایی است از غزل غزلهای سلیمان، *آثار بازمانده از شعر انگلیسی کهن* او (۱۷۶۵) که، علاوه بر نمونه‌هایی از «بالادهای قدیم، حاوی تعداد زیادی از شعرهای غنایی دورهٔ الیزابت و صحنه‌هایی از نمایشنامه‌های شکسپیر است، نمونه‌هایش از رمانسهای «مغربی»[۱۱۶]، تحریرهایش از رمانسهای سهسواری، و طرحی که برای ویرایش آثار ساری[۱۱۷] ریخته بود ــ همهٔ اینها حاکی از برداشت او نسبت به هویّت واقعی و اساسی شعر بدوی‌اند.(۷۴) اگرچه او خود نسبت به کار خویش حالتی تدافعی داشت، واگرچه ذوق او محتاط و مردّد باقی ماند، ولی رساله‌های او دربارهٔ *خنیاگران باستانی انگلیس*[۱۱۸]، *خاستگاه نمایش در انگلیس*[۱۱۹] و *رمانسهای منظوم دوران باستان*[۱۲۰] گامهایی مفید در زمینهٔ نگارش تاریخی از این نوع شعر بهشمار می‌آیند.(۷۵)

نوسته‌های انتقادی و پژوهشهای گری در مورد فرهنگ دوران گذشته نیز برهمین برداشت استوار بود. او نگارش تاریخی از شعر انگلیسی را طرح‌ریزی کرده و بر آن بود که مطالب فراوانی دربارهٔ شعر بدوی در آن بگنجاند. و شعر گوتیکی (اسکاندیناویایی و انگلوساکسن) و گیلی (ویلزی و احیاناً سلتی اسکاتلندی[۱۲۱]) را در آن تفصیل مورد بحث قرار دهد.(۷۶) گری را باید بیشتر پژوهندهٔ فرهنگ گذشته دانست تا منتقد. او تاریخ عروض را بدقت بررسی کرد و کوشید تا

۱۱۳. Lapland، ناحیهٔ وسیعی در اروپای شمالی که عمدتاً در داخل مدار قطب شمالی است. ایالت لاپلاند در سوئد واقع است. اکثر سکنهٔ آن (لاپها یا لاپلاندیها) چادرنشین و با گله‌داری (گوزن شمالی)، صیدماهی و شکار امرار معاش می‌کنند. زبان لاپلاندیها فینواوبعوری است. (نقل به اختصار از *دایرةالمعارف فارسی*)

114. *Specimens of the Ancient Poetry of Different Nations*

۱۱۵. Runic ← توضیحات مترجم در پایان کتاب.

116. Moorish

۱۱۷. Henry Howard, Earl of Surrey (1517?-1547)، شاعر انگلیسی و از نخستین کسانی که شکل «سانت» ایتالیایی را در اشعار خود به‌کار برد.

118. *Ancient English Minstrels* 119. *Origins of English Stage*

120. *Ancient Metrical Romances*

۱۲۱. Erse، واژه‌ای که هم به گیلی ایرلندی اطلاق می‌شود و هم در قرن هجدهم به گیلی اسکاتلندی (که آن هم در واقع اصلاً ایرلندی است).

نشان دهد که قافیه از ادبیات ویلزی به انگلیسی وارد شده است. ولی بعدها گفته‌است که «بعید نیست که از میان عوام آغاز شود و فقط در گونه‌های نازل شعر به کار رود.»(۷۷) گری چند بار به نگارش قسمتهایی از تاریخ خود دست زد. قطعه‌ای توصیفی دربارهٔ لیدگیت و دیگری دربارهٔ سموئل دانیل[۱۲۲] موجود است. ولی تاریخ مزبور به‌طور کلی از مرحلهٔ طرح پیشتر نرفت.(۷۸) گری غالباً دربارهٔ مطالعات خویش مطالبی اظهارمی‌داشت و در نامه‌های جالب توجّهش از شعر دوستانش انتقادهایی می‌کرد. اما می‌دانست که منتقد بست. «می‌دانید که من نقد را دوست نمی‌دارم و خود را در این باره به زحمت هم نمی‌اندازم و حتی شعر بد را به همان خوبی و یا بهتر از. بهترین تفسیری می‌دانم که دربارهٔ آن شده است.»(۷۹)

امّا اگر شعر در اصل بدوی بوده است، کوششی درجهت روشن کردن نحوهٔ تطوّر و تکامل آن لازم بود. بیشتر نویسندگان این فرض را مسلم می‌انگاشتند که، به موازات رشد تمدن، قوّهٔ خیال دستخوش روند انحطاطی ناگزیری بوده است. جان براون[۱۲۳]، در *رساله دربارهٔ سیدایس، اتحاد وقدرت، پیشرویها، جداییها و انحرافات شعر و موسیقی*[۱۲۴] (۱۷۶۳) کوشید که تاریخی «فرضی» از شعر را به صورتی کاملا روشمند عرضه کند. او نمونه‌هایی از شعر بدوی را از سراسر جهان، از یونان، اسکاتلند[۱۲۵]، ایرلند[۱۲۶]، ایسلند[۱۲۷]، پرو، هند، چین و امریکای شمالی، فراهم آورد. براون اعلام کرد که در «ترانه‌ها، رقصها و سعرهای» تمام اقوام جهان وحدتی اصیل موجود است. نظم قبل از نثر پدید آمده است زیرا «میل غریزی به نغمه ورقص لزوماً به ترانه‌ای که با آنها همراهی می‌کند آهنگی همانند می‌بخشد.» با پیشرفت تمدن، هنرها به گونه‌های مختلف تقسیم می‌شوند. در آغاز «آمیخته و به صورت نوده‌ای نامشخص، دراثر هنری واحدی درهم آمیخته‌اند.» ولی، وحدت آغازین شاعر، نوازنده و قانونگذار دریک شخص سرانجام پایان می‌پذیرد، و هرهنری مستقل می‌شود. شعر درابتدای امر ملغمه‌ای از کلیهٔ نوعهای شعری است. «اختلاطی وجدآمیز از سرود دینی، تاریخ، حکایت و اسطوره.» آنگاه نوعهای شعری مستقل پدید می‌آیند: نخست شعر غنایی، «اوده» و سرود دینی، زیرا «این قبیل اشعار در مرحلهٔ سادهٔ خود همانا نداهای جذبه‌آمیزسادی، غم، پیروزی، یا وجدند.» سپس حماسه می‌آید، و در غایت امر تمایش. درمراحل

۱۲۲. Samuel Daniel (c. 1562-1619)، شاعر و نمایشنامه‌نویس انگلیسی که خلوص وازگان وروانی سعرش معروف است.

123. John Brown

124. *Dissertation on the Rise, Union and Power, the Progressions, Separations and Corruptions of Poetry and Music*

۱۲۵. Ossianic Scotland ← توضیحات مترجم در پایان کتاب ذیل Ossianic poems.

۱۲۶. Bardic Ireland: ← توضیحات مترجم در پایان کتاب ذیل bard.

۱۲۷. Scaldic Iceland: ← توضیحات مترجم در پایان کتاب ذیل scald.

بعدی انشقاق و تحدید حدود و، به اعتقاد براون، انحطاطِ زاییده از فساد عمومیِ آداب و رسوم باز هم رخ می‌دهد. بوضوح پیداست که براون تاریخ نوعهای شعری خود را از بررسی شعر یونانی، از توالی سرودهای اورفئوسی[۱۲۸]، حماسه‌های همری، و ترازدیهای آتنی، برگرفته است. ولی به منظور یافتن شواهدی که مؤید این نظریه باشند درجاهای دیگر نیز به جستجو می‌پردازد و می‌کوشد که شعر عبری و اسیان را نیز در همین الگو بگنجاند. بر مبنای استدلالهای براون دورهٔ رنسانس را باید محکوم کرد. درآن دوره انواعِ مهم شعر از موسیقی جدا شده‌اند: ترازدی «سرگرمی بی‌روح ورمق حجره‌ها[۱۲۹]» شده‌است»، «اوده‌هایی نوشته می‌شوند «که آنها را نمی‌توان به آواز خواند»، و حماسه‌هایی که آنها را نمی‌توان با صدای بلند قرائت کرد. سرتاسر تاریخ شعر به روند واحدی از انحطاط و زوال تدریجی آرمان اصلی اتحاد هنرها می‌ماند. براون خود آرزو داشت که رویدادها را به جهت عکس این مسیر سوق دهد و از این‌رو به تحقیق در ریشه‌های چندین نوع هنری جدید مانند ترانه، اپرا، «موته»[۱۳۰] و «اوراتوریو»[۱۳۱] که در آنها وحدت مجدد موسیقی وشعر در مد نظر بوده است پرداخت. ولی او همه اینها را ناقص می‌یابد و رد می‌کند و فقط به «اوده‌هایی به سبک درایدن، با همراهی موسیقی، امید می‌بندد. و نمونه‌ای کمالت‌آور از چنین «اوده»ی را نیز ازمیان سروده‌های خود نقل می‌کند.(۸۰)

طرح براون، که مسلماً از روسو متأثر بود، به صورتهای مختلف در آثار بسیاری از نویسندگان آن دوران یافت می‌شود؛ مثلا ادم فرگسن[۱۳۲]، که درکتاب جستار دربارهٔ *تاریخ جامعهٔ متمدن*[۱۳۳] (۱۷۶۷) تاریخ ادبیات را از آغاز به صورت سیر صعودیِ تقسیم کار تعبیر کرده. یکی از آنهاست. براون و فرگسن با نقشه‌ی نظربردازانه خود پیرو نظریهٔ تکامل تاریخی برونتیر[۱۳۴] و جان ادینگتن سیمندز[۱۳۵]، مورّخان قرن نوزدهم، بودند. ولی دانش ایشان نسبت به داده‌های تاریخ ادبیات ضعیف بود. در حالی که در مورد جامعه به مفهوم تکامل و تغییر جسته بودند، فردیت را

۱۲۸. Orphic hymns، اورفئوس، شاعر افسانه‌ای یونانی که نغمه‌های جنگ او پرندگان وحتی درختها وسنگها را افسون می‌کرد.

۱۲۹. closet، اشاره است به closet drama یا نمایشهایی که منحصراً یا عمدتاً به منظور خواندن نوشته می‌شوند نه برای بر روی صحنه آمدن.

۱۳۰. «mote» ← توضیحات مترجم در پایان کتاب.

۱۳۱. «oratorio» ← توضیحات مترجم در پایان کتاب.

۱۳۲. Adam Ferguson (1723-1816)، فیلسوف و مورخ اسکاتلندی.

133. *Essay on the History of Civil Society*

۱۳۴. Ferdinand Brunetière (1849-1906)، مورخ ادبی و منتقد فرانسوی.

۱۳۵. John Addington Symonds (1840-1893)، شاعر و مترجم و مورخ انگلیسی.

بکل فراموش کرده بودند. دردست آنها ادبیات به چیزی می‌مانست که از دور به آن نگریسته باشند، حجمی تقریباً بی‌هویّت.

نوشته‌های بهترین منتقدان عملی زمان، یعنی برادران وارتن وریچارد هرد، نیز حاوی طرحهای مشابهی است. جوزف وارتن در *مقاله دربارهٔ پوپ*[۱۳۶] (۱۷۸۲،۱۷۵۶) نظریه‌ای را دربارهٔ تاریخ، که بر تنزل قوّهٔ تخیل به نثرنویسی مبتنی است، با طرحی متضمن طبقه‌بندی قوای ذهنی بشر و نظریه‌ای مشابه درمورد نوعهای ادبی ترکیب می‌کند. وارتن اعتقاد راسخ دارد که شعر باید و ناگزیر است که مبین احساسات واقعی دوران باشد، و باید که درمسائل مربوط به شخص شاعر، و حتی مطالب مربوط به شرح حال او، صمیمی باشد. از این رو بر آن است که پوپ امکان نداشت بتواند شعرهای حماسی بسراید یا طرحی که برای نوشتن *پروتوس*[۱۳۷] داشت با شکست مواجه می‌شد زیرا پوپ «صلاحیت آن را نداشت که دورانهای قهرمانی و آن زندگی ساده‌ای را ترسیم کند که فقط درشعر حماسی می‌توان آن را با لطف و وقار لازم وصف کرد.» متکلّم شاعران امروز به طور کلّی این است که در دورانی غیرقهرمانی زندگی می‌کنند و از این رو ارجح آن است که «به اشیا بپردازند، نه به مردان»، و «به‌جای نمایش رویدادها به بیان اصول عقاید بپردازند.»(۸۱) شعر پندآموز و توصیفی را از ملزومات زمان ونتیجهٔ انحطاط ناگزیر تخیّل دانسته است. اگرچه پوپ درنگارش آن نوعی از شعر که دراین دوره ممکن است همانندی ندارد. با این حال اورا بایدشاعر دوران ابتذال شعر به‌شمار آورد. وجود نوعی رتبه‌بندی درشعر براساس قوهٔ ذهنی که مخاطب شعر است وظاهراً با استفاده از آن شعر سروده می‌شود، و سلسله مراتبی از انواع شعر که دربنیاد همان سلسله مراتب دوران باستان است و حماسه و تراژدی را از همهٔ انواع برتر می‌داند. پیشفرضهای این طرح تاریخی است. سکسپیر، میلتن و استر از این‌رو بزرگترین شاعران انگلیس‌اند که حماسه‌نویس و تراژدی‌نویس بودند. نوشته‌هایشان سکوهمند ورقت‌انگیز وبرای جنبه‌های قهرمانی و تخیّلی آدمی جذاب است. «امر سکوهمند و امر رقت‌انگیز همانا دوشریان اصلی شعر راستین‌اند.» پوپ به گروهی نانوی از شاعران، به «مردان نکته‌سنجی و شعور»[۱۳۸]، تعلّق دارد. «چه جنبه‌ای از آثار پوپ به نحوی متعالی سکوهمند ورقت‌انگیز است؟» وارتن این پرسش را مطرح می‌کند. وپاسخش تقریباً بکلّ منفی است. *الوئیزا به ابلارد* و *مرثیه به یاد بانویی ناکام*[۱۳۹] را رقت‌انگیز خوانده و ستوده است؛ ولی، در نظر وارتن، «استعداد ویره و سترگ» پوپ در «شعر اخلاقی یا هجایی است». و «نکته‌سنجی و هجا گذرا و درمعرض فنا هستند. امّا طبیعت و هیجان همیشگی‌اند.» دوستداران پوپ باید به این کفایت کنند که او را «شاعر بزرگ عقل، سرسلسلهٔ نویسندگان آثار اخلاقی منظوم» بدانند.(۸۲) وارتن به هیچ‌وجه قصد تحقیر پوپ را ندارد؛ می‌توان چنین استدلال کرد که مشکل می‌توانست مرتبه‌ای بالاتر، یعنی درست مادون

136 *Essay on Pope* 137 *Brutus* 138 «men of wit and sense»
139. *Elegy to the Memory of an unfortunate Lady*

والاترین مراتب، به او بدهد. با وجود این، تأثیر کلّی کتاب فراختر کردن فاصلهٔ میان شاعر خیال و شاعر شعور، میان آنچه وارتن (بسیار متفاوت با معنایی که ما از آن اراده می‌کنیم) «شعر ناب» می‌خواند و شعر اخلاقی و هجایی بود. سراسر کتاب دفاعیّه و تأیید مجدّد بیگفتاری است که وارتن مدّتها پیش از آن بر مجموعه‌ای از شعرهای خود (۱۷۴۶) نوشته بود. در آن بیگفتار از اینکه رسم «موعظه در شعر به حدّ افراط رسیده» شکایت کرده و اعلام کرده بود که «ابداع و خیال مهمترین قوای ذهنی شاعرند» و شعرهای او «گامی در جهت بازگرداندن شعر به مسیر راستین خود» هستند.(۸۳) وارتن نیز، مانند براون، این واقعیت را نادیده گرفته است که، براساس برداشت خود او از تاریخ، کوششهایش محکوم به شکست است.

کتاب *نامه‌هایی دربارهٔ سهسواری و رمانس* نوشتهٔ هرد نیز بر طرح تاریخی همانندی مبتنی است. چنانکه از دیگر نوشته‌های هرد، مثلا «رساله دربارهٔ قلمرو درام»[۱۴۰] (۱۷۵۳)، پیداست، او نیز مانند وارتن به هیچ وجه برآن نیست که سلسله مراتب پذیرفته شدهٔ انواع ادبی را براندازد. نسبت به تقلید و انواع ادبی برداشتی کاملا نئوکلاسیکی دارد. و در قیاس با همکاران نزدیک خود از طبعی روشندتر و مدرسیتر برخوردار است. با وجود این، دفاع از اسپنسر و اریوستو و تاسو در طرح تاریخی نوین، یعنی افول تخیّل به موازات رشد تمدن، در *نامه‌ها* گنجانده شده است. «آنچه از این انقلاب به دست آورده‌ایم... مقدار معتنابهی عقل سلیم است.... آنچه از دست داده‌ایم یك دنیا قصّه‌پردازی[۱۴۱] ناب است.»(۸۴) هرد با نوعی حسرت به گذشتهٔ شعر می‌نگرد، ولی بازگشت به آن دوران را تجویز نمی‌کند و اصولی که به آن معتقد است نیز اجازهٔ چنین کاری را به او نمی‌دهد. او مایل است که دامنهٔ احساسات را گسترش دهد تا بتواند علاقهٔ شدید خود را نسبت به اسپنسر و الگوهای ایتالیایی او توجیه کند. در مقایسه‌ای که میان «شعر والاتر و آنچه شعر ناب [اسپنسر و میلتن] می‌توان خواند» با «انواع نازلتر شعر عمدتاً هجایی و اخلاقی» درایدن و پوپ می‌کند(۸۵) گفته‌هایش صرفاً نقل به معنای مطالب جوزف وارتن است. اسقف هردفر زندزمان خویش است و به دستاوردها و پیشرفت آن افتخار می‌کند. ولی درعین حال انحطاط قوّهٔ خیال را نمی‌بیند و مایل است که علاقه به شاعران «رمانتیکی» ایتالیا را احیا کند. او نیز مانند بسیاری از معاصران خویش قادر به گریز از دوگانگی سازش ناپذیر میان عقل ودل نیست. در بسیاری از نوشته‌های انتقادی خود نظام حاکم بر ذوق را می‌پذیرد و هرگز نمی‌تواند از ستایش آثار درایدن و پوپ و لذت بردن از آنها خودداری کند. امّا از سوی دیگر به این امر نیز توجّه دارد که نظام مطلوب او فاقد شعر بسیار متخیّلتر گذشته‌هاست.

تامس وارتن، که همین طرح تاریخی و دوگانگی ذهن نویسنده را می‌توان درتاریخ شعر *انگلیسی*[۱۴۲] اس (۱۷۷۴ـ۱۷۸۱) متحقق یافت، از هرد متأثر بود. این کتاب دارای امتیازاتی یگانه

140. «Dissertation on the Provinces of the Drama» 141 Fabling

142. *History of English Poetry*

است: نخستین تاریخ نسبتاً جامع ادبیات انگلیس است و، دست کم از لحاظ نظری و هدف، شعور نسبت به مسائل تاریخی با توجّهی انتقادی به تك تك آثار در آن فراهم آمده‌اند. وارتن در موادّ موجود تا حدودی غرق شده، و در انبوه نقل قولها از نسخ خطی، کتابهای برب افتاده، و اطلاعات مربوط به کتاب‌شناسی و شرح حالها به دست و با زدن افتاده بود. *تاریخ* او به صورتی روشمند سازمان یافته است. با وجود این طرح و برداشت بنیادینی دارد که دوگانگی ذهنی را که در مورد برادرش و هرد وصف کردیم به بهترین وجهی منجلّی می‌سازد. وارتن به پیشرفت «از حالت خام طبیعی به ظرافت طبع» معتقد است، و می‌گوید که ما با حالتی حاکی از «احساس برتری به توحّش نیکان خویش می‌نگریم.»(۸۶) او سیر تکامل قالبهای شعری را به سوی کمال مطلوب نظمی که در زمان خود یافته بود مجدّانه پیگیری می‌کند. امر عجیب و غریب، شگفت انگیز و حاکی از بی‌ذوقی را نمی‌بندد، و گذشتگان را بدین سبب که قوانینی دربارهٔ تألیف، انتخاب، تمییز و نزاکت ادبی نداشته‌اند تقبیح می‌کند.(۸۷) بدین ترتیب، «ابیاتی دربارهٔ نقاشی سر جاشوا [رینولدز] برروی *نجرهٔ نیوکالج*»[۱۴۱]، که در ۱۷۸۲ یعنی یك سال پس از انتشار سوّمین مجلّد *تاریخ شعر انگلیسی* سروده شده، متضمن بی‌صداقتی یا تغییر موضع بعدی نیست. وارتن صلا در داده که «دیگر بار به حقیقت بازگردانیده شده است»،

> به حقیقت، که هیچ ذوق خاصی آن را محدود نمی‌کند،
> که طرح کلّی آن نوع بشر را به خود می‌آورد؛
> به حقیقت، که هدف شجاعانه و مقاومت‌ناپذیر آن
> راه را بر هیچ عنصری تلوّن مزاج، و داعیه‌های زودگذر مطالب پسند روز سد می‌کند.(۸۸)

اما در کنار این اعتقاد به پیشرفت و حقیقت جهانشمول (پیشرفتی به سوی حقیقت کلّی کلاسیسیسم)، وارتن به آنچه ناساخته و رام نشده، غریب و نخلّی، گوتیکی و افراطی بود علاقه‌ای واقعی داشت. نسبت به حاشر، پیروان اسکاتلندی حاشر، بیاری از قسمتهای رمانسهای سهواران، دانته (با استثناهایی)، اسپنسر و شعرهای کوتاهتر میلتن ستایشی واقعی و عمیق حس می‌کرد. او که به پیشرفت معتقد است، نظر دایر بر افول تخیّل را از مراحل آغازین جامعه به بعد می‌پذیرد. «جهل و خرافه‌که با مصالح واقعی جامعهٔ بشری چنین تباین آشکاری دارند، والدین خیال‌اند.» وارتن مطالبی نظیر آنچه در نامه‌های هرد آمده اظهار می‌دارد و ملا می‌گوید که دنیای معاصر «به سطح مطلوبی از شعور، ذوق و نقد، رسیده است. «ولی، در عین حال، مجموعه‌ای از آداب و رفتار و بزار و لوازم را ازدست داده‌ایم که بمراتب از آنچه به جای آنها

141 «Verses on Sir Joshua's Painted Window at New College»

برگزیده‌ایم برای شعر مناسبتر بودند. زیاده‌رویهایی را رها کرده‌ایم که از ادب ونزاکت دورند، مطالبی باورنکردنی که از حقیقت پذیرفتنی ترند، وداستانهایی که از واقعیت ارزشمندترند.»(۸۹) وارتن واقعاً داستان را به واقعیت ترجیح نمی‌داد، بلکه مایل بود که مانند هرد چنین استدلال کند که نوع خاصّی از داستان بیش از واقعیت به‌کار شعر می‌آید. او نیز مانند برادرش و هرد از این بابت متأسف بود که شاعران معاصر نمی‌توانند درشعر خود داستانهای شهسواران و اسطوره‌های قومی را بیاورند زیرا دیگر برای کسی باورکردنی نیستند.

این دیدگاه دوگانه به وارتن امکان داد که از عصر ملکه الیزابت تجلیل کند و آن را عصری بخواند که توانسته است خیال و عقل را با هم ترکیب کند. به‌رغم میزانی از تمدّن که آن عصر کسب کرده بود، هنوز «آن حدّی از خرافات موجود بود که اهداف شعر و اسباب رمانس را کفایت کند.»(۹۰) نقد هنوز خیال را محدود نکرده بود، هجو به از پرواز خیال جلوگیری نکرده بود، علم هنوز رنگ از رخ بندار نربوده بود.

وارتن معتقد بود که شعر انگلیسی (وظاهراً شعر به طور کلی) سه مرحلهٔ مشخص را پشت سر گذاشته است: خیال، ترکیبی از خیال و عقل، و بالاخره مرحلهٔ تمییز و نزاکت که، اگرچه ممکن است به معنای حکم مرگ خیال وشعر باشد، با این حال از لحاظ پیشرفت اجتماعی نوع بشر درنظر او پدیده‌ای مفید می‌آید.

با وجود این وارتن از شعر کاملا سلب امید نکرده بود. به رغم طرح انعطاف ناپذیرش و خطر مستتر درآن دایر بر امکان انحطاط بیشتر قوّهٔ خیال در اثر رشد تمدن، به امکان معکوس کردن مسیر شعر امیدوار بود. احیای شعر سبك میلتنی را «انقلابی آسکار» می‌شمرد، کوششی در جهت رواج دوبارهٔ «داستان و پندار، توصیفهای زنده و تصاویر رمانتیکی» بدون فداکردن اصول «انتخاب و تمیز و حسن تألیف و داوری» ــ یعنی آن چیزهایی که درنظر او دستاوردهای عصر جدید بود.(۹۱) وارتن و همگنانش، با تحمّل مقداری ناراحتی خیال، به دیدگاهی بایند ماندند که دوگانگی آن آسکار بود: پیگرمی به پیشرفت تمدن جدید و حتّی به سلامت ذوق جدید، ودر عین حال حسرت از دست دادن «دنیای قصه‌پردازی ناب».

بی‌آمدهای چنین دیدگاهی را درقارّهٔ اروپا، در نهضت *استورم اوند درانگ* آلمان، دریافتند و سازشی را که لازمهٔ آن بود رد کردند. ولی سازش پیشنهادی منتقدان انگلیسی از دیدگاهی امروزین کاملا عاری از جاذبه یا حتّی توجیه عقلی نیست. روحیهٔ بواقع تاریخی مدارا و تساهل، و شناخت عدم امکان بازگشت به اوضاعی که شعر متقدم منبعث از آنهاست، به این دیدگاه حیات می‌بخشد. ما نیز در وضعی متفاوت و با تعبیراتی متفاوت امروزه چنین سازشی را می‌پذیریم. گرایش ما به مشرب تاریخ‌مداری، که متنوّعترین گونه‌های هنر را، از نقاشیهای ماقبل تاریخی درون غارها گرفته تا پیکاسو، از همر تا الیوت، از آوازساده تا استراوینسکی[۱۴۲]، برمی‌تابد، مبتنی

۱۴۲. Igor Fedorovich Stravinsky. آهنگساز روسی. اورا سرکردهٔ گروه آهنگسازان مدرنیست می‌شمارند.

بر مسلك التقاطی همه‌جانبه و متضمن همان پی آمدهای نازایی است که در آثار منتقدان کهن سروه قرن هجدهم حس می کنیم. امروزه ایشان بحق حسّ همدلی و علاقهٔ بسیار در ما برمی انگیزند. زیرا نمایندهٔ مراحل آغازین برداشتی هستند که ظاهراً درمحافل دانشگاهی زمان ما تقریباً فراگیر شده است.

هفت: نقد ایتالیایی

ایتالیا در تاریخ نقد سهم عمده و مهمی دارد: در رنسانس، در اوایل قرن هجدهم، و مجدداً در نیمهٔ دوم قرن نوزدهم (دو سانکتیس[1]) و اوایل قرن بیستم (کروچه). ولی سهم این کشور در نقد نیمهٔ دوم قرن هجدهم به نظر چندان مهم نمی‌آید.

در *حکمت شاعری*[2] (۱۷۰۸)، نوشتهٔ جان وینچنتسو گراوینا[3]، یکی از بهترین کتابهایی است که در آن اصول مذهب نئوکلاسیکی به ضابطه درآمده است. شعر حقیقی است در بوطیقا ظاهری مردم‌پسند، علمی که در آن امر انتزاعی به صورتی انضمامی بیان شده است. «شعر ساحره‌ای است سودمند، هذیانی که حماقتهای مارا تحلیل می‌برد.»(۱) گراوینا با پیروی کورکورانه از قواعد مخالف بود و مایندی برخی از پیروان فرانسوی دکارت را به نوعی افراطی از مسلک اصالت اندیشه نکوهش می‌کرد. گرچه بعدها دربارهٔ نظریهٔ ترازدی هم مطالبی نوشت، در یکی از نوشته‌های آغازین خود، *گفتار دربارهٔ اندیمیونه*[4] (۱۶۹۱)، حتی بر ضد مفهوم نوع[5] ادبی به استدلال پرداخت*. به‌طور کلّی درك این مطلب که او را یکی از پیشتازان رمانتیسم خوانده‌اند

* کروچه و فوبینی (M. Fubini) دربارهٔ این قطعه غلوّ می‌کنند؛ به نظر من چیزی بیش از دعوت به قبول بعضی استثناها و عقیده‌های بدیع نیست. بعدها گراوینا «دربارهٔ ترازدی» را بدون هیچیك از این تردیدها به رشتهٔ تحریر درآورد. «Discorso sopra l'Endimone di Alessandro Guidi», in *Prose*, pp. 249 ff., esp. pp. 260-1. Croce, in *Estetica*, Eng. trans., pp. 444-5, and M. Fubini, «Genesi e storia dei

۱. Francesco De Sanctis (1817-1883). منقد ایتالیایی و بنیانگذار نقد ادبی جدید در ایتالیا.

2. *Della ragion poetica*

۳. Gian Vincenzo Gravina (1664-1718). شاعر و دستورنویس و منقد و فیلسوف ایتالیایی. شهرتش را بیشتر مدیون کتاب مزبور است و در این جوسه است که شعر را از بند قواعد رها کند.

4. *Discorso sopra l'Endimone* 5. genre

مشکل است. او به شغل قضاوت اشتغال داشت. اصولا خردپژوه بود، و شاعر در نظرش کسی می‌آمد که مفاهیم را مجسّم می‌کند و حلاوت سرود و ترانه را به‌کار می‌بندد تا بنی‌آدم را تربیت کند.(۲)

معاصران او، مانند پژوهندهٔ فاضل لودوویکو آنتونیو موراتوری[۶] (۱۶۷۲ـ۱۷۵۰)، نیز کم و بیش به همین سنت تعلّق دارند، سنتی که، پس از آنچه در نظر ایشان انحرافات سبك باروك می‌آمد برآن بود تا اصول شعر و شاعری رنسانس را از نو احیا کند. ایشان نیز چون فرانسویان از ذوق سلیم صحبت می‌کنند، از امر شگفت انگیز دفاع می‌کنند، و قوّهٔ خیال را بزرگ می‌دارند: به‌عبارت دیگر، قدرت تقلید، حقّ وجود داستان غیرواقعی، بازآفرینی تصویرگونه، بازنمودن امر غیرمحتمل به صورت محتمل ــ موضعهایی که همهٔ نئوکلاسیستهای خوب از آنها دفاع کرده بودند. با مدافعان آزادمنش مشرب نئوکلاسیکی در بیرون از ایتالیا تفاوت چندانی نداشتند و در آنسوی مرزهای کشور خویش نیز تأثیر محسوسی برجای نگذاشتند. تنها تماس، که آن هم اهمیتی نداشت، استقبالی بود که بودمر[۷]، منتقد سوئیسی، از رسالهٔ مختصر پی‌یترو دی کالەپیو[۸] موسوم به *مقایسهٔ شعر تراژیکی ایتالیایی با فرانسوی*[۹] (۱۷۳۲) کرد. در برخی از مطالبی که لسینگ بعدها دربارهٔ تئاتر فرانسه گفته فضل تقدم با کالەپیو است؛ البتّه گفته‌های کالەپیو برمبنای مفهوم آزادی رمانتیکی نیست، بلکه او براساس متن ارسطو و معنای واقعی آن، به ضدیت با قواعد برساختهٔ فرانسویان برمی‌خیزد.(۳)

ولی مقارن با زمانی که سنت نئوکلاسیکی در ایتالیا استقرار می‌یافت، فیلسوفی به نام جوانی باتیستا ویکو (۱۶۶۸ـ۱۷۴۴) در ناپل می‌زیست که درکتاب خود به نام *دانش نو*[۱۰] (۱۷۲۵) نظری بسیار متفاوت دربارهٔ شعر و تاریخ ادبی ابراز داشت. شعر با عقل مخالف است، به حواس ربط دارد، و مبتنی بر قوّهٔ خیال و اسطوره است. شاعران به اعصار قهرمانی و متقدم نوع بشر تعلّق دارند، اعصاری که در آن آدمیان به زبان مجاز، زبان نسانه‌های واقعی تکلّم می‌کردند. ظاهراً ویکو نخستین کسی است که شعر را از ملزومات طبیعت و نخستین کار ذهن بشری دانسته است.(۴) همر، که صرفاً نامی است به ازای قوم یونانی که تاریخ خود را به صورت سرود روایت

◊ generi letterari», in *Tecnica e teoria letteraria*, ed. A. Momigliano (Milan, 1948), pp. 189ff. Gravina, «Della tragedia» (1715), *Prose*, pp. 150ff.

۶. Ludovico Antonio Muratori، روحانی و دانشمند و حقوقدان ایتالیایی.

۷. Johann Jakob Bodmer (1698-1783)، منقد سوئیسی که با همکاری یوهان یاکوب برایتینگر نشریه‌ای انتقادی تأسیس کرد و به سبك کلاسیکی فرانسه حمله کرد و راه را برای کلوپستوك و گوته و شیلر هموار ساخت.

8. Pietro di Calepio 9. *Paragone della poesia tragica d'Italia con quella di Francia*

10. *Scienza nuova*

می‌کند، و دانته، همر بدویّت جدید قرون وسطایی، هردو نمایندگان دورانهای شکوفایی شعرند، حال آنکه دوران معاصر فقط می‌تواند علمای علم بدیع و ادب و فلسفه به وجود آورد.(۵) نظریّهٔ ویکو اجمالا چنین است: طبیعت به جای هنر، خیال به جای خرد.

تازگی برداشت ویکو از شعر و تاریخ آن شگفت‌آور است. اهمیت این مفهوم بنیادین، که با پیچیدگی بسیار ضمن طرح نظری عظیمی دربارهٔ فلسفهٔ تاریخ و نوع بشر وصف شده است، ناشناخته باقی ماند تا اینکه سرانجام بندتو کروچه در کتاب زیباشناسی خود (۱۹۰۲) به شرح آن پرداخت. کروچه، که ویکو را نیای روحانی بلافصل خود و بنیانگذار زیباشناسی می‌داند، بر مایه‌هایی از فکر او که مفید تشخیص می‌دهد تأکید می‌کند. ولی درضمن مدام عناصر دیگری را که باعث می‌شوند از وضوح آرای ویکو به صورتی که درشرح درخشان کروچه آمده است کاسته شود کم اهمیت جلوه‌می‌دهدویاناديده‌می‌گیرد.(۶)واقع‌امر اینکه‌ویکو قادربه تشخیص‌میان شعر و اسطوره نبود، و «حکمت شاعرانه»[11] او شهود[12] کروچه نیست. بلکه صرفا نوعی دانش نازل است. برداشت او از شعر از برداشت هموطنش گراوینا خندان دور نیست. «حقیقت مبتنی بر توهّم» نوعی نازل از حقیقت است که جوامع بدوی بدان دسترسی دارند، و شعر به هیچ‌وجه خودمختار نیست بلکه نیروی آموزندهٔ عمده‌ای است که آدمیان را از حالت بدوی خارج کرده است.(۷)

حتی اگر تعبیر کروچه را بپذیریم، باز هم دربارهٔ مزایای مترتب بر جدایی کامل شعر از عقل و اینهمانی شعر با زبان تردیدهایی وجود دارد. برای آنکه ویکو را بنیانگذار زیباشناسی به‌شمار آوریم باید نخست نظام فلسفی خود کروچه را بپذیریم. در نظر کسی که از پیروان کروچه نباشد ویکو فیلسوف تاریخ یا حتی جامعه‌شناسی است که می‌کوشد تا طرحی دربارهٔ تکامل تاریخی بریزد. دریافتش از آثار ادبی ضعیف می‌نماید: همر و دانته را صرفا نمادهایی از دوره‌هایی تلقی می‌کند که به بررسی آنها مشغول است. تعبیری که ویکو از دانته کرد و ضمن آن، با کنارگذاشتن الهیات و تمثیل، اوج شکوه خیال او را مشاهده کرد، در عین اینکه برداشتی محدود و قابل بحث است، مهمترین بینش ویکو نسبت به اثر هنری نیز به‌شمار می‌آید.(۸)

در گفتگو از ویکو در کتابی دربارهٔ تاریخ نقد، فراموش نباید کرد که ویکو درقرن خویش نه چندان شهرتی یافت و نه چندان تأثیری برکسی گذاشت.(۹) این موضوع بی‌تردید از عظمت او نمی‌کاهد، ولی از اهمیّت نقش تاریخی او کم می‌کند. پژواکهایی از آرای ویکو را درنقد ایتالیایی قرن هجدهم می‌توان یافت، ولی این پژواکها ضعیف‌اند و هیچیک حاکی از درک اهمیّت جنبهٔ انقلابی نظرات او نیستند. هیچیک از کوششهایی که در جهت اثبات نفوذ او در فرانسه، انگلستان و آلمان قرن هجدهم، بویژه در زیباشناسی، شده به جایی نرسیده است. در اینکه پیش از ۱۸۵۲، یعنی زمانی که دکتر براتی[13] نسخه‌ای از دانش نو را به کولریج امانت داد، از انگلیسیان کسی

11. «poetic wisdom» 12. intuition 13. Dr. Gioacchino Prati (1815-1884)

نوشته‌های ویکو را خوانده باشد کوچکترین شاهدی موجود نیست. ولی حتی کولریج نیز بتمام معنی متوجّه اهمیت آرای او در زمینهٔ زیباشناسی و نظریه ادبی نبود. دلیلی دایر بر اینکه کندیاك یا روسو مستقیماً مطالبی را از ویکو اخذ کرده باشند دردست نیست. در آلمان نیز آشنایی با او بسیار دیر صورت گرفت: هنگامی که هامان در ۱۷۷۷ نسخه‌ای از *دانس نو* را سفارش داد عقایدش شکل گرفته و انتظام یافته بودند. گوته در ۱۷۸۷ در نابل نسخه‌ای از این کتاب را تهیّه کرد ولی به نظر نمی‌آید که آن را خوانده باشد. هردر در ۱۷۹۷ و ۱۸۰۰ به صورتی مبهم به ویکو اشاره می‌کند و او را «فیلسوف بسیار معقول نوع بشر» می‌خواند.(۱۱) دراین باره که کسی از معاصران غیرایتالیایی ویکو نوشته‌های او را درك کرده باشد هیچ دلیل یا مدرکی نمی‌توان ارائه کرد: اسلوب متکل و پیچیده و طرح غامض او، و به طور کلّی حال و هوای فضل فروشهای منسوخ قرن هفدهم چنین امری را بغایت مشکل می‌ساخت.

شباهتهایی را که می‌توان میان تعلیمات ویکو و نوشته‌های برخی از معاصران او یافت باید براساس پیشینهٔ مشترك و وضع مشترك توضیح داد. هیچ کس طرح غریب افکار او را بکل اقتباس نکرد، ولی آرایی منفرد، که دارای ویژگیهای فکر ویکو باشند، قبلا نیز رواج داشتند. تمایز میان شعر مبتنی بر هنر و شعر مبتنی بر طبیعت به دورهٔ رنسانس تعلّق دارد، و برای مثال در دههٔ مورد منازعه[۱۴] فرانچسکو باتریسی[۱۵] بتفصیل بحث شده است. باتنام[۱۶] و سموئل دانیل آن را مسلّم می‌انگارند و در سراسر قرن هفدهم دایماً مورد بحث قرار دارد. *رساله درباب شعر به مفهوم عام*[۱۷] نوشتهٔ فونتنل المثنای طرح تاریخی ویکو، ولی البتّه مبتنی بر ارزیابیی برعکس آن است. فونتنل از پایان یافتن دوران «صور خیال مادی و افسانه‌ای»، به پایان رسیدن الهام و قریحه استقبال می‌کند و به پیدایش شعری مبتنی بر عقل امید بسته است.(۱۲) برداشتی که ویکو از همر دارد و شخصیّت او را بکلّ در قومیت او مستحیل می‌سازد در هیچ جای دیگر دیده نشده است؛ البتّه اندیشهٔ همر به عنوان شاعری بدوی از دوران باستان نشأت می‌گیرد و در زمان انگلیسانی مانند ریچارد بنتلی[۱۸] و هنری فلتن[۱۹] هم آنچنان رواجی داشته است که در ۱۷۱۳ به «ترانه‌های نامنسجم» و «مجموعه‌هایی از بالاد»های همر اشاره می‌کنند.(۱۳) ویکو هیچ تأثیری بر

14. *La deca disputata*

۱۵. Francesco Patrizzi (1529-1597). فیلسوف و شاعر ایتالیایی که با فلسفهٔ ارسطویی به معارضه برخاست.

۱۶. George Puttenham (d. 1590). تألیف کتاب *The Arte of English Poesie* را که در ۱۵۸۹ بدون نام مؤلف منتشر شد و حاوی تحلیلی کامل از انواع و فنون شعر دوران است به او و گاهی به برادرش، ریچارد (۱۵۲۱-۱۶۰۱)، نسبت می‌دهند.

17. *Traite de la poesie en generale*

۱۸. Richard Bentley (1662-1701). دانشمند انگلیسی که در نزاع میان متقدمان و متجددان درگیر شد.

19. Henry Felton

زیباشناسی و نقدقرن هجدهم نداشته است.

نقد ایتالیایی نیمهٔ دوم قرن هجدهم چندان بر سنتهای انتقادی آن کشور مبتنی نیست، بلکه تا حدود زیادی از نقد معاصر انگلیس و فرانسه اقتباس شده است. درهر موردی که خود را از قید آرای گراوینا رها می سازد فقط به این منظور است که نظرات مکتبهای اصالت تجربهٔ انگلیس و اصالت حسّ فرانسه را جذب کند. در اواخر قرن، رواج مجدّد زیباشناسی نوافلاطونی در آلمان به وسلهٔ وینکلمان و رافائل منگس[۲۰] تقاس در ایتالیا نیز مؤثر واقع شد.

پارینی[۲۱] و الفیری، برجسته‌ترین شاعران نیمهٔ دوم قرن، درزمینهٔ نقد اهمیّتی ندارند. جوزپه پارینی درسخنرانیهایی تحت عنوان *دربارهٔ اصول ادبیات*[۲۲] (۱۷۷۳ـ۱۷۷۵) به‌تکرار گفته‌های رایج زمان پرداخت: قوّهٔ تمیز و عقل، لذّت و ذوق، انگیزهٔ شعر در ملالت، غایت آن در تعالی اخلاقی و فایدهٔ اجتماعی، امکان تأثیر گذاشتن برخواننده و تکان دادن او. پارینی ظاهراً یکی از نخستین ایتالیاییهایی ست که خردبزرهی را رها می کنند، به اصل لذّت وبرداشت حسّی روی می آورند، و از عاطفهٔ راستین سخن می گویند. ولی چنین چیزهایی فقط درایتالیا تازگی داشت. پارینی در بنیاد هنوز شاعر اخلاقی متربی بود که به «احساسات فطری آدمیان» عقیده داشت. احساساتی که «میان همگان مشترك است و تابع هیچ تغییری نیست.»(۱۴)

ویتوریو الفیری، تراژدی نویس بزرگ، به بیان نظراتی دربارهٔ نقش ادبیّات پرداخت که به هیچ وجه تازگی ندارندولی از لحاظ لحن پرحرارت وجذبهٔ تقریباً پیمبرانهٔ او جالب توجه‌اند. در *آیین شهریاری وادب*[۲۳] (۱۷۸۸) درواقع سرودی آکنده ازهیجان و شوق یا انتقادی شدیداللحن (دقیقاً معلوم نیست کدامیك) در دفاع از اینهمانی کهن میان آزادی و ادبیات است. الفیری شهریار حاکم را دربرابر مرد ادب قرار می‌دهد و خوشتار آن است که هیچ رابطه‌ای میان آنها وجود نداشته باشد. هرگونه ادبیات درباری، قبول هرگونه حمایتی از صاحبان قدرت و ابراز هرگونه چاپلوسیی نسبت به آنها خیانت، یا چنانکه امروزه از قول ژولین بندا[۲۴] می گوییم، «خیانتِ روشنفکران» است. الفیری تاریخ ادبیات را از این دیدگاه بررسی می کند: ویرژیل، هوراس، تاسو، اریوستو، وراسین همگی ممدوحانی داشته‌اند و از این رو فاسد به‌شمار می آیند: تنها دانته (و، می توان چنین برداشت کرد، خود الفیری) در واقع و به طور کامل آزاد بوده‌اند.

۲۰. Raphael Menge (1728-1779). یکچهره‌پرداز و نقاش آثار تاریخی آلمانی و منتقد هنری

۲۱. Giuseppe Parini (1729-1799). شاعر ایتالیایی. صاحب‌اشعارانتقادی‌دربارهٔ فساد و بی عدالتی رایج در قرن هجدهم.

22. *Dei principi delle belle lettere* 23. *Del principe e delle lettere*

۲۴. Julien Benda (1867-1956). فیلسوف و مقاله‌نویس فرانسوی. *خیانت روشنفکران La Trahison des Clercs* (1927) ر کتابهای وب و در آن به نویسندگانی حمله کرده است که درگیر مسائل سیاسی

جنین می نماید که درتجلیل الفیری از نبوغ آتشین مزاج و انگیزهٔ فطری مایه‌هایی رمانتیکی وجود دارد. ولی حقیقت امر این است که اینها بازماندهٔ غرور اشرافی، گوسه‌گیری اومانیستی و آخرین سرود نیایش خطاب به لاف وگزافهای رسول ـ شاعری است که تشنهٔ شهرتی جاودانه است.(۱۵)

اصول شعر و شاعری و نقد بالنسبه حرفه‌ای تر آن زمان بیشتر سنتی و یا گونه‌های مختلف نظریه‌های جدید مبتنی براصالت تجربه بودند. مثلا تحقیق *پیرامون ماهیت سبک*[۲۵] (۱۷۷۰) نوشتهٔ چزاره بکّاریا[۲۶] براین نظراستوار است که تمام افکار ما برگرفته از حواس ماست، و بنابراین بهترین سبک آن است که بیشترین لذت حسّی را برانگیزد.(۱۶) بکّاریا با سبک یونانی و انضمامی موافق و با سنت بدیعی انتزاعی که مرده‌ریگ دوران رنسانس بود مخالف است. گرایشی معکوس در جهت زیباشناسی کمال مطلوب در پایان قرن رواج یافت. بسیر مروّجان این گرایش از نظریه‌پردازانی در رشتهٔ هنرهای زیبا، چون میلیتسیا[۲۷]، تشکیل شده بودند که خود زیر نفوذ وینکلمان و منگس بودند. کشیش ناشناسی موسوم به جوزپه اسپالتّی[۲۸]، در رسالهٔ کوچکی زیرعنوان *نکاتی پیرامون زیبایی*[۲۹] (۱۷۶۵)، روایتی از نظریهٔ زیبایی آرمانی را عرضه کرد. ولی امر جزئی، غریب و «صفت ممیّز»[۳۰] را نیز در موضعی نازلتر از آن پذیرفت.(۱۷) «صفت ممیز» که از زمان شفتسبری به بعد معمول بوده، در آلمان نزد کسانی چون زولتسر[۳۱] (که ظاهراً آن را از اسپالتّی گرفته)، هرت[۳۲]، هاینریش مایر[۳۳]، گوته و سرانجام فریدریش شلگل و هزلت بسیار مقبول واقع شد. اگرچه به‌خودی خود فقط اصطلاحی جدید برای مسئلهٔ عمدهٔ تقلید است، ولی یوزنکت[۳۴] حتی آن را «فکر کانونی زیباشناسی جدید» می‌خواند.(۱۸)

در نقد عملی آن زمان نیز همین تنازع را میان کلاسیسم کهن و مشرب جدید اصالت تجربه می‌توان مشاهده کرد. درایتالیا نیز، مانند دیگر کشورها، جدلهای ادبی حاکی از پیدایش ذوقی نو هستند. ساوریو بُنْدلّی[۳۵]، در *نامه‌های ویرزیلی*[۳۶] (۱۷۵۷)، بر مبنای ذوق و استدلالهای کلّی ولتر،

25. *Ricerche intorno alla natura dello stile* 26. Cesare Beccaria (1738-1794)

27. Francesco Milizia 28. Giuseppe Spalletti 29. *Saggio sopra la bellezza*

30. «characteristic»

۳۱. Johann Georg Sulzer (1720-1779). فیلسوف و نویسندهٔ سوئیسی که توسنه‌هایش در زمینهٔ زیباشناسی شهرت فراوان یافت.

32. Alois Hirth

۳۳. Heinrich Meyer (1760-1832). نقاش سوئیسی، صاحب تألیفاتی دربارهٔ مسائل هنری، و از دوستان بسیار نزدیک گوته

۳۴. Bernard Bosanquet (1848-1923). فیلسوف هگلی مشرب انگلیسی که آثاری در منطق و مابعد الطبیعه و زیباشناسی و فلسفهٔ افلاطون تألیف کرده است.

۳۵. Saverio Bettinelli (1718-1808). شاعر و منقد و مورخ ایتالیایی. او هم در پی ولتر،

به انتقاد از دانته پرداخت. *کمدی الهی* شعری است «فاقد عمل، که در آن می‌روند و می‌آیند»، مالامال از بدذوقی است، و فقط چند قطعهٔ زیبا دارد.(۱۹) ویرژیل، پترارک و راسین شاعران محبوب اویند: پتینلی برآن است که ادبیات جدیدی، فارغ از آنچه بیکرمردهٔ گذشته‌اس می‌خواند، پدید خواهد آمد. گاسپارو گوتسی[۳۷] در *دفاع از دانته*[۳۸] (۱۷۵۸)، بتفصیل دربارهٔ سکوه *کمدی الهی* و «نگارخانهٔ تصویرهای» آن به استدلال می‌پردازد و می‌کوشد که وحدت شعر را در شخص شاعر بیابد: اگر *کمدی الهی* را *دانته نامه*[۳۹] خوانده بود شعور نئوکلاسیکی گوتسی راضی می‌شد.(۲۰) *دفاع ازدانته* سندی انقلابی نیست: ترجمهٔ ایتالیایی *رساله دربارهٔ نقد* پوپ به صورت ضمیمه به آن افزوده شده و این خود گویای مشخصات نوشتهٔ گوتسی نیز هست.

تنها دو منتقدند که هم از لحاظ شخصیت و هم از نظرآرای بدیع خود جالب توجه‌اند: ملکیوره جزاروتی[۴۰] و جوزپه بارتی. جزاروتی (۱۷۳۰ـ۱۸۰۸) را هردر ایتالیا خوانده‌اند، و در نخستین نگاه نیز موضع او به هردر بی‌شباهت نیست. جزاروتی ترجمه، یا بهتر بگوییم، اقتباسی از شعرهای اسیان به شعر ایتالیایی بی‌قافیه کرده است، که اخیراً دوباره خواستاران پرحرارتی یافته است.(۲۱) نامه‌ای که جزاروتی برای مکفرسن[۴۱] فرستاده حاکی از آن است که «شعرِ طبیعت و احساس» را بر «شعرِ تأمّل وذهن» ترجیح می‌دهد.(۲۲) در حاشیه‌هایی که براسعاراسیان نوشته او را به نام نایغهٔ طبیعت وحشی می‌ستاید و از ویکو چنین نقل‌قول می‌کند که «آدمهای خشن و پرشور، احساسات را برجسته می‌کنند و به زبان آنها صحبت می‌کنند.» جزاروتی این را اساسیترین ویژگی زبان شعر می‌خواند.(۲۳) او نیز مانند هردر دقیقاً متوجّه تفاوتهای موجود میان ذوق اقوام مختلف و نیاز مبرم به تاریخ فلسفی ادبیات بود.

ولی درواقع جزاروتی نه از لحاظ دامنهٔ کار و نه از لحاظ دستاوردها با موضوع تاریخی خویش با هردر قابل قیاس نیست. اگرچه ترجمهٔ او از اسیان حاکی از شعوری جدید است، ولی جزاروتی هرگز نیوند خویش را با برداشتهای عمدهٔ قرن هجدهم از شعر نگسست. او نیز مانند اسکاتلندیها و انگلیسیانی چون بلر، پرسی و وارتن که راه را برای هردر هموار می‌کنند، یکی از ابنای عصر روشنگری باقی ماند. او بدان حدّی که در ستایش بلر نسبت به اسیان مشاهده می‌کنیم بدوی‌پرست نیست. حتی علاقه به شعرهای اسیان را حاکی از ذوقی مهذّب، مالوده و ظریف می‌داند و از یافتن آن در میان وحشیان خوشحال است. اگرچه نسبت به اصالت روایت مکفرسن

۳۷. Gaspare Gozzi (1713-1786). نویسندهٔ ایتالیایی که علاقه به دانته را احیا کرد.

38. *Difesa di Dante* 39. *Danteide* 40. *Melchiore Cesarotti*

۴۱. James Macpherson (1736-1796). شاعر و نویسندهٔ اسکاتلندی و جاعل آثار ادبی، از جمله اشعاری که به اسیان، قرن سوم میلادی، نسبت داد. این اشعار در سطح گسترده‌ای مورد توجه واقع شد ولی حدی نگذشت که شعرشناسان و پژوهندگان، در اصالت آن اشعار شک نکردند. پس از مرگ مکفرسن معلوم شد که بسیاری از آنها زادهٔ خیال خود او بوده است. درهرحال، این اشعار بر نگرش رمانتیک در فرانسه و آلمان اثر بسزایی داشته

تردید می‌کند. با این حال اسیان را به همر ترجیح می‌دهد زیرا اسیان در انسانیت از همر برتر است.(۲۴) مرگ هکتور[۴۲] (۱۷۸۹ـ۱۷۹۴). اقتباسی که جزاروتی از *ایلیاد* کرده بسیار خردبرژوهانه و اخلاق مدارانه است. هلن[۴۳] از اینکه به منلائوس خیانت کرده است اظهار ندامت می‌کند، و هکتور به جرم غمض عین نسبت به عشق پاریس و کمک به او مجازات می‌شود. جزاروتی متجدّدی یونانی ستیز بود و در این مقوله از توسّل به خشونت و کینه‌توزی ابایی نداشت. اگرچه ــ باید از آن رو که ــ استاد زبان یونانی بود ودربارهٔ مسائل مربوط به فرهنگ آن قوم خطابه‌های فراوان ایراد کرده بود، لوسیانوس[۴۴] را تنها نویسندهٔ یونانی به‌شمار می‌آورد که تمام آثارش شایستهٔ ترجمه‌شدن است. فلسفهٔ یونان را نیز بسدت تحقیر می‌کرد.(۲۵)

جزاروتی بدوی‌پرست نبود و شعر قومی را نیز نمی‌ستدید، ولی امر رقت‌انگیز و آنچه را که دارای فخامتی هیجان‌انگیز بود دوست می‌داشت و می‌ستود. به نظر او متاستازیو بزرگترین شاعران بود، و در اواخر عمر نیز *جاکوبو اورتیس*[۴۵] نوشتهٔ فوسکولو[۴۶] او را عمیقاً برآشفت و ضمناً بشدت تحت تأثیرش قرار داد.(۲۶) در نظر او نوشته‌های دانته دستخوش تشتت‌اند و تراژدیهای انگلیسی بی‌قاعده‌اند و صحنهٔ خونریزی.(۲۷) در اینکه سه نمایشنامهٔ ولتر و اسعار اسیان را ترجمه کرده و متاستازیو را می‌ستاید تناقضی وجود ندارد، زیرا همهٔ این آثار رقت‌انگیزند.

نظریات ادبی جزاروتی نیز تنها در ایتالیا غیرمعمولی بودند. گراوینا را بارها و با آب و تاب فراوان ستوده است و قسمت اعظم آرای او را می‌پذیرد.(۲۸) نظر ویکو را نسبت به همر رد می‌کند، و به این امر توجّه‌دارد که شعر بدوی نزد ویکو «کلام طبیعی نوع بشر» است و همری که او در نظردارد به هیچ‌وجه آن همری نیست که استادان قدیم و جدید در مدنظر داشته و دارند.(۲۹) در اواخر عمر خویش با نظریّات وُلف[۴۷] دربارهٔ خاستگاه آثار همر به مخالفت پرداخت.

جزاروتی در رساله‌ای دربارهٔ نظریهٔ تراژدی تحت عنوان *تفکراتی دربارهٔ لذت تراژدی*[۴۸] (۱۷۶۲)، با تیزبینی به نقد آرای دوبو و هیوم و نیز ارسطو می‌پردازد. او بر آن است که تراژدی

۴۲. *La morte di Ettore*، هکتور بسر پریام شاه تروا‌ست

۴۳. Helen، بر مبنای افسانه‌های یونانی، هلن ــ زیباترین زن زمان خویش ــ دختر زئوس و لیدا (Leda) بود. منلائوس (Menelaus)، پادشاه اسپارت را به همسری برگزید ولی پاریس (Paris)، پسر پریام (Priam)، پادشاه تروا، او را فریفت و ربود. این کار به شروع جنگ تروا انجامید.

۴۴. Lucian (Lucianus; c. 115-c. 200 A.D.)، مقاله‌نویس و فیلسوف یونانی.

45. *Jacopo Ortis* یا *Ultime Lettere di Jacopo Ortis*

۴۶. Foscolo (1778-1827) (در اصل Niccolo) Ugo، شاعر و نویسندهٔ ایتالیایی که رمان *آخرین نامه‌های جاکوبواورتیس* (۱۷۹۸ـ۱۸۰۲) و دیگر آثار او در تطور ادبیات ایتالیا بسیار مؤثر بود.

۴۷. Friedrich August Wolf (1759-1824)، پژوهندهٔ زبانهای باستان و منتقد آثار همر و دوست گوته.

48. *Ragionamento sopra il diletto della tragedia*

بنابراین موجد هیجان واقعی و توهّم کامل است. علم ما به این امر که رویدادها غیر واقعی‌اند فقط موجب کاهش احساس درد و رنج در ما می‌شود ولی نمی‌تواند آن را به لذّت مبدّل کند. این نکته‌ی پراردی فقط در طرح و نقشه و بیهودهٔ اخلاقی آن است. ما از این‌رو خواهان آن هستیم که «اینهٔ خطرهایی است که در معرض آن قرار دارم.»(۳۰) یعنی‌های روان‌شناختی جاری که در آنها طرح و نقشه در برابر تجربه گرفته می‌شد و بر احساس لذّت و رنج مبتنی بود او را قانع نمی‌کرد. اگرچه نظریهٔ مالاس و هنر شاعری ارسطو را کوچک می‌شمرد، پس از آنکه خود می‌دانست ارسطو مشرب بود.

جزء روش محسنات دیگری هم دارد: در نکاتی درباره فلسفهٔ زبان[۴۹] (۱۷۸۵) تحلیل ازادمنشانه‌ای از تغییرات زبان شناختی عرضه می‌کند. در ایتالیایی که هنوز تقلید از الگوهای کهنه را می‌پسندند به چنین تغییری نیاز مبرم وجود داشت. در نکاتی دربارهٔ فلسفهٔ ذوق[۵۰] (۱۷۸۵) نیز جزاروتی ملزومات ذوق سلیم را به صورتی ستودنی مدوّن می‌کند: «گوشی دقیق، مخیّله‌ای بیدار، دلی که در اثر حقیقتین توسانات احساس با لرزشی آنی واکنش نشان دهد، آمادگی برای قراردادن خود در موضع نویسنده، سرعت انتقال در درک نشانه‌های پوشیده وجرقه‌های گریزندهٔ بیان» ــ همهٔ اینها را همراه با انضباط و علم و «روحیه‌ای ورای تعصّبات ناچیز زمان، قوم ومکتب» خواهان است.(۳۱) نکاتی دربارهٔ امر زیبا[۵۱] (۱۸۰۹) نیز که پس از مرگ او منتشر شد محتاتی دارد: طبقه‌بندیهای مدرسی آن گرایش تازه به امر شکوهمند و سهمگین را نشان می‌دهد. دموستن، تاسیت، پوسوئه و اسیان نمونه‌های سبک فخیم ورقت‌انگیزند:(۳۲) این فهرست در نظر ما نامنجانس می‌نماید ولی از لحاظ معاصران او که به بهگزینی[۵۲] عاطفی گرایش داشتند مطبوع بود.

گرچه محسنات جزاروتی درتاریخ نقد ایتالیا به او مقامی ارجمند می‌بخشد، ولی در کلّ اروپا نمی‌توان او را در عداد منتقدان بزرگ به‌شمار آورد. او تألیف کننده یا مبدعی اصیل نبود؛ مرد سازش و میانه‌روی بود، و چنین کسانی، حتّی با شعور بسیار، در خاطره‌ها چندان دیر نمی‌پایند.

جوزپه بارتّی[۵۳] (۱۷۱۹ـ۱۷۸۹) تنها منتقد ایتالیایی نیمهٔ دوم قرن هجدهم است که حتی امروز نیز در دنیای انگلیسی زبان معروف است. بیوند دبرین و صمیمانهٔ او با دکتر جانسن و تألیفات متعدد و سودمندش در زمینهٔ زبان و ادبیات ایتالیایی (اعمّ از فرهنگ لغت و منتخبات آثار) موجب شهرت او نزد بروهندگان قرن هجدهم شده است. ولی شمار کسانی که می‌دانند که بارتی به سبب تبریهٔ خود موسوم به تازیانهٔ ادبی[۵۴] (۱۷۶۳ـ۱۷۶۵) دراینالیا شهرت بسزایی یافته و یا مجدداً مشهور شده، اندک است. امروزه اوست که به عنوان «منتقد» علی الاطلاق و منتقد نابغه

49. *Saggio sulla filosofia delle lingue* 50. *Saggio sulla filosofia del gusto*
51. *Saggio sul bello* 52. eclecticism 53. Giuseppe Baretti

مورد ستایش است، نوسته‌هایش را ویرایش و تجدیدطبع می‌کنند. در منتخبات آثار می‌آورند و مکرّر مورد بحث قرار می‌دهند. بارتی در محدودهٔ ایتالیا بی‌شك منزلت تاریخی والایی دارد. او با طنز ماهرانه و شور اخلاقی به اسلوبهای ادبی و سعری بند روز ــ شعر شبانی و ساده‌دلانه با تظاهرات مضحکش، نثر مطنطن برگرفته از بوکاتچو، فضل فروشیهای بی‌خاصیت دانشگاهیان و یسوعیان[۵۵]، و به طور کلی به انحطاط ادبی ایتالیا ــ حمله می‌کند. معیارهای او، که بندرت آنها را در قالبی نظری مدوّن کرده است، عبارت‌اند از «شور زندگی»، عقل سلیم، سودمندی، سادگی، حقیقت، و اخلاق حسنه. بارتی در بهترین نوسته‌هایش نویسنده‌ای توانا و تیزبین بود. او نسبت به آنچه مفید و ضروری بود سمّ روزنامه‌نگاری موفق را داشت و از نعمت زبانی پرحرارت، تندو مضحك برخوردار بود. به پیروی از نشریات انگلیسی که از الگوی *اسپکتیتر*[۵۶] تقلید می‌کردند، او نیز به آفرینش شخصیتی داستانی موسوم به اریستارکو اسکانابونه[۵۷] پرداخت. اسکانابونه که سربازی تند و خشن است به بارتی امکان داد که مطالب موردنظر خود را با آزادی و صراحت ابراز دارد. شیوه‌ای که از آن پیروی می‌کند عبارت از توسّل به عقل سلیم، وضوح و سادگی است. بارتی قطعه شعری سنتی را انتخاب می‌کند و آنرا در معرض پرسشهای گوناگون قرار می‌دهد: چرا در ماه دسامبر سال پیر و «سپیدموی» است؟ احتمالا بدان سبب که برف می‌بارد. پس چرا در ژانویه که هنوز هم برف می‌بارد سال را در دوران کودکی خود تصویر می‌کنند؟(۳۳) این همه جاروجنجال چیست که دربارهٔ «گل‌سرخهای خندانِ لبهای سیرین»، «تیرهایی از ترکش رب‌النوع عشق[۵۸]»، و غیره و غیره به راه انداخته‌اند؟(۳۴) چگونه است که قهرمان کمدی گولدونی[۵۹]، قهوه‌خانه[۶۰]، با اینکه خدمتکاری ساده است، در آن واحد دربارهٔ علم پزشکی اظهار فضل می‌کند، با طمطراق از اخلاقیات سخن می‌گوید، و کنایه‌هایی مستهجن در لابلای سخنانش هست؟(۳۵) دربارهٔ پاملا[۶۱]ی گولدونی چه می‌توان گفت که در آن معلوم می‌شود که پدر بی‌چیز و دهاتی دخترك در واقع یکی از اشراف اسکاتلندی است، و بانوان اشرافی انگلیس عرق نیشکر به جای خود اضافه‌می‌کنند و آنگاه آن را می‌نوشند؟(۳۶) اینها همه بی‌معنی است و به زندگی واقعی ربطی ندارد. حتی نوسته‌های دانه را، که بخشهایی از آن را می‌ستاید، «نمی‌توان بسرعت و با لذّت خواند»؛ تا به آخر خواندن نوسته‌های او مستلزم «مقدار معتنابهی اراده و صبر» است.(۳۷) در

55. Jesuits

۵۶. *The Spectator*. نشریه‌ای روزانه که توسط استیل (Steele) و ادیسن از مارس ۱۷۱۱ تا دسامبر ۱۷۱۲ منتشر می‌شد. ادیسن مجدداً آن را در ۱۷۱۴ احیا کرد و هشتاد شماره به چاپ رسانید.

57. Anstarco Scannabue 58. Cupid

۵۹. Carlo Goldoni (1707-1793). نمایشنامه‌نویس و شاعر و نویسندهٔ ایتالیایی. مجدّد کمدی ایتالیایی که حدود ۲۵۰ نمایشنامه به زبانهای ایتالیایی و فرانسوی و گوسن و نیزی نوشت.

60. *La bottega del caffè*

۶۱. *Pamela*: رمانی از ساموئل ریچاردسن هم‌زمانی به نام پاملا (۱۷۴۰) دارد.

اسعار شرارك اندیشه‌های افلاطونی کاذبی دربارهٔ عشق یافت می‌شود و درك درست آثار او نیز مستلزم مطالعهٔ دقیق است.(۳۸) نوشته‌های بوکانحو خلاف خلاق و «مسنهجن» است: وانگهی، اوست که آغازکنندهٔ نهضت اتباستن زبان ایتالیایی با همان عناصر لاتینی مضری است که بارتی می‌خواهد دور بریزد و زبان زنده‌ای را جانشین آن کند.(۳۹) بارتی به اهمیت سرح حال خود نوشت حلّینی[۶۲] پی برد و از نخستین کسانی بود که سبك «تصویری وبسیار زندهٔ» آن را ستود.(۴۰) بس تازیانهٔ ادبی به عصر روشنگری تعلق دارد، عصری که در آن به جای «واژه‌ها» به «اشیا» توجه می‌شد. اگرچه بارتی از لحاظ سیاسی و اجتماعی محافظه‌کار بود و نسبت به فلسفهٔ فرانسوی ــ به ولتر و روسو ــ بشدّت خصومت می‌ورزید، به سودمندی، آدم معمولی و نوعی واقعنمایی، که مشکل بتواند هنر را از زندگی تمیز دهد، اعتقاد داشت.

این همه در چارچوب ایتالیای زمان او اهمیّت وافر داشت، ولی در اروپا به‌طور کلّی نمی‌توان او را منتقد بزرگی به شمار آورد. گفته‌های او در زمینهٔ مسائل نظری ساده و در آن زمان رایج بود: شعر باید ملهم باشد، براستی حس شده باشد، منتقد باید خود از احساس شاعری برخوردار باشد؛ شعر «دربارهٔ پدیده‌های طبیعی، زیبا و بزرگ است، دربارهٔ بسیاری از چیزهاست، و با سادگی، با قدرت و با شور بیان می‌شود.»(۴۱) هرگاه که از این گونه بیانات فراتر رفته، نظر اتش را از دیگران اقتباس کرده یا حتی گفته‌های جانسن را رونویسی کرده است: مثلا همان ایرادهای جانسن را به شعر سپانی نقل می‌کند، و دربارهٔ وحدت زمان و مکان و قبول صحنهٔ تئاتر از سوی تماشاگر به منزلهٔ محلّ یا محلهای مشخص دقیقاً تعبیرات او را به کار می‌برد.(۴۲) گفتار دربارهٔ شکسپیر[۶۳] (۱۷۷۷) اگرچه نوشته‌ای است مؤثر و متضمن نکته‌سنجی، ولی در آن از مطالب بی‌گفتار جانسن چنان متابعت شده که آن را «اثری نبوغ‌آمیز» خواندن متضمن غلوّ بسیار است.* این گفتار پس از نوشته‌های جانسن، لسینگ و حتی هردر نوشته شده، و از این رو متأخرتر از آن است که به استدلالهای ایشان بر ضددیدگاه فرانسوی مطلب تازه‌ای بیفزاید.

بارتی در زمینهٔ نقد عملی نیز نتوانسته است بخوبی از عهدهٔ تحدید موضوع مورد بحث و ارائهٔ تحلیلی کامل از آن برآید. گرایش ذاتی او به واقعنمایی و اخلاق‌مداری بوضوح آشکار است؛ ولی به موازات آن، اریوستو را، که بزرگترین شاعر ایتالیایی اش می‌شمارد، برنی و کلّ سنت «بورلسك» را و، از همه نامنجانستر، متاستازیو را نیز تحسین می‌کند.(۴۳) متاستازیو را به جهت «وضوح و دقت فکرش» و ترسیم دقایق «احساساتی که حتی لاك یا ادیسن نیز بدسواری از عهدهٔ بیان آنها در

* شابس فوبینی و بینّی (Binni) را بارتی بس از استحقاق اوست Fubini, *Dal Muratori al Baretti*, p. 145: «il più audace e geniale scritto del nostro autore, il *Discours sur Shakespeare*.»

۶۲ Benvenuto Cellini (1500-1571). سکرتراش و فلزکار و نویسندهٔ فلورانسی.

63 *Discours sur Shakespeare*

نثر برمی‌آمدند» ستوده است.(۴۴) پس تعجّبی ندارد اگر بارتی بسیاری از شاعران و متشاعران کم اهمیّت زمان را نیز می‌ستاید و چون مشرب اخلاقی و شکاکیت گولدونی را نمی‌پسندد لاجرم از درك آنچه در نوشته‌های او نازکی دارد ناتوان است.

بارتی، در اثر افت وخیزهای زندگی خویش، سفرهایش به فرانسه و اسپانیا و پرتغال، دوبار اقامت طولانی درانگلیس (۱۷۵۱ـ۱۷۶۰ و ۱۷۶۶ـ۱۷۸۹)، گذشته از ادبیات ایتالیا با ادبیات ملتهای دیگر نیز آشنایی بسیار یافت. یکی از نخستین آثار او ترجمه‌ای از کرنی (۱۷۴۷) است. بارتی تا پایان عمر کرنی را می‌ستود. او را بزرگترین ترازدی‌نویس فرانسه و «شاعری باب طبع مردان» می‌شمرد. حال آنکه راسین را تحقیر می‌کرد و «شاعر زن‌پسند»ش می‌خواند.(۴۵) *رساله درباب شعر ایتالیایی*[۶۴] (۱۷۵۳) به زبان انگلیسی و *گفتار دربارهٔ شکسپیر* (۱۷۷۷) به زبان فرانسه هردو نوشته‌هایی جدلی بر ضدآرای ولتر است. درکتاب اول، با فروتنی به دفاع از دانته و تاسو در برابر گفته‌های ولتر در *مقاله‌ای دربارهٔ شعر حماسی*[۶۵] می‌پردازد و نشان می‌دهد که ولتر با زبان ایتالیایی چندان آشنا نبوده و حقّ داوری دربارهٔ هموطنان بارتی را نداشته است. در کتاب دوم ولتر را به سبب آرایی که دربارهٔ شکسپیر بیان کرده آماج حملات خویش قرار می‌دهد. در این مورد نیز نشان می‌دهد که ولتر زبان انگلیسی را بخوبی نمی‌دانسته، ترجمه‌هایش نادرست و مغرضانه، و نظراتش بی‌ارزش است. در این کتاب به زعم خود مدلل می‌دارد که ولتر «گستاخ، کینه‌توز، وحشی و ابله» است. ولی درجای دیگر اذعان می‌کند که (پس از جانسن) بزرگترین نویسندهٔ قرن است.(۴۶) نسبت به روسو شکیبایی کمتری نشان می‌دهد: درنظر او *امیل*[۶۶] سفسطهٔ محض است.(۴۷) اما در محدودهٔ زمان خود و نقرنی که نسبت به 'مشرب فلسفی' احساس می‌کند با فرانسویان و ادبیات فرانسه آشنایی کامل دارد.

بارتی دربارهٔ ادبیات اسپانیا نیز اطلاعات بسیار داشت و از نخستین کسانی بود که آن را به انگلیسی زبانان معرفی کرد. نمایشنامه‌های کالدرون و لوپه دو وگا را، با وجود قید و سرطهایی که برمعتقدات نئوکلاسیکی او مبتنی بود، با نظر موافق وصف کرده است.(۴۸) با آثار بسیاری از نویسندگان انگلیسی، از جمله شکسپیر، میلتن، درایدن، پوپ و ادیسن، آشنا بود. برداشت او از نوشته‌های شکسپیر بوضوح مأخوذ از جانسن است. شکسپیر را به سبب دانش ورقس نسبت به سرشت‌بشری، شخصیتهایش، که نوعی‌اند و نه فردی، و به جهت جاذبه‌اش برای همگان تحسین می‌کند.(۴۹) اما بارتی راجع به دیگران بحث چندانی نمی‌کند: این امر حتی در مورد دکتر جانسن محبوبش نیز صادق است، که در نازیانهٔ ادبی از و نقل‌قول می‌کند ودرهیئت دیوگنه ماستیگوفوروس[۶۷]، ارباب اریستارکو، درکتابش وارد می‌کند.(۵۰) بارتی در بیشتر رساله‌هایی که در انگلستان نوشت به معرفی و وصف ادبیات ایتالیایی پرداخته است: *رساله درباب شعر ایتالیایی*

64. *Dissertation upon Italian Poetry* 65. *Essay on the Epic Poetry*
66. *Emile* (1762) 67. Diogene Mastigoforo

(۱۷۵۳)، که قطعه‌هایی از نوشته‌های مارینو[۶۸] و دانته را به منظور درج در آن ترجمه کرد، *تاریخ زبان ایتالیایی*[۶۹] (۱۷۵۷) و آثار دیگر. ولی دیدگاه او با مشرب جهان میهنی قرن هجدهم یکسان نبود، بلکه در همان چارچوب آشنای گلدسمیت و هردر، یعنی نظامهای ملی ادبیات و ذوق می‌اندیشید که با هم تفاوت دارند، خواهند داشت و باید داشته باشند. «از آن هنگام که دو قوه در بهنهٔ گیتی پدیدار شدند و هر یك به زبان خود تکلّم کردند یافتن ذوقی مشترك میان آن دو ناممکن بوده است.»(۵۱) او با وجود چنین تنوّعی موافق است. از آن به سوق می‌آید، و مشکلات ترجمه و تباعد معانی میان زبانهایی را که با آنها آشناست برمی‌شمارد. البته، این امور او را از سرزنش کردن ولتر به سبب اصرار در حفظ ذوق فرانسوی خاص خود بازنمی‌دارد، چرا که، از اینها گذشته، ایتالیایی میهن‌دوستی است، و شکسپیر را می‌ستاید.

بارتی، که هنوز در معرض تأثیر مکتب بدویت‌پسندی و عشق به شعر قومی قرار نگرفته است، در سیر به سوی ملیت‌خواهی ادبی و ترکیب احتمالی آن در مفهومی از ادبیات متنوع جهانی نمایندهٔ مرحله‌ای واسطه به شمار می‌آید، و حال آنکه مقارن با همان ایام هردر در آلمان مشغول متحقق ساختن این مفهوم بود. از این گذشته، او در ایتالیا، همانند جانسن درانگلیس، مظهر گرایش به واقعنمایی و عرف عام است. ولی از لحاظ وسعت جهان‌بینی، فضل و آگاهی به مسائل نظری دارای منزلتی بمراتب نازلتر از جانسن است. آنچه همواره توجه خوانندگان را به بارتی جلب خواهد کرد خلق و خوی خاص وی و این واقعیت است که او نویسندهٔ آثار جدلی با نشاط و خواندنی است، و کسی است که حتی به هنگام رها کردن خویش دربازیهای لفظی ناشیانه و بدزبانیهای کینه‌توزانه نوشته‌اش سرگرم‌کننده است.

۶۸ Giambattista Marino (1569-1625) شاعر ایتالیایی که عمر خود را در دربار شاهزادگان مختلف بسر برد و هر بار به سوی سبکی خاص گرد و اشعار فراوانی سرود و صاحب سبکی است که پیروانش را مارینیست (Marinist) می‌نامند. همچنین ← توضیحات مترجم در پایان کتاب زیر عنوان Marinism.

69. *History of the Italian Tongue*

هشت: لسینگ و پیشینیان او

نظور نقد و نظریه ادبی در آلمان از بسیاری جهات با دیگر کشورهای غربی تفاوت داشت. سنت دیرینهٔ شعر وشاعری دوره‌های رنسانس و باروك در اوایل قرن هجدهم رو به زوال گذاشت.(۱) یوهان کریستف گوتشد(۱۷۰۰ـ۱۷۶۶)، با نقد شعر و شاعری[1] خود (۱۷۳۰)، نحلهٔ نئوکلاسیکی محلّی فضل فروشانه و نقیلی را بنیاد نهاد. ادب متقدم آلمان یا ازیادها رفته و یا به عنوان امری منسوخ طرد شده بود. در آلمان مجموعه‌ای از متون شعری وجود نداشت که یا چون مورد فرانسه در حکم قاعده و قانون به‌شمار آید و یا چون نوشته‌های شکسپیر و میلتن در انگلیس انظار را به خود متوجه کند. بدین ترتیب نظریهٔ شعری به صورت موضوع نظری و انتزاعی باقی ماند. لسینگ نخستین منتقد والامقام آلمان است، و اهمیّت او نیز عمدتاً در حیطهٔ نظریّه است.

اشتغال فکری شدید منتقدان آلمانی را به مسائل عام زیباشناسی تا حدود زیادی می‌توان معلول دوری نسبی ایشان از آثارادبی دانست. به دنبال نظریهٔ ادبی جدیدی بودند به این امید که موجد شکوفایی شعری نوینی گردد. منبع اصلی الهام فلسفهٔ لایب نیتس بود که، در روایت عامه فهم و آبکی کریستیان ولف[2]، دانشگاههای آلمان را قبضه کرده و دربرابر قطبهای متضاد مشربهای اصالت عقل دکارتی و اصالت تجربهٔ لاکی به نحو مؤثری به آنها مصونیت بخشیده بود. واژهٔ «استتیك»[3] [زیباشناسی] در همین دوران در آلمان وضع شد. الکساندر گوت لیب باومگارتن (۱۷۱۴ـ۱۷۶۲)، در رسالهٔ کوتاهی که به زبان لاتینی غامضی زیر عنوان *تفکرات فلسفی پیرامون شعر*[4] (۱۷۳۵) نوشت، پیشنهاد کرد که «استتیك» (از 'aisthanesthai' یونانی) یا «علم

1. *Kritische Dichtkunst* (1730)

۲. Christian Wolf (1679-1754)، فیلسوف آلمانی.

3. «aesthetics» 4. *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus*

دریافت»[5]ی مورد نیاز است، و در ۱۷۵۰ واژهٔ «استتیکا»[6] را در عنوان نخستین مجلّد نظام علم جدید خود جای داد. امروزه این واژه چنان قبول عامّی یافته و در اطلاق به تقریباً هر آنچه به هنر مربوط می‌شود چنان کاربرد گسترده‌ای یافته که معنا و نظریهٔ خاص باومگارتن کاملا به دست فراموشی سپرده شده است. این امر معلول دو علّت است: یکی آنکه *استتیکا* به هیچیک از زبانهای امروزین ترجمه نشده و اصل لاتینی نوشته‌های او نیز بغایت کمیاب و دور از دسترس است: دیگری شیوهٔ ارائهٔ مدرسی و چارچوب نظری بدقت مشخص شده‌ای است که باومگارتن، چنانکه گویی بار سنگینی را بردوش می‌کشد، ناشیانه در آن به پیش می‌رود. ولی وضع واژه‌ای مهمّ یگانه مزیّت باومگارتن نیست. احتمالا به استثنای ویکو، او به وجهی دقیقتر از هرکسی پیش از زمان خود قلمرو هنر را ازفلسفه، اخلاق و لذّت متمایز ساخت. نزد او زیباشناسی «دانشی در زمینهٔ شناخت حسّی» است.(۲) هنر وشعر «شناخت»اند، نه فکر: دانشِ غیرذهنی‌اند، «دریافتِ حسی»اند. بدین سان هنر حقایق نظری یا اخلاقی را القا نمی‌کند؛ علمِ به آن مقدم بر عقل است. ولی لذّت حسّی هم نیست زیرا شکلی از دانش است. باومگارتن چنین استدلال می‌کند که اگر زیباشناسی صرفاً دانش دریافتهای حسی می‌بود با آثار هنری بالفعل چندان کاری نداشت. قطعه‌هایی از *استتیکا*ی او مبین آن است که دانش نو بنیاد خود را نوعی منطق استقرایی عام تلقّی می‌کرده است: او تلسکوپ و هواسنج و دماسنج را ابزارهای دریافت حسی می‌شمارد. درکتاب خود به نقل آثار هنری می‌پردازد و شعر را «گفتار حسّی کامل عیار» تعریف می‌کند.(۳) گفتار یا زبان مادهٔ اوّلیهٔ شعر است، و کمال، چنانکه باومگارتن بتفصیل توضیح می‌دهد، به دو معنی است: وضوح (که نباید آن را باتمایز منطقی خلط کرد) یا روشنی بیان، و آنچه امروزه سازمان‌دهی[7]، تمامیت و کلّیت می‌نامیم. باومگارتن هردوی اینها را بمراتب بیش از هر نظریّهٔ دیگر زمان خود به پیش برده است. تأکید بر وضوح حسّی وملموس بودن چنان قوی است که چه بسا ما را به این فکر بیندازد که کمال مطلوب او را در شعر تقریباً تصویرگرایانه[8] تلقی کنیم؛ و البتّه ناگفته نماند که تا حدودی به منزلهٔ دفاعی است از شعر توصیفی و این آموزه که شعر همانند نقاشی است[9].(۴) هنگامی که باومگارتن تشخیص[10]، تمثّل[11]، و بویژه اسمهای عَلَم[12] را ملموسترین و از این‌رو شاعرانه‌ترین همهٔ تعبیرات می‌شمارد صرفاً منطق استدلال خویش را دنبال می‌کند. فهرست کتبها که در کتاب دوم *ایلیاد* آمده است به نظر او بخصوص شاعرانه است. تأکید او بر امر انضمامی و جزئی با این نظر ترکیب شده که «جنبهٔ شاعرانه همانا پیوند متقابل است»، که شاعر همانند سازنده و آفریننده است، و شعر باید چون دنیایی باشد ــ این اندیشه‌ها ظاهراً دنبالهٔ همان ستایش اسکالیزر و شفتسبری نسبت به شاعر-آفریننده‌اند. ولی باومگارتن امر

5. «science of perception» 6. *Aesthetica* 7. organization 8. imagistic
9. *ut pictura poesis* ← توضیحات مترجم در پایان کتاب.
10. personification 11. exemplification 12. proper names

«دگرسامان»[۱۳] یا داستانهای محتمل را از «آرمانی» یا داستانهای نامحتمل متمایز می‌کند. «دگرسامان» به معنای منسجم و قائم به ذات است و به داستانی اطلاق می‌شود که از «نظمی بارز» برخوردار باشد و مقتضیات احتمال ارسطویی را برآورده کند.(۵) امروزه ضابطه‌های او جسورانه‌تر از آن می‌نمایند که در واقع امر بودند.

متأسفانه باومگارتن نتوانست بر بینش بسیار مهمّ خود مبنی بر اینکه هنر نه 'تعلیم' است و نه 'لذت' راسخ باقی بماند. مفهوم لایب نیتسی ذهن، با تأکیدش بر عقل به منزلهٔ والاترین عنصر آن، باومگارتن را ناگزیر بدین نظر به کشانید که، از اینها گذشته، علم زیباشناسی فقط صورت نازلی از علم منطق است: در بیشتر بیانات او شعر زمینه‌ای برای فلسفه، و علم زیباشناسی امری 'شبه‌عقلی'[۱۴] و 'معرفت شناسی نازلی'[۱۵] می‌گردد. بدین سان، مشرب اصالت عقل بیروز شده است.

یوهان الیاس شلگل[۱۶] (۱۷۱۹ـ۱۷۴۹)، یکی از معاصران باومگارتن و عموی دو منتقد رمانتیکی معروف، نمایندهٔ سنت اندیشهٔ زیباشناختی کاملا متفاوتی است. او نویسنده‌ای ناآزموده بود و ذوقی بس متعارف داشت. مقایسه‌ای که میان شکسپیر و آندرئاس گروفیوس[۱۷] کرده (۱۷۴۱) حاکی از آن است که تنها با ترازدی قبصر شکسپیر آشنایی داشته است، و این نمایشنامه را نیز به سبب «صحنه‌های سرد»، تخطّی از وحدتهای سه‌گانه، واره‌های «نازل» و گفته‌های مطنطن به باد انتقاد می‌گیرد. تنها حسنی که در آن می‌یابد شخصیت پردازی آن است. ولی در امور نظری، شلگل به درکی غیرمعمول نسبت به تفاوت میان هنر و واقعیت دست یافته بود. در چندین مقاله نظراتی دربارهٔ تقلید ارائه کرده است که از نوشته‌های معاصرانش در این زمینه بمراتب تیزبینانه‌تر است. او بر آن است که صورت خیالی و الگوی آن نباید مشابه باشند. اثر و تأثیر عاطفی مهمّ است، نه شباهت با واقعیت. به کسانی که هنر را خطای حسّی فریبنده‌ای می‌دانند حمله می‌کند و می‌گوید که در تماشاخانه هرگز فریب نمی‌خوریم. نئوکلاسیستهای فرانسوی از وحدت زمان و مکان بر پایهٔ دلایل طبیعت نمایانه دفاع کرده بودند. شلگل از آنها بر این مبنا دفاع می‌کند که تمرکز حواس تماشاگر را بر سیر حوادث، شخصیتها و هیجانات ممکن می‌سازند و به وجدی که اثر هنری القا کرده می‌افزایند.(۷)

باومگارتن و شلگل هیچکدام درمعاصران خود چندان نفوذی نداشتند. با اصول زیباشناسی مبتنی بر مشرب اصالت تجربه که در انگلیس تکوین یافته بود نیز آشنا نبودند. باومگارتن در

13. «heterocosmic» 14. *analogon rationis* 15. *gnosologia inferior*

۱۶. Johann Elias Schlegel، نمایشنامه‌نویس آلمانی. از بیرون گوتشد. ترازدیهای سبك فرانسوی او مورد تأیید گوتشد بود.

۱۷. Andreas Gryphius (1616-1664)، نمایشنامه‌نویس و شاعری که گاهی او را «شکسپیر آلمان» خوانده‌اند.

جارجوب روان‌شناسی قریحهٔ ولف طیّ طریق می‌کند. وشلگل بتدریج از زیر یوغ فلسفهٔ ارسطویی نمای گوتشد بیرون می‌آید. هیچیك مطلب مهمّی دربارهٔ متون ادبی مشخص نمی‌گویند، یا به نظر نمی‌رسد که توجّه معاصران به سوی تاریخ ادبی تأثیری در آنها کرده باشد.

ورود دو درونمایهٔ انتقادی تازه ــ زیباشناسی تجربی و مشرب اصالت تاریخ ــ به آلمان عمدتاً به وسیله یوهان یاکوب بودمر (۱۶۹۸ـ۱۷۸۳)، اهل زوریخ، صورت پذیرفت. او یکی از نخستین واسطه‌های سوئیسی بزرگی بود که فرهنگ ملتهای اروپا را به یکدیگر شناساندند. بودمر معرف شکل مقاله‌های *اسکتیتر* به آلمانیها بود و بهشت *از دست نده*، نوشته‌های همر، بالادهای انگلیسی کهن، *هیودیبراس* و *دنیاد*[۱۸] را ترجمه کرد. نخستین کسی بود که درآلمان از دانته بر مبنای دلایل تاریخی دفاع کرد. او کاشف ادبیات قرون وسطای آلمان، آثاری چون *پارتسیفال*[۱۹] نوشتهٔ ولفرام[۲۰] (۱۷۵۴)، *نیبلونگنلید*[۲۱] (۱۷۵۷) و نسخهٔ خطی بزرگ مینه‌زنگر[۲۲] (۱۷۵۸ـ۱۷۵۹) بود. ویرایش و روایت بودمر از این آثار، در قیاس با معیارهای امروزین، بغایت مغلوط وناقص است (درآغاز فقط بخش دوم *نیبلونگنلید* را منتشر کرد)، ولی علاقهٔ او به کاوش در دوران گذشته از کهنه‌پرستی فراتر می‌رود. او از آنچه در نظرش تازگی ارنجالی مینه‌زانگ، سکوه همرمانند *نیبلونگنلید*، و حتی حکمت مدرسی مشرب دانته بود، و «بدون آن دانته هرگز دانته نمی‌شد.»(۸) درکی واقعی داشت. بودمر نمایندهٔ ذوقی نو و در آلمان، نخستین ادراك نو یا از تاریخ است.

در زمینهٔ نظریّه ادبی، بودمر سرسختانه به مخالفت با گوتشد پرداخت، و به اتفاق دوستش، یوهان یاکوب برایتینگر[۲۳] (۱۷۰۱ـ۱۷۷۶)، *نقد شعر وشاعری*[۲۴] دیگری نوشتند. بودمر، که نقش عمده‌اش «وارد کردن» اندیشه‌ها بود، خود را بازرگانی مفید می‌دانست؛(۹) مفهوم لذتهای نیروی خیال ادیسن را گرفت وبه ایضاح آن پرداخت، آرای بلك ول را دربارهٔ شعر استعاری

۱۸. *Dunciad*، هجویه‌ای که پوپ در ۱۷۲۸ نوشت و بعداً در آن چند بار تجدیدنظر کرد و سراسر حمله به منتقدان آثار اوست.

۱۹. *Parzival*، تحریر آلمانی داستان Percival یا Perceval یا Percivale که از شهسواران دربار آرتورشاه بوده. داستانی منظوم به قلم ولفرام فون اشباخ که بخشی از آن بر *Perceval* نوشتهٔ کرتین دوتروا (Chrétien de Troyes) مبتنی است. واگنر اشعار ابرای *پارزیفال (Parsifal)* خود را از آن برگرفت است.

۲۰. Wolfram von Eschenbach (1170?-?1220)، شاعر و رامشگر آلمانی و صاحب داستان منظوم *پارتسیفال*.

۲۱. *Nibelungenlied*، شعر حماسی آلمانی، مجهول المؤلف، متعلق به قرون وسطی، که احتمالا حدود ۱۱۹۰ یا ۱۲۰۰ نوشته شده است. تاحدودی مقتبس از افسانه‌های اسکاندیناویایی است. واگنر بیشتر مواد ابرای حلقهٔ *نیبلونگن (Der Ring des Nibelungen)* خویش را از این شعر حماسی گرفته است.

۲۲. *Minnesänger*: ← توضیحات مترجم در پایان کتاب.

۲۳. Johann Jakob Breitinger (1701-76)، دانشمند سوئیسی که آثارش برگونه و سلر و کلوپشتوك اثر نهاد.

24. *Kritische Dichtkunst* (1740)

بدیع معرفی کرد. از طریق دوستی بی‌یتر و دی کاله‌یو با مشرب زیباشناسی ایتالیایی آشنا شد.(۱۰) و آثار سارل یتو و ران باتیست دوبو را مطالعه کرد. ولی او بیش از واسطه‌ای محض بود که مطالب گوناگون را از اینجا و آنجا گرد می‌آورد: او نظریه‌های غریبان را دربارهٔ خیال با فلسفهٔ لایب نیتس درهم آمیخت و از شعر تخیّلی دفاعی جانانه کرد. در نظر بودمر، شاعر مقلد طبیعت نیست، بلکه «درمنتقل ساختن امر ممکن به وضع واقعیت از نیروهای طبیعت تقلید می‌کند.»(۱۱) «در شعر اخذ مواد تقلید از دنیای ممکن همواره بر اخذ آنها از دنیای موجود مرجح است.»(۱۲) در اینجا دنیاهای ممکن لایب نیتس به‌صورت دلیلی در توجیه شعر «دگرسامان» درمی‌آید، و شعر «دگرسامان» نیز، برخلاف معنایی که در نظریهٔ باومگارتن داشت، صرفاً «شعر محتمل» نیست، بلکه شعری است که دیده‌های شگفت‌انگیز مسیحیت و حتی «شیوهٔ بری‌وار نوشتن»[۲۵] در آن به کار می‌رود. بودمر، مانند بلک‌ول، بر خصلت استعاری زبان شعری تأکید می‌کند: کلّ نظام شعر باید در تمام پیوندهای مجازی خوددقیقاً سازمند باشد؛ شاعر کلیّتی را می‌آفریند که تمام اجزای آن به‌هم پیوسته‌اند. هر اثر هنری باید مرکزی داشته باشد.(۱۳) ولی این گفته‌های تند و گیرا، که متضمّن عناصری از فلسفه لایب نیتسی و افلاطونی است و توازی کهن میان جهان اکبر و جهان اصغر را زنده می‌کند، در متن بودمر به وسیلهٔ آرای سنتی دیگری بشدت تعدیل شده است. دفاع او از شعر تخیّلی در خدمت اموزه‌های مسیحیت و بندآموزی دینی است و می‌خواهد که فرشتگان و شیاطین را در آثار میلتن و کلوپشتوک توجیه کند. تأکید بر تمامیّت اثر هنری و بر حقیقت استعاری را بودمر کراراً با تسلیم شدن به تمثیل محض تنزل می‌دهد: بودمر قصّهٔ بندآموز را می‌ستاند. اخلاقیات نفیل و بورروامآبانهٔ او مدام بینش خلّاق او را از مسیر اصلی منحرف می‌کند. بودمر در خارجوب نقد آلمان پیشاهنگ و آغازکننده‌ای بزرگ بود.

اندیشه‌های این سه منتقد ــ باومگارتن، سلگل و بودمر ــ در نوشته‌های موزس مندلسون[۲۶] (۱۷۲۹ـ۱۷۸۶) ترکیب شده‌اند. مندلسون، دوست لسینگ، و نویسندهٔ دیگری موسوم به فریدریش نیکولای[۲۷] (۱۷۳۳ـ۱۸۱۱) انتشار نوشته‌های انتقادی را درنشریات ادواری در آلمان آغاز و آن را در برلین، مرکز فکری جدید آلمان، متمرکز کردند. نیکولای وضع موجود ادبیات آلمان را در ۱۷۵۵ با دیدی سختگیرانه بررسی کرد. در ۱۷۵۹ انتشار دو مجموعه را آغاز کرد: یکی مجموعهٔ *هنرهای زیبا و هنرهای آزاد*[۲۸] که تا ۱۸۰۵ ادامه یافت، و دیگری *نامه‌هایی دربارهٔ آثار ادبی متأخر*[۲۹] (۱۷۵۹ـ۱۷۶۵). لسینگ و مندلسون نیز از همکاران اصلی او بودند. نیکولای بعدها به سبب نقیضه‌ای که بر ورتر نوشت و حملاتی که مدام به آثار کلاسیک ادبیات آلمان می‌کرد بدنام شد. مندلسون کتاب گزار[۳۰] برجسته‌ای بود ــ البتّه این قبیل نوشته‌هایش بیشتر در زمینهٔ

25. «fairy way of writing»

26. Moses Mendelssohn

۲۷. Friedrich Nicolai منتقد و رمان نویس آلمانی.

28. *Bibliothek der schönen Wissenschaften und freien Künste*

29. *Briefe, die neueste Literatur betreffend*

30. book reviewer

کتابهای تحقیقی است، نه دربارهٔ آثار تخیّلی. او یکی از نخستین ستایشگران شکسپیر در آلمان است. درنقد عملی‌خود معمولاً میانه‌رو بود، و هم با احساساتیگری و *استورم اوند درانگ* مخالف بود و هم با نئوکلاسیسیسم دانشگاهی به سبك قدیم. نقدی که بر *الوئیز جدید*(۱۴) روسو نوشته حاکی از بی علاقگی او به زیاده‌رویهای عاطفی و تشتت هنری است ولی قدرت اصلی مندلسون نه درنقد عملی بلکه در زمینهٔ نظریه‌پردازی است. اندیشه‌های خود را از هرجا و هرکس می گیرد: از باومگارتن، از دوبو. از کیمز: تأکیدش همواره بر جنبه‌های روان‌شناختی و اخلاقی است. بر آن است تا، بر مبنای تمایز میان نشانه‌های من عندی وطبیعی، که ازدوبو اقتباس کرده‌است، نظامی برای هنرها ایجاد کند.(۱۵) شعر هنری است که در طول زمان دریافت می‌شود و نشانه‌های من عندی در آن به‌کار می‌رود. ترسیم صرفِ واژه‌ها، نام‌آوایی، کاری کودکانه است. ولی هنرها را می‌توان با هم ترکیب کرد ــ موسیقی را با شعر و به همین ترتیب دیگر هنرها را. «ارائهٔ کمال به صورتی حسّی» هدف مشترك همهٔ هنرهاست. دراینجا تعبیرات را از باومگارتن به عاریت گرفته‌است. امّا مندلسون به ذوق، زیبایی و شکوه، و لذّات ترازدی هم می پردازد. اندیشه‌های لایب نیتس و نوافلاطونی را با آرای مشرب اصالت تجربه که از فرانسویان و انگلیسیان آموخته است، درهم می آمیزد. آرای او دربارهٔ ذوق به معنای «قریحهٔ نأیید»، و زیبایی به معنای برانگیختن «علاقه‌ای آرام»، فارغ از میل به تصاحب یا انتفاع از موضوع، راه را، دست کم از لحاظ اصطلاحات و تعبیرات، برای نظرات کانت هموار می کنند.(۱۶) مفهوم نبوغ در نوشته‌های او نیز بیش‌درآمد نظر کانت دراین باره است، زیرا که در مورد نبوغ برنیاز به همکاری کامل تمام قوای ذهنی در جهت نیل به هدفی واحد تأکید می کند.(۱۷) در زمینهٔ نظریهٔ ادبیِ محض، ندار را به نحوی تحلیل کرده است که بسیار مفید واقع شد. «تعلیقِ ارادی ناباوری »[۳۱] کولریج بیان همان مطالبی است که مندلسون قبلا گفته بود. «باید بتوان به ندار تسلیم شد و سعور به زمان حاضر را به نفع آن رها کرد.» «اگر این نیّت در ما موجود باشد که بگذاریم به نحوی خوشایند فریبمان بدهند، دانش حسّی کار معمول خود را خواهد کرد: از نشانه‌های هیجان، از نشانه‌های اعمالی که آزادانه صورت می پذیرند نسبت به هدف و انگیزه استنتاج لازم را خواهیم کرد و بدین ترتیب به اشخاصی که وجود ندارند علاقه‌مند خواهیم شد. دراعمال و احساسات غیرواقعی به نحوی واقعی سهیم می شویم زیرا، برای جلب خشنودی خود، از غیرواقعی بودن آنها چشم‌پوشی می کنیم.»(۱۸) در اینجا مندلسون به بسط اساراتی پرداخته است که به تلگل تعلق دارد. او ونظریه‌اش را دربارهٔ ترازدی می‌توان به تقریب همکار و یاور لسینگ به‌شمار آورد.

پیش از آنکه به خودِ لسینگ بپردازیم، لازم است که وینکلمان را نیز به فهرست نویسندگانی بیفزاییم که زمینهٔ کار او را قابل درك می کنند. یوهان یواخیم وینکلمان[۳۲] (۱۷۱۷ـ۱۷۶۸) منتقد یا نظریه‌پرداز ادبی نبود. ولی اهمیت او درتاریخ زیباشناسی چنان است که بر کلیّهٔ نظریات ادبیِ

31. «willing suspension of disbelief» 32. Johann Joachim Winkelmann

بس از خود تأثیر می‌گذارد. اهمیت او عمدتاً به سبب محتوای نظراتش نیست، بلکه تجلیل همه‌جانبهٔ او از یونانیان و به ضرر رومیان و سنت لاتینی، لحن او، شور و شوق او، و سبك اوست که به کلاسیسیسم آلمان، از آغاز تا انجام، صیغه‌ای خاص می‌بخشد. هردر و گوته در بزرگداشت یاد او «یادگارها»یی درخور، به نثر، برپا کردند. نوشته‌های شیلر آکنده‌از عقاید وینکلمان است. اگر صرفاً از دیدگاه تاریخ تطوّر اندیشه‌ها به موضوع بنگریم، می‌توان وینکلمان را احیاکنندهٔ زیباشناسی نوافلاطونی به صورتی که خوداو آن را درآثار شفتسبری و زیباشناسان ایتالیایی قرن هفدهم یافته بود دانست. زیبایی امری ملکوتی است: در ذهنها و بدنها و تندیسهای زیبای یونانیان و بهترین نقاشیهای ایتالیاییهایی حون رافائل[۳۳] منعکس است. این زیبایی، به معانی متعددی که زیباشناسی افلاطونی‌مآب به این واژه بخشیده، آرمانی/مثالی است: مثل اعلایی که در یونان باستان، زیر آسمانی صاف، درجامعه‌ای آزاد، جایی که مردان و زنان از کمال جسمانی و هماهنگی روحانی برخوردار بودند، متحقق شده بوده است. «آرمانی» است به این معنی که هنرمند آنچه را فقط بندرت در دنیای واقع یافت می‌شود متمرکز می‌سازد، و «مثالی» است به مفهوم خیالی در ذهن هنرمند. بینشی باطنی، صورتی ذهنی. کمال مطلوب «عظمت آرام و سادگی نجیبی»(۱۹) است که الهامبخش نقاشیهای داوید[۳۴] و مجسمه‌های کانووا[۳۵] و توروالسن[۳۶] است. وینکلمان در سرچشمهٔ این نهضت،(۲۰) که‌امروزه‌با برخاستن خود از صورتهای انتزاعی کلاسیکی به نظر ما نسبتاً ملال‌انگیز می‌آید، ایستاده‌است. وینکلمان دربارهٔ کمال مطلوب ناب، بی‌رنگ و «نامتعیّن» مطالب بسیاری نوشت، و حتّی دربارهٔ آثار تمثیلی پیچیده و عمیق به نظر پردازی و بیان نوصیه‌هایی پرداخت.(۲۱) اما چه از لحاظ شخصی و چه من حیث یك نویسنده، وینکلمان در واقع از این امور بسیار دور بود. مسلك حسّی عمیقاً بر او تأثیر گذاشته بود: درمقابل مجسمه‌های یونانی تجربه‌اش حسّی، حتی جنسی بود. دوستی‌اش با مردان از نوع «افلاطونی» و بسیار عاطفی بود، و سرانجام نیز به دست جانی همجنس‌بازی کشته‌شد. برداشتش از امر کلاسیکی انضمامی، پویا و سازمند است. درتوصیف مجسمه‌ها (که چه بسا به نظر ما معمولی بیایند) بیانش حاکی از حالات درونی و احساس وجد اودرمقابل هرمجسمه‌ای است. این شیوهٔبیانی عبارت ازفراخواندن حالات عاطفی است که، پس از آنکه به وسیلهٔ هردربه نقد ادبی انتقال یافت، مسیر نوشته‌های آلمانیها را دربارهٔ ادبیات کلاً تغییر داد. گرایش راستین وینکلمان را به مشرب اصالت تاریخ باید به توجّهش به حسّیات افزود: احساس او نسبت به واقعیت ملموس و انضمامی دوران باستان و بینش عمیقی که

۳۳. Raphael (Raffaello Santi یا Sanzio, 1483-1520)، نقاش ایتالیایی

۳۴. Jacques-Louis David(1748-1825)، نقاش فرانسوی که بنیانگذار مکتب کلاسیکی در نقاشی آن کشور به شمار می‌آید.

۳۵. Antonio Canova (1757-1822)، پیکرتراش ایتالیایی، بنیانگذار مکتب کلاسیکی مدرن در پیکرتراشی.

۳۶. Bertel Thorwaldsen (1768-1844)، پیکرتراش دانمارکی، از رهبران احیای سبك کلاسیکی.

نسبت به آن داشت چنان بود که از هرگونه اومانیسم کهنه‌پرستانه‌ای بمراتب فراتر می‌رفت. *تاریخ هنر باستان*[۳۷] او (۱۷۶۴)، گرچه از لحاظ علم به مجسمه‌های راستین یونان بسیار محدود بود، نخستین تاریخ تطور درونی یك هنر به‌شمار می‌آید، و روش و برداشتی که در آن دنبال شده است برنگارش تاریخ ادبی تأثیر عمیقی گذاشت. هردر و فریدریش شلگل، هردو، می‌خواستند که وینکلمانِ تاریخ ادبی بشوند. وینکلمان در *تاریخ هنر باستان* خود نه تنها به توصیف تك تك آثار هنری می‌پردازد و با ذکر اوضاع تاریخی در ایضاح عظمت منحصر بفرد هنر یونان کوشاست، بلکه با حضور ذهن بسیار برآن است که تاریخی دربارهٔ تطوّر درونی سبك بنویسد. توصیفش از سبکهای پیکرتراشی یونانی، در حالی که از مرحلهٔ طرح و حدسیات فراتر نمی‌رود، با مسیر زندگی آدمی ــ رشد، بلوغ، کهولت و مرگ ــ تقارن دارد. او به وجود چهاردورهٔ متمایز پیکرتراشی در یونان قائل است: سبك فخیم و والای دوران نخستین، مجسمه‌های زیبای اوج دورهٔ پریکلس، دورهٔ انحطاط و مقلّدان آن، و دورهٔ زوال با پیروان اسلوب متکلّف اواخر دوران هلنیستی[۳۸].

دستاوردهای وینکلمان متضمن پیچیدگی خارق‌العاده و تناقضی بارز است. در آثار او، که پیش‌درآمد تحوّلات بسیار در آلمان است، نئوکلاسیسیسم افلاطونی‌مآب با کمال مطلوب زیبایی آرام خود و گرایشی نیرومند به سوی اصالت حس با برداشتی تازه از اصالت تاریخ بر سر تفوّق در نزاع‌اند. بعدها نئوکلاسیسیسم در آثار لسینگ، گوته و شیلر ادامه یافت. مشرب اصالت تاریخ در نوشته‌های هردر و برادران شلگل، و اصالت حس در نوشته‌های هردر و ویلهلم هاینزه[۳۹] رمان نویس، آن ستایشگر نابهنجارولی پرشورِ تن.

تمام نویسندگانی که به اجمال در این فصل به آنها اشاره‌شد به پیش ازدورهٔ بزرگ شکوفایی نظریهٔ ادبی در آلمان تعلّق دارند. نخستین منتقد ادبی بزرگ، به معنای اخصّ کلمه، بی‌شك لسینگ است.

گوتهولد افرائیم لسینگ[۴۰] (۱۷۲۹ـ۱۷۸۱) منتقد ادبی بسیار بلندآوازه‌ای است، ولی درکتابی درزمینهٔ تاریخ نقد اروپایی ذکر شرح روشنی از دلایل شهرت او مشکل است. توجیه اهمیّت او در تطوّر ادبیات آلمان مشکل نیست، و آلمانیها دایماً ارزش تاریخی نظرات او را ذکر کرده‌اند. روی هم رفته، او نخستین شخصیت ادبی بزرگی است که آلمان در عصر جدید به وجود آورده است: او را بنیانگذار ادبیات جدید آلمان و رهایی‌دهندهٔ آن خوانده‌اند (یعنی رهایی دهنده از زیر سلطهٔ نئوکلاسیسیسم فرانسه که مظهر آن آدم کم مایه‌ای جون گوتشد بود). لسینگ بی‌شك

37. *Geschichte der Kunst des Altertums*

۳۸. Hellenistic Age. دوران پس از اسکندر در یونان.

۳۹. Johann Jakob Wilhelm Heinse (1746-1803). رمان نویس آلمانی

40. Gotthold Ephraim Lessing

نمایشنامه‌نویسی بسیار نیرومند بود، ولی شهرت او چندان دوامی نداشت. از این گذشته حکیم الهی و نیمه‌فیلسوفی بود که، بویژه در بازپسین نوشته‌های خود، شرح مهمّی از فلسفهٔ خوش‌بینانهٔ عصر روشنگری را به ضابطه درآورد، و شگفت اینکه در تربیت نوع بشر[41] خود اشاراتی از عرفان و انجه قرن هجدهم «شور»[42] می نامید بدان افزود. او در زبانها و باستان‌شناسی تمدن یونان و روم نیز تبحّر بسیار داشت. گو اینکه نتایج این جنبهٔ کار او امروزه منسوخ و کهنه شده است. در ضمن لسینگ زیباشناسی بود که، در لائوکون[43]، نظرات مهمّی دربارهٔ حدود هنرها و تفاوتهای موجود میان شعر و نقاشی ابراز داشته است. و بالاخره منقد و نظریه‌پرداز ادبی هم بود. سامان بخش تمام این فعالیتهای متنوع نیروی شخصیتی بوضوح بی غل وغش و سبك فردی روشن و متینی است که درمطالعهٔ نوشته‌های آلمانی مواجه شدن با آن بهجت انگیز است. محفوظات عالمانهٔ لسینگ دربارهٔ تمدن باستان غالباً به مابهٔ بار سنگینی است که بر نقد لسینگ تحمیل شده است: مقتضیات زندگی کسی که درروزنالیسم ادبی و لاجرم لزوم نوشتن دربارهٔ موضوعهای زودگذر زمانه غرق شده است، و نیز تندیها و خشونتهای رفتار جدلی معاصر هم گاهی آن را مخدوش می کنند. ولی درمواردی، که خوشبختانه نادر هم نیستند، ناگاه، با تیزبینی گیرا یا با بیانِ متانت آمیز برتری خویش بر زمانه و معاندان، بر این مشکلات فائق می آید. «چرا خود را معطّل این ورّاجها کنم؟ من به راه خود می روم و بی اعتنا به جیرجیرکهایی که در کنار راه جیر جیر می کنند به کار خود ادامه می‌دهم. حتی یك قدم اضافی هم که صرف له کردن آنها بکنم برایشان افتخاری زیادی است. به پایان تابستان آنها جیزی نمانده است.»(۲۳)

بدین ترتیب جداکردن نقد ادبی لسینگ ازفعالیتهای خندگانهٔ او و ارزش ماندگار ان از مزیّت صرفاً تاریخی آن کار آسانی نیست. احساس سرخوردگی جورج سینتسبری نسبت به نوشته‌های انتقادی لسینگ قابل درك است، بویژه از آن رو که سینتسبری همواره خواهان نقدی سره، به معنای مجموعه‌ای از داوریهای ادبی دربارهٔ نویسندگان مشخص، بوده است. «با استغال ذهنی مستمری که لسینگ به کتاب داشته است، تقریباً همیشه جیزی یافت می شود که لسینگ بر ادبیات مرجّح بدارد. زمانی تئاتر است؛ زمانی هنر ــ بویژه هنر از دیدگاه باستان‌شناسی؛ زمانی بروشس در زمینهٔ تمدن باستان، آن هم ار نوع جزئی آن؛ زمانی فلسفه یا حکمت الهی؛ زمانی اخلاقیات؛ گاهی مجموعه‌ای از برخی از آنها و گاهی نیز همه آنها توجّه او را جلب می کنند. درحالی که ادبیات به دست فراموشی سپرده شده است.»(۲۴)

درست است که نقد ادبی عملیِ چندانی دربارهٔ آثار نویسندگان مهم در نوشته‌های لسینگ یافت نمی‌شود. مقدار زیادی بحث دقیق دربارهٔ جزئیّات نمایشنامه‌های مشخص در مجلهٔ نمایشنامه‌شناسی هامبورگ[44] هست، ولی، با چند استثنا، حتی کسانی که دامنهٔ مطالعاتشان بسیار

41. *Education of the Human Race* 42. «enthusiasm» 43. *Laokoon*
44. *Hamburgische Dramaturgie*

گسترده است به خواندن این نمایشنامه‌ها علاقه‌ای نداشته و ندارند. موارد استثنایی عبارت‌اند از نمایشنامه‌های ولتر و یك نمایشنامهٔ کرنی (رودوگون[۴۵]) که حتّی آنها هم امروزه چندان مورد توجه نیستند. در لانوکون بتفصیل به نقد آثار همر و سوفوکل پرداخته که هنوز هم ارزشمند است، و بخشهایی هم دربارهٔ سکسپیر در آن هست که از دیدگاه نقد آثار سکسپیر بسیار دلسرد کننده است. این بخشها صرفاً بزواکی از قطعه‌ای است که درایدن دربارهٔ شکسپیر نوشته و در آن اورا «شاعر طبیعت» خوانده است: لسینگ *مقاله دربارهٔ شعر درامی* درایدن را ترجمه کرده و دریکی از نخستین مجموعه‌های خود، مجموعهٔ *آثار نمایشی*[۴۶] (۱۷۵۴ـ۱۷۵۹) منتشر کرده بود. درشمارهٔ معروف *نامهٔ ادبی*[۴۷] (هفدهمین شماره، مورخ ۱۶ فوریه ۱۷۵۹) به گوتشد به سبب وارد کردن تئاتر فرانسوی‌مآب به آلمان حمله می‌کند و مدعی است که «ما آلمانیها با ذوق انگلیسیان دمسازتریم تا با فرانسویان»: بخشی از یك صحنه را که ادعا می‌شد ترازدی *فاوست*[۴۸] در زبان آلمانی کهن است چاپ می‌کند؛ و می‌گوید که «سکسپیر در قیاس با کرنی شاعر ترازدی نویس بسیار بزرگتری است، گو اینکه کرنی با آثار نویسندگان باستان آشنایی کامل داشته ولی شکسپیر با آنها تقریباً آشنا نبوده‌است». ــ داعیه‌ای که طرحش در آن زمان و مکان شگفت‌آور است. کرنی از لحاظ «دستگاههای فنّی»[۴۹] با نویسندگان باستان برابری می‌کند، ولی سکسپیر در «مبانی»[۵۰]. ولی ورای این گفته که نمایشنامه‌های سکسپیر بیش از هر نمایشنامهٔ دیگر، به استثنای *اودیپ* سوفوکل، بر عواطف ما تأثیر می‌گذارند، دلیل دیگری دایر بر برتری شکسپیر ارائه نشده، وحتی در مجلهٔ *نمایشنامه‌شناسی هامبورگ* نیز هیچیك از آثار او را مورد بحث قرار نداده است. چنین می‌نماید که لسینگ با *لیرشاه*، *ریچارد سوم*، *اتللو*، *هملت* و *رومئو و ژولیت* آشنا بوده، ولی هرگز از این گفته فراتر نمی‌رود که *اتللو* «کاملترین متن دربارهٔ این دیوانگی غم‌انگیز، یعنی حسادت، است»(۲۵) و *رومئو و ژولیت* «تنها ترازدیی است که در آن خودِ عشق همکاری کرده است»؛(۲۶) (معنای این جمله را فقط خود لسینگ می‌داند.) تنها نقد مشخصتری که لسینگ دربارهٔ شکسپیر نوشته درمقایسه‌ای است میان ظهور روح در *سمیرامیس*[۵۱] ولتر و در *هملت*.(۲۷) و این هم بیشتر

45. *Rodogune* 46. *Theatralische Bibliothek* 47. *Literaturbrief*

۴۸. *Faus*. فاوست شخصیتی افسانه‌ای است که نویسندگان مختلف درباره‌اش به قلمفرسایی پرداخته‌اند. نخستین آنها در ۱۵۸۷ به قلم یوهان اسپیز (Johann Spies) است. سه تحریر مهم این داستان یکی *The Tragical History of Dr. Faustus* نوشتهٔ کریستوفر مارلو (Christopher Marlowe)، نمایشنامه‌نویس انگلیسی است که احتمالا در ۱۵۸۸ بر روی صحنه آمد و دیگری نوشتهٔ گوته در دوبخش که به ترتیب در ۱۸۰۸ و ۱۸۳۲ منتشر شد، و بالاخره *دکتر فاوستوس* (*Doktor Faustus*) نوشتهٔ توماس مان که در آن از داستان فاوست به صورت تمثیلی از احوال قهرمان داستان، آدریان لورکون، استفاده شده است. داستان فاوست موضوع چندین اپرا نیز بوده است.

49. «mechanical contrivance» *(mechanische Einrichtung)*

50. the «essential» *(das Wesentliche)* 51. *Semiramis*

به بحثی در زمینهٔ مسئلهٔ باور در سعر مربوط می‌شود تا به نقد عملی. لسینگ ستایش از تأثیر روح را نیز از ادیسن اقتباس کرده است و بنابراین بحثی مستقل به‌شمار نمی‌آید. مدح او از شکسپیر نیز بیشتر لفّاظیهای غلوّآمیز است، مانند آن قسمت معروفی که ضمن آن لسینگ شرقت ادبی از شکسپیر را ناممکن می‌شمارد. «آنچه دربارهٔ همر گفته شده، دایر بر اینکه گرفتن گرز هرکول آسانتر است تا دزدیدن سطری از همر [اشاره به گفتهٔ دوناتوس[۵۲] است در *حیات ویرژیل*[۵۳]]، دربارهٔ شکسپیر نیز می‌توان گفت. بر جبینِ کمترین زیباییهای آثار او نیز مُهری نقش بسته است که در حال به تمام جهانیان اعلام می‌دارد: من گفتهٔ شکسپیرم ــ و بدا به حال آن زیبای بیگانه که اتّکای به نفس لازم را داشته باشد ودر کنار آن بنشیند.»(۲۸)

در بحثهای دیگر او دربارهٔ نویسندگان انگلیسی نقدی انضمامیتر از این تقریباً یافت نمی‌شود: در بحثی دربارهٔ معنای واژهٔ انگلیسی «humor» چیزی هم در مورد بن جانسن گفته شده است. هرکسی در *طبعی مخالف طبع* خویش[۵۴] را «نمایشنامه‌ای بدون حکایت» وصف می‌کند «که در آن گروهی از عجیبترین ابلهان یکی پس از دیگری ظاهر می‌شوند، و کسی نمی‌داند چگونه و چرا.»(۲۹) یکبار هم لسینگ صحنه‌ای خیالی دربارهٔ گرسنگی گروهی از کشتی‌شکستگان را از *سفر دریایی*[۵۵] نوشتهٔ بومانت و فلچر[۵۶] نقل می‌کند.(۳۰) لسینگ برای تحقیر ترازدی توماس کرنی دربارهٔ اسکس، به وصف ترازدیی در همین موضوع نوشتهٔ جان بنکس، زیرعنوان *لرد اسکس*[۵۷] (۱۶۸۲) می‌پردازد، قسمتهایی از آن را در ترجمهٔ بسیار آزادی به نثر نقل می‌کند و زبان آن را از واژه‌هایی می‌پیراید که درنظرش «بیش از حد عامیانه یا تصنّعی، بیش از حد کند رفتار یا مطنطن» می‌نماید.(۳۱) به گمان من آنچه گذشت تمام دانش لسینگ را دربارهٔ درام منقدّه انگلیس شامل است. اطلاعات او دربارهٔ تئاتر معاصر بی‌شك بیش از این بود: در نوشته‌هایش اشاراتی به نمایشنامهٔ کیتوی ادیسن یافت می‌شود، ولی آن را زیاد نمی‌پسندد: در عوض *تاجر لندنی* نوشتهٔ لیلو را چنان دوست می‌داشت که آرزو می‌کرد خودش آن را نوشته بود.(۳۲) او حتماً با بسیاری از کمدیهای انگلیسی مانند نمایشنامه‌های کولمن و فارك ور[۵۸]، و با تراژدیهای بوررواییِ آسنا بوده است، ولی نقدی تفصیلی دربارهٔ هیچکدام از آنها برجای نگذاشته است. مقدمهٔ بغایت ساعدی که بر ترجمهٔ *ترازدیهای امروزه* بحق فراموش شدهٔ جیمز تامسن (۱۷۵۶) نوشت، دست کم از لحاظ نظرانی که دربارهٔ نمایشنامه‌ها ابراز داشته، چیزی بیش از ترجمه از مطالب انگلیسی در بر ندارد.(۳۳)

۵۲. Aelius Donatus، عالم بدیعی و نحوی لاتینی متعلق به نیمهٔ قرن چهارم میلادی.

53. *Vita Vergilu* 54. *Every Man Out of His Humour* 55. *The Sea Voyage*

۵۶. Francis Beaumont (1584-1616) and John Fletcher (1579-1625). این دو سالها با هم در نوشتن نمایشنامه همکاری می‌کردند.

57. John Banks, *The Earl of Essex* 58. George Farquhar (1678-1707)

بررسی نوشته‌های انتقادی لسینگ دربارهٔ شعر انگلیسی هم به نتایجی سودمندتر از این منجر نمی‌شود. بحث مبسوطی دربارهٔ *الونیزا* به *ایلارد پوپ* در *خبرنامهٔ نقد ادبی*[۵۹] (۱۷۵۱) یافت می‌شود که در آن رقّت شعر پوپ را ستوده است، و نیز از پاسخ مشهوری می‌توان یاد کرد که لسینگ و مندلسون به اقتراح فرهنگستان برلین دربارهٔ فلسفهٔ ماورای طبیعت در آثار پوپ دادند. *پوپ ــ فیلسوف ماورای طبیعت!*[۶۰] (۱۷۵۵) حمله‌ای جانانه به داعیهٔ وجود انسجام فکری در جستار دربارهٔ *آدمی*[۶۱]، و تحلیلی مبیّن تفاوت موجود میان دیدگاه النفاطی پوپ و نظام فلسفی لایب نیتس است. درسر تاسر *لائوکون* اشاره‌هایی به «نقاشی موسیقایی»[۶۲] درایدن در شعری که به مناسبت عید سیلیای قدّیسه سروده است یافت می‌شود، ونیز ــ آنچه باتوجه به بحثی که تی. اس. الیوت کرده بسیار جالب است ــ اشاره‌هایی به بهشت *ازدست شدهٔ* میلتن است که آن را نمونه‌ای از تخیّل غیر بصری، یا به عبارت دیگر، نوع صحیح «نقاشیهای مسلسل»[۶۳]ی خوانده است که وصف ایستای صرف نیست. یادداشتی دربارهٔ نابینایی میلتن بر آن است که اثرِ شیوه‌ای را نشان دهد که میلتن در وصف برخی از صحنه‌ها به کار برده است و. اگر بخواهیم آن را با تعبیری امروزی بیان کنیم، با ریزه‌کاریهای استادانه درمورد موضوعهای بصری. نابینایی خود را «جبران»[۶۴] کرده است.(۳۴)

نوشته‌های انتقادی لسینگ دربارهٔ نثر انگلیسی نه مبسوط است و نه مهمّ. او نیز مانند بسیاری از معاصران خود ریچاردسن را بسیار بزرگ می‌دانست، حال آنکه *رادریک رندم*[۶۵] نوشتهٔ اسمولت[۶۶] را تحقیر می‌کرد(۳۵) و آن را بمراتب نازلتر از آثار لوساژ[۶۷] می‌دانست. در یکی از نوشته‌های خود از *رامبلر* دکتر جانسن ستایش بسیار نموده،(۳۶) ولی نام او را ذکر نکرده است. فراموش نباید کرد که لسینگ کتابهایی چون *نظام فلسفهٔ اخلاقی*[۶۸] فرانسیس هاچسن (۱۷۵۶) و دعوت *مجدّانه*[۶۹] ویلیام لا[۷۰] (۱۷۵۶) را ترجمه کرده بود و با آثار انتقادی و زیباشناختی انگلیسیان

59. *Kritische Nachrichten* 60. *Pope – ein Metaphysiker!* 61. *Essay on Man*

62. «musical painting» 63. «progressive paintings»

۶۴. «compensate»، در روانشناسی جدید، شیوه‌ای که فرد برای پنهان ساختن نقطهٔ ضعفی به کار می‌گیرد و با غلوّ در تجلیّات خصلتی دیگر آن را «جبران» می‌کند.

65. *The Adventures of Roderick Random*

۶۶. Tobias George Smollett (1721-1771)، رمان نویس انگلیسی که ضمناً دن کیشوت سروانتس و آثار ولتر را در ۳۸ مجلّد ترجمه کرد.

۶۷. Alain Rene Lesage (1668-1747)، رمان نویس و نمایشنامه‌نویس فرانسوی. رمان مشهور زیل بلاس (*L'Histoire de Gil Blas de Santillage*) در چهار مجلد (۱۷۱۵ـ۱۷۳۵) از اوست.

68. *System of Moral Philosophy*

۶۹. *Serious Call to a Devout and Holy Life*، یکی از دوکتابی که لا در هدایت مؤمنان به مشی مسیح‌وار در زندگی نوشته است.

۷۰. William Law (1686-1761)، نویسنده انگلیسی که آثارش در زمینه‌های دینی است.

آشنایی بسیار داشت. بررسی نمایشنامه‌های او منابع انگلیسی بسیاری را آشکار می‌کند، که از جمله در کمدیهایش از فارك ور، و در تراژدیهای بورژوایی‌اش از لیلو باید نام برد. منبع جویی[۷۱] در این مورد بی‌تردید از حدّ گذشته است، امّا نقد ادبی به معنای دقیق کلمه اندك است.

در مورد ادبیات دیگر کشورها نیز بسهولت می‌توان به همین منوال عمل کرد. جای تعجّب است که لسینگ، با وجود اینکه وقت و کوشش فراوان وقف حمله به درام فرانسوی کرده، به بحثی واقعی دربارهٔ آثار راسین یا مولیر نپرداخته است. اشاره‌هایی که به مولیر و آثار او کرده فاقد اهمیت است، و آن گاه نیز که در مجلهٔ *نمایشنامه‌نویسی هامبورگ* مجالی برای بحث دربارهٔ مکتب زنان[۷۲] یافت صرفاً به تکرار اطلاعاتی که از منبعی فرانسوی برگرفته بود اکتفا کرد.(۳۷) چنین می‌نماید که آثار ماری‌وُو و دِتوش[۷۳] را بیشتر می‌سندیده و مسلّم است که در نوشتن کمدیهای متقدم خویش ایشان را سرمشق قرار داده بوده است. در اوایل کار نیز شرح حالی از دتوش نوشت. نقد و نمایشنامه‌های دیدرو را ستوده، ولی بحثی تفصیلی دربارهٔ نمایشنامه‌های او نکرده است. لبهٔ تیز همهٔ حمله‌های لسینگ متوجّه کرنی و ولتر است.

دربارهٔ ادبیات ایتالیا مطلب مهمّی نگفته است: از بخش اوگولینو[۷۴] در دوزخ دانته متنفّر بود.(۳۸) وصف اریوستو دربارهٔ یکی از پریان به نام السینا[۷۵] را در لانوکون به منزلهٔ نمونه‌ای از وصف ناموفّق زیبایی زنان آورده است.(۳۹) تحلیل مفصّلی دربارهٔ تراژدی *مروپه*[۷۶] اثر مافئی نوشته است به این منظور که دین تراژدی ولتر را به آن و بی معنی بودن تغییراتی را که ولتر در داستان وارد کرده است نشان دهد.(۴۰) از مافئی با احترام یادکرده ولی علاقهٔ چندانی به او نداشته است. اگرچه لسینگ زمانی به ترجمه یکی از نمایشنامه‌های گولدونی پرداخت ولی دربارهٔ او یا گوتسی اظهار نظری نکرده است.

لسینگ به ادبیات اسپانیا علاقه نشان می‌دهد. با هنر جدید کمدی‌نویسی[۷۷] نوشتهٔ لوپه دووگا از طریق ترجمهٔ فرانسهٔ آن آشنا بوده است. در مجلهٔ *نمایشنامه‌شناسی هامبورگ* شرحی مبسوط

71. source hunting

۷۲. *L'École des femmes*، از نمایشنامه‌های مولیر.

۷۳. Phillipe Néricault de Destouches (1680-1754)، نمایشنامه‌نویس فرانسوی و استاد کمدیهای گریه‌آور.

۷۴. Ugolino، کنت پیزا (حدود ۱۲۲۰ـ۱۲۸۹). داستان او از مشهورترین وقایع روایت شده در دوزخ یکی از بخشهای *کمدی الهی* دانته است.

۷۵. Alcina، تمثیلی از لذّات جسمانی در *اورلاندوی خشمگین*، شعر حماسی اریوستو. او بر جزیره‌ای حکم می‌راند که بر از افسونهای فریبنده است و هر کس به آنجا برود دچار فراموشی می‌شود. السینا، پس از کامجویی از عشاق خود، آنها را به درخت و صخره و جانوران وحشی مبدّل می‌کند.

۷۶. *Merope* (1713)، نمایشنامه‌ای که مبتنی بر آمیزه‌ای از عناصر درام باستان و فرانسوی است.

77. *Arte nuevo de hacer comedias*

دربارهٔ نمایشنامه‌ای اسپانیایی متعلّق به قرن هفدهم به نام *کنت اسکس*[۷۸] نوشتهٔ آنتونیو کوئلّو[۷۹] (۱۶۵۲) همراه با ترجمه‌ای بسیار آزاد از آن آورده است. لسینگ از آن رو به این نمایشنامه علاقه‌مند شده بود که می خواست آن را با تراژدیهایی که توماس کرنی به فرانسه و جان درایدن به انگلیسی دربارهٔ اسکس نوشته بودند مقایسه کند. با آثار سروانتس و کالدرون نیز کمی آشنایی داشت، امّا آگاهی اش از زبان اسپانیایی اندك و مغلوط، و اطلاعاتش عمدتاً مع الواسطه و نادرست بود. در نوشته‌های او چیزی وجود ندارد که آن را بتوان نقد ادبیات اسپانیایی خواند و یا گفت که او زمینه را برای شناخت بهتر درام اسپانیایی به وسیله برادران شلگل آماده کرده است.(۴۱)

طبعاً از لسینگ انتظار می‌رود که به نقد آثار نویسندگان دوران باستان بیشتر پرداخته باشد. اگرچه کراراً درباره نکته‌های لغت شناختی به بحث پرداخته و به این نویسندگان و آثارشان اشاره کرده است، ولی به طور کلّی این انتظار برآورده نشده است. پیداست که لسینگ همر را بیش از هر نویسندهٔ دیگری دوست می دارد و در لائوکون او را مدام به عنوان نمونه‌ای به کار می برد از آنچه شعر می تواند و باید بکند: مثلا روشی که برای وصف هلن از طریق تأثیر زیبایی او در مردان کهنسال برگزیده است، یا با به‌کار بردن تنها یك صفت جنبهٔ خاصی را درشیئی متمایز می سازد، یا با بیان مراحل مختلف ساختن سپر آشیل، وصفی از جزئیّات آن ارائه می کند. لسینگ همواره همر را سخاوتمندانه می ستاید، و بررسی اش از آثار او، گرچه هرگز به کلیّت *ایلیاد* یا *ادیسه* نپرداخته است، به سبب توجهی که به شگردهای وصفی این آثار می کند مسلماً جنبهٔ ادبی دارد. ولی بحث او درباره تراژدی یونانی دلسرد کننده است. از اِشیل تقریباً ذکری به میان نمی آورد، و خطای فاحشی هم مرتکب می شود و، ظاهراً با تأسّی به دوبنیاك، دراشاره به نمایشنامهٔ *ایرانیان*[۸۰]، جنسیت هماوازان را خلط می کند.(۴۲) سوفوکل نزد او از منزلت والاتری برخوردار است: لسینگ شرح حال فاضلانه‌ای از او فراهم آورد.(۴۳) ولی باید افزود که فاقد محتوای انتقادی است؛ در لائوکون نمایشنامه‌های *فیلوکتت*[۸۱] و *زنان تراخیس*[۸۲] را نمونه‌هایی از ترسیم درد جسمانی در درام نامیده است. مواضع مختلف *مجلهٔ نمایشنامه‌شناسی هامبورگ* حاوی آرایی دربارهٔ برخی از نمایشنامه‌های از دست رفتهٔ اوریپید و نیز دلایلی است که بر مبنای آنها ارسطو او را «تراژیکترینِ تمام تراژدی نویسان» نامیده است.(۴۴) ولی بحثی تفصیلی دربارهٔ تراژدیهای یونان در آن یافت نمی شود. و امّا در مورد کمدی: از یك اشاره که بگذریم، لسینگ اریستوفان را کلاً نادیده گرفته است: در آن مورد بخصوص هم لسینگ با این نظر یه به مخالفت برخاسته است که در نمایشنامهٔ *ابرها*[۸۳] اریستوفان در ترسیم شخصیت سقراط به کاریکاتورسازی پرداخته

78. *El Conde de Sex*

۷۹. Antonio Coello (1608-1653)، نمایشنامه‌نویس اسپانیایی.

80. *Perserinnen* 81. *Philoctetes* 82. *Trachinians (The Women of Trachis)*

۸۳. *Nephelai (The Clouds)*. یکی از کمدیهای اریستوفان که در آن با بی‌انصافی سقراط را فیلسوفی سوفسطایی معرفی کرده است.

است.(۴۵) پیداست که کمدیهای رومی را بیشتر می‌پسندیده است: تحلیل زیبایی از نمایشنامهٔ *برادران*[۸۴] ترنس، گره‌افکنی درآن و شخصیت عمدهٔ آن، دیمیا[۸۵]. دردست است.(۴۶) درمیان نوشته‌های متقدم لسینگ از آثری موسوم به حیات *پلوتوس*[۸۶] و ترجمه‌ای از نمایشنامهٔ *اسیران*[۸۷] او وبحثی دربارهٔ محسنات آن (۴۷) باید نام برد که از نظر انتقادی نیز جالب است. از آشنایی وسیع اوبا آثار و ادبیات دوران باستان میتواهد فراوان دیگری نیز می‌توان ارائه کرد: دفاع از آثار هوراس در برابر اتهام مقیّد نبودن به اصول اخلاق: تقبیح سنکا[۸۸] در مقام نیای کرنی. ولی جندان چیزی که بتوان نقد ادبی‌اس نامید وجود ندارد.

ناگفته پیداست که قسمت عمدهٔ نقدادبی لسینگ دربارهٔ ادبیات آلمان است و امروزه بخش اعظم آن فقط برای متخصّصان جالب توجّه خواهد بود. با ادبیات قدیم آلمان آشنایی نداشت، گو اینکه دراواخر حیات خویش چاپ معیوب و تحریف شدهٔ بودمر را از *نیبلونگنلید* مطالعه کرد و بررسیهای خود او در زمینهٔ ادبیات کهن او را به تحقیق دربارهٔ قصه‌های آلمانی قرن پانزدهم کشانید و کشف کوچکی نیز در مورد هویّت یکی از مؤلفان و تاریخ حیات او کرد که طی مقاله‌ای در ۱۷۷۳ نتایج آن را منتشر نمود: «دربارهٔ قصه‌های دوران مینه‌خوانان»[۸۹]. روحیهٔ کهن پژوهی میهن‌دوستانهٔ جدید برلسینگ نیز مؤثر واقع شد و نسبت به برخی از آثار ادبی اومانیسم و نهضت اصلاح دین[۹۰] درآلمان، عمدتاً از جنبهٔ الهیات و زبان‌شناسی، ابراز علاقه کرد و گفته‌های فریدریس لوگائو[۹۱]، یکی از ساعران قرن هفدهم آلمان، را نیز چاپ کرد.

ولی بیشتر نوشته‌های لسینگ دربارهٔ معاصران و نویسندگان متعلّق به نسل پیش از خود او بود. از تقبیح گوتشد دست‌بردار نیست. در بررسی خویش از آثار نمایشنامه‌نویسان معاصر آلمانی، عدهٔ زیادی از نویسندگان کم اهمیّتی را به‌باد انتقاد می‌گیرد که امروزه نامشان هم ازیادها رفته است. بررسی آثار این افراد از جمله وظایف او درمقام صاحبنظر در فن *نمایشنامه‌نویسی* در هامبورگ بود. اگرچه بعدها ازترجمهٔ ویلاند[۹۲] از نمایشنامه‌های سکسپیر دفاع کرد و *آگاتون*[۹۳] را

84. *The Brothers (Adelphi)* 85. Demea 86. *Life of Plautus* 87. *Captivi*

۸۸. Lucius Annaeus Seneca (c. 3 B.C. - 65 A.D.) فیلسوف و نمایشنامه‌نویس و رجل رومی. تراژدیهای نه‌گانه‌اش در آثار دورهٔ رنسانس و ادبیات متأخر اروپا تأثیر بسیار داشت.

89. «Über die sogenannten Fabeln aus den Zeiten der Minnesinger» (1773)

۹۰. Reformation، نهضت گسترده‌ای که در قرن سانزدهم بر ضد کلیسای کاتولیکی رم آغاز شد و به پیدایش کلیسای پروتستان انجامید. رهبران عمدهٔ آن مارتین لوتر و جان کالوین بودند. ــ توضیحات مترجم.

۹۱. Baron Friedrich von Logau (1604-1655) ساعر آلمانی. نام مستعارش Salomon von Golaw بود. در اسعارش اکثر درونمایه‌های آن زمان منعکس است.

۹۲. Christoph Martin Wieland (1733-1813)، ساعر و نثرنویس و مترجم آلمانی. از دوستان گوته و شیلر و هردر. اورا «ولتر آلمان» خوانده‌اند. آثارش در جهل و پنج مجلد جاپ شده است و اولین ترجمهٔ آثار شکسپیر به نثر در زبان آلمانی از اوست.

«ابر قرن» نامید.(۴۹) ولی ویلاند جوان را مدام به سبب نوشتن شعرهای پندآموز بی‌ارزش و نمایشنامه‌های تقلیدی مورد حمله قرار می‌داد. کلوپشتوک را عمدتاً درمقام استاد نظم و نویسندگی می‌ستود، ولی در عین حال به خطرهای احساساتیگری پرهیزکارانهٔ او و بی‌استعدادیش در زمینهٔ حماسه مذعن بود.(۵۰)

عمر لسینگ وفانکرد تامشرب *اشتورم اوند درانگ* را به‌صورت نهضتی وحدتمند مشاهده کند. آرای او دربارهٔ معاصران جوانش یا برروی کاغذ نیامده‌اند ویا اگر آمده‌اند به صورتی که باید متبلور نشده‌اند. *یولیوس فون تارنت*[۹۴] نوشتهٔ لایزویتس[۹۵] را می‌پسندید(۵۱) و هنرنماییهای گرستنبرگ را در *اوگولینو*[۹۶] می‌ستود و آن را «پروردهٔ روح شکسپیر» می‌خواند.(۵۲) ولی درنامه‌ای مفصل خطاب به وی درونمایهٔ اصلی اثر را ــ که عبارت از تحمّل معصومانه و انفعالی مصایب است ــ غیردراماتیکی تشخیص داد.(۵۳) نظر لسینگ نسبت به گوتهٔ جوان روشن نیست: او را نابغه می‌خواند.(۵۴) ولی در عین حال «حملهٔ کینه‌توزانه» و «احمقانه» او را به *السست*[۹۷] اوریپید نکوهش می‌کند.(۵۵) در این انتقادِ لسینگ از نمایشنامه‌هایی که در آنها «شاعر شرح حال شخصیتی را به صورت گفتگو می‌آورد و مدعی است که درام نوشته است» ظاهراً اشاره‌ای به نمایشنامهٔ *گوتس*[۹۸] گوته نهفته است:(۵۶) او به دلایل اخلاقی و نیز بی شك از این‌رو که الگوی *ورتر*، یعنی کارل ویلهلم یروزالم[۹۹]، را می‌شناخت و ذکاوت و یاد او را گرامی می‌داشت، از داستان *ورتر* نیز انتقاد کرده‌است. «باور می‌کنید که جوانی رومی یا یونانی به این شیوه و به این سبب به حیات خود خاتمه داده باشد؟ مسلماً خیر. آنها با روش صیانت خویش به راههای کاملا متفاوت دربرابر زیاده‌جوییهای عشق آشنا بودند... تنها تربیت مسیحی است که همان سان که می‌تواند این چنین زیبا نیازی جسمانی را به کمالی روحانی تغییرشکل دهد، می‌تواند موجوداتی اصیل به وجود آورد که درعین خواری ارجمندند و در عین بزرگی کوچك‌اند. بنابراین، گوتهٔ عزیز، از تو می‌خواهم که فصل کوتاهی به پایان داستانت بیفزایی، و این فصل هرچه کلبی مسلکتر، بهتر.»(۵۷) لسینگ نیز همانند بسیاری از منتقدان حرفه‌ای بواقع قادر نبود ذوق نسلی جدید را درك کند و از آن لذّت ببرد.

مجموع اظهارات انتقادی لسینگ به صورت هیئت منسجمی از ارزیابیهای تیزبینانه یا بررسیهای دقیق از آثار ادبی بزرگ متجلّی نمی‌گردد. ولی در عین حال هرآنچه دربارهٔ اهمیّت او در زمینهٔ تعالی کلی نقد در آلمان گفته شود باز هم حقّ مطلب ادا نشده است. حملات او به ترازدی

94. *Julius von Tarent* 95. Johann Anton Leisewitz 96. *Ugolino* 97. *Alcestis*

۹۸. (1773) *Goetz von Berlichingen*. نمایشنامه‌ای دربارهٔ نجیبزاده‌ای از اواخر قرون وسطی که درسورسی ناموفق جانب دهقانان را گرفت.

۹۹. Karl Wilhelm Jerusalem (1747-1772). دچار افسردگی شدید شد و خودکشی کرد. گوته که او را می‌شناخت بسیار متأثر شد و او را الگوی ورتر جوان قرار داد.

کلاسیکی فرانسوی بی‌شك اثرات مهمّی برجای گذاشته و جانبداریش از شکسپیر نیز، اگرچه حتی در آلمان بینیانی چون گرستنبرگ داشته، از اهمیّت بسیار برخوردار بوده است. از اینها گذشته، در لسینگ حتّی آثاری از علاقه به شعر قومی به چشم می‌خورد: در *نامه‌هایی دربارهٔ آثار ادبی متأخر*[۱۰۰] (شمارهٔ ۳۳) ترانه‌ای لاپلاندی و نمونه‌ای از نوعی مرثیهٔ[۱۰۱] لاتوپایی[۱۰۲] و«روح بی‌آلایش و سادگی مسحورکنندهٔ» آنها را ستوده و چنین نتیجه گرفته است که «شاعران در همهٔ اقلیمها زاده می‌شوند، و برخورداری از احساسات زنده و روشن به اقوام متمدن منحصر نیست.»(۵۸) ابراز چنین رأیی بیشتر از آن نظر از جانب لسینگ عجیب می‌نماید که او علاقهٔ چندانی به شعر غنایی نداشته است و نوعهای ادبی مورد علاقهٔ او عبارت بوده‌اند از درام، حماسه و نوعهای تیمه تندآموزی چون قصه و کلمات قصار[۱۰۳]. در زمینهٔ موضوعات اخیر، لسینگ به نگارش رساله‌های نظری و تاریخی فاضلانه‌ای دست زد که آکنده از موشکافیها و تقسیم‌بندیهای بسیار زیرکانه است.

اگر از لسینگ تنها گفته‌ها و انتقادهایش دربارهٔ نمایشنامه‌هایی باقی مانده بود که در موارد بسیار خود ازیادها رفته‌اند، اهمیّت او در نظر ما صرفاً جنبهٔ تاریخی می‌داشت، و شرح و تحلیلهایی را که بر نمایشنامه‌های آلمانی و فرانسوی نوشته، گو اینکه بی‌استثنا حاکی از تیزبینی و قوّهٔ جدلی او هستند، فقط مورخان ادبیات آلمان می‌خواندند. ولی لسینگ بی‌شك مقامی بمراتب والاتر از یك منتقد عملی دارد. او نظریه‌پردازی است که در مرز میان ادبیات و زیباشناسی قراردارد. اورا نمی‌توان با کانت به فلمرو زیباشناسی فلسفی احاله‌کرد. در آثار لسینگ بندرت به آرایی کلّی دربارهٔ زیبایی یا ذوق برمی‌خوریم. او به مسائل بسیار ملموس و انضمامی در زمینه نظریهٔ ادبی می‌پردازد، و حتی در این موارد نیز کار او چندان مضبوط و روشمند نیست. عنوان کتاب *لائوکون* او دراصل مقرّر بود که «چیزی که در کنار جاده می‌یابند»[۱۰۴] باشد، و آن را «منتخباتی از برای نگارش یك کتاب» توصیف کرده بود. طرح اوّلیهٔ مجلهٔ *نمایشنامه‌شناسی هامبورگ* مبتنی بر بحث آزاد بود، چنان که هرگاه لسینگ به مسئله‌ای انتزاعی مانند عمومیت یا کلیت می‌رسید می‌توانست بحث را متوقف کند و بگوید: «در اینجا باید به خوانندگان یادآور شوم که دراین اوراق با هر چیزی ممکن است روبرو شوند مگر نظامی درامانیکی. بنابراین من مسئول حلّ کردن تمام مشکلاتی که طرح می‌کنم نیستم. چه‌بسا که فکار من بیوندی با یکدیگر نداشته باشند و حتی متناقض به‌نظر آیند. ولی اگر درمیان این افکار بتوان ماده‌ای برای تفکّر مستقل یافت، از تشتت و تناقض چه باك. در

100. *Briefe die neueste Literatur betreffend*

۱۰۱. *dainos*، نوعی مرثیه.

۱۰۲. Lettian، منسوب به لاتویا یا لتونی.

۱۰۳. epigram ← توضیحات مترجم در پایان کتاب.

104. *Hermaea*

اینجا فقط بر آنم که بذر ادراک و معرفت[۱۰۵] بپاشم.»(۶۰) ولی به‌رغم فقدان روش در کار او، به بحثهای دقیقی دربارهٔ چندین مسئله برمی خوریم: در *لائوکون دربارهٔ رابطهٔ میان شعر و نقاشی*، و درمجلهٔ *نمایشنامه‌شناسی هامبورگ* دربارهٔ عملکرد ترازدی، معنای رحم و ترس و بالایش ــ مسائلی که لسینگ سالها پیش از آن در مکاتبات مفصّل خود با مندلسون و نیکولای بدانها پرداخته بود.(۶۱) از این گذشته، حه در این نوشته‌ها و چه در سراسر نامه‌های او اظهارات متعددی دربارهٔ مسائل عمدهٔ نقد در قرن هجدهم ــ دربارهٔ قواعد، نبوغ، و ماهیّت شعر ــ یافت می شود. بنابراین می توان چیزی نزدیک به تصویری از نظریهٔ ادبی لسینگ را فراهم آورد.

لائوکون یا گفتاری در حدود نقاشی و شعر[۱۰۶] (۱۷۶۶) با موضوعی حسّی آغاز می شود که برگرفته از مجسمهٔ لائوکون یکی از کاهنان شهر تروا است. لائوکون اهالی تروا را از پذیرفتن اسب چوبین برحذر داشت و آپولو نیز، به تنبیه او، دو مار عظیم‌الجثه را واداشت تا به او و دو پسرش حمله کنند. این مجسمهٔ مرمر در سال ۱۵۰۶ در رم کشف شد و بلافاصله به عنوان اثری شناخته شد که پلینی[۱۰۷] (۶۲) بدان اشاره و سازندگان آن را هاگساندروس، پولیدوروس و آتنودوروس[۱۰۸]، از اهالی رودس، ذکر کرده است. این مجسمه را در قرون شانزدهم و هفدهم یکی از مهمترین آثار شناخته‌شدهٔ پیکرتراشی دوران باستان می‌شمردند: شعری به زبان لاتینی که درسال کشف آن به وسیلهٔ جاکوپو سادولتو[۱۰۹] سروده شد حاکی از آن است که در آن ایام این مجسمه را به سبب حالت خشونتبار آن و طرح طبیعی نمایانهٔ دردی سهمگین می پسندیده‌اند. نسخه‌برداریهایی که در قرن هفدهم از این مجسمه شده، با فشار مبالغه‌آمیزی که در عضلات نشان داده‌اند، مبین مشرب تشریح[۱۱۰] و گرایش به امر دهشتناک اند و مجسمهٔ لائوکون نیز ظاهراً تمام این انتظارات را، که ریشه درمکتب باروک دارند، برآورده می کرده است. ولی وینکلمان، در *اندیشه‌هایی دربارهٔ تقلید از آثار نقاشی و پیکرتراشی یونان*[۱۱۱] (۱۷۵۵)، تفسیر رایج را رد کرد. در نظر او لائوکون، «باوجود تمام هیجانی که در آن مشهود است»، مبین «روحی بزرگ و باطمأنینه است... دردی که لائوکون حس می کند نه در چهرهٔ او و نه در حالت کلّی اندامش به صورتی بسیار بارز منعکس نشده است.» لائوکونِ مجسمه، «آن سان که ویرژیل از لائوکونِ خود می سراید، در

105. *fermenta cognitionis*

106. *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*

۱۰۷. Caius Plinius Secundus یا Pliny the Elder (23-79 A.D.) نویسندهٔ لاتینی که شهرتش را مدیون *تاریخ طبیعی* (*Historia Naturalis*) خویش است.

۱۰۸. Hagesandros; Polidoros; Athenodoros. پیکرتراشان یونانی قرن اول پیش از میلاد.

۱۰۹. Jacopo Sadoleto (Sadoletus; 1477-1547). شاعر ایتالیایی که سبک سیسرونی ناب و عقل سلیمش شهره است.

110 cult of anatomy 111. *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*

حال برآوردن فریادی ترسناک نیست. گشادگی دهان انقدر نیست: آن را می توان ناله‌ای مظلومانه و از سر اضطراب دانست. درد تن و بزرگی روح به نسبت توزیع شده‌اند و در سراسر مجسمه با قدرتی یکسان میان آنها تعادل برقرار شده است. لائوکون رنج می برد، ولی رنج او بسان رنج فیلوکتتِ سوفوکل است. بدبختی او روح ما را به درد می آورد، ولی آرزو می کنیم که بتوانیم بدبختی را چون این مرد بزرگ تحمّل کنیم.»(۶۳) بدین ترتیب، لائوکون اصل کلّی وینکلمان را دربارهٔ هنر یونان تأیید می کند: «سادگی اصیل و فخامت همراه با آرامش.»(۶۴) لسینگ وصف وینکلمان را دربارهٔ مجسمه می پذیرد، ولی با مقایسهٔ آن با فیلوکتتِ سوفوکل و نیز اصل کلّی وینکلمان دربارهٔ هنر و ادب یونان مخالف است. فیلوکتت فریاد می‌زند، زاری می کند، نفرین می کند، می نالد، و زوزه می کشد. ونوس[۱۱۲] همر، بر اثر خراشی سطحی، فریاد می کشد. مارس[۱۱۳] می غرّد و هرکول[۱۱۴]، در بازپسین دقایق حیات، از درد نعره می زند و می گرید. لسینگ فصل اول کتاب خود را این چنین به پایان می‌رساند: «اگر این امر صحّت داشته باشد که فریاد برآوردن به مجرّد احساس درد جسمانی، بویژه در جهان بینی یونان باستان، با بزرگی روح تعارضی ندارد، پس برای بیان چنین عظمتی نبوده است که هنرمند از تقلید این فریاد در مجسّمه‌اش خودداری کرده است.»(۶۵) بلکه، مجسمه و نقاشی به ترسیم پیکرهای زیبا محدود شده بودند. زیبایی (و درابتدا بی شك منظور زیبایی جسمانی است) والاترین قانون هنرهای تجسّمی بود. در تصویری باستانی از قربانی کردن ایفیژنی[۱۱۵]، آگاممنون را می بینیم که چهرهٔ خود را پنهان کرده است، و آفرینندهٔ لائوکون نیز بر همین اساس خواسته است که از مقدار دردی که مجسّمه القا می کند بکاهد. «او باید فریاد را به آهی فروکاهد، نه از آن رو که فریاد مبین روحی فرومایه است، بلکه بدان جهت که مستلزم پیچ و تاب ناخوشایند اعضای چهره است.»(۶۶) ویرژیل می تواند از فریاد کشیدن لائوکون سخن بگوید، چرا که هنگام خواندن نوشتهٔ او به مخیّلهٔ کسی خطور نمی کند که برای فریاد زدن دهانی کاملا باز لازم است ودهان گشاد نیز زشت است.(۶۷) لسینگ بتدریج به سوی آن می‌رود که نظریّه‌ای را به ضابطه درآورد:

اگر این امر صحت دارد که نقاشی در امر تقلید از وسایل یا نشانه‌هایی کاملا متفاوت با

۱۱۲. Venus، در اساطیر رومی، الههٔ زیبایی و عشق. بعدها با افرودیت یونانی اینهمانی شد و یکی از چهره‌های مهم اساطیر باستان گردید.

۱۱۳. Mars، در اساطیر رومی، خدای باروری. بعدها با خدای جنگ یونانیان اینهمانی شد.

۱۱۴. Hercules (Heracles)، قهرمان اسطوره‌ای یونان که قدرتی اعجاب انگیز داشت. دوازده کار معیر العقول او به هفت خان رستم بی شباهت نیست.

۱۱۵. Iphigenia، در اساطیر یونان، فرزند ارشد آگاممنون که به دست او قربانی شد تا خدایان بر سر رحم آمده و باد مساعد بوزد و ناوگان یونانیان را به سوی تروا هدایت کند.

وسایل و نشانه‌های شعر استفاده می‌کند، یعنی از کالبد و رنگ در فضا به جای اصوات ادا شده در زمان، و اگر این نشانه‌ها باید، بی‌چون و چرا، با مدلول نسبتی مناسب داشته باشند. پس نشانه‌های واقع در فضا فقط قادر به بیان اشیایی هستند که کلّ یا اجزای آنها با یکدیگر تقارن داشته باشند، حال آنکه نشانه‌هایی که یکی پس از دیگری می‌آیند فقط به بیان اشیایی قادرند که کلّ یا اجزای آنها متوالی‌اند. اشیا یا بخشهایی از اشیا که درفضا واقع‌اند کالبد خوانده می‌شوند. بنابراین کالبدها و عوارض مرئی آنها موضوع واقعی نقاشی‌اند. اشیا یا بخشهایی از اشیا که در دنبال یکدیگر قرار می‌گیرند عمل خوانده می‌شوند. بنابراین، اعمال موضوع واقعی شعرند. امّا، کالبدها تنها در فضا واقع نیستند، بلکه در زمان هم واقع‌اند. درزمان پایدارند، و در هر لحظه‌ای ازدوام خود ناگزیر نمودی متفاوت دارند و در ترکیبی دیگر ظاهر می‌شوند. هر یك از این نمودها و ترکیبهای گذرا نتیجهٔ نمود یا ترکیب پیشین است و می‌تواند موجب نمود یا ترکیب بعدی باشد، و بنابراین می‌تواند کانون یك عمل گردد. درنتیجه، نقاشی نیز می‌تواند به تقلید از اعمال بپردازد، ولی تنها با القا کردن آنها از طریق کالبدها. از طرف دیگر، اعمال قائم به ذات نیستند، بلکه باید به موجودات یا اشیا متصل باشند. تا جایی که این موجودات یا اشیا کالبدند، یا به صورت کالبد با آنها رفتار می‌شود، شعر نیز می‌تواند به‌ترسیم کالبدها بپردازد، ولی تنها با الفاکردن آنها از طریق اعمال. نقاشی فقط قادراست که لحظه‌ای واحد ازیك عمل را درترکیبهای متقارن خود به کار برد و بنابراین باید باردارترین لحظه را برگزیند که قدرت القای آن از تمام لحظه‌های دیگر بیشتر باشد و از آن به سهلترین وجهی بتوان اعمال پیشین و پسین را دریافت. به همین ترتیب، نقاشی نیز در تقلیدهای متوالی خود قادر است که فقط ویژگی واحدی را از یك کالبد به کارگیرد. بنابراین باید آن ویژگی را برگزیند که محسوسترین و روشنترین تصویر را از کالبد برانگیزد.[۱۱۶] (۶۸)

این تمایز اساسی میان نقاشی و شعر دارای پی‌آمدهای عملی بسیار خطیری است. در مورد نقاشی به معنای محکوم کردن تمثیل و بسیاری از آثار نقاشی موضوعات تاریخی[۱۱۷] که در آن دوران والاترین نوع هنر نقاشی به‌شمار می‌رفت، و نیز صحنه‌های مسلسل در نقاشی واحدی بود که لسینگ آنها را «تجاوز نقاش به قلمرو شاعر و خلاف ذوق سلیم» می‌خواند.(۶۹) این تمایز به نظر پردازیهایی در مورد امر متمر و باردارترین لحظه می‌انجامد. در ادبیات به معنای محکوم کردن وصفهای فهرستوار و به طور ضمنی شعر وصفی آن زمان است که پس از توفیق سایان توجه شعر

۱۱۶. مؤلف کتاب این متن را به صورتی فشرده‌تر نقل کرده است. برای روشنترشدن موضوع، این قسمت از کتاب لائوکون ترجمه شد: *Laocoon*, tr. Edward Allen McCormick (N.Y: Bobbs-Merrill, 1962), pp. 78-79.

117. history painting

فصلهای تامسن در آلمان مقلّدانی مانند بروکس[۱۱۸]، هالر[۱۱۹]، و اوالد فون کلایست[۱۲۰] یافته بود. بدین ترتیب، گفتهٔ هوراس مبنی براینکه «شعر همانند نقاشی است»، سخنی که قرنها مبنای مقایسهٔ هنرها بود، طرد می‌شود. در اینجا لسینگ ضمناً بر خلاف نظریّاتی به استدلال پرداخته است که در آن زمان بسیار رایج بودند. *پولیمتیس*[۱۲۱] جوزف اسپنس[۱۲۲] را بخصوص محکوم کرده زیرا اسپنس گفته بود: «هر آنچه را که درمجسمه یا نقاشی ناخوشایند باشد بندرت ممکن است دروصفی شاعرانه بپسندیم.»(۷۰) کنت کِلوُس[۱۲۳]، در کتاب خود موسم به *تابلوهایی برگرفته از ایلیاد*[۱۲۴] (۱۷۵۷) چنین استدلال کرده است که هرچه صور خیال و اعمال قابل نقاشی درشعری بیشتر، بهتر: کلوس کتابهای *ایلیاد*، *اودیسه* و *انئید* را از همین دیدگاه بررسی کرده و صحنه‌هایی را که برای نقاشی مناسب تشخیص داده ذکر کرده‌است. بس لسینگ به جنگ مخالفانی خیالی نرفته است. قطعه‌ای وصفی از مجموعهٔ *کوههای آلب* آلبرشت فون هالر نقل می‌کند که ضمن آن فهرستی از گیاهان و گلها آمده است. لسینگ براین نکته تأکید می‌کند که اگر خواننده قبلا این گیاهها و گلها را ندیده باشد هیچگونه تصویری از این فهرست به ذهنش متبادر نخواهد شد.(۷۱) وصف اریوستو را از السینا(۷۲) نقل می‌کند تا مدلّل بدارد که، گرچه شاعر گیسوان و پستانی و لبها و دندانها و گردن و پستانهای او را بتفصیل شرح داده است، با این حال نمی‌توانیم او را در ذهن مجسّم کنیم. وصفهای فهرستواری از این قبیل را با روش برگزیدهٔ هومر برای وصف زیبایی مقایسه می‌کند. هلن درمجمع بزرگان تروا حضور می‌یابد، و حاضران بین خود به گفتگو می‌پردازند: «اهالی تروا و آخایی را نباید سرزنش کرد که چرا از برای چنین زنی چنین مدت مدیدی به فلاکت تن درداده‌اند.»(۷۳) «هومر هرچه را نتواند به وسیلهٔ اجزای تشکیل دهنده‌اش وصف کند تأثیرش را درمعرض دید ما قرار می‌دهد. ای شاعران، لذّت، محبّت، عشق و جذبه‌ای را که براثر نگرش به زیبایی بوجود می‌آید برای ما مجسّم کنید و آسوده‌خاطر باشید که خودِ زیبایی را تصویر کرده‌اید.»(۷۴) شاعر، گذشته از نشان دادن اثرات زیبایی، می‌تواند افسون، یا زیبایی

۱۱۸. Barthold Heinrich Brockes (1680-1747)، شاعر آلمانی، صاحب مجموعهٔ اشعار دینی و مترجم آثاری از پوپ و نیز *فصلهای* تامسن.

۱۱۹. Albrecht von Haller (1708-1777)، متخصص علم تشریح و گیاه‌شناس و طبیب و شاعر سوئیسی، دارای آثار متعدد در زمینه‌های مختلف از جمله اشعار وصفی موسوم به *کوههای آلب (Die Alpen)*.

۱۲۰. Ewald Christian von Kleist (1715-1759)، شاعر و سرباز آلمانی که درجنگ کشته شد. مؤلف اشعار وصفی دربارهٔ طبیعت و جز آن.

121. *Polymetis*

۱۲۲. Joseph Spence (1699-1768)، شرح حال نویس انگلیسی.

۱۲۳. Anne Claude Phillipe, Comte de Caylus (1692-1765)، باستان‌شناس، به هنر و حکاکی نیز علاقه‌مند بود.

124. *Tableaux tirés de l'Iliade*

درحال حرکت، را به ما بنماید. شعر، برخلاف نقاشی، از ترسیم زشتی مفرط ضرری نمی‌بیند و از این طریق احساسات دوگانهٔ خنده و رحمت را درما برمی‌انگیزد، مانند ترسیت[۱۲۵] در *ایلیاد* و ریچارد سوم در نمایشنامه‌ای به همین نام نوشتهٔ شکسپیر[۱۲۶]. امّا لسینگ با آوردن امر نفرت‌انگیز چه درشعر و چه در نقاشی مخالف است، و در زمینهٔ شعر، وصف گرسنگی را از کمدی *الهی* دانته (اوگولینو) و از سفر دریایی یومانت و فلچر نقل می‌کند. بازپسین فصلهای *لائوکون* را به مطالب باستان‌شناختی اختصاص داده و مثلا به ردّ این نظر وینکلمان پرداخته است که مجسمهٔ لائوکون به زمان اسکندر مقدونی تعلّق دارد. لسینگ علاقه‌مند است که تاریخ ایجاد آن را پس از تاریخ نگارش *انئید*[۱۲۷] ویرژیل قرار دهد و آن را به زمان سلطنت امپراتور تیتوس[۱۲۸] نسبت می‌دهد. در پژوهشهای باستان‌شناختی اخیر کتیبه‌هایی در رودس یافت شده است که براساس نوشته‌های آن تاریخ ساخت مجسّمه حدود سال ۵۰ پیش ازمیلاد بوده و بنابراین قبل از *انئید* ساخته شده است.*

باید اذعان کرد که موضوع اصلی نظریهٔ لسینگ، یعنی قلمرو هنرها و تفاوتهای موجود میان آنها، اهمیت بسیار دارد. با این نظر کروچه نیز نمی‌توانیم موافق باشیم که برای هنرها هیچگونه طبقه‌بندیی را نمی‌پذیرد، و آفرینش هنری را صرفاً به عمل ذهنی هنرمند نسبت می‌دهد و این عمل ذهنی نیز به هیچ وجه از وسیلهٔ بیان هنری تأثیر نمی‌پذیرد. در *امیلیا گالوتی*[۱۲۹]، لسینگ نیز ظاهراً مؤیّد این نظر است که «حتی اگر رافائل بدون دست به دنیا آمده بود باز هم در میان نقاشان بزرگترین نابغه به‌شمار می‌آمد.»(۷۵) ولی کلّ نظریهٔ او در مسیری خلاف این نظر قرار دارد. حتی می‌توان گفت که او نسبت به این پرسش که «عنصر مشترك میان هنرها کدام است؟» بی علاقه است یا موضعی مبهم دارد. تمایز عمده‌ای که میان هنرها از نظر فضا و زمان قایل است، گرچه جای بحث دارد، ولی اساساً صحیح است. اعتراضاتش در مورد وصفهای ایستا در ادبیات نه فقط برای زمان خود او سودمند بود بلکه، با شروطی، حتی امروزه هم قابل قبول است: بیشتر ما وصفهای

* *انئید* در سال ۱۷ پیش از میلاد و پس از مرگ ویرژیل منتشر شد. بدین ترتیب وینکلمان ولسینگ هیچیك درست حدس نزده بودند. تاریخ پیشنهادی وینکلمان بسیار متقدم بر واقعیت بود و تاریخ لسینگ هم چندسالی پس از آن.

۱۲۵. Thersites، در *ایلیاد*، از افسران لشکر یونانیان. او همواره به سرکردگان سپاه ناسزا می‌گفت، از این‌رو این نام را به کسانی اطلاق می‌کنند که نسبت به بزرگترها بددهنی و بی‌ادبی کنند. آشیل مشتی به او زد و او را کشت.

۱۲۶. *The Tragedy of King Richard III* (c. 1594)، نمایشنامه‌ای تاریخی که در آن شکسپیر ریچارد را آدم بدنهاد و نیرنگ‌بازی تصویر کرده است که روح او نیز چون تنش معیوب است.

۱۲۷. *The Aeneid*، شعری حماسی از ویرژیل، مشتمل بر دوازده کتاب، که در آن به رومیها اصل و نسب نژادی داده شده است.

۱۲۸. Titus Flavius Sabinus Vespasianus (39-81 A.D.)، امپراتور روم (۷۹_۸۱).

متعارف را در رمانهای والتر اسکات[۱۳۰] و بالزاك[۱۳۱] نمی خوانیم و از آنها رد می شویم. لسینگ، در اشاره به مشکل تجسّم ذهنی چیزی بر اساس ویژگیهای آن، بی شك بر اصل مسئله انگشت نهاده است. با تأکید بر تجسّم ذهنی در ادبیات نیز، که در قرن هجدهم با تعبیر آن قرن از واژهٔ «خیال» به معنای تخیّل بصری رایج بود، بحثّ مخالفت می کرد. ادبیات صورخیال حسّی را برنمی انگیزد، و اگر هم برانگیزد تصادفی، گهگاه و به صورت متناوب اتّفاق می افتد. حتی در ترسیم خصوصیات اشخاص داستانی نیز لازم نیست که نویسنده به صورخیال بصری بپردازد. در حالی که با حالتهای روحی، انگیزه‌ها، ارزیابیها، نگرشها و آرزوهای بیشتر شخصیتهای رمانهای داستایوسکی[۱۳۲] یا هنری جیمز[۱۳۳] کاملا آشنایی داریم، مشکل بتوانیم شکل ظاهری آنها را در ذهن خود مجسّم کنیم. لسینگ شخصیت پردازی را با به کار بردن خصیصه‌ای واحد، مانند صفتهای معروف هومری، که کم و بیش شیوهٔ برگزیدهٔ تالستوی یا توماس مان[۱۳۴] است، می پسندد.

در یکی از یادداشتهایی که به منظور نگارش دنبالهٔ لائوکون تهیه کرده بود نظر خود را به بهترین وجه بیان می کند: «بر این مطلب مصرّم که فقط آن چیزی را می توان هدف هر هنری به‌شمار آورد که تنها و به نحوی یگانه با آن مناسب است، و نه آن چیزی را که دیگر هنرها نیز به همان خوبی یا حتی بهتر از آن می توانند صورت دهند. پلوتارك تشبیهی دارد که منظور مرا بخوبی روشن می کند: کسی که می کوشد تا با کلید هیزم شکنی کند و با تبر دری را باز کند نه تنها هردو آلت را ضایع می کند بلکه خود را نیز از فایدهٔ آنها محروم می سازد.»(۷۶) اگر نقاشی ادبی[۱۳۵]، موسیقی تفسیری[۱۳۶]، معماری شاعرانه[۱۳۷]، و ترکیبهای مشابه از هنرها را نمی پسندیم، با خلوص تأثیر موافقیم. ولی برداشت لسینگ از آنچه دقیقاً ادبی است به نظرمان مانع کننده نخواهد آمد. در واقع، برداشت او مبتنی بر این نظر است که درام والاترین و اساسیترین نوع ادبی است. بخشی از این برداشت صرفاً منتج از آن است که عمل (Handlung) را معادل درام می شمارد، اگرچه متوجه این امر هست که عمل درشعر لزوماً حرکت برونسوی[۱۳۸] و خارجی نیست. بخشی از آن را نیز باید معلول ناتوانی لسینگ و معاصرانش در درك شعر غنایی دانست، نوعی که در نظر خوانندگان امروز در کانون شعر قرار دارد. بخش دیگری از آن نیز به اشتغال ذهنی لسینگ با شکلی هنری

۱۳۰. Sir Walter Scott (1771-1832)، رمان نویس و شاعر اسکاتلندی.
۱۳۱. Honoré de Balzac(1799-1850)، رمان نویس فرانسوی. بنوای رنالیسم شمرده می شود.
۱۳۲. Fyodor Mikhailovich Dostoevski (1821-1881)، رمان نویس روسی.
۱۳۳. Henry James (1843-1916)، رمان نویس امریکایی که در ۱۹۱۵ تابعیت انگلیس را پذیرفت.
۱۳۴. Thomas Mann (1875-1955)، برنده جایزه نوبل در ادبیات (۱۹۲۹).
135. literary painting
۱۳۶. program music، نوعی از موسیقی که علی‌القاعده فاقد کلام است ولی مستقیماً با موضوعاتی غیرموسیقایی چون ادبیات (مثلا رومئو و ژولیت برلیوز) یا پدیده‌های طبیعی (مانند دریای دوبوسی) سروکار دارد
137. poetic architecture 138. outward

مربوط می‌شود که زمینهٔ فعالیّتهای خلّاقهٔ خود او بود و البتّه در ضمن نباید فراموش کرد که درام در مرکز نظریهٔ شعری ارسطویی جای دارد. نظر خود لسینگ در نامه‌ای که به نیکولای نوشته (مورخ ۲۶ مه ۱۷۶۹) به واضحترین وجهی بیان شده است. در این نامه که متضمن عکس‌العمل او نسبت به نظرات گارْوه[۱۳۹] دربارهٔ لائوکون است، لسینگ اذعان دارد که کتابش به تمام پرسشها پاسخ نداده است، و از همین‌رو در نظر داشت جلد دوّمی برای آن بنویسد و لائوکون را «بخش اول» نامیده بود. او این نظر را می‌پذیرد که مطالب موجود در کتاب او به توضیحات بیشتری نیازدارد: نقاشی در واقع به نشانه‌های طبیعی محدود نیست و شعر به نشانه‌های من عِندی. ولی شکی نیست که «هرچه نقاشی از نشانه‌های طبیعی دورتر شود، با نشانه‌های طبیعی را با نشانه‌های من عندی درآمیزد، از اوج کمال خود دورتر شده است؛ حال آنکه درشعر نیز هر اندازه نشانه‌های من عندی آن به نشانه‌های طبیعی نزدیکتر شود فاصله‌اش تا کمال کمتر می‌شود. بدین ترتیب نقاشی والا آن است که فقط از نشانه‌های طبیعی در فضا استفاده کند و شعر والا آن که فقط نشانه‌های طبیعی را در زمان به کار بندد.» لسینگ منکر تأثیر نقاشی تاریخی و تمثیلی نیست، ولی آنها را ناخالص می‌شمارد.

> شعر باید بکوشد تا نشانه‌های من عندی خود را به سطح نشانه‌های طبیعی تعالی بخشد: وجه تمایز آن از نثر در همین است. وسائل تحقّق بخشیدن به این هدف عبارت‌اند از لحن واژگان، ترتیب آنها، وزن، صناعات ادبی و بدیعی، تشبیهات و جز آنها. همهٔ اینها در نزدیکتر ساختن نشانه‌های من عندی به نشانه‌های طبیعی مؤثرند، ولی نمی‌توانند آنها را به صورت نشانه‌های طبیعی درآورند؛ درنتیجه تمام نوعهای ادبی را که منحصراً از این نشانه‌ها استفاده می‌کنند باید نوعهای نازل شعر به‌شمار آورد؛ و والاترین نوع شعر آن نوعی است که نشانه‌های من عندی را کاملا به نشانه‌های طبیعی تبدیل می‌کند. این نوع همانا شعر دراماتیکی است؛ چرا که در این نوع شعر، واژه‌ها دیگر نشانه‌های من عندی نیستند، بلکه نشانه‌های طبیعیِ عینهای من عندی هستند. ارسطو شعر دراماتیکی را والاترین و حتّی تنها نوع شعر می‌شمارد، و فقط از این رو مقام دوّم را به حماسه ارزانی می‌کند که بیشتر مطالب آن دراماتیکی است یا می‌تواند چنین باشد.(۷۷)

این نامهٔ لسینگ حاوی مطالبی بسیار مهم و محتاج برخی توضیحات است: بی‌تردید عبارت «نشانه‌های طبیعی»، برگرفته از دوبو، در اینجا به نحوی غریب و به معنایی بسیار گسترده به‌کار رفته است. قطعه‌ای که در بالا نقل شد حاوی ذکری از نام‌آوایی[۱۴۰]، کاربرد زبان به منزلهٔ تقلید مستقیم یك شیء است: به وزن اشاره می‌کند که تعجبی ندارد زیرا انرش طبیعی و عینی است:

۱۳۹. Christian Garve (1742-1798)، فیلسوف و مؤلف آلمانی و مترجم آثار فیلسوفان انگلیسی.

۱۴۰. onomatopoeia ← توضیحات مترجم در پایان کتاب.

عجیب اینکه از استعاره هم، که (بر مبنای تحریری از کتاب که بعداً کنار گذاشته شده) وسیله‌ای است از برای بالا بردن نشانه‌های من عندی تا سطح نشانه‌های طبیعی، ذکری به میان آمده است. «قدرت نشانه‌های طبیعی در شباهتشان با اشیا نهفته است. استعاره، به جای چنین شباهتی، که واژه‌ها فاقد آن هستند، سباهت دیگری را عرضه می کند: شباهت موجود میان شیء مورد اشاره با شیء دیگری که مفهوم آن را می توان با سهولت و وضوح بیشتری تجدید کرد.»(۷۸) تشبیه چیزی جز استعاره‌ای گسترده نیست. این نظریه‌ای عجیب دربارهٔ صور خیال است که استعاره را به مقایسهٔ امر ناآشنا با اشیاء بالنسبه آشناتر محدود می کند، و حتی با چنین محدودیتی نیز این نظریّه یارای آن ندارد که داعیهٔ مبنی بر طبیعی بودن زبان استعاری را به کرسی بنشاند. نظر لسینگ با نظر رایج قرن هجدهم که زبان بدوی، طبیعی و شاعرانه را استعاری می‌شمرد رابطه‌ای نزدیک دارد. ولی چنین می نماید که او به این زبان صرفاً به مثابهٔ بنس‌البدلی برای کاربرد نشانه‌های طبیعی دردرام می نگرد. در درام، اگر منظور لسینگ را درست دریافته باشم، زبان طبیعی است زیرا به‌وسیلهٔ شخصیّتها و به نحوی سازگار با شخصیت آنها، همراه با حرکات و حالات چهره، همانگونه که در دنیای واقع وجود دارد، ادا می شود، و به این ترتیب آن کیفیت مهلك قراردادی بودن را که درنهاد همهٔ کاربردهای دیگر زبان موجود است از دست می‌دهد: زبان گفتار زبانِ طبیعی عاطفه است و از این رو قادر به القای عواطف همدلی‌وشفقت،یا والاترین هدف درام است. بدین ترتیب لائوکون بی ارتباط با مجلهٔ *نمایشنامه‌شناسی هامبورگ* نیست. و ما به نحوی منطقی ازیکی به دیگری می‌رسیم.

برداشت لسینگ نسبت به هنرهای زیبا از برداشت او از ادبیات بی‌تردید بمراتب محدودتر است. او که در زمینهٔ ادبیات به توسّع در تأثیرات عاطفی معتقد است، در زمینهٔ هنرهای زیبا به آرمانی بسیار انتزاعی از زیبایی جسمانی، که مسئلهٔ بیان را شدیداً تحت‌الشعاع قرار داده، پایبند است. حتی تفسیرش از مجسّمهٔ لائوکون نیز خطا می‌نماید: عکسهای دقیق امروزی نشان می‌دهند که چهرهٔ لائوکون ازدرد مفرط درهم رفته است. «بادهان نیمه‌باز خود هوا را به درون سینه می کند، شکم خود را به درون می‌برد و بدین طریق سینه‌اش را بیرون می‌دهد و سرش را واپس می‌برد.»(۷۹) کلّ مجسّمه بیشتر به نمونهٔ زمختی از دوران «باروك» هلنی می‌ماند تا به آرامش کلاسیکی. به‌هرحال لسینگ هنرهای تجسّمی را چنان به ترسیم زیبایی جسمانی محدود می کند که تمایز میان پیکرتراشی و نقاشی را کاملا ازمیان برمی‌دارد. از پیکرتراشی به صورتی سخن می گوید که گویی هر آنچه دربارهٔ آن می گوید درمورد نقاشی نیز صادق است، وبه این ترتیب این دو هنر را چنان با یکدیگر خلط می کند که با هدف ابرازشدهٔ خود او دایر برتفکیك هنرها نیز مغایرت دارد. در خود نقاشی هم لسینگ آنکارا طرحِ محض را ترجیح می‌داد و طراحی با رنگ را نمی‌پذیرفت. طرح به پیکر آدمی محدود می‌شود، زیرا «والاترین زیبایی جسمی فقط دربشر، و حتی در او نیز تنها به بُعد کمال مطلوب یافت می‌شود.»(۸۰) نقاشی حیوانات، گلها و مناظر را رد می کند زیرا این موضوعها قابلیت نیل به کمال مطلوب را ندارند.(۸۱) درانجا ظاهراً لسینگ با

نظر دورهٔ رنسانس موافق است که نقاشی را یکی از صناعات ذوقی می‌شمردند و بر آن بودند که باید حاوی داستانی با مفادی انسانی باشد. ولی در عین حال نقاشی موضوعات تاریخی را نیز، همراه با طبیعت بی‌جان و منظره، صریحاً رد می‌کند. بدین ترتیب فقط ترسیم کالبد جسمانی باقی می‌ماند که، بر مبنای نظریهٔ لحظهٔ باردار، قادر به القای معنایی انسانی به صورتی غیرمستقیم است. پس طرح چنین مطلبی از جانب لسینگ تعجّبی ندارد که «آبا نباید آرزو کرد که کاش هنر نقاشی با رنگ و روغن هرگز اختراع نشده بود.»(۸۲) این آرمان ملالتباری است که حتی بهترین طرحهای فلکسمن[۱۴۱]، داوید، یا انگر[۱۴۲] نیز آن را خوشایند نمی‌سازد. ارزشهای اومانیستی نظریهٔ 'شعر همانند نقاشی است' را فدا می‌کند بدون آنکه آرمان تازه‌ای از ارزشهای نقاشانهٔ ناب جایگزین آن کند.

برای اثبات این امر که نظرات لسینگ کاملا تازه نیستند شواهد فراوان گردآورده‌اند. شکی نیست که بسیاری از مسائلی که طرح کرده و برخی از راه حلهایی که پیشنهاد کرده قبلا نیز پیشنهاد شده بودند. برای مثال، در آثار شفتسبری بحث مستوفایی دربارهٔ «لحظهٔ مثمر»[۱۴۳]، و پیشینهٔ تمایزی که لسینگ میان هنرهای زیبا و شعر قائل است در نوشته‌های دوبو، جیمز هریس[۱۴۴]، دیدرو و بویژه ادموند برک یافت می‌شود.(۸۳) ولی دربارهٔ تقریباً هر اندیشه‌ای می‌توان اشارات پراکنده‌ای در گذشته یافت. لسینگ مسلّماً استدلالهای عمدهٔ خود را به نحوی گیرا و قانع کننده به ضابطه آورده‌است.

نفوذ لائوکون، بویژه در آلمان، بسیار عمیق بود، و تنها به متوقف ساختن اقبال عمومی نسبت به شعر وصفی محدود نمی‌شد. چنانکه خواهیم دید، نظریهٔ انتقادی هردر با واکنشی نسبت به لائوکون آغاز می‌شود، و گوته درشرح زندگی خویش با گشاده‌دستی بسیار از مطالب این کتاب ستایش می‌کند و خود نیز مطلبی دربارهٔ لائوکون می‌نویسد (۱۷۹۸). شاعران آلمانی با حضور ذهن کامل به درام روی آوردند، و حتی درآثار غنایی خود نیز جنبش و تحرک و پویایی را، به هر قیمتی، از لوازم شعر شمردند.

اما لائوکون فقط بخشی از آثار انتقادی لسینگ را تشکیل می‌دهد. نظریهٔ تراژدی و تفسیر آرای ارسطو که در قسمتهای متأخر مجلهٔ *نمایشنامه‌شناسی هامبورگ* آمده‌اند نفوذی تقریباً

۱۴۱. John Flaxman (1755-1826)، پیکرتراش و طراح انگلیسی. طرحهایی برای *ایلیاد* و *اودیسه* و کمدی *الهی* و تراژدیهای اشیل تهیه کرد.

۱۴۲. Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867)، نقاش فرانسوی. از شاگردان داوید و از رهبران مکتب کلاسیسیسم و نقاشی موضوعات تاریخی.

143. «fruitful moment»

۱۴۴. James Harris (1709-1780)، دانش پژوه و سیاستمدار انگلیسی و مؤلف کتابهایی چند از جمله *Discourse on Music, Painting, and Poetry*.

یکسان با لاتوکون داشتند. پیش‌درآمد برخی از آرای اصلی نظریهٔ ترازدی را درهفدهمین شمارهٔ *نامهٔ ادبی*[۱۲۵] و در مکاتبات او با مندلسون و نیکولای درسالهای ۱۷۵۶ـ۱۷۵۷ می‌توان مشاهده‌کرد. تعیین تفاوتهای موجود میان این آرای متقدم و نظرات پخته‌تری که در مجلّه نمایشنامه‌شناسی آمده نیاز به بررسی دقیقی دارد. لسینگ در مکاتبات مذکور هنوز راه خود را نیافته‌است. هدف ترازدی را صرفاً برانگیختن حسّ ترحّم تعریف می‌کند: «باید به توانایی ما در احساس ترحم بیفزاید. با سفقت‌ترین افراد بهترین آنهاست... وکسی که ما را بر سر رحم آورد از ما آدمهایی بهتر و با فضیلت‌تر می‌سازد.»(۸۴) درامهایی چون نمایشنامه‌های کرنی که ما را صرفاً به تحسین کسانی وامی‌دارند که قهرمانانه درد و رنج را تحمّل می‌کنند در واقع ترازدی نیستند. براین مبنا لسینگ را باید از مدافعان ترازدی خانوادگی و حتّی این نظر دانست که ترازدی را باید براساس شدّت هیجانی که برمی‌انگیزد و مقدار اشکی که جاری می‌سازد ارزیابی کرد. استدلالهای او صرفاً برضد هر نوع «تحسین» نسبت به قهرمانان رواقی مشرب کرنی است که حسّ ترحّم ما را برنمی‌انگیزند بلکه به آنها حسد می‌ورزیم و چنانکه گویی قهرمان حماسه‌اند از آنها تقلید می‌کنیم.(۸۵) لسینگ درلاتوکون به گلادیاتورهای رومی اشاره می‌کند که ناگزیر بودند در سکوت بار رنج خویش را تحمل کنند. چرا که اگر سفقت کسی را برمی‌انگیختند بازی متوقف می‌شد. وجود همین بازیها به لسینگ ثابت می‌کند که رومیها نمی‌توانسته‌اند ترازدی واقعی داشته باشند. قهرمانان ترازدیهای سنکایی چیزی بیش از مسترزنانی(۸۶) نیستند که کفشهای مخصوص بازیگران تئاتر[۱۲۶] را به‌پا کرده‌اند.

این بحث در مجلهٔ *نمایشنامه‌شناسی هامبورگ* نیز مجدداً مطرح می‌شود و خوشبختانه بعراتب فراتر از این می‌رود. اینکه *نمایشنامه‌شناسی* در بسیاری از موارد تألیفی دلسرد کننده است بیشتر معلول اوضاعی است که به ایجاد آن انجامید. در ۱۷۶۷ از لسینگ دعوت کردند که نمایشنامه‌نویسی تئاتر ملی جدیدی رادر هامبورگ بپذیرد. چون لسینگ مایل نبود که به فراهم آوردن شمار معیّنی نمایشنامه موظّف گردد، چنین توافق شد که به نگارش نشریه‌ای بپردازد که ضمن آن دربارهٔ نمایشهای اجرا شده اظهارنظر کند و بدین ترتیب نشریه هم نقش تبلیغاتی داشته باشد، هم بر ذوق مردم اثر بگذارد و هم بازیگران را نیز که صاحبان تئاتر بودند راهنمایی کند. ولی چندی نگذشت که نشریه با مشکلاتی مواجه شد. ولسینگ نقد کار بازیگران را رها کرد زیرا این کار به بروز اختلافاتی میان کارفرمایان او دامن زده بود. در کار اظهارنظر دربارهٔ نمایشها نیز تأخیر بسیار رخ داد. شماره‌های آن را ناشران بدون اجازه حاب می‌کردند و این باعث ضررمالی گردانندگان آن می‌شد. بدین ترتیب، پس از شمارهٔ ۳۲ ظاهر نشریهٔ مستقل را رها کردند. و

145. *Literaturbrief*

۱۴۶. buskins. کفشی با پاشنهٔ کلفت و بندی که دور ساق پا بسته می‌شد و بازیگران تئاتر در یونان و روم آن را به پا می‌کردند. این واژه مجازاً به ترازدی و دراه ترازیکی نیز اطلاق می‌شود

لسینگ نیز بیش از پیش نسبت به دنبال کردن نمایشهای اجراشده بی‌اعتنا شد. پس از شمارهٔ ۵۲ تنها هفت نمایشنامه را مورد بحث قرار داد و دامنهٔ کار را وسعت بخشید تا به تأملاتی کلی دربارهٔ سرشت تراژدی، معنای هنر شاعری ارسطو، و مقولاتی مانند آنها بپردازد. نتریه با چاپ شماره‌های ۱۰۰ـ۱۰۴ مورخ ۱۹ آوریل ۱۷۶۸، حاوی بحثی دربارهٔ نمایشنامه‌ای که در ژوئیهٔ سال قبل اجرا شده بود، تعطیل شد، و خود تئاتر نیز ظرف یك سال پس از آن ورشکست شد. لسینگ در آخرین شمارهٔ نتریه چنین اظهارنظر می‌کند: «چه خیال بی غل و غشی! بنیان نهادن تئاتری ملی برای ما آلمانیها، در حالی که ما هنوز یك ملّت نیستیم. من از تشکیلات سیاسی سخن نمی‌گویم، بلکه اشاره‌ام به شخصیت اخلاقی است. می‌توان گفت که تقریباً چیزی بدین نام رادراختیار نداریم. ما هنوز هم کهنه مقلدانِ هر آنچه بیگانه است هستیم.»(۸۷)

پس نمایشنامه‌شناسی را در اصل باید نتریه‌ای تلقی کرد که وظیفه‌اش بررسی روزمرّهٔ نمایشنامه‌هایی بوده که لسینگ در انتخاب آنها سهمی نداشته است. این خود انتخاب رودوگون کرنی و تأکید بر ولتر را روشن می‌کند. تئاتر ملی هامبورگ این آثار را بر روی صحنه آورده و نمایشنامه‌های راسین را اجرا نکرده‌است. علّت توجه بیش از حدّ به نمایشنامه‌های فرانسوی و آلمانی که امروزه بکل فراموش شده‌اند، و نیز لحن جدل‌آمیز نسبت به درام فرانسوی، که لسینگ خواهان آزادی آلمانیها از یوغ بندگی آن است، از همین‌روست. بحث بر ضد تئاتر فرانسوی صرفاً بر مبنای ملّیت‌پرستی نیست، گو اینکه لسینگ خوانندگان خود را این چنین مخاطب قرار می‌دهد: «هر یك از نمایشنامه‌های کرنی کبیر را که می‌خواهید نام ببرید و من بهترش را می‌نویسم [«besser machen» را در اینجا باید به معنی «نمایشنامهٔ بهتری درآن موضوع نوشتن» گرفت و نه صرفاً «آن را بهترکردن»]. چه شرط می‌بندید؟»(۸۸) استدلالهای لسینگ مبتنی بر برداشتی متفاوت از سرشت تراژدی و تعبیری متفاوت با گفته‌های ارسطوست؛ برداشتها و گفته‌هایی که بی‌تردید، در قیاس با نمایشنامه‌های کرنی، به معنای نصّ نزدیکترند. آنچه در آلمان تازگی دارد و شگفت‌انگیز است، و به خطای اینهمانی کردن لسینگ با نئوکلاسیسم منجر شده، تأکید اوست بر ارسطو در مقام استاد بزرگ. «در اقرار به این مطلب تردیدی نمی‌کنم (حتی اگر کار به آنجا بکشد که مورد خنده و تحقیر این دوران منورالفکر واقع شوم) که این اثر [هنر شاعری ارسطو] را بسان *اصول* اقلیدس[۱۴۷] از خطا مبرّا می‌دانم... من بدون هیچ شك و شبهه‌ای مدلّل می‌دارم که تراژدی نمی‌تواند گامی از صراط مستقیم ارسطو منحرف گردد بدون آنکه به همان اندازه از کمال خویش فاصله بگیرد.»(۸۹) البتّه این حجّت‌مداری نیست، بلکه ایمان به حقیقت مطلق است. لسینگ درموضع دیگری می‌گوید که «اگر می‌توانستم که براهین او را رد کنم، براحتی تکلیف، حجیّت او را نیز روشن می‌کردم.» لسینگ روش کار خود را چنین شرح می‌دهد:

۱۴۷ (در ۳۰۰ پیش از میلاد زنده بود. Euclid (Euklides)، ریاضیدان یونانی. کتاب *اصول* (*Elements*) او مبنای علم هندسه شد.

با این باور، وظیفهٔ بررسی تفصیلی برخی از مشهورترین الگوهای تئاتر فرانسه را وجههٔ همّت خویش قرار می‌دهم. چرا که این تئاتر را کاملا مبتنی بر قواعد ارسطو می‌دانند، و اقداماتی به‌عمل آمده است که بخصوص ما آلمانیها را قانع کنند که تنها با مراعات این قواعد فرانسویان توانسته‌اند به چنان درجه‌ای از کمال برسند که بتوانند تئاتر تمام اقوام معاصر را تحقیر کنند. ما مدتهای مدیدی چنان اعتقاد راسخی به این امر داشته‌ایم که شاعرانمان تقلید از فرانسویان را درحکم پیروی از قواعد نویسندگان باستان به شمار آورده‌اند. ولی این تعصّب یارای آن را نداشت که جاودانه در برابر احساسات ما بابرجا بماند؛ خوشبختانه برخی از نمایشنامه‌های انگلیسی ما را از خواب غفلت بیدار کردند، و سرانجام متوجّه شدیم که توارد توانایی ایجاد اثراتی جز آنهایی را نیز دارد که کرنی و راسین برانگیخته‌اند. آنگاه، تابش ناگهانی برتو حقیقت چشمهایمان راخیره کرد وبه لجهٔ ورطهٔ هولناك دیگری برتاب شدیم.

این اندیشه رخ نمود که به قاعده و قانون نیازی نیست؛ آلمانیها در سرف آن بودند تا «سیکسر نه تجربهٔ تمام اعصار گذشته را به باد دهند» و از شاعران بخواهند که «هر یك هنر را دیگر بار کشف کنند.» لسینگ امیدوار است که توانسته باشد این «جوش وخروش ذوق» را از طریق مبارزه با توهّم بقاعده بودن تئاتر فرانسوی متوقف کند. «هیچ قومی به اندازهٔ فرانسویان در درك قواعد درام باستان به خطا نرفته است.»(۹۱) این رأی بظاهر باطلتما زیربنای استدلالهایی است که بر ضد قواعد ارائه کرده است. لسینگ مدام به قواعد مکانیکی می‌تازد: در بحث خود دربارهٔ مروب ولتر با آب و تاب زیاد کوشیده است تا نشان دهد که حفظ وحدت زمان، مکان و عمل در واقع به اموری نامحتمل و حتی نامعقول انجامیده است. «اگر مروب ولتر و مروبهٔ مافئی از چنان زیباییهایی برخوردار می‌بودند که بتوانند ملانقطی گربها را به باد فراموشی بسپارند در نظر من مانعی نداشت که هشت روز طول بکشند و صحنهٔ عمل به هفت موضع دریونان تغییرمحل داده شود.»(۹۲) ولی استدلال لسینگ با برهان رایج دایر بر اینکه نبوغ از قواعد برتر است و یا اینکه قواعد محدودکننده‌اند یکسان نیست. او گهگاه چیزهایی می گوید که به نحوی فریبنده رمانتیکی می‌نماید: «نبوغ به همهٔ مرزهی نقد می‌خندد.»(۹۳) «نبوغ مجاز است از هزاران چیزی که هرشاگرد مدرسه‌ای می‌داند بی‌اطلاع باشد. دارایی او عبارت است از آن چیزهایی که از درون خود، با احساس خود ایجاد می‌کند، نه ذخایر برروی هم انباشته سدهٔ حافظهٔ او.»(۹۴) ولی در بیشتر موارد بر وجود سازگاری میان نبوغ و قواعد،خیال و قدرت تشخیص،بافتاری می کند.

خدا را شکر که امروزه ازوجود نسلی ازمنتقدان برخورداریم که والاترین نقد آنها هرگونه نقدی را در مظانّ اتهام قرار می‌دهد. اینان فریاد برداشته‌اند: «نبوغ! نبوغ!» «نبوغ از همهٔ قواعد برتر است.» «آنچه نبوغ ایجاد می کند همان قاعده است.» بدین سان مجیز نبوغ را

می گویند تا، به‌گمان من، خود نیز نابغه به‌شمار آیند. ولی آثارشان نشان می‌دهند که ذره‌ای نبوغ در وجودشان یافت نمی‌شود، چرا که درعین حال می‌افزایند: «قواعد، نبوغ را محدود می‌کنند.» گویی در دنیا چیزی یافت می‌شود که بتواند نبوغ را محدود کند. آن هم چیزی که، به اقرار خود ایشان، برخاسته از آن است. هر منتقدی نابغه نیست، ولی هر نابغه‌ای منتقدی مادرزاد است. گواه همهٔ قواعد در درون اوست.(۹۵)

«هرکس که درست استدلال کند آفریننده نیز هست، و هرکس که بخواهد آفریننده باشد باید توانایی استدلال نیز داشته باشد.»(۹۶) بدین ترتیب لسینگ برآن است که عمل شاعر هدفمند است و باید دنیایی را بیافریند که آن نیز هدفمند و منسجم باشد.

قواعد مکانیکی اهمیّتی ندارند. و چنانکه در قطعه‌ای شگفت‌انگیز اظهار می‌دارد حتی خلوص انواع ادبی نیز مهم نیست:

در کتابهای درسی بحق باید آنها را با کمال دقت از یکدیگر مجزّا کنیم، ولی اگر نابغه‌ای، با اهدافی والاتر، چند نوع ادبی را درهم آمیزد و اثری واحد به وجود آورد، بیایید کتابهای درسی را فراموش کنیم و تنها به این امر بپردازیم که آیا به آن هدفهای والاتر دست یافته است یا نه. برای من همه اهمیتی دارد که نمایشنامه‌ای از اوریپید نه کاملا روایی است و نه بکل دراماتیکی. بیوندی[۱۴۸] اش بخوانید؛ همین کافی است که این موجودِ بیوندی از قاعده‌مندترین موالید رامین‌های قاعده بناهِ ما یا هر اسم دیگری که برآنها می‌گذارید نزد من خوشایندتر و برایم آموزنده‌تر است. اگر استر نه اسب است و نه خر آیا از اینکه یکی از سودمندترین حیوانات بارکش است چیزی می‌کاهد؟(۹۷)

انسجام دنیای شاعر، محتمل بودن و خلوص و ویژگی تأثیر آن است که اهمیّت دارد. لسینگ این مطلب را مدام تکرار می‌کند که سیر داستانی باید مسیری منطقی را طی کند. «نابغه فقط به رویدادهایی که رشته در یکدیگر دارند و به رشته‌هایی از علتها و معلولها می‌پردازد: معلول را به علت بازمی‌برد، این را با آن می‌سنجد، در هر موردی امر اتّفاقی را کنار می‌گذارد، هرچیزی را چنان ترتیب می‌دهد که به نحو دیگری نمی‌توانست رخ دهد ــ کار نابغه این است.»(۹۸) معجزه، یا حتی صحّت و دقت تاریخی محض، در درام جایی ندارد، زیرا رویدادهای تاریخی بسیاری وجود دارند که توجیه‌ناپذیر، درك نشدنی و فاقد انسجام‌اند. ترازدی عبارت از «تاریخی که به شکل گفت‌وگو درآمده باشد» نیست.(۹۹) لسینگ در بحث دربارهٔ نمایشنامهٔ *اسکس* توماس کرنی و ایرادهای تاریخی که ولتر به آن گرفته است بتفصیل به این مبحث می‌پردازد. در هر موضعی که

شاعر با رویدادهای نامحتمل مواجه می‌شود، مثلا در رودوکون کرنی که کلئوپاترا همسر و دوفرزندش را به قتل می‌رساند. باید به تمهید رشته‌ای از علتها و معلولها بپردازد تا بدان وسیله رویدادهای نامحتمل را لازم بنمایاند. «کسی که محتمل بودن مبتنی بر حجیّت تاریخی برایش کافی نیست، خواهد کوشید تا شخصیت آدمهای بازی را چنان بیافریند، رویدادهایی را که این شخصیّتها را به عمل وامی‌دارند چنان لازم و ملزوم یکدیگر قرار دهد، هیجانها و عواطف هر شخصیّتی را چنان تعریف کند، و این هیجانها را چنان بتدریج در مراحل مختلف هدایت کند، که در تمام موارد حیزی جز طبیعی‌ترین و معمولیترین رشته از رویدادها را شاهد نباشیم.»(۱۰۰) شاعر باید «ساختار پنهان» طرح داستانی(۱۰۱) خود را بپروراند زیرا برای دست یافتن به آن اینهمانی با شخصیت که مبنای حسّ ترحم و از این رو مبنای اثر تراژدی است به این «محتمل بودن درونی»(۱۰۲) نیازمند است. فراموش نکنیم که «حه با جریاتی مایه زمام کار را از دست ما بگیرد و ما را به دست زدن به اعمالی وادارد که در حالت خونسردی آنها را با خود بسیار بیگانه بشمار آوریم.»(۱۰۳)

بدین ترتیب موضوع اثر تراژدی، اثر بالایس از طریق رحم و ترس، را با موضوع ساختار تراژدی پیوند زده است. لسینگ اکنون دریافته است که تعریف اثر تراژیکی به صورت رحم یا سقف محض غیرممکن است. او قسمت کانونی نوشتهٔ ارسطو را به معنای «رحم یا ترس» در موقعیّتی که در آن ترس به طور حتم با رحم ملازم است تلقی می کند. این ترس عبارت از وحشت نیست، بلکه ترسی است «که زشتاهت ما با شخصیّتی که در رنج است درما برانگیخته می گردد... ترس از اینکه ما نیز خود ممکن است چنین مورد ترحّم واقع شویم»؛(۱۰۴) اگر قهرمان نمایشنامه با ما «از یک قماش است»(۱۰۵) و «از خود ماست»(۱۰۶) و شایراین از آدمهای معمولی فراتر یا فروتر نیست باید به او دل بسوزانیم. شهیدان و هیولاهای کرنی دل ما را به رحم نمی آورند و تراژیکی نیستند، چنانکه ریچارد سوم شکسپیر نیز تراژیکی نیست. حسن ترحم تراژیکی را پیدا از آنجه لسینگ «نوعدوستی»[۱۴۹] اش می خواند متمایز ساخت: نوع اخیر ترحّمی است که در مقام یکی از ابنای بشر حتی نسبت به بدترین جانیان ابراز می‌داریم در حالی که دستخوش این ترس هم نیستیم که مبادا به سرنوشت او دچار شویم. اما منظور از «بالایس» چنین رحم و ترسی چیست؟ واژهٔ «بالایس» را به انواع تعبیرات مختلف معنی کرده‌اند: برخی ان را به معنای خودادن و مقاوم کردن ذهن خویش در برابر حس رحم و ترس گرفته‌اند. برخی دیگر از ان معنایی دقیقاً متضاد فهمیده‌اند: تعدیل، تلطیف و تزکیهٔ حس ترحم و ترس، یا حتی افزایشی در این احساسات. ارسطوشناسان جدیدی چون برنایس[۱۵۰] (۱۰۷) آن را به نحوی قانع کننده با تعبیراتی پزشکی مانند

149. «philanthropy»

۱۵۰. Jakob Bernays (1824-1881) دانشمند آلمانی متخصص در زبانهای باستانی.

معالجهٔ به‌مثل[۱۵۱] تفسیر کرده‌اند. ذهن را باید از رحم و ترس پاک کرد. بالایش روندی شفابخش است. لسینگ تفسیری خاصّ خود دارد که گرچه از نظر تاریخی درست نیست ولی با طرح کلّی او سازگار است: او بالایش را با تعادل عواطف و هیجانات، به نحوی که در *اخلاق نیکوماکی*[۱۵۲] آمده است، یکی می‌داند. «بالایش چیزی جز تبدیل هیجانها به عادات حسنه نیست.»(۱۰۸) ما باید به حدّ مطلوب رحم و ترس دست یابیم: آنان که بیش از حد دستخوش این احساسات هستند باید راه کاستن از آن، و آنان که به اندازهٔ کافی از این احساسات برخوردار نیستند باید سبوهٔ افزودن به آن را بیاموزند. بدین ترتیب ترازدی «مدرسه‌ای برای دنیای اخلاقی» است.(۱۰۹) البتّه این مطلب از اصول بنیادین دیدگاه نئوکلاسیکی نسبت به ادبیات است. «منظور همهٔ انواع شعر بهبود وضع ماست»: اینکه «شاعرانی یافت می‌شوند که حتی در این هم شک می‌کنند» باعث تأسف است.(۱۱۰)

علّت وجودی همهٔ انواع ادبی بهبود وضع ماست. امّا ترازدی برای نیل به این مقصود وسیله‌ای خاص دراختیار دارد و آن بالایش حسّ رحم و ترس است. لسینگ ــ درتناقضی آشکار با گفتهٔ دیگری که ضمن آن امتزاج انواع ادبی را می‌پذیرد ــ مصرّانه می‌گوید که «همهٔ انواع ادبی قادر به بهبودبخشیدن به همهٔ چیزها نیستند، دست کم هر نوعی نمی‌تواند به آن درجه از کمال که برای نوع ادبی دیگری ممکن است از عهدهٔ این کار برآید؛ ولی آنچه هر نوعی به حد کمال قادر است بهبود بخشد و این کار را از هر نوع ادبی دیگری بهتر صورت دهد ــ آن امر بخصوص غایت خاصّ آن نوع ادبی است.»(۱۱۱) این نظر که کار تئاتر سرگرم کردن تماشاگران با داستان‌گویی است خشم لسینگ را برمی‌انگیزد. «پس این کارِ توانفرسایِ آفرینش شکل دراماتیکی به چه کاری می‌آید؟ اگر از کار خود و نمایش آن بر روی صحنه هدفی فراتر از این نداشته باشم که برخی از آن عواطفی را ارائه کنم که هرکس می‌تواند در آسایش خانهٔ خود همانندش را در داستانی خوب بخواند پس چرا تماشاخانه بسازیم، زنان و مردان را تغییرشکل بدهیم، نیروی حافظه آنها رابیازاریم، و تمام مردم شهر را به گردآمدن در نقطه‌ای دعوت کنیم؟»(۱۱۲) در این شکایت عجیب وجود و جاذبهٔ کمدی نادیده گرفته شده و به این واقعیت بسیار ساده توجهی نشده است که بازیگران حافظهٔ خود را نمی‌آزارند بلکه به یاد سپردن نقش خود را دوست دارند و مردم نیز از تغییر شکل دادن و در نقطه‌ای تجمع کردن خوششان می‌آید.

ولی نظریّهٔ ترازدی لسینگ را نمی‌توان بندآموزیِ ساده یا حتّی قابل تقلیل به توازن میان ترس و ترحم ــ که او «بالایش»اش تعبیر می‌کند ــ تلقّی کرد. ترازدی از آن رو به تحقق همهٔ اینها قادر است که دنیایی همانند دنیای واقعی می‌آفریند. دنیای درام عبارت است از

۱۵۱. homeopathic cure، شیوه‌ای درمانی که مبتنی بر استفاده از داروهایی است که در بدن سالم علائم همان بیماری را ایجاد می‌کند

۱۵۲. *Nicomachean Ethics*، کتاب ارسطو در علم اخلاق.

دنیایی دیگر. دنیایی که چه‌بسا رویدادهای اتّفاقی اش به ترتیب دیگری به هم پیوسته باشند. ولی با این حال باید درست همانگونه که در این دنیا انتظار می‌رود پیوندشان منطقی باشد: دنیایی که در آن علت و معلول ممکن است به ترتیبی متفاوت عرضه شوند ولی با وجود این به اثری کلّی می انجامند که خیر است: خلاصهٔ کلام دنیای آدمی نایفه. یعنی کسی که (اگر مجاز باشم بدون اینکه نام آفریننده را ببرم یا ذکر شریفترین آفرینش او به وی اشاره کنم) برای تقلید از والاترین حدّ نبوغ در مقیاسی بسیارکوچك. اجزای دنیای حاضر را جابجا می کند، کاهش می‌دهد، و افزایش می‌دهد تا از آنها کلّیّتی بیافریند که با هدفها و غایات خود اوهماهنگ باشد.(۱۱۳)

حتین می نماید که بدین ترتیب ترازدی همانا توجیه خداست، خداشناسی است استدلالی[۱۵۳]. و همانگونه که جهان آفریدهٔ خدا مظهر نیکی است، حتی اگر ما قادر به درك خیر غایی در هر امر سرّی نباشیم، ترازدی هم دنیایی ذاتاً اخلاقی است. دیوصفتانی نظیر ریچارد سوم در تاریخ بافت می‌شوند، و کسانی نیز هستند که بی‌هیچ گناهی متحمّل رنج بسیار می‌شوند. اما تاریخ هم،

در پیوند ابدی و لایتناهی همهٔ امور، دارای جنبه‌ای مثبت است. اگرچه بر پایهٔ پیوندهای معدودی که شاعر برمی‌گزیند ممکن است در نظر ما حتین بیاید که در تاریخ چیزی جز ستمگری و سرنوشت کور وجود ندارد ولی در واقع همه چیز حاکی از عقل و خیر است. شاعر باید از این پیوندهای معدود کلیتی بسازد که فی‌نفسه تام و تمام باشد. وتوجیهش درخود اثر نهفته باشد به صورتی که هیچ مشکلی پیش نیاید که حلّ آن را در خود طرح نتوان یافت. هرگز نباید وادار شویم که در جستجوی دلیلی برای چیزی به خارج اثر هنری و به طرح کلّی امور مراجعه کنیم. کلّی که این خالق خاکی [شاعر] به وجود آورده است باید سوادی از کلّ خالق سرمدی باشد. باید ما را با این اندیشه مأنوس کند که همچنانکه در این اثر همهٔ امور به بهترین وجهی سامان می‌یابد، برروی کرهٔ خاکی نیز چنین خواهد بود. هرگاه که شاعر مسیّات خفیّهٔ قادر متعال را در تنگنای دایره‌ای محقر محدود می کند و عالماً عامداً ما را نسبت بدان سراسیمه می سازد شریفترین رسالت خویش را فراموش کرده است... این عواطف غم‌انگیز را به چه منظوری برمی‌انگیزند؟ که تسلیم ورضایمان بیاموزند؟ این را فقط عقل سلیم می تواند به ما بیاموزد. ان هم اگر تعلیمات عقل بر ما مؤثر باشند، و اگر قرار باشد با تمام تسلیم ورضای خود بتوانیم انکای به نفس و سهامت سادمانهٔ خود را حفظ کنیم. باد وری سونه‌های گمراه کننده و سرنوشتهای دهشتناك و نابحقّ هرچه کمتر، بهتر. انها را از صحنهٔ نمایش و حتی درصورت امکان از تمام کتابها براندید!(۱۱۴)

بنابراین درام دنیایی را به ما می‌نماید که به صورتی معقول، ارادهٔ اخلاقی را با شفافیّت متجلّی می‌سازد و نسبت به آن مطیع و منقاد است. رنجی را که مبتنی بر گناهی نباشد نباید بر روی صحنه آورد زیرا عقل و دین باید ما را متقاعد ساخته باشند که حتّی اندیشهٔ وجود انسانی که بی گناه گرفتار مصیبت شده باشد «کذب و کفرآمیز است.»(۱۱۵) رسالت والای ترازدی آشکار ساختن نظم جهان هستی است. لسینگ، با خوش‌بینی قرن هجدهم و ایمان خاصّ آن به وجود خدایی خیرخواه و جهان متعلق به او، مفهوم ترازدی را فرومی‌یاسد: به‌زعم او، آزادی اراده، و تعارض میان انسان و خدا یا سرنوشت با جهان هستی در ترازدی جایی ندارند.

مفهومی که لسینگ از ترازدی در ذهن دارد عمیقاً اخلاقی است، و با تفسیری که بعدها بوچر[۱۵۴] از نوشته‌های ارسطو کرد مطابقت دارد. براساس این تفسیر «عمل دراماتیکی باید چنان اهمیتی داشته باشد، و معنای آن مستعد چنان توسّعی باشد که از طریق آن بتوانیم قوانین والاتری را که بر جهان حاکم‌اند دریابیم.»(۱۱۶) ولی لسینگ متأسفانه با برداشتی که از این قوانین والاتر دارد محدودیتهای خلق وخو و زمان خویش را آشکار می‌سازد. دنیای او دنیای قرن هجدهم است با خدایی خیرخواه، طبیعتی خیرخواه و مردمی که ذاتاً خیرخواه‌اند. ارتباط ترازدی با قربانی‌کردن و با امر قهرمانانهٔ فخیم و امر شگفت‌انگیز و ربوبی و «راز سترگ»[۱۵۵] قطع شده و به صورت درسی عبرت‌آموز در انساندوستی درآمده است. تأکید لسینگ بر انسجام و کلّیّت دنیای درام، محتمل بودن درونی آن، در واقع هر هنری را توجیه می‌کند که از نظر روان‌شناختی صادق و منسجم، و تصویری کاملا برانگیخته از زندگی باشد، حتی اگر ترازیکی یا اصلا دراماتیکی هم نباشد. ازمقام قهرمان کاسته است: او دیگر نمی‌تواند شهید یا جنایتکار باشد؛ باید آدم میانه حالی باشد که گناهش فقط قصوری قابل درك است، لغزشی که تحت کیفیات مخفّفهٔ فشار یا جهل رخ داده است. رقّت موقعیّت او منبعث از رنج صرف است. شنونده‌اش استاد حیره‌دست ترحم است، کسی که انسانیت خویش را به‌کار می‌اندازد و آن را با عادات بسنده مأنوس می‌کند. نه کسی که ترازدی او را یا بسختی تکان دهد و پاره‌پاره کند یا به شکیبایی و بی‌اعتنایی رواقی‌اش برساند. پس لسینگ هم نمایندهٔ همان ناتوانی زمانهٔ خویش نسبت به درك سرشت هنر است که در مورد دکتر جانسن و دیدرو مشاهده کردیم. او نیز بسان ایشان راه را برای برداشتی از ادبیات هموار می‌کند که رئالیسم روان‌شناختی و اجتماعی قرن نوزدهم برآن مبتنی است.

۱۵۴. Samuel Henry Butcher (1850-1910) دانشمند انگلیسی و مؤلف کتاب مهمی دربارهٔ هنر شاعری ارسطو.

۱۵۵. the *mysterium tremendum*

نه: *اشتورم اوند درانگ* و هردر

لسینگ، با کنارگذاردن روایت فرانسوی مشرب نئوکلاسیسیسم و واردکردن برداشتی آزادمنشانه از گفته‌های ارسطو که به او امکان می‌داد تا خواسته‌های خویش را در زمینهٔ رئالیسمی خلاقی ارضا کند، کوشید که این مشرب را به بیانی تازه ارائه نماید. بدین ترتیب اصل بنیادین تقلید، مفهوم قواعد (با تمام علاقه‌ای که به تغییر آنها داشت)، و این نظر را که آفرینش ادبی عبارت است از داوری و استعداد، حفظ کرد.

ولی چیزی نگذشت که نئوکلاسیسیسم جدید را نیز در آلمان طرد کردند. واکنش در برابر ذوق فرانسوی و اصول مشرب روشنگری، که از فرانسه وارد شده بود، عمیقتر شد تا اینکه در اوایل دههٔ ۱۷۷۰ به شکل نهضتی موسوم به *اشتورم اوند درانگ* ــ برگرفته از عنوان یك نمایشنامه ــ منجلّی گشت. به اعضای گروه نویسندگان منسوب به این نهضت مشکل بتوان نام متفقد داد. نظرات آنها عمدتاً از پیروان فرانسوی مشرب احساسات طلبی و بدوی پسندان انگلیسی گرفته شده است. گو اینکه آنها رابه زبانی بمراتب تندتر درآوردند و یا صدایی بمراتب بلندتر ادا کردند: لنتس[1] قواعد را بکل طرد کرد؛(۱) بورگر[2] به ترویج شعر عامیانه پرداخت؛(۲) اشتولبرگ[3] سعردینی را «جاری شده از دلی که لبریز شده» خواند و از آن تجلیل کرد.(۳) «نبوغ» به صورت شعاری درآمد که در آن طرد کامل انضباط و سنت با اعتقاد به صرافت طبع خلّاق پیوند خورده

۱. Jakob Michael Reinhold Lenz (1751-1792). شاعر و نمایشنامه‌نویس آلمانی که به محفل گوته پیوست و با او به وایمار رفت ولی به سبب رفتار ناشایست و بی‌مبالاتی ناچار شد آنجا را ترك کند.

۲. Gottfried August Bürger (1747-1794). شاعر و نویسندهٔ آلمانی. منسوب به محفل ادبای جوان درگوتینگن مترجم آثار شکسپیر و بخشهایی از آثار هومر.

۳. Friedrich Leopold, Count Stolberg (1750-1819). شاعر آلمانی که آثار او با اشعار برادرش کریستیان (۱۷۴۸ـ۱۸۲۱) در پیوند محفل به چاپ رسید.

بود.(۴) دراین دوران طبیعت به معنای طبیعتِ دست نخورده، طبیعی بودن و طبیعت‌خواهی (ناتورالیسم) درآمده بود. لحن و خشونت و حتی فریاد موجد نقد نیستند: تا پیدایش هردر بر عرصهٔ ادب، مجموعه‌ای از آرا، ذوقی تازه با فلسفه‌ای دربارهٔ ادبیات به ضابطه درنیامد.

نظریهٔ پیش‌رمانتیکی انگلیس را هاینریش ویلهلم گرستنبرگ[۴] (۱۷۳۷ـ۱۸۲۳) به خوانندگان آلمانی معرفی کرد. ولی گرستنبرگ در بیان این آرا لحنی افراطیتر انتخاب کرد، و تقریباً از همان ابتدای *نامه‌هایی دربارهٔ مسائل ادبی*[۵] خود (۱۷۶۶) به نقل قول از *تأملاتی دربارهٔ ملکهٔ پریان* نوشتهٔ وارتن پرداخت و وارتن را به اتهام بزدلی، پذیرفتن عیوب اسپنسر، و برخورد تردیدآمیز با موضوع وحدت در اثر هنری مسخره کرد. در نظر گرستنبرگ با معیارهایی چنین بی‌ربط نباید به قضاوت دربارهٔ اسپنسر دست زد؛ اسپنسر جز اینکه گلچینی از ماجراهای رمانتیکی به ما عرضه کند هدف دیگری نداشته است. او با «لطفی که ورای دسترس هنر قرار دارد» باعث سرور ما می‌شود و با قدرت شگفت‌انگیز تخیّل خلّاق ما را از این عالم به در می‌برد.(۵) در مجموعه‌ای از نامه‌ها که حاوی معرفی شکسپیر به خوانندگان آلمانی است و با انتقاد از ترجمهٔ متور ویلاند آغاز شده است، با تغییر جهتی کامل به سوی قطب مخالف، تمام مسائل مربوط به انواع ادبی و قواعد و تألیف را به دور می‌اندازد. «رده‌بندی درام را دور بیندازید»: «بگویید *نمایشنامه*، تاریخ، تراژدی، تراژی کمدی، کمدی، هرچه می‌خواهید: من آنها را تصویرهایی زنده از سرشت اخلاقی می‌نامم.»(۶) گرستنبرگ فکر بررسی بالایش، یا حتی برانگیختن عواطف رحم و ترس را رد می‌کند. *لیرشاه*، مکبث، هملت، *ریچاردسوم*، *رومئو و ژولیت* و *اتللو* حکایتهایی تراژیکی نیستند، بلکه نمایشنامه‌هایی مبتنی بر شخصیت‌اند.(۷) این بدان معنا نیست که شکسپیر از هنر عاری و یا بدوی است. کاملا برعکس: «در سراسر آثار او کلیّتی می‌بینم، ابتدا، وسط و انتها، تناسب، اهداف، شخصیتها و گروههایی که در برابر یکدیگر قرار دارند.»(۸) وحدت خوش‌منظری از هدف و تألیف، «توهّمی شاعرانه» در این آثار یافت می‌شود که درنظر گرستنبرگ کاملا غیرتئاتری و حتی ضدتئاتری است. «تراژدی»، به معنای تراژدی فرانسوی و تقلیدهایی که از آن شده، «شعر نیست.»(۹) ضمن مجموعه‌ای از نقل‌قولها می‌کوشد تا نشان دهد که شکسپیر چگونه شخصیتها را به مقتضای سن آنها می‌پروراند. گرستنبرگ معتقداست که شکسپیر نمایشنامه‌نویس نیست، بلکه استاد ترسیم چهره‌های روان‌شناختی است.(۱۰)

گرستنبرگ شعر اقوام اروپای شمالی را به آثار شکسپیر و اسپنسر افزود. او در دانمارک می‌زیست، با زبان دانمارکی آشنا بود و از این‌رو قادر بود ترانه‌های عامیانهٔ دانمارکی[۶] را که در قرن شانزدهم گردآوری شده بود وصف کند و بخشی از *ادا* را نیز ترجمه کند. قسمتهایی که نقل می‌کند در نظر خودش بواقع بیندارگونه، و مانند شعرهای بدوی و آثار شکسپیر بسیار استعاری

۴. Heinrich Wilhelm Gerstenberg، شاعر و منتقد دانمارکی متولد در آلمان.

5. *Briefe über Merkwurdigkeiten der Litteratur* 6. *Kaempe Viser*

است. او یکی از نخستین کسانی است که از جناسهای سکسپیر دفاع کرده‌اند.(۱۱)

این سعر طبیعت همانا سعر نبوغ است و نقطهٔ مقابل "فرهیختگی"[۷] یا ذهنی نکته‌یاب ست. نبوغ برای گرستنبرگ نیز همانند هامان مفهومی بسیار مهم به‌سمار می‌آید: الهام است و تخیل و اتس و آفرینش توهّم و ابداع و نازگی و اصالت.(۱۲) سعر، حماسهٔ فخیم (همر) و «اوده فخیم (بیندار) است، نه درام. «در میان ذهنهای نکته‌یاب مراتب و درجات وجود دارد، ولی نه در میان نوابغ سعری. ساعری که فاقد نبوغی عظیم باشد ساعر نیست.»(۱۳) همهٔ تعبیرات جدید زمانه در اینجا جمع شده است.

اما گرستنبرگ همواره آنچنان که از این گفته‌ها برمی‌آید تندرو نبود. از نوشته‌های پراکندهٔ او، که از جمله مشتمل بر مجموعه‌ای مفصّل از کتابگزاری است که برای هامبورگیشه نویه تانیونگ[۸] (۱۷۶۷ـ۱۷۷۱) نوشته، بسهولت می‌توان آرایی مساعد نسبت به درایدن، پوپ، جانسن (از *راسلر* خیلی خوشش می‌آمد)، ریچاردسن، استرن، گولدونی و حتی ویلاند گردآوری کرد.(۱۴) این نوشته‌ها حاکی از آن هستند که ذوق گرستنبرگ التقاطی بوده و او، گذشته از همر، سکسپیر، اسنسر و سروانتس، واقع نمایی، احساسات، و شیطنتهای روکوکو را هم می‌پسندیده است. ولی تمام این تردیدها نباید حجابی برای قطعه‌های درخشانی شود که دربارهٔ سکسپیر و نبوغ نوشته و حداعلای نفوذ و تأثیر را داشته‌اند. بانی و باعث تصویر عجیبی از سکسپیر، که بعدها مورد تأیید هردر و گوتهٔ جوان هم واقع شد، همین نوشته‌ها بود: سکسپیر به منزلهٔ شاعر، سخصیت برداز. ولی بدون هیچ نسبتی با تئاتر. تأمّلات او دربارهٔ نبوغ زمینه را برای تجلیل از صرافت طبع و آفرینندگی و شور و شوق عاری از تفکری که نسل جدید از سعر انتظار داشت فراهم کرد.

یوهان گئورگ هامان (۱۷۳۰ـ۱۷۸۸) را معمولاً پدر روحانی هردر به‌شمار می‌آورند. اما او با هردر تفاوت بسیار دارد و لازم است که جداگانه مورد بحث قرار گیرد. هامان یکی از نخستین آلمانیهایی بود که اصول عصر روشنگری را کاملا طرد کردند؛ این امر پس از آنکه هامان ضمن سفری به لندن (۱۷۵۸) تغییر مذهب داد اتفاق افتاد. نظریهٔ ادبی او (اگر بتوان آرای او را نظریه خواند) منحصراً بخشی از فلسفهٔ دینی اوست که متضمن طرد سرناهای تمدن جدید است. پس هامان را نمی‌توان منتقد ادبی یا حتی ادیب به‌شمار آورد؛ او پیام‌آوری دینی بود و خود نیز چنین می‌خواست. از لحاظ فرهنگی به محفل یاکوب بومه[۹] و عارفانی همانند او از دورهٔ رنسانس تعلّق دارد. او عناصری از مشرب گنوسی[۱۰]، نوافلاطونی و جز آنها را با مقدار زیادی از مطالب مشرب برهیزکاری لوتری به صورت آمیزهٔ عجیب و غریبی درآورد و چیزی از مسلک اصالت حسّ را نیز

7. *bel esprit* 8. *Hamburgische Neue Zeitung*

۹. Jakob Bohme (1575-1624) حکیم الهی آلمانی.

10. gnosticism

که در همان ایام مطرح شده بود به آن افزود. نوشته‌هایش، به صورتی که خود او منتشر کرده، صرفاً متشکل از سلسله‌ای از رسالات کوتاه است که گاهی بدون نام مؤلف در چند نسخه به چاپ رسیده است و بنابراین دسترسی به آنها نیز برای بسیاری از خوانندگان ناممکن بود. این نوشته‌ها حاوی بحثهایی به‌هم پیوسته نیستند، بلکه معمولاً شامل یك رشته گفته‌های حکمت‌آموزند یا مجادلات آمیخته به مطایبه و مطالب عجیب، آکنده از اشاراتی به امور کاملا محلی و محدود به آن زمان و نقل قولهایی بغایت پیچیده، غالباً از یونانی و عبری. شهرت هامان در زمان خودش صرفاً جنبه‌ای شخصی و حتی افسانه‌ای داشت، اما از نفوذی عمیق برخوردار بود چنانکه هردر در محضرش به تلمّذ پرداخت و گوته و یاکوبی[۱۱] مطالبی از او آموختند. مدّتها پس از مرگ هامان، یعنی در سالهای ۱۸۲۱ـ۱۸۲۵، فریدریش روت[۱۲] مجموعه‌ای از آثار او را منتشر کرد. از آن زمان به بعد مطالعه و بررسی نوشته‌هایش ممکن گشت و مقام او در حکمت الهی برونشانها بتدریج تثبیت شد و گروهی شیفته او شدند و چنانکه گویی آثارش وحی منزل‌اند به تحقیق در آنها پرداختند. شیفتگی گروهی محدود ادامه یافت تا اینکه در قرن حاضر جای خود را به بررسی علمی افکار و نقش تاریخی هامان داد، و سرانجام این بررسیها نیز به ارتقای مقام او به عنوان «نیای بزرگ»[۱۳] دوران عظمت ادبیات آلمان انجامید. گفتهٔ گوته حاکی از اینکه او بزرگترین شخصیت قرن بوده است بار دیگر بجدّ مطرح شده است.(۱۵)

گذشته از میزان اهمیّت هامان درمقام متفکری دینی، باید به موقعیت او در تاریخ نقد بپردازیم. او را باید صرفاً سلسله‌جنبان دانست. گفته‌هایش را دربارهٔ شعر می‌توان در دو صفحه گردآورد، گو اینکه دربارهٔ تك تك نویسندگان نیز اظهارنظرهای فراوانی دارد که البتّه آنها را نه به صورتی مبسوط ارائه کرده و نه به اثبات آنها پرداخته است. بدین ترتیب، اگرچه شکسپیر را به حدّی وافر می‌ستاید، ولی نام او در نوشته‌هایش از مترادفی برای واژهٔ نبوغ درنمی‌گذرد.(۱۶) اما آن گفته‌ها که به بیش از دو صفحه بالغ نمی‌گردند و بیشتر آنها در «چکیدهٔ زیباشناسی»[۱۴]، بخشی از *مجاهدتهای لغت‌شناس*[۱۵] (۱۷۶۲)، یافت می‌شوند تکان دهنده‌اند. جهان یکسره زبان خداست و از این رو شعر چیزی جز تقلید از این زبان نیست. «لوگوس»[۱۶] همانا عقل است، ولی کلمه و مسیح نیز هست. بدین ترتیب «همهٔ علم ما حسّی و مجازی است.»(۱۷) شعر فقط به زبان صور خیال سخن می‌گوید. «حواس و عواطف از چیزی جز صور خیال سخن نمی‌گویند و جز آنها را درك نمی‌کنند. گنجینهٔ علم و شادی بشر سراسر در صور خیال نهفته است.»(۱۸) از لحاظ تاریخی، شعر با اسطوره و دین و دانش بشر یکی است. «شعر زبان مادری بنی‌آدم است، همان سان که

۱۱. Friedrich Heinrich Jacobi (1743-1819)، فیلسوف و نویسندهٔ آلمانی.

12. Friedrich Roth 13. *magnus parens* 14. «Aesthetica in nuce»

15. *Kreuzzüge des Philologen (Crusades of the Philologist)*

۱۶. logos ← «کلمه یا لوگوس» در *دایرةالمعارف فارسی*.

باغبانی از کشاورزی کهنتر است، و نفاسی از نویسندگی، آواز از خطابه، تشبیه از قیاس، دادوستد بایاپای از بازرگانی.»(۱۹) «همواره چنین می نماید که 'افسانه'[17]، یعنی حکایت و ابداع، از لحاظ زمانی بر 'رقت' و هجوم احساسات مقدّم است.»(۲۰) «در آغاز حماسه و حکایت است، و از آنها گذشته چیزی جز اود و ترانه وجود ندارد.»(۲۱) بدین ترتیب شعر همان دین است، دینِ آغازین، و «نوعی طبیعی از نبوت» است.(۲۲) شعر از تقدّس برخوردار است: کتاب مقدس نه تنها کلام خدا، که والاترین نوع شعر نیز هست. هامان «رستگاری به وسیلهٔ یهود»، «سفرهای زیارتی به یمن[18]»، جهاد دینی در مشرق زمین» را تبلیغ می کند، چرا که «طبیعت و کتاب مقدس مواد روح زیبای آفرینندهٔ تقلیدکننده‌اند.»(۲۳) پس شعر مشرق زمین و کتاب مقدس، همراه با آثار هومر و شکسپیر، الگوهای اصلی اند. آنها همه شعر حکمت آمیزند، و نه آن سان که هردر بعدها گفت، شعر قومی. در نوشته‌های هامان فقط نگاهی گذرا به شعرهای قومی لاتویایی یافت می شود که به این سمت توجه دارد.(۲۴) به لوت و کتاب او زیر عنوان *سخنرانیهایی دربارهٔ شعر عبرانی* و نیز یکن و تفسیرش دربارهٔ اساطیر باستان اشاره کرده، ولی از پرسی یا اسیان ذکری به‌میان نیامده است.(۲۵)

بدین‌سان هامان تقلید از طبیعت، مخترع بودن، 'طبیعت زیبا'، و همه پیشفرضهای نئوکلاسیسم را تقبیح می کند. ولتر را «شیطان قرن» می خواند.(۲۶) روش تفسیر جدید کتاب مقدس را که در متن فقط به دنبال یك معناست نکوهش می کند؛ او به تمثیل و شعر حکمت‌آمیز عقیده دارد، زیرا همهٔ طبیعت تمثیلی عظیم از قدرت الهی است.(۲۷) «چکیدهٔ جدیدترین آرای زیباشناختی، و نیز کهنترین آنها، این است: 'از خدا بترس و او را بستای.'»(۲۸)

این جهان بینی، با وحدتی که میان عقل و زبان قایل است، متضمن استعلای نبوغ است، و از جملهٔ آرای ادبی هامان در زمان خود او نفوذ بیشتری یافت. مفهوم نبوغ نزد او عبارت از احساس، تخیّل، التهاب، الهام، ابداع، و خلاقیّت است. «مخیّلهٔ بی نزاکت من هرگز یارای آن نداشته است که نابغه‌ای خلّاق را عاری از آلت تناسلی تجسّم کند.»(۲۹) ولی مشربهای اصالت حس و عاطفه را با عرفان ترکیب کرده است. نبوغ در نظر هامان به معنی 'خدای درونی' سقراطی و «جهالت» آن نیز هست. «نابغه زرفای همه چیز را، حتی امور ژرف خداوند را، درمی نوردد و درمی یابد.»(۳۰) نابغه تقریباً همانند نبی و از مجانین ملهَم[19] است. این مطالب از لحاظ ادبیات به معنای طرد قواعد است. «جهل هومر را به قواعدی که پس از او به ذهن ارسطو خطور کرده است، و جهل سکسپیر را به همان قواعد انتقادی یا دست‌درازی او را از محدودهٔ آنها چه چیزی جبران می کند؟ ناسخ به اتفاق آرا نبوغ است.»(۳۱) «آنهایی که برآن اند تا هنرها را از بُلهوسی و ندار عاری کنند جانیانی هستند که به سرف و حیات آنها حمله می برند.»(۳۲)

اینها مایه‌های اصلی فکر هامان است که به ادبیات مربوط می شود. از لحاظ عمق ضدیتی که در

17. *mythos* 18. *Arabia felix* 19. inspired fool

آنها با امور فکری یافت می‌شود می‌توان آنها را سرچشمهٔ بسیاری از آن چیزهایی دانست که بلافاصله در آلمان پیش آمد. همان گذشتهٔ مبهم مشربهای عرفانی و نوافلاطونی و پرهیزکاری را به رمانتیسیسم آلمان می‌پیوندد. گوته مایل بود که آثار هامان را منتشر کند و درشرح وضعیت ادبی دوران جوانی خویش مقام شامخی به او بخشید.(۳۳) هگل با تردیدهایی، ولی در عین حال با لحنی ستایش‌آمیز، به بررسی آثار او پرداخت.(۳۴) کیرکگور[۲۰] از ثابت‌قدمترین خوانندگان او بود.(۳۵) با وجود این، تفاوتهای عظیمی را که میان افکار هامان و فکر انتقادی متأخر وجود دارد نباید نادیده گرفت. حتی شاگردش هردر نیز در موارد مهمّی با او اختلاف نظر داشت: در نظر هردر شعر غنایی است که در خاستگاه شعر قرار دارد، نه اسطوره: حملهٔ شدید هامان به هردر به جرم انکار خاستگاه الهی زبان نیز بی‌شك نشانه‌ای از اختلاف اساسی میان آن دو است.(۳۶) هامان با استفاده از استدلالهایی به انتقاد از سنجش خرد ناب کانت پرداخت که به خودی خود برای اثبات ناتوانی او در درك فلسفهٔ ایدآلیستی آلمان کافی است.(۳۷) او با اعتقاد راسخ به امور فوق طبیعی، به مشرب دوگانه‌انگاری و عرفان پابرجا ماند. در نظر او، چنانکه در نظر کیرکگور، تنها دلیل سرشت دوگانهٔ ما رنج است و بدون آن غم غربتی از ملکوت اعلا وجود نخواهد داشت.(۳۸) این جهان‌بینی عرفانی لزوماً ایستا و غیرتاریخی است. برخی از گفته‌های هامان دایر بر این است که آثار هر نویسنده‌ای را باید (چنانکه پوپ و بسیاری از متفکران قرن هجدهم نیز توصیه کرده‌اند) بر مبنای روح زمانه‌اش تفسیر کرد، ولی او به تحوّل یا به تغییر تاریخی علاقه‌ای واقعی ابراز نمی‌کند.(۳۹) شعر همانا دین و اسطوره است؛ در آغاز آفرینش چنین بود و اکنون هم باید چنین باشد. «همهٔ تردستیهای زیباشناختی هم نمی‌توانند جانشین احساس بلاواسطه شوند.»(۴۰) بدین‌سان هامان خود را منتقد نمی‌شمارد، گواینکه کتابهای بیشماری را بررسی کرده، به ترجمهٔ آثاری پرداخته، و در زمینهٔ ادبیات پژوهنده‌ای فاضل و بسیار خوان بوده است.(۴۱) بسان هرکس دیگری که مایل باشد در زمینهٔ نقد مصلحی واقعی یا مروّج فلسفهٔ جدیدی دربارهٔ ادبیات به‌شمار آید، هردر ناگزیر بود که درراههای دیگری طی طریق کند و به جستجوی نیاکانی جز هامان برآید.

اگرچه در بخش مربوط به منتقدان انگلیسی و اسکاتلندی نیمهٔ دوّم قرن هجدهم از یوهان گوتفرید هردر (۱۷۴۴ـ۱۸۰۳) ذکری به میان نیامد، زمینهٔ اندیشه‌های او را در نظرات آنها باید یافت و ترکیبی از نظرات آنها تقریباً بازنمودی از کلیّت فکر انتقادی اوست. در نوشته‌های هردر بندرت به اندیشه‌ای برمی‌خوریم که اثری از آن را درنوشته‌های بلك‌ول یا هریس، شفتسبری یا براون، بلر یا برسی، وارتن یا یانگ نتوان یافت. هردر آثار همهٔ آنها و نیز البته نوشته‌های پیشینیان و معاصران آلمانی خود، بویژه لسینگ و هامان و وینکلمان، را خوانده است. او در محضر هامان به

۲۰. Soren Kierkegaard (1813-1855). فیلسوف دانمارکی. فلسفهٔ خویش را بر پایهٔ دانش و ایمان و اندیشه و واقعیت قرار داد. دین را امری فردی و رنج کشیدن را از لوازم رابطه با خدا می‌دانست.

تلمّذ برداخت و خود را مرید خاص او می‌دانست. آثار فرانسویان را مطالعه کرد ــ نوشته‌های روسو را که مدت زمانی به او بی مهر بود.(۴۲) و نیز دیدرو و بسیاری از دیگران را: بازتابهایی از فکر ویکو، ظاهراً از طریق حاشیه‌هایی که حزاروتی بر شعرهای اسپان نوشته و هردر در ترجمهٔ آلمانی میکائل دنیس[۲۱] خوانده است، درنوشته‌هایش دیده می‌شود.(۴۳)

ولی خطاست که هردر را صرفاً گردآورنده‌و تألیف کنندهٔ آنچه به صورتی مبهم می‌توان نقد بین رمانتیکی اش دراروپا خواند به شمار آوریم. او نه تنها تألیف کننده‌ای است که هیچیك از بینیانس در عمق و دامنه علم به گردش هم نمی‌رسند، در ضمن نخستین کس است که قاطعانه پیوندها را با گذشتهٔ نئوکلاسیکی قطع می‌کند و آن دیدگاه دوگانهٔ عجیبی را که نزد نویسندگانی چون وارتن یا هرد مشاهده کردیم به دور می‌اندازد. اگرچه در آرای هردرنیز می‌توان بازمانده‌هایی از نظرهای گذشته و یا سازش با آنها را یافت، ولی روی هم رفته همهٔ ارزشها را کاملا زیرورو می‌کند. هردر نه تنها از لحاظ تندرویهایش، بلکه به سبب شیوهٔ طرح مطالب و استدلال دربارهٔ آنها نیز با دیگر متفکران قرن تفاوت دارد. در نوشته‌های او با لحن تازهٔ پرحرارت، مصرّ، و پرشور و با استعلایی عاطفی روبرو می‌شویم، با اسلوبی که آکنده‌از تجاهل العارف[۲۲] و جمله‌های ندایی و قطعه‌هایی است که خطّ تیره [نشانگر جملات معترضه] به وفوری گسل کننده در آنها یافت می‌شود. اسلوبی بر از استعاره و تشبیه، تألیفی که غالباً از هرگونه تظاهر به برهان و استدلال درمی‌گذرد. اسلوب سخنان غنایی، پرشتابهای مستمر، صفتهایی که برروی هم انباشته و یکی از دیگری پرقوت‌تر و شدیدتر می‌شود، فعلهای حاکی از حرکت، استعاره‌هایی برگرفته از جنبش آب، نور، شعله، و رشد و نمو گیاهان و جانوران. مدام درکاربرد اصطلاحات تغییر و تبدیلهایی رخ می‌دهد که ضمن آن واژه‌های کهن معنای اصلی خود را ازدست می‌دهند، و «درام»، «اود» یا «مرثیه» به آن معنایی درمی‌آیند که نویسنده مایل است در آن مضمون بخصوص بدانها بدهد. درمیان سی وسه مجلّد *کلیّات آثار*[۲۳] هردر مشکل بتوان کتابی به معنای واقعی کلمه یافت. بسیاری از آنها را بحق *آثار ناتمام، نوشتهٔ ناتمام، نامه‌ها، اندیشه‌هایی دربارهٔ...* نامیده است[۲۴]: یا عنوانهایی تفنّنی مانند *آدراستیا، کالیگونه* و *تربیشوره*[۲۵] به آنها داده و اغلب محتوایی بغایت متنوع را در زیر چنین نامهایی پنهان کرده است. در بررسی نقد ادبی هردر، بجز چند رساله‌ای که صریحاً به الهیات اختصاص یافته‌اند، نادیده‌گرفتن هیچیك از آثار او عاقلانه نیست. درهر زمینه‌ای ممکن است به آرا و گفته‌هایی دربارهٔ مسائل ادبی برخوریم. از این گذشته، هردر مدام در نوشته‌های پیشین خود تجدیدنظر می‌کرد: چاپ دوم *آثار ناتمام* با چاپ اول آن تفاوتهای فاحش دارد، و غالباً مطالبی را از کتابی به کتاب دیگر نقل کرده است. اسلوب خطابی، اصطلاحاتی که معانی آنها

21. Michael Denis 22. rhetorical questions 23. *Collected Works*

24 *Fragmente, Torso, Wälder, Briefe, Zerstreute Blätter, Ideen zur...*

25 *Adrastea, Kalligone, Terpsichore*

تغییر می کند. گسیختگی استدلالها، تذبذب و تغییر موضع مستمر از مقوله‌ای به مقولهٔ دیگر بغایت ناراحت کننده است؛ اتهام سینسبری دایر بر «ابهام و تشتت بی‌اندازه» موجه است.(۴۴) ولی نادیده انگاشتن هردر را توجیه نمی کند. سینسبری که بیداست بیش از چند صفحه از آثار هردر را نخوانده است وبس از سنت‌بوو و ویکتورهوگو، وردزورث و کولریج، به او می‌پردازد، بدون بررسی کافی او را رد می کند.

هردر نه فقط فی نفسه بسیار جالب توجه و، به‌رغم اسلوب نامنسجم خود، فکرش از پیوستگی و سادگی عظیم درونی برخوردار است، بلکه نفوذ بسیار زیادی نیز داشته است: تأثیرش در گوتهٔ جوان به هنگام دیدارشان در زمستان ۱۷۷۰ـ۱۷۷۱ دراستراسبورگ مشهور است؛ بی تردید آرای هردر برای رمانتیکهای آلمانی، برای ریشتر[۲۶] و نووالیس و بویژه برادران شلگل، گنج شایگانی به‌شمار می‌آمد. به‌نظر من این داعیه که هردر نخستین مورخ ادبیات و نخستین کسی است که از شعور تاریخی برخوردار بوده غلوّ است؛ ولی مسلّماً او به روشنترین وجهی مبدع فکر تاریخ ادبی جهانی بوده است. وضمناً بی تردید بانفوذترین نیرو درجهت برانگیختن علاقه نسبت به شعر قومی[۲۷] و تثبیت آن در مقام کمال مطلوب شعر بوده، گو اینکه خود او نیز در این زمینه از بررسی دودل و بدوی پسندانِ اسکاتلندی بسیار مشتاقتر از پرسی تأثیر پذیرفته است. نفوذ هردر در تجدید حیات شعر قومی ــ گردآوری آن و تقلید از آن، تفسیر و ارزیابی آن ــ بویژه در کشورهای اسلاو و اسکاندیناوی، آنچنان است که قابل احصا نیست. این نفوذ غالباً غیرمستقیم و ناشناخته، و آمیخته با نفوذ بینیان، معاصران و مریدان او بود؛ به دلایلی که بخشی از آنها به ویژگیهای نوشته‌های هردر مربوط می‌شود و بخشی به مقتضیات دیگری چون خصومت متناوب میان گوته وشیلر. نفوذش تقریباً نامرئی بود. اگرچه نفوذ هردر در اوایل قرن نوزدهم درزیر پرده‌ای از ابهام قرار گرفت، باردیگر در چندین دههٔ اخیر، بویژه در آلمان، آثار او را با دقت و حدّت به مطالعه گرفته‌اند و، به منظور ایجاد توازن، او را در برابر گوته و شیلر علم کرده‌اند. احیای نظرات هردر را، که در اصل به وسیلهٔ مورّخانی آغاز شد که دارای علایق دینی بودند (نادلر[۲۸] و اونگر[۲۹])، بعدها نازیها ادامه دادند زیرا در او متبعی از ملیت پرستی آلمانی، برداشتی ملی از ادبیات و ازمرام «خون و خاک» یافته بودند. آنها براحتی آموزهٔ اصلی او یعنی "انسان دوستی"[۳۰] را نادیده گرفتند یا آن را به کمترین حد ممکن تقلیل دادند. این از خصایص شیوهٔ فکری هردر است که مجزّاساختن نقد ونظریهٔ ادبی او را از هیئت کلّی اندیشه‌هایش، از فلسفهٔ تاریخ‌اش، الهیاتش، روان‌شناسی، نظرات زبان‌شناختی، و زیباشناسی، تقریباً ناممکن می کند. ولی ما در این زمینه کوشش خواهیم کرد، و به زمینه و بی امدهای آرای ادبی او بر فلسفهٔ کلّی یا "جهان‌بینی"[۳۱] او فقط به اختصار تمام

۲۶. Johann Paul Friedrich Richter (Jean Paul; 1763-1825). رمانهای او که به اسلوبی غیرمتعارف نوشته شده و بر ارطنز و احساس بود از جمله برخواننده برمن کاملها بویژه دربیست سال اول قرن نوزدهم بود.

27. folk poetry 28. Josef Nadler 29. Rudolf Unger 30. *Humanität*

31. *Weltanschauung*

خواهیم پرداخت.

از مطالبی که در بالا گفته شد چنین برمی‌آید که برداشت هردر از غایت نقد با برداشت نئوکلاسیستهای اصیل، یعنی تمام آن سنتی که بران بود ناساختاری عقلی از نظریهٔ ادبی روسمند و منسجم و معیارهای ثابت داوری بسازد، تفاوت دارد. هردر نقد را اصولاً روندی از وحدت و همدلی می‌داند، حیزی سهودی و دون عقلی. او نظریه‌ها و نظامها و خرده‌گیریها را مدام رد می‌کند. در یکی از نوشته‌های متقدم خود، گفتار مقدماتی دومین مجموعهٔ *قطعه‌هایی درباره ادبیات جدید آلمان*[۳۰] (۱۷۶۷)، به شرح نظرات خود دربارهٔ نقص نقد می‌پردازد: منتقد باید «خدمتگزار نویسنده، دوست او، داور بیطرف آثار او باشد. [تو ای منتقد] باید یکوشی تا با او آشنا شوی، تمام آثار او را در مقام یک استاد به دقت مطالعه کنی، نه اینکه سعی کنی که استاد خویش باشی.... کاری دشوار ولی عاقلانه این است که منتقد به افکار نویسنده راهی پیدا کند و آثار او را با همان روحیه‌ای بخواند که نویسنده آنها را نوشته است.»(۴۵) درشایس از *اوگولینوی* گرستنبرگ (۱۷۷۰) می‌گوید که «نقد ما نه مبتنی بر ادلن [= دوبینیاك] یا راسین بلکه براساس احساسمان است.»(۴۶) آنچه اهمیت دارد این است که «به روح نویسنده وارد شویم، شیوهٔ گفتار او را از آن خود کنیم، به اصطلاح از نفسه وهدف نوشتهٔ او از طریق جان خود او آگاه شویم.»(۴۷) اگر هردر مطالبی از لایب نیتس را نقل و تأیید می‌کند تعجبی ندارد. «روحیهٔ حرده‌گیری» در لایب نیتس به گفتهٔ خودش بسیار ناچیز است: «عجیب است. بیشتر چیزهایی را که می‌خوانم می‌پسندم. همیشه دنبال آن هستم که آن چیزهایی را بیابم که تحسین برانگیزند نه آن چیزهایی که سزاوار سرزنش‌اند.»(۴۸) در آثارهردر نه با نقد معایب که با نقد محاسن روبرو می‌شویم. روشی که گفته می‌شود سائو بر پایان موجز آن بوده است. درواقع نمی‌توان آن را دقیقاً نقد خواند: تفاهم، استغراق (*Einfühlung*)، تسلیم شدن به نویسنده است. «اگر به نقد آثار شاعران نیازی باشد، در آن صورت آن نقدی از همه بهتر است که گامهایی را که در اصل نویسنده برداشته است دنبال و احساس اورا درك کند.»(۴۹) هردر به علم تأویل[۳۳]، به‌صورتی که بویژه در الهیات پروتستانها تکوین یافته بود، گونهٔ خاصی داشت. او مدام خواهان «مطالعهٔ زنده»، «غرقه‌شدن درجان نویسنده»، و تلقی هر کتابی به صورت اثری از روح انسانی زنده است. «چنین خواندنی به مثابهٔ تقلیدی متضمن کشفهای بسیار خواهد بود[۳۴]... هراندازه که نویسنده‌ای را به صورتی زنده‌تر بشناسیم و بیشتر با او محشور باشیم، تماسمان با آثار او زنده‌تر خواهد بود.»(۵۰) پس «نقد بدون نبوغ هیچ نیست. فقط نوابغ می‌توانند داوری کنند و به دیگران چیزی بیاموزند.»(۵۱) اینها گفته‌هایی مهم است و از لحاظ تأکید بر تفاهم در ان زمان قابل ستایش. ولی در عین حال نطفهٔ بسیاری از آنچه از زمان هردر تاکنون در نقدْ نامطبوع بوده است نیز در آنها یافت می‌شود: گرایش به برداشتهای ذهنی، فکر نقد «خلاق» با داعیه‌هایش دایر بر نسخه‌برداری از اثر هنری و ایجاد اثر هنری دیگری، خطاهای

۳۰ *Fragmente über die neuere deutsche Literatur* ۳۱ *hermeneutics* ۳۲ *heuristic*

انتقادی توجّه مفرط به شرح حال و قصد نویسنده، دریافت هنری محض، و نسبیت‌باوری کامل.

این برداشت مؤکّد از نقد با درك تاریخی هردر و بافساری او براینکه هر اثر ادبی را باید در زمینهٔ تاریخی آن دید و تفسیر کرد رابطه‌ای بس نزدیك دارد. «هر منتقد موثقی از هر کجای دنیا که باشد می‌گوید که لازمهٔ درك و تفسیر اثر ادبی این است که خود را... در روح آن اثر قرار دهیم.»(۵۲) «واجبترین توضیح پیرامون دربارهٔ شاعر به عادات و رسوم زمانه و قوم او مربوط می‌شود.»(۵۳) هردر در کتاب متأخر خود با عنوان *نامه‌هایی دربارهٔ پیشرفت بشردوستی*[۳۵] (۱۷۹۶) صریحاً به بحث دربارهٔ روشهای تحقیق ادبی می‌پردازد. او رده‌بندی ادبیات را به انواع ادبی رد می‌کند و تقسیم‌بندی آن را به گونه‌هایی مانند «ذهنی» و «عینی» (در شیلر) مبهم و بی‌ثمر می‌خواند. روش درست «روش طبیعی است که هر گلی را در جای خود رها می‌کند و به همان صورتی که هست، بر مبنای زمان و نوع، از ریشه تا برجم، به تأمّل دران می‌پردازد. فروتن‌ترین نوابغ هم از درجه‌بندی و مقایسه بیزار است. او ترجیح می‌دهد که نخستین فرد روستا باشد و نه دومین فرد پس از فیصر.[۳۶] گلسنگ، خزه، سرخس، و خوشبوترین گل: هر یك در جای خود در نظام الهی شکوفا می‌شود.»(۵۴) مقصود هردر از روش طبیعی همانا روش خود اوست که براساس آن هر اثری جزئی جدانشدنی از محیط خویش است و از این رو معتقد است که هرچیزی به جای خویش نیکوست، رسالت موقّت خود را انجام می‌دهد، و بنابراین نیازی به نقد ندارد. همهٔ چیزها باید به صورتی که بوده‌اند باشند: از آنجایی که همهٔ اعصر برابرند، پس نیازی به قضاوت یا به معیار نیست. در کتاب *فلسفهٔ تاریخ در راه ساختن انسان*[۳۷] (۱۷۷۴) به دفاع از قرون وسطی می‌پردازد و اندیشهٔ پیشرفت همسان را رد می‌کند. «چیزی در عالم خلقت وجود ندارد... که فقط وسیله‌ای باشد ــ همهٔ چیزها در آن واحد هم وسیله‌اند و هم هدف. و مسلماً این قرون نیز از این امر مستثنا نیستند.»(۵۵) این گفته یادآور سخن مشهور رانکه[۳۸] است: هر عصری «با خدا پیوندی بلافصل دارد». اگرچه در علایق و ذوق هردر در قیاس با هر منتقد دیگری در قرن هجدهم تساهل بیشتری یافت می‌شود، خوشبختانه بی‌آمدهای نسبیت مداری تاریخی خویش را کاملا دنبال نکرد.

برداشت و کمال مطلوب او را از شعر به نحوی بسیار ملموس می‌توان وصف کرد. اصول زیباشناسی هردر به صورتی شگفت انگیز از مشرب اصالت حس متأثر است: او کوشید تا هر هنری

35. *Briefe zur Beförderung der Humanität*

۳۶. اشاره به گفتهٔ پولیوس است که ترجیح می‌دهد شخص اول دهکده‌ای باشد تا شخص دوم در رم.

37. *Auch eine Philosophie der Geschichte zur Bildung der Menschheit*

۳۸. Leopold von Ranke (1795-1886)، مورخ آلمانی، مؤسس مکتب جدید تاریخی. هوادار نوشته‌های عینی مبتنی بر منابع و ماخذ و نه افسانه و شب.

را از حسّ مربوط به ان استنتاج کند و نقاشی (هنر جسم)، موسیقی (هنر گوش)، و پیکرتراشی (هنر لامسه) را دقیقاً از یکدیگر متمایز سازد. اندیشهٔ اخیر، که بعدها در اثر کوتاهی دربارهٔ هنر تجسمی[39] (۱۷۷۸) ان را بسط داد، بویژه در آن زمان تازگی داشت. درابتدای امر هردر راهی برای تقابل شعر به یکی از حواس نیافت و آن را حتی با دیگر هنرها رده‌بندی نکرد. بعدها چنین نتیجه گرفت که شعر مقامی خاص دارد زیرا هنر تخیل است. «ازهنرهای زیبا تنها هنری است که بلاواسطه با جان پیوند دارد». «موسیقی جان» است(۵۶) که «برحس درونی اثر می گذارد، نه بر جسم برونی هنرمند.»(۵۷) هردر از این نظریه در کوششی که برای رد کردن لائوکون کرد به نحوی مؤثر استفاده کرده‌است. این نوشته در نخستین مجموعهٔ *نوشته‌های براکندهٔ انتقادی*[40] (۱۷۶۹) آمده و، اگرچه براکنده‌گوییهایی دارد، یکی از گیراترین و منسجمترین آثار اوست. او چنین استدلال می کند که تقابل نقاشی به منزلهٔ هنر مکانی[41] و شعر به منزلهٔ هنر زمانی[42] ازجانب لسنگ ظاهری فریبنده دارد. توالی زمانی محض در تأثیر شعر اهمیّتی بنیادین ندارد. آنگاه ایقاع را فراموش می کند و این امر را نادیده می گیرد که گفته‌هایش دربارهٔ شعر به صورتهای موسیقی نیز قابل اطلاق است، و توالی زمانی را به موسیقی نسبت می‌دهد. اصوات در شعر و زبان دارای معنی یا جان هستند. شعر از این لحاظ که نیروست و نه کار با دیگر هنرها تفاوت دارد. هردر این تمایز را از رسالهٔ جسور هریس و در غایت از ارسطو (*energeia vs. ergon*) گرفته است. مفهوم نیروی ارتجالی هردر نظری مبهم است و شعر را از دیگر هنرها، که هریک صرفاً به قیاس منلب «زمان، مکان، و نیرو» با یکی از حواس مربوط اند، جدا می سازد.(۵۸) چنین می نماید که منظور او نیرویی سازمان دهنده و انسجام اندیشه‌هایی متخیّل(۵۹) است که نه فقط بیان اعمال متوالی، بلکه بیان کالبدها و صور خیال و تصویرها را نیز برای شعر ممکن می سازد. «از همر آموخته‌ام که تأثیر شعر هرگز بسان تأثیر صوت بر گوش نیست؛ بسان تأثیر ان بر حافظه هم نیست حال هر مدتی که می خواهید جزء خاصی را از میان مجموعه‌ای از جزئیات به ذهن بیارید. شعر بر مخیّله[43] تأثیر می گذارد.... از این رو من آن را در برابر نقاشی قرار می دهم، و متأسفم که آقای لسنگ به این نکتهٔ اساسی سرشت شعر، این تأثیر بر جان ما، یا این نیرو، توجهی نکرده است.»(۶۰)

هردر هرگز این نظر را رها نکرد که شعر، به منزلهٔ هنر عاطفه، بیان و نیرو، بر مخیّله تأثیر می گذارد و از دیگر هنرها جداست. با این حال برابر گذشت زمان بیش از پیش متوجه شد که اساس شعر در زبان و در اصوات زبان است. از ما می خواهد که آثار شاعری (یاکوب بالده[44]) را «تنها با حواسمان» نخوانیم. «همزمان با خواندن شعرش ان را بشنوید، یا، اگر ممکن باشد، آنها

39. *Plastik* 40. *Kritische Waldchen* 41. art of space 42. art of time
43. imagination

۴۴ Jakob Balde (1604-1668)، شاعر آلمانی که اشعارش به زبان لاتینی او را بسیار مشهور کرد. گرارا او را با هوراس مقایسه کرده‌اند

را با صدای بلند برای دیگری بخوانید. شعرهای غنایی را باید این چنین خواند.... جان و حرکت و حیات آنها با اصواتشان پدیدار می‌شود.»(۶۱) ترجمه‌های خود را از نوشته‌های شکسپیر برای دوستی می‌فرستد و چنین راهنمایی‌اش می‌کند: «آنها را باید به صدای بلند بخوانی.»(۶۲) بر اهمیت صدا و وزن دایم پافشاری می‌کند، و از وزن نامتناسب ترجمهٔ آلمانی دنیس از شعرهای اسیان انتقاد می‌کند. در همهٔ ترجمه‌های متعددی که خود به نظم کرده نخستین مطلبی که در مد نظر داشته تقلید صوت، وزن و لحن بوده است. چنین برداشتی از شعر البته غنایی است. «شعر غنایی بیان کامل عاطفه یا بازنمایی زبان به خوشنواترین وجه است.»(۶۳) این تعریف به اواخر عمر هردر تعلق دارد، ولی حتی در میان متقدمترین نوشته‌های او نیز به دو طرح برای تحریر تاریخ «اود» و شعر غنایی برمی‌خوریم. اود «نخستین فرزند عاطفه، خاستگاه شعر، نطفهٔ حیات آن است.»(۶۴) این نظر با نظر دیگری مرتبط است دایر براینکه شعر و موسیقی در اصل یکی بوده‌اند. شعر هرگز آن نیرویی را نداشته است که هنگام وحدتش با موسیقی از آن برخوردار بوده، و شاعر و آهنگساز در اصل یکی بوده‌اند: همهٔ این مطالب از افکار جان براون ملهم است و در ضمن هر کسی که درام یونانی را مطالعه کرده باشد با آنها آشناست. هردر حتی می‌گوید که «تئاتر یونان عبارت از آواز بوده است»،(۶۵) و تراژدیهای سوفوکل را «اپرای قهرمانی» می‌خواند.(۶۶)

در ذهن هردر زبان از ابتدا با ادبیات پیوند داشته است. نخستین مجموعهٔ *قطعات* با این گفته آغاز می‌شود که «نبوغ هر زبانی نبوغ ادبیات آن قوم نیز هست.»(۶۷) از این‌رو شعر و ادبیات دارای خاستگاهی واحدند. بدین ترتیب رسالهٔ هردر با عنوان دربارهٔ *خاستگاه زبان*[۴۵] (۱۷۷۲) نه فقط تاریخ نظری زبان که تاریخ شعر نیز هست. نخستین زبان چیزی جز مجموعه‌ای از عناصر شعر نبود. این زبان «فرهنگی از جان، و در عین حال اسطوره و حماسه‌ای شگفت‌انگیز از اعمال و سخنان همهٔ موجودات و افسانه‌ای ممتد بود که هیجان و علاقه»، ترانه، شعر و موسیقی را یکجا درخود داشت.(۶۸) در اینجا هردر هم خاستگاه الهی زبان را رد می‌کند و هم نظریهٔ خردمدارانهٔ ترکیبی کهن را، و در عین حال نظریهٔ مبتنی بر اصالت حس کندیاك را، که زبان را برگرفته از فریاد می‌داند، تکمیل می‌کند. در نظر هردر، بشر زبان را «بر مبنای نواهای طبیعت زنده» اختراع کرد و این نواها را «نشانه‌هایی از عقل مدبّر خویش» قرارداد.(۶۹) شعور[۴۶] از فریاد نشانه‌هایی ساخت. بدین ترتیب شعر نه فقط فریاد غنایی محض بلکه افسانه و اسطوره، و از استعاره نیز مالامال است. نقش صور خیال و قیاس در نظریهٔ دانش(۷۰) هردر بسیار مهم است. «آنچه می‌دانیم از قیاس است، از مخلوق به ما و از ما به خالق.» جز صور خیال و قیاس کلید دیگری از برای ورود به باطن امور وجود ندارد. «از اینکه به دنبال صور خیال، سایه‌ها، و قواعد مطابقت با خدای واحد دوان باشم... خجالت نمی‌کشم، زیرا (اگر اصلا قرار باشد که فکر کنیم) نقش دیگری برای قوای فکری خود نمی‌شناسم، و معتقدم که هومر و سوفوکل، دانته، شکسپیر، و کلوپشتوك مواد بیشتری

45. *Über den Ursprung der Sprache* 46. *Besonnenheit*

برای روان‌شناسی و دانش بشر فراهم کرده‌اند تا حتی ارسطوها و لایب‌نیتس‌های همهٔ اقوام و اعصار.»(۷۱) یکی از نوشته‌های متأخر او، «دربارهٔ مجاز، شعر و قصه»[۴۷] (۱۷۸۶)، این مطلب را مشروحتر بیان می‌کند. «تمام زندگی ما، به اصطلاح، بوطیقایی است. ما متوجه نیستیم، اما به آفرینش صور خیال برای خود مشغولیم.»(۷۲) شعر ذاتاً استعاری و تمثیلی است (ظاهراً هردر میان نمادپردازی و تمثیل تفاوتی نمی‌بیند). انسان بدوی بر مبنای تماد، تمثیل و استعاره می‌اندیشد، و از ترکیب آنها اسطوره و افسانه به وجود می‌آید. پس شعر تقلید از طبیعت نیست بلکه «تقلید ازآفرینگاری است که به هر چیزی نامی داده است.»(۷۳) شاعر «خالق یا سازندهٔ[۴۸] ثانوی است»؛ (۷۴) این گفته که شاعر را با پرومته مرتبط می‌سازد دراصل از شفتسبری است. شاعر فردی مبدع است، و این امر درنظر هردر با کار او که آفرینش ناخودآگاه و شهودی است منافاتی ندارد: شکسپیر «هیجانهای عاطفی را تا ژرفترین ورطه‌های آن ترسیم می‌کند بی‌آنکه به آن عالِم باشد» و هملت را «ناخودآگاه» حتی تا موهایش وصف می‌کند.(۷۵) بعدها زیاده‌رویهای مکتب *اشتورم اوند درانگ* درزمینهٔ نبوغ هردر را ناراحت کرد و او را به تأیید مجدّد نقش عقل و داوری واداشت. ولی او هرگز از نظر خود دایر براینکه نبوغ امری عمدتاً غریزی و حتی حسّی است عدول نکرد. با جدلهایی مطنطن و غالباً پرگویانه بر ضد برداشت کانت از نبوغ در سنجش *نیروی داوری*، هردر این نظر خود را تکرار می‌کند که نبوغ امری فطری است، خودبیان خویش است و تنها حاوی تخیل و خرد نیست بلکه «متمایل به فربهه‌ای حسی و نیز کشی الهی، یعنی آن حرارت ذهنی آرامی است که آن را می‌توان سور و ذوق نامید ولی جذبه نیست.»(۷۶)

البته تصادفی نیست که مفهومی از شعر و شاعر که در اینجا بیان شده است از دیدگاه آن تاریخی از شعر متأثر است که در آن خاستگاههای شعر مبیّن سرشت آن نیز هستند. هردر تردیدی ندارد که «بدون استفاده از تاریخ مطلقاً امکان ندارد که بتوان به نظر به‌ای فلسفی دربارهٔ امر زیبا درهمهٔ هنرها و علوم دست یافت.»(۷۷) مفاهیم مربوط به نظریهٔ ادبیات «از میان اعیان انضمامی و چند لایه‌ای و به صورت انواع و پدیده‌های متعددی ظاهر می‌شود که در آنها مسئلهٔ تکوین و پیدایش امرّ واساس کار است.»(۷۸) «اگر بخواهیم به بوطیقایی فلسفی یا تاریخ شعر دست یابیم در آن صورت باید از تك تك انواع ادبی شروع کنیم و آنها را تا خاستگاهشان دنبال کنیم.»(۷۹) همانگونه که «درخت را از ریشه‌اش می‌شناسند، بیرقت و شکوفایی هر هنری را نیز باید از خاستگاه آن دریابیم. همان سان که تمام یك گیاه با تمام اجزای خود در دانهٔ بذر نهفته است، [خاستگاه هر هنری نیز] حاوی تمامی وجود حاصل از آن است.»(۸۰) «خاستگاهها نشان دهندهٔ ماهیّت هر امری هستند.»(۸۱) این همان سرّی است که بعدها فرن نوزدهم ان را تا حدّ غفلت از مسائل وصف و ارزیابی درچارچوب تعبیرات زمانه و به نفع ایضاح از طریق پیشینهٔ تاریخی دیر مای آنها کشانید. کار به جایی رسید که تمام توجه خود را به جای مطالعهٔ گفتار معاصر به زبان

47 «Über Bild, Dichtung und Fabel» 48. poietes

سانسکریت و زبانی که شاخهٔ زبانهای هندواروپایی بر آن مبتنی است، و در عوض بر رسی ادبیات دوران خودشان به ادبیات انگلوساکسن، معطوف کردند.

تکامل ادبیات را هردر به معنای دقیق کلمه، بسان رشد یك نطفه، و بر قیاسی کاملا زیست‌شناختی تلقّی می کرد. هردر در وصف پیروان یونانی همر می گوید: «هر کجا که پدیده‌ای از نو تکوین می‌یابد[۴۹]، یعنی رشد اضافی زنده‌ای با شکل یا نیرو و اندامهایی منظم پدید می‌آید، همانگونه که از تمامی طبیعت بوضوح برمی‌آید، بایستی نطفه‌ای زنده، شکلی از طبیعت و هنر که همه عناصر با رشد آن شادمانه موافق‌اند، در آنجا وجود داشته باشد. همر چنین نطفه‌ای، یعنی شکل هنری حماسه، را کاشت. خانواده‌اش، مکتب همریان، درخت را پرورش دادند.»(۸۲) اگرچه همهٔ نوشته‌های هردر دربارهٔ تاریخ ادبی و تاریخ به طور کلّی از این قیاس زیست‌شناختی آکنده است، امّا او دقیقاً به نتایج قَدَری مشربانه[۵۰]ای نمی‌رسد که بر هر نظری که مبتنی بر رشد، بلوغ و کهولت شعر باشد مترتب است. در نوشته‌های هردر قطعات فراوانی یافت می‌شود(۸۳) که در آنها گویی از این نظر رایج در آن زمان دایر بر انحطاط یکسان پس از شکوه عصر شعر حمایت شده است، ولی در واقع هردر به چنین چیزی اعتقاد ندارد. چنین استدلال می کردند که زمانی دوران خیال وجود داشته است، ولی در حال حاضر به دوران خرد وارد شده‌ایم و به این ترتیب ناگزیر محکوم به پیشرفت و خشك شدن سرچشمه‌های خیال هستیم. این نظر را نزد ویکو و در *رساله در باب شعر به مفهوم عام* نوشتهٔ فونتنل مشاهده کردیم. در نظر ویکو و هردر شعر به گذشته تعلّق دارد، زیرا مستلزم تماس با طبیعت، هیجان، وصرافت طبعی است که تمدن امروزی آنها را خاموش می کند و می کشد.(۸۴)

منطق حکم می کند که برداشت زیست‌شناختی نسبت به تطوّر شعر به تسلیم در برابر وقوع تحوّلی ناگزیر بینجامد. شعر زبان انسان بدوی و دوران کودکی نوع بشر است، و از آنجایی که هیچیك از ما دیگر بار جوان نخواهیم شد بازگشت به آن دوران نیز ممکن نیست. ولی نظر هردر تابع منطق نیست: در درجهٔ اول، به نظریّهٔ ادوار متوسل می‌شود. نوع بشر یك فرد نیست ــ به‌شمار اقوام موجود انواع بشریت وجود دارد. پس از انحطاط امپراتوری روم، شکوفایی جدید قرون وسطی رخ داد؛ پس از انحطاط رنسانس و ادبیات مصنوع آن، چه‌بسا که خیال شکوفایی جدیدی به خود ببیند. از این گذشته، هردر کراراً بی آمدهای دیدگاه زیست‌شناختی جبری مشرب خود رافراموش می کند وبرای آنکه مسیر امور را تغییر دهد صرفاً به اراده متوسّل می‌شود و خواستار بازگشت به عصر شعر می‌گردد. «بیایید به کهنترین سرشت بشری بازگردیم و آنگاه همه چیز درست خواهد شد.»(۸۵) آلمانیها در این نظر در موضع عجیبی قرار دارند. در نظر هردر چنین می‌نماید که آلمانیها بیش از هر قوم دیگری در معرض خطر از دست دادن فردیت خود و فراموش کردن گنجینه‌های گذشتهٔ خویش‌اند. هردر بیش از حدّ معمول رکنهای استعاره‌های خود را درهم

49. epigenesis 50. fatalistic

می آمیزد و فریاد برمی آورد: «بازمانده‌های تمام رسوم زندهٔ مردمی با شیرجه‌ای شتابزده و نهایی به درون ورطهٔ فراموشی می غلتند. نور به اصطلاح فرهنگ همه چیز را بسان سرطان تحلیل می برد.»(۸۶) «ما درست بر لب پرتگاه قرار داریم: اگر نیم قرن دیگر بگذرد کار از کار گذشته است.»(۸۷) از اینها گذشته، هردر منتقدی عملی بود، مصلحی که مایل بود مسیر ادبیات را تغییر دهد و در زمان خود مؤثر واقع شود. این کارها با فنّری مسربی و تسلیم به انجام نمی‌رسیدند. همهٔ بحث او در *آثار ناتمام*، نخستین اثر مهمّی که از او منتشر شد، بر ضد تقلید، بویژه تقلید از ادبیات فرانسوی و لاتینی است. درهمانجا نیز، برای نخستین بار، علناً به نیروی حیات‌بخش شعر قومی اشاره می کند و گردآوری آن را، نه تنها درآلمان، بلکه درمیان سکاها و اسلاوها، وندها[۵۱] و بوهمیها، روسها، سوئدیها و لهستانیها» هم توصیه می کند.(۸۸) پس اگر به گذشتهٔ خود و به گذشتهٔ بشر که پیرامون ما دراسطوره‌ها و افسانه‌ها و ترانه‌ها و شعر قومی، حتی در خرافه‌ها و درسرشت زبان، گسترده است بازگردیم تغییر مسیر ادبیات نیز ممکن خواهد بود. هردر یکی از آن کسانی است که معتقدند که زبان آلمانی دارای اصالتی خاص خود است زیرا از زبان لاتینی مشتق نشده است و مانند انگلیسی آمیزه‌ای از زبانهای لاتینی و ژرمنی نیست. پس آلمانیها باید این ویژگیهای زبان خود را بپرورانند، اصطلاحاتش، گنجینهٔ مترادفاتش، تقدیم و تأخیرهایش، تمام جنبه‌های خلاق منطقش را که، در قیاس با وضوح، سرراستی، فقر و کم عمقی زبان فرانسه، منبع شعر به شمار می آیند.

این شور منجیانهٔ مفرط، میل شدید به اصلاح و احیای شعر آلمانی درسراسر فعالیتهای هردر به چشم می خورد ــ و نباید فراموش کرد که ظهور گوته، که شاگرد سخص هردر بود، ظاهراً حسّ خودبینی و بدگویی او را توجیه می کرد. پس از آنکه گوته، و همراه با او شیلر، به آنچه در نظر هردر گرایش به زیباشناسی و کلاسیسمی سترون بود، روی آوردند و بدین ترتیب همهٔ تعالیم او را دربارهٔ بازگشت به گذشتهٔ قومی و ملّی منکر شدند تلخکامی و یأسی که به هردر روی آورد قابل درك است.(۸۹) هردر همواره نفوذ فرهنگ لاتینی را در قرون وسطی و رنسانس و نفوذ فرانسه را در قرون هفدهم و هجدهم نکوهش کرده بود. «اه، این وارهٔ ملعون: کلاسیك! سیسرون را خطیبی کلاسیکی، هوراس و ویرژیل را شاعران کلاسیکی مدرسی، قیصر را فضل فروس، و لیویوس[۵۲] را ورّاج کرده است.»(۹۰) هردر برآن بود که ابتلای آلمانیها به بیماری توجه به امور ساختگی و مصنوعی بمراتب بیش از انگلیسهاست. این مطلب نکتهٔ اصلی مقاله‌ای جالب توجه است زیر عنوان «دربارهٔ هنر شاعری انگلیسی و آلمانی میانه»[۵۳] (۱۷۷۷) که می کوشد تا علت اینکه آلمان

۵۱. Wend، یکی از اقوام اسلاو مقیم ساکسنی و قسمتهای مجاور آن در پروس.

۵۲. Livy (Titus Livius: 59 B.C.-17 A.D.)، مورخ رومی؛ به تحریر تاریخ روم از اغاز تا سال ۹ پیش از میلاد پرداخت که اکثر مجلدات آن موجود است

53. «Von Ähnlichkeit der mittleren englischen und deutschen Dichtkunst»

کسی را چون شکسپیر ندارد بیان کند.(۹۱) در نظر هردر، تمدن انگلیس جنبهٔ ملّی خود را حفظ کرده و حتی رنسانس را نیز درخود هضم کرده است. شکسپیر را نویسندهٔ همه‌پسندی می‌داند که مواد موردنیاز خود را از رمانسها، بالادها و ترانه‌های قومی و وقایعنامه‌های مردم‌پسند برمی‌گیرد.(۹۲) وجود شکسپیر همواره‌در پسزمینهٔ شعر انگلیسی محسوس است. و انگلیسیان هرگز پیوند خود را با گذشتهٔ ملّی خویش نگسسته‌اند. هردر مدام از فعالیتهای کهن بزوهان انگلیسی تجلیل می‌کند و آنها را از همکاران آلمانی خود برتر می‌داند. «اگر به مجاهدات فاضلانه‌ای که انگلیسیان صرف شاعران کهن خویش کرده‌اند بنگریم، برای مثال، کار وارتن دربارهٔ اسنسر، تیریت[۵۴] دربارهٔ چاسر، پرسی دربارهٔ بالادها، و کار خیل عظیمی از عالمترین مردم آنجا دربارهٔ شکسپیر ودرام کهنشان را درنظر آوریم، و آن وقت وضع خودمان را ملاحظه کنیم ــ چه بگویم؟»(۹۳) اومانیسم آلمانیها را سراسیمه کرد، نداشتن کشوری که تمامی این ملت را زیر لوای خود آورد مانع پیشرفت آنها شد، و جنگهای مذهبی آنها را پاره‌پاره کرد.

> بدین ترتیب، از ایام باستان مطلقاً ادبیات شاعرانهٔ زنده‌ای نداشته‌ایم که شعر امروزی ما بتواند برآن، بسان جوانه‌ای بر ساقهٔ ملّی، رشد کند؛ حال آنکه دیگر ملتها با گذشت قرون به پیش رفته‌اند، خودرا بر روی خاك کشور خود، با فرآورده‌های بومی، بر مبنای معتقدات وذوق مردم، با میراث گذشته، شکل داده‌اند. بدین‌سان ادبیات و زبان آنها ادبیات وزبانی ملّی شده‌اند، وصدای‌مردم به کاربرده شده ومفتتم شمرده شده است. دراین قبیل امور آنها توانسته‌اند مخاطبانی بمراتب فراوانتر از ما بیابند. سرنوشت ما آلمانیهای بیچاره از آغاز این بوده است که هرگز خودمان نباشیم.(۹۴)

بدین ترتیب میهن خواهی عملی هردر و اعتقاد او دایر برآنکه آلمانیها را باید از بلای تمدن نجات داد و آنها را به سرچشمه‌های نیروی خودشان بازگرداند تاریخ مداری نظری او را جبران می‌کند.

ولی هردر را ملّت خواهی زمنی برست شمردن خطاست: کلّ برداشت او از ملّت به مثابهٔ نقطهٔ آغازینی از برای رسیدن به «صفات نیك انسانی» بود. ملت آلمان از لحاظ ادبی درسطحی نازلتر از آن ملتهایی قرار دارد که فردیت خودرا بهتر و به مدتی طولانیتر حفظ کرده‌اند. براین منوال هردر مدام سرمشق ملتهای دیگر را پیش روی خوانندگانش نگاه داشته بود، و به نحوی خستگی ناپذیر به ترجمه و گردآوری آثار و وصف غنای ادبیات جهان مشغول بود. *ترانه‌های قومی*[۵۵] او

۵۴. Thomas Tyrwhitt (1730-1786)، پژوهشگر انگلیسی که آثار نویسندگان باستان از جمله فن شعر ارسطو و نیز آثار چاسر را ویراست ومنتشر کرد و به روشن کردن جنبه‌های عروضی آثار چاسر و تنقیح آن آثار کمکهای بسزایی کرد.

55. *Volkslieder*

(۱۷۷۷ـ۱۷۷۸) ــ که امروزه زیر عنوان *صدای اقوام در ترانه‌ها*[۵۶]. نامی که پس از مرگ هردر به آنها داده شد، معروفتر است ــ نخستین جُنگ جامع ادبیات جهانی است: مفهومی از شعر قومی به این مجموعه روح بخشیده است که بغایت موسّع و مشتمل بر بسیاری از سعرهایی است که امروزه آنها را شعر قومی نمی‌خوانیم. در نظر هردر شعر قومی کاملترین و ارزشمندترین تجسّم روح یك قوم است. «تا قومیّت نباشد، جامعه و ملت و زبان و ادبیاتی از آنِ خود نیز نخواهیم داشت که در وجود ما به زندگی و کار خود ادامه دهند. ما مدام برای عالمان شست میزنیم و منتقدان نازك نارنجی چیز می‌نویسیم... رمانس، اود، حماسهٔ بهلوانی، و ترانه‌هایی برای کلیسا و آشپزخانه می‌نویسیم که هیچکس درك نمی‌کند، هیچکس خواهان آن نیست، هیچکس آن را احساس نمی‌کند. ادبیات کلاسیك ما مرغی بهشتی است که به رنگهایی شاد آراسته است، بسیار زیباست، همیشه در اوج به پرواز است، ولی ریشه در خاك آلمان ندارد.»(۹۵) پس می‌بینیم که هردر امر قومی را با عوام‌الناس خلط نمی‌کند. «امر قومی به معنای عوام کوچه و بازار نیست که هرگز نه آواز می‌خوانند و نه می‌آفرینند، بلکه زوزه می‌کشند و خرابی به‌بار می‌آورند.»(۹۶) شعر قومی مفهومی بسیار جامع است که شامل سفر پیدایش، غزل غزلها، کتاب ایّوب، مزامیر، و در واقع تقریباً سراسر عهد عتیق می‌شود. آثار هومر، هزیود[۵۷]، اِسیل، سوفوکل، سافو و جُنگ یونانی[۵۸]، جاسر، اسنر، سکسپیر، و محتویات کتاب *آثار بازمانده از شعر انگلیسی کهن* پرسی را (نه فقط بالادهای انگلیسی و اسکاتلندی بلکه ترانه‌های دورهٔ ملکه الیزابت نیز) دربرمی‌گیرد. رمانسهای قرون وسطی، *بهلوان‌نامه‌ها*[۵۹]ی آلمانی، تروبادورها[۶۰]، مینه‌زانگ‌ها، بالادهای بورگر، و آثار کلوپشتوك را، که هردر بیش از آثار هرشاعر آلمانی دیگری می‌ستدید، شامل می‌شود. حتی دانته(۹۷) و البتّه اسپان را دربرمی‌گیرد.

اسپان تیلوری از برداشت هردر از شعر قومی است. سهرب این مصنّفات «ضربی» و

56. *Stimmen der Völker in Liedern*

۵۷. Hesiod (Hesiodos) شاعر یونانی قرن هشتم پیش از میلاد که پدرشعر تعلیمی یونان به شمار می‌رود.

۵۸. *The Greek Anthology*، مجموعهٔ جامعی از اشعار یونانی که در حدود ۹۲۵ میلادی به وسیلهٔ کنستانتینوس سفالاس (Constantinus Cephalas) گردآوری شد. تحریرهای جدید آن معمولاً حاوی شعرهایی از منابع دیگر نیز هست و بیش از ۶۰۰۰ شعر از ۳۲۰ شاعر معروف و مجهول‌الهویه متعلق به هفده قرن (از قرن هفتم پیش از میلاد تا زمان سفالاس) را دربرمی‌گیرد.

۵۹. *Heldenbuch*، نامی که به چندین مجموعه از اشعار حماسی آلمانی قرون وسطی داده شده است. قدیمترین نسخه مورخ ۱۴۷۲ و نخستین متن چاپی از ۱۴۷۷ است ولی این اشعار احتمالاً در قرن سیزدهم نوشته شده است.

۶۰. troubadours، شعرای جنوب فرانسه در قرون وسطی اغلب از طبقهٔ اشراف بودند و موضوع عمدهٔ اشعار آنها عشق روحانی بود. مرسوم بود که شاعر تروبادور رامشگر هم باشد و بتواند خود یا هفت آلت موسیقی را بنوازد. بعد از متفرق شدن تروبادورها در پروانس، جمعی از آنان به ایتالیا و اسپانیا رفتند و در آنجا بر رشد شعر در قرن سیزدهم تأثیری بسزا داشتند

یکنواخت، حزن‌انگیز و احساساتی جیمز مکفرسن در سراسر اروپا از حد گذشته بود. هردر نخست آنها را در ترجمهٔ دوازده‌هجایی[۶۱] دنیس خواند و از *رسالهٔ انتقادی دربارهٔ شعرهای اسیان* (۱۷۶۳) نوشتهٔ هیوبلر نیز که همهٔ مواد لازم را برای مقایسه با هومر دراختیارش می‌گذاشت استفاده کرد. از این گذشته، حواشی دنیس را نیز که حاوی حواشی ترجمهٔ ایتالیایی اسیان به وسیلهٔ چزاروتی است، خواند. دراین حواشی به گفته‌هایی از این قبیل برخورده است: «خیال نخستین فلسفهٔ اقوام دنیا بوده است، و همین‌جاست که باید خاستگاه اسطوره را جست. باید این گفتهٔ ویکو را پذیرفت که می‌گوید: طبیعتِ خام و دست‌نخورده است که شاعر به‌وجود می‌آورد.»(۹۸) هردر که هنوز اصل انگلیسی شعرها را ندیده بود، زبان تصنّعی ترجمهٔ دنیس را به باد انتقاد گرفت و از میان شبح آنچه ترجمه‌ای از ترجمه می‌نمود تصویری از شاعری طبیعی برای خود آفرید. قطعه‌هایی از ترجمهٔ دنیس را برگزید و آنها را به سبکی که به شعر قومی نسبت می‌داد برگرداند، سبکی که تندتر، غامضتر، سکته‌دارتر و «وحشی»تر از شعرهای روان و ملایم *اسیان* مکفرسن بود.(۹۹) پس از آنکه هردر سرانجام اصل انگلیسی شعرها را دید و آنها را در حدّ توقّعات قبلی خویش نیافت گناه را به گردن «ترجمهٔ» مکفرسن انداخت. ولی برائر تماس با اسکاتلندی عجیب و غریبی به نام بارون دوهارولد[۶۲] کم‌کم به شك افتاد. در *ترانه‌های قومی* فقط سه نمونه از آثار اسیان آمده، و عجیب اینکه در پیشگفتارها نیز نامی از او به میان نیامده است. هردر هرگز از این نظر خود کاملا دست برنداشت که مکفرسن مبدع نبوده بلکه آثار دیگری را گردآوری و دستکاری کرده است؛ عمرش هم وفا نکرد تا همهٔ مدارك و شواهد را مشاهده کند و ببیند که مکفرسن بنای باشکوه به اصطلاح حماسه‌های سلتی قرن سوم میلادی را بر چه بنیاد ناچیزی برافراشته است. شور و شوق اعجاب‌انگیز هردر نسبت به اسیان مبنای برداشت او از ترانهٔ قومی و ملّی بود. حتّی داستان آفرینش را در سِفر پیدایش کتاب مقدس مبتنی بر تعدادی ترانه‌های قومی بدوی می‌دانست.(۱۰۰)

واضحترین و یکجانبه‌ترین نمونهٔ برداشت هردر از شعر قومی را در نظرش نسبت به شکسپیر می‌توان یافت. در مجموعه مقالاتی موسوم به *دربارهٔ خلق وخو و هنر آلمانی*[۶۳] (۱۷۷۳)، که شامل «دربارهٔ هنر معماری آلمان»[۶۴]، خطابهٔ پراحساس گونه دربارهٔ کلیسای جامع استراسبورگ، نیز هست، هردر مقاله‌ای زیرعنوان «شکسپیر» منتشر کرد. «شکسپیر» مقاله‌ای انتقادی نیست، بلکه نوشته‌ای احساساتی و تغزّلی است که به بهترین وجهی ویژگیهای آثار هردر را نشان می‌دهد. در آغاز مقاله شکسپیر را می‌بینیم که بر فراز ستیغی نشسته: زیر پایش طوفان است و رعدودریای

۶۱. hexameter، وزن سداسی.

62. Baron de Harold

63. *Von deutscher Art und Kunst*

64. «Von deutscher Baukunst»

غرّنده، ولی سرش درتابش پرتو افلاك قرار دارد. آنگاه مسئلهٔ وحدتهای سه‌گانه رابا توسّل به برهانی تاریخی دور می‌اندازد: درام به شیوه‌ای در یونان پدید آمد که در کشورهای شمال اروپا ممکن نبود. درام اقوام شمالی نمی‌تواند مشابه درام یونانی باشد. درام سوفوکل و درام شکسپیر دو پدیدهٔ مجزّا از یکدیگرند که مشکل بتوان به آنها نامی مشترك داد. درام یونان به وحدتهای سه‌گانه، از لحاظ خاستگاهشان در هماوازان، نیاز داشت. سرتاپای ترازدی فرانسوی «پدیدهٔ کلاسیکی پرزرق وبرق»، «فاقد طبیعت»، «یاوه» و «نفرت‌انگیز»ی است. شکسپیر هنگام آغاز به کار با چیزی به نام هماوازان مواجه نشد: آنچه او در پیش روی خویش یافت خیمه‌شب‌بازی و نمایشنامه‌های تاریخی بود. درامهای او «نمادهای کوچك و تیرهٔ خطوط اصلی خداشناسی استدلالی است» (اشاره‌ای به مفهوم ترازدی نزد لسینگ). *لیرشاه*، *مکبث* و *اتللو* را با توسّل به محیطی که در آن به وقوع می‌پیوندند، مثلا بوته‌زار و رعدوبرق و پرستوهایی‌که در قلعهٔ مکبث لانه کرده‌اند، وصف می‌کند. هردر برآن است که در هر نمایشنامه‌ای حالت غالبی وجود دارد که چون جانِ جهان برآن مستولی است. «خاك وشیرهٔ گیاهی و قوّت را از این گیاه بگیرید، آنگاه جان است که گویی آن را در هوا کاشته‌اید؛ زمان و مکان و موقعیت فردی را از این آدمها بگیرید. آنگاه گویی نَفَس و جان را ازآنها گرفته‌اید». موضوع وحدت زمان چه مُهمل است! آدمی که بس از هر صحنه‌ای به ساعت خویش نگاه کند تا ببیند آیا در مدتی که گذشته وقوع چنین موضوعی ممکن بوده است دیگر چه توهّماتی که نخواهد شد. برای شاعر، آفریننده، «خدایی دراماتیکی» هیچ ساعتی برفراز برج یا معبد زنگ نمی‌زند: برای آنکه دنیایی بیافریند که تماشاگران را تکان دهد باید معیارهای زمانی و مکانیی از خود به وجود آورد. در نظر هردر لُبّ مطلب در این است که شکسپیر چگونه تاریخی افسانه‌ای، رمان یا رمانسی ناچیز را به صورت کلّیتی زنده درآورده است. ولی او واقعاً به این کار نمی‌پردازد و مقالهٔ خود را با پیشنهادی در زمینهٔ رده‌بندی نمایشنامه‌های شکسپیر به پایان می‌برد. همهٔ آنها «به معنای وسیع کلمه تاریخی»اند. «وقوع رویدادی جهانی، وقوع سرنوشتی انسانی، که عظمت محض است.»(۱۰۱) البته این نظر که شکسپیر در نمایشنامه‌های خود مواد و مصالح بالادها را به صورتی نمایشی درآورده تنها از جانب هردر بیان نشده‌است. در چاپهای آثار شکسپیر درقرن هجدهم اشارات فراوانی دراین زمینه دیده می‌شود. حتّی جانسن براین عقیده بوده است که شکسپیر داستان لیرشاه را «شاید مستقیماً از یك بالاد تاریخی کهن» گرفته باشد. در کتاب *بازمانده‌های پرسی* سراسر یك بخش به «بالادهایی که آثار شکسپیر را روشن می‌کنند» اختصاص یافته است. برگزیدهٔ آثار شکسپیر چه در کتاب پرسی و چه در *ترانه‌های قومی* هردر صحنه‌هایی مانند ترانهٔ بید[۶۵] از *اتللو* یا ترانه‌های اوفیلیا از *هملت* است. از این رو می‌توان دید که در پس دعوت هردر به گردآوری ترانه‌های قومی آلمان انگیزهٔ دیگری نیز وجود داشته و چه بسا می‌اندیشیده است که چنین مجموعه‌ای ممکن است محرك ظهور شکسپیر

65. willow song

آلمانی جدیدی گردد. تشویق گونه به گردآوری ترانه‌های قومی در آلزاس نیز به همین دلیل بوده است. تجلیل از گوتس فون برلیشینگن که بر مبنای وقایعنامه‌ای کهن نوشته‌شده بود، و فاوست، که برگرفته از یك خیمه‌شب‌بازی و مشتمل بر ترانه‌هایی است که یکی از آنها تقلیدی از هملت است، از همین رو بوده‌است.

نقد برداشت هردر از شعر قومی، یا به عبارت دیگر شعر طبیعت، آسان است. درك ارزیابی مبالغه‌آمیز او از اسیان از همهٔ جنبه‌های کار او مشکلتر است: او پیشگویی کرده که «زمانی درخواهد رسید که مردمان خواهند گفت: بیایید آثار همر و ویرژیل و میلتن را کنار بگذاریم و شعرهای اسیان را معیار داوری قراردهیم.»(۱۰۲) امروزه این نظر که شاعرانی چون چاسر یا دانته به نحوی از انحا مردم‌پسند بوده‌اند نظری کاملا نادرست می‌نماید. هردر بی‌تردید برداشتی بسیار یکجانبه از شکسپیر یا همردارد: او بدون آنکه بتواند آثار اصیل را از متفرعات ساختگی و حتی جعلیّاتی نظیر اسیان بازشناسد دربارهٔ انواع آثار فرهنگ قومی غلوّ کرد. انتقادهای او از بسیاری از آثار نئوکلاسیکی درنظر ما بغایت دور از انصاف می‌آید. نگرش او نسبت به امر صرفاً ساده و فریاد صرفاً تغزلی و امر صرفاً ارتجالی بیش از حدّ خطابوشانه، و نسبت به هنر فاخر که ممکن است اندیشمندانه و ظریف و طنزآمیز و یا اعجاب‌انگیز باشد بسیار خصمانه است. ولی نباید فراموش کرد که هردر مجذوب تازگی کشفیات خود شده بود. کشفیّاتی که بر متن نئوکلاسیسمی رو به زوال نازگی و جذابیّتی خاص داشتند، حال آنکه، طیّ یکصدوپنجاه سال گذشته، بسیاری از افسونگریهای رمانتیکی به چنان ابتذالی کشیده شده‌اند که چندان تأثیری درما ندارند. اهمیّت تاریخی نگرش هردررا نسبت به شعر نباید ناچیز بشماریم. این نگرش مسلماً آفاق شعر را بی‌اندازه وسعت بخشید وبسیاری از مفاهیم نادرست مشرب نئوکلاسیکی را ــ از قبیل تأکید بر وحدتهای سه‌گانه، اشتغال ذهنی بیش از حدّ نسبت به خلوص انواع ادبی، و محدود بودن آن به ادبیّاتی خاصّ طبقات بالا ــ دور انداخت. به رغم زیاده‌رویهای هردر در بدوی‌بندی و علاقه به شعر غنایی، نگرش او نسبت به شعر ازهمهٔ منتقدانی که تاکنون بررسی کرده‌ایم واضحتر ودرست‌تر است. لبّ این نگرش، یعنی تأکید بر مقام استعاره و نماد و اسطوره و بر نقش اساسی شعر در جامعه‌ای سالم، صادق است.

امّا اهمیّت هردر صرفاً در برداشت او از شعر یا حتی طرح کلّی او دربارهٔ خاستگاههای آن نیست. او درضمن، به جهات مختلف، نخستین مورّخ ادبی جدیدی به شمار می‌آید که کمال مطلوب تاریخ ادبی جهانی را بوضوح در ذهن خود مجسّم کرده، طرح ابتدایی روشهای آن را ریخته، و رئوس مطالب سیر تکاملی آن را، که برخلاف آثار وارتن و تیرابوسکی با *تاریخ ادبی فرانسه*[۶۶] صرفاً جمع‌آوری نتایج تحقیقات کهن پژوهان نیست، به رشتهٔ تحریر درآورده است. هردر مسلماً بسیاری از مسائل تاریخ ادبی را مطرح و دراین زمینه که چه باید کرد وبه چه

66. *Histoire littéraire de la France*

پرسشهایی باید پاسخ گفت پیشنهادهایی ارائه کرده است. تاریخ ادبی باید «خاستگاهها، رسد، تغییرها و انحطاط [ادبیات] و براساس سبکهای گوناگون مناطق، دورانها و شاعران» بررسی کند.(۱۰۳) «روح ادبیات با ورود به زبانهای متفاوتی که بدان داخل شده دستخوش چه تغییراتی شده است؟ از مناطق و جاهایی که آنها را ترك کرده چه ره‌آوردی همراه آورده است؟... از امتزاج و تخمیر چنین مواد متنوّع چه نوع حاصلی به‌بار آمده است؟»(۱۰۴) هردر تاریخ ادبی معمول را رد می‌کند که «زیر بار سنگین علم، از میان ملل و اعصار با گامهای آرام جاربایی طی طریق می‌کند که آسیاب را می‌گرداند و چشمانش به زمین نزدیکتر از آن است که منظرهایی حتی اندکی دورتر را ببیند.»(۱۰۵) او می‌خواهد که روح ادبیات را دریابد و مایل است که مورّخ «زمان را با زمان، کشور را با کشور، و نابغه را با نابغه بسنجد.»(۱۰۶) بدین سان تاریخ ادبی خواهد توانست «جملهٔ از سکّه افتادهٔ 'تاریخ ذهن بشری' را نعالی بخشد.»(۱۰۷) پس، از لحاظ نظری، تاریخ ادبی هردر تاریخی فرهنگی به وسیعترین معنای آن خواهد بود. از شرحی که از طرز عمل خویش نوشته است به هدفش می‌توان پی برد. در مطالعهٔ آثار دانته یا پترارك، اریوستو یا سروانتس، نخست فقط شاعر را می‌بیند، به صورت شخصی منحصر بفرد؛ پس از آن به هر آنچه درشکل دادن به او مؤثر بوده است توجه می‌کند.

> همهٔ دنیای شعر پیش و پس از او از پیش رویه محو شد: فقط او را می‌دیدم. ولی چیزی نگذشت که همهٔ دورانهای پیش و پس از اوبه‌یادم آمد. او فراگرفته‌و به دیگران آموخته است، از کسانی پیروی کرده و کسانی ز او پیروی کرده‌اند. زبان او، طرز فکر او، عواطف او پیوندهایی بوده‌اند که او را نخست با چند شاعر دیگر و سرانجام با همهٔ شاعران به هم پیوسته‌اند. چون یکی از افراد بشر بوده برای نوع بشر نوشته است. بدین سان، خود به‌خود، به بررسی رابطه‌ای هدایت می‌شویم که هر شاعری با شاعران همانند خود در میان ملتش و بیرون از آن دارد، ودرعین حال ملتش نیز با ملتهای آنها ــ هم در زمان پیش از او و هم در دورانهای بعدی ــ مقایسه می‌شود؛ و بدین ترتیب رشته‌ای ممتد و استوار ما را به بطن 'دوزخ' به قلمرو ارواح، می‌کشاند.(۱۰۸)

پس تاریخ ادبی را عمدتاً بر مبنایی جامعه‌شناختی مجسّم می‌کند. تحلیلهایی مبتنی بر برداشتهای ذهنی از آثار ادبی در سراسر نوشته‌های هردر دیده می‌شود. در نوشته‌ای که بر ضد لاتوکون لسینگ نوشته از نمایشنامهٔ فیلوکتت سوفوکل به نحوی بسیار مؤثر و با احساس استفاده کرده است. کتاب دربارهٔ روح شعر عبری[67] (۱۷۸۲ـ۱۷۸۳) حاوی بسیاری تفسیرهای عمیق،

67 *Vom Geist der ebraischen Poesie*

ودر عین حال در بسیاری از موارد خیالی، از کتاب عهد عتیق است. در نوشته‌های دیگر او نیز اظهارنظرهایی دربارهٔ «اود»های هوراس می‌توان یافت. اگرچه در مواردی اصل متون دردسترس هردر نبود یا در زبانی که از آن ترجمه می‌کرد تبحّر کافی نداشت، ولی با بررسی ترجمه‌های شعری بیشمار او که بر روی هم بغایت موفقیّت‌آمیزند می‌توان ذوق و حساسیّت او را به بهترین وجهی مدلّل ساخت. امّا در هیچیك از آثار هردر به تفسیری از اثری هنری در کلیّت آن، تحلیل ساختار یا ترکیب اثر، برنمی‌خوریم. او در تاریخ ادبی خود به دورنماهای وسیع، نگرش سریع به حوزه‌های گسترده، و تعمیمهای نهورآمیز می‌پردازد.

به سبب توجّه خاصی که به محیط کرده است او را بیشر و ایپولیت تن[۶۸] شمرده‌اند. در نوشته‌های هردر دربارهٔ وضع اقلیمی (گرم، سرد و معتدل)،(۱۰۹) چشم‌انداز، نژاد (اقوام)، آداب و رسوم، و حتی اوضاع سیاسی از قبیل دمکراسی آتن و رابطهٔ آنها با ادبیات مطالب فراوانی یافت می‌شود. یکی از نوشته‌های ارزشمند او، زیرعنوان *دربارهٔ تأثیر شعر در آداب و رسوم اقوام دورانهای قدیم و جدید*[۶۹] (۱۷۷۸)، به بررسی تاریخ ادبیات با تأکید بر جنبهٔ تعلیمی و مدنی آن اختصاص یافته است. ولی هردر بندرت عوامل محیط را تجزیه و تحلیل می‌کند و هرگز به بررسی وجود رابطه‌ای نزدیك میان این عوامل و آثار ادبی نپرداخته است. او مدام به استدلال دُوری مشغول است، بدین معنی که با استناد به تاریخ به تبیین اثری ادبی دست می‌زند و آنگاه برای روشن کردن تاریخ از همان اثر ادبی استفاده می‌کند. برای مثال در مورد اسیان، از آنجایی که اسنادی متقدّم دربارهٔ تاریخ باستانی اسکاتلند دردست نیست، هردر تمام اطلاعات خود را دربارهٔ محیط اجتماعی از خود اشعار می‌گیرد، و این کار به نتایجی مبهم و حیرت‌انگیز منجر می‌شود. معیارهایی چون وضع اقلیمی وچشم‌انداز را به صورتی عاری از دقّت به کار می‌بندد و حتی دیدگاه نژادی او هم چیزی بیش از تقابل قدیم میان شمال و جنوب، و اقوام ژرمنی ولاتینی نژاد نیست. هردر درمقاله‌ای دربارهٔ همر و اسیان سعی می‌کند که تفاوتهای شعری میان آنها را به تفاوتهای موجود میان وضع اقلیمی و خاستگاه قومی آنها نسبت دهد.(۱۱۰) ولی «نوردیك»[۷۰] [شمالی] را به معنایی به کار برده که در آن زمان غالباً به‌کار می‌رفت، یعنی مفهوم مبهم و گسترده‌ای که نه فقط آلمانیها بلکه سلتها و انگلیسیان را نیز شامل می‌شود. فراموش نباید کرد که هردر اسلاوها را قوم صلح دوست و بزرگی می‌خواند و آینده‌ای تابناك برای آنها پیش‌بینی می‌کرد و بر آن بود که آنها هنوز از اصالت و صرافت طبع برخوردارند.(۱۱۱) هردر به جای وضع اقلیمی، نژاد، و اوضاع ملموس اجتماعی، بیشتر اوقات تعبیراتی چون «روح زمان» و «روح یك قوم» را به کار می‌برد. مثلا

۶۸. Hyppolyte Taine (1828-1893)، منتقد و فیلسوف و ادیب و مورخ فرانسوی.

69. *Über die Wirkung der Dichtkunst auf die Sitten der Völker in alten und neuen Zeiten*

۷۰. Nordic، اقوام اروپای شمالی.

می گوید که «هر دورانی دارای لحن و رنگی خاصّ خویش است». و «بیان صحیح ویژگیهای آن درتقابل با دورانهای دیگر لذّتی خاص خود دارد.»(۱۱۲) دربارهٔ ذوق ملّی هر یك از ملتهای بزرگ اروپا بی‌محابا به کلّی گویی می پردازد. «ایتالیایی آواز می‌خواند: شعر منور فرانسوی دلیل می آورد و روایت می کند؛ انگلیسی با زبان بغایت غیر موسیقایی‌اش می اندیشد.»(۱۱۳)

ولی کمبودهای شیوهٔ هردر هرچه هست ــ شیوه‌ای که پس از ۱۵۰ سال اینانست بی سابقهٔ اطلاعات و پژوهش ناچار به نظر ما تفنن آمیز، من درآوردی و متشتت خواهد آمد ــ در ارزش طرحهای اولیّه‌اش در زمینهٔ تاریخ ادبی برای آن زمان نمی توان شك کرد. اگر این ترکیب خام و زودرس و طرح برسها نبود، تاریخ ادبی در گرایشهای کهن‌پژوهانه کاملا مستغرق شده بود. طرحهای متهوّرانهٔ برادران شلگل بی تردید مستقیماً از هردر ملهم‌اند. یکی از بهترین طرحهای هردر در هفتمین و هشتمین مجموعهٔ *نامه‌هایی دربارهٔ پیشبرد انسانوستی* (۱۷۹۶) یافت می‌شود. طرح با ذکر دلایل انحطاط یونان و روم و به تبع آنها شعر یونانی ورومی آغاز می‌شود، آنگاه وصف ستایش‌آمیزی از سرودهای دینی مسیحیان به زبان لاتینی، از قبیل «روز غضب»[۷۱]، می‌آید. رئوس مطالب افسانه‌ها و اساطیر اقوام اروپای شمالی را ذکر می کند. و سپس، با تفصیلی بیشتر، به شعر پروونسال و «مینه‌زانگ» می پردازد. وصف او دربارهٔ شعر قرون وسطی، با تأکیدش بر عشق، شجاعت و پرهیزگاری، و پیشنهاد او مبنی بر احتمال وجود پیوندی میان عشق روحانی[۷۲] و آیین شیفتگان مریم عذرا، بی تردید از لحاظ برداشت رمانتیکی از قرون وسطی که چند سال بعد در *مسیحیت یا اروپا*[۷۳]ی نووالیس به کمال شکوفایی خود رسید اهمّیتی وافر داشت. پس از آن بتفصیل اثرات نیك و بد اختراع صنعت چاپ، نهضت اصلاح دین و اومانیسم را بررسی می‌کند. باردیگر به شکسپیر می پردازد و او را پدیده‌ای می خواند که در لحظه‌ای مناسب میان عصر تخیّل و عصر خرد پدید آمده و «خیاگری نمایشگر» است.(۱۱۴) چندی پس از آن «شعر مبتنی بر تفکّر و تأمّل»[۷۴] جایگزین «شعر مبتنی بر افسانهٔ محض»[۷۵] شد. در نظر هردر، میلتن نخستین و بزرگترین شاعر اندیشه‌ورز است. او آفرینندهٔ زبان مصنوع خویش است و حماسهٔ پهلوانی خود را به سبکی «یکنواخت، با شکوه و فاخر» سروده است.(۱۱۵) کاولی را به سبب اشعار پندارمآبانه‌اش به باد انتقاد می گیرد، و شعر پوپ را فهم متعارف منظوم می خواند. آن را در زمینه هجویّه و «بورلسك» موفق می شمارد و به صورتی نه چندان پرحرارت از او تجلیل می کند. نوشته‌های یانگ را تصنّعی و مبالغه‌آمیز می شمارد، و حتی ستایشش از تامسن از ته دل نیست. نظرش دربارهٔ نثرنویسان انگلیسی، سوئیفت و ریچاردسن و فیلدینگ، گرچه ستایش‌آمیز است ولی درعین حال حاکی از بی‌رغبتی نیز هست و در دیگر نوشته‌های او نیز چیزی افزون براین نمی‌توان یافت.

۷۱. «Dies irae»، سرود دینی مشهوری از قرون وسطی دربارهٔ روز قیامت.

72. courtly love 73. *Christerheit oder Europa* 74. «poetry of reflection»

75. «poetry of pure fable»

هردر را پدر رشتهٔ آلمان‌شناسی[۷۶] خوانده‌اند. امّا چند بار که به نگارش مطالبی دربارهٔ تاریخ ادبیات آلمان مبادرت کرده است حاصل کارش را، حتی برای آن زمان، مشکل بتوان روشمند و عالمانه نمرد. تاریخ شعر آلمان را با مجموعهٔ *ادا* و تأمّلاتی دربارهٔ ازمیان رفتن شعر باستانی آلمان آغاز می‌کند. سرود *لودویگ*[۷۷] را ترجمه کرده و عجیب اینکه تصور کرده است که اوتفرید[۷۸] اثر خود را با استفاده از اوزان معمول نزد رامشگران سلتی سروده است. اطلاعات او دربارهٔ ادبیات آلمانی فصیح کهن[۷۹] و آلمانی فصیح میانه[۸۰] ظاهراً بسیار اندك بوده است. زمانی نسخهٔ خطّی مشهور مینه‌زنگر متعلّق به شهر ینا[۸۱] را بررسی و برخی از شعرهای هنری ششم، کنراد شاه[۸۲]، و دوك هنری برزلاویی[۸۳] را به شکل بدی استنساخ کرد. موج اشتیاق مفرط نسبت به نیبلونگن و حماسهٔ درباری آلمان هنوز به او نرسیده بود و با آثار والترفون در فوگل وایده[۸۴] نیز آشنا نبود. عمدهٔ علاقهٔ او به ادبیات پندآموز اواخر قرون وسطی و به *رینکه فوکس*[۸۵] بود، و این دومی را با غلوّ بسیار همر آلمان خوانده است. هردر از میان شکلهای ادبی دوران نهضت اصلاح دین سرودهای مذهبی آلمانی را بسیار ستوده است و از جمله نویسندگان قرن هفدهم به یاکوب بالده، نویسنده‌ای یسوعی که آثار خود را به زبان لاتینی نوشته است، علاقهٔ خاصّی داشت. هردر در اواخر حیات خویش آثار بالده را ترجمه و خواندن آنها را قویاً توصیه کرد. این تنها تماس نزدیك هردر با نویسنده‌ای است که امروزه او را پیرو سبك باروك می‌شماریم. ولی بررسی ترجمه‌های هردر میزان موافقت او را با تعصّبات زمان خویش برضد نکته‌سنجی و مضمون‌سازی شعر یسوعی بخوبی هویدا می‌سازد. تصادفی نیست که گفته‌های جانسن را دربارهٔ شاعران متافیزیکی تأیید می‌کند، و در نکوهش از شعرهای پندارمآبانهٔ کاولی مصرّ است، و آنها را «بنایی گوتیکی» می‌خواند که «از لحاظ جزئیات نامنسجم و غامض، از لحاظ استعارات مبالغه‌آمیز، و آکنده از پیرایه است.»(۱۱۶) در گرایش هردر به شعر پندآموز و اخلاق مدار آثار فراوانی از ذوق قرن هجدهم یافت می‌شود. برای مثال، علاقهٔ او نسبت به متاستازیو، «شاهکار شعری ملت خویش»، شگفت‌آور است.(۱۱۷)

76. Germanistics

۷۷. *Ludwigslied*، شعری آلمانی به‌گویش منطقهٔ راین.

۷۸. Otfried (800?-?880)، راهب آلمانی که در موضوعات دینی شعر می‌سرود و از جمله شرح حال منظومی از عیسی مسیح دارد.

۷۹. Old High German، آلمانی رایج پیش از ۱۱۰۰ میلادی.

۸۰. Middle High German، آلمانی رایج از ۱۱۰۰ تا ۱۵۰۰ میلادی.

81. Jena 82. King Conrad 83. Duke Henry of Breslau

۸۴. Walter von der Vogelweide (1170?-1230)، شاعر و رامشگر دوران آلمانی فصیح میانه. اشعار تغزلی، سیاسی و دینی سروده است، هوادار وحدت و استقلال آلمان بوده است.

۸۵. *Reineke Fuchs*، شعری حماسی به وزن سداسی از گونه (۱۷۹۲).

بحث هردر دربارهٔ فرانسویان از هر بحث دیگر او کم‌مایه‌تر است، زیرا در این مورد تعصّبات قومی و ادبی او به اوج خود می‌رسند. احتمالا با ادبیات قرون وسطای فرانسه آشنایی چندانی نداشته است، و از «زرق و برق» و «جنبه‌های نمایشی» درام فرانسوی در قرون هفدهم و هجدهم نیز بسدت متنفّر است. در بحث از دوسیزهٔ *اورلئان*[۸۶]، ولتر را فقط به عنوان داستانسرایی بذله‌گو می‌ستاید. هردر در جوانی (۱۷۶۹) دیدرو را در پاریس ملاقات کرد و همواره او را یکی از نویسندگان محبوب خویش می‌شمرد. در اواخر حیات خود نیز طرحی برای ترجمهٔ آثار او ریخت که ظاهراً برخی از رمانهای دیدرو از قبیل *ژاك قدری مسلك*[۸۷] را نیز در بر می‌گرفت. در میان نویسندگان فرانسوی، لا فونتن را از همه بیشتر دوست می‌دارد و او را «اصیلترین نابغهٔ» آنها می‌داند و معتقد است که «تا زبان فرانسه باقی است افسون او نیز رنگ نخواهد باخت.»(۱۱۸) هردر ظاهراً با درام اسپانیایی آشنایی نداشته است؛ ولی ترجمهٔ آزادی از رمانسهای سید، که بازپسین اثر او کمی پیش از مرگش بود، متأسفانه بر مجموعه‌ی از تحریرهای شعری متأخر اسپانیایی و ترجمه‌ای منثور به زبان فرانسه مبتنی بود.

نگرش اجمالی فوق به آرای ادبی هردر فایدهٔ دیگری نیز دربردارد و آن ملموستر کردن برداشتهای او از تاریخ ادبی و شعر است. اگر گفته‌هایی را که از او دربارهٔ شکسپیر و شعر قومی نقل کرده‌ایم به مطالب بالا بیفزاییم، متوجه قاطعیت و اصالت ارزیابی مجددی که بدان دست زده است خواهیم شد ونیز از تغییرجهتی آگاه خواهیم شد که درحدود سال ۱۷۷۰ درذوق هنری آلمانها رخ داده ــ تغییرجهت به‌سوی فرد، به‌سوی صفت ممیّز، امرغنایی، و امرمردم‌پسند. درآثار هردر اگر اصول ادبی نئوکلاسیسم کاملا تحلیل نرفته‌اند، دست کم در حال تحلیل رفتن‌اند. او تمام مبانی عمدهٔ این مسلك را ــ از قبیل تقلید از طبیعت، آداب‌دانی، وحدتهای سه‌گانه، احتمال، نزاکت، وضوح سبك، و خلوص نوعهای ادبی ــ رد می‌کند. اگرچه بتفصیل دربارهٔ نوعهای ادبی به ظهارنظر می‌پردازد و البته نام نوعهای ادبی را ذکر می‌کند، در بحثهای او این نامها مدام در یکدیگر حلّ می‌شوند: حماسه ودرام و شعر غنایی تقریبا در نظر او یکسان‌اند. پیداست که هردر به ارسطو چندان علاقه‌ای نداشته است؛ در یك مورد به او چنین اشاره کرده است:«بسان اسکلت، آدمی است استخوانی و خشك: سراسر ترتیب و نظم و دیگر هیچ.»(۱۱۹) نظریهٔ ارسطو را دربارهٔ ترازدی صرفاً مبتنی بر استنتاجات او از درام یونان می‌دانست و معتقد بود که برای دوره‌های بعدی هیچ اعتباری ندارد. هردر در اواخر حیات خویش، در *آدراسته‌آ*، به بحث دربارهٔ بالایش پرداخته است. منظور او هم از این کار ظاهراً چیزی جز تمهید برهانی نو برای حمله به نمایشنامه‌های گوته و شیلر نیست.(۱۲۰) بر روی هم، نظر لسینگ را دربارهٔ ارسطو تأیید می‌کند، زیرا ظاهراً توجّه به جنبهٔ تعلیمی ادبیات قویترین مفهوم نئوکلاسیکی (و در ضمن قویترین گرایش دینی) است که

۸۶ *Pucelle d'Orleans*. نمایشنامه‌ای دربارهٔ راندارك نوشتهٔ ژان شاپلن، شاعر و منتقد فرانسوی قرن هفدهم

۸۷ *Jacques le Fataliste*

در هردر باقی مانده است. در آثار او شاهد ویرانه‌های اصول ادبی نئوکلاسیکی هستیم: او خود براساس مفهوم شعر طبیعی، حسّی، استعاری، تخیّلی، ارتجالی، و همراه با ملاکی برای سنجش مبتنی برمسلكِ نسبیت تاریخی و متضمن بی علاقگی به شعر استدلالی. مبتنی بر تأملات و یا بیان صرف، به فراهم آوردن اصول رمانتیکی ادبیات دست زد. ولی واژه‌ها و تعبیرات هردر دقت کافی را ندارند: مفاهیمی که به کار می‌برد همواره دستخوش تغییرند، و زبان او هیجان‌زده ولبریز از احساسات است. او بنیانگذاری بزرگ بود که وظیفهٔ به ضابطه درآوردن نظریهٔ جدید و منسجم و روشمندی را در زمینهٔ شعر و ادبیّات به دیگران واگذاشت. نخستین مرید او گوته بود، که او هم بی‌وفا از کار درآمد.

ده: گوته

گوته[1] (۱۷۴۹ـ۱۸۳۲) به اندازهٔ یك کتابخانه چیز نوشت، و به اندازهٔ کتابخانه‌ای حتی بزرگتر از آن هم دربارهٔ او چیز نوشته‌اند. به همین سبب کشف این مطلب تعجب‌آور است که، گرچه سنت‌بو و «بزرگترین منتقد همهٔ دورانها» و متیو آرنولد[2] «منتقد اعظم»[3]اش خوانده‌اند،(۱) دربارهٔ نقد ادبی او مطالعهٔ روشمند و موشّعی یافت نمی‌شود. کشف دلایل این کاستی مشکل نیست: حجم نوشته‌های او، اینکه نظرات ادبی او بندرت به صورت مضبوط و روشمند بیان شده‌اند، مشکل جداکردن نقددقیقاً ادبی او از نظرهایش دربارهٔ هنرهای تجسّمی و به‌طور کلی هنر و طبیعت، و بالاخره عمر طولانی او و تغییراتی که مدام در نظراتش و سیر آنها رخ‌داده، موانعی است که عبور از آنها مستلزم تحقیق و تأمل طولانی است. در این زمینه فقط با نوشتن مجلّدی مستقل می‌توان حقّ مطلب را ادا کرد. اگر بخواهیم براساس روشی درست پیش برویم باید ترتیب زمانی را دنبال کنیم، یعنی دوران پیش از ورود او به وایمار[4] (۱۷۷۵)، دورهٔ وایمار تا قبل از سفر به ایتالیا (۱۷۸۶ـ۱۷۸۸)، سفر ایتالیا، دورهٔ پس از بازگشت به وایمار و پیش از معاشرت با شیلر (۱۷۹۴)، دوستی با شیلر تا زمان مرگ شیلر (۱۸۰۵)، و بازپسین سالها، که در این دوران نیز می‌توان به چندین مرحله اشاره کرد ــ همهٔ این دوره‌ها را باید دقیقاً از یکدیگر متمایز کنیم. در چنان کتاب مستقلی باید اظهارات گوته را در آثاری از قبیل شعر و حقیقت[5] جدا از نوشته‌های پراکنده و روزنامه‌ای، نامه‌های خصوصی و خاطرات روزانه‌اش، و بالاخره از گفتگوهایش بررسی کرد. دراین

1. Johann Wolfgang von Goethe

۲. Matthew Arnold (1822-1888)، شاعر و منتقد انگلیسی.

3. «the supreme critic»

۴. Weimar، دوك نشین کوچك در آلمان.

5. *Dichtung und Wahrheit*

مورد اخیر آن قسمتهایی که به وسیلهٔ اکرمان[۶] گزارش شده به سبب صحت آنها اهمیتی خاص دارد. از آنجایی که مجال کافی برای اِعمال این تمایزات نداریم، بنابراین نخست آثار و نظرات گوته را پس از سفرش به ایتالیا و سپس او را در مقام نویسنده‌ای به کمال رسیده مورد بحث قرار می‌دهیم و به ترتیب زمانی با منبع اطلاعات چندان توجهی نمی‌کنیم.

پس از آنکه گوتهٔ جوان خود را از ذوق متعارف و متصنع سالهای دانشجویی در لایپزیگ رها کرد، طی معاشرتهایی که در زمستان ۱۷۷۰ـ۱۷۷۱ در استراسبورگ با هردر رخ داد به‌عقاید او گرویید. گوته نظرات هردر را دربست پذیرفت. به گردآوری و تقلید از ترانه‌های قومی پرداخت. در شور و شوق هردر نسبت به اسپان و همری بَدَوی سهیم شد. آثار روسو او را از خود بی‌خود کرد، و شکسپیر را به حد پرستش دوست می‌داشت. در سخنرانی زیرعنوان به مناسبت *سالروز تولد شکسپیر*[۷] (۱۷۷۱) منافقانه دین شخصی خود را به شکسپیر ابراز داشته است.

> از نوشته‌های او نخستین صفحه را که خواندم برای ابد سرسپردهٔ او شدم، و آنگاه که خواندن نخستین نمایشنامه‌اش را به پایان رساندم چونان آدمی بودم که نابینا به دنیا آمده باشد و دستی معجزه‌گر در یک دم نعمت بینایی را به او ارزانی داشته باشد.... حتّی یک لحظه هم دراین تردید نکردم که باید تئاتر معمولی را رها کنم. وحدت مکان درنظرم به تنگی زندان آمد، و وحدتهای زمان و عمل زنجیرهای نفرت‌انگیز برای تخیلمان... تئاتر شکسپیر بسان «شهر فرنگ» زیبایی است که در آن تاریخ جهان از جلو چشمانمان بر رشتهٔ نامرئی زمان می‌گذرد. طرح نمایشنامه‌های او، به قول عوام، اصلا طرح نیست، اما همهٔ نمایشنامه‌هایش پیرامون کانونی پنهان (که هیچ فیلسوفی نتوانسته آن را ببیند یا تعریف کند) می‌گردند. در این کانون کیفیت اختصاصی نفس ما، آزادی مفروض ارادهٔ ما، با جریان ناگزیر کلّ جهان برخورد می‌کند.

چنانکه گویی بزواکی از ستایشهایی است که از زمان درایدن از شکسپیر شده است. گوته منافقانه ندا در داده است که «طبیعت، طبیعت! هیچ چیزی بسان آدمهای نمایشی شکسپیر به طبیعت نزدیک نیست.... او با برومند به رقابت پرداخته و شخصیّتهای خود را مو به‌مو به تقلید از او ساخته است، منتها با عظمتی غول‌آسا.» تراژدی یونانی نیز پشت سرشکسپیر قرار دارد: «تراژدی که دراصل در

۶. Johann Peter Eckermann (1792-1854). نویسندهٔ آلمانی. دوست و دستیار ادبی گوته که در آماده کردن چاپ نهایی آثارش به او کمک کرد. بای صحبت گوته *(Gespräche mit Goethe)* در سه جلد از جمله آثار اوست.

7. *Zum Schakspears Tag*

آیینهای پرستش خدایان میان پرده‌ای[8] بیش نبود و بیش وقاری مدنی یافت. با سادگی ناب کمال، برخی از اعمال بزرگ پیشینیان را پیش روی مردم آورد. و از آنجایی که خود بزرگ و جامع بود هیجاناتی بزرگ و جامع در ایشان برانگیخت.» «کلیر و این درام ملی و دینی که برای روح و جان یونانیان نوشته شده (آن هم چه روح و جانی!) ترازدی فرانسوی را که گوته تا آن زمان می ستود به صورت بازیچه‌ای حقیر درمی آورند. «فرانسویان کوچولو، شما را چه به جوشن یونانی؟ برای شما خیلی سنگین و گشاد است.» یك کُنت با سهولت بیشتری می تواند از الکیبیادس[9] تقلید کند تا کرنی از سوفوکل. گوته اندرز خود را چنین ختم می کند: «آقایان، برخیزید! در صور بدمید و همهٔ ارواح شریف را از بهشت به اصطلاح ذوق سلیم بیرون برانید!»(۲)

همدلی با نوشتهٔ هردر دربارهٔ کلیر واضح است. همان تأکید بر شکسپیر به منزلهٔ «مورّخ» نوع بشر به چشم می خورد. گوته نیز مانند هردر همیشه در نمایشنامه‌های شکسپیر وحدتی پنهان، لحنی مسئولی بر همه چیز مشاهده می کند. در میان زیاده‌رویهای مکتب *اشتورم اوند درانگ*، گوته چه در نوشته‌های خویش و چه در نظریهٔ ادبی اش نسبت به شکل هنری (فرم) حساسیت نشان می‌دهد. ضمن بحثی دربارهٔ ترجمهٔ هاینریش لئوپولد واگنر از مرسیه، می گوید که «سرانجام آن زمان فرارسیده است که سخن گفتن از شکل نمایشنامه، بلندی و کوتاهی آن، رعایت وحدتها در آن، و اغاز و وسط و پایان آن را کنار بگذاریم.» گوته نمایشنامه‌ای درهم وبرهم را به نمایشنامه‌ای عاری از حرارت ترجیح می‌دهد. ولی درعین حال به این نکته توجّه می کند که بسط دادن هر رویداد تراژیکی و آن را به صورت اپری نمایشی درآوردن، تلخیص هر رمانی به صورت نمایشنامه، چنانکه دوستان و معاصرانش می کردند، نتیجه‌ای ندارد. «شکلی درونی»[10] لازم است: واگر «شکل، حتی ملموسترین شکل، چیزی غیرحقیقی داشته باشد، هنوز هم همان عدسی است که اشعهٔ مقدس طبیعت متن را از طریق آن در کانونی اتاق بر قلب ادمیان متمرکز می کنیم.»(۳)

تعبیر «شکل درونی»، برگرفته از شفتسبری، فقط گوشه‌ای از مسئله‌ای را که گوتهٔ جوان با آن روبرو بود هویدا می کند: مسئله از این قرار بود که اگر نظام نئوکلاسیسم را طرد می کنیم چه چیزی جایگزین آن می کنیم؟ در چنین اوضاعی تنها کاری که برایش باقی می‌ماند بافشاری بر نیاز به داشتن احساس و الهام و نبوغ و «ستایش آدم خلاّق»(۴) و طبیعت به معنای سادگی و حقیقت، حتی طبیعت نمایی بود. آنگاه گوته از این کار رامبراند دفاع می کند که زنان روستایی را الگوی تصویرهایی قرار داده که از مریم عذرا کشیده، و می گوید که از زنان گوسالود نقاشیهای روبنس[11] نیز نباید انتقاد کرد زیرا تجلی بیش او از زن هستند.(۵) گوته درستایش وجدآمیز خود

8. intermezzo

۹. دولتمرد آتنی Alcibiades (c. 450-404 B.C.)

10. «inner form»

۱۱. نقاش فلاندری Peter Paul Rubens (1577-1640)

از کلیسای جامع استراسبورگ، که باطل کنندهٔ ایرادات قرن هجدهم نسبت به سبك گوتیکی است، کلیّت را بی‌معنی می‌خواند و می‌گوید: «تنها هنر حقیقی همانا هنری است که دارای صفتی ممیّز باشد.»(۶) زیباشناسی نزد گوتهٔ جوان محلی از اعراب ندارد. بر آن است که نظریه راه لذّت واقعی را سد می‌کند.(۷) ضمن بررسی یکی از آثار زولتسر، مفهوم «طبیعت زیبا»، مشرب بندآموزی، و همهٔ مطالبی را که در زمینهٔ رهیافت روان‌شناختی نسبت به واکنش تماشاگران مطرح شده است، رد می‌کند. «چه اهمیّتی دارد که تماشاگران با دهنهای باز به صحنه خیره شده باشند؟» تنها رسالت نظریّه این است که «نیروهای هنرمند را رها سازد، و برای شعله‌های فطری او هوای لازم را فراهم آورد تا امکان گسترش و فعالیت پیدا کند.»(۸)

حدود ده انتقاد کتابی که گوته در نشریهٔ *فضلای فرانکفورت*[12] (۱۷۷۲ـ۱۷۷۳) منتشر کرد حاوی جدی‌ترین گفته‌های سالهای اولیّهٔ او دربارهٔ ادبیات.(۹) و متضمن هجویّه یا تأملاتی غنایی است: امّا تحلیل انتقادی در آنها یافت نمی‌شود. در این نوشته‌ها بیزاری خود را نسبت به تمدن خردمدارانه و متصنّعی که پیرامونش را فراگرفته ابراز داشته و امر ساختگی و مصنوع را با طبیعی و اصیل، وعظمت گذشته را باحقارت زمان حال رودررو قرار داده‌است. زولتسر را به‌جهت اقتباسی که از نمایشنامهٔ سمبلین[13] شکسپیر کرده به باد تمسخر گرفته است. «شکسپیر، کسی که ارزش چندین قرن را در سینهٔ خویش احساس می‌کرد، کسی که از جان او حیات قرنها در جنب‌وجوش بود! ــ آنوقت اینجا ــ بازیگرانی با لباسهای ابریشمی و آهاردار ودکورهایی که نانسیانه نقاشی شده است!»(۱۰) تقلید شومل[14] را از *سفر احساساتی*[15] استرن با معیارهای صرافت طبع و صمیمیت می‌سنجد. «یوریك حس می‌کرد، و این یکی می‌نشیند تا احساس کند: یوریك دستخوش حالتی می‌شد، در یك دقیقه هم می‌گریست و هم می‌خندید، و از طریق افسون همدلی ما هم با او گریه می‌کنیم و می‌خندیم: ولی اینجا کسی ایستاده و در این اندیشه فرورفته است: چگونه بخندم و بگریم؟ وقتی که می‌خندم و می‌گریم مردم چه خواهند گفت؟ منتقدان چه‌طور؟»(۱۱) استرن، یکی از نویسندگانی که بیش از همهٔ همگنان خود به جنبه‌های نمایشی اهمیّت می‌دهد و از خودآگاهترین نویسندگان زمان خویش است، سرمشق احساسات و صمیمیت واقعی شده است: به همین ترتیب در قلب ورتر نیز ساخته‌های انسان به‌طرز همرمی انجامد و بازیهای احساساتی در *تایپ کنیش ویکفیلد* عشق گوته را نسبت به دختر کشیش ززنهایم[16] دستخوش تغییر می‌کند.*

* برای شرح معروف گوته در این باره، *شعر و حقیقت* (*Dichtung und Wahrheit*، فصل دهم)، و برای تحلیل او از گلدسمیت، نامهٔ او خطاب به تسلتر مورخ ۲۵ دسامبر ۱۸۲۹ (Weimar, Pt. 4, 46, 193-4) را ببینید.

12. *Frankfurter Gelehrte Anzeigen* 13. *Cymbeline*

۱۴. Johann Gottlieb Schummel (1748-1813)، نویسندهٔ رمانهای پراحساس و هجایی.

15. *A Sentimental Journey through France and Italy by Mr. Yorick* (1768)

16. Sesenheim

اما در جنب پرستش احساس، گوته حسی انتقادی و حساسیتی نیز نسبت به شکل هنری (فرم) دارد. در نقدی دربارهٔ «ایدیل»های گسنر معیار تمامیت را به نحو مؤثری به‌کار می‌برد: در این شعرهای گسنر «جای آن روحیه‌ای خالی است که اجزای مختلف را چنان درهم می‌تابد که هر یك بخشی بنیادین از کلّ اثر می‌شود. گسنر صحنه، عمل و احساس را نمی‌تواند باهم درآمیزد.» او در قلمرو اندیشه‌ها و سایه‌های زیبایی انتزاعی باقی می‌ماند.(۱۲)

همین ملاك تمامیّت و کلیّت، مبتنی بر قیاسی از طبیعت، گیراترین جنبهٔ بحث معروفی است که دربارهٔ نمایشنامهٔ *هملت* در *ویلهلم مایستر* شده است. چون *سالهای تلمّذ ویلهلم مایستر*[۱۷] قبل از ۱۷۹۵ به چاپ نرسید، این گفته‌ها را معمولا به دورهٔ کمال گوته نسبت می‌دهند. ولی بحثی کمابیش یکسان با این بحث در تحریری متقدم، یعنی *رسالت تئاتری و ویلهلم مایستر*[۱۸]، یافت می‌شود که میان سالهای ۱۷۷۸ و ۱۷۸۵، در دورهٔ اقامت او در وایمار پیش ازسفر به ایتالیا، نوشته شده است.(۱۳) تغییر در نظرات ادبی گوته از همین بحث شروع می‌شود. در اینجا وحدت عمل لازم تشخیص داده شده و کرنی و «روح شریف» و «شخصیت والا»ی او را ستوده است.(۱۴) اما گفته‌هایش دربارهٔ شکسپیر به همان لحن سالهای گذشته است. گوته از زبان قهرمان داستانش تأثیری را که شکسپیر بر خود او گذاشته است وصف می‌کند. نمایشنامه‌های او «داستان نیستند. وقتی که آنها را می‌خوانید گمان می‌برید که کتاب عظیم سرنوشت را پیش روی شما باز کرده‌اند و گردبادِ شوریده‌ترین زندگیها در میان صفحه‌های آن می‌غرّد و آنها را پیش و پس می‌برد.»(۱۵) تأثیر اسلوب و فکرِ هیجانیِ هردر در اینجا نیز مانند سخنرانی‌اش به مناسبت سالروز تولّد شکسپیر آشکار است.

تحلیل معروفی که در *ویلهلم مایستر* از *هملت* شده با داستان کتاب پیوندی نزدیك دارد. امّا با وجود این باید آن را بیان نظرات خود گوته بشماریم. مایستر، که قرار است نقش هملت را برروی صحنه بازی کند، سعی می‌کند تا با متمایز کردن شخصیتی که هملت پیش از دریافت خبر مرگ پدرش داشته نقشی را که باید بازی کند تفسیر کند. پس جوانی با این مشخصات با وظیفهٔ گرفتن انتقام خون پدر مواجه می‌شود. این وظیفه «بر روحی نهاده شده که اهلیّت تعهّد آن را ندارد... اینجا درخت بلوطی را در گلدانی قیمتی کاشته‌اند که باید فقط گلهای زیبا را در سینه‌اش جای دهد: ریشه‌های بلوط رشد می‌کنند و گلدان صد تکّه می‌شود. موجودی دوست‌داشتنی، پاك، شریف، بغایت مقیّد به اخلاق، و عاری از قوّت قلبی که قهرمانان از آن ساخته می‌شوند، در زیر باری که تاب سنگینی آن را ندارد ودر عین حال نباید از زیر آن شانه خالی کند از پای درمی‌آید. وظایف درنظر او مقدس‌اند، ولی این یکی بیش از حد سنگین است.»(۱۶) هملتِ پرجنب‌وجوشی که دم از

۵ گلدسمیت را گوته با شکسپیر و استرن همسان می‌دانست. ر.ك. اکرمان، ۲، ۱۶ دسامبر ۱۸۲۸؛ هوبن، ص ۲۳۹.

17 *Wilhelm Meisters Lehrjahre* 18. *Wilhelm Meisters Theatralische Sendung*

عیش ونوش و جنگ وجدال می‌زند، پولونیوس را مثل سگ می‌کشد، و روزنکرانتس و گیلدنسترن[۱۹] را به کام مرگ می‌فرستد ازیاد رفته است. هملت یکی از آدمهای مالیخولیایی قرن هجدهم شده است.

ویلهلم مایستر (یا بهتر بگوییم گوته) می‌خواهد از تمام جزئیّات نمایشنامه دفاع کند: هدف گوته، همچون هردر، قبول و نقد همدلانه به منظور «دریافتن معنا و مقصود نویسنده»(۱۷) است. معلوم است که چرا اوفیلیا به خواندن ترانه‌های شهوت‌انگیز می‌پردازد: «آنگاه که کفّ نفس او بکلّ زایل می‌شود و رازهای درون نوك زبانش است، آن زبان رازش را برملا می‌کند: و درسادگی جنون، بی‌اعتنا به شاه یا ملکه، با پژواك ترانه‌های بی‌بندوبار و بسیار دوست‌داشتنی اس خود را تسلّی می‌دهد.» پیشنهاد کارگردان را دایر بر تلفیق روزنکرانتس و گیلدنسترن در یك شخصیت رد می‌کند.

> این دو کسانی هستند و کارهایی می‌کنند که جمع کردن آنها در یك آدم غیرممکن است. در چنین نکته‌های ناچیز است که به عظمت شکسپیر پی می‌بریم. این رفتار گرم و نرم، این لبخندهای حاکی از نزدیکی و این تعظیم و تکریمها، این تصدیقها، چرب زبانیها، چاپلوسیها، این چابکی برق‌آسا، این تکان دادن دم، این همه و هیچ بودن، این دغل بازی حقوقی، این بی‌لیاقتی و بی‌چهرگی ــ چگونه می‌توان همهٔ اینها را دریك آدم متبلور ساخت؟ اگرمی‌شد، دست کم باید یك مشت از این آدمها را می‌داشتیم: چرا که اینها فقط در جمع کسی هستند: اصلا اینها خودِ جامعه‌اند؛ و شکسپیر با آوردن فقط یك جفت از آنها فروتنی و عقل بسیار از خود بروز داده است.(۱۹)

ویلهلم مایستر از ساخت نمایشنامهٔ *هملت* نیز دفاع می‌کند: «حاشا که من از طرح هملت عیب‌جویی کنم: برعکس معتقدم که طرحی بهتر از این ابداع نشده است: نه، ابداع نشده است. بلکه چنین است... که قهرمان نمایشنامه نقشه‌ای ندارد، ولی خود نمایشنامه سراسر همه طرح است.»(۲۰) ویلهلم با پیشنهاد کارگردان دایر بر کوتاهتر کردن نمایشنامه و جداکردن پوست از مغز بشدت مخالفت می‌کند: «این تنها گندم و پوست با هم نیست، بلکه تنه درختی است با شاخ و برگ و جوانه و شکوفه ومیوه. نمی‌بینید که وجود یکی به آن دیگری و دیگران بستگی دارد؟»(۲۱) امّا در عین اینکه ویلهلم مایستر مایل به ارائه‌کردن نمایشنامهٔ *هملت* به صورتی کوتاه نشده است، به موانع عملی هم توجه دارد و جرح و تعدیلهایی را پیشنهاد می‌کند. به هیچ وجه زیر بار پایان خوشی که به نمایشنامه داده‌اند و در آلمان مرسوم است نمی‌رود. «در حالی که نمایش از آغاز تا

۱۹ Rosenkranz, Guildenstern، دونن از شخصیتهای هملت

انجام هملت را به سوی مرگ سوق می‌دهد، من چگونه می‌توانم او را زنده نگاه‌دارم؟»(۲۲) امّا ویلهلم رابطه‌های برونی را از رابطه‌های درونی میان افراد و رویدادها جدا می‌کند، ونقش فورتینبراس[۲۰]، اعزام هملت به انگلستان، اسارت او در چنگ دزدان دریایی، و مرگ روزنکرانتس و گیلدنسترن را بر اثر تغییری که هملت در نامهٔ پادشاه می‌دهد حذف می‌کند.(۲۳) گوته (یا ویلهلم مایستر) در مقام مدیر صحنه می‌خواهد که تمام جنب‌وجوش نمایش و بازمانده‌های داستان اصلی را از آن بگیرد، و آن را تقریباً به صورت پژوهش روان‌شناختی شخصیت و تراژدی خانوادگی درآورد. تا هملت ۱۸۱۱(۲۴) که در آن کلادیوس[۲۱] به جای پولونیوس در بستر برده می‌ایستد و کشته می‌شود و دو بردهٔ بازسین نمایش بکل حذف می‌شود چندان راهی نیست.

طبیعی بودن و خودجوشی و به‌طور کلی مفهوم شعر طبیعت، به نحوی که هردر آن را تعریف کرده، معیارهایی است که خارجوب اصلی نقد ادبی گوته رابیش از سفرس به ایتالیا تشکیل می‌دهد. اگر تنها همین بخش از نوشته‌های گوته دربارهٔ ادبیات دردست بود در تاریخ نقد مرتبهٔ مهمی به او نمی‌توانستیم بدهیم. حتی بحث بسیار مؤثر او دربارهٔ هملت از شخصیت‌نگاریهای هنری مکنزی و همگنان او درانگلستان و اسکاتلند مشکل فراتر رود.

گوته آنگاه من حیث منتقد اهمیت پیدا می‌کند که به کلاسیسم بازمی‌گردد ولی آن را از طریق ادغام نظریهٔ ادبی در فلسفه‌ای از طبیعت، که در عین حال نظریه‌ای دربارهٔ نمادگرایی هم هست، تحت ضوابطی جدید درمی‌آورد. از ایتالیا که مراجعت می‌کند نه تنها سلیقه‌اش تغییر یافته بلکه تحت تأثیر مطالعهٔ هنر باستان و خواندن آثار وینکلمان نظریه‌ای جدید نیز ابداع کرده است. اگرچه دست کم چندسالی گوته، بویژه در زمینهٔ هنرهای زیبا، نئوکلاسیستی تمام عیار به‌شمار می‌رود و هنری را می‌سنجد که امروزه آن را آکادمیسمی[۲۲] بی روح و حال تلقی می‌کنیم، ولی او صرفاً به بیان مجدّد اصول نئوکلاسیسم نمی‌پردازد. بلکه با استفاده از دستاوردهای دورهٔ *استورم‌اوندرانگ* و نظراتی که از هردر اقتباس کرده است نظریه‌ای به وجود می‌آورد که آمیزه‌ای ابتکاری از معتقدات اصلی کلاسیسم است. گوته هرگز اعتقاد راسخ خویش را به خلاقیّت شاعر، تجربهٔ آزادی هنرمند و خودمختاری هنر رها نمی‌کند. آنگاه که به منظور ستایش او استاد خطابش می‌کنند از قبول این عنوان سر بازمی‌زند و ترجیح می‌دهد که او را «منجی»[۲۳] بخوانند. تنها داعیهٔ او این است که آلمانها را به این امر متوجه ساخته است که «هنرمند همواره باید به ندای درون خویش گوش فرادهد، که به رغم هرکاری که بکند، فقط قادر است که فردیّت خویش را متجلّی سازد.»(۲۵) گفته‌های گوته ــ دایر براینکه تمام نوشته‌های او «پاره‌هایی از اعترافی

20. Fortinbras

۲۱. Claudius، عموی هملت.

۲۲. academicism، شکل‌گرایی سنتی، بویژه در هنرهای تجسمی.

23. liberator

بزرگ»اند(۲۶) و همهٔ اشعار او به مناسبتهای خاصی سروده شده‌اند(۲۷) ــ بکرّات برای اثبات این نظر او نقل شده‌اند که شعر همانا بیان مافی‌الضمیر است. او غالباً از احساس ارضایی سخن می‌گوید که حاصل فعالیتهای هنری اوست. ورتر[۲۴] او را از خطر دست زدن به خودکشی نجات داد، چرا که با نگارش آن بر اختلالات درونی خود فایق آمد.(۲۸) گوته بارها روند آفرینش را امری صرفاً ناخودآگاه توصیف کرده است: او آثار خود را بسان یك خوابگرد، «از روی غریزه، درحال رؤیا»، می‌نوشت.(۲۹) بارها تأکید کرده است که «نیروی آفرینندهٔ واقعی در ضمیر ناخودآگاه قرار دارد».(۳۰) که «هنر چیزی است غریزی و فطری»، که شعر «الهام... و نبوغ» است.(۳۱)

امّا این اظهارات را باید در پرتو برداشت کلی و جدید گوته تعبیر کرد. حتی اگر به گفتهٔ مشهور او دایر بر اینکه همهٔ شعرهایش را به مناسبتهای خاصّی نوشته به صورت مجرّد بنگریم و آن را در کنار گفته‌های دیگر او بررسی کنیم به معنایی بسیار متفاوت با شعر خصوصی و شخصی خواهیم رسید. در واقع، «مناسبت» شعر او چیزی جز واقعیت نیست. گوته همواره ذهنیّتِ صرف را تقبیح کرده و آن را «بیماری عمومی زمانه»(۳۲) خوانده است. او پیوسته براین امر مصرّ بود که شعر (بویژه شعر خود او) ریشه در واقعیت بیرونی دارد. او سر آن داشت که به «واقعیت شکلی شاعرانه» بخشد.(۳۳) و گفتهٔ هاینروت[۲۵] را مبنی بر اینکه دارای تفکّری «عینی» است(۳۴) با مسرّت پذیرفت. حتی می‌توان چنین نتیجه گرفت که نظریهٔ او دربارهٔ هنر بکلّ برون نگر[۲۶] شده و بسان کلاسیسم به تقلید از طبیعت روی آورده است. ولی گوته در سازش دادن این تضادهای ظاهری مشکلی ندارد: برداشت او کلاً براین اعتقاد مبتنی است که میان عالم[۲۷] و معلوم[۲۸]، ذهن و طبیعت، اینهمانی عمیقی وجود دارد. در نفوذ کردن به قلب طبیعت، هنرمند به بیان ژرفترین اسرار وجود خود می‌پردازد؛ در تسلیم شدن به ژرفترین غریزه‌های ذهن خود، گوهر اشیا را به چنگ می‌آورد. آنگاه که گوته آثار بزرگ تمدن باستان را در ایتالیا مشاهده کرد حس کرد که اتحاد میان انسان و طبیعت، طرز کارخیال و قوانین جهان را کشف کرده است. تندیسهای یونانیِ خدایان نیروهایی را هویدا می‌کنند که در جهان بکارند؛ اینها در آنِ واحد هم شعرند، هم طبیعت، وهم هنر. «این آثار شکوهمندِ هنرِ مردمِ دوران باستان در عین حال شکوهمندترین آثار طبیعت نیز هستند که به دست انسان و براساس قوانین واقعی و طبیعی به وجود آمده‌اند. هرچیزی که تحکّمی و صرفاً تفنّنی و ذوقی است فرومی‌ریزد؛ در اینجا با ضرورت، با خدا، روباروییم.»(۳۵) قوانین هنر به قوانین طبیعت بغایت نزدیك‌اند: «همان سان که طبیعت بزرگ جهانی قوانین سازمند را به پویش جاودانه وامی‌دارد، قوانین هنر نیز در سرشت آفرینندهٔ تابغه نهفته‌اند.»(۳۶)

۲۴. *Die Leiden des jungen Werthers (The Sorrows of Young Werther)*. رمان کوتاهی دربارهٔ هنرمندی جوان.

25. Johann Christian August Heinroth 26. extrovert 27. subject 28. object

گوته در یکی از نخستین مقالاتی که پس از بازگشت از ایتالیا نوشت، «تقلید ساده، شیوه، سبک»[۲۹] (۱۷۸۸)، نظرات خود را بوضوح رده‌بندی و ارائه کرد. سبک والاترین دستاورد هنر است. نخستین مرحلهٔ آن تقلید ساده است که آدمهایی با سرشتی آرام، اصیل، ولی محدود به آن می‌پردازند. آنگاه که هنرمند به بیان مافی‌الضمیر دست می‌زند و در کار بازآفرینی تغییری فردی وارد می‌کند به «شیوه» می‌رسیم. سبک از تقلید صرفاً عینی و شیوهٔ صرفاً ذهنی والاتر است. هرگاه که «هنر به دانشی هرچه واضحتر دربارهٔ ویژگیهای اشیا و وضع وجودی آنها دست یابد، برطبقات گوناگون شکلها اشراف داشته باشد، و در ایجاد پیوند میان آن عناصری که متمایز و متشخص اند، و تقلید از آنها، کارآمد شود ــ آنگاه سبک به بالاترین نقطهٔ ممکن رسیده است... سبک، تا جایی که ما می‌توانیم آن را به شکلهای مرئی و قابل درک تشخیص دهیم، بر ژرفترین پایه‌های دانش، بر گوهر اشیا، مبتنی است.»(۳۷)

درست است که تعبیری چون «گوهر اشیا» مفهوم کلاسیکی اصل و نسب‌داری به‌نظر می‌آید، ولی آنگاه که گوته میان آفرینش طبیعت و روند آفرینش هنری به وجود رابطه‌ای بسیار نزدیک اشاره می‌کند این تعبیر نیز صبغهٔ گوته‌ای خاص خویش را می‌یابد. برای آنکه هنرمند آرمانی بتواند، «در رقابت با طبیعت، اثری روحانی ـ سازمند[۳۰] بیافریند و به اثرِ هنری خویش چنان محتوا و شکلی ببخشد که هم طبیعی و هم فوق طبیعی بنماید باید در نفوذ به کنه موضوع و کنه‌ذهن خویش توفیق یابد.»(۳۸) هنرمند باید شیوهٔ عمل را از طبیعت بیاموزد و به همان روالی عمل کند که طبیعت عمل می‌کند. به این ترتیب هنرمند «طبیعتی ثانوی».(۳۹) جهان هستی دیگری آفریده است که قوانین آن همان قوانینی است که بر طبیعت حاکم است. ولی ممکن است این پرسش مطرح شود که شاعر چگونه می‌تواند براساس قوانین طبیعت به آفرینش بپردازد؟ درک علت اینکه گوته چنین سرشتی در پیکره‌های زیبای مجسمه‌های یونانی یافته است مشکل نیست. ولی آیا می‌توان روش پیکرتراشان را به ادبیات منتقل کرد؟ آیا این کار متضمن چیزی بیش از تلقی کردن کمال مطلوب افلاطونی به صورت امری مسلم است؟

با وجود این، گوته می‌کوشد تامعیارهای داوری خویش، یعنی تعبیراتی را تعریف کند که بنابر مفاد آنها اثر هنری اصیلی را می‌توان از استفادهٔ صرف از شگردها و یا غلیان احساسات متمایز ساخت. او قیاس اندام زنده و مفهوم تمامیت و کلیّت هر اثر هنری را برمی‌گزیند. چکیدهٔ رسالهٔ دوستش کارل فیلیپ موریتس[۳۱] را که زیرعنوان *دربارهٔ تقلید از طبیعت در هنرهای تجسمی*[۳۲] نوشته (۱۷۸۸) می‌آورد و نظر او را مبنی بر اینکه اثر هنری «نسخه‌ای ریزنقش[۳۳] از والاترین زیبایی طبیعت است» تأیید می‌کند.(۴۰) بدین ترتیب اثر هنری هرچه زیباتر باشد این کلّ بزرگ

29. «Einfache Nachahmung, Manier, Stil» 30. spiritual - organic

۳۱. Karl Philipp Moritz (1756-1793). رمان‌نویس آلمانی و استاد آکادمی هنرها در برلین.

32. *Uber die bildende Nachahmung der Natur* 33. miniature print

را بیشتر منعکس کرده است. موریس از «مرکز» یا «کانون» اثر هنری سخن می‌گوید، و اینها تعبیراتی است که ظاهراً از علم مناظر و مرایا گرفته و منظورش نقطه‌ای مرکزی برای سازمان دادن به اثر است. اثر هنری فی نفسه کامل است. «امر زیبا، بدون توجّه به خیر و شرّی که ممکن است موجب شود، صرفاً به لحاظ خودِ آن و به سبب زیبایی‌اش، در هنرهای زیبا راه یافت.» هر معیاری که تأثیر اثر هنری را ملاک قراردهد توجّه را به خارج آن اثر معطوف می‌کند و امر تأمّلِ همراه با طمأنینه در آن اثر را دچار نقصان می‌سازد. درباب زیبایی «چیزی والاتر از این نمی‌توان گفت که وجود دارد.»(۴۱) اثر هنری باید «شکل درونی» والایی داشته باشد و همین امر درنظر گوته «کمبودهای زبانی و تکنیک صوری» را جبران می‌کند.(۴۲)

جنبهٔ منفی قیاس اندام زنده را می‌توان در قیاسهایی مشاهده کرد که حاکی از فراهم آوردن، ترکیب کردن و جمع کردن است و گوته بارها آنها را مردود دانسته است. درگفتگو دربارهٔ اپرای *دون ژوان*[۳۴] اثر موتسارت[۳۵]، از تعبیر «کریه» «ساخت» (کمپوزیسیون) برآشفته می‌شود و می‌گوید که این واژه او را به یاد آشپزی می‌اندازد، «گویی کیک است که از تخم‌مرغ و آرد و شکر ساخته شده باشد. [حال آنکه] جزءجزء آن آفرینشی ذهنی است، و کلّ آن نیز از روح و عملی واحد برخوردارست و نَفَسِ حیاتی واحد در آن ساری است.»(۴۳) از سوی دیگر، آنگاه هم که گوته می‌خواهد از اثری ادبی مذمّت کند باز از چنین قیاسهای زیست‌شناختی استفاده می‌کند. تحریر کلایست[۳۶] از داستان *امفیتریون*[۳۷] «نه تنها عناصر باستانی و جدید را درهم نمی‌آمیزد که آنها را از هم جدا می‌کند. اگر کسی سروته موجود زنده‌ای را بزور به‌هم برساند از این کار نوع جدیدی به‌وجود نمی‌آید. منتهای امر اینکه نمادی‌عجیب وغریب به‌دست‌می‌آید. مانند ماری که دم خویش را در دهان کرده است.»(۴۴) اثر هنری نامطلوب را غالباً به اندام یا گیاهی تشبیه می‌کند که دستخوش بیماری شده باشد. ضمن اظهارنظر دربارهٔ نمایشنامه‌ای نوشتهٔ شاعری جوان، گوته از «اقراطی» سخن می‌گوید که در «رساندن شیرهٔ گیاهی به بخشهایی می‌شود که بدان نیازی ندارند، و نتیجتاً آن بخشهایی که نیازمندند از آن محروم می‌شوند. موضوع نمایش جالب است، ولی صحنه‌هایی که خواننده‌منتظر رسیدن به آنهاست در آن وجود ندارند، و آنهایی که اصلا انتظارشان را نداشتم با دقّت و علاقهٔ بسیار مطرح شده‌اند.»(۴۵) گوته انزجار خود را نسبت به هاینریش فون کلایست نیز به همین منوال بیان می‌کند: کلایست، «مانند اندامی که طبیعت آن را

34. *Don Juan*

۳۵. Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791). آهنگساز اتریشی.

۳۶. Heinrich von Kleist (1777-1811). نمایشنامه‌نویس و شاعر آلمانی.

۳۷. *Amphitryon*. در اساطیر یونان، زئوس خود را به شکل امفیتریون درمی‌آورد و با همسر او همخوابه می‌شود و هرکول مولود این همخوابگی است. این افسانه موضوع سه نمایش کمدی نوشته پلوتوس و مولیر و درایدن شده است. در ۱۹۲۹، ژان ژیرودو (Jean Giraudoux, 1882-1944). نمایشنامه‌نویس فرانسوی، *امفیتریون ۳۸* (*Amphitryon 38*) را نوشت و منظورش از این عنوان این بود که سی و هشتمین تحریر این درونمایهٔ ادبی است.

زیبا آفریده ولی به بیماری درمان ناپذیری دچار شده باشد، در انسان همواره حسّ وحشت و انزجار برمی‌انگیزد.»(۴۶) حتی در اشاره به نویسنده و نه اثری هنری، بازهم همین تشبیه را به کار می‌برد و مولیر را «آدمی سره و بی‌عیب» می‌خواند که «هیچ چیز او کج و معیوب نیست.»(۴۷)

امّا این معیار کلیّت ــ سادایی، سلامت ــ صرفاً به معنای نظم سازمند. ویژگی، انضمامی بودن یا منحصر به فرد بودن نیست. بیاناتی که به مناسبتهای خاص شده ممکن است ما را گمراه کند. مثلا گوته دربارهٔ رمانتیکهای جوانتر ازخود ــ ورنر[۳۸]، اولنشلیگر[۳۹]، آرنیم[۴۰] و برنتانو[۴۱] ــ گفته است که «همهٔ آنها کارشان به امر بی‌شکل و بی‌چهره می‌کشد. هیچیك درك نمی‌کند که تنها و عالیترین کار طبیعت و هنر شکل بخشیدن و ویژگی درشکل است، به نحوی که همه چیز به صورتی خاص و بامعنا گردد، باشد وباقی بماند.»(۴۸) درواقع گوته اثر هنری را همواره عضوی از یك نوع تلقی می‌کند و ورای آن به منزلهٔ چیزی می‌شمارد که رو به سوی کلیّت طبیعت و هنر دارد. گهگاه این برداشت را با تعبیرات سنتی جامعیّتی طرح می‌کند که از تری هنری انتظار می‌رود. «شاعر باید امر جزئی را به جنگ آورد؛ اگر آنچه به جنگ آورده سالم باشد قادر خواهد بود که به آن کلیّت ببخشد.»(۴۹) سلیقهٔ گوته درزمینهٔ هنرهای تجسّمی به‌مشرب انتزاع‌گرایی[۴۲] دانشگاهی آن زمان متمایل است. اینکه لائوکون، در مجسمهٔ معروف، نه به عنوان کاهن یا شهروندی تروآیی بلکه صرفاً به صورت پدری نموده شده که از دو پسرش در برابر حملهٔ دوجانور خطرناك به دفاع برخاسته بخصوص در نظر او ستایش‌انگیز است.(۵۰)

امّا بعدها گوته متوجّه واژهٔ «نماد» می‌شود، و رابطهٔ میان جزئی و کلّی را با وضوح بیشتری مجدداً تعریف می‌کند. ظاهراً او نخستین کسی است که به سیاقی امروزین نماد و تمثیل را ازهم متمایز کرده است. پیش از او نیز کسانی آن را به‌کار برده‌اند، ولی در نوشته‌های وینکلمن چنین می‌نماید که معنای آن همان تمثیل یا نشانه‌ای من عندی است.(۵۱) گوته در ۱۷۹۷، هنگام توصیف برداشتهای خود از سفری مجدّد به فرانکفورت، به معنای جدید این واژه پی می‌برد. احساسات خاصّی که براثر مشاهدهٔ برخی از اشیای آشنا به او دست می‌دهد توجه او را جلب می‌کند و آن اشیا را«نمادین» می‌خواند. اینان «موارد برجسته‌ای هستند که نمایندهٔ بسیاری از موارد دیگرند، حاوی نوعی تمامیت‌اند، مستلزم نوعی نظم‌اند، چیزی مشابه یا غریب را به‌ذهن من متبادر می‌کنند و از برون و درون داعیهٔ نوعی وحدت و تمامیّت دارند.»(۵۲) در مقاله‌ای با عنوان

۳۸. Zacharias Werner (1768-1823)، شاعر و نمایشنامه‌نویس آلمانی.

۳۹. Adam Gottlob Oehlenschlager (1779-1850)، شاعر و نمایشنامه‌نویس دانمارکی و رهبر نهضت رمانتیکی در آن کشور.

۴۰. Achim von Arnim (1781-1831)، نویسندهٔ رمانتیك آلمانی که با همکاری برادرزنش، کلمنس برنتانو، مجموعه‌ای از ترانه‌های عامیانه به نام *شیپور سحرآمیز پسرك (Des Knaben Wunderhorn)* منتشر کرد.

۴۱. Clemens Brentano (1778-1842)، نمایشنامه‌نویس و رمان نویس و شاعر آلمانی

42. academic abstractionism

«دربارهٔ اشیا در هنرهای تجسمی»[۴۳] (۱۷۹۷. ولی منتشر شده در ۱۸۹۶) به‌صورتی نسبتاً مبهم به طرح این تمایز می‌پردازد. چنین می‌نماید که اشیای نمادین نمایندهٔ خود هستند ولی با این حال، از آن‌رو که کمال مطلوب دال بر کلیّت است، مهم‌اند. دلالتِ تمثیل بلاواسطه است، و دلالتِ نماد مع‌الواسطه. هاینریش مایر[۴۴]، همکار نزدیک گوته، در مقاله‌ای که زیر عنوان مشابه در ۱۷۹۸ منتشر کرد[۴۵] تمایز میان بازنمایی تمثیلی و نمادین را شرح داد. به اعتقاد مایر تمثیل از حدود هنر فراتر می‌رود، باید واضح و حتی برای کسی که درکی محدود دارد از ابهام عاری باشد. حال آنکه هنر با استفاده از نماد به طرح والاترین موضوعهای خود می‌پردازد، حتی اندیشه‌ها و مفاهیم را به شکلی حسّی و ملموس ارائه می‌کند، به آنها حجم می‌بخشد، به هیئت انسانی‌شان درمی‌آورد و قابل رؤیتشان می‌کند. خدایان باستان، مسیح و مریم عذرا چنین موضوعهای نمادینی هستند.(۵۳)

این بحث ظاهراً توجّه شلینگ و برادران شلگل را جلب کرد، و ایشان، پیش از آنکه گوته هنگام چاپ مکاتبات خویش با شیلر (۱۸۲۴) دیگر بار به این موضوع بپردازد، به تدوین وجوه تمایز میان این دو مفهوم دست زدند. گوته به تفاوت موجود میان خودش و شیلر نظر دارد آنگاه که می‌گوید: «در اینکه شاعر به منظور رسیدن به کل در جستجوی جزء باشد یا کلّ را در جزء ببیند تفاوت بسیار است. از طریق اوّل به تمثیل می‌رسیم، یعنی جزء فقط به صورت نمونه‌ای از کل عمل می‌کند؛ امّا بواقع خمیرهٔ شعر در طریق دوم نهفته است: دراین طریق، بدون اندیشیدن به کل یا جلب توجه به آن، جزء بیان می‌شود.»(۵۴) پس شیلر را باید نویسندهٔ آثار تمثیلی دانست و نه شاعری واقعی. گوته بر جنبهٔ عینی نمادپردازی تأکید می‌کند. «به نمادپردازی واقعی آنگاه دست می‌یابیم که امر جزئی نمایندهٔ امر کلّی گردد، نه آنچنانکه در رؤیایی یا سایه‌ای، بلکه چونان اشراق واضح ولی برق‌آسای امر وصف‌ناپذیر.»(۵۵) گوته، شاید به دقیقترین و روشنترین وجه، می‌گوید که «تمثیل پدیده‌را به مفهوم و مفهوم را به صورت خیال تبدیل می‌کند، ولی به نحوی که آن مفهوم هنوز به صورت خیال محدود شود و کاملا در آن بگنجد و به وسیلهٔ آن به بیان آید»، در حالی که نمادپردازی «پدیده را به اندیشه و اندیشه را به نحوی به صورت خیال تبدیل می‌کند که اندیشه همواره در صورت خیال به شکلی بغایت فعال و دست نیافتنی باقی می‌ماند و حتی اگر در همهٔ زبانها هم به بیان آمده باشد وصف‌ناپذیر باقی می‌ماند.»(۵۶) اسطوره، «روایات تاریخی باستان، افسانه‌ها و درونمایه‌های بزرگ» در کانون شعر گوته قرار دارند. او وصف می‌کند که چگونه این صور خیال مدّت پنجاه سال در او پرسه می‌زدند، چگونه نوّه خیال او آنها را تغییرشکل داد و «به‌شکلی نابتر وبازنمودی کارآتر درآورد.»(۵۷) دربارهٔ اهمیت اساطیر باستان در تمام شکلهای آن برای اشعار خود گوته مشکل بتوان غلوّ کرد: کافی است که دایرةالمعارف اساطیر باستان را

43. «Über die Gegenstände der bildenden Kunst»

۴۴. Heinrich Meyer (1760-1832)، نقاش سوئیسی و دوست نزدیک گوته.

45. in *Die Proplyäen*

در بخش دوم *فاوست* به یاد آوریم. گوته نیز چون شاعران رمانتیکی به شعری می اندیشد که عصاره وخلاصهٔ فلسفهٔ نوین طبیعت باشد. چنانکه درسرشت جیزها[۴۶]ی لوکرتیوس چکیده‌ای ازفلسفه طبیعت در دوران باستان بود. مجموعه‌های شعرهای فلسفی خود او، «خدا و جهان»[۴۷] و شرحهای منظوم او دربارهٔ دگردیسی گیاهان و جانوران، به همین منظور نوشته شده‌اند. ولی اداکردن حقّ مطلب در این باره مستلزم بحثی گسترده در مورد تمام آثار شعری گوته است. پس به ذکر این مطلب بسنده می کنیم که او از اساطیر رمانتیکی و از کرویتسر[۴۸]، که می خواست «همه چیز را متحد کند و تغییرماهیت دهد»، دوری می جست و گفته‌های شلینگ و هگل هم برایش قانع کننده نبود.*

گوته به اینهمانی میان امر نوعی[۴۹] و نمادی و به این ترتیب حفظ عناصر اصلی کلاسیسیسم متمایل است. بندرت می توان گفته‌هایی در آثار او یافت که صبغهٔ رمانتیکی داشته باشد. ازهمین رو برخی از طرحهای تیشباین[۵۰] را می ستاید زیرا «زیباترین نمادها آنهایی هستند که انواع تعبیرها را ممکن سازند.»(۵۸) او بدون شکسته نفسی اظهار می‌دارد که چیزی «کاملا غیرقابل قیاس و منحصر به فرد» در *فاوست* وجود دارد.(۵۹) امّا فعالیتهای ذهنی او پیوسته او را به سوی تعادل رهنمون اند، به همنهادی راستین که در آن نهاد و برابر نهاد، هردو، را می توان حفظ کرد. هنر ترکیب و همنهادیِ کلی و جزئی، واقعی و عقلی، ذهن و طبیعت است.

اشتغال ذهنی گوته به زیباشناسی امری واضح است، ولی نجسّم نصویری از نظریهٔ *ادبی* او چندان آسان نیست. بسیاری از آنچه را تا به‌حال نقل کرده‌ایم گوته به صورتی کلّی و غالباً با توجّه ضمنی یا صریح به هنرهای تجسّمی نوشته است. اینکه گوته به هنر به عنوان پدیده‌ای وحدتمند بنگرد همیشه از گفته‌های او بوضوح آشکار نیست. دست کم در برخی از موارد کوشیده است که شعر را از هنرهای تجسّمی مجزّا کند. گوته بر آن است که «ورطهٔ عمیقی» میان آنها وجود دارد و از این‌رو گذار از هنرهای تجسمی به شعر و خطابه اگر ناممکن نباشد مشکل است.(۶۰) او حتی هنر یا علم بودن شعر را منکر است. «در روح شکل می پذیرد و باید آن را تبوغ نامید.»(۶۱) اگرچه برای فراگرفتن شگردهای نقاشی سخت می کوشد، ولی در زمینهٔ شگردهای شعر خود را نسبتاً

* نامه به J.G.J. Hermann مورخ ۹ سپتامبر ۱۸۲۰؛ وایمار، بخش ۴، ۳۳، ۱۴۳: «همه‌چیز را به هم پیوند دادن، متحد کردن، و حتی تغییر ماهیّت دادن.» روابط پیچیدهٔ او با شلینگ و هگل مستلزم بررسی تفصیلی است. برای مثال نقدگوته دربارهٔ تعبیری بغایت هگلی از *آنتیگون* نوشتهٔ H.F.W. Hinrichs را در Eckermann، ۳ مورخ ۲۸ مارس ۱۸۲۷؛ Houben، ص ۲۷۶ به بعد، ببینید.

46. *De rerum natura (On the Nature of Things)* 47. «Gott und welt»

۴۸. Friedrich Creuzer (1771-1858)، متخصص ربانهای باستان.

49. typical

۵۰. Wilhelm Tischbein (1751-1829)، نقاش آلمانی و از دوستان گوته

جاهل می‌سمارد.(۶۲) غالباً دربارهٔ مسائل عروضی با دوستان مشورت می‌کند و هرگاه کسی شعر او را از لحاظ عروضی تصحیح کند با فروتنی به آن تن درمی‌دهد. از اینکه در جهت تعریف طبیعت ادبیات یا شعر در آثار خود قدمی برداشته باشد خبری ندارم. گو اینکه به وصف انگیزه‌ها و اثرات آن می‌پردازد. فقط آنگاه اندیشه‌های او به صورتی عینی و ملموس ادبی می‌شوند که به نظر پردازی دربارهٔ نظریهٔ انواع ادبی دست می‌زند.

گوته، با نظریه‌ای که دربارهٔ رشد سازمند دارد، به چشم یك زیست‌شناس به انواع مختلف شعر می‌نگرد. در نوشته‌ای با عنوان «شکلهای طبیعی شعر»[۵۱] اظهار می‌دارد که تنها سه شکل راستین شعر طبیعی وجود دارد: «روایت واضح»، «هیجان آمیخته با وجد»، و «نمایش به وسیلهٔ خود شخص» ــ حماسی، غنایی و نمایشی. این سه شکل حتی در کوتاهترین شعرها. مثلا در بهترین «بالاد»ها، می‌توانند در کنار هم قرار بگیرند. در کهنترین تراژدیهای یونانی هم آنها را در کنار هم می‌بینیم: تنها پس از گذشت مدّت زمانی کم‌کم از هم جدا می‌شوند. تا گروه هماوازان در تراژدی یونانی نقش عمده را برعهده دارد شعر غنایی سلطه‌اش را حفظ می‌کند. شعر همری کاملا حماسی است. بدیهه‌سرا[۵۲] زمام امور را به دست دارد و به کسی که ادای خطابه‌ای بر او مقرّر نشده اجازهٔ سخن گفتن داده نمی‌شود. گوته متوجّه مشکلات این رده‌بندی هست و دربارهٔ سلسله مراتب سه نوع مزبور به اظهارنظر می‌پردازد. پیشنهاد او این است که آنها را بیرامون دایره‌ای قرار دهیم و آنگاه به جستجوی نمونه‌های آثاری بپردازیم که در آنها عناصر مختلف (غنایی، حماسی، نمایشی) غالب‌اند. سپس می‌توان به گزینش نمونه‌هایی پرداخت که به این یا آن یکی گرایش دارد تا اینکه سرانجام وحدت هر سه هویدا و دایره کامل شود. چنین طرحی شامل خاستگاههای درونی لازم یا نظمی قابل درك نیز خواهد بود.(۶۳) اما مشکل بتوان از چنین نمودار مدوّری چیزی به جنگ آورد که ارزش تاریخی داشته باشد. پیداست که اصل موردنظر گوته همان اصل او دربارهٔ دگردیسی گیاهان است دایر بر این که «گیاه نخستینی»[۵۳] وجود دارد که همه گیاهان صرفاً گونه‌هایی از آن هستند. به همین ترتیب، «شعر نخستینی»[۵۴] هم بوده است که سه نوع ادبی بالا از آن منبعث شده‌اند.

در مکاتبات گوته باشیلر نیز نقد نوعهای ادبی از استقلالات ذهنی مستمر او به شمار می‌رود. بخش اعظم آن به تعریف وجوه تمایز میان حماسه و درام اختصاص یافته است. سرانجام گوته و شیلر دربارهٔ بیانیه‌ای مشترك به عنوان «شعر حماسی و نمایشی»[۵۵] توافق کردند. در این نوشته

51. «Natural Forms of Poetry»

۵۲. rhapsodist ؛ rhapsode (rhapsōdos). به معنای «کسی که ترانه‌ها را به هم می‌دوزد». زمانی به رامشگری گفته می‌شد که اشعار خویش را می‌خواند، ولی بعدها عموماً به آن دسته از کسانی اطلاق می‌شد که حرفهٔ آنها خواندن اشعار همر بود

53. *Urpflanze* 54. *Urpoesie* 55. «Über epische und dramatische Dichtung»

ایشان کوشیدند که تفاوتهای موجود میان این دو نوع ادبی را با اشاره به خاستگاههای آنها در هنر بدیهه‌سرایی[۵۶] یا مبتنی بر تقلید[۵۷] تعریف کنند. شیوه‌ای که اختیار کردند شیوهٔ تکوینی[۵۸] است ولی در آن تعریفهای انتزاعی رادرمد نظر دارند که در هر زمانی صادق باشد. «شاعر حماسی رویداد را کاملا در زمان گذشته و نمایشنامه‌نویس آن را کاملا در زمان حال قرار می‌دهد و روایت می‌کند.» حماسه فعالیت را مطرح می‌کند و ترازدی درد و رنج را. کردار شخصیتهای حماسه بیرونی است، مثلا در جنگها یاسفرها روی می‌دهد؛ ترازدی انسان را به صورت عاملی درونی عرضه می‌کند و از این‌رو به چندان فضایی نیاز ندارد. در حماسه

> سراینده، که موجودی برتر است، نباید خود در شعر وارد شود: بهترین کار آن است که شعر را از پس پرده‌ای بخواند. تا ما بتوانیم هرچیزی را که جنبهٔ شخصی دارد از کار او جدا کنیم، و بتوانیم باور کنیم که این صدای سروسان[۵۹] است که می‌شنویم. 'بازیگر'[۶۰] روی دیگر سکّه است. او خود را به منزلهٔ فردی مشخص ارائه می‌کند، و مایل است که توجّه ما منحصراً به او و محیط پیرامون او جلب گردد تا اینکه با او آلام جسم و روحش را حس کنیم، درمشکلاتش سهیم شویم، و در او خود رابه دست فراموشی بسپاریم. به تماشاگران نباید فرصت تأمل و تفکّر داد: آنها را باید واداشت که مشاقانه ماجرا را دنبال کنند؛ قوّهٔ خیال آنها [در اینجا به معنای خیال صورت‌آفرین به کار رفته] باید کاملا به حال تعلیق درآید، تحریک نشود، و حتی آنچه روایت می‌شود باید به نحوی روشن و زنده باشد که گویی تماشاگران شاهد عملی هستند که در برابر چشمان آنها صورت می‌گیرد.(۶۴)

بدین ترتیب گوته با اختلاط نوعهای ادبی قویاً مخالف است ــ «گرایشهایی کودکانه، رخشیانه و دال بر کج‌سلیقگی که هنرمند باید با تمام توان خویش از آنها بری باشد.» او باید اثر هنری را از دیگری «به وسیلهٔ دایرهٔ جادویی ناگذیری» جدا کند. «حتانکه نویسندگان باستان کردند و هنرسان هم در همین است، کیفیّت و ویژگیهای هریك را حفظ کند.» گوته درضمن با اشاره به علاقه‌مندی عصر خویش نسبت به طبیعت نمایی می‌کوشد تا اختلاط نوعهای ادبی را در آن

۵۶. rhapsodic: راپسودی (rhapsody) در اصل گزیده یا بخشی از اثار حماسی، معمولا ایلیاد یا اودیسه، بود که بدیهه‌سرایان آن را می‌خواندند. بعدها این واژه در ادبیات به معنای گفتاری بسیار عاطفی و با آبری ادبی به‌کار رفته که مبتنی بر حدیه و شوق باشد، نه بر نسبی عقلانی. این واژه به جُنگ ادبی یا مجموعه‌ای از اثار ادبی نامربط هم اطلاق می‌شود.

۵۷. mimetic: ← توضیحات مترجم در پایان کتاب ذیل mimesis.

58. genetic 59. Muses 60. the *mime*

زمان از لحاظ تاریخی توجیه کند. همهٔ هنرهای تجسّمی به سوی تأثیری گرایش دارند که درنقاشی رنگ و روغن یافت می شود زیرا نقاشی بیشترین مقدار وهم را می آفریند. همین امر در شعر هم صادق است: همه نوعهای ادبی می کوشند که به موضع درام، بازنمایی آنچه کاملا در زمان حال است، دست یابند. گوته در نوع ادبی مردم‌پسند معاصر یعنی رمانهایی که از طریق نگارش نامه[۶۱] روایت می شود (رمان ترسّل) نیز گرایشی مشابه مشاهده می کند زیرا نوع ادبی کاملا نمایشی است و همانگونه که ریچاردسن کرده است نویسنده می تواند گفتگو هم در آن وارد کند. (۶۵) اگرچه گوته ازتجزیهٔ نوعهای ادبی متأسف است ولی درضمن متوجه نیزهست که این امری ناگزیر است. بعدها حتی دلیل تاریخی جدیدی نیز اقامه می کند. «اگر گرایش رمانتیکی قرون غیرمتمدّن موجب نشده بود که اسلوب شکوهمند در مجاورت امر نامعقول قرار گیرد چگونه ممکن بود که آثاری مانند *هملت*، *لیرشاه*، *برشتن صلیب*[۶۲]، و *شاهزادهٔ ثابت قدم*[۶۳] به رشتهٔ تحریر درآید؟»(۶۶)

چنین گفته‌هایی همواره مستلزم اذعان به وجود نوعهای ادبی بنیادین همراه با احساس نسبت به تغییر و تبدّل و آمیزش آنهادر پهنهٔ تاریخ است. از بحث گوته با شیلر چنین برمی آید که حماسه را دارای مقام والاتری می داند، چرا که ازهنر طبیعت نمایانه دورتر و به مفهومی که گوته از «سبك» در ذهن دارد نزدیکتر است. گوته، در مقام مدیر تئاتر وایمر، می کوشد که درام اسلوبمند[۶۴] و شیوهٔ بازیگری تشریفاتی و متعارف را احیا کند. او حتی دو نمایشنامهٔ ولتر (یعنی *محمد*[۶۵] و *تانکرد*[۶۶]) را برای صحنه آماده کرد (کمااینکه شیلر نیز نمایشنامهٔ *فدر* راسین را آماده ساخت). اگرچه حتی در دوران سالخوردگی نیز موضوع وحدتهای سه‌گانه را «قانونی ابلهانه» می خواند.(۶۷) ولی گهگاه محسناتی نیز برای آنها قایل بود. «آنها [وحدتهای سه‌گانه] چیزی نیستند جز توزیع موضوعی بزرگ و محتمل در میان چند شخص داستانی و بازآفرینی آن موضوع.»(۶۸) گوته به این امر توجّه دارد که الزامهای اجتماعی شدیداً بر رعایت قوانین تأثیر می نهند. فرانسویان نوعهای ادبی را به مثابهٔ گروههای اجتماعی متفاوتی تلقّی می کنند که هر یك از آنها رفتار خاصی را می طلبد. آنها از به‌کار بردن واژهٔ «تناسب»[۶۷]، که در واقع فقط در مسائل اجتماعی مصداق دارد،

۶۱. epistolary novel، نوعی ادبی که در قرن هجدهم رواج یافت و در همان قرن هم منسوخ شد.

۶۲. *La Devocion de la Cruz*، از نمایشنامه‌های پدرو کالدرون، نمایشنامه‌نویس اسپانیایی.

۶۳. *El Principe constante*، از نمایشنامه‌های مهم پدرو کالدرون، که در ۱۶۳۹ به روی صحنه آمد و یکی از منابع مورد استفادهٔ دراپدن در نوشتن نمایشنامهٔ *The Indian Emperor* (۱۶۶۵) بوده است. (دربارهٔ دون سباستیان ← ناتوس ۷۱ همین فصل).

64. stylized 65. *Mahomet*

۶۶. *Tancrede*، دربارهٔ امیرزاده‌ای سیسیلی که از قهرمانان جنگهای صلیبی بود و در ۱۱۱۲ در انطاکیه درگذشت.

67. «convenance»

تن نمی‌زنند. در نظر گوته فقط هنرمند می‌تواند و باید نوعهای ادبی را از هم متمایز کند؛ زیرا نزد تابغه ذوق امری فطری است و او درست انتخاب خواهد کرد.(۶۹) به رغم بخش دوم فاوست، در درام حتی با آمیزه‌ای از کمدی و تراژدی نیز مخالف است. گوته *رومئو و ژولیت* شکسپیر را برای صحنه آماده می‌کند، دو شخصیت نمایشی دایه و مرکوتیو[۶۸] را، به این عنوان که «میان پرده‌هایی خنده‌آور» و «زایده‌هایی[۶۹] ناهماهنگ»اند.(۷۰) حذف می‌کند و بر آن است که شکسپیر به «تاریخ شعر» تعلق دارد و «به صورتی اتفاقی در تاریخ تئاتر ظاهر شده است.»(۷۱) «او نمایشنامه‌نویس نبود؛ هرگز به کار صحنه نیندیشیده بود؛ این کار برای ذهن بزرگ او عرصه‌ای بغایت تنگ و باریک بود.»(۷۲) اما از این بابت به هیچ وجه نباید متأسف بود زیرا شکسپیر کمبودهای خود را در نمایشنامه‌نویسی با شاعری‌اش جبران می‌کند: «شکسپیر روان‌شناسی بزرگ است، و خوانندگان از طریق نمایشنامه‌های او به احساسات درونی مردم پی می‌برند.»(۷۳)

گرچه از این بیانات چنین برمی‌آید که گوته درام ادبی[۷۰] را ترجیح می‌داده است ــ و البتّه می‌دانیم که او نیز خود به رشد و توسعهٔ آن کمك کرده ــ ولی در ضمن کرارا چنین به‌نظر می‌رسد که دیدگاهی مخالف آن را برگزیده است. برای توجیه کمبودهای شکسپیر، چنین استدلال می‌کند که به او باید اساساً به‌عنوان نمایشنامه‌نویس نگریست: «[شکسپیر] نمایشنامه‌های خویش را چیزی متحرّك و زنده می‌شمرد که بسرعت از صحنه به چشم و گوش تماشاگران جاری می‌شود و کسی نمی‌تواند در آن به تعمّق بپردازد و به ارزیابی جزئیّات آن دست بزند؛ چه مهم آن بود که چیزی در لحظه‌ای معین مؤثر و جالب توجه باشد.»(۷۴) گوته تصوّر می‌کرد که شکسپیر نمایشنامه‌های خود را صحنه‌به صحنه می‌نوشته و به ناسازگاریهای کوچك وقعی نمی‌نهاده است.* پس از مشاهدهٔ نمایشنامه‌های کلاسیك که در نظر او برای صحنه مناسب نبود، انزجار خود را نسبت به نمایشنامه‌نویسانی که آثار خودرا برای تئاتر آینده می‌نویسند ابراز کرد و آنها را به «یهودیانی» تشبیه کرد «که در انتظار مسیح رهایی‌بخش‌اند، یا مسیحیانی که منتظر اورشلیم جدیدند، یا پرتقالیانی که جسم بمراه دون سباستیان[۷۱] هستند.» او آثار کالدرون را به مثابهٔ سرمشقی پیش رو

* اکرمان، ۳، اول آوریل ۱۸۲۷؛ هوبن، ص ۲۹۵ـ۲۹۶. ولی گوته بخطا میان این گفتهٔ باتو مکیت که «من به بچّه شیر داده‌ام» (پردهٔ اول، صحنهٔ هفتم)، و گفتهٔ مکداف که «او فرزندی ندارد» (پردهٔ چهارم، صحنهٔ سوم) تناقضی می‌بیند. مخاطب مکداف راس است و اشارهٔ او به ملکم که پس از دریافت خبر قتل همسر و فرزندانش خواسته است او را «تسلّی» دهد.

68. Mercutio 69. allotria 70. closet drama

۷۱. Don Sebastian (1554-1578). شاه پرتغال که آرزو داشت مسیحیت را در آسیا و افریقا رواج دهد. در جنگی در شمال افریقا کشته شد ولی چون جسدش را نیافتند گمان بردند که اسیر شده و روزی بازخواهد گشت. آثار ادبی فراوانی دربارهٔ او نوشته شده که *El Principe constante* کالدرون و *Don Sebastian* (۱۶۹۱) درایدن از آن جمله‌اند.

داشت. «در برابر هر داربست چوبینی[۷۲]، سخن من به هر نابغهٔ تئاتری اصیلی این است که 'اینك رودس، از آن باید گذشت!'[۷۳] نمایشنامه‌های کالدرون را با اصلاحات لازم در هر بازار مکاره‌ای بر فراز تخته‌هایی که بر روی بشکه قرار داده‌اند اجرا می‌کنم و باعث التذاذ باسوادان و بی‌سوادان می‌شوم.»(۷۵)

ولی بی‌تردید درامی که خاصّ صحنه باشد درنظر گوته هنری نازل است. او بذل هرگونه توجهی را به بینندگان تقبیح می‌کند. «اثر بقاعده آن است که لذت‌بخش نباشد؛ هنر جدید از این رو تباه کننده است که می‌خواهد لذت‌بخش باشد.»(۷۶) همان سان که آموزگار به هوسهای دانش‌آموزان و بزشك به امیال بیماران و قاضی به هیجانهای طرفین دعوا وقعی نمی‌نهند، هنرمند واقعی نیز باید به مخاطبان خود اعتنایی نکند.(۷۷) بهترین روال، تظاهر به این امر است که گویی مخاطبی وجود ندارد، یا دست کم نپذیرش این امر که مخاطبان هنرمند معدودی از دوستان اویند و خطابش فقط به «جماعتی از قدّیسان» است.(۷۸) اما این نظرات صرفاً بر برداشت گوته نسبت به بیگانگی هنرمند از اجتماع، و مخالفتش با دورانی که «هنرمند واقعی غالباً در تنهایی و نومیدی به‌سر می‌برد»(۷۹) مبتنی نیست. ضمناً از لحاظ نظری معتقد است که هنر از ضروریات قوّهٔ تولید بسر است و هرگونه اعتنایی به تأثیر آن موجب تحریفش می‌شود. «ما در جهت کمال اثری هنری، فی‌نفسه، می‌کوشیم. آنها به تأثیر برونی آن می‌اندیشند [تأثیری] که اصلا برای هنرمند واقعی مهمّ نیست. کمااینکه طبیعت نیز در آفرینش شیر یا مرغ مگس‌خوار به تأثیر آنها توجّهی ندارد.»(۸۰) گوته حتی تفاوت میان هنر باستان و هنر جدید را بر پایهٔ تقابل میان دریافت بلاواسطهٔ طبیعت و توجّه به تأثیر تعریف می‌کند. «آنها واقعیت را عرضه می‌کردند، ما معمولا تأثیر آن را: آنها موضوعهای دهشتناك را توصیف می‌کردند، ما چیزی را به نحوی دهشت‌آور توصیف می‌کنیم؛ آنها موضوعهای خوشایند را، ما به صورتی خوشایند، و به همین ترتیب.»(۸۱)

این دیدگاه در ردّ کامل نظریهٔ ارسطویی دربارهٔ تراژدی از جانب گوته به بهترین وجهی هویدا می‌شود زیرا این نظریه بر توصیف تأثیر تراژدی در بیننده مبتنی است. درمقالهٔ «خوشه‌چینی از هنر شاعری ارسطو»[۷۴] (۱۸۲۷)، گوته چنین استدلال می‌کند که ارسطو، کسی که ذهنش همواره متوجه موضوع موردنظر است (و گوته نیز به داشتن چنین فریحه‌ای به خود می‌بالید)، باید فقط به ساختمان تراژدی بیندیشد. بالایش فقط در خود تراژدی می‌تواند وجود داشته باشد، چرا که عبارت است از اشیاء دادن هیجانات آدمهای نمایش و کفّاره‌دادن آنها. بالایش فرجام سازش دهنده‌ای است که باید در هر اثر نمایشی، و درواقع در هر شعری، وجود داشته باشد. در

۷۲. ظاهراً اشاره به داربستهای چوبینی است که نمایش روی آن اجرا می‌شده است.

۷۳. Hic Rhodus, hic salta! مثلی است سایر در مورد کاری که ناگزیر باید صورت پذیرد و مشکلی که باید مرتفع شود.

74. «Nachlese zu Aristoteles Poetik»

نراردی. این امر در پایان هر نمایشنامه‌ای از طریق نوعی فداکاری انسانی روی می‌دهد. گوته همین قدر می‌پذیرد که

> اگر شاعر این منظور را برآورده و به وظیفهٔ خود عمل کرده، گره‌های معنا را به هم پیوسته و سپس آنها را از هم باز کرده باشد، همین روند در ذهن بیننده نیز صورت خواهد پذیرفت: گره‌افکنیها او را حیران می‌کند و بازگشاییها ذهنش را روشن خواهند کرد. امّا به خانه که می‌رود چیزی به او اضافه نشده است. اگر اهل تعمّق و تأمل باشد، باید زاینکه بازهم خود را به همان سکسری، لجاجت، تعصب، ضعف، سفلت یا تلخ‌اندیشی گذشته می‌یابد دچار شگفتی شود.(۸۲)

تردیدهای گوته دربارهٔ بالایش با نظر نه چندان مساعد او نسبت به تأثیر اخلاقی بلاواسطهٔ هنر ارتباط دارد. او از این عمل کاتنت دایر بر مجزّاکردن امر زیباشناختی صریحاً جانبداری می‌کند، آن را اقدامی خطیر و رهایی‌بخش می‌شمارد،(۸۳) و «تعصّب دیرین» را مبنی براینکه اثر هنری باید هدفی پندآموز داشته باشد تقبیح می‌کند.(۸۴) در مقاله‌ای که به موضوع شعر پندآموز اختصاص داده است، هم‌ردیف قراردادن آن را با سه نوع ادبی اصلی رد می‌کند، آن را فقط به عنوان گونهٔ بیوندی نامتجانسی میان شعر و خطابه می‌پذیرد، و «درآمیختن عواملی را از علم و خیال، ترکیب دو عنصر متضاد را در کالبدی زنده» کاری دشوار می‌خواند. هر شعری باید پندآموز باشد، ولی نه به نحوی محسوس: «خواننده خود باید از آن چیزی بیاموزد، درست همانگونه که از زندگی درس می‌گیرد.»(۸۵) گوته متوجّه است که «اثری هنری می‌تواند پی‌آمدهای اخلاقی داشته باشد و این پی‌آمدها را نیز دارد، ولی موظف کردن هنرمند به داشتن اهداف اخلاقی همانا ضایع کردن کار اوست.»(۸۶) و حتّی وجود موضوعی «مستهجن» را در نقش برجسته‌ای یونانی نادیده می‌گیرد. «در اینجا هنر حتی از اخلاقیات نیز کاملا مستقل می‌نماید، اخلاقیاتی که نزد انسانی شریف همواره از والاترین منزلت برخوردار و بغایت قابل تقدیس خواهد بود. اما اگر هنر بخواهد که آزادی کامل به‌دست آورد، باید قاطعانه قوانین خاص خود را اعلام کند.»(۸۷) گوته اعتقاد راسخ دارد که «هنر فی‌نفسه شریف است: از همین روست که هنرمند از امور مبتذل و مستهجن هراسی ندارد. پذیرش صرف اینگونه پدیده‌ها آنها را به مقامی شریف ارتقا می‌دهد.»(۸۸)

خشنودی گوته را از اینکه آمارش را به سبب جنبهٔ اخلاقی آنها تحسین می‌کنند مشکل بتوان تناقض‌آمیز شمرد. او خود دوست می‌دارد که نویسندگانی بسیار متفاوت چون استرن و شاعر افتادهٔ نورنبرگی موسوم به گروبل[۷۵] را به سبب جنبه‌های اخلاقی پسندیدهٔ آنها بستاید.(۸۹)

۷۵. Johann Konrad Grübel (1736-1809)، شاعری که به گویش نورنبرگی شعر می‌سرود.

ویلهلم مایستر[۷۶] جوان مدعی است که شاعر، در آن واحد، «آموزگار، پیامبر، دوست خدایان و آدمیان» است.(۹۰) و گوتهٔ کهنسال در اواخر عمر دربارهٔ شاعر حتی با این تعبیرات سخن می‌گوید که «به‌کار گرفتن استعداد خود را در نعت و ستایش خدا» از هر کار دیگری بیشتر دوست می‌دارد.(۹۱) اگرچه این امر را به همهٔ شاعران تعمیم می‌دهد، اما اشارهٔ او به جلال‌الدین رومی، شاعر عارف ایرانی، است.

این احساس که انر هنری بخشی از طبیعت است و بیان طبیعت به وجود آمده است در برداشت گوته نقشی اساسی دارد. بافتاری او نسبت به زمینهٔ ادبیات و تطوّر اجتماعی و تاریخی آن نیز مؤیّد این امر است. اینکه گوته را به سبب تاکیدی‌اش نسبت به تاریخ‌نگاری معاصر و نظر بدبینانه‌اش دربارهٔ جنگ و سیاست دارای مربی غیرتاریخی می‌دانند خطایی رایج است.(۹۲) تأکید بر بررسی و تعبیر تکوینی ادبیات در حقیقت یکی از جنبه‌های بارز نقد اوست. مثلا از گفته‌های اوست که «همواره در دنبال کردن روند پیدایش پدیده‌ها بوده است که به بهترین بینش سهودی دست یافته‌ام».(۹۳) یا اینکه «آثار هنری را، همچون آثار طبیعت، نمی‌توان آنگاه که تکمیل شده‌اند شناخت: برای آنکه بتوانیم با آنها اندکی آشنا شویم باید آنها را در حال شکل گرفتن غافلگیر کنیم.»(۹۴) نظر گوته دایر بر اهمیّت اقلیم و جنس‌انداز به قرن هجدهم تعلّق دارد: او دربارهٔ سیاهت میان شعر دوقوم کوه‌نشین، صربها و اسکاتلندیها، به‌نظربردازی پرداخته است.(۹۵) او برآن است که با سفر به سیبل مطالب بسیاری دربارهٔ همر آموخته است. «توصیفها و مقایسه‌های او شاعرانه می‌نمودند: ولی در عین حال بغایت طبیعی‌اند. حالا دیگر واژهٔ *اودیسه* برایم به صورت واژه‌ای زنده درآمده است.»(۹۶) در تفسیرهایش از شعر مشرق زمین سعی بر نشان دادن این امر کرده است که استعاره‌های بنیادینی چون شتر، اسب و گوسفند برآمده از آن چیزی است که«مناسبات زیستی»[۷۷] اش می‌خواند.(۹۷)

گوته، در بحث خود دربارهٔ کلاسیسیم آلمانی، محدودیتهای آن را صرفاً در چارچوبی اجتماعی تعریف می‌کند. آلمانیها فاقد مرکزی فرهنگی‌اند و از لحاظ سیاسی دستخوش دودستگی هستند: آنها قومی ساده و متحد، و دارای روحیّه‌ای ملی وسنت ادبی دیرپایی نیستند. تنها از ملّتی واقعی می‌توان انتظار داشت که نویسندهٔ ملّی والامقامی به وجود آورد. گوتهٔ محافظه‌کار و دوستار وایمار ۱۷۹۵، چنانکه انتظار می‌رود، می‌گوید که «ما آن انقلابهای سیاسی را که ممکن است راه را برای آفرینش آثار کلاسیکی بازکنند برای آلمان آرزو نمی‌کنیم.» پیداست که کلاسیسیم فرانسوی رایا تمرکزش در پاریس و ورسای در مدّنظر دارد و، حتی به قیمت از دست دادن کمال، ترجیح می‌دهد که فردمداری ناقص و دورافتادگی نویسندهٔ آلمانی را از اجتماع بپذیرد. به مشاهدهٔ «مکتب نامرئی»[۷۸] نویسندگانی چون ویلاند، که برای معاصران جوان خود

۷۶. قهرمان رمانی از گوته به همین نام.

77. «life relations» 78. «invisible school»

سرمشقی به‌شمار می‌روند و راه را برای آنها هموار می‌کنند، راضی است.(۹۸)

بحثی که مادام دو استال در کتاب خود موسوم به *دربارهٔ آلمان*[۷۹] از آثار گوته کرده است او را بسیار آزرده‌خاطر ساخت. در این کتاب آثار او «متشتت» و جدا از هم معرفی شده‌اند. (۹۹) اما، برخلاف آن، ویراستاران *لوگلوب*[۸۰]، بویژه ژ.ژ. آمپر[۸۱] را می‌ستاید که «به کار خود کاملا وارد است، پیوند میان آثار رابا آفرینندهٔ آنها نشان می‌دهد و آثار شعری را براین مبنا که حاصل دوره‌های مختلف حیات شاعر است داوری می‌کند.»(۱۰۰) در مورد خوانندگان آلمانی خود آن کسانی را تحسین می‌کند که «در نوشته‌ها نویسنده را می‌جویند و می‌کوشند تا تحوّل تدریجی و گام بگام آموزش فکری او را دریابند.»(۱۰۱) شعر و حقیقت، شرح حالی که از خود نوشته است، بیشتر به درك روند تکامل فکری خویش از طریق دورانی که در آن نشو ونما کرده و تبادلاتی که میان ذهن او ومحیطش صورت پذیرفته اختصاص یافته است. امّا در تحقق بخشیدن به این هدف موفق نبوده است؛ خودکاوی او وافی به مقصود نمی‌نماید و بیش از حدّ بر عوامل بیرونی و مناظر بدیع تأکید کرده است. ولی اگر به آن به منزلهٔ کوششی آغازین و متفاوت با شرح حالهای خود نوشتِ کاملا برون‌نگری چون اثر بن‌ونوتو چلینی[۸۲] یا خودکاویهای صرفاً ذهنی چون اثر اوگوستینوس قدّیس[۸۳] یا *اعترافات* روسو بنگریم، خواهیم توانست به دستاوردهای آن پی ببریم. چنانکه گوته در بازبینی سال حیات خویش به هومبولت[۸۴] می‌نویسد: «همه چیز بیش از پیش درنظرم جنبهٔ تاریخی می‌یابد... خودم نیز بیش از پیش در نظرم جنبهٔ تاریخی می‌یابم.»(۱۰۲)

گوته در ضمن مفاهیم مربوط به ادوار مختلف را که نویسندگان معاصر طرح کرده بودند به صورتی مستمر وبرجسته به کار می‌برد، و برآن است که در تکوین آنها نقش مهمّی ایفا کرده است. به اعتقاد او، شیلر آنگاه که مفهوم تقابل میان شعر طبیعی و مصنوع را مطرح کرده تضاد میان روشهای آنها را در مدّنظر داشته است. «من اصل نگرش عینی را در شعر پیش کشیدم و اصل دیگری را نپذیرفتم؛ ولی شیلر، که به راه و رسم ذهنی کاملا وفادار بود، سیوهٔ خود را صراط مستقیم می‌پنداشت و رسالهٔ شعر طبیعی و مصنوع را در دفاع از خود و بر ضد من نوشت. برادران شلگل این فکر را دنبال کردند، و آن را بسط دادند، به طوری که امروزه در سراسر دنیا منتشر شده است و همه از کلاسیسیم و رمانتیسیم سخن می‌گویند ــ موضوعی که پنجاه سال پیش از این اصلا کسی به آن فکر نمی‌کرد.»(۱۰۳) گفتهٔ گوته با واقعیات تاریخی تطابق کامل ندارد. او دربارهٔ

79. *De l'Allemagne* 80. *Le Globe*

۸۱. Jean Jacques Antoine Ampère (1800-1864)، مورخ ادبی فرانسوی.

۸۲. شرح حال خودنوشت چلینی تصویر زنده‌ای ازدوران زندگی‌اش (قرن شانزدهم) بدست می‌دهد. گوته آن را ترجمه کرد و برلیوز آهنگساز آن را مبنای آهنگی قرار داد.

۸۳. Saint Augustine (Aurelius Augustinus; 354-430)، از آبای متقدم کلیسا و فیلسوفی که *اعترافات* (*Confessions*) او تصویری روشن از زیر و بمهای روحی اوست.

۸۴. Wilhelm von Humboldt (1767-1835)، زبان‌شناس آلمانی.

نزدیکی برادران شلگل با شیلر غلوّ می‌کند و تقابل میان امر رمانتیکی و کلاسیکی را صرفاً به صورت تضادی میان هنر سازمند و غیرسازمند تعبیر می‌کند. گوته همواره برداشت شیلر را به نظرات دیگران مرجّح می‌دارد زیرا متضمن رابطه‌ای میان هنر و طبیعت است که از انتقالات ذهنی خود او نیز به‌شمار می‌رود. گوته شکسپیر را طبیعی می‌داند، نه‌رمانتیکی،چرا که او در زمان حال و در طبیعت می‌زیسته است.(۱۰۴) گوته می‌خواهد که تقابل پیشنهادی برادران شلگل را به صورتی تعبیر کند که وافی به مقاصد خود او باشد. آنگاه که نسبت به رمانتیکها موضعی کاملا آشتی‌ناپذیر اتّخاذ می‌کند به وضع تعریف مشهور خود دست می‌زند دایر براینکه اثر کلاسیکی از سلامت برخوردار است و اثر رمانتیکی بیمارگونه است. «بدین معنا، *نیبلونگنلید* همان قدر کلاسیکی است که *ایلیاد*، زیرا هردو یا و سالم‌اند. بیشتر آثار جدید رمانتیکی به شمار می‌آیند، نه به این جهت که جدیدند، بلکه چون ضعیف، یا بیمارگونه‌اند: و آثار دوران باستان کلاسیکی‌اند، نه بدان سبب که دیرینه‌سال‌اند، بلکه چون نیرومند، تازه، شادی‌آور و سالم‌اند.»(۱۰۵) در موارد دیگر گوته امر غیرواقعی و ناممکن را با امر بیمارگونه[۸۵] و رمانتیکی یکسان به شمار می‌آورد.(۱۰۶) در واقع او تمایزی را که برادران شلگل پیشنهاد کرده بودند معکوس می‌کند: آنها شکل رمانتیکی را سازمند، و کلاسیکی ــ یا دقیقتر بگوییم، نیمه‌کلاسیکی ــ را مکانیکی خوانده‌اند. برای گوته همواره تنها یك معیار وجود دارد: معیار طبیعت، واقعیت، حقیقت، سلامت، که همهٔ آنها دراساس حکم واحد را دارند.

در مقاله‌ای زیرعنوان «شکسپیر، بحثی بی‌انتها»[۸۶] (۱۸۱۳)، کوشش گوته به منظور ایجاد نظام نوع‌شناسی اندك متفاوتی تا حدودی مصنوعی می‌نماید. تراژدی باستان و جدید را با مفاهیم متضادی چون طبیعی ــ مصنوعی؛ کافر ــ مسیحی؛ کلاسیکی ــ رمانتیکی؛ واقع‌نمایانه ــ آرمان مدارانه؛ الزام ــ آزادی؛ وظیفه ــ اراده[۸۷] مقایسه کرده است. در تراژدیهای باستان عدم تناسبی میان وظیفه و دستاورد دیده می‌شود، ودرتراژدیهای جدید میان اراده ودستاورد.(۱۰۷) زوجهای متخالف گوته مبتنی بر تفسیر شیلر و برادران شلگل است که تراژدی یونانی را به مثابهٔ تراژدی سرنوشت و تراژدی جدید را به منزلهٔ تراژدی شخصیت تعبیر می‌کردند. امّا اگر مثلا به *آنتیگون* و *رومئو و ژولیت* بیندیشیم باید به این کلّی‌گوییها به دیدهٔ تردید بنگریم.

گوته در تمام طرحهایی که در زمینهٔ تاریخ ادبی تهیّه کرده به طور طبیعی برداشتی دوقطبی را دنبال کرده است. در آغاز حیات خویش نیز برای توصیف تاریخ ادبی آلمان از مفاهیم کنش و واکنش[۸۸] استفاده کرده است. بسط وقبض[۸۹]، اطناب و ایجاز[۹۰] در سبك، و آرمان‌مداری و واقع‌نمایی در شیوهٔ بازیگری، را بتناوب در هر مورد مشاهده می‌کند. استعاره‌هایی مانند نوسان،

85. pathological 86. «Shakespeare und kein Ende» 87. *Sollen; Wollen*
88. action; reaction 89. expansion; narrowing 90. prolixity; conciseness

دوقطبی بودن، انقباض و اتّساع[۹۱] (قبض و بسط قلب)، دوره‌های تکرارشونده، و روند مارپیچی بر تأمّلات او دربارهٔ تاریخ و سرنوشت نوع بشر مستولی است.(۱۰۸)

تعبیر «ادبیات جهانی»[۹۲] از ابداعات گوته است. این مفهوم ناظر بر طرحی تاریخی از تحوّل ادبیات قومهای گوناگون است و براساس آن سرانجام همهٔ آنها با هم ترکیب خواهند شد. امروزه این تعبیر به معنایی به کار برده می‌شود که منظور نظر گوته نبود. مراد ادبیات از ایسلند تا زلاندنو، یا کلاسیکهایی است که میراث مشترک همهٔ ملل به شمار می‌روند. اما آنگاه که گوته، در مقاله‌ای دربارهٔ اقتباسی به زبان فرانسه از کتاب *تاسو*[۹۳]ی خود در ۱۸۲۷، این تعبیر را برای نخستین بار به کار می‌برد، قاطعانه چنین اظهارنظر می‌کند که «ادبیاتی جهانی درشرف تکوین است و در آن سهمی افتخارآمیز برای ما آلمانیها پیش‌بینی شده است.»(۱۰۹) نشریهٔ *گلوب* در پاریس به این مقاله اشاره می‌کند، و گوته، ضمن نقل گفته‌های *گلوب*، از اینکه «همسایگان غربی ما این فکر را پسندیده‌اند» بسیار ابراز خشنودی می‌کند. او افزایش گفت‌وشنود ادبی در میان ملل مختلف را معلول خستگی و بیزاری از تنشی می‌داند که پس از جنگهای ناپلئونی پدید آمد. تبادل مستمر اندیشه‌ها و شکلهای ادبی در کار فراهم آوردن ادبیات جهانی است؛ امّا این تبادل را نباید ادبیات جهانی تلقّی کرد. ادبیات جهانی کمال مطلوب وحدت ادبیات تمام اقوام به صورت ادبیاتی واحد است، و هر ملتی در این همنوایی جهانی سهمی خواهد داشت. گوته چنین استدلال می‌کند که «ادبیات هر قومی که از طریق مراوده با ادبیاتی بیگانه تازه نشود پویایی‌اش ازدست خواهد رفت.»(۱۱۰) اما او هوشمندتر از آن است که درنیابد که ادبیاتی واحد کمال مطلوبی بسیار دور است. گوته در اظهارنظر دربارهٔ دو نشریهٔ تو بنیاد انگلیسی، *فارن ریویو*[۹۴] و *فارن کوارترلی ریویو*[۹۵]، عنان ابراز سعف بیش از حد را می‌کشد. «تکرار می‌کنیم، منظور این نیست که اقوام مختلف یکسان بیندیشند، بلکه می‌خواهیم که تفاهم متقابل بیاموزند و، اگر به مهرورزیدن به یکدیگر رغبتی ندارند، دست کم راه تحمّل کردن یکدیگر را فراگیرند.»(۱۱۱) او به واقعیتی توجّه دارد که امروزه نیز صادق است: هیچ ملّتی حاضر نیست که فردیّت و تشخّص خود را، اعمّ از ادبی یا سیاسی، ازدست بدهد، و حتّی به آلمانیها یادآور می‌شود که در چنین تغییری آنها بیش از هر قوم دیگری متضرّر خواهند شد.(۱۱۲) ظاهراً مراد او از این گفتهٔ نسبتاً پوسیده این است که آلمانیها دارای ادبیاتی بغایت فردی و ویژه‌اند که در وحدتی جهانی ویژگی خود را از دست خواهدداد.

اصرار مکرّر گوته در مورد فردیت ملّی و علاقهٔ او به شعر قومی، که شعر گوینی آلمانی از قبیل شعرهای هبل[۹۶] را شامل می‌شود، با جانبداری او از نظریهٔ ادبیات جهانی تباینی ندارد. گوته

91. systole; diastole 92. «world literature» 93. *Tasso* 94. *Foreign Review*

95. *Foreign Quarterly Review*

۹۶. Johann Peter Hebel (1760-1826)، شاعر آلمانی که به گویش Allemanic شعر می‌گفت و گوته و رشته و بلکه و کافکا و برشت و هابرمس یکی از هواداران او بوده‌اند

کتاب *شیپور سحرآمیز پسرک*[۹۷] تألیف آرنیم و برنتانو را بگرمی می‌ستاید و به تمام ترانه‌های قومی آلمانی و بسیاری از آثار ادبی محلّی جدّاً علاقه‌مند است.(۱۱۳) اما علاقهٔ او به شعر قومی شامل ادبیات قوم اسلاو، یونانی معاصر، و مشرق زمین نیز می‌شود. برای مثال، به دستنوشته‌های آثار کرالوه دُوور[۹۸] وزلنا هورا[۹۹]، که گمان می‌رفت به ادبیات قوم چك باستان تعلق داشته باشند، علاقه‌مند شد، و حتی طی سفرهای تابستانی خود به بوهم به فراگرفتن زبان چك پرداخت.(۱۱۴) او یکی از بهترین ترانه‌های پهلوانی صربستان، «سوگواری زنهای نجیب اَسَن آگا»[۱۰۰] [حسن آقا؟]، را از زبان فرانسه ترجمه کرد و همین کار انگیزهٔ اصلی علاقهٔ شدید به شعر قومی یوگسلاوی در قرن نوزدهم گردید. گوته مساعی فوریل[۱۰۱] را دنبال کرد و به مطالعهٔ ترانه‌های یونانی معاصر پرداخت. علاقه‌اش به شعر فارسی و عربی نیز به همین منوال به طرح جهانشمولی وابسته است که هردر الهامبخش آن بود. شعر گفتار طبیعی نوع بشر است ــ متحدالشکل، عموماً انسانی. ولی از همین رو در ضمن محلّی و قومی. «تنها یك نوع شعر وجود دارد. شعر اصیل که نه به عوام‌الناس تعلّق دارد و نه به خواصّ. نه به پادشاه و نه به رعیّت: آن کسی آن را می‌نویسد که احساس انسانی راستین را داشته باشد: نزد قومی ساده، حتی غیرمتمدن،به خودی خود پدید می‌آید، ولی ملتی متمدن، حتی بغایت متمدن، نیز از آن محروم نیست.»(۱۱۵) لیکن در موارد دیگر در اعتقاد خویش نسبت به نویسندگان دوران باستان به منزلهٔ سرمشقهایی جاودان ناقاری می‌کند و این کار او حاکی از معیار داوری دوگانه‌ای است. «ادبیات اقوام بیگانه هر اندازه نزد ما ارزشمند باشد بازهم نباید به یکی از آنها بچسبیم و بکوشیم که آن را سرمشق خود قرار دهیم. نباید ادبیات چینی، صربی، نوشته‌های کالدرون، یا نیبلونگن را آن سرمشق بینگاریم. هرگاه به سرمشقی نیازمند باشیم همواره باید به یونانیان باستان روآوریم. به کسانی که در آثارشان همیشه موضوع بازآفرینی چیزی جز انسان جمیل نیست. به هر چیز دیگری باید از دیدگاهی صرفاً تاریخی بنگریم، و تا جایی که برایمان مقدور است خوبیهای آن را برگیریم.»(۱۱۶)

برابر گذشت زمان، در نگرش گوته تساهل بیشتری مشاهده می‌شود. نقدهای او دربارهٔ کتابها و اشخاص، حتّی به‌صورتی برجسته‌تر و خودآگاهتر، متضمّن آن خیراندیشی و میل به وساطتی*

* در شعر و حقیقت، فصل هجدهم؛ *کلیات آثار*، ج ۲۵، ص ۶۷. گوته به ناخشودی مرك (Merck) از «مدارای مداوم» («das ewige Geltenlassen») خود اشاره می‌کند. شخصیت «مبانجی» («Mittler») در خویشاوندیهای گزیده (*Wahlverwandschaften*) تنها یکی از بارزترین نمونه‌های گوته است.

97. *Des Knaben Wunderhorn* 98. Králové Dvůr 99. Zelena Hora

100. «The Lament of the Noble Women of Asan Aga»

۱۰۱. Claude Fauriel (1772-1844)، مورخ و عالم فرانسوی که از جمله مؤلف ترانه‌های عامیانه یونان امروز (*Chants Populaires de la Grèce Moderne*) است.

است که دوستانش در اوان زندگی او نیز دیده بودند. بی تردید به همین سبب است که بخش اعظم آثار انتقادی او که در *نوشته‌هایی دربارهٔ ادبیات*[۱۰۲] گرد آمده به نظر ما مأیوس کننده می آید. بیشتر آن کتاب از نوشته‌های کوتاهی تشکیل شده که ناظر بر علایق گستردهٔ گوته به ادبیات خارجی و واکنشهای خارجیان در مورد آثار خود او و ادبیات آلمان است. جای اظهارنظرهایی روشمند دربارهٔ ادبیات معاصر در این نوشته‌ها خالی است، و از بسیاری از مشهورترین نویسندگان بومی و بیگانه حتی نامی برده نشده است. اگر بخواهیم تصویری نسبتاً کامل از نظرات ادبی او را به دست آوریم باید به گفتگوها، یادداشتها و نامه‌های خصوصی او رجوع کنیم. آنگاه که در بیان افکار خود احساس آزادی بیشتری می کند و می تواند به لحنی خود مابیتر سخن بگوید، به صورتی اتفاقی به بیان بسیاری از گیراترین نظرهای خود می پردازد. جدل خوشایند او نیست و از اظهارنظر علنی دربارهٔ منتقدان و دشمنان خویش سر بازمی زند. گرچه گاهی نسبت به هر آنچه بیمارگونه، ناسالم، مصنوعی و بدعبارت است اظهار بیزاری می کند، درنقد او کمتر به چیزی برمی خوریم که جنبه‌ای منفی داشته باشد.

این گرایش به مدارا نه تنها از لحاظ خلق و خوی او که بر مبنای نظری نیز قابل توجیه است. گوتهٔ پیر پارناس[۱۰۳] را به صورت مونسرا[۱۰۴] توصیف می کند، «تیغ بریده بریده‌ای که بر بسیاری از برآمدگیهای آن می توان مستقر گردید.» هر کسی باید بکوشد که جایی، یا بر فراز قله‌ها یا در فرورفتگیهای آن، بیابد.(۱۱۷) او در ضمن متوجه است که بدی و نیکی توأمان اند. در تشریح استعاره‌های شعر مشرق‌زمین، که علی‌القاعده بسیاری از آنها باید به مذاقش ناخوشایند بوده و دست کم آنها را دور از ذهن و صرفاً نکته‌سنجانه یافته باشد، به این امر توجه می کند که میان امر پسندیده و امر مذموم حدومرزی وجود ندارد، و محاسن آن استعاره‌ها چیزی نیست مگر ثمرهٔ معایب آنها.(۱۱۸)

بدین ترتیب می بینیم که نقد باید به نقد زیباییها منحصر باشد. گوته نقد مخرّب را از آنچه نقد «بارور»[۱۰۵]ش می نامد متمایز می کند.

> دست زدن به نوع اول بسیار آسان است: کافی است که معیاری خیالی، نوعی سرمشق، انتخاب کنیم ــ ابلهانه هم باشد باکی نیست ــ و آنگاه با دلیری پای بفشاریم که اثر هنری مورد بحث به پای آن نمی‌رسد و بنابراین ارزشی

102. *Schriften über die Literatur*

۱۰۳. Parnasus، کوهی در یونان که دو قله دارد: یکی به آپولو و سروشان (الهه‌های هنر) و دیگری به دیونوسوس منسوب است. پارناس را به سبب پیوندش با سروشان گاهی شعر و موسیقی دانسته‌اند.

۱۰۴. Montserrat، منطقه‌ای کوهستانی در کاتالونیا، ناحیه‌ای واقع در شمال شرقی اسپانیا که از شمال به فرانسه و از شرق به دریای مدیترانه محدود است.

105. «productive»

ندارد. بدین سان مشکل را حل کرده‌ایم و می‌توانیم بدون اندك نگرانی خاطری اعلام کنیم که شاعر شرایط لازم را احراز نکرده است. با انتخاب چنین روالی منتقد خود را از تقبّل هرگونه دینی نسبت به هنرمند فارغ می‌سازد. نقد بارور کاری بس مشکلتر است. پرسشهایی که طرح می‌کند از این قرار است: هدف اصلی شاعر چه بوده است؟ آیا طرحی معقول را دنبال می‌کرده، و تا چه اندازه در محقّق ساختن آن موفق بوده است؟ اگر با بصیرت و همدلی به این پرسشها پاسخ دهیم، چه بسا که به مساعی نویسنده در کارهای بعدی او خدمت کرده باشیم.(۱۱۹)

این نگرش ناگزیر به تأکید بر هدف نیکو، و به تبع آن به نسبیت مداری انتقادی، می‌انجامد. هر چیزی روبه‌رشد دارد و به این ترتیب جای خود را دارد و در جای خود نیکوست. چنین می‌نماید که گوته نامتجانسترین انواع هنر را به منزلهٔ داده‌هایی موجود، رویدادهایی که در مرحلهٔ معینی از حیات خود او مسمرتمر بوده‌اند، می‌پذیرد. او در این مورد با صراحت به دفاع از خود می‌پردازد. «برخی از خوانندگان خیراندیش من مدتهاست که به من می‌گویند که به جای اظهارنظر دربارهٔ کتابها به وصف تأثیری می‌پردازم که برمن داشته‌اند. در نهایت کار این همان روالی است که همهٔ خوانندگان در امر نقد پیش می‌گیرند، حتّی اگر دربارهٔ آن علناً به اظهارنظر نپردازند و نظرات خود را به ضابطه درنیاورند.»(۱۲۰) در اینجا ذهنیّت به مثابهٔ معیار عنوان شده است. ولی البته نباید آن را نوعی بلهوسی به‌شمار آوریم. این مفهوم نزد گوته همواره به معنای پذیرش چیزی موجود، با بصیرتی است که امر بارور را از سترون، سلامتی را از بیماری و حیات را از مرگ متمایز می‌کند.

بدین ترتیب، به نگرشی اجمالی به آرای ادبی گوته چندان نیازی نیست، چرا که در واقع این کار همانا نگرشی اجمالی به ادبیات جهان خواهد بود. و از آنجایی که بسیاری از بیانات گوته عبارت است از گفته‌هایی تصادفی و نه تفسیر دقیق، از آنها برای روشنتر کردن اصول مورد نظر او بهرهٔ چندانی نمی‌توان گرفت. در بررسی نظرات گوته دربارهٔ ادبیات آلمان، جداکردن آرای دقیقاً ادبی او از داوریهایش نسبت به اشخاص و روابطشان با او کاری بسیار مشکل است. گوته طی مدتی مدید با بسیاری از نویسندگان آلمانی، از گوتسد، که در لایپزیگ دیداری بس کوتاه با او کرد، گرفته تا ایمرمان[۱۰۶] و هاینه[۱۰۷]، در بازبسین سالهای حیاتش، آشنایی داشت. او با برخی از بزرگترین معاصران خود، با هردر، با شیلر، با برادران شلگل، از نزدیك معاشر بود، و نگرش او را نسبت به آثارشان بسختی می‌توان از سیاست بازیهای ادبی، تغییر در احساسات شخصی، و نفوذ دوستان و خانواده جدا کرد. حتّی اظهارات معروف گوته دربارهٔ لرد بایرون، که متضمن برخی از موفقترین آثار انتقادی اوست، عمدتاً ادبی نیست: فقط بخشی از تجلیل گوته از بایرون به کیفیّت

۱۰۶ Karl Wilhelm Immermann (1796-1840). نمایشنامه‌نویس و شاعر و رمان‌نویس آلمانی.
۱۰۷ Heinrich Heine (1797-1856). شاعر و منتقد آلمانی.

اشعار او مربوط می‌شود. به حال لردی که به عرفهای جامعه اعتنایی نمی‌کرد غبطه می‌خورد، و از توجّهی که بایرون نسبت به خود او ابراز داشته بود خشنود بود: پس از آنکه اهدای یکی از آثار پیشین بایرون به گوته، با تقدیم نامهٔ «نیایش سرسپرده‌ای به درگاه ولینعمت ادبی خویش»، تحقّق نیافت،(۱۲۱) بایرون ورنر[۱۰۸] را به گوته تقدیم کرد. گوته از مشاهدهٔ شواهدی دالّ بر تأثیر *فاوست* بر *منفرد*[۱۰۹] حقیقتاً محظوظ شد. *قابیل*[۱۱۰] و *آسمان و زمین*[۱۱۱] را بسیارمی‌پسندید و نسبت به *دون ژوان*[۱۱۲] ستایشی آمیخته با حیرت احساس می‌کرد. آن را «اثری آفریدهٔ نبوغی بیکران» می‌خواند، «بیزار از مردم به بیشترین درجهٔ قساوت، محبّ مردم به ژرفای شیرینترین عشق.» ولی در ضمن آن را «جنون آمیزتر و فخیمتر» از دیگر اشعار بایرون می‌انگاشت.(۱۲۲) با محدودیتهای بایرون، از جمله «مزاج سودایی و از خودبیزاری وحشیانهٔ» او نیز آشنا بود. گوته با دقّت بسیار بر کمبودهای شاعرانهٔ بایرون انگشت می‌نهد: شعرهایش را «سخنرانیهای پارلمانی سرکوب شده» می‌خواند و با ذکر این موضوع که تنها هنگام سرودن شعر بزرگی او پدیدار می‌شود به محدودیتهای فکری او اشاره می‌کند. «به مجرد اینکه به تأمل می‌پردازد، کودکی بیش نیست.»(۱۲۳)

گوته با سر والتر اسکات رابطه‌ای سرد و مؤدبانه داشت. استعداد شگرف، پشتکار در بررسیهای تاریخی، و پایبندی به حقیقت در طرح جزئیات را در آثار او بیش از پیش می‌ستود، ولی اسکات را فقط نویسنده‌ای سرگرم کننده به‌شمار می‌آورد. «همیشه مرا سرگرم می‌کند، ولی هرگز چیزی از او نمی‌آموزم. من فقط برای عالیترین نویسنده فرصت دارم.»(۱۲۴) در اینجا معیار نفعی شخصی که از نویسندهٔ دیگری عاید می‌شود به صورتی خودبینانه اعلام شده است و چنین می‌نماید که آرمان عینی نقد را رد می‌کند. اینکه سینتبری جنبهٔ محاسبهٔ سود و زیانی را «بسیار نفرت انگیز» و «بسیار خطرناك» می‌خواند، و چنین نتیجه می‌گیرد که «گوته، گونهٔ منتقد، بیش از حدّ صبغهٔ خرافه‌ای را دارد که این روزها دیگر کهنه و منسوخ شده است».(۱۲۵) قابل درك است. ولی بعید است که سینتبری با مجموع نظریات گوته آشنا بوده و یا به آنها توجه کافی مبذول کرده باشد: مراد ما نظریات او دربارهٔ نماد، افکارش دربارهٔ تاریخ ادبی و ادبیات جهانی، و تقریر مجدّد اصول کلاسیسیم است که با دقت و نکته‌سنجی طرح شده است. باید به وجود شکافی میان اصول زیباشناسی و نظریهٔ ادبی گوته و گفته‌های متعدد او در زمینهٔ ذوق عملی اذعان

۱۰۸. *Werner* (1822)، یکی از تراژدیهای بایرون.

۱۰۹. *Manfred* (1817)، سِری دراماتیکی از بایرون

۱۱۰. *Cain: A Mystery* (1821)، یکی از تراژدیهای بایرون.

۱۱۱. *Heaven and Earth* (1822)، اپرای درامی از بایرون دربارهٔ داستان ازدواج فرشتگان با دختران آدمیان که در کتاب مقدس آمده است.

۱۱۲. *Don Juan*، حماسه‌ای هجایی نوشتهٔ بایرون دربارهٔ ماجراهای عاشقانهٔ دون ژوان.

کرد. نه این امر متضمن تضادّی واقعی است، و نه میان این دو یکپارچگی مشاهده می شود؛ از آنچه بتوان نقدی روشمند شمرد نیز چندان خبری نیست. میان ستایش غلوّآمیز سنت بوو و آرنولد از سویی و تحقیر خشم آلود سینتسبری از سوی دیگر باید حدّ وسط را گرفت؛ آنگاه گوته به منزلهٔ پیوند مهمّی در زنجیرهٔ نظر پردازیهای آلمانیها در زمینهٔ هنر و ادبیات پدیدار خواهد شد. ولی قبول اعتقاد اصلی او، یعنی مفهوم اثر هنری به مثابهٔ فرآوردهٔ طبیعت، غیرممکن می نماید. باور نمی توان کرد که وجودی آرمانی بتواند همان قوانینی را دنبال کند که موجودی طبیعی از آنها پیروی می کند، و با اینکه هنرمند یا منتقد، در عمل، بتواند این تطابق مفروض را کشف کند. اظهارات ضمنی گوته و ذوق عملی او به سبب جنبهٔ کلّی میانه‌روی، سلامت نفس و تساهل فراگیرشان ستایش انگیز باقی خواهند ماند. امّا به سبب همین فراگیر بودنشان مشکلات تمام مشربهای مبتنی بر خوش بینی وحدت وجودی راهویدا می سازند ــ پذیرفتن دنیا به صورتی که آن را می یابند، و به عبارت دیگر نسبیت مداریی غایی. بر این نکته باید تأکید کرد که گوته هنوز به این نتایج نرسیده بود: اِشراف او بر ذوقی خاص نیرومندتر، و ذهن او روشنتر از آن بود که به «مشرب اصالت کمال مطلوب طبیعی»، مشربی که خود درصدد تقویت آن بود، تسلیم شود. او به توازن ظریفی دست یافت که ممکن است به نظر ما متزلزل و بازنیافتنی بنماید.

یازده: کانت و شیلر

در اواخر قرن هجدهم، عمدتاً بر اثر انتشار کتاب *سنجش نیروی داوری* کانت (۱۷۹۰)، سلسله‌ای پایان‌ناپذیر از کتابها در زمینهٔ زیباشناسی و نقد شعر در آلمان به رشتهٔ تحریر درآمد. مجلدات حجیم و پنجگانهٔ کتاب زیباشناسی[1] (۱۸۴۴ـ۱۸۵۶) فریدریش تئودور فیشر[2] را می‌توان فرجام موقتی و صورت مدون شدهٔ این جنبش شمرد. بزرگترین فیلسوفان، کسانی چون کانت، شلینگ، شلایرماخر[3]، هگل و شوپنهاور[4]، در این اشتغال ذهنی به اندیشه‌های زیباشناختی سهیم بودند. هر یک نظام زیباشناسی خاص خویش را به وجود آورد، یا دست کم بخش مهمی از طرحی را که از دنیا به دست داد به هنر مختص کرد. شاعران و مورّخان ادبی، تاحدودی تحت تأثیر مستقیم فیلسوفان، اندیشه‌های طرح شده از جانب نظریه‌پردازان بزرگ را عامه فهم کردند، به کار بستند، و جرح و تعدیل کردند. شیلر، نووالیس، تیک[5]، ریشتر، هر یک فلسفهٔ هنر و ادبیات خویش را عرضه کردند. جنبش تاریخی آن عصر با جنبش زیباشناختی درهم آمیخت: تاریخ را برای نخستین بار با درنظر گرفتن اصول انتقادی و زیباشناختی نوشتند: نخست بوتروک با نرس و احتیاط، و پس از او

1. *Aesthetic, oder Wissenschaft des Schönen*

۲. Friedrich Theodor Vischer (1807-1887)، شاعر و منتقد ادبی و زیباشناس مکتب هگلی.

۳. Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher (1768-1834)، حکیم الهی آلمانی که به سبب نزدیکیش با رمانتیکها، بانی برداشت رمانتیکی نسبت به دین شد و دین را در اصل موضوعی فردی و خصوصی ــ شعر روح ــ دانست و بر آن بود که آموزه‌های مسیحیت اهمیتی تانوی دارند. در پایان بخشیدن به نهضت روشنگری مؤثر بود.

۴. Arthur Schopenhauer (1788-1860)، فیلسوف آلمانی که هنر در دستگاه فلسفی‌اش جای ویژه‌ای دارد و نظراتش بر کسانی چون نیچه و واگنر و توماس مان و زید تأثیری بسزا داشته است.

۵. Ludwig Tieck (1773-1853)، شاعر و نمایشنامه‌نویس و رمان‌نویس آلمانی که دن کیشوت سروانتس و برخی از آثار شکسپیر را به آلمانی ترجمه کرد.

برادران شلگل، گروینوس[۶] و بسیاری از افراد دیگر، با شهامت بسیار و به نحوی درخشان به این کار پرداختند.

از دیدگاه خاصّ ما در این کتاب ــ که همواره بر ادبیات، نظریهٔ ادبیات، نقد شعر، و نقد متمرکز است ــ بسیاری از آنچه نزد زیباشناسان و شاعران آلمانی اهمیت اساسی داشت فقط به صورتی غیرمستقیم با موضوع مورد بحث ما ارتباط دارد. چنین مقولاتی به تاریخ زیباشناسی تعلّق دارند. امّا حتی زیباشناسانی که بیش از دیگران به مطالب انتزاعی می‌پرداختند همواره مسائلی چون موضع ادبیات درمیان هنرها، ماهیّت شعر، رسالت هنر در تمدن، روان‌شناسی هنرمند و مخاطبان او را پیش می‌کشیدند که از مسائل بنیادین نظر به ادبیات به‌شمار می‌آیند. از این گذشته، تقریباً تمام زیباشناسان آلمانی به موضوع نوعهای شعری علاقه‌مند بودند، زیرا این تمایزات را از مقولات فلسفی می‌پنداشتند. ماهیّت ترازدی نیز از مسائلی بود که ذهن تقریباً تمام آنهارا به خود مشغول کرده بود. زیباشناسی بسهولت به نقد شعر کشیده شد، و بسیاری از مسائل نقد شعر ــ مانند تفاوت قاطع میان هنر کلاسیکی و جدید (رمانتیکی) ــ به مسائل مربوط به فلسفهٔ تاریخ، به تاریخ نقد شعر، و، سرانجام، به نقد آثار ادبیات منجر شد.

در میان چنین انبوه عظیمی از آثار فکری جداکردن نظرپردازیهای انتزاعی و غامض دربارهٔ ماهیّت زیبایی و هنر از سویی و نقد ادبی از سوی دیگر کاری بسیار مشکل خواهد بود. در کتابهایی مانند *فلسفهٔ هنر*[۷] شلر یا *خطابه‌هایی دربارهٔ زیباشناسی*[۸] هگل مقولات ماورای طبیعی و نقد عملی تفصیلی را به صورت درآمیخته و نه جدا از هم می‌توان یافت. هنگام مطالعهٔ آثار این نویسندگان به صحّت گفتار کروچه دایر بر اینکه نقد بخشی از زیباشناسی و یا، به عبارت دیگر، زیباشناسیِ کاربردی است پی می‌بریم. با وجود این، از آن رو که بسیاری از مؤلفان این تودهٔ انبوه آرای زیباشناختی را به رشتهٔ فلسفه متعلّق دانسته‌اند، تأکید بر علاقه‌ای که این نویسندگان به مسائل ملموستری مانند نظریه و نقد ادبی داشته‌اند بی‌فایده نخواهد بود.

اگر می‌توانستیم این آثار را به صورت کلّیتی وحدتمند تلقّی کنیم، و اگر (چنانکه بسیاری از مورّخان فلسفه یادآور می‌شوند) این امر صحّت داشت که از کانت به فیشته و از او به شلینگ و هگل تحوّلی منطقی وجود دارد کار ما نسبتاً آسان می‌شد. ولی واقعیت بسیار پیچیده‌تر از این است: هریك از این فیلسوفان از منبع فکری متفاوتی سیراب شدند و مراحل رشد گوناگونی را سیری کردند. دست‌اندرکاران نقد عملی و شاعران را نمی‌توان بسهولت در عداد ترویج کنندگان

۶. Georg Gottfried Gervinus (1805-1871)، از جمله کسانی بود که در بررسی تاریخ ادبیات پیشقدم شدند. کتاب پنج جلدی *Geschichte der poetischen National literatur der Deutschen* او نخستین تاریخ ادبی آلمان است که از دیدگاه محیط سیاسی و فکری تألیف شده‌است. عنوان کتاب را بعدها به *Geschichte der deutschen Dichtung* تغییر داد.

7. *Philosophie der Kunst* 8. *Vorlesungen uber Aesthetik*

آرای فلاسفه درمیان عامّهٔ مردم و یا پیروان سادهٔ این فیلسوفان قرار داد. موضوع اولویّتها، یا منابع و اثرات، به نحوی بازنشدنی درهم گره خورده است، و تا زمانی که بررسیهای تفصیلی ودقیقی صورت نگیرد در بسیاری از موارد پاسخی مطمئن برای آن نمی‌توان یافت. بدین موضوع نیز باید توجه داشت که مدّت زمانی «جامعه‌ای از فلسفه‌پردازان»[9]، گروهی همبسته[10] از متفکران و نظرپردازان، وجود داشت و همین امر به پیدایش نحله‌های مختلف و پیوندهای گوناگون و تأثیر و تأثر میان آنها انجامید.

درك آثار این نویسندگان متضمن مشکلی مضاعف برای خوانندگان انگلیسی زبان است: برای بسیاری از معاصران ما که در جوّ فکری کاملا متفاوتی رشد و نمو کرده‌اند مبانی فلسفی بسیاری از این فیلسوفان تقریباً غیرقابل درك است. بسیاری از خوانندگان امروزین چنین نظرپردازیهایی را خانه‌های بوسالی و وهمی لفّاظیهای مدرسی یا کشف وشهود عرفانی می‌خوانند ورد می‌کنند. چنین برداشتی کلّی جندان بی‌اساس هم نخواهد بود: این فیلسوفان آلمانی کراراً خود را در معرض خطر جدّی نظرات رمزی گنگ و یا ابهامهایی مدرسی و مبتنی بر لفظ قرار داده‌اند. الفاظ را بدون دقّت کافی به کار می‌برند، بسرعت و بدون هیچ هشداری معنای الفاظ را تغییر می‌دهند، و خود را با بیان سخنان دوپهلو و بازیهای خصوصی نامگذاری سرگرم می‌کنند. اگرچه باید متوجه باشیم که ایشان، در پاسخ هر انتقادی، از شیوهٔ کار خود بر مبنای نظریه‌ای ضمنی در مورد زبان و این استدلال که آفرینش فلسفی جنبهٔ زبان‌ساختی نیز دارد به دفاع می‌پرداختند، ولی در عین حال بایدهمواره مراقب ترفندهای زبان آنها باشیم، و گفته‌های آنها را به زبان و تعبیرات خود ترجمه کنیم. چرا که برگردان صرف، یعنی قابل فهم کردن آثار این نویسندگان، و پس از آن به کاربردن و نقد آنها، وافی به مقصود ما نیست.

بسیاری از آنچه دربارهٔ ایشان نوشته شده، بویژه آن آثاری که به زبان آلمانی است، به هیچ وجه مفید فایده‌ای نیست زیراصرفاً تکرار وارگان و نسبتهای مختلف تأکید آنهاست، و فاقد اصل انتخاب، و نگرش انتقادی و عینی است. برخی از نوشته‌های انگلیسی نیز به دلیلی متفاوت بی‌فایده‌اند: نویسندگان این آثار ظاهراً وارگان و مفروضات بنیادین و مقاصد فیلسوفان مورد بحث را درك نکرده‌اند. برای مثال، براحتی می‌توان با ترجمه کردن *Begriff* به معنای «مفهوم»[11]، اصول فلسفی هگل را به ابتذال کشید و بیروی از مسرب «همه منطقی»[12]، یعنی این اعتقاد ابلهانه را به او نسبت داد که فیلسوف از طریق زنجیره‌ای از استدلالات جهان را می‌آفریند.

کتاب سنجش نیروی *داوری* کانت (۱۷۹۰) را باید نقطهٔ آغازین هر بحثی در این زمینه قرار داد، زیرا روشها و مسائل آن بر اندیشهٔ متأخر در زمینهٔ هنر در آلمان تأثیری شگرف داشت. در سنجش نیروی *داوری* چیزی دربارهٔ فردفرد نویسندگان نمی‌یابیم و حتی در مورد ادبیات یا شعر نیز به طور مستقیم بحث چندانی نشده است. ارای ادبی و گرایشهای ذوقی کانت را از خلال

9. «symphilosophizing» 10. community 11. «concept» 12. «panlogism»

نوشته‌های دیگر و خطابه‌ها و نامه‌های او می‌توان گرد آورد. او نه فقط آثار ادبیات آلمان که فرانسه و انگلیس را نیز با ولع بسیار می‌خواند. ولی نقد ادبی کانت (که از هیچ امتیازی برخوردار نیست) با موضع نظری او که در سنجش *نیروی داوری* بنیان نهاده شده چندان ربطی ندارد. در این کتاب، کانت با عزمی جزم قلمرو زیباشناسی را از قلمرو دانش، اخلاق و سودمندی جدا کرد. استدلال او مبتنی بر این اساس بود که حالت ذهنی زیباشناختی با دریافت ما از امر لذت‌آور، سودمند، حقیقی و پسندیده عمیقاً تفاوت دارد. این تعریف مشهور از کانت است که لذت زیباشناختی «ارضای فارغ از غرض انتفاعی» («interesseloses Wohlgefallen») است، گفته‌ای که البتّه می‌توان آن را سوءتعبیر کرد و نوعی مشرب هنر برای هنر از آن دریافت. در قاموس کانت «فارغ از غرض انتفاعی» به معنای عدم دخالت از جانب میل و بلاواسطه بودن دسترسی ما به اثر هنری به صورتی است که مقاصد سودجویانهٔ آنی در آن دخالتی نداشته باشند *(inter-esse)*. کانت به هیچ‌وجه نقش خطیر هنر را در جامعه‌یا، چنانکه خواهیم دید، در فلسفهٔ مابعدطبیعت منکر نیست. او صرفاً بر آن است که موضوع بررسی ما را از اخلاق، لذّت، حقیقت، و سودمندی متمایز کند.

البتّه کانت را نمی‌توان مبدع اندیشهٔ استقلال هنر دانست: در سراسر قرن، متفکّرانی چون هاچسن و مندلسون به فراهم آوردن مقدمات آن اشتغال داشتند. ولی این موضوع نخستین بار در آثار کانت به صورتی مضبوط ابراز و از فکر وجود تمیز میان حیطهٔ زیباشناختی در برابر همهٔ جهات دیگر دفاع شده است: در برابر مشرب اصالت حس و تقلیل هنر به لذّت صرف، در برابر اخلاق‌مداری و مشرب اصالت اندیشه و مشرب پندآموزی. در ردّ استنتاجهای کانت کوششهای بسیار به عمل آمده است: بی‌شك مشربهای اصالت حس و اصالت اندیشه هنوز هم پیروان متعدّدی دارند. ولی متکلات راه حلّ پیشنهادی کانت هرچه هست، این امر را نادیده نمی‌توان گرفت که بر مسئلهٔ اصلی زیباشناسی انگشت گذاشته است. علمی که متعلّق خاص خود را نداشته باشد ممکن نیست. اگر هنر صرفاً لذت، ارتباط، تجربه، یا استدلالهای نازل باشد دیگر هنر نیست و جانشینی برای چیز دیگری خواهد بود.

ولی گذشته از این تعریف آغازین، آرای دیگری نیز در سنجش *نیروی داوری* وجود دارد که بسیار مؤثر واقع شدند. نسبی بودن ذوق، یا ذهنی بودن آن، کانت را نیز مانند بسیاری از نویسندگان متقدم و متأخر نگران کرده بود. او حقیقت ذهنی بودن را می‌پذیرد ولی، با استفاده از نظریهٔ «شعور مشترك»[۱۳] همهٔ آدمیان، امتیازی را که داده است بازپس می‌گیرد. هر داوریِ زیباشناختی چیزی جز احساس ذهنیِ صرف نیست. ولی *داعیهٔ* اعتبار جهانی دارد و در این امر محقّ است زیرا باید شعور مشترکی را برای نوع بشر به عنوان معیاری آرمانی فرض کنیم.

نظر کانت نسبت به نبوغ نیز بر شناخت خردگریزی بنیادین آن، وجود سرچشمه‌اش در ضمیر ناخودآگاه، همراه با ادّعای انسجام حکمی و هنجاری[۱۴] برای فرآورده‌های آن مبتنی است. نبوغ

13. «common sense» 14. prescriptive and normative

در نظر کانت امری جبلّی است. «استعدادی است که طبیعت به وسیلهٔ آن قوانین هنر را وضع می‌کند.»(۱) بنابراین ناخودآگاه است: از وضع احکام برای آثار هنری دیگر عاجز است، و همواره نبوغِ اصیل باقی می‌ماند. ولی البتّه وجود اباطیل اصیل نیز بعید نیست (همان سان که احکام باطل ذوق نیز). فرآورده‌های نبوغ باید اسوه و حکمی باشند، چنانکه ذوق راستین نیز حکمی است؛ یعنی آثار هنری خواهان تصدیق‌اند.

ولی یکی دیگر از نظرات کانت که درتحوّلات بعدی زیباشناسی آلمانی نقش بسیار مهمی یافت اعتقاد به همانندی محض میان هنر وطبیعت بود. اثر هنری بسان موجودی زنده است، نه فقط به معنایِ مجازی که به موجب آن وحدت اثر هنری با وحدت موجود زنده قابل قیاس است، بلکه از این لحاظ نیز که برداشت ما از هنر و طبیعتِ سازمند باید برحسب «غائیّت فارغ از غایت»[15] باشد. طبیعت سازمند و هنر در جهت برطرف کردن نهایی دوگانگی ژرفی طی طریق می‌کنند که در فلسفه کانت نقشی اساسی دارد. دنیا به دو حوزه تقسیم شده است: حوزهٔ نمود[16] (و به موجب آن بایستگی[17])، که به وسیلهٔ حواسّ و مقولات نیروی فهم ما در معرض ذهن ما قرار می‌گیرد، و دیگری حوزهٔ آزادی اخلاقی، که تنها از طریق عمل دردسترس ماست. کانت در هنر امکان پل زدن بر ورطه‌ای را که میان بایستگی و آزادی، یعنی دنیای طبیعت جبرمدار و دنیای عمل اخلاقی، وجود دارد مشاهده می‌کند. هنر است که وحدت میان کل و جزء، شهود و فکر، خیال و خرد را ممکن می‌سازد. بدین ترتیب وجود «امر فوق حسی» را تضمین می‌کند، زیرا تنها در هنر و از طریق «شهود عقلی» است که خواهیم توانست به آنچه کانت «کهن الگوی عقلی»[18]اش می‌نامد دست یابیم. ولی در قبول چنین برآیندی مردّد است: «اسطقسِ فوقِ حسیِ طبیعت»[19](۲) از هرگونه علم نظری گریزان است. چنانکه هگل گفته است: «روح فلسفهٔ کانت مستلزم این است که به این مثال اعلیٰ استشعار پیدا کند، ولی همواره آن را از نو محو کند.»(۳)

در سنجش نیروی *داوری* به شعر به معنای دقیق کلمه چندان توجهی نشده، بجز در رده‌بندی هنرها، و در آنجا نیز در کنار خطابه به عنوان «هنر گفتار» آمده و، از آن‌رو که خیال را بال و پر می‌دهد و خود را تا مقام «ایده»[20] تعالی می‌بخشد، در میان هنرها به آن مرتبهٔ نخست داده شده است.(۴) «ایده» یکی از مشکلترین اصطلاحات کانتی است، که البتّه با اندیشه یا مفهوم معمول یکی نیست. ایده زیباشناختی عبارت است از بازآفرینی خیال، کاری که هیچ اندیشه (یعنی مفهوم) مشخصی نمی‌تواند واقعی به آن باشد. ایده‌ها بازنمودِ خیال‌اند که ظاهری واقعی دارند. ولی آنچه در هنر به وقوع می‌پیوندد دقیقاً این است که شاعر ایده‌های «عقلی» (نظری) (یعنی ایده‌های چیزهای نامرئی یا متعلّق به قلمرو خجستگان[21]، دوزخ، ابدیت، آفرینش و جز آنها) را به صورتی

15. «purposeless purposiveness» 16. appearance 17. necessity
18. «intellectual archetype» 19. «supersensuous substratum of nature» 20. «idea»
21. the blessed

محسوس و ملموس درمی‌آورد. او قادر است که مرگ، حسد (یا هر عیب دیگری)، عشق، یا شهرت را حسّی کند.(۵) واژهٔ «ایده» به واژهٔ متأخرتر «نماد» نزدیک است: این واژه مشکل کلی سنجش نیروی داوری را هویدا می‌سازد و آن همانا وحدت بخشیدن به کلّی و جزئی، انتزاعی و حسی است که در هنر به‌دست می‌آید.

اگرچه کانت نظریهٔ خویش را دربارهٔ امر شکوهمند کمابیش منحصراً درمورد طبیعت به کار برده است، ولی این نظریّه در تاریخ زیباشناسی بغایت مؤثر افتاد، و شیلر و برادران شلگل از آن در تفسیر تراژدی استفاده کردند. کانت امر شکوهمند را بر مبنای مفاهیم معمول در قرن هجدهم وصف کرده و آن را ترسناک، مضطرب کننده و حتی هول‌انگیز، ولی در عین حال جذاب، خوانده است. آنگاه که انسان امر شکوهمند را در طبیعت مشاهده و تجربه می‌کند یا با عظمت مواجه می‌شود و یا با قدرت، و هردوی این بدیده‌ها بمراتب از تواناییهای نیروی خیال او فراترند. زیبایی موجب همکاری و هماهنگی میان حس و فهم می‌شود، حال آنکه شکوهمندی باعث ایجاد کشمکش میان نیروی خیال و خرد می‌گردد. نیروی خیال ما از درک بی‌کرانگی جهان هستی یا قدرت مطلق طبیعت، به وجهی که در طوفانها، زلزله‌ها و یا مصایب طبیعی دیگر متجلی است، عاجز است. اما در عین اینکه بر ناتوانی خود در برابر طبیعت آگاهیم، با وجود این بر انسانیت خود، آزادی خود و سرنوشت فوق حسّی خود بافشاری می‌کنیم. بدین ترتیب امر شکوهمند راه دیگری برای رسیدن به امر فوق حسی می‌شود، که البتّه از طریق عقل قابل دریافت نیست و صرفاً به وسیلهٔ نیروی خیال می‌توان آن را لمحه‌ای تجربه کرد. اگر امر شکوهمند را در هنر به‌کار بندیم (کاری که کانت بالصراحه بدان دست نمی‌زند)، راه دیگری برای دادن معنای مابعد طبیعی و اخلاقی به هنر یافته‌ایم. کانت خود از پرداختن به پی‌آمدهای مستتر در نظریه‌اش ابا داشت، ولی کلّیهٔ پیروانش این پی‌آمدها را با وضوح و آزادی بسیار بیشتری مشاهده کردند. نظریه‌ای زیباشناختی که با تحدید حدود زیباشناسی شروع می‌شود توجیهی برای دلیرانه‌ترین دعاوی اخلاقی و مابعد طبیعی نسبت به هنر می‌گردد.

فریدریش شیلر (۱۷۵۹ـ۱۸۰۵) نخستین پیرو کانت بود، ولی هرگز جانب احتیاط را از دست نداد. منابع نظریّات ادبی شیلر را باید در نظریهٔ شناسایی[۲۲] و زیباشناسی کانت یافت. ولی او را نمی‌توان صرفاً شاگرد کانت به‌شمار آورد. شیلر بسیاری از اصطلاحات و برخی از پیشفرضهای بنیادین خویش را دربارهٔ سرشت دوگانهٔ بشر، حسی و آزاد، طبیعی و اخلاقی، از تعالیم کانت برگرفت، ولی در آنها جرح و تعدیل بسیار کرد. در بعضی از امور نیز از نظریات زیباشناختی نوافلاطونی برگرفته از شفتسبری و پیروان لایب نیتس در آلمان تأثیر پذیرفت.* نظریات شیلر

* این مسئلهٔ مشکلی است که بارها مورد بحث قرار گرفته است. در مورد سنگینتر بودن کفّهٔ لایب نیتس نگاه کنید مثلاً به Robert Sommer, *Grundzuge einer Geschichte der deutschen Psychologie und Aes-*

22. epistemology

سرچشمهٔ تمام نظریات انتقادی متأخر در آلمان گردید. شیوهٔ او، در قالبی متفاوت، در آثار برادران شلگل، شلینگ و زولگر تکرار می‌شود؛ از طریق کولریج به انگلستان می‌آید، به هگل می‌رسد و هگل هم بر بسیاری از منتقدان بعدی قرن نوزدهم مانند بلینسکی[۲۳] در روسیه، دوسانکتیس در ایتالیا، و تِن در فرانسه عمیقاً اثر می‌گذارد.

آثار شیلر را بارها به عنوان نمونه‌هایی از زیباشناسی انتزاعی مورد بحث قرار داده‌اند. او در بخش اعظم نوشته‌های خود به مسائل نظری زیباشناسی عمومی، سرشت و کارکرد زیبایی، توهم زیباشناختی، رابطه هنر و اخلاق، هنر و فلسفه، «روح زیبا»، لطف و شرف بنی‌آدم و اعیان طبیعت، و جز آنها پرداخته است. در این کتاب اشاراتی مختصر به برخی از مسائلی که از لحاظ نظریهٔ ادبی حایز اهمیت است کفایت می‌کند. منبع نظرات شیلر و پیچیدگی سیر تکاملی آنها را می‌توان در این مسائل یافت. او از اعتقاد به جنبهٔ تعلیمی هنر، آن هم به صورتی خام و نابهنجار، به موضعی رسید که، در اثر نفوذ کانت، جدایی و تفرّد حوزهٔ زیباشناختی را بپذیرفت. در برخی از نظراتش ظاهراً به موضع هنر برای هنر بسیار نزدیک می‌شود، موضعی که برخی او را از نیاکان عمدهٔ آن به‌شمار می‌آورند.■ ولی چنین برداشتی حاکی از سوءتفاهمی فاحش نسبت به دیدگاه واقعی شیلر و نیز اصطلاح نامناسب و گمراه‌کنندهٔ «میل به بازی» (*Spieltrieb*) است که در تعریف فعالیت زیباشناختی آزاد به کار می‌برد. میل به بازی را با بی‌اهمیتی و بیکاری و عدم واقعیّت بازیهای کودکان کاری نیست. این اصطلاحی است که هنرمند را از غایات عملی بلاواسطه، از مشرب

thetik (Würzburg, 1892).

→ و در مورد اهمیت شفتسبری نگاه کنید به

Ernst Cassirer, «Schiller und Shaftesbury,» in *Publications of the English Goethe Society*, new series, 40 (1935), 37-59.

ویلیام ویته (William Witte, *Schiller*) تعادل را برقرار می‌کند. آثار متقدم در این باره را ویلهلم بوم بررسی کرده است:

Wilhelm Böhm, *Schiller's «Briefe uber die aesthetische Erziehung des Menschen»*, Halle, 1927.

■Cf. Rose Frances Egan, *The Genesis of the Theory of Art for Art's Sake in Germany and England*, 2 parts, Northampton, Mass., 1921, 1924. See also Irving Babbitt, «Schiller as Aesthetic Theorist», in *On Being Creative* (Boston, 1932), pp. 134-86.
نوشتهٔ فوق سوءتعبیری فاحش است از موضع شیلر مبتنی بر چند نقل قول.

۲۳. Vissarion Grigoryevich Belinsky (1811-1848)، منتقد روس که مقالاتش بر نقد ادبی آن کشور تأثیری بسزا داشت.

اصالت سود و اصالت اخلاق، رها می سازد، و حاکی از خلاقیت و «فعالیت فردی و ذاتی» اوست. در نظر شیلر، هنرمند واسطه‌ای است میان انسان و طبیعت، میان خرد و حس، میان میل به جذب دنیای حواس *(Stofftrieb)* و میل به مسلط ساختن قانون اخلاق بر دنیا *(Formtrieb)*. بدین ترتیب، هنر نقش مدنی عظیمی می‌یابد. همان نقشی که شیلر در *نامه‌هایی دربارهٔ تربیت زیباشناختی بشر*[۲۴] (۱۷۹۵) وصف کرده است. هنر جراحات تمدن را التیام می‌بخشد. و وربطهٔ میان آدمی و طبیعت و میان عقل و حواس او را ازبین می برد. هنر دیگر باره آدمی را کامل عیار می کند، و او را با دنیا و با خودش آشتی می‌دهد.

اگر شیلر را از آن رو که سرشت خاص هنر را شناخته و آن را فعالیتی آزاد شمرده است زیباشناس بخوانیم به‌همان اندازه دچارسوءتعبیرشده‌ایم که اوراز این روفرمالیست بدانیم که گفته است: «در اثر هنری واقعاً زیبا، محتوا نباید کاری انجام دهد و همه چیز باید متکی بر شکل باشد... راز ویژهٔ هنر استادِ راستین در آن است که ماده را به وسیلهٔ شکل ازمیان بردارد.»(۶) در اینجا شکل وماده به معنای خاص کانتی آنها به کار رفته و متضمن دوگانگی میان داده‌های حسّی سازمان نیافته و مقولات ذهن آدمی است. ولی، به‌طور کلّی، شیلر نظریه‌ای را به ضابطه درمی‌آورد که بر کنش و واکنش متقابل میان شکل و محتوا، و «وحدت بالفعل و تداخل دوجانبهٔ ماده و شکل »(۷) مبتنی است و برای بیان آن اصطلاح «قالب زنده»[۲۵] را به‌کار می برد.(۸)

در ابتدای امر، بیان اغراق‌آلود نظریهٔ سازمندی[۲۶] شیلر را آزرده‌خاطر کرده بود. پس از مطالعهٔ رسالهٔ دربارهٔ *تقلید زیبایی در هنرهای تجسمی*[۲۷] (۱۷۸۸) نوشتهٔ کارل فیلیپ موریتس، «تأکید غلوآمیز دایر بر اینکه هراثری از قلمرو زیبایی باید کلّی تمام عیار باشد» او را برآشفت؛ «اگر این دایره فقط یك سعاع کم داشته باشد، از بی‌فایده نیز بدتر خواهد بود. براساس این بیانیه حتی یك اثر کامل هم نداریم و به این زودیها هم نباید منتظر ظهور آن باشیم.»(۹) ولی بعدها، احتمالا تحت تأثیر گوته، چنین اظهارنظر می کند که «دربارهٔ هر اثر شاعرانه‌ای ــ تا جایی که، حتی اگر به صورت فرضی، فی ذاته کلّی منسجم باشد ـ باید من حیث خود آن اثر حکم کرد و نه براساس ضوابطی کلی ولاجرم توخالی.»(۱۰) اما در آثار نقد عملی خود، شیلر کراراً به جنبه‌های دوگانهٔ شکل و محتوا، و موضوع و پرداخت آن، بازمی گردد. او مدام به بحث دربارهٔ انتخاب درونمایه می پردازد، و حتی می گوید که «اس اساس هنر همانا ابداع طرحی شاعرانه است.»(۱۱) در نوشته‌های شیلر، حتی آنگاه که به جزئیّات فرایندهای آفرینش هنری خود و گوته می پردازد،

24. *Letters on the Aesthetic Education of Man* 25. «living shape»

26. organistic theory

27. *Über die bildende Nachahmung des Schönen (On the Plastic Imitation of the Beautiful)*

بحث قابل اعتنایی دربارهٔ مسائل فنّی مربوط به شکل آثار یافت نمی‌شود. درستایش از رسالهٔ هنر شاعری ارسطو، که با شگفتی باید گفت در اواخر زندگی هنری خود (۱۷۹۷) به مطالعهٔ آن پرداخت، او را «سختگیرترین داور هر کسی که کورکورانه به‌صورت برونی بچسبد و با صورت را بکل نادیده بگیرد»می خواند(۱۲)

اما، گرچه این مطالب در زمینهٔ نظریهٔ ادبی حایز اهمیت‌اند، در اصل به حوزهٔ زیباشناسی عمومی تعلق دارند. سهم عمدهٔ شیلر در زمینهٔ نقد ادبی به صورتبندی جدید او در مورد بحث کهن میان ارزشهای دوران باستان و دوران جدید مربوط می‌شود. شیلر این بحث را به صورت دوقطب «طبیعی» و «مصنوع»[۲۸] در شعر درآورد و آن را به نظریه‌ای دربارهٔ ادبیات جدید و کلّ تاریخ ادبیات گسترش داد، و در نظریهٔ جدید خود در زمینهٔ نوعهای ادبی کوشید که مفولات تازهٔ «وجوه احساس» را جایگزین رده‌بندیهای سنتی کند. شیلر عمدتاً نظریه‌پرداز ادبی بود؛ ولی در عین حال نظریهٔ خود را در مجموعهٔ نسبتاً محدودی از نقد عملی به کار بست که نه تنها به درک نظریّهٔ او کمک می‌کند بلکه از لحاظ نقد آثار شمار اندکی از نویسندگان آلمانی، که بیشترشان از معاصران او بودند، نظیر بورگر و کلوپشتوک و خود شیلر و بخصوص گوته، فی نفسه ارزشمند است (شیلر آثار خویش را نیز با صراحت و بیطرفی بسیار تجزیه و تحلیل و حتی علناً ــ گرچه بدون ذکر نام‌منتقد ــ مورد نقد قرار می‌داد).

شیلر امیدوار بود که نظریه‌پردازیهای او حیات تازه‌ای به آثار هنری اش ببخشد، ولی با گذشت زمان نسبت به ارزش عملی و بلاواسطهٔ نظریه برای هنرمند به نگرشی کاملا منفی رسید. «هنوز مسجّل نیست که آیا فلسفهٔ هنر فایده‌ای برای هنرمند دارد یا نه». و آنگاه اذعان می‌کند که حاضر است «هر آنچه را خود ودیگران در زمینهٔ زیباشناسی انتزاعی می‌دانند یا چیزی که فایدهٔ عملی داشته باشد، با تنها یك سگرد کار هنری معاوضه کند.» شیلر از این شکایت دارد که خود او «علم اعلای هنر را به نحوی بیش از حد بلاواسطه در موضوعات مختلف به کار بسته و از آن به صورت وسیله‌ای عملی ــ که اصلا برای آن مناسب نیست ــ استفاده کرده است». وآنگاه نقدهایی را که بر آثار بورگر و ماتیسون[۲۹] نوشته به عنوان مثال ذکر می‌کند.(۱۳) پس از آنکه یکی از پیروان شلینگ دوسیزهٔ *اورلئانی*[۳۰] را موضوع تحلیلی فلسفی قرار داد، شیلر چنین گلایه کرد که «حرکتی از ضابطه‌های کلی و توخالی به سوی بحث دربارهٔ موردی خاص دیده نمی‌شود.» «هنوز فلسفه و هنر یکدیگر را درنیافته‌اند و درهم نفوذ نکرده‌اند؛ امروزه جای خالی دستگاه فکری منسجمی[۳۱] [ارغنون] که آن دو را با هم آشتی دهد بیش از هر زمان دیگری محسوس

28 «naive» and «sentimental»

۲۹. Friedrich von Matthisson (1761-1831) شاعر آلمانی.

۳۰. *Die Jungfrau von Orleans* (*The Maid of Orleans*, 1802) یکی از تراژدیهای شیلر

31 *organon*

است.»(۱۴) هدف خود شیلر هم دقیقاً همین بود، و مشکل بتوان آن را رؤیایی یا بی اهمیت شمرد.

رسالهٔ دربارهٔ شعر ساده و مصنوع[۳۲] (۱۷۹۵ـ۱۷۹۶) مهمترین نوشتهٔ شیلر درزمینهٔ نقد است. این اثر مبتنی بر تقابلی است که از فرط سادگی گمراه‌کننده است: شعر «ساده» شعری «طبیعی» است که شاعر در نوشتن آن چشم بر موضوع دوخته است ــ «تقلید از طبیعت»، هنری اساساً واقع‌نما وعینی، غیرشخصی و تجسّمی است؛ حال آنکه شعر «مصنوع» تعقّلی، خودآگاه، شخصی و موسیقایی است. گویندهٔ اشعار «مصنوع» با ورطهٔ میان واقعیت و امر آرمانی روبرو است. او درانتخاب نگرش خویش نسبت به آن مخیّر است. می‌تواند بر فاصلهٔ میان امر آرمانی و واقعی تأکید کند، از بلندای امر آرمانی به واقعیت به دیدهٔ تحقیر بنگرد و دیدگاهی هجایی برگزیند. می‌تواند بر فقدان امر آرمانی افسوس خورد و به سرودن مرثیه بپردازد. یا اینکه امر آرمانی را در گذشته یا آینده واقعی بینگارد و «ایدیل» (چکامه‌هایی دربارهٔ زندگی روستایی) بنویسد. نظام رده‌بندی شیلر در این مورد متزلزل بود: در آغاز کار «ایدیل» را بکل نادیده گرفت، سپس آن را تنها به صورت یکی از متفرّعات مرثیه شمرد، و سرانجام موضعی مستقل به آن اختصاص داد. باوجود این، نظریهٔ کلّی او روشن است: رده‌بندی او نه براساس نوعهای ادبی سنتی که بر مبنای وجوه احساس و نگرش نسبت به واقعیت است: می‌توان درام مرثیه‌ای[۳۳] نظیر *تاسوی* گوته یا تراژدی هجوآمیز مانند *دزدان*[۳۴] اثر خود شیلر نوشت. بهشت از دست شدهٔ میلتن و *فصول* تامسن نمونه‌هایی از هرسه وجه شعر مصنوع هستند.(۱۵)

نظریهٔ جدید وجوه شعری، همراه با طرحی از تاریخ و نظریه‌ای دربارهٔ ادبیات جدید، مؤیّد شیلر دررقابتش با گوته گردید وبرای برادران شلگل نقطهٔ آغازی شد تا آن را به صورت تقابل میان ادبیات کلاسیکی و رمانتیکی به ضابطه درآورند. مشکل فراهم آوردن گونه‌شناسی[۳۵] ادبیات با فلسفهٔ تاریخ آن و کاربرد انتقدی ملموس آن به موارد ودورانهای معیّن کاملا حل نشد: درکیفیت متغیّر ارزیابیهای شیلر، دگرگونی درمعنای اصطلاحات، و تناقضاتی در صورتبندیهای او به چشم می‌خورد. در تمایز انواع برداشتهای ذهنی راه افراط پیموده و یا آنها را بیش از حدّ معقول با دورانهای تاریخی خاصی اینهمانی کرده است. در تعریف دورانها برحسب معیارهای بالنسبه معدود و من عندی وبراساس ویژگیهای نویسندگان خاص زیاده‌روی کرده است. ذکر این نکته کار آسانی است که شاعر مطلقاً «ساده» یا دوران مطلقاً «ساده» هرگز وجود نداشته، که اندیشه شیلر بیش از اندازه در چارچوب تقابلات، انواع خالص و دورانهای بسیار مشخص از یکدیگر محصور است. ولی با درنظر گرفتن این محدودیتها، باز هم باید اذعان کرد که نظریهٔ او متضمن بینشی ژرف نسبت به فرایند ادبیات و موقعیت خاص ادبیات جدید است.

شعر «ساده» عمدتاً به دوران باستان ــ درواقع به شعر همر ــ تعلق دارد: شعر «مصنوع» شعر

32. *Über naive und sentimentalische Dichtung (On Naive and Sentimental Poetry)*
33. elegiac drama 34. *Die Räuber (The Robbers*, 1781) 35. typology

جدید است، متعلق به عصری که در آن شاعر با محیط خود در کشمکش و درون او نیز دستخوش چندگانگی است. خرد و احساس ازهم جدا شده‌اند، وحدت ادراکِ آشکار ازمیان برخاسته، و «گسستگی احساس»[۳۶] (به تعبیر الیوت) صورت پذیرفته است. البتّه شیلر خود متوجه است که تمایز تاریخی امری مطلقاً دقیق و روشن نیست. او می‌داند که در دوران باستان، بویژه در اواخر آن، گویندگان شعر «مصنوع» (مثلا هوراس) وجود داشته‌اند، و احتمال می‌دهد که، دست کم در مواردی پراکنده، بتوان شاعرانی «ساده» دردورانهای «مصنوع» یافت. نمونهٔ والایی که در مدّنظر دارد ولی نام نمی برد گوته است. نزدیکی گوته به طبیعت، صرافت طبع و واقعنمایی و عینیت آثار او،همواره حسّ تحسین و رشك شیلر را برمی‌انگیخت. ولی نظر او نسبت به گوته و وجود احتمالی شعر «ساده» در ادوار جدید مبهم و دوپهلو بود. بخشی ازوجود او بر آن است که پدیده‌ای به نام گوته را تعبیر کند و او را به مثابهٔ بازمانده‌ای اتفاقی از ایام گذشته و تقریباً به منزلهٔ یکی از غرایب طبیعت در دورانی به‌شمار آورد که در آن خود او و معاصرانش بالضروره گویندگان شعر «مصنوع» هستند؛ و بخش دیگر مایل است گوته را تضمینی برای احتمال احیای شعر «ساده»و در مقام نمونهٔ اعلای آلمانی یونانی مشرب و کلاسیست جدید بنگارد. شیلر از سویی دوران باستان را بغایت تحسین می‌کند و در یونانی‌مآبی مفرط دوستانش، گوته و هومبولت و هولدرلین[۳۷]، سهیم است: کمال مطلوب نوع بشر را در یونان متحقق می‌یابد و مایل است که آن را در دوران خویش از نو زنده کند. ولی از سوی دیگر توجّه دارد که این امری محال است، و او خود، مانند همهٔ معاصرانش، به تأمّل[۳۸]، به انتقاد از خود، جدایی میان مغز و دل، و به امر «مصنوع»، به معنای خاصی که او خود از آن مستفاد می‌کرد، وابسته است.

شیلر در غایت امر خواستار سازش میان «ساده» و «مصنوع»، دوران باستان و جدید، طبیعت و هنر، احساس و خرد، و شخصیت خود او با شخصیت گوته است. در سخن از اعیان طبیعت، شیلر می‌گوید: «آنها همانهایی هستند که ما بودیم و باز هم روزی باید باشیم. ما هم بسان آنها طبیعت بودیم: و تمدن ما باید ما را از طریق خرد و آزادی به طبیعت بازگرداند.»(۱۶) شیلر از باب توضیح چنین می‌افزاید: «این راهی که شاعران جدید می‌پیمایند همان راهی است که آدمی به‌طور کلی باید دنبال کند. طبیعت او را با خودش آشتی می‌دهد، هنر او را دوپاره و جدا می‌کند،و ازراه امر آرمانی به وحدت بازمی‌گردد.»(۱۷) طبیعت، هنر، و امر آرمانی سه مرحله‌ای هستند که با شعر «ساده»، «مصنوع» و «ترکیبی»[۳۹]، که در آثار شیلر واژهٔ خاصی برای آن وجود ندارد، تطابق دارند.

نیازی به بررسی این امر نیست که مفهوم شعر «ساده» در واقع تا چه اندازه‌ای با مفهوم امروزی سرشت شعر یونانی و حتی همری سازگار است. حتّی فریدریش شلگل نیز به بی‌اعتبار

۳۶. «dissociation of sensibility» ← توضیحات مترجم در پایان کتاب.

۳۷. Friedrich Hölderlin (1770-1843)، شاعر آلمانی.

38. the reflective 39. «synthetic»

ساختن برداشتی از یونانیان پرداخته بود که، دست کم در آلمان، عمدتاً برگرفته از این گفتهٔ وینکلمان دربارهٔ «سادگی با شکوه و عظمت باوقار» آنها بود. بورکهارت[۴۰] و نیچه نظر کلاسیسیم آلمان را تصحیح کردند و احتمالا در مورد جنبهٔ «دیونوسوسی»[۴۱]. پرآشوب، «در معرض خطر» و آکنده از ظرافت یونانیان راه اغراق پیمودند. ولی دقت تاریخی تصوّر سیلر نسبت به یونانیان چندان مهم نیست: باید به مهارت و بینشی توجّه کنیم که در تمهید این سنخ به‌کار رفته است. شاعرِ «سادهٔ» او، البته، شاعرِ بدوی نیست بلکه کسی است که واقعیت را با آرامش مشاهده می‌کند، در تماس با طبیعت می‌زید و نیروهای کیهانی را به خدایان زیبا تبدیل می‌کند و با آنها طرح دوستی می‌افکند. درشعر متقدم خود با عنوان «خدایان یونان»[۴۲] (۱۷۸۸) صورتبندی کلاسیکی را برای تقابلی یافته بود که نخستین بار لسینگ به آن توجه کرد: طرح استخوان‌بندی انسان برروی گورهای میجان و نقش جوانان خوسرویی که برروی تابوتهای سنگی دوران باستان در حال خاموش کردن مشعلی هستند. یونانیان در احساسی که نسبت به چشم‌انداز و طبیعت دارند با ما متفاوت‌اند. آنها با دید ماسبنی نسبت به جهان هستی آشنا نیستند: ایشان طبیعت را جاندار و مسکون می‌بینند: به تعبیر وردزورث، آنها «حیزهایی می‌بینند که [اگر من هم می‌دیدم] به این اندازه بینوا و تنها نبودم.» در امور مربوط به اخلاقیات، یونانیان برون‌نگر، طبیعی و صریح‌اند. از باب ذکر نمونه‌ای در تأیید این مطلب، سیلر به توصیف سادهٔ همر از دیدار دیومد و گلاوکوس[۴۳] در میدان جنگ تروا اشاره می‌کند. این دو که در جبههٔ مخالف یکدیگر قرار دارند همدیگر را می‌شناسند، به یاد می‌آورند که میهمان یکدیگر بوده‌اند، توافق می‌کنند که در جنگ از یکدیگر پرهیز کنند و، به نشانهٔ این توافق، زره‌خود را با هم مبادله می‌کنند. اریوستو صحنه‌ای مشابه میان دو سهوار رقیب، فرانو و رینالدو[۴۴]، را وصف می‌کند که به نبرد تن به‌تن می‌برد زند ولی با هم کنار می‌آیند و بر یک اسب سوار می‌شوند تا انجلیکا[۴۵] را تعقیب کنند. «اریوستو، شهروند دنیایی متأخر و از لحاظ اخلاقی پیچیده‌تر، قادر نیست که تعجّب و هیجان خود را در نقل این رویداد پنهان کند. احساس وجود تفاوت میان این رفتار و رفتار معمول در زمان خودش در او تأثیری مهود برجا می‌گذارد، و ناگهان دست از توصیف برمی‌دارد و خود را در مقام راوی عیان می‌کند و به اظهارنظر دربارهٔ «علوّ طبع سهواران دوران کهن» می‌پردازد.»(۱۸)

ولی سیلر فقط همر را پیش روی ندارد. معنایی که او از واژهٔ «ساده» در ذهن دارد بر شکسپیر

۴۰. Jakob Burckhardt (1818-1897)، مورخ سوئیسی هنر و فرهنگ.

۴۱. «Dionysian» ← the؛ توضیحات مترجم در پایان کتاب ذیل Dionysus.

42 «The Gods of Greece» 43. Diomedes; Glaucus

۴۴. Ferrau; Rinaldo، در اورلاندوی خشمگین، هردو از عشاق سپنه‌خانم انجلیکا.

۴۵. Angelica، قهرمان زن اورلاندوی خشمگین که زیبایی مسحورکننده‌اش بسیاری از سهواران را به عشق او دچار می‌کند

نیز قابل اطلاق است. شیلر معترف است که در آغاز، «سردی و بی‌اعتنایی شکسپیر که به او اجازه می‌دهد تا در هنگامهٔ رقت‌انگیزترین لحظه‌ها بگذارد دلقکی وارد دلخراشترین صحنه‌های هملت، لیرشاه، مکبث و جز آنها بشود، حسّ انزجار او را برمی‌انگیخته است. هنوز نمی‌توانستم طبیعت را بلاواسطه درک کنم.» شکسپیر از آن رو که برون‌نگر است «ساده» به شمار می‌آید. «یزدان خدا در پس جهان هستی، او نیز در پس آفریدهٔ خویش می‌ایستد. او و آفریده‌اش یکی هستند.»(۱۹)

بدین ترتیب، منظور شیلر از «تقلید ساده از طبیعت» عبارت از طبیعت نمایی نیست. او نیز در بیزاری نئوکلاسیستها نسبت به امر متداول، «بدلی» و مضحک سهیم است. کمال مطلوب هنر «ساده» نزد او کلاسیسیسم بقاعده، یعنی هنری مبتنی بر اصول جاودانهٔ طبیعت است. او مدام با طبیعت نمایی به مخالفت می‌پردازد و مخالفتش در اثر مرور زمان شدت و حدّت بیشتری می‌یابد.

سرایندهٔ شعر «مصنوع» شاعر جدید است. شاعر دوران تمدن، عرف[۴۶] و تخصصی شدن ــ دچار چندگانگی درونی و در تعارض با اجتماع. شیلر متوجه بیگانگی هنرمند با زمان خود شده و این احساسی است که برای عصر او خارق‌العاده است. او می‌داند که سادگی با دوران او سازگار نیست. «شاعرانی از نوع «ساده» در عصر تصنّع بیگانه‌اند. مشکل بتوان احتمال داد که در چنین دورانی ظهور کنند مگر آنکه درعصر خویش خودسری کنند و آن قدر خوش اقبال باشند که از اثرات فلج کنندهٔ آن مصون بمانند. اگرچه گهگاه خود را بظاهر از خیل همگنان جدا می‌کنند هرگز نمی‌توانند این کار را بکنند مگر آنکه انگشت‌نما شوند و بسان قرزندان کجرفتار طبیعت خشم ما را برانگیزند.»(۲۰) سرایندهٔ شعر «مصنوع» که قادر نیست واقعیت حقیر پیرامون خود را تقلید کند بایستی به‌سوی کمال مطلوب سوق کند و به جستجوی «بی‌کرانگی»[۴۷] بپردازد. حال آنکه گویندهٔ شعر «ساده» می‌تواند کار خود را به دنیای کرانمندی که در پس روی اوست محدود کند. سرایندهٔ شعر «مصنوع» هرگز به کمال شاعر «ساده» دست نخواهد یافت، زیرا هرگز نمی‌تواند به هدف خود که همانا کمال مطلوب و امر آرمانی است کاملا دست یابد. شعر «ساده» عبارت است از هنر حصر و تحدید؛ شعر «مصنوع» هنر بی‌کرانگی است.(۲۱) شیلر غالباً به این می‌اندیشد که در این تلاش گویندهٔ شعر «مصنوع» چیزی والاتر از رضایت و دستاورد سرایندهٔ شعر «ساده» نهفته است. گاهی بصراحت به خرده‌گیری از تمدن یونان می‌پردازد. به جنبهٔ «صرفاً زیباشناختی»(۲۲) آن ایراد می‌گیرد، از نگرش نازل و غیرآرمانی یونانیان نسبت به زنان ابراز بیزاری می‌کند.(۲۳) و، در نقدی که بر *ایفی‌ژنیه*[۴۸] گوته نوشته است، ضمن مقایسه‌ای مفصّل با نمایشنامه‌ای که اوریپید در همین زمینه تألیف کرده، به‌طور قاطع طرافت انسان‌دوستانهٔ گوته را به خشونت شاعر یونانی ترجیح می‌دهد. تک‌گویی اورست که ضمن آن الاهگان انتقام را از ذهن خود بیرون می‌راند (پردهٔ سوم، صحنهٔ دوم) به اعتقاد شیلر نه تنها برتری گوته را نسبت به اوریپید نشان می‌دهد بلکه مبیّن بهره‌مندی شاعر امروزین از «پیرفت فرهنگ اخلاقی و روح ملایمتر

46. convention 47 «infinite» 48 *Iphigenie*

دوران ما»، و «انسانیت متعالیتر آداب و سلوك امروزین ما»ست.(۲۴)

در اغلب موارد شیلر ناگزیر می‌شود که بر مبنای وجوه منفی امر «مصنوع» را مرجع بدارد. رجعت به امر «ساده» به هیچ وجه میسر نیست. رؤیای شبانی چیزی جز وهم نیست. باید در زمان خویش و برحسب تعبیر شاعران از انسان معاصر زندگی کنیم، زیرا والاترین مفهوم شعر همانا «ارائه‌کردن کاملترین بیان است از نوع بشر.»(۲۵) عالیترین هدف ما بازگشت به طبیعت است، ولی این بازگشت باید از روی اراده و هشیاری باشد. هنر جدید، در والاترین سطح خود، باید امر کلی و جزئی، فردی و آرمانی، ضرورت و آزادی را با هم متحد کند.

شیلر نظریهٔ چهاروجه احساس را با مهارت بسیار می‌پروراند. در هر مورد به تمهید معیاری ارزشی نیز می‌پردازد و به خطر خاصی که هریك از این «وجوه احساس» در معرض آن قرار دارد اشاره می‌کند. گویندهٔ شعر «ساده» همواره در معرض خطر فروافتادن به ورطهٔ امور نازل، مبتذل وصرفاً طبیعی است، چرا که او لزوماً بر طبیعت و محیط و جامعهٔ خویش اتکای بیشتری دارد. در کار شاعری خویش به طبیعتی «از لحاظ اشکال غنی، دنیایی شاعرانه، و انسانیتی طبیعی» نیاز دارد.(۲۶) و از این رو احتمال اینکه خود را در اختیار احساسی صرف یا تقلیدی صرف از طبیعت قرار دهد بیشتر است. ابتذال و فرومایگی گهگاه در آثار شکسپیر، مولیر، گولدونی، و هولبرگ[۲۹] یافت می‌شود، چه رسد به همر، اریستوفان و بلاوتوس.

نقدی که شیلر بر آثار بورگر نوشت و تفرعن فکری و نقدان لحن مهرآمیز آن موجب بسیاری اظهارنظرهای نامساعد گردید از همین دیدگاه نوشته شده بود. ولی انصاف باید داد که شیلر چاره‌ای جز تقبیح طبیعت‌نمایی ناهنجار درونمایه‌های آثار بورگر، ابتذال کلام، و تقلیدهای آوایی معمول در شعرهایش نداشته است. انتقاد از روش بیان مستقیم، خودجوشی صرف احساسات، و غلیان هیجانات که بورگر بدان می‌نازید واقعاً بجاست. مطالب نظر خلاف عرف *دربارهٔ هنر بیشگی* نوشتهٔ دیدرو و این توصیهٔ وردزورث که شعر «هیجانی است که در آرامش فرایادآورده شده» با نظرات شیلر سازگار است.* شاعر باید از اینکه «در میان درد و غم از درد و غم خود» بسراید برحذر باشد. او باید «براساس خاطرهٔ کمی بعید و تلطیف شده» شعرش را بسراید، نه بر مبنای هیجان حاضر. «او باید با خود بیگانه شود: باید موضوع اشتیاق خویش را از فردیت خویش جدا سازد.»(۲۷) کمال مطلوب شیلر، مانند هر کلاسیستی، رهاکردن شخصیت خویش، عینیّت، امر عام و عموماً انسانی است.

* ویلوبی (L.A.Willoughby) برآن است که وردزورث این اندیشه را از شیلر برگرفته و نقد او را بر بورگر خوانده بوده است. ولی می‌توان نشان داد که نظریهٔ وردزورث مبتنی بر تجربهٔ شخصی خود او بوده است. نگاه کنید به "Wordsworth and Germany," in *German Studies Presented to Professor H.G.Fiedler* (Oxford, 1938), pp. 432-58.

۲۹. Ludvig Holberg (1684-1754)، نمایشنامه‌نویس و هزل‌نویس و مورخ دانمارکی.

شیلر در نقدش بر آثار بورگر نظر خویش را در مورد مسئلهٔ شعر قومی نیز به کار می‌بندد و به مشکل شاعر قومی بودن در زمانی که ورطهٔ عمیقی میان ذوق نخبگان و توده‌ها به وجود آمده است توجه دارد. شاعری قومی که مایل نیست خود را به سطح ارضای ذوق توده‌ها تنزل دهد باید هدف بمراتب مشکلتر ارضای هنرشناسان و نیز مردم را نصب‌العین قرار دهد. این کار را تنها از طریق انسانیتی جهانشمول و استعلای امر فردی و موضعی به امر عام و کلی می‌تواند تحقق بخشد. نزد شیلر، این روند همانا آرمانی کردن به معنای اخلاقی نیز هست؛ به عبارت دیگر روند آموزشی تلطیف و رشدِ مخاطبان و خود شاعر است. شاعر به سطح مردم «فرومی‌آید». ولی اگر بنا بر این باشد که درمقام مربّی هم عمل کند باید از ذهنی بالغ و فرهیخته برخوردار باشد. «فقط از روحی ملایم و آرام می‌توان انتظار آفریدن کمال داشت.» پیداست که این برداشت شرط انصاف را نسبت به قریحهٔ پرجوش و خروش و نابهنجار بورگر بیچاره به جا نیاورده است، و چنانکه باید به مسئلهٔ هنر همگانی[۵۰] نمی‌پردازد. شیلر نه تنها امر نازل و مبتذل بلکه امر صرفاً شخصی و طبیعت نمایانه را نیز سخت نکوهش می‌کند. شوق و علاقهٔ دورهٔ پیش رمانتیکی نسبت به امر بَدَوی و سرودگونه اصلا در او مؤثر نیست. در برداشت او از شعر «ساده» اثری از آثار 'شعر قومی' هردر یافت نمی‌شود.

بعدها شیلر به موضوع مخاطبان شاعر جدید پرداخت. با شگفتی باید گفت که او به نیاز «سوداگر خسته» (دقیقاً تعبیر خود او)(۲۸) و «پژوهندهٔ ملول» به سرگرمی و تفریح از طریق آثار هنری توجه دارد. او متوجه خطر دیگری نیز هست ــ انتظارات معمول از ادبیات مستلزم اصلاح و تعالی اخلاقی به نحوی است که طبیعتِ هنر را نادیده می‌گیرد و در تأثیر مستقیم آن بر اخلاقیات غلوّ می‌کند. ولی شیلر، که علی‌القاعده از نخستین کسانی ست که متوجّه این مسئله شده، از حلّ آن عاجز است. او با مقداری تردید به «طبقه‌ای از مردم» امید می‌بندد «که درعین اینکه شاغل نیستند فعّال‌اند و می‌توانند ضمن پرهیز از افراط به آرمانی کردن بپردازند.» «تنها چنین طبقه‌ای قادر به حفظ کلیّت زیبای طبیعت بشری هستند، طبیعتی که هرگونه کاری دم بدم آن را آشفته می‌کند، کار دایم آن را کاملا به ویرانی می‌کشد؛ و با احساسات خود می‌تواند به تمام چیزهایی که به طور خالص انسانی‌اند قواعدی برای داوری جهانشمول عطا کند.» ولی شیلر سخنان خود را با لحنی محتاطانه به پایان می‌رساند: «اینکه آیا چنین طبقه‌ای بواقع وجود داشته باشد، یا اینکه آیا طبقه‌ای که هم‌اکنون از لحاظ وضعیات ظاهری موجود است از نظر باطنی نیز پاسخگوی این مفهوم هست موضوع دیگری است که مرا با آن کاری نیست.»(۲۹) با اینکه کاررا به عنوان ویران‌کنندهٔ تمدن زیباشناختی بکل محکوم می‌کند و نیروهایی را که دوران جدید رابه سوی تخصّصی شدن و روحیهٔ سوداگرانه سوق می‌دهند ویرانگر جان آدمیان می‌شمارد، با وجود این کاملاً متقاعد نشده است که مخاطب آرمانی خود را در طبقهٔ اشراف زمان خود، یعنی کسانی بیابد

که بازبین کلماتی که از او نقل کردیم ظاهراً در اساره به آنها بود. ولی تشخیص راه حلّ در طبقه‌ای از نخبگان آرمانیِ برخوردار از فراغت و ظرافت، محدودیتهای آرمان‌مداری رؤیایی اورا آشکار می کند.

می دانیم که گوته، از نظر انتقادی، دایماً باعث تسخید ذهن شیلر می شد: یونانی بزرگی که در دورانی «مصنوع» می زیست: با ذهنی که نقطهٔ مقابل ذهن خود شیلر بود. در آغاز شیلر سخت از او متنفر بود. حتی پس از دیداری دوستانه می نویسد که همهٔ فلسفهٔ گوته را دوست نمی دارد: «در حالی که نظرات من از روح تغذیه می شود، فلسفهٔ او بیش از اندازه به دنیای حواس متکی است. بر روی هم، وجه دریافت او بیش از حد حسی است و چیزها را بیش از اندازه دست مالی می کند.»(۳۰) ولی پس از آن شیلر بیشدم شد و نامهٔ مفصّلی (مورخ بیست وچهار اوت ۱۷۹۴) به گوته نوشت. گوته این نامه را این چنین توصیف کرد: «حکیده‌ای از وجود من است.»(۳۱) این نامه در تاریخ نقد آثار و افکار گوته، با اساراتی که به «جسم بینا»، «شهود قلبی راستین»، و شیوهٔ «دریافت طبیعت به صورت یك کلّ» دارد، سند مهمّی به‌شمار آمده است. گوته «در آفرینندگی از طبیعت پیروی می کند و به عمق شگردهای آن فرومی رود.» با استفاده از برخی از نظراتی که بعداً در رسالهٔ شعر ساده و مصنوع آورده است، شیلر چنین اظهارنظر می کند که اگر گوته در یونان یا حتی ایتالیا به دنیا آمده و هنری آرمانی کننده و طبیعتی «برگزیده» پیرامونش را فراگرفته بود، فارغ از هرگونه انحراف دردناکی راه خویش را یافته بود. «از آنجایی که آلمانی زاده‌شدید، وروح یونانی شما به این دنیای شمالی افکنده شد، ناگزیر بودید که یا هنرمندی شمالی [سرایندهٔ شعرهای «مصنوع» به تعبیر بعدی شیلر] بشوید ویا با کمك نیروی اندیشه آنچه را واقعیت از تخیّل شما دریغ کرده بدان بدهید، و به این ترتیب، به اصطلاح، از ابتدا تا انتها و به شیوه‌ای عقلی، یك یونان به دنیا آورید.»(۳۲) نظراتی که در این نامهٔ معروف یافت می شود مبهم و حتی متناقض است. آفرینش به قیاس طبیعت شاعرانه بسیار کلّی است. اسارهٔ شیلر به علاقهٔ گوته به دستیابی خودآگاهانه بر امر کلاسیکی و موضوع ترجمهٔ صورت عقلی به شهود قلبی، فکر به احساس، با برداشتهای کلّی او دربارهٔ گوته تناقض دارد. چند روز بعد شیلر می نویسد که گوته توانسته است «نیروی تفکر را به تخیّل» تبدیل کند، «شهود قلبی خویش را تعمیم بخشد، و عواطف و هیجانات خویش را به حالتی حکمی درآورد». حال آنکه نیروی دریافت شیلر صرفاً به نمادی کردن می پردازد، و «میان صورت عقلی و شهود قلبی، قاعده و عاطفه، مغز فن اندیش و نبوغ» حیران است.(۳۳) نطفهٔ گونه‌شناسی بعدی شیلر و تقابل میان شاعری «ساده» که از وحدت درونی برخوردارست و گویندهٔ شعرهای «مصنوع» که به چند پاره تقسیم شده در همین جاست.

شیلر به چند اثر گوته نیز توجه انتقادی ویژه‌ای مبذول داشت. نامه‌های او به گوته حاوی بررسی مرحله به مرحله و «تکوینی» دقیقی از ویلهلم مایستر است: گوته دستنویس آن را بتدریج برای او فرستاده بود. ویژگیهایی که برای ویلهلم مایستر برمی‌شمارد قانع کننده است: نگرش فاصله‌دار و طنزآمیز او، سیاق کلی داستان، انگیزش رویدادها و شخصیتهای داستانی. او همواره

نسبت به وضوح بیشتر در تدبیر کل داستان. تحلیل «اسباب و ابزار» صرفاً «داستانی» و «روایی» و خاطرنشان کردن فلسفه و نتیجهٔ اخلاقی داستان یافساری می کند. پس از آنکه شیلر نسخهٔ کامل *ویلهلم مایستر* را مجدداً خواند احساس ناخوشایند مطالعهٔ اثری ملالت آور به او دست داد. شیلر این احساس را در چارچوب نظریه‌های خویش در زمینهٔ نوعهای ادبی تعبیر کرد. رمان صرفاً اثری «حماسی نما»[51] است: شأن و منزلت بوستهٔ منظومی را ندارد که آن را به حوزهٔ شعر بر کشد. *هرمان و دوروته*[52] نیز صرفاً بر لحن و وزن خویش پابرجاست. در رساله دربارهٔ شعر ساده و مصنوع، شیلر به اختصار ورتر را مورد بحث قرار می دهد و بر آن است که در آن گونه موضوعی «مصنوع» را به شیوهٔ «ساده» طرح کرده است. در آنجا شیلر به تداوم موجود میان ورتر، تاسو و فاوست توجه دارد، ولی تناقض مبنی بر موضوع و شخصیتی بغایت مصنوع در دست شاعری «ساده» ظاهراً نگرانش نمی کند. چنین می نماید که به توانایی گونه در مراعات «حقیقت حسی اشیا»(۳۴) اطمینان دارد. گونهٔ اولمپی[53]، گونهٔ *هرمان و دوروته* و حتی دختر *نامسروع*[54] همواره بیش از اندازه دیدگان شیلر را خیره کرده بود.(۳۵) او متوجه نبود که عظمت جاودانهٔ گونه نه در کلاسیسیسم او، یا در کوششهایش برای آفرینش تصویری آرمانی از بورژوازی معاصر آلمان در «ایدیل» دوازده هجایی و رمان بلندش، بلکه در سعرهای او که جنبهٔ شخصی دارد و به مناسبتهای خاص سروده شده و در فاوست (که شیلر فقط صورت ناتمام آن را می تواند دیده باشد) نهفته است. آثار گوته، مثلاً هجویّه‌ای جون *راینکه فوکس*، «ایدیلی» جون *هرمان و دوروته*، و مرثیه‌ای مانند *تاسو* یا *ایفی گنیه*، بیش از نوشته‌های هر شاعر دیگری برای تحلیل نوعهای ادبی «مصنوع» شیلر مناسب اند. راه‌حل شیلر، دایر بر تمایز میان درونمایهٔ «مصنوع» و پرداخت «ساده»، امتیاز نابسامانه‌ای می نماید که به جدایی و دوگانگی شکل و محتوا دامن زده است.

شیلر در تحلیل شعر «مصنوع» مقولاتی از ارزیابی انتقادی را پیشنهاد می کند. همان سان که گویندهٔ شعر «ساده» در معرض خطر طبیعت نمایی یك بعدی قرار دارد، بعید نیست که سرایندهٔ شعر «مصنوع» نیز بال بر کشد و به قلمرو پندار پرواز کند؛ جایی که هیجان زده شود، طریق افراط بپیماید و، به معنایی که انگلیسیان قرن هجدهم از آن استفاده می کردند، «مشاق»[55] گردد. ممکن است تلاش در راه نیل به بی کرانگی و فوق انسانی به نتایجی بسیار مبتذل منجر شود. شیلر افراط در هیجان را از افراط در بازآفرینی واقعیت متمایز می کند. او به حقیقت احساسات سن پرو نسبت به رولی[56] در *الوئیز* جدید روسو، یا ورتر نسبت به لوته[57] توجه دارد؛ به واقعیت مس

51. pseudo - epic

۵۲. *Hermann und Dorothea* (1797)، حماسه‌ای منظوم از گونه که‌دران عمداً از جنبه‌های قهرمانانه دوری گزیده‌و به ترسیم صداقت و سادگی عمیق پرداخته که میان دوشخصیت اصلی داستان جریان دارد.

۵۳. Olympian. منسوب به کوه المپ، جایگاه خدایان یونان، و از این رو صفتی در بزرگداشت اعاظم نوابغ.

54. *Natürliche Tochter* 55. «enthusiast» 56. St. Preux; Julie 57. Lotte

جوانمردانه‌ای که در رمانسهای شهسواران مطرح است و یا به واقعیت نزاکت و ظرافتی که در رمانهای احساساتی انگلیس و فرانسه مشاهده می‌شود مذعن است: اگرچه این آثار ممکن است مبین احساساتی متعلق به زندگی واقعی باشند، ولی در عین حال آنها را به سبب تجاوز از حدود حقیقت شعری محکوم می‌کند.(۳۶)

انتقادات شیلر از معاصران جوانش، یعنی رمانتیستها به معنای محدود کلمه، مبتنی بر همین بی‌اعتمادی او نسبت به مطالب اغراق‌آمیز و امور صرفاً خیالی و خودسرانه است. مناسباتش بخصوص با برادران شلگل در اثر گلایه‌های شخصی و مسائل مربوط به دسته‌بندیهای ادبی تیره شده بود. ولی آنگاه که *لوسیندهٔ*[58]ی فریدریش شلگل را «ذروهٔ توجه به ظواهر و بی‌شکلی دوران»(۳۷) می‌خواند یا گنوففا[59]ی تیک را «بی‌قواره»(۳۸) می‌نامد، از لحاظ انتقادی از اصول اعتقادی خود عدول نکرده است. این امر برای او تاحدودی سرگرم کننده است ولی ریشتر شگفتی و انزجار او را برمی‌انگیزد و، گرچه هرگز راجع به نوشته‌های شاگرد خود نووالیس اظهارنظری نکرده، به او بسیار علاقه‌مند است.

رابطه شیلر با فریدریش هولدرلین، کسی که امروزه او را بزرگترین معاصر جوان شیلر می‌شماریم، پیچیده‌تر و اسف‌انگیزتر بود. شیلر هولدرلین را با ریشتر در گروهی واحد قرار می‌دهد و آنها را «افراطی»، «یک بُعدی» و «ذهنگرا» می‌خواند، و این کمبودها را نیز نه به سرشت اوّلیهٔ این نویسندگان، بلکه به «فقدان پرورش زیباشناختی و جریانی درونی از خارج به بطن وجود اینان و تقابل با واقعیات دنیایی که در آن زندگی می‌کنند» نسبت می‌دهد.(۳۹) در هولدرلین فقط آدمی احساساتی را مشاهده می‌کند که، مانند همهٔ رمانتیستها، تعادل خود را از دست داده و، ناخودآگاه، به قلمرو پندار صرف پا گذاشته است.

شیلر، ضمن بحثی تفصیلی دربارهٔ سه «وجه احساسی» شعرمصنوع، یعنی هجویه و مرثیه و «ایدیل»، می‌کوشد که معیارهایی عینی و ملموس به وجودآورد. وجه هجایی را وجهی تعریف کرده است که تناقض میان امر واقعی و آرمانی را موضوع خویش قرار می‌دهد. این وجه را به دو نوع تقسیم می‌کند: هجویهٔ «تأدیبی» که باید شکوهمند باشد، و هجویهٔ «خنده‌آور» که باید زیبا باشد. یوونالیس[60] و سوئیفت و روسو را نمونه‌هایی از هجویه‌نویسان نوع اول خوانده، و سروانتس و فیلدینگ (که در شمار نویسندگان «ساده» هم آمده) و استرن را از جملهٔ نویسندگان نوع دوم نام برده است. شیلر اعتقاد راسخ دارد که هجو دارای خطرهایی خاص خویش است: اگر به صورت هجایی «کینه‌توزانه»، طعنه‌های زننده وافترای محض درآید دیگر شعر نخواهد بود زیرا آزادی زیباشناختی خود را از دست خواهد داد. در ضمن نباید به سطح «بذله‌گویی» تنزل کند، زیرا در آن

58. *Lucinde*

۵۹. *Genoveva*، نمایشنامه‌ای منظوم از تیک که مبنای اپرایی به همین نام از روبرت شومان گردید

۶۰. Juvenal (Decimus Junius Juvenalis, 60? - ? 140 A.D.)، شاعر رومی

صورت به بی‌کرانگی سوق نخواهد کرد. ولتر را نمونه‌ای از نویسندهٔ صرفاً «نکته‌سنج» و فاقد احساس دانسته، گو اینکه نمایشنامه‌های *ساده‌دل*[۶۱] و *کاندید* را مستثنی می‌کند و بر آن است که در این آثار ولتر امر آرمانی را در مد نظر داشته است.

مرثیه را نوشته‌ای توصیف می‌کند که در آن شاعر هنر را رویاروی طبیعت، و امر آرمانی را رویاروی واقعیت قرار داده، و علاقه‌اش بیشتر متوجه امر آرمانی است. در اینجا شیلر بر آن است که معیاری برای ارزیابی ایجاد کند: از اندوه صرف دربارهٔ ضایعه‌ای خصوصی مرثیهٔ واقعی به‌وجود نمی‌آید؛ حتی *تریستیا*[۶۲]ی اووید نیز، که در آن ازدست رفتن رم موضوع مرثیه است، در نظر شیلر خصوصی می‌نماید.(۴۰) روسو نمونهٔ نویسندهٔ مرثیه‌نویس معاصر خوانده شده، ولی از آنجایی که نتوانسته است هماهنگی لازم را میان فکر و احساس به‌وجود آورد موفق به جلب رضایت شیلر نمی‌شود. روسو مدام زیر تأثیر بیش از حد احساسات یا افکار انتزاعی است، و بندرت به آزادی زیباشناختی دسترسی پیدا می‌کند. او درصدد یافتن آرامش جسمانی و گریز از این دنیاست، نه کمال مطلوب تمدنی کامل عیار که در نظر شیلر هر مرثیه‌ای باید متضمن آن باشد. شاعران مرثیه‌سرای آلمانی، هالّر و اوالد فون کلایست و کلوپشتوک، را نیز آماج انتقاد شدید قرار می‌دهد. آثار کلوپشتوک را که علی‌القاعده باید از لحاظ شیلر گویندهٔ آرمانی شعر «مصنوع» تلقی کرد و در تب وتاب رسیدن به «نامتناهی» و «بی‌کرانگی» است، به اتهام فقدان شکل هنری، مطالب انتزاعی و بی‌روح، و جنبهٔ «موسیقایی» صرف نکوهش می‌کند. (جنبهٔ «موسیقایی» در نظر شیلر عبارت است از نقطهٔ مقابل ملموس و متصوّر، شعرِ بی‌موضوع، القایِ صرفِ حالت روحی.)(۴۱)

«ایدیل» در طرح شیلر والاترین نمونه شعر «مصنوع» به‌شمار می‌رود. ولی نوع ادبی شبانی را نمی‌پسندد. رؤیای عصر طلایی «داستان زیبایی» بیش نیست. دنیای شبانان محدودتر از آن است که برای امر آرمانی نماد مناسبی به حساب آید. از «ایدیل»های گسنر به این دلیل که «نه کلاً طبیعت‌اند و نه کلا آرمانی» انتقاد کرده و آنها را مرحلهٔ پیوندیِ میانه‌ای خوانده و، ضمن اظهارنظری نادر دربارهٔ شکل خارجی اثر، گفته است که در نثر موزون و پیوندی گسنر نیز همین امر مشهود است. وصف بهشت در اثر میلتن در نظر شیلر خوشایند است و آن را «زیباترین ایدیلی که از نوع مصنوع می‌شناسد» خوانده است.(۴۲) «ایدیل» آرمانی شیلر آرکادیا[۶۳] نیست، الوسیون[۶۴] است، ناکجاآبادی که در آن تقابل میان واقعیت و امر آرمانی بکل برطرف شده است.

61. *L'Ingénu*

۶۲. *Tristia*. «ترانه‌های غم و اندوه» از جمله اشعاری است که اووید از تبعیدگاه خویش برای امپراتور و دوستان متنفذش در رم می‌فرستاد به امید این که دوران تبعیدش فرجامی یابد.

۶۳. Arcadia. در اصل، ناحیه‌ای کوهستانی در یونان که زندگی ساده شبانی مردم آن معروف بود. بعدها هر مکان واقعی یا خیالی که متضمن آرامش وسادگی باشد. بزرگداشت ارکادیا بر این پندار مبتنی بوده است که زندگی ساده بر زندگی شهرنشینی افضل است.

۶۴. Elysium (Elysion). در دین یونان، جایگاه ارواح خجستگان و پهلوانان، جایگاه خوشبختی. بعدها به ←

در آنجا آرامش وجود دارد، ولی نه ارامشی منبعث از لختی و بی‌حالی، بلکه آرامش کمال. اینها نظریه‌پردازی صرف نبود: چنین می‌نماید که در زمانی که شیلر طرح شعری را دربارهٔ ازدواج هرکول وهبی[۶۵] در ذهن خود می‌پروراند صورت ملموس وانضمامی‌تری یافته است. شیلر درنظر داشت که شخصیتهای اصلی شعر را از میان خدایان برگزیند و هرکول را به عنوان عنصر انسانی بدان وارد کند، و امید داشت که بتواند بدین ترتیب «به‌وسیله عامل مصنوع بر شعر ساده» پیروز گردد.(۴۳) چنین ایدیلی را نقطهٔ مقابل کمدی فاخر، یعنی نوعی ادبی که در طرح اصلی شیلر تنها به صورت یکی از وجوه هجا می‌آید، می‌شمرد. ولی معلوم نیست که چگونه چنین طرحی فاضلانه درموضوعی اسطوره‌ای می‌توانست چیزی را در زمینهٔ نظریهٔ نوعهای ادبی یا مطلبی بنیادین را در مورد رابطهٔ میان شعر ساده و مصنوع ثابت کند، حتی اگر از بهترین جنبه‌های سبک شیلر نیز برخوردار می‌بود. پس جای تعجّب نیست که این طرح سرانجامی نیافت.

طرح مسئلهٔ «ایدیل» و کمدی فاخر در کنار هم حاکی از درگیر شدن شیلر در تناقضی است میان نوعهای ادبی سنتی و وجوه چهارگانه‌ای که خود از برای احساسات قایل بود. شکی نیست که در نظر شیلر این وجوه از نوعهای ادبی مستقل بودند و خود او صریحاً گفته است که تمام وجوه ممکن را در بر می‌گیرند و به نوع ادبی دیگری مجال عرض اندام نمی‌دهند.(۴۴) ولی شیلر، در سراسر نوشته‌های خود بارها به موضوع نوعهای ادبی سنتی و نقش و ماهیت آنها پرداخت، و حتی در اواخر عمر خویش نیز به وجوه احساسی خود چندان اتفاقی نکرد. جای شگفتی است که در رسالهٔ دربارهٔ شعر ساده ومصنوع، کمدی و تراژدی را تنها در چارچوب هجا مورد بحث قرار داده است. در این اثر، کمدی فاخر را به عنوان نوعی ادبی ستوده است که در آن ذهن شاعر از بیشترین حدّ آزادی برخوردار است. شیلر چنین اظهارنظر می‌کند که کمدی کامل عیار هرگونه تراژدی را بی‌فایده و یا غیرممکن می‌سازد. «هدف آن [کمدی کامل عیار] با عالیترین هدفی که آدمی برای نیل بدان در تکاپوست یکی است: آزادی از هیجان، همواره در کمال آرامش و وضوح درخود و به پیرامون خود نگریستن، امور را بیشتر مبتنی بر تصادف دانستن تا مولود سرنوشتی کورشمردن، خندیدن به عدم تجانس در امور را بر خشم گرفتن یا گریستن به سبب شقاوت دیگران ترجیح دادن.»(۴۵) بدین سان، در کمدی فاخر شاعر بدان وارستگی و عینیت تمام عیاری دست می‌یابد که شیلر آن را درموضع دیگری تأییر ارمانی تراژدی خوانده‌است. چنین ترفیع مقامی برای کمدی به شیلر منحصر می‌شود، ولی اگر به نظریهٔ رمانتیکی متأخر و موضع فرجامینی که هگل در زیبانشناسی[۶۶] خویش برای کمدی درنظر گرفت بیندیشیم آن را عاری از اهمیت نخواهیم یافت.

حواس شیلر در نظریه‌پردازیهایش در زمینهٔ نوعهای ادبی عمدتاً متوجّه تراژدی بود و این

هـ معنای هر مکان با حالت شادمانی کامل: بهشت.

۶۵. Hebe، در اساطیر یونان، الههٔ جوانی و همسر هرکول. توانایی جوان کردن پیران را داشت.

66 *Aesthetic*

امری قابل درک است. نخستین نوشته‌های انتقادی او دربارهٔ تئاتر و نمایشنامهٔ *دزدان* خودش بود. در «تئاتر معاصر آلمان»[۶۷] (۱۷۸۲)، از نظر لسینگ دربارهٔ درام به‌صورت نوعی خداشناسی استدلالی، جهانی اصغر که درآن باید هماهنگی جهان اکبر را دید، استفاده کرده است.(۴۶) خطابهٔ معروف او زیر عنوان «تئاتر به مثابهٔ نهادی اخلاقی»[۶۸] بزرگداشتی تمام عیار است از اثرات مدنی تئاتر، و حاوی داعیهٔ همه جانبه‌ای نسبت به اینکه «مکتب عقل عملی» و «راهنمایی برای زندگی مدنی» تماشاگران است.(۴۷) تئاتر باعث می‌شود که مردمان تاب آلام خویش را بیاورند و متوجّه ندانم‌کاریهای خویش بشوند، به‌آنها مدارا می‌آموزد (رك: *ناتان خردمند*[۶۹])، از مردمانی نامتجانس ملّتی می‌آفریند، در میان مردم همدلی به وجود می‌ورد، و بنابراین آنها را به صورت آدمیانی به معنای واقعی کلمه درمی‌آورد. این نوشته فهرستی رسا از تمام گفته‌های متعارف و مرسومی است که دررسایل حاوی دفاع از تئاتر به خرج می‌خورد.

شیلر، پس از مطالعهٔ آثار کانت، با توانایی بیشتری می‌تواند با نظریهٔ ترازدی دست و پنجه‌نرم کند. درمقالهٔ خود «دربارهٔ مبنای لذت در مضمونهای تراژیکی»[۷۰] از تقابلی که کانت میان «غایتمندی طبیعت»[۷۱] و «غایتمندی اخلاقی»[۷۲] قایل است برای توضیح لذتی که از ترازدی می‌برید استفاده می‌کند. پیروزی قانون اخلاق بر قانون طبیعت (مثلاً غریزهٔ صیانت ذات در مورد قربانی کردن شهید یا آدمی میهن‌دوست) یا فضیلت یك قانون اخلاقی بر دیگری (چنانکه در مورد کوریولانوس[۷۳] شکسپیر، که میهن‌دوستی و عشق فرزندی او بر میل به کین‌خواهی‌اش پیروز می‌شود) مبنای لذتی است که از ترازدی می‌بریم. لذت بردن از غایتمندی محض، حتی اگر سرانهٔ غایی باشد، مبنای علاقهٔ ما به نیرنگهای افراد شریری چون ایاگو و لاولیس[۷۴] (در رمان کلاریسای ریچارد سن) و لذتی است که از آن می‌بریم. البتّه به شرط آنکه این ناکسان در غایت امر با شکست مواجه شوند. شیلر حتّی معتقد است که می‌توان نوعی فهرست پیشینی از تمام موارد تعارض ممکن میان قوانین اعلی و ادنی تهیه کرد.(۴۸)

پس از این مقالهٔ روان‌شناختی، شیلر دست به نگارش مقاله‌ای زیر عنوان «دربارهٔ هنر تراژیکی»[۷۵] (۱۷۹۲) زد. در مقالهٔ اخیر به مبانی لذت تراژیکی که مورد قبول لسینگ بود و در آن

67. «Über das gegenwartige deutsche Theater» («On the Contemporary German Theater»)

68. «Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet» («The Stage Viewed as a Moral Institution», 1784)

۶۹. *Nathan der Weise* (*Nathan the Wise*, 1779) یکی از نمایشنامه‌های لسینگ.

70. «Über den Grund des Vergnugens an tragischen Gegenstanden» («On the Cause of Pleasure in Tragic Subjects.» 1792) 71. «purposiveness of nature»

72. «moral purposiveness» 73. Coriolanus 74. Lovelace

75. «Über tragische Kunst» («On Tragic Art»)

زمان رواج داشت بازمی‌گردد. لذت تراژیکی معلول حسّ ترحّم و همدردی با مظلوم است. این حس ترحم باید اعتدال داشته باشد. اگر بسیار ضعیف باشد بر ما اثری نخواهد داشت؛ اگر بسیار قوی باشد موجب درد و الم می‌شود و خاصیّت هنری خود را از دست می‌دهد. آنگاه که افراد بیچاره یا بی‌گناه دستخوش شرارت کسانی چون ایاگو یا لیدی مکبث می‌شوند بیش از اندازه قوی است. و آنگاه که لیرشاه ابلهانه تاج و تخت خویش را به دیگران وامی‌گذارد و مهر ومحبت خویش را میان دخترانش تقسیم می‌کند بسیار ضعیف است. والاترین نوع ترحم آنگاه برانگیخته می‌شود که غالب و مغلوب، هردو، حس همدلی ما را برانگیزند: در نمایشنامهٔ *لوسید* نوشتهٔ کرنی حسّ همدردی ما میان رودریگ و شیمن[۷۶] تقسیم می‌شود و از این‌رو *لوسید* «شاهکار آثار تراژیکی» است (گو اینکه شیلر بلافاصله این تجلیل را با افزودن «از لحاظ طرح کلّی داستانی» محدود می‌کند).(۴۹) در اوج تراژدی هرگونه نارضایی نسبت به سرنوشت ازمیان می‌رود و «در درکی مستقیم یا، بهتر بگوییم، در آگاهی تمام عیاری از تجانس غایتمند همهٔ امور و نظام متعالی مشیّتی خیراندیش، گم می‌شود.»(۵۰) بدین سان، تراژدی همانا توجیه‌کنندهٔ خدا و سازشی است با نظامی که بر جهان حاکم است.

پس از این شیلر تعریف ارسطو را به این صورت بازنویسی می‌کند: «بنابراین تراژدی عبارت است از تقلیدی شاعرانه از مجموعه‌ای منسجم از رویدادها (عملی کامل) که آدمیان را در تعب به ما می‌نماید و هدفش برانگیختن حسّ ترحم ماست.»[۷۷] (۵۱) شیلر، در تشریح این تعریف، به تمایز کهن میان حقیقت تاریخی وشعری[۷۸] اشاره می‌کند و بر آن است که در تراژدی همواره باید حقیقت شعری اولویت داشته باشد. آنگاه نظر ارسطو را دایر بر لزوم وجود قهرمانهایی مشحون از قدرت و ضعف تکرار می‌کند: آنها باید نه «دیوهایی شریر»[۷۹] باشند و نه «عقول محض»[۸۰]، نه ظالم و نه مظلوم. شیلر مقاله‌اش را با درخواستی اکید دایر برابنکه هر نوع ادبی غایت خاص خود را دنبال کند به پایان می‌رساند. «کاملترین تراژدی آن است که در آن حس ترحم برانگیخته شده نه چندان معلول موضوع که مبتنی بر شکلی تراژیکی باشد که به بهترین وجه ممکن به کار گرفته شده است.»(۵۲) بدین‌سان شیلر نظریّهٔ تراژدی رقت‌انگیز را اتخاذ کرده است. نظریه‌ای که قهرمان تراژیکی را از هر گناهی مبرّا می‌دارد و پذیرش نظمی از جهان هستی را به ما می‌آموزد که به نحوی غیرقابل درك داناست: در واقع شیلر گامی فراتر از لسینگ نرفته است.

76. Rodrigue; Chimène

۷۷. قیاس کنید با تعریف ارسطو: «پس تراژدی تقلید و محاکاة است از کار و کرداری شگرف وتمام دارای درازی و اندازه‌یی معلوم و معین.... و این تقلید و محاکاة... شفقت و هراس را برانگیزد تا سبب تطهیر وتزکیهٔ نفس انسان از این عواطف و انفعالات گردد.... «فن شعر، ترجمه عبدالحسین زرین کوب (تهران، بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ۱۳۴۳)، ص ۳۶_۳۷.

78. historical and poetic truth 79. «evil demons» 80. «pure intelligences»

ولی یك سال از نوشتن این مقاله نگذشته بود که در نظر شیلر نسبت به تراژدی تغییری ژرف رخ داد. مقالهٔ «دربارهٔ امر رقت‌انگیز»[۸۱] با این گفته آغاز می‌شود که «بازآفرینی رنج ــ به مثابهٔ رنج محض ــ هیچگاه هدف هنر نیست.... هدف غایی هنر طرح امر فراحسی است. و هنر تراژیکی بویژه از طریق محسوس ساختن استقلال اخلاقی آدمی از قوانین طبیعت در حالت هیجان به این مهم نایل می‌شود.»(۵۳) تراژدی باید «طبیعتِ رنجور» و نیز «مقاومت اخلاقی در برابر رنج» را به ما عرضه کند (در فلسفهٔ کانت آزادی اخلاقی امری فراحسی است). ترحم محض، همدردی محض، غیرهنری است. امر رقت‌انگیز فقط تا جایی جنبهٔ زیباشناختی می‌یابد که از شکوهمندی برخوردار باشد و به مرتبهٔ عملی مبتنی بر آزادی اخلاقی برسد. بدین سان، تراژدی توجیه‌کنندهٔ نظام جهان هستی نیست، بلکه بازآفرینی ارادهٔ آزاد آدمی است که جهان هستی را به مبارزه می‌طلبد. در مقالهٔ بعدی خود، «دربارهٔ امر شکوهمند»[۸۲] (۱۸۰۱)، بر آن است که باید غیرقابل درك بودن جهان هستی را بپذیریم.(۵۴) با دیدن منظر آزادی بشر در تراژدی باید برای رویارویی با رنج در جهان واقع آماده‌تر شویم. تراژدی عبارت است از «مایه‌کوبی به منظور مصونیت یافتن در برابر سرنوشت محتوم.» بدین ترتیب شیلر به یکی از کهنترین تعابیری که از بالایش[۸۳] دردست است بازمی‌گردد. تراژدی آموزشی است برای رواقی مذهبی، و نه، آن چنان که لسینگ و گروهی از نظریه‌پردازان قرن هجدهم استدلال کرده بودند، آموزشی در زمینهٔ برادری و شفقت همگانی.

نظریهٔ دراماتیکی شیلر بیش از پیش در مسیر هنری کاملا اسلوبی و آرمانی شده پیش می‌رفت. ضمن اظهارنظر دربارهٔ شخصیتهای تراژدیهای یونانی، آنها را «صورتکهایی آرمانی» می‌خواند و نه «کسانی دارای نفرد.» اولیس در نمایشنامه‌های *آراکس* و *فیلوکتت* «چیزی جز صورت آرمانی زرنگیِ محیل و عاری از اصول اخلاقی و تنگ‌نظرانه نیست.» کرئون[۸۴] در نمایشنامه‌های *اودیپ* و *آنتیگون* صرفاً «وقار ملوکانهٔ سرد و بی‌روحی» است. ولی شیلر در این مقاله آن چیزی را می‌ستاید که پیش از این تقبیح می‌کرد. «با چنین شخصیتهایی بمراتب بهتر می‌توان کنار آمد. زیرا آنها را با سرعت بیشتری می‌توان معرفی کرد و وجوه مختلف شخصیت آنها دایمیتر وثابت‌تر است. چون شخصیتهایی از این نوع هم با ذوات منطقی و هم با اشخاص در تضادند، بنابراین از این بابت به حقیقت صدمه‌ای وارد نخواهد آمد.»(۵۵) بر همین اساس نحوهٔ ارائه‌کردن جمعیت را در تراژدی قیصر می‌ستاید زیرا شکسپیر به‌دنبال «امر تجریدی شاعرانه» است و نه تك تك افراد و بنابراین به روال کار نمایشنامه‌نویسان یونانی بسیار نزدیك می‌شود.(۵۶) از نمایشنامهٔ

81. «Über das Pathetische» («On the Pathetic», 1793)

82. «Über das Erhabene» («On the Sublime»)

۸۳. catharsis ← توضیحات مترجم در پایان کتاب.

۸۴. Creon، در اساطیر یونان، یکی از شاهان طیوه (Thebes) که برادر یوکاستا، مادر اودیپ، بود و آنتیگون، دختر اودیپ، را به مرگ محکوم کرد.

ریچارد سوّم به سبب مهارتی که شکسپیر در «بازنمایی آن چیزی که نمی‌توان آن را نمود» و به کارگرفتن «نمادها در جایی که طبیعت را نمی‌توان عرضه کرد» بویژه تجلیل می‌کند.(۵۷) شیلر مایل است که تقلید مبتذل از طبیعت را بکل از درام دفع کند و به جای آن از «شیوه‌های نمادینی» استفاده کند که «در هر چیزی که به دنیای هنری واقعی شعر تعلق ندارد (و از این رو بازآفرینی آن لزومی ندارد و اشاره‌ای تلویحی به آن کافی است) جای موضوع را بگیرد.» او حتی انتظار دارد که نمادپردازی موجب بالایش شعر گردد. «دنیای آن [درام] به صورتی فشرده‌تر و گویاتر درمی‌آید و در آن شعر مؤثرتر خواهد بود.»(۵۸) ولی امید آمیخته به تردیدی که بلافاصله پس از این نسبت به آیندهٔ اپرا ابراز می‌دارد با این علاقه به بدیدآمدن شعری نابتر و متمرکزتر تناقض دارد.

شیلر در واپسین بیانیهٔ انتقادی مهمّ خود، بنگفتار بر عروس مسینا[۸۵](۱۸۰۳)، کاربرد هماوازان را توجیه می‌کند و به «ناتورالیسم» (وارهٔ خود شیلر) اعلان جنگ می‌دهد. هنر باید حقیقی باشد، ولی حقیقت چیزی است که از واقعیت درمی‌گذرد و کاملا آرمانی می‌شود. در این مقطع، شیلر معتقد است که «طبیعت صرفاً مثالی است از ذهن آدمی.» شعر، بویژه شعر دراماتیکی، خواهان توهم است، ولی نه فریب واقعنمایانه. در شعر «همه چیز نمادی از امر واقعی است.»(۵۹) از این رو از هماوازان نیز می‌توان به عنوان وسیلهٔ بالایش شعر تراژیکی، برطنینتر کردن لحن آن و گسستن زنجیر خشونت هیجانات دفاع کرد. ولی سپس به مشکل هماوازان در تئاتر معاصر وساختگی بودن آن واقف است. میان زندگی گروهی مردم دوران باستان، که وجود هماوازان را محتمل می‌ساخت، و خلوت‌بستگی مردم امروز تفاوتی وجود دارد. «کاخ پادشاهان امروزه محصور است، محاکم از دروازه‌های شهرها به درون ساختمانها نقل‌مکان کرده‌اند. نوستار جای کلام زنده‌را گرفته، و خودِ مردم نیز، تودهٔ زنده و علاقه‌مند به لذات جسمانی (اگر با خشونتی ددمنشانه رفتار نکند)، خودْ دولت شده، به صورت مفهومی انتزاعی درآمده، و خدایان هم به سینه‌های مردمان رجعت کرده‌اند.»(۶۰) مطلب جالب توجهی که در میان هلالین آمده و به صورتی ضمنی انقلاب و خشونت عامه‌را تقبیح می‌کند. نگرانی شیلر را نسبت به فقدان زندگی گروهی و به هم پیوسته در دنیای معاصر نشان می‌دهد و حاکی از آن است که، دست‌کم در این نمایشنامه، هماوازان را وسیله‌ای برای گریز به دنیایی تلقّی می‌کرده است که دیگر امید بازیافتن آن وجود ندارد. در این اثر، بدون کمترین احساس عدم تجانسی، حتی ادیان مسیحیت و یونانی را درهم می‌آمیزد. همهٔ ادیان را «کلیّتی مشترک برای نیروی خیال».(۶۱) نوعی اسطورهٔ همگانی می‌شمارد.

شیلر، در دوران دوستی‌اش با گوته، با موضوع نظریهٔ حماسه روبرو شد: بر *ویلهلم مایستر* نقدی نوشت و *هرمان و دوروته*[۸۶] و چندین طرح حماسی دیگر گوته را مورد بحث قرار داد. اوخود

85 *The Bride of Messina*

نیز به فکر آن بود که اثری حماسی دربارهٔ فردریك کبیر یا گوستاو آدولف[۸۶] بنویسد. مقالهٔ گوته در تعریف تفاوتهای موجود میان شعر حماسی و نمایشی منبعث ازمکاتبات آنها درباره *ویلهلم مایستر* است. شیلر تمایزاتی را که گوته پیشنهاد کرده بود پذیرفت و آنها را به نیروی از گرایشهای نظر بردازانه خود و براساس اصطلاحات فلسفه کانت گسترش داد. او چنین استدلال می کند که درام متعلق به مقولهٔ علیّت است و حماسه به مقولهٔ ذات. عمل در درام هدف است، ولی در حماسه صرفاً وسیله‌ای به شمار می آید. بر همین مبنا شیلر نتیجه می گیرد که عمل خشونتبار با حماسه مناسبت ندارد، زیرا حسّ ترحّمی بیش از اندازه برخواهد انگیخت و حماسه را به حوزهٔ ترازدی وارد خواهد کرد.(۶۲) *هرمان و دوروته‌آ* و *ویلهلم مایستر* را به سبب آنکه آثاری از ترازدی در آنها دیده می شود مورد انتقاد قرار داده است. *ویلهلم مایستر* بیش از آن حاوی امر غیرقابل درك و شگفت انگیز است که بتواند وضوحی را که شیلر از رمان انتظار دارد به خواننده عرضه کند.(۶۳) شیلر، با علاقه‌ای که به جدل و سازش دادن میان اضداد دارد بتفصیل به شرح نظریه‌ای مشکل می بردازد که براساس آن والاترین شعر ترکیبی از حماسه و ترازدی خواهد بود. او این نظر گوته را می بذیرد که در حماسه رویدادها از دیدگاهی در زمان گذشته روایت می شوند، حال آنکه دردرام به صورت زمان حال به نمایش درمی آیند. ولی درهرحال، «تضادی میان جنس و نوع»[۸۷]، یعنی میان ملزومات شعر به طور کلی و ملزومات حماسه و درام، مستتر می بیند. مطالب هر اثر شعری باید به صورت حیّ و حاضر و از لحاظ حسی ملموس ارائه شده باشد؛ از این رو در حماسه تقابل شدید و مستمری میان کوشش در جهت روایت رویدادها در زمان گذشته و در عین حال انضمامی و زنده کردن آنها در جریان است. در درام هم تضادی مشابه وجود دارد: شعر باید با تمسّك به کمال مطلوب در موضوع خود بعد و فاصله‌ای ایجاد کند. در غیر این صورت آزادی شعری یا غلبه بر ماده را نمی توان تحقق بخشید. بدین ترتیب، در عین اینکه در درام رویدادها را در زمان حال عرضه می کنیم نباید بگذاریم که «نمود» و جنبهٔ نمایشی آن از دست برود و به صورت واقعیت صرف درآید. البتّه در نظر شیلر این تقابلها میان جنس و نوع نباید به اختلاط نوعهای ادبی بینجامد. هدف واقعی هنر همواره ترکیب کردن شخصیت با زیبایی، خلوص با جامعیت، وحدت با کلیّت است.(۶۴) شیلر با اعتقاد راسخی که به احکام نئوکلاسیکی خلوص در نوعهای ادبی ودر هنرهای مختلف دارد، در عین حال نوعی وحدت نهایی میان هنرها را نیز در مدّنظر دارد.

> هنرهای گوناگون، بی آنکه در مرزهای برونی آنها تغییری روی داده باشد، در تأثیرشان بر ذهن بیش از پیش شباهت پیدا می کنند. موسیقی در اوج کمال خود باید

۸۶. Gustavus Adolphus (1594-1632)، گوستاو دوم معروف به شیر شمال و پادشاه برف که از ۱۶۱۱ تا ۱۶۳۲ بر سوئد سلطنت کرد و از بزرگترین سرداران زمان خود بود.

شکل شود و با قدرت آرام دوران کهن بر ما مؤثر افتد: هنرهای تجسمی در اوج کمال خود باید موسیقی شوند و ما را با حضور حسّی و بلاواسطهٔ خود به هیجان آورند؛ شعر در کاملترین وجه خود باید چون موسیقی ما را مسحور کند و در عین حال چون پیکرتراشی، با وضوحی آرامش‌بخش، پیرامون ما را فرا گیرد. سبك کامل هر هنر آنگاه پدیدار می‌شود که راه رفع محدودیتهای خاص خود را دریابد وبداند که چگونه، بی‌آنکه نقاط قوت خاص خود را ازدست بدهد، با استفادهٔ خردمندانه از ویژگیهای خویش به کلّیّت بیشتری دست یابد.(۶۵)

اگرچه شیلر در پافشاری خود نسبت به حفظ حدود هنرها و نوعهای هنری علی‌القاعده از اختلالات رمانتیکی پرهیز می‌کرد، اما بی‌شك در این موضع با نطفهٔ نظریهٔ "اثر هنری جامع"[۸۸] واگنر روبرو هستیم.

دربارهٔ شعر غنایی مطلب چندانی نگفته و در حالتی حاکی از شکسته نفسی آن را «حقیرترین و بی‌ثمرترین شکلها[ی هنری]» خوانده است.(۶۶) در نقدی که برشعرهای بورگر نوشته به جای آنکه به مسائل ملموس شعر غنایی بپردازد مشکلات کلّی آرمانی سازی و هنر عامّه‌پسند را مطرح کرده است. اگرچه در نیمهٔ دوم نقدش برشعرهای ماتیسون (۱۷۹۴) کوششی در جهت گنجاندن این شعرها در قالب نظریه‌ای هنری دیده می‌شود ولی در این بررسی نیز به طور کلّی به هنر وشعر دربارهٔ مناظر طبیعی پرداخته است. پس از ذکر این نظر کلّی دایر برابنکه هنر باید از طریق تأثیر آزاد تخیّل خلّاق ما احساسهای ویژه‌ای را [درما] برانگیزد». چنین نتیجه می‌گیرد که نیل به چنین هدفی تنها آنگاه میسر است که هنرمند از «تداعی عینی میان نمودها» غافل نشود و در عین حال تمام ویژگیهای فردی را رها سازد و به صورت «نوع بشر به طور کلی» عمل کند. لازمهٔ شعرْ حقیقت درمعلوم و کلّیّت در عالِم، یعنی شاعر است. در شعر همه چیز باید «طبیعت حقیقی» باشد، ولی هیچ چیزی نباید «صرفاً طبیعت واقعی [تاریخی]» باشد. برای نیل به بیانِ امرِ لازم باید هرآنچه را حادث است زدود؛ تنها در این صورت دسترسی به سبك فاخر میسّر می‌گردد.(۶۷) شیلر، از این موضع نئوکلاسیکیِ بغایت عینی و انتزاعی نتیجه می‌گیرد که چیزی موسوم به شعر طبیعت نمی‌تواند وجود داشته باشد. هیچیك ازوجوه طبیعت را نمی‌توان گفت که معیّن یا لازم است، مگر آنکه شاعر با «عملی نمادین» طبیعت بی‌جان را به طبیعت بشری تغییر دهد. شیلر این کار را به دوصورت عملی می‌داند: یا ازطریق اثرات موسیقایی درشعر، به وسیلهٔ استفاده از تشابهی که میان حرکات ذهن ما و نمودها در طبیعت وجود دارد، یا از طریق کاربرد طبیعت به مثابهٔ نمادی از آرمانها، به صورت «زبان زندهٔ روح»، «نمادی از هماهنگی درونی ذهن با خودش.» وصفهای ایستای مناظر را با استفاده از استدلالهایی نفی کرده که بیشتر آنها را ازلائوکون گرفته است.

88. *Gesamtkunstwerk*

شعر طبیعت باید کیفیت موسیقایی داشته باشد، پویا و تکان دهنده باشد. شیلر این کیفیات را در شعرهای ماتیسون می یابد. ولی در پایان نوشته‌اش، با ابراز این امید که ماتیسون پیشرفت بیشتری بکند و به قله‌های سامختری دست یابد و «برای مناظر خود موجوداتی بیافریند و آدمیانی زنده به این زمینهٔ دلکش بیفزاید».(۶۸) ستایش وافری را که براین شاعر متوسط الحال ارزانی داشته است تعدیل می کند. شعر مناظر طبیعی همواره در نظر شیلر شعری نازل باقی می‌ماند.

علی القاعده شعر بندآموز و فلسفی باید به نحوی مبرم و فوری مورد توجه شیلر باشد. حتی می توان چنین استدلال کرد که بزرگترین دستاوردهای شعری او را باید در شعرهای فلسفی اش جست: در «هنرمندان»[۸۹]، «خدایان یونان»[۹۰]، «آرمان و زندگی»[۹۱] و جز اینها، و نه در تراژدیهایش. ولی، از لحاظ نظری، شیلر بی هیچ تردیدی شعر فلسفی را فسفهٔ منظوم می شمرده و آن را تقبیح کرده است: در بحث دربارهٔ شعرهای بندآموز و توصیفی هالر و کلایست در مورد کوههای آلپ و بهار، با صراحت نتیجه می گیرد که شعر بندآموز نامی بی‌مسمّاست. شعر یا مبتنی بر حواسّ است و یا بر تصویرهای ذهنی[۹۲] (به معنای کانتی آن) ولی هرگز نمی تواند مبتنی بر مفاهیم یا نیروی دریافت باشد. در شعر مفهوم را یا باید به سطح فردیت تنزل داد و یا به سطح تصویر ذهنی تعالی بخشید. شیلر اظهار می دارد که خود هرگز شعری ندیده است که در آن «خودِ فکر شاعرانه بوده و توان شاعرانه ماندن را داشته است.»(۶۹) لُبّ مطلب را بی‌شك دراصطلاح «تصویر ذهنی» باید یافت که نزد شیلر و کانت به معنای وحدت امر انضمامی با امر کلی است و فقط همین است که شاعرانه است. از این رو در پاسخ به دوستش کورنر[۹۳] که سرودن حماسه‌ای را درباره تطوّر نوع بشر به او پیشنهاد کرده بود اظهار می‌دارد که «انتخاب موضوعی فلسفی برای شعر کاری بغایت نامناسب و درخور سرزنش است.»(۷۰)

شیلر متوجه بود که زبان فی نفسه متشکل است از معقولات، و از این رو وسیلهٔ بیان شعر، یعنی زبان، همواره در تضاد است با هدف خود، که همیشه باید حسّی، ملموس و شهودی باشد. «آنچه قرار است بازآفرینی شود باید، پیش از آنکه به قلمرو خیال آورده شود و جنبهٔ شهودی بیابد، راه انحرافی درازی را بپیماید و از حوزهٔ انتزاعی مفاهیم عبور کند.» «زبان همه چیز را در معرض نیروی فهم قرار می‌دهد، امّا شاعر باید همه چیز را به پیشگاه تخیّل آورد: شعر خواهان کشف و شهود است، و زبان فقط حامل مفاهیم.»(۷۱)

شیلر در این مطلب مصرّ است که نقطهٔ آغازین هنر ضمیر ناخودآگاه است، و به هنرِ صرفاً عقلی و ساختگی شدیداً حمله می کند.

89. «Die Künstler» 90. «Die Götter Griechenlands»

91. «Das Ideal und das Leben» 92. ideas

۹۳. Christian Gottfried Körner (1756-1831). قاضی و منتقد ادبی آلمانی. دوست شیلر و فراهم آورندهٔ نخستین مجموعه آثار او.

در عمل شاعر از ضمیر ناخودآگاه آغاز می‌کند، و باید خود را خوشبخت بداند اگر واضحترین استشعار از فعل و انفعالاتش به او اجازه دهد که دیگر بار کلّیّت تصویر ذهنی تاریك اولیه‌اش را بازیابد، بی‌آنکه در شکل تمام شده‌اش فتوری به آن راه یافته باشد. بدون چنین تصویر ذهنی تاریك ولی نیرومندی که بر تمام جنبه‌های فنی مقدّم است، هیچ اثر شعری نمی‌تواند به منصّهٔ ظهور برسد. و شعر، به نظر من، دقیقاً عبارت است از توانایی بیان و القای آن امر ناخودآگاه، یعنی انتقال آن به سیء مُدْرَك. کسی که شاعر نباشد هم می‌تواند بسان شاعر از تصویر ذهنی شاعرانه‌ای به هیجان آید، ولی اثر قادر نیست که آن را به صورت سیء مدرك درآورد؛ به‌عبارت دیگر، نمی‌تواند آن را همراه با داعیهٔ وجوب و لزوم بازآفرینی کند. غیرشاعر هم بسان شاعر می‌تواند اثری را برمبنای ضمیر خودآگاه و لزوم و وجوب پدید آورد ولی چنین اثری از ضمیر ناخودآگاه آغاز نمی‌شود و با آن به پایان نمی‌رسد. بلکه صرفاً اثری مربوط به ضمیر خودآگاه باقی می‌ماند. ولی ضمیر ناخودآگاه توأم با ضمیر خودآگاه است که شاعر هنرمند را می‌سازد.(۷۲)

در اینجا شیلر موضوعی را با وضوحی چشمگیر عنوان می‌کند که تی.اس. الیوت در عبارت «معادل عینی»[۹۲] برای احساس شاعر به ضابطه درآورده است؛ درضمن اهمیت ضمیر ناخودآگاه را درروند آفرینش شعر به صورتی معقول بیان می‌کند بی‌آنکه دستخوش افراط رمانتیکیِ نادیده‌گرفتن ضمیر خودآگاه گردد. اینکه آیا شیلر در آثار هنری خود توانسته است ژرف‌بینیهای نظری خویش را به کار بندد یا نه مقوله‌ای کاملا مجزّاست. انکار صحّت مقدار زیادی از سخنان بسیار انتقادی در مورد نمایشنامه‌های شیلر ــ برای مثال، به وسیلهٔ کروچه که در او چیزی بیش از شاعر خطابه‌سرای درجه دومی نمی‌بیند(۷۳) ــ کاری بسیار مشکل است. می‌توان گفت که وجههٔ او در تاریخ نقد تحت‌الشعاع موفقیت ملّی و بین‌المللی درخشان ولی مستعجل او در مقام نمایشنامه‌نویس قرار گرفته است.

شیلر نظریه‌ای در باب ادبیات عرضه می‌کند که راسخ و استوار به حقایق بنیادین نئوکلاسیسیم بایند ولی از نقیصهٔ پیروی از «قواعد» و خطاها و فضل‌فروشیهای پندآموز نئوکلاسیسیمِ رسمی عاری است. به او می‌توان ایراد گرفت که گهگاه تأکیدی که بر امر همگانی، عموماً بشری، و بالاخره نمادین و متعارف می‌نهد او را از اشراف بر واقعیت بازمی‌دارد. گذشته از تشبیق مجدد نئوکلاسیسیم، شیلر نظر به بغایت باروری دربارهٔ ادبیات جدید و رابطهٔ آن با جامعهٔ ماشینی و تخصّصی نوین پیشنهاد کرده که دراین مورد هم می‌توان ایرادگرفت که

۹۲ objective correlative ← توضیحات مترجم در پایان کتاب.

راه‌حل پیشنهادی او مبنی بر نوعی فلسفهٔ «بالنده»[۹۵] تاریخ، سازش آتی میان بشر و طبیعت، رؤیایی و دست نیافتنی است. بی‌شک نظریهٔ وجوه احساس او، هر چند از لحاظ جزئیات قابل انتقاد باشد، در جهتی درست به سوی نظریهٔ نوعهای ادبی جدیدی سوق می‌کند که متضمن رهاکردن رده‌بندیهای ظاهری صرف است بی آنکه چون کروچه هرگونه تمایز میان نوعهای ادبی را رد کند. در ضمن شیلر ظاهراً جدایی قلمرو زیباشناسی و روابط آن را با اخلاقیات و تمدن بدرستی دریافته است. او متوجه بود که شعر نه وسیلهٔ سرگرمی است و نه وعظ، و درعین حال از خطر عرفان رمانتیکی پرهیز کرد که، تنها چند سال پس از انتشار رسالهٔ بزرگ او، تقریباً هر نویسندهٔ آلمانی را در زمینهٔ هنر و شعر با وضع حادی روبرو کرد.

همهٔ جوانب نفوذ شیلر هنوز درک نشده است. این امر تا حدودی معلول روابط شخصی اسفبار او با برادران شلگل است. در واقع اثر او بر فریدریش شلگل عظیم بود: تمایز میان جهان‌بینی کلاسیکی و رمانتیکی چیزی جز نظریهٔ «ساده» و «مصنوع» شیلر نیست که به عباراتی متفاوت بیان شده است. کولریج، یا از طریق شلینگ یا مستقیماً، بسیاری از آرای برجستهٔ شیلر را منعکس می‌کند: برای مثال این نظر که هنر «واسطه‌ای میان طبیعت و بشر و آشتی‌دهندهٔ میان آنهاست.» هگل در گفتارهایی دربارهٔ زیباشناسی[۹۶] اهمیت آرای زیباشناختی شیلر را برای نظامی که خود پایه‌ریزی کرده بصراحت بیان داشته است. حتی اگر، به موازات افول مسلک آرمانخواهی آلمان، تأثیر مستقیم شیلر رنگ باخته باشد، با وجود این حتی امروز نیز می‌توان اثر غیرمستقیم او را ملاحظه کرد. بی‌شک *انسان‌بازی دوست*[۹۷] هوبزینگا[۹۸] از نظرات شیلر منبعث است. سنخهای «درونگرا» و «برونگرا»[۹۹]ی کارل یونگ[۱۰۰] به سنخهای شیلر بسیار نزدیک‌اند. حتی میان نظرات سارتر[۱۰۱] دربارهٔ ادبیات و آرای شیلر، احتمالا از طریق هگل، قرابتی شگفت‌انگیز دیده می‌شود. به اعتقاد سارتر هدف غایی هنر «این جهان را دوباره تملک کردن [است]... به صورتی که گویی از آزادی بشری سرچشمه گرفته است.»[۱۰۲] (۷۴) گذشته از قید شکاکانهٔ «که گویی»، این گفته‌ای کاملا شیلری است. بسیاری از متفکران اخیر، از جمله و ژرفتر از همه، سوزان لانگر[۱۰۳]، که در

95. «progressive» 96. *Lectures on Aesthetics* 97. *Homo Ludens*

۹۸. Johan Huizinga (1872-1945)، مورخ هلندی.

99. «introvert»; «extrovert»

۱۰۰. Carl Gustav Jung (1875-1961)، روان‌شناس سوئیسی. از شاگردان و همکاران فروید که بعداً از او جدا شد.

۱۰۱. Jean - Paul Sartre (1905-1980)، نویسنده و منتقد و فیلسوف فرانسوی و از رهبران مکتب اصالت وجود.

۱۰۲. *ادبیات چیست*، ترجمهٔ ابوالحسن نجفی و مصطفی رحیمی (تهران: کتاب زمان، ۱۳۵۲)، ص ۸۷.

۱۰۳. Susanne K. Langer (1895-1985)، فیلسوف امریکایی.

کتاب *احساس و شکل*[۱۰۴] خود بصراحت شیلر را منبع خویش ذکر می‌کند، از روایت شیلر در مورد پندار زیباشناختی[۱۰۵] متأثر شده‌اند.

از این‌رو شیلر حسن ختامی برای بحث ما دربارهٔ نقد قرن هجدهم است. او میراث قرن هجدهم را به صورت خلاصه و عصاره درآورد و از گزند ایام مصون داشت، و در عین حال سرچشمهٔ نقد رمانتیکی است که از آلمان، عمدتاً از طریق اوگوست ویلهلم شلگل، در سراسر اروپا منتشر گردید.

104. *Feeling and Form* (1953) 105. aesthetic illusion (*Schein*)

کتاب‌شناسیها و یادداشتهای مؤلف

نشانه‌ها و عنوانهای کوتاه‌شده

برای عنوانهایی که در زیر یافت نمی‌شوند به کتاب‌شناسیهای فصلهای مختلف رجوع کنید.

ELH: English Literary History
JEGP: Journal of English and Germanic Philology
JHI: Journal of the History of Ideas
MLQ: Modern Language Quarterly
MLR: Modern Language Review
MP: Modern Philology
PMLA: Publications of the Modern Language Association
PQ: Philological Quarterly
RR: Romanic Review
Saintsbury: George Saintsbury, *History of Criticism and Literary Taste in Europe*, 3 vols. Edinburgh, 1900–04
SP: Studies in Philology

کتاب‌شناسی: مقدمه

کلیات

هنوز هم تنها کتابی که در آن موضوع تاریخ کنونی مورد بحث قرار گرفته کتاب زیر است:
George Saintsbury. *A History of Criticism and Literary Taste in Europe*, 3 vols. Edinburgh, 1900-04.

مطالبی که در تاریخهای زیباشناسی آمده با بسیاری از آنچه دراین کتاب به آن پرداخته‌ایم تداخل دارد. تاریخهای مبتنی بر پژوهش مستقل عبارت‌اند از:

Rudolf Zimmermann. *Geschichte der Aesthetik als philosophischer Wissenschaft*. Vienna, 1858.

در این کتاب از دیدگاهی هربارتی [منسوب به Johann Friedrich Herbart] پیروی شده. مطالب آن تقریباً منحصر به نویسندگان دوران باستان و آلمانی است. کتابی روشن و برمایه.
Max Schasler. *Kritische Geschichte der Aesthetik*, 2 vols. Berlin, 1872.
دیدگاهی هگلی دارد.

Marcelino Menéndez y Pelayo. *Historia de las ideas estéticas en España*, 5 vols. 1883-91.

بهترین ویرایش آن به تازگی (۱۹۴۶) توسط Santander صورت گرفته است. عنوان کتاب گمراه‌کننده است زیرا در مجلدات چهارم و پنجم به نظرات زیباشناختی معاصر در فرانسه و آلمان و انگلیس پرداخته شده. مطالب مربوط به نقد و تاریخ ادبی در کتاب بسیار است: کتابی عمدتاً توصیفی است و مؤلف دیدگاهی کاتولیکی و کمابیش رمانتیکی دارد. با وجود اطلاعات گسترده‌ای که در آن یافت می‌شود، برروی‌هم تألیفی مأیوس کننده و در آن براکنده‌گویی بسیار است.
Bernard Bosanquet. *A History of Aesthetic*, London, 1892; recent reprint 1949.

دیدگاهی هگلی دارد. شمار متون و مطالبی که درآن طرح شده محدود است. ولی تحلیلهای آن دقیق و موشکافانه است.

Benedetto Croce. *Estetica come scienza dell' espressione e linguistica*

generale. Bari, 1902; 8th ed. 1945.

حاوی تاریخی از زیباشناسی که، گرچه دیدگاه آن به پیشینهٔ تاریخی نظرات کروچه محدود است، هنوز هم بهترین تاریخ زیباشناسی موجود به‌شمار می‌آید. ترجمهٔ انگلیسی Douglas Ainslie تحت عنوان *Aesthetic* (London, 1909). بخش تاریخی کتاب فقط در چاپ دوم (۱۹۲۲) به‌طور کامل ترجمه شده است.

K.Gilbert and H.Kuhn. *A History of Esthetics*. New York, 1939; new ed. Bloomington, Ind., 1953.

جدیدترین کتاب در این زمینه. حاکی از بصیرت مؤلفان، ولی مبادی نظری آن نامشخص است و تحلیلهای آن وافی به مقصود نیست.

نقد و زیباشناسی در قرن هجدهم

H. von Stein. *Die Entstehung der neueren Aesthetik*. Stuttgart. 1886.

گرچه کتابی است مقدماتی، با این حال آموزنده است.

Alfred Bäumler. *Kants Kritik der Urteilskraft: Ihre Geschichte und Systematik*. Vol. 1. Halle. 1923.

به‌رغم عنوانش، کتابی است در کلیات تاریخ زیباشناسی در قرن هجدهم و مفاهیم عمدهٔ آن در فرانسه و انگلستان و آلمان تا زمان کانت. عالی، ولی در ضمن مبتنی بر نظراتی جزمی است.

Wladyslaw Folkierski. *Entre le classicisme et le romantisme. Étude sur l'esthétique et les esthéticiens du xviiie siècle*. Cracow. 1925.

پراکنده‌گو ولی آموزنده. مطالب بسیار دربارهٔ دیدرو.

Ernst Cassirer. *Die Philosophie der Aufklärung*. Tübingen. 1932; Eng. trans. *The Philosophy of the Enlightenment*. Princeton. 1951.

فصل نهایی آن "Die Grundprobleme der Aesthetik" درخشان است.

Benedetto Croce. "Iniziazione all' estetica del settecento," in *Ultimi saggi*, Bari, 1934; 2d ed. Bari, 1948.

گفتاری مهم و موشکافانه.

یادداشتها: مقدمه

1. Eliot's essay on Andrew Marvell (1921), reprinted in *Selected Essays* (London, 1932), p. 284; Richards' *Principles of Literary Criticism* (London, 1924), p. 242.

2. Ed. Shawcross (Oxford, 1909), 2. 12. The passage is quoted in full

in Vol. 2, 186.

3. Stanley Edgar Hyman, *The Armed Vision* (New York, 1948), p. x.

4. The examples are drawn from Oskar Walzel, "Künstlerische Absicht," *Germanisch-romanische Monatsschrift, 8* (1920), 321–31.

5. Cf. Meyer Abrams, "Archetypal Analogies in the Languages of Criticism," *University of Toronto Quarterly, 18* (1949), 313–27.

6. Cf. Herbert Schöffler, *Protestantismus und Literatur*, Leipzig, 1922.

7. *De la Littérature allemande*, Berlin, 1780.

۸. در این باره نظرات جالبی در کتاب زیر یافت می‌شود:

Carlo Antoni, *La lotta contra la ragione*, Florence, 1942.

کتاب‌شناسی: نئوکلاسیسیسم

گذشته از تاریخهای زیباشناسی که در بالا به آنها اشاره شد، کتاب زیر هنوز هم حایز اهمیتی بنیادین است:

J.E.Spingarn, *A History of Literary Criticism in the Renaissance* (New York, 1899)

به متن ایتالیایی مطالبی تازه افزوده شده است:

La critica letteraria nel Rinascimento (Bari, 1905)

J.E.Spingarn تاریخچهٔ تحولات مربوط به قرن هفدهم، عمدتاً انگلیس، را در مقدمه‌اش بر کتاب زیر به صورتی درخشان طرح کرده‌است:

Critical Essays of the Seventeenth Century, 3 vols. Oxford, 1908-09.

بهترین توصیف از سیر و اعتلای نئوکلاسیسیسم در فرانسه در کتاب زیر آمده است:

René Bray, *La Formation de la doctrine classique en France*, Paris, 1927; reprint 1951.

برای توصیفی کلی در این باره و نیز کتاب شناسی و بحثی دربارهٔ تاریخچهٔ واژهٔ classic به کتاب زیر مراجعه کنید:

Henri Peyre, *Le Classicisme français* (New York, 1942)

مفهوم «آن» *(je ne sais quoi)* در کتاب زیر بتفصیل بررسی شده است:

E.B.O.Borgerhoff, *The Freedom of French Classicism* (Princeton, 1950)

دربارهٔ مفهوم تقلید به مقالهٔ زیر مراجعه کنید:

Richard Mckeon, "Imitation and Poetry," in *Thought, Action, and Passion*, Chicago, 1954.

دربارهٔ سنت مُثُل افلاطونی نک:

Erwin Panofsky, *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, Leipzig, 1924.

دربارهٔ نظریهٔ انواع ادبی نک:

Irene Behrens, *Die Lehre von der Einteilung der Dichtkunst, vornehmlich*

vom 16.bis 19. Jahrhundert (Halle, 1940) and Mario Fubini, "Genesi e storia dei generi letterari," in *Tecnica e teoria letteraria*, a volume of A.Momigliano, *Problemi ed orientamenti critici di lingua e di letteratura italiana*, Milan, 1948.

دربارهٔ مسلك اصالت تاریخ نك:

Friedrich Meinecke, *Die Entstehung des Historismus*, 2vols. Munich, 1936.

دربارهٔ سیر و تحول تاریخ ادبی نك:

Sigmund von Lempicki, *Geschichte der deutschen Literaturwissenschaft bis zum Ende des 18. Jahrhunderts*, Göttingen, 1920; René Wellek, *The Rise of English Literary History*, Chapel Hill, N.C., 1941 (with bibliography); and Giovanni Getto, *Storia delle storie letterarie* (in Italy only), Milan, 1942.

یادداشتها: نئوکلاسیسیسم

1. Anatole France, preface to *La Vie littéraire*, 1st ser. Paris, 1888.
2. J. E. Spingarn, *Critical Essays of the Seventeenth Century*, 2, 164–5.
3. *Essays*, ed. W. P. Ker (Oxford, 1926), 1, 228–9.
4. "The Impartial Critick" (1693), in *Critical Works*, ed. E. N. Hooker (Baltimore, 1939), p. 39 and Pope, *Essay on Criticism*, 1, lines 88–9.
5. *Ibid.*, lines 86–7.
6. *La Pratique du théâtre*, ed. Pierre Martino (Algiers, 1927), p. 100: "Car une seule image demeurant en même état ne peut pas représenter deux choses différentes."
7. Spingarn, 2, 251.
8. *La Poétique* (Paris, 1639), p. 314: "La bassesse d'une avarice, l'infâmie d'une lâcheté, la noirceur d'une perfidie, l'horreur d'une cruauté, l'ordure d'une pauvreté."
9. *Ibid.*, p. 125: "qu'il ne fasse jamais . . . un subtil d'un Allemand, un modeste d'un Espagnol, ni un incivil d'un Français."
10. *Théâtre complet*, ed. M. Rat (Paris, 1947), pp. 476–7: "Le bon sens et la raison étaient les mêmes dans tous les siècles. Le goût de Paris s'est trouvé conforme à celui d'Athènes."
11. Told by Pliny, *Nat. hist.*, xxxv, 64; Cicero, *De inventione*, II, i, 1; Dionysus Halic., *De priscis script. cens.*, 1. The texts can be found assembled in J. Overbeck, *Die antiken Schriftquellen zur Geschichte der bildenden Künste bei den Griechen* (Leipzig, 1868), p. 316.
12. *Enneads*, v, viii, 1.
13. *The Grounds of Criticism in Poetry* (1704), in *The Critical Works*, ed. E. N. Hooker (Baltimore, 1939), 1, 336.

14. Esp. "Eroici furori," in *Dialoghi morali*, ed. G. Gentile (Bari, 1908), *1*, 310–11: "Tanti son geni e specie di vere regole, quanti son geni e specie di veri poeti."

15. Cf. the chapter "Poetic Justice" in Clarence C. Green, *The Neo-Classic Theory of Tragedy in England during the Eighteenth Century* (Cambridge, Mass., 1934), pp. 139 ff. and the many remarks in Max Kommerell's *Lessing und Aristoteles* (Frankfurt, 1940), pp. 95, 206, 279, 295

16. *Poetics*, VIII, 14. Butcher's translation, in *Aristotle's Theory of Poetry* (4th ed. New York, 1952), p. 35.

17. See Irene Behrens, *Die Lehre von der Einteilung der Dichtkunst*, Halle, 1940; James J. Donohue, *The Theory of Literary Kinds: Ancient Classifications of Literature*, Dubuque, Iowa, 1943.

18. Preface to *Albion and Albanius* (1685), *Essays*, ed. Ker, *1*, 271. Cf. pp. 272, 211.

19. Boileau, *Œuvres*, ed. Gidel (Paris, 1870), *2*, 387. On France see Borgerhoff, *The Freedom of French Classicism*. On England, Paul Spencer Wood, "The Opposition to Neo-Classicism in England between 1660 and 1700," *PMLA*, *43* (1928), 182–97.

20. On *je ne sais quoi* cf. Borgerhoff, and see S. H. Monk, "Grace beyond the Reach of Art," *JHI*, 5 (1944), 131–50.

21. Vossius, *Poeticarum institutionum libri tres* (Amsterdam, 1647), *1*, 52: "Poetae sunt morum doctores." Molière, *Œuvres*, ed. Despois (Paris, 1873–93), *4*, 385: "Premier placet sur *Tartuffe*." "Le devoir de la comédie est de corriger les hommes en les divertissant."

22. *Traité du poème épique* (6th ed. La Haye, 1714), *1*, 11: "pour former les mœurs par des instructions déguisés sous les allégories." Cf. p. 27.

۲۳. بهترین بحث دربارهٔ تاریخ نظریهٔ پالاپس در کتاب زیر یافت می‌شود:

Kommerell, *Lessing und Aristoteles*, the sec. on Corneille, e.g. pp. 72-8.

۲۴. سطور نهایی *Samson Agonistes* میلتن (۱۶۷۱). میلتن در پیشگفتار خویش پالاپس را معالجه به مثل تعبیر می‌کند. این نظریه را مینتورنو (Mintumo) در ۱۵۴۶ عرضه کرده بود.

25. *De arte poetica*, lines 102–3: "Si vis me flere, dolendum est primum ipsi tibi." Aristotle says substantially the same in *Poetics*, XVII.

26. Ed. Hooker, *1*, 336, 216.

27. *Essays*, ed. Ker, *1*, 210.

28. *Réflexions critiques* (Paris, 1733), *1*, 24 ff.

29. *Lettre sur les occupations de l'Académie française* (1714), ed. M. E. Despois (Paris, n.d.), p. 103: "Les héros d'Homère ne ressemblent point à d'honnêtes gens, et les Dieux de ce poète sont fort au-dessous de ces héros mêmes, si indignes de l'idée que nous avons de l'honnête homme."

30. *La Manière de bien penser* (Paris, 1687), p. 382: "Le bon goût est le premier mouvement ou, pour ainsi dire, une espèce d'instinct de la

droite raison, qui l'entraîne avec rapidité, et qui la conduit plus sûrement que tous les raisonnements qu'elle pourrait faire."

31. Paris, 1747, pp. 246, 249, 255.

32. See Meyer Abrams, "Archetypal Analogies" (above, Introduction, n. 5).

۳۳. دربارهٔ پیشرفت نک: J.B.Bury, *The Idea of Progress*, London, 1920.

۳۴. دربارهٔ پیشرفت دوری نس:

Eduard Spranger, "Die Kulturzyklentheorie und das Problem des Kulturverfalls," in *Sitzungsberichte der Preussischen Akademie der Wissenschaften*, Berlin, 1926.

در کتاب زیر نیز مطالب زیادی در این باره یافت می‌شود:

Hubert Gillot, *La Querelle des anciens et des modernes en France*, Paris, 1914.

۳۵. دربارهٔ بدوی پسندی نک:

H.N.Fairchild, *The Noble Savage*, New York, 1928; Lois Whitney, *Primitivism and the Idea of Progress in English Popular Literature of the Eighteenth Century*, Baltimore, 1934; and several essays in A.O.Lovejoy, *Essays in the History of Ideas*, Baltimore, 1948.

36. *Discorus sur Homère* (Paris, 1714), p. lviii: "Il serait ridicule de reprocher ces prétendus défauts de bienséanceà un poète qui ne pouvait pas peindre ce qui n'était pas encore."

37. Hugh Blair, *Dissertation on the Poems of Ossian* (Edinburgh, 1763), p.3.

۳۸. این مقاله را نوشتهٔ Saint - Hyacinthe در *Journal litréraire*, 9(1717), 157-64 دانسته‌اند.

کتاب‌شناسی: ولتر

همهٔ نقل قولها از آثار ولتر از ویرایش معتبر Louis Moland, Paris, 1877-83 است. مگردر مورد آثار او به زبان انگلیسی که از متن انگلیسی نقل شده‌اند:

The Essay upon Epic Poetry, London, 1727; and *The Letters concerning the English Nation*, ed. Charles Whibley, London, 1926.

فصل حاضر از لحاظ بررسی نظرات ولتر دربارهٔ نقد به کتاب زیر، که بمراتب از هر اثر موجود دیگری در این زمینه مهمتر است، مدیون است:

Raymond Naves, *Le Goût de Voltaire*, Paris, n.d. [1938], 566 pp.

از این گذشته، از نوشته‌های زیر نیز استفاده کرده‌ام:

Henri Lion, *Les Tragédies et les théories dramatiques de Voltaire*, Paris,

1895; J.J.Jusserand *Shakespeare en France sous l'ancien régime*. Paris, 1898; Thomas R.Lounsbury, *Shakespeare and Voltaire*, London, 1902; C.M. Haines, *Shakespeare in France. Criticism. Voltaire to Hugo*. London, 1925; Ernst Merian-Genast, "Voltaire und die Entwicklung der Idee der Weltliteratur," *Romanische Forschungen, 40* (1927). 1-226; Warren Ramsey, "Voltaire and Homer," *PMLA, 66* (1951), 182-96.

یادداشتها: ولتر

1. *Œuvres complètes*, ed. Moland, *Le Siècle de Louis XIV; 14*, 562.

2. *Ibid., Dictionnaire:* "Epopée"; *18*, 568. On Le Bossu see "Catalogue de la plupart des écrivains français"; *14*, 96. On La Motte see *8*, 317.

3. *Ibid.*, 2, 53. Preface to *Œdipe*, 1730; 23, 317: "Connaissance des beautés et des défauts de la poésie."

4. *Ibid., Le Siècle de Louis XIV; 14*, 155.

۵. جوزف وارتن در ویرایش ۱۷۹۷ خود از آثار پوپ (ج ۵، ص ۲۸۲) می گوید که ادمند بلیدن، دایی ویلیام کالینز، منبع همهٔ اطلاعات ولتر دربارهٔ کامونتش است. وارتن این بلیدن را با مارتین بلیدن خلط کرده است:

Churton J.Collins, *Voltaire, Montesquieu and Rousseau in England* (London, 1908), p. 66.

6. *Essay on Epic Poetry* (London, 1727), p. 109.

7. *Œuvres*, "Essai sur la poésie épique"; *8*, 318: "Il est impossible que toute une nation se trompe en fait de sentiment, et ait tort d'avoir du plaisir."

8. Ernst Merian-Genast, "Voltaire und die Entwicklung der Idee der Weltliteratur," *Romanische Forschungen, 40* (1927). 1–226.

9. *Letters concerning the English Nation*, ed. Whibley (1926), p. 125.

10. *Ibid.*, pp. 129–30.

11. *Ibid.*, p. 132.

12. *Ibid.*, p. 134.

13. *Ibid.*, p. 159.

14. *Ibid.*, letter to D'Argental, July 19, 1776; 50, 58: "Ce qu'il y a d'affreux, c'est que le monstre a un parti en France; et, pour comble de calamité et d'horreur, c'est moi qui autrefois parlai le premier de ce Shakespeare; c'est moi qui le premier montrai aux Français quelques perles que j'avais trouvées dans son énorme fumier. Je ne m'attendais pas que je servirais un jour à fouler aux pieds les couronnes de Racine et de Corneille, pour en orner le front d'un histrion barbare."

15. *Œuvres, 8*, 549 ff.

16. *Ibid., 30*, 349 ff.

17. *Elements of Criticism* (9th ed. Edinburgh, 1817), 2, 311.

18. *Œuvres,* "Lettre à l'Académie française," 1776; *30,* 363: "Oui, Monsieur, un soldat peut répondre ainsi dans un corps de garde; mais non pas sur le théâtre, devant les premières personnes d'une nation, qui s'expriment noblement, et devant qu'il faut s'exprimer de même." Similar passages in *Dictionnaire:* "Art Dramatique"; *17,* 393; and "Extrait de la Gazette littéraire," April 4, 1764; *25,* 161.

19. *Ibid.,* "Appel à toutes les nations de l'Europe," 1761; *24,* 193–203.

20. *Ibid.,* letter to Walpole, July 15, 1768; *46,* 80: "une belle nature, mais bien sauvage; nulle régularité, nulle bienséance, nul art, de la bassesse, avec de la grandeur, de la bouffonnerie avec du terrible; c'est le chaos de la tragédie, dans lequel il y a cent traits de lumière."

21. *Ibid.,* "Observations sur Jules César"; *7,* 486: "Il était inégal comme Shakespeare . . . ce qu'un seigneur est à l'égard d'un homme du peuple né avec le même esprit que lui."

22. *Ibid.,* "Lettre à l'Académie française"—preceding *Irène*—1778; *8,* 330: "On les joue depuis les rivages de la mer glaciale jusqu'à la mer qui sépare l'Europe de l'Afrique. Qu'on fasse le même honneur à une seule pièce de Shakespeare, et alors nous pourrons disputer."

23. *Ibid., Dictionnaire:* "Beau"; *17,* 556: "Demandez à un crapaud ce que c'est que la beauté . . . Il vous répondra que c'est sa crapaude."

24. *Ibid.,* "Remarques sur Pascal"; *22,* 52: "En ouvrage de goût, en musique, en poésie, en peinture, c'est le goût qui tient lieu de montre: et celui qui n'en juge que par règle en juge mal."

25. *Ibid.,* letter to Koenig, June, 1753; *38,* 37: "C'est une affaire de goût; chacun a le sien; je ne peux prouver à un homme que c'est lui qui a tort quand je l'ennuie."

26. *Ibid., Dictionnaire:* "Goût"; *19,* 278: "En général le goût fin et sûr consiste dans le sentiment prompt d'une beauté parmi des défauts et d'un défaut parmi des beautés."

27. *Ibid.,* letter to M. de la Visclède, 1776; *30,* 321: "La manie des éditeurs ressemble à celle des sacristains: tous rassemblent des guenilles qu'ils veulent faire révérer; mais de même qu'on ne juge pas les vrais saints que par leurs bonnes actions, l'on ne juge les hommes à talents que par leurs bons ouvrages."

28. *Ibid.,* "Genres de style"; *19,* 250: "La perfection consisterait à savoir assortir toujours son style à la matière qu'on traite."

29. *Ibid.,* preface to *Mariamne;* 2, 165–6: "Quand il s'agit de faire parler les passions, tous les hommes ont presque les mêmes idées; mais la façon dont les exprimer distingue l'homme d'esprit d'avec celui qui n'en a point."

30. *Ibid., Dictionnaire:* "Art, anciens et modernes"; *17,* 236–40: examples of bombast from the Bible.

31. *Ibid.,* "Remarques sur Polyeucte"; *11,* 173: "Les vers doivent avoir

la clarté, la pureté de la prose la plus correcte."

32. *Ibid.*, "Remarques sur deux épitres d'Helvétius"; *23*, 7: "Aussi les idées en sont-elles liées, les mots sont propres, et cela serait beau en prose."

33. *Ibid.*, "Remarques . . ."; *23*, 29: "Les vers qui ne disent pas plus, et mieux et plus vite, que ce que dirait la prose, sont de mauvais vers."

34. *Ibid.*, *31*, 32. A letter to Vauvenargues (April 15, 1743) defends Corneille very warmly. See *36*, 204.

35. *Ibid.*, letter to Tressan, March 22, 1775; *49*, 253: "Tout vers, toute phrase qui a besoin d'explication, ne mérite pas qu'on l'explique."

36. *Ibid.*, preface to *Œdipe*, 1730; *2*, 55. See also *Dictionnaire:* "Epopée"; *18*, 564.

37. *Ibid.*, preface to *Œdipe*, 1730; *2*, 56–7.

38. E.g. *ibid.*, *Dictionnaire:* "Poètes"; *20*, 232: "La poésie est la musique de l'âme."

39. *Ibid.*, "Essai sur la poésie épique"; *8*, 319: "Qu'on ne croie point encore connaître les poètes par les traductions; se serait vouloir apercevoir le coloris d'un tableau dans une estampe."

40. See Naves, *Le Goût de Voltaire*, pp. 244, 351.

41. *Œuvres*, 2d dedicatory epistle to *Zaïre;* *2*, 551: "La bonne comédie fut ignorée jusqu'à Molière, comme l'art d'exprimer sur le théâtre des sentiments vrais et délicats fut ignoré jusqu'à Racine, parce que la société ne fut, pour ainsi dire, dans sa perfection que de leur temps."

42. *Ibid.*, preface to *Œdipe*, 1730; *2*, 49: "C'est que l'esprit humain ne peut embrasser plusieurs objets à la fois; . . . une seule action ne peut se passer en plusieurs lieux à la fois."

43. Full discussion in Lion, *Les Tragédies et les théories dramatiques de Voltaire.*

44. *Œuvres, Théâtre de Pierre Corneille*, comment on *Cid;* *31*, 228: "C'était l'esprit du temps."

45. *Ibid.*, *Dictionnaire:* "Scoliaste"; *20*, 403. "Dissertation sur la tragédie ancienne et moderne," 1748; *4*, 487 ff. *Dictionnaire:* "Art dramatique. Du théâtre espagnol"; *17*, 395.

۴۶. ظاهراً بسیاری از مؤلفانی که از تمایلات ولتر به جهان میهنی تمجید می کنند به این مطلب توجه کافی نکرده‌اند: مثلا Merian ، Genast ، و حتی Naves.

47. *Œuvres, Dictionnaire:* "Goût"; *19*, 278: "La poésie sera différente chez le peuple qui renferme les femmes, et chez celui qui leur accorde une liberté sans bornes."

48. Full treatment in F. Brunot, *Histoire de la langue française*, *8: Le Français hors de France au* XVIIIe *siècle*, Pt. 1: "Le Français dans les divers pays d'Europe," Paris, 1934.

۴۹. این امر بتفصیل به ثبوت نرسیده ولی بدیهی به نظر می‌رسد. به نقل قول ولتر از رابیر در کلیات آثار ولتر رجوع کنید:

50. *Ibid., Candide; 11,* 204 (ch. 25):

"Qui?," dit Pococurante, "ce barbare qui fait un long commentaire du premier chapitre de la Genèse en dix livres de vers durs? ce grossier imitateur des Grecs, qui défigure la création, et qui, tandis que Moïse représente l'Etre éternel produisant le monde par la parole, fait prendre un grand compas par le Messiah dans une armoire du ciel pour tracer son ouvrage? Moi, j'estimerai celui qui a gâté l'enfer et le diable du Tasse; qui déguise Lucifer tantôt en crapaud, tantôt en pygmée, qui lui fait rebattre cent fois les mêmes discours; qui le fait disputer sur la théologie; qui, en imitant sérieusement l'invention comique des armes à feu de l'Arioste, fait tirer le canon dans le ciel par les diables? Ni moi, ni personne en Italie n'a pu se plaire à toutes ces tristes extravagances. Le mariage du péché et de la mort, et les couleuvres dont le péché accouche, font vomir tout homme qui a le goût un peu délicat; et sa longue déscription d'un hôpital n'est bonne que pour un fossoyeur. Ce poème obscure, bizarre et dégoûtant, fut méprisé à sa naissance; je le traite aujourd'hui comme il fut traité dans sa patrie par les contemporains. Au reste, je dis ce que je pense, et je me soucie fort peu que les autres pensent comme moi."

John Butt's trans. in text, quoted with the permission of Penguin Books (West Drayton, Middlesex, 1947), pp. 122–3.

51. See *Paradise Lost,* VII, lines 225–7. Authority in Proverbs VIII:27.

52. *Œuvres, Dictionnaire:* "Epopée"; *18,* 564. "Essai sur la poésie épique"; *8,* 358: "dégoûtante et abominable."

53. *Ibid.,* "Essai sur la poésie épique"; *8,* 360: "Un ouvrage plus singulier que naturel, plus plein d'imagination que de grâces, et de hardiesse que de choix, dont le sujet est tout idéal, et qui semble n'être pas fait pour l'homme."

54. *Ibid., Essai sur les mœurs; 12,* 105 (ch. 92). *Dictionnaire:* "Dante"; *18,* 312.

55. *Ibid.,* letter to Chamfort, Nov. 16, 1774; *49,* 120, and other passages, e.g. *Dictionnaire:* "Epopée"; *18,* 574–9.

56. *Ibid.,* "Essai sur la poésie épique"; *8,* 336 (ch. 7). On Tasso see *Essai sur les mœurs; 12,* 241 (ch. 121). Also, *Dictionnaire:* "Critique" and "Epopée"; *18,* 284, 564.

57. *Ibid.,* e.g. *Théâtre de Corneille* and preface to *Pulchérie: 32,* 291. Also, "Anciens et modernes"; *17,* 235.

58. *Ibid., Lettres sur le Nouvelle Héloise,* 1761; *24,* 165–80.

59. *Ibid.,* letter to Helvétius, March, 1763; *42,* 447: "c'est Diogène, mais il s'exprime quelquefois en Platon."

60. Saintsbury, 2, 515 ff.

کتاب‌شناسی: دیدرو

نقل قولها از این ویرایش معتبر آثار دیدرو است:

Œuvres complètes, ed. J. Assézat and M. Tourneux, 20 vols. Paris, 1875-79.

کتاب زیر نیز حاوی مجموعهٔ خوبی است:

Œuvres, ed. André Billy in Collection La Pléiade, Paris, 1946. See also *Writings on the Theatre* (in French), ed. F. C. Green, Cambridge, 1936.

برخی از نقل‌قولها از منابع زیر است:

Correspondance inédite, ed. A. Babelon, 2 vols. Paris, 1931; also, *Lettres à Sophie Volland*, ed. A. Babelon, 3 vols. Paris, 1930.

کاملترین بحثهای موجود دربارهٔ نظرات انتقادی و زیباشناختی دیدرو عبارت‌اند از:

Hubert Gillot, "Les Idées littéraires," in *Denis Diderot* (Paris, 1937), pp. 191-267; Wladyslaw Folkierski, *Entre le classicisme et le romantisme* (Cracow, 1925), pp. 355-516; Yvon Belaval, *L'Esthétique sans paradoxe de Diderot*, Paris, 1950.

(که می‌کوشد نوعی وحدت به نظرات دیدرو تحمیل کند): و

Lester G. Crocker, *Two Diderot Studies: Ethics and Esthetics*, Baltimore, 1952 (containing "Subjectivism and Objectivism in Diderot's Esthetics").

هنوز هم کتاب زیر از لحاظ پرداختن به کلیات کتاب خوبی است:

Karl Rosenkranz, *Diderots Leben und Werke*, 2 vols. Leipzig, 1866.

این تألیف نیز مهم است:

Leo Spitzer, "The Style of Diderot," in *Linguistics and Literary History: Essays in Stylistics* (Priceton, 1948), pp. 135-91.

کتاب زیر نیز فصلی دربارهٔ دیدرو تحت عنوان "Diderot's Theory of Imagery" دارد:

Eric M. Steel, *Diderot's Imagery* (New York, 1947)

در مقالات زیر برخی از نظرات دیدرو از دیدگاههای گوناگون بررسی شده‌اند:

Anne-Marie de Conaille, "Diderot et le symbole littéraire," in *Diderot Studies*, ed. Otis E. Fellows and Norman L. Torrey (Syracuse, 1950), pp. 94–120.

Herbert Dieckmann, "Diderot's Conception of Genius," *JHI*, 2 (1941), 151–82.

Herbert Dieckmann, "Zur Interpretation Diderots," *Romanische Forschungen*, 53 (1939), 47–82.

Margaret Gilman, "The Poet According to Diderot," *RR*, 37 (1946), 37–51.

L. G. Krakeur, "Aspects of Diderot's Aesthetic Theory," *RR*, 30 (1939), 244–59.

J. J. Mayoux, "Diderot and the Technique of Modern Literature,"

MLR, *31* (1936), 518–31.
Felix Vexler, *Studies in Diderot's Esthetic Naturalism*, New York, 1922.
Eleanor M. Walker, "Towards an Understanding of Diderot's Esthetic Theory," *RR*, *35* (1944), 277–87.

یادداشتها: دیدرو

1. See Leo Spitzer's essay, "The Style of Diderot," in *Linguistics and Literary History;* also the remarks of Sainte-Beuve in *Causeries du lundi*, 3, 295, 306–7.

2. *Œuvres complètes de Diderot*, ed. Assézat-Tourneux, *4*, 279 ff.; *Hamburgische Dramaturgie*, Nos. 84, 85.

3. *Œuvres*, *4*, 286, 287.

4. *Ibid.*, *4*, 284: "la perfection d'un spectacle consiste dans l'imitation si exacte d'une action que le spectateur, trompé sans interruption, s'imagine assister à l'action même."

5. *Ibid.*, *19*, 40: "Qu'à peine la première scène est-elle jouée, qu'on croit être en famille, et qu'on oublie qu'on est devant un théâtre. Ce ne sont plus des tréteaux, c'est une maison particulière."

6. *Ibid.*, *7*, 370:

> En général, plus un peuple est civilisé, poli, moins ses mœurs sont poétiques; tout s'affaiblit en s'adoucissant. Quand est-ce que la nature prépare des modèles à l'art? C'est au temps où les enfants s'arrachent les cheveux autour du lit d'un père moribond; où une mère découvre son sein, et conjure son fils par les mamelles qui l'ont allaité; où un ami se coupe la chevelure, et la répand sur le cadavre de son ami; où c'est lui qui le soutient par la tête et qui le porte sur un bûcher, qui recueille sa cendre et qui la renferme dans une urne qu'il va, en certains jours, arroser de ses pleurs; où les veuves échevelées se déchirent le visage de leurs ongles . . . où des bacchantes, armées de thyrses, s'égarent dans les forêts et inspirent l'effroi au profane qui se rencontre sur leur passage; où d'autres femmes se dépouillent sans pudeur, ouvrent leurs bras au premier qui se présente, et se prostituent, etc. Je ne dis que ces mœurs sont bonnes, mais qu'elles sont poétiques.

7. *Ibid.*, *7*, 115–6.

8. *Ibid.*, *7*, 314:

> Ce n'est pas ce battement de mains qui se fait entendre subitement après un vers éclatant, mais ce soupir profond qui part de l'âme après la contrainte d'un long silence, et qui la soulage. Il est une impression plus violente encore . . . c'est de mettre un peuple comme à la gêne. Alors, les esprits seront troublés, incertains, flottants, éperdus; et vos spectateurs, tels que ceux qui, dans les tremblements d'une partie du globe, voient les murs de leurs

maisons vaciller, et sentent la terre se dérober sous leurs pieds.

9. *Ibid.*, 5, 223: "Et ce qui m'étonne toujours, moi, quand je suis aux derniers instants de cette innocente, c'est que les pierres, les murs, les carreaux insensibles et froids sur lesquels je marche ne s'émeuvent pas et ne joignent pas leur plainte à la mienne."

10. *Ibid.*, 7, 314.

11. *Ibid.*, 10, 499: "Touche-moi, étonne-moi, déchire-moi; fais-moi tressaillir, pleurer, frémir, m'indigner d'abord!"

12. *Ibid.*, 1, 354–5. Cf. 2, 332.

13. *Ibid.*, 8, 458.

14. *Ibid.*, 11, 131–2:

> Plus de verve chez les peuples barbares que chez les peuples policés; plus de verve chez les Hébreux que chez les Grecs; plus de verve chez les Grecs que chez les Romains; plus de verve chez les Romains que chez les Italiens et les Français; plus de verve chez les Anglais que chez ces derniers. Partout décadence de la verve et de la poésie, à mesure que l'esprit philosophique a fait des progrès . . . sa marche circonspecte est ennemie du mouvement et des figures. Le règne des images passe à mesure que celui des choses s'étend . . . les préjugés civils et religieux se dissipent; et il est incroyable le mal que cette monotone politesse fait à la poésie. L'esprit philosophique amène le style sentencieux et sec. Les expressions abstraites qui renferment un grand nombre de phénomènes se multiplient et prennent la place des expressions figurées . . . Quelle est, à votre avis, l'espèce de poésie qui exige le plus de verve? L'ode, sans contredit. Il y a longtemps qu'on ne fait plus d'odes . . . Quand voit-on naître les critiques et les grammairiens? Tout juste après le siècle du génie et des productions divines . . . Il n'y a qu'un moment heureux; c'est celui où il y a assez de verve et de liberté pour être chaud, assez de jugement et de goût pour être sage.

15. *Ibid.*, 2, 290.

16. *Ibid.*, 7, 333.

17. *Ibid.*, 1, 374: "le discours n'est plus seulement un enchaînement de termes énergiques qui exposent la pensée avec force et noblesse, mais que c'est encore un tissu d'hiéroglyphes entassés les uns sur les autres qui la peignent. Je pourrais dire, en ce sens, que toute poésie est emblématique."

18. *Ibid.*, 11, 19: "Une expression de génie, une physiognomie unique, originale et d'état, l'image énergique et forte d'une qualité individuelle."

19. *Ibid.*, p. 147: "La clarté est bonne pour convaincre; elle ne vaut rien pour émouvoir. La clarté de quelque manière qu'on l'entende, nuit à l'enthousiasme. Poètes, parlez sans cesse de l'éternité, d'infini, d'immensité, du temps, de l'espace, de la divinité . . . Soyez ténébreux!"

20. *Ibid.*, *10*, 352. "Plus l'expression des arts est vague, plus l'imagination est à l'aise."

۲۱. در مقالهٔ زیر تقارن عجیب این مطلب با نظرات Jonathan Edwards بررسی شده است:

Perry Miller in "Edwards, Locke, and the Rhetoric of Sensation," in *Perspectives of Criticism*, ed. Harry Levin (Cambridge, Mass., 1950), esp. p. 117.

22. *Œuvres*, *2*, 177 ff.

۲۳. کوشش ناموفق Eleanor M. Walker را درمقالهٔ زیر ببینید:

"Towards an Understanding of Diderot's Esthetic Theory," *RR*, *35* (1944), 277-87.

24. *Œuvres*, *11*, 268.

25. *Ibid.*, *1*, 376.

26. *Ibid.*, *5*, 242: "C'est l'âme et non l'art qui doit le produire: si vous avez pensé à l'effet, il est manqué."

27. *Ibid.*, p. 246–7:

> C'est que son corps était aux champs, et que son âme était à la ville . . . c'est qu'il n'a jamais attendu l'inspiration de la nature, et qu'il a *prophétisé*, pour me servir de l'expression de Naigeon, *avant que l'Esprit fût descendu*. S'il n'enivre pas, c'est qu'il n'était pas ivre. A l'aspect d'un beau site champêtre, il disait: O le beau site à décrire! au lieu qu'il fallait se taire, sentir, se laisser pénétrer profondément, et prendre ensuite sa lyre.

28. *Ibid.*, p. 250: "Que lui manque-t-il donc? . . . c'est une âme qui se tourmente, un esprit violent, une imagination forte et bouillante, une lyre qui ait plus de cordes."

29. *Ibid.*, *10*, 145: "Avant que de prendre son pinceau, il faut avoir frissonné vingt fois de son sujet, avoir perdu le sommeil, s'être levé pendant la nuit, et avoir couru en chemise et pieds nus jeter sur le papier ses esquisses à la lueur d'une lampe de nuit."

30. *Ibid.*, *12*, 77.

31. *Ibid.*, *7*, 135–6.

32. *Ibid.*, p. 137: "On n'y passe point par des nuances imperceptibles; on tombe à chaque pas dans les contrastes, et l'unité disparait."

33. *Ibid.*, p. 151.

34. *Ibid.*

35. *Ibid.*, *12*, 81: "L'harmonie du plus beau tableau n'est qu'une bien faible imitation de l'harmonie de la nature."

36. *Ibid.*, *11*, 140: "c'est qu'en effet ces compositions prêchent plus fortement la grandeur, la puissance, la majesté de la nature, que la nature même."

37. *Ibid.*, *10*, 118.

38. *Ibid.*, *11*, 12: "le modèle le plus beau, le plus parfait d'un homme ou d'une femme, serait un homme ou une femme supérieurement propre à toutes les fonctions de la vie, et parvenu à l'âge du plus entier développement, sans en avoir exercé aucune."

۳۹. سه تحریر مورخ ۱۷۷۰ و ۱۷۷۳ و ۱۷۷۸. برخی انتساب این اثر را به دیدرو منکر شده‌اند ولی این نظرات در نوشتهٔ زیر رد شده‌اند:

Bédier, in *Études critiques* (Paris, 1903), pp. 83-112.

40. *Œuvres*, *8*, 419–20:

> Celui de la nature est moins grand encore que celui du poète, et celui-ci moins grand encore que celui du grand comédien, le plus exagéré de tous. . . . Que j'aie un récit un peu pathetique à faire, il s'élève je ne sais quel trouble dans mon cœur, dans ma tête; ma langue s'embarasse; ma voix s'altère; mes idées se décomposent; mon discours se suspend; je babultie, je m'en aperçois; les larmes coulent de mes joues, et je me tais.—Mais cela vous réussit.—En société; au théâtre, je serais hué.—Pourquoi?—Parce qu'on ne vient pas pour voir des pleurs, mais pour entendre des discours qui en arrachent, parce que cette vérité de nature dissone avec la vérité de convention . . . ni le système dramatique, ni l'action, ni les discours du poète, ne s'arrangeraient point de ma déclamation étouffée, interrompue, sanglotée.

41. *Ibid.*, p. 368: "Les grands poètes, les grands acteurs, et peut-être en général tous les grands imitateurs de la nature, quels qu'ils soient, doués d'une belle imagination, d'un grand jugement, d'un tact fin, d'un goût très sûr, sont les êtres les moins sensibles. . . . Ils sont trop occupés à regarder, à reconnaître, et à imiter, pour être vivement affectés au dedans d'eux-mêmes."

42. *Ibid.*, p. 386:

> Est-ce au moment où vous venez de perdre votre ami ou votre maîtresse que vous composerez un poème sur sa mort? Non. . . . C'est lorsque la grande douleur est passée, quand l'extrême sensibilité est amortie, lorsqu'on est loin de la catastrophe, que l'âme est calme, qu'on se rappelle son bonheur éclipsé, qu'on est capable d'apprécier la perte qu'on a faite, que la mémoire se réunit à l'imagination . . . et qu'on parle bien. On dit qu'on pleure, mais on ne pleure pas lorsqu'on poursuit une épithète énergique qui se refuse . . . lorsqu'on s'occupe à rendre son vers harmonieux;
>
> ou si les larmes coulent, la plume tombe des mains, on se livre à son sentiment et l'on cesse de composer.

43. *Ibid.*, p. 367: "Dans ce moment elle est double: la petite Clairon et la grande Agrippine."

44. *Ibid.*, p. 372: "Ce sont les fantômes imaginaires de la poésie: je dis trop—ce sont les spectres de la façon particulière de tel ou tel poète."

45. *Ibid.*: "C'est un protocole de trois mille ans."

46. *Ibid.*, 7, 108–9.

47. *Ibid.*, p. 312: "Le parterre de la comédie est le seul endroit où les larmes de l'homme vertueux et du méchant soient confondues. Là, le méchant s'irrite contre les injustices qu'il aurait commises; compatit à des maux qu'il aurait occasionnés, et s'indigne contre un homme de son propre caractère. . . . le méchant sort de sa loge, moins disposé à faire le mal."

48. *Ibid.*, 2, 392: "là, je suis magnanime, équitable, compatissant, parce que je puis l'être sans conséquence."

49. *Correspondance inédite*, 1, 304: "Si je préfère Homère à Virgile, Virgile au Tasse, le Tasse à Milton, Milton à Voltaire ou au Camoëns, ce n'est point une affaire de date; j'en dirais bien mes raisons."

50. *Œuvres*, 3, 444: "faute de connaissances, ils ne chantent que des fadaises mélodieuses."

51. *Ibid.*, 18, 109; 11, 328.

52. *Lettres à Sophie Volland*, 3, 276.

53. *Correspondance inédite*, 1, 304 ff. Cf. "Diderot und Horaz," in E. R. Curtius, *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter* (Bern, 1948), pp. 556–64.

54. On Tacitus, *Œuvres*, 12, 105; on Lucretius, 7, 352: "style sec et chaotique."

55. Gillot, *Denis Diderot*, p. 247: "Où il n'y a pas un mot à ajouter ni à retrancher."

56. *Œuvres*, 7, 124.

57. *Ibid.*, p. 118: "il faut, pour ce genre, des auteurs, des acteurs, un théâtre, et peut-être un peuple."

58. *Ibid.*, 5, 233: "une muse plus tranquille et plus douce."

59. *Ibid.*, 5, 237.

60. *Ibid.*, 3, 482.

61. See Gillot, p. 292.

62. *Ibid.*, 19, 15: "C'est peut-être le plus grand poète qui ait jamais existé."

63. *Ibid.*, 7, 366.

64. *Ibid.*, 19, 396.

65. Cf. *ibid.*, 15, 147; 2, 85; 16, 362.

66. *Ibid.*, 2, 331: "le mélange extraordinaire, incompréhensible, inimitable, de choses du plus grand goût et du plus mauvais goût."

67. *Ibid.*, 7, 374.

68. *Ibid.*, 8, 393.

69. *Ibid.*, 15, 37: "Le sublime et le *génie* brillent dans Shakespeare comme des éclairs dans une longue nuit, et Racine est toujours beau."

70. *Ibid.*, 8, 384: "Ce Shakespeare, que je ne comparerai ni à l'Apollon du Belvédère, ni au Gladiateur, ni à l'Antinoüs, ni à l'Hercule de

Glycon, mais bien au saint Christophe de Notre-Dame, colosse informe, grossièrement sculpté, mais entre les jambes duquel nous passerions tous, sans que notre front touchât à ses parties honteuses."

71. *Ibid.*, 5, 213: "Combien j'étais bon! Combien j'étais juste! que j'étais satisfait de moi! J'étais, au sortir de la lecture, ce qu'est un homme à la fin d'une journée qu'il a employée à faire le bien."

72. *Ibid.*, p. 216: "Plus on a l'âme belle, plus on a le goût exquis et pur, plus on connaît la nature, plus on aime la vérité, plus on estime les ouvrages de Richardson."

73. *Ibid.*, p. 222: "Depuis qu'ils me sont connus, ils ont été ma pierre de touche: ceux à qui ils déplaisent sont jugés pour moi."

74. *Ibid.*, p. 226: "O Richardson! si tu n'as pas joui de ton vivant de toute la réputation que tu méritais, combien tu seras grand chez nos neveux, lorsqu'ils te verront à la distance d'où nous voyons Homère! Alors, qui est-ce qui osera arracher une ligne de ton sublime ouvrage?"

75. *Ibid.*, p. 224: "C'est, je vous l'avoue, une grande malédiction que de sentir et penser ainsi; mais si grande, que j'aimerais mieux tout à l'heure que ma fille mourût entre mes bras que de l'en savoir frappée. Ma fille! Oui, j'y ai pensé, et je ne m'en dédis pas."

کتاب‌شناسی: دیگر منتقدان فرانسوی

برای بررسی کلی دربارهٔ نقد فرانسوی این دوره فقط در دو فصل از کتاب زیر یافت می‌شود:

Daniel Mornet, *Le Romantisme en France au* XVIIIe *Siècle*, Paris, 1912.

کتاب زیر نیز، گرچه دیدگاهی بسیار جانبدارانه دارد، آموزنده است:

Alfred Michiels, *Histoire des idées littéraires en France au xixe siècle et de leurs origines dans les siècles antérieures* (2 vols. 4th ed. Paris, 1863)

این کتاب هم تاریخچهٔ مفیدی است:

Ferdinand Brunetière, *L'Évolution de la critique depuis la Renaissance jusqu'à nos jours* (Paris, 1890)

کتاب زیر مفید است ولی حاوی نظراتی برمایه نیست:

T.M.Mustoxidi, *Histoire de l'esthétique française: 1700-1900* (Paris, 1920)

این کتاب، با وجود اختصار بسیار، هنوز بهترین تاریخچهٔ موجود است:

Phillipe van Tieghem, *Petite Histoire des grandes doctrines littéraires en France. De la Pléiade au surréalisme* (Paris, 1946)

در این کتاب نیز مطالب زیادی یافت می‌شود:

Naves, *Le Goût de Voltaire*, Paris, 1938.

نقل‌قولها از آثار روسو از چاپ زیر است:

Œuvres complètes, ed. V.D. Musset-Pathay (Paris, 1824)

به‌استثنای *Lettre à Mr.d'Alembert sur les spectacles* که در این مورد از چاپ Max Fuchs (Geneva, 1948) استفاده‌شده است. یعنی کلی دربارهٔ نظرات روسو در زمینهٔ نقد سراغ ندارم. مناقشات نظری او دربارهٔ تئاتر درکتاب زیر بررسی شده است:

Moses Barras, *The Stage Controversy in France from Corneille to Rousseau*, New York, 1933. Cf. E. Faguet, *Rousseau contre Molière*, Paris, 1911.

از *Discours sur le style* بوفون چاپهای متعددی موجود است. کتاب زیر حاوی اظهارنظرهای جالبی است:

Émile Krantz, *Essai sur l'esthétique de Descartes* (Paris, 1882), pp. 342-59.

نقل قول از آثار مارمونتل برگرفته از دو منبع زیر است:

Poétique française, 2 vols. Paris, 1763; and *Éléments de littérature*, 3 vols. Paris, 1879.

در کتاب زیر مؤلف بیشتر به ترجمهٔ احوال مارمونتل پرداخته است:

J.Lenel, *Marmontel* (Paris, 1902).

این کتاب نیز حاوی قطعه‌های مفیدی است:

Heinrich Bauer, *Jean-François Marmontel als Literaturkritiker* (Dresden, 1937).

نقل‌قولها از آثار لا هارپ برگرفته از این دو منبع است:

Lycée ou cours de littérature ancienne et moderne, 18 vols. Paris, 1823; and from *Œuvres*, 5 vols. Paris, 1778.

دو مقالهٔ سنت ـ بوو در اثر زیر بیشتر حاوی ترجمهٔ احوال لا هارپ است:

Causeries du lundi (5, 1851).

کتاب زیر صرفاً قطعهٔ کوچکی از نظریه‌ای است که ارزشمند به نظر می‌رسد:

Grace M. Sproull, *The Critical Doctrine of J.F.de la Harpe* (Chicago, 1939).

نقل قولها از *Correspondance littéraire* گریم از چاپ شانزده‌جلدی (۱۸۷۷ـ۱۸۸۲) Maurice Tourneux است. مقالهٔ سنت بوو را در *Causeries du lundi*, 7, 1852 ببینید.

کتاب زیر هنوز معتبرترین اثر در این زمینه است:

Edmond Scherer, *Melchior Grimm* (Paris, 1887).

بررسیهای دیگر عبارت‌اند از:

Karl A.F. Georges, *M. Grimm als Kritiker der zeitgenössischen Literatur*, Leipzig, 1904; Anne Cutting Jones, *F.M.Grimm as a Critic of Eighteenth Century French Drama*, Bryn Mawr, 1926. Alfred C.Hunter, "Les opinions du baron Grimm sur le roman anglais," *Revue de littérature comparée*, *12* (1932), 390-400; F.Ewen, "Criticism of English Literature in Grimm's Correspondance," *SP*, *33* (1936), 397-404; Joseph P. Smiley,

Diderot's Relations with Grimm, Urbana, Ill., 1950.

نقل قولها از *Du Théâtre ou nouvel essai sur l'art dramatique* مربوط به چاپ آمستردام (۱۷۷۳) است. از کتاب زیر نیز استفاده شده است:

Mon Bonnet de nuit, 2 vols. Neuchâtel, 1784.

کتاب زیر شرح حالی قطور (۸۱۰ صفحه) و ناتمام است (فقط تا ۱۷۸۹):

Léon Béclard, *Sébastien Mercier* (Paris, 1903).

دربارهٔ شامفور و سن مارتن و غیره نک:

Kurt Wais, *Das antiphilosophische Weltbild des französischen Sturm und Drang, 1760-1789*, Berlin, 1934.

آثار سن مارتن را از این منبع نقل کرده‌ام:

Œuvres posthumes, 2 vols. Tours, 1807.

نقل قولها از *L'Art d'écrire* کندیاك از منبع زیر است (نام و نشانهٔ ناشر جعلی است).

Cours d'étude, 2. Deux Ponts, 1782.

در مقالهٔ زیر دربارهٔ اهمیت کندیاك غلو شده است:

Gustave Lanson, "Les Idées littéraires de Condillac," in *Études d'histoire littéraire* (Paris, 1929).

دربارهٔ نظرات فلسفی و روان‌شناختی کندیاك نک:

G.Le Roy, *La Psychologie de Condillac*, Paris, 1937; and Mario dal Pra, *Condillac*, Milan, 1942.

نقل قول از آندره شنیه از:

Œuvres complètes, ed. G. Walter, Paris, 1950. Cf. Paul Glachant, *André Chénier, critique et critiqué*, Paris, 1902.

نقل قول از آنا ریوارول از این منبع است:

Œuvres complètes, 5 vols. Paris, 1808.

مقالهٔ سنت بوو را در *Causeries du lundi*, 5, 1851 می‌توان یافت.

نقل قول از مصاحبه‌های شاندوله با ریوارول برگرفته از جلد دوم منبع زیر است:

Sainte-Beuve, *Chateaubriand et son groupe littéraire*, ed. M. Allem, Paris, 1948.

کتاب زیر عمدتاً در شرح احوال اوست:

André Le Breton, *Rivarol* (Paris, 1895).

بهترین تحلیل از عقاید او در کتاب زیر یافت می‌شود:

K. E. Gass, *Antoine de Rivarol (1753-1801) und der Ausgang der französischen Aufklärung* (Hagen, 1938).

یادداشتها: دیگر منتقدان فرانسوی

1. *Lettre a Mr. d'Alembert*, ed. M. Fuchs, p. 24: "Un auteur qui voudroit heurter le goût général, composeroit bientôt pour lui seul."

2. *Ibid.*, p. 25: "On ne sauroit se mettre à la place de gens qui ne nous ressemblent point"; p. 26: "L'effet général du Spectacle est de renforcer le caractère national, d'augmenter les inclinations naturelles, et de donner une nouvelle énergie à toutes les passions."

3. *Ibid.*, p. 27: "Ne sait-on pas que toutes les passions sont sœurs, qu'une seule suffit pour en exciter mille, et que les combattre l'une par l'autre n'est qu'un moyen de rendre le cœur plus sensible à toutes?"

4. *Ibid.*, p. 32: "Une émotion passagère et vaine, qui ne dure pas plus que l'illusion qui l'a produite . . . une pitié stérile, qui se repait de quelques larmes, et n'a jamais produit le moindre acte d'humanité."

5. Romain Rolland, *Le Théâtre du peuple*, Paris, 1904.

6. "Ces choses sont hors de l'homme, le style est l'homme même."

۷. این امر در منبع زیر بتفصیل مورد بحث قرار گرفته است:

Émile Krantz, *Essai sur l'esthétique de Descartes* (Paris, 1882), pp. 342-59.

8. Nikolay Ostolopov, *Slovar drevnei i novoi poezii*, 3 vols. St. Petersburg, 1821.

9. *Poétique française* (Paris, 1763), *1*, 33.

10. *Ibid.*, *1*, 63: "L'esprit Philosophique, l'esprit Poétique, l'esprit Oratoire ne sont qu'un"; *1*, 92: "plus un Poète, à génie égal, sera Philosophe, plus il sera Poète."

11. *Ibid.*, *1*, 168: "Moins les peuples sont civilisés, plus leur langage est figuré, sensible."

12. *Ibid.*, *1*, 331–2: "Un poème . . . c'est une machine dans laquelle tout doit être combiné pour produire un mouvement commun . . . les roues de la machine, ce sont les caractères; l'intrigue en est l'enchaînement."

13. *Eléments* (Paris, 1879), 3, 421 ("Unité"): "On peu comparer l'action au polype, dont chaque partie, après qu'elle est coupée, est encore elle-même un polype vivant, complétement organisé."

14. E.g. "Génie" in *Eléments*, 2, 196 ff.; "Imagination," *ibid.*, 2, 279 ff.; *Poétique*, *1*, 59. One should note that much of the *Poétique* is reprinted in *Eléments*.

15. *Eléments*, 3, 137 ff. ("Poésie"): "considérer la *poésie* comme une plante, examiner pourquoi, indigène dans certains climats, on l'y a vue naître et fleurir d'elle-même; pourquoi, étrangère partout ailleurs, elle n'a prospéré qu'à force de culture; ou pourquoi, sauvage et rebelle, elle s'est refusée aux soins qu'on a pris de la cultiver; enfin pourquoi, dans le même climat, tantôt elle a été florissante et féconde, tantôt elle a dégénéré."

16. *Eléments*, 3, 392 ("Tragédie"): "Notre théâtre est le tableau du

monde" pp. 404–5: "Chez les Grecs la *tragédie* était nationale . . . chez nous elle est universelle, comme l'empire des passions."

17. E.g. "Essai sur le goût" in *Éléments*, *1*, 14–5: "Les plus bizarres déformités . . ." See "Poésie" in *3*, 167 ff.

18. *Éléments*, *1*, 35.

19. *Ibid.*, *1*, 43, 49, 6: "qu'après avoir, comme dirait Montaigne, *artielisé* la nature, nous sommes obligés de *naturaliser* l'art."

۲۰. آثار انتقادی متقدم او در این منبع گردآوری شده است: *Œuvres*, 5 vols. Paris, 1778؛ مجموعه‌ای نیز از گزارشهای خصوصی از پاریس مربوط به سالهای ۱۷۷۴–۱۷۹۱ وجود دارد که به *Correspondance littéraire* گریم بی‌شباهت نیست و تحت عنوان زیر گردآوری شده است:

Correspondance avec le Grand Duc de Russie [یعنی تزار پل دوم بعدی] *et avec M. le Comte André Schouvalow (6 vols. Paris, 1801-07).*

21. *Cours*, *1*, 10: "Une histoire raisonnée de tous les arts de l'esprit et de l'imagination, depuis Homère jusqu'à nos jours."

22. "Discours sur l'état des lettres en Europe" (1797) in *Cours*, 5.

23. All in *ibid.*, *6*, 206–51.

24. *Ibid.*, *16*, 110 ff.: "Le premier roman du monde."

25. *Ibid.*, *1*, 15–7, 20: "Les règles ne sont autre chose que ce sentiment réduit en méthode"; p. 48: "L'exact résumé des beautés et des défauts."

26. *Ibid.*, p. 89: "Notre théâtre au-dessus de tous les théâtres du monde."

27. *Ibid.*, p. 20: "Ils ont manqué de la conception d'un ensemble."

28. *Ibid.*, pp. 29–30.

29. *Ibid.*, p. 30.

30. *Œuvres*, *1*, 366, misnumbered 667.

31. *Ibid.*, *1*, 416: "L'unintelligible galimathias."

32. *Cours*, *5*, 45–6.

33. *Ibid.*, *7*, 12, 324: "C'est une législation parfaite dont l'application se trouve juste dans tous les cas, un code imprescriptible dont les décisions serviront à jamais a savoir ce qui doit être condamné, ce qui doit être applaudi."

34. *Ibid.*, *9*, 1 ff.; *6*, 300: "Le plus tragique de tous les poètes"; *10*, 34.

35. *Ibid.*, *8*, 443; *14*, 324 ff.

36. *Ibid.*, *14*, 330: "La poésie est un art, un art de l'esprit, de l'oreille et de l'imagination"; *14*, 318: "La logique des passions"; *14*, 349: "L'esprit de système."

۳۷. *Ibid.*, p. 366; 1, 98; 12, 155: "Le dernier effort de l'art, le plus beau triomphe de la tragédie." در این باره به مقاله‌ای که دربارهٔ اشیل و سوفوکل و اوریپید است مراجعه کنید (*Œuvres*, *1*, 269) که ضمن آن نظریهٔ بالا یش ارسطو نیز به نقد کشیده شده است.

این مطلب در (*Cours, I,* 325f) نیز تکرار شده است.

38. *Ibid.*, 2, 303: "Image, emblème, allégorie"; 2, 307: "Mouvemens, images, sentimens, figures, voilà, sans contredit, l'essence de toute poésie"; 2, 392.

39. *Ibid.*, 5, 163–4: "Le langage de l'imagination conduite par la raison et le goût."

40. *Ibid.*, 5, 142, 144.

41. *Ibid.*, 1, 87.

42. *Ibid.*, 12, 83–4: "Il existe un rapport naturel et presque infaillible entre la manière de penser et de sentir, et celle de s'exprimer. . . . Mais généralement, l'homme qui écrit mal a mal pensé; et ce qu'on voudrait faire passer pour un simple défaut de goût dans le style est un défaut dans l'esprit, est un manque de justesse, de netteté, de vérité, de force dans les idées et dans les sentimens."

43. *Ibid.*, 2, 285.

44. *Ibid.*, 5, 63: "Une dépendance secrète et nécessaire entre les principes qui fondent l'ordre social et les arts qui l'embellissent."

45. *Ibid.*, 1, 329 ff.; 1, 97–8.

46. As Brunetière does in *L'Évolution de la critique* (Paris, 1890), pp. 162–3. Cf. Guy Michaud, *Introduction à une science de la littérature* (Istanbul, 1950), p. 16 n.: "La Harpe a du moins le mérite d'avoir créé du même coup l'histoire littéraire proprement dite et la littérature générale."

47. *Cours, 17,* 273; *18,* 5 ff.; *18,* 360: "Vil charlatan."

۴۸. Sainte-Beuve, *Causeries du lundi, 7,* 288 (1853): "un des plus dis- tingués de nos critiques." نیز به مقاله‌ای دربارهٔ لا هارپ و مارمونتل، ص ۳۰۷؛ دربارهٔ Madame d'Epinay مراجعه کنید (*Causeries,* 2, 203). بایرون او را «مورخ ادبی و منتقدی درخشان» خوانده است:

Diary, January 31, 1821, in *Letters and Journals,* ed. R. E. Prothero (London, 1901), 5, 196–7.

49. *Melchior Grimm* (Paris, 1887), p. 97: "Le véritable précurseur de la critique telle qu'elle est comprise de nos jours, de celle qui ne contente pas d'analyser et de citer, mais qui juge les ouvrages, motive les appréciations, discute les doctrines, rattache aux livres les considérations qu'ils suggèrent, et fait parfois d'un article une œuvre originale."

50. List of subscribers in *Correspondance littéraire,* ed. Tourneux, 2, 290–1. Cf. J. R. Smiley, "The Subscribers to Grimm's *Correspondance littéraire*," *MLN, 61* (1917), 44–6.

51. *Correspondance,* 2, 397, 330; 3, 351 ff.; 4, 47 ff.

52. *Ibid.*, 10, 27.

53. *Ibid.*, 3, 229.

54. *Ibid.*, Feb. 15, 1767; 7, 228: "cet homme ne fera jamais rien, même de médiocre."

55. *Ibid.*, Feb. 15, 1763: 5, 236.

56. *Ibid.*, March 1, 1759; 4, 85–6: "Il n'y a dans *Candide* ni ordonnance, ni plan, ni sagesse."

57. *Ibid.*, June 30, 1756; 3, 255.

58. *Du Théâtre*, p. ix: "un fantôme revêtu de pourpre et d'or. . . . elles n'ont point l'âme, la vie, la simplicité."

59. *Ibid.*, pp. 76, 143–6, 105: "Tombez, tombez, murailles, qui séparez les genres!"

60. *Ibid.*, p. 1: "serve à lier entr'eux les hommes par le sentiment victorieux de la compassion et de la pitié"; p. 12: "On pourroit juger de l'âme de chaque homme par le degré d'émotion qu'il manifeste au Théâtre."

61. *Ibid.*, pp. 39, 136, 132: "Je pleure, et je sens avec volupté que je suis homme."

62. *Ibid.*, pp. 4, 23: "Il ne faudroit qu'une tragédie bien faite, bien prononcée, pour changer la mauvaise constitution d'un royaume."

63. E.g. *Mon Bonnet*, 2, 268, 199–200, 195: "Que tu es petit, ô Boileau! que tu me parois sec, froid, minutieux!"

64. *Ibid.*, 1, 240 ff.; 2, 112, 114.

65. *Neuer Versuch über die Schauspielkunst*, Leipzig, 1776. Goethe's contribution is reprinted in *Sämtliche Werke*, Jubiläumsausgabe, ed. von der Hellen (Stuttgart, 1902–07), 36, 115–6.

66. *L'Art d'écrire*, p. 351: "Les noms d'épopée, de tragédie, de comédie se sont conservés: mais les idées, qu'on y attache, ne sont absolument les mêmes; et chaque peuple a donné, à chaque espèce de ces poèmes, différens stiles, comme différens caractères."

67. *Ibid.*, p. 335: "Alors parce qu'on raisonne mieux sur le beau, on le sent moins"; p. 358: "Mais on le sent, et c'est assez."

68. See mainly Pt. 2 of *Essai sur l'origine des connaissances humaines*, Amsterdam, 1746.

69. *Œuvres complètes*, ed. G. Walter (Paris, 1950), p. 127.

70. E.g. *ibid.*, pp. 123, 125, 130: "En langage des Dieux fasse parler Newton."

71. *Ibid.*, pp. 621–93.

72. *Ibid.*, pp. 627, 646 ("ces convulsions barbares de Shakespeare"), 647 (Young), 681 (naiveté), 691 (Alfieri).

73. *Ibid.*, p. 676: "ces grands mouvements de l'âme qui seuls font inventer les expressions sublimes . . . ce langage ardent et métaphorique . . ." P. 406: "Il faut magnifiquement représenter la terre sous l'emblème métaphorique d'un grand animal, qui vit, se meut, est sujet à des changements, des révolutions, des fièvres, des dérangements dans la circulation de son sang."

۷۴. هانری دولاتوش در ۱۸۱۹ مجموعهٔ کوتاهی تحت عنوان *Œuvres complètes* چاپ کرد. *Hermès* در چاپ ۱۸۳۳ و برخی قطعه‌های مقاله‌نیز در ۱۸۹۹ منتشر شد.

75. *Œuvres complètes*, 2, 49: "Ce qui n'est pas clair, n'est pas français."

76. *Ibid.*, 3, xxi n.: "Son vers se tient debout par la seule force du substantif et du verbe, sans le concours d'une seule épithète. Tels sont sans doute aussi les beaux vers de Virgile et d'Homère; ils offrent à la fois la pensée, l'image et le sentiment: ce sont de vrais polypes, vivants dans le tout, et vivants dans chaque partie." The last simile may have been suggested by Marmontel's, quoted above, n. 13.

تشبیه اخیر شاید ملهم از تشبیه مارمونتل باشد که در یادداشت ۱۳ آمده است.

۷۷. این مطلب در کتاب زیر بوضوح نمایانده شده است:

Karl-Eugen Gass, *Antoine de Rivarol*, Hagen, 1938.

78. *Œuvres complètes*, 1, 115, 125: "imagination passive, vs. imagination active ou créatrice." "Le génie des idées est le comble de l'esprit; le génie des expressions est le comble du talent . . . le génie est donc ce qui engendre et enfante: c'est, en un mot, le don de l'invention."

79. *Ibid.*, 1, 130–1.

80. Sainte-Beuve, *Chateaubriand et son groupe littéraire*, 2, 128: "Le poète n'est qu'un sauvage très ingénieux et très animé, chez lequel toutes les idées se présentent en images. Le sauvage et le poète font le cercle; l'un et l'autre ne parlent que par hiéroglyphes."

81. *Ibid.*, 2, 138–9: "Rivarol aurait pu être un grand critique littéraire . . . il y a un Hazlitt français dans Rivarol."

کتاب‌شناسی: دکتر جانسن

نقل قولها از *Lives of the Poets* و *Preface to Shakespeare* به ترتیب از چاپ G. Birkbeck Hill (3 vols. Oxford, 1905) و Walter Raleigh, *Johnson on Shakespeare*, Oxford, 1908 است. حواشی و تعلیقات جانسن بر آثار شکسپیر نیز از کتاب اخیر است. دیگر نقل قولها از این چاپ آثار اوست:

Works, ed. Arthur Murphy, 12 vols. London, 1823.

برخی از نقل‌قولها نیز از منابع زیر است:

the *Letters*, ed. G. B. Hill (2 vols. Oxford, 1892), from *Johnsonian Miscellanies*, ed. G. B. Hill (2 vols. Oxford, 1897), and from Boswell's *Life* (with the *Tour to the Hebrides*), ed. G. B. Hill and L. F. Powell, 6 vols. Oxford, 1934–50.

غالب نوشته‌های موجود دربارهٔ جانسن حاوی ترجمهٔ احوال و روایات مربوط به اوست. مجموعهٔ زیر برای بررسی نظرات انتقادی او بسیار سودمند است:

Joseph E. Brown, *The Critical Opinions of Samuel Johnson* (Princeton, 1926).

کتاب زیر کاملترین تحلیل موجود در این باره است:

J.H. Hagstrum, *Samuel Johnson's Literary Criticism*, Minneapolis, 1952.

شرح حال زیر از لحاظ احتوا به کلیات خوب است:

Joseph W. Krutch, *Samuel Johnson*, New York, 1944.

بحث دربارهٔ جنبه‌های مختلف نظرات انتقادی جانسن در کتابهای زیر نیز یافت می‌شود

Percy H.Houston, *Dr. Johnson: a Study in Eighteenth Century Humanism*, Cambridge, Mass., 1923; Walter B.C.Watkins, *Johnson and English Poetry before 1660*, Princeton, 1936; and William K. Wimsatt, *The Prose Style of Samuel Johnson*, New Haven, 1941.

مقالات زیر نیز خالی از فایده نیستند:

Irving Babbitt, "Dr. Johnson and Imagination," *Southwest Review*, *13*(1927), 25-35, reprinted in *On Being Creative* (Boston, 1932), pp.80-96; R.D Havens, "Johnson's Distrust of the Imagination," *ELH*, *10* (1943), 243-55; F.R.Leavis, "Johnson as Critic," *Scrutiny*, *12* (1944), 187-204, reprinted in *The Importance of Scrutiny*, ed. E.Bentley (New York, 1948), pp. 57-75; Allen Tate, "Johnson on the Metaphysicals," *Kenyon Review*, *II* (1949), 379-94; William R. Keast, "Johnson's Criticism of the Metaphysical Poets," *ELH*, *17*(1950), 59-70; and "The Theoretical Foundations of Johnson's Criticism," in *Critics and Criticism: Ancient and Modern*, ed. R.S.Crane (Chicago, 1952), pp. 389-407.

یادداشتها: دکتر جانسن

1. *Preface*; Raleigh, p. 11.
2. *Lives*, 3 (Pope), 255.
3. *Ibid.*, 1 (Waller), 271.
4. *Rambler*, No. 4. *Works*, ed. Murphy, 2, 21.
5. *Works*, ed. Hawkins (1787), *1*, 217.
6. *Lives*, 2 (Addison), 129.
7. *Johnsonian Miscellanies*, 2, 15.
8. *Letters*, *1*, 162.
9. Raleigh, p. 165.
10. *Ibid.*, pp. 150–1.
11. *Lives*, *1* (Milton), 163.
12. *Ibid.* (Cowley), 6–8.
13. *Ibid.*, 3 (Pope), 235.
14. *Ibid.*, 2 (Smith), 16.
15. *Ibid.*, 3 (Gray), 439.
16. *Ibid.*, *1* (Milton), 185–6.

17. *Ibid.*, p. 163.
18. *Ibid.*, p. 164.
19. *Ibid.*
20. *Ibid.*, 3 (Lyttelton), 456.
21. Mme d'Arblay, *Diary and Letters*, ed. A. Dobson (London, 1904), *1*, 246–7.
22. Raleigh, pp. 161–2.
23. *Ibid.*, pp. 80, 187, 198.
24. *Lives*, 2 (Addison), 135.
25. *Johnsonian Miscellanies*, 2, 189–90.
26. Boswell, *Life*, ed. Hill, 2, 173–4.
27. Raleigh, pp. 20–1.
28. *Ibid.*, pp. 9–10.
29. *Lives*, 3 (Pope), 226.
30. *Rambler*, No. 125. *Works*, 3, 346.
31. *Adventurer*, No. 99. *Works*, *11*, 485.
32. *Rambler*, No. 4. *Works*, 2, 23–4.
33. *Rasselas*, ch. 10. *Works*, 5, 449.
34. *Rambler*, No. 36. *Works*, 2, 235.
35. Raleigh, pp. 11–12.
36. *Lives*, *1* (Cowley), 21.
37. *Ibid.*, *1* (Butler), 213–14; *1* (Cowley), 46; Raleigh, pp. 158–9.
38. *Ibid.*, 3 (Gray), 441.
39. *Le Rire* (Paris, 1950), pp. 123–4: "l'art vise toujours l'individuel. . . . Ce que le poète chante, c'est un état d'âme qui fut le sien, et le sien seulement, et qui ne sera jamais plus."
40. See below, pp. 113–14.
41. *Le Rire*, p. 124: "Rien de plus singulier que le personnage de Hamlet."

۴۲. جانسن در *Dictionary* خود از *du Frensoy* دراید بیش از هر اثر دیگری از او نقل قول کرده است:

W.K. Wimsatt, "Samuel Johnson and Dryden's Du Fresnoy." *SP*, *48* (1951), 26-39.

43. *Lives*, 2, 76.
44. *Proposals for Printing the Dramatick Works of William Shakespeare* (1756), in Raleigh, p. 4.
45. *Preface:* Raleigh, p. 11.
46. *Ibid.*, p. 16.
47. *Rambler*, No. 92. *Works*, 3, 129.
48. *Ibid.*, No. 208. *Works*, 4, 396.
49. *Ibid.*, No. 176. *Works*, 4, 213.
50. *Ibid.*, No. 156. *Works*, 4, 96.

51. *Ibid.*
52. Raleigh, pp. 26–7.
53. *Rambler*, No. 156; *Works*, 4, 98.
54. *Ibid.*
55. Raleigh, p. 15.
56. *Ibid.*, p. 18.
57. *Ibid.*, p. 15.
58. *Adventurer*, No. 115; *Works*, 11, 520. Rambler, No. 152; *Works*, 4, 74.
59. Raleigh, p. 20.
60. *Ibid.*, p. 22.
61. *Lives*, 3 (Gray), 437.
62. *Works*, 9, 313.
63. *Rambler*, No. 37. *Works*, 2, 241.
64. *Lives*, 1 (Dryden), 433.
65. *Idler*, No. 70. *Works*, 5, 279.
66. *Rambler*, No. 140. *Works*, 3, 139.
67. Raleigh, p. 24.
68. *Ibid.*, p. 41.
69. *Lives*, 1 (Dryden), 468.
70. *Ibid.* (Milton), p. 192.
71. *Ibid.* (Roscommon), p. 237
72. *Ibid.*, 3 (Mallet), 406.
73. *Ibid.*, 1 (Cowley), 47.
74. *Ibid.*, 3 (Pope), 227.
75. *Ibid.*, 1 (Milton), 169, 163.
76. Boswell, 4, 46.
77. *Lives*, 1 (Milton), 177.
78. *Ibid.*, p. 180.
79. *Ibid.*, p. 183.
80. *Ibid.*, 2(Rowe), 69-70 درباره گریستن او پس از مرگ جین شور نك:

Jane Shore, *Johnsonian Miscellanies*, 1, 283–4.

81. *Lives*, 1 (Cowley), 20.
82. *Ibid.*, 2 (Congreve), 217; Raleigh, p. 9.
83. *Lives*, 3 (Gray), 441.
84. *The Common Reader* (London, 1925), p. 11.
85. *Lives*, 3 (Pope), 247.
86. *Ibid.*, 1 (Milton), 194.
87. *Works*, 11, 146–7.
88. *Lives*, 1 (Cowley), 2.
89. *Tour to the Hebrides*, p. 15 (August, 1773), in Boswell, 5, 87.
90. *Idler*, No. 44. *Works*, 5, 175.
91. *Lives*, 3 (Pope), 247.

92. *Rambler*, No. 125. *Works*, 3, 345.
93. *Lives*, 3 (Young), 395.
94. Mme. D'Arblay, *Diary*, August 23, 1778; ed. Dobson, 1, 77.
95. *Preface;* Raleigh, p. 11.
96. *Lives*, 3 (Gray), 436.
97. *Ibid.*, p. 434.
98. *Ibid.*, 2 (Addison), 128.
99. *Ibid.*, 3 (Gray), 436. در اینجا «Cant» به معنای «زبان غیرمعیاره است. نک. تعریف شمارهٔ ۴ این واژه در *Dictionary*.
100. *Lives*, 3 (Pope), 229.
101. *Ibid.*, 1 (Denham), 78.
102. An elaborate discussion of this passage can be found in I. A. Richards, *Philosophy of Rhetoric* (New York, 1936), pp. 120–3.
103. *Lives*, 1 (Cowley), 19.
104. *Ibid.*, p. 20.
105. *Ibid.*, 2 (Addison), 130.
106. *Ibid.*, 1 (Cowley), 35.
107. *Ibid.*, pp. 49–50.
108. *Ibid.* (Waller), pp. 291–2.
109. *Ibid.* (Milton), p. 182.
110. *Ibid.*, p. 185.
111. *Ibid.*, 3 (Watts), 310.
112. *Johnsonian Miscellanies*, 1, 187.
113. *Tour of the Hebrides*, October 14, 1773; Boswell, 5, 311.
114. Boswell, 2, 11–12.
115. *Lives*, 1 (Dryden), 386.
116. *Dictionary* (4th ed. 1773), 1, signature E.
117. In Sir John Hawkins, *Life of Johnson* (London, 1787), p. 82.
118. *Lives*, 1 (Dryden), 455.
119. *Ibid.*, 2 (Addison), 148.
120. *Ibid.*, 1 (Milton), 121.
121. Raleigh, p. 6.
122. Cf. Karl Young, *Samuel Johnson on Shakespeare—One Aspect*, University of Wisconsin Studies in Language and Literature (Madison, Wis.), 18, 1923.
123. Boswell, 2, 420n., from Hannah More, *Memoirs*, ed. W. Roberts (4 vols. London, 1834), 1, 174.
124. *Lives*, 1 (Denham), 77.
125. *Ibid.* (Dryden), p. 469.
126. *Ibid.*, p. 420.
127. *Ibid.*, 2 (Addison), 145.
128. *Ibid.*, 1 (Cowley), 18.
129. *Ibid.* (Dryden), p. 411.
130. *Ibid.*, p. 438.

131. *Ibid.* (J. Philips), p. 318.
132. *Ibid.* (Waller), p. 288.
133. *Ibid.*, 3 (Pope), 238, 240.
134. *Ibid.*, 1 (Milton), 137–8.
135. *Ibid.*, 3 (Pope), 239.
136. *Ibid.*, 1 (Dryden), 421.

کتاب‌شناسی: منتقدان کهتر انگلیسی و اسکاتلندی

هیچ بخش دیگری از موضوع این کتاب با تفصیل و مهارتی که پژوهندگان به مطالب مربوط به این فصل پرداخته‌اند بررسی نشده‌است. ولی از بررسیهای اکنون کهنه‌شدهٔ زیر که بگذریم، بحثی کلی دراین باره وجود ندارد:

Saintsbury; A. Bosker, *Literary Criticism in the Age of Johnson*, Groningen, 1930, new ed. New York, 1953; and J.W.H.Atkins, *English Literary Criticism: 17th and 18th Centuries*, London, 1951.

مقالهٔ زیر کوتاه ولی عالی است:

Ronald S. Crane, "English Neoclassical Criticism," in *Dictionary of World Literature*, ed. Joseph T. Shipley (New York, 1941), pp. 193-203, reprinted in *Critics and Criticism: Ancient and Modern*, ed. R.S. Crane (Chicago, 1952), pp. 372-88.

در کتاب زیر، گرچه عمدتاً به نهضت رمانتیسم اختصاص دارد، بسیاری نظرات مفید یافت می‌شود:

Meyer H. Abrams, *The Mirror and the Lamp* (New York, 1953).

دربارهٔ انواع ادبی عمده نك:

Clarence C. Green, *The Neo-Classic Theory of Tragedy in England during the Eighteenth Century*, Cambridge, Mass., 1934; H.T. Swedenberg, Jr., *The Theory of the Epic in England, 1650-1800*, Berkeley, 1944; Norman Maclean, "From Action to Image: Theories of the Lyric in the Eighteenth Century," in Crane's *Critics and Criticism*, pp. 408-60.

برای بررسی مسلك اصالت تاریخ و بسیاری مسائل مربوط به آن:

René Wellek, *Rise of English Literary History*.

کسانی که دربارهٔ مطالب مطرح شده دراین فصل به اطلاعات و بحث بیشتری علاقه‌مند هستند می‌توانند به کتاب بالا مراجعه کنند.

کتابها و مقالات زیر نیز به موضوعهای مورد بحث دراین فصل مربوط می‌شوند:

Shaftesbury: see the last chapter of Ernst Cassirer, *Die platonische Renaissance in England und die Schule von Cambridge*, Leipzig, 1932, Eng. trans. Austin, Texas, 1953; R. L. Brett, *The Third Earl of Shaftes-*

bury, London, 1951.

ذوق: see, besides Bäumler, Martin Kallich, "The Associationist Criticism of Francis Hutcheson and David Hume," *SP*, *43* (1946), 644–67; Marjorie Grene, "Gerard's *Essay on Taste*," *MP*, *41* (1943), 45–58.

نبوغ، تخیل، و اصالت: cf. Logan Pearsall Smith, *Four Words: Romantic, Originality, Creative, Genius*, Oxford, 1924; Paul Kaufman, "Heralds of Original Genius," in *Essays in Memory of Barrett Wendell*, Cambridge, Mass., 1926; A. S. P. Woodhouse, "Collins and Creative Imagination," in *Studies in English by Members of University College, Toronto*, ed. M. W. Wallace (Toronto, 1931), pp. 59–130; Donald F. Bond, "The Neo-Classical Psychology of Imagination," *ELH*, *4* (1937), 245–64; Walter J. Bate, "The Sympathetic Imagination in Eighteenth-Century English Criticism," *ELH*, *12* (1945), 144–64.

Alison: see Martin Kallich, "The Meaning of Archibald Alison's *Essays on Taste*," *PQ*, 27 (1948), 314–24.

Reynolds: see L. I. Bredvold, "The Tendency toward Platonism in Neo-Classic Esthetics," *ELH*, *1* (1934), 91–119; Hoyt Trowbridge, "Platonism and Sir Joshua Reynolds," *English Studies*, *21* (1939), 1–7; Michael Macklem, "Reynolds and the Ambiguities of Neo-Classical Criticism," *PQ*, *31* (1952), 383–98.

جزئیت: see Houghton W. Taylor, "Particular Character: an Early Phase of a Literary Evolution," *PMLA*, *60* (1945), 161–74; Scott Elledge, "The Background and Development in English Criticism of the Theories of Generality and Particularity," *PMLA*, *62* (1947), 147–82.

Burke: see Dixon Wecter, "Burke's Theory of Words, Images and Emotion," *PMLA*, 55 (1940), 167–81.

Kames: see Gordon McKenzie, "Lord Kames and the Mechanist Tradition," in *Essays and Studies in English*, University of California Publications, *14*, Berkeley, 1943; Helen W. Randall, *The Critical Theory of Lord Kames*, Northampton, Mass., 1944 (good). See also comments in I. A. Richards, *The Philosophy of Rhetoric* (New York, 1936), pp. 16 ff., 98 ff.

Blair: see Robert M. Schmitz, *Hugh Blair*, New York, 1948.

نقد آثار شکسپیر در قرن هجدهم: e.g. Herbert S. Robinson, *English Shakesperian Criticism in the Eighteenth Century*, New York, 1932; Robert W. Babcock, *The Genesis of Shakespeare Idolatry*, Chapel Hill, 1931.

لذت ترازیکی: Earl R. Wasserman, "The Pleasures of Tragedy," *ELH*, *14* (1947), 283–307.

نظریهٔ کمدی: J. W. Draper, "The Theory of the Comic in Eighteenth Century England," *JEGP*, *37* (1938), 207–23 (a slight treatment); Edward N. Hooker, "Humour in the Age of Pope," *Huntington Library Quarterly*, *11* (1947–48), 361–86.

نظریات بدوی پسندانه دربارهٔ حماسه: Lois Whitney, "English Primitivist Theories of Epic Origins," *MP*, *21* (1924), 337–78.

Homer: Donald M. Foerster, *Homer in English Criticism: the Historical Approach of the Eighteenth Century*, New Haven, 1947.

Spenser: Jewel Wurtsbaugh, *Two Centuries of Spenserian Scholarship, 1609–1805*, Baltimore, 1936.

رمان: Joseph B. Heidler, *The History, from 1700 to 1800, of English Criticism of Prose Fiction*, Urbana, Ill., 1926.

Gray: William P. Jones, *Thomas Gray, Scholar*, Cambridge, Mass., 1937.

John Brown: Hermann M. Flasdieck, *John Brown (1715–1766) und seine "Dissertation on Poetry and Music,"* Halle, 1924.

Joseph Warton: Hoyt Trowbridge, "Joseph Warton on Imagination," *MP*, *35* (1937), 73–87; Paul Leedy, "Genre Criticism and the Significance of Warton's *Essay on Pope*," *JEGP*, *45* (1946), 140–6.

Hurd: Edwine Montague, *Bishop Hurd as Critic*, unpublished dissertation, Yale University, 1939; *idem*, "Bishop Hurd's Association with Thomas Warton," *Stanford Studies in Language and Literature*, ed. Hardin Craig (Stanford University, 1941), pp. 233–56; Audley L. Smith, "Richard Hurd's *Letters on Chivalry and Romance*," *ELH*, 5 (1939), 58–81; Hoyt Trowbridge, "Bishop Hurd: A Reinterpretation," *PMLA*, *58* (1943), 450–65.

Thomas Warton: Clarissa Rinaker, *Thomas Warton: a Biographical and Critical Study*, Urbana, Ill., 1916; Raymond D. Havens, "Thomas Warton and the Eighteenth Century Dilemma," *SP*, *24* (1928), 36–50; David Nichol Smith, *Warton's History of English Poetry*, Oxford, 1929. در آخرین فصل *Rise* Wellek به‌این مطلب با تفصیل بیشتر پرداخته و منابع کتاب‌شناختی بسیار بیشتری ارائه شده است.

یادداشتها: منتقدان کهتر انگلیسی و اسکاتلندی

۱. در مقالهٔ خودم این مطلب بتفصیل بیشتری مورد بحث قرار گرفته است:

René Wellek, "The Concept of Romanticism in Literary History," *Comparative Literature*, *I* (1949), 1-23, 147-72.

۲. بر صفحهٔ عنوان.

3. *Essays and Treatises* (Edinburgh, 1804), *1*, 214–5.

4. *Philosophical Inquiry* (London, 1798), pp. 92, 97.

5. *Essay on Taste* (London, 1759), p. 105.

6. *Elements of Criticism* (9th ed. Edinburgh, 1814), 2, 446–7, 450.

7. *Characteristics*, *1*, 207. On Germany cf. Oskar Walzel, *Das Prometheussymbol von Shaftesbury bis Goethe*, 1910; 2d ed. Munich, 1932.

8. *Conjectures on Original Composition*, ed. Edith K. Morley (Man

chester, 1918), pp. 7, 11, 13, 15.

9. Blake, *Poetry and Prose*, ed. G. Keynes (London, 1927), pp. 703, 828, 844, 986, 1004, 1008, 1023, 1024, 1039–40, 1076. "Literalist of the imagination" is Yeats' phrase for Blake.

10. *Philosophical Inquiry*, pp. 330–1, 332.

11. *Essays on Poetry and Music* (3d ed. London, 1779), pp. 181–91.

12. Blair, *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres* (London, 1820), 3, 308 (lecture 46).

13. *Essays on the Nature and Principles of Taste* (London, 1790), p. 42.

14. *Ibid.*, pp. 117–9, 109.

15. *Essays on Poetry and Music*, pp. 189–90.

16. *Works*, ed. Edmond Malone (4th ed. London, 1809), 1, 57, 63.

17. *Ibid.*, 3, 97 (note to W. Mason's translation of Du Fresnoy); 2, 237 (*Idler*, No. 82); 2, 142 (thirteenth discourse).

18. *Works*, ed. Malone, 1, 80, 86, 90.

19. *Essay on the Genius and Writings of Pope* (2 vols. 5th ed. London, 1806), 2, 160, 168.

20. *Elements of Criticism*, 1, 215–6.

21. George Campbell, *The Philosophy of Rhetoric* (2d ed. London, 1801), 2, 137, 140, 144.

22. William Gilpin, *Observations Relative Chiefly to Picturesque Beauty* (1772), and many other works. Sir Uvedale Price, *On the Picturesque* (1794). On the whole movement cf. Christopher Hussey, *The Picturesque*, London, 1927.

23. *Poetry and Prose*, p. 977.

24. *Philosophical Inquiry*, pp. 248, 287–8.

25. *Ibid.*, p. 333.

26. E.g. James Harris in *Three Treatises* (1744), Charles Avison in *Essay on Musical Expression* (1752), and James Beattie in *Essays on Poetry and Music* (1778). See Wellek, *Rise*, pp. 51–2.

27. In *Poems Consisting Chiefly of Translations from the Asiatick Languages* (London, 1772), p. 217.

28. Kames, *Elements*, 1, 399.

29. *Ibid.*, pp. 81 ff.

30. *Ibid.*, 2, 184–5, 293, 261.

31. *Ibid.*, p. 329 n.

32. Blair, *Lectures*. On fiction, 3, 70 ff.; on Hebrew poetry, 3, 165 ff.

33. "An Essay on the Origin of the English Stage" in *Reliques of Ancient English Poetry* (London, 1765), 1, 118 ff.

۳۴ *Adventurer*, Nos. 93, 97, 113, 122. شماره ۱۱۶: «نقد کلی در هر موضوعی بیهوده و کسالت‌آور است.» *Adventurer* (London, 1794), 3, 220.

35. William Richardson, *Essays on Shakespeare's Dramatic Charac-*

ters of Richard The Third, King Lear, and Timon of Athens, 2d ed. London, 1786; *Essays on Shakespeare's Dramatic Character of Sir John Falstaff, and on his Imitation of Female Characters*, London, 1789.

36. *Essay on the Dramatic Character of John Falstaff* (London, 1777), pp. 14, 28–9, 58 n., 61, 62 n., 64, 71, 147.

37. See R. W. Babcock, *The Genesis of Shakespeare Idolatry*, Chapel Hill, 1931; and A. C. Bradley, in *Scottish Historical Review*, 1 (1904), 291.

38. Blair, *Lectures*, 3, 275. Campbell, *Philosophy of Rhetoric*, 1, 322.

39. Burke, *Inquiry*, pp. 75–6.

40. A letter to Mrs. Montague (June 17, 1771), quoted in Helen W. Randall, *The Critical Theory of Lord Kames* (Northampton, Mass., 1914), p. 111.

41. *Elements*, 2, 354.

42. *Ibid.*, pp. 381, 371–3.

43. A letter to Adam Smith (July 28, 1759), in *Letters*, ed. J. Y. T. Greig (Oxford, 1932), 1, 313.

44. *Essays and Treatises*, 1, 236.

45. *An Analytical Inquiry into the Principles of Taste* (London, 1805), esp. pp. 324 ff.

46. "A Dissertation on the Provinces of the Drama," in Hurd, *Works* (London, 1811), 2, 81.

47. Kames, *Elements*, 1, 329 ff.; Beattie, "Essay on Laughter and Ludicrous Composition," in *Essays on Poetry and Music* (3d ed. 1779), pp. 297 ff.

48. See p. 262 above, n. 22 to Ch. 1.

49. *A Critical Dissertation on the Poems of Ossian* (London, 1763), p. 74.

50. *Observations* (London, 1754), p. 13.

51. *Ibid.* (2d ed. 1762), 1, 15.

52. *Works*, 4, 292; cf. pp. 296 ff.

53. *The Correspondence of Richard Hurd and William Mason*, ed. L. Whibley (Cambridge, 1932), p. 50; letter to Mason (Nov. 30, 1760).

54. *Works*, 4, 307–8, 327, 281, 290.

55. "Dissertation on the Ancient Metrical Romances," in *Reliques of Ancient English Poetry* (London, 1765), 3, 1 ff.

۵۶. این نظریه‌ها در Wellek, *Rise*, pp. 153 ff بررسی شده‌اند.

57. In "Idea of Universal Poetry," *Works*, 2, 19.

58. Blair, in *Lectures;* Beattie, in *Essays*. Mrs. Clara Reeve, *The Progress of Romance* 2 vols. London, 1785. John Moore, "A View of the Commencement and Progress of Romance" (1790), in *Works*, ed. R. Anderson (Edinburgh, 1820), 5.

59. *Essay on Pope*, 2, 405.

۶۰. مثلا توسط بلك ول وبلر وداف و کیمز. بررسی بیشتر در Wellek, *Rise*، که قرابت آن را با نظریات دربارهٔ خاستگاه زبان نیز مورد بحث قرار داده است.

61. *Observations on the Correspondence between Poetry and Music* (London, 1769), pp. 152 ff. *Remarks on the Beauties of Poetry* (London, 1762), pp. 70 ff.

62. Jones, *Poems*, p. 217.

63. Joseph Warton, *Essay on Pope*, *1*, 5.

۶۴. *An Enquiry into the Present State of Polite Learning* (London, 1759), p. 95. گلدسمیت در چاپهای بعدی فصل هفتم را حذف کرد. مقالهٔ او را در *Critical Review*, 9 (1760), 10-19 ببینید.

65. In his essay "Of Poetry" (1690), reprinted in J. E. Spingarn, *Critical Essays of the Seventeenth Century* (Oxford, 1908–09), 3, 104–5.

66. Letter to John Brown (Feb. 1763), in *Correspondence*, ed. P. Toynbee and L. Whibley (Oxford, 1935), 2, 797.

67. Essay, "Of National Characters," in *Essays and Treatises*, *1*, 213 ff. Kames, *Sketches of a History of Man* (Edinburgh, 1774), *1*, 12.

68. Robert Wood, *An Essay on the Original Genius and Writings of Homer* (new ed. London, 1775), p. 15.

69. Kames, *Sketches*, *1*, 109.

70. Essays, "Of Civil Liberty" and "Of the Rise and Progress of the Arts and Sciences," in *Essays and Treatises*, *1*, 91 ff., 115 ff.

71. Blackwell, *An Enquiry into the Life and Writings of Homer* (London, 1735), pp. 52 ff.

72. Blair, *Dissertation*, pp. 2–3.

73. William Duff, *Essay on Original Genius* (London, 1767), pp. viii–ix.

74. More on Percy in *Rise*, pp. 68 ff. A full account of Percy's plans in Heinz Marwell, *Thomas Percy*, Göttingen, 1934. Cf. Cleanth Brooks, "The History of Percy's Edition of Surrey's Poems," *Englische Studien*, *68* (1934), 424–30; V. H. Ogburn, "Thomas Percy's Unfinished Collection, *Ancient English and Scottish Poems*," *ELH*, 3 (1936), 183–9. دستنوشته‌های نسخه‌هایی که پرسی از این رمانسها تهیه کرده در کتابخانه هنتینگتن، سن مارینو، کالیفرنیا، موجود است.

75. All in *Reliques of Ancient English Poetry*, 3 vols. London, 1765.

76. Gray's scheme, in a letter to Warton (April 15, 1770), first printed in 1783. *Correspondence*, 3, 1122–5.

77. A commonplace book, quoted in W. P. Jones, *Thomas Gray, Scholar* (Cambridge, Mass., 1937), pp. 94–5.

78. Printed in Thomas Gray, *Essays and Criticisms*, ed. C. S. Northup, Boston (1911), pp. 87 ff., 118 ff.

79. Letter to W. Mason (Jan. 22, 1758). *Correspondence*, 2, 556–7.

80. Brown, *Dissertation* (London, 1763), pp. 55, 40, 101, 41, 197.
81. *Essay on Pope*, *1*, 275; *2*, 54.
82. *Ibid.*, *1*, i–ii, vi, 65, 330; *2*, 403.
83. *Odes on Various Subjects* (London, 1746), advertisement.
84. *Works*, *4*, 350.
85. Entry in commonplace book (1769), quoted in Edwine Montague, p. 141.
86. Preface to *History of English Poetry* (3 vols. London, 1774–81).
87. *History*, *3*, 499. Many examples in Wellek, *Rise*.
88. "Verses," in *Poetical Works* (5th ed. 1802), *1*, lines 61–8.
89. *History*, *2*, 462–3.
90. *Ibid.*, *3*, 490–1.
91. Preface to Milton's *Poems upon Several Occasions* (London, 1785), pp. iv, xii. *History*, *3*, 497, 499.

کتاب‌شناسی: نقد ایتالیایی

دربارهٔ نقد اواخر قرن هجدهم در ایتالیا پژوهشی کلی درست نیست. در دو کتاب زیر مقالات بسیار جالبی وجود دارد:

Mario Fubini, *Dal Muratori al Baretti* (Bari, 1946) and Walter Binni, *Preromanticismo italiano* (Naples, 1947).

شخصیتهایی فرعی در گفتار زیر مورد بحث قرار گرفته‌اند:

Benedetto Croce, "Estetici italiani della seconda metà del settecento," in *Problemi di estetica* (Bari, 1908; 4th ed. 1949), pp. 383-401.

نیمهٔ اول قرن هجدهم با وسعت و دقت بیشتری بررسی شده است. دو کتاب زیر نظرات منتقدان مزبور را از دیدگاههای مختلف مطرح کرده‌اند:

Giuseppe Toffanin, *L'eredità del Rinascimento in Arcadia* (Bologna, 1923) and J. G. Robertson, *Studies in the Genesis of Romantic Theory in the Eighteenth Century* (Cambridge, 1923).

به نظر من رابرتسن در گمان خویش که ایشان پیشازان رمانتیسم هستند کاملا به خطا رفته است.

نقل‌قول از آثار گراوینا از منبع زیر است:

Prose, ed. P. Emiliani-Guidci, Florence, 1857.

استنتاجات کروچه در مقالهٔ زیر به نظر درست می‌آید:

"L'estetica del Gravina" in *Problemi di estetica* (1949), pp. 363-72.

دربارهٔ تأثیر کاله بیو، گذشته از رابرتسن نك:

Croce, "L'efficacia dell'estetica italiana sulle origini dell'estetica tedesca," in *Problemi di estetica* (1949), pp. 373-82; and Hugh Quigley, *Italy and the Rise of a New School of Criticism in the Eighteenth Century*, Perth, 1921.

دربارهٔ ویکو آثار بسیاری دردست است. مناسبترین جاب آثار او عبارت است از:

La scienza nuova seconda, ed. F. Nicolini, 2 vols. Bari, 1942; Eng. trans. T. G. Bergin and M. H. Fisch, Ithaca, N. Y., 1948. See also F. Nicolini's commentary, *Commento storico alla seconda Scienza nuova*, 2 vols. Rome, 1949–50.

کتاب زیر پیشقدم همهٔ آثار در این زمینه است:

B. Croce, *La filosofia di G. Vico*, Bari, 1911; 4th ed. 1947; Eng.trans. R.G. Collingwood, London, 1913.

برای نظرات کروچه دربارهٔ نقد ویکو ار دانته نك:

La Poesia di Dante (6th ed. Bari, 1948), pp. 168 ff.; and "Il Vico e la critica omerica," in *Saggio sullo Hegel* (4th ed. Bari, 1948), pp. 263-76.

آثاری که به نظرات او دربارهٔ نقد اختصاص یافته‌اند عبارت‌اند از:

A.Sorrentino, *La poetica e la retorica di G. B. Vico* (Torino, 1927).

و Mario Fubini, *Stile e umanità di G.Vico* (Bari, 1946) که نسبتاً تنك مایه است حاوی مقاله‌ای عالی تحت عنوان "Il mito della poesia primitiva e la critica dantesca di G.B.Vico" است.

مفصلترین حمله به نظرات کروچه در کتاب زیر آمده‌است:

Franco Amerio, *Introduzione allo studio di G.B.Vico*, Torino, 1947.

بهترین منبع بررسی شهرت ویکو کتاب زیر است:

Croce, *Bibliografia vichiana, accresciuta e rielaborata da F.Nicolini*, 2 vols. Naples, 1947.

ادعاهای اغراق‌آمیز دربارهٔ تأثیر ویکو تا حدودی از ارزش تاریخچهٔ مختصری که M.H.Fisch برای ترجمهٔ T.G.Bergin از *Autobiography* ویکو (Ithaca, N.Y., 1944) نوشته کاسته است. کتاب‌گزاری خودم را در نشریهٔ زیر ببینید:

PQ, 24 (1945), 166-8.

نوشته‌های پارینی در منبع زیر گردآمده است:

Prose, ed. E. Bellorini, 2 vols. Bari, 1913–15.

On Parini: Raffaele Spongano, *La poetica del sensismo e la poesia del Parini*, Messina, 1934. See Fubini, *Dal Muratori al Baretti*, pp. 125 ff.

نقل قولها از *Del principe e delle lettere* الفیری از چاپ Luigi Russo (فلورانس، ۱۹۴۳) است. نظرات ابراز شده در نوشتهٔ زیر عمدتاً طنزآلود است:

Paul Sirvien, *V. Alfieri* (Paris, 1942), 4, 158 ff.

Beccaria: *Ricerche intorno alla natura dello stile*, Milan, 1770.

Spalletti: *Saggio sopra la Bellezza*, ed. G. Natali, Florence, 1933. On Spalletti: Croce, *Problemi di estetica* (1949), pp. 394 ff.; and, for a different interpretation of the text, A. Caracciolo, "Il saggio sopra la Bellezza dello Spalletti," in *Scritti di estetica*, Brescia, 1949.

Bettinelli: *Lettere virgiliane*, ed. V. E. Alfieri, Bari, 1930. On Bettinelli: Fubini, "Introduzione alla lettura delle 'virgiliane,'" in *Dal*

Muratori al Baretti. pp. 133 ff.

Gasparo Gozzi: "Difesa di Dante," in *Letterati memorialisti e viaggiatori del settecento*, ed. E. Bonora, Milan, 1951.

Cesarotti: available in *Opere scelte*, ed. G. Ortolani, 2 vols. Florence, 1945. When this fails, there is *Opere*, 40 vols. Pisa and Florence, 1800–13. On Cesarotti: V. Alemanni, *Un filosofo delle lettere*, Torino, 1894; Binni, *Preromanticismo italiano*; G. Marzot, *Il gran Cesarotti*, Florence, 1949.

Baretti: *La frusta letteraria* (2 vols. Bari, 1932) and *Prefazioni e Polemiche* (Bari, 1911), both ed. Luigi Piccioni, are easily accessible in the *Scrittori d'Italia* series. Among the literature: Albertina Devalle, *La critica letteraria nel '700: Giuseppe Baretti* (Milan, 1932) and Giuseppe I. Lopriore, *G. Baretti nella sua frusta* (Pisa, 1940) are useful.

مقالات زیر حاوی دیدگاههای بسیار متفاوتی هستند:

Croce, "G. Baretti," in *Problemi di estetica* (1949), pp. 440-5; G.A.Borgese, "Una fama ambigua," in *La vita e il libro*, 3d ser. Torino, 1913; Fubini, "G. Baretti scrittore e critico," in *Dal Muratori al Baretti*, pp. 145-76; F.Flora, in *Storia della letteratura italiana*, 2, Pt. 2(Florence, 1947), 966-72; Binni, "La frusta letteraria e il Baretti," in *Preromanticismo italiano*, pp. 114-48.

یادداشتها: نقد ایتالیایی

1. *Prose*, pp. 8, 15: "E la poesia una maga, ma salutare, ed un delirio che sgombra le pazzie."

۲. دربارهٔ گراوینا به عنوان یکی از پیشقدمان رمانتیسم نك:

J.G.Robertson, *Studies in the Genesis of Romantic Theory*, *Prose*, p. 15: "I sommi poeti con la dolcezza del canto poteron piegare il rozzo genio degli uomini, e ridurli alla vita civile."

3. On Calepio see Robertson, Croce, and Quigley.

4. Some key passages in *Scienza nuova* (1744 version): pars. 185, 211, 363, 375, 384, 409, 460, 821 (paragraph numbering used by Nicolini and Bergin-Fisch).

5. *Ibid.*, pars. 873, 875, 786, 817. On Dante, also "Giudizio sopra Dante" (written 1728 or 1729) and a letter to Degli Angioli (Dec. 26, 1725).

۶. کاملترین شرحی که کروچه در این باره عرضه کرده در کتاب زیر آمده است:

La filosofia di Vico (Bari, 1910).

۷. برای دلایل قانع کنندهٔ امریو بر خلاف تعبیر کروچه نك:

Amerio, *Introduzione allo studio di G. B. Vico*, esp. pp. 177 ff.

8. See Croce's comment in *La poesia di Dante* (6th ed. Bari, 1948), pp. 168 ff.; M. Fubini, "Il mito della poesia primitiva e la critica dantesca di G. B. Vico," in *Stile e Umanità di G. B. Vico*, Bari, 1946.

9. See documents in B. Croce's *Bibliografia vichiana*, 2 vols. Naples, 1947. An early summary is in the appendix to *La filosofia di G. B. Vico*.

10. See M. H. Fisch, "The Coleridges, Dr. Prati and Vico," *MP*, *41* (1943–44), 111–22.

11. Details in Croce, quoted above. Herder's references in *Werke*, ed. Suphan, *18*, 246; *30*, 276: "ein sehr verständiger Philosoph der Humanität."

12. Fontenelle, *Œuvres* (Paris, 1790), *2*, 193: "Le règne des images fabuleuses et matérielles est passé." The piece was first published in 1751 but written, presumably, in the late 17th century, as it is introduced by an article first printed in 1678.

13. Richard Bentley, *Remarks upon a Late Discourse of Free Thinking* (London, 1713), pp. 18–9; Henry Felton, *A Dissertation on Reading the Classics* (London, 1713; 2d ed. 1715), pp. 22–3.

14. *Prose*, *1*, 350: "Sentimento naturale degli uomini, che è a tutti commune e non è soggetto a verun cambiamento."

۱۵. برای نظراتی بیشتر در این باره نك:

Paul Sirvien's *Alfieri*, *4*, 152 ff.

16. Beccaria, *Ricerche intorno alla natura dello stile* (Milan, 1770), p. 27.

17. Spalletti, *Saggio*, p. 23.

18. See above p. 203, and vol. 2, 11. Bosanquet, *History of Aesthetic*, p. 272.

19. *Lettere virgiliane*, p. 12: "Poema senza azioni . . . di passagi, di salite, di andate e di ritorni."

20. Gozzi, "Difesa di Dante," *Letterati*, p. 26.

21. Especially in Binni, *Preromanticismo italiano*.

22. Letter to Macpherson (1763), in *Opere scelte*, 2, 252: "La poésie de nature et de sentiment est au dessus de la poésie de réflection et d'ésprit."

23. *Opere scelte*, 2, 125, n. to line 184 of canto 3: "Gli uomini rozzi ed appasionati singolarizzano, e parlano per sentimenti. Se questa è la qualità più essenziale del vero linguaggio poetico."

24. *Ibid.*, pp. 254, 255, 275: "Le grand poète de l'humanité." For examples from Homer comment see Binni, p. 218 n.

۲۵. بزرگداشت لوسیان در Binni, p. 209; Marzot, *Gran Cesarotti*, pp. 46 ff. حمله به ارسطو و «پرسش ابلهانه» نویسندگان باستان در *Opere scelte* (2, 304) "Ragionamento sopra l'origine e i progressi dell'arte poetica" (1762), in *Opere scelte*, *1*, 240, 247: "La sua purgazione degli affetti è particolare e bizzarra."

26. On Metastasio, *Opere scelte*, 2, 273, 283: "Uno dei più sovrani Poeti che sieno mai stati al mondo." On *Ortis, Epistolario* (Florence, 1811), 3, 359–60.

27. *Opere*, 37, 309; *Opere scelte*, 1, 239: "Le irregolarità e carnificine del teatro inglese."

28. E.g. *Opere scelte*, 1, 218: "Uno de' più elevati ingegni d'Italia."

29. "Ragionamento preliminare storico-critico alla Iliade," in *Opere*, 6, 28: "La lingua naturale dei popoli."

30. *Opere scelte*, 1, 273: "Uno specchio dei pericoli nostri."

31. *Ibid.*, p. 204: "orecchia armonizzata, fantasia desta, cuore presto a rispondere con fremito istantaneo alle minime vibrazioni del sentimento, prontezza a trasportarsi nella situazion dell' autore, celerità nel cogliere i cenni occulti e i lampi fuggitivi dell' espressione."

32. *Ibid.*, p. 363.

33. *La frusta letteraria*, 1, 258. The verse is by Giambattista Zappi.

34. *Ibid.*, 2, 92: "Le ridenti rose de' dolci labri . . . dardi usciti della faretra di Cupido."

35. *Ibid.*, 1, 369 ff.

36. *Ibid.*, 2, 40–1.

37. *Ibid.*, p. 116: "manca il potere di farsi leggere rapidamente e con diletto . . . una buona dose di risolutezza e di pazienza."

38. *Ibid.*, p. 32: "Bisogna troppo studiarlo per capirlo bene."

39. *Ibid.*, 1, 192, 342; 2, 260.

40. *Ibid.*, 1, 203–4: "lo scrivere vivo vivissimo e tutto pittoresco."

41. *Ibid.*, p. 317: "nel dire cose naturali, cose belle, cose grandi, cose molte, con semplicità, con forza, con entusiasmo." Cf. p. 152: "Nessuno può giudicare di poesia se non ha un' anima poetica."

۴۲. این مطلب به نحو قانع کننده‌ای در کتاب زیر به ثبوت رسیده است:

Albertina Devalle. *La critica letteraria*, pp. 69 ff.

42. This is convincingly demonstrated in Albertina Devalle, *La critica letteraria*, pp. 69 ff.

43. *Prefazioni*, ed. Piccioni, p. 115; on Berni, *Frusta*, 1, 212 ff.

44. *Frusta*, 1, 60, 64: "Nessuno d'essi [Dante, Petrarca, Boiardo, Ariosto] ha avuto un pensare così chiaro e così preciso come quello di Metastasio. . . . sentimenti ed affetti, che Locke e Addison potettero appena esprimere in prosa."

45. *Prefazioni*, p. 52: "Il poeta delle dame."

46. *Ibid.*, p. 265: "presque tout ce qu'il a dit de Shakespeare n'est qu'insolence, que malignité, que brutalité et que sottise." *Frusta*, 1, 211.

47. *Frusta*, 1, 333 ff.

48. *Journey from London to Genoa through England, Portugal and Spain* (3d ed. London, 1770), 3, esp. 18, 26 (letter 57); *Tolondron* (Lon-

don, 1786), pp. 165 ff.

49. *Prefazioni*, pp. 218, 225.

50. *Frusta*, *1*, 89, 213, 246–8; 2, 300. Diogene Mastigoforo quotes Johnson; *Frusta*, *1*, 13–4, 93. High praise of *Rasselas* in *La scelta delle lettere familiari* (Bari, 1912), pp. 142–3.

51. *Prefazioni*, p. 254: "Depuis qu'il y a eu deux nations dans ce monde, parlant chacune sa langue, il a été impossible de trouver un goût commun aux deux."

کتاب‌شناسی: لسینگ و پیشینیان او

پیشینیان

نقد و نظریهٔ ادبی در قرن هجدهم آلمان: فقط تاریخچه‌ای مختصر دربارهٔ نقد موجود است:

Sigmund von Lempicki, "Literarische Kritik," in *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*, ed. P. Merker and W. Stammler (Berlin, 1925-31), 2, 146-68.

دورهٔ پیش از لسینگ:

Emile Grucker, *Histoire des idées littéraires et esthétiques en Allemagne*, Paris, 1883; Friedrich Braitmaier, *Geschichte der poetischen Theorie und Kritik von den Diskursen der Mahler bis auf Lessing*, 2 vols. Frauenfeld, 1888-89 (منتشت ولی آموزنده) ; Alessandro Pellegrini, *Gottsched, Bodmer, Breitinger e la poetica dell'Aufklärung*, Catania, 1952.

Aesthetics: besides Bäumler, *Kants Kritik*, see Rudolf Sommer, *Grundzüge einer Geschichte der deutschen Psychologie und Ästhetik von Wolff–Baumgarten bis Kant–Schiller*, Würzburg, 1892.

Baumgarten: *Reflections on Poetry, Meditationes philosophicae*, trans., with the original text, by K. Aschenbrenner and William B. Holther, Berkeley, 1954 (there is a rare reprint of the *Meditationes*, ed. Croce, Naples, 1900, and a German trans. in Albert Riemann, quoted below). See also *Aesthetica* (with *Meditationes*), Bari, 1936. On Baumgarten: Ernst Bergmann, *Die Begründung der deutschen Aesthetik durch A. G. Baumgarten und G. F. Meier*, Leipzig, 1911; Benedetto Croce, "Rileggendo l'Aesthetica' del Baumgarten," in *Ultimi saggi* (Bari, 1948), pp. 79–105, 1st printing 1932; Albert Riemann, *Die Aesthetik A. G. Baumgartens*, Halle, 1928.

J. E. Schlegel: *Aesthetische und dramaturgische Schriften*, ed. Johann von Antoniewicz, Deutsche Litteraturdenkmale, No. 26, Heilbronn, 1887; Elizabeth M. Wilkinson, *Johann Elias Schlegel, a German Pioneer in Aesthetics*, Oxford, 1945

(کتاب خوبی است ولی دربارهٔ شلگل غلوّ کرده است).

Bodmer: no modern edition. On Bodmer: Max Wehrli, *Johann Jakob Bodmer und die Geschichte der Literatur* (Frauenfeld, 1936) contains a bibliography.

Mendelssohn: many reprints. I use *Schriften zur Philosophie, Aesthetik, und Apologetik*, ed. Moritz Brach, 2 vols. Leipzig, 1880. On Mendelssohn: Ludwig Goldstein, *Moses Mendelssohn und die deutsche Ästhetik*, Königsberg, 1904.

Winckelmann: *Sämtliche Werke*, ed. J. Eiselin, 12 vols. Donaueschingen, 1825–29. Life: Carl Justi, *Winckelmann, sein Leben, seine Werke und Zeitgenossen*, 3 vols. Leipzig, 1866–72. Comment: G. Baumecker, *Winckelmann in seinen Dresdener Schriften*, Berlin, 1933 (good on sources); F. Schultz, *Klassik und Romantik der Deutschen*, Vol. *1*, *Stuttgart*, 1935 (has a good chapter: pp. 65–138); and in English, besides W. Pater's 1867 essay, see H. C. Hatfield, *Winckelmann and His German Critics, 1755–81*, New York, 1943.

لسینگ

نقل قولها از *Werke*, ed. Franz Bornmüller (5 vols. Bibliographisches Insti-tut, Leipzig, 1884) و درصورت لزوم از *Sämtliche Werke*, ed. K. Lachmann and F. Muncker, 23 vols. Leipzig, 1886-1924 است که دربارداشتها به آن با عنوان اختصاری Muncker اشاره شده است.

Lessings Briefwechsel mit Mendelssohn und Nicolai über das Trauerspiel was ed. by Robert Petsch, Leipzig, 1910. See also *Laokoon*, with very full notes by Hugo Blümner (2d ed. Berlin, 1880), 756 pp. An American ed. of the German text with commentary (and a reprint of the pieces by Herder and Goethe) was ed. by William G. Howard, New York, 1910.

از میان نوشته‌های فراوان دربارهٔ لسینگ، آثار زیر را مفید یافتم:

Alexander Aronson, *Lessing et les classiques français*, Montpellier, 1935.

Margaret Bieber, *Laocoon. The Influence of the Group since Its Rediscovery*, New York, 1942.

Josef Clivio, *Lessing und das Problem der Tragödie*, Wege zur Dichtung, No. 5, Zurich, 1928 (خوب)

Max Kommerell, *Lessing und Aristoteles. Untersuchung über die Theorie der Tragödie*, Frankfurt, 1940

(بغایت عالمانه و موشکافانه: دربارهٔ کرنی و ارسطو نیز هست).

Folke Leander, *Lessing als aesthetischer Denker*, Göteborg, 1942.

Fred O. Nolte, "Lessing's Correspondence with Mendelssohn and

Nicolai," in *Harvard Studies and Notes in Philology and Literature*, 13 (1931), 309–32.

Fred O. Nolte, *Lessing's Laokoon*, Lancaster, Pa., 1930.

Camille Pitollet, *Contributions à l'étude de l'hispanisme de G. E. Lessing*, Paris, 1909.

J. G. Robertson, *Lessing's Dramatic Theory. Being an Introduction to and Commentary on His Hamburgische Dramaturgie* (Cambridge, 1939), 544 pp. (مهم)

Erich Schmidt, *Lessing*, 3 vols. Berlin, 1884–92; 3d ed. 2 vols. Berlin, 1909.

Curtis C. D. Vail, *Lessing's Relation to the English Language and Literature*, Columbia University Germanic Studies, new ser. No. 3, New York, 1936.

———. "Lessing's Attitude toward Storm and Stress," *PMLA*, 65 (1950), 805–23.

Oskar Walzel, "Lessings Begriff des Tragischen," in *Vom Geistesleben alter und neuer Zeit*, Leipzig, 1922.

Benno von Wiese, *Lessing. Dichtung, Aesthetik, Philosophie*, Leipzig, 1931.

The *Hamburgische Dramaturgie* is cited as *HD* and the *Laokoon* as *La.*

یادداشتها: لسینگ و پیشینیان او

۱. توصیفی کامل در منبع زیر که دنباله‌اش چاپ نشده است:

Bruno Markwardt, *Geschichte der deutschen Poetik. I: Barock und Frühaufklärung*, Berlin, 1937.

2. *Aesthetica*, par. 1: "Scientia cognitionis sensitivae."

3. *Meditationes*, par. 9: "Oratio sensitiva perfecta est Poema."

۴. تعبیر K. Aschenbrenner و William B. Holther در مقدمه بر ترجمهٔ آنها از *Meditationes*، مثلا ص ۶.

5. *Meditationes*, pars. 19, 39, 52, 53, 68, 70: "nexus est poeticus . . . figmenta heterocosmica . . . utopica."

6. *Aesthetica*, par. 1.

7. *Aesthetische und dramaturgische Schriften*, ed. Antoniewicz, 71 ff., 222: "Entzückung."

8. *Critische Betrachtungen über die poetischen Gemählde der Dichter* (Zurich, 1741), p. 81: "Ohne diese Dinge wäre Dantes nicht mehr Dantes."

9. *Neue critische Briefe* (Zurich, 1749), preface: "Ein nützlicher Kaufmann."

10. See above, p. 194 and n. 3 on p. 293.

11. *Critische Abhandlung von dem Wunderbaren in der Poesie*

(Zurich, 1740), p. 165: "Die Kräfte der Natur in der Überbringung in den Stand der Wirklichkeit nachzuahmen."

12. *Ibid.*, pp. 31–2: ". . . dass sie die Materie ihrer Nachahmung allzeit lieber aus der möglichen als aus der gegenwärtigen Welt nimmt."

Anklagung des verderbten Geschmackes (Frankfurt, 1728), p. 112. .۱۳

Neue critische Briefe (Zurich, 1749), pp. 19, 21. بودمر به مقایسهٔ شاعر با پروته توسط شفنسبری اشاره می کند.

14. In *Briefe die neueste Literatur betreffend* (1761), letters 166–70. Reprinted in *Schriften zur Philosophie*, ed. Brach, 2, 302–18.

15. "Über die Hauptgrundsätze der schönen Künste und Wissenschaften" (1757), in *Schriften*, ed. Brach, pp. 143–68.

16. *Morgenstunden* (Berlin, 1785), sec. 7, pp. 120–1: "Billigungsvermögen, ruhiges Wohlgefallen."

17. "Betrachtungen über die Quellen und Verbindungen," in *Bibliothek der schönen Wissenschaften, 1* (1759), 298: "Das Genie erfordert eine Vollkommenheit aller Seelenkräfte, und eine Übereinstimmung derselben zu einem Endzwecke."

18. "Rhapsodie über die Empfindungen" (1761), in *Schriften*, ed. Brach, 2, 107: "Wir haben gesehen, dass eine gewisse Fertigkeit dazu erfordert wird, sich der Täuschung zu überlassen, und ihr zum besten dem Bewusstsein des Gegenwärtigen zu entsagen, so lange sie Vergnügen machen: sobald sie aber unangenehm zu werden anfängt, die Aufmerksamkeit zurückzurufen, und den Geist gegenwärtig sein zu lassen." *Morgenstunden*, p. 57: "Wir nehmen wirklichen Anteil an nicht wirklichen Empfindungen und Handlungen weil wir von dem Nichtwirklichsein, zu unserm Vergnügen, vorsätzlich abstrahieren."

19. "Eine edle Einfalt und eine stille Grösse," in *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke* (1755), in the passage on Laocoon.

20. For proof see K. K. Eberlein, "Winckelmann und Frankreich," in *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, 11* (1933), 592–610.

See "Versuch einer Allegorie" (1766) in *Sämtliche werke* (Donaues- .۲۱
chingen, 1825-29), Vol. 9. نزد نقاشان این نوعی تمایل شناسی است.

22. *Geschichte der Kunst des Alterthums*, Bk. 8, in *Sämtliche Werke*, 5, 171 ff.

23. *Hamburgische Dramaturgie* [*HD*], No. 96; *Werke*, 4, 423: "Doch was halte ich mich mit diesen Schwätzern auf? Ich will meinen Gang gehen und mich unbekümmert lassen, was die Grillen am Wege schwirren. Auch ein Schritt aus dem Wege, um sie zu zertreten, ist schon zu viel. Ihr Sommer ist so leicht abgewartet!"

24. Saintsbury, 3, 34

25. *HD*, No. 15; *Werke*, *4*, 69: "Othello ist das vollständigste Lehrbuch über diese traurige Raserei."

26. *Ibid.*, p. 68: "Ich kenne nur eine Tragödie, an der die Liebe selbst arbeiten helfen, und das ist 'Romeo und Juliet' vom Shakespear."

27. *HD*, No. 11; *Werke*, *4*, 52–3.

۲۸. *HD*, No. 73; *Werke*, *4*, *326*: "Aber was man von dem Homer gesagt hat, es lasse sich dem Herkules eher seine Keule als ihm ein Vers abringen, das lässt sich vollkommen auch vom Shakespear sagen. Auf die geringste von seinen Schönheiten ist ein Stempel gedruckt, welcher gleich der ganzen Welt zuruft: Ich bin Shakespears! Und wehe der fremden Schönheit,die das Herz hat, sich neben ihr zu stellen." این مطلب احتمالاً ملهم از کاربرد همین تشبیه توسط دیدرو است:

Lettre sur les sourds et muets (1751), in *Œuvres*, ed. Assézat and Tourneux, *I*, 377-8.

29. *HD*, No. 93; *Werke*, *4*, 411 n.: "Es treten eine Menge der wunderlichsten Narren nacheinander auf, man weiss weder wie, noch warum."

30. *Laokoon* [*La.*], sec. 25; *Werke*, *3*, 162 ff.

31. *HD*, No. 59; *Werke*, *4*, 263: "er ist zugleich so gemein und so kostbar, so kriechend und so hochtrabend."

32. Intro. to Thomson; *Sämtliche Werke*, ed. Lachmann and Muncker, 7, 68: "so wollte ich auch unendlich lieber der Urheber des *Kaufmanns von London* als des *sterbenden Cato* sein."

33. See Curtis C. D. Vail, "Originality in Lessing's *Theatralische Bibliothek*," *Germanic Review*, *9* (1934), 96.

34. *La.*, appendix 2; *Werke*, *3*, 221–3.

35. Muncker, *5*, 442.

36. Muncker, *5*, 408–9.

37. Robertson, *Lessing's Dramatic Theory*, p. 176.

38. *La.*, sec. 25; *Werke*, *3*, 166–7.

39. *La.*, sec. 20; *Werke*, *3*, 133–4.

40. *HD*, No. 37; *Werke* *4*, 163.

41. See the elaborate proof in Camille Pitollet, *Contribution à l'étude de l'hispanisme de G. E. Lessing* (Paris, 1909), 342 pp.

42. *HD*, No. 97; *Werke*, *4*, 425. See Robertson, p. 309.

43. Written in 1760, published posthumously, 1790. Muncker, *8*, 291–377.

44. *HD*, No. 49; *Werke*, *4*, 220: "der tragischste von allen tragischen Dichtern."

45. *HD*, No. 91; *Werke*, *4*, 400–1.

46. *HD*, No. 70; *Werke*, *4*, 314 ff.

47. In *Theatralische Bibliothek* (1754); Muncker, *4*, 131–74, 180–93.

48. Muncker, 6, 167–242; 5, 272–309.
49. *IID*, No. 69; *Werke*, 4, 311; Muncker, 20, 266.
50. E.g. Muncker, 4, 14–5, 409–5.
51. Muncker, 18, 170.
52. Muncker, 17, 234: mit dem Geiste des Shakespear genährt."
53. Muncker, 17, 244–9.
54. Letter to Wieland (February 8, 1775); Muncker, 22, 303.
۵۵. یعنی در *Götter, Helden und Wieland*. لسینگ گفتهٔ گوته را سوءتعبیر می کند و گمان می برد که به اوریپید حمله کرده است.
56. Muncker, 16, 535.
57. Letter to Eschenburg, October 26, 1774; Muncker, 18, 115 ff.:
Glauben Sie wohl, dass je ein römischer oder griechischer Jüngling sich *so* und *darum* das Leben genommen? Gewiss nicht. Die wussten sich vor der Schwärmerei der Liebe ganz anders zu schützen . . . Solche kleingrosse, verächtlich schätzbare Originale hervorzubringen, war nur der christlichen Erziehung vorbehalten, die ein körperliches Bedürfnis so schön in eine geistige Vollkommenheit zu verwandeln weiss. Also, lieber Goethe, noch ein Kapitelchen zum Schluss; und je cynischer je besser!
58. *Literaturbriefe*, No. 33. Muncker, 8, 75–7.
۵۹. Muncker, 14, 290: «چیزی که در کنار راه می یابید.»
60. *IID*, No. 95; *Werke*, 4, 419–20: "Ich erinnere hier meine Leser, dass diese Blätter nichts weniger als ein dramatisches System enthalten sollen. Ich bin also nicht verpflichtet, alle die Schwierigkeiten aufzulösen, die ich mache. Meine Gedanken mögen immer sich weniger verbinden, ja wohl gar sich zu widersprechen scheinen: wenn es denn nur Gedanken sind, bei welchen sie Stoff finden, selbst zu denken. Hier will ich nichts als *Fermenta cognitionis* ausstreuen."
61. 1756–57. See *Lessings Briefwechsel mit Mendelssohn und Nicolai*, ed. Robert Petsch, Leipzig, 1910.
62. *Historia naturalis*, XXXVI, 37.
63. J. J. Winckelmann, *Ausgewählte Schriften und Briefe*, ed. Walther Rehm (Wiesbaden, 1948), p. 20:
Bei allen Leidenschaften eine grosse und gesetzte Seele . . . dieser Schmerz äussert sich dennoch mit keiner Wut in dem Gesichte und in der ganzen Stellung. Er erhebt kein schreckliches Geschrei, wie Virgil von seinem Laokoon singt. Die Öffnung des Mundes gestattet es nicht; es ist viel mehr ein ängstliches und beklemmtes Seufzen . . . Der Schmerz des Körpers und die Grösse der Seele sind durch den ganzen Bau der Figur mit gleicher Stärke ausgeteilt und gleichsam abgewogen. Laokoon leidet, aber er leidet wie des Sophokles Philoktetes: sein Elend geht uns bis an die

Seele; aber wir wünschten, wie dieser grosse Mann das Elend ertragen zu können.

The reference is to the *Aeneid*, II, 199.

64. Winckelmann, p. 20: "Eine edle Einfalt und eine stille Grösse." Note that Dufresnoy speaks of "majestas gravis et requies secura" in his *De arte graphica* (1668).

65. *l.a.*, sec. 2; *Werke*, 3, 11: "Wenn es wahr ist, dass das Schreien bei Empfindung körperlichen Schmerzes, besonders nach der alten griechischen Denkungsart gar wohl mit einer grossen Seele bestehen kann: so kann der Ausdruck einer solchen Seele die Ursache nicht sein, warum demohngeachtet der Künstler in seinem Marmor dieses Schreien nicht nachahmen wollen."

66. *l.a.*, sec. 2; *Werke*, 3, 18: "Er muss Schreien in Seufzen mildern; nicht weil das Schreien eine unedle Seele verrät, sondern weil es das Gesicht auf eine ekelhafte Weise verstellt."

67. *l.a.*, sec. 4; *Werke*, 3, 24.

68. *l.a.*, sec. 16; *Werke*, 3, 109:

> Wenn es wahr ist, dass die Malerei zu ihren Nachahmungen ganz andere Mittel oder Zeichen gebraucht als die Poesie, jene nämlich *Figuren und Farben* in dem Raume, diese aber *artikulierte Töne* in der Zeit; wenn unstreitig die *Zeichen* ein bequemes Verhältniss zu dem *Bezeichneten* haben müssen: so können nebeneinander geordnete Zeichen auch nur Gegenstände, die nebeneinander, oder deren Teile nebeneinander existieren, aufeinander folgende Zeichen aber auch nur Gegenstände ausdrücken, die aufeinander oder deren Teile aufeinander folgen. Gegenstände, die nebeneinander oder deren Teile nebeneinander existieren, heissen Körper. Folglich sind *Körper* mit ihren sichtbaren Eigenschaften die eigentlichen *Gegenstände der Malerei*. Gegenstände, die aufeinander oder deren Teile aufeinander folgen, heissen überhaupt Handlungen. Folglich sind *Handlungen* der eigentliche *Gegenstand der Poesie*. Doch alle Körper existieren nicht allein in dem Raume, sondern auch in der Zeit. Sie dauern fort und können in jedem Augenblicke ihrer Dauer anders erscheinen und in anderer Verbindung stehen. Jede dieser augenblicklichen Erscheinungen und Verbindungen ist die Wirkung einer vorhergehenden und kann die Ursache einer folgenden und sonach gleichsam das Zentrum einer Handlung sein. Folglich kann die *Malerei* auch *Handlungen* nachahmen, aber nur *andeutungsweise durch Körper*. Auf der anderen Seite können Handlungen nicht für sich selbst bestehen, sondern müssen gewissen Wesen anhängen. Insofern nun diese Wesen Körper sind oder als Körper betrachtet werden, schildert die *Poesie* auch *Körper*, aber nur *andeutungsweise durch Handlungen*. Die Malerei kann in ihren koexistierenden Komposi-

tionen nur einen einzigen Augenblick der Handlung nutzen und muss daher den *prägnantesten* wählen, aus welchem das Vorhergehende und Folgende am begreiflichsten wird. Ebenso kann auch die Poesie in ihren fortschreitenden Nachahmungen nur eine einzige Eigenschaft der Körper nutzen und muss daher diejenige wählen, welche das *sinnlichste Bild* des Körpers von der Seite erweckt, von welcher sie ihn braucht.

69. *La.*, sec. 18; *Werke*, 3, 117: "ein Eingriff des Malers in das Gebiet des Dichters, den der gute Geschmack nie billigen wird."

70. Dialogue 20, p. 911, as quoted by Lessing, *La.*, sec. 8; *Werke*, 3, 69.

71. *La.*, sec. 17; *Werke*, 3, 111 f.

72. *Orlando Furioso*, VII, 11–15.

73. *Iliad*, III, 156 ff.

74. *La.*, sec. 21; *Werke*, 3, 140–1: "Was Homer nicht nach seinen Bestandteilen beschreiben konnte, lässt er uns in seiner Wirkung erkennen. Malt uns, Dichter, das Wohlgefallen, die Zuneigung, die Liebe, das Entzücken, welches die Schönheit verursacht, und ihr habt die Schönheit selbst gemalt."

75. Act I, sc. 4: "Oder meinen Sie, Prinz, dass Raffael nicht das grösste malerische Genie gewesen wäre, wenn er unglücklicherweise ohne Hände wäre geboren worden?"

76. *La.*, appendix 2; *Werke*, 3, 238: "Ich behaupte, dass nur das die Bestimmung einer Kunst sein kann, wozu sie einzig und allein geschickt ist, und nicht das, was andere Künste ebenso gut, wo nicht besser können als sie. Ich finde bei dem Plutarch ein Gleichnis, das dieses sehr wohl erläutert. 'Wer,' sagt er (*de Audit.* p. 43. *Edit. Xyl.*) 'mit dem Schlüssel Holz spalten und mit der Axt Türen öffen will, verdirbt nicht sowohl beide Werkzeuge, als dass er sich selbst des Nutzens beider Werkzeuge beraubt.'"

77. Muncker, *17*, 290–1:

Aber das ist gewiss, dass je mehr sich die Malerei von den natürlichen Zeichen entfernt, oder die natürlichen mit willkürlichen vermischt, desto mehr entfernt sie sich von ihrer Vollkommenheit: wie hingegen die Poesie sich um so mehr ihrer Vollkommenheit nähert, je mehr sie ihre willkürlichen Zeichen den natürlichen näher bringt. Folglich ist die höhere Malerei die, welche nichts als natürlichen Zeichen im Raume braucht, und die höhere Poesie die, welche nichts als natürliche *Zeichen* in der Zeit braucht. . . . Die Poesie muss schlechterdings ihre willkürlichen Zeichen zu natürlichen zu erheben suchen; und nur dadurch unterscheidet sie sich von der Prose, und wird Poesie. Die Mittel, wodurch sie dieses tut, sind der Ton, die Worte,* die Stellung der Worte, das

* اوردن واژه‌ها در این فهرست شگفت‌آور است. احتمال می‌رود که نامه را بدقت استنساخ نکرده باشند و درست ◊

Silbenmass, Figuren und Tropen, Gleichnisse, u.s.w. Alle diese Dinge bringen die willkürlichen Zeichen den natürlichen näher; aber sie machen sie nicht zu natürlichen Zeichen: folglich sind alle Gattungen, die sich nur dieser Mittel bedienen, als die niedern Gattungen der Poesie zu betrachten; und die höchste Gattung der Poesie ist die, welche die willkürlichen Zeichen gänzlich zu natürlichen macht. Das aber ist die dramatische: denn in dieser hören die Worte auf, willkürliche Zeichen zu sein, und werden natürliche Zeichen willkürlicher Dinge. Dass die dramatische Poesie die höchste, ja die einzige Poesie ist, hat schon Aristoteles gesagt, und er gibt der Epopee nur in so fern die zweite Stelle, als sie grössenteils dramatisch ist, oder sein kann.

78. *La.*, appendix 2; *Werke*, 3, 215: "Da nämlich die Kraft der natürlichen Zeichen in ihrer Ähnlichkeit mit den Dingen besteht, so führt sie anstatt dieser Ähnlichkeit, welche sie nicht hat, eine andere Ähnlichkeit ein, welche das bezeichnete Ding mit einem anderen hat, dessen Begriff leichter und lebhafter erneuret werden kann."

79. Margaret Bieber, *Laocoon* (New York, 1942), p. 14.

80. *La.*, appendix 2; *Werke*, 3, 221: "Die höchste körperliche Schönheit existiert nur in dem Menschen, und auch nur in diesem vermöge des Ideals."

81. *Ibid.*

82. *La.*, appendix 2; *Werke*, 3, 243: "Ja ich möchte fragen, ob es nicht zu wünschen wäre, die Kunst, mit Ölfarben zu malen, möchte gar nicht sein erfunden worden."

83. *A Philosophical Inquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (2d ed. 1757), pp. 332, 338.

84. Muncker, 17, 66: "Sie soll unsre Fähigkeit, Mitleid zu fühlen, erweitern. . . . Der mitleidigste Mensch ist der beste Mensch. . . . Wer uns also mitleidig macht, macht uns besser und tugendhafter."

85. *Ibid.*, pp. 67–8.

86. *La.*, sec. 4; *Werke*, 3, 53.

87. *HD*, Nos. 101–4; *Werke*, 4, 415: "Über den gutherzigen Einfall, den Deutschen ein Nationaltheater zu verschaffen, da wir Deutsche noch keine Nation sind! Ich rede nicht von der politischen Verfassung, bloss von dem sittlichen Charakter. Fast sollte man sagen, dieser sei, keinen eigenen haben zu wollen. Wir sind noch immer die geschworenen Nachahmer alles Ausländischen . . ."

88. *HD*, Nos. 101–4; *Werke*, 4, 448: "Man nenne mir das Stück des grossen Corneille, welches ich nicht besser machen wollte. Was gilt die Wette?"

89. *HD*, Nos. 101–4; *Werke*, 4, 446: "Indes steh' ich nicht an, zu

۵ أن «der Ton der Worte» باشد [ولك].

bekennen (und sollte ich in diesen erleuchteten Zeiten auch darüber ausgelacht werden!), dass ich sie für ein ebenso unfehlbares Werk halte, als die 'Elemente' des Euklides nur immer sind . . . Besonders getraue ich mir von der Tragödie . . . unwidersprechlich zu beweisen, dass sie sich von der Richtschnur des Aristoteles keinen Schritt entfernen kann, ohne sich ebenso weit von ihrer Vollkommenheit zu entfernen."

90. *HD*, No. 74; *Werke*, *4*, 328: "Zwar mit dem Ansehen des Aristoteles wollte ich bald fertig werden, wenn ich es nur auch mit seinen Gründen zu werden wüsste."

91. *HD*, Nos. 101–4; *Werke*, *4*, 447–8:

> Nach dieser Überzeugung nahm ich mir vor, einige der berühmtesten Muster der *französischen* Bühne ausführlich zu beurteilen. Denn diese Bühne soll ganz nach den Regeln des Aristoteles gebildet sein; und besonders hat man uns Deutsche bereden wollen, dass sie nur durch diese Regeln die Stufe der Vollkommenheit erreicht habe, auf welcher sie die Bühnen aller neueren Völker so weit unter sich erblicke. Wir haben das auch lange so fest geglaubt, dass bei unsern Dichtern den Franzosen nachahmen ebensoviel gewesen ist, als nach den Regeln der Alten arbeiten. Indes konnte das Vorurteil nicht ewig gegen unser Gefühl bestehen. Dieses war glücklicherweise durch einige *englische* Stücke aus seinem Schlummer erweckt, und wir machten endlich die Erfahrung, dass die Tragödie noch einer ganz andern Wirkung fähig sei, als ihr Corneille und Racine zu erteilen vermocht. Aber geblendet von diesem plötzlichen Strahle der Wahrheit prallten wir gegen den Rand eines andern Abgrundes zurück. . . . wir waren auf dem Punkte, uns alle Erfahrungen der vergangenen Zeit mutwillig zu verscherzen und von den Dichtern lieber zu verlangen, dass jeder die Kunst aufs neue für sich erfinden solle. . . . die Gärung des Geschmacks . . . Gerade keine Nation hat die Regeln des alten Dramas mehr verkannt als die Franzosen.

92. *HD*, No. 46; *Werke*, *4*, 206: "Möchten meinetwegen Voltairens und Mafleis 'Merope' acht Tage dauern und an sieben Orten in Griechenland spielen. Möchten sie aber auch nur die Schönheiten haben, die mich diese Pedanterien vergessen machen!"

93. *HD*, No. 7; *Werke*, *4*, 34: "Das Genie lacht über alle die Grenzscheidungen der Kritik."

94. *HD*, No. 34; *Werke*, *4*, 149: "Dem Genie ist es vergönnt, tausend Dinge nicht zu wissen, die jeder Schulknabe weiss; nicht der erworbene Vorrat seines Gedächtnisses, sondern das, was es aus sich selbst, aus seinem eigenen Gefühl hervorzubringen vermag, macht seinen Reichtum aus."

95. *HD*, No. 96; *Werke*, *4*, 422:

. . . wir haben, dem Himmel sei Dank, jetzt ein Geschlecht selbst von Kritikern, deren beste Kritik darin besteht,—alle Kritik verdächtig zu machen. "Genie! Genie!" schreien sie. "Das Genie setzt sich über alle Regeln hinweg! Was das Genie macht, ist Regel!" So schmeicheln sie dem Genie; ich glaube, damit wir sie auch für Genies halten sollen. Doch sie verraten zu sehr, dass sie nicht einen Funken davon in sich spüren, wenn sie in einem und eben demselben Atem hinzusetzen: "die Regeln unterdrücken das Genie!"—Als ob sich Genie durch etwas in der Welt unterdrücken liesse! Und noch dazu durch etwas, das, wie sie selbst gestehen, aus ihm hergeleitet ist. Nicht jeder Kunstrichter ist Genie: aber jedes Genie ist ein geborner Kunstrichter. Es hat die Probe aller Regeln in sich.

96. *HD*, No. 96; *Werke*, *4*, 429: "Wer richtig räsonniert, erfindet auch, und wer erfinden will, muss räsonnieren können."

97. *HD*, No. 48; *Werke*, *4*, 217–8:

In den Lehrbüchern sondre man sie so genau voneinander ab als möglich; aber wenn ein Genie höherer Absichten wegen mehrere derselben in einem und demselben Werke zusammenfliessen lässt, so vergesse man das Lehrbuch und untersuche bloss, ob es diese höhere Absichten erreicht hat. Was geht mich es an, ob so ein Stück des Euripides weder ganz Erzählung noch ganz Drama ist? Nennt es immerhin einen Zwitter: genug, dass mich dieser Zwitter mehr vergnügt, mehr erbaut, als die gesetzmässigsten Geburten eurer korrekten Racinen, oder wie sie sonst heissen. Weil der Maulesel weder Pferd noch Esel ist, ist er darum weniger eines von den nutzbarsten lasttragenden Tieren?

98. *HD*, No. 30; *Werke*, *4*, 133: "Das Genie können nur Begebenheiten beschäftigen, die ineinander gegründet sind, nur Ketten von Ursachen und Wirkungen. Diese auf jene zurückzuführen, jene gegen diese abzuwägen, überall das Ungefähr auszuschliessen, alles, was geschieht, so geschehen zu lassen, dass es nicht anders geschehen können: das, das ist seine Sache."

99. *HD*, No. 24; *Werke*, *4*, 108: "Die Tragödie ist keine dialogierte Geschichte."

100. *HD*, No. 32; *Werke*, *4*, 141:

Unzufrieden, ihre Möglichkeit bloss auf die historische Glaubwürdigkeit zu gründen, wird er suchen, die Charaktere seiner Personen so anzulegen; wird er suchen, die Vorfälle, welche diese Charaktere in Handlung setzen, so notwendig einen aus dem andern entspringen zu lassen; wird er suchen, die Leidenschaften nach eines jeden Charakter so genau abzumessen; wird er suchen, diese Leidenschaften durch so allmählige Stufen durchzuführen, dass wir überall nichts als den natürlichsten, ordentlichsten Ver-

lauf wahrnehmen.

101. *HD*, No. 32; *Werke*, 4, 142: "die verborgne Organisation."

102. *HD*, No. 19; *Werke*, 4, 86: "die innere Wahrscheinlichkeit."

103. *HD*, No. 32; *Werke*, 4, 142: "auch uns könne ein ähnlicher Strom dahin reissen, Dinge zu begehen, die wir bei kaltem Geblüte noch so weit von uns entfernt zu sein glauben."

104. *HD*, No. 75; *Werke*, 4, 333: "es ist die Furcht, welche aus unserer Ähnlichkeit mit der leidenden Person für uns selbst entspringt . . . es ist die Furcht, dass wir der bemitleidete Gegenstand selbst werden können."

105. *HD*, No. 75; *Werke*, 4, 335: "Von gleichem Schrot und Korn." Cf. *eiusdem farinae*.

106. *HD*, No. 75; *Werke*, 4, 334: "eines von den unsrigen."

107. *Zwei Abhandlungen über die Aristotelische Theorie des Drama*, Berlin, 1880.

108. *HD*, No. 78; *Werke*, 4, 348: "diese Reinigung beruht in nichts anders als in der Verwandlung der Leidenschaften in tugendhafte Fertigkeiten."

109. *HD*, No. 2; *Werke*, 4, 11: "Die Schule der moralischen Welt."

110. *HD*, No. 77; *Werke*, 4, 345: "Bessern sollen uns alle Gattungen der Poesie: es ist kläglich, wenn man dies erst beweisen muss; noch kläglicher ist es, wenn es Dichter gibt, die selbst daran zweifeln."

111. *Ibid.*: "Aber alle Gattungen können nicht alles bessern, wenigstens nicht jedes so vollkommen wie das andere; was aber jede am vollkommensten bessern kann, worin es ihr keine andere Gattung gleich zu tun vermag, das allein ist ihre eigentliche Bestimmung."

112. *HD*, No. 80; *Werke*, 4, 353: "Wozu die saure Arbeit der dramatischen Form; wozu ein Theater erbaut, Männer und Weiber verkleidet, Gedächtnisse gemartert, die ganze Stadt auf einen Platz geladen, wenn ich mit meinem Werke und mit der Aufführung desselben weiter nichts hervorbringen will als einige von den Regungen, die eine gute Erzählung, von jedem zu Hause in seinem Winkel gelesen, ungefähr auch hervorbringen würde?"

113. *HD*, No. 34; *Werke*, 4, 150:

> zu einer anderen Welt; zu einer Welt, deren Zufälligkeiten in einer andern Ordnung verbunden, aber doch ebenso genau verbunden sind als in dieser; zu einer Welt, in welcher Ursachen und Wirkungen zwar in einer andern Reihe folgen, aber doch zu eben der allgemeinen Wirkung des Guten abzwecken; kurz, zu der Welt eines Genies, das -es sei mir erlaubt, den Schöpfer ohne Namen durch sein edelstes Geschöpf zu bezeichnen!) das, sage ich, um das höchste Genie im kleinen nachzuahmen, die Teile der gegenwärtigen Welt versetzt, vertauscht, verringert, vermehrt, um sich ein eigenes Ganze daraus zu machen, mit dem es seine eigene

Absichten verbindet.

114. *HD*, No. 79; *Werke*, 4, 351:

Es sei: so wird es seinen guten Grund in dem ewigen unendlichen Zusammenhange aller Dinge haben. In diesem ist Weisheit und Güte, was uns in den wenigen Gliedern, die der Dichter heraus nimmt, blindes Geschick und Grausamkeit scheint. Aus diesen wenigen Gliedern sollte er ein Ganzes machen, das völlig sich rundet, wo eines aus dem andern sich völlig erklärt, wo keine Schwierigkeit aufstösst, derenwegen wir die Befriedigung nicht in seinem Plane finden, sondern sie ausser ihm in dem allgemeinen Plane der Dinge suchen müssen; das Ganze dieses sterblichen Schöpfers sollte ein Schattenriss von dem Ganzen des ewigen Schöpfers sein; sollte uns an den Gedanken gewöhnen, wie sich in ihm alles zum Besten auflöse, werde es auch in jenem geschehen; und er vergisst diese seine edelste Bestimmung so sehr, dass er die unbegreiflichen Wege der Vorsicht mit in seinen kleinen Zirkel flicht und geflissentlich unsern Schauer darüber erregt?—O, verschont uns damit, ihr, die ihr unser Herz in eurer Gewalt habt! Wozu diese traurige Empfindung? Uns Unterwerfung zu lehren? Diese kann uns nur die kalte Vernunft lehren; und wenn die Lehre der Vernunft in uns bekleiben soll, wenn wir bei unserer Unterwerfung noch Vertrauen und fröhlichen Mut behalten sollen, so ist es höchst nötig, dass wir an die verwirrenden Beispiele solcher unverdienten schrecklichen Verhängnisse so wenig als möglich erinnert werden. Weg mit ihnen von der Bühnel Weg, wenn es sein könnte, aus allen Büchern mit ihnen!

115. *HD*, No. 82; *Werke*, 4, 364: "Wir, die Religion und Vernunft überzeugt haben sollte, dass er ebenso unrichtig als gotteslästerlich ist?"

116. *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art* (2d ed. London, 1898), p. 265.

کتاب‌شناسی: اشتورم اوند درانگ و هردر

نقل قول از Gerstenberg. *Briefe über Merkwürdigkeiten der Litteratur* از چاپ Alexander von Weilen in Deutsche Litteraturdenkmale, 29-30, Stuttgart, 1890. است. نیز از چاپ Otto-kar Fischer در همین مجموعه، شمارهٔ ۱۲۸، برلین، ۱۹۰۲ است. برای بحثی مستوفا دربارهٔ این منتقد نك:

Albert Malte Wagner, *H.W. von Gerstenberg und der Sturm und Drang* (2 vols. Heidelberg, 1920-24) نیز مقدمه‌های چاپها ر O.Fischer, "Gerstenberg als Rezensent der Hamburgischen Neuen Zeitung, 1767-1771." *Euphorion*, 10 (1903), 57-76.

نقل قول از آثارهامان از *Sämtliche Werke*, ed. Josef Nadler, 5 vols. Vienna, 1949-53 (باعنوان اختصاری *Werke*) است. نامه‌ها از *Schriften*, ed. Friedrich Roth, 7 vols. Berlin, 1821-25 است: جلد هشتم در دو بخش است و بخش دوم آن حاوی فهرست اعلامی ارزشمند است. ۱۸۴۲-۱۸۴۳. کتاب زیر حاوی شرح حال و تفسیرهای مهمی است:
Josef Nadler, *J. G. Hamann*, Salzburg, 1949.

بهترین کتاب در کلیات مربوط به هامان
Rudolf Unger, *Hamann und die Aufklär-ung* (2 vols. Jena, 1911) است که باید *Hamanns Sprachtheorie*, Munich, 1905 تألیف همو را هم به آن افزود.

در تألیف زیر نیز بخشهای مهمی یافت می‌شود:
Carlo Antoni, *La lotta contro la ragione* (Florence, 1942), pp. 125-50.

دو کتاب زیر به انگلیسی درخور توجه نیستند:
Walter Lowrie, *J. G. Hamann: an Existentialist* (Princeton, 1950) and James C. O'Flaherty, *Unity and Language: a Study in the Philosophy of J. G. Hamann* (Chapel Hill, N.C., 1952)

آثار هردر را از تنها جلد کامل نوشته‌های او
Sämtliche Werke, ed. B. Suphan, completed by C. Redlich *et al.*, 33 vols. Berlin, 1877-1913

نقل کرده‌ام (عنوان اختصاری: Suphan).

در کتاب زیر نیز برگزیده‌ای از نوشته‌های انتقادی متقدم هردر یافت می‌شود:
Sturm und Drang: kritische Schriften, ed. Erich Loewenthal, Heidelberg, 1949.

کتاب زیر هنوز هم بهترین تألیف کلی در این باره است:
Rudolf Haym, *Herder*, 2 vols. Leipzig, 1877-85.

این کتاب نیز بررسی کوتاهی است به زبان انگلیسی:
Alexander Gillies, *Herder*, Oxford, 1945.

از میان نوشته‌های فراوان در این زمینه، آثار زیر را از همه سودمندتر یافته‌ام:

Robert T. Clark, "Herder's Conception of 'Kraft,'" *PMLA*, 57 (1942), 737–52.

Robert T. Clark, "Herder, Cesarotti, and Vico," *SP*, 44 (1947), 645–71.

Alexander Gillies, *Herder und Ossian*, Neue Forschung, 19, Berlin, 1933.

Sigmund Lempicki, *Geschichte der deutschen Literaturwissenschaft* (Göttingen, 1920), pp. 372 ff.

Friedrich Meinecke, *Die Entstehung des Historismus* (2 vols. Munich, 1936), 2, 383–479.

Martin Schütze, "The Fundamental Ideas in Herder's Thought," *MP*, 18 (1920–21), 65–78, 121–30; 19 (1921–22), 113–30, 361–82; 21

(1923–24), 29–48, 113–32.
Martin Schütze, "J. G. Herder," *Monatshefte für den deutschen Unterricht*, 36 (1944), 257–87.
Rudolf Stadelmann, *Der historische Sinn bei Herder*, Halle, 1928.
Gisela Ulrich, *Herders Beitrag zur Deutschkunde*, Würzburg, 1943.
Gottfried Weber, *Herder und das Drama*, Weimar, 1922.
Hans Wolff, "Der junge Herder und die Entwicklungsidee Rousseaus," *PMLA*, 57 (1942), 753–819.

گمان نمی‌کنم که در چارچوب اهداف ما نیازی به بحث دربارهٔ آثار کلوپشتوک باشد. مؤلف کتاب زیر داعیه‌های بسیار دربارهٔ اهمیت کلوپشتوک دارد ولی تنها مطلبی که به ثبوت می‌رساند این است که او نظرات رایج دربارهٔ شعر را، مثلا اینکه روح را به اهتزاز درمی‌آورد و طبیعت بشری به آن متمایل است و از این قبیل، بدیرفته بوده است.

K. A. Schleiden, *Klopstocks Dichtungstheorie* (Saarbrücken, 1954).

در کتاب زیر فصل خوبی تحت عنوان "The Revolution in Poetics" یافت می‌شود:

Roy Pascal, *The German Sturm und Drang*, Manchester, 1953.

یادداشتها: اشتورم اوند درانگ و هردر

1. Jakob M. R. Lenz, *Anmerkungen übers Theater*, Leipzig, 1774. Heinrich Leopold Wagner translated Mercier's *Du Théâtre*, Leipzig, 1776.

2. "Herzensausguss über Volks-Poesie," in *Deutsches Museum* (1776); reprinted e.g. in *Sturm und Drang: Kritische Schriften*, ed. Erich Loewenthal (Heidelberg, 1949), pp. 805–11.

3. "Über die Fülle des Herzens," in *Deutsches Museum* (1777); Loewenthal, *Sturm und Drang*, pp. 791 ff.; p. 798: "Was soll ich von Dir sagen, göttliche Dichtkunst? Du entströmst der Fülle des Herzens."

۴. مثلا نك قطعهٔ زیر دربارهٔ نبوغ:

Lavater, *Physiognomische Fragmente* (1775); Loewenthal, pp. 815 ff.

5. *Merkwürdigkeiten*, p. 40: "Eine Blumenlese romantischer Begebenheiten"; p. 42: "Die wunderbare Kraft einer schöpferischen Imagination."

6. *Ibid.*, p. 112: "Weg mit der Classification des Drama. . . . Nennen Sie diese *plays* . . . *history, tragedy, tragicomedy, comedy*, wie Sie wollen: ich nenne sie lebendige Bilder der sittlichen Natur."

7. *Ibid.*, p. 114.

8. *Ibid.*, p. 161: "ich sehe durchaus ein gewisses Ganze, das Anfang, Mittel und Ende, Verhaltniss, Absichten, contrastirte Charakter, und contrastirte Groupen hat."

9. *Ibid.*, p. 231: "Ich sage, ein Trauerspiel sei kein Gedicht."

10. *Ibid.*, pp. 131 ff.

11. *Ibid.*, pp. 58 ff., 233 ff.; on puns, pp. 126 ff.

12. *Ibid.*, pp. 215 ff.

13. *Ibid.*, pp. 230, 232: "Unter den witzigen Köpfen giebt es Stufen; unter den dichterischen Genies gar keine. Ein Poet ohne grosses Genie ist gar kein Poet."

14. *Rezensionen in der Hamburgischen Neuen Zeitung*, ed. Fischer, pp. 57, 92, 137, 138, 233. Cf. *Merkwürdigkeiten*, p. 277, on Dryden; p. 326 on *Rambler*.

Kanzler von Müller, quoted in H. H. Houben, *J. P. Eckermann* (2 ،۷۵ مدخلی از یادداشتهای روزانهٔ اکرمان مورخ ۲۲ ژوئن vols. Leipzig, 1925-28). 1, 288 ۱۸۲۷). "Diesen Hamann hält Goethe für den grössten Menschen des Jahrhunderts, er setzt ihn sogar über Kant." Zimmermann در نامه‌ای به Lavater (مورخ ۱۵ مارس ۱۷۷۵) از قول گوته نقل می‌کند که از هیچ نویسنده‌ای به اندازهٔ هامان چیز فرانگرفته است. کتاب زیر را ببینید:

Ch. Janentzky, *Lavaters Sturm und Drang* (Halle, 1928), p. 96.

۱۶. اشارات بسیار بیشتر به هملت و فالستف، *"caractère unique"*.

Werke, ed. Nadler, 2, 292. ولی بحثی تفصیلی وجود ندارد.

۱۷. *Werke*, *1*, 157: "alle unsere Erkenntnis sinnlich, figürlich." ابتهاجی ظاهری این دو اصطلاح از طرف مؤلف، کل نظریه را منتفی می‌سازد.

18. *Ibid.*, 2, 197: "Sinne und Leidenschaften reden und verstehen nichts als Bilder. In Bildern besteht der ganze Schatz menschlicher Erkenntniss und Glückseligkeit."

19. *Ibid.*: "Poesie ist die Muttersprache des menschlichen Geschlechts; wie der Gartenbau, älter als der Acker: Malerei,—als Schrift; Gesang,—als Deklamation; Gleichnisse,—als Schlüsse: Tausch, als Handel."

20. Letter to Herder, April, 1765; in *Schriften*, ed. Roth, 3, 333: "Aber *mythos*, Fabel und Erfindung, scheint mir immer dem *pathos* und Schwung der Empfindungen vorzugehen."

21. Letter to Herder, Dec. 27, 1767; *Schriften*, 3, 378: "Epos und Fabel ist der Anfang, und ausser dem nichts als Ode und Gesang."

22. *Werke*, *1*, 241: "Die wahre Poesie ist eine natürliche Art der Prophezeiung."

23. *Ibid.*, 2, 210-11: "Das Heil kommt von den Juden . . . Durch Wallfahrten nach dem glücklichen Arabien, durch Kreuzzüge nach den Morgenländern . . . Natur und Schrift also sind die Materialien des schönen, schallenden, nachahmenden Geistes."

۲۴. دربارهٔ آوازخوانی مردم لاتویا هنگام کار: *Ibid.*, 2, 215-6

24. *Ibid.*, 2, 215, 6, on Latvian people singing while working.

25. Bacon, e.g. *Ibid.*, 2, 197, 199, 202, 204, 207, 211. Lowth (with the

notes of Michaelis) is constantly referred to; *ibid.*, pp. 198, 214, 215.

26. *Ibid.*, 4, 320: "dieses wahren Lucifers unsers Jahrhunderts." Cf. *ibid.*, 2, 417: "Le Diable des poètes modernes."

۲۷. هامان بویژه مقالهٔ George Benson, "Essay Concerning *A Paraphrase and Notes* را که در آغاز the Unity of Sense [of the Scripture]" آمده مورد حمله قرار داده است. *Werke*, 2, 203n. *on the Epistles of St. Paul* (London, 1734)

28. *Werke*, 2, 217: "Lasst uns jetzt die Hauptsumme seiner neuesten Aesthetik, welche die älteste ist, hören: Fürchtet Gott, und gebt Ihm die Ehre."

29. Letter to Herder, 1760; in *Neue Hamanniana*, ed. H. Weber (Munich, 1905), p. 126. "Meine grobe Einbildungskraft ist niemals imstande gewesen, sich einen schöpferischen Geist ohne *genitalia* vorzustellen."

30. *Werke*, 2, 294: "*Genie Auteur*, qui sonde toutes choses, mêmes les choses profondes de Dieu."

31. *Ibid.*, 2, 75: "Was ersetzt bei Homer die Unwissenheit der Kunstregeln, die ein Aristoteles nach ihm erdacht, und was bei einem Shakespear die Unwissenheit oder Übertretung jener kritischen Gesetze? Das Genie ist die einmütige Antwort."

32. *Ibid.*, 2, 313: "Wer Willkür und Phantasie den schönen Künsten entziehen will, stellt ihrer Ehre und ihrem Leben als ein Meuchelmörder nach."

33. In *Dichtung und Wahrheit*, Bk. 12; *Werke*, 24, 79 ff.

34. In *Jahrbücher für wissenschaftliche Kritik* (1828), reprinted in Hegel, *Sämtliche Werke*, ed. Glockner, 17, 98–110.

35. Cf. W. Rodemann, *Hamann und Kierkegaard*, Erlangen, 1922 (dissertation).

36. Cf. B. Croce, *Conversazioni critiche*, ser. 1 (Bari, 1942), pp. 53–58; Unger, *Hamanns Sprachtheorie*.

37. Cf. Croce, "La 'Metacritica' dello Hamann contro la critica kantiana," in *Saggio sullo Hegel* (4th ed. Bari, 1948), pp. 284–306; H. Weber, *Hamann und Kant*, Munich, 1904.

38. Letter to Herder, June 3, 1781; in *Schriften*, ed. Roth, 6, 194;

۳۹. در کتاب زیر بر گرایش مرحوم هامان به مسلك اصالت تاریخ تأکید بسیار شده است: Unger, *Hamann und die Aufklärung*, Jena, *1, 274-5.*

ولی Antoni, *La lotta contra la ragione*, p. 130n. آن را با دلایل قانع کننده رد می کند.

40. *Werke*, 2, 164: "Alle ästhetische Thaumaturgie reicht nicht zu, ein unmittelbares Gefühl zu ersetzen."

۴۱. در منبع زیر فهرست کاملی از عقاید ادبی و مطالبی دربارهٔ کتابهایی که می خوانده و جز آن یافت می شود:

Unger, *Hamann und die Aufklärung*, 1, 177 ff.

42. Cf. *Werke*, ed. Sauer, 2, 169; 1, 304, 125; 5, 33, 11, 117. See Hans

Wolff, "Der junge Herder und die Entwicklungsidee Rousseaus," *PMLA*, 57 (1942), 753–819.

43. Cf. Robert T. Clark, "Herder, Cesarotti and Vico," *SP*, *44* (1947), 615–71.

44. Saintsbury, 3, 357.

45. Suphan, *1*, 247: "Sein Diener, sein Freund, sein unparteiischer Richter! Suche ihn kennen zu lernen und als deinen Herrn auszustudieren; nicht aber dein eigner Herr sein zu wollen . . . Es ist schwer, aber billig, dass der Kunstrichter sich in den Gedankenkreis seines Schriftstellers versetze und aus seinem Geist lese."

46. *Ibid.*, *4*, 311: "Wir kritisieren nicht aus Hedelin, oder Racine, sondern aus unserm Gefühl."

47. *Ibid.*, *24*, 182: "im Geist eines Autors zu *wohnen*, seine *Sprachweise* sich eigen gemacht zu haben, vom Plan und Zweck seines Werks aus dessen eigner Seele gleichsam unterrichtet zu sein."

48. *Ibid.*, *17*, 338: "Niemand hat weniger Zensorgeist, als ich habe. Sonderbar ist's; aber mir gefällt das Meiste, was ich lese . . . Ich bin einmal so gebauet, dass ich allenthalben am liebsten aufsuche und bemerke, was Lobenswert ist, nicht was Tadel verdienet."

49. *Ibid.*, 5, 330: "wenn schon Kritik über Dichter sein soll, so ist solche einem grossen Original nachtretende, nachempfindende Kritik die beste."

50. *Ibid.*, *8*, 208–9: "dies *lebendige Lesen*, diese Divination in die Seele des Urhebers . . . Solches Lesen ist Wetteifer, *Heuristik* . . . Je mehr man den Verfasser lebendig kennt und mit ihm gelebt hat, desto lebendiger wird diesen Umgang."

51. *Ibid.*, *18*, 191: "Auch die Kritik ist ohne Genius nichts. Nur ein Genie kann das Andre beurteilen und lehren."

52. *Ibid.*, *6*, 31: "Jede gesunde Kritik in der ganzen Welt sagts, dass um ein Stück der Literatur zu verstehen, und auszulegen, man sich ja in den Geist seines Verfassers, seines Publikums, seiner Nation und wenigstens in den Geist dieses seines Stücks setzen müsse."

53. *Ibid.*, *2*, 161: "es bleibt auch die unentbehrlichste Erklärung insonderheit eines Dichters, die Erklärung seiner Zeit und Nationalsitten."

54. *Ibid.*, *18*, 198: "Die . . . Naturmethode ist, jede Blume an ihrem Ort zu lassen, und dort ganz wie sie ist, nach Zeit und Art, von der Wurzel bis zur Krone zu betrachten. Das demütigste Genie hasset Rangordnung und Vergleichung. Es will lieber der Erste im Dorf sein, als der Zweite nach Caesar. Flechte, Moos, Farrenkraut und die reichste Gewürzblume; jedes blühet an seiner Stelle in *Gottes* Ordnung."

55. *Ibid.*, 5, 527: "Aber kein Ding im ganzen Reiche Gottes . . . ist *allein* Mittel – alles *Mittel* und *Zweck* zugleich, und so gewiss auch

diese Jahrhunderte."

56. *Ibid., 4,* 166, 163: "Die einzig schöne Kunst unmittelbar für die Seele."

57. *Ibid., 18,* 140: "Auf den inneren Sinn wirket sie, nicht auf das äussere Künstlerauge."

58. *Ibid., 3,* 137. Cf. Robert T. Clark, "Herder's Conception of 'Kraft,'" *PMLA, 57* (1942), 737–52.

59. Suphan, *3,* 144 "Zusammenhängende Bilderbegriffe."

60. *Ibid.,* p. 157: "Ich lerne von Homer, dass die Wirkung der Poesie nie aufs Ohr, durch Töne, nicht aufs Gedächtniss, wie lange ich einen Zug aus der Succession behalte, sondern auf meine Phantasie wirke . . . So stelle ich sie gegen die Malerei, und beklage, dass Hr. L. diesen Mittelpunkt des Wesens der Poesie 'Wirkung auf unsre Seele, Energie,' nicht zum Augenmerke genommen."

61. *Ibid., 27,* 5: "Man lese seine Gedichte nicht mit den Augen allein, sondern höre sie zugleich; oder wo es sein kann, lese man sie laut, einem andern. So wollen lyrische Gedichte gelesen sein; dazu sind sie gearbeitet. Mit dem Klange gehet ihr Geist hervor, Bewegung, Leben."

62. A letter to Merck, October 28, 1770, in Emil Gottfried Herder, *Johann Gottfried Herders Lebensbild* (Erlangen, 1846), 3, Pt. 1, p. 230: "Sie müssen nur singen, nicht lesen."

63. Suphan, 27, 171: "die *lyrische Poesie* ist *der vollendete Ausdruck einer Empfindung, oder Anschauung im höchsten Wohlklange der Sprache.*"

64. *Ibid., 32,* 62: "Das erstgeborne Kind der Empfindung, der Ursprung der Dichtkunst, und der Keim ihres Lebens ist die *Ode.*"

65. *Ibid., 24,* 369: "Das griechische Theater war Gesang."

66. *Ibid., 9,* 543: "Ein Heldensingspiel."

67. *Ibid., 1,* 148: "Der Genius der Sprache ist also auch der Genius von der Litteratur einer Nation."

68. *Ibid., 5,* 56–7: "Ein Wörterbuch der Seele, was zugleich Mythologie und eine wunderbare Epopee von den Handlungen und Reden aller Wesen ist! Also eine beständige Fabeldichtung mit Leidenschaft und Interesse!"

69. *Ibid.,* p. 51: "—aus Tönen lebender Natur!—zu Merkmalen seines herrschenden Verstandes!"

70. Expounded in *Vom Erkennen und Empfinden der menschlichen Seele* (1778); Suphan, *8,* 165 ff.

71. *Ibid., 8,* 170–1:

> Was wir wissen, wissen wir nur aus Analogie, von der Kreatur zu uns und von uns zum Schöpfer. . . . Ich schäme mich nicht . . . laufe nach Bildern, nach Aehnlichkeiten, nach Gesetzen der Übereinstimmung zu Einem, weil ich kein andres Spiel meiner

denkenden Kräfte (wenn ja gedacht werden muss) kenne, und glaube übrigens, dass *Homer* und *Sophokles, Dante, Shakespear* und *Klopstock* der Psychologie und Menschenkenntniss mehr Stoff geliefert haben, als selbst die *Aristoteles* und *Leibnitze* aller Völker und Zeiten. Cf. *ibid., 15,* 536.

72. *Ibid., 15,* 526: "Unser ganzes Leben ist also gewissermassen *Poetik;* wir sehen nicht, sondern wir erschaffen uns Bilder."

73. *Ibid., 12,* 7: "Eine Nachahmung der schaffenden, nennenden Gottheit."

74. *Ibid.:* "der zweite Schöpfer, also auch *poietes,* Dichter."

75. *Ibid., 8,* 189–4: "ohne dass ers weiss, malt er die Leidenschaft bis auf die tiefsten Abgründe . . . unvermerkt malt er Hamlet bis auf seine Haare."

76. *Ibid., 22,* 200: "eine *Disposition sinnlicher Empfindbarkeiten* eben so wohl, als jener *heilige Trieb,* jene stille *Geisteswärme* gehöre, die *Enthusiasmus,* nicht aber Schwärmerei ist."

77. *Ibid., 5,* 380: "Es ist schlechthin unmöglich, dass eine philosophische Theorie des Schönen in allen Künsten und Wissenschaften sein kann, ohne Geschichte."

78. *Ibid.:* "sondern aus vielerlei *Concretis* erwachsene, in vielen Gattungen und Erscheinungen vorkommende Begriffe, in denen also *genesis* Alles ist."

79. *Ibid., 15,* 385: "Wollen wir je eine philosophische Poetik oder eine Geschichte der Dichtkunst erhalten: so müssen wir über einzelne Gedichtarten vorarbeiten und jede derselben bis auf ihren Ursprung verfolgen."

80. *Ibid., 32,* 86: "denn so wie der Baum aus der Wurzel, so muss der Fortgang und die Blüte einer Kunst aus ihrem Ursprunge sich herleiten lassen. Er enthält in sich das ganze Wesen seines Produktes, so wie in dem Samenkorn die ganze Pflanze mit allen ihren Teilen eingehüllet liegt."

81. *Ibid., 15,* 539: "auch hier zeigt die Entstehung das Wesen der Sache selbst."

82. *Ibid., 18,* 438: "Wo eine *Epigenese,* d h. ein lebendiger Zuwachs in regelmässiger Gestalt an Kräften und Gliedern stattfinden soll, da muss, wie die ganze Natur zeigt, ein *lebendiger Keim,* ein *Natur- und Kunstgebilde* dasein, dessen Wachstum jetzt alle Elemente freudig fördern. Homer pflanzte einen solchen Keim, ein episches Kunstgebilde. Seine *Familie,* die Schule der Homeriden erzog diesen Baum."

83. E.g. *ibid., 32,* 69.

84. *Ibid., 1,* 335 ff.

85. *Ibid., 6,* 104: "Zur ältesten menschlichen Natur lasset uns zurückkehren und Alles wird sich finden und ordnen."

86. *Ibid., 25,* 11: "nun jetzt! Die Reste aller lebendigen Volksdenkart

rollen mit beschleunigtem letzten Sturze in Abgrund der Vergessenheit hinab! Das Licht der sogenannten Kultur frisst, wie der Krebs um sich."

87. *Ibid.*, p. 9: "Wir sind eben am äussersten Rande des Abhanges: ein halb Jahrhundert noch und es ist zu spät!"

88. *Ibid.*, *1*, 266: "Scythen und Slaven, Wenden und Böhmen, Russen, Schweden und Polen."

89. But he praised *Iphigenie*. *Ibid.*, *18*, 113.

90. *Ibid.*, *1*, 412: "O das verwünschte Wort: Classisch! Es hat uns den Cicero zum Classischen Schulredner; Horaz und Virgil zu Classischen Schulpoeten; Cäsar zum Pedanten, und Livius zum Wortkrämer gemacht."

91. *Ibid.*, *9*, 522 ff.

92. *Ibid.*, *5*, 229.

93. *Ibid.*, *18*, 100–1 n.: "Wenn wir den gelehrten Fleiss betrachten, den die Engländer auf ihre alten Dichter z. B. *Warton* auf *Spenser*, *Tyrwhit* auf *Chaucer*, *Percy* auf die Balladen, und so viele, viele der belesensten Männer auf ihren *Shakespeare* und ihr altes Theater gewandt haben: und sodann Uns betrachten—was sagen wir?"

94. *Ibid.*, *9*, 528:

> Aus ältern Zeiten haben wir also durchaus keine lebende Dichterei, auf der unsre neuere Dichtkunst, wie Sprosse auf dem Stamm der Nation gewachsen wäre; dahingegen andre Nationen mit den Jahrhunderten fortgegangen sind, und sich auf eigenem Grunde, aus Nationalprodukten, auf dem Glauben und Geschmack des Volks, aus Resten alter Zeiten gebildet haben. Dadurch ist ihre Dichtkunst und Sprache national worden, Stimme des Volks ist genutzet und geschätzt, sie haben in diesen Dingen weit mehr ein Publikum bekommen, als wir haben. Wir arme Deutsche sind von jeher bestimmt gewesen, nie unser zu bleiben.

95. *Ibid.*, pp. 529–30:

> Doch bleibts immer und ewig, dass wenn wir kein Volk haben, wir kein Publikum, keine Nation, keine Sprache und Dichtkunst haben, die unser sei, die in uns lebe und wirke. Da schreiben wir denn nun ewig für Stubengelehrte und eckle Rezensenten, aus deren Munde und Magen wirs denn zurück empfangen, machen Romanzen, Oden, Heldengedichte, Kirchen- und Küchenlieder, wie sie niemand versteht, niemand will, niemand fühlet. Unsre klassische Litteratur ist Paradiesvogel, so bunt, so artig, ganz Flug, ganz Höhe und—ohne Fuss auf die deutsche Erde.

96. *Ibid.*, *25*, 323: "Volk heisst nicht, der Pöbel auf den Gassen, der singt und dichtet niemals, sondern schreit und verstümmelt."

97. *Ibid.*, p. 331.

98. *Die Gedichte Ossians*, German trans. M. Denis (Vienna, 1768), *1*, 35, note *d*. Cf. Suphan, *4*, 325; 5, 330.

99. See Gillies, *Herder und Ossian*, for fuller discussion.

100. Suphan, *6*, 3, 108, 159.

101. *Ibid.*, 5, 214–31: "das gleissende, klassische Ding . . . ohne Natur . . . abenteurlich . . . ekel . . . dunkle kleine Symbole zum Sonnenriss einer Theodicee Gottes . . . Nimm dieser Pflanze ihren Boden, Saft und Kraft, und pflanze sie in die Luft: nimm diesem Menschen Ort, Zeit, individuelle Bestandheit—du hast ihm Otem und Seele genommen . . . Jedes Stuck ist *History* im weitsten Verstande . . . ein völliges Grösse habende Ereugniss einer Weltbegebenheit, eines menschlichen Schicksals."

102. *Ibid.*, *9*, 543: "[es] werden Zeiten kommen, die da sagen: Wir schlagen *Homer*, *Virgil* und *Milton* zu, und richten aus Ossian."

103. *Ibid.*, *1*, 294: "den Ursprung, das Wachstum, die Veränderungen und den Fall derselben nebst dem verschiedenen Stil der Gegenden, Zeiten und Dichter lehren."

104. *Ibid.*, 2, 25: "Wie hat der Geist der Litteratur sich nach den verschiedenen Sprachen geändert, in die er eingetreten? Was nahm er aus allen den Örtern und Gegenden mit, die er verliess? . . . Und was entstand für ein Ding aus der Vermischung und Gährung so verschiedener Materie?"

105. *Ibid.*, p. 112: "Die gemeine Litteraturgeschichte, die mit Gelehrsamkeit beladen, im stillen Gange eines Müllertiers Völker und Zeiten durchschreitet, hat die Augen zu nahe an der Erde, um auch nur etwas überweg schwebende Erscheinungen zu sehen."

106. *Ibid.*, *1*, 287: "Zeit gegen Zeit, Land gegen Land und Genie gegen Genie."

107. *Ibid.*, p. 363: "Solch ein Werk würde den entweiheten Namen: *histoire de l'esprit humain* und Geschichte des Menschlichen Verstandes wieder adeln."

108. *Ibid.*, *18*, 57:

> Die ganze Dichterwelt vor und nach ihm verschwand vor meinen Augen; ich sahe nur ihn. Und doch wurde ich bald an die ganze Reihe der Zeiten erinnert, die vor ihm war, die nach ihm folgte. Er hatte gelernt und lehrte; er folgte andern, andre ihm nach. Das Band der Sprache, der Denkart, der Leidenschaften, des Inhalts knüpfte ihn mit mehreren, ja zuletzt mit allen Dichtern: denn—er war ein *Mensch*, er dichtete für *Menschen*. Unvermerkt werden wir also darauf geleitet, zu untersuchen, was jeder gegen jeden Ähnlichen in und ausser seiner Nation, was *seine* Nation gegen *andre* vor- und rückwärts sei; und so ziehet uns eine unsichtbare Kette ins *Pandämonium*, ins *Reich der Geister*.

109. Cf. the naive passage on pure sky, *ibid.*, *11*, 247.

110. *Ibid.*, *18*, 446 ff.

111. *Ibid.*, *14*, 277–80; *Ideen*, Bk. 16.

112. Suphan, *18*, 58: "denn jedes Zeitalter hat seinen Ton, seine Farbe; und es giebt ein eignes Vergnügen, diese im Gegensatz mit andern Zeiten treffend zu charakterisieren."

113. *Ibid.*, p. 107: "Die Italiänische singet; die französische *Prosa-Poesie* raisonniert und erzählet, die Englische in ihrer äusserst unmusikalischen Sprache *denket*."

114. *Ibid.*, p. 101: "Ein darstellender Minstrel."

115. *Ibid.*, p. 103: "Eintönig, prächtig und edel."

116. *Ibid.*, p. 104: "Ein gothisches Gebäude, unzusammenhängend und unübersehbar in ihren Teilen, übertrieben in Bildern, mit Zierrat überladen."

117. *Ibid.*, p. 50: "Das poetische Meisterwerk dieser Nation."

118. *Ibid.*, p. 53: "das eigentümlichste Genie, dessen Grazie nicht veralten wird, so lange die französische Sprache dauret."

119. *Ibid.*, *11*, 58: "Aristoteles ist ein fester Knochenmann, wie der Tod: ganz Disposition, ganz Ordnung."

120. *Ibid.*, *23*, 349–62.

کتاب‌شناسی: گوته

نقل قول از آثار گوته برگرفته از *Sämtliche Werke. Jubiläumsausgabe in 40 Bänden*, ed. Eduard von der Hellen. Stuttgart, 1902-07 (با عنوان اختصاری *Werke*) است. نقل قول از *Maximen und Reflexionen* با ذکر شماره از چاپ Max Hecker (وایمار، ۱۹۰۷) است.

Wilhelm Meisters Theatralische Sendung, ed. Harry Mayne. Stuttgart, 1911. تنها در صورت ضرورت از چاپ وایمار (۱۴۳ جلد، ۱۸۸۷–۱۹۲۰) نقل قول شده است (عنوان اختصاری: Weimar).

کتاب *Gespräche mit Goethe* اکرمان از چاپ بیست و سوم H.H. Houben. لایپزیگ، ۱۹۴۸ (عنوان اختصاری: Houben) دیگر مکالمات گوته از:

F. von Biedermann, *Goethes Gespräche*, 5 vols. Leipzig, 1909-11.

با کمال تعجب باید گفت که تألیفات موجود دربارهٔ گوته به عنوان منقد اندك است. درمقالهٔ زیر بیشتر به شیوهٔ کلی گوته پرداخته شده تا به نظرات او دربارهٔ نقد:

Ernst Robert Curtius, "Goethe als Kritiker," in *Kritische Essays zur Europäischen Literatur* (Bern, 1950).

مقالهٔ زیر نیز فقط دربارهٔ شیوهٔ نگوبی اوست

L. Rouge, "Goethe critique littéraire," *Revue de littérature comparée*, *12* (1932), 99-121.

در مقدمهٔ مهمی که Oskar Walzel بر *Schriften zur Literatur* (Vols. 36, 37, and 38 of the *Jubiläumsausgabe*) گوته نوشته بیشتر به منابع مفاهیم زیباشناختی او توجه شده

است. کتاب زیر دارای دامنه‌ای گسترده است و به تأثیر بیگانگان بر گوته و تأثیر او بر بیگانگان پرداخته و ضمناً به نظرات او دربارهٔ نقد نیز توجهی شده است:

Fritz Strich's *Goethe und die Weltliteratur* (Bern, 1946; Eng. trans. London, 1949).

دو کتاب زیر دربارهٔ مسئلهٔ تأثیر یونانیان بر گوته است:

Walther Rehm, *Griechentum und Goethezeit* (1936; 3d ed. Bern, 1952) and Humphry Trevelyan, *Goethe and the Greeks* (Cambridge, 1942).

دو کتاب زیر نیز تألیفهای مفیدی هستند:

James Boyd, *Goethe's Knowledge of English Literature* (Oxford, 1932) and Bertram Barnes, *Goethe's Knowledge of French Literature* (Oxford, 1937).

کتاب زیر گرچه دامنه‌ای گسترده دارد به بحث دربارهٔ نقد گوته بر ادبیات فرانسه نیز می‌پردازد:

Hippolyte Loiseau, *Goethe et la France* (Paris, 1930).

دربارهٔ نماد نك:

I. Rouge, "Goethe et la notion du symbole," in *Goethe, Études publiées pour la centenaire de sa mort... sous les auspices de l'Université de Strasbourg*, Paris, 1932.

کتاب زیر از لحاظ احتوا بر تاریخ نماد مهم است:

Curt Richard Müller, *Die geschichtlichen Voraussetzungen des Symbolbegriffs in Goethes Kunstanschauung* (Leipzig, 1937).

مؤلف کتاب زیر نیز فصلی را به نماد اختصاص داده است:

Ferdinand Weinhandl, *Die Metaphysik Goethes* (Berlin, 1932).

دربارهٔ نظریهٔ زیباشناسی گوته دو کتاب نسبتاً قدیمی وجود دارد:

Otto Harnack, *Die Klassische Aesthetik der Deutschen* (Leipzig, 1892), and Wilhelm Bode, *Goethes Aesthetik*, Berlin, 1901.

دو بررسی خوب و متأخرتر عبارت‌اند از:

Herbert von Einem, "Goethes Kunstphilosophie," in *Goethe und Dürer* (Hamburg, 1947) and Otto Stelzer, *Goethe und die bildende Kunst* (Braunschweig, 1949).

در کتاب زیر نیز فصل جالبی دربارهٔ نظرات زیباشناختی گوته یافت می‌شود:

Karl Victor, *Goethe*, Bern, 1949; Eng. trans. *Goethe the Thinker*, Camb., Mass., 1950.

دربارهٔ رابطهٔ گوته با تاریخ:

Friedrich Meinecke, in *Die Entstehung des Historismus* (2 vols. Munich, 1936), 2, 480-631.

بررسیهای کلی و قابل توجه دیگر عبارت‌اند از:

E. Cassirer's *Goethe und die geschichtliche Welt* (Berlin, 1932), especially

the paper "Goethe und das achtzehnte Jahrhundert"; and in Cassirer's *Freiheit und Form* (Berlin, 1916), pp. 271 ff.

از میان بررسیهای کلی، دو کتاب زیر از همه ارتباط بیشتری با اهداف من دارند:

George Simmel, *Goethe* (Berlin, 1913); Ewald A. Boucke, *Goethes Weltanschauung auf historischer Grundlage* (Stuttgart, 1907)

در ترجمه، هرگاه ممکن بوده، از مجموعهٔ بسیار مفید زیر استفاده کرده‌ام:

Goethe's Critical Essays, ed. Joel E. Spingarn, New York, 1921.

یادداشتها: گوته

1. Sainte-Beuve, "De la Tradition," *Causeries du lundi*, 15, 363; cf. *Nouveaux Lundis*, 3, 265. M. Arnold, "A French Critic on Goethe," in *Mixed Essays* (New York, 1893), p. 234.

2. *Werke*, ed. von der Hellen, 36, 4–6:

> Die erste Seite, die ich in ihm las, machte mich auf Zeitlebens ihr eigen, und wie ich mit dem ersten Stücke fertig war, stund ich wie ein Blindgeborner, dem eine Wunderhand das Gesicht in einem Augenblicke schenkt . . . Ich zweifelte keinen Augenblick, dem regelmässigen Theater zu entsagen. Es schien mir die Einheit des Orts so kerkermässig ängstlich, die Einheiten der Handlung und der Zeit lästige Fesseln unsrer Einbildungskraft . . . Schäckespears Theater ist ein schöner Raritäten Kasten, in dem die Geschichte der Welt vor unsern Augen an dem unsichtbaren Faden der Zeit vorbeiwallt. Seine Plane sind, nach dem gemeinen Stil zu reden, keine Plane, aber seine Stücke drehen sich alle um den geheimen Punkt (den noch kein Philosoph gesehen und bestimmt hat), in dem das Eigentümliche unsres Ichs, die prätendierte Freiheit unsres Willens mit dem notwendigen Gang des Ganzen zusammenstosst . . . Natur, Natur! nichts so Natur als Schäckespears Menschen . . . Er wetteifelte mit dem Prometheus, bildete ihm Zug von Zug seine Menschen nach, nur in *kolossalischer Grösse* . . . Erst Intermezzo des Gottesdiensts, dann feierlich politisch, zeigte das Trauerspiel einzelne grosse Handlungen der Vater dem Volk mit der reinen Einfalt der Vollkommenheit, erregte ganze grosse Empfindungen in den Seelen, denn es war selbst ganz und gross. . . Französchen, was willst du mit der griechischen Rüstung, sie ist dir zu gross und schwer. . . . Auf, meine Herren! trompeten Sie mir alle edle Seelen aus dem Elysium des sogenannten guten Geschmacks!

3. *Ibid.*, pp. 115 6: "Es ist endlich einmal Zeit, dass man aufgehoret hat, über die Form dramatischer Stücke zu reden, über ihre Länge und Kürze, ihre Einheiten, ihren Anfang, ihr Mittel und Ende. . . Jede Form, auch die gefühlteste, hat etwas Unwahres; allein sie ist ein für

allemal das Glas, wodurch wir die heiligen Strahlen der verbreiteten Natur an das Herz der Menschen zum Feuerblick sammeln."

4. *Ibid.*, 31, 42: "Anbetung dem Schaffenden."

5. *Ibid.*, p. 40.

6. *Ibid.*, p. 41: "Wer allgemein sein will, wird nichts." *Ibid.*, p. 11: "Diese charakteristische Kunst ist nun die einzige wahre."

7. *Ibid.*, p. 14: "Durch alle Theorie versperrt er sich den Weg zum wahren Genuss."

8. *Ibid.*, p. 18: "Am gaffenden Publikum . . . was liegt an dem? . . . so muss sie (irgendeine spekulative Bemühung) seinem [des Künstlers] natürlichen Feuer Luft machen, dass es um sich greife und tätig erweise."

۹. نقش و سهم دقیق گوته در این کتاب‌گزاریها از مسائلی است که پژوهندگان آثار گوته بر سر آن اختلاف نظر بسیار دارند. نک: Ibid. 36, 306 ff.

10. *Ibid.*, 30, 28: "*Schakespear*, der den Wert einiger Jahrhunderte in seiner Brust fühlte, dem das Leben ganzer Jahrhunderte durch die Seele webte, – und hier – Komödianten in Zendel und Glanzleinewand, gesudelte Coulissen!"

11. *Ibid.*, p. 18: "Yorick empfand, und dieser setzt sich hin, zu empfinden; Yorick wird von seiner Laune ergriffen, weinte und lachte in einer Minute, und durch die Magie der Sympathie lachen und weinen wir mit; hier aber steht einer und überlegt: wie lache und weine ich? was werden die Leute sagen, wenn ich lache und weine? was werden die Rezensenten sagen?"

12. *Ibid.*, pp. 78–9: "so müsst ihr doch überall den Geist, der die Teile so verwebt, dass jeder ein wesentliches Stück vom Ganzen wird. Ebensowenig kann er Szene, Handlung und Empfindung verschmelzen."

۱۳. دستنوشته در ۱۷۹۰ پیدا شد.

14. *Wilhelm Meisters Theatralische Sendung*, Bk. 2, ch. 2, pp. 76, 80, 81, 108: "edle Seele," "grosse Adet." "Lasterhaft nach dem Übel und eine dunkle Sehnsucht nach dem Genusse des Schmerzes."

15. *Ibid.*, Bk. 5, ch. 10, p. 336: "Es sind keine Gedichte, man glaubt vor den aufgeschlagnen ungeheuern Büchern des Schicksals zu stehen, in denen der Sturmwind des bewegtesten Lebens saust und sie mit Gewalt rasch hin und wieder blättert."

16. *Ibid.*, Bk. 6, ch. 8, p. 378: "eine grosse Tat auf eine Seele gelegt, die der Tat nicht gewachsen ist . . . Hier wird ein Eichbaum in ein köstliches Gefässe gepflanzt, das nun liebliche Blumen in seinem Schooss hatte aufnehmen sollen; die Wurzeln dehnen sich aus und das Gefäss wird zernichtet. Ein schönes, reines, edles, höchst moralisches Wesen, ohne die sinnliche Stärke, die den Helden macht, geht unter einer Last zu Grunde, die es weder tragen noch abwerfen kann. Jede

Pflicht ist ihm heilig, diese zu schwer."

17. *Werke*, *17*, 251: "wie will er das, wenn er nicht in den Sinn seines Autors, wenn er nicht in die Absichten desselben einzudringen versteht."

18. *Theatralische Sendung*, Bk. 6, ch. 11, pp. 390–1: "Jetzt, da ihr jede Gewalt über sich selbst entrissen ist, da ihr Herz auf der Zunge schwebt, wird diese Zunge ihre Verräterin, und in der Unschuld des Wahnsinns ergötzt sie sich vor König und Königin an dem Nachklange ihrer lieben losen Lieder der Einsamkeit."

19. *Werke*, *18*, 24:

> Das, was diese beiden Menschen sind und tun, kann nicht durch *einen* vorgestellt werden. In solchen Kleinigkeiten zeigt sich Shakespeares Grösse. Dieses leise Auftreten, dieses Schmiegen und Biegen, dies Jasagen, Streicheln und Schmeicheln, diese Behendigkeit, dieses Schwenzeln, diese Allheit und Leerheit, diese rechtliche Schurkerei, diese Unfähigkeit, wie kann sie durch *einen* Menschen ausgedrückt werden? Es sollten ihrer wenigstens ein Dutzend sein, wenn man sie haben könnte; denn sie sind bloss in Gesellschaft etwas, sie sind die Gesellschaft, und Shakespear war sehr bescheiden und weise, dass er nur zwei solche Repräsentanten auftreten liess.

در متن از ترجمهٔ کارلایل با مقداری تجدیدنظر استفاده شده است.

20. *Theatralische Sendung*, Bk. 6, ch. 10, p. 389: "weit entfernt zu glauben, dass der Plan dieses Stückes zu tadeln sei, halte ich vielmehr dafür, dass kein grösserer jemals ersonnen worden. Ja, er ist nicht ersonnen, er ist so . . . Hier hat der Held keinen Plan, aber das Stück hat einen."

21. *Werke*, *18*, 17–8: "Es ist nicht Spreu und Weizen durch einander . . . es ist ein Stamm, Äste, Zweige, Blätter, Knospen, Blüten und Früchte. Ist nicht Eins mit dem Andern und durch das Andere?"

22. *Ibid.*, pp. 41–2: "Wie kann ich ihn am Leben erhalten . . . da ihn das ganze Stück zu Tode drückt?"

23. *Ibid.*, pp. 19–20.

24. F. W. Riemer, *Diary*, December 12, 1811. *Jahrbuch der Sammlung Kippenberg*, 3 (1923), 43.

25. "Ein Wort für junge Dichter." Weimar, Pt. 2, *42*, 106: "dass der Künstler von innen heraus wirken müsse, indem er gebärde er sich, wie er will, immer nur sein Individuum zutage fördern wird."

26. *Dichtung und Wahrheit*, Bk. 7: *Werke*, *23*, 83: "Bruchstücke einer grossen Confession."

27. Eckermann, *Gespräche*, *1*, Sept. 18, 1823; ed. Houben, p. 38: "Gelegenheitsgedichte."

28. Eckermann, *1*, Jan. 2, 1824; Houben, pp. 430–1.

29. On *Werther:* "einem Nachtwandler ähnlich," in *Dichtung und Wahrheit*, Bk. 13; *Werke, 24*, 169. Or Eckermann, *3*, March 14, 1830; Houben, p. 577: "instinktmässig und traumartig."

30. E.g. draft of letter to Melchior Meyr, Jan. 22, 1832: Weimar, Pt. 4, *49*, 418.

31. Weimar, Pt. 1, *47*, 322: "Über den Dilettantismus." See *Maximen und Reflexionen*, ed. M. Hecker (Weimar, 1907), No. 759.

32. Eckermann, *1*, Jan. 28, 1830; Houben, p. 135: "die allgemeine Krankheit der jetzigen Zeit."

33. *Dichtung und Wahrheit*, Bk. 18; *Werke*, 25, 67: "dem Wirklichen eine poetische Gestalt zu geben."

34. "Bedeutende Fördernis durch ein einziges geistreiche Wort," i.e. "gegenständlich" (1823): *Werke, 39*, 48. Johann Christian August Heinroth was a physician who wrote a *Lehrbuch der Anthropologie*.

35. *Italienische Reise*, Sept. 6, 1787; *Werke*, 27, 108: "Diese hohen Kunstwerke sind zugleich als die höchsten Naturwerke von Menschen nach wahren und natürlichen Gesetzen hervorgebracht worden. Alles Willkürliche, Eingebildete fällt zusammen: da ist Notwendigkeit, da ist Gott."

36. "Diderots Versuch"; *Werke, 33*, 213: "Kunstgesetze, die eben so wahr in der Natur des bildenen Genies liegen, als die grosse allgemeine Natur die organischen Gesetze ewig tätig bewahrt."

37. *Werke, 33*, 56:

> Gelangt die Kunst durch Nachahmung der Natur, durch Bemühung, sich eine allgemeine Sprache zu machen, durch *genaues und tiefes Studium der Gegenstände selbst* endlich dahin, dass sie die Eigenschaften der Dinge und die Art, *wie* sie bestehen, genau und immer genauer kennen lernt, dass sie die Reihe der Gestalten übersieht und die verschiedenen charakteristischen Formen nebeneinander zu stellen und nachzuahmen weiss, dann wird der *Stil* der höchste Grad . . . so ruht der *Stil* auf den tiefsten Grundfesten der Erkenntnis, auf dem Wesen der Dinge, insofern uns erlaubt ist, es in sichtbaren und greiflichen Gestalten zu erkennen.

38. "Einleitung in die Propyläen," *Werke, 33*, 108: "noch viel seltner, dass ein Künstler sowohl in die Tiefe der Gegenstände als in die Tiefe seines eignen Gemüts zu dringen vermag, um in seinen Werken nicht bloss etwas leicht und oberflächlich Wirkendes, sondern, wetteifernd mit der Natur, etwas Geistig-Organisches hervorzubringen und seinem Kunstwerk einen solchen Gehalt, eine solche Form zu geben, wodurch es natürlich zugleich und übernatürlich erscheint."

39. *Ibid.*, p. 110: "dass wir nur dann mit der Natur wetteifern können, wenn wir die Art, wie sie bei Bildung ihrer Werke verfährt, ihr wenigstens einigermassen abgelernt haben." Cf. *Maximen*, No. 1105:

"Kunst: eine andere Natur."

40. Moritz's tract was reprinted in full by S. Auerbach in *Deutsche Literaturdenkmale des 18. und 19. Jahrhunderts* (Stuttgart, 1888), Vol. 31. Goethe's abstract is in *Italienische Reise* (1817), under March, 1788. See *Werke*, 27, 253–63. Before, there was a shorter review in *Der Teutsche Merkur*, July, 1789, reprinted in *Werke*, 33, 60 ff.: "Jedes schöne Ganze der Kunst ist im Kleinen ein Abdruck des höchsten Schönen im Ganzen der Natur."

41. Ed. Auerbach, p. 29: "Auf diese Weise entstand, ohne alle Rücksicht auf Nutzen oder Schaden, den es stiften könnte, das Schöne der bildenden Künste in jeder Art, bloss um sein selbst und seiner Schönheit willen." P. 37: "Und von sterblichen Lippen, lässt sich kein erhabneres Wort vom Schönen sagen, als: *es ist!*"

42. Review of *Des Knaben Wunderhorn*, in *Werke*, *36*, 261: "die höhere innere Form."

43. Eckermann, *3*, June 20, 1831; Houben, p. 604: "Als ob es ein Stück Kuchen oder Biscuit wäre, das man aus Eiern, Mehl und Zucker zusammenrührt! Eine geistige Schöpfung ist es, das Einzelne wie das Ganze aus *einem* Geiste und Guss und von dem Hauche *eines* Lebens durchdrungen."

44. To Adam Müller, August 28, 1807, in *Goethe und die Romantik*, ed. Schüddekopf-Walzel (2 vols. Weimar, 1898–99), 2, 68–9: "Nach meiner Einsicht scheiden sich Antikes und Modernes auf diesem Wege mehr als dass sie sich vereinigten. Wenn man die beiden entgegengesetzten Enden eines lebendigen Wesen durch Contorsion zusammenbringt, so giebt das noch keine neue Art von Organisation; es ist allenfalls nur ein wunderliches Symbol, wie die Schlange, die sich in den Schwanz beisst."

45. Eckermann, *1*, April 5, 1829; Houben, p. 269: "Die Säfte sind Teilen überflüssig zugeleitet, die sie nicht haben wollen, und andern, die sie bedurft hätten, sind sie entzogen. Das Sujet war gut, sehr gut, aber die Szenen, die ich erwartete, waren nicht da, und andere, die ich nicht erwartete, waren mit Fleiss und Liebe behandelt." Houben (p. 808) suggests Wilhelm Waiblinger's *Anna Bullen* as the target of Goethe's remarks.

46. *Werke*, *38*, 21: "Schauder und Abscheu, wie ein von der Natur schön intentionierter Körper, der von einer unheilbaren Krankheit ergriffen wäre."

47. Eckermann, Jan. 29, 1826; Houben, p. 137: "ein reiner Mensch . . . es ist an ihm nichts verbogen und verbildet."

48. To Zelter, October 30, 1808; Weimar, Pt. 4, 20, 192: "Werner, Oehlenschläger, Arnim, Brentano und andere arbeiten und treibens immerfort, aber alles geht durchaus ins Form- und Charakterlose. Kein Mensch will begreifen, dass die höchste und einzige Operation der

Natur und Kunst die Gestaltung sei, und in der Gestalt die Spezifikation, damit ein jedes ein Besonderes, Bedeutendes werde, sei und bleibe."

49. Eckermann, *1*, June 11, 1825; Houben, p. 128: "Der Poet soll das Besondere ergreifen, und er wird, wenn dieses nur etwas Gesundes ist, darin ein Allgemeines darstellen."

50. "Über Laokoon," *Werke*, 33, 124, esp. 132.

51. See Müller, *Die geschichtlichen Voraussetzungen des Symbolbegriffs in Goethes Kunstanschauung*.

52. To Schiller, August 16, 1797; Weimar, Pt. 4, *12*, 244: "eminente Fälle die . . . als Repräsentanten von vielen andern dastehen, eine gewisse Totalität in sich schliessen, eine gewisse Reihe fordern, Ähnliches und Fremdes in meinem Geiste aufregen und so von aussen wie von innen an eine gewisse Einheit und Allheit Anspruch machen."

53. *Werke*, *33*, 94 and *Propyläen*, No. 1 (1798), pp. 39, 49.

54. *Maximen*, No. 279: "Es ist ein grosser Unterschied, ob der Dichter zum Allgemeinen das Besondere sucht oder im Besondern das Allgemeine schaut. Aus jener Art entsteht Allegorie, wo das Besondere nur als Beispiel, als Exempel des Allgemeinen gilt; die letztere aber ist eigentlich die Natur der Poesie, sie spricht ein Besonderes aus, ohne an's Allgemeine zu denken oder darauf hinzuweisen."

55. *Ibid.*, No. 314: "Das ist die wahre Symbolik, wo das Besondere das Allgemeinere repräsentiert, nicht als Traum und Schatten, sondern als lebendig-augenblickliche Offenbarung des Unerforschlichen."

56. *Ibid.*, Nos. 1112, 1113: "Die Allegorie verwandelt die Erscheinung in einen Begriff, den Begriff in ein Bild, doch so, dass der Begriff im Bilde immer noch begrenzt und vollständig zu halten und zu haben und an demselben auszusprechen ist."—"Die Symbolik verwandelt die Erscheinung in Idee, die Idee in ein Bild, und so, dass die Idee im Bild immer unendlich wirksam und unerreichbar bleibt und, selbst in allen Sprachen ausgesprochen, doch unaussprechlich bliebe."

57. "Bedeutende Fordernis," in *Werke*, 50, pp 50: "gewisse grosse Motive, Legenden, uralt geschichtlich Überliefertes . . . einer reineren Form, einer entschiednern Darstellung entgegenreiften."

58. "Wilhelm Tischbeins Idyllen" (1822), in *Werke*, 35, 205: "Dies sind gerade die schönsten Symbole, die eine vielfache Deutung zulassen."

59. Eckermann, 2, Jan. 3, 1830; Houben, p. 305: "ganz etwas Incommensurables."

60. "Winckelmann und sein Jahrhundert," *Werke*, *34*, 21: "eine ungeheure Kluft."

61. *Maximen*, No. 759: "Sie war in der Seele empfangen . . . Man sollte sie weder Kunst noch Wissenschaft nennen, sondern Genius."

62. To Zelter, Sept. 4, 1831; Weimar, Pt. 4, *49*, 101.

69. In "Noten und Abhandlungen zum Divan," *Werke*, 5, 223: "Naturformen der Dichtkunst." ". . . die klar erzählende, die enthusiastisch aufgeregte und die persönlich handelnde . . ."

64. "Über epische und dramatische Dichtung," *36*, 139–52:

> der Epiker die Begebenheit als *vollkommen vergangen* vorträgt, und der Dramatiker sie als *vollkommen gegenwärtig* darstellt. . . . Der Rhapsode sollte als ein höheres Wesen in seinem Gedicht nicht selbst erscheinen; er läse hinter einem Vorhange am allerbesten, so dass man von aller Persönlichkeit abstrahierte und nur die Stimme der Musen im allgemeinen zu hören glaubte.
>
> Der Mime dagegen ist gerade in dem entgegengesetzten Fall: er stellt sich als ein bestimmtes Individuum dar, er will, dass man an ihm und seiner nächsten Umgebung ausschliesslich teilnehme, dass man die Leiden seiner Seele und seines Körpers mitfuhle, seine Verlegenheiten teile und sich selbst über ihn vergesse . . . Der zuschauende Horer darf sich nicht zum Nachdenken erheben, er muss leidenschaftlich folgen, seine Phantasie ist ganz zum Schweigen gebracht, man darf keine Ansprüche an sie machen, und selbst was erzählt wird, muss gleichsam darstellend vor die Augen gebracht werden.

65. To Schiller, Dec. 23, 1797: Weimar, Pt. 4, *12*, 383–4: "Diesen eigentlich kindischen, barbarischen, abgeschmackten Tendenzen sollte nun der Künstler aus allen Kräften widerstehen, Kunstwerk von Kunstwerk durch undurchdringliche Zauberkreise sondern, jedes bei seiner Eigenschaft und seinen Eigenheiten erhalten, so wie es die Alten getan haben und dadurch eben solche Künstler wurden und waren."

66. "Anmerkungen zu Rameaus Neffen," *Werke*, *14*, 166: "Wäre nicht durch die romantische Wendung ungebildeter Jahrhunderte das Ungeheure mit dem Abgeschmackten in Berührung gekommen, woher hätten wir einen *Hamlet*, einen *Lear*, eine *Anbetung des Kreuzes*, einen *Standhaften Prinzen?*"

67. Eckermann, *1*, Feb. 24, 1825; Houben, p. 116: "das dümmste Gesetz."

68. Biedermann, *Goethes Gespräche*, 2, 130 (To Riemer, June, 1811): "Die dramatischen Einheiten heissen weiter nichts, als einen grossen Gehalt mit Wahrscheinlichkeit unter wenige Personen austeilen und darstellen."

69. "Anmerkungen zu Rameaus Neffen," *Werke*, *14*, 165–6.

70. *Werke*, 17, 48: "possenhafte Intermezzisten." To Caroline von Wolzogen, Jan. 28, 1812, Weimar, Pt. 4, *22*, 246: "disharmonische Allotria."

71. "Shakespeare und kein Ende" (1813–16), in *Werke*, 37, 46: "So gehört Shakespeare notwendig in die Geschichte der Poesie; in der Geschichte des Theaters tritt er nur zufällig auf."

72. Eckermann, 1, Dec. 25, 1825; Houben, p. 133: "Er ist kein Theaterdichter, an die Bühne hat er nie gedacht, sie war seinem grossen Geiste viel zu enge."

73. Eckermann, 1, July 26, 1826; Houben, p. 143: "Shakespeare ist ein grosser Psychologe und man lernt aus seinen Stücken wie den Menschen zu Mute ist."

74. Eckermann, 3, April 18, 1827; Houben, p. 496: "er sah seine Stücke als ein Bewegliches, Lebendiges an, das von den Brettern herab den Augen und Ohren rasch vorüberfliessen würde, das man nicht festhalten und im Einzelnen bekritteln könnte, und wobei es bloss darauf ankam, immer nur im gegenwärtigen Moment wirksam und bedeutend zu sein."

75. To Kleist, Feb. 1, 1808; in *Goethe und die Romantik*, ed. Schüddekopf-Walzel, 2, 74–5: "Ein Jude der auf den Messias, ein Christ, der aufs neue Jerusalem, und ein Portugiese, der auf den Dom Sebastian wartet . . . Vor jedem Brettergerüste möchte ich dem wahrhaft theatralischen Genie sagen: *hic Rhodus, hic salta!* Auf jedem Jahrmarkt getraue ich mir, auf Bohlen über Fässer geschichtet, mit Calderons Stücken, *mutatis mutandis*, der gebildeten und ungebildeten Masse Vergnügen zu machen."

76. To Riemer, Dec. 26, 1813; Biedermann, 2, 221: "Eigentlich ist das, was nicht gefällt, das Rechte. Die neue Kunst verdirbt, weil sie gefallen will."

77. "Über strenge Urteile," *Werke*, *33*, 100.

78. To Zelter, June 18, 1831; Weimar, Pt. 4, *48*, 241: "die Gemeinschaft der Heiligen." Cf. to Cotta, Nov. 17, 1800; Weimar, Pt. 4, *15*, 143 ff.

79. To Zelter, July 13, 1804; Weimar, Pt. 4, *17*, 151: "dass der echte Künstler oft einsam in Verzweiflung lebt."

80. To Zelter, Jan. 29, 1830; Weimar, Pt. 4, *46*, 222: "*Wir* kämpfen für die Vollkommenheit eines Kunstwerkes, in und an sich selbst, jene denken an dessen Wirkung nach aussen, um welche sich der wahre Künstler gar nicht bekümmert, so wenig als die Natur, wenn sie einen Löwen oder einen Kolibri hervorbringt."

81. To Herder, May 17, 1787, in *Italienische Reise*; *Werke*, 27, 4: "*sie* stellten die Existenz dar, *wir* gewöhnlich den Effekt; *sie* schilderten das Fürchterliche, *wir* schildern fürchterlich; *sie* das Angenehme, *wir* angenehm, u.s.w."

82. "Nachlesse zu Aristoteles' Poetik," *Werke*, *38*, 84–5.

> Hat nun der Dichter an seiner Stelle seine Pflicht erfüllt, einen Knoten bedeutend geknüpft und würdig gelöst, so wird dann dasselbe in dem Geiste des Zuschauers vorgehen: die Verwicklung wird ihn verwirren, die Auflösung aufklären, er aber um nichts gebessert nach Hause gehen; er würde vielmehr, wenn er asketisch aufmerksam genug wäre, sich über sich selbst verwundern, dass er

eben so leichtsinnig als hartnäckig, eben so heftig als schwach, eben so liebevoll als leblos sich wieder in seiner Wohnung findet, wie er hinausgegangen.

83. To Zelter, Jan. 29, 1830; Weimar, Pt. 4, *46*, 223.

84. *Dichtung und Wahrheit*, Bk. 13; *Werke*, *24*, 172: "das alte Vorurteil, dass es nämlich einen didaktischen Zweck haben müsse."

85. "Über das Lehrgedicht," *Werke*, *38*, 71–2: "ein Werk aus Wissen und Einbildungskraft zusammenzuweben, zwei einander entgegengesetzte Elemente in einen lebendigen Körper zu verbinden. . . . Alle Poesie soll belehrend sein, aber unmerklich; sie soll den Menschen aufmerksam machen, wovon sich zu belehren wert wäre; er muss die Lehre selbst daraus ziehen wie aus dem Leben."

86. *Dichtung und Wahrheit*, Bk. 12; *Werke*, *24*, 111–12: "Ein gutes Kunstwerk kann und wird zwar moralische Folgen haben, aber moralische Zwecke vom Künstler fordern, heisst ihm sein Handwerk verderben."

87. To Beuth, Feb. 22, 1831; Weimar, Pt. 4, *48*, 126: "Hier erscheint die Kunst vollkommen selbständig, indem sie sich sogar unabhängig erweist von dem, was dem edeln Menschen das Höchste und Verehrungswürdigste bleibt, von der Sittlichkeit. Will sie sich aber völlig frei erklären, so muss sie ihre eigenen Gesetze entschieden aussprechen."

88. *Maximen*, No. 61: "Die Kunst an und für sich selbst ist edel; desshalb fürchtet sich der Künstler nicht vor dem Gemeinen. Ja indem er es aufnimmt, ist es schon geadelt."

۸۹. نامه به Zauper مورخ ۷ سپتامبر ۱۸۲۱ را ببینید: (Weimar, Pt. 4, 35, 73f.) که ضمن آن از او به سبب دفاع از اخلاقیات *Wahlverwandschaften* تمجید کرده است.

On Sterne: "Lorenz Sterne" (1827), in *Werke*, *38*. *Maximen*, Nos. 773-87. Letters to Zelter, Dec. 25, 1829 (Weimar, Pt. 4, *46*, 193-4) and Oct. 5, 1830 (*ibid.*, *47*, *274*). On Grübel: *Werke*, *36*, 152ff.

90. *Theatralische Sendung*, Bk. 2, ch. 3, p. 88: "zugleich Lehrer, Wahrsager, Freund der Götter und der Menschen."

91. "Noten und Abhandlungen zum West-östlichen Divan," Dschelâl-eddin Rumi; *Werke*, *5*, 184: "endlich sein Talent am liebsten zu Preis und Verherrlichung Gottes anwendet."

92. See the elaborate discussion in F. Meinecke, *Die Entstehung des Historismus* (Munich, 1946), *2*, 544 ff.

93. To Jacobi, Jan. 2, 1800; Weimar, Pt. 4, *15*, 6: "Dabei kam mir zu statten dass ich von jeher, beim Anschauen der Gegenstände, auf dem genetischen Wege mich am besten befand."

94. To Zelter, August 4, 1803; *ibid.*, *16*, 265: "Natur- und Kunstwerke lernt man nicht kennen wenn sie fertig sind; man muss sie im Entstehen auffhaschen, um sie einigermassen zu begreifen."

95. To Karl August, Dec. 5, 1826; *ibid.*, *41*, 245.

96. To Herder, May 17, 1787. In *Italienische Reise; Werke*, 27, 5: "nun ist mir erst die *Odyssee* ein lebendiges Wort." P. 4: "Die Beschreibungen, die Gleichnisse etc. kommen uns poetisch vor und sind doch unsäglich natürlich."

97. "Noten und Abhandlungen zum West-östlichen Divan," "Urelemente orientalischer Poesie," "Lebensbezüge"; *Werke*, 5, 213.

98. "Literarischer Sansculottismus" (1795); *Werke*, 36, 141–3: "Wir wollen die Umwälzungen nicht wünschen, die in Deutschland klassische Werke vorbereiten konnten . . . eine unsichtbare Schule."

99. Biedermann, 2, 226; May 19, 1814, to Riemer: "Goethe war mit ihrem Urteil über seine Sachen unzufrieden, da sie ihm nicht nachkommen könne und seine Sachen fragmentarisch erschienen."

100. Eckermann, 3, May 3, 1827; Houben, p. 497: "Als einer der das Metier aus dem Grunde kennt, zeigt er die Verwandtschaft des Erzeugten mit dem Erzeuger, und beurteilt die verschiedenen poetischen Produktionen als verschiedene Früchte verschiedener Lebensepochen des Dichters."

101. "Über die neue Ausgabe der Goethischen Werke" (1816), *Werke*, 37, 83: "Den Schriftsteller in den Schriften aufsuchend, die stufenweise Entwicklung seiner geistigen Bildung zu entdecken bemüht ist."

102. To Wilhelm von Humboldt, Dec. 1, 1831; Weimar, Pt. 4, 49, 165: "dass in meinen hohen Jahren mir alles mehr und mehr historisch wird . . . ja ich erscheine mir selbst immer mehr und mehr geschichtlich."

103. Eckermann, 2, March 21, 1830; Houben, pp. 322–3:

> Ich hatte in der Poesie die Maxim des objektiven Verfahrens, und wollte nur dieses gelten lassen. Schiller aber, der ganz subjektiv wirkte, hielt seine Art für die rechte, und, um sich gegen mich zu wehren, schrieb er den Aufsatz über naive und sentimentale Dichtung. . . . Die Schlegel ergriffen die Idee und trieben sie weiter, so dass sie sich denn jetzt über die ganze Welt ausgedehnt hat, und nun jedermann von Classicismus und Romanticismus redet, woran vor fünfzig Jahren niemand dachte.

104. "Shakespeare und kein Ende," *Werke*, 37, 41.

105. Eckermann, 2, April 2, 1829; Houben, pp. 263–4: "Und da sind die Nibelungen classisch wie der Homer, denn beide sind gesund und tüchtig. Das meiste Neuere, ist nicht romantisch, weil es neu, sondern weil es schwach, kränklich und krank ist, und das Alte ist nicht classisch, weil es alt, sondern weil es stark, frisch, froh, und gesund ist." Cf. *Maximen*, Nos. 1031, 1033.

106. Conversation with Riemer, August 28, 1808. Biedermann, 1, 534.

107. "Shakespeare und kein Ende," *Werke*, 37, 41–2.

108. Cf. examples in Boucke, *Goethes Weltanschauung*, esp. pp. 406 ff.

109. *Werke*, *38*, 97: "es bilde sich eine allgemeine Weltliteratur, worin uns Deutschen eine ehrenvolle Rolle vorbehalten ist."

110. *Werke*, *38*, 137: "Eine jede Literatur cumuliert sich zuletzt in sich selbst, wenn sie nicht durch fremde Teilnahme wieder aufgefrischt wird."

111. "Edinburgh Reviews"; *Werke*, *38*, 170: "nur wiederholen wir, dass nicht die Rede sein könne, die Nationen sollen übereinander denken, sondern sie sollen nur einander gewahr werden, sich begreifen und, wenn sie sich wechselseitig nicht lieben mögen, sich einander wenigstens dulden lernen."

112. "Aus Makariens Archiv"; *Werke*, *38*, 278: "Jetzt, da sich eine Weltliteratur einleitet, hat genau besehen der Deutsche am meisten zu verlieren; er wird wohltun, dieser Warnung nachzudenken."

113. Cf. e.g. the review of J. P. Hebel, *Alemannische Gedichte*, in *Werke*, *36*, 236 ff.; of Grübel, *Gedichte in Nürnberger Mundart*, in *37*, 244 ff.; of *Des Knaben Wunderhorn*, in *37*, 217 ff., etc.

114. *Werke*, *38*, 111 ff., 154, 199 ff.

115. *Ibid.*, p. 55: "denn eigentlich gibt es nur *eine* Dichtung, die echte, sie gehört weder dem Volke noch dem Adel, weder dem König noch dem Bauer; wer sich als wahrer Mensch fühlt, wird sie ausüben; sie tritt unter einem einfachen, ja rohen Volke unwiderstehlich hervor, ist aber gebildeten, ja hochgebildeten Nationen nicht versagt."

116. Eckermann, *1*, Jan. 31, 1827; Houben, p. 181:

> Aber auch bei solcher Schätzung des Ausländischen dürfen wir nicht bei etwas Besonderen haften bleiben und dieses für musterhaft ansehen wollen. Wir müssen nicht denken, das Chinesische wäre es, oder das Serbische, oder Calderon, oder die Nibelungen; sondern im Bedürfniss von etwas Musterhaften müssen wir immer zu den alten Griechen zurückgehen, in deren Werken stets der schöne Mensch dargestellt ist. Alles übrige müssen wir nur historisch betrachten und das Gute, so weit es gehen will, uns daraus aneignen.

117. "Antik und Modern" (1818); *Werke*, *35*, 132: "Der Parnass ist ein Montserrat, der viele Ansiedelungen in mancherlei Etagen erlaubt; ein jeder gehe hin, versuche sich, und er wird eine Stätte finden, es sei auf Gipfeln oder in Winkeln."

118. "Noten und Abhandlungen zum West-östlichen Divan," "Übergang von Tropen zu Gleichnissen"; *Werke*, s. 214.

119. Review of Manzoni's *Conte di Carmagnola*; *Werke*, *37*, 180: "Jene ist sehr leicht; denn man darf sich nur irgend einen Massstab, irgend ein Musterbild, so borniert sie auch seien, in Gedanken aufstellen, sodann aber kühnlich versichern: vorliegendes Kunstwerk passe

nicht dazu, tauge deswegen nichts, die Sache sei abgetan, und man dürfe, ohne weiteres, seine Forderung als unbefriedigt erklären; und so befreit man sich von aller Dankbarkeit gegen den Künstler.—Die produktive Kritik ist nur ein gutes Teil schwerer; sie fragt: Was hat sich der Autor vorgesetzt? ist dieser Vorsatz vernünftig und verständig? und inwiefern ist es gelungen, ihn auszuführen? Werden diese Fragen einsichtig und liebevoll beantwortet, so helfen wir dem Verfasser nach."

120. "Für Freunde der Tonkunst, von F. Rochlitz"; *Werke*, 37, 279–80: "Wohlwollende Leser geben mir schon lange zu, dass ich, anstatt über Bücher zu urteilen, den Einfluss ausspreche, den sie auf mich haben mochten. Und im Grund ist dies doch das Urteil aller Lesenden, wenn sie auch ihre Meinung und Gesinnung dem Publikum nicht mitteilen."

121. Original dedication to *Sardanapalus* (1821).

122. On *Manfred*; *Werke*, 37, 184. On *Don Juan*; 37, 189: "Ein grenzenlos geniales Werk, menschenfeindlich bis zur herbsten Grausamkeit, menschenfreundlich in die Tiefen süssester Neigung sich versenkend." Letter to Boisserée, March 23, 1820; Weimar, Pt. 4, 32, 205: "verrückter und grandioser als seine übrigen [Gedichte]."

123. *Tag und Jahreshefte* (1816); *Werke*, 30, 291: "hypochondrische Leidenschaft und heftiger Selbsthass." Eckermann, *I*, Dec. 25, 1825; Houben p. 131: "Verhaltne Parlamentsreden." Eckermann, *I*, Jan. 18, 1825; Houben, p. 111: "Aber Lord Byron ist nur gross wenn er dichtet, sobald er reflektiert, ist er ein Kind."

124. Biedermann, 3, 23: "Er würde mich immerfort amüsieren, aber سینتسبری از این گفتهٔ گوته دربارهٔ باول فلمینگ انتقاد می کند: Saintsbury, 3, 375-7. ۳۷۵ "er kann jetzt nichts mehr helfen" (Eckermann, *I*, Jan. 4, 1827; Houben, p. 157).

ولی با توجه به این امر که گوته در مقام شاعر سخن می گوید نظر او را باید درست دانست.

کتاب‌شناسی: کانت و شیلر

نقل قولها از *Kritik der Urteilskraft* کانت از این منبع است:

Karl Vorländer's ed., 6th reprint, Leipzig, 1924.

از میان تألیفات بیشمار، کتابهای زیر را بیش از همه وافی به مقاصد محدود خویش یافتم.

Hermann Cohen, *Kants Begründung der Aesthetik* (Berlin, 1889) and G. Deneckmann, *Kants Philosophie des Aethetischen* (Heidelberg, 1947).

در منابع زیر نیز بررسیهای جامعی دراین باره بافت می شود.

V Basch, *Essai sur l'esthetique de Kant*, 2d ed. Paris, 1927;

(براکنده‌گو و بیشتر متضمن بیان نظرات کانت).

H. W. Cassirer, *A Commentary on Kant's Critique of Judgment*, London, 1938;

Luigi Pareyson, *L'estetica dell'idealismo tedesco*, Vol. *I* with title *Kant, Schiller, Fichte*, Torino, 1950.

در مورد منابع نك:

O. Schlapp, *Kants Lehre vom Genie und die Entstehung der Kritik der Urteilskraft*, Göttingen, 1901, and Bäumler.

نقل قولها از آثار شیلر برگرفته از منبع زیر (با نشانهٔ اختصاری: SW) است:

Sämtliche Werke, ed. Otto Güntter and Georg Witkowski, 20 vols. Leipzig, 1909-11.

نامه‌های شیلر از این منبع (با نشانهٔ اختصاری: Jonas) نقل شده‌اند:

Briefe, ed. F. Jonas, 7 vols. Leipzig, 1892-96.

در میان تألیفات بسیاری که دربارهٔ شیلر دردست است تنها در دو اثر صریحاً به نظرات او دربارهٔ نقد پرداخته‌اند و این دو نیز ارزش چندانی ندارند:

Otto Pietsch, *Schiller als Kritiker*, dissertation, Königsberg, 1898; and Marta Weber, "Schiller als Kritiker," in *Dichtung und Forschung. Festschrift für Emil Ermatinger* (Frauenfeld, 1933), pp. 74-87.

مختصری که سینسبری (ج ۳، ۳۷۷ـ۳۸۴) دراین باره گفته تنك مایه و نصب آمیز است و در آن تقریباً تمام نظرات مهم شیلر نادیده انگاشته شده است.

مفیدترین تألیف، حاوی بحثی دربارهٔ شعر ساده و معنوع شیلر که عمدتاً دیدگاهی تحصّلی وروان‌شناختی دارد، کتاب زیر است:

Victor Basch, *La Poetique de Schiller* (2d ed. Paris, 1911).

در این کتاب نیز نظرات شیلر بوضوح عرضه شده‌اند:

Heinrich Meng, *Schillers Abhandlung über naive und sentimentalische Dichtung*, Frauenfeld, 1936.

مقالات زیر حاوی نقد درخشانی از دیدگاه مارکسیستی اند:

Georg Lukács, "Schillers Theorie der modernen Literatur" and "Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe".

هردو مقالهٔ مذکور را در کتاب زیر می‌توان یافت:

Goethe und seine Zeit (Bern, 1947), pp. 48-77 and 77-109.

دو نوشتهٔ زیر نیز مفیدند:

Hermann Oertel, *Schillers Theorie der Tragödie* (Dresden, 1931) and E. L. Stahl, "The Genesis of Schiller's Theory of Tragedy," in *German Studies Presented to Professor H. G. Fiedler* (Oxford, 1938), pp. 193-231.

کتاب زیر از لحاظ احتوا به کلیات و تأکید بر نظرات زیباشناختی شیلر مفید است:

Mehtta Gerhard, *Schiller* (Bern, 1950) در کتاب خوب به زبان انگلیسی که در آنها نیز

به کلیات پرداخته‌اند عبارت‌اند از:

William Witte, *Schiller* (Oxford, 1949), and E. L. Stahl, *Friedrich Schiller's Drama* (Oxford, 1954).

یادداشتها: کانت و شیلر

1. *Kritik der Urteilskraft* (1790), p. 181 (the page numbering of the first edition is reproduced in reprints, e.g. ed. K. Vorländer, Leipzig, 1918): "Genie ist das Talent (Naturgabe), welches der Kunst Regel gibt."

2. *Ibid.*, p. 237: "das übersinnliche Substrat der Erscheinungen."

3. Hegel, *Sämtliche Werke*, *1*, 272: "Es ist der Geist der kantischen Philosophie, ein Bewusstsein über diese höchste Idee zu haben, aber sie ausdrücklich wieder auszurotten."

4. *Kritik der Urteilskraft*, pp. 215, 205; "redende Künste."

5. *Ibid.*, p. 194: "Der Dichter wagt es, Vernunftsideen von unsichtbaren Wesen, das Reich der Seligen, das Höllenreich, die Ewigkeit, die Schöpfung u. dgl. zu versinnlichen."

6. *Sämtliche Werke*, ed. Güntter, *18*, 83: "In einem wahrhaft schönen Kunstwerk soll der Inhalt nichts, die Form aber alles tun . . . Darin also besteht das eigentliche Kunstgeheimniss des Meisters, *dass er den Stoff durch die Form vertilgt.*"

7. *SW*, *18*, 100: "Eine wirkliche Vereinigung und Auswechselung der Materie mit der Form."

8. *SW*, *18*, 55: "Lebende Gestalt."

9. *Briefe*, ed. Jonas, 2, 200; to Caroline von Beulwitz, January 9, 1789: "Die übertriebene Behauptung, dass ein Produkt aus dem Reiche des Schönen ein vollendetes rundes Ganze sein müsse; fehlte nur ein einziger *Radius* zu diesem Zirkel, so sinke es unter das Unnütze herunter. Nach diesem Ausspruch haben wir kein einziges vollkommenes Werk, und so bald auch keines zu gewarten."

10. Jonas, *6*, 339; to Christian G. Schütz, January 22, 1802: "Ein poetisches Werk muss, in so fern es auch nur *in hypothesi*, ein in sich selbst organisiertes Ganze ist, aus sich selbst heraus, und nicht aus allgemeinen, und eben darum holden, Formeln beurteilt werden."

11. Jonas, 5, 167; to Goethe, April 4, 1797: "Der ganze *Cardo rei* in der Kunst liegt, eine *poetische* Fabel zu erfinden."

12. Jonas, 5, 187; to Goethe, May 5, 1797: "ein wahrer Höllenrichter für alle, die entweder an der äussern Form sklavisch hängen, oder die über alle Form sich hinwegsetzen."

13. Jonas, 5, 393, 394, 397; to Humboldt, June 27, 1798: "Es ist ja überhaupt noch die Frage, ob die Kunstphilosophie dem Künstler etwas zu sagen hat . . . Ich wäre . . . zuweilen unphilosophisch

genug, Alles, was ich selbst und andere von der Elementarästhetik wissen, für einen einzigen empirischen Vorteil, für einen Kunstgriff des Handwerks hinzugeben . . . dass wir die *Metaphysik* der Kunst zu unmittelbar auf die Gegenstände anwenden und sie als ein praktisches Werkzeug, wozu sie doch nicht gut geschickt ist, handhaben."

14. Jonas, *6*, 332–3; to Goethe, January 30, 1802: "Da von allgemeinen hohlen Formeln zu einem bedingten Fall kein Übergang ist. . . . man sieht aber daraus, dass, die *Philosophie* und die Kunst sich noch gar nicht ergriffen und wechselseitig durchdrungen haben, und vermisst mehr als jemals ein *Organon*, wodurch beide vermittelt werden können."

15. *SW*, *17*, 517. Cf. pp. 535–6.

16. *SW*, *17*, 481: *Sie* sind, was wir waren; sie sind, was wir wieder werden sollen. Wir waren Natur wie sie, und unsere Kultur soll uns, auf dem Wege der Vernunft und der Freiheit, zur Natur zurückführen."

17. *SW*, *17*, 505: "Dieser Weg, den die neueren Dichter gehen, ist übrigens derselbe, den der Mensch überhaupt sowohl im Einzelnen als im Ganzen einschlagen muss. Die Natur macht ihn mit sich eins, die Kunst trennt und entzweit ihn, durch das Ideal kehrt er zur Einheit zurück."

18. *SW*, *17*, 501: "Ariost, der Bürger einer späteren und von der Einfalt der Sitten abgekommenen Welt, kann bei der Erzählung dieses Vorfalls seine eigene Verwunderung, seine Rührung nicht verbergen. Das Gefühl des Abstandes jener Sitten von denjenigen, die sein Zeitalter charakterisieren, überwältigt ihn. Er verlässt auf einmal das Gemälde des Gegenstandes und erscheint in eigener Person." Schiller quotes *Orlando Furioso*, *1*, 22.

19. *SW*, *17*, 499–500: "[Es] empörte mich seine Kälte, seine Unempfindlichkeit, die ihm erlaubte, im höchsten Pathos zu scherzen, die herzzerschneidenden Auftritte im *Hamlet*, im *König Lear*, im *Macbeth*, usf. durch einen Narren zu stören . . . Ich war noch nicht fähig, die Natur aus der ersten Hand zu verstehen . . . Wie die Gottheit hinter dem Weltgebäude, so steht er hinter seinem Werk; *er* ist das Werk und das Werk ist *er*."

20. *SW*, *17*, 502:

> Dichter von dieser naiven Gattung sind in einem künstlichen Weltalter nicht so sehr mehr an ihrer Stelle. Auch sind sie in demselben kaum mehr möglich, wenigstens auf keine andere Weise möglich, als dass sie in ihrem Zeitalter *wild laufen*, und durch ein günstiges Geschick vor dem verstummelnden Einfluss desselben geborgen werden. Aus der Sozietät selbst können sie nie und nimmer hervorgehen; aber ausserhalb derselben erscheinen sie noch zuweilen, doch mehr als Fremdlinge, die man anstaunt, und als ungezogene Söhne der Natur, an denen man sich

ärgert.

21. *SW*, *17*, 507: "Kunst der Begrenzung" vs. "Kunst des Unendlichen."

22. *SW*, *17*, 310, in a note to Wilhelm von Humboldt's treatise "Über das Studium des Altertums und des griechischen insbesondere" (1793).

23. *SW*, *17*, 547–8.

24. *SW*, *19*, 215–7: "Durch den Fortschritt der sittlichen Kultur und den milderen Geist unsrer Zeiten unterstützt . . . die schönere Humanität unserer neueren Sitten."

25. *SW*, *17*, 504: "Der Menschheit ihren möglichst vollständigen Ausdruck zu geben."

26. *SW*, *17*, 545: "Eine formreiche Natur, eine dichterische Welt, eine naive Menschheit."

27. *SW*, *19*, 240, 242: "ein Dichter nehme sich ja in acht, mitten im Schmerz den Schmerz zu besingen . . . Aus der sanfteren und fernenden Erinnerung mag er dichten, niemals unter der gegenwärtigen Herrschaft des Affekts . . . hatte er damit anfangen müssen, sich selbst fremd zu werden, den Gegenstand seiner Begeisterung von seiner Individualität loszuwickeln . . . Nur die heitere, die ruhige Seele gebiert das Vollkommene."

28. *SW*, *17*, 558: "Der erschöpfte Geschäftsmann."

29. *SW*, *17*, 560–1:

> Eine Klasse von Menschen . . . welche, ohne zu arbeiten, tätig ist, und idealisieren kann, ohne zu schwärmen . . . Nur eine solche Klasse kann das schöne Ganze menschlicher Natur, welches durch jede Arbeit augenblicklich, und durch ein arbeitendes Leben anhaltend *zerstört* wird, aufbewahren, und, in allem, was rein menschlich ist, durch ihre Gefühle dem allgemeinen Urteil Gesetze geben. Ob eine solche Klasse wirklich existiere, oder vielmehr, ob diejenige, welche unter ähnlichen äusseren Verhältnissen wirklich existiert, diesem Begriffe auch im Inneren entspreche, ist eine andre Frage, mit der ich hier nichts zu schaffen habe.

30. Jonas, 3, 113: to Körner, November 1, 1790: "Seine Philosophie mag ich auch nicht ganz: sie holt zu viel aus der Sinnenwelt, wo ich aus der Seele hole. Überhaupt ist seine Vorstellungsart zu sinnlich und *betastet* mir zu viel."

31. Goethe to Schiller, August 27, 1794: Weimar, Pt. 4, *10*, 183–4: "Ihr Brief, in welchem Sie . . . die Summe meiner Existenz ziehen."

32. Jonas, 3, 472–3: to Goethe, August 24, 1794:

> Ihr beobachtender Blick . . . Ihre richtige Intuition . . . Dadurch, dass Sie in der Natur gleichsam nacherschaffen, suchen Sie in seine verborgene *Technik* einzudringen . . . Wären Sie als ein Grieche, ja nur als ein Italiener geboren worden, und hätte schon

von der Wiege an eine auserlesene Natur und eine idealisierende Kunst Sie umgeben, so wäre Ihr Weg unendlich verkürzt, vielleicht ganz überflüssig gemacht worden . . . Nun, da Sie ein Deutscher geboren sind, da Ihr griechischer Geist in diese nordische Schöpfung geworfen wurde, so blieb Ihnen keine andere Wahl, als entweder selbst zum nordischen Künstler zu werden, oder Ihrer *Imagination* das, was ihr die Wirklichkeit vorenthielt, durch Nachhülfe der Denkkraft zu ersetzen, und so gleichsam von innen heraus und auf einem *rationalen* Wege ein Griechenland zu gebären.

33. Jonas, 1, 481; to Goethe, August 31, 1794: "Die denkenden Kräfte auf die Imagination . . . seine Anschauung zu generalisieren, seine Empfindung gesetzgebend zu machen . . . Mein Verstand wirkt eigentlich mehr symbolisierend, und so schwebe ich, als eine Zwitterart, zwischen dem Begriff und der Anschauung, zwischen der Empfindung, zwischen dem technischen Kopf und dem Genie."

34. *SW*, 17, 528: "Die sinnliche Wahrheit der Dinge."

35. Jonas, 7, 65; to Humboldt, August 18, 1803.

36. *SW*, 17, 554.

37. Jonas, 6, 59; to Goethe, July 19, 1799: "Der Gipfel moderner Unform und Unnatur."

38. Jonas, 6, 270; to Körner, April 27, 1801: "Nichts Gebildetes, und voll Geschwätze."

39. Jonas, 3, 241; to Goethe, August 17, 1797: "Ob es nur der Mangel einer aesthetischen Nahrung und Einwirkung von aussen und die *Opposition* der *empirischen* Welt in der sie leben . . ."

40. *SW*, 17, 518–9 n.

41. *SW*, 17, 524 n.

42. *SW*, 17, 510: "Die schönste, mir bekannte Idylle in der sentimentalischen Gattung."

43. Jonas, 1, 338; to Humboldt, November 29, 1795: "Gelänge mir dieses Unternehmen so hoffte ich dadurch mit der sentimentalischen Poesie über die naive selbst triumphiert zu haben."

44. *SW*, 17, 535–6 n.

45. *SW*, 17, 515: "Ihr Ziel ist einerlei mit dem höchsten, wornach der Mensch zu ringen hat, frei von Leidenschaft zu sein, immer klar, immer ruhig um sich und in sich zu schauen, überall mehr Zufall als Schicksal zu finden, und mehr über Ungereimtheit zu lachen, als über Bosheit zu zürnen oder zu weinen."

46. *SW*, 17, 153.

47. *SW*, 17, 173: "Eine Schule der praktischen Weisheit, ein Wegweiser durch das bürgerliche Leben."

48. *SW*, 17, 220.

49. *SW*, 17, 237: "Was die Verwicklung betrifft, das Meisterstück der

tragischen Bühne."

50. *SW*, 17, 238: "sich in die Ahndung, oder lieber in ein deutliches Bewusstsein einer teleologischen Verknüpfung der Dinge, einer erhabenen Ordnung, eines gütigen Willens verliert."

51. *SW*, 17, 245: "Die Tragödie wäre demnach dichterische Nachahmung einer zusammenhängenden Reihe von Begebenheiten (einer vollständigen Handlung), welche uns Menschen in einem Zustand des Leidens zeigt und zur Absicht hat, unser Mitleid zu erregen."

52. *SW*, 17, 250: "Diejenige Tragödie würde also die vollkommenste sein, in welcher das erregte Mitlied weniger Wirkung des Stoffes, als der am besten benutzten tragischen Form ist."

53. *SW*, 17, 398: "Darstellung des Leidens—als blossen Leidens—ist niemals Zweck der Kunst, aber als Mittel zu ihrem Zweck ist sie derselben äusserst wichtig. Der letzte Zweck der Kunst ist die Darstellung des Übersinnlichen, und die tragische Kunst insbesondere bewerkstellig: dieses dadurch, dass sie uns die moralische Independenz von Naturgesetzen im Zustand des Affekts versinnlicht."

54. *SW*, 17, 690.

55. Jonas, 5, 168; to Goethe, April 4, 1797: "Man kommt mit solchen *Charakteren* in der Tragödie offenbar viel besser aus, sie *exponieren* sich geschwinder, und ihre Züge sind *permanenter* und fester. Die Wahrheit leidet dadurch nichts, weil sie blossen logischen Wesen eben so entgegengesetzt sind als blossen Individuen."

56. Jonas, 5, 174; to Goethe, April 7, 1797: "Ein poetisches Abstractum."

57. Jonas, 5, 292; to Goethe, November 28, 1797: "Wie geschickt er das *repraesentiert*, was sich nicht *praesentieren* lässt, ich meine die Kunst Symbole zu gebrauchen, wo die Natur nicht kann dargestellt werden."

58. Jonas, 5, 313; to Goethe, December 29, 1797: "Dies . . . möchte . . . am besten durch Einführung symbolischer Behelfe geschehen, die in allem dem, was nicht zur wahren Kunstwelt des Poeten gehört, und also nicht dargestellt, sondern bloss bedeutet werden soll, die Stelle des Gegenstandes vertäten . . . so müsste die natürliche Folge sein, dass die Poesie sich reinigte, ihre Welt enger und bedeutungsvoller zusammenzöge und innerhalb derselben desto wirksamer würde."

59. *SW*, 20, 253–4: "Die Natur selbst ist nur eine Idee des Geistes, die nie in die Sinne fällt . . . Alles ist nur ein Symbol des Wirklichen."

60. *SW*, 20, 255: "Der Palast der Könige ist jetzt geschlossen, die Gerichte haben sich von den Toren der Städte in das Innere der Häuser zurückgezogen, die Schrift hat das lebendige Wort verdrängt, das Volk selbst, die sinnlich lebendige Masse, ist, wo sie nicht als rohe Gewalt wirkt, zum Staat, folglich zu einem abgezogenen Begriff ge-

worden, die Götter sind in die Brust des Menschen zurückgekehrt."

61. *SW*, 20, 258: "Ein kollektives Ganze für die Einbildungskraft."

62. Jonas, 5, 181; to Goethe, April 25, 1797.

63. Jonas, 5, 577–8; to Goethe, October 20, 1797.

64. Jonas, 5, 310–1; to Goethe, December 26, 1797: "Es entsteht daraus eine reizender Widerstreit der Dichtung als *Genus* mit der *Species* derselben . . . Dass dieses wechselseitige Hinstreben zu einander nicht in eine Vermischung und Grenzverwirrung ausarte, das ist die eigentliche Aufgabe der Kunst, deren höchster Punkt überhaupt immer dieser ist, Charakter mit Schönheit, Reinheit mit Fülle, Einheit mit Allheit &c. zu vereinbaren."

65. *SW*, *18*, 83:

> Ohne Verrückung ihrer objektiven Grenzen, [werden] die verschiedenen Künste in ihrer Wirkung auf das Gemüt immer ähnlicher. Die Musik in ihrer höchsten Veredlung muss Gestalt werden und mit der ruhigen Macht der Antike auf uns wirken; die bildende Kunst in ihrer höchsten Vollendung muss Musik werden und uns durch unmittelbare sinnliche Gegenwart rühren; die Poesie in ihrer vollkommensten Ausbildung muss uns wie die Tonkunst, mächtig fassen, zugleich aber, wie die Plastik, mit ruhiger Klarheit umgeben. Darin eben zeigt sich der vollkommene Stil in jeglicher Kunst, dass er die spezifischen Schranken derselben zu entfernen weiss, ohne doch ihre spezifischen Vorzüge mit aufzuheben, und durch eine weise Benutzung ihrer Eigentümlichkeit ihr einen mehr allgemeinen Charakter erteilt.

66. Jonas, 2, 237; to Körner, February 25, 1789: "Das kleinlichste und undankbarste unter allen."

67. *SW*, *19*, 272–4: "Wenn man unter Poesie überhaupt die Kunst versteht 'uns durch einen freien Effekt unsrer produktiven Einbildungskraft in bestimmte Empfindungen zu versetzen . . . die objektive Verknüpfung in den Erscheinungen . . . Nur in Wegwerfung des Zufälligen und in dem reinen Ausdruck des Nothwendigen liegt der *grosse Stil.*"

68. *SW*, *19*, 289: "zu seinen Landschaften nun auch Figuren zu erfinden und auf diesen reizenden Grund *handelnde Menschheit* aufzutragen."

69. *SW*, *17*, 522: "Noch, ich gestehe es, kenne ich kein Gedicht in dieser Gattung . . . Dasjenige didaktische Gedicht, worin der Gedanke selbst poetisch wäre und es auch bliebe, ist noch zu erwarten."

70. Jonas, *3*, 170; to Körner, November 28, 1791: "Ein philosophischer Gegenstand ist schlechterdings für die Poesie verwerflich."

71. *SW*, *17*, 652–3: "Das darzustellende Objekt muss also, ehe es vor die Einbildungskraft gebracht und in Anschauung verwandelt wird, durch das abstrakte Gebiet der Begriffe *einen sehr weiten Umweg*

nehmen . . . Die Sprache stellt alles vor den *Verstand*, und der Dichter soll alles vor die *Einbildungskraft* bringen (darstellen); die Dichtkunst will *Anschauungen*, die Sprache gibt nur Begriffe."

72. Jonas, 6, 262; to Goethe, March 27, 1801:

in der Erfahrung fängt auch der Dichter nur mit dem Bewusstlosen an, ja er hat sich glücklich zu schätzen, wenn er durch das klarste Bewusstsein seiner Operationen nur soweit kommt, um die erste dunkle Totalidee seines Werks in der vollendeten Arbeit ungeschwächt wieder zu finden. Ohne eine solche dunkle, aber mächtige *Totalidee* die allem *technischen* vorhergeht, kann kein *poetisches* Werk entstehen, und die Poesie, däucht mir, besteht eben darin, jenes Bewusstlose aussprechen und mitteilen zu können, d.h. es in ein *Objekt* überzutragen. Der Nichtpoet kann so gut als der Dichter von einer poetischen Idee gerührt sein, aber er kann sie in kein Objekt legen, er kann sie nicht mit einem Anspruch auf Notwendigkeit darstellen. Eben so kann der Nichtpoet so gut als der Dichter ein Produkt mit Bewusstsein und mit Notwendigkeit hervorbringen, aber ein solches Werk fängt nicht aus dem Bewusstlosen an, und endigt nicht in demselben. Es bleibt nur ein Werk der Besonnenheit. Das Bewusstlose mit dem Besonnenen vereinigt macht den poetischen Künstler aus.

73. In *Poesia e non poesia* (4th ed. Bari, 1946), pp. 25–38.

74. "Qu'est-ce que la littérature?" in *Situations II* (Paris, 1948), p. 106: "récupérer ce monde-ci . . . comme s'il avait sa source dans la liberté humaine."

فهرست آثار به ترتیب زمانی

فرانسه

1719	Dubos:	*Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*
1727	Voltaire:	*Essay upon Epic Poetry* (French version 1733)
1729	Voltaire:	Preface to *Œdipe* (first performed 1718)
1730	Voltaire:	*Discours sur la tragédie* (prefixed to *Brutus*)
1731–33	Voltaire:	*Le Temple du goût*
1733	Voltaire:	*Letters concerning the English Nation* (French version, *Lettres philosophiques*, 1734)
1746	Ch. Batteux:	*Les Beaux-Arts réduits à un même principe*
1748	Voltaire:	*Dissertations sur la tragédie ancienne et moderne* (prefixed to *Sémiramis*)
1748	Diderot:	*Les Bijoux indiscrets*
1749	Rousseau:	*Essai sur l'origine des langues*
1751	Diderot:	*Lettre sur les sourds et muets*
1751	Fontenelle:	*Traité sur la poésie en général* (written about 1678)
1751–52	Voltaire:	*Le Siècle de Louis XIV*
1753	Buffon:	*Discours sur le style*
1753–63	M. Grimm:	*La Correspondance littéraire* (published 1812)
1757	Diderot:	*Le Fils naturel* (with) "Entretiens avec Dorval"
1757	Diderot:	*Salon de 1757* (published 1845)
1758	Diderot:	*Le Père de famille* (with) "Discours sur la poésie dramatique"
1758	Rousseau:	*Lettre à d'Alembert sur les spectacles*
1759	Voltaire:	*Candide*

1761	Diderot:	"Eloge de Richardson"
1761	Voltaire:	*Appel à toutes les nations de l'Europe*
1761	Voltaire:	*Lettres sur la Nouvelle Héloïse de J. J. Rousseau*
1763	Marmontel:	*Poétique française*
1764	Voltaire:	"Observations sur le Jules César de Shakespeare" (prefixed to *Jules César*)
1764	Voltaire:	*Théâtre de Pierre Corneille* (with) *Commentaires*
1764–72	Voltaire:	*Dictionnaire philosophique*
1769	Diderot:	*Le Rêve de d'Alembert* (published 1830)
1773	S. Mercier:	*Du Théâtre*
1775	Condillac:	*L'Art d'écrire*
1776	Voltaire:	*Lettre à l'Académie française*
1778	Voltaire:	"Lettre à l'Académie française" (prefixed to *Irène*)
1778	Diderot:	*Paradoxe sur le comédien* (published 1830)
1784	Rivarol:	*Discours sur l'universalité de la langue française*
1784	S. Mercier:	*Mon Bonnet de nuit*
1785	Rivarol:	Preface to Dante's *Inferno*
1787	Marmontel:	*Éléments de littérature*
1795	Mme de Staël:	*Essai sur les fictions*
1797	Rivarol:	*De L'Homme intellectuel et moral*
1799–1805	La Harpe:	*Cours de littérature* (lectures begun 1786)
1800	Mme de Staël:	*De la littérature*

انگلستان و اسکاتلند

1711	Alexander Pope:	*Essay on Criticism*
1711	Shaftesbury:	*Characteristicks*
1711–12	Joseph Addison:	*The Spectator*
1725	Francis Hutcheson:	*An Inquiry into the Original of Our Idea of Beauty and Virtue*
1735	Thomas Blackwell:	*An Inquiry into the Life and Writings of Homer*
1744	James Harris:	*Three Treatises*
1745	Johnson:	*Miscellaneous Observations on the Tragedy of Macbeth*
1746	Joseph Warton:	*Odes on Various Subjects*
1750–52	Johnson:	*The Rambler*
1753	Robert Lowth:	*De sacra poesi Hebraeorum* (English translation 1787)
1753–54	*The Adventurer*	(With essays by J. Warton and S. Johnson)

1751	Thomas Warton:	*Observations on the Fairie Queene of Spenser*
1755	Johnson:	*A Dictionary of the English Language*
1756	Johnson:	*Proposals for Printing . . . the Dramatic Works of W. Shakespeare*
1756	Joseph Warton:	*Essay on the Writings and Genius of Pope* (Vol. 1)
1757	Edmund Burke:	*Philosophical Inquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (new edition with "Essay on Taste," 1758)
1757	David Hume:	*Four Dissertations* ("Of the Standard of Taste," "Of Tragedy," etc.)
1758–60	Johnson:	*The Idler*
1759	Alexander Gerard:	*An Essay on Taste*
1759	Johnson:	*The Prince of Abissinia* (*The History of Rasselas*)
1759	Edward Young:	*Conjectures on Original Composition*
1762	Richard Hurd:	*Letters on Chivalry and Romance*
1762	Lord Kames:	*Elements of Criticism*
1763	Hugh Blair:	*A Critical Dissertation on the Poems of Ossian*
1763	John Brown:	*A Dissertation on the Rise, Union, and Power . . . of Poetry and Music*
1765	Johnson:	Preface to the *Plays of W. Shakespeare*
1765	Thomas Percy:	*Reliques of Ancient English Poetry*
1769	Robert Wood:	*An Essay on the Original Genius and Writings of Homer* (privately printed; new edition 1775)
1769–90	Sir Joshua Reynolds:	*Discourses* (before the Royal Academy)
1772	Sir William Jones:	*Essay on the Arts Commonly Called Imitative*
1774–81	Thomas Warton:	*The History of English Poetry*
1776	George Campbell:	*The Philosophy of Rhetoric*
1777	Maurice Morgann:	*An Essay on the Character of John Falstaff*
1779	James Beattie:	*Essay on Poetry and Music*
1779–81	Johnson:	*Prefaces, Biographical and Critical, to the Works of the English Poets* (later: *The Lives of the English Poets*)
1780	Henry Mackenzie:	On *Hamlet* in the *Mirror*
1782	Hugh Blair:	*Lectures on Rhetoric and Belles Lettres*
1782	Joseph Warton:	*Essay on Pope* (Vol. 2)
1785	Thomas Warton (ed.)	*Milton's Poems*
1790	Archibald Alison:	*Essays on the Nature and Principles of Taste*
1800	Wordsworth:	Preface to *Lyrical Ballads*

ایتالیا

1706	Ludovico Muratori:	*Della perfetta poesia italiana*
1708	Vincenzo Gravina:	*Della ragion poetica*
1725	Giambattista Vico:	*La scienza nuova*
1732	Pietro Calepio:	*Paragone della poesia tragica d'Italia con quella di Francia*
1753	Giuseppe Baretti:	*A Dissertation upon Italian Poetry*
1757	Saverio Bettinelli:	*Lettere Virgiliane*
1758	Gasparo Gozzi:	*Difesa di Dante*
1762	Melchiorre Cesarotti:	*Ragionamento sopra il diletto della tragedia*
1763–65	Giuseppe Baretti:	*La frusta letteraria*
1765	Giuseppe Spalletti:	*Saggio sopra la bellezza*
1770	Cesare Beccaria:	*Richerche intorno alla natura dello stile*
1773–75	Giuseppe Parini:	*Sui principi di belle lettere*
1777	Giuseppe Baretti:	*Discours sur Shakespeare*
1785	Melchiorre Cesarotti:	*Saggio sulla filosofia de gusto*
1788	Vittorio Alfieri:	*Del principe e delle lettere*

آلمان

1730	Gottsched:	*Critische Dichtkunst*
1735	Baumgarten:	*Meditationes philosophicae*
1740	Bodmer and Breitinger:	*Critische Dichtkunst*
1740	Bodmer:	*Critische Abhandlung von dem Wunderbaren*
1741	Bodmer:	*Critische Betrachtungen über die poetischen Gemahlde der Dichter*
1741	J. E. Schlegel:	*Vergleichung Shakespears und Andreas Gryphs*
1742	J. E. Schlegel:	*Abhandlung von der Nachahmung*
1746	Bodmer:	*Critische Briefe*
1749	Bodmer:	*Neue critische Briefe*
1749–54	Lessing, Mylius, et al.:	*Beiträge zur Historie und Aufnahme des Theaters*
1750	Baumgarten:	*Aesthetica*
1754–59	Lessing:	*Theatralische Bibliothek*
1755	Winckelmann:	*Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke*
1756–57	Correspondence between nature of tragedy	Lessing, Mendelssohn and Nicolai on
1757	Mendelssohn:	*Über die Hauptgrundsätze der schönen Künste*
1759–65	Mendelssohn, Lessing, etc.:	*Briefe die neueste Literatur betreffend*
1761	Mendelssohn:	*Rhapsodie über die Empfindungen*
1762	J. G. Hamann:	*Kreuzzüge des Philologen*
1764	Winckelmann:	*Geschichte der Kunst des Alterthums*

1766	Gerstenberg:	*Briefe über Merkwürdigkeiten der Litteratur*
1766	G. E. Lessing:	*Laokoon*
1767	Herder:	*Über die neuere deutsche Litteratur: Fragmente*
1767–71	Gerstenberg:	Contributions to *Hamburgische Neue Zeitung*
1767–69	Lessing:	*Hamburgische Dramaturgie*
1769	Herder:	*Kritische Wälder*
1771	Goethe:	*Zum Shakespears Tag*
1772	Herder:	*Abhandlung über den Ursprung der Sprache*
1772–73	Goethe, Herder, etc.:	*Frankfurter Gelehrte Anzeigen*
1773	Herder, Goethe:	*Von deutscher Art und Kunst*
1775	Herder:	*Ursachen des gesunkenen Geschmacks*
1777	Herder:	"Von Ähnlichkeit der mittlern englischen und deutschen Dichtkunst"
1778	Herder:	*Vom Erkennen und Empfinden der menschlichen Seele* *Über die Würkung der Dichtkunst auf die Sitten der Völker* *Volkslieder* (Pt. 1)
1778–85	Goethe:	*Wilhelm Meisters Theatralische Sendung* (published 1910)
1782	Schiller:	"Über das gegenwärtige deutsche Theater"
1782–83	Herder:	*Vom Geist der Ebräischen Poesie*
1785	Mendelssohn:	*Morgenstunden*
1785–97	Herder:	*Zerstreute Blätter* (6 parts)
1788	Goethe:	"Einfache Nachahmung, Manier, Stil"
1788	Moritz:	*Über die bildende Nachahmung der Natur*
1790	Kant:	*Kritik der Urteilskraft*
1791	Schiller:	"Über Bürgers Gedichte"
1791	A. W. Schlegel:	"Über Dante Aligieris Göttliche Komödie"
1792	Schiller:	"Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen" "Über tragische Kunst"
1793	Schiller:	"Über das Pathetische"
1793	Tieck:	"Shakespeares Behandlung des Wunderbaren" (published 1848)
1793–97	Herder:	*Briefe zu Beförderung der Humanität*
1794	Schiller:	"Über Matthissons Gedichte"
1795	Goethe:	"Literarischen Sansculottismus"
1796	Goethe:	*Wilhelm Meisters Lehrjahre*
1795	Schiller:	*Briefe über die aesthetische Erziehung*
1795	Schiller:	*Über naive und sentimentalische Dichtung*

1797	Goethe:	*Die Propyläen*
1797	Goethe:	"Über Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke"
1797	Goethe and Schiller:	"Über epische und dramatische Dichtkunst" (published 1827)
1797	A. W. Schlegel:	"Goethes Hermann und Dorothea"
1797	A. W. Schlegel:	"Shakespeares Romeo und Julia"
1797	F. Schlegel:	*Griechen und Römer*
1797	Wackenroder:	*Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*
1798	F. Schlegel:	*Geschichte der Poesie der Griechen*
1798	A. W. Schlegel:	*Vorlesungen über philosophische Kunstlehre* (published 1911)
1798–99	Goethe:	"Der Sammler und die Seinigen"
1798–1800	A. W. and F. Schlegel (eds.):	*Das Athenaeum*
1799	Herder:	"Metakritik"
1799	Wackenroder and Tieck:	*Phantasien über die Kunst*
1800	Herder:	*Kalligone*
1800	F. W. Schelling:	*System der transzendentalen Idealismus*
1800	A. W. Schlegel:	"Über Bürgers Werke"
1800	Schleiermacher:	*Vertraute Briefe über Schlegels Lucinde*
1800	Tieck:	"Briefe über Shakespeare" (published 1848)

تعلیقات و توضیحات مترجم

Aesthetic distance (فاصلهٔ زیباشناختی). تعبیر منتقدان برای وصف تأثیری منبعث از عاطفه یا تجربه‌ای ـ اعم از شخصی یا جز آن ـ که چنان با استفاده از کاربرد صحیح شکل در اثر هنری متحقق شده و عینیت یافته باشد که از تجربهٔ شخصی و بلاواسطهٔ شاعر متمایز باشد. برای اشاره به آگاهی خواننده از این امر که هنر و واقعیت دو امر مجزا هستند نیز از این تعبیر استفاده می‌شود. به مفهوم اخیر گاهی آن را «فاصلهٔ روانی» (psychic distance) نیز می‌خوانند. این تعبیر با معادل عینی (objective correlative) الیوت قرابت بسیار دارد.

Agudeza: ← Wit.

Alexandrine(الکساندرن). مصراعی دوازده هجایی که از قرن شانزدهم وزن معمول شعر فرانسوی بوده و از این لحاظ اهمیتی قابل قیاس با شعر سفید در ادبیات انگلیسی دارد. الکساندرن بویژه درشکلهای دراماتیکی و روایی به کار رفته است. قدیمترین کاربرد الکساندرن در سفر زیارتی *شارلمانی به اورشلیم (Le Pèlerinage de Charlemagne à Jérusalem)* متعلق به قرن دوازدهم یافت می‌شود. ولی وجه تسمیهٔ آن از شعری است اندکی متأخرتر به نام *رمان الکساندر (Roman d'Alexandre)* که در اواخر قرن دوازدهم نوشته‌شده است. این وزن که در اواخر قرون وسطی کم کم متروك شده بود در قرن شانزدهم مجدداً احیا شد و، پس از آنکه توسط نمایشنامه‌نویسان بزرگ قرن هفدهم و بویژه راسین تکمیل شد، وزن غالب همهٔ اشعار جدی فرانسوی گردید. شاعران قرن هفدهم قواعدی دقیق برای کاربرد این وزن به وجود آوردند، و در نتیجه نظمی که از ممیزات الکساندرن متقدم نیز بود تشدید گردید. بویژه موضع وقف (caesura) پس از هجای ششم به صورت قاعده و معیار درآمد:

Je le vis, je rougis, | je pâlis à sa vue...

(Racine, *Phèdre*)

پس از دوران کرنی و مولیر و راسین، که هریك اثر خویش را بر این وزن نهادند، الکساندرن کم کم پس از حد منحجر و مصنوعی گردید تا اینکه دوران رمانتیسم فرارسید و شاعران این مکتب با

کاربرد گستردهٔ مصراع موقوف (enjambement) و اِعمال آزادانه‌تر به اصطلاح «الکساندرن سه‌جزئی» *(alexandrin ternaire)* با دو وقفی که دارد، در آن انقلابی به وجود آوردند.
تفاوتی که کاربرد این وزن در شعر انگلیسی دارد آن است که از نوع فرانسوی آن طویلتر است. اسپنسر در ملکهٔ پریان از این طول به وجه احسن استفاده کرده است. مصراعی که با وزن الکساندرن در پایان هر بند از شعر اسپنسر می آید در قیاس با هشت مصراع ده‌هجایی که قبل از آن آمده نوعی تأکید و حس تداوم را القا می کند.

Ancients and Moderns, battle of the. تعبیری که در تاریخ ادبی به مناقشاتی اطلاق می‌شود که در اواخر قرن هفدهم و اوایل قرن هجدهم در فرانسه و انگلستان دربارهٔ ارزش نسبی آثار هنرمندان و نویسندگان و متفکران ادوار باستان و جدید درگرفت. تحولات مربوط به دورهٔ رنسانس که به ستایش از نویسندگان دوران باستان دامن زد و تعالی علوم جدید در قرن هفدهم و توجه به مفهوم پیشرفت از جمله عوامل بروز این مناقشات بودند.
یک قرن پیش از شروع این بحثها، دو بله (du Bellay) در کتاب مشهور خود، *Defence et Illustration* (۱۵۴۹)، به‌بررسی ارزش نسبی زبان فرانسه در قیاس با زبان لاتینی برای بیان موضوعات ادبی پرداخته بود. پیدایش فرهنگستان فرانسه در نیمهٔ اول قرن هفدهم، و بخصوص بحثهایی که در دههٔ ۱۶۳۰ دربارهٔ نمایشنامهٔ *Cid* نوشتهٔ کرنی درگرفت، عمق تعهد برخی از متفکران عمدهٔ فرانسوی را نسبت به قواعد برگرفته از شعر دوران باستان و سنت ارسطویی نمایان ساخت. از طرفی، برتری هنر و آثار او در اوایل قرن هفدهم به اوج رسید و، از طرف دیگر، *Discours de la Méthode* نوشتهٔ دکارت (۱۶۳۶)، که در آن گذشته‌ها را خوار شمرده، از مهم کتابهایی است که در شکل دادن به حال و هوای جدید کمال تأثیر را داشته‌اند.
کسانی چون شارل پرّو (Perrault) و فونتنل و توماس کرنی از معاصران و بوالو و راسین و لافونتن و لابرویر از نویسندگان باستان دفاع می کردند. پرو در آثاری نظیر *Parallèls des anciens et des modernes* (۱۶۸۸ـ۱۶۹۷) و فونتنل در *Digression sur les anciens et les modernes* (۱۶۸۸) چنین استدلال می کردند که آثار معاصران، در قیاس با آثار نویسندگان و هنرمندان دوران باستان، از ذوقی برتر و پرداخت و آراستگی بیشتری برخوردار است.
لافونتن در *l'Epitre à Huet* (۱۶۸۷) با وقار بسیار از دوران باستان دفاع کرد و به طرفداریهای جانبدارانهٔ پرو که در *Le Siècle de Louis le Grand* آمده بود پاسخ داد. در ۱۷۰۰ با نامه‌ای آشتی‌جویانه از بوالو خطاب به پرو مناقشات پایان یافت.
در انگلستان، که طرفداران فکر جدید عموماً برتری دوران باستان را در زمینه‌هایی چون شعر وخطابه و هنر می‌پذیرفتند، بحث بیشتر بر سر مسائل مربوط به علوم بود. در ۱۶۹۰، سر ویلیام تمپل (An *Essay upon the Ancient and Modern Learning*) مفهوم پیشرفت را رد کرد و انجمن سلطنتی (فرهنگستان انگلیس) را به باد انتقاد گرفت و در دفاع خود از تمدن دوران باستان آن را از

■ گفتار در روش راه بردن عقل، ترجمهٔ محمدعلی فروغی که در جلد اول کتاب سیر حکمت در اروپا از همو به چاپ رسیده است (چاپ اخیر: تهران، زوار، ۱۳۶۰)

لحاظ علم و نبوغ به هیچ وجه کمتر از معاصران نداشت. ویلیام واتن (William Wotton) در کتاب *Reflections upon Ancient and Modern Learning* (۱۶۹۴) به تمیل پاسخ گفت و در غالب زمینه‌های علمی به برتری معاصران رأی داد. در همین سالها میان واتن و ریچارد بنتلی از سویی و سر ویلیام تمپل از سوی دیگر بر سر صحت انتساب *Letters of Phalaris* به دوران باستان مناقشه‌ای درگرفت. این رویداد از دو لحاظ دیگر نیز حایز اهمیت است: یکی اینکه سرآغاز پژوهش تاریخی در انگلستان است زیرا بنتلی طی آن از شیوه‌های علوم جدیددر پژوهش در زمینه‌های ادبیات دوران باستان استفاده کرده است: دیگر اینکه به نوشتن *The Battle of the Books*، شاهکار هجایی جاناتان سوئیفت، منجر شد.

اهمیت تاریخی عمده‌ای که بین مناقشات دارند این است که به مناقشهٔ بزرگتری وابسته‌اند و آن نزاع میان جهان‌بینی مبتنی بر مسلك خوشبینانهٔ نیوتنی و جهان‌بینی مکتب اصحاب مدرسه است. درواقع، شاید این مناقشات اصلا بی مورد بوده است: پاسکال در *Fragment d'un Traité sur le Vide* (۱۶۴۶ ـ ۱۶۵۱) مطلبی را با وضوح بسیار بیان کرده که توجه به آن بیجا نخواهد بود: علوم رو به جانب پیشرفت دارند و، به یك معنا، به نحوی «کمال پذیره‌اند که فلسفه و الاهیات و هنرها نیستند. در این صورت، طرح موضوع برتری مثلا نمایشنامهٔ *اودیپ* سوفوکل بر *هملت* شکسپیر، یا بالعکس، بیجاست.

Auto sacramental. نمایشهای دینی در یك پرده که از قرن سیزدهم تا هفدهم درروز عید جسد عیسی (Corpus Christi) در شهرهای اسپانیا اجرا می‌شد. این نمایشها دارای جنبه‌ای نمادین و مبتنی بر موضوعات دینی و اسطوره‌ای و تاریخی و تمثیلی بود. تنها وجه مشترك و شرط لازم در این نمایشها وجود اشاره‌ای ضمنی به آیین قربانی مقدس (the Eucharist) بود و نمایش با ستایش آن پایان می‌یافت. کالدرون یکی از بزرگترین نویسندگان این نوع نمایش است.

Bard (بارد). واژه‌ای به معنی شاعر نزد اقوام سلتی باستان. وظیفهٔ بارد سرودن شعر دربارهٔ پهلوانان و پیروزیها و قوانین قوم خویش بوده است. این واژه امروزه توسعاً به هر شاعری اطلاق می‌شود. باردها که طبقهٔ اجتماعی متمایزی را تشکیل می‌دادند و از امتیازات موروثی خاصی برخوردار بودند تا قرن هجدهم درایرلند واسکاتلند وجودداشته‌اند وازبرخی لحاظ تاهمین امروز درویلز وجوددارند. بنا برمدارك موجود، در ویلز در قرن دهم طبقهٔ باردها به سه گروه تقسیم می‌شده است: رئیس سرایندگان (*pencerdd*)، بارد خانوادگی (*bardd teulu*) و خنیاگر (minstrel). این تقسیم‌بندی به وضعی که پیش از آن زمان درایرلند رایج بوده بی‌شباهت نیست. در اثر مرور زمان، گروههای سه‌گانهٔ فوق یکی شدند و به نام بارد معروف گردیدند.

هنر باردها به طور کلی جنبه‌ای اجتماعی و با زندگی و سنتها و آرمانهای قوم ارتباط داشت و از اینرو، در واقع، به اشعار عاطفی و غنایی شاعرانی که در قرن هجدهم این واژه را احیا و بر اشعار خود نهادند ربطی ندارد.

Baroque (باروك). سبکی که از حدود ۱۵۸۰ تا ۱۶۸۰ بر ادب اروپا مستولی بود. برای کسانی که به ادبیات غرب به طور کلی نظر دارند و مایل‌اند که برای سبك ادبی رایج از زمان انحطاط رنسانس تا دورهٔ روشنگری نامی پیدا کنند هیچ واژه‌ای مناسبتر از باروك نیست. البته باروك به هیچ وجه در اطلاق

به این دوره قبول عام یافته است و برخی از طرفداران ادبیات ملی کشورهای مختلف با آن به مخالفت پرداخته‌اند.

وجه اشتقاق واژهٔ باروك بدرستی معلوم نیست. آنچه مسلم است اینکه نخستین بار منتقدان اواخر قرن هجدهم این واژه را در وصف ذوق غیرکلاسیکی سنتیان خود و مترادف با جنبه‌های «گروتسك» یا عجیب و بادوه به کار بردند. بعدها بورکهارت (J.Burckhardt: ۱۸۵۵) و ولفلین (H.Wölflin: ۱۸۸۸)، هردو از مورخان هنر، به اعادهٔ حیثیت آن پرداختند؛ بورکهارت حدود تاریخی آن را تعیین کرد و ولفلین جنبه‌های تحقیرآمیز آن را زدود، و جندی نگذشت که در تاریخ هنر به صورت اصطلاحی ضروری در اطلاق به دورهٔ بعد از اوج رنسانس پذیرفته شد.

نخستین کاربرد مفهوم باروك در ادبیات در ۱۸۸۸ توسط ولفلین صورت گرفت. او براساس بررسی بندهای آغازین اورلاندوی خشمگین اثر اریوستو (۱۴۷۴ـ۱۵۳۳) و *اورشلیم آزادشدهٔ* تاسو (۱۵۴۴ـ۱۵۹۵) تفاوت موجود میان سبك رنسانس (اریوستو) و باروك (تاسو) را نشان داد و متذکر شد که همین گرایش بی وقفه از خیال بصری واضح و زلال به سوی حالات روحی و حال وهوای ویره را از بویاردو (Matteo Maria Boiardo, 1434-1494) تا تاسو نیز می توان دنبال کرد. گرچه مدتها گذشت تا اینکه بالاخره مورخان ادبی به این برداشت ولفلین وقعی نهادند، اما همین نوشتهٔ اورا باید آغاز توجه به باروك به منزلهٔ مفهومی ادبی دانست.

مفهوم باروك به سبب موفقیت سایان توجهی که در تاریخ هنر کسب کرد توانست بر تاریخ ادبی نیز تأثیری خطیر و مستمر بگذارد. تئوفیل اسپوئری (Theophil Spoerri) در ۱۹۲۲ به تألیف همه‌جانبه‌ای در این زمینه دست زد (*Renaissance und Barock bei Ariost und Tasso*) و هدفش بروی از پیشنهاد ولفلین بود. تا این زمان ولفلین نیز (در ۱۹۱۵) کتاب *اصول تاریخ هنر* (*Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*: ترجمهٔ انگلیسی: *Principles of Art History*) خود را منتشر کرده بود. در این کتاب، پری متمایز ساختن سبکهای هنری رنسانس و باروك، مقولاتی از قبیل شکل بسته در مقابل باز، وخطی (linear) در مقابل نقاشانه (painterly) را مطرح کرده است. این مقولات را برخی به همین صورت در ادبیات به کاربسته‌اند و برخی دورادور از آنها سرمشق گرفته‌اند.

سبك باروك را در ادبیات می توان به سبکی تعبیر کرد که امر کرانمند ومتناهی را رد می کند و به بی کران و نامتناهی گرایش دارد، هماهنگی و تناسب را فدای بویایی و تحرك می کند، و به امر متضاد ومبهم مایل است. این دوگانگی موجود در اندیشهٔ باروکی یادآور دوران قرون وسطای متأخر و در تقابل با یکتانگری رنسانس و عصر روشنگری است. براین اساس، عدم توازن و مشی مستمر میان حس دینی و روحانیت از ویژگیهای انسان باروکی است که دستخوش انگیزه‌های نیرومند و میان شهوت و مرگ گرفتار است.

اگر شعر را ایجاد ارتباط در خط زمان تلقی کنیم، می بینیم که در شعر رنسانس کاربرد زمان معمولا به سادگی گرایش دارد در حالی که شاعر باروکی نه تنها بر ماهیت و گذست زمان مسلط است بلکه از تضادهای موجود در آن نیز استفاده می کند. یا اگر موقعیت دراماتیکی شعر را رابطهٔ متقابل میان گوینده و مخاطب و خواننده تعریف کنیم، در شعر رنسانس معمولا نخست دیدگاهی بیان و سپس با تفصیل بیشتری بررسی می شود؛ ولی در شعر باروکی دیدگاهی را با احتیاط و به صورت آزمایشی

طرح می کنند و سپس در طول سطر بتدریج ان را چنان تعدیل می کنند که در پایان شعر به دیدگاه تازه‌ای می رسند.

در شعر باروکی غالباً می کوشند تا ورطهٔ عظیم میان احساسات دینی و هرزگی، زیبایی و زشتی، خودمحوری و ازخودگذشتگی، در بند زمان بودن و جاودانگی را درنوردند. بدین ترتیب، پیداست که باروك مفهوم سبك شناختی محض نیست. به‌طور کلی، باروك در کشورهای کاتولیك مذهب بیشتر رواج یافته تا در نواحی پروتستان مذهبی که نگرشهایی نظیر کلاسیسیسم و واقع مداری و خردمداری مقبول طبع اهالی بوده است. از همین رو برخی باروك را هنر نهضت اصلاح کاتولیکی (Counter-Reformation) وصف کرده‌اند. از لحاظ اجتماعی نیز باروك بر طبقات اشراف وروحانیان ودهقانان متکی بود و شهرنشینان به آن چندان اعتنایی نمی کردند. باروك را تاحدودی می توان هنر مطلق گرایی تعریف کرد.

سبك باروك در معماری و موسیقی اهمیت بیشتری داشته است. دراین باره ← *دایرةالمعارف فارسی* ذیل همین واژه.

Blank verse (شعر سپید). مصراعهای غیرمقفای ده‌هجایی که، گرچه خاستگاه آن در انگلستان نیست و کاربرد آن نیز منحصر به شعر آن کشور نیست، شکل شعری بارز ادبیات این زبان است. تقریباً تمام نمایشنامه‌های منظوم و غالب اشعار روایی و فلسفی این زبان به این شکل عروضی سروده شده‌اند. فقدان قافیه شاعر را تاحدودی از قیود دیگر شکلهای عروضی رها می کند ولی در عین حال این شکل شعری چنان تنوعی را طلب می کند که شاعر کارآمد از طرق مختلف آن را متحقق می سازد: تغییرمکان وقف (caesura)؛ تغییرمکان نکیه (stress) در میان هجاها؛ کاربرد مصراع موقوف که فراهم اوردن اندیشه‌های متعدد را در قطعه‌ای کوتاه یا بلند ممکن می سازد؛ تنوع در لحن با استفاده از واژگان مختلف از قطعه‌ای به قطعهٔ دیگر؛ و، بالاخره، ایجاد تفاوت در کلام شخصیتها درشعر نمایشی و روایی و در بیان عواطف وهیجانهای مختلف. شکسپیر و میلتن این شکل شعری را به اوج کمال رساندند.

Burlesque (بورلسك). نوعی کمدی که اغراق مسخره‌آمیز وجه ممیز آن است. این امر به طرق مختلف صورت می‌پذیرد. سبکی فخیم که به وجهی مسخره عرضه شود یا عواطفی راستین که به صورتی احساساتی بیان شود یا موضوعی جدی که با شوخی و فکاهه به آن بپردازند و برعکس، صفت ممیز بورلسك را می توان ناهمسازی میان موضوع و سبك بك اثر تعریف کرد. به این معنا که برای بیان موضوع هجو و بی‌ارزش از سبکی والا استفاده کنند یا سبکی پست را برای به سخره‌گرفتن موضوعی والا به کار گیرند. سبك بورلسك، گذشته از ادبیات، در پیکرتراشی و نقاشی و حتی معماری هم هست. این سبك اصل و نسبی باستانی دارد. چنانکه مؤلفی ناشناخته اثری موسوم به *نبرد وزغها و موشها* نوشته و در آن *ایلیاد* اثر حماسی همر دربارهٔ جنگ تروا را مسخره کرده است. اریستوفان بورلسك را مردم‌پسند کرد. این سبك در فرانسه زمان لوئی چهاردهم رواج بسیار یافت. سروانتس در رمان دون کیشوت از این سبك متأثر است و در آن ماجراهای شهسواران قرون وسطی و آداب و سنن آنها را مسخره کرده است.

Cathachresis. در یونانی به معنای استعمال نابجای واژه، بویژه دراستعاره‌ای بعید (strained) یا

مرکب (mixed) یا بالکنایه (implied) است. لزوماً به استعمال خنده‌آور واژه، مانند مواردی در شعرهای بد، اطلاق نمی‌شود بلکه می‌تواند کاربرد واژه‌ای به صورتی غیر ما وضع له باشد. به دو نمونهٔ معروف آن در آثار شکسپیر و میلتن می‌توان اشاره کرد: «در مقابل دریای بلایا شمشیر برگرفتن» (هملت، پردهٔ سوم، صحنه اول، سطر ۵۹) و «دهانهای کوری که بسختی می‌دانند چگونه خو بدست خو بانان را به‌دست گیرند» (*لیسیداس*، سطرهای ۱۱۹ـ۱۲۰). نمونهٔ بسیار مؤثری نیز در این گفتهٔ شکسپیر یافت می‌شود: «در کیهٔ لرد تایمون قلب زمستان است» (تایمون، پردهٔ سوم، صحنه چهارم، سطر ۱۵). نمونهٔ اخیر با برخی از استعاره‌های شعر جدید قابل قیاس است: مثلاً «خورشید بر تابان دعا می‌غرّد» (دیلن تامس، بیتس و دعا، سطر آخر).

Catharsis (تالایس، تزکیه). نخستین کاربرد این واژه در زمینهٔ نظریهٔ ادبیات در تعریف مشهور ارسطو (فصل ششم کتاب هنر شاعری) یافت می‌شود. متأسفانه ارسطو به شرح و تعریف این مفهوم نپرداخته و از این رو مدتهاست که معنایی که او از این واژه درنظر داشته میان منتقدان مورد بحث است. بنابراین هر تعریفی از آن را باید درحد تعبیر صرف شمرد.

بنا بر تعریف ارسطو، تراژدی عبارت است از بازنمایی (mimesis) کرداری (action) «شگرف و تمام دارای درازی و اندازه‌ای معلوم و معین»، و هرگاه به نحوی مؤثر صورت پذیرد حس «شفقت و هراس را برانگیزد تا سبب تطهیر و تزکیهٔ نفس انسان از این عواطف و انفعالات گردد» (ترجمهٔ عبدالحسین زرین کوب، ص ۳۶ـ۳۷). شکی نیست که پاسخ به جملهٔ افلاطون از جمله نکاتی است که ارسطو در این تعریف منظور نظر داشته است. افلاطون بر آن بود که درام عواطف و هیجانات را برمی‌انگیزد و روح را دستخوش آشوب و هرج و مرج می‌سازد. ولی ارسطو معتقد بود که با سرکوب کردن عواطف نمی‌توان روح را از چنین آشوبی مصون داشت، بلکه برای نیل به این مهم باید با تمهیداتی خردمندانه به این عواطف مجال عرض اندام داد. ارسطو تراژدی را از اهم وسایل چنین تمهید خردمندانه‌ای می‌دانست زیرا هم حس شفقت و هراس را برمی‌انگیزد و هم آنها را تسکین می‌بخشد. و بنابراین اثری درمانی دارد.

مفهوم مورد نظر ارسطو برگرفته از دو زمینه است: یکی پزشکی و دیگری دینی. در مکتب پزشکی بقراطی، تالایس یا تزکیه به دفع آن زوایدی ناظر است که موجب بیماری شده‌اند: آدمی یا دفع این زواید به آن تناسب و تعادلی می‌رسد که مفهوم سلامتی حاکی از آن است. برهمین قیاس، ارسطو بر آن است که روان آدمی نیز در وضع «طبیعی» خود تعادلی دارد. ولی همواره در معرض این خطر قرار دارد که از این وضع طبیعی عدول کند: سیر وقایع تراژدی بر حس شفقت و هراس بیننده چنان اثر می‌گذارد که، چونان عمل «هضم» زواید جسمانی درطب بقراطی، درعواطف وهیجانات او نیز «هضم» و تعادلی نو برقرار می‌شود. از لحاظ دینی، واژهٔ تالایس در رسالات افلاطون بارها به کار رفته و بنابراین در دوران جوانی ارسطو رایج بوده است. مثلا افلاطون در رسالهٔ فیدون تالایس را چنین تعریف می‌کند: «جداساختن هرچه بیشتر روان از تن و آموختن این عادت به روان که خود را از تمام اندامها رها سازد و تا حد ممکن، درحال و بعد از این، تنها ورها از تن و فیودان بزید».

مفهوم ارسطویی، که منتج از دو مفهوم پزشکی و دینی است، جنبه‌ای روانی دارد و متضمن منظر عاطفی نو وحتی بیش ذهنی تازه‌ای است. تالایس تراژیکی و آرامش عاطفی متعاقب آن به بیننده

بصیرتی دربارهٔ سیر رویدادهای ترازدی می بخشد. و همین بصیرت گفتهٔ دیگر ارسطو را در فصل نهم هنر شاعری توجیه می کند که «شعر فلسفی تر از تاریخ و... مقامش بالاتر از آن است زیرا شعر بیشتر حکایت از امر کلی می کند در صورتی که تاریخ از امر جزئی حکایت دارد» (ترجمهٔ عبدالحسین زرکوب، ص ۴۸).

اگرچه منتقدان متأخر هر یك تعریف ارسطو را به وجهی تعبیر و تفسیر کرده‌اند، ولی به طور کلی این نظر بیشتر مورد قبول لسان و قع سده و کمتر منتقدی ان را به کلی رد کرده‌است. نویسندگانی از رنسانس ایتالیامانند مینتورنو و کاستل ونرو این مفهوم را به اروپاییان معرفی کردند، گو اینکه در اثار مینتورنو بر «لذت و فایده»ای که از این تجربه عاید بیننده می شود تأکید سده است. صد سال بعد، در فرانسه کرنی و راسین اصل بالایش را به معنای نسبتاً ساده و اخلاقی ان پذیرفتند و بر آن بودند که ترازدی بیننده را تطهیر و او را از دست زدن به کارهای ناشایستی که در نمایش دیده است بری می کند. از این گذشته، کرنی معتقد بود که حواس شفقت یا هراس می توانند هر یك جداگانه بر بیننده مؤثر واقع شوند. لسینگ در کتاب معروف خود لائوکون (۱۷۶۶) با نظر اخیر کرنی به مخالفت برخاست و بر این عقیده مصر بود که تأثیر خاص ترازدی باید منبعث از وحدت میان این دو عاطفه باشد، و از این وحدت است که عاطفهٔ بمراتب متعالیتر هیبت (awe) برانگیخته می شود، زیرا بیننده از طریق ترازدی متوجه شعبر سرنوشت می شود که بر فراز سر همهٔ ما آویخته است. ضمناً لسینگ به رابطهٔ میان اصل بالایش و معیار اخلاقی «مکافات درخور» در فلسفهٔ ارسطو نیز اشاره کرده است: براین مبنا ترازدی، برای آنکه بتواند حس شفقت و هراس را در ما به فضیلت تبدیل کند، باید بتواند ما را از افراط و تفریط برکنار بدارد. شیلر (۱۸۰۱) نیز از این اصل به دو نتیجه‌می رسد: یکی اینکه کاملترین ترازدی آن است که تأثیر بالایشگرش را نه از طریق موضوع که به وسیلهٔ شکل ترازیکی اش در بیننده ایجاد کند. ودیگر اینکه ارزش زیباشناختی آن به درجهٔ «فخامت» آن بستگی دارد ــ بدین معنی که، با بازنمایی بی اعتنایی فلك نسبت به غایات اخلاقی، روح بیننده‌را آماده می کند تا در برابر سرنوشت محتوم بهتر مقاومت کند. گوته (۱۸۲۷) اهمیت بنیادی بالایش را در تأثیر آن بر بیننده نمی‌داند زیرا موضع بیننده متغیر و عرضی است، بلکه معتقد است که مهم آشتی میان آدمهای نمایش و کفاره‌ای است که آنها می‌دهند. در میان نویسندگان متأخر آلمان که به مسائل زیباشناسی پرداخته‌اند از جمله به شوپنهاور (۱۸۱۹) می توان اشاره کرد که اصل بالایش را در ترازدی با تجربهٔ آرمانی سده و عام همدردی کاملا نامتناسب با استحقاق اخلاقی یکی دانسته است، و دیگری نیچه (۱۸۷۲) که موضوع را با استفاده از نمادهای دیونوسوسی و آپولویی مطرح می کند و آن را استغراق ناگزیر در درون هر شادی ورنجی که حیات به ما عرضه می کند و بصیرت همراه با آرامشی که نتیجهٔ چنین تسلیم نفسی است می‌داند.

در میان نویسندگان انگلیسی، میلتن (۱۶۷۱) مفهوم ارسطویی بالایش ترازیکی را مبتنی بر اصل معالجهٔ به مثل تعریف می کند. وردزورث توجه را از شعر دراماتیکی به شعر غنایی منعطف و تعبیری انسان دوستانه ارائه می کند: بدین معنا که خوانندگان خاضع می شوند وفضایل انسانی کسب می کنند، از تعصب و کوردلی مولود از تفاخر و تظاهر پاك می شوند تا بتوانند به آفاق روحانی بر کشند. در میان معاصران، ریچاردز (I. A. Richards: ۱۹۲۵) بالایش را روند ایجاد توازن مجدد و آشتی میان حس شفقت، یعنی انگیزهٔ نزدیکی، و هراس، یعنی انگیزهٔ دوری، و انواع انگیزه‌های متنافر دیگر می شمارد و

اهمیت تراژدی را در این می‌داند که تنها راه، تسکین چنین انگیزه‌های بیدارنده‌ای است، نه سرکوب کردن آنها. اسنایدر (Elisabeth Schneider: ۱۹۳۹) نیز بر آن است که چون آستی مین شفقت و هراس در زندگی واقعی به هیچ وجه میسر نیست از ابتر و مشاهدهٔ وحدت میان آنها در آثار هنری منبع التذاذ وافر ماست. در اینجا نیز، چنانکه در آغاز بحث، می‌بینیم که مفهوم بالایش را نمی‌توان صرفاً روند حذفی ساده‌ای تلقی کرد زیرا این روند همواره با آفرینش زیباشناختی شکل هنری عجین است.

از دوران رنسانس تاکنون، تعبیرات مختلفی را که از مفهوم کاتارسیس ارسطویی ارائه شده به طور کلی می‌توان به دودسته و یا ترکیبهایی از آن دو تقسیم کرد: یکی آنهایی که مفهوم یونانی را به تزکیه (purgation: purge = پاك کردن، تصفیه‌کردن، تطهیرکردن، تنقیه کردن، و نیز معنای دقیقاً طبی مسهل و تنقیه) ترجمه و از آن پاك سازی و تصفیهٔ شفقت و هراس را، یعنی آن حواسی که ارسطو خاص تراژدی شمرده، استنباط کرده و می‌کنند؛ و دیگری دسته‌ای که آن را وسیلهٔ بالایش (purification) همهٔ حواس و از جمله شفقت و هراس دانسته‌اند. بر مبنای هردو تعبیر، مفهوم کاتارسیس را می‌توان پاسخی به انتقادات افلاطون از شعر شمرد.

در تعبیر نخست (تزکیه)، همانگونه که پزشك برای دفع مواد مضر در بدن بیمار مسهل تجویز می‌کند، تراژدی نیز حواس شفقت و هراس را در بینندگان برمی‌انگیزد و سپس به نحوی آنها را دفع می‌کند. تعبیر دوم (بالایش) بر همهٔ حواس ناظر است و موضوع «دفع» آنها مطرح نیست. شفقت به طور کلی امری مستحسن است و هراس نیز، به جای خود، می‌تواند مفید باشد (مثلا ترسیدن از حیوانی درنده کار معقولی است). تعبیر نخست به حواس و عواطف از لحاظ افلاطون می‌پردازد (حواس و عواطف به طور کلی مضرّند). ولی تعبیر دوم بر نگرش خود ارسطو نسبت به حواس و عواطف مبتنی است (آنها فی‌نفسه بد نیستند مگر اینکه انسان زمام آنها را از دست بدهد و از حد اعتدال خارج شوند).

هردو تعبیر بر واکنش بیننده یا خوانندهٔ تراژدی ناظرند، حال آنکه در *بوطیقا* ارسطو قسمت اعظم همّ خویش را صرف تجزیه و تحلیل هنر یا صناعت (*techné*: art) شعر و شاعری کرده و به موضوع مشکل برانگیز بینندگان/خوانندگان و واکنشهای احتمالی آنها نپرداخته است.

معنای ثالثی که اخیراً مطرح شده متضمن این مشکل نیست و در آن مفهوم کاتارسیس به صورتی سازگار با نگرش کلی نظریهٔ بوطیقای ارسطو تعبیر شده است: (Leon Golden, "Catharsis," *Transactions of the American Philosophical Association*, XCIII [1962], 51-60). در نظریهٔ اخیر catharsis به معنای ایضاح و تبیین (clarification) مناسبات میان وقایع نمایش تعبیر شده و ظاهراً متن اصلی دارای چنان ایهامی است که می‌توان آن را به هر سه طریق ترجمه کرد: الف) کاتارسیس این عواطف؛ ب) کاتارسیس چنین عواطفی؛ و ج) کاتارسیس این وقایع. این نظریه، باختصار، بر این استدلال مبتنی است: بنا به گفتهٔ ارسطو در فصل چهارم *بوطیقا*، محاکات و تقلید موجب لذتی است که در غریزهٔ دانش‌آموزی انسان ریشه دارد ــ آدمی از دریافت یا کشف رابطهٔ میان عین بازنموده شده و برخی عناصر کلی موجود در آن لذت می‌برد. شاعر مجموعه‌ای از وقایع نفساً شفقت‌انگیز یا هراس‌آور را انتخاب می‌کند و آنها را به نحوی عرضه

می‌کند که اصول احتمال (probability) یا ضرورت (necessity) را متجلی می‌سازد و همین اصول است که ترازدی را به صورت کرداری واحد و وحدتمند درمی‌آورد.
چنانکه قبلا هم گفته شد، فرق میان این نظریه با تعابیر بیشین در آن است که مفهوم کاتارسیس را به جنبه‌های ساختاری و هنری ترازدی مربوط ساخته و به واکنشهای روانی تماشاگران کاری ندارد. این نظریه گفتهٔ دیگری از ارسطو را نیز به صورتی بس معقولتر توجیه می‌کند. در ابتدای فصل چهارم *بوطیقا*، در مورد لذتی که آدمیان از تقلید و محاکات می‌برند، از جمله چنین آمده است: «... موجوداتی که چشم انسان از دیدار آنها ناراحت و متنفر می‌شود، اگر آنها را خوب تصویر نمایند از مشاهدهٔ تصویر آنها لذت حاصل می‌شود» (ترجمهٔ عبدالحسین زرین کوب، ص ۲۹). امروزه تئاتر و یا سینما صحنه‌هایی را برمی‌تابیم و یا حتی از آنها لذت می‌بریم که اگر در زندگی روزمرهٔ خود با آنها روبه‌رو شویم موجب انزجار ما می‌شوند. تعبیر اخیر دربارهٔ کاتارسیس می‌تواند برای این دوگانگی در واکنش ما مبنای نظری موجهی باشد زیرا لذتی که از وقایع موجود در آثار هنری می‌بریم نه مولود نفس عمل انزجارآور بلکه منتج از کشف مناسباتی است که میان اجزای داستان و امور کلی‌تر در آن می‌یابیم و همین مناسبات است که از آن اجزا، کلّی منسجم فراهم می‌آورد.

Catholic Reform: ← **Reformation**.

Comédie larmoyante (کمدی سوزناک). این شکل نمایشی که حدفاصل میان کمدی و ترازدی است آدمهای معمولی را در وضعیتی مصیبت‌بار نشان می‌دهد به نحوی که تماشاگران از دیدن آن به گریه می‌افتند. در غایت امر، فضیلت پیروز می‌شود و به پاداش عمل خویش می‌رسد. این نوع ادبی، که راه را برای درام خانوادگی دیدرو که آن هم حاوی نصایح اخلاقی فراوان است هموار ساخت، بر تئاتر اجتماعی کسانی چون الکساندر دومای پسر تأثیر گذاشت.

Conceit (مضمون). استعاره‌ای پیچیده و دور از انتظار که موجد احساسهایی از قبیل شگفتی یا تکان شدید می‌شود. این تعبیر برگرفته از *concetto* ی ایتالیایی به معنای «مفهوم» است و تمام انواع آن دارای مبنایی عقلانی است. شاعر مضمون‌پرداز عناصری را در کنار هم می‌گذارد که وجه مشترکی ندارند و یا وجه مشترک میان آنها چندان چشمگیر نیست؛ یا صورتهایی خیالی را در برابر هم قرار می‌دهد که به تباینی آشکار در حال و هوای شعر منجر می‌شوند.
مضمون را معمولا به دو نوع متمایز تقسیم می‌کنند: بترارکی و «متافیزیکی». در مضمون بترارکی، تجارب یا کیفیات جسمانی را به وجوهی استعاری وصف می‌کنند که با آن تجارب و کیفیات بسیار متفاوت‌اند. مثلا این بیت از بترارک:

آنگاه که در برابر اشعهٔ سوزان تو به برف مبدّل می‌شوم.

در مضمون «متافیزیکی» حالات و کیفیات روحی را به وسیله مستعارٌ منهی ارائه می‌کنند که وجوه مشترک جسمانی با عین موصوف ندارد:

اگر ما دارای دو روح باشیم، این دوگانگی
بسان دوگانگی پایه‌های پرگار است:
روح تو، پایهٔ ثابت، جنبشی از خود بروز نمی‌دهد،
ولی آنگاه می‌جنبد، که دیگری بجنبد...

(جان دن)

مضمون پترارکی که در آثار این شاعر و برخی از مستعدترین پیروان او با محتوای روایی غنی به بهترین وجهی عرضه شده است روبه‌انحطاط نهاد و به کاربرد صنایعی بدیعی با ظاهری فریبنده و بی‌محتوا انجامید. نوع دیگر که به سبب کاربرد آن توسط شاعران مکتب متافیزیکی انگلیس به این اسم موسوم شده است نه فقط توسط شاعران این مکتب و برخی از معاصران آنها، بلکه به وسیلهٔ سمبولیستهای فرانسوی در اواخر قرن نوزدهم و شاعران نوپرداز قرن بیستم هم به کار رفته است. در مضمونهای متافیزیکی نیز می‌توان دو نوع گسترده (extended) و فشرده (condensed) را ازهم بازشناخت. در نوع گسترده، بیان نمونهٔ بالا از جان دان، مقایسهٔ نخستین به صورتی مفصل وماهرانه بسط داده شده است: راوی بر آن است که به سفری برود و از دلدارش می‌خواهد که اندوهگین نباشد، زیرا عشق آنها ــ برخلاف عشقهای متعارف ــ از آن گونه نیست که دوری جسمانی موجب بروز احساس غیبت گردد. این دو یک روح‌اند در دو جسم، و اگر هم دو روح باشند دوگانگی آنها بیان دوگانگی نابه‌های برگاری واحد است. انگاه روح زن را به نابهٔ ثابت تشبیه می‌کند که حرکتش موکول به حرکت نابهٔ متحرک ــ راوی مسافر ــ است. در نوع فشرده، تشبیه ماهرانه یا تقابل آشکار یا اختصاری گویا بیان شده است. مثلا در این مضمون از شعر «ترانهٔ عشق ج. آلفرد پروفراک» از تی.اس. الیوت:

آنگاه که شامگاهان بر بهنهٔ آسمان،

بیمار بیهوش بر تختی، دراز کشیده است.

سطوری که از الیوت نقل شد دال بر دو جنبهٔ مهم مضمون‌اند: یکی کاربرد ظریف و هوسبارانه و در خور هاله‌های معنایی برای غنابخشیدن به شعر و، به موازات آن، اتکا به حساسیت خواننده از لحاظ دریافت ابعاد تخیلی آن است، ودیگری القای احساس رویارویی با کاربرد امر خلاف عرف (paradox) است.

قریحهٔ wit و توانایی یافتن مشابهت میان چیزهایی که ظاهرا تشابهی ندارند از ملزومات اصلی مضمون‌پردازی است، وموفقیت هر مضمونی نیز تا حدود زیادی به وجود همین قریحه بستگی دارد. زیرا احساس برانگیخته‌شده توسط مضمونی موفق احساس شگفتی صرف یا، به گفتهٔ دکتر جانسن، اعجاب نیست به انحرافی نیست که به خلق مضمون منجر شده است، بلکه شناخت همراه با تعجب وآمیخته به حقانیت غائی رابطه‌ای است که در مضمون عرضه شده است، و به این ترتیب دیگر بیرایه نیست، بلکه وسیله‌ای برای کسب بصیرت است.

Concettists: ← Conceit.

Counter-Reformation: ← Reformation

Daimones. نیروها یا ارواحی که یونانیان، در یکی از مراحل اغازین تحول دین خود، تصور می‌کردند در جهان وجود دارند، در درختان و رودها و چشمه‌سارها و کوهها می‌زیند و هر آنچه بر حیات آدمیان مؤثر است از آنها نشأت می‌گیرد. در اثار هومر *daimon* قدرت الهی به طور کلی است و به خدایی خاص تخصیص نیافته است. بعدا معنای واژه تغییر می‌کند و به طور کلی به سرنوشت آدمی و روحی که در زندگی راهنمای اوست، یعنی حدوسط و واسطه‌ای میان خدایان و آدمیان، اطلاق می‌شود. *To daimonion* نامی است که سقراط به خدای درونی یا روحی که در وجود اوست می‌دهد. گاهی

نیز گفته شده که هر کسی دارای *daimón* خوب و *daimōn* بد است: اولی روح محافظ او می‌شود و در فلسفهٔ رواقی با جرقهٔ الهی که معتقدند درسرشت آدمی وجود داردبرابر است.

Decorum: Bienséance: Propriety (تناسب یا مساوات*). در ادبیات عبارت است از توجه دقیق بدانچه در سیر رویدادها و شخصیت پردازی و سبك درست و برازنده است. درابرا دبی موفق، سیر رویدادها با موقعیت و شخصیت پردازی، فکر و احساس باشخصیت پردازی، و بیان با موضوع باید آنچنان تناسب داشته باشد که مطالب خطیر با فخامت کافی و مسائل جزئی با تواضع وفروتنی طرح شود.

سیسرون در خطیب کاربرد کلی این اصطلاح را در زندگی واقعی، خطابت و شعر تعریف کرده است. هوراس *(Ars Poetica)* کاربرد خاص آن را درشعر، دست کم در حماسه و شعر دراماتیکی، نشان داده و گفته است که *decorum* مترادف لاتینی *prepon* یونانی است. این گفته ما را مستقیماً به بحث ارسطو در کتاب خطابه‌اش دربارهٔ تناسب در سبك رهنمون می‌شود. ارسطو در فصل هفدهم هنر شاعری نیز واژهٔ *prepon* را به‌کار برده و توصیه کرده است که شاعر ترازدی نویس هر صحنه را باید بیش رو آرد تا آن چیزی را بیافریند که متناسب است و از طرح مطالب متباین بپرهیزد. همو در فصل پانزدهم هنرشاعری واژهٔ *harmotton* را در تعریف تناسب در مورد شخصیت دراماتیکی به کار برده، و این واژه نیز در واقع با *prepon* مترادف است. شاهدی دال بر اینکه رومیان با هنر شاعری ارسطو آشنا بوده‌اند دردست نیست. ولی پس از آنکه در دورهٔ رنسانس این اثر را بازیافتند نام ارسطو را نیز به منزلهٔ یکی از حکم‌گذاران برجسته درباب تناسب در شعر و ادب به سیسرون و هوراس افزودند.

اگرچه هوراس هرگز واژهٔ *decorum* را در هنر شاعری خود به‌کار نبرده، ولی تناسب از مبانی نظریهٔ ادبی اوست. در بخشی از کتاب خود ازجمله می‌گوید که هر سبکی باید در جای خود به‌کار رود زیرا گفتهٔ یك دکاندار هرگز نباید با موقعیت او تباین داشته باشد؛ فرق بسیار است در اینکه گویندهٔ سخن خدایی باشد یا پهلوانی یا برده‌ای، پیرمردی یا جوانی، بانویی والامقام یا خدمتکاری، بازرگانی یا برزگری، یکی از اهالی سوریه یا یونان: از این گذشته، درونمایه‌های ترازیکی از کمیکی متمایزند و هرگز نباید درهم آمیخته شوند.

در سراسر دورهٔ رنسانس ومدتها پس از آن، مفهوم *decorum* بر نظریهٔ شعری مسئولی ودرجنبه‌های عملی شعر مؤثر بود. براساس تعبیر منتقدان و مفسران، *decorum* خواستار انواع شعری متمایز، شخصیت پردازی هماهنگ، و مراعات دقیق سلسله مراتب کلاسیکی سبکها (شکوهمند، متوسط، ساده) است. در دوران نئوکلاسیکی، *decorum* را به مفهوم ظرافت طبع وذوق سلیم و آن تناسبی تعبیر می‌کردند که از ابتذال و امر نامتعارف بپرهیزد.

ولی برخی از شاعران نیز حتی درحین شکل گرفتن نظریهٔ *decorum* نئوکلاسیکی به مخالفت با آن برخاستند. چنانکه کروچه نیز گفته است، هنر امری بیهودی است و از اثر و شاعران همواره قواعد را زیر پا می‌گذارند. شاعران دوران قرون وسطی غالباً مفهوم کلاسیکی *decorum* را با نادیده گرفتند و با در آن جرح و تعدیل کردند. و بسیاری از شاعران دورهٔ رنسانس، متأثر از کتاب مقدس وتألیفات

* مساوات آن بود که لفظ و معنی برابر باشد (المعجم، چاپ قزوینی ـ مدرس، ص ۲۷۹).

مسیحی و نیز هرج و مرجی که در دورهٔ قرون وسطی در شکلهای ادبی پدید آمده بود، انواع ادبی ثابت و شخصیتهای متعارف و سلسله‌مراتب سبکها و ظرافت مصنوع بیان را به باد تمسخر گرفتند. طغیان وردزورث در باب «ظرافت دروغین» و «بیان شاعرانه» طغیان طبیعتگرایان در برابر decorum تصنعی بود.

ولی باید گفت که، گرچه *decorum* نئوکلاسیکی کنار گذاشته شده است، مفهوم سیسرویی ـ ارسطویی آن هنوز مقبول وصادق است. هیچ شاعر یا منتقد معقولی بر این اندرز خرده نخواهد گرفت که درسخن گفتن از محیط عفن جانیان وفر ومایگان استعمال عبارات فخیم ناشایسته است، چنانکه در اشاره به شکوه روم نیز استعمال عبارات سست و مبتذل نابجاست.

Dionysus (دیونوسوس). در اساطیر یونان، پسر زئوس و سمله (Semele). سمله دل از زئوس ربود و، به اغوای هرا (Hera: همسر زئوس)، دعا کرد که زئوس با تمام جلال و شکوهش بر او پدیدار گردد. در نتیجه، سمله در آتش آذرخش زئوس بسوخت. زئوس نطفهٔ فرزندی را که سمله در رحم داشت نجات داد و در ران خویش قرار داد و دیونوسوس در زمان موعود زاده شد. بر دیونوسوس ماجراها رفت تا اینکه سرانجام سرزمینهای بسیاری را گشود و تا قلب آسیا نیز پیشروی کرد. در داستانها و انواع هنری دیگر، گروهی از پیروان سرسپردهٔ دیونوسوس را می‌بینیم که، مست و مجذوب، او را همراهی می‌کنند ودر پیرامونش می‌رقصند و جانوران را پاره پاره می‌کنند.

دیونوسوس را به صورت خدای باروری، خدایی که در رنج است و می‌میرد و باز زنده می‌شود، و بویژه خدای شراب که غم را می‌زداید و شخص را به موسیقی و شعر متمایل می‌سازد مجسم کرده‌اند. ارتباط اوبا کمدی و ترازدی نیز از همین روست.

عناصر وجد و گرایش به امور باطنی که در آیین او بافت می‌شوند به دین یونانیان راه یافتند. یونانیان او را با اوزیریس (Osiris)، خدای مصریان باستان، و رومیان وی را با لیبر (Liber)، خدای شراب خویش، نیز موسوم به باکوس (Bacchus)، یکی دانسته‌اند.

Dissociation of sensibility (گسستگی احساس). الیوت در مقاله‌ای با عنوان «شاعران متافیزیکی» (1921 «Metaphysical Poets.») اصطلاحات «گسستگی احساس» و «وحدت احساس» را به بحث دربارهٔ تاریخ ادبی انگلیس وارد کرد. الیوت بر آن است که شاعران اوایل قرن هفدهم مردان فاضلی بوده‌اند که به سنت دانته تعلق داشته و دارای وحدت احساس بوده‌اند. این وحدت که متأسفانه بعدها از میان رفته است به معنای ان است که آنها می‌توانسته‌اند اندیشه را به صورتی بلاواسطه و حسی درک کنند و برای آنها اندیشه و احساس درهم آمیخته بود. ولی پس از جان دان و معاصرانش گسستگی احساسی پدید آمد که هنوز هم ادامه دارد. نتیجهٔ این گسستگی، که نبوغ خاص جان میلتن و درایدن نیز آن را تشدید کرد، آن بود که زبان بغایت تلطیف شد و به موازات آن احساسات نیز بیش از پیش رو به خامی و زمختی نهاد. از آن زمان به بعد، شاعران نتوانسته‌اند میان اندیشه و احساس تعادل و توازنی برقرار کنند. اگرچه الیوت از موفقیت این نظریه اظهار تعجب کرده و در واقع کمی پس از طرح آن بیاناتی دربارهٔ دان ایراد کرده که با مطالب مقالهٔ «شاعران متافیزیکی» مغایرت کامل دارد، این نظریه مدت بیست و پنج سال در سطحی گسترده مورد قبول واقع شده بود. ولی بعداً بر مبنای منطقی و روان‌شناختی و تاریخی مورد انتقاد شدید واقع شد.

Drame bourgeois :Domestic tragedy (تراژدی خانوادگی). نمایشنامه‌ای جدی. معمولاً دارای سبکی واقعنما، که قهرمانش از مردم طبقات پایین یا متوسط است و سیر نمایش به امور شخصی یا خانوادگی مربوط می‌شود. در ادبیات فرانسه، این نوع نمایشی که با کمدی سوزناک قرابتی دارد حد فاصلی است میان سنت رو به‌زوال تراژدی کلاسیکی و کمدی شخصیت، و در آن اوضاع اجتماعی مطرح و، در تحلیل نهایی، وسیله‌ای برای ترویج اصلاحات اجتماعی بر مبنایی اخلاقی می‌شود. نظر به‌پرداز اصلی آن در فرانسه دنی دیدرو بود که خود نیز آثاری در این زمینه خلق کرده است: *فرزند نامشروع* (۱۷۵۷) و *پدر خانواده* (۱۷۵۸). نظریات دیدرو بر تئاتر اجتماعی قرن نوزدهم تأثیری ماندگار داشت.

تراژدی خانوادگی، که به سبب استفاده از شخصیتهای برگرفته از طبقات پایین برخلاف جریان نظریات رایج دربارهٔ موضوعات و شخصیتهای مناسب برای تراژدی حرکت می‌کرد، به رغم سابقهٔ طولانیش در انگلستان، مدتها طول کشید تا سرانجام مورد قبول منتقدان واقع شد. نخستین نمایشنامه‌هایی که از این نوع در انگلستان نوشته شده به اواخر قرن شانزدهم و اوایل قرن هفدهم تعلق دارند و معمولاً موضوع آنها جنایاتی برگرفته از زندگی طبقهٔ متوسط آن دوره است. تراژدی خانوادگی بار دیگر در قرن هجدهم پدیدار شد و این بار از احساساتیگری زمان نیز متأثر شده بود. آثاری چون *تاجر لندنی* جورج لیلو و *با قمارباز ادوارد مور* که در آن قهرمان تراژدی قماربازی است که به دروغ متهم به قتل می‌شود، خود را مسموم می‌کند، و پس از باخبرشدن از اینکه مبلغ معتنابهی پول به ارث برده است می‌میرد از آن جمله‌اند.

تراژدی خانوادگی انگلیس درقرن هجدهم بر نمایشنامه‌نویسان کشورهای دیگر مؤثر واقع شد و بعدها، در قرن نوزدهم و بویژه تحت تأثیر ایبسن مجدداً به دنیای انگلیسی زبان بازگشت.

Domestic tragedy ← :Drame bourgeois.

Elegy (از *elegeia* ی یونانی به معنای «سوگواری: مرثیه»). شعری غنایی. معمولاً دارای لحن و واژگانی متصنّع، که در مرگ کسی سروده شده و یا مولود تأملات شاعر دربارهٔ مصائب زندگی است. در هردو مورد، احساساتی که در سوگ و ماتم بیان شده با تأمل و غور در برخی از اصول ثابت حیات تسکین می‌پذیرد. این واژه دستخوش تغییرات معنایی بسیار شده و از اینرو بررسی خاستگاه آن کاری بسیار پیچیده است. در ادبیات یونان این واژه هم به شکل عروضی خاص (ابیاتی متشکل ازمصراعی دوازده هجایی و به دنبال آن مصراعی ده‌هجایی) و نیز احساساتی اطلاق می‌شد که غالباً منبعث از آن شکل عروضی است. دراصل، هر شعری که این شکل عروضی را داشت (به استثنای epigram)، اعم از اینکه درباره مردگان یا سرودی رزمی و یا هجویه‌ی سیاسی و یا دربارهٔ عشق باشد، به این نام موسوم می‌شد. یونانیان اسکندرانی شکل دومصراعی elegy را عمدتاً برای سرودن اشعار کامجویانه و شهوت‌انگیز به کار می‌بردند. این شکل عروضی درشعرهای لاتینی نیز در آغاز کار از لحاظ لحن شکوائیه و درونمایهٔ عاشقانه‌اش از دیگر انواع ادبی متمایز بود. ولی دراشعار اووید، گرچه عشق درونمایهٔ اصلی است، لحن شکوائیه و شکل عروضی مزبور به دیگر موضوعات نیز سرایت کرده است.

در ایتالیای اوایل قرن شانزدهم، همزمان با تقلید از دیگر اوزان عروضی دوران باستان، محنوا و

موضوع elegy نیز توسط شاعرانی مانند تاسو و اریوستو به کار گرفته شد و satireهای اریوستو نیز پس از مرگش به elegy موسوم گردید. این شکل عروضی در دوران اخیر نیز معمول بوده است. درفرانسه، نخست از شکل elegy دوران باستان در بیتهای الکساندرن تقلید شد. در ۱۵۶۵، رنسار (Ronsard, *Élegies, Mascardes, et Bergeries*) از تقلید از وزن عروضی کلاسیکی دست شست و به موضوع elegy سرایان باستان پرداخت. مالرب (Malherbe) و دیگران نیز دراین کار از او متابعت کردند. بوالو در *l'Art Poétique* خود عشق یا مرگ را درونمایه‌های خاص elegy می‌شمارد. در قرن هجدهم، از این نوع ادبی برای بیان اندوه و احساسات و عواطف لطیف استفاده می‌کنند.

در انگلستان، درقرون شانزدهم و هفدهم، اشعاری با محتوای متفاوت، از جمله شکوائیه و شعرهای عاشقانه به سبک شرارکی، را elegy می‌نامیدند. مرثیهٔ شبانی میلتن موسوم به *Lycidas* (۱۶۳۷) در استقرار این شکل شعری در حکم سوگواری در مرگ کسی در ادبیات انگلیسی تأثیری بسزا داشته است.

Emblem (نمودار). اثری تعلیم‌آموز که معمولاً متشکل از سه قسمت است: یک «واره» (یا شعار، «motto»)، نقشی که بر روی حوب حکاکی شده و به صورتی نمادین حاکی از همان واره یا شعار است، و شعری کوتاه مبین اندیشه‌ای که در ترکیب مزبور آمده است. این آثار با ضرب‌المثل (proverb) و حکایت (fable) و لطیفه (epigram) قرابت بسیار دارند. در اثر مرور زمان ارائهٔ شعار به زبانی و شعر تبیینی آن به زبانی دیگر مرسوم شد. و بسیاری از کتابهای حاوی این آثار دوزبانه یا چند زبانه ضمناً وسیله‌ای برای زبان آموزی شدند. این کتابها که در اصل آثاری بغایت فاضلانه بودند گنجینهٔ گرانقدر صورتهای خیالی برای شاعرانی نظیر اسپنسر و شکسپیر و دان و کراشا به شمار می‌آمدند.

Enlightenment, the (عصر روشنگری). نهضتی فلسفی درقرن هجدهم که بویژه در فرانسه رواج داشت ولی به بسیاری از نقاط اروپا و امریکا نیز سرایت کرد. خرد و نگرش علمی و توانایی آدمی در زمینهٔ بهبود بخشیدن و به کمال رسانیدن خویش و جامعه از اصول اساسی این نهضت بود. مبانی نهضت روشنگری را باید در برخی از جریانات فکری قرن هفدهم یافت: کشفیات نیوتن، خردمداری دکارت و بی‌یر بل، مذهب اصالت تجربهٔ فرانسیس بیکن و جان لاک از آن جمله‌اند. «فرزانگان» (*les Philosophes*)، که نهادها و اعتقادات موجود را از نظرگاه خرد و یا ایمانی قوی نسبت به قوانین طبیعت و نظم جهانی نقادانه ارزیابی کردند، از پیروان اصلی این نهضت بودند. ایمان به خردمندی آدمی و وجود اصولی حاکم بر او و طبیعت و جامعه ــ اصولی قابل کشف و معتبر ــ از جمله معتقدات این «فرزانگان» است. *دایرة‌المعارف* دنی دیدرو نمونهٔ بارزی از آموزه‌های عصر روشنگری است. مونتسکیو و ولتر و بوفون و تورگو و فیزیوکراتها از ارکان مهم این نهضت در فرانسه به شمار می‌آیند. در انگلستان، ادیسن و استیل و سوئیفت و پوپ و ادوارد گیبن و هیوم و ادم اسمیت و جرمی بنتام از برخی از عناصر این نهضت تأثیر پذیرفتند. این امر در آلمان در مورد موزس مندلسون و لسینگ و هردر و کانت نیز صادق است. بنجامین فرانکلین و تام پین و تامس جفرسن در امریکا عمیقاً تحت تأثیر اصول معتقدات روشنگری واقع شدند. انقلاب فرانسه از نتایج عصر روشنگری است و مبانی فلسفی

انقلاب امریکا و اعلامیهٔ استقلال و قانون اساسی ایالات متحده برگرفته از آن است.

Epigram (لطیفه، نادره). شکلی از نوشتار که مطلبی هجایی یا تعارف‌آمیز یا گزیده را همراه با ظرافت و فشردگی بسیار و از همه مهمتر اختصار بیان کند. در حکم شکلی شعری، معمولا به صورت مزدوج بادوبیتی است، ولی لحن آن که معمولا طنزآلود یا موجز و پندآمیز است بهتر از شکل شعریش آن را معرفی می‌کند. نمونه‌ای از متیو پرایر (Matthew Prior)، یکی از بزرگترین شاعران انگلیسی در این رسته، دال بر کیفیت شخصی و ویژه‌ای است که این نوع هنری را از ضرب‌المثل (proverb) متمایز می‌سازد:

حضرت آقا، قاعدهٔ کلی شما را می‌پذیرم
که هر شاعری احمق است.
ولی وجود مستطاب عالی نیز خود مبین آن ست
که هر احمقی شاعر نیست.

وجه اشتقاق این واژه (*epigramma* در یونانی به معنی «کتیبه») نیز حاکی از ویژگیهای بیان لُبّ مطلب به صورتی کاملا موجز است. این اصطلاح از معنای کتیبه‌ای که بر بادمان یا مجسمه‌ای حکاکی شده باشد کم کم به معنای نوعی ادبی تحول یافت که نمونه‌های آن در جُنگ *یونانی* آمده است. لطیفه یکی از پایدارترین انواع بیان ادبی است زیرا مبین برخی از وجوه جاودانی روح بشر است.

Farce («فارس»). آنچه بیننده را به خنده بیاورد، نه خنده‌ای که منبعث از تأمل باشد (چنانکه در کمدی)، بلکه واکنش سرگرم کنندهٔ خوشی صاف و ساده. با انواع دیگری نظیر بورلسك وجوه اشتراکی دارد که غالباً موجب خلط آنها با یکدیگر می‌شود. در «فارس» از عواملی نظیر اغراق و تکرار وظهور یا کشف ناگهانی استفاده می‌شود، و از آنجایی که فاقد عنصر اظهارنظر دربارهٔ جنبه‌های اجتماعی موجود در کمدی است می‌تواند به قلمرو خیالپردازی و امور نامنتظر و حتی ناممکن وارد شود.

«فارس» در آثار اریستوفان و کمدی نویسان رومی یافت می‌شود و از اینرو می‌توان اصل و منشأ آن را به دورانهای بیش از تاریخ مدون ادبی منسوب دانست. نخستین نمایشنامه‌های موجودی که این عنوان به آنها اطلاق شده نزد ادبیات فرانسه یافت می‌شود. در فرانسه این واژه را از *farcire* لاتینی (farsus لاتینی متأخر) به معنای «انباشتن» و «پر کردن» گرفته‌اند. بعدها «فارس» در فرانسه به معنای هرچیزی که بداهتاً به نمایشی افزوده شود، بویژه شوخیهای خنده‌آور و کارهای دلقك‌وار، به‌کار رفته است. واژه «فارس» در اواخر قرن هفدهم در انگلیس به نمایشهای خنده‌آور و کوتاه اطلاق می‌شده است. عناصر موجود در این نمایشها و تکوین تدریجی آنها مبنای معنای معمول امروزی آن یعنی قطعه‌ای نمایشی است که خنده‌آور است و در آن بر طرح و شخصیت‌پردازی توجهی نشده و بیشتر به موقعیتهای غیرمحتمل پرداخته شده و جنبهٔ فکاهی آن مبتنی بر شوخیهای تند و دلقك‌بازی است. بسیاری از به اصطلاح کمدیهایی را که امروزه در رادیو و تلویزیون اجرا می‌کنند در واقع باید «فارس» نامید.

Furor poeticus: ← Poetic madness.

Geometric spirit (روحیهٔ هندسی). تنها توضیحی که مترجم توانست دراین باره پیدا کند نقل

قولی است از *Discours sur les passions de l'amour* تألیف باسکال که در مدخل مربوط به *esprit* (نقل قول شمارهٔ ۱۲۶) در فرهنگ فرانسوی *Le Grand Robert*، ج ۴، ص ۱۳۵، آمده است: «دو نوع روحیه وجود دارد، یکی هندسی، و دیگری انکه ان را می توان روحیهٔ باریك بینی نامید. نوع اول متضمن نگرسی بطیء، مقاوم و انعطاف ناپذیر است؛ ولی نوع دوم دارای جنان تحرّك فکری است که در آن واحد به جندین بخش مطبوع از چیزی که دوست دارد می پردازد.»

Gestalt (گشتالت، هیکل). ترکیبی از پدیده‌های جسمانی، زیستی یا روانی به نحوی که کل پدید آمده حاوی کیفیاتی است که از اجزای متشکل آن و یا جمع سادهٔ انها به دست نیاید. این تعبیر برگرفته از روان‌شناسی گشتالت است و برخی از منتقدان از آن افادهٔ این مفهوم را می کنند که تجربهٔ انضمامی می تواند بیش از تحلیل منطقی حاصل آید. منتقد پیرو نظریهٔ گشتالت همهٔ عوامل موجود در اثر هنری یا ادبی را متغیرهایی می‌داند که ارزش انها مبتنی بر موضع آنها در «ترکیب» و تأثیر کلی آن است.

Gothic (گوتیك). گرچه گوتها قبیله‌ای زرمنی متعلق به دوران باستان و اوایل قرون وسطی هستند، واژهٔ گوتیك توسع معنایی یافته و به همهٔ عناصر توتونی (Teutonic) و زرمنی، و بعدها به طور کلی به «قرون وسطایی» اطلاق شده است. در معماری، گرچه ان را به معنای هر سبکی که کلاسیکی نباشد هم به کار می برند، بویژه به معنای سبکی است که پس از سبك رمانسك (Romanesque) در اروپای غربی پدید آمد و از قرن دوازدهم تا سانزدهم ادامه یافت. طاقهای نوك تیز، گرایش به خطوط عمودی (افادهٔ تأثیر حرکت به بالا)، پنجره‌هایی با شیشه‌های الوان (رمز و راز)، منارهای مخروطی باریك، پشت بندهای معلق، نقوش پیچیدهٔ تو رفته، وبویژه تنوع چشمگیر جزئیات از اهمّ ویژگیهای این سبك است.

تئوکلاسیستهای قرن هجدهم این واژه را مترادف با وحشی و بربری صفت به کار برده‌اند وبه چیزهایی اطلاق کرده‌اند که ذوق کلاسیکی آنها را می‌آزرده است. ولی رمانتیستها آن را می سندیدند و از آن افادهٔ معنای قرون وسطایی و طبیعی و بدوی و وحشی و آزاد و راستین ورمانتیکی می کردند. درواقع، رمانتیستها سکسپیر و استر را به سبب وجود عناصر گوتیك در آثارشان ــ تنوع، غنا، رمز و راز، ذوق و اسیاق ــ می ستودند.

این عنوان به نوعی رمان نیز اطلاق شده که سحر و جادو، رمز و راز وسوالیه‌گری از اهم ویژگیهای آن است. ولپول (Horace Walpole) را مبدع و قلعهٔ اوترانتو (*Castle of Otranto*, 1764) او را نخستین نمونه از این نوع رمان دانسته‌اند.

Graveyard school. نامی که به برخی از شاعران قرن هجدهم اطلاق می شود. اثار این شاعران معمولا متضمن تأملاتی در فنانپذیری بشر و مرگ و امید او به حیات جاودان در آخرت است. گورستان غالباً زمینهٔ اصلی این اشعار را تشکیل می‌دهد. این مکتب نخست در انگلستان پدید آمد ولی بعدها به صورت پدیده‌ای عام در اروپا رواج یافت.

Heroic couplet (مثنوی یا مزدوج). مصراعهای ده‌هجایی که دوبه‌دو هم قافیه‌اند. یکی ازمهمترین اوزان شعر هجایی انگلیسی به شمار می‌رود. اصل و منشأ این شکل عروضی نامعلوم است. مبدع شکل انگلیسی آن را غالباً جاسر و برگرفته از بیت معمای ده‌هجایی فرانسوی کهن دانسته‌اند. ولی برخی نیز برآن‌اند که این شکل در ادبیات انگلیسی منبعث از سنتی بومی است. از این گذشته، گرچه

تحول این شکل عروضی را به صورت وسیلهٔ بیانی شعری باید به چاسر نسبت داد، نمونه‌هایی از آن در آثار شاعران پیش از زمان او نیز مشاهده شده است.
از اهم وسایل ایجاد تنوع در این نوع ابیات در ادبیات انگلیسی جابه‌جایی وقف (caesura) در مصراع است. این شکل عروضی را می‌توان در دو گونهٔ صوری متفاوت از هم متمایز کرد: (الف) فرد یا بیتی که حاوی تصویر یا اندیشه‌ای مستقل است (closed couplet)، و (ب) بیت موقوف (open couplet) که در آن مضمون کاملا بیان نشده و در بیت بعدی ادامه می‌یابد. کاربرد این شکل عروضی در ادبیات قرن هجدهم انگلیس به اوج خود رسید و در آثار شاعرانی مانند الگزاندر پوپ تکامل یافت.

Idyl(l) («ایدیل»). نوشتهٔ منظوم یا منثور کوتاه دربارهٔ زندگی روستایی؛ معمولا صحنهٔ روستایی زیبا و آرامی وصف و ضمن آن داستان ساده و شادی‌آفرینی نیز روایت می‌شود. مفسران متقدم این واژه را به انواع مختلف شعرهای کوتاهی اطلاق کرده‌اند که دربارهٔ زندگی خانوادگی است و وصف صحنه‌های روستایی زیبا از عناصر لازم آنهاست. فرهنگها معمولا دربارهٔ دوجنبهٔ آن متفق‌القول‌اند: یکی آنکه مشتق از واژهٔ یونانی *eidyllion* به معنای «تصویر کوچک» است، و دیگر آنکه به شعرهای مربوط به زندگی روستایی، نظیر شعرهای شبانی تئوکریتوس، اطلاق می‌شود. منتقدان و فضلا نیز بر آن بوده‌اند تا حیطهٔ «ایدیل» را در همین وجوه محدود کنند. غزل غزلهای سلیمان را معمولا نمونه‌ای از «ایدیل» شمرده‌اند.

Imitation (تقلید). تقلید در حکم تعبیری ادبی از قرن هجده مورد بی‌اعتنایی قرار گرفت و این وضع ادامه داشت تا اینکه باردیگر درقرن حاضر برخی از منتقدان آن را به مفهومی مثبت به کار بردند. این بی‌اعتنایی مولود گرایشهایی در آن زمان بود که به پیدایش رمانتیسیسم منجر شد. در جارجوب این گرایشها، تقلید با روح تازهٔ صراحت طبع و بیان مافی‌الضمیر تجانسی نداشت. احیای کنونی آن نیز به دیگر تجلیات واکنش بر ضد رمانتیسیسم و گرایش به دیدگاه عینی‌تری نسبت به رابطهٔ شاعر با موضوع کارش ارتباط دارد.
تکوین نظریهٔ تقلید به زمان افلاطون مربوط است و نمی‌دانیم که پیش از آن نیز وجود داشته است یا نه. مفهوم ترازدی به معنای «فریبی سودمند» *(apate)* باید در تکوین آن مؤثر بوده است؛ مسلم ذیمقراطیس بر آن بوده است که انواع هنرها به طور کلی مبتنی بر تقلید از طبیعت و صلا آوازبرگرفته از مرندگان است. ولی جمهور افلاطون (کتابهای ۳ و ۱۰) نخستین جایی است که در آن از تقلید در حکم تعبیری انتقادی سخن رفته است. البته در کتاب سوم جمهور زمینهٔ بحث بیشتر سیاسی و تربیتی است تا ادبی محض. در آنجا توجه افلاطون به تربیت گروه نخبهٔ پاسداران است و با چنین معیاری است که شعر را ارزیابی می‌کند. «تقلید» را تقریباً منحصراً با وجه دراماتیکی، یعنی با آفرینش بلاواسطهٔ شخصیتهای ادبی، یکی می‌داند و این کار را مستلزم نوعی اینهمانی خویشتن با دیگری می‌شمارد که برای جوانان خطرناک است. زیرا بسا که این کار آنها را به تقلید نابخردانه از اشخاص فرومایه رهنمون گردد. از اینرو در تربیت حاکم آرمانی نباید از شعر، و بویژه درام، استفاده کرد. افلاطون در کتاب دهم بار دیگر، و این بار به صورتی گسترده‌تر، به تقلید حمله می‌کند و آن را روشی می‌داند که در تمام انواع شعر می‌شمارد. شاعر، مانند نقاش، کاری جز جعل نمود ظاهری اشیا نمی‌تواند بکند. حقیقت و ساحت مُثُل آرمانی دردسترس او نیست. در بحث اخیر (که شاید در تاریخی

متأخرتر نوشته شده باشد) توجه افلاطون دیگر به شیوهٔ تقلید معطوف نیست. در اینجا به موضوع تقلید پرداخته است و تقلید ــ یعنی هنر ــ را نه فقط به سبب اثرات اخلاقی آن بلکه ازآن رو تقبیح کرده است که قادر نیست در پوستهٔ ظاهر رسوخ کند وبه واقعیت مثل آرمانی برسد.
این حکم قاطع افلاطون باعث نمی‌شود که مفهوم تقلید از نظام فکری او یکسره تبعید گردد، بلکه در رسالات متأخرش بیش از پیش رخ می‌نماید. در رسالهٔ *سوفسطایی (Sophist)* به امکان «تقلیدی راستین» اشاره می‌کند که قادر است طبیعت واقعی را بازنمایی کند. در واقع افلاطون بعدها رابطهٔ پیچیدهٔ «شدن» (Becoming) را با «بودن» (Being) و «جزء» یا «خاص» (Particular) را با «مثال» (Idea) در نوعی تقلید می‌بیند و جهان هستی را اثری هنری و «تصویر»ی (image) از ساحت مُثُل می‌داند که ساخته و پرداختهٔ صانعی الوهی است. از این برداشت تا دریافت هنرهای تجسمی، و سپس شعر، به‌مثابهٔ تجسّد حسّیِ امر آرمانی گامی بیش راه نیست. نوافلاطونیان این قدم رابرداشتند. ولی خود افلاطون از طی کردن آن خودداری کرد. در تقبیح شعر در هرگز صریحاً تجدیدنظر یا آن را انکار نکرد (در واقع لبّ مطلب را در کتاب دوم و هفتم *قوانین* تکرار کرد)، و نحولاتی که ذکرش رفت در حد اشاراتی سربسته باقی ماند. این اشارات البته برای پیروان افلاطون بغایت سودمند بود ولی در نظام فکری خود او به آموزهٔ مثبت و تازه‌ای درتقلید شاعرانه نینجامید.
ارسطو تقلید را در حکم غریزهٔ بنیادین انسانی می‌پذیرد (*هنرشاعری*، فصل چهارم) ــ غریزه‌ای فکری که شعر نیز، به موازات موسیقی و نقاشی و پیکرتراشی، یکی از تجلیات آن است. ولی نوآوری واقعی و هستهٔ مرکزی نظریهٔ شعری او همانا تعبیری تازه از «تقلید» به معنای ارائهٔ «مفاهیم کلی (universals)» است و نه جعل واقعیت محسوس. منظور ارسطو از «مفاهیم کلی» (فصل ۹) اعیان مابعد طبیعی نظیر مُثُل افلاطونی نیست، بلکه از آن افادهٔ معنای وجوه ثابت و صفات ممیز نمادار و احساس و کردار آدمی است. نیازی به گفتن ندارد که علم به مفاهیم کلی درانحصار فیلسوف نیست. شاعر نیز می‌تواند آنها را بازآفرینی کند و خوانندگانش نیز می‌توانند آنها را درک کنند. بی آنکه درمقولات مابعدطبیعی دستی داشته باشند. تقلید شاعرانه تقلید از *کردار (action)* است و نه از آدمیان ــ یعنی آدمهای داستانی. ترازدی (و، با برخی استثنائات، حماسه) عبارت است از تقلید کرداری واحد و کامل و جدی که دربارهٔ سادی و سعادت آدمی مهم باشد. دقیقتر بگوییم، تقلید در طرح (*mythos* = plot) شعر صورت می‌پذیرد. و منظور ارسطو از طرح صرفاً مجموعه‌ای از رویدادها نیست بلکه به ساختار *(structure)* آنها نظر دارد. ساختاری که چنان فراهم آمده که کلّ سازمندی را تشکیل می‌دهد. بنابراین مهمترین وظیفهٔ شاعر صورت بستن طرح است. این طرح را، اعم از اینکه مصالح کار خویش را ازسنت اساطیری یا تاریخ بگیرد و یا آن را خود ابداع کند، نمی‌تواند حاضر و آماده به دست آورد: شاعری او به توانایی او در ساختن طرح بستگی دارد (دریونانی poietes = شاعر به معنای «سازنده» است). بنابراین «تقلید» به معنی «آفرینش» بسیار نزدیک می‌شود. ولی آفرینندگی شاعر به «طبیعتی مانوی» که تنها در خیال او وجود دارد مربوط نمی‌شود. بلکه عبارت است از بازآفرینی کردار آدمیان براساس قوانین احتمال (probability) یا ضرورت (necessity).
برداشت ارسطو از تقلید برداشتی ظریف و پیچیده است. اهمّ اخلاقش در زمینهٔ نقد از عیار و جنم دیگری بودند و در کار شعر بیشتر ادیب بودند تا فیلسوف. تقلید در حکم تعبیری مهم در دورهٔ هلنی (تعبیری که

در واقع دراین دوره به آن چندان اشاره‌ای نشده است) ظاهراً به معنای تصویر کردن نمونه‌های نوعی *(types)* و متعارف بنی آدم از قبیل آدم تندخو و سربازلافزن است. تأکید ارسطو بر کردار (action) بعدها به دیدگاههای التقاطی و سهلتری مبدل شد و آدم داستانی و پندار یا حتی پدیده‌های طبیعی را نیز موضوع تقلید قرار دادند. بدین ترتیب، هر چیزی را می‌توان براساس قوانین *نوع ادبی* (genre) منتخب مورد تقلید قرار داد

پس، در دورهٔ هلنی و رومیایی، به موازات مفهوم ارسطویی تقلید، که بدین سان تغییر یافته بود، مفهوم دیگری با منشایی بسیار متفاوت پدید آمد که درك آن نیز بمراتب آسانتر بود. این مفهوم تازه عبارت از تقلید از آثار «کلاسیکی»، یعنی دستاوردهای بزرگ هر نوع ادبی، بود. ولی پس از مدتی آثار نثر و نظم را بی هیچ تمایزی در بر گرفت. از برخی نوشته‌ها و اسارات موجود، می‌توان مشاهده کرد که این نظر دارای جنبه‌هایی متعالی نیز بود. تقلید از نویسندگان بزرگ گذشته لازم نیست که صرفاً نسخه‌برداری از اسلوب و شیوهٔ ترکیب‌بندی آنها بلکه کوششی برسور برای رقابت با روح آن آثار باشد. درایدن (در *Essay of Dramatic Poesy*) در این باره حه خوب گفته است: «آن بزرگانی که ما الگوی تقلید قرار می‌دهیم برای ما حالت مشعلی را دارند که بپایپس ما برافراخته‌اند تا بر راه ما روشنی افکند و با که اندیشه‌های مارا به بلندای تصوری برکشد که از نبوغ آن بزرگان داریم.» در اینجا تقلید با الهام، که در ظاهر با آن متضاد است، یکی شده است. با این حال، حه در دوران باستان و حه در دورهٔ رنسانس، تقلید به معنای هم جنسی با الگوها بیشتر تقلید سبك شناختی بود، و بدین ترتیب تصور رایج از شعر رابه مثابهٔ هنری برساخته از واره‌ها تقویت می‌کرد.

دورهٔ رنسانس دست کم سه مفهوم عمده از تقلید را از دوران باستان به ارث برد: (۱) مفهوم افلاطونی: نسخه‌برداری از واقعیت محسوس. (۲) مفهوم ارسطویی: بازنمایی الگوهای رفتار انسانی و کرداری که آنها را متحقق می‌سازد. و (۳) مفهوم بلاغی دورهٔ هلنی: تقلید از الگوهای ادبی برجسته. ولی هریك از این مفاهیم در اثر انحراف یا تعبیرات مختلف به صورتی پیچیده‌تر درآمده بود: (۱) مفهوم افلاطونی توسط این نظر نوافلاطونیان که هنرمند می‌تواند به اقتضای مثالی راستین دست به آفرینش بزند. (۲) مفهوم ارسطویی توسط شکل به ابتذال کشیده شدهٔ «مفاهیم کلی» (universals) به سنخهای اجتماعی خاص متعلق به زمان یا مکانی خاص. و (۳) مفهوم بلاغی با ارتباط نسبتاً تایجا و تصادفی آن با «شور» (enthusiasm) و «شور شاعری» («furor poeticus»). اگر این مرده ریگ درهم آمیخته به هرج و مرج کامل در زمینهٔ نقد نینجامید به علل زیر وابسته است: تاحدودی به این تصادف تاریخی که هنر شاعری ارسطو را تامدتها پس از سال ۱۵۰۰ دراینالیا کشف نکرده بودند؛ تاحدودی به تأکید اومانیستها بر مذهب سازش و التقاط میان مکاتب مختلف و خودداری آنها نسبت به تبرّی جستن از بخشی از سنت باستان و ناسازیشان بر درآمیختن آن و خلق آمیزه‌ای نو؛ و تاحدودی به این واقعیت ساده که کیس ادبی عمده‌ای که الهامبخش رنسانس ایتالیا بود جنبهٔ بلاغی داشت. اومانیسم نهضتی بود که ریشه ویبانش بر تقلید استوار بود، و تقلید از ادبیات کلاسیکی، بویژه کلاسیکهای لاتینی، مایهٔ حیاتبخش آن به شمار می‌آمد. بدین ترتیب در قرن پانزدهم و تا حندین دهه از قرن شانزدهم مسئله اساسی این نبود که تقلید حیست؟ یا اینکه اصولا تقلید امری بایسته است؟ بلکه سؤال این بود که از حه کسی (یعنی کدام نویسنده یا نویسندگان دوران باستان) باید تقلید کرد؟

در عین حال مسئلهٔ دیگر دفاع از شعر در برابر ایرادهای شرعی و اخلاقی مطرح شده از جانب اهل کلیسا بود. ناگفته پیداست که گروه اخیر دراین مبارزه از نظر افلاطون دایر بر تقبیح شعر به عنوان تقلید صرف استفاده کردند، حال آنکه از طرف دیگر مدافعان شعر به اندیشه‌های «افلاطونی» ــ در واقع نوافلاطونی ــ در بارهٔ شعر به مثابهٔ وسیله‌ای برای ارائهٔ حقیقت و زیبایی استناد کردند.
ولی توجه و علاقهٔ نظری راستین نسبت به مفهوم تقلید در شعر تا زمانی که هنر شاعری ارسطو را کشف و مطالعه نکرده بودند ــ یعنی تا ربع یا ثلث اول قرن شانزدهم ــ ممکن نبود. در هنر شعر ویدا (*Art of Poetry*, 1527) هنوز از این جریان تازه خبری نیست. و تقلید «طبیعت» به‌صورتی که در آن تجویز شده هدفی جز تقلید از شاعران باستان، و از همه مهمتر ویرژیل که به بهترین وجه از «طبیعت» متابعت کرده است، ندارد. دانی یلّو در *Poetica* ی خویش (۱۵۳۶) با تعبیر ارسطویی ترازدی آشناست، ولی معنای آن را درک نمی‌کند و میان شعر و تاریخ با تردید و دودلی تمایزی قایل می‌شود. روبرتلّی، در تفسیری که بر هنر شاعری می‌نویسد (۱۵۴۸) شاعر را به خلق چیزهایی که از طبیعت فراتر می‌روند مجاز می‌شمارد. اسکالیژر (۱۵۶۱) تقلید از ویرژیل را از آن رو توصیه می‌کند که ویرژیل «طبیعتی ثانوی» آفریده است که از طبیعت نخستین بمراتب زیباتر است. بوالو نیز تعریف قاطعی از تقلید برای نظریهٔ ادبی نئوکلاسیکی فراهم آورد: مطمئنترین راه تقلید از طبیعت تقلید از نویسندگان بزرگ دورن باستان است. ولی جالبتر ودشواری راستین نظر ارسطو دربارهٔ تقلید راهنوز درنیافته بودند. بزوهندگان دورهٔ رنسانس متأخر، بیان دورهٔ متقدم، نتوانستند میان شعر و تاریخ از سویی، ومیان شعر و بلاغت از سوی دیگر، فرق قاطعی قایل شوند، زیرا به درک و تعریفی از «مفهوم کلّی» (universal) به مثابهٔ موضوع تقلید در شعر دست نیافته بودند و از این‌رو شعر را، کمافی‌السابق، شیوهٔ خاصی از گفتگو دربارهٔ «چیزها» می‌شمردند.
اگرچه تا اواخر قرن هجدهم تقلید را به صورتی ضمنی هدف و شیوهٔ هنرهای زیبا، از جمله شعر و نقاشی، می‌شناختند، پس از ۱۷۷۰ بتدریج از سکّه افتاد زیرا آن را بیش از پیش به معنای تخفیف‌دهندهٔ تمامیت هنرمند می‌دانستند. ادوارد یانگ «بوزینهٔ فضول، یعنی تقلید» را به باد تمسخر گرفت، و کولریج چنین اظهارنظر کرد که «ستایش برمبنای اصول تنها راه تقلید بدون ازدست دادن اصالت است.» احیای مفهوم «تقلید» در دوران معاصر به سنت نئوکلاسیکی یا کلاسیکی هیچ ربطی ندارد: مفهوم جدید، فارغ از تمام واسطه‌ها، مستقیماً از ارسطو متأثر است، و تقلید را مفهومی ساختاری و اصل بنیادین ترکیب‌بندی کلیتهای شعری می‌شمارد. نیز ← Mimesis.

Irony (از *eironeia* ی یونانی، در اصل به معنای «توریه، برخلاف نشان دادن امری را»). در کمدیهای یونانی، *eiron* شخصیت ضعیف ولی زیرکی است که بر شخصیت ابله و لافزنی موسوم به *alazon* پیروز می‌شود. کاربرد بعدی واژه حاکی از تأثیر پذیرفتن از خاستگاه اصلی آن است. در رسالات افلاطون، سقراط نقش *eiron* را بازی می‌کند. پرسشهایش ساده‌دلانه و غالباً نامربوط و حتی ابلهانه به نظر می‌آیند، ولی سرانجام طرف مقابل اوست که شکست می‌خورد. تعبیر «طنز سقراطی» (Socratic irony) از همین ناشی شده است.
طنز انواع گوناگون دارد. نوع اصلی آن به وضعیتی اطلاق می‌شود که ضمن آن گوینده متوجه معنای دوگانهٔ گفتار هست ولی مخاطب به آن توجهی ندارد. در طعنه هردو طرف به معنای دوگانه توجه دارند.

انواع دیگر طنز از جمله عبارت اند از مبالغه، تضاد، انواع فکاهه و سوخی، دست انداختن، ریشخند کردن، و ادای کسی را درآوردن بویژه با هدف استهزا. جناس لفظی و باطلنما و خود را به نفهمی زدن و نعیضه نیز بنا بر مورد استعمال می توانند طنزآلود باشند. منتقدان دورهٔ رنسانس رده‌بندی بیچیده‌ای را در این زمینه از دوران باستان به ارث بردند. شاعران و نمایشنامه‌نویسان اسلوب باروك کمال استفاده را از طنز کردند، و از آنها برای نویسندگان قرن هجدهم دیدگاهی عموماً طنزآلود برجای ماند. در نوشته‌های ولتر و ادیسن طنز غالباً وسیله‌ای برای اجتناب از اختیار موضعی قاطع، و شاید بازتابی از مسلك اصالت شك و خردمداری است. در آثار سوئیفت که یکی از طنزپردازان بزرگ بود از آن به صورت حربه‌ای بر ضد بی‌اعتنایی زمانه نسبت به مسائل موجود استفاده شده است.

نزد رمانتیسیستهای آلمانی (شلگل، تیك، زولگر)، طنز وسیلهٔ بیان ماهیت آمیخته به تضاد واقعیت است. چون طنز قادر به بیان همزمان دومعناست در القای قطبهای متضاد (مثلا امر مطلق در برابر نسبی؛ ذهنی در برابر عینی؛ مقولات ذهنی در برابر شیئ فی نفسه)، که فلسفهٔ فراکانتی در همه جا مشاهده می کرد، از آن استفاده شد. طنز رمانتیکی نوع خاصی از طنز است که به وسیلهٔ تیك تعریف شده و بویژه توسط زان پل ریشتر و هاینریش هاینه به کار رفته است: نویسنده توهمی، بخصوص از زیبایی، خلق می کند و ناگاه با تغییر لحن یا اظهارنظری شخصی یا احساسی متضاد آن را خنثی می کند.

امروزه بحث دربارهٔ طنز بر گرد دو مقولهٔ عمده‌دور می‌زند: طنز کلامی (verbal irony) و طنز دراماتیکی (dramatic irony).

طنز کلامی آن است که مطلبی گفته شود ولی منظور اصلی معنایی متفاوت و معمولا متغایر باشد. طنز دراماتیکی یکی از تمهیدات طرح و نوطنه است که خود انواعی دارد: (۱) اطلاعات تماشاگران یا خوانندگان دربارهٔ موضوع مورد بحث بیش از خود آدم داستانی است؛ (۲) کردار ادم داستانی خلاف عقل و مقتضیات وضع موجود است؛ (۳) آدمهای داستانی یا موقعیتها به نحوی با هم مقایسه می شوند که از آن نتیجه‌ای طنزآلود به‌دست می آید؛ (۴) میان آنچه آدم داستانی از اعمالش افاده می کند و نتیجهٔ نهایی که از آن عاید می شود تقابلی بارز وجود دارد.

ترازدی از لحاظ احتوا به انواع طنز دراماتیکی بسیار غنی است. لزوم تغییر ناگهانی یا فاجعه در سرنوشت قهرمان بدان معنی است که وجود شکل چهارم در ترازدی امری تقریباً ناگزیر است. نمایشنامهٔ اودیپ شاه اثر سوفوکل آکنده از طنز است. مثلا شکل اول را می توان در این واقعیت یافت که هر چه نمایش پیشتر می‌رود تماشاگر بیشتر مطمئن می شود که اودیپ کورکورانه به سوی تقدیری محتوم می‌شتابد. بافتاری اودیپ بر تعقیب تحقیقات خویش که سرانجام به ضرر خود اوست نمونه‌ای از شکل دوم طنز است (ضمناً چون انگیزهٔ اصلی اودر این کار اعمال حق و تضمین رفاه عامه است این خود طنز دیگری به شمار می‌آید زیرا سرنگونیش تا حدی مولود حق خواهی اوست). نمونهٔ شکل سوم را می‌توان در توازی یا تقابل میان نیرزیاس نابینا (که در ضمن دارای «بینش» اخلاقی است) و خود اودیپ دید که تا بیناست نمی بیند وفقط پس از آنکه خود را نابینا می کند به «بینش» و «بصیرت» دست می یابد. تضاد میان آنچه اودیپ می خواهد بکند و آنچه سرانجام عاید او می شود نیز نمونه‌ای از شکل چهارم طنز دراماتیکی است.

وجود طنز را درادبیات با دلایل مختلف می‌توان توجیه کرد. از جمله گفته شده است که آدمی بسان کودک با موجودی وحشی و دستخوش امیال متنازع است. بسا که چون آرمان‌گرایان سخن بگوید و مانند وحوش عمل کند. از اینرو، اندیشه و کردارآدمی را تنها می‌توان با طنزی آمیخته به تساهل و مدارا بررسی کرد. برخی از منتقدان قرن بیستم، از جمله ریچاردز (I.A.Richards) و بروکس (Cleanth Brooks) و رابرت پن وارن (Robert Penn Warren) مصرانه بر آن بوده‌اند که شعر یا اثرداستانی راستین متضمن کاربرد طنز است زیرا نویسنده متوجه نسبی بودن نظرات یا باورهای خود در قیاس با نظرات یا باورهای دیگران هست، و از اینرو ذهنیت خویش را چنان بیان می‌کند و از زبانی استفاده می‌کند که طنزآلود است. کنت برك (Kenneth Burke) گفته است که طنز از آن‌رو بویژه در قرن بیستم رواج دارد که ما دردنیای «علومی نسبیت مدار» نظیر روان‌شناسی وانسان‌شناسی زندگی می‌کنیم و این علوم معمولا ارزشهایی را که زمانی ثابت و تغییرناپذیر بودند تضعیف می‌کنند. گذشته از صحت یا سقم نظر برك، شاید بتوان گفت که اصولا در دورانهایی که در آنها آرای دینی و اجتماعی نسبتاً یکدست‌اند به ذهن شکاك و طنز کمتر احساس نیاز می‌شود. ولی حتی در چنین دورانهایی نیز طنز نقش عامل تعدیل و تلطیف کننده را بازی می‌کند.

Je ne sais quoi (نمی‌دانم چه؛ «آن»). یکی از تعابیر انتقادی که در ادبیات قرن هفدهم فرانسه رواج بسیار یافت و بعدها نیز گاهی در اشاره به آن لطیفه و لطف تعریف‌ناپذیری که از ملزومات هر اثر هنری است، و حافظ به «آن» تعبیرش کرده، به‌کاررفته است. نخستین بار در انگلیسی (۱۶۵۶) به معنای احساس «غریب» ناخوشی بدون دلیلی معلوم استعمال شده. ولی در اوایل قرن هجدهم در اشاره به زیباییها و کیفیاتی برتر به‌کاررفته که شعرشناسان به «لطف» تعبیر و تحلیل‌ناپذیر اطلاق می‌کرده‌اند.

در انگلیسی آن را **grace**، دریونانی *charis*، در لاتینی *nescio quo modo* (نمی‌دانم چه)، در ایتالیایی *il poco più* و *il poco meno* (کمی بیشتر و کمی کمتر) هم نامیده‌اند.

Laura (لورا). نام زنی واقعی یا خیالی که پترارك، شاعر شهیر ایتالیایی، بیشتر اشعار خویش را ملهم از عشق شورانگیزش به او سروده است. اینکه آیا لورا در واقع وجود داشته و پترارك اورا به پیروی از سنت تروبادورها (خیاگران دوره‌گرد) ساخته است دقیقاً معلوم نیست. بنا به گفتهٔ خود او، لورا را نخستین بار در روز مصلوب کردن عیسی در کلیسا دیده و لورا درست بیست ویك سال بعد در همان روز درگذشته است. پترارك بیشتر عمر خویش را وقف سرودن و تجدیدنظر در اشعاری کرد که خطاب به لورا در حیات و مرگ او نوشته است. شمار این اشعار کلا به ۳۶۶ سعر می‌رسد.

Literary genres (انواع ادبی). نظریهٔ انواع ادبی در مغرب زمین منبعث از تمایزی است که افلاطون میان دو وجه ممکن بازنمایی سی‌ء یا شخص یا موضوع قایل شد: (الف) از طریق وصف (یعنی تصویر به وسیلهٔ واژه‌ها) یا (ب) از طریق تقلید. از آنجایی که بنا بر نظریهٔ محاکاة (تقلید)، شعر یکی از این وسایل بازآفرینی اعیان خارجی است، دو وجه مزبور از تقسیمات عمدهٔ شعر به شمار آمد: شعر دراماتیکی یا تئاتر را تقلید بی واسطهٔ اشخاص، و شعر روایی یا حماسه را توصیفی از کردار آدمی دانستند. چون این تقسیم‌بندی خام همهٔ وجوه ممکن را در بر نمی‌گرفت، بخش بالنی نیز میان آن دو قایل شدند موسوم به وجه مختلط متضمن روایت و گفتگو ــ مانند شعر حماسی که بندرت روایت ناب

و خالص است. در رده‌بندی موجود محلی برای بیان مافی‌الضمیر یا نوع غنایی، که در آن شاعر مستقیماً افکار و احساسات خویش را بیان می‌کند، پیش‌بینی نشده بود. چنین منظری ذهنی در طرح صرفاً برونی و عینی افلاطون ــ و پس از او، ارسطو ــ نمی‌گنجید. بنابراین، رده‌بندی سنتی انواع ادبی به سه نوع شعر غنایی و حماسه ودرام به دوران شکوفایی نبوغ یونانی تعلق ندارد و نتیجهٔ روند تألیف و تعدیلهایی است که بالاخره درقرن شانزدهم به سرانجام رسید.

یکی از منتقدان قرن دوم پیش از میلاد که آثارش در دست است و شعر غنایی (lyric) را یکی از انواع ادبی شمرده آن را ــ بسان دیگر یونانیان ــ صرفاً شعری می‌داند که، چنانکه از اسمش پیداست، همراه با نواختن چنگ (lyre) می‌خوانده‌اند.

معنای دقیق اصطلاحات بتدریج فراموش شد، و بستن تماشاخانه‌ها در قرون وسطی اذهان را بکل از هرگونه تصوری راجع به درام و نمایش خالی کرد. درام در نوشته‌های امپراتوری روم شرقی به معنای رمان و در غرب به معنای مفاوضات فلسفی به‌کار می‌رفت. به دوران دانته (۱۲۶۵ـ۱۳۲۱) که می‌رسیم با تئاتر هیچ آشنایی ندارند؛ دانته شعر حماسی بزرگ خویش را «کمدی» و *انئید* ویرژیل را تراژدی می‌شمرده است. *کمدی الهی* خویش را از آن رو کمدی می‌خواند که داستانی است با پایانی شاد و به بهشت ختم می‌شود و نیز به اسلوب «میانی» نوشته شده است (دو اسلوب دیگر «فخیم» و «پست» است که اولی را برای «تراژدی» یا حماسه و دومی را برای «مرثیه» [elegy] درنظر گرفته بودند). رده‌بندی باستانی انواع ادبی دستخوش هرج و مرج کامل شده بود. قرون وسطی انواعی ادبی خاص خویش داشت، ولی ارسطویی نداشت که آنها را رده‌بندی کند.

در رنسانس ایتالیا به دریافتی دقیقتر از ادبیات باستان دست یافتند. تئاتر را به شکل کلاسیکی اش احیا کردند. *هنر شاعری* ارسطو را، که در قرن سیزدهم ترجمه شده ولی نویسندگان قرون وسطی به آن اعتنایی نکرده بودند، کشف کردند. نظریهٔ انواع ادبی را مبنای نظام انتقادی قرار دادند و، به‌زعم خود، قواعدی مفصل از نوشتهٔ ارسطو دربارهٔ حماسه و درام استنباط کردند. درباره آثار بزرگ قرون وسطی، نظیر *کمدی الهی* دانته، که در رده‌بندیهای کلاسیکی یا قواعد نوساخته نمی‌گنجیدند و یا دربارهٔ آثاری از دورهٔ رنسانس که براساس داستانهای عشقی قرون وسطی نوشته شده بودند، مانند *اورلاندوی خشمگین* اریوستو و *ملکهٔ پریان* اسپنسر، این قواعد به مجادلات انتقادی بسیاری انجامید. از طرف دیگر، پس از آنکه اشعار عاشقانهٔ پترارک بر ری آن دوران معیار شعری تازه‌ای پدید آورد دیگر بی‌اعتنایی به نوع ادبی غنایی غیرممکن بود. منتقدان پیر و ارسطو کوشیدند تا شعر غنایی را در چارچوب نظریهٔ تقلید بگنجانند و چنین استدلال کردند که شاعر غنایی نیز «مقلد» است ــ «ازخود تقلید می‌کند.» این تمهید نسبتاً ناشیانه را نظریه‌پردازان دقیقتر مردود شمردند، و برخی از آنها نوع غنایی را اصلاً از قلمرو شعر راندند. ولی بسیاری از منتقدان به دفاع از شعر غنایی برخاستند و مینتورنو (Minturno) در ۱۵۵۹ آن را یکی از سه نوع عمدهٔ شعر خواند. ولی، با وجود این، نوع ادبی ثالث را ــ که او «موسیقایی» (melic) نامیده ــ «تقلید از کردار بشری» شمرده است. نوعی که «گاهی روایت می‌کند و گاهی گویندهٔ دیگری را معرفی می‌کند.» بدین ترتیب به دو وجه سنتی افلاطون بازمی‌گردیم. نوع ادبی غنایی بواقع تا نهضت رمانتیسم به مقام واقعی خود دست نیافت.

حتی در دورهٔ رنسانس نیز برخی از متفکران مستقل الرأی رده‌بندی شعر را براساس نوع ادبی مردود

شمردند، و برونو صریحاً اعلام کرد که «به‌شمار شاعران نوع ادبی وجود دارد.» بزرگترین حربه‌ای که به نظام انواع ادبی و قواعد مترتب بر آن وارد آمد از جانب درام نوشتهٔ انگلیسیان و اسپانیاییها بود که برخلاف قواعد کلاسیکی و از جمله وحدتهای سه‌گانه بود و بالاخره قواعد و نظام انواع ادبی را بی‌اعتبار کرد. در قرون هفدهم و هجدهم نیز مجادلاتی دربارهٔ انواع کم اهمیت‌تری نظیر شبانی و «بورلسک» و حماسه‌های هجایی درگرفت. نهضت رمانتیکی موجد شورشی بر ضد موانع سختی شد که میان انواع ادبی مانند ترازدی و کمدی برافراشته شده بود. برخی از منتقدان وابسته به این نهضت طرفدار درآمیختن همهٔ انواع ادبی و خلق شکل شاعرانه‌ای واحد و جامع بودند: برخی دیگر از نوعهای ادبی تازه‌ای چون رمان تاریخی یا درام تاریخی یا داستانهای پریان (*Märchen*) جانبداری می‌کردند. دیگران نوع غنایی را سرآمد دیگر انواع می‌شمردند و آن را جوهر شعر و روح آن می‌دانستند. بالاخره، برخی نیز مانند فریدریش شلگل به امحای همهٔ تعریفها و رده‌بندیها بر مبنای نوع ادبی رأی دادند. برادرش اوگوست ویلهلم به این فکر افتاد که سه نوع غنایی و حماسی ودراماتیکی را در قالب سنت جدلی (دیالکتیکی) برنهاد (تز) و برابر نهاد (آنتی تز) و هم‌نهاد (سنتز) قرار دهد: بنابراین دیدگاه، حماسه عینی است، شعر غنایی ذهنی است، ودرام تداخل هردو دریکدیگر است.

این تطابق بیش از حد سسته و رفته حسن قبول یافت و هنوز هم مبنای بسیاری از رده‌بندیهای جاری است. زیباشناسان قرن نوزدهم که هریك دارای نظامی شخصی دربارهٔ هنرها و انواع ادبی بودند از آن الهام گرفتند. متفکران پیرو نظریهٔ تکامل، که بابهٔ علمی نظرات خود را کمتر از بابهٔ علمی نظریات داروین نمی‌دانستند، نظریهٔ رده‌بندی براساس نوع ادبی را، همانند بسیاری از نظریات سنتی دیگر، برگرفتند و نظریهٔ تکامل انواع ادبی را ساختند که سرانجام به آثار فردینان برونتیر منتهی شد. این جریان به برداشتی از شاهکارهای ادبی انجامید که براساس آن این شاهکارها نتیجهٔ چیزی شبیه «انتخاب طبیعی» یا «انتخاب انسب» (natural selection) و فراهم آمدن تدریجی طرحها و شیوه‌ها و عرفهاست. انواع ادبی را برای فراهم آوردن بسیاری از آثار در تواریخ ادبی وسیله‌ای مناسب یافتند ــ کاری که هنوز هم معمول است. پژوهشگران و منتقدانی مدام بر آن بوده‌اند که این نظرات سنتی را با عنصری انتقادی درآمیزند و به تعریفی غنایی مثلاً از «روحیهٔ نرازیکی» یا «گوهر کمدی» برسند درنتیجه امروزه با انبوهی از تعاریف مواجهیم که کسی جز بانی خود را متقاعد نساخته‌اند. درواقع، دامنه و تنوع آثار ادبی چنان است که همهٔ رده‌بندیها در برابر آن مثلاسی می‌سوند. در دوران جدید، کسی که به سخت‌ترین وجهی انواع ادبی را طرد کرده کروچه است. در نظر او آنها امور انتزاعی محض و برای رده‌بندیهایی مفیدند که به منظور سهولت کار به وجود می‌آیند. وگرنه در حکم مقولات زیباشناختی ارزشی ندارند.

Marinism (مارینیسم). سبك شعری پرتکلفی که جامباتیستا مارینو (۱۵۶۹ـ۱۶۲۵) و پیروانش بدان معروف‌اند. مارینیسم عبارت است از گرایشی عام در مراحل نهایی رنسانس نسبت به سبکی مصنوع و پر زرق و برق و با تکان دهنده که از برخی از جنبه‌ها با سبك باروك در هنر قابل قیاس است. مارینو خود این جنبه را چنین تعریف کرده است:

امر شگفت‌انگیز هدف و یاور شاعر است:

کسی که نتواند خواننده را تکان دهد بهتر است دنبال کاسبی برود.

برخی از شاعران سبک متافیزیکی انگلیس، بویژه ریچارد کراشا، از مارینو تأثیر پذیرفته‌اند.

Metaphysical poets (شاعران مکتب متافیزیکی). تعبیری که معمولا به چند تن از شاعران انگلیسی اوایل قرن هفدهم اطلاق می‌شود. معانی بغایت باریک و بسیار فشرده، مضمونهای پیچیده و گسترده، نبرّی جستن از اوزان معمول و روان به منظور حصول تأثیر دراماتیکی یا محاوره‌ای، ترکیب کلامی نامتعارف و صورتهای خیالی که از زمینه‌های فلسفه و دین و الهیات و هنرها و حرفه‌ها و علوم و زندگی روزمره گرفته شده از وجوه ممیّز این مکتب است.

جان دان و جرج هربرت و ریچارد کراشا و اندرو مارول و هنری وان از معروفترین شاعران این مکتب‌اند. جان دان رابنیانگذار این مکتب و بزرگترین نمایندهٔ آن می‌شمارند. پس از او، هربرت و کراشا و مارول از همه مهمترند.

این شاعران، که آثارشان از لحاظ اسلوب فردی شعرنویسی بسیار متفاوت است، نمایندهٔ واکنشی نسبت به سنت شعر غنایی اواخر قرن سانزدهم هستند که کم کم بو یایی و امکانات آفرینشی خود را از دست داده بود. دراوایل قرن هفدهم، نسبت به علوم‌نیز علاقه‌ای تازه مشاهده می‌کنیم که آن هم از عناصر مؤثر در شعر متافیزیکی به‌شمار آمده است. مضمونهای پیچیده و کاربرد صورتهای خیالی برگرفته از حرفه‌ها و صنایع و هنرها از ممیزات آثار این مکتب است.

سمیوئل جانسن نخستین کسی بود که این شاعران را به سبب استفاده افراط آمیز از «معلومات» در آثار خویش «متافیزیکی» خواند. توجه به آثار این شاعران در قرن بیستم جانی دوباره یافت و کسانی چون تی. اس. الیوت و آی. ا. ریچاردز و کلینانت بروکس شعر آنان و بویژه جان دان را در نظریه‌های شعری خود در حکم نمونهٔ بارز شعر آوردند.

شماری از شاعران قرن حاضر نیز از شعر متافیزیکی تأثیر پذیرفته‌اند و این تأثیر را به وجوه مختلف در آثار خویش آشکار ساخته‌اند. سرآمد این شاعران تی. اس. الیوت است.

Mimesis. واژه‌ای یونانی که معمولا به «تقلید» (imitation) ترجمه می‌شود ولی دامنهٔ معنایی آن متفاوت و تاحدودی گسترده‌تر است. این واژه که مشتق از *mimos* است و در دوران تاریخی افادهٔ معنای لال بازی (mime) و یا یکی از بازیگران لال بازی را می‌کرده ظاهراً دراصل تقلید کردن از شخص یا موجودی از طریق رقص یا تغییردادن در حالت صورت و یا گفتار و آواز بوده است. این تعبیر نه تنها به فردی واقعی که به اندیشه یا نمونه‌ای نوعی نیز قابل اطلاق بوده است. در مورد توسّع این مفهوم به قلمرو ادبیات به‌طور کلی و استقرار آن توسط افلاطون و ارسطو به صورت مفهومی اصلی در نظریهٔ ادبی ← Imitation (تقلید).

Minnesänger (minne به معنای عشق روحانی و sänger به معنای خواننده و سراینده). «مینه‌زانگ» شعر عشق روحانی دوران شهسواری است که از حدود ۱۱۸۰ تا ۱۲۲۰ به اوج خود رسید و از آن پس تا قرن چهاردهم رو به زوال داشت. منابع اصلی عبارت بودند از شعر رامشگران (troubadours) پروونسال و شعر فرانسوی کهن که به گویش رایج در شمال آن کشور (langue d'oil) سروده شده بود. مینه‌زانگ مبتنی بر روالی ثابت است و در آن فقط تغییر اندکی مجاز است. شهسوار بانوی خود را (که به طبقهٔ اجتماعی والاتری تعلق دارد) می‌پرستد، و بی هیچ انتظاری

محسن او را در شعر خود می‌ستاید. این رابطه محرمانه است و هر لحظه در معرض این خطر که فضولان و جاسوسان ورقیبان حسود آن را کشف کنند. دوگونهٔ مختلف این سعرها عبارت اند از: الف) ناله وزاری هنگام جدایی وعزیمت سهسوار به قصد سرکت در جنگهای صلیبی (Kreuzlied)؛ و ب) عرض فجر (Tagelied) که ضمن آن عشاق محرمانه ملاقات می کنند و از فرارسیدن صبح که آنها را به جدائی از یکدیگر وامی‌دارد اظهار تأسف می کنند.

Motet (موتِه). یکی از اشکال شعر بروونسال و فرانسوی کهن که با شکلی موسیقایی با همین نام. مضمن اوازی با یك یا چند صدا که در کلیسا خوانده می‌شده است. تطابق داشته است.

Motif (نقش، نقشمایه). عنصری ساده که مبنای روایتی گسترده باشد؛ یا، به تعبیری وسیعتر، رویداد یا سیره یا موقعیتی متعارف که در فولکلور یا ادبیات داستانی یا درام به کار رفته باشد. دزدیدن ملکه‌ای به دست دلداده‌ای از عالم بریان motif است که در منظومه‌های عاشقانهٔ قرون وسطی داستانهای بسیاری بر آن بنیاد نهاده‌اند. این واره در موسیقی و نقاشی به معانی دیگری به کاررفته است. ازجمله تکرار نغمه‌ای، یا فکر و طرحی رایج. در ادبیات. اعمال یا جملات یا اشیا با صورتهای خیالی یا واره‌های تکرار شونده را motif می خوانند.

Objective correlative (معادل عینی، همسنگ عینی). تعبیری که الیوت به کار برده است (در مقالهٔ «Hamlet and His Problems») در توصیف طرحواره‌ای از اشیا یا اعمال یا رویدادها یا موقعیتی که بتواند در خواننده واکنش عاطفی مورد نظر شاعر را پدید آورد، بدون آنکه بیان صریح آن عاطفه باشد. در اینجا با وسیله‌ای عینی یا غیرشخصی برای القای احساس سروکار داریم. الیوت آن را «تنها راه بیان عاطفه به شکل هنری» می خواند و آن را چنین تعریف می کند: «مجموعه‌ای از اشیا، موقعیت یا رشته‌ای از رویدادها که مابه‌ازای آن عاطفهٔ خاص باشد، به نحوی که با ارائهٔ داده‌های برونی، که بایستی به تجربهٔ حسی ختم شوند، عاطفهٔ مورد نظر بلافاصله تداعی شود.» این تعبیر موجب بحث بسیار میان منتقدان شده و در دو یا سه دههٔ اخیر منتقدان به طور کلی آن را رضایت بخش نشمرده‌اند.

Ode (اود). شعر غنایی بلندی که به زبانی فخیم و صمیمی و با لحنی خیال انگیز سروده شده و از لحاظ شکل از غالب انواع شعر غنایی پیچیده‌تر و معمولا متشکل از بندهایی موسوم به strophe و antistrophe و epode است. انواع اود در شعر انگلیسی عبارت است از پنداری (Pindaric) و هوراسی (Horacian) و نامنظم (Irregular). در نوع پندری، epode از لحاظ شکل با strophe و antistrophe تفاوت دارد ولی در نوع هوراسی و نامنظم بندها متحدالشکل اند.

Onomatopoeia (نام آوایی). به معنای دقیق کلمه، نام‌آوایی به شکل پذیری یا کاربرد واژه‌هایی اطلاق می شود که حاکی از آواهایی هستند مانند «هیس» و «وزوز» و «تت بت». به معنای وسیعتر، به ترکیبهایی از واژه‌ها اطلاق می شود که میان آوا و معنا تطابقی احساس شود.

در اینکه آیا آوا به خودی خود قادر است افادهٔ معنی کند فراوان بحث شده است. نتیجهٔ آزمایشهایی که صورت پذیرفته حاکی است که آوا تاحدودی قادر به افادهٔ معنی است. ولی در مورد دامنهٔ این توانایی بی تردید غلو شده و تطابقات خیالی فراوانی کشف شده است. روی هم رفته، گفتهٔ الگزاندر پوپ که «آوا باید بازتابی از معنا باشد» نظری معقول می نماید، زیرا بازتاب پس از واقعه‌ای که موجد آن است

محسوس می گردد و نه بیش از آن. در نقش نام آوایی در شعر نیز بحث بسیار شده است. برخی آن را گل سرسبد دستاوردهای فنی شاعر دانسته‌اند، و برخی دیگر آن را وجه فنی ناچیزی شمرده‌اند که به گوهر اصلی شعر هیچ ربطی ندارد. تجربه نشان می دهد که اشعار گرانقدری عاری از آن بوده‌اند، ولی در عین حال شاعران بزرگ در همهٔ زبانها خواستار آن بوده‌اند.

Oratorio (اوراتوریو). قطعه‌ای موسیقایی برای یك صدا یا هماوازان و ارکستر دربارهٔ داستانی دینی که در کلیسا یا تالار کنسرت، بدون صحنه‌آرایی و لباسهای مخصوص و بازیگری، اجرا می شود. متن مربوط به اوراتوریو را معمولا برای آن تصنیف خاص می‌نویسند و وجه تمایزش با کانتاتا در تفصیل بیشتر و یکدست بودن متن آن است. قدیمترین اوراتوریو از سال ۱۶۰۰ است. *اوراتوریوی کریسمس* (۱۷۳۴) اثر باخ، *آفرینش* (۱۷۹۷) اثر هایدن، *ناولوس قدیس* (۱۸۳۶) اثر مندلسون، *کودکی عیسی مسیح* (۱۸۵۴) نوشتهٔ برلیوز و *ایرا*ـاوراتوریوی *اودیب شاه* (۱۹۲۷) نوشته استراوینسکی از معروفترین نمونه‌های آن است.

Ossianic poems. مجموعهٔ اشعاری که جیمز مکفرسن (۱۷۳۶ـ۱۷۹۶) منتشر کرد و مدعی بود که ترجمه‌ای است از اشعار خنیاگری سلتی موسوم به اُسیان (آسن) از قرن سوم میلادی. نخستین مجموعهٔ مکفرسن چنان خوانندگان را مجذوب کرد که برخی به جمع آوری بول دست زدند تا او بتواند دیگر بار به مسافرتهایی برود و موادی مشابه گردآوری کند. مجموعهٔ *فینگال*، شعری حماسی در شش کتاب (*Fingal, an Epic Poem in Six Books*) که در ۱۷۶۲ منتشر شد و نیز *تمورا*، شعری حماسی در هشت کتاب (*Temora, an Epic Poem in Eight Books*) که در ۱۷۶۳ منتشر گردید حاصل این مسافرتها بود. در ۱۷۶۵ نیز مجموعه آثار اُسیان را زیر عنوان *The Works of Ossian* به چاپ رسانید. مکفرسن ترجمهٔ خویش را به نثری شاعرانه حاوی احساساتی متعالی و عشقی پرشور نسبت به جنبه‌های بدوی و خشن طبیعت نوشته است. به مجرد انتشار این اشعار میان منتقدان و صاحبنظران بحثی سخت درگرفت. برخی این آثار را کشف ادبی گرانقدری می شمردند و برخی آنها را مولود حقه‌بازی مکفرسن می‌دانستند. ظاهراً مکفرسن در واقع به گردآوری برخی از اشعار و افسانه‌های متقدم سلتی دست زده است و آنها را الگوی کار خویش قرار داده است.

اشعار منسوب به اسیان بر ادبیات انگلیسی تأثیری بسزا نداشته و فقط برخی از گرایشهای رمانتیکی زمان را تحریك کرده‌اند. ولی درقارهٔ اروپا اثری بمراتب عمیقتر داشته‌اند. اشعار اسیان زود به زبانهای عمدهٔ اروپایی ترجمه شدند و در فرانسه و آلمان کراراً به آنها اشاره شده و بر نهضت رمانتیکی دراین کشورها تأثیری همه جانبه برجا گذاشته‌اند. گوته درجوانی آنها را بغایت می ستود و درکتاب ورتر خود به این اثر دینی عظیم دارد.

Paradox (امر خلاف عرف، خلاف مشهور، باطلنما). گفته‌ای که باطل می نماید ولی در اثر معاینهٔ دقیقتر صحت آن معلوم می شود. در دوران باستان این صنعت را از صنایع اصلی می شمردند، و در دوران انحطاط ادبیات یونانی ـ رومی در انواع مختلف به کار می‌رفت. درقرون وسطی از آن برای آموزش طلاب و نیز القای معانی فکاهی و طنزآلود در ادبیات استفاده می کردند. در ادبیات رنسانس در حد اعتدال به‌کار رفته و صرفاً یکی از صنعتهای مورد توجه بوده است. ولی در دوران باروك از صنعتهای اصلی شعر گردید. تمایل به صنعت باطلنما در اشعار اواخر قرن هفدهم و قرن هجدهم آشکار است به

حدی که هزلت شعر نئوکلاسیکی را «شعر صنعت باطلنما» خوانده و آن را در تقابل با شعر به عنقاداو بعرانب غنیتر دورهٔ الیزابت، که «شعر خیال»اش تعبیر می‌کند، قرار داده است.
فریدریش شلگل و تامس دِ کوئینسی (Thomas De Quincey) آن را عامل حیاتی شعر و بازتابی از ماهیت دنیایی می‌دانند که شعر آن را تقلید می‌کند.
باطلنما از تعبیرهای انتقادی بسیار رایج در قرن بیستم است. کلیانت بروکس آن را سکلی از بیان غیرصریح و این نوع بیان را از ویژگیهای زبان و ساختار شعر می‌داند. او بر آن است که بسیاری از شعرهای جالب و خوب مبتنی بر بینشی هستند که به نحوی مؤثر ابتذال برداشتهای ما را هویدا می‌کند و با آنها را تغییر می‌دهد؛ چنین شعرهایی را باطلنما می‌خوانیم. مثلا شاعری ممکن است این گفتهٔ الیوت را که «آزادی، در قیاس با زندان، نوعی متفاوت از درد است» برگیرد و آن را به صورت شعری کامل درآورد. اینکه شاعر اصل گفتهٔ الیوت را حفظ کند یا این اندیشه را با ذکر نمونه‌ها یا گفته‌های دیگری بیان کند چندان اهمیتی ندارد. درهر حالت، شعر او باطلنما خواهد بود.
Pastoral (شعر شبانی). شعری دربارهٔ شبانان و زندگی روستایی، معمولا دربارهٔ عصر زرینی خیالی، که در آن عشق شبان و دختران شبان نقشی بارز دارد. اگرچه معمولا انگاه شعری را شبانی می‌خوانند که مبتنی بر تقلید واقع‌نمایانه از زندگی معمول روستا نباشد، ولی نباید فراموش کرد که برخی منتقدان آن را به اشعاری نیز اطلاق کرده‌اند که به طور کلی دربارهٔ زندگی روستایی است و مثلا رابرت فراست شاعر معاصر امریکایی شاعر «شبانی» خوانده شده است.
این نوع ادبی ظاهرا با «ایدیل»های تئوکریتوس (Theocritus) در قرن سوم پیش از میلاد آغاز می‌شود. تئوکریتوس نیز، مانند همهٔ شاعران بعدی که در این نوع ادبی به طبع آزمایی پرداخته‌اند، از جمله شهرنشینانی است که آرزومند صفا و زیبایی زندگی روستا بوده است. شعر شبانی توسط تئوکریتوس درسه شکل اصلی تکوین یافت: (الف) دو شبان با هم ملاقات می‌کنند و پس ازمقداری شوخی و لافزنی بر آن می‌شوند که در آوازخوانی با هم مسابقه بدهند. شبان عالی را داور قرارمی‌دهند و بتناوب به خواندن آوازهایی می‌پردازند که دربارهٔ شادیها و غمهای دلدادگان است. غالبا داور نمی‌تواند یکی را به دیگری ترجیح دهد و رقیبان هدایایی رد وبدل می‌کنند. (ب) شبانی به بیان زیباییهای دلدارش می‌پردازد و سختیهای خویش را وصف می‌کند. درشکل متقدمش، شبان مستقیما زیباییهای محبوب را می‌ستاید، ولی بعدها شاعر نخست به وصف جشن‌انداز و آوازه‌خوان می‌پردازد و آوازش از اصل قطعه مجزا و گاهی فرعی بر آن است. (ب) مرثیه (elegy)، یا نوحه (dirge) ماناترین شکل شعر شبانی است. بسیاری از عرفهای این شکل از شعر شبانی که طی قرون و اعصار ادامه یافته در نخستین «ایدیل» تئوکریتوس، در سوگ دافنه (*The Lament for Daphnis*)، مشاهده می‌شود. در اینجا شبانی با ترسیس (Thyrsis) ملاقات می‌کند و به او می‌گوید که اگر ترانهٔ قدیم در بارهٔ دافنه را که عشق را به باد استهزا گرفته است برایش بخواند هدایایی به او خواهدداد.
Philosophes, Les («فرزانگان»). گروهی ازمتفکران ونویسندگان وداشتمندان فرانسوی اواسط قرن هجدهم که اعتقاد به عقل انتقادی و تساهل و مدارا و طرد هرگونه توسل به باورهای جزم اندیشانه از ویژگیهای آثار آنها بود. بسیاری از آنها بر این نظر بودند که سرفت امری ناگزیر است. کمبودها و سوءاستفاده‌های رایج درنهادهای موجود در فرانسه را به باد انتقاد گرفتند و نابرابری و تعصب و خرافه

را تقبیح کردند. در زمینه علوم طرفدار شیوه‌های تجربی و نگرش ذهنی شکاك بودند. ولتر و دیدرو و مونتسکیو و کندیاك و دالامبر و روسو از متنفذترین اعضای این گروه به‌شمار می‌آیند.

Picturesque (در ایتالیایی pittoresco: نقاشانه). در اصل (قرن هجدهم) به منظره‌ای اطلاق می‌شد که گویی از پردهٔ نقاشی به طبیعت منتقل شده باشد. ولی معنای اصلی معکوس شده و امروزه به منظره‌ای اطلاق می‌شود که ارزش آن را دارد که متقابلاً بر پردهٔ نقاشی منعکس گردد. در نظریه‌پردازیهای قرن هجدهم مرحله‌ای میان امر شکوهمند (sublime) و امر زیبا (Beautiful) را نیز بدین نام می‌خواندند و مردسان امری بود که تاحدودی زمخت و بی‌قاعده باشد. رمانتیسیستهای قرن نوزدهم این مفهوم را گسترش بسیار دادند.

Poetic madness ← :Poeta vates.

Poetic justice (مکافات درخور). این تعبیر دارای دو معنای مرتبط به هم ولی درعین حال متمایز است. یکی حاکی از آن است که تنازع میان خیر و شر در درام با حماسه یا رمان باید به «مکافات درخور» (یعنی پاداش خوبان و تنبیه بدان) منتهی گردد تا موجب تشویق نیکوکاران شود و آنها را در عمل به کار نیك مصمم‌تر سازد، و نیز بدکاران را از تداوم در بدی بهراسانند. دیگری، با معنایی متعالیتر، از پاداش فضیلت و تنبیه رذیلت فراتر می‌رود: این نوع عبارت است از نتیجهٔ منطقی اوضاعی که در بخشهای پیشین اثر ادبی مطرح شده است حتی اگر نتیجه آن باشد که فضیلت دچار فاجعه گردد و به رذیلت ظاهراً و موقتاً پاداش داده شود. از لحاظ خوانندگان ترازدی، زیبایی اندوه، بالایشی (catharsis) که با مشاهدهٔ رموز و اسرار حیات همراه است، بمراتب ارزشمندتر از آن است که عمری هملت ــ کلادیوس ــ را در تبعید یا اباگو را بر سر دار ببینند. یا هملت و اوفیلیا با هم ازدواج کنند و یا اتللو آن قدر زنده بماند تا گونه‌های دزدمونا را حروکیده ببیند. بنابراین، مکافات در خور را به معنای اخیر می‌توان آنگاه تحقق یافته شمرد که حاصل کار (حتی اگر ضمن آن فضیلت قربانی شود و رذیلت پاداش یابد) نتیجهٔ منطقی و لازم سیر داستان و ارزشهایی باشد که آدمهای داستان را به آنها شناخته‌ایم. باید خاطرنشان کنیم که چنین نتیجه‌ای مستلزم وجود دنیایی است که نویسنده در آن نظم و اصولی نظم‌بخش ببیند.

Poetic madness. سقراط در رسالهٔ *ایون* تأکید می‌کند که شاعران مستعد ابتلا به جنون‌اند و در واقع بدون آن در کار خود توفیقی کسب نمی‌کنند. در رسالهٔ *ایون* هم شاعر و هم منتقد را دستخوش سیمایی وشوریدگی وصف می‌کند وبرآن است که خودآگاهانه رمام کلام خویش را دردست ندارند. در *Problemata*ی ارسطو آمده است که شاعران و فیلسوفان به مالیخولیای مفرط گرایش دارند. شاعران رومی در اختیار ارواح یا شیاطین‌اند (اووید: «خدایی در درون ماست: هرگاه که او ما را برانگیزد، ملهم می‌شویم»)؛ زمانی بهترین آثار خود را می‌آفرینند که مست باشند (هوراس)؛ آکنده از الهام ایزدی‌اند (افلاطون)؛ یا به معنای دقیق کلمه دیوانه‌اند (روایتی حاکی از آنکه لوکرتیوس با خوردن مهرداروکارش به جنون کشیده شد). مفهوم جنون شاعری، که در ادوار مختلف شعر و نقد اروپایی به حتم می‌خورد، در دوگفتهٔ معروف خلاصه شده است: «مجنون، عاشق و شاعر / خیال یکپارچه‌اند» (شکسپیر)؛ و «شاعران بزرگ و تیزفهم بی‌تردید با دیوانگی قرابت وافر دارند / و پردهٔ نازکی حدود آنها را از هم متمایز می‌کند» (درایدن).

نوازی میان شاعران و دیوانگان ربط در دوران بدویت بشر دارد و ظاهراً به زمانی مربوط می‌شود که شاعر و نبی و کاهن را فرزندان نظر کردهٔ خدایان می‌شمردند و آنها را از قدرت نبوت و سحر برخوردار می‌دانستند. به دوران افلاطون که می‌رسیم ظاهراً فقط اندك مایه‌ای ازدیدگاه بدوی برجاست. اگرچه جنون شاعری بوضوح سلك افلاطون را برانگیخته است، در نظر هوراس و نویسندگان مسلك نوافلاطونی منشأ ویژهٔ الهی است که شعر را از دیگر اشکال کلام برتر می‌سازد. جنون شاعری به شکل شورشاعری *(furor poeticus)* را بویژه در قرن شانزدهم با الهام یکی می‌دانستند.

اینکه مفهوم جنون شاعری مبنایی علمی داشته باشد بررسی است که مشکل بتوان به آن پاسخی داد. شاعران حساسیتی ویژه دارند و از اینرو شاید بیش از دیگر آدمیان دستخوش سودیدگی باشند. بسیاری از شاعران (مثلا سافو، لوکرتیوس، ویون، مارلو، کالینز، اسمارت، تروال، نیچه، ناوند) یا جنون داشتند و یا اختلالات شخصیتی بارزی درآنها مشهود بود. فروید در مقاله‌ای تحت عنوان «رابطهٔ شاعر با خیالپروری» («The Relation of Poet to Day-Dreaming»)، و در دیگر آثار خود، هنرمند را روان‌پریش و آثار او را مولود ــ و یا غالباً بیانی نمادین از ــ اختلالات اودانسته است. توماس مان و کنت برك (Kenneth Burke) و لایونل تریلینگ (Lionel Trilling) این فکر را به اشکال گوناگون تکرار کرده‌اند. ادموند ویلسن نیز در کتاب زخم و کمان *(The Wound and the Bow)* خود این مفهوم را بتفصیل بررسی کرده است. در این کتاب «زخم» به روان‌پریشی هنرمند و «کمان» به هنر که پاداش و جبران کنندهٔ آن است راجع است. در این نظریه، شعر برای شاعر نوعی بالایش است ــ دُرِّ هنر پیرامون محرّك اختلال عاطفی شکل می‌گیرد. ولی منتقدان متعلق به سنت زیباشناختی (مثلا کروچه، ریچاردز)، که به این نظر گرایش دارند که آفریننده در واقع از آدم عادی سالمتر است، این نظریه را نمی‌پذیرند. در میان روان‌شناسان نیز یونگ و پیروانش به سلامت هنرمند معتقدند زیرا به نظر ایشان کار آفرینش منبع آغازین نیروی زندگی، یعنی ضمیر ناهشیار جمعی، را در دسترس آدمی قرار می‌دهد.

Pre-romanticism. امروزه جنبه‌هایی از نوشته‌های قرن هجدهم را که حاکی از صرف نظر کردن از نئوکلاسیسم است عموماً به این نام می‌خوانند. گو اینکه همهٔ آنها (از جمله درام مورد توجه طبقهٔ متوسط) از لحاظ نظریه و آثار ادبی رمانتیکی حایز اهمیت نیستند. برخی از این عناصر در شعر روکوکو بافت می‌شوند، ولی در آثاری که در نوع ادبی نو بنیاد یا در حال تحول نوشته‌شده فراوانترند: رمانهای احساساتی دوفو و روسو و ریچاردسن و گوته، یا نمایشنامه‌های مورد علاقهٔ طبقهٔ متوسط که کسانی چون دیدرو و نویسندگان مکتب *اشتورم اوند درانگ* نوشته‌اند و با شعرهای مبتنی بر مشاهدات و تأملات فردی یا شخصی از آن جمله‌اند.

عصر روشنگری با توجهی که به امر پیشرفت و نسبیت مداری داشت و تفرد و توجه به تجربه‌های تازه را مستحسن می‌شمرد محیطی به وجود آورد که کاربرد اساطیر غیرکلاسیکی، مواد و مطالب بدوی و غیرمعمول، اشکال و درونمایه‌هایی از ادبیات مردمی‌شده و نظایر آنها را باب روز ساخت. احساس و ضمیر ناخودآگاه اهمیت یافت. موضوعات مهم مربوط به مابعدالطبیعه کنار گذاشته شد و نظربردازیهای فلسفی به احساساتیگری (کمدی سوزناك و شعر و رمان احساساتی) و مذهب اصالت حس (رمان گوتیك و بسیاری از نوشته‌های مکتب اشتورم اوند درانگ) دامن زد. خدای مذهب طبیعت

که به صورتی بی‌واسطه در دسترس خرد انسانی بود در بیشتر جنبه‌های نظر پردازی دینی و اخلاقی ساری بود و غالباً بر آن بودند که فضیلت محسوس در باطن آدمی را تنها می توان به صورت احساسات عینی کرد. از همین رو، غالب نحله‌های دینی نیز به احساساتیگری و مذهب خردستیز اصالت ذهن متمایل بودند.

بدین ترتیب می‌بینیم که گرایشهای پیش رمانتیکی فقط تبرّی از نئوکلاسیسیسم نیست، بلکه مجموعه‌ای از تحولات نیز هست که راه را برای پیروزی رمانتیسیسم هموار می‌سازد.

Primitivism(بدوی پسندی). بدوی پسند کسی را گویند که چنان راه ورسمی را برای زندگی خویش پسندد که، در قیاس با معیارهای رایج در جامعه‌ای که در آن زندگی می کند، کمتر «پیشرفته» یا «متمدنانه» به‌شمار آید. او الگوی زندگی مورد پسند خود را در فرهنگی که در گذشته‌ها وجود داشته ویا تصور می‌رود که وجود داشته است، در فرهنگ طبقات عقب افتادهٔ جامعهٔ خویش یا اقوام بدوی که درنقاط دیگر دنیا زندگی می کنند، در نجر به‌های دوران کودکی یا جوانی خویش، درسطحی از وجود که از لحاظ روان‌ساختی ابتدایی (دون عقلی یا حتی دون آگاهی) است، یا درترکیبی از موارد فوق می‌یابد.

درونمایه‌های بدوی‌پسندانه در ادبیات تقریباً همهٔ کشورها وجود دارد. مونتنی دریکی از جستارهای خود، زندگی ساد وحشیانی را که با طبیعت زندگی می کند می‌ستاید؛ نوب به هندوان بیسواد غبطه می‌خورد؛ ران ژاك روسو بهترین نمونه و نظرش دربارهٔ فرزندان طبیعت بارزترین نمایندهٔ بدوی پسندی درقرن هجدهم است؛ وردزورث به شبانان و کودکان جزدی متعالی نسبت می‌دهد؛ تورو (David Thoreau) معتقد است که «ما بر راه آهن سوار نمی‌شویم؛ راه‌آهن بر ما سوار است»؛ اشعار رمبو (Arthur Rimbaud) حاکی از طرد اروپا و مسبحیت جزم‌اندیش و دفاع از «مبهنی» شرقی است که نزد او نماد واقعیتی شخصی و بنیادین است؛ دی. اچ. لارنس نیز تمدن غربی را تقبیح می کند و معتقد به بازگشت به وجه زیستی کهنی مبتنی بر التفات به «سرشت خونی» بشر است. بدوی پسندان دربارهٔ کیفیت مضار وضعفهای تمدن و علل واسباب آنها وارزشهای مثبت زندگی بدوی و حدودی که بازگشت به بدویت امکان دارد اختلاف نظر بسیار داشته‌اند.

از بدوی پسندی برای دفاع از تغییرات انقلابی در نظریه شعری وذوق نیز استفاده شده است. درقرن هجدهم، ویکو و هردر وبسیاری از منتقدان دیگر، در واکنش نسبت به مواضع جزم‌اندیشانهٔ نئوکلاسیسیسم، شعر شاعرانی «بدوی» نظیر همر و نویسندگان عهد عتیق و شکسپیر و اسبان و «شاعران روستایی» را ستودند، و برخی از آنها معتقد بودند که وجوه ممیّز این شعرها (صرافت طبع، خشونت، بیان آزاد احساسات نیرومند) معیار راستین ارزشیابی انواع شعر است. در نظریهٔ وردزورث درباره شعر و شاعری و توصیه‌هایش در مورد مواد و واژگان مناسب شعر گرایشهای بدوی‌پسندانه به چشم می‌خورد. برخی از نظریه‌پردازان معاصر که از انسان‌شناسی و روان‌شناسی جدید تأثیر پذیرفته‌اند شعر را (همراه با دین و اسطوره و مراسم دینی) بازتابی از اعمال روانی بدوی می انگارند. مثلا برخی از منتقدان، به پیروی از یونگ، قدرت و ارزش ادبیات را در ارائه صورتهای نوعی (archetype) که در حافظهٔ نوعی ضمیر ناخودآگاه جمعی موجود است می بینند و معتقدند که نوع بشر بایستی همیشه برای تجدید قوای روحی خویش به آن متوسل گردد. فیلسوفانی مانند الیاده

(M. Eliade) نیز در نظر پردازیهای خود وجه بدوی را مجدداً احیا کرده‌اند: هنر بدوی بیان تمادین حقایق مابعدطبیعی و صرفاً هنر «بهنجار» یا «سنتی» تمام اقوام است؛ نظریه‌های رئالیستی یا اکسپرسیونیستی غربیان دربارهٔ هنر، همانند تمدن غربی به طور کلی، نابهنجاریهایی تاریخی هستند. بدوی سندی معاندانی نیز داشته‌است که از آن جمله بوبره می‌توان به کسانی اشاره کرد که از بیروان سرسخت نظریهٔ بسرفت تاریخی‌اند. ولتر به روسو و دیگر بدوی ستدان حمله کرد. برخی از بیروان این نظریه‌در قرن بیستم بدوی ستدی را نوعی گرایش به گریز خوانده‌اند و معتقدند که بدوی ستدان با تسلیم بلاشرط خود به امور دون عقلی معیارهای انسانی و دینی را در معرض نابودی قرار می‌دهند. ازاین گذشته، ایشان معتقدند که بدوی‌ستدی مایه‌ازای ستدیده‌ای برای اراده و خرد منضبط و بصیرت تاریخی راستین نیست. بدین ترتیب، بحث دور و دراز میان بدوی ستدان و مخالفانشان بخشی از بحث گسترده‌تر دربارهٔ معیارهایی است که به زندگی بهتری برای نوع بشر می‌انجامد.

Puritans (پیوریتنها، «پیرایشگران»). در اصل، کسانی که در زمان سلطنت ملکه الیزابت اول از کلیسای انگلیس جدا شدند. وجه تسمیهٔ آنها این بود که فقط به حجیّت «کلام ناب خدا» به صورتی که در کتاب مقدس آمده اعتقاد داشتند و بر آن بودند که کلیسا را از میراث کاتولیکی آن ــ اعم از آموزه‌ها و آیینها و سازمان ــ «بپیرایند». خون از ابتدای امر مورد ذبح و آزار قرار گرفتند بسیاری از آنان به اروپا و امریکا مهاجرت کردند؛ آنها که در انگلیس ماندند در درگیریهای اجتماعی و دینی قرن هفدهم نقشی بسزا داشتند. اخلاقیات انعطاف ناپذیر پیوریتنها و سدت عمل آنها در ممنوع ساختن اشکال مختلف تفریح و سرگرمی و هنر باعث شده است که واژهٔ «پیوریتن وار» (puritanical) با تنگ نظری مترادف گردد.

Reformation (اصلاح دینی): **Counter-Reformation** یا **Catholic Reform** (اصلاحات کاتولیکی). فساد دربار بابها و انحرافات کلیسا درقرن شانزدهم زمینه را برای تقویت نهضتهای پروتستان (برخاسته) که از قرن دوازدهم آغاز شده بود فراهم ساخت. اصحاب کلیسای کاتولیکی لذات دنیوی را بر مصالح دینی ترجیح می‌دادند. آمرزش می‌فروختند، و مقامات روحانی را با گرفتن پول به اشخاص واگذار می‌کردند. از جمله عواملی که زمینه را برای انقلاب دینی فراهم ساختند یکی اومانیستها بودند که با اطاعت کورکورانه از اولیای دین مخالف بودند. دیگری اختراع فن چاپ بود که کتاب مقدس را در دسترس مردم قرار داد و آنان را به این فکر انداخت که دستگاه پاپی باید به همان سادگی صدر مسیحیت برگردد. سوم بسط تجارت و روی کارآمدن طبقهٔ متوسط، و چهارم پیدایش حکومتهای مطلقه‌ای بود که از قدرت سیاسی بابها ناراضی بودند.

نهضت دینی را مارتین لوتر در آلمان آغاز کرد. این نهضت بسرعت در این کشور و خارج آن ادامه یافت. در ۱۵۳۶ ژنو مرکز تعالیم کالون، یکی از بزرگترین الاهیون اصلاح دینی، گردید. افکار کالون در فرانسه تأثیری بسزا داشت و در هلند مذهب کالونی جای مذهب لوتری را گرفت. در انگلستان، انقلاب دینی در دورهٔ هنری هشتم آغاز شد. او در ۱۵۳۴ دست پاپ را از امور انگلستان کوتاه و دیرها را منحل کرد.

در درون کلیسای کاتولیکی نیز اصلاحاتی صورت پذیرفت که به زعم پروتستانها به منظور خنثی کردن اصلاحات دینی (Counter-Reformation) آنها بوده ولی خود کاتولیکها معتقدند که صلاحات

کاتولیکی پیش از سر وصدای پروتستانها آغاز شده و هدف آن پاك کردن سازمان کلیسا از زیاده‌رویها بوده است. شورای ترانت که در ۱۵۴۵ تشکیل شد مظهر اصلاحاتی است که هنوز هم در واتیکان برقرار است.

Rhetoric (ریطوریقا). هنر و علم تألیف کلام است. این واژه دست کم هشت معنای مشخص دارد. در زمینه‌های مختلف امروزی به همهٔ این معانی که این واژه (با اصل یونانی آن) در بیست و چهار قرن اخیر داشته به کار می‌رود: (۱) مجموعهٔ اصول مربوط به تألیف گفتاری که قانع کننده باشد و یا به هرصورت دیگری مؤثر واقع شود، یا (الف) خود چنین گفتارها، یا (ب) مهارت خطیب؛ (۲) مجموعهٔ اصول قابل اِعمال در نوشته‌های منثور به طور کلی، اعم از آنکه به منظور انتشار یا ادای شفاهی تهیه شده باشد، یا (الف) شگردهای یك استاد در اسلوب نثرنویسی، یا (ب) نثر مصنوع توأم با اندکی ریا؛ و (۳) هر مجموعهٔ رده‌بندی شده و منسجمی از صناعات تألیف کلام اعم از نثر یا نظم، یا (الف) استعمال چنین صناعات با تمهیدات در نثر یا در نظم.

تفاوت میان ریطوریقا و بوطیقا در عصر پریکلس جنبه‌ای عملی داشت. هر شهروند آتنی فرهیخته‌ای تا حدودی به کسب دانش در زمینهٔ هنر شعر احساس نیاز می‌کرد: برای شهروندان دولتشهری که در آن هر شهروند آزاد وکیل دعاوی خویش بود آموزش در زمینه ریطوریقا حتی اهمیت بیشتری داشت. چون بسیاری از یونانیان باستان پیروزی شخصی را به اندازهٔ پیروزی حقیقت دوست می‌داشتند، استادان متقدم فن خطابت غالباً لاف می‌زدند که قادرند حیله‌هایی به شاگردان خود بیاموزند که گوینده با استفاده از آنها می‌تواند بد را خوب و خوب را بد بنمایاند. از اینرو میان پیروان این دونوع ریطوریقا، یعنی گروهی که به دنبال تأثیر کلام گوینده بودند وآنها که به‌حقیقت پیام او می‌اندیشیدند، نزاعی درگرفت. نوع اول را عمدتاً سوفسطائیان در آتن تدریس می‌کردند. آنها بشر را معیار همهٔ چیزها می‌دانستند و زایتر و برآن بودند که حقیقت مطلق وجود ندارد. بنابراین از آموزش نظام بیچیده‌ای از تمهیدات که طی آن حتی بدی به پیروزی برسد ابا نداشتند. از سوی دیگر، گفتهٔ سقراط است در آثار افلاطون به این معنا که هدف اصلی مهارت ریطوریقایی گفتن آن چیزی است که خوشایند خداست. در رسالهٔ فدر سقراط می‌گوید که ریطوریقا هنری مصنوع است که فقط در صورتی ارزشمند می‌شود که یامهایش از گوهر فلسفه بهره‌مند شده باشند.

نظریهٔ خطابه‌سرایی ارسطو ترکیبی از صناعات بیچیدهٔ سوفسطائیان و تأکید افلاطون بر نقش ریطوریقا درمقام وسیلهٔ القای حقیقت است. ارسطو در ریطوریقا (حدود ۳۳۵ پیش از میلاد) می‌گوید که منطق صوری، بنیان راستین سخنرانی درستکارانه و مؤثر هم در مجلس قانونگذاری و هم در دادگاه است. او به بحث درباره انواع براهین مناسب برای موقعیتهای گوناگون و نحوهٔ آماده‌ساختن خطابه و نیز اسلوب به دو معنای گزینش تعبیرات و نحوهٔ ایراد سخنرانی می‌پردازد.

دوران انحطاط ریطوریقا با زوال آزادی سیاسی همراه بود، زیرا در غیاب آزادی نمی‌توان انتظار خلق خطابه‌های صمیمانه وبزرگ را داشت. پس از آنکه دولت شهرهای یونان به یوغ بندگی کشیده شدند، هنر سوفسطایی به اسلوبی بیچیده تحول یافت. بسیاری از معلمان ریطوریقا در دوران هلنیستی، یا در توجیه این سبك مصنوع و پرتکلف و یا در خرده‌گیری بر زیاده‌رویهایش، آثار انتقادی مهمی تألیف کردند که از آن جمله است اظهارات دیونوسیوس طرسوسی (Dionysius of Tarsus)، مورخ

متعلق به اواخر قرن اول میلادی، دربارهٔ ساختار جمله، و راهنمای عملی در آیین نگارش که هرموگنس (Hermogenes) در اواخر قرن دوم میلادی تألیف کرد. تجزیه و تحلیل وزن در نوشته‌های منثور توسط دیونوسیوس و اعمال اصول زیباشناختی در هنر سرنویسی توسط دمتریوس (Demetrius) حاکی از آنند که ریطوریقا و بوطیقا همیشه بوضوح از هم متمایز نبوده‌اند. رسالهٔ *دربارهٔ امر شکوهمند* منسوب به لونگینوس شاهد دیگری بر این مدعاست. در این رساله، مؤلف به تبیین این امر می‌پردازد که تعالی سبک در کار سخنرانان ارزشمند است ولی بسیاری از شواهد خود را از شعر شاعران برمی‌گزیند. این امر انتقادی بزرگ، که نویسندگان دوران باستان حتی نامی از آن نبرده‌اند، بغایت مورد توجه نئوکلاسیستهای قرون هفدهم و هجدهم بود. گو اینکه ایشان نظریهٔ مندرج در آن را حاکی از اینکه سور وشوق از نخستین ملزومات بنیادین دستاوردهای ادبی بزرگ است یا درست نفهمیدند و یا بر اهمیت واقعی آن چشم بوشیدند.

در عصر سیسرون قیصرها، ریطوریقاییان رومی به سرایه‌های کلامی توجه داشتند. زیرا بحث آزاد دربارهٔ مسائل سیاسی ممنوع بود. کوششهای کوئینتیلیانوس (Quintilianus؛ متوفی در ۹۵ میلادی) نیز، گرچه بی ثمر نبود، ولی نتوانست از سقوط علم بلاغت رومی همراه با امپراتوری روم جلوگیری کند. در آغاز قرون وسطی، ریطوریقا مهمترین موضوع از موضوعهای سه‌گانه‌ای بود که اساس تحصیلات آن روز را تشکیل می‌داد. به اهمیت دو موضوع دیگر، یعنی دستور زبان و منطق (یا جدل)، طی ۷۰۰ سال بعد افزوده شد به طوری که، پیش از تأسیس دانشگاهها، منطق در برنامهٔ درسی بر ریطوریقا پیشی گرفته بود و یا بخشی از آن را که به هنر مباحثه و مجادله مربوط می‌شد به حیطهٔ خود وارد کرده بود. در دورهٔ رنسانس، جنبه‌های نظری ریطوریقا از احیای علاقه به مطالعات کلاسیکی متأثر شد و حیاتی تازه یافت. تألیفات قرون بانزدهم و سانزدهم هم ریطوریقا را هنر تهیه و ایراد خطابه تلقی می‌کنند. تأکید بر جنبه‌های فنی ریطوریقای باستان تا اواسط قرن هجدهم ادامه یافت. جورج کمبل (*Manual of Rhetoric*, 1776) با ذکر این نکته که «شعر درواقع چیزی جز شیوه یا شکل خاصی از برخی از شاخه‌های خطابت نیست» دامنهٔ بحث خویش را گسترش داد. در اوایل قرن بعد، ریچارد ویتلی (Richard Whately)، سراسقف دابلین، از کاربرد واژهٔ ریطوریقا به معنای کلی هنر تألیف کلام دفاع کرد ولی درعین حال اذعان کرد که این واژه «بیشتر در مورد سخنرانی و خطابت به کار می‌رود» و «در ضمن مفهوم نطقهای مطنطن و توخالی و تکلفات دغبازانه را به بعضی از اذهان متبادر می‌کند.» در عنوان بسیاری از درسنامه‌های امریکایی، که چندین نمونه از آنها هنوز هم رواج دارند، واژهٔ ریطوریقا به چشم می‌خورد و حال آنکه در آنها بیشتر به تألیف کلام از دیدگاه خوانندگان پرداخته شده و موضوع بحث آنها «وحدت، انسجام و تأکید» است و نه صناعات ریطوریقای سنتی.

اگرچه ریچاردز ریطوریقا را «کسالت بارترین و کم فایده‌ترین بخشی از اتلاف وقتی که دانشجویان بیچاره در سال اول تحصیلات دانشگاهی خود باید تحمل کنند» می‌شمارد، خود او عنوان سنتی *فلسفهٔ ریطوریقا* (*The Philosophy of Rhetoric*, 1936) را بر یکی از آثارش دربارهٔ مشکلات ارتباط لفظی نهاده است. احتمالا منظورش از ریطوریقا صرفاً هنر قدیم نیست که به گفتهٔ خود او «مولود علم جدل» است، بلکه کلّ موضوع تفهیم و تفاهم به وسیلهٔ زبان را درنظر دارد. با وجود این ریطوریقای امروز از اصول اساسی افلاطون و ارسطو چندان دور نیست، و آنگاه که هایاکاوا

(S.I.Hayakawa) به خوانندگان خویش هشدار می‌دهد که «معانی واژه‌ها در خود واژه‌ها نیستند، بلکه در خود ما هستند» در این هشدار بازتابی از گفتهٔ آن سوفسطایی مشاهده می‌کنیم که گفت بشر معیار همهٔ چیزهاست.

Rococo(روکوکو). در تاریخ ادبی، چنانکه در تاریخ هنر نیز، این واژه را به همهٔ آثاری از قرن هجدهم اطلاق کرده‌اند که سبکبالی آمیخته با وقار از ویژگیهای بارز آنهاست. این سبک، که پس از سبک باروک و پیش از نئوکلاسیسیسم رایج شد، در فرانسه به وجود آمد و در دیگر کشورهای قارهٔ اروپا رواج یافت، ولی در انگلستان از آن چندان استقبالی نشد. چون در این کشور روکوکو را غالباً نمایندهٔ دوران انحطاط رنسانس یا باروک می‌شمردند معمولاً در زبان انگلیسی با هالهٔ معنایی منفی به‌کار می‌رود و از آن افاده معنای انزی را می‌کنند که از لحاظ تزیینی در آن غلو شده باشد.

روکوکو در ادبیات (حدود ۱۷۲۰ـ ۱۷۷۰) از جمله آثار پوپ و ولتر و لسینگ و کلایست و استرن و بومارشه و آثار متقدم گوته را در برمی‌گیرد. طرد ضمنی یا صریح امر جدی درمقام چیزی که درهر حال مستحسن است از وجوه مشترک پیروان این سبک است.

Romance, Medieval (رمانس قرون وسطایی). معنای واژهٔ «رمانس» در برده‌ای از ابهام قرار گرفته زیرا در دوران قرون وسطی و نیز در دوران اخیر به معنای دقیقی به کار نرفته است. این واژه نخست در فرانسه به‌کار گرفته شده و در بادی امر به آثار ادبی به زبان بومی (فرانسوی) اطلاق می‌شده و آنها را از آثاری که به زبان لاتینی نوشته شده متمایز می‌کرده است. بعدها در مورد آثار ادبی منظومی به کار می‌رفته که موضوع آنها غیر واقعی یا غیر تاریخی بوده است. ولی به قرن سیزدهم که می‌رسیم این تمایز بتدریج از میان می‌رود. هر حکایت برماجرایی را، فارغ از اصل ومنشأ موضوعش، می‌توان «رمانس» نامید و ماجراهای آن می‌تواند به سلحشوران و شهسواران مربوط باشد و یا صرفاً عاشقانه باشد. از این گذشته، چندی نگذشت که «رمانس» به شکل منثور درآمد. بسیاری از منتقدان معاصر رمانس را از اشعار روایی که درآنها به درونمایه‌هایی ملی نظیر رزمنامه‌های (*chanson de geste*) فرانسوی پرداخته‌اند متمایز می‌دانند. گو اینکه نمونه‌هایی از این قبیل آثار که در اواخر قرون وسطی نوشته شده‌اند با رمانس چندان تفاوتی ندارند. چندین مجموعه از رمانسهای مهم موجود است که دربارهٔ آرتورشاه و یا اسکندر نوشته شده‌اند. زمینه‌ای مشترک وجه وحدت‌بخش این مجموعه‌هاست ولزوماً شخصیت داستانی خاصی در همهٔ اجزای آنها شرکت ندارد.

به‌طور کلی، رمانس را از رزمنامه‌ها و اشکال حماسی کهنتر براین مبنا متمایز می‌کنند که لحن رمانس به اندازهٔ اشکال حماسی پهلوانانه نیست. رمانس دارای ظرافت و پیچیدگی بیشتری است، در آن به‌وجه وهم‌انگیز توجه بیشتری شده، ساختار غالباً آزادتری دارد و درآن وحدت عمل بارزتر است.

گرچه زمینه عشق روحانی (courtly love) منحصر به رمانس نمی‌شود ولی از جنبه‌های ضروری آن است. آرمان شهسواری، با تأکید بر گذشت نسبت به معاندان ورفتار پسندیده و خصال شجاعت و وفاداری و صیانت شرف، از ملزومات رمانس است که در محیطی آکنده از بازیهای سلحشوران و ماجراها و بویژه عشق صورت می‌پذیرد. پیروزی در عشق از بخشهای بنیادین تمام رمانسهای متقدم است. این پیروزی بر مبنای خدمت به معشوق، یعنی پرستش و توجه مستمر به همهٔ خواسته‌های اوست. چنین عشقی، درصورت متعالی آن، به تزکیه و تطهیر دلداده می‌انجامد و او را به کارهایی ورای

توانایی معمول او قادر می‌سازد. عشق شهسوار یا نسبت به همسرش است و یا نسبت به همسر شخص دیگری: عشق به همسر موجب قوام و دوام جامعه و عشق ناپاك باعث اضمحلال آن است. در هر دو مورد قدرت عشق بر تمام امور غلبه دارد.

این نوع ادبی در رمانس *پارتسیفال (Parzival)* نوشتهٔ ولفرام فن اشتباخ درحدود ۱۲۱۰ به عالیترین وجه روحانی خویش می‌رسد. در این رمانس، جام مقدس (Holy Grail) که جواهری قیمتی است به صورت هدیه‌ای از بهشت و کانون گروهی از شهسواران متدینی درمی‌آید که پادشاه آنها باید ورای سنن عشق و حادثه‌جوییهای متداول رمانس در دربار آرتورشاه و نظایر آن باشد. پارتسیفال در سفر روحانی خود از مرحلهٔ سادگی و بی‌گناهی به وادیهای خطا و کبر و نومیدی و استغفار و بالاخره خاکساری کشیده می‌شود. راه او راه مسیحی راستین است، نه هر مسیحی، زیرا پارتسیفال شاهی نظر کرده و برگزیده‌است که از جانب پدر به یکی از شهسواران آرتورشاه و از سوی مادر به یکی از سلحشوران جام مقدس نسب می‌برد. رمانس درمجموعهٔ *پارتسیفال* به عالیترین جلوهٔ روحانی خود می‌رسد، و درعین حال وجوه ممیز اصلی این نوع ادبی ــ یعنی ماجراجویی و عشق و زمینهٔ آرمانی شهسواری ــ درآن حفظ شده است.

اگر *پارتسیفال* نمونه اعلای رمانس روحانی است، *تریستان وایزولت (Tristan and Isolt)* نوشتهٔ گوتفرید فن استراسبورگ (حدود ۱۲۱۰) را باید هنرمندانه‌ترین و از لحاظی عمیقترین نمونهٔ آن دانست. در این رمانس که به نوع عشق غیرمجاز تعلق دارد، قهرمان در واقع بیشتر رامشگر و هنرمند است تا شهسوار. دراین رمانس، دلدادگان در جستجوی عشقی ژرفتر و روحانیتر و در عین حال دست نیافتنی‌تر هستند و به همین جهت نیز عشقشان به نابودی هردو منتهی می‌شود.

سنتهای مربوط به رمانس تا دوران رنسانس ادامه یافتند ولی غالباً دستخوش انحرافاتی نیز شدند. *اورلاندوی خشمگین* نوشتهٔ اریوستو و نظایر آن حاوی تمام عرفهای سلحشوری هستند، و دریافت جنبهٔ فکاهی و نیز فاجعه‌بار دون کیشوت هم موکول به آشنایی با عرفهای رمانس است.

Romantic Epic (حماسهٔ عشقی). نوعی شعر روایی بلند که شاعران ایتالیایی دورهٔ رنسانس (اواخر قرن پانزدهم و قرن شانزدهم) با تلفیق مواد و جنبه‌هایی از روس داستانهای عاشقانه قرون وسطی با سیره و فنون حماسهٔ دورهٔ کلاسیکی به وجود آوردند. شاعرانی نظیر بویاردو (Boiardo) و اریوستو حماسه‌هایی عشقی خلق کردند که از لحاظ عنصر عشق و ساختار پیچیده و نه چندان محکمشان و با کثرت ادمهای داستانی به داستانهای عاشقانه قرون وسطی شباهت داشتند. ولی در عین حال نیز از لحاظ عرف همه طلبیدن دراغاز اثر و بیان موضوع و گفتارها و اوصاف رسمی و تشبیهات حماسی و دیدگاه‌های فراطبیعی و تقسیم اثر به کتابهای متعدد و جز آنها به حماسهٔ ویرژیلی می‌مانستند. تاسو بعدا (*Jerusalem Delivered*, 1581) بُعد امور خلافی و ترویج دینی را به آن افزود. در حماسه‌های عشقی ایتالیایی از منظر تمثیل نیز استفاده می‌شد. منتقدان ادبی آن زمان دربارهٔ این نوع جدید حماسه همرأی نبودند. محافظه‌کاران با آن بشدت مخالفت می‌کردند زیرا دران از معیارهای کلاسیکی عدول شده بود. ولی در واقع شکل این حماسه‌ها مورد پسند خوانندگان واقع شد، و انگاه که ادموند اسپنسر به سرودن حماسه مهم خود، *ملکهٔ پریان*، پرداخت در آن بیشتر از الگوی حماسه‌های عشقی اریوستو (*Orlando Furioso*) وتاسو استفاده کرد، و بدین ترتیب ملکهٔ

بریان، که از لحاظ هدف عالی میهن پرستانه و نیز بسیاری از فنون و صناعاتش حماسی است و از لحاظ حال و هوای سهوارانه و سرزمینهٔ سهواران آرتورساه عشقی است، با پیروی از روش کلی اریوستو و تاسو مثل اعلای حماسهٔ عشقی در ادبیات انگلیسی گردید.

Rules. بدایش «قواعد» مربوط به شعر و شاعری عموماً بر این تصور استوار بوده است که خلق اثر ادبی دست کم تا حدودی بر «صنعت» (*techne* = «art») مبتنی است و می توان برای آن مجموعه‌ای از اصول و احکام (*ars: technologos*) کمابیش منظم تعبیه کرد. البته هرگاه که این تصور به نحوی خردمندانه و فارغ از جزم‌اندیشی به‌کار گرفته شده نتیجه‌ی پرثمر و نقد ونظریهٔ ادبی بسیار ارزشمندی بوده است. ولی، گاهی نیز (مثلاً در قرون سانزدهم و هفدهم) «صناعت» شعر و شاعری را بسان نظام مشخصات پیچیده و خدشه‌ناپذیر موضوع و نحوهٔ ترتیب و ارائه و اسلوب انواع مختلف شعری تلقی می کنند: مثلاً اینکه هر نمایشی باید دارای پنج پرده باشد؛ در هر زمان مشخصی تنها سه تن بازیگر باید بر روی صحنه باشند؛ موضوعهای مصوب و معین برای هر یك از انواع ادبی را نمی توان درهم آمیخت؛ شعر شبانی را باید به اسلوب «ساده» و دربارهٔ شبانان سرود؛ تراژدی باید دربارهٔ شاهان و امیران و سرداران باشد؛ کمدی باید دربارهٔ سربازان و خدمتکاران و برزگران و زنان بدکاره باشد؛ از وحدتهای «ارسطویی» زمان و مکان (که بنابر آنها سیر رویدادهای نمایشی به حداکثر ۳۶ ساعت و مکان وقوع آنها حداکثر به یك شهر محدود می‌شود) باید دقیقاً پیروی کرد؛ طول زمانی داستانی حماسی حداکثر یك سال است؛ و جز آنها.

غالب مجموعه‌های قواعد مربوط به قرون سانزدهم و هفدهم متشکل از روشهای مختار هنرمندان دوران باستان بود که به صورتی مدون درآورده بودند و قطعه‌هایی از گفته‌های منتقدان آن دوران را نیز به آنها افزوده بودند. بخش دیگری از این دستورنامه‌ها متضمن نظریه‌پردازیهایی دربارهٔ هنر وطبیعت و خوانندگان و شاعر از دیدگاههای گوناگون بود و گاهی نیز افراد مختلف از قاعده‌ای واحد با استفاده از مبانی نظری متفاوتی دفاع می کردند. مثلاً کاستل‌ونرو که شعر را عمدتاً وسیله‌ای برای التذاذ خوانندگان عامی و نادان و عاری از تخیل می‌داند از وحدت زمان براین اساس دفاع می کند که نمی توان چنین کسانی را قانع کرد «که چندین روز سپری شده، حال آنکه حس ایشان به آنها می گوید که فقط چند ساعتی گذشته است» (*Poetica d'Aristotele* [۱۵۷۰])؛ ولی مینتورنو (Minturno)، که شعر را مولود قریحهٔ طبیعی و هنر و در حکم مجموعه‌ای از انواع ادبی مجزایی می‌داند که به منظور تهذیب خوانندگان توشته شده، وحدت زمان را یکی از مقتضیات «فکری» هر شعر نمایشی «خوب» (یعنی از لحاظ اجتماعی مفید) می‌شناسد و اصلاً به قواعد مورد اشاره کاستل‌ونرو استناد نمی کند (*De poeta* [۱۵۵۹]).

به‌رغم حجم عظیم ولحن جدی این نظریه‌پردازیهای منقدم، در قرن هفدهم کم کم از اعتبار این قواعد کلاسیکی یا نئوکلاسیکی کاسته شد و نوعی نقد مستقلتر «فلسفی» جای آن را گرفت و یا قواعد مشخصی را تحت این عنوان که تنها با حال و هوای زمان خاص خود تناسب داشته رد کردند. به نیمهٔ قرن هجدهم که می‌رسیم، بویره در انگلستان، غالب قواعد از اعتبار افتاده بودند. و بخصوص قواعد مربوط به نوعهای ادبی مصوب بخشت انعطاف بیشتری یافتند و بسیاری نوعهای ادبی جدیدی (از جمله تراژدی خانوادگی) به آن افزوده شدند و بالاخره توجه به جنبه‌ها و کیفیات طبیعت و هنر به طور

کلی معطوف گردید و انواع ادبی کم و بیش ازیاد رفتند. البته این تغییر به معنای انکار نیاز به قواعد هنری نبود. در واقع قواعد تازه‌ای نیز به وجود آمدند و این قواعد معمولا بر این اصل باستانی مبتنی بودند که دستیابی به آن کیفیت شعری خاص صرفاً روندی طبیعی و غریزی نیست و دست کم تاحدودی به «صناعت» نیازمند است. مثلا وردزورث در پیشگفتار خویش بر *Lyrical Ballads* (۱۸۰۰: ۱۸۰۲). ضمن رد شیوه‌های «مصنوع» غالب شاعران قرن هجدهم، قاعدهٔ به زعم او ابتکاری موضوع و اسلوب «انسانی» را طرح کرد و بر آن بود که شعر راستین را فقط با استفادهٔ خودآگاهانه از آن می‌توان نوشت. قاعدهٔ نئوکلاسیکی آموختن ازشیوهٔ تصنیف استادان بزرگ گذشته نیز کاملا منسوخ نشد، بلکه تکذیب الگوهای «باستانی» معمولا همراه با تأیید الگوهایی «جدید» بود. مثلا نویسندگانی از لحاظ نظریه به گوناگونی لسینگ و هردر و ولتر و دکتر جانسن کراراً به شعر قرون وسطایی یا «قومی» و نیز نویسندگانی غیرباستانی نظیر شکسپیر و میلتن اساره و استناد کرده‌اند. بسیاری از تغییراتی که در قواعد شعری «پذیرفته شده» روی می‌دهند به همان اندازه‌ای که منتج از تغیر در مفاهیم نظری‌اند مولود تغییر در ذوق و سلیقه و تعصبات رایج نیز هستند. البته لزومی ندارد که به قواعد هنر شاعری با چنین دیدی محدود بنگریم. چه بسیار نقد و نظریهٔ شعری از دوران باستان و جدید وجود دارد (مثلا آثار افلاطون و ارسطو و لونگینوس یا دکتر جانسن و لسینگ و کولریج) که اصول و شیوه‌ها و قواعد منبعث از آنها می‌تواند برای شاعران و منتقدان هر عصری مفید باشد. زیرا این اصول و قواعد با چنان هوشیاری و انعطافی بر نظریه کلی ادبی استوار شده‌اند که از تغییرات اتفاقی در احکام و روال مطلوب ادبیات مصون مانده‌اند.

Runic poetry; Rune (رون: شعر رونی). حرفی از الفبای زرمنی کهن (یا *futhark* برگرفته از نخستین حروف آن)، که احتمالا بخشی از آن برگرفته از حروف یونانی و بخشی از حروف لاتینی است. «رون» از حدود قرن چهارم میلادی به بعد به صورت نوشته‌هایی بر روی سلاح و سکه و سنگ یادبود و جز آن، و نیز در شعرهای انگلوساکسون و ایسلندی و نروژی به کار رفته است. «رون» از قدیمترین ایام با عزایم خوانی و سحر و جادو ارتباط داشته است (واژهٔ «رون» در اصل به معنی «زمزمه، رمزوراز، اندرز رازآمیز» بوده است).

Satire. بنابرتعریف دکتر جانسن، «شعری که در آن از خباثت یا بلاهت نکوهش شده است.» تعریفهای مفصلتر بندرت بر این تعریف ارجحیت دارند، زیرا تعریفی دقیق نمی‌تواند دربرگیرندهٔ پیچیدگی واژه‌ای باشد که، از سویی، دال بر نوعی از ادبیات و، از سوی دیگر، حاکی از روحیه یا لحنی است که در بسیاری از انواع ادبی یافت می‌شود. مشکل از اینجا نشأت می‌گیرد که *satura* (در اصل به معنای «غذایی کامل» یا «آمیخته‌ای از همه چیز» که واژه satire هم برگرفته از همان است) به نوعی شعر اطلاق گردید که دوازده هجایی و دربارهٔ درونمایه‌های خاص بود. بدین ترتیب از *satura* شکلی شعری مستفاد می‌شد. بعداً این واژه توسع معنایی یافت و اسعاری را نیز که، نه از لحاظ شکل، بلکه به سبب لحن خود هجایی بودند به این نام خواندند. از جانب دیگر، واژه‌های دیگری چون هجو به‌سرا (satirist) و هجایی (satiric) و کسی را هجو کردن (satirize) و جز آن نیز از *satyros* یونانی و مشتقات آن ساخته شد. این آشفتگی در وجوه اشتقاق به آشفتگی در معنا انجامید: املای *satura* نخست به *satyra* و سپس، در انگلیسی، به *satyre* تغییر شکل یافت. نویسندگان دوران ملکه الیزابت

اول (نیمهٔ دوم قرن سانزدهم) نیز که شور بروی از الگوهای باستانی را در سر داشتند ولی وجه اشتقاقی نادرست آنها را گمراه کرده بود، تصور کردند که «satyre» بالا برگرفته از ساتیر (*satyr*)های یونانی است (ساتیرها موجوداتی خیالی بودند که به تندخویی و بی‌ادبی شهرتی بسزا داشتند، و «عیوب شهان را... رسوا می‌کردند») و از اینرو در نظر ایشان طبیعی آمد که «satyre» شعری تند و خشن و زمخت باشد:

هجو به باید بسان جوجه‌تیغی باشد
که تیغهایش را به هر سویی پرتاب می‌کند....

(Hall, *Virgidemiarum*, 5.3)

Isaac Causobon اشتقاق نادرست satyr - satir را در ۱۶۰۵ اعلام کرد. ولی تخلیط معنایی به قوت خویش باقی مانده است.

به‌طور کلی، از لحاظ صوری satire به شعری شبه‌نمایشی گفته می‌شود که با برخورد میان سراینده (یا دقیقتر بگوییم، «من» گوینده در شعر) و رقیب یا مدعی (Adversarius) آغاز می‌شود. مدعی سراینده را به سخن گفتن وامی‌دارد. در درون این چارچوب، و با استفاده از صناعات ادبی و بلاغی گوناگون، بدی و بلاهت به عیار نقد سنجیده می‌شوند. این جنبهٔ منفی شعر را جنبه‌ای مثبت ــ بالصراحه یا ضمنی ــ تکمیل می‌کند و ضمن آن خواننده به اقدام به کردار معقول و مطابق با فضیلت تحریض می‌شود. بنابراین، گرچه مواد هجو به نهایت متنوع‌اند، در شعری موفق، از لحاظ درونی تخطئهٔ بدی و جاذبهٔ فضیلت و از لحاظ برونی وضع دراماتیکی شعر به آن نظم و انسجام می‌بخشند.

روحیهٔ هجایی (satiric) به صورتی که در آثار منظوم متجلی شده است به اشکال مختلف در اشعار و نیز ادب قومی تمام اقوام، قدیم یا جدید، ماقبل تاریخی یا متمدن، یافت می‌شود. گفته‌اند که Archilochus (قرن هفتم پیش از میلاد)، نخستین سرایندهٔ یونانی satire، هجو به‌ای چنان نیرومند خطاب به Lycambes سرود که او و دخترانش خود را به دار آویختند. وظیفهٔ اصلی شاعران عرب دورهٔ جاهلی نیز سرودن «هجا» بر ضد دشمنان قبیلهٔ خود بود. این هجاها را قتّال می‌شمردند و شاعران پیشاپیش جنگجویان به میدان نبرد می‌رفتند و ابیات هجایی خود را بسان نیزه به سوی دشمن پرتاب می‌کردند. در ادبیات ایرلندی باستان نیز به وصف قدرت خارق‌العادهٔ شاعرانی برمی‌خوریم که satire آنها موجب خفت و مرگ دشمنان می‌شد. امروزه نیز در میان اسکیموها شکست در مسابقهٔ هجو به‌سرایی چه بسا به تبعید یا مرگ بینجامد.

تشخیص تأثیر اجتماعی و روانی و فرهنگی هجو به کار سهلی نیست. ولی انگیزهٔ عمومی نویسندهٔ آن واضح و آشکار است: او بر آن است که به قصد اصلاح امور دست به نوشتن می‌زند. مخاطبانش ممکن است متعدد نباشند ولی لازم است که اعتقادات فکری و اخلاقی او را، که مبنای انتقادات اوست، بپذیرفته باشند. استهزا بر مفروضات مشترکی متکی است که خلافکار را عریان و بی‌دفاع می‌نمایاند. بزرگترین نمونه‌های هجو به در دوره‌هایی نوشته شده که معیارهای اخلاقی و عقلی آنقدر نیرومند بوده‌اند که در سطحی گسترده مورد قبول واقع شوند، ولی این قدرت به حدی نبوده است که به همرنگی و سازش مطلق بینجامد. شاعران دوران نئوکلاسیسم معیار نیرومند گذشتهٔ باستانی را دراختیار داشتند و از همین‌رو نوعهای ادبی هجایی در این دوره رونقی بسزا یافتند. در این اشعار،

شاعران اصولا اشکال باستانی را به باد استهزا نمی گرفتند (گو اینکه نمونه‌هایی از خنده‌ای مهرآمیز نسبت به برخی از جنبه‌های حماسه موجود است) و جامعهٔ معاصر بود که در جارجوب شکوه گذشته حقیر و خوار نمایانده می‌شد.

قرن بیستم، همانند قرن نوزدهم، فاقد چنین معیارهای حاضر و آماده است؛ ولی برخلاف قرن نوزدهم، شور و ذوقی نسبت به امر هجایی دارد. البته نباید فراموش کرد که، به رغم این علاقه‌مندی، قرن بیستم را نمی‌توان قرن اشعار هجایی بزرگ دانست. اگر بخواهیم فقط شاعران انگلیسی زبان را درنظر آوریم، به سه استثنا از این قاعده می‌توان اشاره کرد: یکی ویلیام باتلر ییتس (William Butler Yeats) که صاحب بینشی بغایت فردی و خصوصی است؛ دیگری تی. اس. الیوت (T.S.Eliot) که ارزشهایش درزمان سرودن سرزمین ویران (*The Waste Land*) به‌طور کلی صبغهٔ دینی داشت ــ هردوی ایشان شعرهای هجایی بسیار هنرمندی سروده‌اند؛ و سومی دابلیو. اچ. آدن (W.H.Auden) که در بادی امر به امور اجتماعی ـ سیاسی و بعداً به مسائل دینی گرایش داشت و نشان داده است که شاعری که آگاهانه از سنت هجایی قرن هجدهم پیروی کند می‌تواند حتی جامعهٔ هزارپارهٔ امروزه را نیز به نحوی مخاطب قرار دهد که حاکی از موشکافی و بلاغت و تأثیر کلام اوست ــ یا، به عبارت دیگر، به شیوه‌ای هجایی سخن بگوید.

هجو به به طور کلی به دو نوع نصب می‌شود: یکی هوراسی (Horatian satire) که ملایم ومؤدب و همراه با لبخند و هدفش اصلاح امور با استفاده از خندهٔ ملایم و ملاطفت‌آمیز است؛ دیگر یوونالیسی (Juvenalian satire) که گزنده و تلخ و خشمگین است، و با تحقیر و غیظی اخلاقی، فساد و بدی آدمیان و نهادهای آنها را برملا می‌کند. جوزف ادیسن از اسلوب هوراسی پیروی می‌کند و جاناتان سوئیفت در زمرهٔ پیروان یوونالیس است.

واژهٔ هجو به را قرنها به شعرهای بلندی اطلاق می‌کردند نظیر نبرد وزغها و موشها (*Battle of the Frogs and Mice*) که نقیضه‌ای است بر ایلیاد هومر و سرودن آن را نیز بخطا به هومر نسبت داده بودند؛ شعرهای یوونالیس (Juvenal) و هوراس و *Hudibras* نوشتهٔ باتلر و هنك حلقهٔ گیسو نوشتهٔ پوپ نیز از آن جمله‌اند. ادبیات نمایشی نیز تقریباً از آغاز پیدایش با روحیهٔ هجایی سازگار بوده است، و از آریستوفان تا جرج برنارد شا با طنزی گزنده به اعماق عیوب و کاستیهای ابنای بشر نفوذ کرده است. اما در شیوه‌ای روایی و بویژه رمان است که satire درقرون اخیر به بهترین وجهی جلوه کرده است. نویسندگانی مانند سروانتس و رابله‌و ولتر و سوئیفت وفیلدینگ و جین آستن و ثاکری و مارك توواین و ادیث وارتن و سینکلر لوئیس و الدوس هاکسلی و جوزف هلر، همگی آثار خود را وسیله‌ای برای نگرش هجایی گسترده و نیرومند و مؤثری بر بشر و نهادهای او کرده‌اند.

Scald (اسکالد). در زبان نورس کهن واژه اسکالد به معنی شاعر به کار می‌رفته و هنوز هم در زبان ایسلندی به همین معنی به‌کار می‌رود. ولی در زبان انگلیسی به آن دسته از شاعران کهن اسکاندیناویایی اطلاق می‌شود که در ممالك شمالی و انگلیس و جز آن به دربار شاهان و اشراف و بزرگان وابسته بوده‌اند. نخستین اسکالدها نروری بوده‌اند و قدیمترین اسکالدی که اثارش دردست است به نیمهٔ اول قرن نهم تعلق دارد. از پایان قرن دهم تا اواخر قرن سیزدهم، یعنی زمانی که شعردرباری از رواج افتاده بود، ایسلندیها در این زمینه بی‌رقیب بودند.

Sentimentalism. تعبیری که به دو معنا به کار می‌رود: (۱) افراط در بروز هیجانات، بویژه تحریک عواطف به منظور لذت بردن از آن؛ نیز ناتوانی در ارزیابی عقلانی عواطف و احساسات؛ (۲) تأکید خوشبینانه و بیش از حد بر خوبی نوع بشر که خود تاحدودی مبتنی بر واکنشی است نسبت به الاهیات کالوینیستی که در آن سرشت آدمی را منحط می‌شمردند. احساساتیگری را به معنای نخست آن در ملودرام و قهرمانان زنی که در داستانها مرتب غش می‌کنند ودر اشعار مکتب گورستان و نیز برخی آثار هنری همه سند امروزی می‌توان یافت. به معنای دوم در کمدیها و داستانهای احساساتی وسعر بدوی سند یافت می‌شود.

به‌تعبیری کلی، سانتیمانتالیسم عبارت است از انتظار جنان واکنشی عاطفی از خواننده یا بیننده که با موقعیت موجود تناسبی نداشته باشد و یا در آن اثر زمینهٔ لازم برای آن فراهم نشده باشد.

Socratic demon: ← Daimones.

Sonnet («سانت» از *sonetto* ی ایتالیایی به معنای اوا یا آواز کوتاه). سعری در چهارده مصراع ده‌هجایی (در فرانسه معمولا دوازده هجایی) با تنوع بسیار در ترتیب قوافی. اهم انواع «سانت»را با ترتیب سنتی قوافی آنها می‌توان به ایتالیایی یا سترارکی (با ترتیب قوافی در هشت مصراع نخست = abbaabba :octave و در شش مصراع بعدی = cdecde :sestet یا cdedcd یا ترکیبی مشابه به صورتی که دو مصراع پایانی هم قافیه نباشند)، اسپنسری (با ترتیب قوافی: abab bcbc cded ee. و انگلیسی یا شکسپیری (با ترتیب قوافی: abab cded efef gg) تقسیم کرد. در مورد «سانت» ایتالیایی (که از دو نوع دیگر بمراتب رایجتر است) می‌توان خاطرنشان کرد که در آن مطلب به صورتی طبیعی به دو بخش تقسیم می‌شود در هشت مصراع نخست می‌توان طرحی وحدتمند ارائه کرد و سپس در شش مصراع بعدی یا به آن از زاویه دیگری نگریست یا به صورتی متفاوت آن را مطرح کرد. بدین ترتیب در جریان ارائه مطلب مکثی بارز در پایان مصراع هشتم محسوس است که مؤید استقلال و وحدت این بخش از «سانت» است. شش مصراع بعدی نیز به نوبهٔ خود از بخش نخست منبعث می‌شود، بویژه اگر بیت پایانی آن مزدوج (هم قافیه) نباشد. در جارچوب کل سعر که از وحدت شکل برخوردار است تنوعی دلپذیر پدید می‌آورد. از طرف دیگر، الگوهای اسپنسری و شکسپیری مشکل قافیه‌پردازی را در زبان انگلیسی تا حدودی تسهیل می‌کند و مطلب را به سه بند چهارمصراعی و دو مصراع نهایی، که می‌تواند تکرارکنندهٔ لُبّ مطلب باشد، تقسیم می‌کند. اگرچه شاعران کراراً از این تقسیم‌بندی من عندی چشم می‌پوشند، قافیه‌بندی آزادتر این نوع «سانت» خواننده را متوجه ساختار چهارگانه آن می‌کند و بیرفت پله‌به‌پله شعر را به سوی دو مصراع نهایی محسوس می‌سازد.

Stanza (بند: از ایتالیایی به معنای «ایستگاه» و «توقفگاه»). واحد ساختاری بنیادین در ترکیب‌بندی سعر، ترتیبی از توالی مصراعها که دارای طرح و وزن وقافیه‌ای است که در سراسر شعر تکرار می‌شود. دامنهٔ آن از بندهای بسیار سادهٔ دو یا چهار مصراعی اغاز و تا بندهای بسیار پیچیده‌ای که در اثار اسپنسر و اودهای کیتس دیده می‌شود ادامه می‌یابد. گهی اصطلاح «بند» را به واحدهای منظومی اطلاق می‌کنند که چهار مصراع یا بیشتر داشته باشد.

Sublime (امر سکوهیده). واژه‌ای برگرفته از لاتینی به معنای تحت اللفظی «فاخر، رفیع، بلندمرتبه» رواج آن به صورت تعبیری انتقادی و زیباشناختی مبتنی بر کار بردیس در رسالهٔ **مجهول المؤلفی** به زبان

یونانی است موسوم به *Peri Hypsos* که در گذشته به لونگینوس از سالمان یونانی علم ریطوریقا (قرن سوم میلادی) منسوب بود ولی امروزه صاحب‌نظران عموماً بر آن‌اند که به قرن اول میلادی (شاید حدود سال ۵۰) تعلق دارد.

خاستگاه نظریهٔ مربوط به امر شکوهمند را باید درتمایزی ریطوریقایی دانست که مدتها پیش از زمان «لونگینوس» تثبیت شده وبنابر آن گفتار به سه اسلوب بلند ومتوسط و پست تقسیم شده بود. خدمت ارزندهٔ مؤلف این رساله در آن بود که امر شکوهمند را از حیطهٔ مسائل صناعی خارج ساخت و آن را درقلمرو ارزیابی عظمت آثار ادبی، اعم ازمنثور ومنظوم، قرارداد. در این رساله امر شکوهمند به‌روح مربوط است و جرقه‌ای است که از روح نویسنده منبعث می‌شود و روح خواننده را شعله‌ور می‌سازد. «امر شکوهمند بازتاب عظمت روح است».

از لحاظ «لونگینوس» نشانهٔ بارز امر شکوهمند کیفیتی احساسی است، ولی آن رابا عواطف و هیجانات یکی نمی‌داند زیرا همهٔ آنها حقیقی یا والا نیستند. تنها هنر است که می‌تواند ما را از خطراحساسات مفرط یا نابجا درامان نگاه دارد. ولی با این حال درنظر او هنر نیز در قیاس با نبوغ اهمیتی ثانوی دارد. برای امر شکوهمند پنج منبع را برمی‌شمارد: اندیشه‌های بزرگ، احساسات والا، ترکیبات فاخر، سیاق کلام، و ترتیب. دو منبع نخستین که ازدیگران مهمترند موهبتی طبیعی‌اند و به هنر کاری ندارند. «لونگینوس» حتی عیوب ارواح بزرگی مانند هومر یا افلاطون را بر آثار عاری از عیب میانسایگانی که از قواعد متابعت کرده‌اند ترجیح می‌دهد.

این رساله در اواخر دوران باستان ناشناخته ماند ویا تأثیر چندانی برجای ننهاد. نخستین بار در ۱۵۵۴ به چاپ رسید و در ۱۵۷۲ به زبان لاتینی و در ۱۶۵۲ به زبان انگلیسی ترجمه شد. ولی تا اواخر قرن هفدهم توجه چندانی به آن نشد. انگلیسیان که بسادگی نمی‌توانستند «قواعد فرانسویان» را برتابند در این‌رساله‌تحدی برای خویش یافتند. امر شکوهمند بتدریج در اندیشهٔ انگلیسیان جنان رسوخ پیدا کرد که نه فقط به ادبیات بلکه همهٔ هنرها و حتی طبیعت خارجی نیز تعمیم یافت. همه احساسات والا ــ مانند «ستایش»، «ازخود بی خود شدن»، «اشتیاق»، حتی هیبت و دهشت ــ که ادبیات و هنر و طبیعت در ما برمی‌انگیزند ولی در نئوکلاسیسم جای مشخصی نداشتند به امر شکوهمند نسبت داده شدند. امر شکوهمند را از امر زیبا متمایز کردند و از آن برتر دانستند. از همین رو در گرایش به سوی مشرب اصالت ذهن، پرداخت و تحلیل روانی ادبیات و تجربهٔ ادبی، و مفهوم «نابغهٔ اصیل» که قواعد دست وپای اورا نبسته است (ادوارد یانگ، برادران وارتن، رابرت وود، حدود ۱۷۶۰ـ۱۷۷۰)، و سرانجام در پیدایش رمانتیسیسم درشعر و به موازات ان استقرار زیباشناسی به منزلهٔ ساحهٔ جدا و جدیدی ازفلسفه (کانت، هگل، و جز انها) نقشی بسزا داشت.

در این تحولات اخیر، امر شکوهمند دیگر آن مفهومی نیست که در رسالهٔ منسوب به لونگینوس آمده است، بلکه مفهومی مستقل و دارای تاریخی خاص خویش است. در کتاب معروف برک دربارهٔ امر شکوهمند و زیبا (۱۷۵۷) و در سنجش داوری زیباشناختی کانت (۱۷۹۰) از نظرات مندرج در رسالهٔ «لونگینوس» استفادهٔ چندانی نشده است. ولی اهمیت آن به بعد تاریخی ان محدود نمی‌شود.

Tragicomed (ترازی کمدی). نمایشنامه‌ای با طرحی مناسب تراژدی که نظیر کمدی پایان خوشی دارد. سیر داستان از لحاظ درونمایه و موضوع و گاهی لحن ظاهراً به سوی فاجعه سیر می‌کند ولی

ناگاه در مسیر وقایع تغییری رخ می‌دهد. بدین مفهوم، *تاجر ونیزی* شکسپیر تراژی کمدی به‌شمار می‌آید، زیرا اگر شکسپیر تدبیر مربوط به ربختن خون را حذف می‌کرد و شایلاك می‌توانست براساس قرار پیشین به حق خود برسد نمایش براحتی به صورت تراژدی درمی‌آمد.

برخی از ویژگیهای تراژی کمدی عبارت‌اند از: طرح نامحتمل و بغایت پیچیده؛ موقعیتهای غیرطبیعی؛ شخصیتهای نمایشی از طبقات مرفه اجتماع، معمولا از اشراف؛ عشق در مرکز داستان قرار دارد و معمولا میان عشق راستین و عشق ناپاك تقابلی به‌وجود می‌آید؛ تقابل میان خبث طینت و خصال اخلاقی پسندیده؛ نجات قهرمانان درسر برزنگاه؛ ستفار بدکاران؛ لباس مبدّل؛ رویدادهای شگفت‌انگیز؛ حادث؛ خیانت؛ دسیسه. این نوع ادبی در اوایل قرن هجدهم از رواج افتاد، ولی بسیاری از ویژگیهای آن را می‌توان در ملودرامهای قرون نوزدهم و بیستم مشاهده کرد.

Triplet (بند سه مصراعی). واحد شعری متشکل از سه مصراع، معمولا مقفا، که گاهی به جای بندهای دومصراعی و گاهی نیز به صورت شعری کامل به‌کار می‌رود. ولی هرگز به اندازه بندهای دو یا چهار مصراعی رواج نداشته است.

Unities, the (وحدتهای سه‌گانه). موضوع وحدت دراماتیکی را نخست ارسطو مطرح کرد. به وحدت عمل صریحاً در هنر *شاعری* او اشاره شده است: «افسانه تقلید و محاکاة است از فعل و کردار، و آن فعل و کردار لازم است فعلی و کرداری واحد و تمام باشد و تألیف اجزاء آن نیز طوری باشد که اگر یك جزء از اجزاء را جابجا کنند و یا حذف نمایند ترتیب کل بهم بخورد و متزلزل بشود» (*فن شعر*، فصل هشتم، ترجمهٔ عبدالحسین زرین کوب، تهران ۱۳۳۵، ص ۴۶ـ۴۷). ارسطو به وحدت زمان نیز اشاره‌ای کرده است (فصل پنجم): «تراژدی سعی دارد که تا ممکن است به مدت یك دوره آفتاب محدود بماند و یا اندکی از آن تجاوز کند» (ترجمهٔ زرین کوب، ص ۳۵). اما در مورد وحدت مکان حتی چنین اشاره‌ای نیز در هنر *شاعری* یا دیگر آثار او یافت نمی‌شود. قاطعترین برهانی که معتقدان به وحدتهای سه‌گانه در دورهٔ رنسانس به آن استناد کرده‌اند نکتهٔ زیر است در فصل بیست و ششم *هنر شاعری*: «تراژدی این مزیت دیگر را هم دارد؛ که با وسعت و مجال کمتر و محدودتری غرض و غایتی را که خود از تقلید و محاکاة دارد تحقق می‌دهد» (ترجمه زرین کوب، ص ۱۲۱). از فحوای این گفته وبویژه جمله‌ای که بلافاصله پس از آن می‌آید پیداست که منظور ارسطو نه وحدت مکان بلکه فشردگی مطالب ودوری جستن از زیاده‌گویی و اطالهٔ کلام بوده است: «چون مردم آن داستانی را که محدودتر و فشرده‌تر باشد از آنچه طولانی‌تر و پراکنده‌تر باشد بیشتر دوست دارند. چنانکه اگر به *ادیپوس* اثر سوفوکل به اندازهٔ *ایلیاد* طول و تفصیل داده می‌شد [اینقدر مطلوب نمی‌بود]» (همانجا).

با این حال، به مجرد اینکه پژوهندگان دورهٔ رنسانس کتاب *هنر شاعری* ارسطو را کشف کردند وحدتهای سه‌گانه نیز مطرح شدند و از جمله کاستل ویترو نیز در کتاب خود (*Poetica*) قاطعانه آنها را به ارسطو نسبت داد.

مکتب کلاسیکی فرانسه بر آن بود که گذشته از وحدت عمل، ارسطو چنین حکم کرده است که زمان نمایش باید به بیست و چهارساعت (و به زعم برخی حداکثر سی وشش ساعت) و از لحاظ مکان نمایش نیز حداکثر به یك شهر محدود گردد. گذشته از برخی اعتراضات که در همان ابتدای امر مطرح شد (مثلا توسط پی‌یر کرنی فرانسوی)، از وحدتهای مزبور به مدت ۲۵۰ سال در فرانسه متابعت

می‌کردند و تا ۱۸۲۷ که ویکتورهوگو به آنها تاخت فرانسویان از زیر یوغ آنها رهایی نیافتند. در انگلیس و اسپانیا وضع بر این منوال نبود. انگلیسیان به وحدتهای مزبور اشاراتی کرده‌اند ولی چون بزرگترین نمایشنامه‌نویس انگلیسی، شکسپیر، این وحدتها را، مگر در دو نمایشنامهٔ خویش (*The Tempest*، *Comedy of Errors*)، نادیده گرفته بود ایشان نیز به این مقوله با نظری انتقادی می‌نگریستند تا اینکه سرانجام دکتر سموئل جانسن به میدان این وحدتها باسخی دندان‌شکن داد (← فصل پنجم همین کتاب).

Ut pictura poesis ('شعر همانند نقاشی است'). از گفته‌های هوراس در رسالهٔ او موسوم به هنر شاعری. مفهوم همانندی نقاشی و شعر پیش از زمان هوراس نیز مطرح بوده است. نظریه‌پردازان رنسانس ودوره‌های بعد از آن در بحث دربارهٔ کمیت و کیفیت قرابت میان هنرها و تعیین سلسله‌مراتب آنها به نظرات ارسطو نیز استناد کرده‌اند بویژه در آنجا که شعر و نقاشی را از هنرهای تقلیدی می‌شمارد و از این لحاظ استدلال می‌کند که در هردو باید از عنصر ترکیبی (ساختار) واحدی استفاده شود (یعنی طرح و توطئه ــ plot ــ در ترادفی و طرح ــ design ــ در نقاشی).

در گفتهٔ هوراس، اگر نه بر وحدت میان شعر و نقاشی، دست کم بر تشابه میان آنها تأکید شده است. این گفته نطفهٔ اصلی نظریهٔ هنری سایان توجهی قرار گرفت که در قرون سانزدهم و هفدهم و بخش اعظم قرن هجدهم بیروان فراوانی داشت. حاصل این نظریات آن بود که جنبهٔ «نقاشانه» آثار شاعران و جنبهٔ «شاعرانه» آثار نقاشان مورد ستایش قرار گرفت و شاعرانی چون تئوکریتوس و ویرژیل و تاسو و اریوستو و اسپنسر و میلتن به صفت استادان نقاش موصوف شدند.

گفتهٔ هوراس، از طرف دیگر، مبنای نظراتی انتقادی شد که وجود هرگونه رابطه میان این دو هنر را منکر بود. درمیان سخنگویان این گروه باید به لسینگ اشاره کرد که در رسالهٔ خویش موسوم به لائوکون (۱۷۶۶) اعتقاد به این تشابه را مایهٔ اصلی اغتشاش دانسته که در نظرات معاصران خویش می‌بیند (← فصل هشتم همین کتاب).

Wit. در خطابهٔ ارسطو به معنای توانایی در ایجاد قیاسهای مناسب و نیز «گستاخی مؤدبانه» آمده است. مترادف لاتینی آن (*ingenium*) به معنای ویژگیهای شخصی منحصر بفرد، یا «نبوغ» به معنای قریحه‌ای فطری است. علمای علم بلاغت آن را به معنی «زیرکی» یا قوهٔ ابتکار و مهارت (ingenuity) به‌کار برده‌اند. در دورهٔ رنسانس به معنایی شبیه مفهوم کلاسیکی آن به کار می‌رفته است، ولی شاید با تأکید بیشتر بر قوهٔ ابتکار و خلق مطالب غریب ودور از ذهن و خارق‌العاده ومنحصر بفرد. در نظر پردازیهای دورهٔ رنسانس در باب «ابداع» (invention) آن را با قوهٔ کشف و بسط موضوعهای تازه یکی دانسته‌اند؛ حال آنکه در بحثهایی که بویژه در قرن هفدهم درباره سبک شده است به قدرت کشف صناعات لفظی درخشان و دور از ذهن، به خصوص استعاره و طنز و امر خلاف عرف و جناس و متضاد و جزآن، تعبیر شده است. *ingegno* در ایتالیایی، *ingenio* و *agudeza* در اسپانیایی، *esprit* و *ingenuité* درفرانسه، و *witz* و *Geist* در آلمانی از جمله اصطلاحات فراوانی است که برای بیان این مفهوم به کار رفته است.

در نیمهٔ دوم قرن هفدهم و دو دههٔ نخست قرن هجدهم، به دنبال پیدایش نهضتهایی شعری مانند marinism در ایتالیا و gongorism در اسپانیا و *précieuse* درفرانسه وسبک شعر متافیزیکی

(Metaphysical) درانگلیس. این اصطلاح به اوج رواج خود رسید. تامس هابز آن را بدین صورت تعریف کرد: «از wit عموماً هم معنی خیال [fancy] و هم قدرت تشخیص [judgement] افاده می کنند و علی الظاهر رقت و سرعت انتقاد ذهن است...»* همو در جای دیگری گفته است که wit طبیعی متشمل است در اصل بر دو چیز: سرعت خیال (یعنی تعاقب سریع فکری پس از دیگری) و توجه خلل ناپذیر به هدفی معین.» سر ویلیام داونپورت (Sir William Davenport) آن را با حافظه مرتبط دانسته است، و جان درایدن گفته است که «تعریف wit چیزی جز این نیست: تناسب میان افکار و کلمات، یا به عبارت دیگر افکار و کلماتی که با ظرافت با موضوع سازگارنده باشند.» به‌طور کلی، نویسندگان اوایل قرن هفدهم wit را کیفیتی بنیادین برای شعر به شمار می آوردند. ولی تهیهٔ چکیدهٔ ساده‌ای از توده انبوه موادی که دربارهٔ آن نوشته شده امری محال است. wit را گاهی در مقابل خیال و حس تشخیص قرار می‌دادند و گاهی با یکی از آن دو یکسان می شمردند. گاهی آن را ضد شوخ طبعی و استهزا و طنز و تمسخر می گرفتند و گاهی آن را در کنار آنها می گذاشتند. غالباً wit راستین را از نوع دروغین ــ نوشته‌ای که معمولاً سگفتی می آورد اما مطلوب نیروی فاهمه نیست ــ متمایز می کردند. معانی و مفاهیم منسوب به wit چندان متنوع بود که فرانسیس بومانت در شعری که خطاب به بن جانسن سروده (حدود ۱۶۰۸ـ۱۶۱۰) آن را در پنج معنای مختلف (سر زندگی، هوش، زیرکی و ذکاء، خرد، شعر)، و در قرن هجدهم نیز الگزاندر پوپ در جستار درباب نقد خود آن را جهل و شش بار و دست کم به شش معنای متفاوت به کار برده است. گاهی کاربرد wit سبك مضمون پردازانه را به ذهن متبادر می کند: گاهی سرعت ابداع به معنای بدیهی آن است: گاهی «طبیعت است که به لباس بهتری ملبّس شده» [پوپ]؛ و گاهی نیز عبارت مناسب و بجاست. این ابهام سرانجام خشم منتقدان را برانگیخت و دراعتبار آن بن جانسن وازه‌ای سودمند شك کردند. دکتر جانسن (۱۷۷۹) به سبب «اندیشه‌های ناهمگنی... که بزور به هم متصل شده‌اند...» کاولی را به باد انتقاد گرفت. هزلت آن را ساختگی خواند و خیال (imagination) را راستین شمرد و به جای آن نشاند (۱۸۱۹). بدین ترتیب، در قرن نوزدهم خیال را به قوه مشاهدهٔ مشابهتها و توانایی ابداع اطلاق کردند و wit را به لودگی منسوب دانستند. متیو آرنولد جاسر و پوپ را به سبب بدله‌گوییهایشان (wittiness) از فهرست بزرگترین شاعران حذف کرد زیرا، به زعم او، ایشان «وقار» لازم را نداشتند. الیوت دان و مارول را در ردیفهای بالای سلسله مراتب شاعران انگلیس قرار داد و سبب توفیق آنها را وحدتی دانست که میان لودگی و وقار به وجود آورده‌اند و بواقع از این طریق به قوت وقار افزوده‌اند. بیشتر منتقدان معاصر با او همعقیده بوده‌اند. شاعران امروز نیز در مفاهیم و نظرات خود درباره ماهیت شعر جایی برای wit درنظر گرفته‌اند. ولی به نظر نمی‌رسد که معنای آن یك دور کامل را طی کرده و به موضع اصلی رسیده باشد، زیرا امروزه معمولاً میان آن وخیال و قوه تصوّر ارتباطی نمی بینند؛ ولی، از طرف دیگر، آن را با طنز (irony) و طنز را نیز با خیال و قوهٔ تصور مرتبط می‌دانند.

* در اینجا شاید مترادف با «ذکاء» به معنایی است که در اخلاق ناصری تعریف شده است. «ذکاء: آن بود که از کثرت مزاولت مقدمات متنجه سرعت انتاج فضایا و سهولت استخراج نتایج ملکه شود بر مثال برقی که بدرخشد» (نهران، ۱۳۶۲، ص ۹۲).

منابع

تعلیقات و توضیحات مترجم ترجمه و تألیف از منابع گوناگونی است که اهمّ آنها از این قرارند:

A Handbook to Literature. 3rd ed. Ed. C.Hugh Holman. N.Y.: The Odyssey Press, 1972.

Dictionary of French Literature. Ed. Sidney D.Braun. N.Y.:Premier Books, 1964.

Dictionary of World Literary Terms. Ed. Joseph T. Shipley. London: George Allen & Unwin Ltd., 1955.

Encyclopedia of Poetry and Poetics. Ed. Alex Preminger et al. Princeton, N.J.:Princeton Univ Press, 1965.

The Concise Oxford Dictionary of English Literature. 2nd ed. Revised by Dorothy Eagle. Oxford: Oxford Univ. Press, 1970.

The Oxford Companion to Classical Literature. Comp. and ed. Sir Paul Harvey. Oxford: Oxford Univ. Press, 1959.

The Reader's Encyclopedia. 2nd ed. Ed. William Rose Benét. London: Book Club Associates, 1973.

واژه‌نامه

تمام واژه‌هایی را که به ism- ختم می‌شوند نمی‌توان بدون استثنا به «گرایی» برگرداند. این کار از دقت ترجمه می‌کاهد زیرا در مواردی مفهوم مورد نظر قویتر از گرایش به چیزی است و در مواردی ضعیفتر از آن. در کتاب حاضر، واژه‌های مزبور به طرق زیر به فارسی برگردانده شده‌اند:

۱. با استفاده از مشرب /مسلك / مذهب اصالت... (مثلا مشرب اصالت تداعی)؛

۲. با استفاده از پسوند گری (مانند احساساتیگری)؛ و

۳. برحسب مورد و به مناسبت، با استفاده از پسوندهای گرایی، مداری، خواهی، پژوهی، پرستی، نمایی، مآبی، پسندی، جویی، پروری.

بنابراین، مثلا واژهٔ rationalism در مواردی خردمدار و در مواردی خردبروه و جز آن ترجمه شده ولی تمام شکلهای آن در این واژه‌نامه نیامده‌است.

فارسی ـ انگلیسی

آ

آداب دانی	decorum
آرایشهای بدیعی	rhetorical colors
آرمان خواهی	idealism
آلمانی فصیح کهن	Old High German
آلمانی فصیح میانه	Middle High German
«آن»	*je ne sais quoi*
آهنگ	rhythm

الف

ابداع	invention
احساس	sensibility
احساس، مشرب اصالت، احساساتیگری،	
احساس گرایی	sentimentalism
ارتجالی	spontaneous
ارجاعی	referential
ارزیابی ذوقی	appreciation
ارضای فارغ از غرض انتفاعی	disinterested satisfaction
ارغنون (دستگاه فکری منسجم)	organon
استعاره	metaphor
استعارهٔ درهم	catachresis
استعارهٔ عنادیه	oxymoron
اسلوب	style
اسلوبمند، اسلوبی شده	stylized
اشراق	intuition
اصالت تاریخی	historicity
افسانه	*mythos*
اقناع	persuasion
الاهگان انتقام	Eumenides (Furies)
الکساندرن سه‌جزئی	*alexandrin ternaire*
الگو	paradigm
الگوی درونی	interior model
الهام	inspiration
انتخاب لغت	diction
انتزاعی	abstract
انضمامی	concrete

ب

بازآفرینی، بازنمایی	representation, mimesis
بازیگر	mime
باطلنما	paradox
بایستگی	necessity

numbers, metrical patterns	بحور عروضی
primitivism	بدوی پسندی
rhetoric	بدیع، علم
outward	برونسوی
extrovert	برونگرا، برون نگر
rhetoric	بلاغت
stanza	بند (در شعر)
triplet	بند سه مصراعی مقفا
poetics	بوطیقا
eclecticism	بهگزینی
medium	بیان، وسیلهٔ
couplet	بیت مزدوج
closed couplet	بیت مستقل
heroic couplet	بیت مُصرَّع ده‌هجایی
open couplet	بیت موقوف

پ

catharsis	پالایش
didactic	پندآموز
illusion	پندار

ت

impressionism	تأثیر، مشرب اصالت
historicism	تاریخ، مشرب اصالت
history of ideas	تاریخ تطوّر اندیشه‌ها
conjectural history	تاریخ فرضی
hermeneutics	تأویل، علم
congruity	تجانس
empiricism	تجربه، مشرب اصالت، تجربه‌گرایی، تجربه‌مداری
prescriptive	تجویزی
imagination	تخیل
nonvisual imagination	تخیل غیر بصری
associationism	تداعی، مشرب اصالت
composition	ترکیب بندی
catharsis	تزکیه
«similitude in dissimilitude»	«تشابه در عدم تشابه»
personification	تشخیص
idea	تصور ذهنی
imagistic	تصویرگرایانه
lyric	تغزلی
imitation, mimesis	تقلید
monologue	تک گویی
genetic	تکوینی
stress	تکیه
euphony	تلایم حروف و کلمات
catharsis	تلطیف
tempered	تلطیف شده
exemplification	تَمَثُّل
allegory	تمثیل
convenance, proportion	تناسب
discordia concors	تنافر هماهنگ شده

ج

influx	جریان درونسوی
particularity	جزئیّت
essay	جستار
picturesque	جنبهٔ تصویری
poetic madness	جنون شاعری
universal	جهانشمول

ح

authoritarian	حجت‌مآب، حجت پسند
authority	حجیت
self-expression	حدیث نفس
inner sense	حس درونی
prescriptive	حکمی
epic	حماسه، حماسی
pseudo-epic	حماسی نما

خ

the blessed	خجستگان
daimones	خدای درون
rationalism	خردباوری، خردگرایی، خردمداری
paradox	خلاف عرف، خلاف مشهور
imagination	خیال
sympathetic imagination	خیال همدلانه

د

fiction	داستان
Märchen	داستان پریان، داستان پریوار
introvert	درونگرا، درون نگر
heterocosmic	دگرسامان

ذ

wit	ذکا
entities	ذوات
taste	ذوق

ر

verisimilitude	رئالیسم
poeta-vates	رسول-شاعر
decorum, propriety	رعایت آداب
pathos	رقت
pathetic	رقت انگیز
adversarius	رقیب (در شعر هجایی)
measure	رکن عروضی
code	رمزگان
antiquarian spirit	روحیهٔ کهن پژوهی
methodical	روشمند
Enlightenment	روشنگری، عصر
miniature	ریزنقش
rhethoric	ریطوریقا

ز

substitution	زحاف
aesthetics	زیباشناسی

س

structure	ساختار
naive	ساده [در کار برد شیلر]
«reconciliation of opposites»	«سازش اضداد»
organic	سازمند
organicism	سازمندی، نظریهٔ
poietes	«سازنده» (شاعر)
style	سبک
type	سنخ
Muses	سرودشان
diction	سیاق کلام
action	سیر وقایع داستان

ش

poietes	شاعر (سازنده)

شبانی	pastoral
شبه عقلی	*analogon rationis*
شخصیت داستانی یا نمایشی	character
شعر سپید	blank verse
شعر شبانی	pastoral
شعر قومی	folk poetry
شعر هجایی	satire
شعور	sense, sensibility
شکل باز	open form
شکل بسته	closed form
شکل خطی	linear form
شکل درونی	inner form
شکل نقاشانه	painterly form
شکل هنری	form
شکوهمند	sublime
شگرد	device, technique
شناسایی، نظریهٔ	epistemology
شور	enthusiasm
شور شاعری، شوریدگی شاعرانه *furor poeticus*	enthusiasm
شوق	intuition
شهود	intellectual intuition
شهود عقلی	

ص

صراقت طبع	spontaneity
صناعات	figures
صناعت	*techne*
صناعات ادبی	figures of speech
صنعتگری	artistry, craftsmanship
صورت پرست	formalist
صورت خیالی	image
صورت ذهنی	idea
صور خیال	imagery
صوری	formal

ض

ضرورت	necessity

ط

طرح	design
طرح، طرح و توطئه	plot, *mythos*
طنز	irony
طیبت	wit

ع

عاطفه، مشرب اصالت	emotionalism
عالِم	subject
عدم تجانس	incongruity
عرف	convention
عشق روحانی، عشق مُهَذَّب	courtly love
عقلای مجانین	inspired fools
عقلی	intellectual
عمل	action
عین	object

غ

غائیّت فارغ از غایت purposiveness	purposeless
غنایی	lyric
غیر شخصی	impersonal

ف

فاخر	sublime, elevated
فاصله‌دار	detached
فاصلهٔ زیباشناختی	aesthetic distance
فاصلهٔ روانی	psychic distance
فاصلهٔ طنزآلود	ironic detachment
فخیم، اسلوب / سبک	elevated style
فرد	closed couplet
فکاهه	humor
فکری	intellectual
فن شعر	poetics
فوق حسی	supersensuous
قالب زنده	living shape
قدری مسربی	fatalism
قریحه	wit
قصه‌پردازی	fabling

ک

کتاب گزاری	book reviewing
کردار	action
کلمات قصار	epigrams
کلیّت	universality
کمدی سوزناک	*comédie larmoyante*
کهن الگو	archetype
کهن سیمایی	*antico-manie*
کهن خواهی، کهن گرایی	archaism

گ

گذشته‌نگر	retrospective
گره‌افکنی	complication
گزینش واژه	diction
گسستگی احساس، گسستگی شعور	dissociation of sensibility
گشتالت	*gestalt*
گلچین	*florilegium*
گونه‌شناسی	typology
گیرودار	intrigue

ل

لال‌بازی	mime, pantomime
لحظهٔ باردار	pregnant moment
لحظهٔ مثمر	fruitful moment
لحن	tone
لغت‌شناسی	philology
لُغز	riddle

م

مایه	motif
متجددان	Moderns
متعلَّق	object
متقدمان	Ancients
مثال	idea, illustration
مَثَل اعلا	exemplar
مجاز	metaphor
مجانین مُلهَم	inspired fools
محاکات	mimesis, imitation
محتوا	content
محسوس	concrete
مدعی [در شعر هجایی]	*adversarius*
مرثیه	elegy
مساوات	decorum
مستعارٌله	tenor
مستعارٌمنه	vehicle

مصداقی، معنای	denotation
مصراع دوازده هجایی	alexandrine
مصراع موقوف	*enjambement*
مصنوع [در کار برد شیلر]	sentimental
مضحکه	farce
مضمون	conceit
مضمون پردازان	*concettists*
مضمون فشرده	condensed conceit
مضمون گسترده	extended conceit
مطایبه	humor
معادل عینی	objective correlative
معالجه بمثل	homeopathic cure
معانی و بیان	rhetoric
معرفت شناسی نازل	*gnosologia inferior*
معقول	universal
معلوم	object
معماری شاعرانه	poetic architecture
معناشناسی	semantics
معنی، مفهوم	sense
مفهوم کلی	universal
مفهومی، معنای	connotation
مقاله	essay
مکافات درخور	poetic justice
منبع جویی	source hunting
موسیقایی	melic
موسیقی تفسیری	program music
موضوع	subject
مناسبت	*convenance*
من عندی	arbitrary
مواسات	decorum
مُهَذَّب	polite
میان پرده	intermezzo

ن

نام آوایی	onomatopoeia
نامتعین	indeterminate
نبوغ	*ingenium*
نبیّ شاعر	*poeta vates*
نزاکت	decorum, propriety, *bien séance*
نظر پردازی	speculation
نظریه‌پردازی	theorizing
نقاشانه	picturesque painterly
نقاشی ادبی	literary painting
نقاشی تمثیلی	allegorical painting
نقاشی متوالی، نقاشی مسلسل	progressive painting
نقاشی موضوعات تاریخی	history painting
نقد بارور	productive criticism
نقد حکمی	judicial criticism
نقد نو	New Criticism
نقشمایه	motif
نقیضه	parody
نکته‌سنجی	wit
نماد	symbol
نمادنگاری	hieroglyphics
نمود	appearance
نموداری	emblematic
نمونهٔ نوعی	type
نوحه	dirge
نوع	type
نوع ادبی	genre
نوعی	typical
نوعیّت	typicality

و

واگرایی	divergence
وحدت احساس، وحدت شعور	unified sensibility
وحدت عمل	action, unity of
وحدتمند	unified
وزن	meter
وزن دوازده هجایی	hexameter
وزن ده هجایی	pentameter
وزن سُداسی	hexameter
وقف	caesura

ه

هجا	satire, syllable
هجویه	satire
هجویهٔ تأدیبی	punitive satire
همدلی	sympathy
هستی‌شناسی	ontology
همگرایی	convergence
همه‌منطقی	panlogism
هنجاری	normative
هنر	*technē*
هنر بدیهه‌سرایی	rhapsodic art
هنر تقلیدی	mimetic art
هنر شاعری	poetics
هنرهای کلامی	verbal arts
هیجان	passion, emotion
هیجان‌خواهی	emotionalism
هیکل	*Gestalt*

ی

یدرك ولا یوصف	*je ne sais quoi*

انگلیسی ـ فارسی

A

abstract انتزاعی

action عمل، کنش، کردار، سیر وقایع داستان یا نمایش

action, unity of وحدت عمل

adversarius رقیب، مدعی (در شعر هجایی)

aesthetic distance فاصلهٔ زیباشناختی

aesthetics زیباشناسی

agudeza → conceit

alexandrine مصراع دوازده هجایی

alexandrin ternaire الکساندرن سه جزیی

allegorical painting نقاشی تمثیلی

allegory تمثیل

analogon rationis شبه عقلی

Ancients متقدمان

antico-manie کهن شیدایی

antiquarian کهن پژوه

antiquarian spirit روحیهٔ کهن پژوهی

appearance نمود

appreciation ارزیابی ذوقی

arbitrary من‌عندی

archaism کهن خواهی، کهن گرایی

archetype کهن الگو

artistry صنعتگری

associationism مشرب اصالت تداعی

authoritarian حجت‌مآب، حجت پسند

authority حجیت

aut prodesse aut delectare یا مفید بودن یا لذت بخشیدن (هوراس)

auto sacramental نمایشنامه‌های دینی اسپانیایی

B

bien séance → decorum

blank verse شعر سپید

blessed, the خجستگان

book reviewing کتاب گزاری

C

caesura وقف

catachresis استعارهٔ درهم

catharsis پالایش، تزکیه، تلطیف

character شخصیت داستانی یا نمایشی

closed couplet فرد، بیت مستقل

closed form شکل بسته

code رمزگان

comédie larmoyante	کمدی سوزناک
complication	گره‌افکنی
composition	ترکیب‌بندی
conceit	مضمون
concettists	مضمون‌پردازان
concetto → conceit	
concrete	انضمامی، محسوس
congruity	تجانس
conjectural history	تاریخ فرضی
condensed conceit	مضمون فشرده
connotation	معنای مفهومی
content	محتوا
convenance	مناسبت، تناسب
convention	عرف
convergence	همگرایی
couplet	بیت مزدوج
courtly love	عشق روحانی، عشق مهذّب
craftsmanship	صنعتگری

D

daimones	خدای درون
dainos	نوعی مرثیه لاتو یایی
decorum	مساوات، مواسات، آداب‌دانی، نزاکت
denotation	معنای مصداقی
design	طرح
detached	فاصله‌دار
device	شگرد
diction	سیاق کلام، گزینش واژه
didactic	پندآموز
dirge	نوحه
discordia concors	تنافر هماهنگ شده
disinterested satisfaction	ارضای فارغ از غرض انتفاعی
dissociation of sensibility	گسستگی احساس، گسستگی شعور
divergence	واگرایی

E

eclecticism	بهگزینی
elegy	مرثیه
elevated style	سبک فخیم، اسلوب فخیم
emblematic	نموداری
emotionalism	هیجان‌خواهی، مشرب اصالت عاطفه
empiricism	تجربه‌مداری
enjambement	مصراع موقوف
Enlightenment	(عصر) روشنگری
enthusiasm	شور، شوق
entities	ذوات
epic	حماسه، حماسی
epigrams	کلمات قصار
epistemology	نظریهٔ شناسایی
essay	جستار، مقاله
Eumenides (Furies)	الاهگان انتقام
euphony	تلایم حروف و کلمات
exemplar	مثل اعلا
exemplification	تمثل
extended conceit	مضمون گسترده
extrovert	برونگرا، برون‌نگر

F

fabling	قصه‌پردازی
farce	مضحکه

fatalism	قَدَری‌مشربی
fiction	داستان
figures	صناعات
figures of speech	صناعات‌ادبی
florilegium	گلچین
folk poetry	شعر قومی
form	شکل
formal	صوری
formalist	صورت‌پرست
fruitful moment	لحظهٔ مثمر
furor poeticus	شوریدگی شاعرانه، شور شاعری

G

genetic	تکوینی
genre	نوع ادبی
geometric spirit	روحیهٔ هندسی
Gesamtkunstwerk	اثر هنری جامع
Gestalt	گشتالت، هیکل
gnosologia inferior	معرفت‌شناسی نازل

H

hermeneutics	علم تأویل
heroic couplet	بیت مُصَرّع ده هجایی
heterocosmic	دگرسامان
hexameter	وزن سداسی، دوازده هجایی
hieroglyphics	نمادنگاری
historicism	مشرب اصالت تاریخ
historicity	اصالت تاریخی
history of ideas	تاریخ تطوّر اندیشه‌ها
history painting	نقاشی موضوعات تاریخی
homeopathic cure	معالجهٔ بمثل
humor	مطایبه، فکاهه

I

idea	مثال، صورت ذهنی، تصویر ذهنی
idealism	آرمان‌خواهی
illusion	پندار، وهم
illustration	مثال
image	صورت خیالی
imagery	صور خیال
imagination	خیال، تخیل
imagistic	تصویرگرایانه
imitation	تقلید
impersonal	غیرشخصی
impressionism	مشرب اصالت تأثیر
incongruity	عدم تجانس
indeterminate	نامتعین
influx	جریان درونسوی
ingenium	نبوغ
inner form	شکل درونی
inner sense	حس درونی
inspiration	الهام
inspired fools	مجانین مُلهَم، عقلای مجانین
intellectual	فکری، عقلی
intellectual archetype	کهن‌الگوی فکری
intellectual intuition	شهود عقلی
interior model	الگوی درونی
intermezzo	میان‌پرده
intrigue	گیرودار
introvert	درون‌نگر، درونگرا
intuition	شهود، اشراق
invention	ابداع
ironic detachment	فاصلهٔ طنزآمیز

irony	طنز

J

je ne sais quoi	لابدرك ولا يوصف
judicial criticism	نقد حکمی

L

linear form	شکل خطی
literary painting	نقاشی ادبی
living shape	قالب زنده
lyric	غنایی، تغزّلی

M

magnus parens	نیای بزرگ
Märchen	داستان پریان، داستان پریوار
measure	رکن عروضی
medium	وسیلهٔ بیان
melic	موسیقایی
metaphor	استعاره، مجاز
meter	وزن
methodical	روشمند
metrical patterns	بحور عروضی
Middle High German	آلمانی فصیح میانه
mime	لال بازی، بازیگر
mimesis	تقلید، محاکات، بازنمایی
mimetic art	هنر تقلیدی
miniature	ریزنقش
Moderns	متجددان
monologue	تك گویی
motif	مایه، نقشمایه
Muses	سروشان
mysterium tremendum	رازسترگ
mythos	افسانه، طرح

N

naive	ساده
necessity	بایستگی، ضرورت
New Criticism	نقد نو
nonvisual imagination	تخیل غیر بصری
normative	هنجاری
numbers	بحور عروضی

O

object	معلوم، عین، متعلَّق
objective correlative	معادل عینی
Old High German	آلمانی فصیح کهن
onomatopoeia	نام آوایی
ontology	هستی شناسی
open couplet	بیت موقوف
open form	شکل باز
organic	سازمند
organicism	نظریهٔ سازمندی
organon	ارغنون، دستگاه فکری منسجم
outward	برونسوی
oxymoron	استعارهٔ عنادیه

P

painterly form	شکل نقاشانه
panlogism	همه منطقی
pantomime	لال بازی
paradigm	الگو
paradox	باطلنما، خلاف مشهور، خلاف عرف
parody	نقیضه، نظیرهٔ هجو آمیز

R

rationalism	خردمداری، خردپژوهی، خردگرایی
«reconciliation of opposites»	«سازش اضداد»
referential	ارجاعی
representation	بازآفرینی، بازنمایی
retrospective	گذشته‌نگر
rhapsodic art	هنر بدیهه‌سرایی
rhetoric	ریطوریقا، خطابه، معانی و بیان، بدیع
rhetorical colors	آرایشهای بدیعی
rhythm	آهنگ
riddle	لُغز

S

satire	هجو به، هجا، شعر هجایی
self-expression	حدیث نفس
semantics	معناشناسی
sense	معنی، مفهوم، شعور
sensibility	شعور، احساس
sentimental	مصنوع [در کاربرد شیلر]
sentimentalism	مشرب اصالت احساس، مشرب احساساتیگری
«similitude in dissimilitude»	«تشابه در عدم تشابه»
source hunting	منبع‌جویی
speculation	نظرپردازی
spontaneity	صرافت طبع
spontaneous	ارتجالی
stanza	بند [در شعر]
stress	تکیه
particularity	جزئیت
passion	هیجان
pastoral	شبانی، شعر شبانی
pathetic	رقت‌انگیز
pathos	رقت
pentameter	شعر ده‌هجایی
personification	تشخیص
persuasion	اقناع
philology	لغت‌شناسی
picturesque	نقاشانه، جنبه تصویری
plot	طرح، طرح و توطئه
poeta vates	نبیّ شاعر، رسول ـ شاعر
poetic architecture	معماری شاعرانه
poetic justice	مکافات درخور
poetic madness	جنون شاعری
poetics	بوطیقا، فن شعر، هنر شاعری
poietes	شاعر («سازنده»)
polite	مهذّب
pregnant moment	لحظهٔ بردار
prescriptive	تجویزی، حکمی
primitivism	بدوی‌پسندی
productive criticism	نقد بارور
program music	موسیقی تفسیری
progressive painting	نقاشی مسلسل، نقاشی متوالی
propriety → decorum	
proportion	تناسب
pseudo-epic	حماسی‌نما
psychic distance	فاصلهٔ روانی
punitive satire	هجویهٔ تأدیبی
purposeless purposiveness	غائیت فارغ از غایت

structure ساختار
style سبک، اسلوب
stylized اسلوبی شده، اسلوبمند
subject موضوع، عالِم
sublime شکوهمند، فاخر
substitution زحاف
supersensuous فوق حسی
syllable هجا
symbol نماد
sympathetic imagination خیال همدلانه
sympathy همدلی

T

taste ذوق
technē هنر، صناعت
tempered تلطیف شده
tenor مستعارٌله
theorizing نظریه‌پردازی
tone لحن
triplet بند سه مصراعی مقفا
type نوع، نمونهٔ نوعی، سنخ
typical امر نوعی
typicality نوعیت
typology گونه‌شناسی

U

unified وحدتمند
unified sensibility وحدت احساس
universal جهانشمول، معقول، مفهوم کلی
universality کلیت
utile dulci سودمند و خوش آیند (هوراس)
ut pictura poesis شعر همانند نقاشی (هوراس)

V

vehicle مستعارٌمنه
verbal arts هنرهای کلامی
verisimilitude راستمایی

W

wit ذکا، فریحه، طبیت، نکته‌سنجی

فهرست نامها

آ

آتنودوروس: ۲۱۸.
آت‌وی، توماس: ۸۲، ۹۷.
آرنولد، متیو: ۱۰۰ب، ۲۶۱، ۲۸۸.
آرنیم، آخیم فون: ۲۷۱، ۲۸۴.
آمپر، ژان ژاك: ۲۸۱.

الف

ادلن ← دوبینیاك
ادیسن، جوزف: ۷۲، ۷۵، ۱۴۱ب، ۱۴۷، ۱۵۸، ۱۶۱، ۱۶۲، ۱۹۶، ۱۹۷، ۱۹۸، ۲۰۴، ۲۱۱.
ارتیلیا، آلونسو: ۷۳، ۷۴.
ارسطو: ۳۷، ۴۰، ۴۱، ۴۹، ۵۰، ۵۱، ۵۲، ۵۳، ۵۶، ۵۷، ۵۸، ۶۰، ۱۲۷، ۱۵۵، ۱۶۳، ۱۶۷، ۱۶۹، ۱۷۱، ۱۹۰، ۱۹۴، ۱۹۵، ۲۰۳، ۲۰۴، ۲۱۴، ۲۲۴، ۲۲۶، ۲۲۸، ۲۲۹، ۲۳۱، ۲۳۲، ۲۳۴، ۲۳۵، ۲۳۹، ۲۴۶، ۲۴۷، ۲۵۰، ۲۵۹، ۲۷۸، ۲۹۷، ۳۱۰.
اریستوفان: ۱۰۳، ۲۱۴، ۳۰۲.
اریوستو، لودویکو: ۵۹، ۷۳، ۸۵، ۸۶، ۱۵۱، ۱۷۲، ۱۸۲، ۱۹۱، ۱۹۷، ۲۱۳، ۲۲۱، ۲۵۵، ۳۰۰.
اسپالتی، جوزپه: ۱۹۲.
اسپنس، جوزف: ۲۲۱.
اسپنسر، ادمند: ۴۱، ۱۳۹، ۱۵۳، ۱۷۲، ۱۸۱، ۱۸۲، ۱۸۳، ۲۳۶، ۲۵۰، ۲۵۱.
استال، آن لوئیز ژرمن، مادام دو: ۶۵، ۶۸، ۱۱۲، ۱۲۲، ۱۲۴، ۲۸۱.
استراوینسکی، ایگورفدورویچ: ۱۸۴.
استرن، لارنس: ۱۳۱، ۲۳۷، ۲۶۴، ۲۶۵، ۲۷۹، ۳۰۶.
اسکات، سروالتر: ۲۲۳، ۲۸۷.
اسکالیژر، ژول سزار: ۵۶، ۷۸، ۲۰۲.
اسکودری، ژرژ دو: ۵۶.
اسمابلی، ژوزف پ: ۱۱۷ ب.
اسمولت، توبایس جرج: ۲۱۲.
اسمیت، ادم: ۱۶۲.
اسمیت، ادمند: ۱۲۸.
اسپان: ۱۱۳، ۱۲۰، ۱۲۲، ۱۷۱، ۱۷۲، ۱۷۶، ۱۷۷، ۱۸۰، ۱۹۳، ۱۹۴، ۱۹۵، ۲۳۹، ۲۴۱، ۲۴۶، ۲۵۱، ۲۵۲، ۲۵۴، ۲۵۶، ۲۶۱.
اشتولبرگ، فریدریش لئوپولد، کنت: ۲۳۵.
اشیل: ۸۳، ۱۰۰، ۱۰۲، ۱۲۸، ۲۱۴، ۲۲۲، ۲۲۶، ۲۵۱.
اکرمان، یوهان پتر: ۲۶۲، ۲۶۵ب، ۲۷۳ب، ۲۷۷ب.
اکنساید، مارك: ۱۴۱.
اگیلبی، جان: ۱۵۸.
الفیری، ویتوریو: ۱۲۳، ۱۹۱ـ۱۹۲.
الوسیوس، کلود: ۹۴، ۱۱۶.
الیسن، آرچیبالد: ۱۶۲، ۱۶۳.
الیوت تی. اس: ۳۵ـ۳۶، ۳۷، ۱۸۴، ۲۱۲، ۲۹۹، ۳۱۶.

انگر، ژان اوگوست دومینیك: ۲۲۶.
اونفرید: ۲۵۸.
اوربید: ۵۴، ۱۰۲، ۱۱۹، ۱۲۸، ۲۱۶، ۲۳۰، ۳۰۱.
اوگوستینوس قدیس: ۲۸۱.
اولشلیگر، آدام: ۲۷۱.
اونگر، رودولف: ۲۴۲.
اوید (پوبلیوس اوویدیوس ناسو): ۶۶، ۳۰۷.
ایمرمان، کارل: ۲۸۶.

ب

باتلر، سمیوئل: ۷۶، ۱۳۳.
بارتی، جوزپه: ۱۷۲ پ، ۱۹۳، ۱۹۵ـ۱۹۹.
بارنز، جاشوا: ۱۲۷.
بازول، جیمز: ۱۴۲، ۱۴۵، ۱۵۱.
بالده، یاکوب: ۲۴۵، ۲۵۸.
بالزاك، اونوره‌دو: ۲۲۳.
بالزاك، گونزدو: ۶۳ پ.
بان بن، جان: ۱۵۸.
باومگارتن، الکساندر گوتلیب: ۶۲، ۲۰۱ـ۲۰۳، ۲۰۵، ۲۰۶.
بایرون، جرج گوردون، لرد: ۴۵، ۲۸۶، ۲۸۷.
بتینلی، ساوریو: ۱۹۲ـ۱۹۳.
بتو، شارل: ۶۳، ۲۰۵.
برادلی، ای. سی: ۱۶۹.
براون، جان: ۱۷۹ـ۱۸۰، ۱۸۲، ۲۴۰، ۲۴۶.
براون، سرتامس: ۱۳۸.
برایتینگر، یوهان یاکوب: ۱۸۸ پ، ۲۰۴.
برك، ادمند: ۴۴، ۱۴۲، ۱۴۴، ۱۵۸، ۱۶۲، ۱۶۵، ۱۶۹، ۲۲۶.
برگسون، هانری: ۱۳۴.
برتاس، یاکوب: ۲۳۱.
برتانو، کلمنس: ۲۷۱، ۲۸۴.
برتینی، جووانی لورنتسو: ۴۲.
بروکس، پرتولدهابریش: ۲۳۱.
برونتیر، فردینان: ۱۸۰.
برونو، جوردانو: ۵۶.
یکاریا، چزاره: ۱۹۲.
بل، پیر: ۷۶ پ، ۱۰۱.
بلر، هیو: ۱۵۶، ۱۶۲، ۱۶۶، ۱۶۹، ۱۷۱، ۱۷۴، ۱۷۷، ۱۹۳، ۲۴۰، ۲۵۲.
بلك مور، ریچارد: ۱۵۳.
بلك ول، تامس: ۳۹، ۱۰۹، ۱۷۱، ۱۷۷، ۲۰۴، ۲۰۵، ۲۴۰.
بلوری، جووانی بی‌یترو: ۱۳۴، ۱۵۷ پ.
بلیك، ویلیام: ۳۹، ۱۶۱، ۱۶۵.
بلینسکی، ویساریون گریگوریوویچ: ۲۹۵.
بنتلی، ریچارد: ۱۹۰.
بندا، ژولین: ۱۹۱.
بنکس، جان: ۲۱۱، ۲۱۴.
بوالو، نیکولا: ۵۹، ۶۸، ۷۱، ۷۶ پ، ۸۱، ۸۶، ۱۰۲، ۱۰۳، ۱۱۱، ۱۱۳، ۱۱۴، ۱۱۹، ۱۵۰، ۱۷۱.
بوتبی، هیل: ۱۴۳.
بوتروك، فریدریش: ۶۸، ۲۸۹.
بوچر، سمیوئل هنری: ۲۳۴.
بودمر، یوهان یاکوب: ۱۸۸، ۲۰۴ـ۲۰۵، ۲۱۵.
بورکهارت، یاکوب: ۳۰۰.
بورگر، گوتفرید اوگوست: ۲۳۵، ۲۵۱، ۲۹۷، ۳۰۲ پ، ۳۰۳، ۳۱۴.
بوزنکت، برنارد: ۱۹۲.
بوسونه، ژاك بنینی: ۷۶ پ، ۸۶، ۱۵۰، ۱۹۵.
بوفون، ژرژ لویی لکلر (کنت دو): ۱۰۹.
بوکاتچو، جووانی: ۱۵۱، ۱۹۶، ۱۹۷.
بوم، ویلهلم: ۲۹۵ پ.
بومانت، فرانسیس: ۲۱۱، ۲۲۲.
بومارشه، پیر اوگوستن کارون دو: ۱۱۷، ۱۱۸.
بومه، یاکوب: ۱۲۰ پ، ۲۳۷.
بونه، شارل: ۴۴.
بونور، بی‌بر دومینیك: ۶۲، ۶۳.

بیتی، جیمز: ۱۶۲، ۱۶۳، ۱۷۱، ۱۷۴.
بیکن، فرنسیس: ۱۱۰، ۱۷۴، ۲۳۹.
بینی، والتر: ۱۹۷ پ.

پ

پاتریتسی، فرانچسکو: ۱۹۰.
پاتنام، جرج: ۱۹۰.
پاتنام، ریچارد: ۱۹۰.
پارینی، جوزپه: ۱۹۱.
پاسکال، بلز: ۷۶ پ، ۷۹، ۸۶، ۱۲۳.
پامفرت، جان: ۱۵۳.
پترارك (فرانچسکو پترارکا): ۵۲ پ، ۱۲۷، ۱۵۱، ۱۹۳، ۱۹۷، ۲۵۵.
پراتی، دکتر جوآکینو دو: ۱۸۹.
پرایس، یوودیل: ۱۶۴
پرابر، متیو: ۶۸.
پرسی، تامس: ۱۶۷، ۱۷۳، ۱۷۸، ۱۹۳، ۲۳۹، ۲۴۰، ۲۴۲، ۲۵۰، ۲۵۳.
پرو، شارل: ۷۳.
پلوتارك: ۲۲۳.
پلوتوس، تیتوس ماکیوس: ۸۵، ۱۰۳، ۲۱۵، ۲۷۰پ.
پلینی (گایوس پلینیوس سکوندوس، مهتر): ۲۱۸.
پو، ادگار آلن: ۳۹.
پوپ، الگزاندر: ۳۶، ۵۰، ۵۱، ۷۲، ۷۶، ۸۱، ۱۰۳، ۱۰۹، ۱۱۳، ۱۲۸، ۱۴۰، ۱۴۲، ۱۴۳، ۱۴۵، ۱۴۶، ۱۵۰، ۱۵۳، ۱۵۴، ۱۶۰، ۱۷۱، ۱۷۴، ۱۸۱، ۱۸۲، ۱۹۳، ۱۹۸، ۲۰۴، ۲۱۲، ۲۲۱، ۲۳۷، ۲۴۰، ۲۵۷.
پوپلمان، دانیل آدام: ۴۲.
پولیدوروس: ۲۱۸.
پیکاسو، پابلو: ۱۸۴.
پیندار: ۵۸، ۱۳۴ پ، ۱۴۱، ۱۷۴، ۲۳۶، ۲۵۷، ۲۵۸.

ت

تاسو، تورکواتو: ۷۳، ۸۴، ۸۶، ۱۰۱، ۱۱۳، ۱۵۱، ۱۷۲، ۱۷۳، ۱۸۲، ۱۹۱، ۱۹۸، ۳۰۵.
تاسیت (کورنلیوس تاسیتوس): ۱۰۲، ۱۹۵.
تالستوی، لئو: ۸۴، ۱۱۹، ۱۳۱، ۲۲۳.
تامسن، جیمز: ۹۶، ۲۱۱، ۲۲۱، ۲۵۷، ۲۹۸.
ترنس (پوبلیوس ترنتیوس): ۱۰۳، ۲۱۵.
تروبله، نیکولا: ۱۱۴.
تریسینو، جان جورجو: ۷۳.
تسلتر، کارل فریدریش: ۲۶۴ پ.
توکولو، لودوویکو: ۶۲ پ.
تمپل، سر ویلیام: ۷۱، ۱۷۶.
تن، ایپولیت: ۲۵۶، ۲۹۵.
تورو والسن، برتل: ۲۰۷.
توریچلی، اوانجلیستا: ۱۲۲.
تیبولوس، آلبیوس: ۸۵.
تیت، الن: ۳۷ پ، ۱۴۹ پ.
تیرابوسکی، جیرولامو: ۶۷، ۲۵۷.
تیریت، تامس: ۲۵۰.
تیشباین، ویلهم: ۲۷۳.
تیك، لودویگ: ۲۸۹، ۳۰۶.
تیلر، جرمی: ۱۳۸.

ج

جانسن، بن: ۴۱، ۲۱۱.
جانسن، دکتر سمیوئل: ۳۸ پ، ۴۱، ۴۵، ۶۴، ۶۹، ۱۲۵ـ۱۵۴، ۱۵۵، ۱۵۶، ۱۶۴، ۱۷۰، ۱۹۵، ۱۹۶، ۱۹۷، ۱۹۸، ۲۱۲، ۲۳۴، ۲۳۷، ۲۵۳، ۲۵۸؛ هنر در حکم زندگی، ۱۲۵؛ سوءظن نسبت به جنبهٔ ساختگی در داستان، ۱۲۷؛ صمیمیت، ۱۲۷؛ دربارهٔ

اسطوره، ۱۲۸؛ در تمثیل و شعر تبانی، ۱۲۹؛ اخلاق مداری او، ۱۳۰؛ واقعگرایی او، ۱۳۱؛ گرایش به کلاسیسم، ۱۳۲؛ تاکید بر کلیت، ۱۳۳؛ شعرای متافیزیکی، ۱۳۳، ۱۴۳؛ گرایش ما به امور خاص، ۱۲۷؛ واقع نمایی و اخلاق مداری و گرایش به امور انتزاعی، ۱۳۵؛ حمله به قواعد، ۱۳۵؛ امر وهمی در نمایش، ۱۳۶؛ ترازی کمدی، ۱۳۷؛ سبک و سیاق کلام، ۱۳؛ امر زیبا، شکوهمند ورقت انگیز، ۱۴۲؛ ذوق و خواننده، ۱۴۴؛ نبوغ و ابداع، ۱۴۵؛ تخیل، ۱۴۵؛ صور خیال، ۱۴۶؛ استعاره در آثار شعرای متافیزیکی، ۱۴۷؛ تعریف ذکای متافیزیکی، ۱۴۸؛ تشبیه، ۱۴۸؛ نظرش در بارهٔ شعردینی، ۱۴۹؛ ادبیات بیگانه، ۱۵۰؛ علاقه به ادبیات متقدم انگلیس، ۱۵۱؛ زندگی شاعران، ۱۵۲؛ نظرش در بارهٔ تطوّر شعر انگلیسی، ۱۵۳؛ مقام او در تاریخ ادبی انگلیس، ۱۵۴.

جرارد، الگزاندر: ۱۵۹.

جفری، فرانسیس لرد: ۱۶۳.

جونز، سرویلیام: ۱۶۵، ۱۷۵.

جیمز، هنری: ۲۲۳.

چ

چاسر، جفری: ۱۳۱، ۱۵۱ـ۱۵۲، ۱۸۳، ۲۵۰، ۲۵۱، ۲۵۴

جزاروني، ملکیوره: ۱۹۳ـ۱۹۵، ۲۴۱، ۲۵۲.

جسترفیلد، فیلیپ دورمر: ۴۵.

چلینی، بن ونوتو: ۱۹۷، ۲۸۱.

چوا، توماسو: ۳۸ ب.

د

داسابوسکی، فئودورمیخائیلوویچ: ۲۲۳.

داف، ویلیام: ۱۷۷.

دالامبر، ژان باتیست لورون: ۷۷، ۱۰۷، ۱۰۸.

دان، جان: ۴۱.

دانته، الیگیری: ۵۲، ۷۳، ۸۵، ۱۱۳، ۱۲۳، ۱۵۱، ۱۸۳، ۱۸۹، ۱۹۱، ۱۹۳، ۱۹۴، ۱۹۶، ۱۹۸، ۱۹۹، ۲۰۴، ۲۲۲، ۲۴۶، ۲۵۱، ۲۵۴، ۲۵۵.

دانیل، سمیونل: ۱۷۹، ۱۹۰.

داوید، ژاك لویی: ۲۰۷، ۲۲۶.

دتوش، فیلیپ نریکودو: ۲۱۳.

درایدن، جان: ۳۶، ۵۰، ۵۲، ۵۸، ۶۱، ۶۸، ۷۵، ۱۳۴، ۱۴۰، ۱۴۲، ۱۴۴، ۱۴۸، ۱۵۱، ۱۵۲، ۱۵۳، ۱۵۴، ۱۶۷، ۱۷۴، ۱۸۲، ۱۹۸، ۲۱۰، ۲۱۲، ۲۳۷، ۲۶۲، ۲۷۰، ۲۷۶، ۲۷۷.

دکارت، رنه: ۴۴، ۱۱۰، ۱۸۷، ۲۰۱.

دموستن: ۱۱۳، ۱۹۵.

دنم، جان: ۱۴۷، ۱۴۸، ۱۵۳.

دنیس، جان: ۵۰، ۵۵، ۵۶، ۶۱.

دنیس، میکائیل: ۲۴۱، ۲۴۶، ۲۵۲.

دوبو، ژان باتیست: ۶۱، ۶۲، ۶۳، ۱۱۱، ۱۹۴، ۲۰۵، ۲۰۶، ۲۲۴، ۲۲۶.

دوبینیاك، فرانسوا ادلن، آبه: ۵۲، ۷۱، ۱۱۴، ۲۱۴، ۲۴۳.

دوسانکتیس، فرانچسکو: ۱۸۷، ۲۹۵.

دوفرنوا، شارل آلفونس: ۱۳۴.

دووگا، لوبه: ۸۴، ۱۱۴، ۱۹۸، ۲۱۳.

دیدرو، دنی: ۳۹، ۶۴، ۶۵، ۶۹، ۸۹ـ۱۰۵، ۱۰۷، ۱۱۶، ۱۱۷، ۱۱۸، ۱۲۱، ۱۲۴، ۱۴۳، ۱۷۵، ۲۱۳، ۲۲۶، ۲۳۴، ۲۴۱، ۲۵۹، ۳۰۲: تغییر در نظریهٔ او، ۸۹: نظرهای متقدم در بارهٔ درام، ۹۰: طبیعتگرایی و هجان جویی، ۹۱: دربارهٔ زبان انشا و اشاره، ۹۳:

درباره زبان دوران متقدم، ۹۳؛ نمودارنگاری، ۹۴؛ شعر غنایی و توصیفی، ۹۵؛ نظریهٔ او دربارهٔ درام خانوادگی، ۹۷؛ تقلید از طبیعت و زیبایی، ۹۷؛ نظریه خلاف عرف دربارهٔ بازیگر، ۹۸ به بعد؛ تاتیر تئاتر، ۹۹ـ۱۰۰؛ متقدمان، ۱۰۱؛ تراژدی یونان، ۱۰۲؛ کمدی، ۱۰۳؛ تراژدی فرانسویان، ۱۰۳؛ شکسپیر، ۱۰۴؛ ریچاردسن، ۱۰۴.

ر

رابله، فرانسوا: ۷۶.
رابوتن، بوسی دو: ۱۲۸.
راین، رنه: ۵۰.
راچستر، جان ویلمت: ۶۸، ۷۶.
راسین، ژان: ۵۲، ۵۴، ۷۶، ۷۷، ۷۸، ۸۰، ۸۱، ۸۶، ۱۰۰، ۱۰۳، ۱۰۴، ۱۱۳، ۱۱۴، ۱۱۵، ۱۱۹، ۱۲۸، ۱۵۰، ۱۹۱، ۱۹۳، ۱۹۸، ۲۱۳، ۲۲۸، ۲۲۹، ۲۳۰، ۲۴۳.
رافائل (رافاللو سانتسیو): ۲۰۷، ۲۲۲.
راکان، هونورا، مارکی دو: ۸۱.
رامبراند، هارمنسون وان رین: ۱۰۲، ۲۶۳.
رانکه، لئوپولد: ۲۴۴.
رابمر، تامس: ۵۰، ۵۳، ۵۶، ۸۴، ۱۳۷.
رحیمی، مصطفی: ۳۱۷ ب.
رنو، لویی: ۱۱۸ ب.
رنولدز، سرجاشوا: ۱۳۴، ۱۶۱، ۱۶۳ـ۱۶۴، ۱۶۵، ۱۸۳.
رو، نیکولاس: ۱۳۵، ۱۴۳.
روبنس، پترپاول: ۲۶۳.
روت، فریدریش: ۲۳۸.
روسو، ژان باپتیست: ۷۶ ب.
روسو، ژان ژاک: ۸۶، ۱۰۷ـ۱۰۹، ۱۱۶، ۱۱۸، ۱۲۱، ۱۲۴، ۱۵۰، ۱۵۱، ۱۶۳، ۱۸۰، ۱۹۰، ۱۹۷، ۱۹۸، ۲۰۶، ۲۴۱، ۲۶۲، ۲۸۱، ۳۰۵، ۳۰۶، ۳۰۷.
رولان، رومن: ۱۰۸.
رومی، جلال الدین: ۲۸۰.
رونسار، پی یردو: ۱۱۲.
ریتسن، جوزف: ۱۷۳.
ریچاردسن، سمیوئل: ۴۵، ۹۱، ۹۲، ۱۰۳، ۱۰۴، ۱۱۱، ۱۱۷، ۱۳۱، ۱۴۳، ۱۵۲، ۱۶۰، ۱۷۴، ۱۹۶، ۲۱۲، ۲۳۷، ۲۵۷، ۲۷۶، ۳۰۹.
ریچاردسن، ویلیام: ۱۶۸.
ریختر، یوهان پاول فریدریش (ژان پل): ۲۴۲، ۲۸۳، ۲۸۹، ۳۰۶.
ریو، کلارا: ۱۷۴.
ریوارول، آنتوان دو: ۸۴، ۱۲۲، ۱۲۳ـ۱۲۴.

ز

زرین کوب، عبدالحسین: ۳۱۰ ب.
زولا، امیل: ۴۲.
زولگر، کارل ویلهلم فردیناند: ۳۸، ۲۹۵.

س

سادولتو، جاکوپو: ۲۱۸.
سارتر، ژان پل: ۳۱۷.
سافو: ۳۷ ب، ۲۵۱.
سروانتس، میگوئل دو: ۱۵۰، ۲۱۲، ۲۱۴، ۲۳۷، ۲۵۵، ۳۰۶.
سقراط: ۹۳، ۱۶۰، ۲۳۹.
سنت اورمون، شارل دو: ۷۳، ۷۴.
سنت بوو، شارل اوگوستن: ۱۱۶، ۱۲۴، ۲۴۲، ۲۶۱، ۲۸۸.
سن لامبر، ژان فرانسوا دو: ۹۶.
سن مارتن، لویی کلود: ۱۲۰، ۱۲۱.
سونیفت، جاناتان: ۷۲، ۷۶، ۱۰۳، ۱۳۱، ۲۵۷، ۳۰۶.
سوفوکل: ۹۲، ۱۰۲، ۱۰۸، ۱۱۳، ۱۱۴، ۲۱۰.

۲۱۴، ۲۱۸، ۲۴۶، ۲۵۱، ۲۵۳، ۲۵۵، ۲۶۳.
سیدنی، سرفیلیپ: ۴۱، ۵۵.
سیرون: ۹۲ پ، ۱۱۳، ۱۶۳، ۲۴۹.
سیسموندی، ژان شارل لئونارسیموند دو: ۶۸.
سینتسبری، جرج: ۸۶، ۲۰۹، ۲۴۲، ۲۸۷، ۲۸۸.

ش

شا، جرج برنارد: ۱۳۱.
شابلن، ژان: ۱۷۲پ، ۲۵۹.
شاتوبریان، فرانسوا رنه: ۴۵، ۱۲۴، ۲۴۳.
شانسیون، ژان ماری: ۱۲۰.
شرر، ادمون: ۱۱۶.
شفتسبری، انتونی اشلی کوپر: ۶۴، ۹۸، ۱۳۴، ۱۴۱، ۱۵۷، ۱۶۰، ۱۶۳، ۱۹۲، ۲۰۲، ۲۰۷، ۲۲۶، ۲۴۰، ۲۴۷، ۲۶۳، ۲۹۴، ۲۹۵.
شکسپیر، ویلیام: ۵۰، ۵۳، ۷۱، ۷۲، ۷۴، ۷۵، ۷۷ـ۸۰، ۸۲، ۸۴، ۸۵، ۹۷، ۱۰۰، ۱۰۳، ۱۰۴، ۱۰۹، ۱۱۱، ۱۱۳ـ۱۱۴، ۱۱۷، ۱۲۰، ۱۲۳، ۱۲۴، ۱۲۵، ۱۲۶، ۱۳۰، ۱۳۱، ۱۳۳، ۱۳۴، ۱۳۵، ۱۳۶، ۱۳۷، ۱۳۸، ۱۴۰، ۱۴۱، ۱۴۳، ۱۴۵، ۱۴۶، ۱۵۰، ۱۵۲، ۱۵۵، ۱۶۳، ۱۶۶، ۱۶۷، ۱۶۸، ۱۶۹، ۱۷۰، ۱۷۵، ۱۷۸، ۱۸۱، ۱۹۷، ۱۹۸، ۱۹۹، ۲۰۱، ۲۰۳، ۲۰۶، ۲۱۰، ۲۱۱، ۲۱۵، ۲۱۶، ۲۱۷، ۲۲۲، ۲۳۱، ۲۳۵، ۲۳۶، ۲۳۷، ۲۳۸، ۲۳۹، ۲۴۶، ۲۴۷، ۲۵۰، ۲۵۱، ۲۵۲، ۲۵۳، ۲۵۴، ۲۵۷، ۲۵۹، ۲۶۲، ۲۶۳، ۲۶۴، ۲۶۵، ۲۶۶، ۲۷۷، ۲۸۲، ۲۸۹، ۳۰۰، ۳۰۱، ۳۰۲، ۳۰۹، ۳۱۱، ۳۱۲؛ نمایشنامه‌ها: *آنتونی وکلئوپاترا*، ۱۳۶؛ *کوریولانوس*، ۱۳۷، ۲۴۷؛ سیمبلین، ۲۶۶؛ هملت، ۷۲، ۷۵، ۷۷، ۱۳۷، ۱۶۳، ۱۶۸، ۲۱۰، ۲۳۶، ۲۷۶، ۳۰۱؛ هنری پنجم، ۷۷، ۱۳۹؛ هنری ششم، ۱۶۶؛ هنری هشتم، ۱۲۶؛ *تراژدی قیصر*، ۷۲، ۷۵پ، ۸۲، ۹۲پ، ۲۰۳، ۳۱۱؛ *شب سه*، ۷۷، ۱۳۰، ۱۳۴، ۱۶۸، ۲۱۰، ۲۳۶، ۲۵۳، ۲۷۶، ۳۰۱، ۳۱۰؛ مکبث، ۷۷، ۹۳، ۱۳۹، ۱۴۷، ۱۵۳، ۱۶۳، ۲۳۶، ۲۵۳، ۲۷۷ پ، ۳۰۱، ۳۱۰؛ معامله بمثل، ۱۳۰؛ *رؤیای شب نیمهٔ تابستان*، ۱۴۶؛ *اتللو*، ۵۰، ۵۳، ۷۵ پ، ۷۷، ۱۱۳، ۱۱۴، ۱۳۰، ۲۱۰، ۲۳۶، ۲۵۳؛ *ریچارد دوم*، ۱۳۹؛ *ریچارد سوم*، ۲۱۰، ۲۲۲، ۲۳۱، ۲۳۳، ۲۳۶؛ *رومئو وژولیت*، ۷۷، ۱۱۷، ۱۳۰، ۲۱۰، ۲۳۶، ۲۷۷، ۲۸۲؛ *طوفان*، ۱۱۳، ۱۴۶، ۱۶۸؛ *تیمون آتنی*، ۱۲۶.
شلابرماخر، فریدریش: ۲۸۹.
شلگل، اگوست ویلهلم: ۳۷، ۳۹، ۶۸، ۲۰۸، ۲۱۴، ۲۴۲، ۲۵۷، ۲۷۲، ۲۸۱، ۲۸۲، ۲۸۶، ۲۹۰، ۲۹۴، ۲۹۵، ۲۹۸، ۳۰۶، ۳۱۷، ۳۱۸.
شلگل، فریدریش: ۳۸، ۳۹، ۶۸، ۱۹۲، ۲۰۸، ۲۱۴، ۲۴۲، ۲۵۷، ۲۷۲، ۲۸۱، ۲۸۲، ۲۸۶، ۲۹۰، ۲۹۴، ۲۹۵، ۲۹۸، ۲۹۹، ۳۰۶، ۳۱۷.
شلگل، یوهان الیاس: ۲۰۳، ۲۰۴، ۲۰۵، ۲۰۶، ۲۰۸.
شلی، پرسی بیش: ۳۶، ۱۵۶.
شلینگ، فریدریش ویلهلم یوزف: ۳۷، ۳۸، ۳۹، ۲۷۲، ۲۷۳، ۲۸۹، ۲۹۰، ۲۹۵، ۲۹۷، ۳۱۷.
شندوله، شارل ژولین: ۱۲۴.
شنیه، آندره: ۱۲۲ـ۱۲۳.
شوپنهاور، آرتور: ۲۸۹.
شومل، یوهان گوتلیب: ۲۶۴.
شیلر، فریدریش ویلهلم یوزف فون: ۳۷، ۶۹، ۱۰۵، ۱۷۰، ۱۸۸، ۲۰۷، ۲۰۸، ۲۱۵، ۲۴۲، ۲۴۴، ۲۴۹، ۲۵۹، ۲۶۱، ۲۷۲، ۲۷۴، ۲۷۶، ۲۸۱، ۲۸۲، ۲۸۶، ۲۸۹، ۲۹۰، ۲۹۴ـ۳۱۸؛ پیشینیان او، ۲۹۴؛ زیباشناسی او، ۲۹۵؛ استقلال هنر، ۲۹۶؛ نظریهٔ شعری، ۲۹۶؛ دربارهٔ شعر ساده ومصنوع، ۲۹۷ به بعد؛ وجوه احساس، ۲۹۸؛ دربارهٔ گونه، ۲۹۹؛ دربارهٔ یونانیان، ۳۰۰؛ شکسپیر، ۳۰۱؛ امر احساسی، ۳۰۱؛ دربارهٔ بورگر، ۳۰۲؛ شعر مردم‌پسند، ۳۰۲؛ مخاطبان شاعر امروز، ۳۰۳؛ گونه، ۳۰۴؛ رمانتیکها، ۳۰۶؛ هولدرلین، ۳۰۶؛

هجا، ۳۰۶؛ مرثیه، ۳۰۷؛ ایدیل، ۳۰۷؛ کمدی فاخر، ۳۰۸؛ تراژدی، ۳۰۹ به بعد؛ نمادها و هنرهای آرمانی، ۳۱۱؛ بنگفتار او بر عروس مسینا، ۳۱۲؛ شاعران حماسی، ۳۱۲؛ وحدت میان هنرها، ۳۱۳؛ شعر غنایی، ۳۱۴؛ شعر دربارهٔ مناظر، ۳۱۴؛ شعر فلسفی، ۳۱۵؛ زبان، ۳۱۵؛ سهم ناخودآگاه در روند آفرینش، ۳۱۵ـ۳۱۶؛ اهمیت و نفوذ او، ۳۱۷ـ۳۱۸.

ف

فارك ور، جرج: ۲۱۱، ۲۱۳.
فردریك كبیر: ۴۶، ۸۴، ۳۱۳.
فرگسن، ادم: ۱۸۰.
فلتن، هنری: ۱۹۰.
فلچر، جان: ۲۱۱، ۲۲۲.
فلكسمن، جان: ۲۲۶.
فلوطین: ۵۵، ۱۵۷ ب.
فنلون، فرانسوا دوسالیناك دولاموت: ۶۲، ۶۸، ۷۶، ۸۱، ۱۰۳، ۱۱۳، ۱۵۰.
فوبینی، ماریو: ۱۸۷، ۱۹۷؛ ب.
فوری یل، كلود: ۲۸۴.
فوسكولو، اوگو: ۱۹۴.
فونتنل، برنارلو بوویه دو: ۷۶ ب، ۹۳، ۱۱۴، ۱۹۰، ۲۴۸.
فیشته، یوهان گوتلیب: ۳۸ ب، ۲۹۰.
فیشر، فریدریش تئودور: ۲۸۹.
فیلدینگ، هنری: ۱۱۳، ۱۱۷، ۱۳۱، ۱۷۴، ۲۵۷، ۳۰۶.

ك

كاستل وترو، لودوویكو: ۵۲.
كالدرون، پدرو: ۱۱۴، ۱۹۸، ۲۱۴، ۲۷۶، ۲۷۷، ۲۷۸، ۲۸۴.
كالوین، جان: ۱۰۷، ۱۵۰، ۲۱۵ ب.
كاله‌پیو، پی‌ترو دی: ۱۸۸، ۲۰۴.
كالینز، ویلیام: ۱۵۴، ۱۷۴.
كامونئس، لوئیش ته: ۷۳، ۷۴، ۱۰۱، ۱۱۳.
كانت، امانوئل: ۱۵۹، ۲۰۶، ۲۱۷، ۲۴۰، ۲۴۷، ۲۷۹، ۲۸۹ـ۲۹۴، ۲۹۵، ۲۹۶، ۳۰۹، ۳۱۱، ۳۱۳، ۳۱۵.
كانگریو، ویلیام: ۷۲، ۱۰۳، ۱۴۴.
كانوورا، آنتونیو: ۲۰۷.
كاولی، ابیرهم: ۱۲۷، ۱۳۱، ۱۳۴، ۱۴۱، ۱۴۸، ۱۴۹، ۱۵۳، ۲۵۷، ۲۵۸.
كپلر، یوهانس: ۱۲۲.
كربیون، پروسپه: ۱۱۵.
كرشیم بنی، جووانی ماریو: ۶۷.
كرنی، پیر: ۵۲، ۵۶، ۵۷، ۶۰، ۷۶ ب، ۷۷، ۷۸، ۸۰، ۸۱، ۸۳، ۱۰۳، ۱۱۴، ۱۱۷، ۱۵۰، ۱۶۳، ۱۹۸، ۲۱۰، ۲۱۴، ۲۱۵، ۲۲۷، ۲۲۸، ۲۲۹، ۲۳۱، ۲۶۳، ۲۶۵، ۳۱۰.
كرنی، توماس: ۲۱۱، ۲۱۳، ۲۳۰.
كروچه، بندتو: ۳۸ ب، ۳۹، ۶۲ ب، ۱۳۴، ۱۸۷ ب، ۱۸۹، ۲۲۲، ۲۹۰، ۳۱۶، ۳۱۷.
كروبتسر، فریدریش: ۲۷۳.
كلاریون (كلر ژوزف لری، موسوم به): ۱۰۰.
كلایست، اوالد كریستیان فون: ۲۲۱، ۳۰۷، ۳۱۵.
كلایست، هاینریش فون: ۲۷۰، ۲۷۷.
كلوپشتوك، فریدریش گوتلیب: ۶۴، ۱۸۸ ب، ۲۰۵، ۲۱۶، ۲۴۶، ۲۵۱، ۲۹۷، ۳۰۷.
كمبل، جرج: ۱۳۴، ۱۶۴، ۱۶۹.
كندیاك، اتی بن بونّودو: ۹۴، ۱۰۹ ب، ۱۲۰ـ۱۲۱، ۱۹۰، ۲۴۶.
كورّجو، آنتونیو آلگری دا: ۱۶۴.
كولریج، سمیوئل تیلر: ۳۷، ۳۸ ب، ۳۹، ۴۰، ۴۳، ۶۴، ۱۵۶، ۱۶۹، ۱۸۹، ۱۹۰، ۲۰۶، ۲۴۲، ۲۹۵، ۳۱۷
كولمن، جرج، مهتر: ۱۰۳، ۲۱۱.

کونلو، آنتونیو: ۲۱۴.
کونینتیلیانوس، مارکوس فابیوس: ۴۱، ۱۶۴.
کیتس، جان: ۱۶۳.
کیرکگور، سورن: ۲۴۰.
کیمز، هنری هیوم، لرد: ۷۷، ۱۵۶، ۱۵۹، ۱۶۴، ۱۶۵_۱۶۶، ۱۶۹، ۱۷۰، ۱۷۱، ۱۷۶، ۲۰۶.
کینگ، ادوارد: ۱۲۷، ۱۲۹.
کیو، فیلیپ: ۷۶ ب، ۸۱.

گ

گاروه، کریستیان: ۲۲۴.
گالیله، گالیلئو: ۱۲۲.
گراسیان، بالتازار: ۳۸ ب، ۶۳ ب.
گراوینا، جان وینچنتسو: ۱۸۷، ۱۸۹، ۱۹۱، ۱۹۴.
گرستنبرگ، هاینریش ویلهلم: ۴۶، ۲۱۶، ۲۱۷، ۲۳۶_۲۳۷، ۲۴۳.
گروبل، یوهان کنراد: ۲۷۹.
گروفیوس، آندرناس: ۲۰۳.
گری، ناصس: ۱۲۸، ۱۳۴، ۱۳۸، ۱۴۷، ۱۵۳، ۱۵۴، ۱۷۴، ۱۷۶، ۱۷۸، ۱۷۹.
گریم، فریدریش ملکیور: ۱۱۶_۱۱۸.
گسنر، سولومون: ۱۱۸، ۲۶۵، ۳۰۷.
گوتشد، یوهان کریستف: ۴۵، ۱۱۸، ۲۰۱، ۲۰۳، ۲۰۴، ۲۰۸، ۲۱۰، ۲۱۵، ۲۸۶.
گوته، یوهان ولفگانگ فون: ۳۷، ۳۸، ۴۳، ۶۴، ۶۹، ۹۶، ۱۰۵، ۱۱۳، ۱۱۹، ۱۶۸، ۱۸۸، ۱۹۰، ۱۹۲، ۱۹۴، ۲۰۷، ۲۰۸، ۲۱۰، ۲۱۵، ۲۱۶، ۲۲۶، ۲۳۵، ۲۳۷، ۲۳۸، ۲۴۰، ۲۴۲، ۲۴۹، ۲۵۲، ۲۵۴، ۲۵۹_۲۸۸، ۲۹۶، ۲۹۷، ۲۹۸، ۲۹۹، ۳۰۱، ۳۰۴، ۳۰۵، ۳۱۲، ۳۱۳؛ گونهٔ جوان سرید هردر، ۲۶۲؛ سخنرانی دربارهٔ شکسپیر، ۲۶۲؛ دربارهٔ شکل هنری، ۲۶۳؛ گونهٔ کتابگزار، ۲۶۲؛ دربارهٔ هملت، ۲۶۵ به بعد؛ تغییرهایی از سفر ایتالیا، ۲۶۷؛ دربارهٔ اشعار او که به مناسبتهای مختلف سروده، ۲۶۸؛ هنر و طبیعت، ۲۶۸؛ تقلید، شیوه و سبک، ۲۶۹؛ قیاس سازمند، ۲۶۹؛ کلیت ـ معیارداوری، ۲۷۱؛ نماد و تمثیل، ۲۷۱؛ اسطوره، ۲۷۲؛ طبیعت شعر، ۲۷۳؛ انواع ادبی در حکم شکلهای طبیعی، ۲۷۴؛ حماسه و درام، ۲۷۴؛ درهم آمیختن انواع ادبی، ۲۷۵؛ قواعد و وحدتهای سه‌گانه، ۲۷۶؛ تئاتر، ۲۷۷؛ هنرمند و عامهٔ مردم، ۲۷۸؛ نظر ارسطو دربارهٔ تراژدی، ۲۷۸؛ تاثیر اخلاقی هنر، ۲۷۹؛ جارحوب اجتماعی ادبیات، ۲۸۰؛ روس تکوینی، ۲۸۰؛ دوره‌های ادبی و تقابل رمانتیکی ـ کلاسیکی، ۲۸۲؛ ادبیات جهانی، ۲۸۳؛ شعر فرمی، ۲۸۴؛ دربارهٔ نقد، ۲۸۴؛ بایرون، ۲۸۶؛ اسکات، ۲۸۷؛ مقام او در نقد، ۲۸۸.
گوگول، نیکولای واسیلیویچ: ۴۲.
گلدسمیت، الیور: ۱۴۶، ۱۷۶، ۱۹۹، ۲۶۴، ۲۶۵ ب.
گولدونی، کارلو: ۱۹۶، ۱۹۸، ۲۱۳، ۲۳۷، ۳۰۲.
گیلپین، ویلیام: ۱۶۴.

ل

لا، ویلیام: ۲۱۲.
لابرویر، ژان دو: ۱۵۰.
لافونتن، ژان دو: ۶۸، ۷۶ ب، ۸۰، ۸۱، ۸۶، ۲۵۹.
لاک، جان: ۴۴، ۹۴، ۱۵۷، ۱۹۷، ۲۰۱.
لامناردی‌یر، ژول دو: ۵۳، ۵۴.
لاموت، آنتوان اودار دو: ۶۶، ۷۱، ۷۶ ب، ۸۱، ۱۱۴.
لانسون، گوستاو: ۱۲۱ ب.
لانگر، سوزان: ۳۱۷.
لاوجوی، آرتر: ۲۴، ۴۷.
لاهارپ، ژان فرانسوا دو: ۴۵، ۱۱۰، ۱۱۲_۱۱۶.
لایب نیتس، گوتفرید ویلهلم فون: ۴۴، ۲۰۱، ۲۰۳، ۲۰۵، ۲۰۶، ۲۱۲، ۲۴۳، ۲۴۷، ۲۹۴.
لایزویتس، یوهان آنتون: ۲۱۶.
لسینگ، گوتهولدافرانیم: ۶۴، ۶۹، ۹۰، ۱۰۲، ۱۰۵، ۱۶۲، ۱۸۸، ۱۹۷، ۲۰۱، ۲۰۵، ۲۰۶،

۲۰۸_۲۳۲، ۲۳۴، ۲۳۵، ۲۴۰، ۲۴۵، ۲۵۳، ۲۵۵،
۲۵۹، ۳۰۰، ۳۰۹، ۳۱۰، ۳۱۱؛ مقام او در تاریخ،
۲۰۸؛ سبک او، ۲۰۹؛ نقد عملی او، ۲۰۹؛ شکسپیر،
۲۱۰؛ نویسندگان دیگر انگلیس، ۲۱۱؛ میلتن،
۲۱۲؛ نثر انگلیسی، ۲۱۲؛ ادبیات فرانسه، ایتالیا،
اسپانیا، ۲۱۳؛ ادبیات باستان، ۲۱۴؛ ادبیات آلمان،
۲۱۵؛ *گوته و استورم اوندرانگ*، ۲۱۶؛ شعر غنایی،
۲۱۷؛ لانوکون، ۲۱۸ به بعد؛ شعر توصیفی، ۲۲۱؛
رده‌بندی هنرها، ۲۲۲؛ درام در حکم نظام نشانه‌های
طبیعی، ۲۲۴_۲۲۵؛ هنرهای زیبا، ۲۲۵_۲۲۶؛
منابع لانوکون ۲۲۶؛ *مجلهٔ نمایشنامه‌شناسی
هامبورگ*، ۲۲۶ به بعد؛ ارسطو، ۲۲۸؛ نبوغ، ۲۲۹؛
احتمال، ۲۳۰؛ ترس و شفقت، ۲۳۱؛ ترازدی در
حکم توجیه خدا، ۲۳۲؛ خوبینی او، ۲۳۳.
لم، چارلز: ۱۶۹.
لناکس، شارلوت: ۱۵۲.
لنتس، یاکوب میکائل راینهولد: ۲۳۵.
لوبوسو، رنه: ۶۰، ۷۱، ۷۳، ۱۱۴، ۱۷۱.
لوت، رابرت: ۱۱۵، ۱۵۰، ۱۷۶، ۲۳۹.
لوتر، مارتین: ۲۱۵.
لوتورنور، پ. پ. اف: ۷۷، ۱۱۳.
لوساژ، الن رنه: ۲۱۲.
لوسیانوس: ۱۹۴.
لوکرتیوس، تیتوس: ۱۰۲، ۲۷۳.
لوگانو، فریدریش: ۲۱۵.
لونگینوس، دیونوسیوس کاسیوس: ۳۷ ب، ۴۱.
لیدگیت، جان: ۱۵۲، ۱۷۹.
لیلو، جرج: ۹۰، ۱۰۵، ۲۱۱، ۲۱۳.
لینه، کارل فون: ۴۴.
لئوپاردی، جاکومو: ۱۷۵.
لیوس، اف. آر: ۳۶.
لیویوس، تیتوس: ۲۴۹.

م

ماتیسون، فریدریش فون: ۲۹۷، ۳۱۴، ۳۱۵.
مارمونتل، ژان فرانسوا: ۱۱۰_۱۱۲، ۱۱۶.
مارو، کلمان: ۷۶ ب، ۱۱۲.
مارینو، جامباتیستا: ۱۹۹.
ماری ور، پیرکارله‌دوشامبلن دو: ۱۱۷، ۲۱۳.
مافئی، شیپیونه: ۱۰۰ ب، ۱۷۲ ب، ۲۱۳، ۲۲۹.
مالت، دیوید: ۱۴۱.
مالرب، فرانسوا: ۸۱.
مان، توماس: ۲۱۰ ب، ۲۲۳، ۲۸۹ ب.
مانتگیو، مری ورتلی: ۱۴۶.
متاستازیو، پیتروتراپاسی: ۸۳، ۱۹۴، ۱۹۷، ۲۵۸.
مرسیه، سباستیان: ۱۱۸_۱۱۹، ۲۶۳.
مکفرسن، جیمز: ۱۷۱، ۱۹۳، ۲۵۲.
مکنزی، هنری: ۱۶۸، ۲۶۷.
منتسکیو، شارل لویی، بارون دو: ۱۱۱
مندلسون، موزس: ۲۰۵_۲۰۶، ۲۱۲، ۲۱۸، ۲۲۷،
۲۹۲.
منگس، رافائل: ۱۹۱، ۱۹۲.
موتسارت، ولفگانگ آمادئوس: ۲۷۰.
موراتوری، لودوویکو آنتونیو: ۶۷، ۱۸۸.
مور، ادوارد: ۹۰، ۱۰۵.
مور، جان: ۱۷۴.
مورگان، موریس: ۱۶۸_۱۶۹.
موریتس، کارل فیلیپ: ۲۶۹_۲۷۰، ۲۹۶.
مولان، لویی: ۷۹.
مولیر، ژان باتیست پوکلن: ۶۰، ۶۸، ۷۶ ب، ۸۰، ۸۱،
۸۶، ۹۷، ۱۰۳، ۱۰۷، ۱۱۴، ۱۱۸، ۱۱۹، ۱۵۰،
۲۱۳، ۲۷۰، ۲۷۱، ۳۰۲.
مونتنی، میشل دو: ۹۴.
میکل آنژ (میکل آنجلو بوناروتی): ۱۶۴.
میلتن، جان: ۶۲، ۶۸، ۷۳، ۷۴، ۸۴، ۸۵، ۱۰۱،
۱۱۱، ۱۱۳، ۱۲۷، ۱۲۸، ۱۲۹، ۱۴۰، ۱۴۱، ۱۴۲،
۱۴۳، ۱۵۳، ۱۵۴، ۱۵۸، ۱۷۱، ۱۸۱، ۱۸۲، ۱۸۳،

۱۸۴، ۱۹۸، ۲۰۱، ۲۰۵، ۲۱۲، ۲۵۴، ۲۵۷، ۲۹۸، ۳۰۷.
میلتسیا، فرانچسکو: ۱۹۲.

ن

ناپلئون: ۴۵، ۱۱۶، ۱۲۲، ۲۸۳.
نادلر، یوزف: ۲۴۲.
نابت، ریچارد بین: ۱۷۰.
نجفی، ابوالحسن: ۳۱۷ ب.
نزون، ژاك آندره: ۹۶.
نووالیس (فریدریش فون هاردنبرگ): ۶۴، ۲۴۲، ۲۵۷، ۲۸۹، ۳۰۶.
نیچه، فریدریش: ۲۸۹ ب، ۳۰۰.
نیکولای، فریدریش: ۲۰۵، ۲۱۸، ۲۲۴، ۲۲۷.
نیکولینی، فاوستو: ۱۰۹ ب.
نیوتن، آیزك: ۴۴، ۱۲۲، ۱۴۵.

و

وانز، آیزك: ۱۴۹، ۱۵۳.
واربرتن، ویلیام: ۱۰۹ ب.
وارتن، تامس: ۶۸، ۱۷۲، ۱۷۳، ۱۷۷، ۱۸۱، ۱۸۲_۱۸۴، ۱۹۳، ۲۳۶، ۲۴۰، ۲۴۱، ۲۵۰، ۲۵۴.
وارتن، جوزف: ۱۳۴، ۱۳۸، ۱۴۶، ۱۶۴، ۱۶۸، ۱۷۴، ۱۸۱_۱۸۲، ۱۸۳، ۱۸۴.
والر، ادمند: ۷۶، ۱۴۹، ۱۵۳.
وایس، کورت: ۱۲۰ ب.
وب، دانیل: ۱۷۴.
ورد زورث، ویلیام: ۴۳، ۹۹، ۱۱۹، ۱۶۱، ۲۴۲، ۳۰۰، ۳۰۲.
ورنر، زاخاریاس: ۲۷۱.
ولان، سوفی: ۱۰۴.
ولتر (فرانسوا ماری اروئه): ۶۸، ۶۹، ۷۱_۸۷، ۹۴، ۹۷، ۱۰۱، ۱۰۳، ۱۰۴، ۱۰۷، ۱۱۰، ۱۱۱، ۱۱۲، ۱۱۳، ۱۱۴، ۱۱۵، ۱۱۶، ۱۱۸، ۱۲۳، ۱۲۴، ۱۳۶، ۱۳۷، ۱۴۴، ۱۵۰، ۱۹۲، ۱۹۴، ۱۹۷، ۱۹۸، ۱۹۹، ۲۱۰، ۲۱۲، ۲۱۳، ۲۱۵، ۲۲۸، ۲۲۹، ۲۳۰، ۲۳۹، ۲۵۹، ۲۷۶، ۳۰۷؛ *مقدمان و بیشرفت*، ۷۱؛ *جستار در باره شعر حماسی*، ۷۳؛ *نامه‌هایی در بارهٔ انگلیسیان*، ۷۴؛ *شکسپیر*، ۷۴؛ *کمدی انگلیسی*، ۷۵؛ *توب*، ۷۶؛ *نظرات بعدی او در بارهٔ شکسپیر*، ۷۷؛ *نظرات زیباشناختی*، ۷۹؛ *تناسب و ذوق*، ۸۰؛ *شعر و نظم*، ۸۰؛ *سطوح سبك*، ۸۱؛ *درام فرانسوی*، ۸۲؛ *نقد تاریخی او*، ۸۲؛ *نظرش در بارهٔ ذوق ملتها*، ۸۳؛ *میلتن*، ۸۵؛ *دانته و راسین*، ۸۵؛ *عشق به ادبیات و ایمان به سعر*، ۸۶.
ون برو، جان: ۱۰۳.
وود، رابرت: ۱۷۶، ۱۷۷.
وولف، فریدریش: ۱۹۴.
وولف، کریستیان: ۲۰۱، ۲۰۴.
وولف، ویرجینیا: ۱۴۴.
ویتروویوس، مارکوس: ۴۲.
ویته، ویلیام: ۲۹۵ ب.
ویچرلی، ویلیام: ۷۵، ۱۰۳.
ویرژیل (ویرجیلیوس مارو): ۶۶، ۷۱، ۷۸، ۸۰، ۸۱، ۸۵، ۱۰۱، ۱۰۲، ۱۰۴، ۱۰۸، ۱۱۱، ۱۱۳، ۱۲۲، ۱۲۷، ۱۷۱، ۱۹۱، ۱۹۲، ۱۹۳، ۲۱۸، ۲۱۹، ۲۲۲، ۲۴۹، ۲۵۴.
ویکو، جووانی باتیستا: ۳۹، ۶۷، ۹۳، ۱۰۹، ۱۷۱، ۱۸۸_۱۸۹، ۱۹۳، ۱۹۴، ۲۰۲، ۲۴۱، ۲۴۸، ۲۵۲.
ویلاند، کریستف مارتین: ۲۱۵، ۲۱۶، ۲۳۷، ۲۸۰.
ویلمن، ابل فرانسوا: ۶۸.
ویلوبی، ال. ای: ۳۰۲ ب.
وینکلمان، یوهان یواخیم: ۵۵، ۹۸، ۱۹۱، ۱۹۲، ۲۰۶_۲۰۸، ۲۱۸، ۲۱۹، ۲۲۲، ۲۴۰، ۲۶۷، ۲۷۱، ۳۰۰.

ه

هابز، تامس: ۱۵۶، ۱۵۷، ۱۶۶، ۱۷۱، ۱۷۴.

هاچسن، فرنسیس: ۱۴۱، ۱۵۷، ۲۱۲، ۲۹۲.
هارولد، بارون دو: ۲۵۲.
هاکینز، سرجان: ۱۲۶.
هاگساندروس: ۲۱۸.
هالر، آلبرشت فون: ۲۲۱، ۳۰۷، ۳۱۵.
هامان، یوهان گئورگ: ۳۹، ۴۶، ۱۹۰، ۲۳۷، ۲۳۸ـ۲۴۰.
هاینروت، یوهان کریستیان اوگوست: ۲۶۸.
هاینزه، یوهان یاکوب ویلهلم: ۲۰۸.
هاینه، هاینریش: ۲۸۶.
هبل، یوهان پتر: ۲۸۳.
هرت، الونیس: ۱۹۲.
هرد، ریچارد: ۱۷۱ـ۱۷۲، ۱۷۴، ۱۷۷، ۱۸۱، ۱۸۲، ۱۸۳، ۱۸۴.
هردر، یوهان گوتفرید: ۳۷، ۳۹، ۴۶، ۶۴، ۶۷، ۶۹، ۸۹، ۱۷۵، ۱۹۰، ۱۹۳، ۱۹۷، ۱۹۹، ۲۰۷، ۲۰۸، ۲۱۵، ۲۲۶، ۲۳۵، ۲۳۶، ۲۳۷، ۲۳۸، ۲۴۰ـ۲۶۰، ۲۶۲، ۲۶۳، ۲۶۵، ۲۶۶، ۲۶۷، ۲۸۴، ۲۸۶، ۳۰۳؛ بینشان او، ۲۴۰؛ سبک او، ۲۴۱؛ تأثیر او، ۲۴۲؛ مفهوم نقد نزد او، ۲۴۲؛ همدلی و نسبیت مداری، ۲۴۳؛ مفهوم تاریخ نزد او، ۲۴۴؛ نظرات او دربارهٔ زیباشناسی، ۲۴۵؛ لسینگ، ۲۴۵؛ ماهیت شعر، ۲۴۶؛ زبان، ۲۴۶؛ خاستگاههای شعر، ۲۴۷؛ شعر در حکم استعاره، ۲۴۸؛ تطور ادبیات، ۲۴۸؛ بازگشت به طبیعت، ۲۴۹؛ سنت کلاسیکی، ۲۴۹؛ ادبیات انگلیس، ۲۵۰؛ شعر قومی، ۲۵۱؛ اسبان، ۲۵۱؛ شکسپیر، ۲۵۲؛ در مقام مورخ ادبی، ۲۵۴؛ علل و اسباب اجتماعی ادبیات، ۲۵۶؛ طرح تاریخ ادبیات، ۲۵۷؛ ادبیات آلمان، ۲۵۸؛ ادبیات فرانسه، ۲۵۹؛ ارسطو، ۲۵۹ـ۲۶۰.
هریس، جیمز: ۲۲۶، ۲۴۰، ۲۴۵.
هرینگتن، سرجان: ۱۷۲ ب.
هزلت، ویلیام: ۳۱، ۱۶۳، ۱۶۹، ۱۹۲.
هگل، گئورگ ویلهلم فریدریش: ۲۴۰، ۲۷۳، ۲۸۹، ۲۹۰، ۲۹۱، ۲۹۳، ۲۹۵، ۳۰۸، ۳۱۷.
هلر: ۵۴، ۵۸، ۶۲، ۶۶، ۶۷، ۷۱، ۷۳، ۷۸، ۸۳، ۸۵، ۸۶، ۱۰۱، ۱۰۲، ۱۰۴، ۱۱۱، ۱۱۲، ۱۵۰، ۱۵۴، ۱۵۵، ۱۵۸، ۱۶۲، ۱۷۱، ۱۷۲، ۱۷۴، ۱۷۶، ۱۷۷، ۱۸۰، ۱۸۴، ۱۸۸، ۱۸۹، ۱۹۰، ۱۹۴، ۲۰۴، ۲۱۰، ۲۱۱، ۲۱۴، ۲۱۹، ۲۲۱، ۲۲۳، ۲۳۵، ۲۳۷، ۲۳۹، ۲۴۵، ۲۴۶، ۲۴۸، ۲۵۱، ۲۵۲، ۲۵۴، ۲۵۶، ۲۵۸، ۲۶۲، ۲۶۴، ۲۸۴، ۲۸۰، ۲۹۸، ۳۰۰، ۳۰۲، ۳۰۵.
هوراس: ۴۰، ۴۱، ۴۳، ۵۰، ۵۳، ۵۸، ۵۹، ۶۱، ۶۶، ۱۰۲، ۱۱۳، ۱۲۷، ۱۲۸، ۱۳۴، ۱۹۱، ۲۱۵، ۲۲۱، ۲۴۵، ۲۴۹، ۲۵۶، ۲۹۹.
هوفمان، ارنست تئودور آمادئوس: ۶۴.
هوگو، ویکتور: ۱۲۰، ۲۴۲.
هولبرگ، لودویگ: ۳۰۲.
هولدرلین، فریدریش: ۲۹۹، ۳۰۶.
هومبولت، ویلهلم فون: ۲۸۱، ۲۹۹.
هویزینگا، یوهان: ۳۱۷.
هیکز، جرج: ۱۵۱.
هیوز، جان: ۱۲۸.
هیوم، دیوید: ۱۴۴، ۱۵۸، ۱۵۹، ۱۶۲، ۱۷۰، ۱۷۶، ۱۷۷، ۱۹۴.

ی

یاکوبی، فریدریش هاینریش: ۲۳۸.
یالدن، تامس: ۱۵۳.
یانگ، ادوارد: ۷۲، ۱۰۳، ۱۲۳، ۱۴۱، ۱۴۶، ۱۶۰، ۱۶۹، ۲۴۰، ۲۵۷.
یروزالم، کارل ویلهلم: ۲۱۶.
یونگ، کارل گوستاو: ۳۱۷.
یوونالیس (دسیموس یونیوس ا): ۳۰۶.

فهرست موضوعی

آ

آرمانی کردن (زیبایی آرمانی، امر آرمانی): ۵۴، ۵۵، ۹۸، ۹۹، ۱۵۷، ۱۶۳، ۱۹۲، ۲۰۷، ۲۲۵، ۲۷۰، ۲۹۸، ۲۹۹، ۳۰۱، ۳۰۲، ۳۰۳، ۳۰۶، ۳۰۷، ۳۰۸، ۳۱۱، ۳۱۴.

آفرینش دنیایی دیگر (شعر دگرسامان): ۵۶، ۶۴، ۱۶۰، ۱۶۱، ۲۰۲، ۲۰۴، ۲۳۲، ۲۴۷، ۲۵۳، ۲۶۹.

الف

ابداع: ۵۱، ۱۲۲، ۱۲۳، ۱۴۵، ۱۴۶، ۱۸۲، ۱۸۸، ۲۳۰، ۲۳۷، ۲۳۹.

احتمال: ۵۲، ۱۳۳، ۲۰۳، ۲۲۹، ۲۳۱، ۲۳۴، ۲۳۹، ۲۵۹، ۲۷۶.

احساسگری: ۴۵، ۶۰، ۶۵، ۱۰۴، ۱۱۸ـ۱۱۹، ۱۴۳، ۱۶۹، ۱۷۰، ۱۷۱، ۱۷۵، ۲۳۷، ۲۶۴: نیز← هیجان خواهی.

ادبیات اسپانیایی: ۱۹۸، ۲۱۳، ۲۵۹.

ادبیات جهانی: ۱۷۴، ۲۸۳.

اسباب و لوازم خانه: ۷۳، ۱۵۹، ۱۷۲، ۱۸۳، ۱۸۴، ۳۰۵.

استعاره (صور خیال): ۳۷، ۳۸، ۵۷، ۱۱۵، ۱۲۲، ۱۲۷، ۱۲۸، ۱۲۹، ۱۶۶، ۱۷۴، ۲۲۴، ۲۲۵، ۲۴۶، ۲۴۷، ۲۵۵، ۲۷۲.

استعاره در شعر متقدم: ۳۸، ۳۹، ۱۰۸، ۱۱۰، ۱۷۴، ۱۸۸، ۲۰۴، ۲۲۵، ۲۳۶، ۲۳۹، ۲۴۶.

استقلال (خودمختاری) هنر: ۲۰۲، ۲۶۷، ۲۷۰، ۲۷۹، ۲۹۱؛ نزد کانت: ۲۹۲، ۲۹۴، ۳۱۵.

اسطوره‌شناسی (اسطوره): ۳۹، ۵۲، ۱۲۸، ۱۲۹، ۱۸۸، ۲۳۹، ۲۴۰، ۲۴۶، ۲۴۷، ۲۴۹، ۲۵۲، ۲۵۴، ۲۷۲، ۲۷۳، ۳۱۲.

اشتورم‌اوند درانگ: ۴۳، ۱۱۹ـ۱۲۰، ۱۸۴، ۲۰۶، ۲۱۶، ۲۳۵ به‌بعد، ۲۴۷، ۲۶۳، ۲۶۷.

اصالت (نبوغ اصیل): ۱۵۹، ۱۶۰، ۱۷۷، ۲۳۷، ۲۳۹، ۲۴۶، ۲۵۹، ۲۹۲، ۲۹۳.

اصول نظم (وزن، عروض): ۱۴۰، ۱۴۲، ۱۵۳، ۱۶۶، ۱۷۸، ۱۷۹، ۱۸۳، ۲۲۴، ۲۲۵، ۲۴۶.

اقلیم: وضع اقلیمی؛ محیط: ۱۷۵، ۱۷۶، ۲۵۶، ۲۸۰.

الهام در برابر صناعت: ۳۵، ۵۱، ۱۶۰، ۱۶۱، ۱۶۳، ۱۹۰، ۲۳۶، ۲۳۹، ۲۶۳، ۲۶۸، ۳۱۵: نیز← داروی.

امریدرك ولایوصف («آن»): ۵۹، ۱۷۲، ۲۳۶.

«اوده»: ۵۸، ۷۱، ۱۷۴، ۱۷۹، ۲۳۷، ۲۳۹، ۲۴۱، ۲۴۶.

«ایدیل»: ۲۹۸، ۳۰۵، ۳۰۶، ۳۰۷، ۳۰۸.

ب

بازیگری و بازیگران: ۹۸، ۹۹، ۲۲۷، ۲۳۲، ۲۷۵، ۲۷۶، ۲۸۲، ۲۸۳.

بدوی‌بسندی، بدوی جویی: ۹۳، ۱۷۱، ۱۷۷، ۱۷۸،

۱۷۹، ۱۸۸ـ۱۹۳، ۱۹۴، ۲۴۸، ۲۵۴.
بینش درونی هنرمند (الگوی درونی): ۵۵، ۹۰، ۹۸، ۱۰۵، ۱۵۷، ۱۶۳، ۲۰۷.

پ

پیشرفت: ۶۶، ۱۵۴، ۱۸۲، ۱۸۳، ۲۴۴؛ پیشرفت دوری: ۶۶، ۷۲، ۲۴۷، ۲۴۸؛ پیشرفت افول: ۵۵، ۱۵۴.
پیش رمانتیسم: ۳۹، ۴۶، ۱۵۵، ۱۵۶، ۲۴۰.

ت

تاریخ ادبی: ۶۵، ۶۷، ۶۸، ۸۳، ۱۱۶، ۱۵۱، ۱۵۲، ۱۵۶، ۱۷۹، ۱۸۰، ۱۸۲، ۱۹۳، ۲۰۸، ۲۴۲، ۲۴۷، ۲۵۴، ۲۵۵، ۲۵۶، ۲۵۷، ۲۵۸، ۲۵۹، ۲۸۲، ۲۹۰، ۲۹۷، ۲۹۸.
تأویل، علم: ۲۴۳.
تجربه، مشرب اصالت: ۴۴، ۹۱، ۹۵، ۱۵۸، ۱۵۹، ۱۹۱.
تجسم و تصور ذهنی (خیال بصری): ۱۶۱، ۱۶۴، ۲۱۲، ۲۲۳.
تحول در ادبیات: ۶۵، ۱۵۵، ۱۷۱، ۱۸۰، ۱۸۹، ۲۰۷، ۲۴۷، ۲۴۸، ۲۴۹، ۲۸۰، ۲۸۱، ۲۸۳، ۲۹۸.
تداعی: ۹۵، ۱۵۸، ۱۶۱، ۱۶۲، ۱۶۶.
تراژدی: ۳۹، ۵۷، ۶۰، ۹۷، ۱۶۳، ۱۶۷، ۱۶۹، ۱۷۰، ۱۸۰، ۱۸۱، ۱۸۷، ۱۹۴، ۲۰۶، ۲۱۸، ۲۲۶، ۲۲۷، ۲۲۸، ۲۲۹، ۲۳۰، ۲۳۱، ۲۳۲، ۲۳۳، ۲۳۴، ۲۳۶، ۲۵۹، ۲۷۵، ۲۷۸، ۲۹۰، ۲۹۴، ۳۰۸، ۳۰۹، ۳۱۰، ۳۱۱، ۳۱۲، ۳۱۳.
تراژدی خانوادگی: ۸۱، ۹۰، ۹۶، ۱۰۳، ۱۱۸، ۱۲۶، ۱۴۳، ۱۶۹، ۲۲۶، ۲۵۳.
تراژی کمدی: ۹۷، ۱۰۴، ۱۳۶، ۱۳۷، ۱۶۲، ۱۷۰، ۲۳۶، ۲۷۷.
تراژدی فرانسوی: ۴۱، ۸۱، ۸۲، ۹۰، ۹۱، ۱۰۳، ۱۱۳، ۱۱۴، ۱۱۵، ۱۱۷، ۱۱۸، ۱۸۷، ۱۹۸، ۲۱۳، ۲۱۷، ۲۲۸، ۲۲۹، ۲۵۳، ۲۵۹، ۲۶۳.
تراژدی یونانی: ۸۳، ۹۲، ۱۰۲، ۱۶۹، ۱۷۰، ۱۸۰، ۲۱۴، ۲۴۶، ۲۵۳، ۲۵۹، ۲۶۲، ۲۶۳، ۲۷۴، ۲۸۲، ۳۱۱.
ترانه ← غنایی، شعر غنایی.
ترجمه: ۸۰، ۸۱، ۹۶، ۱۵۴، ۱۹۹.
تزکیه: بالایش ← شفقت (رحم) و ترس.
تفرد، فردیت: ۶۵، ۶۷، ۱۳۳، ۱۳۴، ۱۶۰، ۱۶۴، ۱۷۵، ۱۸۰، ۱۹۲، ۲۰۲، ۲۶۷، ۲۸۳، ۳۰۲؛ نیز ← جزئیت.
تقلید از طبیعت: ۵۱، ۶۳، ۹۷، ۹۸، ۱۳۰، ۱۶۳، ۱۶۴، ۱۶۵، ۱۷۵، ۱۸۲، ۱۹۲، ۲۰۳، ۲۰۴، ۲۳۵، ۲۳۹، ۲۴۷، ۲۵۹، ۲۶۷، ۲۶۸، ۲۶۹، ۲۹۶، ۲۹۷، ۳۰۱، ۳۰۲.
تقلید از نویسندگان باستان: ۴۱، ۹۷، ۹۸، ۱۲۳، ۱۳۲، ۱۶۰.
تمثیل: ۳۹، ۱۱۵، ۱۲۳، ۱۲۶، ۱۲۸، ۱۷۲، ۱۸۹، ۲۰۵، ۲۰۷، ۲۲۰، ۲۳۹، ۲۴۷؛ نیز ← نماد (نمادگرایی).
تناسب (مواسات): ۵۳، ۵۴، ۶۶، ۷۹، ۸۶، ۱۲۲، ۱۳۷ـ۱۳۸، ۱۷۵، ۲۵۹.
تناظر (جهان اصغر ـ جهان اکبر): ۳۹، ۲۰۵، ۲۴۶، ۳۰۹.
توضیح علّی: ۴۳.
توهم، وهم (حضورآرمانی)، فریب، پندار واهی): ۹۰، ۱۳۶، ۱۳۷، ۱۶۶، ۱۷۰، ۱۹۵، ۱۹۷، ۲۰۳، ۲۰۶، ۲۳۶، ۲۵۳، ۲۷۵، ۲۹۳، ۲۹۵، ۳۱۲، ۳۱۳، ۳۱۷.
تئاتر: ۱۰۷، ۱۱۹، ۲۳۲، ۲۷۸، ۳۰۹.

ج

جزئیت (عینیت، محسوس بودن، وضوح): ۳۹، ۱۳۲، ۱۳۳، ۱۳۴، ۱۶۳، ۱۶۴، ۱۶۵، ۱۷۵، ۲۰۲، ۲۷۰، ۲۷۱، ۲۷۲، ۲۹۳، ۳۰۲، ۳۱۵.

جناس (بازی با کلمات): ۱۳۹، ۲۳۷.
جهان میهنی، مشرب: ۶۸، ۶۹، ۷۴، ۸۳، ۱۴۹، ۱۹۸، ۲۸۳، ۲۹۰.

ح

حدیث نفس: ۶۳، ۶۴، ۹۷، ۱۶۵، ۱۷۵، ۲۶۸.
حس اندیشی، حس گرایی: ۱۲۰، ۱۱۱، ۲۰۷، ۲۰۸، ۲۳۷، ۲۴۴، ۲۴۵، ۲۹۲.
حس تاریخی (دیدگاه): ۶۵، ۱۱۵، ۱۱۶، ۱۵۱، ۱۵۲، ۱۵۳، ۱۵۴، ۱۷۱، ۱۷۵، ۱۸۲، ۱۸۴، ۲۰۴، ۲۰۷، ۲۰۸، ۲۴۰، ۲۴۲، ۲۴۳، ۲۴۴، ۲۵۰، ۲۵۲، ۲۵۳، ۲۸۰، ۲۸۱، ۲۸۴.
حکم یا داوری اعصار: ۱۳۲_۱۳۳، ۱۴۲، ۱۴۴، ۱۵۷، ۱۵۸.
حماسه، حماسی: ۳۹، ۴۳، ۵۵، ۵۷، ۶۰، ۷۲، ۷۳؛ (ولتر): ۱۶۷، ۱۷۱، ۱۷۲، ۱۷۳، ۱۷۹، ۱۸۰، ۱۸۱، ۲۲۴، ۲۳۷، ۲۳۹، ۲۴۶، ۲۴۸، ۲۵۹، ۲۷۴، ۲۷۵، ۲۷۶، ۳۰۵، ۳۱۲، ۳۱۳، ۳۱۵؛ نیز ← همر، میلتن و جز آنها.
حماسهٔ عشقی: ۵۹، ۱۷۱، ۱۸۲؛ نیز ← استر، اریوستو، تاسو.

خ

خاستگاههای شعر: ۱۷۸، ۱۸۸، ۲۴۶، ۲۴۷.
خداشناسی استدلالی: ۵۶، ۲۳۳، ۲۵۳، ۳۰۹، ۳۱۰.
خردمداری، خردپژوهی: ۴۰، ۴۴، ۵۰، ۷۱، ۱۳۲، ۱۸۴، ۱۸۸، ۲۲۸.
خیال، تخیل: ۳۷، ۵۰، ۵۱، ۹۴، ۱۲۵، ۱۲۶، ۱۵۹، ۱۶۱، ۱۶۲، ۱۶۳، ۱۶۴، ۱۷۴، ۱۷۶، ۱۷۹، ۱۸۰، ۱۸۱، ۱۸۲، ۱۸۳، ۱۸۴، ۱۸۷، ۱۸۸، ۲۰۴، ۲۱۱، ۲۲۳، ۲۲۹، ۲۳۶، ۲۴۴، ۲۴۵، ۲۴۷، ۲۴۸، ۲۵۲، ۲۵۷، ۲۶۲، ۲۶۹، ۲۷۵، ۲۹۳، ۲۹۴، ۳۱۵؛ نیز ← خیال خلاق، تجسم ذهنی.
خیال خلاق (خلاقیت): ۵۶، ۶۴، ۱۲۴، ۱۴۵، ۱۵۹، ۱۷۲، ۲۳۵، ۲۳۷، ۲۳۹، ۲۶۳، ۲۶۷، ۲۶۸، ۲۹۶، ۳۱۴.
خیال همدلانه (هم‌دلی): ۱۶۱، ۱۶۲، ۱۶۹، ۱۷۰، ۱۷۱، ۱۷۵، ۲۲۵.

د

داوری، سهم آن در خلق ذوق: ۵۱، ۱۴۴، ۱۵۸، ۱۸۴، ۲۳۰، ۲۳۵، ۲۴۷؛ نیز ← الهام.
درام: ۱۶۸، ۲۲۳، ۲۲۴، ۲۳۷، ۲۷۴، ۲۷۵، ۲۷۶، ۲۷۷، ۲۷۸، ۳۱۲، ۳۱۳.
دگرسامان ← آفرینش دنیایی دیگر.

ذ

ذکاء، طبیت: ۳۶، ۳۷، ۴۱، ۱۴۸، ۱۸۱، ۲۵۸.
ذوق: ۴۰، ۴۵، ۵۱، ۶۲، ۷۹، ۸۲، ۱۱۱، ۱۱۴، ۱۴۴، ۱۵۷، ۱۵۸، ۱۵۹، ۱۶۱، ۱۹۴، ۱۹۹، ۲۰۶، ۲۷۶، ۲۹۲، ۳۰۰، ۳۰۳؛ جهانشمول: ۷۴، ۷۹، ۸۴، ۱۴۴، ۱۸۳، ۱۸۹، ۳۰۳؛ قومی: ۷۴، ۱۲۱، ۱۷۶، ۱۹۳، ۱۹۴، ۱۹۹، ۲۵۷، ۳۰۳.

ر

رمان (داستان): ۵۸، ۱۱۷، ۱۱۸، ۱۲۶، ۱۲۷، ۱۲۸، ۱۲۹، ۱۳۰، ۱۶۷، ۱۷۳، ۲۷۵، ۳۰۵، ۳۰۶، ۳۱۳.
رمانتیسم (رمانتیکی): ۳۵، ۳۶، ۳۷، ۳۹، ۴۴، ۴۵، ۱۵۵، ۱۵۶، ۱۸۷، ۱۸۸، ۲۴۰، ۲۷۳، ۲۸۱، ۲۸۹، ۲۹۸، ۳۰۶، ۳۱۷.
رمانسهای قرون وسطایی: ۱۲۹، ۱۷۳، ۱۷۴، ۱۷۸، ۱۸۳، ۲۲۹، ۲۵۰، ۳۰۶.
روح زمان: ۶۵، ۸۲، ۲۵۵، ۲۵۶.
ریطوریقا، خطابه، بدیع، معانی و بیان: ۳۶، ۴۰، ۴۱، ۶۱، ۱۶۵؛ نیز ← رفت، هیجان.

ز

زبان: ۳۸، ۹۴، ۹۵، ۱۴۸، ۱۸۹، ۱۹۵، ۱۹۷، ۲۰۲، ۲۲۴، ۲۴۶، ۲۴۸، ۳۱۵؛ فرانسه: ۴۶، ۸۴، ۱۲۳، ۲۴۹؛ آلمانی: ۲۴۹؛ زبان اساره: ۹۳، ۲۲۴؛ خاستگاههای زبان: ۱۰۸، ۱۲۱، ۱۲۳، ۲۴۰؛ نیز ← سیاق کلام، واژه‌گزینی.

زشتی در هنر: ۲۲۲.

زیباشناسی: ۴۴؛ نزد ولتر: ۷۹ به بعد؛ دیدرو: ۹۷؛ دکتر جانسن: ۱۴۲ به بعد؛ بریتانیایی: ۱۵۶ به بعد؛ نزد ویکو: ۱۸۹ و بعد؛ وضع این واژه توسط باومگارتن: ۲۰۲؛ نزد لسینگ: ۲۲۲ به بعد؛ هردر: ۲۴۴، ۲۶۳؛ کانت: ۲۸۹ به بعد؛ سیلر: ۲۹۵ به بعد؛ نیز ← ذوق، زیبایی، هنر و طبیعت، و جز آن.

زیبایی (زیبا): ۷۹، ۹۸، ۱۴۲، ۱۵۷، ۱۶۵، ۱۹۵، ۲۰۶، ۲۰۷، ۲۱۹، ۲۲۱، ۲۲۵، ۲۴۷، ۲۶۹، ۲۹۴، ۲۹۵، ۳۰۷.

س

ساده در برابر مصنوع: ۲۸۱، ۲۸۲، ۲۹۶، ۲۹۷ به بعد.

سازمند، نظر: ۳۷، ۴۴، ۵۶، ۵۷، ۶۴، ۱۱۱، ۱۶۰، ۱۶۸، ۱۶۹، ۲۳۱، ۲۴۸، ۲۶۸، ۲۶۹، ۲۷۰، ۲۷۱، ۲۷۴، ۲۸۲، ۲۹۲، ۲۹۳، ۲۹۶، ۳۰۴.

سبک: ۳۶، ۱۰۹، ۱۱۵، ۱۳۸، ۱۴۸، ۱۹۲، ۲۰۷، ۲۴۱، ۲۶۴، ۲۷۷، ۳۱۴؛ سطوح مختلف: ۸۰، ۱۳۸.

سیاست و ادبیات: ۱۱۹، ۱۷۶، ۱۹۱، ۲۵۶.

ش

شاعر، شاعر آرمانی: ۶۱، ۱۲۳، ۲۸۰؛ و اجتماع: ۳۰۱، ۳۰۶، ۳۱۲.

شاعران متافیزیکی: ۳۷، ۴۱، ۱۳۳، ۱۴۳، ۱۴۸، ۱۵۲ـ۱۵۳، ۲۵۸؛ نیز ← دان، کاولی.

شبانی: ۵۵، ۱۲۹، ۱۵۱، ۱۶۶، ۱۶۷، ۱۹۶، ۱۹۷، ۳۰۲، ۳۰۷.

شخصیت (آدم داستانی) بر صحنه یا در داستان: ۹۹، ۱۶۸، ۱۶۹، ۲۲۳، ۲۳۶، ۲۳۷، ۳۱۱.

شعر توصیفی (هشعر همانند نقاشی است»، نقاشی و شعر): ۴۳، ۹۵، ۱۴۸، ۱۶۱، ۱۶۳، ۱۶۴، ۱۶۶، ۱۸۱، ۲۰۲، ۲۱۲، ۲۱۴، ۲۱۸، ۲۲۰، ۲۲۱، ۲۲۲، ۲۲۶، ۲۴۵، ۳۱۴، ۳۱۵.

شعر در برابر نثر: ۳۶، ۸۰، ۱۰۸، ۱۷۹، ۲۲۴، ۲۳۷، ۲۴۶، ۲۸۴.

شعر دینی: ۱۱۵، ۱۴۹، ۱۵۰، ۲۰۵، ۲۳۸، ۲۳۹، ۳۱۲.

شعر طبیعت: ۶۷، ۱۷۷، ۱۸۸، ۱۸۹، ۱۹۰، ۱۹۳، ۲۳۷، ۲۵۲، ۲۵۴، ۲۶۰، ۲۶۲، ۲۶۳، ۲۶۷، ۳۰۰، ۳۱۴.

شعر ناب، شعر سره: ۱۸۱، ۱۸۲، ۳۱۲.

شفقت و ترس در درام: ۶۰، ۱۰۸، ۱۱۵، ۱۶۸، ۱۶۹، ۱۹۵، ۲۱۸، ۲۲۷، ۲۳۱، ۲۳۲، ۲۳۴، ۲۳۶، ۲۶۰، ۲۷۹، ۳۱۰، ۳۱۱.

شکل (شکل درونی) در برابر محتوا: ۳۷، ۵۶، ۵۷، ۷۹، ۱۲۲، ۲۶۳، ۲۶۴، ۲۶۵، ۲۹۶، ۳۰۵.

شکوهمند (فخیم): ۴۱، ۱۳۳، ۱۴۲، ۱۶۴، ۱۷۴، ۱۸۱، ۱۸۹، ۱۹۳، ۱۹۵، ۲۰۶، ۲۹۴، ۳۰۷، ۳۱۱.

شگفت‌انگیز، امر (اشباح، ساحره‌ها): ۸۲، ۱۴۷، ۱۵۰، ۱۵۹، ۱۷۱، ۱۷۲، ۲۰۵، ۲۰۶، ۲۱۰.

شمالی: ۱۷۶، ۱۷۷، ۱۷۸، ۱۷۹، ۲۳۶، ۲۵۳، ۲۵۶، ۲۵۷، ۳۰۴.

شیوه (شیوه‌گرایی): ۲۶۹.

ص

صراف طبع: ۹۲، ۲۳۵، ۲۳۷، ۲۹۹، ۳۰۲.

صفت ممیّز: ۱۹۲، ۲۵۹، ۲۶۴.

صمیمیت: ۹۶، ۱۲۷، ۱۷۵، ۱۸۱، ۱۹۱، ۱۹۷، ۲۶۴، ۲۶۸.

صوت در شعر: ۲۴۵، ۲۴۶، ۳۰۲.

صور خیالی ← استعاره.

ط

طبیعت زیبا: ۵۴، ۶۳، ۹۸، ۲۳۹، ۲۶۳.
طرح، طرح و توطئه: ۵۷، ۵۹، ۱۷۳، ۱۹۵، ۲۳۱، ۲۳۸، ۲۹۶.
طنز: ۳۶، ۳۷، ۳۸.

ع

عرفان: ۱۲۰، ۱۶۱، ۲۳۹، ۲۴۰.
علم و هنر: ۱۰۹، ۱۱۰، ۱۱۱، ۱۲۳.
عمومیت، کلیت (طبیعت عام): ۵۳، ۱۳۲، ۱۳۵، ۱۴۳، ۱۶۳، ۱۶۴، ۱۶۵، ۲۱۷، ۲۶۳، ۲۶۴، ۲۷۱، ۲۷۲، ۲۹۳، ۳۰۲، ۳۰۳، ۳۱۴، ۳۱۶.
عینی و ذهنی: ۳۵، ۲۴۴، ۲۶۸، ۲۶۹، ۲۷۲، ۲۸۱، ۲۸۲، ۲۹۲، ۲۹۸، ۲۹۹، ۳۰۲، ۳۰۶، ۳۰۸.

غ

غنایی: ۳۶، ۵۸، ۶۴، ۹۶، ۱۴۱_۱۴۲، ۱۶۷، ۱۷۴، ۱۷۵، ۱۷۹، ۲۱۷، ۲۲۳، ۲۲۶، ۲۳۹، ۲۴۶، ۲۵۲، ۲۵۹، ۲۷۴، ۳۱۴، ۳۱۵.

ف

فرهنگ قومی (شعر قومی): ۱۲۳، ۱۷۵، ۱۷۸، ۱۸۲، ۱۹۴، ۲۱۷، ۲۳۵، ۲۳۹، ۲۴۲، ۲۴۸، ۲۵۰، ۲۵۱، ۲۵۲، ۲۵۳، ۲۵۹، ۲۶۲، ۲۸۳، ۳۰۳.
فکاهه: ۱۷۱، ۲۱۰.
فلسفه و شعر: ۱۰۹، ۲۰۲، ۲۹۷، ۳۱۵.

ق

قافیه: ۸۱، ۱۲۱، ۱۷۹.
قرون وسطی، گرایش به: ۱۷۳، ۱۸۳، ۲۰۲، ۲۴۴، ۲۵۷.
قواعد (قوانین، عرفها): ۲۹، ۵۰، ۵۶، ۵۷، ۵۸، ۷۳، ۷۹، ۸۰، ۹۶، ۱۰۰، ۱۱۰، ۱۱۹، ۱۳۵، ۱۶۶، ۱۶۷، ۱۸۷، ۲۱۷، ۲۲۹، ۲۳۰، ۲۳۵، ۲۳۶، ۲۳۹، ۲۷۶، ۳۱۶؛ قواعد جهانشمول در برابر محلی: ۷۳، ۱۳۶، ۱۶۶، ۱۶۷.
قوانین ادبیات ← قواعد.

ک

کلاسیکی (کلاسیک): ۵۴، ۱۷۲، ۲۴۹، ۲۵۰، ۲۶۷، ۲۶۸، ۲۸۰، ۲۸۷، ۲۸۹، ۲۹۸، ۲۹۹، ۳۱۷؛ نیز ← نئوکلاسیسم.
کلیت، شمول: ۳۹، ۵۴، ۱۳۲، ۲۶۹، ۲۷۱، ۲۷۳، ۲۸۴، ۳۰۲، ۳۰۳، ۳۱۴، ۳۱۶.
کمدی (کمیکی): ۶۰، ۷۵، ۹۶، ۱۶۲، ۱۷۰، ۱۷۱، ۳۰۸.
کهن بزوهی: ۶۶، ۶۷، ۱۵۱، ۱۵۲، ۱۷۸، ۲۱۵، ۲۵۰، ۲۵۴.

گ

گونیکی: ۱۷۳، ۱۷۸، ۱۷۹، ۱۸۳، ۲۵۸، ۲۶۴.
گونه ← نوع ادبی و نوع.

ل

لذت: ۵۹، ۶۰، ۱۶۹، ۱۷۰، ۱۹۱، ۲۰۲، ۲۹۲، ۳۰۹.

م

متقدمان و متجددان، مناقشه: ۷۱، ۱۰۱، ۲۷۸، ۲۸۲، ۲۹۶، ۲۹۹.
مثال، به معنای کانتی: ۲۹۳، ۳۱۵.
مخاطبان ادبیات (خوانندگان): ۵۹، ۱۴۴، ۲۷۸، ۳۰۳.
مرثیه: ۲۹۸، ۳۰۵، ۳۰۶، ۳۰۷.
معیار دوگانه در شعر: ۶۶، ۱۸۲، ۱۸۳، ۱۸۴، ۲۴۰، ۲۸۴.

مکافات درخور: ۵۶، ۱۲۸.
ملت خواهی: ۴۶، ۶۸، ۱۷۵، ۲۴۲، ۲۵۰، ۲۵۱، ۲۶۳، ۲۸۰، ۲۸۱، ۲۸۴.
مواسات ← تناسب.
موسیقی (جنبهٔ موسیقایی): ۱۶۵، ۱۷۹، ۱۸۰، ۲۴۵، ۲۴۶، ۳۰۷، ۳۱۳، ۳۱۴.

ن

ناتورالیسم، طبیعت مداری: ۵۱، ۵۲، ۶۳، ۶۴، ۹۰، ۹۱، ۱۱۷، ۱۵۶، ۱۶۳، ۱۶۴، ۱۶۹، ۲۳۵، ۲۳۶، ۲۷۵، ۳۰۰، ۳۰۱، ۳۰۲، ۳۰۳، ۳۰۴، ۳۰۹.
نامتناهی و متناهی: ۳۰۱، ۳۰۶، ۳۰۷.
نبوغ: ۵۱، ۵۶، ۵۷، ۹۶، ۱۰۳، ۱۰۴، ۱۱۰، ۱۱۴، ۱۲۰، ۱۲۱، ۱۲۴، ۱۳۵، ۱۴۴، ۱۴۵، ۱۶۰، ۱۶۳، ۱۶۷، ۱۹۲، ۱۹۳، ۲۰۶، ۲۱۸، ۲۲۹، ۲۳۰، ۲۳۳، ۲۳۵، ۲۳۶، ۲۳۷، ۲۳۸، ۲۳۹، ۲۴۳، ۲۴۴، ۲۴۶، ۲۴۷، ۲۶۳، ۲۶۸، ۲۶۹، ۲۷۳، ۲۷۶، ۲۹۲، ۲۹۳.
نسبیت مداری، نسبی گرایی: ۴۹، ۶۵، ۷۲، ۷۹، ۱۴۲، ۱۴۴، ۱۵۳، ۱۵۷، ۱۵۸، ۱۷۶، ۲۴۳، ۲۴۴، ۲۶۰، ۲۸۶، ۲۸۸، ۲۹۲؛ نیز ← حس و دیدگاه تاریخی.
نشانه‌ها: من عندی در برابر طبیعی: ۲۲۴، ۲۴۶؛ مفهومی و مصداقی: ۹۴، ۹۵.
نظریه، رابطهٔ آن با کاربرد: ۴۰ به بعد.
نوع ← گونه، نوع ادبی.
نوعهای ادبی: ۵۶، ۵۷، ۵۸، ۶۴، ۱۱۸، ۱۱۹، ۱۲۰، ۱۲۱، ۱۲۲، ۱۶۶، ۱۶۷، ۱۸۰، ۱۸۱، ۱۸۲، ۱۸۷، ۲۲۳، ۲۲۴، ۲۳۰، ۲۳۲، ۲۳۶، ۲۴۴، ۲۴۷، ۲۵۴، ۲۵۹، ۲۷۴، ۲۷۵، ۲۷۶، ۲۹۰، ۲۹۷، ۲۹۸، ۳۰۵، ۳۱۰، ۳۱۳، ۳۱۷.
نوعی (نوع، گونه): ۵۲، ۵۳، ۹۷، ۹۸، ۱۳۲، ۱۳۳، ۱۶۳، ۲۴۴، ۲۷۱، ۲۷۳، ۲۹۸، ۳۱۱.
نقاشی و شعر ← شعر توصیفی.
نقد اجتماعی: ۴۴، ۵۶، ۸۳، ۱۱۱، ۱۱۲، ۱۱۶، ۱۲۲، ۱۷۶، ۱۷۸، ۲۷۶، ۲۸۰.
نقد روان‌شناختی: ۱۶۸، ۱۷۰، ۲۰۶.
نقد، نظریه: ۳۶ به بعد، ۱۲۳، ۱۳۵، ۱۵۹، ۱۶۵، ۱۷۵، ۱۷۸، ۲۲۹، ۲۴۰، ۲۴۲، ۲۴۳، ۲۴۴، ۲۶۵، ۲۸۵، ۲۸۶، ۲۹۰؛ از زیباییها و عیوب: ۱۱۳، ۲۴۳، ۲۸۵.
نماد (نمادگرایی): ۳۸، ۳۹، ۹۴، ۱۶۱، ۲۳۹، ۲۵۳، ۲۷۰، ۲۷۱، ۲۷۲، ۲۷۳، ۲۹۴، ۳۰۷، ۳۱۲، ۳۱۳، ۳۱۴، ۳۱۶؛ نیز ← تمثیل.
نمادنگاری: ۹۳، ۹۴، ۱۰۳، ۱۲۴.
نوافلاطونی، مشرب: ۳۷، ۵۵، ۹۸، ۱۳۴، ۱۵۶، ۱۵۷، ۱۶۳، ۱۹۱، ۲۰۶، ۲۳۷، ۲۴۰، ۲۹۴.
نئوکلاسیسیسم: ۳۵، ۳۶، ۳۷، ۳۹، ۴۹ به بعد، ۱۳۲، ۱۴۹.

و

واژه گزینی (سیاق کلام): ۳۶، ۱۳۸، ۱۳۹، ۱۴۹، ۱۵۳.
واقع گرایی، واقع مداری، رئالیسم: ۵۱، ۵۲، ۱۳۰، ۱۳۲، ۱۹۶، ۱۹۷، ۲۳۴، ۲۳۵، ۲۳۷، ۲۹۹.
وحدت، انواع هنرها: ۲۴۶، ۲۷۳، ۳۱۳؛ وحدت در خاستگاه هنرها: ۱۷۹، ۲۷۴.
وحدت (کل، تمامیت): ۳۶، ۳۷، ۱۶۸، ۱۶۹، ۱۷۳، ۱۹۳، ۲۰۲، ۲۰۵، ۲۳۳، ۲۳۶، ۲۵۳، ۲۶۲، ۲۶۳، ۲۶۴، ۲۶۵، ۲۶۹، ۲۷۰، ۲۷۱، ۲۷۲، ۲۹۴، ۲۹۶؛ نیز ← سازمند.
وحدتهای سه گانه (زمان، مکان، عمل): ۵۲، ۵۷، ۵۸، ۵۹، ۸۱، ۸۲، ۹۱، ۱۱۰، ۱۱۸ـ۱۱۹، ۱۳۶، ۱۵۵، ۱۵۸، ۱۶۶، ۱۶۷، ۱۷۰، ۱۹۷، ۲۰۳، ۲۲۹، ۲۵۲، ۲۵۳، ۲۵۴، ۲۵۹، ۲۶۲، ۲۶۳، ۲۶۴، ۲۷۵.
وضوح (پیچیدگی، غموض): ۸۰، ۹۴، ۱۲۳، ۱۶۲، ۱۶۵، ۲۰۲، ۲۵۹.

ه

هجویه، هجا: ۱۸۱، ۱۸۲، ۱۸۴، ۲۵۷، ۲۹۸، ۳۰۵.

۳۰۶، ۳۰۷، ۳۰۸.
همبستگی نوع بشر در حکم هدف هنر: ۱۱۹، ۳۱۰.
همسانی سرشت بشری: ۴۹، ۵۴، ۸۳، ۱۳۲، ۱۴۲، ۱۴۴، ۱۵۸، ۱۵۹، ۱۶۰، ۱۹۱.
هنر و اخلاق: ۵۹، ۱۰۱، ۱۰۷، ۱۰۸، ۱۱۹، ۱۳۰، ۱۳۱، ۲۷۹، ۲۸۰، ۲۹۵، ۳۱۵.
هنر و تاریخ: ۱۲۸، ۲۳۰، ۲۳۳، ۲۶۲.
هنر و حقیقت: ۱۲۶، ۱۲۷، ۱۴۶، ۱۸۳، ۱۸۷، ۱۸۸، ۲۳۴، ۲۸۲، ۳۰۵، ۳۱۰.
هنر و زندگی (داستان در برابر واقعیت): ۱۲۵، ۱۶۶، ۱۶۷، ۱۶۹، ۱۸۳، ۱۹۵، ۱۹۶، ۲۰۳، ۲۳۴.
هنر و طبیعت: ۳۷، ۵۱، ۵۳، ۱۳۵، ۱۴۶، ۱۸۱، ۲۶۸، ۲۶۹، ۲۷۰، ۲۷۱، ۲۷۲، ۲۷۸، ۲۸۰، ۲۸۲، ۲۸۷، ۲۸۸، ۲۹۲، ۲۹۳، ۲۹۵، ۲۹۹، ۳۰۰، ۳۰۴، ۳۰۷، ۳۱۴، ۳۱۷.
هیجان (رقت، امر رقت انگیز): ۶۰، ۶۱، ۱۴۳، ۱۶۵، ۱۶۶، ۱۶۹، ۱۷۴، ۱۸۱، ۱۹۴، ۱۹۵، ۲۳۱، ۲۳۴، ۲۳۹، ۳۱۰.
هیجان جویی (احساس، رقت در شعر): ۴۵، ۶۰، ۶۴، ۸۹، ۹۱، ۹۲، ۹۴، ۱۱۵، ۱۱۷، ۱۲۰، ۱۲۱، ۱۴۳، ۱۶۴، ۱۶۵، ۱۶۶، ۱۶۹، ۱۷۰، ۱۷۱، ۱۷۵، ۲۰۷، ۲۴۳، ۲۴۵، ۲۴۶.

ی

یادآوری در سکون: ۹۹، ۳۰۲.
یونانیان: ۲۹۹، ۳۰۰، ۳۰۱، ۳۰۴.

انتشارات نیلوفر

«برای نوشتن تاریخ نقد جدید اروپایی کسی را به صلاحیت آقای ولك سراغ ندارم... در اهمیّت این کتاب نمی‌توان تردید کرد. مجموعهٔ اسباب انتقادی و علمی که در آن به کار گرفته شده اعجاب‌آور است. تاریخ نقدی مانند آن وجود ندارد؛ هیچ اثر دیگری حاوی دامنه و موضوعیت و ربط آن با مسائل عصر ما نیست.»

دیوید دیچز

منتقد بزرگ انگلیسی و مؤلف کتاب شیوه‌های نقد ادبی

«دانش، روش، استقلال رأی و بهره‌مندی از «منظری بین‌المللی» همهٔ اینها دست به دست هم داده‌اند تا کتابی فراهم آورند که دهها سال در این موضوع یا آثار هر یک از افرادی که در آن مورد بحث قرار گرفته‌اند مرجعی معیار خواهد بود.»

مارك شورر

منتقد معروف امریکایی

«در امریکا کسی به فضل ولك یافت نمی‌شود.»

هاورد ممفورد جونز