تأثیر یونان و روم بر ادبیات غرب

ادبیات و سنت‌های کلاسیک

گیلبرت هایت

ترجمهٔ محمد کلباسی / مهین دانشور

ادبیات و سنتهای کلاسیک

تأثیر یونان و روم بر ادبیات غرب

گیلبرت هایت

ادبیات و سنتهای کلاسیک

تأثیر یونان و روم بر ادبیات غرب

(بخش اول)

ترجمهٔ

محمد کلباسی و مهین دانشور

سروش

This is a Persian translation of
The Classical Tradition
Greek and Roman influences on Western Literature
by Gilbert Highet
Oxford University Press, Inc. New York, 1985.
Translated by Mohammad Kalbāsi and Mahin Dāneshvar
Āgah Publishers, Tehran, 1997.

گیلبرت هایت
ادبیات و سنتهای کلاسیک
تأثیر یونان و روم بر ادبیات غرب
(بخش یکم)
ترجمهٔ محمد کلباسی و مهین دانشور
ویراستار مصطفی اسلامیه

چاپ اول ترجمهٔ فارسی پاییز ۱۳۷۶، نسخه‌پردازی، حروفنگاری و نظارت بر چاپ دفتر نشر آگه
(حروفنگاران مینوحسینی و لیلا حسینخانی، نسخه‌خوانی محمودمتحد، صفحه‌آرایی مینوحسینی)
لیتوگرافی کوهرنگ (احسان زمانی)، چاپ نیل (احد آگنج)، صحافی ایرانمهر (رضا کربندی)
تعداد: ۳۳۰۰ دوره
همهٔ حقوق چاپ و نشر این کتاب محفوظ است
Email: agah@ neda.net

شابک ۵-۰۳۵-۴۱۶-۹۶۴ (دورهٔ دوجلدی) ISBN 964-416-035-5 (2 vol. set)

یادداشت

گیلبرت هایِت استاد نامدار زبان و ادبیات لاتین دانشگاه کلمبیا به سال ۱۹۰۶ در گلاسکو زاده شد و در ژانویه ۱۹۷۸ در نیویورک چشم از جهان فروبست. ***ادبیات و سنت‌های کلاسیک*** یکی از چهارده اثری است که از این نویسنده، شاعر و منتقد ادبی برجسته به یادگار مانده است.

موضوع کتاب از زمان انتشار همواره مرجع و مأخذ پژوهندگان بوده است، دست‌کم در زبان فارسی، تازه و بکر است. نویسنده از تأثیر فرهنگ یونانی و لاتین بر ادب مغرب‌زمین سخن می‌گوید و در کنار مباحث بسیاری که مطرح می‌کند، از جمله، نشان می‌دهد که بزرگان ادب این خطه از جهان، از چاسر و شکسپیر و دانته تا گوته و جویس و سارتر و بسیاری دیگر، آثار ادبی، فلسفی و تاریخی، هم‌چنین اساطیر و افسانه‌های فرهنگ کلاسیک را دستمایه کار کردند و نه تنها خود از آنها بهره گرفتند بلکه با نقل و ترجمهٔ آن آثار واسطهٔ انتقال واژگان و مفاهیم بسیار به زبانهای بومی خود شدند و آنها را از شکل زبانهایی محدود و فقیر درآوردند و عمق و گسترش بخشیدند، تا آنجا که دیگر این زبانهای بومی فقط رسانندهٔ نیازهای روزمره نبودند بلکه ظرفیت بیان اندیشه‌های بلند را پیدا کردند.

ادبیات و سنت‌های کلاسیک شامل بیست‌وچهار فصل و بیست‌وچهار بخش حواشیِ نویسنده بر هر یک از فصل‌های کتاب است. ترجمهٔ فصل‌هایی که در زیر نام برده می‌شود توسط آقای محمد کلباسی صورت گرفته است:

مقدمه، حماسه، پاستورال و رمانس، رابله و مونتنی، منابع کلاسیک شکسپیر، قسمتی از فصل شعر غنایی (از ابتدا تا آغاز بخش هوراس)، هجو، نیمی از فصل عصر انقلاب (از ابتدا تا پایان بخش آلمان).

باید بیفزاییم که ترجمهٔ تمامی حواشی کتاب، یادداشت‌های مترجم در بخش حواشی که درون [ ] آمده بر عهدهٔ خانم مهین دانشور بوده است. سهم خود ایشان در ترجمهٔ این کتاب به قرار ذیل است:

فصل‌های ادبیات انگلیس، ادبیات فرانسه، دانته، به سوی رنسانس، ترجمه، نمایش،

قسمتی از فصل شعر غنایی (از بخش هوراس تا پایان)، انتقال، نبرد کتابها، در باب باروک، تراژدی باروک، نثر باروک، نیمی از فصل انقلاب (از فرانسه و ایالات متحد تا پایان)، پارناسوس و ضدمسیح، عصر دانش‌پژوهی، شاعران نمادگرا و جویس، تفسیر تازهٔ اساطیر، فرجام سخن.

مترجمان گهگاه از بعضی ترجمه‌های فارسی آثار ادبی و فلسفی نویسندگان مغرب‌زمین بهره گرفته‌اند. البته در نقل این متون، شیوهٔ نگارش و رسم‌الخط و شکل ضبط اسامی به همان صورتی که بوده محفوظ مانده و تغییر نیافته است. چنانکه مجال یا امکان کسب اجازه از برخی مترجمان دست نداده ناشر از آنها پوزش می‌خواهد و همین‌جا سپاسگزاری را مغتنم می‌شمارد.

تطبیق فهرست تفصیلی و موضوعی ابتدای کتاب با متن و کار دشوار تهیهٔ نمایهٔ انتهای کتاب بر عهدهٔ خانم مینو حسینی بوده است که از ایشان سپاسگزاری می‌شود. هم‌چنین، ناشر سپاسگزار آقای مصطفی اسلامیه است که کار مقابله و ویرایش تمامی بخش‌های کتاب را مسئولانه به انجام رساندند.

ناشر

دیباچه

کتاب ***ادبیات و سنت‌های کلاسیک*** طرحی است کلی که در باب راههای عمدهٔ تأثیر و نفوذ فرهنگ یونانی و لاتینی بر ادبیات اروپای غربی و آمریکا بحث می‌کند.

تقریباً همهٔ الگوهای ادبی امروز، الگوهایی چون تراژدی و کمدی، حماسه و رمانس، و بسیاری دیگر را یونانیان ابداع کرده‌اند. آنها، طی دوران دوهزارسالهٔ نوشتنِ خود، از مضامین بی‌شماری بهره گرفتند. مضمون ظریفِ «از جام چشمانت مرا سیراب کن» تا مضمون پرقدرت پهلوانی که به دوزخ سفر می‌کند در آثار آنها آمده است. این مضامین و الگوها را یونانیان به رومیان سپردند و رومیان نیز در بسط آنها کوشیدند و بسیاری هم خود به آنها افزودند.

با سقوط امپراتوری روم، تمدن تقریباً به انقراض کشانده شد. ادبیات و هنرها، مانند پناهندگان، به وادیهای دور کوچیدند یا تحت حمایت کلیسا درآمدند. در اعصار تاریک، اندک بودند اروپاییانی که خواندن می‌دانستند و اندک‌تر از آنها، حتی، کسانی که از عهدهٔ نوشتن برمی‌آمدند. اما آنها که می‌توانستند، به زبان جهانیِ لاتینی می‌خواندند و می‌نوشتند و مضامین مسیحی را با اندیشه‌های یونانی و رومی در۴می‌آمیختند.

زبانهای جدید آهسته آهسته شکل گرفتند. نخستینِ این زبانها، که ادبیات شگرف و پراهمیتی از آن بجا مانده زبان آنگلوساکسون یا انگلیسی کهن است. بعد از آن، زبان فرانسوی به عرصهٔ ظهور رسید، سپس ایتالیایی، و بعد زبانهای دیگر اروپایی. وقتی نویسندگان در هر یک از این زبانهای جدید دست به نوشتن زدند داستانها و سرودهایی را که مردم اهل همان زبانها در سینه داشتند ثبت کردند و پرداختند. اما، برای بیان رسا و زیبا، برای استفاده از داستانهای‌کم‌شهرت‌تراماشیرین،ودرجستجوی‌اندیشه‌های‌شگرف،روبه یونان و روم‌آوردند.

زبانهای جدید، در مسیر رشد خود، برای آموختن، همواره به یونانیان و رومیان نظر داشتند و از آنها یاری می‌جستند. این زبانها گنجینهٔ لغات خود را با اخذ واژگان یونانی و رومی غنی کردند، و این کاری است که ما نیز هنوز می‌کنیم. زبانهای جدید شگردهای بسیار

پختهٔ یونانی و رومی را، در مورد سبک، تقلید و اقتباس کردند، با داستانهای مشهوری مثل داستان قتل قیصر یا تقدیر شوم ادیپوس آشنایی یافتند، به قدرت راستین شعر دراماتیک پی بردند و به معنای کمدی و تراژدی واقف شدند، نویسندگانِ این زبانهای جدید در کار خود به نویسندگان یونانی و رومی اقتدا کردند. در جنبشهای بزرگ سیاسی (مانند انقلاب فرانسه) نیز، یونان و روم الهام‌بخش ملتها بودند.

این روندِ آموزش از راه تقلید آثار ادبی یونان و روم، از راه رقابت با دستاوردهای آنها، و اقتباس مضامین و الگوهای آنها، از زمانی که زبانهای مدرن اروپایی شکل گرفتند، ادامه داشته است. از حدود سال ۷۰۰ میلادی تا سال ۱۹۴۹ ، تاریخ این جریان ـ هرچند با پست و بلند بسیار ـ پیوسته و مداوم بوده است. هیچ کتابی نیست که به تنهایی شرح کاملی از این جریان به دست دهد. تا آنجا که من می‌دانم، حتی طرح خلاصه‌ای هم در این باب موجود نیست. کتاب حاضر حاصل کوشش نویسنده در راه به دست دادن چنین طرحی بوده است.

البته کتابهایی هست که مؤلفان آنها به مراحل جدا جدای این روند پرداخته‌اند. در این کتابها، از تأثیر و نفوذ فرهنگ کلاسیک بر کار نویسندگان یک کشور خاص، یا یک دورهٔ تاریخی خاص سخن رفته، یا اینکه سرنوشت پرفراز و نشیب یک نویسندهٔ کلاسیک در دورانهای جدید مورد بحث قرار گرفته و به فراموش ماندنش در قرون وسطی، پیدایش دوباره و محبوبیتش در عهد رنسانس، از نظر افتادنش در سده‌های هفدهم و هجدهم، ظهور دوباره‌اش در صحنهٔ ادبِ سده‌های نوزدهم و بیستم و الهام بخشیدنش بر گروهی از نویسندگان عصر جدید اشارت رفته است.

پرداختن یک فهرست کتابشناسی از کل این موضوع کاری عظیم و زحمتی در حدّ مشقات سیزیف است. دست‌کم کتابی به حجم همین کتاب حاضر ضرورت خواهد یافت. اما من در حواشی به تعداد قابل ملاحظه‌ای از این کتابها ـ آنهایی که مفیدشان یافته‌ام ـ اشاره کرده‌ام و فهرست کتابشناسی کوتاهی از تازه‌ترین بررسی‌های کلّی در باب بخشهای گوناگون موضوع را به کتاب افزوده‌ام. از این رو، این آثار را می‌توان به آسانی جدا ساخت و هریک از رشته‌های خاص موردنظر را دنبال کرد. بخش عظیمی از این خطّه هنوز نامکشوف باقی مانده است.

گ . ه .
دانشگاه کلمبیا،
نیویورک

فهرست تفصیلی

فصل ۱. مقدمه

جهان ما از لحاظ معنوی زادهٔ بلافصل یونان و روم است ۴۹

در این کتاب چگونگی این وابستگی به شرح در آمده است ۵۱

زوال تمدن یونانی و رومی ۵۱

تمدن امپراتوری روم بسیار پیشرفته بود ۵۲

با انقراض این تمدن، اروپا به عصر بربریت بازگشت ۵۳

اعصار تاریک ۵۴

چگونه تمدن با تحمل حملات وحشیان زنده ماند؟ ۵۴

زبانهای جهان یونانی ـ رومی ۵۴

امپراتوری روم دوزبانه بود ۵۵

شقاق امپراتوری و تأثیرات آن ۵۶

زبان یونانی در غرب فراموش شد ۵۶

زبان لاتینی ۵۶

زبانها و لهجه‌های رومی ۵۷

زبان لاتینی کلیسا ۵۸

زبان لاتینی کلاسیک ۵۸

دین: فلسفه و فرهنگ عامهٔ یونانی ـ رومی سبب غنای مسیحیت شد ۵۹

قانون رومی ۶۰

شعور سیاسی روم ۶۰

تاریخ و اسطوره ۶۱

قرون وسطی ۶۲
پیشرفت تدریجی تمدن: رشد آموزش ۶۲
دانشگاهها ۶۲
نظام رهبانی ۶۳
مکاتبه و سفر ۶۳
زبان جهانی لاتینی در برابر لهجه‌های محلی ۶۳
کتابها و کتابخانه‌ها ۶۴
زبان یونانی هنوز محدود است ۶۵
گسترش زبانهای اروپای غربی از بطن زبان لاتینی ۶۶
رنسانس ۶۶
گسترش سریع فرهنگ: کشفیات تازه در ادبیات و هنر ۶۷
نسخه‌های خطی کتابهای فراموش شده و نویسندگان گم شده ۶۷
کشف آثار هنری کلاسیک ۶۸
کشف دوبارهٔ زبان یونانی کلاسیک ۶۸
زبان محاوره ۶۹
زبان نوشتار ۶۹
نسخه‌های خطی ۷۰
تأثیر حرکت‌آفرین این کشفیات ۷۰
پژوهش معارف کلاسیک رو به بهبود می‌گذارد ۷۰
زبانهای رومیایی و زبان انگلیسی غنی می‌شوند ۷۱
(زبانهای توتنی و اسلاوی از دایرهٔ این تأثیر بیرون می‌مانند) ۷۱
بهبود سبک ۷۲
کشف شکلهای ادبی ۷۳
کاوش در تاریخ و اساطیر کلاسیک ۷۳
نو شدن مفاهیم زیبایی ۷۴

فصل ۲. اعصار تاریک: ادبیات انگلیسی

ادبیات انگلیسی، مهمترین ادبیات اروپا در اعصار تاریک ۷۵
شعر آنگلوساکسون ۷۶

شعر غیردینی ۷۶
بیوولف و هومر ۷۷
برخورد میان انسان و مادون انسان ۷۷
جهان بیوولف ۷۸
شعر: تأثیر آثار کلاسیک و آثار مسیحی بر آن ۷۹
شعر حماسی و سقوط امپراتوری روم ۸۳
شعر مسیحی ۸۴
کدمون ۸۵
تفاسیر کتاب مقدس ۸۵
کینه ولف ۸۷
رؤیای صلیب ۸۹
ققنوس ۸۹
منابع لاتینی آن ۹۰
تغییراتی که به دست مترجم انگلیسی در آن صورت گرفته ۹۱
اهمیت منظومه ۹۱
پیشرفتهایی که فرهنگ بریتانیا در اعصار تاریک به‌وجود آورد ۹۵
نثر آنگلوساکسون ۹۵
دو برخورد بااهمیت: ۹۶
کلیسای بریتانیا در برابر کلیسای روم ۹۶
پلاگیوس ۹۶
آگوستین، تئودور، هادریان ۹۷
گیلداس وآلدهم ۹۷
بید ۹۸
آلکوئین و جان اسکاتوس ۱۰۰
آنگلوساکسونهای مسیحی در برابر ملحدان شمالی ۱۰۱
آلفرد و ترجمه‌های او ۱۰۲
کتاب شبانان ۱۰۳
تاریخ مذهبی بریتانیا ۱۰۳
تاریخ بر ضد اهل شرک ۱۰۳

تسلای فلسفه اثر بوئسیوس ۱۰۴
نویسندهٔ کتاب ۱۰۴
خلاصهٔ کتاب ۱۰۵
دلایل بزرگی اثر ۱۰۵
کیفیت فردی آن ۱۰۶
جنبهٔ عاطفی آن ۱۰۶
محتوای اثر ۱۰۸
ارزش تعلیمی آن ۱۰۹
سرمشقی که سرنوشت شخص نویسنده می‌دهد ۱۱۰
چگونه آلفرد دست به ترجمهٔ آن زد ۱۱۰
آلفریک ۱۱۲
ترجمه‌هایی که از انجیلها صورت گرفت ۱۱۲
بریتانیا، پیشگام در فرهنگ اعصار تاریک ۱۱۳

فصل ۳. قرون وسطی: ادبیات فرانسه

فرانسه، کانون ادبیات قرون وسطی ۱۱۵
رمانسهای پهلوانی ۱۱۶
آواز رولان ۱۱۶
دیگر رمانسهای پهلوانی ۱۱۷
اعتلای فرهنگ و تعمیق دانش کلاسیک ۱۱۸
رمانس تروا و منابع آن ۱۱۸
دارس فروگیوس ۱۲۰
مقاصد او ۱۲۰
روشهای کار او ۱۲۱
دیکتوس کرتی ۱۲۲
چرا این کتابها مورد استفاده قرار گرفتند ۱۲۳
تأثیر و نفوذ *رمانس تروا* ۱۲۳
افسانهٔ ترویی ۱۲۴
مقلدان منظومه ۱۲۵

ترجمهٔ منظومه ۱۲۵
رمانس تب ۱۲۶
رمانس اسکندر ۱۲۷
قضیهٔ ارسطو ۱۲۸
اوید و عشق رمانتیک ۱۲۹
مفهوم عشق رمانتیک ۱۲۹
برخی از محصولات هنری آن ۱۳۰
اوید ۱۳۱
اقتدار او در ادبیات فرانسه ۱۳۱
تأثیر او در تکامل عشق رمانتیک ۱۳۲
داستانها و اشعار او ۱۳۲
پیرامو‌س و تیسبه ۱۳۳
فیلوملا ۱۳۴
هروئیدس و آثار دیگر ۱۳۵
هنر عشق‌ورزی ۱۳۵
مسخ‌شدگان از دیدگاه اخلاق ۱۳۶
رمانس گل سرخ ۱۳۷
تأثیر آثار کلاسیک بر قالب این منظومه ۱۳۷
رؤیا ۱۳۸
جنگ ۱۳۸
گفتگو ۱۳۹
لحن تعلیمی کتاب ۱۴۰
فقدان شکل در منظومه ۱۴۱
تأثیر آثار کلاسیک بر مضمون آن ۱۴۱
نمونه‌های توضیحی ۱۴۲
استدلالات ۱۴۳
توصیفات ۱۴۴
سرایندگان *رمانس گل‌سرخ* با کدام نویسندگان کلاسیک آشنایی داشته‌اند؟ ۱۴۴
ستایندگان و معارضان منظومه ۱۴۵

فصل ۴. دانته و قدمای عهد شرک

دانته مظهر اختلاط فرهنگ عهد شرک و مسیحیت قرون‌وسطایی ۱۴۷
منظومهٔ کمدی: معنای عنوان آن: پایان خوش کتاب ۱۴۸
سبک فروتنانهٔ آن ۱۴۸
ویرژیل در مقام راهنمای دانته ۱۵۰
پیام‌آور مسیحیت ۱۵۲
مسیحی فطری ۱۵۲
مبشر امپراتوری روم ۱۵۳
دوستدار ایتالیا ۱۵۴
تأثیر او در مقام شاعر بر سبک دانته ۱۵۴
کاشف جهان زیرین ۱۵۷
شاعر تبعید ۱۵۸
منظومهٔ کمدی، عرصهٔ تداخل دو جهان الحاد و مسیحی در یکدیگر ۱۵۹
آن گروه از نویسندگان کلاسیک که دانته از آنها مضامینی اخذ کرده است ۱۶۰

فصل ۵. به سوی رنسانس: پترارک، بوکاچو، چاسر

نوزایی تمدن یونانی ـ رومی در ایتالیا آغاز شد، و دیرتر از همه در همانجا فرومرد ۱۶۳
پیشگامان این‌نوزایی، دو تن‌از مردان‌ایتالیا بودندکه بافرانسه نیزپیوندهایی داشتند ۱۶۳
پترارک ۱۶۳
تفاوت میان پترارک و دانته مظهر و نشانهٔ شکافی است میان قرون وسطی و عهد رنسانس ۱۶۴
پترارک تمایلی به ***کمدی*** نداشته است ۱۶۴
سفرهای او و دوستانش ۱۶۴
کتابخانهٔ او و کشف کتابهای گمشدهٔ کلاسیک به دست او ۱۶۵
دانش پترارک و دانته در زمینهٔ معارف کلاسیک ۱۶۶
پترارک و دانته در مقام دو شاعر مسیحی ۱۶۸
آثار پترارک ۱۶۸
آثار لاتینی ۱۶۸
آفریقا ۱۶۸

میزان اصالت و اقتباس در این اثر ۱۶۹
اکلوگ‌ها ۱۷۰
راز ۱۷۰
آثاری که به زبان ایتالیایی نوشته است ۱۷۱
سرودها ۱۷۱
پیروزیها ۱۷۱
پترارک بر اریکهٔ ملک‌الشعرایی ۱۷۲
بوکاچو ۱۷۳
تقاوت میان بوکاچو و دانته ۱۷۴
دکامرون ۱۷۴
بوکاچو، مظهر اختلاط عناصر کلاسیک و مدرن ۱۷۵
تزه‌ئیدا ۱۷۵
فیلوستراتو ۱۷۵
فیامتا ۱۷۶
دانش‌پژوهی او و کشف آثار گمشدهٔ کلاسیک ۱۷۸
دست کشیدن او از دین ۱۷۹
الحاد اولیهٔ او ۱۷۹
الحاد در مقابل مسیحیت در ادبیات جدید ۱۸۰
چاسر ۱۸۰
ادبیات انگلیسی بار دیگر به جریان ادبیات اروپا می‌پیوندد ۱۸۱
آثار چاسر با الهام از نمونه‌های اصلی فرانسوی و ایتالیایی نوشته شده است ۱۸۱
دانش چاسر در زمینهٔ معارف کلاسیک ۱۸۲
اشتباهات و کج فهمی‌ها ۱۸۳
«لولیوس» ۱۸۴
«تراژدی» ۱۸۶
نویسندگانی که آنها را بلاواسطه می‌شناخت ۱۸۷
اوید ۱۸۷
ویرژیل ۱۸۸
بوئسیوس ۱۹۰

استاتیوس ۱۹۰
کلودین ۱۹۰
سیسرو ۱۹۰
سنکا ۱۹۰
نویسندگانی که آنها را از طریق منتخبات دیگران می‌شناخت ۱۹۱
والریوس فلاکوس ۱۹۱
ژوونالیس و دیگران ۱۹۱
تأثیر دانش‌پژوهی او بر ذهن و سبک او. آثار کلاسیک به زبان انگلیسی ۱۹۲

فصل ۶. رنسانس: ترجمه

ترجمه، تقلید، واقتباس راههای نفوذ ادبیات‌کلاسیک به‌شمار می‌روند ۱۹۵
ترجمه ۱۹۵
مأخذ اصلی ۱۹۶
اهمیت آموزشی ۱۹۶
اهمیت فکری ۱۹۷
اهمیت زبانی ۱۹۷
گسترش زبان فرانسوی ۱۹۸
واژگان لاتینی ۱۹۱
عناصر فعلی ۲۰۰
واژگان فرانسوی با ریشهٔ اصلی لاتینی مطابق داده می‌شوند ۲۰۱
واژگان یونانی ۲۰۱
واژگان لاتینی متأخر ۲۰۱
گسترش زبان انگلیسی ۲۰۲
واژگان لاتینی و یونانی ۲۰۲
عناصر فعلی لاتینی ۲۰۳
واژگان انگلیسی با ریشهٔ اصلی لاتینی مطابقت داده می‌شوند ۲۰۳
گسترش زبان اسپانیایی ۲۰۳
زبانهای دیگر اروپایی ۲۰۴
اهمیت هنری ۲۰۵

تصویرسازی ۲۰۵
قالبهای شعری ۲۰۶
شگردهای مربوط به سبک ۲۰۶
آثار ترجمه‌شده انگیزشی است برای نویسندگان ۲۰۷
ترجمه در کشورهای اروپای غربی ۲۰۷
چه نوع کتابهایی از زبان یونانی و لاتینی ترجمه شدند ۲۰۸
حماسه ۲۰۸
اوید ۲۱۱
تاریخ ۲۱۱
فلسفه ۲۱۴
نمایش ۲۱۶
فن خطابه ۲۱۹
آثار کوچکتر ۲۲۰
قدرت ترجمه در عهد رنسانس ۲۲۳

فصل ۷. رنسانس: نمایش

نمایش جدید وامدار یونان و روم است ۲۲۵
نمایش: شاخه‌ای از هنرهای زیبا ۲۲۵
نمایش نوعی است از ادبیات ۲۲۶
بنای تماشاخانه و اصول تولید ۲۲۷
ساختار نمایش نو ۲۲۹
تناسبات ۲۲۹
تقسیم متقارن ۲۳۰
همسرایی ۲۳۰
طرح ۲۳۰
شعر ۲۳۰
معیارهای عالی رقابت ۲۳۱
نمایشنامه‌نویسان کلاسیک که آثارشان باقی‌مانده و بر نمایش جدید تأثیر داشته است
سنکا مهمترین آنها ۲۳۲

ترجمه‌هایی از نمایشنامه‌های لاتینی و یونانی ۲۳۳
ایتالیا ۲۳۳
فرانسه ۲۳۴
اسپانیا، پرتغال، آلمان ۲۳۴
آثاری که به تقلید از نمایش کلاسیک در زبان لاتینی به وجود آمد ۲۳۵
آثاری که به رقابت نمایش کلاسیک در زبانهای جدید به‌وجود آمد ۲۳۵
ایتالیا: نخستین نمایشنامه ۲۳۶
نخستین کمدی ۲۳۷
نخستین تراژدی ۲۳۷
فرانسه: نخستین تراژدی ۲۳۸
نخستین کمدی ۲۳۸
انگلستان: نخستین تراژدی ۲۳۹
نخستین قدمها برای نوشتن کمدی ۲۳۹
نخستین کمدی کامل ۲۴۰
اسپانیا ۲۴۰
گونه‌های دیگر نمایش که از آثار نویسندگان کلاسیک گرفته شد ۲۴۱
نمایش نقاب ۲۴۱
نمایش شبانی ۲۴۲
آمینتاس و *شبان وفادار* ۲۴۳
فارس عامیانه ۲۴۳
اپرا ۲۴۴
نقد آثار نمایشی: قانون وحدت‌های سه‌گانه ۲۴۵
حاصل کلام ۲۴۶

فصل ۸. رنسانس: حماسه

چهارگونهٔ اصلی شعر حماسی در عهد رنسانس ۲۴۷
آثاری که مستقیماً به تقلید حماسهٔ کلاسیک ساخته شدند ۲۴۸
فرانسیاد ۲۴۸
حماسه‌هایی که مضمون آنها حوادث پهلوانی عصر شاعر بود ۲۴۸

پسران لوسوس ۲۴۸
منظومهٔ آروکانیا ۲۴۸
حماسه‌های رمانتیک در باب سلحشوران قرون وسطی ۲۴۹
جنون اورلاندو ۲۴۹
ملکهٔ پریان ۲۵۰
آزادسازی بیت‌المقدس ۲۵۰
آزادسازی ایتالیا از بندگتها ۲۵۰
حماسه‌های دینی مسیحی ۲۵۱
بهشت گمشده ۲۵۱
بهشت بازیافته ۲۵۱
تأثیر و نفوذ آثار کلاسیک بر این دو منظومه ۲۵۱
از جهت مضمون ۲۵۲
از جهت ساختار ۲۵۲
از جهت استفاده از عناصر فوق‌طبیعی ۲۵۲
در حماسه‌هایی با مضامین روزگار سراینده ۲۵۳
در حماسه‌های قرون‌وسطایی ۲۵۳
در حماسه‌های مسیحی ۲۵۳
زمینهٔ اشرافی ۲۵۴
تداوم تاریخ ۲۵۶
مشابهت رفتارهای پهلوانی ۲۵۷
توصیف طبیعت ۲۵۸
چشم‌انداز ۲۵۹
اقتباس اپیزودهای کلاسیک ۲۶۰
حضور مردگان و ناآمدگان در صحنهٔ داستان ۲۶۰
ماجراهای پهلوانی ۲۶۱
صحنه‌های پرجمعیت ۲۶۳
تشبیهات هومری ۲۶۴
شخصیت‌ها ۲۶۴
حضور سروشان یونانی در داستان ۲۶۵

ترجمه‌ها و تقلیدها ۲۶۶
استفاده‌های بجا و نابجا از این شگرد ۲۶۶
واژگان و عباراتی که شکل لاتینی و یونانی گرفته‌اند ۲۶۷
زبان میلتون ۲۶۹
واژگانی که به معنای اشتقاقی آنها به کار رفته‌اند ۲۷۰
تعبیرات لاتینی در نحو ۲۷۱
نقد این شیوه ۲۷۲
غنای حماسهٔ عهد رنسانس ۲۷۲

فصل ۹. رنسانس: پاستورال و رمانس

مقدمه ۲۷۳
شعر و نمایش پاستورال در یونان و روم ۲۷۳
تئوکریتوس ۲۷۴
ویرژیل و آرکادیا ۲۷۴
رمانس در یونانِ تحت سلطهٔ امپراتوری روم ۲۷۵
توصیف رمانسهای یونانی ۲۷۵
سه رمانس مشهور عهد رنسانس ۲۷۶
پاستورال و رمانس ادبیاتی که آئینهٔ تحقق آرزوهای آدمی است ۲۷۷
نظیره‌های جدید آنها ۲۷۸
پاستورال و رمانس در عهد رنسانس ۲۷۹
آدمِتوس بوکاچو ۲۷۹
آرکادیای ساناسارو ۲۷۹
دیانای مونته مایور ۲۸۰
آرمان‌گرایی اسپانیایی ۲۸۲
پیدایش انواع دیگر داستان‌های بلند در عهد رنسانس ۲۸۳
آرکادیای سیدنی ۲۸۳
آسترِه اثر دورفه ۲۸۴
دیگر شیوه‌های بیان آرمان پاستورال ۲۸۵

اشعار روستایی ۲۸۵
پاستورال عهد رنسانس در زبان انگلیسی ۲۸۵
آثار پاستورال در زمینهٔ حدیث نفس ۲۸۷
هجو پاستورال ۲۸۷
مرثیهٔ پاستورال ۲۸۸
نمایش پاستورال ۲۸۹
اپرای پاستورال ۲۹۱
آرمان‌های آرکادیایی ۲۹۱
تداوم سنت ۲۹۲

فصل ۱۰. رابله و مونتنی

رابله ۲۹۵
مشکل درک رابله ناشی از کشاکشهای درونی خود اوست ۲۹۵
رنسانس دوران دگرگونیها بود ۲۹۶
کاتولیسیزم در برابر پروتستانیزم ۲۹۷
کاتولیکهای لیبرال در برابر کاتولیکهای محافظه‌کار ۲۹۷
طبقه متوسط در برابر طبقهٔ اشراف ۲۹۷
علوم در برابر حکمت سنتی و الهیات و در برابر خرافات ۲۹۸
تضاد میان حکومت و فرد ۲۹۹
زندگی رابله ۲۹۹
کتاب او داستان ماجراهای زندگی دو پادشاه غول‌پیکر است ۳۰۰
معارف کلاسیک و خرافه‌های قرون‌وسطایی در این کتاب ۳۰۱
عناصر کلاسیک کتاب ۳۰۱
اسامی شخصیت‌ها و آدمهای آن ۳۰۱
زمینه‌ها ۳۰۲
نویسندگانی که رابله می‌شناخته است ۳۰۲
چگونه نیروی نویسنده بر کشاکشهایش غلبه می‌یابد ۳۰۳
مونتنی ۳۰۴
مونتنی مردی بود با مطالعات عمیق و تجربه‌های بسیار ۳۰۴

تعلیمات غیرمعمول کلاسیک او ۳۰۵
دوران اشتغال او و کناره‌گیریش ۳۰۵
مقالات او ۳۰۶
کتابهای محبوب او ۳۰۷
میزان مطالعهٔ او ۳۰۷
نویسندگان محبوب او ۳۰۸
سیاههٔ کامل نویسندگانی که می‌شناخته است ۳۰۸
استفادهٔ مونتنی از معلوماتش ۳۱۱
روشهای استفاده از ادبیات کلاسیک در **مقالات** ۳۱۱
سخنان موجز ۳۱۲
شواهد و امثله ۳۱۲
مباحثات ۳۱۲
مونتنی ابداع‌کنندهٔ مقالهٔ جدید است ۳۱۳
رسالات فلسفی ۳۱۳
مجموعهٔ سخنان موجز ۳۱۳
(شخصیت‌پردازی بر مبنای روانشناسی) ۳۱۳
ذهنیت فردی ۳۱۴
حدیث نفس، آزادی و اومانیسم مخلوق رنسانس بود ۳۱۵

فصل ۱۱. منابع کلاسیک شکسپیر

مقدمه ۳۱۷
مضامین اصلی شکسپیر: اروپای معاصر خود وی، تاریخ بریتانیا، اساطیر و تاریخ کلاسیک ۳۱۷
عناصر انگلیسی، ایتالیایی، و یونانی ـ رومی در شخصیت‌های او و گفتارهای آن ۳۱۸
شکسپیر تفکر قرون‌وسطایی را نادیده می‌گیرد ۳۲۰
دانش او در زمینهٔ معارف یونانی و رومی ۳۲۱
جوهر تراژدیهای او بیشتر رومی است تا یونانی ۳۲۲
استفاده‌ای که از شواهد یونانی و لاتینی کرده است ۳۲۳
از لحاظ زبان، کمی لاتین می‌داند و کمتر از آن یونانی ۳۲۴

نقل‌قولها و موارد تقلیدی ۳۲۵
منقولات مشابه که دلیلی است بر وابستگی نویسنده‌ای به نویسندهٔ دیگر ۳۲۷
انتقال اندیشه‌ها از طریق تراوش افکار ۳۲۷
آن دسته از نویسندگان کلاسیک که شکسپیر خوب می‌شناخته است ۳۲۸
اوید ۳۲۹
نقل‌قولها ۳۳۰
موارد تقلید ۳۳۱
ارجاعات ۳۳۲
شناخت اساطیر ۳۳۴
سنکا ۳۳۴
تقدیر تراژیک ۳۳۵
تفویض رواقی و شور افراطی ۳۳۵
مجموعهٔ شخصیت‌های سنکایی ۳۳۶
بدیهه‌گویی و شگردهای دیگر ۳۳۶
موارد تقلید ۳۳۷
پلوتارخس ۳۳۸
انگیزهٔ تاریخ ۳۳۸
استفاده از وقایع تاریخی کتاب پلوتارخس ۳۳۹
استحالهٔ نثر پلوتارخس ۳۴۱
پلائوتوس ۳۴۴
استفاده از طرحها و شخصیتهای پلائوتوس ۳۴۵
شکسپیر به زبان پلائوتوس توجهی ندارد ۳۴۵
دیگر نویسندگان کلاسیک ۳۴۶
منقولاتی در کتابهای درسی ۳۴۶
ویرژیل ۳۴۷
قیصر ۳۴۸
لیویوس ۳۴۸
لوکانوس ۳۴۸
پولونیوس ۳۴۸

ژوونالیس ۳۴۹
فرهنگ یونانی و لاتینی بخش اساسی اندیشهٔ شکسپیر را تشکیل می‌داد و
با قدرت تمام روح او را برمی‌انگیخت ۳۵۰

فصل ۱۲. رنسانس و بعد از آن: شعر غنایی

مردم هر کشور ترانه‌های خودرا پدید می‌آورند و موافق با الحان موسیقی خود
آنها را می‌خوانند و با آنها می‌رقصند ۳۵۱
شعر غنایی همان ترانه است، ترانهٔ بسیار تحول یافته ۳۵۲
تأثیر شعر کلاسیک بر شعر مدرن محدود است به شعر تکامل یافته و تفکرانگیز ۳۵۳
دو سرمشق برجستهٔ کلاسیک برای شاعران غنایی جدید ۳۵۴
پیندار ۳۵۴
زندگی او ۳۵۴
شعر او ۳۵۴
دو مشکل اساسی فهم شعر او ۳۵۵
ساختار ۳۵۶
خط فکری ۳۵۸
هوراس ۳۵۹
شعر او و نمونه‌های اصلیش ۳۶۰
تفاوت او با پیندار ۳۶۰
رمانتیک در برابر کلاسیک ۳۶۱
آناکرئون و مقلدان او ۳۶۳
«گلچین یونانی» ۳۶۳
کاتولوس ۳۶۴
آنچه شعر غنایی مدرن از شعر غنایی کلاسیک اخذ کرده است ۳۶۵
نام «اود» ۳۶۵
پیندار ۳۶۵
زورآزمایی شاعران عهد رنسانس با پیندار ۳۶۶
رنسار ۳۶۶
آموزگاران و دوستان او ۳۶۶

حرکات انقلابی گروه پلئیاد ۳۶۶
اصول معتقدات این گروه ۳۶۷
اودی که رنسار «ابداع» کرد ۳۶۸
رقابت او با پیندار ۳۶۸
مضامین ۳۶۹
سبک و شناخت اساطیر ۳۶۹
ساختار شعری ۳۷۰
نتایج گامهایی که رنسار برداشت ۳۷۱
کیابررا ۳۷۱
زندگی و آثار او ۳۷۱
مضامین و سبک او ۳۷۲
اود در زبان انگلیسی ۳۷۲
ساوترن ۳۷۳
میلتون ۳۷۳
جانسن ۳۷۴
تعریف اود جدید ۳۷۵
کاولی ۳۷۶
اودهای آهنگین ۳۷۶
اودهای خاص مراسم ۳۷۷
دلایل زوال آنها ۳۷۸
درایدن و گری ۳۷۸
اودهای بزرگ و حقیقتاً پیندار ی ۳۸۱
هوراس ۳۸۱
اسپانیا ۳۸۲
گارسیلا سوده لاوگا ۳۸۲
هررا ۳۸۲
لوئیس ده لئون ۳۸۳
ایتالیا ۳۸۳
برناردو تاسو ۳۸۳

گامهایی که برای بازسازی بحور هوراس برداشته شد ۳۸۴
فرانسه ۳۸۵
پلئیاد ۳۸۵
رنسار ۳۸۵
انگلستان ۳۸۶
جانسن و «فرزندان شعری» او ۳۸۶
مارول ۳۸۷
میلتون ۳۸۸
پوپ، کالینز، واتس ۳۸۹
شعر غنایی در دوران انقلاب ۳۸۹
اود پیندازی ۳۸۹
گوته، شیللر، هولدرلین ۳۹۰
هوگو ۳۹۱
شلی ۳۹۱
وردزورث ۳۹۱
اودهای هوراسی با مضامین پیندازی آمیخته شد ۳۹۲
کیتس ۳۹۳
سده‌های نوزدهم و بیستم ۳۹۴
سوئین برن و هاپکینز ۳۹۴
شعر آزاد نو ۳۹۵

فصل ۱۳. انتقال

از عهد رنسانس تا زمان ما به دوبخش تقسیم می‌کنند: عصر باروک و دوران جدید ۳۹۷
دوران جدید: پنج عنصر مهم سازندهٔ این دوران ۳۹۷
تأثیر آنها در ادبیات ۳۹۸
افزایش کمّی محصولات ادبی ۳۹۸
گرایش به معیارهای مردم‌پسند ۳۹۸
روی‌آوردن نویسندگان به هنر خاص به عنوان نوعی عکسل‌العمل ۳۹۹
افزایش قوّت و قدرت در آثار ادبی ۳۹۹

گسترش آموزش که با گسترش معارف کلاسیک همراه بود ۳۹۹
پایان عهد رنسان و موج مخالف آن ۴۰۰
فشار و فضای تیره و تار ۴۰۰
مصائبی که بر فرهنگ نازل شد ۴۰۰
نقاط اوج بازتاب ۴۰۱

حواشی بخش یکم

حواشی فصل ۱. مقدمه ۴۰۵
حواشی فصل ۲. اعصار تاریک: ادبیات انگلیس ۴۱۴
حواشی فصل ۳. قرون وسطی: ادبیات فرانسوی ۴۲۹
حواشی فصل ۴. دانته و قدمای اهل شرک ۴۴۳
حواشی فصل ۵. به سوی رنسانس ۴۴۹
حواشی فصل ۶. رنسانس: ترجمه ۴۵۸
حواشی فصل ۷. رنسانس: نمایش ۴۶۴
حواشی فصل ۸. رنسانس: حماسه ۴۶۹
حواشی فصل ۹. رنسانس: پاستورال و رمانس ۴۸۱
حواشی فصل ۱۰. رابله و مونتنی ۴۸۶
حواشی فصل ۱۱. منابع کلاسیک شعر شکسپیر ۴۹۰
حواشی فصل ۱۲. شعر غنایی ۵۰۲
حواشی فصل ۱۳. انتقال ۵۱۶

فصل ۱۴. نبرد کتابها

مقدمه، جدالی طولانی در عالم ادبیات، علم، دیانت، فلسفه و هنرهای زیبا ۵۲۵
اهمیت نبرد ۵۲۵
مکان وقوع ۵۲۶
استدلالهای عمده‌ای که نوگرایان عرضه کردند ۵۲۶
۱. آثار هنری مسیحیان برتر از آثار هنری اهل شرک است ۵۲۷
دانته، میلتون، تاسو ۵۲۷
آموزش معارف کلاسیک و کلیساها ۵۲۸

۲. دانش پیشرفت می‌کند، پس هنر هم پیشرفت می‌کند ۵۲۹
مبنای عاطفی این استدلال ۵۲۹
درستی آن در علوم ۵۳۰
نادرستی آن در هنر و مسائل مربوط به زندگی ۵۳۰
هنرها و پیشه‌های از یاد رفته ۵۳۱
کوتوله‌ای بر شانه‌های غول ۵۳۲
جهان پیوسته پیرتر می‌شود ۵۳۲
نظریهٔ اشپینگلر در خصوص تمدنهای عالم ۵۳۳
گسستگی و اختلال در پیشرفت ۵۳۴
۳. طبیعت تغییرناپذیر است ۵۳۴
مصالح هنر پایا و ثابت است، لیکن شرایط تولید تغییر می‌کند ۵۳۵
۴. آثار نویسندگان کلاسیک بد و اساساً غیرمنطقی است ۵۳۵
بی‌مزگی یا عامی‌بودن آثار کلاسیک ۵۳۶
عناصر فوق‌طبیعی در این آثار ۵۳۶
اساطیر ۵۳۷
سبک ۵۳۷
اندیشه ۵۳۸
کیفیت عامیانه ۵۳۸
حرکات و زبان پیش‌پا افتاده ۵۳۸
رفتارهای ابتدایی ۵۳۹
تشبیهات خنده‌آور ۵۳۹
پیشداوریهایی که در پشت این استدلال نهفته است ۵۴۰
ذوقِ مصون از خطا انگاشته شدهٔ معاصران ۵۴۱
ناسیونالیسم در زبان ۵۴۲
مخالفت با اقتدار سنت ۵۴۳
ناتورالیسم در برابر هنر مرسوم و متعارف ۵۴۳
آثار ترجمه شده در برابر آثار اصیل؛ زبان لاتینی در برابر زبان یونانی ۵۴۴
مراحل نبرد: بررسی آن بر حسب تاریخ وقوع رویدادها ۵۴۴
مرحلهٔ ۱: فرانسه ۵۴۵

آکادمی فرانسه (۱۶۳۵) ۵۴۵
دماره دوسن سورلن (-۱۶۵۷) ۵۴۶
فونتِنِل (۱۶۸۳) ۵۴۷
پِرو (۹۷-۱۶۸۸) ۵۴۷
تاریخ نبرد (۱۶۸۸) ۵۴۸
هوئه و بوالو (۴-۱۶۹۲) ۵۴۹
آشتی (۱۶۹۴) ۵۵۰
مرحلهٔ ۲: انگلستان ۵۵۰
سنت اِورِمون (۱۷۰۳-۱۶۶۱) ۵۵۰
تمپل (۱۶۹۰) ۵۵۱
واتون (۱۶۹۴) ۵۵۱
نامه‌های فالاریسِ بویل ۵۵۲
رسالهٔ بنتلی (۱۶۹۷) ۵۵۲
میلتونِ بنتلی ۵۵۳
حکایت تغار و نبردکتابهای سوئیفت (۱۷۰۴) ۵۵۴
دانسیادِ پوپ (۱۷۴۲) ۵۵۵
مرحلهٔ ۳: فرانسه ۵۵۶
مادام داسیه (۱۶۹۹) ۵۵۶
هودار دولاموت (۱۷۱۴) ۵۵۶
مادام داسیه (۱۷۱۴) ۵۵۶
آشتی (۱۷۱۶) ۵۵۶
نتایج نبرد ۵۵۷

فصل ۱۵. مختصری در باب باروک

معنای واژهٔ «باروک» ۵۵۹
هنر باروک جلوه‌گاه کشمکش میان شورتند و سرکش و خویشتن‌داری و متانت ۵۵۹
مثالهایی برگرفته از زندگی ۵۶۰
مثالهایی برگرفته از هنر ۵۶۰
بزرگترین هنرمندان دورهٔ باروک ۵۶۱

تأثیر و نفوذ آثار کلاسیک بر کار آنها ۵۶۲
مضامین ۵۶۲
شکلها ۵۶۲
ضبط و تقیّد اخلاقی و زیباشناختی ۵۶۳
مبالغهٔ هنرمندان باروک در کلاسی‌سیسم ۵۶۳
وحدت معنوی جهان غرب ۵۶۳

فصل ۱۶. تراژدی باروک

نیروهای کلاسیک و ضد کلاسیک که بر تراژدی باروک تأثیر داشته‌اند ۵۶۵
نویسندگانی که تعلیمات عالی دیده بودند ۵۶۵
کورنی ۵۶۶
راسین ۵۶۶
میلتون ۵۶۷
درایدن ۵۶۷
جانسن ۵۶۸
اُدیسن ۵۶۸
متاستاسیو ۵۶۸
مخاطبانی نه چندان فرهیخته ۵۶۸
اوضاع اجتماعی مناسب خلق تراژدی ۵۶۹
شهرنشینی ۵۶۹
ستایش عظمت و شکوه ۵۶۹
رابطهٔ تراژدی باروک و اپرا ۵۷۰
شکست تراژدی باروک ۵۷۰
محدودیت تعداد تماشاگران ۵۷۱
تنگی میدان مضامین ۵۷۱
معارف کلاسیک ۵۷۱
محدودیت منابع آن ۵۷۲
احتراز از الفاظ «پیش‌پا افتاده» ۵۷۲
کمبود صور خیال ۵۷۳

محدودیت بحر ۵۷۴
محدودیت حیطهٔ عواطف ۵۷۵
افراط در قرینه‌پردازی ۵۷۵
قواعد تصنعی ۵۷۶
نتیجه ۵۷۶

فصل ۱۷. هجو

هجو از ابداعات رومیان بود ۵۷۹
شاعران هجاپرداز رومی ۵۷۹
نویسندگان هجاپرداز رومی ۵۸۰
تأثیر و نفوذ آثار یونانی بر هجو رومی و جدید ۵۸۰
لوسین ۵۸۱
تعریف هجو ۵۸۱
آثار هجوآمیز در قرون وسطی ۵۸۲
هجو جدید با کشف دوبارهٔ هجو رومی پا به عرصهٔ وجود نهاد ۵۸۴
هجو منثور مستقیماً متأثر از نمونه‌های کلاسیک نبود ۵۸۵
آبراهام اسانکتا کلارا ۵۸۵
اساس هجو منظوم رومی بود ۵۸۶
عهد رنسانس ۵۸۶
هجونویسان ایتالیایی ۵۸۷
کشتی حمقا اثر برانت ۵۸۸
هجونویسان انگلیسی ۵۸۸
هجونویسان فرانسوی ۵۸۹
هجومنیپوسی و دوبینیه ۵۹۰
رنیه ۵۹۰
عصر باروک ۵۹۲
بوالو ۵۹۲
درایدن: اصالت کار او ۵۹۲
حماسهٔ تقلیدی ۵۹۳

چهره‌پردازی ۵۹۳
پوپ ۵۹۲
جانسن ۵۹۴
پارینی ۵۹۴
محدودیت شاعران هجاپرداز «کلاسیک‌گرا» در عصر باروک ۵۹۵
بحر ۵۹۵
واژگان ۵۹۵
مضمون ۵۹۶
وضعیتی که چنین محدودیتهایی را سبب می‌شد ۵۹۸
کوشش در راه رقابت با میزانهای کلاسیک از طریق پالایش زبان ۵۹۹
نظام اجتماعی اشرافی و قانون مَدار ۶۰۱

فصل ۱۸. نثر باروک

عصر باروک دوران نثر بود ۶۰۳
نثر این دوره براساس نمونه‌های کلاسیک، خاصه نثر لاتینی به وجود آمد ۶۰۳
سبک نثر ۶۰۴
دو مکتب متفاوت ۶۰۴
سیسرو ۶۰۴
سنکا و تاکیتوس ۶۰۵
پیروان سنکاوتاکیتوس در عصر جدید ۶۰۶
شیوهٔ گسترده و شیوهٔ فشرده ۶۰۷
سبکی دیگر، پژواک رسای نثر سیسرو ۶۰۹
اشارات سیاسی در آثار پیروان سبک سنکا و تاکیتوس ۶۱۰
پیروان جدید سیسرو ۶۱۰
آنها چه مضامینی را از نویسندگان کلاسیک گرفتند ۶۱۱
نظیره‌های ایضاحی ۶۱۱
تلمیحات غیرمستقیم ۶۱۲
انگیزه‌ها ۶۱۲
شگردها ۶۱۳

طنین واژگان ۶۱۴
غنای واژگان ۶۱۴
قرینه‌پردازی ۶۱۵
فن تقسیم ۶۱۶
تضاد ۶۱۶
اوج ۶۱۷
تری کولون ۶۱۷
داستان ۶۱۹
زندگی فنلون و کتاب او ۶۱۹
تلماکوس ۶۲۱
مآخذ کتاب در رمانس، حماسه، تراژدی، و زمینه‌های دیگر ۶۲۱
اهداف آموزشی و انتقادی آن ۶۲۲
آثاری که به تقلید آن نوشته شد ۶۲۳
پاملای ریچاردسون ۶۲۴
تأثیر غیرمستقیم آثار کلاسیک برآن ۶۲۵
تلماکوس ۶۲۶
آرکادیا ۶۲۶
جوزف آندروز و ***تام جونز*** فیلدینگ ۶۲۷
نویسنده آنها را حماسه می‌داند ۶۲۸
حماسهٔ کمیک کلاسیک ۶۲۸
رمانس ۶۲۹
حقیقت ادعای او ۶۲۹
اصل کلاسیک رمان‌نو ۶۲۹
تاریخ ۶۳۰
گیبون: ***انحطاط و سقوط امپراتوری روم*** ۶۳۰
خصلت جهانی کتاب ۶۳۱
اسلاف آن ۶۳۱
بوسوئه: ***گفتار در تاریخ عمومی جهان*** ۶۳۱
مونتسکیو: ***ملاحظاتی درباب علل عظمت رومیان و زوال آنان*** ۶۳۲

چشم انداز وسیع کتاب گیبون ۶۳۳
ساختار ۶۳۳
سبک ۶۳۴
معایب ۶۳۵
کتاب بیشتر رومی است تا یونانی ۶۳۵
ارائه ندادن دلایل سقوط رومیان ۶۳۷
ضدیّت تعصب‌آمیز با مسیحیت ۶۳۹
دلایل این ضدیّت ۶۴۰
نتیجهٔ آن ـ تحریف تاریخ ۶۴۰

فصل ۱۹. عصر انقلاب

۱. مقدمه ۶۴۳
ادبیات و اندیشه در نیمهٔ دوم قرن هجدهم دگرگون شد ۶۴۳
عنوان «رمانتیک» برای عصر تازه نامتناسب و تا حدی نادرست است ۶۴۴
این عصر، که در آن آرمانهای یونانی و رومی نیرومند و زنده بود، عصر اعتراض بود ۶۴۵
چراگاهی این عصر را «ضدکلاسیک» خوانده‌اند؟ ۶۴۶
در عصر انقلاب آن گونه تلمیحات کلاسیک که پیش‌پا افتاده و بی‌بهره از تخیل بود کنار گذاشته شد ۶۴۶
برخی از آرمانهای کلاسیک مطرود گردید ۶۴۶
میدانهای تازهٔ تفکر و تجربه به روی انسان گشوده شد ۶۴۷
درک عمیق‌تری نسبت به مفاهیم آثار کلاسیک حاصل آمد ۶۴۷
این دوره دورهٔ توسعه و اکتشاف بود ۶۴۷
انفجار مروارید باروک ۶۴۷
عصر انقلاب مشابه رنسانس و درواقع مکمل آن بود ۶۴۸
عهد رنسانس در فرهنگ رومی به کاوش پرداخت حال آنکه عصر انقلاب عصر نفوذ فرهنگ یونانی بود ۶۴۹
یونان در چشم مردان عصر انقلاب چه معنایی داشت؟ ۶۴۹
زیبایی و اصالت ۶۵۰
آزادی ۶۵۰

آزادی ادبی ۶۵۰
اخلاقی ۶۵۰
سیاسی ۶۵۱
دینی: به مفهوم آزادی از قید مسیحیت ۶۵۲
گرایش به طبیعت ۶۵۶
در ادبیات ۶۵۶
در رفتار ۶۵۷
میل گریز و تحقق بخشیدن به آن ۶۵۷
گریز جسمانی ۶۵۷
روحانی ۶۵۷
زیباشناختی ۶۵۸
۲. آلمان ۶۵۸
رنسانس قرن شانزدهم بر آلمان تأثیر نگذاشت ۶۵۸
هم‌چنین، آرمانهای ادبی عصر باروک حرکتی در آن ایجاد نکرد ۶۵۸
رنسانس آلمان در اواسط قرن هجدهم آغاز شد ۶۶۰
وینکلمان ۶۶۱
اسلاف انگلیسی او ۶۶۱
کتاب او: *تاریخ هنر در میان مردم عهد باستان* ۶۶۲
لسینگ ۶۶۳
لائوکون ۶۶۳
افسانهٔ مربوط به این اثر ۶۶۴
گروه تندیسها ۶۶۴
چرا این اثر ستایش شد ۶۶۵
آثار دیگر ۶۶۵
فوس ۶۶۸
شوق و شور برای آموختن زبان یونانی در آلمان: هِردِر و گوته ۶۶۸
دشواری جذب تأثیر یونان ۶۶۹
شیللر ۶۶۹
خدایان یونان ۶۷۰

هولدرلین ۶۷۱
شاعری همانند کیتس ۶۷۲
گوته ۶۷۳
عشق او به زبان یونانی ۶۷۳
گریز او به رم ۶۷۴
ایفی‌گنیا ۶۷۴
مراثی رمی ۶۷۵
زنیا ۶۷۷
هرمان و دوروته: منظومه‌ای روستایی به شیوهٔ هومر ۶۷۸
رساله‌ای درباب اصالت نبوغ هومر ۶۷۸
مقدمه‌ای بر هومر، نوشتهٔ ولف ۶۷۸
بحث او و نتایج مأخوذ از این بحث ۶۷۹
تأثیر آن بر فضلا و نویسندگان ۶۸۱
عکس‌العمل متفاوت گوته در برابر نظریات ولف ۶۸۱
بخش دومِ *فاوست* ۶۸۲
نمودگارِ هلنِ تروا چیست؟ ۶۸۳
هلن نمودگار یونان، سرزمین زیبایی‌های مادی ۶۸۳
هلن چیزی ورای زیبایی زنانه است ۶۸۳
هلن مظهر تجربهٔ زیبایی است ۶۸۳
زیبایی هلن مرهون نادره بودن اوست ۶۸۴
هلن انگیزه است ۶۸۴
ایوفوریون یعنی حرکت و انگیزش دائمی ۶۸۵
فاوستِ آلمانی و هلنِ یونانی ۶۸۵
۳. فرانسه و ایالات متحد ۶۸۷
تأثیر و نفوذ فرهنگ کلاسیک از عوامل اصلی انقلاب فرانسه بود ۶۸۷
جلوهٔ این تأثیر در نقاشی: داوید ۶۸۸
در موسیقی: گلوک ۶۸۹
در اخلاق سیاسی: روسو ۶۹۱
اسپارت کمال مطلوب است ۶۹۲

پلوتارخس، الهام‌بخش انقلاب ۶۹۲
نمودگارهای یونانی و رومی در فرانسهٔ عصر انقلاب ۶۹۴
در فن خطابه و فنون سیاست ۶۹۶
انقلاب آمریکا نیز جلوه‌گاه همین نفوذ و تأثیر بود ۶۹۸
سازمانها، نمودارها، شعارها ۶۹۸
نام مکانها ۶۹۹
جفرسون، رئیس‌جمهور اومانیست ۶۹۹
ادبیات فرانسه در عصر انقلاب ۷۰۰
آندره شنیه ۷۰۰
برادر او ماری ـ ژوزف ۷۰۱
شعر شنیه ۷۰۱
شاتوبریان ۷۰۳
شهیدان ۷۰۳
نبوغ مسیحیت ۷۰۵
میراث‌خوار انقلاب: ویکتورهوگو ۷۰۵
انقلابی که در واژگان شعر ایجاد کرد ۷۰۶
دلبستگیش به ویرژیل و روگرداندن از او ۷۰۶
انزجار او از انضباط خشک آموزش دروس کلاسیک ۷۰۷
۴. انگلستان ۷۰۸
برای شاعران انگلیسی عصر انقلاب، تمدن و ادبیات یونانی و رومی چه مفهومی داشت؟ ۷۰۸
وردزورث شاید به ظاهر از تأثیر شاعران کلاسیک دورمانده باشد ۷۰۹
به لحاظ آنکه فرزند طبیعت بود ۷۰۹
به لحاظ آنکه در شاعری به ندرت قدم در راه تقلید می‌گذاشت ۷۰۹
به لحاظ آنکه نوع تازه‌ای در شعر پاستورال ابداع کرد ۷۱۰
اما برای وردزورث کلاسیکها مظهر اصالت معنوی بودند ۷۱۰
تاریخ روم ۷۱۱
فلسفهٔ رواقی ۷۱۲
فلسفهٔ افلاطون ۷۱۳

مهار کردن احساسات ۷۱۳
نگرش بایرون نسبت به یونان و روم مبهم و دوپهلو بود ۷۱۴
در ادب کلاسیک دستی تمام داشت ۷۱۴
اما آموزش بد مانع از آن شد که قدرت کامل این ادبیات را بپذیرد ۷۱۶
بایرون بیشتر به خود این سرزمینها و آرمانها آنها علاقمند بود ۷۱۶
کیتس، شکسپیر عصر انقلاب ۷۱۷
منابع دانش او در زمینهٔ معارف کلاسیک ۷۱۷
کتابهای لاتینی، ترجمه‌ها، لغتنامه‌ها، آثار نویسندگان دیگر ۷۱۸
تندیسهای مرمرین الجین و گلدانهای یونانی ۷۱۸
کمبودهایی که در معرفت او نسبت به دوران کلاسیک وجود داشت و
به شعر او آسیب رسانید ۷۱۹
در نظر کیتس شعر و هنر یونانی مظهر زیبایی بود ۷۲۰
شلی، میلتون عصر انقلاب ۷۲۰
معلومات وسیع او در زبان لاتینی و یونانی ۷۲۱
نویسندگان و شاعران محبوب او ۷۲۱
هومر ۷۲۲
آیسخولوس، سوفوکلس، اورلیپدیس ۷۲۲
افلاطون ۷۲۳
تئوکریتوس و دیگر شاعران شعر شبانی ۷۲۳
اریستوفانس ۷۲۴
لوکانوس ۷۲۴
لوکرسیوس ۷۲۵
ویرژیل ۷۲۵
تندیسها و آثار معماری ۷۲۶
در نزد شلی روح یونانی مظهر آزادی بود ۷۲۶
شاعران یونانی، هماوردان و مصاحبان او بودند ۷۲۷
۵. ایتالیا ۷۲۷
بدبینی مشخصهٔ شاعران انقلابی ایتالیا بود ۷۲۸
آلفی یری ۷۲۸

زندگی دوران کودکی و خودآموزی او ۷۲۸
زندگی او در سالهای بعد ۷۲۹
تراژدیهای او ۷۲۹
شکل کلاسیک آنها ۷۳۰
محتوای انقلابی آنها: مرگ بر استبداد! ۷۳۱
فوسکولو ۷۳۲
دورهٔ انقلابی زندگی او ۷۳۲
سرخوردگی او ۷۳۳
آخرین نامه‌های یاکوپواورتیس ۷۳۳
ادراک او نسبت به گذشته ۷۳۳
مزارها ۷۳۳
شکل اثر ۷۳۴
محتوای فکری آن ۷۳۵
لئوپاردی ۷۳۵
جوانی پررنج او ۷۳۵
دانش او در معارف کلاسیک ۷۳۶
«انتحال» اشعار کلاسیک ۷۳۶
امید او به انقلابی ملّی: نخستین آثار غنایی ۷۳۷
سرخوردگی او: آثار غنایی دیگر ۷۳۸
نومیدی او: *قطعات کوتاهی در باب اخلاقیات* ۷۳۹
دِین او به هنر و اندیشهٔ کلاسیک ۷۳۹
لئوپاردی و لوکرسیوس ۷۴۰
۶. خاتمه ۷۴۱
دوران انقلاب و رنسانس ۷۴۲
نیروهای دیگر این دوران ۷۴۲
نویسندگان دیگر ۷۴۲
تنوع شگرف این دوران ۷۴۳

فصل ۲۰. پارناسوس و ضد مسیح

بسیاری از نویسندگان قرن نوزدهم جهانی را که در آن زندگی می‌کردند
منفور می‌داشتند این نویسندگان به روم و یونان روی آوردند ۷۴۷
زیرا که زیبا بود: اصل شاعران پارناسی ۷۴۷
زیرا که مسیحی نبود: اصل نویسندگان و شاعران ضد مسیح ۷۴۷
پارناسوس: آرمانهای آن ۷۴۸
مهارکردن احساسات ۷۴۹
پو ۷۵۰
آرنولد ۷۵۰
لوکنت دولیل و دیگران ۷۵۰
سخت‌گیری در شکل شعر ۷۵۱
هردیا ۷۵۲
کاردوچی ۷۵۲
گوتیه ۷۵۳
هنر برای هنر ۷۵۴
منشأ این اصل ۷۵۴
خطرهای آن ۷۵۵
هویسمان، سوئین‌برن، وایلد ۷۵۶
مطالعات عمیق نویسندگان قرن نوزدهم در آثار کلاسیک ۷۵۷
وجوه گوناگون گریز آنان ۷۵۸
زیباییهای صوری یونان و روم ۷۵۸
علاقه‌مندی تخیلی وسیع نسبت به تاریخ ۷۵۹
فرومایگی اخلاقی مردم عصر ۷۶۰
اولیس، *لوکرسیوس* و دیگر آثار تنی‌سون ۷۶۱
استفاده از مظاهر غیرشخصی دورهٔ کلاسیک برای بیان مسائل شخصی ۷۶۲
امپدوکلس برفراز اتنا اثر آرنولد ۷۶۲
کیفیت احیای شخصیت‌های اساطیری ۷۶۳
تراژدیهای آرنولد و سوئین‌برن ۷۶۴
ماجراهای بالوستیون اثر براولینگ ۷۶۴

پارناسوس فقط به معنای گریز به گذشته نبود ۷۶۶
دجال ۷۶۶
ضدمسیح: استدلالهای عمده علیه مسیحیت ۷۶۶
مسیحیت آیینی است شرقی و وحشیانه ۷۶۶
ارنست رنان ۷۶۶
آناتول فرانس ۷۶۷
اسکار وایلد ۷۶۸
مسیحیت به معنای نهی و منع است ۷۶۸
جوسوئه کاردوچی ۷۶۸
لوکنت دولیل ۷۶۹
لویی مِنار ۷۷۰
پییر لویی ۷۷۱
مسیحیت جبون و ضعیف است ۷۷۴
نیچه ۷۷۴
فلوبر ۷۷۶
ضدتبلیغات نویسندگان مسیحی در رمانهای مردم‌پسند ۷۷۷
آخرین روزهای پمپیی ۷۷۷
هیپاتیا ۷۷۸
بن‌هور ۷۷۸
کجا می‌روی؟ ۷۷۸
ماریوس اپیکوری ۷۸۰
کشمکش حل می‌شود ۷۸۱

فصل ۲۱. عصر دانش‌پژوهی

طی صد سال گذشته معرفت نسبت به فرهنگ کلاسیک از حیث قوت افزایش داشته
اما از حیث تعمیم کاهش پذیرفته است. دلایل افزایش: ۷۸۳
استفاده از روشهای علوم تجربی ۷۸۵
استفاده از روشهای علوم کاربردی ۷۸۶
روشمندکردن تحقیقات ۷۸۷

تولید انبوه ۷۸۷
اصول تخصصی شدن ۷۸۸
تأسیس انجمن‌ها ۷۸۹
همکاری بین‌المللی ۷۸۹
حوزه‌های سه‌گانه‌ای که پژوهش معارف کلاسیک در آنها بر ادبیات تأثیر گذاشت ۷۹۰
تاریخ جهان یونانی ـ رومی ۷۹۰
نیبور ۷۹۱
مومزن: چرا *تاریخ روم* را هیچگاه به پایان نرساند؟ ۷۹۳
فوستل دو کولانژ ۷۹۶
می‌یر ۷۹۷
ترجمه ۷۹۸
کارهای آرنولد و نیومن در باب ترجمهٔ آثار هومر ۷۹۸
زبان هومر ۷۹۹
مشابهت آن با انجیل انگلیسی ۸۰۴
لانگ ۸۰۴
(دو کتاب آرنولد: *مرگ بالدر* و *رستم و سهراب*) ۸۰۵
تنی‌سون ۸۰۷
باتلر ۸۰۹
لارنس ۸۰۹
معایب ترجمه‌های استادان ۸۱۰
پژوهش ۸۱۱
نمونه‌هایی از تدریس غلط آثار کلاسیک ۸۱۱
زوال توجه عمومی نسبت به مطالعهٔ آثار کلاسیک ۸۱۱
دلایل این زوال: ۸۱۲
پیشرفت علوم، صنعتی‌شدن، تجارت جهانی ۸۱۵
رواج آموزش همگانی ۸۱۵
تدریس غلط ـ نمونه‌ها و نتایج آن ۸۱۶
کاهلی ۸۱۶
دلبستگی و توجه افراطی به انضباط ۸۱۷

جوّ رقیق غیرقابل تنفس ۸۱۸
برخورد علمی با مسئله: هاوسمن ۸۱۹
ترجمه‌های بد ۸۲۱
نثر بد ۸۲۱
ظاهر زشت کتابها ۸۲۲
Quellen forschung (جستجوی منابع و مآخذ) ۸۲۲
پراکندگی موضوعات تحقیق ۸۲۲
زوال تدریس زبان و ادب کلاسیک و مسئولیت دانش‌پژوهان ۸۲۳

فصل ۲۲. شاعران نمادگرا و جیمزجولیس

نمادگرایی ۸۲۷
مهمترین شاعران نمادگرایی که از مضامین کلاسیک استفاده کرده‌اند: ۸۲۵
مالارمه، والری، پاوند، الیوت ۸۲۵
جویس و دو کتابی که در آنها از افسانه‌های یونانی بهره گرفته است ۸۲۶
صناعت امپرسیونیستی نمادگرایان ۸۲۶
این نویسندگان همه کوشیده‌اند که آثار خود را براساس شکل‌های کلاسیک بیافرینند ۸۲۷
یولیسز جویس و ***ادیسه*** ۸۲۹
چگونه این نویسندگان از افسانه‌های کلاسیک استفاده کرده‌اند ۸۳۰
چهره‌های نمادی ۸۳۱
فاون ۸۳۲
هرودیاس ۸۳۳
فیت جوان ۸۳۴
نارسیسوس ۸۳۵
کاهنهٔ پوتیایی ۸۳۵
ددالوس ۸۳۶
اساطیر ۸۳۶
هبوط به جهان مردگان ۸۳۶
ادیسهٔ هومر ۸۳۶
انه‌ئید ویرژیل ۸۳۷

صحنه‌های مهیب دوزخ ۸۳۷
کمدی دانته ۸۳۷
کانتوهای پاوند ۸۳۷
یولیسز جویس ۸۳۸
افسانه‌های محبوب الیوت ۸۳۹
سوئینی بجای تزه‌ئوس ۸۴۰
سوئینی بجای آگاممنون ۸۴۰
فیلوملا ۸۴۱
تیرسیاس ۸۴۲
سیبیل ۸۴۳
تصویرها و تلمیحات در آثار این نویسندگان زمینهٔ کلاسیک دارد ۸۴۳
ماحصل کلام: ۸۴۴
برآورد دینی که این نویسندگان به ادبیات یونانی ـ رومی دارند به سادگی میسر نیست آثار آنها مبهم و دشوار است ۸۴۴
شعر *پاپیروس* پاوند ۸۴۵
این نویسندگان و شاعران در شمار فضلا نیستند ۸۴۶
شعر و اسطایر یونانی ـ رومی را نیز از این جهت دوست دارند که آنها را وسیلهٔ انگیختن تخیل و تسلای خاطر می‌دانند ۸۴۷

فصل ۲۳. تفسیر تازهٔ اساطیر

تفاسیر فلسفی و روانشناختی ۸۴۹
اساطیر، شرح و وصف وقایع تاریخی است ۸۴۹
خدایان مظهر پهلوانان روزگاران کهن بوده‌اند ۸۴۹
خدایان مظهر شیاطین بوده‌اند ۸۵۰
خدایان مظهر قبایل، جانوران، یا مراحلی در تمدن بشری بوده‌اند ۸۵۱
اساطیر، زبان رمزی حقایق فلسفی ۸۵۱
اساطیر، نماد رویدادهای طبیعی ۸۵۲
سفر خورشید در آسمان ۸۵۲
تجدید حیات و تولیدمثل ۸۵۳

تمایلات نفسانی ۸۵۳
فروید ۸۵۳
یونگ ۸۵۳
تغییرشکل اساطیر در ادبیات ۸۵۵
آندره‌ژید ۸۵۵
تأثیر وایلد براو ۸۵۶
نمایشنامه‌نویسان آلمانی ۸۵۷
اونیل ۸۵۷
جفرز و آنوی ۸۵۷
ده بوسیس ۸۵۸
کامو ۸۵۸
اسپیتلر ۸۵۹
پرومتئوس و اپی‌متئوس ۸۵۹
چنین گفت زرتشت، نیچه ۸۶۰
بهار المپ ۸۶۱
مفاهیم تمثیلی ۸۶۱
عناصر یونانی درکنار عناصر سوئیسی ۸۶۱
اسپیتلر در مقام هنرمند و در مقام شاعر طبیعت ۸۶۲
نمایشنامه‌نویسان جدید فرانسوی ۸۶۳
چرا آنها از اساطیر یونانی استفاده کرده‌اند ۸۶۴
استحکام و سادگی ۸۶۴
ارزشهای نو و تازه ۸۶۴
منبع پایان‌ناپذیر شعر ۸۶۵
شکل کلاسیک نمایشنامه‌ها ۸۶۵
دگرگون کردن طرح داستانها ۸۶۶
حقایق نامنتظر ۸۶۷
انگیزه‌های تازه ۸۶۹
زبان امروزی ۸۷۱
نمادهای نو ۸۷۱

عناصر فوق‌طبیعی ۸۷۳
فصاحت ۸۷۳
اساطیر همیشگی‌اند ۸۷۴

فصل ۲۴. فرجام سخن

جریان مداوم تأثیر نویسندگان کلاسیک بر ادبیات جدید ۸۷۵
نویسندگان دیگر و جلوه‌های دیگر این تأثیر ۸۷۵
اندیشهٔ فلسفی یونانی ـ رومی ۸۷۶
تأثیر حرکت‌آفرین غیرمستقیم کلاسیکها ۸۷۶
واگنر ۸۷۶
ویتمن ۸۷۷
تولستوی ۸۷۷
موضوع آموزش ۸۷۷
جریانهای بیرون از دایرهٔ تأثیر فرهنگ یونانی ـ رومی ۸۷۸
این تداوم غالباً دست‌کم نادیده گرفته می‌شود ۸۷۸
زبانها را نمی‌توان مرده خواند اگر هنوز کتابهایشان خوانده می‌شود ۸۷۹
وقایع تاریخی را، اگر هنوز نتایجی از آنها به‌بار می‌آید نمی‌توان نابوده شده پنداشت ادبیات زمان حالی ابدی است ۸۸۰
تداوم ادبیات غرب: آنچه که یونان و روم به ما آموخته‌اند ۸۸۱
افسانه‌ها ۸۸۱
زبان و فلسفه ۸۸۱
الگوهای ادبی و آرمان اومانیسم ۸۸۱
تاریخ و آرمانهای سیاسی ۸۸۱
معنای روانشناختی اساطیر ۸۸۲
مسیحیت در برابر شرک یونانی ـ رومی ۸۸۲
ماتریالیسم در برابر تفکر و هنر ۸۸۲
تمدن به معنای گردکردن ثروت نیست، تمدن حیات شایستهٔ ذهن و روح آدمی است ۸۸۲
تمدن به معنای تعلیم و تربیت است ۸۸۳

رابطهٔ بین جهان نو و جهان کلاسیک ۸۸۴

حواشی بخش دوم

حواشی فصل ۱۴: نبرد کتابها ۸۸۶
حواشی فصل ۱۵: مختصری در باب باروک ۸۹۳
حواشی فصل ۱۶: تراژدی باروک ۸۹۸
حواشی فصل ۱۷: هجو ۹۰۰
حواشی فصل ۱۸: نثر باروک ۹۰۷
حواشی فصل ۱۹: عصر انقلاب ۹۱۶
حواشی فصل ۲۰: پارناسوس و ضد مسیح ۹۲۳
حواشی فصل ۲۱: عصر دانش‌پژوهی ۹۵۱
حواشی فصل ۲۲: شاعران نمادگرا و جیمزجولیس ۹۵۸
حواشی فصل ۲۳: تفسیر تازهٔ اساطیر ۹۶۴
حواشی فصل ۲۴: فرجام سخن ۹۶۹
کتابنامه ۹۷۱
نمایه ۹۷۷

۱

مقدمه

دنیای جدید، به‌دلایل بسیار، ادامهٔ دنیای یونان و روم است. البته نه در تمام رشته‌ها ـ به‌ویژه نه در پزشکی، موسیقی، صنعت و دانش عملی. اما در بیشتر فعالیتهای عقلانی و معنوی، ما نوادگان رومی‌ها و نبیرگان یونانی‌ها هستیم. دیگرانی هم در ساختن آنچه ما امروز هستیم سهیم بوده‌اند، اما نقش یونان و روم در این میان از همه نیرومندتر و مؤثرتر بوده است. تمدن ما بدون یونان و روم مسلماً چیز دیگری می‌شد؛ چیزی به مراتب ضعیف‌تر، ناقص‌تر، بی‌اندیشه‌تر و بسیار مادی‌تر از آنچه هست و اگر دستاوردهای معنوی آن چنین عظیم نبود، با همهٔ ثروتها، جنگها و اختراعاتش به حقیقت شایستهٔ نام تمدن نمی‌بود.

یونانی‌ها، و براثر آموزشهای آنها رومی‌ها، مدنیت اصیل و پیچیده‌ای پدید آوردند که هزار سال بالید و فقط در نتیجهٔ یک سلسله یورشهای مکرر، جنگهای داخلی، بیماریهای همه‌گیر، بحرانهای اقتصادی و بلایا و مصائب اداری، اخلاقی و دینی از پای درآمد و نابود شد. البته کاملاً از میان نرفت. پدیده‌ای تا این حد بزرگ و دیرسال به سهولت نابود نمی‌شود. بخشی از آن اعصار سراسر رنجی را، که طی آن تمدن غرب بار دیگر آرام آرام پی‌ریزی می‌شد، از سر گذراند، و گرچه دگرگونی یافت اما از میان نرفت. لیکن بخش اعظم این تمدن را امواج جاهلیت فروپوشانید و مدفون کرد و از یادها برد. اروپا به عقب و قهقرا لغزید، و تقریباً به توحش بازگشت.

تمدن غرب عمدتاً به برکت کشف دوبارهٔ فرهنگ فراموش‌شدهٔ یونان و روم، دوباره شکفت و ساخته شد. نظامهای بزرگ فکری، آثار شگرف و استادانهٔ هنری تا مادهٔ واسطهٔ انتقال بر جای است از میان نمی‌روند و به سنگواره بدل نمی‌شوند، زیرا سنگواره مرده است و تولید مثل نمی‌تواند بکند، حال آنکه آثاری از این دست، تا

روزی که شعوری هست که آنها را دریابد به زندگی در آن شعور ادامه می‌دهند و به آن حیاتی سرشارتر می‌بخشند.

آنچه پس از اعصار تاریک واقع شد این بود که فکر اروپا از نو بیدار شد، دگرگون شد و با کشف دوبارهٔ تمدن کلاسیک انگیزه‌ای تازه یافت. عوامل دیگری در این بیداریِ دوباره اثر داشتند، اما هیچ‌کدام تا این حد نیرومند و متنوع نبودند. این جریان از ۱۱۰۰ میلادی آغاز شد و با وجود وقفه‌ها و رجعتهای گاه‌گاه، پیش رفت و سرعت یافت تا میان سالهای ۱۴۰۰ و ۱۶۰۰ که اروپای غربی به گنجینهٔ هنر و آرمانهای یونان و روم باستان دست یافت و مشتاقانه آن را جذب کرد، گاه به تقلید و گاه به جرح و تعدیل و نقل آنها دست زد و گاه تحت تأثیر انگیزه‌های نیرومندِ آثارکهن، به خلق آثار تازهٔ هنری و فکری پرداخت و بدینسان تمدن جدید را پی نهاد.

این کتاب بر آن است که خطوط کلی این سرگذشت را فقط در حیطهٔ ادبیات به‌دست دهد. مسلماً این نکته را از نظرگاههای بسیار جالب توجه دیگر نیز می‌شد بازگفت. در زمینهٔ سیاست می‌شد از نحوهٔ پیدایش دموکراسی، که یونانیان بنیانگذار آن بودند و قدرتها و ضعفهای اساسی آن را بازیافتند، از آرمانهای دمکراسی، که جمهوری روم از یونان گرفت، از احیای این آرمانهادر قوانین اساسی دمکراتیک روزگار ما و از مبدأ بسیاری اندیشه‌های ما در باب حقوق و وظایف شهروندان، که مستقیماً مأخوذ از اندیشه‌های یونانی و رومی است، سخن گفت. در زمینهٔ قوانین، به‌سهولت می‌توان دید که ارکان اصلی قوانین آمریکا، بریتانیا، فرانسه، آلمان، اسپانیا و ایتالیا و قوانین آمریکای لاتین و کلیسای کاتولیک برگرفته از قوانین رومی‌هاست. (نامحتمل می‌نماید که چنین قوانینی را، چنانکه اکنون هست، بدون مساعدت روم، یا تأثیرپذیری از روم، می‌توانستیم پدید آوریم. تمدن ما در زمینهٔ اختراع، خصوصاً در غلبه بر ماده بارآور است، و نه در زمینه‌های دیگر. ناتوانی ما در خلق شکلهای هنری نو و نظامهای فلسفی نو نشان می‌دهد که ساختن چیزی قابل قیاس با قوانین عالی و متقن رومی‌ها، بدون یاری آنها، به‌یقین مستبعد می‌بود.) در قلمرو دین و فلسفه، زبان، علوم نظری و هنرهای زیبا ــ به ویژه معماری و پیکره‌سازی ــ نیز می‌توان به‌خوبی نشان داد که بهترین نوشته‌ها و ساخته‌های ما، اقتباس از آفریده‌های یونانی و رومی است. این نکته به معنای بی‌اعتبارساختن چیزی نیست. به‌عکس، نادیده انگاشتن و فراموش‌کردن آن نشانهٔ بی‌اعتباری است. تمدن مثال زندگی است. حال زادهٔ گذشته است. فقط در حیات معنوی است که می‌توان نیاکان خود را خود انتخاب

کرد و بهترین‌ها را برگزید.

به هر حال، این کتاب فقط به ادبیات خواهد پرداخت و تا جایی به دیگر رشته‌ها می‌پردازد که به ترسیم و بیان رویدادهای مهم ادبی مدد رساند. کتابهایی را «ادبیات» می‌گوییم که به زبانهای عصر جدید یا نیاکان بلافصل آنها نوشته شده باشند. با آنکه زبان لاتینی، دست‌کم تا ۱۸۶۰ در اروپا، هم در نوشته و هم در گفتار به‌کار می‌رفته [۱]* و با آنکه این زبان نه فقط زبانی باستانی بوده بلکه در اروپای عصر جدید نیز معمول بوده است، زبانی که بزرگانی چون میلتون، لندور[۱]، نیوتون، کوپرنیک، دکارت و اسپینوزا تمام یا بخشی از آثار مهم خود را به آن نوشته‌اند، ولی روایتی که نویسندگان جدید از تاریخ ادبیات لاتینی به‌دست داده‌اند با ادبیات دیگر زبانهای اروپایی دوران ما چنان تفاوت دارد که آن را باید جداگانه مورد مطالعه قرار داد. مع‌ذالک، این مطلب که زبان لاتینی، به صورت زبانی مستقل، زمانی چنین طولانی به حیات خود ادامه داده است و در بعضی موارد خاص (چون آیین عشای ربانی) هنوز نیز به‌کار می‌رود خود دلیل دیگری است بر این واقعیت که فرهنگ کلاسیک جزء زنده و اساسی تمدن ماست؛ و حیات تفکر از عمر زبانها طولانی‌تر است.

زوال تمدن یونان و روم

امروزه نمی‌توان میزان اصالت و گستردگی تمدن یونانی ـ رومی را تخمین زد. این تمدن قرنها اروپا، خاورمیانه و شمال آفریقا را برخوردار از آرامش، فرهنگ، رفاه و سعادت نگاه داشت و زمانی که وحشیان و مهاجمان آن را به انقراض کشاندند ارزشهای بسیاری بر باد رفت. آن تمدن، از بسیاری جهات، برتر از تمدن اروپا تا چند نسل پیش بود و شاید به‌آسانی بتوان ثابت کرد که از هر جهت تمدن والاتری بوده است. امّا ما چنان شیفتهٔ عظمت پیشرفت انسان شده‌ایم که تصور می‌کنیم فرهنگ عصر جدید از هرآنچه قبلاً وجود داشته بهتر و برتر است. نیز از یاد می‌بریم که انسان تا چه حد توانایی و ارادهٔ آن را دارد که مسیر پیشرفت را وارونه سازد: چه بسیار نیروهای توحش هستند که هنوز قدرتمند و فعالند و همچون آتش‌فشانی در جزیره‌ای سرسبز می‌توانند نه‌تنها تمدن را مجروح کنند بلکه بیابانی سوخته برجای آن باقی بگذارند.

---

*. اعداد داخل [ ] مربوط به یادداشت‌های مؤلف است که در پایان کتاب آمده است.

۱. Walter Savage Landor (۱۷۷۵ ـ ۱۸۶۴)، شاعر و نویسندهٔ انگلیسی.

هنگامی که امپراتوری روم در اوج اقتدار بود، قانون، نظم، آموزش و هنر، در نقاط مختلف امپراتوری، عمومیت داشت و مورد توجه و رعایت بود. نخستین قرنهای میلادی دوران رواج آثار ادبی است. متون خطی بسیاری از این دوران بر جای مانده است. این آثار، که از بسیاری شهرها و روستاها در ولایات مختلف جمع‌آوری شده، به ما اطمینان می‌دهد که بسی از جمعیت این نقاط، اگر نه اکثر آنان، می‌توانسته‌اند بخوانند و بنویسند. [۲] بیسوادان احتمالاً (چنانکه در ایالات متحد آمریکا) کارگران فقیر، مهاجران عقب‌افتاده، بردگان یا بازماندگان آنها که در کشتزارها کار می‌کرده‌اند و جنگل‌نشینان و کوه‌نشینان سرزمینهای دورافتاده بوده‌اند.

اما دو سه نسل جنگ، طاعون و انقلاب فرهنگ را با سرعتی هول‌آور به‌تباهی کشید. میان وحشیان شمالی که بر سر جسد امپراتوری روم با یکدیگر به زدوخورد می‌پرداختند، نوشتن نه تنها رسم نبود بلکه چنان نادر بود که تقریباً کاری در ردیف جادوگری به‌شمار می‌رفت. با الفبای رونی[1] ــ که در واقع متعلق به‌شمال اروپا بود ــ مردگان را می‌شد برانگیخت، انسان یا طبیعت را افسون کرد و جنگجویان و حتی خدایان را شکست‌ناپذیر ساخت. واژهٔ «رون» به‌معنای «راز» است. مردمی که هدف نوشتن را حفظ اسرار می‌دانستند چقدر باید وحشی بوده باشند؟ همین‌طور است واژهٔ glamour که به‌معنای جادو به‌کار می‌بریم، ولی درواقع همان grammar یا نیروی نوشتن معنی می‌دهد. باید گفت که تمدن در اعصار تاریک ــ مثلاً حدود سال ۶۰۰

---

۱. runic، خطی است که در گذشته‌های بسیار دور اقوام شمالی اروپا، آنگلوساکسون‌ها، ژرمن‌ها و اقوام اسکاندیناوی به‌کار می‌برده‌اند. اصل معنای کلمهٔ ***run*** شناخته نیست، شاید به‌نوع استفادهٔ این خط در آغاز پیدایش ارتباطی داشته باشد، زیرا ابتدا تنها روحانیون و ساحران بودند که آن را می‌شناختند. run در زبان آنگلوساکسون به‌معنای *راز* است و runa به‌معنای جادوگر. این خط را مسیحیت با جهان الحاد مرتبط دانست و محکوم کرد و از این رهگذر چه بسیار کتب خطی، سنگ‌نوشته‌های کهن و آثار دیگر از میان رفت. دستگاه الفبای رونی را از روی پنج حرف اصلی آن futhorc می‌خوانند؛ همان‌طورکه الفبای یونانی از روی دو حرف نخستین آن (آلفا و بتا) الفبا نامیده شده است. دربارهٔ اصل و ریشهٔ این خط نظریات مختلفی ابراز شده است. بعضی آن را از شاخه‌های الفبای یونانی و بعضی از ریشهٔ لاتینی می‌دانند. برخی نیز آسیا را منشأ و الفبای فنیقی را اصل آن می‌شناسند. به‌هرحال، این خط در آغاز به‌نحوی با جادو و ادعیه و عزایم ارتباط داشته است و از این رو کلمات رونی رابر اشیایی چون شمشیر، سپر و انگشتری حک می‌کرده‌اند. طبیعی است که این رازآمیزی منحصر به‌خط رونی نبوده و همهٔ خطوط در آغاز با نوعی رمز پیوند داشته‌اند، و کسانی که آنها را به‌کار می‌برده‌اند سعی داشته‌اند که راز این علائم برهمگان گشوده نشود. اما با وجود منع و مخالفت کلیسا خط رونی همچنان به‌کار می‌رفته است. مثلاً در تقویم از آن استفاده می‌کرده‌اند. در بریتانیا نیز آثاری مربوط به‌قرن ششم تا دهم به‌این خط وجود دارد.

میلادی ـ تقریباً به سرمنزلی بازگشت که از همانجا، حدود سال ۱۰۰۰ ق.م. آغاز شده بود، به‌زمانی بس خشونت‌بارتر و بدوی‌تر از عصر هومر. در تمام فصول *ایلیاد* و *ادیسه* از نشانه‌ها و نمادهای مکرر سخن می‌رود، اما تنها یک بار به خط اشاره شده و آن هم به‌صورتی سربسته و شوم توصیف شده است. در روایت اصلی و بدوی داستان هملت نیز همراهان او در سفرش به انگلستان لوحی چوبین همراه دارند که «حروفی بر آن حک شده است». به بلروفون[1] نیز لوحهٔ تاشویی داده شد که «علائم مرگ‌آوری» بر آن حک شده بود که در واقع درخواست اعدام او بود. [۳] این نشانه‌ها همه، مانند الفبای رونی، عجیب و موهوم بوده است.

همان داستان رجعت به بربریت را، که در این سیر قهقرایی فکر اروپایی نسبت به خط گفته شد، می‌توان در بسیاری از حفاریهای آثار رومی در مناطقی چون بریتانیا، که از تصرف امپراتوری خارج شدند، یا بخش آسیایی ترکیه و شمال افریقا، که هنوز هم نسبت به عصر امپراتوری از مدنیت دورتر مانده‌اند، نیز استنباط کرد. مثلاً، حفاران پی خانهٔ روستایی راحت و بزرگی را کشف می‌کنند که در نقطه‌ای زیبا مشرف بر دره‌ای یا رودخانه‌ای بنا شده است، با وسایل کامل آسایش و نشانه‌هایی از قبیل موزائیک کف اتاقها یا تکه‌هایی از بدن مجسمه‌ای که همه بر ذوق هنری دلالت دارد. این همه ویران شده است. روی این ویرانه گاه می‌توان نشان داد که نسل بعدی، که هنوز کاملاً متمدن نشده است، خانه‌ای موقت می‌سازد، نه ساختن که فقط سرهم‌بندی می‌کند. پس از آن، آثار تازه‌تر گویای آتش‌سوزی و انهدام است و بعد دیگر هیچ. گرد و غبار قرنهای دیرگذر آن نقطه را سراسر پوشانده و بران کف‌پوشهای منقش درختان بسیار روییده‌اند. [۴] آنچه انسان عهد رنسانس کرد این

---

۱. Bellerophone، پهلوان افسانه‌ای یونان و نوادهٔ سیزیفوس مشهور بود. به‌سبب قتلی که کرده‌بود از کورینت گریخت و به دربار پادشاهی به‌نام پروئیتوس پناه برد. همسر پروئیتوس دل به‌او بست، اما چون کامش برنیامد از او نزد شوی شکایت برد و به خیانت متهمش کرد. پادشاه نمی‌خواست آشکارا دست به‌خون بلروفون بیالاید چون محبوب مردم بود و تا آن روز به‌پاکی شهرت داشت. از این‌رو تدبیری دیگر اندیشید. یونانیان الفبا را از کدموس آموخته بودند و پروئیتوس یکی از کسانی بود که این علائم را می‌شناخت و اسرار آنها را می‌دانست. پس لوحه‌ای به بلروفون داد که آن را نزد پادشاه همسایه برد. برلوحه چنین نوشته بود: «حامل این لوح به‌محض رسیدن کشته شود». این قسمت از سرگذشت بلروفون است که به داستان هملت شباهت دارد فقط در *هملت* لوح چوبین به نامه تبدیل می‌شود. کلادیوس نیز هملت را علناً نمی‌کشد، زیراکه: «انبوه عوام که از قوهٔ قضاوت عاری هستند... وی را دوست می‌دارند...». در افسانهٔ بلروفون نیز، الفبا عبارت از علائم مرموز و دشواری است که فقط معدودی آن را می‌شناسند و از اسرار آن باخبرند.

بود که در عمق خاک و گل فرو رفت و زیبایی‌های گمشده را یافت و آنها را مایهٔ تقلید یا همچشمی ساخت. ما کار آنها را ادامه داده‌ایم و از آنها فراتر رفته‌ایم. اما اینک در اطراف ما چیزی پدیدار شده که نخستین ویرانه‌های یک عصر تاریک جدید می‌تواند باشد[۱].

اعصار تاریک

تمدن در اعصار تاریک کاملاً نابود نشد. چه اندازه از آن باقی ماند؟ و از چه راهها و از دل چه دگرگونیهایی؟

پیش از همه زبانهای جهان یونانی ـ رومی باقی ماندند. اما هریک سرنوشتی سخت متفاوت یافتند.

زبان یونانی در تمام منطقهٔ مدیترانهٔ شرقی گسترده بود. این زبان نه تنها میان مردم یونانی‌نژاد، بلکه در مصر، فلسطین و دیگر جاها نیز رواج داشت. [۵] یک نوع یونانی محاوره‌ای ساده میان کشورهای شرق نزدیک، که خود دارای زبان بودند، وسیلهٔ ارتباط و زبان معیار بود: به‌همین دلیل است که عهد جدید به یونانی نوشته شده است.

در اغلب مناطق ایتالیا، اروپای غربی و شمال افریقا زبان لاتینی معمول بود. پیش از آن، تقریباً تمام آثار لهجه‌های بومی و زبانهای مغلوب ــ مانند زبان کارتاژی[۲] ــ ازمیان رفته و فقط نشانه‌هایی در زندگی ــ و نه در ادبیات ــ از آنها برجای مانده بود. [۶] اما زبان روم، در اوج پیشرفت، فقط لاتینی نبود. مردم امپراتوری دو زبانه بودند و یونانی و لاتینی هردو درکار بود. به‌دلیل نرمش زبان یونانی، رومی‌ها خود آن را به‌منزلهٔ زبان اجتماعی و روشنفکری به‌کار می‌بردند. البته (جز در بعضی موارد استثنایی) آنقدر از حس ملت‌خواهی برخوردار بودند که از لاتینی یکسره چشم نپوشند. اما تقریباً کل طبقهٔ ممتاز جامعهٔ رومیِ اواخر جمهوری و اوایل امپراتوری، زبان یونانی را نه فقط در مباحثات فلسفی و کارهای ادبی، بلکه در گفت‌وگوی روزمره و حتی عشق‌بازی به‌کار می‌بردند. (همین نقش را زبان فرانسوی در دربار

---

۱. اشارات نویسنده در این مقدمه به مخاطراتی که تمدن جدید را تهدید می‌کند یا عصر تاریک جدید... مسلماً مربوط است به‌جنگهای جهانی قرن بیستم که او خود هردو را شاهد بوده‌است. باید گفت که متن کتاب در جریان جنگ دوم جهانی نوشته شده و طبعاً آن بلای عظیم نمی‌توانسته از چشم او دور بماند.

۲. که زبان مهاجران فنیقی بود...

فردریک کبیر و در روسیهٔ قرن نوزدهم داشت. هنوز هستند کسانی که برخی خانواده‌های اشرافی باواریا را به‌یاد دارند که هیچگاه در موطن خود به آلمانی سخن نمی‌گفتند و همیشه زبان فرانسوی به‌کار می‌بردند.) چنین است که آخرین کلمات قیصر ژولیوس، در آخرین دقایق حیات، یونانی است و امپراتور مارکوس اورلیوس[1] یادداشتهای خصوصی و عقاید باطنی خود را به یونانی می‌نویسد. [۷]

اما در قرن چهارم میلادی، جریانهای زبان و فرهنگ که تمدن کلاسیک یونانی ـ رومی را پدید آورده بودند بار دیگر از هم فاصله گرفتند. دلیل اساسی این واقعه تجزیهٔ امپراتوری روم بود. از آنجا که اداره و دفاع آن به‌صورت یک مجموعهٔ متحد غیرممکن گشته بود. در سال ۳۶۴ میلادی به دو بخش شرقی و غربی تقسیم شد. پایتخت بخش غربی میلان بود و امپراتور والنتی‌نیان بر آن فرمان می‌راند و پایتخت بخش شرقی قسطنطنیه بود و برادر امپراتور، والنس، در آنجا قدرت مدار بود. از آن پس، با وجود مزاودات بسیار، اختلافات میان بخش شرقی و غربی روزبه‌روز بیشتر شد. در سال ۴۷۶ میلادی، وقتی که آخرین امپراتور بخش غربی را (که به‌یاد بنیانگذار شهر رم رمولوس[2] نامیده می‌شد و نام دیگرش اگوستولوس یا «آگوستوس کوچک» بود) شاهان نیمه‌وحشی فروگرفتند و از قدرت خلع کردند روابط بحرانی‌تر شد و از آن پس نیز این بحران پیوسته شدت گرفت. بالاخره، کلیساهای مسیحی هم، پس از مناقشات شدید قرنهای هشتم و نهم، در ۱۰۵۴ از یکدیگر جدا شدند. پاپ اسقف بزرگ کلیسای قسطنطنیه و مجموعهٔ کلیسای ارتدکس شرقی را به‌دلیل رفض تکفیر کرد و آخر کار مناقشه به‌یک جنگ واقعی

---

۱. Marcus Aurelius Antoninus (۱۲۱ ـ ۱۸۰ م). منظور کتاب دوازده جلدی ***اندیشه‌ها*** است که در واقع نوعی روزنامهٔ خاطرات است و امپراتور آن را هنگام فراغت از کارهای خطیر روزانه می‌نوشته است. در این یادداشتها مسائل فلسفی از دید این حکیم رواقی مورد بحث قرار گرفته است.

۲. بنا به اساطیر و درواقع معروفترین روایات، رمولوس و رموس دو برادر همزادند و فرزندان نامشروع مارس. پس از ولادت، هردو را در سبدی گذاشتند و بر رود خروشان تیبر به‌آب دادند. سبد، پس از مدتی، زیر درخت انجیری بر خشکی نشست. ماده گرگی مدتها کودکان را شیر داد. بعدها، یک روز چوپانی که از آنجا می‌گذشت هر دو را یافت و نزد همسر خود برد و به‌تربیتشان کمر بست. بنای شهر رم را به این دو برادر نسبت می‌دهند. بخشی از داستان فریدون در ***شاهنامه*** شباهت فراوان به این افسانه دارد. فریدون را نیز (که باید از آسیب ضحاک در امان بماند) گاو شگفت‌انگیزی به‌نام پرمایه (برمایون) شیر می‌دهد و به‌برکت وجود اوست که کودک زنده می‌ماند و بزرگ می‌شود.

کشید. قسطنطنیه، شهر یونانیِ مسیحی را سپاهیان چهارمین جنگ صلیبی، یعنی فرانسویان و ونیزیان مسیحی، که نمایندگان سنن رومی و کاتولیک بخش غربی بودند در ۱۲۰۴ غارت کردند. تأثیر شدید این تجزیه را در عصر جدید هم می‌توان شاهد بود. مشرکان اروپای غربی و غرب اروپای مرکزی در اثر نفوذ کلیسای رم به دین نو گرویدند حال آنکه مشرکان روسیه و بالکان را کلیسای قسطنطنیه به‌راه آورد. تجزیه پیوندهای میان روسیه و لهستان را گسست و خط آنها مبین این نکته است. با آنکه زبانهای لهستانی و روسی خویشاوند نزدیکند، اما لهستان (که به سال ۹۶۵ در کلیسای رم به دین نو درآمد) از الفبای رومی استفاده می‌کند و روسیه (که توسط کلیسای بیزانطین در ۹۸۸ مسیحی شد) از الفبای یونانی. اما امپراتوران جدید، در هر دو بخش خود را قیصر می‌خواندند ــ در غرب قیصر Kaiser و در شرق سزار Czar یا تزار Tsar. [۸]

مدتها پیش از غارت شهر قسطنطنیه، زبان یونانی در غرب فراموش شده بود. حال آنکه تا فتح ترکان در ۱۴۵۳، یونانی زبان رسمی امپراتوری روم شرقی بود و صورت ابتدایی‌تر آن حتی تا زمان ترکها در بخشهایی از سرزمین اصلی یونان و جزایر آن رواج داشت. این زبان امروز هم باقی مانده و زمانی دراز به‌نام تاریخی رومائیک خوانده می‌شد که به‌معنای زبان «رومی»، زبان امپراتوری روم است. اما فرهنگ یونانی در اعصار تاریک از بخشهای غربی اروپا گسسته شد. در این زمان، تنها قطره‌هایی از منابع عربی و یهودی می‌تراوید. فرهنگ یونانی، صدها سال بعد بود که به‌غرب بازگشت، و این بازگشتی به‌موقع بود، زیرا توانست از ضربهٔ فلج‌کنندهٔ جاهلیت ترکی جان به‌در برد. [۹]

اما سرنوشت زبان لاتینی متفاوت بود و پیچیده‌تر. زبان لاتینی به یک صورت باقی نماند، بلکه از سه طریق به‌زندگی ادامه داد:

نخست از طریق هفت زبان جدید و چند لهجه که عبارتند از: اسپانیایی، پرتغالی، فرانسوی، ایتالیایی، رومانیایی، کاتالونی[۱]، پرووانسی، کرسی، ساردینیایی[۲]، رمانش، لادین[۳] و جز آن.

---

۱. Catalan، زبان رومیایی ناحیهٔ کاتالونیای اسپانیا و جزایر بالئار.

۲. پرووانسی، کرسی و ساردینیایی لهجه‌های رومیایی ناحیهٔ پرووانس فرانسه، جزیرهٔ کرس و جزیرهٔ ساردنی.

۳. Romansh = Romansch و Ladin، لهجه‌های رومیایی که در شرق سوئیس، شمال‌شرق ایتالیا ←

این زبانها و لهجه‌ها از لاتینی ادبی، که در خطابه‌های سیسرو اشعار ویرژیل دیده می‌شود، گرفته نشده، بلکه از لاتینی «پایهٔ» ساده‌تری آمده که زبان سربازان، بازرگانان و کشاورزان بوده است. معذالک، این زبانها اساساً به‌اعتبار ساخت و حالت، لاتینی‌اند و از طریق همین ملتهای لاتینی زبان بود که بخش اعظم فرهنگ کلاسیک به‌اروپای غربی و آمریکا انتقال یافت. [۱۰]

از این گذشته، زبان لاتینی راکلیسای کاتولیک حفظ کرد. در اینجا زبان سرگذشت پیچیده‌تری یافت. زبان لاتینی کلیسا، که در گفتن و نوشتن به‌کار می‌رفت، در ابتدا عمداً ساده بود و همان زبان گفتار بود؛ چرا که می‌بایست با زبان سادهٔ مردم لاتینی زبانی که در کلیسا اجتماع می‌کردند تناسب داشته باشد. کتاب مقدس با تأکید بر این مقصود که «مفهوم مردم» باشد به‌همین لاتینی ساده ترجمه شد. بسیاری از آباء کلیسا بارها این نکته را متذکر می‌شدند که به زیبایی زبان و سبک کلاسیک و حتی دستور زبان عنایتی ندارند. مقصود آنها فقط این است که همگان بتوانند متن انجیل‌ها و مواعظ آنها را دریابند. مثلاً گریگوری اول، پاپ جنگجو (۵۹۰-۶۰۴م)به‌شدت با معارف کلاسیک مخالف بود و می‌گفت که لاتینیِ عامیانه‌ای که خود به آن سخن می‌گوید و می‌نویسد و در آن رعایت دستور زبان را نمی‌کند تنها زبان مناسب برای آموزش دین مسیح است. آیین‌نامهٔ رهبانیت که برای فرقهٔ بندیکتی[1] تنظیم شده (حـ ۵۳۰ میلادی) یکی از بهترین اسناد ماست که واژگان و دستور زبان لاتینی گفتاریِ متأخر را نشان می‌دهد. [۱۱]

اما، با ادامهٔ هجوم بربرها و تجزیهٔ ایالات امپراتوری به قلمروهای جداگانه و تداوم موجودیت آنها، زبان لاتینیِ گفتاری نیز به سرنوشتی مشابه دچار آمد و انشقاق پذیرفت و به‌تدریج در تحول درازمدت به‌صورت زبانها و لهجه‌های گوناگون در آمد که پیش از این به آنها اشاره شد. این شاخه‌های کوچکِ زبان رشد کردند و در جهات مختلف ریشه دواندند و از لاتینی سادهٔ کلیسا و کتاب مقدس فاصله گرفتند. در اینجا بود که کلیسا می‌بایست یکی از خطیرترین تصمیمهای تاریخ خود را بگیرد: آیا کتاب مقدس و کتب ادعیه و مناسک می‌بایست بار دیگر به‌همهٔ زبانهای غرب مسیحی‌نشین ترجمه شوند یا به‌صورت متن اصلی باقی بمانند، یعنی به‌همان زبان

← و آن قسمت از خاک اتریش که با این نواحی همسایه است تکلّم می‌شود.

۱. Benedictine ، نظام رهبانی که قدیس بندیکتوس ایتالیایی (۴۸۰؟ - ۵۴۳؟) از مردم نورسیا مؤسس آن بوده است.

لاتینی که هرچند اصلاً ساده بود اما اینک به‌زبانی مرده و فراموش شده بدل شده بود که می‌بایست از نو آن را فرا گیرند؟ کلیسا برای حفظ وحدت، شق دوم را برگزید. ازین‌رو، ترجمهٔ لاتینی کتاب مقدس[۱] که زمانی، برای آنکه تعلیمات کلیسا قابل فهم همگان باشد، از روی قصد و عمد رواج یافته بود، اکنون زبانی مبهم و خاص اهل علم شد. راهبان ایرلندی و کشیشان فرانسوی که از کودکی به ایرلندی کهن یا لهجهٔ عوامانهٔ فرانسوی سخن می‌گفتند و بعد به‌خاطر حرفهٔ خود مجبور به‌آموختن زبان لاتینی کلیسا شده‌بودند اینک لاتینی کلاسیک را حتی دشوارتر و گیج‌کننده‌تر می‌یافتند، زیرا لاتینی کلاسیک پیچیده‌تر بود و واژگان و حتی دستور زبان آن تفاوت داشت. تنی چند از مردان کلیسا به لاتینی کلاسیک پرداختند و البته در میان آنها پیوسته حریفان مقتدری بودند که با هرگونه مطالعه‌ای در تمدن کلاسیک مخالفت می‌کردند؛ چون‌که این تمدن را مربوط به جهانی فاسد، شرک‌آلود، مرده و ملعون می‌دانستند.

با این‌همه، زبان و ادبیات لاتینی کلاسیک در کتابخانه‌ها و مدارس کلیسا محفوظ ماند و راهبان به اقتضای مقرّرات دیرها از آنها سواد برداشتند. بودند مدرسان فرزانه‌ای که به طلاب کارآزموده آثار برخی نویسندگان را درس بدهند و تفسیر کنند، اما چه بسیار کتابهایی که تمام یا بخشی از آنها برای همیشه نابود شد. باید گفت که احتمال باقی ماندن آثار الحادی به‌مراتب ضعیف‌تر از آثار مسیحی بوده و آثار تعلیمی بیش از آثار مبتنی بر احساس یا آثار منفرد امکان بقا داشته است، چنانکه هم‌اکنون نوشته‌های جغرافی‌دانان و فرهنگنامه‌نویسان بی‌اهمیت در دست است حال آنکه از اشعار غنایی و نمایشی چندان چیزی برجای نمانده است. در حالی‌که می‌دانیم جهان یونانی ـ رومی در اوج اعتلا بر شعر ناب بیش از اطلاعات از پیش گواریده ارج می‌نهاده است. آثار ناقدان اخلاقی احتمال باقی‌ماندن داشته در صورتی‌که نوشته‌های مصنفان غیراخلاقی از چنین اقبالی برخوردار نبوده است. از این روست که کارهای ژووِنالیس[۲] هجاپرداز مانده است، از هوراسیوس[۳]، بیشتر

---

۱. Vulgate ، نسخهٔ لاتینی کتاب مقدس. این ترجمه در اواخر قرن چهارم میلادی به‌دست کشیشی ژروم نام انجام گرفت. متن رایج و مورد قبول کلیسای کاتولیک همین نسخه بوده است.

۲. Decimus Junius Juvenalis (۶۰ ـ ۱۴۰ م).

۳. Quintus Horatius Flaccus (۶۵ ـ ۸ ق.م).

هجویه‌های او برجای است، در صورتی‌که آثار کاتولوس[۱] فقط از طریق یک نسخهٔ خطی که در ورونا، شهر زادگاه او یافته شد، به‌دست ما رسیده و آثار پترونیوس[۲]، برای همیشه از میان رفته است. [۱۲]

بعلاوه، دانشوران اعصار تاریک بیشتر به مطالعه و سوادبرداری آثاری رغبت داشتند که از نظر زمان به‌آنها نزدیکتر بود. ما امروز می‌توانیم تمدن کلاسیک را آنگونه که بود، مثال هوانوردی که بر فراز کوهستان پرواز کند، در یک چشم‌انداز بررسی کنیم. اما در قرن ششم یا نهم میلادی فرهیختگانی بودند که چون پویندگان آلپ قله‌های نزدیکتر را عظیم و بهت‌آور می‌دیدند، حال آنکه آن‌سوتر کوههایی بس رفیعتر در غبار ابهام محو بودند. از این‌رو، وقت و نیروی بسیار این مردان در کار کسانی صرف می‌شد که در مقام سنجش چندان اهمیتی نداشتند، اما به‌زمان انها نزدیکتر بودند.

دومین معبر اصلی برای حفظ فرهنگ کلاسیک در اعصار تاریک دیانت بود. هرچند منشأ مسیحیت دین یهود بود، اما عناصر دیگری هم که در اساس یهودی نبود از طریق کلیساهای شرقی و غربی به‌آن افزوده شد. مثلاً، نخستین حامیان آن ناقل بعضی جنبه‌های فرهنگ عامیانه بودند. در واپسین سده‌های دوران الحاد، ولادت معجزآسای کودکی که عصر جدیدی را بشارت می‌دهد و صلح و شادمانی به‌ارمغان می‌آورد رؤیای مردمی بود که در سراسر منطقهٔ مدیترانه به‌سر می‌بردند. این آرزو را چهل سال پیش از تولد عیسی ویرژیل جوان در شعر مشهور و زیبایی بر زبان آورده بود: [۱۳] داستانی که در باب اول و دوم انجیل متی آمده ارتباط چندانی با زندگی واقعی و تعالیم عیسی ندارد و انجیل‌های دیگر آن را حذف کرده‌اند. آنگاه، کمی بعد، فلسفهٔ یونانی به مسیحیت افزوده شد. تعالیم عیسی را مشکل می‌توان به‌صورت یک دستگاه فلسفی واحد درآورد. اما مدافعان و مخالفان مسیحیت مطالبی چون مقصود از رسالت مسیح، خدایان جهان الحاد، موقع مسیحیت در دولت و امثال آن را از نظر فلسفی مورد بحث قرار می‌دادند. قدیس اگوستین[۳] در شرح حال خود می‌نویسد که

---

۱. Gaius Valerius Catulus (۸۴ م ۵۴؟ ق.م).

۲. Gaius Petronius (قرن اول میلادی).

۳. Saint Augustine (۳۵۴ ــ ۴۲۰)، در شمال آفریقا که از متصرفات روم بود به‌دنیا آمد. پدرش بت‌پرست و مادرش مسیحی بود. خود در جوانی به‌مذهب مانی گروید، اما پس از چندی از ان دست شست و دیانت مسیح را پذیرفت و حتی به‌مقام اسقفی شهر هیپو (Hippo) رسید. زندگی ←

مقدمهٔ سیسرو بر فلسفه، یعنی کتاب هورتنسیوس[1]، فکر او را متوجه دین مسیح کرد. [۱۴] فلسفهٔ کلاسیک از طریق آثار او و دیگر آباء کلیسا زنده ماند و به‌خدمت مسیحیت درآمد و به‌اعصار جدید منتقل گردید. [۱۵]

باید گفت که ابقای قانون رومی و روح سیاست رومی به‌توسط کلیسا از انتقال فلسفهٔ کلاسیک بسیار مهمتر بود. حتی پس از زوال امپراتوری روم و استقرار حکومت بربرها به‌جای آن، کلیسای غرب قوانین رومی را نگاه داشت و خود آنها را به‌کار برد. همین قانون در قرن ششم به‌صورت یکی از مبانی قوانین آلمانی درآمد و هرچند اصول آن گسترش یافت اما خود تغییر نکرد. [۱۶] احکام شرعی کلیسا در سایهٔ دستاوردهای مدنی عظیم قضای رومی بالید و حتی طی اعصار تاریک، نه تنها روشها و اصول قوانین رومی را با خود داشت بلکه آن تصور بنیادی را نیز داشت که می‌گوید قانون تجسم پایدار حق است، لذا در تغییر آن باید نهایت احتیاط را به‌کار برد و آن را از فرد یا گروه والاتر شمرد. این معنا در اروپای غربی و کشورهای آمریکایی و جهان انگلیسی‌زبان از هرجای دیگر کرهٔ زمین زنده‌تر و عملی‌تر است و ما آن را به‌روم مدیونیم.

شعور سیاسی رومی، بویژه آن‌طور که به‌کلیسا راه یافت و نیز به‌صورتی که سلاطینی چون شارلمانی آن را احیا کردند، اروپای غربی را از غلتیدن در هرج‌ومرج بالکان نجات داد. اگرچه شهر رم خاستگاه مسیحیت یا سرچشمهٔ قدرت اولیهٔ آن نبود و اگرچه در اواخر قرن اول میلادی یک تن دانشور رمی فی‌الواقع هیچ چیز از مسیحیت نمی‌دانست و فقط در خاور نزدیک آن را می‌توانست یافت [۱۷]، با این‌حال به فراست احساس می‌کنیم که اگر مسند کلیسای کاتولیک از رم به بیت‌المقدس انتقال می‌یافت بسا ارزشها که از دست می‌رفت. و با اینکه مذهب کاتولیک در جنوب آمریکا پایگاهی بسیار محکمتر از اروپا دارد، انتقال مرکز کلیسا به بوئنوس‌آیرس یا ریودوژانیرو کاری ناصوابتر می‌بود. ابتدا پولس رسول بود که این نکته را دریافت، چون بنا به‌گفتهٔ اشپنگلر [۱۸] به‌جای شهرهای شرقی نظیر ادسا[2] و

← فلسفی او در حقیقت از زمانی آغاز شد که به‌مسیحیت گروید. کتب بسیاری نوشته و غالب آنها به‌روزگار ما رسیده است.

۱. Quintus Hortensius ، سیاستمدار و عضو سنای روم. سیسرو کتاب خود را ــ که فقط قطعاتی از آن باقی مانده ــ به‌نام او نوشته است.

۲. Edessa ، از شهرهای باستانی آسیای صغیر و در جنوب شرقی ترکیهٔ امروز که شهر اورفا بر ←

تیسفون به کورینت، آتن و بعد به رم سفر کرد. کلیسای کاتولیک وارث معنوی امپراتوری روم است. از این وراثت و جانشینی، مدتها پیش، قدیس آگوستین در کتاب خود، *شهر خدا*، سخن گفته و دانته نیز از نو بر آن تأکید کرده است، و باید چنین می‌کردند. حتی توزیع جغرافیایی قدرت کلیسا (به‌استثنای قارهٔ آمریکا) شباهت تامی به جغرافیای امپراتوری روم دارد؛ و سازمان عظیم کلیسا، با یکتا قائد زمینیش، با سنای هفده نفریِ «شاهزادگان کلیسا» و ولایات امن زیر نظر مدیران معتمد و نیروهای اعزامیش به مناطق آشوب‌زده یا تصرف‌ناشده، با تجربه و مهارت دیپلماتیک و ثروت هنگفت و استقامت خستگی‌ناپذیرش، نه فقط از حیث ساختار نظیر و قرین امپراتوری روم است بلکه تنها نظام جهانیِ پیوسته کارآمد قابل قیاس با آن امپراتوری نیز هست. [۱۹]

و سرانجام، بعضی دانستنیهای تاریخ و اساطیر یونانی ـ رومی از پس اعصار تاریک باقی ماندند، هرچند که غالباً صورتی ناقص و تحریف‌شده یافته بودند. بسیاری و شاید غالب مردان آن عهد هیچ تصور تاریخی در ذهن نداشتند. همان‌طور که نقاشان کهن صحنه‌هایی را در یک پردهٔ واحد به‌هم می‌آمیختند که زمانی دراز میان آنها فاصله افتاده بود، یا تصویرهایی را در یک صفحه نقش می‌کردند که از نظر ژرف‌نمایی در واقع به سطوح مختلفی تعلق داشتند و کار آنها فقط کوچک و بزرگ‌کردن اندازه‌ها بود، در اعصار تاریک نیز مردم عهد بلافصل خود را با گذشتهٔ دور و حوادث تاریخی را با افسانه درهم می‌آمیختند. نمونهٔ غیرادبی این مطلب، دُرج مشهور فرانکز[1] است. صندقچه‌ای آنگلوساکسونی از استخوان کنده‌کاری‌شدهٔ وال متعلق به قرن هشتم میلادی. [۲۰] تصاویر روی صندوقچه نمایشگر شش صحنهٔ پهلوانی از حداقل سه عصر بسیار دور از هم است:

رمولوس و رموس و دو گرگ (حـ. ۸۰۰ ق.م.)؛
ستایش خردمندان (قرن اول میلادی)؛
تسخیر بیت‌المقدس به‌دست رومیان (سال ۷۰ م)؛
داستان ولاند و بیدوهیلد (حـ. ۴۰۰ م؟)؛

← ویرانه‌های آن بنا شده است. ادسا مرکز دینی مسیحیان سوریه و بین‌النهرین بوده و مدرسهٔ بزرگ و معروفی داشته است. لهجهٔ سریانی در این شهر به‌حد کمال رسید و آثار بسیاری از متفکران یونان در همین شهر به‌این زبان ترجمه شد.

1. Franks Casket

یک افسانهٔ ناشناخته و شرحی دربارهٔ خود وال

مسلماً هنرمند این گذار طولانیِ هزار و پانصد ساله به‌عقب را حس نکرده است: مسیری که این ماجراها با منشأ و سرشت متفاوت، یکی پس از دیگری، دور و نزدیک، در آن به‌وقوع پیوسته است. او فقط مجموعه‌ای واحد دیده و آن «گذشتهٔ پهلوانی» است. اما بخشی از این گذشته یونانی ـ رومی بوده است. این چشم‌اندازِ پیوسته و یگانهٔ تاریخی، همچنان‌که اعصار تاریک با تمدن آشنا می‌شد به‌صورتی منظم‌تر و پیچیده‌تر رو به‌رشد نهاد تا اینکه سرانجام عالیترین مظهر خود را باز یافت: همان مرور بزرگ تاریخ که دانته آن را **کمدی** نامید.

قرون وسطی

اعصار تاریک اروپای غربی را نمی‌توان به‌هیچ‌وجه متمدن خواند. اینجا و آنجا، از مردان بزرگ، نهادهای عالی، آثار زیبا و عالمانه می‌توان سراغ گرفت، اما تودهٔ مردم، چه در برابر طبیعت و چه در برابر ستمگران، وحشیان غارتگر، جنایتکاران ولگرد و اشراف زورگو بی‌پناه بودند. سیمای طبیعی اروپا خود سخت ناسازگار بود: سرزمینی سراسر ویرانه و جنگل، با تک‌تک سواد قلاع بی‌قواره، روستاهای محقر و شهرهای کوچک دور از هم که با چند جادهٔ بد و خطرناک به‌یکدیگر می‌پیوستند. میان آنها بیشه‌زارهای متروک و وسیعی گسترده بود. هم زمین و هم مردم بومی تقریباً مثل بومیان آفریقای مرکزی وحشی بودند. در برابر این فضای ظلمانی و توحشِ تقریباً راکد، قرون وسطی گویای پیشرفت تدریجی، پیگیر و طاقت‌فرسا به‌سوی تمدن است؛ و رنسانس توسعه‌ای برق‌آسا و ناگهانی که در آن مرزهای فضا و زمان و تفکر با سرعتی غریب و دیوانه‌وار درهم شکسته می‌شود و فرو می‌ریزد.

عمده پیشرفت قرون وسطی پیشرفت آموزشی بود؛ و یکی از نشانه‌های بارز آن توسعه و تعمیق دانش مردم این عصر در زمینهٔ زبان، ادبیات و اندیشه‌های کلاسیک.

کار مطالعهٔ آثار کلاسیک بالا گرفت و به این منظور سازمانها تأسیس شد یا بار دیگر به‌راه افتاد. دانشگاهها، مانند چراغهای خیابان که هنگام شب یکی پس از دیگری از دل تاریکی بدرخشد، گشوده شدند: سالرنو ــ که کهن‌ترین آنها است ــ و بعد دانشگاههای بولونیا، پاریس، آکسفورد، کیمبریج، مون‌پلیه، سالامانکا، پراگ، کراکو، وین، هایدلبرگ، سن‌آندروز و سپس مدارسی چون ایتن و وینچستر. این دانشگاهها، با آنکه کارکنان و اکثر دانشجویان آنها مردان کلیسا بودند خود

سازمانهای خاص روحانیان نبودند. آنها را باید عمدتاً مدارس مترقی به‌شمار آورد تا مدارس دینی. از همان آغازِ کار آنها نیز، رشته‌های تحصیلی بسیار متنوع‌تر از علوم دینی بود. دانشجویان، آن‌طور که از اصطلاحات برمی‌آید، همّ خود را وقف زبان یا ادبیات نمی‌کردند بلکه به فلسفه نیز می‌پرداختند و فلسفه همان فلسفهٔ ارسطو بود که غیرمستقیم و سخت دگرگون‌شده، به آنها رسیده بود.

در همین زمان، در میان برخی گروههای رهبانی پایهٔ طلبگی ارتقا یافت. بویژه دیرهای بندیکتی پایه‌گذار سنتی در تعلیم و تشخیص زیبایی بودند که هنوز برجای است: بسیاری از عالیترین نسخ خطی در زمینهٔ آثار کلاسیک که از قرون وسطی باز مانده است به سفارش کتابخانه‌های بندیکتی نوشته شده یا در این کتابخانه‌ها محفوظ مانده است.

مکاتبه، یا حتی بیش از آن، سفر انگیزهٔ این فعالیتهای علمی بود. مردان قرون وسطی مسافران سخت‌کوشی بودند. زائران کنتربری را به‌یاد داریم: گشت و گذارهای «بانویی از حوالی باث»[1] را (که سه بار به‌زیارت بیت‌المقدس رفته و به کلن و کمپوستلا نیز سفر کرده بود) یا سفرهای «شوالیه» را (که جنوب اسپانیا، روسیه، شمال آفریقا و ترکیه را دیده بود). اینها نمونهٔ مردمی هستند که به‌شوق زیارت پای در راه می‌نهادند. در آن روزگار نسبت به امروز، مردم بیشتری برای کسب دانش سفر می‌کردند. آن گروه عجیب جهان وطن، آن «طلبه‌های آواره» که سفر و رقابت هوش ظریفه‌پردازی آنان را صیقل می‌داد در گسترش دانش کلاسیک سهم شایانی داشتند. [۲۱] آنها معیارهای مباحثات فلسفی را ارتقا دادند و به‌مدد مباحثه، رقابت و نقد راه آموزش جدید را هموار کردند. البته همهٔ آنها لاتینی می‌دانستند و جز لاتینی هیچ زبان دیگری به‌کار نمی‌بردند. مجادله‌ها، مکاتبات، خطابه‌ها و لطایف و طنزهایی که می‌پرداختند همه به لاتینی بود. لاتینی زبان مرده‌ای نبود بلکه کلام زنده و زبان جهانی قرون وسطی، و نه فقط خاص مباحثات فلسفی که زبان علم و دیپلماسی و زبان ظرفا بود. (آ. ج. توین‌بی در *بررسی تاریخ* (5.495-6) اشتباه فاحشی کرده است. به‌عقیدهٔ او این زبان جهانی فرزند بلافصل لاتینی پست[2] محله‌های کثیف و پرت شهر رم بوده است. در صورتی‌که آن لاتینی پیش‌پا افتاده در واقع

---

۱. A wyf of bisyde Bathe یا A good wyf of bisyde Bathe ، «قصهٔ بانویی از حوالی باث» و «قصهٔ شوالیه»، هریک بخشی از *قصه‌های کنتربری* چاسر هستند.

2. Dog-Latin

به‌زبانهای جدید رومیایی بدل شد. زبان لاتینی جهانی، مستقیماً دنبالهٔ لاتینی کلاسیک بود که سنت مدام مبادلات علمی، آموختن آن را امکان‌پذیر می‌ساخت، منتها لاتینی پیش‌پا افتاده از طریق نوشته‌های اولیهٔ کلیسا در آن نفوذ مختصری داشت.)

امروز برای بسیاری از ما فهم این مطلب دشوار است که چرا دانشمندان قرن دوازدهم، سیزدهم یا چهاردهم به‌لاتینی سخن می‌گفتند و به‌لاتینی می‌نوشتند حال آنکه هرکدام از خود زبانی داشتند. ما این حرکت را خودبه‌خود «ارتجاعی» می‌خوانیم. اما توضیح مطلب این است که در آن اعصار چنین نبود که میان لاتینی و یکی از زبانهای بزرگ جدید از قبیل اسپانیایی یا انگلیسی دست به انتخاب زنند، بلکه مجبور بودند میان لاتینی و لهجهٔ بی‌مقداری که از حیث غنا، نرمش، ظرافت آواها و وسعت دایرهٔ متکلمان به‌پای آن نمی‌رسید یکی را برگزینند. اگر یکی از فلاسفهٔ قرون وسطی می‌خواست کتابی دربارهٔ خدا، بنویسد هیچیک از زبانهای اروپای عصر او نمی‌توانست به‌اندازهٔ کافی واژه و الگوی جمله‌سازی در اختیارش قرار دهد و کمتر زبانی بود که مخاطبانش از مرز منطقه‌ای محدود فراتر رود. بعلاوه، معدودی لهجه‌ها بودند که خط و ربط داشتند و لذا طرز املا و نحو آنها برای نویسنده مشکل دیگری می‌شد و در بیان افکار او مانعی به‌وجود می‌آورد. می‌توانیم مطلب را با توجه به قرینه‌ای از همین عصر دریابیم. تصور کنید که یکی از روشنفکران بومی کوراسائو از جزایر هند غربی[1] هلند بخواهد رمانی دربارهٔ زندگی هموطنان خود بنویسد. طبعاً شایسته است که رمان را به گویش محلی پاپیامنتو[2]، که یکی از لهجه‌های عامیانهٔ فرانسوی است بنویسد. ولی این نویسنده نوشتن مطالبی ورای توصیفها و گفتگوهای ساده را بسی دشوار خواهد یافت و هیچ کس کتاب او را خارج از کوراسائو نخواهد خواند مگر آنکه به‌زبان هلندی، اسپانیایی، انگلیسی، یا یکی از **زبانهای فرهنگی** ترجمه شود. حال اگر این نویسنده سرخپوست باشد و به‌زبان ناواهو بنویسد یا از اهالی شرق سوئیس باشد و به لهجهٔ رمانش بنویسد یا یک کرئول[3] نیواورلئانی باشد و به لهجهٔ گومبو [۲۲] بنویسد یا از مردم باسک باشد یا ناپل یا

---

۱. West Indies جزایری در جنوب شرقی آمریکای شمالی و شمال آمریکای جنوبی، از مجمع‌الجزایر دریای کارائیب.

2. Papiamento

۳. Creole، کسی که در آمریکای جنوبی به‌دنیا آمده اما تبار او اروپایی باشد.

فنلاند، و در نوشتن کتاب از زبان مادری خود استفاده کند حرف همان است و مطلب یکی است. علت آن است که زبانهای محلی و لهجه‌ها برای اهل آن زبانها و لهجه‌ها و زندگی روزمره و نقل آوازها و داستانهای آنها مفید توانند بود. اما فقط زبانهای بزرگ به‌کار مقاصد برتر چون انتقال اندیشه و گسترش دانش در جهان متمدن می‌آیند. [۲۳]

از اینها که بگذریم، در قرون وسطی کتابهای بهتری خوانده‌شد. کتاب‌خوانهای اعصار تاریک به نویسندگان بالنسبه متأخر و بی‌اهمیت توجه بسیار داشتند. در قرون وسطی، این‌گرایش به‌تدریج تصحیح‌شد. شمار نسخه‌های‌خطی آثار نویسندگان بزرگ کلاسیک، تا جایی که در آن عصر شناخته شده بودند رو به افزایش نهاد. در صومعه‌ها، دیرها و دانشگاهها کتابخانه‌ها وسعت‌یافتند و نظم و ترتیب گرفتند. و از نشانه‌های مسلم فعالیت فرهنگی این که ترجمهٔ آثار لاتینی به زبانهای محلی بسیار بهتر و فراوانتر شد.

اما زبان یونانی هنوز حیطه‌ای تقریباً بسته بود. مکرر دیده شده است که نسخه‌برداران قرون وسطی که لاتینی را درست و زیبا می‌نویسند وقتی به یونانی می‌رسند از پا درمی‌آیند؛ یا یک مشت کلمات نامفهوم و بی‌معنی را ردیف می‌کنند یا با آه و ناله این توضیح را می‌افزایند که «یونانی بود، خوانده نشد». جدایی دو امپراتوری تقریباً کامل بود. در زبان لاتینی، رشتهٔ ناگسستهٔ وراثت معنوی از روم باستان تا روزگار حاضر کشیده شده است، رشته‌ای دور اما ناگسسته. امروز، ما لاتینی را از کسی می‌آموزیم که او خود از دیگری آموخته است... و بالاخره معلم واپسین یک تن رومی بوده است. اما دانش زبان یونانی در اعصار تاریکِ اروپای غربی تقریباً یکسره محو و نابود شد و چند منطقهٔ یونانی زبان تک‌افتاده‌ای هم که در غرب اروپا بودند از جریان اصلی فرهنگ دور ماندند. باید گفت که رسیدن به یونانی کلاسیک از راه مطالعهٔ لاتینی کلاسیک همان قدر دشوار بود که امروز بازسازی زبان اینکا برای ما. در آن عصر، علم به زبان عبری و عربی احتمالاً متداولتر از علم به زبان یونانی بود. آثار ارسطو نه به‌زبان اصلی، بلکه به‌مدد ترجمه‌های لاتینی خوانده می‌شد. برخی از این ترجمه‌ها به‌دست بوئسیوس اندکی پس از سقوط امپراتوری انجام گرفت، برخی حاصل کار مترجمان یهودی بود که از ترجمه‌های عربی استفاده می‌کردند، و بقیه زیر نظر قدیس توماس آکیناس به‌پایان آمد که همه در بازآموزی عمومی اروپا سهیم بودند. دانته، که فضلی تمام داشت، بیش از یکی دو کلمه یونانی نمی‌دانست. امروز که این هر دو زبان به یک اندازه از میان رفته‌اند، دانش‌آموزانی که

به آموختن یکی از آنها می‌پردازند همیشه از زبان لاتینی آغاز می‌کنند؛ این سنت بازماندهٔ برنامه‌های مدارس قرون وسطی، و اگر دورتر برویم، نتیجهٔ انشقاق دو امپراتوری است.

اما دانش زبان لاتینی پیوسته در حال گسترش و بهبود بود. نتیجهٔ این وضع ترقی و پیشرفت زبانهای اروپای غربی بود که غالب آنها درست پس از پایان اعصار تاریک شکل گرفتند. زبانهای فرانسوی، ایتالیایی، اسپانیایی، همه، گنجینهٔ واژگان خود را با گرفتن لغات لاتینی کلاسیک توسعه دادند ــ البته گاه این افزوده‌های جدید خنک بود و بوی فضل فروشی می‌داد، اما غالباً واژه‌های با ارزشی که بر اندیشه‌های علمی و هنری و مسائل معنوی دلالت داشت منتقل می‌شد. این مسائل آن طور که باید و شاید ادراک نمی‌شد و این به دلیل فقر زبانی بود که بتوان این مباحث را با آن تحلیل کرد. زبان انگلیسی هم به‌همین نهج توسعه یافت و از آنجا که گستردگی زبان به وسعت و نرمش فکر می‌انجامد، ادبیات مستقیماً از این جریان بهره‌مند شد و لطیف‌تر، نیرومندتر و بسیار متنوعتر گردید. مطالعهٔ شعر لاتینی و تلاشی که سخنوران اروپایی برای رقابت با زیباییهای آن می‌کردند به‌تأسیس ادبیات ملی بسیاری از ملتها یاری رسانید و علاوه بر آن، دامنهٔ ادبیاتی را که آن ملتها از پیش داشتند وسعت بسیار بخشید.

رنسانس

اگرچه زندگی در قرون وسطی با خشونت و هیجان همراه بود و مستعد آن بود که با انفجاری ناگهانی و عجیب نیروهای خود را رها سازد، اما اساساً این عصر را باید عصر دگرگونیهای کند و تدریجی از نسلی به نسل دیگر دانست. جهان قرون وسطایی، مانند کلیساهای جامع آن، بی‌شتاب ولی استادانه ساخته و پرداخته شد. اما نکتهٔ مهم رنسانس سرعت باورنکردنی آن است. این اواخر ما خود طی یکی دو نسل شاهد تغییراتی به‌همان اندازه نامنتظر بوده‌ایم ــ مثلاً توسعهٔ نیروی مکانیکی، از نخستین موتور برقی و نخستین ماشین درون‌سوز تا منابع بسیار بزرگتر نیرو به حدی است که حذف کار انسان توفیقی دست‌یافتنی می‌نماید. با همین سرعت فزاینده و حیرت‌انگیز اما بسیار متنوعتر، امکانات تازه، دهه‌به‌دهه، سال‌به‌سال ، و ماه‌به‌ماه در برابر انسان عهد رنسانس می‌جوشید و می‌شکفت. اکتشافات جغرافیایی نیز جهان را وسعت می‌داد. امروزه به‌زحمت می‌توان دریافت که این امر تا چه پایه اعجاب‌آور

بوده‌است، مگر آنکه گروههای کاوشگری را در نظر آوریم که در زمان خود ما، هزاران فرسنگ در دل زمین فرو می‌روند، اعماق اقیانوس را در جستجوی عناصر جدید و مناطق قابل زیست جدید درمی‌نوردند یا به سیارات سفر می‌کنند و قدم بر خاک آنها می‌گذارند. در همین زمان بود که کالبد انسان کشف شد که از یک‌سو مایهٔ الهام پیکره‌سازان و نقاشان در خلق زیبایی بود و از سوی دیگر جهانی بود که کنجکاوی علمی را برمی‌انگیخت تا کالبد شناسان با تشریح آن رازهای ناگشوده را بگشایند. اختراعات مکانیکی و اکتشافات علمی، جهان را رامتر و انسان را از گذشته مقتدرتر ساخت. نه فقط باروت و دستگاه چاپ، بلکه قطب‌نما و تلسکوپ و اصول مکانیکی مهمی که به ذهن لئوناردو داوینچی می‌رسید تسلط بر محیط را برای انسان آسانتر کرد و در همین احوال، نظریهٔ انقلابی دانشمند لهستانی، کوپرنیک، در باب نظام گیتی، جهان فیزیکی یکپارچهٔ انسان قرون‌وسطایی را در هم ریخت.

در عالم ادبیات، که عمده مطلب ماست، آهنگ تغییر به همین اندازه سریع بود. بسیاری از این دگرگونیها معلول کشفیات تازه بود و از خصایص دوران کاوش و جستجو. اما دانشوران عصر آن را نوزایی خواندند.

نسخه‌های متعدد کتابهای فراموش‌شدهٔ لاتینی پیدا شد، نویسندگان گمشدهٔ لاتینی کشف شدند: آثاری که پس از استنساخ، از صدها سال پیش در کتابخانه‌ها دست نخورده پنهان مانده و از یادها رفته بودند. کتاب‌یاب بزرگ پوجّو براچولینی (۱۳۸۰ـ۱۴۵۹) شرح داده است که چگونه با اصرار به دیرها راه می‌یافته و تقاضای بازدید کتابخانه‌ها را می‌کرده است. و آنوقت، در اتاقکهای پر از موش زیر شیروانی با سقف آبچکان، نسخه‌های خطی را زیر قشری از گردوخاک و خرده‌ریز می‌یافته که روی‌هم انبار شده بودند. پوجو با چنان احساس رقتّی از آنها سخن می‌گوید که گویی اینها زنده‌اند و دوستان او هستند و در گوشهٔ زندان یا بیمارستان افتاده‌اند و با نگاهشان از او طلب یاری می‌کنند. [۲۴] یافتن نسخه‌ای خطی از نویسنده‌ای مشهور، حادثهٔ فوق‌العاده‌ای نیست مگر آنکه نسخهٔ بسیار نادر یا کهنه‌ای باشد. اما هیجان فضلای عهد رنسانس به‌خاطر کشف آثار ناشناختهٔ نویسندگانی بود که مشهور و مورد ستایش آنها بودند و گاه نیز به‌خاطر یافتن کتابهای نویسندگانی بود که آثارشان به‌کلی مفقود شده و فقط به‌واسطهٔ چند مورد نقل‌قول در دائرةالمعارفها، نامی از آنان باقی مانده بود. هیجان با خطرهایی که در این جستجوها و کشفها بود دوچندان می‌شد. گفتی در جستجوی دفینه‌های الماس بودند. از برخی نویسندگان فقط یک

نسخهٔ خطی به‌دست آمد و هرگز هیچ نسخهٔ دیگری از کتابهای آنها پیدا نشد.

این کوشش همراه بود با کشف آثار هنری کلاسیک که بیش از هزار سال در دل زمین مدفون مانده بودند. از آن جمله بود پیکره‌های مشهور، نقشهای برجسته، سکه‌ها و نشانهایی که امروز موزه‌های سراسر جهان را پر کرده‌اند. مثلاً، مجموعهٔ تندیسهای *لائوکون*[1] در کاوشهای تاکستانی، میان خرابهٔ حمام‌های تیتوس[2] به دست آمد و بیدرنگ توسط پاپ ژولیوس دوم برای موزهٔ واتیکان خریداری شد. وقتی پیکرهٔ زیبایی در کاوشها از زیر خاک به دست می‌آمد، طی مراسم خاصی، با موسیقی و گل و خطابه تا محضر پاپ حمل و به او نشان داده می‌شد. این کار تحقیق هنری بود نه کاوش علمی. هنر انگیزهٔ جستجوها بود و پس از آن‌که آثار هنری از دل خاک بیرون آورده می‌شد هنرمندان به مطالعهٔ آنها می‌پرداختند. همینکه پیکره‌ای کشف می‌شد، هنرمندان بدل‌سازی و تقلید از زیباییهای آن را آغاز می‌کردند و گاه با اعتماد به نفس خیره‌کننده‌ای که خاص مردم آن عصر بود اندام از میان رفتهٔ پیکره را ترمیم می‌کردند. پاپ مدیچی لئوی دهم، سرپرستی را به نظارت بر آثار باستانی شهر رم گماشت. وی نقشه‌ای برای کاوش گنجینه‌های پنهانی و بی‌شمار شهر که در زیر باغها، کلبه‌های روستایی و ویرانه‌ها مدفون بود طرح کرد. این مرد رافائل بود.

کشف دوبارهٔ زبان یونانی کلاسیک حتی اهمیت بیشتری داشت. این رویداد کندتر بود و دو جنبهٔ عمده داشت.

فضلای غرب زبان یونانی را از مسافرانی که از بیزانطین به ایتالیا می‌آمدند آموختند. پترارک نخستین کسی بود که بر این کار همت گماشت. کار آموزش در سال ۱۳۳۹ آغاز شد. معلم او راهبی بود به‌نام بارلعام[3] که ظاهراً از جاسوسان امپراتوری روم شرقی بود. اما معلم بسیار پیر بود و رشتهٔ درس گسست و پترارک مجبور شد که فقط به دریچه‌ای که به آن باغ گشوده شد قناعت کند. اما، دوست جوان او بوکاچو، در سال ۱۳۶۰، یکی از شاگردان بارلعام به‌نام لئونتیوس پیلاتوس را در فلورانس یافت. این مرد نخستین معلم زبان یونانی در اروپای غربی بود و فلورانس مدتها مرکز زبان یونانی باقی‌ماند. به‌یاری لئونتیوس، بوکاچو نخستین ترجمهٔ کامل هومر را به‌دست داد که ترجمه‌ای بود به‌نثر بسیار خشک و بی‌روح لاتینی. پس از آن، دیگر مأموران

---

۱. نگاه کنید به فصل ۱۹، عصر انقلاب، آلمان.

۲. titus flavius sabinus vespasianus (۸۱ ـ ۴۰؟ م.)، امپراتور روم.

3. Barlaam

مخفی که از بیزانطین می‌آمدند کار آموزش یونانی را در ایتالیا دنبال کردند. [۲۵]

باید دانست که زبان رسمی و درباری بیزانطین به‌شکلی بارز و به‌مدد زنجیرهٔ زنده و ممتدی با یونانی کلاسیک متصل شده و از آن نشأت گرفته بود. اما این زبان همان یونانی کلاسیک نبود. از این‌رو، با آنکه بیزانطینی‌ها یونانی کلاسیک را به‌صورت زبان زنده‌ای به ایتالیاییها می‌آموختند ــ گو اینکه زبان کهنه بود ــ اما شیوهٔ نوشتن و تلفظ بیزانطینی را که نسبت به‌موازین کلاسیک غلط بود باب کردند و ریشه‌کنی این شیوهٔ مغلوط مدتها وقت گرفت. گیبون، ضمن شرح خوشمزه‌ای، مشکل را چنین طرح کرده است: [۲۶]

> یونانیهای معاصر حرف β را به‌صورت v بی‌صدا تلفظ می‌کنند و سه واکه و چند واکهٔ مرکب را خلط می‌کنند. این همان تلفظ عامیانه است که معلم سخت‌گیری چون گاردینر[۱] به زور جریمه در دانشگاه کیمبریج به کرسی نشاند. (گیبون آکسفوردی بود). اما دو حرف تک هجایی $\beta\eta$ به‌گوش یک فرد آتنی مانند بع‌بع گوسفند می‌آمد و پیش‌آهنگ گله در قیاس با اسقف یا رئیس دانشگاه مدرک معتبرتری است.

اما در مورد خط، نخستین چاپخانه‌ها، عالیترین نمونه‌های موجود خط کتابت را اساس کار قرار دادند. بنابراین، وقتی قرار شد که کتابهای یونانی چاپ کنند از دبیران بیزانطینی خواستند که صورت کامل الفبا را بنویسند تا خط آنها مبنای حروف چاپی شود. اما خط بیزانطینی با خط یونانی باستان تفاوت بسیار داشت. خط بیزانطینی پر بود از علائم اختصاری و حروف به‌هم پیوسته، که برای افزایش سرعت در شکسته نویسی مفید بود. مثلاً $\omega\upsilon$ یونانی قدیم در یونانی بیزانطین به ού و kaí به χ تبدیل می‌شد. از این نوع علائم اختصاری رومی چندتایی هنوز هم در زبان انگلیسی باقی است که از آن‌جمله است fl و &. اما اینها مایهٔ زحمت نیستند. حال آنکه نخستین حروف چاپی یونانی پر از این علائم بود، آنقدر که خواندن آنها فقط برای خبرگان امکان داشت، چیدن آنها نیز دشوار بود و گران درمی‌آمد. در یک مجموعهٔ آکسفوردی حروف چاپی یونانی ۳۵۴ قالب مورد احتیاج بود. طی سده‌های شانزدهم و هفدهم بسیاری

---

۱. Stephen Gardiner (۱۴۹۵ ـ ح. ۱۵۵۵)، اسقف و سیاستمدار انگلیسی. در کیمبریج درس خواند و به‌دریافت دکترای حقوق نائل شد. در زمان هنری هشتم از جداشدن دو کلیسای بریتانیا و رم حمایت کرد. وی در دانشگاه کیمبریج مقام استادی داشت.

شانزدهم و هفدهم بسیاری از این علائم و حروف متروک شد. با وجوداین، شیوهٔ اریب نویسی کتابت یونانی بیزانطینی در حروف چاپی یونانیِ اغلب چاپخانه‌های دانشگاهها باقی مانده است و سره‌نویسان کماکان در باب محو واپسین آثار خط بیزانطینی اصرار می‌ورزند و می‌گویند که خط چاپی یونانی را باید از نو طرح کرد و یونانی را همان‌طور باید نوشت که قدما می‌نوشتند. [۲۷]

وجه دوم این باز شناسی یونانی کلاسیک، پیدایش نسخه‌های خطی آثار نویسندگان یونانی در غرب بود. وقتی ترکها به‌نزدیکی قسطنطنیه رسیدند موج مهاجرت فضلا آغاز شد. آنچه واقع شد مهاجرت مردم اروپای مرکزی به‌آمریکا را در سال ۱۹۳۳ به‌خاطر می‌آورد. پناهندگان بیزانطینی نسخه‌های خطی یونانی را با خود به غرب آوردند. در این زمان دانش‌دوستان ایتالیایی مشتاقانه به‌جستجوی آثار یونانی در شرق و غرب برآمدند. گیبون نقل می‌کند که لورنزو ده‌مدیچی[۱] فلورانسی از طرف خود نماینده‌ای یونانی به‌نام یانوس لاسکاریس به یونان گسیل داشت تا کتابهای خوب را «هر قدر و به هر قیمت» خریداری کند و این لاسکاریس از دیر دورافتادهٔ کوه آتوس بازدید کرد و به‌کشف آثار خطبای آتنی توفیق یافت. پیش از لورنزو، پدر بزرگش کوسیمو و پاپ نیکلاس پنجم (که از ۱۴۴۷ تا ۱۴۵۵ بر مسند قدرت بود) نیز در این راه تلاش کرده بودند. کتابخانهٔ فعلی واتیکان به‌همت همین نیکلاس پایه‌گذاری شد. هم او صدها تن از فضلا و نسخه‌برداران را به کار گرفت و «در دورهٔ اقتدار هشت ساله‌اش کتابخانه‌ای با پنج هزار جلد کتاب پدید آورد.» [۲۸]

به این ترتیب، بخش اعظم فرهنگ کلاسیک که کشف شد چنان می‌نمود که به‌کلّی تازه است، در حالی که شناخت انسان نسبت به شاخهٔ دیگر، یعنی بخش لاتینی گسترش بسیار یافته بود. تأثیر این کشف بر ادبیات و زبانهای جدید آنی بود و تا امروز نیز زدوده نشده است. این نکته توانایی شگرف و انعطاف‌پذیری ذهن آدمی را آشکار می‌سازد که قادر است همهٔ اندیشه‌های نو و تأثرات و شیوه‌های هنری را، به‌همان صورتی که بوده‌اند، به‌آسانی و اعتدال جذب کند. گفتی ناگاه دامنهٔ رنگهایی که چشم می‌تواند دریافت کند از طیف محدود هفت رنگ به دوازده رنگ رسیده است و هنرمندان هم به‌وسایل جدید دست یافته‌اند و هم به مضامین نو. ما نتایج این انقلاب را بعداً به تفصیل بررسی خواهیم کرد و نیز به تلخیص آنها خواهیم پرداخت.

---

۱. Lorenzo de Medici (۱۴۴۹ ـ ۱۴۹۲)، از خاندان معروف مدیچی، سیاستمدار، حکمران و مشوق هنرمندان و اهل علم.

البته پژوهش در زمینهٔ معارف کلاسیک در این دوره گامی بزرگ به جلو برداشت: عاقبت مردم واقعاً در راه درک مردم عهد باستان و همدلی با آنان قدم نهادند. دشواری تفسیر، آمیختگی شخصیت‌ها و روایات، اسطوره‌های مهمل و بدفهمی‌های احمقانه که از زمان هجوم بربرها پیدا شده و قرنها در سایهٔ تعبیرهای نادرست و استدلالات عقلی دوام آورده بود به سرعت رو به محوشدن نهاد. مناطق وسیع باستانی کشف شد، به‌نقشه درآمد و واقعیت پذیرفت. زبان لاتینی در میان فضلای غرب چنان پیشرفت کرد که می‌توان گفت دست‌کمی از لاتینی سیسرو نداشت. سایموندز[1] خصوصاً برکار کلوچو ده‌سالوتاتی[2] انگشت می‌گذارد. این مرد که در سال ۱۳۷۵ فرماندار فلورانس شد و بیش از بیست‌وپنج سال به‌نوشتن نامه‌های دیپلماتیک و رسائل سیاسی اشتغال داشت لاتینی را چنان بایسته و پاکیزه می‌نوشت که قلمش ستایشها برانگیخت و شیوهٔ او نمونهٔ کار دیگر محاکم همهٔ ایالات ایتالیا از جمله واتیکان قرار گرفت. [۲۹]

دریافت مستقیم واژگان لاتینی کلاسیک و یونانی کلاسیک، زبانهای رومیایی را بیش از پیش تقویت کرد، با اینکه تعداد واژه‌های یونانی کلاسیک به نسبت کمتر بود اما اهمیت آن کمتر نبود. زبان انگلیسی نیز واژگان لاتینی و یونانی را جذب کرد. برخی مستقیماً از متون کلاسیک به‌زبان انگلیسی آمدند و برخی از راه آثارِ نویسندگان فرانسوی و ایتالیایی که به‌اقتباس آثار کلاسیک دست زده بودند. فقط فرهنگ‌نویسان می‌توانند نسبت دقیق این دوگونه واژگان دخیل را در زبان انگلیسی معین کنند. این کلمات با بُنهای آنگلوساکسونی و فرانسوی نورماندیِ زبان انگلیسی ترکیب شدند و آن را از دیگر زبانهای رومیایی غنی‌تر کردند و ابزار بهتری برای انتقال ادبیات ساختند. شکسپیر بارها واژگان ساده و نیرومند انگلیسی اصیل کهن را در کنار مشتقات ظریف فرانسوی نورماندی و کلمات شکوهمند لاتینی می‌گذارد و معجونی شگرف پدید می‌آورد:

This my hand will rather
The multitudinous seas incarnadine

---

۱. John Addington Symonds (۱۸۴۰ ـ ۱۸۹۳)، ادیب و دانشمند انگلیسی.

2. Coluccio de Salutati

Making The green one red.[۱] [۳۰]

اما، آلمانی و دیگر زبانهای اروپای شمالی ـ سوئدی، فلاندری و جز آن ـ چنان توسعه‌ای نیافتند، چراکه از دانش تازهٔ لاتینی و یونانی بهرهٔ فراوان نبردند. گذشته از این، زبان انگلیسی به‌واسطهٔ یکی از نیاکان خود، زبان فرانسوی رایج در ایالت نورماندی، با لاتینی خویشاوند است. اما در زبان آلمانی که از چنین خویشاوندی نزدیکی محروم بود اخذ و جذب واژگان لاتینی به‌دشواری صورت می‌پذیرفت. بعلاوه، سطح فرهنگ آلمان آن عصر به‌نسبت نازل بود و به‌رغم وجود اومانیست‌ها و فضلای معارف کلاسیک پیوند میان اینان و توده‌های آلمانی، در قیاس با کشورهایی مثل فرانسه و ایتالیا، بسیار ضعیفتر بود.

در این دوره، لهستانی‌ها تقریباً تمام آثار منثور و منظوم خود را به لاتینی می‌نوشتند و روسها به اسلاوی باستان. اما ادبیات بومی به‌راه خود می‌رفت، بی‌آنکه کشف دوبارهٔ ادبیات کلاسیک، در غرب تأثیری بر آن داشته باشد. پیروزی ترکها که راه را بر جریان تمدن از بیزانطین به سوی مردم اسلاوی‌نژاد بست، برای فرهنگ روسی یک عقب‌گرد جدی بود.

بازشناسی آثار کلاسیک در اروپای غربی معنایی بس دامنه‌دارتر از تقویت واژگان زبانهای رومیایی و زبان انگلیسی داشت. از جمله باید به اصلاح و توسعهٔ سبک شاعران، خطیبان و نثر نویسان اشاره کرد. نویسندگان و خطیبان رومی و به‌طریق اولی یونانی، در حیطهٔ زبان، هنروران چیره‌دست و نازک طبعی بودند. مشکل بتوان ترفندی از ترفندهای سبک را که اینک در نثر جدید به‌کار می‌رود سراغ کرد که ایشان ابداع نکرده باشند. نویسندگان محلی عهد رنسانس با شور و شوق تمام نوآوریهای تازه‌یاب در زمینهٔ ساخت جمله، ساخت پاره، نظم‌آوری، صنایع بدیعی و آرایشهای بلاغی را تقلید کردند و با همان حرارتی که لاتینیست‌های عهد رنسانس در مورد زبان لاتینی نشان می‌دادند به تقلید و اقتباس آثار در زبانهای جدید پرداختند. در حقیقت همین جاست که ادبیات قبل از رنسانس و ادبیات بعد از رنسانس از یکدیگر جدا می‌شوند. نویسندگان بسیاری را در قرون وسطی سراغ داریم که ناهنجاری و زمختی

---

۱. این دست من است
که دریاهای بی‌شمار را ارغوان خواهد نمود
و دریای اخضر را سراسر سرخ‌فام خواهد کرد. (شکسپیر، **مکبث**، ترجمهٔ فرنگیس شادمان، صفحهٔ ۲۷).

سبک حجاب اندیشهٔ آنها شده؛ زیرا که برای آنها نشاندن اندیشه در کلمات و کلمات در جمله، بسیار دشوار بوده است. حال آنکه، از رنسانس به‌این سو، اشکالی از این دست وجود ندارد. در واقع وضع معکوس شده: چه‌بسا سبک‌گرایان ماهری که کمتر حرفی برای گفتن دارند یا اصلاً حرفی ندارند. سلاست نسبی امروز که شاهد آنیم نتیجهٔ تداوم سنت غنی و نیرومند سبک کلاسیک است که در عهد رنسانس به‌ادبیات اروپای غربی بازگشت.

کشف صورتهای ادبی حتی مهمتر از نوگرایی در عرصهٔ سبک بود. در میان همهٔ ملتها، تنها یونانی‌ها بودند که توانستند این همه صورتهای ادبی ارزشمند ابداع کنند که قابل انطباق با زبانهای دیگر باشد و چنان لذت زیباشناختی پایداری پدید آورد، تا نمونه‌هایی که یونانیان به‌کمال رساندند و رومیان استادانه به‌کار گرفتند بار دیگر کشف شود. اروپای غربی می‌بایست صورتهای ادبی خویش را خود ابداع کند. این کار، جدای از بعضی الگوهای عامیانه چون آوازها و حکایتها، به‌شکلی ناقص و با دشواری بسیار انجام پذیرفت. پیدایش صورتهای ادبی یونانی ـ رومی، با ظهور ابداعات بسیار در زمینهٔ سبک همزمان شد. گسترش زبان و غنای مضمون که تاریخ و افسانه‌های عهد قدیم فراهم آورد سبب پیدایش بزرگترین شاهکارهای عصر جدید شد؛ شاهکارهایی بی‌سابقه در زمینه‌هایی چون:

تراژدی در انگلستان، فرانسه و اسپانیا؛
کمدی در ایتالیا، انگلستان و فرانسه؛
حماسه در ایتالیا، انگلستان و پرتغال؛
شعر غنایی و شبانی در ایتالیا، فرانسه، انگلستان، اسپانیا و آلمان؛
طنز در ایتالیا، فرانسه و انگلستان؛
رسالهٔ فلسفی و مقاله در سراسر اروپای غربی؛
فن خطابه در سراسر اروپای غربی: آبراهام لینکلن یک حلقه از سلسلهٔ نسلی است که از سبک‌گرایان عهد رنسانس آغاز می‌شود و به خطیبان عصر جدید می‌رسد. لینکلن بسیاری از ابداعات بلاغی یونانی ـ رومی را، که در زبان انگلیسی جا افتاده، با مهارت تمام در خطابه‌های خود به‌کار برده است. [۳.۱]

گذشته از این همه، رنسانس گنجینهٔ عظیمی سرشار از مضامین نو در قالب تاریخ و اساطیر کلاسیک را به روی نویسندگان اروپای غربی گشود. البته بخشی از این

مضامین را در قرون وسطی می‌شناختند، اما دقیقاً به کُنه آنها نرسیده بودند. اینک نویسندگان بر این گنجینه دست تطاول گشادند و چنان در استفاده از آن مضامین هیجان‌زده شدند که سره را از ناسره بازنشناختند. امروزه چگونه می‌توان از آن همه اشارات این نویسندگان به آثار قدما ــ که اگر مبتذل بوده، کهنه شده و اگر فاضلانه، به ابهام گراییده ــ و از تشبیهات کلاسیک آنها ــ که هر خطیبی را سیسرویی می‌انگارند و هر سربازی را هکتوری ــ و از دستگاه اسطوره‌سازی آنها ــ که پیوسته باکوس، پان، دیانا، نیمف، شبان، هارپی، تیتان و کوپید بیرون می‌داد ملول نشد؟ اینها همه، ادبیات قرون شانزده و هفده را به بهای بی‌ارج‌کردن همهٔ مطالب واقعاً جذاب انباشته‌اند. حال آنکه اساطیری که تخیل یونانی رقم زده حقیقتاً جاودانه‌اند. بهترین گواه این واقعیت آن است که اساطیر یونانی، با وجود چنین رفتاری، باقی ماندند و هنوز نیز محرک خیال شاعران و هنرمندانند.

سرانجام، باید گفت که بازشناسی فرهنگ کلاسیک در عهد رنسانس، واقعه‌ای بود که ارزش آن بیش از افزودن بر تعداد کتابها بود. فرهنگ کلاسیک مایهٔ گسترش نیروها و منابع همهٔ هنرها، از پیکره‌سازی و معماری تا نقاشی و موسیقی گردید و پیوندی نزدیکتر و ثمربخش‌تر میان آنها پدید آورد. چنانکه در همهٔ ادوار بزرگ هنری دیده‌ایم، در این دوره نیز هنرها محرک یکدیگر شدند. مفهوم زیبایی استحکام پذیرفت و تلطیف شد. پرده‌های نقاشی پدید آمد، شعرها سروده شد، کتابها صرفاً برای ایجاد لذت زیبایی به‌چاپ رسید، باغها احداث گردید و سلاحها ساخته شد و این عادت زشت قرون وسطایی که از هر واقعیت یا هر اثر هنری درس اخلاقی می‌خواست، تدریجاً ــ و البته نه کاملاً ــ متروک شد. قوهٔ نقد، که پیش از این به مباحثات فلسفی و دینی محدود بود، اینک با قدرت تمام به عرصهٔ هنر وارد شد و نه تنها هنر، بلکه از همان رهگذر، زندگی اجتماعی، رفتار و عادات طبیعی مردم، جامه و اسب و باغ و زیور و خلاصه همهٔ زمینه‌های زندگی انسان را در برگرفت. درک زیبایی پیوسته در زندگی نوع بشر وجود داشته است. این حس که در اعصار تاریک در طوفانها و خونریزیها غرق شده بود در قرون وسطی باز آمد، هرچند در این دوران دست‌وپابسته بود و به کج‌راه افتاده. تجدید حیات آن در عهد رنسانس توانی دوگانه داشت، توانایی خلق و توانایی نقد، و این بزرگترین موفقیت روح یونان و روم بود.

۲

اعصار تاریک: ادبیات انگلیسی

در میان زبانهای جدید اروپایی، زبان انگلیسی، از حیث وسعت و اهمیت ادبیات کهن، مقام نخست را دارا است. طیِ اعصار تاریکِ تاریخ، یعنی در فاصلهٔ میان سقوط روم و سال هزار میلادی، نوعی شعر در فرانسه، ایتالیا، روسیه، اسپانیا و دیگر نقاط به زبانهای بومی وجود داشته که احتمالاً از آوازها و ترانه‌های محلی فراتر نمی‌رفته است. اما در معنی چیزی از این اشعار ــ که شاید هرگز ثبت نمی‌شده ــ باقی نمانده است. در زبان آلمانی، جز دو سه قطعه شعر رزمی، دو شرح منظوم داستان انجیل، یک بخش از شعری در باب سفر پیدایش، توصیف کوتاهی از روز رستاخیز و چند متن فلسفی و قطعاتی از کتاب مقدس به‌ترجمهٔ نوتکر[1]، چیزی در دست نیست. در سرزمین‌های پیرامون ــ ایسلند، ایرلند، نروژ و ویلز ــ پهلوان نامه‌ها، رمانس‌ها و گاه پندنامه‌ها و مرثیه‌های خواندنی و منظومه‌هایی در زمینهٔ اساطیر تدریجاً به‌وجود می‌آمده و در زبان عامیانهٔ یونانی نیز ترانه‌ها و حکایات پهلوانی چندی برجا مانده است. البته، بنا به یک سنّت جهانی و مستمر، کتابها به زبان لاتینی نوشته می‌شد، حال آنکه ادبای بیزانطین در تألیفات خود، همان شکلهای ادبی کلاسیک یونان را حفظ می‌کردند و آثارشان غالباً از تازگی فوق‌العاده‌ای برخوردار بود. لیکن، جز اینها که برشمردیم، از پس این همه قرون آنچه به زبان مردم به‌دست مارسیده اندک است.

اما، مدتها پیش از سال هزار میلادی، ادبیات ملی غنی، متنوع، اصیل و زنده‌ای در انگلستان پدید آمد. این ادبیات، اندکی پس از سقوط امپراتوری روم غربی، زندگی

---

۱. Notker معروف به لب کلفت = Labeo (۹۵۰ ـ ح. ۱۰۲۲)، راهب آلمانی و از دانشمندان بنام روزگار خود که به ترجمهٔ آثار کلاسیک از جمله آثار ویرژیل، بوئسیوس و ارسطو دست زد. این ترجمه‌ها با تفاسیر منسوب به او در تاریخ تکامل زبان و ادب آلمانی اهمیت بسزایی داشته‌اند.

آغاز کرد و با وجود دشواریهای دهشتناک، طی سالهای تیره و ملال انگیزی که به اعصار تاریک معروف است، دورانی که تمدن اروپای غربی باردیگر به زحمت از پهنهٔ سنگلاخ توحش راه می‌گشود، رو به‌گسترش نهاد.

شعر آنگلوساکسون

مهمترین اثر در ادبیات کهن انگلیسی حماسه‌ای به‌نام *بیوولف*[1] است. این منظومه شرح و وصف دو واقعهٔ بزرگ در زندگی پهلوانی است به‌نام بیوولف، مشهور به شاهزادهٔ گئاتا، که در عین حال سرگذشت ایام جوانی، جلوس بر تخت و دوران پادشاهی و مرگ او را نیز دربر می‌گیرد. عقیده بر این است که قبیلهٔ گئاتا در گوتالاند ـ نامی که هنوز هم بر نواحی جنوبی سوئد اطلاق می‌شود ـ می‌زیسته و تاریخ وقوع جنگی را که هوگتاک عموی بیوولف در آن کشته شد حدود ۵۲۰ میلادی دانسته‌اند. [۱] قبایل عمده‌ای که نامشان در این اثر آمده آنگل‌ها، سوئدها، فرانکها، دینها و خود قوم گئاتا هستند. به این ترتیب، مادهٔ خام منظومه توسط جنگاوران وحشی نواحی بالتیک، که پس از ترک رومیان گروهاگروه به بریتانیا حمله می‌کردند، فراهم آمد.

سودمندی این اثر بیشتر از آن روست که ـ در مقایسه با سایر اسناد، از جمله کتب یونانی و رومی ـ بیش از همه، نشان‌دهندهٔ نخستین مراحل تکامل تمدن اروپا است. آن را با دو اثر هومر مقایسه کنیم: نوع زندگی و معیشتی که توصیف می‌شود، جهان مغشوش و متفرقی که حکومتهای قبیله‌ای بر آن فرمان می‌رانند، جنگجویان و گروههای مهاجم، دقیقاً یکی است. اگر گذار بیوولف در بیرون شهر تروا به اردوی آخائیان[2] می‌افتاد، یقیناً مقدمش را گرامی می‌داشتند. او می‌توانست، مثلاً، برندهٔ جایزهٔ مسابقهٔ شنا در بازیهای مراسم تدفین پاتروکلوس[3] باشد.

---

1. *Beowulf*

۲. **Achaeans**، مسکن اصلی آنان معلوم نیست. احتمالاً در سواحل دانوب می‌زیسته‌اند. در حدود قرن ۱۴ ق. م به سرزمینهای جنوب کوچیدند. قبایل دوری (Dori) که بعدها از شمال اروپا سرازیر شدند برخی از آنها را به داخل آسیای صغیر راندند، برخی نیز در شبه جزیرهٔ پلوپونسوس، قسمت اصلی یونان، مأوا گرفتند. همین قسمت است که در یونان باستان به‌سرزمین آخائی مشهور شده است. در *ایلیاد*، یونانیانی که به جَنگ تروا رفتند به این نام خوانده شده‌اند.

۳. پس از کشته شدن پاتروکلوس دوست آخیلس، به‌یاد او و برای بزرگداشت او، بنا به رسم و آیین ←

با این همه تفاوتهای بسیاری نیز در میان هست.

(اولاً) در *بیوولف* برخورد میان انسان و مادون انسان صورت می‌گیرد. دشمن اصلی بیوولف گرندل است، عفریت آدمخواری که در غاری مسکن دارد. (گرندل را به‌جز جثهٔ غول‌آسایش نباید افسانهٔ صرف پنداشت. تا همین قرن هفدهم گزارشها و اخباری از نواحی پرت و دورافتادهٔ اروپا در دست است که از وجود خانواده‌های آدمخوار خبر می‌دهد که در غارهایی شبیه کُنام گرندل بسر می‌برده‌اند. یک مورد بسیار مشهور، ساونی بین[1] در اسکاتلند جنوبی است.) هماورد دیگر بیوولف اژدهایی است آتشخوار که به نگهبانی گنجی نشسته است. پس، چنانکه مشاهده می‌شود این داستان شرح و وصف نبرد طولانی جنگاوران بی‌باک قبایل با درندگان بیابانی و موجودات غارنشین جانور صورتی است که بیرون از جهان آدمی زندگی می‌کنند و از آن نفرت دارند. [۲] اما در *ایلیاد* جنگ میان سواران مهاجم قبایل یونانی و شهر متمدن و ثروتمند آسیایی تروا اتفاق می‌افتد. یونانِ این زمان، با وجود بدویت، بی‌بهره از شهر و تجارت نیست و تروا نیز متحدانی ثروتمند و متمدن چون مِمنون دارد. در کتاب هومر از زدوخورد درازمدت میان انسان و هیولاهای جانورشکل نشانی نمی‌توان یافت. (بلروفون، در برابر هیولایی به‌نام خیمرا مجبور به نبرد می‌شود که بدنش ترکیبی از شکل شیر و مار و بز است و از دهانش آتش می‌بارد. اما روایت این حادثه تنها ۵ مصراع را در بر می‌گیرد. [۳] مشخص‌ترین آفریدهٔ هومری شبیه این جنبهٔ *بیوولف* را در *ادیسه* باید یافت، آنجا که اولیسس و یارانش به سرزمینهای وحشی دوردست، ماورای جهان یونانی قدم می‌گذارند. نزدیکترین خویشاوند گرندل سوکلوپهای کوهستانهای سیسیل‌اند یا لستروگونهای[2] سرزمین آفتاب نیمه‌شب.) در قیاس با آثار هومر، ماجراهای *بیوولف* نه در سپیده دم تمدن،

← مسابقه‌هایی ترتیب داده شد: گردونه‌رانی، دو، مشت‌زنی، و... اشارهٔ نویسنده به چالاکی بیوولف و مهارت او در شناگری است که در منظومهٔ *بیوولف* شرح آن آمده است. مقصود این است که اگر گذار او به اردوی آخائیان می‌افتاد می‌توانستند یک مسابقهٔ شنا هم بر مسابقات دیگر بیفزایند و در این صورت کسی شایسته‌تر از بیوولف نبود که برندهٔ این مسابقه باشد.

1. Sawney Bean

۲. Laestrygones ، غولان آدمخواری که مکان زندگی آنها دقیقاً روشن نیست. در ترجمهٔ فارسی *ادیسه*، «لستریگون» نام «مکانی» در حوالی سارد ذکر شده است! اما لستروگونها، بنا به متن حاضر، ساکنان سرزمین آفتاب نیمه‌شب هستند و متن *ادیسه* نیز با اشاره‌ای که به وضع شب و روز دارد این نکته را تأیید می‌کند. ر.ک. *ادیسه* سرود دهم، ترجمهٔ سعید نفیسی، بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

بلکه در شفقی نیم‌تاریک و گرفته روی می‌دهد؛ در جهانی پهناور و ضد بشری، در جنگلهای ماقبل تاریخی، جهانی که واگنر با زیبایی خوف‌انگیزی آن را در *انگشتری نیبلونگ‌ها*[۱] زنده کرده، یا جهان مرموز و جادویی *کاله‌والای*[۲] فنلاندی که در موسیقی سیبلیوس تعالی یافته است.

(ثانیاً) جهان *بیوولف* تنگتر و ساده‌تر از جهان هومر است. خاطرات مردم بی‌رنگ و تُنُک مایه و چشم‌انداز جغرافیایی آنان محدود است به همان نواحی مرکزی اروپای شمالی که جنگلهای دست‌نخورده و دریاهای پر از مار آنها را احاطه کرده و هیچ نشانه‌ای از رومیان یا اقوام اسلاو در پشت مرزهای آنها نیست. در درون مرزها، مساکن مردمان تک‌افتاده، پراکنده و ناساز است. در *ایلیاد*، وقتی قهرمانان ناآشنا رو در روی یکدیگر قرار می‌گیرند، یا در *ادیسه*، هنگامی که ادیسئوس در سرزمین تازه‌ای قدم به‌خشکی می‌گذارد معمول آن است که از سرِ ادب و به روشنی سخنانی مبادله کنند و همین گفتگوی آگاه‌کننده بر تاریکی‌های پیرامون پرتوی می‌افکند. خواننده دربارهٔ شهرهای بزرگ دوردست و پهلوانان سترگ گذشته بسیار چیزها می‌شنود. نتیجه آنکه این دو حماسه تدریجاً مجموعه‌ای غنی در زمینهٔ معلومات تاریخی و جغرافیایی به‌دست می‌دهند. سفر داوران و کتاب شموئیل تورات تا حدودی از این جمله‌اند. اما در *بیوولف* از چنین تعریفهایی به‌ندرت می‌توان نشان یافت، به‌دلیل آن که شخصیت‌ها و نویسندگان آن از گذشته و جهانِ پیرامون خود چندان آگاه نبوده‌اند. هر مصراع از سه‌هزار مصراع *ایلیاد* یا *ادیسه* ما را به‌جهانی وسیعتر، پرجمعیت‌تر، آبادتر و بهم پیوسته‌تر رهنمون می‌گردد، در حالی که همهٔ ۳۱۸۳ مصراع *بیوولف* چنین کیفیتی ندارد. شخصیتها، جامه‌ها، سلاحها و تدابیر جنگی آثار هومر در مقایسه با انواع مشابه آنها در این حماسهٔ ساکسونی بسیار پیچیده‌تر است.

(ثالثاً) از نظر هنری، *بیوولف* شعری خام و بالنسبه ناشیانه است. شعر حماسی، مانند تراژدی، محصول ادبی بسیار تکامل یافته‌ای است. اسلاف وحشی آن را هنوز

---

۱. *Der Ring des Nibelungen*، اپرایی است مرکب از چهار بخش، براساس مشهورترین حماسهٔ قرون وسطای آلمان. هم موسیقی و هم متن آن از واگنر است.

۲. *Kalevala*، به‌معنای محل زندگی کاله‌وا قهرمان اساطیری است. *کاله‌والا* حماسهٔ ملی فنلاند است و آمیخته‌ای است از قصص و روایات بسیار کهن و مضامین تازه‌تر عهد مسیحی این سرزمین. ژان سیبلیوس یکی از سمفونیهایش را براساس این حماسه ساخته است.

می‌توان در بسیاری از نقاط جهان یافت: اشعار کوتاهی که به توصیف اعمال منفرد آدمی می‌پردازد و نیروی رزمی یا رنج انسانی را تصویر می‌کند. از این قبیل است ترانه‌های نواحی سرحدی اسکاتلند، آوازهایی که دربارهٔ مارکوکرال یویچ[۱] و دیگر سرکردگان صربی ساخته‌اند، یا قطعهٔ زیبای *مالدون* که به‌زبان آنگلوساکسون و دربارهٔ دانمارکی‌های مهاجم است. گاه این قطعات را تسامحاً با یکدیگر پیوند داده‌اند تا تصویر دورانی را بسازند یا وقایع بزرگی را که در یک نبرد یا در عهد یک سلسله یا به‌دست گروهی از دلاوران صورت گرفته توصیف کنند. [۴] اما، با این‌همه، هیچ یک از این آثار حماسه نیستند. سرگذشت داوود، ماجراهای هرکول یا آرتور و شهسوارانش همه، البته داستانهای جذاب و دلکشی هستند، اما از آن انسجام هنری خاص که حماسهٔ واقعی باید دارا باشد بی‌بهره‌اند. حماسه به‌دست شاعری واحد (یا شاید شاعرانی پشت‌درپشت به‌هم پیوسته، گروهی از شاعران) ساخته می‌شود. شاعرِ حماسه‌سرا دلاوریهای شگفت را توصیف می‌کند و جزئیات را فرو نمی‌گذارد و تا آنجا که بتوان، داستان را با زمینه‌های تاریخی، جغرافیایی و فکری پیوند می‌دهد و حقیقت اخلاقی عمیقی را در آن می‌گنجاند و سرانجام چیزی به دست می‌دهد بس عمیقتر و بااهمیت‌تر از توصیف حادثه‌ای که هرچند از جذابیت تهی نیست اما تک‌افتاده و منفرد است.

باید دانست که غالب اشعار پهلوانی جهان به‌مرحلهٔ نخست این دورهٔ تکاملی تعلق دارد: فی‌المثل، حکایت سرپاتریک اسپنس[۲] است یا نبرد اوتربرن و دیگر هیچ در زبان آنگلوساکسون شعری از این دست به‌نام فینزبر[۳] هست. این شعر به صورتی دیگر در *بیوولف* نیز تکرار می‌شود، مثل نمازخانهٔ کوچکی که تدریجاً به‌کلیسایی بزرگ بدل شود و ساختمانی پیچیده پیدا کند. [۵] پهلوان نامه‌های ایسلندی[۴] به

---

۱. Marko kraljevic ، پهلوان افسانه‌ای صربستان. در قصه‌های پهلوانی صربی، شخصیتی است مانند رستم در افسانه‌های ایرانی.

۲. *Sir Patrick Spens* ، از قدیمیترین اشعار روایی زبان انگلیسی و شامل یازده بند است و لحنی نشاط‌انگیز دارد. زبان آن ساده اما محکم است و قدرت سراینده را می‌رساند. خود سرپاتریک چندان شناخته نیست، جز آنکه گفته‌اند ضمن سفری از نروژ به انگلستان در دریا ناپدید شده است.

۳. *Finnsburh* منظومهٔ ناقصی است از آثار غیر مسیحی ادبیات بریتانیا. قسمت اعظم آن در اثر گذشت زمان از میان رفته است، چنانکه حتی برخی محققان آن را بخشی از منظومهٔ *بیوولف* می‌دانند. داستان منظومه، داستان تسخیر یک دژ است و شاعر به‌توصیف طبیعت نیز دست زده است.

۴. Saga (= قصهٔ کوتاه). در سرزمینهای اسکاندیناوی، خصوصاً ایسلند، حکایات پهلوانی ←

مرحلهٔ دوم، یعنی به شرح و بسط وقایع می‌رسند. هرچند تعدادی از آن میان، مانند *نجالا*[1]، از اصالت حماسهٔ حقیقی برخوردارند. ***بیوولف*** سرسختانه، اما ناشیانه، می‌کوشد تا خود را به‌مرحلهٔ سوم برساند و وحدت و تنوع، کردار پهلوانی و مفاهیم معنوی را با یکدیگر بیامیزد. استخوانبندی شعر چنین است:

۱۰۰ ـ ۱۰۶۲ نبرد بیوولف با گرندل عفریت؛

۱۲۳۳ ـ ۱۹۲۱ نبرد بیوولف با مادر گرندل؛

۲۲۱۱ ـ ۳۱۸۳ نبرد بیوولف با اژدهای آتش‌افشان و مرگ او.

پس، باید گفت که بخش اعظم منظومه نقل و شرح دو (یا حداکثرسه) حادثهٔ بزرگ است که در اساس اگر مکرر نباشند شبیه یکدیگرند. از آن میان، دو واقعه در سرزمینی دور روی می‌دهد و سومین آنها در پایان زندگی دراز بیوولف. حال آنکه جلوس او به‌تخت و پادشاهی و حکمرانی پنجاه‌ساله‌اش تنها در کمتر از ۱۵۰ مصراع بیان شده است. [۶] طرح رخدادهای ضمنی دیگر، یادآوری گذشته، [۷] مقایسهٔ بیوولف با پهلوانان قدیم[۸] و پیشگویی آیندهٔ تاریک،[۹] همه با این هدف طراحی شده‌اند که ماجرا را برای گنجاندن در ساختمانی چند بُعدی، متناسب و هماهنگ کنند، اما سازنده از عهدهٔ کار به خوبی برنیامده است. در واقع، موجب کمال حیرت می‌بود اگر این عصر کلیساها و قلاع و قوانین بدوی، شاعرانی می‌پرورد که قدرت تصور چنین طرح بزرگ و در عین حال دقیق و دشواری را می‌داشتند و می‌توانستند مخاطبانی نیمه‌وحشی و مادهٔ اولیه‌ای را که خودخام و سرکش است پذیرای آن سازند. سبک و زبان منظومه، در قیاس با حماسه‌های بزرگتری چون حماسه‌های یونان و روم فاقد رسایی لازم است و گاه سخت زمخت و دشوار می‌گردد. با وجود این، اگر حتی خام و صیقل نایافته است، قدرتمند و پرخون است و به خودِ پهلوانِ داستان می‌ماند. [۱۰]

چنان پیداست که فرهنگ کلاسیک هیچ تأثیر مستقیمی بر ***بیوولف*** و دیگر منظومه‌های غیر دینی آنگلوساکسون نداشته است. [۱۱] اینان به‌جهانی متفاوت،

← کوتاهی در قرون وسطی رواج داشته که سینه‌به‌سینه نقل می‌شده و سرانجام در قرن دوازدهم صورت مدون یافته است. واژهٔ Saga در معنای وسیعتر به هر نوع حکایتی که مضمون تاریخی یا افسانه‌ای داشته باشد اطلاق می‌شود.

۱. یکی از شاهکارهای حکایات پهلوانی، افسانهٔ **نجالا** (*Njalá* یا *Njálssaga*)، متعلق به نواحی جنوبی ایسلند است.

جهانی جدا از تمدن یونانی ـ رومی تعلق دارند. برخی کوشیده‌اند تا اثبات کنند که *بیوولف* تقلیدی از *انه‌ئید* است. اما وسیلهٔ عمدهٔ اثبات این مدعا آن بوده است که هر دو شاعر به‌زبان پهلوانی وقایع پهلوانی چندی را توصیف کرده‌اند که شباهت دوری با یکدیگر دارند. اگر بنا براین باشد، می‌توان اثبات کرد که شاعران حماسی هند نیز از هومر تقلید کرده‌اند. تفاوتهایی که از حیث زبان، ساختار و صناعت در میان است آنقدر عمیق است که هر نوع شباهت موضوعی را ناگزیر باید تصادف محض دانست، حتی اگر این احتمال را بپذیریم که در چنان دورانی شاعری که سنتی دشوار را زمینهٔ کار خود قرار می‌داده از سنتی دشوارتر وام گرفته باشد. هرگاه صنعتگران قدیم، کسانی چون خالق *بیوولف*، ادبیات کلاسیک را می‌شناختند، به‌دلیل کمال و نیروی برتر این ادبیات، مجبور بودند به شیوه‌ای صریحتر و دقیقتر آن را اقتباس کنند.

اما باید گفت که این منظومه، در پاره‌ای موارد، از نفوذ مسیحیت خالی نیست، هرچند به وضوح می‌توان دریافت که این تأثیر و نفوذ صوری و جنبی است و نسبت به فکر اصلیِ منظومه در مرتبهٔ دوم قرار دارد. در این حماسه، مانند جهانی که پرورشگاه آن بوده، آرمانهای مسیحی بر زیربنای الحادی جهانی بیگانه با تمدن بنا می‌شوند و به‌تدریج آن‌را دگرگون می‌سازند. این امر در برخی از پهلوان‌نامه‌های ایسلندی و افسانه‌های سلتی نیز روی می‌دهد. لیدی گریگوری[1] مباحثهٔ اوئیسین[2] با قدیس پاتریک را در باب پهلوانیهای قدیم ذکر می‌کند که می‌گفته است:

«جنگاوران ایرلند جنگها کردند و پیروزیها به‌دست آوردند. هرگز نشنیدم که این

---

۱. Lady Gregory (۱۸۵۲ - ۱۹۳۲)، نمایشنامه نویس و محقق ایرلندی. نام اصلیش Augusta Persse است و در بازآفرینی ادبیات و نمایش ایرلند گامهای بلندی برداشته و نویسندگانی چون، ییتس از او تأثیر بسیار پذیرفته‌اند. آثارش را، که تاریخ و افسانه‌های ایرلند موضوع بیشتر آنها است، به‌لهجهٔ روستایی زادگاهش نوشته است، اما قهرمانانش، با آنکه همه دهقانان و روستاییان ایرلندیند، حقایق کلی حیات انسان را تصویر می‌کنند. از آثار او کتاب *نمایش در ایرلند* است و چند تراژدی و یک کمدی به‌نام *ماه بالا می‌آید*. لیدی گریگوری در همان روستای زادگاهش درگذشته است.

۲. Oisin ، شاعر افسانه‌ای ایرلند. داستانهای بسیار به‌او منسوب است. در یکی از این داستانها اوئیسین از سفری به سرزمین جوانی، باز می‌گردد که در راه با قدیس پاتریک روبرو می‌شود و با او گفتگو می‌کند. این داستان لحنی طنزآمیز دارد و شاید بتوان آن را سرآغاز طنز در ادبیات ایرلند خواند و نیز اولین نمونهٔ ادبیاتی که زمینهٔ اصلیش را سفر وآوارگی تشکیل می‌دهد که آخرین نمونهٔ آن *یولیسز* جویس باشد.

پادشاه قدیسان (یعنی عیسی) کار خطیری انجام داده یا دستش از خون رنگین شده باشد.» [۱۲]

هم از این روست که *بیوولف* با مراسم تدفینی سراسر الحادی آغاز می‌شود و پایان می‌گیرد. این نکته نیز مهم است که هنگام گشایش هئوروت، کاخ پادشاه، یکی از خنیاگران آوازی می‌خواند که مضمون آن پنج روز نخست خلقت است (و بدیهی است که مانند سرود کدمون بر اساس سفر پیدایش ساخته شده است). اما بعدها، وقتی قصر در برابر حملهٔ غول آدمخوار بی‌دفاع می‌ماند، سران، پس از شور دربارهٔ راههای مقابله، قربانیهایی نذر «کُشندهٔ ارواح» (= ابلیس، یکی از خدایان جهان الحاد) می‌کنند. چنین تناقضی دلالت بر تحریف یا تداخل فرهنگها دارد. اگر بخواهیم دقیق باشیم، از تأثیر و نفوذ مسیحیت ــ آنچه هست ــ دقیقاً مربوط به سنت عهد عتیق است. مخاطبان *بیوولف*، آن «مردم نیمه وحشی» که آلدهلم[1] به‌زبان بومی برایشان آواز می‌خواند از نظر فکری و روحی در حدی نبودند که بتوانند انجیلها و رسالات پولس رسول را درک کنند. برای آنان، خدا تنها یک پادشاه واحد، یک فرمانروا و یک داور بود و به‌علت قدرتش شایستهٔ احترام. هیچ ذکری از عیسای مسیح، صلیب و کلیسا، قدیسان یا فرشتگان در میان نیست. [۱۳] در یکی دو مورد، نشانه‌هایی از داستانهای عهد عتیق، به‌همان شکلی که با فرهنگ جهان الحاد پیوند خورده‌اند، دیده می‌شود. فی‌المثل گرندل عفریت و «غولهای آدمخوار، اجنه و هیولاهای دریایی» همه از اعقاب قابیل‌اند که دست به خون برادر آلود. در یک مورد نیز از «طوفان نوح» ذکری رفته است. [۱۴] اما این همه، هرچند از طریق ترجمهٔ لاتینی کتاب مقدس رسیده سایهٔ کمرنگی است از نفوذ فرهنگ کلاسیک. یونان و روم هیچیک تأثیر بلاواسطه‌ای بر *بیوولف* و آثار مانند آن نداشتند، تأثیر آنها بر *بیوولف* همانقدر بود که بر حماسهٔ ویلزی *مابی‌نوگیون*[2]، یا داستانهای فینگال و جنگاوران او، یا افسانه‌های پرشکوه آرتور[3] و دیگر حکایات پهلوانی که در مرزهای تمدن رو به زوال روم نشو و

---

۱. Aldhelm یا Ealdhelm قدیس (۷۰۹ ـ ۶۴۰؟)، از فضلا و شعرای اهل کلیسا. در مامزبری درس خواند و توسط هادریان با معارف کلاسیک آشنایی یافت. از نخستین نویسندگان انگلیسی بود که به‌زبان لاتینی نوشت. اشعار و ترانه‌هایی به‌زبان انگلیسی کهن سروده که هیچکدام باقی نمانده است.

۲. *Mabinogion*، مجموعهٔ دوازده افسانهٔ کهن مربوط به اساطیر قوم باستانی سلت. این افسانه‌ها را که یکی منظوم و بقیه به نثر است اولین بار در قرن نوزدهم به‌زبان انگلیسی ترجمه کردند.

۳. پادشاه افسانه‌ای انگلستان. زندگی، سلطنت و اصولاً واقعیت تاریخی او مورد تردید است. ←

نما می‌کردند. اگر فرهنگ کلاسیک را بر این آثار و آفرینندگان آنها اصولاً تأثیری بوده، این تأثیر از طریق کلیسا بر آنان وارد می‌آمده است. پس از انقراض جهان یونانی و پس از آنکه جهان رومی زیر سلطهٔ وحشیان منکوب شد، کلیسا بود که آن اقوام بربر را با تمدن آشنا کرد. حماسهٔ *بیوولف* چگونگی این آشنایی تدریجی را، که به‌وسیلهٔ دین نو و به‌طرزی معقول حاصل آمد، نشان می‌دهد. پس از قرنها تاریکی، اروپا بار دیگر به تمدن دست یافت و بار دیگر با حس و دریافت روح یونانی ـ رومی، که محرک عمده بود، به پیش رانده شد. اما، این کلیسا بود که همراه این حرکت دید وسیع‌تری به او بخشید و خود بر ویرانه‌های امپراتوری مغلوب بار دیگر بر بربرهای فاتح غالب آمد.

آقای توین‌بی در *بررسی تاریخ*، این نکته را بسیار غریب دیده است که در هیچیک از حماسه‌های شمال اروپا از دستاورد عظیم نظامی مردم آن سامان، یعنی براندازی امپراتوری روم سخنی نرفته است. [۱۵] توضیح ایشان این است که در نظر اقوام وحشی شمالی، رومیان پیچیده‌تر از آن بودند که بتوان دربارهٔ آنان سخن گفت و سرکردگان سپاه غالب (کسانی چون کلوویس و تئودوریک) بیش از حد ابله و فرومایه. این استدلال کافی نیست. همهٔ فاتحان ابله و فرومایه نبودند. بسیاری از آنان مانند آتیلا (= اتزل و اتلی در حماسه‌ها و قصص پهلوانی) چهرهٔ قابل توجهی دارند. اما حقیقت این است که امپراتوری روم بسیار پهناور بود و ساختی پیچیده داشت. از این رو فتح آن برای قبایل و شاعران قبایل بیش از آن به طول انجامید که حرکت و عملی پهلوانی به‌حساب آید. در *ایلیاد* از محاصرهٔ تروا سخن نمی‌رود. البته هومر به‌یاری نبوغ خود جنگ ده‌ساله و سرانجام تصرف شهر را در داستان می‌گنجاند. اما از حملهٔ سراسری جنگجویان شمالی به منطقهٔ مدیترانه گفتگو بسیار نیست. انسان بدوی را یک چیز می‌توانست به‌حرکت در آورد یا به‌سرودن شعر برانگیزد: اهانتی، زنی، هیولایی یا گنجی. گذشته از اینها، اقوام بربر با آنکه دست به نهب و غارت شهرهای امپراتوری روم زدند و با آنکه در ممالک اشغال‌شده مأموران متعدد گماشتند، اما بسیاری از آنان آنقدر که در اندیشهٔ رسیدن به سهم مقرر از نعمتهای نادیده و ناچشیده بودند به دشمن بیگانه‌ای که به انقیاد خود درمی‌آوردند فکر

← اما افسانه‌های مربوط به‌او پیش از قرن یازدهم در ویلز مشهور بوده است. نویسندگان قرون وسطای فرانسه، از جمله کرتین دوتروا در نوشتن داستانهای پهلوانی از این افسانه‌ها استفاده کردند: رک. فصل ۳، ادبیات فرانسه در قرون وسطی.

نمی‌کردند. بربرها امپراتوری را از میان برنداشتند، بلکه از مرزهای آن گذشتند و جانشین قدرت گذشته شدند. مومزن[۱] ضمن عبارتی این نکته را متذکر می‌گردد که «در تسخیر روم بیش از آنکه رومیان در سلک بربرها درآیند بربرها هیأت رومی به خود گرفتند». [۱۶] و سرانجام (چنانکه آقای توین‌بی اشاره می‌کند) همین جریان فتح امپراتوری، میل مفرط اقوام پیروزمند را نسبت به ادبیات حماسی زایل کرد، زیرا حرکتی بود سرشار از موفقیت؛ و این موفقیت آنان را غنی‌تر و باثبات‌تر ساخته بود. شعر پهلوانی به‌ندرت به شرح و وصف موفقیتهای آدمی می‌پردازد، مگر آنکه این موفقیت حاصل وقایع غریب و هول‌انگیز بوده باشد. برای شاعر حماسی، از شکست گفتن ارجح است، زیرا شکست دلیران را دلیرتر می‌کند و زندگی را صیقل می‌دهد. [۱۷] فتح روم نبود که ارادهٔ بربرها را استوارتر ساخت و آنان را آبدیده‌تر کرد. [۱۸] این توفیق دوباره در ساختن شعر پهلوانی قرنها بعد به‌دست آمد. زمانی که آنها خود مورد تهدید کفّاری سهمناکتر از خویش قرار گرفتند، و زیر لوای قیصر دیگری (که مسیحی بود و از اعقاب بربرها[۲]) آوای رو به زوال شیپور رولان را برفراز کوهستانهای بلند و دره‌های تاریک طنین‌افکن ساختند.

شعر انگلیسی در قرون مسیحی، چنانکه بید بزرگترین مورخ انگلیسی اعصار تاریک در *تاریخ مذهبی انگلستان*[۳] تصریح می‌کند از سنت شعری آنگلوساکسون سرچشمه گرفته است. او داستان آن را چنین نقل می‌کند که در ضیافتها رسم بر آن بود که هریک از مهمانان به نوبت چنگ بنوازند و آواز بخوانند. (موضوع آواز می‌بایست غیر دینی باشد). گاوچرانی از مردم نورتامبریا[۴] به‌نام کدمون که «به سنین رشد رسیده اما شعری نیاموخته بود» مجلس را پیش از آنکه نوبتش در رسد ترک می‌گفت. اما شبی، پس از ترک مهمانی، تنها رهسپار آغل گوسفندان شد تا شب را به نگهبانی گله بگذراند. در خواب آوازی به او الهام شد که «پیدایش آفریدگان» و ستایش پروردگار مضمون آن بود. پس از بیداری، همهٔ آن آواز در حافظه‌اش نقش

---

۱. Theodor Mommsen (۱۸۱۷ ـ ۱۹۰۳) رک. فصل ۲۱.

۲. مقصود شارلمانی است که *منظومهٔ رولان* شرح یکی از جنگهای دینی اوست.

3. *Historia ecclesiastica gentis Anglorum*

۴. Northumbria (نورتمبرلند امروزین)، از مهم‌ترین ایالات بریتانیا در عهد آنگلوساکسون که در نتیجهٔ تسلط قوم دین به‌انحطاط کشیده شد. زبان آن از لهجه‌های انگلیسی کهن بود و از قرن هفتم تا نهم، یعنی زمان هجوم وایکینگ‌هابه این ایالت، زبان دانش و فرهنگ به‌شمار می‌رفت.

بسته بود. بعداً، به‌همان سبک و سیاق باشکوه کتاب مقدس، خود نیز سخنانی به‌آن افزود. وقتی خبر این ماجرا به دیر ویتبی رسید هیلدا، راهبهٔ دیر، کدمون را آزمود و این واقعه را الهامی خدایی دانست. راهبان دیر متن یکی از داستانها یا بخشی از کتاب مقدس را بر او خواندند و خواستند آن را به شعر درآورد. کدمون یک شبه از عهدهٔ این کار برآمد. او نه خواندن می‌دانست و نه نوشتن، اما «هرچه از راه گوش فرا می‌گرفت در خاطرش نقش می‌بست». او را به دیر بردند و در آنجا مضامین عهد عتیق و عهد جدید را به او آموختند. و او اندک اندک و «طوطی‌وار» قصص و تعالیم کتاب مقدس را به نظم آنگلوساکسون درآورد. [۱۹] بدین گونه بود که ــ چیزی در حدود سال ۶۵۷ میلادی، سال تأسیس دیر ویتبی ــ دو سنت بزرگ آنگلوساکسونی و لاتینی در کنار هم به جریان درآمدند. کار کدمون، یعنی گوش دادن به کتاب مقدس و اندیشیدن در باب فصول پرهیمنهٔ آن و تبدیل آنها به آوازهای دلنشین، مشابه کار شاعران غیر دینی، کسانی چون ویدسیت[1] و دیور[2] بود. آنان نیز مدتها پیش از او با افسانه‌های بازمانده از جنگها و سران قبایل قدیم همین کار را کرده بودند. اما مضامین شعر کدمون را عالمانی که با متن لاتینی کتاب مقدس سر و کار داشتند ترجمه می‌کردند. [۲۰] عمل کدمون در ترک زندگی دنیوی و درآمدن در سلک راهبان دیر در واقع نشانه و مظهر چنین ترکیب و تلفیقی است.

اکنون از شعر کدمون جز قطعه‌ای باقی نمانده که سرودی کوتاه و زیبا در ستایش پروردگار است. این قطعه، به حق، طلیعهٔ سلسلهٔ مطوّل و فخیمی است که شعر انگلیسی دوران مسیحیت با آن آغاز می‌گردد. اما اشعار کهن دیگری نیز در زبان انگلیسی هست که بعدها به شیوهٔ کدمون و احتمالاً با الهام از او سروده شده است. این اشعار شرح منظوم روایات کتاب مقدس و در واقع شکل گسترش‌یافتهٔ آن روایات است و ظاهراً سرایندگان آنها از عهدهٔ خواندن متن اصلی لاتینی برمی‌آمده‌اند. نکتهٔ

---

۱. Widsith ، به‌معنای مسافر سرزمینهای دور دست، خنیاگر جهانگردی است که در عهد پهلوانی می‌زیسته و همه جا با بزرگان و پهلوانان مجالست داشته است. شعر او که به زبان انگلیسی کهن است احتمالاً در قرن هفتم ساخته شده و مبنای تخیلی دارد. اهمیت آن بیشتر به سبب ذکر نام پهلوانان عهد قدیم است.

۲. Deor ، از خنیاگران باستانی است. شعر او (*مویه‌های دیور*) حاصل روزگاری است که شاعر از خان‌ومان دور مانده و به عسرت گرفتار آمده بوده است. این شعر چیزی است میان مرثیه و حماسه و مرکب از چندین بند است که هر بند با این ترجیع تمام می‌شود: «آن رنج به‌پایان رسید، این نیز بگذرد.»

اساسی آن است که در این اشعار سنت کتاب مقدس با سبک و احساس شعر آنگلوساکسون در هم آمیخته است. همان بحر زمخت و کوتاه و همان زبان شاعرانهٔ **بیوولف** در آنها نیز به کار رفته است. قدرت کلام اشعار چنان است که ضمن خواندن مشتها را گره می‌کند و دندانها را بر هم می‌ساید. همهٔ نیروی جنگاوری و قدرت اراده‌ای که از خصایص شهر کهن غیر مذهبی انگلیسی است در آنها جمع است. در ***منظومهٔ پیدایش***[1]، ابراهیم در هیأت جنگاور عبرانی دلیری ظاهر می‌شود که لوط را از چنگ اقوام اسکاندیناوی می‌رهاند. استواری ارادهٔ شیطان و موضوع کنکاش او در بخش دوم ***منظومهٔ پیدایش*** (که احتمالاً میلتون با آن آشنایی داشته) [۲۱] خواننده را به‌یاد صدها سردار جنگی شمال این سرزمین می‌اندازد که، با وجود شکست، از تسلیم و تن‌دادن به خواستهای دشمن دلیرانه سر باز می‌زدند. مضامین این اشعار ریشه در سنت مسیحی ندارد، بلکه مأخوذ از تواریخ و افسانه‌های قوم یهود است. دو قطعه از این آثار بر مبنای سفر پیدایش و سفر خروج ساخته شده‌اند. در ***بیوولف*** نیز موارد مشابهی هست که از نخستین فصول عهد عتیق برگرفته شده است. قطعهٔ دیگری هست که کتاب ***دانیال نبی*** مأخذ آن بوده است ــ داستانی که هرچند بالنسبه دیرتر نوشته شده بدوی‌ترین آثار قوم یهود است ورنگ تند ملت‌خواهی در آن به‌چشم می‌خورد. بی‌شک سادگی و خشونت این داستان بود که مردم بدوی انگلستان را که خود در برابر ملحدان قدرتمند و ستمگر پایداری می‌کردند مجذوب کرد. اثر مشابه دیگر تفسیر یکی از مضامین کتاب مقدس است. قطعه‌ای در حدود ۳۵۰ مصراع در ستایش جودیت قهرمان ملی قوم یهود زنی که سردار مهاجمان آشوری به‌دست وی کشته شد. این اثر را البته به کدمون نسبت دادند، همچنان که بسیاری از اشعار کوتاه پهلوانی یونان را منسوب به هومر یا هسیودوس می‌دانستند. اما اینک تعلق آن به قرن دهم مسلم شده است. این همان دورانی است که انگلستان در برابر حمله‌ها و اشغال دانمارکی‌های وحشی سالها پایداری کرد. این آثار، به‌اضافهٔ دو اثر مشابه آلمانی، نخستین ترجمه‌های متن لاتینی کتاب مقدس به یکی از زبانهای بومی جدید است و پیشاهنگ یک سلسله ترجمه از کتاب مقدس به زبان انگلیسی است که به نسخهٔ جیمز[2] ختم می‌شود.

---

۱. ***Genesis***، منظومه‌ای است که با الهام از سِفْرِ پیدایش ساخته شده و شامل دو بخش است: ***Genesis A*** و ***Genesis B***.

۲. King James Version، یا نسخهٔ معتبر، ترجمهٔ انگلیسی کتاب مقدس است که در زمان ←

کینه‌ولف[1] شاعر صاحب نام دیگر آنگلوساکسون، نمایندهٔ دومین مرحلهٔ سیر تکاملی شعر بدوی انگلستان است. در گزارشها، وقایعنامه‌ها و حماسه‌ها، مانند دیگر داستانهای سنتی (از قبیل قصه‌های پریان)، شخصیت نویسنده یا سراینده محو می‌گردد. کسی نمی‌داند مؤلف *ایلیاد*، *ادیسه*، *بیوولف*، یا *سفر داوران* که بوده است. اما، از آنجا که سبک حماسه هنوز باقی است غالباً شاعری که از رسالت خود آگاه و بر چیره‌دستی خود مباهی است در اثر حماسی یا شبیه به‌حماسه نام خود را می‌آورد، سبک مرسوم را دگرگون می‌کند و رنگی از شخصیت خود به‌آن می‌دهد. نخستین شاعر یونانی که بعد از حماسه‌های هومری می‌شناسیم هسیودوس است. *کارها و روزهای*[2] او در عین حال که از دانستنیهای سنتی و زبان سنتی سرشار است متضمن نام و شرح احوال و بسیاری از دیدگاههای او در باب زندگی است. در یکی از سرودهایی که مدتها پس از *ایلیاد* به‌سبک حماسه ساخته شده شاعر از خود به‌عنوان مرد نابینایی نام می‌برد که در جزیرهٔ سنگلاخ خیوس[3] زندگی می‌کند. همین گفته مبنای تصور کوری هومر گردیده است فکولیدس، صاحب پندنامه‌ای منظوم، تخلص خود را در اولین مصراع درج می‌کرده است. در شعر انگلیسی کهن نیز، پس از کدمون که پای‌بند سنت بود، به‌همین صورت با نام کینه‌ولف برمی‌خوریم که شخصیتی بسیار آشناتر است.

می‌دانیم که او وجود داشته، از زندگانیش اندکی خبر داریم و چهار منظومه از آثار او را می‌شناسیم که از این قرارند:

(الف) **مسیح**، شرح منظومِ یکی از موعظه‌های گریگوری کبیر در باب عروج عیسی؛ [۲۳]

(ب) *جولیانا*، حکایت منظومی در باب شهادت قدیسه جولیانا که ظاهراً مأخذ آن تذکرةالشهدایی به زبان لاتینی بوده؛ [۲۴]

(پ) *سرانجام حواریون*، ملخّصی در باب دعوت و تبلیغ و مرگ دوازده حواری؛

← سلطنت جیمز اول تهیه شد و در ۱۶۱۱ به‌چاپ رسید.

1. Cynewulf
2. *Erga Kai Hémèrai*

۳. Chios ، یکی از جزایر یونان در دریای اژه. در زمان پادشاهی کوروش کبیر، چندی نیز با دیگر شهرهای یونانی آسیای صغیر در تصرف ایران بود. بقراطِ ریاضی‌دان نیز از مردم همین جزیره است.

(ت) *هلنا*، گزارش بلند و مفصل سفر قدیسه هلنا، مادر امپراتور کنستانتین، به بیت‌المقدس. وی در جستجوی صلیب پنهان شدهٔ عیسی پای در راه نهاد و سرانجام (با تهدید به کشتن بسیاری از یهودیان) موفق به یافتن آن شد و آیین نیایش صلیب را معمول داشت.

در همهٔ این اشعار نام کینه‌ولف با الفبای رونی درج شده است. کیفیت رمز عجیب این الفبا آن است که هر حرف نه تنها یکی از حروف الفبا به‌شمار می‌آید، بلکه کلمه‌ای است خود دارای معنا. از این رو، می‌توانستند در یک قطعه شعر این حروف را به‌عنوان کلمه به‌کار برند، اما به صورتی بنویسند که از تلفظ مجموعشان یک اسم حاصل شود. (مثلاً، اگر شاعری راب Robb نام داشت با استفاده از کلمات *bee*، *be*، *oh* و *are* در نزدیکی هم و در نقاطی که بیشتر به چشم بیاید امضای خود را درج می‌کرد اما این کلمات را به‌صورت حروف B, O, R و B می‌نوشت [۲۵]). به جز اینها، منظومهٔ *هلنا* اخباری از زندگی کینه‌ولف به‌دست می‌دهد. می‌خوانیم که شاعر مردی غنی و سعادتمند بوده که از درد گناه و اندوه به آیین مسیح یا، آنطور که بیشتر احتمال می‌رود، به‌مسیحیتی خالصانه‌تر و افراطی‌تر که آیین پرستش صلیب از اصول آن بود گرویده است.

آثار کینه‌ولف، مانند شعر کدمون، تلفیق سبکهای شعر آنگلوساکسون و تفکر مسیحی است که از روم به‌آن سرزمین می‌رسید. اما کینه‌ولف، برخلاف کدمون که مضامین عهد عتیق و عهد جدید را به‌صدای بلند بر او می‌خواندند و ترجُمه می‌کردند، مطالب خود را نه از این کتب بلکه از آثار متأخر لاتینی می‌گرفت که موضوع آنها تاریخ و اصول مسیحیت بود. از این رو، باید او را از متقدمان نشر آیین مسیح و نفاذ معارف کلاسیک در سرزمین بریتانیا به‌شمار آورد. سبک او بهنجارتر و روانتر است و ساختمان فکری و تسلط بر کلامی در شعر او دیده می‌شود که در اساس از ویژگی‌های شعر کلاسیک است. [۲۶] با این همه، لحن او از حیث احساس دقیقاً آنگلوساکسونی است، رام ناشدنی و ستیهنده و سرشار از نیروی ساده و طبیعی و عشق به جنبه‌های زنده و پرخون طبیعت. فی‌المثل، وصف پرشور سفر دریایی ملکه هلنا به بیت‌المقدس با نفرتی که در غالب اشعار یونانی و لاتینی نسبت به کشتیرانی دیده می‌شود شدیداً در تضاد است و در عین حال نخستین توصیف سنت کهنسال دریانوردی بریتانیا است. این نکته نیز، که شاعر تخلص خود را به الفبای رونی در شعر می‌آورد ـ که برای ادیبی چون کینه‌ولف می‌بایست حرکت

منسوخ‌شده‌ای باشد ــ نشانهٔ فردگرایی و محافظه‌کاری انگلیسی است.

با آنکه نمی‌توان در این زمینه به بررسی جزءجزء آثار گوناگون دست زد، اما دو منظومهٔ کم‌نظیر شایستهٔ توجهند. در این دو منظومه از تخلص شاعر نشانی نیست، اما از روی سبک، غالباً آنها را به کینه‌ولف منسوب می‌دانند. یکی از این دو ***رؤیای صلیب***[1] است که شرح رؤیایی است دربارهٔ صلیب و ماجرای تصلیب. این اثر بیش از تمامی اشعار عصر خود از خصلت فردی برخوردار است، یعنی، هرچند از حیث قوت و استحکام با اشعار جنگی پهلوانی پهلو می‌زند، اما این استحکام و قوت به عوالم روحانی غریب‌تر و صعبتری مربوط است. بخشی از آن تابع سنت هنر کهن انگلیسی است. سخنان مفصل صلیب دربارهٔ خود یادآور کتیبه‌هایی است که روی سلاحها و زیورهای آنگلوساکسون نقش بسته است. مثلاً بر قطعه گوهری متعلق به آلفرد کبیر این جمله حک شده است: «من به‌فرمان آلفرد ساخته شدم». بی‌شک دلیل آنکه پاره‌ای از این شعر را بر صلیب کلیسای روث‌ول در اسکاتلند جنوبی حک کرده‌اند، چنانکه گویی صلیب داستان خود را باز می‌گوید همین است. شعر مانند ***بیوولف*** با «هان، گوش فرا دهید!» آغاز می‌شود و مسیح در هیأت «پهلوانی جوان» [۲۷] به‌وصف درمی‌آید. اما عناصری در شعر هست که به هیچ چیز در ادبیات کهن انگلیسی شباهت ندارد. این عناصر که می‌توان آنها را طلیعه‌داران قرون وسطی به‌شمار آورد از این قبیل‌اند: توصیفهای مطنطن و زیبا، مانند توصیف تصویر خون‌چکان عیسی بر صلیبی که به انواع گوهرها مزین است و دریچه‌های گُل[2] را در کلیسای گوتیک به‌خاطر می‌آورد، زمینهٔ کلی شعر که رؤیاست و همین توجه به جهان دیگر از اختصاصات تفکر قرون وسطایی است، آیین نیایش صلیب که پایهٔ آن در قرن هشتم نهاده شد و برای کلیسای غرب چیز نوظهوری بود، و سرانجام پرستش مسیح نه در هیأت پادشاه قدرتمند یا معلم اخلاق بلکه به‌عنوان انسانی برتر و محبوب. تا آنجا که می‌دانیم، این منظومه نه ترجمه است و نه اقتباس، بلکه باید آن را کلامی اصیل و فریاد عارفانهٔ روحی مجذوب به‌شمار آورد.

اما شگفت‌ترین تلفیق میان سنتهای کلاسیک و سنتهای انگلیسی در این دوره منظومه‌ای به‌نام ***ققنوس*** است. سراینده داستان ققنوس، پرندهٔ سحرآسا، را باز

---

۱. عنوان اصلی: *The Dream of the Rood*، رؤیایی که تصویر عیسی بر صلیب، می‌بیند.

۲. Rose-window، دریچه‌ای گرد، پوشیده از نقش و نگار زیبا و ظریف، خاص کلیسای گوتیک.

می‌گوید که در دوردستهای جهان نزدیک دروازه‌های بهشت آشیانه دارد. وقتی به کهنسالی می‌رسد تودهٔ هیمه‌ای فراهم می‌آورد و در آتشی که خود می‌افروزد می‌سوزد و باز از خاکستر خود برمی‌خیزد. شاعر از این داستان تمثیلی اخلاقی ساخته، از آن نوع که برای جانورشناسان قرون وسطی سخت گرانبها بوده است: آتش نماد آتش روز رستاخیز است و زنده شدن دوبارهٔ پرنده، تصویری است از رستاخیز مسیح و ارواح مسیحی و حیات جاودانی آنان. توصیف ققنوس ترجمهٔ مبسوط یکی از اشعار متأخر لاتینی در باب این اسطوره اثر لاکتانسیوس[1] شاعر و نویسندهٔ مسیحی است. [۲۸] خود تمثیل عمدتاً مأخوذ از یکی از مواعظ آمبروز[2] در خصوص قیامت مسیح است و ملحقاتی از عهد عتیق، از بید و دیگران بدان افزوده شده است. [۲۹]

بررسی کیفیت دگرگونی‌هایی که سرایندهٔ *ققنوس* در شعر نسبتاً سنگین و ملال‌آور لاکتانسیوس ایجاد کرده موضوع دلکشی است. یکی از این دگرگونی‌های نمایان تفاوتی است که شعر او از حیث لحن احساس و تأثر با شعر لاکتانسیوس دارد. لاکتانسیوس، با وجود انتخاب موضوعی چنین بکر، شاعر پیش‌پا افتاده‌ای است و شعرش پر از کلیشه‌های شاعران پیش از اوست. [۳۰] همان پایان سوزناک و سقوط شاعر در ورطهٔ بدبینی نازکدلانه در شعر او نیز دیده می‌شود. به‌ندرت اتفاق می‌افتد که ــ حتی در توصیف لانهٔ بهشتی ققنوس ــ از وصفهای متعارف فراتر رود. موضوع البته موضوع بدیعی است، حتی از موضوع قو که مطلوب شاعران دورهٔ الیزابت و نمادگرایان بود زیباتر است. این موضوع می‌توانست الهام‌بخش غزلهایی از آن دست بشود که تنی‌سون دربارهٔ عقاب، بودلر دربارهٔ مرغ طوفان و مالارمه دربارهٔ قو سروده‌اند. می‌توانست مانند باز هاپکینز[3] نمادی عارفانه و سرشار از درد اشتیاق باشد یا قطعه‌ای آراسته به صنایع بدیعی و وصفهای فاخر به سیاق میلتون. اما، کار لاکتانسیوس تنها این است که کلیشه‌ها را به‌یکدیگر وصله بزند و مهمترین تأثری که خواننده با آن روبرو می‌شود همان نفرت دلازاری است که شاعر نسبت به زندگی نشان می‌دهد و از ویژگیهای تفکر صدر مسیحیت است. اما، برخلاف او، شاعر آنگلوساکسون به زندگی عشق می‌ورزد و این مضمون را نیز دوست می‌دارد. پس، با

---

۱. Firmianus Lactantius (حـ ۲۶۰ ــ حـ ۳۴۰).

۲. Ambrose، قدیس و اسقف میلان (۳۴۰ ــ ؟۳۹۷).

۳. Gerard Manley Hopkins (۱۸۴۴ ــ ۱۸۸۹)، شاعر انگلیسی.

ستایشی مهرآمیز به توصیف این مرغ شگفت‌انگیز می‌پردازد. شاعر آنگلوساکسون از تخیلی به‌مراتب زنده‌تر بهره‌مند است و از طبیعت، چه آنگاه که آشیانهٔ باشکوه ققنوس را تصویر می‌کند و چه زمانی که به مقایسهٔ آن طبیعت با اقلیم مه‌آلود و دلگیر بریتانیا می‌پردازد، جزئیات دقیق ارائه می‌دهد. مثلاً، در شعر لاکتانسیوس، ققنوس در اقصای مشرق، آنجاکه دروازهٔ آسمان «گشوده» است، آشیانه دارد. شاعر در اینجا کلمهٔ «Patet» را به‌کار می‌برد، کلمه‌ای بی‌روح که در بیان حالت هر دری که بسته نباشد به‌کار می‌رود و در واقع ارزشی بیش از کلمهٔ «می‌باشد» ندارد. اما این واژه برای شاعر انگلیسی کلامی متعارف نیست، بلکه تصویری است که محرک او در خلق معانی نو و زیبا است. دروازهٔ آسمان نه تنها گشوده می‌ماند بلکه پژواک سرودهای قدسی را به گوش «ساکنان خاک» می‌رساند که خود امکان رسیدن به چنان مکانی را ندارند، زیرا که آدمی را به آشیانهٔ ققنوس راهی نیست. اما مفهوم زیباتر از آن است که از دست نهاده شود:

جزیره‌ای بی‌همتا همچون آفریدگارش،
بزرگوار خدایی که بنایش نهاد
خوشا مردمانش که آوازهای دل‌انگیز را
از درهای گشودهٔ ملکوت می‌شنوند. [۳۱]

به همین ترتیب، در پایان منظومه، شاعر آنگلوساکسون اندیشه‌های لاکتانسیوس را یکسره رها می‌کند؛ اندیشه‌هایی که محور آنها نفرت از انسان است. از نظر لاکتانسیوس ققنوس از آن رو سعادتمند است که جفت و فرزندی ندارد و از طریق مرگ به زندگی می‌رسد:

ای نواختهٔ بخت، فرخنده‌ترین مرغان
که خداوند زاییدهٔ خویشت ساخت
و مادینهٔ خویش، یا نرینهٔ خویش، یا هیچ یک
مبارک وجودی که از عشق بی‌خبر است!
مرگ معشوق اوست و یگانه لذت او
و در هوای زندگی، آرزوی مرگ دارد. [۳۲]

شاعر انگلیسی تأملات لاکتانسیوس را در چند مصراع نخست به ستایش قدرت

اعجازآفرین پروردگار بدل می‌کند، و تفکرات بعدی او را به اشارتی بر جاودانگی.

آنگاه خود را از قید متن اصلی آزاد می‌سازد و آن را بسط می‌دهد. متن لاتینی به صورت ابیاتی فشرده است، غالباً در برابر بیتی به صورت آنتی‌تز محدود یک بیت متوازن با آن آورده می‌شود. شاعر توجهی به این امر ندارد. به‌تبع شیوهٔ کهن انگلیسی، از محدودکردن معنی در یک بیت می‌پرهیزد و آن را رها می‌سازد، حتی گفتار یا توصیف را در میانهٔ مصراع قطع می‌کند. این همان تفاوت اساسی میان شعر انگلیسی و شعر رومیایی است که سنت کهنسال آن قرنها ادامه داشته است. [۳۳] از حیث کمیت، شعر انگلیسی بسیار بیشتر از متن اصلی است، نه به دلیل آنکه شاعر از ترجمهٔ خود یا از بد فهمیده شدن هراس داشته است، بلکه از این رو که می‌خواسته است قدرت احساس را در توصیفهای خود تشدید کند. شعر لاکتانسیوس در ۱۷۰ مصراع و شعر شاعر آنگلوساکسون در ۶۷۷ مصراع است که از این تعداد ۳۸۰ مصراع کمابیش با شعر لاکتانسیوس مطابقت دارد. به این ترتیب، نخستین مصراع لاکتانسیوس: «خجسته سرزمینی است»، الهام بخش یازده مصراع شعر آنگلوساکسون است که تصویر زیبای دروازهٔ بهشت و بانگ آواز و سرود نیز باید به آن افزوده گردد.

شاعر انگلیسی، به‌تناسب خوانندگان خود، دست به نوآوری می‌زند. فی‌المثل، لاکتانسیوس می‌گوید:

> آنگاه که شراره‌های فایتون[۱] سراسر افق را شعله‌ور ساخت،
> آشیان او از لهیب آتش در امان ماند
> و بدانگاه که امواج سیلاب جهان را فروگرفت
> او بر طوفان عظیم دوکالیون[۲] فائق آمد. [۳۴]

---

۱. Phaethon یکی از پسران خورشید بود. روزی خواست بر گردونهٔ پدر بنشیند. خورشید اجازه داد و سفارشها کرد. اما فایتون از دیدن ارتفاع مسیری که رفته بود و علائم منطقةالبروج که هریک نقش حیوانی بودند خود را باخت و وحشت‌زده شد و از مسیر به‌در افتاد و آنقدر به زمین نزدیک شد که شعله‌های آتش از هر سو برخاست. اما بعد سراسیمه اوج گرفت و بسیار بالا رفت و موجب انقلاب در کیهان شد. زئوس به خشم آمد و او را با صاعقه‌ای کشت و جسدش را به رودخانه‌ای انداخت.

۲. Ducalion فرزند پرومته بود. زئوس از بسیاری گناه در میان مردمان به‌خشم آمد و برای نابود کردن آنان طوفانی عظیم برانگیخت. اما اراده‌اش بر آن قرار گرفت که دو تن از نیکان این مردم ــ دوکالیون ←

مترجم این اساطیر کهن یونانی را رها می‌کند و طوفان هولناکتر و واقعی‌تر عبرانی را جایگزین آن می‌سازد. در شعر او، شرارهٔ فایتون به صاعقه و آتش روز رستاخیز بدل می‌شود و با همین سخن شعر به پایان می‌رسد:

هیچ برگی تباه نخواهد شد
هیچ شاخساری را برق صاعقه سیاه نخواهد کرد،
تا روز رستخیز. آن روز که طوفان
به نیروی سیلابها، جهان آدمیان را فرو گرفت
و امواج، سراسر زمین را در کام کشید
این جزیرهٔ کوچک، آرام و استوار
در برابر موج طوفان، در دل دریای غرنده
به‌قدرت خداوند بی‌عیب و تندرست ماند
چنین قرین عافیت بماناد تا روز واپسین. [۳۵]

و آنگاه، به سیاههٔ آلام و مصائبی که لاکتانسیوس (به پیروی از ویرژیل) آشیانهٔ ققنوس را از آنها در امان می‌خواهد، شاعر انگلیسی دو مورد دیگر نیز می‌افزاید، همان بلاهایی که در کمین بریتانیای دوران آنگلوساکسون بود، یعنی:

هجوم دشمنان و انقراض ناگهانی. [۳۶]

در خاتمه، موعظهٔ مفصل منظومی می‌آورد و با آمیزهٔ غریبی از شعر آنگلوساکسون و عبارات لاتینی منظومه را به‌پایان می‌برد. در هر مصراع این شعر صنعت جناس استهلالی[1] به‌کار رفته و عبارات لاتینی که هرکدام نیمی از مصراع را

← و همسرش پورا (Pyrrha) از خطر بر کنار مانند. پرومته را بر آنان راهنما کرد تا سفینه‌ای ساختند و چندین شبانه روز بر آب راندند. سرانجام کشتی آنان بر کوه تسالی نشست. وقتی طوفان آرام گرفت دوکالیون از زئوس مصاحبانی طلب کرد و او فرمان داد که سنگ‌ریزه‌هایی بر زمین پرتاب کنند. از سنگهایی که دوکالیون افکند مردان و از سنگهای پورا زنان به‌وجود آمدند.

۱. Alliteration، آوردن دو یا سه کلمه در هر مصراع که با یک حرف شروع شوند. مانند این بیت سعدی:

گو همه شهر به جنگم بدرآیند و خلاف — من که در خلوت خاصم خبر از عامم نیست

یا این بیت دهخدا:

از سنبل و سوری و سپرغم — آفاق نگارخانهٔ چین

در برگرفته در تسبیح‌ها و سرودهای مذهبی خوانده می‌شده است. می‌گوید خداوند به ما فرصتی عطا فرمود تا با اعمال نیک بهشت را نصیب خود سازیم و

با نجات‌دهنده دیدار کنیم، آن جاودانهٔ همیشه[1]،
همواره ستایشگر او باشیم، ستایشگر ابدی،
و با فرشتگان قرین گردیم ــ هالهلویا! [۳۷]

این شاعر، هرکه بوده است (در قیاس با بسیاری از «منشیانی» که چند قرن بعد در قرون وسطی پیدا شدند)، استعداد بیشتری داشته و ادیب چیره‌دست‌تری بوده که می‌توانسته از چارچوب متن اصلی قدم فراتر گذارد. مسیحی پارسایی نیز بوده است. این خود نشانهٔ اعتلای فرهنگ بریتانیایی است که چنین شاعری را با چنان مخاطبانی در دامان خود می‌پرورده است.

ققنوس نخستین اثری است از میان آثار منظوم کلاسیک که به یکی از زبانهای جدید ترجمه شده است، و اهمیت آن بیشتر در همین نکته است. سرایندهٔ منظومه زبان لاتینی را خوب می‌داند، و به‌هیچ رو از کاری که بدان دست زده هراسی ندارد. زبان خود را با سنتهای شعری آن و نیز توانایی و تخیل خود را از هرجهت با نمونهٔ لاتینی همسنگ می‌داند. دلیل واقعی و ملموس تمدن پیشرفتهٔ بریتانیا در فاصلهٔ میان هجوم ساکسون‌ها و دانمارکیها همین است. در ادبیات این جریان را پنج موج به پیش رانده است:

۱. نخست، شعر دورهٔ الحاد، مانند ***بیوولف*** و دیگر منظومه‌های پهلوانی کوچکتر و قطعات پراکنده. در این آثار نشانی از نفوذ فرهنگ یونان و روم دیده نمی‌شود. تنها پرتو ضعیفی از مسیحیت جهان لاتینی بر آنها تافته است.

۲. بعد از آن، کدمون است که در نیمهٔ دوم قرن هفتم می‌زیسته و بر مبنای قصص متن لاتینی کتاب مقدس، به‌سبک و سیاق سنتی آنگلوساکسون شعر

---

۱. ترجمهٔ شعر آنگلوساکسون به انگلیسی امروز که در آن صنعت جناس استهلالی رعایت شده و نیز عبارات لاتینی چنین است:

see our saviour *sine fine*
prolong his praises *laude Perenni*
in bliss with the angels – *Alleluia!*

می‌سروده است. به‌تبع او، شاعران دیگر به مطالعهٔ نسخهٔ لاتینی کتاب مقدس پرداختند و به اقتباس آزاد برخی اسفار که کمتر رنگ مسیحی داشت دست زدند.

۳. کینه‌ولف، شاعر آنگلوساکسون (حدود سال ۸۰۰ میلادی)، که موضوع اشعار خود را از آثار نثر نویسان لاتینی دورهٔ مسیحی برمی‌گرفت.

۴. *ققنوس*، که ترجمه‌ای آزاد و مبسوط و تخیلی است و در واقع آمیزه‌ای است از شعر لاتینی و نثر لاتینی دورهٔ مسیحی.

۵. و سرانجام از منظومهٔ نو و اصیل *رؤیای صلیب* سرودهٔ یکی از شاعران انگلستان باید نام برد. اساس این منظومه بر مضامینی بود که از طریق مسیحیت لاتینی به بریتانیا می‌رسید.

این وقایع زمانی روی داد که هنوز هیچ یک از دیگر ملتهای اروپایی در عرصهٔ ترجمه و شعر چنین گامهای تهورآمیزی برنداشته و آثاری چنین عالمانه و در عین حال بارآور نیافریده بودند. تولد دوباره و اعجازآمیز ققنوس در هیأت مسیح نماد نوزایی معجزآسای فرهنگ یونانی ـ رومی، فرهنگِ از مجرایِ مسیحیت گذشته و تغییر شکل یافته در پهنه‌ای از جهان است که زمانی توحش بر آن حکومت می‌کرد.

نثر آنگلوساکسون

داستان ادبیات منثور انگلیسی در اعصار تاریک، همان داستان تنازع مردم این جزایر در راه کسب تمدن است، تنازعی بغایت دشوار که بارها رشتهٔ آن گسسته شد. شعر، چه از حیث شکل و چه از حیث موضوع، یا از هر دو جهت، تقریباً همواره رو به گذشته دارد؛ به‌عصری که از آن دور شده است. اما نثر به‌دوران معاصر می‌پردازد، منعکس کنندهٔ نیازها، تواناییها و مسائل زمان خویش است. از این رو است که ادبیات منثور انگلیسی در این دوران اساساً تعلیمی است. هدف آن آشنا ساختن مردم بریتانیا با تمدن، دوام بخشیدن به این تمدن و تشویق مردم به پایداری در برابر حمله‌های اقوام وحشی بود که مکرر روی می‌داد. در راه انجام‌دادن چنین مقصودی،

این ادبیات به دو وسیله مجهز بود: یکی کتاب مقدس و اصول مسیحیت و دیگری فرهنگ کلاسیک. در این دورهٔ نثر انگلیسی، هیچ اثری از داستان پردازی مشهود نیست. هیچ کار جزئی یا بر سبیل تفنن انجام نگرفت. هرچه نوشته شد مطلقاً یا مذهبی بود یا تاریخی یا فلسفی.

کوششی که در راه زنده نگاه داشتن چراغ تمدن در بریتانیا به عمل آمد واحد و یک پارچه نبود. این کوشش را برخوردهای شدید قطع می‌کرد و به انحراف می‌کشانید. نخستین برخورد اختلافی بود که میان کلیسای بریتانیا و کلیسای رم پدید آمد. [۳۸] کلیسای بریتانیا شکست خورد، اما اختلاف موجود سخت و دیرپا بود. بسیاری از نخستین مردان اهل کلیسای بریتانیا ـ قدیس پاتریک[۱] احتمالاً، و قدیس کولومبا[۲] یقیناً ـ کاتولیکهای رمی نبودند و خود را تحت انقیاد اسقف رم نمی‌دانستند و تفسیر و تعبیری که از اصول مسیحیت می‌کردند با تعبیر هم‌کیشان معاصرشان در ایتالیا تفاوت داشت. بسیاری از آنان را اینک کلیسا در عداد قدیسان به‌شمار آورده یا به‌اتهام رفض طرد کرده است. اما وضع همواره به‌این سادگی نبود. جذاب‌ترین چهره، در میان این مطرودان، کشیش سلتی پلاگیوس[۳] (ح. ۳۶۰ـ۴۲۰) بود. وی اصولی وضع کرد که بعدها داغ بدعت پلاگیوسی بر آن‌ها خورد. پلاگیوس با قدیس آگوستین مخالف بود. آگوستین عقیده داشت که فساد از بدو تولد با انسان همراه است و او به‌هیچ رو توانایی آن را ندارد که بدون برخورداری از رحمت پروردگار خود را از گناه و ملعنت بیالاید.[۴] اما پلاگیوس معتقد بود که

---

۱. Saint Patrick، قدیس قرن پنجم. دین مسیحی را در میان اقوام آنگلوساکسون و در ایرلند انتشار داد. از نوشته‌های او فقط دو کتاب کوچک باقی مانده است.

۲. Saint Columba، (۵۹۷ـ ح. ۵۲۱)، قوم اسکات را به دین مسیحی درآورد و در نشر تعالیم کتاب مقدس در بریتانیا کوشش فراوان کرد.

۳. Pelagius، احتمالاً انگلیسی بوده و در فلسطین درگذشته است. عقاید او را که به اصول پلاگیوسی معروف است بدعت شمردند و خود او را چند بار تکفیر کردند و باز بی‌گناه شناختند. مناقشات فلسفی او و آگوستین مشهور است. پلاگیوس اعتقاد داشت که اگر انسان مسئول اعمال نیک و بد خود نباشد هیچ چیز او را از سقوط در ورطهٔ گناه باز نخواهد داشت. کتاب *در باب ارادهٔ آزاد* که در پاسخ حمله‌های آگوستین نوشت ماحصل تجربه‌های فکری این راهب و حکیم الهی است.

۴. «تو از اعماق دل من لجن فساد را بیرون آوردی و این خود بدین معنی است که دیگر خواهان آن نیستم که خود می‌خواهم، بلکه خواهان آنم که تو می‌خواهی. ولی در طی سالیان دراز ارادهٔ آزاد من کجا بود؟ و اکنون از نهانخانهٔ کدام ژرفای اسرارآمیز در چشم بهم‌زدنی بدر آورده شده است؟

←

خداوندتنها آنچه را که انجام دادنش در توانایی انسان است از او انتظار دارد. انسان می‌تواند در راه نیکی گام بردارد وگرنه خداوند به‌خاطر بدی او را کیفر نمی‌داد. الزام دلیل توانایی است. زندگیِ بدون گناه ــ هرچند دشوار است ــ اما غیرممکن نیست. پلاگیوس به جهان مسیحی ــ روم، آفریقا و فلسطین ــ سفر کرد و در این سفرها به موعظهٔ این اصل پرداخت، اما شکست خورد. برخی، نخستین پروتستان را در وجود این کشیش سلتی دیده‌اند.

در سال ۵۹۶ میلادی، کلیسای رم به عزم تسخیر دوبارهٔ مواضع غربی امپراتوری و شکست رقیبان بریتانیایی خود برخاست. آنگاه پاپ اعظم، گریگوری اول، قدیس آگوستین[1] را (نه آگوستین اسقف هیپو که ذکرش گذشت) همراه گروهی مبلغ گسیل داشت تا وضع خود را در بخشهای جنوب شرقی انگلستان مستحکم سازد. به‌علت هجوم ساکسونهای مشرک، وجود این مبلغان سخت ضروری می‌نمود. اما در هر صورت، کشمکش میان دو کلیسا دیر زمانی به‌طول انجامید و آگوستین به پیروزی کامل دست نیافت. کوشش او در ترغیب اهل کلیسای بریتانیا برای پذیرش تقویم رمی و محاسبهٔ عید فصح به‌طریقهٔ رمی با شکست روبرو شد. علاوه بر این، در خصوص طرز سرتراشی راهبان نیز مشکلاتی پدید آمد. [۳۹] اما پس از پیروزی در مناظرهٔ بزرگی، که به نام شورای ویتبی[2] خوانده شد (۶۶۴)، تفوق نصیب کلیسای رم گردید. پس، با اعزام فوری دو تن به نام تئودور و هادریان به‌سمت گماشتگان فرهنگی، در صدد استفاده از این تفوق برآمد. تئودور که از مردم تارسوس واقع در بخش آسیایی یونان بود و زبان یونانی را به‌خوبی زبان لاتینی می‌دانست (که در ان

← پس، نیکی در من بخشش و اثر تست، بدی در من از تقصیر من است...». *آگوستین*، کارل یاسپرس، ترجمهٔ محمدحسن لطفی.

۱. Saint Augustine، نخستین اسقف کنتربری و بانی کلیسای جنوب انگلستان. از سوی پاپ گریگوری برای اشاعهٔ دین مسیح به انگلستان مشرک عهد آنگلوساکسون فرستاده شد. مرگش در ۶۰۴ میلادی اتفاق افتاده است.

۲. Whitby Synod، شورای دینی که در شهر ویتبی واقع در ایالت نورتامبریا برگزار شد. ویتبی امروز یکی از بنادر یورکشایر شمالی است و دیر هزار و سیصد ساله‌ای دارد که مربوط به عهد کدمون است. شورای ویتبی از طرف کلیسای انگلیسی در حدود ۶۶۳ ــ ۶۶۴ تشکیل شد و هدف آن حل این مسئله بود که به احکام کلیسای رم باید عمل شود یا کلیسای سلتی. پس از مذاکرات طولانی بسیار، به‌نفع کلیسای رم رأی داده شد و در نتیجه، احکام این کلیسا در سراسر بریتانیا نافذ و جاری گشت و کلیسای بریتانیا با قارهٔ اروپا پیوند یافت. شورای ویتبی در تاریخ تکامل کلیسای انگلستان اهمیت فراوان دارد.

روزگار از موارد نادر بود) به‌نام سراسقف کنتربری نامیده شد. [۴۰] این دو تن به تأسیس مدرسه‌ای دست زدند که در آن، زبان لاتینی و یونانی، ادبیات دینی، نجوم، مقیاسات و علوم ریاضی تدریس می‌شد. بااین همه، در سراسر نخستین دورهٔ ادبیات منثور انگلیسی، نشانهٔ برخورد میان دو کلیسا و گهگاه تلفیق آن دو را می‌توان مشاهده کرد.

این دوران مقارن عهد کدمون و کینه‌ولف در ساحت شعر بود: در نثر، تنها آثار لاتینی برجا مانده است، اما همین اندک آثار نیز، از نظر فرهنگی، ارزش فراوان دارند. نخستین گزارش تاریخی دربارهٔ اوضاع بریتانیای اعصار تاریک، که به‌دست ما رسیده، توسط یکی از راهبان سلتی به‌نام گیلداس[1] (حـ. ۵۰۰ ـ ۷۰) به‌رشتهٔ تحریر درآمده است. او خود را از بازماندگان بلافصل تمدن رومی در بریتانیا می‌داند و زبان لاتینی را «زبان ما» می‌خواند و سرکردگان درنده‌خوی بومی را از ته دل تحقیر می‌کند، همان‌طور که نخستین ساکنان آمریکا سرخ‌پوستان این سرزمین را تحقیر می‌کردند. از میان اولین ادبای ساکسونی، آلدهلم (راهب کل مامزبری در سال ۶۷۵) را می‌شناسیم که تعلیمات ابتدایی را نزد یکی از روحانیان سلتی (به‌نام مالدوب) فرا گرفت و بعد نزد هادریان،به تکمیل آن پرداخت. [۴۱] آلدهلم شعر نیکو می‌گفته و در بسیاری موارد، تأثیر ویرژیل سبب درخشش و جذابیت شعر وی گردیده است. اما نثرِ نامه‌های او و مقالاتی که در باب مسائل دینی، اخلاقی و تعلیم و تربیت نگاشته گرفتار تقلید از نثر آباء کلیسا است. دلیل آن ظاهراً این است که مطالعهٔ او بیشتر در آثار لاتینی متأخر و متکلف بوده، چنانکه، مثلاً، از سیسرو تنها سه بار نقل قول کرده است.

پس از او شخصیتی بسیار بزرگتر، بید ارجمند (= بیتز. حـ. ۶۷۲ ـ ۷۳۵)، پای به عرصهٔ وجود نهاد. وی نخستین نویسندهٔ انگلیسی است که از خصایص مشترک همهٔ افراد نیک این سرزمین، یعنی درک قوی و صراحت مطبوع برخوردار است. بید، که از مردم شمال بود، تعلیمات ابتدایی را در ایرلند و شمال بریتانیا نزد اهل کلیسا فرا گرفت [۴۲] و بزرگترین اثر خود را به کیول‌ولف پادشاه نورتامبریا اهدا کرد. آثار او همه به زبان لاتینی است و بسیاری شامل تألیفات اوست. غالب آنها اکنون منسوخ

---

۱. Gildas، راهب بریتانیایی قرن ششم. هیچ گزارشی از زندگی او در دست نیست مگر اشارات خود او در تنها کتابی که باقی گذاشته: *De Excidio et Conquesto Britanniae*. این کتاب شرح فتح بریتانیا به‌دست قوم ساکسون است. گیلداس در آن زمان می‌زیسته و خود شاهد وقایع بوده است.

شده یا جذابیت خود را از دست داده است اما در هیچ کدام اثری از سخافت، ابهام یا گزافگویی، که در غالب آثار قرون وسطی دیده می‌شود نمی‌توان یافت. [۴۳] بسیاری از این آثار، تفاسیر کتاب مقدس (و غالباً، هنوز عهد عتیق) است یا در باب مضامینی از قبیل هیکل اورشلیم که در انجیلها آمده. تلفیق فرهنگ کلاسیک و جدید را به بهترین وجه در کتاب *تاریخ مذهبی بریتانیای* او می‌توان دید. این کتاب یک دورهٔ تاریخی، یعنی از حملهٔ قیصر در سال ۵۵ق.م. تا ۷۳۱ میلادی را در بر می‌گیرد. بید شرح حال و فهرستی از نوشته‌های خود را به انتهای کتاب افزوده است و این نکته نشان می‌دهد که او خود این کتاب را برجسته‌ترین کار زندگیش می‌دانسته است. [۴۴] *تاریخ مذهبی بریتانیا* کتاب معتبری است، زیرا:

یکی از نخستین اسناد مهم تاریخی است که در آن چگونگی غلبهٔ تمدن بر توحش، پس از سقوط امپراتوری روم، تشریح شده است؛
بر واقعیت تاریخی متکی است، زیرا که در آن حقیقت وقایع بیش از جزئیاتی که جنبه تبلیغ دارند یا تنها احساسات را برمی‌انگیزند اهمیت یافته است؛
ساختمان معتبر و محکمی دارد: در نوع خود از دیگر آثار ادبیات کهن انگلیسی به‌مراتب بزرگتر است و با *وقایع‌نامهٔ آنگلوساکسون*[۱]، که نوشته‌ای است پراکنده و از هم گسیخته، تفاوت بسیار دارد؛

حاصل کاوش‌های اصیل و موثق است، بدین معنی که بید در عین حال که آثار وقایع نگارانِ پیشین را گِرد می‌آوَرَد، از اسناد گرانبهای منتشر نشده و اقوال شفاهی و اسنادی که از منابع دوردست، حتی رم، جمع‌آوری شده نیز استفاده می‌کند. ثبت و ضبط داستانهایی را به او مدیونیم که هرگز گبرد فراموشی بر آنها نمی‌نشیند. داستانهایی از قبیل الهام کدمون، «آنگل‌های

---

۱. *Anglo - Saxon Cronicle*، طوماری بوده که رویدادهای مهم هر سال در آن ثبت می‌شده است. این طومار که نخستین تاریخ مدون به زبان انگلیسی است به دست راهبان نوشته می‌شده و احتمالاً ابتدا در صومعهٔ وینچستر آغاز شده بوده است. در زمان آلفرد آن را تنظیم و تکمیل کردند و آلفرد خود مطالبی به آن افزود. این کتاب منبع اصلی تاریخ آنگلوساکسون است و شرح جنگها و قتل و غارتهای قوم وحشی دین در آن به تفصیل آمده است.

فرشته‌سیما[1]»ی گریگوری و تمثیلی که آن پیر خردمند درگاه پادشاه آورد و زندگی انسان را در این جهان به پرواز پرستویی تشبیه کرد که در یک چشم بر هم زدن از میان مشکوی روشنی می‌گذرد.

بید انگلیسی بود اما در زبان لاتینی نیز دستی تمام داشت. برای او، زبان لاتینی هنوز زبان زنده‌ای به‌شمار می‌رفت که هرچند آموختنش زمان و زحمت فراوان می‌برد، اما زبانی بود لطیف، دارای ظرفیت فراوان و قابل فهم در همه جا. فرهنگ اروپایی عمیقاً زیر تأثیر دیدگاه‌های تاریخی بید قرار گرفت. هم اوست که تاریخ عصر مسیحی را به دو بخش قبل از میلاد و میلادی[2] تقسیم کرد. بید را باید نخستین نویسندهٔ بریتانیایی دانست که سبب اعتلای عصر خود شد و ــ چنانکه دانته معتقد بود ــ به همهٔ بشریت تعلق داشت. [۴۵]

(اگر **بیوولف** را با آثار هومر، و کدمون را با سرایندگان سرودهای کهن هومری و **کینه‌ولف** را با هسیودوس برابر بدانیم بید را به چه کسی جز هرودوتوس، مورخ پارسای میهن‌پرست و گرد آورندهٔ افسانه‌ها تشبیه می‌توانیم کرد؟)

دلیل دیگر بر اعتلای معارف انگلستان در اعصار تاریک وجود دو تن از بزرگان فضل و دانش در این عصر است. مقام این دو به جایی رسید که در تجدید بنای تعلیم و تربیت اروپا از آنان یاری خواستند. این دو تن:

یکی آلکوئین بود، از مردم یورک (متولد ۷۳۵) که به قصد تدریس در مدرسهٔ

---

۱. این عبارت به داستان کهنی اشاره دارد: آنگل‌ها و ساکسون‌ها، در جنگهای مکرر میان خود اسیران را به بردگی می‌فروختند. بعضی از این اسیران، کودکانی بودند که به رم فرستاده می‌شدند. روزی راهبی گریگوری نام، در یکی از گذرگاه‌های شهر رم چندتن از این بردگان را دید و از پوست سفید و موی زرین و چشمان آبی آنها که سخت با رنگ سبزه و موی سیاه رمیان تفاوت داشت به حیرت افتاد. از منشأ و زادگاه آنان پرسید. برده‌فروش گفت: «اینها همه آنگل هستند». گریگوری گفت: «Non Angli sed angelli» (آنگل نیستند، فرشته‌اند!). البته ظرافت کلام راهب در ترجمه از دست می‌رود. باری، گریگوری از همان روز عزم کرد که اگر فرصت یافت دین مسیح را در میان آن قوم اشاعه دهد. بعدها که این قدیس و مورخ که اصلاً از مردم تور فرانسه بود بر مسند پاپ تکیه زد تصمیم خود را به‌یاد آورد. پس آگوستین را همراه چهل تن برای تبلیغ و ترویج دین به انگلستان فرستاد. این گروه، با پای برهنه، ردای سفید بر تن و درحالی‌که آگوستین، صلیب نقره در دست پیشاپیش آنان می‌رفت در خاک انگلستان قدم بر خشکی گذاشتند و بعد در شهر کنتربری به مجلس پادشاه ساکسون باریافتند.

۲. B. C. (Before Christ) یا A. C. (Ante Christum) به معنای پیش از میلاد مسیح است و A. D. (*Anno Domini* = سال خداوندگار ما) به معنای بعد از میلاد.

علوم کلاسیک به فرانسه رفت. این مدرسه به‌منزلهٔ دیوار حائلی بود که شارلمانی در برابر اقوام وحشی برافراشته بود. از آلکوئین بیش از ۳۰۰ مقاله (به صورت نامه) دربارهٔ ادبیات و تعلیم و تربیت باقی مانده که همه را زمانی که مقام ریاست مدرسه و بعد ریاست دیر تور را بر عهده داشته نوشته بوده است.

دیگری جان که به‌تأکید خود را اسکاتوس اریجنا[1] یا اریوجنا[2] به‌معنای «سلت ایرلندی» می‌نامید. او را بزرگترین فیلسوف اعصار تاریک می‌دانند. [۴۶] جان اریوجنا یکی دیگر از ثمرات کلیسای سلتی بود که در سراسر این روزگار دشوار به‌هستی خود ادامه می‌داد. از این کلیسا، در مراکز تبلیغی که در سراسر قارهٔ اروپا برپا شده بود و رهبری می‌شد، بناهای بسیار و نیز دست‌نوشته‌های لاتینی گران‌بهایی به خط ایرلندی برجا مانده است. جان، که دانش زبان یونانی او در آن عهد بی‌نظیر بود، پس از آلکوئین به ریاست مدرسه‌ای رسید که توسط جانشین شارلمانی موسوم به شارلِ طاس در دربار تأسیس شده بود. اریوجنا بیشتر فیلسوف بود تا مرد کلیسا. طرح وحدت وجودی عظیم او دربارهٔ عالم مخلوق نشانهٔ نبوغ او در زمینهٔ مابعدالطبیعه است؛ نبوغی که معماران کلیساهای جامع گوتی هم از آن برخوردار بودند و توحش زمان هرچند آن را محدود می‌کرد و در فشار می‌گذاشت لیکن در عین حال سبب تقویت آن می‌گردید.

اما در این زمان، که موج حمله‌های نخستین فرو نشسته بود و آنگلوساکسون‌های سرکش تا حدودی متمدن شده و به دین مسیح گرویده بودند، امواج تازهٔ مهاجمان مشرک، جهان مسیحیت را در معرض تاخت و تاز قرار داد. از زمانی که آلکوئین انگلستان را به قصد فرانسه ترک گفته بود بیش از پنج سال نگذشته در ***وقایع‌نامهٔ آنگلوساکسون*** دربارهٔ رویدادهای سال ۷۸۸ میلادی چنین آمد:

در این ایام سه کشتی، از اولین‌کشتی‌های شمالیان، از سرزمین دزدان دریایی وارد شد.

---

1. Johannes Scotus Erigena (815? - 877?)
2. Erlugena

بعد در ادامهٔ سخن می‌نویسد که والی به سائقهٔ وظیفه‌شناسی برای دستگیری آنها شتافت اما کشته شد؛ و «اینها نخستین سفاین دانمارکیها بودند که در سرزمین انگلستان پهلو گرفتند». از آن زمان به بعد، حمله‌ها هر روز سخت‌تر شد. در موارد مکرر دیگر، *وقایع‌نامه* فقط اخبار مربوط به این فاجعه را ذکر می‌کند:

امسال در لندن، کنتربری و روچستر کشتاری عظیم روی داد. [۴۷]

اندکی پس از سال ۷۸۷، صومعه‌ها و کلیساهای سلتی در ایرلند، اسکاتلند و نقاط دیگر مورد هجوم قرار گرفتند و اندک‌اندک رو به ویرانی نهادند تا آنجا که ساکنان بی‌خانمان آنها در سراسر اروپای غربی و مرکزی پراکنده شدند. [۴۸] پرستش ثور[1] در شهر مقدس آرماگ[2] برقرار شد. [۴۹] دانمارکیها در انگلستان به‌عنوان نیروی مسلح دائمی اشغالگران مستقر گردیدند. *وقایع‌نامه* از آنها تنها به‌عنوان «سپاه» نام می‌برد. و این آلفرد کبیر (۸۴۸ ــ ۹۰۷) بود که نیروهای مقاومت را رهبری کرد و آنان را ــ با وجود همهٔ آن شکستهای هولناک ــ به بقای فرهنگ بریتانیا و دوام آیین مسیح در آن جزیرهٔ بلاکشیده دلگرم و مطمئن ساخت.

آلفرد در سال ۸۷۸ با دانمارکیها به مذاکرهٔ صلح نشست. این‌کار، فی‌الواقع، چیزی شبیه امضای توافق نامهٔ مونیخ[3] بود که راه را بر مهاجمانی که در جستجوی فضای حیاتی به پیش می‌تاختند بست، اما در عین حال به او فرصت داد تا در قلمروی که زیر نفوذش باقی مانده بود به‌تجدید بنای تمدن بریتانیا دست زند. در این زمان تقریباً همهٔ مساعی کلیسای سلتی و مبلغان و معلمان برباد رفته بود. آلفرد خود در این‌باره نوشت. [۵۰] که در جنوب انگلستان هیچ‌کس نیست که «مراسم عشاء ربانی را به زبان انگلیسی بفهمد یا بتواند نامه‌ای را که به لاتینی نوشته شده ترجمه کند» و مثلاً، معنای مراسم دینی و ادعیهٔ لاتینی را واقعاً دریابد، یا بدون مطالعهٔ قبلی یک قطعه نوشتهٔ عادی لاتینی را که زبان جهانی فرهیختگان بود بخواند. چنین مردمی در نواحی وسطی (جنوب هامبر) انگشت شمارند و در شمال نیز فراوان نیستند.

---

۱. Thor، خدای رعد در اساطیر اسکاندیناوی.

۲. Armagh، شهر مذهبی ایرلند که قرنها مقر کلیسا بود. اکنون کوچکترین ایالت ایرلند شمالی و نیز مرکز آن ایالت به این نام خوانده می‌شود.

۳. اشاره به توافق نامه‌ای است که چمبرلن، دالادیه و موسولینی در دسامبر ۱۹۳۸ امضا کردند به قصد آنکه از درازدستیهای آلمان نازی جلوگیری کنند.

رشته‌های ... ند میان بریتانیا و دیانت و تمدن گسسته شد. و این تنها یکی از جنبه‌های شکست فرهنگی این سرزمین طی آن تهاجمات بود. اکنون می‌بایست مدرسه‌ها، کلیساها، ذهن افراد ملت نسبت به تاریخ بریتانیا و تاریخ و جغرافیای جهان، از نو ساخته آید. این، کاری بود عظیم و دشوار که تنها مردی بزرگ از عهدهٔ انجامش برمی‌آمد.

آلفرد برای احیای تمدن و فرهنگ بریتانیا روشهای گوناگون به‌کار بست. مهم‌ترین آنها ــ از جهتی که مورد نظر ماست ــ ترجمه است. به این منظور چهار کتاب از کتب معتبر لاتینی را برگزید و با مختصر یاری چند تن دیگر، به قصد آموزش و بهبود وضع ملت، آنها را به زبان آنگلوساکسون ترجمه کرد. چهار موضوع بسیار اساسی مباحث این کتابها را تشکیل می‌دادند.

۱. اجرای فرایض دین مسیح که آلفرد در *Hierdeboc* (= *کتاب شبانان*) به تشریح آن پرداخت. این کتاب ترجمهٔ *آیین نامهٔ شبانان*[1] است که پاپ اعظم گریگوری برای استفادهٔ کشیشان محلی نگاشته بود. [۵۱] پاپ خود به‌صراحت هرگونه علاقه به فرهنگ کلاسیک و تمایل به استفاده از زبان لاتینی کلاسیک را انکار می‌کرد. اما در این زمان به نیرو و استعداد و خرد عملی این جنگاور و معلم بزرگ نیاز فراوان بود (او همان کسی است که مبلغانی را به سرپرستی آگوستین به کنتربری گسیل داشته بود). آلفرد در مقدمه‌ای بر این کتاب ــ که آن را نخستین قطعهٔ مهم نثر انگلیسی خوانده‌اند [۵۲] ــ بر نقش اساسی ترجمه در آموزش تأکید می‌کند و عزم خود را در بازسازی اندیشهٔ مردم بریتانیا از راه ترجمهٔ چنان کتبی اعلام می‌دارد.

۲. تاریخ بریتانیا در دوران مسیحی و دوام ملیت در این سرزمین، و مقامی که مردم انگلستان پیش از تهاجم دانمارکیها در زمینهٔ فرهنگ بدان دست یافته بودند. این مقصود از ترجمهٔ *تاریخ مذهبی بریتانیا* نوشتهٔ بید ارجمند که به‌دست آلفرد یا برای او انجام گرفت حاصل آمد.

۳. تاریخ و جغرافیای جهان، این موضوع پس از ترجمهٔ کتاب *تاریخ بر ضد اهل شرک*[2] اثر نویسندهٔ قرن پنجم اسپانیا، اروسیوس[3]، از دیدگاه مسیحیت شرح و

---

۱. *Regula Pastoralis*، در این کتاب گریگوری تکالیف کشیشان و مبلغان مسیحی را که به نقاط دوردست گسیل می‌داشت شرح داده و وظایف آنها را روشن کرده است.

2. *Adversus Paganos Historiarum Libri*

۳. Paulus Orosios، مورخ و حکیم الهی. در تألیف کتابش به نوشته‌های لیویوس، تاکیتوس و ←

تفسیر شد. این کتاب، که به قدیس آگوستین اسقف شهر هیپو اهدا شده بود، مانند کتاب *شهر خدا* نوشتهٔ خود آگوستین، حاوی دلایل مفصلی است در باب اینکه ظهور مسیحیت که با حملهٔ طاعون و هجوم وحشیان به امپراتوریِ در حال زوال آغاز شد برخلاف ادعای فلاسفهٔ اهل شرک مسئول رنجهای هولناک بشری نیست. بخشهای تاریخی کتاب حاوی اساطیر یونان و روم، بعلاوهٔ تاریخ و مقداری جغرافیاست که هرچند گهگاه تحریف شده است اما راحت و درخور است. آلفرد مفروضات جغرافیایی اروسیوس را در خصوص نواحی دور افتادهٔ جهان، که در آن عهد ماوراء افق مردم بریتانیا قرار داشت، خردمندانه حذف کرد و به جای آنها چند فصل ارزشمند در باب جغرافیای اروپای شمال غربی به کتاب افزود و علاوه بر این گزارش سیاحت دو دریانورد به نام اوهتر و ولفستن را، که یکی در دریای سفید و دیگری در دریای بالتیک به سفر اکتشافی بزرگی دست زدند، بر آن ضمیمه کرد.

۴. فلسفهٔ اخلاق و رابطهٔ آن با حکمت الهی که ترجمهٔ *تسلای فلسفهٔ*[1] بوئسیوس حاصل آن است. از آنجاکه تأثیر این کتاب بر تفکر اروپایی به‌مراتب عظیمتر از سه اثر دیگر بوده شایان توجه و تعمق بیشتری است.

آنیسیوس مانلیوس سه‌وه رینوس بوئسیوس[2] در حدود سال ۴۸۰ میلادی دیده به جهان گشود و به سرپرستی سوماخوس سیاستمدار برجستهٔ اهل شرک (که بوئسیوس با دختر وی زناشویی کرد) پرورش یافت. بوئسیوس به دوران متأخو روم تعلق دارد و مدت هزار سال یکی از متنفذترین نویسندگان اروپا بوده است. وی در خانواده‌ای برآمد که از نجبا و ثروتمندان بودند. در تحصیل علم به مدارج بلند رسید و زندگی خود را وقف آموختن زبان یونانی کرد. از آنجاکه این زبان در جهان غرب رو به نابودی می‌رفت تعدادی از آثار معتبر آن را به لاتینی ترجمه کرد و همین کتابها اساس و مبنای علم و فلسفهٔ قرون وسطی را تشکیل داد. [۵۳] بوئسیوس رومی میهن پرستی بود و طبعاً فرمانروایان استروگت ایتالیا را منفور می‌داشت (هرچند مدتی در راه همکاری با آنان کوشید). تئودوریک پادشاه استروگت او را به اتهام دعوت از

← دیگر نویسندگان رومی نظر داشته است. جان کلام او این است که مسیحیت نباید از اینکه یک امپراتوری مشرک را برانداخته خود را ملامت کند. کتاب اوروسیوس را با آنکه مدتها خوانندهٔ فراوان داشته، اهل علم فاقد ارزش دانسته‌اند.

1. *De Consolation Philosophiae*
2. Anicius Manlius Severinus Boethius

ژوستی‌نین امپراتور روم شرقی برای راندن بربرها، دستگیر کرد. چند ماه را در زندان گذراند و به سال ۵۲۴ اعدام شد. در گزارش مرگ او آمده است که تسمه‌ای گرد کاسهٔ سرش بستند و آهسته‌آهسته بر فشار آن افزودند و در زیر این شکنجه آن قدر با چماق بر فرقش کوفتند تا هلاک شد. در همین دوران بود که زندانیِ در انتظار مرگ مشهورترین اثر خود *تسلای فلسفه* را نوشت. [۵۴]

تسلای فلسفه رساله‌ای است در پنج بخش که هر بخش یک «دفتر» خوانده می‌شود. این کتاب، از حیث شکل پلی است میان رسالات افلاطون ــ که به منظور بازسازی روش‌های تعلیمی استادش سقراط ابداع کرده بود ــ و هجو منیپوسی[1] که آمیخته‌ای است از نظم و نثر. منیپوس فیلسوف کلبی در نقد فلسفی از همین شکل استفاده می‌کرده است. [۵۵] در رسالهٔ بوئسیوس فصلها به تناوب منظوم و منثور است؛ به عبارت بهتر، هر فصل منثوری یک میان پردهٔ منظوم به دنبال دارد. شیوهٔ نثر آن لاتینی متأخر است که می‌کوشد کلاسیک باشد و تا حدی هم در این راه موفق است. بخش منظوم مجموعه‌ای است از بحور متعدد گوناگون، عمدتاً مصراعهای کوتاه، که مناسب شعر غنایی است، و بحور بسیار دیگر که به تقلید از همسراییهای آثار سنکا ساخته شده است. شگفت آنکه بر خلاف انتظار از آن نوع نظم تعلیمی با مصراعهای بلند و پر تحریر کمتر در آن می‌توان یافت. [۵۶] سبک کلی رساله یک‌پارچه نیست. گاه پرشتاب است و حالت گفتگو دارد ــ هرچند در این حالت نیز وقار خود را از دست نمی‌نهد ــ و گاه بلاغتی شکوهمند پیدا می‌کند. طرح کلی کتاب گفتگویی است در زندان میان بوئسیوس و فلسفه که «طبیب و پرستار» اوست.

فلسفه ابتدا به شکوه‌های بوئسیوس گوش می‌کند، آنگاه از بیماری او سخن می‌گوید؛ از اینکه روحش به درد غفلت و نادانی مبتلاست، خصلت واقعی قدرت و ثروتی را که از دست داده فراموش کرده و نمی‌داند که آنها همه ظواهر بوده و گذرا و این حقیقت را از یاد برده که جهان محکوم مشیت پروردگار است. نتیجهٔ مترتب بر این واقعیت را هم فراموش کرده است: اینکه نه تنها سعادت بلکه رنجی که صورت

---

۱. منسوب به Menippus (قرن سوم ق.م). منیپوس در سوریه زاده شد، برده بود، بعد آزادی خود را باز خرید و در تب، رحل اقامت افکند. آثارش همه از میان رفته و تنها از طریق نوشته‌های دیگران است که از وجود آنها خبر داریم. در هجاهایش، که به نظم ونثر می‌نوشته، مشاهیر عصر از جمله اپیکوریان و رواقیان را به باد طعن و تمسخر می‌گرفته است. بسیاری از نویسندگان مشهور رومی از او تقلید کرده‌اند.

کیفر، تکلیف یا تأدیب دارد نیز در جهت خیر و صلاح آدمی است. [۵۷] فلسفه با پرسشهای بسیار که به سیاق طبیبان می‌کند با دقت و متانت ریشهٔ اشتباهات را از روح بیمار او بیرون می‌کشد و با داروی حقیقت درمانش می‌کند.

کتاب بوئسیوس، با آنکه به نحو با شکوهی پایان می‌یابد، به‌نظر ناتمام می‌رسد. گفتگوی پایان کتاب، با آنچه در ابتدای آن میان بیمار و طبیب پیش می‌آید، تناسب ندارد. از تشخیص ناخوشی، از استنتاج و جمع‌بندی نتایجی که از آن گفتگو فراهم آمده، از دستوری که بیمار باید بدان عمل کند در آن اثری نمی‌توان یافت و (با آنکه شاید خواننده به‌دلیل ستایش بوئسیوس از افلاطون چنین انتظاری داشته باشد) پایان آن نیز شاعرانه یا متأثر از اساطیر نیست.

اما به هرحال، این اثر، تمام یا ناتمام، اثری شگرف است. بسیاری که در یک نظر انتظار داشته‌اند با اثری کلیشه‌ای یا کار یکی از مؤلفان لاتینی متأخر برخورد کنند از عمق احساس آن به شگفت آمده و تکان خورده‌اند. برای قدرت این کتاب دلایلی چند می‌توان آورد.

نخست آنکه خصلت شخصی دارد. *تسلای فلسفه* با آنکه ترکیبی از استدلالهای بسیاری از فلاسفهٔ دیگر و تصویرهای بسیاری از شاعران دیگر است، اما به‌مراتب برتر از پژواک صدای دیگران باید شمرده شود. در سراسر کتاب سیمای شریف و ذهن وقّاد بوئسیوس را به عیان می‌توان دید و همین خصایص است که موجب وحدت اثر می‌گردد. گذشته از آن، اشعار فواصل کتاب که همه را خود بوئسیوس یا شخصیت زن کتاب، فلسفه، به‌آواز می‌خوانند نوعی یک‌پارچگی به کتاب می‌بخشد و مانع از آن می‌شود که به رسالات فلسفی شباهت پیدا کند، کدام رسالهٔ فلسفی است که با آواز همراه باشد؟ و کتاب، از آنجا که با زندگی و مرگ بوئسیوس مرتبط است، کیفیتی یکتا و بی‌نظیر دارد که اگر چنین نبود به اثری انتزاعی مبدل می‌شد. پس باید گفت که *تسلای فلسفه* صاحب همان خصوصیت مشخص و منفرد رسالات بزرگی چون *گورگیاس*، *فایدون* و *جمهوری* افلاطون است.

دیگر اینکه کتاب از احساس و تأثر سرشار و به‌همین دلیل اثری متفاوت است. صحنهٔ وقوع حادثه سلول مخصوص زندانیان محکوم به مرگ که در آن مرد شریف و فرهیختهٔ رومی چشم به راه پایان کار نشسته است، سخت تکان‌دهنده می‌نماید. او که روزگاری از شهرت و ثروت برخوردار بوده و بلندترین مدارج یک زندگی پربار را پیموده در دست اشغالگرانی گرفتار آمده که بویی از مدنیت نبرده‌اند. استدلالهای

فلسفی، با همهٔ خشکی و دشواری، در این کتاب به مباحث فلسفی قدیم شباهتی ندارد، بلکه در نتیجهٔ ضرورت و الزام بوئسیوس و طبیب او در پی‌گیری آنها زنده و از احساس و تأثر مشحون است. (حتی در *فایدون* افلاطون استدلال جاودانگی روح، با آنکه به‌عنوان تسلایی در مرگ قریب‌الوقوع استاد محبوب ارائه می‌شود، تحلیل جامدی از حقایق عینی است. تنها در تعدادی از رسالات فلسفی سیسرو است که همین احساس و تأثر عمیق رسالهٔ بوئسیوس را می‌توان دید، زیرا که این رسالات حاصل ایامی است که خود وی گرفتار دردهای جانگزا بوده است.) این کیفیت الزام را شعر تشدید می‌کند: آوازهای بی‌امید و تسلاجویی که بیان درد اشتیاق است و از دیوارهای زندان درمی‌گذرد. این آوازها، یقیناً، به‌گوش مؤمنان صدر مسیحیت مانند سرود کلیسا، کلیسای گرفتار زجر و تعقیب، جلوه می‌کرده است. مسئله‌ای که بوئسیوس با آن روبروست مسئله‌ای است که هر مرد و زنی باید با آن روبرو شود. مشکل او مشکل ما نیز هست. همهٔ ما، همان‌طور که ممکن است روزی به بیماری جسم مبتلا شویم و سایهٔ مرگ را ــ ولو یک لحظه ــ بر سر خود احساس کنیم، به درد شک و نومیدی نیز ممکن است گرفتار آییم و زخمهای عمیق روح جان ما را در پرتگاه تزلزل و خاموشی افکند. دیدن بوئسیوس در پنجهٔ این درد و نظاره‌گر شفای او بودن، حس همدردی ما را برمی‌انگیزد. هیچ شکی نیست که تأثر و احساس بوئسیوس و معلم او صادقانه است. برای بوئسیوس هیچ چیز نمانده است تا به خاطر آن زندگی کند، بجز دست یافتن به حقیقتی که موجب کمال گردد. فلسفه نیز در این کتاب وجود مجردی نیست، بلکه در هیأت زنی خردمند، باوقار، دلپذیر و مهربان جلوه‌گر می‌شود؛ از آنگونه زنانی که مردان قرون وسطی را سخت مجذوب می‌کرد. تصویر او پیش از تصویر مریم عذرا و راهنمایان فرشته‌آسایی، چون بئاتریس دانته، در ذهن مردم قرون وسطی نقش بست. او نیز، مانند بانوی منظومهٔ ***رؤیای پیرز برزگر***[1] پیشاهنگ صف طویل جانهای زیبایی است که در تفکر سراسر قرون وسطی

---

۱. *Vision of Piers the Plowman*، منظومه‌ای است مربوط به عهد چاسر، از شاعری لانگلاند Langland نام که احتمالاً کشیش بوده است. نسخ خطی متعدد از این منظومه باقی مانده و می‌توان گفت که بیش از همهٔ آثار ادبی انگلیسی به *کمدی* دانته نزدیک است. شعر با توصیف رؤیایی آغاز می‌شود. صبح یکی از روزهای خوش بهار، راوی در پای تپه‌ای به‌خواب می‌رود و در رؤیایی غریب، منظری شگفت می‌بیند: صحرای وسیعی است، مالامال جمعیت از هر پیشه و طبقه‌ای. دهقان و گدا و پیشه‌ور و روحانی، هریک به کاری مشغولند. حتی عواطف و ارزشهای ←

ادامه یافتند و با حضور خود درنده‌خویی زمانهٔ خویش را تعدیل کردند.

تسلای فلسفه از نظر محتوا بسیار غنی است، زیرا که ترکیبی است از والاترین اندیشه‌هایی که هرکدام به یکی از حوزه‌های بزرگ و گوناگون فکری تعلق دارند:

(الف) فلسفهٔ یونانی ـ رومی و از همه بالاتر فلسفهٔ افلاطون. بوئسیوس رسالات *گورگیاس*، *فایدون* و *تیمائوس* افلاطون را بسیار می‌ستود. روشن است که در نگارش این کتاب چهرهٔ سقراط را، که در زندان با آرامش مهیای مرگ می‌شود و تسلای خود را تنها در فلسفه می‌جوید، پیش نظر داشته است. چند بار به اصل تذکار اشاره دارد و تمامی کتاب، گام‌به‌گام، شرح جریان تبدل و دگرگونی است از همان‌گونه که افلاطون آن را شرط لازم ورود به زندگی فلسفی می‌دانست. بوئسیوس از *طبیعت* و دیگر آثار ارسطو و نیز نوشته‌های فلسفی سیسرو، خصوصاً *مباحثات توسکولوم*[1] و *رؤیای سی‌پیو*[2] (که یکی دربارهٔ شوربختی‌های بزرگ انسان بحث می‌کند و دیگری گفتاری است در باب راز جاودانگی) استفاده کرده، و هرچند خود نامی از آنها نمی‌برد اما به رسالات و تفاسیر نو افلاطونیان نیز دقیقاً توجه داشته است. [۵۸] یکی از مهمترین نکات کتاب مقایسه‌ای است که بوئسیوس پیوسته میان جهان مادی ـ که آن‌را مجموعه‌ای متعقل می‌داند ـ و قانون اخلاقی به عمل می‌آورد. بوئسیوس ستارگان را پیرو همان قانونی می‌داند که حیات و روان آدمی از آن پیروی می‌کند. می‌توان این اسیر محکوم به مرگ را در سلول زندان مجسم کرد که به آسمان صاف بالای سرخود می‌نگردو کانت‌وار، که می‌گفت «دو چیز روح را به اعجاب می‌آورند یکی آسمان

← معنوی مانند «هفت گناه کبیره»، «وجدان»، «پیری» و «دجال» نیز چهرهٔ انسانی دارند. هنگامهٔ هرج‌ومرج و فساد است. در این میان بانویی که «کلیسای مقدس» نام دارد ظاهر می‌شود و او که خود مظهر کردار نیک است مردم را به‌جستجوی «حقیقت» فرا می‌خواند و به‌وادی «ایمان» رهنمون می‌گردد...

۱. *Tusculanae Disputations*، رساله‌ای است که در شهر باستانی Tusculum، نزدیک رم، نوشته شده است. این شهر استراحتگاه اشراف رومی بود. سیسرو در آنجا ویلایی داشت و غالباً اوقات خود را آنجا به‌سر می‌برد. رسالهٔ *مباحثات* شامل پنج فصل است و همراه آثاری چون *در باب فضائل*، *در باب دوستی*، *لائلیوس*، *در باب پیری* و چند اثر دیگر که فقط قطعاتی از آنها باقی مانده، در سال ۴۴ ق.م. نوشته شده است.

۲. *رؤیای سی‌پیو* را که خود بخشی از رسالهٔ ناتمام *در باب دولت* است سیسرو با الهام از *جمهور* افلاطون نوشت و بحث آن دربارهٔ جاودانگی لحن افلاطونی دارد. کتاب را نویسندگان قرون وسطی از بوئسیوس گرفته تا چاسر، می‌شناخته و از آن تأثیر پذیرفته‌اند.

پرستاره که بالای سر ماست و دیگر قانون اخلاقی که در دل ما نهاده شده[۱]» [۵۹] ـ به‌این نتیجهٔ متیقن می‌رسد که بدی، هرچند نیرومند باشد، در برابر «سپاه قانون لایزال» محکوم به زوال و نابودی است. [۶۰] (این اندیشه، به این صورت که اگر انسان و ستارگان هر دو از قوانین الهی واحدی پیروی می‌کنند پس می‌توان نتیجه گرفت که هردو بخشی از دستگاهی واحدند و وابسته به یکدیگر، اعتقادات مربوط به نجوم را در قرون وسطی زیر نفوذ خود گرفت.)

(ب) در ادبیات کلاسیک، تأکید بوئسیوس بیشتر بر آثار رومی است تا یونانی: سرمشق اصلی او در شعر، سنکاست. در نثر پیرو سبک سیسرو است. اما اندرزهای حکیمانهٔ هوراس و ویرژیل، در آن روزهای سخت، چون ستونهای استواری اندیشه‌های او را استحکام می‌بخشیده‌اند.

(پ) از آرمانهای مسیحی ذکری نمی‌رود اما کتاب، من حیث المجموع، از این آرمانها چندان دور نیست. با آنکه از عیسای مسیح نامی به میان نمی‌آید و کلامی از کتاب مقدس به‌صراحت نقل نمی‌شود و ظاهراً تنها یک‌بار، آن هم به اشاره، از آن سخن می‌رود و با آنکه تسلابخش بوئسیوس فلسفه است نه دین، مع‌ذالک کتاب مبیّن اعتقاد نویسنده به توحید است. جاودانگی در نظر اوامری است بدیهی، و کتاب با همین موضوع آغاز می‌شود، بر اهمیت حیات اخلاقی تأکید می‌کند، از دیگر باورهای مسیحیان مانند برزخ سخن می‌گوید [۶۱] و خود شکل مجسم آرمانهای مسیحی می‌شود که ابراز شجاعت اخلاقی به‌هنگام شکنجه از زمرهٔ آنها بود.

چهارمین مزیت بزرگ کتاب ارزش تعلیمی آن است. ***تسلای فلسفه*** یکی از کتابهای بزرگ تعلیمی جهان به‌شمار می‌آید. در اینجا، مانند رسالات افلاطون، خواننده در مسیر تعلیمات کتاب قرار می‌گیرد و خود نیز می‌آموزد. دیدن شاگردان سقراط، که به اجبار یا به رغبت به تماشای فروغی نشسته‌اند که خود آن را انکار می‌کرده‌اند، بسیار تکان‌دهنده است و تکان‌دهنده‌تر از آن اینکه فلسفه رنجهای بوئسیوس (یا هر انسان دیگری) را شفا بخشد و او را از کوری و ظلمتی که حاصل رنجهای پس از ایام سعادت است نجات دهد. شگفت آنکه نام بوئسیوس نیز مشتق از واژهٔ یونانی $\beta o\eta\theta\epsilon\iota\alpha$ است که (یکی از معانی آن) یاری کردن بیمار و بهبود بخشیدن اوست. سقراط غالباً خود را با پزشکان مقایسه می‌کرد. «فلسفه» نیز در اینجا خود را نه به آموزگاری در برابر شاگرد، بلکه به طبیبی در برابر بیمار تشبیه می‌کند. امروزه این کار

---

۱. به‌نقل از *سیر حکمت در اروپا*، محمدعلی فروغی.

را روانکاوی بیمار روحی می‌نامند. همین نشان تفاوت میان ما و مردم یونان است. برای آنان تندرستی همه چیز بود، و حتی طبیب در اندرزهایش بیشتر حفظ تناسب و اندازه را گوشزد می‌کرد (چنانکه ورزشکار جوانی را مربیش اندرز دهد)، حال آنکه بوئسیوس به انسان عصر نو شباهت دارد و به بیماری جانگزای روح مبتلاست. [۶۲]

مجموعهٔ این عوامل بود که سبب شد تا تأثیر و نفوذ بوئسیوس در سراسر اعصار تاریک و قرون وسطی گسترده شود و دوام یابد. [۶۳] محبوبیت خود او نیز علت شخصی داشت. بوئسیوس با همان مسئلهٔ هزارساله روبرو شد و به شیوه‌ای شرافتمندانه با آن برخورد کرد. انسان متمدنی بود که مشتی بربر او را به زندان انداختند و کشتند؛ انسان پاک‌نهادی که به دست دژخیمانی پلید نابود شد، اما آرمانهایش او را زندهٔ جاوید نگاه داشت. چه بسیار روحانیان مسیحی و سلحشورانی که هنگام اسارت در چنگ وحشیان رفتار او را سرمشق قرار می‌دادند و تسلا می‌یافتند. آلفرد کبیر هم زمانی که در محاصرهٔ دانمارکیها بود و در جزیره‌ای کنج عزلت گزیده بود چنین می‌کرد و خود رابه جای قهرمان رومی می‌انگاشت. در مقدمه‌ای بر ترجمهٔ کتاب می‌نویسد:

> آلفرد... این کتاب را گاه لفظ به لفظ و گاه چنانکه مفهوم عبارات را منتقل سازد، تا حد توانایی خویش روشن و هوشمندانه تقریر کرد، در حالتی که در گرداب نگرانیهای گوناگون و فراوان دنیوی، که جسم و جان او را رنجه می‌داشت دست و پا می‌زد. پادشاهی و تخت و تاج او با مشقات فزون از اندازه‌ای روبرو گشت و او از میان آن همه پیروزمند سربرآورد.

آلفرد در ترجمهٔ بوئسیوس، کتاب را چنان پیراست که در خور خوانندگان منظور نظر او باشد. بخشهای بسیاری را که برای آنان ــ و احتمالاً برای خود او نیز ــ بسیار دشوار بود، به‌انضمام تقریباً همهٔ مبحث غامض دفتر پنجم حذف کرد. گاه تعابیر ساده‌تری را جایگزین مفهوم کلی متن اصلی کرد و گاه قطعات کوتاهی، متضمن اندرزهای اخلاقی، از خود بدان افزود. مانند مترجمان عصر ما، که کتاب خود را با حواشی و اضافات همراه می‌کنند، آلفرد نیز توضیحات بسیار در این کتاب به کاربرده و از تفاسیری که مورد استفاده‌اش بوده، مستخرجاتی به آن افزوده و کوشیده است تا به کتاب رنگ مسیحی بدهد. فی‌المثل، مسیح را به نام ذکر می‌کند حال آنکه بوئسیوس چنین نکرده است، از ابلیس و فرشتگان نام می‌برد و قصص عهد عتیق و

اصول مسیحیت را به کتاب می‌افزاید. نام خدا نیز بسیار بیش از متن اصلی در کتاب او آمده است. در جای دیگر قطعه‌ای از خود افزوده که بسیار گیراست. بوئسیوس در گفتگوهایش با «فلسفه»، شکوه می‌کند که هرچند نسبت به شهرت و ثروت، انسان آزمندی نبوده اما همواره در آرزوی فرصت و مجالی بوده تا استعدادهای خود را آشکار کند، نه آنکه عمری چنان عبث و بی‌ثمر بگذراند. [۶۴] در اینجا، آلفرد، قطعه‌ای به کتاب می‌افزاید که حاصل اندیشه‌های خود اوست:

> امروزه هیچ کس را مجال ابراز موهبتهای خداداد، یا رهبری و ادارهٔ حکومت نیست، مگر آنکه ابزار درخور و مادهٔ خامی برای این مقصود در دسترس داشته باشد. منظور از مادهٔ خام آن چیزی است که به‌کار انداختن نیروهای طبیعی را نیاز است، فی‌المثل مادهٔ خام و ابزار حکومت پادشاه، کشوری آباد، مردان دین، مردان جنگ و مردان کار است... بجز اینها، او را وسایلی باید تا این هر سه گروه از مردم را زیر سایهٔ حمایت خویش گیرد: یکی، زمینی که زیستگاهشان باشد؛ دیگر، سلاح، نعمات (= پول؟)، گوشت، آبجو، جامه و هرچیز دیگری که آن سه دسته از مردم را نیاز است. بی این وسایل دایر نگاه داشتن آن ابزار ممکن نیست و بی ابزار کار، انجام‌دادن هیچ یک از وظایفی که بر عهده دارد نیز امکان‌پذیر نخواهد گشت. [۶۵]

با این همه، بسیاری از توضیحات او به طرز حیرت انگیزی ساده است و نشان می‌دهد که عالم فضل و ادب بریتانیا، از زمان بید تا روزگار وی، در زیر فشار جنگ، تا چه پایه به‌انحطاط گراییده بوده است. [۶۶]

آلفرد، ضمن سپاسنامه‌ای که در کتاب آورده، خود معاونت چهارتن کشیش را که در کار ترجمه او را یاری داده‌اند تصدیق می‌کند. از میان آنان کشیشی سلتی از مردم ویلز به نام اسر[1]، شخص قابل توجهی است و آلفرد از او با عنوان «پیر ما» نام می‌برد. اسر کسی است که مانند آلدهلم به مقام اسقفی شربورن رسید. [۶۷] این نکته رانیز

---

۱. Asser (مرگ در حدود ۹۰۹)، راهب اهل ویلز، دوست، معلم و مشاور آلفرد کبیر. کتاب مبسوطی در شرح حال او دارد که جز وقایع تاریخی حاوی مطالبی در باب توسعهٔ آبادانی و آموزش در عهد این پادشاه و زهد و شوق وی به آموختن نیز هست. کتاب ساده است و در نوشتن آن دقت فراوان به‌کار نرفته، اما از آنجا که سندی از روزگار آلفرد و به قلم دوست و همنشین اوست درخور توجه است.

باید به‌خاطر سپرد که آلفرد پیوندهای محکمی با روم و امپراتوری مقدس داشت و پدرش با ژودیت دختر امپراتور شارلِ طاس زناشویی کرده‌بود. آلفرد خود در جوانی به رم سفر کرد و در سراسر زندگی این ارتباط را محفوظ نگاه داشت. [۶۸]

آخرین مربی بزرگی که پیش از هجوم نورمانها در بریتانیا ظهور کرد یکی از ادبای اهل جنوب بود به نام آلفریک (حـ. ۹۵۵ ـ ۱۰۲۰) که در وینچستر پرورش یافته بود. آلفریک را که زبان انگلیسی و لاتینی می‌دانست و تقریباً دو زبانه بود باید حاصل و ثمرهٔ فعالیتی به شمار آورد که پیش از او جریان داشت . غالب موعظه‌هایش به زبان انگلیسی کهن است و از صنعت جناس استهلالی استفادهٔ بسیار کرده است و حتی بر برخی از آنها ضرب موزونی تسلط دارد چنانکه می‌توان آنها را با اشعار پهلوانی کهن مقایسه کرد. آلفریک، گذشته از این مواعظ، کتابی در صرف و نحو زبان لاتینی نوشت و دیباچه‌هایی به دو زبان انگلیسی و لاتینی و نیز یک واژه‌نامهٔ لاتینی ـ انگلیسی به آن افزود. این کتاب یکی از نخستین کتب جدید درسی در زبان لاتینی بود. کار دیگر آلفریک تفسیری است بر هفت سفر اول کتاب مقدس که پس از حذف بخشهای سنگین و دشوار، خود آن را نوشته یا ویراستاری کرده است. در زمان او و تا حدی از طریق آثار او بود که زبان انگلیسی کیفیت ادبی یافت و به‌صورت اولین زبان ادبی اروپا درآمد.

طی قرن دهم میلادی از انجیلهای چهارگانه چندین ترجمه به زبان انگلیسی صورت گرفت: انجیل لیندیس فارن به زبان نورتامبریای شمالی، انجیل راش‌ورث به زبان مرسیای[1] شمالی و نورتامبریای جنوبی و ترجمهٔ انجیل به زبان ساکسونی غربی. نسخهٔ خطی انجیل لیندیس فارن یکی از عالیترین آثار هنری است که از اعصار تاریک باقی مانده است. این کتاب نیز، مانند بریتانیای دوران آلفرد و تمدن بریتانیایی، از سوی دانمارکیها سخت در خطر افتاد. به منظور دور کردن از میدان خطر، در صدد بر آمدند تا آن را به نقطهٔ دیگری انتقال دهند که در اثر طوفان از کشتی به دریا افتاد. وقتی طوفان فرو نشست بار دیگر کتاب را، بی‌آنکه آسیب فراوان دیده باشد، یافتند. از این جهت این کتاب به همان فرهنگی شباهت داشت

---

۱. mercia، اقوام آنگلوساکسون قلمرو حکومت خود را به هفت ایالت بزرگ (Heptarchy) تقسیم کرده بودند: نورتامبریا، مرسیا، آنگلیای شرقی، اسکس، کنت، ساسکس و وسکس. این حکومتها در اواخر قرن نهم بر اثر هجوم دانمارکیها رو به انهدام و انقراض نهادند. مرسیا در انگلستان مرکزی واقع بود و بیشتر جمعیت آن از قوم آنگل بودند.

که از آن نشأت گرفته بود. [۶۹]

در قرون وسطی و عهد رنسانس ترجمه و تقلید آثار نویسندگان قاره شیوهٔ رایج نویسندگان انگلیسی شد. اما پیش از فتح دانمارکیها و نورمانها ادبیات بومی بر چنان پایهٔ بلندی جای داشت و گستردگی معارف کلاسیک آن‌چنان وسیع بود که بریتانیا از نظر فرهنگی پیش‌رفته‌ترین خطهٔ اروپا به‌شمار می‌رفت. حمله‌های مکرر اقوام وحشی شمالی و پس از آنها هجوم نورمانها، خویشاوندان همین اقوام، این کشور را از آن جایگاه به‌زیر آورد. [۷۰] در آن دوران طولانی، که این سرزمین برای مقاومت در برابر حوادث و جذب و تحلیل آنها دست و پا می‌زد، افسانهٔ زیبای آرتور و شهسواران نضج می‌گرفت. این افسانه، که البته در سطحی نازلتر از اساطیر یونانی ـ رومی قرار دارد اما با داستانهای «تروا» و «تب» می‌توان مقایسه‌اش کرد، شرح دلاوریهای گروهی است که در برابر مشرکان و نیروهای تاریکی پایداری کردند. فتح دانمارکیها فاجعه بود. فتح نورمانها فاجعهٔ دیگری بود اما لااقل این مزیت را داشت که بریتانیا را از سلطهٔ دانمارکیها رهایی داد و پل وسیعتری میان این کشور و قلمرو زبان لاتینی در قارهٔ اروپا ایجاد کرد. تأثیر این دو واقعه، ابتدا آن بود که بریتانیا، کشوری که از دیگر ممالک اروپایی به‌مراتب پیشرفته‌تر بود، به قهقرا کشانیده شد. اما بعدها نتیجهٔ دیگری به بار آمد و آن پیوند نزدیکتر این سرزمین با تمدن قاره بود تمدنی که خود در آن شرکت داشت و به تجدید حیاتش یاری رسانده بود.

۳

قرون وسطی: ادبیات فرانسه

در قرون وسطی فرانسه کانون ادب بود، هم شمال فرانسه و هم خطهٔ طرب‌انگیز جنوب، یعنی پرووانس؛ البته تا زمانی که در جنگ مذهبی با بدعتگذاران آلبی‌ژانسی[۱] از پا در نیامده بود. آفتاب شعر از فرانسه پرتوافشانی آغاز کرد و اشعهٔ گرم خود را به جهان خارج، به ایتالیا و انگلستان و با حدت کمتری به اسپانیا، آلمان و نواحی کم ارتفاع همسایهٔ آن برتابانید. با آنکه میان زبانها و لهجه‌ها تفاوت بسیار بود و با آنکه مرزهای سیاسی موجب جدایی ممالک مختلف بود وحتی کشور واحدی را تکه‌تکه می‌کرد، اما در تفکر مردمان غرب اروپا، بیش از آنچه امروز می‌بینیم، وحدت برقرار بود. عالم فضل و ادب و زبان آن، یعنی زبان جهانی لاتینی، یکپارچه بود. عالم کلیسا، با آنکه هر چندگاه به‌دلیل وجود بدعتگذارانی چون آلبی‌ژانسیها و پیروان هوس[۲] و مناقشات عقیدتی کسانی چون آبه‌لار[۳] و سن‌برنار[۴] و اختلافهای

---

۱. Albigeois منسوب به آلبی، گروهی از مردم آلبی. آلبی‌ژانسیها اعضای یک فرقهٔ کاتاری بودند که در قرون یازدهم و دوازدهم میلادی در جنوب فرانسه پیدا شدند. کاتارها خود یکی از فرق گوناگون مسیحی در اواخر قرون وسطی بودند. مبنای تعلیمات آنها بر زهد و ریاضت بود و از تأثیر عقاید ثنوی و مانوی برکنار نبودند. کلیسای رم به اتهام رفض آنها را طرد کرده است.

۲. John Huss (۱۳۶۹؟ ــ ۱۴۱۵)، از مردم بوهم و رهبر جنبش دینی و ملی بوده است. او را به حکم محکمه زنده در آتش سوزاندند.

۳. Peter Abélard ، فیلسوف و حکیم الهی فرانسه در قرون وسطی. داستان عشق غم‌انگیزش به زنی به نام هلوئیز شهرت فلسفی او را تحت‌الشعاع قرار داده است. نامه‌های عاشقانهٔ این حکیم از آثار معروف قرون وسطی است. پس از ماجرای ابتر شدنش به دیر پناه برد و هم در آنجا زندگیش به پایان رسید.

۴. Saint bernard (۱۰۹۱ ــ ۱۱۵۳)، از آباء کلیسا. دشمن سرسخت آبه‌لار بود و حتی او را به محاکمه کشانید. بعضی از محققان تاریخ مواعظ او را موجب آغاز دومین جنگ صلیبی می‌دانند.

گوناگون (که نفاق شدید میان پاپهای رقیب سخت‌ترین مورد آنها بود) آشفته می‌شد، یکپارچه بود؛ عالم درباره‌ها و شوالیه‌ها، هرچند خصومت و کینهٔ سیاسی و خانوادگی آن را به اغتشاش می‌کشانید، یکپارچه بود و، در سطحی بالاتر از شعر عامیانه، عالم ادبیات نیز یکپارچه بود. پیش از زبان ایتالیایی، زبان ادبی شمال ایتالیا زبان فرانسوی بود. در اواخر قرن سیزدهم، برونتو لاتینی[1] در تألیف دائرةالمعارفی به نام *گنجینه* زبان فرانسوی را برگزید؛ به دلیل آنکه «به گوش خوشتر می‌آمد». سفرنامهٔ مارکو پولو نیز به زبان فرانسوی تقریر شد. خنیاگران پروانسی چنان به ایتالیا هجوم آوردند و اشعار آنان با چنان حرارتی پسند خاطر مردم افتاد که صاحب اختیاران بولونیا به‌ناچار قانونی گذراندند و ایستادن و آواز خواندن آنها را در خیابان ممنوع کردند. [۱] بهترین نماد این وحدت قرون وسطایی *کمدی* دانته است. در این کتاب، دانته همهٔ اهل فضل و شاعران و مردان بزرگ همهٔ اعصار و اقطار جهان را که می‌شناخته یک جا در عالم واحدِ پس از مرگ ــ که خود در اساس قرون‌وسطایی است ــ گرد آورده است.

اما، چنانکه گفته شد، مرکز این پرتوافشانی تفکر و ادب قرون وسطی و بالیدن و نیرو گرفتن آن نزدیکترین ایالات غربی امپراتوری روم، یعنی فرانسه بود. فرانسه بر این وحدت و یکپارچگی تسلط داشت و هم او بود که بیشتر به آن شکل می‌داد: پس نخست به فرانسه رو می‌آوریم.

رمانس و ماجراهای شوالیه‌ای

ادبیات فرانسه (بجز معدودی آثار مختصر و بی‌اهمیت مذهبی، از قبیل تذکره‌ای از قرن یازدهم در احوال الکسیس قدیس سریانی) با *آواز رولان*[2] آغاز می‌شود. این منظومه را که از آثار هومر نیز بدوی‌تر است با *بیوولف* می‌توان مقایسه کرد که فتح باب ادبیات انگلیسی است. سرایندهٔ آن نیز همان قدر از تمدن کلاسیک و تاریخ یونان و روم بی‌خبر است که سرایندهٔ *بیوولف*. *آواز رولان* حماسه‌ای است در ۴۰۰۰ مصراع به صورت بندهایی که با ابیات هم‌قافیه به یکدیگر پیوسته‌اند. شاعر از جنگهای شارلمانی با ساراسن‌ها الهام گرفته و داستان مرگ دلاورانهٔ ارودلان، یکی از

---

۱. Brunetto Latini (۱۲۳۰ ــ ۱۲۹۴) شاعر و ادیب ایتالیایی. همین کتاب *گنجینه (trésor)* مهمترین اثر اوست.

2. *Chanson de Roland*

بزرگان دربار شارلمانی، را به رشتهٔ نظم کشیده است. وی کسی است که منصب فرمانروایی بریتانی[1] یافت و در سال ۷۷۸ میلادی کشته شد. (رولان نام جدید اوست و واقع اینکه در جنگ با مردم باسک کشته شد نه با ساراسن‌ها.) مشابهات کلاسیک در این اثر، ناچیز، دور و پراکنده است. مثلاً، در یک مورد نام بتهای سه‌گانهٔ کفار ساراسن را ذکر می‌کند که یکی از آنها ماهومت است و دیگری ترواگان[2] (کلمه‌ای که به زنان دیو سیرت اطلاق شد و باقی ماند)، بت سوم نیز آپولوست[3] که باید گفت این تیرانداز چیره‌دست هیچگاه معاشرانی غریبتر از این دو تن نداشته بوده است. [۲] در یک جا نیز، ضمن شرح قتل یکی از ساحران ساراسن به دست اسقف اعظم فرانکها، می‌افزاید که «ژوپیتر به جادویی او را در دم روانهٔ دوزخ کرد». [۳] شاید بتوان شباهت دوری میان این قضیه و سفر انه‌آس[4] به جهان زیرزمینی یافت. مورد دیگر را، در واقعهٔ بالیگان، که یکی از وقایع ضمنی کتاب است (و آن را از شاعری بجز شاعر اصلی *رولان* می‌دانند)، می‌توان دید. در آنجا، شاعر ضمن توصیف احوال امیر بابل او را «کهنسال‌تر از ویرژیل و هوراس» می‌شمارد. [۴] اما جز اینها که گفته شد، دیگر هیچ ردپای نفوذ فرهنگ کلاسیک در این منظومه مشهود نیست و انتظار وجود چنین تأثیر و تأثّری در کار شاعری که خدایان رومی را هم نمی‌شناخته بیهوده است.

رولان نخستین حلقهٔ زنجیرهٔ بلند شعر پهلوانی در سراسر جهان غرب است که جنگ و حادثه موضوع همهٔ آنها است. این منظومه‌ها را می‌توان رمانس نامید. [۵] کلمهٔ *رمانس* به معنای شعر یا داستانی است که به جای زبان لاتینی به یکی از زبانهای بومی رومیایی نوشته شده باشد و از این رو به تلویح می‌توان دریافت که چندان رنگ جدی و عالمانه ندارد. اما این واژه، در اوایل رواج خود، معنایی یافت که به صفت و کیفیت اصلی آن، یعنی عشق به عجایب و غرایب دلالت می‌کرد. رمانسها به حماسه‌های بلند و در عین حال پربار هومر شباهتی نداشتند، منظومه‌هایی بودند

---

۱. Brittany یا Bretagne، ناحیه‌ای در شمال غربی فرانسه و در قدیم ایالتی در همین ناحیه.

2. tervagant

۳. Apollo یا Apollon پسر زئوس، ایزد شعر، موسیقی، پیشگویی و الهام‌بخش شاعران. در تیراندازی بسیار چیره‌دست بود. زندگیش پر از حوادث عاشقانه است. معشوقه‌هایش غالباً به گل یا درخت تبدیل می‌شدند. از آن جمله دافنه بود که به صورت درخت غار درآمد. از این رو آپولو ایزد گیاهان نیز به‌شمار می‌رفت. نقاشان و تندیس‌سازان او را به هیئت مردی جوان با چهرهٔ زیبا و موهای انبوه سیاه تصویر کرده‌اند.

۴. Aeneas، فرزند آنخیسس Anchises و آفرودیت، قهرمان منظومهٔ *انه‌ئید*.

بسیار بلند اما پریشان و پراکنده و سخت متناسب با ضرب آرام و کند قرون وسطی. شعر شش وتدی هومر شتابی مقاومت ناپذیر دارد؛ مانند ارابه‌ای است که به پیش می‌تازد و حمله می‌برد. اما شعر رمانس و دیگر اشعار قرون وسطایی از این دست، با آن مصراعهای کوتاه، به اسبهای کوچک و صبور شوالیه‌ها می‌مانند که آهسته‌آهسته در جستجوی پایان‌ناپذیر و ملال‌آور شکار فرسنگ در فرسنگ راه می‌سپردند.

مضمون نخستین نمونه‌های این‌گونه منظومه‌ها اعمال شگرف و پهلوانیهای شارلمانی و درباریان او بود. گاه نیز به معاصران دورتر او در اعصار تاریک می‌پرداختند. به دنبال آنها رمانس‌هایی در باب دلاوریهای پهلوانان تاریخی یا اساطیری یونان، روم یا تروا و قصه‌هایی از ماجراهای شگفت آرتور پادشاه بریتانیا و شهسوارانش پدید آمد. در اینجا، آنچه مورد نظر ماست فقط نوع دوم این گروه آثار است.

پیش از پرداختن به بحث، باید متذکر شویم که پیدایش آثار نظم و نثر به تعداد زیاد و رو به افزایش، در باب مضامین مأخوذ از آثار کهن کلاسیک، تنها یکی از جنبه‌های توسعهٔ فرهنگ بود که در قرن یازدهم مطمح نظر و در قرن دوازدهم مورد ستایش قرار گرفت. [۶] در این دوران بود که دانشگاهها اندک‌اندک چهرهٔ امروزین خود را یافتند و روح تازهٔ نقد و تحقیق بر جوامع فکری دمیده شد و این خود سبب پیشرفت و اصلاح فلسفه گردید و برای نخستین بار از آغاز اعصار تاریک، تعدادی از آثار مهم یونانی و رومی ترجمه و تدریس شد. این قرن، قرن حکیم الهی و منطقی بزرگی چون آبه‌لار، قرن جان سالزبری[1] و بسیاری از متفکران مترقی دیگر بود. از اینها که بگذریم، آثار منظوم، فراوان ساخته می‌شد و معارف یونانی و رومی گسترش می‌یافت. این گسترش هرچند هنوز عمقی نداشت، اما سخت نمایان بود. عصر، عصر فوران هجو و آواز و رمانس بود. آواز و هجو پس از مدتی از جوشش باز ایستادند، اما رمانس که همچون جنگهای قرون وسطی پایان ناپذیر می‌نمود گفتی پایدار است و همیشه خواهد ماند.

بزرگترین رمانسی که بر پایهٔ مضامین کلاسیک ساخته شد *رمانس تروا* است که بنوا دوسن مور از مردم شمال شرق فرانسه حدود سال ۱۱۶۰میلادی به رشتهٔ نظم

---

۱. John of Salisbury (۱۱۱۵ ــ ۱۱۸۰؟)، اهل انگلستان، شاگرد آبه‌لار و از آباء کلیسا.

کشید. این داستان، منظومه‌ای نزدیک به ۳۰،۰۰۰ مصراع است و با سفر آرگونوتها[1] آغاز می‌شود که وقتی در جستجوی پشم زرین به شرق می‌رفتند دسته‌ای را برای تصرف و غارت تروا به‌سوی آن شهر گسیل داشتند. تروا به‌دست پریام از نو ساخته شده است. یونانیان خواهر پریام، ازیونا (= هزیونه)[2]، را ربوده‌اند. مردم تروا، به منظور سیاست آنان، هیأتی را به یونان می‌فرستند و این گروه را با خود می‌آورند. آنگاه جنگ تروا آغاز می‌شود.

این موضوع، آشکارا، سیر معمول داستان را تغییر می‌دهد. چنانکه تروایان را بی‌گناه و یونانیان را متجاوزانی ددمنش می‌نمایاند. این تغییر دیدگاه در سراسر منظومه حفظ می‌شود. ترواییان تقریباً همواره پیروزند و تروا تنها وقتی روی شکست می‌بیند که شاهزاده آنتنور، جاسوس بیگانه، با یونانیان همدست می‌شود و مهاجمان را به شهر راه می‌دهد.

پس از سقوط تروا، شرح و وصف بازگشت یونانیان می‌آید و داستان با قتل اولیسس به دست تله‌گونو، فرزندی که وی از سیرسه[3] دارد، پایان می‌یابد.

بنوا خاطر نشان می‌کند که داستان را تماماً از کتاب نویسنده‌ای که شاهد عینی جنگ تروا بوده گرفته است. هومر بیش از یکصد سال بعد از جنگ تروا می‌زیسته، پس اطلاع این نویسنده از حوادث جنگ به‌مراتب بیشتر از او بوده و این حماقت را

---

۱. Argonauts، به‌معنای سرنشینان کشتی آرگو است. داستان آرگونوتها از افسانه‌های بسیار کهنه و پیچیدهٔ اساطیر یونانی است که در هر دوره‌ای شاخ و برگهایی به آن افزوده شده است. خلاصهٔ داستان چنین است: هاتف معبد دلفی به پادشاه بئوتیا Beothia فرمان داد که دو فرزندش را در محراب معبد قربانی کند. اما در لحظهٔ قربانی قوچی از آسمان فرستاده شد و فرزندان پادشاه را بر پشت گرفت و از معرکه بیرون برد. این قوچ عجیب که پشمهای زرین داشت پس از مدتی به سرزمین کولخیس Colchis رسید. آنجا، پادشاه کولخیس قوچ را قربانی کرد و پوستش را به درختی آویخت که اژدهای ترسناکی نگهبان آن بود. آنگاه ۵۰ تن از ایزدان و نیمه ایزدان یونانی در جستجوی این پوست زرین عازم سفر کولخیس شدند که در دورترین کرانهٔ شرق دریای سیاه بود. این گروه، از سرزمینهای جادو، دریاهای تاریک جزایری که مسکن دیوان و ساحران و جانوران عجیب بود گذشت و پس از سفر پرمخاطره‌ای که هفت خان رستم را به یاد می‌آورد به کولخیس رسید. اژدها را کشت و پوست زرین را به‌دست آورد. افسانه‌های مربوط به آرگونوتها را که در افواه پراکنده بود آپولونیوس رودسی، شاعر حماسی یونان، گرد آورد و *آرگونوتیکا Argonautica* را نوشت. این حماسه مشتمل بر چهار دفتر است و بهترین اثر آپولونیوس است.

2. Esiona (= Hesione)

۳. Circe، زن جادوگری که در سرود دهم *اُدیسه* از او سخن رفته است. ادیسئوس در جزیره‌ای با این جادوگر روبرو می‌شود اما با گیاهی که هرمس داده جادوی او را باطل می‌سازد.

نیز مرتکب نشده است که پای ایزدان و ایزد بانوان را به جنگهای بشری بکشاند. کتابی که به‌دست این شاهد عینی نوشته شده (یا ترجمهٔ آن) کتاب کوچک بسیار عجیبی است که هنوز موجود است.

نام کتاب *شرح انهدام تروا* نوشتهٔ «دارس فروگیوس» یا دارسِ فروگیایی است (فروگیا[1] همسایه و متحد تروا بود). این کتاب، آن‌طور که به‌دست ما رسیده اثر کوچکی است به زبان لاتینی با نثری بد و بی‌روح و تا حد بی‌مزگی ساده، و به روشنی پیداست که در دوران انحطاط ادبیات لاتینی نوشته شده است. [۷] کتاب حاوی مقدمه‌ای به زبان لاتینی نیز هست که نثر محکمتری دارد. بنا بر مقدمه، این اثر را کرنلیوس نپوس (یکی از معاصران قیصر ژولیوس) به خطِ خودِ دارس در آتن یافته است و در همان زمان کتاب به لاتینی ترجمه شده است. هم کتاب و هم مقدمهٔ آن جعلی است. *شرح انهدام تروا* در واقع ترجمهٔ کوتاه‌شده‌ای است از متن یونانی به نثر لاتینی متأخر. متن اصلی اکنون موجود نیست، اما آن هم احتمالاً به نثر بوده است. چنین وانمود می‌شود که کتاب، روزنامهٔ جنگ تروا است و به قلم یکی از جنگجویان نوشته شده است. این معنا از جمله‌ای در آخرین فصل کتاب، که میزان تلفات را محاسبه می‌کند آشکار می‌شود. در این گزارش، تظاهر به رعایت امانت و دقت سطحی‌تر از آن است که مجعول بودن مطلب را بپوشاند:

> بنا به گزارشهای روزانهٔ دارس ۸۸۶۰۰۰ تن از سپاه یونان به خاک هلاک افتادند. [۸]

می‌توان رئوس مطالب متن اصلی را بازسازی کرد. کتاب دارس افسانهٔ محض بوده و احتمالاً در دوره‌ای نوشته شده که به سوفسطایی دوم (قرون دوم و سوم میلادی) مشهور است. از این دوره داستانهای پرماجرای دیگری به دست ما رسیده، اما هیچیک به جنگ تروا نپرداخته‌اند. [۹] رمانسهای تاریخی از این قبیل در عصر جدید نیز نوشته شده‌اند: *جنگ و صلح* تولستوی و *عیسی* اثر گریوز[2] را می‌توان مثال آورد. نویسندهٔ *جنگ و صلح* در پی اثبات این نکته است که در هجوم روسیه زمام اختیار واقعاً در کف ناپلئون نبوده است. گریوز نیز در کتاب خود، از دیدگاه یکی از معاصران عیسا مسیح، که بدون محبت خاصی به شخص او به موضوع علاقه‌مند

---

۱. Phrygia (یا فریگیه: *تاریخ مختصر ایران قدیم*، حسن پیرنیا (مشیرالدوله)، ۱۳۰۸.

۲. Robert Ranke Graves (متولد ۱۸۹۵)، نویسنده و شاعر ایرلندی.

است، زندگی و اعمال او را به‌عنوان یکی از مدعیان سلطنت یهود به‌شرح و وصف در آورده است. اماغرابت کتاب دارس در مقاصد خاصی است که دنبال می‌کند:

حق را به جانب تروا می‌دهد و علیه یونانیان سخن می‌گوید،
با هتک حیثیت از انه‌آس نیای رومیان، آنان را بدنام می‌کند: نویسنده به جای آنکه انه‌آس را نجات‌دهندهٔ بقیةالسیف سپاه تروا پس از شکست بنمایاند (کاری که ویرژیل کرد) به همدستی با آنتنور و گشودن دروازه‌های شهر وادارش می‌سازد. از بنیانگذاری شهر رم به‌دست او نیز سخنی نمی‌رود، فقط گفته می‌شود که وقتی آگاممنون در طغیان خشم او را از شهر راند بر کشتی نشست و رهسپار سفر شد. [۱۰]

چاشنی عشق را به داستان می‌افزاید، حال آنکه در *ایلیاد* و *ادیسه* به این موضوع اهمیتی داده نشده است. قصه چنین است که اخیلس، پهلوان رویین‌تن، در دیداری نهانی با پلوخنا دختر پریام به‌قتل می‌رسد. داستان این دو تن حادثهٔ عاشقانهٔ کتاب است. غریب آنکه در روایت موجود دارس حادثه‌ای نمی‌توان یافت که با آنچه بعدها مشهورترین قصهٔ عاشقانهٔ جنگ تروا را ساخت ــ یعنی تروئیلوس و کرسیدا ــ مطابقت داشته باشد. اما توصیف بریسئیس، اسیر زیبای آخیلس ــ که در اینجا بریسیدا نام دارد ــ دقیق و مفصل است، [۱۱] و نویسنده بیش از هر چیز بر کارهای شگفت تروئیلوس انگشت می‌گذارد (تا حدی برای بی‌اعتبار ساختن انه‌آس و کارهای او). از این رو، احتمال آن هست که بنوا روایت کاملتری از این داستان در اختیار داشته و در آن روایت میان تروئیلوس و بریسئیس پیوند عاشقانه‌ای بوده در یک مسیر اما در جهت مخالف داستان آخیلس و پلوخنا. [۱۲]

نویسندهٔ یونانی، مانند هر جاعل زبردست دیگری، این دوخت‌ودوز ساختگی را تا حد ممکن پذیرفتنی جلوه می‌دهد و ظاهراً حتی بیش از آنچه در *ایلیاد* دیده می‌شود به جزئیات می‌پردازد. فی‌المثل، به جای رخداد ضمنی خشم آخیلس سراسر داستان را با جنگهای پی‌درپی و متارکه‌های پی‌درپی پر می‌کند. نویسنده همهٔ شرح و وصف مربوط به ایزدان و مداخلهٔ دائمی آنها در جریان جنگ را حذف می‌کند. این کارِ معقولتری است و داستان را واقعی‌تر جلوه می‌دهد. با دقتی که از هر

شاهد عینی انتظار می‌رود به توصیف وضع ظاهر شخصیتهای اصلی می‌پردازد، در صورتی‌که هومر هیچگاه مستقیماً چنین نکرده است. در مورد نام جعلی نویسنده، باید گفت که در *ایلیاد* (سرود پنجم) از جنگجویی تروایی به نام دارس نام برده شده است[۱]. اما کتاب موجود آن جنگجو را نویسندهٔ این اثر نمی‌شناسد. علت روشن است: با این کار بر گفتهٔ هومر مهر تأیید می‌نهاده و این همان چیزی است که نویسندهٔ جاعل به‌شدت از آن پرهیز می‌کند. و اما موضوع پنهان ماندن کتاب و کشف آن قرنها پس از جنگ تروا ترفندی عادی است. به این وسیله می‌خواسته‌اند پاسخی به این سؤال داده باشند که چرا، طی این روزگار دراز، هیچیک از نویسندگان کلاسیک یونان، از هومر گرفته تا هرودوتوس و اوریپیدس و افلاطون، از این کتاب ــ در صورتی که سند معتبر و اصیلی بوده ــ ذکری نکرده و نشانه‌ای از آن به‌دست نداده‌اند. این همان ترفند معمول نویسندگان است، مانند آنچه پو در داستان ***نوشته‌ای که در بطری پیدا شد***[۲] به‌کار بسته و ما، بعد از این نیز با نظایر آن آشنا خواهیم‌شد. [۱۳]

بجز کتاب دارس، کتاب دیگری از همان نوع به نام *روزنامهٔ جنگ تروا* نوشتهٔ دیکتوس کرتی مورد استفادهٔ بنوا قرار گرفته است. این شخص، بنا به گفتهٔ خود وی، ظاهراً گزارشگر رسمی یونانیها در جنگ بوده است. ترجمهٔ لاتینی کتاب ساده است، اما نثری به‌مراتب بهتر از نثر دارس دارد. قطعاتی از متن اصلی یونانی آن اخیراً در میان پاپیروسهای تبتونیس کشف شده است. [۱۴] اگر بخواهیم یکی از این دو کتاب را بر دیگری ترجیح دهیم احتمالاً باید کتاب دیکتوس را انتخاب کنیم، زیرا هوشمندانه‌تر است و کمتر از دارس راه افراط پیموده است. داستانِ در خفا ماندن کتاب دارس و کشف آن در آتن، پس از گذشت قرنها، در اینجا نیز تکرار می‌شود: کتابی بوده در اصل به «خط فنیقی» که آن را در یکی از گورهای جزیرهٔ کرت یافته‌اند. داستان مرگ آخیلس در دیدار عاشقانهٔ پنهانش با پلوخنا و تسلیم شدن تروا به یاری هلنوس و آنتنور، دو جاسوس بیگانه، در این کتاب هم آمده است. انه‌آس خیانتکار نیست اما از بنیانگذاری رم یا آلبا[۳] به دست او نیز سخن نمی‌رود. [۱۵] از بریسئیس یا کروسئیس، دو اسیر زیبایی که از ترکیب نامشان در قرون وسطی نام کرسیدا به

---

۱. «... مردی مالدار و ارجمند در میان ترواییان بود، نام او دارس... او را دو فرزند بود... هر دو در فنون جنگ استاد...»

۲. *MS. found in a Bottle*، یکی از داستانهای ادگار آلن‌پو. نویسنده وانمود می‌کند که آن را در یک بطری که بر دریا شناور بوده یافته است.

۳. Alba، شهر باستانی ایتالیا، در نزدیکی رم.

وجود آمد، ذکری در میان نیست. کتاب با بازگشت پهلوانان و ماجراهای تله‌گونوس فرزند نامشروع ادیسئوس پایان می‌یابد.

اکنون باید دید که چرا بنوا از این کتب متأخر مجعول استفاده می‌کند و سبب تأثیر و نفوذ عظیم آن دو می‌گردد. دلیل عمده سادگی خواندن این کتابها بوده است. بنوا در معارف کلاسیک چیره‌دست نبود. از روی نام او می‌توان حدس زد که این تعلیمات را ــ که سطحی و پراکنده هم بوده ــ در مدرسهٔ صومعهٔ مشهور بندیکتی سن‌مور دیده بوده است. [۱۶] ویرژیل که می‌توانست مرجع او باشد بسیار دشوارتر از دارس و دیکتوس است و، از طرفی، داستان او دربارهٔ جنگ تروا ناقص است و تمام نیست. کتاب هومر نیز در این زمان از میان رفته بود و تنها ترجمهٔ لاتینی *ایلیاد* که در دسترس بود کامل نبود و آن را هم فقط معدودی می‌شناختند. [۱۷] شیوهٔ داستان پردازی دارس و دیکتوس، بجز سادگی متون آنها، برای شاعران قرون وسطی جذاب هم بود: هردو کتابهای خود را با حادثه انباشته‌اند (که همهٔ رمانسها چنین‌اند)، هر دو عشق رمانتیک را محور کار خود قرار داده‌اند، و هر دو موضوع جنگهای ایزدان را، که موجب آشفتگی و حیرت خوانندهٔ مسیحی قرن دوازدهم می‌شد و خلاف ذوق او بود، حذف کرده‌اند. البته طرز استفادهٔ بنوا از این کتب چندان هوشمندانه نیست. فی‌المثل، پالامدس و آژاکس را دوبار و به دو طریق مختلف به دامان مرگ می‌افکند، زیرا دو روایت مختلف ــ یکی از دارس و دیگری از دیکتوس ــ پیش رو داشته است. [۱۸] با این همه، کتاب او محبوبیت فراوان یافت و در شمار کتب بسیار مهم عصر درآمد.

رمانس تروا، در معنا، فرهنگ اروپایی را بار دیگر با تواریخ و افسانه‌های کلاسیک آشنا کرد ــ یا، بهتر است گفته شود که فرهنگ اروپایی را از حلقهٔ اهل فضل بیرون برد. کار اصلی و اساسی این کتاب ایجاد رابطه‌ای میان اساطیر یونانی ـ رومی و اعصار جدید بوده است. رفتار و کردار شخصیتهای بنوا، عواطف آنان و فنون جنگ همه البته مربوط به قرن دوازدهم است، اما این بدان معناست که داستان و قهرمانان زن و مرد آن برای بنوآ و خوانندگان او کاملاً ملموس بوده‌اند. باید دانست که شعر و تخیل نو با این کتاب جوانه زد و در واقع طلیعه‌دار و مشوق آثار بعدی همین کتاب بنوآ بود.

بجز اینها، *رمانس تروا* رسم غریبی را تازه کرد و آن ایجاد علاقه به یافتن پیوندهای نَسَبی میان خاندانها و ملتهای آن عهد با مردم اعصار کهن بود. چنین رسم و عادتی

حتی در روم باستان هم وجود داشت. مثلاً، ویرژیل و شاعران دیگر فکر و کوشش بسیار به‌کار بردند تا ثابت کنند که ترواییان، با آنکه شکست خوردند، از فضایل اخلاقی برخوردار بودند و انه‌آس که از معرکهٔ انهدام تروا جان به در برد، سر سلسلهٔ دودمان رومی و نیای آگوستوس[1] بوده است. این موضوع سبب شد که رومیان دیگر خود را قومی نودولت ندانند که فقط به سرپنجگی بر یونانیان خردمند غالب آمدند. در نتیجه، سلسلهٔ بزرگ شاهی تازه مشروعیت یافت. گفته‌اند که کاسیودوروس[2] برای تئودوریک استروگت، همان کسی که فرمان اعدام بوئسیوس را داد، شجره‌نامه‌ای ساخت و نسب او را به ترواییان رسانید. [۱۹] در توالی اعصار تاریک، انسان چشم‌انداز تاریخی خود را از دست داده بود. اما، در این زمان، این روشِ منسوخ و کهنه بار دیگر زنده شد. در قرون وسطی و حتی در عهد رنسانس، جانبداری از تروا رسم روز بود. مثلاً، یکی از نویسندگان معاصر بنوا، جفریِ اهل مان‌موث، در کتاب *سرگذشت پادشاهان بریتانیا* (۱۱۳۵)، که در حد همان منظومهٔ بنوآ است و داستان مفصل آرتور برای نخستین بار در آن درج شده، سلسلهٔ نسب پادشاهان بریتانیا را به تروا رساند. [۲۰] این فکر قرنها بعد از آن نیز برجا بود. آنتونی آوود می‌گوید که در آغاز عهد رنسانس در دانشگاه کیمبریج، دسته‌ای که مخالف ترویج مطالعات یونانی بودند خود را ترواییی می‌خواندند و رهبر گروه نیز نام هکتور بر خود نهاده بود. [۲۱] سر فیلیپ سیدنی، زمانی که رسالهٔ *دفاعیهٔ شعر* را می‌نوشت هنوز به این داستان باور داشت که گفت: «اصولی‌تر است که شخص انه‌آس جعلی را در کتاب ویرژیل مطالعه کند تا انه‌آس حقیقی را در کتاب دارس فروگیایی». [۲۲] منظور او این بود که داستان ویرژیل زیباست، اما داستان دارس واقعی است. در فرانسه، رنسار کوشید تا این اسطوره را زمینهٔ حماسه‌ای به‌نام *فرانسیاد* قرار دهد. کمتر اتفاق افتاده است که اثری جعلی با چنین موفقیتی روبرو شده باشد. ظاهراً، عقاید عامیانه، لااقل در انگلستان، از همین کتاب سرچشمه گرفته است. مثلاً جانسون قاضی نرم‌دل و مهربانی را «شریف‌ترین ترواییی پیر دلیر لندن» می‌نامد و دکر[3] دربارهٔ پاره‌دوزان می‌نویسد که این میهن‌پرستان «مردان نجیبی

---

۱. Augustus یا Gaius Octavianus (۶۳ ق. م. ــ ۱۴ م)، نخستین امپراتور روم.

۲. Cassiodorus (مرگ در ۵۷۵ م)، نویسنده و سیاستمدار رومی.

۳. Thomas Dekker (۱۵۷۲؟ ــ ۱۶۳۲؟)، نویسندهٔ انگلیسی، گویا خود او هم پیشهٔ کفشدوزی داشته است، کمدی معروفی نیز دارد به نام *روز تعطیل کفشدوزان*.

هستند، حرفهٔ شریفی دارند، ترواییِ حقیقی‌اند». [۲۳] هنوز هم ته‌ماندهٔ این فکر را در این مَثَل ستایش‌آمیز می‌توان دید که می‌گوید «مثل ترواییِ جنگیدن بهتراست از مثل یونانی پیروز شدن». در افسانه‌های پهلوانی، شکست باشکوه بیش از پیروزی در خاطرها می‌ماند.

رمانس تروا به زبانهای گوناگون ترجمه شد و، حتی بیش از آن، نمونه‌ای شد برای تقلید نویسندگان دیگر. [۲۴] اقتضای چنین کتابی است که آثار مشابه آن تأثیر و نفوذی بیش از متن اصلی داشته باشند. خصوصاً نسخه‌ای که گیدو دو کلومنیس پرداخت بی‌آنکه نام بنوا را در آن ذکر کند. این کتاب *شرح انهدام تروا* نام دارد و در اواخر قرن سیزدهم به زبان لاتینی نوشته شده است. [۲۵] گیدو اغلب از «دارس» و «دیکتوس» نام می‌برد و هیچ ذکری از بنوآ در میان نیست، با وجود این روشن است که مأخذ اصلی او بنوآ بوده است. کتاب گیدو در سراسر اروپا با توفیق عظیم روبرو شد که علت آن ــ تا حدی ــ زبان جهانی آن بود، و بسیار بیشتر از متن اصلی به زبانهای دیگر، چون ایتالیایی، فرانسوی، آلمانی، دانمارکی، ایسلندی، چک، اسکاتلندی و انگلیسی ترجمه شد. [۲۶] قصهٔ تروا، آن طور که بنوآ روایت کرد، از دو طریق مختلف و هر دو به یک اندازه جالب توجه به بریتانیا رسید.

۱. در حدود سال ۱۳۴۰ بوکاچو منظومه‌ای به نام *فیلوستراتو* ساخت. این منظومه شرح و بسط یکی از حوادث *رمانس تروا* است، آنجاکه بریسیدا دختر کالخاس (یکی از روحانیان تروا که به اردوی یونانیان گریخت و دختر را در تروا باقی گذاشت) با پهلوانی از هر دو اردو ــ تروئیلوس ترواییِ و دیومد یونانی ــ نرد عشق می‌بازد. [۲۷] بوکاچو شاید در نتیجهٔ خلط با اسیر زیبای هومر ــ دختر را گریسیدا نام می‌دهد و بر نقش پانداروس به‌عنوان دلال محبت تأکید می‌کند. [۲۸] این همان منظومه‌ای است که چاسر در *تروئیلوس وکریسید* آن را اقتباس کرده و از آن بهره گرفته است.

۲. انتحال لاتینی گیدو در سال ۱۴۶۴ توسط رائول لوفور[1] زیر عنوان *مجموعهٔ داستانهای ترواییِ* به زبان فرانسوی ترجمه شد. (لوفور از گیدو نام نمی‌برد، همانگونه که گیدو از بنوآ نام نمی‌برد!) در سال ۱۴۷۴ ویلیام کاکستون این کتاب را به انگلیسی ترجمه کرد و همین ترجمه است که ــ با منظومهٔ چاسر و هومر چپمن[2] ــ احتمالاً مأخذ *تروئیلوس وکرسیدای* شکسپیر بوده است. بنابراین اثر اندوه‌زای شکسپیر

---

1. Raoul Lefèvre

۲. George Chapman (۱۵۵۹؟ ــ ۱۶۳۴؟)، نمایشنامه‌نویس و مترجم انگلیسی.

نمایشنامه‌ای است بر اساس بخشی از ترجمهٔ انگلیسی کتاب فرانسوی لوفور، کتاب او نیز ترجمهٔ یک نسخهٔ تقلیدی لاتینی است که از روی متنی به زبان فرانسهٔ قدیم صورت پذیرفته و این یک خود شکل مبسوط یک نسخهٔ تلخیص‌شدهٔ لاتینی است که مأخوذ از رمانسی یونانی بوده است.

رمانس تروا تنها یکی از رمانسهای بسیاری بود که بر اساس مضامین کلاسیک ساخته شد، اما کیفیت و کاربرد تاریخی همهٔ آنها و متأسفانه منابع آنها نیز یکی بود، برای مردمان قرون وسطی، تاریخ جهان و بسیاری از سرزمینهای جهان ناشناخته بود از این رو هرکس قصه‌های شگفت و غریب دربارهٔ هریک را با رغبت می‌شنید. *رمانس انه‌آس* یکی از آنهاست که در اساس بازنویسی *انه‌ئید* ویرژیل است. شاعر که می‌خواسته است دنباله‌ای بر *رمانس تروا* بنویسد جزئیات اساطیری را از تفاسیر *انه‌ئید*، غرایب را از کتب مربوط به «عجایب هفتگانهٔ جهان» و چاشنی عشق را از اوید گرفته است و این همه را با وقایع عاشقانهٔ (احتمالاً اصیل) به داستان افزوده و متن اصلی را آراسته و در لباس تازه‌ای عرضه کرده است. [۲۹] فی‌المثل، لاوینیا که در *انه‌ئید* دخترکی آرام، بردبار و وظیفه‌شناس است در این کتاب با یک نگاه به عشق سوزان انه‌آس مبتلا می‌شود و نخستین نامهٔ عاشقانهٔ خود را با تیری به پیش پای او پرتاب می‌کند.

رمانس‌تب منظومهٔ دیگری است در ۱۰۰۰۰ مصراع که کمابیش معاصر دو رمانس *تروا* و *انه‌آس* است. کتاب داستان ادیپوس و نفرینی است که او فرزندان خود را بدان دچار کرد تا در جنگ برادرکشی پلونیسس[1] و آن هفت تن دیگر علیه تب کارگر افتد. برای نوشتن این داستان، نویسنده منبعی در اختیار داشته و آن *تبائید* استاتیوس بوده است (که در حدود سال ۸۰ میلادی نوشته شد)، اما این منظومهٔ رمانتیک از حیث ابعاد و قوت تأثیر با مأخذ اصلی تفاوت دارد. سراینده خود می‌نویسد که «کتابی لاتینی به نام استاتیوس» را مأخذ قرار داده و از آنجا که عامهٔ مردم لاتینی نمی‌دانند آن را به زبان فرانسوی نوشته است. اما، چنانکه پیداست، قسمتی از کتاب او استنساخ دقیق و فشردهٔ کتاب استاتیوس است و بقیه ساخته و پرداختهٔ تخیل خود اوست. [۳۰]

---

۱. Polynices ، پسر بزرگ ادیپوس. اشاره به داستانی است که موضوع تراژدی *ادیپوس در کولون* اثر سوفوکلس است. پلونیسس با هفت تن از بزرگان متحد شد و علیه تب به جنگ برخاست. این سخنِ یکی از قهرمانان تراژدی است که: «شاید این همه، حاصل نفرینی است که تو کردی».

دربارهٔ اسکندر مقدونی، جنگجوی بی‌باک، نیز منظومه‌های بسیار ساخته شد. یکی از آنها *رمانس اسکندر* اثر لامبرلوتور و الکساندر دوبرنه، منظومه‌ای است بالغ بر ۲۰۰۰۰ مصراع در بحر دوازده هجایی. این بحر، به‌مناسبت همین اثر، الکساندرین (= اسکندری) نام گرفت. با آنکه طرح کلی داستان و گزارشی که دربارهٔ دودمان اسکندر، تعلیم و تربیت و لشکرکشی‌های او نقل می‌کند پذیرفتنی است، اما خود منظومه نامعقولترین شکل رمانس قرون وسطایی است. مأخذ آن درست به همان غرابت مأخذ *رمانس تروا* است. ارسطو، فیلسوف یونانی و معلم اسکندر، خواهرزاده‌ای داشت به نام کالیس تنس که در لشکرکشیهای پادشاه او را همراهی می‌کرد و گزارش ناتمامی هم از این سفرها به‌جا گذاشت. این گزارش از میان رفته، اما اسکندر و خصوصاً ماجراهای شگفت او در مشرق زمین، اندکی پس از مرگش، موضوع محبوب نویسندگان خیال‌پرداز شد. بر گزارش کالیس‌تنس تکمله‌های مجعول نوشتند و آثار جعلی بسیار بر اساس همین گزارش به‌وجود آمد. [۳۱] این کار در دوران رمانتیک متأخر یونان، همان دورانی که دارس و دیکتوس را پرورد به کرّات اتفاق افتاد. کتابی عامیانه به زبان لاتینی از این نوع موجود است که در اواخر قرن سوم میلادی به دست ژولیوس والریوس نامی نوشته شده و محتوی «نامه‌ای از اسکندر به ارسطو» است. نامه در باب عجایب هند است و پر از حکایات و روایاتی است که همیشه در چنتهٔ هر مسافری می‌توان یافت. این حکایات در قرون وسطی احیا شدند و از آن پس سرمشق و نمونهٔ آثاری قرار گرفتند که در این زمینه به وجودُ آمد. در قرن دهم، لئو، کشیش اعظم شهر ناپل، آن مهد شایعه و قصه‌های عوامانه، نسخهٔ دیگری از این کتاب پرداخت. نسخه‌های سریانی و ارمنی آن نیز موجود است و نشان می‌دهد که چه نوع محیط و زمینه‌ای پرورشگاه چنین محصولی بوده است[۱].

پس، چنانکه دیدیم، تنها آثار بزرگ جهان یونانی ـ رومی نبود که از طریق اقتباس

---

۱. متن کالیس تنس دروغین که مأخذ لئو بود در عهد ساسانی به زبان پهلوی نیز ترجمه شد و ترجمهٔ سریانی از روی همین نسخه صورت گرفت. *اسکندرنامهٔ* کنونی که با احتمال آن را مربوط به قرن پنجم هجری می‌دانند، بعد از سرگذشت اسکندر در *شاهنامهٔ* فردوسی، مشهورترین متن فارسی دربارهٔ ماجراهای اسکندر است و باید افزود که مثل ترجمه‌های دیگر کتاب کالیس تنس دروغین، هیچ شباهتی به زندگی واقعی اسکندر ندارد. در *اسکندرنامهٔ* فارسی، اسکندر شاه ایران است و مسلمان متعبدی است (هرچند گاهی او را پسر ناهید می‌نامند) که خانهٔ کعبه را زیارت کرده و وقتش به جنگ با دیوان و پریان در سرزمینهای هند و ترکستان و چین و ماچین می‌گذرد.

نویسندگان جدید به روزگار ما رسید، آثار کم‌مایه نیز همین مسیر را پیمود. اما حتی همین نوشته‌ها هم محرک تخیل‌اند. فی‌المثل قصه‌های شرق میانه که با قصه‌های یونانی متأخر و رمانسهای لاتینی متأخر در هم تنیده شدند الهام‌بخش کسانی چون «سر جان ماندویل[1]»، سیاح دروغین قرار گرفتند که حتی نامش نیز به افسانه آمیخته است. رابله در توصیف سفر دریایی پانتاگروئل قصد رقابت با همین افسانه‌ها را داشته است. اتللو نیز با همین قصه‌ها دزدمونا را افسون می‌کرد، قصه‌های:

آدمی‌خواران، و مردمی که سرهاشان
از سینه بر آمده بود[2]. [۳۲]

یکی از همین نمونه‌ها *قضیهٔ ارسطو* است؛ داستان فیلسوف یونانی که دختر هندی زیبایی او را زین و افسار کرده و بر پشتش نشسته و در باغ به جست و خیز در آمده است تا درسی عینی به اسکندر داده باشد. این داستان جعل محض است. منشأ آن مضمون رایج فابلیوها[3] دربارهٔ قدرت و مکر زنان بوده است. و اگر چنانچه به جای فیلسوف یونانی داوود یا سلیمان نبی موضوع حکایت بودند قابل بحث و گفتگو نبود. [۳۳] اما، در قرون وسطی، این داستان سخت مطبوع طبایع واقع شد[4]. در تعدادی از کلیساهای گوتیک فرانسه، هنوز، در میان نقوش چهرهٔ انسان و گیاه و جانور، نقش فیلسوف یونانی را می‌توان دید که (با قبای بلند، ریش و شب‌کلاه) چهار دست و پا می‌رود و سیاه‌چشم هندی زیبایی تازیانه در دست بر او سوار است. این

---

۱. *Sir John Mandevill*، نام حقیقی او معلوم نیست. سفرنامه‌اش مجموعه‌ای است از قصه‌های عجیب دربارهٔ مشرق زمین و نشان‌دهندهٔ تصوراتی است که اروپاییان آن عهد نسبت به این بخش از جهان داشته‌اند.

۲. نقل با اندکی تغییر از *اتللو* ترجمهٔ ابوالقاسم‌خان ناصرالملک.

۳. Fabliau، نوعی قصهٔ منظوم که در قرون وسطی باب بود. کوتاهی، لطیفه‌پردازی و بی‌پردگی از مشخصات آن است. قصهٔ حاکم در *قصه‌های کنتربری* چاسر نمونهٔ یک فابلیوست.

۴. در آثار ادبی فارسی نیز از این قصه‌ها دربارهٔ ارسطو و فلاسفهٔ دیگر می‌توان یافت. قصه‌پرداز توجهی به واقعیت تاریخی ندارد، فقط نتیجهٔ اخلاقی منظور نظر اوست. حکایت ذیل که در بیان فرصت شمردن وقت و ارزش هنرآموزی آمده از همین زمره است:
«گویند ارسطاطالیس بعد از هفتاد سال بربط زنی آموخت. شاگردان او راگفتند: با محاسن سپید شرم نداری که تعلیم بربط می‌کنی؟ ارسطاطالیس گفت آن وقت شرم دارم که در میان جمع نشسته باشم که ایشان بربط دانند زدن و من ندانم!» نقل از *تحفة الملوک در آداب*، قرن هفتم یا هشتم، از نویسندهٔ گمنام.

مطلب، در دورانی که دانشگاهها مطالعات فلسفهٔ ارسطویی را توسعه داده و آن را به اوج اعتلای خود در همهٔ قرون و اعصار رسانده بودند، نمونهٔ خوبی است تا دانسته شود که در قرون وسطی چه ورطه‌ای اهل علم را از مردم عامی جدا می‌کرده است.

اوید و عشق رمانتیک

مفهوم عشق رمانتیک، که قرنهای متمادی ادبیات، هنر، موسیقی و تا حدودی اخلاقیات اروپای جدید و آمریکا را زیر سلطهٔ خود داشته است، آفریده‌ای قرون‌وسطایی است، اما در نموّ و تکامل آن عوامل مهم کلاسیک دخالت داشته‌اند. این مفهوم در اوایل قرن دوازدهم شکل گرفت و آمیزه‌ای بود از نیروهای روحی و اجتماعی (و، در مقیاس کوچکتر، بسیاری نیروهای دیگر) که در زیر نام برده می‌شوند:

قانون ادب شوالیه‌ای که شخص را به نهایت مراعات احوال ضعیف ملزم می‌ساخت،
زهد مسیحی و تحقیر جسم؛
پرستش مریم عذرا که تقوای فائقهٔ زن و پاکی او را می‌ستود و ارج می‌نهاد؛
فئودالیسم: به این معنی که عاشق رعیت معشوقه بود، و معشوقه مانند زرخریدی او را در اختیار داشت؛ [۳۴]
تاکتیکهای جنگی و نظامی قرون وسطی: رسیدن به وصال معشوقه غالباً با حمله به قلعه‌ای مستحکم و تصرف آن قیاس می‌شد، یا با فتح آن پس از محاصره‌ای طولانی: همهٔ طرح *رمانس گل سرخ* ترکیبی از این دو است؛
شعر اوید، که بحثی روشنفکرانه مبتنی بر زن‌ستیزی را در باب عشق‌ورزی عنوان کرد و آن را به صورت نوعی علم مطرح ساخت، البته اوید در آثار دیگرش داستانهای جاودانی بسیار نقل می‌کند و از دلبستگیهای پرشوری که حتی بر مرگ هم پیروز می‌شوند سخن می‌گوید؛
بعدها، در سپیده‌دم رنسانس، این مفهوم عمیقاً زیر نفوذ فلسفهٔ افلاطون قرار گرفت؛ اما در این زمان نفوذ آن فلسفه، بواسطهٔ عرفان نوافلاطونی و حتی بواسطهٔ شعر عاشقانهٔ عربی، ضعیف گشته بود. [۳۵]

آرمان عشق رمانتیک، که در قرن نوزدهم نیز به نحو بارزی تجدید حیات

یافت تاریخ هنری طولانی و پرباری داشته است. کافی است که چندنمونه از بزرگترین ثمرات آن را ذکر کنیم:

زندگی نو دانته و راهنمایی بئاتریس در سراسر *کمدی*؛
ملکهٔ پریان اسپنسر و جنبه‌هایی از شخصیت ملکه الیزابت[1]؛
رومئو و ژولیت شکسپیر، سوناتهای او، و کدامیک از آثار او که چنین نیست؟
موسیقی شوپن، *تریستان و ایزولدهٔ* واگنر و بسیاری از اپراهای ایتالیایی قرن نوزدهم؛
اشعار عاشقانهٔ هاینه و قطعاتی که شوبرت و ولف برای آنها ساخته‌اند؛
کارگران دریای ویکتورهوگو و بسیاری از رمانهای نو؛
غزلهای آرورز و اشعار غنایی بی‌شماری که در عصر ما ساخته شده؛
سیرانو دو برژراک و *شاهدخت دور از دست* اثر رستان؛
و طنزنامه‌ها و نظیره‌های بی‌شماری که *دون کیخوته* و *تام جونز* برجسته‌ترین آنها هستند.

جالب توجه است که این مفهوم ابتدا در زادگاه خود فرانسه ازمیان رفت. در ادبیات جدید و به همان سبب در جامعهٔ جدید فرانسه به‌ندرت می‌توان نشانی از آن یافت. بسیاری از نویسندگان این مفهوم را در آثار خود قلب کرده‌اند، فی‌المثل رمانهای مونترلان و رمان *تهوع* سارتر بیان بیزارند و کتاب بزرگ دیگری هست که نماد فساد و انحطاط آن است. قهرمان کتاب *مادام بواری* است که در جستجوی شور و عشق زندگی خود را به تباهی می‌کشاند، حال آنکه شوهر با او رفتاری طبیعی، معقول، مانند همهٔ شوهران فرانسوی و بسیاری از مردان زمان ما دارد.

آرمان عشق رمانتیک با آنکه مستقل از کلاسیکها در قرن دوازدهم شکل گرفت، اما در حقیقت نوشته‌های کهن یکی از شاعران بزرگ کلاسیک بود که به آن اعتبار بخشید، و داستانها و اندرزهای هم او نیز سبب آراستگی و کمال آن گردید. این شاعر اوید بود که پیشتر هم نزد ادبا شهرت داشت، اما در این

---

۱. پهلوان اصلی *ملکهٔ پریان* آرتور پادشاه افسانه‌ای انگلستان است که مظهر نیکی و تقوا و نمونهٔ انسان کامل است. اما اسپنسر بسیاری از جنبه‌های شخصیت و عظمت الیزابت، ملکهٔ معاصر خود، را نیز در وجود زنان متعدد داستان تجسم بخشیده است.

زمان قدم به عرصهٔ ادبیات عام نهاد. [۳۶] اوید در سال ۴۳ قبل از میلاد متولد شد و با اشعار عاشقانه‌اش (خصوصاً با کتاب *هنر عشق‌ورزی*) شهرتی سریع و درخشان کسب کرد. با نوشتن تراژدی *مده‌آ* ـ که اکنون در دست نیست ـ و منظومه‌ای به نام *مسخ شدگان*[۱] آوازه‌اش بالا گرفت. این منظومهٔ حماسی و تاریخی که در عین حال جنبهٔ تعلیمی دارد، داستانهایی درباب دگردیسی موجودات عالم است و از ابتدای خلقت تا زمان مرگ قیصر ژولیوس را در برمی‌گیرد. اوید پنجاه و یک ساله بود که در ماجرای رسوایی ژولیا، دختر آگوستوس پایش به میان آمد. ظاهراً همین کتاب *هنر عشق ورزی* در ماجرا دخیل بوده است. او را به تومی (=کوستانزا یا کونستانتا در رومانی) تبعید کردند و در آنجا به مرگ طبیعی درگذشت. اوید یکی از سه چهار تن شاعر برجستهٔ رومی و مانند ویرژیل و هوراس نمایندهٔ پیوند بارور فرهنگ یونان و روم است. رسوایی او به شهرت پس از مرگش لطمه‌ای نزد، چنانکه دانته او را در مرتبهٔ هوراس، هومر، ویرژیل و لوکانوس می‌نشاند. [۳۷]

این نکته شایان توجه است که در سرزمینهای مختلف اروپا درست به همان صورتی که از درخت زبان لاتینی زبانهای تازه‌ای روییدند، هریک از نویسندگان لاتینی نیز مسبب پیدایش سنتهای گوناگونی در ادب اروپای غربی شدند. روح ویرژیل، با آن وقار و وظیفه‌شناسی، درک عمیق دینی و تعلق خاطر به جهان اخروی، در کلیسای کاتولیک رم تجلی کرد و در بزرگترین یادگار ادبی آن *کمدی* دانته تجسم یافت. سیسرو پایه‌گذار فن بلاغت و نثر فلسفی انگلیسی شد. لوکانوس اسپانیایی در زمینهٔ حماسه مقلدانی در اسپانیا به عرصه رسانید. [۳۸] اما اوید فرانسوی‌ترین نویسندهٔ لاتینی بود و از این رو تأثیر او بر ادبیات نوخاستهٔ فرانسه نیرومندتر از همهٔ مظاهر فرهنگ و ادب کلاسیک بر این سرزمین بود. آثار اوید نه تنها در ادب فرانسه، بلکه در ادب ایتالیا نیز نمونه قرار گرفت و به پیدایش آن عنصر سبُک و لطیف عاشقانه‌ای ـ

---

۱. *Metamorphoses* (در اصل: داستانهایی دربارهٔ مسخ). منظور افسانه‌های تبدیل صورت ایزدان و ایزد بانوان است که اوید به‌نظم درآورده، مانند تبدیل نارسیسوس ایزد رودخانه به گل نرگس یا اِکو حوری کوهستان به انعکاس صوت.

که جوهر آثار بوکاچو و آریوستو است ـ یاری کرد و الهام‌بخش آن شد. اما ادبیات فرانسه تأثیر او را پیشتر از هر جای دیگر دریافت و بیشتر از همه آن را حفظ کرد.

رمانسهای فرانسوی قرون وسطی، بیش از هر چیز، به سه موضوع می‌پرداختند: جنگ، عشق و غرایب. با گذشت سالها و با اندک پیچیده‌تر شدن جهان قرون وسطایی، موضوع جنگ به‌تدریج اعتبار خود را از دست داد و عشق و غرایب اهمیت بیشتری یافت. باید دانست که اوید استاد عشق بود، بزرگترین شاعری بود که از غرایب و حوادث شگفت‌انگیز، استحالهٔ معجزآسای موجودات و ماجراهای خارق‌العادهٔ عجیب که غالباً با نکته‌های جنسی چاشنی می‌یافت سخن گفته بود. از این رو اوید را باید علت اصلی و محبوبیت او را نشانهٔ سنگینتر شدن دو کفهٔ عشق و غرایب در قرن دوازدهم به‌شمار آورد. یک مثال این موضوع را روشن خواهد کرد. یکی از نخستین داستانهای زیبای عشق رمانتیک داستان دو عاشق نگون‌بخت هلوئیز و آبه‌لار است. پتر آبه‌لار (۱۰۷۹ ـ ۱۱۴۲)، پیر کلیسای نتردام، یکی از بزرگترین فلاسفهٔ قرن دوازدهم بود، اما در شعر عاشقانه نیز مشهور و موفق بود. حتی پس از آنکه (با رفتاری وحشیانه، تهماندهٔ میراث اعصار تاریک که تا این روزگارِ سخت دوام آورده بود) او را ابتر ساختند و صدایش را خاموش کردند از نوشتن به معشوق باز نماند. آبه‌لار شعری از کتاب *عشقهای* اوید را زینت‌بخش این نامه کرد:

دل در هوای ممنوع داریم، نهی‌شده را آرزو می‌کنیم [۳۹] ـ

هلوئیز هم در پاسخ چند مصراع از *هنر عشق‌ورزی* نقل کرد که قطعه‌ای است گیرا دربارهٔ قدرت عشق، قدرتی که از اثر باده دو چندان می‌شود. [۴۰] حتی پس از فنای عشق، آن دو از یاد شاعر ظریف و لذت‌جوی لاتینی غافل نمی‌ماندند. اوید زبان عشق آنها بود و شاید نیز شعله را هم او برافروخته بود.

گفته‌اند که در اوایل قرن دوازدهم گروهی راهبه مجلسی به نام «انجمن عشق» تشکیل دادند. این زنان، که با آسایش و خوشی الفت بیشتری داشتند تا با یأس و حرمان، می‌خواستند مسائل عشق و مشکلاتی از این دست را حل و فصل کنند و

بدانند که مثلاً عشق‌ورزی با یک کارشناس صنایع زیبا مطلوبتر است یا با یک سرباز، منشیها برای دوست داشتن شایسته‌ترند یا شوالیه‌ها. و همان‌طور که در کلیسا مراسم دعا باتلاوت انجیل آغاز می‌شود این مجلس بحث و فحص هم با قرائت «تعلیمات اوید، آن آموزگار ستوده» آغاز می‌شد. خوانندهٔ متنِ اوید اواده دانوبریو بود که خود «به گفتهٔ دیگر زنان، در فنون عاشقی دستی تمام داشت.» [۴۱]

این نکته به خوبی مدلل می‌دارد که چه پیوندهای نزدیکی با اوید عاشق پیشه وجود داشته است. از آغاز آشنایی با او چندان نگذشته بود که قصه‌هایش به ادبیات اروپایی راه یافت. نخستین نمونهٔ آنها شاید منظومهٔ فرانسوی ***پیراموس و تیسبه*** باشد که حدود ۹۰۰ مصراع دارد. بیشتر ابیات این منظومه در بحر هشت هجایی است همان بحر ملال‌آوری که در همهٔ رمانسها به‌کار می‌رفته است. اما چند استانزا و چند مصراع دو هجایی هم دارد و از صور خیال نیز خالی نیست. داستان ترجمهٔ آزاد سرگذشت دو عاشق کام‌نادیده است. [۴۲] خودِ اوید منشأ داستان را نه یونان و روم، بلکه مشرق زمین می‌داند. ظاهراً تنها اوست که این داستان را یافته و از فراموشی رهانیده است. قصه، که در واقع اصل آن از بابل است، از طریق روم به فرانسهٔ قرون وسطی رسید و بار دیگر مُحبوبیت فراوان یافت و سرگذشتی طولانی پیدا کرد. تروبادورهای[۱] پرووانسی و شاعران فرانسوی و ایتالیاییِ اواخر قرن دوازدهم به بعد، آن را به کرّات و به نقل از اوید در آثار خود آورده‌اند. ***افسانهٔ زنان نیک‌سرشت*** چاسر، ***فیامتای عاشق*** بوکاچو و ***اعتراف عاشق*** گاوِر نمونهٔ بارز این انتقال است. در آثار تاسو نیز نقل شده است. وجوه شباهت میان این داستان و ***اوکاسن و نیکولت*** قابل ملاحظه است. ***رومئو و جولیت*** نیز بر اساس همین قصه ساخته شده است؛ قصهٔ دو عاشق که نفرت خانواده‌هایشان از یکدیگر میان آنها جدایی می‌افکند. عاشق و معشوق پنهانی دیدار می‌کنند و سرانجام، هر دو ــ در نتیجهٔ تصور مرگ دیگری، به اشتباه ــ دور از هم جان می‌سپارند[۲]. ***رؤیای شب نیمهٔ تابستان*** یکی از آخرین جلوه‌های این قصه

---

۱. Les troubadours، شاعرانی که از قرن یازدهم تا سیزدهم در جنوب فرانسه، شرق اسپانیا و شمال ایتالیا پیدا شدند و موضوع اشعارشان شرح و وصف دلاوریها و عشقهای شوالیه‌ها بود. این اشعار را گاه به آواز می‌خواندند.

۲. خلاصهٔ قصهٔ بابلی چنین است: پیراموس و تیسبه دو عاشق جوان، که خانواده‌هایشان ازدواج آنها را منع کرده‌اند، همسایهٔ یکدیگرند و هر روز از شکاف دیوار مشترکی که میان آنهاست با هم گفتگو می‌کنند. سرانجام تصمیم به فرار می‌گیرند و مزار نینوس پادشاه افسانه‌ای بابل، را برای ←

است، شکسپیر آن را چنین معرفی می‌کند:

اندوهناکترین کمدی و ظالمانه‌ترین مرگ
قصهٔ
پیراموس و تیسبی

دیگر از داستانهای اوید و یکی از جانسوزترین آنها داستان فیلوملا است. تره‌اوس، شوهر خواهر فیلوملا، پس از تجاوز به او زبانش را می‌برد و به زندانش می‌اندازد. فیلوملا سرگذشت خود را بر نقش پرده‌ای می‌بافد و آن را برای خواهر خود، پروکنه، می‌فرستد. پروکنه با همدستی فیلوملا فرزندان خود را می‌کشد و گوشت آنها را به خورد تره‌اوس می‌دهد. سرانجام آن دو، پس از تحمل رنجها و مشقتهای بسیار، به پرنده تبدیل می‌شوند: پروکنه به پرستویی قهوه‌ای رنگ با بالهای خونین و فیلوملا به بلبل که شبها ناله سر می‌کند و، بدین‌گونه، با زبان بی‌زبانی، شرح درد خود باز می‌گوید. [۴۳] این یکی از کهنترین افسانه‌های جهان است. قدمت آن به زمان هومر می‌رسد و پس از وی در ادبیات یونانی ـ رومی، همه جا رد پای آن را می‌توان یافت[1]. این قصه، از طریق روایت اوید، به‌ترجمهٔ آزاد و با عنوان لطیف‌تر *فیلومنا* بار دیگر در ادبیات قرون وسطای فرانسه ظاهر شد. [۴۴] آنگاه به عهد رنسانس رسید و شکسپیر در نمایشنامهٔ *تیتوس آندرونیکوس*، البته به شکل خشنتری از آن استفاده کرد. در داستان شکسپیر، به لاوینیا نیز مانند فیلوملا تجاوز شده است و زبانش را بریده‌اند، اما در اینجا دستهایش را هم قطع کرده‌اند تا نتواند قصهٔ خود را بنویسد. با این همه، دختر با اشاره به داستان اوید، نشان می‌دهد که بر او چه گذشته است:

← پیوستن به یکدیگر تعیین می‌کنند. ابتدا تیسبه به وعده‌گاه می‌رسد. در لحظه‌های انتظار او، شیری که اندکی پیشتر گاوی را دریده است به‌آنجا نزدیک می‌شود. تیسبه از ترس پا به فرار می‌گذارد و در این حال سراندازش بر زمین می‌افتد. شیر با پوزهٔ خونین آن را بو می‌کشد و به راه خود می‌رود. چون پیراموس به وعده‌گاه می‌آید و جامهٔ خون‌آلود دختر جوان را می‌بیند خود را با شمشیر از پای در می‌آورد. اندکی بعد تیسبه بازمی‌گردد. پیراموس را در حال مرگ می‌بیند و او نیز با همان شمشیر خود را می‌کشد. اوید در دفتر چهارم *مسخ شدگان* این قصه را نقل کرده است.

۱. این همان قصهٔ *بلبل سرگشته* در افسانه‌های ایرانی است: قصهٔ تحویل انسان بی‌گناه به پرنده. البته در روایت ایرانی تفاوتهایی هست از جمله آنکه، پدر است که فرزند را می‌کشد و همین فرزند کشته شده است که به بلبل تبدیل می‌شود.

در آن، چه می‌جوید؟ لاوینیا، می‌خواهی برایت بخوانم؟
این داستان اندوه‌زای فیلومل است،
و سخن از خیانت تره‌اوس و تجاوز او می‌گوید
و، نکند که تجاوز ریشهٔ رنجهای تو باشد؟
ببین، برادر، ببین! نگاه کن که چگونه اوراق کتاب را نشان می‌دهد![۱] [۴۵]

تا سالها پس از آن فیلومل یکی از مضامین متعارف نویسندگان و شاعران بود. کیتس در «اودِ» به *هزاردستان* آن را نادیده گرفت، اما در اندیشهٔ شاعران دردمندتر پس از او این مضمون بار دیگر زنده شد، از آن جمله بود *فیلوملای* آرنولد و *سرزمین هرز* الیوت.

ستمی بس بیرحمانه روا داشت.
تره‌او...

در منظومهٔ پرووانسی *فلامنکا* که تاریخ آن به ۱۲۳۴ میلادی می‌رسد سیاههٔ داستانهای مشهوری درج شده که احتمالاً خنیاگران آنها را به آواز می‌خوانده‌اند. [۴۶] برخی از آنها حکایاتی است دربارهٔ شوالیه‌های مسیحی، اما بیشتر به اساطیر یونان و روم مربوط است و غالباً نیز از اوید گرفته شده است. از *هروئیدس* (نامه‌های عاشقانهٔ زنان مشهور) تعداد زیادی همراه چند قصه از *مسخ شدگان* در این سیاهه آمده است. این همان دورانی است که داستانهای دلکش و مشهوری چون پیگمالیون[۲] و نارسیسوس وارد ادبیات اروپایی شدند.

هنر عشق‌ورزی اوید را نخستین شاعر بزرگ فرانسه، کرتین دو تروا (فعال در ۱۱۶۰)ترجمه کرد. این نسخه از میان رفته اما چهار ترجمهٔ دیگر از آن اثر موجود

---

۱. *تیتوس آندرونیکوس*، پردهٔ چهارم. گفتگویی است میان تیتوس، مارکوس و لوسیوس جوان. لاوینیا که زبان و دستهایش را بریده‌اند به کتابهایی که لوسیوس جوان در زیر بغل دارد و بعد به کتابی که حاوی داستان فیلوملا است اشاره می‌کند و آنها را به فکر می‌اندازد که شاید میان این قصه و ماجرای خود او رابطه‌ای باشد.

۲. Pygmalion، بنا به روایت اساطیر یکی از پادشاهان قبرس بوده است، اما داستان پیگمالیون به روایت اوید چنین است که وی نسبت به زنان احساس بیزاری می‌کرد پس به هنر روی آورد و به یکی از تندیسهایی که از عاج تراشیده بود دل بست. آنگاه از آفرودیت خواست که به آن جان ببخشد. آفرودیت حاجتِ هنرمند را روا کرد و تندیس که زنی زیبا بود جان گرفت.

است. یکی از مِترالی[1] است که در کتاب شاعر رومی به نوآوریهای جالب توجهی دست زده است. فی‌المثل، اوید مردان جوانی را که در جستجوی دوشیزگان زیبایند به مکانهای عمومی رم، که محل تردد مردم است، به رواقها، معابد و بیش از همه به تئاترها راهنمایی می‌کند. مائیترالی موضوع را به روزگار خود می‌کشاند و سیاههٔ شکارگاههای مناسب را در پاریس آن زمان به کتاب می‌افزاید.

مدتی بعد، احتمالاً بین سالهای ۱۳۱۶ و ۱۳۲۸، *مسخ‌شدگان* اوید ترجمه شد و تقریظ اخلاقی هوشمندانه‌ای بالغ بر ۷۰۰۰۰ مصراع، در ابیات هشت هجایی، به آن منضم گردید. سرایندهٔ ناشناس ــ که احتمالاً از مردم بورگندی بوده است ــ ابتدا قصه‌ها را به همان شکل متن اصلی ترجمه کرده و بعد خود توضیحات عبرت‌آموزی به آن افزوده است. [۴۷] نارسیسوس چهرهٔ خود را در آب می‌بیند و چنان شیفته می‌شود که اندک‌اندک از غم می‌فرساید و سرانجام به‌صورت گلی درمی‌آید[2]. مترجم در پایان قصه می‌افزاید که این نماد عُجب و خودبینی است. نارسیسوس به چه گلی بدل شد؟ گلی که سرایندهٔ مزامیر از آن سخن گفت، گلی که صبح سر از خاک بیرون می‌آورد، به زیبایی جلوه می‌کند و شامگاه می‌پژمرد[3]: گل غرور آدمی. [۴۸] شاید فقط در قرون وسطی می‌توانستند عناصری چنین دور از هم را با یکدیگر تلفیق کنند و افسانه‌های زیبا، ظریف و تلخ اوید را با اخلاقیات مسیحی در هم بیامیزند.

---

1. Maître Elie

۲. بنا به روایت اساطیر، نارسیسوس ایزد رودخانه است. هرچند بسیار زیباست اما از عاطفهٔ عشق نصیب نبرده است. اکو، حوری کوهستان به او دل می‌بازد اما وقتی که از این عشق یک سویه طرفی نمی‌بندد نابود می‌شود و تنها صدای نارسای او در کوهستان باقی می‌ماند. ایزدان نارسیسوس را به کیفر می‌رسانند، یعنی همزاد او را می‌کشند. نارسیسوس که اندوه خود را تسلایی می‌جوید در چشمه‌ای می‌نگرد تا مگر همزاد را به یاد آورد. اما شیفتهٔ چهرهٔ خود می‌شود و این شیفتگی او را بیمار و فرسوده می‌سازد تا آنجا که سرانجام به گل نارسیس (= نرگس) بدل می‌شود. واژهٔ *echo* (انعکاس صوت) در زبان انگلیسی (و چند زبان دیگر) از نام همین حوری کوهستانی گرفته شده است. اصطلاح *Narcissism* نیز که فروید به معنای خودشیفتگی به کار برده مأخوذ از نام ایزد رودخانه است. *از اعماق* ترجمه و تحشیهٔ زینت رام، نقل به معنی.

۳. «... انسان را به غبار برمی‌گردانی ... مثل سیلاب ایشان را رُفته‌ای و مثل خواب شده‌اند. بامدادان مثل گیاهی که می‌روید، بامدادان می‌شکفد و می‌روید، شامگاهان پریده و پژمرده می‌شود. تمام روزهای ما در خشم تو سپری شد و سالهای خود را مثل خیالی بسر برده‌ایم.» سفر مزامیر، مزمور نودم.

رمانس گل سرخ

برای درک و شناخت قرون وسطی از طریق ادبیات، خواندن سه کتاب ضروری است: *کمدی* دانته، *قصه‌های کنتربری* و *رمانس گل سرخ*. *رمانس گل سرخ* مهمترین منظومهٔ عاشقانه و اثر بی‌بدیل قرون وسطی شامل ۲۲۷۰۰ بند هشت هجایی با ابیات مقفی است. ۴۲۶۶ بند نخست آن از گیوم دولوریس است و در حدود سال ۱۲۲۵ ـ ۳۰ سروده شده است، و بقیه از ژان شوپینل یا کلوپینل معروف به ژان دو مون که تاریخ آن به حدود سال ۱۲۷۰ می‌رسد. داستان، که از زبان قهرمان مرد آن روایت می‌شود، داستان عشق پر فراز و نشیب و دیرپایی است که با وصال دو عاشق پایان می‌یابد. قهرمان مرد عاشق است و گل سرخ قهرمان زن داستان است. شخصیتهای دیگر عمدتاً مجرداتند و هر کدام نشانهٔ یکی از ارزشهای اخلاقی و عاطفی. فی‌المثل «رسوایی»، «حسادت»، «بیم»، «شرم» و «غرور زخم‌دیده» نگهبانان گل سرخند. گذشته از اینها شخصیتهای انسانی بی‌نامی هم هستند، مانند «دوست» که عاشق را به شیوهٔ اوید اندرز می‌دهد یا «پیرزن» که به راهنمایی «شوخ فریبا»، مظهر گل کمر می‌بندد. کوپید نیز نقشی بر عهده دارد و سرانجام پای ونوس نیز به میان می‌آید که با برتری کامل، «پاکدامنی» را یکسره از میدان به در می‌کند. داستان منظومه سراسر در رؤیا اتفاق می‌افتد و نمادهای بسیار در آن نقش دارند که برخی مؤکداً جنسی هستند: بدین قرار، واقعه تماماً در باغی رخ می‌دهد و اوج آن تصرف برجی است که به وصال عاشق و گلِ گرفتار در بند می‌انجامد. ارزشمندترین عناصر منظومه همانا سوزوگداز شاعرانه و شادخواری جوانی در بخش نخست است و گریز از چنین کیفیاتی در بخش دوم. این همان بخشی است که ژان دو مون، شاعر چیره‌دست و فاضل هجاپرداز، به رشتهٔ نظم کشیده است. اما حتی در این حالت آمیختگی نیز منظومه تصویر زنده و درخشانی از تفکر قرون وسطایی به دست می‌دهد.

تأثیر و نفوذ فرهنگ کلاسیک در بخش دوم داستان محسوستر است تا در بخش نخست، اما به هرحال این تأثیر در سراسر منظومه ساری است. پس نخست آن را از نظر شکل و بعد از حیث محتوا مورد تجزیه وتحلیل قرار می‌دهیم.

طرح کلی منظومه ماجرایی است که در خواب می‌گذرد. لوریس آن را با اشاره به یکی از مشهورترین رؤیاهای عهد قدیم، *رؤیای سی‌پیو*، آغاز می‌کند. این رؤیا را سیسرو در خاتمهٔ رسالهٔ *در باب دولت* نقل کرده است. بخش اعظم کتاب سیسرو اکنون در دست نیست اما *رؤیا* به همت ماکروبیوس، نویسندهٔ قرن پنجم میلادی، که

خود تفسیری هم بر آن نوشت باقی مانده و در سراسر قرون وسطی در دسترس بوده است. لیکن، در واقع روش انتقال افکار بلند فلسفی را در رؤیا یا در حالت خلسه افلاطون بود که معمول کرد و کار سیسرو صرفاً تقلیدی از او بوده است. البته لوریس از این موضوع هیچ آگاه نبوده و حقیقت آنکه با سیسرو و سی‌پیو هم آشنایی عمیق نداشته است، چنانکه در یک جا می‌گوید: ماکروبیوس،

قصهٔ رؤیایی را نوشت
که بر شاه سی‌پیون گذشت. [۴۹]

اما رؤیا در آثار بسیاری از نویسندگان قرون وسطی، که زیر نفوذ و تأثیر فرهنگ کلاسیک نبودند و در زمینه‌هایی غیر از زمینه‌های مأخوذ از نویسندگان عهد قدیم کار می‌کردند، از قبیل *رؤیای صلیب* و *پیرز برزگر* نیز آمده است. می‌توان نتیجه گرفت که با وجود اشارهٔ ناقص لوریس به یکی از نویسندگان کلاسیک، رؤیای *رمانس گل سرخ* طرحی کلاسیک نیست. بهتر است که آن را به نمادهای صریح و تند جنسی که در شعر هست مرتبط بدانیم. گل، البته، منحصراً نماد جنسی نیست. در *بهشت* دانته (۱ ـ ۳۰) عرش اعلیٰ به صورت گل بزرگی از نور ظاهر می‌شود، پنجرهٔ گل را نیز که یکی از زیباترین طرحهای معماری کلیسای گوتیک است به خاطر داریم. اما گل سرخ، در بدایت امر، نماد جنسی است و در این مورد خاص یقیناً چنین است. نمادی از این نوع بیان کامهای وازدهٔ آدمی است در لباس مبدل. رؤیا در حقیقت مفرّی است که از طریق آن بسیاری از کامهای وازدهٔ انسان زبان خویش را می‌یابند و رها می‌شوند. از این رو شکل رؤیا را همراه با نمادهای جنسی گل، باغ، برج و غیره می‌توان بیان و توضیح حیاتِ سرکوفته و در فشار ماندهٔ نیمه هشیار دانست که ثمرهٔ این مفهوم نو، یعنی عشق رمانتیک بود. دو حریف ناهماورد ـ میل جسمانی و پرستش روحانی ـ ضمن رابطه‌ای بسیار دشوار و در فشار مانده پیوند می‌خورند و یکی می‌شوند. [۵۰] این فشار و بیان آن، از طریق نمادهایی چند، کلاسیک نیست بلکه به عصر جدید تعلق دارد.

رمانس گل سرخ در چارچوب رؤیا عبارت از جستجویی است که به محاصره و نبرد پایان می‌گیرد. بدیهی است که این طرح، طرح بسیاری از داستانهای پهلوانی است از آرتور و شهسواران تا آنها که به یونانیان و مردم تروا پرداخته‌اند. جستجوی

عاشق برای یافتن گل یادآور جستجوی شهسواران آرتور در راه یافتن جام مقدس[۱] و بسیاری ماجراهای مشابه است. اما اگر در نبردی که روی می‌دهد دقیقتر شویم نفوذ و تأثیر نویسندگان کلاسیک را خواهیم یافت. در این نبرد برخورد میان افراد انسانی روی نمی‌دهد، بلکه دو دسته از مظاهر (که برخی ایزدان نیز به یاری آنها می‌آیند) به جنگ برمی‌خیزند. این اندیشه سرگذشتی دراز دارد و اصل آن به عهد کلاسیک باز می‌گردد. حکایت تمثیل سازی در قرون وسطی حکایت بی‌انتهایی است. اما این معنا، یعنی برخوردی روحانی را درست مانند نبرد مادی و جسمانی توصیف کردن، احتمالاً از *پسیکوماخیا* یا *نبرد روح* وارد ادبیات جدید شده است. کتاب از شاعر لاتینی مسیحی پرودنتیوس (۳۴۸ ـ ۴۱۰) است و حکایت جنگ میان فضائل و رذائل به قصد پیروزی بر روان آدمی است. بیان پرودنتیوس استادانه است و جنگی که وصف می‌کند در واقع شکل معنوی جنگهای کهنتر و ساده‌تری است که هومر و ویرژیل توصیف کرده‌اند. فکر لوریس مأخوذ از پرودنتیوس نبود و تصور نمی‌رود که او یا ژان دومون با وی آشنایی داشته بوده‌اند. لیکن در هر حال اصل و ریشهٔ داستان همان کتاب پرودنتیوس است.

اما، در این منظومه، گفتار در باب جنگ بیشتر است و این گفتارها در قالب گفتگوی دو تن و گاه تک‌گویی آمده است. گویندگان نیز معمولاً مجرّداتند که مهمترین آنها «خرد» است. وقتی عاشق، پس از وصال گل و ربودن بوسه‌ای از او، به دردِ هجران دچار می‌شود «خرد» به دلداریش می‌آید. روشن است که ریشهٔ این فکر را در *تسلای فلسفهٔ* بوئسیوس باید جست. «خرد» نیز تقلید آشکاری از «بانو فلسفه» است. [۵۱] در واقع هم، «خرد» پاره‌هایی از کتاب بوئسیوس را نقل می‌کند [۵۲] و موعظهٔ او همه بر این اساس استوار است که دل به «بخت مساعد» نباید خوش کرد، بلکه (همچنان که فلسفه به بیمار خود بوئسیوس گفت) باید آن را خوار شمرد. [۵۳] آنگاه «خرد» چنین ابراز عقیده می‌کند که «هرکس بتواند کتاب بوئسیوس را به نحو پاکیزه‌ای ترجمه کند و در این راه کامیاب شود به مردم عامی نیکی بسیار کرده است». [۵۴] واقع آنکه خود ژان دومون بعداً دست به ترجمهٔ کتاب زد. مع‌ذلک باید توجه داشت که بسیاری از اندیشه‌های ژان دومون مستقیماً از بوئسیوس گرفته نشده،

---

۱. Grail، ظرفی است که در آیینهای مسیحی مقدس شمرده می‌شود. بعضی آن را جامی دانسته‌اند که در شام آخر بر سفرهٔ مسیح بوده است. برخی نیز اصل و ریشهٔ آن را در اساطیر کلاسیک یا افسانه‌های سلتی می‌جویند. شهسواران آرتور در جستجوی این جام مقدس بوده‌اند.

بلکه از طریق مقلد لاتینی او در قرون وسطی، آلن دولیل، یا آلانوس دو اینسولیس (۱۱۲۸ـ۱۲۰۲)به او رسیده است. وی رساله‌ای به شیوهٔ بوئسیوس نوشت که **گفتگویی** است با طبیعت در باب لواط (De planctu Naturae)، شعر بلندی نیز دارد *(Anticlaudianus)* که مضمون آن طبیعت و نیروهای آدمی است.

رمانس گل سرخ با اشاره‌ای صریح به اوید آغاز می‌گردد:

این است داستان گل سرخ،
که ***هنر عشق‌ورزی*** سراسر در آن درج است. [۵۵]

و همه جا کراراً به اوید اشاره و از او نقل قول می‌شود. این اشارات از جانب لوریس اندکی سربسته و مبهم است و از جانب ژان دومون مکرر و دقیق. هر دو بخش منظومه حاوی قطعات طولانی در باب راه و رسم عشق‌ورزی است. فی‌المثل، «پیرزن» گفتاری حدود ۲۰۰۰ مصراع دارد در خصوص روشهایی که زنان باید بکار بندند تا ظاهر خود را بهتر بیارایند، بر جذابیت خود بیفزایند، آتش عشاق را تیزتر کنند و کیسه‌هاشان را تهی سازند [۵۶]. حدود ۶۰۰ مصراع از این گفتار نقل مستقیم از دفتر سوم ***هنر عشق‌ورزی*** اوید است. یک جا نیز شاعر به تلمیح نکته‌ای از خود می‌افزاید. اوید هدیه بردن برای معشوقه را از ضروریات دانسته است:

اگر سروشان را همراه داشته باشی نیز، ای هومر
با دستان تهی، هیچکس در به رویت نخواهد گشود. [۵۷]

ژان مطلب را تغییر می‌دهد و خود اوید را هم وارد میدان می‌کند:

او را پروای دل بستن به تهی‌دستان نیست
که به هیچ نیرزد آنکه هیچ ندارد:
اگر تو، خود، اوید باشی، یا هومر
در چشم او سوزنی نمی‌ارزی. [۵۸]

باید دانست که ***هنر عشق‌ورزی*** جزء کوچکی بود از رسائل تعلیمی بسیاری که فلاسفه و دانشوران کلاسیک می‌نوشتند و در واقع، آنچه در ***رمانس گل سرخ*** پژواک صدای اوید می‌تواند بود همان عنصر تعلیمی آن است. مع‌ذلک یک تفاوت مهم در میان است که غالباً به آن اشاره‌ای نمی‌رود. کتاب اوید یک کتاب راهنماست که بحث در موضوع عشق به عنوان نوعی علم از مفاد آن است (معنای درست amatoria *ars* نیز

همین است) و سودمندترین روشها را برای آغاز کار عشق و دوام بخشیدن به آن ارائه می‌دهد. وی حتی کتابی به نام *درمان عشق* دارد که نشان می‌دهد چگونه می‌توان از درد رابطهٔ عاشقانهٔ ناگواری شفا یافت. در سراسر شعر اوید هیچ اثری از کیفیات روحانی نمی‌توان یافت: آری، هرچه هست جسمانی است، اجتماعی است، مربوط به زیبایی شناسی در حد عالی است، اما هیچ چیز روحانی نیست. معشوقه‌ها وارونهٔ زنان آرمانی یا نمادی‌اند: نشانده‌های یونانی یا عشوه‌فروشان رومی که کاری جز سرکیسه‌کردن مردان ندارند. اما *رمانس گل سرخ* علم عشق نمی‌آموزد. سخن را با بیان آداب عشق و بهترین راه رسیدن به این تجربه آغاز می‌کند آنگاه به فلسفهٔ عشق می‌پردازد. ژان دومون چندان دل‌بستهٔ آداب عشق نیست، اما بحثهای فلسفی او پایانی ندارد. آن بخش از منظومه که سرودهٔ اوست تمرین هوشمندانهٔ همان نوع مباحثات مابعدالطبیعی است که در دانشگاههای قرون دوازده و سیزده معمول بود. این بخش، از جنبهٔ سلحشوری که دیده شود، البته ضعیفتر از قسمت نخست رمانس است اما در عوض از حیث هجاپردازی بر آن برتری دارد و ژوونالیس نیز به همان اندازهٔ اوید الهام بخش شاعر است. در استدلالات فلسفی، لحن خرده‌گیری و اعتراض او چنان تند است که هیچ تناسبی با جستجوی آرمانیِ گل آرمانی ندارد. اشاره کرده‌ایم که نمادگرایی در این منظومه حاصل فشار جنسی بود که با حس آگاهی عصر نو به جهان آمد. برخورد میان ایده‌آلیسم لوریس و رئالیسم ژان دومون تعبیر دیگری از آن ناهماهنگی است. با این همه و با وجود اعتراض‌جویی و زن ستیزی که در این بخش داستان به چشم می‌خورد، شعر ژان دومون فاقد آن دیدگاه ماتریالیستی و غیر اخلاقی است که در *هنر عشق‌ورزی* اوید دیده می‌شود. ژان دومون بیشتر به مجردات می‌پردازد و سخت بر آرمانهای اخلاقی تأکید می‌کند حتی اگر با هجو کسانی باشد که به چنان آرمانهایی دست نیافته‌اند.

در *رمانس گل سرخ* همهٔ فلسفهٔ عشق قرون وسطایی مستتر است، همچنان که در *کمدی الهی* همهٔ فلسفهٔ مسیحیت قرون وسطایی مستتر است. لنیه معتقد است که این موضوع، موضوع مسلط و پایدار ادبیات فرانسه شد. [۵۹] فرانسویان همواره بیش از دیگر ملتهای اروپایی دلبستهٔ جنبهٔ معنوی عشق بوده‌اند. خطابه‌های قهرمانان آثار راسین و کرنی درباب «شور عشق»، مظاهر «شفقت» در داستان‌سرایی عهد باروک، رسالهٔ عشق استاندال، کالبد شکافی عشق در آثار پروست و بسیاری از نویسندگان جدید، همه، از همان جوهری نشأت یافته است که *رمانس گل سرخ* را به وجود آورد.

و اما، منبع اصلی این جوهر، یعنی ترکیب غریب عاطفه و تعقل که بحث در کیفیت معنوی یکی از شهوات عالی آدمی از آن منتج می‌گردد همانا اوید بود که نه تنها سرایندگان *رمانس گل سرخ* بلکه اسلاف و معاصران آنها وی را ستوده‌اند. پاره‌ای از روشهای این نویسندگان در بحث از موضوع عشق متأثر از هجو رومی بود و بخشی مأخوذ از فلسفهٔ معاصر آنان که خود وارث بلافصل فلسفهٔ یونانی بود. اما این قدرت روانشناختی و نفوذ در دل رنج‌دیدگان عشق، این قدرت تشریح آلام عاشقان با سخنان سینه‌سوز و زبان حال تنهایی را، همهٔ شاعران قرون وسطی، مدیون شعر درخشان اوید و ویرژیل بودند که بر پایهٔ تحلیل روانی استوار است.

رمانس گل سرخ را از لحاظ وجوه گوناگون شکل مورد بررسی قرار داده‌ایم. اما، با دید کلی که بنگریم آن را تقریباً فاقد شکل خواهیم یافت، بدین معنی که دو بخش منظومه تناسب هماهنگ و معقولی با یکدیگر ندارند. سرسخت‌ترین مخالفان آن ژان گرسون، اسقف نتردام، آن را «اثری پر هرج و مرج و آشفته و متجمل» [۶۰] خوانده و حتی معتبرترین ستایندگانش آرایش و طرح ساختاری آن را نپسندیده‌اند. از لحاظ اصول، این بی‌شکلی وارونهٔ آثار کلاسیک است. بعداً خواهیم دید که چگونه نویسندگان و شاعران جدید، وقتی با آثار بزرگ یونان و روم آشنایی بیشتری یافتند، با آموختن قواعد سادهٔ تناسب، تنوع، توازن و اوج به آثار خود شکل بهتری دادند. *رمانس گل سرخ* از این لحاظ محصولی قرون وسطایی است و با پرده‌های عظیم منقش، وقایع نامه‌های بسیار مفصل، حیات الحیوانها، سنگ‌نوشته‌ها، دائرةالمعارفهایی که انبانی از اطلاعات گوناگون بودند و کلیساهای عظیم گوتیک قابل قیاس است که آهسته آهسته بالا می‌رفتند و با افزایش ارتفاع نقشهٔ آنها نیز تغییر می‌کرد و گاه، مانند *رمانس گل سرخ*، با دو منارهٔ مختلف‌الشکل در یک ساختمان، به پایان می‌رسیدند. [۶۱] البته، یک نوع از آثار نیمه فلسفی کلاسیک این بی‌شکلی را به نحو ضعیفی توجیه می‌کرد. سنت هجو اصولاً نظم و قاعده‌ای نداشت، انتقاد تلخی بود که، به پیروی از سلیقه و طبع، ارتجالاً بر قلم نویسنده می‌گذشت. بوئسیوس این سنت را با قالب مکالمات فلسفی (که خود قالبی نسبتاً آزاد بود) پیوند زد و *تسلای فلسفه* را نوشت. اما حتی این دو الگوی آزاد و فراخ که گفتگوهای طولانی از اختصاصات آنهاست نیز نمی‌توانند محملی برای بی‌شکلی و پرگویی *رمانس گل سرخ* به‌شمار آیند.

از حیث محتوا، تأثیر و نفوذ فرهنگ کلاسیک در بخش دوم منظومه به‌مراتب شدیدتر از بخش نخستین آن است. این امر، به خصوص در قصه‌های توضیحی، در وصفها و استدلالها مشهود است.

از این قصه‌های توضیحی در کتاب فراوان می‌توان یافت. یک جا ژان «پیرزن» را وامی‌دارد که با لحنی غیر متعارف در انتقاد از خود سخن بگوید:

نمونه می‌خواهید؟ هزاران هزار می‌توانم آورد
اما، در آن صورت به پرگویی خواهم افتاد. [۶۲]

روش استفاده از امثلهٔ تاریخی و اساطیری برای توضیح مطالب اخلاقی در سنت کلاسیک سابقه‌ای کهن دارد و قدمت آن به زمان هومر می‌رسد. در آثار او، پهلوانان بزرگ گذشته‌های دور سر مشق اخلاقی‌اند و نویسنده می‌خواهد با نقل سخنان آنها از زبان قهرمانان خود آیندگان را به پیروی از فضیلتهای این پهلوانان وادارد و پرهیز از خطاهایشان را یادآور شود. [۶۳] این موضوع تقریباً در سراسر ادبیات کلاسیک گسترشی فوق‌العاده یافت. فی‌المثل پروپرتیوس رومی که اشعار عاشقانه می‌گفت تنها تأثرات خود را برای موضوع شعر کافی نمی‌دانست مگر آنکه این تأثرات با نمونه‌های اساطیری عینیت می‌یافتند و مسبوق به سابقه‌ای می‌شدند. هجویه‌های ژوونالیس پر از امثله است. برخی از آنها را از زندگی مردم عصر خود یا نزدیک به عصر خود گرفته است، اما بسیاری نیز کلیشه‌های تاریخی محض هستند. فی‌المثل خشایارشا مظهر غرور بد فرجام است و اسکندر مظهر جاه‌طلبی بی‌حد و مرز. سرایندگان *رمانس گل سرخ* هر دو به همین طریق برای توضیح مطالب از داستانهای کلاسیک استفاده کردند. گیوم دولوریس قصهٔ نارسیسوس را از کتاب اوید گرفت و بازنویسی کرد اما به آن شکل ساده‌تری داد. فی‌المثل از داستان اکو، حوری کوهستان، تنها با ذکر «بانویی بزرگ به نام اکو» می‌گذرد و همهٔ مطالب مربوط به مسخ نارسیسوس و تبدیل او به گل را حذف می‌کند. [۶۴] ژان دومون قصهٔ پیگمالیون را از همان منظومه، قصهٔ دیدو[۱] و انه‌آس را از ویرژیل، داستان ویرجینیا را از لیویوس و

---

۱. Dido ، شاهدخت فنیقی، بنیانگذار و فرمانروای کارتاژ. وقتی انه‌آس، پس از شکست و انهدام تروا، با جمعی از همراهان به قصد ایتالیا شراع کشید در راه سفر به سواحل آفریقا رسید. آنجا ملکه دیدو از آنان به گرمی استقبال کرد. دیدو سوگند وفاداری به شوی مرده‌اش را شکست و دل به ←

امثال بسیار دیگر را از بوئسیوس اخذ می‌کند. [۶۵]

استدلالات مأخوذ از آثار کلاسیک را بیشتر در بخش دوم منظومه می‌توان یافت. فی‌المثل زن ستیزی ژان دومون با استدلالات هجویهٔ ششم ژوونالیس، که از هجویه‌های مشهور ضد زن اوست دو چندان می‌شود. [۶۶] در مورد توصیفها، مثلاً، تصویر اوید از «عصر طلایی» نمونهٔ خوبی بوده، ژان این تصویر را پیراسته و بعد از مصراع ۹۱۰۶ از آن استفاده کرده است. [۶۷]

ناگفته پیداست که کارِ برگردانی آثار کلاسیک در این کتاب عالمانه‌تر از آن است که در منظومه‌هایی چون *رمانس تروا* و نظایر آن دیده می‌شود. ژان دومون از لوریس فاضلتر است. لوریس با آنکه ماکروبیوس، اوید، تیبولوس، کاتولوس و کرنلیوس گایوس[1] را نام می‌برد اما پیداست که در واقع تنها اوید را خوب می‌شناخته است. [۶۸] منابع اصلی ژان دومون عبارت بودند از:

مکالمات فلسفی سیسرو یعنی *در باب پیری* و *در باب دوستی*؛
اشعار روستایی و *اشعار دهقانی* و *انه‌ئید*[2] ویرژیل؛
هجویه‌ها و نامه‌های منظوم هوراس (به استثنای اودهای او)؛
اوید که تقریباً در ۲۰۰۰ مصراع *رمانس گل سرخ* سهیم بوده است؛
ژوونالیس عمدتاً هجویهٔ شمارهٔ ۶، نیز هجویه‌های شمارهٔ ۱ و ۷؛
بوئسیوس؛
و نیز منقولاتی به مقیاس کمتر از دیگر نویسندگان کلاسیک که برای نمودن میزان آگاهی و مطالعهٔ ژان دومون کفایت می‌کند [۶۹].

رمانس گل سرخ با موفقیتی آنی و دیرپا روبرو شد. دلیل مقبولیت شعر ناتمام لوریس همین بس که ژان دومون آن را وسیلهٔ مطلوبی برای ابراز اندیشه‌های خویش

← انه‌آس بست و زمانی که او و همراهان به فرمان مرکوری رهسپار ایتالیا شدند خود راکشت. یکی از فصول *انه‌ئید*، تراژدی دیدو است.

۱. Cornelius Gallus (حـ ۶۹ ـ۲۶ ق.م)، رهبر سیاسی و شاعر برجستهٔ رومی. آثارش از میان رفته است.

۲. آثار ویرژیل به سه دسته تقسیم شده است: (۱) *اکلوگ‌ها* *eclogues* که در اصل به معنی گزیده‌هاست اما چون در همهٔ آنها روستا و زندگی روستایی به زیبایی توصیف شده است این مجموعه عنوان *اشعار روستایی* *Bucolics* یافته است، (۲) *جورجیکوس* *georgicus* که اشعاری است در ستایش برزگری و دهقانی، (۳) منظومهٔ *انه‌ئید* که داستان انه‌آس است.

یافت. وجود صدها نسخهٔ خطی و ترجمهٔ کتاب به زبان انگلیسی (توسط چاسر) و نیز به زبان آلمانی، نشانهٔ میزان محبوبیت این منظومه در زمان انتشار بوده است. دویست سال پس از نشر، مولینه آن را به نثر فرانسوی برگردانید. (۱۴۸۳) چهل سال بعد، کلمان مارو نسخهٔ دیگری ویراست و با افزودن تفاسیر اخلاقی چندی که یادآور *اوید از دیدگاه اخلاق* است چاپ زیبایی از آن به دست داد. مارو برای گل سرخ معانی گوناگونی چون: (۱) خرد، (۲) زیبایی، (۳) خیر مطلق، (۴) مریم عذرا (که مالبوش[۱] از او هتک حرمت می‌کند و این یعنی ارتداد) قائل شده است. باید دانست که *رمانس گل سرخ* محبوبیت عام مطلق نیافت. مثلاً در ۱۳۹۹ شاعره‌ای به نام کریستین دوپیزان، به خاطر تلقی ناجوانمردانه‌ای که در این کتاب از وضع زن شده بود، آن را به باد ملامت گرفت. بزرگترین مخالفان آن، ژان گرسون، در سال ۱۴۰۲ دست به انتشار نوشته‌ای به نام *رؤیا* زد و *رمانس گل سرخ* را اثری زشت و خلاف اخلاق نامید. [۷۰] در مناقشه‌ای که به دنبال آمد، هر دو گروه با حرارت تمام در باب وجه اخلاقی کتاب به بحث و بررسی پرداختند. سرانجام، کتابی که چنان هیجانی برانگیخته بود، صد سال پس از انتشار، به صورت یکی از آثار برجستهٔ هنری درآمد.

---

۱. Malebouche = تهمت، یکی از چهره‌های *رمانس گل سرخ*. چنانکه گفته شد همهٔ شخصیتهای *رمانس گل سرخ* را ارزشهای اخلاقی یا عاطفی تشکیل می‌دهند.

۴

دانته و قدمای عهد شرک

دانته آلیگیری بزرگترین نویسندهٔ قرون وسطی و *کمدی الهی* بزرگترین اثر بی‌بدیل این عصر است. باید دانست که فهم و درک دانته یا شعر او بدون دریافتن هدف زندگی او، که ایجاد نزدیکترین پیوند ممکن میان جهان یونانی ـ رومی و جهان خود او بود، ممکن نیست. در چشم او، این دو جهان ارزش برابر نداشتند، زیرا که ظهور مسیحیت سراسر قلمرو مسیحی را از جهان قدیم عهد شرک فراتر کشانده بود. اما دانته می‌اندیشید که جهان نو بدون درک این جهان قدیم، که در عروج انسان نخستین پلهٔ لازم بوده است، به درک خویش توانا نخواهد بود. در کار او، روم باستان و ایتالیای نو (یا تقریباً اروپای نو) چنان زنده و طبیعی پیوند خورده‌اند که جدا کردن عناصر گوناگون بدون آسیب رساندن به کل زندهٔ ساختمان آن ممکن نیست. دانته پدر زبان جدید ایتالیایی است و ادبیات جدید ایتالیایی با او آغاز می‌شود. اما، از این گذشته، دانته در زبان لاتینی نیز نویسنده‌ای چیره‌دست است؛ یکی از معدود نویسندگان قرون وسطی است که به هر دو زبان باستانی و جدید نقش مهمی در ادبیات جهان داشته است. خودِ این ادبیات نمونهٔ بارز این تلفیق و نشان‌دهندهٔ آن چیزی است که گاه در بوتهٔ فراموشی می‌افتد: اینکه زبان یونانی و لاتینی را تا زمانی که آثار ادبی آنها حاملان زندهٔ نیرو، تفکر و تحرک برای ادیبان و شاعران جهانند نمی‌توان زبانهای مرده خواند.

کمدی الهی بزرگ است، زیرا غنی است. غنای آن به سبب احتوای عالیترین وجوه زیبایی و تفکر قرون وسطی است و در این زیبایی و تفکر، نقش سنت یونانی ـ رومی نه تنها مهم است، بلکه پایه و اساس آن به‌شمار می‌آید. چنانکه معمول قرون وسطی بود، این سنت از برخی لحاظ تحریف شد و حتی کسی چون دانته آن را به‌نحو کامل

درک نکرد. اما او در چنان پایهٔ بلندی بود که بتواند عظمت آن را دریابد.

عنوان منظومه *کمدی* است. [۱] دانته خود در نامهٔ مهمی به کان گرانده دلا اسکالا[۱] علت انتخاب این نام را توضیح داده است. روشن است که او تصور دقیق و کاملی از معنای اصلی کلمه نداشته ــ همان‌طور که، در حقیقت، تصوری از معنای درام به عنوان یک شکل مشخص ادبی نداشته است. دانته کمدی را نوعی روایت منظوم می‌داند که آغاز آن درشت و بی‌پیرایه است و فرجام خوش و زبانی فروتن و بی‌زرق و برق دارد. بعد، با مجزا کردن کمدی از تراژدی ــ که به آرامی آغاز می‌شود و در وحشت پایان می‌یابد و سبکی فاخر و مطنطن دارد ــ به توضیح بیشتر می‌پردازد. چنانکه معلوم است، تعریف دانته شکل تحریف‌شدهٔ تعاریف ارسطو در باب این دو نوع اصلی نمایش است. [۲] اگر به یاد آوریم که دانته در *کمدی* ویرژیل را وا می‌دارد که *انه‌ئید* را «تراژدی من» بنامد [۳] می‌بینیم که با واژهٔ «کمدی» می‌خواهد همان مفهومی را افاده کند که ما امروز از واژهٔ حماسه افاده می‌کنیم، یعنی شعری که از حیث اندازه شبیه اشعار پهلوانی است با این تفاوت که به خوشی پایان می‌گیرد. دانته وقتی در تقابل با «تراژدی» ویرژیل اثر خود را «کمدی» می‌نامد به وضوح منظورش این است که آن را مکملی بر کتاب ویرژیل می‌شناسد. شاید شعر خود را رقیب شعر ویرژیل نمی‌داند، اما یقیناً آن را همتایی برای *انه‌ئید* می‌شمارد. (باید افزود که چنین سوء تعبیرهایی از معانی اصطلاحات فنی در سراسر قرون وسطی عمومیت داشت و ناشی از جهل کلی نسبت به الگوهای ادبی بود. فی‌المثل لوکانوس[۲] را مورخ می‌دانستند، حتی کتابی چون *جنون اورلاندو* را تراژدی می‌نامیدند). [۴] پس باید گفت که منظومهٔ دانته مانند *ادیسه* و *بهشت بازیافته* حماسه‌ای است که پایان خوش دارد.

دانته زبان منظومه را زبانی فروتن خوانده است. البته تعریف قدیمی کمدی از زبان قدما که سبک این نوع نمایش را سبکی نازل خوانده‌اند متضمن این واقعیت هم بوده است که چنان نمایشنامه‌هایی معمولاً پر از کلمات عامیانه و رکیک و شوخیهای لفظی بی‌پرده بود. اما منظور دانته این نیست. منظور او آن است که سبک *کمدی* او در قیاس با پیچیدگی و شأن و شکوه «تراژدی» سبکی است صریح و بدون زرق و برق و

---

۱. Can Grande della Scala ، خانوادهٔ اسکالا از اشراف ورونا بودند و، مانند بسیاری از خاندانهای دیگر، دانتهٔ تبعیدی را در سایهٔ حمایت خود گرفتند.

۲. Marcus Annaeus Lucanus ، (۳۹ م، قرطبه ــ ۶۵ م، رم).

پیچ و خم. این توضیح را یک قطعه از مقاله‌ای که در باب سبک بومی ایتالیایی نوشته، تأیید می‌کند. در آنجا دانته زبانِ باشکوه و فاخر را خاص شعری می‌داند که به طرز تراژدی ساخته شده باشد. حال آنکه در نوشتن کمدی، لحن باید گاه جانب حد وسط را بگیرد و گاه حالتی نازل پیدا کند. و، چنانکه خواهیم دید، شعر او وقتی با اثر ویرژیل و دیگر شاعران پهلوانی کلاسیک مقایسه شود از لحاظ مهارت در سبک به‌مراتب نازلتر و گنجینهٔ لغات آن به مراتب ساده‌تر است.

با این همه، *کمدی الهی* را نمی‌توان واقعاً اثری نازل و فروتن نامید. گاه بسیار پیچیده می‌شود و غالباً باشکوه و وجدآور است. و هرچند پایانی خوش دارد اما، مانند کمدیهای ترنسیوس[1]، به زندگی عادی روزانه نمی‌پردازد. دانته در مقاله‌ای که نام بردیم چنین می‌افزاید که سبک فاخر و باشکوه خاص شعر غنایی است که در آن از مضامین بزرگی چون رستگاری، عشق یا تقوی سخن می‌رود. لیکن اینها مضامین اصلی *کمدی* نیز هستند و به دشواری می‌توان پذیرفت که دانته سبک کتاب **بهشت** را از سبکی که در نخستین اشعار غنایی خود او یا اشعار معاصرانش به‌کار رفته نازلتر می‌دانسته است. بنابراین، می‌توان چنین استدلال کرد که در زمان نوشتن آن نامه و توضیحاتش دربارهٔ *کمدی*، نظریه‌های پیشین و تقسیم‌بندیهای خود را رها کرده بوده است و، در این زمان، وقتی سخن از زبان «نازل» به میان می‌آورد مقصود وی آن نیست که سبک اوسبک ساده‌ای در زبان بومی ایتالیایی است، بلکه می‌خواهد بگوید که منظومه‌ای به زبان بومی ایتالیایی نوشته است و نه در زبان ادبی لاتینی. این را نباید نوعی تواضع ساختگی یا تفرعن خاص کلاسیستها تلقی کرد، بلکه باید آن را اعتراف به این واقعیت دانست که زبان ایتالیایی، مانند همهٔ زبانهای جدید آن عهد، در قیاس با زبان ادبی لاتینی، نرمش و طنین کمتری داشت، در نتیجهٔ تداول و محاوره به ضعف گراییده بود و از نظر آواهای فرعی نیز زبان شکوهمندی نبود. [۵]

موضوع شعر سفری به جهان دیگر به جهان پس از مرگ است. این مضمون در میان شاعران و اهل مکاشفهٔ جهان یونانی ـ رومی و حتی جهان مسیحی قرون وسطی مضمون رایجی بود. [۶] ساختمان کلی اثر، یعنی تقسیم آن به سه بخش دوزخ، برزخ و بهشت[2] مسیحی است. اخلاقیات و الهیاتی که دانته در طول هبوط و عروجش می‌آموزد نیز ــ اگر نه همه، بسیاری از آنها ــ مسیحی است. با وجود این، هیچیک از

---

۱. Publius Terentius Afer (۱۹۰ ق.م؟ ــ ۱۵۹)، نمایشنامه‌نویس رومی.

2. *Inferno, Purgatorio, Paradiso*

رائیان[1] قرون وسطی را به منزلهٔ منبع کار خود ذکر نمی‌کند و از هیچ اثر قرون وسطایی به عنوان سرمشق نام نمی‌برد. و مهم آنکه راهنمای او به جهان دیگر، از طریق دوزخ و برزخ، شاعر رومی ویرژیل است. پیش از آنکه ویرژیل او را ترک گوید استاتیوس، شاعر لاتینی دیگری، آن دو را ملاقات می‌کند. استاتیوس یکی از شاگردان ویرژیل است اما، در اینجا، در مقام کسی که تازه به دین مسیح درآمده [۷] توصیف می‌شود و هم او دانته را به بهشت می‌برد. در بهشت، دانته با نخستین معشوقهٔ خود بئاتریس[2]، که در واقع مظهر اتحاد آرمانهای عشق رمانتیک و تقوای مسیحی است، دیدار می‌کند؛ به دنبال او می‌رود وچیزها می‌آموزد. منظور دانته کاملاً روشن است: می‌خواهد بگوید هم‌چنان‌که شعر او مکمل *انه‌ئید* است، سرچشمهٔ تخیل و هنری که برای او دیدار و توصیف جهان ابدیت را ممکن ساخت نیز (بعد از خدا و بئاتریس) شعر لاتینی، خصوصاً شعر ویرژیل بوده است. اگر چنین نبود، و اگر دانته نمونه‌ای مسیحی در پیش رو داشت برای راهنمایی خود نیز، یکی از عارفان مسیحی را برمی‌گزید.

انگیزهٔ دانته در انتخاب ویرژیل به عنوان راهنما، سنن و روایات متعدد (برخی کوچک و ناچیز و برخی پر اهمیت) و عوامل روحانی بسیاری بوده است که عمیقاً به الهام و مکاشفه بستگی دارد:

نخست آنکه ویرژیل سر سلسلهٔ همهٔ اهل شرک بود که میان فرهنگ عهد شرک و مسیحیت پل بستند. در شعر معروفش (*اشعار روستایی*، سرود چهارم[3])، که حدود

---

۱. رائی را در برابر seer آورده‌ایم. این واژه در عهد عتیق آمده‌است: «... گفت اینک مرد خدایی در این شهر است که هرچه می‌گوید واقع می‌شود... پس به شهر رفتند... شائول در میان دروازهٔ شموئیل نزدیک آمده گفت مرا بگو که خانهٔ رائی کجاست. شموئیل گفت من رائی هستم...» کتاب اول شموئیل، ۶ ــ ۱۹.

۲. Beatrice ، بنا به نوشتهٔ بوکاچو، وی دختر فولکو پورتیناری یکی از ثروتمندان فلورانس و همسر سیمون دی باردیِ صراف بوده است. اما دانته با این زن که سیمای درخشان او را در آثار خود تصویر کرده از نزدیک آشنایی فراوان نداشته است. این نکته مسلم است که دانته، به تبع رسم زمانهٔ خود که عشق خاکساری را تجویز می‌کرد، از او شخصیتی آرمانی آفریده و خصوصاً پس از مرگ زن جوان، او را کانون احساسات عاشقانهٔ خود قرار داده است.

۳. Bucolics ، عنوان نخستینِ این اشعار *eclogues* بوده است که در اصل به معنای برگزیدن و در حالت جمع به معنای *گزیده‌ها*ست. مضمون این اشعار که شامل ده قطعه است ستایش روستا و ←

چهل سال پیش از میلاد مسیح سرود، تولد کودک خارق‌العاده‌ای را پیشگویی کرد که ظهورش سرآغاز عصر تازه‌ای در جهان خواهد شد؛ عصر زرّینی که با زندگی روستایی اولیهٔ انسان پهلو خواهد زد. در چنان روزی دیگر از خونریزی، از کار جانفرسا و رنج نشانی نخواهد بود. این کودک بزرگ خواهد شد و به مقام ایزدان خواهد رسید و در صلح کامل بر جهان حکومت خواهد کرد.

این واقعیت دو جنبه دارد. نخست جنبهٔ صوری آن است. عمدتاً از طریق همین شعر بحث‌انگیز بود که شهرت یافت ویرژیل با دریافت الهام غیبی تولد عیسی را پیش‌بینی کرده و خود پیش از تولد مسیح، مسیحی بوده است. [۸] قدیس آگوستین و بسیار کسان دیگر پس از او بر این اعتقاد بودند. [۹] (بسیاری از فضلای روزگار ما معتقدند که ویرژیل با برخی نوشته‌های عبرانی در باب علائم ظهور آشنایی داشته است). واقعیات دیگری هم بود ــ همه مرتبط با یکدیگر ــ که این اعتقاد را تقویت می‌کرد:

> سراسر *انه‌ئید* (بر خلاف دیگر حماسه‌های کلاسیک) شرح تحقق یافتن پیشگویی بزرگ و فرخنده‌ای است که به بنیانگذاری شهر رم می‌انجامد؛ سیبیل[1] پیشگوی مشهور، در اوج داستان *انه‌ئید* به میدان می‌آید و به اندرزگویی انه‌آس می‌پردازد. نام سیبیل در شعر دیگر ویرژیل که پیشتر

← زندگی سادهٔ شبانان است. از این رو، اکلوگ به معنای شعر روستایی یا شبانی نیز به کار می‌رود. در همهٔ آنها، خصوصاً در اکلوگ شمارهٔ ۴، ویرژیل روزگار نوی را بشارت می‌دهد: کسی می‌آید، صلح و سعادت به ارمغان می‌آورد و جنگ و تباهی و ستم را نابود می‌کند، کسی که

زمین را از دهشت بی‌پایان خواهد رهانید.
او، که چراغ زندگیش را ایزدان برافروخته‌اند،
در صلح و آرامش بر جهان فرمان خواهد راند...

۱. Sibyl ، بنا به روایت اساطیر و ادبیات یونان، پیامهای آپولو را دریافت می‌کرد و پیشگوی معبد او بود. او را به صورت زنی بسیار کهنسال و فرتوت نشان می‌دهند. بعدها زنان دیگری با نام سیبیل شهرت یافتند. اما افسانهٔ سیبیل مشهور چنین است که آپولو او را دوست می‌داشت و می‌خواست که هر آرزویی دارد برآورد. سیبیل از او عمر دراز طلبید، اما فراموش کرد که جوانی را هم در آن قید کند. پس، هر چه به عمر او افزوده می‌شد بدنش نحیفتر می‌گشت تا آنکه سرانجام به کوچکی زنجره‌ای شد. اورا در قفسی گذاشتند و در معبد آپولو آویختند. کودکان به دیدنش می‌رفتند و از او می‌پرسیدند: «سیبیل چه می‌خواهی؟» و او که از زندگی بیزار بود می‌گفت: «می‌خواهم بمیرم، می‌خواهم بمیرم».

سروده بود (*اشعار روستایی*، سرود چهارم، بند چهارم[۱]) آنجا که سخن از ملکوت الهی و تولد کودک آسمانی می‌رود ذکر شده است؛
دو قرن قبل و بعد از میلاد مسیح، مکاشفه‌نامه‌ها و غیب‌نامه‌های بیشماری در جوامع یونانی، یهودی و خاور نزدیک وجود داشت که بسیاری از آنها برای احراز اعتبار، به «سیبیل نامه» شهرت یافته بودند؛
در فرهنگ عامهٔ ایتالیای قرون وسطی، ویرژیل را به نام جادوگری بزرگ می‌شناختند (هرچند دانته، خود، به این داستان توجهی نداشته است).

جنبهٔ معنوی رسالت مسیحایی ویرژیل که مهمتر است و غالباً کمتر از جنبهٔ نخست مورد توجه قرار می‌گیرد این است که شعر او حادثهٔ صرف نبود. بیان واقعیتی به راستی روحانی بود: اشتیاق سوزان صلح و آرزوی ناگفتهٔ جهانی بود که می‌خواست رحمت پروردگار بر آن فرمانروا باشد نه امیال متخالف بشری که پس از صد سال جنگ هولناک بر سراسر جهان مدیترانه‌ای حکومت می‌کرد. [۱۰] اکتاویان[۲]، امپراتور آینده که کودک آسمانی بی‌تردید با خانوادهٔ او بستگی داشت، خود در بسیاری از شهرهای شرق میانه، در مقام خدا، نجات‌دهنده و شاهزادهٔ صلح مورد احترام و ستایش بوُد. پیداست که اطلاق این عناوین خالصانه بود و یا انگیزه‌های خالصانه داشت. [۱۱] همین اشتیاق بود که راه را برای گسترش مسیحیت هموار ساخت و این خود عظمت ویرژیل را می‌رساند که حتی در روزگار جوانی از آن غافل نماند و در منظومهٔ فراموش‌ناشدنی خود آن‌را مخلّد ساخت.

---

۱. اینک، واپسین عصری که سیبیل کومائه صلا در داد،
در رسیده و سپری گشته، و گردش عظیم قرنها از پی هم،
بار دیگر آغاز شده است.

۲. *Octavian* یا *Gaius Octavius* که بعداً به *Gaius Julius Caesar* یا *Augustus* یا *Caesar Augustus* شهرت یافت اولین امپراتور روم پس از دوران جمهوری است که در سال ۶۳ قبل از میلاد به دنیا آمد و در ۱۴ میلادی درگذشت. عصر جمهوری با حکومت خودکامهٔ قیصر ژولیوس که دایی و پدرخواندهٔ آگوستوس بود به تباهی کشانیده شده بود. آگوستوس را امپراتوری با کفایت و یکی از بزرگترین مدیران تاریخ دانسته‌اند. وی، برای جهان یونانی ـ رومی و برای نسلی که از جنگ فرسوده شده بود، صلح و آرامش و آسایش به ارمغان آورد. این صلح بادوام که به *Pax Romana* معروف است در واقع سبب بقای تمدن یونانی ـ رومی شد. گذشته از کفایت و نبوغ در ادارهٔ امور، آگوستوس انسانی فرهنگی بود و کسانی چون ویرژیل، لیویوس و سیسرو او را ستوده‌اند. آثار او همه از میان رفته که از جملهٔ آنها شرح احوال جوانی خود او و یک رسالهٔ فلسفی بوده است.

خصایص اخلاقی ویرژیل کلیدی است بر مسئلهٔ قدرت تصور و دید او و جاودانگیش در نقش رهنمای دانته. هرکس که شعر او را مانند دانته با بصیرت و علاقه بخواند درمی‌یابد که در اصول ـ تقریباً در همهٔ اصول بجز موضوع ظهور عیسی مسیح ـ ویرژیل مسیحی بوده است. تا بدان حد که در سراسر *انه‌ئید* خواننده این نکته را احساس می‌کند که نوشتن حماسه‌ای در باب جنگ و فتح با روحیات او مغایرت داشته است. [۱۲] ویرژیل از خونریزی بیزار بود، به آرمانهای اخلاقی و از خودگذشتگی دلبستگی عمیق داشت و قهرمانان کتابش نیز به همین صفات متصف بودند. *انه‌آس پرهیزگار* او از آخیلس خشمگین، ادیسئوس هوشمند، یا حتی هکتور میهن پرست، به‌مراتب آرمان‌گراتر است. ویرژیل، هرچند طبعی پرشور داشت، در مسائل جنسی انسانی بسیار مهذّب بود؛ و در قرون وسطی با تلفظ غلط نام او ـ ویرژیلیوس ویرژینال[1] ـ در واقع می‌خواسته‌اند همین خصوصیت را برسانند. [۱۳] از فحوای مطالبی که دوستان او و تذکره‌نویسان عهد کهن نوشته‌اند سیمای مردی آرام، فروتن و دوست‌داشتنی به ذهن متبادر می‌شود. اما، آنچه بیش از همه ویرژیل را از شاعران دیگر متمایز می‌کند، یکی اندوهی است که نسبت به حیات ناپایدار و بی‌اعتبار آدمی ابراز می‌دارد و دیگر تمرکز توجه او است بر ابدیت، حتی در حماسه‌ای که از شور تند و حرکت خشن سرشار است. [۱۴]

سومین عامل مؤثر و مهم در انتخاب ویرژیل این است که دانته او را مبشر امپراتوری روم می‌دانسته است. در چشم دانته، دو واقعیت مهم در این جهان وجود داشت: یکی کلیسای مسیحی و دیگری امپراتوری مقدس روم. ویرژیل کلیسا و پیدایش آن را فقط با لحنی مبهم و پیشگویانه خبر داده بود. اما سرود ستایش امپراتوری را بهتر از هرکس سراییده بود. *انه‌ئید*، در اساس، منادی امپراتوری روم است. ویرژیل آن را دستگاهی می‌داند که به ارادهٔ الهی بنیاد گرفته و دوام ابدی بر آن مقدر گشته است. به تصور دانته این همان امپراتوری بود که در عهد او بر اروپای مرکزی فرمان می‌راند و او خود در *De monarchia* ، یکی از دو کتاب بزرگی که به زبان لاتینی نوشت ـ صلای ستایش آن را سر داده بود ـ به دلیل آن که هستی امپراتوری را نتیجهٔ خواست خداوندی می‌دانست. [۱۵] همین اعتقاد را در توصیف اسفل‌السافلین که اوج کار اوست نیز به طرزی شگرف بیان کرده است. این قسمت دوزخ خاص کسانی است که به خداوندگار خود خیانت ورزیده‌اند. در اینجا

---

۱. Vergilius Verginale ، به معنای ویرژیل عفیف، ویرژیل پاکدامن.

دانته و ویرژیل با خیانتکار اعظم، شیطان روبرو می‌شوند. شیطان که در یخ منجمد شده و تا ابد از حرکت بازمانده در سه دهانی که دارد دائماً سه تن از زشتکارترین خیانتکاران عالم خاک را می‌جود. یکی از اینها یهودای اسخریوطی است و دو تن دیگر بروتوس و کاسیوس، کسانی که پایه‌گذار امپراتوری روم را به قتل رساندند. [۱۶]

اما بجز امپراتوری روم، که موجودیتی سیاسی بود، دانته به این دلیل ویرژیل را دوست می‌داشت که او ایتالیا را دوست می‌داشت. وصف درخشان ایتالیا در اشعار روستایی ویرژیل بهترین تجلیلی است که کسی تا کنون از میهن خویش کرده است. [۱۷] دانته نیز در *برزخ*، آنجا که به ایتالیای دستخوش جنگ و آشوب گریز می‌زند توصیفی شبیه به آن دارد، که هرچند غمناکتر از شعر ویرژیل است اما در خلوص میهن‌پرستی از آن کمتر نیست. [۱۸] این توصیف را دانته پس از دیدار شورانگیزی با دو شاعر قدیم و جدید مانتوایی، ویرژیل و سوردلو آغاز می‌کند[۱]. دانته به کرات و با غرور ویرژیل را همشهری خود می‌خواند و او را *il nostro maggior poeta* «بزرگترین شاعر ما» می‌نامد.

و نباید فراموش کرد که هرچند دانته و ویرژیل هیچیک زادهٔ رم نبودند این نکته را پذیرفته بودند و هر دو آن را موعظه می‌کردند که آرمانهای رمی باید در سراسر ایتالیا نشر یابد و سبب احیای این سرزمین گردد. یکی از موضوعهای اصلی *اشعار دهقانی* ویرژیل همین است، در *انه‌ئید* هم بارها تکرار می‌شود و بر زبان دانته نیز که ایتالیا را «سرزمین لاتینی» [۱۹] می‌خواند و از ارواح ایتالیایی با عنوان «لاتینیها» نام می‌برد مکرر می‌گذرد. [۲۰] در چشم دانته، روم باستان بخشی از امپراتوری مقدس روم بود که او بدان تعلق داشت، همان‌گونه که برزخ و دوزخ بخشی از جهان ابدی بودند که به بهشت منتهی می‌گشت.

عامل دیگر که در اهمیت از عوامل گفته شده کمتر نیست این است که دانته ویرژیل را بزرگترین شاعر جهان می‌دانست و در کار شاعری او را مقتدای خود

---

۱. منظور سوردلو Sordello ، تروبادور قرن سیزدهم اهل مانتواً است. ویرژیل هم از مردم همین شهر بوده است. دیدار سوردلو برای دانته که دلش از درد میهن گرانبار است بهانه‌ای است برای ابراز این غم جانکاه:

آه، ای سرای اندوه! ایتالیای در زنجیر!
کشتی بی‌ناخدای دریای طوفانی! *برزخ*، سرود ششم، بند ۷۶.

می‌شمرد. با آنکه کراراً از دیگر شاعران کلاسیک نام می‌برد و با آنکه آثار آن گروه از نویسندگان کلاسیک را که در دسترس داشته می‌شناخته، اما شناخت او در مورد ویرژیل به‌مراتب عمیقتر بوده است. این نکته را غالباً متذکر شده‌اند که دو تن رهنمایان دانته که او را در گذار از جهان دیگر یاری داده‌اند ویرژیل نشانهٔ خرد است و بئاتریس نشانهٔ ایمان. اما مسئله این است که اگر خرد می‌بایست یکی از رهنمایان دانته باشد چرا «استاد دانایان»، ارسطو، را برنگزیده است. [۲۱] دانته در جهان دیگر ارسطو را می‌بیند و از او تجلیل شایان می‌کند اما با خود وی سخن نمی‌گوید. در هوض، ویرژیل است که با کمک پرشورترین ستایشگر و مقلد لاتینی خود استاتیوس (که به عقیدهٔ دانته از طریق پیشگویی ویرژیل در باب علائم ظهور به مسیحیت گرویده بوده است) او را از دوزخ و برزخ گذر می‌دهد و تنها زمانی که بهشت و بئاتریس نزدیک می‌شوند از او جدا می‌گردد. و اگر کمدی را بخوانیم در خواهیم یافت که تأثیر و نفوذ ویرژیل عمدتاً تأثیر خرد نیست، هرچند دانته سیمای او را چنان تصویر می‌کند که خواننده وی را جامع جمیع معارف الهی و ازلی می‌یابد. دلیل ستایش دانته نخست به‌خاطر سبک ویرژیل است:

تنها از تو بود که این شیوهٔ زیبا را
به وام گرفتم و بر قلهٔ افتخار پای نهادم. [۲۲]

باید دید مقصود دانته از این سخن چه بوده است، زیرا در نظر اول درک آن آسانتر از این نیست که گفته شود ویرژیل، آن شاعر تخیلات عارفانه و تصاویر زیبا و ابعاد عظیم، مظهر «خرد» بوده است.

دانته، اصولاً، از سبک لغوی ویرژیل تقلید نکرده است. این روشن است. می‌توان با مقایسهٔ برخی قطعات کمدی، که در آنها مضامین خاص ویرژیل به‌کار رفته و اصل آن مضامین در کتاب ویرژیل، این نکته را آزمود. فی‌المثل، در سرود سیزدهم دوزخ، دو شاعر به جنگلی می‌رسند. این جنگل مأوای ارواح کسانی است که خودکشی کرده‌اند. هرگاه شاخه‌ای از درختی شکسته می‌شود خون از آن بیرون می‌زند. این تصویر تقلیدی است از *انه‌ئید*. اما در *انه‌ئید* توصیف ویرژیل و تصویری که از انه‌آس هنگام شکستن شاخهٔ درخت می‌سازد دقیق و استادانه است:

سرمای دهشت
لرزه بر اندامم افکند و ترس، خون در رگهایم فسرد. [۲۳]

اما وقتی دانته شاخه‌ای می‌شکند و «خون همراه واژگان بیرون می‌زند» عمل به سادگی توصیف می‌شود، چنانکه ساده‌تر از آن ممتنع است:

شاخه‌ای را افکندم
و همچون کسی که ترسیده است برجا ماندم. [۲۴]

و این حال به کرات پیش می‌آید. هرجا که ویرژیل چیره‌دستی نشان می‌دهد، دانته ساده می‌ماند. مع‌هذا، شعر او، در عین سادگی، عظیم است. اما زبان او، مانند زبان مشعشع و آراسته به صنایع ویرژیل نیست، که سخت فشرده است و بار آواها و معانی گوناگون را بر خود دارد. سبک دانته سبکی روشن و صریح است، و او وقتی اثر خود راکمدی می‌نامیده تا حدی این کیفیت را منظور نظر داشته است.

اما قطعهٔ دیگری هست که در آن شاعر از سبک خود سخن می‌گوید. در برزخ، دانته با یکی از شاعران مکتب قدیم دیدار می‌کند و آن شاعر غزلی از او می‌خواند و «سبک خوش نو» آن را می‌ستاید. [۲۵] باید دانست که طرز سخن دانته در غزلهایش شکل تکامل یافتهٔ اشعار عاشقانهٔ پروونسی بود که الهام و اندیشهٔ ملموستر او عمق و غنای بیشتری بدان بخشیده بود. [۲۶] این دیگر مأخوذ از ویرژیل نبود. و در اساس به هیچ وجه کلاسیک هم نبود.

و سرانجام ببینیم، بجز کمدی، بحری که در سراسر منظومه رعایت شده چیست؟ چنانکه یکی از نخستین شارحان دانته دریافته است، بحر کمدی شکل تکامل یافتهٔ الگویی پروونسی موسوم به *serventese* بوده است، [۲۷] دستگاه کاملی مرکب از یازده هجایی‌هایی با قافیهٔ سه ضربی: ABABCBCDC... طرح شعر از لحاظ وزن، مانند کل ساختمان آن، البته بدایتاً متأثر از شعر پروونسی نیست، بلکه حاصل میل و آرزوی شاعر به ادای احترام نسبت به «تثلیث» است. این نخستین نمونهٔ نمادسازی بر مبنای اعداد است که در سرتاسر منظومه رعایت می‌شود. اما طرح قافیه که وی برای این مقصود انتخاب کرده و الگوی سه ضربی شعر، به طور کلی، مأخوذ از شعر پروونسی بوده و نه لاتینی کلاسیک.

زبان شعر زبان لاتینی کلاسیک نیست، بلکه زبان بومی ایتالیا است. سبک نیز ساده و صریح است و غنا و پیچیدگی ندارد. بحر و قافیه‌ای که در آن به‌کار رفته ایتالیایی جدید است که شکل تکامل‌یافتهٔ شعر عامیانهٔ پروونسی است. دیگر چه می‌ماند؟ منظور دانته از این سخن که سبک زیبایش را تنها از ویرژیل

اخذ کرده چه بوده است؟

در یکی از قطعات دیگر دوزخ، دانته از گیدو کاوالکانته[۱] ـ یکی از شاعران هم‌مشرب ـ نام می‌برد. این شاعر غزلهای عاشقانه‌ای به شیوهٔ دانته می‌سرود. دربارهٔ او گفته می‌شود که «گویا ارجی برای ویرژیل قائل نبوده است». [۲۸] قصد دانته بیان این نکته است که غالب شاعران غزلسرای جدید که به زبان بومی شعر می‌سرودند، به خیال خود، مطالعهٔ آثار کلاسیک را بی‌فایده می‌دانستند که، البته، از نظر هدفی که آنها داشتند فکر درستی بود. اما خود او چنانکه به ویرژیل می‌گوید، *انه‌ئید* را «مدتی دراز و با شیفتگی» مطالعه کرده بوده است. [۲۹] از این قرار کیفیاتی که در اساس **کمدی** را از غزلهای لطیف نخستین دانته و نیز از آثار همهٔ شاعران معاصر اروپایی او متفاوت می‌سازد همانا «سبک زیبایی» است که دانته آن را ـ به گفتهٔ خود ـ *تنها* از ویرژیل گرفته است. این کیفیات همان وسعت تخیل و اصالت استوار تفکر است که اساساً کلاسیک است و اساساً از اختصاصات ویرژیل است و دانته تنها شاعر عصر جدید بود که کوشید جامهٔ زبان نو بر آنها بپوشاند. حاصل سخن آنکه، یکی از والاترین جنبه‌های عظمت دانته که او را از خنیاگران آواره و عاشقهای عهد فراتر برد و به اوج رسانید، به شهادت خود وی، مخلوق بلافصل ادبیات کلاسیک بود. [۳۰]

این نتیجه‌ای است که با موشکافی در موارد تقلید شده از ادبیات یونانی ـ رومی و آراء ملهم از آن ادبیات در **کمدی** به‌دست می‌آید. مور[۲] در کتاب ***مطالعاتی در آثار دانته*** تحلیل ستایش‌انگیزی می‌کند از دینی که او به آموزگاران کلاسیک خود داشته است. دانته بیش از همه وامدار دو تن از آنان است: ارسطوی متفکر و ویرژیل شاعر. [۳۱]

عامل ششم و دلیل بدیهی دانته که او را در انتخاب ویرژیل به عنوان رهنما مصمم ساخت توصیف مشهور ویرژیل از جهان دیگر بود. دفتر ششم *انه‌ئید*، گذشته از گزارش سفر به جهان ماوراء جهان ما و ذکر شگفتیهای آن، حاوی شرح و بیان ژرف فلسفی و اخلاقی در باب مفاهیم غایی زندگی و مرگ است. ویرژیل خود از آثار گذشتگان بسیاری استفاده و تقلید کرده به طوری که خواننده از اصالت ترکیب نهایی قطع نظر می‌کند. سرمشق اصلی ویرژیل هومر بوده است (*ادیسه*، سرود ۱۱). اما در کتاب هومر و در توصیفات شاعران دیگر از جهان زیرین، از این مضمون فکری که

---

۱. Guido Cavalcante (۱۲۵۰؟ ـ ۱۳۰۰؟).

۲. George Moore (۱۸۵۲ ـ ۱۹۳۳)، مؤلف ایرلندی.

ویرژیل در منظومهٔ خود آورده نشانی نیست. وی اندیشه‌های عرفانی اُرفئوسی[۱] و اصول فلسفی افلاطون و بسیاری اصول دیگر را که اکنون بر ما شناخته نیست یکجا گرد آورده است. اما در حقیقت توصیف مادی ویرژیل از جهان دیگر مبهم است. دانته می‌خواست کار خود او در این خصوص مبتنی بر واقع، دقیق و مشروح باشد. از این رو، ترتیب اخلاقی کتاب خود را بر مبنای تقسیم ارسطو قرار داد و از شرح و تفصیل قدیس توماس آکیناس در باب این تقسیم‌بندی استفاده کرد و خود نیز در آن تغییراتی داد. [۳۲] اما تقریباً همهٔ ساکنان فوق طبیعی دوزخ او از قبیل کارن قایقران[۲]، مینوس قانونگذار[۳]، سگ دیوسارکربروس، هارپی‌ها، سنتورها و بسیاری دیگر ربطی به معتقدات مسیحی قرون وسطی ندارند و مأخوذ از ویرژیل‌اند. [۳۳] عجبا که او با مهارت تمام این اسطوره‌های کهن را به کالبد موجودات کنایی قرون وسطایی درمی‌آورد، فی‌المثل، مینوس دیگر آن قاضی نرم‌خوی نجیب نیست که از دوستان زئوس بود. در اینجا دیو غرّانی است که پیوسته دم خود را می‌چرخاند و با هربار چرخاندن دم، طبقهٔ جایگاه گناهکار را در دوزخ معلوم می‌کند. [۳۴]

و سرانجام این را هم بیفزایم که من گاه فکر کرده‌ام که دانته، این تبعیدی بزرگ، از آن رو ویرژیل را به رهنمایی برگزید که خود سرگذشتی مانند انه‌آس داشت.

دو عامل اساسی کلاسیک که تأثیر و نفوذ آنها بر کمدی دانته مسلم است یکی دستگاه اخلاقی و فیزیکی ارسطو و دیگری تخیل، میهن پرستی و خصایص اخلاقی ویرژیل است. اما در کتاب دانته عوامل گوناگون کلاسیک چنان به ژرفی نفوذ کرده‌اند که سخن از تقلید محض گفتن خطا است. جهان یونانی ـ رومی برای دانته همان قدر

---

۱. Orphism ، تعالیمی که مبتنی بر عقاید اُرفئوس شخصیت افسانه‌ای ـ تاریخی یونان است و رنگ صوفیانه دارد. خوار شمردن زندگی جسمانی و اعتقاد به زندگی پس از مرگ و زایش دوباره به منظور پالایش هستی پیشین از مهمترین اصول آن است.

۲. Charon ، در اساطیر یونانی، قایقرانی است که مردگان را از رودخانهٔ استوکس (styx) عبور می‌دهد و به هادس (Hadês = جهان زیرزمینی، جهان مردگان) می‌برد. او را به صورت پیرمردی ریشو و خشن تصویر کرده‌اند.

۳. Minos ، در باب این نام روایات گوناگون و بسیار است. نویسندگان قدیم دو پادشاه را به همین نام که یکی نوادهٔ دیگری بوده خلط کرده‌اند. برخی معتقدند که مینوس لقب سلسله‌ای از پادشاهان کرت بوده است. غالب روایات مینوس نواده را شارعی خردمند می‌دانند که در زندگی و هم در جهان زیرزمینی پس از مرگ به قضاوت می‌پرداخته است. آن مینوس که به ساختن لابیرنت مشهور فرمان داد و داستان ددالوس و ایکاروس به روزگار او مربوط می‌شود پادشاهی ستمگر است.

زنده است که جهان خود او. در واقع این دو جهان همانند یکدیگرند و اجزای آن دو چنان در هم تنیده شده‌اند که جدا ساختن آنها ممکن نیست. بسیاری از بزرگان اساطیر و تاریخ کلاسیک ساکنان دوزخ او هستند. شریفترین این بزرگان را به‌دلیل آنکه پیش از ظهور مسیحیت می‌زیسته‌اند، در *اعراف*، بهشت بی‌خدا، جای می‌دهد. هفت گناه کبیره، با آنکه مردان و زنان عصر جدید کفارهٔ آنها را پرداخته‌اند، هر کدام به صورت تندیس یکی از شخصیتهای کلاسیک نشان داده شده‌اند و در کنار پیکره‌های مردان تاریخ یهود و مسیحیت در برزخ مکان یافته‌اند. فی‌المثل نمرود[۱] و نیوبه[۲]، شائول و آراخنه[۳] نماد غرورند [۳۵] و دروازه‌بان برزخ نه از عبرانیان عهد قدیم است، نه از مسیحیان عصر نو و نه فرشته، بلکه کاتوی رومی است. [۳۶] دانته افراد عهد باستان و اندیشه‌های کهن را با نظایر آنها در عصر جدید پی‌درپی جابه‌جا می‌کند و منقولات کتاب مقدس و آثار کلاسیک را برابر هم می‌نهد. این تقارن و درهم‌تنیدگی در دو مورد بیش از همه جالب توجه است. یکی آنجا که ویرژیل دانته را دعوت می‌کند که به جهان زیرین درآید و او جرأت این کار را در خود نمی‌یابد:

نه انه‌آسم من و نه پولس...

منظور پولس رسول است که، بنا بر یکی از افسانه‌های قرون وسطایی، به دوزخ هبوط می‌کند. [۳۷] مورد دوم لحظهٔ باشکوه پایان سفر است، لحظه‌ای که سرانجام بئاتریس ظاهر می‌گردد. در آن دم فرشتگان غریو «مبارک باد کسی که به نام خداوند

---

۱. پادشاه افسانه‌ای بابل. بنای شهر بابل را به او نسبت می‌دهند. حضرت ابراهیم در زمان او می‌زیسته است. طبری درباره‌اش می‌نویسد: «... خداوند فرشته‌ای پیش جبار فرستاد که به من ایمان بیاور و ترا بر پادشاهیت واگذارم. نمرود گفت: مگر جز من پروردگاری هست؟...» به نقل از *تاریخ طبری*، جلد اول، ترجمهٔ ابوالقاسم پاینده.

۲. Niobe ، به روایت اساطیر، دختر پادشاه لودیه و همسر پادشاه تبس بود. هفت پسر و هفت دختر داشت و همین او را غره کرد و خود را از همسر زئوس برتر دانست. پسران زئوس (آرتمیس و آپولو) همهٔ فرزندان او را با تیر از پا درآوردند و زئوس نیز خود او را به سنگ تبدیل کرد.

۳. Arachne ، بنا به روایت اساطیر، دختر یکی از بزرگان لودیه و در بافندگی چیره‌دست بود. گرفتار غرور شد و آتنا (= Athena ، ایزدبانوی خرد و نیز صنایع و هنرهای زنانه) را به مسابقه خواند و با بافتن پارچه‌ای او را شکست داد. آتنا به خشم آمد و پارچه را از هم درید. آراخنه، از شدت اندوه، خود را به دار آویخت. آتنا به او رحم آورد و ریسمان را باز کرد و جان او را نجات داد. اما آراخنه به عنکبوت و ریسمان به تار عنکبوت تبدیل شده بود (در زبان یونانی آراخنه به معنای عنکبوت است).

می‌آید» *(Benedictus qui venis)* سر می‌دهند. این همان درودی است که جمعیت هنگام ورود عیسی به بیت‌المقدس نثار او می‌کند[۱]. اما جملهٔ دیگر: «سوسنها را مشتامشت بر من فرو ریزید» *(Manibus date Lilia plenis)* از *انه‌ئید* است و سخنی است که آنخیسس در تجلیل روح مارسلوس گفته است. [۳۸] از این موارد که بگذریم، تشبیهات دانته در سراسر منظومه مأخوذ از دو منبع اساسی است: یکی مشاهدات خود او در طبیعت و دیگر شعر و اساطیر کلاسیک. اما گاه طبیعت را آنگونه که در چشم شاعران کلاسیک جلوه می‌کرده توصیف می‌کند. چنانکه توصیف پائولو و فرانچسکا را که می‌گوید:

چون کبوتران، سوز اشتیاق به سوی هم می‌خواندشان [۳۹]

از ویرژیل گرفته [۴۰] و یک تصویر ذهنی زیبا را با تصویر عینی زیبا درآمیخته است. [۴۱]

مشابهات آثار کلاسیک را مور نه تنها در *کمدی*، بلکه در همهٔ آثار دانته تحلیل و فهرست کرده و چنان به خوبی از عهدهٔ این کار برآمده که لازم است خلاصه‌ای از آن ذکر شود. نویسندگان عمده‌ای که دانته آثارشان را نقل یا تقلید کرده از این قرارند:

نخستین آنها ارسطو است، دانته از طریق ترجمهٔ لاتینی که قدیس توماس آکیناس از آن استفاده کرده بود با او آشنایی داشته است. بیش از ۳۰۰ مورد به او اشاره کرده و این موارد ــ جز *فن شعر* ــ شامل همهٔ آثار ارسطو است که آن زمان در دسترس بوده است.

پس از او، ویرژیل است با ۲۰۰ مورد ارجاع که نشان‌دهندهٔ احاطهٔ کامل دانته بر *انه‌ئید* است، اما با *اشعار روستایی* و *اشعار دهقانی* ویرژیل آشنایی کمتری داشته است.

حدود ۱۰۰ مورد به اوید اشاره رفته است. در خصوص شناخت اساطیر یونانی ـ رومی مأخذ اصلی دانته *مسخ شدگان* بوده است. آشناییِ ولو اندک او با آثار دیگر اوید بعید نمی‌نماید، فی‌المثل در *بهشت* (سرود نهم، بند ۲ ــ ۱۰۰)

---

۱. بسیاری رختهای خود و بعضی شاخه‌ها از درختان بریده بر راه او گسترانیدند و آنانیکه پیش و پس می‌رفتند فریاد کنان می‌گفتند: «مبارک باد کسی که... »، انجیل متی، باب بیست و یکم. این عبارت در انجیلها تقریباً به یک شکل روایت شده است.

به دو نامه از *هروئیدس* اشاره شده است.
۵۰ مورد، یا چیزی در همین حدود، به لوکانوس ارجاع شده است. تنفری که لوکانوس نسبت به حکومت قیصرهای رومی نشان می‌داد مطلوب دانته نبود اما تخیل نیرومندش در او سخت تأثیر می‌کرد، [۴۲]
از سیسرو نیز ــ البته نه از خطابه‌ها بلکه از مقالات اخلاقی او ــ حدود ۵۰ بار نقل قول شده است، به گفتهٔ خود دانته، [۴۳] مهمترین کتبی که از جهت فلسفی بر او تأثیر داشته‌اند یکی *لائلیوس* و در *باب دوستی* سیسرو است و دیگری، کتاب *بوئسیوس* که ۳۰، ۴۰ بار قسمتهایی از آن را نقل کرده است.
بالاخره، از استاتیوس نیز مطالبی خوانده بوده است. به گمان دانته، استاتیوس در نهان آیین مسیح را پذیرفته بوده، به این سبب در *کمدی* از او شاعری مسیحی ساخته است. دلیل دیگر شاید این باشد که استاتیوس ویرژیل را فراوان ستوده است. چند تصویر زیبا از قبیل شعلهٔ دو شاخه‌ای که جایگاه ارواح دیومد و اولیسس است از *تبائید* گرفته شده است. [۴۴]

اینها نویسندگان اصلی کتابخانهٔ دانته‌اند و البته باید ترجمهٔ لاتینی کتاب مقدس، آثار قدیس توماس و آباء کلیسا را نیز بدان افزود. دانته از ستایش شاعران دیگر فروگذار نمی‌کند. یک جا ژوونالیس وقتی قدم به اعراف می‌گذارد از ستایش استاتیوس نسبت به *انه‌ئید* با ویرژیل سخن می‌گوید ــ فکری که گفتهٔ خود او الهام‌بخش آن بوده است. [۴۵] اما غریب است که دانته با هجویه‌های ژوونالیس و هوراس چندان آشنایی نداشته و مایهٔ تأسف است که تاریخ تاکیتوس، کتابی که یقیناً موجب تحسین او می‌شد، در این زمان از میان رفته بوده است[1]. از سوی دیگر، این نکته نیز شایان توجه است که دانته عامداً نویسندگان متأخر کلاسیک و نخستین شاعران مسیحی کسانی چون پرودنتیوس را نادیده می‌گیرد. گاه گفته‌اند که دانته وقوع رنسانس را از پیش خبر داده است. در صورتی که چنین باشد، ستایش فراوان او از جهان یونانی ـ رومی و معرفت او نسبت به کلاسیکهای حقیقی باید توجیه کنندهٔ این مطلب باشد. دانته سیسرو را بزرگتر از بوئسیوس، ویرژیل را بزرگتر از پرودنتیوس

---

۱. Cornellius Tacitus (۵۵ ق. م‌بعد از ۱۱۷ م). تاکیتوس نیز از کسانی بود که در عهد رنسانس از فراموشی درآمد و بعد از هزار سال آثارش بار دیگر به شهرت رسید. آن زمان نویسندگان بسیاری از او تأثیر پذیرفتند و بر اساس شخصیتهای کتابهای او حتی داستان و نمایشنامه نوشتند.

می‌داند و ارسطو را بزرگترین متفکر عهد باستان می‌شناسد. حکما و شاعرانی که در اعراف می‌بیند، در واقع، غالباً همانهایی هستند که اعصار بعد آنها را مغزهای شگرف آن تمدن دیرنده و درخشان شناخته است. این نشانهٔ بصیرت دانته است که حتی از ورای فضای نیمه تاریک قرون وسطی، تلألؤ جهان کلاسیک را به چشم دید و از همان فاصلهٔ دور، روشناییهای بزرگ را از پرتوهای ضعیف بازشناخت.

۵

به سوی رنسانس

پترارک، بوکاچو، چاسر

اعصار تاریک پیروزی بربریت بر تمدن کلاسیک بود. قرون وسطی دورانی بود که طی آن بربرهای به دین نو درآمده، اندک‌اندک به یاری کلیسا و آثار پراکندهٔ بازمانده از فرهنگ کلاسیک، با تمدن آشنایی یافتند. رنسانس این تمدن در حال رشد را توسعه داد و به یاری موهبتهای مادی و معنوی بسیاری که برخی برای نخستین بار به دست می‌آمد و برخی دیگر از پس خوابی دراز و مرگ‌آسا دوباره کشف می‌شد آن را بارور ساخت. یکی از گنجینه‌هایی که در آن زمان تمدن ما را غنای فراوان بخشید هنر و ادب کلاسیک بود، یعنی آثار هنری یونانی ـ رومی و کتب ارزشمند بسیاری که اینک از دل تاریکی هزار ساله بیرون می‌آمد. این تازه گوشه‌ای از گنجینه‌های اصلی این فرهنگ بود که هنوز هم ثروتی تخمین‌ناپذیر به حساب می‌آمد. تاریکی در ایتالیا دیر پاییده بود؛ از این رو، می‌بایست که بساط آن نیز ابتدا در آنجا برچیده شود. این تاریکی با تجزیهٔ امپراتوری روم به دو بخش غربی و شرقی و جدایی فرهنگ روم از یونان آغاز شده بود؛ پس، زوال آن نیز در غرب آغاز شد، در حالی که عصر تاریک دیگری، به همان اندازه خوف‌انگیز، بر شرق دامن می‌گسترد که از برخی جهات هنوز هم از میان برداشته نشده است. در غرب، طلیعهٔ این صبح صادق بازگشت فرهنگ یونانی به سرزمینهایی بود که زمانی با آن آشنایی نزدیک داشتند. فرهنگ یونانی ابتدا به ایتالیا بازگشت و در ایتالیا بود که نخستین و اثربخش‌ترین اکتشافات مجدد انجام گرفت. کسانی که حد اعلای کوشش خود را برای بازیافتن فرهنگ یونانی و اصلاح وضع بقایای تمدن لاتینی به‌کار بستند دو تن از مردان ایتالیا بودند:

یکی جووانی بوکاچو (۱۳۱۳ ـ ۷۵) و دیگری فرانچسکو پترارکا (۱۳۰۴ ـ ۷۴) [۱] که معمولاً به نام پترارک خوانده می‌شود. البته این دو را نباید ایتالیایی خالص دانست. وطن دیگر آنان فرانسه بود. به این ترتیب، دو کشور از متمدنترین کشورهای اروپا به یاری فرزندان خود در نوزایی تمدن کلاسیک شرکت جستند.

پترارک، به نسل پس از دانته تعلق داشت. پدر او نیز در همان زمان دانته، به همان جرم و بنا به همان حکم برای همیشه از فلورانس تبعید شده بود. [۲] رابطهٔ میان پترارک و دانته حائز اهمیت بسیار است. هرچند هر دو شاعر ایتالیایی و متعلق به یک عصرند، اما از جهات بسیار با یکدیگر تفاوت دارند تا آنجا که فاصلهٔ میان آنها را نماد شکاف میان دو مرحلهٔ فرهنگی می‌توان محسوب داشت.

پترارک که خود نویسنده‌ای برجسته بود شعر دانته را نمی‌پسندید. یکی از دلایل شاید رشک او نسبت به رفعت دست‌نیافتنی شعر دانته بود، دیگر آنکه برای آثاری که به زبان بومی ایتالیایی نوشته می‌شد (حتی کتابهای خودش) اهمیتی قائل نبود. یک علت دیگر هم آن بود که سادگی زاهدانهٔ دانته در نظرش سرد و عاری از جاذبه بود و علاقه‌اش را برنمی‌انگیخت. در هیچیک از نامه‌هایش از دانته، به نام، یاد نمی‌کند. هرگاه در نامه‌ای قصد اشاره به او داشته باشد باعباراتی نظیر «این همشهری ما که سبکی سخت مردم‌پسند دارد و یقیناً زمینهٔ بسیار خوبی برای کار انتخاب کرده» از او نام می‌برد. [۳] یک جا نیز به کلام کند و بی‌احساس و روش نامطبوع او اشاره می‌کند. [۴] بزرگترین دلیل بی‌مهری پترارک نسبت به دانته آن است که این عاشق کتاب هیچ نسخه‌ای از کمدی در کتابخانه‌اش نداشت تا آنکه بوکاچو در ۱۳۵۹ یک جلد به خط خود برای او فرستاد. [۵] (با این همه، پیش از آن، به قصد رقابت باکمدی یک سلسله اشعار متکلف ساخته بود که زمینهٔ آنها را تا حدودی دانته القاء کرده بود). پترارک در هشت سالگی یک بار دانته را دیده بود. رابطهٔ میان آن دو تا حدی شبیه رابطه‌ای است که میان ویرژیل و اوید جوان وجود داشته است. اوید گفت «ویرژیل را من دیدم، همین». [۶] و عمر خود را در این صرف کرد که آثاری بهتر از آثار استاد بیافریند. اما سبک او، با آنکه زیباتر بود، از حیث عمق به پای سبک ویرژیل نرسید.

دانته در سالهای میانهٔ عمر تبعید شد و هرگز به میهن بازنگشت. اما همواره آرزوی دیدار دوبارهٔ دولت‌شهر کوچک فلورانس را در سر می‌پروراند. پترارک در تبعید زاده شد و به آسانی همان مکانی را یافت که آرزوی دانته بود: شهروند جهانی

شد و با لذت فراوان آزادی سفر در سراسر ایتالیا، فرانسه و راین‌لند[۱] را تجربه کرد. در نواحی مختلف فرانسه و ایتالیا خانه‌هایی داشت، مهمان بسیاری از نجبا و رجال کلیسا می‌شد. اما هیچ مکان خاصی را ترجیح نمی‌داد. دانته نیز به سفرهای دور و دراز رفت. پاریس را دید و به عقیدهٔ برخی از آکسفورد هم دیدار کرد، اما این سفرها در واقع آوارگی غم‌انگیز مردی بی‌خانمان بود. آنجا که چشمان پترارک جهان خارج را، جهان پیوسته متغیر را با لذت نظاره می‌کرد نگاه دانته متوجه درون خویش بود. از لحاظ تعداد و تنوع دوستان نیز پترارک به‌مراتب موفقتر از دانته بود. مکاتبات او که سرانجام در مجموعه‌ای با بیش از ۴۰۰ نامه جمع‌آوری شد در میان مجموعه نامه‌های جهانی که ادبایی مانند اراسموس[۲] فراهم آوردند مقام نخست را دارد. در این نامه‌ها، تصویر اولیهٔ جهانی را می‌توان دید که ما در آن پرورش یافتیم و امکان تبادل آزادانهٔ آراء و آثار ادبی در آن به وجود آمد.

دانته قفسهٔ بزرگی پر از کتاب داشت. اما پترارک صاحب اولین کتابخانهٔ کامل به معنای امروزی بود و هر روز بر تعداد کتابهای آن می‌افزود. کمال مطلوب عهد رنسانس ــ و هم امروز نیز ــ متفکرانی بودند با ابعاد گوناگون، ذهنی پر و کتابخانه‌ای پرتر که مردانی چون مونتنی، رنسار، جانسون، گری[۳]، گوته، ولتر، میلتون، تنی‌سون و بسیاری دیگر مظاهر آن به‌شمار می‌رفتند. در عصر جدید، مقدّم بر هرکس و تحرک‌آورتر از همه پترارک نمونهٔ این کمال مطلوب بود. دانته کتابهایش را ــ هرچند فراوان نبود ــ عمیقاً مطالعه کرده بود. پترارک نه کتاب مقدس را خوب می‌شناخت و نه ارسطو را، اما در زمینهٔ ادبیات کلاسیک بسیار آگاهتر از دانته بود و با آثار بیشتری آشنایی داشت. علت آن بود که بسیاری از این آثار را یا خود کشف کرده بود یا دیگران به تشویق او آنها را یافته بودند. کشف او به همان معنای کشف آمریکا به دست کلمبوس یا کشف تروا به دست شلیمان[۴] نبود. این کتابها در کتابخانه‌ها جا داشتند و هنوز قابل خواندن بودند. اما همان وضعیتی را داشتند که امروز کتابهای به فروش رفته دارند که یکی دو نسخه از آنها در زیرزمینها یا انبارها به دست فراموشی سپرده شده است. کسی از وجودشان خبر نداشت، کسی آنها را نمی‌خواند، این

---

۱. Rhineland، بخشی از خاک آلمان که در مغرب رود راین واقع است.

۲. Desiderius Erasmus (۱۴۶۶؟ ــ ۱۵۳۶).

۳. Thomas Gray (۱۷۱۶ ــ ۷۱)، شاعر انگلیسی.

۴. Heinrich Schliemann (۱۸۲۲ ــ ۱۸۹۰)، باستان‌شناس آلمانی.

کتابها بخشی از جریان فرهنگ نبودند. [۷] کار پترارک جستن و یافتن آنها به دست خود، نشر آنها از طریق استنساخ شخصی یا تشویق دیگران به استنساخ، بحث و گفتگو با دوستان دربارهٔ آنها و از این راه مشهور و مقبول ساختن آنها بود. فی‌المثل، در بیست و نه سالگی، ضمن سفری به لیژ از وجود «کتب قدیمی بسیار» خبر یافت. به جستجوی آنها برآمد و در میانشان دو خطبه از سیسرو یافت که تا آن زمان ناشناخته مانده بود. خود به استنساخ یکی از آنها نشست و ــ با آنکه مرکب خوب و مناسب در تمام شهر به سختی فراهم می‌آمد ــ همسفرش را وا داشت تا از خطبهٔ دیگر رونوشت بردارد. [۸] یک‌بار نیز، در ۱۳۴۵، که از کتابخانهٔ کلیسای جامع شهر ورونا بازدید می‌کرد به یک نسخهٔ خطی دست یافت که حاوی بسیاری از نامه‌های خصوصی سیسرو بود. این نامه‌ها که در آن زمان کسی از وجودشان خبر نداشت سخت مورد توجه قرار گرفت و (بجز فواید دیگری که داشت) مشوق یافتن نیمهٔ دیگر مجموعه شد که به کشف کلوچو ده سالوتاتی در ۱۳۹۲ انجامید. [۹] دستنوشته‌ای که پترارک یافت تکه‌تکه بود. وی به دست خود از آن نسخه برداشت. به یاری این نامه‌ها بود که به مطالعهٔ جامعی در شخصیت چند بُعدی سیسرو پرداخت. پترارک او را که هنرمندی درخور ستایش، متفکری بیدار کننده و انسانی دوست داشتنی بود به صورت یکی از نیروهای شکل‌دهندهٔ آرمان اومانیسم عهد رنسانس عرضه کرد. [۱۰] خود در مکاتبات لاتینی فراوان و خواندنیش با ادبا و نویسندگان سراسر جهان غرب، از این نامه‌ها تقلید کرده است. (دلکش‌ترین آنها نامه‌هایی است که به بزرگانِ درگذشته، کسانی چون هومر، سیسرو و دیگران، که مورد ستایشش بوده‌اند، نوشته است. پس از یافتن مجموعهٔ نامه‌های سیسرو در ورونا، نامه‌ای به او نوشت و از کشف خود باخبرش کرد. [۱۱])

کتابخانهٔ پترارک به‌نحوی جامع و مفصل تشریح شده است، زیرا که این کتابخانه یک مجموعهٔ صرف نبود، دستاوردی به راستی فرهنگی بود. [۱۲] کتابهای او تفاوت فاحشی با مجموعهٔ کتب دانته دارد. هر دو با سیسرو آشنا بوده‌اند. اما دانته او را فقط نگارندهٔ مقالات فلسفی و صاحب‌قلمی بهره‌مند از فصاحت می‌شناخت. پترارک به دلیل وجود خطابه‌ها او را خطیب می‌دانست و به خاطر نامه‌هایش در او به چشم یکی از دوستان مخلص می‌نگریست. هر دو ویرژیل را به خوبی می‌شناختند. پترارک در حماسهٔ لاتینی *آفریقا* که داستان سی‌پیو است عملاً از او تقلید کرده است. در این تقلید از دانته دقیقتر بوده، اما به موفقیت کمتری دست یافته است. [۱۳] دانته و دیگر

صاحب نظران قرون وسطی هوراس را «ساتیر» یا هجوپرداز می‌دانستند، اما پترارک که خود شاعر غزلسرا بود آزادانه به نقل اودهای او پرداخت. [۱۴] دانته از نمایش لاتینی آگاهی چندان نداشت و کمدی و تراژدی را شکلهای روایی می‌انگاشت. پترارک با تراژدیهای سنکا و کمدیهای هر دو نویسندهٔ لاتینی، ترنسیوس و پلائوتوس[1] (حداقل با چهار نمایشنامه از هشت نمایشنامهٔ پلائوتوس که در آن زمان می‌شناخت) آشنایی نزدیک داشت. از مفهوم نمایش بی‌اطلاع نبود و در جوانی به قصد طبع‌آزمایی کمدی اصیلی هم نوشته بود. دانته ژوونالیس را می‌شناخت، اما عنایتی در خوز نسبت به او نداشت. پترارک با هجویه‌های ژوونالیس و نیز با آثار سلف او پرسیوس[2] نیز آشنا بود. دانته از لیویوس، بجز احتمالاً چهار کتاب از آثار اولیه او، چیزی نمی‌دانست. پترارک بیست و نه اثر او را می‌شناخت و برای یافتن صد کتاب او، یا چیزی در همین حدود که گم شده است، هرگز از پا ننشست. نامه‌ای به لیویوس نوشت و از اشتیاق خود به یافتن این آثار سخن گفت. [۱۵] دانته یونانی نمی‌دانست. پترارک در اواسط عمر به آموختن این زبان کمر بست اما چون معلمش، بارلعام، آوینیون را ترک کرد، در این راه توفیقی نیافت. [۱۶] مع‌ذالک، ضمن مطالعه در آثار نویسندگان لاتینی به اهمیت اسلاف و آموزگاران هلنی آنها پی‌برده بود. سلسله مراتب متفکران و شاعران یونانی برای او بسیار روشنتر و دقیقتر بود تا برای دانته. آن چند نویسندهٔ یونانی که نامشان در *کمدی* ذکر شده در مقایسه با آنها که پترارک در *پیروزی‌ها* آورده هیچ است. [۱۷] پترارک هرگز نتوانست کتابی به زبان یونانی بخواند و از این بابت در رنج بود. اما برای یافتن نسخه‌های خطی یونانی وقت بسیار صرف کرد (کشف نسخه‌ای از هومر و شانزده رسالهٔ افلاطون کار اوست) و سرانجام، به وسیلهٔ بوکاچو به ترجمهٔ لاتینی هر دو حماسهٔ هومر دست یافت. او را، مثل همهٔ عاشقان راستین کتاب، در کتابخانه‌اش افتاده روی صفحهٔ کتابی مرده یافتند. آخرین کار پر حجمی که دست به نوشتن آن زد تحشیهٔ نسخه لاتینی *ادیسه* بود. [۱۸] و سرانجام بیفزاییم که در چشم دانته، ارسطو خداوند «خرد» بود، حال آنکه پترارک او را سبک‌پردازی بد و متفکری می‌دانست که در مسائل بسیار مهم دچار اشتباه شده است. [۱۹] در نوشته‌های اوست که برای نخستین بار در عصر جدید با ستایش افلاطون، استاد ارسطو، مواجه می‌شویم. پترارک آثار او را در اختیار

---

۱. Titus Maccius Plautus (۲۵۴ ق. م؟ ــ ۱۸۴).

۲. Aulus Persius Flaccus (۳۴ میلادی ــ ۶۲).

داشت و آرزومند خواندن آنها بود.

دانته مسیحی با ایمانی بود. معارف کلاسیک را تا حدی همطراز معارف دینی می‌دانست، تنها شاید به دلیل فقدان الهامات قدسی بود که آنها را در مقام فروتری جای می‌داد. پترارک نیز مسیحی بود، اما به اندازهٔ دانته و با آن شوق و حرارت مجذوب رؤیاهای حیات پس از مرگ نمی‌شد و در مسائل مربوط به اخلاق و خداشناسی شور و علاقهٔ کمتری ابراز می‌داشت. با این حال، اشتباه است اگر او را ـ بجز در اشاراتی بسیار ملایم ـ مبشر الحاد مسلم بسیاری از اومانیستهای عهد رنسانس بدانیم. هم از این روست که قدیس آگوستین را می‌ستاید، صدها بار از او نقل قول می‌کند و او را در کنار سیسرو که در نظرش محبوبترین چهرهٔ عهد قدیم است، می‌نشاند و در کتاب *راز* او را آموزگار و اقرارنیوش خود معرفی می‌کند. اما، دلبستگی واقعی به ادبیات مسیحی، در اواخر عمر، حدود پنجاه سالگی در او ظاهر می‌شود. [۲۰] طرز تلقی دانته نسبت به مذهب هیچگاه (بر خلاف پترارک) مانند عشق فرزند به مادر نبود که فقط وقتی او را دچار بیماری می‌بیند به خود می‌آید و وجودش را احساس می‌کند.[۲۱]

پترارک نیز مثل دانته به هر دو زبان لاتینی و ایتالیایی می‌نوشت. کتابهای او در هردو زبان حائز اهمیت است. اما خود آثار لاتینی‌اش را بیشتر ارج می‌نهاد. از این حیث در اشتباه بود.

پترارک همّ خود را تماماً مصروف حماسهٔ لاتینی *آفریقا* کرد. قهرمان داستان سی‌پیو آفریکانوس[1] و سرمشق نویسنده *انه‌ئید* ویرژیل است. اما در این مورد، پترارک مرتکب اشتباهی شد که دانته نشد ـ همان اشتباهی که بسیاری از نویسندگان عهد رنسانس مرتکب شدند که میلتون نیز از آن میان مستثنی نبود. او تصور می‌کرد که هرچه مطالب صوری شاعران کلاسیک محبوب خود را دقیقتر پیروی کند و هرچه حوادث، تصاویر یا سخنان قهرمانان کتابش با مضامین مشابه آنها در نمونهٔ اصلی لاتینی، انطباق بیشتری داشته باشد، شعر او نغزتر خواهد بود. این اشتباهی است که اغلب به سهولت دچار آن می‌شوند، اما نتیجه‌اش بسیار زیانبار است. معنای آن این است که ذهن خلاق هنرمند تنها با تکیه به هماهنگی موضوع و شکلی که در کار ایجاد آن است قادر به عمل آزادانه نیست. طبق این نظریه، همه چیز باید بر

---

۱. Scipio Africanus ، از خاندان اشرافی و مشهور سی‌پیو در روم، دو تن به این نام هستند که حدود یک صد سال پیش از میلاد می‌زیسته‌اند.

معیاری بیرونی ارجاع شود. نویسنده اندیشه‌های خود را با این سئوال در کفهٔ سنجش نمی‌گذارد که آیا نوشتهٔ او اصیل، زیبا یا درخور است، او می‌خواهد بداند که آیا اثرش رونوشت دقیق برابر اصل هست یا نه. چنین نویسنده‌ای آثار اصیل هنری نمی‌آفریند، تنها تندیسهای گچی به قالب می‌ریزد.

با این همه، نویسندگان بزرگ بسیاری در عصر جدید همهٔ آنهایی که در این کتاب مورد بحث قرار داده‌ایم مضامین نویسندگان کلاسیک را تقلید کرده‌اند، به‌اقتباس اندیشه‌ها و ترجمهٔ عبارات آنان دست زده‌اند یا الگوهایی از آنان به وام گرفته‌اند. پس چگونه است که آنان موفق بوده‌اند و پترارک شکست خورده است، حال آنکه او نیز همان راه را رفته وانگهی دقت بیشتری هم به کار بسته است؟ (البته دلیل شکست او زبان حماسهٔ *آفریقا* نبود زیرا زبان لاتینی هم برای او و هم برای خوانندگان کتاب او زبان زنده‌ای بود.) علت این بود که هدف اساسی کسانی که توفیق یافتند آفرینش اثری اصیل بود. آنان هرچه را از نویسندگان کلاسیک می‌گرفتند، تنها به منزلهٔ مادهٔ خام می‌دانستند، مانند همهٔ مواد خام دیگری که از منابع گوناگون، از مشاهدات زندگی، اوهام و تصورات شخصی، قصه‌های رایج و مطالب روزنامه‌های عصر، تعابیر و اندیشه‌های جسته و گریخته اما خام مردم روزگار خود به‌دست می‌آوردند. حتی اگر یکی از شکلهای کلاسیک را به کار می‌گرفتند دست خود را در دگرگون کردن و پروردن آن شکل آزاد می‌دیدند. کسانی در این راه شکست می‌خوردند که زیر بار مادهٔ خام اولیه خود را چنان رها می‌کردند که از سنگینی آن از پا در می‌آمدند، یا خشکی و سختی شکل اصلی آنان را فلج می‌کرد. مردان موفقی مانند دانته یا شکسپیر، بر شکل کلاسیک، بر مادهٔ خام کلاسیک یا بر هر دو تسلط داشتند. پس آنها را در بوتهٔ تخیل خلاق خویش می‌ریختند، به هم می‌آمیختند، تغییر می‌دادند و سرانجام ترکیبی به وجود می‌آوردند که مانند هر مادهٔ مرکب شیمیایی در عین حال که از عناصر معلومی ساخته شده بود کیفیتی متفاوت با اصل داشت و اساساً چیز تازه‌ای بود. کار خلاقه، هرچند دشوار، همواره سبب رضایت باطنی است. تقلید از دیگران، به دلیل همین برخورد میان تخیل هنرمند و محدودیتهای خارجی، برای اذهان اصیل پیوسته تکلیفی دل‌آزار است. پترارک هرگز *آفریقا* را انتشار نداد. آهسته‌آهسته روی آن کار کرد و ظاهراً به پایانش نرساند. پس از او رنسار هم در زبان فرانسوی به تقلید از *انه‌ئید* دست زد و یکی از همان تندیسهای گچی به‌قالب ریخت، اما بعد از دفتر چهارم با آسودگی مشهودی رهایش کرد. [۲۲] تقلید

کار قلم به‌مُزدان است، شایستهٔ نویسندگان بزرگ نیست.

اکلوگ‌های دوازده‌گانهٔ لاتینی پترارک، همه به تقلید از *اشعار روستایی* ویرژیل ساخته‌شده‌اند، اما از حماسهٔ *آفریقا* اصیلترند. این اشعار هرچند از حیث لطافت و حساسیت به پای شعر ویرژیل نمی‌رسند اما از بارقه‌های معنی سرشارند. در این *اکلوگ‌ها* شخصیتها فقط حوریان و چوپانان نیستند، دوستان خود پترارک، رجال معاصر او و شخصیتهای تمثیلی نیز در آنها شرکت دارند. البته این موضوعی است که به ذائقهٔ مردم امروز خوش نمی‌آید، اما می‌تواند علت تأثیر و نفوذ شدید این اشعار را در عهد رنسانس روشن سازد.

برای ما، جذابترین اثر لاتینی او مجموعه گفتارهایی است که آن را *راز* نامیده است. در این کتاب سه جهان با هم تلاقی کرده‌اند. موضوع آن شرح مکالمات میان او و قدیس آگوستین است که ضمن آن پترارک از خصایص اخلاقی خود با وی سخن گفته است. فکر اصلی کتاب و قالب گفتاری آن از افلاطون است که از طریق سیسرو و بوئسیوس به وی رسیده بوده است. در اینجا نیز «بانو فلسفهٔ» بوئسیوس و این بار با نام «بانو حقیقت» و باز هم به قصد شفا دادن بیمار حضور دارد.[۱] [۲۳] انتخاب هم‌سخنی مانند قدیس آگوستین و تمرکز بر اندیشه‌های مربوط به دوزخ و مرگ و انزجاری که نویسنده نسبت به زندگی دنیوی نشان می‌دهد به او چهره‌ای قرون وسطایی می‌بخشد. از جانب دیگرِ این کشمکش روحی که بنگریم لحن رمانتیک او در ستایش لورا ــ که قدیس آگوستین به خاطر آن او را نکوهش می‌کند ــ نیز او را به همان عهد مربوط می‌سازد.[۲] اما خویشتن‌نگری ژرف، حساسیت روحی، عدم

---

۱. این نکته شایان توجه است که در آثار ادبی بزرگ قرون وسطی، به ویژه آثاری که رنگ فلسفی دارد، زنان مکانی ارجمند دارند. در این دوران طولانی، تنها در پرده‌های نقاشی و مجسمه‌ها نیست که چهرهٔ زن به صورت مریم عذرا، مریم مجدلیه و قدیسان دیگر صدها بار تکرار می‌شود. در این آثار نیمه فلسفی، زن سیمایی شاعرانه یا ملکوتی ندارد. بلکه نقش او، نقش آموزگار یا شفا دهندهٔ دردهای آدمی با داروی تفکر است. *رویای پیرز برزگر* را به یاد داریم که در آن «بانوی کلیسای مقدس» جامعه را از ورطهٔ هرج و مرج و فساد و تباهکاری به راه حقیقت و ایمان می‌کشاند و نجات می‌دهد، در کتاب پترارک و *تسلای فلسفهٔ* بوئسیوس، حقیقت و فلسفه به صورت زنانی زیبا و شکوهمند ظاهر می‌شوند و روح بیمار را شفا می‌بخشند. دانته، پس از آنکه ویرژیل از او جدا می‌شود، بقیهٔ سفر و در واقع اوج سفر را به راهنمایی بئاتریس طی می‌کند. در *رمانس گل سرخ* نیز، چنانکه دیدیم، گل مظهر خیر و ایمان و حقیقت است.

۲. منظور آن است که اعراض از دنیا و عاشق‌بودن دو وجه متضاد فعالیت عاطفی است. اما در وجود ←

اعتماد به خود و نگرانی و اندوهش، از آنجا که هیچیک جزء ثابت حیات آدمی نیست، او را به انسان عصر نو مانند کرده است.

آثار دیگر او به زبان لاتینی، آثار فلسفی، تاریخی و شاعرانهٔ او جذابیت کمتری دارد. در این میان، آنچه همواره ارزش خود را حفظ کرده همانا مکاتبات اوست. زبان این نامه‌ها لاتینی است که پترارک آن را بیش از هر زبان دیگری دوست می‌داشت و هنگام نوشتن نیز الگوی معینی برای تقلید در دسترس نداشت. از این رو، همهٔ مضامین ساخته و پرداختهٔ ذهن غنی و انعطاف‌پذیر خود اوست.

اما، در زبان ایتالیایی عالیترین کار او بی‌تردید *canzoniere* یا غزلهای عاشقانهٔ اوست که برای «لورا» سروده است. این غزلها الهام‌بخش بسیاری از شاعران عهد رنسانس در فرانسه، ایتالیا، انگلستان، اسپانیا و نقاط دیگر شدند و پس از روزگاری دراز در موسیقی گرم و پرشور لیست انعکاس یافتند. [۲۴] با آنکه این اشعار به لحاظ تفکر از سرچشمه‌های گوناگون کلاسیک سیراب گشته‌اند، اما از آنجا که هستهٔ اصلی آنها عشق رمانتیک و الگوی آنها شکل تکامل یافتهٔ آوازهای عامیانه است اساساً به عصر جدید تعلق دارند.

در یک سلسله از *پیروزی‌ها* پترارک به رقابت با دانته کوشیده است. او نیز مانند دانته بسیاری از جاودانگان گذشته را صف در صف زنده می‌کند و زبان به تجلیل معشوق از دست رفته می‌گشاید، کاری که دانته در مورد بئاتریس کرد. در این اشعار عبور دسته‌های پیروزی، «عشق»، «پاکدامنی»، «مرگ»، «شهرت»، «زمان»، «ابدیت» را که از روی نمونهٔ فاتحان رومی ساخته شده‌اند می‌بینیم که می‌گذرند و یکدیگر را پشت سر می‌گذارند. فتحنامهٔ بلند شاعر هردم اوج می‌گیرد و با شرح اشتیاق دیدار لورا و بهشت، حسن ختام می‌یابد. فکر اصلی این اثر، یعنی پیروزی روم، کلاسیک است. بی‌تردید، پترارک آن را به صورت دیگری در «پیروزی کلیسا»ی [۲۵] دانته دیده و همان بحر دانته را نیز انتخاب کرده است. با این همه، این شعر ایتالیایی پترارک، مانند منظومهٔ لاتینی *آفریقا* ــ و به دلیل مشابه ــ با توفیق روبرو نشد. *پیروزی‌ها* در واقع تقلید نمایانی از دانته است و قدرت ابداع شاعر در آن جایی برای تنفس و رشد نمی‌یابد. گذشته از این، فکر آن نیز، مانند اندیشه‌های ادبای سرسپردهٔ معارف کلاسیک، ایستا و در نتیجه ملال‌انگیز است. در شعر دانته خواننده پیوسته در حرکت

← پترارک همین عشق، یعنی جنبهٔ دیگر تضاد هم، چون رمانتیک است دلیل دیگری بر قرون وسطایی بودن اوست.

است، به اعماق زمین کشانده می‌شود، در دامنه‌های کوه برزخ به نفس‌نفس می‌افتد، از بدن شیطان بالا می‌رود، چنگ در موهایش می‌زند و سرانجام به بهشت برین عروج می‌کند. منظور این است که با دگرگون شدن چشم‌اندازها حال او نیز دگرگون می‌شود. اما خوانندهٔ *پیروزی‌ها* در نقطه‌ای بی‌حرکت ایستاده است و دسته‌هایی که از برابرش می‌گذرند آن قدر دور و آن قدر پر حشمت و جلالند که جز علمهایی که بر دوش تندیسهاست چیزی نمی‌بیند، چنانکه می‌خواهد از زبان مکبث فریاد برآورد:

> چرا این را به من نشان می‌دهید؟... ای چشمها از چشمخانه بیرون آیید!
> عجبا، آیا این صف تا غوغای محشر خواهد کشید[1]؟

پترارک نیز مانند دانته مظهر پیوند فرهنگ یونان و روم و اروپای عصر جدید بود. از او ضعیفتر اما مترقی‌تر بود. تجددخواه‌تر بود چون کلاسیک‌تر بود. حیات عصر خود و اخلاف خود را به یاری نیروهای تازه بیدارشدهٔ عهد قدیم بارور ساخت. انتخاب او به مقام ملک‌الشعرایی (۱۳۴۱) در واقع تصدیق و اعتراف همین واقعیت بود. پترارک نخستین نامزد تاج افتخار در عصر جدید بود که به شاعران بزرگ اعطا می‌شد. این تاجگذاری با برگ غار از آداب یونانی بود که رومیان گرفته و بدان رسمیت داده بودند. در اواخر قرون وسطی این رسم تازه شد (دانته در تبعید از پذیرش این افتخار سر باز زد)، اما پترارک با کار خود تا مدتها به آن واقعیت و اعتبار بخشید. پس از آزمایشهایی که ربرت پادشاه ناپل رسماً از او به عمل آورد شایستهٔ این آوازهٔ جاودانی شناخته شد و در مرکز شهر رم تاج غار بر سر گذاشت.

این تاج معنایی بیش از افتخارات و القاب شاعری داشت. در واقع تجدید این رسم کهن رومی نماد احیای آرزوهای بلند و شکوه فناناپذیر روم باستان و ایجاد امپراتوری تازه‌ای بود که بر اساس زیبایی و فرهنگ معنوی استوار باشد. این همان امپراتوری بود که در اوج رنسانس بیش از نیمی از جهان را زیر نگین داشت و انقلابها و دگرگونیهایی چند اگر در نقطه‌ای موجب ضعف آن می‌گردید در نقطه‌ای دیگر سبب پیشرفت آن می‌شد. با این همه، قدرت خود را قرنها حفظ کرد و هنوز نیز نیرومند و زنده است. از جهت سیاسی، کولادی ری‌ینزو انقلابی رمی و دوست پترارک نیز آرمانهای مشابهی داشت. چند سال پس از پترارک او نیز تاج غار بر سر

---

۱. **مکبث**، ترجمهٔ فرنگیس شادمان (پردهٔ چهارم، صحنهٔ اول).

گذاشت و به «تریبون»[۱] و «آگوستوس» ملقب شد. وی حتی جرأت به خرج داد و (بنا به ادعانامه‌های پاپ) دست از مسیحیت شست و شعائر کهن عهد شرک را زنده کرد. ری‌ینزو به مزایای ویژه‌ای که اعیان رومی در قرون وسطی داشتند حمله برد و امپراتوری مجدد روم را اعلام داشت. هدف او، مانند پترارک، تجدید قدرت روم و احیای تمدنی بود که بر پایهٔ این قدرت استوار بود یا، به تعبیر ستایشگرانش بیدار کردن شاهدخت خفته، باز پس دادن جوانی او و زناشویی با او بود. در راه این آرزوهای بلند شخصیتی حیرت‌انگیز، یعنی امپراتور فردریک دوم پیشاپیش او بود. [۲۶] نقشه‌های سیاسی این هر دو انقلابی که از فرهنگ کلاسیک الهام می‌گرفتند با مخالفتی پایدار، بیش از آنچه بتوان بر آن فائق آمد، روبرو شد. اما تجدید بنای معنوی که به یاری آنان آغاز شد نیازی عمیقتر از هر اصلاح اساسی یا ملی بود. این تجدید حیات یک ملت نبود، آموزش دوبارهٔ اروپا بود. همان‌گونه که شعر دانته برای جهانیان مفهومی به مراتب ژرفتر از مقام سیاسی او دارد، تاج غار پترارک، این آموزگار و شاعر، نیز هنوز تازه است، در حالی که دیهیم امپراتوران و تاج گل تریبون‌ها خشکیده و به مشتی خاک بدل شده است. [۲۷]

بوکاچو

جووانی بوکاچو در سال ۱۳۱۳، احتمالاً در پاریس، به دنیا آمد. فرزند نامشروع دختری فرانسوی و صرافی ایتالیایی بود. داستان عشق غم‌انگیز، بی‌امید و رمانتیک دانته به بئاتریس و عشق نومیدانهٔ پترارک به لورا که در مرگامرگ طاعون ۱۳۴۸ چشم از جهان فرو بست در زندگی بوکاچو نیز تکرار شد و ماجرای عاشقانهٔ پرشور اما ناشادی میان او و ماریا داکینو فرزند نامشروع ربرت پادشاه ناپل به‌وجود آمد. گفته‌اند که این سرگذشت اساس نخستین داستان جدید اروپایی قرار گرفت و رمان *فیامتا* که مبنای روانشناختی دارد به دست بوکاچو نوشته شد.

بوکاچو دوست و شاگرد پترارک بود و مانند او به هر دو زبان لاتینی و ایتالیایی می‌نوشت. این دو وجه زندگی او مغایرتی با هم نداشتند، بلکه مکمل یکدیگر بودند. بوکاچو هم در فرهنگ کلاسیک تبحر داشت و هم نویسنده‌ای نوگرا بود. با

---

۱. Tribune، کوتاه شدهٔ «تریبون مردم»، عنوانی در روم باستان که از روی احترام به بعضی اشخاص داده می‌شده است. اینان که به قدرت دموکراتیک تکیه داشتند می‌توانستند در موارد ضروری با وساطت یا «وتو»ی قوانین از مردم حمایت کنند.

آنکه دانته را بسیار می‌ستود، اما تضاد میان زندگی او و دانته حتی بارزتر و نمایانتر از تضاد میان زندگی پترارک و دانته است. مثلاً، بوکاچو در سی‌وپنج سالگی، همان زمانی که دانته در جنگل تاریک ناپدید می‌شد تا بعد، از رؤیای ابدیت سر بر آورد[۱]، فاجعهٔ هولناکی را تجربه کرد که به «مرگ سیاه» مشهور است. اما عکس‌العمل او در برابر این فاجعه آفرینش کتابی بود به نام *دکامرون*، اثر شوخ و کفرآمیزی که هنوز هم خوانندگان فراوان دارد.

این کتاب یک سلسله داستان منثور به زبان ایتالیایی است و حادثه و عشق و نیرنگ موضوع غالب آنها است. داستانها از زبان هفت زن و سه مرد در ایام تعطیل ده روزه‌ای نقل می‌شود (*دکامرون* واژه‌ای یونانی و به معنای یک دورهٔ ده روزه است). راویان مردم متشخصی هستند که از شهر طاعون‌زده گریخته و به خانهٔ ییلاقی باصفا و امنی پناه برده‌اند. از این رو، *دکامرون* را با آنکه واقع‌گرایانه است باید از زمرهٔ ادبیات گریز[۲] به شمار آورد. در مورد الگوی آن، یعنی یک رشته داستان که گروهی دوست یا آشنای اتفاقی برای یکدیگر باز می‌گویند، در ادبیات کلاسیک نمونهٔ اولیه‌ای نمی‌توان یافت (*مهمانی* افلاطون مناظره‌ای است میان چند تن ولی داستانی در آن نقل نمی‌شود، در کتاب پترونیوس نیز گفته‌ها بی‌هدف و گسسته است). اصل این الگو را احتمالاً در شرق نزدیک باید جست که مهد هزاران لطیفه و ساعات پایان‌ناپذیر فراغت است، سرزمین کاروانسراهای بی‌شمار و کاروانهای بی‌انتها است. اما خود داستانها: برخی از راه پایتخت‌ها و بازارهای مشرق‌زمین به غرب رسیده‌اند، برخی از همان جهان زیرین قرون وسطایی، همان منبع فابلیوها جوشیده‌اند و برخی نیز تبلور وقایع و حوادث واقعی زندگی اروپای غربی در روزگار نویسنده بوده‌اند. ولی سبک نثر کتاب سبک معمول واقع‌گرایانه نیست، نثری فاخر، کند، آهنگین و غامض است. مسجّع نیز هست و از این حیث بوکاچو پیرو استاد چیره دست نثر ایتالیا، سیسرو بوده است.

شخصیتهای *دکامرون* کراراً با اشارات موهن از کلیسای مسیحی سخن می‌گویند. کتاب با داستان مردی یهودی آغاز می‌شود که می‌خواهد به آیین مسیح بگرود اما

---

۱. دانته تقریباً در همین سنین بود که *کمدی* را نوشت. نویسنده به آغاز *دوزخ* اشاره می‌کند و به «جنگل تاریک و سنگلاخی که یادش خون در رگها می‌فسرد».

۲. *escapist*، نوشته‌ای که حاصل فعالیت صرفاً تخیلی ذهن به منظور گریز از واقعیات و مسائل و مشکلات روزانه است.

دچار شک و تردید است . برای غلبه بر این تردید به رم سفر می‌کند و در بازگشت بی‌درنگ غسل تعمید می‌یابد. چرا؟ خود علت را چنین توضیح می‌دهد که در رم، در قلب جهان مسیحیت، آنقدر گناه و فساد به چشم دید که نتیجه گرفت اگر دین مسیحی را امکان بقا و گسترش باشد ــ چنانکه تا آن زمان بوده است ــ پس معلوم می‌شود که خداوند پشتیبان آن است. داستانهای دیگری نیز در باب فساد جنسی راهبان و راهبگان نقل می‌شود که مؤید لحن شدیداً تلخ و گزندهٔ داستان است.

در آثار دیگر بوکاچو جدا کردن عناصر کلاسیک از غیر کلاسیک حتی از کتابهای پترارک دشوارتر می‌نماید. در این آثار آمیختگی تقریباً کامل است.

مهمترین منظومهٔ او *تزه‌ئیدا* یا *حکایت تزه‌ئوس*[1] نخستین حماسهٔ ایتالیایی، لااقل بعد از *کمدی* دانته است. قالب آن دقیقاً کلاسیک و مشتمل بر دوازده دفتر است ــ اگر بخواهیم دقیقتر باشیم باید بگوییم که از حیث تعداد مصراعها با *انه‌ئید* یکی است. داستانی در افواه هست که می‌گوید بوکاچو این منظومه را در سایه‌سار مزار ویرژیل آغاز کرده بوده است. [۲۸] مضمون شعر کلاسیک و دربارهٔ جنگهای تزه‌ئوس است. اما از آنجا که هیچیک از شاعران کلاسیک در این زمینه طبع‌آزمایی نکرده بود دست بوکاچو آزاد ماند. پس بخش اعظم داستان را از رمانس‌پردازهای فرانسوی گرفت و بقیه را خود ابداع کرد. [۲۹] بحر منظومه، یعنی استانزای هشت مصراعی (ABABABCC)، در اصل پروانسی است. به مناسبتی، این اثر شوالیهٔ قرون وسطایی کتاب چاسر را پسند آمد و از آن در نقل حکایتی برای دیگر زائران کنتربری استفاده کرد. بوکاچو در همین بحر منظومهٔ دیگری به نام *فیلوستراتو* دارد که اثری رمانتیک ـ پهلوانی است و روایت دیگری از داستان تروئیلوس و کرسیدا است. این حکایت غم‌انگیز از جنگ تروا سرچشمه گرفته، اما چنانکه دیدیم رد پای آن از رمانس قرون وسطایی بنوآ دو سن مور دورتر نمی‌رود. [۳۰] (چاسر این داستان را نیز از بوکاچو وام گرفت.)

رمان نو با بوکاچو آغاز شد. او نخستین نویسنده‌ای است که داستان منثور بلندی دربارهٔ مردم عصر خود به یک زبان بومی جدید نوشته است. این داستان *فیامتا* است و از آنجا که زبان آن زبان ایتالیایی رایج عهد و مضمون آن نیز عشق رمانتیک است علی‌الظاهر قرون وسطایی است و نه کلاسیک. اما با بررسی دقیقتر خواهیم دید که آمیزه‌ای از شیوه‌های هنری کلاسیک و مدرن است و رنگ تند تفکر

---

۱. Theseus ، پهلوان افسانه‌ای یونان.

کلاسیک بر آن خورده است.

فی‌المثل، زمینهٔ فکری آن کلّاً یونانی ـ رومی است. در همان نخستین صفحه از لاخسیس، فیت[۱] و دندانهایی که کادموس کاشت[۲] سخن می‌رود. یا، زنی که قهرمان داستان دفتر سوم است وقتی از معشوق بی‌خبر می‌ماند گاه او را ([مانند لئاندر[۳]]) غرق شده می‌پندارد و گاه تصور می‌کند که («همچون آخی‌مندس[۴]»، همان آخمنیدس که اوید و ویرژیل در کتابهای خود آورده‌اند) [۳۱] یکه و تنها در کرانه‌های متروک رها شده است. سرانجام، در پریشانی و تنهایی خود را با یاد عشاق کلاسیک[۳۲]، کسانی چون یو[۵] «دختر

---

۱. Fate (Fatum) به سه ایزدبانو اطلاق می‌شود با نامهای کلوتو Clotho، لاخسیس Lachesis و آتروپوس Atropos که به موجب روایات در زمان تولد هرکس حد زندگی او را معین می‌کنند و سهم هرکس را معلوم می‌دارند. هسیودوس از آنها به نام دختران شب و خواهران مرگ نام می‌برد. در حماسه‌های هومر به معنای قسمت و سرنوشت به کار رفته‌اند و از آنجا که نصیب نهایی هرکس مرگ است گاه نیز همین مفهوم را می‌رسانند. در تصاویر، آنها را همیشه با دوک و طومار و ترازو نشان می‌دهند

۲. Cadmos ، زئوس از فنیقیه دختر زیبایی به نام اروپا را ربود. پدر اروپا کادموس برادر او را به جستجوی دختر گسیل داشت. کادموس، پس از سیر و سفرهای بسیار، به معبد دلفی رسید. در پاسخ چاره‌جویی او، هاتف گفت باید دست از کوشش بیهوده بردارد که رباینده را هرگز نخواهد یافت. بجای این کار، گاوی را که در بیرون معبد خواهد یافت دنبال کند و هرجا که گاو ایستاد در همان نقطه شهری بسازد. کادموس چنین کرد. اما گاو در پای تپه‌ای قرار گرفت که بر دامنه‌اش چشمه‌ای بود و در کنار چشمه اژدهایی که جنبنده‌ای را زنده نمی‌گذاشت. کادموس اژدها را کشت و دندانهایش را در زمین کاشت. به جای هر دندان، در دَم، مرد مسلح و مهیبی از زمین رویید. مردان مسلح به جان یکدیگر افتادند و کشته شدند و فقط پنج تن از آنان باقی ماندند. کادموس بر فراز تپه شهر تب را بنا کرد. آن پنج تن نیاکان مردم تب هستند. کادموس به مردم تب الفبا آموخت که نخستین حرف آن تقلیدی از شکل سر گاو بود. یونانیان هزاران سال بعد این الفبا را به رومیان آموختند و آنان به دیگر ملتهای اروپایی.

۳. Leander ، از عشاق افسانه‌ای است که در آن سوی هلسپونت (Hellespont = داردانل) زندگی می‌کرد و هر شب شناکنان از تنگه می‌گذشت و به خانهٔ معشوق خود هرو Hero می‌رفت. هرو چراغی بر سردر خانه می‌افروخت که راهنمای او باشد. اما در یک شب طوفانی که چراغ خاموش بود لئاندر راه را گم کرد و در دریا غرق شد.

۴. وقتی اولیسس و همراهان او با شتاب سرزمین سوکلوپ‌ها را ترک می‌گفتند یکی از یاران به نام آخی‌مندس Achimenedes را فراموش کردند. او مدتها در سواحل خلوت و متروک سرگردان بود تا آنکه انه‌آس وی را یافت و نجات داد.

۵. Io ، دختر پادشاه آرگوس که زئوس او را دوست می‌داشت اما هرا Hera همسر زئوس به او رشک برد و دختر را به گاو سفیدی تبدیل کرد و سبب شکنجهٔ فراوان او شد. پدر او اینا‌خوس از پادشاهان افسانه‌ای آرگوس است.

ایناخوس»، بوبلیس[۱]، کاناسه[۲]، مورا[۳]، پیراموس و تیسبه، دیدو و دیگرانی تسلا می‌دهد که بسیاری از آنها مأخوذ از اوید هستند و در آن میان تنها سر تریستِرام و لیدی ایزوتا غریب و نامأنوس جلوه می‌کنند.

نیز باید دانست که بوکاچو غالب شیوه‌های انشایی کتاب خود را از شعر کلاسیک گرفته است: جمله‌های دقیق و صریح، گفتارهای بلند که در واقع تک‌گویی نمایشی است، سوگندها، افسونها، تشبیهات استادانه و غیره که همه از دقایق فن بلاغت‌است.

از خدا، از اخلاقیات مسیحی و جهان مسیحی ذکری در میان نیست. هرچند محیط، محیط روزگار نویسنده است اما مذهب، مذهب الحاد است. به جای کلیساها «معابد مقدس» [۳۳] نشسته‌اند و عباراتی چون «خدایان دانند» یا «خدایان جاودانی را به شهادت می‌طلبم» بر زبان مردم جاری است. [۳۴] وقتی فیامتا در مورد تسلیم خود به عاشق تردید می‌کند اندیشهٔ خدا، مسیح یا مریم به خاطرش نمی‌گذرد. به جای آنها، ونوس با اندام برهنه و جامه‌ای بسیار نازک بر او ظاهر می‌شود و آنقدر سخنان فریبنده در گوش او می‌خواند تا به تسلیم وادارش می‌کند. [۳۵] در اینجا چه از نظر نکات اخلاقی و چه از حیث روش دقیق کار، اوید الهام‌بخش نویسنده بوده است. در *فیامتا*، مانند بسیاری از نخستین داستانهای عاشقانهٔ رمانتیک فرانسوی، اوید انسانی متعلق به عصر جدید است.

بوکاچو در زمان خود از ادبایی بود که تنها در مقایسه با پترارک مقام نازلتری داشت. در تکمیل کارهای او نیز کوشش فراوان کرد. پترارک در آموختن یونانی توفیقی نیافت اما بوکاچو به یاری لئون تیوس پیلاتوسِ کالابریایی در این زبان به استادی رسید. از میان مردم غرب اروپا، وی نخستین کسی است که در عصر جدید

---

۱. Byblis ، عاشق برادر همزاد خود بود اما برادر از نزد او گریخت و بوبلیس از شدت اندوه آواره شد. یک بار نیز دست به خود کشی زد اما ایزدان را دل بر او سوخت و به چشمه‌ای که هیچ‌گاه خشک نمی‌شد تبدیلش کردند.

۲. Canace ، به‌عشق برادر خود مبتلا شد و از او کودکی پیدا کرد. پدر دختر وقتی از وجود کودک آگاه شد او را پیش سگان انداخت و شمشیری برای کاناسه فرستاد تا با آن خود را بکشد. این قصه را اوید در *مسخ‌شدگان* آورده است.

۳. Myrrha ، گویند آفرودیت و آیین پرستش او را تحقیر کرد. آفرودیت او را چنان کیفر داد که به عشق پدر خویش مبتلایش کرد و او را واداشت که با ظاهر مبدل به بستر پدر رود. وقتی بارداری او آشکار شد پدر به قصد کشتن به تعقیب او پرداخت. دختر خدایان را به یاری طلبید و آنان از سر ترحم او را به درخت مُرّ تبدیل کردند. بعدها درخت شکافت و آدونیس به دنیا آمد.

به چنین مقامی دست یافت و معلم خود را نیز به ترجمهٔ آثار هومر ترغیب کرد. این ترجمه‌ها هرچند سست و تحت‌اللفظ بود، اما در واقع نخستین ترجمهٔ جدید لاتینی از حماسه‌های هومر و به هرحال قابل استفاده بود. همان طور که گفتیم پترارک بسیاری از آثار مفقود کلاسیک را کشف کرد. بوکاچو جستجو را ادامه داد و به گنجینه‌هایی دست یافت که در ارزش کمتر از یافته‌های پترارک نبودند. آثار گم‌شدهٔ تاکیتوس، مورخ مشهور، در میان این کتابها بود. داستانی که زمانی بوکاچو برای شاگردان خود نقل کرد، صحت و سقم آن به کنار دلسوزی عمیق او را نسبت به آثار عتیق فراموش‌شده نشان می‌دهد و در عین حال نمونهٔ کوچکی است که در آن تفاوت میان قرون وسطی و عهد رنسانس را می‌توان دید:

> به شوق دیدن کتابخانه(ی مونته‌کاسینو)... به التماس از راهبی می‌خواهد تا از راه لطف و مرحمت در را برای او بگشاید. راهب به پلکان بلندی اشاره می‌کند و با لحنی خشک و رسمی می‌گوید: «بروید بالا، در باز است.» بوکاچو با اشتیاق از پلکان بالا می‌رود و آن مخزن گنج معرفت را بی‌هیچ دری و بی‌هیچ چفت و بستی در برابر خود می‌یابد. بر درگاه پنجره‌ها علف روییده است و قفسه‌ها و کتابها غرق در گرد و خاکند. پس از آنکه چند نسخهٔ خطی را ورق می‌زند به وجود آثار نادر و کهن بسیاری پی می‌برد. اوراق کتابها همه پاره پاره است و حاشیهٔ صفحات را بی‌رحمانه چیده‌اند. وقتی از اتاق بیرون می‌آید به گریه می‌افتد و از راهبی ... سبب آن همه غفلت را می‌پرسد. راهب در پاسخ می‌گوید که عده‌ای از اهل صومعه ... صفحات کتابها را دسته‌دسته کنده و برای نوشتن ترجمهٔ مزامیر که به پسربچه‌ها می‌فروخته‌اند از آنها استفاده کرده‌اند، و بر بریده‌های چرم جلد کتابها تعویذ و دعا نوشته و به زنان فروخته‌اند. [۳۶]

بوکاچو نیز مانند پترارک رو به آینده رو به رنسانس داشت. اما پس از آنکه در سال ۱۳۶۱ به آیین مسیح گروید بار دیگر به مردی قرون وسطایی بدل شد. البته هنوز نویسنده‌ای پایبند سنتهای کلاسیک بود. در این زمان به هیچ زبان دیگری جز لاتینی نمی‌نوشت و کتابهایش همه مضامین ادیبانه داشت. اما اینک، به جای آینده به گذشته می‌نگریست. در سال ۱۳۷۳ به مقام استادی در شعر دانته رسید. وضعیت او روزبه‌روز به وضعیت پترارک شباهت بیشتری می‌یافت. وضع این دو ادیب

سالخورده در آخرین سالهای عمر رقت‌انگیز است، اما خالی از لطف هم نیست که آرامش و سامان یافته بودند و کاری جز تألیف و ترجمه و بازخوانی نداشتند. آخرین کتاب پترارک ترجمهٔ اثر مشهور بوکاچو *گریسلدای شکیبا* به زبان لاتینی بود.

با این همه، بوکاچو انسان عصر نو بود. از زمرهٔ نویسندگان فاضل‌مآبی نبود که ابتدا الگویی کلاسیک را انتخاب کند و بعد مادهٔ خام تخیل خود را، حتی به قیمت از شکل افتادن آن، به زور در چنان الگویی بگنجاند. بوکاچو از شور زندگی سرشار بود، کتابهایی نوشت که هنوز هم می‌توان شور عاشقانه و رخوت شهوانی آنها را احساس کرد. اگر چه به زبان لاتینی و یونانی عشق می‌ورزید و در مقایسه با بسیاری از ادبای کلاسیک‌گرای قرن بیستم نویسنده‌ای به مراتب پرکارتر بود، اما در بررسی تأثیر معارف کلاسیک بر ادبیات جدید اروپا، اهمیت واقعی او که کاملاً متفاوت و به مراتب بیشتر از این است معلوم خواهد شد.

بوکاچو نخستین نویسندهٔ بزرگ عصر جدید بود که دست از مسیحیت شست و به الحاد روی آورد. البته در اواخر عمر باردیگر به این آیین گروید اما در آثاری که عمده شهرت او به خاطر آنهاست اصول مسیحی و اخلاق مسیحی را نفی کرده و به عالم الحاد یونانی ـ رومی که آن را جهان برتری می‌دانسته روی آورده است. شخصیتهای *دکامرون* به وجود کلیسا اذعان دارند اما آن را تحقیر می‌کنند. فیامتا از آن روی برمی‌تابد و خود را یکباره به قدرت خدایان المپ تفویض می‌کند.

این نخستین مورد عکس‌العمل تند و پردامنه‌ای نبود که در عصر جدید نسبت به جهان الحاد نشان داده شد و به دور شدن از اخلاق و الهیات مسیحی انجامید، بلکه مهمترین نمونهٔ آن بود. نخستین موارد را در میان شاعران عاشقانه‌سرای فرانسهٔ قرن دوازدهم به وفور می‌توان یافت. این عکس‌العمل انکار صرف نیست، وجه مثبت آن ادعای این مطلب است که اندیشه‌های یونانی و رومی در باب خدا و مسائل اخلاقی بهتر، آزادتر و واقعی‌ترند، زیرا با واقعیات زندگی این جهان تناسب و هماهنگی بیشتری دارند: آنقدر سست، عبوس، بیزار از بشر و آخرت‌اندیش نیستند؛ عینی‌تر، شادتر و انسانی‌ترند.

این همان جنبشی نیست که موجد «رفورماسیون» شد، بلکه از برخی جهات در مجموع با آن تفاوت داشت. مع‌ذالک نیروی آن محرک «رفورماسیون» شد و در برخی موارد هر دو جنبش در کنار و به موازات هم به راه افتادند. ما، در اوج رنسانس، بار دیگر با آن روبرو خواهیم شد. در آن عهد، الحاد به رقابت با آرمانهای مسیحیت

برخاست و غالباً پیروزی هم از آنِ او بود. این جنبش یک بار دیگر در قرون هفدهم و هجدهم به شکلی تحریف شده و در لباس «نبرد کتابها» روی داد. در «عصر انقلاب» از هر زمان دیگر نیرومندتر بود. شلی با همان شور و حرارتی که جنبه‌های نیکوی الحاد یونانی را می‌ستود از آرمانهای مسیحی نفرت داشت. در قرن نوردهم نویسندگان بزرگ اروپا را به چند گروه می‌توان تقسیم کرد: نویسندگان مسیحی چون تولستوی، پیروان الحاد چون نیچه و مسیحیان ناراضی موافق با الحاد مانند آرنولد. و هرچند زمانی که کاتولیکها دست به ایجاد کلیساهای بیزانطینی نو می‌زدند و پرس‌بیترها[1] کلیساهای گوتیک نو را برمی‌افراشتند اهل شرک قرن نوزدهم هیچ بنایی و هیچ محرابی برای انجام شعائر خود بر پا نداشتند، اما خلوتی ــ یا شاید بتوان گفت آسایشگاه نو و عظیمی ــ به معابد الحاد جدید افزودند که یکی از نخستین نمونه‌های آن را بوکاچو بر ویرانه‌های بازمانده از عهد کهن بنا کرده بود.

چاسر

در سراسر اعصار تاریک، قرون وسطی و اوایل عهد رنسانس می‌توان، در اوج و فرود ادبیات ملل، جای پای صلح و جنگ را دید که پی‌درپی روی می‌داد و راه پیشرفت اروپا را سخت دشوار و ناهموار می‌ساخت. گذشته از جنگهای مذهبی و نبردهای دیگر، آشفتگیهایی به همان اندازه سنگین و زیان بخش حادث می‌شد: «مرگ سیاه» که در سال ۱۳۴۸ بسیاری از دوستان پترارک و بوکاچو و نیز زنان محبوب آنها، لورا و فیامتا، را در کام کشید، از آن جمله بود. در آن زمان که ادبیات فرانسه، پرووانس و ایتالیا رو به رشد می‌نهاد، غلبهٔ دانمارکی‌ها و پس از آنها غلبهٔ نورمان‌ها بریتانیا را در زمینهٔ آثار مکتوب به زبان بومی عملاً از جریان ادبی اروپا بیرون برد، هرچند در زبان لاتینی این کشور هنوز می‌توانست سهمی بر عهده داشته باشد. اینک در قرن چهاردهم فرانسه در جنگهای صد ساله گرفتار آمده بود و ادبیات آن، پس از یک آغاز درخشان، در سراشیب سقوط افتاده بود و جز آثار متوسط به وجود نمی‌آورد. البته فروآسار[2]، مورخ میهن‌پرست را باید مستثنی دانست. در این دوران، عروج شگرف ادبیات ایتالیا با پترارک و بوکاچو ادامه یافت. فرهنگ

---

۱. Presbyterian ، پیرو کلیسای پرس‌بیتری، کلیسای پروتستانی که کشیشهای هم‌رتبه آن را اداره کنند و طبق سنت پیرو اصول کالون باشد.

۲. Jean Froissart (۱۳۳۳؟ ــ ۱۴۰۰؟).

پرووانسی، در نتیجهٔ جنگ مذهبی که کلیسای کاتولیک رم علیه بدعت‌گذاران آلبی‌ژانسی اعلام کرد، در راه زوال افتاده بود. اما انگلستان نو، سرانجام، پس از یک دورهٔ طولانی آشوب و ستیز و بی‌ثباتی، قدم به عرصهٔ وجود می‌نهاد. هرچند در قرن چهاردهم این سرزمین نیز از مصائب و رنجهای بیشمار در امان نماند، اما متانت و آرامش رفتار را حفظ کرد و هرگز این خصلت را از دست نداد. جفری چاسر در زمان خود بهترین نمونه و مظهر این خصلت بود.

جفری چاسر با دربار انگلستان ارتباط نزدیک داشت و از صاحب‌منصبان دولتی بود. وی نخستین فرد از گروه کثیر صاحب‌منصبان دولتی انگلستان بود که به ادبیات خدمات شایان کرده‌اند. در حدود سال ۱۳۴۰ زاده شد، در فرانسه خدمت کرد، سه بار با مأموریت سیاسی به ایتالیا گسیل شد و از کنت به نمایندگی مجلس انتخاب گردید. ظاهراً تحصیلات دانشگاهی نکرده و در واقع اندوخته‌هایش بیشتر کیفیت خودآموخته داشته، اما به هرحال در کار شاعریِ او سودمند افتاده است.

چاسر نخستین شاعر بزرگ انگلیسی بود که اروپا را می‌شناخت. قدرت او تا حدی در این واقعیت نهفته است که، با تأثیرپذیری از زبانهای بومی اروپا، در بهبود زبان و ادبیات انگلیسی از آنها استفاده کرد. از زبانهای جدید، فرانسوی و ایتالیایی را می‌دانست. لیکن تأثیر و نفوذ زبان فرانسوی در او، بر خلاف اخلافش، میلتون، بایرون، یا براونینگ آنقدر عمیق نبود.

منظومه‌هایی که در ذیل از آنها نام می‌بریم ثمرهٔ دانش او در زبانهای ایتالیایی و فرانسوی است، اما باید توجه داشت که مضامین بسیاری از آنها، با واسطهٔ همین زبانها، از ادبیات یونانی ـ رومی اخذ گردیده است:

ترجمهٔ بخشی از *رمانس گل سرخ* [۳۷]؛

رمانس بلند پرحادثه‌ای در باب جنگ تروا به نام *تروئیلوس وکریسید* که اقتباس از *فیلوستراتوی* بوکاچو است (که اصل آن نیز رمانسی مربوط به دوران متأخر یونان بود. ابتدا یکی از شاعران فرانسوی آن را اقتباس کرد، بعد به دست یکی از سارقان ادبی ایتالیا بازنویسی شد. بوکاچو در سرودن *فیلوستراتو* از همین نسخه استفاده کرد)، اما منظومهٔ چاسر بسیار بلندتر از منظومهٔ بوکاچو است. [۳۸] این یکی‌از چند اثری‌است‌که چاسر را در صف مقدم شاعران‌انگلیسی جای‌داده‌است؛

منظومهٔ ناتمامی به نام *کاخ فیم*[1] که در آن شاعر تصورات خود را در باب تاریخ، ادبیات، شهرت و عشق ناکامروا بیان کرده است. این اثر با الهام از *کمدی* دانته و پس از آن احتمالاً *رؤیای عشق* بوکاچو نوشته شده و شعر لاتینی دوران باستان و قرون وسطی یقیناً در آن تأثیر و نفوذ داشته است؛

حکایت شوالیه، بلندترین داستان *قصه‌های کنتربری* که مأخوذ است از *تزه‌ئیدای* بوکاچو. چاسر باحذف بسیاری از قسمتهای مربوط به اساطیر و حماسه، به آن رنگ محلّی زده و با افزوده‌های خود آن را بسط داده است تا داستان در بیان واقعیات زندگی گویاتر باشد. [۳۹]

با آنکه *قصه‌های کنتربری* طرحی مشابه طرح *دکامرون* بوکاچو دارد، اما غریب است که چاسر ــ چنانکه پیداست ــ این اثر بزرگ ایتالیایی عهد خود را نمی‌شناخته است. هرگاه داستانی از *دکامرون* به وام می‌گیرد (*گریسلدای شکیبا* در قصهٔ روحانی) از ترجمهٔ لاتینی پترارک استفاده می‌کند و چنین می‌گوید:

I wol yow telle a tale which that I
lerned at Padowe of a worthy clerk,
As preved by his wordes and his werk.
He is now deed and nayled in his cheste,
I prey to god so yeve his soule reste!
Fraunceys Petrark, the laureat poete,
Highte this clerk whos rethoryke sweete
Enlumined al Itaille of poetrye...[2] [40]

---

۱. Fame یا Fama که شکل یونانی آن Pheme است، مظهر شهرت، خبر و شایعه. هسیودوس در *انساب ایزدان* از او سخن گفته. در آتن نیز محرابی داشته است. تصویری که ویرژیل در *انه‌ئید* از او می‌سازد هیولای پرنده‌شکل عظیمی است که مدام در پرواز است و به تعداد پرهایش چشم و گوش و زبان دارد. بنا به روایت اوید در *مسخ‌شدگان*، فیم بر فراز کوهی در قصری برنجین زندگی می‌کند.

۲. برایتان حکایتی خواهم گفت که آن را
در پادوآ از عالم ارجمندی شنیدم،
که گفتار و رفتارش بر این صفت گواهی می‌داد
اینک او درگذشته و در تابوت آرام یافته است
خداوند روان او را آرامش دهاد!
نام این عالم، که بلاغت شگرف او

←

اما، چاسر، گذشته از این اقتباسهای صریح، اشارات فکری و عاطفی بسیاری نیز از فرانسه و ایتالیا اخذ کرد. یکی از عوامل بسیار اثربخش و سازنده در شعر او رمانس عاشقانهٔ قرون وسطی بود. تبسم شک‌آلود و تساهل اومانیستیِ رنسانسِ در حال طلوع از ایتالیا به او رسید. اما چاسر دانته را نیز خوب می‌شناخت و عظمت او را می‌ستود. مثلاً در یک مورد، سخنان او را با ذکر نام از زبان «بانوی اهل باث» نقل می‌کند:

Wel can The wyse poete of Florence,
That nighte Dant, speken in This sentence,
Lo In swich maner rym is Dantes tale :
"Ful selde up ryseth by his branches smale
Prowesse of man, for god, of his goodnesse,
Wol that of him we clayme our gentillesse[1] [41]

ادبای معاصر قطعات بسیاری را که در آنها تقلید از دانته مشهود است و برخی موارد تأثیرپذیری خاص را که در آنها چاسر مفاهیم مأخوذ از دانته را با آنچه از شاعر لاتینی دیگری گرفته به هم می‌آمیزد مشخص کرده‌اند. [۴۲] سراسر طرح *کاخ فسیم* تجلیل از ویرژیل و دانته است.

چاسر در زمینهٔ معارف کلاسیک دانش‌آموز بسیار عمیق و زیرکی نبود. آنچه از کلاسیکها می‌گرفت همیشه مطالب بسیار ساده شده‌ای بود. میدان معلوماتش نیز محدود بود، محدودتر از کتابخانهٔ کوچک دانته؛ و بر کتابهایش هم، بر خلاف کتابهای آن تبعیدی بزرگ، اثر انگشت فراوان نبود. اما، در عوض میان آنها کتابهایی بود که دانته نمی‌شناخت. به چند کتاب هم که در قرون وسطی ناشناخته بودند به اجمال نگاهی کرده بود.

چاسر اشتباهات فاحش بسیاری، به‌مراتب بدتر از سهوهای ناچیز دانته، مرتکب شده است. حیرت‌آورتر اینکه گهگاه مدعی معلوماتی می‌شود که از آنها بی‌بهره

← ایتالیا را سراسر به نور شعر فروزان ساخت
فرانسیس پترارک ملک‌الشعرا است...

۱. شاعر خردمند فلورانس،
دانته، چنین گفته است،
زیرا دانته را عقیده بر این بود که:
«از این شاخساران سست، مردان دلیر
بر نخواهند آمد، و نجابت را تنها
از خداوند طلب باید کرد.»

است. مانند همهٔ نویسندگان قرون وسطی آثار خود را کراراً با نقل گفته‌های بزرگان عهد باستان می‌آراید. اما گاه این بزرگان وجود خارجی ندارند و تنها حاصل سوءتفاهم خود ویند. فی‌المثل «وکیل» پس از ذکر نام سروشان، چنین می‌گوید:

Metamorphoseos wot what I mene[1] [43]

این مطلب، علی‌الظاهر اشاره‌ای ناآگاهانه به *مسخ‌شدگان* اوید است و از فحوای سخن گوینده چنین استنباط می‌شود که آن منظومه از نظر او مردی بوده و در اینجا فقط نام او تحریف شده است. شاید چاسر با فضل‌فروشان و خصوصاً وکلای دعاوی قصد شوخی داشته است. در این صورت چگونه است که هنگام ذکر نام یکی از عشاق کتاب اوید لحن او جدی می‌شود؟

First folow I Stace, and after him Corinne[2] [44]

شاید از نام کورینا در کتاب *عشقهای* اوید تصور مبهمی در خاطر داشته است. در *تروئیلوس و کریسید* بارها خاطرنشان می‌کند که داستان را از «myn auctor Lollius»[3] اخذ کرده که در عهد قدیم کتابی به زبان لاتینی در باب تروا نوشته بوده است. در کاخ فیم لولیوس را به نام مورخی واقعی معرفی می‌کند. چنین مورخی را، نه در عهد باستان‌ونه‌در دوران جدید، کسی به این نام نمی‌شناخته است. تعبیر دقیق آن است که این کلمه ــ با توجه به مدلول واژهٔ *Loll* (= لال) ــ صورت لاتینی بوکاچو (=دهن‌گشاد) باشد. اما از آنجا که چاسر هرگز نامی از بوکاچو نمی‌برد ــ گو اینکه غالباً از او تقلید می‌کند ــ و از آنجا که در ترجمهٔ الفاظ مهارت زیاد نشان نمی‌دهد ــ چنانکه همین مورد واژهٔ بوکاچو مؤید آن است ــ باید به استدلال بسیار ساده‌تری روی آورد.

هوراس، شاعر رومی، به دوست جوانی که در کار مطالعهٔ معانی و بیان بوده نامه‌ای می‌نویسد و در آن نامه به او توصیه می‌کند که هومر را به خاطر محتوای اخلاقی و فلسفی حماسه‌هایش بخواند، نامه چنین آغاز می‌شود:

> سرایندهٔ نبرد تروا را، ماکسیموس لولیوس،
> آنگاه که تو در رم فنون سخنوری می‌آموختی، من در پرنسته یک بار دیگر می‌خواندم. [۴۵]

---

۱. مقصود مراکه متامورفوزئوس است درباب.
۲. نخست از استاسه سخن خواهم گفت و پس از او از کورینه.
۳. نویسندهٔ من لولیوس.

مرد جوان Lollius Maximus نام داشته و Maximus که با نام خانوادگی همراه می‌شده از القاب تعارف‌آمیز رومی در حد «اجلّ اکرم» بوده است. اما هوراس از سر شوخی وضع معمول را به هم زده و با مقلوب کردن و آوردن لقب در ابتدای نام آن را مؤکد ساخته، به طوری که نام مرد جوان به صورت «لولیوس بزرگ» درآمده است. در متن لاتینی، با وجود درهم ریختگی جمله، به وضوح می‌توان دریافت که سرایندهٔ داستان جنگ تروا هومر بوده و هوراس در شهرک ییلاقی پرنسته کتاب او را مطالعه می‌کرده است. اما کسی که نحو زبان‌لاتینی را به‌درستی‌نداند و اطلاعش از ادبیات‌یونانی از آن‌هم کمترباشد و نیز نداند که هوراس رسالات خود را به‌صورت نامه‌هایی‌منظوم به‌دوستان می‌نوشته و نام گیرندگان آنها را در مصراع اول یا دوم درج می‌کرده به آسانی تصور خواهد کرد که نویسندهٔ بزرگی به نام لولیوس می‌زیسته که کتاب جنگ تروا از تراوشات قلم او بوده‌است.

اینکه آیا چاسر نخستین کسی است که مرتکب این اشتباه شده اکنون نمی‌توان گفت. [۴۶] یقیناً در *کاخ فیم*، وقتی لولیوس را در کنار هومر و دارس بر ستون آهنین می‌نشانده مطلب را پذیرفته و باور داشته بوده است. [۴۷] شاید هنگام نوشتن ***تروئیلوس و کریسید*** آگاهیش در این زمینه بیشتر بوده، زیرا در آن زمان به وضوح می‌دانسته که کتاب لولیوس نیست که ترجمه می‌کند بلکه مأخذ کار او بوکاچوست و منابع دیگری که واقعی‌ترند و به او نزدیکتر. در استفاده از آن نام نیز شوخی و قصه را به هم آمیخته است: از نوع همان قصه‌های ساختگی گیدو دو کلومنیس که دارس را منبع داستان خود معرفی می‌کرد حال آنکه در واقع از کتاب بنوآ نسخه برمی‌داشت، یا بوکاچو که ادعا می‌کرد که *تزه‌ئیدا* را از کتابی به قلم یکی از نویسندگان فراموش‌شده لاتینی اقتباس کرده است، در حالی که مأخذ او گیدو، بنوآ و استاتیوس بوده‌اند. خلاصه اینکه، اصل و ریشهٔ این کار همان ترفند معمول نویسندگان رمانس است؛ ترفندهایی از قبیل: نقشهٔ جزیرهٔ گنج، رمز کاپیتان کید که در جزیرهٔ سالیوان «نزدیک چارلستون، در کارولینای جنوبی» به دست آمد، [۴۸] نویسندهٔ قدیمی مرموزی که کسی او را نمی‌شناسد، نوشته‌ای که در بطری پیدا شد و مانند اینها[۱].

---

۱. یکی از این نوع ترفندها را آلبر کامو در نمایشنامهٔ **سوءتفاهم** به کار گرفته است. دربارهٔ اصل داستان و چگونگی دست یافتن به آن می‌نویسد که بر حسب اتفاق در روزنامهٔ کهنه‌ای نوشته‌ای یافته است: «میان تختخواب و کاهایش یک تکه روزنامهٔ کهنهٔ چسبیده به پارچه یافتم که زرد رنگ

چاسر اشتباهات و حدسیات نادرست دیگری از این دست مرتکب شد. او نیز مانند دانته و بر خلاف پترارک «تراژدی» را به معنای نوعی روایت می‌دانست. در زیارت کنتربری، راهب چنین می‌گوید:

...first Tragedies wol I telle
Of whiche I have an hundred in my celle.
Tragedie is to seyn a certeyn storie,
As old bokes maken us memorie,
Of him that stood in greet prosperitee
And is y-fallen out of heigh degree
Into miserie, and endeth wrecchedly[1].

آنگاه یک مشت اطلاعات نادرست بدان می‌افزاید:

And they ben versifyed comunly
Of six feet, which men clepe *exametron*[2].

که یعنی آنها تراژدی نیستند بلکه شعر حماسی‌اند. [۴۹]

چاسر آثار همهٔ نویسندگانی را که از آنها نقل قول می‌کند نخوانده بود و اشتباه محض است اگر نام آنها را به عنوان «نویسندگان کلاسیک مؤثر» در کار او ذکر کنیم. چند نویسندهٔ لاتینی را نسبتاً خوب می‌شناخت و با درک نسبی اما عشق خالصانه‌ای به ترجمه و اقتباس آثار آنها دست رد. با تعدادی از نویسندگان دیگر نیز آشنایی مختصر داشت. اما همهٔ شناخت او از آثار آنان یا بواسطهٔ دیگران حاصل شده بود (بدین معنی که از آن آثار، نویسندگانی که او خوب می‌شناخت استفاده کرده بودند)

← و شفاف شده بود. واقعهٔ سرگرم کننده‌ای را بیان می‌کرد که اولش افتاده بود. می‌بایست در چکسلواکی اتفاق افتاده باشد...»

(مقدمهٔ **سوءتفاهم**، ترجمهٔ جلال آل‌احمد)

۱. ... یا اینکه تراژدی دیگری را باز خواهم گفت
که دست کم صدتایی [از آنها] در حجره دارم
تراژدی، چنانکه در کتابهای کهن آورده‌اند،
نوعی داستان است، داستان مردی
بس کامروا، که از اوج افتخار
به گرداب مصیبت و بلا
فرو می‌افتد و می‌میرد.

۲. حکایاتی منظومند و عموماً
با مصراعهای شش رکنی، که آنها را **شش وتدی** خوانند.

(*قصه‌های کنتربری*. قصهٔ راهب).

یا از طریق قطعات منتخب و خلاصه‌هایی که در جنگهای متعدد قرون وسطی نقل شده بود. در چشم او، جهان یونانی و رومی مأوای غولان سترگی نبود که حتی از فاصله‌های دور به وضوح دیده می‌شدند، چنانکه برای دانته چنین بود. به نظر او در این جهان، فقط چهار پنج «منشیِ» بزرگ بودند که آنها را استاد خود می‌شمرد و پشت سر آنها اشباح بی‌شماری که چهره و صدایشان در پس غبار زمان محو شده بود و در اطرافشان موجودات خیالی محض، مانند کورینه و "myn auctor Lollius" می‌پلکیدند. [۵۰]

ادبای مختلف در مورد نویسندگانی که چاسر به درستی می‌شناخته مطالعه کرده‌اند و نتایج این مطالعات در مورد بسیاری از آنها با یکدیگر توافق دارند. [۵۱]

چاسر، بیش از همه، اوید را می‌شناخت. شناخت او نسبت به دیگران هرگز بدین پایه نبود. درایدن[1] حتی میان دو شاعر شباهتهایی یافته است:

«هر دو تربیت‌یافته، خوش‌طبع، عاشق‌پیشه و آزاداندیش بودند، لااقل در نوشته‌هایشان چنین بودند و شاید در زندگی نیز... هردو در اخترشناسی دست داشتند... هر دو با سلاست و صراحت اعجاب‌آوری می‌نوشتند... هر دو آثار خود را بر مبنای ابداعات دیگران آفریدند... هر دو شیوه‌های رفتار آدمی را درک می‌کردند که من حالات نفسانی و، در مفهوم وسیعتر، توصیف و تشریح مردم و عادات انها را نیز از این زمره می‌دانم.» [۵۲]

و با آنکه اوید شخصیتی به مراتب پیچیده‌تر و مطلع‌تر بود (نه فقط از این جهت که چاسر پیرایهٔ سادگی را با مهارت بیشتری به خود می‌بست) در حقیقت نوعی مرافقت خاص ــ حتی در آن حالت دلتنگی اواخر عمر ــ میان آن دو وجود داشت. چاسر در همان آغاز کار شاعری، از *مسخ‌شدگان* اوید بهره گرفت. نخستین منظومهٔ او *کتاب دوشس* با داستان سیکس و آلسیونه آغاز می‌شود و پایان می‌یابد که این هر دو از شخصیتهای کتاب اویدند (*مسخ‌شدگان*، ۱۱، ۴۱۰ ـ ۷۴۸). اما چاسر نیز مانند سرایندگان *رمانس گل سرخ* و دیگر نویسندگان قرون وسطی که از کتاب اوید استفاده کردند، قسمت مربوط به مسخ دو عاشق و تبدیل آنان به پرنده را حذف می‌کند و داستان را فقط به صورت مرگ عاشقانه در می‌آورد. اثر بعدی او *کاخ فیم* تا حدودی

---

۱. John Dryden (۱۶۳۱ ــ ۱۷۰۰)، نمایشنامه‌نویس و شاعر. عنوان ملک‌الشعرایی نیز داشته است.

بر مبنای توصیفی که اوید در *مسخ‌شدگان* از این کاخ کرده پرداخته شده است (*مسخ‌شدگان*، ۱۲، ۳۹ به‌بعد). در *قصه‌های کنتربری* قطعهٔ خوشمزه‌ای است که در آن «وکیل» از سر گزافگویی تعداد قصه‌های عاشقانهٔ چاسر را بیش از قصه‌های اوید برآورد می‌کند، اما سیاهه‌ای که می‌آورد نشان‌دهندهٔ آنست که منبع و مأخذ او اوید بوده است. [۵۳]

باید دانست که چاسر یکی از نخستین شاعران عصر جدید بود که از نامه‌های عاشقانهٔ خیالی اوید که معمولاً به نام *هروئیدس* خوانده می‌شود سود بسیار برد. در *افسانهٔ زنان نیک‌سرشت*، ۱۴۶۵، با عنوان «نامه‌های منظوم» از آنها نام می‌برد و در یکی از قطعات مهم *کاخ فیم* غالب آنها را خلاصه می‌کند. [۵۴] در نامه‌هایی که اوید از زبان پاریس وهلن نوشته، اشارات بسیاری هست که چاسر آنها را در پرورش شخصیت کریسید، زیبای عشوه‌گر، به کار بسته است. [۵۵] بعلاوه با *فاستی*[۱]، ملحقات تاریخی اوید بر تقویم رومی نیز آشنا بوده، که دانته چنین شناختی نداشته است. قصهٔ لوکرسیا در *افسانهٔ زنان نیک‌سرشت* مأخوذ از توصیف اوید است و با ترجمهٔ کلمات او آغاز می‌گردد. [۵۶] در این قصه، گهگاه برای تصحیح یا تطویل شرح بوکاچو از کلام اوید استفاده می‌کند. اما نشانه‌ای مبنی بر اینکه *هنر عشق‌ورزی* و *درمان عشق* را خوانده بوده در دست نیست، گو اینکه از هردو کتاب نام برده است. [۵۷]

چاسر پس از اوید، ویرژیل ــ و ظاهراً فقط *انه‌ئید* ــ را خوب می‌شناخته [۵۸] و این داستان را در *کاخ فیم* و بخشی از آن را هم در *افسانهٔ دیدو* خلاصه کرده است. *کاخ فیم* اثری متکلف بود. از برخی جهات این کتاب رسالت بزرگ او را به عنوان شاعر به اثبات می‌رساند. در اینجا، چاسر سرِ همطرازی با ویرژیل دارد. دانته نیز گفته است که، در برزخ، وقتی با نویسندگان بزرگ کلاسیک روبرو شد مقدمش را گرامی داشتند و او را همپایهٔ خویش شمردند. چاسر داستان خوابی را نقل می‌کند که در آن معبد ونوس را با دیوارهایی منقش به تصاویر وقایع *انه‌ئید* دیده بوده است. انه‌آس نیز وقتی پس از مدتها آوارگی، سرانجام قدم به خاک ایتالیا می‌گذارد بر در معبد غیبی آپولو در کومائه تصاویر ی از داستان مینوس و ددالوس و ایکاروس می‌بیند ــ گفتی پیش از او از جور استیلای بیگانه تن به تبعید داده و پیش از او قدم بر خاک ایتالیا نهاده بودند.

---

۱. *Fasti*. در روم باستان تقویم سالانه نیز به همین نام خوانده می‌شده است.

فیم نیز بر مبنای توصیف «رومور»[۱] در دفتر چهارم *انه‌ئید* ساخته و پرداخته شده است. *افسانهٔ دیدو* هم تکرار همان داستان مشهور عاشقانه است. منتها، در اینجا چاسر شاعر عاشق‌پیشه، انه‌آس، را با چهره‌ای متلون و بی‌ثبات تصویر می‌کند نه به صورت کسی که شهید راه وظیفه است. رؤیاهای او را دروغین و خود او را «خائن» می‌خواند و دیدوی شوربخت را وا می‌دارد تا از احتمال بارداری خود سخن بگوید که تعبیری سطحی‌تر و تازه‌تر از داستان ویرژیل است. [۵۹]

شخصیت دیگری که برای چاسر اهمیتش از حیث زبان کمتر اما از لحاظ تفکر بیشتر بوده بوئسیوس است. چاسر *تسلای فلسفه* را از متن اصلی لاتینی ترجمه کرد و در این کار از نسخهٔ فرانسوی آن و نیز یک طبع توضیحی یاری گرفت. ترجمهٔ او با آنکه ترجمهٔ خوبی نیست، اما حاوی بسیاری از واژه‌های ارزشمند جدید انگلیسی است که از لاتینی ــ بعضی مستقیماً و بعضی از طریق زبان فرانسوی ــ گرفته شده‌اند. از طرف دیگر، کتاب بوئسیوس در تشکل افکار فلسفی چاسر سهم بسزایی داشته است. [۶۰] (بسیاری از اندیشه‌های این کتاب در *رمانس گل‌سرخ* هم مطرح شده بود و همین تأثیر و نفوذ کتاب بوئسیوس را بر چاسر دو چندان کرد) خصوصاً دو قطعه‌ای که مربوط است به سرنوشت یا رابطهٔ میان ارادهٔ آزاد آدمی و مشیّت الهی، مستقیماً مأخوذ از بوئسیوس است. [۶۱] موارد دیگری از این قبیل اقتباسات هست که البته اهمیت کمتری دارد. اما، بهترین نمونهٔ تأثیر بوئسیوس بر چاسر شعر اصیل و بسیار شخصی *حقیقت* یا *ترانهٔ ناصح نیک فطرت* است. در این شعر، چاسر دیگر دنباله‌رو نحلهٔ تفکر رومی نیست، کار او در اینجا بازاندیشی آن شیوهٔ تفکر است:

Flee fro the prees, and dwelle with sothfastnesse[۲].

چند مصراع درخشان در این‌شعر هست‌که درآنها تفکر جاودانی‌کلاسیک احیا شده‌است:

Her nis non hoom, her nis but wildernesse:
Forth, pilgrim, forth! Forth,beste, out of thy stal!
Know thy countree, look up, thank God of al...[۳]

---

۱. *Rumour*، مظهر خبر و شایعه.
۲. از جماعت بگریز و در راستگویی درست پیمان باش.
۳. اینجا خانه‌ای نیست، اینجا جز بیابان نیست:

این در واقع رستاخیز تفکر افلاطونی است در باب دشواری خوب زیستن در جهانی که خوب نیست[۶۲] ــ همان اندیشه‌ای که بوئسیوس هشت قرن پس از افلاطون در سلول مرگ آن را به کمال رسانیده بود و در این زمان، از پس هشتصد سال، در شعر چاسر حیات تازه می‌یافت. [۶۳]

بعد از اینها، و بسیار دورتر از اینها، استاتیوس سرایندهٔ «جنگ تب» است، که چاسر او را به‌خوبی می‌شناخته و بدون واسطه از کتاب او اقتباس کرده است. پانداروس برادرزادهٔ خود را در حال خواندن «romaunce of Thebes» می‌یابد. کتاب به پایان دفتر دوازدهم رسیده است آنجا که آمفیوراکس اسقف به زمین فرو می‌رود و در جهنم سقوط می‌کند. [۶۴] در خاتمهٔ *تروئیلوس و کریسید* خلاصهٔ دیگری از *تبائید* را می‌افزاید که طولانی‌تر است، زیرا برای آنکه منظومه به اندازهٔ مناسب برسد ملحقاتی لاتینی بر آن افزوده شده است. [۶۵] استاتیوس باآنکه شاعر عصر نقره‌ای بود و در قیاس با شاعری چون ویرژیل مقام نازلتری داشت و خود این را به خوبی می‌دانست، اما از تخیل زنده‌ای برخوردار بود و شعر او حوادث شگرف و القاب بسیاری به چاسر القا کرد که زینت‌بخش آثار او گردید.

چاسر ظاهراً از طریق یکی از جنگهای درسی قرون وسطی با کتاب *ربودن پروسرپین* نوشتهٔ کلودین[1] شاعر متأخر لاتینی و دو اثر کوچکتر او آشنایی یافته است. [۶۶]

چاسر از سیسرو نام می‌برد. اثر مشهور او *رؤیای سی‌پیو* را می‌شناخته و *انجمن مرغان* را براساس همین اثر (همراه با برخی القائات دانته) نوشته است [۶۷] اما، چنانکه از ظواهر امر برمی‌آید، جز این هیچ یک از دیگر آثار پر حجم سیسرو را نخوانده بوده است.

«بانوی اهل باث»، آن زن جهاندیده و سرد و گرم چشیده، بسیاری از نویسندگان مشهور فیلسوف‌مشرب، کسانی چون: Senek and othere clerkes[2]. [68] را نام می‌برد. لیکن چون روشن نیست که نظریات اساسی فلسفی سنکا برای چاسر قابل

← به پیش زائران، به پیش! به پیش چارپایان، از آغل به درآیید!
سرزمین خویش بشناسید، فراز سر خود بنگرید و این همه را سپاس کردگار به جای آورید...

۱. Claudian Claudianus (۳۷۰ ــ ۴۰۴ میلادی؟)، او را آخرین شاعر کلاسیک روم می‌دانند. حماسهٔ ناتمام پروسرپین بهترین اثر اوست. کلودین در این حماسه، دلبستگی خود را به تاریخ و اساطیر دوران الحاد روم ابراز داشته است.

۲. سنکا و نویسندگان دیگر.

درک بوده باشد می‌توان گفت که احتمالاً فقط نقل‌قولهای پراکنده در آثار دیگران را دیده بوده است. اما در کار خود او بیشترین این موارد نقل‌قول را در *قصهٔ ملیبیوس* می‌توان یافت. این موارد نیز همه از *کتاب تسلا و ناصح* اثر آلبرتانوی برسیایی (۱۲۴۶) گرفته شده است. مع‌ذالک، در چند مورد، از رسالات اخلاقی سنکا نقل شده و مدلل می‌دارد که چاسر آنها را در متن اصلی لاتینی خوانده بوده است. [۶۹]

ظاهراً در میان کلاسیکها اینها همهٔ نویسندگانی هستند که چاسر آنها را به تفصیل خوانده بوده است. به آثار دیگران تنها نگاهی انداخته یا گزیده‌ها و تفاسیر آنها را اجمالاً مطالعه کرده بوده است. برجسته‌ترین این گروه والریوس فلاکوس است که حماسه‌ای در باب آرگونوتها نوشته است. [۷۰] چاسر نخستین نویسندهٔ عصر جدید است که از این اثر نام می‌برد. در *افسانهٔ زنان نیک‌سرشت*، دفتر اول، ۱۴۵۷، با ذکر نام از آن سخن گفته و از محتوای آن، حداقل محتوای دفتر نخست آن، اطلاع داشته است؛ زیرا با عبارت [۱] "a tale long y-now" به سیاههٔ اسامی جاشویان کشتی آرگو اشاره می‌کند. در همان افسانه، چاسر، ضمن توصیف پیاده شدن آرگونوتها در لمنوس، یکی دو مورد جزئیاتی نقل می‌کند که به نظر نمی‌رسد منبع او جز والریوس فلاکوس شخص دیگری بوده باشد. اما مشکل این است که معلوم نیست چاسر *آرگونوتیکا* را کجا دیده بوده است. زیرا نسخهٔ خطی این منظومه تا سال ۱۴۱۶، یعنی شانزده سال پس از مرگ او کشف نشده بود. [۷۱] شانون با قاطعیت و اطمینان و استدلال می‌کند که چون برخی از نسخ *آرگونوتیکا* به خط مردم جزایر نوشته شده بوده است، احتمال می‌رود که یکی از این نسخه‌ها را در بریتانیای عهد چاسر می‌شناخته‌اند. اما بعید می‌نماید که چاسر در راه تحقیق و جستجو سخت‌کوشتر از پترارک بوده باشد.

از ژوونالیس هجاپرداز دو بار و هر دو بار با اشاره به هجو تراژیک شمارهٔ ۱۰ (بیهودگی آرزوهای آدمی) [۷۲] نام می‌برد. یکی از این موارد مأخوذ از شرحی است که بر بوئسیوس نوشته بوده‌اند، و دیگری احتمالاً از واسطهٔ مشابهی گرفته شده است.

از نویسندگان دیگر ــ لیویوس، لوکانوس، والریوس ماکسیموس و دیگران ــ بدون آشنایی دقیق و فقط به نحوی مبهم یاد می‌کند. اما از اینها گذشته، چاسر بسیاری از

---

۱. «اینک حکایتی خواهم گفت».

آثار شاعران، مورخان و اصحاب دائرةالمعارف لاتینی زمان خود را خوانده بود. آثار محبوب او **شجره‌نامهٔ خدایان** بوکاچو بود (حتی همان اشتباهات بوکاچو را مرتکب شد) و *آیینهٔ تاریخ* ونسان اهل بووه: کتاب بووه حاوی خلاصهٔ تاریخ جهان تا سال ۱۲۴۴ است که قطعات خواندنی از نویسندگان بزرگ گذشته نیز با عنوان «گُلها» به آن ضمیمه شده است. [۷۳] این کتابها خلاصهٔ دانش ادبای قرون وسطی بود و در واقع مقدمات ظهور رنسانس را فراهم آورد. چاسر که نه تنها با این آثار، بلکه با متون کلاسیک اصیل و منتخب خود آشنا بود به فراهم آمدن این مقدمات یاری رسانید.

در زندگی چاسر سه دلبستگی بزرگ وجود داشت که به ترتیب اهمیت عبارت بودند از: زندگی بریتانیایی عصر خود او، شعر عاشقانهٔ رمانتیک فرانسه و ایتالیا، و معارف کلاسیک ــ عمدتاً شعر و اساطیر و بعد از آنها فلسفه. در اواخر عمر دلبستگی چهارمی ــ البته به صورتی ضعیف ــ به اینها افزوده شد و آن مسیحیت بود. کسی نمی‌تواند گفت که آگاهی او از معارف عهد قدیم به روشنی و وضوح دید او نسبت به زندگی معاصرش کمک کرده یا در نزد او به قدر و ارزش شعر رمانتیک افزوده است، گو اینکه این آگاهی حکایات شورانگیز بسیاری را در دسترس او قرار داد و به هر حال قدرت او را در بیان مشاهداتش بالا برد. دانش او را در زمینهٔ تاریخ و افسانه غنی ساخت، مشابهات تخیلی بسیاری بدو القاء کرد و نیروی خیال او را برانگیخت تا از محیط و زمانهٔ خود فراتر رود. فی‌المثل *کاخ فیم* گرچه کاملاً با توفیق روبرو نشد اما نخستین اثر ادبی انگلیسی بود که به دانته نزدیک شد. این آگاهی تصور چاسر را نسبت به هنر خویش اعتلا داد و او را از خردی بهره‌ور ساخت که بسی بالاتر از معتقدات مغشوش و سطحی عامیانه بود، وگرنه برای یک درباری که عقاید دینی محکمی هم نداشت، جز همین معتقدات چیز دیگری نمی‌توانست در دسترس باشد. سرانجام باید گفت که چاسر، با برخورداری از همین آگاهی، شخصیتهایی آفرید که از حیث اندیشه و گفتار خردمندتر بودند.

شعر کلاسیک از لحاظ سبک مکانی والا داشت؛ از این رو، تأثیر تعلیمی فراوانی بر چاسر گذاشت. ادبیات فن است، هر چند تنها آن گروه از اهل فن که ادبیات را وسیلهٔ رها ساختن نیروهای روحی و فکری نیز می‌شناسد می‌توانند آن را به حد اعلای تأثیر برسانند. از این رو، بهترین راه آموختن ادبیات مطالعهٔ آثار دیگران، رقابت با دستاوردهایشان و اقتباس آگاهانه یا ناآگاهانهٔ روشهای آنان به تناسب مضامین و مسائل روزگار خود شخص است. همهٔ شاعران عهد باستان که چاسر

می‌شناخت از حد اعلای تربیت بهره یافته بودند. این مردان در فن پروردن اندیشه‌های غامض و افکار بلند و دشوار، پرداختن گفتارها و وصفهایی که تشبیهات زنده آنها را باروحتر و زنده‌تر می‌کرد، ساختن جمله‌ها و بندهای متنوع و گنجاندن انبوهی از مضامین در چارچوب اشعاری با ابعاد بسیار بزرگ نسلها تجربه در پشت سر داشتند. حتی نامه‌هایی که «هروئیدها» به عشاق خود می‌نوشتند نیز از لحاظ فن بلاغت ساختمان مستحکمی داشت. تک‌گفتارهای *مسخ‌شدگان* نمایش پرجلوه و درخشان فصاحت بود. استعداد چاسر در نوشتن قطعات وصفی بلند و تشبیهات عالی و گفتارهای مفصل از تعلیم و تربیتی که در ادب کلاسیک داشت سرچشمه می‌گرفت. این همان دینی است که در عرصهٔ شکل دانته به ویرژیل دارد. اما چاسر مردی کوچکتر و ضعیفتر از دانته بود. با آنکه نمونه‌ها و منابع الهام او به کارهای بزرگ تشویقش می‌کردند، اما خود این کارها را ندرتاً به پایان می‌برد. مع‌هذا، وقتی او را با یکی از شاعران انگلیسی معاصرش مقایسه کنیم معلوم می‌گردد که مطالعه در ادب کلاسیک تا چه پایه شعر او را اعتلا بخشیده است. این شاعر، سرایندهٔ پیرز برزگر، مانند چاسر دید روشنی داشت، از او هم ژرف‌نگرتر بود اما هرگز در معرض تأثیر و نفوذ هدایت‌کننده و شوق‌انگیز و پالایندهٔ شعر یونانی ـ لاتینی قرار نگرفته بود. چاسر بود که معارف کلاسیک را به صورت بخش ذاتی و طبیعی آثار بزرگ ادبی انگلستان درآورد. همین که *مقدمهٔ قصه‌های کنتربری* را می‌گشاییم نفس خوش و لطیف «زفیروس»[1] بر ما می‌دمد، به همان سادگی و خوشی که بر بیشه‌ها و خلنگزاران بریتانیا می‌وزد.

---

۱. zephyrus از واژهٔ zephyros یونانی. زفیروس فرزند آستراثوس و ائوس، ایزد باد مغرب است و باد شمال، باد جنوب و باد مشرق برادران او هستند. هنرمندان معمولاً او را به صورت جوان زیبای بالداری، با دامنی پر از گل نشان می‌دهند. واژهٔ zephyr در زبان انگلیسی به معنای مطلق باد خوش یا نسیم لطیف از همین ریشه است و ایهام نویسنده اشاره‌ای است به همین نکته. آیا دو واژهٔ «زفیر» و «صفیر» با نام این ایزد ارتباطی دارند؟

٦

رنسانس

ترجمه

فرهنگ کلاسیک از سه طریق عمده در ادبیات ملتهای جدید نفوذ کرده است. این سه طریق عبارتند از:

ترجمه؛
تقلید؛
رقابت.

و، از میان این هر سه، ترجمه را باید مشخصترین راه نفوذ دانست، هر چند آثار و نتایج توانی که زبان از راه ترجمه کسب می‌کند بسیار متنوعتر از آن است که تصور می‌رود. تقلید بر دو گونه است. گاه، نویسندهٔ عصر جدید، که دست خود را در شعر لاتینی توانا می‌بیند، آثار ویرژیل و دیگر بزرگان را نمونهٔ کار قرار می‌دهد و اشعاری نغز هم پایهٔ شعر آنان می‌سازد. شکل دیگر ــ که بسیار کمتر اتفاق می‌افتد ــ آن است که شاعر یا نویسندهٔ آثاری به زبان خود می‌آفریند، اما دقیقاً از الگوی آثار لاتینی یا یونانی دلخواه خود پیروی می‌کند. سومین مرحله مرحلهٔ رقابت است. در این مرحله، نویسندگان جدید همّ خود را مصروف آن کردند که آثاری نو و متفاوت همسنگ شاهکارهای کلاسیک بیافرینند. برای این‌کار از آثار ادبی کلاسیک، نه تمامی قالب و مضمون، بلکه فقط سهم مختصری را به وام گرفتند و بعد سبک و مضمون خود را بدان افزودند. شاهکارهای راستین ادبی مانند تراژدیهای شکسپیر و راسین، هجونامه پوپ، **کمدی** دانته و **بهشت گمشده** به همین ترتیب خلق شدند.

ترجمه، این هنر فراموش‌شده، در عرصهٔ ادب اهمیتی به مراتب بیش از آن دارد که بسیاری از ما تصور می‌کنیم. ترجمه معمولاً خالق آثار بزرگ نبوده، اما غالباً به خلق آثار بزرگ یاری کرده است. در عهد رنسانس، آن دوران شاهکارها، بود که ترجمه به خصوص اهمیت یافت.

نخستین ترجمهٔ ادبی از زبانی به زبان دیگر حدود سال ۲۵۰ ق.م به دست لیویوس آندرونیکوس شاعر نیمه یونانی ـ نیمه رومی انجام گرفت. لیویوس *ادیسهٔ* هومر را به عنوان کتاب درسی و نمونهٔ شعر و افسانهٔ یونان به زبان لاتینی ترجمه کرد. (طبق روایات، در همین اوان انجمنی متشکل از هفتاد و دو تن از روحانیان یهود برخی اسفار عهد عتیق را برای استفادهٔ یهودیانی که دور از سرزمین فلسطین پراکنده شده و زبان عبری و آرامی را از یاد برده بودند به یونانی ترجمه کردند. اما آن ترجمه هدف هنری نداشت و در تاریخ آموزش رویداد بزرگی شمرده نمی‌شد.) [۱] ترجمهٔ لیویوس آندرونیکوس گامی جدی و تا حدی موفق برای بازآفرینی یک اثر هنری در چارچوب زبان و فرهنگی دیگر بود. [۲] کار او نخستین نمونهٔ صدها اثری بود که بعدها در این زمینه به وجود آمد.

ما بسیاری از دستگاههای جدید آموزشی خود را مدیون این نخستین سنگی هستیم که لیویوس بنا نهاد. مردم یونان جز آثار ادبی خود به مطالعهٔ ادبیات هیچ قوم دیگری رغبت نداشتند و این ادبیات چنان متنوع، اصیل و سرشار از زیبایی بود که شاید بتوان گفت آنان نیازی هم به خواندنیهای دیگر نداشتند. اما ادبیات بومی روم و همچنین فرهنگ رومی خام و ساده بود، از این رو، از قرن سوم ق.م روم به شاگردی یونان تن در داد. از آن زمان به بعد معیارهای معنوی هریک از ملل اروپایی بستگی به میزان اهمیتی داشته است که آن ملت در زمینهٔ آموزش، برای امر فراگیری یک زبان فرهنگی بیگانه و ترجمهٔ آثار آن زبان قائل می‌شده است. ادبیات رومی و تفکر رومی هنگامی به اوج اعتلای خود رسید که همهٔ فرهیختگان رومی توانستند زبان یونانی را به خوبی تکلم کنند و بنویسند. [۳] شعر ویرژیل، نمایشنامه‌های پلائوتوس و سنکا، خطابه‌ها و فلسفهٔ سیسرو، در واقع رومی نبودند بلکه، همان‌طور که پیش از این گفتیم، ترکیب کمال‌یافتهٔ فرهنگ یونانی ـ رومی بودند. زمانی که در امپراتوری روم غربی آموختن زبان یونانی متوقف گشت، فرهنگ آن سرزمین به زوال گرایید و سرچشمه‌های آن خشکید. اما بعدها، طی اعصار تاریک، تنی چند که با زبان دیگری، بجز زبان خود آشنا بودند مشعل فرهنگ را فروزان نگاه داشتند. اینان

راهبان، کشیشان و ادبایی بودند که نه تنها زبان آنگلوساکسون، یا زبان سلتی ایرلندی یا فرانسوی بدوی بلکه زبان لاتینی را هم نیکو می‌دانستند. با گسترش دو زبانگی در سراسر قرون وسطی و عهد رنسانس، فرهنگ اروپایی عمق و وسعت بیشتری یافت. بنیان رنسانس را عمدتاً گروههای بسیاری نهادند که بر یکدیگر تأثیر متقابل داشتند و جز زبان خود به زبان لاتینی و گاه یونانی نیز تکلم می‌کردند. اگر کوپرنیک، رابله، شکسپیر یا ملکه الیزابت و لورنزو ده‌مدیچی لاتینی نمی‌دانستند و اگر برای آنان و نظایر آنان زبان لاتینی سبب التذاذ خاطر و محرکی برای آفرینش نمی‌بود، می‌توانستیم این لاتینی‌مآبی عهد رنسانس را تظاهری فضل‌فروشانه بدانیم و آن را مردود بشماریم. اما گواه مدعای ما بسیار نیرومند و تردیدناپذیر است. در عهد رنسانس، تلفیق فرهنگ یونانی ـ رومی با فرهنگ جدید اروپایی عصری سرشار از اندیشه‌های گوناگون و آثار بزرگ به وجود آورد که از حیث عظمت می‌توانست با دوران اتحاد روح یونانی و قدرت رومی قابل قیاس باشد.

از آن زمان به بعد، فرهنگ هر یک از ملل متمدن اروپایی بر پایهٔ تدریس یک زبان بیگانه در مدارس و تداوم جریان ترجمه، تقلید و رقابت در عرصهٔ ادبیات آن ملت استوار بوده است. این زبان دیگر، لزوماً لاتینی یا یونانی نبوده است. مردم روسیه از زبان آلمانی بهره گرفتند و مردم آلمان از زبان فرانسوی. مهم آن است که این زبان بیگانه ناقل فرهنگی غنی باشد و افکار و اذهان خانگی را وسعت دهد و این فرض غلط را، که دلبستگی به امور محدود و محلی را فضیلتی می‌داند، از میان بردارد. کسانی که زبان لاتینی و یونانی را می‌آموختند دریچه‌ای به فرهنگی اصیلتر و غنی‌تر از هر فرهنگ دیگری در جهان بر آنان گشوده می‌شد و این خود دلیل عمده‌ای در توجیه آموزش این زبانها می‌توآند بود.

اهمیت معنوی ترجمه چنان روشن و بدیهی است که غالباً نادیده می‌ماند. هیچ زبانی و هیچ ملتی تأمین کنندهٔ حوائج خود نیست. ذهن افراد هر ملت را اندیشه‌های دیگران باید وسعت بخشد وگرنه به انحراف خواهد گرایید و خواهد خشکید. زبان انگلیسی،مانند همهٔ زبانهای دیگر، بسیاری از اندیشه‌های بزرگ را از راه ترجمه اخذ کرده است. کتاب دینی مردم انگلیسی زبان، *انجیل*، کتاب ترجمه شده‌ای است. بسیاری از مردم سخت حیرت خواهند کرد وقتی بدانند که اصل این کتاب به زبان عبری و یونانی بوده و بعدها جمعی از فضلا آن را به انگلیسی ترجمه کرده‌اند. کتب گرانقدر بسیاری هست که جز متخصصان کسی را نیاز به خواندن متن اصلی آنها

نیست، از آن جمله‌اند: *عناصر* اقلیدس، *گفتار در روش* دکارت، *سرمایهٔ* مارکس و *جنگ و صلح* تولستوی. اما همین کتابها وقتی ترجمه شوند ناقل اندیشه‌های بزرگ خواهند بود.

اهمیت هنری و زبانی ترجمه همپایهٔ اهمیتی است که در زمینهٔ انتقال اندیشه دارد. قبل از هرچیز، به سبب اخذ واژه‌های نو، ترجمه موجب غنای زبان مترجم می‌گردد. دلیل این امر آن است که بسیاری از ترجمه‌ها از زبانی با واژگان فراوانتر و وسیعتر به زبانی فقیرتر صورت می‌گیرد و هوش و ابتکار مترجم سبب گسترش این زبان فقیر می‌گردد. زبانهای بومی جدید ــ انگلیسی، فرانسوی، اسپانیایی و مانند آنها ــ از ریشهٔ لهجه‌هایی صرفاً محاوره‌ای روییدند و رشد کردند. این لهجه‌ها ادبیات مکتوب یا اصلاً نداشتند یا در این زمینه بسیار فقیر بودند و در محدودهٔ جغرافیایی کوچکی، عمدتاً برای مقاصد عملی و ندرتاً در جهت مقاصد معنوی، به کار می‌رفتند. از این‌رو، در مقایسه با دو زبان لاتینی و یونانی، زبانهایی بودند ساده و فقیر و فاقد وجه اندیشگی. اندکی پس از آنکه نوشتن به این زبانها آغاز شد، غنی ساختن و افزودن بر توان معنی رسانی آنها مطمح نظر قرار گرفت. سالمترین و بدیهی‌ترین راه برای انجام‌دادن این مقصود وام گرفتن از زبان ادبی لاتینی و وارد کردن واژگان این زبان به زبان خودی بود. این توسعهٔ زبانهای اروپای غربی که با ورود لغات یونانی و لاتینی صورت پذیرفت یکی از مهمترین فعالیتهایی بود که زمینه را برای رنسانس آماده ساخت و این کاری بود که بیشتر به دست مترجمان انجام گرفت.

نیای زبان فرانسوی یکی از شاخه‌های زبان لاتینی محاوره‌ای بود. اما انتقال لغات تازه از زبان ادبی لاتینی به این زبان در همان قرن دوازدهم آغاز شد و در قرن سیزدهم رو به افزایش نهاد. در قرن چهاردهم خط مشی دقیقی برای گسترش زبان فرانسوی از راه وام گرفتن واژه‌های لاتینی در پیش گرفته شد. نویسندگان آن عصر برای اتخاذ این طریق دلایلی اظهار داشته‌اند. روشن است که آنان این روش را به اجبار و به عنوان راه حل مشکل ترجمهٔ زبانی غنی به زبانی فقیر پذیرفته بودند. هم از این روست که مترجم *سفر پادشاهان*، مردی از اهالی لورن، می‌نویسد:

> از آنجا که زبان رومیایی، خصوصاً آنکه در لورن بدان تکلم می‌شود، کامل نیست... هیچ‌کس، حتی اگر نویسندهٔ توانایی باشد و زبان رومیایی را هم به خوبی بداند، نمی‌تواند مطلبی را از زبان لاتینی به این زبان ترجمه کند... مگر آنکه برخی لغات لاتینی از قبیل iniquitas = iniquiteit، redemptio =

redemption، misericordia = misericorde را بـــه وام گـــیرد... در لاتـینی واژه‌هایی هست که در زبان رومیایی معادل دقیقی برای آنها وجود ندارد. زبان ما بسیار فقیر است. فی‌المثل در برابر سه کلمهٔ لاتینی erue، eripe، libera me، در زبان رومیایی تنها یک معادل داریم: «مرا رها کن». [۴]

این سیاست بخشی از دستاوردهای فرهنگی دوران شارل پنجم[1] بود؛ کسی کـه باید او را منادی رنسانس به شمار آورد. وی اهل علم و ادب را در پناه حمایت خود گرفت، برای آنان وظیفهٔ درخور مقرر داشت و ترغیبشان کرد تا آثار کلاسیک را برای کتابخانهٔ او ترجمه کنند. در میان این پروردگان دستگاه شارل، برجسته‌تر از همه نیکل ارسم[2] (حـ. ۱۳۳۰ ــ ۸۱) بود که شاه او را به مقام اسقفی لی‌زیو برگزید. [۵] ارسم در ترجمهٔ متون لاتینی به زبان فرانسوی زبردست و دقیق بود. با این حال او نیز از فقر زبان خود شکوه دارد و در این خصوص نمونهٔ جالب توجهی را که در ترجمهٔ آثـار ارسطو بدان برخورده است شاهد می‌آورد:

از میان نمونه‌های بیشمار می‌توان قضیهٔ کلیِ homo est animal را مثال آورد. homo به معنای هر دو واژهٔ «مرد» و «زن» است که در زبان فرانسوی معادلی ندارد. از animal نیز معنای هر چیز صاحب روح و قوهٔ ادراک مستفاد می‌شود، اما در زبان فرانسوی واژه‌ای که مدلول دقیق این معنا باشد نمی‌توان یافت. [۶]

برای رهایی از این وضعیت بود که ارسم و دیگران بر آن شدند تا زبان فرانسوی را شکل لاتینی یا حتی یونانی بدهند. نتیجهٔ کار اگر وجود دو عامل نمی‌بود، شاید فاجعه به بار می‌آورد: یکی از آن دو عامل خویشاوندی نزدیک و طبیعی زبان لاتینی و زبان فرانسوی بود و دیگری ذوق سلیم مردم فرانسوی‌زبان، چه در آن عهد و چه در ادوار پس از آن. پانتاگروئل را در اوان سیر و سفر با طلبه‌ای اتفاق ملاقات می‌افتد. جوان که به ذوق و سلیقه‌اش چندان اعتمادی نیست برای پانتاگروئل توضیح می‌دهد که او نیز برای غنی ساختن زبان قدمهایی برداشته است:

ای استاد محترم، مـرا شـایستگی آن نـیست... کـه بـه انـتقاد از زبـان بـومی فرانسوی خودمان بپردازم، برعکس، من gnave، opere، و با vele و rames،

---

۱. یا شارل خردمند ــ charles le sage (۱۳۳۷ ــ ۱۳۸۰)، پادشاه فرانسه.

2. Nicole Oresme

enite تا با زوائد و پیرایه‌های Latinicum آن را Locupletate کنم. [V]

در اینجا پانتا گروئل چنگ در گریبان مرد می‌زند و او را به سزای این‌گونه سخن گفتن می‌رساند[1]. بسیاری از این قبیل واژه‌ها که از زبان لاتینی گرفته شدند اندکی پس از ورود به زبان فرانسوی، از آنجا که نابهنجار و غیرضروری بودند، از اعتبار افتادند و منسوخ گشتند، اما بسیاری دیگر جزء زبان شدند و فی‌الواقع، به گفتهٔ همان طلبهٔ کتاب رابله، آن را locupletate کردند.

زبان لاتینی (و یونانی) در اواخر قرون وسطی از طرق مختلفی وارد زبان فرانسوی شد. ما این راههای معین را می‌شناسیم. سایر زبانهای اروپای غربی نیز به همان شیوه از زبان لاتینی وام گرفتند و همه یا برخی از آن راهها را پیمودند.

واژه‌هایی که از زبانهای لاتینی و یونانی گرفته می‌شدند به جامهٔ زبان بومی درمی‌آمدند و رنگ آن را به خود می‌گرفتند. این واژه‌ها به دو طبقهٔ مهم تقسیم می‌شوند: یکی اسامی معنی و صفات وابسته به آنها، دیگر واژه‌هایی که به فنون برتر و هنرهای مربوط به تمدن وابسته‌اند. در طبقهٔ نخست، لغاتی هستند که امروزه به چشم ما طبیعی و ضروری می‌آیند مانند واژه‌هایی که به *tion* ـ ختم می‌شوند: circulation، décision، décoration، hésitation، position؛ واژه‌هایی که به ite ختم می‌شوند: calamité، spécialité؛ یا واژه‌هایی که به ant، ance، ent، ence، ختم می‌شوند: absent، arrogant، évidence، و همچنین واژگان بسیار دیگری که نمی‌توان آنها را به آسانی دسته‌بندی کرد مانند: excès، commode، agile، illégal؛ و افعال مجردی چون anticiper، assister، excéder، exclure، répliquer، séparer. در گروه بعد، واژه‌هایی هستند که امروزه به همان سهولت واژه‌هایی که برشمردیم پذیرفته شده‌اند مانند acte، artiste، démocratie، facteur، médecin. (واقعیت غریب در

---

۱. پانتا گروئل در یکی از گردش‌های روزانه‌اش همراه گروهی از همدرسان با دانشجویی برخورد می‌کند. همهٔ فصل ششم کتاب رابله شرح گفتگوی اوست با این دانشجو. وقتی پانتا گروئل دربارهٔ پیشه و دیار مرد جوان می‌پرسد پاسخ او چنان مغلق و پیچیده است و چنان معجونی از عبارات فرانسوی و لاتینی بر سرش می‌ریزد که پانتا گروئل به حیرت می‌افتد و از همراهان می‌پرسد که «این چه زبانی است؟ مگر این مرد به لفظ شیاطین حرف می‌زند؟». عبارات بالا را دانشجو در توضیح و توجیه گفته‌های خود می‌آورد. اما سرانجام، پانتا گروئل به خشم می‌آید و گریبان مرد را می‌گیرد و آنقدر گلوی او را می‌فشارد که فریاد و ناله‌اش بلند می‌شود و از حلقومش صداهایی شبیه «عوعو، عوعو» بیرون می‌آید. پانتا گروئل می‌گوید: «خوب، حالا دیگر به زبان طبیعی خودت حرف می‌زنی!...»، بعد او را رها می‌کند و می‌گذارد که برود.

مورد تاریخ زبان این است که برخی از این واژه‌ها، اندکی پس از ورود به زبان فرانسوی، از میان رفتند و آنگاه در آغاز قرن شانزدهم و بعضی مانند واژهٔ compact، در قرن هجدهم، و چند واژه‌ای هم از قبیل raréfaction در قرن نوزدهم باردیگر در عرصهٔ زبان پدیدار شدند.)

عناصر فعلی از متن واژه‌های لاتینی که رنگ محلی گرفته بودند بیرون کشیده شدند و برای آنکه کاربرد وسیعتری در زبان فرانسوی داشته باشند آنها را جرح و تعدیل کردند. مثال بارز در این مورد پیشوند ـ in (در کلماتی چون incivil، inouï) و اجزای آخر کلمه چون ité ـ و ment ـ در اسامی معنی است.

تعداد بسیار زیادی از واژگان زبان فرانسوی، که از لاتینی مشتق شده اما در سیر رشد خود از اصل دور شده بودند، تصحیح شدند و به صورتی درآمدند که با ریشهٔ اصلی مطابقت بیشتری داشته باشند. فی‌المثل oscur تغییر شکل داد و به صورت اصلی خود obscur درآمد، soutil که از واژهٔ subtilis مشتق شده بود به صورت subtil تغییر یافت و esmer نیز estimer شد. در برخی موارد نیز هر دو شکل کلمه در کنار هم باقی ماندند مانند واژه‌های conter و compter.

واژه‌های یونانی نیز ـ البته در مقیاس بسیار محدودتر ـ وارد این زبان شدند. چنین به نظر می‌رسد که این لغات، پیشتر، از طریق ترجمهٔ آثار آباء کلیسا یا فلاسفهٔ یونانی، شکل لاتینی به خود گرفته بودند. از این جمله‌اند واژه‌های agonie، climat، fantaisie، poème، police، théorie، zone. ارسم خود تعداد زیادی از واژه‌های مهم مربوط به سیاست و زیبایی‌شناسی را وارد زبان فرانسوی کرد که aristocratie، métaphore، و sophiste، نمونه‌ای از آنهاست.

سرانجام، واژه‌هایی از زبان لاتینی متأخر، نه از نویسندگان کلاسیک بلکه از زبان رایج کلیساها و دادگاهها، در زبان فرانسوی نفوذ کردند مانند: décapiter، graduel، individu.

زبان انگلیسی نیز در آغاز حیات خود کاملاً از تأثیر یونان و روم بر کنار نماند. در گذشته‌های دور، در اعصار تاریک، واژه‌های یونانی و لاتینی مربوط به اموری که مردم بومی با آنها آشنایی نداشتند ـ واژه‌های مربوط به دین، سیاست، جامعه و حتی نام غذاها و آشامیدنی‌های بیگانه ـ جذب این زبان شد. واژه‌های church و kirk از یونانی گرفته شد، به همین ترتیب واژه‌های bishop، monk، priest و wine (اگر لاتینی نباشد). واژه‌های لاتینی بسیاری، من غیرمستقیم، در زمان فتح نرمان‌ها از راه زبان

فرانسوی نرمانی[۱] وارد زبان انگلیسی شدند. بعدها، در زمانی که قرون وسطی به رنسانس می‌پیوست، زبان انگلیسی به همان شیوه و به همان دلایل روبه‌رو رشد و توسعه نهاد که زبان فرانسوی، زیرا که سخت زیر نفوذ این زبان قرار داشت. در این جریان نقش اصلی بر عهدهٔ چاسر بود.

چاسر با زبان لاتینی آشنایی داشت و زبان فرانسوی را تقریباً به خوبی زبان انگلیسی می‌دانست. اکنون نمی‌توان گفت که آیا الفاظ لاتینی که رنگ زبان انگلیسی به خود گرفتند، در این دوران مستقیماً از لاتینی آمدند یا همه در یک مرحله از طریق زبان فرانسوی وارد زبان انگلیسی شدند. اما شکل ظاهری اکثر آنها می‌رساند که راه انتقال فرانسه بوده است. از آن جمله‌اند پاره‌ای اسامی معنی که به ance و ence ختم می‌شوند مانند ignorance و absence. جزء آخر لاتینی این نوع اسامی، antia، entia ـ که به تلفظ دشوار بوده در زبان فرانسوی نرم و روان گردیده است. واژه‌هایی نیز هستند که از هر دو طریق گذشته و به زبان انگلیسی رسیده‌اند. یسپرسن[۲] واژهٔ یونانی ـ لاتینی machine را نمونه می‌آورد که بنا به تلفظ، از فرانسه گرفته شده، حال آنکه کلمهٔ خویشاوند آن machination مستقیماً از لاتینی وارد زبان انگلیسی شده است. (mechanical واژهٔ خویشاوند دیگری است که مستقیماً از همان ریشهٔ یونانی و از طریق لاتینی متأخر به زبان انگلیسی آمده است.) دو واژهٔ example و exemplary نیز وضعی مشابه دارند.

واژه‌های لاتینی و یونانی که به وسیلهٔ چاسر و پیروانش و دیگر نویسندگان معاصر او به زبان انگلیسی برده شدند (همانند وضعی که در زبان فرانسوی پیش آمد) عمدتاً عبارت بودند از اسامی معنی و صفات یا واژه‌های مربوط به فرهنگ و فنون. در میان آنها الفاظ مجرد یا نیمه مجردی چون absolute، sensible، position، mortal، manifest، convenient بودند که می‌گویند همه نخستین بار در ترجمهٔ کتاب بوئسیوس [۸] توسط چاسر ـ کتابی که آن را «اساس نثر فلسفی انگلیسی» خوانده‌اند ـ، به کار رفته‌اند. [۹] گذشته از اینها، چاسر واژه‌های علمی چندی چون astrologre، distil، erratic، longitude، native، occidental، orator را وارد زبان انگلیسی کرد. این زبان در همین دوره با صدها کلمهٔ دیگری که هر روزه به کار

---

۱. Norman-French، زبان فاتحانی که بریتانیا را در سال ۱۰۶۶ به تصرف در آوردند و از اهالی ایالت نورماندی واقع در شمال غربی فرانسه بودند.

۲. Otto Jespersen (۱۸۶۰ ـ ۱۹۴۳)، زبان‌شناس دانمارکی.

می‌روند، کلماتی ساده چون solid، مفید چون poetry و ضروری چون existence آشنایی یافت. به دشواری می‌توان اهمیت توسعه‌ای را که زبان انگلیسی در اواخر قرون وسطی تجربه کرد تخمین زد: از همان عهد بود که این زبان به صورت یکی از زبانهای فرهنگی بزرگ جهان درآمد.

عناصر فعلی لاتینی از قبیل tion ـ و ـ in نیز به همین نحو وارد زبان انگلیسی شد و کاربرد وسیعی یافت؛ و، هم چنانکه در مورد زبان فرانسوی دیدیم املای واژه‌های رومیایی در انگلیسی نیز تصحیح شد. فی‌المثل dette به صورت debt درآمد اما حرف b واژهٔ اصلی لاتینی، debitum، از تلفظ کلمهٔ جدید حذف شد چنانکه هنوز واژهٔ debt به شیوهٔ انگلیسی میانه که مأخوذ از زبان فرانسوی نورمان، است تلفظ می‌شود. همین حرف b در زبان انگلیسی به کلمهٔ doute افزوده شد و آن را مانند واژهٔ لاتینی dubitatio به صورت doubt درآورد اما تلفظ به همان صورت نخستین باقی ماند: در انگلیسی dout شد و در اسکاتلندی doot. فرانسویان هنوز ماه چهارم سال را avril می‌نامند. این کلمه، در انگلستانِ نخستین سالهای پس از «فتح» Avril یا Averll نوشته می‌شد اما در زمان چاسر "sote" "with his shoures[1] به صورت Aprille درآمد.

اسپنسر چاسر را «استاد انگلیسی ناب» خوانده است. این تعریف تقریباً همانقدر نادرست است که توصیف شکسپیر از زبان میلتون، که او را «سرایندهٔ آزاد نغمه‌های طبیعی و بومی» دانسته است. در قرون وسطی نویسندگان انگلیسی بسیاری بودند که تفکر و تکلمشان به زبان انگلیسی سره بود، به همان صورتی که در آن عهد رواج داشت. برخی از آنان نیز قلم شیوایی داشتند. اما هیچیک به این زبان یا ادبیات آن چیز زیادی نیفزودند. اهمیت چاسر در آن بود که نه تنها در زبان انگلیسی سره دستی قوی داشت بلکه همچون بستری بود که رود نیرومند و غنی زبان لاتینی و همتای یونانیش را به سوی انگلستان جاری ساخت.

زبان اسپانیایی نیز، در اوایل قرن پانزدهم، چنین گسترشی را تجربه کرد. بخشی از این توسعه نتیجهٔ تقلید مستقیم زبان لاتینی و بخشی نیز ناشی از تأثیر فرهنگ ایتالیایی بود. واژه‌هایی که به زبان اسپانیایی آمدند، چنانکه در مورد زبانهای فرانسوی و انگلیسی گفته شد، شامل همان طبقات بودند. مثلاً اسامی معنی ambición، comendación، comodidad، servitud، temeridad از زبان لاتینی گرفته

---

۱. «همراه یاران واژگان دلنشین او»؟

شدند و واژه‌های idiota، paradoja و pedante از زبان یونانی. لغات موجود اسپانیایی نیز تصحیح شدند تا شباهت بیشتری با واژه‌گان لاتینی کلاسیک داشته باشند. فی‌المثل amos به ambos بدل شد veluntad به voluntad و criadór به creadór. و گاه، چنانکه در زبانهای فرانسوی و انگلیسی دیده شد، هر دو صورت باقی ماندند:

colocar و colgar

lastimar و blasfemar

entero و integro

caldo و calido

(واژهٔ criatura نیز باقی مانده در حالی‌که criadór منسوخ شده است.) اسپانیاییها که اهل افراطند در این راه از انگلیسیها و فرانسویها نیز پیشی گرفتند و نه تنها واژه‌های یونانی و لاتینی بلکه الگوهای نحوی یونانی و لاتینی را نیز که واقعاً نمی‌توان به آنها رنگ بومی داد اقتباس کردند. این کار در آثار نویسندگانی چون گونگورا[1]، فکر و زبان، هر دو را به انحراف کشانید.

زبانهای فرانسوی، انگلیسی و اسپانیایی زبانهایی بودند که در اواخر قرون وسطی و اوایل عهد رنسانس به یاری واژه‌های لاتینی و یونانی بومی شده به نحو محسوسی رشد کردند و استحکام و نرمی پذیرفتند. لیکن زبانهای آلمانی، لهستانی، مجار و دیگر زبانهای اروپای شمالی و شرقی همچنان به حیات خود ادامه دادند بی آنکه آن جنبش نیرومند راکه در غرب اروپا در گرفته بود، واقعاً لمس کرده باشند. البته آنها نیز شاعران و نویسندگانی داشتند که آثاری در زبانهای بومی می‌آفریدند و مصنفان بسیاری نیز بودند که غالباً یا منحصراً به زبان لاتینی که زبان جهانی و فرهنگی بود می‌نوشتند. تفاوت اساسی آن ملتها با ملل غرب اروپا در همین نکته نهفته بود. در میان آنان ــ اگر بودند ــ اندک بودند نویسندگان توانایی که بر شکاف میان فرهنگ بومی و فرهنگ یونانی و رومی پلی زدند. مترجمان نیز فراوان نبودند. نویسندگان یا به زبان آلمانی (لهستانی یا مجار) می‌نوشتند یا فقط به زبان لاتینی. اما، در غرب، مردان بسیاری چون چاسر و گاور در انگلستان، این‌یی‌گو لوپس ده مندوسا[2] و خوآن ده‌منا در اسپانیا، هم به زبان خود می‌نوشتند و هم در عین حال با تزریق لغات و اخذ الگوهای فعلی و ابداعات انشایی یونانی و لاتینی، زبان خود را غنی می‌ساختند، متون لاتینی را ترجمه می‌کردند و هریک به منزلهٔ مجرای زنده‌ای بودند که دو

---

۱. Luis de Gongora (۱۵۶۱ ــ ۱۶۲۷)، شاعر غنایی اسپانیا. مؤسس سبک و شیوه‌ای مصنوع و متکلف در شعر اسپانیا که به نام خودش به Gongorism معروف است.

2. Iñigo Lopez de mendoza

فرهنگ فعالانه در آنها می‌آمیختند و فرهنگ کهن‌سال به فرهنگ جوان نیرو و طراوت می‌بخشید.

این جنبش، که طرحی از رئوس آن به اختصار ارائه شد، هرچه اروپای غربی رو به اوج رنسانس پیش می‌رفت شدت می‌گرفت. آموزش از نظر جغرافیایی و اجتماعی تعمیم بیشتری یافت. کتابهای دشوارتر و سنگینتری با دقت فراوان مطالعه شد. زبان مفهومی دقیقتر و باریکتر یافت. سیلان واژه‌های لاتینی و یونانی به زبانهای اروپای غربی ادامه و افزایش یافت. بعدها استفاده از معیارهای گزیدهٔ ادبی یونانی و رومی سبب استحکام و پالایش این جریان نیرومندِ غنی گردید. ادامهٔ همین جریان بود که لهجه‌های خشن، درشت و سادهٔ اعصار تاریک را به زبانهای امروزین اروپای غربی و آمریکای جدید بدل کرد.

ترجمه کاربرد دیگری نیز دارد که کمتر به چشم می‌آید، اما به همین اندازه ارزشمند است. ترجمه سبب غنای سبک زبان مترجم می‌گردد. علت آن است که هر اثر برجسته‌ای وقتی ترجمه شود معمولاً الگوهای انشایی بسیاری را به زبان مترجم ــ که خود فاقد آنها است ــ منتقل می‌کند. فی‌المثل، اگر شکل این اثر در زبان جدید وجود نداشته باشد، با ترجمهٔ اثر، شکل نیز به زبان جدید منتقل می‌شود و با قواعد این زبان سازگار می‌گردد. اگر مطلب ترجمه‌شده شعر باشد زبان جدید احتمالاً بحر خاص آن شعر را نخواهد داشت. در این صورت مترجم باید دست به تقلید زند یا آنکه بحر مناسبی برای آن بیابد تا حالت و مفهوم شعر نیز به زبان دیگر منتقل شود. این اثر که یقیناً دارای تصاویر تازه و بدیع است و غالباً ابداعات فعلی نو، ارزشمند و بسیار پیشرفته‌ای در آن به کار رفته که حاصل سالها و نسلها تجربه و تکامل است می‌تواند با همهٔ جذابیت و تازگی به زبان جدید برده شود، ابداعات آن را می‌توان دقیقاً تقلید کرد یا آنها را با زبان گیرنده هماهنگ و متناسب ساخت. از چنین ترجمه‌ای ــ اگر خوب باشد ــ نویسندگان اصیل زبان دوم الگوها را تقلید خواهند کرد و آن ترجمه خود در اندک زمانی به صورت یکی از مآخذ بومی در خواهد آمد.

گروه بی‌شماری از تصویرهای زبان عبری به همین ترتیب از طریق ترجمهٔ عهد عتیق وارد زبان انگلیسی شده‌اند.

شعر سفید را شاعران ایتالیایی عهد رنسانس ابداع کردند تا سیلان پردوام و وسعت میدان شعر شش‌وتدی لاتینی و سه وتدی ایامبیک را به زبان خود انتقال دهند.

مترجمان با همین تقلید متون اصلی، پیچشهای سبک نویسندگان یونان و روم چون اوج، تضاد، گریز، و غیره را به بیشتر زبانهای جدید بردند. اینها همه امروزه شیوه‌ای معمول و جا افتاده در کار نویسندگان جدید است. در صورتی‌که پیش از شناخت آنها از طریق ترجمه، در کمتر زبانی از زبانهای اروپایی نشانی از آنها یافت می‌شد. یکی از این الگوها که سخت محبوبیت یافت تری‌کولون tricolon است که از ابداعات استادان متأخر معانی و بیان در یونان بود. این الگو را شاعران لاتینی، و بیش از همه سیسرو فراوان به کار برده‌اند. تری‌کولون عبارت از تقسیم و آرایش کلمات یا عبارات به سه دسته است. هر سه قسمت با یکدیگر وابسته و معمولاً بیان کنندهٔ وجوه مختلف یک اندیشه‌اند. هرسه از حیث وزن و اهمیت با یکدیگر برابرند، جز آنکه قسمت سوم معمولاً اندکی اوج می‌گیرد. در خطابهٔ گتیس‌برگ[1] آبراهام لینکلن چندین بار چنین آرایشهای لفظی به کار رفته است:

we cannot dedicate – we cannot consecrate – we cannot hallow – This ground,

government of the people, by the people, for the people.

لینکلن خطابه‌های سیسرو را نخوانده بود، اما با مطالعهٔ نویسندگان عهد باروک، از جمله گیبون، که مفتون ایقاعات خاص سیسرویی بودند و در بازسازی آنها در زبان انگلیسی دستی تمام داشتند،این صناعت را که در زبان انگلیسی سابقه‌ای نداشت آموخت. البته امروز صناعت تری‌کولون در خطابهٔ انگلیسی فراوان به کار می‌رود و خصوصاً از آن جهت مفید است که در عین طبیعی بودن خوب به خاطر می‌ماند. این جملهٔ جاودانی که با استفاده از همان الگو ساخته شده از رئیس جمهوری بزرگ دیگری است که در فن خطابه کمتر از لینکلن نبود: one – third of a nation, ill – housed, ill – clad, ill – nourished

مع‌ذلک، همین الگو که اکنون به نظر معمول و طبیعی می‌آید یکی از ابداعات یونانی ـ رومی است، درست مثل ماشین درون‌سوز که اختراع اروپای غربی عصر جدید است و میلیونها مردم امروزه از آن استفاده می‌کنند بی آنکه اصل و مأخذش را بشناسند.

جز اینها که گفته شد، وجود ترجمه‌های خوب از آثار خوب به این علت ضرورت دارد که این نوع آثار، با قدرت و حدتی که دارند حتی هنرمندانی را که موضوع یا

---

1. Gettysburg

الگوی کارشان متفاوت است به تحرک وا می‌دارند. این یکی از عالیترین کاربردهای ترجمه در عهد رنسانس بوده است. تبادل افکار بزرگ ــ با همهٔ مشکلات و بعد مسافات ــ سبب پیدایش افکار بزرگ خواهد شد. این نکته وجود همهٔ آثار ترجمه‌شده، حتی ترجمه‌های بد را توجیه می‌کند. همین اصل بود که در عهد رنسانس مطمح نظر مترجمان قرار گرفت.

رنسانس عصر بزرگ ترجمه بود. به همان سرعتی که نویسندگان ناشناس دوران کلاسیک کشف می‌شدند آثار آنان و اقران مشهورترشان به زبانهای بومی ترجمه می‌شد و در دسترس جماعت خوانندهٔ اروپای غربی قرار می‌گرفت. در این پدیده دو عامل مهم دخالت داشت: یکی معرفت روزافزون و علاقه‌مندی مردم به قدمای کلاسیک و دیگر اختراع دستگاه چاپ، که با تسهیل آموزشِ پیشِ خود، سبب گسترش و تعمیم فرهنگ شد.

کشورهای اروپای غربی از نظر تعداد و ارزش کتب ترجمه‌شده یکسان نیستند. اگر ترتیب نه چندان دقیقی را رعایت کنیم، فرانسه در مرتبهٔ نخست قرار می‌گیرد، بریتانیا و آلمان در مرتبه دوم و پس از آنها ایتالیا و اسپانیا. کشورهای دیگر در این زمینه سهمی ندارند. بسیاری از نویسندگان مستعد ایتالیا، به جای ترجمهٔ کتب لاتینی به زبان خود، خلق آثار اصیل به لاتینی یا ایتالیایی یا ترجمه از یونانی به لاتینی را ترجیح می‌دادند. ترجمه‌های فرانسوی عالی و متعدد بودند. مترجمان بریتانیایی چیره‌دستی نشان می‌دادند اما کارشان واقعاً عالمانه نبود: گاه کتب یونانی را از روی نسخ لاتینی آنها ترجمه می‌کردند و گاه کتب لاتینی را از روی نسخ فرانسوی. در کار آنان بی‌دقتی شتاب‌آلودی مشاهده می‌شود، که آن روی وسواس فاضل‌مآبانه است، و انسان را به یاد شکسپیر می‌اندازد که «هرگز یک سطر را هم قلم نزد» و چاپ نمایشنامه‌هایش را بازنگری نکرد. مثلاً، چپمن به خود می‌بالید که ترجمهٔ دوازده سرود دوم *ایلیاد* را در کمتر از چهار ماه به پایان رسانده است. در آلمان عهد رنسانس، فرهنگ کلاسیک عمیقاً نفوذ نکرد. البته کتب فراوانی به زبان لاتینی نوشته می‌شد، نویسندگان کراراً دست به اقتباس کمدی‌های رومی می‌زدند و در زمینهٔ ترجمه نیز گامهایی برداشته می‌شد تا معارف کلاسیک را در دسترس همگان قرار دهد. اما، در عرصهٔ ادبیات، هیچ پیوند بارآور راستینی میان تفکر ملی آلمان و هنر و تفکر یونان و روم به وجود نیامد. تا سال ۱۶۹۱، تعداد کتابهایی که هرسال به زبان لاتینی چاپ می‌شد از کتب آلمانی فراتر می‌رفت. [۱۰] در میان آثار ترجمه‌شده، اندک بودند

آنهایی که ارزش ادبی داشتند و هیچ‌یک در پیدایش آثار مستقل هنری محرکی به حساب نمی‌آمدند. مردان انگشت‌شماری از قبیل روکلین[1] هم که زبان یونانی می‌دانستند در انزوای کامل بودند، گو اینکه برای اینان و دیگر نویسندگانی که در جنوب و غرب آلمان می‌زیستند، به حکم مجاورت، ایتالیا منبع الهام بود. شمال و شرق هنوز در تاریکی قرون وسطایی غرق بودند. [۱۱]

اینک به بررسی ترجمه‌هایی می‌پردازیم که در عهد رنسانس از آثار بزرگ ادبیات یونانی ـ رومی به زبانهای جدید اروپایی صورت پذیرفته است. (ترجمه‌های لاتینی در حیطهٔ بحث این کتاب قرار ندارند، هر چند آنها نیز راههای مهم انتقال فرهنگ کلاسیک بوده‌اند. نیز از این زمره‌اند غالب ترجمه‌های پراکنده یا منتشر نشده‌ای که در تکامل کلی ادبیات تأثیر کمتری داشته‌اند.)

حماسه

ایلیاد هومر را خوآن ده‌منا (۱۴۱۱ ــ ۵۶) به نثر اسپانیایی ترجمه کرد و ترجمهٔ ملخصی از آن در سال ۱۴۴۰ صورت گرفت. [۱۲] اما این ترجمه‌های اولیه به تفاسیر قرون وسطایی شباهت داشتند. ترجمهٔ فرانسوی *ایلیاد* که ژان سانکسون[2] (بر مبنای نسخهٔ لاتینی والا[3] با ملحقاتی از «دارس» و «یکتوس») در سال ۱۵۳۰ به عمل آورد نیز از همین زمره بود. در سال ۱۵۳۷ سیمون شایدن‌ریسر[4] *ادیسه* را از روی نسخ لاتینی به نثر آلمانی برگردانید. نخستین گامهای جدی را برای ترجمهٔ منظوم جدید هوگ سالل[5] در فرانسه برداشت که در ۱۵۴۵ تا سرود دهم *ایلیاد* را ترجمه کرد و پس از وی در سال ۱۵۴۷ ژاک پله‌تیه‌دومان سرود اول و دوم *ادیسه* را. ترجمهٔ سالل را در سال ۱۵۷۷ آمادیس ژامین به پایان رسانید. در انگلستان آرثر هال (که یونانی نمی‌دانست) نسخهٔ سالل را در ۱۵۸۱ به انگلیسی ترجمه کرد، اما اندکی بعد با ترجمهٔ کامل آثار هومر از زبان اصلی کار او از رونق افتاد: جورج چپمن در ۱۶۱۱ *ایلیاد*، در ۱۶۱۴ *ادیسه* و در ۱۶۱۶ *سرودها* را به شعر انگلیسی درآورد. (هم او در ۱۵۹۸ ترجمهٔ مقدماتی سرودهای ۲ ــ ۱ و ۱۱ ــ ۷ *ایلیاد* را انتشار داده بود.) این نسخ که کیتس به حق آنها را «رسا و مطمئن» توصیف کرده نخستین ترجمهٔ منظوم کامل

---

۱. Johann Reuchlin (۱۴۵۵ ــ ۱۵۲۲)، اومانیست آلمانی.

2. Jean Samxon
3. Valla
4. Simon Schaidenreisser
5. Hugues Salel

آثار هومر بود که تا آن زمان به یکی از زبانهای جدید صورت گرفته بود. می‌گویند ترجمه‌ای از *ادیسه* به ایتالیایی و در شکل استانزا از لودوویکو دولچه (۱۵۷۳) و نیز ترجمهٔ دیگری از همین اثر به شعر سفید همراه با هفت سرود نخست *ایلیاد* از گیرولامو باچلی[1] (۲ ـ ۱۵۸۱) وجود داشته، اما هیچیک چندان نقش اثربخشی نداشته‌اند. در آلمان، ترجمهٔ منظوم *ایلیاد* توسط یوهان شپرنگ[2] اهل آگسبورگ به سال ۱۶۱۰ انتشار یافت.

پیش از سال ۱۴۰۰ ترجمهٔ منثور *انه‌ئید* ویرژیل به زبان سلتی (*Imtheachta Æniasa*) در *کتاب بالیموت* آمده بود. [۱۳] طی قرن پانزدهم نیز تفاسیر منثوری در زبان فرانسوی توسط گیوم لوروآ و در زبان اسپانیایی توسط انریکه ده ویه‌نا پدید امد. آنگاه، حدود سال ۱۵۰۰، مترجم توانای فرانسوی اکتووین دوسن ژله[3] نخستین ترجمهٔ کامل منظوم این اثر را در ابیات مقفای ده هجایی ارائه داد که ترجمه‌ای بود ساده اما وفادار به متن. [۱۴] چند سال بعد، در ۱۵۱۵، ت. مورنر «سیزده دفتر *انه‌ئید*» را به زبان آلمانی برگردانید. گاوین داگلاس، یکی از روحانیان پرکار اسکاتلند در سال ۱۵۱۳ ترجمهٔ کامل آن را به پایان برده بود. وی در این ترجمه از ابیات محکم و خشن شعر پهلوانی استفاده کرد و زبانی پرقدرت، ساده و زنده به کار برد. انتشار این کتاب تا سال ۱۵۵۳ به عهدهٔ تعویق افتاد و هرج‌ومرج سیاسی مانع از آن شد که تأثیری در آن زمان ببخشد. اما کتاب چهار سال بعد، در ۱۵۵۷ به چاپ رسید، و ساری[4] در ترجمهٔ سرودهای ۲ و ۴ *انه‌ئید* به انگلیسی قطعات بسیاری را تقریباً کلمه به کلمه از همین نسخهٔ داگلاس استنساخ کرد. [۱۵] (در همین منظومه بود که ساری نخستین بار و احتمالاً به تقلید شاعران و مترجمان ایتالیایی شعر سفید را که آنان به تازگی متداول کرده بودند وارد ادبیات انگلیسی کرد.) ضمناً باید گفت که ترجمهٔ بخشهایی از این حماسه در فرانسه نیز وجود داشته است که از آن میان ترجمهٔ دوبلِه[5] از دفتر چهارم (۱۵۵۲) و دفتر ششم (۱۵۶۱) را می‌توان نام برد و سرانجام دماسور، پس از سیزده سال کار در ۱۵۶۰، ترجمهٔ موفقی از تمام منظومه ارائه داد. در ۱۵۸۲ دو تن از ملاکان بزرگ نورماندی به نام برادران آنتوان وروبر لوشوالیه دانیو[6] ترجمهٔ مجموعهٔ آثار ویرژیل را به شعر الکساندرین انتشار دادند. ترجمهٔ انگلیسی *انه‌ئید* نیز که فایر آغاز

---

1. Girolamo Bacelli
2. Johann Spreng
3. Octovien de Saint – Gelais
4. Surrey
5. Du Bellay
6. Antoine et Robert Le Chevalier d,Agneaux

کرده بود (دفترهای ۷ ـ ۱، ۱۵۵۸) در سال ۱۵۷۳ به دست توین[1] انجام پذیرفت که کاری سست و ضعیف بود. یکی از دوستان تاسو، کریستو وال ده‌مسا، *انه‌ئید* را به زبان اسپانیایی برگردانید و نخستین ترجمهٔ منظوم آلمانی توسط یوهان شپرنگ (مرگ در ۱۶۰۱) مترجم کوشا صورت گرفت. ترجمهٔ آنیبال کارو به ایتالیایی که در ۱۵۸۱ به چاپ رسید مدتها از کتب مشهور بود. ترجمهٔ انگلیسی ریچارد استانی هرست از دفترهای ۴ ـ ۱ *انه‌ئید* در قالب شش وتدی (۱۵۸۲)، از حیث شهرت همپایهٔ کتاب کارو بود. این کتاب را به دلایل بسیار باید از بدترین ترجمه‌هایی دانست که هرگز به چاپ رسیده، هرچند در این عرصه دست بالای دست بسیار است. فقط کافی است که فریاد خشم‌آلود دیدو را ـ آنجا که انه‌آس او را ترک می‌گوید ـ ذکر کنیم:

shall a stranger give me the slampam?

در قرن چهاردهم کتاب لوکانوس[2] برای شارل پنجم به زبان فرانسوی ترجمه شد. در اسپانیا، ترجمهٔ منثور این «شاعر قرطبه» ـ نامی که مردم اسپانیا از سر افتخار به او داده بودند ـ توسط مارتین لاسو ده اورویسا[3] صورت گرفت. این کتاب که به سال ۱۵۴۱ در لیسبون به چاپ رسید در واقع حاصل همان فکر رایج قرون وسطی بود که لوکانوس را در شمار مورخان محسوب می‌داشت. [۱۶] در انگلستان، مارلو دفتر اول را مصراع به مصراع ترجمه کرد(که تاریخ ۱۶۰۰ داشت اما در ۱۵۹۳ به «تالار کتابفروشان»[4] عرضه شده بود). ترجمهٔ کامل انگلیسی را سر آ. جورج در ۱۶۱۴ به انجام رساند و موفقتر از این کارِ ت. می، منشی و وقایع‌نگار «پارلمنت طویل» بود که در سال ۱۶۲۶ انتشار یافت. در اسپانیا، تب شعر باروک را خوآن ده‌خورگی ای آگیلار، برخلاف خواستهٔ خود، با ترجمه‌ای از همین کتاب دامن زد. وی در این کار همهٔ اوهام و تخیلات و مخلوقات غریب لوکانوس را به نحوی بسیار زنده بازسازی کرد تا آنجا که به تظاهرات گونگورا و مکتب او اعتبار بخشید. [۱۷]

---

1. twyne

۲. منظور حماسهٔ *Bellume Civile* لوکانوس است که به *Pharsalia* مشهور است.

3. Martin Laso de Oropesa

۴. Stationer's Hall، شرکت کتابفروشان شهر لندن که در سال ۱۵۵۶، با همکاری کتابفروشان، صحافان و معامله‌گران نوشت‌افزار تأسیس شد و تالاری مخصوص عرضهٔ کتابهای خود داشت.

در فصول مربوط به رمانسهای قرون وسطی، از ترجمه‌های متعدد *مسخ‌شدگان* اوید سخن گفته‌ایم. [۱۸] یکی از دوستان پترارک به نام برسوایر یا برسوآر (که در ۱۳۶۲ درگذشت) شرحی بر این کتاب به زبان فرانسوی نگاشت که زمانی دراز مقام خود را حفظ کرد، حتی در ۱۴۸۰ توسط کاکستون به انگلیسی ترجمه شد ــ تا آنکه کلمان مارو در سال ۱۵۳۲ دفترهای اول و دوم و هابر در ۱۵۵۷ همهٔ منظومه را ترجمه کردند. هرونیموس بونر ترجمهٔ آلمانی آن را در ۱۵۳۴ انتشار داد. شرح کهن آلمانی هالبرشتاد، که مربوط به سال ۱۲۱۰ میلادی بود، بار دیگر به سال ۱۵۴۵ در هیأتی جدید انتشار یافت، اما پس از نشر ترجمهٔ منظوم اشپرنگ در ۱۵۶۴ به بوتهٔ فراموشی افتاد. در زبان انگلیسی نیز آرثر گولدینگ ترجمه‌ای شتابزده اما روان ارائه داد (۱۵۶۷). این همان نسخه‌ای است که شکسپیر می‌شناخته، از تخیل شگرف خود به آن چاشنی زده و از آن استفاده کرده است. [۱۹]

تاریخ

هرودوتوس در ۷ ــ ۱۴۵۲ توسط والا به لاتینی ترجمه شد. بنا به قولی، رابله زمانی که در جامهٔ رهبانیت بود دفتر اول را ترجمه کرد. اما این کتاب از میان رفته و خود وی نیز هرگز بدان اشاره‌ای نکرده است. در سال ۱۵۵۶ بویاردو (۱۴۳۴ ــ ۹۴) آن را به ایتالیایی و پیر سالیات به زبان فرانسوی ترجمه کردند. دفترهای اول و دوم در ۱۵۸۴ توسط «ب. ر» به انگلیسی انتشار یافت. ترجمه‌ای آلمانی نیز هست از ه. بونر (۱۵۳۵) که مأخذ آن ترجمهٔ لاتینی کتاب بوده است.

تفسیر لاتینی والا برتوکودیدس نیز مشهور است (۱۴۵۲). همین نسخه مبنای ترجمهٔ کتاب به زبانهای جدید قرار گرفت: به زبان فرانسوی حدود سال ۱۵۱۲ توسط کلود دو سی‌سِل اسقف مارسی، به آلمانی در ۱۵۳۳ توسط بونر، به ایتالیایی در ۱۵۴۵ توسط فرانسیسکو ده سولدو ستروتزی[1] و به انگلیسی در ۱۵۵۰ بر مبنای ترجمهٔ سی‌سل و به دستِ تامس نیکولس. ترجمه‌ای هم در سال ۱۵۶۴ توسط دیه‌گو گراسیان به اسپانیایی انتشار یافت.

از *بازگشت*[2] گزنفون نیز این ترجمه‌ها صورت گرفت: در ۱۵۰۴ به زبان فرانسوی

---

1. Francisco de soldo strozzi

۲. عنوان اصلی اثر *آناباسیس* Anabasis به معنای «سفر بازگشت» است و آن داستان عقب‌نشینی ←

از دو سی‌سل، در ۱۵۴۰ به آلمانی از بونر، در ۱۵۴۸ به ایتالیایی از ر. دومنیچی، در ۱۵۵۲ به اسپانیایی از گراسیان و در ۱۶۲۳ به انگلیسی از ج. بینگام.

پس از آنکه گارینو و چند تن دیگر، در اوایل قرن پانزدهم، ترجمهٔ لاتینی ***زندگی‌های همانند***[1] پلوتارخس را در دسترس همگان قرار دادند این اثر به زبانهای جدید نیز راه یافت، بدین معنی که شرح زندگی بیست و شش تن را ب. جاکونلو در سال ۱۴۸۲ به ایتالیایی ترجمه کرد. شرح حال هشت تن در ۱۵۳۴ و بقیه در ۱۵۴۱ توسط هـ. بونر به آلمانی برگردانیده شد. پیش از آن نیز در ۱۴۹۱ آلفونسو ده پالنسیا ترجمهٔ کامل کتاب را به اسپانیایی انتشار داده بود. شرح زندگی چهار تن در ۱۵۳۰ توسط لازار دو بائیف، هشت تن توسط ژرژ دوسلو[2] اسقف لاور[3] (که در ۱۵۴۲ در گذشت) به زبان فرانسوی ترجمه شد. آرنو شاندون دنبال کار دوسلو را گرفت و بقیه را به پایان رساند. اما مردی بزرگتر به میدان آمد و از رونق بازار کتاب او کاست. در سال ۱۵۵۹ مترجم بزرگ فرانسوی ژاک آمیو که از استادی بورژ به مقام اسقفی اوگزر ارتقاء یافته بود همهٔ کتاب را به نحو عالی و کامل ترجمه کرد. این ترجمه تا چند قرن مقام خود را در ادبیات فرانسه محفوظ داشت و مونتنی آن را یکی از دو اثری می‌دانست که بر تفکر او تأثیر عمیق گذاشته بود. [۲۰] در سال ۱۵۷۹ تامس نورث به ترجمهٔ انگلیسی آن دست زد و این کتاب بر ویلیام شکسپیر نیز همان تأثیر شگرف را بخشید که بر مونتنی. [۲۱]

خاطرات قیصر در قرن چهاردهم به فرمان شارل پنجم به زبان فرانسوی برگردانیده شد. اثر دیگر او با عنوان در ***باب نبرد گل*** در سال ۱۵۰۷ توسط م. رینگمان فیلِسیوس به‌زبان آلمانی انتشار یافت. در ۱۵۳۰ و. راستِل و در ۱۵۶۴ جان

← ده هزار تن یونانی است که در جنگ فرزندان داریوش دوم، کوروش، برادر کهتر را یاری دادند. اما کوروش در این جنگ کشته شد و برای سپاه یونانی دو راه بیشتر نماند، یا تسلیم اردشیر شود یا به یونان بازگردد. پس راه دوم انتخاب شد و ده هزار یونانی در زمستانی سخت از منطقهٔ کوهستانی غرب ایران به یونان بازگشتند. گزنفون اشرافزادهٔ ناراضی آتنی همراه اسپارتیان، که در جنگهای پلوپونسوس از همین کوروش یاری بسیار دیده بودند و در حقیقت وامدار او بودند، در جنگ شرکت کرده بود.

۱. ***Bioi Paralleloi***، علت این نامگذاری آن است که پلوتارخس شرح احوال مشاهیر عالم سیاست و سرداران بزرگ را دو به دو، یک یونانی و یک رومی، نقل می‌کند و در پایان هر شرح حال دو زندگی را با یکدیگر مقایسه می‌کند. اکنون از این اثر بیست و سه شرح حالِ کامل دوتایی و چهار شرح حال تک در دست است و چهار مقایسه نیز مفقود شده است.

2. George de selve

3. Lavaur

برند ترجمه‌های ناقصی از این کتاب به زبان انگلیسی پرداختند و نسخهٔ کامل آن توسط گولدینگ در ۱۵۶۵ انتشار یافت.

کتاب سالوستیوس[۱] (همراه کتاب سوئتونیوس[۲]) نیز به فرمان شارل پنجم پادشاه فرانسه ترجمه شده بود. مردم اسپانیا توجه بسیار به تاریخ روم داشتند. پس، یک قرن بعد، این کتاب به دست فرانسیسکو ویدال ده نویا به زبان اسپانیایی ترجمه شد (۱۴۹۳). د. فون پله‌نینگن[۳] و ژ. ویلفلد در سالهای ۱۵۱۳ و ۱۵۳۰ هریک، آن را به زبان آلمانی در آوردند. در اواسط قرن شانزدهم ترجمهٔ جدیدی در زبان فرانسوی توسط مگره صورت پذیرفت. در انگلیسی ت. پی‌نل، ***کاتیلین***[۴] را ترجمه کرد (۱۵۴۱)، الکساندر بارکلی، اقتباس‌کنندهٔ باذوق ***کشتی حمقا***، ***ژوگورتا***[۵] را (۳ـ۱۵۲۰، که در ۱۵۵۷ نیز تجدید چاپ شد) و تامس هی‌وود در ۱۶۰۸ هر دو تک‌نگاری را.

لیویوس از دیرباز شهرت داشت و به همین سبب مدتها پیش کتابش[۶] به ترجمه در آمده بود. نوشته‌اند که بوکاچو همهٔ دفترهایی را که در زمان وی موجود بود ترجمه کرده بود. دوست پترارک برسوایر، آنها را به زبان فرانسوی در آورد که تا سال ۱۵۸۲ نسخهٔ منحصربه فرد بود. ترجمهٔ اسپانیایی پدرولوپس ده ایالا رئیس هیئت داوران کاستیل (۱۳۳۲ـ۱۴۰۷) اثری فوق‌العاده بود. ب شوفرلین و ژ. ویتیگ در سال ۱۵۰۵ همهٔ دفترهای شناختهٔ او تا آن زمان را به آلمانی برگردانیدند. این نسخ به انضمام ترجمهٔ دفترهای تازه‌یافته توسط ن. کارباخ در سال ۱۵۲۳ تجدید چاپ شد. نخستین ترجمهٔ کامل به زبان انگلیسی به همّت فیلمون هولاند مترجم زبردست و فاضل انجام گرفت (۱۶۰۰).

آثار تاکیتوس، مورخ دشوارنویس، را در ۱۵۳۵ میکولوس به آلمانی درآورد.

---

۱. Gaius Sallustius Crispus (۸۶ ـ ۳۴ ق. م)، مورخ و سیاستمدار رومی. منظور کتاب بزرگ، پنج جلدی او *Historiae* است که دربارهٔ تاریخ عهد جمهوری روم است و فقط قسمتهایی از آن باقی مانده است.

۲. Gaius suetonius tranquillus (قرن دوم میلادی)، مورخ و تذکره‌نویس رومی. مراد از کتاب وی *De vita Caesarum* است که در شرح احوال امپراتوران رومی است.

3. D. Von Pleningen

4. *Bellum Catilinum*

5. Bellum lugurtinum

۶. منظور کتاب ***تاریخ روم*** است که اثری است عظیم در چندین مجلّد. کتاب را لیویوس از بنیانگذاری شهر رم آغاز می‌کند تا به زمان دروسوس، یعنی ۹ سال پیش از میلاد مسیح می‌رسد.

دفترهای یک تا پنج *سالنامه* را اتین دولاپلانش (۱۵۴۸) و یازده تا شانزده را کلود فوشه (۱۵۸۲) به زبان فرانسوی برگردانیدند. ترجمهٔ انگلیسی *آگریکولا* و *تواریخ* در ۱۵۹۱ به دست سِر هنری سَوایل، و *آلمان* و *سالنامه* توسط ر. گرینوی[1] در ۱۵۹۸ صورت پذیرفت.

می‌توان گفت که در عهد رنسانس تاریخ تنها زمینهٔ مهم فعالیت مترجمان بوده است. و این خود اهمیت آن نوع تأثیر فرهنگ کلاسیک را، که ما گاه امری بدیهی می‌انگاریم، مؤکد می‌سازد و آن همانا دورنمای وقایع گذشته، تجارب سیاسی و منبع سرشار داستانهاست که مورخان بی‌بدیل عهد قدیم بر ما روشن نمودند.

فلسفه

آثار افلاطون کمتر از آنکه سزاوار بود ترجمه شد. با این حال نسخه‌های فراوانی از این آثار در زبان لاتینی وجود داشت و بزرگترین آنها مجموعهٔ کاملی بود که در ۱۴۸۲ توسط فیسینو به نام خاندان مدیچی فراهم آمده بود. نخستین ترجمهٔ انگلیسی در ۱۵۹۲ انتشار یافت (رسالهٔ مشکوک *آخیوخوس*، به ترجمهٔ اسپنسر). تعدادی از رسالات[2] جداجدا به زبان فرانسوی درآمد: *لیزیس* را بوناوانتور ده پریه حدود سال ۱۵۴۱، *کریتون* را پ. دووال در ۱۵۴۷، *ایون* را ریشار لوبلان در ۱۵۴۶ و *آپولوژی* را ف. هوتمان در ۱۵۴۹ ترجمه کردند. آنگاه اومانیست بزرگ لویس لوروآ دست به ترجمهٔ تعدادی از رسالات مهمتر زد و آنها را به صورت مجموعهٔ بسیار نفیسی انتشار داد که شامل *تیمائوس* (۱۵۵۱)، *فایدون* (۱۵۵۳)، *مهمانی* (۱۵۵۹) و *جمهوری* (۱۶۰۰) بود. گفته‌اند که در سال ۱۵۴۶ اِتیَن دوله به خاطر انتشار ترجمهٔ رسالات *هیپارخوس* و *آخیوخوس* در آتش سوزانده شد چون به افلاطون نسبت بی‌اعتقادی به جاودانگی روح داده بود. [۲۲]این، یکی از هولناک‌ترین مجازاتهایی است که برای ترجمهٔ غلط تاکنون در تاریخ ثبت شده است.

سیاست ارسطو قبلاً به دست نیکلاس اورسم ترجمه شده و در ۱۴۸۶ به چاپ رسیده بود اما نسخه لویس لوروآ که در ۱۵۶۸ انتشار یافت جای آن را گرفت. نخستین ترجمهٔ ایتالیایی این کتاب در ۱۵۴۷ توسط آ. بروچولی انتشار یافت.

---

1. R. Grenewey

۲. عنوان اصلی این آثار Siáλoyos (Dialogues = گفتگو) است زیرا هر کدام به صورت گفتگوی میان دو یا چند تن نوشته شده است. عنوان *رساله* به علت سابقهٔ آن در زبان فارسی برگزیده شد.

مترجمی به نام «ج. د.» با استفاده از متن فرانسوی لوروآ آن را در ۱۵۹۸ به انگلیسی برگردانید.

اخلاق ارسطو نیز در زمان شارل پنجم و پس از آن، باردیگر در قرن شانزدهم توسط لوروآ به زبان فرانسوی ترجمه شد. کارلوس ده ویانا در اواخر قرن پانزدهم این کتاب را به زبان اسپانیایی انتشار داد. نسخهٔ انگلیسی آن ترجمهٔ دست سومی است از ج. ویلکینسون (۱۵۴۷) که بر اساس ترجمهٔ ایتالیایی کتاب در قرون وسطی صورت گرفته و مبنای این نسخهٔ اخیر نیز ترجمهٔ برونتو لاتینی بوده است.

مقالات اخلاقی پلوتارخس آمیزه‌ای از ظرافت و ادب و عقل عملی است، از این رو همواره محبوب خوانندگان بوده است. این مقالات غالباً جداجدا ترجمه می‌شده است. نمونهٔ آن ترجمهٔ مقالهٔ *در باب تعلیم و تربیت* (حدود ۱۵۳۰) از سر تامس الیوت است. ویات، با استفاده از متن لاتینی بوده[1]، به سال ۱۵۲۸ *در باب آرامش خاطر* را ترجمه کرد. وی‌یر مدیر مطبعه حدود سال ۱۵۳۰ بر اساس ترجمهٔ لاتینی اراسموس *در باب تندرستی* را به انگلیسی برگردانید و ترجمهٔ چهار مقاله نیز بین سالهای ۱۵۵۸ و ۱۵۶۱ توسط بلوندویل صورت پذیرفت. ترجمهٔ کامل مقالات در زبان آلمانی توسط م. هر و ه. فون اپندورف (۱۵۳۵)، و. زیلاندر (۱۵۸۰) ــ که یوناس لوشینگر آن را به پایان برد ــ، در زبان انگلیسی توسط هولاند (۱۶۰۳) و در زبان فرانسوی توسط آمیو (۱۵۷۲) انجام گرفت که این یکی دیگر از ترجمه‌های معتبر اوست.

رسالات کوچک سیسرو، یعنی *در باب دوستی* و *در باب پیری* نیز محبوبیت عام داشت. لوران پره‌می‌یرفه[2] ــ که در سال ۱۴۱۸ درگذشت ــ این دو رساله را به زبان فرانسوی برگردانید. رسالهٔ نخستین را جان تیپ‌تافت، یکی از اعیان ورسستر پیش از تاریخ ۱۴۶۰ به انگلیسی ترجمه کرده بود. همین نسخه را کاکستون همراه ترجمهٔ *در باب پیری* که بر مبنای نسخهٔ پره‌می‌یرفه صورت گرفته بود (احتمالاً توسط باتونر) در ۱۴۸۱ به چاپ رسانید. هر دو رساله به انضمام *مباحثات توسکولوم* در کتابی با عنوان *سیسروی آلمانی* که مجموعهٔ ترجمه‌های یوهان فری هرزوشوآرتزنبرگ[3] (۱۵۳۴) بود فراهم آمد. ژان کولن باردیگر آنها را در ۹ ــ ۱۵۳۷ به زبان فرانسوی درآورد، جان هارینگتون (پدر هارینگتون شاعر) در *باب دوستی* را براساس نسخهٔ فرانسوی آن ترجمه کرد (۱۵۵۰)، ر. ویتینگتون در *باب پیری* (۱۵۳۵) و تامس نیوتون هر دو رساله

---

1. Budé
2. Lourent Premierfait
3. Johann Freiherr zu schwarzenberg

را (۱۵۷۷). رسالهٔ بزرگ سیسرو، در *باب وظیفه*، پیشتر در ۱۴۸۸ بدون ذکر نام مترجم به زبان آلمانی در آمده بود. اینک در ۱۵۳۱ ترجمهٔ دیگری توسط شوآرتزنبرگ صورت گرفت. این رساله را در ۱۵۴۰ ویتینگتون و در ۱۵۵۳ نیکلاس گریمالد به زبان انگلیسی ترجمه کردند. کارِ ویتینگتون ضعیف و بد بود و کارِ گریمالد خوب. دفترهای اول تا سوم رسالهٔ *مباحثات توسکولوم* را اتین دوله در ۱۵۴۲ به زبان فرانسوی برگردانید و جان دولمن در ۱۵۶۱ به انگلیسی. رسالهٔ *پارادوکسها* را شایدن ریسر در ۱۵۳۸ به زبان آلمانی ترجمه کرد و ویتینگتون در ۱۵۴۰ به انگلیسی، آنگاه تامس نیوتون بار دیگر در ۱۵۶۹ این رساله را همراه یکی از زیباترین آثار سیسرو، قطعهٔ ناتمام *رؤیای سی‌پیو* به زبان انگلیسی درآورد.

نسخ لاتینی *نامه‌های* سنکا و رسالاتی که وی در باب مسائل اخلاقی نگاشته معمولاً در دسترس خوانندگان قرار داشت اما با چاپ عالی اراسموس در سال ۱۵۱۵ این آثار بیش از پیش رواج عام یافت. می‌گویند که در قرن چهاردهم ترجمه‌هایی در زبان فرانسوی موجود بوده و خلاصه‌ای نیز توسط میکل هر به زبان آلمانی درآمده است (۱۵۳۶). در سال ۱۵۱۹ دیتریش فون پله‌نینگن *تسلای مارسیا* را به آلمانی ترجمه کرد. رسالهٔ *در باب مصالح* توسط آرثر گولدینگ ــ مترجم آثار اوید ــ در ۱۵۷۷ و مجموعهٔ آثار منثور سنکا (احتمالاً توسط باتور)توسط لاج در ۱۶۱۴ به انگلیسی در آمدند.

نمایش

موضوع غریبی است که ترجمهٔ نمایشنامه در این عصر سخت پراکنده و اندک بوده است. مترجمان عهد رنسانس از نمایش‌نویسان یونانی به غفلت گذشتند و از این رهگذر آسیب سنگینی به ادبیات وارد آوردند. ترجمهٔ آثار آیسخولوس و اریستوفانس در زبانهای جدید بسیار نادر و از آنِ اوریپیدس و سوفوکلس ضعیف و ناقص بود. اما با کمدیهای رومی و تراژدیهای سنکا بهتر از این رفتار شد. دلایل این غفلت از آثار نمایشی یونان، نخست زبان و تفکر بسیار پیچیده و دشوار آنها بود، دوم جذابیت فوق‌العادهٔ آثار پرزرق‌وبرق سنکا، سوم وجود ترجمه‌های لاتینی آسانیابی از قبیل ترجمه‌های اراسموس و بوکانان. چهارم آنکه هر کس زبان یونانی می‌دانست و در شعر نیز دستی داشت معمولاً رقابت با شاعران کلاسیک را ترجیح می‌داد به اینکه همّ خود را مصروف کار ترجمه کند.

نمایشنامهٔ *الکترای* سوفوکلس را فرنان‌پرس ده اُلیوا (حدود ۱۵۲۵) زیر عنوان *انتقام آگاممنون* به زبان اسپانیایی ترجمه کرد، در ۱۵۳۷ لازار دوبائیف با نثری نسبتاً سنگین آن را به زبان فرانسوی در آورد، بعداً فرزند او ژان آنتوان دست به ترجمهٔ *آنتیگونه* زد که در ۱۵۷۳ انتشار یافت. [۲۳] ترجمهٔ تقریباً آزاد آلامانی از این نمایشنامه در ۱۵۳۳ به زبان ایتالیایی منتشر شد و همین اثر را در ۱۵۸۱ تامس واتسون به انگلیسی برگردانید.

بهترین ترجمه‌ها از آثار اوریپیدس، ترجمه‌های ایتالیایی بود: *هکوبا*، *مده*، *ایفی‌گنیا دراولیس* و *زنان فنیقی*. این همه بین سالهای ۱۵۴۵ و ۱۵۵۱ به دست لودوویکو دولچه صورت پذیرفت. *هکوبا* را در سال ۱۵۲۸ فرنان پرس ده‌الیوا به اسپانیایی و در ۱۵۴۴ بوشتل و آمیو به فرانسوی ترجمه کردند. [۲۴] در ۱۵۴۹ توماس سبیه ترجمه‌ای از *ایفی‌گنیا دراولیس* به زبان فرانسوی فراهم آورد که درست دو برابر متن اصلی از کار درآمد. پس از آن تا مدت ۱۲۰ سال هیچ نمایشنامهٔ یونانی به این زبان ترجمه نشد. در آلمان، اومانیست‌های استراسبورگ از سال ۱۶۰۴ به بعد، بسیاری از آثار نمایشی یونان را ترجمه کردند و به طبع رساندند که از آن جمله بود نسخه‌ای از *ایفی‌گنیا دراولیس* مربوط به قرن شانزدهم به ترجمهٔ میکل بابست[1]. تعداد آثار یونانی که در عهد رنسانس به زبان انگلیسی ترجمه شده اندک است. گفته‌اند که پیل در دورهٔ دانشجویی یکی از نمایشنامه‌های اوریپیدس را با همان مضمون *ایفی‌گنیا* ترجمه کرده بوده است. اما این نسخه از میان رفته است. تنها ترجمه‌ای که از آثار اوریپیدس به چاپ رسید *زنان فنیقی* بود که در سال ۱۵۶۶ توسط فرانسیس کین ول‌مرش[2] و جورج گاسکنی با عنوان *یوکاستا* انتشار یافت. مأخذ این مترجمان نسخهٔ ایتالیایی دولچه بود.

ساده‌ترین و محبوبترین نمایشنامهٔ اریستوفانس، *پلوتوس* را رُنسار حدود سال ۱۵۵۰ (برای اجرا توسط دوستانش در کلژ دو کوکره[3]) به زبان فرانسوی ترجمه کرد. این اثر را در ۱۵۷۷ پدرو سیمون ده آوریل به اسپانیایی برگردانید. [۲۵]

پلائوتوس هنرمندی محبوب بود. شاعران درباری فِرارا مدتها پیش از رنسانس، در ۱۴۸۶، کمدیهای او را ترجمه کرده بودند و بعدها نسخه‌های بسیاری به زبان ایتالیایی از همین آثار انتشار یافت. نخستین ترجمه از *آمفی‌تریون* ترجمهٔ منثور

---

1. Michael Babst
2. Francis Kinwelmersh
3. Collège de Coqueret

اسپانیایی بود که به دست فرانسیسکو لوپس ده ویالوبوس[1] به سال ۱۵۱۵ صورت گرفت. *برادران مناخموس* را و. و در ۱۵۹۵ به انگلیسی برگردانید که احتمالاً در نوشتن *کمدی اشتباهات* مأخذ شکسپیر بوده است. [۲۶] این اثر و همراه آن *کمدیِ دو باسکید* را مدتها قبل از این تاریخ، ادیب آلمانی آلبرخت فون ایب (که در ۱۴۷۵ در گذشت اما انتشار کار او تا سال ۱۵۱۱ به تعویق افتاد) ترجمه کرده بود. علاوه بر این، یوآخیم‌گرِف در ۱۵۳۵ *کمدی کوزهٔ طلا*، ک. فریس‌لِبن در ۱۵۳۹ *استیخوس*[2] و یوناس بیت‌نر در ۱۵۷۰ *برادران مناخموس* را به زبان آلمانی برگردانیدند و ترجمه‌های فراوان دیگر نیز از آثار این نویسنده انتشار یافت. نمایشنامه‌نویسان بسیاری ــ ابتدا در ایتالیا ــ قدم به میدان نهادند و با پرداخت نو و بازسازی کمدیهای پلائوتوس آثار تازه‌ای آفریدند. [۲۷]

ترنسیوس هرچند در زمینهٔ نمایشنامه‌نویسی چندان مطمح نظر نبود اما آثارش ساده‌تر، مؤدبانه‌تر و پالاینده‌تر بود. از این‌رو مترجمان زود و بسیار به سراغش رفتند. حدود سال ۱۵۰۰ ترجمهٔ منثوری از آثار او به زبان فرانسوی از گیوم ریپ و همزمان با آن ترجمهٔ منظومی از ژیل سیبیل انتشار یافت. [۲۸] مدتها قبل از آن *خواجه‌سرا* را هانس نیت‌هارت به آلمانی برگردانیده بود (۱۴۸۶). در ۱۴۹۹ مجموعهٔ کامل آثار وی به نثر آلمانی و احتمالاً توسط اومانیستهای آلزاسی، برانت و لوخر در استراسبورگ منتشر شد. در این زمان، به دنبال کار گیوم ریپ، ترجمهٔ منثور دیگری از والنتین بولتز در ۱۵۳۹، ترجمهٔ مقفایی از یوهانس بیشاف در ۱۵۶۶، و ترجمه‌های دیگری از نمایشنامه‌های منفرد او انتشار یافت. ترجمهٔ کامل آثار ترنسیوس به زبان فرانسوی توسط ک. استین، ژ. بورلیه و «آنون» در ۱۵۶۶ انتشار یافت. این مهم در زبان اسپانیایی به دست پدرو سیمون ده آوریل به سال ۱۵۷۷ و در زبان انگلیسی توسط روحانی پیوریتن ریچارد برنارد در ۱۵۹۸ انجام پذیرفت.

نخستین ترجمهٔ آثار نمایشی سنکا به صورت نمایشنامه ترجمه‌ای بود از *مده‌آ*، *تی‌یستس*، و *زنان تروایی* (همراه قطعاتی از نمایشنامه‌های دیگر او) که توسط آنتونیو ویلا راگوت به زبان کاتالونی صورت گرفت. تاریخ این نسخه از ۱۴۰۰ فراتر نمی‌رود. از ترجمهٔ اسپانیایی دیگری در قرن پانزدهم خبر داریم که حاوی همهٔ تراژدیهای سنکا بوده است. اما به یقین باید گفت که اثربخشترین ترجمه‌های این گروه از آثار او به زبانهای بومی آن دوران ترجمهٔ انگلیسی *ده تراژدی* بوده که توسط شش مترجم

1. Francisco Lopes de Villalobos 2. *Stichus*

مختلف میان سالهای ۱۵۵۹ و ۱۵۸۱ انجام پذیرفته است. [۲۹] مانند ترجمهٔ موزون دولچه به زبان ایتالیایی که در ۱۵۵۰ انتشار یافت نمایشنامه‌های بسیاری، خصوصاً برای اجرای روی صحنه، ترجمه شد. ظاهراً در آلمان چنین نسخه‌هایی وجود نداشته است. در فرانسه، شارل توتن کار را با *آگاممنون* سنکا (۱۵۵۷) آغاز کرد. به دنبال آن، این ترجمه‌ها در زبان فرانسوی به وجود آمد: نسخهٔ دیگری از *آگاممنون* به ترجمهٔ لودوشا (۱۵۶۱)، سلسله‌ای از آثار برجستهٔ سنکا (*جنون هرکولس*، *تی‌یستس*، *آگاممنون*، و نمایشنامهٔ مجعول *اکتاویا*) به ترجمهٔ رولان بریسه (۱۵۹۰) و سرانجام، مجموعهٔ کامل تراژدیهای او به ترجمهٔ بنوآ بودوئن (۱۶۲۹). [۳۰]

فنّ خطابه

در ترجمه‌های عهد رنسانس فن خطابه نیز جای وسیعی نداشت. در بسیاری از سخنرانیهای عمومی هنوز زبان لاتینی به کار می‌رفت ــ گفته‌اند که ملکه الیزابت در برابر نمایندگان سیاسی اسپانیا، نطق آتشینی ارتجالاً به زبان لاتینی سلیس ایراد کرده بوده است. کمی پس از عهد رنسانس، در دوران باروک بود که آثار کلاسیک و ترجمه‌های این آثار سرمشق قرار گرفت و فن خطابهٔ جدید رو به پیشرفت نهاد.

از دموستنس، *اولونتیاکس* در سال ۱۵۵۱ به دست لویس لوروآ به زبان فرانسوی ترجمه شد و در ۱۵۷۰ توسط ت. ویلسون به انگلیسی درآمد. هم او این خطابه‌ها را چنان پرداخت که بتوان در برابر دست‌اندازیهای فیلیپ پادشاه اسپانیا برای تبلیغات از آنها استفاده کرد. [۳۱] بونر در ۱۵۴۳، *فیلیپیکس* را به آلمانی برگردانید و لویس لوروآ *فیلیپیکس* و *اولونتیاکس* را با هم در ۱۵۷۵ انتشار داد.

ایسوکراتس در واقع فیلسوف سیاسی است نه خطیب. اما عقاید خود را در قالب خطابه و نامه تشریح کرده است. این نامه‌ها و خطابه‌ها زبانی مشتبع و بلیغ دارد. از میان آنها خصوصاً سه اثر در عهد رنسانس مورد علاقه و توجه بوده است: *به‌نیکوکلس*، که وظایف پادشاه در آن تشریح شده و مخاطب نویسنده یکی از شاگردان او، جوانی از خاندان شاهی است. این خطابه را ی. آلتن ستیگ در ۱۵۱۷ به زبان آلمانی و سِر تامس الیوت در ۱۵۳۱ به انگلیسی ترجمه کردند. [۳۲] *به‌دمونیکوس* مقاله‌ای است در اخلاق عملی که به سال ۱۵۱۹ توسط و. پیرک‌هایمر به آلمانی، در ۱۵۵۷ توسط بوری و پس از وی در ۱۵۸۵ توسط ناتل به انگلیسی ترجمه شد. دیگر *نیکوکلس* است، خطابه‌ای از زبان همان شاهزادهٔ جوان در باب

اصول کشورداری خطاب به رعایای خود. *نیکوکلس* را در ۱۵۴۴ ل. میگره و هر سه خطابه را لویس لوروآ در ۱۵۵۱ به زبان فرانسوی برگردانیدند و ت. فارست بر اساس متن لاتینی، آنها را در ۱۵۸۰ به انگلیسی ترجمه کرد.

ده خطابه از آثار سیسرو را ماکو در ۱۵۴۸ به زبان فرانسوی در آورد. ر. شری در ۱۵۵۵ خطابه‌ای را که برای مارسلوس نوشته شده بود به انگلیسی ترجمه کرد (ترجمهٔ آلمانی این اثر توسط ک. برونو در سال ۱۵۴۲ صورت گرفته بود). ت. درانت نیز خطابهٔ کوتاهی را که برای آرخیاس نوشته شده بود در ۱۵۷۱ ترجمه کرد. چند قرن پیش از این، برونتو لاتینی خطابه‌هایی را که برای مارسلوس، لیگاریوس و شاه دیوتاروس نوشته شده بود به زبان ایتالیایی برگردانیده بود.

آثار کوچکتر

آثار کوچکتر که انتشار و ارزیابی آنها آسانتر بود به کرات ترجمه شد.

فنِ شعر ارسطو را که در عین ناتمام بودن اثری فوق‌العاده دشوار است تا قرن شانزدهم کمتر کسی می‌شناخت. از آن زمان به بعد، این کتاب بارها ویراسته، تلخیص و به زبان لاتینیْ ترجمه شد، اما به ندرت اتفاق افتاد که به یکی از زبانهای جدید برگردانیده شود. نخستینْ ترجمهٔ ایتالیایی آن را برناردو سِگنی در فلورانس به سال ۱۵۴۹ انتشار داد و پس از وی ترجمه‌ای همراه با تفسیر از لودو ویکو کاستل وترو (وین، ۱۵۷۰) درآمد. در فرانسه، گروه پلئیاد ظاهراً این کتاب را از طریق آثار منتقدان ایتالیایی می‌شناخته است. در عهد رنسانس هیچ ترجمهٔ مستقیمی از آن در دست نبود. در انگلستان، اسکِم و سیدنی بدان استشهاد کرده‌اند و گفته می‌شود که بن جانسون در ۱۶۰۵ کتاب را ترجمه کرده بوده است ــ شک نیست که اصول آن را به خوبی می‌شناخته است. اما در سراسر اروپا، برای خوانندهٔ عادی که ترجمه‌ای از این کتاب در دسترس نداشت چنین شناختی امکان‌پذیر نبود.

آثار تئوکریتوس را مترجم چیره‌دست، آنیبال کارو (۱۵۰۷ ــ ۶۶)، به ایتالیایی برگردانید. در سال ۱۵۸۸ شش شعر روستایی او بدون ذکر نام مترجم در زبان انگلیسی انتشار یافت.

لوسین، با آن طبع ظریف و در عین حال گزنده‌اش، از چهره‌های محبوب عهد رنسانس بود. در حدود سال ۱۴۹۵ لاپاچینی یک گفتار از *مکالمات مردگان* او را به

شعر آهنگین ایتالیایی ترجمه کرد. لوسین محبوبترین نویسندهٔ یونانی در آلمان بود. در این ملک به مدت صدسال (۱۴۵۰ ـ ۱۵۵۰) حداقل یازده مترجم به تفحص در آثار او پرداختند. [۳۳] در ۱۵۲۹ توری سی گفتار از او را به زبان فرانسوی ترجمه کرد. در انگلستان ترجمه‌ای از *منیپوس* به دست راستل (حدود ۱۵۳۶) صورت گرفت که با عنوان *احضار ارواح* نیز خوانده شده است. اما الیوت *کلبی* را پیش از ۱۵۳۵ ترجمه کرده بود و «آ. او.» نیز *توکساریس* را در ۱۵۶۵ به همین زبان برگردانید.

رمانس‌نویسان یونانی نیز از محبوبیت فراوان برخوردار بودند. آنیبال کارو *دافنیس وکلوئه* را به ایتالیایی برگردانید و آمیو در سال ۱۵۵۹ ترجمهٔ درخشانی از آن به زبان فرانسوی پرداخت. همین کتاب را آ. دی در ۱۵۸۷ به انگلیسی خام و بی‌لطافتی ترجمه کرد. آمیو *اتیوپیکا* را نیز در ۱۵۴۷ به زبان فرانسوی درآورد. جیمز سندفورد بخشی از این رمانس را در سال ۱۵۶۷ به انگلیسی برگردانید و تامس اندرداون براساس ترجمهٔ لاتینی استانیسلاس وارشویچکی لهستانی به ترجمهٔ کامل آن دست زد (۹ـ۱۵۶۸).

نامه‌های سیسرو به دوستانش را دولهٔ نگون‌بخت در ۱۵۴۲ و پس از وی ف. دوبل‌فورست در ۱۵۶۶ به زبان فرانسوی ترجمه کردند.

ترجمهٔ آزاد *اشعار روستایی* ویرژیل به اسپانیایی توسط خوآن دل انسینا صورت پذیرفت (۶ ـ ۱۴۹۲). وی بسیاری از اصول و تعالیم فلسفی و دینی قرون وسطایی را نیز بدان افزود. همین کتاب را کریستو بال ده‌مسا به همراه *اشعار دهقانی* در حدود ۱۶۰۰ به صورت اکتاو ترجمه کرد. پیشتر، برناردو پولچی در ۱۴۸۱ ترجمهٔ ایتالیایی زیبایی از آن به دست داده بود. نخستین ترجمهٔ فرانسوی *اشعار روستایی* و *اشعار دهقانی* توسط میشل گیوم دوتورّ (۱۵۱۹ و ۱۵۱۶) انجام گرفت. این اثر نیز، مانند برخی از ترجمه‌های قرون وسطایی آثار اوید حاوی تفسیرات و تأویلات دینی بود. [۳۴] در ۱۵۳۲ کلمان مارو دفتر اول *اشعار روستایی* را ترجمه کرد و ریشار لوبلان ـکه در ۱۵۵۴ *اشعار دهقانی* را نیز ترجمه کرده بود ـ در ۱۵۵۵به تکمیل مجموعه دست زد. *اشعار دهقانی* در سال ۱۵۶۷ توسط استفان ریسیوس به آلمانی و توسط جرج تربرویل به انگلیسی ترجمه شد. آنگاه در ۱۵۸۹ ترجمهٔ هر دو کتاب ـ*اشعار روستایی* و *اشعار دهقانی*ـ به دست آبراهام فلمینگ انتشار یافت. لوئیس ده لئون، شاعر بزرگ اسپانیایی (۹۱ ـ حـ. ۱۵۲۷) *اشعار روستایی* و دو دفتر نخستین *اشعار دهقانی* را به نحو بسیار مطلوبی ترجمه کرد. اقتباس جووانی روچلائی از دفتر چهارم

اشعار دهقانی (زنبورها) که در ۱۵۲۴ به پایان رسید سرآغاز پیدایش زنجیرهٔ بلندی از اشعار تعلیمی در زبان ایتالیایی گردید.

حدود بیست «اود» از اشعار هوراس را لوئیس ده‌لئون به اسپانیایی برگردانید. [۳۵] ترجمهٔ این اشعار غنایی کوتاه که از تفکر سرشار و از طیفهای لطیف احساس رنگین است، با آن زبان دقیق و ظریف، همیشه برای شاعران جوان تمرینی بسیار سودمند و فی‌الواقع در حکم محکی برای آزمایش استادی آنان بوده است. در هریک از زبانهای اروپای غربی ترجمه‌های فراوانی از اشعار هوراس متفرقاً پدید آمد که روایت عالی میلتون از اود «پیرا» در *کارمینا الجیاکا*[1] (۵ ـ ۱) گواه این مدعا است. [۳۶] با این همه، شعر هوراس چنان پیچیده و چنان سرشار از تفکر است که دسترسی به یک مجموعهٔ کامل آن که مربوط به عهد رنسانس باشد نسبتاً دشوار است. در زبان انگلیسی و آلمانی که ابداً وجود ندارد. در زبان فرانسوی، ترجمهٔ کامل آثار هوراس توسط موندو در سال ۱۵۷۹ و در ایتالیایی نیز توسط جورجینو در ۱۵۹۵ انتشار یافت. مفصلترین *نامهٔ* هوراس (نامهٔ منظوم ۳ ـ ۲، که معمولاً به عنوان «هنر شاعری» از آن نام می‌برند) و عامل مهمی در تشکل نظریه‌های ادبی عهد رنسانس به شمار می‌آید بارها ترجمه شد. در ۱۵۳۵ دولچه آن را به ایتالیایی برگردانید. در ۱۵۴۸، ربرتلی ضمن نقد محکمی آن را شرح و تفسیر کرد. در ۱۵۴۱ گراندیشان و در ۱۵۴۴ پله‌تیه دومان این نامه را به زبان فرانسوی ترجمه کردند و در ۱۵۹۲ توسط لوئیس ده ساپاتا به اسپانیایی و در ۱۵۶۷ همراه *هجویات* او و *نامه‌های* دیگرش توسط ت. درانت به انگلیسی درآمد. *هجویات* را در ۱۵۵۹ دولچه به ایتالیایی برگردانید و در ۱۵۴۹ آبر به زبان فرانسوی. در همان سال *نامه‌ها* به دست دولچه ترجمه شد و ترجمهٔ فرانسوی آنها توسط «ژ. ت. پ.» در ۱۵۸۴ انجام گرفت.

آثار کوتاه اوید در ۹ ـ ۱۵۰۰ به زبان فرانسوی انتشار یافت. در انگلیسی، تربرویل به سال ۱۵۶۷ ترجمه‌هایی از *هروئیدس* به انجام رسانید. *تریستیا* را تامس چرچ یارد ـ که نامش با این کار سخت تناسب داشت[2] ـ در ۱۵۷۲، و *عشق‌ها* را کریستوفر مارلو حدود سال ۱۵۹۷ ترجمه کردند.

آثار پرسیوس، هجونویس گمنام اما فراموش‌ناشدنی، هنوز نیز محک دقیقی برای

---

۱. *Carmina Elegiaca*، می‌توان از آن به مصیبت‌نامه تعبیر کرد.

۲. از این رو که *تریستیا* یکی از مرثیه‌های بسیار غم‌انگیز اوید است و نام خانوادگی مترجم معنای گورستان می‌دهد.

آزمایش ذوق و مهارت مترجمان است. در عهد رنسانس ترجمهٔ آثار او بسیار اندک بود. در زبان فرانسوی تنها دو نسخه موجود بود: ترجمهٔ آبل فولون (۱۵۴۴) و ترجمهٔ گیوم دوران (۱۵۷۵). در سال ۱۵۷۶ نسخهٔ ایتالیایی آثار وی به ترجمهٔ آنتونیو والونه در ناپل انتشار یافت. در سراسر قرن شانزدهم هیچ ترجمهٔ دیگری از آثار وی منتشر نشد. اما گام باارزشی که بارتن هالیدی در ۱۶۱۶ برداشت و کتابی که آن سال در انگلستان انتشار داد شایان ذکر است.

ترجمهٔ ملخص *تاریخ طبیعی* پلینیوس در سال ۱۵۵۱ توسط پیر دو شانگی به زبان فرانسوی انتشار یافت و نسخهٔ انگلیسی آن در ۱۵۶۶ توسط «ای . آ.» ــ شاید همین نسخه در پرداختن بعضی حکایات الهام‌بخش شکسپیر بوده است، از آن قبیل قصه‌ها که اتللو در لحظات خوش‌طبعی و آرامش، ضمن ماجرای سفرهایش برای دزدمونا باز می‌گفته است. [۳۷]

کلمان مارو (۱۴۹۶ ــ ۱۵۴۴) لطایف مارسیالیس را به زبان فرانسوی ترجمه کرد اما خواندن این آثار چنان ساده است که در عهد رنسانس ترجمهٔ آنها را لازم نمی‌دانستند.

ژوونالیس در سال ۱۴۵۷ توسط ج. سوماریپا به ایتالیایی ترجمه شد و هجویهٔ شمارهٔ ۱۰ وی را گرونیموده ویه‌گاس در ۱۵۱۵ به اسپانیایی برگردانید و همین اثر در ۱۶۱۷ توسط «و. ب.» به انگلیسی ترجمه شد. در ۱۵۴۴ میشل دامبوآز هجوهای شمارهٔ ۸، ۱۰، ۱۱، ۱۳ را به زبان فرانسوی انتشار داد.

مسخ‌شدگان آپولیوس را بویاردو ــ که در ۱۴۹۴ درگذشت ــ به ایتالیایی، گیوم میشل به فرانسوی، یوهان سیدر به آلمانی و در ۱۵۶۶ تامس آدلینگتون به انگلیسی ترجمه کردند. نسخهٔ آدلینگتون، با آنکه کار درخشانی نیست و به پای متن اصلی نمی‌رسد هنوز خواندنی و مطبوع است.

در قرون وسطی هر یک از کشورهای غرب اروپا ادبیاتی دوگانه داشتند. بدین معنی که هم در لهجه‌ها یا زبانهای بومی آثاری به نظم و نثر می‌آفریدند و هم ادبیات لاتینی کهنه و نو داشتند. یعنی دو شاخهٔ مشخص و متمایز از یکدیگر، ادبیات ملی و ادبیات جهانی، در کنار هم رشد می‌کردند و پیوسته روبه ترقی داشتند.

گاه اتفاق می‌افتاد که این هردو در یکدیگر نفوذ می‌کردند و یکی می‌شدند که حاصل این ترکیب اصیلتر و عالیتر از هر اثر ملی خالص یا لاتینی خالص عصر خود بود. کمدی دانته از جملهٔ چنین آثاری است. با نزدیک شدن رنسانس، این نفوذ و

تداخل بیشتر و عمیق‌تر شد. تماسهایی که پیش از آن به ندرت و با دشواری صورت می‌گرفت اینک آسان، مطبوع و ثمربخش گردید. ادبیات ملی از اندیشه‌های نو پربار شد، الگوهای تازه را آموختند و به کار بستند و سبب رشد و کمال آنها شدند. ذهن پرشور و مبارزه‌جوی انسان عهد رنسانس به میدان آمد و کتابهای تازه یافتهٔ یونانی و لاتینی عطش سوزان معنوی او را فرو نشاندند. خوانندهٔ عهد رنسانس این آثار را از همهٔ نوشته‌های پدران خود بزرگتر می‌دید، نه البته (به تصور او) بزرگتر از آنچه که خود توانایی آفریدنش را داشت.

این کتابها گاه مستقیماً الهام‌بخش نویسندگان بودند. فی‌المثل مونتنی در مقالات سنکا چنان غرق شد که تفکرات نویسندهٔ رومی سرانجام به صورت بخشی از اندیشه‌های خود او درآمد. گاه نیز، این الهام غیرمستقیم بود، دورادور کارگر می‌افتاد، بر اصالت آثار نویسندگان و شاعران می‌افزود و سبب تلطیف هنر آنان می‌گشت. کمدیهای عهد رنسانس در باب مردم و مسائل عصر، از حیث هنر کمیک، بسیار پیچیده‌تر از همهٔ آثار نمایشی بود که از قلم نویسندگان قرون وسطی تراوش کرده بود، زیرا آنها را کسانی نوشته بودند که نمایشنامه‌های پیچیده و بغرنج پلائوتوس را ــ چه در متن اصلی و چه به صورت ترجمه ــ خوانده و از آن سرچشمه سیراب شده بودند. اما در عهد رنسانس و از رنسانس به بعد نیز، غالباً، نویسندگانی که آرزوی زیستن در هر دو جهان و درک بهترین آثار هر دو جهان را داشتند هرچه بیشتر ترجمه‌های آثار کلاسیک را به حال خود سودمند یافتند. رودخانه‌ای که از میان این دو جهان می‌گذشت هر روز پرخروش‌تر و نیرومندتر می‌گشت. آمیو کتاب تذکره‌نویس و حکیم اخلاقی یونان پلوتارخس را به زبان فرانسوی ترجمه کرد. مونتنی این ترجمه را از دست نگذاشت و تا پایان عمر با آن به سر آورد. نورث کتاب آمیو را به انگلیسی برگردانید. شکسپیر با الهام از همین کتاب *کوریولانوس*، *آنتونی و کلئوپاترا* *قیصر جولیوس* را آفرید. میلتون گفته است که کتابهای بزرگ عصارهٔ حیات روح خلاق‌اند. از طریق ترجمه است که می‌توان این عصاره را به جانهای دیگر رسانید و به آنان نیرو و حرارت بخشید. باشد که از آن میان کسانی به عظمت استاد، یا حتی بزرگتر از او، قدم به عرصهٔ گیتی گذارند.

۷

رنسانس

نمایش

در قرون وسطی نمایشهای خام عامیانه و نمایشهای مذهبی به اقسام گوناگون وجود داشت و گهگاه نیز نمایشهایی بر اساس مضامین کتب کلاسیک یا کتاب مقدس برای اهل کلیسا، فضلا و گاه اشراف بر صحنه می‌رفت. زبان آنها لاتینی بود و برای تماشاگران کاملاً مفهوم نبود. اما احتمال نمی‌رود که هیچیک از این اقسام نمایش، بدون انگیزه‌های تازه‌ای که رنسانس علی‌الخصوص با کشف دوبارهٔ نمایش کلاسیک در قرن پانزدهم و شانزدهم فراهم آورد، امکان رشد می‌یافتند و به کمال قدرت نمایش نو می‌رسیدند. صحنهٔ نو حاصل تماس نمایش یونانی ـ رومی با زندگی عهد رنسانس است و از جهات ذیل مدیون نمایشنامه‌نویسان یونانی و رومی است.

(الف) اینکه نمایش شاخه‌ای از هنرهای زیبا شمرده شود. نمایشهای قرون وسطی را آماتورها یا بازیگران دوره‌گردی به اجرا در می‌آوردند که از نظر فرهنگی و طبقاتی به قشرهای فرودست جامعه وابسته بودند. کوششهای آنان هر چند صمیمانه و انسانی بود اما کارشان حتی حرفه هم به شمار نمی‌آمد. بهبود و پیشرفت در حیثیت اجتماعی و مهارت حرفه‌ای این بازیگران و نویسندگان تنها زمانی حاصل شد که آنان گامهایی برای رسیدن به قله‌های نمایش کلاسیک برداشتند. نمایش عهد رنسانس هنری اشرافی بود. این نمایش در کاخهای اشراف ایتالیا تولد یافت و در دربارها خانه‌های نجبا، مدارس بزرگ و دانشکده‌های اروپای غربی رو به تکامل نهاد. طی این سیر تکاملی، آثاری که نوشته می‌شد بیشتر برای تماشاگرانی بود که از تعلیمات استثنایی برخوردار بودند و نسبت به فرهنگ لاتینی و یونانی درک و دریافت زنده‌ای

داشتند. این تماشاگران با میزانهای عالی نقد آشنا بودند و حتی دلقکهای آنان نیز می‌بایست آدمهای کتاب‌خوانده‌ای باشند یا وانمود کنند که چنینند. استقرار این میزانهای عالی نقد و بحثهای فراوان و رو به افزایشی که آن زمان در باب اصول نقد در می‌گرفت ادامهٔ تولید فارس‌های[1] خام قدیمی و نمایشهای ساده‌لوحانهٔ کهنهٔ مذهبی را در عهد رنسانس و در آن سطح پیش‌پا افتاده غیرممکن ساخت. برابری با مردم عهد باستان نه تنها از جهت مهارت هنری بلکه از حیث وقر و ارزش نیز ضرورت داشت، مردمی که شاعر در نظر آنان معرکه‌گیر حقه‌باز نبود، آموزگار و شارع بود، رهبر روحانی بود.

(ب) عقیده به این که نمایش نوعی از ادبیات است. چنانکه دیده شد نه دانته، نه چاسر و نه هیچیک از معاصران آنان تفاوت اساسی میان نمایش و روایت را درک نکرده بودند. [۱] این ابهام حاکم بر اذهان در خصوص خصلت واقعی الگوهای بزرگ ادبی از ویژگیهای قرون وسطی است و علت بی‌شکلی بسیاری از آثار ادبی قرون وسطی نیز همین است. (حتی در نوشتهٔ قدیمی پای تندیس شکسپیر در استراتفورد، او را با نستوریوس[2]، سقراط و ویرژیل مقایسه کرده‌اند.) تقریباً از سال ۱۵۰۰ بدین‌سو بود که ادبا در اثر پیشرفتهایی که حاصل آمد ساختمان کلی نمایش را شناختند و آثاری از نمایش کلاسیک را به ترجمه یا تقلید در ایتالیا و فرانسه بر صحنه بردند و تنها در آن زمان بود که در نتیجهٔ آزمایش و تجربه، تواناییهای بالقوهٔ نمایش کاملاً آشکار گردید. آنگاه، نمایشنامه‌نویسان و منتقدان عهد رنسانس، پس از آزمودنها و رهاکردن‌ها و تقلید یا بازسازی الگوهای یونانی و رومی، انواعی را بنیاد نهادند که از آن پس همواره به نام یونانی آنها، درام، کمدی و تراژدی خوانده شده است. برخی از آنان در این راه بسی دورتر رفتند و در طبقه‌بندی و نامگذاری اقسام نمایش طریق افراط پیمودند. شکسپیر، در صحنهٔ معرفی بازیگران توسط پولونیوس، معاصران خود را استهزا می‌کند که نه تنها در چهار نوع نمایش رسمی (که سه نوع از آن میان کلاسیک بود) استعداد بازیگری داشتند بلکه می‌توانستند به تبع ذوق و سلیقهٔ مشتریان آنها را در هم بیامیزند:

بهترین بازیگران دنیا هستند، قربان. چه در تراژدی، چه در کمدی، چه درام

---

۱. Faroe، نوعی نمایش کوتاه و خنده‌آور.

۲. Nestorius (مرگ در حدود ۴۵۱)، بطریق قسطنطنیه.

تاریخی، چه درام دهقانی، چه کمدی دهقانی، چه تاریخی دهقانی، چه تراژدی تاریخی، چه تراژدی کمیک تاریخی دهقانی، چه آنکه همهٔ اتفاقات در یک مکان واقع شود، چه آنکه زمان و مکان تغییر پیدا بکند، نه سنگینی آثار سنکا ایشان را مرعوب می‌کند، نه خوشمزگی پلائوتوس به پای سبکروحی ایشان می‌رسد.[۱] [۲]

اما با وجود این، تا زمانی که خصلت اساسی این گونهٔ ادبی که ما آن را نمایش می‌نامیم، با همهٔ اقسام متصور آن، شناخته نشده بود دست یافتن به زیباییهای واقعی تراژدی و کمدی امکان‌پذیر نگشت. [۳]

این نکته را نباید بدان معنا گرفت که نمایش عهد رنسانس وقتی به اوج کمال رسیدکه به تقلید تام و تمام آثار کمدی و تراژدی یونانی و رومی دست زد. نه، بلکه هنر نمایش در هریک از کشورهای غربی زمانی اعتلا یافت که با روح آن ملتها تلاقی کرد و با آن درآمیخت و در بیان هرچه فصیح‌تر اندیشه یاریشان کرد. در ایتالیا، پس از بلندپروازیهای نخستین که موفق هم نبود، این هنر اصل خود را در اپرا بازیافت. اپرا تدبیر درستی برای احیای تراژدی یونانی بود. اما نمایش در فرانسهٔ قرن شانزدهم با شکست مواجه شد تا آنکه بعدها در تراژدیهای کرنی و راسین، در کمدیها و شبه تراژدیهای مولیر به ثمر نشست. در انگلستان و اسپانیا کمتر نمایشی به سبک قدما بر صحنه رفت که با توفیق روبرو شده باشد. اما، نمایشنامه‌نویسان انگلیسی و اسپانیایی نکات بسیاری را از نمایش کلاسیک گرفتند و بار تخیل خود را بدان افزودند و به شخصیتهای این نمایش، به حال و هوا و به قراردادهای آن شکل تازه دادند تا با مردم زمانهٔ آنان تناسب داشته باشد ــ و باقی را رها کردند. ثمرهٔ شگفت این کار مارلو بود، لوپه ده‌وگا و وبستر بود، کالدرون و شکسپیر بود.

(پ) **بنای تماشاخانه و اصول تولید نمایش.** در قرون وسطی تماشاخانه وجود نداشت. نمایش بر روی سکوهای موقت یا «تخت‌ها» یا در عمارتهایی که برای مقاصد دیگری ساخته شده بودند به اجرا در می‌آمد. تنها یک مورد استثنایی مربوط به اواخر قرون وسطی را می‌شناسیم و آن «هیأت عزاداران مسیح» بود که هتل دوبورگونی پاریس را برای اجرای نمایشهای مذهبی در اختیار داشت. [۴] اما در عهد رنسانس، برای نخستین‌بار پس از سقوط روم، تماشاخانهٔ دائمی ساخته شد. دلیل این

---

۱. **هملت**، ترجمهٔ مسعود فرزاد.

امر یکی ایجاد مکان مناسب برای تماشاییانی بود که با بهبود وضع نمایش، تعدادشان و در نتیجه تقاضاهایشان هر روز فزونی می‌گرفت. [۵] دلیل دیگر آنکه می‌خواستند برای آثاری که همه، مضامین یونانی یا رومی داشتند یا بنا بر اصول نمایش یونان و روم نوشته می‌شدند صحنه‌هایی یونانی-رومی بنا شود. ابتدا هیچکس نمی‌دانست که تماشاخانه را چگونه باید ساخت. گامهایی چند ــ بر حسب ذوق ــ برداشته شد و به تدریج دراثر تجربه اندک مهارتی به دست آمد. اما در سال ۱۴۸۴، نخستین بار، کتابی از ویتروویوس معمار رومی به چاپ رسید. پس از انتشار این کتاب بود که تهیه‌کنندگان، نمایشنامه‌نویسان، معماران و تصویرگران بی‌درنگ دست به کار شدند تا بناهای باشکوهی را که وی در کتاب خود توصیف کرده بود از نو بنا کنند. در اوج عهد رنسانس مسئلهٔ طرح تماشاخانه به تمام و کمال حل نشده بود. زمانی که شکسپیر قدم به میدان نمایش گذاشت بهترین تماشاخانهٔ لندن تماشاخانهٔ سون[1] بود «زیرا به آمفی تآترهای رومی شباهت بسیار داشت». [۶] طرح این تماشاخانه را مسافری هلندی ریخته بود. اما طرح او، چنانکه ظاهرش نشان می‌دهد، طرح دو رگه‌ای است. حدفاصلی است میان حیاط مسافرخانه‌های قرون وسطایی و تصوری که مردم عهد رنسانس از صحنهٔ یونانی-رومی داشتند. در واقع این طرح به *شاه لیر* می‌ماند که تلفیقی از نمایش کلاسیک و نمایش قرون وسطایی است. اما، پس از آزمایشهای بیشتر و درک و دریافت عمیق‌تر از مفهوم طراحی کلاسیک، تماشاخانهٔ نو ساخته شد. آقای آلاردیس نیکول در کتاب ستایش‌انگیز خود *تاریخ تکامل تماشاخانه*، «تماشاخانهٔ المپیک» وی‌سنتزا را نخستین بنایی می‌داند که در آن همهٔ امکانات ساختمان صحنهٔ جدید، از روی نمونه‌های کلاسیک دقیقاً رعایت شده و از قوه به فعل درآمده است. [۷] این بنا در سال ۱۵۸۰ به دست پالادیو، معمار مشهور کلاسیک‌گرا، آغاز گردید. هرچند از نظر تزیین صحنه پیداست که در آن مبالغه شده و با ذوق و سلیقهٔ مردم عصر جدید (و حتی یونانیان هم) چندان سازگار نبوده است، اما در عین حال به اصول اساسی طراحی تماشاخانه، یعنی ثبات، وقار، قرینه‌پردازی و پرسپکتیو دوررس نائل آمده است. این اکتشافات در عصر باروک به درجهٔ مهارت رسید. آثار معماران و تهیه‌کنندگان نمایش در عصر باروک، با تأکید تازه و شدید آنان به هنر یونانی و رومی سبب شد که تماشاخانهٔ یونانی و رومی در اغلب

1. Swan

۲تماشاخانه‌های بزرگ جهان، از تآتر وکولون[1] بوئنوس آیرس تا اسکالای میلان، و از رزیدنتس مونیخ تا اپراهای پاریس و نیویورک و لندن بار دیگر احیا شود. حتی تالار نیم‌دایره شکل مخصوص تماشاییان، طاق فراز صحنه، ستونهای دو طرف، حلقه‌های تزیینی گل و میوه، و تاجهای گلی که به قرینه قرار می‌گیرند، نقابهای مشهور کمدی و تراژدی، مجسمه‌های نیم‌تنه و مدالهای بزرگ منقش به چهرهٔ نویسندگان و بازیگران بزرگ، پلکانها، گنبدها، ستونها، پرده‌های مجلل، تندیسهای شاعران و سروشان و تندیس ایزد شعر ـ آپولو ـ همه و همه از تماشاخانه‌های کلاسیک گرفته شده‌اند.

(ت) ساختار نمایش نو، که از یونان و از طریق روم به روزگار ما رسیده، به ویژه عناصر زیر که از جهان کلاسیک آمده‌اند:

نخست، اندازهٔ نمایش در عصر ما که بین دو تا سه ساعت به طول می‌انجامد و به ندرت از این حد کمتر می‌شود یا فراتر می‌رود. البته این موضوع اکنون به نظر کاملاً طبیعی می‌نماید. اما در واقع چنین نیست. در قرون وسطی، بیشتر، نمایشهای کوتاه، میان پرده و از این قبیل اجرا می‌شد. در اسپانیا *سارسوئلا*[2]های کوتاه سخت مورد پسند است، در اوایل پیدایش سینما صدها فارس ده دقیقه‌ای ساخته شد. در نمایش ژاپنی *نو*[3] نیز تابلوهای نمایشی مکان هنری والایی یافته‌اند. البته در قرون وسطی نمایشهای بسیار طولانی نیز بر صحنه می‌آمد که موضوع آنها معجزات و کرامات قدیسان بود و اجرای هر کدام یک روز تمام به طول می‌انجامید. در نمایشهای مسلسل مشرق زمین (مانند نمایش *کابوکی*[4] ژاپنی) حتی از این نیز فراتر می‌روند و اجرای یک اثر هفته‌ها به درازا می‌کشد. فیلمهای مسلسل اوایل تاریخ سینما که مانند حکایتهای مضحک قلمی بینندگان را پیوسته در هیجان نگاه می‌داشتند نیز از این زمره‌اند. ما این مفهوم اندازه را در نمایش، مانند بسیاری چیزهای دیگر، از یونانیان به وام گرفته‌ایم.

---

1. Teatro Colon

۲. *Zarzuela*، نوعی نمایش اسپانیایی، ترکیب رقص و آواز و داستان و روایات خنده‌آور که همه ریشه در سنّت دارند.

۳. *No* یا *Noh*، کهنترین نوع نمایش سنتی ژاپن که از آیین‌های پرستش شینتو مایه گرفته است.

۴. *Kabuki*، ترکیب سه واژهٔ Ka= آواز، bu= رقص و Ki= هنر. نمایش سنتی مردم‌پسند ژاپنی است و در ضمن نمایش از آواز، لال بازی و رقص نیز استفاده می‌شود و اجرای نمایش همه به عهدهٔ مردان است.

علاوه بر این، موضوع تقسیم متقارن نمایشنامه به سه، چهار یا(چنانکه معمول عهد رنسانس بود) پنج پرده که در هر یک بخش عمده‌ای از کنش نمایش گنجانیده شود نیز مأخوذ از همان منبع است. از ابداعات دیگر یونانیان این بود که جای جای طرح را با همسرایی و رقص، در واقع، نقطه‌گذاری می‌کردند، در حالی‌که نمایش به صورت پیوسته ادامه داشت ــ و این بیشتر به فیلم نو شباهت دارد تا نمایش نو.

همسرایی را نیز یونانیان ابداع کردند. همهٔ همسرایی‌هایی که در نمایش جدید به کار رفته اعقاب بلافصل همسرایی یونانی است. از همسرایی روایی *شهر ما*[1] گرفته تا همسرایی توضیحی *هنری پنجم* که نمایش به طرز باشکوهی با آن آغاز می‌شود، همسرایان رو به تماشاگران می‌آورند و از تخیل آنان مدد می‌گیرند:

آه! کجاست آن سروش ذوق و شعر
که کاخ روشن ابداع را برافرازد،
صحنه را کشوری و بازیگران را شاهزادگانی فراهم آرد
و نیز شاهانی که صحنهٔ پر ازدحام را نظاره‌گر باشند،

و، هم‌چنین، از دختران زیبای کمدی موزیکال تا مردم رنج‌کشیدهٔ روسیه در *بوریس گودونف*، همه و همه ریشه در هنر یونان دارند.

این فکر که داستان نمایش باید دارای گرهی باشد در اصل متعلق به یونان و روم بوده و از آنجا به روزگار ما رسیده است: داستان بر اساس شخصیتهایی باشد سخت پیچیده و شاخص، بر اساس برخورد میان یکایک اشخاص داستان و تصادم نیروهای روحی آنان، و نیز بر اساس تعلیق اوج گیرنده‌ای که از غموض فکری فزاینده و فشار عاطفیِ گره داستان حاصل شدهٔ باشد.

نمایش منظوم نو که بسیاری از عالیترین نمونه‌های نمایش ما را در آن میان باید جست، به قصد رقابت با زبان فصیح آثار نمایشی یونان و روم به وجود آمد. شعر نمایشنامه‌های قرون وسطایی بیشتر به اشعار تغزّلی شباهت داشت یا از شمار مضحکه‌ها و اشعار سست و بی‌مایه بود. نخستین آثاری که به رقابت با نمایشنامه‌های کلاسیک نوشته شد نیز بحور مناسبی نداشت. [۸] احتمال می‌رود که شعر سفید نو در ایتالیا و انگلستان به تقلید بحر اصلی تراژدی یونانی و رومی، یعنی

---

۱. *Our Town*، نمایشنامه‌ای از تورنتون وایلدر.

مصراع ایامبیک ۱۲ هجایی به وجود آمده باشد. [۹]

(ث) نکته‌ای که در اهمیت کمتر از نکات دیگر نیست آن است که کشف دوبارهٔ نمایش یونان و روم معیارهای عالی به دست داد، اینکه چه چیز را باید ستود، با چه چیز باید به رقابت برخاست یا ــ اگر دست دهد ــ از آن پیشی گرفت. به این ندای عظیم مبارزه‌جویی، نمایش عهد رنسانس و باروک بود که پاسخ داد.

نمایشنامه‌نویسان کلاسیک که آثارشان (متأسفانه به تعداد بسیار اندک) باقی مانده و بر نمایش جدید تأثیر داشته است از این قرارند:

(الف) **تراژدی‌نویسان آتنی** قرن پنجم پیش از میلاد:

آیسخولوس (۵۲۵ ــ ۴۵۶ ق. م)، هفت نمایشنامه از او باقی مانده است؛

سوفوکلس (۴۹۵ ــ ۴۰۶ ق. م)، هفت نمایشنامه از او باقی مانده است؛

اوریپیدس (۴۱۸ ــ ۴۰۶ ق. م)، نوزده نمایشنامه از او باقی مانده است.

(ب) **کمدی‌نویس آتنی** همان عصر:

اریستوفانس (۴۴۴ ــ ۳۸۰ ق. م ؟)، یازده اثر از خود به جا گذاشته است.

(پ) **کمدی‌نویسان رومی**، مضمون و سبک و شخصیت نمایشنامه‌های این نویسندگان عمدتاً همانهایی است که مناندر آتنی و نویسندگان همطراز او در قرن چهارم و سوم ق. م ابداع کرده بودند، (آثار این نویسندگان تقریباً همه از میان رفته است):

پلائوتوس (۲۵۴ ــ ۱۸۴ ق. م؟)، بیست نمایشنامه از او در دست است؛

ترنسیوس (۱۹۵ ــ ۱۵۹ ق.م؟)، شش اثر از او باقی مانده است.

(ت) **یک تراژدی‌نویس رومی**

سنکا (۴ ق.م ــ ۶۵ میلادی)، وی سبک افراطی خاص خود داشت و احتمالاً برای اجرا بر صحنه هم نمی‌نوشت. [۱۰] آثار او مبتنی بر اساطیر یونانی و نمونه‌های نمایشی آن سرزمین بود. از وی نُه نمایشنامه و نیز یک اثر تقلیدی در باب یکی از مضامین آن زمان (کشتن نرون زن‌خویش اکتاویا را) به دست ما رسیده است.

چنانکه شکسپیر به این نکته توجه داشته و از زبان پولونیوس بیان کرده است، تأثیرگذاران و محرکان اصلی نمایش رنسانس یونانی‌ها نبودند، سنکای رومی و

پلائوتوس بودند. [۱۱] در تشکّل میزانهای نقد نیز *فن شعر* ارسطو و «هنر شاعری» هوراس تأثیر و نفوذی به همان اندازه داشتند. [۱۲] پس از آنها ترنسیوس بود و بعد اوریپیدس و سوفوکلس. احتمال می‌رود که زبان بسیار دشوارتر تراژدی یونانی که سبک اوریپیدس ساده‌ترین شکل آن است موجب غفلت از این آثار شده باشد و جز این توضیح دیگری نمی‌تواند داشت. دلیل بی‌علاقگی و بی‌توجهی عمومی نسبت به بزرگترین و دشوارترین همهٔ آنها، آیسخولوس نیز جز این نیست. [۱۳] غفلت از اریستوفانس را به دلیل غرابت شکل در آثار او، وابستگی شدید آنها به مسائل روز و رکاکت شوخیها و زبان غامض و دشوار او می‌توان موجه دانست. رابله نسخه‌ای از آثار او را در اختیار داشته است. اما با وجود شباهت فراوان حال و زبان نوشته‌های او با اریستوفانس، نشانه‌ای در دست نیست که عملاً از وی تقلید یا نقل کرده باشد. [۱۴] پلائوتوس نویسنده‌ای به مراتب سرراست‌تر است. پس از آنکه در سال ۱۴۲۹ دوازده نمایشنامه از آثار گمشدهٔ او کشف شد و به رم انتقال [۱۵] یافت نویسندگان ایتالیایی به تقلید از او ترغیب شدند.

اما سنکا، بخصوص، محرک و آموزگار نمایشنامه‌نویسان عهد رنسانس ایتالیا و انگلستان بوده است. همهٔ این نویسندگان، شخصیتها، دیدگاهها و شیوه‌های خاصی را از او به وام گرفتند که هر چند پاره‌ای از آنها امروزه منسوخ گشته اما در زمان خود نو و باارزش بوده است. از جمله شخصیت مستبد ستمگر و جاه‌طلبی است که بهترین تصویر او را در سیمای ریچارد سوم شکسپیر می‌توانیم یافت. آفریدگار این چهرهٔ جاودانه در نمایش یونانیان بودند، اما سنکا تصویری تند و اغراق‌شده از این ددمنشی و دیوخویی پرداخته است. نویسندگان ایتالیایی با شوق و رغبت از این چهره در آثار خود استفاده کردند، زیرا که شهرهای سرزمینشان مأمن و پرورشگاه بسیاری از این نمونه‌ها بود. بعدها، شاعران انگلیسی با علاقه‌مندی هراس‌آلودی این چهره را از روم و ایتالیا اخذ کردند. [۱۶] روح پادشاهی که بر یکی از خویشان خود ظاهر می‌شود و از او درخواست انتقام قتل خویش را می‌کند و از این رهگذر قتلها و فجایع دیگری را موجب می‌گردد نیز، ابتدا در نمایش یونانی عرضه شد و قدمت آن به *اورستیای* آیسخولوس می‌رسد. سنکا از این صحنه‌های خیالی به‌کرات و با طرزی خشن در آثار خود استفاده کرد. ایتالیا، با آن میل تند کینه‌جویی، این روح انتقامجو را از سنکا، و انگلستان از هردوی آنها، اقتباس کرد. امروزه، موضوع روح به نظر مضحک و بی‌مزه می‌آید. حتی در عهد سلطنت ملکه الیزابت، لاج فریادهای

عاجزانهٔ او را در طلب انتقام به فریاد «زنان صدف‌فروش» تشبیه کرد. [۱۷] اما چگونه می‌توان مأخوذاتی را که شکسپیر به صورت ارواح مشوّش و پریشان بانکو، قیصر و شاهزاده هملت در آثار خود آورده است کوچک شمرد؟

شوق وافری که نمایشنامه‌نویسان عهد رنسانس به جنبه‌های تاریک حیات آدمی داشتند، از آن جمله علاقه به جادو و مسائل فوق طبیعی (*مکبث*)، جنون واقعی یا ساختگی (*هملت*، *تراژدی اسپانیایی*، *دوشس مالفی*، *شاه‌لیر*)، نشان دادن جنازه، صحنه‌های شکنجه و آزار و مثله‌سازی (*شاه لیر*، *تیتوس آندرونیکوس*، *اوربک*، *دوشس‌مالفی*) و ارتکاب قتل، چندین و چندبار در برابر چشم تماشاچیان ــ تا حدی مرهون تاریخ متأخر ایتالیا و انگلستان و بیش از آن مرهون سنکا بود. و سرانجام، سنکا، بود که که قدرت روحی نویسندگان عصر الیزابت را فزونی داد و آنان را به آفرینش آثاری برانگیخت که فوران شگرف شور و غرور بود. شور و غروری پهلوان‌آسا و گاه دیوانه‌وار

باروها را برافرازید، فراتر از ابرها،
و با توپ سقف آسمان را بشکافید
قصر درخشان خورشید را در هم شکنید
و فلک پرستاره را سراسر خرد کنید. [۱۸]

ایتالیا سرچشمهٔ نمایش جدید است. نویسندگان ایتالیایی نیروی محرک نمایش کلاسیک را احساس کردند و تحت تأثیر آن کمدیها، تراژدیها، اپراها و نمایشهای شبانی نوشتند و نقد نمایش را بنیان نهادند و خود نیز محرک نویسندگان فرانسه، انگلستان و، در مرحلهٔ بعد، نویسندگان اسپانیا شدند. برای اینکه چگونگی تأثیر آنها را در برانگیختن نویسندگان خارج از ایتالیا بدانیم بهترین راه آن است که به بررسی «نخستینها» در هر زمینه‌ای ــ از ترجمه، تقلید، یا نمایشنامه‌های نو و اصیلی که به رقابت با آثار کلاسیک نوشته شد ــ بپردازیم.

ترجمه‌های آثار نمایشی یونانی و لاتینی از نیمهٔ دوم قرن پانزدهم به این سو در ایتالیا به اجرا درآمد. نخستین متن ترجمه‌شده‌ای که بر صحنه رفت کمدی *برادران مناخموس* پلائوتوس بود که در ۱۴۸۶ توسط نیکولو داکورِجو برای دوک فرارا به اجرا درآمد. (خانهٔ اشرافی فرارا، بیش از همهٔ خانواده‌ها و اغلب ملل اروپایی، به

توسعه و پیشرفت نمایش نو یاری کرده است.) پیشرفت و تکامل تراژدی زمان بیشتری گرفت. از اجرای تراژدیهای سنکا به زبان ایتالیایی در حدود ۱۵۰۹ و نیز اجرای ترجمهٔ ایتالیایی *آنتیگونهٔ* سوفوکلس که در ۱۵۳۳ توسط لوئیجی آلامانی بر صحنه رفت اطلاع داریم.

شاعران و ادبای فرانسه در نیمهٔ دوم قرن پانزدهم به ترجمهٔ نمایشنامه‌های کلاسیک، چه از متن اصلی چه از متون اقتباس شدهٔ ایتالیایی دست زدند اما این نمایشنامه‌ها به اجرا در نیامدند. در عوض، مردانی چون جورج بوکانان، ادیب برجستهٔ اسکاتلندی، بودند که تعدادی از آثار نمایشی یونان را به زبان لاتینی به صحنه بردند. سال ۱۵۴۸ نقطهٔ عطفی در جهان نمایش بود. در این سال ایپولیتو دسته[1] کاردینال فرارا از هانری دوم و کاترین دومدیچی به طرزی باشکوه و مجلل در لیون پذیرایی کرد و در حضور آنان یک نمایشنامهٔ کمدی به صحنه برد. این نمایشنامه بر اساس یکی از متون لاتینی و به نثر جدید ایتالیایی نوشته شده بود. هنرپیشگان مرد آن کارامد و چیره‌دست و هنرپیشگان زن زیبا بودند. عنوان نمایشنامه *کالاندریا* بود (از کالاندرو به معنای «ساده‌لوح») و نویسنده‌اش برناردو دوویزی[2] نام داشت که بعداً به نام کاردینال بی‌بی‌یِنا[3] شهرت یافت. نمایشنامه در اصل از *برادران مناخموس* اقتباس شده و تاریخ نگارش آن سال ۱۵۱۳ بود. پنج ماه بعد، ژاکیم دوبِلِه[4] *دفاع و تجلیل از زبان فرانسوی* را انتشار داد. در این کتاب دوبِلِه توصیه کرده بود که، به جای فارسها و نمایشهای اخلاقی قرون وسطایی، بیش از هر چیز تولید آثار کمدی و تراژدی از روی نمونه‌های کلاسیک رواج یابد و این کار در نظر او راهی بود برای رقابت با هنرمندان عهد باستان. اندکی نگذشت که نمایش نو در فرانسه قدم به عرصهٔ وجود نهاد. [۱۹] (در سال ۱۵۶۷، یکی دیگر از اعضای گروه پلئیاد، ژان آنتوان دوبائیف، ترجمهٔ تازه‌ای از *سپاهی لافزن* پلائوتوس با عنوان *قهرمان* پرداخت که هنوز هم اثری خواندنی است.)

در بریتانیا، هرچند نمایشنامه‌های لاتینی به همان زبان اصلی در مدارس و دانشکده‌ها بر صحنه می‌رفت، اما خبری در دست نیست که ترجمهٔ آن آثار هم به نمایش درآمده باشد. در اسپانیا، فرنان پرس ده الیوا *الکترای* سوفوکلس را در ۱۵۲۸ اقتباس کرد و عنوان *خونخواهی آگاممنون* به آن داد و خوآن ده تیموندا *برادران*

---

1. Ippolito d'Este
2. Bernardo Dovizi
3. Cardinal Bibbiena
4. Joachim du Bellay

مناخموس پلائوتوس را (که عنوان *منمنوس‌ها*، یا *منکموس‌ها* گرفت) در ۱۵۵۹ به زبان اسپانیایی برگردانید. این ترجمه صورت تازه‌ای بود از نمایشنامهٔ پلائوتوس و مکان وقوع آن نیز سویل زمان نویسنده بود. اما احتمال نمی‌رود که این آثار هرگز روی صحنه رفته باشند. در پرتغال کاموئنس[1] *آمفی‌تریون* پلائوتوس را اقتباس و ترجمه کرد که کار معتبری بود و ظاهراً هدف آن بود که در فاصلهٔ سالهای ۱۵۴۰ ۱۵۵۰ این نمایشنامه در جشنوارهٔ دانشگاه کوئیمبرا به اجرا درآید. مدتی بعد، در نخستین سالهای قرن هفدهم، اومانیستهای استراسبورگ تعدادی از نمایشنامه‌های کلاسیک (از جمله چند تراژدی یونانی) را، هم به صورت اصلی و هم به ترجمهٔ آلمانی، بر صحنه بردند.

آنچه به تقلید از نمایشنامه‌های کلاسیک در زبان لاتینی نوشته شد فی‌الواقع قدمی به سوی نمایش اصیل عهد رنسانس بود، زیرا که این نمایشنامه‌ها از حیث ساخت و موضوع اصالت داشتند. اولین نمایشنامه از این دست که برجسته‌ترین آنها نیز بود *اکسرینیس*[2] (حدود ۱۳۱۵)، داستان زندگی اتسلینودا رومانو فرمانروای مستبد و ددمنش پادوآ بود که در ۱۲۳۷ بر این شهر حکومت می‌کرد. این نمایشنامه خصوصاً برای شهر پادوآ نوشته شده بود تا هشدار به کسانی باشد که برای به دست گرفتن قدرت در حکومت آیندهٔ آن تلاش می‌کردند. نویسندهٔ نمایش ــ که پاداشی شایان گرفت ــ آلبرتینو موساتو (۱۲۶۱ ــ ۱۳۲۹) از شاگردان لوواتو ده لوواتمی، نخستین ادیب عصر جدید بود، که بحور تراژدیهای سنکا را می‌شناخت. *اکسرینیس* از پنج پرده و یک قطعهٔ همسرایی تشکیل شده و دارای گفتگو و بحور نمایشی است و از این جهت به نمایشنامه‌های کلاسیک شباهت دارد اما بسیار کوتاه است و برای اجرا بر صحنه نوشته نشده است. موساتو خود در مورد این اثر ــ که آن را در اصل برای خواندن نوشته بود تا اجرا ــ مانند شاعر معاصرش دانته دچار آشفتگی شده و آن را با *انه‌ئید* و *تبائید* مقایسه کرده است. اما به هرحال نمایشنامهٔ او نسبت به زمانی که نوشته شد اصالت داشت و کاری تهورآمیز و درخور ستایش بود. [۲۰]

بعدها، خصوصاً با بهبود شگرف وضع تعلیم معارف کلاسیک در مدارس و دانشکده‌ها نوشتن نمایشنامه‌های لاتینی و اجرای آنها در سراسر اروپا رواج یافت.

---

۱. Camoens یا Luiz de vaz Camões (۱۵۲۴ ــ ۱۵۸۰).

2. Eccerinis

در آلمان، این‌گونه آثار معمولترین شکل نمایش عالی شمرده می‌شد. جورج بوکانان آثار بسیار ممتازی در این زمینه نوشت که شاگردش مونتنی دوازده ساله در آنها به ایفای نقش می‌پرداخت. تراژدیهایی که براساس مضامین کتاب مقدس به زبان لاتینی نوشته می‌شد خصوصاً بسیار مطلوب بود. در لهستان نیز معلمان یسوعی آثار بسیاری از این دست نوشتند و شاگردانشان در آنها بازی کردند. [۲۱]

اما در خصوص زبان این نمایشنامه‌ها، یعنی زبان لاتینی، باید به خاطر داشت که در بسیاری از کشورهای اروپایی زبان لاتینی را بر یک زبان تکامل یافتهٔ ملی مزیتی نبود. مزیت ــ اگر بود ــ مزیت زبان لاتینی بر فلان یا بهمان لهجهٔ بومی بود. چنانکه ژ. س. کنار[1] خاطر نشان می‌کند:

> اومانیسم مناطق گوناگون ایتالیا را زیر چتر یک فرهنگ مشترک گرد آورد، افتراق لهجه‌ها را از میان برداشت و در عناصر پراکندهٔ ملت نوعی آگاهی نسبت به وحدت معنوی به وجود آورد. افراد جامعهٔ ایتالیایی ــ چه ونیزی و فلورانسی و ناپلی، و چه رمی یا لومبارديایی ــ هرچند از یکدیگر جدا بودند، اما در این شهر روحانی کهنی که بار دیگر فتح کرده بودند، هویت خود را بازشناختند. شاعران لاتینی میراث مشترکی بودند که به همهٔ ملت تعلق داشتند و فی‌المثل در خصوص آثار پلائوتوس، اهل فلورانس و مردم ناپل زبان یکدیگر را درک می‌کردند. [۲۲]

اگر به جای «همهٔ ملت» گفته شود «همهٔ مردان و زنان فرهیخته»، نکته‌ای صحیح و حائز اهمیت است: هرچند در ناسیونالیسم غریزی امروز پذیرفته‌ایم که یک زبان ملی زنده‌تر و نیرومندتر از زبانی بین‌المللی ــ مانند زبان لاتینی ــ است که قرنهای متمادی زیسته و حیطه‌های فکری بسیاری را دربر داشته بوده است.

رقابتی که با نمایش کلاسیک در زبانهای جدید درگرفت نخستین پلهٔ آفرینش نمایش نو بود. مراحل اساسی در سیر تکاملی اولیه آن با آثار ذیل مشخص می‌شود.

نخستین نمایشی که با زمینهٔ کلاسیک به یکی از زبانهای جدید اروپایی بر صحنه رفت *ارفئوس* بود، داستان کم‌مایه اما هیجان‌انگیزی دربارهٔ عشق و مرگ اندوهبار

---

1. J. S Kennard

ارفئوس چنگی. این نمایشنامه را که چیزی میان اپرا و نمایش‌های شبانی است آنجلو آمبروگینی مشهور به پلی‌تین، جوان بااستعدادی از مردم مونته پولچیانو، در ۱۴۷۱ برای دربار مانتوآ نوشته بود. [۲۳] این اثر با آنکه از کنش خالی نیست و از جاذبه‌های نمایشی سرشار است، اما تقریباً همهٔ بحر آن غنایی است. نمایشنامه‌های مشابهی به دنبال آن نوشته شد، مانند *سفالوس* کورجو که براساس یکی از قصه‌های اوید و در بحور غنایی و *اوتاوا ریما*[1] نوشته شد و به سال ۱۴۸۷ در فرارا بر صحنه رفت، یا بعضی قصه‌های *دکامرون* که با همان شکل فرح‌انگیز و زیبا به صورت نمایشنامه درآمد.

نخستین کمدی اصیل به شیوهٔ جدید *کمدی تابوت* از لودوویکو آریوستو بود که در۱۴۹۸ نوشته شد و در ۱۵۰۸ (البته در فرارا) بر صحنه رفت. واقع امر آن است که این نمایشنامه بازسازی کمدی کلاسیک از قبیل *کمدی تابوت*، *کمدی روح* و *کارتاژی کوچک* پلائوتوس و *خودآزار* ترنسیوس بود، اما در عین حال بزرگان زمان نویسنده نیز از نیش طنز او در امان نمانده بودند. اندکی نگذشت که به دنبال این نمایشنامه آثار دیگری نوشته شد. البته *فورمیکون* مانتووانو در واقع پیش از *کمدی تابوت* به اجرا درآمده بود. آریوستو *برقع پوشان* (*Gli suppositi*) را بر مبنای *زندانیان* پلائوتوس و *خواجه سرای* ترنسیوس نوشت. تاریخ نگارش آن سال ۳ ـ ۱۵۰۲ بود و در ۱۵۰۹ به اجرا درآمد. این اثر را جورج گاسکوین در سال ۱۵۶۶ به زبان انگلیسی ترجمه کرد که با عنوان موهوم *تصورات* در کالج ترینیتی آکسفورد و تالار گری[2] اجرا شد. در این شکل جدید، مادهٔ خامی بود که شکسپیر *رام کردن زن سرکش* را بر اساس آن نوشت. اما کمدی ایتالیایی با نمایشنامه‌های ماکیاولی و آرتینو به فسادگرایید. اینان ساختمان، طرح‌بندی و شخصیتهای کمدی کلاسیک را گرفتند و شکل تازه به آن دادند و از خود نیز مطالب سست و قبیحی بدان افزودند که برخی مأخوذ از فابلیوهای قرون وسطی و برخی نیز حاصل تجارب و تخیلات خود آنان بود. [۲۴]

در زمینهٔ تراژدی باید از *سوفونیسبا* نوشتهٔ جووان جورجو تریسینو (۱۵۱۵) نام برد که البته اولین نمایشنامه‌ای نیست که به یکی از زبانهای جدید نوشته شده است،

---

۱. *Ottava rima*، استانزایی مرکب از هشت مصراع در بحر ایامبیک پنج وتدی که قافیه‌های شش مصراع نخست دوبه‌دو با هم برابرند. بعد از این شش مصراع، دو مصراع پایان استانزا هم قافیه‌اند و تشکیل یک بیت می‌دهند.

2. Gray's Inn

اما پرنفوذترین و اثربخشترین آنهاست. این تراژدی بر اساس یکی از داستانهای لیویوس (۲۸ ـ ۳۰)، سرگذشت یکی از ملکه‌های آفریقایی، پدید آمده است. نویسنده در خلق آن نمونه‌های یونانی، خصوصاً *آنتیگونهٔ* سوفوکلس و *آلسس‌تیس* اوریپیدس، را پیش نظر داشته است. اصالت کار او خاصه مرهون چند واقعیت است: اولاً به تاریخ واقعی تکیه دارد و نه بر اساطیر دور و کهن، ثانیاً به شعر سفید نوشته شده است و ثالثاً نخستین بار است که نویسنده‌ای از ترحم و وحشت، که ارسطو برای تراژدی ضروری و اساسی دانسته است، بهره می‌گیرد. نویسنده از خصوصیت دوران ساز اثر خود آگاهی کامل داشته است. در صفحات بعد، باردیگر، به عنوان خالق نخستین حماسهٔ نو به سبک کلاسیک از او سخن خواهیم گفت. اما متأسفانه با وجود اصالت کار خود او را نمی‌توان از زمرهٔ نویسندگان بزرگ محسوب داشت. [۲۵]

سوفونیسبا در سال ۱۵۱۵ انتشار یافت اما تا سالها پس از آن بر صحنه نرفت. نخستین تراژدی اصیل نو که تأثیری فراگیر داشت و پایه‌گذار مکتبی شد *اوربک* (۱۵۴۱) از جووانی باتیستاگیرالدی مشهور به سین‌تیو بود. اساس این تراژدی وقایع تاریخی و موضوع آن جدال و کین‌خواهی میان افراد خاندان سلطنتی ایران بود. در *اوربک*، برای نخستین بار، جنایات جنسی و کشتارهای خونین به صحنهٔ نمایش راه یافت و این سخت مطلوب مخاطبان عهد رنسانس بود. تماشاییان گریستند، زنان از هوش رفتند و نمایش با توفیقی عظیم روبه‌رو شد. [۲۶]

در زبان فرانسوی، اولین تراژدی *کلئوپاترای اسیر* نوشتهٔ ژودل بود که به سال ۱۵۵۲ بر صحنه رفت. در این اثر، اساس و سرمشق کار نویسنده تراژدیهای سنکا است، هرچند که او با تفاخر نمایشنامه‌نویسان یونانی را سلف خود می‌شمارد و مدعی است که

> نغمهٔ تراژدی یونانی را در زبان خود سر داده است. [۲۷]

بحور این نمایشنامه ابیات ایامبیک ده‌هجایی و ابیات الکساندرین است و همسرایی‌ها بحر تغزلی دارند. باری، اثری است با شکوه اما ملال‌انگیز.

نخستین کمدی فرانسوی به نام *اوژن*، اثر ژودل، که در همان روز نمایش نخستین او بر صحنه رفت از لحاظ بحر هشت هجایی، مضمون فابلیوگونهٔ فارس شکل و طرز و روشش، فی‌الواقع، از اخلاف فارسهای قرون وسطایی بود. تفاوت تنها در اندازهٔ کامل آن بود که پنج پرده داشت و صحنهٔ وقوع داستان (که خیابان بود و بیرون

خانه‌های قهرمانان نمایش) و نیز چند مورد تشابه با آثار پلائوتوس و ترنسیوس. کمدیهای فرانسوی، که بعداً نوشته شدند، نیز به همین اندازه با آثار کلاسیک تفاوت داشتند. سرشت حقیقی کمدی فرانسوی، در آینده‌ای بسیار دورتر، در قرن دیگر احیای کلاسیک‌گرایی و به دست ژان باپتیست مولیر می‌بایست از قوه به فعل درآید.

در انگلستان، نخستین تراژدی با عنوان *گربدوک*[1] (یا *فرکس و پورکس*[2]) به قلم سکویل و نورتن نوشته شد و به سال ۱۵۶۲ در «تالار تمپل» به اجرا درآمد. در این نمایش که به شعر سفید است «قوانین» وحدت ــ که در آن زمان احتمالاً ابداع نشده بود یا در همه جا انتشار نیافته بود ــ رعایت نگردیده است. موضوع نمایش مربوط است به جنگ خانگی و برادرکشی میان فرزندان ادیپوس، و در آن از شیوه‌های نمایش یونانی که سنکا ناقل همهٔ آنها بوده از قبیل حضور ایزد بانوان انتقام[3] و پیکی که به شرح وقایع بیرون صحنه می‌پردازد استفاده شده است. نویسندگان، با قرار دادن صحنهٔ داستان در قلمروی که از دیرباز زیر نفوذ فرهنگ کلاسیک بوده ــ یعنی میتولوژی بریتانیای تروایی ــ بدان رنگ محلی داده‌اند. [۲۸]

مدتها پیش از این، چند سال قبل از ۱۵۰۰، تماشاییان انگلیسی از میان پرده‌ای به نام *فولگنس و لوکرس* (یا *لوکریس*) دیدن کرده بودند. داستان عاشقانه‌ای بود بر اساس اوهام مردم عهد رنسانس در خصوص تاریخ جمهوری روم: مردی عامی[4] اما نیک‌سرشت، در راه عشق دوشیزه‌ای پاکدامن، با نجیب‌زاده‌ای هرزه و شهوتران به رقابت برمی‌خیزد. این داستان طرح ضمنی مضحکی نیز داشت و در واقع آن روحیهٔ سخریه‌پرداز انگلیسی که در نمایشهای قرون وسطایی پرهیاهو و فعال بود اینک تدریجاً تغییر شکل می‌داد و به لباس طرحهای پیچیدهٔ یونانی ـ رومی و شخصیتهای غریب مأخوذ از داستانها یا نمایشهای یونانی و رومی درمی‌آمد. یکی از نخستین گامهایی که در این زمینه برداشته شد *ترسیتِس* (ح. ۱۵۳۷) بود؛ فارس خامی از راویسیوس تکستور، ادیب فرانسوی عهد رنسانس، که بر اساس یکی از متون لاتینی نوشته شده بود. اصل آن داستان مرد پست و مضحکی است که در *ایلیاد* هومر ذکرش رفته است و همان است که شکسپیر بعداً به صورت دلقک نمایشنامهٔ

---

1. *Gorboduc*
2. *Ferrex and Porrex*

۳. Furiae (=fury) نام ایزد بانوان رومی که مأمور انتقام قتل و مجازات تبهکاران بودند. همتای یونانی آنها اربنی Eriny نام دارد.

۴. Plebeian، در روم باستان به کسی گفته می‌شد که از طبقهٔ عوام بود.

تروئیلوس و کرسیدا از آن استفاده کرده است. [۲۹] همچنین بود نمایشنامهٔ *جک جاگلر* (حد. ۱۵۶۰)، یک «wytte and very playsent Enterlued[1]» که اقتباس ناپخته‌ای از آمفی‌تریون پلائوتوس بود.

نخستین کمدی کامل[2] انگلیسی *رالف رویستر ـ دویستر*[3] از نیکلاس یودال حدود سال ۱۵۵۳ نوشته شد. بازیگران آن دانش‌آموزانی بودند که با پلائوتوس آشنایی دقیق داشتند. شخصیت اصلی این اثر مرد گزافگویی است از قماش ترسیتس. نخستین نمونهٔ این شخصیت سپاهی لافزن پلائوتوس است. پلائوتوس در پرداختن چنین شخصیتی به لژیونهای خارجی پرنخوت جانشینان اسکندر توجه داشته است. مری گریک ملازم دائمی قهرمان نمایش نیز از شخصیتهای خاص پلائوتوسی است. طرح پیچیدهٔ نمایشنامه و ترتیب و تنظیمی که در پرده‌ها به کار رفته در اصل کلاسیک است. برخی لطیفه‌های نغز آن نیز از پلائوتوس به وام گرفته شده، اما بقیه نکته‌ها و ظرائف گرم و زندهٔ اصیل بومی است. [۳۰]

نمایش اسپانیا، مانند نمایشهای ملی دیگر کشورها، از متن آثار سنگین مذهبی قرون وسطی و قطعات کوتاه و خامی که شکل گفتگو داشتند جوانه زد و رو به رشد نهاد. این قطعات که برخی به صورت فارس بودند و برخی کیفیت روستایی داشتند در نمایشگاهها و جشنواره‌ها به اجرا در می‌آمدند. لوپه ده‌وگا، شکسپیر اسپانیا، خود در روزگار جوانی قطعاتی از این نوع تصنیف کرده بود که ارزش چندان نداشتند. بعد در حدود سال ۱۵۹۰، تقریباً همزمان با شکسپیر، کار واقعی را آغاز کرد. او خود شکل رابطه‌اش را با نمایش کلاسیک توصیف کرده است. در کتاب *فن جدید نگارش کمدی* می‌نویسد که پیش از آنکه دست به نوشتن زند در به روی همهٔ دستورها و قواعد می‌بست، پلائوتوس و ترنسیوس را به نقاط دور دست تبعید می‌کرد، آنگاه بر اساس معیارهای رایج و معمول در میان مردم دست به خلق آثار خود می‌زد. نتیجه آن شد که غنی‌ترین آثار نمایشی اسپانیا به دست او و خلف برجسته‌اش کالدرون به وجود آمد، آثاری که در عهد رنسانس به منزلهٔ ثروت هر یک از کشورهای جدید اروپا شمرده می‌شد. اما، با این همه، تأثیر این نمایش بر دیگر ملتها از تأثیر و نفوذ نمایش عهد رنسانس انگلستان کمتر بوده است. [۳۱] چنین می‌نماید که نمایش

---

۱. میان‌پرده‌ای ظریف و بسیار دلپذیر.

۲. full-scale، بدین لحاظ که از حیث اندازه به نمونه‌های اصلی یونانی و رومی شبیه بود.

3. *Ralph Roister - Doister*

اسپانیا توطئه‌های غامض و پیچیده و تصادم شخصیت را از نمایش کلاسیک اخذ کرده و نیز از این نکته آگاه بوده است که در نمایش کلاسیک (حتی اگر در به روی آنهابسته باشد) شاهکارهایی هست که نویسندگان را به رقابت وا می‌دارد. اما آنچه لوپه بدان دست نیافت ذوق لطیف و غنای تفکر شاعرانه بود که نمایشنامه‌ای را از زمان و مکان فراتر می‌برد و سبب می‌شود که در جهانی بجز جهان نویسنده نیز به هستی خود ادامه دهد و باقی بماند، نه آنکه برای همان روزی نوشته شود که با پایان یافتن آخرین سطور آغاز می‌گردد.

گونه‌های دیگر نمایش نیز بود که در عهد رنسانس شکل گرفت یا به نمایش نو که رو به تکامل می‌رفت حرارت و قدرت بخشید.

از آن جمله نمایش نقاب[1] بود که در عهد رنسانس تقریباً در همهٔ دربارها باشکوه روزافزونی به صحنه می‌رفت و چنانکه پرفسور آلاردیس نیکول خاطرنشان می‌کند، بر تکامل صحنه و فن نمایشنامه‌نویسی تأثیری عمیق داشت. [۳۲] مشهورترین آنها برای خوانندگان انگلیسی زبان *کموس* میلتون است که در سال ۱۶۳۴ در لادلو کاسل به صحنه رفت. این اثر از حد نمایش نقاب فراتر می‌رود. نمایش شبانی نیز هست. مثلاً بازیگر نقش خدمتکار بعداً در لباس چوپانی به نام تیرسیس ظاهر می‌شود که

نغمه‌های هنرمندانه‌اش بسا که جویبار را
از رفتن بازداشته است ــ تا ترانهٔ عاشقانه‌اش را بشنود ــ
و گلهای مشکیجه را در سراسر درهٔ کوچک عطرآگین ساخته است. [۳۳]

و، در پایان نمایشنامه، رود سه‌وِرن هم مظهر یک حوری یونانی است که نامی لاتینی بخود گرفته است. اما تفکر میلتون، حتی در بیست و چند سالگی او، چنان غنی بود که بسیاری عناصر دیگر را با این نمایش کوچک درآمیخت. فی‌المثل صحنهٔ دراماتیک گریز کموس را از داستان شکست سیرسه (مادر کموس) به دست ادیسئوس گرفت که در حماسهٔ هومر (*ادیسه*، سرود دهم، ۲۷۴۴) آمده است. گفتارهای مفصل در باب مفاهیم اخلاقی نیز مأخوذ از افلاطون است که میلتون در همین اثر قطعهٔ مهمی از او را ترجمه کرده است.[2] [۳۴]

---

۱. masque ، نمایشی همراه با رقص و آواز که در آن بازیگران نقاب بر چهره می‌زنند.

۲. نخستین مصراع *کموس* نیز از *فایدون* گرفته شده است.

نمایش شبانی مخلوق منحصربه‌فرد عهد رنسانس و ترکیب تازه‌ای بود از عناصر موجود کلاسیک. [۳۵] شخصیتهای آن شبانان مرد و زن آرمانی بودند (آفریده‌های تئوکریتوس که ویرژیل به آنها جلوه‌ای آسمانی بخشید) یا ارواح عناصر طبیعی چون پان، دیانا، ساتیرها، فان‌ها و نیمف‌ها. عشق نومیدانه را ویرژیل به آرکادیا برد [۳۶] اما این مضمون در عهد رنسانس به پیچیدگی بیشتری گرایید. در تعدادی از *اشعار روستایی* ویرژیل دو شخصیت رقیب هستند که با یکدیگر گفتگو و مشاجره دارند درست به همان ترتیبی که این اشعار در تماشاخانهٔ آگوستن رم بر صحنه اجرا می‌شدند. [۳۷] کشف دوبارهٔ نمایش کلاسیک نمایشنامه‌نویسان جدید را به این فکر انداخت که بر اساس زمینه‌های عاشقانهٔ رمانتیک می‌توان نمایشنامه‌های کاملی متناسب با شخصیتهای شبانی آفرید و در آنها از جامه‌ها، موسیقی و مناظر دلکش آرکادیا استفاده کرد. قدیمیترین اثری که با موضوع غیر دینی به یکی از زبانهای بومی نوشته شد، یعنی *ارفئوس* پلی‌تین، محیط و زمینهٔ شبانی داشت و شخصیتهای فرعی آن یک ساتیر و چند شبان بودند. بی‌تردید، دلیل انتخاب زمینهٔ شبانی برای این نمایش یکی زندگی خود ارفئوس بود که در دامن طبیعت وحشی گذشته بود و دیگر وجود افسانه‌ای در باب مرگ اوریدیس. بنا بر روایت این افسانه، وقتی اوریدیس از نزد آریستئوس شبان که شیفتهٔ او بود می‌گریخت در اثر نیش ماری از پا درآمد. [۳۸] نمایشهای شبانی به صورت یک نوع مستقل به تکامل خود ادامه دادند و ضمن آنکه در پیدایش آثاری چون *آن‌طور که بخواهی* اثر شکسپیر سهمی داشتند به خاطر موسیقی غنایی و محیط و زمینهٔ تخیلی باید آنها را پدر اپرای نو به شمار آورد.

نخستین نمایش شبانی بزرگ *قربانی* اثر بِکاری بود که به سال ۱۵۵۵ (در فرارا) بر صحنه رفت. [۳۹] این نمایش الگویی به دست داد که بسیاری از نمایشهای شبانی خواه‌ناخواه به دنبال آن رفتند. خود نمایش در واقع مجموعه‌ای از عشاق ناهمگن است: «الف» عاشق «ب» می‌شود، «ب» دل به «پ» می‌سپارد، «پ» «ت» را دوست می‌دارد، «ت» عهد بسته است که هرگز دل به کسی نسپارد، «ث» به عشق «پ» گرفتار آمده و مهربانی نیز از هر دو سر است، اما یکی از مردان ستمگر خانواده مانع وصال دو دلداده می‌شود (که در اینجا، بکاری آن عضو خانواده را به گراز تبدیل می‌کند و مشکل حل می‌شود.)

دو شاهکار گرانقدر نمایش شبانی یکی *آمینتاس* (به ایتالیایی *آمینتا*) از تورکاتو تاسو است و دیگری *شبان وفادار* از باتیستا گارینی. نمایش نخستین به سال ۱۵۷۳ در

فرارا بر صحنه رفت و این دیگری که از اثر تاسو بسیار طولانی‌تر بود در ۱۵۹۰ به نمایش درآمد. هردو آثاری سخت پیچیده‌اند و عشق و حادثه موضوع آنها است. آمینتا (هم‌چنانکه از پیش بوده) نه دختر، بلکه پسری است و برادرزادهٔ پان است و نام مقدونیه‌ای آمینتاس را که تئوکریتوس در اشعار روستاییش معمول کرده بود بر خود دارد. آمینتاس در دام عشق سیلویا برادرزادهٔ دیانا گرفتار می‌آید. اما سیلویا تنها دلبستهٔ شکار و از مردان بیزار است. یک روز ساتیری که قصد شومی نسبت به او دارد برهنه‌اش می‌کند و به کمک گیسوانش او را به درختی می‌بندد. در چنین حالتی و در آخرین لحظات، آمینتاس او را نجات می‌دهد. با این همه، دختر باز هم سپاسگزار او نیست و به دنبال شکار می‌تازد. تنها زمانی دلش نرم می‌شود که آمینتاس، به قصد نابود کردن، خود را از فراز صخره‌ای به زیر می‌اندازد، اما از بخت خوش بوته‌ای در سراشیب سقوط راه بر او می‌بندد. نمایشنامهٔ گارینی بسیار پیچیده‌تر بود و او به قصد کاستن رونقِ بازار *آمینتاس* آن را نوشته بود. در این اثر، کنش به تمامی در خارج صحنه روی می‌دهد و تماشاییان تنها خبر آن را همراه شرح و تفسیری به صورت آواز یا دکلاماسیون می‌شنوند. شعر *آمینتاس* سخت زیبا و لطیف است و به حق آن را به موسیقی و به نقاشی عهد رنسانس تشبیه کرده‌اند. [۴۰] نمایشنامهٔ ***شبان وفادار*** بیش از هر اثر ادبی ایتالیایی به زبانهای بیگانه ترجمه شد و نویسندگان در سراسر اروپا به تقلید آن دست زدند.

نظریه‌ای هست که فارس عامیانه را یکی دیگر از اخلاف بلافصل نمایش یونان و روم می‌داند.بنابراین نظریه این نمایش (خصوصاً در ایتالیا) از طریق سنتی که توسط بازیگران دوره‌گرد ادامه یافته بود، از طریق نمایشهای خیمه‌شب بازی و دلقکهایی که طبق رسوم معمول در دربارها و خانه‌های اشراف نگاه می‌داشتند، باقی مانده است. به خصوص تصور می‌رود که برخی شخصیتهای کودن و ابله مستقیماً از آثار کمدینهای رومی گرفته شده باشند. مثلاً مسخره‌ای که معجون بلاهت و حیله‌گری است، قیافه‌ای زشت یا ابلهانه دارد و تاج خروس بر سر می‌گذارد یا به کلی طاس است از جملهٔ این شخصیتها است. یقیناً وجوه مشترک بسیاری میان ***کمدیا دل‌آرته***[۱] ایتالیا و جوهر کمدیهای پلائوتوس هست و همین کافی است تا باور کنیم که

---

۱. *Commedia del'arte*، کمدی مردم‌پسندی که از قرن شانزدهم تا اوایل قرن هجدهم در تماشاخانه‌های ایتالیا به اجرا درمی‌آمد. بدیهه‌سازی از ویژگی‌های آن بود و بازیگران نقش اشخاص کودن و ابله را ایفا می‌کردند.

بازیگران، حرکات و موقعیتهای مضحکی، همه به یکسان و از یک نوع، قرنها ادامه یافته و شصت نسل تماشاگر ایتالیایی را خنداندهاند. از این میان، معروفترین شخصیتی که باقیمانده، برای تماشاگر جدید، آقای پانچ[1] یا همان پولچینلای کمدی ایتالیایی است. [۴۱]

اپرا نیز آهسته آهسته قدم به عرصهٔ حیات نهاد. خالق آن ادبایی بودند که در معارف کلاسیک تبحر داشتند و در عین حال دوستدار نمایش بودند و میدانستند که در اجرای تراژدی یونانی موسیقی نقش عمدهای داشته است. از این رو، کوشیدند تا با ترکیب دکلاماسیون و تفسیر تغزلی، همراه با موسیقی، قدرت تأثیر کل اثر را افزایش دهند. یکی از دشواریهای بزرگ آنان دریافت این مطلب بود که آیا یونانیان گفتگوی نمایش و مناظرات را در متن موسیقی نیز جا میدادهاند یا نه؛ کاری که در مورد همسراییها میکردهاند. این البته یکی از مشکلات همیشگی اپراست: مصنفان عهد باروک، با استفاده از یک رسیتاتیو[2] و اوج گرفتن تا حد یک آریای بالبداهه و واگنر با آنچه خود «سرود و سخن» مینامید، این مشکل را از پیش پا برداشتند. (باید به خاطر داشت که واگنر این کار را رقابت با تراژدی یونانی میپنداشت و در دورهای که *انگشتری نیبلونگها* را میساخت صبحها را در کار موسیقی صرف میکرد و بعد از ظهرها یکسره به مطالعهٔ آثار نمایشنامهنویسان آتنی میپرداخت.)

نخستین اپرای تجربی به سال ۱۵۹۴ در فلورانس بر صحنه رفت. این اپرا *دافنه* اثر اوتاویو رینوچینی، همراه با موسیقی پری وکاچینی بود. اصل داستان نمایش از اوید بود و شرح کشته شدن پیتون، اژدهای هولانگیز به دست آپولو وگرفتار آمدن آپولو به تیر رشک کوپید و عاشق شدنش به دافنهٔ سنگدل و تبدیل شدن دافنه به درخت غار. [۴۲] (من نمیدانم که مصنفان این اپرا آیا از وجود یکی از مشهورترین قطعات موسیقی یونان باستان که قطعهای است برای رقص و شرح ستیز میان آپولو و پیتون است خبر داشتهاند یا نه.) [۴۳] تازگی این اپرا و نیز اپرای *اوریدیس* که به دنبال آن در ۱۶۰۰ ساخته شد بیشتر در «آمیختگی دو عنصر به ظاهر ناساز یعنی کمدی شفاهی نمایش و نغمات غنایی موسیقی مجلسی بود». البته، نمایشی که در حاشیه موسیقی نیز داشته باشد چیز تازهای نبود، اما حرکت عظیمی که مصنفان *دافنه* و *اوریدیس* آغاز کردند ساختن «حلقهٔ سحرآمیزی با آواهای موسیقی بود که از ابتدا تا انتهای داستان

---

۱. Punch ، کوتاهشدهٔ Pulcinella ، نام شخصیت کوژپشت مضحک نمایشهای کمدی و خیمه شببازی.

۲. recitative ، گفتگویی که با آواز همراه باشد.

بی‌وقفه ادامه داشته باشد.» [۴۴] آن جادویی که بسیاری از ما را با شنیدن نخستین نت‌های اوورتور *دون‌جووانی* یا پرلود *داس راین‌گلد* به جهانی فراتر از جهان خاکی می‌کشاند نخست کار کسانی بود که می‌کوشیدند قدرت و زیبایی اصیل نمایش یونانی را از نو زنده کنند.

چند سال پس از آن، نخستین مصنف بزرگ اپرا، مونته‌وردی، با آهنگی به نام *ارفئوس*، که بر اساس افسانهٔ فناناپذیر این نغمه‌پرداز جاودانی ساخت، به تاریخ پیوست. وی نخستین کسی بود که به ظرفیت اپرا برای عرضه در مقیاس بزرگ پی برد، زیرا نخستین اپراها برای اجرا در اتاقی کوچک و حلقهٔ محدود دوستان طرح می‌شد. اپرای جدید و نمایش منظوم جدید هر دو فرزندان تراژدی یونانی هستند که در مسیر تکامل پیوسته به یکدیگر نزدیک می‌شوند.

معیارهای نو در نقد آثار نمایشی، طی دوران رنسانس، پایه‌گذاری شدند. بخشی از آنها مرهون آزمایشهایی بودند که در شکلهای جدید به عمل می‌آمد و بخشی نیز حاصل مطالعه و بحث و فحص در نظریه‌های ادبی یونانی ـ رومی که بیشتر با مطالعهٔ *فن شعر* ارسطو و «هنر شاعری» هوراس و ـ با تأثیری کمتر ـ مقالهٔ در *باب شکوه سخن* «لونگینوس» مطرح می‌شدند. غالب آثار نمایشی عهد رنسانس مخلوق معیارهای عالی نقادان همان عهد بودند که علی‌رغم فاضل‌مآبی معمولشان بی‌بندوباری را در هیچ نوشته‌ای تحمل نمی‌کردند.

یوئل اشپینگارن[1]، در کتاب ارزشمند خود *تاریخ نقد ادبی در عهد رنسانس*، سیر تکاملی نظریهٔ «سه وحدت»[2] و تبدیل آنها به مجموعهٔ قوانین ادبی را دنبال کرده است. ارسطو تنها این قاعدهٔ معقول را وضع کرده است که داستان شعر باید به یک کنش بپردازد. [۴۵] در مورد زمان گفته است که این امری بدیهی است که تراژدی می‌کوشد تا در یک بار گردش خورشید، یعنی یک دورهٔ بیست و چهار ساعته یا چیزی در آن حدود بگنجد و محدود بماند؛ هرچند تراژدیهای اولیه چنین نبوده‌اند. [۴۶] طبق نظر اشپینگارن (صفحهٔ ۱۳۶ کتاب نامبرده) نخستین منتقدی که این موضوع را به صورت قاعدهٔ قطعی درآورد سین‌تیو استاد فلسفه و معانی و بیان دانشگاه فرارا بود که در کتاب *گفتارهایی در باب کمدی و تراژدی* (حـ ۱۵۴۵.) آن را مطرح کرد. پس از او ربرتلی، در چاپ ۱۵۴۸ *فن شعر* ارسطو، به توضیح این مطلب

---

۱. Joel Elias Spingarn (۱۸۷۵ ـ ۱۹۳۹)، مؤلف آمریکایی.

۲. وحدت زمان، وحدت مکان و وحدت کنش.

پرداخت که منظور ارسطو در حقیقت دوازده ساعت بوده است (زیرا شب‌هنگام مردم در خوابند). سگنی در ترجمهٔ خود از کتاب ارسطو (۱۵۴۹) با ربرتلی به مخالفت برخاست و اظهار داشت که چون وقایع غریب و تکان‌دهنده غالباً شب‌هنگام روی می‌دهد پس مدت زمان منظور نظر همان بیست و چهار ساعت بوده است. گرچه پرداختن به چنین مطالبی در واقع مته به خشخاش گذاشتن است، اما این کوششها همه برای آن بود که قواعد کلاسیک بر یک نوشتهٔ نو ــ چنانچه اصیل و برجسته باشد ــ تحمیل نشود، بلکه نوشته‌ای را که سست و ضعیف است بپیراید و اصلاح کند و نشان دهد که در چنین نوشته‌ای بیشترین تأثیر را با تمرکز می‌توان به وجود آورد و نه با آویختن تابلویی پیش از هر پرده و مثلاً ذکر عبارت «سی سال بعد».

وحدت مکان را کاستل وترو در نشر ۱۵۷۰ فن شعر بدان افزود. او نیز دلیل معقولی برای این موضوع ارائه کرد، هرچند نگفت که ارسطو واضع آن بوده است. کاستل وترو می‌گوید که ارسطو بر حقیقت‌نمایی اثر اصرار ورزیده است. کنش نمایش بایستی به نظر محتمل بیاید. و محتمل به نظر نخواهد آمد اگر صحنه پیوسته تغییر کند و مثلاً «به سوی دیگر مزرعه» یا «بوهمیا، گوشهٔ دورافتاده‌ای از کشور، نزدیک دریا» منتقل شود. تری سینو نیز در فن شعری که در ۱۵۶۳ به طبع رسانید کار کسانی را که قانون «وحدت‌ها» را رعایت می‌کنند با سستی و بی‌نظمی کار «شاعران ناآگاه» مقایسه کرد و اختلاف آنها را نشان داد. بنا بر آنچه گفته شد اصل «سه وحدت» با توجه به زمان خود مفید بوده و کوششی برای ایجاد استحکام و نظم در روشهای آماتوری و بی‌برنامهٔ نمایشنامه‌نویسان عصر به شمار می‌آمده و منظور فقط این نبوده است که آنان را به تقلید صرف از آثار عهد باستان وادارد، بلکه هدف آفرینش نمایشی قدرتمندتر، واقع‌گراتر و به راستی اثربخش‌تر بوده است.

نمایش نو چهار وسیلهٔ بیان مختلف دارد: صحنه و اپرا، سینما و رادیو. دو شکل اخیر امتداد دو نوع نخستین است و تفاوت عمده در وضع فیزیکی و مکانیکی تولید و انتقال آنهاست. دو نوع اصلی نخستین در عهد رنسانس پا به عرصهٔ وجود نهادند و این امر نه با بازسازی مکانیکی مضامین کلاسیک بلکه از طریق اقتباس خلاقهٔ شکلهای کلاسیک به وقوع پیوست. در این راه، نویسندگان همهٔ ظرفیتهای نهان این شکلها را که از چشم نمایشنامه‌نویسان قرون وسطی پنهان مانده بود به کار گرفتند و به قصد رقابت با شاهکارهایی به میدان آمدند که پیش از آن ناشناخته مانده و کسی به درستی آنها را درک نکرده بود.

۸

رنسانس

حماسه

در قرون وسطی، تنها یک منظومه که بتوان از حیث عظمت آن را حماسه خواند به یکی از زبانهای بومی سروده شد و آن **کمدی** دانته است. منظومهٔ دانته، به اعتبار شکل، شباهتی به آثار حماسی قبل از خود ندارد و فی‌الواقع شباهتی به هیچیک از منظومه‌های پیش از خود در جهان ندارد. ما تأثیر و نفوذ پیشینیان را در کتاب دانته دنبال کرده‌ایم. جای پای ویرژیل در کمدی ــ که دانته خود آشکارا به آن اعتراف کرده ــ مشخص است. امّا، دینی که حماسه‌های عهد رنسانس به شعر کلاسیک دارند از آن هم آشکارتر است.

در اینجا، با آثار حماسی لاتینی از نوع منظومهٔ *آفریقا* اثر پترارک کاری نداریم. آنچه مورد نظر ماست منظومه‌های حماسی رنسانس است که به زبانهای بومی سروده شده است. این منظومه‌ها را بر حسب مضمون و شکل تأثیر آثار کلاسیک بر آنها به چهارنوع تقسیم می‌کنیم:

نوع اول به تقلید مستقیم آثار کلاسیک پرداخته و تنها نمونهٔ آن *فرانسیاد* پیر دو رنسار (۱۵۲۴ ـ ۸۵) است. اثری ناتمام شامل چهار دفتر که در سال ۱۵۷۲ نشر یافته است. الگوی رنسار منظومهٔ *انه‌ئید* است و رنسار آن را مانند تندیسی بدلی از روی *انه‌ئید* ساخته است. همان‌طور که انه‌آس، قهرمان *انه‌ئید*، از تروا می‌گریزد و رم را بنیاد می‌نهد آستیاناکس فرزند هکتور نیز که پهلوانی والاتبار است و در اینجا فرانکوس یا فرانسیون خوانده می‌شود از سقوط تروا جان سالم به در می‌برد و خود را به سرزمین گل می‌رساند و شهر پاریس را (به نام برادر خود) بنیاد می‌نهد و بدین‌گونه فرانسهٔ

جدید متولد می‌شود. رنسار *فرانسیاد* را به صورت ابیات ده هجایی ساخته است. این بحر، برای زبان فرانسوی و برای موضوعی چنین وسیع، بحر نارسایی است. موضوع منظومه داستان عشق خیال‌انگیز فرانکوس و یکی از شاهزادگان کِرت است. اما این اثر با شکست کامل عیاری روبروست: رنسار حتی آن را به پایان نرساند. [۱]

نوع دوم حماسه‌هایی هستند بر اساس *ماجراهای پهلوانی عصر* که بخش عمدهٔ آنها یا تمامی آنها به طرز کلاسیک ساخته شده‌اند. مهمترین آنها *پسران لوسوس* (در زبان پرتغالی: اوس لوسیاداس) است که لوئیس ده کاموئنس (۱۵۲۴ ـ ۸۰) در سال ۱۵۷۲ انتشار داد. این منظومه دربارهٔ ماجراهای واسکو داگاما و اکتشافات او در آفریقای شرقی و هند شرقی است. کاموئنس خود یکی از نخستین کاشفان خاور دور بود و منظومهٔ او، از نظر سبک، حادثه و زمینه به نحوی افراطی کلاسیک است.[۲] و زمینه به نحوی افراطی.

منظومهٔ دیگری از این نوع که بسیار ساده‌تر از کتاب کاموئنس است *اروکانیا* اثر آلنسو ده ارسیّای سونیی‌گا[1] یکی از فاتحان[2] آمریکای جنوبی (۱۵۳۳ ـ ۹۴) است که انتشار آن را از سال ۱۵۶۹ آغاز کرد و نسخهٔ کامل در سال ۱۵۹۰ عرضه شد. این کتاب منظومه‌ای است مرکب از سی و هفت سرود؛ شعر آن در بعضی قسمتها محکم و در بعضی سست و ضعیف است. داستان ماجرای هجوم اسپانیایی‌ها به آمریکای جنوبی و در هم شکستن مقاومت سرخ‌پوستان شیلی است. [۳] باید گفت این کتاب نخستین اثر مهمی است که در آمریکا پدید آمده است. (آلنسو خود صاحب مقام بود و وابسته به دربار اسپانیا، تقریباً شبیه چاسر اما بلند پایه‌تر. کار او به دادگاه نظامی کشید و پس از رستن از اعدام، از شیلی به اسپانیا باز پس فرستاده شد. شاعر نیز برای انتقام نام افسر فرمانده را به کلی از منظومهٔ خود حذف کرد.) *اروکانیا* توفیقی شگرف داشت و بارها از آن تقلید شد. در *دن کیخوته*، وقتی معاون کشیش و سلمانی وارد کتابخانه می‌شوند و بنجلها را بیرون می‌ریزند منظومهٔ *اروکانیا* را نگاه می‌دارند، چون آن را یکی از سه منظومهٔ عالی پهلوانی در زبان اسپانیایی[3] می‌شمرند. [۴] البته

---

1. Alonso de Ercilla y Zuñiga

۲. در متن: Conquistadores . واژه‌ای است اسپانیایی و به سرکردگان سپاه اسپانیا، که در قرن شانزدهم به آمریکا حمله کرد، اطلاق می‌شده است.

۳. «... استاد نیکلا گفت: اینک سه کتاب دیگر که هر سه با هم به دستم آمد. این سه کتاب عبارتند از *آروکانا* اثر دون آلونزو و ... کشیش گفت: این هرسه از بهترین اشعار حماسی زبان اسپانیولی ←

منظومه‌های دیگری از این دست باز هم ساخته شد. از آن جمله بود *دراگونته‌آ* از لوپه ده وگا که داستان آخرین سفر اژدهای دیوصفتی به نام سر فرانسیس دریک[1] و مرگ اوست.

سومین دسته شامل **حماسه‌های رمانتیک دربارهٔ سلحشوران قرون وسطی** است که نفوذ آثار کلاسیک در آنها مشهود است. این منظومه‌ها ترکیبی است از سه عامل اساسی: وقایع پیچیدهٔ زندگی پهلوانان گذشته، داستانهای عاشقانهٔ رمانتیک از آن گونه که در قرون وسطی آغاز شده بود و در عهد رنسانس ادامه داشت و پیرایه‌های کوچک و بزرگی که از آثار یونانی و رومی به وام گرفته شده بود. مشهورترین نمونه از این نوع ***جنون اورلاندو*** *(Orlando Furioso)* اثر لودوویکو آریوستو (۱۴۷۴ ـ ۱۵۳۴) در سال ۱۵۱۶ انتشار یافت. کتاب مجموعه‌ای بود عظیم و دلکش و سرشار از صورتهای خیال دربارهٔ عشقها و جنگهای رولان و پهلوانان دیگر که زمان ان را می‌توان با زمان یورش ساراسنها به فرانسه و شکست آنها به دست شارل مارتل منطبق ساخت. [۵] این منظومه دنباله و کامل شدهٔ منظومه‌ای است ناتمام به نام ***اورلاندوی دلباخته*** *(orlando Innamorato)* اثر ماتئو ماریا بویاردو، کنت اسکاندیانو (۱۴۳۴ ـ ۹۴). طرح داستان و مطالب آن هیچ ربطی به تاریخ ندارد. کارِ اورلاندو ــ که بعضی در او سیمای ارودلان، موزبان سختگیر ناحیهٔ برتون، را باز شناخته‌اند ــ با عشق نافرجام آنژلیکا، دختر خان بزرگ ختا، به جنون می‌کشد و زمانی از درد عشق شفا می‌یابد که آستولفوی جادوگر سوار بر اسبی بالدار، که یوحنای صاحب مکاشفه آن را هدایت می‌کند، به ماه می‌رود و از آنجا کوزه‌ای محتوی عقل سلیم اورلاندو را به ارمغان می‌آورد. عقل گمشدهٔ مردم بسیاری در ماه نگاهداری می‌شود. آستولفو نمی‌دانسته که ماه این همه کسان را پریشان کرده بوده است. به همین دلیل، برای یافتن عقل اورلاندو کوزه‌های بسیاری را باید یکی پس از دیگری جستجو کند،

و آن‌گاه، جادوگر آن را بازشناخت
زیرا که برچسب «خرد اورلاندو» را بر کوزه دید. [۶]

← هستند و با بلندترین حماسه‌های ایطالیایی برابری می‌کنند. باید این کتابها را بعنوان ارزنده‌ترین گنجینهٔ شعر اسپانیایی نگاه داشت.» **دون کیشوت**، جلد اول، ترجمهٔ محمد قاضی.

۱. Sir Francis Drake، دریا سالار انگلیسی در جنگ اسپانیا و انگلستان.

برای رقابت با آریوستو بود که ادموند اسپنسر (۱۵۵۲؟ ـ ۹۹) دست به نوشتن *ملکهٔ پریان* زد. اسپنسر می‌خواست اثری وزین بیافریند و کار آریوستو را تحت‌الشعاع قرار دهد. از منظومهٔ او شش دفتر و پاره‌ای باقی مانده است. قصد وی آن بود که منظومه را به دوازده دفتر برساند، هر دفتر شامل روایتی مستقل از دلاوریهای یکی از پهلوانان میزگرد آرتور و مظهر فضایل اخلاقی او. منظومهٔ اسپنسر از حیث شکل و مضمون دنباله‌رو آریوستو است،اما لحن اخلاقی و بسیاری از چهره‌های فرعی او ریشه در حماسه‌های هومر و ویرژیل دارد. [۷] *تزه‌ئیدای* بوکاچو که شیوه‌ای قرون وسطایی دارد ـگو اینکه مضمون آن یونانی است ـ نمونهٔ ابتدایی‌تر و ناپخته‌تر این نوع است.

دو منظومه از این نوع به تنهایی در یک طبقه‌بندی فرعی قرار می‌گیرند. منظومهٔ بزرگتر *آزادسازی بیت‌المقدس*[1]، اثر تورکاتو تاسو (۱۵۴۴ ـ ۹۵) است. اثری عظیم که در ۱۵۷۵ به پایان رسید و در ۱۵۸۱ بدون اجازهٔ سرایندهٔ آن انتشار یافت. نشر مجدد آن، پس از تجدید نظری که از قوت اثر کاست، در سال ۱۵۹۳ انجام شد. [۸] این منظومه روایت نخستین جنگ صلیبی (۱۰۹۵) است با بیانی سخت افسانه‌وار. محور داستان ابلیس و کوششهای اوست که با همدستی افسونگر زیبایی به نام آرمیدا می‌خواهد جنگجویان صلیبی را از تسخیر بیت‌المقدس باز دارد. می‌توان گفت که این داستان با آنچه گیبون [۹] و منابع و اسناد او با لحنی متقن از واقعه بیان داشته‌اند تفاوت بارزی ندارد. ظاهر آن به منظومهٔ آریوستو شبیه است، اما از یک جنبهٔ مهم با آن متفاوت است. منظومهٔ تاسو به اصول مسیحی و الهیات مسیحی می‌پردازد و این روش را جداً و پیوسته دنبال می‌کند.

در این زمینه، منظومهٔ مشابهی هست که قبل از اثر تاسو پدید آمده و روزی شهرت داشته است. نام آن *آزادسازی ایتالیا از بندگت‌ها (La Italia liberata da Gotti)* اثر جووانی جورجو تریسینو (۱۴۷۸ ـ ۱۵۵۰) است. منظومه‌ای شامل بیست و هفت دفتر به شعر بی‌قافیه و به سبک رمانسهای قرون وسطی که شاخ و برگهای کلاسیک و مسیحی فراوان دارد و موضوع آن حملهٔ ژوستی‌نین، امپراتور روم شرقی، به گتهایی است که در قرن ششم ایتالیا را مسخر کرده بودند، و نیز شرح در هم شکستن آنها توسط ژوستی‌نین. [۱۰] اغلب گفته‌اند که این حماسه به دلیل تبعیت کورکورانه از احکام ارسطویی با شکست مواجه شده است. به راستی هم چنین است. اما

1. *Gerusalemme Liberata*

شکست آن را نباید به سبب تبعیت از قواعد و احکام خاصی دانست. اصولی که ارسطو در باب حماسه بیان کرده نه آنقدر متعدد و نه چنان خشک است که اگر سراینده‌ای به درستی از آنها استفاده نکند دست و پا بسته شود. این منظومهٔ تریسینو، مثل تراژدی او *سوفونیسبا*، به این دلیل با شکست روبرو می‌شود که سرایندهٔ آن شاعر بدی است: ابیاتش خنک و طرح داستانش ملال‌آور و تخیلش ناتوان است. [۱۱] با این حال، کتاب روزگاری در مقام نخستین حماسهٔ جدید به شیوهٔ کلاسیک شهرت یافت و عنوان آن نیز خودگویای گرایش عمدهٔ عهد رنسانس است.

این دو منظومه در حکم پلی هستند میان حماسه‌هایی که نام برده‌شدند و چهارمین و آخرین نوع حماسه‌های عهد رنسانس، یعنی ***حماسه‌های دینی مسیحی***. این منظومه‌ها که به شیوهٔ کلاسیک ساخته شده‌اند و موضوع آنها تاریخ و اسطورهٔ یهود و مسیحیت است [۱۲] یکی ***بهشت گمشده*** و دیگری ***بهشت بازیافته*** اثر جان میلتون (۱۶۰۸ ـ ۷۴) است که در سالهای ۱۶۶۷ و ۱۶۷۱ به ترتیب در دوازده و چهار دفتر شعر بی‌قافیه انتشار یافت. موضوع آنها داستان پر هیمنهٔ هبوط انسان و وسوسهٔ مسیح در بیابان است.

نفوذ آثار کلاسیک در هریک از منظومه‌های مورد بحث همه‌جانبه است. البته این تأثیر بر همهٔ آنها مسلط نیست، اما بدون علم و آگاهی قبلی در زمینهٔ آثار کلاسیک درک این منظومه‌ها امکان‌پذیر نخواهد بود. آرمانهای قرون وسطایی، در برخی از این منظومه‌ها، با همان قدرتی که در آثار قرون وسطایی مطرح می‌شدند، گاه حتی باصلابت‌تر از آنها، تصویر شده است. تهماندهٔ شیوه‌های تفکر قرون وسطایی را می‌توان در بعضی از آثار عهد رنسانس دنبال کرد، مثلاً در توصیف جامه‌های پرشکوه رزم اشراف و پادشاهان (اغلب با نقشهای یونانی ـ رومی) ــ در صورتی که استفاده از این نوع جامه‌ها دیرزمانی بود که منسوخ شده بود ــ هم‌چنین در برخی جشنواره‌های از رواج افتاده‌ای که این نوع جامه‌ها در آنها پوشیده می‌شد. میلتون خود در آغاز قصد داشت که در زمینهٔ افسانه‌های آرتور طبع‌آزمایی کند. اما تفکر و تخیل عصر کلاسیک، کمابیش، به هر صورت در تمام حماسه‌های عهد رنسانس تأثیر کرد. حتی ساده‌ترین آنها، *اروکانیا*، برای کسی که در ادبیات یونان و روم دستی نداشته باشد نمی‌تواند قابل درک باشد. حال آنکه برای فهم کامل آثار میلتون باید عالِم ادبیات کلاسیک بود.

این تأثیر از حیث اهمیت، قدرت و قوّت نفوذ در همهٔ منظومه‌ها یکسان نیست و یافتن جهت سیر آن موضوع جالب توجهی است. در این میان فقط مضمون دو منظومه کلاسیک است. یکی *فرانسیاد* که اثری ناموفق است و دیگری *تزه‌ئید* که از نظر شیوه قرون وسطایی است. روشن است که برای شاعر عصر جدید سرودن حماسه‌های خوب کلاسیک به شیوهٔ کلاسیک امکان پذیر نبوده است. شکست *آلریقای* پترارک تأییدی بر این مدعاست.

از لحاظ ساختار، بعضی منظومه‌ها الگوی ثابت و مقرر قرون وسطایی دارند: پریشان، پیچ در پیچ و پرحجمند. اما *بهشت گمشده* فقط در دوازده دفتر به شمارهٔ دفترهای *انه‌ئید* ساخته شده است. هر جزء تا حدودی مستقل است و با کل اثر تناسب دارد. *پسران لوسوس* نیز شامل ده دفتر است و طرح *ملکهٔ پریان* در دوازده دفتر ریخته[1] شد. [۱۳] این منظومه‌ها از نظر ساخت کلاسیک‌اند. حتی *جنون اورلاندو*، با همهٔ پریشان‌گویی، بیش از *رمانس گل سرخ* که معجونی قرون وسطایی است دارای تناسب و انسجام است.

بخش اساسی حماسه جنبهٔ فوق طبیعی آن است و همین به کردارهای پهلوانی صبغهٔ معنوی می‌بخشد. روشن است که برای حماسه‌های عهد رنسانس، که بر اساس مضامین همان عصر ساخته می‌شد، اساطیر یونانی و رومی بود که همهٔ این عناصر فوق طبیعی را فراهم می‌آورد. از این روست که در یکی از برجسته‌ترین صحنه‌های خیال‌انگیز *پسران لوسوس* روح طوفانی دماغهٔ «امید نیک» به هیأت دیو غول‌آسای ابر و طوفان برواسکو داگاما که رهسپار هند است نمودار می‌شود. نام او آداماستور تسخیرناپذیر است. زمانی تیتان بوده و بعد به شکل کوهی (ظاهراً کوه تیبل[2]) در آمده تا بتواند دریا، یعنی تتیس[3] را بفریبد. [۱۴] در *منظومهٔ اروکانیا* نیز جادوگر سرخ‌پوست، فیتون، صحنه‌ای از جنگ لپانتو را به خواست راوی داستان

---

۱. اسپنسر حتی به امکان نوشتن منظومه در بیست و چهار دفتر اندیشیده بود، اما فقط شش دفتر را به پایان برد و بخشی از دفتر هفتم را.

۲. Table، کوهی در آفریقای جنوبی، در جنوب کیپ تاون.

۳. Thetis، یکی از حوریان دریایی و مادر آخیلس. در زیبایی یگانه بود. چون فرزند را جاودانی می‌خواست او را در رودخانهٔ استوکس غوطه داد. اما در این حال پاشنه‌های پای کودک را در مشت داشت. نتیجه آن شد که آخیلس سراپا رویین‌تن شد جز پاشنهٔ پا، و بر او هم (مانند اسفندیار) تیر مرگ در همان نقطه‌ای کارگر شد که رویین نشده بود.

زنده می‌کند و دیوان جهان کهن نظیر کربروس، اورکوس و پلوتو را فرا می‌خواند. کنام دیو نسخهٔ بدل غار جادوگر در دفتر ششم حماسهٔ لوکانوس است و مارهایی که در اختیار دارد به تقلید از مارهای لوکانوس ساخته شده، مارهایی چون سراستس، هموروئیس و از این قبیل که لوکانوس در دفتر نهم حماسهٔ خود از آنها نام برده است.[۱۵]

از سوی دیگر، بخش اعظم عنصر فوق طبیعی حماسه‌های رمانتیک از قبیل اعمال جادوگری، ساحران، اشیاء افسون‌شده‌ای چون کلاه‌خود و شمشیر و اسبان بالدار افسانه‌ای ریشه در اوهام قرون وسطایی دارد.[۱۶] اما در اینجا، اساطیر کلاسیک با این عناصر قرون وسطایی در هم می‌آمیزد و مصالح لازم را به دست می‌دهد. (آمیزش عناصر قرون وسطایی با عناصر یونانی ـ رومی در همهٔ این منظومه‌ها تمهیدی آگاهانه است). مثلاً دوزخی که در *ملکهٔ پریان* توصیف شده به تقریب همان جهان زیرین یونانی ـ رومی است. در بخشی از منظومهٔ *ملکهٔ پریان* (دفتر ۱، سرود ۶)، سانزفوی کافر وقتی پس از مرگ به دوزخ هبوط می‌کند از برابر مناظر و چهره‌هایی (چون تیتوس، تانتالوس و دیگران) می‌گذرد که همه در *انه‌ئید* توصیف شده‌اند و نیز به دست اسکولاپیوس زندگی دوباره می‌یابد. [۱۷] در *آزادسازی بیت‌المقدس*، دفتر چهارم، نیز، به همین نحو، دوزخی که توصیف می‌شود با هیدرا، فایتون، سیلا، هارپی‌ها، گورگن‌ها و جز آن مأخوذ از معتقدات کلاسیک است، در حالی‌که ساحران، دیوان و جادوگران همه به جهان قرون وسطایی تعلق دارند. بنابر آنچه گفته شد، بیشتر ایزدان فرعی این منظومه‌ها ساختهٔ تخیل یونانیان و رومیان است. در *ملکهٔ پریان* (دفتر ۱، سرود ۶)، اونا به یاری گروهی «فان» و «ساتیرِ» رهگذر از چنگ سانزفوی زناکار نجات می‌یابد. (در این حماسه، ساتیرها غالباً حضور دارند و گاه دست به اعمال شرارت‌آمیز می‌زنند.) معمولاً وقتی روح خبیثی وارد داستان می‌شود یکی از ارواح کلاسیک است. هم در *جنون اورلاندو* و هم در *آزادسازی بیت‌المقدس* کسی باید تا آتش جنگ را در سپاه دشمن برافروزد. در *جنون اورلاندو*، این آتش به دست دیسکوردیا روشن می‌شود. این دیسکوردیا مظهر ستیزه است و همان کسی است که مسبب جنگ تروا بود. در منظومهٔ دوم، این کار به دست «الکتو» انجام می‌گیرد، وظیفه‌ای که در سرود هفتم *انه‌ئید* ویرژیل هم به عهدهٔ اوست. یک نمونه از شیرینکاریهای آریوستو آن‌جاست که دیسکوردیا را فرستادهٔ میکائیل ملک مقرب می‌داند که در راه با «حسادت» برخورد کرده و او کوتولهٔ کوچکی را از جانب

دورالیس زیبا برای پادشاه سارزا می‌برده است. بزرگی تاسو از اینجا استنباط می‌گردد که سیمای الکتو را بسیار مهیب‌تر از ویرژیل ساخته است: پیکر بی‌سری که سری در دست دارد و از آن صدای خود او شنیده می‌شود. [۱۸] سیرسه ساکن قصر جادو نیز ــ که مهمانان بی‌احتیاط را به جانور تبدیل می‌کرد ــ با نام آرمیدا در حماسهٔ تاسو ظاهر می‌شود و در حماسهٔ اسپنسر با نام آکراسیا (مظهر ناپاکی، نامی که ارسطو به او داده بود). اما تاسو چیز دیگری هم به وام می‌گیرد و آن صناعت اوید در *مسخ‌شدگان* است و سیرسه را وا می‌دارد که شوالیه‌ها را به ماهی تبدیل کند، یعنی در واقع به چیزی که از لحاظ شکل بدن بدان شباهت دارند و زره‌های پولک‌دار پر زرق و برقشان درست یادآور فلس ماهی است. [۱۹]

در باب حماسه‌های مسیحی باید گفت که عنصر فوق‌طبیعی در آنها همه مربوط به خدا، مسیح، فرشتگان و شیاطین است، اما حرکات و حتی سیمای همین‌ها نیز بیشتر با عباراتی به وصف درآمده که ابداع شاعران کلاسیک بوده است. مثال را در منظومهٔ میلتون می‌توان یافت: وقتی که میکائیل ملک مقرب برای راندن آدم و حوا از بهشت ظاهر می‌شود پوشش یک‌پارچهٔ رزم بر تن دارد، «جامهٔ ارغوانی‌رنگ نظامیان» که ایزد بانوی یونانیِ رنگین‌کمان آن را رنگ کرده است:

رنگین جامه‌اش کار ایریس بود. [۲۰]

و هنگامی که رفائیل فرود می‌آید تا آدم را از وسوسهٔ دیدار بر حذر دارد به سرافیون کتاب مقدس می‌ماند؛ شش بال دارد، اما دو بال او مانند بالهای هرمس (مرکوری) بر پاهایش رسته است و به همو نیز تشبیه می‌شود:

همچون فرزند مایا بر پای ایستاد. [۲۱]

در نخستین اسفار عهد عتیق و گهگاه در انجیلها نیز، فرشتگان برای مداخله در امور آدمیان فرستاده می‌شوند. بر این اساس، حماسه‌سرایان مسیحی دائماً فرشتگانی می‌سازند که حامل پیام خداوند به انسانند، به قهرمانان اصلی یاری می‌رسانند یا آنها را از عملی باز می‌دارند. اما مداخلهٔ آنها چنان آگاهانه و منظم است که از این نظر با ایزدان کهترِ حماسهٔ کلاسیک شباهت می‌یابند. از این رو است که در آغاز منظومهٔ *آزادسازی بیت‌المقدس* جبرائیل از جانب خداوند می‌آید تا از گادفری دو بوئیون بپرسد که چرا در برابر کفار دست به عمل نمی‌زند، و در آغاز منظومهٔ

آزادسازی ایتالیا خداوند انریو را (در لباس پاپ) نزد ژوستی‌نین می‌فرستد تا او را بر ضد گتها برانگیزد. مورد دیگر یکی از جنگهای تن‌به‌تن میان ریموند و آرگانتس در *آزادسازی بیت‌المقدس* است که فرشتهٔ محافظی از جانب پروردگار می‌رسد و او سپری نامرئی از الماس میان آن دو نگاه می‌دارد. درست همان کاری که ایزدان در *ایلیاد* و *انه‌ئید* می‌کنند و دوستان و مقربان را در پناه حمایت خود می‌گیرند. [۲۲] در *بیت‌المقدس* (سرود ۷، صفحهٔ ۹۹ و بعد) شبحی اهریمنی یکی از مشرکان را به شکستن آتش بس اغوا می‌کند و این همان کاری است که آتنه در *ایلیاد* (سرود ۴، صفحهٔ ۶۸ و بعد) می‌کند و پانداروس را به تجدید جنگ بر می‌انگیزد. گاه این شیاطین معادل ایزدان المپ هستند. معمار پاندمونیوم[۱] در ***بهشت گمشده*** ولکان است و بلیال در ***بهشت بازیافته*** با چند ایزد یونانی که با چهرهٔ مبدل زنان را می‌فریفتند قابل تطبیق است. [۲۳] مناظرهٔ شیاطین در *آزاد سازی بیت‌المقدس* (دفتر ۴) و ***بهشت گمشده*** (دفتر ۲) با جدال ایزدان در بسیاری از حماسه‌های کلاسیک شباهت تام دارد و کمتر تشابهی میان آنها و رفتار شیاطینی که در قرون وسطی تصویر شده‌اند (مثلاً در *دوزخ* دانته، سرود ۲۱) [۲۴] می‌توان یافت. در ***بهشت‌گمشده*** میان شیاطین و فرشتگان نبردی سهمناک در می‌گیرد که رونوشت جنگ ایزدان در *ایلیاد* است (سرود ۲۰ ـ ۲۱). براندازی ابلیس نیز بر مبنای براندازی آرِس ساخته شده‌است و اوج داستان، آنجا که کرّوبیان کوهها را می‌شکافند و آوار سهمناک صخره‌ها را بر سر شیاطین می‌ریزند، مأخوذ از نبرد تیتان‌ها و ایزدان المپ در منظومهٔ *انساب ایزدان* [۲۵] هسیودوس[۲] است.

اعمال خدای میلتون اعمال یهوه نیست، بلکه به رفتار و کردار ژوپیتر و زئوس شباهت دارد. فی‌المثل نخستین بار که ابلیس قصد ورود به بهشت کرد جبرائیل و فرشتگان راه بر وی بستند و می‌رفت تا جنگی درگیرد که

آن ذات ازلی،
تا راه بر ستیزی دهشتناک بربندد
در دَم ترازوی زرین را در افلاک رافراشت، ترازویی که
آفریده‌هایش را نخست در آن می‌سنجید ـ

---

۱. Pandemonium، در ***بهشت گمشده*** پایتخت دوزخ است. به معنای کلی دوزخ و پرستشگاه دیوان و شیاطین.
۲. Hesiodos، (قرن هشتم پیش از میلاد).

وزان پس میان «عذرا» و «عقرب» جای گرفت[۱] ــ
پس در هر کفه وزنه‌ای برنهاد
تا بداند که صلح باید بود یا جنگ:
و کفهٔ این یک چنان به بالا جست که شاهین را به سویی دیگر راند.

این کار یهوه نبود، بلکه زئوس در برابر آخیلس و هکتور (*ایلیاد*)، و ژوپیتر در برابر انه‌آس و تورنوس (*انه‌ئید*) چنین کردند. مطلب استفاده از ترازو در کار آفرینش را میلتون بدان افزوده است. [۲۶] حتی ماجرای عظیم آفرینش، آن‌طور که میلتون توصیف کرده ــ آنگاه که خداوند تصمیم به خلق انسان و زمین می‌گیرد ــ به همان آسانی نیست که کتاب مقدس راوی آن است:

و خدا گفت که انسان را به صورت خود، موافق مشابهت خود بسازیم... پس خدا آدم را به صورت خود آفرید، به صورت خدا آفرید، ایشان را ذکور و اناث آفرید. [۲۷]

نه: بلکه مانند زئوس و ژوپیتر سوگند یاد می‌کند:
چنین بود خواست او
پس آن را بر ایزدان فرو خواند، و با سوگندی
که اکناف آسمانها را لرزاند، آن را مؤکد ساخت. [۲۸]

اینکه میلتون ــ در این مورد یا در جای دیگر ــ وقتی سخن از فرشتگان می‌گوید لفظ «ایزدان» را به کار می‌برد نشانهٔ آن است که دستگاه الوهیت خود را کاملاً به صورت خدایان المپ تصور می‌کرده است.

در سراسر این منظومه‌ها، فرهنگ یونان و روم زمینه‌ای شکوهمند و اصیل فراهم آورده است. این زمینه دارای جنبه‌های بسیاری است.

حماسه‌سرایان تاریخ عصر جدید را (هرچند آمیخته به افسانه) دنبالهٔ تاریخ یونان و روم می‌دانستند و البته اعصار تاریک را حذف می‌کردند یا نادیده می‌گرفتند. (در

---

۱. منظور آن است که این ترازو در منطقة البروج، میان دو صورت فلکی «عذرا» و «عقرب» قرار گرفت، یعنی بعد از «عذرا» و پیش از «عقرب». چنانکه در توالی بروج دوازده‌گانه به ترتیب سنبله (عذرا)، میزان(ترازو) و عقرب خوانده شدند.

این خصوص **بهشت گمشده** و **بهشت بازیافته** را باید مستثنی دانست، چرا که میلتون چشم‌انداز تاریخ باستانی و تاریخ کتاب مقدس را عمیقاً درک کرده بود.) یک نمونه، خیمهٔ زفاف روگرو است که در اواخر منظومهٔ *جنون اورلاندو* وصف شده است. این خیمه را کاساندرا بافته است تا به هکتور پیشکش کند و چون قدرت پیشگویی داشته در بافت چادر، همهٔ اعقاب پریام را که به همین روگرو ختم می‌شده‌اند نقش کرده است. و چادر نیز خود سرگذشتی دراز دارد: ابتدا در زمان سقوط تروا به دست منلائوس می‌افتد. منلائوس آن را به مصر می‌برد و در ازای تملک هلن به پروتئوس می‌بخشد، بعد کلئوپاترا آن را به میراث می‌برد و آنگاه رومیان آن را از کلئوپاترا باز می‌ستانند و سرانجام به روگرو می‌رسد. شاعر این توضیحات را با نقل سخن مشهور قیصر: «آمدم، دیدم، فتح کردم» به پایان می‌برد. [۲۹] در *پسران لوسوس* نیز، ژوپیتر، در وصف کاشفان پرتغالی، آنها را پهلوانانی می‌خواند که سرزمینهای جدیدی به آنچه اولسیس، آنته‌نور و انه‌آس درگذشته کشف کرده بودند افزوده‌اند. [۳۰] در **ملکهٔ پریان**، اسپنسر چکیده‌ای از داستان *انه‌ئید* را بازمی‌گوید و قصه را به سرگذشت «بروت» می‌کشاند که از فرزندان انه‌آس و بنیانگذار «تروی نووانت» در بریتانیاست. [۳۱]

کردار پهلوانان عصر جدید پیوسته با پهلوانان حماسه‌ها و افسانه‌های یونانی و رومی سنجیده می‌شود. از این روست که در **بهشت گمشده** از ابلیس بدین‌گونه سخن می‌رود:

به جثه چنان عظیم
که در افسانه‌ها آورده‌اند، پیکری غول‌آسا
چون پیکر تیتان‌ها[۱]، یا فرزندان زمین، بریارئوس[۲] یا توفون[۳]،

---

۱. titan ، بنا به روایت اساطیر یونانی آفرینش چنین آغاز شد: ابتدا خائوس (xaos= فضا، خلاء، فضای خالی و بی‌پایان) بود، بعد اورانوس (uranos= آسمان)، پونتوس (Pontos= دریا) و گایا (Gaia= زمین) از آن به وجود آمدند سپس در نتیجهٔ آمیزش اورانوس و گایا فرزندان بسیار پدید آمدند که آنان را به نام کلی تیتان می‌خوانند. غولانی عظیم و بسیار نیرومند که قلمرو زئوس را آشفته ساخته بودند. زئوس در ابتدای کار مدتها با آنها نبرد کرد، بعضی را در جهان تاریک زیرزمین به بند کشید و بقیه را نیز رام کرد تا آرامش را در جهان برقرار ساخت. منظور از فرزندان زمین همین تیتانها هستند.

۲. Briareos ، غول عظیمی که صد دست داشت. وقتی نزدیکان علیه زئوس توطئه کردند و او ←

که با ژوپیتر به جنگ برخاستند و کنامشان
نزدیک تارسوس[۴] کهن بود... [۳۲]

سرخ‌پوستان جنگاور *منظومهٔ اروکانیا* از دسی‌های[۵] فداکار و بسیاری دیگر از پهلوانان یونانی و رومی شجاع‌ترند و غارت تروا هرگز به پای غارت کنسپسیون[۶] نمی‌رسد. [۳۳] در *جنون اورلاندو*، گریفون هنگام محاصرهٔ پاریس زخم برمی‌دارد. شرح ماجرا چنان است که گویی ضربتی از هکتور به او رسیده و شاعر (در مصراع زیبایی که از پترارک گرفته) او را چنان توصیف می‌کند که گویی هوراسیوس است یک‌تنه در برابر تمامی توسکانی. [۳۴]

طبیعت نیز عموماً با معیارهای کلاسیک توصیف می‌شود ـ که گاه بسیار بی‌تناسب می‌نماید. یک مورد مهم در *منظومهٔ اروکانیا* آنجایی است که کوپولیکان فرماده سرخ‌پوستان کندهٔ عظیمی را بیست و چهار ساعت بر سر دست نگاه می‌دارد و برای محاسبهٔ زمان صحیح از ظهور همسر تیتونوس[۷] (اوروراً[۸]) و آپولو خدای آفتاب کمک گرفته می‌شود. [۳۵] در *پسران لوسوس*، به دنبال پیروزی پرتغالیان بر دریا، همهٔ ملوانان واسکو داگاما در جزایر مصفایی که احتمالاً همان مجمع‌الجزایر آسور است با نره‌ئیدها[۹] زناشویی می‌کنند. [۳۶] این صحنه به عنوان مظهر جشن و

← خود را در خطر دید از این غول کمک خواست و بریارئوس که زمانی زئوس از بند رهایش کرده بود به یاری اوشتافت.

۳. **Typhon**، یکی از[۱] فرزندان گایا (زمین، مادر) بود و مادر او را به جنگ با زئوس برانگیخت. غولی مهیب و بسیار عظیم بود که از شانه‌هایش صدها اژدها روییده بود با زبانهای سیاه و چشمان آتشبار. توفون در دریاها موجهایی چنان بلند برمی‌انگیخت که به ابرها می‌رسید، گردابهای هولناک ایجاد می‌کرد و کشتیها را به یک حمله به ته دریا می‌فرستاد. نام این غول به بعضی از زبانهای اروپایی وارد شده و مدلول طوفان سخت، یا طوفان دریایی یافته است. واژهٔ طوفان در زبان ما نیز شکل معرب نام همین غول است.

۴. **Tarsus**، شهری باستانی در سیلیسیای قدیم، در جنوب ترکیهٔ امروزین.

۵. **Decii**، نام یکی از خاندانهای رومی. گفته‌اند که دو تن از اعضای این خاندان در جنگهای قرن چهارم قبل از میلاد ایتالیا، با فداکردن جان خود سبب نجات سپاه تحت فرمان خویش شدند.

۶. **Concepción**، از شهرهای جنوبی شیلی.

۷. **Tithonus**، پسر لائومدون (Laomedon) بود. خدایان به او عمر جاودان عطا کردند، اما نه جوانی جاودان، چنانکه سرانجام به ملخ تبدیل شد.

۸. **Aurora**، ایزد بانوی رومی، مظهر سپیده دم که هر صبح با انگشتان گلگون از بستر زعفران رنگ تیتونوس برمی‌خیزد.

۹. **Nereid** (یا Neread) ها، بنا به روایت اساطیر، حوریان دریایی و دختران نره‌ئوس (Nereus) ←

شور و شادمانی در یکی از پرده‌های روبنس تصویر شده است. در *ملکهٔ پریان* می‌خوانیم که وقتی طوفان به غرش درآمد،

ژوپیتر خشماگین، سیلاب دهشتناک باران را
بر سرمنزل معشوق فرو ریخت. [۳۷]

شاعران صحنه‌های شگفت‌انگیز را با زیباییهایی که در شعر کلاسیک شناخته‌اند برابر می‌نهند. حتی باغ عدن در **بهشت گمشده** به همین گونه توصیف می‌شود. میلتون نمی‌توانست ارواح زیبای طبیعت را که همه یونانی بودند از این باغ براند،

«پان» جهانی

دست در دست «گریس»[۱]ها و «اور»[۲]ها به رقص درمی‌آید
و به سوی بهار جاودانه می‌رود. نه آن کشتزار زیبای «انا»
با این بهشت عدن همطراز تواند بود ـ کشتزاری که «پروسرپین»[۳]
در آن گل چید و این زیباترین گل، خود به دست
«دیس»[۴] سیاه‌دل چیده شد، رنجی که

← ایزد دریا بودند.

۱. Grace ، نام سه ایزد بانو که خواهر بودند. آن‌ها را بخشندهٔ زیبایی و فریبندگی می‌دانستند.

۲. Hourها، ایزد بانوانی که، بنا به روایت اساطیر، در تغییر و تحویل فصول سال نظارت می‌کردند.

۳. Proserpina (=Persephoné) ، دختر زئوس و دمتر (=Demeter ایزد بانوی زمین و کشاورزی) بود. هادس (Hâdes) ــ فرمانروای جهان تاریک زیرزمین ــ دلباختهٔ او شد اما در دل دختر راهی نداشت. یک روز که پروسرپین در چمنزاری گل می‌چید زمین او را بلعید. در زیر زمین هادس با ارابه‌اش در انتظار او بود. دمتر از این غم پریشان شد و سراسر جهان را در جستجوی دختر گشت اما اثری از او به دست نیاورد. سرانجام از خورشید نشانی او را گرفت. پس از یک سال پروسرپین نزد مادر بازگشت اما دیگر نمی‌توانست همیشه در کنار او بماند، زیرا که از غذاهای جهان زیرین خورده بود. زئوس مشکل را حل کرد و مقرر شد که پروسرپین یک ثلث سال را در نزد هادس بگذراند و بقیه را نزد مادر. محققان این افسانه را چنین تفسیر کرده‌اند که پروسرپین (دانه) را هادس (خدای زیر زمین و خاک) می‌رباید. دمتر (خدای کشاورزی و زمین) به جستجوی او بر می‌آید و سرانجام از خورشید نشانی او را می‌گیرد. مدتی بعد پروسرپین نزد مادر باز می‌گردد (بهار)، اما چون از زیرزمین، از خاک تغذیه کرده است به اجبار باید بار دیگر به خاک بازگردد. پس مقرر می‌شود که یک سوم سال (زمستان) را نزد هادس بگذراند و بقیه ایام را نزد دمتر. از *اعماق* ترجمه و تحشیهٔ زینت رام، نقل به معنی.

۴. Di's ، ایزد جهان زیرزمینی در اساطیر رومی، معادل هادس یونانی.

بر «سرس»[۱] چنان گران آمد که
جهان را در جستجوی او گشت ـ
و نه آن بیشهٔ دل‌انگیز دافنه[۲]
در کنار رود «اورونتس»[۳] و چشمهٔ نظر کردهٔ کاستالیا[۴]... [۳۸]

خصوصاً پایتخت دوزخ را که به دست شیاطین بنا شده به معابد یونانی تشبیه کرده‌اند. [۳۹] و کاخ آرمیدا در *آزادسازی بیت‌المقدس* درهای زرینی دارد که با تصاویر هرکولس و ایوله، آنتونی و کلئوپاترا مزین شده و پیروزی ایزد عشق را نشان می‌دهد. [۴۰]

در همهٔ این آثار حماسی، قطعات بسیاری از شعر پهلوانی یونانی ـ رومی بارها مورد تقلید قرار گرفته و یا بازسازی شده است. به یک نمونهٔ قابل ملاحظه اشاره می‌کنیم. در اوایل منظومهٔ *ملکهٔ پریان*، شوالیهٔ صاحب صلیب سرخ شاخه‌ای از درختی می‌شکند،

از جای شکست، قطره‌های ریز خون، خونِ به جوش آمده
بیرون زد و آرام فرو چکید.

درخت زبان می‌گشاید و از اینکه آدمی‌زاده‌ای بوده و افسون شده با او سخن می‌گوید. در اینجا تصویری را که بارها ذهن ویرژیل را به خود مشغول داشته بود می‌توان باز شناخت. این همان تصویری است که دانته گرفته و در بیشهٔ خودکُشی کرده‌ها به صورتی بس هولناکتر عرضه کرده است. [۴۱]

بعضی از این بازسازی‌ها دارای اهمیت هنری و فکری بسیار است. فراخوانی پهلوانان مرده و پیشگویی تولد بزرگانی که در آینده خواهند آمد از آن جمله است. در *آزادسازی بیت‌المقدس*، جامهٔ رزمی به رینالدو هدیه می‌شود که پیروزیهای درخشان

---

۱. Ceres ، ایزد کشاورزی و خاک در اساطیر رومی، معادل دمتر یونانی.
۲. Daphné ، بنا به روایت اساطیر، دختر زئوس بود. آپولو به او دل بست و به تعقیبش پرداخت. دافنه از پدر خویش یاری خواست تا او را از چشم آپولو پنهان دارد و زئوس او را به صورت درخت غار، یا به روایتی دیگر، خرزهره (معنای لغوی واژهٔ دافنه) درآورد.
۳. Orontes ، نام ایزد رودخانهٔ اورونتس، فرزند اکئانوس و تتیس. به عشق ایزد بانویی گرفتار شد و سر به طغیان برداشت و آب آن آبادیهای اطراف را در بر گرفت. سرانجام هراکلس او را رام کرد.
۴. Castalia ، چشمه‌ای بر فراز کوه پارناسوس که خاص سروشان بود و آن را مقدس می‌داشتند.

پدران او در جنگ گتها بر آن نقش گردیده است؛ جای دیگر، در لحظه‌ای خطیر، میکائیل، ملک مقرب، بر گادفری ظاهر می‌شود و ارواح سربازان مردهٔ جنگهای صلیبی و ساکنان ملکوت را که همه به حمایتش شمشیر می‌زنند به او می‌نمایاند. تصویر نخستین اقتباس از *انه‌ئید* است و زرهی که در عالم غیب برای انه‌آس بافته شده بود و تصویر دوم نیز مأخوذ از نبرد ایزدان در *ایلیاد* است. باید گفت که تاسو مورد اخیر را بسیار بهتر از اصل بازسازی کرده است. [۴۲] در *منظومهٔ اروکانیا*، ساحری صحنهٔ جنگ لپانتو را چنان به شعبده حاضر می‌کند که ارسیّا هم در آن سوی جهان، در شیلی، می‌تواند آن را تماشا کند. در *پسران لوسوس*، یکی از حوریان دریایی تاریخ آیندهٔ هند شرقی را پیشگویی می‌کند. این هر دو صحنه نیز از سفر انه‌آس به جهان زیرین گرفته شده است که در آن او توانست مسیر طولانی تاریخ آیندهٔ روم را با نگاهی گذرا بپیماید. [۴۳] *جنون اورلاندو* و *ملکهٔ پریان* نیز از این گونه صحنه‌ها دارند. روح مرلین بر برادامانتهٔ زیبا نمودار می‌شود و خبر می‌دهد که او و روگرو صاحب دودمانی دیرنده و پر افتخار خواهند شد که سرانجام به خاندان استه، یعنی حامیان آریوستو، خواهد انجامید. اسپنسر نیز مرلین را وا می‌دارد تا تاریخ قرون آیندهٔ بریتانیا را برای بریتومارت بازگوید. عالیترین این پیشگوییها را در *بهشت گمشده* باید دید. در آنجا، فرشته‌ای برای آدم همهٔ وقایع دنیوی گذشته را تا زمان خود او بر وی آشکار می‌سازد و فرشتهٔ دیگری همهٔ آیندهٔ جهان را تا روز حشر. [۴۴]

گذشته از اینها، هم وقایع پهلوانی و هم صحنه‌های پر جمعیت بزرگ نیز غالباً به تقلید از ویرژیل و هومر و دیگران ساخته شده است. در *جنون اورلاندو*، شاه نورندین، برای نجات زن خود از بند غول گله‌دار، پوست بز به تن می‌کند و داخل رمه می‌شود و چهار دست و پا می‌رود، همان حیله‌ای که ادیسئوس در غار سوکلوپ‌ها به آن توسل می‌جوید. [۴۵] در همین منظومه، نجات آنژلیکا از چنگ هیولای دریایی ملهم از افسانهٔ پرسیوس و اندرومدا[1] در *مسخ‌شدگان* اوید است. در واقع، پرده‌ای که انگر از این داستان فرعی ساخته بر شباهت دو افسانه تأکید کرده است. [۴۶] *جنون اورلاندو* با نبرد تن به تن سرنوشت‌سازی میان روگرو ویَلِ سپاه کفار، رودو مونته، پایان می‌پذیرد، چنانکه *انه‌ئید* با جنگ تن‌به‌تن میان انه‌آس و تورنوس[2] به پایان

---

۱. Perseus، یکی از فرزندان بی‌شمار زئوس و پهلوانی زیبا و بی‌باک بود که آندرومدا شاهدخت فلسطینی را از مرگ تلخی به دست غول دریایی هولناکی رهانید و با او زناشویی کرد.

۲. Turnus، پادشاه جوان یکی از ایالات ایتالیا و رقیب انه‌آس که به دست وی کشته می‌شود.

می‌رسد. [۴۷] حتی آخرین جمله‌های هردو حماسه تقریباً یکی است، اما لحن نویسندهٔ جدید خصوصیات متفاوتی دارد. وقتی ضربهٔ مرگبار بر تورنوس فرود آمد،

اندامهایش سستی گرفت و سرد شد
و با فغانی سخت، جانش غمگنانه به تاریکی گریخت. [۴۸]

و بدین‌سان منظومه ــ نه چنانکه باید ــ با پیروزی و صلح، بلکه با اندوه جانکاه برای جوانی از دست رفته‌ای به پایان می‌رسد. درست به همان گونه که در *انه‌ئید* (سرود ۶)، در پایانِ دستهٔ بزرگان آیندهٔ روم، شبح غمناک مارسلوس[۱] جوان دیده می‌شود[۲]، مردی با آینده‌ای تابناک که داس مرگ نهال زندگیش را نابهنگام درو کرد. اما *جنون اورلاندو* زمانی به پایان می‌رسد که روگرو با اشتیاق هر چه تمامتر ضربه‌ای مرگبار بر رودومونته می‌زند و نه یک‌بار، بلکه چندبار آن را تکرار می‌کند:

اندامش سستی گرفت و از یخ سردتر شد،
روح عاصی نفرین‌کنان و لعنت‌گویان گریخت
همان که روزی آنچنان مغرور بود و ناز بر فلک می‌فروخت. [۴۹]

شهسوار کافر غمگین نمی‌شود، زبان به کفرگویی می‌گشاید. پیروزی کامل است ــ قتل‌نفس اجتناب‌ناپذیر این پیروزی را خدشه‌دار نمی‌سازد، حال‌آنکه در کتاب ویرژیل آن را با سوگ و اندوه می‌آمیزد ــ در اینجا، دلاوری و جلادت پهلوان مغلوب حتی آن را بزرگتر جلوه می‌دهد. به حال او باید دل سوزاند؟ نه، ابداً، دلسوزی به حال مغلوب در اینجا به همان اندازه است که در منظومهٔ اصلی *رولان*، زیرا که

کفار باطلند و مسیحیان حقند! [۵۰]

---

۱. Marcellus ، شاید منظور فرزند جوانمرگ اکتاویا خواهر آگوستوس باشد. در شرح احوال ویرژیل آمده است که وی صدایی خوش داشت و شعر بسیار نیکو می‌خواند. یک‌بار وقتی آن قسمت از *انه‌ئید* را که توصیف مرگ مارسلوس است برای اکتاویا و آگوستوس می‌خواند چنان تأثری ایجاد کرد که زن از هوش رفت.

۲. در سرود ششم *انه‌ئید*، انه‌آس به جهان ناپیدای زیرزمین سفر می‌کند: خدایان این قدرت را به او بخشیده‌اند که بتواند تاریخ و حوادث آیندهٔ روم و مردان بزرگی را که در اعصار بعد پیدا خواهند شد در چند لحظه از نظر بگذراند. نویسنده به همین سفر و آن صف طولانی مردان آینده اشاره دارد که در انتهای آن شبح غمناک مارسلوس دیده می‌شده است.

به این ترتیب منظومهٔ آریوستو نه با لحن لرزان و گسستهٔ سوگواری، بلکه با غرش بلند و جسورانهٔ شیپورها پایان می‌پذیرد که به گذر شتابناک پرهای سیاه خود سپاهیان می‌ماند، سرکش و پر غرور.

بسیاری از صحنه‌های پر جمعیت این حماسه‌ها ملهم از تاریخ و شعر حماسی یونان و روم است که پرداختن به همهٔ آنها در یک مرور کلی ممکن نیست. سرخ‌پوستان پیروزمند *آروکانیا*، در سرود دهم، مانند یونانیان *ایلیاد* (سرود ۲۳) و ترواییان *انه‌ئید* (سرود ۵) بازیهای مفصلی برگزار می‌کنند و رسماً جوایزی به برندگان می‌دهند. در این منظومه‌ها، مناظرات متعارف طولانی میان ایزدان، قهرمانان یا شیاطین و اسامی جنگجویان همه از هومر و ویرژیل گرفته شده است. حتی فرستاده‌ای که در حماسهٔ تاسو ادعا می‌کند که هم جنگ و هم صلح را در زیر ردا پنهان دارد و می‌تواند به اقتضای امر، هر یک را که بخواهد عرضه بدارد شخصیتی واقعی در روم بوده و او همان کوئینتوس فابیوس ماکسیموس است که پیش از دومین جنگ میان روم و کارتاژ[1] به رسالت مهمی به آن سرزمین گسیل شد. [۵۱]

سرایندگان این منظومه‌ها تشبیهات هومری را با تمام ظرائف و ریزه‌کاریها به کار بستند. گاه عین تشبیه از هومر یا ویرژیل گرفته شده است. مانند آنجا که آریوستو رودومونته را در جوشن درخشان و سهمگینش به ماری با پوست نو و براق تشبیه می‌کند. [۵۲] اما گاهی شاعران تجربه و تخیل خود را به کار می‌گیرند. از جملهٔ این موارد آنجا است که ارسیّا سپاه سرخ‌پوستان را در حال محاصرهٔ معدودی مسیحی، به تمساحی تشبیه می‌کند که قصد بلعیدن ماهیی را دارد، [۵۳] یا آنجا که میلتون ابلیس را (ابلیس که بعد به عظمت کوهی در دریا نمودار می‌شود) در حال پرواز از دوزخ به ناوگان کاملی در دور دست دریا مانند می‌کند:

آویخته بر ابرها، با بادهای استوایی،
ناوگان کاملی است از بنگاله یا جزایر
ترناته[2] و تیدرو[3]، (آنجا که سوداگران
ادویهٔ معطر را بار می‌بندند)، که بر راههای آبی بازرگانان

---

۱. Punic War، مأخوذ از واژهٔ Phoinix یونانی به معنای فنیقی: زیرا که ساکنان کارتاژ از اعقاب مهاجران فنیقی بودند که در گذشتهٔ دور به آن سرزمین کوچ کرده و زبان و آداب و رسوم خود را نیز همراه برده بودند.

۲. Ternate، یکی از جزایر اندونزی.

۳. Tidore، از جزایر کوچک اقیانوسیه.

دل دریای پهناور حبشه را به سوی دماغه[۱] می‌شکافد.
و شب‌هنگام در میان انبوهیِ کشتی‌ها، رو به قطب[۲] پیش می‌راند. [۵۴]

برخی از زنده‌ترین چهره‌های حماسهٔ رنسانس به تقلید از شخصیتهای حماسهٔ یونانی ـ رومی، یا بعضاً تحت تأثیر آنها پدید آمده‌اند. از آن زمره‌اند دختران جنگاور و زیبا، عفیف، چابک، قوی و دلاوری که در سپاه دشمن می‌جنگند، اعجوبهٔ شجاعتند اما شکست می‌خورند (و معمولاً کشته می‌شوند) در حالیکه دل از پهلوان سپاه مقابل ربوده‌اند و او را با درد عشق و پشیمانی بر جای گذاشته‌اند[۳]. کلوریندای *آزادسازی بیت‌المقدس* و برادامانتهٔ *جنون اورلاندو* از این دست زنان قهرمانند. نوع متأخر آنان بریتومارتِ منظومهٔ اسپنسر است. با اینکه زنان جنگجویی چون ژاندارک و کاترینا سفورزا واقعیت تاریخی دارند اما الگوی اصلی این دختران پر هیبت، هیپولیتا ملکهٔ آمازونها بوده است که تزئوس بر وی دست یافت و مُهر دوشیزگیش را برداشت، یا آمازون برهنه پستان دیگری به نام پنته‌سیلا که به دست آخیلس کشته شد و شخصیتی به نام کامیلا که ویرژیل به تقلید از همین زن ساخت. [۵۵] قصه‌های خیالی دیگری بودند که با ترکیب آنها «والکیری‌های جدید[۴]» به میدان آمدند، اما غالب این زنان اصل و ریشهٔ کلاسیک دارند. مثلاً کلوریندای داستان تاسو دختر سفیدپوست ملکه‌ای سیاه، درواقع، نظیره‌ای است بر یکی از رمانس‌های متأخر یونانی به قلم هلیودوروس. شیر خوردنش از پستان ببری ماده نیز داستان رموس و رمولوس را به

---

۱. منظور «امید نیک» است.
۲. مسیری که میلتون تصویر می‌کند در واقع راه دریایی شرق به اروپا در زمان خود اوست. کشتی‌ها پس از گذشتن از اقیانوس هند راه بسیار درازی را در پیش می‌گرفتند: ابتدا به موازات سواحل آفریقا رو به جنوب می‌رفتند، دماغهٔ امید نیک را دور می‌زدند و آنگاه از اقیانوس اطلس رو به شمال می‌آمدند.
۳. این همان تصویری است که از گردآفرید شاهنامه در ذهن ماست. گردآفرید چنین زنی است: بی‌باک، نیرومند و زیبا. در نبرد دژ سپید، سهراب به عشق بی‌حاصل او گرفتار می‌آید و این نخستین تجربهٔ تلخ پهلوان پس از ورود به خاک ایران است.
۴. Valkyrie ، در لغت به معنای «گزینندهٔ کشتگان» است. بنا به اساطیر کهن اسکاندیناوی، دوشیزگانی بودند که بر فراز میدانهای جنگ پرواز می‌کردند و کشتگان را به وال‌هالا می‌رساندند. این دختران که دوازده تن بودند پس از آنکه جنگاوری (که خود قبلاً انتخاب کرده بودند) بر خاک می‌افتاد او را به وال‌هالا می‌بردند تا در آنجا با اودین (=Odin، خدای اصلی در دین کهن اقوام اسکاندیناوی) به جشن و سرور بپردازند. وال‌هالا تالاری بود که اختصاص به کشتگان جنگ داشت، در واقع بهشت خاص آنان بود و دیگران افتخار ورود بدان‌جا را نداشتند.

یاد می‌آورد که گرگ ماده‌ای آنها را دایگی کرد. او را بر روی رودی خروشان رها می‌کنند که ابتدا به یاری پدر خوانده‌اش می‌رود و بعد معجزهٔ آب و باد او را به ساحل می‌کشاند. در *انه‌ئید* نیز کامیلا را پدرش به نوک نیزه می‌بندد و به سوی دیگر رود پرتاب می‌کند. [۵۶]

بعلاوه،در بعضی از این منظومه‌ها، یک یا چند تن از سروشان یونانی حضور دارند (نخستین بار دانته بود که این فراخوانی را معمول داشت. [۵۷]) در برخی قطعات عمده وقتی شاعر به این نکته توجه می‌کند که این سروشان در واقع ایزدان عالم شرک بوده‌اند، آنها را به دین مسیح درمی‌آورد و مانند تاسو کار خود را به این طریق توجیه می‌کند:

با تاج غاری که زود فرو خواهد پژمرد
پیشانی عبودیت بر کوه هلیکون[۱] نمی‌سایید
بلکه در عرش اعلی، در میان فرشتگان قدسی
تاجی زرین از ستارگان جاودان برسردارید. [۵۸]

حماسه‌های مسیحی بر این فرض استوار است که از هر جهت می‌توان آنها را با آثار مشابه یونان و روم برابر دانست، اما از جهت موضوع، به دلیل آنکه همه بعد از ظهور مسیح پدید آمده‌اند،به مرتبهٔ بسیار والاتری ارتقاء یافته‌اند. حماسهٔ رنسانس،

مجادله‌ای است
نه چندان خُرد، بلکه عظیم‌تر از خشمِ
آخیلس[۲] ستیهنده در تعقیب دشمنان که آنان را
بارها برگرد حصار تروا دوانید، یا خشمی که
تورنوس برای عهدشکنی لاوینیا[۳] نشان داد. [۵۹]

---

۱. Helicon ، کوهی در بئوسیا، یونان، نزدیک خلیج کورینت. این کوه را پرستشگاه سروشان نه‌گانه می‌دانستند.

۲. Achilles ، پهلوان مغرور سپاه یونان. به سبب رنجشی که از آگاممنون داشت از جنگ کناره گرفت اما وقتی پاتروکلوس دوست دیرین او به دست هکتور کشته شد به چنان خشمی دچار آمد که عهد خود از یاد برد. به میدان تاخت، با دشمن خود هکتور رودر رو گردید، بر او دست یافت و باردیگر سبب غلبهٔ سپاه یونان شد.

۳. Lavinia دختر لاتینوس شاه بود و با تورنوس پیمان زناشویی بسته بود، اما به همسری انه‌آس درآمد. این هر دو از قهرمانان *انه‌ئید* ویرژیل‌اند.

از این رو، باید گفت که الهام‌بخش شاعران این منظومه‌ها «سروشی» ملکوتی است و نه زمینی[۱].

و بـه هـمت هـمین شـاعران بـود کـه بسیاری از سـخنان ژرف و والای شـعر یونانی-رومی ترجمه شد یـا مـورد تـقلید قـرار گـرفت. دریـافت ایـن مـطلب بـرای خوانندگان امروز دشوار است. اینان کار شاعری را که عبارات ویرژیل یا اوید را نقل کند فاقد اصالت می‌دانند. چنین کاری از نظر آنان بـدان مـعناست کـه شـاعر یـقیناً نمی‌توانسته سخنانی از خود در دهـان اشـخاص داسـتانش بگـذارد. از ایـن‌رو، بـه نویسندگان، عهد باستان روی آورده و کلام آنان را به «وام» ستانده است. این تصور در باب شـاعران بـی‌مایه و نـویسندگان مـزدور شـاید درست بـاشد، امـا بـر دامـن سرایندگان بزرگ و خلاق چون میلتون و دانته گَرد چنین توهمی نمی‌تواند نشست. حقیقت این است که نقل سخنان زیبا سبب عمق معنی می‌شود و خود زیبایی تازه‌ای به آن می‌بخشد که همان زیبایی خاطره است. فی‌المثل، نخستین سخنان ابلیس در **بهشت گمشده** خطاب به بعل زبوب[۲]، هنگامی که آن دو شکست خورده بـه دوزخ سقوط کرده‌اند، چنین است:

آه، آیا این تویی؟ اما چه ساقط شده‌ای! چه تفاوت فاحشی
با او داری! او که در قلمرو فرخندهٔ نور
به فروغ آسمانی آراسته بود و هیچ فروغی،
گو هزاران، او را فرو نمی‌پوشانید... [۶۰]

این نقل دانسته و آشکار سخن انه‌آس است آنجا که شبح هکتور را وصف می‌کند:

آه، چه سیمایی! چه تفاوت فاحشی با صورت پیشین خود داشت
آن هکتوری که جوشن آخیلس را با خود آورد! [۶۱]

این عبارت دردآلود در *انه‌ئید* آمده است. تعبیر میلتون، در عین حال که همان لحن

---

۱. منظور آن است که در اینجا سروشان المپ، که به هرحال زمینی هستند، جایی ندارند بلکه مسیح است که منبع الهام شاعران است.

۲. Beelzebub (= خدای مگس‌ها)، از خدایان فلسطینی بوده است. در **بهشت گمشدهٔ** میلتون، یکی از فرشتگان مطرود است و در مقام بعد از ابلیس جای دارد.

اندوهناک را حفظ کرده، لطف خاطره را نیز بدان افزوده است. چون، خواننده‌ای که ویرژیل را می‌شناسد، با شناخت سخن او، تار دیگری در قلبش به ارتعاش درمی‌آید.

اما در اینجا شاهد غنای معنی هم هستیم. وقتی میلتون الفاظی را به کار می‌برد که ویرژیل با آنها شبح هکتور را وصف کرده است می‌خواهد بگوید که ابلیس و بعل‌زبوب، اگرچه به دوزخ واصل شده‌اند، کماکان پهلوانانی قدرتمندند. اما بعل‌زبوب که زمانی «به فروغ آسمانی آراسته بود» اینک به علت طغیان در برابر خداوند زخم‌های موحش برداشته است ــ هم چنانکه شبح هکتور با موی پریشان آغشته به خاک و خون تصویر می‌شود، چهره‌ای که به دنبال ارابهٔ سردار فاتح بر خاک پیرامون تروا کشانده شده و چنان مسخ و بی‌شکل گشته که در وصف نمی‌گنجد. لذا، میلتون بی‌هیچ شرح و وصف صریح دیگر و فقط با اشاره‌ای کوتاه به پهلوانی که محکوم به تبعید ابدی است و در شب مخاطره روح دوست مرده‌اش بر او ظاهر می‌گردد، خواننده را به فضای شوم اندوه و شکست می‌کشاند.

ت. س. الیوت نیز، آنجا که زنی ثروتمند و زیبا را وصف می‌کند، چنین می‌گوید:

بر مسندی نشست که همچون سریری صیقلی
بر مرمر می‌تافت...

که توصیف درخشان شکسپیر از کلئوپاترا را به یاد می‌آورد:

زورق شکوهمندش، همچون سریری صیقلی
بر آب شعله‌ور بود... [۶۲]

بدین‌گونه، در یک نیم جمله، شاعر نه فقط جمله‌ای و تصویری از زیبایی ناب را به یاد خواننده می‌آورد و از این رهگذر خاطر او را محظوظ می‌دارد، بلکه همهٔ زیبایی و شکوه و تجمل زن موصوف را مجسم می‌کند.

هنر نقل و تضمین هنری است دشوار. این نظریهٔ رمانتیک‌ها که می‌گفت هر نوشتهٔ خوبی باید به تمامی نوشته‌ای «اصیل» باشد آن را از اعتبار انداخت. استفادهٔ نابجای فضلا و نزول دانش کلاسیک (نگاه کنید به فصل ۲۱) بر این بی‌اعتباری افزوده است، زیرا خواننده نمی‌خواهد بداند که، برای لذت بردن از شعر، او نیز همان قدر باید بیاموزد که شاعر آموخته است. بعلاوه، به حق، احساس می‌کند که اصرار در کشف آنچه که به «تلمیح» و «تقلید» در شعر آمده حیات شعر را به نابودی می‌کشد و گوهر

زندهٔ شعر را به نسجی مصنوع بدل می‌کند که نقش و رنگش بدلی و مسروق است. با این حال، این حقیقت باقی می‌ماند که خوانندهٔ آگاهی که می‌تواند این قبیل یادآوریها و تضمینها را بدون زحمت دریابد از اثر ادبی لذت بیشتری می‌برد و مضمون اثر را بهتر از خواننده‌ای درک می‌کند که چنین قابلیتی ندارد. خوانندهٔ تربیت‌شده و فاضل میلتون ــ یا شلی و الیوت ــ را با خواننده‌ای که آثار کلاسیک برای او جذابیتی ندارد مقایسه کنید. در این قیاس، خوانندهٔ ناآگاه به کودکی می‌ماند که رمان دیکنز را فقط «برای داستانش» می‌خواند بی‌آنکه شناخت عمیق‌تری از محتوای آن، که برای بزرگترها معلوم است، داشته باشد.

بعلاوه، این هنر غالباً در معرض سوءاستفاده بوده است. فی‌المثل، یک جا در حماسهٔ تاسو، گادفری به فرستادهٔ مصری می‌گوید که جنگاوران صلیبی را از کشته‌شدن در جنگ و در راه «مقبرهٔ مقدس» باکی نیست:

آری، شاید بمیریم، اما انتقام ناگرفته نخواهیم مرد

که اشارتی دارد به واپسین سخنان دیدو در *انه‌ئید* [۶۳]، سخنی بی‌شک رقت‌انگیز اما مسلماً نامتناسب. چون، وقتی که پهلوانان مسیحی آماده‌اند تا جان خودرا در راه صلیب نثار کنند یاد شاهدخت مشرکی زنده می‌شود که جان خود را فدای عشق کرد. تاسو فضل‌فروش نیست، اما بسیارند شاعران کم‌مایه‌ای که از آثار کلاسیک تقلید کرده و یا تلمیحات شاعران عهد باستان را بکار برده‌اند و از آنها چون ستونی برای حفاظت بنای تخیل سست و ضعیف خود استفاده کرده‌اند یا با تظاهر به علم، ابتذال را آراسته و پوشانده‌اند.

با این حال، وقتی نقل قول بجا و به مورد باشد این هنر اقتداری جادویی می‌یابد تا آنجا که می‌توان آن را با صنعت ایماژ برابر دانست. وقتی شاعری به توصیف جنگجویی می‌پردازد که یک تنه در برابر سپاه نابرابر دشمن ایستاده و آمادهٔ حمله می‌شود برای افزودن به وضوح تصویر ــ و نه کاستن از آن ــ و نیز برای آوردن تشبیهاتی در خور همین تصویر است که رزم‌آور تنها را به دَد اصیل خشمگینی مانند شیر یا گراز تشبیه می‌کند که در حلقهٔ محاصرهٔ صیادان و سگان گرفتار آمده است و بی‌احساس بیچارگی و هراس، سرشار از خشم و نیرو و نشاطِ نبرد و با چشمانی فروزان، عضلاتی آماده و نیرویی خروشان برای یافتن بهترین نقطهٔ حمله دمی آرام می‌گیرد و تأمل می‌کند. به همین شیوه، پنج کلمه که متضمن تلمیحی مناسب باشد

برای خوانندهٔ هوشیار کفایت می‌کند تا صحنه به بهترین نحو زنده شود، همهٔ قدرت واقعه نمایان گردد و شاعر و ساخته‌های او ارزش و اصالت یابند.

برای شاعرانی که به رقابت با شعر کلاسیک می‌پردازند، قدرت و انعطاف‌پذیری زبانهای یونانی و لاتینی نمی‌تواند رشک‌انگیز نباشد. لذا همهٔ این شاعران، در هر رتبه و درجه، سبک خود را با آوردن واژگان و عبارات گوناگون تازه که بر مبنای زبان لاتینی و تا حدودی یونانی بنا شده بود توسعه می‌بخشیدند. ناقدان پرتغالی (به اعتبار نظر آقای اوبری‌بل [۶۴]) عقیده دارند که بیان واقعاً شاعرانه در زبان آنها با شعر کاموئنس آغاز می‌شود، چرا که او به یاری تعبیرات لاتینی فراوان به زبان قدرت بیشتری بخشید. این مطلب در مورد دیگران به درجات مختلف و در مورد میلتون به معنایی خاص صادق است.

آنچه میلتون در *بهشت گمشده* و *بهشت بازیافته* کرد ابداع اسلوب و سبک تازه‌ای بود که با مضمون کار او تناسب داشت؛ کاری که خود «در نظم و نثر بی‌سابقه» بود. غرض این بود که این اسلوب تازه اسلوبی باشکوه، پر از تضمین و تأثیرگذار باشد که سه وجه مختلف سبک عالی است و تفاوت آنها فقط در وسایل رساندن به این سبک عالی است. نزدیکترین همتای او در این راه ویرژیل است که زبان لاتینی را، در قیاس با زبان یونانی، بسیار فقیر و خشک می‌دانست. ویرژیل نحو لاتینی را تکمیل کرد. واژگانش را گسترش داد و در تلطیف اوزان آن کوشید. تا آنکه به همت او در این زبان نتایجی به بار آمد که هیچ کمتر از شعر یونانی نبود. مانند میلتون که سخن بسیاری از شاعران یونانی و لاتینی را نقل می‌کند (هر چند نقل او از کتاب مقدس بسیار اندک است)، ویرژیل نیز از کلام انیوس، لوکرسیوس و حتی شاعران لاتینی معاصر و گذشتگان بلافصل خود استفاده می‌کند و به ترجمه یا بازسازی زیباییهای بی‌شمار شعر یونانی می‌پردازد. همان‌گونه که میلتون نحو لاتینی را وارد زبان انگلیسی کرد، ویرژیل نیز تعبیرات یونانی را به زبان لاتینی کشانید. بسیاری از نقادان انگلیسی میلتون را متهم به آلودن زبان با تعابیر بیگانه کردند. دربارهٔ ویرژیل هم گفته‌اند که او زبان را، به دلیل «تظاهرات» غیر لازم، به انحراف کشانده است. تذکار این نکته ضروری است که میلتون موسیقی‌دان بود. شاعری که حقیقتاً موسیقی را درک می‌کند و خود می‌تواند سازی بنوازد نسبت به سبک حساس است و میل به ریزه‌کاری و نازک کاری دارد. حال آنکه این احوال برای آنکه با موسیقی الفتی ندارد قابل درک

نیست. با وجود این غریب است که فقط معدودی از عبارات او (در قیاس با عبارات شکسپیر یا حتی پوپ) با زبان انگلیسی درآمیخته و با آن یکی شده است، و شاید در تحلیل نهایی بتوان این را دلیلی بر شکست روش او به شمار آورد.

از جمله غریبترین شیوه‌های او، به کار بردن واژگان انگلیسی موجود در زمان خود او نه به معنای متداول، بلکه به معنای ریشهٔ لاتینی آنهاست. کاری محققاً غریب که جالب توجه علمای ریشه‌شناسی می‌تواند باشد. اما در نظر دیگران بیشتر فضل‌فروشی است تا شعر. مثلاً، در باب پلی که میان زمین و دوزخ کشیده شده می‌گوید:

by wondrous art

Pontifical...

که Pontifical را نه به معنای اسقف‌وار، پاپ مانند یا با شکوه و متجمل، بلکه به معنای تحت‌اللفظیِ «پل ساختن» به کار برده است. [۶۵] در آغاز منظومه، ابلیس می‌پرسد که چرا فرشتگان محکوم اجازه دارند تا

Lie Thus astonished on The oblivious pool –

نه به معنای آنکه: «چنین شگفت زده بر برکهٔ فراموشان یله شوند»، بلکه astonished در اینجا به معنای *attoniti* یعنی صاعقه زده است. پس درست این است که گفته شود «صاعقه‌زده بر برکه‌ای که فراموشی به بار آورد. [۶۶]» جای دیگر، در روزگار پر از معصیت پیش از طوفان نوح، واعظی که دین، حقیقت و صلح را موعظه می‌کند،

him old and young

Exploded...

در اینجا explode به معنای منفجر کردن نیست بلکه «هو کردن» معنی می‌دهد.[۱] [۶۷] گاه این تحریفها در زبان انگلیسی نقل تحت‌اللفظی واژه‌های یونانی یا لاتینی است. مثلاً آنجا که می‌گوید سپاه کرّوبیان طاغی با

shields

Various, with boastful argument portrayed...[۲]

---

۱. پیر و جوان او را
هو کردند...

۲. سپرهای گوناگون
منقش به مطالب پر طمطراق و گزافه...

به تلاطم در آمد، argument را نه به معنای بحث یا حتی جدل، بلکه به معنای «مطلب و موضوع» آورده، به همان معنایی که در *انه‌ئید* ویرژیل آمده است. [۶۸]

نه فقط معانی اصلیِ لاتینیِ واژگان انگلیسی جانشین معانی ثانوی آنها شده، بلکه لاتینی‌مآبی در نحو زبان سبب انحراف آن گردیده و پای اندیشه را لنگ کرده است. رومی‌ها به استفاده از اسامی معنی رغبتی نداشتند که در زبان لاتینی اصولاً غریب و ثقیل است. مثلاً به جای «از زمان بنیانگذاری شهر» معمولاً، گفته می‌شد «از زمانی که شهر بنیان گذاشته شده است». به همین دلیل است که میلتون منظومهٔ خود را **بهشت گمشده** می‌خواند. البته منظومهٔ او دربارهٔ «بهشتی» نیست که زمانی بوده و بعداً گم شده. گفتگو دربارهٔ از دست دادن «بهشت» است. الگوی او در این کار *Orlando Furioso* (که در زبان انگلیسی به *The Madness of Roland* ترجمه شده) و *Jerusalemme Liberata* (*The Liberation of Jerusalem* =) بوده است. و بنابراین وقتی می‌گوید:

The Archangel paused

Betwixt the world destroyed and world restored[۶۹]

معنایش این است که ملک مقرب میان شرح و بیان انهدام جهان و توصیف احیای جهان درنگ کرد. مطلب بالنسبه روشن است. اما وقتی بلیال می‌پرسد:

Who knows

Let This be good, Whether our angry foe

Can give it? [۷۰]

سخن او جز برای معلمی که زبان لاتینی حرفهٔ اوست (و ذهنش از Licet و ادات شرط انباشته است) چه معنایی دارد؟

این عادت میلتون با دیگر موارد اظهار فضل او تفاوت دارد. در آن موارد، میلتون می‌خواهد تا آنجا که می‌تواند ذخایر ذهن خود را عرضه بدارد و عظمت مضمون را، با نشان دادن گستردگی آن در سطوح گوناگون تاریخ و هنر، یادآوری کند. اما، استفاده از واژه‌ای فقط در معنای لاتینی آن معنا را، آن هم بخش مهم معنا را، ساقط می‌کند. نتیجهٔ چنین کاری غنای معانی نیست، بلکه ابهام است. رفتار میلتون با زبان گاه چنان است که گفتی بر مرزی باریک و گاه ناپیدا گام می‌گذارد، مرزی که توانگری را از خودنمایی، فصاحت را از فضل‌فروشی و هنر را از صنعتگری جدا می‌کند. این درست همان اشتباهی است که دانته مرتکب نشد. او خود را از چنین خطری دور نگاه داشت و وقتی منظومهٔ خود را یک کمدی بی‌ادعا می‌خواند تلویحاً به همین معنا

نظر داشت. شاعری که به ابهام می‌گراید و دلیل چنین ابهامی قدرت فکر و تنوع معانی ذهن او نیست، بلکه می‌خواهد با پیچیده‌گویی کسب اعتبار کند به راه خطا می‌رود. از این جهت باید گفت که میلتون هنرمند دوران باروک بود و نه هنرمند عهد رنسانس. بیشتر آثار چند صدایی موسیقی که به فوگ‌های باخ ختم می‌شود نقایصی از این دست دارد. ضعف فوگ و ضعف تسلط بر زبان در کار شاعرانی چون میلتون آن است که چنین آثاری فقط با سطوح محدود ذهن انسان پیوند دارد، حال آنکه حماسه، مانند سمفونی، تمامی روح آدمی را زیر سیطرهٔ خود می‌گیرد.

شاعران بزرگ حماسه‌سرای عهد رنسانس، با وجود دین بزرگی که از کلاسیکها بر عهده داشتند، نسخه‌بردار نبودند. منظومه‌های آنها به یکدیگر شبیه نیست و به حماسه‌های یونان و روم هم شباهتی ندارد. خلق یک اثر عظیم پهلوانی به چنان قدرت ذهنی نیاز دارد که هیچ‌کس بدون اصالت فراوان و فردیت تمام عیار به چنین توفیقی دست نخواهد یافت.

اما حماسه، گذشته از توانایی، به غنای ذهن نیاز دارد. منظومهٔ حماسی در صورتی بیشترین حد تأثیر را خواهد یافت که از تخیل رنگارنگ یا مفهوم عمیق فلسفی، یا هر دو، سرشار و پربار باشد. باید دامنهٔ آن از یک سو تا گذشته‌های دور کشیده شود و از سوی دیگر چشم به افقهای آینده داشته باشد. حماسه، برای آنکه آیینهٔ توانایی‌ها و پیچیدگیهای زندگی انسان باشد، باید عواطف بسیاری را بپرورد، هنرهای بسیار در آن به کار رود و دستاوردهای ملل مختلف و اعصار متمادی را شامل شود. همهٔ این سخنوران این مطلب را دریافته بودند. آنان به اعتبار اسطورهٔ یونانی-رومی واقف بودند و برتری شعر یونانی - رومی را می‌شناختند. دریافته بودند که جهان یونان و روم جهان مرده‌ای نیست. گذشتهٔ زنده‌ای است که جهان ما ادامهٔ آن است. به این طریق، شاعران، با تأکید بر این تداوم، سبب غنای شعر خود شدند. فقط زمانی شکست می‌خوردند که در گذشته غرق می‌گردیدند و حال را از یاد می‌بردند ــ مانند رنسار یا مانند میلتون که شعرش را با سنگواره‌های لفظی مزین می‌کرد. اما توفیق آنجا یار می‌شد که از اشعهٔ فراوان این گذشته برای فروزان داشتن تنها چراغ روشن حال استفاده می‌کردند و از این رهگذر با قدرتی که فقط نویسندگان متخیل از آن بهره‌مندند سراسر چشم‌انداز پهناور سرنوشت انسان را روشن می‌ساختند.

۹

رنسانس

پاستورال و رمانس

پاستورال و رمانس دو سبک ادبی‌اند که هرچند در کنار هم و گاه آمیخته با هم‌اند ریشه‌های متفاوت، تاریخ متفاوت، شیوه‌های متفاوت و مقاصد متفاوت دارند. مثلاً، کمال مطلوب شعر پاستورال زندگی بی‌دغدغهٔ روستایی، «زندگی راحت و مرگ آرام» است، حال آنکه کمال مطلوب داستان رمانتیک حوادث طوفانی و نامنتظر است که در نتیجهٔ پیچیدگی و طول داستان تدریجاً از زندگی واقعی فاصلهٔ بسیار می‌گیرد. مع‌هذا، این هردو مشابهت‌هایی با یکدیگر دارند و در اساس پیوندهای روانشناختی عمیقی میان آنها برقرار است. پیوند این دو سبک، یک بار در اواخر دوران تمدن یونانی-رومی و بار دیگر در عهد رنسانس، آثار متعددی به وجود آورد که با توفیق فراوان رو به رو شد. باید گفت که این دو امروز با یکدیگر در آمیخته‌اند.

شعر و نمایش پاستورال (که ندرتاً به نثر ساده نوشته شده) گزارشگر زندگی شادمانهٔ شبانان، گاوچرانان، بزچرانان چراگاههای روستایی است و به برزگران و کارگران کشتزارها نمی‌پردازد. چرا که زندگی آنان سخت و طاقت‌فرساست. نمف‌ها[1]، ساتیرها و همهٔ گلها و جانوران نیز در این اشعار جلوه می‌کنند و سرزندگی زیبای طبیعت وحشی را به نمایش می‌گذارند. مشخصهٔ زندگی شبانی عشق‌بازی

---

۱. Nymph، نمف‌ها از ایزدان کهتر طبیعت در اساطیر یونانند و در کوهستان‌ها، مرغزارها، جنگلها و چشمه‌سار به سر می‌برند. آنها را به صورت دوشیزگانی زیبا تصویر کرده‌اند. در متن حاضر، گاه به جای این واژه از لفظ «حوری» استفاده شده است.

ساده، موسیقی محلی (خاصه آواز و نوای نی)، صفای خُلق، سادگی رفتار، غذای سالم، لباس ساده و روش زندگی پاک و نیالوده است، درست نقطهٔ مقابل اضطراب و فسادی که حاصل زندگی در شهرهای بزرگ و دربارهای سلطنتی است. خشونت و درشتی زندگی روستایی نه پررنگتر از آنچه هست نشان داده می‌شود و نه پنهان می‌گردد، اما پاکی بنیادی آن جبران مافات می‌کند.

این نوع ادبیات را شاعران اسکندریه، یکی از کهنترین مادر شهرهای بزرگ جهان، ابداع کردند؛ از جمله خصوصاً باید به تئوکریتوس اشاره کرد، شاعر برجسته‌ای که از احوال او اطلاع اندکی در دست است، جز اینکه می‌دانیم در حدود سال ۳۰۵ ق. م به دنیا آمد و در دربارهای اسکندریه و سیراکوز به سر برد. [۱] صحنهٔ اشعار روستایی [۲] او سیسیل است. شخصیتهایش به لهجهٔ محلی دوری[1] که از لهجه‌های یونانی است سخن می‌گویند و حروف a و o را به طرز کشیده ادا می‌کنند. اشعار تئوکریتوس علاوه بر فریبندگی مضمون، از نظر موسیقی لطیف آواها و اوزان شاخص است. موسیقی شعر او یادآور ترنم جویبارها یا تابش آفتاب در میان برگها است، و از پرتو همین موسیقی است که افکار عادی و چهره‌های پیش‌پا افتاده کیفیتی بی‌بدیل و فراموش‌نشدنی می‌یابند.

بیشتر سرایندگان شعر پاستورال، که بعدها پیدا شدند، راه بزرگ و تازه‌ای اختیار کردند که با انتشار *اشعار روستایی* ویرژیل در سال ۳۹ ق. م آغاز شده بود. [۳] از این میان چند شعر به تقلید از تئوکریتوس ساخته شده و دقیقاً ترجمهٔ شعر یونانی او به لاتینی است. آنچه اصیل است ــ چنانکه در کار ویرژیل همواره چنین است ــ قسمتهایی است که او خود به نمونهٔ اصلی افزوده است. صحنهٔ بعضی از این اشعار (مانند شعر تئوکریتوس) روستاهای سیسیل و یکی دو شعر، موطن خود او در شمال ایتالیاست. اما صحنهٔ دو شعر (شمارهٔ ۷ و ۱۰) آرکادیاست. ویرژیل کاشف آرکادیا بود. سرزمین آرمانی زندگی روستایی، سرزمینی که جوانی در آن ابدی است، عشق گواراترین چیزهاست حتی اگر منشأ رنج باشد، لبان هر شبانی به آواز گشوده است و ارواح مهربان طبیعت با غمزده‌ترین عاشقان بر سر مهر است. در عالم واقع، آرکادیا دهکدهٔ کوهستانی سنگلاخی در مرکز پلوپونز بود. مردم دیگر نقاط یونان بیشتر آن را به خاطر آداب و رسوم بسیار کهن و غالباً بسیار خشنی می‌شناختند که مدتها پس از بر

---

۱. Dorio، در عهد تئوکریتوس و پس از او، این شاخهٔ زبان یونانی در سیسیل و جنوب ایتالیا رایج بود.

افتادن در دیگر مناطق هنوز در آن ناحیه باقی مانده بود. اشاراتی در باب قربانی کردن انسان و آدمهای گرگ‌شده شنیده شده است. [۴] اما ویرژیل این سرزمین را از آن رو انتخاب کرد که (بر خلاف سیسیل) دور از دست و ناشناخته بود و «نیالوده»، و نیز از آن رو که پان ایزد خاص آرکادیا بود. [۵] ایزدی که عاشق گله‌ها، نیمف‌ها و موسیقی است. (موسیقی ساده و طبیعی نی‌لبک نه موسیقی پیچیدهٔ چنگ و «همسرایان نه‌گانه[۱]» که خاص آپولو بود). ویرژیل دوست شاعر خود، گایوس، را در همین سرزمین غیر واقعی در این گریزگاه جای می‌دهد و از مناظر بکر جنگلها و غارها و موسیقی و ایزدان هنر و طبیعت برای او که عاشقی شوربخت بود مایهٔ تسلایی می‌آفریند.

رمانس نام جدیدی است که به داستانهای منثور بلند عاشقانه و پرماجرا اطلاق می‌شود. از این نوع، نخستین نمونه‌هایی که می‌شناسیم در یونانِ زیر سلطهٔ امپراتوری روم نوشته شد. [۶] چنین داستانهایی، احتمالاً، پیش از آنکه صورت مکتوب یابد قرنها نقل می‌شده است. اما گویا در نخستین قرنهای دوران مسیحی است که به حیطهٔ ادبیات وارد می‌شود. در این زمان، اساتید فن این داستانها را وسیله‌ای برای ابراز استادی خود در فنون بلاغت، نکته‌پردازیهای شگفت‌انگیز و ابداعات درخشان قرار دادند. (ظاهراً، اصل نسخ جعلی داستان تروا که توسط «دارس فروگیایی» و «دیکتوس کرتی» نوشته شد به همین دوران تعلق دارد، هرچند این دو کتاب بیشتر به دلیل زیرکی و هوشی که در آنها به کار رفته بود ممتاز بودند تا به دلیل زیبایی.) [۷] مقداری از این داستانها، که احتمالاً تعدادشان به صدها می‌رسیده، باقی مانده که همه آثاری بسیار طولانی و بسیار خسته‌کننده‌اند، مگر آنکه خواننده بخواهد آنها را باور کند که، در این صورت، مطلب بسیار جذاب خواهد شد. عناصر اصلی رمانس از این قرار است:

جدایی طولانی دو دلدادهٔ جوان،

وفاداری کاستی‌ناپذیر آنان با وجود وسوسه‌ها و آزمایشهای بسیار، محفوظ

---

۱. زئوس همسران متعدد داشت که برای او فرزندان بسیار آوردند. یکی از آنان نه فرزند دختر آورد. این نه تن که به muse معروفند ایزد دانش و هنرند و در آواز و رقص و موسیقی چیره‌دست. الفاظی چون music و museume از نام همین ایزدان گرفته شده است. در متن حاضر به جای این واژه گاه از لفظ «سروش» استفاده شده است.

ماندن معجزآسای پاکدامنی دختر؛

طرح بسیار پیچیدهٔ داستان در داستان، وجودِ داستانهای فرعی فراوان؛

حوادث هیجان انگیز مانند آدم‌ربایی، غرق کشتی، حملهٔ ناگهانی جانوران درنده، میراث هنگفت یا مقام و منصب نامنتظر... که همه را اتفاق و تصادف به پیش می‌برد نه اراده و اختیار آدمی؛

سفر به سرزمینهای دوردست غریب؛

هویت مشکوک و پوشیدهٔ اشخاص داستان: بسیاری از آنها جامهٔ مبدل می‌پوشند و حتی جنسیت واقعی خود را پنهان می‌کنند، دختران غالباً جامهٔ مردانه در بر می‌کنند و تقریباً همیشه اصل و نسب قهرمان مرد یا زن تا آخر داستان نامعلوم می‌ماند؛

سبک ظریف و سرشار از ریزه‌کاریها و سخنوریها که با توصیف دقیق زیباییهای طبیعت و آثار هنری همراه است.

مشهورترین رمانسهای یونانی در عهد رنسانس عبارت بودند از:

(الف) *اتیوپیکا*، اثر نویسنده‌ای سریانی به نام هلیودوروس. این داستان ماجراهای دو دلداده است ــ دختر ملکهٔ اتیوپی و یکی از اعقاب تسالیایی اخیلس پهلوان ــ که در مصر، یونان و مدیترانهٔ شرقی می‌گذرد. داستان را آمیو در سال ۱۵۴۷ به زبان فرانسوی و اندرداون در ۱۵۶۹ به زبان انگلیسی ترجمه کردند.

(ب) *کلیتوفون و لوسیپه*، از اخیلس تاسیوس: ماجراهای جفت دیگری از خاندانهای اشرافی که در صور، صیدا، بیزانطین و مصر روی می‌دهد. این داستان در سال ۱۵۵۴ به لاتینی، در ۱۵۶۰ به ایتالیایی و در ۱۵۶۸ به فرانسوی ترجمه شد. ترجمهٔ انگلیسی آن (که توقیف شد) در سال ۱۵۹۷ به دست برادرِ برتون[1] نویسنده صورت پذیرفت.

(پ) *دافنیس و کلوئه*، اثر لونگوس، و آن سرگذشت دو کودک سرراهی است که در میان چوپانان و دهقانان جزیرهٔ لسبوس می‌گذرد. کتاب را آمیو در ۱۵۵۹ به زبان فرانسوی ترجمه کرد و بر اساس همین ترجمه، در سال ۱۵۸۷، ترجمهٔ ضعیفی به انگلیسی توسط دِی انجام گرفت.

دو کتاب نخستین داستانهای پرماجرای ساده و یکدستی است که عشق و روابط عاشقانه چون رشته‌ای همهٔ آنها را به هم پیوسته است. اما *دافنیس و کلوئه* نمونهٔ بارز انحراف از الگوی اصلی است، زیرا در آن حوادث هیجان‌انگیز رمانتیک به نحو مطلوبی با فضا و لطف محیط شبانی در آمیخته است.

---

۱. Robert Burton (۱۵۷۷ ـ ۱۶۴۰)، کشیش و نویسندهٔ انگلیسی.

باید دانست که هرچند شعر پاستورال با حوریان خوش‌آواز و شبانانی که معصومانه در مرغزارهای سرسبز عشق می‌ورزند اکنون در چشم ما کسالت‌بار و غیر واقعی می‌نماید، هرچند رمانسها با داستانهای پرسوز و گداز غیر معقول و سخنان پر آب و تاب و احساسات اغراق‌آمیز عملاً دیگر خواندنی نیستند، اما آنها را نمی‌توان ذاتاً بی‌ارزش دانست. هر دو دسته در خدمت هدفی بوده‌اند. اما اگر امروز متروک شده‌اند به این دلیل است که آن هدف از طرق دیگری برآورده می‌شود. البته این داستانها را از زمرهٔ آثار گرانقدر ادبی، مثلاً در حد امثال تراژدی یا حماسه که همهٔ ذهن و روح آدمی را در سیطرهٔ خود می‌گیرد نمی‌توان شمرد. این آثار را باید ادبیات گریز خواند، ادبیاتی که جلوهٔ تحقق آرزوهای آدمی است. در چنین حالتی، فایده‌ای که بر این داستانها (چه در روزگار خودشان و چه در عهد رنسانس) مترتب بود همان صورت آرمانی دادن به جنبه‌های احتمالاً خشن زندگی بود و افزودن چاشنی شعر و تخیل به نوشته‌هایی که غالباً زمخت و ملال‌آور است. این داستانها برای جوانان نوشته می‌شد یا کسانی که هنوز هوای جوانی در سر داشتند. همهٔ شخصیتهای اصلی این داستانها در حول و حوش هیجده سالگی‌اند و فقط و فقط به احساسات خود می‌اندیشند. هیچ کس نقشه‌ای برای زندگی خود ندارد، یا برای هدف دور از دسترسی رنج نمی‌کشد، همه از پیمودن یک مشی طولانی عاجزند. حوادث روزگار قهرمانان مرد و زن را در هم می‌کوبد بی‌آنکه مستحق چنین سرنوشتی باشند ــ و این همان احساسی است که همهٔ جوانان دارند و همیشه خود را منکوب ضربه‌های حوادث می‌دانند. با این همه، هیچ آسیب درمان ناپذیری بر این قهرمانان وارد نمی‌آید و پیوند میان آنان تا زمانی که هنوز زیبا و جوان و گرم و بی‌آلایشند برقرار می‌ماند.

در میان این گونه آثار، چنانکه در داستانهای رمانتیک نو، اسطورهٔ سیندرلا یکی از بارزترین نمونه‌های قصهٔ وهمی و الگوی اصلی همهٔ داستانهایی است که انسان آرزوهای خود را در آنها برآورده می‌سازد. قهرمان داستان در راه مال و جاه مجبور به تحمل زحمت نیست. معجزه‌ای می‌شود و به لطف مادر خوانده‌ای که از عالم پریان به یاریش می‌آید و عشق خلق‌الساعهٔ شاهزاده‌ای به همه چیز می‌رسد. (در *اتیوپیکا*، ضمن اشارهٔ ظریفی به نویسنده و خوانندهٔ احتمالی کتاب، خاطر نشان می‌شود که قهرمان زن داستان، گرچه فرزند پدر و مادری سیاه بوده، اما خود معجزآسا سفید به دنیا آمده است.) حتی سبک این داستانها یادآور جوانی است: بدین معنی که از

معمولترین صنایع یعنی تضاد و تناقض در آنها استفاده شده است. جوان همه چیز را یا سیاه می‌بیند یا سفید و این تمهیدات لفظی نشان دهندهٔ اختلاف شدید و آمیزش متعارض عوامل متضاد است. لحن آرمانگرای این رمانسها غالباً در عالم واقع تأثیر داشت. بسیار اتفاق می‌افتاد که جوانی از اهالی یکی از شهرهای بزرگ و پر آشوب اواخر امپراتوری روم یا دربارهای فاسد عهد رنسانس و دورهٔ باروک که در معرض فساد و گناه قرار می‌گرفت مدتی از سقوط در امان می‌ماند، خود را شبان وفادار و معشوق راکلوئهٔ پاکدامن می‌انگاشت و عشق در نظرش شکوه و هیمنه‌ای می‌یافت. در این داستانها، رفتار همهٔ قهرمانان، حتی شبانان سخت، آراسته و مهذب است: هیچکس به لهجهٔ زمخت روستایی سخن نمی‌گوید، همه دارای احساسات لطیف‌اند، گفتارشان زیبا و با وقار و رفتارشان شریف و اصیل است، به این دلیل که طبع جوان اساساً رقیق و لطیف است.

امروزه ما چنین اشتیاقی را با آن گونه داستانهای خیالی که به محیطهای دیگر می‌پردازد و نیز با آداب اجتماعی دیگر، فرو می‌نشانیم. به جای خواندن قصهٔ حوریان و شبانان آرکادیا، داستان روستاییان ساده یا دهقانان مثالی را می‌خوانیم که با شهرهای بزرگ ما بیگانه‌اند. گاه حتی خودمان چنین جامعه‌هایی به وجود می‌آوریم و آنها را در سایهٔ حمایت خود می‌گیریم. دهقانان سوئیسی، سرخپوستان جنوب غربی ایالات متحد، روستاییان باواریایی (با نمایش مذهبی شگفت‌انگیزشان)، دهقانان مست اما پاکدلی که اشتاین‌بک آفریده، مردم شادکام ساسکس، روستاییان پرشور ورمونت، کوه‌نشینان زیرک اسکاتلند، گاوچرانان ویومینگ، ماهیگیران جزایر آران ـ همهٔ اینها و بسیاری دیگر و آثار هنری جدیدی که بر اساس آنها توسط کسانی چون ژونو، راموس، سیلونه، بارتوک، ربکاوست، سِلمالاگرلف، گرانت وود، ویالوبوس، چاوس، گریگ و بسیاری دیگر ساخته شده، خانه‌های بی‌شماری که تغییر شکل یافته و به صورت منازل روستایی درآمده است، کلبه‌های بازسازی شده، تصاویر بدوی و اثاث خانهٔ روستایی که آرزومند داشتنش هستیم، همه و همه، حاصل نیازی واقعی است و هرچه زندگی شهری پیچیده‌تر، دشوارتر و غیر طبیعی‌تر می‌شود ریشه‌های این نیاز در وجود ما عمیق‌تر می‌گردد. رؤیای شعر شبانی موجد آثار گرانقدر بسیار بوده است. فقط کافی است که سمفونی ششم (پاستورال) بتهوون را به یاد آوریم. کافی است به یاد آوریم که مسیح، هرچند شهرنشین و پیشه‌ور بود، خود را شبان می‌خواند. [۸]

رمانس و پاستورال یونانی و رومی، با هم یا به صورت منفرد، در عهد رنسانس نمونه‌های عینی مهم بسیاری داشته‌اند که فقط می‌توان به عمده‌ترین آنها اشاره کرد. باید گفت که حال و هوای شعر پاستورال، حتی پیش از رنسانس، پدید آمده بود. نمایشنامهٔ فرانسوی *روبن و ماریون* (اثر آدام دولاهال فعال در ۱۲۵۰) که از قرون وسطی بازمانده است داستان شبانان است، هم چنین است منظومهٔ زیبایی متعلق به قرن چهاردهم با عنوان *حکایت فرانک گونتیه* اثر فیلیپ دو ویتری (گو اینکه سراینده‌اش با پترارک دوستی داشت که او خود در ادب کلاسیک متبحر بود). *روبن و ماریون* به شکل مقبولی از *پاستورل*[1] متأثر بود. *پاستورل* به قطعات کوتاهی گفته می‌شد که در آن خنیاگری ضمن گفتگو با دختر چوپانی به او اظهار عشق می‌کند. از این گونه قطعات کوتاه نشاط‌انگیز فراوان بود که تقلید مستقیم نمونه‌های کلاسیک نبود، بلکه شاعران پروانسی آنها را ابداع کرده بودند. [۹] اما، با کشف دوبارهٔ شعر پاستورال لاتینی و تقلید از آن و نشر رمانس‌های یونانی بود که این دو سبک حقیقتاً در حیطهٔ ادبیات جدید تولدی نو یافتند.

آدمِتوس (*آمتو*، ح. ۱۳۴۱) اثر بوکاچو نخستین نمونهٔ محلی آثاری است که هر دو شیوه در آن امکان ظهور مجدد یافته‌اند. این کتاب ترکیبی از شعر پاستورال و تمثیلهای مطنطن و جا نیفتاده است. داستان روستایی خام و خشنی است که با شنیدن آوازها و قصه‌های هفت حوری دلفریب ــ که مظهر فضائل هفت‌گانه‌اند ــ منقلب می‌شود و از عشق جسمانی به مرتبهٔ عشق روحانی می‌رسد. با آنکه خامی این تباین پوشیده نیست، اما در عین حال نشانهٔ آرمان گرایی اساسی شعر پاستورال است. سرایندهٔ *آدمتوس* نثر داستان را با شعر درآمیخته و بدین طریق داستانی ساده را به قلمرو خیال‌انگیز احساس کشانده است. این منظومه الگویی شد برای همهٔ آثار دیگر عهد رنسانس از این نوع که در ابعاد گوناگون پدید آمد.

آرکادیا، اثر جاکوپو ساناسارو نمونه‌ای غنی‌تر، استادانه‌تر و، از نظر تأثیر جهانی، موفق‌تر بود. سرایندهٔ آن فرزند دو مهاجر اسپانیایی بود که به ایتالیا کوچیده بودند (نام او قرینهٔ سالازار است). او خود در ناپل به دنیا آمد، دوران جوانی را در درهٔ زیبای سان گولیانو نزدیک فلورانس گذرانید، و بخش اعظم عمر را در خدمت پادشاه محبوبش، فردریک شاه آراگون، صرف کرد. حتی به هنگام تبعید پادشاه در فرانسه با او همراه بود. قبل از ۱۴۸۱، نسخهٔ خطی *آرکادیا* دست به دست می‌گشت و سرانجام

1. *Pastourelle*

در ۱۵۰۴ انتشار یافت. کتاب شامل دوازده فصل منثور است و فصلها را دوازده «شعر روستایی» در بحور غنایی از یکدیگر جدا می‌کند. موضوع آن قصهٔ عاشق غمزده‌ای است که (مانند گایوس در *اشعار روستایی* ویرژیل) به آرکادیا پناه می‌برد تا از تیره‌روزی خویش بگریزد. تا مدتی در نتیجهٔ زندگی بی غل‌وغش روستایی و شنیدن قصه‌های عاشقانهٔ دیگر سرگرم می‌شود اما سرانجام نهانی به ناپل بازمی‌گردد و آنجا در می‌یابد که زن محبوب مرده است. *آرکادیا* منظومهٔ پاستورال غنی و بسیار پیچیده‌ای است که با تضمین اشعار پهلوانی، رمانس و حتی مکالمات فلسفی گسترده‌تر شده است. الگوی آن در ادبیات عصر جدید همان *آدمتوس* بوکاچو است، اما در اینجا نویسنده تمثیل‌سازی بوکاچو را به کناری نهاده و به جای آن ظرائف درخشان زندگی روستایی و مناظر طبیعی‌تر را از قول هومر، تئوکریتوس، ویرژیل، اوید، تیبولوس، نمسیانوس[1] و دیگر سرایندگان کلاسیک نقل کرده و همراه مشاهدات خود در اثر گنجانده است. نثر ایتالیایی ساناسارو دلپذیر است و همهٔ این منقولات در آن طبیعی می‌نماید و تضمینهای او با اندیشه‌ها و تخیلات خود شاعر ناهماهنگ نیست. (از جمله در یک جا شبانان بازیهایی ترتیب می‌دهند و دو تن از آنان با یکدیگر کشتی می‌گیرند، اما هیچیک پیروز نمی‌شوند. به منظور شکست قطعی، یکی از حریفان به دیگری می‌گوید: «یا مرا برگیر، یا بگذار ترا برگیرم». البته مطلب عادی و روشن است اما به هرحال ساناسارو آن را از مسابقه‌ای میان ادیسئوس و آژاکس در حماسهٔ هومر گرفته است.). [۱۰] *آرکادیا* با توفیقی شگرف روبرو گردید. در سال ۱۵۴۴ به فرانسوی و در ۱۵۴۹ به اسپانیایی ترجمه شد و بارها مورد تقلید قرار گرفت. غنای فراوان این اثر، در توصیف و تلمیح، آن را به صورت «کاملترین نوشتهٔ ممکن در باب زندگی شبانی» درآورده است. [۱۱]

اما موفق‌تر از *آرکادیا* کتابی بود با عنوان *دیانا* از نویسنده‌ای پرتغالی به نام ژورژه ده‌مونته مایور یا مونته مور (۱۵۲۰ ـ ۶۱) که پس از سفری به ایتالیا و مشاهدهٔ محبوبیت *آرکادیا*، وقتی برای خواستگاری یکی از بانوان خاندان شاهی به اسپانیا رفت همانجا کتاب خود را نوشت. مرگ نابهنگام او سبب شد که کار ناتمام بماند، اما کتابش به شهرتی رسید که هیچ کمتر از *آرکادیا* نبود. (شایان توجه است که تقریباً اکثر نویسندگان منظومه‌های شبانی و رمانسهای شبانیِ عهد رنسانس، درست مثل سرایندگان چکامه‌های اصیل شبانی در یونان و روم، درباری بودند.) باید گفت که

---

۱. Marcus Aurelius Olympius Nemesianus، شاعر رومی اواخر قرن سوم میلادی.

مونته مایور در فضل و ادب به پای ساناسارو نمی‌رسید، اما محیط شبانی و برخی حوادث کتاب خود را از *آرکادیا* گرفت. تأکید او بیش از هر چه بر عشق بود. در *آرکادیا*، با آنکه از شبانان زن نام برده می‌شود اما خود آنان در داستان حضور ندارند، حال آنکه *دیانا* پر از شبانان زن ــ واقعی یا به صورت مبدل ــ و حوریان و دیگر موجودات افسونگر است. تازگی اثر عمدتاً در این است که *دیانا* یک سلسله داستان به هم پیوسته است، عشق رشتهٔ اصلی ارتباط آنها است و در عین حال قصه‌های عاشقانه‌ای نیز در حاشیه نقل می‌شود و، این همه، داستان را چنان استادانه ساخته است که بر همهٔ آثار قبلی از نوع خود پیشی گرفته است. *دیانا*، در واقع، مانند *دافنیس و کلوئه*، رمانسی است که محیط شبانی دارد اما در قیاس با داستان لطیف لونگوس، شامل حوادث بیشتر و تحلیلهای روانی کمتری است. توطئه‌های پیچیده، لحن مطنطن و حساسیت عاشقانهٔ شخصیتهای داستان آن را در سراسر اروپای غربی بلندآوازه ساخت. شکسپیر از یکی از داستانهای آن در نمایشنامهٔ *دو نجیب زادهٔ ورونا* استفاده کرده و شاید در *شب دوازدهم* هم، آنجا که ویولا را جامهٔ مبدل می‌پوشاند به کتاب مونته مایور می‌اندیشیده است. سروانتس *گالاته‌آ* را در رقابت با همین اثر آفرید. در *دون کیخوته*، نخست آن را (با حذف پاره‌ای قسمتها) از کتاب‌سوزان نجات می‌دهد[1] و آنگاه شهسوار دلاور را به فکر می‌اندازد تا دست از مشغلهٔ جنگ بردارد و به تقلید از آن کتابی بنویسد:

> چند گوسفند می‌خرم و چیزهایی را که برای زندگی چوپانی لازم است فراهم می‌کنم. بعد خود را کیخوتیس می‌خوانم و ترا پانسینو. آنگاه سر به

---

۱. در فصل کتاب سوزان، کشیش و دلاک به خانهٔ دون کیخوته می‌روند تا با همدستی خواهرزاده‌اش کتابهای او را که به گمان آنها مرد ساده‌دل را به جنون کشانده و او را به اعمال پهلوانی برانگیخته از میان ببرند. پس کتابها را یک‌یک از پنجره به حیاط پرتاب می‌کنند تا بعداً آتش بزنند. نوبت به کتاب *دیانا* می‌رسد: «... آنگاه یکی از آنها را باز کرد و دید که عنوان آن *دیانا* اثر ژرژ دومونت مایور است. خواهر زاده فریاد برآورد که: ای جناب کشیش، شما را بخدا این را نیز با بقیهٔ کتابها بسوزانید چون اگر دایی من از بیماری پهلوانی شفا یابد با خواندن این کتاب خود را چوپان خواهد پنداشت و نغمه‌خوانان و نی‌زنان سر به جنگلها و مرغزارها خواهد گذاشت یا اینکه شاعر خواهد شد و این دیگر بدتر، زیرا چنانکه می‌گویند درد شاعری دردیست مسری و بی درمان... کشیش گفت من معتقدم که آنرا نسوزانیم بلکه اشعار مطول و چند قسمت آن را حذف کنیم. با حفظ مابقی که با قسمت نثر خود از همهٔ کتابهای نوع خودش بهتر خواهد بود، به طیب خاطر موافقم...» *دون کیشوت*، جلد اول، ترجمهٔ محمد قاضی.

کوهستانها، جنگلها، و چمنزارها خواهیم نهاد و یک سو ترانه خواهیم خواند، یک سو نغمه‌ها سر خواهیم کرد... آپولو برای ما شعر خواهد خواند و خدای عشق، اندیشه‌های پر ذوق و احساس به ما الهام خواهد کرد. این همه، نه تنها ما را در این عصر، بلکه در قرون و اعصار آینده نیز جاودان و بلند آوازه خواهد ساخت[1]. [۱۲]

و به این ترتیب آرمانگرای اسپانیایی قرن شانزدهم که یک بار نامش را دستکاری کرده تا شبیه نام پهلوانان قرون وسطایی باشد[2] اینک می‌خواهد آن را بار دیگر تغییر دهد تا با نام شبانان یونانی شباهت یابد و نه تنها می‌خواهد شبان باشد، بلکه می‌خواهد با تشویق و حمایت آپولو، خدای یونانی ـ رومی، شاعری بشود چون گایوس و ویرژیل.

پیش از این اشاره کردیم که در داستان عاشقانهٔ *فیامتا* اثر بوکاچو پرهیز محسوسی نسبت به احساسات مسیحی دیده می‌شود و نویسنده به عمد اخلاق و دیانت عهد شرک را جانشین مسیحیت می‌کند. [۱۳] این نکته در همهٔ منظومه‌های پاستورال صادق است: از دیانت مسیحی، عقاید مربوط به آن، یا از کلیسا ابداً نشانی نیست. حتی آنجا که شخصیتهای داستان معاصر نویسنده‌اند و داستان (چنانکه گهگاه اتفاق می‌افتد) شرح احوال خود اوست، فقط ایزدان یونان و روم حضور دارند. اینان نیز جزء لوازم و آرایشهای صحنه نیستند، بلکه ارواحی مقتدرند که صادقانه پرستش می‌شوند و می‌توانند عابدان را در پناه حمایت خود گیرند. اما سلسلهٔ مراتب آنان به نظام المپ نشینان شباهت ندارد. در این داستانها ونوس، ایزد بانوی عشق؛ پان، ایزد طبیعت وحشی و دامپروری؛ و دیانا، ایزد بانوی شکار و ماه و دوشیزگی، اهمیتی بیش از ایزدان دیگر دارند. این کار هوس صرف یا میل به رعایت آداب داستان پردازی نبود. بلکه انکار خالصانهٔ زهد مسیحی و معنویتی بود که همهٔ توجهش را به جهان دیگر معطوف می‌داشت، به معنای اهمیت دادن به نیروهای این جهانی و نفسانیات آدمی بود که ایزدان یونانی مظاهر آنها بودند. این ایزدان را جاودانی

---

۱. **دون کیشوت**، جلد دوم، ترجمهٔ محمد قاضی.

۲. نجیب‌زادهٔ اهل مانش، پس از غور در کتب پهلوانی، در صدد برآمد نامی درخور برای خود انتخاب کند. بعد از تفکر و تأمل بسیار نام دون کیخوته را برگزید و چون می‌خواست این نام سبب افتخار مرز و بومش نیز باشد مثل همهٔ پهلوانان گذشته، نام وطن را نیز بدان افزود و دون کیخوتهٔ مانش نامیده شد.

می‌دانستند، زیرا آنان تجسم گوهرهایی بودند که همواره در دل آدمی زنده است.

عهد رنسانس شاهد پیدایش انواع دیگر داستانهای بلند پرماجرا در کشورهای اروپای غربی بود. در برخی از این آثار ادب کلاسیک هیچ تأثیر و نفوذی ندارد. از آن جمله است نوع حکایات پیکارسک[1] از قبیل (*عصاکش تورمِسی*) و رمانسهایی در باب شهسواران قرون وسطی (مانند *آمادیس گل*، یعنی همان *آمادیس ویلز* که شکل دیرآمدهٔ دیگری بود از افسانه‌های آرتور به زبان اسپانیایی.) اینان نیز همچون رودهایی بودند که به پهنهٔ ادبیات داستانی جدید ریختند، اما قدرت و تأثیر و نفوذ رمانس و شعر پاستورال یونان هیچ از آنها کمتر نبود. مظهر این نفوذ در انگلستان عهد رنسانس، گذشته از موارد دیگر، [۱۴] کتاب ناتمامی است از سِر فیلیپ سیدنی به نام *آرکادیای کنتسِ پمبروک*[2] که به خواهرش اهدا کرده است. کتاب، که با نثری زیبا نوشته شده، داستان بلند و پیچیدهٔ عاشقانه‌ای است همراه با ماجراهای پهلوانی که در آرکادیای یونان اتفاق می‌افتد. گاه گفته شده است که سیدنی از *آرکادیای* ساناسارو چیزی جز نام نگرفته است. اما باید گفت که وی، علاوه بر نام، ریزه‌کاری‌های زیبا و زنده‌ای از کتاب مذکور به وام گرفته و، پس از تغییر اندکی، از آنها استفاده کرده است؛ از آن جمله است، فی‌المثل، تندیس ونوس که انه‌آسِ کودک را شیر می‌دهد. [۱۵] اما سیدنی بیشتر مرهون *دیانای* مونته مایور بود. درست است که وی صورت بعضی از اشعار ساناسارو را تقلید کرد [۱۶] اما مطلب را از اشعار مونته مایور گرفت و شبکهٔ پیچیدهٔ طرحها و طرحهای ضمنی و چهرهٔ مبدل برخی از شخصیتهای اصلی داستان خود را بر اساس *دیانا* طرح‌ریزی کرد. بعلاوه، این تقلیدها را با مطالعه‌ای که در ادب کلاسیک داشت غنا بخشید. به خصوص باید او را مدیون *دافنیس وکلوئهٔ* لونگوس دانست. *آرکادیای* سیدنی در قیاس با *آرکادیای* ویرژیل یا ساناسارو چندان آرام نیست. *آرکادیای* او در معرض مخاطرات دهشتناک و جنگهای خونین است. دستها بریده می‌شود، سرها بر خاک می‌غلتد، چکاچاک سلاحها با نالهٔ زخمیان رو به مرگ همنوایی شومی دارد. نیزه‌بازیها و نبردها همه از تخیل شهسوارانهٔ نویسنده[3]

---

۱. Picaresque، از واژهٔ اسپانیایی Picaro (فرومایه، ولگرد)، نوعی داستان که به زندگی و ماجراهای مردم فرومایه و اراذل و اوباش می‌پردازد.

2. *The Countess of pembroke's Arcadia*

۳. سیدنی علاوه بر مقام برجسته‌ای که در ساحت شعر و نویسندگی داشت از سرداران معروف و محبوب انگلستان بود و در میدان جنگ نیز جان داد.

سرچشمه گرفته که با خواندن حکایاتی چون *آمادیس* و *جنون اورلاندو* انگیخته شده است. اما حوادث دیگر از قبیل آدم ربراییها و دریازنیها مستقیماً به تقلید رمانسهای یونانی پرداخته شده است که در این آثار فراوان بودند. بدین ترتیب، در *آرکادیای کنتسِ پمبروک* دو شیوهٔ یونانی، یعنی شعر پاستورال آرکادیایی و ماجراهای رمانتیک با ابعادی تازه همراه با عناصر تخیلی دیگر ترکیب شده‌اند. حاصل این ترکیب اثری است که یکی از منابع ادبیات داستانی جدید به شمار می‌رود. [۱۷]

در فرانسه، موفقترین رمانس پاستورال *آستره*[آ] اثر اونوره دورفه بود (*آستره*[آ] نام روح «عدالت» بود که در پایان «عصر طلایی» زمین را ترک گفت و در منطقة البروج به هیأت صورت فلکی «عذرا[۱]» درآمد). این اثر که در سال ۱۶۰۷ منتشر شد سالها با اقبال شدید خوانندگان روبرو بود. در این کتاب هم، مانند *دیانا*، شخصیتهای داستان شبانان واقعی مرد یا زن نیستند، بلکه خانمها و آقایانی هستند که به جامهٔ چوپانان درآمده‌اند به این دلیل که آرزوی *vivre plus doucement*[۲] دارند و می‌خواهند در محیطی آرامتر و با صفاتر عمر بگذرانند (استدلالی که از نظر روانشناسی درست است حتی اگر از لحاظ طرح داستان پذیرفتنی نباشد). صحنه و زمان داستان سرزمین گل در قرن پنجم میلادی و هنگامهٔ هجوم بربرهاست. شخصیتهای داستان دلاوری‌ها می‌کنند و حوادث دشوار بی‌شماری را از سر می‌گذرانند که همه به اصیلترین شکلی رنگ قرون وسطایی دارد. اما سالها بعد، نویسندهٔ فرانسوی دیگری، به میدان آمد و او بار دیگر رمانس و پاستورال را درهم آمیخت و یکی از مهمترین رمانهای قرن هجدهم را آفرید. این کتاب، *پل و ویرژینی* (۱۷۸۹) اثر برنادن دو سن پیر است. داستان که در صحنه‌ای زیبا و آرمانی می‌گذرد سرگذشت جفت جوانی است و ماجرای بدیع و غریبی که بر آنان می‌رود و سرانجام با پیروزی عشق‌پاک به پایان می‌رسد. در واقع تأکید نویسنده بیشتر بر نیکی ذاتی انسان و طبیعت است تا بر احساسات اشرافی. این کتاب بار دیگر سخن اشپنگلر را به اثبات می‌رساند که گفته است انسانهایی که در زمان از یکدیگر دورند می‌توانند معاصر یکدیگر باشند: زیرا این اثر براساس *دافنیس و کلوئهٔ* لونگوس نوشته شده و هم سن پیر و هم دوست وی روسو عمیقاً و آشکارا با آرمانهای لونگوس همدلی نشان داده‌اند.

---

۱. Virgo (عذرا) نام لاتینی این صورت فلکی است. در فارسی همان سنبله، یعنی ششمین برج از برجهای دوازده‌گانه است.

۲. زندگی همراه با آرامش.

آرمان پاستورال، گذشته از آنچه حاصل پیوند با رمانس بود، به اشکال دیگری نیز بیان شده است. در واقع تأثیر و نفوذ این آرمان در ادبیات اروپایی عهد رنسانس و دورهٔ باروک به مراتب بیشتر بود تا در روم و یونان. شرح جزئیات مجموعه‌های متعدد اشعار روستایی که به رقابت با آثار قدیم، چه در زبان لاتینی و چه در زبانهای بومی گوناگون، سروده شده چندان ضرورتی ندارد. مشهورترین آنها به زبان لاتینی و در عهد رنسانس اشعار اومانیست ایتالیایی باپتیستا مانتوآنوس است. شکسپیر، در *رنج بیهودهٔ عشق*، معلم فضل‌فروش مدرسه را وا می‌دارد که اشعار او را نقل کند و او را با ذکر نام بستاید. [۱۸] در زبان اسپانیایی گارسیلاسو ده لا وگا[1] (۱۵۰۳ ـ ۳۶) اشعار روستایی بلند و لطیف و غمناکی ساخت که الگوی آنها *اشعار روستایی* ویرژیل و *آرکادیای* ساناسارو بود. در فرانسه، نخستین اشعار پاستورال رنسانس را کلمان مارو (۱۴۹۶ ـ ۱۵۴۴) سرود. روستاییان سرودهای او نام فرانسوی دارند و محیط نیز فرانسوی است، اما همه در سایهٔ حمایت ایزد پان به سر می‌برند. رنسار که پس از او آمد و بر او تفوق یافت، کار خود را با ترجمهٔ آزاد *شعر روستایی* شمارهٔ ۱۱ تئوکریتوس (*سوکلوپ‌های عاشق*) آغاز کرد و پس از آن شش «شعر روستایی» خوش‌آهنگ ساخت که تا حدودی متأثر از ویرژیل، کالپورنیوس، مقلد ویرژیل و ساناسارو بود (که کتابش را ژان مارتن دوست رنسار در ۱۵۴۴ به زبان فرانسوی ترجمه کرده بود.) دست کم چند شعر از آن میان دارای جنبهٔ نمایشی است، چنانکه می‌توان آنها را در جشنواره‌ها به صورت نمایشهای کوتاه نقاب به اجرا درآورد. رنسار شبانان شعر خود را به جامهٔ درباری آراست که با سنتهای اشرافیت فرانسوی مناسبت بیشتری داشت. او نیز (مانند دورفه که بعداً آمد) به خوانندگان خود اطمینان می‌داد که:

اینان شبانان روستایی نیستند
که برای پشیزی گله به صحرا می‌برند
این شبانان از دودمان اصیلند و از خاندان شریف. [۱۹]

در زبان انگلیسی، برجسته‌ترین منظومهٔ پاستورال عهد رنسانس *تقویم شبان* (۱۵۷۹) اثر اسپنسر بود. گرچه کار اسپنسر را بازآفرینی درونمایه‌ها و شیوه‌های شعر پاستورال یونانی ـ رومی در زبان انگلیسی دانسته‌اند، اما تحقیقات جدید نشان داده

1. Garcilaso de la Vega

که اسپنسر بیش از تئوکریتوس و ویرژیل به سرایندگان شعر پاستورال فرانسه و ایتالیا در عهد رنسانس تعلق خاطر داشته است. شماری از اشعار او که موضوع آنها ماههای سال است فقط بازسازی آزاد «اشعار روستایی» مارو و مانتوآنوس است، اما تضمینهای آثار کلاسیک غالباً مأخوذ از پولیتین، تاسو و شاعران برجستهٔ گروه پلئیاد، یعنی بائیف، دوبِلِه و رنسار است. [۲۰] در مورد زبان و بحور شعر باید گفت که اسپنسر غالباً به چاسر نظر دارد. نامهایی که برای شبانان انتخاب می‌کند ــ از قبیل کودی، هابینول، پیرس، کولین ــ همه نامهای بومی انگلیسی است، اما در لطافت و گوش‌نوازی به پای نامهای «دوری» چوپانان آوازخوان تئوکریتوس نمی‌رسد و افسوس که خودِ شعر نیز در گوش‌نوازی به پای شعر تئوکریتوس نمی‌رسد.

با وجود این، برخی از دل‌انگیزترین و صادقانه‌ترین سرودهای ادبیات انگلیسی در چارچوب همین قاعدهٔ شعر پاستورال ساخته شده است. البته دشوار بتوان آن را قاعده خواند. واقع آنکه برای عاشقی جوان طبیعی‌تر است که خود را آوارهٔ دشت و دمن ببیند و

شبانان را بنگرد که گله را
بر لب رودخانه سیراب می‌کنند، و مرغان خوش‌آواز را
که در کنار آبشار گلبانگ عاشقانه سر می‌دهند،

تا بازرگانی شهری یا دیپلماتی درباری. در رؤیای چنین عاشقی، معشوقه کدبانویی نیست که کارش رسیدگی به امور منزل یا نظافت کودکان باشد، دلارام او دوشیزه‌ای است با،

کلاهی از گل و قبایی
که سراسر با برگ‌های مورد زینت یافته
جامه‌ای از بهترین پشم
که از بره‌های نازنین چیده شده است،

چنین معشوقی مظهر پاک همهٔ زیباییهای بهار جاودانی و طبیعت مهربان است. [۲۱] شاعران انگلیسی عهد رنسانس صدها سرود پاستورال ساختند و در آنها عشق خالصانه به آثار کلاسیک را با عشق خالصانه‌ای که به جوانی و زیبایی و دشت و صحرا داشتند درآمیختند.

اشعار و داستانهای پاستورال، آن‌طورکه گاه پنداشته‌اند، یک سره خالی و متصنع نیست. بسیار اتفاق افتاده است که این آثار تصویری از خلقیات مصنّف و زندگی و عشقهای او یا دوستان او با مختصری تغییر ماهیت است. این کار را تئوکریتوس آغاز کرد. چکامهٔ هفتم او شرح حال خود او (با نام سیمی‌خیداس) و (احتمالاً) دوست اولئونیداسِ تارنتومی[1] است که تئوکریتوس به او نام لیسیداس داد و این نام از آن زمان به بعد در شعر پاستورال مشهور شد. ویرژیل نام تی‌توروس بر خود گذاشت. دوستانش گایوس و واریوس و دشمنانش با ویوس و مه‌ویوس بی‌آنکه حتی اسامی آنها تغییر کرده باشد یا به نامهای روستایی خوانده شده باشند در *اشعار روستایی* حضور دارند [۲۲] ویرژیل به وقایع مهم زندگی خود نیز اشاره می‌کند از آن جمله است بازپس گرفتن املاک پدری که به یاری اوکتاویان انجام شد. [۲۳] تصور می‌رود که عشق اندوهبار ساناسارو الهام‌بخش خاتمهٔ *آرکادیا* بوده باشد که، طی آن، قهرمان داستان را به ناپل، شهر محبوب شاعر می‌کشاند. *دیانای* مونته‌مایور نیز با سفر به کوئیمبرا و به قلعهٔ مونته‌مور او ولو[2]، زادگاه شاعر پایان می‌پذیرد. دورفه داستانهای فراوانی در باب روابط نامشروع و دسیسه‌های درباری زمان خود را در *آستره‌ا* گنجانده است. تاسو نیز در *آمینتاس* از خود و از دوستان خود و احتمالاً از داستان عشق نافرجامش به لئونورا دسته[3] سخن گفته است. دو نسل بعد از اسپنسر یکی از شاعران جوان انگلیسی با استعدادی درخشانتر از او دو جنبهٔ سرشت خود را در دو راپسودی اندوهناک باز نمود. این شعرها که از اسطورهٔ یونانی و چکامهٔ پاستورال آغاز می‌کند و در دوردستهای قلمرو موسیقی و فلسفه به تفرج می‌پردازد یکی *L'Allegro*[4] و دیگری *Il Penseroso*[5] اثر میلتون است. [۲۴]

گذشته از این، گاه عناصر شخصی در شعر پاستورال به هجو اشخاص و وقایعی منجر می‌شد که سراینده آنها را تقبیح می‌کرد. اشارهٔ ویرژیل به رقیبانی چون با ویوس و مه‌ویوس کوتاه اما تلخ و گزنده است. در شعر تئوکریتوس نیز اشارات شاعر حملات مشابهی را به دنبال دارد. اما در شعر پاستورال عهد رنسانس نقد کلیسایی بیشتر متداول است تا نقد بر اساس زیبایی‌شناسی. پیش از این گفتیم که مسیح خود را شبان می‌خواند. به همین دلیل است که روحانیان مسیحی پاستور(= شبان) نامیده

---

1 Leonidas of Tarentum

2. Montemôr o Vello

3. Leonora d'Este

۴. *روح شادمان*

۵. *روح اندوهناک*

می‌شوند و اسقف عصای چوپانان به دست می‌گیرد. پس انتقاد از رفتار بد کلیسا در یک قطعه شعر پاستورال بسیار آسان است. پترارک در اشعار روستایی لاتینی‌اش چنین می‌کرد و در یکی از آنها حتی پترس حواری با نام زیبای پامفیلوس حضور دارد. این فکر را مانتوآنوس ادامه داد و اسپنسر نیز در *تقویم شبان* آن را ارائه کرد. پترس حواری در *لیسیداس* میلتون نیز حضور دارد و روحانیان فاسد را از دم تیغ ملامت می‌گذراند:

> زبان بسته‌ها! که خود نمی‌دانند عصای شبانی را
> چگونه به دست گیرند و از شبانان صادق
> هیچ‌چیز نیاموخته‌اند! [۲۵]

چند مصراع قبل از این، میلتون شکوه می‌کند که چنین افراد ناشایسته‌ای

> می‌خزند و دزدانه از دیوار آغل به درون می‌روند ــ

از این تصویر، مدتها بعد تشبیهی حماسی ساخت و در مورد دشمن نوع بشر به کار برد:

> این نخستین «دزد»[1] بزرگ، چنین به آغل خداوند رخنه کرد:
> چنانکه مزدوران هرزه به کلیسای او رخنه کرده‌اند. [۲۶]

اما شرح احوال شخصی در مرثیهٔ پاستورال وضع و حالت باشکوه‌تری می‌یابد. در این مراثی، شاعران بر مرگ زودرس دوستان می‌گریند و برای آنکه جوانی و نوشکفتگی آنان را نمایان‌تر سازند صحنهٔ واقعه را به جنگل‌های وحشی می‌برند و شبانان و صیادان و ارواح طبیعت را نیز بر مرگ دوست به زاری می‌نشانند. اصل این الگو یکی شعر روستایی شمارهٔ یک تئوکریتوس است در رثای دافنیس که در راه عشق جان می‌دهد و دیگر مرثیه‌ای از یک شاعر یونانی گمنام بر مرگ بیون که از سرایندگان شعر پاستورال بعد از تئوکریتوس بود. در عهد رنسانس این الگو در سراسر اروپای غربی رواج یافت. در زبان انگلیسی، نخستین مرثیه‌های پاستورال مرثیهٔ *دافنائیدا* (۱۵۹۱) و *آستروفل* (۱۵۹۵) از اسپنسر است که مرثیهٔ اخیر را در تجلیل از سر فیلیپ

---

۱. منظور ابلیس است.

سیدنی سروده است. بزرگترین مراثی پاستورال انگلیسی سه شعر است: *لیسیداس* میلتون که در سال ۱۶۳۷ برای دوست خود کینگ سروده، *آدونائیس* شلی (۱۸۲۱) که در مرگ کیتس گفته شده و *تیرسیس* آرنولد (۱۸۶۶) که مرگ کلاف الهام‌بخش آن بوده است. [۲۷] اما یکی از پرآوازه‌ترین اشعار زبان انگلیسی شعری است به نام *مرثیه‌ای در گورستان روستایی* اثر گری. این شعر هرچند در رثاء شخص معینی سروده نشده، اما در آن آرمان‌گرایی شعر پاستورال و اندوهناکی خاص مرثیه با یکدیگر تلفیق شده است.

این قاعدهٔ شعر پاستورال نمایش پاستورال هم به وجود آورد. مناظره‌هایی که به آواز بر زبان شبانان می‌گذشت، طعن و لعن و سخنان تند دو جانبه و یا گفتگوهای عاشقانه طبعاً نوعی رفتار نمایشی را ایجاب می‌کرد. می‌دانیم که *اشعار روستایی* ویرژیل در تماشاخانه قرائت می‌شده است. [۲۸] یکی از نخستین نمایشهای جدید، *ارفئوس* پلی‌تین، سرگذشت غم‌انگیز ارفئوس و اریدیس بود که در چارچوب شعر پاستورال ویرژیلی پرداخته شده بود. [۲۹] اشعار روستایی بسیاری با جنبهٔ نمایشی بوده است که در جشنواره‌های ایتالیایی اوایل قرن شانزدهم توسط یک یا چند گوینده به اجرا در می‌آمده است. [۳۰] در سال ۱۵۵۴ *قربانی* اثر بکاری در فرارا بر صحنه رفت که نخستین نمایش پاستورال کامل با اجرای منظم بود. [۳۱] این شیوه نیز در ایتالیا آغاز شد و در دیگر کشورها انتشار یافت. در فرانسه، نخستین اثر از این نوع *سایه‌ها* نوشتهٔ نیکلافیول بود که در ۱۵۶۶ بر صحنه رفت. نمایش پنج پرده داشت و داستان شبان جوانی بود که در بند عشق دختر سنگدلی که او نیز شبان بود گرفتار آمده بود. در این نمایش، مظهر شبان عاشق یک ساتیر و مظهر دختر سنگدل یک نایاد[1] بود و حوریانی به صورت سایه با آوازهای عاشقانه آن را همراهی می‌کردند. [۳۲] دو نمایش از مردم‌پسندترین آثاری که تاکنون نوشته شده به این نوع تعلق دارد: یکی *آمینتاس* از تاسو، که نخستین بار در ۱۵۷۳ اجرا شد و دیگری *شبان وفادار* از گارینی که در ۱۵۹۰ انتشار یافت و با اقبالی حتی شدیدتر از اثر تاسو روبرو گردید. [۳۳] با وجود ساخت استادانهٔ این دو نمایشنامه و صنعتی که در طرح داستانها به کار رفته، شادابی جوانی سبب لطف و جذابیت آنها شده است. نظم تاسو و گارینی نیز چنان خوش‌آهنگ است که گویی آوای موسیقی است. در تعدادی از کمدیهای

---

۱. Naiad ، در اساطیر کهن از حوریانی است که در چشمه‌سارها، رودخانه‌ها و دریاچه‌ها زندگی می‌کند و به آنها هستی و دوام می‌بخشد.

شکسپیر هم عناصر شعر پاستورال مشاهده می‌شود و در نیمهٔ اول قرن هفدهم چندین نمایشنامهٔ پاستورال موزون در انگلستان نوشته شد. [۳۴] شعر نمایشنامهٔ ***شبان وفادار*** (حـ ۱۶۱۰) اثر فلچر[۱] سرشار از ریزه‌کاریهای ظریف و زیباست. جانسون نیز ***شبان اندوهگین*** را نوشت (که در ۱۶۴۰ به صورت ناتمام انتشار یافت) و کاش به پایان می‌رسید، زیرا شامل مجموعهٔ بومی دلپذیری از چهره‌های شعر پاستورال انگلستان است.

شکارچیان نیز مانند چوپانان همواره سهمی در شعر پاستورال داشته‌اند. آنان نیز به طبیعت نزدیکند، با جانوران الفت بیشتری دارند تا با انسان و عنایت پان را به دعا طلب می‌کنند. در دهمین ***شعر روستایی*** ویرژیل، گایوس، دلباختهٔ غمگین، می‌خواهد به کوهستانهای بلند و سنگلاخ آرکادیا برود و علت عشق را با شکارگرازان وحشی درمان کند. قهرمان کتاب *آدمتوس* بوکاچو شکارچی است نه گاوچران. در میان آثار پاستورال عهد رنسانس نمونه‌های چندی هست که در آنها شکارچیان زن و مرد شخصیت‌های اصلی کتابند. مراتع ایتالیا معمولاً بر بلندی تپه و ماهورها و در میان بیشه‌هاست تا در صفحات پست و جلگه‌ها. از این رو به سهولت می‌توان دریافت که چرا جنگل را منزلگاه عام شکارچیان و شبانان می‌دانسته‌اند. بعلاوه، شبانی پیشهٔ عامه و شکار پیشهٔ اشراف بود. به این دلیل است که تاسو و دیگر نویسندگان نمایشنامه‌های پاستورال ایتالیا غالباً قطعاتی را که می‌نوشتند «قصه‌های جنگل» *(favole boschereccie)* می‌خواندند، که هر دو پیشه را شامل شود. بنابراین وقتی جانسون تصمیم گرفت که شخصیتهای منظومهٔ پاستورال خود را نه از چوپانان یونانی ـ رومی بلکه از جنگل‌نشینان بومی انگلیسی برگزیند کار جستجو بر او آسان بود و توانست در همان نخستین قدم شکارچیان یاغی و دلاوری چون رابین وود (یا «هود») و دار و دستهٔ سرخوش او را انتخاب کند. در ***آن‌طور که بخواهی*** شکسپیر نیز تغییر مشابهی روی می‌دهد. مثلاً دوک و ملازمان او به بیشه می‌روند و سرگرم شکار می‌شوند [۳۵] حال آنکه شبانان شرافتمندی چون کورین و اودری که جزئی از همان جامعهٔ جنگل‌نشین‌اند نسبت به آنها در مرتبهٔ پست‌تری قرار دارند.

نمایش نقاب *کموس* (۱۶۳۴) که در فصل دیگری به آن اشاره شد، [۳۶] همچنین دیگر اشعار میلتون در این زمینه او را در ردیف یکی از بزرگترین شاعران شعر پاستورال جهان قرار می‌دهد. در کنار نمایش پاستورال و نمایش نقاب پاستورال،

---

۱. John Fletcher (۱۵۷۹ ـ ۱۶۲۵).

اپرای پاستورال نیز قدم به عرصهٔ وجود نهاد. قدمت این نوع اپرا که نسبتاً زود آغاز شد به *دافنه* (۱۵۹۴) اثر رینو چینی می‌رسد. [۳۷] نخستین اپرای مذهبی به شیوهٔ پاستورال ساخته شد و *اُملیو* اثر آگستینو آگاتساری آهنگساز کلیسا بود که در سال ۱۶۰۶ به اجرا درآمد. [۳۸] مزیت اپرای پاستورال این بود که امکان استفاده از نغمه‌ها و اوزان موسیقی عامیانه در آن مهیا بود. از این رو، وقتی سبک اپرای متعارف شدیداً به فخامت و تصنع گرایید در این اپرا، باردیگر، احساسات طبیعی و بیان ساده اهمیت یافت. در میان مشهورترین و زیباترین این اپراها باید از *آسیس و گالاتهآ* اثر هندل و *کانتاتای دهقان و فوئبوس و پان* اثر باخ نام برد. *ارفئوس و اوریدیس* اثر زیبای گلوک (که نخستین بار در ۱۷۶۲ به اجرا درآمد)، برای بازگشت به بیان ساده و طبیعی در اپرا طراحی شده، چارچوب شبانی دارد و با نغمه‌های شاد و سرخوش آرکادیایی پایان می‌پذیرد. دوست گلوک، روسو، آن فرزند طبیعت *فالگیر دهکده* را بر صحنه برد و با همان هدف هنری دست به تهیهٔ *دافنیس و کلوئه* زد. اپرای پاستورال قرن نوزدهم و بیستم به روسو تأسی کرد و راه او را در پیش گرفت، آرکادیای خیالی را رها کرد و به طبیعت روستاهای واقعی (هرچند هنوز هم اندکی دور از دست بود) روی آورد. در همین چشم‌انداز طبیعی بود که *عروس مبادله شده* اثر اسمتانا، *دلیران روستایی* اثر ماسکاینی، *هوگ چوبدار* اثر واگان ویلیامز و در این اواخر *اکلاهما!* اثر راجرز و همرشتین آفریده شد. اما در عین حال آرکادیا خود هرگز نابود نشد. در میان آثار برجستهٔ موسیقی نو باید از سوئیت بالهٔ *دافنیس و کلوئه* اثر راول نام برد که عشق جاودانی این دو دلداده موضوع آن است.

آرمانهای آرکادیا تا چند صد سال تماماً پابرجا و مؤثر باقی ماند، خصوصاً در دوران باروک که زندگی اجتماعی طبقات ممتاز و مرفه به طرف نوعی ظاهرسازی تحمل‌ناپذیر و ریاکارانه می‌گرایید و هنر باب طبع آنها، اغلب پر زرق و برق و اغراق‌آمیز بود. مجسمه‌های چینی دختران چوپان که در دِرسدن ساخته می‌شد و مزرعهٔ ماری آنتوانت در قصر کوچک تریانون[۱] که در واقع بازیچهٔ او بود امروز به

---

۱. Trianon ، قصر و باغ کوچکی نزدیک ورسای که ماری آنتوانت آن را به طرز روستایی درآورده بود و گهگاه از تجمل و هیاهوی کاخ سلطنتی به آنجا پناه می‌برد: «... از چهارگوشهٔ دنیا گل و گیاه می‌آوردند تا در باغ تریانون بنشاند. از فرسنگها دورتر آب با لوله به باغ می‌آمد و از جویهای کوچک از پای درختان می‌گذشت. در مراتع گاوها می‌چریدند و آسیابی شب و روز کار می‌کرد. چند کلبهٔ روستایی نیز دیده می‌شد که بر دیوارهای آن با رنگ شکافهایی کشیده شده بود تا کهنه و اصیل ←

نظر کودکانه و ساختگی می‌آید، اما باید دانست که این همه، در قیاس با اپراهای پرشکوهی که دربارهٔ خشایارشا ساخته می‌شد یا نقاشیهای دیواری بزرگی که چهرهٔ آگوستوس یا هرکولس پهلوان غول‌پیکر را نشان می‌داد، به واقعیت نزدیکتر بود. آرکادیا به معنای گریز بود، گریختن از تشریفات خشک و سنگین دربارها و کلیساها به سوی هوایی پاک‌تر. نمونهٔ مجسم آرکادیا در ایتالیا پیدا شد. کریستینا، ملکهٔ سوئد، پس از کناره‌گیری از سلطنت و گرویدن به آیین کاتولیک در رم مستقر شد و عده‌ای از دوستان که با آرمانهای او هم داستان بودند گرد او جمع شدند. در سال ۱۶۹۰، یک سال پس از مرگ او، آنان انجمنی بنیاد نهادند تا یاد او و آرمانهای او را زنده نگاه دارند. این انجمن آرکادیا خوانده شد. نشان آن نی‌لبکی بود مزین به تاج برگ غار و کاج. مکان انجمن «بیشهٔ پاراسیان» بر روی تپهٔ ژانیکولوم یکی از هفت تپهٔ رم بود و اعضای اصلی انجمن نام شبانان یونانی بر خود نهاده بودند. انجمنهای آرکادیا بر اساس همین نمونه در ایتالیا و نقاط دیگر تشکیل شد و به تشویق آنها اشعار غنایی فراوان به وجود آمد. هووت حاصل کار این انجمنها را به طعنه چنین برآورد کرده است: «بع‌بع بلندی بود که از آلپ تا سیسیل در گرفته بود». [۳۹] اما چگونه می‌توان انجمنی را که به تشویق هنر کمر بسته بود و بر احساس طبیعی و ساده در شعر تأکید می‌ورزید یکسره بی‌معنی و مهمل خواند؟ [۴۰]

سنت شعر پاستورال در سراسر دوران انقلاب ادامه یافت (همان زمان که *اشعار روستایی* زیبای آندره شنیه[1] به وجود آمد) و به قرن نوزدهم رسید و شاعرانی چون متیو آرنولد و بسیاری دیگر به آن جان تازه دادند. *بعد از ظهر فان* [۴۱] اثر مالارمه و *پرلود* دبوسی، که توصیف همین شعر با زبان لطیف موسیقی است، و بالهٔ فراموش‌نشدنی نیژینسکی در همین زمینه همه نشان می‌دهد که این سنت هنوز در شعر و هنر نو زنده است. پیکاسو، نقاش تجربه‌گرای پرکار، در میان آثار متأخرش پرده‌ای دارد به نام *شادی زندگی* (۱۹۴۷) که در آن یک سنتور و یک فان نی یونانی می‌نوازند و یک نمف سنج می‌زند و می‌رقصد و در کنارش دو بزغالهٔ کوچک با حرکاتی مضحک اما شاد و شیرین به جست و خیز مشغولند. گاه دیده‌ایم که از سنت

← جلوه کند. در این دهکدهٔ مصنوعی، ملکه لباسهای سادهٔ دهاتی می‌پوشید. زنان درباری دسته دسته به آنجا می‌آمدند و همه به تقلید ملکه جامهٔ روستایی بر تن می‌کردند.»

نقل به اختصار از: *ماری آنتوانت*، نوشتهٔ برناردین کیلتی، ترجمهٔ هوشنگ آذری.

۱. رجوع کنید به فصل ۱۹، عصر انقلاب، بخش فرانسه و ایالات متحد.

سیسیل و آرکادیا جز نی و اسامی چوپانی مانند دامون، کلوئه، فیلیس یا افیلیا و عشق به طبیعت چیزی باقی نمانده است. نمونهٔ این مطلب سرود عاشقانهٔ دل‌انگیزی است از گوته که ولف بر اساس آن قطعه‌ای ساخت زیباتر از اصل شعر. [۴۲] اما حتی اگر چنین شود، کماکان، پرتو نبوغ اصیل یونان و شعر آن می‌درخشد، نبوغی که قادر است هر چیز ساده، شاد، طبیعی و واقعی را صورتی آرمانی ببخشد.

۱۰

رابله و مونتنی

رابله

رابله نیز، چون دیگر نویسندگان بزرگ فرانسه، از متانت و تعادل، که خصلت نویسندگان کلاسیک است و در ادبیات فرانسه غایتی مطلوب و پذیرفته‌شده، فرسنگها دور است. برعکس، او از نویسندگانی است که هم فهم آثارشان دشوار است و هم ستودنشان. آنها که از قدرت او به شوق می‌آیند از فضل‌فروشی او می‌رمند، آنها که آرمان‌گرایی او را می‌پسندند از خشونت او بیزار می‌شوند، آنها که شوخ‌طبعیش را ارج می‌نهند، یا به ندرت همهٔ آن را می‌پذیرند، یا اینکه از مطالب جدی کتاب او هم چشم می‌پوشند. هر خواننده‌ای احساس می‌کند که کتاب او با همهٔ پرباری چیزی کم دارد، هرچند به آسانی نمی‌توان گفت که چه چیز است که رابله فاقد آن است.

مشکلی که خوانندگان رابله احساس می‌کنند بر فقدان هماهنگی عوامل متضاد در کتاب او مبتنی است و روشن است که چون ــ بر خلاف بسیاری از نویسندگان دیگر ــ وی تنها صاحب یک کتاب است، این ناهماهنگی بازتاب تضادی عمیق در شخصیت و زندگی خود او نیز می‌تواند باشد.

ما شاهد چنین تضادی در آثار دیگر نویسندگان عهد رنسانس بوده‌ایم، این تضاد حتی در بسیاری از شخصیتهای مهمی که در محدودهٔ کتاب حاضر جای ندارند نیز وجود دارد، که لئوناردو داوینچی و ملکه الیزابت نمونهٔ بارز آنند. فرق اساسی میان رنسانس متأخر (و عصر باروک که جانشین آن شد) با رنسانس آغازین این است که در آثار رنسانس متأخر، صورت و مضمون، شخصیت و سبک به نحو کاملتری در

یکدیگر نفوذ کرده‌اند. حال آنکه در آثار دورهٔ آغازین تضادها و ضایعات فراوان است و آن‌گونه تردید و بی‌اعتمادی، تجربه‌گری و سرگردانی که مشخصهٔ دورهٔ آغازین بود، در آثار بزرگان باروک چون مولیر، روبنس، درایدن، کورنی، پرسل و تیسین دیده نمی‌شود. البته در اوان عهد رنسانس، شخصیتهای متعادلی چون لورنزو ده‌مدیچی هم ظهور کردند. اما بر روی‌هم دوران، دوران دگرگونیهای حاد بود و در چنان دورانی اکثر مردان عصر امکان تجربهٔ بلاتردید و بی‌اشکال و مصون از خطاهای مکرر را نداشتند.

این تضاد علت روانشناختی چندان مبهمی ندارد. بلکه مثل برخی ابتلائات عصبی جدید نتیجهٔ اختلاف انگیزه‌هایی بود که بر مردم حساس اثر می‌گذاشت. کلمهٔ رنسانس به معنی «نوزایی» است، اما در واقع فقط فرهنگ یونانی ـ رومی و فعالیتهای معنوی ملازم با آن ولادت دوباره یافت. حال آنکه بقیهٔ عهد رنسانس فقط با چنان تولد دوباره‌ای مشخص نمی‌شود، بلکه با تغییر ناگهانی و نفی و دگرگونی افکار و نظام‌هایی که پیش از آن روزگاری دراز تسلط و اقتدار داشتند همراه است. رنسانس انقلابی معنوی بود، جنگی داخلی بود که هر دو طرف در آن مصمم و نیرومند بودند، جنگی که در عمق جان آدمی برپا بود. آثار شکسپیر عرصهٔ این جدال است. در سانتهای او به صورت مناظره‌ای سودایی درآمده یا در قالب یأس شورانگیز هملت تصویر شده است. ناتمامی مخرب نقاشیهای لئوناردو نمایشگر همین جدال است. جنون تاسوی بینوا جلوهٔ دیگری از آن است. در جانهایی که حساسیت بارزتر از قدرت بود این تضاد تأثیری کرخت کننده داشت و به سودایی توضیح‌ناپذیر منجر می‌شد که اغلب نتیجهٔ *دلزدگی* مدام است تا اختلال حواس و جنون ادواری که به خشونت بی‌هدف و افسردگی بی‌اثر می‌انجامد. در دیگران این تضاد محرک شهامتی یأس‌آمیز می‌شد، جسارتی لگام گسیخته، نوعی دلاوری که هدف اصلی آن رسیدن به نتیجه‌ای صوری نبود، بلکه تثبیت خود و عرض وجود بود. برای این مورد می‌توان سرفیلیپ سیدنی، سرریچارد گرنویل[1] و سیرانو دوبرژراک[2] را ذکر کرد. اما مردان نیرومند اوایل عهد رنسانس توانایی آن را داشتند که گاه با استشعار درونی، گاه صرفاً با قدرت اراده، اما بیشتر به دلیل خوشبینی مفرطی که رنسانس بانی آن بود، بر این تضاد غلبه کنند و عناصر متضاد آن را به ساحت آثار بزرگ هنری بکشانند و آن‌ها را با

---

۱. Sir Richard Grenville (۱۵۴۱ ؟ ـ ۱۵۹۱)، دریاسالار انگلیسی.

۲. Cyrano de Bergerac (۱۶۱۹ ـ ۱۶۵۵)، سپاهی، شاعر و نویسندهٔ فرانسوی.

یکدیگر پیوند دهند، آثاری که علی‌رغم ناسازی و ناهماهنگی، همهٔ دشمنان معنوی در یک ارزش مشترک آنها، یعنی قدرت بیان سهیم بوده‌اند.

قبل از بررسی زندگی و کتاب رابله، باید عمده‌ترین تضادها را که چون آتش‌فشانهای یکی از ادوار مهم زمین‌شناسی در اوایل عهد رنسانس به جوش و خروش می‌پرداختند خلاصه کنیم که عبارت بودند از:

۱. مناقشهٔ میان مسیحیت کاتولیک و مسیحیت پروتستان.(به این نکتهٔ غریب باید توجه داشت که این انشقاق را برخی عناصر آزادیخواه کلیسای کاتولیک دامن زدند. این عده بیشتر از مشرکان کلاسیک طرفداری می‌کردند تا از مسیحیان اولیه: چون کشیشی که بیاض خود را می‌بست و کتاب سیسرو را برای اصلاح سبک نثر خود می‌گشود، در واقع حیثیت کلیسای مادر را مخدوش می‌کرد.) دلایلی در دست است که نشان می‌دهد همین کشمکش و تضاد بر زندگی و کار ویلیام شکسپیر سایه انداخته است: شخصیتهای بزرگ نمایشنامه‌های او، حتی وقتی در محیط عیسوی زندگی می‌کنند، مسیحیان مؤمن و متعبدی نیستند. [۱] این موضوع در زندگی جان دان[۱]، که دست از مذهب کاتولیک شست، تماشایی‌تر است. دان در آثاری چون ***شهید دروغین*** و ***انجمن گزینش ایگناسیوس***، بر آن است تا اعضای کلیسای سابق خود را از دین برگرداند یا آنها را متقاعد به این کار کند. در اثر دیگرش ***بیاتاناتوس***، که با دو اثر یادشده همزمان است، هدف نویسنده آن است که اثبات کند خودکشی گناه نیست.

۲. قریب به همین، جدالی بود بین آزادیخواهان و محافظه‌کاران در درون کلیسای رم. آزادیخواهان مایل به ترک کامل هیأت مذهبی کاتولیک نبودند لیکن مؤدب به آداب و تعلیمات هیأت نیز نبودند و غالباً در احوال بحرانی، در برابر محافظه‌کاران چهرهٔ آشوبگر و متمرد به خود می‌گرفتند. این یکی از تضادهای اساسی زندگی رابله است: زندگی اراسموس نیز از همین جدال نشان دارد. وی، با آنکه کشیش موظف بود، حتی در بستر مرگ از اجرای شعائر مذهبی سر باز زد.

۳. نیز در اینجا باید به تضاد طبقاتی میان طبقهٔ ممتاز و طبقهٔ متوسط که اینک به عرض وجود پرداخته بود اشاره کرد. مثلاً در انگلستان، افراد هوشمند دانشگاه را اغلب فرزندان جاه‌طلب خانواده‌های طبقهٔ بورژوا تشکیل می‌دادند، نه اولاد اغنیا، کسانی که تلاش می‌کردند تا مرزهای طبقهٔ خود را درنوردند و در زمرهٔ اشراف درآیند. در عهد رنسانس کم بودند بزرگانی که اعتقاد داشتند کل ساختار اجتماعی را

---

۱. John Donne (۱۵۷۸ ـ ۱۶۳۱)، از شاعران عارف‌پیشهٔ انگلستان.

می‌توان درهم ریخت یا متلاشی کرد، یا حتی حکومتهای الیگارشی را می‌توان به زور وادار به رفتار آزاد منشانه‌تری کرد. اما بسیاری از آثار بزرگ عصر لبریز است از اشارات پوشیده که مبین نفرت از قدرت‌مداران و آرزوی غلبه بر آنها است. تراژدیهای مارلو از همین آرزوی جوشان برای کسب قدرت مالامال است. موضوع نمایشنامه‌های بزرگ شکسپیر حکایت طغیان است. هملت، این وارث برحق تاج و تخت، را فرمانروایی که نه در خردمندی بلکه در اقتدار از او برتر است کنار می‌گذارد، *اتللو* داستان بزرگترین خدمتگزاران حکومت است که به دلیل رنگ پوست هرگز نمی‌تواند از حد خدمتگزار فراتر رود، مکبث غاصب است ــ اما نه غاصبی مدبر و محتاط، به شیوهٔ ایتالیایی یا از نوع ماکیاولی، بلکه مردی است حساس و سخت اغواشده، و لیر شاه پادشاهی قانونی است که قدرت از او سلب شده و معزول گردیده است.

۴. اوایل عهد رنسانس، که عصر اکتشافات علمی بود، در نتیجهٔ برخورد و جدال میان علم و دو دشمن علم دچار انشقاق شد از یک سو خرافات و از سوی دیگر حکمت سنتی و الهیات بر علم تاختن گرفتند. البته گالیله یک نمونهٔ کلاسیک است اما از این دست فراوانند. لیکن این مطلب را باید در نظر داشت که روح تازهٔ علمی بیشتر بر پایهٔ معرفت تازه‌ای که نسبت به آثار کلاسیک یونانی ـ رومی پدید آمد بنا شد و استواری یافت. همچنانکه مطالعهٔ آثار ویتروویوس جنبش تازه‌ای در معماری و منظره‌سازی رنسانس پدید آورد، یکی از دو محرک بزرگی که پزشکی و جانورشناسی جدید را بنیان نهاد نیز با مطالعهٔ کتابهای علمی نویسندگان یونانی ـ رومی حاصل آمد. این مطالعات از سوی لغت‌شناسان حتی مؤثرتر بود تا دانشمندان.[۲] رابله خود دربارهٔ متن کتابهای بقراط و جالینوس برای مخاطبان کثیری در مون‌پلیه سخنرانی کرده بود. در سال ۱۵۳۲ کتاب *فصول*[۱] بقراط و فن پزشکی جالینوس را به طبع رساند و انتشار داد. بیان این مطلب بدان معنا نیست که گام مهمی را که پزشکی عهد رنسانس به مدد کشف و تجربه برداشته دست کم بگیریم. رابله در کالبدشکافی تبحر داشت و از این موضوع به خود می‌بالید، اما او کار در حیطهٔ علم تشریح را با کشف دوبارهٔ آثار کلاسیک آغاز کرد. رابله در کتاب *گارگانتوآ* و *پانتاگروئل*، تأکیدی خنده‌آور دارد بر توصیف مطالب طبی و مستندات

---

۱. *Aphorismoi*، در اصل به معنای کلمات قصار یا سخنان گزیده است، در ترجمه‌های عربی به *فصول* برگردانده شده است.

مشاهیر علم طب؛ این مطالب که به صورتی غلو شده در کتاب آمده نشان می‌دهد که علم طب و کشفیات جدید آن در چشم رابله، از جمله امور روزمره و عادی که باید طبق معمول در جامعه پذیرفته شود و چون قانون تجارت به کار آید نبود، بلکه این علم در نظر او گواهی بود شورانگیز که از توانایی ذهن تازه بیدارشدهٔ انسان حکایت می‌کرد. [۳]

۵. دورهٔ مورد بحث ما دورهٔ مجادلات اجتماعی و علمی بود، اما آنچه در این دوران برجسته‌تر شد تضاد میان حکومت و فرد بود و این البته تازه نبود ــ در این خصوص شخصیتهای داستانی برجسته‌ای در قرون وسطی، کسانی چون رینارد دفاکس[1] و تیل اولن‌شپیگل[2] شاهد مثالند ــ اما در این عصر تضاد بالا گرفت و به حد خشونت رسید. عمده‌ترین اسناد این جریان *شهریار* ماکیاولی است. در این کتاب ماکیاولی نشان می‌دهد که یک فرد سیاسی چگونه با چشم بستن بر اخلاق و قیود اجتماعی و دینی راه ترقی خود را هموار می‌سازد. مقالات مونتنی شرح احوال نویسندهٔ اومانیست است که در آنها والایی و اعتبار شخصیت خود را (هرچند به نظر متناقض بیاید) نسبت به هر دستگاه فلسفی و متعارف اعلام می‌دارد. رابله نیز در *گارگانتوآ* و *پانتاگروئل* حکومت را بعد از خداوند فقط حق بزرگْ پادشاهان حکیم می‌داند، پادشاهانی که با عظمت بی چون و چرا و دست‌نیافتنیِ جسمانی و روحانی قدرت می‌رانند، حال آنکه در چشم او هر مرجع قدرت دیگری از کلیسای مقدس گرفته تا دربار و دانشگاه ــ به استثنای قدرت علم و دانش ــ چون و چرا پذیر است، حیله‌ساز و مضحک است، فریبکار است.

غالب این تضادها و کشمکشها را، حتی با وضوحی به مراتب بیشتر از کار دیگر نویسندگان رنسانس، می‌توان در زندگی و کار فرانسیس رابله نشان داد. او، که در اواخر قرن پانزدهم به دنیا آمد، در آغاز مدتی وارد دیر فرانسیسکن شد اما بی‌خبری و ساده‌اندیشی محیط را، که قدیس فرانسیس تحمیل کرده بود، ملال‌آور یافت. از این رو، پیش خود مطالعهٔ آثار کلاسیک را آغاز کرد؛ با چنان جدیتی که اداره‌کنندگان دیر بر آن شدند تا او را از این کار باز دارند. کتابهایش را ضبط کردند و او و دوستانش را زیر فشار قرار دادند. در سال ۱۵۲۴ با اجازهٔ مخصوص پاپ کلمنت هفتم راهب بندیکتن شد و دست بیعت با فرقه‌ای داد که از دیرباز هواخواه دانش و فرهنگ بود.

---

1. Reynard the Fox
2. Tyl Ulenspiegel

اما این بار هم آنقدرها آزاد نبود. بعد با کاردینالی که به اهل دانش علاقه نشان می‌داد ارتباط یافت. پس از آن مدتی ردپای او گم می‌شود. بعد در راه مسافران آواره قدم می‌گذارد، از کسوت راهبان بندیکتن بیرون می‌آید و در جامهٔ واعظان غیر کلیسایی ظاهر می‌شود، و سرانجام قابلیت واقعی خود را باز می‌یابد و پزشک و معلم زبان یونانی و آموزه‌های تازهٔ پزشکی می‌شود. حتی در این موقعیت هم جدال و کشمکشهایی داشت: با بیمارستان شهر لیون (به دلیل غیبت غیرموجه)، با سوربن (به دلیل اسائهٔ ادب نسبت به پزشکان آنجا)، با راهبان (زیرا که آنها و نظامشان را دست انداخته بود). و سرانجام در سال ۱۵۵۱ چشم از جهان فرو بست در حالی که هم‌چنان می‌جنگید و هم‌چنان بر همه‌چیز می‌خندید.

کتاب او داستان ماجراها و حوادث زندگی دو پادشاه غول‌پیکر است. این دو که پدر و فرزند هستند در فرانسه‌ای خیالی که کم و بیش همان فرانسهٔ معاصر نویسنده است زندگی می‌کنند و از اثر خوش‌طبعی‌ها، قدرت بیان، قصه‌های سفر، شرح لذتها، طنزها، جسارتهای فکری و هنر و دانش که از طریق رنسانس به جامعه راه یافته بود، چهره‌ای زنده و سرشار دارند. هر دو پادشاه، یعنی گارگانتوآ و پانتاگروئل، از اشعار پهلوانی قرون وسطی و قصه‌های پریان گرفته شده‌اند. اصل *گارگانتوآ* کتاب کوچک ارزان قیمتی بود که در بازارهای مکاره فروخته می‌شد و *وقایع نامهٔ مشروح و بی‌بدیل گارگانتوآ غول کبیر و عظیم‌الجثه* نام داشت. این کتاب در ۱۵۳۲ در لیون انتشار یافته بود و در معنی باید آن را جدّ اعلای «سوپر من» امروزین تلقی کرد. پانتاگروئل پسر این غول است که بهتر تربیت شده و امروزی‌تر است. بنا به نظر پلاتار، این نام مأخوذ از یک نمایشنامه مذهبی است که در آن دیوی به نام پانتاگروئل، مختص میخواران، مأمور است که آنها را همیشه تشنه نگاه دارد. [۴] رابله در ابداع این دو پادشاه و دربار و ملازمان آنان از حماسه‌های خنده‌آور ایتالیایی که در باب دلاوران قرون وسطایی موجود بود از قبیل *مورگانته* اثر لوئیجی پولچی (۱۴۸۳) الهام گرفته است. این قصه‌ها ثمرهٔ تخیل ساده و لطیف عامیانه بودند که گارگانتوآ نیز، پیش از آنکه در کتاب رابله تغییر صورت یابد، یکی از آفریده‌های آن بود. [۵] قصه‌های دیگری هم در عهد رنسانس بر شالودهٔ مضامین قرون وسطایی پدید آمد که *جنون اورلاندو* از آن جمله بود. در همهٔ این قصه‌ها، چیزی نشاط‌انگیز و خام دیده می‌شود، اما کتاب رابله دقیقاً کودکانه‌ترین اثر ادبی عهد رنسانس است. از زمرهٔ کتابهایی است که باید آنها را جلوهٔ تحقق آرزوهای آدمی به شمار آورد. داستانی مفصل که نه همهٔ جنبه‌های زندگی

(مثلاً نه امور جنسی) بلکه غالب این جنبه‌ها مثل غذا خوردن، آشامیدن، نیروی جسمانی، سفر، نزاع، حقه‌های مضحک، سخن گفتن، آموختن، فکر کردن و خیال کردن را در بر می‌گیرد. کتاب در این گونه مطالب منعکس کنندهٔ وسعت بی‌کران اتکا به نفس و عشق به اعمال طبیعی آدمی است که مشخصهٔ رنسانس است: کار رابله را باید با عطش سیری‌ناپذیر شخصیت زهد ستیزی چون بنونوتو چلینی[1] مقایسه کرد با این همه، نوشتن کتابی مفصل که سراسر شرح برآورده شدن آرزوهای محال انسان است نشانه‌ای از ناهماهنگی روحی حیرت‌آور است، و اینکه رابله آرمانشهر زمان خود را که از افکار فلسفی تهورآمیز مالامال است در چارچوب قصهٔ پریان کودکانه‌ای می‌گنجاند نشان می‌دهد که یک پای او در عهد رنسانس است و پای دیگرش در قرون وسطی.

چنین تناقضی در محتوای کتاب هم دیده می‌شود، زیرا دو وجه مهم آن عبارتند از (الف) شواهد فراوان از معارف کلاسیک و اندیشه‌های علمی و فلسفی روز؛ (ب) به همان اندازه شوخیهای زشت. اغلب این شوخیهای زشت در اصل غیر کلاسیک‌اند و از عالم روحانی پنهانی که بخشی از قرون وسطی را تشکیل می‌داد گرفته شده‌اند و در فابلیوهای آن اعصار ثبت شده‌اند و به کرات در ***قصه‌های کنتربری*** چاسر چهره می‌نمایند. این لطیفه‌ها و سخنان در اساس ضد فرهنگی و مغایر با روح رنسانس بوده‌اند. به این دوگانگیها بیش از این هم می‌توان پرداخت، اما در این جا ما به سرشت دانش کلاسیک رابله و تأثیر آن بر کار او نظر داریم.

با اینکه شخصیتهای اصلی و طرح کلی کتاب رابله در اصل قرون وسطایی است، اسامی اشخاص فرعی کتاب او غالباً کلاسیک است. بعلاوه، بسیاری از مضامین اصلی کتاب نیز خصلت کلاسیک دارند. مثلاً معلم سرخانهٔ گارگانتوآ پونوکراتس نامیده می‌شود که به معنای آبدیدگی است، ندیمی که برای او کتاب می‌خواند آناگنوستس (= خواننده) است، شاطر باشی او گیمناست (= ورزشکار) نام دارد و ملازم فصیح و خوش‌خوی او ایودمون (= شادمان)، پیشکار او فیلوتیموس (= عاشق افتخار) نامیده شده و پادشاه غضبناکی که با او می‌جنگد پیکروکل (= زرداب تلخ). [۶] صومعهٔ خیالی که گارگانتوآ بنا می‌کند تلما نام دارد که کلمه‌ای یونانی و به معنای «اراده» است، زیرا شعار اصلی آن چنین است: «آنچه را که می‌خواهی بکن». [۷] به همین نحو، پانتاگروئل (که سبب تشنگی همه می‌شود) دیسپودس

---

۱. Benvenuto Cellini (۱۵۰۰ - ۱۵۷۱)، زرگر و پیکره‌ساز ایتالیایی.

(= تشنگان، کلمه‌ای که رابله در نوشته‌های بقراط یافته بود) را مغلوب می‌کند. ملت **پانتاگروئل** آمائوروتوس (= گمنام) خوانده شده است و از این رو گمنام است که در **یوتوپیا** (= ناکجاآباد) زندگی می‌کند. معلم سرخانه او اپیستمون (= دانا) نام دارد و **همنشین** محبوب او پانورژ که به معنای چالاک و زیرک است. [۸]

یکی از مهمترین مضامین کلاسیک در کتاب رابله آموزش اومانیستی است. **پونوکراتس** گارگانتوآی جوان را، که به شیوه‌ای ساده، طبیعی، وحشی و **بی‌حساب**وکتاب بار آمده، با تعلیمات اومانیستی تجهیز می‌کند: نگاه کنید به ***گارگانتوآ*** (۴-۲۱). در این قسمت، شرح مراحل و مواد تحصیلی او ــ که شاید از مربی بزرگ ویتورینو دافلتر ملهم بود [۹] ــ برای آنها که می‌خواهند در باب تجدید آرمانهای **کلاسیک** در عصر رنسانس مطالعه کنند سندی اساسی است. به این ترتیب، گارگانتوآ **نه تنها** پادشاهی حکیم می‌شود که تحقق آرزوی افلاطون بود بلکه از چنان تعالیمی **برخوردار** می‌شود که شایستهٔ احفاد افلاطون است و جامعه‌ای هم که سرانجام بنیاد **می‌نهد** تا اندازه‌ای به جامعهٔ پاسداران در **جمهوری** افلاطون شباهت می‌یابد. حتی **نامه‌ای که** در باب آموزش به پسرش می‌نویسد (***پانتاگروئل***، ۲-۸) عمداً به سبک **کلاسیک** نگارش یافته و از جملات غنی، به شیوهٔ سیسرو، تضادهای دقیق، قضایای **مربوط** به معانی و بیان و اوجهای سه بخشی مشحون است. [۱۰] درست است که در **میان** اعمال روزانهٔ گارگانتوآ موارد بسیاری دیده می‌شود که تهماندهٔ قرون وسطی **است**: مثلاً هرگز درسهایش را نمی‌نویسد (تمرین خط استثناست)، همه چیز را **شفاهی** می‌آموزد و بخش عمدهٔ مطالب را به حافظه می‌سپارد، اما عطش او برای **آموختن**، برای فراگرفتن **همهٔ** زبانها، خواندن **همهٔ** کتابهای بزرگ و جذب **همهٔ** علوم **مفید** از خصوصیات رنسانس است. خصوصیت رابله نیز هست و واکنشی است در **برابر** قید و بندهای اولیه در کار تحصیل او. در واقع میدان جنگی که بین پیکروکل **پادشاه** تجاوزکار و گارگانتوآ و پدرش گرانگوسیه در می‌گیرد ملک خانوادگی رابله **است**، نام دژها و استحکاماتی که در کتاب آمده نیز نام املاک خانوادگی اوست و **مرکز** فرماندهی یعنی لادوی‌نیه، همان مزرعه‌ای است که رابله در آنجا به دنیا آمده **است**، از این رو به روشنی می‌توان دریافت که گارگانتوآ، آن غول نیک‌سیرت، نیز **کسی** جز خود رابله نیست. [۱۱]

ژان پلاتار کتاب دقیق و هوشمندانه‌ای در باب رابله دارد که در آن به تحلیل کار آن **دسته** نویسندگان کلاسیک پرداخته است که رابله آنها را می‌شناخته و وامدار

آنهاست. مانند بسیاری از نویسندگان قرون وسطی و برخی نویسندگان رنسانس، رابله نیز به گلچینها و کشکولهای بسیار مدیون است، حتی در مورد شناخت نویسندگانی چون اریستوفانس که تا آن اندازه با مشرب او در شوخی و هزل نزدیک بوده است. در این مقوله باید او را بیشتر از همه مدیون کتاب *امثال* اراسموس دانست. این کتاب مجموعه‌ای است شامل ۳۰۰۰ سخن گزیده همراه با توضیح از نویسندگان کلاسیک. [۱۲] منابع اصلی کار رابله بیشتر آثار منثور بود تا منظوم و بیشتر آثار نویسندگان رومی بود تا یونانی. (رابله نیز، مانند بسیاری از مردان عهد رنسانس، زبان لاتینی را بسیار آسانتر از یونانی می‌یافت و لغات دشوار یونانی را به لاتینی ترجمه می‌کرد و این یادداشتها را در حاشیهٔ متون یونانی می‌افزود)، و به شرح وقایع بیش از آثار تخیلی علاقه داشت. البته در این میان یک تن، یعنی لوسین هجو پرداز فلسفی، مستثنی بود. رابله هجده یا بیست نویسندهٔ خوب کلاسیک را نام می‌برد، لحن او چنان است که گویی آنها را می‌شناخته، اما بدیهی است که با حماسه، نمایش، شعر غنایی، (و حیرت‌انگیز آنکه) با هجو یونانی ـ رومی آشنایی نداشته است. مصنفان محبوب او عالمان، فیلسوفان و پژوهندگان عهد باستان بودند. در میان این عالمان از ارسطو، جالینوس، بقراط و پلینیوس مهتر باید نام برد. فیلسوفانی که او بیش از همه می‌ستود پلوتارخس و افلاطون بودند که گارگانتوآ نام آنها را بر صدر فهرست مطالب خواندنی خود نشانده بود.[۱۳] پژوهندگان باستانی که گارگانتوا از آنها یاد می‌کند عبارتند از پوسانیاس[۱] و آتنئوس[۲]. رابله آثار ماکروبیوس را نیز خوانده بود. نویسندهٔ محبوب او لوسین، متفکر شکاک و خندان یونانی اواخر امپراتوری روم بود که تأثیر نوشته‌هایش را بر *ستایش بلاهت* اراسموس و *آرمانشهر* مور هم می‌توان دید. رابله ابداعاتی نظیر کشورگشایی‌های خیالی پیکروکل، [۱۴] توصیف دوزخی که در آن چیزهای بزرگ کوچک می‌شود [۱۵] و استنطاق تروئیلوگان توسط پانورژ [۱۶] را به لوسین مدیون است. در واقع لوسین دوست معنوی رابله بود و در آن خنده‌ای که نشاط‌انگیز بود اما شماتت‌بار نبود با او هم‌نوایی داشت.

تضادهای عمیق، از آن نوعی که زندگی رابله را فرو گرفته بود، فقط با اراده‌ای نیرومند یا هنری سترگ برطرف‌شدنی است. کسی رابله را هنرمندی بزرگ نمی‌تواند شمرد. در کتاب او موارد ناهموار و دشوار و موارد خنک و ابلهانه فراوان می‌توان

---

۱. Pausanias، جهانگرد و جغرافی‌دان یونانی قرن دوم میلادی.

۲. Athenaeus، تاریخ‌نویس یونانی.

یافت. اما بی‌تردید مردی بزرگ بود. برای مشکلهای خود دو راه‌حل می‌شناخت و آنها را به جهانیان نیز توصیه می‌کرد یکی از آن دو آموزش بود و دیگری لذت ــ ذوق چشیدن ــ شادی ساده و پرتأثیر و زندگی‌بخش که حاصل شوخ‌طبعی است و جام...

(... و اینک در پایان مقال... من خودم، جسم و روحم، امعاء و احشائم به هزاران زنبیل پر از شیاطین گرفتار بشوم اگر حتی یک کلمه را در تمامی این سرگذشت دروغ گفته باشم. حال که چنین است، باد سرخ بسوزاندت، به بلای غیب گرفتار بشوی، آماس لوزتین و درد پهلو و زخم معده به صلابه‌ات بکشد، گرفتار اسهال خونی‌ات کند، شعله‌های سرکش و ملعون، به نازکی و باریکی موی گاو که با سیماب استحکام یافته ماتحتت را به آتش بکشد، همچون قوم سدوم و عموره در گوگرد و آتش هاویه بیفتی اگر با اطمینان کامل همهٔ آنچه را که در این وقایعنامهٔ حاضر گفته می‌شود باور نداشته باشی.[۱۷]

مونتنی

بازگشت از جهان رابله به دنیای میشل دو مونتنی (۱۵۳۳ ـ ۹۲) بازگشت از وادی جنون به قلمرو عقل است و تباین میان این دو جهان تا بدین حد غریب است. مونتنی مردی است که سنت بوو او را «خردمندترین همهٔ فرانسویان» خوانده است. رابله بسیار می‌دانست، زندگی سختی گذراند، بسیار سفر کرد و از خوان تفکر و تجربه بهرهٔ عظیم برد، اما نتیجهٔ این همه آشفتگی و اغتشاش بود. و اگر به خاطر طبع شوخ او، سلامت و نیروی خستگی‌ناپذیرش نبود برای آنچه بدست آورده بود جز آسیب خستگی و سوء هاضمه تعبیری نبود. به همین سبب نوشتهٔ او دشوار است و ناهموار و خواننده در مطالعه‌اش درمی‌ماند ــ این ناهماهنگی نشان می‌دهد که رابله به نحو اکمل با آرمانهای فرهنگ کلاسیک همفکری نداشته است. حال آنکه مونتنی، برخلاف او، مقلد صرف نویسندگان کلاسیک نبود، گو اینکه آنها را بهتر از رابله می‌شناخت. مونتنی بیشتر از رابله دربارهٔ آنها اندیشیده بود. روح او را آثار همین نویسندگان قوام بخشیده بود، فرهنگ او اساساً بر آثار کلاسیک مبتنی بود و همین آمیزش دائمی با آنها بود که نام او را برافراشت و از محدودهٔ زمان و مکان خود او فراتر برد. یکی از دو واقعیت مهمی که در باب مونتنی باید دانست این است که او فضلی تمام و استثنایی داشت و دانش او در باب نویسندگان کلاسیک در مقایسه با

فضلای حرفه‌ای قرن شانزدهم یا حتی قرن بیستم کامل عیار بود. واقعیت دیگر اینکه از زندگی تجربهٔ کافی داشت و روحی چنان بزرگ که توانست بر دانش خویش تسلط یابد، آن را به کار گیرد، و به چیزی زنده و فعال بدل کند که نه تنها برای خود او بلکه برای دیگر مردان عصر جدید سودمند افتد.

واقعیت نخستین نتیجهٔ آموزش غیر معمول اما قابل ستایش مونتنی بود. وی فرزند خانوادهٔ ای‌کم یا اِی‌کم[1] بود (که از املاک آنها یکی از عالیترین انواع شراب یعنی شاتو ای‌کم به دست می‌آید)، خانواده‌ای که در همان اواخر به ثروت و اشرافیت رسیده بود. پدر مونتنی از آنجا که به آرمانهای رنسانس دل بسته بود و زمان اقامت در ایتالیا با انگیزه‌های آن آشنایی یافته بود، نمی‌خواست فرزند را بنا به رسم روزگار با قوش بازی و آداب درباری بار آورد یا او را تحت تعالیم منحط و کهنهٔ عصر از آن نوع که گارگانتوآی جوان دیده بود و به موجودی سالم و جانورآساتبدیل شده بود درآورد. برعکس پدر، پسر جوان خود را با تعالیم عمیق کلاسیک چنان پرورد که به ندرت نظیری بر آن می‌توان یافت، تعلیماتی که مونتنی خود در یکی از مقالاتش به تشریح آن پرداخته است. [۱۸] قبل از آنکه کودک زبان باز کند او را در اختیار معلمی آلمانی گذاشتند که لاتینی نیک می‌دانست اما با زبان فرانسوی هیچ آشنایی نداشت و مقرر شده بود که با کودک و پیش او فقط به زبان لاتینی گفتگو کنند. حتی خدمتکاران موظف به اجرای این دستور بودند. نتیجه چنان شد که *مسخ‌شدگان* اوید نخستین کتابی بود که کودک خواند و از آن لذت برد:

> هفت هشت سال بیشتر نداشتم که از همهٔ شادیها کناره می‌کردم تا آن قصه‌ها را بخوانم، زیرا زبان آنها برای من بسیار طبیعی و ساده بود و این آسانترین کتابی بود که می‌شناختم و به دلیل موضوع برای سن من مناسبترین کتاب بود. از آرتور شاه، لانسلوی دریاچه، آمادیس، هون بردو[2]، و آثار بیهودهٔ دیگری که فقط به کار وقت‌گذرانی می‌آیند و داستانهای هوش‌ربای بی‌پروپایی که معمولاً جوانان خود را با آنها سرگرم می‌دارند من فقط نامی شنیده بودم. [۱۹]

پسرک تا وقتی به این ترتیب مستقیم و منظم لاتینی می‌آموخت در آموختن زبان یونانی نمی‌توانست جدی باشد. از این رو، پدر یونانی را مثل بازی با او آغاز کرد.

---

1. Yquem , Eyquem

۲. این هر سه عناوین قصه‌های پهلوانی عصراند.

فکر عالی بود اگر ادامه می‌یافت. اما کودک به کلژ دو گِین، بهترین مدرسهٔ فرانسهٔ آن عهد فرستاده شد. خود او گفته است که در این زمان بسیاری از آموخته‌های دوران شگرف اولیه را فراموش کرد. اما حقیقت شاید این باشد که او در این دوره ناچار بود به عقب بازگردد و تازه صحبت کردن به زبان فرانسوی و بازی با کودکان را بیاموزد. در دوازده‌سالگی، اجرای نقشهای مهم تراژدیهای لاتینی را که توسط بوکانان و موره بر صحنه می‌رفت به عهده می‌گرفت. [۲۰]

در نوجوانی زندگی او روال طبیعی‌تری یافت. مثل دیگر نجیب‌زادگان مرفه عصر، او هم وارد جریان معمول زندگی شد: حقوق خواند، در حکومت محلی شرکت جست، به کار قضا پرداخت. اما در سی‌وهشت سالگی (۱۵۷۱) از کاری که خود آن را «بردگی دادگاه و وظایف دولتی» [۲۱] می‌خواند رهایی یافت و عزلت گزید ودر برجی ــ البته نه برج عاج ــ بلکه برجی آراسته با کتاب مستقر شد و آنجا تقریباً بقیت عمر را به مطالعه، تأمل و نوشتن پرداخت. مونتنی چندان علاقه‌ای به پایداری و ثبات در امور نداشت، لذا وقتی می‌بینیم گهگاه از کنج انزوا بیرون می‌آید و به کار دولتی می‌پردازد نباید تعجب کنیم. مثلاً به شهرداری بردو انتخاب شد، البته شهردار فعالی نبود، به ایتالیا، اتریش و سویس سفر کرد. از پادشاه پروتستان ناوار[1] در خانهٔ خود پذیرایی کرد. با وجود این، از سی‌وهشت سالگی به بعد، بیشتر اوقات را به مطالعه در خلوت و تأملات شخصی مصروف می‌داشت. یکی از علل عمدهٔ گوشه‌گیری او این بود که نمی‌خواست در جنگ مذهبی خانگی که فرانسه را به ویرانی کشانده بود از فرقه‌ای جانبداری کند. پدرش کاتولیک پیرو کلیسای رم و مادرش یهودی بود که بعداً به مذهب پروتستان گرویده بود، سه تن از خواهران و برادرانش نیز پروتستان بار آمدند یا بعداً این آیین را پذیرفتند.

دو کتاب **مقالات** را در سال ۱۵۸۰ انتشار داد، هر دو بلافاصله با توفیقی شگرف روبرو شد. این کتابها در طول حیات نویسنده پنج بار به چاپ رسید و چون چاپهای پیاپی صورت می‌گرفت مونتنی مطالب تازهٔ فراوان به آنها افزود، طوری که آخرین چاپ (۱۵۸۸) شامل کتاب تازه‌ای بود، بعلاوهٔ صدها مطلب الحاقی که به دو جلد اول منضم شده بود. پس از مرگ مونتنی دختر خوانده‌اش طبع جدیدی از مقالات را منتشر کرد که بازهم قطورتر از پیش بود و این ضمائم تازه یادداشتهای خطی خود

---

۱. Navarre ، ناحیه‌ای در شمال اسپانیا و جنوب غربی فرانسه که در قدیم حکومت پادشاهی داشته است.

مونتنی را دربر داشت. در اهمیت این چاپ همین بس که ویلی و دیگر فضلا از تغییرات و افزوده‌های بعدی استفاده کردند و تحول فکری مونتنی را در مهم‌ترین سالهای زندگی او نشان دادند و وسعت دانش او را در آثار کلاسیک یونانی ـ رومی بازنمودند. [۲۲]

مونتنی خود، در یکی از جذابترین مقالاتش، در باب کتابهای محبوبش مطالبی را عنوان می‌کند.[۲۳] از این بحث دو نکتهٔ کلی معلوم می‌شود. نخست آنکه مونتنی برای لذت مطالعه می‌کرد. از خواندن خسته نمی‌شد. آثار ملال‌آور را نمی‌خواند، و به آثار دشوار مطلقاً رغبتی نداشت، مگر آنکه دارای مطالب با ارزشی باشد. میزان او در کار مطالعه پیوسته لذت بود. با وجود این، لذت در چشم او فقط سرگرمی و وقت‌گذرانی نبود، لذتی بود که با مراتب عالی زیباشناسی و فعالیت اندیشه توأم بود. و این ورای مطالعهٔ عوام است که برای گریز یا تخدیر ذهن صورت می‌گیرد. دربارهٔ دو نویسنده‌ای که آثار آنها را محض فایده و لذت می‌خواند می‌گوید:« از آنها آموختم که چگونه عقاید خود را نظام بخشم و چگونه وضع خود را مطرح کنم.» این دو، یکی پلوتارخس بود (که آثار او را در زبان فرانسوی بر اساس ترجمهٔ آمیو می‌خواند) و دیگری سنکا. سخن او ما را به نکتهٔ دومی رهنمون می‌شود. مونتنی لاتینی زیاد می‌دانست حال آنکه با زبان یونانی آشنایی اندکی داشت. به آسانی نوشته‌های لاتینی را می‌خواند، تا حدی که می‌توانست کتابهای لاتینی را برای التذاذ خاطر بخواند، در صورتی‌که با زبان یونانی چنین کاری نمی‌توانست کرد. [۲۴] با وجود این، همان اندازه هم سر و گردنی او را از فضلای جدید بالاتر می‌نشاند. ولی همین قابلیت مبین سنگینی و کندی مشخصی است که در اندیشهٔ او دیده می‌شود، فقدان نوعی صراحت و وضوح در ستایش از آرمانهای عهد قدیم.

شاعرانی که مونتنی خود آنها را شاعران محبوب خویش می‌خواند از این قرارند: ویرژیل (خصوصاً *اشعار دهقانی* او)، لوکرسیوس، کاتولوس، هوراس، لوکانوس و ترنسیوس که از نجبا بود. در نثر، پس از پلوتارخس و سنکا، به مقالات فلسفی سیسرو دلبسته بود. اما از اطناب آنها گله داشت ــ هرچند از این جهت به پای رساله‌های افلاطون نمی‌رسد. نیز، مونتنی به نامه‌هایی که سیسرو به دوستانش نوشته علاقه‌مند بوده و با این بیان ختم مقال می‌کند که مورخان دست راست اویند و در میان آنها پلوتارخس و قیصر مقام برجسته‌ای دارند.

ویلی در خوانده‌های مونتنی سیر کرده و آنها را زیر ذره‌بین گرفته است. سیاهه‌ای

که او تنظیم کرده صف انبوهی را تشکیل می‌دهد از نویسندگانی که مونتنی می‌شناخته است. تعداد این نویسندگان دست‌کم پنجاه تن است. غیبت نویسندگان کلاسیک یونانی در همان نظر اول محسوس است و تکان‌دهنده. مونتنی تراژدی نویس‌های یونانی را از راه متن اصلی نمی‌شناخت. از لوسین تنها یکبار نقل قول کرده (کسی که رابله به او آن همه ارادت داشت)، از اریستوفانس هیچ‌چیز نمی‌دانست، با توکودیدس فقط از طریق ترجمه آشنا بود و هومر را حتی تمام نخوانده بود. با این حال افلاطون و پلوتارخس را با وقوف کامل می‌شناخت و می‌ستود. در باب ارسطو، هرچند مطالعهٔ آثارش را با متن مغلوطی آغاز کرد، اما ظاهراً اخلاق *نیکوماخس* را در اواخر عمر با دقت خوانده و بهرهٔ شایانی از آن برده بود.[۲۵] اینک فهرست ویلی را نقل می‌کنیم:

اپیانوس[۱]
ارسطو (فقط *سیاست* و *اخلاق*)
اریان[۲]
ازوپ[۳]
افلاطون، تمایل مونتنی به افلاطون بعد از ۱۵۸۸ افزایش یافت. بیش از ۱۱۰ بار دست‌کم از ۱۸ رساله و ۲۹ بار نیز از کتاب پیچیدهٔ *قوانین* نقل شده است.
امیانوس[۴]
اوپیان[۵]
اوسونیوس[۶]، چون از اهالی بردو بود
الوس ژلیوس

---

۱. Appianus، مورخ رومی قرن دوم میلادی. اثر مهمش *تاریخ روم* را به زبان یونانی نوشته است.
۲. Arrian، شهاب‌شناس یونانی، کتابی در این زمینه دارد و نیز رسالهٔ کوچکی دربارهٔ ستارگان دنباله‌دار که امروزه فقط قطعاتی از آن باقیست.
۳. Aesop، افسانه‌سرای یونانی قرن ششم ق. م. او را به صورت کوتوله‌ای تصویر می‌کنند. بعضی نیز در وجود تاریخی او تردید کرده‌اند.
۴. Marcellinus Ammianus (۳۳۰ ـ ۳۹۵)، سرباز یونانی که در انطاکیه زاده شد و در سپاه روم خدمت می‌کرد. مورخ امپراتوری نیز بوده است.
۵. Oppian، شاعر یونانی نیمهٔ دوم قرن دوم میلادی. منظومه‌ای در باب ماهیگیری دارد.
۶. Decimus Magnus Ausonius (۳۱۰ ـ ۳۹۴)، شاعر مسیحی رومی، معلم فرزند امپراتور گراسیان بود و به مقام کنسولی رسید.

اوید، با ۷۲ بار نقل قول
ایسوکراتس، از راه ترجمهٔ آثار
پترونیوس، ظاهراً فقط از راه نرجمهٔ، بخش اعظم ***ساتیریکا*** هنوز کشف نشده بود
پرسیوس، با ۲۳ بار نقل قول
پروپرتیوس
پلائوتوس، ندرتاً به او اشاره شده، مونتنی او را نویسنده‌ای بسیار عامی می‌دانست
پلوتارخس، به نام او ۶۸ بار اشاره رفته و ۳۹۸ بار از او نقل قول شده است
پلینیوس مهتر[۱]، با نقل چند پند اخلاقی
پلینیوس کهتر[۲]
تاکیتوس، خصوصاً ***سالنامه‌ها***
ترنسیوس
تیبولوس
تاریخ اوگوستا
دیودوروس سیکولوس[۳]
دیوگنس لائرتیوس[۴]، با لطیفه‌های فراموش‌ناشدنیش دربارهٔ فلاسفه
ژوستینیوس[۵]
ژوسفوس[۶]

---

۱. Gaius Plinius Secundus، در سال ۲۳میلادی به‌دنیاآمد و در حادثهٔآتشفشانی کوه وزوو (سال ۷۹ میلادی) جان باخت. اثر باارزش و بزرگش که تا امروز باقی مانده همان *Historia Naturalis* است.

۲. Gaius Plinius Caecilius secundus (۶۲ ـ ۱۱۳ میلادی)، نویسندهٔ رومی و برادرزادهٔ پلینیوس مهتر. از دوستان تاکیتوس و امپراتور تراژان بود و به مناصب دولتی مهم رسید. از او ***نامه‌های منظوم*** باقی مانده است.

۳. Diodorus Siculus (نیمهٔ دوم قرن اول قبل از میلاد)، مورخ یونانی و مؤلف تاریخی در ۴۰ مجلّد (که اثر موثقی نیست) و از آن فقط حدود چهارده مجلّد باقی مانده است.

۴. Diogenes Laertius (حدود قرن سوم میلادی)، مورخ یونانی و نویسندهٔ شرح حال فلاسفهٔ یونان در ده مجلّد. این کتاب از نظر آنکه حاوی اطلاعات منحصر به فرد است بسیار گرانبهاست.

۵. Marcus Junianus Justinius (حدود قرن سوم میلادی)، مورخ رومی.

۶. Flavius Josephus (حدود ۳۷ ـ ۹۵ میلادی)، روحانی، سرباز، سیاستمدار و مورخ یهودی.

ژوونال، با ۵۰ بار نقل قول
سالوست، کمتر از آنچه انتظار می‌رود
نویسندهٔ محبوب او سنکا، که از آثار او گاه قطعات کاملی برداشت کرده است
بدون اینکه به مطلب اعتراف کرده باشد، [۲۶]
سکستوس امپیریکوس[۱]، تنها فیلسوف اهل شک که آثارش برجا مانده
سوئه‌تونیوس[۲]، با بیش از ۴۰ بار نقل قول
سیدونیوس[۳] آپولیناریس، اهل لیون
سیسرو، مونتنی در آغاز او را خوش نداشت، اما بعد به ستایشش پرداخت و
۳۱۲ بار از او نقل قول کرد
سنکا، نویسندهٔ محبوب اوست که گاه قطعات کاملی از وی نقل می‌کند و
اغلب بی‌آنکه به این کار اقرار بکند
قدیس آگوستین (فقط *شهر خدا*)
قیصر، که ۹۲ بار به او اشاره می‌کند
کاتولوس
کلودین
کوئین‌تیلیانوس[۴]
گزنفون
لوسین، با یک یا دوبار اشاره
لوکرسیوس، با ۱۴۹ بار نقل قول
لوکانوس
لیویوس، که بارها از او استفاده کرده
مارسیالیس[۵]، با ۴۱ بار نقل قول

---

۱. Sextus Empiricus (حدود ۲۰۰ میلادی).
۲. Gaius Suetonius Tranquillus (قرن دوم میلادی)، مورخ و تذکره‌نویس رومی. مهم‌ترین کتابش *زندگینامهٔ امپراتوران روم* است.
۳. Sidonius Apollinaris (ح. ۴۳۰ ـ ح. ۴۸۷)، نویسنده، سیاستمدار و روحانی مسیحی. از او اشعار، مجموعهٔ نامه و نیز کتابی در شرح احوال امپراتوران روم باقی مانده است.
۴. Marcus Fabius Quintilianus (قرن اول میلادی)، نویسندهٔ رومی و استاد معانی و بیان.
۵. Marcus Valerius Martialis (۴۳ ـ ۱۰۴ میلادی) شاعر هجوپرداز لاتینی که در اسپانیا زاده شد.

←

مانیلیوس، شاعر فلسفی ستارگان
والریوس ماکسیموس و مورخان و نکته‌پردازان جزء دیگر از قبیل نپوس[۱] و استوبیوس[۲]
ویرژیل، با ۱۱۶ بار نقل‌قول
هرودوتوس (بر اساس ترجمهٔ سالیات، مونتنی با آنکه پیوسته از کتاب او استفاده می‌کند هرگز از آن نام نمی‌برد.)
هلیودوروس
هوراس، با ۱۴۸ بار نقل قول، او و لوکرسیوس، این دو شاعر اپیکوری، هر دو محبوب مونتنی‌اند
هومر از طریق ترجمه

اینک باید پرسید که مونتنی چه بهره‌ای از این معلومات‌انبوه می‌برده است؟ همان سیاههٔ اسامی نویسندگانی که او می‌شناخته با ذوق و سلیقهٔ خوانندهٔ امروزین مغایرت دارد. ما خود فراموش می‌کنیم که چه تعداد نوشته‌های بی‌دوام از کتاب، مجله و روزنامه می‌خوانیم که در قیاس بی‌ارزش است، چیزهایی که رابطهٔ آنها با ادبیات مثل رابطهٔ آدامس با غذاست. اما **مقالات** مونتنی را که به دست می‌گیریم احساس آسودگی می‌کنیم. چون می‌بینیم که اگر او کتب کلاسیک را به یاد می‌آورد و نقل می‌کند صرفاً برای مبهوت کردن معاصران خود و نمایش علم نیست. فی‌المثل ***تشریح ماخولیای*** برتون مضمونی جذاب دارد، با وجود این قطعات پیچیده و مغلقِ آثار معتبر ادبی که نویسنده صفحی از آنها را ردیف می‌کند سبب شکست اثر شده است و امروزه هیچ کس نمی‌تواند کتاب او را بستاید. اما برداشت مونتنی از مخازن مطالعه‌اش طبیعی بود و با وجود آن همه علم و اطلاع از این که دانشِ مردی چون بوده (Budé) را از دانش خود بیشتر می‌دانست مشوش می‌نمود. پیوند او با کتابهایش

← از دوستان ژوونالیس و کوئین تیلیانوس بود. هجویه‌های او شامل ۱۴ دفتر است که در آنها رم و زندگی مردم عصر خود را به روشنی تصویر کرده است.

۱. Cornelius Nepos (قرن اول میلادی)، مورخ رومی و از دوستان سیسرو. آثارش شامل زندگینامه، اشعار عاشقانه و کتابی با عنوان *Chronica* است که از این همه تنها یک کتاب باقی مانده است.

۲. Joannes Stobaeus ، نویسندهٔ یونانی که احتمالاً در قرن پنجم به دنیا آمده است. وی مؤلف گلچینی از آثار حدود ۵۰۰ نویسنده است که از بسیاری از آنان در هیچ منبع دیگری نام برده نشده است.

پیوندی حیاتی بود نه مکانیکی. از قدما چنان تقلید نمی‌کرد که رنسار از ویرژیل. نمی‌خواست نویسنده‌ای کلاسیک در کسوت نو باشد، نمی‌خواست او را بحرالعلوم به شمار آورند، می‌خواست میشل دو مونتنی باشد و اگر به آثار کلاسیک عشق می‌ورزید برای رسیدن به همین مقصود بود. از همین رو بود که آن آثار را جذب کرد و به کار بست و با آنها زندگی کرد.

به عنوان مصالح ادبیات، مونتنی به سه طریق از منابع کلاسیک استفاده می‌کرد:

(الف) از آنها به منزلهٔ سرچشمهٔ اصول عام فلسفی بهره می‌برد. از میان آنها، سخنانی را که در نظر او دارای حقیقت و منزلت خاص بود برمی‌گزید، آنگاه به مدد دانش خود که از کتابها و از زندگی نشأت می‌گرفت به بحث و توضیح آن سخنان موجز می‌پرداخت.

(ب) آثار قدما را چون گنجینه‌های شواهد و امثله به کار می‌برد. وقتی به حقایق کلی می‌پرداخت و آنها را مطرح می‌کرد (خواه این حقایق را از کتاب یکی از قدما برگرفته بود یا حاصل کار خود او بود یا قولی از معاصران او) به جستجوی شواهدی برای اثبات آنها بر می‌آمد تا کیفیتشان را معلوم دارد و به نتیجه‌ای کامل برسد. برخی شواهد از مطالعهٔ آثار معاصران به دست می‌آمد، بسیاری از تاریخ زمانهٔ او و کثیری از آثار کلاسیک. مثلاً در *مقالات* (جلد ۱، مقالهٔ ۵۵) مبحثی آمده با عنوان ***بوها و عطرها*** که در باب بوی بدن به بحث می‌پردازد. مقاله را با مطلبی دربارهٔ عرق تن اسکندر که خوشبو بوده است آغاز می‌کند و در ادامه، شواهدی از پلائوتوس و مارسیال در مذمت انواع عطر می‌آورد و اشاره‌ای به حساسیت خود نسبت به بو می‌کند و در تأیید، سخن هوراس را مبنی بر کراهت از بو نقل می‌کند که خود گرفتاری مشابهی داشته است. آنگاه به اشاره‌ای از هرودوتوس می‌آویزد در باب نوعی نورهٔ معطر که بانوان روسی به کار می‌برده‌اند و مطلب را به خاطره‌ای خصوصی در باب ارتباط عطر با سبیل مونتنی پیوند می‌دهد و به چگونگی نجات سقراط از ابتلا به بیماری همه‌گیر طاعون اشاره می‌کند و با نقل حکایتی دربارهٔ پادشاه تونس در زمان خود، ختم مقال می‌کند.

(پ) مونتنی در آثار کلاسیک به ذخایری از مباحثات موجز و مدلل دست یافته بود، چرا که در میان معاصران خود هیچ فیلسوفی را سراغ نداشت که آن همه اندیشهٔ غامض را در محدوده‌ای چنان کوچک گنجانیده باشد. مونتنی در طرح این مباحثات غالباً وامدار کلاسیک‌هاست حتی اگر خود به چنین وامی اقرار نکرده باشد. مثلاً

بی‌آنکه به مأخذ خود اشاره کند به ترجمهٔ پاره‌های کاملی از سنکا دست می‌زند، بخشهای تمامی از پلوتارخسِ آمیو بر می‌دارد و گاه به گفتهٔ ویلی «چهل تکه» می‌سازد،[۲۷] یعنی مطالبی را از فصول مختلف آثار یک نویسنده، مثلاً سنکا که خوب او را می‌شناسد، بیرون می‌کشد و در کنار هم قرار می‌دهد.

اکنون به دو مسئلهٔ اساسی در باب آثار مونتنی می‌پردازیم که دو مدعای اساسی است در باب عظمت ادبی او. مونتنی ابداع کنندهٔ مقالهٔ جدید است. این فکر از کجا آمده است؟ از این گذشته او را باید یکی از نخستین نویسندگان عصر جدید دانست که به نوشتن شرح احوال خود، یعنی حدیث نفس بر اساس روانشناسی دست زده است، حرکتی که روسو مدتها بعد آن را «گامی بی‌سابقه و جسورانه» خواند. انگیزه و منشأ این کار نو چه بود؟

منشأ مقاله، تا آنجا که به مضمون و محتوی مربوط می‌شود بی‌تردید موضوع دو مجلد اول ***مقالات*** مونتنی بوده است. درون مایهٔ اصلی و مهم حاکم بر ***مقالات*** مسائل مجرد در زمینهٔ علم اخلاق و گاه احکام اخلاقی منفردی چون **ستمگری، افتخار، خشم، هراس** و کاهلی است و عناوینی از این قبیل دارد: **در باب اینکه سعادت را باید پس از مرگ داوری کرد** یا **تعمق فلسفی یعنی آموختن اینکه چگونه باید مرد** یا **هرچیز را موسمی است**. اگر چه رسالات اخلاقی سنکا و پلوتارخس بر روی هم از مقالات نخستین مونتنی طولانی‌تر است اما موضوع‌ها و عنوانها مشابه است: ***خشم، مهر، آموزش کودکان، چگونه مزاجگویان را از دوستان بازشناسیم*** و از این قبیل. بعلاوه بسیاری از رسالات اخلاقی سنکا شکل نامهٔ دوستانه دارد که به ظاهر مونتنی از آن برای نوشتن مقاله‌ای دربارهٔ آموزش استفاده کرده است. [۲۸]

مع‌هذا، مونتنی آثارش را رسالات، مباحثات یا حتی مکتوبات نمی‌خواند، و آنها را ***مقالات*** می‌نامد. لفظ "essays" می‌تواند به مفهوم "assays" به معنی سنجشها و آزمونها یا به احتمال قریب‌تر به معنی «مساعی» باشد. به اغلب احتمال، معنای اخیر مناسبتر است چونکه ***مقالات*** طرح منظمی ندارد، در صورتی‌که اگر واقعاً به معنای سنجش واقعیات و عقاید می‌بود می‌بایست اسلوب معین و با قاعده‌ای داشته باشد. دو مجلد اول ***مقالات*** بیشتر منحصر است به یک رشته نقل قول و توضیح و مثال، نتیجه‌ای کلی که خود آن بدون شرح و بسط می‌ماند. به این جهت ویلی معتقد است که مونتنی کار خود را با سوادبرداری از مجموعه‌های سخنان گزیده و ارزشمند آغاز

کرد و این نوع کتابها، در زمانی که سبک او شکل می‌گرفت، رواج تمام داشت، خصوصاً *امثال* اراسموس که بین سالهای ۱۵۰۰ و ۱۵۷۰ یکصد و بیست بار چاپ شد. اگر این سخن درست باشد باید گفت که مقاله به آثار کلاسیک دینی مضاعف دارد: به مباحث فلسفی منظم مردانی چون سنکا و به قطعات منفردی در باب تفکر فلسفی که اومانیستهای عهد رنسانس گرد آوردند.

(وقتی مقاله تحول یافت آثار دیگر نیز در آن نفوذ کرد و شکل و محتوای آن گسترش پذیرفت. یکی از آن میان به ادب کلاسیک مربوط بود و عبارت بود از شخصیت‌پردازی بر مبنای روانشناسی که تئوفراستوس ابداع کرده بود و تجسم آن را در شخصیتهای کمدی شاگرد او مناندر می‌توان دید. این کار را پس از چاپ مهمی که کازوبن در سال ۱۵۹۲ از کارهای تئوفراستوس انتشار داد هال[۱] و ارل[۲] و لابرویر[۳] به عنوان یک شکل مستقل به کار بردند، از طریق مقالات ادیسون[۴] و دیگران به‌رشد خود ادامه داد و در رمان نو تجلی یافت. [۲۹])

اما، یک عنصر اساسی *مقالات* مونتنی را از رسالات اخلاقی کلاسیک جُنگهای سخنان گزیده جدا می‌کند و آن ذهنیتی فردی است که بر *مقالات* حاکم است و همین آنها را به ابزاری برای نقل احوال خود نویسنده بدل می‌سازد. مونتنی گاه به‌خود می‌پردازد و تقریباً همه‌چیز را دربارهٔ خویشتن بازمی‌گوید: اندازهٔ قد، سلامتی، آموزش، چیزهای مضحکی که دیده، شبحی که داستانش را تازه شنیده، چیزی که گاه به خَوابش می‌آید و جز آن. و همین ویژگی به *مقالات* سبکی متین، روشن، واقعی و فردی داده است: ما صدای نویسنده را می‌شنویم که سخن می‌گوید اما مخاطب او بیشتر شخص اوست تا ما. از هرجا دوست دارد آغاز می‌کند و در هر جا که دوست دارد سخن را پایان می‌دهد و از اینکه به هیچ سرانجام و نتیجهٔ مشخصی نرسد یا به نتایجی چند یا حتی نیم‌نتیجه‌ای برسد ناخرسند نیست. مع‌ذالک، برای همین ذهنیت نیز او خود نمونه‌ای کلاسیک ذکر می‌کند و آن را به ذهنیت هجوپرداز رومی، لوسیلیوس، شبیه می‌داند، کسی که ــ به گفتهٔ هوراس ــ سراسر زندگی و شخصیت خود را در آثار هجوآمیزش تسرّی داده است گویی که تصویر واقع‌گرایانه‌ای از آن

---

۱. Joseph Hall (۱۵۷۴ ـ ۱۶۵۶)، اسقف انگلیسی و نویسندهٔ قطعات هجو و نامه‌های منظوم.

۲. John Earle (حدود ۱۶۰۱ ـ ۱۶۶۵)، شاعر و روحانی انگلیسی.

۳. Jean de la Bruyère، حکیم اخلاقی فرانسوی.

۴. Joseph Addison، شاعر و مقاله‌نویس انگلیسی.

همه ساخته است. [۳۰] این الگو البته می‌توانست خود هوراس هم باشد، زیرا که مکتوبات اخلاقی او مثل *مقالات* مونتنی آمیزه‌ای از تفکر فلسفی و تأمل شخصی است.

با وجود این، داستان رؤیایی و سخت شخصی رابله ـ داستانی که جلوهٔ تحقق آرزوهای آدمی است، حدیث نفس هنرمندی با اشتهای گارگانتوایی (بن‌ونوتوچلینی)[۱]، پیشرفتی که در نوشتن زندگینامهٔ شخصی به دست کسان دیگر (گرین شوریده‌حال)[۲] حاصل آمد، و توفیق شگرف *مقالات* مونتنی نشان می‌دهد که این روح تازه‌ای که در نوشتن تذکرهٔ احوال شخصی پیدا شد بیشتر مخلوق رنسانس بود. پدیده‌ای که تمایل به آزادی بانی حیاتش شد. رابله در قدرت، اشتها، خیرخواهی و علم از خود غولی ساخت. چلینی را هیچ قانونی محدود نمی‌کرد، در برابر هیچ زورمندی خم نمی‌شد و خود را با هیچ هنرمندی همطراز نمی‌دانست. مونتنی به هیچ‌چیز باور نمی‌کرد مگر اینکه آن را بیازماید و آنگاه، این باور فقط تا زمانی می‌پایید که او مجبور بود. شاعران محبوب او شاعران اپیکوری بودند و شعار او «چه می‌دانم؟» مؤید شک فلسفی او بود که خود بر آزادی مطلق از قید هر نظامی مبتنی بود. رنسانس برای انسانیت بسی چیزها به ارمغان آورد: برخی خوب بود، برخی مشکوک و برخی زیانبار. چه خوب و چه بد، بزرگترین موهبت رنسانس احساس آزادی اخلاقی و فکری بود. این احساس مجال بی‌کرانی یافت که کشفیات زیباشناسی، تاریخی، جغرافیایی و جهان‌شناسی نو در سده‌های پانزدهم و شانزدهم موجد آن بود. از همین جاست، مثلاً، اعتقاد به نسبی بودن مقالاتی چون مقالهٔ در باب *آدمخواران* مونتنی. همین احساس با ترقی سریع روانشناسی انسانی انگیخته شد که خود از یک سو در انقلابهای اجتماعی زمان ریشه داشت و از سوی دیگر در ظهور نمایش، شعر عاشقانه، هجو و فلسفهٔ یونانی ـ رومی. این احساس در سایهٔ واکنشهایی که بر ضد قدرتهای قرون وسطایی نشان داده می‌شد، قدرت کلیسا، قدرت جامعهٔ زمین‌دار، قدرت حکومتهای کوچک با ساخت اجتماعی بسته و تجارت دقیقاً

---

۱. نگاه کنید به توضیح صفحهٔ ۳۰۱. امروزه خصوصاً زندگینامهٔ چلینی که در آن تصویر زنده و اغراق‌آمیزی از زندگی خود پرداخته اهمیت دارد.

۲. Robert Greene (۱۵۵۸ ـ ۹۲)، شاعر و نویسندهٔ برجستهٔ انگلیسی. دوران جوانی را به تبذیر و کامرانی گذراند و سپس توبه کرد. رسالهٔ زندگینامه‌اش درواقع نوعی توبه‌نامه است. در آثار دیگرش که خوانندگان فراوان یافت به مسائل اخلاقی توجه بسیار کرده است.

سازمان‌یافته، قدرت احکام جزمی فلسفی [۳۱] و قدرت امتیازات موروثی پیش رفت. این دستاورد معنوی عهد رنسانس، از آنجا که هواخواه حرمت بنیادی انسان بود، «اومانیسم» خوانده شد و مونتنی یکی از بزرگترین و انسان‌ترین اومانیستها بود.

۱۱

منابع کلاسیک شکسپیر

تردیدی نیست که فرهنگ یونانی و لاتینی بر شکسپیر تأثیری عمیق و شگرف داشته است. مسئله این است که دریابیم این فرهنگ چگونه به او رسید و شعر او چگونه در دایرهٔ این تأثیر قرار گرفت.

چهل اثر بزرگ به انضمام دو منظومهٔ بلند روایی و سانتهای پیوسته به شکسپیر منسوب است که از آن میان:

شش اثر با تاریخ روم مرتبط است ــ چهار اثر با عصر جمهوری دو اثر با عصر امپراتوری؛ [۱]

شش اثر پس زمینهٔ یونانی دارد؛ [۲]

دوازده اثر به تاریخ بریتانیا مربوط است، بیشتر به دورهٔ کشاکش دودمانهای پادشاهی در اواخر قرون وسطی و اوائل عهد رنسانس؛

داستان چهارده اثر در اروپای عهد رنسانس می‌گذرد. در این آثار، حتی وقتی داستان قدیمی است مکان و روال، تماماً مربوط به زمان معاصر است. مثلاً همراهان شاهزاده هملت (در افسانهٔ اصلی که ساکسوگراماتیکوس نوشته است) «لوح چوبینی که حروف رونی بر آن حک شده» همراه دارند، [۳] اما در متن شکسپیر این همراهان به یک هیأت سیاسی و آن لوح به مهر تبدیل می‌شوند، [۴] و صحنهٔ نمایش دربار نیز همان صحنهٔ نمایشهای لندن عصر الیزابت است. [۵] مکان نیمی از این نمایشها ایتالیای عهد رنسانس است، [۶] حال آنکه ماجرای دو نمایشنامه کم و بیش در فرانسه اتفاق می‌افتد (*آن‌طور که بخواهی* و *نیکوست آنچه پایانش نیکوست*). مکان پنج اثر باقی مانده البته مبهم است، اما سه اثر (*قصاص*، *شب دوازدهم* و *طوفان*) دارای حال و هوای

ایتالیایی است، یکی (**رنج بیهودهٔ عشق**) فرانسوی‌مآب است ویکی نیز (**هملت**) رنگ وبوی شمال اروپا را دارد؛
یک نمایشنامه (***همسران سرخوش ویندزور***) از نظر احساس، تماماً انگلستان عصر شکسپیر را به یاد می‌آورد، حال آنکه قهرمان نمایشنامه فالستاف است که در قرن چهاردهم پا به جهان گذارده است. باید گفت که فقط سانتهای شکسپیر است که سرزمین او و عصر او در آنها حضور دارد.

البته شکسپیر توجه اندکی به تفکیک مناطق جغرافیایی و تاریخی نشان داده یا اساساً نسبت به خلق ظواهر فریبنده از رنگها و خصایص محلی و زمانی غفلت ورزیده است. در همهٔ نمایشنامه‌هایش رگه‌ای و در غالب آنها صحنه‌های کامل و شخصیتهای تمام عیاری هست که فقط می‌تواند متعلق به انگلستان عصر خود وی باشد. اما این طبقه‌بندی کلی که از محور اندیشگی کارهای او به دست داده شده نشان می‌دهد که سه دلبستگی بزرگ تخیل او را برمی‌انگیخته است: نخست فرهنگ عهد رنسانس اروپای غربی، دیگر انگلستان، خصوصاً پادشاهی و اشرافیت آن و سوم ــ که از نظر اهمیت با دومی برابر است ــ تاریخ و افسانه‌های یونان و روم.

اشخاص نمایشنامه‌هایش و سخنان آنها نیز چنین احساسی را برمی‌انگیزد. در ابتدا باید گفت که اکثر آثار شکسپیر انگلیسیِ انگلیسی است. شاعرانی که دربارهٔ انگلستان شعر سروده‌اند هرگز نتوانسته‌اند مثل شکسپیر سجایای این سرزمین، گفتگوهای مردم آن، آوازها، فضایل و نقصانها و بعضی خطایای آن یا حتی چهرهٔ ظاهر آن را این گونه زبرکانه و بی‌نظیر زنده کنند. فی‌المثل، رزالیند دختر یکی از اعیان تبعیدی است (پس انگلیسی نیست، شاید فرانسوی یا ایتالیایی باشد)، با وجود این، دختر به بیشهٔ آردن نزدیک استراتفورد ــ ان ــ آون[1] تبعید می‌شود، [۷] سرشت و حرف زدنش نیز تا بن دندان انگلیسی است. به این ترتیب، شکسپیر کلاف ابریشمینی می‌تابد از سجایای انگلیسی قهرمانان خود و لطف و ظرافت ایتالیایی. شماری از بهترین نمایشنامه‌های شکسپیر داستان تبهکاریهای غریبی است که عهد رنسانس ایتالیا شاهد ظهور آنها بوده است. یاگو یکی از این تبهکاران است، سباستین و آنتونیو را در نمایشنامهٔ ***طوفان*** و یاکیموی ددمنش را در ***سیمبلین*** به یاد داریم. بسیاری از خوش‌طبعیها و بذله‌گوییها (خصوصاً در نمایشنامه‌های نخستین) از

1. Stratford-on-Avon

آن نوعی است که انگلیسیهای ایتالیایی‌مآب شده رواج دادند ــ که نزاکت مضحک ازریک در **هملت** از آن جمله است. پانداروس نیز کرسیدا را به نام خانگی ایتالیاییش **کاپوچیا** می‌خواند. [۸] اما سرانجام به نوعی استفادهٔ عام و گسترده از صنایع بدیعی یونانی و لاتینی و اشارات تزیینی برمی‌خوریم که هرچند گاه سطحی می‌نماید، اما غالباً بی‌نظیر و کارگر است. به نغمهٔ سحری در *سیمبلین* توجه کنید: [۹]

گوش کنید، گوش کنید، چکاوک بر دروازهٔ بهشت می‌خواند
و فوئبوس اندک اندک سر از بستر برمی‌دارد و
توسن‌هایش را به سوی چشمه‌سارانی
که بر بستر گلها جاری است می‌تازاند.

یا به توصیف تاج گل پردیتا که می‌گوید: [۱۰]

... بنفشه‌های سیر
لطیف‌تر از پلک چشمان ژونو
ونفس سیترا.

یا پدر هملت که به صورت نیمچه خدایی تصویر می‌شود: [۱۱]

بنگرید، چه زیبایی و وقاری در این سیما نمایان است،
حلقه‌های گیسوی هیپریون، پیشانی ژوپیتر
چشمان مارس، که تهدید می‌کند و فرمان می‌دهد،
قامتی چون مرکوری، پیک ایزدان،
که بر فراز کوهی آسمان‌سای طلوع کرده است.

یا به قطعه‌های عاشقانهٔ توصیفی که دو تن آنها را اجرا می‌کنند: [۱۲]

در چنین شبی بود که
دیدو، شاخهٔ بیدی[۱] در دست،
بر ساحل دریای خروشان ایستاد و اشاره‌کنان
بازگشت به کارتاژ را از معشوق تمنا کرد.

---

۱. شاخه یا ترکهٔ بید به نشانهٔ غم جدایی.

شاعری که این‌گونه بسراید، شعر کلاسیک را می‌شناسد و به آن عشق می‌ورزد.

نفوذ جهان کلاسیک بر شکسپیر را می‌توان نفیاً هم اثبات کرد. چه بسا نویسندگان عهد رنسانس که از لحاظ معنوی به هر دو جهان تعلق دارند: یکی جهان قرون وسطی با شوالیه‌ها، بانوان و ساحران و جانوران جادو و معماهای غریب و اعتقادات ناممکن، و دیگر جهان اساطیر و هنر یونان و روم. آریوستو، رابله و اسپنسر از این جمله‌اند. اما شکسپیر مانند میلتون، جهان قرون وسطی را نمی‌پذیرد و در عمل آن را نادیده می‌گیرد. حتی لحن نمایشهای تاریخیش پیش از آنکه قرون وسطایی باشد، لحن عصر شکسپیر است. هیچکس در خواب هم نمی‌تواند سرجان فالستاف را هم‌عصر زائران کنتربری بپندارد.

شکسپیر چند مورد اشاره به تفکر قرون وسطایی دارد که شایان توجه است. آنچه می‌آورد زیباست، شگفت‌انگیز است، اما در عین حال گویای این است که شکسپیر قرون وسطی را عصری اساسی و حرکت‌آفرین نمی‌داند. بانو کوئیکلی ضمن توصیف مرگ فالستاف می‌گوید که او در بهشت مأوی گرفته است. کتاب مقدس در چنین موردی عبارت «محشور با ابراهیم» را به کار برده است، اما او می‌گوید که:

> در کنار آرتور آرام یافت، اگر کسی، آرمیدن در کنار او را شایسته باشد.

علت این است که در نظر او سرجان را با کسی که در بریتانیا نمودگار ابدی سلحشوری است، یعنی با آرتور همنشین دانستن خودبه‌خود آسانتر است تا با یکی از فرمانروایان عبرانی. [۱۳] یکی دیگر از کسانی که شکسپیر از او تصویر حقیری می‌سازد مردی است به نام عالیجناب قاضی شالو[1] که لمّ سوراخ کردن را ضمن یادآوری «شخص چالاک کوچک اندامی» شرح می‌دهد و از آشنایی خود با او، زمانی که «در نمایش آرتور نقش جناب داگونت» را داشته، سخن می‌گوید. [۱۴] گاه نیز پژواک قرون وسطی را در ضرب‌المثلها و آوازها می‌توان دید. مثلاً، دیوانه‌ای به نام ادگار تکه‌هایی از ترانه‌های قدیمی را می‌خواند و در آن میان یک اشتباه تاریخی زیبا که از او سر می‌زند مایهٔ الهام شاعر انگلیسی دیگری می‌گردد و داستانی قرون وسطایی بار دیگر زنده می‌شود:

> راولند کوچک پای در برج تاریک نهاد. [۱۵]

---

1. Mr. Justice Shallow

در کار شکسپیر تنها عامل مهمی که می‌تواند حقیقتاً قرون وسطایی خوانده شود جنبه‌های فوق طبیعی داستانها از قبیل پریان و شاه‌پریان، جادوگران و طلسمهای آنان است. اما حتی در اینجا هم رگه‌های هلنی دیده می‌شود، بقیه هم به سبب بعد زمان کوچک و کمرنگ گردیده‌اند، پریان خردتر شده‌اند و مهربانتر، هیولاها و دیوهای شرور هم برای همیشه رخت بربسته‌اند.

اکنون باید دانش شکسپیر را در باب آثار کلاسیک به تفصیل بررسی کنیم. نخستین واقعیتی که با آن روبرو می‌شویم این است که معرفت او نسبت به روم بسیار بیشتر از یونان است و همین‌طور نسبت به روم بسیار حساستر و دلبسته‌تر است. در این میان یگانه استثنا، اساطیر یونانی است که از طریق روم به جهان نو رسیده بود. نمایشهای رومی ــ با وجود برخی اشتباهات تاریخی و بعضی رگه‌های قویاً انگلیسی ــ به روم شباهت دارند، حال آنکه نمایشهای یونانی شبیه یونان نیستند. شکسپیر با آنکه طرح معدودی از بهترین آثار نمایشی خود را از زندگینامه‌های کتاب پلوتارخس گرفته است اما تقریباً از همهٔ دولتمردان یونانی که پلوتارخس به موازات قهرمانان رومی شرح احوالشان را نقل کرده نادیده می‌گذرد و فقط از الکیبیادس و تیمون در آثار خود استفاده می‌کند. در خود نمایشنامهٔ *تیمون آتنی* تنها دو یا سه نام یونانی آمده، باقی اسامی همه لاتینی‌اند و بعضی از آنها مثل وارو و ایزیدور مضحک و نامتناسبند. نمایندگان حکومت آتن نیز سناتورند و همین اشتباه نشان می‌دهد که شکسپیر آتن را نیز مانند روم دارای حکومت جمهوری تصور می‌کرده است. حقیقت آنکه در نمایشنامهٔ *تروئیلوس و کرسیدا* جنگاوران او هیچ شباهتی به شوالیه‌های رمانسهای ترواییِ قرون وسطی ندارند که حاصل اشتباهات تاریخی بودند، دیگر اینکه از *ایلیاد* موارد متعدد به وام گرفته است ــ از جمله نبرد تن‌به‌تن هکتور و آژاکس، گفتار اولیسس (۱/۳/۷۸ و بعد)، رفتار ابلهانهٔ آژاکس، وبی‌شک شخصیت ترسیتس که در رمانسها نام او نیامده است. [۱۶] (تردیدی نیست که شکسپیر ترجمهٔ *ایلیاد* چپمن (سرودهای ۱۱ ـ ۷ و ۲ ـ ۱) را که در سال ۱۵۹۸ نشر یافت خوانده بوده است.) با این همه، کل نمایش نه تنها ضد قهرمانی است، بلکه کاریکاتوری دور و سهل‌انگارانه از یونان است و حکایت از بی‌خبری دارد.

نمایشهای رومی در قیاس با نمایشهای یونانی واقعی‌تر و به اعتبار جزئیات استادانه‌تر است. البته گاه در امور ثانوی، چون لباس و اثاثه، اشتباهاتی رخ داده، اما رگه‌های واقعیت در نمایشهای یونانی شکسپیر ضعیف‌تر است و اشتباهات تاریخی

بسیار فاحش‌تر. مثلاً هکتور از ارسطو نقل قول می‌کند [۱۷] و پانداروس از جمعه و یکشنبه سخن می‌گوید، [۱۸] و برادران آنتی فلوس پسران گم‌شدهٔ راهبه‌ای هستند. [۱۹] نمایشهایی که منشأ رومی دارد از این گونه اشتباه کاریهای بزرگ کمتر آسیب دیده است، در عین حال شاهد درون‌نگری عمیق در احوال شخصیتها است. شکسپیر، از آنجا که توده یعنی آن نوع موجودات بیکاره و مهملی را که در *قیصر جولیوس* ظاهر می‌شوند تحقیر می‌کند و آنها را طبقات پست فاسدی می‌داند که می‌توان به هیجانشان آورد، در *کوریولانوس* طبقهٔ عوام میهن‌پرست مقید به قانون و نیرومند اوایل عهد جمهوری روم را به صحنه می‌آورد. آنتونی به مراتب بهتر از شخصیت واقعیش ساخته شده، اما شکسپیر در اینجا از حق نویسنده برای بازآفرینی شخصیت داستان استفاده کرده و او را به صورت قهرمانی خطاکار خلق کرده است، مانند لیستر، اسکس، بیکن و بسیاری دیگر از مردان بزرگ عهد رنسانس. اما در مورد بقیه، بهتر از هر کس دیگر، حتی بهتر از منابعی که از آنها استفاده کرده جوهر جمهوری روم و اشرافیت رومی را ارائه داده است. از طرف دیگر، الکیبیادس، نجیب‌زادهٔ آتنی که یکی از شخصیتهای نمایش *تیمون* است از آن گونه مردان بغرنجی است که شکسپیر اگر واقعاً او را می‌شناخت شیفته‌اش می‌شد، اما او یونانیان را آنقدر درک نکرده بود که بتواند تصویری بکمال از او در آثارش ترسیم کند.

از آنجا که شکسپیر بر زمینه‌های رومی تسلط بیشتری داشت تا یونانی، روح تراژدیهای او نیز بیشتر رومی است تا یونانی. البته می‌دانیم که نمایش را یونانیان پدید آوردند و تکامل بخشیدند. بدون آنها نه ما و نه رومیان تراژدی نمی‌توانستیم نوشت. اهمّ اصول تراژدی لاتینی مانند تراژدی جدید از یونانیان گرفته شده است. اما با این همه، نمایشنامه‌نویسان انگلیسی عهد رنسانس معمولاً تراژدی یونانی را نمی‌شناختند در صورتی‌که سنکا را می‌شناختند، که ترجمهٔ انگلیسی تراژدیهای او از حدود سال ۱۵۵۹ آغاز شد و ادامه یافت و در ۱۵۸۱ به پایان رسید. ده سال بعد، ناش[۱]، با بیانی تند و هجوآمیز به ریشخند نویسندگانی پرداخت که «در پرتو نور شمع آثار سنکا می‌خواندند و تا می‌توانستند *هملت* و سخنان غم‌انگیز» از آنها بیرون می‌کشیدند.[۲۰] روح، انتقام، وحشت از خیانت، مظالم هولناک، قتل خویشاوندان و نوعی خشونت دیوانه‌وار که ربطی به مناعت هلنی ندارد ــ همه را شکسپیر در آثار سنکا یافت و به خشم غم‌انگیز و تاریکی تبدیل کرد و در

---

۱. Thomas Nashe (۱۵۶۷ ـ ۱۶۰۱)، هجوپرداز و نمایشنامه‌نویس انگلیسی.

نمایشنامه‌هایش به کار برد.

قبلاً استفادهٔ آزادانهٔ شکسپیر از صنایع بدیعی یونانی و لاتینی را مورد بحث قرار دادیم. اشارات کلاسیک در آثار او فراوان و زیباست. نویسنده‌ای که آثار کلاسیک را دوست نداشته باشد و کار قدما انگیزهٔ واقعی در او پدید نیاورد، نویسنده‌ای که ادبیات یونانی و رومی را فقط به قصد تزیین آثار خود به کار برد تا علم و اطلاع خود را به رخ خواننده بکشد، یا قواعد را مراعات کند، نمی‌تواند مانند شکسپیر این همه نمودگار زیبا و متناسب کلاسیک خلق کند. بجز چند شخصیت ابله و چند روستایی چُلمن، همهٔ شخصیتهای او ــ از هملت گرفته تا پیستول، از روزالیند گرفته تا پورشیا ــ با تسلط کامل، شواهد یونانی و لاتینی را برای افزودن بر ظرافت و هیجان سخن خود نقل می‌کنند. البته بدیهی است که شکسپیر را در عداد فضلا نمی‌توان به شمار آورد. خانم اسپرجن، در تحلیل خود از تشبیهات و استعارات شکسپیر، منابع آن‌ها را به ترتیب زیرطبقه‌بندی کرده است: [۲۱] **زندگی** روزمره (گونه‌های اجتماعی، ورزش، تجارت و جز آن)، **طبیعت** (به‌ویژه هوا، و آنچه در حال نشو و نماست)، **زندگی خانگی** و کنش بدنی (که این هر دو مسلماً با «زندگی روزمره» پیوند نزدیک دارد)، **جانوران**، و آنگاه، پس از همهٔ اینها **علم**. و آگاهی شکسپیر از معارف کلاسیک، حتی در دایرهٔ علم او نیز، جای نسبتاً اندکی را اشغال می‌کند. شکسپیر در علم، اساطیر را بیشتر از تاریخ باستانی می‌دانست و اساطیر کلاسیک را بسیار بهتر از کتاب مقدس می‌شناخت. اما، در مقایسه با مارلو، ذهن او از نمودگار کلاسیک چندان پر بار نبود. علم در چشم او ارجی نداشت مگر آنکه به زبان زندهٔ آدمی ترجمه شود. در نمایشنامه‌های او اغلب فضل‌فروشان هستند که با ذکر نام کتاب و نویسنده شواهدی از قدما نقل می‌کنند و گفته‌هایی که می‌آورند غالباً ضعیف یا مضحک است و تقریباً همیشه نامربوط و بی‌تناسب، مانند وقتی که تاچستون به معشوقهٔ پاکدامن فقیرش چنین می‌گوید:

> I am here with thee and thy goats, as the most capricious poet, honest Ovid was among the Goths[1]. [۲۲]

---

۱. «اینک این منم و تو و بزهای تو، همچون هوسناک‌ترین شاعران، اوید نیک‌سرشت در میان گت‌ها.» سخن از این جهت بی‌تناسب است که تاچستون و معشوقهٔ او هر دو جوانان روستایی ساده‌ای هستند.

اما تصویرهای کلاسیک را که شکسپیر از کتابها بر می‌گرفت ــ و برای او همان قدر واقعی بود که جانوران، رنگها و ستارگان ــ چنان شگرف به کار می‌برد که نشان می‌داد فرهنگ کلاسیک در چشم او منظری همچون محیط و زندگی پیرامون او بود، که هرچند کوچکتر اما به همان اندازه روشن و زنده بود. دلفریب‌ترین و محبوب‌ترین دختر نمایشنامه‌های او در انتظار شب عروسی خود به آسمان روشن چشم می‌دوزد و خورشید را در سفر به سوی شب می‌بیند. در این حال از خورشید به تمنا می‌خواهد که شتاب کند، شتاب کند حتی اگر جهان زیروزبر شود. اگر مستقیماً به بیان آرزو می‌پرداخت البته نامعقول بود و خلاف اعتدال، اما او همین مقصود را در لباس تصویری عالی بیان می‌دارد:

زود، ای شما توسن‌های آتشین نعل
به سوی منزلگاه فوئبوس بتازید، ارابه‌رانی چون فایتون
با تازیانه شما را به جانب مغرب خواهد راند
و بی‌درنگ شبی تار و ابرآلود پدید خواهد آورد. [۲۳]

در نمایشنامه‌های شکسپیر، مشکل می‌توان صور خیال یونانی و رومی را از یکدیگر بازشناخت. در نهایت، شاید بتوان در میان تصاویر تاریخی او آنچه را که مربوط به تسلط روم است نشان داد. اما در باب زبان، بنا به گفتهٔ بن‌جانسن، شکسپیر «اندکی لاتینی و اندکتر از آن یونانی» می‌دانسته [۲۴] و در نوشته‌های خود فقط سه یا چهار کلمهٔ یونانی به کار برده است. [۲۵] البته از لغات و عبارات لاتینی استفاده کرده، اما نه به آن اندازه که معاصران او و نه با آن اطمینانی که واژگان فرانسوی و ایتالیایی را به کار برده است. در نمایشنامه‌های اولیه با راحتیِ بیشتری اقوال لاتینی را می‌آورد. مثلاً در نمایشنامهٔ رنج بیهودهٔ عشق شخصیت خنده‌داری هست که مدیر مدرسه است و به زبان لاتینی سخن می‌گوید. [۲۶] اما این مدیر مدرسه نیز، مثل بقیهٔ شخصیتهای لاتینی‌مآب شکسپیر، آدمی واقعاً درس‌خوانده و فضل‌فروش نیست و مثلاً به پای دانشجوی اهل لیموزن[۱] رابله نمی‌رسد. [۲۷] فقط می‌تواند چند کلمه‌ای از کتابهای درسی لاتینی به هم ببندازد، و این مطلب در نمایشنامه‌ای آمده که سخنان برون در باب عشق لطیف‌ترین اشارات کلاسیک را به همراه دارد، لطائفی که تخیل

---

۱. Limousin ، یکی از ایالات قدیم فرانسه که دانشجوی یاد شده از مردم آنجا بوده است. رک. ص ۱۹۹.

آزاد به آن پر و بال داده است:

(عشق) همچون ابوالهول عیار است، و چون عود آپولوی پرفروغ،
که تارهایی از موی او دارد، دلنشین و روح‌بخش. [۲۸]

در آثار شکسپیر معدود است جمله‌هایی که مستقیماً با یادآوری عبارات لاتینی القا شده باشد. حال آنکه در آثار میلتون، تاسو، جانسن، رنسار و دیگر شاعران عهد رنسانس هزاران نمونه از این دست می‌توان یافت. اما شکسپیر غالباً آن واژه‌های انگلیسی را که ریشهٔ لاتینی دارند به نحوی به کار می‌برد که نشان می‌دهد اصل و معنای ریشهٔ آنها را می‌دانسته است. گهگاه نیز کوشش غریبی برای «پالودن لفاظی‌های لاتینی»[1] به کار می‌بندد، چنانکه واژهٔ *juvenal* را به جای *youngster* می‌آورد، و در مواردی که دست به داخل کردن لغات لاتینی به زبان انگلیسی می‌زند همان‌قدر انتظار شکست می‌رود (*exsufficate* در *اتللو*، پردهٔ سوم، صحنهٔ سوم، ۱۸۲) که امید موفقیت (*impartial* در *ریچارد دوم*، پردهٔ اول، صحنهٔ اول، ۱۱۵). اینها همه چندان اهمیتی ندارد. شکسپیر به زبان انگلیسی می‌نوشت.

نقل عبارات شعر رومی از متن لاتینی یا ترجمه و تقلید از تکه‌های درخشان آنها، در میان شاعران عهد رنسانس، اظهار فضل شمرده نمی‌شد. چنانکه دیدیم، [۲۹] این کار یکی از روشهای آنان برای افزودن بر زیبایی و اعتبار اثرشان بود. مراتب ذوق و دانش هر شاعری بستگی به مقدار سخنانی داشت که از بزرگان نقل می‌کرد، به این که تا کجا به آن نقل قولها وفادار بود یا آنها را تغییر می‌داد، یا چه دقتی از متن اصلی پیروی می‌کرد یا در بازسازی واژه‌ها، تصویرها و اندیشه‌های ارزشمند تا چه حد آزادی عمل نشان می‌داد. در این مقوله، هیچ‌یک از شاعران بزرگ اعصار جدید نتوانسته‌اند از میلتون پیشی گیرند و در تزیین و ترصیع کار خود با گوهرهایی که صنعتگران دیگر تراشیده‌اند به پای او برسند. در میان نمایش‌پردازان عهد رنسانس، بن‌جانسن، که فاضل‌تر از همه بود، بیش از همه از دیگران وام گرفت و در انتقال اندیشه کوشاتر از همه بود. برخی از عمده‌ترین سخنان او را باید نقل کلمه‌به‌کلمهٔ قطعات مورخان رومی دانست که طرح اصلی آثار خود را از همان‌ها اخذ کرد. در مقایسه با میلتون و جانسن، شکسپیر به ندرت از کلاسیک‌ها نقل می‌کند، اما در قیاس

1. "despumate the Latial verbocination"

با دیگران (مثلاً راسین) غالباً به فراوانی از نوشته‌های آنان وام می‌گیرد.

داوری بن‌جانسن در باب آگاهی شکسپیر از معارف کلاسیک اغلب به غلط نقل شده است و اغلب این قضاوت نسبی تلقی شده است تا قطعی: و آن اینکه زبان لاتینی شکسپیر، در مقایسه با جانسن، ضعیف بود و زبان یونانیش از آن هم ضعیف‌تر ــ که تازه همین‌قدر هم کافی بود که او را تا حدودی در صف فضلا جای دهد. لیکن شیوهٔ نقل آثار کلاسیک در نمایشنامه‌های شکسپیر، مانند شیوهٔ او در استفاده از کلمات لاتینی، دقیقاً صحت گفتار جانسن را به اثبات می‌رساند. شکسپیر در زبان لاتینی دانش وسیعی نداشت. یونانی هم واقعاً نمی‌دانست و در استفاده از آنچه می‌دانست نیز دچار ابهام بود و کارش عالمانه نبود. اما به مدد فراستی که هنرمندان بزرگ خلاق از آن بهره‌ورند همهٔ معلومات خود را به کار می‌بست. آنچه جانسن می‌توانست بیفزاید و آنچه ما نباید فراموش کنیم این است که شکسپیر ادبیات لاتینی ویونانی را بسیار دوست می‌داشت. آنچه را در مدرسه آموخته بود به خاطر سپرده بود. بعداً هم دانش خود را در این قلمرو با خواندن ترجمه‌ها تقویت کرد. پس از آن، همهٔ آنچه را که به یاد داشت و آنچه را که از ترجمه‌ها گرفته بود به منزلهٔ شاخ‌وبرگ کلام و تصاویر و تشبیهات آراینده و مصالح داستانی در طول حیات هنری خود به کار برد.

بحث در باب استفادهٔ شکسپیر از منابع کلاسیک را ریچارد فارمر در سال ۱۷۶۷ با کتاب *دانش شکسپیر* آغاز کرد. پس از آن مطالب فراوانی در این زمینه نوشته شد. این مطالب آنقدر زیاد است که نمی‌توان در این جا به همهٔ آنها پرداخت. قلمروی است خاص اهل تحقیق و تخصص که با وجود جاذبهٔ فراوان هنوز به تمامی جنبه‌های آن پرداخته نشده است. چون همهٔ فضلایی که از احوال شکسپیر و زمان او اطلاع کافی دارند، آن مایه تربیت کلاسیک را که لازمهٔ بررسی و تحقیق همهٔ جوانب مختلف است ندارند. اما برای عامهٔ خوانندگان این فایدهٔ عمده را دارد که مانع می‌شود تا شکسپیر را در مقام آریل تصور کنند که به آزادی نغمه‌های طبیعی و بومی سر می‌دهد. البته بخشی از وجود شکسپیر به آریل شباهت دارد، اما بیشتر به پروسپرو می‌ماند که کتابهایش را از قلمرو حکومتش عزیزتر می‌داشت[۱]. [۳۰]

---

۱. Prospero، حکمران برحق میلان در نمایشنامهٔ *طوفان*، نمایندهٔ فرهنگ رومیایی، فرهنگ کهنسال اروپاست در مقابل آریل Ariel که مظهر فرهنگ سادهٔ بومی است. اشارهٔ نویسنده به این ←

مناسبترین راه برای دستیابی به معلومات کلاسیک شکسپیر و بهره‌ای که او از دانسته‌های خود برده این است که نویسندگانی را که نیک می‌شناخته از نویسندگانی که نسبت به آنها شناخت اندک یا مع‌الواسطه داشته بازشناسیم. اگر بخواهیم در این جستجو جانب دقت را رعایت کنیم با همان مشکلی روبرو خواهیم شد که هر دانشجویی که بخواهد در زمینهٔ انتقال تأثیر فرهنگی و معنوی مطالعه کند با آن روبرو می‌شود. گفتن اینکه شباهت میان فکر یا بیان دو نویسنده به معنای تقلید یکی از دیگری است چندان ساده نیست. کار، خصوصاً، زمانی دشوارتر می‌شود که یکی از آن دو نویسنده‌ای به عظمت شکسپیر باشد، با روحی چنان گسترده و بلاغتی چنان سرشار. مثلاً می‌توان با اطمینان گفت که او آیسخولوس را نخوانده بوده است. با این حال، چه می‌توانیم گفت وقتی پاره‌ای افکار آیسخولوس را در بعضی نمایشنامه‌هایش می‌یابیم؟ تنها توضیحی که می‌توان داد این است که شاعران بزرگ، که به زمانها و سرزمینهای دور از هم تعلق دارند، غالباً افکار مشابه دارند و آنها را با بیان مشابه عرضه می‌کنند. از طرف دیگر، نمی‌توان باور کرد که نویسنده‌ای بزرگ، هرگاه مجالی دست دهد، هر گفتهٔ ارزشمند را از مؤلفان کهتر اخذ می‌کند. با این حال، بعضی شباهتها چنان شگفت‌آور است که انکارپذیر نیست، و احمقانه است که تصور کنیم شکسپیر طرح داستانی را از یک کتاب و نامهایش را از کتاب دیگر گرفته باشد و آنگاه برای ردگم کردن تصویری زیبا را از منبع سوم وام کرده باشد.

شاید بی‌مناسبت نباشد که در اینجا قواعد ساده‌ای را پیشنهاد کنیم و به مدد ان قواعد دو قطعهٔ متشابه از دو نویسنده را بگیریم و بر استقلال یکی در برابر دیگری صحه بگذاریم. نخست آنکه، باید این نکته را که یکی از این دو نویسنده اثر دیگری را قطعاً خوانده یا احتمالاً خوانده مشخص کنیم. دوم، شباهت نزدیک فکر یا صور خیالِ دو اثر باید نشان داده شود. سوم آنکه، از نظر ساختار، همانندی آشکاری میان دو اثر موجود باشد: در توالی استدلالها، در ساختار جمله‌ها، در حالت و وضع کلمات مصراعهای شعر، در بعضی از اینها یا در همهٔ اینها باهم.

گاه اثبات این مطلب که مصنفی آثار مصنف پیش از خود را دیده امکان‌پذیر نیست. اما به حدس می‌توان دریافت که مطالبی دربارهٔ او شنیده بوده است. در

← جمله از صحنهٔ دوم پردهٔ اول *طوفان* است: «و هم او که می‌دانست من به کتابهایم عشق می‌ورزم از سر رأفت از کتابخانه‌ام مجلدی چند را که بیش از دوک نشیم قدر می‌نهم در اختیارم نهاد.» *طوفان*، ترجمهٔ ابراهیم یونسی، ص ۴۱.

دوره‌های نضج حرکتهای فکری، انسانی که از تخیل زنده و حافظهٔ نیرومند برخوردار است، غالباً اندیشهٔ بزرگ را نه از کتابهای حاوی آن‌گونه افکار (که شاید در دسترس او هم باشد)، بلکه از گفتگوهای دوستان یا از مطالب اقتباس شدهٔ معاصر می‌گیرد. می‌دانیم که بن جانسن مردی فاضل بود. و می‌دانیم که شکسپیر با او مباحثات طولانی و گرمی داشته است. اغلب، این جانسن بوده که با چماق نقل عالمانه یا بیان آموزهٔ فلسفی غامض تیغ تخیّل شکسپیر را در هم می‌شکسته است. اما شکسپیر، در دور بعد که با او دست و پنجه نرم می‌کرد، یا حتی در نمایشنامه‌ای که فصل بعد به صحنه می‌رفت همین سلاح را که روزی از آنِ جانسن بود به کار می‌گرفت، اما، این سلاح دیگر قالب دست او شده بود، سبک‌تر می‌نمود و هیأت و شکل تازه‌ای یافته بود. مسیری که اندیشه‌های دور ولی ارزشمند طی می‌کند تا به نویسندگان خلاق می‌رسد همان‌قدر پیچ‌درپیچ و صعب است که طریق آموختن فنون روانشناسی و دقت در معانی کلمات برای آنان. اما وقتی به تحقیق در احوال مردی چون شکسپیر می‌پردازیم که جهان اندیشگی او ابعاد گوناگون دارد اساسی‌ترین سهم ممکن را به قدرت او در جذب اندیشه‌های کلاسیک باید بدهیم، اندیشه‌هایی که بر محیط کلاسیک پیرامون او احاطه داشته است.

یک نمونهٔ خوب در این باره یکی از صحنه‌های شکسپیر است که سرشار از خیال‌پردازی است: جهان نو در آثار افلاطون با اندیشهٔ زیبایی آشنا شد و آن اینکه کیهان عبارت است از هشت سپهر متحدالمرکز که هریک ضمن گردش نغمه‌ای خاص می‌سرایند. این ترنم هشت سپهر در هم می‌آمیزد و نغمهٔ آسمانی هماهنگی را تشکیل می‌دهد که ما فقط پس از مرگ قادر به شنیدن آن هستیم، زمانی که از زندان تن آزاد شده باشیم. شکسپیر این مطلب را در جایی شنیده بود. البته در آثار افلاطون نخوانده بود، به دلیل آنکه فکر را آزادانه تغییر داد، طوری که در چشم دانشپژوهی که افلاطون می‌خواند مغلوط می‌نماید، اما در نظر خوانندگان شکسپیر فوق‌العاده است. در صحنه‌ای که دو دلباخته از زیبایی‌های افسانه و شعر کلاسیک یاد می‌کنند، شکسپیر این سخن را در دهان لورنزو می‌گذارد که به معشوقهٔ خود بگوید: نه فقط هشت سپهر بطلمیوسی آن نوای هماهنگ را ساز می‌کنند بلکه (با تذکار آن زمان که «ستارگان صبحدم با هم نوا سر داده بودند») هر ستاره‌ای در آسمان ضمن حرکت مترنم است و فرشتگان در این مجلس نواخوانی حضور دارند:

خردترین اجرام که می‌بینی

در سیر خود همچون فرشتگان نوایی سر می‌دهند
و به آرامی بر کروبیان تازه روی سرود می‌خوانند
ارواح جاودانی از این نغمه سرشارند،
اما، ما خاکیان، تا در این حجاب ستبر فناپذیر
پوشیده‌ایم، آن را نتوانیم شنید. [۳۱]

بنابراین، شکسپیر شاعری که مستقیم و غیرمستقیم تعلیمات کلاسیک دیده بود به آثار کلاسیک عشق می‌ورزید. این آثار عمده کتابهای تعلیمی او بودند. آثاری که قدرت خلاقهٔ او را به مقابله می‌خواندند. تربیت کلاسیک او با توفیق کامل روبرو شد، چون او را با زیبایی این کتابها در مدرسه الفت داد و به خواندن آثار بزرگ، بعد از مدرسه، نیز ترغیب کرد. به یاری همین تربیت بود که در شاعری تمام بود و انسانی به کمال.

شکسپیر سه نویسندهٔ کلاسیک را خوب می‌شناخت، چهارمین را تا حدی و بقیه را شکسته بسته خوانده بود. اوید، سنکا، و پلوتارخس ذهن و تخیل او را توانگر ساختند. از پلائوتوس مصالح یکی از نمایشنامه‌هایش را اخذ کرد و در باب آثار دیگر از او چیزها آموخت. از ویرژیل و دیگر سخنوران داستانها، اندیشه‌های مجرد و تشبیهاتی گرفت که گاه بسیار زیباست. نبوغ خلاق او، به دلیل همان تربیت و آموزش اولیه، نسبت به انگیزه‌های متنوعی که در اثر خواندن ترجمه‌ها در او پدید می‌آمد حساسیت نشان می‌داد.

در میان کلاسیک‌ها، سخنور محبوب او اوید بود. مثل همهٔ محصلان انگلیسی مدرسه‌های عصر، او هم به احتمال زیاد چیزهایی از اوید در مدرسه خوانده بود. [۳۲] بعدها نیز آثار او را خواند. هم اصل لاتینی را دید و هم ترجمهٔ گولدینگ را از *مسخ‌شدگان*. غالباً از اوید تقلید می‌کرد، از نخستین کتابش تا آخرین آنها. دوستان او این نکته را می‌دانستند. فرانسیس مِرِس، در کتابی که به سال ۱۵۹۸ در زمینهٔ بررسی ادبیات عصر انتشار داد،شکسپیر را تجسم دوبارهٔ اوید خواند:

می‌گویند روح یوفوربوس در پیتاگوراس حلول کرده است. اینک روح شاعر شوخ‌طبع محبوب، اوید، در شکسپیر خوش‌سخن و شیرین‌گفتار دمیده است، شاهد این مدعا *ونوس و آدونیس* اوست، *لوکریس* اوست، غزلهای آبدار

اوست که همه یاران خلوت وینند.[۳۳]

نخستین کتابی که انتشار داد و به قول خود او نخستین کتابی که نوشت [۳۴] ترکیب پرآب‌ورنگ و هنرمندانهٔ دو اسطورهٔ یونانی مأخوذ از *مسخ‌شدگان* اوید بود [۳۵] که آن را با بیتی از کتاب *عشق‌های* اوید آغاز کرد. [۳۶] این بیت که پرتو زرینی بر اندیشه‌های هنری او افکند چنین بود:

Vilia miretur vulgus, mihi flavus Apollo
pocula Castalia plena ministret aqua,

و ترجمهٔ آن:

بگذار توده را خس‌وخاشاک دل خوش دارد، مرا، آپولوی فروزنده
از چشمهٔ کاستالی جامی لبالب دهاد.

شعر بلند ذیگر او *تجاوز به لوکریس* بر اساس کتاب لیویوس و اوید (*فاستی*) ساخته شده است و در چند مورد قرابت‌های زبانی و فکری آشکاری با هر دو نویسنده دیده می‌شود. [۳۷]

در تمام نمایشنامه‌های او مواردی دیده می‌شود که در آنها سخن اوید لفظ‌به‌لفظ نقل شده است. در *رام‌کردن زن سرکش*، لوسنشیو خود را معلم زبان لاتینی جا می‌زند تا با بیانکا عشق‌بازی کند. پیام خود را با استفاده از حیله‌ای که میان شاگردان مدرسه هنگام پس دادن درس معمول بود به دختر می‌رساندو ضمن خواندن سرودی مطلب را به او می‌فهماند:

بیانکا: کجا بودیم؟

لوسنشیو: اینجا، خانم:

Hac ibat Simois, hic est Sigeia tellus,
Hic steterat Priami regia celsa senis.

بیانکا: معنی کنید.

لوسنشیو: Hac ibat، چنانکه قبلاً گفتم، Simois، من لوسنشیو هستم، hic est، پسر وینسنشیو پیزایی، Sigeia tellus، به لباس مبدل درآمده‌ام، تا ازعشق شما نصیبی بیابم، Hic steterat، و آن لوسنشیو که به خواستگاری آمد، Priami، نوکر من ترانیوست، regia، که خود را به شکل من درآورده، celsa senis، و ما باید به ترتیبی

سر این کهنه پانتالون[1] را به طاق بکوبیم. [۳۸]
(البته ترجمه‌ای که معلم می‌کند به منظور رساندن معنی نیست اما در عبارت «کهنه پانتالون» اشاره‌ای به معنای اصلی شده است.)

نقل‌قولهای مستقیم در دو نمایشنامهٔ مشکوک هم آمده است. [۳۹] تقلید خیلی مشهوری نیز هست که شکسپیر به خود اختصاص داده است و آن نام ملکهٔ پریان در نمایشنامهٔ *رؤیای شب نیمهٔ تابستان* است. این نام، بر خلاف نام شوهر وی، از افسانه‌های سلتی گرفته نشده است. تیتانیا کلمه‌ای یونانی ـ رومی و به معنای «دختر تیتان» یا «خواهر تیتان» است. این نام را فقط اوید بکار برده است. اوید، در دو قطعهٔ بسیار مشهور، پنج‌بار این نام را به جای دیانا و سیرسه آورده است. [۴۰] شکسپیر از این دو شاهبانوی هوا و تاریکی و اسامی خوش‌آهنگ آنها بهره برد و پری دیگری آفرید که در فریبندگی کمتر از آن دو نبود.

ترجمهٔ گولدینگ از *مسخ‌شدگان* اوید روایت آزاد زمختی است با مصراعهای کند و سنگین «چهارده هجایی» که هیچ شباهتی با اصل لطیف و زیبای آن ندارد. اما شکسپیر می‌توانست متن اصلی را بخواند؛ ذوق بی‌بدیلی داشت، و بنا به گفتهٔ ت. س. الیوت، [۴۱] «قابلیت استفاده از ترجمه‌ها به بهترین وجه که در کمتر کسی می‌توان سراغ کرد.» از این رو، چند قطعهٔ زیبا که امروز ما آنها را نتیجهٔ ابداع خود شکسپیر می‌دانیم عاریتی است ــ نه، عاریتی نه ــ بلکه شکل تغییر یافتهٔ شعر اوید است که از طریق ترجمهٔ گولدینگ به ما رسیده است.

همچون امواج که رو به ساحل ریگزار پیش می‌روند
آنات عمر ما نیز به پایان خویش نزدیک می‌شوند
هر دم، جای لحظهٔ گذشته را می‌گیرد
و همه در رنج مدام به پیش می‌شتابند.

این چهارپارهٔ معروف که در سانت شمارهٔ ۶۰ آمده در واقع استحالهٔ شعر اوید است به ترجمهٔ انگلیسی گولدینگ:

همچون امواج که یکدیگر را دنبال می‌کنند، و موج واپسین موج پیشین را

---

۱. Pantalon، شخصیت ونیزی کمدی ایتالیایی. به صورت پیرمردی درازقد و احمق، که عینک می‌زند و شلوار مخصوصی به پا دارد، نشان داده می‌شود.

به پیش می‌راند و خود نیز رانده می‌شود، لحظه‌های عمر ما نیز
چون باد می‌گذرند و از پی هم سپری می‌شوند، و این همواره تکرار
می‌گردد. [۴۲]

اما این فقط جنبه‌ای از یک فکر پیچیدهٔ فلسفی است، این فکر که طبیعت دائماً در حال دگرگونی است، هیچ‌چیز پایدار نیست و در عین حال هیچ‌چیز نابود نمی‌شود. این اندیشه‌ای است که در مواعظ پیتاگوراس در اواخر *مسخ‌شدگان* بیان شده است و درون‌مایهٔ تعدادی از شیواترین سانتهای شکسپیر نیز همین اندیشه است. [۴۳]

اما در آثار اوید و شکسپیر فلسفه جای وسیعی ندارد. یکی از شخصیتهای شکسپیر، به صراحت از میان اوید و فلسفه، اوید را برمی‌گزیند؛ زیرا که، به گفتهٔ او، آن یک مطبوع‌تر است. [۴۴] اما بخش اعظم *مسخ‌شدگان* موقوف جنسیت و خوارق عادت است و شکسپیر به مایه‌های دوگانه توجه دارد. شهوانی‌ترین شعر شکسپیر یعنی *ونوس و آدونیس*، چنانکه دیدیم، با الهام از چند داستان ضمنی *مسخ‌شدگان* ساخته شده است. نیز، آنجا که ژولیت می‌گوید:

شاید روزی بیوفایی خود را آشکار سازی
می‌گویند پیمان‌شکنی عشاق، خدای خدایان[۱] را به خنده وا می‌دارد[۲].

در واقع از هنر *عشق‌ورزی* اوید نقل می‌کند، [۴۵] کتابی که لوسنشیو نیز آن را مبحث مورد علاقهٔ خود می‌داند. [۴۶] شکسپیر، در یکی دیگر از آثار عاشقانهٔ بزرگش، کلئوپاترا را بر اساس شخصیت دیدو به روایت اوید پرداخته است و در واقع یک مصراع از سخنان خشماگین و سرزنش‌بار دیدو را بر زبان کلئوپاترا آورده است. [۴۷] در مورد سحر و جادو نیز افسونگری پروسپرو در *طوفان* نمونهٔ خوبی است:

شما ای پریان کوهساران، جویباران، دریاچه‌های آرام، و بیشه‌ها
که با پاهای بی‌نشان به دنبال نپتون[۳] گریزنده می‌شتابید،
و چون باز می‌گردد از او می‌گریزید، ای عروسک‌وشانی که

---

۱. Jove، مقصود ژوپیتر (زئوس) است.
۲. *رومیو و جولیت*، ترجمهٔ علاءالدین پازارگادی، ص ۷۵.
۳. در اساطیر رومی نپتون ایزد دریاهاست و با پوزئیدون یونانی برابر است. اشاره‌ای است به حالت جزر و مد دریا، گریختن امواج از ساحل و بازگشت دوبارهٔ آنها.

در پرتو ماه، بر سبزه‌زار، حلقه‌های لگدکوب[۱] پدید می‌اورید
که میش بر آنها دندان نمی‌زند، ای شما که تفریحتان
رویاندن قارچ است در نیم‌شبان، و
با شنیدن ناقوس سهمگین شب به وجد می‌آیید، به یاری شماست ـ
هرچند فرمانروایانی بااقتدار نیستید ـ که خورشید نیمروز
را تیره ساخته‌ام و بادهای سرکش را فرا خوانده‌ام، و
در میان دریای نیلگون و گنبد لاژوردی
آتش جنگ برافروخته‌ام، در تندر سهمگین
شراره درافکنده‌ام، و بلوط ژوپیتر را
با آذرخش خود او از هم شکافته‌ام، در
پرتگاه سخت لرزه درانداخته‌ام،
گورها به فرمانم خواب ساکنانشان را برآشفته‌اند
و به نیروی افسون من، دهان گشوده
و مردگان را بیرون ریخته‌اند. [۴۸]

این گفتار درخشان، صرف‌نظر از چند مورد ضعیف و بی‌تناسب مربوط به پریان که کاملاً انگلیسی است، مأخوذ از فراخوانی مده‌آ در کتاب اوید است (*مسخ‌شدگان*، ۱۹۷ و بعد) که گولدینگ آن را چنین ترجمه کرده است:

شما ای آشیانه‌های بلند و ای بادها، ای پریان کوهساران، جویباران، بیشه‌ها،
دریاچه‌های آرام، ای پریانی که همه شب‌هنگام گرد می‌آیید.
به یاری شماست که (در میان شگفتی فراوان سواحل پر پیچ‌وخم)
رودها را یکسره به سرچشمه باز می‌گردانم.
به نیروی افسون دریاهای آرام را آشفته می‌سازم و دریاهای آشفته را آرام می‌گردانم
سراسر آسمانها را از ابر می‌پوشانم و باز آنها را پراکنده می‌سازم.
به نیروی افسون بادها را برمی‌انگیزم و فرو می‌نشانم، آروارهٔ

---

۱. Ringlets ، لکه‌های دایره شکلی که بر علفزار پدید می‌آید، به رنگی متفاوت با سبزه‌های پیرامون که علت آن نمو نوعی قارچ است. در قدیم آنها را اثر پای پریان پس از رقص و پایکوبی شبانه می‌پنداشتند.

افعی را می‌گشایم،
و از بطن زمین سنگ و درخت بیرون می‌کشانم.
بیشه‌ها و جنگل‌های تمام را از میان برمی‌دارم و کوهها را به لرزه در می‌افکنم،
حتی زمین را نیز به ناله در می‌آورم و به لرزه‌های دهشتناک دچارش می‌سازم.
مردگان را از گورها فرامی‌خوانم، و ترا ای ماه درخشنده
بارها تیره می‌سازم، هرچند کوفتن بر برنجینه‌ها بزودی دفع بلا خواهد کرد
جادوی ما هوای صاف و لطیف صبحگاهی را تاریک می‌سازد و چهر ترا ای
خورشید نیمروزی تیره می‌گرداند.

بعضی اجزای دیگ جادوگران در **مکبث** [۴۹] از قرابادین مده‌آی اوید گرفته شده است، [۵۰] که آن قطرهٔ بخارآلود آویخته از گوشهٔ ماه که[1] خواص نهفته دارد نیز در آن درج است. [۵۱] در زمینه‌ای دیگر، باید گفت که ترجمهٔ گولدینگ از کُنام نامهٔ [۵۲] آکتئون بود که در پرداختن محاورات مجلس شکار *رؤیای شب نیمهٔ تابستان* الهام‌بخش شکسپیر شد. [۵۳] تعدادی از قطعات حاوی اشارات صریح به شخصیت [۵۴] خود اوید و کتابهای اوست. [۵۵] اما بزرگترین دین شکسپیر نسبت به اوید در تمام نمایشنامه‌هایش آشکار است و آن همانا جهان افسانه‌ای بود که کتاب *مسخ‌شدگان* بر او گشود. شکسپیر از این کتاب به همان آزادی و سهولت بهره گرفت که از جهان ملموس انسانی پیرامون خود. گاه حکایت عشاق شوربخت را به مضحکه‌ای روستایی تبدیل می‌کند [۵۶] و گاه رنگ تندی به اسطورهٔ پیگمالیون می‌زند و آن را نمودگار عشق متعالی می‌سازد. [۵۷]

دیگر نویسندهٔ لاتینی که شکسپیر خوب می‌شناخت سنکا بود. شخصیت معمایی عصر زوال، ثروتمند رواقی، معلم نرون، وزیر، قربانی و فیلسوف اسپانیایی که با سکوت خود درس وظیفه‌شناسی داد. سنکا تُه نمایشنامه نوشت که انتقام، ستمگری و جنون موضوع آنها بود. به نظر نمایشنامه‌نویسان انگلیسی عهد رنسانس، سنکا استاد تراژدی بود. و حتی با اینکه، دربادی امر، فلسفهٔ رواقی با آن عصر هیجان و جوشش متناسب به نظر نمی‌رسد، اما نامه‌ها و رسالات زنده و پرمغز او بر بسیاری از

---

۱. «از گوشهٔ ماه قطره‌ای بخارآلود آویخته است که خواص نهفته دارد... و چون به تردستی تقطیر شود چنان ارواح جادویی بر خواهد انگیخت که...»، **مکبث**، ترجمهٔ فرنگیس شادمان، ص ۵۲.

نویسندگان آن زمان تأثیر داشته است. شکسپیر جز در *تیتوس‌آندرونیکوس*، که از آثار مشکوک اوست، در هیچ‌یک از نمایشنامه‌ها به نقل مستقیم آثار سنکا دست نزد، [۵۸] اما عقایدش در باب تراژدی از او تأثیر عمیق پذیرفت و بی‌گمان در صناعت نمایشنامه‌نویسی عناصر مهمی را از او به وام گرفت. چند گفتار ماندنی شکسپیر با الهام از آثار او ساخته شده است. [۵۹]

اعتقاد به تقدیری نومید و تقریباً یکسر بی‌خدا بر تراژدیهای بزرگ شکسپیر حاکم است که در قیاس با رنج پالایندهٔ تراژدی یونانی بسیار بدبینانه‌تر می‌نماید. هیچ‌کس کمترین اعتقادی به «حکومت صالحهٔ جهانی» ندارد، جز اینکه بدکاران سرانجام به خاطر تبهکاریهای خود به کیفر می‌رسند. گاه قهرمانان مصیبت‌زدهٔ او زندگی را، تحت سلطهٔ تقدیر، غیرانسانی، مبهم و بی‌معنا می‌خوانند، [۶۰] و گاه در برابر شُرور، که شایستهٔ زندگی نیستند، [۶۱] و خدایان ستمگری که «ما را به بازیچه می‌کُشند» فریادی تلخ و جگرسوز برمی‌آورند. [۶۲] شک نیست که بخش اعظم این ظلمت یأس‌آمیز از دل شکسپیر برمی‌خیزد، اما باید دانست که بیان محکم و شیوای آن را در بدبینی رواقی سنکا یافته است. [۶۳]

در برابر درک این مطلب که بر زندگی نیروهایی حکومت می‌کنند که دشمن امیدهای آدمیند یا نسبت به آنها لاقیدند، چند پاسخ ممکن وجود دارد. یکی از این پاسخها، که فلسفهٔ سنکا آن را می‌آموزد، بی‌تفاوتی خاموش است: بی‌احساس یا حتی مغرور، مطیع سرنوشت مقاومت ناپذیر بودن. این تحقیر فلسفیِ وقایع ملموس گهگاه در عهد رنسانس چهره می‌نمود و سنتهای شوالیه‌گری (خصوصاً اسپانیایی) آن را تقویت می‌کرد. قهرمانان شکسپیر معمولاً ضمن گفتاری فصیح و بلیغ تسلیم مرگ می‌شوند، اما بعضی تبهکاران او در سکوتی رواقی دست از زندگی می‌شویند. تفکر رواقی که آمادهٔ پذیرفتن مرگ است و آن را با خوش‌رویی پذیرا می‌شود، در صحنه‌های مرگ نمایشهای اواخر دورهٔ الیزابت ظاهر می‌گردد. [۶۴] پاسخ دیگر، اعتراض خشماگین است. فریاد دردی است که حنجره‌ای یافته است. عرض‌اندام دیوانه‌واری که تا سرحد جنون پیش می‌رود. این دوگونه پاسخ، در آثار سنکا دیده می‌شود. هنرمندان عصر الیزابت، به‌ویژه شکسپیر به نوع دوم بیشتر راغب بودند. عبارت پردازیهای لائرتیس و هملت در کنار گور افیلیا از آن جمله است. [۶۵] در رجزخوانیهای هاتسپر، [۶۶] در کفرگوییهای تیمون نیز آن را می‌توان شنید. [۶۷] تنها این تک گفتارها نیست، لحن کلی فشار عظیم عاطفی در تراژدیها، لحن نیروی

جوشانی که واپس زدن فقط به تشدید آن می‌انجامد و هر لحظه بیم انفجار می‌رود نیز هست که شکسپیر از سنکا به میراث برده است، هرچند دردها و سوزهای زندگی خود او آن را تقویت کرده و یا هیجانهای عهد رنسانس بر میزان آن افزوده باشد.

از نظر صناعت، گفتیم که هنرمندان عصر الیزابت از مجموعهٔ شخصیتهای سنکایی ــ ارواح، افسونگران، و جز آن ــ استفاده کردند. [۶۸] نیز متذکر شدیم که قهرمانان تاریک‌اندیش و درون‌نگر شکسپیر، شخصیتهایی که خود خصلت نمایشی دارند، تا حدودی، با الهام از قهرمانان سنکا ساخته و پرداخته شده‌اند و هیچ شباهتی به قهرمانان تراژدی یونانی ندارند. [۶۹] نکتهٔ دیگر اینکه یونانیان شیوهٔ جالبی در نمایش منظوم ابداع کردند و شکسپیر و معاصران وی، از طریق نمایشنامه‌های سنکا، به این تدبیر ارزنده دست یافتند. این شیوه عبارت بود از جدال ظریفی در یک مصراع یا گاه در یک نیم مصراع که در آن دو حریف می‌کوشیدند تا یکدیگر را در استدلال شکست دهند، غالباً گفتار یکی پژواک سخن دیگری بود و اغلب استدلالها، به رقابت، شکل‌گفته‌های فلسفی به خود می‌گرفت. این شیوه که استیخوموتیا خوانده می‌شد در نمایشنامه‌های اوریپیدس و سنکا به مباحثات فیلسوفان شباهت یافته است، و در آثار عصر الیزابت بیشتر شبیه حمله و ضد حمله در شمشیربازی است. در نخستین نمایشنامهٔ شکسپیر، **ریچارد سوم**، این شیوه بیشتر مشهود است. در این اثر نیز هم قهرمان و هم طرح تقلیدی از سنکاست. [۷۰]

پاره‌ای صحنه‌ها، در نمایشنامه‌های تاریخی شکسپیر و تراژدیهای او، هم از نظر فکر و هم تصویرسازی با بعضی قطعات سنکا شباهت تام دارد و در برخی از آنها همانندی ساختاری نیز دیده می‌شود. می‌توان نمونه‌هایی از نمایشنامه‌های اولیه ــ **ریچارد سوم** و *کینگ جان* ــ و نیز در *تیتوس آندرونیکوس* و **هنری ششم** ذکر کرد. [۷۱] اما در تراژدی بزرگش، **مکبث**، که عرصهٔ نمایش جادو، پیشگویی، ارواح، قتل و جنون است، نمونه‌های بسیار بارزی می‌توان یافت. مثلاً، در نمایشنامهٔ سنکا، **هیپولیتوس** پس از آنکه نامادریش او را به عمد اغوا می‌کند و به گناه می‌آلاید چنین فریاد بر می‌دارد:

کدام تانائیس مرا شستشو خواهد داد؟ کدام مه‌اوتیس
سیلابهای بیگانه را به سوی دریای سیاه جاری خواهد کرد؟
نه، آن پدر با اقتدار هم، با تمام اقیانوسهایش

چنین گناهی را نتواند زدود. [۷۲]

سنکا تراژدی دیگری را با همین فکر می‌آراید و این نیم مصراع هولناک را نیز به آن می‌افزاید:

کردار آدمی بر اعماق جان او چنگ خواهد زد. [۷۳]

این اثر سنکا الگوی مهمترین صحنه‌های نمایشنامهٔ شکسپیر می‌شود که در آن مکبث و لیدی مکبث، که مانند دو پاره از یک روح عاصی در گناهان یکدیگر شریک شده‌اند، بیهوده امیدوارند تا دستهای به جنایت آلوده را پاک کنند:

آیا همهٔ اقیانوس نپتون کبیر این خون را
از دست من پاک خواهد شست؟ نه، بلکه این دست منست که
دریاهای بیشمار را ارغوانی خواهد نمود[۱] ...

و بعد بر زبان زن چنین می‌گذرد:

همهٔ عطرهای عربستان این دست کوچک را خوشبو نخواهد کرد[۲]. [۷۴]

همچنین، هرکولس، قهرمان سنکا، وقتی از شوریده حالی جنایتبار خود بهبود می‌یابد می‌گوید:

چرا روح من باید در این جهان درنگ کند
حال که دلیلی در کار نیست؟ هرچه داشتم، خواسته،
اندیشه، سلاح، افتخار، همسر، فرزندان و قدرت،
حتی جنون را از دست داده‌ام. [۷۵]

مکبث نیز در پایان کار خود چنین زمزمه می‌کند:

من به قدر کفایت عمر کرده‌ام، طریق زندگی من
به پژمردگی و برگ زردی خزان افتاده است
و آنچه باید با پیری همراه باشد
از قبیل احترام و محبت و اطاعت و خیل دوستان، من نباید در انتظارش باشم[۳]. [۷۶]

---

۱. **مکبث**، ترجمهٔ فرنگیس شادمان، ص ۲۷.
۲. همان، ص ۷۶.
۳. همان، ص ۷۹.

در همان قسمت، [۷۷] هرکولس چنین فریاد بر می‌آورد:

اندیشهٔ آلوده را
کسی درمان نتواند کرد.

و در همان صحنه [۷۸] مکبث می‌پرسد:

آیا تو نمی‌توانی فکری را که مریض است مداوا کنی[۱]؟

باید گفت که دیگر موارد مشابه با سنکا در **مکبث** از آنچه گذشت کمتر نیست. [۷۹]

سومین نویسندهٔ محبوب شکسپیر از میان کلاسیکها پلوتارخس بود، مورخ و حکیم اخلاقی یونان که کتاب ***زندگی‌های همانند*** او سرگذشت زمامداران یونان و روم است. پلوتارخس با ترجمهٔ عالی ژاک آمیو در سال ۱۵۵۹ به فرهنگ غربی وارد شد (مونتنی خود از مشتاقترین خوانندگان آن بود. این کتاب طی چند قرن جزئی از تفکر فرانسوی شد. در جای خود خواهیم دید که کتاب پلوتارخس به یکی از نیروهای مؤثر و الهام‌بخش انقلاب فرانسه تبدیل می‌شود. [۸۰]) تامس نورث ترجمهٔ آمیو را در سال ۱۵۷۹ به زبان انگلیسی برگردانید و از طریق کار همین مترجم بود که پلوتارخس اثربخش‌تر از هر نویسنده‌ای در عصر جدید بر شکسپیر تأثیر بخشید. ***قیصر جولیوس***، ***کوریولانوس***، ***آنتونی و کلئوپاترا***، و ***تیمون آتنی*** همه از ***زندگی‌های همانند*** برخاسته‌اند. پلوتارخس مورخ بزرگی نبود. نورث مترجم دقیقی نبود. [۸۱] شکسپیر نیز گاه در بازسازی مصالحی که از او می‌گرفت دقیق نبود و گاه، در انتقال نثر او به نظم، کارش به تقلید می‌کشید. با وجود این، نتایج کار عالی است.

بنابراین، باز می‌بینیم که تأثیر فرهنگ کلاسیک تا چه اندازه متنوع و بارآور است. فرزند بازرگانی که در یکی از مدارس گمنام ایالتی درس خوانده، از عالم فضل و ادب دور بوده و به دانشگاه نرفته، همواره سفر می‌کرده و نمایش می‌داده و با گروه‌های نمایشی همکاری داشته، به جرح و تعدیل آثار گذشتگان می‌پرداخته و از مواد خام متنوع نمایشنامه می‌نوشته است، مردی که متون لاتینی را با اشتیاق اما ناقص می‌خوانده و یونانی اصلاً نمی‌دانسته، مردی که محرک او نه کتابها، بلکه متن زندگی بوده است، چنین کسی در نیمه راه زندگی به ترجمه‌ای دست دوم از یک مورخ درجهٔ دوم یونانی بر می‌خورد و کتاب چنان او را تکان می‌دهد که بعضی قطعات آن را به

---

۱. **مکبث**، ترجمهٔ فرنگیس شادمان، ص ۸۰.

صورت نمایشنامه درمی‌آورد، نمایشنامه‌هایی بس محکمتر، قوی‌تر، در مشاهدهٔ احوال روانی انسان بس دقیق‌تر و از حیث احساس کاملتر از آن شرح احوال مشاهیر که او را با تاریخ روم آشنا ساخت. [۸۲] روزگاری پس از این، دانش‌آموزی انگلیسی که قصد ورود به عالم شاعری داشت حماسه‌های هومر به ترجمهٔ یکی از معاصران شکسپیر را به امانت گرفت. تمام شب را با کتاب مشغول بود، می‌خواند و می‌اندیشید. بعد شعری سرود و در آن گفت که هومر، در چشم او، چون اختر تازه‌یابی است برای ستاره‌شناس، یا اقیانوس جدیدی است برای کاشف. برای شکسپیر هم مکاشفه‌ای نامتصور بود. کتاب *زندگی‌های همانند* تاریخ جدی را به جای اسطورهٔ طیبت‌آمیز به او شناساند. و تأثیر کتاب بیش از اینها بود. بشنوید:

از آن زمان که کسیوس مرا بر ضد قیصر برانگیخت،
هیچ نخفته‌ام.
میان انجام کاری هول‌انگیز
و طرح نخستین آن در ذهن آدمی، فاصله‌ای است که
به اشباح دهشت‌آور می‌ماند، به رؤیایی هراس‌انگیز. [۸۳]

این صدایی تازه است. صدای بروتوس است. اما، در پشت آن، صدای افسرده و اندیشناک مکبث و هملت را می‌توان شنید. نخستین نمایشنامه‌ای که شکسپیر بر اساس کتاب پلوتارخس نوشت و یکی از بزرگترین آثار او *قیصر جولیوس* است. این نمایشنامه را که در واقع اوج تجربه‌های هنری اوست می‌توان مدخلی بر قلمرو تراژدی والا خواند. [۸۴]

بررسی منابع کار شکسپیر از ارزش او نخواهد کاست، بلکه ستایش ما را از هنر او دو چندان می‌کند. وقتی یک فصل از نثر ساده و معمولی نورث را می‌خوانیم که لبریز از وقایع و مطالب جالب توجه ولی سرد است و آنگاه به کار شکسپیر نظر می‌کنیم که همین وقایع در دست او جان می‌گیرند و از پرتو حیاتی درونی می‌درخشند و کلمات حرکت دارند و نوای جاودانی آنان به گوش می‌رسد، یک بار دیگر این نکته را درمی‌یابیم که شاعران (به رغم نظر افلاطون) مقلد محض نیستند[۱]،

---

۱. «گفتم:... وقتی که شاعر گفتار کسی را چنان می‌آورد که گویی خود آن کس سخن می‌گوید، ناچار است مطلب را با شیوه‌ای بیان کند که تا حد امکان با شیوهٔ گفتار آن کس شبیه باشد. پس شیوهٔ بیان ←

بلکه آنان را باید از زمرهٔ رائیان[1] یا آفرینندگان به شمار آورد. [۸۵] به بخش مربوط به زندگی قیصر در ترجمهٔ نورث نگاه کنیم (۶۳/۳ تا ۶۲/۴). این بخش به شرح حسادتها، نفرتها و پیش‌گوییهایی پرداخته که حیات قیصر را به مخاطره می‌افکنده است. شکسپیر از تک‌تک این جمله‌ها در تراژدی قیصر استفاده کرده است. اما جزئیات را به جای اینکه در یک‌جا تلنبار کند در متن سه پردهٔ نخستین پراکنده ساخته است. کار پلوتارخس روایتی یکنواخت است، حال آنکه شکسپیر آن روایات را به صورت توصیفی زنده و حرکتی که هر دم اوج می‌گیرد عرضه می‌کند. در مقام نمایشنامه‌نویس، او آغازکنندهٔ دست‌کم یک دگرگونی است. پلوتارخس می‌نویسد که قیصر به کسیوس ظنین بود و حتی از او می‌ترسید. شکسپیر نمی‌توانست از خودکامه‌ای بیمناک قهرمان بسازد. احساس می‌کرد که اگر قیصر واقعاً از کسیوس بیم داشت، خود را مصون نگاه می‌داشت یا دفع خطر می‌کرد. مسلماً او نیز دربارهٔ شهامت فوق‌العادهٔ قیصر نکته‌های بسیار شنیده بود. از این جهت، وقایع را تغییر داد تا نشان دهد که قیصر حقیقتاً بی‌هراس نمی‌توانست باشد، اما این هراس همانقدر بود که سطح آرام و مستحکم مرمر را خدشه‌دار سازد. پلوتارخس می‌نویسد:

> بعلاوه قیصر به کسیوس حسادت می‌ورزید و نسبت به وی بسیار ظنین بود. از این رو... به دوستانش گفته بود «شما فکر می‌کنید این کسیوس چه خواهد کرد؟ من چهرهٔ رنگ‌پریدهٔ او را دوست ندارم.» زمانی دیگر، وقتی که دوستان قیصر از آنتونیوس و دولابلا نزد او شکایت برده بودند... باز به آنها پاسخ داده بود: «من از مردان فربهی که موی صاف دارند هیچ بیمی به دل راه نمی‌دهم، اما از این اشخاص لاغراندام رنگ‌پریده بسیار می‌ترسم.

این تکه، در ذهن شکسپیر چنین تغییر یافته است:

> قیصر: در اطراف من مردانی باشند که فربهند،
> اشخاصی که سرو صورت آراسته دارند و شب می‌خوابند.
> این کسیوس چهره‌ای لاغر و ریاضت‌کشیده دارد،

← شعر یا داستان به یکی از سه نوع می‌تواند بود: نوعی، تقلید محض است که خاص تراژدی و کمدی است، نوع دوم روایت و نقل ساده است و نوع سوم تلفیقی از آن دو...»
جمهوری، کتاب سوم، ترجمهٔ محمد حسن لطفی، صص ۹۶۳ و ۹۶۲.

۱. نگاه کنید به توضیح صفحهٔ ۱۵۰.

وی بسیار می‌اندیشد، مردانی چنین، خطرناکند.
آنتونی: از او ترس مدار، قیصر، وی خطرناک نیست،
او رومی شریف نیک‌سیرتیست.
قیصر: ای کاش که فربه‌تر بود! اما من از او ترس ندارم:
با اینهمه اگر ترس بر من دست داشت،
هیچ‌کس را نمی‌شناسم که بایستی از او چنان بپرهیزم
که از این کسیوس لاغر. [۸۶][1]

نیز پلوتارخس به تَطَیُّری اشاره می‌کند: موضوع، حیوانی قربانی است که قلب نداشته است. اما آنچه او در این مورد می‌افزاید اشاره‌ای صریح است به اینکه «این حادثه‌ای غریب در طبیعت بود. چگونه حیوان می‌تواند بدون قلب زنده بماند؟» شکسپیر عمل قربانی را نمی‌تواند بر صحنه نشان دهد، اما ماجرای تطیّر را در کتاب دیده است،لذا پاسخی عالی برای قیصر ابداع می‌کند: [۸۷]

قیصر: فالگیران چه می‌گویند؟
نوکر: عقیده ندارند که تو امروز قدم از خانه بیرون بگذاری.
وقتی که اندرون یک حیوان قربانی را کندند،

نتوانستند قلبی در آن بیابند.
قیصر: خدایان چنین می‌کنند تا ترس را خجل سازند:
اگر قیصر امروز از ترس در خانه بماند،

حیوانیست که دل ندارد[2]

در واقع قیصر می‌بایست، یا می‌توانست، چنین گفته باشد.

یک مثال کافی است تا نشان دهد که شکسپیر چگونه شرح منثور پلوتارخس را به نظم درآورده است ــ شیوهٔ کار او عبارت است از حفظ زیبایی متن که در حقیقت جزئی از توصیف صحنهٔ اصلی است، رنگ‌آمیزی آن با تصاویر و بدایع

---

۱. *تراژدی قیصر*، ترجمهٔ فرنگیس شادمان، ص ۱۴.
۲. همان، ص ۴۷.

خیال و افزودن قدرت سخنوری و فصاحت خود به آن. پلوتارخس در فصل ۲۶ زندگی مارکوس آنتونیوس، نخستین حضور کلئوپاترا را به این نحو توصیف می‌کند:

بدینگونه کلئوپاترا نامه‌های مختلفی چه از خود آنتونیوس و چه از دوستان او دریافت نمود، ولی آنها را چنان سبک انگاشت و آنتونیوس را چنان به سخریه گرفت که کسرشأن خود دانست که بنوع دیگری، جز در زورقش در رودخانهٔ «سیدنوس» با او روبرو گردد. این زورق دنبالهٔ دکلش از طلا بود، بادبانهایش از مخمل ارغوانی و پاروها از نقره، که بهمراه نوای نی، بربط، گیتار، چنگ و آلاتی از این دست، که در زورق نواخته می‌شد، بر آب فرود می‌آمدند. و اما خود کلئوپاترا: در زیر سراپرده‌ای زربفت نشسته بود و زینتها و جامه‌هایی به گونه‌ای که بانوخدای ونوس را در تصویرها مصور می‌کردند، برخود داشت، و در کنارش، دو سوی او، پسران خوبروی صف کشیده بودند، آنگونه که صورتگران، ایزد «کوپید» را به نقش در می‌آوردند؛ بادزنهای کوچک در دست داشتند، که با آنها او را باد می‌زدند. پرستاران و ندیمه‌هایش نیز که از میان زیباترین زنان انتخاب شده بودند، همانند پریان در قایق صف بسته بودند، در همان حد حسن که «خواهران جمال»، که برخی اهرم سکان را در دست داشتند، و دیگران، قرقرهٔ طناب‌های زورق را مراقبت می‌کردند، و از مجموع این دستگاه رایحهٔ خوشِ عطری بر می‌خاست، بدانگونه که کرانهٔ ساحل را که مالامال از مردم بود، معطر می‌ساخت.

بعضی از مردم، زورق را در سراسر رودخانه تعقیب کردند؛ دیگران از شهر بیرون دویدند تا آمدن او را نظاره کنند. نتیجه آنکه، در آخر، شهر از ساکنانش تهی گشت، که همه به تماشای او دویده بودند و آنتونیوس که بر کرسی شاهانهٔ خود در میدان شهر نشسته بود، تا بارعام بدهد، تنها ماند.[۱]

---

۱. *آنتونیوس و کلئوپاترا*، ترجمهٔ محمدعلی اسلامی ندوشن، ص ۲۱۰، ضمیمه (روایت پلوتارک دربارهٔ آنتونیوس و کلئوپاترا).

این مطلب در نمایشنامهٔ شکسپیر [۸۸] به این صورت درآمده است:

انوباربوس: وقتی کلئوپاترا، در کنار رود سیدنوس، مارک آنتونی را دید، قلب او را تسخیر کرد.

اگریپا: او واقعاً در آنجا حضور یافت، یا گزارشگر من این مطلب را دربارهٔ او از خود ساخته است.

انوباربوس: من برای تو شرح خواهم داد.
زورقی که او بر آن سوار بود، چون سریری جلا یافته بر آب می‌درخشید. عرشهٔ آن پوشیده از ورقه‌های طلا بود، بادبانها ارغوانی و چنان عطرآگین که نسیم را شیدای عشق می‌ساخت. پاروها سیمین بود و ضربه‌ها، که با نوای نی هماهنگ فرود می‌آمدند، آب را چون عاشقی دلباخته وامی‌داشت تندتر به دنبال او رود. اما دربارهٔ خود او [کلئوپاترا] که زبان از وصفش عاجز است، در پردهٔ زربفت خویش لَمیده بود، بسی از تصویر ونوس، ایزدبانوی عشق، که خیالش را طبیعت پیشی می‌گیرد، زیباتر. در دو سوی او پسرکان زیبا با چالی در گونه، چون ایزدان خندان عشق ایستاده بودند و با بادزن‌های رنگین او را باد می‌زدند، اما بادِبادزنها، که واقعاً خنک می‌کردند، خلاف آنچه باید گونه‌های لطیف او را گلگون می‌ساختند.

اگریپا: وای! چه صحنهٔ شگفتی برای آنتونی!

انوباربوس: پرستارانش چون فوجی از پریان دریایی چشم در چشم او داشتند، خم می‌شدند و خدمت می‌کردند. سکاندار یک پری دریایی زورق را هدایت می‌کرد. طنابهای ابریشمین، با تماس دستهای لطیف چون گلبرگ او، که در کار خود ماهر بودند باد می‌کردند و به خود می‌بالیدند، از زورق رایحه‌ای غریب و نامرئی بارانداز‌های نزدیک را سرمست می‌کرد، مردم شهر برای تماشای کلئوپاترا هجوم آورده بودند و آنتونی که در بازارگاه شهر بر کرسی نشسته بود تنها مانده بود و در هوا می‌دمید، اما هوا هم اگر خلأ ممکن بود، به تماشای کلئوپاترا رفته بود و در طبیعت شکافی پدید آورده بود.

اگریپا: چه مصری نادری!

تقریباً هر عبارت در ترجمهٔ نورث حاوی چیزی یکنواخت، یا تکراری یا زمخت است. مثلاً: «آلاتی از این دست که در زورق نواخته می‌شد»، «مزین و ملبس»، «عموماً به گونه‌ای که در تصویرها مصور می‌کردند»، «بادزنها که با آنها او را باد می‌زدند.»، «رایحهٔ خوش عطری که برمی‌خاست، معطر می‌کرد.» با مطالعهٔ ساختمان نخستین جمله، خواننده مسلماً می‌تواند دریابد که خود صحنه سخت زیبا بوده است، اما کلمات [نورث] آن را تیره و تار می‌کند. شکسپیر کمبودها را ترمیم می‌کند، زوائد را دور می‌ریزد و ظرائف و زیباییهای خاص خود را خلق می‌کند و بر آهنگ کلام می‌افزاید. سخنی که، چون عطر کرجیهای کلئوپاترا، جهانی را به دنبال خود می‌کشد.

اوید، سنکا، و پلوتارخس عمده‌ترین منابع کلاسیک شکسپیر بودند. نویسندهٔ چهارمی هم بود که در آغاز راه به او یاری کرد. اما تماس شکسپیر با او چندان نپایید. وی کمدی‌نویس رومی پلائوتوس بود.

پلائوتوس در *برادران مناخموس* (که از منابع یونانی گرفته) داستان فرح‌انگیز دو برادر همزاد را نقل می‌کند که درست شبیه یکدیگرند. این دو، که در کودکی از یکدیگر جدا افتاده‌اند، هرکدام، بی‌آنکه از وجود دیگری خبر داشته باشند، بزرگ می‌شوند. روزی ناگهان در شهری که یکی از آنها در آن خانه و همسری دارد و دیگری، یعنی برادر شبیه او، تنها، مسافری غریب است به یکدیگر می‌رسند. اشتباهاتی که طبعاً روی می‌دهد و سرانجام، شناخت نهایی صحنه‌های خنده‌آوری پدید می‌آورد. این داستان اساس کار شکسپیر در تصنیف *کمدی اشتباهات* قرار گرفت. اما وی، با افزودن مطالب تازهٔ بسیاری ، از آن اثر بهتری آفرید. اسامی اشخاص نمایش را تغییر داد. مکان اصلی را از بندری گمنام به شهری مشهور برد. برای برادران همزاد، دو خدمتکار همزاد شبیه به هم آفرید و اشتباه کاری را دست کم به هشت مورد رسانید. برادر غریب را به عشق خواهر زن برادر همزاد خود گرفتار کرد و جدایی اولیه را به طرزی رقت‌انگیز جلوه‌گر ساخت و همین بر واقعی نمودن داستان افزود: پدر که دو فرزندش را از دست داده در صحنهٔ اول ظاهر می‌شود. او را خارجی دشمن پنداشته و حکم به اعدامش داده‌اند. در صحنهٔ آخر است که با همسر و فرزندان خود ــ که آنها را مرده می‌انگاشته ــ ملاقات می‌کند و بخشوده می‌شود.

بعضی از این شاخ‌وبرگها ابداع خود شکسپیر است و بعضی برگرفته از منابعی جدای از نمایشنامه. مثلاً غرق کشتی ظاهراً مأخوذ از رمانس *آپولونیوس صوری*

است. اما خلق خدمتکاران همزاد را، که بیشتر پیچیدگی نمایش به سبب آنهاست، مرهون کمدی دیگر پلائوتوس، *آمفی‌تروئو*، است. مقایسهٔ دقیق *کمدی اشتباهات* با دو نمایشنامهٔ پلائوتوس نشان می‌دهد که شکسپیر فقط به نقل فکر از *آمفی‌تروئو* به کالبد نمایشنامهٔ دیگر بسنده نکرده، بلکه دو اثر را در ترکیبی ارگانیک به هم آمیخته و نمایشنامه‌ای نو و گرانقدرتر از دو اثر یادشده ساخته است.

آمفی‌تروئو مدتها پس از مرگ شکسپیر به انگلیسی در آمد. تنها ترجمه‌ای که از *برادران مناخموس* می‌شناسیم در ۱۵۹۵ به چاپ رسیده[۱]، چند سال بعد از تاریخی که برای *کمدی اشتباهات* پذیرفته شده است. نتیجه معلوم است. شکسپیر کمدی‌های پلائوتوس را در متن اصلی لاتینی خوانده بوده است [۸۹] و از آنها همان بهره‌ای را برده که از داستانهایی که از منابع دیگر می‌گرفته است. این کمدیها زمینهٔ کردارهای مرکب درهم تنیده‌ای شدند که، با شخصیت‌پردازی سراپا انسانی او، به صورت منظوم درآمدند؛ کلام و نظمی خاص خود او، بی‌نظیر و تقلیدناپذیر. حاصل سخن اینکه *کمدی اشتباهات* بیشتر از اغلب کمدیهای پلائوتوس به قلمرو هنر نمایش در آمده است: ساخت و پرداخت دقیقتری دارد، ظرافت بیشتری در شخصیت‌پردازی آن به کار رفته، متنوع‌تر است، به آن اندازه خنده‌آور نیست اما مؤثرتر است و به رغم آنکه شیطنت‌آمیز است لحن اخلاقی شریف‌تری دارد. [۹۰]

با وجود این، اقتباسی که شکسپیر از آثار پلائوتوس کرده، آشکارا، مبین محدودیت او در زمینهٔ دانش کلاسیک است. در این باب قبلاً مطالبی را یادآور شده‌ایم. برای شاعری که تخیل سرشار دارد، این همه نقص نیست، که امتیاز است. ولی ما باید به وجود آنها واقف شویم. شکسپیر آنقدر لاتینی می‌دانست که بتواند داستان نمایش را دریابد، لیکن نه آنقدر که روح زبان و ظرائف نمایشی شعر را حس کند. پلائوتوس نویسنده‌ای بسیار شوخ‌طبع و ظریف است. نظم او مشحون از جناس و پیچشهای ماهرانهٔ لفظی وترزبانی‌های خنده‌آور است. کسی که به زبان او مسلط باشد ترنم شاد واژگان او را احساس می‌کند. شکسپیر (که حتی نام اپی‌دامنوس[۲] را

---

۱. ترجمهٔ فارسی این نمایشنامهٔ پلائوتوس، و تنها ترجمه از آثار وی، با توجه به شناسنامهٔ کتاب در سال ۱۳۵۵ خورشیدی انتشار یافته است، یعنی درست سیصدوهشتادو یک سال بعد از نشر ترجمهٔ انگلیسی آن.

۲. Epidamnus ، در نمایشنامهٔ *برادران مناخموس* نام شهری است که ماجرای دیدار دو برادر همزاد در آن روی می‌دهد. در *کمدی اشتباهات*، شکسپیر این نام را به صورت Epidamnum به کار برده است.

درست به کار نبرده) نمی‌توانست در *کمدی اشتباهات* از قدرت سخنوری پلائوتوس پیشی گیرد. حال آنکه طرح‌بندی داستان را از او آموخت و در شخصیت‌پردازی به مکانی برتر از او دست یافت. اما، ما کاری نمی‌توانیم کرد جز اینکه از این جهت سپاسگزار باشیم. زیرا که آگاهی بیشتر از سبک کمدی‌نویسان دیگر، در راه ترقی سخن بی‌رقیب او، شاید سدی ایجاد می‌کرد. اگر از *لوکریس* و *کمدی اشتباهات* فراتر نرفته بود، از اینکه دانش کلاسیک او در حدی نازلتر از مارلو اسپنسر، و میلتون باقی می‌ماند متأسف می‌شدیم. گرچه، حتی در آن صورت هم، تجسم دوبارهٔ اوید می‌توانست باشد. اما اینک پلائوتوس بود در لباس شخصیتی دیگر. هنوز هم در حال رشد و آموختن بود. از پلائوتوس آموخت که چگونه باید از حوادث و پیچشها داستان بلندی ساخت، حوادث و پیچشهایی که اگرچند باورکردنی بودند، اما همیشه تازگی و غرابتشان را حفظ می‌کردند. لیکن در حیطهٔ زبان آن مهارت و چربدستی را، که پلائوتوس می‌توانست به او بیاموزد، بعدها خود آموخت و این گونه زبان شکسپیر جزء جدایی‌ناپذیر شخصیت او شد. صدای تفکر خاص او شد.

آشنایی او با آثار دیگران محدود بود به فشردهٔ کتب و اقوالی که در مدرسه خوانده بود و در خاطرش مانده بود، یا مستخرجاتی در مجموعه‌های کشکول مانندی که سخت در عهد رنسانس متداول بود. از میان آنها مثلاً، یک مصراع زیبا یا وصفی جاندار را می‌گرفت، اما هیچیک تأثیر عمیقی بر تفکر او نداشت. آقای ت. و. بالدوین، در کتاب جامعی به نام *دانش ویلیام شکسپیر در زبانهای لاتینی و یونانی*[1]، به تحلیل نظام آموزشی انگلستان در دوران کودکی شکسپیر پرداخته و خواسته است از مجموعهٔ قرائن آموزشی و انعکاس آنها در نمایشنامه‌های او به کتابهایی که در مدرسه خوانده است برسد. نخستین کتاب دستور زبان لاتینی پایه بوده که دو تن از مربیان بزرگ عهد رنسانس، یعنی جان کولت و ویلیام لیلی، تألیف کرده بودند. شکسپیر بارها از آن نقل و تقلید هزل آمیز کرده است. [۹۱] این کتاب حاوی شواهد فراوانی همراه با توضیحات از نویسندگان کلاسیک بوده است. حتی اگر شکسپیر متن اصلی آن آثار را ندیده باشد، آن شواهد را درباد داشته و آنها را همانطور که در کتاب دستور آمده به کار برده است. [۹۲] به همین دلیل است وجود بعضی موارد اتفاقی که اگر نه چنین بود دشوار و لاینحل می‌بود. این موارد را باید به حافظهٔ شعری

---

۱. *William Shakspere's Small latine and Lesse Greeke*، به عبارت دقیقتر: *لاتینی ضعیف و یونانی ضعیف‌تر ویلیام شکسپیر*.

شکسپیر مربوط دانست. مثلاً، یکی از نخستین متون لاتینی او یک مجموعهٔ اشعار شبانی بود از اومانیست ایتالیایی باپتیستا اسپانیولی که به نام باپتیستا مانتوانوس مشهور است. هولوفرنس، مدیر فضل‌فروش مدرسه، در **رنج بیهودهٔ عشق** مصراعی از این جنگ را نقل می‌کند و سرایندهٔ آن را می‌ستاید. [۹۳] لایرتیس نیز، در نمایشنامهٔ **هملت**، [۹۴] این شعر زیبا را در کنار گور افیلیا می‌خواند:

پس به خاکش بسپارید،ـ
تا از جسم زیبا و پاک او
بنفشه‌ها بردمد!

در اینجا به یک نتیجهٔ ناگزیر می‌رسیم: این چند سطر ما را به یاد شعری از پرسیوس شاعر هجوپرداز رومی می‌اندازد که، از نظر شکل، فکر و وزن، با شعر **هملت** یکی است: [۹۵]

آیا اکنون از گور و از خاک متبرکش
بنفشه‌ها نخواهد رویید؟[۱]

فقط نمی‌توان باور کرد که شکسپیر چنان متن دشواری را خوانده باشد. اما آقای بالدوین خاطرنشان می‌کند که آن قطعهٔ پرسیوس به طور کامل در حاشیهٔ مرثیه‌های مانتوانوس نقل شده است و مسلماً شکسپیر آن را دیده و به خاطر سپرده بوده است. [۹۶]

شکسپیر در مدرسه از ویرژیل هم اشعاری خوانده بود، اما ظاهراً فقط دفترهای نخستین را که دانش‌آموزان دورهٔ ابتدایی هنوز هم می‌خوانند. باید گفت اوصافی که از سقوط تروا در ***لوکریس*** (۱۳۶۶ و بعد)، و **هملت** (پردهٔ دوم، صحنهٔ دوم، ۴۸۱ و بعد) می‌آورد بخشی از آن تقلید و بخشی نیز شکل اغراق‌آمیز توصیف انه‌آس در دفتر دوم ***انه‌ئید*** است، و پژواک مصراعی را که با آن انه‌آس سرگذشت مشهورش را آغاز می‌کند

شما مرا، ای شاهبانو، به تازه کردن اندوه ناگفتنی واداشتید

در ابتدای ***کمدی اشتباهات*** می‌توان شنید:

---

۱. و حافظ می‌فرماید:

چنین که در دل من داغ زلف سرکش تست　　بنفشه‌زار شود تربتم چو درگذرم

دشوارتر از این تکلیفی بر من تحمیل نتوانند کرد
که به بازگفتن اندوه ناگفتنی وادارم سازند. [۹۷]

کتاب *نبردگل*، نوشتهٔ قیصر را، که جزء کتب درسی پایه بوده یا لااقل بخشی از آن را که به بریتانیا مربوط است (و گزیدهٔ مناسبی برای مبتدیان انگلیسی است)، شکسپیر می‌شناخته است. در بخش دوم نمایشنامهٔ *هنری ششم*، [۹۸] سی[1]، ارباب پیر، برای آنکه جک کید و جنگجویان شورشی او را از کشتن بدون محاکمهٔ خود منصرف کند از همین کتاب شاهد می‌آورد:

کِنت، آن‌سان که تقریرات قیصر می‌رساند
مدنی‌ترین خطه در سراسر این جزیره است.

از لیویوس، شکسپیر حداقل کتاب اول را با داستان تارکن و لوکرس می‌شناخته است. [۹۹]
در باب آشنایی شکسپیر با دیگر نویسندگان کلاسیک، باید گفت که ظاهراً جز چند قطعهٔ برجسته چیزی نمی‌دانسته است. مثلاً زمانی که بروتوس از سرنوشت محتوم خود باخبر می‌شود این گونه فریاد بر می‌آورد:

ای جولیوس قیصر، تو هنوز قادری!
روح تو در این عالم سیر می‌کند، و شمشیرهای ما را
به جانب احشاء خود ما بر می‌گرداند. [۱۰۰][2]

این سه مصراع به روشنی یادآور نخستین مصراع‌های منظومهٔ لوکن در باب جنگ داخلی است: [۱۰۱]

ملتی بااقتدار،
که دستهای پیروزمندش به جانب احشاء خود او فرو چرخید.

شکسپیر نیز، مثل دیگر نویسندگان عهد رنسانس، مطالب علمی و دیگر اطلاعات را از *تاریخ طبیعی* پلینی می‌گیرد اما مأخذ را ذکر نمی‌کند. پولونیوس خطاب به

---

1. Say

۲. *تراژدی قیصر*، ترجمهٔ فرنگیس شادمان، ص ۱۲۰.

هملت [۱۰۲] می‌پرسد که چه می‌خواند، جوابی تلخ می‌شنود که:

> بدگویی، آقا، بدگویی. این هجوگوی پست‌فطرت می‌نویسد که پیرمردها ریش خاکستری رنگ دارند و چهره‌شان چین خورده است و از چشمشان عنبرتر و انگُم می‌تراود، عقلشان کاملاً ناقص است و عضلات رانشان سست و بیجان است.[۱]

سخن شکسپیر تنها به یک هجاگوی قلّاش، که ما می‌شناسیم، به ژوونالیس رومی باز می‌گردد که در دهمین هجویه‌اش توصیف دهشتناکی از زشتی و ضعف ایام پیری کرده است. [۱۰۳] این اشارات و نظایر آنها هرچند ناچیزند اما در عین حال نشان از دلبستگی شکسپیر به آثار کلاسیک دارند، از گوش حساس، از حافظهٔ نیرومند و از جادوی دگرگون کنندهٔ فصاحت او حکایت می‌کنند. جانسن و دیگران صفحات کتابهای خود را با نشانه‌های نقل‌قول و حروف ایتالیک می‌آراستند، حال آنکه از میان شخصیتهای شکسپیر فقط فضل‌فروشان به نقل سخن دیگران می‌پردازند بقیه، از اعماق قلب خود و شکسپیر سخن می‌گویند.

شکسپیر مرد انگلیسی عهد رنسانس بود. عصر شگفت‌انگیز رنسانس که مشکل بتوان آن را از اعصار طلایی یونان و روم کمتر شمرد. دوران کلاسیک در این عهد تجدید شد. یکی از رویدادهای مهم و حیاتی آن عصر، که به شعور آدمی توانایی بخشید و روح او را وسعت داد، تولد دوبارهٔ فرهنگ کلاسیک بود. اما رنسانس تنها همین رویداد نبود. انقلابها، کاوشها و اکتشافات بسیار در زمینه‌های گوناگون نیز بود و این همه هرچند دور از هم، با تجدید حیات فرهنگ کلاسیک منافات نداشت. اما آن رویداد مهم‌ترین رکن رنسانس بود، چرا که انقلابی بود در اندیشهٔ انسان. شکسپیر هم، مثل اکثر مردان حساس و فرهیختهٔ عصر، در شور و هیجان آن سهیم شد. این یکی از تجربه‌های معنوی بزرگ او بود. درست است که در چشم او انگلستان از همه‌چیز مهم‌تر بود، زندگی اجتماعی اروپای عصر نیز، با همهٔ ظرافتها، هوس‌ها و شرارتهایش، چنین بود؛ و مهم‌تر از این همه، انسانیت بود. اما شکسپیر شاعر مکتب ندیدهٔ طبیعت نبود. کتابهای بزرگ در نظر او جزء اصلی و ضروری زندگی بودند.

---

۱. **هملت**، ترجمهٔ مسعود فرزاد، ص ۸۰.

شکسپیر با زبان لاتینی تا حدی آشنایی داشت. این آشنایی تا آن اندازه نبود که از او مردی ادیب بسازد و نه آنقدر که بتواند به روانی متون لاتینی را بخواند، اطلاع او آنقدر بود که (مانند چاسروکیتس) عشق به تاریخ، شعر و اساطیر یونانی و رومی را در او برانگیزد. در میان مردمی می‌زیست که ادب کلاسیک را می‌شناختند و می‌ستودند و از آنها بود که این طریق را آموخت. نخستین آثار او بازسازی متون اصلی یونانی ـ رومی بود که به اتکای تخیل سرشار و علاقه، به استادی تمام ساخته و به طرزی فاخر پرداخته شده بود. شکسپیر تا اواخر عمر به خواندن ترجمه‌های لاتینی و یونانی و استفاده از آنها ادامه داد. در میان آثار چهل‌گانهٔ او، دوازده اثر (که جزء بزرگترین آثار او هستند) زمینهٔ باستانی دارند. صنایع و آرایشهای کلاسیک جزء حیاتی شعر او از آغاز تا پایان بود. ادبیات یونانی و رومی نه تنها در زمینهٔ نمایش و معانی و بیان الگوهای بسیار در اختیار شکسپیر قرار داد که او و دیگر شاعران عهد رنسانس از آنها استفاده کردند، نه تنها تخیل او را از مضامین غنی سیراب ساخت بلکه انسانیت والا و هنر کامل را نیز رودرروی آنان قرار داد. به این ندای مبارزطلبی، بسیاری از مردان بزرگ عهد رنسانس پاسخ گفتند، و پاسخ هیچیک در عظمت به پای پاسخ آن مرد نمی‌رسید که لاتینیش ضعیف بود و یونانیش ازآن هم ضعیف‌تر.

۱۲

رنسانس و بعد از آن

شعر غنایی

ترانه[۱] ساده‌ترین، عامترین و طبیعی‌ترین نوع شعر است. مردم هر کشور، هر عشیره یا روستای کوچک ترانه‌های خود را پدید می‌آورند و موافق با الحان موسیقی خود آنها را می‌خوانند و غالباً با آنها می‌رقصند. هر ترانه‌ای لزوماً شاد نیست. ترانه و موسیقی آن می‌تواند غم‌انگیز، سنگین و رسمی باشد. ترانه همیشه نباید شنونده را به پایکوبی وادارد، اما باید ملحون[۲] باشد و موافق با موسیقی. و در موسیقی باید ضربان رقص حس شود، خواه بدن به رقص درآید، آن چنان که که داوود نبی خوانندهٔ مزامیر، [۱] یا فقط دل به رقص آید.

شعر غنایی همان ترانه است، ترانهٔ تحول‌یافته: شعر غنایی از دل اوزان خاص

---

۱. Song ، و البته تطبیق آن با ترانه چندان قانع کننده‌نیست. با این حال، منطقی‌ترین کلمه‌ای که می‌توان در برابر song آورد ترانه است. آواز، بدون توجه به معنای خاص آن در موسیقی سنتی ما نیز می‌تواند مورد استفاده قرار گیرد، اما باید متوجه بود که آواز منحصراً جنبهٔ موسیقایی کلمه را نشان می‌دهد، حال آنکه ترانه نمایشگر هر دو وجه مطلب (شعر و موسیقی) است.

۲. ترانه یا غزل ملحون، ترانه یا غزلی است که با گامهای موسیقی تناسب داشته باشد. در این باب سخن بسیار می‌توان گفت. اما در اینجا فقط به این نکته اشاره می‌کنیم که غزل خود آواز هم معنی می‌دهد و طبعاً «قول و غزل» به معنی آواز بوده است. چنین غزلی ملحون است، یعنی موافق با مقامات موسیقی است. استادان موسیقی گاه غزلی را که موافق با موسیقی نبوده ملحون می‌کرده‌اند. تصنیف و بعدها ترانه اصطلاح موسیقی‌دانهای ماست برای اشعار ملحون. در باب سخن ملحون، قول، غزل، ترانه، تصنیف و ملحون کردن و ایقاعی کردن اشعار و اینکه چنین سابقه‌ای در شعر و موسیقی ما وجود داشته است نگاه کنید به ***مقاصدالالحان*** عبدالقادر مراغی و نیز مطالب جلال‌الدین همایی در حواشی ***دیوان عثمان بخاری***.

رقص، نغمه‌های عامیانه و الگوهای ترانه‌های شفاهی که هر قومی برای خود ساخته است بیرون آمده و تحول پذیرفته است. آواز و رقص با نام تقریباً همهٔ انواع شعر غنایی در آمیخته است. مثلاً بالد Ballad (مثل باله) از *Ballare* می‌آید که به معنای رقص است. هم چنین است واژهٔ بال Ball به معنای مجلس رقص. سانت Sonnet مشتق از Sonetto است که آواز یا ترانهٔ کوچک معنی می‌دهد. اود Ode و هیم Hymn کلمات یونانی و معادل «ترانه» است. کُر Chorus به معنای «رقص دایره‌شکل» است، سام Psalm و لیریک Lyric هر دو موسیقی چنگ است. [۲]

شعر غنایی با رشد خود از موسیقی و رقص فاصله گرفت و قوی‌تر و پیچیده‌تر شد. اگر ترانه به قصد رقصیدن ساخته نشده باشد، اما در عین حال دارای وزن نیرومندی باشد، معمولاً کیفیت عاطفی آن تشدید می‌شود. این را هر کسی در بالدها احساس می‌کند. یک ترانهٔ خاص وقتی قبول عام یافت، آنگاه که به خاطر کلماتش ساخته و پرداخته می‌گردد، موسیقی خود را نیز به دنبال می‌کشد یا اصلاً آن را حذف می‌کند. در چنین حالتی معمولاً آن فقدان با جانشین کردن یک نغمهٔ لفظی پرقدرت یا الگوهای آوایی که به ظرافت درهم تنیده شده‌اند (از قبیل قافیه)، آهنگ مکرر و اصوات صدادار و بی‌صدا یا عباراتی که به حد کافی زیباست و می‌توانند مستقلاً خوانده شود، جبران می‌گردد.

هر سرزمینی ترانه‌های خاص خود را دارد و در بعضی از آنها ترانه تکامل یافته و به صورت شعر در آمده است (مثلاً بالد را می‌توان ذکر کرد که در اواخر قرون وسطی در تمام سرزمین‌های اروپای غربی از اسپانیا تا اسکاتلند، آلمان تا ایسلند تصنیف می‌شد و البته نه همه، بلکه تعدادی از آنها به اشعار قدر اولی مبدل شد.) بعضی اقوام که در بیان احوال خویش از دیگران مستعدتر بودند برای ترانه الگوهای متعدد و زیبا ساختند و این الگوها را همسایگان از آنان اخذ و تقلید کردند. خنیاگران پرووانسی نه تنها موجد نغمه‌سرایی در فرانسه بودند، بلکه در ایتالیا و بعداً در دیگر ممالک غربی نیز چنین نقشی داشتند. باید گفت که ساکنان جنوب فرانسه بیش از مردم هر جای دیگر سخن موزون ساخته و قافیه پرداخته‌اند. اگر چه زبان لاتینی کلیسا دارای اشعار مقفی است (که احتمالاً نخستین قوافی در زبانهای بومی از همین منبع سرچشمه گرفته است) اما قافیهٔ منظم و کامل نه در شعر کلاسیک یونانی و لاتینی وجود داشته و نه در شعر کهن انگلیسی. در شعر انگلیسی حتی عنصر اساسی و اصلی نیست، چنانکه سخنوران بزرگ هم به ندرت از آن استفاده کرده‌اند. اما باید گفت که قافیه به

اشعار بسیار لطیف اروپایی، از دانته تا به امروز، زیبایی تازه‌ای بخشید. قافیه، با بسیاری از الگوهای مبتنی بر آن از قبیل Couplet، Ballad، استانزای چند قافیه و سانت در اواخر قرون وسطی تکامل یافت و، در اوج شکوفایی، ترانه‌به‌ترانه از کشوری به کشور دیگر رفت.

ترانه و رقص چنان غریزی است که نمی‌توان انتظار داشت شعر غنایی نو که از آن سرچشمه گرفته از شعر غنایی یونان و روم تأثیر عمیقی پذیرفته باشد. گذشته از هرچیز، اثری از موسیقی یونان و روم برجای نیست. دیگر آن رقص‌های زیبا را نمی‌توانیم دید. حتی دنبال کردن اوزان شعر آنها دشوار است. دیگر نمی‌توانیم آن موسیقی و رقص را به صورتی طبیعی احساس کنیم، چنانکه موسیقی و رقص خودمان را، یا مثلاً این ترانه را:

It was a lover and his lass
With a hey, and a ho, and a hey nonino

یا

O, my luve's like a red, red rose,
That's newly sprung in June.

برای ما از آن اشعار فقط کلمات باقی مانده است، و آن هم معدودی از کلمات. تقریباً تمامی اشعار غنایی یونان و روم در اعصار تاریک از میان رفت یا عمداً نابود شد. آثار ساپفو، سوای چند گوهر پراکنده، گم‌شده و تقریباً همهٔ آثار آلکائیوس و غالب آثار پیندار از میان رفته است. از بسیاری شاعران دیگر یونانی که نامشان را فقط در دایرةالمعارف‌ها و ضمن نقل‌قولها می‌خوانیم فقط چند کلمه‌ای باقی مانده است. در زبان لاتینی، چهار کتاب گرانقدر از هوراس در دست است، اشعار غنایی چندی از کاتولوس مانده است، نیز آثار شاعران درجهٔ سومی چون سیدونیوس، اپولیناریس و گوهرهای نادر گمنامی چون *شب‌زنده‌داری ونوس*. تعداد این اشعار روی هم رفته اندک و تقریباً فهم همهٔ آنها مشکل است. شعر غنایی یونان در قرون وسطی برای غرب ناشناخته بود. اودهای هوراس را فضلا می‌خواندند، شاعران به ندرت رغبتی نشان می‌دادند و عامه ابداً نمی‌خواندند. در زمانی که بازمانده‌های شعر غنایی لاتینی خوانندگان فراوانتری یافت و بقایای شعر غنایی یونان به دست انتشار سپرده شد،

هریک از کشورهای جدید غربی برای خود شعر غنایی پیشرفته داشتند که هم‌چنان در حال تکامل بود. بنابراین نفوذ یونان و روم در این زمینه دیر آمده بود و فقط تا حدودی مؤثر واقع شد.

غزل عاطفی، خصوصی و ساده، بازتاب غم هجران یا شادمانی وصال، طراوت بهار یا طغیان نفرت باید ترانهٔ ناب باشد. این‌گونه اشعار از آثار کلاسیک چیز زیادی نمی‌گرفتند. اما وقتی جنبهٔ خصوصی شعر غنایی ضعیفتر و جنبهٔ تخیلی آن بارزتر می‌شد اغلب لطائف اندیشگی، ظرائف الگو، ابداعات نو در قلمرو سبک و صور خیال را از شعر غنایی یونانی ـ رومی می‌توانستند اخذ کنند و غالباً نیز چنین می‌کردند و این همه را با عیاری جدید می‌گداختند. تا حدی تحت تأثیر شعر لاتینی و بیش از آن شعر یونانی بود که ممالک جدید اروپا شعر غنایی رسمی خود را پدید آوردند و به پرآوازه‌ترین نوع آن نام یونانی اود Ode دادند.

دو سرمشق برجستهٔ کلاسیک، برای شعر غنایی رسمی، پیندار و هوراس بودند. پس از این دو، به فاصله‌ای زیاد، آناکرئون (و مقلدان وی)، شاعران «گلچین یونانی» و کاتولوس قرار دارند.

پیندار در حدود سال ۵۲۲ ق. م به دنیا آمد. در آتن موسیقی و شعر خواند. حاصل زندگی او سرودها، ترانه‌های پیروزی و اشعار بسیار موفقی است که برای جشن‌ها و اعیاد سروده است. وی در حدود سال ۴۲۲ ق. م درگذشت. [۳] پیندار از خطهٔ تب برخاسته بود؛ منطقه‌ای اندکی دور از مدار اصلی فکر و فرهنگ یونان آن عصر. ظاهراً متعلق به عصری قبل از قرن پرآشوب، انقلابی و اندیشه‌خیز پنجم. اما قدرت او از سرایندگان آن قرن اگر بیشتر نباشد کمتر نیست. لیکن قدرت او وجه حسی و زیباشناختی داشت. در شعر او شاهد کوششها و توفیقهای ذهنی چندانی نیستیم. ولی نیروی روحی او قهراً سرشار بود. توان او در رؤیت جلوه‌های خیال و زنده کردن آنها به گونه‌ای محکم و پایدار با چند واژهٔ گذرا در هیچ شعری نظیر ندارد. غنای بی‌پایان واژگان و ساخت جمله خواننده را (مگر اینکه نثر را بر شعر رجحان نهد) چنان بر سر شوق می‌آورد که گفتی عظمت مضامین او با فصاحتش برابری تواند کرد.

آنچه از او بازمانده (گذشته از پاره‌هایی که همین اواخر کشف شده) چهار کتاب است شامل ترانه‌های جمعی که برای خواندن در مراسم پیروزی قهرمانان ملی در جشن‌های ورزشی سروده شده است که هر سال در معابد بزرگ یونان برگزار

می‌شد. در این اشعار، آنچه بسیار کمرنگ است یا اصلاً رنگی ندارد، خود مسابقات است. به شخصیت برنده هم چندان التفاتی نمی‌شود، مگر آنکه حکمرانی بزرگ باشد، اما شاعر به ستایش خاندان قهرمان می‌پردازد. هم به اعتبار افتخارات گذشته (که پیروز شدن یکی از آنها است) و هم به اعتبار افسانه‌های شکوهمندی که به آنها پیوسته است. فراتر از اینها، شاعر به مدح اصالت از هر دست که باشد: اجتماعی، جسمی، روحی و زیباشناختی می‌پردازد. این اشعار خوانده نمی‌شده بلکه گروه بزرگ همسرایان آنها را به آواز اجرا می‌کرده‌اند. موسیقی ساختهٔ خود پیندار بود و رقصی ظریف تأثیر سخن شکوهمند شاعر را دو چندان می‌کرد.

دو مشکل اساسی که فهم شعر پیندار دارد نتیجهٔ ناآگاهی یا دوری ما از او نیست. این مشکلات همیشه بوده‌اند. خوانندگان قدیم هم در ادوار پیشین از این مشکلات در زحمت بوده‌اند. هوراس نیز که خود شاعری ورزیده و دقیق بود با این مشکلات مواجه بوده است.

نخستین اشکال همان ساختمان اشعار او، بحر و الگوی آنهاست. اشعار از حیث اندازه تفاوت دارند. مثلاً از اشعار کوتاه بیست و چهار مصراعی در میان آنها می‌توان یافت تا اشعار بسیار بلند ۳۰۰ مصراعی. از آنجا که این اشعار همراه رقص خوانده می‌شده است، لذا می‌بایست از واحدهای گوناگون موزونی که پیوسته تکرار می‌شود شکل پذیرد. اما این واحدها چیستند؟ چگونه مکرر می‌شوند و چگونه اشکال گوناگون به خود می‌گیرند؟

هر اود به بخشهای گوناگون تقسیم می‌شود. هر بخش خود عبارت از چند بیت است که می‌توان آنها را استانزا (بند) نامید.

در بعضی از اشعار، بندها دقیقاً همه یکسانند. مسلماً رقص در این مورد عبارت از چرخ‌های منفرد پیچیده‌ای بوده که مرتباً تکرار می‌شده است.

بیشتر اودها شکل A– Z– P دارند که A و Z دو بند دقیقاً مساویند و P بندی است کوتاه‌تر و آرام‌تر که به صورتی متفاوت آرایش یافته، اما اساس آن از لحاظ وزن با دوتای دیگر مساوی است. همین الگوی A– Z– P در سرتاسر شعر تکرار می‌شود. در اینجا رقصندگان ظاهراً به اجرای یک حالت می‌پرداختند (A)، بعد همان را مکرر می‌کردند (Z) و آنگاه یک حرکت پیوندی را به اجرا در می‌آوردند (P) تا آن بخش از شعر کامل شود. یا اینکه بعد از رقص بندهای A و Z احتمالاً می‌ایستادند و آن قسمت پیوندی شعر را در جا به آواز می‌خواندند (P). این واحدها را یونانیان

Strophe (A)، Antistrophe (Z) و Epode (P) مـی‌نامیدند. اشـعاری کـه بـر اسـاس الگوهای استانزای منفرد ساخته می‌شد monostrophic و آنها که به صورت A– Z– P بود triadic خوانده می‌شد.

تا اینجا اشکالی نیست. اما آیا همین استانزاها مـمکن است خـردتر شـود و بـه صورت چند بیت یا مصراع درآید، چنانکه باله می‌تواند تجزیه شود و نه فقط به چند حرکت، بلکه به عناصر مجزا و حالتهای تبعی تبدیل شود؟ تا قرن نـوزدهم، فـضلا معمولاً در همین نقطه متوقف می‌شدند. آنها استانزاهای یک بخشی یا سه بخشی را می‌فهمیدند (که تراژدیهای یونانی شبیه آنها را دیده بودند، آنجا که هـمسرایـان در الگوهای مشابه می‌خوانند و می‌رقصند)، اما در باب واحدهای تشکیل‌دهندهٔ استانزا اطمینانی حاصل نبود. در نخستین چاپهای اشعار پیندار، استانزاها را تکه‌تکه کردند و به صورت دسته‌ای مصراع‌های کوتاه درآوردنـد. این کـار کم و بیش نتیجهٔ گمانه‌زنی بـود و خوانندگان پیندار تصور می‌کردند که او خـود «بی‌نظم» می‌سروده است، بـرای مصراع‌ها، به میل خود، طول و الگوی مختلفی انتخاب می‌کـرده و فقط استانزا را در برابر استانزا به حالت موازنـه در می‌آورده است.

اما فضلا اینک می‌دانند که پیندار بندها را با فاصله‌هایی برای نـفس تـازه‌کـردن تقسیمهای دو مصراعـی مـی‌کرده است و ایـن دو مـصراعـیها کـه عـبارت بـودند از واحدهای موزون بـه انـدازه‌هـا و الگـوهای مـختلف، آنـقدر بـه طـرز قـرار گـرفتن مـصراعـهای یک شـعر مـدرن شـباهت نـدارد کـه بـه عـبارات مـتنوع مـوسیقایی تشکیل‌دهندهٔ یک پوئم سمفونیک رمانتیک. دو مصراعیهای هر استانزا می‌توان گفت دقیقاً با یکدیگر برابرند. در الگوی A– Z– P واحدهای تشکیل‌دهندهٔ بندهای A و Z در طول شعر با هم برابرند و واحدهای بند P هم در سراسر شعر باهم برابرند. [۴]

نتیجه پیچیده‌تر از غالب اشعار ماست و بیشتر به موسیقی ما شباهت دارد. مثلاً یک سانت مرکب از چهارده مصراع ایامبیک است با هـجاهای یکسـان و هـمه بـر اساس یک پایهٔ موزون دقیقاً یکسان. تنّوع با شکل قافیه، که مصراعها را در الگویی به شرح زیر می‌آمیزد، پدیدار می‌شود:

a .....

b .....

a .....

b .....

c

d

c

d

e

f

g

e

f

g

از طرف دیگر، استانزا در اودهای پیندار قافیه ندارد و به‌ندرت می‌توان بیشتر از دو مصراع یک شکل در میان آنها یافت. لذا یک استانزا در شعر او چنین شکلی پیدا می‌کند:

a

a

b

c

b

d

d' (shortened)

e

f

e

f

و آنگاه همین الگو در استانزای بعد تکرار می‌شود و نوعی پیوند موزون در سطرهای a, B, c, d, e, f به وجود می‌آید، چنانکه چند حرکت اصلی رقص در تمام آنها

علی‌رغم تفاوتهایی که دارند حس می‌شود. اگر یکی از اودهای پیندار را به صدای بلند بخوانیم و سعی کنیم با قدرت و در عین حال با نرمش صدا همهٔ ضربان وزن را آشکار کنیم در پس آن وزن و موسیقی گروهی و رقص را که آن‌گونه ظریف در هم تنیده شده حس می‌کنیم. اودها را می‌توان حتی با موسیقی منطبق کرد و آنها را به آواز خواند و رقصید، به‌خصوص اکنون که به همت فضلای سختکوش الگوهای آن باز شناخته شده است. اما تا قرن نوزدهم هیچیک از آنها را نمی‌شناختند، جز الگوی کلی A– Z– P (و گاه A– A– A– A) را که مرکب از چند استانزا بود و خارج از واحدهای موزون، و از نظر طول و وزن شکلی نامنظم و ظاهراً تصادفی داشت.

مشکل دوم شعر پیندار هنوز برطرف نشده و آن این است که هیچکس نمی‌تواند خط فکری او را دنبال کند. هوراس، آن فرزانهٔ اپیکوری آرام، خویشتن‌دار، ظریف و آزادفکر، شعر پیندار را به سیلاب بنیان‌کن تشبیه کرده است که با ریزش باران بی‌حساب از کوه‌ها سرازیر می‌شود و جوشان و خروشان از بستر خویش سرریز می‌کند. [۵] ما قدرت عظیمش را حس می‌کنیم، نیرو و شتاب آن ما را هیجان زده و مستغرق می‌سازد و به اوج می‌رساند. در اینجا بحث و تحلیل بی‌حاصل است. چه، همین‌که به خواندن آغاز می‌کنیم ما را در خود غرق کرده است. این سخن درست، اما آیا شعر او معنایی دارد؟ [۶]

در آن اعصار که خرد از احساسات یا تخیل قوی‌تر بود چنین می‌پنداشتند که پیندار چون مجنونی خیال‌پرداز شعر سروده است، دیوانه‌ای چون بلیک که احلام زیبای خود را بدون توالی یا حتی پیوند منطقی درهم آمیخته یا فضاهای خالی را با فوران‌های بی‌معنی پر کرده است. مالرب[1] اشعار او را چرندوپرند (galimatias) خوانده است. [۷] بوالو آنها را «آشفتگی زیبا» نامیده [۸] و هوراس به نیروی تخیل مهارناپذیر او اشاره کرده است. باید گفت هوراس شعر پیندار را بیش از هر انسان دیگری در عصر جدید مطالعه کرده است. فضلای معاصر کوشیده‌اند تا نقشی از تفکر پیندار را که گویای مداومتی باشد ترسیم کنند. دکتر گیلبرت نوروود اهل تورنتو درکتاب ستایش‌انگیز جدید خود ابراز عقیده می‌کند که بر هر شعر پیندار یک تصویر بصری حاکم است ــ چنگی، چرخی، کشتیی در دریا ــ که نمودگار فاتح مسابقه، خاندان او وکیفیت ماجراست. [۹] دیگران کوشیده‌اند ارتباط هر بند را با بند دیگر با یافتن تکرار واژه‌ها و عبارات کلیدی در نقاط کلیدی پیدا کنند. من خود بر آنم که

---

۱. François malherbe(۱۵۵۵ـ۱۶۲۸)، شاعر فرانسوی.

یافتن خط مداوم فکری یا نمودگار محوری تخیلی یا سلسله‌ای از پیوندهای رمزی در اودهای پیندار برای ما مقدور نیست. وحدت هر شعر حاصل زمان خاص و یکتای جشنی بود که شعر برای آن سروده می‌شد. مسابقهٔ ملّی سراسری، تمرین طولانی و استراحت، اسطورهٔ شهر یا خاندانی که الهام‌بخش پیروزی است، شکوه و مهابت برندگان پیشین همان شهر یا خاندان، حوادث و بحرانهای تاریخ یونان عصر، خود معبد و خدای آن و تمام این هیجانات اشعهٔ سوزانی پدید می‌آورد که از آن رگباری از تصویرهای درخشان بیرون می‌زند: اخگر سفید و سوزان، مغاکهای ناپیمودنی تفکر را درمی‌نوردد، ابتذال را رها می‌کند و با عبور از آن سبب درخشش و شفافیت آن می‌گردد، انگاره‌های ناهمگون را ذوب می‌کند و از آنها وحدتی کم‌دوام می‌سازد، و ناگاه، همچون شعله‌ای می‌میرد. حتی مفهوم جامع تراژدی یونانی یا کمدی اولیه را بدون توجه به بازی، تأثیرهای صحنه‌ای، همسرایان، رقص، تالار بزرگ تماشاخانه و تمرکز شدید تماشاگران آتنی نمی‌توان بازیافت. ادراک اودهای پیروزی تقریباً ناممکن است، مگر اینکه خواننده در ذهن خود همزمان آن شور متعالی و یکپارچه‌ای را که شعر و موسیقی و رقص شهر شادمان و برندهٔ سرفراز و خاندان شکوهمند او و افسانهٔ بزرگ پدید می‌آورد، زنده کند. اما آنچه امروز در دست ما مانده جز مشتی کلمات و پرهیب رقصها نیست. افکار و تصاویر شعر پیندار در یک توالی منطقی جانشین یکدیگر نمی‌شوند. آنها به خاطر زیبایی، قدرت و جسارتشان انتخاب شده‌اند. اغلب به اعتبار فراگردی چون قرابت آزاد کنار هم می‌آیند و پیوندشان صرفاً بر پایهٔ تقابل شکل می‌پذیرد، بر پایهٔ تمایل شاعر که نمی‌خواهد منطقی باشد، بلکه میل دارد به شیوه‌ای اصیل غیرمنطقی باشد و به صورتی معجزآسا حیرت‌انگیز، یگانه، چون لحظهٔ پیروزی.

هوراس بزرگترین غزلسرای رومی (۶۵-۸ ق. م) گفته است که رقابت با پیندار بس خطرناک است. [۱۰] هوراس در عصری شعر می‌سرود که جهان یونانی - رومی هنوز از خشم و خستگی ناشی از نسل‌ها جنگ و نبرد داخلی بر خود می‌لرزید، و به هیجان و جسارت و افراط نیازی نبود. آن جهان خواستار آرامش، اعتدال، تفکر و قرار بود. اودهای او نه برای زمانی واحد و یگانه، بلکه برای روم و آیندهٔ طولانی آن تصنیف می‌شد. اشعار او همه به دقت در بندهای چهار مصراعی یا (به‌ندرت) بَه شکل دوتایی سروده شده است. بر خلاف تغزل‌های پیندار، اشعار هوراس از نظر شکل چندان متنوع نیست و در شکل مصراع و بند سنتی گفته شده است. الگوهایی

که هوراس ترجیح می‌دهد نمونه‌اش الگوهای غزل‌سرایان یونانی نظیر آلکائیوس و ساپفو است که شاعران قرون هفتم و ششم‌اند و چندین نسل پیش از پیندار می‌زیسته‌اند. بعلاوه، از آنها نیز بعضی مضامین را گرفته است، هرچند که میزان آنها را به یقین نمی‌توان معلوم داشت، زیرا که تقریباً همهٔ آنچه آن شاعران یونانی سروده‌اند از میان رفته است. البته هوراس نمی‌توانست قدرت ژرف‌بوی احساس ساپفو را اخذ کند، کمااینکه نفرت دیوانه‌وار و سرخوشی پرغوغای ترانه‌هایی که گاه آلکائیوس می‌سرود تقلیدپذیر نبود. اما هوراس حساسیت سیاسی آلکائیوس را به صورتی عمیق‌تر اخذ کرد. از عشق تند ساپفو و آلکائیوس به طبیعت سواد برداشت. فردیت جسورانه و مستقل آنها در او رسوخ کرد، چنانچه زیبایی شکنندهٔ آثار آنها که تأثیرشان از حیث لطافت و رقت همانقدر اعجاب‌آور است که تأثیر پیندار از حیث قدرت.

هوراس پس از تذکار خطر رقابت با نیروی خردکنندهٔ پیندار او را به قو تشبیه می‌کند. در چشم مردم ایتالیا، قو فقط موجودی زیبا، موقر و آرام نیست که خواب‌آلوده بر سطح دریا شنا می‌کند، بلکه مرغی است بابالهای نیرومند و صدای رسا که به هنگام پریدن، جز عقاب، از همهٔ مرغان بلندتر پرواز می‌کند. [۱۱] اما چرا وی را به عقاب، پرندهٔ ژوپیتر، تشبیه نکرده است؟ احتمالاً از آن رو که عقاب هرچند نماد فتح است آوازخوان نیست. عقاب مظهر قدرت است، قدرت هول‌آور، نه مظهر زیبایی ستایش‌انگیز. با وجود این، یکی از پیروان پیندار او را عقاب تب نام داده بود. [۱۲] هر چه باشد، عقاب یا قو، پرواز او چنان بلند است که ما با بالهای مصنوعی به دنبال او نمی‌توانیم رفت بی‌آنکه مانند ایکاروس در دریا سرنگون شویم.

آنگاه هوراس چنین ادامه می‌دهد که من چون زنبوری هستم سختکوش که با پروازهای کوتاه، نزدیک زمین بال می‌زنم و شهد هزاران گل رنگارنگ را می‌مکم. مسلماً قو هم قوی‌تر است هم متشخص‌تر و هم زیباتر، اما زنبور عسل می‌سازد، ماده‌ای که در جهان بی‌مانند است، عطر شکوفه‌های بی‌شمار که نه تنها غذاست بلکه نمودگار پایندگی نیز هست. به ندرت می‌توان شاعری سراغ کرد که شخصیت و آثار خود را چنین مصرانه با کار و زندگی سلف بزرگ خود قیاس کرده باشد. [۱۳] مقایسه اهمیت دارد، چرا که تصویری از تجزیهٔ حیاتی‌ترین آرمانهای دوگانهٔ شعر غنایی رسمی در ادبیات جدید است. غزل‌سرایانی که از آثار کلاسیک الهام می‌گیرند، آگاهانه یا ناآگاهانه، بعضی مرید پیندار و برخی پیرو هوراس‌اند. مریدان

پیندار ستایشگر شور، شهامت و افراطند؛ پیروان هوراس دوستدار تأمل، اعتدال و اقتصاد کلام. اودهای پینداری هیچ راه از پیش کوبیده‌ای را دنبال نمی‌کنند، بلکه موافق باد بالا و پایین می‌پرند و تغییر جهت می‌دهند. اما غزلهای هوراس بر نظامی آرام، متوازن و جمع‌وجور قرار دارند. پیندار مظهر آرمانهای اشرافیت، شهامت بی‌بند و بار و قلب سخی است. هوراس *بورژواست*؛ مدافع امساک، خودداری، احتیاط و مسک نفس است. حتی آن موسیقی که از اودهای این دو شاعر و اخلاف آنها می‌توان شنید نیز متفاوت است. پیندار همسرایی، جشن و رقص گروهی را دوست می‌دارد، حال‌آنکه هوراس خواننده‌ای است که در اتاقی دلپذیر یا باغی آرام با چنگ خویش به تنهایی آواز می‌خواند.

هوراس، به‌اعتبار منش و خلقیات، اغلب اشعار خود را کم‌ارجتر از آنچه‌هست برآورد می‌کند. اشعار او کوتاه، منظم، آرام و سرشار از اندیشه است. چندان پرشور و لبریز از احساسات نیست، اما ژرف‌تر و به یاد ماندنی‌تر از شعر پیندار است. شعر هوراس ملایم، اما انگیزنده؛ حساس، اما مهارشده؛ گریزپا، اما عمیق است. شعر او از چنان خرد و فصاحتی برخوردار است که، در مقام مقایسه، هیچیک از اشعار غنایی ادبیات اروپا به پای آن نمی‌رسد.

الهام و تأمل، شور و طرح‌افکنی، هیجان و آرامش، پرواز خیال در آسمان و جستجوی آگاهانه نزدیک زمین ــ اینها فقط تفاوتهای میان دو شخصیت یا دو مکتب شعر غنایی نیست. اینجا ما شاهد دو خط متمایز در تلقی زیباشناختی هستیم که مشخص‌کننده (و گاه مؤکد کنندهٔ) دو شیوهٔ کار هنری در زمینهٔ شعر، موسیقی، نقاشی، سخنوری، داستان‌نویسی، پیکره‌سازی و معماری است. پیندار و هوراس را از پس زمینهٔ آنها جدا کنید و به شعر آنها فی‌حدذاته بنگرید. پیندار، آن فاتح جسور، که با همان نیروی تسخیرکننده‌ای آواز می‌خواند که قهرمانانش را مسحور می‌کرد، که واسطهٔ بیانش را خود پدید آورد، که با کشش شهاب‌آسای یک دم خویش برگذشته و آینده غلبه داشت، آیا «رمانتیک» نیست؟ و هوراس، مردی که در جنگ داخلی گریخت، فرزند برده‌ای که راه خود را به سوی مدارج عالی گشود و دوست امپراتور شد، شاعری که یادگار زندگی خود را هجابه‌هجا چنان به دقت می‌ساخت که زنبور عسل شانِ عسل را؛ این حواری اهل تفکر، مراقبت و خویشتنداری، آیا «کلاسیک» نیست؟

این نام غالباً مخدوش شده است. کل ادب یونانی ـ رومی و تمام تقلیدها و

بازسازیهایی که از آن در زبانهای جدید صورت گرفته کلاسیک Classical خوانده شده است. ادبیات جدید که از قالب منظم می‌گریزد، که بر ضد سنت می‌شورد، که بیان آزاد تمام عیاری از فردیت نویسنده به دست می‌دهد، که بر تخیل بیش از تعقل و بر احساس و شور بیش از انضباط ارج می‌نهد ادبیات «رمانتیک» و غالباً «ضد کلاسیک» خوانده شده است. تمایز میان این دو طرز تلقی در هنر به قدر کفایت مفید است. هرچند تمایل بر آن است که موارد دیگر به فراموشی سپرده شود. اما اینکه یکی را کلاسیک و دیگری را ضد ـ کلاسیک بخوانیم و همهٔ آثار ادبی یونانی ـ رومی و اعقاب جدید آنها را به این معنا کلاسیک فرض کنیم خطایی بزرگ است. اینکه می‌شنویم شاعری چون شلی را «رمانتیک» می‌خوانند دردآور است. درحالی‌که مراد از این اصطلاح «انحراف از سنت ادبی یونانی و لاتینی» است. زیرا که در میان شاعران بزرگ انگلیسی کمتر کسی تا این حد ادبیات یونانی ـ رومی را دوست می‌داشته و عمیق‌تر و بهتر از او آن را شناخته است. [۱۴] این مطلب ستایش ما را از ادبیات یونانی ـ رومی، که بخش بزرگ و مهم آن قویاً عاطفی و سخت تخیلی است، از بین می‌برد. کلمهٔ کلاسیک فقط به معنای «درجه یک» است، یا «آنقدر باارزش و خوب که بتواند معیار سنجش قرار گیرد». اما در عهد رنسانس این کلمه اشتقاق پذیرفت و برای تعریف عام همهٔ اقسام ادبیات یونان و روم به کار رفت. در دانشگاههایی که کرسی آثار کلاسیک یا پژوهشهای کلاسیک دارند کماکان همین معنی مراد بوده و در این کتاب هم همین تعبیر در نظر گرفته شده است و نه جز آن. [۱۵]

بنابراین، پیندار و هوراس هر دو شاعران کلاسیک‌اند ــ به این معنا که آنها هر دو به یک سنت ادبی وابسته‌اند، سنتی که از یونان سرچشمه گرفت و در روم بالید. اما بسیاری از مقاصد و روشهای این دو شاعر کاملاً با یکدیگر تفاوت دارد و قسمت اعظم اشعار بزرگ غنایی جدید را نیز می‌توان بر این اساس که پیرو کدامیک از این دو شاعرند بازشناخت. آن دسته از اودهای درخشان لبریز از جسارت که سبکی آزاد دارد پینداری است، حال‌آنکه آن تغزل‌های کوتاه سرشار از تفکر را، که شادی طعنه‌آمیزی بر آنها رنگ زده و با ظرافت تمام قالب‌ریزی شده است، باید هوراسی دانست. اما در کار برخی شاعران با هر دو سبک روبرو می‌شویم. میلتون هم اودهای پینداری دارد و هم سانتهای هوراسی. رنسار با پیندار پرواز آغاز کرد و با هوراس آرام گرفت. این مطلب امکان دارد، چرا که این دو تلقی کاملاً متضاد نیستند. گذشته از

هرچیز، هم پیندار و هم هوراس شاعران غنایی بودند، پیندار با وجود همهٔ هیجانات، مهار زبان و اندیشه راکاملاً در دست دارد؛ هوراس با وجود خویشتنداری معمول گاه به اندوهی پر غوغا فرو می‌افتد یا به صنایع بدیعی جسورانه‌ای متوسل می‌گردد. بنابراین، باید گفت که دو مکتب پینداری و هوراسی نه رقیب بلکه مکمل و گاه متحد یکدیگرند.

شاعران دیگر یونانی و یک شاعر رومی را نیز شاعران جدید ستایش کرده‌اند. اما طبعاً نفوذ اینان کمتر از پیندار و هوراس بوده است. معروفترین شاعر یونانی، در این میان، آناکرئون، ستایشگر عشق، شراب و شادمانی، بود که در قرن ششم ق. م می‌زیست. تقریباً تمامی اشعار او از میان رفته است، اما شماری اشعار تغزلی باقی مانده که مقلدان بعدی او با همان مضامین معمول او سروده‌اند. همین شعرهاست که تا مدتها آنها را متعلق به او می‌دانستند. ما تشبیهات دل‌انگیز بسیاری را به او مدیونیم که از چشم‌اندازهای سادهٔ زندگی، از شادیهای فانی و غمهای زودگذر گرفته شده است: تشبیه جوانی به گل که پیش از پرپر شدن باید چیده شود، تشبیه عشق به کوپید زیرک و نه به دِمون که بر آدمی تسلط می‌یابد. از نظر شکل، شعر آناکرئونی‌ها (آن طور که مقلدانِ او را نامیده‌اند) ساده، آسان و مناسب برای آواز بوده است. (*پرچم ستاره‌باران* اثری است که به آهنگ یکی از ترانه‌های جدید آناکرئونی به نام *آناکرئون در بهشت* سروده شده است.) این اشعار قطعاتی کوتاه اما دل‌انگیز است. مثلاً:

در دل شب،
آنگاه که خرس[1] آرام آرام
گرد بازوی دلیلین[2] درخشنده می‌گردد،

کسی به در می‌زند، بعد صدای تلنگری شنیده می‌شود، شاعر در را می‌گشاید و آنگاه نه کلاغ، بلکه پسربچه‌ای کمان در دست وارد می‌شود. شاعر او را پناه می‌دهد، گرم می‌کند اما در عوض، کودک پس از آنکه زه‌خیس کمانش را خشک می‌کند تیر جان شکاری بر چلهٔ آن می‌نهد و... [۱۶]

نیز در اینجا باید به گلچین یونانی اشاره کرد. جُنگی عظیم از لطائف و تغزلات

---

۱. صورت فلکی خرس.

۲. Keepers = pointers، نام دو ستاره در صورت فلکی خرس، *واژه‌نامهٔ نجوم و احکام نجوم*، تألیف دکتر محمد طباطبایی، با سپاس از راهنمایی دکتر محمدرضا باطنی.

کوتاه دربارهٔ هر مضمون متصور که تقریباً به همهٔ دوره‌های ادبیات یونانی مربوط است. البته گلچین یونانی از مطالب مهمل هم خالی نیست، آثار استادانه‌ای از نویسندگان مزدور دارد، و شمار شگفت‌انگیزی گوهر واقعی هم دارد، گوهرهایی کوچک، اما الماس واقعی. بعضی از شاعران ما، که در تکامل لطیفه‌پردازی نو همت کرده‌اند، به این گلچین مدیونند. [۱۷] بسیاری از مایه‌های این کتاب بعضی از طریق شاعران لاتینی عهد رنسانس و بعضی مستقیماً وارد سانتها و آثار غنایی کوچکتر فرانسه، ایتالیا، انگلستان و دیگر کشورها شد. [۱۸]

کاتولوس، که به نسل پیش از هوراس تعلق داشت و زندگیش چون شعرش کوتاه و پرشور بود، تعدادی غزل عاشقانه باقی گذاشت که به دلیل قدرت احساس و صراحت بیان پیوسته بی‌بدیل می‌ماند. عاشقان باید عظمت کار او را دریابند:

> بیزارم و عاشق. می‌پرسی که این چگونه تواند بود؟
> هیچ نمی‌دانم. اما دردش را احساس می‌کنم. [۱۹]

بعضی از آنها، مثل اشعاری که دربارهٔ گنجشک دست‌آموز لسبیا [۲۰] سروده، شاد و ساده است و لحن محاوره دارد. باقی لطیفه‌ها و تغزل‌هایی است که از کورهٔ تافته و سوزان شور و رنج او بیرون آمده است و با این همه از زبردستی استاد نشانها دارد. بسیاری از این اشعار غالباً بزرگتر از آن است که بتوان تقلید کرد. اما شاعران جدید برخی از مضامین آنها را بازسازی کرده‌اند و گاه نیز به مدد رقابت با کیفیت شتابنده و حقیقت‌جوی آنها ذهن خود را تربیت نموده‌اند.

مدتها پیش از آغاز رنسانس، شعر غنایی در اروپا وجود داشت. شاعران پرووانسی، فرانسوی، ایتالیایی، انگلیسی، آلمانی و اسپانیایی سروده‌های ملحون بسیار زیبا و ظریف دارند. شاید در آغاز، همین ترانه‌های زبانهای بومی از میان سرودهای لاتینی کلیسا نشوونما یافته باشند. اما آنها خیلی زود پیوند خود را با زبان مادری بریدند. بنابراین، زمانی که پیندار و هوراس و دیگر شاعران غزلسرای کلاسیک بازشناخته شدند این کشف آنها پدید آورندهٔ شعر غنایی جدید نمی‌توانست باشد. این جریان شباهتی به آنچه در عالم نمایش پیش آمد نداشت. در نمایش، ظهور کمدی و تراژدی یونانی و لاتینی، مکاشفهٔ کاملی بود که شکلها و امکانات خلاقه‌ای را که تا آن زمان در خواب هم دیده نشده بود عیان کرد. شاعرانی

که پیش از آن فرمانروای مطلق قافیه، اشکال گوناگون سانت، اوتاواریما و بسیاری قالبهای پیچیدهٔ استانزا بودند، چندان نیازی به اخذ الگوهای شعر کلاسیک نداشتند.

آنچه آنها فی‌الواقع اخذ کردند،پیش از هرچه، مضمون مطالب بود. البته نه مضامین کلی مانند عشق و جوانی و هراس مرگ و لذت زندگی، بلکه شماری تلّقیهای روشن و ماندنی از مضامین شعر غنایی، تصاویر یا چرخشهای فکر که به آن اشعار لطف و درخشش دیگری داده است، و البته مجموعهٔ تصوراتی که اسطورهٔ یونانی ـ رومی در اختیار آنان نهاده است. مهم‌تر اینکه شاعران زبان خود را بر اساس اودهای پیندار و هوراس غنا بخشیدند و آنها را از نثر ساده و عبارات اشعار عامیانه و متعارف دور کردند، و با شوق رقابت با شاعران کلاسیک، به شعر غنایی خود اعتبار بخشیدند. اشعاری که کمتر لحن محاوره یا ترانه (با آن la– la– tra ها و hey nonino ها) دارد و بیشتر آئینی و سرودگونه است. این مهمترین تغییری بود که بر اثر نفوذ شعر کلاسیک در شعر غنایی نو روی داد: پدیدار شدن روحی اصیل‌تر و با وقارتر. شاعران غزلسرای عهد رنسانس، برای نشان دادن دین و وابستگی همگانی خود با شاعران کلاسیک شکل شعرهای پیندار، هوراس و دیگران را تقلید و بازسازی کردند و برای اشعار تغزلی جدی‌تر و متعالی‌تر نام اود را برگزیدند. *اود ode* واژه‌ای یونانی و به معنای *song* است. صورت لاتینی‌اش *oda* است و از همین طریق به زبانهای جدید راه یافته است. این واژه را نه پیندار و نه هوراس به منزلهٔ نامی برای شعر خود به کار نبردند، اما اکنون با نام آنها پیوندی پابرجا دارد و چنان به وضوح یادآور کیفیت متعالی و آئینی آثار آنان است که مشکل بتوان نادیده‌اش انگاشت. بسیاری از اشعار تغزلی جدید در واقع همان ترانه است که برای لحظه، برای زمانی کوتاه، ساخته شده است. اود ترانه‌ای است به شیوهٔ کلاسیک که برای همیشه سروده می‌شود.

پیندار

هوراس، با اینکه در زبانهای بومی کمتر کسی به تقلید او دست زده بود، در سراسر قرون وسطی چهره‌ای آشنا بود. [۲۱] پیندار ناشناس بود و شعرش غریبتر، درخشان‌تر و وحشی‌تر. از این رو، وقتی بار دیگر کشف شد، اثر عمیق‌تری بر شاعران عهد رنسانس باقی گذاشت و غزل رسمی جدید بیشتر پینداری شد تا هوراسی و چنین ماند. نخستین نسخهٔ اودهای پیندار را عمده‌ترین ناشر ونیزی،

آلدوس، در ۱۵۱۳ منتشر کرد. درس‌خوانده‌ها اشارات سرشار از ستایش هوراس به عظمت دست‌نیافتنی پیندار را به یاد داشتند. [۲۲] این زورآزمایی بزرگی بود و شاعران عهد رنسانس مرد میدان بودند.

نخستین شاعرانی که در زبانهای بومی به تقلید پیندار دست زدند شاعران ایتالیا بودند. احتمالاً سرودهای لوئیجی آلامانی (که در لیون انتشار یافت، ۳۳ ـ ۱۵۳۲) قدیم‌ترین نمونه است. [۲۳] اما بلندترین و جسورانه‌ترین پاسخ زورآزمایی در برابر سبک و آوازهٔ پیندار چند سال بعد از فرانسه برخاست و نام پیردو رنسار را به میان آورد،

نخستین شاعران فرانسه
که راه پیندار برگزید. [۲۴]

رنسار به سال ۱۵۲۴ در روستای لوآر متولد شد. او نیز مانند چاسر و ارسیّا، [۲۵] خادم دربار بود و در جوانی، در التزام رکاب شاه، به خارجه سفر کرد. یکی از همراهان جوان او علاقه‌اش را به ویرژیل و هوراس برانگیخت. هنوز نوجوان بود که بر اساس مضامین کلاسیک به سرودن شعرهای عاشقانه پرداخت. [۲۶] اما، ابتلا به بیماری سختی به تقریب او را کر ساخت و از ادامهٔ کار سیاسی و درباری محرومش کرد. در بیست و یک سالگی مصّمم شد به شعر و دانش کلاسیک روی آورد ــ چون که این دو، در نهضت رو به گسترش رنسانس، همراه و جدایی‌ناپذیر بودند. اقبال به رنسار روی آورد و معلمی فاضل به نام ژان دورا پیدا کرد. رنسار برای درک محضر او به کلژ دو کوکره رفت که بخش کوچکی از دانشگاه پاریس بود. دورا (حدود ۱۵۰۲ ـ ۸۸) از آن جمله معلمان عالیقدری بود که شخصیتی قوی اما جذاب داشت با دانشی وسیع و عمیق، ذهنی که دائماً در جستجوی زیباییهای نوبود، ذوق حساس ادبی داشت و به تولد رنسانس و ادبیات آن یاری کرد. [۲۷] از گروه شاعرانی که در برابر معیارهای شعر سنتی فرانسه طغیان کردند و انقلاب در اندیشه و صناعت را اعلام داشتند او عامل شکل‌دهنده بود، حال آنکه رنسار و دوستان جوانش نیرو و مصالح آن را فراهم می‌آوردند. این گروه شاعران خود را پلئیاد خواندند، از آنرو که پلئیاد نام خوشهٔ پروین است ــ هفت ستاره‌ای که نورشان به صورت ستارهٔ واحدی بر زمین می‌تابد. [۲۸]

انقلابی که پلئیاد به اعلام آن همت گماشت نه چنان‌که می‌پنداشتند خشونت بار

بود و نه آن‌طور که شاعران خود امید داشتند پیروزمند. با وجود این، نهضت به قدر خود اهمیت داشت. در یک جمله، انقلاب پلئیاد به ترکیب منسجم‌تری میان شعر فرانسه و ادبیات یونانی ـ لاتینی انجامید و این دو بر پایه‌ای *واحد* به هم پیوستند. سه رویداد عمدهٔ این انقلاب عبارت بود از:

انتشار کتاب *دفاع و تجلیل از زبان فرانسوی* تألیف دوست رنسار ژاکیم دوبِله در ۱۵۴۹؛ [۲۹]

انتشار کتاب رنسار با عنوان *چهار دفتر نخستین اودها* در ۱۵۵۰؛

اجرای دو نمایش *کلئوپاترای اسیر* و *اوژن* اثر ژودل در ۱۵۵۲. [۳۰]

پلئیاد هم، مثل همهٔ جوانان، در مورد اصالت مدعاهای گزاف داشت، باران تحقیر بر سر پیشینیان می‌بارید، و به تجارب جسورانه‌ای دست می‌یازید که خود بعداً از آنها پا پس می‌کشید. با این‌حال، گروه اساساً حق داشت و موفق هم بود.

نظر دوبِلهِ این بود که نوشتن به زبان لاتینی برای یک فرانسوی حرکتی غیر ملی است. این پذیرش سرشکستگی است برای فرانسویان که به زبان فرانسوی بنویسند بدون آنکه با عظمت دست‌آوردهای ادبیات یونانی و لاتینی رقابت کنند. از این رو، شعر فرانسه باید «شهر رم و معبد دلفی را تاراج کند» و مایه‌ها، اساطیر و شیوه‌های گوناگون نوشتن و، خلاصه، همهٔ زیباییهای یونان و روم را از آنجا به غنیمت آورد و ادب فرانسه را به یاری آنها توان بیشتری بخشد. [۳۱] تعزیه‌ها و نمایشهای اخلاقی کهنهٔ قرون وسطایی را رها کند. فکر نوشتن نمایشنامه به زبان لاتینی را نیز رها کند. تراژدی و کمدی را به شیوهٔ نمایشنامه‌نویسان کلاسیک اما به زبان فرانسوی بنویسد. دست از سبک کهن غزل‌سرایان فرانسوی بردارد، آنها را برای جشنواره‌های ولایتی و اجتماعات محلی بگذارد: اینها عوامانه است. [۳۲] و گذشته از اینها، فکر غزل‌سرایی به زبان لاتینی یا یونانی را نیز رها کند، [۳۳] اودهایی بسراید که هنوز برای اندیشهٔ فرانسوی آشنا نیست، شامل همهٔ آن چیزهایی که عظمت پیندار را سبب شد، اما البته به زبان فرانسوی.

دوبِلهِ حق داشت. ملی‌گرایی فرهنگ را محدود می‌کند، کلاسیک‌گرایی افراطی آن را می‌خشکاند. غنی ساختن ادبیات ملی با تزریق فرهنگ سراسر اروپا، فرهنگ قرنها قوام یافته، که خود این ادبیات ملی نیز بدان تعلق دارد، بهترین راه برای اعتلای همیشگی آن است. رنسانس نفیاً و اثباتاً این مدعا را به ثبوت می‌رساند. این ترکیب

عناصر ملی و کلاسیک بود که در انگلستان تراژدیهای شکسپیر و حماسه‌های اسپنسر و میلتون را به وجود آورد. همین ترکیب بود که در فرانسه، پس از یک دوره تجربه‌اندوزی، غزل رنسار، هجو بوآلو، نمایشهای راسین و کرنی و مولیر را پدید آورد. در آلمان چنین ترکیبی تحقق نپذیرفت و با شکست روبرو شد. روی همین اصل آلمانها و ملل دیگر از خلق آثار بزرگ ادبی در طول قرن شانزدهم بازماندند و بالاجبار نیروهای خود را در کار تقلید از ملل دیگر، سرودن ترانه‌هاو حکایتهای هامیانه، یا تصنیف آثار ضعیف به لاتینی رنگ و رو رفته صرف کردند.

رنسار و دوستان او مدعی بودند که وی نخستین فرانسوی است که به سرودن اود پرداخته و حتی کلمهٔ *اود* را نخستین بار او به کار برده است. تحقیق درخشان م. لومونیه و دیگران این حقیقت را آشکار کرد که حق با رقبای رنسار است و، هم‌چنانکه آنها در آن زمان خاطرنشان کردند، این شکل و این واژه هیچیک ابداع او نیست، بلکه لفظ ode در زبان فرانسوی و لاتینی عصر، سالها پیش از آنکه رنسار دست به قلم ببرد، به کار می‌رفته است. باید گفت که نسبت ابداع اود فرانسوی به کلمان مارو همان قدر قوی است که انتساب آن به رنسار. [۳۴] حتی این مطلب روشن نیست که آیا رنسار، آن‌طور که خود اظهار می‌داشته، نخستین شاعر آن گروه بوده که به شیوهٔ پیندار به سرودن اود پرداخته یا نه. [۳۵]

آنچه بی‌تردید محرز است این است که رنسار نه فقط در فرانسه بلکه در تمام اروپای جدید بنیانگذار شعر عالی غنایی بر مبنای قالبهای کلاسیک است. این توفیق با یک گام شجاعانه حاصل شد. وی یکجا مجلّد بزرگی مرکب از نود و چهار اود به نام *چهار دفتر نخستین اودها* انتشار داد. این حرکت به منزلهٔ رقابت با پیندار (که چهار دفتر شامل اودهای پیروزی مرکب از چهل و چهار شعر دارد) [۳۶] و هوراس (که چهار دفتر دارد شامل ۱۰۳ اود، اما برروی‌هم بسیار کوتاه‌تر از اشعار رنسار) بود و از گرایشهای جدید در شعر فرانسه خبر می‌داد. با اینکه رنسار مضامین و قالبهای شعرش را نه فقط از پیندار بلکه از هوراس و آناکرئون و منابع دیگر شعر غنایی چه کلاسیک و چه غیر کلاسیک می‌گرفته، اما اودهای شگفت‌انگیز و جسورانهٔ او همانهاست که به همچشمی با پیندار سروده است. [۳۷] به اعتبار همین اشعار می‌توان به بررسی اود پنداری در ادبیات جدید پرداخت.

هوراس می‌گوید آنها که به تقلید از پرواز پیندار بال می‌گشایند مثل این است که با بالهای مصنوعی پرواز کنند، از این‌رو کارشان به سقوطی تماشایی خواهد

انجامید. [۳۸] آیا رنسار با موفقیت روبرو شد؟

اودهای پیندار با پیروزی در میدانهای المپیک و دیگر ورزشهای ملی پیوند دارد. اما رنسار بر آن بود تا به مضامینی اصیل‌تر دست یابد. مثلاً در نخستین اود از دفتراول، هانری دوم پادشاه فرانسه را به خاطر انعقاد پیمان صلح پیروزمندانه با انگلستان ستوده و در ششمین اود از فرانسوا دو بوربون به خاطر فتح سِریزول تجلیل کرده است. اما بیشتر این اودهای رنسار برای دوست یا ولی‌نعمتی سروده شده و غرض تنها مدح و ستایش بوده و مراسم و جشن خاصی در کار نبوده است. از این‌رو، آن احساس شادمانی و غلبهٔ سریع که از اودهای پیروزی پیندار ساطع است غالباً در اودهای رنسار دیده نمی‌شود و جای آن را ثنای استادانه و گاه خشک گرفته است.

رنسار از نظر قدرت تخیل و غنای سبک به گرد پای پیندار نمی‌رسد. جمله‌های رنسار سرراست است و غالباً چیزی است قریب به نثر مسجع. گاه معانی دشوار و مبهم می‌شود، از این جهت که به تصور وی برای آنکه شاعری به پیندار شبیه باشد باید سخنش عمق و ابهام سخنان پیامبرانه را داشته باشد. رنسار غالباً به چنین توفیقی دست می‌یافت، اما نه با نوشتن جمله‌هایی که هر کلمه‌اش دارای معنایی عمیق است و ترکیب جمله هم پر معنی است و عبارات از لایه‌های اندیشگی سرشار است و خواننده باید آرام‌آرام در آنها نفوذ کند تا معانی را دریابد، بلکه از راه تطویل کلام و اشاره به اساطیر غریب که همهٔ آنها وقتی منابع شناخته شد بلافاصله حل می‌گردد. جمله‌های رنسار به‌مراتب ساده‌تر از جمله‌های پیندار است و تنوع کمتری دارد. [۳۹] واژگان او پاکیزه و زیباست (جز علاقهٔ تأسف‌آورش به اسامی مصغر که آن هم تأثیر مارلوس است)، اما از اسامی خاص که بگذریم کمتر چیزی در آن با ترکیبات درخشان و نو ظهور و تابش خیره‌کنندهٔ واژه‌های شاعرانهٔ پیندار سنجیدنی است. اساطیر او به هیچ عنوان بی‌روح و متعارف نیستند، برخی عمداً غامض‌اند و برخی چون دیوارکوبهای عهد رنسانس باشکوه. در اودهای یک تا ده وصف زیبا و اصیلی از تولد سروشان، نشان دادن آنها به پدرشان «ژوپین»، آوازهای آنها در جنگ میان ایزدان و غولان و قدرتی که ژوپیتر به آنان ارزانی داشته به دست داده شده است. این اساطیر کتابی و فضل‌فروشانه نیستند. اما پهلوانی هم نیستند. اساطیر رنسار قوت شگفت‌انگیز اساطیر پیندار را ندارند. مثلاً در شعر او با تصویری چون تصویر برق‌آسای پیندار از سیرِن جوان که، در جنگ با شیر، بی‌جان نقش بر زمین می‌شود روبرو نمی‌شویم. [۴۰] احساس ما این است که رنسار چنین صحنه‌هایی را

نمی‌توانست دید، چون چشمهای او گشوده نبود.

اودهای پیندار ی رنسار به تعدادی Strophe، Antistrophe و Epode تقسیم می‌شوند. این تقسیم‌بندی به خودی‌خود تصنعی و بی‌فایده است، چون‌که غرض از سرودن آنها خوانده شدن توسط همسرایان یا رقصیدن نبوده است. هر استانزا مرکب از قطعاتی است با مصراعهای کوتاه که در هر شعر تعداد هجاها میان شش تا نُه متغیر است. هر استانزا در معنی یکنواخت است، چراکه جزر و مدهای پینداری در آنها به چشم نمی‌خورد. قوافی معمولاً به صورت جفت جفت در میان چهار مصراعی‌ها قرار گرفته است. مهمتر از همه آنکه: تقریباً هر استانزا چنان دقیق پایان‌بندی شده که تعدادی جمله را بی‌کم‌وکاست در قالبی معلوم جا داده است و مفهوم استانزا تقریباً در آخرین مصراع کامل می‌گردد و ندرتاً به استانزای دیگر کشیده می‌شود. این به مراتب محدودتر و دست‌وپاگیرتر از سبک پیندار است که اندیشه‌اش از مصراعی به مصراع دیگر از بندی به بند دیگر و از تریاد (سه‌گانه‌ای) به تریاد دیگر سیر می‌کند بی‌آنکه لزوماً، قبل از پایان شعر، در نقطه‌ای متوقف شود که معنی ایجاب نمی‌کند. ظاهراً رنسار وزنهای رقص عامیانه را در ذهن داشته است. همین مطلب رئوس تفاوتهای میان اودهایْ او و اودهای پیندار را مشخص می‌کند. شعر رنسار تقلیدی ضعیفتر، ساده‌تر، رقیق‌تر و خشک‌تر از یک رشته آثار غنی تغزلی است که از هماهنگی مسلطی بهره‌مند است و بار آواهای گوناگون را بر خود دارد.

رنسار در ۱۵۵۱ رقابت با پیندار را رها کرد. در واقع او نه آن شخصیت را داشت و نه محیطی که او را به پیندار دومی بدل کند. وی مردی بسیار نرم‌خوی و ملایم بود و جامعهٔ عصر او بسیار سطحی و بی‌مایه. در اودها به کوششی که در تقلید از هومر و ویرژیل کرده اشاره دارد. منظومهٔ *فرانسیاد* صرفاً به تقلید *انه‌ئید* ساخته شده است. [۴۱] اما در حقیقت او صاحب چنان روح عمیق و قدرتمندی نبود که بتواند چنین مهمی را به انجام برساند. این بود که پس از دفتر چهارم آن را رها کرد. به موازات آن تدریجاً شیوه و مضامین پیندار را موقوف کرد و به شاعری روی آورد که روزگاری ادعا می‌کرد که از او گرو برده است. [۴۲] نظم P –Z– A را در strophe، Antistrophe و Epode ترک گفت و به قالب زوجی و استانزاهای کوتاه چهار مصراعی و شش مصراعی روی آورد. اینک شاعر به آرامش گراییده و کلام او به جای لحن پهلوانی رنگ اندوه به خود گرفته و به جای آنکه غرورآفرین و پیروزمند باشد

ساختگی و سست شده بود. دیگر از نواختن تار تبای به خود نمی‌بالید. اینک به موسیقی ملایم و سازگارتر هوراس و آناکرئون [۴۳] و گلچین یونانی رو کرده بود.

با وجود این، حرکت او و حمایت و تأیید پلئیاد را نمی‌توان بی‌حاصل خواند. رنسار شعر غنایی فرانسه را از قید قالبهای پرداخت‌شدهٔ استانزا و محدودیت شدید قوافی و بافت دشوار آن که تفکر شاعر را به بند می‌کشید، رهایی داد. [۴۴] بخش اعظم مرده ریگ آوازهای عامیانه را، که در اصل طبیعی بود اما به مرور شکلی قراردادی وبی‌مزه گرفته بود، دور ریخت. او و دیگر همراهان گروه پلئیاد، با مطالعهٔ شعر یونانی و لاتینی، واژه‌های با ارزش و ابداعات فراوانی در زمینهٔ سبک به زبان فرانسوی عرضه داشتند. رنسار نشان داد که شعر غنایی فرانسه هم می‌تواند اصیل و سرشار از تفکر باشد و در عظمت با بزرگترین رویدادهایی که صلای ستایش آنها را در می‌دهد برابری می‌تواند کرد.

رنسارِ ایتالیا ــ یا چنانکه خود امید داشت، پیندار ایتالیا ــ گابری یلوکیابررا[1] (۱۵۵۲ـ۱۶۳۸) بود. پاپ اوربان هشتم، که سنگ نبشتهٔ گور شاعر از اوست ادعا کرده است که وی «نخستین کسی است که اوزان تب را با اوتار توسکانی تطبیق داده است، و به دنبال قوی دیرسه[2] (یعنی پیندار) بر بالهای نیرومندش اوج گرفته و هیچگاه سقوط نکرده است» و مانند همشهری بزرگش کلمبوس «دنیای جدید شعر را کشف کرده است». [۴۵] کیابررا در جوانی به مطالعه و رقابت با ادبیات کلاسیک تشویق شد. مشوق او در این راه پائولوس مانوتیوس پسر آلدوس ناشر بود، نیز حضور در مجالس درس مارک آنتوان موره از دوستان فرزانهٔ رنسار و مفسر آثار وی. بخشی از اشعار پینداری او سروده‌های مستقلی است، اما بخشی مبتنی است بر کار رنسار و گروه پلئیاد. [۴۶] این اشعار فقط جزء کوچکی است از مجموعهٔ گستردهٔ آثار او که شامل چندین حماسه، نمایشنامه، اشعار شبانی و «نمایشهای موزیکال» است (منظور Opera Libretti است که به قصد بازآفرینی تأثیر حقیقی ترکیب موسیقی و کلام در تراژدی یونانی نوشته شده است). *اشعار پهلوانی* او (*Canzoni Eroiche*) شامل تقریباً صد اود است که از این تعداد دوازده اود به سیاق پیندار به Strophe، Antistrophe و Epode تقسیم شده است. این اشعار همه به صورت استانزاهای شش، هفت و ده مصراعی و گاه بیشتر تصنیف شده است. مصراعها از حیث بلندی متغیر

1. Gabriello Chiabrera
2. Dirce

است. گاه سه ضربی، گاه چهار و گاه پنج ضربی است. قوافی هم به صورت متغیر تقسیم شده است. الگوی معمول آنها *abab cddc efef* است. [۴۷] بنابراین وزن و قافیه به طرز بی‌قاعده‌ای توازن یافته‌اند، اما الگویی که در نخستین استانزا کنار گذاشته شده در همهٔ بندهای دیگر به دقت حفظ می‌شود. لذا تأثیر کلی آن با تأثیری که اودهای پیندار برجا می‌گذارد کاملاً مشابه است، جز اینکه فاقد آن چرخش‌های سه بخشی رقص است. برخی اشعار که دارای چنین خصوصیتی هستند استانزاهای سادهٔ کوتاهتری دارند.

کیابررا پیروزیهای حقیقی را در شعر خود عنوان کرد. از جمله، پس از نبرد دریایی با ترکها که سفاین جنگی فلورانس در آن نقشی پیروزمندانه داشتند و عده‌ای ترک به اسارت گرفتند و اسرای مسیحی را آزاد کردند، اشعاری در همین زمینه سرود. با وجود این، نه در این شعرها و نه در اشعار متعددی که در آنها شکوه و حشمت بزرگان دولت و کلیسای ایتالیا را ستوده چیزی چون آتش‌فشان درخشانی که پیندار برافروخته به دست نیاورده: آنچه حاصل کرده فقط گرمایی است ملایم و مطبوع. آن خطای آزار دهندهٔ شعر باروک را در شعر او نیز می‌توان نشان داد ــ و آن عادت به آوردن تلمیحات کلاسیک است، آن هم نه برای حفظ زیبایی ابداعات خود شاعر و افزودن به آنها بلکه به منزلهٔ جانشینی برای تخیل او. چنانکه انبوه خدایان یونانی ـ رومی و اساطیر، آپولو و سروشان، اشکهای اورو را برای مِمنون، پرتوهای درخشندهٔ فوئبوس و غرش تیتانها، اودهای او را انباشته‌اند. با وجود این، کیابررا این ایزدان و اساطیر را نه از آن جهت به شعر خود وارد می‌کند که او را تهییج می‌کنند بلکه از این رو که توقع چنین می‌رود. آهنگ اودهای او بسیار دل‌انگیز است، زیرا که او در کار ترکیب وزن و قافیه مهارت دارد. اما، این اشعار بیش از آنکه به اودهای پیروزی پیندار شباهت داشته باشد به کانزونی ظریف و استادانهٔ ایتالیایی نزدیک است. کیابررا نیز، چون رنسار، که او را می‌ستود و در راه رقابت با او می‌کوشید، یک نغمه‌سرای واقعی بود.

واژهٔ *ode* در عصر شکسپیر به زبان انگلیسی راه یافت. در نظر شکسپیر اود به معنای شعر عاشقانه بود. در *رنج بیهودهٔ عشق* از این واژه برای توصیف یک شعر عاشقانه استفاده کرده است [۴۸] و در نمایش *آن‌طور که بخواهی* رزالیند گلایه می‌کند که عاشق او (مطابق یکی از قراردادهای شعر شبانی) نام ROSALIND را بر تنهٔ درختان

می‌کند و اودها و مرثیه‌هایی را نوشته بر درخت خفچه می‌آویزد و بر خاربن‌ها می‌بندد. [۴۹] *Epithalamion* اثر فاخر اسپنسر را، به رغم پیچیدگی بحر آن، نمی‌توان یک اود پینداری خواند. چنانکه پیداست این شعر آمیزه‌ای است از کانزونهٔ ایتالیایی و اشعار عروسی کاتولوس. کهن‌ترین شعر انگلیسی موجود که به نام اود خوانده شده شعری است خطاب به ایزدان شعر (میوزها). این شعر در مقدمهٔ کتاب تامس واتسون، *Εκατομπαθία* یا *قرن بی‌قرار عشق* با امضای ک. داونالوس نامی (۱۵۸۲) به چاپ رسیده است. شعری است کوتاه و دل‌انگیز به‌صورت استانزاهای شش مصراعی، اما از الگوی پینداری بسیار دور است.

نخستین نمونه‌های واقعی که به تقلید پیندار در زبان انگلیسی سروده شد مربوط به دو سال بعد است. این اشعار را جان ساوترن در سال ۱۵۸۴ در *پاندورا* به چاپ رسانید. کتاب وی شامل سه اود و سه «اودلت» بود. مخاطب اود نخستین یکی از اعیان آکسفورد است، شاعر در این شعر وعدهٔ «تسلط بر غنائم تب» را می‌دهد و چنین می‌گوید:

> به خویشتن مغروریم که پیش از ما هیچکس را
> در انگلستان، توان شناسایی نغمهٔ پیندار نبوده است. [۵۰]

با این حال، ساوترن نغمهٔ پیندار را نمی‌شناخت. او با خام دستی و ناآگاهانه از رنسار تقلید می‌کرد. [۵۱] اودهای او منحصراً اشعاری است با وزن چهار ضربی مرتب و ترکیب مصراعها به صورت دوتایی و چهارتایی است و به استانزاهایی که Strophe، antistrophe و Epode خوانده شده تقسیم شده است ــ اما وی حتی الگوی پینداری A– Z– P– را، که رنسار دریافته بود و پیروی می‌کرد، رعایت نکرده است. تنها اهمیتی که کار ساوترن دارد جنبهٔ تاریخی آن است. حتی به این لحاظ هم شعر او اهمیت فراوان ندارد، چراکه «تقلید از پیندار» فقط رونویسی ناشیانه‌ای بود از کار یکی از مقلدان او.

نخستین شعر واقعاً پینداری در زبان انگلیسی، یکی از برجسته‌ترین نمونه‌های این نوع است. این درآمد و سرود را که *در باب بامداد زادروز مسیح* نام دارد میلتون صبح روز عید سال ۱۶۲۹ آغاز کرد. اندکی قبل از آن، نسخه‌ای از شعر پیندار را خریده بود. این نسخه هم‌اکنون در کتابخانهٔ دانشگاه هاروارد موجود است و

یادداشتهای حواشی کتاب نشان می‌دهد که میلتون با چه دقتی آن را مطالعه کرده است. [۵۲] پس از درآمد کوتاهی ـ که در آن شاعر به ایزد آسمانی شعر توسل می‌جوید تا شعر او را به عنوان هدیهٔ کریسمس به مسیح پیشکش کند ـ سرودی سرشار و نیرومند و پر از توصیفات زیبا در بندهای هشت مصراعی منظم و متوالی را آغاز می‌کند. طول مصراعها بی‌نظم است با قافیهٔ *aabccbdd*، و در پایان به بحر الکساندرین ختم می‌شود. لذا باید گفت که این سرود مثل غالب اودهای پیندار به صورت بندهای سه‌گانه (تریاد) نوشته نشده است. اما آنچه به ما اجازه می‌دهد که آن را پینداری بخوانیم، بحر پرتحرک، بی‌قرینگی مهارشده، صور زندهٔ خیال و مهمتر از همه نیروی شگرف و سرزندگی اساطیر آن است، هم ایزدان رو به افول یونان و روم:

در زمینی متبرک
و بر آتش‌دانی مقدس
لارها و لمورها[1]، گلایهٔ نیم‌شبان را می‌مویند

و هم ارواح نوظهور و جلیل مسیحیت که به زمین آمده‌اند تا تجسد خداوند را جشن بگیرند:

کرّوبیان خود برسر
و اسرافیل شمشیر بر کمر
در صفی نورانی با بالهایی گشوده.

سرانجام، شاگرد جدید پیندار متأمل در مهمترین زمینه تفکر مسیحیت، همهٔ فصاحت و تخیل خود را که مطالعه در آثار قدیم کلاسیک و کتاب مقدس به او ارزانی داشته بود به کار آورد و به پروازی حتی بلندتر و شکوهمندتر از پرواز عقاب تب دست یافت.

بن‌جانسن نیز در طریق پیندار گام نهاد و به نتایج اصیل و چشم‌گیری دست یافت. در همان سال، که میلتون سرود پینداری خود را دربارهٔ کریسمس می‌گفت، جانسن شعری را با نام *اود در باب مرگ جناب هـ. موریسون* به پایان رسانید. [۵۳] این شعر در

1. Lemures

بندهای سه‌گانه A– Z– P ساخته شده و هرچند قافیه‌های آن در «گشت» و «واگشت» به صورت زوج منظم شده و رعایت «وقف» چندان استادانه نبوده است، اما طول مصراعها بسیار متغیّر است و چنان به ظرافت با معنی پیوند خورده که به آن وسعت بیشتری بخشیده است. طوری که می‌توان گفت بیش از استانزاهای اپرایی کیابر را خصلت پینداری یافته است و از نظر اندیشه پربارتر از اودهای موزون رنسار است. مع‌ذالک همین پرباری اندیشه، حرکت آرام، و ظریفه‌پردازی مکرر (که گسترده‌تر از امثلهٔ فشردهٔ پیندار است) از شاعر محبوب جانسن، هوراس، گرفته شده است. یکی از بندهای معروف این شعر، قالب آزاد و لحن متأمل او را نشان می‌دهد:

It is not growing like a tree
In bulk, doth make man better be;
Or standing long an oak, three hundred year,
To fall a log at last, dry, bald, and sere:
A lily of a day
Is fairer far in May,
Although it fall and die that night;
It was the plant and flower of light.
In small proportions we just beauties see;
And in short measures, life may perfect be.

پس، این نخستین اود از میان بسیاری اودهای عمدهٔ جدید است که سبک دو غزلسرای بزرگ کلاسیک، پیندار و هوراس، در آن به هم پیوسته و زیبایی تازه‌ای پدید آورده است.

اود جدید، پس از شکستهای پی‌درپی، با تأنی بسیار خلق شد و باید گفت که با این دو شعر میلتون و جانسن تولد دوباره یافت. اکنون باید بکوشیم تا آن را تعریف کنیم. در ادب جدید، اود شعری است که احساس فردی را با اندیشه‌ای عمیق می‌آمیزد که موضوعی گسترده دارد یا با دلبستگیهای کلی مردم پیوند یافته است. اود کوتاه است؛ آنقدر که در یک ضرب تنها بیان کنندهٔ یک احساس واحد باشد، اما از طرفی آنقدر بلند هست که وجوه مختلف آن احساس را تکامل بخشد. هر اود یا خطاب به شخص معینی است (انسان یا فوق انسان) یا به دلیل و بنا به موقعیت مهم

خاصی سروده شده است. انگیزهٔ آن بیشتر احساس است تا عقل، اما شور عاطفی در آن معتدل است و تفکر هوشمندانه به طرز بیان آن نظم بخشیده است. احساس اود را یک یا چند رویداد اصیل و نسبتاً پایدارتر زندگی انسان برمی‌انگیزد و تقویت می‌کند، خاصه آن رویدادهایی که در آنها واقعیات زودگذر و مادی را واقعیات معنوی و ابدی تغییر هیأت داده و آنها را دگرگون کرده است. رابطهٔ متقابل احساسات و اندیشه‌ها که مادهٔ خام شعر را می‌سازد در بی‌نظمی مهارشدهٔ شکل شعر انعکاس می‌یابد.

پوپ پرسید «اکنون چه کسی شعر کاولی را می‌خواند؟» و افزود

حماسهٔ او فراموش شده، اما نه هنر پینداری او. [۵۴]

آبراهام کاولی (۱۶۱۸ ـ ۶۷) شاعری پیشرس و مستعد بود که ادعا می‌کرد مبدع اود پینداری انگلیسی است و مدتی دراز این ادعا را به مردم قبولانده بود. اودهای شورانگیز راپسودی وار او (انتشار یافته در ۱۶۵۶) در حقیقت نتیجهٔ مستقیم مطالعهٔ شعر پیندار بود. وی در دیباچهٔ همین کتاب نوشت که مساعی او مصروف سرودن شعر نه به شیوهٔ پیندار، بلکه به شیوه‌ای است که اگر پیندار انگلیسی زبان بود چنان می‌سرود. کاولی حقاً بر آن بود که از حد یک تندیس بدلی فراتر رود و به بازآفرینی و رقابت بپردازد. لذا شکل سه‌گانهٔ پینداری را رها کرد و نظمی بی‌قاعده را جایگزین آن ساخت. حتی به نظام استانزایی اودهای میلتون و جانسن هم توجه نکرد. پس اگر شعر او بی‌قافیه است و وزن مشخص دقیقی ندارد باید آن را شعر آزادْ بخوانیم. به هرحال، ابداع شعر آزاد کار کاولی نیست. تصنیفهای عاشقانه در الگوهای آزاد نامتقارن که فقط با تمهید قافیه‌های غریب در هم انداخته شده بود پیش از روزگار او معمول بود. خود میلتون، واگان، و کراشو پیش از آن اشعار جدیتری در قالبهای آزاد مشابه انتشار داده بودند. [۵۵] نوگرایی کاولی در این زمینه همان استفاده از قالب آزاد است، و نشان دادن جوش و خروش و شور و هیجان درونی، نه پیروی از فرود و فراز آواز. تأثیر واقعی کار او این بود که معنای اود پینداری، که در آن احساس شاعر او را هدایت می‌کند، و در بحری نامنتظم نشان داده شده است و برای شاعران انگلیسی و خوانندگان آنها آشناست، پدید آمد. اما شعر او خود چندان چیزی ندارد.

اود به معنای «آواز» است. شاعران عهد رنسانس و دورهٔ باروک این نکته را می‌دانستند. آنها می‌کوشیدند با تطبیق اود و موسیقی زیبایی آن را دوچندان سازند. یا شعر را برای همراهی با آهنگ و حرکت موسیقی به صورت کلمات بازسازی کنند.

آنها که به شیوهٔ هوراس غزل می‌سرودند اگر موسیقی منظور نظر بود، شعر خود را برای یک خواننده یا دست‌بالا برای یک گروه کوچک تنظیم می‌کردند. [۵۶] اما اود پینداری چنان انعطاف‌پذیر، لغزان و پر احساس است که بازسازی یا انطباق آن با موسیقی گروه کُر یا ارکستر به سادگی امکان‌پذیر است.

میلتون، در یکی از نمونه‌های اولیهٔ این‌گونه اود، در باب پیوند شعر و موسیقی تأکید دارد:

خوشا جفت خنیاگر، پشتوانهٔ شادی آسمانی،
خواهران اثیری همنوای «موسیقی» و «شعر»،
نغمه‌های ملکوتی‌تان را به هم پیوند زنید و نیروی کارتان را متحد سازید.

میلتون پس از این، موسیقی ابدی آسمانی را وصف می‌کند، آنجا که اسرافیل و کرّوبیان نورانی گروه نوازندگان را تشکیل می‌دهند و ارواح رستگار جاودانه با موسیقی آنها آواز می‌خوانند. با وجود این،میلتون برای انعکاس اصوات موسیقی در مصراعهای زیبای شعر خود کوششی نکرده است. [۵۷]

نخستین اپرای انگلیسی (*شهر بندان رودس*) در سال ۱۶۵۶ به اجرا در آمد و، پس از بازگشت سلطنت، ذوق مردم سخت به موسیقی جدید ایتالیایی گرایش یافت ـ موسیقی به شدت احساساتی اما در عین حال با وقاری که پرزرق و برق و تزیینی و غالباً بسیار غیر واقعی بود. [۵۸] در سال ۱۶۸۳، انجمن موسیقی لندن برنامه‌های سالانه‌ای برای اجرای اود همراه با موسیقی، به افتخار سن سیسیلیا، مشوق موسیقی، برپا کرد. نخستین برنامه را پورسل خود به اجرا درآورد. در ۱۶۸۷ جان درایدن یک شاهکار فنی پدید آورد و آن *آوازی برای روز سیسیلیای قدیس* بود که به همت دراکی مصنف ایتالیایی اجرا شد. برنامه با یاد اوید آغاز می‌شد و با ترکیبی از موسیقی انجیلی و الحادی ادامه می‌یافت. آنگاه نوای شیپورها، طبلها، نی‌ها، ویلن‌ها و ارگ‌ها باز می‌گشت، و سرانجام با آواز گروه بزرگ همسرایان در باب روز رستاخیز به پایان می‌رسید.

این اثر البته اندکی بالاتر از یک حقهٔ ماهرانه بود. اما، ده سال بعد، درایدن مهارت را به هنر تبدیل کرد و برای همان برنامهٔ سالانه *ضیافت اسکندر* را سرود. اثر جدید با موفقیت عظیمی روبرو شد. درایدن این را بهترین شعری می‌دانست که در زندگی سروده بود. مدتها بعد، هندل آن را به طرزی شکوهمند بازسازی کرد.

این فقط یکی از آثار موسیقی بود که در دورهٔ باروک بر مبنای اودهای پینداری

ساخته شد و بزرگترین نمونه در نوع خود بود. این اودها به اعتبار بی‌نظمی حساب‌شده‌ای که نمایشگر پیوند با موسیقی است پیندار‌ی‌اند (و البته به اعتبار بسیاری موارد دیگر نیز، مثل استفاده از اساطیر، زبان متعالی و جز آن)، اما پیندار اشعارش را برای رقص طراحی می‌کرد، حال‌آنکه اودهای جدید برای ارکستر و خوانندگان ثابت و ساکن در یک نقطه سروده شده است. (من گاه به این فکر افتاده‌ام که اودهای هوراسی با زمینهٔ موسیقایی که دارد بسیار به فوگ شبیه است، اودهای پیندار‌ی مانند *ضیافت اسکندر* به توکاتاها و شاکونهای بزرگ که باخ آنها را نوشت تا قدرت کامل هنری خود را بیازماید و اودهای عصر انقلاب به سمفونی.) یکی از نویسندگان معاصر در میان این آثار چهار دستهٔ زیر را مشخص کرده است: اودهای دینی، اودهای خاص کانتاتا، اودهای «مربوط به موقعیتهای خاص» یا اودهایی که به مناسبتی سروده می‌شده و اودهای روز سیسیلیای قدیس. هم او نقدها و نقیضه‌های معاصر (از جمله *کانتاتای* سوئیفت) را مورد بررسی قرار داده تا کیفیتهای لازم برای ساختن یک اود موسیقایی خوب استخراج گردد. [۵۹] پیداست که چنین هنری بغرنج و دشوار است، اما ــ مثل اپرا و اوراتوریو ــ امید موفقیت در آن بسیار است و اجر و پاداش فراوان به دنبال دارد. شاعران معاصر برای پیوند دادن شعر خود با موسیقی گامهایی برداشته‌اند. در واقع پر تأثیرترین آثار معاصر از آمیزش موسیقی نو با ادبیات جا افتاده به وجود آمده است. *تمثال لینکلن* اثر کوپلاند و *سرناد برای موسیقی* اثر واگان ویلیامز از این جمله است.

بزرگترین غزلسرای قرن هجدهم اود پیندار‌ی برای موسیقی نسرود، در عوض یک اود پیندار‌ی ساخت که حاوی موسیقی بود، نه فقط موسیقی نوازندگان بلکه موسیقی طبیعت نیز:

صخره‌ها و بیشه‌های مواج با هر غرشی بانگ بر می‌دارند...

رقص سبک و لطیف ارواح طبیعت و زیبایی ونوس بر امواج دریا نیز. *اعتلای شعر* اثر گری با اشاره‌ای به پیندار آغاز می‌شود و پایان می‌گیرد. باید گفت که گری در این شعر، با تکیه بر منزلت واقعی پیندار، خود را در خط مستقیم شاعران مقتدری چون شکسپیر، میلتون، و درایدن جای می‌دهد. شاید او در مقام رامشگران باستانی می‌توانست ظهور اخلاف خود، کیتس، وردزورث و شلی را پیشگویی کند.

غالب اودهای پیندار‌ی که در دورهٔ باروک سروده شده نه ملحون بلکه آئینی است. شاعران، به کمک پیندار، آئین‌های تولد، ازدواج و مرگ اشراف و

اصیل‌زادگان، مراسم جلوس، تاجگذاری، زادروزها، سالروزهای سلطنت و پیروزیهای پادشاهان، تأسیس فلان انجمن، اعلان بهمان اختراع، ساخت یک بنای عمومی و هر رویداد عمومی دیگری را که نمایشگر شکوه و افتخار دوران و اوضاع بود جشن می‌گرفتند. نتیجه دقیقاً همان‌طور بود که هوراس پیش‌بینی کرده بود ــ خیل تماشایی شاعران پرادعای شکست خورده ــ چرا که در رقابت با پیندار بیش از دیگر مقوله‌های تقلید آثار کلاسیک اشعار بد گفته شده است. شاعران واقعی ذاتاً از مضامین خود الهام می‌گیرند، قوت و فصاحت در آنها دمیده می‌شود، شاعران واقعی مجذوب و بی‌قرار می‌شوند: تحت سیطره قرار می‌گیرند، کشیده می‌شوند: آنها باید بنویسند. مشکل این شاعران مهار کردن احساسات و هدایت آنها به سوی حداکثر قوت افادهٔ معنی است. اما شاعران متوسط در مضامین غرق نمی‌شوند و حتی تحت تأثیر مضامین بی‌قرار نمی‌گردند. لذا می‌کوشند مایه‌ها و شیوهٔ بیان هیجانها و احوال حقیقتاً شاعرانه را از شاعر دیگری که احساسی عمیق و فصاحتی فراموش نشدنی دارد اخذ کنند. این شاعران، با مرغوبترین نوع موم و پرهای اعلا، بالهای دروغین می‌سازند و خود را در فضای لاژوردی رها می‌کنند تا به دنبال پیندار، آن عقاب تب، به پرواز درآیند، اما سقوط می‌کنند و در اعماق باتلاق ابتذال فرو می‌افتند و صدای در گل فرو رفتن آنها بلند می‌شود.

پینداری حقیقی بودن، بخصوص در قرن هفدهم و هجدهم، کار دشواری بود. پیندار در دورانی می‌زیست که عصر وفور شاعران بزرگ بود، حال آنکه نثر و آن سنخ افکاری که نثر بهترین ظرف بیان آن است هنوز به کمال نرسیده بود. دورهٔ باروک، دورهٔ تفکر منظم، نثر سنجیده و شعر متین و متقارن بود. حتی غزلسرایان آن دوره معمولاً نظمی همه‌جانبه را، نظمی چون هماهنگی ناقوس کلیسا را رعایت می‌کردند. دوره‌ای که تفاوت میان عقل سلیم متداول و شور عاطفی، هرچه و به هر دلیل، مرزی پهناور و تقریباً گذرناپذیر بود. لذا شاعرانی که اعلام می‌داشتند که احساس می‌کنند شور و جاذبهٔ پیندار آنها را به دنبال می‌کشد نه خود و نه خوانندگان خود و نه آیندگان را نمی‌توانستند متقاعد کنند. وقتی بوالو ناله سر می‌داد که:

کدام مستی خردمندانه و مقدسی
امروز مرا از پای افکنده است؟

خود به خوبی می‌دانست که کاملاً هشیار و عاقل است و فقط می‌خواهد یک اود به شیوهٔ پیندار بسراید. [۶۰]

حتی اگر شاعران باروک در انتقال احساس و بیان اشتیاق راستین خود توانا بودند مضامین مشخص اودهای پینداری آنها به ندرت چنین اجازه‌ای می‌داد. این نقص مقدر اشعاری است که بنا به «موقعیت» گفته می‌شود. پیندار مسابقات بزرگ، جوانان خوبرویی که با یکدیگر زورآزمایی می‌کردند، اسبها، ارابه‌ها و جمعیتی را که هلهله می‌کرد دوست می‌داشت. خیل شاعران دورهٔ باروک شخصاً نسبت به ازدواج فلان والاحضرت یا بنای یک کلاه فرنگی جدید در املاک اربابی بی‌علاقه بودند، اما ناچار برای ادای وظیفه در اودهایی که می‌ساختند به مضامینی از این دست می‌پرداختند. بوالو که از جنگ بیزار بود در فتح نامور یک اود سرود. [۶۱] حاصل تهییجهای کاذب که عامل آن شاعرانی هستند که هوش و خرد خود را در وظایفی از این دست ضایع می‌کنند برای عاشقان ادبیات دردناک است، مگر اینکه آنان از نوعی حس مبالغه‌آمیز شوخی برخوردار باشند. در چنین صورتی نمونه‌های بهتری می‌توانند یافت، مانند مدیحهٔ ادوارد یانگ (*تفکرات شب*) در باب تجارت جهانی:

«تاجر» آیا نام شرم‌آوری است؟
نه؛ مضمونی چنین درخور پیندار است،
از طاقت من بسی گرانتر است، در زیر ثقل آن نفس‌نفس می‌زنم.
اگر صدایی رسا چون اقیانوس[۱] داشتم،
و اگر واژگان و اندیشه‌ها، ارزانتر از ریگهای بی‌شمار دریا
در برابرم نرم و تسلیم بودند، باز به اوج آن نمی‌توانستم رسید.

پادشاهان، در عشق و معاهده همچون تاجرانند،
عطرهای زمین با هوای لطیف فراز آن مبادله می‌شود،
آن سوی کشتزار بی‌بار، شکارگاه پر حاصل است،
سیارات خود تاجرند، می‌ستانند، باز می‌گردانند،
با سوختن مدام، نور و حرارت می‌دهند،

---

۱. Oceanos ، یکی از فرزندانی که از پیوند زمین و آسمان به وجود آمد، رودی عظیم و خروشان که بر گرد زمین می‌گشت.

سراسر عالم هستی بازار بزرگ «معامله» است. [۶۲]

زمانی که شادول[۱] در ۱۶۸۸ ملک‌الشعرای دربار شد و به کار ساختن اودهای سالانهٔ زادروزهای پادشاه پرداخت، سنت دیرپا و کسالت‌بار نظم درباری را آغاز کرد؛ سنتی که عرق‌ریزی را به جای الهام و خلاقیت نشاند[۲].

در اودهای بزرگ و حقیقتاً پیندار، فصاحتی نیرومند و سهل‌الوصول با شوری خالص و عمیق پیوند خورده است. چنین ترکیبی حقاً نادر است. در دورهٔ باروک، با وجود مباحثی که در باب شعر والا و ضرورت رقابت با پیندار وجود داشت، به ندرت چنان توفیقی حاصل شد. حتی با وجود درونمایه‌هایی چون مرگ، فضیلت، زنان جوان، که دارای ارزش و اعتباری ژرف بوده و هست، درایدن با شکست روبرو شد. وی در اود *تقدیم به خاطرهٔ پاک بانوی فاضل جوان، خانم آن کیلی‌گرو* واقعاً نتوانست از آن مفاهیم چیزی مؤثر پدید آورد. این شعر را «بهترین اود زبان انگلیسی در ترجمهٔ احوال» دانسته‌اند. [۶۳] اما شعر از ظرائف لفظی انباشته است و این به وضوح نشان می‌دهد که درایدن یا عمیقاً از مرگ زن جوان اندوهگین نبوده است یا نمی‌خواسته است که عواطف خود را آزادانه بیان دارد. قریب یک قرن بعد، تامس‌گری، با روح حساس و عشق به شگفتیها، مضامینی یافت که هم خود و هم خوانندگان اودهای پیندار خود را به رقت آورد، و او نه فقط با شور کلمات و با وزن، که با پیشگوییهای تیره و مبهم و رجزخوانیهای جسورانهٔ «خنیاگران»[۳] پیام‌آور عصر انقلاب شد.

هوراس

پرداختن به هوراس دشوارتر از پیندار است و در عین حال جذابیت کمتری دارد.

---

۱. Thomas shadwell (۱۶۴۲؟ ـ ۱۶۹۲).

۲. نویسنده با دو کلمهٔ inspiration (الهام) و perspiration (تعرق) بازی کرده است.

۳. Bard ، در ترجمهٔ فارسی تسامحاً شاعر باستانی، خنیاگر، رامشگر... در میان سلتهای عهد باستان Bard نوعی شعر رسمی بود که شاعر به مناسبت در مراسم ملی، به ویژه رویدادهای پهلوانی و پیروزیها، می‌سرود. این اشعار همراه با موسیقی (مخصوصاً نوای چنگ) خوانده می‌شد. باردها در سرزمین گل و بریتانیا طبقه‌ای مشخص بودند و امتیازات خاص داشتند. این «طرز» بعداً در ایرلند و اسکاتلند ادامه یافت اما در این اواخر به ویلز محدود شد. این سنت در ۱۸۲۲ (پس از یک وقفهٔ کوتاه تا عصر الیزابت) از نو جان گرفت. در ویلز جدید، Bard شاعری است که در مراسم Eisteddfod شرکت می‌کند. (با استفاده از: *A Dictionary of Literary, terms By J. A. Cuddon Penguin Books*).

برای شاعران پرواز بر فراز کوههای آند مطبوع‌تر است تا صرف هفت سال روی یک قطعهٔ بیست و چهار مصراعی و صیقل دادن و پرداخت کردن آن. از همین روست، که در ادبیات جدید، اشعار غنایی به شیوهٔ هوراس کمتر از اودهایی است که شاعران به شیوهٔ پیندار ساخته‌اند اما ارزش آنها بیشتر است.

غزلهای هوراس در قرون وسطی کمابیش شهرت داشته اما چندان مورد پسند نبوده است. [۶۴] پترارک که آثار زیبای بسیاری به دست او کشف شد از میان شاعران جدید نخستین کسی بود که شیفتهٔ تعقل و زیبایی دیرپای این اشعار شد. اما از آنجا که در شعر غنایی سبک مخصوص به خود داشت، با وجود استفاده از اندیشه‌ها و عبارات زیبای هوراس، از حیث شکل پیرو او نبود. حتی شیفتگی او موجب آن نشد که هوراس باردیگر مطمح نظر قرار گیرد. در اواخر قرن پانزدهم بود که ادیب فلورانسی، لاندینو و شاگردش پلی‌تین ــ که به قدر از او برتر است ــ موجد این شهرت تازهٔ هوراس گردیدند. [۶۵]

ایتالیاییها، نخستین ملتی بودند که به ستایش هوراس برخاستند و اسپانیاییها نخستین کسانی که از شیوهٔ او در شعر غنایی فراوان استفاده کردند. اسپانیاییها که ستایش از هوراس (و شاعران شعر روستایی و دیگران) را از اومانیستهای ایتالیا آموخته بودند در همان اوایل قرن شانزدهم به رقابت با اودهای او دست زدند. آنان بحور تازه را در استانزاهای کوتاه، که به سادگی با مضامین خاص هوراس قابل تطبیق بود، به کار بردند. در نتیجه آثاری نو با زیبایی طبیعی آفریدند.

گارسیلاسو ده لاوگا[1] (۱۵۰۳ ـ ۳۶) شاعر خوش‌قریحه و نگونبخت اسپانیا، نخستین اشعار غنایی را به شیوهٔ هوراس سرود [۶۶] و در این کار از استانزایی به نام «لیر» استفاده کرد که عبارت بود از سه مصراع هفت هجایی و دو مصراع یازده هجایی. این شکل که از برناردو تاسو به وام گرفته شد وسیلهٔ مطلوبی برای بازسازی استانزاهای چهار مصراعی کوتاه و پر معنای هوراس بود.

فرناندو ده هررا (۱۵۳۴ ـ ۹۷) از طریق هوراس به مضامین اساطیری یونان و انگیزه‌های خاص شعر تغزلی دست یافت، زیرا می‌دانیم که زبان یونانی نمی‌دانسته است. [۶۷] شعری که خطاب به دون ژوان پادشاه اتریش سروده در واقع یک اود پیروزی است. الهام‌بخش او در این اود، دو شعر از معدود آثاری است که در آنها هوراس عنان به دست شهباز بلند پرواز خیال سپرده است. [۶۸] مثلاً، هوراس گفته

---

1. Garcilaso de la vega

است که اکتاوین با شکست مارک آنتونی در سلک خدایان درآمد و خرد و دانایی او درنده‌خویی غولان را مغلوب کرد. هررا به تقلید او داستان جنگ خدایان و غولان را باز می‌گوید و دون ژوان را به سبب شکست یاغیان شایستهٔ بهشت می‌داند. او هم، مانند هوراس، خدای آواز را با خود ــ که شاعر حادثه‌هاست ــ مقایسه می‌کند.

بزرگترین شاعر غزلسرای اسپانیا لوئیس ده لئون (حدود ۱۵۲۷ ـ ۱۵۹۱) بود که دربارهٔ خود می‌نویسد که در روزگار جوانی «طبعی چون آب روان» داشته است. [۶۹] این سخن بدان معناست که در میان این شاعران، اشعاری که او به رقابت با هوراس و دیگران سروده (برخلاف آثار بسیار دیگری که به شیوهٔ قدما ساخته شد) در حکم وظیفه نبوده بلکه بیان بی‌اختیار مجذوبیت راستین بوده است. لوئیس ده لئون *اشعار روستایی* و دو دفترنخستین *اشعار دهقانی* ویرژیل را ترجمه کرد که کار زیبایی بود ــ او حتی *غزل غزلهای سلیمان* را، که مانند این دو کتاب ویرژیل شرح گفتگوی دو عاشق است، اشعار شبانی می‌دانست. از هوراس بیش از بیست اود را ترجمه کرد. این ترجمه‌ها با آنکه گاه (مانند کار بسیاری از مترجمان عهد رنسانس) از صحت و دقت بهره‌ای نداشت، اما همواره ساده و زیبا بود. در اواسط عمر، زمانی که زندانی «انکیزیسیون مقدس» بود، یک نسخهٔ کتاب پیندار به دستش افتاد و به ترجمهٔ نخستین اود المپیایی آن دست زد. اما،در چند شعر اصیل، الگوی او آثار هوراس و ویرژیل بوده که از آن جمله است شعر مشهور *پیشگویی تاگوس* که از پیشگویی تیبر در *انه‌ئید* و هشدار نره‌ئوس در *اودها* الهام گرفته است. [۷۰] برای او نیز ــ چنانکه برای گارسیلاسو و دیگران ــ توصیف خیال‌انگیز زندگی روستایی که در *چکامه‌های* هوراس آمده و با این بیت آغاز می‌شود:

خوشا آنان که از تشویش کسب و کار فارغ‌اند
آنسان که آدم در باغ بهشت بود،

از چرخش عبوس و هجوآمیز پایان آن پرمعنا تر است. آنان هر دو این لطف و زیبایی روستایی را در شعر خود منعکس کرده‌اند، چیزی که برای اسپانیاییهای جنگجوی آن روزگار چون دارویی آرام‌بخش بود، همچنانکه برای رومیان خسته و از پا افتادهٔ ۱۶۰۰ سال پیش. [۷۱]

در ایتالیا، نخستین اودها به شیوهٔ هوراس را برناردو پدر تاسو در ۱۵۳۱ انتشار داد. از آنجا که این اشعار، در قیاس با سونات و کانزونی ــ دو الگوی مقبول تغزلی

ایتالیا ــ از حیث شکل به شاعران کلاسیک نزدیکتر بودند، باید گفت که تاسو در ایتالیا موجد همان انقلابی شد که چند سال بعد رنسار در فرانسه رهبری کرد. [۷۲] بسیاری از او پیروی کردند که از آن میان گابری‌یلو کیابررا شاخص‌تر است. پیشتر او را به نام یکی از پیروان سبک پیندار شناخته‌ایم. [۷۳]

در ایتالیا کیابررا، در فرانسه تنی چند از دوستان رنسار، و در انگلستان گابریل هاروی و عده‌ای دیگر از تقلید ساختار و لحن اودهای هوراس و استفاده از زمینه‌های شعری او گامی فراتر نهادند و کوشیدند تا بحور او را از نو بسازند. برای این کار دو راه ممکن وجود داشت: راه اول، بسیار دشوار و در معنا غیر ممکن بود. راهی بود منافی حرکت تاریخ. بدین معنا نبود که سنتی به کمک سنت دیگر تقویت شود (که در موردمهمترین آثار مقتبس از کلاسیکها چنین بود)، بلکه می‌بایست سنت مرده‌ای جایگزین سنتی زنده شود. کوششی بود تا نوای تأکید را در زبانهای جدید از میان بردارند به این منظور که روش تقطیع مصراعها را که یونانیان ابداع کرده بودند و در زبان لاتینی با موفقیت به کار رفته بود بر آنها تحمیل کنند. بنابراین روش، مصراعها از لحاظ کمیت تقطیع می‌شد، خواه هجاها کوتاه بود خواه بلند. هر دو روش اساساً با یکدیگر تفاوت دارند. حتی در زبان لاتینی نیز این دو روش در برابر یکدیگر بودند. در این زبان با قبول یک سلسله قواعد پیچیده که جز فرهیختگان آشنا با اوزان یونانی کمتر کسی درک می‌کرد آنها را با یکدیگر منطبق کرده بودند. فی‌المثل، یک فرد رومی نخستین مصراع اود مشهور هوراس را چنین می‌خواند:

ínteger Uítae scélerísque púrus;

اما وقتی آن را به آواز می‌خواند یا اجرا می‌کرد، با مکث روی هجاهای بلند، الگوی شعر صورتی دشوار و زیبا به خود می‌گرفت که کُندتر و پیچیده‌تر از شکل نخستین بود:[۷۴]

īntegēr ūitāe scelerīsque pūrus–

هدف بحرشناسان دقیق کلاسیک‌گرا در عهد رنسانس آن بود که بکوشند تا زبانهای جدید را با الگویی از نوع دوم آشنا کنند. در واقع برای اشعاری از این دست موسیقی نیز ساخته شد که هم موسیقی و هم اشعار امروزه فراموش شده‌اند. [۷۵]

با آنکه تقطیع شعر جدید از لحاظ کمیت ممکن نبود، اما اخذ الگوی غزلهای

هوراس و بحور دیگر کلاسیک و تطبیق آنها با نوای تأکید زبانهای جدید شدنی بود (اشعار *هرمان و دوروتهٔ گوته* و نمونهٔ آشنای شش وتدی *اوانجلین* لانگ فلو بر اساس همین طرح ساخته شده است.) [۷۶] در اسپانیا، فی‌المثل، وبه‌گاس استانزای ساپفویی را چه با هجای بلند و چه کوتاه، به آسانی در قالب هجاهای با تأکید و بدون تأکید جای داد. همین کار را کیابررا در زبان ایتالیایی کرد، و میراث آن به جوسوئه کاردوچی غزلسرای بزرگتری رسید که در قرن نوزدهم پیدا شد. [۷۷] رنسار نیز در فرانسه همین راه را برگزید.

در فرانسه، گروه پلئیاد و عمدتاً رنسار بودند که هوراس را جامهٔ بومی پوشانیدند. اما پیش از آنکه رنسار اودهای خود را انتشار دهد ترجمهٔ منظوم «هنر شاعری» در ۱۵۴۴ به دست پله‌تیه انجام گرفته بود. بعداً در ۱۵۴۷، پله‌تیه مجموعه‌ای به نام *آثار شاعرانه* منتشر کرد که محتوی سه قطعهٔ ترجمه شده و چهارده قطعهٔ تقلیدی از هوراس بود. این اشعار، مانند آنچه در اسپانیا به شیوهٔ هوراس ساخته و منتشر می‌شد، شکل استانزاهای آلکائیوسی یا ساپفویی هوراس را نداشت، بلکه الگوی آنها همان الگوهای بومی بود. اما چنان طرح شده بود که تأثیری مشابه شعر هوراس ایجاد کند [۷۸] و بر قافیه‌پردازی و نکته‌گویی‌های ظریف کمتر از شاعران سلف تأکید شود و چیزی از ساخت فشرده و محدود و اقتصاد کلام غزلهای هوراس را از نو بیافرینند.

رنسار با آنکه لاف همپایگی با پیندار می‌زد و نسبت به هوراس ادعای برتری داشت [۷۹] اما خود می‌دانست که چنین نیست. حتی بر این ادعای خود مدت درازی استوار نماند. رنسار از هفده‌سالگی به تقلید هوراس آغاز کرد [۸۰] و می‌توان گفت که مقتدای او در میان شاعران کلاسیک هوراس بود. نخستین اشعار او نیز که در مجموعهٔ *اودها* عرضه شد به تقلید هوراس ساخته شده بود و مضامین آنها نیز عمدتاً مأخوذ از ویرژیل و هوراس بود. [۸۱] طی سالهای پربار ۱۵۴۵ ـ ۵۰، همچنان‌که خود گفته است، پیندار و هوراسِ فرانسه او بود. [۸۲] مع‌ذالک در مجموعهٔ اشعارش تنها چهارده اود به شیوهٔ پیندار داشت و پس از نشر چهار دفتر نخستین، با آرامش مشهودی از آن قله فرود آمد و در میان گلهای چمنزار باردیگر به هوراس پیوست. از ۱۵۵۱به بعد، حتی با آنکه دلبستگیش به زبان یونانی کاستی نگرفت از پیندار دور شد و به سوی شاعران مرثیه‌سرا و گلچین یونانی، بخصوص شاعران پیرو آناکرئون، روی آورد. [۸۳] لحن پرخاشگر او آرامتر شد، کلامش نشاط بیشتری یافت و در بیان

اندوه به ملایمت گرایید.

سبب روی آوردن دوبارهٔ او به هوراس چه بود؟ می‌توانست از او نیز روی برتابد، چنانکه از پیندار برتافته بود.

دلیل آن است که هوراس را خالصانه دوست می‌داشت. طبایع آن دو به یکدیگر نزدیک بود. هر دو تفکر الحادی داشتند. منظور این نیست که رنسار ضد مسیحی بود یا افکار هوراس بر انکار وجود خدا مبتنی بود، بلکه منظور این است که هیچیک میان دین و اخلاق رابطهٔ عمیقی نمی‌دیدند و هیچیک نیروهای آسمانی را علاقه‌مند به امور شخصی انسان نمی‌دانستند. (اینکه رنسار در مقدمهٔ *اودها*، تاریخ اولین تجارب شاعرانهٔ خود را با ترجمهٔ مقفای مارو از مزامیر مصادف و مقارن می‌داند علت اصلیش همین است.) [۸۴] جالب توجه است که رنسار این پند اپیکوری محبوب هوراس را که می‌گوید «غم مخور، همه چیز را به خدایان بازگذار» با ظرافت تمام به محیط و زندگی مسیحی تسری می‌دهد، حال آنکه بر خود و دوستانش آزادی کردار و التذاذ از مواهب زندگی را روا می‌دارد. دو شاعر بیش از هر چیز در لذت بردن از خوشیهای زندگی شبیه و همدل بودند. وقتی رنسار شعر عاشقانه یا ساقی‌نامه[1] می‌سراید، حتی اگر یک اود تمام از هوراس نقل کند باز هم از او تقلید نمی‌کند. شعر می‌گوید چون زن و شراب را دوست می‌دارد و از هوراس شاهد می‌آورد زیرا ادبیات، خاصه هوراس را، دوست می‌دارد. لومونیه دربارهٔ باده‌نوشان دهکدهٔ واندوم، زادگاه رنسار، قطعهٔ زیبایی دارد. [۸۵] شاعر فربه و خاکستری موی رومپی با آن چشمان درخشان، یقیناً در این دهکده، در کنار رنسار، احساس خوشی و آسایش خاطر می‌کرد.

در انگلستان، پیش از آنکه شاعران به تقلید هوراس دست زنند غزلهای او در مدارس تدریس و به زبان لاتینی نقل می‌شد. [۸۶] نخستین شاعر پیرو هوراس در انگلستان بن جانسون بود که هجوها و نامه‌های او را می‌ستود و غالباً خود از آنها تقلید می‌کرد. هم او «هنر شاعری» را ترجمه کرد و اصول نقد ادبی خود را بر پایهٔ آن بنا نهاد و ستایشی را که برای اودهای هوراس قائل بود به فرزندان شعری خود انتقال داد. [۸۷] پیش از این (صفحهٔ ۳۷۴) دریافتیم که جانسون در اودهایش از پیندار و

---

۱. dithyramb ، ساقی‌نامه معنای تقریبی آن است که با تسامح در برابر این لفظ به کار رفت.

هوراس به یک اندازه پیروی می‌کرد. هریک[۱] در شعری خطاب به سر کلیپس بایکرو[۲] نشان داده است که این تقلیدها نه از سر فضل‌فروشی بلکه بر اساس همدلی و محبت راستین انسانی بوده است:

Then cause we Horace to be read,
which sung or said,
A goblet to the brim
Of lyric wine, both swelled and crowned,
Around
We quaff to him[۳].

شعر هریک و جانسون چنان با شعر هوراس درآمیخته که سخن از تقلید گفتن نارساست. هر مصراع و هر استانزایی به تنهایی برای دوستداران شعر خوب و زیباست، اما برای کسانی که از ورای آنها صدای هوراس را ــاینک به زبانی دیگر ــ می‌شنوند زیباتر است.

در *باب بازگشت کرامول از ایرلند* اثر آندرو مارول[۴] را اغلب بهترین اود انگلیسی می‌شناسند که به شیوهٔ هوراس ساخته شده است. در این اثر به روشنی می‌توان دید که یک بحر خوب کلاسیک، مانند بحر آلکائیوسی، را می‌توان ساده کرد و به صورت الگوی تأکید درآورد و در عین حال زیباییهای بدیع وقار و اندیشه را در آن محفوظ نگاه داشت. اما شعر، با وجود استانزاهای زیبا، از پاره‌های عاری از لطافت، مانند:

And now The Irish are ashamed
To see themselves in one year tamed,

---

۱. Robert Herrick (۱۵۹۱ ـ ۱۶۷۴).

2. sir Clipseby Crew

۳. پس آنگاه خواندن شعر هوراس را می‌آغازیم،
به آواز یا گفتار،
ساغری لبالب
از شراب غزل، پر و کف‌آلود،
دور می‌گردد
همه به یاد او می‌نوشیم.

۴. Andrew Marvell (۱۶۲۱ ـ ۱۶۷۸).

و خودبینی بیش از اندازه خالی نیست.

دوست او میلتون ترجمه‌ای دارد از قطعه‌ای شعر عاشقانهٔ فرح‌انگیز هوراسی. در این ترجمه میلتون از بحری مشابه اما غنی‌تر استفاده کرده است:

What slender youth, bedewed with liquid odours,
Courts Thee on roses in some pleasant cave? [۸۸]

با آن که نشانه‌های اشتباهی که گاه به شعر حماسی میلتون آسیب می‌رساند در این شعر مشهود است [۸۹] اما در عین حال هنر ایجاز، هنر گنجاندن حداکثر معنی در حداقل فضا را، به او آموخت. میلتون این درسی را که آموخته بود در سانت انگلیسی نیز به کار بست، آن را تقویت کرد و غنی‌تر ساخت و حیات تازه بدان بخشید. نه سانت از اشعار او، مانند غالب اودهای هوراس، با خطاب آغاز می‌شود و یکی از آنها:

Lawrence, of virtuous father virtuous son

در واقع تقلیدی است به صراحت از شعر هوراس:

ای دختر زیباتر از مادر. [۹۰]

در سراسر سانتها الهام از هوراس آشکار است. از لطیفهٔ کوچک خنده‌آوری چون:

some in file
Stand spelling false, while one might walk to Mile
End Green; [۹۱]

گرفته تا مقاصد اخلاقی، سیاسی و تربیتی عمیقی که الهام‌بخش بزرگترین آنها بوده است. وردزورث و بسیاری از شاعران پس از او در انگلستان، کار میلتون را سرمشق و نمونه قرار دادند. [۹۲]

هوراس که در عهد باروک منتقدی ارجمند شناخته می‌شد در مقام شاعر غنایی از ستایشی درخور و شایان برخوردار نشد. اما شعرای بزرگ وقتی احساسات عمیق و آرام خود را با «شور و طغیانگری پینداری» بیان ناشدنی می‌دیدند لاجرم به شیوه و روش هوراس روی می‌آوردند و گاه همان بحور او را به کار می‌بستند. [۹۳] *اود تنهایی*

از آثار نخستین پوپ و اود زیبای **به شب** و **به سادگی** کالینز[۱] نشان می‌دهد که اقتباس در کار این شاعران تا چه پایه طبیعی بوده است. ***قیامت*** واتس[۲] که در **مجموعهٔ شعر *انگلیسی آکسفورد*** آمده اثری از همان دوران است. شعر در یکی از بحور هوراسی ساخته شده اما اختلاط و ترکیب در آن چندان طبیعی و جا افتاده نیست. شاعر هول‌انگیزترین تخیلات انسان قرون وسطایی در باب روز رستاخیز را با آن بحر تغزلی یونانی که امروز به نام استانزای ساپفویی هوراس شناخته شده در هم می‌آمیزد: گورهای شکافته، شیاطین، فریاد دهشتناک قربانیان... همین‌قدر کافی است! بحر شعر، که برای چنین موضوعی مناسب نمی‌نماید، از همان نخستین استانزا حرکتی هول‌انگیز دارد:

آنگاه که باد وحشی شمال با لشگر خشماگین خود
امواج خشم‌آلود و کف بر لب بالتیک را بر می‌کشاند
و تندر سرخ رنگ با طوفان تگرگ
بی‌درنگ بر آن می‌تازد...

هیچ نمونه‌ای بهتر از این نمی‌توان یافت که در مقیاسی کوچک و به کمک شکلی کاملاً کلاسیک، تفکر مسیحی و اساطیر را در هم آمیخته باشد.

یکی دو نسل بعد، با پیداشدن شاعران عصر انقلاب، اود حدت و غنای تازه‌ای یافت و با قدرت بیشتری صلای برتری در داد. هر دو مشرب را هنوز می‌توان به وضوح در شعر مشاهده کرد. هم هوراس پیروانی دارد و هم پیندار. برخی از آثار بزرگ این دوره ترکیب تازه‌ای یافتند که یقیناً پسند خاطر هر دو شاعر می‌افتاد.

در این دوره گوته، شلی، هوگو، وردزورث و هولدرلین وارثان پیندار بودند. (در این جا بار دیگر می‌بینیم که ضد کلاسیک خواندن این دوره تا چه پایه خطاست. ویکتور هوگو را مثال می‌آوریم که کار شعر را با یک رشته اود آغاز کرد. در این اودها هوگو مانند اسلاف خود سروشان را به عرصهٔ شعر فرا می‌خواند، با نواهای پهلوانی چنگ آواز سر می‌دهد و به توصیف صحنه‌ها و چشم‌اندازهای عهد کهن می‌پردازد. تفاوت اساسی اگر هست در سبک و مقاصد اوست.) در این دوره، اود پیندار از

---

۱. William Collins (۱۷۲۱ ـ ۱۷۵۹).
۲. Theodore watts (۱۸۳۲ ـ ۱۹۱۴).

حیث شکل آزادی بسیار یافت. وزن آن پرقدرت‌تر اما متنوع‌تر گردید. این نوع شعر هنوز هم نوعی رقص شمرده می‌شد، اما رقصندگان، به جای تکرار یک فیگور سه ضربی، یا یک حرکت دشوار در هم تنیده، در متن یک سلسله الگوهایی حرکت می‌کردند که فقط تحت فرمان ارادهٔ شاعر یا تخیل سوزان او قرار داشت.

با آنکه اودهای کاولی اشعار خوبی نیست، اما شاید پایه‌گذار شکل dithyramb در شعر انگلیسی همین اودها بوده باشد. *اود ناپل* شلی در ده استانزای بی‌قاعده با Epode، Strophe و Antistrophe مشخص سروده شده است. حتی در تقسیم و شماره‌گذاری آن حروف و ارقام یونانی به کار رفته است. اما نامها و ارقام هیچ تسلسل واقعی ندارند. [۹۴] این همان تفاوتی است که میان بالهٔ «کلاسیک» و بالهٔ مدرن، میان سمفونی هایدن و پوئم سمفونیک مدرن دیده می‌شود. در اود پینداری، در واقع، تمایل شدید به بدیهه سازی آزاد همواره وجود داشته است: شاعران می‌دانستند که اوdithyramb را «بدون پیروی از هیچ قاعده و قانونی» سروده بوده است و آرزو داشتند که مانند او در بیان کلام شیوه‌ای آزاد برگزینند بی‌آنکه سخنشان به پریشانی کشد.

اود پینداری همیشه سُرشار از شور عاطفی بوده است. در این زمان، این نوع اود پرحرارت‌تر از آن شد که در دوران باروک بود. شور عاطفی آن، باآنکه از شدت و قوتش کاسته نشد، نرمتر و متنوعتر ــ و از این رو باید گفت ــ که یونانی‌تر گردید. سرانجام در اواخر قرن هجدهم، که باید آنرا عصر آزادی روح آدمی خواند، دامنهٔ مضامین اود وسعت گرفت و این شکل وسیلهٔ بیان آرزوهای عالیتر فردی و اجتماعی شد.

گوته پیندار را بیش از هر یک از شاعران غیر دراماتیک یونان، به جز هومر، می‌ستود. [۹۵] در اوایل بیست سالگی بود که به مطالعه و ترجمهٔ پیندار دست زد. از ۱۷۷۲ به بعد به ساختن غزلهای با روح و زنده‌ای در مصراعهای کوتاه بی‌قاعده پرداخت که گاه متفرقاً مقفی بودند و گاه همه بی‌قافیه. از مشخصات این غزلها لحن نیرومند و تهورآمیزی بود که او خود آن را پینداری می‌پنداشت. [۹۶] از شیلر نیز اشعار چندی به شیوهٔ پیندار باقی مانده، از جمله یک *ساقی‌نامه* و دو اود مشهور *خدایان یونان* و *به شادی* (که بتهوون از آن در آخرین موومان سمفونی نهم به وجه احسن استفاده کرده است). این اشعار از عشق اصیل به اساطیر یونانی و حقیقت یونانی سرشار است، اما وزن یکنواخت دارد و گاه از عبارت‌پردازیهای سست خالی

نیست. هولدرلین شاعر غمزدهٔ آلمانی،حقیقی‌ترین یونانی نسل خود در آلمان بود. وی حدود نیمی از غزلهای پیندار را ترجمه کرد و هرچند به درک کامل بحور آنها توفیق نیافت و گاه نیز معانی را تحریف کرد، اما همین کار او را به ساختن سرودهایی در قالب شعر آزاد و با زبانی فاخر و دشوار برانگیخت که، یک قرن پس از مرگش، تازه به قدر و اهمیت آنها پی بردند. [۹۷]

ویکتور هوگو، اگر *اودها و ترانه‌ها* ملاک قضاوت باشد، بیشتر پیرو پیندار است تا هوراس، [۹۸] و غالباً می‌بینیم که با همان عشق به افراط که از مشخصات اوست می‌کوشد که بیش از پیندار و همهٔ همسرایان المپ فریاد بزند، آواز سر دهد و پایکوبی کند تا به این طریق از سلف خود پیشی گیرد. غوغا و فریاد او به یکنواختی می‌گراید، اما تخیل درخشان و اوزان تند و پیوسته متغیر او این یکنواختی را جبران می‌کند.

اود باد غربی، اثر شلی، هرچند از لحاظ شکل استانزا است اما از یک الگوی تغزلی سادهٔ ایتالیایی گرفته شده است. در این شعر، باد پاییزی حضوری فوق بشری، قدرتمند و بی‌پروا می‌یابد؛ بسیاری از چهره‌های طبیعت ــ از برگهای خزانی تا مدیترانهٔ آرام، از غنچه‌ها و دانه‌های خرد گیاهان تا ابرهای پهناور «آن فرشتگان تندر و باران» ــ سیمای انسانی به خود می‌گیرند و شاعر در این کار با چنان توفیق شگرفی روبروست که شعر او از همهٔ اسلاف خود، در عهد رنسانس و باروک، به پیندار نزدیکتر می‌شود، یونانی‌تر می‌شود.

اما بزرگترین شعر پینداری نو از آنِ وردزورث است، شعری با عنوان *اود ــ اشارات جاودانگی از یادهای دوران کودکی*. ابتدا چنین می‌نماید که این اثر از جهان پیندار و از نیروی رها و آزاد او فرسنگها فاصله دارد. مع‌ذالک، همچنان‌که شکل آن پینداری است ــ گو اینکه با تأکیدهای فکر شاعرانهٔ جدید سازگار گردیده ــ به همان نحو، جوهر شعر، که نگران درون آدمی است و رنگ تیرهٔ نوگرایی بر آن خورده است، نیز پینداری است. شعر با کلامی شادمانه آغاز می‌شود و با یاد آئینهای پیروزی پایان می‌پذیرد، به حقیقت جشن بهار است:

دریا و خشکی
خود را به دامان سرخوشی افکنده‌اند
در قلب بهاران
هر جانوری را موسم تفریح است.

اما شاعر در میانهٔ این وجد و شادمانی با اندوه خویش تنهاست. خود را با باد و پرندگان سرخوش و با کودکان یکی می‌بیند و این را بارها بر زبان می‌آورد. اما باز با شک و اندوه دم فرو می‌بندد، آن روشنایی گمشده را می‌جوید، پرتوی رؤیایی را که همراه جوانی او از دست رفته است. این اود تجلیل پیروزی نیست، بلکه توصیف تضاد دردناکی است که اندک‌اندک از میان برمی‌خیزد. وردزورث، به یاری یک سلسله استانزای بی‌قاعده، برخی نشاطانگیز و تغزلی، برخی اندیشه‌خیز و تفکرآمیز، از طریق رنج، به آخرین کلام پیروزی دست می‌یابد؛ رنجی که (به گفتهٔ آیسخولوس) جان را هزار نکته ادب می‌آموزد:

بازی دیگری بوده است، نخلهای دیگری ربوده شده است.

در عصر انقلاب، اندک بودند کسانی که پیام اخلاقی و سیاسی هوراس را می‌ستودند.

آن دوره، دورهٔ جوانی بود و او میانسال می‌نمود. با این وصف، هوراس هنرمند چیره‌دست عرصهٔ کلام بود، به طبیعت عشق می‌ورزید، زیبایی را می‌شناخت، ژرفای روح و صفا و آرامش او کسانی را که در قید عقاید اجتماعی‌اش نبودند محظوظ می‌ساخت. سنت هوراس بسیار عمیقتر از سنت پیندار دستخوش تغییر شد، اما بخشی از آن باقی ماند. [۹۹] در اودهای تفکرآمیز، استانزا هرچند هنوز با قاعده بود اما غامض‌تر شد و تفکر، هرچند هنوز قرین آرامش بود، لحن شخصی‌تری یافت. در مشاهدهٔ طبیعت جزئیات زنده‌تر و ظریفتری مطمح‌نظر قرار گرفت. شاعرانی هم بودند که پیچیدگی و حشمت کلام پیندار را با تفکرات ژرف غزلهای هوراس در هم آمیختند.

سنت هوراس در عصر باروک، که اودهای نغز و لطیف کالینز به وجود آمد، به بارآورترین حد خود رسید. [۱۰۰] در این زمینه، کالینز جانشینی به مراتب بزرگتر داشت. اودهای جان کیتس به اودهای هوراس شباهت ندارد. این آثار به اثر هیچ‌کسی به جز خود کیتس شباهت ندارد، اما مستقیماً در انتهای همان خطی است که از هوراس آغاز می‌شود و آثار او در پیدایش آنها دخیل بوده است. این آثار رو به گذشته، رو به آن سوی جهان او دارد، گویی چیزی جوانتر و غنی‌تر می‌جوید. بزرگترین آنها *اود هزاردستان* با پژواک صدای هوراس، پژواکی صریح و اشتباه‌ناپذیر از پس بیست قرن آغاز می‌شود. [۱۰۱] اما در همهٔ اودهای نغز ۱۸۱۹، چیزی کاملاً

نو می‌توان یافت و آن همان دگرگونیی است که تفکر کیتس و حساسیت زمانهٔ او در میراث هوراس به وجود آورد، میراثی که هوراس خود از یونان گرفته و به دست آنها سپرده بود. اودهای پیندار حاصل درک تند و عمیق لحظه‌های پیروزی عام بود که در آن همه چیز چالاک و زنده بود، پرجوش و خروش و از گرمای قدرت مشتعل بود. شهرِ به جوش‌آمده گرد خانوادهٔ قهرمان حلقه می‌زد، و دسته با رقص و موسیقی به حرکت در می‌آمد. شاعر روی سخن با تمامی یونان داشت و تمامی یونان گوش به او سپرده بود. غزلهای هوراس نیز هرچند غالباً اندوه‌خیز بود، اما به هرحال دوستی بود که آنها را بشنود، مخاطبانی بودند که شعر بر آنها تأثیر مسحورکننده داشت. در این غزلها، روی سخن شاعر با روم بود. اما برای کیتس جمعیتی وجود ندارد:

شاعر تنهاست، خاموش است، با غم و اندوه آشناتر است تا با خوشی و سرور. گلدانی یونانی در پیش رو دارد و به آن می‌اندیشد. «در تاریکی عطرآگین» میان خواب و بیداری نشسته است و به آواز مرغی تنها گوش می‌دهد. چشم خیالش « دو موجود زیبا را می‌بیند که سر در کنار هم نهاده‌اند». هوای مطبوع و ملایم پاییزی و ابر «اندوه» را مجسم می‌کند. در این آرامش و تفکر، خیالش چون اندیشهٔ پیندار اوج می‌گیرد و به هیجان می‌آید. مردان و زنانی که بر گلدان نقش شده‌اند در نظرش زنده، مشتاق و جوان می‌آیند. نغمه‌های نی آنها را می‌شنود که گویی حدیث روح خود می‌کنند. وقتی هزاردستان از شاخی به شاخی پر می‌کشد، شاعر نیز به سوی او بال می‌گشاید. پاییز همچون خدایان هلنی بر او جلوه‌گر می‌شود ــ همان قدر واقعی و انسانی. ملانکولی، در هیأت زنی بلندبالا، با چهرهٔ پوشیده، در معبد نهانیش بر او ظاهر می‌شود. هیجان حواس او را از کار نمی‌اندازد، هشیارترش می‌کند و به او قدرت مشاهدهٔ دقیقتری می‌بخشد تا هزاران ریزه‌کاری طبیعت را ببیند: شبنم را در جام گل‌سرخ بنگرد و وزوز پشگان را بشنود و چین و شکن هفت رنگ آب را بر ساحل شنی نظاره کند. اندیشهٔ شاعر خود به درختان پرشاخ و برگ بدل می‌شود و در باد زمزمه سر می‌دهد. در این اودها، تنها آن پایکوبی و دست‌افشانی جشن بهار، که وردزورث بر گرداگرد خود احساس می‌کرد، محو شده است. کیتس مانند هوراس سراینده‌ای تنها است، اما بر خلاف او شنونده‌ای ندارد. نغمهٔ چنگ او آواز مرغی یا زمزمهٔ باد شبانه است.

در اودهای «رمانتیک» انگلیسی، مقاصد اصلی پیندار یکسره دگرگون شد و با ظرافتهای خاص هوراس درآمیخت و به حد پختگی رسید. مع‌ذالک، بسیاری از

اصول شعر تغزلی یونانی و رومی تبدل صورت یافت و در آنها باقی ماند. روشنی تند ظرائف صورتهای خیال، خلق تصویرهای عظیم فوق انسانی که از زندگی عادی در می‌گذرد و فراتر می‌رود، جذبهٔ عمیق روحی، پرستش زیبایی و تجلیل آرمانهای شریف ــ همهٔ این عناصر شعری از طریق سنت اود از هوراس و پیندار به شاعران عصر جدید رسیده است. رقص و آوازهای خاص جشنها البته از میان رفته است. در این اشعار غنایی، ساختمان اود منعکس کنندهٔ هیجانهای لطیف روح انسان تنها است.

از پایان عصر انقلاب بدین‌سو، ده‌ها و صدها شاعر دست به سرودن اود زده‌اند، اما هیچ‌یک اثر بهتری عرضه نداشته‌اند. تنها در باب اودهای قرن نوزدهم یک کتاب مفصل می‌توان نوشت. البته لازم است که از بهترین آنها گلچینی تهیه شود. غالب اودهای صدسالهٔ اخیر به شیوهٔ پیندار ساخته شده است تا هوراس. بعضی شاعران آگاهانه به راه او رفتند (هارت کرین می‌گفت: «فکر می‌کنم در این سپیده‌دم عصر ماشین، من می‌توانم جانشین درخوری برای پیندار باشم») [۱۰۲] و بعضی دیگر مانند والت ویتمن ناآگاهانه. اودهای آهنگین با آن‌که تا حدی از رواج افتاد اما این نوع شعر رابطهٔ طبیعی‌اش را با موسیقی و رقص حفظ کرد. ذوق صنعتی و نیروی کوریبانتی[1] سوئین‌برن به راپسودیهای لیست شباهت تام دارد.

از اواسط قرن نوزدهم به بعد، جنبشی پدید آمد و به تدریج قوت گرفت. این جنبش بر آن بود تا الگوهای مقرر شعر را بشکند و آن را به صورت چیزی کاملاً خودجوش، مانند سخنی که بداهتاً گفته شود در آورد. این، حرکتی بود که بیشتر از میل به اصالت و نفرت از سنت ناشی می‌شد، میل شدید به اینکه دماغ فصاحت به خاک مالیده شود. می‌گفتند مرگ بر هرچه تفننی و تصنعی است، تا چند از *thou* و *thee* گفتن، رها کنید این پارناسوس را و میوزها را، اُف بر هرچه متعالی و بزرگ است، تا کی باید تحملشان کرد؟ [۱۰۳] اما آنچه این تمایل را تقویت می‌کرد بیشتر درک این نکته بود که شعر واقعی همواره آزاد بوده و بهترین نمونه‌های هنر یونانی به معنای آزادی بوده است. (بالهٔ نو بیشتر به سبب بدیهه‌سازیهای هلنی ایزادورادانکن[2] بود که آزاد شد، در همان دوره و به همان دلیل.) از این رو، وقتی

---

۱. Corybant، هریک از کاهنان معبد سیبیل بدین نام خوانده می‌شدند. شهرت آنها به خاطر اجرای مراسم عیش و باده‌گساری و به راه انداختن دسته‌های رقص و پایکوبی بوده است.

۲. Isadora Duncan (۱۸۷۸ ـ ۱۹۲۷)، بانوی آمریکایی که در هنر رقص شهرت جهانی دارد.

جرارد هاپکینز بر آن شد تا در باب موضوع غم‌انگیز غرق‌کشتی‌های *اوریدیس* و *دوچلند* شعر بسراید خود می‌دانست که شیوهٔ پیندار را در پیش خواهد گرفت ــ هرچند واژه‌هایی که به کار برد، نحو و حتی قوافی، تازه و بی‌سابقه بود.

شعر هاپکینز چون ماده‌ای مذاب در درون بوتهٔ غریبی ریخته می‌شد که بخشی از آن ساختهٔ خود او بود، بخشی از آن انگلیسی بود، و بخشی نیز (به دلیل تبحر او در فرهنگ کلاسیک) به یونان و روم تعلق داشت. از زمان مرگ او همهٔ قالبها و بوته‌ها شکسته است. بعضی از اشعار آزاد تغزلی نو صرفاً تردستیهای چاپی است. برخی نیز به گفتگوی مبهم بازیگران نمایشی شباهت دارد که در اتاقی دربسته اجرا شود. اما بخش موزونی که از آن جمله به جا مانده از اعقاب آوازهای هیجان‌آلود سرخوشان جشنهای باکوس است و پیندار یکی از نخستین کسانی بود که به این آوازها صورت هنری داد. از آن زمان، بسیاری از ستایشگران او آنها را در پیروزی‌نامه‌هایش با ان نیروی خروشان و مقاومت‌ناپذیرشان، شنیده‌اند.

۱۳

انتقال

دیدیم که تمدن یونان و روم، پس از آنکه در زیر سیلابهای مکرر توحش تقریباً مضمحل گردید و از میان رفت، در اشکال دیگر ــ سخت دگرگون‌شده اما همچنان قدرتمند ــ به حیات خود ادامه داد، تأثیر و نفوذ آن در سراسر اعصار تاریک دوام یافت، در قرون وسطی با شدتی رو به افزایش به یکی از جریانهای بزرگ بدل شد تا اینکه سرانجام به صورت یکی از قدرتمندترین انگیزه‌های آن موج بلند نیرو و شور و تفکر درآمد که ما امروز آن را به نام رنسانس می‌شناسیم. اینک برآنیم تا مسیر عبور قدرتمند این موج را که گاه کاستی گرفته، گاه فزونی یافته، ولی همواره در تغییر بوده و هرگز فرو نمرده است، در سراسر ادبیات اروپا و آمریکای عصر جدید دنبال کنیم. این دوره، یعنی از پایان رنسانس تا عصر حاضر، را می‌توان به دو بخش تقسیم کرد که تقسیمی است غیر دقیق اما مفید. بخش نخست را که از حدود ۱۶۰۰ تا حدود ۱۷۷۰ به طول انجامیده است می‌توان عصر پادشاهی‌ها، یا عصر ضد رفورماسیون، یا با عنوان کلی عصر باروک نامید. بخش دوم که از انقلاب آمریکا و فرانسه و انقلاب صنعتی آغاز شده و تا روزگار ما ادامه یافته است به حقیقت همان عصر جدید است.

این تقسیم دوگانه صرفاً بر سبیل مصلحت نیست. بلکه نشان تغییری واقعی است که هم در ذات تمدن ما روی داده و هم در قدرتی که فرهنگ کلاسیک بر آن اعمال می‌کرده است. از حدود سال ۱۸۵۰ به این سو، ادبیات از حیث نواخت کلی و بسیاری از اهداف و روشهایش، انقلابی پراهمیت را از سر گذرانده است. این انقلاب نه یک دگرگونی ناگهانی و سطحی، بلکه تغییر جهتی نیرومند و پردوام بوده است. این تغییر را عوامل نوظهور عظیمی که در قرن نوزدهم پدید آمد همراهی و در عین حال مهار کرد. آن عوامل عبارت بود از:

صنعتی شدن و ترقی دانش عملی؛
افزایش عظیم جمعیت فعال در اروپا و آمریکا؛
دور شدن از حکومتهای مبتنی بر انحصارات موروثی (سلطنت، حکومت اشراف، زمینداری، سرمایه‌داری موروثی) و نزدیک شدن به حکومتهایی که به دست مردم یا از طریق مردم پایه‌گذاری می‌شود (دموکراسی، سوسیالیسم، کمونیسم، فاشیسم)؛
الغاء برده‌داری و نظام رعیتی (موقتاً، در برخی کشورها)؛
تدارک آموزش بیشتر برای توده‌های وسیع در بسیاری نقاط جهان.

در ادبیات، این تغییر جهت چند شکل مهم به خود گرفت:
(الف) افزایش عظیم در میزان تولید محصولات ادبی.
(ب) تکیه بر آن دسته از معیارهای ادبی که توده‌های وسیع مردم را خوش آید و بر انواعی از هنر که مشتریان یا مخاطبانی هرچه بیشتر را زیر تأثیر تبلیغ خود گیرد. شعر جای خود را به نثر داد و هنوز نیز چنین است. نمایش منظوم بسیار نادر و محدود گردیده، حال‌آنکه نمایش منثور (چه بر صحنه و چه بر پردهٔ سینما) به رشد خود ادامه می‌دهد. دیگر کسی شعر تعلیمی نمی‌گوید، در صورتی‌که تعداد کتب «جدی غیر داستانی» سر به هزاران می‌زند. حماسه منسوخ شده اما رمان به فراوانی نوشته می‌شود. به همین نحو، تأکید بر سبک هر روز کمترمی‌گردد، و در عوض «قدرت» و «جاذبهٔ» نوشته به شدت مورد توجه قرار می‌گیرد که به معنای حداعلای احساس است در چارچوب ظرفیتی محدود. الگوهای ادبی نو یا جدیداً بازآفرینی شدهٔ بسیاری به وجود آمده است. هیچیک از این الگوها را نمی‌توان دقیق و قاطع دانست، اما همه سخت مردم‌پسند است و هدف همهٔ آنها خوشنود ساختن تودهٔ عظیمی است که معیارهای فرهنگی نسبتاً نازلی دارند. از آن جمله، فیلمها و داستانهای پلیسی، کمدیِ موزیکال، مجموعهٔ لطیفه‌های نامرتبطی که بسیاری از نمایشهای رادیویی از آنها تشکیل شده است، یا خاطرات فلان خبرنگار و شرح مشاهدات یک روزهٔ او از بهمان نقطه. از حدود سال ۱۹۰۰ بدین‌سو، هیچ گونهٔ ادبی نبوده است که از حیث معیار ارتقا یافته باشد؛ وسعت‌پذیری همه از جهت سطح بوده است.
(پ) عکس‌العملی که در برابر این وضعیت نشان داده شد، یعنی «حلقه‌گرایی» شدید و اتخاذ سیمایی سخت ویژه در آثار هنرمندانی که هدفشان تأثیرگذاری، بر

توده نبود. مشهورترین نمونهٔ این گروه هنرمندان ت. س. الیوت است. این سیمای ویژه را، غالباً، حتی در چارچوب زندگی یک هنرمند واحد نیز می‌توان دنبال کرد. مثال بارز در این مورد جویس، پیکاسو، شونبرگ و ریلکه‌اند. این موضوع می‌تواند ابداع یک زبان شخصی (جویس، تزارا) با استفاده از نمودگارهای دشوار غیر قابل درک تا خلق آثار هنری به کمک مضامین صرفاً خصوصی را شامل شود. از آن جمله است تجارب شخصی هنرمند که برای دیگران نامفهوم و ناشناخته است (آودن، جویس، دالی)، اساطیر غریب، منقولات مکرر، نمادهای مبهم، ارجاع به کتب غامض یا اعمال‌مذهبی و وقایع‌نادیده (*سرزمین هرز* الیوت، موضوع *King Fisher*[1] و معنای *Datta Damyata Dayadhvam*[2]، *کانتوهای* پاوند، سوررئالیستهای فرانسوی که ستایشگر قاتلان لومان بودند) یا بنیانگذاری آیینهای جدید شبه مذهبی (اشتفن گئورگه).

(ت) و سرانجام، لااقل در ادبیات، باید از دستاوردی محقق و بی‌چون و چرا سخن گفت و آن افزایش بی‌مانند حدت و قوت معنوی آثار ادبی است که هرچه گویندگان بیشتر می‌شوند این قدرت افزونتر می‌گردد، و نیز منابع ژرف و وسیع مضامین گوناگون که برای نویسندگان فراهم آمده است.

در ادبیات، این اشکال جزئی از تأثیرات عمیق دگرگونیهای اجتماعی‌اند. از این میان، تنها شکل سوم است که با تأثیر و نفوذ فرهنگ کلاسیک مرتبط به نظر می‌رسد. اما قدرت فرهنگ یونانی و رومی نافذتر و مؤثرتر از آن است که در وهلهٔ نخست تصور می‌رود. در باب گسترش آموزش، پیش از این سخن گفته‌ایم. این یکی از مهمترین عوامل اثربخش در تمدن سیصد، چهارصد سال گذشته بوده است. این عامل، به هیچ رو و در هیچ کشوری، جز در همین دوران اخیر، فراگیر و همگانی نبوده، اما در هیچ جا نیز کاستی نگرفته است، بلکه از عهد رنسانس به این سو آهسته‌آهسته لیکن با حرکتی مداوم در سراسر اروپای غربی و آمریکا پیشرفت داشته است. از آغاز این دوران، یعنی از سال ۱۶۰۰ تا حدود ۱۹۰۰ (و در چند کشور با اهمیت، بسیار دیرتر) مطالعهٔ زبان و ادبیات کلاسیک کانون آموزش عالی بوده است. تا آنجا که حافظهٔ زندگان به یاد دارد، در آمریکا، بلژیک، فرانسه، آلمان، بریتانیای

---

۱. Fisher ، بنا به روایات افسانه‌ای پادشاه قوم ساکسون بوده است و نام او با داستان جستجوی جام مقدس پیوند دارد. الیوت در *سرزمین هرز* به این افسانه نیز چشم داشته است.

۲. واژه‌های سانسکریت که الیوت از آنها در *سرزمین هرز* استفاده کرده برای القاء صداهای تندر.

کبیر، هلند، لهستان و دیگر ممالک متمدن مدرسه‌ای که از حد حساب و خواندن و نوشتن فراتر می‌رفت و درس لاتینی اجباری و یونانی اختیاری در برنامهٔ دروس خود نداشت جزء استثناء بود تا قاعده، وضع دانشکده‌ها و کالجها که دیگر معلوم است. [۱] مدارس فنی و حرفه‌ای، تنها پس از بالا رفتن تولید کلان در صنعت بود که به وجود آمد. [۲] تا آغاز جنگ جهانی اول دانش و فرهنگ کلاسیک رو به گسترش بود، نکات تاریک بیشتری در باب این فرهنگ کشف شد و لااقل تا سال ۱۹۰۰، بسیار بودند کسانی که در این زمینه به مطالعه می‌پرداختند. [۳]

ماحصل کلام اینکه، در فاصلهٔ میان ۱۶۰۰ تا عصر حاضر فرهنگِ کلاسیک در فرانسه زندگی و ادبیات را شدیداً و مستقیماً زیر نفوذ خود داشته است؛ در بریتانیا، آفرینش غنی‌ترین آثار ادبی را موجب گردیده؛ و در آلمان، محرکی برای پیدایش گروه بیشماری از اهل فضل و ادب بوده است.

نسلی که در ۱۶۰۰ زنده بود، پایان عهد رنسانس را به چشم دید. سخن‌گفتن از پایان یک نوزایی امری نامعقول می‌نماید، زیرا در این تردیدی نیست که هر دو شاخهٔ ادبیات کلاسیک و بسیاری جنبه‌های تمدن جدید که به آنها وابسته است در سده‌های پانزدهم و شانزدهم تولد دوباره یافت و باقی ماند. مع‌ذالک، این تولد دوباره و تجدید حیات تنهایک جنبهٔ دگرگونی انقلابی بسیار وسیعتری بود که وقایع چند جانبه‌ای چون اصلاح دینی پرتستانها و کشف آمریکا را در برداشت. شاخص ترین وجه این دگرگونی ارزشهای عاطفی و حیاتی بود تا تأثیرات ذاتی و ملموس آن:

«برکتی بود زنده بودن در آن سپیده‌دم، اما جوان بودن عین سعادت بود.» [۴]

با این همه، آن روشنایی کاستی گرفت و فرو مرد.

با فرا رسیدن نیمهٔ دوم قرن شانزدهم چنین می‌نمود که بادی سرد بر فراز جهان وزیدن گرفته است. لحن شاعران به خشونت گرایید. قهرمانان را مرگ بی‌افتخار در کام کشید، در دل مردمان به جای نهال دوستی، تخم کین و نفرت کاشته شد، آثار گرانقدر و انجمنهایی که الهام‌بخش گویندگان بودند با داس خشونت منقطع گردیدند، قوانین و سازمانهای بازدارنده، گاه احمقانه و بیشتر ظالمانه، راه بر آزادی ــ که غالباً به افراط یا با سهل‌انگاری از آن استفاده شده ــ بستند. حتی کتب کلاسیک که زمانی مظهر آزادی و وسیلهٔ انگیزش افکار بودند معنای قانون و آیین‌نامه به خود گرفتند و بر قواعد موجود افزودند. شاید این عکس‌العمل اجتناب ناپذیر بود. شاید تا حدودی

سودمند بود و ضرورت داشت. اما به هر حال مایهٔ رنج بود. لیکن باید دانست که بازتابی که رنسانس در پی داشت در همه جا موجب تحدید و تقیید روح آدمی نگشت بی‌آنکه پاداشی در مقابل پرداخته باشد. البته در برخی کشورها (مانند اسپانیا) چنین بود. در سرزمینهای دیگر، این بازتاب بدان معنا بود که، پس از یک وقفه، ادبیات، هنر و تفکر آدمی یک دوره توسعهٔ بی‌تناسب و بی‌حد و مرز را پشت سر می‌نهد و وارد مرحله‌ای می‌شود که بر این پیشرفت قاعده و قانون حکمفرماست. اینکه آیا اگر این قواعد و قوانین کمتر می‌بود حرکت سرعت بیشتری می‌گرفت پرسشی است که هیچ مورخی بدون توسل به حدس و گمان نمی‌تواند بدان پاسخ دهد.

این دورانِ بازتاب، به دلیل وقوع جنگهای خانگی و جنگهای میان ملتها، شاهد فجایع بی‌شماری بود که به حق سزاوار است نام جنایات عمومی بر آنها نهاده شود. در این دوران، جان و مال مردم، اشیاء هنری و محصولات علمی بسیاری دچار تباهی شد، بی‌آنکه ضرورتی بوده باشد. تاریخ اواخر قرن شانزدهم مشحون از قصهٔ زندگیهای بر باد رفته است: ادبای بسیاری بودند که، فی‌المثل، به گمان داشتن زر پنهان، به دست سرباز مستی به هلاکت رسیدند، بسیاری از سرزمین آباء و اجدادی گریختند چون به فرقه یا گروه مخالف تعلق داشتند، یا مانند کازوبون به غاری در کوهستان پناه بردند و مطالعهٔ زبان یونانی را در همانجا ادامه دادند، در حالی‌که پدران و مادرانشان از وحشت قدیسان خود را پنهان می‌کردند. (من گاه به این فکر افتاده‌ام که کشف دست‌نوشته‌ها، این یاری‌دهندگان طلوع رنسانس، هیچگاه به حکم ضرورت‌در قرن شانزدهم پایان نیافت ــ چنانکه بسیاری از آثار پترونیوس به سال ۱۶۵۰ در دالماسیا کشف شد ــ بلکه این جنگ، نهب و غارت و فشار سیاسی بود که آن‌را دچار فتور کرد و سپس به پایان رسانید.) تاریخ اعصار تاریک انگلستان (ص ۵۴، ذیل) و بسیاری تواریخ مشابه نشان می‌دهد که دانش و ادب جز در نتیجهٔ توحش مطلق، به ندرت محو و نابود می‌گردد، اما این هست که به شدت دچار ضعف شود، شریانهای اصلی آن منقطع گردد، اندک نواحی سالم مانده مقید و محصور شود، راه بر جریانهای سالم بسته بماند، فساد بر همه جای آن رخنه کند و از ادامهٔ رشد و تکامل، قرنها و نسلها جلوگیری شود.

مهمترین عواملی که در مقابل موج رنسانس قد علم کرد و آن را واپس راند از این قرار بود:

۱. از آنجا که ایتالیا محرک اصلی ملل دیگر اروپا بود، نخستین و مهمترین این عوامل را تاراج رم باید دانست که در ۱۵۲۷ به دست سپاهیان آلمان و اسپانیا، دو ملتی که از تأثیر کامل رنسانس بر کنار مانده بودند، انجام گرفت. [۵] این واقعه را اشغال ایتالیا توسط سپاه اسپانیا، که به موجب معاهدهٔ کاتو ـ کامبرزیس (۱۵۵۹) صورت گرفت، تسجیل کرد.

۲. جنگهای مذهبی زندگیهای ارزشمند بسیاری را بر باد داد. مثال تاریخی بارز در این مورد قتل‌عام سن بارتولومه در ۱۵۷۲ است. [۶]

۳. از آن دهشتناکتر، جنگهای سی‌سالهٔ آلمان بود. در نتیجهٔ این جنگها ایالتهای مختلف این سرزمین هرگز فرصت نیافتند تا خود را به پایهٔ تمدن همسایگان برسانند.

۴. باید به خاطر داشت که اقوام بربر در شرق هنوز یکه‌تاز میدان بودند. در نتیجهٔ نبرد موهاچ[1] که همین اقوام در ۱۵۲۶ به راه انداختند، سرزمین هنگری قرنها از تمدن اروپا جدا ماند. شبه‌جزیرهٔ بالکان اشغال شد و قسمتی از آن به الحاد کشانیده شد. در همهٔ این احوال لهستان و اتریش نیز پیوسته در معرض تهدید قرار داشتند.

۵. «ضد رفورماسیون» فواید بسیار به همراه داشت اما خالی از نتایج شوم نیز نبود. دستگاه تفتیش عقاید اسپانیا که در ۱۴۸۰ به دست فردیناند و ایزابلا به نام سازمانی ملی تأسیس شد در این زمان قدرت بیشتری یافت. این دستگاه نه تنها ضد پروتستان و ضد یهود بود، بلکه بسیاری از مؤثرترین نیروهای محرک آیین کاتولیک را نیز نابود ساخت یا در نابودی آنها کوشید. قدیس ایگناسیوس لویولا را دوبار به زندان افکند و قدیسه ترزا را چندین بار محکوم کرد و کتاب *عشق خدای* او را در ردیف کتب ممنوع اعلام داشت. در سال ۱۵۴۰ «انجمن عیسی» ــ دستگاهی که به خاطر کارنامهٔ نیک و بدش، هردو، اهمیت دارد ــ تأسیس شد. پس از انعقاد شورای ترنت[2]، در ۱۵۶۴، فهرستی از کتب ممنوع برای کاتولیکها انتشار یافت و سانسور با همهٔ احکام و بکن و مکن‌هایش به روش جدید آغاز شد. [۷]

---

۱. Mohács ، نام دشت و شهری در جنوب هنگری، کنار رود دانوب. درنتیجهٔ نبرد ۲۹ اوت ۱۵۲۶، که طی آن سلیمان اول، امپراتور عثمانی لوئیس دوم پادشاه هنگری را شکست داد و امپراتوری عثمانی به مدت ۱۵۰ سال بر هنگری مسلط شد.

۲. Council of Trent ، شورایی است که از سال ۱۵۴۵ تا سال ۱۵۶۳ در ترنت (واقع در ناحیهٔ تیرول) تشکیل شد و هدف آن محکوم کردن اصول مقدم رفورماسیون بود. قطعنامهٔ این شورا مورد تأیید و تصویب پاپ نیز قرار گرفت.

۶. در بریتانیا، سوئیس، آلمان و دیگر کشورهای پرتستان تأثیر عکس‌العمل پیوریتن‌ها و پیروان لوتر به یک اندازه بود. در سال ۱۶۴۲ تحدیدی بر ادبیات نمایشی انگلستان اعمال شد که تا سال ۱۶۶۰ دوام یافت و حتی پس از برداشتن هم، نتایج زیانبار آن تا چندین نسل احساس می‌شد ـ کمدیهای دورهٔ «بازگشت»[1] (که از حیث هرزه درایی در تاریخ ادبی انگلستان نظیر نداشت)، و بعد از آنها عقب‌ماندگی بریتانیا در زمینهٔ طراحی صحنه و فن صحنه‌آرایی معلول همان تحدید است. این وضع تا قرن نوزدهم ادامه یافت و شاید علت شکست تئاتر بریتانیا در پروردن جانشینان شایسته‌ای برای مارلو و شکسپیر نیز همین بوده باشد. [۸]

بعضی از این بازتابها صرفاً نظامی یا سیاسی بود. بازتاب روحی بسیار پراهمیتی نیز بود که حریفان خود را در میان شاعران، ادیبان و متفکران می‌جست. برخورد میان دو حریفِ تقریباً هماورد، نزدیک یک قرن به طول انجامید و هنوز نیز گره آن گشوده نشده است. این برخورد را «نبرد کتابها» نام داده‌اند.

---

۱. Restoration، تجدید حکومت پادشاهی که با سقوط کرامول و بازگشت چارلز دوم به سلطنت (۱۶۶۰) آغاز شد.

حواشی فصل ۱. مقدمه

۱. زبان لاتینی، تا سال ۱۸۴۰، زبان رسمی مباحثات مجالس قانونگذاری هنگری بود (توین بی، *بررسی تاریخ*، آکسفورد، ۱۹۳۹، فصل پنجم، صفحهٔ ۴۹۶، حاشیه) و در مجالس لهستان تا مدتها بعد دوام داشت. آخرین شاعر درخور اعتنای بریتانیایی که در سرودن شعر لاتینی به‌اندازهٔ شعر انگلیسی چیره‌دست بود، والتر سویج لندور بود که در ۱۸۶۴ درگذشت. (رک. ص ۷۵۷).

۲. انسان در بعضی از شهرهای ممالکی مانند ترکیه یا در آفریقای شمالی که زمانی جزء ایالتهای روم قدیم بوده‌اند با حیرت متوجه این نکته می‌شود که کسی ــ مگر به ندرت بازرگانی یا مأمور دولتی ــ قادر به نوشتن و خواندن نیست، حال آنکه در ساختمان دیوار خانه‌های روستایی یا در پی بناها از کتیبه‌های بزرگ یونانی و رومی استفاده شده که از دوران امپراتوری برجا مانده‌اند. هیأتهای اکتشافی در دهکده‌های دورافتادهٔ مصر در حاشیهٔ صحرا، که اینک مسکن روستاییان بی‌سواد است، نسخه‌های متعدد پاپیروس از آثار هومر، دموستنس و افلاطون را در زیر خاک کشف کرده‌اند. این قطعات پراکنده جزئی است از مجموعه‌ای که زمانی کتابخانهٔ دایری بوده است.

See C. H. Roberts, "The Greek Papyri", in *The Legacy of Egypt* (ed. S. R. K. Glanville, Oxford, 1942), especially 295-6.

۳. داستان هملت در کتاب ساکسو گراماتیکوس آمده است [Saxo Grammaticus، تاریخ‌نگار دانمارکی قرن دوازدهم. اثر بزرگش *Gesta Danorum* در شانزده دفتر نوشته شده که از ماقبل تاریخ دانمارک آغاز می‌کند. یکی از داستانهای کتاب افسانهٔ *Amleth* است و این همان داستانی است که شکسپیر تراژدی ***هملت*** را بر اساس آن نوشته است ـ م.] در باب الفبای رونی رک.

Saxo, 3. 6. 16: "proficiscuntur cum eo bini Fengonis satellites, litteras lingo insculptas (nam id celebre quondam genus chartarum erat) secum gestantes".

در باب بلروفون رک. ***ایلیاد***، سرود ششم صفحهٔ ۱۶۸ ـ ۷۰.

۴. در زبان آنگلوساکسون شعر زیبایی است به‌نام ***ویرانه‌ها*** در باب آثار باقی مانده از شهر رومی باث. سراینده بی‌آنکه سازندگان بناهای باشکوه و عالی شهر را، که به ویرانی افتاده بود، بشناسد؛ در ستایش آنها شعر می‌گوید و اندوه و تأثرخود را در مرگشان بیان می‌کند.

۵. از همان قرن سوم پیش از میلاد، آثار مکتوب یهودی به زبان یونانی برگردانیده شد تا یهودیانی که در

مصر بودند و زبان عبری نمی‌دانستند از آنها استفاده کنند. این همان متنی است که به «ترجمهٔ هفتادی» (= Septuagint) مشهور است. این وجه تسمیه مربوط به داستانی است که می‌گوید هفتاد و دو تن روحانی یهود در کار این ترجمه شرکت داشته‌اند. (See c. 6, n. 1, p.594).
س. لیبرمان (S. Lieberman) نیز این نکته را مطرح کرده است که زبان یونانی حتی در تعالیم روحانیان یهود در خود فلسطین، چه تأثیر شگرفی داشته است:

Greek in Jewish Palestine (New York, 1942).

۶. لهجه‌ها و زبانهای بخش غربی امپراتوری تا چندین نسل پایدار ماند و بکلی از میان نرفت، و از مراحل امحاء آنها نیز اطلاعی در دست نیست. برخی از این لهجه‌ها، مانند لهجهٔ باسک، در گوشه‌های دورافتاده باقی ماند. اما واقعیت اساسی این است که اینها همه ماندابها یا جریانهای زیرزمینی بودند حال آنکه شط اصلی تمدن از بستر زبان لاتینی می‌گذشت. مِیه (Meillet) این نکته را در کتاب خود مدلل می‌دارد که:

> Les trouvailles de la Graufesenque ont montré que, au Ier siècle de l'ère chrétienne, la langue d'un atelier de potiers du Sud de la France était encore le gaulois: rien de moins imprévu. Encore au IIIe et au IVe siècle, on sait que le gaulois subsistait dans les campagnes... Tout moyen fait défaut pour déterminer quand, au fond des campagnes d'Etrurie, le dernier paysan a parlé l'étrusque; quand, dans les vallées de l'Apennin, le dernier paysan d'Ombrie a parlé l'ombrien; quand, au pied des Alpes, le dernier paysan de Ligurie a parlé le ligure. Un seul fait est sûr: toutes ces langues sont mortes; à partir du moment où se répand le' latin, on n'entend plus parler d'aucune; elles se sont éteintes obscurément comme s'est éteint en Prusse, au XVIe siècle, le dernier sujet parlant prussien, comme s'est éteint, sur les bords de l'Elbe, le polabe au XVIIIe siècle, sans qu'on sache quand est mort le dernier sujet parlant polabe, comme s'éteint, comme vient de s'éteindre sans doute, en Poméranie, le dernier sujet parlant slovince.

۷. گفته‌اند که قیصر، وقتی بروتوس را به‌سوی خود حمله‌ور دید، این جمله را بر زبان راند: «تو هم، پسرم؟» ــ *καὶ σὺ τέκνον*; (Suet. *D. Iul. 82. 2*). بسیاری از لطیفه‌های در باری که توسط سوئتونیوس ضبط شده به‌زبان یونانی محاوره‌ای است؛ مارسیالیس و ژوونالیس هر دو شکوه داشتند که بانوان رومی در سخنان خود علناً الفاظ محبت‌آمیز یونانی به‌کار می‌برند. همان‌طور که امروزه ممکن است دختران متجدد انگلیسی زبان، لفظ *chéri* را در گفتار به‌کار برند. نامهٔ غریبی از اگوستوس به‌همسرش موجود است که به‌زبان لاتینی آغاز می‌شود، اما در یک جملهٔ واحد چند بار به‌تناوب واژه‌های یونانی به‌کار می‌برد و بار دیگر به‌زبان لاتینی باز می‌گردد (Suet. D. *Claud.* 4).

۸. الفبای مردم روس و دیگر ملتهای نژاد اسلاو به‌نام قدیس کوریلوس (Cyrillus ۸۲۷ ــ ۸۶۹) الفبای کوریلی (= سیریلی) نامیده می‌شود، زیرا که اختراع این الفبا را به‌او منسوب می‌دانند. قدیس

کوریلوس برای تبلیغ دین مسیح به‌میان اقوام اسلاو گسیل شد. وی این الفبا را بر مبنای الفبای یونانی ــ آن‌گونه که در زمان او تلفظ می‌شد ــ ابداع کرد و حروف تازه‌ای برای اصوات اسلاوی که در زبان یونانی معادل و مشابهی نداشت بدان افزود. در باب مسیحیت بیزانسی و فرهنگ آن و قدرتی که در نشر تمدن میان اسلاوهای شرقی داشته است رک.

S. H. Cross, "The Results of the Conversion of the Slavs from Byzantium", in *Annuaire de l'Institut de philologie et d'Histoire Orientales et Slaves, 7 (1939-44).*

در باب اختلاف و شقاق میان دو امپراتوری و نهب و غارت قسطنطنیه رک.

Gibbon, *Decline and Fall of the Roman Empire*,c. 60. Cf. also Stanislaw Koscialkowski,"Rome and Byzantium in the Culture of Mediaeval Europe", in *the Bulletin of the Polish Institute of Arts and Sciences in America,* 4 (1945-6),

مقالهٔ اخیر بر قدرت و عظمت بیزانس در مقام پایتختی جهانی تأکید کرده است.

۹. در باب انقراض زبان یونانی در اروپای غربی رک.

P. Courcelle, *Les Lettres grecques en occident de Macrobe à Cassiodore* (Paris, 1943); M. Roger, *L'Enseignement des lettres classiques d'Ausone à Alcuin* (Paris, 1905); and G. R. Stephens, *The Knowledge of Greek in England in the Middle Ages* (philadelphia, 1933).

زبان یونانی از ایالتهایی چون اسپانیا، بریتانیا و آفریقا در طول قرن پنجم رخت بربست (Courcelle, 390). برای قدیس آگوستین آموختن زبان یونانی در آفریقای اوایل همان قرن بسیار دشوار بوده است، بعد هم این ایالت در اثر هجوم واندالها از امپراتوری جدا شد (Courcelle, 193 f., 205 f.) پذیرفتن این سخنِ غالباً مکرر که فرهنگ یونانی در ایرلند این عهد به‌حیات خود ادامه می‌داده است یا اثبات آن، بسیار دشوار است. رک. Roger, 268 f.; Courcelle, 390, and n. 2.، این فرهنگ در سرزمین گل تا قرن ششم باقی ماند (Courcelle, 246 f.) در خود ایتالیا، سنت فرهنگ یونانی ابتدا در اثر هجوم آلاریک (که در سال ۴۰۰ میلادی آغاز گردید) از هم گسست و بعد، در زمان حکومت استروگت‌ها، به‌دست بوئسیوس و سیماخوس از نو زنده شد (دربارهٔ بوئسیوس رک. ص ۱۰۴ به‌بعد)، و آنگاه در حدود اواخر قرن ششم یکباره فرومرد. اما کتاب مقدس بسیار زود ترجمه شد ــ نخست در اواخر قرن دوم میلادی، ترجمه‌ای که به ***ایتالا*** مشهور است و مورد استفادهٔ قدیس آگوستین بوده است و دیگر ترجمهٔ قدیس ژروم از مردم بالکان که با کمک فضلای یهود در حدود اواخر قرن چهارم صورت پذیرفت. این ترجمه اینک به نام «ولگات» شهرت دارد که از عنوان لاتینی *Volgata Lectio* (= نشر مردمی، نشر همگانی) گرفته شده است. این نسخه ابتدا قبول عام نیافت، اما در اثر نفوذ پاپ گریگوری کبیر (۵۹۰ ــ ۶۰۴) به‌صورتی که امروزه هست، یعنی انجیل رسمی کلیسای کاتولیک رم درآمد. (نکتهٔ غریب آنکه همین واژهٔ testament در عناوین *Old Testament* و *New Testament* ترجمهٔ غلط واژهٔ یونانی διαθήκη بود که معنای «قرارداد» یا «پیمان» می‌دهد.) حدود اواخر قرون وسطی، در سده‌های دوازده و سیزده، چند تنی که با زبان یونانی آشنایی داشتند، فضلایی چون ربرت گروستست و راجر بیکن پیدا شدند، اما به‌هرحال سنت معارف یونانی در

غرب تا زمان بوکاچو تجدید حیات نیافت. رک. S. H. Thomson, *THe Writings of Robert Grosseteste, Bishop of Lincoln*, Cambridge, 1940. در خصوص رابطهٔ یونان قدیم و جدید و اختلاف میان کسانی که در یونان جدید معتقد به همگانی کردن معارف یونانی و به‌طرز کلاسیک در آوردن آن بوده‌اند رک. A. J. Toynbee, *A Study of History* (Oxford, 1939), 6. 68 f. در باب واسطه‌های عربی تفکر کلاسیک در جهان غرب رک.

R. Walzer, "Arabic Transmission of Greek Thought to Mediaeval Europe", in *the Bulletin of the John Rylands Library, 29 (1945)*,I. 160-83.

۱۰. طی دورانی که هجوم بربرها در قرون ششم و هفتم میلادی ادامه داشت، زبان لاتینی مقام زبانی جهانی را از دست داد. چیلدبرت اول در سال ۵۳۶ فرانسه را جرو قلمرو فرانک‌ها درآورد، سیسبوت و سوئین‌تیلا اسپانیا را زیر سلطهٔ ویزیگت‌ها بردند و روتاری در سال ۶۵۰ آخرین بخشهای رومی سرزمین لمباردی را فتح کرد. این دگرگونیها توأم بود با تدوین قوانینی به‌دست فاتحان (مانند قانون لانگوباردیک در Langobardic ۶۴۳ تدوین شد) یا تصنیف کتب تاریخی که با رعایت دیدگاههای خود آنان نوشته می‌شد (که از آن جمله بود ***تاریخ قوم فرانک*** از گریگوریِ توری). کتب و اسناد بازمانده از قرون ششم، هفتم و هشتم نشان می‌دهد که حتی لاتینی مکتوب نیز دچار فروپاشی شده و رو به نابودی می‌رفته است. نسخه‌های خطی پر از اشتباهات فاحش دستوری و حتی املایی است. کتب مربوط به عشاء ربانی نشان می‌دهد که کشیشانی که از آنها استفاده می‌کردند زبان این شعائر را به‌سختی درک می‌کردند. هبه‌نامه‌ای از چیلدبرت اول در دست است که تاریخ آن به ۵۲۸ می‌رسد. در این سند الفاظی چون *unus, ipse, ille, per locis, pro nos* به‌کار رفته است که اکنون به‌عنوان حروف تعریف از آن‌ها استفاده می‌شود. گریگوریِ توری که خود مقام اسقفی داشت پیوسته از لاتینی مغلوطی که می‌نوشت پوزش می‌خواست و متذکر می‌شد که در میان معاصران او بسیارند کسانی که زبان فرانسوی بدوی روستاییان را می‌فهمند، اما از درک بحث‌ها و سخنان فلسفی استادان عاجزند. پاپ گریگوری کبیر نیز بی‌هیچ تعارفی از اغلاط فاحش زبانی خود ابراز بی‌پروایی می‌کند. در این دوره فرهنگ لغات به‌فراوانی تهیه شد، البته نه برای توضیح لغات دشوار بلکه برای معنی کردن لغات ساده و روزمرهٔ لاتینی به‌کمک الفاظ ساده‌تر و عامیانه‌تر. در این زمان بود که محقق‌ترین نشانهٔ اعصار تاریک به میدان آمد یعنی بی‌سوادی رو به گسترش نهاد. از قرن پنجم به‌بعد، مردم به‌جای را امضای نام خود حرف X پای نوشته‌ها می‌نگاشتند به‌معنای آنکه «خواندن و نوشتن نمی‌دانم، اما مسیحی هستم.» در باب همهٔ این مطالب رک.

G. Gröber, "Sprachquellen und Wortquellen des lateinischen Wörterbuchs',in *Archiv für lateinische Lexicographie*, I.35 f., and F.Lot, "A quelle époque a-t-on cessé de parler latin?", *in Archivum Latinitatis medii aevi*, 6 (1931), 97 f.

در این میان، عواملی چند از جمله تفوق زبان لاتینی در مقام واسطهٔ کتابت برتری و سهولت استفاده از این زبان در کلیسا و مسائل حقوقی و شاید، بیش از همه، شرایط نابسامان سیاسی اعصار تاریک تولد زبانهای جدید را در اروپای غربی دیر زمانی به‌تأخیر انداخت و مانع از آن شد

که هر یک از لهجه‌های بومی به‌آسانی بر رقبای خود پیروز شوند. در زبان فرانسوی، کهن‌ترین اسناد سوگندنامهٔ استراسبورگ است (۸۴۲ میلادی). اما وقتی راجر بیکن به‌سال ۱۲۶۰ در خاک فرانسه سفر می‌کرد دریافت که بسیاری از مردم این کشور از درک لهجه‌های یکدیگر ناتوانند. تاریخ نخستین اسناد ادبی این زبان، که به‌صورت جریان مهمی وارد زبان فرانسوی جدید شد، به‌قرن دهم می‌رسد. نخستین منظومهٔ بلند نیز ***آلکسیس*** نام دارد (حدود سال ۱۰۴۰). در سال ۱۵۲۰ به‌فرمان پادشاه، زبان فرانسوی زبان رسمی کشور شناخته شد و از آن پس سلطهٔ زبان لاتینی از اسناد رسمی و قباله‌ها برداشته شد. کهن‌ترین اسناد زبان ایتالیایی یک سرود کلیسایی (= Cantilena) کوتاه است که تاریخ تصنیف آن به‌حدود ۱۱۵۰ می‌رسد. دانته با اثر عظیمش لهجهٔ فلورانسی را به‌زبان ادبی تبدیل کرد و به‌صورتی درآورد که با اندکی تغییر تا به امروز ادامه یافته است، گو اینکه به لهجه‌های دیگر ایتالیایی هنوز هم تکلم می‌شود و حتی آثار چاپ‌شده به آن لهجه‌ها وجود دارد. حملهٔ مسلمانان به اسپانیا و اشغال این سرزمین رشد و تکامل زبان اسپانیایی را به‌تأخیر انداخت. نخستین اسنادی که به زبانی شبیه زبان امروزین اسپانیا به‌دست آمده به قرن دهم میلادی می‌رسد. نخستین اثر بزرگ ادبی در این زبان ***El Cantar del mio cid*** است که نفوذ زبان عربی از همان عنوان کتاب مشهود است: (cid = سیّد در زبان عربی به‌معنای بزرگ، سرور)، و تاریخ نگارش آن به‌حدود ۱۱۴۰ می‌رسد. در زمان پادشاهی فردیناند سوم (۱۲۱۷ ــ ۵۲) لهجهٔ کاستیلی زبان رسمی اسپانیا شد. سپاهیان مهاجم اسپانیایی این زبان را حتی به ایتالیا بردند که آثار آن در زبان ایتالیایی جدید باقی مانده است. لهجه‌های آلمانی مدتهای مدید به‌رقابتی مغشوش سرگرم بودند و از میان آنها هیچ زبان ادبی واحدی برنخاست. گذشته از آن، چنین به‌نظر می‌رسد که در آلمان آن زبان لاتینی که در مباحث فرهنگی بکار می‌رفت انحصاری‌تر از آن بود که در کشورهای غرب اروپا دیده می‌شد، و در میان فرهیختگان و مردم عادی نیز پیوند کمتری وجود داشت. از اواسط قرن سیزدهم است که زبان آلمانی در اسناد و قباله‌ها به‌کار می‌رود. معمولاً کتاب مقدس به‌ترجمهٔ لوتر (۱۵۲۲ ــ ۳۴) را سرآغاز زبان آلمانی جدید می‌شناسند. اما رقبای او در ایالات کاتولیک‌نشین و بعضی گروههایی که به‌لهجه‌های دیگر سخن می‌گفتند زیر بار میزانهای وضع‌شدهٔ او نرفتند. نتیجه آن شد که یکپارچگی زبان آلمانی تا قرن نوزدهم به‌عهدهٔ تعویق افتاد. لهجهٔ انتخابی لوتر لهجه‌ای بود که در دیوانخانهٔ دوک ساکسونی به‌کار می‌رفت.

۱۱. بعضی از مبلغان مسیحی مانند لاکتانسیوس و مینوسیوس فلیکس صاحب نثر عالی و ظریف لاتینی کلاسیک بودند. دیگران، کسانی چون ترتولیان و کیپریان، تعمداً از نوشتن به لاتینی کلاسیک اجتناب می‌کردند. بدین معنی که هرچند نثر آنان «عوامانه» نبود، زبان انقلابی جدیدی به‌کار می‌بردند که درخور مضامین انقلابی و تازهٔ آنان باشد. اما بیشتر نویسندگان کلیسای قدیم، وقتی با عامهٔ مخاطبان سروکار داشتند، هم در واژگان و هم در نحو زبان، طریق سادگی را برمی‌گزیدند.

۱۲. بزرگترین و مهمترین بخش ***ساتیریکا*** اثر پترونیوس، در بندر کوچک تروژیر واقع در دالماسیا [ناحیهٔ غربی یوگوسلاوی امروز، کرانهٔ دریای آدریاتیک ــ م.] کشف شد (۱۶۵۰)، یا به عبارت دیگر دوباره کشف شد. توضیح آنکه این اثر را یک بار در عهد رنسانس یافتند، اما بعدها آن را از نزد

صاحبش به‌سرقت بردند و پنهان کردند و گم شد. رک.

A. C. Clark in *The Classical Review*, 22 (1908), 178 f.

۱۳. ویرژیل، ***اشعار روستایی***، شمارهٔ ۴، در باب این شعر رک. به صفحات ۱۵۰، ۷۰۷، ۸۵۷. در باب کل مطلب رک. Cf. E. Norden, *Die Geburt des Kindes* (Leipzig, 1924)

۱۴. Aug. *Conf.* 3. 4 در باب تأثیر سیسرو بر کلیسای مسیحی قدیم رک.

E. Zielinski, *Cicero im Wandel der Jahrhunderte* (Leipzig, 1912 *3*), cc. 7 and 8.

آ. ج. توین‌بی (*A Study of History*, 5. 583 n.) حتی حدس می‌زند که کیفیت سلوک و زندگی اشتراکی مسیحیان قدیم که شرح آن در کتاب ***اعمال رسولان*** (باب چهارم، ۵ ــ ۳۲) آمده مبالغه‌آمیز است و در اصل بر پایهٔ عقاید افلاطون در ***جمهوری*** مبتنی است: [«گفتم: پس بهترین جامعه‌ها جامعه‌ای است که تقریباً همهٔ اعضای آن کلمات «مال من» و «مال غیر» را به چیزی واحد و به‌معنایی واحد اطلاق کنند؟ گفت: بی‌گمان.» ***جمهوری***، کتاب پنجم، ترجمهٔ محمدحسن لطفی. می‌توان این مطلب و آنچه را که در ***جمهوری*** در باب اشتراک مال و خواسته آمده با عبارات کتاب ***اعمال رسولان*** مقایسه کرد: «جملهٔ مؤمنین را یک دل و یک جان بود به حدی که هیچکس چیزی از اموال خود را از آن خود نمی‌دانست بلکه همه چیز را مشترک می‌داشت... زیرا هیچکس از آن گروه محتاج نبود... زمین یا خانه را می‌فروختند و قیمت مبیعان را آورده به قدمهای رسولان می‌نهادند و به هر یک به‌قدر احتیاجش تقسیم می‌نمودند...» ***اعمال رسولان*** باب چهارم ـ م.]

۱۵. قرن چهارم از نظر تلفیق فلسفهٔ یونانی ـ رومی و تفکر مسیحی عصر مهمی بود. از آن پس، مسیحیانی چون آگوستین و ژروم پیدا شدند که آنچه را از سنت فرهنگ یونانی ـ رومی قابل استفاده یافتند اخذ کردند و از سرچشمهٔ نیروی معنوی خویش به آن حیات دوباره بخشیدند و از این طریق در عمق و نیروی تفکر از معاصران اهل شرک خود بسیار پیشتر رفتند. این تلفیق، با وجود موانع، ادامه یافت و در سراسر اعصار تاریک و قرون وسطی تأثیر خلاقه‌ای اعمال کرد. در خصوص «سادگی» نویسندگان مسیحی، پروفسور ورنر یگر (Werner Jaeger) از دانشگاه هاروارد به من چنین نوشت: «عشق به‌سادگی در آباء کلیسا غالباً فقط یک تلقی سنتی مسیحی است و سبک مغالطه‌آمیز آنان در نوشتن این نکته را به اثبات می‌رساند که این نوعی حالت تسلیم است که به‌اجبار به آن تن در می‌داده‌اند، درست همانطور که امروزه حتی مشکل‌پسندترین خبرهٔ هنرهای زیبا کار خود را با تعظیمی به‌سوی «مرد عادی» آغاز می‌کند. نیز رک.

Prof. Jaeger's Aquinas lecture, *Humanism and Theology* (Marquette University, Milwaukee, Wis., 1943), 23-4.

۱۶. این قاعده غالباً به‌نام *ecclesia uiuit lege Romana* خوانده می‌شود. او. کاسولد معتقد است که این عبارت ابتدا در *Lex Ribuaria*, tit. 58. I مطرح شده است:

et episcopus archidiacono iubeat, ut ei tabulas secundum legem Romanam, quam ecclesia uiuit, scribere faciunt.

رک. O. Cassola, *La recezione del diritto civile nel diritto canonico* (Tortona,1941), p.5. در باب این موضوع نیز رک.

H. O.Taylor, *The Classical Heritage of the Middle Ages* (New York, 19113), and P. Hischius, "Geschichte und Quellen des Kanonischen Rechts', in von Holtzendorff's *Encycl. der Rechtswissenschaft* (Berlin, 18905), V. I.

قانون رومی در سراسر اعصار تاریک ایتالیا دوام یافت. در قرون وسطی مطالعهٔ آن از نو رواج گرفت و کلیسا آن را تحت نظم و قاعده درآورد. در قرن یازدهم نسخهٔ خطی مشهور **مجموعهٔ قوانین** ژوستی‌نین در فلورانس کشف شد (که عبارت بود از قوانین رومی دوران امپراتوری مدّون در قرن ششم) و تأثیر سودمندی بر دستگاه حقوقی کلیسا داشت. گراسیان، یکی از راهبان اهل بولونیا، تدوین احکام شرع را در حدود سال ۱۱۴۰ به پایان رسانید. رک.

Le Bras, "Canon Law", in *The Legacy of the Middle Ages* (ed. C. G. Crump, Oxford, 1926).

۱۷. Pliny, *Ep. ad Traianum, 96*.

۱۸. Spengler, *Der Untergang des Abendlandes*, 2. 7. 7.

۱۹. فراموش نباید کرد که پس از شقاقی که در امپراتوری روی‌داد بخش شرقی، که مرکز آن قسطنطنیه بود، قریب به یک هزار سال بعد از سقوط امپراتوری غربی به حیات خود ادامه داد. ا. باخ مدلّل می‌دارد که حتی در قرن دوازدهم امپراتور بیزانس هنوز خود را وارث امپراتوری روم و تنها فرمانروای برحق جهان می‌دانست:

E. Bach, "Imperium Romanum", in *Classica et Mediaevalia*, 8 (1945), I-2.

این نکته نیز خاطرنشان شده است که دیپلماسی نو میراث دیگری است که از روم بازمانده، در امپراتوری بیزانس ادامه یافته و از آن‌طریق به‌جمهوری ونیز و از آنجا به‌جهان غرب رسیده است:

J. B. Bury, in the *Encyclopaedia Britannica* (1946), s. v. "Later Roman Empire".

اما یقیناً، کلیسای کاتولیک رم نیز در حفظ بسیاری از سنن دیپلماتیک رومی نقش پراهمیتی داشته است. این نکته را نیز باید به‌خاطر داشت که کلیسای مسیحی هم، مانند خود امپراتوری به دو بخش شرقی و غربی تجزیه شد. از این‌رو، کلیسای ارتدکس یونانی می‌تواند خود را وارث معنوی امپراتوری روم بداند و با کلیسای کاتولیک رم کوس برابری بزند. اما، واقعیت این است که این کلیسا طی پانصد سال گذشته بسختی دچار ضعف و فتور شد به‌دلیل آنکه ابتدا در قسطنطنیه و بعد در مسکو زمام امور به‌دست حکومتهای غیرمسیحی افتاد.

۲۰. بهترین شرح و وصف این دُرج فرانکز همراه با یک تصویر در متنی که ا. و. ک. دابی انتشار داده آمده است:

E. V. K. Dobbie's edition of *The Anglo-Saxon Minor Poems* (New York, 1942), preface, p. c XXVf.

(ضمناً، شیئی که ولاند به‌دست بیدوهیلد می‌دهد مسلماً همان جامی است که با آن وی را بیهوشانه خورانید)، نیز رک.

W.P. Ker, *Epic and Romance* (London, 19222), 48 f., and *The Cambridge History of English Literature*, I. 3.

۲۱. ضرورتی نمی‌بینم که کتاب اثربخش *ادبیان سرگردان* (لندن، ۱۹۳۴) نوشتهٔ خانم هلن ودل را توصیه کنم.

۲۲. برای مطالعهٔ بحثی در باب گومبو رک.

E. L. Tinker's 'Gombo: the Creole Dialect of Louisiana" (*Proceedings of the American Antiquarian Society,* April 1935).

در این لهجه تعدادی آواز و افسانهٔ زیبا، قطعات طنز و دستورالعملهای دقیق فراوان وجود دارد، اما چیزی بیش از اینها نمی‌توان در آن یافت.

۲۳. به همین دلیل است که در چین زبان ماندارین زبان رسمی است، زیرا که در این کشور پهناور تعداد لهجه‌های محلی ــ لهجه‌هایی که دو طرف مکالمه از درک آن بکلی عاجزند ــ آنقدر زیاد است که برای حمل همهٔ آثار فرهنگ چینی یک قطار راه آهن باید تدارک دید.

۲۴. رک.

J. A. Symonds, *The Renaissance in Italy,* and in particular c. 2 of his volume, *The Revival of Learning.*

۲۵. شباهت غریبی است میان این مورد و موضوع نخستین آشنایی با زبان یونانی که در قرن دوم پیش از میلاد در ایتالیا رخ داد. در آن زمان، آن آشنایی نیز از همین دو طریق حاصل آمد: (۱) ژنرالهای رومی در بازگشت از جنگها انبوهی از اشیاء هنری یونان را با خود به رم می‌آوردند و (۲) سه تن از اساتید آتنی که به نمایندگی دولت آتن به رم آمده بودند (یعنی کریتولائوس، دیوگنس و کارنئادس)، در ایامی که چشم به راه تصمیم سنا در مورد تقاضایشان بودند سخنرانیهایی ایراد کردند و با این کار نیاز عاجل رومیان را برای دانستن زبان یونانی سبب گردیدند.

26. Gibbon, *The Decline and Fall of the Roman Empire, c. 66.*

۲۷. قدمت این امر به ۱۴۹۴ می‌رسد. در این سال لاسکاریس نسخه‌ای از «گلچین یونانی» را «به تقلید از دست‌نوشته‌ها» تماماً با حروف بزرگ به چاپ رسانید. اما از کار او دیگر کسی پیروی نکرد.

28. Gibbon, *The Decline and Fall of the Roman Empire, c. 66.*

29. J. A. Symonds, *The Revival of Learning*, c. 2.

30. Shakespeare, *Macbeth,* 2. 2. 62 - 4.

۳۱. خطابه‌های لینکلن عمدتاً برپایهٔ نثر انگلیسی دورهٔ باروک نوشته شده است و مشحون از ایقاعات سیسرویی و هنرنمایی‌های ساختاری است که با واسطهٔ نویسندگان عهد باروک از ادبیات لاتینی و یونانی گرفته شده است. از آن جمله است آرایش سه بخشی جمله یا tricolonکه در خطابهٔ گتیس برگ (Gettysburg) بارها بکار رفته است:

"we can not dedicate - we can not consecrate - we can not hallow this ground".

"government of the people, by the people, for the people."

لینکلن با چیره‌دستی تمام اینها را با صنعت تضاد می‌آمیزد که آن‌نیز از شیوه‌های خاص سیسرو است:

"living and dead... add or detract... long remember-never forget... died in vain-new birth of freedom."

غالب این شیوه‌ها امروز چنان جزء معلومات عمومی ملتهای جدید غربی شده است که برای آنان حتی یادآوری اینکه این همه ابداع یونانیان و رومیان بوده حیرت‌آور است. حیرت‌آور است که امروز کتابها به دست اشخاص بی‌سوادی نوشته شود که از این صنایع بندرت و با اشکال در آنها استفاده شده باشد. برای تفصیل بیشتر در باب این موضوع رک فصل ۱۸، صفحهٔ ۶۰۸.

حواشی فصل ۲. اعصار تاریک: ادبیات انگلیسی

۱. رک.

R. W.Chambers, *Beowulf* (Cambridge, 1932[2]), 3, with his quotation from Gregory of Tours, *Hist. Franc.* 110; H. M. Chadwick, in *The Cambridge history of English Literature* (ed. A. W. Ward and A. R. Waller, Cambridge, 1920), I. 3; C. W. Kennedy, *The Earliest English Poetry* (New York, 1943), 54 and 78 f.; and W. W. Lawrence, *Beowulf and Epic Tradition* (Cambridge, Mass., 1930), c.2.

در باب گئاتاها خصوصاً رجوع کنید به مباحثی در کتاب چیمبرز (۱۲ ــ ۲ و ۴۵ ــ ۳۳۳).

۲. بودوار بیارکی (Boðvar Biarki) که شاید نمونهٔ اولیهٔ بیوولف باشد به کشتن غول هیولاوشی شهرت دارد. عقیدهٔ دیگری هست مبنی بر اینکه بیوولف خود فرزند خرسی یا موجود خرس‌مانندی بوده است. نام غریب او (bee-wolf) از همین‌جا ناشی می‌شود، زیرا که خرس سبب هلاک زنبور است. اگر این نظر درست باشد بیوولف در صحنهٔ تاریخ به نقطه‌ای دورتر، زمانی که انسان از میان جانوران برمی‌خیزد، واپس رانده می‌شود. در این خصوص رک.

Chambers (cited in n. I), 365 f., and Rhys Carpenter, *Folk tale, Fiction, and Saga in the Homeric Epics* (Sather Classical Lectures, 20, Berkeley, Cal., 1946).

3. *Iliad,* 6. 179-83.

۴. برای رعایت اختصار متن اصلی ساده شده‌است. باید میان نمونه‌های‌گوناگون اشعار پهلوانی کوتاه تفاوت قائل شد و دقیقاً آنهارا مشخص‌کرد، زیرا احتمال‌می‌رود که فقط حکایات رسمی بوده که رشد کرده و هیأت کامل حماسه به‌خود گرفته‌است نه آوازها و ترانه‌های مربوط به جهان‌پهلوانی. رک.

C. M. Bowra, *Tradition and Design in the Iliad* (Oxford, 1930), c. 2, and A. J. Toynbee. *A Study of History* (oxford, 1939), 5. 296 f.

5. *Beowulf,* 1063-1159.

6. *Beowulf,* 2200-10, 2397-509.

۷. *بیوولف*، ۵۲ ــ ۱، شرح مراسم تدفین سکیلد سکفینگ [scyld scefing] پادشاه اسرارآمیز.

8. *Beowulf*, 853-1159.

9. *Beowulf*, 2892-3075.

۱۰. قضاوت در این خصوص تا حدی مربوط به سلیقه است، اما تا حدی نیز به حقایق عینی تکیه دارد. فی‌المثل، گنجینهٔ لغات هومر بسیار وسیع‌تر و ساخت جمله‌هایش بسیار متنوع‌تر است. از اوزان دشوارتر و ظریفتری استفاده می‌کند و در مقایسه با خالق ***بیوولف*** زبان او از مفاهیم باریکتری برخوردار است، بدون آنکه در توصیف صحنه‌های مقابله و برخورد قدرت کمتری نشان داده باشد. بی‌تردید علت این امر آن است که هومر در عرصهٔ نویسندگی سنت کهن‌تری پشت سر دارد، لهجه‌ها و سبکهای گوناگون شعر وجود داشته که هومر را در پرورش زبان یاری داده است (رک. ص ۸۰۲ــ۸۰۳). اما اشتباه بزرگی است اگر تصور شود که وقتی ***ایلیاد*** را ستودیم ستایش ***بیوولف*** کاری بیهوده و خطاست. در ***بیوولف*** شعر لطیف و قابل توجه فراوان است و باید گفت که در نقدهایی‌که‌دربارهٔآن‌نوشته‌اندغالباًشیوهٔ انصاف را فرو گذاشته‌اند. نوشتهٔ تن (tain) را نمونه می‌آوریم:

"On ne peut traduire ces idées fichées en travers, qui déconcertent toute l'économie de notre style moderne. Souvent on ne les entend pas; les articles, les particules, tous les moyens d'éclaircir la pensée, de marquer les attaches des termes, d'assembler les idées en un corps régulier, tous les artifices de la raison et de la logique sont supprimés. La passion mugit ici comme une énorme bête informe, et puis c'est tout," (*Histoire de la littérature anglaise*, Paris, 1905[12], 1. 5.)

اخیراً آقای ج. ر. هالبرت آثار منتقدان را مورد نقد و بررسی قرار داده است:

Mr. J. R. Hulbert, "*Beowulf* and the Classical Epic" (*Modern Philology*, 44 (1946 __ 7), 2.65-75).

او با ذکر این نکته که شاعر مانند نویسندگان دشوار نویسی چون کنراد و براونینگ از روش رمزآمیز و تداعی معانی استفاده کرده، از طرح کلی منظومه ــ طرح پر از گریز و انحرافی که گاه به ابهام می‌گراید و با لحنی تند آغاز می‌شود ــ دفاع می‌کند. شاید چنین باشد اما با توجه به سادگی جامعه و تفکر در انگلستان کهن این امر بعید می‌نماید. آقای هالبرت حق دارد که سبک ***بیوولف*** را پرقدرت و مؤثر می‌داند، اما در اینکه سبک هومر را «بی‌روح و کسالت‌آور» می‌خواند در اشتباه است؛ و مسبب این اشتباه نیز کسی جز متیو آرنولد نیست. در واقع منظومهٔ هومر چه از حیث سادگی و چه از جهت ساخت ماهرانه هم‌ارز تراژدی‌های شکسپیر است و اثری است غنی، نیرومند و شاعرانه (در این باب رک. ص ۸۰۲ به بعد). حقیقت این است که ***بیوولف***، مانند زندگی و معیشتی که توصیف می‌کند، در مقایسه با هومر به‌مرحلهٔ بدوی‌تر تاریخ تعلق دارد. اگر از روی قطعاتی که باقی مانده قضاوت شود نخستین آثار حماسی رومیان جنگجو که قابل مقایسه با ***بیوولف*** می‌تواند باشد ***جنگ کارتاژ*** نائه‌ویوس (Naevius) است. منظومهٔ نائه‌ویوس از میان رفته اما ***بیوولف***، مانند سپرها و خودها و شاخهای شراب که هنوز هم میان باتلاقهای زغال نارس در اسکاندیناوی به‌دست می‌آید و به عنوان آثار نادر تاریخی و هنریِ راستین در گنجینه‌ها نگاهداری می‌شود، معجزآسا محفوظ مانده است.

۱۱. در سالهای اخیر، در باب تأثیر احتمالی اثار کلاسیک و بخصوص تأثیر ویرژیل بر بیوولف مطالعاتی صورت گرفته است. دلایل عمده‌ای که در این خصوص ذکر می‌شود از این قرار است:
(الف) «وجود یک چنین اثر حماسی را با این ساخت گسترده، بدون آنکه از ویرژیل تقلید کرده باشد» نمی‌توان به‌آسانی پذیرفت،

(F. Klaeber, "Aeneis und Beowulf", in *Archiv für das Studium der neueren Sprache nund Literaturen,* n. s. 26 (1911), 40 f. and 339 f.).

این سخن بدان معنی است که هیچ شاعر آنگلو ساکسون استعداد آن را نداشته است که به نیروی تخیل خود یا با استفاده از اشعار پهلوانی قدیم که در جوانی آموخته بوده منظومهٔ بلندی بسراید. این فرضی مستبعد است که طبعاً نمی‌تواند به‌اثبات برسد. در زمینهٔ شعر پهلوانی، آثار بزرگی در سرزمینهایی که خارج از هر نوع تأثیر احتمالی ویرژیل قرار داشتند به‌وجود آمده است (اندکی بعد ***آواز رولان*** را که سراینده یا سرایندگان آن با زبان لاتینی هیچ آشنایی نداشته‌اند مورد بررسی قرار خواهیم داد.) شاعران آنگلو ساکسون نیز از تهور و اصالت بی‌بهره نبوده‌اند. فقط آن ذوق عالی را نداشته‌اند تا حماسهٔ ***بیوولف*** را با ظرافت، غنا و توازن بیشتری بپرورند. اگر سرایندهٔ ***بیوولف*** واقعاً ***انه‌ئید*** را می‌شناخت منظومه‌اش ساختمان بهتری می‌داشت. گذشته از این، چنانکه کلبر خود پذیرفته است، میان طرح کلی ***انه‌ئید*** و طرح کلی ***بیوولف*** به هیچ نقطهٔ مشترکی نمی‌توان رسید.
(ب) بین بعضی از رویدادهای ***انه‌ئید*** و ***بیوولف*** شباهتی هست. کلبر صورتی از این رویدادها را ذکر می‌کند. برخی را نیز ت. ب. هیبر در کتاب خود آورده،

T. B. Haber, *A Comparison of the "Aeneid" and the "Beowulf",* Princeton, 1931.)

پاره‌ای از این موارد مشابه مضحک و دور از ذهن می‌نماید، مثلاً:

بیوولف در خاک دانمارک قدم به خشکی می‌گذارد و نگهبانان ساحلی از او بازجویی می‌کنند.
انه‌آس در خاک لیبیا قدم به‌خشکی می‌گذارد و مادرش ونوس در جامهٔ مبدل از او بازجویی می کند.

موارد مشابه دیگری ذکر شده که صحیح و موثق است مانند زمانی که هر دو پهلوان در مهمانی کاخ پادشاه از پهلوانیهای گذشته یاد می‌کنند. اما این موارد تشابه ثابت نمی‌کند که یک شاعر از دیگری تقلید کرده باشد،بلکه به‌وجود همانندی‌هایی میان صحنه‌ها و جامه‌های توصیف شده دلالت دارد که ما امروز به صحت آنها اعتقاد داریم. برای آنکه نشان دهیم در توصیف جشن یا مراسم تدفین پهلوان، سرایندهٔ ***بیوولف*** از ***انه‌ئید*** تقلید کرده باید ثابت کنیم که چنان آداب و رسومی در میان مردم آنگلوساکسون معمول نبوده است. در صورتی که ما می‌دانیم که این مردم و نیاکان اروپایی آنها فرهنگی داشته‌اند بسیار همانند با فرهنگ جامعهٔ یونانی دوران هومر و مردم تروا. رک.

(H. M. Chadwick, *the Heroic* 4ge, *cc. 15 - 19.)*

بنابراین احتمال غالب آن است که سرایندهٔ ***بیوولف*** مصالح کار خود را از گزارشهای کتابی بیگانه یا از سنتهای ملت دیگری به‌وام نگرفته، بلکه آداب و رسومی را که در میان مردم عصر خود او معمول یا از طریق سنت شناخته بوده توصیف کرده باشد.
(پ) وصف مناظر طبیعی گاه در ***انه‌ئید*** و ***بیوولف*** شبیه یکدیگر است. (س. و. کندی در **نخستین**

نمونهٔ شعر انگلیسی، ۷ ـ ۹۲، اظهار می‌دارد که توصیف آبگیری که مسکن گرندل است ــ *بیوولف*، ۷۶ ـ ۱۳۵۷ ــ تقلیدی است از توصیف ویرژیل در *انه‌ئید* ــ سرود هفتم، ۷۱ـ۵۶۳.) می‌توان احتمال داد که سرایندهٔ *بیوولف* این توصیف را از ویرژیل گرفته باشد، اما وقوع چنین امری سخت مستبعد می‌نماید. اولاً به دلیل آنکه منابع توصیفات شاعرانه بسیار فراوان و در دسترس بود و شاعر می‌توانست در تصاویر خود آنها را نمونه قرار دهد، آنچه از شعر کهن انگلیسی باقی‌مانده بود در آن زمان از حیث حجم به مراتب عظیم‌تر و فراوان‌تر از قطعات اندک و پراکنده‌ای بود که امروزه برای ما مانده است. آقای کندی خود در صفحات ۲ ـ ۱۸۰ به سرایندهٔ *سفر خروج* اشاره می‌کند که در شرح تعقیب فرعون عبرانیان را تا دریای سرخ از توصیفات ناهماهنگ متعارف جنگ و آب خون‌آلود استفاده کرده است، و آقای ریس کارپنتر در کتاب *قصهٔ عامیانه، افسانه، و قصهٔ پهلوانی در حماسه‌های هومر*، ۹ـ۶، مجموعهٔ غنی توصیفات کلیشه‌ای و عبارات شاعران شفاهی را یادآور می‌شود که همه به نسلهای بعد انتقال یافته است. ثانیاً، اگر شاعران آنگلوساکسون از توصیفات سنتی موجود در زبان خود هم استفاده نمی‌کردند قدرت آن را داشتند که مناظر شمال ابری و گرفته را در آثار خود توصیف کنند بدون آنکه از شاعری ایتالیایی وام بگیرند. وصف عالی و درخشان دریا در بسیاری از اشعار قدیم انگلیسی، یا توصیف زیبا و اندوهناک ویرانه‌های رومی در شعر *ویرانه‌ها* گواه قدرت آنان در مشاهدهٔ اصیل طبیعت است.

(ت) تعبیرات *انه‌ئید* و *بیوولف* شبیه یکدیگر است:

e. g. *swigedon ealle* (B. 1699) and *conticuere omnes (A.* 2.1); *wordhord Onlëac (B.* 259) and *effundit pectore uoces* (*A.* 5. 482). (T. B. Haber, op. cit. in note *b*, 31 f.)

معلومات من در زبان آنگلوساکسون آنقدر نیست که بتوانم نمونهٔ مفیدی در این مورد نشان دهم، اما اگر از روی ترجمه‌ها قضاوت کنیم این موارد تشابه (مثلاً: «غوطه‌ور در امواج نگرانی») را باید از زمرهٔ توارد دانست تا تقلید. و یقیناً تفاوتهای زبانی آشکاری که در دو اثر وجود دارد به‌مراتب عمیق‌تر است تا شباهتهای موجود.

(ث) *انه‌ئید* ویرژیل در بریتانیای شمالی مشهور بوده و «یقیناً توجه شاعران متبحر در سنن ژرمنی را به خود جلب می‌کرده است» (Lawrence, *Beowulf and Epic Tradition*, 284 - 5). این استدلال مردود است و بایستی با شرایط زیر سنجیده شود:

(۱) عالمان دین در بریتانیای اعصار تاریک ویرژیل را می‌شناختند، اما منظومه‌های پهلوانی غیردینی بلند نمی‌ساختند. نوشته‌اند که آلدهلم آوازهایی به زبان بومی می‌خواند تا مردم را به‌شنیدن انجیل ترغیب کند. اما کار او به‌منزلهٔ ساختن پل یک سویه‌ای بود بر ورطه‌ای که خود از آن نمی‌گذشت. بزرگترین آنها، الکوئین، در نامه‌ای که به یکی از اسقفان انگلیسی نوشت رغبت مردم را به‌افسانه‌های منظوم پهلوانی صراحتاً تقبیح کرد، (chadwick, *The Heroic Age*, 41 f.) و پهلوانی چون بیوولف را کافر ملعون خواند.

(۲) شنیده نشده است و تصور هم نمی‌رود که خنیاگران حرفه‌ای، کسانی چون آفرینندهٔ *بیوولف* که سخت پایبند سنت بومی شعر پهلوانی بوده‌اند آنقدر زبان لاتینی آموخته باشند که از عهدهٔ خواندن *انه‌ئید* برآیند. در اعصار تاریک و قرنها پس از آن، آموزش زبان لاتینی را با قرائت ترجمهٔ لاتینی

کتاب مقدس آغاز می‌کردند، در صورتی که آنچه از کتاب مقدس در *بیوولف* آمده ناچیز و کم مایه است و این احتمال را که شاعر توانسته باشد خود و بدون واسطه، ترجمهٔ لاتینی کتاب مقدس را بخواند سخت ضعیف می‌سازد. خودِ بید کتاب مقدس و آباء کلیسا را بیشتر می‌شناخت تا ویرژیل را، و ویرژیل نیز تنها نویسندهٔ کلاسیک بود که بید مستقیماً با او آشنایی داشت.

(M. L. W. Laistner, "Bede as a Classical and a Patristic Scholar", *Transactions of the Royal Historical Society,* series 4, vol. 16, 73 f.).

پس چگونه خنیاگری که بسختی قادر به خواندن نخستین فصلهای سفر پیدایش بوده می‌توانسته با متن دشوار *انه‌ئید* آشنایی داشته باشد تا آنجا که طرح کلی وجزئیات آن را تقلید کند؟ نظیر چنین وضعی زمانی پیش آمد که داستان تروا، نخستین بار وارد ادبیات قرون وسطای فرانسه شد. مأخذ کار بنوآ دوسن‌مور که این افسانه را به شعر فرانسوی برگرداند نه *انه‌ئید* بود و نه ترجمهٔ لاتینی *ایلیاد*، بلکه رمانس کوچک منثوری بود که متن بسیار ساده‌تری داشت، و حتی از همین متن هم بنوآ دقیقاً پیروی نکرد. رک. ص ۱۲۳.

(۳) وقتی که سرانجام سنتهای دوگانهٔ شعر لاتینی و شعر آنگلوساکسون با هم درآمیخت نتایجی شگرف به‌بار آمد. این آمیختگی با کدمون آغاز می‌شود و در همهٔ اشعار منسوب به او که بعداً به‌وجود آمد، نیز در آثار کینه‌ولف تا *رؤیای صلیب* و *فقنوس* ادامه می‌یابد. اما شعر این دوره، با وجود استفاده از قراردادهای شعری آنگلوساکسون، تماماً محتوای دینی دارد، همچنانکه هدف دینی هم دارد. هر کسی که در آن دوران زبان لاتینی را آنقدر می‌آموخت که بتواند *انه‌ئید* را بفهمد به خدمت خدا کمر می‌بست و هرگز رغبتی نداشت که در باب هیولاهایی که در جنگهای خونین مغلوب می‌شدند منظومه‌ای بسراید، آن هم غلبه‌ای که به‌زور بازو و سلاحهای جادویی به‌دست می‌آمد نه قدرت روحی.

(۴) به‌طور کلی، خواندن یک کتاب اثربخش می‌تواند موجب تحریک تخیل نویسندهٔ حساس روزگار ما شود. اما، احتمال نمی‌رود که شاعری بدوی چنین کیفیتی را تجربه کرده باشد. همچنانکه در *فقنوس* مشاهده می‌شود شاعر اگر از کتابی و اثری تقلید می‌کرد این کار را با دقت و وضوح انجام می‌داد، ولی شعری از خود نمی‌ساخت که فقط «بعضی موارد مشابه» شعر کلاسیک را بتوان در آن یافت. آن راه نه به غارگرندل، که به خانادو می‌رسید.

12. Lady Gregory, *Gods and Fighting Men* (London, 1910), 2. 11. 4.

۱۳. رک. H. M. Chadwick, *The Heroic Age* (Cambridge, 1912), 47 - 8 نویسندهٔ دیگری، F. A. Blackburn ضمن مقالهٔ ردپای مسیحیت در *بیوولف* و (PMLA, 12, n. s. 5 (1897), 205-25) قطعاتی را که نشان‌دهندهٔ آشنایی شاعر با برخی مبادی مسیحیت است تحلیل می‌کند و نشان می‌دهد که این قطعات می‌توانست (و شاید می‌بایست) به‌دنبال منظومه‌ای که در شکل کنونی خود یک حماسهٔ الحادی است افزوده شده باشد. فی‌المثل به‌جای ذکر موارد متعدد نام «خدا» می‌توان لفظ wyrd (= سرنوشت) را قرار داد، بدون اینکه کوچکترین تغییری در معنی حاصل شود. گاهی هم اتفاق افتاده است که این لفظ wyrd در این قطعات همچنان باقی‌مانده است.

۱۴. *Beowulf,* 107 f., 1261 f. (قابیل و هابیل): لفظ orcnéas در صفحهٔ ۱۱۲ به دو شکل «هیولای

دریایی» و «دوزخیان» ترجمه شده است از ریشهٔ لاتینی *orcus*. وصف طوفان در صفحات ۹۳-۱۶۸۸ آمده است.

15. A. J. Toynbee, *A Study of History* (Oxford, 1939), 5. 610 f.

۱۶. این نظری است که یکی از محققان عنوان کرده است:

J. B. Bury in *The Invasion of Europe by the Barbarians* (London, 1928)

در خصوص فوستل دو کولانژ، نیز رک. ص ۷۹۷ کتاب حاضر.

۱۷. در این باره یکی از مورخان رومی نمونهٔ خوبی از دورانی قدیمتر اما مشابه ذکر می‌کند. می‌نویسد: پس از آنکه هانیبال از کوه‌های آلپ گذشت بر آن شد تا در تن سپاهیان خسته و از پا افتادهٔ خود، برای نخستین جنگی که در خاک ایتالیا با رومیان در پیش داشتند جان تازه‌ای بدمد و جرأت و شهامت آنان را بیدار کند. پس برای نشان‌دادن نمونهٔ زندهٔ شهامتی که حتی مرگ را به‌سخره می‌گیرد عده‌ای از مردان وحشی قبایل کوهستانی (ظاهراً سلت) را که در راه به‌اسارت گرفته بود حاضر ساخت. به‌آنان پیشنهاد نبرد تن‌به تن کرد و گفت که هر کس برنده شود آزادی خود را به‌دست خواهد آورد. مردان پذیرفتند و در دم سلاح برداشتند و به‌شیوهٔ مردم کوهستان به جست و خیزدر آمدند *cum sui moris tripudiis* در ضمن نبرد، تماشاگران برای کسانی که شکست می‌خوردند ــ در صورتی که خوب می‌مردند ــ همانقدر هلهله و فریاد تحسین سر می‌دادند که برای فاتحان:

"ut non uincentium magis quam bene morientium fortuna laudaretur" (Livy, 21. 42).

18. Hige sceal þe heardra, heorte þe cenre,

mod sceal þe mare, þe ure maegen lytlad *(Maldon, 312-13)*

۱۹. عبارت بید *quasi mundum animal ruminando* تشبیه سادهٔ زیبایی است برای چوپان متفکری که متن کتاب مقدس را در آغل کنارِ گلهٔ گوسفندان می‌خوانده است.

۲۰. بید آنها را *doctores* و *multi doctiores uiri* می‌خواند. غالباً فرض بر این بوده است که کدمون وقتی آغاز به سرودن شعر کرد وابسته به دیر ویتبی بود. از جمله رک.

Stopford Brooke, *English Literature from the Beginning to the Norman Conquest* (London, 1898), 127.

«کدمون ... وابسته به دیر بود، یکی از اعضای غیرروحانی آن بود.» محقق دیگری نیز عقیدهٔ مشابهی ابراز می‌دارد:

A. Brandl, in Paul's *Grundriss der germanischen Philologie* (Strassburg, 1908), 2. I. 1027: "Cædmon... lebte zunächst als Laie in einer Klostergemeinschaft usw."

یا

E. E. Wardale, *Chapters on Old English Literature* (London, 1935), 112

و بسیاری دیگر. اما داستان بید خلاف این فرض را عنوان می‌کند. بنا به نظر بید، کدمون کارگر مزرعه بود و از خود کلبه‌ای داشت. وقتی از موهبت سرودن شعر برخوردار شد موضوع را با مباشر مزرعه در میان گذاشت و او کدمون را نزد راهبهٔ دیر برد. ظاهراً مباشر چنین جمله‌ای گفته است: «اینکه می‌گویی به معجزه شبیه است، باید برویم از راهبه هیلدا بپرسیم»، و کدمون را به دیر می‌برد.

اما بید در اینجا روشن نمی‌کند که کشتزاری که کدمون و مباشر در آن کار می‌کرده‌اند متعلق به دیر بوده است یا نه. مسلم این است که اگر کدمون، پیش از آن، عضوی از اعضای جامعهٔ ویتبی بود یقیناً بید به آن اشاره می‌کرد و فی‌المثل می‌گفت که وی یکی از شنوندگان مشتاق کلام خدا بود، یکی از کارگران املاک متعلق به دیر بود که با خضوع و خشوع در مجالس وعظ حضور می‌یافت و عمیقاً دربارهٔ آنچه که می‌شنید اندیشه می‌کرد، یا چیزهایی از این قبیل. این نتیجه‌ای است که از سکوت او گرفته می‌شود. اما به هر حال بی‌پایه‌تر از این نیست که گفته شود در نزدیکی دیر ویتبی **فقط یک** مباشر زمین بود و او و کارگرانش در استخدام دیر بودند.

21. D. Masson, *The Life of John Milton*, 6 (New York, 1946), 557, n. I; other literature on the subject is listed by C. W. Kennedy (cited in n. I), 163.

22. *Hymn to Apollo*, 172.

۲۳. **شعر مسیح** شامل سه بخش است. فقط در بخش دوم (۸۶۶ ـ ۴۴۵) امضای کینه‌ولف آمده است، و میان هر سه بخش، از حیث شیوه و مضمون تفاوتهای بارزی مشهود است. اصل آن مربوط به گریگوری است،

Homiliae in euangelia, 2. 29 (Migne, *Patrol. Lat.* 76. 1213-19).

۲۴. در خصوص مأخذ *جولیانا* رک.

J. M. Garnett, "The Latin and the Anglo-Saxon *Juliana*" (PMLA, 14, n. s. 7 (1899), 279-98).

جولیانا در حدود سال ۳۰۹ میلادی درگذشت. کینه‌ولف ترجمهٔ آزادی در ذکر احوال او پرداخت، نظیر همانها که اکنون در **اعمال قدیسان** می‌توان یافت، اما آن تذکره‌ای که مورد استفادهٔ او بوده از میان رفته است.

۲۵. نامهای حروف الفبای رونی همه از لحاظ دستور زبان اسم هستند. اما من نتوانستم در انگلیسی جدید جز *bee* نام دیگری بیابم که حروف آن همه به عنوان اسم به کار رود.

۲۶. در مورد این نکته و نیز شرح موافقی در خصوص آثار کینه‌ولف رک.

k. Sisam's Gollancz Lecture in *the Proceedings of the British Academy*, 1932.

۲۷. شعر با لفظ! *hwœt* آغاز می‌شود. با این کلمه خنیاگران توجه حاضران را به سوی خود جلب می‌کردند، «پهلوان جوان» *geong Hœleð* در مصراع ۳۹ آمده است.

۲۸. Lactantius, *De aue phoenice* اسطورهٔ ققنوس در اصل نتیجهٔ پرستش جانوران در میان مصریان و احتمالاً حاصل مشاهدهٔ پرندگان عجیب مهاجر بوده است. این آشنایی با توصیفات هرودوت از مصر به جهان یونانی راه یافت، (2. 73 ، احتمالاً از هکاتائیوس).

در باب نمادهای غنی شعر رک.

J. Hubaux and M. Leroy, *Le Mythe de phénix dans les littératures grecque et latine* (Paris, 1939).

۲۹. از مصراع ۴۴۳ به بعد مأخذ **ققنوس** آمبروز است: *Hexaemeron*, 5. 23. 79-80 و بخشی از آن نیز مأخوذ از کتاب ایوب: (Job XXiX. 18) که در مصراعهای ۶۹ ـ ۵۴۶ نقل و تفسیر شده است.

۳۰. مثلاً مصراعهای ۲۰ ـ ۱۵ منظومهٔ لاکتانسیوس مأخوذ از ویرژیل است (*Aen.* 6. 274-81) و ۵ ـ ۲۱ از هومر، *Od.* 4. 566-7, plus *od.* 6. 43-5, plus Lucretius, 3. 18-23.

31. *Phoenix*, 9-12, tr. J. D. Spaeth, *Old English Poetry* (Princeton, 1922).

32. Lactantius, *De aue phoenice, 161-6:*

A fortunatae sortis fatique uolucrem
cui de se nasci praestitit ipse deus!
femina sit, uel mas, seu neutrum, seu sit utrumque,
felix quae Veneris foedera nulla colit!
mors illi Venus est, sola est in morte uoluptas:
ut possit nasci, appetit ante mori.

33. See W. P. Ker, *Epic and Romance* (London, 1922^2), 2. 4 f., and appendix, note A.

34. Lactantius, *De aue phoenice*, 11-14:

Cum Phaethonteis flagrasset ab ignibus axis,
ille locus flammis inuiolatus erat:
et cum diluuium mersisset fluctibus orbem.
Deucalioneas exsuperauit aquas.

35. *Phoenix*, 38-46, tr. Spaeth (cited in n. 31).

36. *Phoenix*,52, tr. Spaeth (n. 31).

۳۷. *Phoenix*, 675-7, tr. Spaeth (n. 31). شعری در باب موضوع «تجسد» به همین زبان غریب مختلط لاتینی و آنگلوساکسون هست، رک.

J. S. Westlake in *The Cambridge History of English Literature* (Cambridge, 1920), I. 7. 146-7.

شعر هرچند کودکانه است اما خالی از لطف نیست و مهمتر آنکه این اثر (مانند کتابهای درسی آلفریک) نشان‌دهندهٔ تداخل شدید زبان لاتینی و انگلیسی کهن قرنها پیش از زمانی است که ملل دیگر اروپایی امر خطیر ایجاد ارتباط میان گویش بومی خود و زبان علمی لاتینی را تجربه کرده باشند.

۳۸. رک. A. J. Toynbee, *A study of History*, 2. 322-40 and 421-33. در این مورد بررسی مفصل‌تری شده است:

L. Gougaud, *Christianity 3 in Celtic Lands* (tr. from author's manuscript by M. Joynt, London, 1932): see especially f.

آقای گوگاد میل دارد که اختلاف را کوچک جلوه دهد. می‌نویسد (ص ۲۱۳) که کلیسای بریتانیایی «اندکی لاقید» بود اما «جدایی‌خواه و استقلال طلب» نبود. دیگران شاید اختلاف را عمیقتر از این تصور می‌کردند. کلیسای بریتانیایی غالباً به‌نام کلیسای ایرلندی و گاه کلیسای سلتی ــ که صحیح‌تر هم هست ــ خوانده شده است. این کلیسا که پیش از سقوط امپراتوری روم، به‌عنوان بخشی از

قلمرو اصلی مسیحیت رم، تأسیس شده بود در اثر هجوم ساکسون‌ها به‌انگلستان لطمات فراوان دید. بعد از آنها، در مناطق شمالی و غربی (از جمله بریتانی) به حیات خود ادامه داد. گیلداس یکی از اعضای نمونهٔ آن بود. این کلیسا دامنهٔ نفوذ خود را از ویلز و ایرلند به اسکاتلند و انگلستان تحت سلطهٔ ساکسون‌ها کشانید، گهگاه با مبلغان رمی، که بعدها از جنوب به شمال می‌آمدند، به‌رقابت پرداخت و سرانجام نیز در مجلس مناظرهٔ ویتبی با آنان رو در رو گردید. اما سنت این کلیسا به‌هر حال تداوم داشت چنانکه واقعاً باید به آن نام کلیسای بریتانیایی داد. آقای گوگاد در صفحهٔ ۲۴۰ این پرسش را مطرح می‌کند که ادبیات کلاسیک از چه طریقی به‌ایرلند رسید. از ویلز جنوبی؟ از طریق مبلغان اسکندرانی یا بیزانطینی؟ یا پناهندگانی که از سرزمین گل می‌آمدند؟ و خود با استدلالاتی که به‌نظر مجاب‌کننده می‌آید چنین نتیجه می‌گیرد که فرهنگ و علاقه به مسیحیت از طریق کلیسای اصیل بریتانیایی ــ که چون کلیسای یکی از ایالات امپراتوری مسیحی روم بود «پاره‌ای از جنبه‌های فرهنگ لاتینی را جذب کرده بود» ــ به ایرلند رسید، و بعدها، برای آنکه درک و فهم کتاب مقدس و آثار لاتینی آباء کلیسا امکان‌پذیر، باشد به تأسیس مدارس لاتینی اقدام شد.

۳۹. رک. L. Gougaud, *Christianity in Celtic Lands, 185 f*. پ. ف. جونز ابراز عقیده می‌کند که مأموریت آگوستین فرهنگی نبود بلکه مأموریتی صرفاً دینی بود.

P. F. Jones, "The Gregorian Mission and English Education", in *Speculum*, 3 (1928), 335 f.

مسئلهٔ اساسی این بود که ابتدا ساکسونهای تازه رسیدهٔ مشرک را به دین نو ارشاد کنند آنگاه به امر آموزش بپردازند. فقط بعد از آنکه مأموریت او به انجام رسید و ثمر بخشید تئودور و هادریان مدارس خود را بنیاد نهادند. اینکه آگوستین غالباً با رم مکاتبه داشته و دربارهٔ مسائلی که اکنون به‌نظر ما بی‌اهمیت می‌نماید با گریگوری مشورت می‌کرده نشان می‌دهد که وی تا چه حد چشم به اوامر پاپ داشته است. باید افزود که این کار شباهت فراوانی با روشهای اجرایی امپراتوری روم دارد. زمانی که پلینی کهتر به مأموریت خارج فرستاده شده بود تا به‌وضع مالی بیتونیا [*Bithynia* ناحیه‌ای در شمال غربی آسیای صغیر ـ م.] سر و صورتی دهد در نامه‌هایی که به امپراتور تراژان می‌نوشت هر مسئله‌ای را که اندکی فراتر از میزان اطلاع او بود با همین دقت و وسواس با او در میان می‌گذاشت.

40. Bede, *Hist.* eccl. 4. I; M. Roger, *L'Enseignement des lettres classiques d'Ausone à Alcuin* (paris, 1905), 286 f.

اما این مدرسه در زمینهٔ معارف یونانی هیچ سنت محکم و پابرجایی در انگلستان آن عهد بنیاد ننهاد. در سراسر اعصار تاریک و اوایل قرون وسطی، کتب یونانی در انگلستان سخت کمیاب بود و کمیاب‌تر از آن کسانی که از عهدهٔ خواندن چنان کتبی برآیند. نگاه کنید به رسالهٔ سودمندِ

G. R. Stephens, *The Knowledge of Greek in England in the Middle Ages* (Philadelphia, 1933).

41. Roger (cited in n. 40), 261 and 288-303.

42. See M. L. W. Laistner, "Bede as a Classical and a Patristic Scholar", in *The Transactions of the Royal Historical Society*, series 4, V. 16, 69 f.

۴۳. م. ل. و. لستنر (نامبرده در شمارهٔ ۴۲) اظهار می‌دارد که دانش بید در زمینهٔ معارف کلاسیک در معنا به ویرژیل و ***تاریخ طبیعی*** پلینی محدود می‌شد. آنچه از نویسندگان دیگر (جز در مورد چند تن، ص ۷۴) نقل می‌کند همه نمونه‌هایی است که استادان دستور زبان در کتابهای خود آورده‌اند، در واقع از روی مجموعه‌هایی که در سراسر اعصار تاریک و قرون وسطی تا عهد رنسانس از کتابهای مورد پسند برای آشنایی با معارف کلاسیک بود. اما با شاعران مسیحی مانند پرودنتیوس و نیز آثار آباء کلیسا (خصوصاً ژروم) شناختی وسیع و بی‌واسطه داشت، نیز رک.

Mr. Laistner's "The Library of the Venerable Bede", in *Bede, His Life, Times, and Writings*, ed. A. H. Thompson (Oxford, 1935).

۴۴. رک. W. Levison, "Bede as Historian", in *Bede, His Life, Times, and writings (cited in n. 43)*. در این مقالهٔ درخشان، نویسنده خاطرنشان می‌کند که سبب کشش بید به‌تاریخ علاقهٔ او به دو موضوع نزدیک به هم یعنی وقایع‌نگاری و نوشتن تاریخ اولیاء و مقدسان بود.

۴۵. دانته او را در بهشت با آموزگاران بزرگ دیگر از جمله با استاد محبوب خود، قدیس توماس آکیناس، محشور می‌سازد. (***بهشت***، سرود دهم).

۴۶. در باب یوهانس اریجنایا اریوجنا رک.

L. gougaud, *Christianity in Celtic Lands* (cited in n. 38), 302 f.; C. R. S. Harris, "Philosophy", in *The Legacy of the Middle Ages* (ed. C. G. Crump, Oxford, 1926); P. Kletler, *Johannes Eriugena* (Leipzig, 1931); and M. L. W. Laistner, *Thought and Letters in Western Europe 500-900 A. D.* (New York, 1931), 197 f.

۴۷. این فقره مربوط است به سال ۸۳۹ میلادی. آنچه از ***وقایع‌نامهٔ آنگلوساکسون*** نقل شده مأخوذ است از R. K. Ingram's "Everyman" translation. در مورد عبارت «از سرزمین دزدان دریایی»، همکار من پرفسور ا. و. ک. دابی به من اطلاع داد که در متن، *of Heredalande* آمده که نام مکانی است و آن را با ناحیه‌ای در نزدیکی هاردانگر نروژ یکی دانسته‌اند.

۴۸. در باب سرنوشت آنها رک.

W. Levison, *England and the Continent in the Eighth Century* (Oxford, 1946) and H. Waddell, *The Wandering Scholars* (London, 1934[7]), 2. 5.

49. See Gougaud (cited in n. 38), 395.

50. Alfred, preface to the *Hierdeboc.*

۵۱. گریگوری خود این کتاب را *Regula Pastoralis* (*Ep.* 5. 49 Migne) نامیده است. در مطالعات انگلیسی غالباً به نام *Cura Pastoralis* از آن یاد می‌شود.

۵۲. سخن پ. گ. تامس در ***تاریخ ادبیات انگلیس***. (Cambridge, 1920), I. 6.

۵۳. بوئسیوس بر آن بود تا با ترجمهٔ کتبی در همهٔ زمینه‌های علوم که ذهن را مستعد و مهیای آموختن فلسفه می‌سازد بر ورطهٔ رو به گسترش میان فرهنگ یونانی و لاتینی پلی بزند. آنگاه همهٔ کتابهای

ارسطو را در منطق، اخلاق و سیاست و پس از آن مجموعهٔ آثار افلاطون را ترجمه کند. مرگ نسبتاً زودرس او سبب شد که جز بخش کوچکی از این طرح بزرگ به‌اجرا در نیاید. با وجود این، همان ترجمه‌های بازمانده، او را یکی از پایه‌گذاران دستگاه آموزشی معروف به *quadrivium* معرفی می‌کند، و مورد تکریم و ستایش همهٔ مربیان قرون وسطی قرار می‌دهد (از آن جمله Sigebert, *De Scriptoribus ecclesiasticis*, 37; Migne, *Patrol. Lat. 160. 555*). ترجمه‌های بوئسیوس شامل مباحثی چون موسیقی، ریاضیات، هندسه و منطق‌ارسطویی‌است. درباب اهمیت کارترجمهٔ‌او رک.

P. Courcelle, *Les Lettres grecques en Occident de Macrobe à Cassiodore* (Paaris, 1943), 260-78.

۵۴. *De consolatione philosophiae*. در این خصوص نگاه کنید به طبع آسان‌یاب Adrianus a Forti Scuto and G. D. Smith (London, 1925) برای مطالعهٔ صورت وسیع و مفصّل کتابهایی در این زمینه رک.

Courcelle (cited in n. 53) and H. R. Patch, *The Tradition of Boethius* (new York, 1935).

۵۵. ادبیات لاتینی در قرن اول پیش از میلاد، توسط وارو (Varo) با شکل هجو منیپوسی آشنا شد. این شکل مدتها در بوتهٔ فراموشی ماند، اما بعدها بار دیگر توسط مارتیانوس کاپلایِ فیلسوف در کتاب دیگری که خود اساس تعلیم و تربیت قرون وسطی شد مورد توجه قرار گرفت. این کتاب که ***پیوند زبانشناسی و مرکوری*** نام داشت اندک‌زمانی پیش از عهد بوئسیوس نگاشته شده بود.

۵۶. بیشتر بخشهای منثور کتاب تقلید استادانه‌ای از سیسرو است. مثلاً *clausulae* همواره به شیوهٔ سیسرو ساخته شده است. میان‌پرده‌های منظوم، بعد از قطعات طولانی گفت‌وگو، لحظه‌هایی سرشار از آرامش و تغزل می‌آفریند و از لحاظ ایجاد احساس و کیفیت هنری همان کاری را می‌کند که همسرایی در آثار سنکا.

57. Boeth. Cons. *Phil.* 4. 7: "omnis enim (fortuna) quae uidetur aspera nisi aut exercet aut corrigit punit."

۵۸. نگاه کنید به تحلیل دقیق مآخذ بوئسیوس توسط P. Courcelle (cited in n. 53), 270-300. من فقط خلاصهٔ رسالهٔ دکتری این مؤلف را دیده‌ام

La "Consolation" de Boèce: ses sources et son Interprétation par les commentateurs latins du IXe *au* XIIIe *siècle* (Paris, École nationale des Chartes, 1934).

در هر دو نوشته، موسیوکورسل نشان می‌دهد که فلسفهٔ نوافلاطونی چه نفوذ ژرفی در بوئسیوس داشته است و اشاره می‌کند که وی هم زبان یونانی و هم فلسفه را در اسکندریه نزد آمونیوس آموخته بوده است.

59. Kant, *critique of Practical Reason*, ad fin.

60. George Meredith, *Lucifer in Starlight.*

61. Boeth. *Cons. Phil. 4. 4:*

"Nullane animarum supplicia post defunctum morte corpus relinquis?" "Et magna quidem", inquit, "quorum alia poenali acerbitate, alia uero purgatoria clementia exerceri puto."

کورسل (نامبرده در شمارهٔ ۵۳) در صفحات ۴ ـ ۳۰۰ کتاب خود با اشاره به اینکه بوئسیوس می‌کوشیده تا میان فلسفهٔ نوافلاطونی و دین مسیحی سازگاری و تلفیقی به‌وجود آورد، مطلبی را عنوان می‌کند که می‌تواند راه حلی پذیرفتنی در مورد مسئلهٔ مسیحیت بوئسیوس باشد.

62. See W. Jaeger, *Paideia, 3* (New York, 1944), c. I, especially p. 30 f.

۶۳. در مورد چگونگی تأثیر عظیم بوئسیوس در اعصار تاریک و قرون وسطی رک.

M. Manitius, *Geschichte der lateinischen Literatur des Mittelalters,* I (Munich, 1911), 33-5, and H. R. Patch, *The Tradition of Boethius* (New York, 1935),

کتاب اخیر دارای حواشی جامع و مآخذ فراوان نیز هست. کتاب بوئسیوس یکی از پرفروشترین کتابها بود، حتی می‌توان گفت که بیشتر از ***انه‌ئید*** ویرژیل خریدار داشت. در سراسر اروپای غربی نسخه‌های فراوان از آن تهیه شد و در سیاههٔ کتب صومعه‌ها از دورهام تا کرمونا جای گرفت. حدود ۴۰۰ نسخهٔ خطی هنوز از آن باقی مانده است. هیچ کتاب دیگری، جز کتاب مقدس، در قرون وسطی این همه ترجمه نشده است. حدود سال ۹۰۰ میلادی توسط آلفرد کبیر و در ۱۳۸۰ توسط چاسر به انگلیسی برگردانیده شد (دو ترجمه‌ای که نه فقط تفکر انگلیسی بلکه زبان انگلیسی را نیز غنای فراوان بخشید)، بعدها، ترجمه‌ای به‌دست ملکه الیزابت انجام گرفت و نیز ترجمه‌های دیگری توسط کسانی که شهرت کمتری دارند. پاره‌ای از یک ترجمهٔ آزاد منظوم به شیوهٔ پرووانسی، مربوط به قرن دهم نیز از آن باقی مانده است. ژان دومون که در فصل دیگر با او آشنا خواهیم شد در حدود ۱۳۰۰ کتاب بوئسیوس را به نثر فرانسوی ترجمه کرد. پیش از ۱۴۲۲ ترجمهٔ دیگری منسوب به شارلِ اورلئانی صورت گرفته بود. در قرن دوازدهم آلبرتوی فلورانسی، راهب فرانسیسکن، آن را به ایتالیایی برگرداند. آنتونیو گی‌نبردا (Ginebreda) که از اعضای فرقهٔ دومینیکن بود، کتاب را به زبان کاتالونی و ماکسیموس پلانودس بیزانسی به یونانی ترجمه کردند. حدود سال ۱۰۰۰ میلادی نوتکرلابئو به‌ترجمهٔ آلمانی آن کمر بست،

(see H. Naumann, *Notkers Boethius: Untersuchungen Über Quellen und Stil,* Strassburg, 1913).

بالاخره، نویسندگان قرون وسطی به‌کرات از بوئسیوس نقل قول کردند. خصوصاً پژواک با شکوه کلام او را بارها در کتاب دانته می‌توان شنید. دانته او را *l'anima santa* می‌خواند و در بهشت در کنار بید ارجمند جایش می‌هد (**بهشت**، سرود دهم، ۱۲۵). مصراعهای زیر را معمولاً پژواک سخن بوئسیوس می‌دانند:

nessun maggior dolore
Che ricordarsi del tempo felice
Nella miseria; e ciò ca il tuo

dottore (*Inf.* 5. 121-3)

که گفت:

Cons. Phil. 2. 4. I: "in omni aduersitate fortunae infelicissimum est genus infortunii fuisse felicem."

(با وجود این، احتمال می‌رود که مقصود از عبارت «آموزگار تو» ویرژیل باشد که در این صورت سخن دانته را باید اشارتی به *انه‌ئید* دانست:

Infandum, regina, iubes renouare dolorem. *Aeneid*, 2. 3.

چنین پژواکی را بار دیگر در انتهای *کمدیا* می‌توان شنید:

L'amor, che move il sole e l'altre, stelle.

که در واقع حسن ختامی است بر کتاب و با الهام از *تسلای فلسفه* گفته شده است،

Cons. Phil. 2. 8: O felix hominum genus,

si uestors animos amor

quo caelum regitur regat!

این کلام با شکوه را دانته در جای دیگر نیز تکرار می‌کند: (*De mon.* I. 9. 25-8). آقای پاچ، در فصل چهارم کتاب خود که در آغاز این یادداشتها نام برده شد، آثار بسیاری از نویسندگان قرون وسطی را بررسی کرده است که از افکار بوئسیوس متأثر بوده یا از وی تقلید کرده‌اند و نیز از زندانیان بی‌شمار بعضی را نام می‌برد که با خواندن کتاب او تسلای خاطر می‌یافته‌اند. حتی انسان متلونی چون کازانوا که پزشک زندان نسخه‌ای از این کتاب برایش برده بود از سپاسگزاری دریغ نکرد:

"Je vous en suis bien obligé; il vaut mieux que Sénèque; il me fera du bien" (*Mémoires*, ed. R. Vèze, Paris, 1926, 4. 196-7).

64. Boethius, *Cons. Phil.* 2. 7: "sed materiam gerendis rebus optauimus quo ne uirtus tacita consenesceret."

۶۵. مترجم و ویراستار ترجمهٔ آلفرد، فصل ۱۷، W. J. Sedgefield (Oxford, 1900)، معتقد است که گفتهٔ آلفرد احتمالاً متأثر از تفسیری بر همان قطعهٔ کتاب بوئسیوس بوده است. رک.

H. R. Patch (cited in n. 63), 48-54.

۶۶. مثلاً بوئسیوس (4-3) می‌گوید:

"Quo fit ut indignemur eas (dignitates) saepe nequissimis hominibus contigisse, unde Catullus licet in curuli Nonium sedenten strumam tamen appellat."

که اشاره‌ای است به هجاء کاتولوس یکی از نودولتان عرصهٔ سیاست را (۵۲):

Quid est, Catulle? quid moraris emori?

sella in curuli struma Nonius sedet.

اما آلفرد از شعر کاتولوس چیزی نمی‌داند و نیز معنای لقب دشنام‌گونهٔ *struma* (که «غده» یا «کورک» معنی می‌دهد، همچنانکه امروز ما مثلاً شخص بد یا نفرت‌انگیزی را «دُمَل» می‌نامیم) یا

لفظ *curule* (= کرسی) را که قضات بلند پایهٔ دادگاه‌های روم بر آن می‌نشستند در نمی‌یابد. از این رو می‌نویسد:

> پس آنگاه کاتولوس خردمند به خشم آمد و دشنام و فضاحت نثار نونیوس توانگر کرد، زیرا او را در کالسکه‌ای مجلل دید که بنا به رسم چون و چرا ناپذیری که آن زمان میان رومیان معمول بود فقط محترم‌ترین مردمان حق جلوس در آنها را داشتند. کاتولوس مرد را تحقیر کرد، چون او را ابلهی بس تبهکار می‌دانست. پس بی‌گفت‌وگو، آب دهان بر او افکند. باری، این کاتولوس از بزرگان روم بود و برخوردار از خرد و بصیرت، و به یقین هر گاه آن مرد از قدرت و خواسته بهره‌مند نبود چنان اهانتی بر او روا نمی‌داشت.

(ترجمهٔ آلفرد، c. 27, tr. Sedgefield (adapted), Oxford, 1900) بوئسیوس در کتاب خود از هومر نام می‌برد و ضمن نقل قول، یکی از عبارات او را به‌طرز زیبایی بازسازی می‌کند (*Cons. phil.* 5. 2, metr. 30) اما این اشاره، به‌دست آلفرد مبهم و عاری از لطف شده است:

IN the East Omerus among the Greeks
was in that country in songs most cunning,
of Firgilius also friend and teacher,
of that famed maker best of masters.

آلفرد از آداب و رسوم، زبان، تاریخ و جغرافیای روم اطلاع دقیق و کافی نداشت و این معنی در ترجمهٔ کتاب اوروسیوس، که پر است از اسامی خاص، مشهود است. خانم آن کرکمن در مقالهٔ خود

("Proper Names in the Old English Orosius", *Modern Language Review*, 25, (1930), I-22 and 140-51)

نشان می‌دهد که از میان ۷۰۰ اسم خاص، ۴۹۰ مورد املای غلط دارد و هر بار نیز با املای دیگری ثبت شده است و گاه اتفاق افتاده که نام مکان بر اشخاص تعلق گرفته و برعکس. این مسئله که کاتب خود از روی متن استنساخ نمی‌کرده بلکه دیگری آن را بر او می‌خوانده وضع را دشوارتر می‌کرده است. به‌طوری که مثلاً به جای **P. Licinius** می‌نوشته **pilicinius**، یا **Pelopensium** را به جای **peloponnensium** ضبط می‌کرده است. علاوه براین، چون در انگلستان دوران آنگلوساکسون نام خانوادگی معمول نبوده، آلفرد، که با شیوهٔ نامگذاری رومیان آشنایی نداشته و نمی‌دانسته که هر فرد رومی دارای سه نام جداگانه است، در ابتدای کار از سه نام تنها نام نخستین را به‌کار می‌برده است، بعد نام اول و دوم را؛ چنانکه گویی می‌توان آنها را به جای یکدیگر نشاند:

Fabio Maximo quintum Decio Mure quartum consulibus (136. 32)

"Cwintus was a consul, with another name Decius."

اما سرانجام (۱۴۳۰ ـ ۳۵) با این شیوه آشنایی یافته و زمانی که دست به‌ترجمهٔ بوئسیوس می‌زده روش صحیح این نوع نامگذاری را می‌دانسته است.

۶۷. آلفرد در مورد نام کشیشان فقط *Regula Pastoralis* را مأخذ خود ذکر می‌کند، اما باید از کتابهای دیگری هم کمک گرفته باشد. زندگینامهٔ مشهور آلفرد را اسقف اسر نوشته است.

68. See the *Anglo-Saxon Chronicle* for A. D. 854, 883, 888 and 889.

۶۹. در باب تاریخ اناجیل لیندیس فارن رک.

British Museum's *Guide to a Select Exhibition of Cottonian Manuscripts* (London, 1931).

۷۰. ایرلند نیز، پیش از آغاز هجوم وایکینگ‌ها در ۷۹۵ از نظر فرهنگی مرتبهٔ والایی داشت. غارت و ویرانی ناشی از هجوم این اقوام اهل علم را پراکنده ساخت و موجب عقب‌ماندگی فرهنگ این سرزمین نسبت به دیگر کشورهای اروپای غربی گردید. رک.

H. Waddell, *The Wandering Scholars* (London, 1934[7]), 2. 5.

حواشی فصل ۳. قرون وسطی: ادبیات فرانسوی

1. C. Lenient, *La Satire en France au moyen âge* (Paris, 1893), 28, quoting Muratori's *History of Bologna.*

۲. ذکر تثلیث نامقدس در رولان رفته است *(Roland, 2696-7)*. ه. گرگوار معتقد است که مطرح ساختن این خدایان در واقع یک قسمت از تبلیغاتی بود که برای جنگ اول صلیبی به‌راه افتاد و قصد آن بود که مسلمانان موحد را کفار بت پرست معرفی کند. نگاه کنید به مقالهٔ او

"Des dieux Cahu, Baraton, Tervagant" in *Annuaire de l'Institut de philologie et d'Histoire Orientales et Slaves*, 7 (1939-44),

نویسنده در این مقاله **tervagant** را (که در یک مورد نیز **trivigant** ضبط شده) مأخوذ از **trivia** می‌داند که لقب دیانا بوده است ــ زیرا این نامی است که در یکی از نخستین ترجمه‌های لاتینی کتاب اول پادشاهان به عشتورت خدای سریانی داده شده است [... و دل او مثل دل پدرش داوود با یهوه خدایش کامل نبود. پس سلیمان در عقب عشتورت خدای صیدونیان رفت... . کتاب اول پادشاهان، باب یازدهم ـ م.] اما برخی نیز براین عقیده‌اند که این واژه از نام یکی از خدایان سلتی گرفته شده است.

3. *Roland*, 1391-2:

L'encanteür ki ja fut en enfer:

Par artimal l'i cundoist Jupiter

این واژهٔ اسرارآمیز *(artimal)* را مفسران مأخوذ از *arte mathematica* («فن ریاضی» که معمولاً مرادف نجوم و ساحری بوده است) دانسته‌اند. اما احتمال می‌رود که ریشهٔ آن *arte mala* به معنای «جادوگری» باشد.

4. *Roland*, 2615-16:

Co'st l'amiraill, le viel d'antiquitét,

Tut survesquiet e Virgilie e Omer.

۵. بیشتر این منظومه‌ها و داستانهای بلند قرون وسطایی به‌نام *roman* خوانده می‌شود. موضوع غالب‌در اینگونه داستانها حوادث پهلوانی، جنگ، غرایب و عشق خاکسارانه است که هر کدام به

بعضی از این مضامین یا به همهٔ آنها پرداخته‌اند. اکنون بیش از یک قرن است که این مضامین به‌نام «رمانتیک» خوانده می‌شود. اما خبرگان ادبیات آن عصر، سه دسته را از یکدیگر متمایز کرده‌اند:

(الف) رمانس‌ها ــ حکایاتی که به ماجراهای عهد آرتور، پهلوانان روم و یونان قدیم یا تروا می‌پردازند و اشخاص آنها غالباً انسانند؛

(ب) شانسون دو ژست (chanson de geste = منظومه‌های پرحادثه) که عمدتاً مربوطند به شارلمانی و عصر او؛

(پ) آثار تمثیلی از قبیل *Roman de la Rose* (رک. ص ۶۲ و بعد) که شخصیتهای آنها را بیشتر مجردات تشکیل می‌دهند.

6. See C. H. Haskins, *The Renaissance of the Twelfth Century* (Cambridge, 1939); Hastings Rashdall, "The Mediaeval Universities". in *The Cambridge Mediaeval History*, 6. 17; and J. E. Sandys, *A History of Classical Scholarship*, 1. 527 f.

مؤلف اخیر چنین اظهار می‌دارد که، مثلاً، تا این زمان منطق ارسطو کاملاً شناخته نشده بود (در واقع آشنایی با وی از طریق ترجمهٔ بوئسیوس از کتاب ***قاطیغوریاس*** و ***مبحث قضایا*** حاصل آمده بود)، اما سه بخش دیگر ***ارغنون*** بین سالهای ۱۱۲۸ و ۱۱۵۹ ترجمه شد و ***مابعدالطبیعه*** در حدود سال ۱۲۰۰.

۷. زبان لاتینی آن حقیقتاً بسیار زشت است. مثلاً،

ruere = fall dead; *impressionem facere* = attack; *audiuit quia* = heard that; *nec destitit nisi* (+ subjunctive) = and continued until...

8. Dares, 44: "ruerunt ex Argiuis, sicut acta diurna indicant quae Dares descripsit, hominum milia DCCCLXXXVI". Cf. Dares, 12 init.

۹. برای مطالعهٔ دلکشی در این کتابها نگاه کنید به:

E. H. haight, *Essays on the Greek Romances* (New York, 1943) and *More Essays on Greek Romances* (New York, 1945).

کتاب دیگری هست که نسبتاً کهنه است اما هنوز ارزش فراوان دارد:

Erwin Rohde's *Der griechische Roman und seine Vorläufer* (leipzig, 1914[3])

رمانس در ادبیات نو در فصل ۹ کتاب حاضر (ص ۲۷۳) مورد بحث قرار گرفته است، نیز رک. ص ۲۷۵. فکر تصحیح روایتی که هومر از جنگ تروا کرده است فکر تازه‌ای نیست. فلاسفه غالباً به کار او از جهت شخصیت‌پردازی و حکمت الهی انتقاد کرده‌اند (e. g. Plato, *Rep.* 2. 377 d f.)، [«... گفت: ولی نمی‌دانم مقصودت از داستانهای بزرگ کدام است. گفتم: مرادم داستانهایی است که هزیود و هومر و شاعران دیگر نقل کرده‌اند. آنان از دیرباز داستانهایی دروغ ساخته و به مردم گفته‌اند و حتی امروز نیز می‌گویند. گفت: مقصودت کدام داستانهاست و چه عیبی در کار آن شاعران می‌بینی؟ گفتم: نخستین عیب آنان این است که دروغهایی را که به هم می‌بافند نمی‌توانند لااقل به‌نحوی شایسته بیان کنند...» مأخذ یاد شده، ترجمهٔ محمدحسن لطفی.] مورخان تصوری را که او از شدت و اهمیت جنگ دارد وارد ندانسته‌اند (e. g. Thucydides, I. 10) فضلا عبارات واعمال و

حوادث بیجا و نامتناسب را گوشزد کرده‌اند. به همین علت بود که زئیلوسِ منتقد، به خاطر موشکافی‌های بی‌رحمانه‌اش از دو حماسه، به «تازیانهٔ هومر» شهرت یافت. نویسندگان خلاق دیگر براساس بسیاری از سنتهای مربوط به جنگ، که حماسه‌های هومر از آنها خالی است، آثاری پدید آوردند. از جمله، اوریپیدس ملودرامی به‌نام ***هلن*** نوشت بر مبنای این فکر که خدایان فقط شبح هلن را به تروا فرستادند تا مبارزان را بفریبد و آنان را به‌کشتاری بی‌معنی برانگیزد (که از نظر اوریپیدس معنای واقعی همهٔ جنگها چنین بود) در حالی که هلن واقعی را در مصر پنهان کرده بودند. ***انه‌ئید*** ویرژیل، با علائق ضد یونانیش، جهت تأکید ***ایلیاد*** و ***ادیسه*** را از بن تغییر داد. اما فکر نوشتن داستانی کاملاً نو براساس جنگ تروا که جایگزین حماسهٔ هومر بشود فکری متهورانه و بی سابقه بود.

«دارس فروگیایی» و «دیکتوس کرتی» برای نوشتن چنین جانشینی حد اعلای کوشش را به کار بردند. اما جالب‌توجه‌ترین و ظاهراً بهترین نوشته کتابی بود از نویسنده‌ای به‌نام فیلوستراتوس که معاصر نزدیک این دو نویسنده بود. وی همان کسی است که تذکرهٔ پیر معجزه‌گر، آپولونیوس تیانایی، را نوشت و در واقع قصد او از نوشتن این کتاب رقابت با داستانهایی بود مربوط به عیسای مسیح و معجزات و کرامات و تقدس او که بر سر زبانها بود و روز به روز فزونی می‌گرفت. وی کتاب دیگری به صورت گفت‌وگو نوشته است به نام ***هروئیکوس*** که با اثر یاد شده قابل مقایسه است. این کتاب شرح گفت‌وگوی دهقانی است با بازرگانی فنیقی که طوفان تنگهٔ داردانل او را از ادامهٔ سفر باز داشته است. دهقان در شبه‌جزیرهٔ روبه‌روی شهر تروا تاکستانی دارد و داستان او چنین است که روح پروتسی لائوس، نخستین سربازی که در جنگ تروا بر خاک افتاد، از تاکستان او نگهبانی می‌کند. باورکردن این قصه برای بازرگان دشوار است. اما دهقان او را مطمئن می‌سازد که روح پروتسی لائوس ــ که بزرگتر از اندازهٔ واقعی سرباز است ــ غالباً ظاهر می‌شود و با او صحبت می‌دارد و همه چیز را دربارهٔ جنگ تروا برای او باز می‌گوید (فراموش نکنیم که این موضوع در «یونان باستان» رخ نمی‌دهد، فیلوستراتوس داستان را در حدود ۲۱۵ میلادی نوشته است، یعنی زمانی که جنگ تروا به افسانه‌ای ما قبل تاریخی بدل شده بود و بیش از هزار سال قدمت داشت.) دهقان در ادامهٔ داستان خود، گویا از قول پروتسی لائوس که در تدارک جنگ شرکت داشته و بعد هم روح او در تمام صحنه‌های آن حاضر بوده، اخبار دست اولی می‌دهد. گفته می‌شود که ادیسئوس نیرنگباز همهٔ داستان را تحریف کرده است. بدین معنی که وی، پس از کشتن پالامدس مخترع هوشمند، هومر را ترغیب کرده که حوادث جنگ را تغییر دهد، پالامدس را رها سازد و از خود ادیسئوس تجلیل کند. دهقان «روایت صحیح» بسیاری از حوادث مهم دیگر را نیز نقل می‌کند. مثلاً، آخیلس چگونه کشته شد؟ داستان چنین است که او به عشق پلوخنا یکی از شاهزادگان تروا (که به همراه پریام برای بازستاندن جنازهٔ هکتور آمده بود) گرفتار می‌آید و قول می‌دهد در صورت رسیدن به وصال او محاصرهٔ تروا را بشکنند. در روز عروسی، تنها به معبد می‌رود و در آنجا به دست مردی از مردم تروا که در گوشه‌ای کمین کرده است به قتل می‌رسد. پلوخنا به اردوی یونان می‌گریزد و در آنجا خود را می‌کشد. (فیلوستراتوس به داستان چنین ادامه می‌دهد که) اما آخیلس و هلن، یعنی دلاورترین مردان و زیباترین زنان، بعد از مرگ، پیوند زناشویی بستند و هر دو در جزیرهٔ

لیوکه در دریای سیاه که خاص آنان خلق شد، زندگی جاودانه‌ای را در کنار هم آغاز کردند.
این داستان در اساس همان است که «دارس» و «دیکتوس» نقل کرده‌اند. در اینجا وسوسهٔ این حدس در ما پیدا می‌شود که طرح داستانی را نویسندهٔ هوشمندی چون فیلوستراتوس ریخته و مرگ شاعرانهٔ آخیلس که جان در راه عشق می‌دهد و گزارش قابل‌اعتماد «شاهد عینی» جنگ تروا را او ابداع کرده و بعدها «دارس» و «دیکتوس» با ایجاد تغییر در داستان و افزودن ملحقات فنی چندی، آن را کامل کرده‌اند. اما برخی از محققان ابراز عقیده کرده‌اند که فیلوستراتوس کتاب خود را در حدود سال ۲۱۵ میلادی و برای جلب خوشنودی امپراتور کاراکالا (که خود را آخیلس دیگری می‌پنداشت، همچنانکه شارل دوازدهم پادشاه سوئد خود را اسکندر ثانی می‌دانست) نگاشته است، حال آنکه نسخهٔ خطی یونانی «دیکتوس» چند سال پیش از آن نوشته شده بود رک.

H. Grentrup, in *De Heroici Philostratei fabularum fontibus* (Münster, 1914), following k. Münscher, *Philologus, suppl.* 10 (1907), 504 f.

برای مطالعهٔ تحلیل جامعی از **هروئیکوس** رک.

E. L. Bourquin, *Annuaire de l'Association pour l'Encouragement des Études Grecques en France, 18 (1884), 97-141.*

آقای بورکن در این نوشته خاطرنشان می‌کند که یکی از هدفهای فیلوستراتوس در نوشتن **هروئیکوس** ترویج افکار الحادی بوده است. وی می‌خواسته است که معجزات و کرامات قهرمانان هومر را که در جوار مزارهای خود زندگی جاودان یافته‌اند در برابر اعمال قدیسان مسیحی قرار دهد. **هروئیکوس** سلف برجسته‌ای داشت که گفتاری بود با عنوان Τρωικός از دیوِ پروسایی (Dio of Prusa)، در مورد این شخص نگاه کنید به گرن تروپ، فصل پنجم). نیز ابراز عقیده شده است که غرض از نوشتن **هروئیکوس** آن بوده است که در مقابل گزارشهای ضد هومری جدیدی که بانی آن «دیکتوس» بود حق به جانب هومر داده شود:

F. Huhn and E. Bethe in *Hermes*, 52, (1917), 616 f.

اما این سخن یقیناً به منزلهٔ آن است که رابطه و پیوستگی این آثار پیچیده را بیش از حد ساده کرده باشیم.

۱۰.

Dares, 41: "Antenor et Aeneas noctu ad portam praesto fuerunt, Neoptolemum susceperunt, exercitui portam reserauerunt, lumen ostenderunt, fugam praesidio sibi suisque ut sit prouiderunt"

(این جمله به‌خوبی نشان‌دهندهٔ سبک خشک و نظامی‌وار دارس است). درباب عزیمت انه‌آس رک.
43: "Agamemnon iratus Aeneae quod Polyxenam absconderat eum cum suis protinus de patria excedere iubet. Aeneas cum suis omnibus proficiscitur."

۱۱.

Dares, 13 fin.: "Briseidam formosam, non alta stâtura, candidam, capillo flauo et molli, superciliis iunctis, oculis uenustis, corpore aequali, blandam, affabilem,

uerecundam, animo simplici, piam."

هروئیکوس فیلوستراتوس شامل توصیف بسیاری از قهرمانان جنگ تروا از زبان «شاهدان عینی» است. در این باب رک. Grentrup (cited in n. 9), c. 8.

۱۲. مثلاً، غریب است که در روایت موجود «دارس» (که کوتاهترین روایت است) توصیف دقیق و مفصل بریسئیدا آمده (حاشیهٔ ۱۱) باآنکه خود وی در داستان چندان نقشی ندارد. اما همکار من پروفسور راجر لومیس در نامه‌ای به من چنین نوشت: «به دلیل آنکه بنوآ در موارد دیگر ساخت و پرداخت داستان آزادی و اصالتی از خود نشان می‌دهد دور نیست که قضیهٔ تروئیلوس ـ بریسیدا را نیز خود ساخته باشد. در خصوص روایات افواهی قرون وسطایی دربارهٔ جنگ تروا ــ مستقل از «دارس» و «دیکتوس» ـ رک.

E. B. Atwood, "The Rawlinson *Excidium Troiae*", in *Speculum*, 9 (1934), 379-404.

۱۳. رک. ص ۷۷۲. خوشمزه اینکه هنوز خوانندگان زودباوری پیدا می‌شوند که به دام نویسندگان تردست متون «دارس» و «دیکتوس» می‌افتند. آخرین کسی که از آنها می‌شناسم آقای ج. پ. هارلند است که در مقاله‌ای زیر عنوان «تاریخ الفبای هلنی» داستان کشف کتاب «دیکتوس» را تکرار می‌کند که «بر پوست درخت زیزفون نوشته شده بود». آنگاه می‌افزاید که کتاب «به خط راست مینوسی» بود و کسی تا این زمان به خواندن آن توفیق نیافته بود.

14. B. P. Grenfell, A. S. Hunt, and J. G Smyly, *The Tebtunis Papyri* (University of California Publications Graeco-Roman Archaeology), 2 (London, 1907), 9 f.,

این نویسندگان معتقدند که متن «دیکتوس» یونانی نمی‌تواند قبل از سال ۲۰۰ میلادی نوشته شده باشد. اما برای این ادعای خود دلیل قانع‌کننده‌ای ارائه نمی‌دهند. (می‌توان تاریخ تألیف کتاب را به همان دوران برد چنانکه سایر گزارشهای مربوط به آن واقعه در ۲۰۶ نوشته شده است). برای ملاحظهٔ بررسی و استنساخی که از این کتاب شده است نگاه کنید به:

M. Ihm in *Hermes*,44 (1909), I f.

15. Dictys, 5. 17: "(Aeneas) deuenit ad mare Hadriaticum multas interim gentes barbaras praeuectus. ibi cum his qui secum nauigauerant ciuitatem condit appellatam Corcyram Melaenam."

۱۶. دیرِ سن مور نخستین پایگاه فرقهٔ بندیکتن در فرانسه بود که به‌دست قدیس مور، شاگرد محبوب قدیس بندیکت، بنیاد گرفته بود. مابیونِ بنیانگذار علم متن‌شناسی عضو این گروه در همین دیر بود، هرچند در این زمان اساس تعلیمات آن عقاید سن ژرمن دپره بود. در باب بنوآ رک.

H. O. Taylor, *The Mediaeval Mind* (London, 1930[4]), 2. 253 f.

۱۷. کتاب کوچک *Ilias Latina* که در سراسر قرون وسطی شهرت داشت نسخهٔ موجزی بود در ۱۰۷۰ مصراع که بیش از نیمی از آن به سرودهای ۵ ـ ۱ ***ایلیاد*** اختصاص داشت. این کتاب در قرن اول میلادی، احتمالاً به دست سیلیوس ایتالیکوس نوشته شده بود.

۱۸. در خصوص این نکته رک.

F. n. Warren, "On the Latin Sources of *Thèbes* and *Énéas*", in *PMLA*, n. s. 9 (1901), 375-87.

19. G. S. Hodgkin, *Italy and Her Invaders* (Oxford, 1892-1916), 3. 294.

۲۰. رک.

G. S. Gordon, "The Trojans in England", in *Essays and Studies by Members of the English Association*, 9 (1924), and D. Bush, *Mythology and the Renaissance Tradition in English Poetry* (Cambridge, Mass., 1937), 39-41.

احتمال می‌رود که فرقهٔ پرنخوت «پشم زرین»، این نام را بر اساس اعتقادی مشابه برگزیده باشد تا اعضای آن بتوانند نسب اشرافیت خود را به ژاسون و آرگونوت‌ها برسانند. در زمانی بسیار دورتر از این، در پایان دوران جمهوری روم، خردمندی چون وارو کتابی به نام *De Familiis Troianis* تألیف کرد و در این کتاب برای خاندانهای بزرگ رومی سلسلهٔ نسب تروایی تراشید.

۲۱. به نقل از:

J. C. Collins, *Greek Influence on English Poetry* (London, 1910), 47-8.

22. Sidney, *Apologie for Poetry* (ed. A. Feuillerat, Cambridge, 1923), 16.

۲۳.

Jonson, *Every Man in His humour, 4. 4;* Dekker, *The Shoemaker's Holiday*, 5. 5.

در این مورد مثالهای بیشتری می‌توان یافت. رک.

P. Stapfer, *Shakespeare and Classical Antiquity* (tr. E. J. Carey, London, 1880).

۲۴. من‌باب مثال، در هلند توسط شردیرگوتگاف و یاکوب فون مرلانت ترجمه شد و بر حجمش نیز افزوده گشت، با ترجمهٔ هربورت فون فریتزلار و تحت عنوان Liet von Troye در اوایل قرن سیزدهم به آلمان رسید. در این کشور ترجمهٔ منظوم ناتمامی نیز از این اثر به‌دست کنراد فون وورتزبورگ در سال ۱۲۸۷ صورت گرفت.

25. *Historia destructionis Troiae, ed.* n. e. Griffin (Cambridge, Mass., 1936).

۲۶. ترجمهٔ ایتالیایی از فیلیپو سفی (Ceffi) در ۱۳۲۴، فرانسوی از رائول لفور در ۱۴۶۴، آلمانی در ۱۳۹۲، دانمارکی در ۱۶۲۳، ایسلندی در ۱۶۰۷ و چک در ۱۴۶۸. نویسندهٔ ناشناسی از کتاب گیدو روایت موزونی پرداخت که در یکی از نسخه‌های خطی متعلق به لود [William Laud، اسقف اعظم کنتربری ـ م.] در آکسفورد موجود است، نسخهٔ بسیار کهنه‌ای نیز به زبان اسکاتلندی هست که در آن صنعت جناس استهلالی به‌کار رفته (این نسخه توسط پانتون و دانلد سون برای نخستین انجمن کتب درسی انگلیسی ویراسته شد)، نسخهٔ اسکاتلندی دیگری منسوب به باربر و یک نسخه به‌نام "Troye-Boke" از لیدگیت شاگرد بندیکتنِ چاسر نیز موجود است (۱۴۲۰).

۲۷. اصل داستان به‌شکل غریبی تحریف شده است. در داستان هومر، دو دختر در غارت شهر تب به اسارت می‌روند: یکی کروسئیس است که به‌پدرش باز پس داده می‌شود و دیگری بریسئیس که او را آگاممنون از دست آخیلس می‌رباید و از این رهگذر «خشم» پهلوان را برمی‌انگیزد. اساس این داستان و تحریفاتی که شده همین اسیر یا گروگان زیباست که مورد علاقهٔ یکی دو تن از رباینده‌گان

است و از نزدِ یکی به نزد دیگری می‌رود.

۲۸. حتی در حماسهٔ هومر، پانداروس خیانتکار است. (Il. 4. 88 f.)

۲۹. رک.

E. faral, *Recherches sur les sources Latines des contes et romans courtois du moyen âge* (Paris, 1913), 63 f.

۳۰. Cf. F. N. Warren (cited in n. 18) مقالهٔ خواندنی «لوکانوس در قرون وسطی» از J. Crosland in *The Modern Language Review, 1930* به همین موضوع می‌پردازد. نویسنده خاطرنشان می‌کند که لوکانوس با آنکه شاعر حماسی بود اما در قرون وسطی غالباً او را از زمرهٔ مورخان و فیلسوفان به‌شمار می‌آوردند. کتابهایی چون *Li hystoire de Julius Caesar* از ژآن دوتوایم (Jehan de Tuim)، که براساس منظومهٔ او نوشته شده بود از نخستین کتابهای تاریخ عهد باستان بود که به‌زبان بومی فرانسوی تألیف شد و هم او می‌افزاید که نویسندگان بریتانیایی (از قبیل جفری اهل مانموث و ریچارد اهل سیرنچستر با خرسندی این مصراع *Bellum Civile* را نقل می‌کردند:

territa quaesitis ostendit terga Britannis

که وصف شکست قیصر در بریتانیاست، حال آنکه وقایع‌نامه‌های فرانسوی کارهای او را بزرگ جلوه می‌دادند و از این راه نیاکان لاتینی خود را قرین شکوه و افتخار می‌ساختند. از آنجا که لوکانوس شاعری پرجلوه‌تر از ویرژیل بود در شعر پهلوانی قدیم فرانسه بیشتر مورد تقلید قرار گرفت.

بتدریج که مفهوم تاریخ عمیقتر شد و آموزش معارف کلاسیک بهبود یافت گامهایی در راه تألیف تاریخ واقعی روم و اعصار گذشته به زبان بومی فرانسوی برداشته شد. دو کتاب از این میان شایستهٔ توجه است، هر چند تا حدی بیرون از حوزهٔ بحث این فصل قرار دارد.

(۱) *Hisroire ancienne jusqu'à César*، این نخستین قدمی است که برای نوشتن تاریخ عمومی به یکی از زبانهای جدید برداشته شد. این کتاب، که با خلقت جهان آغاز می‌کند، برای بررسی کامل و جامع گذشته، تاریخ دینی و الحادی را در هم می‌آمیزد. بیشتر مطالب آن متکی به‌نوشته‌های اوروسیوس است، بخش تروا را از «دارس» اخذ کرده و از منابع دیگر از جمله کتاب ویرژیل و خلاصهٔ داستان اسکندر نوشتهٔ والریوس نیز سود برده و با شرح جنگ قیصر در سرزمین گل کتاب را به پایان می‌رساند. ظاهراً کتاب بین سالهای ۱۲۳۰ و ۱۲۲۳، برای شاتلن روژه از مردم لیل نوشته شده است.

(۲) *Li fet des Romains Compilé ensemble de Saluste et de Suetoine et de Lucan*، که معمولاً به‌نام *Les faits des Romains* خوانده می‌شود. در این کتاب که فی‌الواقع زندگی‌نامهٔ قیصر است نه فقط از سه نویسندهٔ نامبرده، مطالب بسیار گرفته شده بلکه از یادداشتهای خود قیصر و دنبالهٔ این یادداشتها، از حواشی نسخ خطی (خصوصاً آنها که مربوط به لوکانوس است)، ***ریشه‌شناسی*** ایزیدور، ***جنگ یهود*** ژوسفوس، ***شهر خدای*** آگوستین، کتاب مقدس، کتاب جفری اهل مانموث، و رمانس‌های تب و اسکندر نیز استفاده شده است. آنچه اکنون موجود است، بنا به مقدمه، نخستین مجلد تألیفی بوده است که می‌بایست دوران پادشاهی دوازده قیصر نخستین را تا

روزگار دومی‌تین (Domitian) دربر گیرد. این کتاب پیش از سال ۱۲۵۰ در پاریس یا در نزدیکی این شهر تألیف و در ۱۳۱۳ به ایتالیایی ترجمه شد. برونتولاتینی در کتاب **گنجینه** از آن بهره‌گرفت. پل می‌یر نویسندهٔ آن را به منزلهٔ حلقهٔ پیوندی میان اومانیست‌های عهد رنسانس و خنیاگران قرون وسطایی می‌داند، بدین معنی که هرچند با دقت فراوان از منابعی که در دسترس داشته تبعیت کرده اما مطالب بسیاری را بداهتاً ساخته و بدان افزوده که دقیقاً لحنی قرون وسطایی دارند. فی‌المثل، جنگ فارسالوس در کتاب او به صورت جنگهای قرون وسطایی توصیف شده، آنجا که:

ot mainte bele jouste fete et maint bel cop feru, dont Lucans ne Parle pas (p. 146 d) :

شوالیه‌هایی به‌نام گالران و اوفامین به اعمال شگفت انگیز دست می‌زنند و پمپی و قیصر در نبرد تن به تن یکدیگر را مجروح می‌کنند. نیز توصیف دقیق و مفصل کلئوپاترا را به تقلید از «دارس» به کتاب افزوده است، (p. 175 *b-c*) در یکی از چاپهای خوب این کتاب، جلد دوم، شرح مفصلی در باب منابع ذکر گردیده است:

L. F. Flutre and K. Sneyders de Vogel (2 Vols., Paris and Groningen, undated).

در مورد هر دو کتاب نگاه کنید به مقدمهٔ Paul Meyer in *Romania,* 14 (1885), I-81.

۳۱. برای بررسی جامع این مسئله رک.

A. Ausfeld, *Der griechische Alexanderroman* (ed. W. Kroll, Leipzig, 1907).

نسخهٔ اسقف اعظم لئو به دست ف. فایستر ویراسته شده است: F. Pfister (Heidelberg, 1913).

32. Shakespeare, *Othello*, I. 3. 144 f.

۳۳. رک .

J. Bédier in L. Petit de Julleville's *Histoire de la langue et de la littérature française, 2. 76 f.*

نقاشیِ این داستانِ ارسطو را، مثلاً، در لیون و سن والری آنکو می‌توان دید. جرج سارتن در فصل «ارسطو و فولیس» *Isis* 14 (1930), 8-19، ریشه‌های شرقی داستان را نشان می‌دهد و اشاره می‌کند که این معنی در قرون وسطی نظایر بسیار داشته و در واقع بازتاب اعتراض تند جامعهٔ روحانی نسبت به احترامی است که برای متفکر اهل شرک، یعنی ارسطو ابراز می‌شده است.

۳۴. این اظهار انقیاد عاشق نسبت به معشوقه *domnei* خوانده می‌شد. در خصوص مواردی که از این واژه استفاده می‌شده است رک.

k. Bartsch's *Chrestomathie provençale* (6th ed., revised by E. Koschwitz, Marburg, 1904).

اما باید به‌خاطر داشت که هرچند این مفهوم بی‌تردید و در اصل مفهومی فئودالی است اما آن گروه شاعران لاتینی که مراثی عاشقانه می‌ساختند و از معشوقه‌های خود با نام dominae یاد می‌کردند و اطاعت محض در برابر ارادهٔ محبوب را توصیه می‌نمودند و خود نیز بدان گردن می‌نهادند در تقویت مفهوم آن تأثیر فراوان داشته‌اند. (نخستین بار کاتولوس بود که این لفظ را به‌کار برد: Cat. 68. 68 and 156, اما بعد شاعران دیگر نیز به‌کرات از آن استفاده کردند. رک.

(1. 1. 46 and 2. 4 Tib.)

۳۵. برای بحث مفصل‌تر در باب معنا و طبیعت عشق رمانتیک، یا عشق خاکساری (= Courtly، نامی که در قرون وسطی به آن دادند و مناسب‌تر هم بود) رک.

C. S. Lewis, *The Allegory of Love* (Oxford, 1936), J. J. Parry's introduction and commentary to Andreas Capellanus's *De arte honeste amandi* (New York, 1941), and A. J. Denomy's brilliantly learned "Inquiry into the Origins of Courtly Love" (*Mediaeval Studies*, 6 (1944), 175-260).

به عقیدهٔ پدر دنومی جریانهای فکری عمده‌ای که با هم در آمیختند و این مفهوم را پروردند عبارت بودند از: (الف) عرفان نوافلاطونی که، بنابه تعلیمات آن، روح همواره سعی دارد تا خود را از بدن، از ماده، فراتر بکشاند و به اتحاد با خیر ــ که به دلیل زیباییش درک می‌شود و مطلوب است ــ نائل گردد؛ (ب) بدعت آلبی‌ژانسی که بنا به اصول آن، روح و ماده به دو جهان مختلف تعلق دارند و تعلیمات منتج ازاین تفکر که زهد شدید را توصیه می‌کند؛ (پ) فلسفه و عرفان عربی که بخشی از آن در اصل از افلاطون گرفته شده بود. اما آنچه که او محقق نمی‌سازد (ص ۲۵۷) این است که تروبادورها، که این مفهوم را گسترش دادند و قوام بخشیدند، کمترین تصوری از اولین و سومین حوزه‌های فکری یادشده نداشتند. در صفحات ۹۳-۱۸۸ این نظریه را که عرفان مسیحی بر عشق خاکساری تأثیری داشته است مردود می‌داند، هرچند وجود شباهتهای ظاهری میان این دو را انکار نمی‌کند. در حاشیهٔ شمارهٔ ۲ صفحهٔ ۱۹۳ نیز چنین ابراز عقیده می‌کند که پرستش مریم عذرا با مفهوم یاد شده هیچ وجه مشترکی ندارد ــ منظور ستایشی است که مسیحیان به‌پیروی از امر عیسی به یوحنای حواری، نسبت به مریم دارند و او را چون مادر خود می‌دانند: [«... پای صلیب... چون عیسی مادر خود را با آن شاگردی که دوست می‌داشت ایستاده دید به مادر خود گفت ای زن، اینک پسر تو، و به آن شاگرد گفت اینک مادر تو.» انجیل یوحنا، باب نوزدهم ـ م.] با این همه، اندکی دشوار است که باور کنیم هنرمندانی که این پیکره‌های جوان و زیبا را با آن جامه‌های دل‌انگیز آفریدند یا پرستندگانی که این آثار را به‌عنوان آیین نیایش مریم مورد احترام و ستایش قرار می‌دادند مریم عذرا را به چشم مادر خود می‌نگریستند و تصور دیگری نداشتند.

۳۶. اوید سرانجام گت‌ها را با تمدن آشنا کرد. نگاه کنید به فهرست نقل قولها و تقلیدهای ادبا و شاعران لاتینی قرون وسطی از او در کتاب مانی‌سیوس: *Philologus*, suppl. 7 (1899). یکی از محققان، قرون دوازدهم و سیزدهم را *aetas Ouidiana* نامیده است:

Traube (*Vorlesungen und Abhandlungen*, Munich, 1909-20, 2. 113).

37. Dante, *Inf.* 4. 88 f.

۳۸. رک. ص ۳ ـ ۶۰۲.

39. Ov. Am. 3. 4. 17: *nitimur in uetitum semper cupimusque negata.*

۴۰. Ov. *A. A.* 1. 233 f. من این موارد نقل شده را مدیون کتاب کوچک و جذاب ا. ک. راند هستم:

E. K. Rand, *Ovid and His Influence* (Boston, 1925), 132-3;

نیز رک.

H. Waddell, *The Wandering Scholars* (London, 1934[7]), cc. 5 and 9.

۴۱.

Lecta sunt in medium, quasi evangelium,
praecepta Ovidii, doctoris egregii:
lectrix tam propitii fuit evangelii
Eva de Danubrio, potens in officio
artis amatoriae, ut affirmant aliae (11. 25-9).

در باب این انجمنِ remiremont رک.

H. Waddell *The Wandering Scholars* (London, 1934[7]), c. 9.

متن شعر به ویراستاری گ. ویتز در کتاب *Zeitschrift für deutsches Altertum,* 7 (1849), 160-7. آمده است. کتاب و. می‌یر، *Das Liebesconcil in Remiremont* را ندیده‌ام.

۴۲.

Ov. *Met.* 4. 55-166. See especially 4. 53:

haec quoniam uolgaris fabula non est.

گ. هارت تاریخ تحریر داستان را به دوران پیش از اوید نمی‌برد، اما تأثیر وسیع آن را در ادبیات جدید نشان می‌دهد و موارد مهم را ذکر می‌کند:

G. Hart, *Ursprung und Verbreitung der Pyramus-und Thisbe-Sage* (Passau, 1889-91)

ل. کنستانس نیز در باب نسخهٔ فرانسوی ***پیراموس*** به بحث پرداخته است:

L. Constans in L. Petit de Julleville's *Histoire de la langue et de la littérature française,* 1. 244.

43. Ov. *Met.* 6 . 424-674.

۴۴. ***فیلومنا***، ترجمه و روایت مبسوط متن اصلی را از کرتین دو تروا می‌دانند:

Bush, *Mythology and the Renaissance Tradition in English Poetry* (Minneapolis and London, 1932), 13.

خودِ داستان را هومر نقل کرده است: *Od.* 19. *518 f.*

45. *Titus Andronicus,* 4. 1. 45 f.

۴۶. *Epic and Romance* (London, 1922[2]) و W. P. Ker، این نویسنده در ضمیمهٔ کتاب خود خلاصهٔ آن را نقل کرده است، من منابع آوازها را که تروبادورهای مشهور می‌بایست بدانند می‌افزایم تا معلوم شود که چه تعداد از آنها اویدی است:

qui volc ausir diverses comtes
de reis, de marques, e de comtes,
auzir ne poc tan can si volc;
anc null' aurella non lai colc,

quar l'us comtet de PRIAMUS,	داستان تروا
e l'autre diz de PIRAMUS;	***مسخ شدگان*** اوید، ۴.
l'us contet de la bell' ELENA	داستان تروا و ***هروئیدس*** اوید، ۱۷.
com PARIS l'enquer, pois l'anmena;	داستان تروا و ***هروئیدس*** اوید، ۱۷.
l'autre comtava d'ULIXES	داستان تروا.
l'autre d'ECTOR et d'Achilles;	داستان تروا.
l'autre comtava d'ENEAS	داستان انه‌آس.
et de DIDO consi remas	داستان انه‌آس.
Per lui dolenta e mesquina;	داستان انه‌آس.
l'autre comtava de LAVINA	داستان انه‌آس.
con fes lo breu el cairel traire	داستان انه‌آس.
a la gaita de l'auzor caire;	داستان انه‌آس.
L'us contet d'APOLLONICES	داستان تب.
de TIDEU e d'ETIDIOCLES;	(پلی نیسس، تیدیوس، اتهاوکلس.)
l'autre comtava d'APOLLOINE	آپولونیوس صوری (یکی از رمانس‌های
comsi retenc Tyr de Sidoine;	متأخر یونانی).
l'us comtet del Rei ALEXANDRI	داستان اسکندر.
l'autre d'ERO et de LEANDRI;	***هروئیدوس*** اوید، ۱۸.
l'us dis de CATMUS quan fugi	داستان تب و ***مسخ‌شدگان***.
et de TEBAS con las basti;	اوید، ۳.
l'autre comtava de JASON	***مسخ‌شدگان*** اوید، ۷.
é del dragon que non hac son;	***مسخ‌شدگان*** اوید، ۷.
l'ús comtet d'ALCIDE sa forsa	***مسخ‌شدگان*** اوید، ۹.
L'autre con tornet en sa forsa	
PHILLIS per amor DEMOPHON;	***هروئیدس اوید***، ۲.
L'us dis com neguet en la fon	
lo belz NARCIS quan s'i miret;	***مسخ‌شدگان*** اوید، ۳.
l'us dis de PLUTO con emblet	***مسخ‌شدگان*** اوید، ۱۰.
sa bella moillier ad ORPHEU...	***مسخ‌شدگان*** اوید، ۱۰.

سپس چند اسطوره از کتاب مقدس، تعدادی داستان از عهد آرتور، چند حکایت از تاریخ قدیم فرانسه (که در میان آنها حکایت لوسیفر [Lucifer = شیطان ـ م.] و چگونگی هبوط او نیز آمده است) نقل می‌شود و سرانجام:

l'us dis lo vers de Marcabru,	(یک تروبادور.)
l'aurte comtet con DEDALUS	***مسخ‌شدگان*** اوید، ۸.

saup ben volar, et d'ICARUS — مسخ‌شدگان اوید، ۸.

co neguet per sa leujaria. — مسخ‌شدگان اوید، ۸.

Cascus dis lo mieil que sabia.

Flamenca, 617-706.

۴۷. رک. *Ovide moralisé*, ed. C. de Boer (Amsterdam, 1915). این ویراستار معتقد است که تفاسیر توضیحی نویسنده عمدتاً مأخوذ از این منابع بوده است: کتاب مقدس، **هروئیدس** اوید و **فاستی**، کتاب استاسیوس، و کتابهای هی ژنیوس و فولگنسیوسِ اسطوره‌نگار.

۴۸.

Ovide moralisé, 3. 1853 f.:

Narcisus florete devint.

Florete quel? Tele dont dist

Li Psalmistres c'au main florist,

Au soir est cheoite et fletrie. (1886-9)

مأخذ دیگری (1. 248) Petit de Julleville's *History of French Literature* نتیجهٔ اخلاقی داستان آپولو و دافنه را نقل کرده است:

دافنه دختر رودخانه است و طبعی سرد دارد که نشان دوشیزگی است. پس از تغییر صورت به درخت غار تبدیل می‌شود که سرسبزیِ همیشگی و بی‌باریش به دوشیزگان می‌ماند. او را مظهر «مریم عذرا» می‌دانند، کسی که او را دوست می‌دارد خود، خورشید است. وقتی آپولو تاج برگ غار بر سر می‌نهد، مظهر خداست، و جسم کسی را بر سر نهاده است که او را مادر خویش دانسته بود.

در باب این جنبشی که برای تمثیل‌سازی از داستانهای اوید درگرفت، همراه با جزئیات آثار دیگری از این دست خلاصهٔ سودمندی تهیه شده است:

I. k. Born, "Ovid and Allegory", in *Speculum*, 9 (1934), 392-79.

49. *Roman de la Rose*, 9-10 (Langlois):

ançois escrist l'avision

qui avint au roi Scipion.

۵۰. از همین‌جاست که، در این دوره، داستانهایی که در آنها عشاق بعد از گذراندن شبی در کنار هم یا حتی پیش از آنکه وصالی دست دهد می‌میرند، خواستاران فراوان یافت. از نمودگار «گُل»، در زمینه‌ای به سبک روکوکو، دوتن از هنرمندان روزگار ما به طرز زیبایی استفاده کرده‌اند:

Der Rosenkavalier, by Hugo von Hofmannsthal and Richard Strauss.

۵۱. رک. ص ۸۵ و بعد.

52. E. Langlois, *Origines et sources du roman de la Rose*, 136 f.

53. The Sermon in lines 4837 f. = (?) Chaucer, *Roman of The Rose*, fragment B 5403 f.

54. *Roman de la Rose,* 5036 f.:

ce peut l'en bien des clers enquerre
qui Boece de Confort lisent.
e les sentences qui là gisent;
don granz biens aus genz lais ferait
qui bien le leur translaterait.

در باب ترجمهٔ ژان دومون رک.

H. R. Patch, *the Tradition of Boethius* (New York, 1935), 63.

55. *Roman de la Rose, 37-8* (cf. the echo in 22605-6 (Marteau):

Ce est li Romanz de la Rose
où l'art d'amors est toute enclose.

56. *Roman de la Rose,* 12740-14546.

57. *Ov. A. A.* 2. 279;

ipse licet uenias Musis comitatus, Homere,
si nihil attuleris, ibis, Homere, foras.

58. *Roman de la Rose,* 13617-20:

D'amer povre ome ne li chaille,
qu'il n'est riens que povres on vaille;
se c'iert Ovides ou Homerś,
ne vaudroit-il pas deus gomers.

59. C. Lenient, *La Satire en France au moyen âge* (Paris, 18934), 115 f.

60. Quoted by L. Thuasne, *Le Roman de la Rose* (Paris, 1929), 66.

۶۱. در قرون وسطی، نظریه‌های ادبی، به مسئلهٔ طرح صحیح و تناسب در آثار بلند ادبی اعتنای زیاد یا اصولاً هیچ اعتنایی نداشتند. فی‌المثل، نگاه کنید به:

E. Faral, *Les Arts Poétiques du* XIIe *et* XIIIe *siècle* (Bibliothèque de l'Ecole des Hautes Etudes 238, Paris, 1924), 59-60.

تنها دو تن از نظریه‌پردازان مسئله را فقط مطرح کرده‌اند. یکی از آنان ژوفروآ دو ونسوف صرفاً به موضوع طرز اتصال بخش اصلی اثر به مقدمه می‌پردازد. دیگری، ژان دوگارلاند معتقد است که اثر ادبی باید از «مقدمه، روایت، عرض حال، ترکیب، تکذیب و نتیجه» تشکیل شده باشد. که اینها همه، طرح گفتارهای حقوقی یونانی ــ رومی است و نویسنده آنها را از کتب راهنما برداشته و هیچ ربطی به شعر یا نثر تخیلی ندارد. م. فارل که کار این دو نویسنده را بررسی کرده است، به سخن ادامه می‌دهد و به‌حق چنین ابراز عقیده می‌کند:

"A la vérité, la composition n'a pas été le souci dominant des écrivains du moyen âge. Beaucoup de romans, et des plus réputés, manquent totalement d'unité et

de proportions. On se l'explique si l'on considère qu'ils n'ont pas été faits, en général, pour soutenir l'examen d'un public qui lisait et pouvait commodément juger de l'ensemble, mais pour être entendus par des auditeurs auxquels on les lisait épisode par épisode."

62. *Roman de la Rose*, 13263-4:

Mil essemples dire en savraie
mais trop grant conte à faire avraie.

63. see W. Jaeger, *Paideia* (Oxford, 1939), 1. 2 fin.

64. *Roman de la Rose*, 1439-1510 = Ov. *Met.* 3. 339-510. *Echo, une haute dame* appears in 1444.

65. Pygmalion is in Ov. *Met.* 10. 243-97 = *Roman de la Rose*, 20817-1183. Dido and Aeneas appear in 13174-210, and Verginia in 5589-658.

۶۶. از ژوونالیس در صفحات ,.f 8737 ,.f 8709 و .f 9142 نقل شده است. علاوه بر این، ژان در عبارت «کتاب او به‌نام Aureole» تئوفراستوس را به‌عنوان مأخذ معتبر ذکر می‌کند. چنین کتابی در زمان او وجود نداشته و هرگز نیز کتابی به‌این نام نوشته نشده است. اماتئوفراستوس کتابی داشته حاوی دلایل فلسفی بر ضد زناشویی که یکی از اولین کتب در این زمینه است و همین کتاب تا حدودی پایه‌گذار سنت زن ستیزی در آثار نویسندگان شد که طنز شمارهٔ ۶ ژوونالیس نیز جزئی از آن است. مردان قرون وسطی این کتاب را می‌شناختند، زیرا ژروم که پیرو همین سنت بود در نوشته‌های خود قسمتهایی از آن را نقل کرده و از آن با عبارت *aureolus liber* «کتابی که هم‌وزن آن باید طلا داد» یاد کرده است. (*Adu. Iouin.* 1. 47) برای مباحثی در خصوص انتقال این اندیشهٔ زن‌ستیزی رک.

F. Bock, "Aristoteles Theophrastus Seneca de matrimonio (*Leipziger Studien*, 19. 1899), and J. van Wageningen, "Seneca et Iuuenalis" (*Mnemosyne*, n. s. 45 (1917), 417 f.)

67. Ov. *Met.* 1. 89-112.

۶۸. L. Thuasne, *Le Roman de la Rose* (n. 60), 27. لوریس کتاب گایوس را نمی‌شناخته زیرا این کتاب در عهد او مفقود شده بوده است. شاید اشعاری جعلی را که به‌نام گایوس رواج داشته دیده بوده یا آنها را از فهرست شاعران عاشقانه‌سرا استنساخ کرده بوده است.

۶۹. در خصوص این منابع نگاه کنید به:

E. Langlois, *Origines et sources du roman de la Rose* (Paris, 1891).

۷۰. متن ادعانامهٔ گرسون را در کتاب L. Thuasne (n. 60), 53 f.، می‌توان یافت.

حواشی فصل ۴. دانته و قدمای عهد شرک

۱. رک: *Inf.* 2 .21 .16 .128، اما در مورد صفت «الهی»، باید دانست که خود دانته آن را به نام کتاب نیفزوده بود و این صفت هیچ ارتباطی با دیدار خداوند در *Paradiso* ندارد، اما ـ بنا به گفتهٔ اسکارتاتزینی (*Dante-Handbuch,* Leipzig, 1892, 413) Scartazzini ـ این صفت، در حدود اواسط قرن شانزدهم، از عبارت «شاعر الهی» که معمولاً به نویسندگان بسیار بزرگ اطلاق می‌شد اخذ گردید و پس از آن نیز همچنان با نام کتاب به کار رفت.

۲. *Letter to Can Grande,* 10 دانته از معنای لفظ *Tragedy* چیزی شنیده است، اما استنباط او از این معنی اساساً درست نیست. تراژدی به‌معنای «آواز بُز» است. می‌گوید که علت این نامگذاری آن است که این لفظ مانند بزنر بو می‌دهد:

dicitur propter hoc a *tragos,* quod est hircus, et *oda,* quasi cantus hircinus, id est foetidus ad modum hirci, ut patet per Senecam in suis tragoediis.

از عمل تراژدی خبر دارد که نمایشی است برانگیزانندهٔ ترحم و وحشت، و می‌کوشد تا این لفظ را از طریق معادله‌ای در چارچوب معنای لفظی آن از لحاظ ریشه‌شناسی بگنجاند: بُز نر = بدبو = نفرت‌انگیز = عامل تراژدی.

3. *Inf.* 20. 113.

4. Scartazzini, *Dante-Handbuch* (Leipzig, 1892), 413; and see p. 577, n. 30.

۵. قطعهٔ راهنما در مورد نظر قبلی دانته در خصوص این مسئله، *De vulgari eloquentia,* 2. 4. است. در اینجا دانته سه مفهوم ***vulgare humile, vulgare mediocre, vulgare illustre*** و را متمایز می‌سازد و می‌نویسد:

si tragice canenda videntur, tunc assumendum est vulgare illustre, et per consequens cantionem oportet ligare.

آنگاه چنین ادامه می‌دهد که موضوع این قبیل *canzoni* عبارت است از Amor, Salus و Virtus. از طرف دیگر بیان او در «نامه» به مراتب ساده‌تر است:

remissus est modus (Comoediae) et humilis, quia loquutio vulgaris, in qua et mulierculae communicant.

این سخن یا بدین معناست که دانته تصور می‌کرد که شیوهٔ زنان در گفت‌وگو همان است که او در *paradiso* به‌کار برده ــ که سخن پوچی به‌نظر می‌آید ــ یا اینکه در این زمان قائل به تمایز میان سه سبک مختلف ایتالیایی نبود و اینک آن زبان ایتالیایی را، که مورد استفادهٔ همگان (حتی زنان بی‌سواد بود و از همین جا اسامی مصغری پیدا شد، هم تحقیرآمیز و هم مشفقانه) در مقابل زبان لاتینی که «*نامه*» را به آن نوشته بود و فقط به کار فضلا و نجیب‌زادگان می‌آمد، عَلَم کرده بود. به دلیل انتخاب اسلوب نازل ایتالیایی به جای اسلوبی عالی نبود که دانته هدف ملامت جووانی دی ویرژیلیو قرار گرفت، بلکه به آن دلیل بود که کتاب خود را به زبان ایتالیایی نوشته بود و نه لاتینی. دانته این ملامت را با ساختن یک «اکلوگ» لاتینی به سبک ویرژیل پاسخ داد تا نشان دهد که هرچند در سرودن **کمدی** از زبان ایتالیایی استفاده کرده اما انسان بافرهنگی است.

۶. خلسهٔ ار (Er) در کتاب دهم **جمهور** افلاطون تنها یکی از مواردی است در آثار یونانی ــ رومی که به این موضوع شگرف پرداخته است. در این باب رک. ص ۵۱۰ کتاب حاضر. نخستین نمونهٔ مسیحی شناخته شده در این زمینه خلسه‌های وتین (Wettin) است که در سال ۸۲۷ میلادی توسط والافرید استرابو نامی به صورت منظومه‌ای لاتینی در هزار مصراع درآمد. از نسخه‌های کهن ایرلندی جالب توجهی چون خلسهٔ آدامنان و خلسهٔ تاندیل نیز باید نام برد. [در **جمهور** افلاطون، جنگجویی به نام ار شرح سفر خود را به جهان دیگر دقیق و به تفصیل باز می‌گوید. شاید این کهن‌ترین نمونه در باب این موضوع ــ لااقل در فرهنگ غرب ــ باشد. تا آنجا که اطلاع داریم ***ارتای ویرافنامک*** نیز از متون بسیار کهنی است که سفر به‌جهان پس از مرگ موضوع آن است و چنانکه نویسندهٔ کتاب حاضر اشاره خواهد کرد در همهٔ زبانها می‌توان نمونه‌های کوچک و بزرگ آن را یافت. اما دانته برای نوشتن کتاب خود متون متعدد از عهد باستان و دوران مسیحی در دسترس داشته است. غالب این داستانها نیز شبیه یکدیگراند، زیرا براساس تخیل نویسنده، که در چارچوب معین معتقدات دینی حاکم بر جامعهٔ خود او شکل گرفته، نوشته شده است. بعضی دانته را متأثر از متون اسلامی می‌دانند و از جمله ***رسالةالغفران*** ابوالعلاء معری را سرمشق کار او ذکر می‌کنند (***عقاید فلسفی ابوالعلاء***، عمر فروخ، ترجمهٔ حسین خدیوجم) اما سرچشمهٔ این عقاید همه از آنجاست که صاحبان آنها با خود متن کتاب دانته آشنایی نداشته‌اند و فقط چیزی در باب موضوع آن شنیده یا خوانده‌اند و فقط شباهت ظاهری موضوع را ملاک سخنان خود قرار داده‌اند وگرنه اندک آشنایی با متن **کمدی** بخوبی روشن می‌سازد که این کتاب چه ریشه‌های عمیقی در فرهنگ غرب دارد ـ م.]

۷. *Purg.* 21 و نگاه کنید به *Purg.* 22. 64-73، آنجا که استاتیوس چگونگی گرایش خود را به مسیحیت از طریق این شعر «پیامبرانهٔ» ویرژیل باز می‌گوید.

۸. در باب شهرت مسیحی بودن ویرژیل رک.

Comparetti, *Vergil in the Middle Ages* (tr. E. F. M. Benecke, London, 1895), especially c. 7.

9. Aug. *Ep.* 137. 12, quoted by Comparetti (note 8).

۱۰. در این مورد منابع فراوان است. رک. E. Norden, *Die Geburt des Kindes* (Leipzig, 1924). و نیز تفسیری که یونگ از لحاظ روانشناسی بر آن نوشته است:

و نیز تفسیری که یونگ از لحاظ روانشناسی بر آن نوشته است:

C. G. Jung, *Das göttliche Kind* (Amsterdam, 1941).

۱۱. رعایای امپراتوری روم مردانی چون پمپی و اکتاویان را می‌پرستیدند و سپاس می‌گذاشتند، زیرا که آنان را از آشوب جنگ رها ساخته بودند، نگاه کنید به خلاصهٔ مطلب در A. J. Toynbee, *A Study of History* (oxford, 1939), 5. 648 f. و همچنین اشعار شاعران کلاسیک و مقالات جدید که در یادداشتهای او بر این قسمت نقل شده است.

۱۲. در نامهٔ رقت‌انگیزی به اکتاویان، خود می‌نویسد که بایستی دیوانه باشد تا سرودن چنین شعری را متعهد شود:

tanta incohata res est ut paene uitio mentis tantum opus ingressus mihi uidear (Macrob. *Sat.*1. 24. 11).

مقایسه کنید این را با عبارات مکرر او در سراسر ***انه‌ئید*** که بیان کنندهٔ کوششهای دردناک اما مأجور اوست:

tantae molis erat Romanam condere gentem (1.33).

attollens humero famamque et fata nepotum (8. 731).

معروف است که هنگام مرگ قصد داشت منظومه را از میان ببرد: تصور اینکه این قصد و اظهار نومیدی به اکتاویان فقط ناشی از احساس ضعف او در تسلط بر مضامین پیچیدهٔ کار بوده است، در واقع ناچیز انگاشتن نبوغ اوست.

۱۳. این املای غلط نام او به زمان دوری بازمی‌گردد، شاید علت آن کُنیهٔ ویرژیل یعنی پارتنیاس (Parthenias) باشد که به معنای «دوشیزهٔ پاکدامن» است. (میلتون نیز به دلیلی مشابه، در کیمبریج به «همسر مسیح» شهرت داشت). در قرون وسطی نام ویرژیل به عنوان اشاره‌ای بر قدرت جادوگری او به‌کار رفت زیرا که *uirga* به معنای **عصا** است.

۱۴. رک. ص ۴۸۶.

15. See *Inf.* 2. 13-27.

16. *Inf.* 34. 61-7.

17. *Verg. Georg.* 2. 136-76.

18. *Purg.* 6. 76 f.

19. *Inf.* 27. 26-7, 28. 71.

۲۰. در این خصوص شواهد مثال بسیار است: به هر یک از راهنماهای منظومه می‌توان مراجعه کرد، کل موضوع مورد بحثهای فراوان قرار گرفته است، رک. S. V "Latino"

J. Bryce, "Some Thoughts on Dant" and I.W. mackail, "The Italy of Rome and Vergil", in *Dante; Essays in commemoration 1321-1921* (London, 1921).

21. *Inf.* 4. 131 f.: *il maestro dl color che sanno.*

22. *Inf.*1. 86-7:

tu se' solo colui, da cu'io tolsi

23. *Aen.* 3. 29-30:

mihi frigidus horror

membra quatit gelidusque coit formidine sanguis.

24. *Inf.* 13. 44-5:

io lasciai la cima

cadere, e stetti come l'uom che teme.

۲۵. *Purg.* 24. 57: *dolce stil novo* غزلی که بوناگیونتا نقل می‌کند نخستین غزل **زندگی نو** (*Vita Nuova*) است.

۲۶. از یک جهت غزلهای دانته شکل تکامل یافتهٔ اشعار عاشقانهٔ پرووانسی بود و از جهت دیگر، عکس‌العملی در برابر آنها. با وجود این به اشعار تروبادورها (که یکی از آنها به نام آرنو دانیل، در سرود ۲۶ **برزخ**، سخت مورد ستایش دانته قرار گرفته) بسیار نزدیکتر بود تا به سبکهای شعر کلاسیک. برای بحث و بررسی نگاه کنید به:

L. Azzolina, *Il "dolce stil nuovo"* (Palermo, 1903), V. Rossi, Il "*dolce stil novo*" (Florence, 1905), and F. Figurelli, *il dolce stil novo* (Naples, 1933).

۲۷. «در ترتیب قوافی، شیوهٔ دانته پیروی از قالب *Serventese* بود»:

Antonio da Tempo in *Summa artis rithimici* (1332), quoted and translated by E. G. Gardner, "Dante as Literary Critic", in *Dante; Essays in Commemoration 1321-1921* (London, 1921).

28. *Inf.* 10. 62-3.

29. *Inf.* 1. 83-4.

۳۰. ایراد عمده‌ای که به این نظر آورده‌اند این است که وقتی دانته به ویرژیل گفت که سبک زیبای خود را از او گرفته است تازه در آغاز سفر به‌عالم دوزخ، برزخ و بهشت بود، نه در پایان آن. بنابراین نمی‌توانست به سبک **کمدی** اشاره کند که هنوز نوشته نشده بود. با وجود این در **دوزخ**، سرود **چهارم**، ویرژیل او را به هومر، هوراس، اوید و لوکانوس «خداوندان نغمه‌های آسمانی»، معرفی می‌کند و دانته به عنوان ششمین فرد گروه به ورود در آن جمع مفتخر می‌گردد. این افتخار به سبب غزلهای دانته نصیب او نشده است. در عالم «زمان» **کمدی** نوشته نمی‌شود تا تجاربی که در خود کتاب تفصیل آنها آمده از سر بگذرد، اما در عالم «ابدیت»، که ویرژیل و آن شاعران دیگر بدان تعلق دارند، کتاب دانته نوشته شده است و به همین دلیل او افتخار ورود به آن جمع را یافته است. در همان عالم «ابدیت»، دانته شاگرد ویرژیل است و می‌توان گفت که در سبک **کمدی** (حتی در مطلع دنیاوی آن) پیرو ویرژیل است.

۳۱. مور در کتاب خود اشاره‌ای به تجلیل دانته از ویرژیل کرده است که در نوع خود لطیفترین و دلنشین‌ترین تجلیلی است که هنرمندی از هنرمند دیگر به‌عمل آورده است: *Studies in Dante* (1st series, Oxford, 1896)، ویرژیل پس از آنکه دیدار دل‌انگیز بئاتریس را برای دانته میسر ساخت چگونه او را ترک خواهد کرد؟ آیا دانته با استاد و دوست خود که نمی‌تواند او را تا منظر

خدا همراهی کند و باید در اشتیاقی بی‌امید همچنان بماند، وداعی غم‌انگیز خواهد کرد؟ نه. وقتی شاعران از برزخ گذشتند، گروهی، دستهٔ باشکوهی، به پیشباز آنان می‌آید. فرشتگان ابری از گل بر آنها نثار می‌کنند و آنگاه بئاتریس، دلارام دانته، همچون خورشیدی از میان مه طلوع می‌کند. دانته می‌خواهد مانند کودکی که به دامن مادر می‌آویزد، به ویرژیل رو آورد و بگوید: «اینک نشانه‌های آن آتش دیرسال را بازشناختم»، همان کلامی که دیدوی هجران دیدهٔ ویرژیل در بیان آتش بنیان‌کن درون بر زبان آورد (Verg. *Aen.* 4. 23)، اما، ویرژیل ناپدید شده است. در اینجا، دانته نام او را سه بار در سه مصراع با اشتیاق و محبت تکرار می‌کند:

ma Virgilio n'avea lasciati scemi
di sè, Virgilio dolcissimo patre,
Virgilio a cui per mia salute die'mi (*Purg.* 30. 49-52).

نام ویرژیل را در هر مصراع درست در همان جایی می‌آورد که ویرژیل نام اوریدیس را. در حکایت ارفئوس و در بیان زاری و اندوه او هنگام جدایی از زن محبوب که باید به دیار مردگان بازگردد، این نام سه بار با لحنی اندوهناک تکرار می‌شود:

tum quoque, marmorea caput a ceruice reuolsum
gurgite cum medio portans Oeagrius Hebrus
uolueret, "Eurydicen" uox ipsa et frigida lingua
"a miseram Eurydicen' anima fugiente uocabat,
"Eurydicen" toto referebant flumine ripae (*Georg.* 4. 523-7).

در این پژواک همه‌چیز هست: ستایش، اندوه و عشق جاودانی.

۳۲. در طبقه‌بندی نخستین، دوزخ میان سه دسته از گناهان تقسیم شده است: ناپرهیزگاری، تعدی و فریب. تقسیم ارسطو نیز شامل سه دسته بود: ناپرهیزگاری (امیال مهارنشده)، ددمنشی (امیال گمراه شده) و فساد (سوء استفاده از عقل): (*Eth. Nic.* 7. 1145^{a} 16) ἀκρασία, θηριότης, and κακία. این تجزیه در واقع به تقسیم افلاطون بازمی‌گردد. افلاطون روح را به سه بخش تقسیم کرده است: بخشی که میل می‌کند، بخشی که متحرک و فعال است و بخشی که فکر می‌کند. گناه امیال مهارنشده، ناپرهیزگاری است. افلاطون ددمنشی را گناه «عنصر فعال» روح می‌دانست. انحراف عقل بدترین گناه است، زیرا به معنای فساد و تباهی عالی‌ترین قسمت وجود انسان یعنی ذهن اوست. برای مطالعهٔ بسیاری از جزئیات پیچیده و غالباً مبهم این طرح کلی و سربسته نگاه کنید به:

K. Witte's *Essays on Dante* (tr. C. M. Lawrence and G. H. Wicksteed, Boston, 1898), and W. H. V. Reade's *The Moral System of Dante's Inferno* (Oxford, 1909).

۳۳. کارون (*Inf.* 3. 82 f.)، مینوس (*Inf.* 5. 4 f.)، کربروس (*Inf.* 6. 13 f.)، هارپی‌ها (*Inf.* 13. 10 f.)، سنتورها (*Inf.* 12. 55 f.). دیوان اصلی قرون وسطی مالاکودا و دستهٔ او بودند (*Inf.* 21.).

34. *Inf.* 5. 4-12.

۳۵. *Purg.* 12. 34-45 مور این موارد را خاطرنشان کرده است:

Moor, *Studies in Dante* (1st series, Oxford, 1896).

۳۶. با آنکه کاتوی ضدسلطنت قهرمان لوکانوس بود دانته او را دروازه‌بان برزخ کرده است، (*Purg*. 1. 31 f.).

احتمال می‌رود که در این کار از صحنه‌ای در عرش ویرژیل الهام گرفته باشد:

secretosque pios, his dantem iura Catonem (Aen. 8. 670).

37. *Inf*. 2. 32.

۳۸. *Purg*. 30. 19-21 درودها از Matt. XXI. 9 و *Aeneid* 6. 884. است.

39. *Inf*. 5. 82: *quali colombe dal disio chiamate.*

40. *Aen* . 6. 202-3: *sedibus optatis.*

۴۱. در باب زیبایی خاطره رک. ص ۳۴۹ و بعد.

۴۲. از این رو، جنگجوی مرده‌ای که به دست جادوگری دوباره زنده می‌شود (Bell. *Ciu*.6. 413 f.) به طرز عجیبی مورد اشارهٔ دانته قرار می‌گیرد *Inf*. 9. 22 f.، یا مارهای آفریقایی که بسیاری از شاعران عصر جدید به تقلید (*Bell. Ciu*. 9. 700 f.) از آنها استفاده کرده‌اند در *inf* . 24. 82 f. و آمیکلاس، (*Bell. Ciu*. 5. 504 f.) در *Par*. 11. 67 f.

۴۳. *Conv*. 2. 13 مقالات اخلاقی سیسرو که به آنها رجوع شده عبارتند از:

Cato (de senectute), Laelius (de amicitia), De finibus, and *De Officiis.*

44. *Inf*. 26. 52 f. = Stat. *Theb*. 12. 429 f.

45. *Purg*. 22. 13 f. and juv. 7. 82 f.

حواشی فصل ۵. به‌سوی رنسانس

۱. نام قانونی او فرانچسکو دی پتراکو (Francesco di Petracco) بود که صورت مصغر پـتر است. پترارک بدین سبب به‌نام خود صورت لاتینی داد که آن را از حالت کُنیه‌ای محلی و حقیر درآورد و ضمناً به سنت اصلی فرهنگ پیوند دهد. بعدها، در اوج رنسانس، ادبای بسیاری به همین منظور نام خود را تماماً به یونانی یا لاتینی ترجمه کردند. از آن جمله، مثلاً، فیلیپ شـوآرتزرد بـه مـلانکتن (Melanchton) تبدیل شد (که در زبان یونانی یعنی خاک سیاه = Schwarzerd).

۲. دانته و دیگر رهبران حزب سفید، که پدر پترارک نیز در میان آنها بود، به سوء اسـتفاده از مـقام و اهانت به حزب گلف (Guelph) که از سوی پاپ حمایت می‌شد متهم گردیدند و طبق حکمی که در ۲۷ ژانویهٔ ۱۳۰۲ صادر شد به تبعید محکوم شدند.

3. Petrarch, *Fam.* 21. 15, tr. by J. H. Robinson and H. W. Rolfe, in *Petrarch, the First Modern Scholar* (New York and London, 1914^2).

۴. Petrarch, *Rer. mem.* 427 در این باره نگاه کنید به رابینسون و رالف (نامبرده در حاشیهٔ شمارهٔ ۳)، ۱۷۵ و ذیل همان صفحه:

"moribus parumper (?) contumacior et oratione liberior quam delicatis et fastidiosis aetatis nostrae principum auribus atque oculis acceptum fuit".

5. G. Voigt, *Die Wiederbelebung des classischen Alterthums* (Berlin, 1880-1^2), 1. 118 f.

6. Ov. *Trist.* 4. 10. 51: *Vergilium uidi tantum.*

۷. مورد مشابه دیگر در عصر ما آثار موسیقی پر ارزش انتشارنیافته‌ای است که از وجودشان باخبریم، اما شیفتگان موسیقی را به آنها دسترسی نیست. از آن جمله است بسیاری از سمفونی‌های دل‌انگیز هایدن، بسیاری از آثار لولی (Lully) و آخرین کنسرتوهای پیانوی اسکریابین.

۸. یکی از این گفتارها *Pro Archia* بود

(Sandys, *A History of Classical Scholarship,* Cambridge, 1908, 2. 7 and note).

در مورد داستان رک.

Voigt (cited in n. 5), 1. 38 f., and P. de Nolhac, *Pétrarque et l'humanisme* (Paris, 1907), 1. 41.

۹. در باب سالوتاتی رک. ص ۷۱. در باب کشف نامه‌های سیسرو به دست پترارک رک.

Voigt (cited in n. 5), 1. 43 f., and Sandys, ibid.

۱۰. برای مطالعهٔ تأثیر و نفوذ سیسرو ــ از طریق پترارک ـ بر آرمان اومانیسم رک.

E. Zielinski, *Cicero im Wandel der Jahrhunderte* (Leipzig, 1912 [3]), 26 f.,

نیز در همین موضوع نگاه کنید به مقالهٔ ستایش‌انگیزِ

W. Rüegg's Cicero und der Humanismus (Zürich, 1946).

11. Petrarch, *Fam.* 24. 3; Sandys (cited in n. 8), 2. 7.

۱۲. پترارک می‌خواست کتابخانه‌اش را در ازای خانه‌ای برای جمهوری ونیز به میراث بگذارد. این نخستین کتابخانهٔ عمومی در اروپای غربی از زمان سقوط امپراتوری روم می‌توانست باشد. اما پترارک هنگام مرگ در ونیز نبود از این رو در کتابخانهٔ او را شکستند. نگاه کنید به:

P. de Nolhac, *Pétrarque et l'humanisme* (Paris, 1907), 1. 13, 78-81, and 87 f.

۱۳. تقلید پترارک از ویرژیل تقلید از عین واژگان ویرژیل نبود، زیرا هدف وی آن بود که در زبان لاتینی شاعری کاملاً اصیل باشد. یک بار حتی یک مصراع را در **اکلوگ‌ها** تغییر داد تا موردی را که به کار ویرژیل شباهت یافته بود از بین ببرد. اما از نظر مضامین و بسیاری از شیوه‌های ویرژیل پیرو او بوده و در ***نامه‌ها*** نیزبارهاسخن‌او را نقل کرده است،(P. de Nolhac (cited in n. 8), 1. 123, n. 2).

۱۴. Dante, *Inf.* 4. 89: *Orazio satiro* پترارک از هوراس بیش از هر شاعر لاتینی دیگر به جز ویرژیل نقل قول کرده است. همان متن مورد استفادهٔ او اکنون در دست ماست.

(P. de Nolhac (cited in n.8), 1. 181).

۱۵. Petrarch, *Fam.* 24. 8 به نقل از Voigt (cited in n. 5), 1. 44 f.، دونولاک در باب این کتاب بحث کرده و نشان داده که نسخهٔ خطی لیویوس که پترارک در اختیار داشته فاقد دفتر ۳۳ بوده است. de Nolhac (cited in n. 8), 2. 16 f در باب دانش پترارک و معلومات او در زمینهٔ تاریخ عمومی روم نگاه کنید به de Nolhac, c .6.

۱۶. Sandys, *A History of Classical Scholarship* (cited in n. 8), 2. 8 در مورد عشق پر شور پترارک به زبان یونانی نگاه کنید به de Nolhac (cited in n. 8)

۱۷. با وجود این، پترارک از درک رابطهٔ حقیقی میان دو فرهنگ یونان و روم ناتوان بود. فی‌المثل در فلسفه، سیسرو را برتر از افلاطون می‌دانست. رک.

de Nolhac (cited in n. 8), 1. 214 and 2. 127 f.

۱۸. P. de Nolhac (cited in n. 8), 2. 166-7 آخرین نوشته‌های پترارک بخشی از زندگینامهٔ قیصر بود (de Nolhac. 1. 85).

19. Sandys (cited in n. 8), 2. 10; de Nolhac (n. g), 2. 147 f.; Voigt (n. 5), 1. 80 f.

20. P. de Nolhac (n. 8), 2. 189 f.

21. Petrarch, *De ignorantia*, 1151; Voigt (cited in n. 5), 1. 94.

۲۲. منبع اصلی ***آفریقا*** لیویوس است که پترارک گاه تقریباً کلمه به کلمه ــ چنانکه در گزارش مرگ

لوکرسیا ــ از کتاب او استنساخ کرده است. سبک اثر، واژگان و وزن به سیاق ویرژیل و مقلد او استاتیوس است. بیش از چهل سال بعد از مرگ پترارک، یک حماسهٔ واقعی به زبان لاتینی در همان موضوع و به همان سبک کشف شد. نام این حماسه ***پونیکا*** و از شاعری به‌نام سیلیوس ایتالیکوس (میلادی ۲۶ ــ ۱۰۱) بود و پترارک چیزی از آن نمی‌دانست. بهترین سخنی که دربارهٔ ***آفریقای*** پترارک می‌توان گفت این است که از ***پونیکا*** بهتر است. ل. پینگو حدس می‌زند که شکافی که بعد از دفتر چهارم در کتاب دیده می‌شود نشان‌دهندهٔ فاصله‌ای در حدود سه دفتر است. قصد پترارک آن بوده است که مانند ***انه‌ئید*** منظومهٔ او نیز شامل دوازده دفتر باشد

L. Pingaud, *De poemate F. Petrarchae cui titulus est Africa* (Paris, 1872).

در باب ***فرانسیاد*** رک. ص ۳۲۲.

۲۳. رک. ص ۸۵ و بعد. برای مطالعهٔ خلاصهٔ ***راز*** با مستخرجاتی به زبان انگلیسی رک.

Robinson and Rolfe (cited in n. 3), c. 7.

کسانی‌که به‌نوشته‌های لاتینی پترارک علاقه‌مندند بایستی مطالعه را با *Rerum memorandarum libri*، آغاز کنند تا تصویری کلی از ذوق و دانش او به‌دست آورند. گ. بیلانویچ چاپ بسیار نیکویی از این اثر عرضه داشته است G. Billanovich Florence, (1943-XXI).

24. See Liszt, *Années de Pèlerinage: 2^e Année: "Italie"*.

25. Dante, *Purg.* 29, especially 100 f.

۲۶. در باب عمق اهمیت ملک‌الشعرایی پترارک و رابطهٔ میان آرمانهای او و ری‌ینزو رک.

K. Burdach, *Rienzo und die geistige Wandlung seiner Zeit* (part 1 of the *Briefwechsel des Cola di Rienzo*, ed. K. Burdach and P. Piur, in tne series Vom mittelalter Zur Reformation: Forschungen Zur Geschichte der deutschen Bildung, ed. K. Burdach, Berlin, 1913-28).

صفحاتِ خصوصاً مفید عبارتند از: صفحهٔ ۳۱ که حاوی تکفیر ری‌ینزو از سوی پاپ است، ۷۴ و بعد در باب تجدید جوانی روم، آنگونه که در شعر تئوکریتوس جلوه کرده بود، ۳۲۱ و بعد و ۳۸۴ و بعد دربارهٔ فردریک دوم، و ۵۰۴ و بعد در موضوع تاجگذاری پترارک که سرمشقی می‌شود برای ری‌ینزو. دیدگاه‌های متغیر پترارک را دربارهٔ سیرت و سیاست ری‌ینزو می‌توان در گزیدهٔ نامه‌های او دنبال کرد که ترجمه و تفسیر شده است:

M. E. Cosenza, *Francesco Petrarca and the Revolution of Cola di Rienzo* (Chicago, 1913).

۲۷. غالباً گفته شده است که نخستین حروف چاپی ایتالیایی از روی دستخط پترارک ساخته شده است (از جمله J. E. Sandys, *A History of Classical Scholarship*, Cambridge, 1908, 2. 99.) این گفته اشتباه است و از تعبیر نادرست مقدمهٔ نسخهٔ پترارکِ آلدین، ۱۵۰۱، ناشی شده است. [نسخه‌ای که آلدوس مانوسیوس نقاش ونیزی که در ادبیات کلاسیک نیز تبحر داشت به طبع رساند ـ م.] در این مقدمه آمده است که متن براساس یک نسخهٔ خطی به خط خود شاعر تهیه شده

است. (رک. A. F. Johnson, *Printing Types*, London, 1934, 126-7). اما حقیقت این است که پترارک به خط باستاردای *(Bastarda)* گوتیک می‌نوشت. حروف چاپی آلدوس از خط نئوکارولین اومانیستها گرفته شده بود که شکل پیوستهٔ آن، از لحاظ اساس ساختمان، فرقی با خط نیکولونیکولی نداشت. در این باب رک به:

James Wardrop in *Signature*, n. s. 2 (1946), 12.

۲۸. ***تزه‌ئیدا***، اگریک استانزا (69 .3) که در بعضی نسخ‌هست حذف شود مانند***انه‌ئید*** دارای ۹،۸۹۶ مصراع است. اما ر.ا. پرات اشاره می‌کند که این کار، یعنی جداساختن پاره‌ای از متن اصلی کار منتقد نیست.

R. A Pratt, "Chaucer's Use of the *Teseida*" (PMLA, 62 (1947), 3. 599)

منتقد دیگری داستان نشستن بوکاچو بر مزار ویرژیل را از فیلیپو ویلانی می داند نه از خود بوکاچو.

۲۹. منبع اصلی کلاسیک ***تبائید*** استاتیوس است. بوکاچو از یک نسخهٔ توضیحی استفاده کرد و کتاب ***تزه‌ئیدا*** را با حواشی مشابهی انتشار داد (گفتهٔ پرات، نامبرده در شمارهٔ ۲۸). بوکاچو از ***کمدی*** دانته نیز بهره گرفت و از اثری قرون وسطایی، *Roman de Thèbes* (رک. ص ۱۱۸ ـ ۱۱۹) مضامین فراوان برداشت. شمیت این نظریه را رد می‌کند که بوکاچو از ترجمهٔ یک رمانس یونانی که اکنون از میان رفته استفاده کرده بوده است.

J. Schmitt, *La Théséide de Boccace et la théséide grecque* (Bibliothèque de l'École des Hautes Études, 92, Paris, 1892, 279-345),

۳۰. رک. صص ۱۱۰ و ۱۱۱.

31. Verg. *Aen.* 3. 588 f.; Ov. *Met.* 14. 160 f.

۳۲. در باب استفاده از نمونه‌های پهلوانی رک. صص ۱۴۴ و ۱۴۳.

33. *Fiammetta,* bk. 3 med.

34. *Fiammetta,* bk. 4 fin. and med.

35. *Fiammetta,* bk. 1; cf. *Le Roman de la Rose fin.*

۳۶. به نقل از: J. E. Sandys, *A Hisrory of Classical Scholarship* (Cambridge, 1908), 2. 13. که این قطعه را نقل و ترجمه کرده است. مطلب در اصل از یکی از کنفرانسهای بن‌ونوتو شاگرد بوکاچو، دربارهٔ دانته گرفته شده است . قطعهٔ خاصی که بن‌ونوتو آن را توضیح داده اخطار سن بندیکت در مورد فساد صومعه‌ها بوده است *(Parad. 22. 73 f.)*.

۳۷. در باب ***رمانس گل‌سرخ*** رک. ص ۱۳۳ و بعد.

۳۸. چاسر نیز مضامینی از جوزفِ اهل اکستر اخذ کرده بود:

Joseph of Exeter's *Bellum Troianum* (D. Bush, *Mythology and the Renaissance Tradition in English Poetry,* Minneapolis and London, 1932, 8).

تروئیلوس و کریسید حدود ۳۰۰۰ مصراع بیشتر از *Il Filostrato* دارد و کمتر از یک‌سوم مضامین آن مستقیماً از بوکاچو وام گرفته شده است.

(B. A. Wise, *The Influence of Statius upon Chaucer,* Baltimore, 1911, 4).

در خصوص تحلیل دگرگونی‌هایی که به دست چاسر صورت گرفت رک.

C. S. Lewis, "What Chaucer really did to *Il Filostrato*", in *Essays and Studies by Members of the English Association,* 17 (1932), 56-75.

۳۹. چاسر نه تنها در حکایت شوالیه بلکه در *آنه‌لیدا و آرسیت*، *تروئیلوس* و *کریسید* و چند منظومهٔ دیگر از *تزه‌ئیدا* استفاده کرده زیرا این کتاب برای او اهمیت فراوان داشته است. رک.

R. A. Pratt, "Chaucer's Use of the *Teseida*" (PMLA, 62 (1947), 3. 598-621).

40. *The Clerk's Prologue,* 26-33.

41. *The Tale of the Wife of Bath,* 1125-30 = Dante, *Purg.* 7. 121-4.

۴۲. ج. ل. لاوس به این موارد تشابه اشاره می‌کند:

The Parliament of Fowls, 141 f. and *Parad.* 4 init.;

The Parliament of Fowls, 288 f. and *Inf.* 5. 58-69, plus Bocc. *Tes* 7. 62;

Troilus, 2. 22-5 and *Conv.* 2. 14. 83 f., plus Horace, "Art of Poetry", 70-1.

رک. J. L. Lowes, "Chaucer and Dante", in *Modern Philology,* 1915, 1916, 1917 وی همچنین شباهت میان طرح کلی *انجمن مرغان* و *دوزخ* دانته را یادآور می‌شود که راهنمای رومی و نوشته‌های روی دروازه از آن جمله است (127 f. = *Inf.* 3. 1 f.) عقاب *کاخ فیم* آشکارا ملهم از عقاب ملکوتی کتاب دانته است (*Paradiso,* 18 f.) و چندین مورد دعای گرم و خالصانه را نیز از دانته اقتباس کرده است:

*The Second Nun's Tale,*36 f. = *Parad. 33.* 1-6.

و همچنین است دعای واپسین در *تروئیلوس*

Troilus (5. 267) = *Parad.* 14. 28-30.

43. *Introduction to the Man of Law's Prologue,* 92.

44. *Anelida and Arcite,* 21.

45. *Hor. Ep.* 1. 2. 1-2:

Troiani belli scriptorem, Maxime Lolli,

dum tu declamas Romae, Praeneste relegi.

۴۶. نگاه کنید به مقالهٔ عالیِ

G. L. Kittredge, "chaucer's Lollius", In *Harvard Studies in Classical Philology,* 28 (1917), 27-137.

نویسنده‌ای اخیراً کتابی در باب چاسر نوشته و در این مورد اشتباه بزرگتری مرتکب شده است:

(M. Chute, Geoffrey Chaucer of England, New York, 1946, 166 n.)

بانوی مذکور پس از نقل دو مصراع هوراس، آنها را چنین ترجمه می‌کند:

آنگاه که تو، ماکسیموس لولیوس، در رم سرگرم ایراد خطابه‌ای، من

به خواندن پرنسته (یعنی هومر)، نویسندهٔ جنگ تروا روی می‌آورم.

وقتی مؤلفی در عصر ما، شهرک ییلاقی پرنسته را نام دیگر هومر تصور کند، برای نویسنده‌ای در قرون وسطی با منابع اندکی که در دسترس داشته به‌طریق اولی ممکن بوده است که لولیوس را از مورخان فاضل گمنام به‌شمار آورد.

47. *The House of fame*, 1464-8.

48. E. A. Poe, The Gold Bug, init.

۴۹. *The Monk's prologue*, 3161-9, 83 f بسیار نامحتمل می‌نماید که منظور چاسر از *exametron* وزن شش وتدی (iambic trimetre) بوده باشد که سنکا آن را بکار برده است. زیرا تا اوج رنسانس کمتر کسی می‌توانست تراژدی‌های او را تقطیع کند. نیز نگاه کنید به: *Troilus and Criseyde*, 5. 1786 آنجا که چاسر، برای آنکه خود را به ویرژیل و دیگر سرایندگان حماسه برساند خطاب به منظومهٔ خود چنین می‌گوید:

Go, litel book, go litel myn tragedie

۵۰. در اینجا چند مورد دیگر از همین قبیل خطاها را ذکر می‌کنیم:

(a) And Thetis, Chorus, Triton, and they alle (*LGW*, 8. 2422).

Et senior Glauci *chorus* Inousque Palaemon

Tritonesque citi Phorcique exercitus omnis;

laeua tenent Thetis et Melite Panopeaque uirgo (Verg. *Aen.* 5. 823-5).

(b) And hir yonge son Iulo

And eek Ascanius also (*HF*, 177-8).

ایولوس نام دیگر آسکانیوس بوده است، یکی از نکته‌های اساسی دربارهٔ داستان انه‌آس ویرژیل آن بود که انه‌آس به‌واسطهٔ این پسر، یعنی آسکانیوس ایولوس، نیای خاندان ژولین می‌شد که اکتاویان آگوستوس یکی از افراد آن بود.

(C) And Marcia that lost her skin (*HF*,1229).

مارسیا نام رومی زنی است، مارسیاس که پوست او کنده شد یکی از ساتیرهای نرینهٔ یونانی بود.

(d) And on hir feet wexen saugh I

Partriches winges redely (*HF*, 1391-2).

چاسر ظاهراً در مورد *pernicibus alis in* Verg. *Aen.* 4. 180 اشتباه کرده و آن را به جای *perdicibus* «کبک‌ها» گرفته، اما بعداً در ***تروئیلوس و کریسید*** به معنای صحیح به‌کار برده است رک. E. Nitchie, *Vergil and the English Poets* (New York, 1919), 57

۵۱. رک.

H. M. Ayres, "Chaucer and Seneca", in *The Romanic Review,* 1919; B. L. Jefferson, *Chaucer and the Consolation of Philosophy of Boethius* (Princeton, 1917); J. Koch, "chaucers Belesenheit in den römischen Klassikern", in *Englische Studien,* 1923, 8-84; T. R. Lounsbury, *Studies in Chaucer* (New York, 1892), 2. 250 f.; E. Nitchie, cited in n. 50 *d;* S. G. Owen, "Ovid and Romance', in *English*

Literature and the Classics (ed. G. S. Gordon, Oxford, 1912); R. K. Root, *The poetry of Chaucer* (Boston, 1906); H. Schinnerl, *Die Belesenheit Chaucers in der Bibel und der antiken Literatur* (Munich, 1923), of which I have seen only a summary; E. F. Shannon, " Chaucer and Lucan's *Pharsalia' (Modern philology,* 16 (1919), 12. 113-18), and *Chaucer and the Roman Poets* (Harvard Studies in Comparative Literature, 7, Cambridge, Mass., 1929); W. W. Skeat's large edition of Chaucer (Oxford, 1894-1900); and B. A. Wise, *The Influence of Statius upon Chaucer* (Baltimore, 1911).

من به همهٔ این دانشمندان بسیار مدیونم.

52. Dryden, Preface to *Fables, Ancient and Modern.*

۵۳. قصهٔ کلاغ ناظر مأخوذ از اوید است: *Introduction to the Man of Law's Prologue*, 47 f *Met.* 2. 531 f.

کخ (نامبرده در شمارهٔ ۵۱) موارد بسیاری را، دفتر به دفتر، ذکر می‌کند که چاسر از **مسخ‌شدگان** گرفته است و این خود نشانهٔ آن است که وی همهٔ دفترهای ۸ ـ ۱ و ۱۱، پاره‌هایی از دفترهای ۹، ۱۰، ۱۲، ۱۳ و ۱۴ را می‌شناخته اما ظاهراً از دفتر ۱۵ هیچ چیز نمی‌دانسته است (در صورت آشنایی هرگز از آن استفاده نمی‌کرد). دفترهای مورد علاقهٔ او ۴، ۶، ۸ و ۱۱ بوده است (کخ، ۶۸).

۵۴. خلاصهٔ **هروئیدس** به ترتیب عبارت است از: *The House of Fame*, 379 f

EP. 2, 3, 5, 6, 12, 9, 10, and 7.

55. So Shannon (cited in n. 51).

56. *LGW*, 1680 f. = Ov. *Fast.* 2. 685 f.

57. *The Wife of Bath's Prologue*, 680; *The Book of the Duchess*, 568.

۵۸. دفترهای ۱، ۲، و ۴ مورد علاقهٔ او بود. دلیل قاطعی در دست نیست که نشان دهد دفترهای ۱۲ ـ ۷ را خوانده بوده است مگر به صورت خلاصهٔ کوتاهی در *HF*, 451-67 (Koch (cited in n. 51), (44-52

معلوم نیست که **اشعار روستایی** و **اشعار دهقانی** را خوانده باشد. شعار رئیسهٔ دیر، *Amor vincit omnia* (Prol. 162).

نه از **اشعار روستایی** (10. 69) بلکه از قدیس آگوستین است و ونسان بووه آن را نقل کرده است (شمارهٔ ۷۳).

۵۹. در کتاب ویرژیل (*Aen.* 4. 328-9) دیدو از اینکه «انه‌آس نازنین» در کنارش نیست اندوهناک است، اوید (*Her.* 7. 133 f.) این گفته را تغییر می‌دهد و دیدو را وامی‌دارد که از احتمال بارداریش سخن بگوید. این کار به منزلهٔ حملهٔ سربستهٔ اوید به ویرژیل است. ویرژیل می‌خواست با ذکر محسنات انه‌آس به او تشخص ببخشد در حالی که اوید وی را «خائن» می‌دانست.

۶۰. ب. ل. جفرسون در کتاب خود، که در شمارهٔ ۵۱ نام برده شده این را نشان داده است، نیز نگاه کنید به:

H. R. Patch, *The Tradition of Boethius* (New York, 1935), 66-72.

61. *Troilus and Criseyde*, 4. 958-1078 and *The Nun's Priest's Tale*, B. 4420-40.

62. Plato, *Rep.* 6. 496.

۶۳. چاسر در *The Nun's Priest's Tale*, B. 4484, از بوئسیوس به‌نام کسی که «می‌تواند آواز بخواند» یاد کرده است، این شاید اشاره‌ای است به کتاب دیگر او: *De musica*، همچنین یک مصراع در *کاخ‌فیم*، ۷۶۵، که می‌گوید:

صوت چیزی جز هوای شکسته نیست.

احتمالاً از همان کتاب و از طریق یکی از مجموعه‌های موجود نقل شده است.

۶۴. *Troilus and Criseyde*, 2. 100-8 جناب اسقف او آمفیارائوس رائی است.

۶۵. *Troilus and Criseyde*, 5.1480 f یکی از محققان ـ Wise (op. cit. in n. 51) ـ خاطرنشان می‌کند که اشارات آشکار چاسر به افسانه‌های تبای در *تروئیلوس* بجز مورد، 5. 932-7، همه در بخشهایی از منظومه آمده که از *Il Filostrato* اقتباس نشده زیرا که چاسر از نسخهٔ اصل لاتینی استفاده کرده بوده است.

۶۶. گفته شده است که چاسر کتابهای *De raptu Proserpinae*، *Laus Serenae*، و مقدمهٔ *De VI cons. Honorii* (که اشتباهاً پیش از *De rapt. Pros.* آمده) نوشتهٔ کلودین را در یکی از گلچینهای لاتینی قرون وسطی که به عنوان کتاب درسی به کار می‌رفته و *Libri Catoniani* نام داشته یافته بوده است:

M. A. Pratt, "Chaucer's Claudian" in *Speculum*, 22 (1947), 419 f.,

نیز در این باب نگاه کنید به:

M. Boas, "De librorum Catonianorum historia atque compositione", in *Mnemosyne*, n. s. 42 (1914), 17-46,

نویسندهٔ مذکور حدس می‌زند که این گلچین‌ها در قرن نهم جمع‌آوری و کامل شد (یعنی بخشی از رنسانس کارولنژین‌ها بود؟). نام آنها از "*dicta Catonis*" که اولین بخش هر کتاب بود گرفته شده بود و چند شعر کوتاه درجهٔ دوم از قبیل *(Ilias Latina)* که در قرن دوازدهم حذف شد) و *Achilleid* استاتیوس مجموعه را کامل می‌کرد. در باب اشارات چاسر به کلودین نگاه کنید به:

The House of Fame, 1507 f. and *The Merchant's Tale*, E. 2227 f.

اما پترارک کلودین را بخوبی می‌شناخت.

67. The *Dream* is mentioned again in *The Nun's Priest's Tale*, B 4313-14.

۶۸. *The Tale of The Wife of Bath*, 1184: عقیده‌ای که در شعر ابراز می‌شود منقول از سنکا است *Ep.* 2. 5 که او نیز در اصل آن را از اپیکوروس اخذ کرده است.

۶۹. نگاه کنید به بحثهایی در این باب از Professor H. M. Ayres (op. cit. in n. 51). استدلال پانداروس در *تروئیلوس و کریسید*، بخش اول، بیشتر از نامه‌های منظوم سنکا گرفته شده است، اما نام نویسنده در زیر پوشش عباراتی چون «چنانکه نویسندگان خردمند نوشته‌اند» پنهان می‌ماند. مثلاً:

1. 687 = Sen. *Ep.* 3. 4; 1. 891 = Sen. Ep. 2. 1;

1. 704 = Sen. *Ep.* 99. 26; 1. 960 = Sen. *Ep.* 2. 2.

در *The Pardoner's Tale* نیز بارها از سنکا استفاده کرده است (خصوصاً *Epp.* 83, 95, and 114 که در این مورد نگاه کنید به (513-16 and 534-48)، نیز بحث **قصهٔ کشیش** دربارهٔ بردگی 1. 761 f مأخوذ از سنکا است: *Ep.*47.

۷۰. در باب والریوس فلاکوس نگاه کنید به شانون (نامبرده در شمارهٔ ۵۱)، ۵۵ ـ ۳۴۰.

۷۱. پوجو (Poggio) این نسخهٔ خطی را در سفر مشهورش به سن‌گالن پیدا کرد. رک.

J. E. Sandys, *A History of Classical Scholarship* (Cambridge, 1908), 2. 27 and notes.

پترارک والریوس فلاکوس را نمی‌شناخت رک.

(P. de Nolhac, *Pétrarque et l'humanisme*, Paris, 1907, 1. 193).

72. *Troilus and Criseyde*, 4. 197-201 = Juv. 10. 2-4, With a direct quotation ("cloud of errour" = *erroris nebula*). *The Tale of the Wife of Bath*, 1192-4 = Juv. 10. 22.

۷۳. مثلاً، بوکاچو (2. 2,) نام شوهر هیپر منسترا یَعنی لین سئوس را لینوس (dat.) ذکر می‌کند و از این رو چاسر در *LGW*, 2569 او را لینو نام می‌دهد. آدریان (در HF, 407) از آدریانای کتاب بوکاچو (10. 49) گرفته شده است. چاسر کتاب وینستیوس بلوواسنسیس یعنی *Speculum historiale* را در *LGW*, 307 نام می‌برد:

What Vincent, in his Storial Mirour?

در باب این هر دو کتاب و کتب دیگری که چاسر کمتر از آنها استفاده کرده نگاه کنید به:

Koch (op. cit. in n. 51), 70-8.

حواشی فصل ۶. رنسانس: ترجمه

حواشی مقدماتی. کتابهای ذیل از جمله منابعی هستند که در این فصل مورد مراجعه بوده‌اند:

A. Bartels, *Geschichte der deutschen Literatur* (Leipzig, 1905[4]).

A. H. Becker, *Loys Le Roy de Coutances* (paris, 1896).

R. Bunker, A *Bibliographical Study of the Greek Works and Translations published in France during the Renaissance: the Decade 1540-1550* (New York, 1939).

C. H. Conley, *The First English Translators of the Classics* (New Haven, 1927).

L. Cooper and A. Gudeman, *A Bibliography of the Poetics of Aristotle* (Cornell Studies in English, 11, New Haven and London, 1928).

W. J. Entwistle, *The Spanish Language* (London, 1936).

J. Fitzmaurice-Kelly, *A History of Spanish Literature* (New York, 1920).

F. M. k. Foster, *English Translations from the Greek* (New York, 1918).

K. Goedeke, *Grundriss zur Geschichte der deutschen Dichtung* (Dresden, 1884-6[2]).

E. Hernández Garcia, *Gramática histórica de la lengua española* (Orense, 1938).

R. Huchon, *Histoire de la langue anglaise* (Paris, 1923-30).

A. Hulubei, "Virgile en France au XVI[e] siècle" (*Revue du seizième siècle,* 18 (1931), 1-77).

B. L. Jefferson, *Chaucer and the Consolation of Philosophy of Boethiu* (Princeton, 1917).

O. Jespersen, *Growth and Structure of the English Language* (Oxford, 1935[8]).

H. B. Lathrop, *Translations from the Classics into English from Caxton to Chapman (477-1620)* (University of Wisconsin Studies in Language and Literature, 35, Madison, Wis., 1933).

H. R. Palmer, *List of English Editions and Translations of Greek and Latin Classics*

printed before 1641 (London, 1911).

J. E. Sandys, *A History of Classical Scholarship* (Cambridge, 1903-8).

R. K. Spaulding, *How Spanish grew* (Berkeley and Los Angeles, 1943).

L. S. Thompson, "German Translations of the Classics between 1450 and 1550" "Journal *of English and Germanic philology,* 42 (1943), 343-63).

A. A. Tilley, *The Literature of the French Renaissance* (Cambridge, 1904).

F. Vogt and M. Koch, *Geschichte der deutschen Literatur* (Leipzig, 1926[4]).

G. Voigt, *Die Wiederbelebung des classischen Alterthums* (Berlin, 1880-1[2]).

K. Von Reinhardstoettner, *Plautus. Spätere Bearbeitungen Plautinischer Lustspiele* (Leipzig, 1886).

L. M. Watt, *Douglas's Aeneid* (Cambridge, 1920).

C. Whibley; "Translators", in the Cambridge History of English Literature (Cambridge, 1919), 4. 1.

B. Wiese and E. Percopo, *Geschichte der italienischen Literatur* (Leipzig, 1899).

A. M. Woodward, " Greek History at the Renaissance" *(The Journal of Hellenic Studies,* 63 (1943), 1-14).

L. Petit de Julleville's *Histoire de la langue et de la littérature française* volumes 2 and 3 (Paris, *1896-9).*

۱. این داستان با ذکر جزئیات فراوان در «نامهٔ آریسته‌آس» نقل شده است. می‌گوید که هفتاد و دو تن خاخام ـ ظاهراً از هر قبیله ۶ تن ـ کار این ترجمه را در ۷۲ روز تحت توجهات بطلمیوس فیلادلفوس به انجام رساندند. اما اکنون عقیده بر این است که ترجمهٔ عهد عتیق به زبان یونانی تکه تکه صورت گرفته و بعدها تدریجاً آنها را به یکدیگر پیوسته‌اند. این نامه نیز مجعول است و مدتها پس از پایان کار ترجمه صرفاً به قصد تبلیغات ساخته و پرداخته شد. زمان نگارش نامه را با احتمال بین ۱۰۰ و ۱۴۵ قبل از میلاد می‌دانند. به کمک این نامه می‌خواسته‌اند به متن جدید یونانی تجدید نظر شده و «رسمی» شریعت یهود مرجعیت ببخشند. به هر حال داستان مدتها مورد قبول همگان بود و کلمهٔ septuagint (= هفتادی) که ترجمهٔ یونانی عهد عتیق بدان نامیده می‌شود از این رهگذر به ما رسیده است. در باب ترجمهٔ هفتادی کتاب مقدس و «نامهٔ آریسته‌آس» نگاه کنید به:

Christ-Schmid-Stählin's *Geschichte der griechischen Literatur* (Munich, 1920[6]), 2. 1. 542 f. and 619 f., and P. E. Kahle, *The Cairo Geniza* (The Schweich Lectures of the British Academy, 1941, London, 1947), 132-79.

۲. مثلاً، همین لیویوس بود که برای خدایان یونانی معادل رومی ساخت که امروز مشهورند، مثلاً ونوس برابر رومی آفرودیت شد و ژوپیتر برابر زئوس، و امثال آنها. هر جا هومر «موز»ها را فرا می‌خواند لیویوس ارواح بومی ایتالیایی آواز یعنی کامنائه (Camenae) را به‌جای آنها می‌نشاند. اما شخصیت این ایزدان ضعیفتر و بی‌رنگتر از آن بود که پایدار بماند.

۳. رک. ص ۸. هم از این رو بود که سیسرو به زبان یونانی تمرین سخنرانی می‌کرد، هوراس زندگی شاعری خود را با نوشتن به زبان یونانی آغاز کرد، دوست سیسرو، آتیکوس، رم را ترک گفت و در آتن رحل اقامت افکند، شهری که کُنیه‌اش را نیز از آنجا دارد.

۴. به نقل از: F. Brunot in L. Petit de Julleville (cited in introductory note), 2. 542.

۵. این مرد جالب‌توجه یکی از نخستین مترجمان مهم فرانسوی بود و *اخلاق* و *سیاست* ارسطو را در سال ۱ ـ ۱۳۷۰ از روی ترجمهٔ لاتینی آنها که در حدود سال ۱۲۸۰ توسط ویلیام اهل موئربک و دیگران انجام گرفته بود به زبان فرانسوی ترجمه کرد. او یکی از نخستین عالمان اقتصاد نیز هست و کار خود را در این زمینه با نوشتن رساله‌ای در باب پول: *(De origine, natura, jure, et mutationibus monetarum)* آغاز کرد. ظاهراً، هم او بوده که علاوه بر واژه‌های بسیار دیگر دو لفظ Poète و poème را وارد زبان فرانسوی کرده است. در باب آثار او و معاصران دیگرش در فرانسه نگاه کنید به:

Voigt (cited in introductory note), 2. 341 f.

۶. به نقل از:

F. Brunot in L. Petit de Julleville (cited in introductory note), 2. 541.

۷. رابله (6. 2.) به ترجمهٔ ف. ارکهارت. گرچه زبان فرانسویِ دانشجو خراب است اما لاتینی او بد نیست. مثلاً، *par vèles et rames* همان velis remisque سیسرو است یعنی «با بادبان و پارو»، «به سرعت هرچه تمامتر». هیچ کس چون میلتون قربانی این نوع فضل‌فروشی نشده است: رک صص ۳۵۵ ـ ۳۵۶ و ۱۱ ـ ۶۰۹.

۸. ب. ل. جفرسون (نامبرده در حواشی مقدماتی) بر این نکته تأکید کرده است.

۹. گفتهٔ و. ج. سجفیلد مترجم *بوئسیوس* آلفرد (آکسفورد، ۱۹۰۰) در مقدمه‌ای که بر این کتاب نوشته است.

۱۰. به نقل از: O. Immisch, *Das Nachleben der Antike* (Das Erbe der Alten, n. s. 1, Leipzig, 1919), 26.

۱۱. برای جزئیات بیشتر نگاه کنید به ل. س. تامپسون (نامبرده در حواشی مقدماتی). آقای تامپسون خاطرنشان می‌کند که بیشتر ترجمه‌هایی که در زبان آلمانی به چاپ رسید به‌دست اشخاص درجهٔ دوم از قبیل بونر انجام گرفته که خود زبان یونانی نمی‌دانسته‌اند. گدکه (Goedeke، نامبرده در حواشی مقدماتی) 2. 317 با این قول موافق است، اما بر تأثیر ارزشمند ترجمه‌های آلمانی از تاریخ یونان و روم در عهد رنسانس و سهمی که این ترجمه‌ها در نزدیک‌ساختن آلمان به‌سنتهای اروپای غربی داشته‌اند تأکید می‌کند. در مورد محدودیت اومانیسم اسپانیایی، مقالهٔ ارزشمندی هست از:

O. H. Green, "A Critical Survey of Scholarship in the Field of Spanish Renaissance Literature 1914-44" (*Studies in Philology*, 44 (1947), 2).

در این مقاله نویسنده این نکته را متذکر می‌گردد که در اسپانیا حرکت اصلی دانش‌پژوهی در مسیر مذهب افتاد و نه در مسیر خود دانش‌پژوهی یا ادبیات.

۱۲. ترجمهٔ خوآن ده‌منا در سال ۱۵۱۹ انتشار یافت، اما البته بسیار زودتر از این تاریخ انجام یافته بود.

اندکی پس از تکمیل کتاب در ۱۴۴۰، ترجمهٔ منثوری از *ایلیاد*، سرودهای ۱، ۲، ۳، ۴ و ۱۰ از روی ترجمهٔ لاتینی پی‌یترو کاندید و برای مارکی سانتیانا پرداخته شد. نگاه کنید به:

K. Vollmöller, "Eine unbekannte altspanische Übersetzung der Ilias", in *Studien zur Litteraturgeschichte Michael Bernays gewidmet* (Hamburg, 1893), 233-49, who gives specimens.

۱۳. *Imtheachta Æniasa* توسط گ. کالدر ویراسته شده است:

Rev. G. Calder (London, 1907): E. Nitchie, *Vergil and the English Poets* (New York, 1919), 80, n. 8.

۱۴. در مورد جزئیات آثار و زندگی بسیار کوتاه او نگاه کنید به:

H. J. Molinier, *Octovien de Saint-Gelays* (Rodez, 1910).

ترجمهٔ ***انه‌ئید*** او را ا. اولوبی (نامبرده در حواشی مقدماتی) شرح و تفسیر کرده است. وی تاریخ این ترجمه را سال ۱۵۰۹ می‌داند.

۱۵. ل. م. وات که در حواشی مقدماتی این فصل از او نام برده شد در کتاب خود تحلیل سودمندی از کار داگلاس کرده است. یکی از محققان نشان داده است که کتاب او با چه کُندی و دشواری در ساحت شعر به اعتبار واقعی دست یافت:

J. A. W. Bennett, "The Early Fame of Gavin Douglas's *Eneados*" *(Modern Language Notes,* 61 (1946), 83–8).

باید توجه داشت که داگلاس کاکستون را به این دلیل که سبب شده بود تا روایات دروغین «دارس» بماند و از فراموشی نجات یابد سخت به باد حمله گرفت و از این جهت، با وجود خامی ترجمه‌هایش، وابستگی کامل خود را با تفکر عهد رنسانس نشان داد.

۱۶. در باب لوکانوس مورخ رک. ص ۵۷۷.

۱۷. در باب این نکته نگاه کنید به:

C. Schlayer, *Spuren Lukans in der spanischen Dichtung* (Heidelberg, 1927), 68 f.

این یک نمونهٔ غریبی است از قدرت تأثیر و نفوذ فرهنگ کلاسیک، زیرا با آنکه خورگی (Jauregui) خود لطافت بلورآسای ***آمینتاس*** تاسو را ترجیح می‌داد (و ترجمهٔ خوبی از آن پرداخته بود) اما، برخلاف میل خود، مقهور لوکانوس و حدّت شورانگیز اسلوب او بود.

۱۸. رک. ص ۱۳۲ و بعد.

۱۹. رک. ص ۴۳۹.

۲۰. در مورد تجلیل مونتنی نگاه کنید به ***مقالات*** او (2. 10.) مآخذ دیگر در باب تأثیر عظیم پلوتارخس بر تفکر فرانسوی، در صفحات ۴۱۴، ۵ ـ ۳۹۳، و ۴۰۲ آمده است.

۲۱. جزئیات در صفحهٔ ۴۴۷ ذکر شده است.

۲۲. این داستان را همراه موارد ارجاع می‌توان در کتاب ساندیس یافت:

Sandys' *A History of Classical Scholarship* (Cambridge, 1908), 2. 180.

۲۳. ***آنتیگون*** ژان آنتوان دوبائیف مدتها پیش از ۱۵۷۳ نوشته شده بود. در باب این دو نسخه نگاه کنید

به:

M. Delcourt, *Étude sur les traductions des tragiques grecs et latins en France depuis la Renaissance* (Mémoires de l'Académie Royale de Belgique, Classe des lettres et des sciences morales et politiques, 19. 4, Brueeels, 1925), 26–33 and 71–81.

۲۴. ترجمهٔ فرانسوی **هکوبا** را که بدون ذکر نام مترجم انتشار یافته بود مدتها از لازار دوبائیف می‌دانستند، زیرا شعار *Rerum vices* را که خاص یکی از شاخه‌های خانوادهٔ او بود بر خود داشت. اما معلوم شد که این ترجمه از آن بوشتل است و در واقع سبک نگارش آن با ***الکترای*** بائیف تفاوت کلی دارد. نگاه کنید به M. Delcourt (cited in n. 23), 34–6 و نویسندگانی که در کتاب مذکور از آنها نقل قول شده است.

۲۵. از ترجمهٔ **پلوتوس** رنسار تنها قطعه‌ای باقی مانده است. این خبر که رنسار همهٔ اثر را ترجمه کرده بوده است مورد تردید است زیرا (به دلیل علاقه و توجه معاصران وی به این نمایشنامه) اگر چنین بود همهٔ کار او باقی مانده بود. نگاه کنید به:

M. Delcourt, *La Tradition des comiques anciens en France avant Molière* (Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liége, 59, 1934), 75 f.

اما این بانوی نویسنده، در کتاب پیشین خود (نامبرده در شمارهٔ ۲۳) داستان را قبول دارد و در واقع با اظهار این نکته که چنان ترجمه‌هایی (از قبیل **پرومته در زنجیر** به ترجمهٔ دورا) غالباً برای گروه کوچکی انجام می‌گرفته و به چاپ نمی‌رسیده موضوع را تأیید می‌کند. در این خصوص، وی از مقالهٔ ر. استورل نام می‌برد که دربارهٔ نسخ خطی ترجمه‌هایی که هنوز موجود است بحث کرده است:

"Essai sur les traductions du Théâtre grec en français avant 1550" *(Revue d'histoire littéraire de la France,* 20 (1913), 269–96 and 637–66).

۲۶. در خصوص ارتباط میان این ترجمه و ***کمدی اشتباهات*** نگاه کنید به ص ۶۲۴.

۲۷. در این باب نگاه کنید به:

W. Creizenach's *Geschichte des neueren Dramas* (Halle, 1918[2]), 2. 1. 201f. and 560 f.

۲۸. در باب این ترجمه نگاه کنید به: H. J. Molinier (cited in n. 14), 241 f.

۲۹. در باب اهداف و روشهای این مترجمان و دگرگونی‌هایی که ایجاد کردند نگاه کنید به:

H. B. Charlton, *The Senecan Tradition in Renaissance Tragedy* (Manchester, reissued 1946), pp. cliii–clviii;

و در این مورد اشارات سودمندی نیز رفته است. نگاه کنید به:

F. R. Amos, *Early Theories of Translation* (New York, 1920), III f.

۳۰. در باب ترجمه‌های دولچه و ترجمه‌هایی که به زبان ایتالیایی برای صحنه صورت می‌گرفت نگاه

کنید به Creizenach (cited in n. 27), 2. 1. 353 f. and 381 f.، در باب ترجمه‌های فرانسوی نگاه کنید به M. delcourt (cited in n. 23), 85–115. ترجمهٔ *مده* از ژان دولاپروس (پیش از ۱۵۵۵) ظاهراً بازسازی متن اصلی بود تا ترجمهٔ آن.

۳۱. شباهت نزدیکی است میان فیلیپ پادشاه اسپانیا و فیلیپ بنیانگذار امپراتوری مقدونی. خواهیم دید که قرنها بعد، از خطابه‌های دموستنس بر ضد درازدستی‌های امپریالیستی ناپلئون استفاده شد و به عنوان تبلیغات هشداردهنده به‌کار رفت: رک. ص ۳۲۸.

۳۲. ه.ب. لاتروپ (نامبرده در حواشی مقدماتی) در صفحهٔ ۴۱ می‌نویسد که این ترجمهٔ الیوت نخستین ترجمهٔ مستقیم از متن اصلی یونانی به انگلیسی بود. اهمیت خطابه‌های *نیکوکلس* و به *نیکوکلس* از لحاظ تعلیم و تربیت مورد بحث قرار گرفته است، رک.

W . Jaeger in *Paideia,* 3 (New York, 1944), c. 4.

۳۳. در باب جزئیات مطلب نگاه کنید به ل. س. تامپسون که در حواشی مقدماتی این فصل از او نام برده شده است.

۳۴. در باب *Ovide Moralisé* نگاه کنید به ص ۱۳۲ و بعد. توضیح گیوم دربارهٔ اهمیت دینی معجزهٔ زنبورها در *اشعار دهقانی* شمارهٔ ۴، برای کسانی که با تفکر قرون وسطایی آشنایی نداشته باشند باید مضحک یا کفرآمیز جلوه کند. نگاه کنید به مقالهٔ آ. اولوبی، نامبرده در حواشی مقدماتی.

۳۵. رک. ص ۵۱۶. موضوع تأثیر هوراس در اسپانیا به‌طرزی عالی مورد بحث قرار گرفته است، نگاه کنید به: M. Menéndez y Pelayo, *Horacio en España* (Madrid, 1885[2]).

۳۶. در باب غزلهای هوراس نگاه کنید به فصل ۱۲، ص ۲۴۷ و بعد. در باب ترجمه‌های فراوان جدید نگاه کنید به:

E. Stemplinger, *Das Fortleben der horazischen Lyrik seit der Renaissance* (Leipzig, 1906).

همچنین *Horaz im Urteil der Jahrhunderte* (Das Erbe der Alten, n. s. 5, Leipzig, 1921)؛ از همان نویسنده، و G. Showerman, *Horace and His Influence* (Boston, 1922).

۳۷. در باب این نظریه رک. ه. ب. لاتروپ (نامبرده در حواشی مقدماتی)، ۶ ـ ۴۶۵.

حواشی فصل ۷. رنسانس: نمایش

۱. نگاه کنید به صفحات ۱۴۸، ۱۶۷، ۲۳۴-۲۳۵.

2. *Hamlet*, 2. 2. 424 f.

۳. این بزرگترین سهمی بود که نمایش کلاسیک در تکامل نمایش مدرن داشت. مشاهدهٔ سیر تدریجی خودآموزی فیلم (که بیشتر از راه تجربه و تا حدود قابل ملاحظه‌ای نیز از طریق تأثیر راه گشایندهٔ صحنه و نقد به‌دست آمد) موضوع جالبی است. همین خودآموزی بود که سبب شد سینما از آن خامی سالهای نخستین که چیزی جز مضحکه‌های کوتاه، ملودرام‌های پیوسته یا نمایش‌های پر زرق و برق بی‌ارزش تولید نمی‌کرد رها شود و در طریق این سیر تکاملی به آنچه که می‌توان آن را شناخت راستین قدرت نمایش خواند نائل گردد.

۴. رک.

E. Rigal in L. Petit de Julleville's *Histoire de la langue et de la littérature française*, 3. 264.

۵.

R. Garnett and E. Gosse (*English Literature, an Illustrated Record*, New York, 1935[2], I. 168).

در این کتاب آن وضعیت چنین خلاصه شده است: «به جای بردن تآتر به سوی تماشاگر، لازم آمد که تماشاگر را به سوی تآتر بیاورند.» نخستین تماشاخانهٔ عمومی در بریتانیا «تآتر» بود که در سال ۱۵۶۷ در لندن ساخته شد.

۶. در مورد بازسازی طرح دوویت و نظریه‌های او رک.

Allardyce Nicoll, *The Development of the Theatre* (London, 1927), 121 f.

۷. Allardyce Nicoll, *The Development of the Theatre* (London, 1927), 88 f نیز نگاه کنید به:

K. Borinski, *Die Antike in Poetik und Kunsttheorie* (Das Erbe der Alten, 10, Leipzig, 1924, 2. 65 f.

بورینسکی در کتاب خود نشان می‌دهد که طراحان اولیهٔ تماشاخانه در عهد رنسانس نقشه‌های ویترو ویوس را اقتباس کردند به این منظور که به رزونانس کامل دست یابند، چیزی که

تماشاخانه‌های یونان و روم از آن نظر شهره بودند. آخرین محصول این کار اپراخانه‌های جدیداست.

۸. از جمله مثلاً *ارفئوی* پولیتین در بحر اتاوا و دیگر بحور غنایی بود، *سفالوی* کورجو در اتاوا و *تیمون* بویاردو در ترزینی (terzini).

۹. ت. س. الیوت معتقد است که شعر سفید انگلیسی برای رسیدن به نزدیک‌ترین معادل ممکن به بحر سنکا ساخته شد، اما احتمال می‌رود که در وهلهٔ نخست با الهام از تجارب شاعران ایتالیایی به وجود آمده باشد:

T. s. Eliot, "Seneca in Elizabethan Translation" (in *Selected Essays*. New York, 1932), 69f.

۱۰. مثلاً بنا به اعتقاد ب. مارتی اینها درسهای اخلاقی بود که شکل نمایشی به آنها داده شده بود و اصولاً برای خواندن نوشته می‌شد نه برای اجرا:

B. Marti "Seneca's Tragedies, a New Interpretation", in *Transactions of the American Philological Association*, 1945.

عقیدهٔ من این است که غالب آنها برای اجرا در تآتر خصوصی نرون نوشته می‌شد:

(domestica scaena, Tac. Ann. 15. 39),

که گاه، امپراتور جوانِ شیفتهٔ بازی نقش اول را در آنها بر عهده می‌گرفت. امیدوارم که این نظر را در یکی از مقالات آینده‌ام بپرورانم.

11. *Hamlet*, 2. 2. 424 f., quoted on p. 128.

۱۲. هوراس خود آن را «فن شاعری» نمی‌خواند. از نظر وی، این نامه‌ای بود به نویسندگان جوان رومی که مخاطبان آن برادران پیزو نمایندهٔ این نویسندگان بودند. قصد او آن بود که این نامه تأثیر آموزشی و مهارکننده بر کار شاعران آماتور داشته باشد.

۱۳. رک. ص ۲۱۶ و بعد. ج. و. کانلیف نکته‌ای را خاطرنشان می‌کند که هرگز نباید فراموش کرد، این که در انگلستان «شناخت تراژدی یونانی به حلقهٔ بسیار کوچکی محدود می‌شد» و تنها سنکا بود که از شهرت عام برخوردار بود. رک.

J. W. Cunliffe, *The Influence of Seneca on Elizabethan Tragedy* (London and New York, 1893), 9 f.

۱۴. J. Plattard, L'œuvre de Rabelais (Paris, 1910), 175 رابله لوسین را ترجیح می‌داد، اما لوسین برخی از عقاید و اندیشه‌های خود را از اریستوفانس اخذ کرده بود، از این رو می‌توان گفت که پیوند غیرمستقیمی میان این دو نابغهٔ هم‌مشرب وجود داشته است.

۱۵. این نیکولائوس کوسانوس بود که آنها را برای پوجو کشف کرد و اکنون هم در کتابخانهٔ واتیکان نگهداری می‌شود. رک.

Sandys, *A History of Classical Scholarship*, 2 (Cambridge, 1908), 34.

۱۶. این شخصیت جبار را در نمایش قرون وسطی نیز می‌شناختند، و او کسی جز هرود پادشاه یهودیه نبود. ستمگری‌های هرود را به جباران نمایش عهد رنسانس منتقل ساختند. این جباران خود در نتیجهٔ موارد مشابهی که تعلیمات ماکیاولی عرضه می‌داشت حتی دیوخوتر و ستمگرتر از هرود بودند.

17. Lodge, *Wits Miserie and the Worlds Madness* (1596).

18. Marlowe, *Tamburlaine the Great*, 2. 2. 4. 103 f.

۱۹. در باب *Lu Deffence et illustration de lu langue francoyse* رک. ص ۳۶۷. ژودل که نخستین تراژدی و نخستین کمدی مدرن فرانسوی را نوشت با دوبله، یکی از اعضای پلئیاد بود.

۲۰. نگاه کنید به مقایسهٔ مور میان *Eccerinis* و کمدی:

Studies in Dante, Third Series (Oxford, 1903), 363 f.

برای متن رک.

L. A. Muratori, *Rerum Italicarum scriptores,* 10 (Milan, 1727), 785-800.

در پردهٔ شورانگیز نخست، مادر اتزه‌لینو فاش می‌کند که او از پشت شیطان به‌وجود آمده است (مطلبی که باعث شادی فرزند می‌شود). بقیهٔ نمایش بیشتر سخنان پیکهاست.

۲۱. این نمایشنامه‌های لاتینی را معلمان یسوعی می‌نوشتند و بین سالهای ۱۵۹۹ و ۱۶۲۷ در اوردنس شوله (Ordensschule) واقع در پوزن به اجرا درمی‌آمد. در بررسی این آثار دین بزرگ نویسندگان آنها به سنکا مورد تأکید قرار گرفته است، رک.

Tragoediae sacrae: Materialien und Beiträge zur Geschichte der polnisch-lateinischen Jesuitendramatik der Frühzeit, by Adolf Stender-Petersen (Acta et commentationes Universitatis Tartuensis, Tartu, 1931, 25. 1).

22. J. S. Kennard, *The Italian Theatre* (New york, 1932), 1. 6. 129, n. 2.

۲۳. پولیتین که در شهر فلورانس معلم زبان یونانی و لاتینی شد، هنگام نوشتن *ارفئو* فقط ۱۷ سال داشت و آن را دو روزه به پایان برد. از این کتاب و نیز *آمینتا* اثر تاسو ترجمهٔ سودمندی هست با مقدمه‌ای از ل. ا. لرد در باب شعر شبانی (آکسفورد ۱۹۳۱).

۲۴. کنار دینی راکه کمدی ایتالیایی عهد رنسانس به پلائوتوس و ترنسیوس دارد نسبتاً به تفصیل شرح داده است: J. S. Kennard, *The Italian Theatre* (New York, 1932), 1. 105 f., نیز نگاه کنید به:

W. Creizenach, *Geschichte des neueren Dramas,* 2 (Halle, 1918^2), 1. 250 f.

۲۵. اخیراً تحلیلی در باب ضعفهای نمایشی *سوفونیسبا* صورت گرفته است:

The South Atlantic Quarterly, 26. I (1947), 93-108: "The Genesis of Neo-Classical Tragedy", By E. Roditi.

نویسندهٔ مقاله خاطرنشان می‌کند که تریسینو می‌دانست که تراژدی باید ترحم و وحشت را برانگیزد. اما ظاهراً تصور می‌کرد که این بدان معناست که بازیگران، برای اینکه تماشاگران این عواطف را احساس کنند، باید خود آنها را به نمایش درآورند. در باب حماسهٔ تریسینو که آن هم به همین اندازه ملال‌آور است رک. ص ۱۵۰.

۲۶. در باب آثار و شهرت سین‌تیو نگاه کنید به شرح ستایش‌انگیز چارلتون:

H. B. Charlton, *The Senecan Tradition in Renaissance Tragedy* (Manchester, reissued 1946), p. IXXII f.; see also W. Creizenach (cited in n. 24), 2. 1. 367 f.

۲۷. این سخن رنسار است: "Françaisement chanter la grecque tragédie". در باب نقد خوبی که بر *کلئوپاترای اسیر* نوشته شده است رک.

A. Tilley's *Literature of the French Renaissance* (Cambridge, 1904), 2. 72 f.

۲۸. در باب پیوند افسانه‌ای تروا و کشورهای جدید اروپایی رک. ص ۱۲۴.

۲۹. نام ترسیتس به معنای بی‌باک است و از همان ریشه‌ای است که واژهٔ *Thrasonical* = لافزن (As You Like It, 5. 2. 35).

او تنها سرباز عادی است که نامش در *ایلیاد* آمده است، و کوشش او برای نشان‌دادن نظریات

«مقامات دیگر» نوعی جسارت و گستاخی احمقانه و نفرت‌انگیز نموده می‌شود و به حق از طرف شاهزادهٔ خردمند، ادیسئوس، کیفر می‌بیند. (*Il.* 2. 211 f.) ترسیتس شکسپیر ـ جز در مورد «ناسزاگوییش» ـ کمتر قابل تشخیص است. در نمایش مضحکهٔ **ترسیتس**، قهرمان سرباز لافزنی است که نزد ایزد مالسی‌بر (Vulcan = mulciber) می‌رود و از او می‌خواهد که برایش جوشنی معجزآفرین بسازد: ظاهراً چیزی شبیه آنچه که آخیلس در ***ایلیاد***، ۱۸، و انه‌آس در ***انه‌ئید***، ۸، بر تن دارند. اما رویین‌تن نمی‌شود و مانند ترسیتس ***ایلیاد*** کتک می‌خورد و خوار و بی‌آبرو می‌شود. این نخستین نمونهٔ هزل ترذیلی است که داستانی حماسی موضوع آن قرار می‌گیرد.

۳۰. این طفیلی که خود را به اغنیا می‌چسباند و از راه لطیفه‌سازی، دروغ‌پردازی و تملق‌گویی نان می‌خورد یک تیپ یونانی است نه رومی، و حتی برای تماشاگران پلائوتوس هم بیگانه بوده است. در ***رالف رویستر دویستر*** بخش مهمی از طرح و گفتگوها اصیل است اما آنجا که مری‌گریک به مزاجگویی می‌پردازد و رالف را با قهرمانان بزرگ مقایسه می‌کند، از اعمال سترگ او سخن می‌گوید و می‌خواهد که عشق همهٔ زنان را نسبت به خود باور کند از *Miles gloriosus* پلائوتوس متأثر است:

Miles Gloriosus. Compare, for instance, *Ralph Roister Doister,* I. 2. 114 f., with *Miles Gloriosus,* I. I. 58 f. and 4. 2; *Ralph Roister Doister,* I. 4. 66 f. (the Deed of the Elephant), With *Miles gloriosus*, I. I. 25 f.

۳۱. اما تأثیر اسپانیا بر تآتر عهد باروک فرانسه قابل ملاحظه بود. همان عنوان نمایشنامهٔ *Le cid* نشان‌دهندهٔ این تأثیر است. در باب دانش لوپه در زمینهٔ معارف کلاسیک نگاه کنید به:

R. Schevill, *The Dramatic Art of Lope de Vega* (Berkeley. Cal., 1918), 67 f.

وی مقدمات زبان یونانی را آموخته بود، لاتینی بسیار می‌دانست، در ایتالیایی روان بود و با زبان فرانسوی آشنایی داشت. آنچه از نویسندگان کلاسیک گرفت عبارت بود از اساطیر و اندیشه‌های فلسفی، بعضی را از *Moralia*ی پلوتارخس و بعضی را از فلسفهٔ نوافلاطونی.

32. Allardyce Nicoll, *The Development of the Theatre* (London, 1927), c. 7 section VI.

33. Milton, *Comus,* 494 f.

34. Milton, *Comus,* 463-75 = Plato, *Phaedo,* 81 I b I-d 4 (see H. Agar, *Milton and plato*, Princeton, 1928, 39-41).

۳۵. برای بررسی دقیق در این مورد رک.

W. W. Greg's *Pastoral poetry and Pastoral Drama* (London, 1906).

۳۶. در باب آرکادیای ویرژیل رک.ص ۲۷۵.

۳۷.

Bucolica eo successu edidit ut in scaena quoque per cantores crebro pronuntiarentur" (Donatus' life, ed. brummer, 90).

تاکیتوس اشارهٔ مبهم‌تری به این مطلب کرده است. گذشته از این، وی به نکتهٔ بسیار غریبی دربارهٔ سیتریس (همان لیکوریس ***اشعار روستایی***، شمارهٔ ۱۰) اشاره می‌کند و این زن را خواننده و اجراکنندهٔ شعر می‌داند: Serv. *Comm. ad Buc. 6. 11*

۳۸. این افسانه‌ای است که ویرژیل در اشعار دهقانی (*Georg.* 4. 453 f.) آورده اما اوید آن را به‌میل خود تغییر داده است (*Met.* 10. 8 f.) یکی از محققان معتقد است که ***ارفئو*** ترکیبی بود از شعر روستایی به‌طرز کلاسیک و نمایش‌های مذهبی که *Sacre rappresentazioni* خوانده می‌شد، اما

استدلال او چندان مجاب‌کننده نمی‌نماید، نگاه کنید به کتاب او:

K. Vossler. "Die Antike in der Bühnendichtung der Romanen" (*Vorträge der Bibliothek Warburg,* 1927 - 8, Leipzig, 1930), 225 f.,

نویسندهٔ یاد شده، در عین حال، پیوند میان نمایش شبانی کهن را با صحنه‌های شبانی در نمایش‌های مذهبی اواخر قرون وسطی متذکر می‌شود و ارتباط میان اپیزودهای عاشقانهٔ تغزلی فرانسوی را با صحنه‌های نمایش شبانی که **پاستورل** *(Pastourelles)* خوانده می‌شد نشان می‌دهد. (در باب این دو موضوع رک. W. P. Jones, *The Pastourelle* (Cambridge, Mass., 1931)

۳۹. برای مطالعهٔ خلاصه‌ای در این مورد رک. Greg (cited in n. 35), 174-5.

۴۰. مقایسه با موسیقی از سایموندز است، اما دیگری را من مدیون گرگ هستم (نامبرده در حاشیهٔ شمارهٔ ۳۵) این نویسنده در صفحهٔ ۱۹۲ کتاب خود هر دو مورد را در یک بند بخوبی تشریح کرده است.

۴۱. در باب این نظریه رک.

W. Creizenach, *Geschichte des neueren Dramas,* 1 (Halle, 1911^2), 380 f.; Allardyce Nicoll, *Masks, Mimes, and miracles* (London, 1931); and K. Vossler (cited in n. 38), 241 and note 2.

۴۲. Ovid, *Met. 1.* 438-567 برای مطالعهٔ خلاصهٔ ***دافنه*** و ***اوریدیس***، همراه با قسمتهایی از اصل هر دو اثر و تحلیل آنها از لحاظ موسیقی نگاه کنید به:

D. J. Grout, in *A Short History of Opera* (New York, 1947), 1, c. 5.

آقای گروت تاریخ نگارش ***دافنه*** را سال ۱۵۹۴ ذکر می‌کند و می‌نویسد که این اثر در سال ۱۶۰۸ با موسیقی مارکودا گاگلیانو به اجرا در آمده است. اما دیگران،

wiese and Percopo (*Geschichte der italienischen Litteratur,* Leipzig, 1899, 438)

سال ۱۵۹۴ را تاریخ نخستین اجرای ***دافنه*** به همراهی موسیقی پری و کاچینی دانسته‌اند.

۴۳. این اثر *νόμοσ Πυθικός* نام داشت و سازندهٔ آن ساکاداس در ۵۸۰ ق. م در اوج شهرت بود. ششصد سال بعد از مرگ ساکاداس همچنان توسط هنرپیشگان آماتور به اجرا درمی‌آمد.

۴۴. به نقل از:

E. J. Dent, "The Baroque Opera", in *The musical Antiquary* for January 1910.

۴۵. مشخصات کتاب ارجاع‌شدهٔ نخست چنین است:

J. E. Spingarn's *A History of literary Criticism in the Renaissance* (New York, 1899),

در مورد ارسطو اشاره به **فن شعر** است (*Poet.* 1451^2 32) نیز نگاه کنید به:

K. Borinski, *Die Antike in Poetik und Kunsttheorie* (Das Erbe der Alten, 9, Leipzig, 1914), 1. 215 f. and 219 f.,

بورینسکی در کتاب خود این نکته را مدلل می‌دارد که تأثیر ارسطو بر نمایش، در حدود ۱۴۹۲، آن هم در حدی بسیار ضعیف، آغاز شد. هم او بر این تناقض تأکید می‌کند که وقتی اقتدار ارسطو به عنوان حکیم اخلاقی و فیلسوف کاهش یافت اعتبار او در مقام منقد ادبی بالا گرفت. اما در قرون وسطی و اوایل عهد رنسانس خواندن **فن شعر** برای اغلب منقدان بسیار دشوار بود.

46. Ar. *Poet.* 1449^b 12 f.

حواشی فصل ۸. رنسانس: حماسه

۱. رنسار نوشت که با مرگ شارل نهم منبع الهام خود را از دست داد، زیرا به اصرار او بود که ساختن این منظومه را تعهد کرده و حتی بحر رنج‌آور آن را نیز هم او انتخاب کرده بود. اما، واقع امر این است که رنسار از یک کار اجباری تحمل‌ناپذیر رهایی یافت. ابتدا هدف این بود که منظومه در بیست‌وچهار دفتر ساخته شود و طرح چهارده دفتر آن نیز ریخته شده بود، اما فقط چهار دفتر (در حدود ۶۰۰۰ مصراع) باقی مانده است. نکتهٔ قابل تأمل این است که رنسار سعی داشت یونانی باشد، اما، علی‌رغم خواسته‌اش، رومی بود، هم چنانکه دراودهایش می‌خواهد به پیندار شبیه باشد اما به هوراس روی می‌آورد (رک. ص، ۳۸۵ و بعد). در مقدمه‌اش بر *La Franciade* می‌نویسد:

"J'ay patronné mon œvre plustost sur la naïve facilité d'Homere que sur la curieuse diligence de'Virgile"

(آیا در اینجا به *Curiosa felicitas*، عبارتی که پترونیوس از هوراس گرفت و در *Sat.* 118. 5 به‌کار برد می‌اندیشیده است؟) با وجود این آنچه از هومر به وام گرفته نسبتاً اندک است، در حالی که از ویرژیل موارد بسیاری، حتی در مواردی، تک واژه‌ها را اخذ کرده است مقایسه کنید:

P. Lange, *Ronsards Franciade und ihr Verhältnis zu Vergils Aeneide* (Würzen, 1887).

نویسنده صفحاتی را نقل می‌کند که این تشابه الفاظ را می‌توان در آنها دید. در ضمن خاطرنشان می‌کند که مهمترین شیوه‌ای که رنسار از هومر اخذ کرد همان گزارش گام به گام و با چشم باز از یک عمل واحد، مانند بارکردن ارابه و پیش‌رفتن ناوگان در دریاست. این نوع نوشتن سبب می‌شود که توصیف‌های نویسنده بسیار زنده و طبیعی به نظر بیاید. موضوع ***فرانسیاد*** افسانهٔ شاهزاده‌ای تروایی به‌نام فرانکوس است ـ که در این داستان نیای فرانسویان شمرده می‌شود ـ و چگونگی جان به‌دربردن او از معرکهٔ جنگ تروا. این افسانه در امپراتوری رو به‌زوال روم به‌وجود آمد و مانند اجداد تروایی تئودوریک (رک. ص، ۱۲۴) حاصل تماس بربرها با اساطیر کلاسیک بود. این افسانه اولین بار در قرن هفتم در Fredegar منعکس شده است. رنسار آن را از

Illustrations des Gaules et Singularitez de Troye, by Jean Lemaire de Belges (1509-13),

گرفته و قبلاً در اودهای خود (1. 1 and 3. 1) از آن استفاده کرده بود. در مورد جنبه‌های دیگر این افسانه نگاه کنید به:

H. Gillot, *La Querelle des anciens et des modernes en France* (Paris, 1914), 131 f.

۲. *Os Lusíadas* در ده کانتو ساخته شده و استانزای هشت مصراعی یازده هجایی با قافیهٔ ABABABCC ــ که اتاوا ریما *Ottava rima* خوانده می‌شود در آن به‌کار رفته است. این نوع استانزا را آریوستو مشهور ساخت. لوسوس، بنا به روایت اساطیر، نیای پرتغالیان بوده است که رومی‌ها سرزمین آنها را لوزیتانیا می‌نامیدند.

۳. بحر *آروکانیا* نیز از آن آریوستو است (حاشیهٔ شمارهٔ ۲). موضوع منظومه بسیار جذاب و بعضی قصه‌های فرعی آن بسیار هیجان‌انگیز است. اما شیوهٔ روایت ارسیّا گاهی سخت بی‌لطافت و خنک می‌شود. در اینجا یک استانزا از سرود نهم را به ترجمهٔ

C. M. Lancaster and P. T. Manchester (*The Araucaniad,* Nashville, Tenn. 1945).

(که ترجمهٔ بدی هم نیست) نقل می‌کنیم:

Lord, I gleaned this information
From the lips of many authors.
On the 23rd of April,
Eight days hence, four years exactly
It will be, since in that army
Such a miracle they pondered,
Fourteen hundred men well counted
In the year of 1550.

اما در بارهٔ ساختمان شعر باید گفت که قصد ارسیّا خلق مجموعه‌ای کامل و خوش‌ساخت بود، اما به این هدف دست نیافت؛ از این‌رو که می‌خواست همه چیز را در این منظومه بگنجاند. در واقع می‌بایست با مرگ سرکردهٔ خوف‌انگیز سرخ‌پوست، کوپولیکان، داستان به پایان برسد، اما نویسنده زندگینامهٔ خود و فصلی در باب کوششهای حکومت اسپانیا در راه تصرف پرتغال را نیز به داستان می‌افزاید. بیش از همهٔ نویسندگان کلاسیک تأثیر لوکانوس بر این اثر مشهود است. شاعران حماسه‌سرای اسپانیا در عهد رنسانس او را می‌ستودند، زیرا لوکانوس خود اسپانیایی بود و در سبک نوعی خشونت غرورآمیز داشت که آنان را مجذوب می‌کرد. در باب موارد اقتباس ارسیّا از لوکانوس نگاه کنید به:

C. Schlayer, *Spuren Lukans in der spanischen Dichtung* (Heidelberg, 1927), W. Strohmeyer, *Studie über die Araukana* (Bonn, 1929), and G. Highet, "Classical Echoes in *La Araucana*" *(Modern Language Notes,* 62 (1947), 329-31).

4. Cervantes, *Don Quixote,* 1. 6.

۵. *Orlando Furioso* دارای چهل‌وشش کانتو است در استانزاهایی با مصراع‌های یازده هجایی و قافیهٔ ABABABCC (حاشیهٔ شمارهٔ ۲). رولان در عالم واقع یکی از سران سپاه شارلمانی بود. اما این

امپراتور و جنگ‌هایش با مشرکان غالباً با جدّش شارل مارتل خلط می‌شود، همان کسی که در جنگ سال ۷۳۲ که در تور اتفاق افتاد موج هجوم متجاوزان مسلمان را به عقب راند و پیروز شد.

6. *Orlando Furioso,* 34. 83:

E fu da l'altre conosciuta, quando
Avea scritto di fuor: Senno d'Orlando.

۷. استانزاهای *The Faerie Queen* پیچیده‌تر از منظومهٔ آریوستو است، یعنی هشت مصراع ده هجایی دارد که با یک مصراع اسکندری به پایان می‌رسد و قافیهٔ آن نیز ABABBCBCC است. اسپنسر در نامه‌ای به رالی [Sir Walter Raleigh] که مقدمهٔ اثر هم هست می‌نویسد که مقصود وی آن بوده است که این منظومه همهٔ محسنات آثار هومر، ویرژیل، آریوستو، و تاسو را یکجا در خود داشته باشد. سیاههٔ سودمندی از آن دسته نویسندگان کلاسیک که اسپنسر آنها را می‌شناخته موجود است:

W. Riedner, *Spensers Belesenheit* (Münchener Beiträge, 38, Leipzig, 1908)

اما باید این سیاهه را با اشاراتی که نویسندهٔ دیگری در کتاب خود آورده:

H. G. Lotspeich,*Classical Mythology in the Poetry of Edmund Spenser* (Princeton Studies in English, 9, Princeton, 1932),

مقایسه کرد. نویسندهٔ اخیر خاطرنشان می‌کند که اسپنسر به دو کتاب راهنمای اساطیر سخت نظر داشته است: یکی *Genealogia deorum* از بوکاچو و دیگری *Mythologiae* از ناتالیس کومس، و از تفسیرها ونقل قولهای آنها فراوان سود برده است. با این همه و با در نظرگرفتن زمان و اشتغالاتی که داشته، باید او را از فضلای برجسته به‌شمار آورد. اسپنسر هومر را خوب می‌شناخت، افلاطون (*آپولوژی، گرگیاس، فایدون، فدروس، جمهور، مهمانی، تیمائوس*)، ارسطو و قسمتهایی از کتاب پلوتارخس را نیز خوب خوانده بود. با *انساب ایزدان* هسیودوس آشنایی داشت و هرودوتوس را نیز کمی می‌شناخت، اما (علی‌رغم لاف و گزافهای دوستش ک. ا.) از آثار تئوکریتوس، بیون، موسخوس و لوسین هرکدام بیش از یکی دو کتاب نخوانده بود. (در باب شاعران شعر شبانی نگاه کنید به:

M. Y. Hughes, "Spenser and the Greek Pastoral Triad" *Studies in Philology,* 20 (1923), 184-215.)

در زبان لاتینی، اسپنسر مطالعهٔ وسیع‌تری داشت: ویرژیل را بسیار خوب می‌شناخت (Riedner, 68-90، این نویسنده سیاههٔ قابل ملاحظه‌ای ذکر می‌کند از مواردی که اسپنسر وامدار ویرژیل بوده است) و با *مسخ‌شدگان* اوید در همان حد آشنایی داشت، نامه‌ها، اودها و اِپودهای هوراس؛ نوشته‌های قیصر؛ *مباحثات توسکولوم* و *در باب سخنوری* سیسرو؛ لوکرسیوس (که دعای آغازین کتاب او را در *ملکهٔ پریان* بازسازی کرده. *FQ,* 4. 10. 44 f) [مقصود کتاب *ماهیّت جهان* تنها اثر منظوم لوکرسیوس شاعر بزرگ اپیکوری روم است که با دعا و نیایش ونوس آغاز می‌شود «... ای زندگی‌بخش همهٔ جهان، از توست که در زیر چرخ آسمان سراسر طبیعت از زندگی سرشار است...» ــم]؛ و *تاریخ طبیعی* پلینی را خوانده بود و احتمالاً پرسیوس و لوکانوس و ژوونالیس را.

۸. در *Gerusalemme Liberata* همان بحری به‌کار رفته که در منظومهٔ آریوستو، و شامل بیست کانتو

است. نسخه‌ای که تاسو پس از تغییراتی چند انتشار داد *Gerusalemme Conquistata* نام گرفت. کتاب بشدت «تصحیح» شده بود به این قصد که بر عناصر مسیحی بیشتر تکیه شود و منظومه بیشتر حالت کلاسیک پیدا کند تا رمانتیک.

9. Gibbon, *The Decline and Fall of the Roman Empire*, c. 58.

۱۰. این همان حمله‌ای بود که بوئسیوس را به دعوت از آن متهم کردند: رک. ص ۱۰۴. عنوان منظومه اندکی تفاوت دارد، من از نسخه‌ای که در نشر ورونای آثار تاسو در ۱۷۲۹ انتشار یافته استفاده کرده‌ام.

۱۱. رک. ص، ۲۳۷ و حاشیهٔ شمارهٔ ۲۵ در ص ۴۶۶.

۱۲. از یک منظومهٔ تعلیمی مهم مربوط به دورهٔ قدیم‌تر نباید غفلت کرد و آن *La Sepmaine* یا **آفرینش جهان** اثر گاسکن‌گیوم دو سالوست، Sieur du Bartas (۱۵۴۴ ـ ۹۰) است. که در سال ۱۵۷۸ انتشار یافت و موفقیتی عظیم کسب کرد. این منظومه در هفت دفتر و به ابیات اسکندری ساخته شده، موضوع آن داستان آفرینش است و زبان شعر هرچند گاهی به ضعف می‌گراید اما غالباً در حد عالی است. زمینهٔ داستان از سفر پیدایش (i ـ ii) گرفته شده، اما شاعر فلسفه، شعر و علوم یونانی ـ رومی و معلومات علمی زمان خود را نیز با داستان در آمیخته و آن را گسترش داده است. دوبارتاس و تاسو هر دو از مهمترین اسلاف میلتون هستند.

۱۳. اسپنسر در نامه‌اش به رالی می‌نویسد که قصد داشته کتاب را دردوازده دفتر بنویسد، زیرا، بنا به نظر ارسطو، فضایل اخلاقی آدمی دوازده‌تاست و او می‌خواسته که هر یک از دفترهای کتابش نشانهٔ یکی از آن فضایل باشد. اما ارسطو چنین طرح دقیق و قالب‌گیری شده‌ای از فضایل اخلاقی ارائه نداده است. این نمونه‌ای است از عادت مردم عهد رنسانس و دورهٔ باروک که هرچه را یونانیان به‌عنوان پیشنهاد مطرح کرده بودند به قاعده و قانون تبدیل می‌کردند و تقارن را حتی بر مضامینی تحمیل می‌کردند که می‌بایست تغییرپذیر باقی بمانند. رک.

J. Jusserand, *A Literary History of the English People* (New York, 1926?), 2. 479 n.,

نویسنده در این کتاب اشتباهی را که از طریق بریسکت، یکی از دوستان اسپنسر، به اومانیست‌های ایتالیایی از قبیل پیکولومینی وسین‌تیو انتقال یافت ردیابی می‌کند. از جنبهٔ دیگر، این پایبندی به آرایش متعارف داستان کوشش ناموفقی بود، زیرا اسپنسر می‌خواست طرحی کلاسیک را در یک داستان ضمنی چون داستان آریوستو که نمونهٔ طرح سست و آزاد بود بگنجاند. نگاه کنید به:

M. Y. Hughes, *Virgil and Spenser* (University of California Publications in English, 2. 3, Berkeley, Cal., 1929), 322-32.

رازآمیز بودن عدد دوازده نیز به این پایبندی کمک می‌کرد: تعداد حواریون عیسی دوازده نفر بود؛ ***انه‌ئید*** در دوازده دفتر سروده شده است؛ **بهشت گمشده** در اصل ده دفتر بود، اما در سال ۱۶۷۴ ترتیب آن تغییر کرد و به دوازده دفتر رسید.

۱۴. این اسطوره در زمان ما به دست روی کمپل شاعر آفریقای جنوبی تجدید شده است. وی مجموعهٔ شعری به‌نام *Adamastor* انتشار داد. اشعار این کتاب از همان خشونت طغیان‌گرانهٔ فکر کاموئنس و تصوراتش دربارهٔ کوهی که به دست غولی ساخته می‌شود بی‌بهره نیست. (این مجموعه در سال ۱۹۳۰ در لندن منتشر شد. نگاه کنید، خصوصاً، به شعر **گرداگرد دماغه**.) مأخذ *Os Lusíadas* است.

15. Ercilla, *La Araucaña*, 23.

۱۶. برای بسیاری از این چیزها در افسانه‌های یونانی نظایری وجود دارد: اسب بالدار پگاسوس شبیه است به هیپوگریف، یا حلقهٔ گیگس که او را نامرئی می‌کرد و امثال آن. اما در هیچ‌یک از حماسه‌های بزرگ یونانی این آلات و وسایل فوق طبیعی نقش اساسی در طرح داستان ندارند.

۱۷. *The Faerie Queene*, I. I 37 f. در اینجا زاهد شریر آرکی‌ماگو هکات و گورگون را احضار می‌کند و جنی را نزد مورفئوس می‌فرستد تا رؤیایی دروغین را سبب شود. دری که جن از میان آن می‌گذرد و از عاج ساخته شده در کتاب ویرژیل نیز آمده است (*Aeneid*, 6. 894-9) در باب توصیف اسپنسر از دوزخ و اینکه این توصیف تا چه حد مدیون ویرژیل است نگاه کنید به:

M. Y. Hughes's *Virgil and Spenser* (University of California Publications in English, 2. 3, Berkeley, 1929), 371 f.

۱۸. Tasso, *Gerusalemme Liberata*, 8. 60، این تصویر را رؤیای هولناک برتران دوبورن در کتاب دانته القاء کرده است.

Inf. 28. 118 f. Cf. Ariosto, *Orlando Furioso*, 18. 26 f.; and Vergil, *Aen. 7. 323 f.*

۱۹. سیرسه در ***ادیسهٔ هومر***، سرود دهم آمده است؛ آکراسیا در ***ملکهٔ پریان*** اسپنسر (2. 12) و آرمیدا در ***آزادسازی بیت‌المقدس*** تاسو (10. 65 f.). این از شیوه‌های مورد علاقهٔ اوید است، و به واقعیت بسیار نزدیک‌تر که جریان دگرگونی موجودات را گام به گام شرح می‌دهد و نه به صورت یک استحالهٔ ناگهانی از نوعی که در داستانهای هزار و یک شب اتفاق می‌افتد. کار او شرحِ تکاملی است که قابل درک و مشاهده است و از این رو باورکردنی است.

20. Milton, *Paradise Lost*, 11. 244.

۲۱. Milton؛ *Paradise Lost*, 5. 285 یادآور مرکوری که بر کوه اطلس فرود آمد (Verg. *Aen.* 4. 252):

hic primum, paribus nitens Cyllenius alis
constitit.

شکسپیر نیز به همین تصویر زیبا می‌اندیشید، آنجا که گفت:

ایستادنش به مرکوری، پیک خدایان مانَد
که اینک بر فراز کوهی آسمان‌سا طلوع کرده است. (*Hamlet*,3. 4. 58-9)

در *La Italia liberata da Gotti* اثر تریسینو، اختلاط ایزدان جهان شرک و ارواح مسیحی حتی از این نیز کامل‌تر است. مثلاً در این کتاب فرشتگانی هستند به‌نام Gradivo (= Gradivus = Mars)، از جمله در دفتر دوازدهم:

l'Angel Gradivo , che *dal cielo*
Scese per ajutar la genta Gotta),

پالادیو (از Pallas Athene در دفتر دوم و *passim*) گرفته شده،، نمسیو (از Nemesis، دفتر بیستم)، وارمی نیو (از Hermes، دفتر بیست و سوم و *passim*). انریو که در همه جا و همه وقت حاضر است (دفتر اول و *passim*) ظاهراً، فرشتهٔ خوابِ Ονειρος است که زئوس در ***ایلیاد*** (2. init.) برای آگاممنون می‌فرستد.

۲۲. Tasso, *Gerusalemme Liberata*, 7. 92 به همین ترتیب نیز فرشتهٔ نگهبان زخم گادفری را نه تنها به همان شیوه‌ای درمان می‌کند که ونوس در مورد فرزند خود انه‌آس به کار بست، بلکه در عمل نیز دقیقاً از همان گیاه استفاده می‌کند. (*Gerusalemme Liberata, 11. 72 f.* = *Aeneid*, 12. 411 f.)

۲۳.

Milton, *Paradise Lost*,1. 732 f. (Mulciber = Vulcan) and *Paradise Regained*, 2. 149 f.

در این خصوص نگاه کنید به ص ۸۵۰.

میلتون نسبت به اساطیر کلاسیک تلقی دوگانه‌ای داشت. در این باره بررسی ستایش‌انگیزی شده است، نگاه کنید به:

C. G. Osgood's *The Classical Mythology of Milton's Poems* (Yale Studies in English, 8, New York, 1900), pp. xlvi-li.

.۲۴

O. H. Moore, "The Infernal Council" (*Modern Philology*, 16 (1918), 169-93), and M. Hammond, "*Concilia deorum* from Homer through Milton" (*Studies in Philology*, 30 (1933), 1-16).

تجسم دیوانی که هرونیموس بوش و پیتر بروگل [Hieronimus Bosch نقاش آلمانی قرن پانزدهم و شانزدهم، Pieter Brueghel نقاش فلاماندری قرن شانزدهم ــ م.] تصویر کرده‌اند در تالارهای پاندمونیوم و در انجمنی باشکوه ممکن نیست، اما بسادگی می‌توان دیوان میلتون را ایزدان المپ‌نشین ساقط شده‌ای تصور کرد.

۲۵. Milton, *Paradise Lost*, 6, especially 637 f ، سقوط شیاطین نه روز به‌طول می‌انجامد ـ این قسمت با الهام از هسیودوس ساخته شده است: Hesiod, *Theog.* 722 .

26. Milton, *Paradise Lost*, 4. 990 f. = Hom Il. 8. 69-77 and 22. 209-13 = Verg. *Aen.* 12. 725-7.

27. Genesis i. 26-7.

۲۸. Milton, *Paradise Lost*, 2. 351 f. = Verg. *Aen.* 10. 115 ، در شعر ویرژیل آواز رعد به زیبایی تقلید شده است:

totum nutu tremefecit Olympum

این فکر بار دیگر در منظومهٔ تاسو *Gerusalemme Liberata* 13. 74 تکرار می‌شود (C. M. Bowra, *From Virgil to Milton*, London, 1945, 148-9).

سرمشق‌های هومری متعددی در این مورد می‌توان یافت.

۲۹. Ariosto, *Orlando Furioso*, 46. 80-96 به همین شکل، تورِ آلیگوران غول در 15. 56 f. همان توری است که ولکان ساخت و مارس و ونوس را با آن به‌دام انداخت، بعد مرکوری آن را ربود تا کلوریس، ایزد بانوی گُل را به چنگ آورد. این تور مدتها در معبد آنوبیس، در کانوپوس، نگهداری می‌شد و سرانجام آلیگوران که در نزدیکی قاهره می‌زیست آن را دزدید. در *The Faerie Queene*, 2. 25. 3 آرتگال جامهٔ رزم باشکوهی به‌تن دارد که این مصراع بر آن نوشته شده:

«زره آخیلس، که آرتگال از او به غنیمت گرفت»

و این اشاره‌ای است که از آریوستو (*Orlando Furioso*, 30,) گرفته شده، آنجا که روگیرو زره هکتور را به‌غنیمت می‌برد.

30. Camoens, *Os Lusíadas*, 2. 45 f.

31. Spenser, *The Faerie Queene*, *3. 9. 33-51.*

32. Milton, *Paradise Lost*, 1. 196 f.

33. Ercilla, *La Araucaña*, 3 and 7.

34. Ariosto, *Orlando Furioso*. 18. 64, and 18. 65. 6:

Orazio sol contra Toscana tutta.

35. Ercilla, *La Araucaña,* 2.

36. Camoens, *Os Lusíadas,* 9.

37. Spenser, *The Faerie Queene,* 1. 1. 6.

۳۸. Milton, *Paradise Lost,* 4. 266 f. ، برای بحث‌هایی در این مورد نگاه کنید به:

D. Bush, *Mythology and the Renaissance Tradition in English Poetry* (Minnea polis and London, 1932), 278-86, and W. Empson, *Some Versions of Pastoral* (London, 1935), 172 f.

۳۹. Milton, *Paradise Lost,* 1. 713 f ، اما این احتمال هم هست که میلتون به کلیسای سن‌پتر رم فکر می‌کرده است!

۴۰. Tasso, *Gerusalemme Liberata,* 16. 2-7 ، که با الهام از ویرژیل ساخته شده (*Aen.* 1. 455 f. and 6. 14-33).

۴۱.

Spenser,*The Faerie Queene,* 1. 2. 30 = Tasso, *Gerusalemme Liberata,* 13. 40 f. = Ariosto. *Orlando Furioso,* 6. 28-9 = Dante, *Inferno,* 13. 28 f. = Vergil, *Aen.* 3. 22-48.

این حادثه به اشکال مختلف در *Filocolo*ی بوکاچو نیز روی می‌دهد. اما آریوستو احتمالاً آن را از دانته گرفته است، نگاه کنید به: *P. Rajna, Le fonti dell' Orlando* Furioso (Florence, 1900[2]), 169-70.

۴۲.

Tasso, *Gerusalemme Liberata*, 17. 66 f. = Verg. *Aen.* 8. 626-731.

(با الهام از سرود هجدهم ***ایلیاد*** هومر)، Tasso, *Gerusalemme Liberata,* 18. 92-6 با الهام از سرودهای پنجم و بیست‌ویکم ***ایلیاد*** و اوج مهیب سقوط تروا در کتاب ویرژیل، *Aen.* 2. 589-623:

apparent dirae facies, inimicaque Troiae
numina magna deum.

۴۳. Ercilla, *La Araucaña,* 23, and Camoens, Os Lusi´adas. 10 که با الهام از ویرژیل ساخته شده *Aen.* 6. 756-887

۴۴. Ariosto, *Orlando Furioso,* 3. 16-59 (در این باب رک به پ. راجنا، نامبرده در حواشی شمارهٔ ۴۱، هم‌چنین به:

Spenser, *The Faerie Queene,* 3. 3. 21-49; Milton, *Paradise Lost,* 5. 503-7. 640, 11. 423-12. 551.

45. Ariosto, *Orlando Furioso,* 17. 45 f. = Hom . *Od.* 9. 413 f.

46. Ariosto, *Orlando Furioso,* 10. 92 f. = *Ov. Met.* 4. 663-752.

47. Ariosto, *Orlando Furioso,* 46. 101 f. = Verg. *Aen.* 12. 681 f.

48. Verg. *Aen.* 12. 951-2:

Ast illi soluontur frigore membra
uitaque cum gemitu fugit indignata sub umbras.

۴۹. Ariosto, *Orlando Furioso,* 46. 140:

Alle squallide ripe d'Acheronte,

Sciolta dal corpo più freddo che giacio,
Bestemmiando fuggì l'alma sdegnosa,
Che fù sì altiera al mondo e sì orgogliosa.

توجه کنید که مشرک به دوزخ نمی‌رود، در صورتی که دانته یا سرایندهٔ *آواز رولان* یقیناً او را به آنجا می‌فرستادند. مشرک در اینجا به جهان زیرین کلاسیک گسیل می‌شود.

50. *Roland*,1015:

Paien unt tort e chrestiens unt dreit.

51. Tasso, *Gerusalemme Liberata*,2. 89 f. = Livy, 21. 18.

۵۲.

Ariosto, *Orlando Furioso*, 17. 11 = Verg. *Aen*. 2. 471-5. Cf. Tasso, *Gerusalemme Liberata*, 7. 55 = Verg. *Georg*. 3. 229 f. (the angry bull); Tasso, *Gerusalemme Liberata*, 9. 75, the escaped stallion = Hom. *Il*. 6. 506 f. R. E. N. Dodge, "Spenser's Imitations from Ariosto", in *PMLA*, 1897, 151-204,

اسپنسر تصاویر کوچکی را از آریوستو می‌گیرد و بعد آنها را به‌صورتی زنده‌تر بازسازی می‌کند.

53. Ercilla, *La Araucaña*, 3.

۵۴. Milton, *Paradise Lost*, 2. 636 f. ، تشبیه کوه در **بهشت گمشده** آمده است (Teneriffe) (4. 987):

تنه‌ریف یا اطلس، بی‌جنبش.

و احتمالاً از ویرژیل گرفته شده است *Aen*. 12. 701-3، آنجا که دربارهٔ انه‌آس (که او نیز آمادهٔ نبرد است) می‌گوید:

quantus Athos, aut quantus Eryx, aut ipse coruscis
cum fremit ilicibus quantus gaudetque niuali
uertice se attollens pater Appenninus ad auras.

به سخن تاسو نیز شباهت دارد: *Gerusalemme Liberata*, 9. 31.

۵۵. نام پنته‌سیلا در ویرژیل (*Aen*. 1. 491) و بسیاری حماسه‌های کوچکتر دیگر آمده است. کامیلا را نیز ویرژیل ذکر کرده است (*Aen*. 7. 803 f. and 11. 532 f.) بویاردو، سلف آریوستو نیز در کتاب خود *Orlando Innamorato* زن سرکش زیبای دیگری را برای نخستین بار وارد داستان می‌کند. این زن که نام او مارفیسا است در منظومهٔ آریوستو نیز نقشی دارد. بازماندهٔ استقلال رأی و سرکشی هیپولیتا را در **رؤیای شب نیمهٔ تابستان** اثر شکسپیر می‌توان یافت (*A Midsummer-Night's Dream*, 4. 1. 118 f.).

در اینجا های و هوی او را، به شیوهٔ دختران شکارچی ناحیهٔ شایر، در تعقیب روباه می‌شنویم - هرچند صدای او خوش‌آهنگ‌تر و غریو او دلنشین‌تر است.

۵۶. Tasso, *Gerusalemme Liberata*, 12. 23-37 از هلیودوروس (در باب این اثر رک. **اتیوپیکا**. صص ۲۷۶ - ۲۷۷: در این کتاب ملکه به تندیس آپولو نگاه می‌کند، در کتاب تاسو به تصویر سن ژرژ،فرزندان‌هردو ملکه سفید بودند و کلوریندا شوق مسیحیت در دل داشت. در باب رودخانه رک.

Vergil, *Aen*. 11. 547-66.

کامیلا را پدرش نذر دیانا کرده بود و کلوریندا را مادرش نذر سن ژرژ. در باب این نمونه رک.

Pio Rajna, *Le fonti dell' Orlando Furioso* (Florence, 1900²), 45 f.

۵۷. Dante, *Inf*. 2. 7 f., 32. 10 f.; *Purg*. 1. 7 f., 29. 37 f. (آنجا که هلیکون کوه نیست بلکه

چشمه‌ای است)، *Par.*1. 13 f (آنجا که آپولو، با توسل به کارهای سترگش، فراخوانده می‌شود) .2. 8, 18. 82 f

۵۸. Tasso, *Gerusalemme Liberata,* 1. 2 :

O Musa, tu che di caduchi allori
Non circondi la fronte in Elicona,
Ma su nel Cielo infra i beati cori
Hai di stelle immortali aurea corona...

گفته‌اند که منظور تاسو در اینجا مریم عذراست. لحن دعا و طلب یاری در جای دیگر پوشیده‌تر است، نگاه کنید به 39 .6.

۵۹.

Milton, *Paradise Lost,* 9. 13 f.; cf. 1. 1-16, 7. 1-39, and *Paradise Regained*, 1. 8-17.

در نهایت امر، منبع الهام میلتون سومین شخص تثلیث است.

60. Milton *Paradise Lost,* 1. 84 f.

61. Vergil, *Aen.* 2. 274 f.:

Ei mihi, qualis erat, quantum mutatus ab illo
Hectore qui redit exuuias indutus Achilli!

62. Eliot, *The Waste Land,* 2. 77 f. = Shakespeare, *Antony and Cleopatra,* 2. 2. 199 f.

۶۳. Tasso, *Gerusalemme Liberata,* 2. 86 :

Noi morirem, ma non morremo inultae.

Verg. *Aen. 4. 659-60:*

moriemur inutael!
sed moriamur, 'ait.

تاسو در موضوع جدایی آرمیدا و رینالدو (*G. L.* 16. 36 f.) موارد دیگری که یادآور دیدو است و این بار با مناسبت بیشتر، به داستان افزوده است. مثلاً، نگاه کنید به 57 .16:

Nè te Sofia produsse, e non sei nato
De l'Azio sangue tu: te l'onda insana
Del mar produsse e il Caucaso gelato,
E le mamme allattar di tigre ircana.

و مقایسه کنید با ویرژیل، *Aen.* 4. 365 f. :

Nec tibi diua parens, generis nec Dardanus auctor,
perfide, sed duris genuit te cautibus horrens
Caucasus Hyrcanaeque admorunt ubera tigres.

64. Aubrey Bell, *Luis de Camoes* (Hispanic Notes and Monographs: Portuguese Series, 4, Oxford, 1923), 92.

65. Milton, *Paradise Lost,* 10. 312-13.

66. Milton, *Paradise Lost,* 1. 266.

67. Milton, *Paradise Lost,* 11. 668-9: the speaker was probably Enoch (Gen. V. 24).

68. Milton, *Paradise Lost*, 6. 83-4 = Verg. *Aen.* 7. 789 f. (the shield of Turnus):

At leuem clipeum sublatis cornibus Io
auro insignibat, iam saetis obsita, iam bos,
argumentum ingens.

69. Milton, *Paradise Lost*, 12. 2-3.

۷۰. Milton, *Paradise Lost*, 2. 151 f آن را به لاتینی ترجمه کنید کاملاً سرراست است: *sit hoc bonum* یا *licet hoc bonum sit* = «به فرض آنکه خوب باشد».

در اینجا نمونه‌های بیشتری از لاتینی‌مآبی و یونانی‌مآبی میلتون نقل می‌شود. در مورد بسیاری از آنها من مرهون دو کتاب از دو نویسنده‌ام:

F. Buff, *Miltons Paradise Lost in seinem Verhältnisse zur Aeneide, Ilias und Odyssee* (Hof, 1904), and E. Des Essarts, *De ueterum poetarum tum Graeciae tum Romae apud Miltonem imitatione* (Paris, 1871).

نقل‌قولها همه از **بهشت گمشده** است و در غیر این صورت مشخص گردیده است.

(الف) واژه‌هایی که به‌جای معنای رایج انگلیسی در معنای اصلی لاتینی خود به کار رفته‌اند:

Frighted the reign of Chaos and Old Night (1. 543)

(*regna* = "kingdom")

what remains him? (2. 443)

(*Manere* = both "remain" and "await")

On the rough edge of battle (6. 108)

(*acies* = "edge" of a blade, and thence "battle-line"

By tincture or reflection they augment
Their small peculiar (7. 367-8)

(*peculium* = "private property")

Obvious to dispute (8. 158)

(*obuius* = "exposed to")

Lest that too heavenly form, pretended
To hellish falsehood, snare them (10. 872-3)

(*praetentus* = "Placed in front of", "screening")

And with our sighs the air
Frequenting (10. 1089-90)

(*frequentare* = "to crowd").

(ب) بسیاری از این واژه‌ها و عبارات نقل مستقیم عبارات شاعران یونانی و لاتینی است و به‌کار بردن واژه‌ای در معنای غیرانگلیسی آن به این منظور است که این واژه پژواک صدای شاعر و یادآورندهٔ متن اصلی باشد:

Where Pain of unextinguishable fire
Must exercise us (2. 88-9)

ergo exercentur poenis ("They are driven, or vexed, by punishments")
(Verg. *Aen.* 6. 739)

Him round
A globe of fiery Seraphim enclosed (2. 511-12)

globus ille uirum densissimus urget ("a thick crowd of men presses hard")
(Verg. *Aen.* 10. 373)

Or hear'st thou rather pure Ethereal stream (3. 7)

seu Iane libentius audis (or do you more gladly hear the name Janus? an affectation, and a reminiscence of another language, even in Latin)
(Hor. *Serm.* 2. 6. 20)

Reign for ever, and assume
Thy merits (3. 318-19)

sume superbiam quaesitam meritis ("put on the pride earned by your merit")
(Hor. *Carm.* 3. 30. 14)

Perhaps asleep, secure of harm (4. 791)

(i. e. not "safe", but "careless", as in Verg. *Aen.* 1. 350)

Their flowing cups
With pleasant liquors crowned (5. 444-5)

crateras magnas statuunt et uina coronant ("they set up great wine-bowls and crown them with wine"- i. e. "fill them brim-full", ultimately from Homer, *Il.* 1. 470, 8. 232, and c.)

Things not revealed, which the invisible King,
Only omniscient, hath suppressed in night (7. 122-3)

prudens futuri temporis exitum/caliginosa nocte premit deus ("God in his wisdom covers future events in misty night")
(Hor. *Carm.* 3. 29. 29-30)

No need that thou
Should'st propagate, already infinite,
And through all numbers absolute, though One (8. 419-21)

omnibus numeris absolutus ("perfect in every element")
(Pliny, *Ep.* 9. 38)

چیزی شبیه این عبارت را سیسرو نیز دارد، در اینجا جهان مخاطب اوست:

perfectum expletumque omnibus suis numeris et partibus.
(*De natura deorum* 2. 13. 37)

عبارت یونانی πάντες ἀριθμοί آنجا که به معنای چیزی در حدود «همهٔ اجزاءِ» یک کل به کار رفته در نهایت از فلسفهٔ یونان گرفته شده است. اما زمان درازی کشید تا این عبارت از طریق زبان لاتینی به میلتون رسید و دیگر روشنی و وضوح خود را از دست داد.

So glistered the dire Snake, and into fraud
Led Eve. (9. 643-4)

Quis deus in fraudem, quae dura potentia nostri/egit? ("waht god, what hard

power of oure, led him into harm?" (Verg. *Aen.* 10. 72-3)

(پ) تعبیرات لاتینی و یونانی در نحو:

Never, since created Man (1. 573)

(= "since the creation of Man")

Me miserable! (4. 73)

(from *me miserum!*)

Proud, art thou met? (6. 131)

(= O superbe...)

A glimpse of light, conveyed so far

Down to this habitable (8. 156-7)

(a neuter adjective serving as a noun)

The lawless tyrant, who denies

To know their God, or message to regard (12. 173-4)

(= "refuses", *denegat).*

باید توجه داشت که یکی از شیوه‌های غریب در سبک میلتون، یعنی آوردن عبارتی که در آن اسم بین دو صفت قرار می‌گیرد مانند: The Eternal King Omnipotent (6. 227)، بیشتر ایتالیایی است تا یونانی یا لاتینی: *caro figlio adorato*.

تأثیر و نفوذ زبان لاتینی و یونانی بر سبک میلتون یک عنصر تعقید را وارد شعر او کرد که به دورهٔ باروک تعلق دارد تا به عهد رنسانس، و او را باگونگورای اسپانیایی و مارینی ایتالیایی پیوند می‌دهد. خوآن ده‌خورگی که کار شعر را با سرودن اشعاری به روانی *L'allegro* آغاز کرد هنگام ترجمهٔ لوکانوس به زبان اسپانیایی دریافت که مجبور است، درست به همان دلایل از سبک گونگورا پیروی کند. (رک. ص، ۲۱۰). بنابراین، وقتی میلتون از

"The pure marble air" (*Paradise Lost,* 3. 564)

سخن می‌گوید منظورش «درخشان همچون مرمر» است و هنگام آوردن چنین تعبیری به *ἁλαμαρμαρέην* در *ایلیاد* (4. 273) و نیز به *Marmoreo sub aequore* در *انه‌ئید* (6. 729) نظر داشته است، اما هم از هومر و هم از ویرژیل بسیار دور شده و به قلمرو تعابیر پیچیدهٔ دورهٔ باروک گام نهاده است.

حواشی فصل ۹. رنسانس: پاستورال و رمانس

۱. آیا شعر شبانی را، به این صورتی که ما می‌شناسیم، تئوکریتوس ابداع کرده است؟ ظاهراً چنین می‌نماید. شواهد مربوط به این مطلب توسط محققانی چون:

R. Reitzenstein, *Epigramm und Skolion* (Giessen, 1893), and H. Wendel, *Arkadien im Umkreis bukolischer Dichtung in der Antike und in der französischen Literatur* (Giessener Beiträge zur romanischen Philologie, Giessen 1933),

و بسیاری دیگر مورد بررسی مجدد قرار گرفته است. البته شاعران آرکادیایی از قبیل آنیتهٔ اهل ته‌گئا (فعال در ۲۹۰ ق. م) بوده‌اند و نیز شاعرانی که از خوشیهای زندگی روستایی سخن می‌گفته‌اند و در دعاهایشان از پان طلب یاری می‌کرده‌اند. اما هیچ نشانه‌ای در دست نیست از شاعری پیش از تئوکریتوس که شعر او نمایندهٔ تلفیق زندگی شبانی و شعر و موسیقی طبیعی بوده و زبان شبانان آوازخوان و عاشقان روستایی شمرده می‌شده است.

۲. اشعار تئوکریتوس را *idylls* می‌نامند. اصل و معنای کلمه روشن نیست. تصور می‌رود که خلاصهٔ عبارت εἰδύλλιον βουκολικόν, εἰδύλλιον و کوتاه شدهٔ لفظ εἶδος، به معنای «شعر منفرد کوتاه» باشد.

۳. این نام «*eclogues*» را ویرژیل به‌این اشعار نداده بود. این عنوان را (ظاهراً) منتقدان اواخر عهد امپراتوری ابداع کردند. آنان لفظ *ecloga* (گزیده) را به‌کار بردند به معنای یک شعر که از میان ***اشعار روستایی*** انتخاب شده است.

4. See Pausanias, 7 and 8; and L. R. Farnell, *Cults of the Greek States* (Oxford, 1909),5.

۵. ب. اسنل ضمن مقاله‌ای در باب این موضوع نظر ا. کاپ را متذکر می‌شود که می‌گوید آرکادیا به‌دلیل قطعه‌ای در کتاب پلی‌بیوس مورخ ((polybius (4. 20-1 به سرزمین آرمانی موسیقی بدل شد: B. Snell, *Die Entdeckung des Geistes* (Hamburg, 1946). پلی بیوس که خود اصلاً از مردم آرکادیا بود پس از نقل واقعهٔ وحشیانه‌ای که در این ناحیه روی داد ضمن دفاعیهٔ مفصلی، مردم آرکادیا را ــ البته بجز جامعه‌ای که شاهد آن واقعهٔ بی‌رحمانه بود ــ صاحب تمدن عالی می‌خواند که از خود موسیقی داشته‌اند و مسابقات موسیقی برگزار می‌کرده‌اند. اما این قطعه نمی‌تواند دلیل

معقولی برای ایجاد آرکادیای آرمانی باشد: زیرا پلی بیوس نه بر وحشی‌بودن یا کیفیت روستایی موسیقی دهکدهٔ خود بلکه بر تکامل شگرف فرهنگی آن انگشت می‌گذارد. او از شبانان تعلیم نیافته‌ای که آوازهای طبیعی جنگل را می‌سراییدند سخن نمی‌گوید، بلکه از اجرای هنرمندانهٔ موسیقی توسط همسرایان آموخته‌ای که آهنگ‌های جدید و دشوار فیلوکسنوس و تیموتئوس را می‌خوانده‌اند دم می‌زند. پلی بیوس می‌خواست اثبات کند که آرکادیا نه یک محیط «طبیعی» بلکه سرزمینی بسیار متمدن بوده است. گذشته از این، احتمال اینکه شاعر جوانی چون ویرژیل وقتی دربارهٔ مرثیه‌گوی شیدایی شعر می‌ساخته در جستجوی صورت‌های خیال به قطعه‌ای نسبتاً گمنام در کتاب نویسنده‌ای نسبتاً کم‌سخن چشم داشته بسیار کمتر از آن است که بگوییم ویرژیل در اندیشهٔ *(Buc. 10. Pan, deus Arcadiae 26)* بوده است. شعر روستایی را پان، بانیِ مخصوص خود ابداع کرد، نگاه کنید به:

Reitzenstein (cited in n. 1), 249-53.

۶. من قسمت اعظم این بخش را مدیون کتاب ارزشمندی هستم که دربارهٔ این قصه‌های غریب نوشته شده است:

S. L. Wolff's *Greek Romances in Elizabethan Prose Fiction* (New york, 1912).

نیز نگاه کنید به:

W. W. Greg's *Pastoral Poetry and Pastoral Drama* (London, 1906), E. H. Haight's *Essays on the Greek Romances* (New York, 1943) and *More Essays on Greek Romances* (New York, 1945), and F. A. Todd's *Some Ancient novels* (Oxford, 1940).

مهمترین کتاب در باب این موضوع عبارت است از:

Erwin Rohde's *Der griechische Roman und seine Vorläufer* (Leipzig, 1914[3]).

واژهٔ رمانس *Romance* هم برای داستانهای پرماجرای پهلوانی به‌کار می‌رفت که در قرن دوازدهم سخت مورد پسند بود (فصل ۳)، هم برای این قصه‌های یونانی و هم برای داستانهای جدید که در آنها حادثه مهمتر از شخصیت‌پردازی است. اگر بخواهیم دقیق باشیم این عنوان چندان بجا و صحیح نیست، اما اگر استفادهٔ عام واژهٔ *romantic* را در زمان ما که برای تعریف تقریباً همهٔ عناصر اصلی این سه نوع داستان به‌کار می‌رود در نظر آوریم شاید بتوانیم این بی‌دقتی را معذور داریم.

۷. در باب «دارس» و «دیکتوس» رک. ص ۱۰۸ و بعد.

۸. A. J. Toynbee, *A Study of History* (Oxford, 1939), 6. 363, n. 7, نویسنده مطلب را چنین تفسیر می‌کند که فرشتگانی که ولادت عیسی را بشارت می‌دادند (انجیل لوقا، باب دوم) یا سروشان یونانی که تولد ایزدان هلنی و نزولشان را اعلام می‌داشتند (هسیودوس، آغاز *انساب ایزدان*) به این علت «شبانان صحرانشین» را برای شنیدن پیامهای خود برمی‌گزیدند که ــ به عقیدهٔ وی ــ این شبانان بودند که به‌دلیل سادگی و پاکدلی می‌توانستند پذیرای چنین الهاماتی باشند نه مردم شهری.

9. On *Robin et Marion* see W. W. Greg, *Pastoral poetry and pastoral Drama* (London, 1906), 63-5; on the *Pastourelles*, W. P. Jones, *the pastourelle* (Cambridge,

Mass., 1931).

10. Sannazaro, *Arcadia* (ed. M. Scherillo, Turin, 1888), *Prosa*, II. 308 = Homer, *Il.* 23. 724.

11. "Le manuel le plus complet de pastoralisme qu'il soit possible d'imaginer" – H. Genouy, L'"*Arcadia*" *de Sidney dans ses Rapports avec l'*"*Arcadia*" *de Sannazaro et la* "*Diana*" *de Montemayor* (Montpellier, 1928), 53.

12. Cervantes, *Don Quixote*, 2. 67; the book-burning is in 1. 6.

۱۳. رک.صص ۱۹۵ ـ ۲۰۰.

۱۴. آثار دیگری از این دست که در همان زمان انتشار یافت یکی ***Menaphon*** نوشتهٔ گرین است، داستانی پر از حوادث آدم‌ربایی، غرق کشتی و قهرمانانی با لباس مبدل: در واقع باید آن را فرزند بلافصل رمانس یونانی دانست. دیگر ***Rosalynde*** اثر لاج است که شکسپیر در نوشتن ***آن‌طور که بخواهی*** از آن بسیار استفاده برده است و اصل و ریشهٔ آن، افسانهٔ رابین‌هود، پهلوان شعر شبانی انگلستان است.

15. See Genouy (cited in n. II), 109 f.

16. See Genouy (cited in n. II), 174 f., for details.

۱۷. در باب ارتباط میان کتاب سیدنی و رمان قرن هجدهم، نگاه کنید به فصل ۱۸، ص ۳۴۱.

18. *Love's Labour's lost,* 4. 2. 96 f.

۱۹.

Ce ne sont pas bergers d'une maison champestre
Qui menent pour salaire aux champs les brebis paistre,
Mais de haute famille et de race d'ayeux.
(*Eclogue*,1, first speech.)

هـ. وندل (نامبرده در حاشیهٔ شمارهٔ ۱) دینی را که رنسار به شاعران کلاسیک شعر روستایی دارد در صفحهٔ ۵۰ و بعد مورد بررسی قرار می‌دهد. در باب همهٔ این مطالب رک.

A. Hulubei, *L'Églogue en France au* XVI^e^ *siècle* (Paris, 1938).

۲۰. رک.

M. Y. Hughes, "Spenser and the Greek Pastoral Triad" *(Studies in Philology,* 20 (1923), 184-215),

و نیز کتاب دیگری از همین دانشمند:

Virgil and Spenser (University of California publications in English, 2. 3, Berkeley, Cal., 1929).

آقای هوگ بر مراتب فضل و ادب بائیف تأکید می‌کند و او را کسی می‌داند که در واقع شعر شبانی فرانسه را بر اساس استوار شعر کلاسیک بنیان نهاده است

۲۱. نقل قولها متعلق است به ***از شبان سودایی به معشوقه*** که در *England's Helicon* (1600) منتشر شد و به مارلو منسوب است.

22. Gallus, *Buc.* 10; Varius, Buc. 9. 35; Bavius and maevius, *Buc.* 3. 90.

23. *Buc.* 1. 43 f.; cf. *Buc.* 9. 2 f.

۲۴. پژواک شعر شبانی یونان را در این اشعار می‌توان شنید رک.

L'Allegro, 81-90; *Il penseroso*, 131-8

25. *Lycidas* 119 f.

۲۶. *Paradise Lost*, 4. 192-3 شاید افراطی‌ترین نمونهٔ هجو کلیسا در شعر شبانی انگلیسی **غیب گوی شبانان** (۱۶۴۶) اثر کارلس باشد. در این باب نگاه کنید به:

Greg's *Pastoral Poetry and pastoral Drama* (London, 1906), 118-19.

۲۷. در باب ***آدونائیس***، نیز نگاه کنید به صفحات ۱ ـ ۴۲۰. یکی از نمونه‌های تداوم سنت شعری، رؤیای لیسیداس است که کیتس، فقط چند سالی پیش از مرگ، در آن «کاتدرال دریایی»، در استافا دیده بود. [اشاره‌ای است به شعر ***استافا*** که کیتس آن را در سفر سال ۱۸۱۸ به اسکاتلند سرود. استافا جزیرهٔ کوچکی است در غرب اسکاتلند که سراسر از ستونهای بازالت پوشیده است، این ستونها آنقدر بلند است که به سقف عظیم کاتدرالی می‌ماند که از هر سو امواج کف‌آلود آنها را شستشو می‌دهد ـ م.] نگاه کنید به همین شعر.

۲۸. رک. ص ۳۱۱.

۲۹. رک. صص ۳۰۱ ـ ۳۰۰.

۳۰. در باب این قطعات رک.

Greg, *Pastoral Poetry and Pastoral Drama* (London, 1906), 170 f. and his Appendix 1.

۳۱. در باب جزئیات *Il sacrifizio* نگاه کنید به:

Greg, *Pastoral poetry and Pastoral Drama* (London, 1906), 174-5.

32. On *Les Ombres* see A. Tilley, *The Literature of the French Renaissance* (Cambridge, 1904), 2. 115 f.

۳۳. نام ایتالیایی آنها یکی *Aminta* و دیگری *Il Pastor fido* است. در باب برخی از نسخه‌های تقلیدی بیشمار این دو اثر نگاه کنید به:

K. Olschki, *Guarinis "Pastor fido" in Deutschland* (Leipzig, 1908).

34. H. Smith, "Pastoral Influence in the English Drama" (*PMLA*, 12 (n. s 5), 1897, 355-460), discusses the subject at length.

35. See *AS You Like It*, 2. 1. 21 f.

۳۶. رک. ص ۳۰۹. بوش دربارهٔ **کموس** بحث ستایش انگیزی دارد:

Mythology and the Renaissance Tradition in English Poetry (Minneapolis and London, 1932), 264 f.

37. See P. 141, and P. H. Láng, *Music in Western Civilization* (New york, 1941), 337 f.

38. P. H. Láng (cited in n. 37), 347.

39. H. Hauvette, *Littérature italienne* (Paris, 1924[6]), 322: "un long bêlement retentit des Alpes à la Sicile".

۴۰. تاریخ انجمن را کارینی نوشته است:

I. Carini, *L'Arcadia dal 1690 al 1890* (V. I, Rome, 1891).

ورنون لی در فصل نخست کتابش به مدد تخیل آرکادیای زیبایی ساخته است:

Vernon Lee's *Studies of the Eighteenth Century in Italy* (London, 1907[2])

عیب کار فقط در این است که نگاه او بیش از حد در حسرت گذشته است.

۴۱. *بعد از ظهر فان* در فصل ۲۲ موردبحث قرار گرفته است.

42. This is *Die Bekehrte,* no. 27 in Wolf's *Goethe-Lieder.*

یادداشت ضمیمه

تعبیر مشهور *Et in Arcadia ego* را غالباً به غلط *Et ego in Arcadia* نوشته‌اند (از جمله گوته، شیلر و نیچه) و بعد هم به غلط و به صورت «من نیز در آرکادیا زندگی کرده‌ام» ترجمه کرده‌اند. این جمله ابتدا در یکی از پرده‌های باربی‌یری (Barbieri، مشهور به گرسینو Guercino) آمده که در آن نقاش دو شبان آرکادیایی را بر سر گوری نشان می‌دهد. آنجا جمجمهٔ انسانی افتاده که موشها آن را جویده‌اند. این موضوع را پوسن تقلید کرده و دو پردهٔ زیبا ساخته است که یکی در چتس‌ورث نگاهداری می‌شود و دیگری که مشهورتر است در لوور. اما معنای درست عبارت چنین است: «حتی در آرکادیا نیز، من (یعنی مرگ) حضور دارم.» سلف قرون وسطایی این فکر ملاقات سه مُرده و سه زنده است که در رقص مرگ هی زینگا نقل شده است:

J. Huizinga, *The Waning of the Middle Ages* (London, 1937), 129 f.

هیچ نشانی از این عبارت در ادبیات کلاسیک نیست و احتمالاً از ساخته‌های عهد رنسانس است. در باب معنی و زمینهٔ آن نگاه کنید به:

E. Panofsky in *philosophy and History: Essays presented to Ernst Cassirer* (Oxford, 1936), 223 f. and *Gazette des beaux arts*, 1938; W. Weisbach in *Die Antike*, 6, and *Gazette des beaux arts*, 1937; and H. Wendel (cited in n. I), 72 f.

حواشی فصل ۱۰. رابله و مونتنی

رابله

برای مطالعه در باب رابله و ارتباط او با منابع و محیطش نگاه کنید به:

Jean Plattard's *L'œuvre de Rabelais* (Paris, 1910).

این کتاب از مراجع مهم تحقیق دربارهٔ رابله است.

۱. ه. دوگروت برای اثبات این نظریه که جان شکسپیر، پدر، در نهان کاتولیک رمی باقی ماند و ویلیام نسبت به کاتولیسیسم کشش بیشتری داشت تا پروتستانیسم، مورد معتبری ارائه می‌دهد. رک.

J. H. de Groot, *The shakespeares and "The Old Faith"* (New York, 1946).

مع‌ذالک، مذهب در افکار مردانی چون هملت، مکبث و اتللو مقام کوچکی دارد و این بخوبی محسوس است.

2. See plattard, c. 5.

۳. از طرف دیگر، رابله تقریباً تنها پزشکی است که تعریفات پزشکی را دست انداخته است. نگاه کنید مثلاً، به جراحاتی که راهبی به‌نام جان وارد می‌آورد (۱/۴۴)، مجلس درس روندی بیلیس (۳/۳۱)، یا بیانات شروویِتید ضمن درس تشریح (f ۴/۳۰)، که مأخوذ است از توصیفاتی که اومانیست ایتالیایی سلیوکالکاگنینی از هیولای عجیبی به‌نام گیگانتس کرده است (Plattard, 162-5, 297 f.).

۴. شیطانی که در تعزیهٔ سن لویی ظاهر می‌شود و سخن می‌گوید توسط ل. پتی دو ژول‌ویل توصیف شده است، رک.

L. Petit de Julleville, *Histoire du théâtre en France: les mystères (Paris, 1906)*, 2. 527 f.

در مورد املای کلمه نگاه کنید به طبع انتقادی کتاب رابله توسط:

A. Lefranc, J. Boulenger, H. Clouzot, P. Dorveaux, J. Plattard, and L. Sainéan (Paris, 1912-31), V. 3, pp. XV and XVii.

۵. ن. ه. کلمنت در مقاله‌ای تحت عنوان «تأثیر رمانس‌های آرتوری بر پنج دفتر رابله»

(*University of California Publications in Modern Philology*, 12, Berkeley, Cal.,

1925-6, 147-257),

کتاب رابله را «تقلید خنده‌آورِ رمانس‌های فرانسوی قرون وسطی، خصوصاً رمانس‌های میزگرد» توصیف می‌کند ــ دفترهای اول و دوم هزلی است بر رمانس‌های آرتوری به‌طور کلی، و دفترهای سه تا پنج هزل داستانهای مربوط به جستجوی جام مقدس است. این موضوع بی‌شک صحیح است، اما در ضمن نباید فراموش کرد که نیروی غول‌آسا و اشتهای سیری‌ناپذیر قهرمانان رابله از پولچی و نیز حکایات قرون‌وسطایی از قبیل ***وقایع*** که پر است از حوادث حیرت‌انگیز گرفته شده است. برای بحث تحلیلی دقیق و مفصل در باب رابطهٔ میان کتاب رابله و داستانهای غولان که در عهد او متداول و سخت باب طبع مردم بوده و رابله از آنها الهام گرفته نگاه کنید به:

.M. Françon «Sur la genèse de "Pantagruel"», *PMLA,* 62 (1947), I. 45-61.

۶. در باب پونوکراتس رک. دفتر اول، ص ۲۳، آناگنوستس دفتر اول، ص ۲۳، ژیمناست دفتر اول، ص ۱۸ و دفتر اول، ص ۳۵، فیلوتیموس دفتر اول، ص ۱۸، پیکروکل دفتر اول، ص ۲۶.

۷. تلما در دفتر اول، ص ۵۲ آمده و شعار آن در دفتر اول، ص ۵۷.

۸. دیسپودس در دفتر دوم، ص ۲۳، آمائوروتس و یوتوپیا در دفتر دوم، ص ۲، اپیستمون ابتدا در دفتر دوم، ص ۵، و پانورژ ابتدا در دفتر دوم، ص ۹.

۹. در باب ویتورینودی رامبولدینی (۱۳۷۸ ـ ۱۴۴۶)، مشهور به ویتورینو دافلتر و زندگی او که سراسر در کار تعلیم گذشت نگاه کنید به:

J. E. Sandys, *A History of Classical Scholarship*, 2. 53 f.

10. Plattard, 54 f. and 300.

11. Bédier and Hazard, *Histoire illustrée de la littérature française, 164.*

۱۲. ه. شوئن فلد در مقالهٔ «رابله و اراسموس» (*PMLA*,n. s. I (1893))، خاطرنشان می‌کند که بسیاری از عقاید و افکار اراسموس در آثار نویسندهٔ جوانتر، رابله، که زندگیش نیز به زندگی اراسموس شباهت دارد انعکاس یافته است. کتاب ***امثال*** سرشار است از اشارات هجوآمیز برضد زنان، کشیشان، فقها، تشریفات، قدرتهای دنیوی پاپ‌ها، بطالت و به‌طور کلی نیروهای ضداومانیستی، بسیار شبیه به آنچه در کتاب رابله آمده است. لودوشا معتقد است که رابله در قسمت بحث پانورژ دربارهٔ ازدواج از کتاب ***پژواک*** اراسموس تقلید کرده است. برچ هرش فلد نیز حدس می‌زند که منظور رابله در یکی از نامه‌هایش از استاد و دین بزرگی که از او بر عهده دارد، در واقع اراسموس بوده است. این نامه را رابله در ۱۵۳۲ یعنی زمانی نوشته که روی ***پانتاگروئل*** کار می‌کرده است.

۱۳. نگاه کنید به کتاب دوم، ص ۸. رابله با آنکه افلاطون را می‌ستاید و خود به این موضوع اعتراف می‌کند، اما کمتر به نقل مستقیم رسالات می‌پردازد. بیشتر معلومات او در خصوص اصول فلسفهٔ افلاطون مأخوذ از ***امثال*** اراسموس است و نیز از آنچه که از جوّ اومانیستی پیرامونش تراوش می‌کرده است (پلاتار، ۲۲۵).

۱۴. مناظرهٔ کتاب اول، ص ۳۳، از گفتگوی میان سینه‌آس و پوروس در بخش مربوط به زندگینامهٔ پوروس کتاب پلوتارخس (فصل چهاردهم) گرفته شده است، به‌اضافهٔ کتاب ***کشتی*** (یا ***امیال***) لوسین: (پلاتار، ۸ ـ ۲۰۷).

15. 2. 30, from Lucian's *Menippus*: plattard, 208 f.

۱۶. تروئیلوگان تقلیدی است از پورو که از قهرمانان ***زندگی‌های فروشی*** اثر لوسین است (که آن نیز خود

مأخوذ از یکی از آثار هجویات و مفقود شدهٔ منیپوس است): (پلاتار، ۲۱۲ f). چند حادثه نیز هست که رابله از لوسین اخذ کرده اما آنها را بهتر و جاندارتر پرورانده است.

۱۷. مقدمهٔ *پانتاگرونل* به ترجمهٔ ارکهارت.

مونتنی

مهمترین مرجع مطالعه در باب مونتنی، از جهت هدف ما، کتاب زیر است:

P. Villey's *les Sources et l'évolution des essais de Montaigne* (Paris, 1908).

از این کتاب ترجمهٔ جدید و معتبری با حواشی مفید و عمدتاً بر مبنای متن اصلی به عمل آمده است: J. Zeitlin (New York, 1934-6).

18. *Essays*, I. 25: *Of the institution and education of children: to the Lady Diana of Foix.*

19. *Essays*, I. 25, Florio's translation, adapted.

۲۰. جرج بوکانان و مارک آنتوان موره از جملهٔ بزرگترین معلمان عهد رنسانس بودند. در باب بوکانان نگاه کنید به:

History of Classical Scholarship (Cambridge, 1908), 2. 243-6;

و در باب موره که زندگیش حتی از او نیز قابل ملاحظه‌تر است به همان کتاب (2. 148-52).

۲۱. این عبارت از گفته‌ای که مونتنی در دفتر کار خود بر دیوار نصب کرده بود (fr. LV III Bailey) گرفته شده است. آن عبارت چنین بود: *Servitii publici et munerum publicorum.*

۲۲. پ. ویلی (مذکور در حواشی مقدماتی)، نیز نگاه کنید به:

P. Hensel, "Montaigne und die Antike"(*Vorträge der Bibliothek Warburg 1925-6* (Leipzig, 1928), 67-94).

پ. بونفون صورتی می‌دهد از کتابهای موجودی که آنها را متعلق به مونتنی می‌دانند (۹ جلد کتاب یونانی، ۳۵ جلد لاتینی، ۱۳ جلد ایتالیایی، ۲ جلد اسپانیایی، و ۱۷ جلد فرانسوی)

"La Bibliothèque de Montaigne" (*Revue d'histoire littéraire de la France, 2 (1895), 313-71*).

علاوه براین، نویسندهٔ مذکور جملاتی لاتینی و یونانی را که مونتنی به‌خط خود بر سقف برج مطالعه‌اش نوشته بود نقل می‌کند. در باب چاپهای مختلف **مقالات** نگاه کنید به:

J. Bédier and P. hazard, *Histoire de la littérature française illustrée* (Paris, 1923-4), I. 204.

این محققان معتقدند که چاپ سال ۱۵۸۸ چاپ پنجم (چهارمین چاپی که ما از آن خبر داریم) بوده است و عکس بزرگی از یکی از صفحات ارائه می‌دهند که از حواشی فراوانی به‌خط خودِ مونتنی پوشیده شده است و از نظر پیچیدگی به حواشی پروست شباهت دارد.

23. *Essays*, 2. 10: *Of Books.*

۲۴. برای بحثی در باب این مسئله که آیا مونتنی حقیقتاً زبان یونانی می‌دانسته یا نه نگاه کنید به:

Börje Knös, "Les Citations grecques de Montaigne" , in *Eranos*, 44 (1946), 460-83.

مونتنی در **مقالات** (مقالهٔ یکم، ص ۲۵ و مقالهٔ دوم، ص ۴) گفته است که یونانی نمی‌داند و هرجا که ممکن باشد از ترجمه‌ها استفاده می‌کند. با وجود این، می‌بینیم که از زبان یونانی نقل قول کرده

و معنای نقل قولها را نیز می‌دانسته است و بر سقف اتاقش هم به زبان یونانی سخنانی نوشته بوده است. آقای کنوس نتیجه می‌گیرد که مونتنی (به‌دلیل آنکه در تولوز و تحت تأثیر تورنبوس و لامبینوس، مشوقان یونانیگری می‌زیسته) با زبان یونانی آشنایی داشته اما نمی‌خواسته که ادیب فضل‌فروشی جلوه کند.

۲۵.

A. D. Menut, «Montaigne and the "Nicomachean Ethics"» (*Modern Philology,* 31. 3 (1934), 225-42),

محقق یاد شده صورتی می‌دهد از ۲۷ مورد در ***مقالات*** مونتنی که در آنها به ***اخلاق نیکوماخس*** اشاره شده است (صورتی که کاملتر از صورت ویلی است) و تعدادی موارد مهم را ذکر می‌کند که در آنها نزدیکی غیرمستقیم تفکر مشهود است. این شباهت تفکر مونتنی و ارسطو به دلیل آن نیست که مونتنی از طریق نویسندگان رابط با نظریات ارسطو آشنایی یافته، بلکه سبب این است که او نیز خود مستقلاً به‌همین عقاید رسیده بوده است.

26. C. H. Hay, in *Montaigne lecteur et imitateur de Sénèque* (Poitiers, 1938).

نویسنده تأکید می‌کند که مونتنی سبک و تفکر سنکا را بر سیسرو ترجیح می‌داده است. (در این باب نیز نگاه کنید به ص ۳۲۳ و بعد). دکتر هی در صفحهٔ ۱۶۷ و بعد، مقالهٔ ***در باب انزوا*** را مورد بررسی قرار می‌دهد و به این نتیجه می‌رسد که این مقاله عمدتاً بر عقاید سنکا مبتنی است و خاتمهٔ آن در واقع جمله‌هایی است که مستقیماً از سنکا ترجمه شده است.

27. Villey (quoted in introductory note), 215.

۲۸. در باب دین مونتنی به‌سنکا و پلوتارخس نگاه کنید به‌اظهار نظر خود او در مقالهٔ یکم، ص ۲۵، و مقالهٔ دوم، ص ۳۲. معروف است که شکسپیر ***مقالات*** را با علاقه و اشتیاق می‌خوانده است. رک.

(J. M. Robertson, *Montaigne and Shakspere,* London, 1897).

و یقیناً بخشی از معلومات کلاسیک خود را از همین منبع که مورد ستایشش نیز بوده وام گرفته است.

۲۹. در این باب نگاه کنید به مقالهٔ معتبر ذیل:

G. S. Gordon, "Theophrastus and His Imitators", in *English Literature and the Classics* (ed. Gordon, Oxford, 1912).

۳۰. Horace, *Serm.* 2. I. 32 f: تصاویری که برای دفع چشم‌زخم و که برای نجات کشتی از غرق‌شدن یا بعضی حوادث دیگر ساخته می‌شد همیشه واضح و ساده و حاوی جزئیات دقیق بود، همچنانکه تصاویر نذری جدید از همان نوع چنین است.

۳۱. راموس که معاصر مونتنی و اندکی از او مسن‌تر بود درجهٔ دکتری خود را در سال ۱۵۳۶ گذراند. موضوع رساله‌اش ردّ اصول ارسطو بود:

quaecumque ab Aristotele dicta essent commentitia esse.

(برای بررسی احوال او رک.

H. Gillot, *La Querelle des anciens et des modernes en France,* Paris, 1914, 56 f.

نویسندهٔ اخیر این عبارت *Que sçais-je?* مونتنی را با فرض سانچس، یعنی *Quod nihil scitur* مقایسه کرده است.)

حواشی فصل ۱۱. منابع کلاسیک شکسپیر

در باب این موضوع کتابها و مقالات فراوان نوشته شده است. مراجع ذیل خصوصاً می‌تواند مفید واقع شود:

P. Alexander, *Shakespeare's Life and Art* (London, 1939).

H. R. D. Anders, *Shakespeare's Books* (Schriften der deutschen Shakespeare-Gesellschaft, I, Berlin, 1904).

A. L. Attwater, "Shakespeare's Sources", in *A Companion to Shakespeare Studies*, ed. H. Granville-Barker and G. B. Harrison (New York, 1934).

T. W. Baldwin, *William Shakspere's Small Latine and Lesse Greeke* (Urbana, Ill., 1944).

D. Bush, *Mythology and the Renaissance Tradition in English poetry* (Minneapolis and London, 1932).

J. W. Cunliffe, *The Influence of Seneca on Elizabethan Tragedy* (London, 1893).

T. S. Eliot. "Shakespeare and the Stoicism of Seneca" and "Seneca in Elizabethan Translation", in *Selected Essays 1917-1932* (New York, 1932).

J. Engel, "Die Spuren Senecas in Shaksperes Dramen" (Preussische Jahrbücher, 112 (1903), 60-81).

E. I. Fripp, "*Shakespeare's* Use of Ovid's *Metamorphoses*",*in his Shakespeare Studies, Biographical and Literary* (London, 1930).

E. I. Fripp, *Shakespeare, Man and Artist* (London, 1938).

S. Lee, *A Life of William Shakespeare* (New York, 1925[4]).

F. L. Lucas, *Seneca and Elizabethan Tragedy* (Cambridge, 1922).

M. W. MacCallum, *Shakespeare's Roman plays and their Background* (London, 1910).

S. G. Owen, "Ovid and Romance", in *English Literature and the Classics* (ed. G. S.

Gordon, Oxford, 1912).

L. Rick, "Shakespeare und Ovid", in *Jahrbuch der deutschen Shakespeare-Gesellschaft,* 55 (1919), 35-53.

R. K. Root, *Classical Mythology in Shakespeare* (New York, 1903).

W. W. Skeat, *Shakespeare's Plutarch* (London, 1875).

P. Stapfer, *Shakespeare and Classical Antiquity*(tr. E. J. Carey, London, 1880).

۱. ***لوکریس، کریولانوس، قیصر جولیوس و آنتونی و کلئوپاترا*** به دوران جمهوری، ***شیمبلین*** به‌اوایل و ***تیتوس آندرونیکوس*** به اواخر عهد امپراتوری، اندکی بعد از آغاز هجوم بربرها، مربوط می‌شود. و. دیبلیوس در

"Zur Stoffgeschichte des *Titus Andronikus*" (*Jahrbuch der deutschen Shakespeare-Gesellschaft,* 48 (1912), 1-12).

اظهارنظر می‌کند که صحنهٔ وقوع **تیتوس آندرونیکوس** بیزانس است و تیتوس امپراتور جابر بیزانس بوده که از سال ۱۱۸۳ تا ۱۱۸۵ سلطنت می‌کرده است. تامورا نیز تامار گرجی (۱۱۸۴ ـ ۱۲۲۰) است و دیمتریوس که اصل و تبارش شناخته نیست در اصل مردی به‌نام دمیتری بوده است. نیز نگاه کنید به:

"The Story of Isaac and Andronicus" by E. H. McNeal, in *Speculum,* 9 (1934), 324-9.

نویسنده در این کتاب شرح می‌دهد که امپراتور آندرونیکوس را با سبعیتی خوفناک تا حد مرگ شکنجه دادند و می‌افزاید که داستان از طریق سپاهیان ریچارد اول به انگلستان رسید و در وقایع‌نامهٔ بندیکت اهل پتربارو ثبت شد. قسمتی از صحنهٔ وقوع **سیمبلین** رومی است و قسمتی نیز به‌نحو سربسته‌ای اوایل تاریخ بریتانیا را مجسم می‌کند. اما حقیقت آن است که صحنهٔ وقوع نمایش آنقدر به رم ارتباط ندارد که موضوع داستان، یعنی تضاد میان درستکاری و شرافتمندی انگلیسی و فریبکاری ایتالیایی که مدتها ذهن شکسپیر را به‌خود مشغول داشته بود. رک. 3. 2. 4, 5. 5. 197 f., 5. 5. 211.

۲. یکی از اینها، ***کمدی اشتباهات***، از دو اثر رومی اقتباس شده است که آنها نیز از آثار یونانی گرفته شده‌اند. (رک. صص ۲ ـ ۱۴۱، ۴۵۵). یکی مربوط به‌تاریخ آتن است (***تیمون آتنی***، ح. ۴۰۷ ق.م). سه تا در گذشتهٔ دور پیش از تاریخ، در گذشتهٔ اساطیری اتفاق می‌افتد (***ونوس و آدونیس، تروئیلوس و کرسیدا، رؤیای شب نیمهٔ تابستان***) و دیگری، یعنی ***پریکلس***، بازنویسی یکی از رمانس‌های متأخر یونانی است (در باب این رمانس‌ها رک. ص ۱۶۳ و بعد.)

۳. رک. ص ۵۳.

4. *Hamlet,* 5. 2. 29 f.

5. *Hamlet,* 2. 2. 350 f.

۶. دو تا از نمایشنامه‌های ایتالیایی (***اتللو و تاجر ونیزی***) در ونیز یا امپراتوری ونیز روی می‌دهد، دو تا در ورونا (***رومئو و ژولیت*** و ***دو نجیب‌زاده***)، یکی در مسینا (***هیاهوی بسیار برای هیچ***)، یکی در

سیسیل (*داستان زمستان*) و یکی نیز در پادوا (*رام‌کردن زن سرکش*).

۷. در *روزالیند* اثر لاج، که شکسپیر *آن‌طور که بخواهی* را بر مبنای آن نوشته، صحنهٔ وقوع داستان جنگل آردن در شمال شرقی فرانسه است که به‌صورت زمینه‌ای شبانی و روستایی درآمده است. شکسپیر باتغییر نام آن را به انگلستان، نزدیک مولد خود، انتقال می‌دهد: نام مادر شکسپیر مری آردن بود. ه. اسمیت در مقالهٔ «تأثیر عناصر شعر شبانی بر نمایش انگلستان»

(*PMLA, 12 (n. s. 5), 1897, 378 f.*)

نشان می‌دهد که شکسپیر، وقتی داستان لاج را گرفت بسیاری از عناصر متعارف شبانی را از آن حذف کرد و بدان رنگی آشنا و واقعی داد.

8. *Troilus and Cressida,* 2. 31.

9. *Cymbeline*, 2. 3. 21 f.

10. *The Winter's Tale,* 4. 3. 120 f.

11. *Hamlet,* 3. 4. 55 f.; and see p. 605.

12. *The Merchant of Venice,* 5. 1. 9 f.

13. *Henry* V. 2. 3. 9.

14. *2 Henry* IV. 3. 2. 300 f.

15. *King Lear,* 3. 4. 185; cf. Browning's *Childe Roland to the Dark Tower came.*

۱۶. رک.

Stapfer, *Shakespeare and Classical Antiquity* (cited in introductory note), 223, and Attwater (introductory note), 233-5.

آژاکس *تروئیلوس و کرسیدا* نه تنها ابله است بلکه مغرور نیز هست: «خودپرست، آرزومند ستایش». آژاکس هومر ابداً چنین منشی ندارد. ر ک. روت (نامبرده در حواشی مقدماتی)، وی در کتاب خود (ص ۳۶ و بعد) نشان می‌دهد که این جنبهٔ شخصیت آژاکس از اوید گرفته شده است (*مسخ‌شدگان*، ۱۳)، آنجا که آژاکس برای بدست آوردن سلاح آخیلس با اولیسس مسابقه می‌دهد. در اینجا رجزخوانی خود او و رقیبش او را ابلهی خودبین و خودپرست می‌نمایاند.

17. *Troilus and Cressida,* 2. 2. 166.

۱۸. *Troilus and Cressida 1. 1. 81*، هفتهٔ هفت روزه در یونان وجود نداشته است.

19. *The Comedy of Errors*, 5. 1.

20. Nashe, preface to Greene's *Menaphon.*

21. C. Spurgeon, *Shakespeare's Imagery* (New York, 1935). See especially pp. 13, 19-20, 44-5,. and Chart V.

22. *As You Like it,* 3. 3. 7 f.

۲۳. *Romeo and Juliet,* 3. 2. 1 f اسطورهٔ فایتون در کتاب اوید آمده است:

(*Metamorphoses,* 1. 748-2. 332).

"waggoner" لفظی است که گولدینگ، مترجم عصر الیزابت، در برابر "Charioteer" آورده و بی‌شک شکسپیر آن را در خاطر داشته است . (رک: روت، نامبرده در حواشی مقدماتی ـ ۹۷).

۲۴. این عبارت از مدیحهٔ جانسن در "First Folio" گرفته شده است. اشپینگارن معتقد است که جانسن عبارتی از *Arte Poetica*، صفحهٔ ۱۵۸، نوشتهٔ مینتورنو را نقل کرده است. آن عبارت چنین است:

poco del latino e pochissimo del greco.

رک.

J. E. Spingarn, *Literary Criticism in the Renaissance* (New York, 1899), 89 n.

در باب موضوع تعلیمات اولیهٔ شکسپیر نگاه کنید به کتاب ارزشمند آقای ت. و. بالدوین که در حواشی مقدماتی از آن نام برده‌ایم.

۲۵. فقط چند اسم قابل ملاحظه هست از قبیل:

Cacodemon (Richard III, 1. 3. 144), *anthropophagi* (*Othello*, also 1. 3. 144), and misanthropos (*Timon of Athens*, 4. 3. 53),

که آخرین بار در پانویس‌های پلوتارخس به‌ترجمهٔ نورث آمده، ضبط تلفظ اسامی نادرست است اما دقیقاً توضیح داده شده است.

۲۶. شکسپیر برای ساختن مدیر مدرسهٔ ***زنان سرخوش***، که به زبان مردم ویلز سخن می‌گوید، شخصیت تامس جنکینز را نمونه قرارداد که در استراتفورد معلم زبان لاتینی خود وی بود. (رک. بالدوین و فریپ، نامبرده در حواشی مقدماتی). جان اوبری از زبان ویلیام بیستون روایت می‌کند که «شکسپیر خود در ایام جوانی مدیر مدرسه‌ای روستایی بوده است».

27. See *pantagruel*, 2. 6, and p. 108.

28. *Love's Labour's lost*, 4. 3. 342 f.

۲۹. رک. ص ۳۴۹ و بعد.

30. *The Tempest*, 1. 2. 167.

31. *The Merchant of Venice*, 5. 1. 60 f.; cf. Plato, *Rep.* 10. 617 b.

۳۲. Baldwin (cited in introductory note), 2. 418 f ر.ک. روت (حواشی مقدماتی) مدلل می‌دارد که اکثر تلمیحات اساطیری شکسپیر مأخوذ از اوید است و بقیه، بجز چند مورد، از ویرژیل گرفته شده است. «به عبارت دیگر، کسی که با این دو نویسنده آشنا باشد و نویسندهٔ دیگری را هم نشناسد، می‌تواند همهٔ این تلمیحات اساطیری را ــ به استثنای چند مورد ــ در آثار شگرف شکسپیر بازشناسد.» آقای روت، علاوه بر این، خاطرنشان می‌کند که شکسپیر، در اواسط عمر، دست از این کار برداشت اما سرانجام باز به اساطیر روی آورد، منتها این بار مفهوم عمیقتری به آنها بخشید.

33. Meres, *Palladis Tamia: Wits Treasury*, 280.

۳۴. ***ونوس و آدونیس*** با عبارت «نخستین ثمرهٔ ابداع من» اهدا شده است.

۳۵. در قصهٔ ونوس و آدونیس اوید (*Met.* 10. 519-59 and 705-39)، آدونیس ــ برخلاف ساختهٔ شکسپیر ــ سرد و رام‌ناشدنی نیست. شکسپیر این مقاومت سرسختانه در برابر عشق را از داستان هرمافرودیتوس و سالماسیس اوید گرفته است (*Met.* 4. 285-388). این دو داستان در ***زائر شائق***، بند ششم، آنجا که آدونیس خود را در رودی می‌اندازد و ونوس فریاد بر می‌آورد که «ای ژوپیتر، چرا من رودخانه نیستم؟» کاملاً با یکدیگر درآمیخته است. [در مجموعهٔ آثار شکسپیر این مصراع در بند چهارم ***زائر شائق*** آمده است نه در بند ششم ـ م.] این اشاره‌ای است به داستان سالماسیس که به‌دنبال معشوق در آب جست، هر دو یکی شدند و هر دو تشکیل یک رودخانه دادند. نگاه کنید به: D. Bush (cited in introductory note), 139 f که تحلیل مفصلی دارد در باب رفتار آدونیس. روت نیز ثابت می‌کند که شکسپیر توصیف گراز خشمگین را در ***ونوس و آدونیس*** از قطعهٔ دیگری از اوید (*Met.* 8. 284-6) و احتمالاً از ترجمهٔ گولدینگ گرفته است، رک.

R. K. Root (Introductory note), 31-3.

36. Ov. *Am.* 1. 15. 35-6.

۳۷. داستان لوکرسیا را لیویوس (1. 57-9) و اوید (*Fasti*, 2. 721-852) نقل کرده‌اند. از آنجا که تا سال ۱۶۴۰ هیچ ترجمهٔ انگلیسی از ***فاستی*** موجود نبود و از آنجا که شکسپیر عباراتی را از این منظومه اقتباس کرده به‌روشنی پیداست که با متن اصلی آشنایی داشته است. رک.

Owen-cited in the introductory note-Fripp (ditto), 1. 363 f., and Bush (ditto), 149 f.

۳۸. *The Taming of the Shrew*, 3. 1. 26 f، نقل قول از اوید است *Heroides*, 1. 33-4. پنه لوپه به اولیسس می‌نویسد که همهٔ پهلوانان به‌میهن بازگشته‌اند و اکنون داستان جنگهای خود را مکرر در مکرر باز می‌گویند، روی میز نقشهٔ زمین را می‌کشند و چنین داد سخن می‌دهند:

در اینجا رودخانهٔ سیموئیس جاری بود، اینجا سیگئوم بود،
در این نقطه ارگ بلند پریام پیر قرار داشت.

39. *Titus Andronicus*, 4. 3. 4 = Ov. *Met.* 1. 150; 3 *Henry* VI, 13. 48 = Ov. *Her.* 2. 66.

۴۰. Ov. *Met.* 1. 395 (Pyrrha), 3. 173 (Diana), 6. 346 (Latona), 14. 382 and 438 (Circe)، آندرس (نگاه کنید به حواشی مقدماتی) خاطرنشان می‌کند که نام تیتانیا در ترجمهٔ ***مسخ‌شدگان*** گولدینگ وجود ندارد. پس لابد شکسپیر با آن گوش حساس و دقیق خود آن را از متن اصلی لاتینی به‌خاطر داشته است.

۴۱. T. S. Eliot, *The Classics and the Man of Letters* (London and New york, 1943). بحث آقای الیوت در باب تأثیر سنت کلاسیک بر تعلیمات شکسپیر و میلتون بسیار خواندنی است.

۴۲. متن اصلی او اوید است *Met.* 15. 181 f:

ut unda impellitur unda
urgeturque prior ueniente urgetque priorem,
tempora sic fugiunt pariter pariterque sequuntur
et noua sunt semper.

واژهٔ "sequent" که شکسپیر به‌کار برده شاید نشان آن باشد که او متن اصلی را دیده بوده است. در متن اوید، امواج، امواج جدا جدای یک رودخانه است و این تصویری است که فلاسفهٔ یونان برای تغییر و دگرگونیِ دائم پرداخته‌اند. شکسپیر آنها را به امواج دریا که به‌ساحل می‌خورد تبدیل کرده، زیرا رودخانه‌های بریتانیا بندرت موج‌خیزند. علت دیگر آن است که به تصویر دریا در سانت ۶۴ می‌اندیشیده است. رک. S. G. Owen, (cited in introductory note).

۴۳. Ov. *Met. 15. 75 f., especially 165 f*، که اصل فکر از هراکلیتوس است.

44. Tranio, in *The Taming of the Shrew*, 1. 1. 29 f.

۴۵. *Romeo and Juliet*, 2. 2. 92 f. = Ovid, *A. A.* 1. 633 اما نگاه کنید به:

Root (cited in introductory note), 82,

وی اظهار عقیده می‌کند که این فکر ممکن است از طریق کتاب بویاردو *Orlando innamorato*, 1. 22. 45.) به شکسپیر رسیده باشد.

46. *The Taming of the Shrew*, 4. 2. 8.

۴۷. در اینجا مأخذ شکسپیر اوید است (*Her.* 7.) نامهٔ دیدو: لااقل یک مورد نقل قول صریح هست:

همسرتان چه می‌گوید؟ می‌خواهید بروید؟
ای کاش هرگز به شما اجازهٔ آمدن نداده بود!

(Antony and Cleopatra, 1. 3. 20-1).

Sed iubet ire deus. Vellem uetuisset adire! (*Her.* 7. 139)

و در جای دیگر (4. 12. 53) شکسپیرآنتونی را وامی‌دارد که به صراحت خود و کلئوپاترا را با انه‌آس و دیدو مقایسه کند. برای بررسی این مطلب و نیز شباهت‌های قابل‌توجه دیگر نگاه کنید به:

T. Zielinski, "Marginalien" (*Philologus*, 64 (n. F. 18), 1905, 1 f.)

این نویسنده متذکر می‌شود که کلئوپاترا مانند دیدو در *Her.* 7 . 133 f., به بارداری خود اشاره می‌کند رک. *Antony and Cleopatra*, 1. 3. 89-95.

۴۸. *The Tempest*, 5. 1. 33-50 پریان کوچک ساحل و چمنزارهای درون جنگل، که برادران Cobweb ،mustard-seed و Pease-blossom هستند، در اینجا به خویشاوند لطیف‌تر آریل یعنی پاک (Puck) شباهت دارند تا دستیاران سحر و جادوی عجیب پروسپرو. بی‌شک این موجودات با لفظ *elves* که گولدینگ به کار برده به ذهن شکسپیر رسیده‌اند، نه با سخنان پرسپرو و فراخوانی پریان از زبان او.

49. *Macbeth*, 4. 1. 4 f.

50. Ov. *Met*. 7. 262 f.

51.*Macbeth*, 3. 5. 23-4.

52. Ov. *Met*. 3. 206 f.

۵۳.

M. N. D. 4. 1. 118 f. See also *The Merry Wives*, 2. 1. 120:

Like Sir Actaeon he, with Ringwood at thy heels

چون Ringwood نام سگ است، گولدینگ آن را معادل لفظ Hylactor (پارس‌کننده) که اوید آورده قرار می‌دهد. (رک. روت، نامبرده در حواشی مقدماتی، ۳۰) قطعات زیر نیز قابل مقایسه است:

A Midsummer-Night's Dream, 1. 1. 170, and Ov. Met. 1. 470, a parallel which suggests that the difficult line 172 in Hermia's speech refers to the arrow, and ought to be placed before 171; *As You Like it*, 3. 3. 10 f., and Ov. *Met*. 8. 626-30; *The Winter's Tale*, 4. 3. 116 f., and Ov. *Met*. 5. 391 f.

۵۴. e. g. *As you Like It*, 3. 3. 7 f. (quoted on p. 199), and *L. L. L.* 4. 2. 128. در هر دو نمایشنامه جناسهای لاتینی به‌کار رفته است.

55. e. g. *Cymbeline*, 2. 2. 44 f., and *Titus Andronicus*, 4. 1. 42 f.

56. *A Midsummer-Night's Dream*, 5. 1. 129 f.

۵۷.

The Winter's Tale, 5. 3. 21 f. Fripp, *Shakespeare, Man and Artist* (London, 1938), 1. 102-14.

این نویسنده بحث مفصل و دقیقی دارد درباب علاقهٔ مفرط شکسپیر به اوید. هم او نیز خاطرنشان می‌کند (1. 597, n. 4) که شکسپیر، که در بسیاری موارد با مونتنی همفکری داشت، در ستایش از **مسخ‌شدگان** نیز که مونتنی آغاز کرده بود با او هماواز شد. (رک. ص ۴۰۵)

۵۸. *Titus Andronicus*, 2. 1. 133 f. = Sen.*Phaedra*, 1180، البته این شباهت، شباهتِ تحریف‌شده‌ای است، 4. 1. 81-2 = Sen. *Phaedra*, *671-2*، با اختلافی در متن که فقط از یک دانشجوی زبان لاتینی سر می‌زند. قطعهٔ دوم مستقیماً در *کاتیلین* اثر جانسن (3. 4. 1-2) مورد

تقلید قرار گرفته و ترنر در *تراژدی انتقامجو* (2. 4.) آن را بازسازی کرده است.

۵۹. این موضوع را ج. و. کانلیف و ف. ل. لوکاس، که کتابهایشان در حواشی مقدماتی ذکر شده، به‌تفصیل مورد بحث و بررسی قرار داده‌اند.

60. *Hamlet*, 5. 4. 232 f.; *Macbeth*, 5. 5. 19 f.

61. *Timon of Athens*, 4. 1, 4. 3.

62. *King Lear, 4. 1. 36 f.*

۶۳. رک. کانلیف (نامبرده در حواشی مقدماتی، 25 f.) که به سنکا اشاره دارد، *Phaedra*, 978 f.:

Res humanas ordine nullo
Fortuna regit sparsitque manu
munera caeca, peiora fouens;
uincit sanctos dira libido,
fraus sublimi regnat in aula.

64. e. g. in Webster's *The Duchess of Malfi* (5. 3 fin., 5. 5 fin).

65. *Hamlet*, 5. 1. 245 f.

66. 1 *Henry* IV, 1. 3. 130 f.

67. *Timon of Athens*, 4. 3. 178 f.

۶۸. رک.صص ۲۹۱ ـ ۲.

69. So Cunliffe (cited in introductory note), 16-17, and T. S. Eliot, in his essay "Seneca in Elizabethan Translation" (*Selected Essays 1917-1932,* New York, 1932).

70. See *Richard* III, 1. 2. 68 f., 4. 4. 344 f., and compare Eliot (cited in n. 69), 72 f., and Lucas (introductory note), 119 f.

71. Cunliffe (cited in introductory note) gives details on 68 f.

۷۲. Sen. *Phaedra*, 715 f در همان صحنه‌ای که هیپولیتوس رو به آسمان می‌کند و فریاد برمی‌آورد و طلب انتقام می‌کند، مذکور در حاشیهٔ شمارهٔ ۵۸:

Quis eluet me Tanais aut quae barbaris
Maeotis undis Pontico incumbens mari?
non ipse toto magnus Oceano pater
tantum expiarit scelus.

73. Sen. *Herc. Fur.* 1323 f., ending

haerebit altum facinus.

۷۴. *Macbeth*, 2. 2. 61 f., 5. 1. 56 در این نمایشنامه، قتل همواره به‌صورت لکهٔ خون تصویر شده است. نگاه کنید خصوصاً به سراسر قسمت ذیل 2. 2. 47 f., 2. 3. 118-23, 5. 1 و نیز اشاراتی در 4. 1. 123 and 4. 3. 40-1.

75. Sen. *Herc. Fur. 1258-61.*

76. *Macbeth*, 5. 3. 22 f.

77. Sen. *Herc. Fur.* 1261-2.

78. *Macbeth*, 5. 3. 40.

79. *Macbeth*, 1. 7. 7 f. = Sen. *Herc. Fur.* 735-6

quod quisque fecit patitur: auctorem scelus
repetit suoque premitur exemplo nocens.

مصراعی که محبوب نمایشنامه‌نویسان عصر *Macbeth*, 4. 3. 209 f. = Sen. *Phaedra*, 607, الیزابت بود:

curae leues loquuntur, ingentes stupent.

میان این استمدادهای لیدی مکبث (*Macbeth*, 1. 5. 41 f.) و مدهآ (Sen. *Medea*, 1-55, especially 9-15 and 40-50).

شباهتهایی دیده شده است، اما چندان قانع‌کننده نیست. لیکن به روشنی پیداست که بسیاری از عبارات مطوّلی که در ستایش خواب گفته می‌شود (*Macbeth*, 2. 2. 37 f.) از سنکا گرفته شده است: (*Herc. Fur.* 1065 f.) بعلاوه، اِنگل، که در حواشی مقدماتی این فصل از مقالهٔ او نام برده‌ایم، موارد مشابهت بیشتری را ذکر کرده است.

۸۰. رک. ص ۳۹۳ f.

۸۱. در آخرین صحنهٔ ***تیمون آتنی*** (*Timon of Athens*, 5. 4. 70 f.) الکیبیادس مطلبی را به‌صدای بلند می‌خواند که تصور می‌رود لوح قبر تیمون باشد که برای خود نوشته بوده است:

در اینجا کالبدی پلید خفته است، بقایای جانی پلید:
نام مرا مجوی، طاعون نابودت کند ای بازمانده از فرومایه‌ای تبهکار!
من، تیمون، در اینجا خفته‌ام، کسی که در زندگی منفور همگان بود:
بگذر، تا می‌توانی لعنت نثار کن، اما بگذر، و لحظه‌ای گامهایت سستی نگیرد.

به‌روشنی پیداست که این نوشتهٔ حک شده بر لوح گور نه یک بلکه دو شعر است. پلوتارخس از دو سنگ گور نام می‌برد که در دو زمان مختلف نوشته شده بوده است (یکی توسط کالیماخوس و دیگری که منسوب به خود تیمون بوده است) هیچ‌کدام از این دو سنگ مطابقتی با دیگری نداشته، اما شکسپیر بدون آنکه به این عدم تناسب توجهی داشته باشد دو شعر را یکی کرده است.

۸۲. پدر شکسپیر شغل دباغی داشت و کارش تهیهٔ پوست برای کارخانه‌های ساخت کیف، چرم، دستکش و مانند آن بود. به دلیل رونق بازار تجارت این شغل نیز بی‌شک آبرومند و پرسود بود، اما از نظر موقعیت اجتماعی هرگز به‌پای ملکداری و پیشه‌های دیگر نمی‌رسید. درآمد آن نیز برای مدرسه‌ای در استراتفورد کفایت می‌کرد، اما برای تأمین مخارج مدرسهٔ سینت‌پل، یا وینچستر یا ایتن چنین نبود.

83. *Julius Caesar*, 2. 1. 61-5.

۸۴. پیش از این، شکسپیر سنکا را می‌شناخت و ***ریچارد سوم*** را به تقلید او نوشت. اگر ***تیتوس آندرونیکوس*** از آن او باشد، یا بخشی از آن اثر او باشد نتیجه می‌گیریم که می‌خواسته است دست خود را در نوشتن تراژدی به‌شیوهٔ سنکا بیازماید. شکسپیر فقط پس از آنکه شیوهٔ سنکا را با مضامین پلوتارخس درآمیخت و آنها را با یکدیگر پیوند داد توانست به‌خلق تراژدی بزرگ توفیق یابد.

۸۵. استفادهٔ شکسپیر از پلوتارخس به ترجمهٔ نورث، توسط م. و. مک‌کالم، که کتابش در حواشی مقدماتی ذکر شده، بادقت و سلاست موردبحث قرار گرفته است. نیز نگاه کنید به رونوشت اسکیت از متن که در آنجا ذکر شده است. اسکیت خاطرنشان می‌کند که بسیاری از اسامی شخصیتهای درجهٔ دوم نمایشنامه‌های دیگر شکسپیر، از قبیل مارسلوس، لیزاندر و شاید دمتریوس (رک. حاشیهٔ شمارهٔ ۱) از پلوتارخس اخذ شده است. در این خصوص نگاه کنید به مقالهٔ سودمند و. وارد فاولر دربارهٔ قیصر. *Roman Essays and Interpretations* (oxford, 1920)

86. *Julius Caesar*, 1. 2. 191 f.

۸۷. رک. *Julius Caesar*, 2. 2. 37 f.

H. M. Ayres, in "Shakespeare's *Julius Caesar* in the Light of some other Versions" (*PMLA*, n. s. 18 (1910), 183-227).

آیرس می‌نویسد می‌کند که در دوران رنسانس مفهوم دراماتیک شخصیت قیصر، در نتیجهٔ نبودن نمونه‌ای در تراژدی کلاسیک، تحریف شده بود تا به شخصیت هرکولس لافزن در نمایشنامهٔ سنکا شباهت پیدا کند (مثلاً در تراژدی لاتینی مارک آنتوان موره دربارهٔ قیصر)، و می‌افزاید که قطعاتی در نمایشنامهٔ شکسپیر، مثلاً صحنهٔ خرامیدن و رجزخواندن قیصر، از قهرمانان مغرور سنکا و نیز نسخه‌های تقلیدی آنها در نمایش معاصر وی متأثر است.

88. *Antony and Cleopatra*, 2. 2. 194 f. See also p. 157.

۸۹. این مسئله که آیا شکسپیر در نوشتن ***کمدی اشتباهات*** از ترجمهٔ آثار پلائوتوس استفاده کرده بسیار و به تفصیل موردبحث قرار گرفته است. به‌نظر من چنین می‌رسد که مسئله را بیش از آنچه باید بزرگ کرده‌اند، زیرا اگر چنانچه شکسپیر می‌توانست ***آمفی تروئو*** را به لاتینی بخواند پس به‌طریق اولی ***مناخمی*** را خوانده بود و کسی نمی‌تواند این قول را تعهد کند که ترجمهٔ ***آمفی تروئو*** در آن زمان موجود بوده است. با وجود این، واقعیاتی هم هست که دارای اهمیت است و ذیلاً توضیح داده می‌شود:

(الف) ***کمدی اشتباهات*** بین سالهای ۱۵۸۹ و ۱۵۹۳ نوشته شد و به اجرا درآمد، زمانی که فرانسه «برضد وارث خود وارد جنگ شده بود»، یعنی بر ضد هانری چهارم (see 3. 2. 127-8). این نکته پیش از ماه اوت ۱۵۸۹ می‌بایست مبهم بوده و پس از ۱۵۹۳ دیگر می‌بایست کهنه شده باشد.

(ب) تنها ترجمهٔ شناخته‌شدهٔ عصر الیزابت از ***مناخمی*** پلائوتوس در سال ۱۵۹۵ توسط کرید انتشار یافت و به و. و. نامی منسوب بود که احتمالاً باید ویلیام وارنر باشد. ناشر در مقدمهٔ کتاب می‌نویسد که و. و. نمایشنامه‌های چندی از پلائوتوس را «برای استفاده و لذت‌خاطر دوستان خاص که در زبان خودِ پلائوتوس قادر به‌فهم و درک آنها نیستند» ترجمه کرده و می‌افزاید که او خود و. و. را وادار به انتشار این یک کرده است. اگر این سخن درست باشد، پس می‌توان گفت که ترجمه به صورت نسخهٔ خطی دست به دست می‌گشته است. اگر شکسپیر یکی از دوستان و. و. بوده، پس می‌بایست آن را دیده باشد. اما بیشتر احتمال می‌رود (و در این خصوص عقایدی ابراز شده است) که موفقیت ***کمدی اشتباهات***، و. و. را به انتشار ترجمهٔ خود ترغیب کرده باشد.

(پ) مقایسهٔ ***کمدی اشتباهات*** با ترجمهٔ و. و. نشان می‌دهد که این دو با یکدیگر مطابقت ندارند. چندین شخصیت مهم و نیز نقشهای برجسته با یکدیگر اختلاف دارند و هرچند در هردو اثر، اشخاص در موقعیت‌های مشابه سخنان مشابه بر زبان می‌آورند، اما گفتگوهای شخصیت‌های شکسپیر همان کلمات و. و. نیست. درنتیجه ظن قوی می‌رود که شکسپیر از نسخهٔ و. و. استفاده نکرده باشد. نگاه کنید به مقایسهٔ دقیقی که میان این دو اثر صورت گرفته است:

H. Isaac, "Shakespeares Comedy of Errors und die Menächmen des Plautus", *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Litteraturen*, 70 (1883), 1-28.)

(ت) در نخستین روز سال نو ۷ ـ ۱۵۷۶ «بچه‌های پولس Children of Powles» نمایشی در همپتن کورت بر صحنه بردند که ***تاریخ اشتباهات*** نام داشت. شاگردان مدرسهٔ سینت پل در زبان لاتینی چیره‌دست بودند (چنانکه هنوز نیز هستند). این نمایش احتمالاً نوعی بازسازی ***مناخمی*** بوده است، همان‌طور که ***رالف رویستر دویستر*** از برخی جنبه‌های ***سپاهی لافزن*** اقتباس شده بود. در

صورتی که چنین بوده باشد می‌توان گفت که شکسپیر احتمالاً این نمایش را دیده و از آن استفاده کرده است. اما هیچ اطمینانی نیست که چنین امری واقع شده، یا این دیدار اتفاق افتاده باشد. (ث) رک. M. Labinski, *Shakespeares Komödie der Irrungen* (Breslau, 1934)، این نویسنده معتقد است که شکسپیر احتمالاً از نمایشنامه‌ای ایتالیایی مقتبس از پلائوتوس استفاده کرده است. زیرا اسامی دورمیو و آدریانا و لوچیانا و شخصیتهایی چون آنجلوی زرگر و بالتازار بازرگان همه ایتالیایی‌های معاصر خود وی هستند. اما هیچ اثر اقتباس شده‌ای که به نمایشنامهٔ او شباهت فراوان داشته باشد یافته نشده است.

به این موضوع که شکسپیر ***آمفی تروئو*** را در زبان اصلی خوانده بوده است نیز باید افزود که وی کمدی سومی هم با عنوان *Mostellaria* از پلائوتوس می‌شناخته است. در ***رام‌کردن زن سرکش*** نام دو پیشخدمت، ترانیو و گرومیو، را از ***موستلاریا*** گرفته است. همچنین است چند حادثه و نیز شخصیت ترانیو ــ که مانند نمایشنامهٔ پلائوتوس، به نگهبانی ارباب جوان خود گمارده می‌شود اما به‌جای مراقبت، او را به راه عیش و خوشگذرانی می‌کشاند. (نگاه کنید به گفتار او .1. 1. 29 f).

۹۰. بررسی‌های متعدد صناعت شکسپیر در ***کمدی اشتباهات*** نشان می‌دهد که در اقتباس داستانهای ***آمفی تروئو*** و ***مناخمی*** پلائوتوس، زبان لاتینی مانع کار نبوده و شکسپیر در ایجاد تغییر و دگرگونی در مضامین خود را کاملاً آزاد می‌دیده است. این آزادی هنگامی دست می‌دهد که نویسنده مضمون را همچون موم در مشت داشته باشد. در بررسی‌های یادشده، نویسندگان، گذشته از هرچیز، تأکید کرده‌اند که شکسپیر سبب پاکیزگی و غنای اثر خود شده از این جهت که از اهمیت و برجستگی نقش روسپی کاسته و بیشتر به زن عاشق، آدریانا، پرداخته است. نگاه کنید خصوصاً به:

E. Gill's " A Comparison of the Characters in *The Comedy of Errors* with those in the *Menaechmi*" (*Texas University Studies in English*, 5 (1925), 79-95),

نیز به مقالهٔ بسیار دقیق همین نویسنده:

"The plot-structure of *The Comedy of Errors* in Relation to its Sources" (*Texas University Studies in English*, 10 (1930), 13-65).

و نیز

M. Labinski's *Shakespeare's Komödie der Irrungen* (Breslau, 1934).

چند اشارهٔ مستدل هم در مقالهٔ ذیل آمده است:

V. G. Whitaker's "Shakespeare's Use of his Sources" (*Philological Quarterly*, 20 (1941), esp. 380 f.).

نویسندهٔ دیگری:

G. B. Parks, in "Shakespeare's map for "The Comedy of Errors", (*Journal of English and Germanic Philology, 39 (1940), 93-7),*

این نکته را متذکر گردیده است که وقتی شکسپیر می‌خواست صحنهٔ داستان را به‌جای دیگری غیر از اپی‌دامنوس (که محل وقوع نمایشنامهٔ ***مناخمی*** است)، و شهری نسبتاً گمنام بود ببرد از فهرست اطلس بزرگ اورتلیوس آنورسی کمک گرفت و آنجا، در کنار اپی دامنوس، شهر افسوس (Ephesus) را یافت و مکان واقعه را به افسوس برد. خوانندگان عصر جدید این شهر را به‌خاطر اپیزود شورانگیز کتاب اعمال رسولان می‌شناسند. آنگاه سفر شخصیتهای اصلی را چنان ترتیب داد که با این تغییر نام تناسب داشته باشد. علاوه بر این، اپیدوروس را نیز که در فهرست مذکور درست بعد از اپی‌دامنوس آمده بود وارد داستان کرد. رک. 93 .1. 1. در ***کمدی اشتباهات*** تنها یک مورد را

می‌توان یافت که در آن ظاهراً از نمایشنامه‌های پلائوتوس تقلید لفظی شده است و آن مورد هم چندان بزرگ نیست:

The Comedy of Errors, 3. 1. 80 = *Amphitruo*, 1048.

91. *1 Henry* IV, 2. 1. 104; *Much Ado about Nothing*, 4. 1. 21-2; and especially *The Merry Wives of Windsor*, 4. 1.

۹۲. فی‌المثل، پیشخدمتی در نمایشنامهٔ ترنسیوس (*Eun.* 1. 1. 29) به ارباب خود می‌گوید که چون در دام عشق گرفتار شده چارهٔ کار را در آن می‌بیند که خود را هرچه ارزانتر بخرد و آزاد کند.

quid agas? nisi ut te redimas captum quam queas
minumo.

کولت و لیلی این مطلب را در یک مصراع خلاصه کرده‌اند، بی‌شک می‌خواسته‌اند اصطلاح *quam* را به صورت صفت عالی (= "as...as possible") نشان دهند. در این شکل ترانیو آن را برای ارباب خود نقل می‌کند. (*The Taming of the shrew*, 1. 1. 166):

اگر طعم عشق را چشیده‌اید، کاری جز این ندارید که:
Redime te captum, quam queas minimo.

و اگرچه *تیتوس آندرونیکوس* محک ضعیفی برای شناخت ارزش کار شکسپیر، است اما مثالهای جالبی از این روش نقل‌قول در آن می‌توان یافت. مثلاً برای تبه‌کاران سلاح‌هایی فرستاده می‌شود که این کلمات بر آنها نقش شده است:

Integer vitae scelerisque purus
Non eget Mauri iaculis neque arcu (Horace, *Carm.* 1. 22).

و معنای آنها:

بی‌گناهی را که دستش به جنایت آلوده نیست
نه به‌کمان نیاز است و نه به نیزهٔ مغربی.

وقتی دمتریوس این را به‌صدای بلند می‌خواند چیرون چنین می‌گوید:

آه! این شعر از هوراس است، آن را خوب می‌دانم
سالها پیش، در کتاب دستور زبان خوانده‌ام.

(*Titus Andronicus*, 4. 2. 20)

93. *L. L. L.* 4. 2. 96 f.

94. *Hamlet*, 5. 1. 260 f.

95. Persius, 1. 38-9:

Nunc non e tumulo fortunataque fauilla
nascentur uiolae?

96. Baldwin, *William Shakspere's Small Latine and Lesse Greeke*, 1. 649.

۹۷. *The Comedy of Errors*, 1. 1. 31 = Verg. *Aen.* 2. 3:

Infandum, regina, iubes renouare dolorem.

موارد دیگری که یادآور ویرژیل است عبارت است از:

The Tempest, 4. 1. 101-2 = Verg. *Aen.* I. 46 blended with 1. 405;
the stage direction in *The Tempest*, 3. 3. 53 = Verg. *Aen.* 3. 219 f.: 'claps his wings' being a translation of *magnis quatiunt clangoribus alas*, 3. 226;

the saffron wings of Iris in *The Tempest*, 4. 1. 78 = Verg. *Aen.* 4. 700-2 (perhaps through Phaer's translation: see Root, *Classical mythology in Shakespeare*, 77); the herald Mercury in *Hamlet*, 3. 4. 58 = Verg. *Aen.* 4. 246-53 (Root, 85); and a neat pun in *2 Henry VI*, 2. 1. 24 = Verg. *Aen.* 1. 11, where *Caelestibus*, "heavenly", is taken as though it meant "clerical".

98. *2 Hen. VI*, 4. 7. 65 = Caesar, *B. G.* 5. 14. 1: "ex eis omnibus longe sunt humanissimi qui Cantium incolunt'; of these (the southern British) the inhabitants of Kent are far the most civilized.

99. See E. I. Fripp, *Shakespeare, Man and Artist*, 96 f.

100. *Julius Caesar*, 5. 3. 94 f.

۱۰۱. Lucan, *Bell. Ciu* 1. 2-3 غرابتِ جملهٔ «شمشیرهای ما را به جانب احشاء خودمان برمی‌گرداند» این احتمال را که شکسپیر از لوکانوس تقلید کرده باشد تقویت می‌کند. چنین به نظر می‌رسد که این جمله ترجمهٔ غلطِ شعر لاتینی زیر است که در خاطر شاعر بوده است:

populumque potentem
in sua uictrici conuersum uiscera dextra.

102. *Hamlet*, 2. 2. 200 f.

۱۰۳. مع‌ذالک، پیداست که شکسپیر با این هجویهٔ ژوونالیس آشنایی دقیقی نداشته است. زیرا اگر آن را خوانده بود یقیناً خاطرهٔ روشن‌تری از آن داشت. تعبیر درخشان «عنبرِ تر و انگمِ درخت آلو» در شعر ژوونالیس نیامده است (که در آن صورت ستایش شکسپیر را برمی‌انگیخت) و بقیهٔ گفتار هملت نیز فقط انعکاس ضعیف شعر است. این هجویه را گاه ***بیهودگی آرزوهای آدمی*** خوانده‌اند و در زبان انگلیسی نیز با همین عنوان توسط جانسون بازسازی شده است. تئوبالد و دیگران، آنجا که منکراتس به پمپی جاه‌طلب اخطار می‌کند (*Antony and Cleopatra*, 2. 1. 5-8)، نشانه‌هایی از مطلع پرقدرت شعر ژوونالیس کشف کرده‌اند:

ما به صلاح خویش نادانیم،
غالباً از خدایان می‌خواهیم آنچه را که به زیان ماست، و آنان که عقل کامل‌اند
آن را از ما دریغ می‌دارند، بنابراین به سود ما می‌شود
که خواستمان برآورده نشود.

(**آنتونی و کلئوپاترا**، ترجمهٔ محمدعلی اسلامی ندوشن)

برای بحث مشبع‌تری دربارهٔ هدفها و شیوه‌های شکسپیر در ساحت هجو نگاه کنید به: O. J. Campbell, *Comicall Satyre and Shakespeare's "Troilus and Cressida"* (San Marino, Cal., 1938), and his *Shakespeare's Satire* (New York and London, 1943).

حواشی فصل ۱۲. شعر غنایی

1. 2 Samuel Vi. 14 f.

۲. واژهٔ "lyric" به معنای «موسیقی چنگ» است. در میان یونانیان شعر "melic" معمول بود که مأخوذ از لفظ "melos" به‌معنای ترانه است و همان است که در واژهٔ "melody" باقی مانده است.

۳. اشعار مختلفی که به‌مناسبت‌های گوناگون سروده جلوه‌ای است از زندگی دراز و پربار او، و در واقع این اشعار وقایع‌نامهٔ زندگی اوست. در این خصوص نگاه کنید به:

U. von Wilamowitz- Moellendorff, *Pindaros* (Berlin, 1922), and G. Norwood's beautifully written *Pindar* (Sather Classical Lectures, 1945, Berkeley, Cal., 1946).

۴. هرگاه شعر بلندتر از آن باشد که بتوان آن را در یک حرکت خواند یا با آن رقصید، بار دیگر آن را به‌جمله (*kola*) هایی که با حرکت مربوط به خودشان مطابقت داشته باشد تقسیم می‌کنند.

۵. Hor. *Carm.* 4. 2. 5-8 اما اشتباه است اگر تصور شود که به‌عقیدهٔ هوراس، پیندار اودهای خود را به صورت «شعر آزاد» می‌ساخته است. هوراس با تقسیم منطقی اوزان بدون الگو به دیتی رامب، آنها را بسختی محدود کرده است. نگاه کنید به مصراع‌های ۱۰-۲۴. در خصوص بررسی ارزشمندی که از این شعر شده است نگاه کنید به:

E. Fraenkel, "Das Pindargedicht des Horaz" (*Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften* , 1932-3).

۶. در مورد داستان آن بانوی فرانسوی که به ترجمهٔ تحت‌اللفظی شوهرش از اولین اود المپیایی پیندار اعتقاد و اطمینان نداشت نگاه کنید به صفحات ۲ ـ ۲۷۱.

۷. به نقل از

Racan's *Vie de Malherbe* by A. Croiset, *La Poésie de Pindare et les lois du lyrisme grec* (Paris, 1895), 449.

8. Boileau, *Art poétique*, 2. 72.

۹. Norwood, *Pindar* (quoted in n. 3), 98 f پرفسور د. م. رابینسون در کتابی زیر عنوان *Pindar, a Poet of Eternal Ideas* (Baltimor, 1936), (صفحهٔ ۵۱ و بعد)، پیندار را نخستین شاعری می‌داند که یکی از مشهورترین تشبیهات جهان، یعنی **گردونهٔ بخت** را به‌کاربرده است این (*Ol* 2. 35 f.)

عقیده را پرفسور نوروود نیز در کتاب خود (صفحهٔ ۲۵۳ و بعد) دنبال کرده است.

۱۰. یا Hor. *Carm.* 4. 2 او هرگز در صدد برنیامد که از اوزان شگفت‌انگیز و یا واژگان پرشکوه پیندار تقلید کند، اما از بعضی مضامین او استفاده کرده است، مثلاً در *Carm.* 1. 12 init., 3. 4 در اود پیروزی مهم شمارهٔ ۴، بند ۴. در باب همهٔ این مطالب نگاه کنید به:

E. Fraenkel, cited in n,. 5, P. Rummel, *Horatius quid de Pindaro iudicauerit* (Rawitsch, 1892), and E. Harms, *Horaz in seinen Beziehungen zu Pindar* (Marburg, 1936).

۱۱. بنا به نوشتهٔ ***دائرةالمعارف بریتانیکا*** (۱۹۴۶) معادل لاتینی Swan همان *Cygnus olor* است که فقط می‌تواند صدای هیس هیس از خود درآورد. افسانهٔ آوازخواندن قو مربوط است به قوی مهاجر (Cygnus musicus) که آوازی رسا و بلند دارد، این قو خویشاوندی آمریکایی دارد که به قوی شیپوری معروف است.

12. Gray, *The Progress of Poesy*.

۱۳. مع‌ذالک، اگر هوراس در برابر پیندار خود را مانند زنبوری در برابر قو می‌دانست، در مقایسه با مردم عادی خود را چون قو می‌یافت (*Carm*. 2. 20, 4. 3. 19 f.) من با ل. پ. ویلکینسون هم‌عقیده نیستم که می‌گوید (*Horace and his Lyric Poetry*, Cambridge, 1945, 62) هوراس در اواسط شعر *Carm*. 2. 20 مغلوب شوخی و طیبت شده و بعد بار دیگر، در پایان شعر لحن جدی به‌خود گرفته است. شاعری مانند هوراس در غزل، آن هم در اواسط آن، مهار اختیار از کف نمی‌دهد، و شعری نیمه شوخی را هم در انتهای کتاب، درست در جایی که حائز اهمیت فراوان است، نمی‌گنجاند. این شعر در واقع شکست اوست، نه به‌این دلیل که هوراس نمی‌توانسته حس شوخی و طیبت را در خود مهار کند، بلکه به‌این دلیل که شش استانزای آلکائیک فشردهٔ کوتاه به او مجال کافی نمی‌دهد تا موضوع دگردیسیِ منظور نظرش را چنان بپرورد که تخیل خواننده را مجاب کند. در یک شعر کوتاه، شاعر می‌تواند مطلبی مانند ساختن بنای یادبود را عنوان کند، اما تبدیل‌شدن به پرنده‌ای غول‌آسا را نمی‌تواند.

۱۴. رک. ص ۴۱۸ و بعد.

۱۵. در باب آنتی‌تز نادرست «کلاسیک / رمانتیک» یک کتاب مفصل می‌توان نوشت. نظریه‌های دیگری در باب این مطلب عنوان شده که می‌توان آنها را در صفحات ۳۵۵ و بعد، ۳۷۵ و ۳۹۰ کتاب حاضر یافت. ویکتورهوگو ضمن مقدمه‌ای که در سال ۱۸۲۴ بر *Odes et Ballades* نوشت بر این افتراق شدیداً حمله کرد:

"Il [i. e. Hugo] répudie tous ces termes de convention que les partis se rejettent réciproquement comme des ballons vides, signes sans signification, expressions sans expression, mots vagues que chacun définit au besoin de ses haines ou de ses préjugés, et qui ne servent de raisons qu'à ceux qui n'en ont pas. Pour lui, il ignore profondément ce que c'est que le genre classique et que le genre romantique... Le *beau* dans Shakespeare est tout aussi classique (si *Classique* signifie digne d'être étudié) que le *beau* dans Racine; et le *faux* dans Voltaire est tout aussi romantique (si *romantique* veut dire mauvais) que le *faux* dans Calderon."

رک. Henri Peyre's *Le Classicisme français* (New York, 1942).

16. Bergk, *Poetae lyrici Graeci* (Leipzig, 1878-82[4]), 3, p. 315, no. 31:

μεσονυκτίοις ποθ' ὥραις
στρέφεθ' ἡνίκ' Ἄρκτος ἤδη
κατὰ χεῖρα τὴν Βοώτου...

آیا پو با این شعر آشنا بوده و در قطعهٔ «کلاغ» آن را با کیفیتی اهریمنی پرورانده است؟ به‌هر حال مضمون همان است: موجودی فوق طبیعی نیمه‌شب به‌اتاق مردی تنها وارد می‌شود و آنجا می‌ماند و رفته‌رفته بر زندگی او مسلط می‌گردد.

۱۷. متأسفانه مجال این کتاب اجازهٔ بررسی هجو مدرن را نمی‌دهد و نمی‌توان دربارهٔ تأثیر و نفوذ گوناگون مارسیالیس و هجوپردازان یونانی بر آن به‌بحث پرداخت.

۱۸. در باب این مطلب دو تحقیق کامل و ارزشمند در دست است:

James Hutton, *The Greek Anthology in Italy* and *The Greek Anthology in France and in the Latin Writers of the Netherlands to the Year 1800* (Cornell University Press. Ithaca, N. Y., 1935 and 1946).

نیز نگاه کنید به:

Classical Influence upon the Tribe of Ben, By K. A. McEuen (Cedar Rapids, Iowa, 1939), cc. 7 and 8.

19. Cat. 85:

Odi et amo. Quare id faciam fortasse requiris.
Nescio, sed fieri sentio et excrucior.

۲۰. کاتولوس، غزل شمارهٔ ۲ و ۳. این دو از مشهورترین اشعار اوست و مضمون دل‌انگیزی نیز دارد: عاشق خود را به‌جای حیوان دست‌آموزی تصور می‌کند که معشوق بر او دست نوازش می‌کشد. وجود اصطلاحات محاوره‌ای و غیرادبی در این اشعار یازده هجایی ــ که گاه نادیده گرفته می‌شود ــ اهمیت بسیار دارد و نشان‌دهندهٔ این مطلب است که این اشعار، گذشته از هر چیز، در واقع نوعی بدیهه سرایی محسوب می‌شده است.

۲۱. شرح جزئیات را در

Orazio nella letteratura mondiale (Istituto di studi romani, Rome, 1936-XIV)

می‌توان یافت.

22. *Carm.* 4. 2: PP 225-6 above.

۲۳. در آن زمان آلامانی به حالت تبعید در دربار فرانسه می‌زیست. لومونیه معتقد است ــ و ظاهراً حق با اوست ــ که رنسار در اشعار پیندارِی آلامانی به‌هیچوجه مطالعهٔ قابل توجهی نداشته و از آنها تقلید نکرده است. نگاه کنید به کتاب او:

(*Ronsard Poète lyrique*, Paris, 19232, 344 n. 1 and 704-6).

گاه گفته‌اند که آوازهای گروهی در تراژدی **سوفونیسبا** اثر تریسینو (رک. ص ۳۰۲) «همه با روش پیندار مطابقت دارند»

(R. Shafer, *The Engilsh Ode to 1660*, Princeton, 1918, 60 f.)

اما این آوازها اود نیستند و به strophe، antistrophe و epode تقسیم نمی‌شوند. حتی اگر تریسینو می‌خواست برای **سوفونیسبا** آواز گروهی یونانی بسازد، به اغلب احتمال از آوازهای جمعی تراژیک که سه بخشی نیز هستند استفاده می‌کرد، نه از شعر پیندار. این اشعار در نظر من

همان کانزونی معمول تریسینوست. نیز نگاه کنید به:

P. de Nolhac, *Ronsard et l'humanisme* (Paris, 1921), 45 f.

24. Le premier de France

J'ay pindarizé (*Odes*, 2. 2. 36-7; cf. 1. 4. fin).

۲۵. رک. صص ۹۴، ۱۴۵.

۲۶. این دوست، آن‌طور که دونولاک شناخته، کلودیو دوچی است (رک.

Laumonier, *Ronsard poète lyrique* (cited in n. 23), 5-6, and H. Chamard, *Histoire de la Pléiade*, Paris, 1939-40, 1. 72).

عجیب و تا حدی ناجوانمردانه است که رنسار هرگز از او نام نمی‌برد.

۲۷. در خصوص اسنادی که دلالت بر تدریس دورا داشته باشد، نگاه کنید به یکی از اودهای رنسار که خطاب به اوست.

(*Odes*, 1. 13); H. Chamard (cited in n. 26), 1, c. 2; P. de Nolhac (cited in n. 23), cc. 6-7; J. E. Sandys, *A History of Classical Scholarship* (Cambridge, 1908), 2. 186-8.

نام او را گاه D'Aurat نوشته‌اند و شکل لاتینی آن نیز Auratus است، اما معمولاً بیشتر به‌همین صورت Dorat ضبط شده است. (وی نام خانوادگی دینه‌ماندی را رها کرده بود، تصور می‌رود که دورا نام اجداد او بوده است.) گفته‌اند که وقتی رنسار خواندن اشعار پیندار در زبان یونانی را آغاز کرد نه پیشینهٔ آشنایی با پیندار در فرانسه وجود داشت و نه هیچ چاپ کاملی از اشعار او به‌زبان فرانسوی، لذا دورا می‌بایست هم لغات دشوار این زبان را توضیح دهد و هم شاگردان را با زیبایی اودهای شاعر آشنا سازد، نگاه کنید به:

E. Gandar, *Ronsard considéré comme imitateur d'Homère et de Pindare* (Metz, 1854), 80 f.

در باب نکته‌ای که خاطرنشان شد نیز نگاه کنید به: Chamard (cited in n. 26), 1. 338 f.

۲۸. در قرن سوم پیش از میلاد، در اسکندریه گروه شاعرانی بودند که نام پلئیاد، صورت فلکی پروین، را بر خود نهاده بودند. (منتقدان اسکندرانی و ستایشگران این شعرا، برای نشان‌دادن عظمت هرچیز، عدد هفت بکار می‌بردند.) رنسار با شعر اسکندرانی آشنایی کامل داشته (مثلاً در *سرودها* به تقلید از کالیماخوس دست زده است) و احتمالاً وقتی این نام را به گروه خود می‌داده به‌شاعران اسکندریه می‌اندیشیده است. بینه نام شاعران پلئیاد دوم را چنین ذکر کرده است: دورا، رنسار، دوبِلِه، بائیف، بلو، ژودل و تیار (Chamard, cited in n. 26, v. 1, c. 5).

۲۹. عنوان چاپ نخست چنین است: *La Deffence, et Illustration de la Langue Francoyse*.

واژهٔ *illustration* ممکن است فقط مفهوم «توضیح» داشته باشد و مثلاً به‌معنای روشن‌ساختن توانایی‌ها و آیندهٔ زبان به‌کار رفته باشد، اما در واقع «تجلیل» یا «تکریم» معنی می‌دهد و متضمن دو هدف است:

(الف) یافتن راهی که زبان فرانسوی را به زبانی باشکوه و درخور احترام بدل سازد؛

(ب) خودگواه و مدرکی بر شکوهمندی ذاتی زبان فرانسوی باشد. دوبِلِه بیشتر به مورد اول می‌اندیشید، چنانکه الفاظ مترادفی که برای *illustration* می‌آورد و جمله‌هایی نظیر جملهٔ ذیل که دربارهٔ زبان فرانسوی به‌کار می‌برد این مطلب را نشان می‌دهد:

"Je ne te puis mieux persuader d'y ecrire, qu'en te montrant le moyen de *l'enrichir*

et illustrer, qui est l'imitation des Grecz et Romains" (2. 2. 191-2).

اما این دو مفهوم به‌هم نزدیک بودند. او معتقد بود که غنی ساختن زبان فرانسوی راهی است برای افزودن به اعتبار آن. در باب کتاب نگاه کنید به: Chamard (cited in n. 26), 1. 4.

30. 1552 old style = 1553. See p. 137, also Chamard (cited in n. 26), 2. 11.

۳۱. Cf. Ronsard, *Odes*, 1. 22 (*A sa lyre*):

Je pillay Thebe, et saccageay la pouille,
T'enrichissant de leur belle despouille.

این استعاره نشانی از جسارت جوانی دارد، اما یک فرد حساس رومی طعم تلخ بربریت نیاکان را نیز در آن می‌توانست یافت. هوراس می‌توانست شعری سرگرم‌کننده بسازد و در آن از فرزندان جوان «گل» سخن بگوید که با گامهای سنگین به‌وطن بازمی‌گشتند و شانه‌هایشان در زیر بار غنایم، زیر بارگونی‌های پر از سر و دست و پای مجسمه‌هاو پرده‌های نقاشی، که تکه‌تکه کرده و درکیسه‌ها تپانده بودند، خم شده بود.

32. "Sur toutes choses prens garde que ce genre de poéme soit eloingné du vulgaire, enrichy et illustré de motz propres et epithetes non oysifz, orné de gravees sentences, et varié de toutes manieres de couleurs et ornementz poétiques, non comme un *Laissez la verde couleur, Amour avecques Psyches, O combien est heureuse*, et autres telz ouvraiges, Mieux dignes d'estre nommez Chansons vulgaires qu'Odes ou Vers liriques." (Du Bellay, *Deffence* 2. 4, quoted and annotated by Laumonier (see n. 23), introd. xxi.)

نکتهٔ جالب اینجاست که دومین قطعه خود مضمونی کلاسیک دارد و از گلچینی به نام *زاری ونوس بر مرگ آدونیس زیبا* گرفته شده است. اما ایرادی که بر آن وارد آوردند این بود که لحن شعر بیش از حد خودمانی است و به‌قدر کفایت رنگ کلاسیک ندارد.

۳۳. دوبلِه این را صریحاً عنوان نکرد، نمی‌توانست هم چنین کند، زیرا دورا اشعار فراوانی به‌زبان یونانی و لاتینی سروده بود، اما به‌هر حال این اشارهٔ لازمی است.

34. See Laumonier (cited in n. 23), introd. xv, xx f., xxix, xxxi f., and 706 f.

۳۵. ی. سیلور در مقاله‌ای نشان می‌دهد که دوبلِه ــ اگر نه پیشتر ــ لااقل همزمان با رُنسار به طبع‌آزمایی پرداخت، و پس از آنکه به ناتوانی خود در این کار پی برد حق تقدم را به رنسار واگذاشت:

I. Silver, "Ronsard and Du Bellay on their Pindaric Collaboration" (*Romanic Review*, 33 *(1942)*,X-25)

گاهی استاد آنان، دورا، به شیوهٔ یکی از اومانیست‌های ایتالیا، به زبان لاتینی اودهای پیندار می‌سرود، نگاه کنید به: Chamard, cited in n. 26, 1. 339. بسیار محتمل می‌نماید که ابتدا او این اشعار را می‌ساخته و بعد شاگردانش در زبان فرانسوی به رقابت با آنها دست می‌زده‌اند.

(Details in P. de Nolhac, cited in n. 23, 44-52.)

آقای سیلور، در مقالهٔ مقدماتیش، با اطمینان نشان می‌دهد که چنین بوده است:

"Did Du Bellay know Pindar?" (*PMLA*, 56 (1941), 1007-19)

دوبلِه در شعرِ *Ode au Prince de Melphe*، با آنکه خود از حیث علّو اندیشه همانند پیندار است، بر پیندار خرده می‌گیرد و شعر او را مبهم و پریشان می‌خواند.

۳۶. اود بسیار بلندی که به میشل دولوپیتال اهدا شده (1. 10, in 24 triads) ظاهراً به قصد رقابت با بلندترین اود پیندار (*Pyth.* 4) ساخته شد که در سیزده ترياد است.

۳۷. اودهای (15-9 و 7-1 .1) مطابق الگوی A-Z-P پینداری ساخته شده‌اند. اود (1.8) را غالباً با عنوان "Monostrophic" توصیف کرده‌اند و آن را تقلیدی از اود المپیایی شمارهٔ ۱۱ پیندار دانسته‌اند (عقیدهٔ لومونیه، مذکور در حاشیهٔ شمارهٔ ۲۳، ص ۲۹۸ کتاب او، چنین است). اما مضمون این اود، بحر آن و مطلع آن نشان می‌دهد که شعر نه پینداری، بلکه هوراسی است، و در واقع شکل تکامل یافتهٔ تکملهٔ کتاب سوم هوراس (*Carm.* 3. 30) است و از حیث شکل و بلندی دقیقاً با آن برابر است.

38. *Carm.* 4. 2. 1-4 (P. 225 f.); cf. Ronsard, *Odes*, 1. 11, ep. 4:

Par une cheute subite
Encor je n'ay fait nommer
Du nom de Ronsard la mer,
Bien que Pindare j'imite.

۳۹. لومونیه (مذکور در حاشیهٔ شمارهٔ ۲۳) در صفحهٔ ۳۹۹، قطعهٔ خصوصاً دشواری را از *Odes*, 2. 13 نقل می‌کند:

Ah! que maudite soit l'asnesse,
Laquelle pour trouver de l'eau,
Au serpent donna la jeunesse,
Qui tous les ans change de peau!
Jeunesse que le populaire
De Jupiter avoit receu
Pour loyer de n'avoir sceu taire
Le secret larrecin du feu.

اسطوره روشن نیست (اصل آن از نیکاندر است: *Theriaca*, 343 f) اما بیان شاعر کاملاً واضح است. لومونیه تصور می‌کرد که وقتی بوآلو رنسار را به‌خاطر «نقل مطالب لاتینی و یونانی به زبان فرانسوی» نکوهش می‌کرد مقصودش زبان او نبود، بلکه همین استفاده از نامهای اساطیری و الفاظ زائد بود که مورد انتقاد او قرار می‌گرفت. (see his p. 407, and 316 f., 395 f.).

40. Pindar, *Pyth.* 9. 28 f.

۴۱. رک. ص ۱۴۴.

42. Horace harpeur Latin,
Estant fils d'un libertin,
Basse et lente avoit l'audace;
Non pas moy de franche race,
Dont la Muse enfle les sons
De plus courageuse haleine (*Odes* 1. 11, epod. 4).

۴۳. در باب اشعار آناکرئونی رنسار نگاه کنید به: Chamard (cited in n. 26), 2. 56-70 به‌تقلید از آناکرئون بود که رنسار اودهای بسیار کوتاه یا odelette ساخت، هرچند غزلهای عاشقانهٔ کوتاه ژوانس سکوندوس و دیگران در زبان لاتینی نو نیز او را یاری کرده است.

۴۴. در مورد ابداعات رنسار در زمینهٔ بحور شعر نگاه کنید به: Laumonier (cited in n. 23), 639 f شامار ,1. 373-4, (n. 26) بر این نکته تأکید می‌کند که اودهای پیندار ی رنسار از سال ۱۵۵۱ تا حدود ۱۶۶۰ ستایشگران و مقلدان بسیار داشته است.

45. "Thebanos modos fidibus Hetruscis/adaptare primus docuit/Cycnum Dircaeum/audacibus, sed non deciduis pennis sequutus/Ligustico Mari/nomen aeternum dedit". (Epitaph in v. I of the Milan edition of 1807, p. XXXV.)

۴۶. در مورد جزئیات نگاه کنید به: F. Neri, *Il Chiabrera e la pléiade francese* (Turin, 1920)

۴۷. این الگوی پنجمین قطعه از اشعاری است که وی در باب پیروزی جنگ دریایی توسکان سروده است، شمارهٔ ۷۲ در مجموعهٔ *Canzoni eroiche*. علاوه براین چند شعر پیندار ی نیز در مجموعهٔ *Canzoni sacre* از او باقی مانده است.

48. *L. L. L.* 4. 3. 99.

49. *As You Like It*, 3. 2. 382-6.

50. Cf. notes 24, 31 above.

۵۱. در خصوص تحلیل اشعار ساوترن، نقل آنها و اطلاعات بسیار دیگری در این قسمت، من مدیون کتاب ذیل هستم: R. Shafer's *The English ode to 1660* (Princeton, 1918) ساوترن در اود شمارهٔ یک (epode 2) از:

پیام‌آوران بزرگ،
از مردم تب، یا کالابوروایس

سخن می‌گوید و در Strophe دوم به خداوندان شعر فرمان می‌دهد که بر پای ایستند و بخوانند

A newe dittie Calaborois,
To the Iban harpe Thebanois

"Calaborois" شکل نادرست کلمهٔ *Calabrois* است که وی به تقلید رنسار بکار برده، لفظ "Calabrian" به هوراس اطلاق می‌شد، زیرا که از مردم جنوب ایتالیا بود.

۵۲. در باب این شعر نگاه کنید به:

Shafer (n. 51), 92 f., and G. N. Shuster, *The English ode from Milton to Keats* (New York, 1940), 67.

در باب تقلید میلتون از پیندار نگاه کنید به: Robinson (cited in n. 9), 26 f.

۵۳. رک. Shafer (n. 51), 96 f. آقای شافر، علاوه بر این به‌فراخوان پیندار در مطلع شعر جانسن، *Ode to James Earl of Desmond*، اشاره کرده است.

۵۴. Pope, *Imitations of Horace, Ep. 2. 1. 75 f* این حماسه *Davideis* نام داشت که کاولی (بعد از دفتر چهارم) دست از نوشتن آن برداشت، و این تصادف پرمعنایی است؛ زیرا درست در همین مرحله بود که رنسار نیز کار *فرانسیاد* را رها کرد (رک. ص ۳۲۲ و بعد).

۵۵. جزئیات در کتاب شافر (شمارهٔ ۵۱) صفحهٔ ۱۸۲ و بعد آمده است. شافر از اشعار *On Time* و *At a Solemn Music* میلتون، *Resurrection and Immortality* واگان، *The Holy Communion* و *Affliction* و اشعار بسیار دیگری مانند *Prayer, an Ode* کرشو (Crashaw) دوست صمیمی کاولی نقل می‌کند. نیز نگاه کنید به: Shuster (cited in n. 52) c. 4. اغلب گفته شده است (و ظاهراً با استناد به گوس) که کاولی شکلِ تریادی اودهای پیندار ی را نمی‌شناخته و از این جهت

مورد انتقاد شدید کانگریو بوده است. یکی از منتقدان این مطلب را به کج‌فهمی تعبیر می‌کند:
A. H. Nethercot, "The Relation of Cowley's "Pindarics" to Pindar's Odes" (*Modern Philology*, 19 (1921-2), 107 f.),
هم او چنین توضیح می‌دهد که مدتها قبل، در سال ۱۶۷۵، فیلیپس برادرزادهٔ میلتون این مطلب را خاطرنشان کرده بود که اود «پینداری» آنطور که کاولی می‌ساخت از نمونه‌های خود پیندار بسیار آزادتر بود. کانگریو در کتاب *Discourse on the Pindarique Ode* (1705) بحق این مطلب را یادآور شد که شعر آزاد به‌شیوهٔ کاولی غیرمتعارف و نازیباست و حتی اودهای راپسودی وارنیز قواعد خاص خود را دارند.

۵۶. رک.ص ۲۲۷.

57. Milton, *At a Solemn Music.*

۵۸. در باب اپرای انگلیسی این دوره نگاه کنید به:
D. J. Grout, *A Short History of Opera* (New York, 1947), 1. 11.
آقای گروت شرح مختصر اما سودمندی از قدرت تکنیک آواز خوانان غیرحرفه‌ای این دوره ارائه می‌دهد (1. 14). بسیاری از نکات را من مدیون مؤلف نامبرده در ذیل هستم:
G. N. Shuster (cited in n . 52), 132 f.

59. R. M. Myers, "Neo-classical Criticism of the Ode for Music", in *PMLA*, 62 (1947), 2. 399-421.

شعر *Ode on St. Cecilia's Day, 1708* اثر پوپ نمونهٔ خوب این گونه شعر است.

۶۰. Quelle docte et sainte ivresse
Aujourd'hui me fait la loi?

Docte به‌معنای کسی است که «معلومات وسیعی در زمینهٔ شعر دارد» و «از اسرار سروشان آگاه است». این سرآغاز اود بوآلوست که موضوع آن تسخیر نامور است. قطعه‌ای است کوتاه و پرمغز در استانزاهایی که هرکدام دارای ده مصراع کوتاه است، و آنقدر از پیندار فاصله دارد که باغهای توئیلری از جنگلها و دره‌ها و کوهستانهای یونان. پری‌یور نظیرهٔ درخشانی براساس آن ساخته که باید گفت بهتر از اصل است.

۶۱. در نهایت باید پذیرفت که مقام عالی و پرشکوه اصولاً انگیزهٔ شاعران پینداری دورهٔ باروک بود. متأسفانه این موضوع امروز هیجان ما را برنمی‌انگیزد، حتی در آن زمان هم، این شاعران غالباً از ابراز عواطف و احساسات خود ناتوان بودند، زیرا این بیان عواطف رابا مبالغه‌های مضحک می‌آمیختند. مثلاً بوالو، در آغاز همین اود نامور، به باد فرمان می‌دهد که آرام گیرد زیرا او برآن است که از لویی چهاردهم سخن بگوید. چنین اباطیلی در سراسر اروپا رایج بود. به‌پرتغال نگاه کنید: سخنان آنتونیو دینیس داکروز سیلوا (Antonio Dinys da Cruz e Silva) آمیزه‌ای است از مبالغه‌های دهان‌پرکن که در بحور سبُک عرضه می‌دارد: مثلاً، یک‌جا، خوزه پادشاه پرتغال را از کورش و اسکندر و تراژان بزرگتر می‌شمارد (*Odes*, 30. 7). در سراسر این دوره بیان راستین عواطف را بیشتر نزد شاعرانی باید یافت که پیرو هوراس بودند: نگاه کنید به صفحهٔ ۵۲۶ و بعد.

۶۲. از *Imperium Pelagi* اثر یانگ، به نقل از:
D. B. Wyndham Lewis and C. Lee, in *The Stuffed Owl* (London, 1930), 62.
کتاب را می‌توان مجموعهٔ خوبی از اشعار بد توصیف کرد.

۶۳. این عقیدهٔ شوستر است (cited in n. 52), 137 آقای شوستر دینی را که درایدن در این شعر نسبت

به کاولی دارد متذکر می‌گردد و بدین طریق علت خصلت نومیدانهٔ آن را معلوم می‌دارد.

۶۴. در اعصار تاریک و قرون وسطی آن دسته از آثار هوراس که صریحاً جنبهٔ اخلاقی داشت، از قبیل ***هجویه‌ها*** و ***نامه‌ها***، بیشتر طرف توجه بود. مثلاً دانته او را هجاپرداز می‌دانست (رک. ص ۱۷۸ و بعد)، به‌نام *ethicus* شهرت داشت و در جنگ‌ها بارها از او نقل قول می‌کردند. کتاب *Exempla diuersorum auctorum*، متعلق به قرن هشتم هفتادوچهار بار و برونتو لاتینی در *Li livres dou tresor* (c. 1260) شصت بار از او نام برده است. اما غزلهای او بندرت خوانده می‌شد. مدیر مدرسه‌ای به‌نام هوگو اهل تیمبرگ (متوفی به سال ۱۳۱۳) که در نزدیکی بامبرگ می‌زیست نمونهٔ کسانی است که با این اشعار آشنا بوده اما به آنها اعتمادی نداشته است. وی در *Registrum auctorum* (2. 66) چنین می‌گوید:

Sequitur Horatius, prudens et discretus,
Vitiorum emulus, firmus et mansuetus,
Qui tres libros etiam fecit principales,
Duosque dictaverat minus usuales,
Epodon videlicet et librum odarum,
Quos nostris temporibus credo valere parum.

در خصوص جزئیات مطلب نگاه کنید به:

E. Stemplinger, *Horaz im Urteil der Jahrhunderte* (Das Erbe der Alten, 2nd series, 5, Leipzig, 1921), and the articles by J. Marouzeau and L. Pietrobono in *Orazio nella letteratura mondiale* (cited in n. 21).

65. See L. Pietrobono, *Orazio nella letteratura mondiale* (cited in n. 21), 118 f. On Landino see J. E. Sandys, *A History of Classical Scholarship* (Cambridge, 1908), 2. 81 f.; on Politian see pp. 135-6, 599 of this book.

۶۶. در مورد پیروان اسپانیایی هوراس، جزئیات را در مقالهٔ س. ریوا مندرج در:

Orazio nella letteratura mondiale (n. 21), 195 f.

می‌توان یافت. مشهورترین اشعار گارسیلاسو در این زمینه Canción 5, *La Flor de Gnido*, است، که اصل آن از هوراس است (*Carm.* 1. 8.) اما در اینجا شعر هوراس به‌طرز زیبایی گسترده‌تر شده است.

67. See A. Coster, *Fernando de Herrera* (Paris, 1908), 283 f., and R. M. Beach, *Was fernando de Herrera a Greek Scholar?* (Philadelphia, 1908).

۶۸. این شعر کانسیون شمارهٔ ۳ است که در چاپ کوستر آمده و بعد از قیام موریسکوها در ۱۵۷۱ (و نه بعد از جنگ لپانتو) خطاب به دون خوآن گفته شده است. الگوی تغزلی هِررا Canción است که از مصراع‌های یازده هجایی تشکیل شده، همراه با مصراع‌های کوتاه‌تری که اندازهٔ آنها به اختیار و انتخاب شاعر بوده است. در همهٔ استانزاها، الگوی اولین استانزای هر شعر تکرار و تقلید می‌شود. سرمشق همهٔ آنها هوراس است (*Carm.* 3. 4 and 4. 4).

69. "Se me cayeron como de entre las manos estas obrecillas", quoted by C. Riba in *Orazio nella lettratura mondiale* (cited in n. 21), 198, n. 13.

70. Verg. *Aen.* 8. 31-67; Hor. *Carm. 1. 15.*

۷۱. شعر *¡Que descansada vida!* از لوئیس ده لئون و اکلوگ دوم گارسیلاسو متأثر از هوراس

(*Epod.* 2) است:

Beatus ille qui procul negotiis

ut prisca gens mortalium...

این شعر را قبلاً مارکِس ده‌سانتیانا تقلید و لوپه ده وگا بعدها بازسازی کرده بود.

(see G. Showerman, *Horace and His Influence* (Boston, 1922), 118).

72. P. Laumonier (cited in n. 23), 25, n. 2.

۷۳. در باب کیابررا نگاه کنید به صص ۳۷۱ـ۳۷۲.

۷۴. برای شرح مفصل‌تری در باب این مسئله، رک. L. P. Wilkinson (cited in n. 13), 169 f.

۷۵. این گام را در زبان ایتالیایی کلودیو تولومئی برداشت. عنوان کتاب او چنین است:

Versi e regole della nuova poesia toscana (1539).

در زبان انگلیسی نامه‌های مشهور چندی در باب این موضوع از گابریل هاروی باقی مانده است. هاروی می‌گوید که او دست به اصلاح علم عروض در زبان انگلیسی زده و خواسته است قواعدی برای همهٔ شاعران آینده باقی بگذارد و در واقع همان کاری را بکند که انیوس در زبان لاتینی کرد. (نامه‌ها را خطاب به اسپنسر دانسته‌اند، اما یکی از محققان با ارائهٔ دلیل آنها را داستان‌پردازی صرف می‌داند:

(J. W. Bennett, "Spenser and Gabriel Harvey's "Letter Book", (*Modern Philology, 29 (1931-2),* 163-86).

در فرانسه رهبر جنبشی که اکنون معروف همگان است آ. ژ. دوبائیف بود، اما دوبِلِه، رنسار، و دوبینیه هم از بعضی جهات با آن همراه بودند. اخیراً در رساله‌ای در این باب نوشته شده که من فقط خلاصه‌ای از آن را دیده‌ام، عنوان آن چنین است:

French Verse in Classical Metres, and the Music to which it was set, of the Last Quarter of the Sixteenth Century, by D. P. Walker (Oxford, 1947).

نیز نگاه کنید به:

E. Egger, *L'Hellénisme en France* (Paris, 1869), Leçon 10, and H. Chamard (cited in n. 26), 4. 133 f.

۷۶. رک. ص ۳۸۱.

۷۷. در باب کاردوچی، نیز رک. ص ۴۴۳.

78. Details in Laumonier (cited in n. 23), 662-3.

79. *Odes*, 1. 11, epode 4.

80. Laumonier (cited in n. 23), 5 f.

81. Laumonier (cited in n. 23), 41 f., and Chamard (n. 26), 1. 9, give details.

82. *Odes*, 1. 22, 2. 1.

۸۳. دربارهٔ این تغییری که در ذهن رنسار حادث شد نگاه کنید به:

Laumonier (cited in n. 23), 113 f., 123, 137, 161 f., and particularly 170-4.

ج. هاتن در:

The Greek Anthology in France and in the Latin Writers of the Netherlands to the Year 1800 (Ithaca, N. Y., 1946), 350 f.,

مدلل می‌دارد که تا پیش از ۱۵۵۳ هیچ تقلید مستقیمی از «گلچین» در کار رنسار مشهود نیست.

بعداً در *Folastries* هفده مطلب به‌ترجمه از «گلچین» آمده است. از آن پس، وی به ارجاع، تقلید و ترجمه از آن ادامه می‌دهد و راه خود را آرام آرام اما مستمراً به کل مجموعه باز می‌کند. تعدادی از سونه‌های او در چاپ ۱۵۷۸ *آثار*، عمیقاً از «گلچین» تأثیر پذیرفته‌اند. علاقهٔ رنسار به کاتولوس در نتیجهٔ مجالس درس مورِه در ۱۵۵۲ بیدار شد و در *Folastries* چند شعر به تقلید او آمده است. اما تصور نمی‌کنم که او کاتولوس را می‌فهمیده و قطعه‌ای مانند *Gayeté* "Jaquet aime autant sa... Robine" در مقایسه با اصل، یعنی کاتولوس شمارهٔ ۴۵، چیز پیش‌پا افتاده‌ای است.

84. "Je me rendi familier d'Horace, contrefaisant sa naïve douceur, dés le méme tens que Cl. Marot (seule lumiere en ses ans de la vulgaire Poësie) se travailloit à la poursuite de son Psautier."

۸۵. Laumonier, 625-6 اما در مورد شرح دل‌انگیز گردش در آرکویی که در آن جمعی شاعر و ادیب شرکت داشتند، نگاه کنید به P. de Nolhac (cited in n. 23), 61 f., در این روز دورا سرپرستی شاگردان خود را برعهده داشت و اود هوراسی نغزی به زبان لاتینی برای آنان خواند. شعر دربارهٔ همان چشمه‌ای بود که آنها در کنارش به باده‌گساری نشسته بودند:

O fons Arculii sidere purior...

چنانکه بسیاری از اودهای سبک‌تر رنسار نشان می‌دهد (*Carm.* 3. 26)، این لذتی که او از باده‌نوشی می‌برد بیشتر نتیجهٔ مجالست دوستان شاعر وی بود. نیز نگاه کنید به: de Nolhac's pages 237-9.

۸۶. مثلاً، عنوان غزل لطیف سرتامس ویات *Vixi puellis nuper idoneus*, از هوراس (*Carm.* 3. 26) گرفته شده است، اما خود شعر کمتر به آثار دوران پختگی میانسالی هوراس شباهت دارد و بیشتر یادآور اوید (*Am.* 1. 5.) است. در باب نقل‌قولی که در *تیتوس آندرونیکوس* آمده نگاه کنید به صفحهٔ ۶۲۶. آنجا که شکسپیر بانگ برمی‌آورد:

نه تندیس‌های مرمر، نه کاخهای پرشکوهِ
شاهزادگان، از این نظم بلند پاینده‌تر خواهند ماند

(Sonnet 55) صدای او در واقع پژواک صدای هوراس (*Carm.* 3. 30) است. اما معلوم نیست که این شعر را در مدرسه خوانده یا به‌نقل از دوستان شنیده بوده است. شاید هم نظری بر اود هشتم رنسار داشته است:

Ne pilier, ne terme Dorique
d'histoires vieillies decoré...?

۸۷. در باب کل این موضوع نگاه کنید به: K. A. McEuen (cited in n. 18)، و یا به: R. Shafer (cited in n. 23), 99-103.

دربارهٔ هریک اطلاعاتی در مقالهٔ ذیل می‌توان یافت:

M. J. Ruggles, "Horace and Herrick" (*The Classical Journal, 31 (1935-6), 223-34*).

برای اظهار نظر مفصل‌تر و مقایسهٔ بسیار خوبی که صورت گرفته نگاه کنید به:

G. W. Regenos, "The Influence of Horace upon Robert Herrick" (*The philological Quarterly*, 26 (1947), 3. 268-84).

۸۸. Hor. *Carm.* 1. 5 میلتون در *بهشت گمشده* (4. 771 f.)، آنجا که آدم و حوا را در زیر سایبان توصیف می‌کند، این تصویر را در خاطر داشته است:

با آوای هزاردستان، دست در آغوش خفته‌اند،

و آسمانهٔ پرشکوفه، بر پیکر برهنهٔ آنان
گل‌افشان می‌کنند.

۸۹. رک. ص ۳۵۵ و بعد.

۹۰. سانت بیستم میلتون تقلید این شعر هوراس است *Carm.* 1. 16: *O matre pulchra filia pulchrior*

۹۱. به نقل از سانت ۱۱ که با الهام از این شعر هوراس ساخته شده است: *Carm.* 1. 2. 18-20.

sinistra
labitur ripa Ioue non probante u-
xorius amnis

۹۲. موضوع بخوبی در مقالهٔ ذیل پرورانده شده است:
J. H. Finley, Jr., "Milton and Horace" (*Harvard studies in Classical Philology*, 48 (Cambridge, Mass., 1937), 29-73).

۹۳. در مورد انگلستان رساله‌ای حاوی این مطلب موجود است:
C. Goad, *Horace in the English literature of the Eighteenth Century* (Yale Studies in English, 58, New Haven, 1918).

۹۴. بعداً، سوئین برن شعری با عنوان *Ode on the Proclamation of the French Republic* ساخت شد که با شش Strophe متوالی شروع می‌شود، بعد از آن شش antistrophe است و به دنبال آن یک epode. با این نحو استفاده، اصطلاحات تقریباً معانی خود را از دست می‌دهند.

۹۵. در باب این موضوع بحث جالب توجهی شده است، نگاه کنید به:
E. Maass's *Goethe und die Antike* (Berlin, 1912), c. 10.

۹۶. در میان اینها اشعار *Mahomets Gesang, Wanderers sturmlied*، *Prometheus*، *Das Göttliche*، *Ganymed*، و *Grenzen der Menschheit* شباهت میان شعر آزاد آثاری چون *Grenzen der Menschheit* آمده است. و اشعار تغزلی آرنولد در *Empedocles on Etna* بسیار شگفت‌آور است.

۹۷. برای تحلیل مفصل نگاه کنید به:
F. Beissner, *Hölderlins Übersetzungen aus dem griechischen* (Stuttgart, 1933), E. Lachmann, *Hölderlins Hymnen* (Frankfurt a/M., 1937), and G. Zuntz, *Über Hölderlins Pindar-Übersetzung* (Marburg, 1928).

ترجمه‌های هولدرلین حدود نیمی از *Olympians* و تقریباً تمامی *Pythians* را شامل می‌شد. اما وی غالباً این ترجمه‌ها را ــ به‌علت ضعف ناشی از بیماری یا دشواری خودِ کار ــ به پایان نمی‌برد. برای بحث مفصل‌تری در باب هولدرلین و گوته نگاه کنید به صفحات ۳۷۹ و بعد، ۳۷۷ و بعد.

۹۸. با این حال *Odes*, 5. 12, شعر زیبایی است و حال و هوای غزلهای هوراس را دارد.

۹۹. در مورد انگلستان، این موضوع به‌تفصیل اما نه‌چندان مقنع بررسی شده است، نگاه کنید به:
M. R. Thayer, *The Influence of Horace on the Chief English Poets of the Nineteenth Century* (Cornell Studies in English, 2, Yale University Press, New Haven, 1916).

۱۰۰. از *سرود روزگار بد* اثر گری نیز باید یاد کرد که ملهم از شعری است با مضمون «بخت» سرودهٔ هوراس، (*Carm.* 1. 35) که الهام‌بخش *Ode to Duty* اثر وردزورث نیز بوده است (در باب این

شعر نگاه کنید به صفحهٔ ۲۱۱، اما خود شعر اثر نسبتاً ناموفقی است. هوراس، در شعری که ذکرش رفت، کمتر از مظاهر استفاده کرده، آنهایی هم که در شعر آورده اعمال و متعلقاتشان سخت واقعی می‌نماید: *albo Fides uelata panno*، نمونه‌اش نسه‌سیتاس است [= Necessitas یا Necessity، مظهر الزام در اساطیر یونان و روم، احکام سرنوشت از طریق او لازم‌الاجرا می‌شد. ـ م.] که میخها و گوِه‌های سنگین و سرب مذاب با خود حمل می‌کند.

۱۰۱.

My heart aches, and a drowsy numbness pains
My sense, as though of hemlock I had drunk,
Or emptied some dull opiate to the drains
One minute past, and Lethe-wards had sunk...

Mollis inertia cur tantam diffuderit imis
obliuionem sensibus,
pocula Lethaeos ut si ducentia somnos
arente fauce traxerim... (Hor. *Epod.* 14. 1-4)

ابتدا سِر گ. گرین وود به این انتقال تردیدناپذیر پی‌برد و در کتاب:

Lee, *Shakespeare, and a Tertium Quid* (London, 1923), 139,

آن را عنوان کرد. بعداً آقای ادموند بلاندن به طرز زیبایی آن را کامل کرد. وی نخستین کلمات شعر بعدی هوراس:

Nox erat, et caelo fulgebat Luna sereno
inter minora sidera

را با استانزای چهارم *اود هزاردستان* مقایسه می‌کند:

And haply the Queen-Moon is on her throne,
Clustered around by all her starry Fays.

و بالاخره به‌شباهت میان آخرین کلمات این شعر:

Was it a vision, or a waking dream?
Fled is that music:– Do I wake or sleep?

با شعر هوراس اشاره می‌نماید:

Auditis, an me ludit amabilis
insania? (*Carm.* 3. 4. 5-6)

آقای بلاندن با قاطعیت اظهار می‌دارد که این موارد تشابه، ما را، بحق، متقاعد خواهد کرد که کیتس، وقتی آن شب در باغ به‌سرودن این شعر پرداخت، اشعار هوراس را کنار دست خود داشت. نگاه کنید به مقالهٔ او زیر عنوان:

("Keats and his predecessors", *London Mercury,* 20 (1929), 289 f.)

۱۰۲. به نقل از: D. s. Savage, "The Americanism of Hart Crane" (*Horizon*, 5 (1942), May).

۱۰۳. «اف برهرچه پست و حقیر است، تحملش نمی‌توانم کرد» (Goldsmith, *She Stoops to Conquer*, 1. 2).

همین احساس را کرونیامانتال سوررئالیست فرانسوی به ظرافت بیان کرده است:

Luth

Zut![1]

به نقل از: (R. G. Cadou,s *Testament d'Apollinaire* (Paris, 1945), 168) نفرت از نخوت دورهٔ باروک و بلندپروازی شاعران اودسرا سبب پیدایش اودهای هزل‌آمیز فراوانی در قرون هجدهم و نوزدهم شد. مثلاً وُلکوت اشعاری معقول اما عامیانه در باب مسائل روز ساخت و آنها را اود خواند و نام مستعار پترپیندار را برای خود برگزید. اما بعضی از این اشعار هزل‌آمیز لحن دلپذیری دارد، مانند این شعر که کالورلی دربارهٔ توتون گفته است:

sweet, when the morn is gray;
sweet, when they've cleared away
Lunch; at the close of day
possibly sweetest.

و بی‌تردید بنیانگذاری انجمن سلطنتی حمایت حیوانات (۱۸۲۴) بود که الهام‌بخش سرودن اود بلندی شد با عنوان *به قورباغه‌ای که می‌میرد*:

Can I view thee panting, lying
On thy stomach, without sighing;
Can I unmoved see thee dying
on a log,
Expiring frog!

این اود را خانم لئوهانتر دوباره ساخته و به‌جای قورباغه، مینروا[= Minerva، ایزد بانوی خرد در اساطیرِ رومی ـ م.] را نشانده است.

---

۱. Luth، سازی است قدیمی، کمی شبیه عود؛ Zut واژه‌ای است که در مقام تحقیر یا ابراز تنفر به‌کار می‌رود، چیزی مثل: آه، پیف و مانند آنها...

حواشی فصل ۱۳. انتقال

۱. یکی از وقایع مهم فرهنگی که باید مانند رویدادهایی چون تأسیس آکادمی فرانسه و انجمن پادشاهی بریتانیا در خاطر بماند انتشار یک سلسله از بزرگترین آثار کلاسیک لاتینی بود در مجموعه‌ای مشتمل بر شصت‌وچهار مجلّد یک شکل که با تصویر و ترجمهٔ آثار به نثر لاتینی و نیز توضیحات بهترین فضلای عصر همراه بود. این همان چاپ معروف دلفن (Delphin) است که تحت نظارت عالیهٔ لویی چهاردهم، *ad usum serenissimi Delphini*، برای استفادهٔ فرزند ارشد پادشاه فراهم آمد. ابتدا در سال ۱۶۷۲ کنت دومونتوزیه للهباشی شاهزاده و بوسوئه و هوئه معلمان او تهیهٔ چنین مجموعه‌ای را پیشنهاد کردند و بخش اعظم آن بین سالهای ۱۶۷۴ و ۱۶۹۸ فراهم آمد. در واقع این مجموعه به‌یاری همهٔ کسانی آمد که شوق مطالعهٔ آثار کلاسیک داشتند. حتی هنوز هم ادبایی هستند که از جهت کمکی که این مجموعه در خواندن آثار دشوار لوکانوس و پرسیوس به آنان کرده خود را مدیون و سپاسگزار می‌دانند.

۲. در زبان فرانسوی، *Lycée* واژهٔ معادل دبیرستان است که از لوکئوم، نام مدرسهٔ ارسطو، گرفته شده است، همان‌طور که در بریتانیا و آمریکا چنین مدارسی را به‌نام مدرسهٔ افلاطون، آکادمی می‌خوانند. واژهٔ آلمانی *gymnasium* نیز مأخوذ از نام محلی است که سقراط در آنجا تعلیمات خود را عرضه می‌داشته است. واژهٔ *school* از لفظ یونانی *σχολη'* گرفته شده است. این لفظ که در زبان لاتینی به صورت *schola* درآمده به‌معنای «فراغت» است، در برابر کار جدی و دشوار روزانه که بر عهدهٔ بزرگسالان بود.

۳. رک. ص ۴۶۶ و بعد.

4. Wordsworth, *The Prelude*, 11. 108-9.

۵. در باب این فاجعه شرح و وصف زنده اما مختصری براساس گزارشهای همان زمان موجود است نگاه کنید به:

J. E. Sandys, *A history of Classical Scholarship* (Cambridge, 1908), 2, and J. A. Symonds, *The Renaissance in Italy: the Revival of Learning*, c. 7.

آکادمی رم که در اواسط قرن پانزدهم توسط آموزگار و اومانیست برجسته پمپونیوس لائتوس تأسیس شده بود ویران شد. رئیس این آکادمی غارت و نابودی تقریباً همهٔ مجموعه‌های نفیس

خطی و آثار گرانبهای قدیمی را به چشم خود دید. پائولو جوویو تنها نسخهٔ بخشی از ده مجلّد اول کتاب گرانقدر خود، *تاریخ روم* را از دست داد. هم او در پایان مجموعهٔ زندگینامه‌هایش با لحنی غم‌انگیز شکوه کرد که آلمانی‌ها «یونان از پا افتاده و ایتالیای بخواب‌رفته را غارت کردند و گوهرهای صلح و دانش و هنر را به یغما بردند.» فضلای سراسر اروپا، در نامه‌هایی که به‌یکدیگر می‌نوشتند، از این افول روشنایی در جهان سخن می‌گفتند.

۶. «از بزرگترین فضلای فرانسه در قرن شانزدهم، تورنبوس، چند سال قبل از واقعهٔ مهم سن بارتولومه درگذشته بود، راموس در همین قتل‌عام نابود شد، لامبینوس از وحشت قالب تهی کرد و هوتمان و دونو به ژنو گریختند و هرگز بازنگشتند. ژوزف ژوستوس اسکالیژه رخت اقامت به همان شهر کشید... ایساک کازوبون در ژنو به‌دنیا آمد، از پدر و مادری که پرتستان فرانسوی بودند و از گاسکنی بدانجا گریخته بودند. کازوبون در نه‌سالگی به لاتینی می‌نوشت و صحبت می‌کرد. یونانی را نیز با کتاب *Ad Demonicum* ایسوکراتس نزد پدر می‌آموخت که اخبار قتل‌عام سن‌بارتولومه آنها را به کوهستانها گریزاند و درس یونانی همانجا، در غاری در دوفین ادامه یافت.»

(Sandys, cited in n. 5, 2. 199 and 2. 204, quoting A. A Tilley, *The Literature of the French Renaissance,* Cambridge, 1904)

کازوبون بعدها زیر فشار قرار گرفت که مذهب کاتولیک را بپذیرد. این فشار چنان سخت بود که او فرانسه را ترک گفت و به‌انگلستان رفت و آنجا در آکسفورد، تا وقتی که درگذشت، به مطالعه اشتغال داشت.

۷. آلونیو پالئاریو (۱۵۰۴ ـ ۷۰)، ادیب و شاعر، این فهرست را «خنجری که برای کشتن ادبیات از نیام کشیده شد» توصیف کرده و با تأسف بسیار می‌دیده است که به‌سبب آن «مطالعهٔ هنرهای آزاد متروک‌مانده، جوانان اوقات خود را به بیهودگی می‌گذرانند و در معابر عمومی به ولگردی مشغولند». وی در سال ۱۵۷۰ در رم به شهادت رسید. (Sandys, cited in n. 5, 2. 155).

8. See Allardyce Nicoll, *The development of the Theatre* (London, 1927), c. 9.

مؤسسهٔ انتشارات آگاه
خیابان انقلاب، شمارهٔ ۱۴۶۸، تهران ۱۳۱۴۶
Email: agah@neda.net

شابک ۵-۰۳۵-۴۱۶-۹۶۴ (دورهٔ ۲ جلدی)
ISBN 964-416-035-5 (2 Vol. set)