نظریهٔ ادبیات

بسم الله الرحمن الرحیم

«مجموعهٔ اندیشه‌های عصرنو»، نوشته‌های تحلیلی را در حوزهٔ تفکر و نظریه پردازی، عمدتاً در رشته‌های سه‌گانهٔ علوم اجتماعی، نقد هنری و ادبی، و روانشناسی دربرمی‌گیرد. آثاری در این مجموعه منتشر می‌شود که در مسیر پیدایش و بالندگی اندیشه‌ها از پیچ و خم مباحثات و مناقشات له و علیه و برخوردهای صرف مرامی و سیاسی درگذشته کما بیش به مرتبهٔ اعتبار و منزلت کتابهای «کلاسیک» رسیده باشند، یا جریانهای اصلی تفکر و نظریه‌پردازی را تشریح کنند.

اندیشه‌های عصر نو

رنه ولک / آوستن وارن

نظریهٔ ادبیات

ترجمهٔ ضیاء موحد
و
پرویز مهاجر

تهران ۱۳۷۳

This is a Persian translation of
Theory of Literature
Written by Renè Wallek and Austin Warren
Published by Penguin Books, London 1968

Tehran 1995

نظریهٔ ادبیات

نویسنده : رنه ولک / آوستن وارن
مترجمان : ضیاء موحد / پرویز مهاجر
ویراستار : حسین معصومی همدانی
چاپ اول : ۱۳۷۳؛ تیراژ ۳۰۰۰ نسخه
آماده‌سازی و چاپ : شرکت انتشارات علمی و فرهنگی

شرکت انتشارات علمی و فرهنگی

○ **دفتر و فروشگاه مرکزی** : خیابان افریقا، چهارراه حقانی (جهان کودک)، کوچه کمان، شماره ۴، کد پستی ۱۵۱۷۸؛ صندوق پستی ۳۶۶ـ۱۵۱۷۵؛ تلفن : ۷۰ـ۲۲۶۴۵۶۹؛ فاکس: ۲۲۶۴۵۷۲ ○ **مدیریت فروش**: خیابان سیدجمال‌الدین اسدآبادی، خیابان شصت و چهارم، جنب ساختمانهای آ. اس. پ، کد پستی ۱۴۳۷۴؛ تلفن: ۲۲۶۵۴۵۸، ۲۲۶۹۹۰۲

توضیح ناشر

کتابی که اینک ترجمهٔ فارسی آن را در مقابل خود دارید، از امهات آثار دوران معاصر در تشریح ادبیات و نقد ادبی است، و بخشهایی از آن که تاکنون به شکل مقاله توسط مترجم حاضر و مترجمان دیگر در نشریات مختلف فارسی منتشر شده خود گواهی صادق بر این مدعا و مؤید ارزش کار مؤلفان کتاب در زمینه‌های یاد شده است.

لازم به توضیح است که قرارداد ترجمه این کتاب ارزشمند، نخست، درسال ۱۳۵۱ بین مؤسسهٔ انتشارات فرانکلین (سابق) و آقایان پرویز مهاجر و ضیاءِ موحد منعقد شد و بخشهایی از ترجمه توسط همکار عزیز و قدیم ما آقای ابوالحسن نجفی ویرایش شد. متأسفانه، با درگذشت شادروان پرویز مهاجر و مسافرت و ادامهٔ تحصیل آقای موحد، کار چاپ به تأخیر افتاد. سرانجام، در سال ۱۳۶۷، قرارداد ترجمهٔ جدید با آقای دکتر موحد بسته شد و آقای مهندس حسین معصومی همدانی نیز ویرایش آن را به پایان بردند.

اینک با یاد همکار عزیز و قدیم مؤسسه، مرحوم پرویز مهاجر، و با تشکر از همکاران عزیزی که ترجمه و انتشار کتاب را در «مجموعهٔ اندیشه‌های عصر نو» به پایان بردند، امیدواریم چاپ این اثر ارزشمند به فارسی مقبول طبع صاحب‌نظران قرار گیرد؛ از خدا جوییم توفیق عمل.

فهرست مطالب

دربارهٔ کتاب و ترجمه

نظریهٔ ادبیات کتابی است کلاسیک در نقد ادبی. این کتاب تاکنون به بیش از ۱۸ زبان ترجمه شده و بنا به گزارشهای موجود در بسیاری از حوزه‌های فرهنگی در نظریه و روش‌شناسی پژوهشهای ادبی دگرگونیها و تجدیدنظرهای گسترده‌ای پدید آورده است[۱]. این کتاب در هر موضوع عرصهٔ نقل و نقد عقیده‌ها و نظریه‌های اندیشمندان از یونان قدیم تا اوایل دههٔ دوم قرن بیستم اروپا و امریکاست. از این رو هیچ منتقد ادبی از آن بی‌نیاز نیست. مکتبهای جدید نقد ادبی نه تنها از ارزش این کتاب نمی‌کاهند بلکه برای بیان نظریه‌های غالباً فلسفی و گذرای خود نیاز به تکیه‌گاه استوار آن دارند. نظریهٔ ادبیات مجموعهٔ نظریه‌های یک نفر یا یک گروه نیست که مانند هر نظریهٔ دیگر روزی کنار گذاشته شود. چکیدهٔ قرنها تفکر و سنت ادبی است. در هر فصل، نویسندگان نخست با همدلی تمام نظریه‌های عرضه شده در هر موضوع را نقل می‌کنند و سپس نظر خود را با دلیل و برهان بیان می‌دارند. بنابراین، نه مجموعهٔ بی‌سرانجامی است از گفته‌های دیگران و نه تحمیل و تکرار نظر نویسندگان آن است.

---

۱) آنچه در باب کتاب و رنه ولک در اینجا آمده براساس مأخذ زیر است:

Encyclopedia of World Literature in the 20th Centurey.

Rev. Ed. Leonard S. Klein, Gen. Ed. N. Y., 1984, Vo 1.4., PP. 600 - 602

کلام به‌عنوان اثر هنری موضوع اصلی بحثهای این کتاب است. تأکید نویسندگان بر «مطالعهٔ درونی ادبیات»، بحث در اینکه اثر کلامی هنری چگونه وجودی دارد و ظرف تحقق این وجود چیست، اهمیت ساختار، سبک، تصویر، و توجه به ارزش و ملاکهای ارزشیابی، همگی خاسته از همین توجه به هنر کلامی است. خاستگاه این بحثها مفهوم کانت از هنر به‌عنوان قلمرو مستقل فعالیت ذهنی انسان است، فعالیتی که خالی از غرض و سودمندی است. هنر به‌عنوان شیئی زیباشناختی، احساسی زیباشناختی از لذتی بی‌غرضانه. این موضعی است که هنر را از کاربرد غلط در خدمت تعلیم و تبلیغ و لذت‌طلبی به‌عنوان هدف دور نگه می‌دارد. اما از آنجا که ادبیات از راه زبان بیان می‌شود و به دلیل نزدیکی آن با فعالیتهای دیگر انسان، ادبیات را می‌توان در ارتباط با جامعه، روانشناسی، تاریخ عقلی، و هنرهای دیگر هم بررسی کرد. اینها بحثهایی است که نویسندگان کتاب آن را «رهیافت بیرونی» ادبیات نامیده‌اند و در بخش سوم کتاب در فصلهایی سرشار از آگاهی بدان پرداخته‌اند.

به عقیدهٔ منتقدان، مهمترین سهم نظریهٔ ادبیات در تاریخ نقد ادبی، گذشته از ویژگی بارز آن در وسعت و انسجام مطالب، استدلالهای زیباشناختی و اطلاعات مستند فصلی است که رنه ولک در «نحوهٔ وجود اثر هنری ادبی» نوشته است و، در آن، نظریات پدیدارشناس لهستانی رومان اینگاردن را تقریر و تکمیل کرده است.

نویسندگان کتاب

نویسندگان این کتاب، آوستن وارن و رنه ولک هستند. آوستن وارن در ۱۸۹۹ در ماساچوست امریکا متولد شده و در ۱۹۲۶ از دانشگاه پرینستن دکترا گرفت و استاد ادبیات انگلیسی در دانشگاههای متعدد از جمله بوستون، آیووا، و میشیگان بوده است. از کتابهای او اینها هستند، الکساندر پوپ: منتقد و انسانگرا (۱۹۲۹)، هنری جیمز در دوران پیری (۱۹۴۷) و قدیسان نیواینگلند (۱۹۵۶).

رنه ولک در ۱۹۰۳ در وین به دنیا آمد. خانوادهٔ او در ۱۹۱۸ به پراگ مهاجرت کرد. رنه ولک در ۱۹۲۶ از دانشگاه پراگ دکترا گرفت و در ۱۹۳۹ به

امریکا مهاجرت کرد. رنه ولک را از برجسته‌ترین، جامعترین، و پرکارترین نظریه‌پردازان و مورخان تاریخ و نقد ادبی قرن بیستم می‌دانند. زمینهٔ تحقیقات ولک بسیار وسیع است: ادبیات انگلیسی، آلمان و چکوسلواکی، فلسفه، زیباشناسی، زبانشناسی، سبک‌شناسی، فرمالیسم روسی، و زبانشناسی مکتب پراگ. از آثار او، گذشته از نظریهٔ ادبیات، اثر عظیم تاریخ نقد جدید (۱۷۵۰ - ۱۹۵۰) است که تاکنون هفت جلد آن منتشر شده است.[۲] رنه ولک در این کتاب نظریه‌های منتقدان ادبی را به تفصیل نقد و ارزیابی می‌کند. ویژگی بارز کار ولک ارائهٔ دقیق نظام فکری هر منتقد است. در ضمیمهٔ جلد چهارم همین اثر است که به دفاع از اعتبار و ارزش گذشته می‌پردازد و چنین نتیجه می‌گیرد: «گذشته در حال تداوم می‌یابد و حال به زبان گذشته قابل فهم است و گذشته تنها به زبان حال.»

رنه ولک در نقد ادبی بر خطر پوزیتیویسم، که می‌خواهد روش کاهشگری علوم طبیعی را در نقد ادبی به کار برد، و بر خطر نسبی‌گرایی، که مستلزم نفی هر معیاری است مگر راه‌حلهای شخصی و مشکوک، تأکید می‌ورزد و به منتقدان هشدار می‌دهد که در زیباشناسی از راه‌حلهای ساده‌لوحانه و توسل به ایسم ـ های متداول بپرهیزند.

رنه ولک همیشه بر این عقیده بوده است که ادبیات تطبیقی یعنی فعالیت آزاد انسان. برای او ادبیات تطبیقی، علی‌رغم وام آن به سنتهای زبانی و ملی، هیچ حد و مرز زبانی و ملی نمی‌شناسد.

رنه ولک اکنون بر این عقیده است که اثر هنری مستقل از علیت تاریخی و توالی زمانی است و مطالعات ادبی در واقع مطالعهٔ تک‌تک اثرهای هنری است و تاریخ نقد ادبی را نمی‌توان تاریخ تحول و تکوینی دانست که به مجموعه‌ای از اصول کلی در نقد بینجامد. این آراء با آنچه در نظریهٔ ادبیات آمده کمی متفاوت است اما تفاوت چندان نیست که ایمان او را به این کتاب متزلزل کرده باشد. رنه ولک را منتقدی متعادل و متسامح و ضدتظاهر و مغالطه توصیف کرده‌اند.

---

۲) خوشبختانه ترجمهٔ این اثر مهم را آقای دکتر سعید ارباب شیرانی با همکاری انتشارات نیلوفر به عهده گرفته‌اند.

دربارهٔ ترجمه

ترجمهٔ این کتاب را در سال ۱۳۵۰ با دکتر پرویز مهاجر و به پیشنهاد او شروع کردیم و پس از حدود دو سال آن را به پایان بردیم. در تمام این مدت، ترجمهٔ اغلب فصلها و موردهای مبهم و دشوار را ـ که در متن کتاب تعداد آنها کم نیست ـ به نظر دوست دانشمند آقای ابوالحسن نجفی می‌رساندیم و ایشان با توجه به ترجمهٔ فرانسهٔ کتاب و رأی صائب خود رفع اشکال می‌کردند. برای استفاده از ترجمهٔ آلمانی کتاب هم در موردهایی از دوست سفرکرده آقای سیامک مهاجر کمک گرفتیم. ترجمهٔ فصلهای اول و دوم کتاب همان سالها در جنگ اصفهان (شمارهٔ ۱۰) و ماهنامهٔ رودکی (مرداد ۱۳۵۱، شمارهٔ ۱۰) به چاپ رسید و انتشارات فرانکلین سابق پیشنهاد انعقاد قرارداد ترجمهٔ آن را کرد. این پیشنهاد را پذیرفتیم و کلیهٔ حقوق ترجمه، بنا به رسم متداول آن زمان، به انتشارات فرانکلین فروخته شد. پس از تحویل ترجمه، اینجانب در زمستان ۱۳۵۴ برای ادامهٔ تحصیل به انگلستان رفتم و پس از چند ماه خبر رسید که دکتر پرویز مهاجر، دوست زباندان و زبانشناس و منتقد کم‌نظیر شعر و ادب، درگذشته است. مهاجر هنوز چهل سالش نشده بود.

در بازگشت از سفر معلوم شد که در تحویل و تحولهای انتشارات فرانکلین و تبدیل آن به سازمان انتشارات و آموزش انقلاب اسلامی ترجمهٔ مشترک ما سرنوشت نامعلومی پیدا کرده است. مسئولان جدید پیشنهاد بازبینی ترجمه را کردند. تشویق دوستان هنرمند و اهل ادب به انتشار کتاب و ادای دین به پرویز مهاجر ـ که به جز چند ترجمه و مقالهٔ پراکنده در نشریه‌ها چیزی از او به جای نمانده است ـ مرا ملزم به قبول این پیشنهاد کرد. اگر ترجمهٔ کتاب به همان شکل سابق چاپ شده بود مسئولیت کار، مشترک و کار من آسان بود اما دیگر چاره‌ای جز آن نبود که با حفظ نام مهاجر تمام مسئولیت را به عهده گیرم از این رو، قرارداد دیگری با شرکت انتشارات علمی و فرهنگی منعقد گردید.

کار بازبینی ترجمه یک سال به طول انجامید. این بار به ترجمهٔ عربی کتاب هم دسترسی داشتم و در موردهایی بدان مراجعه می‌کردم. متأسفانه ویراسته دوم ترجمهٔ عربی هم غلطهای فاحش دارد. در ضمن برای چندمین بار بر من معلوم شد که ترجمه‌های عربی

جدید از متون غربی بندرت به کار مترجم فارسی می‌آید حتی در اصطلاحها و معادلها.

در اینجا لازم است به چند نکته اشاره کنم. یکی اینکه شمارهٔ اسمهای افراد و کتابهای مذکور در این متن به اندازه‌ای است که اگر بنا بود دربارهٔ هر یک پانوشتی بیفزایم چه بسا حاشیه بیش از متن می‌شد. از این رو، جز در موردهای معدود، بدین کار نپرداختیم. دیگر آنکه، در چند مورد، بحث نویسندگان کتاب تنها در ارتباط با زبان انگلیسی مفهوم تواند بود. این موردها را که اندکند، مانند مترجمان آلمانی و عرب و فرانسوی کتاب، حذف کردیم. نکتهٔ آخر آنکه، تمام مراجع و منابع را عین متن کتاب و همانند سایر ترجمه‌های آن به پایان ترجمهٔ کتاب افزودیم.

در اینجا وظیفهٔ خود می‌دانم که از آقای دکتر هرمز همایون‌پو، مشاور محترم فرهنگی انتشارات علمی و فرهنگی، خانم شکوه ذاکری که کار دشوار ضبط اسامی اعلام و نمایه‌سازی کتاب را بر عهده داشتند، و خانم مریم نوابی که صفحه‌آرایی آن را انجام دادند صمیمانه سپاسگزاری کنم.

هدف آن بوده است که از این اثر کلاسیک و دشوار ترجمه‌ای دقیق و خوانان به دست داده شود. در رسیدن بدین هدف تلاش فراوان به کار رفته است. امید است این تلاش قرین توفیق هم بوده باشد.

ضیاءِ موحد

دی ماه ۱۳۷۲

پیشگفتار چاپ اول

نامگذاری این کتاب دشوارتر از حد معمول بود. حتی عنوان کوتاه مناسبی هم مانند نظریهٔ ادبیات و روش‌شناسی تحقیقات ادبی دشواری می‌آفرید. پیش از قرن نوزدهم این‌گونه عنوان‌گذاری کاری بود عملی، زیرا درآن زمان مجاز بود که صفحهٔ عنوان را با چنین عنوان تحلیلی کاملی پرکنند و در عطف کتاب تنها کلمهٔ «ادبیات» را بنویسند.

تا آنجا که ما اطلاع داریم کتابی وجود ندارد که شباهت زیادی به این کتاب داشته باشد. این، نه یک کتاب درسی است که جوانان را با عناصر بنیادی ذوق و درک ادبی آشنا کند (مانند هدفها و روشها، اثر موریس)، نه بررسی کلی شگردهایی است که در پژوهشهای محققانه به‌کار رفته است. می‌توان ادعا کرد این کتاب تا حدی ادامهٔ فن شعر و فن خطابه (از ارسطو تا بلر و کمبل و کیمز) است، یا بررسی منظم ادبیات و سبک‌شناسی، یا ادامهٔ کتابهایی که اصول نقد ادبی نامیده می‌شود. ما در پی آن بودیم که «فن شعر» (یا نظریهٔ ادبی) و «نقد» (ارزیابی ادبیات) را با «تحقیق» (پژوهش) و تاریخ ادب (جنبه‌های «پویا»ی ادبیات، در تقابل با جنبه‌های «ایستا»ی نظریه و نقد) پیوند زنیم. این کتاب به برخی آثار روسیه و آلمان، مانند کتاب محتوی و صورت از والتسل یا علم گفتار شعری از یولیوس پترسن یا نظریهٔ ادبی از توماشوفسکی نزدیکتر است. اگرچه دیدگاهها و روشهای دیگر را درنظر گرفته‌ایم، بر خلاف نویسندگان آلمانی از تکرار صرف آرای دیگران پرهیز کرده و از دیدگاهی منسجم به نگارش آن

پرداخته‌ایم؛ و نیز، برخلاف توماشوفسکی، برآن نبوده‌ایم که دستورالعملهای ابتدایی دربارهٔ موضوعهایی چون عروض به دست دهیم؛ نه مانند آلمانی‌ها التقاطی و نه مانند روس‌ها نظریه‌گرا بوده‌ایم.

با معیارهای قدیمیتر مطالعات مرسوم در امریکا، در تلاش برای صورتبندی فرضهایی که تحقیقات ادبی بر اساس آنها انجام می‌گیرد (که تحقق آن مستلزم فراتر رفتن از صرف «امور واقع» است)، چیزی اغراق‌آمیز و حتی «نامحققانه» وجود دارد، و در کوشش ما برای کاوش و ارزیابی تحقیقات بسیار تخصصی چیزی گستاخانه. هر متخصص از روایت ما از زمینه تخصصیش ناگزیر ناراضی خواهد شد. اما هدف، نیل به تمامیت در جزئیات نبوده است؛ همیشه مثالهای ادبی به عنوان مثال نقل شده‌اند نه به عنوان «برهان»، و کتابشناسیها گزینشی هستند. درپی پاسخ به همهٔ پرسشهایی که طرح کرده‌ایم هم نبوده‌ایم. رأی ما بر این بوده است، که به منظور استفادهٔ اساسی خود و دیگران، در تحقیقات خود طریقی جهانشمول در پیش گیریم، پرسشهای صحیح طرح کنیم و در روش ارغونی فراهم آوریم.

نویسندگان این کتاب، که نخستین‌بار در ۱۹۳۹ در دانشگاه آیووا یکدیگر را ملاقات کردند، پس‌از مدت کوتاهی احساس کردند که در روش‌شناسی و نظریهٔ ادبی اتفاق نظر فراوانی دارند.

علی‌رغم تفاوت در سوابق و تحصیلات، هردو الگوی فکری مشابهی را دنبال کرده و در سیر مطالعات تاریخی خود و کار در «تاریخ اندیشه‌ها» به این نتیجه رسیده بودند که مطالعات ادبی باید، بخصوص، ادبی بماند. هردو بر این باور بودند که «تحقیق» و «نقد» دو امر سازگارند، و منکر تمایز میان ادبیات «معاصر» و گذشته بودند.

در ۱۹۴۱، فصلهای «تاریخ» و «نقد» را برای مجموعهٔ تحقیق ادبی نوشتند؛ مجموعه‌ای دریک جلد به همکاری چند نویسنده و به ترغیب و ویراستاری نورمن فورستر، که نویسندگان از دین فراوان خود به اندیشه و تشویق او واقفند. نویسندگان این کتاب مایل بودند آن را به نورمن فورستر (اگر بیم آن نبود که تصویر گمراه‌کننده‌ای از نظریهٔ او به‌دست داده باشند) تقدیم کنند.

فصلهای این کتاب بر اساس علایق فعلی نویسندگان آن نگارش یافته‌اند. مسئول فصلهای ۱-۲، ۴-۷، ۹-۱۴، و ۱۹ آقای ولک است و مسئول فصلهای ۳، ۸، و ۱۵-۱۸ آقای وارن. اما کتاب نمونهٔ واقعی از یک همکاری است که نویسندهٔ اصلی آن توافق مشترک دو نویسنده است. بدون شک در واژگان، لحن، و تکیه بر مطالب ناهماهنگیهای اندکی میان نویسندگان وجود دارد. اما نویسندگان به‌جرأت می‌اندیشند که رسیدنِ دو ذهن مختلف به توافقی چنین اساسی می‌تواند این ناهماهنگیها را جبران کند.*

رنه ولک

آوستن وارن

* بقیهٔ مطلب تشکر از افراد و مؤسسات است که حذف شد. ـ م.

پیشگفتار چاپ دوم

چاپ دوم این کتاب، در اساس، تجدید چاپ اول آن است؛ با این تفاوت که اصلاحاتی در آن کرده و توضیحاتی آورده‌ایم؛ پیوندهای استدلالها را بیشتر کرده و ارجاعهایی نیز به تحولات تازه در نظریهٔ ادبی داده‌ایم. درضمن برآن شدیم آخرین فصل چاپ اول را («مطالعهٔ ادبیات در دانشگاه»)، که باگذشت ده سال از انتشار کتاب (۱۹۴۶) کهنه به‌نظر می‌رسید، حذف کنیم. این کار را هم تا حدی بدین دلیل کردیم که بعضی از اصلاحات پیشنهادی ما در بسیاری مراکز اعمال شده بود. افزون براین کتابشناسی آن را با حذف نوشته‌هایی که اهمیت کمتری داشت یا کمتر در دسترس بود و عوض کردن آنها باگزیدهٔ کوچکی از آثار انبوهی، که در هشت سال گذشته به این گونه مباحث پرداخته بود، روزآمد کردیم.

رنه ولک

آوستن وارن

۱۹۵۵

پیشگفتار چاپ سوم

مفتخریم که چاپ تازهٔ ارزان‌قیمتی ازاین کتاب درانگلستان منتشر شده و، به‌ترتیب،به زبانهای اسپانیایی، ایتالیایی، ژاپنی، کره‌ای، آلمانی، پرتغالی، عبری، و گجراتی ترجمه شده است. کتابشناسی بار دیگر روزآمد شده است. اصلاحات کوچکی در کتاب به عمل آمده و مطالب اندکی بدان افزوده شده است. اما چاپ سوم، دراساس، همان تجدید چاپ دوم است.در مواردی توانسته‌ام اندیشه‌های خود را بپرورانم، یا آنها را در مقاله‌هایی که در یادداشتها به آنها ارجاع داده‌ام تعدیل کنم. این مقاله‌ها را تحت عنوان مفاهیم نقد انتشارات دانشگاه ییل در ۱۹۶۳ منتشر خواهد کرد و در نگارش کتاب تاریخ نقد جدید تلاش خواهم کرد تا نظریه‌ای را که در اینجا خلاصه‌ای ازآن آورده شده است تحکیم کنم؛ چنانکه آن کتاب، به نوبهٔ خود، مبتنی بر معیارها و ارزشهای این کتاب (نظریهٔ ادبیات) است.

رنه ولک

نیوهِی وِن، سپتامبر ۱۹۶۲

بخش اول

تعاریف و طبقه‌بندی‌ها

فصل اول

ادبیات و تحقیق ادبی

از آغاز باید میان ادبیات و تحقیق ادبی فرق گذاشت. این دو، کارهایی متمایزند: یکی هنر است و آفرینندگی و آن دیگری، هرچند دانش به معنای اخص آن نیست، شاخه‌ای از معارف انسانی است. البته، برای از میان برداشتن این تمایز کوششهایی شده است. مثلاً چنین استدلال کرده‌اند که ادبیات را کسی می‌فهمد که نویسنده باشد. یا آثار پوپ را نمی‌توان درست مطالعه کرد، مگر آنکه در سرودن مثنویهای پهلوانی طبع آزمود. یا در نمایشنامه‌های الیزابتی نمی‌توان تحقیق کرد بدون آنکه در شعر بی‌قافیه دست داشت.[۱] هرچند داشتن تجربهٔ آفرینش ادبی برای محقق مفید است، کار او کاملاً چیز دیگری است. و اگر بخواهد کارش در قلمرو دانش باشد، باید تجربهٔ ادبی خود را به زبان منطقی بازگو کند و آن را صورتی منسجم و مرتبط بدهد. شاید بتوان گفت که موضوع تحقیق او موضوعی غیرمنطقی یالااقل شامل عناصری سخت نامعقول است، اما نظرگاه محقق ادبی، به‌هرحال، همان نظرگاه مورخ نقاشی یا موسیقی‌شناس یا، به همین اعتبار، نظرگاه جامعه‌شناس یا عالم تشریح است.

روشن است که به سبب چنین ارتباطی مسائل دشواری مطرح می‌شود. راه حلهای پیشنهاد شده گوناگون است. بعضی از صاحبنظران از اطلاق کلمهٔ دانش به تحقیق ادبی ابا دارند و عنوان «آفرینش ثانوی» را برای آن توصیه می‌کنند که نتایج آن امروزه به نظر بیشتر ما بی‌ثمر می‌نماید ـ مانند توصیف پتر از تابلوی «مونا لیزا» یا قطعات پرطمطراق دیگر در سیمونز یا سمونز. این گونه «نقدهای آفریننده» همواره یا نسخه‌برداری غیرلازم از یک اثر هنری است،

یا حداکثر تبدیل یک اثر هنری است به اثری دیگر که معمولاً از اصل خود پست‌تر است. صاحبنظران دیگر از تقابل بین ادبیات و تحقیق در آن، نتایج متفاوت و شکاکانه‌ای گرفته‌اند: آنان چنین دلیل می‌آورند که ادبیات اصلاً تحقیق‌بردار نیست، و فقط می‌توان آن را خواند، لذت برد، و درک کرد. و آنچه جز این می‌توان کرد گردآوری اطلاعات گوناگون «دربارهٔ» ادبیات است. چنین شکاکیتی بیش از آنچه گمان می‌رود رایج است. در عمل، این شکاکیت به‌صورت تأکید بر «شواهد» جنبی و انکار ارزش هرگونه کوششی برای فراتر رفتن از آنها تظاهر می‌کند. درک و ذوق و شور، که همه نوعی گریز ناگزیر و در عین حال تأسف‌آور از خشکی تحقیق دقیق شمرده می‌شوند، به عالم التذاذ شخصی واگذار می‌گردند. اما این دوگانگی بین «درک» و «تحقیق» ابداً جایی برای مطالعهٔ راستین ادبیات، که هم ادبی باشد و هم نظام یافته، باقی نمی‌گذارد.

مسئله بر سر چگونگی پرداختن اندیشمندانه به هنر، و بویژه هنر ادبی است. آیا این کار شدنی است؟ چگونه؟ یکی از پاسخها این است که این کار با روشهایی که در علوم طبیعی پرورده شده است امکانپذیر است، و فقط باید این روشها را در تحقیق ادبی به‌کار برد. چندگونه از این کاربردها را می‌توان از یکدیگر تمیز داد. یکی آنکه کوشش کنیم در تحقیق ادبی از هدفهای کلی علمی مانند عینیت، بیطرفی، و یقین سرمشق بگیریم، و این کوششی است که به‌طور کلی، طرفدار گردآوری بیطرفانهٔ شواهد است. دیگر آنکه از راه بررسی منشأها و سوابق علّی از روشهای علوم طبیعی پیروی کنیم؛ این «روش تکوینی» ردیابی هر نوع رابطه را تا آنجاکه از لحاظ زمانی ممکن باشد، موجه می‌داند. گاه نیز علیّت علمی را به نحو انعطاف‌ناپذیرتری به‌کار می‌بریم، و پدیده‌های ادبی را از طریق جست‌وجوی علل تعیین‌کنندهٔ آنها در اوضاع و احوال اقتصادی، اجتماعی، و سیاسی، توضیح می‌دهیم. طریقهٔ دیگر، واردکردن روشهای کمی است که در بعضی از علوم به‌کار می‌رود، مانند آمار، جدولها، و نمودارها. روش دیگر استفاده از مفاهیم زیست‌شناختی است در ردیابی تحول ادبیات. [۲]

امروزه رأی عموم بر آن است که گرفتن روشها از جای دیگر توقعاتی که از آن داشته‌ایم برنیاورده است. گاهی روشهای علمی ارزش خود را در حوزه‌ها یا با شگردهای محدودی،

مانند استفاده از آمار در بعضی از روشهای نقد متون یا در مطالعهٔ بحور، به اثبات رسانده است. اما بسیاری از پیشروان این دستیازی علم به حوزهٔ مطالعهٔ ادبی یا به شکست خود اعتراف کرده‌اند و کارشان به شک کشیده شده است، یا با اوهامی دربارهٔ موفقیتهای آیندهٔ روشهای علمی خود را دلخوش کرده‌اند. چنین بود که آی ا. ریچاردز به پیروزیهای آتی عصب‌شناسی به عنوان ضامن راه حل همهٔ مسائل ادبی اشاره کرد.[۳]

درفصلهای بعدی ناگزیر به پاره‌ای از مسائل که کاربرد وسیع علوم طبیعی در تحقیقات ادبی ایجاد کرده است باز خواهیم گشت، زیرا این مسائل را نمی‌توان بسهولت نادیده گرفت و بدون شک زمینه‌های وسیعی وجود دارد که در آنها روشهای این دو با یکدیگر برخورد می‌کنند و حتی تا حدی آمیخته می‌شوند. روشهای اساسی مانند استقرا، قیاس، تحلیل، ترکیب و مقایسه، بین انواع دانش نظام یافته مشترکند. اما آشکار است که روشهای دیگر نیز خالی از ارزش نیست: روشهای معتبر تحقیق ادبی، اگر چه همان روشهای علوم طبیعی نیستند، درعین‌حال روشهایی اندیشمندانه‌اند. تنها برداشتی کوته‌بینانه از حقیقت می‌تواند موفقیتهای علوم انسانی را از قلمرو دانش بیرون گذارد. بسیار پیش از آنکه علوم جدید گسترش پیدا کند فلسفه، تاریخ، حقوق، الاهیات، و حتی فقه‌اللغه روشهای معتبری برای شناخت پرورانده بودند. این موفقیتها، اگرچه ممکن است دراثر پیروزیهای علمی و نظری علوم فیزیکی جدید از نظر مخفی مانده باشد، واقعی و پایدار است و با اندک جرح و تعدیلی می‌توان آنها را زنده و تازه کرد. اما، به‌هرحال، باید پذیرفت بین روشها و هدفهای علوم طبیعی و علوم انسانی تفاوتهایی وجود دارد.

نحوهٔ تعریف این تفاوت مسئله پیچیده‌ای است. مدتها پیش از این، یعنی در سال ۱۸۸۳، ویلهلم دیلتای بین روشهای علوم طبیعی و روشهای تاریخ، براساس فرق بین «توضیح» و «فهمیدن»، تمایز نهاد.[۴] به عقیدهٔ دیلتای، یک دانشمند رویداد را بر حسب سوابق علّی آن توضیح می‌دهد، حال آنکه مورخ می‌کوشد معنی آن را درک کند. این فرایند درک کردن ناچار فردی و حتی ذهنی است. سال بعد ویلهلم ویندلبانت، مورخ مشهور فلسفه، نیز به این نظریه که علوم تاریخی باید از روشهای علوم طبیعی تقلید کنند[۵] حمله برد.

دانشمندان علوم طبیعی درپی یافتن قوانین عمومی هستند، حال آنکه مورخان می‌کوشند رویداد یکتای تکرارنشدنی را به چنگ آرند. این نظریه تااندازه‌ای به وسیلهٔ هاینریش ریکرت جرح و تعدیل و ساخته و پرداخته شد. وی تمایز را نه‌چندان بین روشهای کلی‌نگر و جزئی‌اندیش، بلکه بین علوم طبیعی و علوم فرهنگی نهاد.[٦] به عقیدهٔ او علوم فرهنگی با امور منفرد و خاص سروکار دارد. باوجود این، امور خاص را برحسب جدولی از ارزشها، که نام دیگری برای فرهنگ است، می‌توان کشف و فهم کرد. در فرانسه آ د. گزنوپل تفاوت بین علوم طبیعی و تاریخ را در این دانست که اولی سروکارش با «رویدادهای مکرر» است و دومی با «رویدادهای پیاپی». در ایتالیا بندتو کروچه تمام فلسفهٔ خود را براساس روشی تاریخی نهاد که کاملاً متفاوت با روش علوم طبیعی است.[٧] بحث کاملی در باب این مسائل مستلزم تصمیم‌گیری دربارهٔ مسائلی از قبیل طبقه‌بندی علوم، فلسفهٔ تاریخ، و نظریهٔ شناخت است.[٨] با اینهمه، چند مثال ملموس نشان می‌دهد که مسئله‌ای بسیار واقعی وجود دارد که یک محقق ادبیات باید با آن روبه‌رو شود. چرا در آثار شکسپیر تحقیق می‌کنیم؟ واضح است که به طور عمده به آنچه میان او و دیگران مشترک است علاقه‌مند نیستیم، زیرا در این صورت می‌توانستیم در آثار دیگران تحقیق کنیم. نیز به آنچه میان او و سایر انگلیسی‌ها، تمام مردم دورهٔ رنسانس، تمام مردم عصر الیزابت[1]، تمام شاعران، تمام نمایشنامه‌نویسان، یا حتی تمام نمایشنامه‌نویسان دورهٔ الیزابت مشترک است دلبستگی نداریم. اگر چنین بود، آثار دکر یا هیوود را می‌خواندیم. بنابراین، درپی کشف چیزی هستیم که ویژهٔ شکسپیر است. چه چیز شکسپیر را شکسپیر می‌کند؟ در اینجا، بی‌تردید پای فردیت و ارزش درمیان می‌آید. حتی در بررسی یک دوره یا نهضت یا ادبیات ملتی خاص نیز محقق ادبیات درپی نوعی فردیت است، فردیتی که وجوه و کیفیتهای ویژهٔ خود دارد که سبب امتیاز آن از سایر گروه‌بندیهای مشابه می‌شود.

دعوی فردیت را دلیل دیگری نیز تأیید می‌کند، و آن این است که کوشش برای پیدا کردن قوانین کلی در ادبیات همیشه بی‌ثمر مانده است. مثلاً لوئی کازامیان، به اصطلاح، قانونی

۱) دورهٔ ۴۵سالهٔ سلطنت الیزابت اول که از درخشانترین ادوار تاریخ انگلستان است. تمام پانوشتها از مترجم است.

وضع کرده است مبنی بر اینکه «آهنگ اندیشهٔ انگلیسی میان دو قطب عقل و احساس در نوسان است.» این قانون (که همراه با این حکم است که هر چه به زمان حال نزدیکتر می‌شویم، این نوسانها تندتر می‌شوند) یا بی‌معنی است یا بی‌ارزش،[۹] و اگر برای تحلیل عصر ویکتوریا به کار رود یکسره در می‌ماند. بسیاری از این «قوانین» در عمل چیزی جز حالات عادی روانی از قبیل کنش و واکنش یا سنت و بدعت نیستند که اگر هم در صحت آنها تردیدی نبود دربارهٔ فرایندهای ادبی چیز مهمی به دست نمی‌دادند. بزرگترین افتخار علم فیزیك، یافتن نظریه‌ای عمومی است که توانست برق، حرارت، جاذبه، و نور را در فرمولی خلاصه کند، و حال آنکه در تحقیق ادبی هیچ قانون کلی که چنین نتیجه‌ای را به‌بارآورد نمی‌توان تصور کرد. هرچه چنین قانونی کلیتر باشد انتزاعیتر و بناچار میان‌تهیتر می‌نماید، و موضوع خاص اثر هنری را بیشتر از نظر دور می‌دارد.

بدین ترتیب، برای این مسئله دو راه حل افراطی وجود دارد. یک راه حل، که به سبب اعتبار علوم طبیعی باب روز شده است، روش علمی و تاریخی را یکسان می‌گیرد و این یا به گردآوری صرف شواهد می‌انجامد یا قوانین تاریخی بسیار کلی وضع می‌کند. دیگری، که علمی بودن تحقیق ادبی را انکار می‌کند، تأکیدش بر ویژگی شخصی «فهم ادبی» و «فردیت» و حتی «یکتایی» هر اثر ادبی است. اما راه حل ضدعلمی نیز در شکل افراطیش خطرهای خاص خود را دارد. شم شخصی ممکن است به درك صرفاً عاطفی و ذهنیت مطلق منتهی شود. تأکید بر «فردیت» و «یکتایی» هر اثر ادبی ـ هر چند چون واکنشی است در برابر کلی‌گوییهای سهل‌انگارانه، کاری است درست ـ مستلزم فراموش کردن این حقیقت است که هیچ اثر ادبی نمی‌تواند یکسره «یکتا» باشد. زیرا، در این صورت، یکسره فهم‌ناشدنی می‌ماند. البته، درست است که تنها یک هملت یا یک درختان، اثر جویس کیلمر، وجود دارد، اما تلی از زباله را هم، از این جهت که نسبتها و وضع و ترکیبهای شیمیایی دارد که منحصربه فردند، می‌توان «یکتا» دانست. ازاین‌گذشته، در ذات، همهٔ واژه‌ها در هر اثر هنری ادبی «کلی» هستند نه «جزئی». ازآن زمان‌که ارسطو شعر را کلیتر و، ازاین‌رو، فلسفیتر از تاریخ، که تنها به جزئیات می‌پردازد، اعلام‌کرد، و از زمانی که دکتر جانسن گفت که شاعر نباید «رگهای برگهای لاله را بشمارد»،

جدال میان «کلی» و «جزئی» در ادبیات ادامه داشته است. رمانتیکها و منتقدان جدید هرگز از تأکید بر «جزئی» بودن شعر، بافت شعر، و انضمامی بودنش ازپا ننشسته‌اند.[۱۰] اما باید دانست‌که هراثر ادبی هم «کلی» است و هم «جزئی»، و شاید، به‌عبارت بهتر، هم فردی است و هم کلی. فردیت را می‌توان ازجزئیت و یکتایی کامل فرق نهاد.[۱۱] هراثر ادبی نیز، مثل هر انسانی، خصلتهای فردی خود را دارد، اما با سایرآثار هنری نیز در خواصی مشترک است؛ درست مانند هر انسانی‌که با بشریت و همهٔ همجنسان و نیز با همهٔ افراد ملت، طبقه، و حرفهٔ خود خصایص مشترکی دارد. بدین ترتیب است‌که می‌توان دربارهٔ آثار هنری دست به تعمیم زد، و به‌طور مثال از یک نمایشنامهٔ الیزابتی، همهٔ نمایشنامه‌ها، همهٔ آثار ادبی، و همهٔ آثار هنری سخن گفت. نقد ادبی و تاریخ ادبی، هردو، کوشش می‌کنندکه فردیت یک اثر، یک نویسنده، یک دوره، یا ادبیات ملی را بشناسند. اما این شناخت تنها در قالب مفاهیم کلی و بر مبنای نظریهٔ ادبی امکانپذیر است. نظریهٔ ادبی، ارغنون روشها و نیاز عمدهٔ تحقیق ادبی امروزه است.

البته این هدف از اهمیت این امر نمی‌کاهدکه یک اثر ادبی را باید با همدلی باآن فهمید و لذت برد زیرا این دو شرط لازم معرفت و تعمق در ادبیاتند، اما این دو تنها شرط لازمند. هرچند محقق ادبی را از فراگیری هنر خواندن گریزی نیست، اگر بگوییم تحقیق ادبی تنها به هنر خواندن خدمت می‌کند، معلوم می‌شودکه از دانش نظام‌یافته تصور نادرستی داریم. حتی اگر خواندن را به مفهوم وسیع آن،که شامل درک و فهم انتقادی باشد، به کاربریم، هنر خواندن صرفاً به کار پرورش ذهن شخص می‌آید. این هنر به خودی خود سخت مطلوب و مبنای پرورش فرهنگ ادبی است. اما نمی‌تواند جانشین مفهوم تحقیق ادبی شودکه سنتی است خارج از وجود شخص، و مجموعهٔ فزاینده‌ای است از دانش و بینش و داوری.

فصل دوم

ماهیت ادبیات

نخستین مسئله‌ای‌که برای ما مطرح می‌شود، به وضوح، موضوع تحقیق ادبی است. ادبیات چیست؟ چه چیزی ادبیات نیست؟ ماهیت ادبیات چیست؟ هرچند این سئوالها ساده به‌نظر می‌رسند، کمتر پاسخ واضحی به‌آنها داده شده است.

یکی از راههای تعریف «ادبیات»، اطلاق این واژه بر تمام‌آثار چاپی است.[1] بنابر این تعریف، می‌توانیم «حرفهٔ پزشکی در قرن چهاردهم» یا «حرکت سیارات در اوان قرون وسطی» یا «جادوگری در انگلستان قدیم و انگلستان جدید»[2] را مورد تحقیق قرار دهیم. همچنانکه گرینلاگفته است: «هیچ چیز نیست که به تاریخ تمدن مربوط شود و در حوزهٔ کار ما قرار نگیرد.» هنگامی‌که می‌کوشیم دورهٔ معین یا تمدنی را فهم‌کنیم، نباید کار خود را به ادبیات محض یا حتی‌آثار چاپی یا خطی منحصرکنیم، بلکه باید به اعتبار سهم محتمل‌کار خود در تاریخ فرهنگ بنگریم.[۱] بنابر نظریهٔ گرینلا و شیوهٔ معمول بسیاری از محققان، تحقیق ادبی نه‌تنها به تاریخ تمدن مربوط و نزدیک شده، بلکه در حقیقت باآن یکی گشته است. چنین تحقیقی تنها بدان مفهوم ادبی است‌که به‌آثار چاپی یا مکتوب می‌پردازد؛ آثاری‌که به

---

۱) باید توجه داشت که بحث بر سر معانی واژه 'literature' در زبان انگلیسی (و نظایر آن در سایر زبانهای اروپایی) است، و طبعاً معانی این واژه با واژهٔ «ادبیات» در زبان فارسی یکسان نیست، اما چون اخیراً، تحت تأثیر ترجمه، گاهی واژهٔ «ادبیات» هم در زبان فارسی به این معنی به کار می‌رود. تغییری در عبارات نویسنده ندادم.

۲) نامی‌که در قرن هفدهم به ناحیهٔ مشتمل بر شش ایالت شمال شرقی‌کشورهای متحد امریکا به جهت مشابهت‌آن با سواحل انگلستان داده شده است.

ضرورت منبع اصلی بخش اعظم تاریخ است. در دفاع از چنین نظریه‌ای می‌توان این‌گونه استدلال کرد که مورخان از این مسائل غفلت کرده و بیش از حد به تاریخ اقتصادی، نظامی، و سیاسی دل مشغول داشته‌اند، و از این رو محقق ادبی حق دارد به قلمروهای مجاور تجاوز کند و آنها را به تصرف خود درآورد. بدون شک نباید هیچ‌کس را از ورود به حوزه‌ای که دوست دارد منع کرد، و مسلماً در فواید غنی کردن تاریخ تمدن به مفهوم گستردهٔ آن می‌توان داد سخن داد. با وجود این، چنین تحقیقی دیگر ادبی نیست، و اعتراض بر اینکه چنین بحثی مجادله در اصطلاح است قانع‌کننده نیست. تحقیق دربارهٔ همهٔ مطالبی که به تاریخ تمدن مربوط می‌شود، در واقع امر تحقیقات صرفاً ادبی را مغشوش خواهد کرد. همهٔ تمایزها ازمیان برداشته معیارهای خارجی وارد ادبیات می‌شود، و در نتیجه ادبیات تا جایی ارزش پیدا می‌کند که نتایجی برای این یا آن رشتهٔ نزدیک به خود به همراه آورد. یکسان گرفتن ادبیات با تاریخ تمدن، انکار قلمرو مشخص و روشهای مشخص تحقیق ادبی است.

راه دیگر تعریف ادبیات این است که آن را به «کتابهای بزرگ» منحصر کنیم؛ کتابهایی که صرف‌نظر از موضوعشان، به سبب «بیان یا شکل ادبی»، درخور توجه‌اند. در اینجا معیار داوری یا ارزش زیبایی‌شناختی به تنهایی است، یا ارزش زیبایی‌شناختی توأم با امتیاز کلی عقلانی است. در میان اشعار غنایی، نمایش، و قصه، آثار بزرگ بر مبانی زیبایی‌شناختی برگزیده می‌شوند. سایر آثار به سبب شهرت یا ارزش عقلانی همراه با ارزش زیبایی‌شناختی، به معنایی محدود، انتخاب می‌گردند: خصلتهای برگزیدهٔ این آثار سبک، ساختمان و قدرت کلی ارائهٔ مطالب است. این یک طریقهٔ معمول برای متمایز کردن ادبیات و سخن گفتن از آن است. وقتی می‌گوییم: «این یک اثر ادبی نیست»، در مورد ارزش ادبی آن این‌گونه قضاوتی کرده‌ایم؛ و هم از این‌گونه است قضاوت ما هنگامی که کتابی در باب تاریخ، فلسفه، یا علم را اثری «ادبی» می‌نامیم.

بسیاری از تاریخهای ادبی به فیلسوفان، مورخان، عالمان کلام و اخلاق، سیاستمداران، و حتی بعضی از دانشمندان نیز می‌پردازد. برای مثال، مشکل است تاریخ ادبیاتی مربوط به قرن هیجدهم انگلستان را تصور کنیم که در آن بحث پردامنه‌ای دربارهٔ بارکلی، هیوم، اسقف

باتلر، گیبن، برك، و حتی آدام اسمیث نشده باشد. هرچند بحث دربارهٔ این نویسندگان معمولاً بسیار مختصرتر از بحث دربارهٔ شاعران، نمایشنامه‌نویسان، و داستان‌نویسان است، بندرت به ارزشهای صرفاً زیبایی‌شناختی آنان محدود می‌شود. در عمل، در مورد تخصص این نویسندگان، توصیفی بسیار سهل‌انگارانه و خام به دست داده می‌شود. درست است که دربارهٔ هیوم جز به عنوان یک فیلسوف، گیبن جز به عنوان یک مورخ، اسقف باتلر جز به عنوان یک مدافع مسیحیت و اخلاق، و آدام اسمیث جز به عنوان یک اقتصاددان و عالم اخلاق نمی‌توان قضاوت کرد، بحثی که در بیشتر تاریخهای ادبی در باب این اندیشمندان می‌شود بحثی منقطع و بدون زمینهٔ مناسب، یعنی تاریخ موضوع بحث آنان، است و نیز بدون برداشت صحیح از تاریخ فلسفه، نظریهٔ اخلاق، تاریخنویسی، و نظریهٔ اقتصاد. مورخ ادبی به خودی خود به مورخ این گونه رشته‌ها مبدل نمی‌گردد، بلکه تبدیل به گردآورنده‌ای ساده می‌شود و مداخله گری که خود از این مداخله گری آگاه است.

مطالعهٔ «کتابهای بزرگ» منفرد را می‌توان به سبب مقاصد تربیتی آنها جداً توصیه کرد. و همه باید بپذیریم که دانشجویان، بویژه دانشجویان سالهای اول، می‌توانند به جای مجموعه‌ها و کتابهای عجیب‌وغریب تاریخی، «کتابهای بزرگ» یا لااقل کتابهای خوب را بخوانند.[۲] با این حال، جای شک است که این اصل به شکل ناب آن برای علوم، تاریخ، یا هر موضوع دیگری که در حال گسترش و پیشرفت باشد، صدق کند. در تاریخ ادبیات تخیلی، توجه انحصاری به «کتابهای بزرگ»، گذشته از اینکه زمینهٔ اجتماعی، زبانی، عقیدتی، و سایر عوامل مؤثر را مبهم می‌گذارد، ما را از فهم تداوم سنت ادبی، پرورش انواع ادبی و، در حقیقت، ماهیت فرایند ادبی نیز ناتوان می‌کند. در تاریخ وفلسفه و موضوعهای مشابه نیز این محدودیت سبب می‌شود که نظرگاهی بیش از حد زیبایی‌شناختی مدخلیت یابد. واضح است که غیر از تکیه بر ساختمان و سبک بیانگر تامس هاکسلی دلیل دیگری وجود ندارد که از میان آثار سایر دانشمندان انگلیسی تنها آثار او را متمایز کنیم و خواندنی بدانیم. از چند استثنا که بگذریم، با این معیار نویسندگان مردمپسندی چون هاکسلی و برگسون بر مبدعان بزرگی چون داروین و کانت برتری می‌یابند. بهتر می‌نماید که اصطلاح «ادبیات» به هنر ادبیات یعنی ادبیات

تخیلی منحصر شود. در کاربرد این اصطلاح، به این گونه، دشواریهای خاصی وجود دارد. اما در زبان [انگلیسی]، معادلهای ممکن دیگر مانند Fiction (قصه) یا Poetry (شعر) یا به دلیل معنای محدود خود از محتوای لازم خالی شده‌اند، یا مانند imaginative literature (ادبیات تخیلی) یا belles letters (نوشته‌های ادبی) ثقیل و گمراه کننده‌اند. یکی از ایرادهایی که بر اصطلاح literature گرفته‌اند، دلالت ضمنی آن (به اعتبار مأخوذ بودن آن از *litera*) بر ادبیات مکتوب یا چاپی است. اما هر ادراک منسجم از این اصطلاح باید ادبیات شفاهی[۳] را هم در بر گیرد. از این لحاظ، اصطلاحهای آلمانی *wortkunst* و روسی *slove sno st* بر معادل انگلیسی آنها رجحان دارد.

آسانترین راه حل این مسئله امتیاز بخشیدن به کاربرد خاص زبان در ادبیات است. زبان مادهٔ ادبیات است؛ چنانکه سنگ یا برنز مادهٔ مجسمه‌سازی، رنگ مادهٔ نقاشی، و صوت مادهٔ موسیقی. اما باید دانست که زبان مثل سنگ ماده‌ای خنثی نیست، بلکه خود آفریدهٔ بشر است، و بنابراین، سرشار از مادهٔ فرهنگی گروهی است که به آن زبان صحبت می‌کنند.

تمایز عمده‌ای که باید قائل شد، میان کاربرد ادبی، زبان روزمره و زبان علمی است. بحثی که در این مورد تامس کلارک پالاك در نوشتهٔ خود، به نام ماهیت ادبیات، [۳] بخصوص در تعریف از تمایز میان زبان ادبی و زبان روزمره کرده است، اگر چه تا حدی درست است، کاملاً رضایتبخش نیست. مسئله در عین حساس بودن به هیچ وجه ساده نیست. زیرا ادبیات، بر خلاف هنرهای دیگر، وسیلهٔ خاص خود را ندارد، و از این‌رو اشکال درهم آمیخته و موردهای ظریف بینابین بسیاری در این زمینه موجود است. تمایزنهادن میان زبان علم و زبان ادبیات تا حدی آسان است. اما، صرف تضاد میان «اندیشه» و «عاطفه» یا «احساس» کافی نیست. ادبیات اندیشه را هم شامل می‌شود، و زبان عاطفی هم به هیچ روی منحصر به ادبیات نیست: کافی است گفت‌گوی عاشقانه و جدالهای معمولی را به خاطر آوریم. اما زبان علمی ایده‌ال منحصراً دلالتی است، و هدفش ایجاد تناظر یك‌به‌یك بین نشانه و مصداق آن است. این نشانه کاملاً اختیاری است. و، بنابراین، می‌توان نشانه‌های دیگری را جانشین آن کرد. این نشانه

۳) oral literature

همچنین حاکی ماوراست، یعنی توجه را به خود معطوف نمی‌دارد و بدون هیچ ابهامی اشاره به مرجع خود می‌کند.

بنابراین، گرایش زبان علمی به سوی دستگاهی از نشانه‌ها از نوع نشانه‌های زبان ریاضیات و منطق صوری است، و کمال مطلوب آن زبانی جهانی است، مانند زبانی که لایبنیتز در اواخر قرن هفدهم شروع به پی‌ریزی آن کرد. زبان ادبی در مقایسه بازبان علمی از بعضی جهات ناقص می‌نماید و پراز ابهام است، و مانند هر زبان تاریخی دیگر پراز جناسها، مقولات غیرعقلانی یا اختیاری مانند جنس (به معنای دستوری)، و درآمیخته با حوادث تاریخی، خاطره‌ها، و تداعیهاست. در یک کلمه، این زبان معانی متفاوتی را دربر دارد. ازاین‌گذشته، زبان ادبی به هیچ وجه دلالتی نیست و جنبهٔ بیان نفسانیات دارد و لحن و شیوهٔ نگرش گوینده و نویسنده را منتقل می‌کند، و نه تنها صرفاً مقصود خود را بیان و ابلاغ می‌کند بلکه می‌خواهد در شیوهٔ نگرش خواننده تأثیر گذارد، او را اقناع و سرانجام دگرگون کند. وجه امتیاز مهم دیگر زبان ادبیات از زبان علمی این است که در زبان ادبی تکیه بر خود نشانه، یعنی نماد آوایی کلمه است و همهٔ شگردها مانند وزن، هماوایی، و الگوهای صوتی برای توجه دادن بدان ابداع شده است.

این وجوه تمایز زبان ادبی از زبان علمی را می‌توان به درجات مختلف با بررسی آثار گوناگون هنر ادبی مشخص کرد. برای مثال، انواع طرحهای صوتی در داستان اهمیت کمتری دارد تا در اشعار غنایی که ترجمهٔ واقعی آنها محال است. اهمیت عنصر تعبیرپذیری در «داستان غیرذهنی»، که نگرش نویسنده را دیگرگونه جلوه می‌دهد یا حتی آن را مخفی می‌دارد، بسیار کمتر است تا در یک شعر غنایی ذهنی. عنصر عملی که در شعر ناب جزئی است، در داستانی که قصدی خاص دارد یا در شعری طنزآمیز یا پندآموز چه‌بسا فراوان باشد. از این گذشته، ممکن است درجهٔ عقلانی شدن زبان به نحو بارزی تغییر کند. اشعار فلسفی و پندآموز و داستانهایی که به مسئله‌ای خاص می‌پردازند، دست‌کم گهگاه به کاربرد علمی زبان نزدیک می‌شوند. با این وصف، هرچند در بررسی برخی از آثار ادبی وجوه مشترکی میان زبان علمی و ادبی دیده می‌شود، تفاوت میان این دو کاملاً آشکار است. زبان ادبی در عمق با

ساختمان تاریخی زبان آمیخته است و بر آگاهی بر نفس نشانه تأکید می‌کند و جنبه‌های بلاغی و عملی دارد؛ جنبه‌هایی که زبان عملی همیشه بر آن است آنها را به حّداقل ممکن برساند.

اما تمایز نهادن میان زبان روزمره و زبان ادبی دشوارتر است. زبان روزمره مفهومی یکپارچه نیست، بلکه گونه‌های بسیاری مانند زبان گفت‌وگو، زبان تجاری، زبان اداری، زبان مذهبی، و زبان خودمانی معمول میان دانشجویان را دربر می‌گیرد. اما، بی‌تردید بیشتر آنچه دربارهٔ زبان ادبی گفته شد، دربارهٔ سایر کاربردهای زبان، بجز زبان علمی، صدق می‌کند. زبان روزمره نیز کارکردی بلاغی دارد، هرچند این کارکرد گونه‌های بسیاری، از آگهیهای خشک اداری تا استغاثه‌ای پرشور که زادهٔ یک لحظهٔ بحران عاطفی است، همه را دربر می‌گیرد. زبان روزمره، مثل هر زبان تاریخی دیگر، پراز عناصر غیرمعقول و تغییراتی است؛ که برحسب قراین و فحوای کلام پیش می‌آید هرچند گاهی تا دقت در توصیفهای علمی پیش می‌رود. در زبان روزمره آگاهی از خود نشانه‌ها فقط گهگاه بروز می‌کند، اما چنین آگاهی عملاً خود را در نمادهای آوایی نامها و اعمال یا جناس لفظی نشان می‌دهد. بی‌شک، زبان روزمره اغلب می‌خواهد به نتیجه‌ای برسد، و بر اعمال و نگرشها تأثیر بگذارد. اما درست نیست که آن را تنها به تفهیم و تفاهم منحصر کنیم. حرف زدن طولانی و بدون مخاطب کودکان و گپ‌زدن تقریباً بی‌معنای بزرگسالان در جمع نشان می‌دهد که زبان کاربردهای گوناگونی دارد که نمی‌توان آنها را صرفاً، یا دست‌کم در درجهٔ اول، به تفهیم و تفاهم منحصر کرد.

بدین ترتیب، پیش‌از هرچیز از لحاظ کمّی است که می‌توان زبان ادبی را از کاربردهای گوناگون زبان روزمره تمیز داد. در زبان ادبی از مایه‌های زبانی منظمتر و عامدانه‌تری بهره گرفته می‌شود. در اثر شاعری ذهنگرا، به وضوح، با شخصیتی بسیار منسجمتر و مسلطتر از اشخاصی که در اوضاع و احوال روزمره می‌بینیم سروکار داریم. در بعضی از انواع شعرها از تعارض، ابهام، تغییرات قرینه‌ای معنی، و حتی تداعیهای نامعقول مقوله‌های دستوری مانند جنس و زمان کاملاً به عمد استفاده می‌شود. زبان شعر به مایه‌های زبان روزمره سامان می‌دهد و استحکام می‌بخشد، و گاهی آنها را به حدّی آشفته می‌کند تا ما ناگزیر از آگاهی و مراقبت شویم. نویسنده بسیاری از این مایه‌ها را در حاصل کار بی‌سروصدا و ناشناخته‌ای که در طی

چندین نسل انجام شده است به صورت ساخته و پرداخته می‌یابد. در ادبیاتی که بسیار پرورانده شده است، بویژه در بعضی از دوره‌ها، شاعر صرفاً از قراردادهای تثبیت شده استفاده می‌کند؛ یعنی زبان خود به خود برای او شعر می‌آفریند. با اینهمه، هر اثر هنری بر مصالح خود نظم و سازمان و وحدتی را تحمیل می‌کند. این وحدت گاهی سخت سست می‌نماید؛ چنانکه در بسیاری از طرحها یا داستانهای پرماجرا. اما این وحدت در بعضی از اشعار به حدی به سازمانی ترکیب یافته و به هم پیوسته ارتقا می‌یابد که شاید محال باشد در آن کلمه‌ای یا جای کلمه‌ای را بدون زیان رساندن به تأثیر کلی آن اشعار تغییر داد.

تفاوت عملی میان زبان ادبی و زبان روزمره بسیار آشکارتر است. هرچیز که ما را به عمل بیرونی معینی ترغیب کند، به عنوان شعر نمی‌پذیریم یا آن را صرفاً خطابه‌ای می‌دانیم. تأثیر شعر اصیل بر ما ظریفتر است. هنر اثر هنری را به نوعی شکل می‌دهد که آن را از دنیای واقعی بیرون می‌برد. از این رو، در تحلیل معنایی می‌توانیم بعضی از مفهومهای عام زیبایی‌شناختی مانند «تأمل بیغرضانه»، «فاصله گذاری زیبایی‌شناختی»، و «قالب‌بندی» را بار دیگر مدخلیت دهیم. اما باید دانست که مرز میان هنر و غیرهنر، میان ادبیات و گفتار زبانی غیرادبی، مرزی استوار نیست. ممکن است کارکرد زیبایی‌شناختی انواع مختلف بروزات زبانی را دربر گیرد. تصور محدودی از ادبیات خواهد بود چنانچه هنر تبلیغاتی و شعر طنزآمیز و پندآموز را از آن مستثنا کنیم. اشکال بینابین مانند مقاله، زندگینامه، و بخش زیادی از ادبیات خطابی و صناعی را نیز باید به عنوان اثر ادبی بپذیریم. چنین می‌نماید که قلمرو کارکرد زیبایی‌شناختی در دوره‌های مختلف تاریخ گسترده یا محدود می‌گردد. روزگاری نامه‌های شخصی شکلی از هنر شمرده می‌شد، چنانکه مواعظ؛ در حالی که امروزه، به حکم تمایل رایج بر ضد خلط انواع، کارکرد زیبایی‌شناختی محدودتر می‌شود، و این تمایل تأکید بارزی بر خلوص هنر و واکنشی در برابر گسترش وسیع دامنهٔ هنر و ادعاهای زیبایی‌شناسان اواخر قرن نوزدهم است. اما به نظر می‌رسد بهتر است تنها آثاری را ادبی بدانیم که در آنها کارکرد زیبایی‌شناختی غالب باشد، با وجود آنکه می‌دانیم در آثاری مانند مقاله‌های علمی، رساله‌های فلسفی، جزوه‌های سیاسی، و موعظه‌ها هم عناصر زیبایی‌شناختی مانند سبک و

ترکیب دیده می‌شود.

اما ماهیت ادبیات درجنبه‌های اشاری آن بهتر نمایان می‌شود. واضح است که مرکز هنر ادبی را باید در انواع سنتی آن، یعنی آثار غنایی و حماسی و نمایشی، جست‌وجو کرد. در همهٔ این انواع، اشاره به دنیایی افسانه‌ای و تخیلی است. گزاره‌های داستان یا شعر یا نمایش به معنای تحت‌اللفظی آن صادق نیستند، آنها گزاره‌های منطقی نیستند. میان گزاره‌ای از یک داستان تاریخی یا داستانی نوشتهٔ بالزاک، که به ظاهر اطلاعاتی دربارهٔ رویدادهای تاریخی می‌دهند، و اطلاعاتی که در یک کتاب تاریخ یا جامعه‌شناسی آمده است، تفاوتی اساسی و مهم وجود دارد. حتی در شعر غنایی ذهنی، «منِ» شاعر یک «من» نمایشی و افسانه‌ای است. شخصیتی که در یک داستان با چهرهٔ تاریخی آمده است، با چهره‌ای که در زندگی واقعی وجود دارد فرق می‌کند. این شخصیت داستانی فقط از جمله‌هایی که با آن توصیفش می‌کنند یا جمله‌هایی که نویسنده در دهانش می‌گذارد ساخته شده است؛ نه گذشته‌ای نه آینده‌ای دارد، و گاهی نه تداوم زندگی. با این تأمل ساده، زائد بودن همهٔ مطالب انتقادی که به هملت در ویتنبرگ، تأثیر پدر هملت بر او، فالستاف جوان لاغراندام، و «کودکی قهرمانان زن شکسپیر»، و «تعداد کودکان لیدی مکبث» [۴] اختصاص یافته است، معلوم می‌شود. زمان و مکان در داستان، زمان و مکان زندگی واقعی نیستند. حتی داستانی که به ظاهر بسیار واقعگرا و به تعبیر نویسندگان طبیعت‌گرا «پاره‌ای از زندگی» است، بر اساس پاره‌ای از قراردادهای هنری ساخته شده است. بویژه از یک چشم انداز تاریخی بعدی می‌توان دید که داستانهای طبیعتگرایانه از نظر انتخاب مایه، نحوهٔ شخصیت‌سازی، واقعه‌های برگزیده یا پذیرفته شده، و طریقه‌های پیش بردن گفت وگو تا چه‌اندازه به هم شبیه‌اند. همچنین، حدّ اعلای قراردادی بودن طبیعتگرایانه‌ترین نمایشنامه‌ها را نه‌تنها در فرض آنها دربارهٔ محدودهٔ صحنه، بلکه در نحوهٔ پرداختن به زمان و مکان و پیش بردن فرضاً واقع‌گرایانه‌ترین مکالمات و طریقی که شخصیتها وارد صحنه می‌شوند و آن را ترک می‌کنند می‌توان کشف کرد. [۵] طوفان و خانهٔ عروسک هر تمایزی با هم داشته باشند، در قراردادهای هنر نمایشی با یکدیگر شریکند.

اگر «افسانگی»، «ابداع»، یا «تخیل» را صفات ممیز ادبیات بشناسیم، تصور ما از ادبیات

بر اساس آثار هومر، دانته، شکسپیر، بالزاک، وکیتس خواهد بود تا سیسرون، مونتنی، بوسوئه، یا امرسن. باید اعتراف کرد که «موارد بینابین» نیز وجود دارد، مانند جمهوریت افلاطون که، دست‌کم به اعتبار اسطوره‌های بزرگ آن، مشکل بتوان «ابداع» و «افسانگی» را در پاره‌هایی از آن انکار کرد؛ در حالی که چنین آثاری در درجهٔ اول جزءِ آثار فلسفی به شمار می‌آیند. این تصور ازادبیات، توصیفی است نه ارزشگذارانه. اگر این گونه آثار بزرگ و پرنفوذ را به خطابه، فلسفه، و رسائل سیاسی منسوب کنیم، هیچ زیانی به آنها نمی‌رسد زیرا در تمام این آثار مسائل مربوط به تحلیل زیبایی‌شناسی، سبک‌شناسی، و ترکیب مطرح می‌شود، و این مسائل، مشابه یا عین مسائلی هستند که ادبیات پیش روی ما می‌نهد، با این تفاوت که در این آثار کیفیت اساسی «افسانگی» وجود ندارد. این تصور، انواع افسانه‌ها حتی بدترین داستانها، بدترین شعرها، و بدترین نمایشنامه‌ها را دربر می‌گیرد. میان طبقه‌بندی آثار به عنوان هنر، و ارزشگذاری آنها باید تفاوت نهاد.

یک سوءِتفاهم رایج را باید از میان برداشت. ادبیات «تخیلی» نیازمند کاربرد تصاویر خیال نیست. زبان شعر آمیخته با تصویر است، به طوری که از ساده‌ترین نقشها آغاز می‌کند و در منظومه‌های اسطوره‌ای عام وکلی بلیک و ییتس به اوج می‌رسد. اما تصویرسازی ضروریِ بیان افسانه‌ای و بنابراین بخش اعظم ادبیات نیست. چه‌بسا اشعاری که بکلی خالی از تصویرند؛ حتی نوعی شعر وجود دارد که «گفتار مستقیم محض» است.[۶] بعلاوه، این گونه تصاویر را نباید با تصویرهای عملی، دیداری، و حسی اشتباه کرد. زیبایی‌شناسان قرن نوزدهم مانند فیشر و ادوارد فون هارتمان، تحت تأثیر هگل، هنر را فقط تجلی حسی اندیشه می‌دانستند، در حالی که مکتبی‌دیگر (فیدلر، هیلدبرانت، رایل) هنر راتنها «دیدنی بودن محض»[۷] می‌دانست. اما بسیاری از آثار عظیم ادبی تصاویر حسی را فرا نمی‌خوانند، و اگر هم بخوانند اتفاقی وگهگاه و جای جای[۸] است. نویسنده حتی ممکن است در ترسیم شخصیتی افسانه‌ای تصاویر دیداری به دست ندهد. چه‌بسا قادر به تجسم کردن شخصیتهای هنری جیمز و داستایفسکی در پیش چشم نباشیم، اما می‌توانیم از حالات ذهنی، انگیزه‌ها، ارزشگذاریها، و نگرشها و آرزوهای آنان، بتمامی، آگاهی به دست آوریم.

نویسنده حداکثر طرحی اجمالی یا خصیصه‌ای جسمانی را به‌دست می‌دهد؛ همان کاری که تولستوی و توماس‌مان بکرات انجام داده‌اند. اعتراض ما به مصور کردن کتاب، اگرچه به دست هنرمندان بزرگ یا حتی در مواردی (مثلاً ثکری) به دست خود نویسنده انجام شده باشد، نشان می‌دهد که نویسنده طرحی چنان اجمالی به ما عرضه می‌کند که گویا قصد کامل کردن آن را ندارد.

اگر قرار باشد که در شعر هر استعاره‌ای را پیش چشم مجسم کنیم، بکلی سرگردان و سردرگم می‌مانیم. با وجود خوانندگانی که آنچه می‌خوانند در ذهن خود مجسم می‌کنند و پاره‌هایی در ادبیات که متن چنین تخیلهایی را طلب می‌کند، مسائل روانشناختی را نباید با تحلیل ابزارهای استعاری شاعر خلط کرد. این ابزارها غالباً وسایل سازمانبندی فرایندهای ذهنی است که در خارج از ادبیات نیز روی می‌دهد. استعاره در بخش بزرگی از زبان روزمره نیز نهفته است، و در زبان خودمانی و ضرب‌المثلهای عامیانه نیز آشکارا به چشم می‌خورد. انتزاعیترین اصطلاحها، در نهایت، بر اثر انتقال استعاری از رابطه‌های فیزیکی مشتق می‌شوند. (همچشمی، واخوردگی، همدستی ...)[۴] شعر این خصلت استعاری زبان را احیا می‌کند و ما را از وجود آن آگاه می‌سازد؛ چنانکه از نمادها و اسطوره‌های تمدنها مانند تمدنهای عصر کلاسیک، توتونی، سِلتی، و مسیحی استفاده می‌کند.

تمام این تمایزها میان ادبیات و غیرادبیات که تاکنون از آنها بحث کرده‌ایم مانند «سازماندهی»، بیان شخصی، ساختن وسایل زبانی و بهره گیری از آن، نداشتن مقصود عملی، و البته «افسانگی»، در چهارچوب یک تحلیل معنایی، بیان دیگری از اصطلاحات قدیمی زیبایی‌شناسی مانند «وحدت در کثرت»، «تأمل بیغرضانه» «فاصله گذاری زیبایی‌شناختی»، «قالب‌بندی»، «ابداع»، «تخیل»، و «آفرینش» هستند. هرکدام از اینها یک جنبهٔ اثر ادبی و یک وجه مشخص جهتهای معنایی آن را توصیف می‌کند. هیچ یک از اینها به تنهایی قانع‌کننده

۴) در متن انگلیسی کلمه‌های دیگری به کار رفته است که به اعتبار ریشه‌های لغوی آنها اصلی مادی و فیزیکی دارند. اما در ترجمهٔ آنها به فارسی نمی‌توان این جنبه آنها را نشان داد. از این رو، از کلمه‌های دیگری که در فارسی چنین جنبه‌هایی دارند استفاده کردم.

نیست، ولی دست‌کم یک نتیجه به دست می‌دهد: اثر هنری ادبی بافتی ساده نیست، بلکه سازمانی سخت مرکب است با چندین لایه که معنیها و نسبتهایی چندگانه دارد. اصطلاح متداول «ارگانیسم» تا حدی گمراه کننده است. زیرا تنها بر یک جنبه، یعنی «وحدت در کثرت»، تأکید می‌کند، و به مقایسه‌هایی با زیست‌شناختی می‌انجامد که غالباً چندان ربطی ندارد. گذشته از این، اگرچه «یگانگی شکل و محتوا» در ادبیات توجه را به روابط درونی اجزای اثر هنری معطوف می‌دارد، گمراه کننده نیز هست. زیرا کار را بیش از حد سهل می‌گیرد، و این پندار را تقویت می‌کند که تحلیل هر عنصر اثر هنری، چه به محتوا مربوط باشد چه به شگرد، باید به یکسان مفید افتد و، بدین ترتیب، ما را از الزام به دیدن اثر هنری در کلیّت آن معاف می‌دارد. «محتوا و شکل» اصطلاحهایی با چنان معنیهای متفاوتند که صرف به دنبال هم آوردنشان مشکل بتواند مفید واقع شود. در حقیقت این دو، حتی اگر بدقت تعریف شوند، تنها کاری که می‌کنند این است که نوعی دوگانگی ساده در اثر ادبی برقرار سازند. تحلیل امروزی اثر هنری باید از پرسشهای پیچیده‌تری آغاز کند، یعنی از حالت وجودی اثر و نظام لایه‌های آن.[۹]

فصل سوم

کارکرد ادبیات

ماهیت و کارکرد ادبیات در هر گفتار منسجمی باید به یکدیگر وابسته باشند. کاربرد شعر، تابع ماهیت آن است. هر شیء یا دسته‌ای از اشیا وقتی در درست‌ترین و عاقلانه‌ترین شکل به کار گرفته شده‌اند که بر وفق آنچه هستند یا بر وفق آنچه ماهیت اصلی آنهاست به کار روند. و فقط وقتی کارکردی ثانوی پیدا می‌کنند که استعمال نخستین آنها منسوخ شده باشد. یک چرخ نخریسی قدیمی به شیئی زینتی تبدیل می‌شود، یا به عنوان نمونه در موزه گذاشته می‌شود، پیانوی چهارگوشی که دیگر به کار موسیقی نمی‌آید میز تحریر مفیدی می‌گردد. به همین ترتیب، ماهیت هر شیء نیز تابع کاربرد آن است؛ ماهیتش کاری است که انجام می‌دهد. یک اثر مصنوع، ساختمانی دارد مناسب با وظیفه‌ای که انجام می‌دهد، به اضافهٔ پیرایه‌هایی که زمان و مصالح ممکن است بدان بیفزاید یا ذوق افزودن آنها را بپسندد. بسا چیزها که در هر اثر ادبی از لحاظ کارکرد ادبی ضروری نیستند، اما از جهات دیگر جالب و پذیرفتنی‌اند.

آیا مفهوم ماهیت و کارکرد ادبیات در طول تاریخ تغییر کرده است؟ پاسخ بدین سؤال آسان نیست. اگر به اندازهٔ کافی به عقب برگردیم، باید بگوییم آری. زیرا به زمانی می‌رسیم که ادبیات و فلسفه و دین، بدون آنکه از هم متمایز باشند، وجود داشتند؛ اشیل و هزیود، در یونان قدیم، شاید مثالهایی در این مورد باشند. اما افلاطون از مجادلهٔ شاعران یا فیلسوفان همچون مجادله‌ای کهن یاد می‌کند، و از آن با لحنی سخن می‌گوید که برای ما هم مفهوم است. از طرف دیگر، نباید اختلافی را که مشرب «هنر برای هنر» در پایان قرن نوزدهم یا اخیراً مشرب شعر

ناب ایجاد کرده است بیش از حد بزرگ کنیم. این اعتقاد را که شعر وسیلهٔ تهذیب اخلاق است و پو آن را «بدعت ادبیات پندآموز» می‌نامد، نباید با مشرب قدیمی عهد رنسانس که می‌گوید شعر لذت می‌بخشد و تعلیم می‌دهد یا از طریق لذتبخشی اندرز می‌دهد یکسان بگیریم.

به طور کلی، با خواندن تاریخ زیبایی‌شناسی یا فن شعر، شخص به این فکر می‌افتد که ماهیت و کارکرد ادبیات، تا آنجا که بتوان، به منظور مقایسه و مقابله با سایر فعالیتها و ارزشهای انسانی، در قالب مفاهیم کلی و عام بیانشان کرد، تغییر اساسی نیافته‌اند.

تاریخ زیبایی‌شناسی در دیالکتیکی خلاصه می‌شود که «لذت» و «سودمندی» که هوراس می‌گفت نهاد و برابر نهاد آن است. شعر لذتبخش و مفید است. هر یک از این دو صفت، به تنهایی، تصور نادرستی از وظیفهٔ شعر به دست می‌دهد. شاید آسانتر باشد که لذتبخشی و سودمندی را بر اساس وظیفهٔ شعر به هم ارتباط دهیم تا بر اساس ماهیت آن. در برابر این نظر که شعر لذت می‌بخشد (مانند هر لذت دیگر)، این نظر قرار دارد که شعر تعلیم می‌دهد (مثل هر کتاب درسی دیگر.)[۱] دربرابر این نظر که شعر تبلیغ است، یا باید باشد، این نظر قرار دارد که شعر تصویر و صوت محض است، یعنی نقشبندی بدون هیچ پیوندی با جهان عواطف بشری است. در برابر هم نهادن این نظرها کار را به آنجا می‌کشاند که به شکل پرداخته‌تری می‌توان گفت گروهی هنر را «بازی» می‌دانند و گروهی «کار» («صناعت» قصه‌نویسی، «کار» هنری.) هیچ یک از این دو نظر به تنهایی پذیرفتنی نیست. اگر گفته شود شعر «بازی» یا سرگرمی خودانگیخته‌ای است، احساس می‌کنیم که نه حق مراقبت و مهارت و طرحریزی هنرمند ادا شده و نه به جدی بودن و اهمیت شعر توجه شده است. اما اگر گفته شود که شعر «کار» یا «صناعت» است، احساس می‌کنیم که شادی ناشی از آن و آنچه کانت «بیغرضی» شعر می‌نامید منغض شده است. باید وظیفهٔ هنر را آنچنان بیان کنیم که، در آن واحد، هم حق «لذت» ادا شده باشد هم حق «فایده».

دستورالعمل هوراس برای آغاز به کار سودمند است اگر، با توجه به اینکه دقت در کاربرد اصطلاحات انتقادی امر بسیار تازه‌ای است، اصطلاحات او را چنان وسعت دهیم که کار آفرینندگی رومی‌ها و دورهٔ رنسانس را با هم دربر بگیرد. برخلاف آنچه لو بوسو در علت

نگارش ایلیاد و هگل در علت نگارش تراژدی محبوبش، آنتیگون، می‌گوید، لازم نیست فایدهٔ هنر را در ملزم کردن خواننده به اطاعت از درسهای اخلاقی دانست. «مفید»، یعنی «آنچه وقت را ضایع نمی‌کند»؛ یعنی چیزی که درخور توجه جدی است نه «آنچه وسیلهٔ وقت‌گذرانی است.» «لذتبخش»، یعنی «آنچه باعث ملال خاطر نیست»، «به حکم وظیفه نیست»، یعنی «چیزی که پاداش آن در خودش است.»

آیا این ملاک دوگانه را می‌توانیم اساس تعریف ادبیات بدانیم یا اینکه این ملاک خاص سنجش ادبیات «والا» است؟ در بحثهای قدیمی تمایز میان ادبیات «والا»، «خوب»، و «نازل» چندان آشکار نیست. در این باره، بواقع، شک است که آیا ادبیات نازل (مجله‌های عوامپسند) «مفید» و «تعلیم دهنده» هست یا نه. معمولاً چنین فکر می‌کنند که آثار نازل «گریز» محض و «سرگرمی» است. اما پرسش بالا را باید برحسب معیارهای خوانندگان آثار نازل پاسخ داد نه برحسب ملاکهای خوانندگان ادبیات «خوب». مورتیمر آدلر، دست‌کم در اشتیاق بی‌فرهنگترین خوانندهٔ داستان نوعی تمایل خام به فراگیری دانش می‌بیند. اما در مورد «گریز»، کنث برک تذکر می‌دهد که چگونه بسادگی می‌توان از «گریز» به عنوان اتهام استفاده کرد.

رؤیای «گریز» به خواننده کمک می‌کند تا بیزاریش را از محیط زیست خود بیان کند. هنرمند می‌تواند ... با معصومیت تمام به صرف آواز خواندن به یاد لذتهای آسایش در ساحل میسی‌سیپی عصیانگری کند.[۲]

در پاسخ به سؤال ما می‌توان گفت که هر هنری محتملاً برای خوانندگان خود هم «لذتبخش» است و هم «مفید»: یعنی آنچه بیان می‌کند والاتر از اندیشه‌ها یا رؤیاهایی است که خود در سر می‌پرورانند، و از مهارت هنر در بیان آنچه می‌پندارند رؤیاها یا اندیشه‌های خودشان است و از احساس آسایشی که از این بیان می‌کنند لذت می‌برند.

هنگامی که اثری ادبی وظیفه‌اش را بدرستی انجام می‌دهد، دو «کیفیت» لذت و فایده نه‌تنها همزیستی دارند بلکه در هم آمیخته می‌شوند. باید یقین داشته باشیم که لذت ادبیات لذتی نیست که از میان لذتهای ممکن دیگر برگزیده شده باشد، بلکه لذتی است «والاتر». زیرا محصول کوشش والاتری است که همان «تأمل بیغرضانه» است. فایده، یعنی جدی و آموزنده بودن ادبیات. جدی بودنی لذتبخش است نه جدی بودن وظیفه‌ای که باید انجام شود یا درسی

که باید فراگرفته شود؛ جدی بودنی است زیبایی‌شناختی، یعنی جدی بودن ادراک. خوانندهٔ نسبی‌گرایی که شعر مشکل امروزی را می‌پسندد، همیشه می‌تواند از قضاوتهای زیبایی‌شناختی طفره رود و ذوق شخصی خود را ترجیح دهد؛ همان کاری که در مورد شطرنج یا جدول کلمات متقاطع می‌کند. کارشناس آموزشی ممکن است، به غلط، جدی بودن شعر یا داستان والایی را در اطلاعات تاریخی یا درسهای سودمند این آثار بداند.

یک نکتهٔ مهم دیگر؛ آیا اصولاً ادبیات وظیفه یا وظایفی دارد؟ بوئز در کتاب خود به نام راهنمای منتقدان شادمانه در ادبیات علائقی چندگانه می‌بیند و برای هر یک از آنها گونه‌ای خاص از انتقاد پیشنهاد می‌کند، و الیت با اندوه، یا دست‌کم با ملال، در انتهای کتاب خود، به نام فایدهٔ شعر و فایدهٔ انتقاد، بر «تنوع شعر» و تنوع کارهایی که انواع شعر در دوره‌های مختلف می‌تواند انجام دهد تأکید می‌کند، اما اینان مستثنا هستند. جدی گرفتن هنر یا ادبیات یا شعر معمولاً بدان معناست که آن را به فایدهٔ ویژه‌ای موصوف کنیم. الیت، ضمن بررسی این نظر آرنلد که شعر می‌تواند جانشین مذهب و فلسفه شود، می‌نویسد «هیچ چیز در این دنیا یا در آن دنیا نمی‌تواند جانشین چیز دیگری باشد ...»،[۳] یعنی هیچ ارزش واقعی نمی‌تواند معادلی واقعی داشته باشد. در واقع هم هیچ چیز جانشین چیز دیگری نیست. در عمل، پیداست که ادبیات می‌تواند جانشین بسیاری چیزهای دیگر شود ـ مثلاً سفر یا اقامت در کشورهای خارجی یا تجربهٔ مستقیم یا زندگی به نیابت، و مورخ می‌تواند از آن به عنوان سندی اجتماعی استفاده کند. آیا ادبیات کاری یا فایده‌ای دارد که مخصوص به خودش باشد یا ملغمه‌ای است از فلسفه، تاریخ، موسیقی، و صورتگری که در وضعهای اقتصادی بسیار پیشرفته از هم جدا می‌شوند؟ مسئلهٔ اساسی این است.

مدافعان ادبیات خواهند گفت ادبیات مرده ریگ روزگار کهن نیست، بلکه خود امری مداوم است. و چنین خواهند گفت بسیاری دیگر که نه شاعرند و نه معلم شعر. و، بنابراین، هیچ نوع دلبستگی حرفه‌ای به آنچه از روزگار کهن مانده است ندارند. درک ارزش یگانهٔ ادبیات، لازمهٔ هر نظریه‌ای است که به ماهیت این ارزش می‌پردازد. نظریه‌های متغیر ما می‌کوشد تا بتدریج حق این درک را بهتر ادا کند.

یکی از گرایشهای زمان ما سودمندی و جدی بودن شعر را چنین اثبات می‌کند که شعر منتقل‌کنندهٔ دانش است ـ نوعی از دانش. شعر صورتی از دانش است. گفتهٔ معروف ارسطو که شعر فلسفیتر از تاریخ است شاید ناظر به همین معنی باشد، زیرا تاریخ «اموری را که روی داده‌اند نقل می‌کند و شعر اموری را که روی دادنشان ممکن است»؛ یعنی امور کلی و محتمل را. اما امروزه که تاریخ مانند ادبیات رشته‌ای بی‌تعریف و بیحد و رسم و علم رقیب سرسخت شعر است، می‌گویند که ادبیات دانش جزئیاتی است که علم و فلسفه بدانها نمی‌پردازند؛ در حالی که کسی مانند دکتر سمیوئل جانسن، از نظریه‌پردازان کلاسیک نو، هنوز شعر را «شکوه کلیت» می‌داند؛ نظریه‌پردازان امروزی بسیاری از مکتبها (مانند برگسون، گیلبی، رنسوم، استیس) بر جزئی بودن شعر تأکید می‌کنند. استیس می‌گوید که نمایشنامهٔ اتللو دربارهٔ حسد نیست بلکه دربارهٔ حسد اتللو است، یعنی حسادت یک مرد مغربی از بابت زنش که دختری ونیزی است.[۴]

نوعیت یا خصوصیت ادبیات: نظریهٔ ادبی و دفاعیات ادبی ممکن است بر این یا آن تأکید کنند. زیرا می‌توان گفت که ادبیات کلیتر از تاریخ و زندگینامه، اما جزئیتر از روانشناسی و جامعه‌شناسی است. با این حال، تأکید بر این یا آن تنها مربوط به اصول نظری نیست. عملاً، در آثار ادبی میزان عمومیت یا خصوصیت از اثری به اثری یا از دوره‌ای به دوره‌ای دیگر فرق می‌کند. دو اثر زائر و هرکس می‌کوشند نمودار نوع بشر باشند، اما موروس شخصیت فکاهی داستان اپیکون، نوشتهٔ جانسن، فردی بسیار خاص و غریب احوال است. در ادبیات اصل شخصیت‌سازی همیشه چنین تعریف شده است که شخصیت‌سازی یعنی تلفیق «نوع» با «فرد»، یعنی نشان دادن نوع در فرد یا فرد در نوع. کوششهایی که در تعبیر این اصل شده است یا احکام جزئی که از آن برآورده‌اند، چندان گرهی از کار نگشوده است. قدمت نوع‌شناسی ادبی به زمان هوراس و نظر او دربارهٔ شیوهٔ مطلوب رفتار، و به مجموعهٔ نوعها در کمدی رومی (مانند سرباز لافزن، خسیس، فرزند مبذر و خیالپرداز، نوکر محرم راز) می‌رسد. این نوع‌سازی را درآثار نویسندگان شخصیت‌پرداز قرن هفدهم، و درکمدیهای مولیر نیز می‌بینیم. اما چگونه این مفهوم را عامتر به کار ببندیم؟ آیا در نمایشنامهٔ رومئو و ژولیت دایه یک نوع

است؟ اگر چنین است چه نوعی است؟ آیا هملت یک نوع است؟ ظاهراً از نظر تماشاگران عصر الیزابت، هملت مردی است مالیخولیایی؛ از همان نوعی که دکتر تیموتی برایت وصف کرده است. اما هملت جنبه‌های بسیار دیگری نیز دارد و مالیخولیای او بر زمینه‌ای خاص نشسته، و تکوینی مخصوص به خود دارد. به یک معنی، قهرمان داستان که هم یک فرد و هم یک نوع است چنان به نمایش درمی‌آید که گویی از نوعهای گوناگون ساخته شده است؛ هملت هم عاشق است، یا روزی عاشق بوده است، هم دانشمند هم نمایش‌شناس و هم شمشیرزن. هر فرد محل تجمع یا تماس انواع است، حتی ساده‌ترین فرد. شخصیتهای به اصطلاح نوعی «یک بعدی» هستند، یعنی مردمی که هر روزه می‌بینیم و با آنان تنها یک نوع رابطه داریم. اما شخصیتهای چندبعدی دیدگاهها و روابط مختلف را در خود گرد آورده‌اند و در زمینه‌های گوناگون، مانند زندگی اجتماعی و خصوصی و ممالک بیگانه، نشان داده می‌شوند.[۵]

می‌گویند یکی از ارزشهای معرفتی در داستان و نمایش ارزش روانشناختی است. بارها به‌تأکید گفته‌اند که «داستان‌نویسان بیش‌از روانشناسان طبیعت انسان را به ما می‌شناسانند.» هورنای آثار شکسپیر، ایبسن، داستایفسکی، و بالزاک‌را منابعی بی‌پایان‌از این دست می‌داند. ای ام. فورستر در کتاب جنبه‌های رمان از معدود بودن افرادی صحبت می‌کند که از انگیزه‌ها و زندگی درونیشان آگاهیم، و خدمت بزرگ رمان را در این می‌داند که زندگی درونی شخصیتهای داستان را آشکار کند.[۶] بی‌شک زندگی درونی که فورستر به قهرمانان خود نسبت می‌دهد محصول درون‌نگری آگاهانهٔ خود او است. می‌توان مدعی شد که داستانهای بزرگ برای روانشناسان در حکم منبع مطالعه یا موارد خاص (یعنی نمونه‌های نوعی) هستند. اما در اینجا، باز به همان مطلب برمی‌گردیم که روانشناسان در داستان فقط از ارزشهای نوعی کلی آن استفاده می‌کنند، یعنی باباگوریو، قهرمان داستان، را از زمینهٔ آن (خانهٔ خانم ووکر) و روابطش با آدمهای دیگر بیرون می‌کشند.

به عقیدهٔ ماکس ایستمن، که خود شاعری درجه دو است، «ذهن ادبی» در عصر علم نمی‌تواند ادعای کشف حقیقت کند. «ذهن ادبی» ذهنی است غیر متخصص و متفنن که به روزگاران پیش از علم تعلق دارد و می‌کوشد به زندگی خود ادامه دهد، و با استفاده از

فصاحت زبان این ظن را برمی‌انگیزد که «حقایق» مهمی را بیان می‌کند. حقیقت در ادبیات همان حقیقت بیرون از ادبیات است، یعنی معرفتی نظام یافته که برای همگان آزمودنی باشد. داستان‌نویس هیچ راه میانبر جادویی برای رسیدن به وضع کنونی دانش در علوم اجتماعی امروز ندارد، علومی که حاوی حقیقتی هستند که دنیای داستان‌نویس یا واقعیت داستانی او باید با آن محک زده شود. بنابراین ایستمن معتقد است که نویسندهٔ آثار تخیلی ـ بخصوص شاعر ـ اگر فکر کند وظیفهٔ اصلی او کشف و انتقال دانش است در حق خود گمان خطا برده است. وظیفهٔ واقعی او آن است که ما را وادارد تا آنچه را می‌بینیم درک کنیم، و آنچه را در عمل یا به انتزاع شناخته‌ایم در خیال آوریم.[۷]

مشکل بتوان این مفهوم را که شعر تحقق داده‌هاست از این مفهوم که شعر «بینشی هنرمندانه» است متمایز کرد. آیا هنرمند ما را به یاد چیزهایی می‌اندازد که دیگر نمی‌توانیم درک کنیم، یا اینکه ما را به دیدن آنچه، به رغم وجود همیشگی آنها، ندیده‌ایم وامی‌دارد؟ انسان به یاد طرحهای سیاه و سفیدی می‌افتد که در آنها اشکال یا چهره‌هایی که از نقطه‌ها و خطهای شکسته ساخته شده‌اند پنهان است؛ این شکلها و چهره‌ها همیشه وجود داشته، اما انسان آنها را به عنوان طرح و در تمامیتشان ندیده است. وایلد در کتاب خود، به نام مقاصد، از کشف ویسلر که در مه ارزش زیبایی‌شناختی دیده بود سخن می‌گوید، یا از کشف زیبایی در آثار نقاشان دورهٔ قبل از رافائل در وجود زنانی که تا آن وقت نه آنان را زیبا می‌شناختند و نه نمونهٔ نوعی می‌دانستند. اینکه آیا این موارد نمونه‌ای از «دانش» یا «حقیقت»اند، محل تردید است. به عقیدهٔ ما، این نمونه‌ها کشف «ارزشهای ادراکی» تازه یا «کیفیتهای زیبایی‌شناختی» نو است.

بخوبی می‌توان دید که چرا زیبایی‌شناسان در انکار این موضوع که «صدق»[1] یکی از خاصیتها و ملاکهای هنر است تردید می‌کنند؛[۸] این بدان علت است که از یک جهت صادق صفتی افتخارآمیز است و هرکس در دل بدان سخت احترام می‌گذارد و همه به آن به عنوان یکی از متعالیترین ارزشها دل بسته‌اند، و از جهت دیگر هرکس به نحوی غیرمنطقی بیم دارد

۱) ما تا آنجا که بتوانیم "truth" را به «صدق» که معادلی دقیقتر از «حقیقت» است ترجمه می‌کنیم، هرچند در فارسی این دو را مترادف به کار می‌برند.

که اگر هنر «صادق» نباشد «کاذب» است؛ چنانکه افلاطون با خشم تمام آن را چنین خوانده است. ادبیات تخیلی «افسانه» است، و «تقلید زندگی» با هنر و کلام. متضاد افسانه حقیقت نیست، بلکه «امر واقع» یا «وجود زمانی ـ مکانی» است. امر واقع عجیبتر از امر محتملی است که ادبیات ناگزیر باید بدان بپردازد.[۹]

در میان هنرها، ادبیات بالاخص، از طریق بینش به زندگی و جهان (جهان‌بینی)، که هر اثر هنری منسجم از آن برخوردار است، داعیهٔ دست یافتن به صدق را دارد. فیلسوف یا منتقد باید از میان این بینشها برخی را از برخی دیگر صادقتر بداند (چنانکه الیت بینش دانته را از شلی یا حتی شکسپیر صادقتر می‌داند.) اما هر فلسفهٔ پخته‌ای از زندگی باید به درجه‌ای از حقیقت دست یافته باشد ـ یا لااقل چنین ادعایی دارد. صدق ادبیات، که ما اکنون به بررسی آن می‌پردازیم، صدقی است که در ادبیات وجود دارد؛ یعنی فلسفه‌ای است که به صورت دستگاهی انتزاعی بیرون از ادبیات وجود دارد، اما ممکن است در ادبیات به‌کار رود یا از راه آن نشان داده شود یا در آن مجسم گردد. در این معنی، صدق موجود در آثار دانته الاهیات کاتولیک و فلسفهٔ اسکولاستیک است. نظر الیت دربارهٔ رابطهٔ شعر با صدق، در اساس، چیزی از این دست است. حقیقت قلمرو متفکرانی است که ذهنی نظام یافته دارند، و هنرمندان چنین اندیشمندانی نیستند؛ هرچند اگر فیلسوفی را نیابند که بتوانند فکرش را در کار خود جذب کنند، می‌کوشند که خود اندیشمندانی اینچنین باشند.[۱۰]

در بسیاری از موارد، جدال بر سر معانی اصطلاحات است. مقصود ما از «دانش»، «صدق»، «معرفت»، و «خرد» چیست؟ اگر صدق، یکسره، امری انتزاعی و مبتنی بر قضایای منطقی باشد، هنر ـ حتی هنر ادبیات ـ نمی‌تواند شکلی از صدق باشد. و نیز اگر تعاریف مقصورکنندهٔ طرفداران «عینیت» را بپذیریم و صدق را محدود کنیم به آنچه هرکس با روشی علمی می‌تواند آن را بیازماید، هنر از لحاظ تجربی نمی‌تواند شکلی از صدق باشد. شق دیگر آن است که به صدقی دووجهی یا چندوجهی قائل باشیم، یعنی «راههای گوناگون شناختن.» یا اینکه بگوییم دو نوع اساسی دانش موجود است که هرکدام دستگاه علائم زبانی خاص خود را به کار می‌برد؛ علوم صورت استدلالی زبان را به کار می‌گیرد، و هنر صورت نمایشگر آن

را.[۱۱] آیا این هر دو صادقند؟ نوع نخست همان صدقی است که معمولاً منظور فلاسفه بوده است، و دومی شامل «اساطیر» دینی و شعر می‌شود؛ نوع دوم را بیشتر «صادق» بدانیم تا «صدق». استعمال صفت دلیل انتقال مرکز ثقل را به دست می‌دهد: هنر در ذات زیباست و در صفت صادق (بدین معنی که با صدق تناقضی ندارد.) مک لیش در شعر خود، به نام هنر شعر، می‌کوشد داعیه‌های زیبایی ادبی و فلسفه را با این ضابطه با یکدیگر سازگار کند که شعر «مساوی است با غیرصادق»: شعر همان قدر جدی و مهم است که فلسفه (علم، شناسایی، دانایی) و همتراز با صدق است، شعر صدق گونه است.

خانم لانگر در دفاع خود از نمادگرایی نمایشی به عنوان شکلی از دانش، بر هنرهای تجسمی و، بیشتر از آن، بر موسیقی، تکیه می‌کند تا بر ادبیات. ظاهراً، او ادبیات را آمیزه‌ای از بیان استدلالی و نمایشگر می‌داند. اما عنصر اسطوره‌ای، یا تصاویر مثالی ادبیات، تقریباً با آنچه خانم لانگر عنصر نمایشگر می‌داند تطبیق می‌کند.[۱۲]

این نظر راکه هنر کشف صدق است باید از این نظر که هنر ـ بویژه ادبیات ـ تبلیغ است (نظری که نویسنده راکاشف صدق نمی‌داند بلکه کسی می‌داند که صدق را به بازار عرضه می‌کند)، متمایز دانست. از اصطلاح تبلیغ تنها برای عقایدی استفاده می‌شود که زیان‌آور به حساب می‌آیند، و مردم به مروّجان آن اعتمادی ندارند. این واژه متضمن حسابگری و قصد و غرض است، و بیشتر برای ترویج عقاید و برنامه‌های محدود و خاص به کار می‌رود.[۱۳] اگر این واژه را به چنین مفهومی اختصاص دهیم می‌توان گفت که بعضی از انواع هنر (پست‌ترین نوع آن) تبلیغ است، اما هنر والا یا هنر خوب، یا اصولاً هنر، نمی‌تواند تبلیغ باشد. اما اگر دامنهٔ شمول آن را وسیعتر کنیم، این معنی از آن برمی‌آید که هنرمند آگاهانه یا ناآگاهانه می‌کوشد خوانندگان را چنان تحت تأثیر قرار دهد که نگرش او را به زندگی بپذیرند. بنابراین درست است اگر بگوییم همهٔ هنرمندان مبلغ هستند یا باید باشند، یا همهٔ هنرمندان صمیمی و مسئول از نظر اخلاقی موظفند که مبلغ باشند.

بنا به گفتهٔ مونتگمری بل‌جیون

شاعر و نویسنده مبلغانی بی‌مسئولیتند، یعنی هر نویسنده‌ای که نظری یا عقیده‌ای خاص در باب زندگی دارد

. . . هدف نوشته‌اش همیشه این است که خواننده را به پذیرفتن آن نظر یا عقیده قانع کند. این اقناع همیشه غیرمستقیم و تلویحی است؛ بدین معنی که خواننده به موافقت با چیزی وادار می‌شود، و این موافقت از سر افسونشدگی است ـ نمایشگری خواننده را اغوا می‌کند. . .

الیت ضمن نقل گفتهٔ بل جیون در پاسخ بدو می‌گوید: «باید شاعرانی را که مشکل بتوان مبلغ دانست، از مبلغان بی‌مسئولیت و دستهٔ سومی از شاعران، مثل تیوس و دانته، که مبلغانی بسیار آگاه و مسئولند، تمیز داد.» وی قضاوت در باب مسئولیت را منوط به غرض نویسنده و تأثیر تاریخی آن می‌داند.[۱۴] «مبلغ مسئول» به نظر بیشتر مردم عبارتی متناقض با خود است. اما اگر آن را برایند کشش چند نیرو بدانیم معنایی پیدا می‌کند. هنر جدی تلویحاً مبین نظری به زندگی است، نظری که می‌توان با اصطلاحات فلسفی و برحسب نظامهای فلسفی آن را بیان کرد.[۱۵] بین انتظام هنری (که گاهی «منطق» اثر هنری نامیده می‌شود) و انتظام فلسفی نوعی همبستگی وجود دارد. هنرمند مسئول قصد ندارد که عاطفه را با تفکر، احساس را با تعقل، و صمیمیت احساس را با مطابقت میان تجربه و تأمل در آن خلط کند. آن جهان‌بینی که هنرمند مسئول به زبان ادراک بازگو می‌کند، برخلاف بیشتر استنباطها از زندگی که به اعتبار تبلیغ مقبولیت عام یافته است، ساده نیست؛ بینشی دربارهٔ زندگی که نسبتاً پیچیده باشد، نمی‌تواند مانند تلقینات مسحورکننده شخص را به عملی ساده‌لوحانه یا نابهنگام وادارد.

آنچه می‌ماند ملاحظهٔ برداشتهایی است که از وظیفهٔ ادبیات کرده، و زیر عنوان «تزکیه» فراهم آورده‌اند. این واژه که ارسطو در فن شعر از آن سخن گفته است، تاریخی طولانی دارد. اینکه ارسطو این واژه را در چه معنایی به کار برده است محل بحث دارد. اما مقصود ارسطو هرچه بوده باشد (هرچند این مسئله از نظر تفسیر متن مسئلهٔ جالبی است)، نباید با مسئله‌ای که بعدها مدلول این لغت شده است درهم آمیخته شود. عده‌ای برآنند که وظیفهٔ ادبیات رهانیدن ما، اعم از نویسنده یا خواننده، از فشار هیجانات است. بیان هیجانات ما را از فشار آنها رهایی می‌دهد، چنانکه گفته‌اند گوته با نوشتن رنجهای ورتر خود را از غم دنیا رهانید. تماشاگر تراژدی و خوانندهٔ داستان نیز می‌گویند که احساس رهایی و تسکین می‌کنند، زیرا هیجانات در بیرون از آنان تمرکز می‌یابد و در پایان، بر اثر تجربهٔ ذوقی، «آرامش ذهن» می‌یابند.[۱۶]

اما آیا ادبیات ما را از فشار هیجانات رهایی می‌بخشد یا آنها را برمی‌انگیزد؟ به نظر افلاطون «تراژدی و کمدی هیجانات ما را می‌پروراند و سیراب می‌کند، و حال آنکه باید آنها را در خود بخشکانیم». یا بر فرض که ادبیات هیجانات ما را هم تسکین دهد، آیا بهتر نیست که این تسکین هیجانات از طریق افسانه‌های شاعرانه ایجاد نشود؟ قدیس آوگوستینوس اعتراف می‌کند که در جوانی مرتکب گناه کبیره می‌شده است، با این حال «من که از کشته شدن دیدو می‌گریستم از این گناه کبیره به گریه درنمی‌آمدم.» آیا بعضی از آثار ادبی تحریک‌کننده و بعضی دیگر تزکیه‌کننده‌اند؟ آیا باید برحسب دسته‌های مختلف خوانندگان و برحسب ماهیت واکنش آنان قائل به تمایز شد؟[۱۷] اینها مسائلی است که تحت عنوان «ادبیات و روانشناسی» و «ادبیات و جامعه» بدان پرداخته می‌شود، اما مقدمتاً باید هم‌اکنون مطرح شوند.

در خاتمه باید گفت که مسئلهٔ وظیفهٔ ادبیات تاریخی طولانی دارد (در مغرب زمین از زمان افلاطون تا به حال.) این سؤالی نیست که شاعر یا دوستدار شعر به طور غریزی مطرح کرده باشد، زیرا از نظر آنان، بنا به گفتهٔ معروف امرسن «زیبایی، خودش، خودش را توجیه می‌کند». این سؤال «سودجویان» و حکمای اخلاقی یا سیاستمداران و فیلسوفان است. و، خلاصه، سؤال نمایندگان ارزشهایی از نوع دیگر یا کسانی است که دربارهٔ همهٔ ارزشها داوری می‌کنند. سؤال آنان چنین است که امروزه شعر به چه کار می‌آید؟ و این سؤال را با همهٔ ابعاد بشری و اجتماعیش مطرح می‌کنند. وقتی شاعران و دوستداران بالفطرهٔ شعر استیضاح شوند، به عنوان شهروندانی که از روی اخلاق و عقل خود را مسئول حس می‌کنند، مجبور می‌شوند به جامعه پاسخ مستدلی بدهند. این جواب را در بخشی از فن شعر می‌دهند. آنان دفاعیه یا جوابیه‌ای برای شعر می‌نویسند که معادل ادبی آن همان چیزی است که در الاهیات «دفاع مستدل از دین» می‌نامند.[۱۸] و چون به این قصد و برای خوانندهٔ احتمالی می‌نویسند، بیشتر بر فایدهٔ ادبیات تکیه می‌کنند تا بر لذت آن. بنابراین، از لحاظ معنایی، امروزه آسان است که وظیفهٔ ادبیات را با روابط بیرونی آن هم‌ارز قرار دهند. اما از نهضت رمانتیک به بعد هر وقت شاعران استیضاح شده‌اند، پاسخ دیگرگونه‌ای داده‌اند؛ پاسخی که ای سی. بردلی آن را «شعر برای شعر[۱۹]» می‌نامد. نظریه‌پردازان حق دارند اصطلاح «وظیفه» را به همهٔ معانی «دفاعیه» تعمیم دهند. بدین

معنی می‌توان گفت که شعر وظیفه‌های گوناگونی دارد، اما وظیفهٔ نخستین و عمده‌اش وفادار ماندن به ماهیت خودش است.

فصل چهارم

نظریهٔ ادبی، نقد ادبی، و تاریخ ادبی

همان‌گونه که برای تحقیق در ادبیات دلیلی یافته‌ایم، به این نتیجه نیز باید برسیم که می‌توان در ادبیات به نحوی منظم و یکپارچه تحقیق کرد. زبان انگلیسی برای این‌گونه تحقیق اصطلاح چندان رضایتبخشی ندارد. متداولترین اصطلاحها برای این موضوع literary scholarship (تحقیق ادبی)، و Philology (فقه‌اللغة) است. اصطلاح اول تنها به این دلیل قابل اعتراض است که به نظر می‌رسد «نقد ادبی» را دربر نمی‌گیرد، و بر ماهیت آکادمیک تحقیق تأکید می‌ورزد. اگر اصطلاح scholar را با همان دامنهٔ شمولی که امرسن به کار برده است تعبیر کنیم، بدون شک پذیرفتنی خواهد بود. اصطلاح دوم، Philology، به سوءتفاهمهای فراوانی مجال می‌دهد. از لحاظ تاریخی، این اصطلاح چنان به کار برده شده است که نه‌تنها تمام پژوهشهای ادبی و زبانشناسی، بلکه پژوهش در همهٔ محصولهای ذهن انسان را نیز دربر می‌گیرد. اگرچه بیشترین رواج آن در آلمان قرن نوزدهم بود هنوز در عنوان مجله‌هایی مانند *Modern Philology*، *Philological Quarterly* و *Studies in Philology* به کار می‌رود. بوک که نویسندهٔ دائرةالمعارف اساسی *Encyklopädie und Methodologie der Philologischen Wissenschaften* (سال ۱۸۷۷، اما مبتنی بر سخنرانیهایی که بعضی از آنها مربوط به ۱۸۰۹ می‌شود)[۱] است، این اصطلاح را به «علم به‌معلوم» و بنابراین به مطالعهٔ زبان و ادبیات، هنرها و سیاست، مذهب، و رسوم اجتماعی تعریف کرده است. فقه‌اللغة بوک عملاً همانند تاریخ ادبی گرینلاست، و انگیزهٔ آن به وضوح مقتضیات مطالعات کلاسیک بوده است

که برای آنها، بخصوص، مددخواهی از تاریخ و باستانشناسی ضروری می‌نماید. به نظر بوک مطالعهٔ ادبی تنها شاخه‌ای از فقه‌اللغة است و فقه‌اللغة خود به معنای علم جامع تمدن است؛ بخصوص علم به چیزی است که آن را، همصدا با رمانتیسم آلمانی، «روح ملی» می‌نامد. امروزه فقه‌اللغة به دلیل ریشهٔ لغوی آن و بسیاری از تحقیقات متخصصان اغلب به معنای زبانشناسی، بخصوص دستور زبان تاریخی و مطالعهٔ اشکال قدیم زبانها، به کار می‌رود. از آنجا که این اصطلاح تا به این حد معانی فراوان و متفاوتی دارد، بهتر است که آن را کنار بگذاریم.

اصطلاح دیگر برای کار محقق ادبی "research" (تتبّع) است. اما این هم بخصوص نامناسب می‌نماید، زیرا تأکید آن صرفاً بر تتبع مواد اولیهٔ کار است و میان موادی که باید تتبع شود و موادی که به آسانی در دسترس است تمایزی می‌نهد، یا به نظر می‌رسد که تمایزی می‌نهد که اعتباری ندارد. برای مثال کسی که برای خواندن کتاب کمیابی به موزهٔ بریتانیا می‌رود، «تتبع» کرده است؛ در حالی که در یک صندلی راحتی در خانه نشستن و نسخه‌ای چاپ شده از همان کتاب را خواندن متضمن فرایند ذهنی متفاوتی است. این اصطلاح، حداکثر، مبین اعمال مقدماتی معینی است که دامنه و ماهیت آن متناسب با ماهیت مسئله تغییرات عظیمی می‌کند. اما دلالت آن بر مقاصد ظریف تعبیر، شخصیت‌پردازی، و ارزشگذاری که مشخصهٔ مطالعات ادبی است اندک است.

آنچه در «موضوع بحث خاص» ما بسیار اهمیت دارد، تمایز میان نظریهٔ ادبی، نقد ادبی، و تاریخ ادبی است. نخست، تمایزی هست میان این نظر که ادبیات نظمی است همزمان، و نظر دیگر که ادبیات بیش از هر چیز سلسله‌ای است از آثاری که به توالی زمان به وجود آمده‌اند و اجزای تفکیک‌ناپذیر فرایندی تاریخیند. تمایز دیگری میان تحقیق در اصول و ملاکهای ادبیات و مطالعهٔ خود آثار ادبی‌وجود دارد، چه آنها را تک تک مطالعه کنیم چه بر حسب توالی زمان. بهترین کار برای توجه دادن به این تمایزها آن است که بگوییم «نظریهٔ ادبی» مطالعهٔ اصول، مقوله‌ها، و ملاکهای ادبیات و موضوعهایی از این دست را در بر می‌گیرد، و مطالعهٔ خود آثار را یا «نقد ادبی» بدانیم (که در اساس برخوردی ایستاست با

ادبیات) یا «تاریخ ادبی». البته «نقد ادبی» اغلب چنان استعمال می‌شود که تاریخ ادبی را نیز شامل گردد، اما چنین استعمالی یک تمایز مفید را از نظر دور می‌دارد. ارسطو صاحب نظریه بود، اما سنت ـ بوو در درجهٔ اول یک منتقد بود. کنت برك بیشتر صاحب نظریهٔ ادبی است، در حالی که ار. پی. بلکمر منتقد ادبی است. اصطلاح «نظریهٔ ادبی» ـ مانند این کتاب ـ ممکن است بر «نظریهٔ نقد ادبی» و «نظریهٔ تاریخ ادبی» که هر دو ضروریند شمول یابد.

این تمایزها کم‌وبیش واضح، و تا حد زیادی پذیرفته شده‌اند. اما آنچه کمتر بدان توجه شده است این است که روشهای اشاره شده را نمی‌توان جدا از هم به کار برد، این مباحث چنان متضمن یکدیگرند که نمی‌توان نظریهٔ ادبی را بدون نقد یا تاریخ و نقد را بدون نظریهٔ تاریخ یا تاریخ را بدون نظریه و نقد تصور کرد. واضح است که نظریهٔ ادبی وجود نخواهد داشت، مگر آنکه مبتنی بر مطالعهٔ خود آثار ادبی باشد. ملاکها، مقوله‌ها، و طرحها در خلاء به دست نمی‌آیند. اما، از طرف دیگر، هیچ نقد یا تاریخی وجود نخواهد داشت مگر آنکه بر مبنای مجموعه‌ای از مسائل، نظامی از مفاهیم، بعضی موازین مورد استناد، و پاره‌ای از تعمیمها باشد. اما اینجا با مشکلی حل‌نشدنی روبه‌رو نیستیم؛ ما معمولاً با عقایدی قبلی به سراغ آثار ادبی می‌رویم، و معمولاً این عقاید را با مطالعهٔ بیشتر آثار ادبی تغییر می‌دهیم و تعدیل می‌کنیم. این فرایند، فرایندی دیالکتیکی است که در آن نظریه و عمل تأثیر متقابل دارند.

کوشش کرده‌اند که تاریخ ادبی را از نظریه و نقد مجزا کنند. به طور مثال، اف دبلیو. بیتسن[۲] چنین استدلال کرده است که تاریخ ادبی نشان می‌دهد الف از ب مشتق شده است، در صورتی که نقد ادبی می‌گوید الف بهتر است از ب. مطالعهٔ نوع اول، بنابر این اعتقاد، از امور اثبات‌شدنی بحث می‌کند، و مطالعهٔ نوع دوم از امور عقیدتی و ایمانی. اما این تمایز هیچ اعتباری ندارد. در تاریخ ادبی از امور کاملاً خنثی نشانی نمی‌بینیم. صرف گزینش موضوعی خاص متضمن ارزشگذاری است؛ یعنی عمل ساده و مقدماتی تمایز میان کتابها و آثار ادبی مختلف و نفس بیشتر پرداختن به این یا آن نویسنده، حاکی از داوری ارزشی است. حتی متعرض تاریخ یا عنوانی خاص شدن نیز متضمن نوعی ارزشگذاری است؛ یعنی انتخاب این کتاب یا این حادثهٔ خاص از میان میلیونها کتاب و حادثهٔ دیگر. حتی اگر بپذیریم که امور نسبتاً

خنثی هم وجود دارد مثل سنوات، عناوین، و حوادث زندگی اشخاص، تنها امکان گردآوری سالنامه‌های ادبی را پذیرفته‌ایم. اما مسئله‌ای که کمی پیچیده‌تر باشد، حتی نقد متون یا نقد منابع و بررسی تأثیرات، نیازمند ارزشگذاری مداوم است. چنین حکمی که مثلاً «پوپ تحت تأثیر درایدن است» نه تنها متضمن آن است که پوپ و درایدن را از میان انبوه ناظمان آن زمان انتخاب کنیم، بلکه نیازمند آن است که به خصوصیات پوپ و درایدن وقوف داشته باشیم و آنگاه آثار آنها را مدام سبک و سنگین، و مقایسه و انتخاب کنیم؛ کاری که اساساً انتقادی است. مسئلهٔ همکاری بومانت و فلچر مسئله‌ای لاینحل است مگر اینکه این اصل مهم را بپذیریم که خصوصیات (شیوه‌های) سبکی معینی بیشتر به یکی از این دو نویسنده تعلق دارد تا به دیگری؛ وگرنه ناچاریم اختلافهای سبک [در آثار مشترك] آن دو را صرفاً به عنوان یک امر واقع بپذیریم.

اما معمولاً جداکردن تاریخ ادبی ازنقد ادبی بنابه علل دیگری انجام می‌گیرد. نمی‌توان انکار کرد که ناچار به ارزشگذاری هستیم، اما چنین استدلال شده است که تاریخ ادبی، میزانها و ملاکهای خاص خود دارد؛ یعنی میزانها و ملاکهای دوره‌های مورد بحث. طرفداران بازسازی گذشته در ادبیات می‌گویند که باید به ذهن و نگرش ادوار گذشته حلول کنیم و ملاکهای آنان را بپذیریم، و آگاهانه اجازه ندهیم عقاید قبلی خودمان در این کار دخالت کند. این نظر که تاریخگرایی نامیده شده است در قرن نوزدهم در آلمان ساخته و پرداخته شد، اگر چه حتی در همانجا نظریه‌پردازان بلند پایهٔ علم تاریخ مانند ارنست ترولچ از این نظر انتقاد کردند.[۳] اکنون به نظر می‌رسد که در انگلستان و امریکا نیز این نظر به طور مستقیم و غیرمستقیم نفوذ کرده است، و بسیاری از «مورخان ادبی» ما کم و بیش بدان گرویده‌اند. مثلاً هاردین کرگ گفته است تازه‌ترین و بهترین مرحلهٔ پژوهشهای اخیر «پرهیز از اندیشیدن بر حسب مقولاتی است که به زمان مورد بحث تعلق ندارند.»[۴] ای. ای. ستول، ضمن مطالعهٔ عرف تئاتر الیزابتی و توقعات تماشاگران آن، به این نظریه توجه دارد که غرض اصلی تاریخ ادبی بازسازی مقصود نویسنده است.[۵] در کوششهایی که برای مطالعهٔ نظریه‌های روانشناختی عصر الیزابت از جمله نظریهٔ طبایع و امزجه یا تصورات علمی و شبه علمی شعرا

شده است، به این نظریه تلویحاً توجه داشته‌اند.[٦] روزموند تاو کوشش کرده است که منشاء و معنای تصویرسازی [شاعران] متافیزیکی را براساس تعلیمی‌که دون ومعاصرانش از منطق راموسی گرفته‌اند توضیح دهد.[٧]

این گونه مطالعات بدرستی ما را قانع می‌کنند که دوره‌های مختلف، قراردادها و مفاهیم انتقادی خاص خود داشته‌اند؛ و به این نتیجه می‌رسیم که هر عصری تمامیتی قائم به خود دارد که در نوع شعر خاص خود، که قابل انطباق بر اعصار دیگر نیست، بیان شده است. این نظر را فردریک ای. پوتل در زبان شعر به نحوی صادقانه و مقنع مطرح کرده است.[٨] اوموضع خودرا «نسبی‌گرایی انتقادی» می‌نامد واز «تغییرات» عمیق «حساسیت» و «ناپیوستگی کلی» در تاریخ شعر سخن می‌گوید. توصیف او هنگامی ارزش بیشتری پیدا می‌کند که با قبول ملاکهای مطلق در اخلاق و مذهب توأم شود.

این تصور از «تاریخ ادبی»، در دقیقترین شکل خود، نیازمند قدرت تخیل، «همدلی»، هماهنگی عمیق با گذشتگان یا ذوقهای از بین رفته است. برای بازسازی جهان بینی کلی، نگرشها، مفاهیم، پیشداوریها، و فرضیات اساسی در بسیاری از تمدنها کوششهای موفقیت‌آمیزی به عمل آمده است. دربارهٔ نظر یونانیان نسبت به خدا، زنان، و بردگان آگاهی بسیاری داریم، کیهانشناسی قرون وسطی را می‌توانیم به‌تفصیل شرح دهیم، و می‌توانیم شیوه‌های گوناگون نگریستن، یا دست‌کم سنتها و قراردادهای هنری مختلف را که در هنر بیزانس و چین مندرج شده است، نشان دهیم. بخصوص در آلمان، مطالعات زیادی ـ غالباً تحت تأثیر عقاید اشپنگلر ـ دربارهٔ انسان گوتیک و انسان باروک شده است، انسانهایی که بتمامی جدا از زمان ما و در جهانی از آنِ خود انگاشته شده‌اند.

این کوشش برای بازسازی تاریخی در تحقیق ادبی سبب تأکید بسیار برمقصود نویسنده شده است، و فرض بر این است که باید بتوان نیت نویسنده را در تاریخ نقد ادبی و ذوق ادبی بررسی کرد. معمولاً چنین می‌انگارند که اگر به مقصود نویسنده پی ببریم و ببینیم که آیا بدان رسیده است یا نه، می‌توانیم مسئله نقد ادبی راکنار بگذاریم. نویسنده یکی از احتیاجات زمان خود را رفع کرده است، و به نقدکار او نه نیازی هست و نه چنین امکانی وجود دارد. این شیوه

تنها به شناخت ملاک انتقادی واحدی، یعنی درجهٔ موفقیت هر اثر در زمان خود، منتهی می‌شود. بنابر این شیوه نه تنها یک یا دو تصور از ادبیات، بلکه می‌توان گفت صدها تصور از ادبیات وجود دارد؛ تصوراتی که نه‌تنها هر یک با دیگری فرق می‌کند، بلکه با تصورات دیگر مانعةالجمع است و می‌تواند به طریقی «درست» باشد. آرمان شعر چنان تجزیه می‌شود که از آن هیچ چیزی باقی نمی‌ماند، و نتیجه چیزی جز هرج و مرج و یکسان دانستن همهٔ ارزشها نیست. تاریخ ادبیات، بدین ترتیب، به سلسله‌ای از قطعات مجزا از یکدیگر و، در نتیجه، نامفهوم تقسیم می‌شود. نظر معتدلتر این است که آرمانهای شعری متباینی وجود دارند که تفاوتشان به‌قدری زیاد است که هیچ وجه مشترکی میان آنها نمی‌توان یافت؛ مثلاً کلاسیسم و رمانتیسم، آرمان پوپ وآرمان وردزورث، شعری که قائل به بیان مستقیم و شعری که درپی تلویحی باشد.

این نظر که «مقصود» نویسنده، موضوع خاص تاریخ ادبی است بکلی خطا می‌نماید، معنای اثر هنری در مقصود آن خلاصه نمی‌شود و حتی معادل آن هم نیست. اثر هنری، به عنوان نظامی از ارزشها، حیاتی خاص خود دارد. معنای کلی اثر هنری صرفاً محدود به معنی آن در نظر نویسنده و معاصرانش نمی‌شود، بلکه نتیجهٔ فرایندی افزون‌شونده است؛ و آن تاریخ نقدهایی است که خوانندگان در اعصار مختلف از آن کرده‌اند. به نظر، زائد و حتی محال می‌آید که مانند طرفداران بازسازی گذشته ادعا کنیم که تمام این فرایند بی‌ربط است، و باید به آغاز اثر ادبی مراجعه کرد. امکان ندارد که به هنگام قضاوت دربارهٔ گذشته، دیگر انسان قرن بیستم نباشیم. نمی‌توانیم تداعیهای زبان، نگرشهای تازه کسب شده، و تأثیرات قرون گذشته و دستاوردهای آن را به فراموشی بسپاریم؛ نمی‌توانیم خوانندهٔ همعصر هومر یا چاسر یا تماشاگر تئاتر دیونوسوس آتن یا تئاترگلوب[1] لندن بشویم. همیشه بین بازآفرینی تخیلی و سهیم شدن عملی در نظرگاه گذشتگان تفاوتی بارز وجود دارد. نمی‌توان مانند تماشاگران تراژدی باکا، اثر اوریپیدس [اوریپید]، هم به دیونوسوس معتقد بود[۹] و هم به او خندید. در میان ما کمتر کسی پیدا می‌شود که به طبقات «دوزخ» و کوه «اعراف» دانته، همان

۱) Globe، تماشاخانه‌ای در لندن که شکسپیر از شرکای آن بود، و بسیاری از نمایشنامه‌هایش درآنجا اجرا شد.

گونه که در لفظ آمده است، معتقد باشد. اگر واقعاً بتوانیم معنایی راکه هملت برای تماشاگران همعصر خود داشته است باز بیافرینیم، فقط آن را فقیر کرده و امکان تعابیر تازه را از میان برده‌ایم. این گفته دفاع از قرائتهای نادرست ذهنی و خودسرانه نیست، مسئله تمایز نهادن بین قرائتهای درست و نادرست به قوت خود باقی می‌ماند و در هر مورد خاص به راه حلی خاص احتیاج دارد. محقق تاریخ بدین قانع نیست که اثر هنری را صرفاً از نظرگاه زمان ما داوری کند، این امتیاز از آن محقق دست‌اندرکاری است که از گذشته، بر حسب نیاز سبکها و مکتبهای زمان حال، ارزشیابی دوباره‌ای می‌کند. حتی برای او آموزنده‌تر است که از نظرگاه زمان سومی، که نه از آنِ او است و نه از آن نویسنده، به اثر ادبی نگاه کند، یا اینکه در تاریخ تمام تعابیر و نقدهایی که از اثری شده است و می‌تواند او را در درک معنای کلی اثر رهنمون باشد کاوش کند.

در عمل، انتخاب قطعی یکی از دو نظرگاه تاریخی یا امروزی کمتر امکانپذیر است. باید هم از نسبی‌گرایی دروغین و هم از مطلق‌گرایی دروغین برحذر باشیم. ارزشها هم زادهٔ فرایند تاریخی ارزشگذارند، و هم به نوبهٔ خود ما را در فهم آن فرایند مدد می‌کنند. پاسخ به نسبی‌گرایی تاریخی مطلق‌گرایی واهی مبتنی بر «طبیعت تغییرناپذیر انسانی» یا «کلیت هنر» نیست، بلکه باید نظرگاهی داشته باشیم که شاید اصطلاح فاصله‌گرایی مناسب آن باشد. باید بتوانیم ارزش اثر هنری را با ارزشهای زمان خودش و دوره‌های بعد بسنجیم. اثر هنری هم «ابدی» است (یعنی نوعی هویت حفظ می‌کند)، و هم «تاریخی» (یعنی از مراحل دگرگونیهایی که رد آنها را می‌توان یافت گذر می‌کند.) نسبی‌گرایی تاریخ ادبیات را به سلسله‌ای از پاره‌های متمایز و، بنابراین، ناپیوسته فرو می‌کاهد، در حالی که بسیاری از مطلق‌گراییها یا در خدمت موقعیت گذرای کنونی است یا مبتنی بر آرمانی غیرادبی؛ و انتزاعی (مانند معیارهای اومانیست‌های جدید، مارکسیست‌ها، و پیروان جدید فلسفهٔ توماس آکویناس) است که دگرگونیهای تاریخ ادبیات را نادیده می‌گیرد. فاصله‌گرایی بدین معنی است که آنچه ما می‌شناسیم مطلق شعر و مطلق ادبیات است که در تمام اعصار سنجش‌پذیر است، پرورده می‌شود، دگرگون می‌گردد، و پر از امکانات است. ادبیات نه سلسله‌ای ازآثار منحصر به‌فرد

است که هیچ وجه مشترکی ندارند، نه یک سلسله از آثار که محدود به ادوار مختلف مانند رمانتیسم یا کلاسیسم و عصر پوپ یا عصر وردزورث باشد؛ و نه آن «دنیای متحجر» همانی و تغییرناپذیری است که آرمان کلاسیسم قدیمی بود. مطلق‌گرایی و نسبی‌گرایی هردو بی‌اساسند، اما امروزه خطر بزرگتر، دست‌کم در انگلستان و ایالات متحده آن‌گونه از نسبی‌گرایی است که معادل آشفتگی ارزشها و از دست نهادن وظیفهٔ نقد است.

در عمل، هیچ تاریخ ادبیاتی بدون کوشش در راه تعریف و ارزیابی و رعایت بعضی ازاصول انتخاب نوشته نشده است. آن دسته از مورخان ادبیات که اهمیت نقد را انکار می‌کنند خودشان ناخودآگاه منتقدند؛ منتقدان دست دومی که صرفاً به موازین کهن و مشهودات تکیه می‌کنند. امروزه، اینان رمانتیک‌های دیرآمده‌ای هستند که ذهن خود را به روی انواع دیگر هنر، و بویژه ادبیات معاصر بسته‌اند. اما همچنانکه ار جی. کالینگ‌وود بجا گفته است: «شخصی که مدعی است می‌داند چه چیز شکسپیر را شاعر می‌کند، تلویحاً این ادعا را دارد که می‌داند آیا خانم اشتاین شاعر است یا نه؛[۱۰] و اگر نیست چرا؟»

به ادبیات امروزی به طور جدی نپرداختن، بخصوص، نتیجهٔ همین نگرش «عالمانه» بوده است. زمانی اصطلاح ادبیات «امروزی» را دانشگاهیان به چنان معنای وسیعی به کار می‌بردند که کمتر اثری بعد از آثار میلتن کاملاً در خور مطالعه دانسته می‌شد. از آن زمان تا کنون، قرن هیجدهم به مرتبهٔ والای تاریخ ادبی رسمی راه یافته، و حتی پرداختن بدان باب روز شده است. زیرا چنین می‌نماید که این قرن مفری است به‌دنیایی متعالیتر و باثبات‌تر که سلسلهٔ مراتب در آن هنوز محفوظ مانده است. دورهٔ رمانتیک و اواخر قرن نوزدهم نیز توجه محققان را به خود معطوف داشته است، و حتی در سمتهای دانشگاهی مردان شجاعی هم پیدا می‌شوند که از مطالعهٔ محققانهٔ ادبیات معاصر دفاع می‌کنند.

تنها استدلالی که ممکن است علیهٔ مطالعهٔ آثار نویسندگان زنده بیاورند، این است که پژوهنده از چشم‌انداز کل آثار و توضیحی که آثار بعدی ممکن است از تبعات آثار قبلی به دست دهند محروم بماند. اما این نقیصه که مختص آثار نویسندگانی است که در حال تحولند، در مقایسه با امتیاز آگاهی بر زمان و وضع نویسنده و امکان آشنایی و پرس‌وجوی شخصی، یا

لااقل مکاتبه با نویسنده، ناچیز می‌نماید. اگر آثار بسیاری از نویسندگان درجهٔ دوم یا حتی درجهٔ دهم گذشته درخور مطالعه‌اند، نویسندهٔ درجه اول یا حتی درجه دوم زمان خود ما نیز لایق بررسی است. معمولاً جبن و ناتوانی در ادراک است که دانشگاهیان را از قضاوت شخصی باز می‌دارد. آنان برآنند که باید منتظر «حکم تاریخ» شد، غافل از اینکه حکم تاریخ چیزی جز حکم منتقدان و خوانندگان دیگر از جمله استادان نیست. این ادعا که مورخ ادبیات از نقد و نظریه بی‌نیاز است، به این دلیل ساده بکلی بی‌اساس است: هر اثر ادبی که اکنون در دسترس است مستقیماً قابل بررسی و مشاهده است و می‌تواند راه حلی برای بعضی از مسائل ادبی باشد؛ خواه این اثر دیروز آفریده شده باشد، خواه هزار سال پیش. این اثر را نمی‌توان تجزیه و تحلیل کرد یا مشخصاتش را به دست داد یا سنجید، مگر آنکه همواره به اصول نقادی متوسل شد. مورخ ادبیات، حتی برای آنکه بتواند مورخ باشد باید منتقد باشد.[۱۱]

برعکس، به محض آنکه نقد ادبی از حد ذهنیترین رد و قبولها فراتر رود، تاریخ ادبیات برایش سخت اهمیت می‌یابد. منتقدی که به نادیده گرفتن تمام روابط تاریخی تن درمی‌دهد در قضاوت خود پیوسته راه خطا می‌رود، اثر نو را از اثر تقلیدی نمی‌تواند بازشناسد، و به علت نادیده گرفتن اوضاع تاریخی همیشه در فهم آثار هنری ویژه به اشتباه می‌افتد. منتقدی که از تاریخ کم می‌داند یا هیچ نمی‌داند، گمانهای خطا می‌برد یا به سیر و سیاحتی سرسری در میان شاهکارها سرگرم می‌شود. و، به طور کلی، از پرداختن به گذشتهٔ دور می‌پرهیزد، و این کار را بر عهدهٔ عتیقه‌شناسان و «متن‌شناسان» می‌گذارد.

مثلاً، ادبیات قرون وسطی، بخصوص ادبیات قرون وسطای انگلستان را ـ به‌استثنای چاسر ـ کمتر با نظر انتقادی و زیبایی‌شناختی مطالعه کرده‌اند. با استفاده از شیوهٔ ادراک جدید در بیشتر اشعار آنگلوساکسون یا اشعار غنایی متعالی قرون وسطی چشم‌اندازهای تازه‌ای خواهیم یافت. و از طرف دیگر، نگریستن از نظرگاه تاریخی و مطالعهٔ منظم مسائل تکوینی سبب می‌شود که بسیاری از مسائل ادبی معاصر حل شود. افتراق میان نقد ادبی و تاریخ ادبی برای هردو زیانبخش بوده است.

فصل پنجم

ادبیات همگانی، تطبیقی، و ملی

در مطالعات ادبی میان نقد، تاریخ، و نظریه تفاوت نهادیم. با استفاده از اساس دیگری برای طبقه‌بندی، اکنون می‌کوشیم تا تعریفی منظم از ادبیات تطبیقی، همگانی، و ملی بدهیم. اصطلاح ادبیات تطبیقی اصطلاحی پردردسر است، و بدون شک این یکی از دلایلی است که این جنبه از مطالعات ادبی چنانکه انتظار می‌رود قبول دانشگاهی نیافته است. ظاهراً اولین کسی که این واژه را در زبان انگلیسی به کار برد متیو آرنلد بود که آن را از اصطلاح «تاریخ تطبیقی»[1] آمپر (۱۸۴۸) گرفت.[2]

در عمل، اصطلاح ادبیات تطبیقی شامل حوزه‌های تحقیقی مجزا و مسائل گوناگون بوده و هست. نخست به معنای مطالعهٔ ادبیات شفاهی بخصوص مایه‌های قصه‌های عامیانه و «کوچ» آنهاست ـ بدین معنی که چگونه و چه وقت به ادبیات «هنرمندانه» و «متعالی» راه یافته‌اند. این مسائل را می‌توان به عهدهٔ فرهنگ توده گذاشت؛ فرهنگی که شعبهٔ مهمی از دانش است و به زیبایی‌شناسی نیز می‌پردازد. زیرا کار آن مطالعهٔ کل تمدن «توده» از پوشاک، عادات، خرافات، ابزارها، و نیز هنرهای آنان است. اما باید این نظر را بپذیریم که مطالعهٔ فرهنگ شفاهی بخش جدایی‌ناپذیر پژوهش ادبی است، زیرا نمی‌توان آن را از مطالعهٔ آثار

---

۱) historic comparative

۲) در اینجا از ترجمهٔ چند سطر که شامل اطلاعات مهمی برای فارسی‌زبانان نیست صرف‌نظر شد، شماره‌های ۱ و ۲ مربوط به یادداشتهای آخر کتاب مربوط به همین قسمت است.

مکتوب جدا کرد؛ و بین ادبیات مکتوب و شفاهی پیوسته تأثیر متقابلی وجود داشته است. بی‌آنکه تسلیم زیاده‌رویهای توده‌شناسانی چون هانس نومان شویم[۳] که بیشترادبیات شفاهی اخیر را «کالای فرهنگی نازل» می‌داند، باید قبول کنیم که ادبیات مکتوب طبقات بالا عمیقاً در ادبیات شفاهی تأثیر کرده است. از طرف دیگر، باید خاستگاه توده‌ای بیشتر مایه‌ها و انواع بنیادی ادبی را قبول کنیم، و البته شواهد بسیاری در دست است که نشان می‌دهد ادبیات توده چگونه در اجتماع ارتقا می‌یابد. نیز نمی‌توان انکار کرد که داستانهای شهسواران و غزلیات خنیاگران جزو ادبیات توده شده است. هرچند این نظر، رمانتیك‌هایی را که به خلاقیت توده‌و دیرین‌سالی هنر توده‌ای اعتقاد دارند سخت مبهوت کند، باید پذیرفت که ترانه‌های عامه‌پسند، قصه‌های پریان، و افسانه‌ها معمولاً عمر چندان زیادی ندارند و از طبقات بالای اجتماع سرچشمه می‌گیرند. با وجود این، هر محقق ادبیات که می‌خواهد فرایند رشد ادبیات، سرچشمه و ظهور انواع ادبی، و شگردهای آن را بفهمد، باید در مطالعهٔ ادبیات شفاهی اهتمام تمام ورزد. متأسفانه مطالعهٔ ادبیات شفاهی صرفاً به مطالعهٔ مایه‌ها و کوچ آنها از کشوری به کشور دیگر منحصر بوده است، یعنی مطالعهٔ مواد خام ادبیات امروزی.[۴] اما اخیراً متخصصان هنر توده‌ای بیش از پیش به مطالعهٔ الگوها، شکلها، شگردها، و شکل‌شناسی اشکال ادبی و مسئلهٔ گوینده و راوی و مخاطبان قصه روی آورده، و در نتیجه راه را برای گنجاندن مطالعات خود در مفهوم کلی تحقیق ادبی هموار کرده‌اند.[۵] هرچند مطالعهٔ ادبیات شفاهی مسائل خاص خود دارد، یعنی مسائلی از قبیل انتقال و زمینهٔ اجتماعی،[۶] بی‌شك مسائل بنیادی مشترکی با ادبیات مکتوب دارد. و بین ادبیات شفاهی و ادبیات مکتوب نوعی پیوستگی وجود دارد که هرگز قطع نشده است. محققان ادبیات جدید اروپا با غفلت از این مسائل زیان کرده‌اند، درحالی که مورخان ادبی در کشورهای اسلاونشین و اسکاندیناوی که ادبیات تودهٔ آنها هنوز زنده است ـ یا تا همین اواخر زنده بوده است ـ سخت با این گونه مطالعات در ارتباط بوده‌اند. اما، ادبیات تطبیقی اصطلاحی نیست که دقیقاً به مطالعهٔ ادبیات شفاهی دلالت کند.

معنای دیگر ادبیات تطبیقی آن را به مطالعهٔ ارتباطهای ادبی دو یا چند قوم منحصر

می‌کند. این همان مفهومی است که طرفداران مکتب شکوفان فرانسوی مقایسه‌گران به این اصطلاح بخشیدند؛ طرفدارانی که در صدر آنان فرناند بالدن‌سپرگر قرار داشت و پیرامون مجلهٔ *Revue de littérature comparée* [۷]گرد آمده بودند. این مکتب، گاه به طور مکانیکی وگاه با ظرافتی درخور توجه، به مسائلی از قبیل شهرت و نفوذ یا تأثیر و آوازهٔ گوته در فرانسه و انگلستان، و اسیان و کارلایل و شیلر در فرانسه پرداخته، و روشهایی پرورانده است که از حد گردآوری اطلاعات در باب نقدها و بررسیها، ترجمه‌ها، و تأثیرات فراتر می‌رود. و با موشکافی تصویر یا مفهومی راکه از نویسنده‌ای خاص در زمانی معین به دست داده شده است مطالعه می‌کند، و به بررسی عوامل مختلف انتقالی مثل نشریه‌های ادواری، مترجمان، سالنهای هنری، مسافران، و نیز «عامل پذیرنده»، یعنی جو خاص و اوضاع ادبی که در آن نویسنده‌ای خارجی معرفی می‌شود، می‌پردازد. در مجموع، شواهدی دال بر وحدت ادبیات بخصوص ادبیات اقوام اروپایی گرد آمده، و دانش ما در باب «دادوستدهای خارجی» ادبیات ملل مختلف به نحو شگفت‌انگیزی افزایش یافته است.

باید اذعان کرد که این تصور از ادبیات تطبیقی نیز مشکلاتی خاص خود ایجاد کرده است.[۸] به نظر می‌رسد که نظام مشخصی از مجموعهٔ این مطالعات به وجود نمی‌آید. بین مطالعهٔ آثار «شکسپیر در فرانسه» و مطالعهٔ آثار «شکسپیر در قرن هیجدهم در انگلستان» یا بین مطالعهٔ تأثیر پو بر بودلر یا تأثیر درایدن بر پوپ تمایز با قاعده‌ای نهاده نشده است. مقایسهٔ ادبیات اقوام مختلف، اگر از ارتباط هر یک از آنها با مجموعهٔ ادبیات ملی اقوام مختلف مجزا شود، به مطالعهٔ مسائل بیرونی مربوط به تأثیرات و سرچشمه‌ها و شهرتها و آوازه‌ها محدود می‌گردد. چنین مطالعاتی مجال نمی‌دهد که اثر هنری تجزیه و تحلیل گردد، دربارهٔ آن داوری شود، یا آنکه کلیت پیچیدهٔ تکوین آن بررسی شود. در عوض، این مطالعات یا صرفاً وقف انعکاسی که شاهکارها از طریق ترجمه‌ها و تقلیدها (معمولاً به وسیلهٔ نویسندگان درجه دوم) می‌یابند یا وقف مقدمات پیدایش شاهکارها، یعنی کوچ و انتشار مایه‌ها و شکلهای آنها، می‌شود. تأکید ادبیات تطبیقی بدین معنی بر مسائل بیرونی است، و تنزل این گونه از ادبیات تطبیقی در دهه‌های اخیر نمودار آن است که دیگر کسی نمی‌خواهد بیش از این

به مسائل مربوط به شواهد عینی و سرچشمه‌ها و تأثیرات تکیه کند.

اما تصور سومی نیز وجود دارد که با یکی دانستن ادبیات تطبیقی با مطالعهٔ ادبیات در کلیت آن، یا «ادبیات جهان»، یا ادبیات «همگانی» یا «کلی» خود را از انتقادات مصون می‌دارد. اما این گونه یکسان‌گیریها نیز مشکلاتی خاص خود دارد. در اصطلاح «ادبیات جهانی»، که ترجمه‌ای از Weltliteratur گوته است،[۹] بزرگنمایی بیجایی به چشم می‌خورد، و مفهوم ضمنی آن این است که ادبیات پنج قاره، از زلند جدید تا ایسلند، باید مطالعه شود. اما، در حقیقت، مقصود گوته چنین نبوده است. منظور از ادبیات جهانی، به طریقی که او استفاده می‌کرد، این بود که زمانی باید ادبیات همهٔ جهان یکی شود. آرمان اتحاد ادبی این است که ادبیات همهٔ اقوام ترکیبی عظیم به وجود آورند، و در یک هماهنگی جهانی هر قومی وظیفهٔ خاص خود را انجام دهد. اما خود گوته متوجه شد که این آرمان بسی دور از دسترس است، و هیچ ملتی حاضر نیست فردیت خود را از دست بدهد. امروزه، چنین ادغامی حتی دست نیافتنی‌تر شده است، و در واقع باید گفت که هیچ کس قلباً مایل نیست تنوع ادبیات اقوام گوناگون را از بین ببرد. ادبیات جهانی در مفهوم سومی نیز بارها به کار گرفته شده است، و ممکن است به گنجینهٔ آثار نویسندگان کهن مانند هومر، دانته، سروانتس، شکسپیر، و گوته، که شهرتشان در سراسر جهان پیچیده و دیری است که دوام آورده است، اطلاق شده باشد. و، بنابراین، مترادف است با «شاهکارها» یا منتخبی از ادبیاتی که اهمیت انتقادی یا تربیتی دارد. اما این نمی‌تواند پژوهنده‌ای را که نمی‌خواهد خود را به قله‌های عظیم محدود کند راضی سازد؛ او می‌خواهد همهٔ رشته کوهها را کشف کند یا، به بیان غیر استعاری، تمام تاریخ و دگرگونیهای آن را بفهمد.

اصطلاح دیگری که شاید بتوان آن را بر سایر اصطلاحات ترجیح داد ادبیات همگانی است که آن نیز نارساییهایی دارد. این اصطلاح در اصل به معنای فن شعر یا نظریه و اصول ادبیات به کار برده می‌شده، اما در دهه‌های اخیر پل وان تیگم[۱۰] کوشش کرده است آن را به مفهومی خاص، که در تقابل با ادبیات تطبیقی است، اختصاص دهد. به اعتقاد او ادبیات همگانی آن جنبشها و شیوه‌های ادبی را که از مرزهای ملی فراتر می‌رود مطالعه می‌کند، در

حالی که ادبیات تطبیقی روابط متقابل ادبیات دو یا سه قوم مختلف را بررسی می‌کند. اما، از کجا می‌شود معلوم کرد که مثلاً اُسیانیسم موضوع بحث ادبیات همگانی است یا ادبیات تطبیقی؟ نمی‌توان بین تأثیر والتر اسکات در خارج و مرسوم شدن داستان تاریخی در جهان تمایز معتبری قائل شد. ادبیات تطبیقی و همگانی ناگزیر درهم ادغام می‌شوند، و شاید بهتر باشدکه در چنین وضعی صرفاً از «ادبیات» سخن بگوییم.

مفهوم تاریخ ادبیات جهانی، هرقدرهم‌که با اشکال روبه‌رو باشد، بسیار اهمیت دارد که ادبیات راکلیتی بدانیم و رشد و پرورش آن را صرف‌نظر از تمایزات زبانی بررسی کنیم. دلیل مهم حقانیت ادبیات تطبیقی یا همگانی یا ادبیات به طور مطلق، باطل بودن اعتقاد به ادبیات ملی محدود به خود است. ادبیات مغرب‌زمین لااقل کلیت یا تمامیتی را تشکیل می‌دهد. و نمی‌توان پیوستگی بین ادبیات یونانی و رومی، و ادبیات قرون وسطایی مغرب‌زمین و ادبیات امروزی را انکار کرد. بدون‌آنکه اهمیت تأثیرات مشرق‌زمین، بخصوص تأثیر تورات و انجیل، را دست‌کم بگیریم، باید وحدت بارزی راکه ادبیات اروپا، روسیه، ایالات متحد امریکا، و امریکای لاتین را دربر می‌گیرد بازشناسیم. بنیادگذاران تاریخ ادبی در اوایل قرن نوزدهم مثل شلگل، بوتروک، سیسموندی، و هالام چنین آرمانی داشته، و تا حدود امکانات خود آن را تحقق بخشیده‌اند.[۱۱] اما رشد بعدی ملیت‌پرستی، توأم با تأثیر تخصص روزافزون، منجر شد که مطالعهٔ ادبیات ملی در محدودهٔ خود بیش از پیش پیشرفت کند.

در نیمهٔ دوم قرن نوزدهم، تحت تأثیر نظریهٔ تکامل، آرمان تاریخ ادبی جهانی از نو زنده شد. نخستین دست‌اندرکاران ادبیات تطبیقی متخصصان فرهنگ توده و قوم‌شناسانی بودند که تحت تأثیر هربرت اسپنسر به مطالعهٔ خاستگاههای ادبیات، گونه گونی آن در شکلهای ادبیات شفاهی، و بروز آن در اشعار غنایی، نمایشنامه‌ها، و حماسه‌های کهن پرداختند.[۱۲] اما نظر تکامل‌گرایان اثر چندانی بر تاریخ ادبیات امروزی برجای نگذاشت، و ظاهراً هنگامی بی‌اعتبار شد که کوشش کرد بین دگرگونی ادبی و تکامل زیستی تناظر بسیار نزدیکی برقرار سازد. بر اثر آن آرمان تاریخ ادبی جهانی افول کرد. خوشبختانه، در سالهای اخیر نشانه‌های زیادی به چشم می‌خورد که نوید بازگشت به سودای تاریخنگاری ادبی همگانی است. کتاب

ارنست رابرت کرتیوس به نام ادبیات اروپایی و قرون وسطای لاتینی (۱۹۴۸) که از میان کلیت سنت غربی با دانش خیره کننده‌ای به ردیابی مشترکات می‌پردازد و کتاب اریش آوئرباخ به نام مُحاکات (۱۹۴۶) که تاریخ رئالیسم از هومر تا جویس و مبتنی بر تحلیل سبک ظریفی از عبارات مستقل است،[۱۳] ازجمله دستاوردهای مهم تحقیقی هستندکه ملیت‌پرستیهای مستقر را نادیده می‌گیرند؛ و به نحو قانع‌کننده‌ای وحدت تمدن غرب، زنده بودن میراث آثار باستانی و مسیحیت قرون وسطایی را نشان می‌دهند.

تاریخ ادبی به عنوان یک کل جامع، و به مقیاسی بیرون از محدودهٔ ملیتی خاص، باید دوباره نوشته شود. مطالعهٔ ادبیات تطبیقی به این معنی، به جد، ایجاب می‌کند که محققان در زبانهای گوناگون تبحر داشته باشد. این کار نیازمند آن است که چشم‌انداز خود را وسیعتر و احساسات محلی و بومی خود را سرکوب کنیم؛ کاری که چندان هم آسان نیست. بنابراین ادبیات در همه جا یکی است؛ چنانکه هنر و بشریت یکی است. مطالعهٔ تاریخ ادبیات در آینده بر اساس این مفهوم استوار خواهد بود.

در درون این حوزهٔ وسیع ـ که در عمل با کل تاریخ ادبیات یکسان است ـ بی‌شبهه بخشهایی فرعی بر اساس تقسیم‌بندیهای زبانی وجود دارد. نخست آنکه گروههایی از سه خانوادهٔ عمدهٔ زبان اروپایی وجود دارد که شامل ادبیات ژرمنی، ادبیات رومیایی، و ادبیات اسلاوی است. گروه ادبیات رومیایی، بخصوص از زمان بوتروِک تا هنگامی که لئوناردو اولچیکی کوشید که تاریخ آن را در قرون وسطی بنویسد،[۱۴] اغلب در ارتباط نزدیک با یکدیگر مطالعه شده است. از ادبیات گروه ژرمنی، معمولاً بخش متعلق به دورهٔ نخستین قرون وسطی، یعنی دورانی که حس می‌شد عصر تمدن توتونی نزدیک است، مورد مطالعه قرار گرفته است.[۱۵] به رغم مخالفت محققان لهستانی، چنین به نظر می‌رسد که خویشاوندیهای نزدیک زبانهای اسلاوی همراه با سنتهای توده‌ای مشترک، که حتی شکلهای عروضی را نیز دربر می‌گیرد، می‌تواند مبنای ادبیات مشترک اسلاوی قرار بگیرد.[۱۶]

واضح است که تاریخ مایه‌ها، شکلها، شگردها، و انواع ادبی، تاریخی است جهانی. در حالی که بیشتر انواع ادبی از یونان و روم به دست ما رسیده، این انواع در قرون وسطی تا حد

قابل ملاحظه‌ای جرح و تعدیل شده و افزایش یافته است. حتی تاریخ عروض هم، که سخت به دستگاههای زبانی مستقل وابستگی دارد، جهانی است. گذشته از این، سبکها و نهضتهای بزرگ ادبی اروپا (رنسانس، باروک، کلاسیسم نو، رمانتیسم، رئالیسم، سمبولیسم) از مرزهای یک ملت فراتر می‌روند، اگرچه در میان ملتها اختلافات مهمی در به کار گرفتن این سبکها وجود دارد.[۱۷] حتی، چگونگی انتشار آنها نیز ممکن است از لحاظ جغرافیایی فرق داشته باشد. مثلاً رنسانس به لهستان راه یافته است، بدون آنکه به چکوسلواکی و روسیه برسد. سبک باروک سراسر اروپای شرقی و، در آن میان، اوکرائین را فرا گرفت، اما به سرزمین اصلی روسیه نرسید. حتی، در این زمینه اختلافات زمانی چشمگیری نیز وجود دارد، مثلاً سبک باروک در تمدنهای روستایی اروپای شرقی تا اواخر قرن هیجدهم، یعنی وقتی که غرب عصرروشنگری [۳] را هم پشت‌سر گذاشته بود، باقی ماند، و غیره. به طور کلی در قرن نوزدهم در اهمیت موانع زبانی غلو نابجایی شده است.

این تأکید بیشتر ناشی از پیوستگی شدیدی بود که ناسیونالیسم رمانتیک (که بیشتر مبتنی بر زبان بود) با ظهور تاریخ ادبیات سازمان یافتهٔ جدید داشت. تأثیر عملی این تأکید هنوز هم، بخصوص در ایالات متحد، در یکی گرفتن تدریس ادبیات و تدریس زبان ادامه دارد. در نتیجه، در ایالات متحد تماس بین محققان ادبیات فرانسه و آلمان و انگلستان بسیار کم بوده است. هر یک از این گروهها شیوهٔ کاملاً خاص خود دارد، و روشهای جداگانهٔ خویش را به کار می‌برد. بی‌شک از این جداییها گزیری نیست، صرفاً به این دلیل که بیشتر مردم فقط در یک محیط زبانی به سر می‌برند. و، با این وصف، هنگامی‌که مسائل ادبی تنها با توجه به نظریاتی که در زبانی خاص بیان شده است و فقط با اشاره به متون و مدارک آن زبان به بحث گذاشته می‌شود، به نتایج مضحک و عجیبی می‌رسد. اگر چه در بعضی مسائل مربوط به سبک هنری، عروض، و حتی انواع ادبی اختلافات زبانی بین ادبیات اقوام اروپایی اهمیت نمی‌یابد، واضح است که برای بسیاری از مسائل تاریخ عقاید، از جمله آرای مربوط به نقد،

۳) Enlightenment، اصطلاحی برای طرز فکر و تمایل عقلانی، آزادمنشانه، اومانیستی، و علمی رایج در اروپای قرن هیجدهم که جریان فکری عمدهٔ این قرن محسوب می‌شود.

این تمایزات دیگر اعتباری ندارد. برشهای مصنوعی به مواد همجنس داده می‌شود، و از روی آنها تواریخی بر اساس پژواکهای عقیدتی، که بر اثر تصادف محض به انگلیسی یا آلمانی یا فرانسوی بیان شده است، نوشته می‌شود. توجه بیش از حد به یک زبان محلی به مطالعهٔ ادبیات قرون وسطی زیان رسانیده است، زیرا در قرون وسطی زبان لاتینی زبان اصلی ادبیات بوده و اروپا وحدت عقلانی استواری داشته است. تاریخی در باب ادبیات قرون وسطای انگلستان، که انبوه عظیم نوشته‌های لاتینی و آنگلو-نورمن را نادیده بگیرد، تصویر نادرستی از وضع ادبی و فرهنگ عمومی انگلستان به دست می‌دهد.

البته توصیه به ادبیات تطبیقی، به مفهوم فوق، بدان معنی نیست که باید مطالعهٔ ادبیات تک‌تک ملتها را فراموش کرد. در واقع، مسئلهٔ «ملیت» و سهم مشخص هر ملت در این فرایند کلی ادبی است که باید اهمیت اساسی پیدا کند. اما این مسئله به جای آنکه با صراحت نظر مطالعه شود، با عواطف قومی و نظریه‌های نژادی به بیراهه رفته است. جداکردن سهم خاص ادبیات انگلستان در ادبیات همگانی، که مسئله‌ای است دلکش، امکان دارد منتهی به دگرگون شدن همهٔ چشم‌اندازها و همهٔ ارزیابیها در این زمینه، حتی در مورد مهمترین نویسندگان، شود. در درون ادبیات هر ملت نیز مسائل مربوط به سهم ویژهٔ مناطق یا شهرها مطرح می‌شود. نظریهٔ مبالغه‌آمیزی چون نظریهٔ یوزف نادلر،[۱۸] که مدعی است می‌تواند خصلتها و ویژگیهای هر قبیلهٔ ژرمنی و هر منطقه و بازتابش را در ادبیات آلمانی تعیین کند، نباید ما را از پرداختن به چنین مسائلی که کمتر به یاری شواهد و شیوه‌های منظم دربارهٔ آنها تحقیق شده است باز بدارد. بیشتر مطالبی که دربارهٔ نقش انگلستان جدید، غرب میانه، و جنوب در تاریخ ادبیات امریکا نوشته شده است و بیشتر نوشته‌ها دربارهٔ ناحیه‌گرایی، چیزی جز بیان امیدهای ساده‌لوحانه، غرور محلی، و نفرت از قدرت مرکزی نیست. هر تحلیل عینی باید مسائل مربوط به شجرهٔ نژادی نویسندگان و مسائل جامعه‌شناختی مربوط به محل و موقع را از مسائل مربوط به تأثیر بالفعل محیط جغرافیایی و رسم و سنت ادبی متمایز کند.

مسئلهٔ «ملیت»، بخصوص، هنگامی پیچیده می‌شود که باید معلوم کنیم آیا گونه‌های مختلف ادبیات که به یک زبان نوشته می‌شوند، مثل ادبیات امریکایی و ایرلندی امروزی،

ادبیات ملی متمایزیند یا نه. باید به پرسشهایی مانند اینکه چراگولدسمیث و استرن و شریدن به ادبیات ایرلندی تعلق ندارند و در عوض ییتس و جویس تعلق دارند، پاسخ داد. آیا ادبیات بلژیکی، سویسی، و اتریشی هر یک مستقلاً وجود دارند؟ مشکل بتوان لحظه‌ای را تعیین کرد که پس از آن ادبیاتی که در امریکا نوشته می‌شد دیگر جزو ادبیات «مستعمره‌نشینان انگلستان» به حساب نمی‌آمد، و تبدیل به ادبیات ملی مستقلی شده بود. آیا این دگرگونی فقط به سبب استقلال سیاسی است؟ آیا آگاهی قومی خود نویسندگان است؟ آیا به علت استفاده از موضوع ملی و صبغهٔ محلی است؟ یا به سبب ظهور سبک ادبی ملی معینی است؟

فقط وقتی خواهیم توانست تاریخهای ادبیات ملی را، که صرفاً از مقولهٔ زبانی و جغرافیایی نیست، بنویسیم و نحوهٔ پیوند ادبیات ملی را با سنت اروپایی تجزیه و تحلیل کنیم که در مورد مسائل فوق به راه حلی رسیده باشیم. ادبیات جهانی و ملی متضمن یکدیگرند. هر کشوری قراردادهای عام اروپایی را، نسبت به وضع خود، تعدیل می‌کند. در هر کشور خاصی نیز مراکز پرتوافکنی و شخصیتهای غیرعادی مهمی وجود دارند که یک سنت ملی را با انشعاب از سنت ملی دیگری پدید می‌آورند. توانایی در بیان سهم دقیق هر قوم منتهی به دانستن چیزهایی می‌شود که در کل تاریخ ادبیات ارزش دانستن دارند.

بخش دوم

تمهید مقدمات

فصل ششم

ازگردآوری نسخ تا تصحیح انتقادی

از نخستین هدفهای تحقیق؛ گردآوری مصالح؛ زدودن دقیق تأثیرات زمان؛ بررسی مسائلی چون اعتبار نسخه، تاریخ نگارش، و تعیین نویسندهٔ آن است. برای حل این مسائل ذکاوت و تلاش بسیاری به کار رفته است، اما محقق ادبیات باید بداند که این کوششها مقدمه‌ای بر هدف نهایی تحقیق است. غالباً اهمیت این کارها بسیار زیاد است، زیرا بدون آنها تحلیل انتقادی و فهم تاریخی لامحاله ناقص می‌ماند. این گفته در مورد سنتهای نیمه مکشوف مانند سنت ادبیات آنگلو ساکسون صدق می‌کند، اما در اهمیت این مطالعات برای محقق عصر جدید، که به معنای ادبی آثار می‌پردازد، نباید غلو کرد. این مطالعات را یا بی‌جهت به علت ادیب مآبانه بودنشان به استهزا گرفته، یا به سبب دقت واقعی یا ظاهریشان سخت بزرگ داشته‌اند. دقت تامّی که در حل این مسائل به کار رفته است همیشه نظر بسیاری را که، صرف‌نظر از اهمیت نهایی این کارها، از شیوه‌های منظم و ریزه کاریها لذت می‌برند به خود معطوف کرده است. بر این مطالعات فقط هنگامی می‌توان خرده گرفت که مقام سایر انواع تحقیق را غصب کند، و به تخصصی بدل شود که خود را بیرحمانه به هر محقق ادبی تحمیل سازد. بعضی از آثار ادبی با موشکافی ویراسته شده‌اند، قطعاتی با تفصیل تمام تصحیح شده و موضوع بحث قرار گرفته‌اند که از نظرگاه ادبی یا تاریخی ابداً ارزش بحث را ندارند. و اگر هم داشته باشند، تنها آن نوع توجه به آنها شده است که خاص منتقدان متون است. این اعمال نیز، مانند سایر اعمال بشری، غالباً به خودی خود هدف می‌شوند.

در میان این کوششهای مقدماتی باید میان دو گونه کار اختلاف مرتبه قائل شد: (۱) گردآوری و آماده‌سازی متن (۲) مسائلی مانند تاریخ نگارش، درجهٔ اعتبار، تعیین مؤلف، همکاران مؤلف، تجدید نظر، و غیره که معمولاً با اصطلاح «نقد برتر» توصیف می‌شوند؛ اصطلاح کم‌وبیش نامناسبی که از مطالعات انجیلی اقتباس شده است.

بهتر است مراحل مختلف این کوششها را بشناسیم. نخستین مرحله گردآوری و فراهم آوردن مواد است، خواه چاپی خواه خطی. در تاریخ ادبیات انگلستان این کار تقریباً به انجام رسیده، اگر چه در این قرن کشف چند اثر نسبتاً مهم مانند *The Book of Margery Kompe* و کتاب مدوال به نام *Flugens and Lucrece* و کتاب کریستوفر اسمارت به نام *Rejoice in the Lamb* (شادی از برّه) دانش ما را در تاریخ شعر و عرفان انگلیسی افزایش داده است.[۱] البته کشف مدارک حقوقی و خصوصی، که ممکن است ادبیات انگلستان یا دست‌کم زندگی نویسندگان انگلیسی را روشن کند، پایان نمی‌گیرد. در دهه‌های اخیر کشفیات لسلی هوتسن در مورد مارلو و بازیابی دستنوشته‌های بازول مثالهای خوبی در این مورد هستند.[۲] در ادبیات اقوام دیگر ممکن است امکانات کشفیات تازه بسیار بیشتر باشد، بویژه در جاهایی که کمتر چیزی به نوشته درآمده است.

در ادبیات شفاهی فراهم آوردن مواد دشواریهای خاص خود دارد، مثل یافتن آوازخوان یا ناقل توانا و توانایی و مهارت در وادار کردن او به خواندن و نقل کردن، روش ضبط نقل او با دستگاههای صوتی یا آوانویسی، و بسیاری دیگر از این قبیل. در پیدا کردن دستنویسها با دشواریهای صرفاً عملی باید روبه‌رو شد، مثل آشنایی شخصی با وارثان نویسنده، مقام اجتماعی و محدودیتهای مالی گردآورنده، و دشواریهایی که حلّ آنها نیازمند مهارت درردیابی است.[۳] چنین جست‌وجویی نیازمند مهارت خاصی‌است.برای مثال،لسلی هوستن مجبور بود دربارهٔ آیین دادرسی عصر الیزابت اطلاعات زیادی به دست آورد تا از میان انبوه مدارک مرکز اسناد ملی راه به جایی ببرد. از آنجا که هر محققی باید مآخذ خود را در کتابخانه‌ها بیابد، شناختن اکثر کتابخانه‌های مهم و نیز آشنایی با فهرستها و کتابهای مرجع آنها، که به روشهای گوناگون تدوین شده‌اند، بی‌شک ابزار مهم پژوهش هر محقق ادبیات است.[۴]

جزئیات فنی فهرستنویسی و اطلاعات کتابشناختی را باید به کتابداران وکتابشناسان حرفه‌ای واگذاشت، اما گاهی شواهد کتابشناختی محض ممکن است مناسبت و ارزش ادبی بیابد. شماره و قطع چاپهای مختلف کتاب ممکن است به حّل مسئلهٔ موفقیت و شهرت نویسنده کمک کند. تمایز میان چاپهای کتاب به ردیابی مراحل تجدید نظر نویسنده، و بدین ترتیب به حل مسئلهٔ تکوین و تکامل اثر هنری، کمک می‌کند. کتابنامهٔ ادبیات انگلیسی کیمبریج حوزه‌های پژوهشی وسیعی را نشان می‌دهد و کتابنامه‌های اختصاصی مانند کتابنامهٔ نمایشنامهٔ انگلیسی تألیف گرگ، کتابنامهٔ اسپنسر تألیف جانسن، کتابنامهٔ درایدن تألیف مک دانلد، کتابنامهٔ پوپ تألیف گریفیث [۵] شاید بتوانند راهنماهایی در حل بسیاری از مسائل تاریخ ادبیات انگلستان باشند. این گونه کتابنامه‌ها گاه ایجاب می‌کند که دربارهٔ شیوهٔ کار چاپخانه‌ها، تاریخ ناشران و کتابفروشان، به تحقیق بپردازیم و از راه و رسم چاپ، نشانه‌های کاغذ (تـه‌نقش)، انـدازهٔ حروف، و حروفچینی و صحافی اطلاع پیدا کنیم. چیزی مانند علوم کتابداری یا تحقیقی وسیع دربارهٔ تاریخ تولید کتاب لازم است تا در مورد مسائلی که به زمان و ترتیب چاپهای متوالی مربوط می‌شود و در تاریخ ادب اهمیت دارد بتوان راه حلی یافت. کتابشناسی «توصیفی»، که همهٔ راه و رسم مقابله و بررسی ساختمان کتاب را دربر می‌گیرد، باید از کتابشناسی «شمارشی» متمایز شود، زیرا کار کتابشناسی شمارشی فراهـم آوردن فهرستهـایی است کـه داده‌هـای توصیفی مندرج در آنها فقط برای تشخیص کتابی از کتاب دیگر کافی است.[٦]

وقتی کار مقدماتی فراهم‌آوری و فهرستنویسی به پایان رسید، ویرایش آغاز می‌شود. ویرایش معمولاً یک رشته کوششهای بسیار پیچیده‌ایست که هم متضمن تعبیر است و هـم پژوهش تاریخی. ویرایشهایی موجود هست که مقدمه و یادداشتهای آنها حـاوی نقدهـای پراهمیتی است. در حقیقت ویرایش می‌تواند ترکیبی از انواع مطالعات ادبی باشد. ویرایشها در تاریخ تحقیقات ادبی وظیفهٔ مهمی بر عهده داشته‌اند و می‌توانند ـ مثل ویرایش اف ان. رابینسن از چاسر ـ گنجینهٔ دانش یا راهنمایی برای کسب هرگونه اطلاع دربارهٔ یک نویسنده باشند. اما اگر ویرایش را به معنای اصلی آن، یعنی به دست دادن متن منقحی از اثر، بدانیم مسائلی خاص خود دارد که در میان آنها «تصحیح انتقادی» فنی است پرورده، با سابقه‌ای

طولانی، بویژه در پژوهشهای مربوط به ادبیات کلاسیک و کتاب مقدس.[۷]

باید میان مسائلی که در ویرایش دستنوشته‌های قرون وسطی و کلاسیک از یک طرف و نوشته‌های چاپی از طرف دیگر پیش می‌آید بدقت فرق گذاشت. لازمهٔ قرائت دستنوشته‌ها نخست اطلاع از نسخه‌شناسی است، دانشی که ملاکهای ظریفی برای تاریخ‌گذاری بر دستنوشته‌ها وضع کرده و راهنماهایی برای گشودن راز علامتهای اختصاری به دست داده است.[۸] کوششهای زیادی شده است برای اینکه بتوانند دستنوشته‌ها را بدقت به صومعه‌های معینی در زمانهای معینی منسوب کنند. دربارهٔ رابطه‌های دقیق بین این دستنوشته‌ها ممکن است مسائل بسیار پیچیده‌ای مطرح شود. ممکن است تحقیقی به یک طبقه‌بندی بینجامد که آن را بتوان با ترسیم شجره‌ای به‌وضوح به‌شکل نموداری نشان داد.[۹] در دهه‌های اخیر، دوم هنری کونتین و دبلیو دبلیو. گرگ[۱۰] شگردهای استادانه‌ای ابداع کرده که مدعی قطعیت علمی آنها شده‌اند، هرچند پژوهندگان دیگری مانند بدیه و شپرد[۱۱] احتجاج کرده‌اند که هیچ شیوهٔ کاملاً عینی برای وضع طبقه‌بندی وجود ندارد. اگرچه در اینجا مجال رسیدن به نتیجه‌ای دربارهٔ چنین مسئله‌ای نیست، ما به نظر دوم هنری کونتین تمایل بیشتری داریم. و چنین نتیجه می‌گیریم که در بیشتر موارد درست‌تر آن است که دستنوشته‌ای را که به دستنوشتهٔ خود نویسنده نزدیکتر می‌دانیم ویرایش کنیم تا آنکه بکوشیم نسخهٔ اصلی فرضی را بازسازی کنیم. البته ویرایش مبتنی بر نتایج حاصل از مقابله، و انتخاب دستنوشته مبتنی بر بررسی کل سابقهٔ آن دستنوشته است. به نظر ما مطالعهٔ شصت نسخهٔ پیرس پلومن و هشتادوسه نسخهٔ قصه‌های کنتربری [۱۲] به نتیجه‌ای سخت نامطلوب می‌رسد، یعنی شخص به این فکر می‌افتد که آیا هرگز نمونهٔ اصلی یا نسخهٔ معتبری، قابل قیاس با ویرایش نهایی اثری متعلق به عصر جدید، وجود داشته است یا نه.

کار بازبینی، یعنی ساختن نسب نامه یا شجره‌نامه، را باید با تصحیح انتقادی متن و تنقیح آن، که مبتنی بر این طبقه‌بندیهاست اما نظرگاهها و ملاکهای دیگری را نیز که تنها مأخوذ از سنت دستنوشته‌ها نیست به حساب می‌آورد، فرق نهاد.[۱۳] اصلاح متن ممکن است از ملاک «اصالت» استفاده کند، یعنی اینکه این لغت یا آن بند از قدیمترین و بهترین

(معتبرترین) نسخه گرفته شده باشد. اما باید ملاکهای مشخص «صحت» مانند معیارهای زبانی، معیارهای تاریخی، و سرانجام معیارهای اجتناب‌ناپذیر روانی را نیز دخالت داد. در غیر این صورت سهوها، اشتباه‌خوانیها، اشتباه‌نویسیها، و تداعیها یا حتی تصرفات آگاهانهٔ نسخه‌برداران را نمی‌توان رفع کرد. اما از اینها گذشته، بسیاری از چیزها را باید به حدس منتقد و ذوق و شم زبانی او واگذاشت. به نظر ما، ویراستاران امروزه بحق بیشتر و بیشتر از چنین حدس زدنهایی پرهیز می‌کنند. اما ویراستاران متون سیاسی، که تمام علامتهای اختصاری و اشتباههای نسخه‌نویسی و نقطه گذاریهای نابجا را دست نخورده به‌جا می‌گذارند، راه مبالغه پیموده‌اند. این کار ممکن است برای ویراستاران دیگر یا گاهی زبانشناسان مهم باشد، برای محقق ادبیات مانعی است نابجا. ما در پی متونی امروزی شده نیستیم، اما متونی می‌خواهیم که بشود آنها را خواند؛ متونی که در آنها حدسها و تصرفات غیر ضروری راه نیافته باشد، و توجه خواننده را به صرف قراردادها و رسوم نسخه‌نویسی به کمترین حد برساند و از این راه کمک معقولی به او کند.

مسائل ویراستاری مطالب چاپی معمولاً تا حدودی ساده‌تر از مسائل ویراستاری دستنوشته‌هاست؛ اگرچه به طور کلی شبیه به یکدیگرند، بین آنها تمایزی وجود دارد که پیش از این در تمام موارد شناخته نشده بود. تقریباً در مورد تمام دستنوشته‌های دوران کلاسیک با مدارکی متعلق به دوره‌ها و مکانهای مختلف سروکار داریم؛ دستنوشته‌هایی که قرنها پس از نگارش نسخهٔ اصلی نوشته شده‌اند. بنابراین، مختاریم از هرکدام از این دستنوشته‌ها که مایل باشیم استفاده کنیم، زیرا چنین فرض می‌شود که هرکدام از آنها از یک دستنوشتهٔ معتبر قدیمی استنساخ شده است. اما در مورد کتابها، که معمولاً بیش از یک یا دو چاپ معتبر وجود ندارد، باید یکی از چاپها را مبنا قرار داد که به طور معمول یا نخستین چاپ است یا آخرین چاپی که زیر نظر نویسنده شده است. در بعضی موارد مثل برگهای علف ویتمن، که بارها در آن تجدید نظر و بر آن مطالبی افزوده شده است، یا دانسید پوپ، که دست‌کم در دو نسخه که در غالب موارد با هم متفاوتند وجود دارد، لازم است برای نسخهٔ انتقادی همه یا هر دو به چاپ برسد.[۱۴] به طور کلی ویراستاران امروزه مایل نیستند متنی تهیه کنند که پاره‌های آن از

نسخه‌های گوناگون گرفته شده باشد؛ هرچند باید دانست که در عمل همهٔ ویراسته‌های هملت ترکیبی بوده است از کوارتوی دوم و فولیو. در مورد نمایشنامه‌های عصر الیزابت باید به این نتیجه رسید که گاهی تحریر نهایی وجود نداشته است تا بتوان آن را بازسازی کرد. در شعر شفاهی (مثل ترانه‌ها) به جست‌وجوی نمونهٔ منفرد رفتن عبث است. مدتهاست که ویراستاران ترانه از چنین جست‌وجویی دست برداشته‌اند. پرسی و اسکات روایتهای مختلف را آزادانه درهم ریختند (حتی گاهی آنها را از نو نوشتند)، اما نخستین ویراستاران علمی مانند مادرول روایتی را به عنوان اصیلترین و برترین نمونه برگزیدند. سرانجام چایلد برآن شد که همهٔ روایتها را به چاپ رساند.[۱۵]

در نمایشنامه‌های عصر الیزابت با مشکلات متنی منحصر به فردی روبه‌رو می‌شویم. تحریفات در این نمایشنامه‌ها بمراتب از اکثر کتابهای آن دوران بیشتر است؛ یکی به این دلیل که به تصحیح نمونهٔ خطی نمایشنامه‌ها اهمیتی نمی‌دادند، و دیگر آنکه دستنوشته‌هایی که بر اساس آنها نمایشنامه به چاپ می‌رسید اغلب پیشنویسهای پراصلاحات و تغییرات نویسنده یا نویسندگان بود. گاهی نیز رونوشتی بود که برای سوفلور تهیه کرده بودند و اصلاحات و تذکرات تماشاخانه را شامل می‌شد. از این گذشته، دستهٔ خاصی از کوارتوهای بی‌ارزش وجود داشت که یا به نقل از حافظه یا از روی نسخه‌های جداگانهٔ نقشهای بازیگران یا شاید از روی نسخهٔ تندنویسی شدهٔ ابتدایی به چاپ می‌رسید. در دهه‌های اخیر به این مسائل توجه خاصی شده است، و کوارتوهای شکسپیر بعد از کشفیات پولرد و گرگ از نو طبقه‌بندی شده‌اند.[۱۶] پولرد صرفاً براساس اطلاعات «چاپی» خود، مثل نشانه‌های کاغذ (ته‌نقش) و اندازه‌های حروف، نشان داد که تاریخ بعضی از کوارتوهای نمایشنامه‌های شکسپیر، که در واقع در ۱۶۱۹ چاپ شده و ظاهراً نخستین مجلدات چاپ کلیات آثار شکسپیر بوده (کاری که هرگز به انجام نرسید)، به عمد عقبتر برده شده است.

مطالعهٔ دقیق در نسخه‌برداری عصر الیزابت که تا حدی مبتنی بر این فرض است که سه صفحه از نسخهٔ نگاهداری شدهٔ نمایشنامهٔ سرتامس مور به خط شکسپیر است،[۱۷] نتایج مهمی برای تصحیح انتقادی داشته و امکان داده است که اشتباه‌خوانیهای احتمالی حروف‌چینهای

عصر الیزابت طبقه‌بندی شود. و مطالعه در طرز کار چاپخانه‌ها نشان داده است چه اغلاطی ممکن یا محتمل هستند. اما میدان عمل وسیعی که هنوز برای هر ویراستاری در تنقیح متون باقی مانده است نشان می‌دهد که روشی بواقع «عینی» در تصحیح انتقادی کشف نشده است. به طور قطع، بسیاری از اصلاحات متنی که دوور ویلسن در چاپ کیمبریج خود کرده است به همان اندازه مبتنی بر حدسهای پرت و غیر ضروری است که تصحیحات ویراستاران قرن هیجدهم. اما حدس هوشمندانهٔ ثیوبالد جالب توجه است که بر اثر آن در روایت خانم کوئیکلی ازمرگ فالستاف عبارت بی‌معنای "a table of green fields" به "a babbled of green fields" تغییر یافت، و این تغییر در بررسی شیوهٔ خط و املای عصر الیزابت به تأیید رسید زیرا در این شیوه به آسانی ممکن است "a babbled" با "a table" اشتباه شود.

این استدلال قانع کننده، که کوارتوها (به استثنای چند نمونهٔ بد) به احتمال زیاد یا از روی دستنویس نویسنده یا از روی نسخهٔ سوفلور تهیه شده است، به چاپهای نخستین دوباره اعتبار بخشید و از احترامی که برای فولیو از زمان دکتر جانسن به بعد قائل بودند کاست. محققان متون که خود را تا حدی به غلط کتابشناس می‌نامند (مک‌کرو، گرگ، پولرد، دوور ویلسن، و دیگران) کوشیده‌اند که، در هر مورد، مرجع هر کوارتو را معلوم کنند و این نتایج را که تنها با پژوهشهای صرفاً کتابشناختی بعضاً بدانها دست یافته‌اند در ساختن فرضیه‌های دقیق در مورد تکوین، تجدید نظر، دگرگونی، همکاری، و دیگر مسائل مربوط به نمایشنامه‌های شکسپیر به کار گیرند. تصحیح انتقادی تنها جزئی ازاشتغالهای ذهنی آنهاست؛ بویژه کار دوور ویلسن بحق در حوزهٔ «نقد برتر» قرار دارد. ویلسن دربارهٔ این روش ادعاهای زیادی می‌کند. از جمله:

«گاه می‌توانیم توی جلد حروفچین برویم و از دریچهٔ چشم او به دستنوشته نگاه کنیم. در کارگاه شکسپیر نیمه‌باز است.»[۱۸]

بی‌شک کتابشناسان به حل دشواریهای ترکیب نمایشنامه‌های عصر الیزابت کمک

فراوان کرده و ردپای بعضی از تجدید نظرها و دگرگونیها را پیش‌بینی کرده و گاهی نشان داده‌اند، اما بسیاری از فرضیات دوور ویلسن ساختهٔ خیال او است و برای تأیید آنها شواهد یا بسیار اندک و ضعیف است یا اصلاً وجود ندارد. و بدین ترتیب بود که دوور ویلسن داستان تکوین طوفان را ساخت. او مدعی است که صحنهٔ طولانی آغاز نمایشنامه دلیل بر وجود تحریر قدیمیتری است که در آن جریان پیش از واقعهٔ اصلی به صورتی که ساختمان نمایشی سستی به سبک داستان زمستان دارد بیان شده بوده است. اما ناسازگاریها و بی‌نظمیهای جزئی در ترتیب ابیات و غیره، حتی نمی‌تواند یک دلیل فرضی برای این خیالپردازیهای بیجای دور از ذهن به دست دهد.[۱۹]

تصحیح انتقادی در مورد نمایشنامه‌های عصر الیزابت بسیار موفق و، در عین حال، بسیار نامطمئن بوده است، اما کاربرد این نقد در مورد کتابهایی که ظاهراً سخت معتبرند نیز ضرورت دارد. آثار پاسکال، گوته، جین اوستن، و حتی ترالپ از دقت موشکافانهٔ ویراستاران عصر بهره برده‌اند،[۲۰] اگرچه بعضی از این تحقیقها تا حد فهرست محض عادات چاپخانه‌ها و حواس پرتیهای حروفچینها تنزل کرده است.

در تهیه ویرایشی از متن باید غرض از آن و خوانندگان فرضی آن را در نظر داشت. در ویرایش کتاب برای خوانندگانی که با کارهای محققان دیگر متون نیز آشنایی دارند و می‌خواهند جزئیترین اختلافات بین نسخه‌های موجود را بشناسند یک روال وجود دارد، و برای خوانندگان معمولی که به دگرگونیهای املا یا حتی اختلافات جزئی میان نسخه‌ها علاقهٔ متعادلی دارند روالی دیگر.

کار ویراستاری، جز تهیهٔ متن درست، با دشواریهای دیگری نیز روبه‌رو است.[۲۱] در ویراستاری مجموعهٔ آثار با مشکل رد و قبول، ترتیب، تحشیه، وغیره که از موردی به مورد دیگر تفاوت بسیار دارند روبه‌رو هستیم. شاید مفیدترین ویرایش برای محققان، ویرایش کامل اثر به ترتیب دقیق زمانی باشد. اما رسیدن به چنین غایتی ممکن است بسیار سخت و محال باشد. ممکن است تنظیم زمانی صرفاً حدسی باشد، یا دسته‌بندی هنری بعضی از اشعار را در مجموعه‌ای به هم بزند. خوانندهٔ اهل ادبیات به اینکه آثار متعالی و پیش پا افتاده

را در هم بریزند و چکامه‌ای از کیتس را در کنار شعر سبکی که از نامه‌ای در همان زمان گرفته شده است چاپ کنند اعتراض خواهد کرد. ما می‌خواهیم تنظیم هنرمندانهٔ گلهای بدی بودلر یا شعرهای آزاد فردیناند مایر را حفظ کنیم، اما ممکن است در حفظ طبقه‌بندی ماهرانهٔ وردزورث شک داشته باشیم. با وجود این، اگر قرار باشد تنظیم خود وردزورث را از شعرهایش به هم بزنیم و آنها را بر حسب ترتیب زمانی چاپ کنیم، در اینکه کدام تحریر را باید تجدید چاپ کرد به دردسر می‌افتیم. از آنجا که چاپ نسخهٔ تجدید نظر شدهٔ متأخر با تاریخ متقدم تصویر نادرستی از رشد وردزورث به دست می‌دهد، ناگزیر باید نخستین تحریر را انتخاب کنیم. واضح است که بتمامی نادیده گرفتن خواست شاعر و درنظر نگرفتن تجدید طبعهای بعدی که بی‌شک از بعضی جهات اصلاحاتی در آنها شده است کاری ناپسند است. از این رو، ارنست دو سلینکورت در ویرایش خود از مجموعهٔ کامل شعرهای وردزورث برآن شد تا ترتیب سنتی آنها را نگه دارد. در بسیاری از ویرایشهای مجموعهٔ آثار مانند مجموعهٔ آثار شلی اهمیت تمایز میان یک اثر هنری تمام و قطعه یا طرحی که شاعر ناتمام رها کرده است نادیده گرفته می‌شود. به شهرت ادبی بسیاری از شاعران به علت کامل بودن بیش از حد مجموعهٔ آثارشان در ویرایشهای تازه، که در آنها شعری تفننی یا تمرینی کنار اثری تمام آمده، آسیب رسیده است.

مسئلهٔ توضیح و تحشیه نیزباید برحسب منظوری‌که از ویراستاری داریم حل شود.[۲۲] در ویراستاری جامع نسخ و حواشی آثار شکسپیر چه‌بسا حواشی از متن به دلیل انبوه تعلیقه‌ها، که شامل عقاید همهٔ کسانی است که دربارهٔ هر قطعه‌ای از شکسپیر چیزی نوشته‌اند، زیادتر شود، و بدین ترتیب محقق را از بررسی انبوه مطالب چاپی در این مورد بی‌نیاز کند. خوانندهٔ عادی به چیزی خیلی کمتر از این، یعنی به اطلاعات ضروری برای فهم متن نیاز دارد. اما اختلاف عقاید دربارهٔ آنچه مورد نیاز است زیاد است. بعضی از ویراستاران توضیح می‌دهند که ملکهٔ الیزابت پروتستان و دیوید گریک چه کسی بود، اما از توضیح موارد مبهم تن می‌زنند (اینها شواهد واقعی هستند.) مشکل بتوان از توضیحات بیش از حد جلوگیری کرد، مگر آنکه ویراستار بدرستی بداند چه خوانندگانی و چه هدفی را در نظر دارد. تحشیه به معنای اخص،

یعنی توضیح متن از نظر زبانی و تاریخی و غیره، را باید با یک شرح کلی که به کار تاریخ ادبیات و تاریخ زبان می‌آید (اشاره به منابع، موارد مشابه، تقلیدهای نویسندگان دیگر از آن) فرق نهاد، همچنین باید آن را با شرحی که ماهیت زیبایی‌شناختی دارد وشامل نوشته‌های کوتاه دربارهٔ بندهای معینی است، و بدین ترتیب کار یک گزیده را انجام می‌دهد، فرق نهاد. ممکن است همیشه نتوانیم به‌آسانی چنین تمایزهای دقیقی قائل شویم. با این‌حال در بسیاری از ویرایشها ترتیب دادن مجموعه‌ای از تصحیح انتقادی، تاریخ ادبیات به شکل بررسی منابع، توضیحات تاریخی و زبانی و تفسیرهای زیبایی‌شناختی، رسم تحقیق ناپسندی شده است، و تنها دلیلی که برای آن می‌آورند این است که می‌توان انواع اطلاعات را در یک مجلد یافت.

در ویراستاری نامه‌ها، با مسائل ویژه‌ای روبه‌رو می‌شویم. آیا باید تمام نامه‌ها را، حتی اگر مربوط به امور بی‌ارزش روزمره باشند، چاپ کرد؟ شهرت نویسندگانی چون استیونسن، مردیث، آرنلد، و سوینبورن با انتشار نامه‌هایی که نویسنده نمی‌خواسته اثر ادبی باشد افزوده نشد. آیا باید پاسخ به نامه‌ها را هم، که بدون آنها بسیاری از مکاتبات فهم‌نشدنی است، چاپ کرد؟ با این روش، مطالب بی‌ارتباط فراوانی در آثار نویسنده راه می‌یابد. اینها مسائلی هستند که بدون ذوق سلیم، نظم فکری، تلاش بسیار، و غالباً بدون یاری بخت و تیزهوشی نمی‌توان آنها را حل کرد.

پس‌از تنظیم متن باید با بررسیهای تمهیدی مسائلی مانند تعیین سنوات، اعتبار نسخه، صحت انتساب، و تجدید نظر را حل کرد. سنوات را در بسیاری از موارد می‌توان یا از تاریخ انتشار که در صفحهٔ عنوان ذکر شده است تعیین کرد، یا از شواهد دیگری که از آن عصر دربارهٔ تاریخ انتشار کتاب به دست می‌آید. اما چنین مآخذ مشهودی همیشه در دسترس نیست، مانند موارد بسیاری از دستنوشته‌های قرون وسطی یا نمایشنامه‌های عصر الیزابت. نمایشنامه‌های عصر الیزابت ممکن است مدتها بعد از اولین اجرا چاپ شده باشند، و دستنوشته‌ای از قرون وسطی ممکن است رونوشتی باشد از رونوشت دیگری که خود صدها سال بعد از تاریخ تألیف آن تهیه شده باشد. بنابراین شواهد بیرونی را باید با شواهد درون متن کامل کرد، مانند اشاره‌هایی که در متن به وقایع آن دوران یا به منابعی که تعیین تاریخ آنها

ممکن باشد شده است. این شواهد درونی که به واقعه‌ای بیرونی اشاره می‌کند، تنها نشان می‌دهد که این یا آن بخش از کتاب پس‌از چه تاریخی نوشته شده است.

از جمله شواهد درونی محض، شواهدی است که از مطالعهٔ آماری عروض برای تعیین ترتیب نمایشنامه‌های شکسپیر به دست می‌آید. این بررسی تنها می‌تواند توالی نسبی نمایشنامه‌ها را با خطایی که حدود آن کم نیست تعیین کند.[۲۳] درست است که می‌توان فرض کرد در نمایشنامه‌های شکسپیر تعداد قافیه‌ها بتدریج از نمایشنامهٔ رنجهای بیهودهٔ عشق (با بیشترین قافیه) تا نمایشنامهٔ داستان زمستان (بی‌هیچ قافیه) کم می‌شود، اما نمی‌توان نتیجه گرفت که نمایشنامهٔ طوفان (که دو قافیه دارد) لزوماً قبل از داستان زمستان نوشته شده است. ملاکهایی چون تعداد قافیه‌ها، قافیه‌های مؤنث[۱]، مصراعهای متصل، و غیره همیشه نتایج یکسان به بار نمی‌آورند و هیچ گونه همبستگی منظم و ثابتی بین تاریخ نگارش و جداول عروضی وجود ندارد. این صورتها را، اگر جدا از شواهد دیگر درنظر بگیریم، می‌توان به راههای گوناگون تعبیر کرد، برای مثال جیمز هردیس،[۲۴] منتقد قرن هیجدهم، عقیده داشت که شکسپیر از شعر نامنظم داستان زمستان به شعر منظم کمدی اشتباهات رسیده است. با اینهمه، تلفیق درست انواع این شواهد (درونی، درونی- بیرونی، و بیرونی) به تعیین نوعی توالی زمانی در نمایشنامه‌های شکسپیر انجامیده است که بی‌شک تا اندازهٔ زیادی مطابق با واقع است. لویس کمبل، و بویژه وینسنتی لوتوسلاوسکی، نیز روشهای آماری و بیشتر روشهایی را که به استعمال و بسامد بعضی از واژه‌ها می‌پردازد، در تعیین توالی زمانی محاورات افلاطون به کار گرفته‌اند. لوتوسلاوسکی این روش را «سبک سنجی» نامیده است.[۲۵]

در بررسی دستنوشته‌های بدون تاریخ، دشواریهای تعیین ترتیب تاریخی چندین برابر وگاهی حل‌ناپذیر می‌شوند. و شاید مجبور به بررسی تحول خط نویسنده شویم، به تحقیق در اطراف تمبر و مهر روی نامه‌ها بپردازیم، و در تقویمها جست‌وجو یا مسیر مهاجرت نویسنده را تعقیب کنیم، زیرا این امور ممکن است برای تعیین تاریخ سرنخی به دست دهد. مسائل ترتیب تاریخی برای مورخان ادبی نیز اهمیت بسیار دارد. بدون حل این

۱) Feminine endings ، قافیه‌های دوهجایی یا بیشتر از دوهجایی.

مسائل تاریخنویس نمی‌تواند رشد هنری شکسپیر و چاسر را دنبال کند. تعیین تاریخ آثار این دو صرفاً ثمرهٔ تلاش پژوهندگان عصر جدید است. در اواخر قرن هیجدهم مالون و تیرویت بنیاد این کار را نهادند، اما از آن به بعد هنوز مجادله در اطراف جزئیات پایان نگرفته است.

مسائل اعتبار وانتساب ممکن است اهمیت بیشتری پیداکند، ودر حل آنها به بررسیهای تاریخی و سبکی ماهرانه نیاز افتد.[۲۶] به صحت انتساب بیشتر آثار عصر جدید اعتماد داریم، اما آثار ادبی فراوانی با نام مستعار یا بی‌نام انتشار یافته است که گاهی راز این آثار برملا می‌شود؛ حتی اگر این راز جز نامی نباشد و هیچ اطلاع دربارهٔ صاحب نام به دست ندهد و، بنابراین، بیش از خود نام مستعار به حل مسئله کمک نکند.

در مورد بسیاری از نویسندگان با مسئلهٔ تشخیص آثار موثقشان روبه‌رو می‌شویم. برای مثال در قرن هیجدهم کشف شد که قسمت اعظم آنچه در ویرایشهای چاپی اثر چاسر (مانند عهد کرسیدا و گل و برگ) آمده است، نمی‌تواند کار او باشد. تاکنون مسئله آثار موثق شکسپیر حل نشده است. به نظر می‌رسد که از زمانی که آوگوست ویلهلم فون شلگل با اطمینان عجیبی استدلال کرد که تمام آثار منتسب به شکسپیر در شمار آثار اصلی او است، آونگ به قطب دیگر حرکت کرده است.[۲۷] اخیراً جی ام. رابرتسن بزرگترین مدعی «تجزیهٔ آثار شکسپیر» بوده است. بنا بر این نظریه، شکسپیر دیگر کسی جز نویسندهٔ چند صحنه از معروفترین نمایشنامه‌ها نیست. بنابراین مکتب فکری یولیوس سزار و تاجر ونیزی چیزی جز آش درهم‌جوشی نیستند که پاره‌های مختلفشان را مارلو، گرین، پیل، کید، و چند نمایشنامه‌نویس دیگر آن زمان نوشته‌اند.[۲۸] شیوهٔ رابرتسن تا اندازهٔ زیادی عبارت است از دنبال کردن خصوصیات لفظی کوچک که سبب کشف ناهماهنگیها و مشابهتهای ادبی آثار شکسپیر می‌شود. این شیوه بسیار نامطمئن و استحسانی است، و به نظر می‌رسد که مبتنی بر فرضیات غلط و دور باطل باشد. اما از شواهد آن عصر می‌دانیم که کار شکسپیر کدام است (موجود بودن در فولیو، یادداشتهایی که در ادارهٔ ثبت آثار در زیر نام او آمده است، و غیره.) اما رابرتسن با قضاوتی زیبایی‌شناختی که من عندی است قطعات فاخری را به عنوان آثار برمی‌گزیند، و آنچه را در حد این قطعات نیست یا با طرز کار نمایشنامه‌نویسان آن عصر

شباهت دارد از آن او نمی‌داند. اما دلیلی ندارد که شکسپیر چیزی ضعیف یا بد ننوشته، یا به سبکهای گوناگون به تقلید از معاصرانش قلم نزده باشد. از سوی دیگر، از این فرض قدیمی که هر چه در فولیو آمده است کلمه به کلمه از آن شکسپیر است بتمامی نمی‌توان دفاع کرد.

در بعضی از این نکته‌ها به هیچ نتیجهٔ قطعی نمی‌توان رسید، زیرا نمایش در عصر الیزابت از بعضی جهات هنری دسته‌جمعی است که در آن همکاری نزدیک بسیار معمول بوده است. چه‌بسا نویسندگان مختلف بندرت با سبکشان از یکدیگر بازشناخته می‌شدند. حتی دو نویسنده ممکن بود نتوانند سهم خود را از یکدیگر تمیز دهند. گاهی این گونه همکاریها وظیفه‌های دشواری را بر عهدهٔ خبرگان ادبیات می‌گذارد.[۲۹] حتی در مورد بومانت و فلچر، هرچند آثاری را که فلچر بتحقیق بعداز مرگ بومانت نوشته است در دست داریم، تعیین سهم هر یک، بدون آنکه بحثی برانگیزد، امکان ندارد. در مورد تراژدی انتقامجو، که به تناوب به وبستر، تورنر، میدلتن، و مارستن نسبت داده یا حاصل همکاری تعداد متغیری از آنها دانسته‌اند، ابداً کاری نمی‌شود کرد.[۳۰]

در صورت نبودن شواهد خارجی، جایی که روشهای سنتی معین و یکسان بودن سبک کار تشخیص را بینهایت دشوار می‌سازد، کوشش برای تعیین نویسنده با اشکالهای زیادی مواجه می‌شود. گذشته از مقاله‌نویسیهای بدون نام در نشریات ادواری، مثالهای فراوانی از این گونه در آثار خنیاگران و جزوه‌نویسان قرن هیجدهم می‌توان یافت (که آیا می‌تواند آثار موثق دفو را تعیین کند؟)[۳۱] اما به هر صورت در بسیاری از موارد، حتی در این مورد نیز، می‌توان به موفقیتهایی دست یافت. بررسی بایگانی بنگاههای انتشارات و پرونده‌های طبقه‌بندی شدهٔ نشریات ادواری ممکن است پرده از شواهد خارجی تازه‌ای برگیرد. مطالعهٔ ماهرانهٔ حلقه‌های رابط بین مقاله‌های نویسندگانی که گفته‌های خود را تکرار می‌کنند یا از خودشان مثال می‌آورند (مثل گولدسمیث) ممکن است نتایجی به دست دهد که درجهٔ قطعیتشان زیاد باشد.[۳۲] جی. اوندی یول، آمارگر و متخصص احتمالات، برای بررسی واژگان نویسندگانی چون توماس آکمپیس روشهای ریاضی پیچیده‌ای به کار برده است تا صحت انتساب چند دستنوشته را به نویسندهٔ واحدی محرز کند.[۳۳] شیوه‌های سبکی، اگر با

شکیبایی پرورده شود، هرچند مفید قطعیت کامل نباشد، می‌تواند شواهدی به دست دهد که به کمک آنها بتوان صاحب اثر را با احتمال زیاد شناخت.

در تاریخ ادبیات مسئلهٔ شناخت جعلیات یا دروغهای مصلحت‌آمیز نقش مهمی بازی کرده، و انگیزهٔ ارزشمند پژوهشهای بعدی شده است. بدین ترتیب، مجادله در باب اسیان، اثر مک فرسن، انگیزهٔ مطالعهٔ شعر توده‌ای گالیک شد. و مجادله دربارهٔ چترتن سبب تحقیق جدیتر در تاریخ ادبیات قرون وسطای انگلستان گردید، و نمایشنامه‌ها و مدارکی که آیرلند به نام شکسپیر جعل کرد به بحث دربارهٔ شکسپیر و تاریخ تئاتر عصر الیزابت انجامید.[۳۴] بحث دربارهٔ چترتن، تامس وارتن، تامس تیرویت، و ادمند مالون احتجاجاتی تاریخی و ادبی مطرح کرد که نشان داد اشعار راولی[۲] ساخته‌های جعلی بعدی هستند. دونسل بعد اسکیت، که مطالعه‌ای منظم دربارهٔ دستور زبان انگلیسی میانه کرده بود، با اشاره به انحرافات از قراردادهای ابتدایی دستوری مسئلهٔ جعل را سریعتر و کاملتر برملا کرد. ادمند ملون به جعلیات سست آیرلند جوان پایان داد. اما حتی همین جاعلان مدافعان وفاداری (مانند مرد مطلعی چون چالمرز) داشتند که در مطالعات شکسپیری سهم آنان چندان بی‌ارج نیست.

صرف شک در جعلی بودن آثار، پژوهندگان را برآن داشته است تا در دفاع از تاریخ گذاریها و انتسابهای قدیمی اقامهٔ دلیل کنند و، به جای قبول سنت، به براهین مثبت روی آورند. مثال آن یکی روسویتا، راهبهٔ آلمانی در قرن دهم، است که گمان می‌رفت نمایشنامه‌هایش راکونر اسلتس، اومانیست قرن پانزدهم آلمان، جعل کرده است، و دیگری اثر روسی *Slovoo Polku Igoreve* که به قرن دوازدهم منسوب می‌شد اما اخیراً احتجاج کرده‌اند که در قرن هیجدهم جعل شده است.[۳۵] در بوهم، مسئلهٔ جعل دو اثر که گمان می‌رفت از دستنوشته‌های قرون وسطی باشد، یعنی *Zelena horá* و *Králové dvur*، از سالهای ۱۸۸۰ به بعد مسئلهٔ حاد سیاسی گردید. و شهرت ملی توماس مازاریک، که پس از آن رئیس جمهور چکوسلواکی شد، تا اندازه‌ای نتیجهٔ این مجادلات و مباحثات بود؛ مباحثاتی که

۲) Rowley Poems، اشعار تامس چترتن که آنها را به تامس راولی نامی که ادعا می‌کرد از راهبان قرن پانزدهم است، نسبت داد.

از زبانشناسی شروع شد و به بحث مواجههٔ صداقت علمی با خودفریبی رمانتیک تعمیم یافت.[۳۶]

بعضی از مسائل مربوط به اعتبار و انتساب ممکن است متضمن مسائل پیچیده‌ای دربارهٔ شواهد باشد، و به انواع مسائل علمی مانند نسخه‌شناسی، کتابشناسی، زبانشناسی، و تاریخ نیاز افتد. از افشاگریهای زمان ما هیچ‌چیز حیرت‌انگیزتر از محکوم شدن تی. جی وایز به دلیل جعل تقریباً هشتادوشش جزوهٔ قرن نوزدهم نبود. کارتر و پولرد[۳۷] در ردیابیهای خود از نشانه‌های کاغذ (ته‌نقش)، شگردهای چاپخانه‌ای مانند شیوه‌های مرکب‌زنی و استفاده از بعضی انواع کاغذ و اندازهٔ حروف چاپی و مانند آنها استفاده کردند. (در هر صورت بسیاری از این مسائل با ادبیات ارتباط چندانی ندارد. وایز هرگز متنی را ابداع نکرد، و مجعولات او تنها مورد توجه گردآوران کتاب است.)

فراموش نکنیم که اثبات تاریخ نگارش دیگری برای یک اثر مسئلهٔ واقعی تصحیح متن را حل نمی‌کند. ارزش اشعار چترتن، به دلیل اینکه در قرن هیجدهم سروده شده است، نه کمتر می‌شود نه بیشتر. از این نکته اغلب کسانی غفلت می‌کنند که با آثاری که معلوم می‌شود متعلق به دورهٔ متأخرتری هست، با خشم و تحقیر رفتار می‌کنند و آنها را به دست فراموشی می‌سپارند.

مسائلی که در این فصل از آنها بحث شد، عملاً تنها مسائلی هستند که راهنماها و کتابهای درسی موجود دربارهٔ روشها مانند کتابهای موریز، رودلر، و سندرز به بررسی آنها اختصاص یافته است، و تقریباً تنها روشهایی هستند که اکثر دوره‌های فوق لیسانس در امریکا به تدریس منظم آنها می‌پردازند. اهمیت این مباحث هرچه باشد، باید دانست که این نوع تحقیق تنها شالوده‌های تحلیل و تعبیر واقعی و نیز توضیح علّی ادبیات را می‌ریزد. ارزش این مباحث بستگی به مواردی دارد که از نتایج آنها استفاده می‌شود.

بخش سوم

بررسی بیرونی ادبیات

درآمـــد

شایعترین و شکوفاترین شیوه‌های تحقیق در ادبیات به زمینه، محیط، و عوامل خارجی آن می‌پردازد. این شیوه‌های خارجی محدود به مطالعهٔ آثار گذشته نمی‌شود، بلکه در مورد ادبیات امروزه نیز به کار می‌رود. بنابراین، اصطلاح «تاریخی» را باید برای آن نوع مطالعهٔ ادبیات نگاه داشت که مقصور به تغییرات ادبیات در زمان است، و از این رو عمدتاً به بررسی مسئلهٔ تاریخ اشتغال دارد. اگر چه مطالعهٔ «خارجی» صرفاً می‌کوشد تا ادبیات را به کمک عوامل قبلی و زمینهٔ اجتماعی آن تعبیر کند، در بسیاری از موارد به توضیح علّی بدل می‌شود و ادعا می‌کند که ادبیات را توضیح می‌دهد و تعلیل می‌کند و، در نهایت، آن را به سرچشمه‌هایش فرو می‌کاهد («مغالطهٔ سرچشمه‌ها»). هیچ کس منکر نیست که آگاهی درست از وضعی که اثر ادبی در آن خلق شده است به توضیح ادبیات کمک فراوان می‌کند؛ در ارزش تبیینی چنین تحقیقی جای شک نیست، اما واضح است که مطالعهٔ علّی هرگز نمی‌تواند مسائل توصیف و تحلیل و ارزیابی چیزی چون یک اثر ادبی را حل کند. در این‌گونه امور علت و معلول با هم تناسبی ندارند، نتایج عینی این علل خارجی ـ که همان اثر هنری باشد ـ همیشه پیش‌بینی نشدنی است.

می‌توان چنین استدلال کرد که همهٔ تاریخ و عوامل محیطی به اثر ادبی شکل می‌دهند،

اما مسائل واقعی وقتی شروع می‌شوند که بخواهیم یك‌به‌یك عواملی را که گفته می‌شود در پیدایش اثر ادبی تعیین کننده‌اند ارزیابی، مقایسه، و مشخص کنیم. بیشتر پژوهندگان می‌کوشند تا یک رشته از آفریده‌ها و اعمال آدمی را جدا کنند، و آنچه را در آثار ادبی تأثیر تعیین کننده داشته است تنها به آنها نسبت دهند. دستهٔ دیگر ادبیات را در اصل مخلوق آفرینندهٔ آن می‌دانند، و نتیجه می‌گیرند که از طریق شرح احوال و نفسانیات نویسنده باید به بررسی آن پرداخت. گروه دوم عوامل تعیین کنندهٔ آفرینش ادبی را در زندگی جمعی انسان، یعنی در اوضاع اقتصادی و اجتماعی و سیاسی، جست‌وجو می‌کنند. دسته سوم می‌خواهند به کمک آفرینشهای جمعی ذهن انسان، مثل تاریخ عقاید و الاهیات و هنرهای دیگر، ادبیات را توضیح دهند. سرانجام، گروه دیگری از محققان می‌خواهند که ادبیات را بر حسب روح زمان، فضای عقلانی یا «حال و هوای» عقیدتی یا نیروی یگانگی‌بخشی که عمدتاً از ویژگیهای هنرهای دیگر منتزع شده است، توضیح دهند.

آنچه مدافعان این رهیافت برونی را از هم متمایز می‌کند درجهٔ خشکی آنها در کاربرد شیوه‌های علّی جبری در تحقیق است، و نیز در موفقیتهایی که برای شیوهٔ خود ادعا می‌کنند. آنانکه به علیت اجتماعی اعتقاد دارند، از همه جبریترند. علت این رادیکالیسم را باید در وابستگی فلسفی آنان با علم و پوزیتیویسم[1] قرن نوزدهم جست‌وجو کرد. اما نباید فراموش کرد که طرفداران ایده‌آلیست تاریخ روح[2] نیز، که از لحاظ فلسفی با هگل‌گرایی یا اشکال دیگر اندیشهٔ رومانتیک وابستگی دارند، جبریان افراطی یا حتی قدری هستند.

بسیاری از پژوهندگانی که این روشها را به کار می‌برند کم‌ادعاترند و می‌خواهند بین آثار هنری و زمینه‌ها و سوابق آن تا اندازه‌ای رابطه برقرار کنند، با این فرض که این آگاهی می‌تواند تا اندازه‌ای روشنگر باشد؛ اگرچه مناسبت دقیق این رابطه‌ها ممکن است از چشم ما همچنان مخفی بماند. این مدافعان فروتن خردمندترند. زیرا توضیح علّی، روشی است در

۱) Positivism، (مذهب تحققی) مکتبی فلسفی که مابعدالطبیعه را رد می‌کند، وعلم بشری رامنحصراً مبتنی بر تجارب حسی و علوم تحققی می‌داند.

۲) Geisteageschichte

مطالعهٔ ادبیات که بی‌شک در ارزش آن غلو شده است، و بی‌تردید هرگز نمی‌تواند در حل مسائل مربوط به تحلیل و ارزیابی توفیق یابد. میان روشهای مختلفی که علیت حاکم برآنهاست، روشی که اثر هنری را بر حسب زمینهٔ کلی آن توضیح می‌دهد مرجح می‌نماید؛ زیرا تأویل ادبیات به علتی واحد محال است. بدون آنکه بخواهیم مفاهیم خاص تاریخ روح آلمان را تأیید کنیم، باید قبول کرد که این گونه توضیح، از طریق ترکیب همهٔ عوامل، از شدیدترین انتقادهایی که بر روشهای معمول دیگر وارد می‌شود مصون است. آنچه خواهد آمد کوششی است در راه سنجش اهمیت این عوامل مختلف و نقد روشهای گوناگون از نظر مناسبت آنها با مطالعه‌ای که می‌توان آن را ذاتاً ادبی یا بنیادی نامید.

فصل هفتم

ادبیات و زندگینامه

آشکارترین علت هر اثر هنری خالق آن است. از این رو، توضیح اثر برحسب شخصیت و زندگی نویسنده از کهنترین و جاافتاده‌ترین روشهای تحقیق ادبی بوده است.

ارزش زندگینامه را می‌توان در توضیحی که از سرایش شعر به دست می‌دهد جست‌وجو کرد، البته می‌توان از آن به این جهت دفاع کرد که مطالعه‌ای است در زندگی نوابغ و چگونگی پرورش اخلاقی و فکری و عاطفی آنها که ارزش درونی خاص خود دارد. و بالاخره می‌توان گفت که زندگینامه مواد لازم را برای مطالعهٔ منظم روانشناسی شاعر و آفرینش شاعرانه فراهم می‌آورد.

این سه نظر را باید بدقت از هم فرق نهاد. آنچه با استنباط ما از «تحقیق ادبی» مستقیماً مناسبت دارد، فقط فرضیهٔ اول است که می‌گوید زندگینامه محصول شعری را تبیین می‌کند و توضیح می‌دهد. نظرگاه دوم که از رغبت‌انگیزی ذاتی زندگینامه دفاع می‌کند، توجه را از ادبیات به مطالعه در شخصیت بشری معطوف می‌دارد. سومین نظرگاه زندگینامه را مصالح یک علم یا چیزی که در آینده علم خواهد شد، یعنی روانشناسی آفرینش هنری می‌داند.

زندگینامه‌نویسی یکی از انواع قدیمی هنر است. در درجهٔ اول ـ از لحاظ زمانی و منطقی ـ زندگینامه‌نویسی بخشی از وقایعنگاری است. زندگینامه بین زمامدار، ارتشتار، معمار، حقوقدان، و مردی که وظیفه‌ای اجتماعی بر عهده ندارد تفاوت اساسی نمی‌گذارد، و این نظر کولریج درست است که زندگی هرکس، هرقدر هم بی‌اهمیت باشد، اگر صادقانه بیان شود،

رغبت‌انگیز است.[۱] از نظر زندگینامه‌نویس، یک شاعر شخصی معمولی است که پرورش فکری و اخلاقی، کار اجتماعی، و زندگی عاطفیش را می‌توان بازسازی کرد، و با معیارهایی که از نظام اخلاقی یا آیین سلوک اجتماعی گرفته شده است آن را ارزیابی کرد. انتشار نوشته‌های او صرفاً امری است واقع، مانند وقایعی که در زندگی همهٔ مردمان اهل عمل رخ می‌دهد. از این لحاظ، مسائل زندگینامه‌نویسان همانند مسائل مورخان است. زندگینامه‌نویس باید مدارک، نامه‌ها، گفته‌های شهود عینی، یادبودها، و حدیث نفس شاعر یا نویسنده را تعبیر، و دربارهٔ صحت مدارک و معتمد بودن شهود و غیره حکم کند. وی در حین نوشتن زندگینامه نیز با مسائل مربوط به رعایت تقدم و تأخر در ارائهٔ وقایع، نحوهٔ انتخاب، و رازداری یا بی‌پروایی مواجه می‌شود. بسیاری که به زندگینامه‌نویسی به عنوان یکی از انواع ادبی پرداخته‌اند، همّ خود را صرف پاسخگویی به این سئوالات کرده‌اند؛ سئوالاتی که به هیچ وجه اختصاص به ادبیات ندارد.[۲]

در حوزهٔ بحث ما، دو سئوال دربارهٔ زندگینامهٔ ادبی بسیار اهمیت دارد. زندگینامه‌نویس تا چه حد مجاز است از شواهدی که از خودآثار گرفته است برای مقاصد خود استفاده کند؟ نتایج زندگینامهٔ ادبی تا چه حد در فهم آثار مناسبت و اهمیت دارد؟ غالباً، به این دو سئوال پاسخ مثبت داده شده است. به سئوال اول تقریباً همهٔ زندگینامه‌نویسانی که بخصوص به شعرا کشش داشته جواب مثبت داده‌اند، زیرا شاعران مدارک فراوانی به دست می‌دهند که می‌تواند در زندگینامه‌نویسی مفید باشد؛ مدارکی که در مورد بسیاری از شخصیتهای تاریخی با نفوذ بسیار کم است یا اصلاً وجود ندارد. اما آیا این خوشبینی موجه است؟

باید در زندگی بشر دو دوره و، در نتیجه، دو راه حل ممکن را از هم تمیز داد. در مورد قسمت اعظم ادبیات قدیم، مدارک خصوصی در دست نیست تا زندگینامه‌نویس بتواند از آنها استفاده کند. آنچه هست یک رشته مدارک عمومی مانند سجل احوال، عقدنامه، پرونده‌های حقوقی، و چیزهایی از این قبیل است، و همچنین شواهدی که در خود آثار وجود دارد. مثلاً کم‌وبیش می‌دانیم شکسپیر به کجاها سفر کرده است و از وضع مالیش هم چیزهایی می‌دانیم، اما دربارهٔ زندگی او، بجز چند حکایت مشکوک، هیچ گونه مدرک دیگری به شکل

نامه یا یادداشتهای روزانه یا خاطرات در دست نداریم. با وجود کوشش بسیاری که صرف تحقیق در زندگی شکسپیر شده، نتایج مفید ادبی خیلی کم به دست آمده است، و اطلاعات به دست آمده نیز عمدتاً دربارهٔ ترتیب زمانی وقایع زندگی شکسپیر و توضیح منزلت اجتماعی و معاشران او است. از این رو، کسانی که خواسته‌اند زندگینامهٔ واقعی شکسپیر و چگونگی پرورش اخلاقی و عاطفیش را بنویسند، اگر مانند کارولین اسپورگن، که در تصویرسازی شکسپیر مطالعه کرده است، با روح علمی آغاز به کار کرده باشند، بجز فهرستی از وقایع بی‌اهمیت نتیجهٔ دیگری از کار خود نگرفته‌اند. و اگر از غزلیات و نمایشنامه‌های او با بیدقتی استفاده کرده باشند، مانند گئورگ براندس و فرانک هریس،[۳] از زندگی او فقط داستانی تخیلی ساخته و پرداخته‌اند. تمام فرضیاتی که این گونه مطالعات مبتنی بر آنهاست کاملاً خطاست (مطالعاتی که اشاراتی به آن در آثار هزلیت و شلگل دیده می‌شود، و نخستین بار دودن آن را با وسواس پروراند.) از گفته‌های شخصیتهای آثار، بخصوص آنهایی که در نمایشنامه‌ها می‌آیند، نمی‌توان چیزی دربارهٔ زندگی نویسنده استنتاج کرد. می‌توان به‌جد با این نظر معمول مخالفت کرد که شکسپیر در هنگام نوشتن تراژدیها و کمدیهای گزندهٔ خود افسردگی شدیدی داشته تا آنکه با نوشتن طوفان آرامش خاطری پیدا کرده است. این مسلم نیست که نویسنده باید در اندوه به‌سر برد تا بتواند تراژدی بنویسد، یا از زندگی راضی باشد تا بتواند کمدی بنویسد. هیچ دلیلی برای اندوهگین بودن شکسپیر در دست نیست[۴] و نمی‌توان او را مسئول نظر تیمون و مکبث به زندگی دانست؛ همان گونه که نمی‌توان او را همعقیدهٔ دال تیرشیت یا یاگو فرض کرد. به چه دلیل باید معتقدبود که پروسپرو مثل شکسپیر سخن می‌گوید؟ نمی‌توان افکار، احساسات، نظریه‌ها، فضایل، و رذایل قهرمانان را به آفرینندگانشان نسبت داد. این گفته نه تنها دربارهٔ شخصیتهای داستان و نمایشنامه صدق می‌کند، بلکه در مورد «من» اشعار غنایی نیز صادق است. رابطهٔ بین زندگی خصوصی و اثر هنری رابطهٔ سادهٔ علت و معلول نیست.

اما طرفداران روش زندگینامه‌نویسی به این گونه مجادله‌ها اعتراض می‌کنند، و می‌گویند اوضاع از زمان شکسپیر تا به حال فرق کرده است. مدارک فراوانی در احوال

بسیاری از شاعران وجود دارد، زیرا شاعران، خود، آگاه شده‌اند که در آینده نیز حیات خواهند داشت (مثل میلتن، پوپ، گوته، وردزورث، یا بایرون.) و، ازاین‌رو، هم توجه معاصرانشان را به خود معطوف داشته، و هم دربارهٔ شرح حال خود آثاری به‌جاگذاشته‌اند. امروزه شیوهٔ زندگینامه‌نویسی آسان به نظر می‌رسد، زیرا می‌توان زندگی شاعران را با آثارشان مقایسه کرد. در حقیقت، شاعران خود این روش را طلب کرده‌اند، بخصوص شاعران رمانتیک که دربارهٔ خود و عواطفشان سخن می‌گویند یا حتی مثل بایرون «قلب مجروح» خود را در سراسر اروپا به نمایش می‌گذارند. این شاعران نه‌تنها در نامه‌های خصوصی، یادداشتهای روزانه، و شرح حال خود، بلکه در نوشته‌های رسمیشان نیز از خود سخن گفته‌اند. پرلود، اثر وردزورث، بوضوح شرح احوال خود او است. مشکل بتوان این نوشته‌ها راکه‌گاه محتوایشان و حتی لحنشان با مکاتبات خصوصی تفاوت چندانی ندارد چیزی جز آنچه هست تلقی کرد، و شعر را بر حسب شاعرش تعبیر نکرد و آن را چنانکه خود شاعران می‌گویند، به قول مشهور گوته، «قطعاتی از یک اعتراف بزرگ» ندانست.

باید دو دسته از شاعران را از یکدیگر تمیز داد؛ دستهٔ اول شاعران عین‌گرا مانند کیتس و تی اس. الیت که بر «توانایی منفی» شاعر تکیه می‌کنند و او را ناظر جهان می‌دانند و می‌گویند که باید شخصیت واقعی خود را فراموش کند؛ دستهٔ دوم شاعران ذهنگرا که هدفشان ارائهٔ شخصیت خودشان است و می‌خواهند چهرهٔ خود را ترسیم کنند، اعتراف کنند، و حدیث نفس گویند.[۵] در دوره‌هایی طولانی از تاریخ تنها به شاعران دستهٔ اول برمی‌خوریم، و به آثاری که، اگرچه ارزش زیبایی‌شناختی آنها زیاد است، عنصر بیان شخصیت در این‌گونه آثار بسیار ضعیف است. در این مورد، نوول‌های ایتالیایی، عشقنامه‌های شهسواری، غزلیات دورهٔ رنسانس، نمایشنامه‌های عصر الیزابت، داستانهای ناتورالیستی، و بیشتر اشعار عامیانه مثالهایی است که می‌توان از ادبیات آورد.

اما، حتی در مورد شاعران ذهنگرا، تمایز بین گفته‌های شخصی که جنبهٔ حدیث نفس دارد و استفاده از همان مایه‌ها را در اثر هنری نباید و نمی‌توان از میان برداشت. اثر هنری در حوزهٔ کاملاً متفاوتی کلیت می‌یابد، و روابطش با واقعیت با رابطهٔ خاطرات، یادداشت روزانه،

یا نامه با واقعیت کاملاً فرق می‌کند. فقط انحرافی بیمارگونه در شیوهٔ زندگینامه‌نویسی سبب شده است که خصوصیترین و چه‌بسا تصادفیترین مدارک زندگی شاعر یا نویسنده، هستهٔ اصلی مطالعه قرار گیرد. و اشعار در پرتو این مدارک تعبیر شود، و بر طبق میزانی منظم گردد که با موازین نقد ادبی کاملاً فرق دارد یا حتی متناقض است. بدین ترتیب است که براندس مکبث را بی‌ارزش می‌داند، زیرا با آنچه او از شخصیت شکسپیر تصور می‌کند ارتباطی ندارد؛ و هم به این اعتبار است که کینگز میل از رستم و سهراب آرنلد انتقاد می‌کند.[٦]

حتی وقتی یک اثر هنری عناصری در خود دارد که می‌توان آنها را با اطمینان شرح حال خالق اثر دانست، این عناصر چنان تغییر شکل می‌دهند و با یکدیگر ترکیب جدید می‌یابند که هرگونه معنای کاملاً خصوصی را از دست داده و به صورت مصالح عینی انسانی درمی‌آیند و جزءِ لاینفک اثر می‌شوند. رامون فرناندز در بحثی دربارهٔ استندال این نکته را بخوبی به اثبات رسانده است. جی دبلیو. مایر نشان داده است که چگونه پرلود، که ادعا کرده‌اند حدیث نفس وردزورث است، با زندگی واقعی او در ایامی که ظاهراً این اثر به قصد توصیفش نوشته شده است تفاوت دارد.[٧]

این نظر که هنر هیچ نیست مگر حدیث نفس و بیان تجربه‌ها و عواطف شخصی بکلی برخطاست. حتی وقتی هم که پیوند نزدیکی بین یک اثر هنری و زندگی خالق آن وجود دارد، نباید چنین پنداشت که اثر هنری تقلید محض زندگی است. در برداشتهایی که مبتنی بر زندگینامه است فراموش می‌شود که اثر هنری صرفاً تجسم تجربه‌ها نیست، بلکه همیشه تازه‌ترین حلقه در سلسله‌ای از آثار مشابه است؛ یعنی این اثر تازه نمایش یا داستان یا شعری است، و اگر عاملی در تحقیق آن دخالت داشته آن عامل رسم و سنت هنری بوده است. در حقیقت، برداشت زندگینامه‌ای درک دقیق فرایند هنری را مبهم می‌کند، زیرا نظم سنت ادبی را از میان برمی‌دارد و دوره‌های زندگی فرد را به جای آن می‌گذارد؛ همچنین امور روانی را نادیده می‌گیرد. چه‌بسا اثر هنری تجسم «رؤیای» هنرمند باشد نه زندگی واقعی او؛ «نقابی» یا «غیر خودی» باشد که هنرمند در پس آن پنهان شده است، یا تصویری از یک زندگی باشد که می‌خواهد از آن بگریزد. گذشته از این، نباید فراموش کرد که هنرمند ممکن است زندگی را

در هنرش دیگرگونه حس کند، یعنی به تجربه‌های واقعی از لحاظ کاربردشان در ادبیات بنگرد و خود این تجربه‌ها، پیش از آنکه عارض ذهن او شوند، به وسیلهٔ سنت ادبی و تصورات قبلی قالب‌گیری شده باشد.[۸]

چنین نتیجه گیری می‌شود که تعبیر و استفاده از هر اثر هنری، به عنوان زندگینامه، در هر مورد احتیاج به موشکافی و بررسی دقیق دارد، زیرا اثر هنری را نمی‌توان مدرکی در شرح حال نویسنده دانست. باید در صحت نوشته‌های گلادیس آی. وید در کتاب زندگی تراپرن که هر جملهٔ شعر را کلمه به کلمه شرح حال شاعر می‌داند شک کرد، همینطور در مورد مطالب بسیاری از کتابهای دیگر دربارهٔ زندگی خواهران برونته که عیناً قطعاتی را از کتابهای جین ایر و ویلت نقل می‌کند. ویرجینیا مور کتابی نوشته است به نام زندگی و مرگ مشتاقانهٔ امیلی برونته که درآن می‌گوید امیلی برونته می‌بایست خود حالات شدید هیث کلیف را حس کرده باشد، بعضی دیگر می‌گویند نویسندهٔ بلندیهای بادگیر نمی‌تواند زن باشد و برادرش، پتریک، نویسندهٔ واقعی آن است.[۹] این همان استدلالی است که دیگران را بر آن داشته است تا بگویند شکسپیر بایست به ایتالیا سفر کرده و حقوقدان و سرباز و معلم و زارع بوده باشد. وقتی الن تری می‌گوید که با این حساب شکسپیر زن هم بایست بوده باشد، به همهٔ اینها پاسخ دندان‌شکنی می‌دهد.

اما خواهند گفت چنین نمونه‌هایی از حماقت و خودنمایی، مشکل شخصیت را در ادبیات حل نمی‌کند. آثار دانته و گوته و تولستوی را می‌خوانیم، و شخصیت نویسنده را پشت هر یک از این آثار می‌بینیم. بی‌شک بین تمام نوشته‌های یک نویسنده مشابهتهای صوری دیده می‌شود. اما می‌توان سؤال کرد که آیا بهتر نیست بین شخص واقعی و اثر هنری، که فقط مجازاً می‌توان آن را «شخصی» نامید، تمایز دقیقی قائل شویم. در آثار میلتن یا کیتس کیفیتی هست که می‌توان آن آثار را «میلتنی» یا «کیتسی» نامید، اما این کیفیت را فقط به اعتبار خود آثار می‌توان مشخص کرد؛ درحالی که به اعتبار مدارک زندگینامه‌ای صرف نمی‌توان به آن پی برد. می‌دانیم که کیفیت «ویرژیلی» یا «شکسپیری» چیست، بدون آنکه واقعاً به احوال این دو شاعر بزرگ آگاهی داشته باشیم.

با وجود این، حلقه‌های رابط، موارد متناظر، شباهتهای غیرمستقیم، و بازتابهای واژگونه‌ای نیز وجود دارد. اثر شاعر ممکن است صورتکی به نمایش درآوردنی در قالبهای مرسوم باشد، اما اغلب این تجربیات زندگی خود او است که به قالب ریخته می‌شود. اگر این تمایزات را درنظر بگیریم تحقیقات زندگینامه‌ای می‌تواند مفید باشد. نخست آنکه بی‌شک این کار ارزش تفسیری دارد، زیرا چه‌بسا واژه‌ها یا اشارات راکه در اثر شاعر یا نویسنده توضیح دهد. چهارچوب مطالعات زندگینامه‌ای محقق را یاری می‌کند که در محدودهٔ تاریخ ادبیات آشکارترین مسائلی راکه به تحول شاعر مربوط می‌شوند بررسی کند؛ مسائلی از قبیل رشد، بلوغ، وشاید افول هنر شاعر. زندگینامه، همچنین، مصالحی راکه به حل معضلات تاریخ ادبیات کمک می‌کند فراهم می‌آورد؛ مصالحی از قبیل خوانده‌های شاعر، حشر و نشرهایش با ادیبان، سفرهایش و چشم‌اندازهایی که دیده، و شهرهایی که در آنها زندگی کرده است. این، همهٔ مسائلی است که به تاریخ ادبیات وضوح بیشتری می‌بخشد؛ مسائلی مانند سنتی که شاعر درآن پرورش یافته، تأثیراتی که ذهن او را شکل داده، و مصالحی که به کار گرفته است.

با اینهمه، اهمیت زندگینامه از این نظرگاهها، هرچقدر هم که باشد، باز بسیار خطرناک است که برای آن ارزش انتقادی قائل شویم. مدرکی که مبتنی بر زندگینامه باشد، هرگز نمی‌تواند ارزشگذاری انتقادی را دگرگون کند یا برآن اثر بگذارد. معیار «صداقت»، که بارها بدان استناد کرده‌اند، کاملاً باطل خواهد بود، اگر غرض از آن داوری کردن ادبیات باشد به اعتبارحقیقی بودن آنچه درآثارشاعر بیان شده است، یا انطباق آن با عواطف وتجارب زندگی هنرمند که شواهد خارجی صحتشان را تأیید می‌کند. بین «صداقت» و ارزش هنری هیچ ارتباطی نیست. مجلدات اشعار عاشقانه سوزناکی که جوانان تازه بالغ سروده‌اند و نظمهای مذهبیِ ملال‌آوری که کتابخانه‌ها را انباشته است (هرچند با احساس سروده شده باشد)، بر این معنی دلیل کافی است. به ارزش قطعهٔ "Fare Thee Well..." بایرون، از این حیث که رابطه‌اش را با زنش توصیف می‌کند، نه افزوده می‌شود و نه کاسته می‌گردد. و، برخلاف آنچه پول المرمور می‌پندارد، چه باک اگر در دست نوشتهٔ این قطعه اثر قطرات اشکی که، بنا به

ادعای تامس مور در کتاب مموراندا، برآن چکیده شده، به جای نمانده است.[۱۰] چه اشکی فشانده شده باشد و چه فشانده نشده باشد، عواطف خصوصی از میان رفته است و آنها را نمی‌توان بازآفرید؛ و نیازی هم به این کار نیست. اما شعر وجود دارد.

فصل هشتم

ادبیات و روانشناسی

منظور از «روانشناسی ادبیات» مطالعهٔ روانشناختی نویسنده به عنوان نوع یا فرد، یا مطالعهٔ فرایندآفرینش، یا مطالعهٔ سنخها و قوانین روانشناختی موجود درآثار ادبی، یا سرانجام مطالعهٔ تأثیر ادبیات بر خوانندگان یک اثر ادبی است (روانشناسی خوانندگان). به موضوع چهارم، در فصل ادبیات و جامعه خواهیم پرداخت، اما دربارهٔ سه موضوع دیگر در همین فصل بحث خواهیم کرد. به مفهوم دقیق کلمه، شاید فقط موضوع سوم به تحقیق ادبی تعلق داشته باشد. دو موضوع اول از بخشهای فرعی روانشناسی هنر هستند. اگرچه گاهی این دو ممکن است به لحاظ آموزشی نگرشهای جالب توجهی باشند و در تحقیقات ادبی مفید واقع شوند، باید از هرگونه کوششی در ارزیابی ادبیات به اعتبار سرچشمه‌های آن (مغالطهٔ تکوین) اجتناب کرد.

ماهیت نبوغ ادبی همیشه اندیشهٔ بسیاری رابه خود معطوف داشته است، و از زمان یونانیان باستان تا به حال آن را با «جنون» مربوط دانسته‌اند (که از حالات عصبی تا دیوانگی، همه را شامل می‌شود.) شاعر «افسون‌شده» است، یعنی مثل دیگران نیست. درآن واحد هم از دیگران فراتر است و هم فروتر، و چنین احساس می‌شود که ضمیر ناخودآگاهی که در درون شاعر سخن می‌گوید هم فراتر از عقل و هم فروتر است.

تصور بدوی و مستمر دیگر این است که موهبت شاعری کمبودی را جبران می‌کند؛ در اودیسه گفته شده است که الاههٔ هنر بینایی چشمان دمودوکوس[1] راگرفت و در عوض «موهبت

۱) Demodocos، در اساطیر یونان، خنیاگر کور دربار آلکینوئوس.

ستودهٔ آوازخوانی را به او داد»، و نیز تیرسیاس[۲] نابینا توانایی پیشگویی یافت. البته بین نقص و موهبت همیشه چنین وابستگی مستقیمی وجود ندارد، و آفت و نابهنجاری ممکن است روانی یا اجتماعی باشد نه بدنی. پوپ کوتوله و گوژپشت بود، بایرون می‌لنگید، پروست مبتلا به تنگی نفس عصبی و یهودی تبار، کیتس از حد معمول کوتاهتر، و تامس ولف از حد معمول بسیار بلندتر بود. اشکال این نظریه ساده‌گیری بیش از حد آن است. وقتی نقص کسی را بشناسیم هر موفقیتی را می‌توان ناشی از میل به جبران آن دانست، زیرا هرکس کمبودهایی دارد که گاه او را به جلو می‌راند. آنچه به‌تحقیق محل تردید است، این نظر شایع است که روان نژندی ـ و «جبران کردن» ـ سبب تمایز هنرمندان از دانشمندان و «متفکران» می‌شود. اما تمایز آشکار این است که نویسندگان حالات خود را ثبت می‌کنند و ناهنجاریهاشان را موضوع کارشان قرار می‌دهند.[۱]

سؤالهای اساسی اینهاست: اگر نویسنده‌ای روان نژند بود آیا این بیماری موضوع کارش می‌شود یا فقط انگیزهٔ نوشتن را در او فراهم می‌آورد؟ اگر نظر اخیر را بپذیریم، نویسنده را نمی‌توان از سایر متفکران متمایز دانست. سؤال دیگر این است: اگر روان نژندی نویسنده موضوع کارش شود (مانند کافکا که قطعاً چنین بوده است)، چگونه آثار او را خوانندگان فهم می‌کنند؟ کار نویسنده بسی بیشتر از توصیف بیماری خویش است، و بیگمان یا به الگوهای سرنوعی[۳] می‌پردازد (مثل داستایفسکی در برادران کارامازوف)، یا به الگوی شخصیت روان نژند که در زمان ما بسیار فراوان است.

فروید دربارهٔ نویسنده نظر ثابت و معینی ندارد. مانند بسیاری از همکاران اروپاییش، بخصوص یونگ و رانک، مردی بود بسیار بافرهنگ، و مثل هر تحصیلکردهٔ اتریشی به آثار کلاسیک (یونان و روم) و ادبیات کلاسیک آلمان سخت احترام می‌گذاشت. گذشته از این، در ادبیات بینشی می‌دید که نظر او را پیش‌بینی و تأیید می‌کرد؛ مثلاً در برادران کارامازوف و هملت و پسرعموی رامو اثر دیدرو و درآثار گوته. اما، در عین حال، نویسنده را روان نژندی سرکش

۲) Tieresias، در اساطیر یونان، غیبگوی کور تب.

۳) archetypal

می‌دانست که با کار خلاقه‌اش خود را هم از دیوانگی وهم از درمان واقعی به دور نگه می‌دارد. فروید می‌گوید:

هنرمند ذاتاً کسی است که از واقعیت روی برمی‌گرداند، زیرا نمی‌تواند به خواست واقعیت که ترک لذات نفسانی باشد تن در دهد. و کسی است که در زندگی خیالی عنان امیال بلندپروازانه و شهوی خود را رها می‌کند. اما از این دنیای خیالی راه بازگشتن به واقعیت رامی‌یابد، او با موهبت ویژهٔ خود رؤیاهایش را در قالب واقعیت تازه‌ای می‌ریزد، و مردم این رؤیاها را بازتاب ارزشمند زندگی واقعی می‌دانند و به این بهانه می‌پذیرند. بدین ترتیب هنرمند به طریقی که آرزو می‌کند بواقع قهرمان، شاه، آفریننده، و محبوب می‌شود، یعنی همانی که می‌خواهد می‌شود، بی‌آنکه راه پر پیچ‌وخم را بپیماید و واقعاً دگرگونیهایی را در دنیای خارج باعث شود.

بدین معنی، شاعر مردی سودایی است که جامعه معتبرش می‌داند. شاعر به جای دگرگون کردن خصلت خود تخیلاتش را پایدار می‌کند و انتشار می‌دهد.[۲]

چنین توصیفی احتمالاً مسئلهٔ فیلسوف و دانشمند را هم به همین نهج حل می‌کند و از این رو، به شیوهٔ پوزیتیویستی، عمل تفکر را به مشاهده و نامگذاری صرف تأویل می‌کند، و به تأثیر غیرمستقیم کار اندیشمندانه و «دگرگونیهای عالم خارج» که خوانندگان داستانها و آثار فلسفی باعث آن شده‌اند بی‌اعتنا می‌ماند. در عین حال، از تشخیص این نکته نیز عاجز است که آفرینش، خود، نوعی عمل در دنیای خارج است؛ یعنی در حالی که مرد سودایی با خیال نوشتن رؤیاهایش دلخوش است، آنکه عملاً به نوشتن می‌پردازد دست‌اندرکار عمل عینیت بخشیدن به رؤیاهای خود و تطبیق دادن خود با جامعه است.

بسیاری از نویسندگان از اعتقاد به فرویدگرایی ارتدوکس یا به پایان رسانیدن درمان روانکاوانهٔ خود دست برداشته‌اند (اگر این درمان را اصلاً شروع کرده باشند.) بسیاری از آنان نخواسته‌اند «درمان» یا با جامعه «سازگار» شوند، زیرا فکر کرده‌اند که در صورت سازگاری دیگر نمی‌توانند بنویسند. یا اینکه این گونه سازگاری را سازگاری با محیط اجتماعی

ناهنجاری می‌دانند که آن را به علت بی‌فرهنگی یا بورژوا بودنش طرد کرده‌اند. بدین ترتیب اودن به تأکید گفته است که هنرمند تا آنجا که تاب می‌آورد باید روان نژند باشد، و بسیاری با فرویدگرایان تجدید نظرطلب مانند هورنای و فروم و کاردینر همسخنند که باید تعاریف فروید را از روان‌نژندی و بهنجاری، که حاصل محیط اجتماعی وین در پایان قرن نوزدهم است، به کمک عقاید مارکس و مردمشناسان اصلاح کرد.[۳]

نظریه‌ای که هنر را روان‌نژندی می‌داند، مسئلهٔ تخیل را در رابطه با اعتقاد مطرح می‌کند. آیا چنین است که داستان‌نویس نه‌تنها شبیه کودک خیالپروری است که «قصه می‌گوید» ـ یعنی تجربه‌هایش را چنان بازسازی می‌کند که موافق میلش شود و با تصوری که از خودش دارد هماهنگ گردد ـ بلکه شبیه به مردی گرفتار توهم است و دنیای واقعی را با دنیای خیالی بیمها و امیدهایش در هم می‌آمیزد؟ بعضی از داستان‌نویسان (مثل دیکنز) گفته‌اند که بوضوح آدمهای داستان خود را دیده و صدای آنها را شنیده‌اند. و نیز آدمهای داستانشان عنان داستان را به دست گرفته و آن را چنان شکلی داده‌اند که داستان فرجامی متفاوت از طرح اولیهٔ داستان‌نویس پیدا کرده است. هیچ‌یک از مثالهایی که روانشناسان به دست داده‌اند نمی‌تواند تهمت توهم را اثبات کند، به هرحال بعضی از داستان‌نویسان استعداد واقع پنداری تصاویر خیالی خود را دارند؛ استعدادی که در کودکان دیده می‌شود، اما بندرت پس‌از دوران کودکی به چشم می‌خورد (این تصاویر نه از نوع تصاویر بعدی و نه تصاویر بازمانده در حافظه‌اند، اما سرشت ادراک‌شدنی و حسی دارند.) به قول اریش یانش، این نشانهٔ استعداد هنرمند در یکی کردن مدرکات و مفاهیم است. هنرمند خاصیت باستانی نژادش را حفظ می‌کند و پرورش می‌دهد، یعنی افکارش را حس می‌کند و حتی به عیان می‌بیند.[۴]

خصیصهٔ دیگری که به مرد ادب، بویژه شاعر، نسبت می‌دهند حس‌آمیزی است یعنی ربط دادن عمل دو یا چند حس به یکدیگر، بخصوص شنیدن به دیدن و دیدن به شنیدن (شنیدن رنگین مثل نوای ارغوانی شیپور)، این خصیصهٔ فیزیولوژیکی ظاهراً مانند کوررنگی بازماندهٔ زمانی است که مرکز حواس نمی‌توانسته است بعضی چیزها را از یکدیگر تمیز دهد. اما چه‌بسا حس‌آمیزی شگردی ادبی باشد؛ شکلی از ترجمهٔ استعاری و بیان سبک گرفتهٔ نگرش

زیبایی‌شناختی ـ استعاری به زندگی. از لحاظ تاریخی، این نگرش و اسلوب خصیصهٔ دورهٔ باروک و رمانتیک است و، درنتیجه، دردوران عقل‌گرایی، که بیشتر در جست‌وجوی «وضوح و تمایز» بوده‌اند تا اشاره و استعاره و وحدت، نامطبوع می‌نموده است.[۵]

تی اس. الیت از نخستین نوشته‌های انتقادیش طرفدار نظری جامع دربارهٔ شاعر بوده است که بنابرآن نظر شاعر لایه‌های تاریخ نژادش را از نو فراهم می‌کند ـ یا بهتر بگوییم آنها را دست‌نخورده نگاه می‌دارد ـ ارتباط خود را با دوران کودکی و نژادش حفظ می‌کند؛ در حالی که به آینده نیز نظر دارد. الیت در سال ۱۹۱۸ نوشت: «هنرمند از معاصرانش هم بدویتر است و هم متمدنتر» و در سال ۱۹۳۲ به همین عقیده بازمی‌گردد، و بخصوص از «تخیل شنیداری» و نیز از تخیل دیداری شاعر سخن می‌گوید، و به تصاویر ذهنی مکرّر شاعر اشاره می‌کند که «ممکن است ارزش نمادی داشته باشد. اما نمی‌دانیم نماد چه چیزی است، زیرا این تصاویر بر احساسی دلالت می‌کند که اعماقش را نمی‌توانیم بکاویم». الیت با نظر موافق به آثار کیه و بید در ارتباط نهضت سمبولیسم با روح بدوی اشاره می‌کند. خلاصه می‌گوید: «شیوهٔ اندیشیدنِ قبل از منطق در انسان متمدن وجود دارد، اما فقط شاعر بدان دسترسی دارد. یا به واسطهٔ او می‌توان بدان دسترسی یافت.»[٦]

در قطعاتی که نقل شد بخوبی می‌توان به تأثیر کارل یونگ پی برد، زیرا این نظر تعبیر دیگری از این نظر یونگی است که در زیر ناخودآگاهی فردی ـ رسوب عقب رانده شدهٔ دوران گذشته، بخصوص دوران کودکی و شیرخوارگی ـ ناخودآگاهی جمعی قرار دارد که خاطرهٔ عقب رانده شدهٔ گذشتهٔ نژادی و حتی پیش از دوران انسانی است.

یونگ انواع مردمان را، بدقت و به تفصیل، از لحاظ روانی به چهار طبقه بر اساس غلبهٔ فکر، احساس، شهود، و هیجان تقسیم کرده، و برای افراد هریک از این طبقات دو نوع برونگرا و درونگرا قائل شده است. یونگ، بر خلاف انتظار، همهٔ نویسندگان را به طبقهٔ شهودی درونگرا یا، به عبارت کلیتر، به طبقهٔ درونگرا منسوب نمی‌کند، و برای پرهیز از سهل‌انگاری یادآور می‌شود که بعضی از نویسندگان نوع خود را در کار خلاقهٔ خود نشان می‌دهند؛ در حالی که دیگران ضدّ نوع یا نوع مکمل خود را نشان می‌دهند.[۷]

باید پذیرفت که انسان کاتب محدود به یک نوع نیست. اگر بتوانیم معجون رمانتیکی از کولریج، شلی، بودلر، و پو بسازیم، باید بلافاصله در برابر آن راسین، میلتن، گوته، جین اوستن، و انتونی ترالپ را قرار دهیم. ممکن است در آغاز شاعران غنایی و شاعران رمانتیک را از شاعران نمایشی و حماسی و داستان‌نویسان تقریباً مشابه با آنان تمیز داد. یکی از نوع‌شناسان آلمانی، به نام کرچمر، شاعران را (که ضعیف‌الجثه و متمایل به شیزوفرنی هستند) ازداستان‌نویسان (که کوتاه قد، چهارشانه، قوی بنیه، و متلون المزاج هستند) جدامی‌کند، و نیز یقیناً می‌توان شاعر «افسون‌شده»، یعنی شاعر خودکار یا دلمشغول یا غیبگو، را در برابر شاعر «سازنده»، یعنی شاعری که صنعتگری تعلیم‌یافته و ماهر و مسئول است، قرار داد. این تمایز تا حدی تاریخی است؛ شاعر «افسون‌شده» همان شاعر بدوی یا شَمَن است که بعدها رمانتیک، اکسپرسیونیست، و سوررئالیست می‌شود. شاعران حرفه‌ای، که در مکتب سرودگویان ایرلند و ایسلند تربیت شدند، و شاعران رنسانس و کلاسیسیسم نو، شاعران «سازنده»اند. اما نباید این انواع را مانعة الجمع دانست، بلکه باید گفت هرکدام یک قطب است. بادقت درکار نویسندگان بزرگ مانند میلتن، پو، جیمز، الیت، و نیز شکسپیر و داستایفسکی پی می‌بریم که نویسنده هم «سازنده» است و هم «افسون‌شده»، یعنی نگرشی به زندگی راکه تمام ذهنش را اشغال کرده است با نوعی آگاهی و توجه دقیق، برای ارائه آن نگرش، ترکیب می‌کند.[۸]

شاید در میان نظریات نوینی که به موضوع قطبها پرداخته است، بانفوذتر از همه نظریهٔ نیچه در کتابش، تولد تراژدی (۱۸۷۲)، باشد که بین دو خدای هنر یونانی، یعنی آپولون[۴] و دیونوسوس[۵]، و درنتیجه دو نوع و دو روند هنری که این دو نمایندهٔ آنند تقابلی برقرار می‌کند؛ یعنی بین مجسمه‌سازی و موسیقی، حالات روانی رویا و سرمستی خلسه‌آمیز. این دو تقریباً با دو نوع کلاسیک «سازنده» و رمانتیک «افسون‌شده» تطابق دارند.

ریبو، روانشناس فرانسوی، اگرچه خود اعتراف نمی‌کند، در تقسیم بندی خود از هنرمندان ادبیات به اعتبار دو نوع عمدهٔ تخیل، مدیون نیچه است. نوع اول، یعنی تخیل تجسمی، تجسّم‌کنندهٔ تیزهوشی را مشخص می‌کند که پیش از هر چیز از مشاهدهٔ جهان خارج

۴) Apollo ، در دین یونانی، از خدایان اولمپی.
۵) Dionysus ، در دین یونانی، خدای بارآوری و شراب.

و ادراک آن برانگیخته می‌شود؛ در حالی که نوع «نیمه سیال» (نمادی و شنیداری) مشخص کنندهٔ شاعر سمبولیست یا نویسندهٔ قصه‌های رمانتیک است (تیک، هوفمان، پو) که از عواطف و احساسات خود شروع می‌کند، و این عواطف و احساسات را با آهنگ و تصاویری که به جبر حالت نفسانیشان با هم وحدت یافته‌اند بروز می‌دهد. بی‌شک آغاز کار الیت که «تخیل دیداری» دانته را در تقابل با «تخیل شنیداری» میلتن قرار می‌دهد، بر اساس همین عقیدهٔ ریبو بوده است.

به طبقه‌بندی دیگری نیز می‌توان اشاره کرد که از ال روسو، پژوهندهٔ معاصر رومانیایی، است. روسو سه نوع اصلی هنرمند را از یکدیگر متمایز می‌کند؛ «نوع خوشایند» (هنرمندی که اثرش شاد و جوشنده و سبکبال است)، «نوع آنارشیست اهریمن‌زده»، و «نوع متعادل اهریمن‌زده». مثالهایی که به دست می‌دهد همیشه درست نیست، اما به طور کلی تقابل تز و آنتی‌تز «خوشایند» و «آنارشیست» و ترکیب آنها در نوع سومی، که به واسطهٔ آن جدال با اهریمن با پیروزی پایان می‌پذیرد و مظهر تعادل کشمکشها و بزرگترین انواع است، خالی از معنا نیست. روسو گوته را نمونهٔ این بزرگی می‌داند، اما ناچاریم همهٔ نام‌آوران دیگر ـ دانته، شکسپیر، بالزاک، دیکنز، تولستوی، و داستایفسکی ـ را نیز چنین بدانیم.[۹]

«فرایند آفرینش» باید شامل تمام سلسله مراحلی باشد که از ریشه‌های نیمه خودآگاه اثر هنری آغاز می‌شود، و به آخرین بازنویسیها که برای بعضی از نویسندگان خلاقترین بخش کارشان است می‌رسد.

بین ساختمان ذهنی شاعر و تشکل شعر، یعنی بین تأثر و بیان، باید تفاوتی نهاد. خیلی از نویسندگان و منتقدان با کروچه، که این هر دو را به شهود زیبایی‌شناختی تأویل می‌کند، متفق‌القول نیستند. در حقیقت سی اس. لویس تأویل متضاد آن را موجّه‌تر دانسته است. اما هر تلاشی، مانند تلاش دیلتای، برای ایجاد ثنویت تجربه و شعر بیفایده بوده است. نقاش مثل یک نقاش می‌بیند، و نقاشی توضیح و تکمیل بینش او است. شاعر سازندهٔ شعر است، اما دستمایهٔ شعرش تمام زندگی ادراکی او است. از لحاظ هنرمند، وسیلهٔ بیان هرچه باشد هنر او است که هر احساسی را شکل می‌دهد. هنرمند هیچ چیز را قوام نیافته تجربه نمی‌کند.[۱۰]

«الهام»، نام سنتی عامل ناخودآگاه درآفرینش هنری، دراندیشهٔ باستان، وابستهٔ الاهگان هنر، دختران خاطره، و در اندیشهٔ مسیحی وابستهٔ روح القدس است. بنا به تعریف، حالت شاعر و شمَن و پیامبر در هنگام الهام با حالت عادی او فرق دارد. در جوامع ابتدایی، شمن ممکن است به ارادهٔ خود بتواند در حالت خلسه قرار گیرد، یا آنکه بر خلاف میلش به تسخیر ارواح توتمی یا اجدادی خود درآید. امروزه علامت اصلی الهام ناگهانی بودن (تغییر حالت) و از خود رهایی است؛ گویا نویسنده آلت نوشتن چیزی شده است.[۱۱]

آیا می‌توان الهام را القا کرد؟ نمی‌توان عاداتِ خاص هنرمندان را انکار کرد، همچنانکه تأثیر محرکها و شعائر را. الکل، افیون، و مخدرهای دیگر ذهن خودآگاه، یعنی بازدارندهٔ عیبجو، را کرخ می‌کنند، و به نیم‌آگاهی فرصت فعالیت می‌دهند. کولریج و دو کوینسی بیش از این لاف زده و گفته‌اند شاعر با استفاده از افیون در کار هنریش به دنیای کاملاً تازه‌ای از تجربه‌ها راه می‌یابد، اما گزارشهای بالینی تازه نشان داده است که عناصر نامعقول در آثار این شاعران از روانِ نژند آنان نشأت گرفته است نه از تأثیر خاص مخدر. الیزابت اشنایدر نشان داده است که:

«خوابهای افیونی شاعرانهٔ دو کوینسی، که در نوشته‌های اخیرش سخت تأثیر گذاشته، با قطعاتی در دفتر خاطراتش که در سال ۱۸۰۳ نوشته شده است، یعنی قبل از استفاده از افیون، اختلاف چندانی ندارد، مگر از لحاظ دقت و ریزه‌کاری.»[۱۲]

همان گونه که در جوامع ابتدایی به شاعران مُلهَم تعلیم می‌دادند چگونه خود را در حالاتی قرار دهند تا به «افسونزدگی» برسند، و همان گونه که در شرق طبق قواعد روحانی به مؤمنان توصیه می‌کردند که زمان و مکانی خاص را برای عبادت برگزینند و اوراد و دعاهای خاصی را بخوانند، نویسندگان امروزی نیز آیینهایی می‌آموزند، یا تصور می‌کنند می‌آموزند که حالت آفرینندگی را در آنان برانگیزد. شیلر سیب گندیده‌ای در کشوی میز کارش نگاه می‌داشت، و بالزاک در حالی که ردای رهبانان را بر تن داشت به نوشتن می‌پرداخت.

نویسندگان بسیاری، با اختلاف خلق و خوی پروست و مارک تواین، در حالی که به پشت دراز کشیده‌اند یا حتی در بستر هستند مطلب می‌نویسند. بعضی نیازمند خلوت و سکوتند، و گروهی خوشتر دارند که در میان خویشان یا جماعت کافه‌ها بنویسند. نویسندگانی هستند که شب کار می‌کنند و روز می‌خوابند. شاید این شب زنده‌داری (زمان تأمل، رؤیا، و نیمه خودآگاهی) سنت عمدهٔ رمانتیک باشد، اما باید به یادآوریم که، در برابر این سنت، سنت رمانتیک دیگری نیز هست (مانند سنت وردزورث) که سحر را (که همچون شادابی کودکی است) می‌ستاید. بعضی از نویسندگان اصرار می‌ورزند که فقط در فصلهای معینی می‌توانند بنویسند، چنانکه میلتن ادعا می‌کرد که خون شاعرانهٔ او به جوش نمی‌آید مگر از اعتدال خریفی تا اعتدال ربیعی. دکتر جانسن که هیچ کدام از این نظریه‌ها را خوش نداشت معتقد بود که هر وقت انسان با سرسختی به کار ادامه دهد می‌تواند به نوشتن بپردازد، و چنانکه اعتراف می‌کند خود بر اثر نیاز مالی چیز می‌نوشت. اما می‌توان حدس زد که این آیینهای ظاهراً عجیب در یک چیز مشترکند، یعنی همهٔ آنها، از طریق تداعی و عادت، آفرینش منظم را آسان می‌کنند.[۱۳]

آیا نحوهٔ تحریر اثر بارزی بر سبک ادبی دارد؟ آیا فرقی می‌کند که انسان پیشنویس را با قلم و جوهر بنویسد یا مستقیماً با ماشین تحریر؟ همینگوی معتقد بود که نوشتن با ماشین تحریر «جمله‌ها را قبل از چاپ منجمد می‌کند»، و بنابراین تجدید نظر را که جزئی از کار اصلی نوشتن است مشکل می‌سازد. گروهی دیگر گمان می‌کنند ماشین سبب می‌شود که سبک نویسنده روزنامه‌ای و بیش از حد راحت شود. در این مورد، هیچ گونه مطالعهٔ تجربی نشده است. در مورد تقریر باید گفت نویسندگانی با خلق و خوی متفاوت از یکدیگر، به جای نوشتن، تقریر کرده‌اند. میلتن قطعات مختلف بهشت گمشده را، که قبلاً در ذهنش ساخته بود، به کاتبی تقریر می‌کرد. اما عجیبتر از این نویسندگان، افرادی مثل اسکات و گوته در پیری و نیز هنری جیمز هستند که ساختمان کلی اثر را پیشاپیش در ذهن می‌پروراندند، اما بافت کلامی را بالبداهه می‌ساختند. لااقل در مورد جیمز باید گفت که احتمال می‌رود بین تقریر و «شیوهٔ اخیر» او ارتباط عملی وجود داشته باشد، زیرا این شیوه، در عین فصاحت، شفاهی است و حتی به کلام محاوره می‌ماند.[۱۴]

در مورد خود فرایند آفرینش، چیزی که به حدی کلیت داشته باشد که بتوان از آن در نظریهٔ ادبی سود جست گفته نشده است. مثالهای منفردی از بعضی نویسندگان در دست داریم. اما این مثالها مربوط به نویسندگان کم‌وبیش متأخر است، و نویسندگانی که در باب هنر خود اندیشیده و در تحلیل آن قلم زده‌اند (مثل گوته، شیلر، فلوبر، جیمز، الیت، و والری.) از طرف دیگر، روانشناسان در باب موضوعهایی چون نوآوری، ابداع، و تخیل کلیاتی گفته‌اند که نتیجهٔ از دور به چیزی نگاه کردن است، و از این لحاظ بین آفرینش علمی، فلسفی، و هنری وجه مشترکی یافته‌اند.

تحلیلی که امروزه از فرایند آفرینش می‌شود، باید نسبت تأثیر خودآگاهی و ناخودآگاهی را بررسی کند. مقابلهٔ دوره‌های ادبی کار مشکلی نیست، یعنی می‌توان دوره‌های رمانتیک و اکسپرسیونیست را، که ناخودآگاهی را می‌ستاید، از دوره‌های کلاسیک و رئالیست، که برآگاهی، تجدید نظر، و تفهیم و تفهم تکیه می‌کند، بازشناخت. اما ممکن است در این مقابله غلو شود. معمولاً اختلاف نظریه‌های انتقادی رمانتیسم و کلاسیسم بیشتر است تا تفاوت شیوه‌های آفرینش نویسندگان طراز اول این دومکتب.

نویسندگانی که شوق بحث در هنر خود را دارند ترجیح می‌دهند از جنبهٔ تکنیکی و آگاهانهٔ کار خود، که افتخار ایجادش از آنِ خودشان است، سخن بگویند تا از تجربهٔ خودآمدهٔ ناگزیده که دستمایه و آیینه و منشورشان است. دلایل روشنی داریم که چرا هنرمندان خودآگاه از هنر خود همچون چیزی غیرشخصی سخن می‌گویند، چنانکه گویی موضوع کارشان را به خواست ناشر برگزیده‌اند یا اینکه انتخاب موضوع اثرشان مسئله‌ای صرفاً زیبایی‌شناختی است. پو در «فلسفهٔ سرایش»، که مشهورترین سند در باب این موضوع است، می‌خواهد توضیح دهد که شعر «غراب» با استفاده از چه شیوه و شگردهایی و بر مبنای چه اصول اولیهٔ زیبایی‌شناختی ساخته شده است. پو، برای دفاع از خود در برابر این اتهام که قصه‌های دلهره‌آور او تقلیدهای ادبی است، می‌نویسد دلهرهٔ او نه مقتبس از آلمان، که زادهٔ روح است. اما نمی‌توانست ادعا کند که این دلهره‌ها از روح خودش سرچشمه گرفته است. او اعتراف کرد که یک شگردکار ادبی است، و در تصرف روح دیگران تبحر دارد. در شخصیت

پو شقاق بین ناخودآگاه، که موضوعهای جنون‌آمیزی مانند هذیان و شکنجه و مرگ را فراهم می‌آورد، و خودآگاه، که این موضوعها را می‌پروراند، به کمال می‌رسد.[۱۵]

اگر قرار باشد برای کشف استعداد ادبی محکهایی پیدا کنیم بی‌شک این محکها از دو نوع است؛ نوع اول، برای شاعر به مفهوم امروزی، به واژه‌ها، ترکیب آنها، تصویر، استعاره، و رابطه‌های معنایی و آوایی (قافیه، هماوایی، و انواع آن) مربوط می‌شود؛ نوع دوم برای نویسندگان روایتگر (مثل داستان‌نویسان و نمایشنامه‌نویسان)، به آدمسازی و ساختمان طرح ارتباط می‌یابد.

مرد ادب در تلفیق (قریحه)، تجزیه (داوری)، و ترکیب (ساخت کلیتی تازه از عناصری که جداگانه حس شده است)، تبحر دارد. واسطهٔ بیانش واژه‌هاست و مثل کودکان که عروسک و تمبر جمع می‌کنند یا حیوان دست‌آموز نگاه می‌دارند، واژه جمع می‌کند. از نظر شاعر واژه فقط «علامت» یا حاجبی پشت‌نما نیست، بلکه یک «نماد» است که به خودی خود همان اندازه ارزش دارد که، در تواناییش بر دلالت، حتی ممکن است «شیء» یا «واقعیتی خارجی» به حساب آید که برای صدا یا شکل ظاهریش عزیز است. بعضی از داستان‌نویسان واژه را فقط به صرف علامت بودن آن به کار می‌برند (اسکات، کوپر، درایسر)، که در این صورت واژه را می‌توان براحتی به زبانهای دیگر ترجمه کرد یا آنها را صرفاً از جهت ساختمان داستانیشان به یادآورد. اما شاعران معمولاً واژه‌ها را به صورت «نماد» به کار می‌برند.[۱۶]

عبارت قدیمی تداعی معانی عبارت دقیقی نیست، زیرا گذشته از اینکه واژه‌ای واژهٔ دیگر را به یاد می‌آورد (خصیصه‌ای که در آثار بسیاری از شاعران بارز است) اشیای خارجی نیز که مصداق عینی «معانی» ذهنی هستند یکدیگر را تداعی می‌کنند. مقولات عمدهٔ این گونه تداعیها مجاورت زمانی و مکانی، و شباهت و عدم شباهت است. داستان‌نویس عمدتاً با مقولهٔ اول سروکار دارد و شاعر با مقولهٔ دوم (که می‌توان آن را همان استعاره دانست.) اما، بخصوص در ادبیات معاصر، در مورد تضاد این دو نباید غلو کرد.

لوس در کتابش به نام راه کسانادو، با تیزهوشی کارآگاهی برجسته، فرایند تداعیهایی را که کولریج ـ مردی که بسیار و با ذهنی کنجکاو خوانده بود ـ به واسطهٔ آنها از نقل قولی به نقل

قول دیگر و از اشاره‌ای به اشاره دیگر می‌رود، بازسازی کرده است. لوس از لحاظ نظری خود را با چند اصطلاح مجازیِ محض، که در توصیف فرایند آفرینش از آنها کمک گرفته است، قانع می‌کند، و از «اتمهای قلابشده» یا از تصاویر و مفاهیمی سخن می‌گوید که (به قول هنری جیمز) مدتی کوتاه «در عمق چاه اندیشیدن ناخودآگاهانه» فرو می‌افتند و پس‌از آنکه دستخوش «دگرگونی عمیق» شدند دوباره سر برمی‌آورند. هنگامی که خوانده‌های مرموز کولریج دوباره سر برمی‌آورد، دربرابر خود اثری می‌بینیم که گاه «کاشیکاری» یا «خاتمکاری» و گاه «معجزه» است. لوس رسماً اعتراف می‌کند که:

انرژی خلاق در ذروهٔ قدرتش هم خودآگاهانه است و هم ناخودآگاهانه؛ یعنی خودآگاهانه تصاویری راکه در منبع خود (که همان چاه ناخودآگاهی باشد) دگردیسیهایی را طی کرده‌اند نظم می‌دهد.

اما چندان نمی‌کوشد و اعتنایی نیز ندارد که آنچه را در فرایند آفرینش سازنده است و غرض خاصی دارد تعریف کند.[۱۷]

در کار نویسندگان روایتگر است که از شخصیت آفرینی و «ابداع» داستان می‌توان سخن گفت. از دورهٔ رمانتیک به بعد، این دو را بسادگی یا زادهٔ «نوآوری» دانسته‌اند یا تقلید از مردم واقعی (نظری که حتی به ادبیات قدیمی هم تسرّی می‌یابد) یا سرقت ادبی، اما حتی در کار «نوآورترین» نویسندگان مثل دیکنز انواع شخصیتها و شگردهای روایتی عمدتاً سنتی هستند و از گنجینهٔ ادبیات تثبیت شده و مرسوم گرفته شده‌اند.[۱۸]

آفرینش شخصیتها را می‌توان به درجات مختلف آمیزه‌ای از انواع ادبی که از گذشته به جا مانده است، مردمانی که نویسنده آنان را دیده است، و خود نویسنده دانست. می‌توان گفت که نویسندهٔ رئالیست به طور کلی رفتارهای گوناگون را مشاهده می‌کند یا در زندگی افراد «مشارکت» می‌کند، در حالی که نویسندهٔ رمانتیک دست به «فرافکنی» می‌زند؛ اما محل تردید است که صرف مشاهده سبب شخصیت‌سازی زنده و جاندار شود. یکی از روانشناسان می‌گوید فاوست، مفیستوفلس، ورتر، و ویلهلم مایستر همه «فرافکنیهای جنبه‌های گوناگون

طبیعت خود گوته در قالب داستانند». «خود»های بالقوهٔ نویسنده و از جمله آنهایی که بد به حساب می‌آیند، همه شخصیتهای بالقوه هستند. «حالت عارضی این می‌تواند شخصیت ثابت آن باشد». چهار برادر کارامازوف داستایفسکی، همه جنبه‌های گوناگون خود داستایفسکی هستند. حتی نمی‌توان گفت که در خلق قهرمانان زن نویسنده مجبور است به مشاهده بسنده کند. فلوبر می‌گوید: «مادام بوواری خود من هستم.» تنها خودهایی که در درون خود انسان شناخته شده‌اند می‌توانند شخصیتهای زنده باشند، شخصیتهای «چند بعدی» نه «یک بعدی».[۱۹]

این «شخصیتهای‌زنده»چه رابطه‌ای با خویشتن واقعی‌نویسنده دارند؟ به نظر می‌رسد که شخصیتهای [داستانهای] او هرقدر بیشتر و مستقلتر باشند، شخصیت خود او مبهمتر خواهد بود. شکسپیر در نمایشنامه‌هایش گم می‌شود، زیرا نه خود آثارش شخصیت معین و مستقلی، مانند شخصیت بن جانسن، نشان می‌دهد، و نه روایتهایی که دربارهٔ او گفته‌اند. کیتس زمانی نوشت که شخصیت شاعر نباید خویشتنی داشته باشد:

همه چیز است و هیچ چیز نیست ... به همان اندازه در تصور آوردن یاگو لذتبخش است که ایموجن ..... شاعر غیرشاعرانه‌ترین مخلوق است، زیرا هویتی ندارد و دائم به تن دیگری درمی‌آید و به آن شکل و جان می‌بخشد.[۲۰]

تمام نظریه‌هایی که از آنها گفتگو کردیم در واقع مربوط به روانشناسی نویسنده هست، و فرایندآفرینش باید مورد کنجکاوی و موضوع تحقیق روانشناسان قراربگیرد. آنها می‌توانند شاعران را برحسب سنخهای فیزیولوژیکی و روانیشان طبقه‌بندی کنند، می‌توانند بیماریهای دماغیشان راتوصیف کنند، و حتی می‌توانند ضمیر نیمه‌آگاهشان را بکاوند. روانشناسان می‌توانند شواهدشان را از مآخذ غیرادبی پیداکنند، یا از خود آثار ادبی. در مورد اخیر، اگر بخواهند شواهد را درست تعبیر کنند، باید آنها را با شواهد مستند تطبیق کنند.

آیا از روانشناسی به نوبهٔ خود می‌توان برای تعبیر و ارزشیابی خود آثار ادبی استفاده

کرد؟ بدیهی است که روانشناسی می‌تواند فرایندهای آفرینش را توضیح بدهد. همان‌گونه که دیدیم به شیوه‌های گوناگون آفرینش و عادات نویسندگان در بازبینی و بازنویسی توجه شده است. در تکوین آثار، یعنی مراحل نخستین آن، پیشنویسها و قسمتهایی که نویسنده از آنها صرف نظر کرده، نیز مطالعه شده است. با وجود این، در مناسبت بسیاری از این گونه اطلاعات، بخصوص بسیاری از روایتهایی که دربارهٔ عادات نویسندگان کرده‌اند، با نقد ادبی مطمئناً بیش از حد مبالغه شده است. تحقیق در بازبینی، تصحیح، و از این قبیل از لحاظی خالی ازفایده نیست. زیرا اگر درست انجام شود، محقق را در فهم انتقادی گسیختگیها، ناهماهنگیها، پیچشها، و آشفتگیهای اثر هنری یاری می‌کند. با تحلیل شیوهٔ نگارش اثر دایره‌وار پروست، فویرا مجلدات اخیر اثر او را توضیح می‌دهد و به ما امکان می‌دهد که در متن آنها لایه‌های مختلف را از هم تمیز دهیم. با مطالعهٔ نسخه بدلهای خود نویسنده چشم ما بر شیوهٔ کار او باز می‌شود.[۲۱]

با وجود این، اگر پیشنویسها، خط خوردگیها، قسمتهای به دور ریخته شده، و بریدگیها را دقیقتر بررسی کنیم سرانجام به این نتیجه می‌رسیم که، بود و نبودشان در فهم اثر تمام شده یا قضاوت دربارهٔ آن چندان تأثیری ندارد. فایدهٔ اطلاع از اینها، مثل هر نسخهٔ بدل، این است که ویژگیهای متن نهایی را برجسته کند. اما، اگر قسمتهایی از متن را پیش خود نیز تبدیل کنیم و تغییر دهیم ـ تبدیل و تغییرهایی که به ذهن خود نویسنده هم خطور نکرده است ـ به همین نتیجه خواهیم رسید. در ابیات زیر، قطعهٔ «چکامه‌ای برای بلبل» اثر کیتس:

The same [voice] that oft - times hath
Charm'd magic casements, opening on the foam
Of perilous seas, in faery lands forlorn,

ممکن است دانستن اینکه کیتس خواسته است به‌جای "Perilous seas"، "ruthless seas" یا "Keelless seas" را به کار برد خالی از فایده نباشد، اما واژه‌های "ruthless" یا

"Keelless"، که اتفاقاً می‌دانیم ممکن است آنها را به کار برده باشد، چنان نیستند که با واژه‌های "dangerous" ، "empty" ، "barren" ، "shipless" ، "cruel"، یا هر صفت دیگری که منتقد به یادآوَرَد، تفاوت اساسی داشته باشند. اما این چیزها نه به اثر هنری تعلق دارند، و نه این گونه مسائل تکوینی می‌تواند ما را از تحلیل و ارزشیابی اثر تمام شده بی‌نیاز کند.[۲۲]

آنچه می‌ماند مسئلهٔ روانشناسی در خود آثار ادبی است. به داوری ما، شخصیتهای نمایشنامه‌ها و داستانها از لحاظ «روانشناسی» حقیقی هستند. به دلیل همین کیفیت است که از وضعیتها ستایش می‌کنیم و طرحهای داستانها را می‌پذیریم. گاهی یک نظریهٔ روانشناختی که آگاهانه یا ناآگاهانه مقبول نویسنده هم هست، با چهره یا وضعیتی منطبق می‌شود. از این رو لیلی کمبل معتقد است که هملت مطابق با سنخ روانی «مردی دموی مبتلا به مالیخولیای سوداوی است»؛ سنخی که در نظریه‌های روانشناختی عصر الیزابت هم شناخته شده بود. به همین شیوه اسکار کمبل می‌خواهد نشان دهد که جَکوئیز در نمایشنامهٔ هرطور که بخواهید موردی از «مالیخولیای غیرطبیعی ناشی از تخلیط بلغم و سوداست.» می‌شود گفت که والتر شاندی مبتلا به بیماری تخلیط معانی است که لاک توصیف کرده بوده است. ژولین سورل قهرمان داستان استندال برحسب روانشناسی دستوت دو تراسی توصیف شده است، و انواع روابط عاشقانهٔ او مطابق با رده‌بندی خود استندال در کتاب دربارهٔ عشق است. انگیزه‌ها و احساسات رودین راسکولنیکوف به طریقی تحلیل شده است که نشاندهندهٔ آشنایی با روانشناسی بالینی است. پروست محققاً دربارهٔ حافظه نظریهٔ کاملی خاص خود داشته که حتی برای سازماندهی به اثرش مهم بوده است. داستان‌نویسانی چون کونراد ایکن و والدو فرانک کاملاً آگاهانه از روانکاوی فرویدی استفاده کرده‌اند.[۲۳]

البته ممکن است این سؤال مطرح شود که آیا نویسنده واقعاً در استفاده از روانشناسی برای ترسیم شخصیتها و روابطشان با یکدیگر موفق بوده است یا نه. صرف اظهار اطلاع یا نظریه‌های نویسنده اهمیتی ندارد. این نظریه‌ها و اطلاعات مثل هر اطلاع دیگری که می‌توان در ادبیات یافت، مانند مطالبی دربارهٔ دریانوردی، ستاره‌شناسی، یا تاریخ، «مصالح» یا

«محتوا» هستند. در بعضی موارد ممکن است اشاره به روانشناسی هر عصر مشکوک تلقی شود، یا اهمیت چندانی نداشته باشد. کوشش برای جای دادن هملت یا جَکوئیز در قالب روانشناسی عصر الیزابت کار اشتباهی است. زیرا روانشناسی عصر الیزابت متناقض، خطاآفرین، و پرخطاست، و هملت و جکوئیز در دو نوع روانی محدود نمی‌شوند. اگر چه راسکولنیکوف و سورل با بعضی از نظریه‌های روانشناسی سازگار می‌نمایند، این سازگاری ناتمام و گاه گاهی است. سورل گاه رفتاری سخت ملودراماتیک دارد. انگیزهٔ جنایت نخستین راسکولنیکوف بدرستی نشان داده نشده است. این کتابها را نمی‌توان به تمام معنی تحقیقات روانی یا عرضهٔ نظریه‌ها دانست؛ این کتابها درامها یا ملودرامهایی است که در آنها وضعیتهای مهیج اهمیتشان از انگیزه‌های روانی واقعی بیشتر است. اگر رمانهایی را که به شیوهٔ «سیلان آزاد خودآگاهی» نوشته شده است بررسی کنیم، پی می‌بریم که فرایندهای ذهنی «واقعی» آدم داستان، بازآفریده نشده است. در واقع سیلان آزاد خودآگاهی وسیله‌ای برای به نمایش درآوردن جریانات ذهن است، و از این طریق خواننده حس می‌کند که بنجی ابله داستان خشم و هیاهوی فالکنر یا خانم بلوم چگونه افرادی هستند. اما هیچ چیز این شگرد را واقعی یا عینی نمی‌کند.[۲۴]

حتی اگر بپذیریم که نویسنده موفق شود رفتار قهرمانانش را سازگار با «حقایق روانشناختی» کند، این سؤال پیش می‌آید که آیا چنین «حقیقتی» ارزش هنری دارد یا ندارد. بسیاری از آثار عظیم هنری از موازین روانشناختی همعصر خود یا بعد از خود سرپیچی می‌کنند. سروکار هنر با وضعیتهای نامحتمل و انگیزه‌های خیالی است. حقیقت روانشناختی نیز مانند ادعای رئالیسم اجتماعی، ملاکی ناتورالیستی و بدون اعتبار کلی است. مطمئناً در بعضی موارد بینش روانشناختی نیز می‌تواند به ارزش هنری بیفزاید. بینش روانشناختی در چنین مواردی ارزشهای مهم هنری را تأیید می‌کند، یعنی ارزشهایی را که از تودرتویی و انسجام مایه می‌گیرند. اما به این بینش می‌توان به طریقی غیر از دانش نظری روانشناسی نیز دست یافت. روانشناسی به مفهوم نوعی، نظریهٔ نظام یافته وآگاهانه دربارهٔ ذهن و طرز کار ذهن، لازمهٔ هنر نیست، و به خودی خود ارزش هنری ندارد.[۲۵]

روانشناسی ممکن است قدرت حس واقعیت را در بعضی از هنرمندان آگاه تقویت کند، و توانایی آنان را در مشاهدهٔ پیرامون خود افزایش دهد، و به آنان فرصت دهد الگوهایی راکه ممکن بود از نظرشان مخفی بماند کشف کنند. اما روانشناسی، به خودی خود، تدارک مقدماتی کار آفرینش است، و حقیقت روانشناختی در خود اثر به شرطی ارزش هنری دارد که به انسجام و تودرتویی آن بیفزاید؛ سخن کوتاه، یعنی به شرط آنکه خود نیز هنر باشد.

فصل نهم

ادبیات و جامعه

ادبیات نهادی اجتماعی است و نیز از زبان به عنوان وسیلهٔ بیان استفاده می‌کند که آفریدهٔ اجتماع است. شگردهای ادبی سنتی مثل مجموعهٔ نمادها و وزن در ذات خود اجتماعی هستند؛ قراردادها و روالهایی که فقط در جوامع بشری زاده می‌شوند. از این گذشته، ادبیات «زندگی» را به نمایش درمی‌آورد، و «زندگی» تا حدود زیادی یک واقعیت اجتماعی است؛ هرچند جهان طبیعی و جهان درونی و ذهنی فرد نیز در ادبیات موضوع «تقلید» واقع می‌شود. خود شاعر نیز یکی از اعضای جامعه است که منزلت اجتماعی خاصی دارد، یعنی به فراخور حالش به شهرت و اجر اجتماعی می‌رسد و مخاطبانی دارد (هرچند این مخاطبان فرضی باشند.) در واقع، ادبیات زادهٔ نهادهای اجتماعی خاصی است، و در جوامع بدوی نمی‌توان شعر را از آیین، جادو، کار، و بازی تمیز داد. همچنین، ادبیات وظیفه یا «فایده‌ای» اجتماعی دارد که نمی‌تواند فقط فردی باشد. بنابراین بیشتر مسائل مانند سنت و قرارداد، انواع ادبی و روالها، و نماد و اسطوره به طور ضمنی یا در نهایت امر مسائل اجتماعی هستند. می‌توان این عقیده تومارس را پذیرفت که:

نهادهای زیبایی‌شناختی مبتنی بر نهادهای اجتماعی نیست. حتی نمی‌توان آنها را جزئی از نهادهای اجتماعی دانست، آنها خود نوعی نهاد اجتماعی هستند که به نهادهای دیگر سخت گره خورده‌اند.[۱]

با این وصف، مسئلهٔ «ادبیات و جامعه» معمولاً در معنایی ظریفتر و از بیرون طرح می‌شود. معمولاً از رابطهٔ ادبیات با وضعیت اجتماعی خاص، یعنی نظام سیاسی و اجتماعی و اقتصادی خاصی سؤال می‌شود. کوشش می‌شود تا تأثیر اجتماع بر ادبیات توصیف و تعریف، و جایگاه ادبیات در جامعه تعیین شود یا دربارهٔ آن داوری گردد. این تلقی اجتماعی از ادبیات خاص کسانی است که به فلسفه اجتماعی ویژه‌ای وابسته‌اند. منتقدان مارکسیست نه فقط دربارهٔ جامعه و ادبیات تحقیق می‌کنند، بلکه تصورات صریحی دارند که بدقت معلوم می‌کند این روابط در جوامع کنونی و جامعهٔ «بی‌طبقهٔ» آینده چگونه باید باشد. شیوهٔ نقد آنان قضاوت کننده و ارزشگذارنده و متکی بر موازین سیاسی و اخلاقی غیرادبی است. و نه فقط می‌گویند که مناسبتها و تأثیرات اجتماعی نوشتهٔ نویسنده‌ای چه بوده است و چه هست، بلکه می‌گویند چه باید می‌بود و چه باید باشد.[۲] آنان نه فقط محقق ادبیات و جامعه، که پیامبر آینده و موکل و مبلغند و نمی‌توانند این دو کار را از یکدیگر جدا نگه دارند.

بحث دربارهٔ رابطهٔ ادبیات و جامعه معمولاً با این گفتهٔ دو بونال، که «ادبیات بیان حال جامعه است»، آغاز می‌شود. اما این اصل چه معنایی دارد؟ اگر مقصود این است که ادبیات در هر دوره وضع موجود جامعه‌ای را «عیناً» منعکس می‌کند خطاست، و اگر منظور این است که ادبیات بعضی از جنبه‌های واقعیت اجتماعی را ترسیم می‌کند پیش پا افتاده و مبتذل و مبهم است؛[۳] و حتی مبهمتر است اگر بگوییم ادبیات زندگی رابیان یا منعکس می‌کند. نویسنده بناچار تجربه و استنباط کلی خود را از زندگی بیان می‌کند، اما آشکارا باطل است اگر بگوییم نویسنده، به طور جامع و کامل، کل زندگی ـ یا حتی کل زندگی دورهٔ معینی ـ را بیان می‌کند. این یک معیار خاص و ارزشگذارنده است که بگوییم نویسنده باید زندگی دورهٔ خود را به طور «کامل» بیان کند، یا اینکه باید «نمایندهٔ» دوران و جامعه خود باشد؛ بخصوص که اصطلاحات «کامل» و «نماینده» نیاز به توضیح دارد. در بسیاری از نقدهای اجتماعی این دو اصطلاح بدین معنی است که نویسنده باید از اوضاع اجتماعی خاصی، مثلاً از وضع پرولتاریا[۱]،

۱) در این کتاب بارها دربارهٔ رابطهٔ ادبیات با فرهنگ جامعه بحث می‌شود. اما نظر قطعی نویسندگان در فصل دوازدهم با دقت و تفصیل بیشتری ارائه می‌شود.

آگاه باشد، یا آنکه به نگرش یا ایدئولوژی منتقد اعتقاد داشته باشد.

در نقد هگلی و در نقد ایپولیت تن عظمت اجتماعی یا تاریخی با عظمت هنری یکسان دانسته می‌شود. هنرمند بیان‌کنندهٔ حقیقت و ضرورتاً بیان‌کنندهٔ حقایق اجتماعی و تاریخی است. آثار هنری از این جهت که «یادگار دورانی هستند سند به حساب می‌آیند»،[۴] و فرض بر این است که بین نابغه و عصر خودش هماهنگی وجود دارد. بنابر این تعریف «نماینده بودن» یا «حقیقت اجتماعی» هم نتیجهٔ ارزش هنری است و هم علت آن. آثار هنری نازل و متوسط، اگرچه از لحاظ جامعه‌شناسان امروزی سندهای اجتماعی بهتری هستند، به نظر تن فاقد قدرت بیانند و از این رو نمودار هیچ چیز نیستند. ادبیات، در واقع نه بازتاب فرایند اجتماعی، که جوهر، خلاصه، و چکیدهٔ تاریخ است.

اما بهتر است بحث دربارهٔ مسئلهٔ نقد ارزشگذارنده را به وقتی موکول کنیم که از روابط واقعی ادبیات و جامعه پرده برداشته باشیم. این روابط توصیفی (و نه دستوری) امکان رده‌بندیهای آسانی را فراهم می‌آورد.

نخستین مسئله‌ای که مطرح می‌شود وضع اجتماعی نویسنده و حرفه و نهادهای ادبیات است، یعنی کل مسئلهٔ مبنای اقتصادی خلق ادبی، خاستگاه و منزلت اجتماعی نویسنده، و ایدئولوژی اجتماعی او که در گفته‌ها و فعالیتهای غیرادبیش مجال ظهور می‌یابد. مسئلهٔ بعدی محتوای اجتماعی و اشارات ضمنی و مقاصد اجتماعی خود آثار ادبی است. آخرین مسئله، مسئلهٔ خوانندگان و تأثیرات اجتماعی ادبیات است. این مسئله که ادبیات تا چه حد تابع وضع و دگرگونی و رشد اجتماعی است و به آن بستگی دارد، در هر سه جنبهٔ فوق به نحوی مدخلیت دارد؛ یعنی در وضع اجتماعی نویسنده، محتوای اجتماعی خود آثار، و تأثیر ادبیات بر جامعه. البته باید معلوم کنیم که مقصودمان از تابعیت و علیت چیست، و سرانجام باید به این مسئله بپردازیم که غرض از یکپارچگی فرهنگی چیست و چگونه فرهنگ خود ما یکپارچه می‌شود.

از آنجا که هر نویسنده‌ای عضو جامعه است، می‌توان او را چون موجودی اجتماعی مطالعه کرد. اگرچه در چنین مطالعه‌ای زندگینامهٔ نویسنده منبع اصلی است، به آسانی می‌توان

آن را تا حد بررسی محیطی که او بدان تعلق دارد و درآن زندگی کرده است گسترش داد. می‌توان اطلاعاتی دربارهٔ خاستگاه اجتماعی، سابقهٔ خانوادگی، و وضع اجتماعی نویسندگان گردآورد، و سهم دقیق اشراف و بورژواها و پرولتاریا را در ادبیات نشان داد. مثلاً می‌توان نشان داد که فرزندان طبقهٔ تجّار و صاحبان مشاغل ممتاز[۲] در ادبیات امریکا سهم بیشتری داشته‌اند.[۵] آمار می‌تواند ثابت کند که در اروپای کنونی دست‌اندرکاران ادبیات معمولاً به طبقات متوسط تعلق دارند، زیرا اشرافیت در بند جلال یا فراغ است و افراد طبقات پایینتر هم کمتر فرصت درس خواندن پیدا می‌کنند. در انگلستان این حکم را باید با احتیاط فراوان صادق دانست. فرزندان دهقانان و کارگران چندان در صفحهٔ ادبیات قدیمی انگلستان ظاهر نمی‌شوند، و وجود استثناهایی مانند برنز و کارلایل را می‌توان با مراجعه به نظام آموزشی دموکراتیک اسکاتلند توضیح داد. اشرافیت در ادبیات انگلستان اهمیتی فوق‌العاده دارد، زیرا افراد این طبقه کمتر از مردمان سایر ممالک که در آنها قانون رسیدن ارث به پسر ارشد وجود نداشت، از صاحبان مشاغل ممتاز جدا بود. اما، گذشته از چند استثنا، تمام نویسندگان جدید روس پیش از گونچاروف و چخوف از تبار اشراف بودند. حتی داستایفسکی رسماً نجیبزاده بود، اگرچه پدرش، که پزشکی در یکی از بیمارستانها متعلق به فقیران مسکو بود، تنها در اواخر عمر صاحب زمین و رعیت گردید.

گردآوری این گونه اطلاعات کار ساده‌ای، اما تعبیر آنها مشکل است. آیا خاستگاه اجتماعی، تعیین‌کنندهٔ وابستگی و ایدئولوژی اجتماعی است؟ نمونه‌هایی مثل شلی و کارلایل و تولستوی مثالهای بارز «خیانت» به طبقهٔ خویشند. خارج از روسیه، بیشتر نویسندگان کمونیست نسب پرولتاریایی ندارند. منتقدان شوروی [سابق] و سایر منتقدان مارکسیست پژوهشهای گسترده‌ای کرده‌اند تا بدقت هم خاستگاه اجتماعی و هم وابستگی اجتماعی نویسندگان روس را تعیین کنند. بدین‌ترتیب پی ان. ساکولین بررسی خود را از ادبیات اخیر روس بر مبنای تمایز دقیق بین ادبیات دهقانان، خرده بورژوازی، روشنفکران آزادیخواه،

۲) Professional classes ، منظور مشاغلی چون پزشکی و وکالت دعاوی است که صاحبان آنها معمولاً آموزش خاص می‌بینند و درآمد نسبتاً زیادی دارند.

روشنفکران بی‌طبقه، بورژوازی، اشراف، و پرولتاریای انقلابی استوار می‌کند.[٦] در بررسی ادبیات پیشین، پژوهندگان روسی بین بسیاری از گروهها و گروههای فرعی اشراف، که پوشکین و گوگول و تورگنیف و تولستوی به علت ثروت موروثی و وابستگیهای قبلی به آن تعلق داشتند، تمایزهای ظریفی قائل شده‌اند.[۷] اما مشکل بتوان ثابت کرد که پوشکین نمایندهٔ منافع نجیبزادگان زمیندار فقیر شده، و گوگول نمایندهٔ خرده زمینداران اوکرائینی بوده است. چنین استنتاجی را در حقیقت ایدئولوژی عمومی آثار این نویسندگان بی‌اعتبار می‌کند. خوانندگان این آثار نیز بیرون از محدودیتهای یک گروه یا طبقه یا عصر بوده‌اند.[۸]

منشاءِ اجتماعی نویسنده در مسائلی که ایدئولوژی، وابستگی، و منزلت اجتماعی او مطرح می‌کند، تأثیر چندانی ندارد. زیرا نویسندگان اغلب خودشان را به خدمت طبقات دیگر می‌گمارند. بیشتر شعرهای درباری را شاعرانی سروده‌اند که، اگرچه متعلق به طبقات پایینتر بوده، ایدئولوژی و ذوق ولینعمتهای خود را پذیرفته‌اند.

وابستگی، نگرش، و ایدئولوژی نویسنده رانه‌تنها درآثارش، بلکه اغلب در اسناد غیر ادبی مربوط به شرح حال او نیز می‌توان مطالعه کرد. نویسندگان، مثل هر شهروند دیگری، در برابر مسائلی که اهمیت سیاسی و اجتماعی داشته است، واکنش خاص خود را نشان داده و در جریانات زمان خود شرکت کرده‌اند.

در باب نظریات اجتماعی و سیاسی برخی از نویسندگان تحقیقات زیادی شده است، و در سالهای اخیر توجه بیشتری به جنبه‌های اقتصادی این نظریات کرده‌اند. از این رو ال سی. نایتز استدلال می‌کند که نگرش اقتصادی بن جانسن سخت متعلق به قرون وسطی بوده است، و نشان می‌دهد که چرا مثل بسیاری از نمایشنامه‌نویسان همعصرش طبقهٔ نوخاستهٔ رباخواران، انحصارطلبان، سفته‌بازان، و «مدیران صنایع» را به هجو و سخره گرفته است.[۹] بسیاری از آثار ادبی ـ مانند نمایشنامه‌های «تاریخی» شکسپیر و سفرنامهٔ گالیورِ سویفت ـ درارتباط با زمینهٔ اجتماعی عصر خود از نو تعبیر شده‌اند.[۱۰] اظهار نظرها، تصمیمها، و فعالیتها را باید از آثار و تبعات اجتماعی واقعی آثار نویسنده جداکرد. بالزاک نمونهٔ چشمگیر چنین جدایی است. زیرا اگرچه از نظم کهن و اشرافیت و کلیسا سخت طرفداری می‌کرد، غریزه و تخیل او سخت

متمایل به مال‌اندوزان، سفته‌بازان، و قدرتمندان نوخاستهٔ بورژوازی بود. بین نظر و عمل، و میان بیان اعتقاد و قدرت خلاقه تفاوت بسیار است.

اگر مسائل ایدئولوژی و وابستگی و منشاءِ اجتماعی منظم بررسی شود، منتهی به شناخت وضع اجتماعی نویسنده به‌عنوان نوع یا به‌عنوان نوعی در زمان و مکانی معین می‌شود. می‌توان بین نویسندگان برحسب میزان پیوستگی آنان به جریانات اجتماعی تمایز قائل شد. در ادبیات مردمپسند، این پیوستگی بسیار شدید است، اما گسستگی و فاصلهٔ اجتماعی در هنرمندان لولی وش، شاعر مطرود، و نابغه‌ای که فارغ از هر چیز به آفرینش می‌پردازد به نهایت می‌رسد. به طورکلی، در زمان اخیر، درمغرب‌زمین، نویسندگان پیوندهای طبقاتیشان را سست کرده‌اند. اخیراً طبقه‌ای از روشنفکران نسبتاً مستقل و حرفه‌ای و «میان-طبقه‌ای» برخاسته‌اند. بر عهدهٔ جامعه‌شناسی ادبی است که منزلت دقیق اجتماعی، میزان وابستگی به طبقهٔ حاکم، وضع دقیق معیشت این طبقه، و حیثیت نویسنده را در هر جامعه تعیین کند.

طرح کلی این تاریخ اکنون معلوم است. در ادبیات شفاهی مردمپسند می‌توانیم نقش آوازخوانان یا نقالان را، مانند خنیاگران یونان باستان یا شاعران دوران قدیم ژرمنی و نقالان شرقی و روسی، که به توجه دوستدارانشان مستظهرند مطالعه کنیم. در کشورشهر[3] یونان باستان بازیگران تراژدیها و سرایندگان سرودها و نیایشها مانند پینداروس منصبی خاص و نیمه مذهبی داشتند، و این منصب چنانکه در مقایسه ائوریپیداس واشیل [اخیلس] درمی‌یابیم رفته رفته به منصبی دنیوی تبدیل شد. در دربارهای امپراتوری روم می‌بینیم که ویرژیل و هوراس و اووید به کرم و بزرگواری آوگوستوس و مایکناس مستظهر بودند.

در قرون وسطی راهب را در حجره‌اش، تروبادورها[4] و مطربان را در دربار یا در قصر بارون، و دانشور را در خانه‌به‌دوشی می‌بینیم. نویسنده یا منشی یا دانشور است، یا آوازخوان و مطرب یا خنیاگر. اما در چنین زمانی دیگر حتی پادشاهانی مثل ونسلاوس دوم، پادشاه

۳) City-state، واحد خودمختار سیاسی و اجتماعی که معمولاً از یک شهر و نواحی اطراف آن تشکیل می‌شود.
۴) troubadours، عنوان هریک از شعرای قرون وسطایی جنوب فرانسه که به لهجهٔ محلی معروف به زبان اوک شعر می‌سرودند.

بوهم، و جیمز اول، پادشاه اسکاتلند، شاعر بودند؛ شاعرانی متفنن و متذوق. در طبقه‌بندی اهل حرفه در آلمان، شهرنشینانی که شعر را حرفه خود می‌دانستند در صنفهای شعرا گرد هم جمع می‌آوردند. دردورهٔ رنسانس گروهی از نویسندگان نسبتاً آزاد، یعنی اومانیست‌ها، پدیدارشدند که از کشوری به کشوری می‌رفتند، و خدمت ممدوحان مختلف می‌کردند. پترارک نخستین ملک‌الشعرای جدید است که تصوری به گزاف از رسالت خود داشت، درحالی‌که آرتینو الگوی یک روزنامه‌نویس ادبی بود که از طریق ارعاب معیشت می‌کرد و بیشتر از آنکه به او احترام بگذارند و بزرگش بدارند از او می‌ترسیدند.

به طور کلی، تاریخ اخیر مرحله‌ای است که ممدوحان نجیبزاده یا فرومایه جای خود را به ناشرانی می‌دهند که به وکالت از طرف خوانندگان عمل می‌کنند و تصمیم می‌گیرند. با این حال، نظام ممدوحان اشرافی عمومیت نداشت. کلیسا و، چندی بعد، تئاتر از نوع خاصی از آثار ادبی پشتیبانی می‌کرد. در انگلستان نظام ممدوحان علی‌الظاهر در اوایل قرن هیجدهم رو به زوال رفت. برای مدتی ادبیات، که از ولینعمتان پیشین محروم مانده بود و هنوز از پشتیبانی خوانندگان برخوردار نبود، به عسرت مادی گرفتار آمد. اوایل زندگی دکتر جانسن در گراب استریت و نزاعش با لرد چستر فیلد نمونه‌ای از این تحولات است. اما یک نسل بعد، پوپ توانست با ترجمهٔ هومر، که نجیبزادگان و دانشگاهیان بیدریغ مال در راهش خرج کردند، ثروت بیندوزد.

اما پاداشهای مالی عظیم تنها در قرن نوزدهم، یعنی هنگامی که اسکات و بایرون بر ذوق و عقاید عامه تأثیر عظیمی گذاشتند، نصیب نویسندگان گردید. ولتر و گوته استقلال و حیثیت نویسنده را در اروپا سخت افزایش داده بودند. رشد جامعهٔ کتابخوان و بنیادگذاری بررسینامه‌های بزرگی مثل ادنبورگ و کوارترلی ادبیات را بیش از پیش به صورت «نهاد»ی مستقل درآورد، نهادی که پروسپردو برانت به‌سال ۱۸۲۲ درنوشته‌هایش ازآن سخن گفت.[۱۱]

همانطور که اشلی تورن‌دیک تأکید کرده است:

خصلت بارز آثار چاپی قرن نوزدهم عامیانه بودن یا نازل بودن آنها نیست، بلکه تخصصی بودن آنهاست.

مخاطبان این آثار چاپی دیگر خوانندگان همگن و یکدست نبودند. این آثار خوانندگان گوناگونی داشت، و در نتیجه برحسب موضوعها، مقاصد، و رغبتهای گوناگونی تقسیم شده بود.[۱۲]

در کتاب داستان و جامعهٔ کتابخوان که می‌توان آن را تفسیری بر اثر تورن دیک دانست لویس اشاره می‌کند[۱۳] که دهقان قرن هیجدهم که خواندن یاد گرفته بود همان چیزهایی را باید می‌خواند که اعیان و دانشگاهیان می‌خواندند. اما در مورد خوانندگان قرن نوزدهم نه از جامعهٔ کتابخوان، از جامعه‌های کتابخوان باید سخن گفت. دوران ما شاهد تنوع هرچه بیشتر کتاب و مجله است. برای هر قشر از مردم کتابهای خاصی وجود دارد، از بچه‌های نه تا دهساله گرفته تا بچه‌های دورهٔ دبیرستان و کسانی که «تنها زندگی می‌کنند»؛ همچنین مجله‌ها خود انواع مختلف دارند، مجله‌های بازرگانی، نشریه‌های صنفی، هفته‌نامه‌های کلیسایی ویژهٔ جوانان، داستانهای وسترن، و داستانهای عشقی واقعی. ناشران، مجله‌ها، و نویسندگان همه تخصصی شده‌اند.

ازاین‌رو، مطالعهٔ مبانی اقتصادی ادبیات و منزلت اجتماعی نویسنده ازمطالعهٔ مخاطبان آثارش که از نظر مالی به آنها مستظهر است جدایی‌ناپذیر است.[۱۴] حتی ممدوح اشرافی را هم می‌توان مخاطبی دانست، و چه‌بسا مخاطبی پرتوقع که نه‌تنها می‌خواهد به او تملق بگویند بلکه باید رسوم طبقه‌اش را نیز بپذیرند. حتی در جوامع ابتداییتر، آنجاکه شعر عامیانه شکوفا می‌شود، وابستگی شاعر به مخاطب بیشتر است، زیرا اگر شعرش موجب رضایت آنی نشود قبول عام نخواهد یافت. نقش مخاطب در تئاتر به همین اندازه محسوس است. کوشش کرده‌اند که دگرگونیهای سبکی و مرحله‌ای شکسپیر را به دگرگونی ترکیب مخاطبانش ارتباط دهند. زیرا در تئاتر هوای آزاد گلوب، در ساحل جنوبی رود تیمز، تماشاگران از صنفهای مختلف بودند، حال آنکه در تالار سرپوشیده بلک‌فرایارز اعیان به دیدن نمایش می‌آمدند. بررسی رابطهٔ نویسنده و خوانندگانش در دوره‌های بعدی مشکلتر می‌شود، زیرا مردم کتابخوان بسرعت افزایش می‌یابند و پراکنده و ناهمگن می‌شوند و، از این رو، رابطهٔ نویسنده و خوانندگانش غیرمستقیمتر و واسطه‌های بین خواننده و نویسنده بیشتر می‌شود. می‌توان نقش

انجمنها و نهادهای اجتماعی مانند سالن، کافه، باشگاه، فرهنگستان، و دانشگاه را مطالعه کرد، و همچنین تاریخ بررسینامه‌ها و نشریه‌ها و نیز بنگاههای نشر را. منتقد به واسطه‌ای پر اهمیت مبدل می‌شود، و گروه خبرگان و کتابدوستان و مجموعه‌داران ممکن است از بعضی از آثار ادبی حمایت کنند. و انجمنهای ادیبان خود می‌تواند برای نویسنده یا نویسندهٔ آتی خواننده دست‌وپا کند. بخصوص در امریکا، زنانی که (به گفتهٔ وبلن) نیازهای فرهنگی و هنری مردان صاحب حرفهٔ خسته را برآورده می‌کنند، در جهت دادن به ذوق ادبی وظیفه‌ای قاطع بر عهده دارند.

با این حال، الگوهای قدیمی بتمامی از میان نرفته‌اند. همهٔ حکومتهای امروزی کم‌وبیش ادبیات را تشویق و حمایت می‌کنند، و البته حمایت باعث مراقبت و نظارت می‌شود.[۱۵] مشکل بتوان در تأثیر آگاهانهٔ دولتهای توتالیتر در چند دههٔ گذشته غلو کرد. تأثیر دولتها هم به صورت سلبی؛ یعنی از راه سرکوب کردن، کتاب سوزاندن، سانسور، ساکت کردن، و توبیخ کردن؛ و هم به شیوهٔ ایجابی، مانند تشویق ناحیه گرایی با شعار «خاک و خون» و «رئالیسم سوسیالیستی» شوروی بوده است. اگر این دولتها نتوانسته‌اند ادبیاتی بیافرینند که هم موافق جزئیات عقیدتی آنها و هم عظیم باشد، دلیل بر رد این نظریه نیست که نظارت دولت بر ادبیات سبب می‌شود که همهٔ آنهایی که خواه‌ناخواه بادستورهای رسمی خود را همساز می‌کنند امکان آفرینش یابند. بدین ترتیب، در روسیهٔ شوروی ادبیات، دست‌کم نظراً، دوباره درحال مبدل شدن به هنری جمعی است، و هنرمند دوباره به جزئی از جامعه تبدیل شده است.

نمودار موفقیت و بقا و ظهور دوبارهٔ یک کتاب یا شهرت وآوازهٔ یک نویسنده، در درجهٔ اول پدیده‌ای اجتماعی است. این امر البته تا حدی متعلق به تاریخ ادبیات است، زیرا ملاک سنجش شهرت و آوازهٔ هر نویسنده تأثیر او بر نویسندگان دیگر و قدرت کلی او در دگرگون کردن سنت است. شهرت تا حدی نیز به واکنشهای منتقدان بستگی دارد؛ تاکنون، شهرت نویسنده را به طور کلی بر مبنای اظهار نظرهای کم‌وبیش رسمی، که آن را نمودار قضاوت عموم خوانندگان یک عصر می‌دانستند، تعیین می‌کردند. بنابراین، در حالی که کل مسئلهٔ «چرخ و فلک ذوق» مسئله‌ای است «اجتماعی»، می‌توان آن را بر مبنای جامعه‌شناختی

دقیقتری استوار کرد؛ می‌توان به تفصیل تمام دربارهٔ هماهنگی میان یک اثر و جماعت خاصی که توفیق آن را سبب شده‌اند به تحقیق پرداخت؛ می‌توان از چاپهای مختلف و تعداد نسخ به فروش رسیده شواهدی گردآوری کرد.

قشربندی هر جامعه در قشربندی ذوقهای گوناگون آن جامعه منعکس می‌شود. اگرچه هنجارهای طبقات بالا معمولاً به طبقات پایین سرایت می‌کند، گاهی این حرکت معکوس می‌شود؛ رغبت به فرهنگ توده و هنر بدوی را می‌توان مثالی در این مورد به حساب آورد. میان زیبایی‌شناسی و پیشرفت اجتماعی- سیاسی هیچ گونه مقارنهٔ ضروری وجود ندارد؛ تفویض رهبری ادبی به بورژوازی مدتها قبل از برتری سیاسی این طبقه صورت گرفته بود. در مسائل ذوقی، اختلاف سن و جنس یا گروهها و انجمنهای خاص چه‌بسا قشربندی اجتماعی را مختل کند (یا حتی آن را برهم بزند.) اسلوبهای باب روز نیز در ادبیات کنونی پدیدهٔ مهمی است، زیرا در یک جامعهٔ پر رقابت و پر تحرک هنجارهای طبقهٔ بالا بسرعت تقلید می‌شود، و بنابراین همیشه باید اسلوبهای تازه‌ای جای آنها را بگیرد. محققاً دگرگونیهای سریع کنونی ذوق نشاندهندهٔ دگرگونیهای اجتماعی سریع چند دههٔ گذشته، و نمایندهٔ ارتباط کلّی و سست هنرمند و مخاطبانش است.

عزلت‌نویسندهٔ امروزی‌از جامعه، که در گراب استریت و دهکدهٔ گرینویچ و مهاجران امریکایی و بوهم مجسم می‌شود، نیازمند تحقیق جامعه‌شناسی است. گیورگی پلخانوف، سوسیالیست روسی، معتقد است که عقیدهٔ هنر برای هنر وقتی قوت می‌گیرد که هنرمند

میان هدفهای خودش و هدفهای جامعه‌ای که به آن تعلق دارد احساس تضاد کند. هنرمندان در چنین مواقعی با جامعهٔ خود سخت خصومت دارند و به دگرگون کردن آن امیدوار نیستند.[۱۶]

لوین ال. شوکینگ در کتابش به نام بررسی جامعه‌شناختی ذوق ادبی پاره‌ای از این مسائل را مطرح می‌کند. وی در جای دیگری دربارهٔ تأثیر خانواده و زنان به عنوان مخاطبان آثار ادبی در قرن هیجدهم به تفصیل تحقیق کرده است.[۱۷]

اگرچه دربارهٔ روابط دقیق میان محصولات ادبی و مبانی اقتصادی آنها یا دربارهٔ تأثیر مردم بر نویسنده شواهد بسیاری فراهم آمده، نتیجه گیریهای استواری نشده است. بدیهی است که چنین رابطه‌ای را نمی‌توان بستگی صرف به حامیان و جامعهٔ کتابخوان یا تبعیت محض از دستورهای آنها دانست. نویسندگان ممکن است بتوانند مخاطبان خاص خود را به وجود آورند، و همانطور که کولریج معتقد بود هر نویسنده باید ذوق لذت بردن از آثار خود را در مردم بیافریند.

نویسنده نه‌تنها تحت تأثیر جامعه قرار می‌گیرد، بلکه برآن تأثیر نیز می‌گذارد. هنر تنها از زندگی نسخه‌برداری نمی‌کند، بلکه به آن شکل می‌دهد. مردم ممکن است زندگی خود را طبق الگوی قهرمانان افسانه‌ای طرحریزی کنند. آنان به اقتضای کتاب عشق ورزیده‌اند، کشته‌اند و کشته شده‌اند، یا خودکشی کرده‌اند، خواه این کتاب رنجهای ورتر گوته باشد یا سه تفنگدار آلکساندر دوما. اما آیا می‌توان دقیقاً تأثیر کتاب را بر خواننده معین کرد؟ آیا هرگز امکان آن هست که تأثیر هزل را توصیف کرد؟ آیا ادیسن رسوم جامعه خود را تغییر داد یا دیکنز باعث اصلاحاتی در زندان بدهکاران، مدرسهٔ پسران، ونوانخانه‌ها شد؟[۱۸] آیا هریت بیچر استو واقعاً زن کوچک اندامی بود که جنگ داخلی را باعث شد؟ آیا برباد رفته نگرش خوانندهٔ شمالی را نسبت به جنگ خانم استو دگرگون ساخته است؟ همینگوی و فالکنر چگونه بر خوانندگانشان تأثیر گذاشته‌اند؟ نفوذ ادبیات در ناسیونالیسم تا کجا بوده است؟ محققاً داستانهای تاریخی والتر اسکات در اسکاتلند، هنریک سینکیویچ در لهستان، الویس ژیراسک در چکوسلواکی در افزایش دادن غرور ملی و خاطرهٔ مشترک از وقایع تاریخی سهم بسزایی دارند.

می‌توان چنین فرض کرد ـ فرضی که بی‌شک قابل قبول است ـ جوانان سریعتر و شدیدتر تحت تأثیر خوانده‌های خود قرار می‌گیرند تا پیران، همچنین خوانندگان بی‌تجربهٔ خام ادبیات را ساده‌لوحانه نسخهٔ بدل زندگی می‌دانند نه تعبیر آن. و نیز کسانی که کتاب کمتری خوانده‌اند خوانده‌های خود را سخت جدیتر می‌گیرند تا کسانی که زیاد می‌خوانند و خواندن را پیشهٔ خود کرده‌اند. آیا می‌توان از این گونه گمانها فراتر رفت؟ آیا می‌توان از پرسشنامه‌ها یا

گونه‌های دیگر تحقیق جامعه‌شناختی استفاده کرد؟ به هیچ نوع نتیجهٔ عینی دقیقی نمی‌توان دست یافت، زیرا بازسازی هر موردی بستگی به حافظه و توانایی تجزیه و تحلیل کسانی که از آنها سؤال شده است دارد. گواهیهای اینان را نیز کسی باید ارزیابی کند و به قالب درآورد که خود در معرض خطاست. اما این سؤال که ادبیات چگونه بر خوانندگانش تأثیر می‌گذارد، مسئله‌ای است تجربی که باید (اگر قرار است جوابی به آن بدهیم) با توسل به تجربه به آن جواب داد. و از آنجا که منظور ما از ادبیات و جامعه مفهوم عام آن است باید نه‌تنها به تجربهٔ خبرگان، بلکه کل آدمیان تکیه کرد. البته هنوز به بررسی این مسائل نپرداخته‌ایم.[۱۹]

متداولترین شیوهٔ یافتن روابط ادبیات و جامعه، مطالعهٔ آثار ادبی به عنوان مدارکی اجتماعی و تصاویری فرضی از واقعیت اجتماعی است. در این نیز شکی نیست که نوعی تصویر اجتماع را می‌توان از ادبیات به دست آورد. در واقع، این یکی از قدیمیترین استفاده‌هایی است که محققان صاحب اسلوب از ادبیات کرده‌اند. تامس وارتن، اولین مورخ شعر انگلیسی، معتقد بود که «حسن ادبیات در این است که ویژگیهای هر عصر را بدقت ثبت می‌کند و نمودار بلیغترین و گویاترین راه و رسمهاست.[۲۰]» از نظر او و بسیاری دیگر از اخلاف کهن‌شناسش ادبیات عمدتاً گنجینهٔ پوشاکها و آداب، مأخذ تاریخ تمدن، و بخصوص ظهور و افول شهسواری است. بیشتر خوانندگان کنونی از راه خواندن داستانهایی مثل داستانهای سینکلر لویس، گالزورذی، بالزاک، و تورگنیف با جوامع خارجی آشنا می‌شوند.

از ادبیات می‌توان به عنوان سند اجتماعی و به دست آوردن نکات کلی تاریخ اجتماعی استفاده کرد. چاسر و لَنگلند دو نظر در باب جامعهٔ قرن چهاردهم به دست می‌دهند. چنین تصور می‌شد که مقدمهٔ قصه‌های کنتربری طرح تقریباً جامعی از انواع گوناگون مردم ارائه می‌دهد. شکسپیر در زنان سرخوش ویندزر، بن جانسن در چندین نمایشنامه، و تامس دلونی ظاهراً با ما از طبقهٔ متوسط عصر الیزابت سخن می‌گویند؛ ادیسن، فیلدینگ، و اسمولت سیمای بورژوازی قرن هیجدهم؛ جین‌اوستن،اعیان وکشیشان روستایی قرن نوزدهم؛ وترالپ، ثکری، ودیکنز دنیای عصر ویکتوریا را ترسیم می‌کنند. درپایان قرن گذشته،گالزورذی طبقهٔ متوسطه و مرفه جامعهٔ انگلستان، ولز طبقات متوسط تنگدست، و بِنِت ولایات را نشان می‌دهند.

از داستانهای هریت بیچر استو و هاولز تا داستانهای فَرِل و اشتاین‌بک نیز می‌توان سلسلهٔ مشابهی از تصاویر اجتماعی دربارهٔ زندگی امریکایی فراهم آورد. زندگی پاریس در دورهٔ بعد از بازگشت خاندان بوربون[۵] در وجود صدها قهرمانی که در لابه‌لای صفحات کمدی انسانی بالزاک آمده‌اند حفظ شده است، و پروست با شرح و تفصیلی باورنکردنی قشربندیهای اجتماعی اشرافیت روبه زوال فرانسه را نشان می‌دهد. روسیهٔ زمینداران قرن نوزدهم در داستانهای تورگنیف و تولستوی توصیف شده، و چخوف در داستانها و نمایشنامه‌هایش ما را با بازرگانان و روشنفکران، و شولوخوف با روستاها یا مزارع اشتراکی آشنا کرده است.

می‌توان صدها مثال از این دست آورد. می‌توان دنیای هریک از این مثالها و بخشی را که هریک به عشق و زناشویی و به کسب و حرفه اختصاص داده، و سیماهایی را که از کشیشان ـ خواه دانا و خواه کودن، خواه مقدس و خواه ریاکار ـ ترسیم کرده است فراهم آورد و به نمایش گذاشت، می‌توان در شناخت دریانوردان جین اوستن و *arrivistes* پروست و زنان شوهردار هاولز تخصص پیدا کرد. نتیجهٔ این نوع تخصصها تکنگاریهایی است دربارهٔ «روابط زمیندار و اجاره‌دار در داستان امریکایی قرن نوزدهم»، «دریانوردان در نمایش و داستان انگلیسی»، یا «امریکاییان ایرلندی‌تبار در داستان‌نویسی قرن بیستم» که به دست ما می‌رسد.

اما این‌گونه مطالعات، اگرچنین بپنداریم که ادبیات صرفاً بازتاب زندگی، عکسبرداری از آن، و بنابراین مدرکی اجتماعی است، ارزش چندانی ندارد و فقط وقتی معنا پیدا می‌کند که شیوه‌های هنری داستان‌نویس مورد بحث را بشناسیم. و نه با کلی‌گویی، بلکه به طور مشخص بگوییم که تصویر ارائه شده چه رابطه‌ای با واقعیت اجتماعی دارد. آیا این تصویر به‌عمد واقع‌گرایانه است؟ یا اینکه جایی کاریکاتور و هجو یا آرمانی‌سازی رمانتیک است؟ کوهن برامستد در پژوهشی براستی درخشان، تحت عنوان اشرافیت و طبقات متوسط در آلمان، بدرستی هشدار می‌دهد که:

۵) Restauration ، در تاریخ فرانسه، دوره‌ای که با استعفای ناپلئون اول (۱۸۱۴) و روی کارآمدن مجدد سلسلهٔ بوربون آغاز و به انقلاب ژوئیهٔ ۱۸۳۰ ختم می‌شود.

فقط اشخاصی که بر مبنای مآخذی جز ادبیات محض از ساختمان جامعه آگاهی دارند می‌توانند دریابند که آیا بعضی از تیپهای اجتماعی و رفتارشان در داستانی عیناً بازآفرینی شده‌اند یا نه، و اگر شده‌اند تاکجا . . . در هرمورد باید با ظرافت و دقت‌آنچه را تخیل محض است ازآنچه مشاهدهٔ واقع‌بینانه است و ازآنچه چیزی جز بیان آرزوی نویسنده نیست تفکیک کرد.[۲۱]

همین محقق با استفاده از نظر ماکس وبر دربارهٔ «تیپهای اجتماعی»، در پدیده‌هایی اجتماعی مانند نفرت طبقاتی، رفتار نودولتان، اسنوبیسم، و نوع نگرش به یهودیان تحقیق می‌کند، و نتیجه می‌گیرد که چنین پدیده‌هایی بیشتر نگرشهایی پیچیده است تا امور عینی و الگوهای رفتاری و، بنابراین، در داستان بهتر از هر جای دیگر نمایش داده می‌شود. کسانی که دربارهٔ نگرشها و آمال اجتماعی تحقیق می‌کنند می‌توانند از آثار ادبی استفاده کنند، به شرط آنکه بتوانند بدرستی آنها را تعبیر کنند. در حقیقت، از آنجا که دربارهٔ روزگاران قدیم شواهدی از جامعه‌شناسان یا نویسندگانی که به اقتصاد و سیاست یا، به طور کلی، مسائل عمومی پرداخته‌اند دردست نیست، این محققان مجبورند ازآثارادبی ونیمه‌ادبی استفاده کنند.

قهرمانان زن و مرد داستان، اوباش و ماجراجویان، نشانه‌های جالبی از چنین نگرشهای اجتماعی به شمار می‌آیند.[۲۲] این گونه تحقیقات همیشه به تاریخ عقاید مذهبی و اجتماعی منتهی می‌شوند. از نظر مردم قرون وسطی نسبت به خائنان و نگرش ایشان به رباخواری آگاهی داریم؛ نگرشی که تا دوران رنسانس ادامه می‌یابد، و شخصیتهایی مانند شایلاک وکمی بعد خسیس مولیر تجسم آن است. اوباش در قرنهای بعدی به کدام یک از گناهان کبیره متهم می‌شدند و آیا اوباشگری آنها جزءِ اخلاقیات شخصی شمرده می‌شد یا اخلاق اجتماعی؟ مثلاً در زنای به عنف شهره بودند یا خوردن مال بیوه‌زنان.

کمدی بازگشت‌خاندان استوارت انگلستان[۶] در این مورد نمونهٔ بارزی است. آیا این کمدی، چنانکه لم اعتقاد داشت، چیزی جز قلمرو قلتبانی یا سرزمین افسانه‌ای زنا و زناشویی

۶) Restoration، در تاریخ انگلستان برقراری مجدد حکومت سلطنتی در انگلستان با جلوس چارلز دوم (۱۶۶۰).

دروغین نبوده است؟ یا همانطور که مکولی اعتقاد داشت تصویر درستی از اشرافیت فاسد و سبک مغز و حیوان‌صفت بوده است.[۲۳] و آیا اصولاً بهتر نیست که هر دو نظر را طرد کنیم وببینیم کدام یک ازگروههای اجتماعی این هنر را خلق‌کرده است وبرای چه تماشاگرانی؟ و آیانبایدببینیم که چنین‌هنری واقع نماست یا متصنع؟ آیا می‌توانیم هزل و طنز و استهزای خود و تخیل را نادیده بگیریم؟ این نمایشنامه‌ها نیز مانند سایر آثار ادبی مدرک محض نیست. بلکه نمایشنامه‌هایی با چهره‌های قراردادی، اوضاع و احوال قراردادی، و ازدواج تئاتری و قراردادهای خاص ازدواج تئاتری است. ای ای. استول از بحثهای فراوانش در باب این مسائل چنین نتیجه می‌گیرد:

واضح است که جامعهٔ این نمایشنامه‌ها نه جامعهٔ واقعی و تصویر درست زندگی باب روز است و نه انگلستان دوران خاندان استوارت؛ چه قبل و چه بعد از انقلاب یا شورش بزرگ.[۲۴]

با این وصف، تأکید بجایی که در نوشته‌های کسانی مانند استول بر قرارداد و سنت به چشم می‌خورد، نمی‌تواند حق رابطه بین ادبیات و جامعه را کاملاً ادا کند. حتی مبهمترین تمثیلها، خیالیترین شبانیها، و قبیحترین مضحکه‌ها، اگر درست دربارهٔ آنها تحقیق شود، بیانگر جنبه‌هایی از دوره یا جامعهٔ خاص است.

ادبیات جز در زمینه‌ای اجتماعی و به عنوان بخشی از فرهنگ و در محیطی خاص نمی‌تواند وجود داشته باشد. سه گانهٔ معروف ایپولیت تن، یعنی «نژاد» و «محیط» و «زمان»، در عمل تنها به تحقیق دربارهٔ محیط منجر شده است. «نژاد» جزئی ثابت و ناشناخته است و تن هر طور بخواهد آن را به کار می‌برد، و در اکثر اوقات چیزی جز «خصلت ملی» یا «روح» فرانسوی و انگلیسی نیست. «زمان» در مفهوم محیط حل می‌شود و اختلاف زمان صرفاً به معنای اختلاف زمینه است، اما وقتی مسئلهٔ واقعی تحلیل مطرح می‌شود که بخواهیم اصطلاح «محیط» را تجزیه کنیم. اثر ادبی پیش از هر چیز در سنت زبانی و ادبی جای می‌گیرد، و سنت نیز به نوبهٔ خود محاط در «اقلیم» فرهنگ عمومی است و با اوضاع عینی اجتماعی و سیاسی و اقتصادی

ارتباطش باواسطه‌تر است. البته تمام قلمروهای فعالیت بشری با یکدیگر در ارتباطند. درنهایت امر می‌توان بین وجوه تولید و ادبیات نوعی ارتباط برقرار کرد، زیرا هر نظام اقتصادی متضمن یک نظام اقتدار است و باید انحای زندگی خانوادگی را در نظارت خود بگیرد. خانواده در تحصیل، در پرورش مفهوم عشق و آمیزش، و در کل قرارداد و سنت احساس بشری نقش مهمی بر عهده دارد. بنابراین ممکن است حتی بین شعر غنایی و راه و رسم عشقورزی، عقاید مذهبی و استنباط انسان از طبیعت ایجاد ارتباط کرد. اما ممکن است این روابط غیرمستقیم باشد.

اما پذیرفتن این نظریه که یکی از فعالیتهای خاص انسانی، محرک سایر فعالیتها باشد مشکل به نظر می‌رسد؛ چه این، نظریهٔ تن باشد که هنرآفرینی انسان را برحسب مجموعهٔ عوامل اقلیمی و اجتماعی و زیستی توضیح می‌دهد؛ چه نظریهٔ هگل و هگل‌گرایان که روح را تنها نیروی محرک تاریخ می‌دانند؛ چه نظریه مارکسیست‌ها که هرچیز را ناشی از وجوه تولید می‌شمارند. در طی قرون متمادی میان اوایل قرون وسطی و ظهور سرمایه‌داری هیچ دگرگونی اساسی تکنولوژیکی رخ نداد، درحالی که زندگی فرهنگی، بخصوص ادبیات، دستخوش دگرگونیهای بسیار عمیقی شد. و نیز ادبیات همیشه، یا لااقل بسرعت، دگرگونیهای تکنولوژی هر دوره آگاهی را منعکس نمی‌کند. مثلاً انقلاب صنعتی[۷] در سالهای دههٔ چهارم قرن نوزدهم (در آثار الیزابت گسکل، کینگزلی، و شارلت برونته)، یعنی مدتها بعد از آنکه علائم آن بر متفکران اجتماعی و اقتصاددانان آشکار شده بود، در داستان‌نویسی انگلیسی نفوذ کرد.

باید دانست‌که وضعیت اجتماعی ممکن است سبب تحقق بعضی از ارزشهای هنری باشد، اما تعیین‌کنندهٔ این ارزشها نیست. به طورکلی، می‌توانیم تعیین کنیم که کدام یک از اشکال هنری در جامعه‌ای خاص ممکن و کدام‌یک ناممکن است. اما این پیش‌بینی که کدام‌یک از اشکال هنری حتماً به وجود خواهد آمد محال است. بیشتر مارکسیست‌ها ـ و نه فقط مارکسیست‌ها ـ می‌کوشند که بین ادبیات و اقتصاد روابطی نزدیک، اما نه چندان دقیق،

۷) Industrial Revolution، این اصطلاح به دوره‌ای از تاریخ انگلستان، تقریباً از ۱۷۵۰ تا ۱۸۵۰، اطلاق می‌شود که در طی آن تغییرات اساسی و مهمی در ساختمان اقتصادی انگلستان به وجود آمد.

برقرار کنند. مثلاً جان مینارد کینز، که از ادبیات بی‌بهره نبود، وجود شکسپیر را چنین تعلیل کرده است که:

هنگامی که شکسپیر آثار خود را عرضه کرد، ما در چنان وضع مالی بودیم که خریدار آن شویم. نویسندگان بزرگ در فضایی شکوفا شدند که پر از تحرک و خالی از نگرانیهای اقتصادی طبقهٔ حاکم بود، چنین فضایی زادهٔ بالا رفتن میزان سود است.[۲۵]

اما بالارفتن میزان سود درجاهای دیگر، مثلاً در ایالات متحد در سالهای شکوفایی اقتصادی دههٔ دوم قرن بیستم، شاعران بزرگ به وجود نیاورد، و نیز این نظر خوشبینانه در باب شکسپیر جای چون و چرا دارد. نظریهٔ مخالف زیر نیز که یک مارکسیست روسی پیشنهاد کرده است، نمی‌تواند چندان مفید باشد:

نگرش تراژیک شکسپیر به دنیا نتیجهٔ این بود که او خود مظهر اشرافیت فئودالی بود که تسلط سابق خود را در عصر الیزابت از دست داده بود.[۲۶]

چنین قضاوتهای متناقضی، که همراه با مقولات مبهمی مثل خوشبینی و بدبینی است، نه می‌تواند به طور عینی محتوای اجتماعی قابل تشخیص نمایشنامه‌های شکسپیر و عقاید علنی او را دربارهٔ مسائل سیاسی (که در نمایشنامه‌های تاریخی او مشهود است) بررسی کند، و نه منزلت او را به عنوان یک نویسنده.

اما این نقل قولها نباید سبب شود که انسان تلقی اقتصادی را از ادبیات بکلی رد کند. خود مارکس، اگرچه گاهگاهی قضاوتهای خیالپردازانه‌ای داشت، به طور کلی، غیر مستقیم بودن رابطهٔ اقتصاد و ادبیات را بخوبی درک می‌کرد. در مقدمه‌اش به نقد اقتصاد سیاسی اظهار می‌کند که:

بعضی ازدوره‌های پرورش والای هنرنه با رشدکلی جامعه‌ارتباط مستقیمی دارد، نه با مبنای مادی و ساختمان کالبدی جامعه وسازمان‌آن. شاهد این مدعا یونانیان هستند درمقایسه بانویسندگان متأخر، وحتی شکسپیر.[۲۷]

همچنین دریافته بود که تقسیم کار جدید منجر به تضاد بارز بین سه عامل فرایند اجتماعی (یا در اصطلاح هگلی او سه بنیاد)؛ یعنی «نیروهای تولیدی»، «روابط اجتماعی»، و «آگاهی» می‌شود. مارکس، با شیوه‌ای که نمی‌توان آن را خیالی ندانست، امید داشت که این تقسیم کار در جامعهٔ بدون طبقهٔ آینده از بین برود و هنرمند دوباره جزءِ لاینفک جامعه شود. به نظر او بعید نیست که هرکس نقاشی متعالی یا حتی نوآور شود. «در جامعهٔ کمونیستی نقاش وجود نخواهد داشت، بلکه مردمی به وجود خواهند آمد که در ضمن سایر کارها نقاشی هم می‌کنند.»[۲۸]

«مارکسیست عامی» می‌گوید که فلان نویسنده‌ای بورژوایی بوده که عقاید مترقیانه یا ارتجاعی دربارهٔ کلیسا و دولت داشته است. بین این جبر علمی که بدان اعتراف می‌کنند و بر طبق آن «آگاهی» از «وجود» نشأت می‌گیرد، یعنی بورژوا از بورژوا بودن گزیر ندارد، و قضاوت اخلاقی معمول که چنین شخصی را به سبب عقایدش محکوم می‌کند تناقض عجیبی وجود دارد. می‌توان دید در روسیه نویسندگانی که خاستگاه بورژوازی داشته اما به پرولتاریا پیوسته‌اند همیشه صمیمیتشان مورد شبهه بوده است، و دیگران شکستهای هنری و اجتماعی این نویسندگان را به خاستگاه طبقاتی آنها نسبت داده‌اند. با وجود این، اگر پیشرفت، به مفهوم مارکسیستی، مستقیماً از فئودالیسم از طریق سرمایه‌داری بورژوایی به «دیکتاتوری پرولتاریا» منجر می‌شود، منطقی و خالی از تناقض است که مارکسیستی آنچه را در هر زمان «مترقی» است ستایش کند و بدین ترتیب بورژوا را در مراحل نخستین کاپیتالیسم، یعنی هنگامی که با باقیماندهٔ فئودالیسم مبارزه می‌کرده است، بستاید. اما غالباً مارکسیست‌ها از نویسندگان از نظرگاه قرن بیستم انتقاد می‌کنند، یا مثل اسمیرنوف و گریب، که در عین مارکسیست بودن سخت بر جامعه‌شناسی عامیانه خرده می‌گیرند، نویسندهٔ بورژوا را به خاطر انسانیت کلیش تبرئه می‌کنند. به این ترتیب اسمیرنوف به این نتیجه می‌رسد که شکسپیر «ایدئولوگ اومانیست

بورژوازی» مظهر برنامه‌ای بود که این طبقه هنگامی که به نام انسانیت، فئودالیسم را به مبارزه خواند مطرح کرد.[۲۹] اما مفهوم اومانیسم و کلیت هنر، آئین اصلی مارکسیسم را که اساساً نسبی‌گراست سست می‌کند.

وقتی نقد مارکسیستی در حد اعلای خود است که مفاهیم اجتماعی اثر نویسنده را، که مخفی یا ضمنی است، آشکار می‌کند. بدین اعتبار، نقد مارکسیستی شیوهٔ تفسیری است همپای شیوه‌هایی که بر اساس بینش فروید یا نیچه یا پارتو بنا نهاده شده است، یا همسنگ «جامعه‌شناسی دانش» است که شلر و مانهایم مطرح کرده‌اند. همهٔ این فرزانگان به عقل و عقاید ظاهری و اظهارات محض ظنین هستند. تمایز اصلی بین آنها در این است که شیوهٔ فروید و نیچه روانشناختی است؛ در حالی که تحلیل پارتو از «باقیمانده‌ها» و «متفرعات»، و تحلیل شلر و مانهایم از «ایدئولوژی» جنبهٔ جامعه‌شناختی دارد.

«جامعه‌شناسی دانش»، چنانکه در نوشته‌های ماکس شلر، ماکس وبر، و کارل مانهایم آمده، به تفصیل تشریح و توجیه شده است، و بر نظریه‌های مشابه برتری بارزی دارد.[۳۰] این نظر نه‌تنها توجه را به مستلزمات و مفروضات قبلی وضع ایدئولوژیکی خاص معطوف می‌کند، بر مفروضات و تمایلات خود پژوهنده نیز تأکید می‌گذارد و، از همین رو، آگاهی و انتقاد آن، حتی تا حدی کسالت‌آور، متوجه خودش نیز می‌شود؛ و از این جهت کمتر از مارکسیسم یا روانکاوی در معرض این خطر است که عاملی خاص را تنها عامل تعیین‌کنندهٔ دگرگونیها بداند. تحقیقات ماکس وبر، حتی اگر در مجزا کردن عامل مذهبی توفیق نیافته باشد، در جامعه‌شناسی مذهب به علت کوشش در توصیف تأثیر عوامل ایدئولوژیکی بر رفتار اقتصادی و نهادها بسیار ارزشمند است، زیرا در گذشته فقط به تأثیر اقتصاد بر ایدئولوژی تکیه می‌شد.[۳۱] چه خوب بود که تحقیق مشابهی دربارهٔ تأثیر ادبیات بر دگرگونیهای اجتماعی انجام می‌گرفت، هرچند این تحقیق نیز به مشکلات مشابهی گرفتار می‌آید. مجزا کردن عامل صرفاً ادبی به همان اندازه مشکل است که عامل مذهبی، و نیز پاسخ به این سؤال خالی از اشکال نیست که آیا تنها این عامل تأثیر می‌کند یا نیروهای دیگر که عامل اخیر «مجرا» یا «مخزن» آنهاست.[۳۲]

اما «جامعه‌شناسی دانش» از تاریخگرایی افراطی خود زیان می‌بیند، و سرانجام، به رغم نظر خود که «عینیت» از ترکیب چشم‌اندازهای متضاد و از میان برداشتن تضاد آنها حاصل می‌شود، به نتایجی مشکوک می‌رسد. همچنین به علت ناتوانایش در پیوند دادن «شکل» و «محتوی» کاربرد آن در ادبیات خالی از اشکال نیست. این نظریه نیز، مانند مارکسیسم، از آنجا که گرفتار توضیحات غیرعقلانی است، از فراهم آوردن یک مبنای عقلانی برای زیبایی‌شناسی و، در نتیجه، برای نقد و ارزشیابی عاجز است، و این امر در مورد تمام تلقیهای بیرونی از ادبیات صدق می‌کند. بررسی علّی هیچ‌گاه نمی‌تواند حق تحلیل، توصیف، و ارزشیابی اثر ادبی را ادا کند.

اما مسئلهٔ «ادبیات و جامعه» را می‌توان به زبانی دیگر، یعنی روابط نمادی یا معنی‌دار نیز بیان کرد؛ یعنی به زبان سازگاری، هماهنگی، انسجام، توافق، همانندی ساختمانی، تشابه سبکی، یا هر اصطلاح دیگری که بر یکپارچگی فرهنگ و روابط متقابل فعالیت انسان دلالت کند. سوروکین، که به‌وضوح امکانات مختلف را تجزیه و تحلیل کرده،[۳۳] به این نتیجه رسیده است که درجهٔ این یکپارچگی از جامعه‌ای به جامعهٔ دیگر تغییر می‌کند.

مارکسیسم هرگز به مسئلهٔ میزان بستگی ادبیات به اجتماع پاسخ نداده است. از این رو، هنوز بسیاری از مسائل اساسی مطالعه نشده است. به طور مثال، گهگاه این عقیده اظهار می‌شود که انواع هنری و نوع نگرش و شکل آنها را جامعه معین می‌کند؛ مثلاً داستان بلند خاستگاه بورژوایی دارد. از این رو است که نظریهٔ ای بی. برگام، که چندان نیز قانع‌کننده نمی‌نماید، دال بر این است که تراژدی-کمدی «نتیجهٔ برخورد روحیهٔ جدی طبقه متوسط با هوسبازی طبقهٔ اشراف است[۳۴]». آیا برای سبک ادبی گسترده‌ای مانند رمانتیسم، که باوجود عجین بودن با بورژوازی از همان ابتدای کار، لااقل در آلمان، ایدئولوژیش ضد بورژوازی است، عوامل تعیین کنندهٔ اجتماعی قاطعی وجود دارد؟[۳۵] اگر چه نوعی بستگی بین موضوعها و ایدئولوژیهای ادبی و اوضاع اجتماعی مسلم به نظر می‌رسد، خاستگاه اجتماعی شکلها، سبکها، نوعها، و هنجارهای ادبی چندان شناخته نشده است.

کوششی کرده‌اند که دربارهٔ خاستگاه اجتماعی ادبیات به نحوی عینی تحقیق کنند،

مانند نظریهٔ یکجانبهٔ بوشه دربارهٔ زادن شعر از آهنگ کار، یا مطالعات متعدد مردمشناسان دربارهٔ نقش جادویی هنر بدوی، و بررسی بسیار محققانهٔ جورج تامسن که می‌خواست میان تراژدی یونانی و مناسک و آیینها و همچنین انقلاب اجتماعی دموکراتیک زمان اشیل رابطه ایجاد کند. و نیز بررسی نسبتاً ساده‌لوحانهٔ کریستوفر کولدول که می‌کوشید منشاءِ شعر را در عواطف قومی و «توهم» بورژوایی آزادی فردی مطالعه کند.[۳۶]

تنها زمانی که با قطعیت اثبات شود جبر اجتماعی تعیین کنندهٔ اشکال هنری است می‌توان چنین سؤالی را مطرح کرد که آیا نگرشهای اجتماعی می‌توانند جزءِ سازندهٔ اثر هنری شود و به عنوان جزءِ مؤثری از ارزش هنری در آن جای بگیرد یا نه. می‌توان چنین استدلال کرد که «حقیقت اجتماعی»، اگرچه به خودی خود ارزش هنری نیست، می‌تواند به کمک ارزشهای هنری مانند پیچیدگی و انسجام بیاید. اما این کار ضرورتی ندارد. آثار ادبی عظیمی وجود دارند که با جامعه مناسبت زیادی ندارند، یا بکلی با آن بی‌ارتباطند. ادبیات اجتماعی فقط یکی از انواع ادبیات است و در نظریهٔ ادبی اهمیت اساسی ندارد، مگر اینکه معتقد باشیم ادبیات در درجهٔ اول «تقلید» زندگی است چنانکه هست، یا تقلید زندگی اجتماعی، به طور اخص. اما ادبیات بدل جامعه‌شناسی و سیاست نیست. ادبیات علت وجودی و هدفهای خاص خود دارد.

فصل دهم

ادبیات و افکار

رابطهٔ بین ادبیات و افکار را به طریقه‌های گوناگون می‌توان لحاظ کرد. غالباً ادبیات را نوعی فلسفه یا افکاری می‌دانند که پشت پردهٔ «شکل» پنهان شده است، و آن را تجزیه و تحلیل می‌کنند تا به افکار عمده‌ای که در آن بیان شده است پی برند. دانشجویان تشویق می‌شوند تا بر اساس همین تعمیمها آثار ادبی را تلخیص و تجرید کنند. در تحقیقات قدیم این کار به افراط کشیده شده بود، در اینجا می‌توان بخصوص از شکسپیرشناسان آلمانی مانند اولریتسی نام برد که فکراساسی تاجر ونیزی را چنین خلاصه کرده بود: "Summum Jus summa injuria"[1] [۱] اگرچه امروزه محققان از این افراط در عقلانی کردن پرهیز می‌کنند، هنوز در بعضی از مباحث به اثر ادبی چون مقاله‌ای فلسفی می‌پردازند.

نظر مخالف، انکار هر نوع رابطه بین ادبیات و فلسفه است. جورج بوئز در یک سخنرانی با عنوان «فلسفه و شعر» این نظر را به نحو بارزی چنین بیان می‌کند:

... افکاری که در شعر بیان می‌شود معمولاً پیش‌پا افتاده و اغلب ساختگی است و هیچ آدمی که بیش از ۱۶ سال داشته باشد زحمت آن را به خود نمی‌دهد که شعر را برای آنچه بیان می‌کند بخواند.[۲]

---

۱) افراط در اجرای عدالت موجب ارتکاب ظلم است.

به عقیدهٔ تی اس. الیت نه دانته تفکر حقیقی داشته است ونه شکسپیر.[۳] می‌توان با بوئز همعقیده بود که می‌گوید در محتوای اندیشگی شعر بسیار غلو کرده‌اند (و ظاهراً منظور او از شعر به طور عمده شعر غنایی است.) اگر بسیاری از اشعار مشهور را که به سبب محتوای فلسفیشان تجلیل و تحسین شده‌اند تجزیه و تحلیل کنیم، غالباً پی می‌بریم که این فلسفه جز حرفهایی عادی دربارهٔ فانی بودن آدمی و نامعلوم بودن سرنوشت نیست. گفته‌های پیامبرانهٔ شاعران عصر ویکتوریا مانند براونینگ، که بسیاری را چونان گفته‌هایی الهام‌آمیز مبهوت کرده است، غالباً چیزی جز دفترچه‌ای از حقایق ابتدایی نیست.[۴] حتی اگر بتوانیم احکامی کلی مانند گفتهٔ کیتس را که «زیبایی حقیقت است، حقیقت زیبایی» بپذیریم، نمی‌دانیم که چگونه باید از این احکام معکوس‌شدنی چیزی دریابیم، مگر اینکه بدانیم که این احکام نتیجهٔ پایانی شعری است که از پایداری هنر و ناپایداری عواطف بشری و زیبایی طبیعی سخن می‌گوید. فروکاستن اثر ادبی به گفتاری جزئی ـ یا بدتر از این، به چند قطعهٔ جداگانه ـ به درک وحدت اثرآسیب می‌رساند، یعنی یکدستی ساختمان آن را می‌گیرد و ملاکهای ارزشی بیگانه بر آن تحمیل می‌کند.

بی‌تردید اثر ادبی را در تاریخ افکار و فلسفه می‌توان سند محسوب داشت، زیرا تاریخ ادبیات بازتاب تاریخ اندیشه و موازی با آن است. چه‌بسا گفته‌های صریح یا اشارات شاعر وابستگی او را به فلسفه‌ای خاص نشان دهد، یا معلوم کند شاعر با فلسفه‌هایی که زمانی رواج داشته‌اند آشنایی مستقیم داشته یا اینکه از فرضیات کلی آنها باخبر بوده است.

در دهه‌های اخیر، گروهی از محققان امریکایی همّ خود را وقف یافتن پاسخی به این سئوالات کرده، و شیوهٔ خود را «تاریخ عقاید و افکار» نامیده‌اند؛ اصطلاحی که اطلاق آن به شیوهٔ محدود و معینی که لاوجوی پرورانده و مروّج آن بود نادرست می‌نماید. لاوجوی[۵] مؤثر بودن این شیوه را استادانه در کتاب زنجیر عظیم هستی نشان می‌دهد؛ کتابی که فکر مراتب طبیعت را از افلاطون تا شلینگ بررسی، و آن را از خلال همهٔ نمودهای فکر مانند فلسفه به معنی دقیق کلمه، فکرعلمی، الاهیات، و بخصوص ادبیات دنبال می‌کند. این روش از دو جهت با تاریخ فلسفه اختلاف دارد. لاوجوی مطالعهٔ تاریخ فلسفه را به متفکران بزرگ منحصر

می‌کند، اما «تاریخ افکار» خود را شامل متفکران کوچک، از جمله شاعران که از متفکران مایه می‌گیرند، نیز می‌داند. سپس تاریخ فلسفه را که نظامهای بزرگ را مطالعه می‌کند از تاریخ افکار متمایز می‌سازد، زیرا تاریخ افکار اندیشه‌های منفرد را دنبال می‌کند؛ یعنی نظامهای فیلسوفان را به بخشهای سازنده‌اش تجزیه و موضوعهای منفرد را بررسی می‌کند.

مرزبندیهای خاصی که لاوجوی کرده است، اگر چه به عنوان مبنای تحقیق منفردی مانند زنجیر عظیم هستی قابل دفاع است، نمی‌تواند به طور کلی قانع‌کننده باشد. تاریخ مفاهیم فلسفی به طور اخص به تاریخ فلسفه تعلق دارد، و هگل و ویندلبانت نیز آن را از دیرباز جزء تاریخ فلسفه دانسته‌اند. البته مطالعهٔ افکار منفرد خارج از نظامهای فلسفی به همان اندازه یکجانبه است که محدود کردن تاریخ ادبیات به تاریخ نظم یا نثر یا صور خیال و فراموش کردن کلهای یکپارچه‌ای که آثار مشخص هنری است. «تاریخ افکار» صرفاً رهیافت خاصی است به تاریخ عمومی اندیشه که از ادبیات تنها چون سند یا مثال استفاده می‌کند. این فرض زمانی آشکار می‌شود که لاوجوی افکار مندرج در ادبیات جدی و اندیشمندانه را تا حدود زیادی «افکار فلسفی رقیق‌شده»[٦] می‌نامد.

با وجود این، پژوهندگان ادبیات باید به «تاریخ افکار» عنایت کنند، اما نه فقط از آن جهت که فهم تاریخ فلسفه می‌تواند غیرمستقیم به توضیح ادبیات کمک کند. شیوهٔ لاوجوی واکنشی است در برابر عقل‌گرایی افراطی بسیاری از مورخان فکر. بنا بر این شیوه، مبنای فکر، یا دست‌کم اختیار یکی از نظامهای فکری، بر فرضیات یا عادات ذهنی کم وبیش ناخودآگاهانه است و حساسیت انسان در برابر انواع مختلف عواطف مابعدالطبیعی در پذیرش فکری او تأثیر می‌گذارد، و نیز افکار در حکم کلمات کلیدی یا ادعیه‌ای هستند که باید از لحاظ معنایی مطالعه شوند. لئو شپیتسر، که بسیاری از جنبه‌های «تاریخ افکار» لاوجوی را رد کرده، خود، مثالهای عالی به دست داده است که چگونه می‌توان تاریخ معنایی و عقلانی را با هم ترکیب کرد. بدین معنی که در تاریخ لغاتی مانند "milieu"، "ambience"، و "stimmung" تحقیق، و همهٔ ارتباطها و انشعابهایشان را دنبال می‌کند.[٧] سرانجام باید گفت که طرح لاوجوی یک جنبهٔ بسیار جالب دارد؛ یعنی، به صراحت، تقسیم مطالعات تاریخی و ادبی را به اعتبار قومیت

و زبان نادیده می‌گیرد.

هرچه دربارهٔ ارزشی که آگاهی به تاریخ فلسفه و اندیشه در تفسیر متون شاعرانه دارد بگوییم، کم گفته‌ایم. گذشته از این، تاریخ ادبیات ـ بخصوص هنگامی که به نویسندگانی چون پاسکال، امرسن، و نیچه می‌پردازد ـ باید دائماً مسائل تاریخ افکار را بررسی کند. در حقیقت، تاریخ نقد ـ لااقل تا وقتی که به خودی خود و بدون اشاره به کار خلاقهٔ معاصر با آن بررسی شود ـ صرفاً جزئی از تاریخ اندیشهٔ زیبایی‌شناختی است.

بی‌شک می‌توان بازتاب تاریخ فلسفه را در ادبیات انگلستان نشان داد. افلاطونی مشربی دورهٔ رنسانس بر شعر عصر الیزابت سیطره دارد؛ مثلاً اسپنسر چهار سرود ساخته که در آن مدارج نوافلاطونی را از ماده به زیبایی آسمانی توصیف کرده است، و در ملکهٔ پریان در مجادلهٔ بین تغییرپذیری و طبیعت جانب نظم ابدی تغییرناپذیر را گرفته است. در آثار مارلو پژواکهای شکاکیت و الحاد ایتالیایی گونهٔ آن زمان را می‌شنویم. حتی در آثار شکسپیر، از جمله در خطابهٔ معروف اودوسئوس در تروئیلوس نیز رگه‌هایی از افلاطونی مشربی دوران رنسانس و اندیشهٔ مونتنی و گفته‌های رواقیون[2] دیده می‌شود. می‌توان تأثیر علوم جدید و نیز تأثیر آثار آبای کلیسا[3] و متفکران اسکولا ستیک را در تفکرِ دان یافت. میلتن بتدریج کیهانشناسی و الاهیاتی خاص خود آفرید که به یک تعبیر عناصر افلاطونی و ماتریالیستی را با هم ترکیب می‌کند و هم از فکر شرقی و هم از عقاید نحله‌های همزمان خود مانند اخلاقیون مایه می‌گیرد.

درایدن اشعاری فلسفی سروده است که مجادلات مذهبی و سیاسی زمان خودش را توضیح می‌دهد، و نشاندهندهٔ آگاهی او از ایمانگرایی[4]، علوم جدید، شکاکیت، و خداگرایی طبیعی[5] است. تامسن را می‌توان بیان‌کنندهٔ نظامی دانست که ترکیبی است از افکار نیوتن و شافتسبری. اثر پوپ به نام مقاله‌ای در باب انسان پر است از پژواکهای فلسفی، و گری به نظم

---

۲) پیروان مذهب رواقی (Stoicism)؛ مذهبی فلسفی که به وسیلهٔ زنون کیتیونی (حـ ۳۳۶ - حـ ۲۶۴ ق م) تأسیس شد.
۳) Fathers of the Church، عده‌ای از نویسندگان مسیحی (قرن اول ـ هفتم)، شهره در دانش و ایمان و دلهنداری.
۴) اتکا بر ایمان، نه عقل.
۵) اعتقاد به خدا بدون قبول وحی یا قبول اصول ادیان.

کشندهٔ نظریه‌های لاک در بحر شش پایه‌ای لاتینی است. لارنس استرن ستایشگر پرشور لاک بود، و از عقاید او دربارهٔ تداعی و تداوم در سراسر داستان خود به نام تریسترام شاندی اغلب به منظورهای خنده‌آوری استفاده کرده است.

در میان شاعران بزرگ رمانتیک، کولریج به معنی دقیق کلمه فیلسوفی صاحب منزلت و بلندپروازیهای عظیم بود. در فلسفهٔ کانت و شلینگ تبحر داشت، و نظریات آنان را، اگرچه نه همیشه، بادیدانتقادی شرح می‌داد. باکولریج، که شعرخودش چندان زیر تأثیر افکار فلسفیش نبود، افکار آلمانی و به طورکلی نوافلاطونی بار دیگر به سنت شعر انگلیسی راه یافت. در شعر وردزورث می‌توان اثر افکار کانت را دید، و ادعا کرده‌اند که او شاگرد نزدیک هارتلی روانشناس بوده است. شلی در ابتدا سخت زیر تأثیر فیلسوفان فرانسوی قرن هیجدهم و مرید انگلیسی آنان، گادوین، بود. اما بعداً از افکاری الهام گرفت که از اسپینوزا و بارکلی و افلاطون به او رسیده بود.

در آثار تنیسن و براونینگ جدال بین علم و دین عصر ویکتوریا نمایان می‌شود. سوینبورن و هاردی بیان‌کنندهٔ الحاد بدبینانهٔ زمان خود هستند، در حالی که هاپکینز نشانگر تأثیری است که مطالعهٔ افکار دانز سکوتس بر او گذاشته است. جورج الیت آثار فویرباخ و اشتراوس را ترجمه می‌کرد، شا آثارسمیوئل باتلر ونیچه را می‌خواند. بیشتر نویسندگان متأخر یا آثار فروید را مطالعه کرده، یا دربارهٔ او مطالبی خوانده‌اند. جویس نه‌تنها فروید و یونگ، بلکه ویکو، جوردانو برونو، وبخصوص توماس آکویناس را می‌شناخت. ییتس غرق در تئوسوفی[٦]، رازوری، و نیز افکار بارکلی بود.

در ادبیات اقوام دیگر، شاید چنین مسائلی بیشتر بررسی شده باشد. تعبیراتی که از الاهیات دانته شده است قابل شمارش نیست. در فرانسه، اتین ژیلسون، حاصل مطالعاتش را در فلسفهٔ قرون وسطایی در تفسیر قطعاتی از رابله و پاسکال به کار گرفته است.[۸] پول آزار استادانه دربارهٔ «بحران آگاهی در اروپا» در اواخر قرن هفدهم سخن گفته، و انتشار افکار

٦) Theosophy، هر مذهب فلسفی ناشی از این اعتقاد عرفانی که نیروی ذاتی سرمدی (خدا) در سراسر جهان ساری است، و شر نتیجهٔ پرداختن آدمی به هدفهای محدود است.

روشنگری و نیز، در اثر بعدیش، غلبهٔ این افکار را در اروپا تعقیب کرده است.[۹] در آلمان مطالعه دربارهٔ کانت‌گرایی شیلر، برخوردهای گوته با فلوطین و اسپینوزا، کلایست با کانت، هبل با هگل، و موضوعهای دیگری از این قبیل رواج یافته است. در حقیقت همکاری بسیار نزدیکی بین فلسفه و ادبیات در آلمان وجود داشته است؛ بخصوص در دوران رمانتیک، یعنی هنگامی که فیشته، شلینگ، و هگل با شاعران به‌سر می‌بردند. و حتی شاعر نابی چون هولدرلین وظیفه خود می‌دانست که به نحو نظام یافته‌ای در باب مسائل ماوراءالطبیعه و معرفت‌شناسی بیندیشد. در روسیه، داستایفسکی و تولستوی را غالباً فیلسوف و متفکر مذهبی به شمار آورده، و حتی کوشیده‌اند تا ازآثار پوشکین نیز حکمتی نه‌چندان صریح استخراج کنند.[۱۰] در زمان نهضت سمبولیسم مکتب «منتقدان معتقد به ماوراءالطبیعه» در روسیه ظهور کرد که پیروان آن ادبیات را از لحاظ اعتقادات فلسفی خود تعبیر می‌کردند. رازانوف، مرژکوفسکی، شستوف، بردیایف، و واچسلاو ایوانوف همگی دربارهٔ آثارداستایفسکی[۱۱] یا دربارهٔ خود او قلمفرسایی کرده‌اند وگاه از آثار او همچون متنی برای تبلیغ عقاید خود استفاده می‌بردند، وگاه آثار او را به یک نظام فکری تأویل می‌کردند و بندرت او را داستان‌نویسی تراژیک به حساب می‌آوردند.

اما در پایان، یا بهتر بگوییم در ابتدای چنین تحقیقاتی، مسائلی را باید مطرح ساخت که همیشه به آنها جواب صریحی داده نمی‌شود. تاکجا پژواکهای اندیشهٔ فیلسوفان در آثار یک شاعر مبین نظر مصنف است، بخصوص در مورد نمایشنامه‌نویسی مانند شکسپیر؟ آرای فلسفی نویسندگان و شاعران تا چه حد واضح و نظام یافته است؟ آیا این بدترین نوع نادیده گرفتن مقتضیات هر عصر و زمان نیست که فکر کنیم نویسنده‌ای که در قرنهای دور می‌زیسته فلسفه‌ای خاص خود داشته یا نیاز بدان را احساس کرده است، یا در میان مردمی زندگی می‌کرده که چنین الگوی فکری را تشویق می‌کرده یا بدان رغبت داشته‌اند؟ آیا مورخان ادبیات غالباً درباره انسجام، وضوح، و دامنهٔ معتقدات فلسفی حتی در آثار نویسندگان متأخر غلو نکرده‌اند؟

حتی اگر سخن از مصنفانی در بین باشد که سخت خودآگاه یا حتی، چنانکه بندرت

پیش می‌آید، فیلسوفانی متأمل بوده و شعری سروده‌اند که بتوان آن را «فلسفی» نامید، هنوز می‌توان سؤالاتی از این دست مطرح کرد: آیا شعر از این لحاظ که بیشتر فلسفی است بهتر است؟ آیا داوری در کار شعر باید برحسب ارزش فلسفه‌ای باشد که به کار می‌گیرد یا درجهٔ تعمقی که در چنین فلسفه‌ای می‌کند؟ آیا ملاک این داوری نوآوری فلسفی‌است، یعنی میزان تعـدیلی که در افکار سنتی می‌کند؟ تی اس. الیت دانته را به شکسپیر ترجیح می‌دهد، زیرا به نظر او فلسفهٔ دانته از شکسپیر استوارتر است. هرمان گلوکنر، فیلسوف آلمانی، اعتقاد دارد که شعر و فلسفه هرگز چنان از یکدیگر فاصله نداشته‌اند که در آثار دانته، زیرا دانته نظام فلسفی کاملی راگرفته است بدون‌آنکه درآن تغییری بدهد.[۱۲] همکاری واقعی بین فلسفه و شعر در آثار شاعر اندیشمندی چون امپدوکلس در دوران پیش از سقراط یونان یا در دورهٔ رنسانس، هنگامی که فیچینو یا جوردانو برونو به نوشتن شعر و فلسفه پرداختند، یعنی فلسفهٔ شاعرانه نوشتند و شعر فلسفی سرودند، و سپس در آلمان در آثار گوته، که هم شاعر بود و هم فیلسوفی نوآور، تحقق یافته است.

اما آیا ملاکهای فلسفی از این دست، ملاکهای نقد ادبی هستند؟ آیا مقاله‌ای در باب انسان، اثر الگزاندر پوپ، باید محکوم شود، زیرا التقاطی است از منابع گوناگون و فقط در قطعات مجزای آن است که مناقضه به چشم نمی‌خورد، و حال آنکه کل این قطعات با یکدیگر تعارض دارند؟ آیا اینکه می‌توان نشان داد شلی، در دوره‌ای خاص از زندگیش، از ماتریالیسم خام گادوین به ایدآلیسم افلاطونی متمایل شده است، بر منزلت شعری او می‌افزاید یا از آن می‌کاهد؟ آیا می‌توان این تصور را کـه شـعر شـلی مـبهم و یکـنواخت و مـلال‌آور است (همان‌گونه که جماعتی از خوانندگان اخیر او می‌اندیشند) از خاطرها زدود، و نشان داد که فلسفهٔ او، اگر درست تعبیر شود، در زمان خودش معنی می‌داده است و فلان یا بهمان قطعه بیمعنی نیست بلکه به تصورات علمی یا شبه علمی زمان خودش اشاره می‌کند؟[۱۳] بی‌تردید همهٔ این ملاکها مبتنی است بر سوءتفاهمهای فکری و خلط وظیفهٔ فلسفه و هنر و نفهمیدن طریقهٔ راه یافتن افکار به ادبیات.

بعضی از شیوه‌هایی که بخصوص در آلمان پرورده شده است، این گونه اعتراضها را

که متوجه عقل‌گرایی افراطی در رهیافت فلسفی‌است بررسی می‌کند. رودلف اونگر (با استفاده از افکار دیلتای) با وضوح تمام از نوعی رهیافت، که با همهٔ سابقهٔ طولانیش از آن به نحوی نظام یافته استفاده نشده است، دفاع می‌کند.[۱۴] و بدرستی استدلال می‌کند که ادبیات دانش فلسفی نیست که به نظم و تصویر ترجمه شده باشد، بلکه ادبیات خود مبین نگرشی کلی به زندگی است و شاعر بی‌آنکه دربند نظامی باشد به سؤالاتی پاسخ می‌دهد که موضوع فلسفه نیز هست؛ اما وجوه شاعرانه این پاسخها در اعصار و اوضاع مختلف دگرگون می‌شود. اونگر این مسائل را، تقریباً به طرزی دلبخواهی، چنین رده‌بندی می‌کند؛ مسئلهٔ سرنوشت، که منظور از آن رابطهٔ آزادی و ضرورت است؛ روح و طبیعت؛ مسائل مذهبی از جمله تفسیر وجود مسیح، نگرش به گناه و رستگاری، مسئلهٔ طبیعت، که شامل احساس ما از طبیعت است؛ و نیز مسائل مربوط به اسطوره و جادو را نیز دربر می‌گیرد. اونگر گروه دیگری از مسائل را مسئلهٔ انسان می‌داند که دربارهٔ مفهوم انسان است و نیز رابطهٔ انسان با مرگ و استنباط انسان از عشق را نیز شامل می‌شود، و سرانجام دسته‌ای از مسائل دیگر که دربارهٔ اجتماع، خانواده، و حکومت است. نظر نویسندگان باید دربارهٔ این مسائل مطالعه شود، و در بعضی موارد کتابهای بسیاری نوشته شده است تا تاریخ این مسائل را با در نظر گرفتن دگرگونیهای درونی آنها بررسی کند. والتر رم درباره مسئله مرگ در شعر آلمان کتاب قطوری نوشته است، و نیز پاول کلوکهون دربارهٔ مفهوم عشق در قرن هیجدهم و عصر رمانتیسم.[۱۵]

در السنهٔ دیگر نیز آثار مشابهی وجود دارد. عذاب رمانتیک، اثر ماریو پراز، را، چنانکه از عنوان ایتالیایی آن گوشت و مرگ و شیطان در ادبیات رمانتیک برمی‌آید، می‌توان کتابی دربارهٔ شهوت و مرگ دانست.[۱۶] کتاب سی اس. لویس، به نام تمثیل عشق، علاوه برآنکه تاریخ ادبی تمثیل است، در باب نگرشهای متغیر به عشق و زناشویی نیز داد سخن می‌دهد. و تئودور اسپنسر کتابی دربارهٔ مرگ و تراژدی عصر الیزابت نوشته است که در بخش مقدماتی آن مفهوم قرون وسطایی مرگ با مفاهیم دورهٔ رنسانس مقایسه می‌شود.[۱۷] در اینجا به ذکر یک مثال بسنده می‌کنیم: انسان در قرون وسطی از مرگ ناگهانی هراس بسیار داشت، زیرا مانع آماده شدن برای مرگ و توبه می‌شد؛ در حالی که مونتنی چنین می‌اندیشد که مرگ ناگهانی

بهترین مرگ است. وی به این نظر مسیحی که مرگ هدف زندگی است اعتقادی ندارد. اچ ان. فیرچیلد گرایشهای مذهبی را در شعر قرن هیجدهم و نوزدهم با رده‌بندی نویسندگانی برحسب شور عواطف مذهبیشان بررسی می‌کند.[۱۸] در فرانسه، کتاب قطور برمون به نام تاریخ احساسات مذهبی در قرن هفدهم فرانسه با استفاده از منابع ادبی نوشته شده است، و مونگلوند و تراهارد دربارهٔ احساساتیگری، احساس دوران قبل از رمانتیک نسبت به طبیعت، و حساسیت عجیبی که انقلابیون فرانسوی از خود نشان می‌دادند تحقیق کرده‌اند.[۱۹]

در بررسی فهرست اونگر باید توجه داشت که بعضی از مسائلی که او برمی‌شمارد صرفاً فلسفی و ایدئولوژیکی است، و شاعر، به قول سیدنی، «فقط فیلسوف مردمپسندی» بوده که در اطراف آنها اندیشه کرده است. در حالی که مسائل دیگر بیشتر به تاریخ حساسیت و احساس تعلق دارند تا تاریخ اندیشه. گاهی مسائل ایدئولوژیکی با مسائل صرفاً عاطفی مخلوط می‌شوند. انسان در نگرش خود به طبیعت زیر تأثیر تأملات مذهبی و کیهانشناختی است، اما ملاحظات زیبایی‌شناختی، قراردادهای ادبی، و شاید دگرگونیهای فیزیولوژیکی که در رفتار او پدید می‌آید نیز مستقیماً بر نگرش او تأثیر می‌گذارد.[۲۰] احساس حاصل از دیدن مناظر، اگرچه سیاحان و نقاشان و باغ‌آرایان نیز در تعیین کیفیت آن دخالت داشته‌اند، به دست شاعرانی چون میلتن و تامسن و نویسندگانی مانند شاتوبریان و راسکین دگرگون شده است.

تاریخ احساس مشکلات بزرگی را به بار می‌آورد، زیرا احساس گریزنده است و، در عین حال، شکل یگانه‌ای دارد. بی‌تردید محققان آلمانی در دگرگونیهای نگرشهای آدمی مبالغه کرده، و برای نشان دادن تحول آن طرحهایی ساخته‌اند که دقت بیش از حدشان مشکوک است. با اینهمه، جای شک نیست که احساس دگرگون می‌شود و لااقل قراردادها و رسومی خاص خود دارد. بالزاک، به نحو سرگرم‌کننده‌ای، در مورد نگرش سبکسرانهٔ قرن هیجدهمی هولو به عشق و تفاوت آن با نگرش مادام مارنف بحث می‌کند، زیرا نگرش مادام مارنف تابع قراردادهای تازهٔ دوران بازگشت خاندان بوربون است؛ نگرش زنی ضعیف و

شکننده یا از آن نوع زنانی که به «خواهر نیکوکار»[۷] معروفند. سیل سرشگ نویسندگان قرن هیجدهمی در تاریخ ادبیات مطلبی پیش پا افتاده است.[۲۱] گلرت، شاعر آلمانی که صاحب مقامی اجتماعی و فکری بود، در جدایی گراندیسن و کلمانتین چنان گریه کرد که دستمال، کتاب، میز، و حتی کف اتاقش خیس شد و در نامه‌ای از این بابت به خود بالید.[۲۲] حتی دکتر جانسن، که چندان به نازکدلی مشهور نیست، چنان بی‌محابا احساسات نشان می‌داد و اشک می‌ریخت که از معاصران ما، لااقل از طبقات روشنفکر، بعید می‌نماید.[۲۳]

در بررسی تک‌به‌تک نویسندگان، نظرگاه اونگر که کمتر عقل‌گرایانه است امتیازات خاص خود را دارد، زیرا این نظرگاه می‌کوشد افکار و نگرشهایی را که چندان محسوس و آشکار نیستند و کمتر به‌وضوح به ضابطه درآمده‌اند به تعریف درآورد. در این کار کمتر این خطر وجود دارد که محتوای اثر هنری از آن انتزاع شود، و به عبارت یا گفته‌های نثر گونهٔ صرف تنزل یابد.

مطالعهٔ این نگرشها فیلسوفان آلمان رابدانجا کشانده است که به‌امکان تقلیل این نگرشها به چند نوع «جهان‌بینی» فکر کنند («جهان‌بینی»، اصطلاحی که دامنهٔ آن هم افکار فلسفی را دربر می‌گیرد و هم نگرشهای عاطفی.) در این راه، تلاش دیلتای که به عنوان مورخ ادبیات همواره بر تفاوت بین فکر و تجربه تأکید کرده است بسیار معروف است. دیلتای در تاریخ اندیشه سه‌نوع جهان‌بینی عمده پیدا می‌کند.[۲۴] پوزیتیویسم که از دموکریتوس و لوکرتیوس و نیز از هابز و اصحاب فرانسوی دایرةالمعارف و ماتریالیستها و پوزیتیویستهای نو نشأت می‌گیرد، ایدآلیسم عینی که هراکلیت، اسپینوزا، لایبنیتز، شلینگ، و هگل را شامل می‌شود، و ایدآلیسم ثنوی یا «ایدآلیسم آزادی» که شامل افلاطون، متألهان مسیحی، کانت، و فیشته می‌شود. نوع اول جهان روحانی را برحسب جهان مادی توضیح می‌دهد، نوع دوم واقعیت را تجلی دنیای درون می‌داند و بین وجود و ارزش کشمکشی نمی‌بیند، نوع سوم قائل به استقلال روح در برابر طبیعت است. دیلتای، سپس، به هریک از این سه نوع نویسندگان خاصی را

۷) Sister of Charity، عضو سازمان مذهبی خواهران که در سال ۱۶۳۴ به وسیله قدیس وینسنت پول تأسیس شد و کار اعضای آن خدمت در بیمارستانها بود.

منتسب می‌کند. مثلاً بالزاک و استندال به نوع اول، گوته به نوع دوم، و شیلر به نوع سوم تعلق دارد. این رده‌بندی صرفاً بر اساس وابستگیها و ادعاهای آگاهانه نیست، بلکه چنین فرض می‌شود که از غیرعقلانیترین هنرها نیز می‌توان به همین رده‌بندی رسید. این انواع همچنین با نگرشهای عمومی روانشناختی نیز ارتباط دارند، بدین ترتیب که در رئالیسم عقل غلبه دارد و در ایدآلیسم عینی احساس و در ایدآلیسم ثنوی اراده.

هرمان نول کوشیده است نشان دهد که این انواع را می‌توان در موسیقی و نقاشی نیز تعمیم داد. رامبراند و روبنس از ایدآلیست‌های عینی و قائل به وحدت وجودند، نقاشانی مثل ولاسکوئز و هالس از واقع‌گرایانند، و میکلانژ از ایده‌الیستهای ذهنی است. برلیوز به نوع اول، شوبرت به نوع دوم، و بتهوون به نوع سوم تعلق دارد. چنین تعمیمی به موسیقی و نقاشی[۲۵] بسیار اهمیت دارد، زیرا از آن چنین برمی‌آید که این انواع می‌توانند در آن نوع از ادبیات نیز که از هرگونه محتوای عقلانیِ آشکار بی‌بهره است وجود داشته باشند. اونگر کوشیده است تا نشان دهد که این اختلافها حتی در اشعار غنایی کوتاه، که موریکه سی اف. مایر و لیلینکرن[۲۶] سروده‌اند، نیز وجود دارد. نول و اونگر کوشیده‌اند تا نشان دهند که جهان‌بینی را صرفاً از روی سبک، یا لااقل از روی صحنه‌هایی از داستان که هیچ‌گونه محتوای عقلانی ندارد، می‌توان کشف کرد. در اینجا، این نظریه به نظریهٔ سبکهای هنری بنیادی تبدیل می‌شود. والتسل کوشیده است تا این نظریه را به اصول تاریخ هنری ولفلین و رده‌بندیهای نوعی مشابه ارتباط دهد.[۲۷]

فواید این‌گونه تأملات چشمگیر است، و گونه‌های دیگر نظریه‌ای را که در اینجا شرح دادیم در آلمان پرداخته و در مورد تاریخ ادبیات نیز به‌کار گرفته‌اند. مثلاً، والتسل در ادبیات قرن نوزدهم آلمان، و بر همین قیاس در ادبیات قرن نوزدهم اروپا، مشاهده کرده است که نوع دوم (یعنی ایدآلیسم عینی گوته و رمانتیک‌ها) از طریق نوع اول (واقع‌گرایی)، که رفته رفته در امپرسیونیسم به پدیداری بودن جهان واقف می‌شود، به ایدآلیسم ثنوی ذهنی تبدیل می‌گردد که در قالب اکسپرسیونیسم تظاهر می‌کند و معرّف نوع سوم است. والتسل با این طرح خود نه فقط می‌گوید که چنین تغییری وجود دارد، بلکه ادعا می‌کند که این تغییر متصل و منطقی

است. وحدت وجود در طی مرحله‌ای به طبیعت‌گرایی و طبیعت‌گرایی به امپرسیونیسم تبدیل می‌شود، و ذهنیت امپرسیونیسم سرانجام در ایدآلیسم تازه‌ای تحلیل می‌رود. این طرحْ دیالکتیکی و در نهایت هگلی است.

اگر این تأملات را با نظری متعادل بررسی کنیم، دقت این طرحها ما را به شک می‌اندازد. با این بررسی در تقدس عدد سه شک می‌کنیم. مثلاً، خود اونگر دو نوع ایدآلیسم عینی را از همدیگر تمیز می‌دهد. نوع هماهنگ که مظهر آن گوته است و نوع دیالکتیکی که در هگل و یاکوب بوهم و شلینگ تظاهر می‌کند؛ ایرادهای مشابهی نیز به انواع پوزیتیویسم، که ظاهراً نظرگاههای اغلب متباعدی را دربر می‌گیرد، می‌توان گرفت. اما مهمتر از اعتراض به جزئیات رده‌بندی، تردید در مفروضاتی است که در مبنای این کار وجود دارد. رده‌بندیهای نوعی از این دست همه به رده‌بندیهای تقریبی منجر می‌شود که تمام ادبیات را تحت سه یا پنج یا شش عنوان تقسیم می‌کند. فردیت مشهود شاعران و آثارشان نادیده، یا دست‌کم، گرفته می‌شود. از دیدگاه ادبیات، رده‌بندی شاعران متفاوتی مثل بلیک، وردزورث، و شلی زیر عنوان ایدآلیست‌های عینی حاصل چندانی ندارد و چه فایده از تأویل تاریخ شعر به جا عوض کردنهای (جایگشتهای) سه یا چند نوع «جهان‌بینی»؟ سرانجام، باید گفت که نتیجهٔ ضمنی این نوع بررسیها یک نوع نسبی‌گرایی افراطی و شدید است. باید فرض را بر این گذاشت که این سه نوع جهان‌بینی هم‌ارزند و شاعر بسته به خلق و خوی یا جهان‌بینی خود، که در اساس غیرعقلانی است، از انتخاب یکی از این سه گزیری ندارد. چنین فرضی متضمن این است که فقط این چند نوع وجود دارد، و هر شاعری نمودار یکی از این انواع است. البته کل این نظریه مبنی بر یک فلسفهٔ عمومی تاریخ است که بنا برآن نه‌تنها در هر فرد، بلکه در هر دوره و در تاریخ بین فلسفه و هنر ارتباطی ضروری و محکم وجود دارد. در اینجاست که می‌رسیم به بحث در اطراف فرضیات «تاریخ روح».

«تاریخ روح» را می‌توان به معنای عام به جای تاریخ علوم عقلی به‌کار برد، یا به جای تاریخ افکار به معنایی که لاوجوی به‌کار برده است. این اصطلاح این امتیاز را هم دارد که کمتر از سایر اصطلاحات معنای عقلی از آن مستفاد می‌شود. «روح» اصطلاح عامی است که

مسائل تاریخ احساسات را نیز دربر می‌گیرد. اما، متأسفانه، اصطلاح «روح» مفهوم «روح عینی» را هم به ذهن متبادر می‌کند. اما اصطلاح «تاریخ روح» در آلمان به معنای خاصتری به کار می‌رود، و غرض ازآن این است که هر دوره‌ای «روح زمان» خود را دارد و قصدآن

بازسازی روح زمان است بر مبنای چیزهای مختلفی که در یک عصر تحقق یافته است ـ از مذهب تا پوشاک. در ورای همهٔ این چیزها کلیتی را جست‌وجو می‌کنیم و همهٔ امور را به اعتبار این روح زمان توضیح می‌دهیم.[۲۸]

فرض بر این است که همهٔ فعالیتهای فرهنگی و سایر فعالیتهای بشر پیوند بسیار محکمی با یکدیگر دارند، و بین هنرها و علوم تناظر کاملی برقرار است. این شیوه مبتنی بر فرضیاتی است که برادران شلگل پیشنهاد کرده‌اند و مشهورترین و گزافه گوی‌ترین نمایندهٔ آن اشپنگلر است. اما این روش را پژوهندگان دانشگاهی نیز که حرفهٔ آنها نوشتن تاریخ ادبیات است به کار گرفته، و در کاربرد این شیوه از مصالح ادبی استفاده کرده‌اند. به کارگیرندگان این شیوه سخت با یکدیگر متفاوتند: از دیالکتیسین کم‌وبیش متعادلی چون کورف (که تاریخ ادبیات آلمان را بین سالهای ۱۷۵۰ تا ۱۸۳۰ برحسب سیر دیالکتیکی آن از عقلانی بودن به غیرعقلانی بودن و ستتز هگلی آنها بررسی می‌کند) تا آثار حیرت‌آور، زیانبارانه، شبه رازوری، و عبارت پردازانهٔ سی سارز، دویچباین، اشتفانسکی، و مایسنر.[۲۹] این شیوه عمدتاً مبتنی بر قیاس تمثیلی است: این قیاس از آن جهت که بر تفاوتهای بین عصری با عصر دیگر تأکید می‌کند وشباهتهای آنها را نادیده می‌گیرد منفی است، وازآن جهت که بر شباهتهای بین وقایع وآثار عصری خاص تأکید می‌کند و اختلاف را نادیده می‌گیرد مثبت است. تاکنون دوره‌های رمانتیک و باروک میدان زورآزمایی خوبی برای بروز این گونه مهارتهای نیروی ابداع بوده است.

مثال خوب این کار کتاب مایسنر به نام مبانی روح‌شناختی ادبیات انگلستان در دورهٔ باروک (۱۹۳۴) است که روح این عصر را برخورد تمایلات متناقض می‌داند، و این ضابطه را با

سرسختی در تمام فعالیتهای بشری در آن دوره، از تکنولوژی تا اکتشاف و از سیاحت تا مذهب، جست‌وجو می‌کند. مواد این کتاب بدقت برحسب مقولاتی مانند بسط و تمرکز، عالم صغیر، گناه و رستگاری، ایمان و عقل، استبداد و آزادی، بیساختی و ساخت منظم شده است. مایسنر با این قیاس‌پردازیهای کلی به این نتیجهٔ پیروزمندانه می‌رسد که عصر باروک در تمام مظاهر خود نشاندهندهٔ برخورد، تناقض، و کشمکش بوده است. مایسنر مانند همکاران خود هرگز این سؤال بدیهی، اما اساسی، را از خود نمی‌کند که آیا نمی‌توان طرح مشابهی از تضادها در تمام اعصار پیدا کرد، و نیز از خود نمی‌پرسد که آیا نمی‌توان طرح کاملاً متفاوتی از تضادها را، حتی بر مبنای همان شواهدی که او از خوانده‌های فراوانش به دست آورده است، بر قرن هفدهم نیز تحمیل کرد.

به همین قیاس، کتابهای قطور کورف همه چیز را یکباره به تز «خردگرایی»، آنتی تز «خردگریزی»، و سنتز آنها «رمانتیسم» تأویل می‌کند. خردگرایی در آثار کورف به آسانی معنایی صوری یعنی کلاسیسیسم به خود می‌گیرد، و خردگریزی به شکل نهضت شتورم اوند درانگ [آلمانی = غوغا و تلاش][8] درمی‌آید، و رمانتیسم آلمانی سنتز این دو جلوه داده می‌شود. در زبان آلمانی کتابهای بسیاری بر پایهٔ این تضادها بنا شده است، مانند کتاب متعادل کاسیرر به نام آزادی و شکل و کتاب پرپیچ‌وخم سی سارز به نام تجربه و فکر.[۳۰] از لحاظ بعضی از نویسندگان آلمانی این انواع ایدئولوژیکی یا شدیداً با انواع نژادی مربوطند یا گاهی به آنها تبدیل می‌شوند، مثلاً آلمانی، یا دست‌کم توتونی، مرد احساس است در حالی که لاتینی مرد عقل است. همچنین، این انواع ممکن است اساساً روانی باشند مثل تضاد غیرعادی اهریمنی و عقلانی. سرانجام می‌گویند انواع ایدئولوژیکی و مفاهیم سبکی به یکدیگر قابل تبدیلند. این دو مقوله در کلاسیسیسم و رمانتیسیسم و باروک و گوتیک درهم ادغام و باعث نگارش کتابهای بسیاری شده‌اند که در آنها فرمشناسی روانشناسی، ایدئولوژی، و تاریخ هنر به شکل مغشوش و درهم آمیخته‌ای عرضه می‌شود.

---

۸) sturm und Drang، نهضتی ادبی در آلمان که از ح ۱۷۷۰ تا ح ۱۷۸۴ رونق داشت.

اما کل فرض یکپارچگی دوره، نژاد، و اثر هنری محل تردید است. تناظر هنرها را تنها به قید احتیاط فراوان می‌توان پذیرفت. تناظر فلسفه و شعر از آن هم بیشتر محل تردید است. کافی است به یاد آوریم شعر رمانتیک انگلیسی زمانی شکوفا شد که فلسفهٔ انگلیسی و اسکاتلندی تماماً تحت سیطرهٔ فلسفهٔ فهم متعارف و سودگرایی بود. حتی در دوره‌هایی که به نظر می‌رسد فلسفه در تماس با ادبیات است یکپارچگی واقعی آنها بسیار کمتر از آن است که در «تاریخ روح» آلمان فرض می‌شود. در اکثر مواقع نهضت رمانتیک آلمان در پرتو فلسفه‌ای بررسی می‌شود که فیلسوفان حرفه‌ای مثل فیشته و شلینگ پرورده‌اند، و نیز نویسندگانی مثل فردریک شلگل و نووالیس که پایی در ادبیات و پایی در فلسفه دارند و آثار واقعاً هنری آنها نه اهمیت اساسی دارد و نه از لحاظ هنری موفق است. بزرگترین شاعران و نمایشنامه‌نویسان و رمان‌نویسان نهضت رمانتیک آلمان غالباً یا رابطهٔ سستی با فلسفهٔ معاصر خود داشته‌اند (مثل ای تی ای. هوفمان و آیشندورف، که کاتولیکی سنتی بود) یا نگرش فلسفی آنها مغایر با فلاسفهٔ رمانتیک به معنی دقیق کلمه بوده است، مانند ژان پول ریشتر که فیشته را مورد حمله قرارداد یا کلایست که خود را زیر فشار خردکنندهٔ کانت حس می‌کرد. از یکپارچگی فلسفه و ادبیات، حتی در دوران نهضت رمانتیک آلمان، فقط به اعتبار قطعات و رسالات نظری نووالیس و فردریک شلگل می‌توان سخن گفت که هر دو معترف به شاگردی فیشته بودند. اندیشه‌های آنها، که غالباً در زمان خودشان چاپ نشده باقی ماند، چندان ربطی به آفرینش خود آثار ادبی نداشت.

یکپارچگی فلسفه و ادبیات غالباً فریبنده بوده و در استدلالهایی که به نفع آن شده است مبالغه می‌شود، زیرا این استدلالات مبتنی بر مطالعهٔ برنامه‌ها، بیان نیات، و ایدئولوژی ادبی است که ازآنجا که از ضابطه‌های زیبایی‌شناختی موجود وام گرفته شده‌است فقط رابطه‌ای دور با کار واقعی هنرمندان دارد. شک در یکپارچگی ادبیات و فلسفه وجود بسیاری از روابط و حتی امکان بعضی از موارد متناظر میان این دو را، که متأثر از زمینهٔ اجتماعی مشترک یک دورهٔ معین و نیز عوامل مشترکی است که بر ادبیات و فلسفه تأثیر می‌گذارد، نفی نمی‌کند. اما، حتی در اینجا نیز فرض زمینهٔ مشترک اجتماعی، در واقع، ممکن است گمراه کننده

باشد. فلسفه معمولاً به دست طبقهٔ اجتماعی خاصی پرورده شده است که ممکن است با دست‌اندرکاران شعر هم از لحاظ وابستگیهای اجتماعی و هم از حیث خاستگاه متفاوت باشد. فلسفه بسیار بیشتر از ادبیات با کلیسا و دانشگاه وحدت داشته است و، مانند همهٔ فعالیتهای بشری، تاریخ خود و دیالکتیک خود را دارد؛ یعنی به نظر ما و بر خلاف آنچه صاحبنظران «تاریخ روح» می‌پندارند، فرقه‌ها و نهضتهای آن با نهضتهای ادبی، رابطهٔ چندان نزدیکی نداشته است.

توضیح دگرگونیهای ادبیات برحسب «روح زمان»، بخصوص وقتی که مفهوم روح به جای اینکه حداکثر راهنمای مسائل مشکل و مبهم باشد تبدیل به مطلق و کلیّتی مرموز شود سخت زیانبار می‌گردد. نظریهٔ آلمانی «تاریخ روح» صرفاً توانسته است موازین یک رشته از فعالیتهای هنری یا فلسفی را به کل فعالیتهای فرهنگی تعمیم دهد، و سپس دوره و، در متن آن، آثار مستقل ادبی را برحسب تضادهای مبهمی مثل کلاسیسیسم و رمانتیسیسم یا خردگرایی و خردگریزی توصیف کند. در بسیاری اوقات مفهوم «روح زمان» نتایج زیانباری برای درک پیوستگی تمدن مغرب‌زمین به بارآورده است. به این معنی که تک‌به‌تک دوره‌ها سخت مجزا و گسسته از هم فرض شده و انقلاباتی که در هریک از این دوره‌ها رخ داده است چنان بنیادی فرض می‌شود که طرفداران این نظریه نه‌تنها به نسبی‌گرایی تاریخی مطلق (هیچ عصری از هیچ عصر دیگری بهتر نیست)، بلکه به درک کاذبی از فردیت ونوآوری می‌رسند که عوامل لایتغیر و اساسی هنرها، تمدن، و ماهیت بشر را نادیده می‌گیرد. در آثار اشپنگلر به تصور دوره‌های فرهنگی بسته‌ای می‌رسیم که با ضرورتی محتوم رشد می‌کند. دوره‌هایی که اگرچه تناظر مرموزی دارند، مستقل هستند. دوران باستان در قرون وسطی ادامه نمی‌یابد، و تداوم تطور ادبیات مغرب‌زمین بکلی انکار یا فراموش می‌شود.

البته، این قصرهای کاغذی اعجاب انگیز نباید مسئلهٔ واقعی تاریخ عمومی بشر یا حداقل مسئلهٔ تمدن مغرب‌زمین را از نظر مخفی کند. اعتقاد ما این است که راه حلهای ارائه شدهٔ «تاریخ روح»، با تکیهٔ بیش از حد بر تضادها و قیاسها و فرضیات قبلی غیرانتقادیش دربارهٔ تغییرات آلاکلنگی سبکها و «صورتهای فکری» و اعتقاد آن به یکپارچگی کامل همهٔ

فعالیتهای بشری، عجولانه و خام بوده است.

محقق ادبی به جای فکر کردن دربارهٔ مسائل پردامنه‌ای چون فلسفهٔ تاریخ و یکپارچگی نهایی تمدن، باید توجه خود را به مسائل ملموسی که هنوز حل نشده و حتی به حدّ کافی دربارهٔ آنها بحث نشده است معطوف دارد؛ مسائلی از قبیل چگونگی ورود افکار به ادبیات. در اثر ادبی، منظور از فکر صرف اطلاع یا فکر به صورت ماده خام نیست. مسئلهٔ آن زمانی مطرح می‌شود که این افکار عملاً در بافت اثر ادبی جای گرفته و به عنصری از عناصر سازندهٔ آن بدل شده باشد؛ کوتاه سخن، وقتی که دیگر فکر به معنی معمول مفاهیم مجرد نباشد و به نماد یا حتی اسطوره تبدیل شده باشد. قلمروهای وسیعی در شعر پندآموز وجود دارد که در آنها صرف فکر بیان شده و، البته، به نظم درآمده و به زیور استعاره و تمثیل آراسته شده است. داستانهایی به قصد بیان افکار نوشته شده‌اند، مثل داستانهای ژرژساند یا جورج الیت که در آنها از «مسائل» فلسفی و اخلاقی و اجتماعی بحث شده است. در سطح بالاتری از یکپارچگی به داستانی نظیر موبی دیک، اثر ملویل، برمی‌خوریم که کل محتوای آن القاکنندهٔ معنایی اسطوره‌ای است، یا مثلاً به شعر عهد زیبایی بریجز که لااقل غرض اصلی آن این بوده است که استعارهٔ فلسفی واحدی بر تمام شعر سیطره داشته باشد. و نیز در آثار داستایفسکی قهرمانان و وقایع وسیلهٔ نمایش افکار می‌شوند. چهار برادر در برادران کارامازوف نمادهایی هستند که بیان‌کنندهٔ بحثی عقیدتی محسوب می‌شوند؛ بحثی که در عین حال داستان زندگی اشخاص است. نتیجهٔ عقیدتی این‌بحث ازمصائب شخصی چهره‌های‌اصلی داستان تفکیک‌ناپذیر است.

اما، آیا این داستانها و اشعار فلسفی مثل فاوست گوته یا برادران کارامازوف داستایفسکی به جهت اهمیت فلسفی خود آثار برتری به شمار می‌آیند؟ یا همان‌گونه که در مورد حقیقت روانشناختی یا اجتماعی گفتیم که به خودی خود هیچ ارزش هنری ندارد، نباید چنین نتیجه بگیریم که «حقیقت فلسفی» نیز فی‌نفسه دارای هیچ گونه ارزش هنری نیست. ظاهراً، فلسفه و محتوای عقیدتی در زمینهٔ خاص خود ارزش هنری را افزایش می‌دهد، زیرا چند ارزش هنری مهم را تقویت می‌کند. این ارزشها عبارتند از: ترکیب و انسجام. بینش نظری می‌تواند عمق

نفوذ و دامنهٔ میدان هنرمند را بیشتر کند، اما همیشه چنین نیست. اگر ایدئولوژی جذب اثر هنری نشود، جز اینکه دست وپاگیر شود فایده دیگری نخواهد داشت. کروچه می‌گوید کمدی الاهی مشتمل است بر قطعات شعرکه جای خود را به‌تناوب به قطعاتی مقفی در الاهیات و شبه علم می‌دهد.[۳۱] بی‌تردید بخش دوم فاوست از افراط در تعقل آسیب دیده است، و همیشه در معرض این خطر است که تا حد تمثیلهایی ساده پایین رود. در اثر داستایفسکی، غالباً ناهماهنگی بین توفیق هنری و سنگینی تفکر را حس می‌کنیم. کشیش زوسیما، که سخنگوی داستایفسکی است، به اندازهٔ ایوان کارامازوف، آدم دیگر داستان، زنده و جاندار نیست. در سطح پایینتری کوه جادو، اثر توماس مان، همین تناقض را نشان می‌دهد؛ یعنی قسمتهای نخستین که آسایشگاه مسلولان راتوصیف می‌کند از لحاظ هنری بر بخشهای بعدی، که ویژهٔ فضل فروشیهای فلسفی طویل است، برتری دارد. گاهی در تاریخ ادبیات به مواردی برمی‌خوریم ـ که البته بسیار نیست ـ که افکار تلألو خاصی دارند و چهره‌ها و صحنه‌ها نه‌تنها افکار را نشان می‌دهند، بلکه آنها را تجسم می‌بخشند و فلسفه و هنر به نحوی با هم یکی می‌شوند. در این هنگام است که تصویر مفهوم می‌شود و مفهوم تصویر. اما آیا این آثار، چنانکه بعضی از منتقدان متمایل به فلسفه می‌پندارند، لزوماً اوج هنر است؟ ظاهراً کروچه در بحث دربارهٔ قسمت دوم فاوست درست می‌گوید که «وقتی که شعر از این حیث برتری می‌یابد، یعنی برتر از خود می‌شود، مرتبهٔ شعریش پایین می‌آید و باید آن را فروتر دانست؛ بدین معنی که شعریت آن کمتر می‌شود»[۳۲] دست‌کم باید پذیرفت که شعر فلسفی، هر اندازه یکپارچه باشد، از انواع شعر است، و منزلت آن در ادبیات لزوماً بنیادی نیست؛ مگرآنکه به این نظریه در نقد معتقد باشیم که شعر شهودی و در اساس عرفانی است. شعر بدل فلسفه نیست، بلکه هدف و توجیهی خاص خود دارد. شعر متفکرانه مانند دیگر انواع شعر است و دربارهٔ آن نه به اعتبار مصالح، که به اعتبار یکپارچگی و قوت هنری آن باید داوری کرد.

فصل یازدهم

ادبیات و هنرهای دیگر

روابط ادبیات با هنرهای زیبا و موسیقی سخت متنوع و پیچیده است. گاهی شعر از نقاشی و مجسمه‌سازی و موسیقی الهام گرفته است. آثار هنری هم مانند اشخاص و اشیای طبیعی می‌توانند موضوع شعر قرار بگیرند. اینکه شاعران آثاری را در موسیقی و نقاشی و مجسمه‌سازی توصیف کرده‌اند، هیچ‌گونه مسئلهٔ نظری ایجاد نمی‌کند. ظاهراً اسپنسر بعضی از وصفهایش را از قالیهای دیواری و پرده‌ها گرفته است، نقاشیهای کلود لورن و سالواتور روزا شعرهای وصف طبیعت قرن هیجدهم را زیر تأثیر گرفت، کیتس جزئیات شعر «چکامهٔ خاکستردان یونانی» خود را از یکی از تصاویر کلود لورن اقتباس کرده است.[۱] استیفن ای. لارابی تمام شعرهای انگلیسی را که به مجسمه‌سازی یونانی اشاره می‌کند یا بدان می‌پردازد بررسی کرده است.[۲] آلبر تیبود نشان داده است که شعر «عصر رب‌النوع کشتزارها» اثر مالارمه ملهم از نقاشی بوشه است که در تالار ملی لندن به تماشا گذاشته شده است.[۳] شاعران، بویژه شاعران قرن نوزدهم مانند هوگو، گوتیه، پارناسیان[۱]، و تیک دربارهٔ تصاویر خاصی شعر سروده‌اند. البته، شاعران دربارهٔ نقاشی نظریه‌هایی خاص خود داشته، و نقاشانی را به نقاشان دیگر ترجیح می‌داده‌اند. می‌توان در این باره تحقیق کرد، و رابطهٔ آن را با ذوق و نظریهٔ ادبیشان کشف کرد. این موضوع زمینهٔ تحقیقی وسیع است که در دهه‌های اخیر در بعضی

---

۱) Parnassians گروهی از شعرای قرن نوزدهم فرانسه، که از نشریهٔ خود به نام پارناس معاصر (۱۸۶۶ ـ ۷۶) نام گرفته‌اند.

از قسمتهای آن گام برداشته‌اند.[۴]

بدیهی است که ادبیات نیز به نوبه خود می‌تواند موضوع نقاشی و موسیقی، بخصوص آواز و انواع دیگر آهنگها قرار گیرد؛ همچنانکه ادبیات، بخصوص نوع غنایی و نمایشی آن، با موسیقی همکاری نزدیکی داشته است. هر روز بیشتر و بیشتر دربارهٔ ترانه‌های قرون وسطایی و شعر غنایی عصر الیزابت تحقیق می‌کنند، و برآمیختگی شدید آنها با موسیقی انگشت می‌گذارند.[۵] در تاریخ موسیقی گروه پژوهندگانی (اروین پالافسکی، فریتس ساکسل، و دیگران) ظهور کرده‌اند که دربارهٔ معنای انتزاعی و نمادین آثار هنری (شمایل‌شناسی) و نیز الهامات و روابط ادبی آنها مطالعاتی داشته‌اند.[۶]

در ورای چنین مسائل واضحی مانند سرچشمه و تأثیر، الهام و همکاری مسئلهٔ مهمتری مطرح می‌شود: گاهی ادبیات بدقت کوشیده است تا تأثیری چون نقاشی ایجاد کند یا، به عبارت دیگر، به نقاشی با کلمات تبدیل شود، یا سعی کرده است تأثیری همچون موسیقی ایجاد کند و به موسیقی بدل گردد. حتی گاهی شعر خواسته است مجسمه‌وار شود. منتقدانی مانند لسینگ، در *Laokoön*، اروینگ بیت، در *New Laokoön*، از آمیختگی این انواع هنری تأسف خورده‌اند، اما نمی‌توان انکار کرد که هنرها کوشیده‌اند تا تأثیراتی همچون یکدیگر ایجاد کنند و تا حدود قابل ملاحظه‌ای نیز در رسیدن بدین منظور توفیق یافته‌اند. البته، می‌توان امکان تبدیل شعر را به موسیقی و مجسمه‌سازی و نقاشی نفی کرد. اصطلاح «مجسمه‌وار» که در مورد شعر به کار گرفته شده است، استعارهٔ مبهمی است با این غرض که شعر تأثیری شبیه به تأثیر مجسمه‌سازی یونانی باقی می‌گذارد؛ یعنی سردی حاصل از مرمر سپید و ریختهای گچی، خاموشی، آرامش، طرحهای دقیق، و وضوح. اما باید بدانیم که سردی در شعر با سردی حاصل از لمس کردن مرمر یا بازسازی تخیلی احساس سپیدی آن بسیار فرق دارد، و نیز خاموشی در شعر با خاموشی در مجسمه بسیار متفاوت است. وقتی می‌گویند شعر «چکامهٔ غروب» کالینز یک شعر مجسمه‌ای است منظور آن نیست که بواقع رابطه‌ای با مجسمه‌سازی دارد.[۷] تنها امر عینی و تحلیل‌پذیر وزن موقر سنگین و واژگان آن است که از فرط غرابت توجهٔ خواننده را به تک‌به‌تک واژه‌ها معطوف می‌دارد، و از این رو حرکت شعر

را سنگیتر می‌کند.

اما نمی‌توان به آسانی توفیق دستور هوراس را در باب «شعر تصویری» انکار کرد.[۸] اگرچه در میزان تجسم به هنگام قرائت شعر تا حدی غلو شده است، اعصاری و شاعرانی بودند که خواننده را وادار به تجسم کردند. شاید لسینگ بحق از توصیف جزء به جزءِ زیبایی زنانه در آثار آریوستو انتقاد کرده، و آن را از لحاظ بصری بی‌تأثیر خوانده است (هر چند از لحاظ شعری چندان هم بدون تأثیر نیست.) اما نمی‌توان بسادگی معتادان قرن هیجدهمی آثار تصویروار را نادیده گرفت و ادبیات امروزی، از شاتوبریان تا پروست، توصیفهایی به دست داده است که تأثیرات خاص نقاشی را به خواننده القا می‌کند و او را به شیوه‌ای که یادآور نقاشیهای معاصر است به تجسم وا می‌دارد. اگرچه جای تردید است که شاعر بواقع بتواند تأثیرات نقاشی را به خواننده‌ای فرضی که بکلی بی‌اطلاع از نقاشی است القاکند، واضح است که در سنت کلی فرهنگی ما نویسندگان توانسته‌اند تأثیر نقاشی پندآمیز یا نقاشی طبیعت قرن هیجدهم یا تأثیر امپرسیونیستی امثال ویسلر و دیگران را القاکنند. در اینکه شعر می‌تواند همان تأثیر موسیقی را داشته باشد یا نه، به رغم عقیدهٔ بسیار جاری، بیشتر جای شک است. اگر «آهنگین» بودن شعر بدرستی تجزیه و تحلیل شود، معلوم می‌گردد که بکلی با «نغمه» در موسیقی فرق دارد؛ بدین معنی که آهنگین بودن شعر محصول نظم الگوهای آوایی، پرهیز از کنار هم آمدن صامتها، یا صرفاً وجود بعضی از تأثیرات وزنی است. از نظر بعضی از شاعران رمانتیک مثل تیک، و بعدها ورلن، کوشش در ایجاد تأثیرات موسیقایی کوششی است برای تحت‌الشعاع قرار دادن ساختمان معنایی شعر، پرهیز از ساختهای منطقی، و تکیه بر معانی تلویحی به جای معانی تصریحی. اماکمرنگی طرحها، ابهام معنایی و بی‌منطقی، به معنی تحت لفظی خود، اصلاً ارزش موسیقایی ندارند. تقلیدهای ادبی از ساختمانهای موسیقایی مثل «لایت موتیف»[۲]، سونات، یا سمفونی مثالهای قابل لمس‌تری است. اما، از کجا معلوم که مایه‌های مکرر یا توازن و تعادل حالتها، اگرچه به تصدیق بسیاری غرض از آنها تقلید از

۲) Leitmotiv، نغمه‌ای که در سراسر یک اپرا با شخص، حالت، موقعیت، یا اندیشهٔ خاصی مربوط است.

شکلهای موسیقی است، همان شگردهای آشنای ادبی، یعنی برگشت و تضاد و نظیر آن نباشند که درمیان همهٔ هنرها مشترکند.[۹] درموارد به‌نسبت نادری که شعر اصوات موسیقی مشخصی را القا می‌کند مثل «ناله‌های کشدار ویولن» اثر ورلن یا «ناقوسها» اثر پو، تأثیر طنین‌ساز یا ضربهٔ مبهم ناقوسها محصول همان چیزی است که تفاوت چندانی با نام آواها ندارد.

البته، اشعاری به این قصد سروده شده‌اند که به آنها آهنگ بیفزایند، مثل بسیاری از آوازهای عصر الیزابت و همهٔ اشعار اپرایی. در موارد نادری شاعر و آهنگساز یکی بوده، اما مشکل بتوان ثابت کرد که ترکیب موسیقی و شعر همزمان انجام گرفته است؛ حتی گاهی واگنر «نمایشنامه‌ها»یش را سالها پیش از آنکه آهنگی برایشان بسازد نوشته بود. البته، شکی نیست که بسیاری از اشعار غنایی چنان سروده شده‌اند که با نغمه‌های موجود مناسب باشد. اما، حتی اگر موفقترین آهنگهایی راکه برای شعر نوشته‌اند در نظر بگیریم، رابطهٔ بین موسیقی و شعر بواقع فاخر را بسیار سست می‌یابیم. اشعاری که بافتی استوار و ساختمانی منسجم دارند به آسانی تن به آهنگ نمی‌دهند، در حالی که اشعار سست و پیش‌پاافتاده، مثل اشعار ویلهلم مولر و نخستین اشعار هاینه، متن مساعدی برای ظریفترین آوازهای شوبرت و شومان بوده است. اگر شعر ارزش ادبی داشته باشد، آهنگی که برای آن می‌سازند کاملاً به الگوی آن زیان می‌رساند و آن را از نظر پنهان می‌کند؛ حتی وقتی که موسیقی نیز ارزشی خاص خود داشته باشد. شاید احتیاجی نباشد که متعرض مثالهایی از قبیل سرنوشت اتللوی شکسپیر در اپرای وردی شویم، زیرا تقریباً همه آهنگهایی که برای مزامیر یا برای اشعار گوته ساخته‌اند شاهد صادق این ادعاست. البته، بین شعر و موسیقی همکاری وجود دارد، اما فاخرترین شعرها به موسیقی متمایل نیست و والاترین آثار موسیقی نیز به کلام احتیاجی ندارد.

غرض از تناظر هنرهای زیبا و ادبیات چیزی جز این نیست که بگوییم این تصویر و آن شعر حالتی یکسان در ما القا می‌کند. مثلاً، می‌گوییم از شنیدن مینوئه‌های موتسارت، دیدن یکی از مناظر واتو، و خواندن ترانه‌های آناکرئونی[۳] شاد و سبکبال می‌شویم. اما این تناظری

۳) منسوب به آناکرئون، شاعر غنایی یونان.

است که در تجزیه و تحلیل دقیق ارزش چندانی ندارد: شادی حاصل از شنیدن قطعه‌ای موسیقی، شادی به معنای اعم یا حتی یکی از انواع آن نیست؛ تأثری است که از ساختمان آن قطعه به ما دست می‌دهد و با آن پیوندی محکم دارد. هنگام شنیدن موسیقی حالتی به ما دست می‌دهد که فقط لحن کلی آن با تأثرات زندگی عادی یکسان است. و حتی اگر این حالات را تا آنجاکه می‌توانیم بدقت تعریف کنیم، از آن چیزی که چنین حالتی را در ما القاکرده است دور می‌افتیم. تناظر میان هنرهاکه از چهارچوب واکنشهای فردی خوانندگان و تماشاچیان خارج نمی‌شود و نتیجهٔ توصیف تشابه عاطفی واکنشهایمان در برابر دو هنر است، هرگز تن به آزمون نمی‌دهد و، بنابراین، در افزایش دانش ماکوچکترین تأثیری ندارد.

تلقی مشترک دیگری نیز وجود دارد که مبنی بر نیات و نظریه‌های هنرمندان است. بی‌تردید می‌توان تشابهاتی را در نظریه‌ها و دستورهای حاکم بر هنرهای مختلف، مثل نهضتهای کلاسیک نو و رمانتیک، پیداکرد، همچنین در بیان مقاصد هنرمندان مختلف که به هنرهای گوناگونی می‌پردازند می‌توان مشابهتهایی پیداکرد. اما کلاسیسیسم در موسیقی و ادبیات معنایی متفاوت دارد، صرفاً به این دلیل که بواقع چیزی به نام موسیقی باستانی (به استثنای چند قطعه) شناخته نشده است که تحول موسیقی را شکل بدهد؛ از آن‌گونه که قواعد و تجارب دوران باستان عملاً به ادبیات شکل بخشیده است. همچنین نقاشی را پیش از کشف نقوش روی گچ در پومپئی و هرکولانئوم، به رغم اشارات مکرر به نظریه‌های دوران باستان و نقاشان یونانی مثل آپلس و بعضی از سنتهای تصویری فراموش شده که از طریق قرون وسطی از دوران باستان به ما رسیده‌اند، نمی‌توان تحت تأثیر نقاشی دوران قدیم دانست. اما مجسمه‌سازی و معماری را باید بسیار بیشتر از سایر هنرها، از جمله ادبیات، تحت تأثیر نمونه‌های کلاسیک و تقلیدهایی که از روی آنها شده است دانست. بنابراین، نظریه‌ها و مقاصد آگاهانه در هنرهای مختلف معانی مختلفی دارند، و چندان چیزی دربارهٔ نتایج ملموس کار هنرمند، یعنی اثر و شکل و محتوای خاص آن، به دست نمی‌دهند.

اگر بخواهیم بدانیم طرز تلقی مبتنی بر نیّت هنرمند تا چه حد در تفسیری خاص ناتوان است، بهتر این است به موارد نادری که نقاش و شاعر یکی است رجوع کنیم. مثلاً مقایسهٔ شعر

و نقاشیهای بلیک یا روستی نشان می‌دهد که نه‌تنها کیفیات صناعی، بلکه خصلت نقاشی و شعر آنان سخت متفاوت و حتی متباعد است. مثلاً بلیک با حیوان کوچک مضحکی شعر «پلنگ! پلنگ! درخشان شعله‌ور» را مصور کرده است. ثکری اثر خود، به نام بـازار خودفروشی، را تصویر کرده است، اما کاریکاتور بی‌نمک او از بکی شارپ چندان تناسبی با آدم پیچیدهٔ داستان ندارد. از حیث ساختمان و کیفیت، غزلیات میکلانژ را نمی‌توان با آثار او در نقاشی و مجسمه‌سازی مقایسه کرد؛ هرچند می‌توان در صفحهٔ این آثار به همان عقاید نوافلاطونی پی برد و شباهتهای روانشناختی میان آنها کشف کرد.[۱۰] این امر نشان می‌دهد که «واسطهٔ بیان» (اصطلاحی که خود مصادره به مطلوب است) تنها مانعی صناعی نیست که هنرمند برای بیان شخصیت خود باید بر آن غلبه کند، بلکه عاملی است که سنت از پیش بدان شکل داده است و تأثیر قاطعی در شکل بخشیدن و تعدیل تلقی و بیان هر هنرمندی دارد. ادراک هنرمند در قالب مصالح ملموس کار او است نه در زبان کلیات تجریدی، و این وسیلهٔ ملموس تاریخی خاص خود دارد که غالباً از تاریخ وسایل دیگر سخت متفاوت است.

ارزشمندتر از طرز تلقی مبتنی بر نیات و نظریات هنرمند، مقایسهٔ هنرهاست بر اساس زمینهٔ فرهنگی و اجتماعی مشترکشان. به‌تحقیق می‌توان خاک مغذی اجتماع و محل و زمانی که هنر و ادبیات را پرورش می‌دهد توصیف کرد، و آنچه بر اینها تأثیر گذاشته است نشان داد. برقرار کردن بسیاری از تناظرات میان هنرها تنها از این جهت امکان یافته است که زمینه‌های اجتماعی مختلفی را که هر کار هنری بدان متکی است یـا از آن نشأت مـی‌گیرد، نـادیده می‌گیرند. طبقات اجتماعی که نوع خاصی از هنر را خریدارند یا می‌آفرینند، ممکن است در هر دوره و هر جا متفاوت باشد. کلیساهای گوتیک زمینهٔ اجتماعی متفاوتی با حماسه‌های فرانسوی دارد، و خریداران مجسمه با خوانندگان داستان فرق می‌کنند. این فرضیه که زمینهٔ فکری ضرورتاً در تمام هنرها یکسان است و به یک اندازه بر همهٔ آنها اثر می‌گذارد، به همان اندازه خطاست که اعتقاد به زمینهٔ اجتماعی مشترک برای همه هنرها در زمان و مکان معین. تعبیر نقاشی در پرتو فلسفهٔ همزمان آن کاری خطرناک است. مثلاً چارلز تونی[۱۱] کوشیده است که پرده‌های بروگل ارشد را شواهد نوعی توحید مبتنی بر وحدت وجود بداند که با تفکر

نیکلائوس کوزانوس و پاراسلسوس تناظر دارد و مبشر فلسفهٔ اسپینوزا و گوته است. خطرناکتر از این، «توضیح» هنر برحسب «روح زمان» است، به همان‌گونه که معمول نهضت «تاریخ روح» در آلمان بود و پیش از این به انتقاد از آن پرداختیم.[۱۲]

تناظرهای راستینی که از زمینهٔ فکری و اجتماعی مشابه یا یکسانی سرچشمه می‌گیرد تا به حال، چنانکه باید، با زبانی ملموس تجزیه و تحلیل نشده است. تا به حال تحقیقی انجام نشده است که به نحوی عینی نشان دهد، به طور مثال، چگونه همهٔ هنرها در زمان یا زمینه‌ای معین قلمرو کار خود را دربارهٔ آنچه «طبیعت» می‌دانند گسترده یا محدود می‌کنند، یا چگونه هنجارهای هنری به طبقات اجتماعی خاصی وابسته و از این رو دستخوش تحولاتی مستمراست، یا چگونه با انقلابهای اجتماعی ارزشهای زیبایی‌شناختی دگرگون می‌شود. این مسائل قلمرو تحقیقی وسیعی است که کمتر بدان پرداخته‌اند. با وجود این، همین تحقیقات اندک درمقایسهٔ هنرها نوید نتایج عینی می‌دهد. البته، تنها چیزی که می‌توان با این روش به اثبات رساند تناظرات ضروری نیست، بلکه عوامل مشابهی است که بر تحول هنرهای مختلف تأثیر گذاشته است.

بدیهی است که اساسیترین روش در مقایسهٔ هنرها مبتنی بر تحلیل خود آثار هنری است و، در نتیجه، روابط ساختمانی آنها. نه‌تنها تاریخ تطبیقی هنرها بلکه تاریخ درستی از هنری خاص نیز در دست نخواهیم داشت، مگر آنکه هّم خود را وقف خود آثار هنری کنیم و تحقیق در روانشناسی خواننده و بیننده یا نویسنده و هنرمند را، هر اندازه نیز که از نظرگاه خود روشنگر باشد، در درجهٔ دوم اهمیت قرار دهیم. متأسفانه تاکنون ابزار چنین مقایسه‌ای را میان هنرها در اختیار نداشته‌ایم. در اینجا سئوال بسیار مشکلی مطرح می‌شود: عناصر مقایسه‌شدنی و مشترک هنرها کدامند؟ نظریه‌ای مانند نظریهٔ کروچه که همهٔ مسائل زیبایی‌شناختی را در شهود، که به نحوی اسرارآمیز با بیان یکی دانسته شده است، متمرکز می‌کند چندان روشنگر نمی‌تواند باشد. کروچه بر عدم وجود وجوه بیان تأکید می‌کند، و هر کوششی را در طبقه‌بندی زیبایی‌شناختی هنرها یاوه می‌داند و، به طریق اولی، تمایز میان انواع و اشکال را مردود می‌شمرد.[۱۳] اصرار جان دیوئی نیز در کتابش به نام هنر به عنوان تجربه (۱۹۳۴) بر این

مطلب که همهٔ هنرها جوهری مشترک دارند، زیرا «شرایطی عمومی وجود دارد که بدون آنها تجربه ممکن نیست»، به حل مسئلهٔ ما کمکی نمی‌کند.[۱۴] بی‌شک همهٔ آفرینشهای هنری، یا اصولاً همهٔ تجربه‌ها و فعالیتها و آفرینشهای بشری وجه مشترکی دارند. اما این راه حل ما را در مقایسهٔ هنرها یاری نمی‌دهد. تئودور مایرگرین، به نحو معقولتری، عناصر مقایسه‌شدنی هنرها را پیچیدگی، یکپارچگی، و وزن تعریف می‌کند و با بلاغت، همچنانکه جان دیوئی قبل از او کرده بود، استدلال می‌کند که می‌توان اصطلاح «وزن» را در مورد هنرهای تجسمی نیز به کار برد.[۱۵] مشکل بتوان تفاوت آشکار را میان وزن در قطعه‌ای موسیقی و وزن در ردیفی ستون، که در آن خود ساختمان نه نظم را تحمیل می‌کند و نه ضرب‌را، نادیده گرفت. پیچیدگی و یکپارچگی تنها معادلهای دیگری برای «تنوع» و «وحدت» هستند و، بنابراین، کاربرد محدودی دارند. برای یافتن وجوه مشترک هنرها بر مبنای ساختمانی آنها تا به حال چندان کوشش چشمگیری نشده است. جی دی. بیرکهاف، ریاضیدان هاروارد، در کتابی به نام سنجش زیبایی‌شناختی[۱۶] با موفقیت نمایانی کوشیده است مبنای ریاضی مشترکی برای شکلهای سادهٔ هنری و موسیقی بیابد، و در ضمن این کار به مطالعهٔ «آهنگین» وزن شعر نیز پرداخته و آن را با معادلات و ضریبهای ریاضی تعریف کرده است. اما مسئلهٔ خوش‌آهنگی در شعر را نمی‌توان جدا از معنی آن حل کرد، و ارزش خاصی که بیرکهاف به اشعار ادگر الن پو داده است مؤید این فرض است. کوشش بدیع او، اگر مورد قبول واقع شود، شکاف میان کیفیات شعر را، که اساساً «ادبی» است، با هنرهای دیگر، که از نظر «سنجش زیبایی‌شناختی» با هم مشترکات بیشتری دارند تا با ادبیات، وسیعتر می‌کند.

مسئلهٔ تناظر هنرها، در اوایل کاربرد، مفاهیم مربوط به سبک را، که در تاریخ هنر به آن رسیده بودند، در ادبیات مطرح کرد. در قرن هیجدهم مقایسه‌های بیشماری میان ساختمان ملکهٔ پریان، اثر اسپنسر، و بی‌نظمی شکوهمند کلیساهای گوتیک به عمل آمد.[۱۷] اشپنگلر در زوال مغرب‌زمین، ضمن شباهت‌جویی بین هنرهای یک فرهنگ، از «موسیقی مجلسی مرثی مبلها، تالارهای آینه، نغمه‌های روستایی، و مجموعه‌های ظروف چینی قرن هیجدهم» سخن می‌گوید، و متذکر «سبک ترانه‌های عاشقانه تیسن» می‌شود و پاره‌ای از مفاهیم خاص موسیقی

را در مورد آثار فرانتس هالس و ون دیک به کار می‌برد.[۱۸] در آلمان، این‌گونه شباهت جویی بین هنرها انگیزهٔ نوشته‌های بسیاری دربارهٔ انسان گوتیک و روح باروک گردیده، و به استفادهٔ ادبی اصطلاحاتی چون روکوکو و بیدرمایر منتهی شده است. در تقسیم‌بندی ادبیات به دوره‌های مختلف، توالی حساب‌شدهٔ سبکهای هنری گوتیک، رنسانس، باروک، روکوکو، رمانتیسم، بیدرمایر، رئالیسم، امپرسیونیسم، و اکسپرسیونیسم بر نویسندگان تاریخ ادبیات سخت اثر گذاشته، و خود را بر ادبیات هم تحمیل کرده است. سبکهای نامبرده به دو گروه اصلی تقسیم شده است که تضاد بنیادی میان آثار کلاسیک و رمانتیک را نشان می‌دهد: گوتیک و باروک و رمانتیک و اکسپرسیونیسم در یک صف قرار می‌گیرند و رنسانس و کلاسیسیسم نو و رئالیسم در صف دیگر. روکوکو و بیدرمایر را می‌توان متفرعات پر زرق و برق و منحط سبکهای پیشین دانست ـ یعنی به ترتیب متفرعات باروک و رمانتیسم. در این تناظرها اغلب غلو کرده‌اند و بسادگی می‌توان به یاوگیهایی در نوشته‌های محققان معروفی که در این شیوه گام برداشته‌اند اشاره کرد.[۱۹]

بارزترین کوشش برای انتقال مقولات تاریخ هنر به ادبیات کوششی است که اسکار والتسل در کاربرد ملاکهای ولفلین کرده است. ولفلین در کتاب خود، به نام اصول تاریخ هنر[۲۰]، در مبانی ساختمانی محض میان هنر رنسانس و باروک تمایز می‌گذارد. ولفلین طرحی از تضادهایی به دست می‌دهد که می‌توان آن را در مورد انواع تصویر، مجسمه، یا نمونه‌های معماری هر دوره به کار برد. به عقیدهٔ او هنر رنسانس «خطی» است، در حالی که هنر باروک «تصویری» است. منظور از هنر «خطی» این است که خطوط چهره‌ها و اشیا به وضوح کشیده شده است، در حالی که غرض از «تصویری» این است که نور و رنگ، که خطوط اشیا را محو می‌کنند، خود اصول ترکیبند. نقاشی و مجسمه‌سازی عصر رنسانس از شکل «بستهٔ» گروه‌بندی متعادل و متقارن چهره‌ها و سطحها استفاده می‌کند، در حالی که باروک شکل «باز» و ترکیب نامتقارنی را ترجیح می‌دهد که بیشتر برگوشه یا حتی نقاطی بیرون از چهارچوب تصویر تأکید می‌کند تا بر مرکز آن. تصاویر رنسانس «مسطح» است یا لااقل از صفحات مختلف معطوف به مرکز ترکیب شده است، در حالی که تصاویر باروک «عمیق» است یا چنین می‌نماید که نگاه را

به زمینه‌ای دوردست و نامشخص می‌کشاند. تصاویر رنسانس چندگانه‌اند، بدین معنی که بخشهای آن به‌وضوح از یکدیگر متمایز است. اما آثار باروک «وحدت یافته» و سخت یکپارچه و در هم تنیده است. آثار هنری رنسانس واضح است، در حالی که آثار باروک به نسبت «مبهم» و محو و نامتمایز است.

ولفلین استنتاجهای خود را با تجزیه و تحلیل دقیق تحسین برانگیزی از آثار هنری تشریح کرده، و لزوم سیر تکامل رنسانس را به باروک متذکر شده است. محققاً، این توالی را نمی‌توان معکوس کرد. وُلفلین هیچ توضیح علّی از این فرایند به دست نمی‌دهد، جز اینکه به دگرگونی در «شیوهٔ دیدن» اشاره می‌کند؛ فرایندی که نمی‌توان آن را صرفاً فیزیولوژیکی دانست. این نظر که بر دگرگونیهای «شیوهٔ دیدن» و نیز بر دگرگونیهای صرفاً ساختمانی و ترکیبی تکیه می‌کند به نظریه‌های فیدلر و هیلدبرانت در باب مرئی بودن محض می‌رسد، و سرانجام از زیمرمان زیبایی‌شناس پیرو هربارت منشأ می‌گیرد.[۲۱] اما خود ولفلین، بخصوص در گفته‌های بعدیش،[۲۲] به محدودیتهای شیوهٔ خود اقرار کرده و به هیچ وجه فکر نمی‌کرده که در تاریخی که دربارهٔ شکلها فراهم آورده به همهٔ مسائل تاریخ هنر پرداخته است. حتی، پس از مدت کوتاهی او به وجود سبکهای «شخصی» و «محلی» معترف شد، و دریافت که نمونه‌هایی را که به دست داده است می‌توان در جاهای دیگر، غیر از قرنهای شانزدهم و هفدهم (هرچند به شکلهایی که به این صراحت تعریف نشده است)، سراغ گرفت.

در سال ۱۹۱۶، والتسل که تازه از خواندن کتاب تاریخ اصول هنر فارغ شده بود کوشید که مقولات ولفلین را به ادبیات منتقل کند.[۲۳] او از مطالعهٔ ترکیب نمایشنامه‌های شکسپیر به این نتیجه رسید که شکسپیر به شیوهٔ باروک تعلق دارد، زیرا نمایشنامه‌های او به آن شیوهٔ قرینه‌سازی که ولفلین در نقاشیهای دورهٔ رنسانس می‌دید ساخته نشده است. به نظر او، تعداد آدمهای درجهٔ دوم، گروه‌بندی نامتقارن آنها، و اهمیتهای متفاوتی که شکسپیر به پرده‌های مختلف هر نمایشنامه داده است، همهٔ این مشخصات، نشان می‌دهد که شگرد او همان شگرد هنر باروک است، در حالی که کورنی و راسین که تراژدیهای خود را بر محور یک چهرهٔ اصلی بنا کرده و به هر پردهٔ نمایشنامه، طبق الگوی سنتی ارسطویی، اهمیت یکسانی داده‌اند، به

نوع رنسانس منسوبند.[۲۴] والتسل در کتاب کوچکی به نام توضیح هنرها به کمک یکدیگر، و بسیاری از نوشته‌های بعدیش، در آغاز با فروتنی، و بعدها با ادعاهای گزاف، کوشیده است که این انتقال را به‌تفصیل بیان و توجیه کند.

بعضی از مقولات ولفلین را می‌توان به‌وضوح و به‌آسانی با اصطلاحات ادبی از نو به ضابطه درآورد. میان هنری که به طرحهای مشخص و بخشهای متمایز رغبت نشان می‌دهد، و هنری که به ترکیب سست‌تر و طرح محو متمایل است تقابل آشکاری وجود دارد. کوشش فریتس شتریک که مقوله‌های ولفلین را، که برای باروک و رنسانس تمهید شده بودند، در بیان تقابل رمانتیسیم و کلاسیسیسم آلمانی به کار می‌گیرد، نشان می‌دهد که این مقولات، اگر با تساهل تعبیر شود، می‌تواند تقابل قدیمی بین شعر کلاسیک کامل و شعر رمانتیک آشفته یا ناتمام یا ناپیوسته را از نو بیان کند.[۲۵] اما، درآن صورت، آنچه به جای تمام تاریخ ادبیات برای ما باقی می‌ماند فقط مجموعه‌ای از تضادهاست. مقولات ولفلین، حتی اگر با اصطلاحات خاص ادبی از نو به ضابطه درآید، صرفاً کمک می‌کند تا آثار ادبی را در دو مقوله مرتب کنیم، که اگر به‌تفصیل بررسی شود چیزی جز تمایز قدیمی بین رمانتیک و کلاسیک، ساختمان سست و استوار، هنر تجسمی و تصویری نخواهد بود؛ ثنویتی که برادران شلگل و شلینگ و کولریج بدان پی برده و از طریق استدلالهای ادبی و عقیدتی بدان رسیده بودند. مجموعهٔ واحد تضادهای ولفلین از یک طرف، همهٔ آثار هنری کلاسیک و شبه کلاسیک را در یک گروه می‌آورد و از طرف دیگر، نهضتهای بسیار مختلف دیگر مثل گوتیک و باروک و رمانتیسم را در گروه دیگر جمع می‌کند. به نظر چنین می‌رسد که این نظریه تداوم بسیار مهم و انکارناپذیر میان رنسانس و باروک را از نظر دور می‌دارد، همچنانکه وقتی شتریک همین نظریه را در ادبیات آلمان به کار می‌برد میان مرحلهٔ شبه کلاسیک در تحول شیلر و گوته و نهضت رمانتیکِ ابتدای قرن نوزدهم تضادی مصنوعی ایجاد می‌کند و، در عین حال، نهضت شتورم اوند درانگ را بناچار توضیح نیافته و فهم‌نشدنی رها می‌سازد. در واقع، در پایان قرن هیجدهم و آغاز قرن نوزدهم ادبیات آلمان از چنان وحدت نسبی برخوردار است که امکان ندارد بتوان آن را به آنتی‌تزهای آشتی‌ناپذیر تجزیه کرد. بنابراین، اگرچه نظریهٔ ولفلین می‌تواند

به رده‌بندی آثار هنری و تثبیت یا، بهتر بگوییم، تأیید طرح قدیمی ثنوی و تکوینی کنش و واکنش، قرارداد و عصیان، یا فراز و فرود کمک کند، در مقابله با واقعیت غامض جریان ادبیات به هیچ‌وجه نمی‌تواند از عهدهٔ توجیه الگوهای مختلف تحول آن برآید.

انتقال جفتهای مفاهیم ولفلین مسئله‌ای مهم را بکلّی حل‌نشده باقی می‌گذارد. به هیچ وجه نمی‌توانیم این حقیقت انکارناپذیر را توضیح دهیم که چرا هنرها دریک زمان وبا سرعتی همانند تحول نیافته‌اند. ظاهراً، گاهی ادبیات از هنرها واپس مانده است. مثلاً، وقتی کلیساهای بزرگ انگلستان ساخته می‌شد، چیزی به نام ادبیات انگلستان وجود نداشت. در دوره‌های دیگر، موسیقی از ادبیات و سایر هنرها واپس می‌ماند. مثلاً تا قبل از سال ۱۸۰۰ نمی‌توان از موسیقی رمانتیک سخن گفت، در حالی که سابقهٔ شعر رمانتیک از این تاریخ هم بیشتر است. توضیح این امر که شعر تصویری شصت سال پیش از راه یافتن شیوهٔ تصویری به معماری وجود داشت آسان نیست،[۲۶] و نیز توضیح این امر، همان طور که بورکهارت خاطرنشان می‌کند،[۲۷] که ننسیا، توصیف زندگی روستایی، اثر لورنز و ماگنیفیکو، در حدود هشتاد سال بر نخستین تصاویر شیوهٔ یاکوپو باسانو و مکتب او مقدم بود آسان نیست. حتی اگر این مثالها نادرست انتخاب شده باشد و بتوان آنها را مردود شمرد، باز هم مسئله‌ای را مطرح می‌کند که نظریهٔ بیش از حد ساده‌ای که بر طبق آن مثلاً موسیقی همیشه یک نسل از شعر عقبتر است[۲۸] از عهدهٔ پاسخ بدان برنمی‌آید. البته، باید کوشید که با عوامل اجتماعی نوعی همبستگی ایجاد کرد، و نباید از خاطر برد که این عوامل از موردی به مورد دیگر فرق می‌کند.

سرانجام، این مسئله مطرح می‌شود که بعضی از دوره‌ها و ملل در یک یا دو هنر سخت آفریننده، در حالی که در هنرهای دیگر یا عقیم بوده‌اند یا مقلد و دنباله‌رو. مثال بارز این‌گونه شکوفایی، ادبیات عصر الیزابت است که با شکوفایی نسبی سایر هنرهای زیبا همزمان نبود. از این پندار که روح ملی در فلان یا بهمان هنر متبلور می‌شود یا این گفتهٔ امیل لگویی در تاریخ ادبیات انگلیسی «اگر اسپنسر در ایتالیا متولد شده بود تیسین یا ورونس، اگر در هلند به‌دنیا آمده بود روبنس یا رامبراند می‌شد»[۲۹] چیزی عاید نمی‌شود. درمورد ادبیات انگلیسی، آسان است که

بگوییم انقلاب پیرایشگری[۴] سبب غفلت ازهنرهای زیباشد،اما این‌گفته نمی‌تواند تفاوت میان خلاقیت درهنرهای‌بسیاردنیوی وسترونی‌نسبی‌درنقاشی‌راتوضیح‌دهد.اما،همهٔ‌این مطالب ما رابیشتروبیشترازموضوع بحث دورمی‌کند، وبه تعمق درمسائل‌ملموس‌تاریخی می‌کشاند.

هنرهای گوناگون ـ هنرهای تجسمی، ادبیات، و موسیقی ـ هر یک تحولی خاص خود دارند با آهنگ حرکتی مختلف و ساختمان درونی مختلف عناصر. بی‌شک این هنرها در ارتباط دائمی با یکدیگرند. اما این روابط تأثراتی نیست که از یک نقطه شروع شود و مسیر تحول همهٔ هنرهای دیگر را تعیین کند، بلکه این روابط را باید چون طرح دیالکتیکی پیچیدهٔ روابطی تصوّر کرد که دوجانبه عمل می‌کنند؛ یعنی از یک هنر به هنر دیگر و برعکس، وچه‌بسا در درون هنر دیگری که آن را پذیرفته است بکلی تغییر شکل بدهد. مسئله به این سادگی نیست که «روح زمان» چگونگی هر هنر یا همهٔ هنرها را تعیین کند و در همهٔ آنها جاری باشد. مجموعهٔ کلی فعالیتهای فرهنگی بشر را باید همچون نظام کلی رشته‌های مستقلی دانست که هر یک از آنها مجموعه هنجارهایی خاص خود دارد؛ هنجارهایی که ضرورتاً با هنجارهای رشته‌های مجاور یکسان نیست. وظیفهٔ مورخان هنری به معنی اعم، از جمله مورخان ادبیات و موسیقی، این است که بر مبنای خصلتهای ویژهٔ هر هنر مجموعهٔ اصطلاحات توصیفی خاص آن را پیدا کنند. بنابراین، امروزه شعر شگردهای تحلیلی یا «فن شعر» تازهٔ خود را می‌خواهد که با انتقال اصطلاحات هنرهای زیبا به شعر یا اقتباس آنها نمی‌توان به آن رسید. تنها وقتی که نظام شایسته‌ای از اصطلاحات که به کار تحلیل آثار هنری ادبی می‌آید ساختیم، می‌توانیم دوره‌های ادبی را مشخص کنیم که البته ذواتی مابعدالطبیعی نیست که تحت سیطرهٔ «روح زمان» باشد. وقتی مسیر تحولهای صرفاً ادبی را معین کردیم، می‌توانیم از خود بپرسیم که آیا این تحول به نحوی شبیه مسیر تحول شناخته شدهٔ هنرهای دیگر هست یا نه. بدیهی است که چنین پاسخی یک «آری» و «نه» ساده نیست، بلکه به شکل الگوی پیچیده‌ای از انطباقها و عدم انطباقهاست تا مسیرهای متناظر.

---

۴) Puritan Revolution ، یا انقلاب پیورتین، مربوط به زدوخوردهای جیمز اول (۱۶۰۳ ـ ۲۵) و چارلز اول (۱۶۲۵ ـ ۴۹) با مردم طبقهٔ متوسط که طرفدار پارلمنت بودند.

بخش چهارم

مطالعهٔ درونی ادبیات

درآمـــد

مبدأ طبیعی و عاقلانه در تحقیق ادبی تعبیر و تحلیل خود آثار ادبی است. زیرا، در نهایت امر، خود آثار هستند که علاقهٔ ما را به زندگی نویسنده، محیط اجتماعی او، و کل فرایند ادبیات توجیه می‌کنند. اما شگفت آنکه تاریخ ادبیات چنان غرق مطالعهٔ زمینهٔ آثار ادبی بوده که تلاش آن در تحلیل خود آثار، در مقایسه با تلاشهای عظیمی که وقف مطالعهٔ محیط اجتماعی و امور پیرامون آن شده، ناچیز گشته است. پی بردن به علت تأکید بیش از حد بر اوضاع و احوال، به جای تأکید بر خود آثار، چندان مشکل نیست. تاریخ ادبیات جدید در ارتباط با نهضت رمانتیک پدید آمد؛ نهضتی که تنها با این استدلال نسبی‌گرایانه که هر عصری موازین متفاوتی را طلب می‌کند توانست نظام کلاسیسم نو را در کار نقد واژگون کند. بدین ترتیب، به جای خود ادبیات بر زمینهٔ تاریخی آن تأکید کردند که وسیلهٔ توجیه ارزشهای جدیدی بود که به ادبیات کهن نسبت داده می‌شد. در قرن نوزدهم، تا حدود زیادی در رقابت با شیوه‌های علوم طبیعی، توضیح علّی شعار عظیم ادبیات شد. بعلاوه زوال فن شعر کهن که محصول عطف توجه به ذوق شخصی خواننده بود، این اعتقاد را استوارتر کرد که هنر، که در بنیاد غیرعقلانی است، باید به «درک» خواننده واگذار شود. سر سیدنی لی، در خطابهٔ افتتاحیه خود، وقتی گفت «در تاریخ ادبیات، ما در پی تحقیق اوضاع و احوالِ بیرونی ـ سیاسی، اجتماعی، اقتصادی ـ هستیم که ادبیاتِ در آن آفریده شده است»، در واقع، رسمیترین نظریهٔ تحقیق ادبی

را خلاصه کرد.[۱] عجز حیرت‌آور بیشتر محققان ادبی، هنگامی که وظیفهٔ تحلیل و ارزیابی آثار هنری را بر عهده می‌گرفتند، ناشی از واضح نبودن بسیاری از مسائل فن شعر بود.

در سالهای اخیر، شاهد واکنش صحیحی بوده‌ایم که دریافته است در مطالعهٔ ادبیات پیش از هر چیز باید به خود آثار توجه کرد. شیوه‌های قدیمی عروض، فن شعر، و معانی و بیان قدیمی، آنچنانکه باید، از نو بررسی و با اصطلاحهای جدید بیان می‌شوند. بر مبنای بررسی قلمروی وسیعتری از شکلهای ادبیات جدید، شیوه‌های تازه‌ای به کار گرفته می‌شود. در فرانسه شیوهٔ توضیح متن[۲]، در آلمان تحلیل صوری (که مبتنی بر تناظر با تاریخ هنرهای زیباست و به دست اسکار والتسل پرورده شده است[۳]، و بخصوص نهضت درخشان شکل‌گرایان روسی و پیروان لهستانی آنها[۴] انگیزه‌های تازه‌ای در مطالعهٔ آثار ادبی ایجاد کرده‌اند؛ آثاری که تازه می‌توانیم آنها را درست ببینیم و خوب تجزیه و تحلیل کنیم. در انگلستان پیروان آی ای. ریچاردز به نص شعر توجهی دقیق کرده[۵]، و نیز در ایالات متحد گروهی از منتقدان بیش از هر چیز به مطالعهٔ اثر هنری رغبت پیدا کرده‌اند.[۶] تحقیقاتی که در زمینهٔ تئاتر شده[۷] و بر تفاوت آن با زندگی تأکید کرده و با خلط واقعیت نمایشی و واقعیت تجربی جنگیده است همین مسیر را می‌پیماید. به همین ترتیب، در مطالعات بسیاری که دربارهٔ داستان بلند شده است[۸]، به این بسنده نمی‌شود که آن را صرفاً در ارتباط با ساختمان اجتماعی ببینند، بلکه می‌کوشند تا شیوه‌های هنری، یعنی نظرگاه و شگردهای روایی، آن را نیز تحلیل کند.

شکل‌گرایان روسی بشدت به شقاق کهنهٔ شکل و محتوا اعتراض کرده‌اند، زیرا این کار ادبیات را به دو نیمه می‌کند؛ محتوایی خام و شکلی کاملاً بیرونی و تحمیلی.[۹] بدیهی است که تأثیر زیبایی‌شناختی اثر هنری در آنچه معمولاً محتوا می‌نامند خلاصه نمی‌شود. کمتر اثر ادبی است که صورت مجمل آن مضحک و بیمعنی نباشد (هرچند بتوان این کار را به عنوان تمهیدی آموزشی توجیه کرد.)[۱۰] اما تمایز بین شکل همچون عاملی که از لحاظ زیبایی‌شناسی فعال است، و محتوایی که از لحاظ زیبایی‌شناسی خنثی است ما را با مشکلاتی رفع‌نشدنی روبه‌رو می‌کند. در نظر اول، این حد فاصل تا حدی قاطع به نظر می‌رسد. اگر منظورمان از محتوا عقاید و عواطفی باشد که در اثر هنری بیان می‌شود، صورت شامل تمام

عوامل زبانی است که محتوا را بیان می‌کند. اما اگر این تمایز را بدقت بررسی کنیم، پی می‌بریم که محتوا متضمن عناصری از شکل نیز هست؛ مثلاً حوادثی که در داستان بازگو می‌شود بخشی از محتواست، در حالی که تنظیم آن در قالب «طرح» بخشی از شکل است. این حوادث جدا از شیوهٔ تنظیمشان هیچ تأثیر هنری ندارند. راهی که آلمانی‌ها جسته و بسیاری آن را در پیش گرفته‌اند، یعنی استفاده از اصطلاح «شکل درونی»، که به زمان فلوطین و شافتسبری برمی‌گردد، تنها مسئله را پیچیده‌تر می‌کند، زیرا مرز بین شکل درونی و بیرونی بکلی نامعلوم می‌ماند. باید قبول کرد که شیوهٔ تنظیم حوادث در طرح بخشی از شکل است. هنگامی کار بر مفاهیم سنتی سخت‌تر می‌شود که ببینیم حتی در زبان، که معمولاً جزءِ شکل به حساب می‌آید، باید بین دو امر تمایز قائل شویم؛ یکی لغات به‌تنهایی، که از لحاظ زیبایی‌شناختی خنثی هستند، و دیگری شیوهٔ ترکیب تک‌به‌تک لغات برای ایجاد واحدهای صوتی و معنایی که تأثیر زیبایی‌شناختی دارد. بهتر است تمام عناصری را که از لحاظ زیبایی‌شناسی خنثی هستند «مصالح»، و شیوه‌ای را که به کمک آن این مصالح دارای تأثیر زیبایی‌شناختی می‌شوند «ساختمان» بنامیم. این تمایز به هیچ وجه ابداع نامی جدید برای جفت قدیمی شکل و محتوا نیست. این تمایز مرزهای قدیمی را کاملاً در هم می‌شکند. «مصالح» شامل عناصری می‌شود که سابقاً محتوا به حساب می‌آمد، و نیز بخشهایی که پیش از این جزءِ شکل محسوب می‌شد. «ساختمان» مفهومی می‌گردد که شکل و محتوا را تا آن حد دربر می‌گیرد که به منظوری زیبایی‌شناختی سازمان یافته باشند. بنابراین، اثر هنری نظامی از علائم یا ساختمانی از علائم در خدمت منظوری زیبایی‌شناختی است.

فصل دوازدهم

چگونگی وجود اثر ادبی هنری

پیش از آنکه بتوانیم لایه‌های گوناگون اثر هنری را تحلیل کنیم باید به مسئلهٔ معرفت شناختی بسیار مشکلی بپردازیم، یعنی به مسئلهٔ «وجه وجود» یا «موقع هستی‌شناختی» اثر ادبی (که در اینجا به قصد ایجاز در آنچه خواهد آمد اثر هنری را شعر می‌نامیم.)[۱] شعر واقعی چیست؟ کجا باید در جست‌وجوی آن باشیم؟ چگونه وجود دارد؟ پاسخ صحیح به این سؤالها چند مسئله پراهمیت را حل می‌کند، و راه را برای بررسی درست اثر ادبی هموار می‌سازد.

به این سؤال که شعر یا اثر ادبی هنری، به طور کلی، چیست و در کجاست، چند پاسخ سنتی داده شده است که باید پیش از آنکه پاسخ خود را بدان بدهیم به نقد و ردّ آنها بپردازیم. یکی از معمولیترین وقدیمیترین جوابهایی که داده‌اند این است که شعر مانند نقاشی و مجسمه‌سازی «مصنوع دست» است. بنابراین، اثر هنری با خطوط سیاه مرکبی بر کاغذ سفید یا پوست، یا ـ اگر منظورمان شعر بابلی باشد ـ با شیارهایی که درخشت حک کرده‌اند یکی دانسته شده است. بدیهی است که این پاسخ قانع‌کننده نیست. باید دانست که بسیاری از آثار ادبی شفاهی است. اشعار یا داستانهایی وجود دارد که هرگز به نوشتن درنیامده است و هنوز به حیات خود ادامه می‌دهد. بنابراین، خطوط سیاه مرکبی صرفاً شیوهٔ ثبت شعری است که وجودش را در جایی دیگر باید دانست. اگر نوشته یا تمام نسخ چاپ‌شدهٔ کتابی را نابود کنیم شعر را نمی‌توانیم از بین ببریم، زیرا ممکن است سینه به سینه نقل شود یا در حافظهٔ مردی مانند مکولی، که ادعا می‌کرد بهشت گمشده و سلوک زایر را از بر دارد، بماند. از طرف دیگر، اگر نقاشی یا مجسمه یا

ساختمانی را از بین ببریم، آن را کاملاً نابود کرده‌ایم. حتی اگر بتوانیم خصوصیات آن را در اثر دیگری حفظ یا حتی سعی کنیم نظیر آنچه از دست رفته است از نو بسازیم، همیشه اثر هنری دیگری خلق کرده‌ایم (هرچقدر هم که شبیه اولی باشد.) اما صرف نابودی نسخهٔ یک کتاب یا تمام نسخه‌های آن کوچکترین لطمه‌ای به اثر هنری نمی‌زند.

دلیل دیگری نیز در دست داریم که نشان می‌دهد شعر «واقعی» همان چیزی نیست که بر کاغذ نوشته می‌شود. صفحهٔ چاپی عناصری را دربر دارد که بیرون از ذات شعر است مانند اندازهٔ حروف، نوع حروف به کار گرفته شده (مثل حروف سیاه و ایرانیک)، اندازه صفحه، و بسیاری از عناصر دیگر. اگر این نظر را که شعر «مصنوع دست» است جدی بگیریم ،به این نتیجه می‌رسیم که هر نسخه‌ای یا حداقل هر ویرایش چاپی متفاوت اثر هنری دیگری است. هیچ دلیل قبلی وجود ندارد که ثابت کند نسخه‌های ویرایشهای متفاوت، نسخه‌های یک کتاب است. گذشته از این، ما خوانندگان، هر چاپ یک شعر را چاپ درستی از آن نمی‌دانیم. صرف همین موضوع که می‌توانیم غلطهای چاپی متنی را که تا به حال نخوانده‌ایم درست کنیم یا، در موارد نادری، معنی اصلی متنی را دریابیم، نشان می‌دهد که حروف چاپی را اصل شعر محسوب نمی‌کنیم. بنابراین، این نکته ثابت می‌کند که شعر (یا اثر ادبی هنری) خارج از شکل چاپیش وجود دارد، و صنعت چاپ شامل عناصری است که با ذات شعر ارتباطی ندارد.

با این وصف، این نتیجهٔ منفی نباید چشم ما را بر اهمیت عملی شیوه‌های ثبت شعر از آغاز اختراع خط و چاپ ببندد. تردیدی نیست که بسیاری از آثار ادبی بکلی نابود شده، زیرا نوشتهٔ آن از میان رفته و سنت نقل سینه به سینهٔ آن (که از لحاظ نظری امکان دارد) یا قطع شده یا در انتقال آن درمانده است. خط و بخصوص چاپ باعث تداوم سنت ادبی شده، و چه‌بسا در افزودن به وحدت و تمامیت اثر هنری کمک بسیاری کرده است. گذشته از این، در بعضی از ادوار تاریخ شعر، صورت ترسیمی بخشی از اثر کامل هنری است.

چنانکه ارنست فنولوسا نشان داده است، در شعر چینی اندیشه‌نگارهای تصویری، بخشی از معنای شعر را می‌سازد. اما در سنت غربی نیز اشعار تصویری جُنگ یونانی، اشعار جوْرج هربرت به نام «محراب» و «صحن کلیسا»، و بعضی از اشعار مشابه شاعران مابعدالطبیعی در

قارهٔ اروپا ـ مانند گونگوریسم اسپانیایی، مارینیسم ایتالیایی و شعر باروک آلمانی ـ و نمونه‌هایی از این دست را در جاهای دیگر نباید فراموش کرد. همچنین، شعر جدید در امریکا (ای ای. کامینگز)، در آلمان (آرنو هولتس)، در فرانسه (مالارمه و آپولینر)، و نیز در جاهای دیگر از شگردهای گرافیکی مانند ترتیب غیرعادی ابیات و حتی آغاز کردن شعر از ته صفحه، رنگهای متفاوت چاپ، و غیره استفاده کرده است.[۲] استرن در قرن هیجدهم در داستان تریسترام شاندی از کاغذهای سفید و خط‌دار استفاده کرد. همهٔ این شگردها جزءِ ذاتی این انواع خاص اثر هنری است. اگرچه اکثریت اشعار به این شگردها متکی نیست، نمی‌توانیم و نباید این موارد را نادیده بگیریم.

گذشته از این، تأثیر چاپ در شعر محدود به این‌گونه افراط کاریهای، به نسبت، نادر نیست. پایان مصراعها، تقسیم شعر به بندها، پاراگرافهای قطعات منثور، قافیه‌های دیداری یا جناس خطی، که تنها از شیوهٔ نوشتنشان درک‌شدنی هستند، وبسیاری از شگردهای مشابه دیگر را باید عناصر ذاتی اثر ادبی هنری دانست. نظریه‌ای که صرفاً بر اساس شفاهی بودن ادبیات بنا شده است به نفی این‌گونه شگردها می‌انجامد، اما در تحلیل کامل بسیاری از آثار هنر ادبی نمی‌توان این شگردها را نادیده گرفت. وجود این‌گونه شگردها ثابت می‌کند چاپ در کار شعر در دوره‌های جدید سخت اهمیت پیدا کرده است، و شعرهم برای چشم وهم برای‌گوش ساخته می‌شود. اگرچه استفاده از شگردهای گرافیکی ضروری نیست، در ادبیات بیشتر از آن استفاده می‌شود تا در موسیقی که در آن نت چاپ‌شده موقعیتی شبیه به صفحهٔ چاپی شعر دارد. از این شگردها در موسیقی بسیار کم استفاده می‌شود، اگرچه نمی‌توان گفت اصلاً استفاده نمی‌شود. شگردهای دیداری بسیاری در نتهای تصنیفهای ایتالیایی قرن شانزدهم دیده می‌شود. هندل، آهنگساز به اصطلاح «ناب» و «مطلق»، در کُری که تصنیف کرده است از سیل دریای سرخ سخن می‌گوید که در آن «آب مثل دیوار می‌ایستد» و نتها بر صفحهٔ چاپی موسیقی ردیفهای محکمی از نقاط می‌سازند که فاصله‌شان از یکدیگر به یک اندازه است، و یادآور دیوار یا صفوف منظم است.[۳]

بحث را با نظریه‌ای آغاز کردیم که امروزه شاید طرفداران چندانی نداشته باشد. دومین

پاسخ به سؤال ما جوهر اثر ادبی هنری را در توالی اصواتی می‌داند که خوانندهٔ شعر ادا می‌کند. این، راه حل رایجی است که بخصوص انشادکنندگان شعر از آن استقبال کرده‌اند. اما این پاسخ نیز قانع‌کننده نیست. هربار که شعری را بلند می‌خوانیم یا انشاد می‌کنیم باید به یاد داشته باشیم که آن روایت تازه‌ای از شعر است نه خود شعر، و درست چنان است که موسیقیدانی یک قطعهٔ موسیقی را اجرا کند. به دنبال استدلال سابق می‌توانیم بگوییم که بسیاری از آثار ادبی هرگز به صوت درنیامده است. انکار این حقیقت به آنجا می‌انجامد که ناچار به پذیرفتن نظریهٔ پوچی مانند نظریهٔ رفتارگرایان می‌شویم؛ نظریه‌ای که می‌گوید خاموش خواندن شعر همیشه با حرکت تارآواها توأم است. تجربه‌ها نشان می‌دهد که انسان چند تکه از نوشته را با هم می‌خواند، یعنی چند لغت چاپ‌شده را بی‌آنکه به توالی واجها تقسیم کند با هم در یك زمان می‌خواند. بنابراین، حتی آنها را آهسته نیز تلفظ نمی‌کند، مگرآنکه تقریباً بیسواد باشد یا با تلاش فراوان بخواهد قطعه‌ای را به زبانی بیگانه بخواند یا آنکه به‌عمد اصوات را با تار آواهای خود ادا کند. گذشته از این، اگر بپذیریم شعر در بلند خواندن ایجاد می‌شود، به این نتیجهٔ عجیب می‌رسیم که وقتی شعری به صوت درنیاید وجود ندارد و هربار که خوانده شود از نو خلق می‌شود.

اما از همه مهمتر، هربار خواندن شعر چیزی از اصل شعر بیشتر دارد؛ بدین معنی که هر روایت شامل عناصری بیرون از ذات شعر است و جزءِ مشخصات فردی قرائت‌کننده، در تلفظ، زیر و بمی، ضرب، و توزیع تکیه‌ها، به حساب می‌آید. این عناصر یا از شخصیت قرائت کننده منشأ می‌گیرد یا علامت و مبین تعبیر او از شعر است. گذشته از این، هر قرائت شعر نه‌تنها عناصری فردی به آن می‌افزاید، بلکه همیشه نمودار گزینش شخص از اجزای سازندهٔ مضمر در متن شعر است. زیر و بمی صدا، سرعت قرائت هر قطعه، توزیع و تشدید قطعات همگی ممکن است درست یا نادرست باشد، و حتی اگر درست هم باشد تنها نشاندهندهٔ یک شیوهٔ قرائت شعر است. باید قبول کنیم که هر شعر را می‌توان به چند شیوه قرائت کرد: قرائتهای نادرست که معنای اصلی شعر را ضایع می‌کند، و قرائتهایی که درست و مجاز به حساب می‌آوریم اما بهترین قرائتِ ممکن نمی‌دانیم.

قرائت شعر، خودِ شعر نیست. زیرا می‌توانیم قرائت غلطی را در ذهن تصحیح کنیم. حتی اگر بعد از شنیدن قرائتی آن را عالی و کامل بدانیم، نمی‌توانیم این امکان را نادیده بگیریم که کس دیگری، یا همان قرائت‌کننده در وقت دیگری، شعر را به طرز دیگری قرائت کند و، در نتیجه، عناصری از شعر را ظاهر سازد که به همان اندازهٔ قرائت اول پسندیده باشد. مقایسهٔ قرائت در شعر با اجرا در موسیقی باز هم خالی از فایده نیست. اجرای یک سمفونی، حتی اگر به رهبری توسکانینی هم باشد، خود سمفونی نیست، زیرا ناگزیر رنگ شخصیت اجراکنندگان را به خود گرفته و جزئیاتی محسوس مانند ضرب و زنگ و سرعت و غیره بدان اضافه شده است که امکان دارد در اجرای دیگر تغییر کند؛ اگرچه محال است که بتوانیم بگوییم این سمفونی همان سمفونی اولی نیست. بدین ترتیب، نشان دادیم که شعر در شکل غیرملفوظ هم می‌تواند وجود داشته باشد. و هر قرائت شامل عناصر بسیاری است که نباید جزءِ شعر به حساب آید.

با این وصف، در بعضی از آثار ادبی هنری (بخصوص در شعر غنایی)، بخش صوتی شعر ممکن است عنصر مهمی در ساختمان کلی آن باشد. به طریقه‌های مختلفی مانند وزن، الگوی توالی صامتها و مصوتها، تکرار صامتها و مصوتها، قافیه، و غیره می‌توان توجه را بدان معطوف داشت. این امر نارسایی را در ترجمه‌های بسیاری از اشعار غنایی توضیح می‌دهد یا، بهتر بگوییم، به توضیح آن کمک می‌کند، زیرا این الگوهای صوتی بالقوه را نمی‌توان به دستگاه زبانی دیگری انتقال داد؛ اگرچه شاید مترجم قویدستی بتواند برای تأثیر کلی آن در زبان خودش معادلی تقریبی پیدا کند. اما آثار ادبی بسیاری هست که به الگوی صوتی بستگی ندارد، و از نظر تاریخی می‌توان این امر را در تأثیری که بسیاری از آثار ادبی حتی در ترجمه‌های بیروح برجا گذاشته‌اند مشاهده کرد. صوت شاید عنصر مهمی در ساختمان شعر باشد، این پاسخ که شعر توالی اصوات است به آن اندازه بر خطاست که شعر را اثری چاپی می‌داند.

سومین پاسخ رایج به سؤال ما این است که شعر احساس خواننده از آن است. چنین استدلال شده است که شعر چیزی بیرون از فرایندهای ذهنی هرخواننده نیست و، بدین ترتیب،

با حال یا حالتی ذهنی که در ضمن خواندن شعر یا گوش دادن به آن حس می‌کنیم یکی است. این راه حل «روانشناختی» هم به نظر قانع‌کننده نمی‌رسد. البته، درست است که شعر را فقط از طریق تجربه‌های فردی می‌توان شناخت، با یکچنین تجربهٔ شخصی یکی نیست. تجربه‌ای که هرکس از خواندن شعر به دست می‌آورد شامل عناصری خصوصی و کاملاً شخصی است، و از حالت و آمادگی فردی ما رنگ می‌گیرد. آموزش، شخصیت خواننده، فضای فرهنگی هر دوره، و مفاهیم قبلی مذهبی یا فلسفی یا فنی هر خواننده چیزی آنی و بیرونی به هر قرائتی از شعر اضافه می‌کند. ممکن است دو قرائت در زمانهای مختلف تا حدود بسیاری با هم فرق داشته باشد، چراکه یا خواننده به بلوغ عقلی رسیده یا اینکه به سبب اوضاع و احوال آنی مانند خستگی، نگرانی، یا آشفته حالی ضعیف شده است. بنابراین، هر تجربهٔ شعری یا چیزی از آن می‌کاهد، یا چیزی شخصی بدان می‌افزاید. تجربه هرگز همچون شعر نیست. حتی خوانندهٔ خوب هم جزئیاتی را هربار در شعر کشف می‌کند که در قرائتهای پیشین خود احساس نکرده است، و به تذکر این نکته حاجتی نیست که قرائت خواننده‌ای ناآموخته یا کم‌آموخته تا چه پایه آشفته و سطحی است.

این نظر که تجربهٔ ذهنی خواننده خودِ شعر است به این نتیجه یاوه می‌رسد که شعر وجود ندارد، مگر آنکه تجربه شود و در هر تجربه بازآفریده شود. بنابراین، تنها یک کمدی الاهی وجود ندارد، بلکه به تعداد خوانندگانی که بودند و هستند و خواهند بود کمدی الاهی وجود دارد. سرانجام به شکاکیت و هرج و مرج کامل می‌رسیم و این قاعدهٔ عبث که de gustibus non est disputandum[1]. اگر این نظر را جدی بگیریم، محال است بتوانیم بگوییم چرا تجربهٔ یک خواننده از شعر از تجربهٔ خوانندهٔ دیگر بهتر است و چرا می‌توان تعبیر خوانندهٔ دیگری را تصحیح کرد، و این به‌منزلهٔ ختم آموزش ادبیات است که غرض از آن تیز کردن فهم و ادراک خوانندهٔ متن است. نوشته‌های آی ای. ریچاردز، بخصوص کتاب او در باب نقد عملی، نشان می‌دهد که تجزیه و تحلیل خصوصیات فردی خوانندگان تا چه حد

۱) در سلیقه محاجه نمی‌توان کرد.

ثمربخش است، و تا چه‌حد کار معلم خوبی که تلقی غلطی را تصحیح می‌کند می‌تواند مفید باشد. عجیب آنجاست که خود ریچاردز، که همیشه از تجربه‌های شاگردانش انتقاد می‌کند، به یک نظریهٔ روانشناسی افراطی اعتقاد دارد که آشکارا با عمل ممتاز انتقادی او متناقض است. اعتقاد او به اینکه شعر انگیزه‌های ما را تنظیم می‌کند و این استنتاج که ارزش شعر در نوعی خاصیت روان‌درمانی آن است، او را به جایی می‌کشاند که اعتراف کند، گذشته از شعر خوب، با شعر بد و، همچنین، با قالی و کوزه یا با حرکات نمایشی و سونات هم این منظور حاصل می‌شود.[۴] بنابراین، الگویی که فکر می‌کنیم در ذهن وجود دارد با شعری که آن را سبب شده است چندان ارتباطی ندارد.

روانشناسی خواننده، هراندازه که به خودی خود دلکش باشد و به مقاصد آموزشی فایده برساند، نمی‌تواند مانند نفس اثر ادبی موضوع تحقیق ادبی باشد و از عهدهٔ پاسخگویی به مسئلهٔ ساختمان و ارزش اثر هنری برآید. نظریه‌های روانشناختی فقط به تأثیرات اثر هنری می‌پردازد و در موارد افراطیتر در یافتن ارزش شعر به موازینی می‌رسد که ای ای. هاوسمن در خطابه‌اش، به نام نام و ماهیت شعر (۱۹۳۳)، پیشنهاد کرد؛ آنجا که می‌گوید (و امید که به طنز گفته باشد) شعر خوب را از لرزشی که در تیرهٔ پشتمان ایجاد می‌کند می‌توانیم بشناسیم. این گفته همپایهٔ نظریه‌های قرن هیجدهمی است که کیفیت تراژدی را با مقدار اشکی که تماشاگران می‌ریختند می‌سنجید، یا همان تصور واسطگان سینمایی از کیفیت کمدی که آن را به میزان تعداد قهقهه‌های تماشاچیان اندازه می‌گرفتند. بدین ترتیب، نتیجهٔ چنین نظریه‌های روانشناختی هرج و مرج، شکاکیت، و آشفتگی کامل ارزشهاست که با ساختمان شعر و کیفیت آن کاری ندارد.

هنگامی که ریچاردز شعر را «تجربهٔ خوانندهٔ اهل» تعریف می‌کند، تنها اندکی نظریهٔ روانشناختی را اصلاح می‌کند.[۵] بدیهی است که مسئله این بار، مسئلهٔ خوانندهٔ «اهل» است و معنایی که از صفت «اهل» اراده می‌کنیم. اما، حتی اگر شرایط مطلوب را در خواننده‌ای با مساعدترین سابقهٔ فرهنگی و بهترین آموزش جمع ببینیم، این تعریف خرسندمان نمی‌سازد. زیرا همان ایراداتی را که بر شیوهٔ روانشناختی گرفتیم بر این نیز می‌توانیم بگیریم. زیرا این

تعریف جوهر شعر را در تجربه‌ای آنی می‌داند که حتی خوانندهٔ «اهل» نیز نمی‌تواند آن را بی‌هیچ تغییری تکرار کند. چنین تجربه‌ای هیچ‌گاه تمام معنی شعر را دربر نمی‌گیرد، و ناگزیر عناصری شخصی را به هر قرائتی از شعر می‌افزاید.

جواب چهارمی نیز برای رفع این مشکل پیشنهاد شده است. گفته‌اند شعر تجربهٔ نویسنده است. عجالتاً این نظر را می‌توان این‌گونه رد کرد که شعر تجربهٔ نویسنده است هنگامی که آن را پس از خلق، یعنی پس از سرودن، بازخوانی می‌کند. زیرا پس از خلق اثر بدیهی است او نیز چون دیگر خوانندگان است، و به همان اندازه در معرض خطا و سوءتعبیر اثر خویش که سایر خوانندگان. مثالهای بسیاری می‌توان به دست داد که نویسنده آشکارا اثر خود را نادرست تعبیر کرده است: شاید این حکایت قدیمی که براونینگ اعتراف کرده که خود شعرِ خود را نفهمیده است خالی از حقیقت نباشد. چه‌بسا خود ما نیز آنچه را قبلاً نوشته‌ایم، غلط تعبیر کنیم یا درست نفهمیم. لذا، این پاسخ پیشنهادی باید به تجربهٔ نویسنده در زمان آفرینش اثر اشاره کند. اما ممکن است غرض از «تجربهٔ نویسنده» دو چیز کاملاً متفاوت باشد؛ یکی تجربهٔ آگاهانه یا قصدی که نویسنده خواسته است در اثر خود بگنجاند، و دیگری تجربهٔ آگاهانه و ناآگاهانهٔ او در طی دورهٔ ممتد آفرینش. نظری که شعر واقعی را در مقاصد نویسنده می‌داند، اگر به‌صراحت هم بیان نشود، شیوع بسیار دارد،[٦] و بسیاری از پژوهشهای تاریخی را توجیه می‌کند و در کنه بسیاری از استدلالهایی که به نفع تعبیراتی خاص می‌شود مستتر است. اما، در بسیاری موارد، از آثار هنری هیچ شاهدی برای بازسازی مقاصد نویسنده، بجز خود اثر تمام‌شده، در دست نداریم. حتی اگر شواهدی همزمان با اثر به شکل اعتراف صریح به مقاصد در دست داشته باشیم، چنین اعترافی دست شاهد امروزی را در تعبیر نمی‌بندد ـ همیشه «مقاصد» نویسنده نوعی «دلیل تراشی» است؛ یعنی تفسیرهایی که نباید آنها را از نظر دور داشت، اما در پرتو اثر تمام‌شده باید آنها را نیز مورد انتقاد قرار داد. «مقاصد» نویسنده ممکن است ازخود اثر تمام شده بسیار فراتر رود؛ یعنی صرفاً بیان نقشه‌ها و آرمانهای او باشد؛ در حالی که خود اثر ممکن است چیزی پایینتر از مقاصد یا دور از آن باشد. اگر می‌توانستیم با شکسپیر مصاحبه‌ای کنیم، شاید غرض خود را از نوشتن هملت طوری بیان

می‌کرد که به نظر ما قانع‌کننده نبود. و ما همچنان حق داشتیم که در یافتن (و نه صرفاً ابداع) معناهایی در هملت پافشاری کنیم؛ معناهایی که شاید با آنچه در ضمیر آگاه شکسپیر قوام گرفته بود تفاوت بسیار داشت.

هنرمندان ممکن است به هنگام بیان «مقاصد» خود بشدت تحت تأثیر وضع انتقادی و قواعد انتقادی زمان خود باشند، اما خود این قواعد انتقادی امکان دارد در شناخت آفریده‌های هنرمند عاجز بماند. در این مورد، شیوهٔ عصر باروک مثال بارزی است، زیرا این شیوهٔ کاملاً نو نه در گفته‌های هنرمندان و نه در تفسیرهای منتقدان تبیین می‌شد. مجسمه‌سازی مانند برنینی درآکادمی پاریس در پی اثبات این نظر بود که شیوهٔ او با شیوهٔ دوران باستان مطابقت کامل دارد، و دانیل آدام پوپلمن، معمار ساختمانی در درسدن، به نام تسوینگر، که کاملاً به شیوهٔ روکوکو ساخته شده بود، جزوه‌ای را بتمامی وقف اثبات این مطلب کرد که مخلوق او صددرصد با اصول ویتروویوس مطابقت دارد.[۷] شاعران مابعدالطبیعی بیش از چند قاعدهٔ انتقادی (مانند «ابیات قوی») در دست نداشتند، و آن نیز چندان تأثیری در تازگی تجاربشان نمی‌گذاشت. هنرمندان قرون وسطی اغلب «مقاصد» صرفاً مذهبی و «تعلیمی» داشتند، و هرگز اصول هنری خود را که اثرشان بر مبنای آن بود تبیین نمی‌کردند. افتراق بین «مقاصد» آگاهانه و آنچه در عمل ایجاد می‌شود، در تاریخ ادبیات پدیده‌ای عادی است. زولا صمیمانه به نظریهٔ علمی خود دربارهٔ رمان تجربی اعتقاد داشت، اما در عمل داستانهایی نوشت که سخت ملودراماتیک و سمبولیک بود. گوگول خود را مصلح اجتماعی و «جغرافی‌نویس» روسیه می‌دانست، اما در عمل داستانها و قصه‌هایی خلق کرد که پر از مخلوقات عجیب و غریب تخیل او بود. محال است که بتوان به مطالعهٔ «مقاصد» هنرمند اعتماد کرد، زیرا ممکن است این «مقاصد» حتی مبین نظر واقعی خود او دربارهٔ اثرش نباشد؛ حداکثر نباید آنها را بیش‌از نوعی اظهار نظر دانست. کسی به مطالعهٔ «مقاصد» نویسنده اعتراضی ندارد، مگر آنکه غرض از آن صرفاً مطالعهٔ کل اثر هنری به قصد دریافتن معنای کلی آن باشد.[۸] اما کاربرد اصطلاح «مقاصد» به این معنی تازگی دارد، و ممکن است گمراه کننده باشد.

اما این نظر هم که شعر واقعی مجموع تجربهٔ آگاهانه و ناآگاهانه در زمان آفرینش

است، قانع‌کننده نمی‌نماید. این نتیجه‌گیری در عمل این ضرر جدی را دارد که مسئله را به صورت مجهولی دست نیافتنی و کاملاً فرضی درمی‌آورد که به هیچ روی امکان بازسازی یا بررسی آن نیست. گذشته از این اشکال عملی رفع نشدنی، این راه حل رضایتبخش نیست. زیرا وجود شعر را در تجربه‌ای ذهنی می‌داند که دیگر به گذشته تعلق دارد. تجربهٔ نویسنده در حین آفرینش، درست در لحظه‌ای که شعرآغاز وجود می‌کند، متوقف می‌شود. اگر چنین تصوری درست بود هرگز نمی‌توانستیم با خود اثر هنری تماس پیدا کنیم، بلکه همیشه ناگزیر بودیم چنین فرض کنیم که تجربیات ما پس از خواندن شعر به نحوی با تجربیات نویسنده یکی است. ای ام. تیلیبارد در کتاب خود دربارهٔ میلتن برآن شده است از این فکر استفاده کند که بهشت گمشده دربارهٔ حال نویسنده به هنگام نوشتن آن است، و در مباحثات طولانی که با سی اس. لویس داشت (و گاه سخت بیربط می‌نمود) نتوانست بپذیرد که بهشت گمشده بیشتر دربارهٔ شیطان و آدم و حوا و صدها و هزارها فکر و نشانه و مفهوم مختلف است تا احوال ذهنی خود میلتن در هنگام آفرینش اثر.[۹] در اینکه محتوای شعر زمانی در ذهن آگاه و نیمه‌آگاه میلتن بوده شکی نیست، اما این حالت ذهنی بررسی نشده و شاید دز آن لحظات خاص سرشار از میلیونها تجربه‌ای بوده که کوچکترین اثری از آنها را در خود شعر نمی‌بینیم. اگر کل این راه حل را کلمه به کلمه بپذیریم به پندارهای بیحاصلی دربارهٔ تداوم وضع ذهنی آفریننده و محتوای دقیق آن، که شاید شامل دندان‌درد او هم در لحظهٔ آفرینش بشود، کشانده می‌شویم.[۱۰] رهیافت روانشناختی از طریق حالات ذهن خواننده و شنونده یا گوینده و نویسنده بیشتر مسئله می‌آفرید تا راه حل.

بدیهی است که طریق بهتر تعریف اثر هنری برحسب تجربهٔ جمعی و اجتماعی خواهد بود. در این حال دو راه حل امکان دارد، اما این هر دو از حل رضایتبخش مسئلهٔ ما عاجزند. می‌توان گفت که اثر هنری مجموعهٔ تمام تجربه‌های گذشته و ممکن از شعر است[۱۱]؛ راه حلی که ما را در برابر بینهایت تجربه‌های خصوصی بیربط قرار می‌دهد، مانند قرائتهای بد و غلط و انحرافها. خلاصهٔ کلام، غرض از این راه حل این است که شعر در حالت ذهنی خواننده وجود دارد، اما بینهایت خواننده. پاسخ دیگر چنین مسئله را حل می‌کند که شعر واقعی در

تجربه‌ای است مشترک در میان همهٔ تجربه‌هایی که از شعر می‌شود. اما این پاسخ کار هنری را به قدر مشترک همهٔ این تجربه‌ها تقلیل می‌دهد. این قدر مشترک کوچکترین قدر مشترک و سطحیترین، کم‌عمق‌ترین، و بی‌اهمیت‌ترین تجربه‌هاست. این راه حل، علاوه بر مشکلات عملیش، سبب فقر کلی معنای اثر هنری می‌شود.

برحسب روانشناسی فردی و اجتماعی، جوابی برای این مسئله نمی‌توان پیدا کرد و باید چنین نتیجه گرفت که شعر نه تجربهٔ فردی و نه مجموعهٔ تجربه‌هاست. تعریفی که برحسب حالات ذهنی باشد نمی‌تواند خصلت هنجاری شعر واقعی را توضیح دهد، به این علت ساده که شعر ممکن است درست یا نادرست تجربه شود. در هر تجربهٔ فردی، فقط بخشی از آن را می‌توان معادل شعر واقعی گرفت. بنابراین، شعر واقعی را باید ساختمانی از هنجارها دانست که به شکلی جزئی در تجربهٔ واقعی انبوه خوانندگانِ آن بازشناخته می‌شود. هر تجربه‌ای (قرائت، روایت، و غیره) کوشش کم و بیش موفق و تمامی است در فراچنگ آوردن این مجموعه از هنجارها و مقیاسها.

اصطلاح «هنجار» را به معنایی که در اینجا از آن مراد می‌شود، نباید با هنجارهایی که کلاسیک یا رمانتیک و اخلاقی یا سیاسی است درهم آمیخت. غرض ما از هنجار، هنجارهایی است مضمر که باید از هر تجربهٔ فردی در کار هنری انتزاع کرد، و همین هنجارها با یکدیگر تمامیت اثر هنری واقعی را می‌سازند. حقیقت این است که اگر آثار هنری را با یکدیگر مقایسه کنیم به شباهتها و اختلافهای این هنجارها پی می‌بریم، و از همین شباهتهاست که می‌توان رده‌بندی آثار هنری را برحسب نوع هنجارهایی که دربر دارند آغاز کرد. سرانجام به نظریهٔ انواع و، در نهایت امر، به نظریهٔ ادبیات به طور کلی می‌رسیم. انکار این حقیقت، همچنانکه گروهی چنین می‌کنند و به دلایلی بر یکتایی هر اثر هنری انگشت می‌گذارند، مفهوم فردیت را به آنجا می‌کشاند که هر اثر هنری از سنت جدا بیفتد و در نتیجه غیرقابل انتقال و نامفهوم شود. حتی اگر بپذیریم که باید کار را از تحلیل تک‌به‌تک آثار هنری شروع کرد، باز هم نمی‌توانیم انکار کنیم که پیوندها، تشابهات، و عوامل و عناصر مشترکی وجود دارد که چند اثر هنری را به هم نزدیک می‌کند و، در نتیجه، راه را برای گذر از تحلیل تک‌به‌تک آثار هنری به یک نوعِ

هنری، مثلاً تراژدی یونانی، سپس به تحلیل تراژدی به طور کلی و، سرانجام، به ساختمان جامعی که همهٔ هنرها را در بر گیرد، هموار می‌سازد.

اما این، خود مسئلهٔ دیگری است. باید معلوم کنیم که این هنجارها در کجا و چگونه وجود دارند. در تحلیل دقیقتری از اثر هنری معلوم می‌شود که بهتر است اثر هنری را نه‌تنها دستگاهی از هنجارها، بلکه دستگاهی از چند لایه که هریک متضمن گروههای فرعی است بدانیم. رومن اینگاردن، فیلسوف لهستانی، در تحلیلی استادانه و بسیار فنی از اثر ادبی هنری، از شیوه‌های «پدیدارشناسی» هوسرل برای تمیزدادن این‌لایه‌ها استفاده کرده است.[۱۲] برای اطمینان از دقیق و مفید بودن تمایزات او حاجتی نیست که در همهٔ جزئیات بحث او وارد شویم؛ نخستین لایه، لایهٔ آوایی است که البته، چنانکه بحث قبلی ما نشان داد، نباید با صورت صوتی بالفعل کلمه مشتبه شود. از این الگو به هیچ وجه نمی‌توان صرف‌نظر کرد، زیرا بر مبنای اصوات است که لایهٔ دوم قرار دارد؛ یعنی واحدهای معنایی. هر واژه معنای خاص خود دارد، این واژه‌ها در متن با هم ترکیب می‌شوند تا واحدها، زنجیره‌ها، و الگوهای جمله را بسازند. بعد از این ساختار نحوی با سومین لایه، یعنی با اشیایی که نشان داده شده یا «جهان» داستان‌نویس، آدمها، و زمینهٔ اثر مواجه می‌شویم. اینگاردن دو لایهٔ دیگر نیز اضافه می‌کند که ضرورتی ندارد آنها را متمایز بدانیم. لایهٔ «جهان» از نظرگاه خاصی دیده می‌شود که بدون آنکه ضرورتاً بیان گردد در هر اثری مضمر است. مثلاً، هر واقعه‌ای را در ادبیات می‌توان مانند واقعه‌ای که «دیده» یا «شنیده» شده است روایت کرد؛ حتی یک واقعهٔ یگانه مانند به هم خوردن در. آدم داستان را هم می‌توان به اعتبار خصوصیات «درونی»اش یا «برونی»اش دید. سرانجام، اینگاردن از لایهٔ «کیفیات مابعدالطبیعی» (مثل متعالی، تراژیک، هراس‌انگیز، مقدس) سخن می‌گوید که هنر می‌تواند ما را به تأمل در آنها وادارد. این لایه ضروری نیست، و آثار ادبی ممکن است خالی از آن باشد. شاید دو لایهٔ آخر را بتوان جزءِ «دنیا» یا حیطهٔ اشیای نشان داده شده به حساب آورد. اما نباید فراموش کرد که این لایه‌ها در تحلیل ادبیات مسائل مهمی را مطرح می‌کند. از زمان هنری جیمز و از زمانی که لوبک به نحوی نظام یافته‌تری طرز کار و نظریهٔ جیمز را تشریح کرد، «نظرگاه»، لااقل در رمان، توجه بسیاری را به

خود معطوف داشته است. لایهٔ «کیفیات مابعدالطبیعی» به اینگاردن فرصت می‌دهد که مسئلهٔ «معنای مابعدالطبیعی» آثار هنری را از نو مطرح کند؛ بی‌آنکه خود را در معرض خطاهای خردگرایانهٔ معمول قرار دهد.

بجاست این مفهوم را با مورد متناظری که از زبانشناسی گرفته شده است مقایسه کنیم. زبانشناسانی مانند فردینان دو سوسور و زبانشناسان مکتب پراگ میان «زبان» و «گفتار»[۱۳]، یعنی میان دستگاه زبان و عمل گفتاری هر فرد، بدقت تمایز قائل می‌شوند، و این تمایز با تمایز بین شعر فی‌نفسه و تجربهٔ فردی حاصل ازآن مطابقت دارد. دستگاه زبان مجموعهٔ قراردادها و هنجارهایی است که می‌توان کارکردها و روابطشان را مشاهده و توصیف کرد؛ کارکردها و روابطی که به رغم گفته‌های ناتمام و ناقص بسیار متفاوت هر گوینده هویت و تشخّص بنیادی دارند. لااقل از این جهت، اثر ادبی هنری درست در همان وضع دستگاه زبان است. هریک از ما بتنهایی نمی‌توانیم بتمامی آن را درک کنیم، زیرا هرگز نمی‌توانیم زبانمان را بتمامی و در حد کمال به کار بریم. این وضع دقیقاً در هر موردی از عمل شناخت به چشم می‌خورد. هرگز شیئی را با تمام کیفیاتش نمی‌شناسیم، با این حال نمی‌توانیم هویت اشیاء را، حتی اگر از چشم‌اندازهای گوناگون به آنها بنگریم، انکار کنیم. آنچه ادراک می‌کنیم نوعی «ساختمان تعینی» در شیء است که عمل شناخت را از ابداعی دلخواه‌یا تمایزی ذهنی به بازشناختن هنجارهایی تبدیل می‌کند که واقعیت برما تحمیل می‌کند. به همین قرار، ساختمان اثر هنری وظیفه‌ای دارد، و باید آن وظیفه را شناخت. ما این وظیفه را همیشه ناقص درک خواهیم کرد. اما به رغم این‌گونه ناتمامیها «ساختمان تعینی» بر جای می‌ماند، درست مانند سایر اشیای مورد شناخت.[۱۴]

زبانشناسان نوین اصوات بالقوه، مانند واجها، را تحلیل کرده‌اند. به همین ترتیب، ریختها و زنجیره‌ها را نیز تحلیل می‌کنند؛ مثلاً جمله را نمی‌توان همچون گفته‌ای «تصادفی» توصیف کرد، بلکه باید آن را الگویی نحوی دانست. از واجشناسی گذشته، زبانشناسی کار کردی نوین تقریباً ناپرورده مانده است. اگرچه این مسائل مشکلند، لاینحل و کاملاً تازه نیستند؛ برعکس، بیان دیگرگونهٔ مسائل صرفی و نحوی هستند که در دستور زبان قدیم از آنها

بحث شده است. تحلیل اثر ادبی هنری به صورت واحدهای معنایی و سازمان‌یافتن آنها به منظور نیل به هدفی زیبایی‌شناختی با مسائلی مشابه مواجه است. چنین مسائلی مانند مسائل معناشناسی شعری، واژگان، و تصویرسازی با بیانی تازه و دقیقتر از نو مطرح می‌شود. واحدهای معنایی، جمله‌ها، و ساختمانهای متشکل از جمله‌ها، به اشیا دلالت می‌کنند، و واقعیتهایی تخیلی مثل مناظر طبیعی، درون اماکن، آدمها، اعمال، و افکار را می‌سازند. این امور را نیز، به نحوی می‌توان تحلیل کرد که با واقعیت تجربی خلط نشود، و نتوان منکر شد که ذاتی ساختمانهای زبانی است. آدم داستان فقط از خلال واحدهای معنایی بیرون می‌آید، و از جمله‌هایی ساخته می‌شود که یا خود می‌گوید یا درباره‌اش می‌گویند. آدم داستان ساختی نامتعین دارد، برخلاف انسان واقعی که گذشته‌ای معین دارد.[۱۵] این تمایز میان لایه‌ها از این مزیت برخوردار است که تمایز گمراه کنندهٔ قدیمی میان شکل و محتوا را از میان برمی‌دارد. محتوا در ارتباط با زیر لایهٔ زبان که در آن مضمر و به آن متکی است ظاهر می‌شود.

اما این تصور از اثر ادبی هنری همچون نظام لایه لایهٔ هنجارها، وجه وجود واقعی این نظام را نامعین باقی می‌گذارد. اگر بخواهیم بدرستی به این موضوع بپردازیم، باید مجادلاتی از قبیل نامگرایی در برابر واقعگرایی، ذهنگرایی در برابر رفتارگرایی، و خلاصه تمام مسائل اصلی معرفت‌شناسی را به سرانجامی برسانیم. اما، در اینجا، کافی است که از دو تقابل، یعنی افلاطون‌گرایی افراطی و نامگرایی افراطی پرهیز کنیم. ضرورتی ندارد که این نظام هنجارها را شیئیت و ذاتیت بدهیم، و آن را تبدیل به مفهومی چون مثل افلاطونی کنیم که بر خطهٔ بیزمان ذاتها فرمانروایی دارد. اثر ادبی هنری وضعی هستی‌شناختی مانند مفهوم مثلث یا مفهوم عدد، یا کیفیتی مانند «سرخی» ندارد. برخلاف این «ماهیات»، اولاً اثر ادبی هنری در لحظهٔ معینی از زمان آفریده می‌شود، و ثانیاً دستخوش دگرگونی و حتی نابودی کامل است. از این جهت بیشتر شبیه دستگاه زبان است؛ اگرچه لحظهٔ دقیق آفرینش و مرگ در مورد زبان کمتر معین است تا اثر ادبی هنری که آفرینشی شخصی است. از طرف دیگر، باید توجه کرد که نامگرایی افراطی که مفهوم «نظام زبان» و، در این مورد خاص، «نظام هنر» را نفی می‌کند و فقط آن را چونان افسانه‌ای مفید و «توصیفی علمی» می‌پذیرد، از کل مسئله و نکات مورد بحث غافل

می‌ماند. فرضیه‌های محدود رفتارگرایی، هر چیز را که با استنباط بسیار محدودی از واقعیت تجربی هماهنگی نداشته باشد «راز آمیز» یا «مابعدالطبیعی» می‌داند. با این وصف، «افسانه» دانستن واج یا دستگاه زبان را صرفاً «تبیین علمی عمل گفتار» پنداشتن، نادیده گرفتن مسئلهٔ حقیقت است.[۱۶] ما هنجارها و انحراف از هنجارها را باز می‌شناسیم، نه اینکه صرفاً توضیحی لفظی جعل کرده باشیم. از این جهت، کل نظرگاه رفتارگرایی مبتنی بر نظریهٔ بدی دربارهٔ انتزاع است. اعداد و هنجارها، چه آنها را بسازیم و چه نسازیم، آنچه هستند، هستند. محققاً، ما هستیم که می‌شمریم، ما هستیم که می‌خوانیم، اما نشان دادن عدد یا بازشناختن هنجار، خود عدد یا هنجار نیست. ادای صوت «واج» نیست. ما ساختمان هنجارها را در دل واقعیت بازمی‌شناسیم، نه اینکه صرفاً ساختمانهای لفظی جعل کنیم. این اعتراض که صرفاً به کمک موارد منفرد شناخت به این هنجارها می‌رسیم و نمی‌توانیم از این موارد رهایی یابیم یا از آنها فراتر رویم، فقط ظاهراً قانع‌کننده است. این همان اعتراضی است که بر نقد کانت از شناخت کرده‌اند، و با استدلالهای کانتی می‌توان آن را رد کرد.

درست است که ما دستخوش این خطر هستیم که این هنجارها را بد بفهمیم یا اصلاً نفهمیم، این بدان معنی نیست که منتقد از بیرون وظیفهٔ فوق بشری انتقاد از فهم ما را بر عهده می‌گیرد یا ادعا می‌کند که کل نظام هنجارها را به واسطهٔ شهودی عقلانی درمی‌یابد، بلکه بخشی از دانشمان را به کمک موازین والاتری که بخشی دیگر آورده است انتقاد می‌کنیم. قرار نیست که خود را در وضع آدمی ببینیم که برای آزمودن قوهٔ بینایش می‌خواست به چشمان خود نگاه کند؛ بلکه باید خود را در وضع مردی ببینیم که اشیایی را که به وضوح می‌بیند با اشیایی که تار می‌بیند مقایسه می‌کند و آنگاه دربارهٔ انواع اشیایی که در این دو طبقه جای می‌گیرد دست به تعمیم می‌زند و اختلاف میان آنها را به کمک نظریه‌ای دربارهٔ بینایی، که از فاصله و نور و غیره بحث می‌کند، توضیح می‌دهد.

به همین قیاس می‌توانیم با مقایسه و مطالعهٔ تفسیرها و «درکهای» ناتمام و نادرستِ گوناگون میان تفسیر درست و نادرست شعر، و بازشناسی و درهم ریختن هنجارهایی که در اثر هنری مضمر است فرق بگذاریم. همان‌طور که واج را می‌توان مطالعه کرد طرز کار،

روابط، و ترکیب این هنجارها را نیز می‌توان مطالعه کرد. اثر هنری نه امری تجربی است (که حالت ذهنی شخصی یا گروه معینی باشد)، و نه مانند مفهوم مثلث دگرگون نشدنی و مثالی. اثر هنری ممکن است موضوع تجربه قرار بگیرد، از این جهت باید قبول کنیم که فقط از طریق تجربهٔ فردی می‌توان به آن رسید؛ اما با هیچ تجربه‌ای یکسان نیست. اثر هنری با اعیان مثالی مانند عدد متفاوت است، دقیقاً به این علت که اثر هنری را فقط می‌توان از طریق بخش تجربی ساختمان آن، یعنی دستگاه آوایی (که فیزیکی یا بالقوه فیزیکی است)، دریافت؛ در حالی که مثلث یا عدد را بیواسطه نیز می‌توان شناخت. از جهت بسیار مهم دیگری نیز اثر هنری با اعیان مثالی تفاوت دارد. اثر هنری از خاصیتی برخوردار است که می‌توان آن را «زندگی» نامید؛ یعنی در لحظهٔ معینی از زمان ظهور می‌کند، در طول تاریخ دگرگون می‌شود، و ممکن است نابود گردد. اثر هنری صرفاً به این مفهوم «بی‌زمان» است که از همان لحظهٔ آفرینش ماهیت ساختمانی بنیادی خود را ـ اگر حفظ شود ـ نگاه می‌دارد، اما نباید فراموش کرد که اثر هنری «در زمانی» هم هست یعنی می‌توان تحول آن را توصیف کرد. این تحول چیزی جز یک رشته عینیت یافتنهایی در طول تاریخ نیست که آنها را تا حدودی می‌توانیم از طریق گزارشهای منتقدان و خوانندگان دربارهٔ تجربه‌ها و قضاوتهایشان و نیز تأثیر هر اثر هنری بر سایر آثار بازسازی کنیم. آگاهی ما از ماحصل تجربه‌های پیشین (تفسیر و انتقاد و سوءتفاهم)، بر تجربهٔ خود ما اثر می‌گذارد. تفسیرهای قبلی به ما می‌آموزد که چگونه اثری را عمیقتر بفهمیم، یا شاید سبب شود که برضد تعبیر غالب گذشته واکنش نشان دهیم. همهٔ اینها اهمیت تاریخ نقد را نشان می‌دهد، و به مسائل مشکلی دربارهٔ ماهیت و حدود فردیت منجر می‌شود. چگونه یک اثر هنری دستخوش تطور می‌شود و همچنان ساختمان بنیادیش دست نخورده باقی می‌ماند؟ از «زندگی» اثر هنری همان‌گونه می‌توان سخن گفت که از زندگی حیوان یا انسانی که، به رغم دگرگونی دائمی در طول حیات، هویت خود را حفظ می‌کند. ایلیاد هنوز «وجود» دارد، به این معنی که هنوز که هنوز است اثر وجودی دارد و، بنابراین، با واقعه‌ای تاریخی مثل جنگ واترلو که به‌تحقیق به گذشته متعلق است فرق می‌کند؛ هرچند می‌توان سیر جنگ واترلو را بازسازی و تأثیرات آن را حتی امروزه هم مشاهده کرد. اما به چه معنا می‌توانیم از یکی بودن

ایلیادی که یونانیان آن زمان می‌شنیدند و می‌خواندند، و ایلیادی که ما امروزه می‌خوانیم سخن بگوییم؟ حتی اگر بپذیریم که متن اصلی را در دست داریم، باز هم تجربهٔ واقعی ما متفاوت است. زیرا نمی‌توانیم زبان آن را با زبان روزمره یونانی مقایسه کنیم و، بنابراین، نمی‌توانیم انحرافات آن را از زبان محاوره‌ای که بسیاری از تأثیرات شاعرانه منوط به‌آن است حس کنیم. بسیاری از ابهامات لفظی را، که بخش اساسی معانی شاعرانه است، نمی‌توانیم درک کنیم. واضح است که، علاوه بر این، باید از تخیل خود مدد بگیریم (که البته در این مورد توفیقمان نسبی است) تا خود را به جای یونانیان، با خدایان و جدول ارزشهای اخلاقی ایشان، قرار دهیم. با وجود این، نمی‌توان انکار کرد که ماهیت «ساختمان» اثر در طول اعصار حفظ شده است. اما این ساختمان پویاست، یعنی در طول تاریخ در اذهان خوانندگان و منتقدان و دیگر هنرمندان دگرگون می‌شود.[۱۷] بنابراین نظام هنجارها رشد می‌کند و دگرگون می‌شود، و به یک مفهوم هرگز بتمامی و به کمال فهم نمی‌شود. اما، این تصور پویا به معنای ذهنگرایی و نسبی‌گرایی محض نیست. چنین نیست که همهٔ نظرگاهها به یک اندازه درست باشد. همیشه می‌توان معین کرد که کدام نظرگاه موضوع را عمیقتر و کاملتر دربر می‌گیرد. در مفهوم درستی از تفسیر، سلسله مراتب نظرگاهها و نقد میزان رسایی هنجارها تلویحاً بیان می‌شود. نسبی‌گرایی سرانجام مقهور این آگاهی می‌شود که «مطلق در نسبیت است، اما کاملاً و مآلاً در آن نیست».[۱۸]

بنابراین اثر هنری خود موضوع شناخت می‌شود، موضوعی که منزلت هستی‌شناختی خاص خود را دارد. اثر هنری نه واقعی (فیزیکی مثل مجسمه) نه ذهنی (روانی مثل تجربه نور و درد) و نه مثالی (مثل مثلث) است، بلکه نظامی از هنجارهای مفاهیم مثالی است که بین‌الاذهانی هستند. باید قبول کرد که این مفاهیم در ایدئولوژی جمعی وجود دارد، با آن تغییر می‌کند، تنها از طریق تجارب ذهنی فردی بازشناخته می‌شود، و مبتنی بر ساختمان صوتی جمله‌های سازندهٔ آن است.

تا اینجا دربارهٔ مسئلهٔ ارزشهای هنری بحث نکرده‌ایم. اما، بررسیهای قبلی باید نشان داده باشد که ساختمانی بیرون از هنجارها و ارزشها وجود ندارد. بدون در نظر داشتن ارزشها

نمی‌توانیم اثری را درک یا تحلیل کنیم. صرف این حقیقت که ساخت خاصی را «اثر هنری» می‌دانیم، دال بر داوری ارزشگذارانه است. خطای پدیدارشناسی محض در این فرض است که چنین جدایی را ممکن می‌داند، و معتقد است که ارزشها بر ساختمان تحمیل شده است و توأم با آن یا در درون ساختمان آن قرار دارد. چنین تحلیل خطایی کتاب نافذ رومن اینگاردن را، که می‌خواهد اثر هنری را بدون درنظر گرفتن ارزشها تحلیل کند، بی‌اعتبار می‌سازد. البته، ریشهٔ این موضوع در اعتقاد پدیدارشناسان به نظم بی‌زمان و ابدی «ذاتهایی» است که تفریدهای تجربی بعداً به آن اضافه می‌شود. با فرض جدول مطلقی از ارزشها، بناچار نسبی بودن داوریهای فردی را ازنظر دور می‌داریم. هرمطلق متحجری دستخوش جریان بی‌ارزشی از داوریهای شخصی می‌شود.

تز بی‌بنیاد مطلق‌گرایی و آنتی‌تز بی‌بنیاد نسبی‌گرایی باید از بین بروند و در سنتز جدیدی هماهنگ شوند که جدول ارزشهارا پویایی می‌بخشد، بدون آنکه به آن تسلیم شود. این مفهوم که آن را پرسپکتیویسم نامیده‌ایم[۱۹] به معنی درهم ریختگی ارزشها و بزرگداشت هوسهای شخصی نیست، بلکه فرایند شناخت شیء از نظرگاههای گوناگونی است که می‌توان به نوبهٔ خود آنها را تعریف کرد و مورد انتقاد قرار داد. ساختمان، نشانه، و ارزش سه جنبهٔ یک مسئله‌اند، و نمی‌شود به تصنع آنها را از هم جدا کرد.

به هر حال، نخست باید بکوشیم که روشهای توصیف و تحلیل لایه‌های گوناگون اثر هنری را بررسی کنیم. این لایه‌ها عبارتند از: (۱) لایهٔ صوتی که عبارت از خوشنوایی آهنگ و وزن عروضی است؛ (۲) واحدهای معنایی که تعیین‌کنندهٔ ساختمان صوری و زبانی اثر ادبی، سبک آن، و روشهای سبک‌شناختی است که سبک اثری رابا روش معینی مطالعه می‌کند؛ (۳) تصویر و استعاره که اساسیترین شگردهای سبکی شعرند و به بحثی خاص احتیاج دارند، بخصوص از آن رو که بی‌آنکه متوجه شویم (۴) در «جهانی» خاص شعر به شکل نمادها و نظام نمادها که آنها را «اسطوره» شاعرانه می‌نامیم حل می‌شوند. جهانی هم که افسانهٔ روایی آن را طرح می‌افکند (۵) با مسائل خاصی دربارهٔ وجه‌ها و فنها روبه‌رو است که فصل دیگری را به آن اختصاص خواهیم داد. پس از بررسی روشهای تحلیل آثار مستقل هنری (۶) به

مسئلهٔ ماهیت انواع ادبی خواهیم پرداخت و دربارهٔ مسئلهٔ عمدهٔ نقد (۷) یعنی ارزیابی گفت‌وگو خواهیم کرد. سرانجام به مفهوم تطور ادبیات بازمی‌گردیم (۸) دربارهٔ ماهیت تاریخ ادبیات و امکان تاریخ درونی ادبیات به عنوان تاریخ یکی از هنرها بحث خواهیم کرد.

فصل سیزدهم

خوشنوایی، وزن، و بحر

هر اثر هنری ادبی، پیش از هر چیز، رشته صوتهایی است که معنی از آنها زاده می‌شود. در بعضی از آثار ادبی اهمیت این لایهٔ صوتی به حداقل می‌رسد، و در بعضی دیگر، مثلاً بسیاری از رمانها، بیرنگ می‌شود. اما حتی در این آثار نیز لایهٔ آوایی شرط قبلی و لازم معنی است. فرق بین داستان بلندی از درایسر و شعری از پو، مانند «ناقوسها»، از این جهت صرفاً کمی است، و نمی‌تواند سبب ایجاد دو نوع ادبی متضاد، یعنی شعر و داستان، شود. در بسیاری از آثار هنری، از جمله نثر، لایهٔ صوتی توجه را به خود معطوف می‌دارد، و از این رو جزءِ ذاتی تأثیر زیبایی‌شناختی محسوب می‌شود. این گفته دربارهٔ بسیاری از نثرهای مصنوع و همهٔ انواع شعر، که بنا بر تعریف سازمان خاصی از دستگاه صوتی زبان است، صدق می‌کند.

در تحلیل این تأثیرات صوتی دو اصل مهم را، که غالباً نادیده گرفته می‌شود، نباید فراموش کنیم. ابتدا باید بین الگوی صوتی و ادای اصوات تمایز قائل شویم. بلند خواندن اثر ادبی هنری، ادا یا تحقّق الگویی است که عناصری فردی و شخصی بدان افزوده می‌شود و، از طرف دیگر، ممکن است الگوی صوتی را تحریف کند یا به شکلی نادیده بگیرد. از این جهت علم واقعی بر وزن و عروض را نمی‌توان صرفاً بر اساس تحقیق در قرائتهای فردی بنیاد نهاد. این فرض هم که باید صوت را بکلی جدا از معنی تحلیل کرد درست نیست. درست نبودن این جدایی به دلیل تصور کلی ما از یکپارچگی اثر هنری است، و نیز به این دلیل که صرف صوت، به خودی خود، از لحاظ تأثیر زیبایی‌شناختی کم‌ارزش یا بکلی بی‌ارزش است. شعر

موسیقی‌وار، بی‌آنکه تصوری کلی‌از معنی یا لحن عاطفی آن داشته‌باشیم، وجودندارد. حتی در ضمن‌گوش دادن به‌زبانی خارجی که آن‌را نمی‌فهمیم، صوت محض نمی‌شنویم، بلکه‌عادتهای آوایی خود را برآن تحمیل می‌کنیم یا آهنگ معنی‌داری راکه گوینده یا خواننده به‌آن می‌دهد می‌شنویم. در شعر صوت محض یا افسانه است یا رشته‌ای بسیار ساده و ابتدایی از نوع روابطی که بیرکهاف در کتاب سنجش زیبایی‌شناختی[۱] مطالعه کرده است؛ روابطی که به هیچ وجه نمی‌تواند تنوع و اهمیتی راکه لایهٔ صوتی به عنوان بخش ذاتی شعر دارد توضیح دهد.

دو جنبهٔ بسیار متفاوت این مسئله را باید از هم تمیز دهیم: مسئلهٔ عناصر آوایی ذاتی و نسبی. غرض از عناصرآوایی ذاتی فردیت خاص صوت a یا o یا l یا p است؛ مستقل از کمیت، زیرا در a یا p کمی و بیشی وجود ندارد. آنچه مبنای تأثراتی قرار می‌گیرد که معمولاً آهنگ یا خوشنوایی نامیده می‌شود، تمایزات ذاتی کیفی است. از طرف دیگر، تمایزات نسبی مبنای وزن یا بحر قرار می‌گیرد؛ بیشی یا کمی ارتفاع، امتداد اصوات، قوّت و ضعف تکیه‌ها، بسامد یا تکرار، یعنی عناصری که می‌توان تمایزات کمی برایشان قائل شد. ارتفاع بالا یا پایین، امتداد کوتاه یا بلند، تکیه قوی یا ضعیف، و بسامد بسیار یا اندک است. این تمایز تقریباً ابتدایی بسیار اهمیت دارد، زیرا سبب تشخیص دسته‌ای از پدیده‌های زبانی می‌شود؛ پدیده‌هایی که روس‌ها ارکستراسیون می‌نامند تا نشان دهند که کیفیت صوتی در اینجا عنصری است که نویسنده ازآن ماهرانه استفاده و بهره‌گیری کرده است.[۲] اصطلاح موزیکالیته (یا نغمگی) در شعر گمراه کننده است، و باید از به‌کار بردن آن خودداری کرد. پدیده‌هایی که ما در بازشناسی آنها هستیم، به هیچ وجه با نغمه در موسیقی متناظر نیست. البته نغمه در موسیقی با ارتفاع مشخص می‌شود، و از این رو به نحو مبهمی با آهنگ جمله متناظر است. ولی، در واقع، بین خط آهنگ در جمله‌های گفتاری و نغمه در موسیقی تفاوتی فاحش وجود دارد. زیرا ارتفاع صوت در جمله متموج است و بسرعت تغییر می‌کند، ولی ارتفاع در اصوات موسیقی ثابت و فواصل آنها معین است.[۳] اصطلاح خوشنوایی نیز کاملاً رسا نیست، زیرا در ارکستراسیون، «تنافر اصوات» را در آثار شاعرانی مانند براونینگ یا هاپکینز، که هدفشان ایجاد تأثیرات صوتی خشن بر معناست، نمی‌توان نادیده گرفت.

در شگردهای ارکستراسیون باید بین الگوهای صوتی، تکرار کیفیات صوتی همانند یا متداعی، و استفاده از صوتهای گویا، یعنی صوتهایی که از چیزی تقلید می‌کند، فرق گذاشت. شکل‌گرایان روسی دربارهٔ الگوهای صوتی با مهارتی خاص مطالعه کرده‌اند، و در زبان انگلیسی دبلیو جی. بیت طرحهای استادانهٔ کیتس را، که نظریه‌های خود او دربارهٔ نحوهٔ کارش سخت عجیب است، تحلیل کرده است.[۴] اوزیپ بریک نقشهای صوتی ممکن را برحسب تعداد اصوات مکرر، دفعات تکرار، نظمی که بر طبق آن اصوات در گروههای مکرر به دنبال هم می‌آیند، و موضع اصوات در واحدهای موزون رده‌بندی کرده است.[۵] آخرین (و مفیدترین) رده را باید باز هم به بخشهای دیگری تقسیم کرد. می‌توان تکرار اصواتی را که نزدیک به هم در درون یک بیت جا گرفته‌اند، تکرار اصواتی که در ابتدای یک گروه و در پایان گروهی دیگر یا در پایان یک مصراع و در ابتدای مصراع بعد یا در ابتدای مصراعها یا صرفاً در مواضع پایانی درمی‌آیند، از یکدیگر بازشناخت. در آمدن اصوات مشابه در ابتدای مصراعها شبیه چیزی است که در سبک‌شناسی تکرار نامیده می‌شود، و تکرار اصوات مشابه در مواضع پایانی همان پدیده‌هایی است که قافیه نام دارد. بر طبق این رده‌بندی، قافیه یک نمونهٔ تکرار صوتی است و نباید تنها آن را، بدون درنظر گرفتن پدیده‌های مشابه مانند تکرار صامتها و تکرار صوتها، مطالعه کرد.

نباید فراموش کنیم که اولاً تأثیر این طرح صوتی از زبانی به زبان دیگر فرق می‌کند، و ثانیاً هر زبانی دستگاه واجی خاص خود دارد و، بنابراین، مصوتهایش تقابلات و تشابهات و صامتهایش خویشاوندیهای خاص خود دارد. و، سرانجام، این تأثیرات صوتی را از لحن و معنای کلی شعر یا بیت نمی‌توان جدا کرد. کوشش رمانتیک‌ها و سمبولیست‌ها برای یکی شمردن شعر با آواز و موسیقی چیزی جز یک استعاره نیست، زیرا شعر با موسیقی نمی‌تواند در تنوع، وضوح، و الگوبندی اصوات محض رقابت کند. معنا، زمینه، و لحن اصوات زبانی را به امور هنری تبدیل می‌کنند.

این معنا را با مطالعهٔ قافیه بخوبی می‌توان توضیح داد. قافیه پدیده‌ای بسیار پیچیده است. وظیفهٔ صرفاً خوشنواسازی آن حاصل تکرار (یا تکرار تقریبی) اصوات است. چنانکه

هنری لنز در کتاب خود به نام مبنای فیزیکی قافیه نشان داده است،[۶] قافیه شدن مصوتها نتیجهٔ تکرار هماهنگیهای آنهاست. اما این جنبهٔ صوتی، اگرچه اصلی است، فقط یک جنبهٔ قافیه است. از لحاظ زیبایی‌شناسی وظیفهٔ عروضی آن، یعنی پایان‌بندی مصراع و بیت یا سازمان دادن به الگوی هر بند شعر اهمیت بیشتری دارد (قافیه گاهی تنها سازماندهندهٔ هر بند است.) اما، از همه مهمتر، قافیه معنی دارد، و از این لحاظ در خصوصیت کلی شعر عمیقاً دخیل است. قافیه لغات را گرد هم می‌آورد و با یکدیگر پیوند، یا در تضاد با یکدیگر قرار می‌دهد. جنبه‌های مختلف این کارکرد معنایی قافیه را می‌توان از یکدیگر بازشناخت. ممکن است بپرسند کارکرد معنایی هجاهایی که قافیه می‌شوند چیست؟ چه این هجا در پسوند یا در ریشهٔ کلمه یا در هر دو باشد. ممکن است بپرسند کلمات قافیه از چه قلمروی معنایی انتخاب شده است؛ مثلاً امکان دارد به یک یا چند مقولهٔ زبان (انواع کلمه، حالتهای مختلف) یا یک یا چند دسته از اشیا تعلق داشته باشد. ممکن است بپرسند که رابطهٔ معنایی بین لغاتی که قافیه به هم پیوندشان می‌دهد چیست؟ آیا به یک زمینهٔ معنایی تعلق دارد یا از این جهت که قلمروهای معنایی کاملاً متفاوت را در کنار هم می‌گذارد یا به یکدیگر ارتباط می‌دهد انسان را به شگفت درمی‌آورد. دبلیو کی. ویمست، در مقالهٔ استادانهٔ خود،[۷] این‌گونه تأثیرات را در شعر پوپ و بایرون که با آوردن قوافی عجیب خواننده را به تعجب وامی‌دارند مطالعه کرده است. سرانجام، باید تعیین کرد که قافیه در متن کلی شعر تا چه حد دخیل است؟ آیا صرفاً از این جهت که قافیه است اهمیت دارد یا، برعکس، می‌توان معنای شعر یا بند را از کلمات قافیه حدس زد. قوافی ممکن است استخوانبندی بند را به‌وجود آورد، یا اهمیتشان چنان کاهش یابد که شخص چندان به وجود آنها توجه نکند(مانند قوافی شعر «آخرین دوشس» اثر براونینگ.)

می‌توان مانند اچ سی. ویلد[۸] قافیه را صرفاً به عنوان شاهد زبانی تاریخ تلفظ کلمات مطالعه کرد، اما از لحاظ مقاصد ادبی نباید فراموش کرد که موازین «صحت» در مکتبهای شعری مختلف و، البته، در میان ملل مختلف سخت متفاوت است. در زبان انگلیسی هر جا که قافیه مذکر غالب باشد تأثیر قافیهٔ مؤنث و سه هجایی اثر مضحک و مسخره‌آمیزی دارد، در حالی که در زبان لاتینی قرون وسطی، در زبان ایتالیایی، و لهستانی، قافیهٔ مؤنث در متنهای

جدی ضرورت تام دارد. در زبان انگلیسی با مسائلی مواجه می‌شویم که کمتر بدانها توجه شده است؛ مانند قافیه‌های دیداری، قافیه کردن کلمات متشابه که نوعی جناس به حساب می‌آید، اختلافات فاحش بین تلفظهای استاندارد در مکانها و دوره‌های مختلف و ویژگیهای تک‌به‌تک شاعران. در زبان انگلیسی کتابی وجود ندارد که با کتاب ویکتور ژیرمونسکی در باب تأثیرات قافیه[۹] برابری کند. در این کتاب، تأثیرات قافیه (بسیار مفصلتر از آنچه در این مختصر گفتیم) رده‌بندی شده، و تاریخ آن در روسیه و سایر کشورهای عمدهٔ اروپایی مورد بحث قرار گرفته است.

این الگوهای صوتی را که بر مبنای تکرار کیفیت مصوت و صامت استوار است (مانند تکرار صامتها)، باید از مسئلهٔ تقلید صوتی متمایز نگاه داشت. تقلیدهای صوتی از دو جهت توجه بسیاری را به خود معطوف داشته است؛ اول از آن جهت که بسیاری از قطعات معروف ماهرانه در پی چنین تقلیدی هستند، و دوم آنکه این مسئله با تصور مرموز قدیمی که صوت باید به نحوی با مدلول خود مناسبت داشته باشد ارتباط نزدیکی دارد. در این مورد کافی است قطعاتی از پوپ و ساوذی را به عنوان مثال ذکر کنیم، یا به یاد بیاوریم که هنرمندان قرن هفدهم به‌جد در این اندیشه بودند که موسیقی کائنات را ساز کنند (مانند هارسدورفر در آلمان[۱۰]). امروزه این نظر که واژه «بدرستی» نمایندهٔ شیء یا عمل است متروک شده است. تنها چیزی که زبانشناسان امروزی پذیرفته‌اند، دسته‌ای از واژه‌هاست که «نام‌آوا» خوانده می‌شود و از بعضی جهات بیرون از دستگاه صوتی زبان است و بدقت می‌خواهد که از اصوات شنیده شده (مانند وزوز و غیره) تقلید کند. می‌توان به‌آسانی نشان داد که ترکیبهای صوتی همانند در زبانهای مختلف ممکن است معناهای متفاوتی داشته باشند، یا اینکه بعضی از اصوات طبیعی در زبانهای متفاوت یکسان باز نموده نمی‌شوند.[۱۱]

اما ظاهراً زبانشناسان امروزی این مسئله راناچیز می‌شمرند، ومنتقدانی مانند ریچاردز و رنسوم اصلاً آن را نادیده می‌گیرند. در تقلید صوتی سه وجه مختلف را باید از یکدیگر تمیز داد؛ اول تقلید اصوات فیزیکی که بی‌شک در مواردی مثل «کوکو» توأم با موفقیت است، هرچند این‌گونه تقلید برحسب دستگاههای زبانی مختلف فرق می‌کند؛ دوم نقشبندیهای

ماهرانهٔ صوتی، مانند بازآفرینی اصوات طبیعی با اصوات گفتاری در متنی که لغات به خودی خود هیچ گونه تأثیر نام‌آوایی ندارد اما چنان طرحی به خود می‌گیرد که یادآور صوتی در طبیعت باشد ـ مثل قطعاتی از هومر و ویرژیل. سرانجام، سمبولیسم آوایی یا استعارهٔ آوایی که در هر زبانی الگوها و قراردادهای جاافتادهٔ خاص خود دارد. موریس گرامون شعر فرانسه را از لحاظ بلاغت آوایی ماهرانه و استادانه بررسی کرده است.[۱۲] او مصوتها و صامتهای زبان فرانسه را طبقه‌بندی کرده، و به‌تحقیق در تأثیرات بلاغی آنها در آثار شاعران مختلف پرداخته است. مثلاً، مصوتهای روشن می‌تواند بیان کنندهٔ خردی، سرعت، جست‌وخیز، و غیره باشد.

اگرچه می‌توان تحقیق گرامون را به ذهنگرایی محض متهم کرد، در دستگاه زبان معینی، چهرهٔ واژه‌ها یا سمبولیسم آوایی آنها را (که از نام‌آواها سخت شایعتر است) نمی‌توان فراموش کرد. بی‌شک ارتباطها و ترکیبهای حس‌آمیزانه در هر زبانی به‌وفور وجود دارد، و شاعران بحق از این تطابقها بسیار استفاده کرده و سود جسته‌اند. برقراری تطابق بین مصوتها و رنگها در شعر معروف «مصوتها»، اثر رمبو، اگرچه مبنی بر سنتی رایج است،[۱۳] اما به طور دلبخواهی انجام‌گرفته است. ولی بستگی بنیادی بین مصوتهای پیشین (e و i) واشیای درخشان، روشن، نازک، و حساس، و نیز بین مصوتهای پسین (o و u) و اشیای کند، زمخت، و تاریک را می‌توان با آزمایشهای اکوستیک به اثبات رساند.[۱۴] تحقیقات کارل اشتومپف و ولفگانگ کولر نشان می‌دهد که صامتها را می‌توان به دو دستهٔ تاریک (مانند لبیها و نرمکامیها) و روشن (مانند دندانیها و سخت‌کامیها) تقسیم کرد. این تقسیم‌بندیها به هیچ وجه استعاری نیست بلکه پیوندهایی است که ریشه در شباهتهای انکارناپذیر بین صوت و رنگ دارد، و می‌توان آنها را در ساختمان دستگاههای (زبانی) خاصی مشاهده کرد.[۱۵] مسئلهٔ کلی زبانی صوت و معنی[۱۶] به جای خود، اما سازمان دادن و بهره‌گیری از آنها در آثار ادبی مسئلهٔ جداگانه‌ای است که چندان دربارهٔ آن تحقیق نشده است.

وزن و بحر مسائلی را مطرح می‌کنند که با مسائل ارکستراسیون تفاوت دارد. این دو مسئله به‌تفصیل مطالعه شده، و نوشته‌های بسیاری به آنها اختصاص یافته است. البته مسئلهٔ وزن

به هیچ وجه خاص ادبیات یا حتی خاص زبان نیست. کار، طبیعت، علامت دادن با نور، و موسیقی، هر یک وزنی خاص خود دارد. حتی، به معنایی استعاری، می‌توان گفت هنرهای تجسمی هم وزن دارند. وزن، همچنین، یک پدیدهٔ عمومی زبانی است. در اینجا لازم نیست هزار و یک نظری راکه در باب ماهیت آن اظهار کرده‌اند مورد بحث قرار دهیم.[۱۷] در این بحث کافی است دو نظریه را از یکدیگر تمیز دهیم؛ نخست نظریه‌ای که تناوب را ضروری وزن می‌داند، دوم نظریه‌ای که تصور عامتری از وزن دارد و حتی در ترکیباتی از حرکات نامکرر نیز وزن تشخیص می‌دهد. نظریهٔ اول وزن و بحر را یکی می‌داند و، بنابراین، مفهوم «وزن نثر» را تناقض‌گویی یا استعارهٔ صرف محسوب می‌دارد.[۱۸] اما پژوهشهای سیورس در باب وزن گفتارهای فردی و انواع پدیده‌های موسیقایی دیگر مانند آوازها و موسیقیهای بیگانه، که در آن وزن هست اما تناوب نیست، نظریهٔ عامتر دوم را تأیید می‌کند. اگر چنین تصوری از وزن را بپذیریم، می‌توانیم گفتار فردی و وزن نثر را مطالعه کنیم. به آسانی می‌توان نشان داد که همهٔ جملات انواع نثرها، حتی ناموزونترین آنها، را می‌شود تقطیع کرد، یعنی به گروههایی از هجاهای بلند و کوتاه و تکیه‌دار و بی‌تکیه تقسیم کرد. حتی در قرن هیجدهم نیز نویسنده‌ای به نام جاشوا استیل به چنین کاری دست زد،[۱۹] و امروزه نوشته‌های بسیاری وجود دارد که نمونه‌های مختلف نثر را درآنها تحلیل کرده‌اند. وزن با «نغمه» (یعنی خط آهنگ که حاصل توالی زیر و بمهاست) ارتباط دارد، و چنان عام به کار برده می‌شود که هم خود وزن و هم نغمه را دربر می‌گیرد. ادوارد سیورس، متن‌شناس معروف آلمانی، ادعا کرد که می‌تواند الگوهای آهنگی و وزنی اشخاص را از یکدیگر تمیز دهد، و اوتمار روتز این دو کیفیت را با انواع وضع بدنی و تنفس ارتباط داده است.[۲۰] اگرچه کوشیده‌اند از این تحقیقات صرفاً برای مقاصد ادبی استفاده کنند و بین سبکهای ادبی و انواع فیزیولوژیکی که روتز[۲۱] تشخیص داده است ارتباط برقرار کنند، به نظر ما این مسائل بیرون از قلمرو تحقیق ادبی قرار دارد.

وقتی وارد قلمرو تحقیق ادبی می‌شویم که مجبور گردیم ماهیت وزن و نثر و خصوصیت و کاربرد نثر موزون، نثر بعضی از قطعات نسخهٔ انگلیسی کتاب مقدس و بعضی از

نوشته‌های سر تامس براون، راسکین، و دکوینسی را (که در آنها وزن و گاهی آهنگ حتی توجه بی‌دقت‌ترین خوانندگان را نیز به خود معطوف می‌دارد) توضیح و تشریح کنیم. ماهیت وزنی که خاص نثر است مسائل چشمگیری را مطرح می‌کند. دبلیو ام. پترسن در کتاب مشهور خود به نام وزن نثر[۲۲] می‌کوشد ماهیت وزن نثر را با نظامی از وقفهای ماهرانه توضیح دهد. جورج سنتسبری، در کتاب تاریخ وزن نثر انگلیسی،[۲۳] با تأکید می‌گوید که وزن نثر مبتنی بر «تنوع» است، اما از بیان ماهیت واقعی آن سر باز می‌زند. اگر توضیحات سنتسبری درست بود، چیزی به نام وزن وجود نداشت. اما، شکی نیست که غرض او نشان دادن این خطر است که امکان دارد نثر به دام بحرهای عروضی بیفتد. لااقل امروزه، خواننده حس می‌کند که اشعار سفیدی که مکرر درآثار دیکنزآمده است، چیزی بیش از حاشیه رویهای خام و احساساتی نیست.

اشخاص دیگری که به پژوهش وزن نثر می‌پردازند تنها در یک جنبهٔ متمایز، یعنی «افت پایان جمله»، مطالعه می‌کنند، که غرض از آن وزن پایان جمله است. افت پایان جمله در سنت نثر خطابی لاتین الگوهای دقیق، و هر یک از این الگوها اسم خاصی داشته است. افت جمله، بخصوص در جمله‌های سؤالی و تعجبی، تا حدی مربوط به نغمه نیز می‌شود. وقتی الگوهای ظریف و پیچیدهٔ لاتینی در زبان انگلیسی تقلید می‌شود خوانندهٔ امروزی در تشخیص آن درمی‌ماند، زیرا طرح تکیه در زبان انگلیسی ثابت نیست (بر خلاف رسم انعطاف‌ناپذیر توالی بلند و کوتاه در دستگاه لاتینی). اما دلایلی در دست است که در شعر انگلیسی، بخصوص در قرن هفدهم، کوشیده و گاه نیز موفق شده‌اند که تأثیری مشابه با تأثیر افت پایان جمله در شعر لاتینی ایجاد کنند.[۲۴]

به طور کلی، در بحث از وزن هنری نثر نباید فراموش کرد که آن را هم از وزن کلی نثر و هم از نظم متمایز نگاه داشت. وزن هنری نثر را می‌توان همچون سازمان یافتگی وزن گفتار عادی توصیف کرد. تفاوت این وزن با نثر عادی در توزیع منظمتر تکیه‌هاست که، البته، نباید به پایهٔ ایزوکرونیسم برسد (غرض از ایزوکرونیسم معین بودن فاصلهٔ زمانی بین تکیه‌های موزون است.) در جملهٔ عادی تفاوت فاحشی بین شدت داشتن و زیروبم بودن صوت وجود

دارد، در حالی که در نثر موزون تمایل بر این است که اختلاف تکیه و زیر و بمی از بین برود. باریس توماچفسکی، از محققان پیشاهنگی که به این گونه مسائل پرداخته است، ضمن تحلیل قطعه‌ای از بی‌بی پیک، اثر پوشکین، با شیوه‌های آماری[۲۵] نشان داده است که در ابتدا و انتهای جمله‌ها هماهنگی وزنی بیشتری وجود دارد تا در وسط آنها. تأثیر کلی نظم و تناوب معمولاً با ابزارهای آوایی و نحوی تقویت می‌شود؛ مثلاً طرحهای صوتی، جمله‌های متوازی، تطابقهای متضاد که در آن ساختمان معنایی الگوی وزنی را بشدت تقویت می‌کند، و غیره. از نثر تقریباً بیوزن تا جمله‌های مقطعی که در آنها تکیه‌ها گرد هم آمده است و تا نثر موزون که به نظم نزدیک می‌شود، درجات مختلفی وجود دارد. شکل اصلی بینابینی را در فرانسه «ورست» می‌نامند، و همین شکل است که در مزامیر انگلیسی و آثار نویسندگانی مانند اوسیان و کلودل، که درپی ایجاد تأثیرات انجیلی هستند، نیزبه چشم می‌خورد. در ورست تکیهٔ هجاها یک در میان شدید می‌شود و، در نتیجه، گروهی مرکب از دو تکیهٔ مشابه با گروههای نظم دوپایه‌ای ایجاد می‌گردد.

در اینجا، ضرورتی ندارد به تحلیل مفصل این شگردها بپردازیم. این شگردها تاریخ درازی دارد که عمیقاً تحت تأثیر نثر خطابی لاتین قرار گرفته است.[۲۶] در ادبیات انگلیسی، نثر موزون در قرن هفدهم به وسیلهٔ نویسندگانی مانند تامس براون و جرمی تیلر به ذروهٔ کمال می‌رسد. این نثر در قرن هیجدهم جای خود را به سخنوری ساده‌تر و محاوره‌گونه‌ای می‌دهد، هرچند سبک فخیم تازه‌ای مانند سبک جانسن، گیبن، برک، در اواخر این قرن، به ظهور می‌رسد[۲۷]؛ سبکی که بعدها به رنگی دیگر، در قرن نوزدهم، به دست دکوینسی، راسکین، امرسن، و ملویل، و پس از آن بر مبانی دیگری به دست گرتراود اشتاین و جیمز جویس احیا شد. در فرانسه به نثر فخیم بوسوئه و شاتو بریان، در آلمان به نثر موزون نیچه برمی‌خوریم. و در روسیه قطعات معروفی از این دست در آثار گوگول و تورگنیف، و اخیراً نثر زینتی آندری بیلی وجود دارد.

هنوز هم در ارزش هنری نثر موزون بحث می‌کنند، و جای بحث نیز دارد. به حکم تمایل تازه به خلوص هنرها و انواع هنری، خوانندگان امروزی خوشتر دارند که شعر شعر باشد

و نثر نثر. نثر موزون شکل آمیخته‌ای می‌نماید که نه شعر و نه نثر است، اما شاید این سخن پیشداوری نقد زمان ما باشد. شاید بتوان در دفاع از نثر موزون همان چیزی را گفت که در دفاع از شعر می‌گویند. نثر موزون، اگر درست به کار گرفته شود، آگاهی به متن را افزایش می‌دهد، بخشهایی ازآن را مؤکد می‌سازد، قطعات آن را به یکدیگر پیوند می‌زند، حالات گوناگون را به یکدیگر ربط می‌دهد و موارد مشابه را جلوه گر می‌سازد، و سخن را سازمان می‌دهد؛ و سازماندهی هنر است.

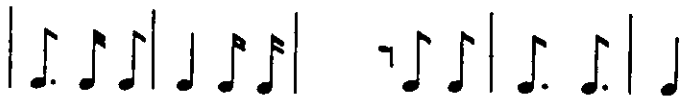
در مطالعهٔ عروض، در طی قرنها، کوشش بسیاری کرده‌اند. می‌توان گفت که امروزه کاری نداریم بجزآنکه نمونه‌های عروضی جدید را بررسی کنیم، و دامنهٔ چنین تحقیقاتی را به شگردهای شعر جدید بکشانیم. اما مبانی و موازین اساسی عروض امروز هنوز نامشخص است و تفکراتی که در این باره کرده‌اند چندان اصولی نیست، و حتی در مقاله‌های تحقیقی رسمی نیز اصطلاحات متغیر و مغشوش است. تاریخ وزن نثر انگلیسی اثر ستسبری، که هنوز هم در حد خود بهترین کتابی است که در این باب نوشته شده است، مبتنی بر مبانی نظری مبهم و تعریف نشده‌ای است. ستسبری، بر اساس تجربه گرایی عجیبش، از اینکه از تعریف و حتی توصیف اصطلاحات خود سر باز می‌زند، به خودش می‌بالد. مثلاً، از کوتاهی و بلندی حرف می‌زند، اما خود نیز نمی‌داند که غرضش تمایز نهادن در امتداد است یا تکیه.[۲۸] بلیس پری در کتاب خود، به نام مطالعهٔ شعر، به نحوی پریشان و پریشان‌کننده‌ای از سنگینی لغات و ارتفاع یا زیروبمی نسبی که مبین معنی یا اهمیت لغات است سخن می‌گوید.[۲۹] مفاهیم نادرست و دوپهلوگوییهای مشابهی را، می‌توان به آسانی از کتابهای رسمی بسیاری نقل کرد. در این کتابها، حتی تمایزات درست نیز در پردهٔ اصطلاحات متناقص از نظر پوشیده می‌ماند. بنابراین، کتاب استادانهٔ تی اس. اوموند در تاریخ نظریات عروضی انگلیسی، و بررسی مفید پالیستر بارکاس از نظریات اخیر را باید به عنوان کوششهایی برای از میان برداشتن این پریشانیها مغتنم دانست[۳۰]؛ اگرچه نتیجه گیریهای آنها شکاکیت ناموجهی را تقویت می‌کند. این موارد اختلاف، وقتی که بحث از نظریات عروضی اروپا، بخصوص فرانسه و آلمان و روسیه، باشد چندین برابر می‌گردد.

در اینجا، کافی است تنها انواع اصلی نظریات عروضی را بازشناسیم، بی‌آنکه درگیر تفاوتهای ظریفتری با انواع آمیخته شویم. قدیمیترین این نظریات عروض گرافیک نام دارد که مأخوذ از کتابهای مرجع دورهٔ رنسانس است. این نظریه از علائم گرافیکی کوتاه و بلند استفاده می‌کند که در زبان انگلیسی معمولاً به قصد نشان دادن هجاهای تکیه‌دار و بی‌تکیه به کار می‌رود.

معمولاً این دسته از عروضیان می‌کوشند تا الگوها یا طرحهایی که مثلاً شاعر رعایت کرده است رسم کنند. همهٔ ما اصطلاحات این فن را در مدرسه آموخته‌ایم. این اصطلاحات هنوز هم بسیار رواج دارد، و در توصیفهای عادی الگوهای عروضی و بحث از آنها مفید است. اما، امروزه به نارسایی کل این نظام عروضی همه واقف شده‌اند. بدیهی است که این نظریه به خود صوت توجهی ندارد، و جزمگرایی آن بکلی برخطاست. امروزه، همه متوجه شده‌اند که شعر، اگر دقیقاً از الگوهای گرافیکی پیروی می‌کرد، یکنواخت‌گویی کسالت‌آوری بود. بقایای این نظریه هنوز هم در کتابهای درسی باقی مانده است و، به هر حال، خالی از ارزش نیست، زیرا فقط به الگوهای عروضی توجه می‌کند و به جزئیات و خصوصیات فردی راوی ـ مشکلی که بسیاری از نظامهای امروزی از روبه‌رو شدن با آن گزیری نداشته است ـ اعتنایی ندارد. عروض گرافیکی از این نکته آگاه است که بحر صرفاً ناشی از صوت نیست، بلکه الگویی عروضی وجود دارد که هر شعری متضمن آن یا مبتنی بر آن است.

نوع دوم، نظریهٔ موسیقایی، مبتنی بر این فرض است (فرضی که تا حدود زیادی درست به نظر می‌رسد) که بحر در شعر همانند وزن در موسیقی است، و به همین دلیل می‌توان آن را با نتهای موسیقی نشان داد. سیدنی لانیر در کتاب خود، به نام علم نظم انگلیسی (۱۸۸۰)، توضیحی از آن به دست می‌دهد که از دیرباز رسمیت یافته است، اما محققان نو در این نظریه تغییراتی داده و آن را پیراسته‌اند.[۳۱] حداقل در امریکا، در میان معلمان انگلیسی، این نظریه ظاهراً مقبول افتاده است. مطابق این نظام هر هجا را با نتی نشان می‌دهند که ارتفاع آن نامشخص است. طول هر نت کم‌وبیش به دلخواه انتخاب می‌شود، و هجای بلند را با نیمگرد، هجای شبه کوتاه را سیاه، و هجای کوتاه را با چنگ نشان می‌دهند، و غیره. میزانها از یک

هجای تکیه‌دار تا هجای تکیه‌دار دیگر شمرده می‌شود، و سرعت خواندن با انتخاب میزان $\frac{۳}{۴}$ یا $\frac{۳}{۸}$ و، در موارد نادر، با $\frac{۳}{۲}$ به نحو مبهمی نشان داده می‌شود. در چنین نظامی می‌توان هر کتاب انگلیسی را علامتگذاری کرد، مثلاً یکی از مصراعهای پنج‌پایه‌ای پوپ را می‌توان به ترتیب زیر علامتگذاری کرد:



Lo the Poor in - di - an whose un - tu - tored mind [۳۲]

حتی پیچیده‌ترین بحور را می‌توان با چنین دستگاه علامتگذاری، با دخالت دادن صحیح مکثها و تنظیم هجاهای کوتاه و بلند، نشان داد.[۳۳]

مزیت این نظریه این است که به تمایل شعر به سوی ایزوکرونیسمی، که به طور ذهنی احساس می‌شود، یعنی شیوه‌های تندتر و کندتر خواندن و کوتاه و بلند کردن لغات در وقت خواندن و دخالت مکث برای مساوی کردن میزانها، بسیار اهمیت می‌دهد. این علامتگذاری در تقطیع اشعار «آوازی» بسیار مفید است، اما در اشعار محاوره‌ای یا فصیح چندان به کار نمی‌آید و در بحث از شعر آزاد و هر نوع شعری که ایزوکرونیک نیست بکلی بیفایده است. بعضی از مدافعان این نظریه شعرآزاد را اصلاً شعر نمی‌دانند.[۳۴] صاحبان این نظریه‌ها مسئلهٔ وزن ترانه را دوپایه‌ای یا حتی میزانهای مرکب مضاعف به حساب می‌آورند، و همچنین با واردکردن مفهوم «وقف» قادرند بعضی از مسائل عروضی را توضیح دهند.[۳۵] در این شعر از براونینگ:

The gray sea and the long black land
And the yellow half - moon large and low

می‌توان گفت که در کلمات sea و black در مصراع نخست، و half در مصراع دوم وقف

وجود دارد. مزایای نظریهٔ موسیقایی کاملاً عیان است، زیرا در از میان برداشتن جزمگرایی مدرسی مؤثر افتاد و بحرهایی مانند اوزان پیچیدهٔ سوینبورن، مردیث، یا براونینگ را، که در کتابهای درسی به آنها اشاره‌ای نشده بود، مورد بحث قرار داد و علامتگذاری کرد. اما این نظریه نقصهای عمده‌ای دارد، زیرا راه را برای قرائتهای فردی دلبخواه باز می‌گذارد و تمایز بین شاعران و مکتبهای شعری را با تأویل همهٔ اشعار به چند نمونهٔ انگشت‌شمار از ضربهای یکنواخت از میان برمی‌دارد. گویا این نظریه طلب می‌کند یا تلویحاً می‌خواهد که همهٔ اشعار آوازگونه خوانده شوند، و ایزوکرونیسمی که برقرار می‌کند تا حدود زیادی ذهنی است، و دستگاهی مرکب از بخشهایی از صوت و مکث است که، وقتی با هم مقایسه گردد، مساوی احساس می‌شوند.

سومین نظریهٔ عروضی، یعنی نظریهٔ اکوستیک که امروزه قبول عام یافته است، مبتنی بر بررسیهای عینی است که اغلب ابزارهای علمی مانند نوسان‌نگار را به کار می‌گیرد. با نوسان نگار می‌توان هرچه را واقعاً از نظر صوتی در هنگام خواندن شعر رخ می‌دهد، ثبت و حتی عکسبرداری کرد. تکنیکهای بررسی علمی صوت را در آلمان سیورس و ساران، و در فرانسه وریه، که بیشتر از اشعار انگلیسی استفاده می‌کرد، و در امریکا ای دبلیو. اسکریپچر در مطالعهٔ عروض به کار گرفتند.[۳۶] در کتاب کوششی برای مطالعهٔ شعر انگلیسی،[۳۷] نوشتهٔ ویلبر ال. شرام، توضیح مختصر بعضی از نتایج اساسی این نظریه را می‌توان یافت. عروض اکوستیک به‌وضوح عناصر مشخصی را که بحر به وجود می‌آورد نشان داده است. بنابراین، امروزه عذری برای درهم آمیختن زیر و بمی، کوتاهی و بلندی، و زنگ و زمان وجود ندارد، زیرا می‌توان نشان داد که این عناصر با عوامل اندازه گرفتنی و فیزیکی بسامد، دامنه، شکل، و امتداد امواج صوتی که از گوینده صادر می‌شود منطبق است. یافته‌های این ابزارهای فیزیکی را با چنان وضوحی می‌توان عکسبرداری یا ترسیم کرد که جزئیات دقیق آنچه به هنگام قرائت شعر رخ می‌دهد قابل مطالعه می‌گردد. نوسان‌نگار نشان می‌دهد که با چه کوتاه و بلندی صوتی، خواننده‌ای فلان بیت را قرائت کرده است. از بیت اول بهشت گمشده شکلی به دست می‌آید شبیه به نوسانات شدیدی که زلزله سنج به هنگام زمین‌لرزه نشان می‌دهد.[۳۸] این، بی‌شک،

توفیقی است، و بسیاری از مردمی که به علم متمایلند (از آن جمله بسیاری از امریکاییان) چنین نتیجه می‌گیرندکه ازاین کشفیات فراترنمی‌توان رفت. باوجوداین، عروض آزمایشگاهی معنی را نادیده گرفته است و نادیده می‌گیرد؛ بدین ترتیب نتیجه گرفته شده است که چیزی به نام هجا وجود ندارد، آنچه هست تداوم صداست. وچیزی به نام واژه وجود ندارد، زیرا حدآن در نوسان‌سنج نمایان نمی‌شود. و حتی چیزی به نام‌آهنگ به معنی اخص وجود ندارد، زیرا زیروبمی که حاصل مصوتها و چند صامت است پیوسته با اصوات غیرموسیقایی قطع می‌شود. همچنین، عروض اکوستیک نشان می‌دهد که ایزوکرونیسم به طور اخص وجود ندارد، زیرا امتداد واقعی اوزان به نحو چشمگیری متفاوت است. و، لااقل در زبان انگلیسی، کوتاهی و بلندی ثابتی وجود ندارد، زیرا هجای کوتاه ممکن است از لحاظ فیزیکی بلندتر از هجای بلند باشد. و حتی تکیه نیز تمایز عینی به وجود نمی‌آورد، زیرا هجای تکیه‌دار ممکن است با شدت کمتری تلفظ شود تا هجای بی‌تکیه.

اگرچه مفید بودن این نتایج را باید پذیرفت، خود مبانی این «علم» محل ایرادهای شدیدی است که ارزش‌آن را برای محققان ادبیات کاهش می‌دهد. این فرض که یافته‌های نوسان‌سنج مستقیماً به مطالعهٔ عروض مربوط می‌شود یکسره خطاست. زمانِ زبانِ شعر زمان انتظار است.[۳۹] انسان پس‌ازگذشت زمانی معین منتظر علامت وزنی است. اما حاجت نیست که این تناوب دقیق باشد؛ و نیز حاجت نیست که علامت آن، اگر آن را قوی حس کنیم، واقعاً قوی باشد. بی‌تردید عروض موسیقایی درست است، زیرا می‌توان گفت‌که تمایز زمان و تکیه، و نیز زیروبمی، نسبی و ذهنی است. اما عروض اکوستیک و عروض موسیقایی دریک نقیصه، یا بهتر بگوییم محدودیت، شریکند؛ آنها هر دو بر صوت و بریک یا چند قرائت اتکا می‌کنند. نتایج عروض اکوستیکی و موسیقایی منحصر به این یا آن قرائت خاص است. و این امر را نادیده می‌گیرند که ممکن است قرائت کننده‌ای درست یا غلط بخواند، یا عناصری از خود بیفزاید و الگو را آشفته کند، یا بکلی از نظر دور بدارد.

الگوی نظم با روشهای صرفاً اکوستیکی و موسیقایی نه به دست می‌آید و نه مفهوم می‌افتد. معنای نظم را به هیچ وجه نمی‌توان در نظریهٔ عروضی نادیده گرفت. یکی از بهترین

طرفداران نظریهٔ موسیقایی، به نام جورج آر. استوارت، چنین نتیجه می‌گیرد که «نظم می‌تواند بدون معنی وجود داشته باشد» و از آنجا که:

بحر اساساً مستقل از معنی است، می‌توان بحق کوشید تا ساخت عروضی بیتی خاص را قطع نظر از معنای آن تولید کرد.[۴۰]

این ضابطه را وریه و ساران به دست داده‌اند که نظرگاه ما باید نظرگاه شخصی خارجی باشد که بدون فهمیدن زبان به نظم گوش می‌دهد.[۴۱] اما این تصور، که در عمل غیر منطقی است و استوارت [۴۲] هم‌آن را رها کرده است، در واقع به نتایج زیانباری در مطالعهٔ ادبی عروض منجر می‌شود. اگر معنی را نادیده بگیریم مفهوم کلمه و عبارت را از دست می‌دهیم و، بدین ترتیب، امکان تجزیه و تحلیل تفاوتهای موجود در اشعار شاعران مختلف را از دست می‌دهیم. آنچه نظم انگلیسی را مشخص می‌کند عبارت است از: تقابل بین عبارت‌بندی تحمیلی، ضربان وزنی، از یک سو، و وزن گفتار عادی که حاصل تقسیم آن به عبارات است، از سوی دیگر. اما به تقسیم گفتار به عبارات تنها از طریق آشنایی با معنای شعر می‌توان پی‌برد.

بنابراین، شکل‌گرایان روسی[۴۳] کوشیده‌اند تا عروض را بر مبنایی کاملاً جدید قرار دهند. به نظرآنان اصطلاح پایه نارساست، زیرا چه‌بسا اشعاری که پایه‌ای ندارند. اگرچه ایزوکرونیسم را می‌توان به طور ذهنی دربارهٔ بسیاری از اشعار به کار برد، منحصر به انواع خاصی است و، گذشته ازآن، به بررسی عینی درنمی‌آید. به عقیدهٔ آنان همهٔ این نظریه‌ها، واحد اساسی وزن شعر را نادرست تعریف می‌کنند. اگر شعر را صرفاً پاره‌هایی بدانیم که به دور هجای تکیه‌دار (یا هجای بلند در نظامهای کمّی) خوشه بسته است، نمی‌توانیم انکار کنیم که همان خوشه‌بندیها، و حتی همان ترتیب خوشه‌بندی، در گفته‌های دیگری نیز که نمی‌توان شعرشان دانست به چشم می‌خورد. بنابراین، واحد اساسی وزن پایه نیست، بلکه کل مصراع

است؛ و این همان نتیجه‌ای است که از نظریهٔ کلی گشتالت[1]، که روس‌ها بدان گرویده‌اند، ناشی می‌شود. پایه وجود مستقلی ندارد، و در ارتباط با کل شعر به وجود می‌آید. هر تکیه‌ای، بنابر موضعش، در شعر ویژگیهای خود را دارد؛ بر حسب اینکه در نخستین پایه باشد یا دومین پایه یا غیره. واحد سازماندهنده در شعر، در زبانها و نظامهای عروضی مختلف فرق می‌کند. ممکن است «آهنگ» باشد، یعنی توالی زیر و بمیهایی که در بعضی از انواع شعرآزاد هست، و شاید تنها نشانه‌ای باشد که آنها را از نثر متمایز سازد.[۴۴] اگر از متن یا شکل چاپ (که خود علامتی محسوب می‌شود) پی نبریم که شعر آزادی شعر است، شایدآن را مثل نثر بخوانیم و از نثر باز نشناسیم. با این وصف، می‌توان آن را مانند شعر و، از این جهت، به نحوی متفاوت خواند، یعنی با آهنگ گفتاری متفاوت. شکل‌گرایان به‌تفصیل بسیار نشان می‌دهند این آهنگ گفتار همیشه دو بخشی یا دوپاره‌ای است، و اگر آن را حذف کنیم شعر دیگر شعر نیست و صرفاً تبدیل به نثر موزون می‌شود.

روس‌ها، در مورد شعر عروضی متعارف، برای مطالعه رابطهٔ ساختمان و وزن گفتار از روشهای آماری استفاده می‌کنند. در نظرآنها شعر الگوی پیچیده‌ای از عناصر مختلفی است که با هم سازگار شده‌اند، و حاصل بحر تحمیلی از یک طرف و وزن عادی گفتار از طرف دیگر است. زیرا آنان اعتقاد دارند که شعر «تهاجمی سازمان یافته» بر زبان عادی است. اینان ضربان موزون را از الگو متمایز می‌دانند. الگو، وایستا یا گرافیک یا مجسم است، و ضربان موزون، یاپویاپیشرونده. علائمی که به دنبال هم می‌آیند پیش‌بینی می‌کنیم و نه تنها زمان، بلکه سایر عناصر اثر هنری را سازمان می‌دهیم. ضربان موزون، بدین ترتیب، برگزینش واژه‌ها، ساختمانهای نحوی، و، بنابراین، معنای کلی شعر اثر می‌گذارد.

شیوهٔ آماری به کار گرفته شده بسیار ساده است. در هر شعر یا پاره‌ای از شعر که باید تجزیه و تحلیل شود، درصد مواردی که هر هجا تکیه دارد شمرده می‌شود. در مصراع پنج پایه‌ای، اگر شعر کاملاً منظم باشد، آمار نشان می‌دهد که در هجای اول درصد موارد تکیه

---

۱) Gestalt، در روانشناسی، هیکل‌بینی.

صفر، در هجای دوم صد، درهجای سوم صفر، ودر هجای چهارم صد است، وبه‌همین ترتیب. این مطلب را می‌توان با رسم نموداری نشان داد که بر روی یک خط تعداد هجاها و بر روی خط عمود بر آن درصد هجاها برده شده باشد. البته، شعری که چنین منظم باشد نادر است؛ به این دلیل ساده که بیش ازحدیکنواخت است. بیشتر اشعارنشاندهندهٔ تقابلی است میان الگو و آنچه در عمل تحقق یافته است. مثلاً، در شعر سفید ممکن است تعداد موارد تکیه بر اولین هجا بسیار باشد و این، پدیده‌ای است مشهور که ازآن یا به عنوان «پایهٔ تروکانیک» یا تکیهٔ «شناور» یا «جایگزینی» نام برده‌اند. منحنی ممکن است، در یک نمودار، به نحو چشمگیری صاف باشد. اما اگر وزن مورد بحث پنج پایه‌ای و غرض هم حفظ این پایه باشد، این منحنی تمایل خود را به نقطه‌های اوج در هجاهای ۲ و ۴ و ٦ و ۸ حفظ خواهد کرد. البته، این روش آماری به خودی خود ارزشی ندارد، اما فایدهٔ آن این است که به کل شعر توجه می‌کند و، بنابراین، تمایلاتی راکه در یک بیت به‌وضوح مشخص نمی‌شود آشکار می‌سازد. فایدهٔ دیگر این است که با یک نگاه اختلاف میان مکاتب شعر و شاعران را نشان می‌دهد. در روسی، به طور اخص، این روش بسیار خوب به کار می‌آید، زیرا هر لغت فقط یک تکیه دارد (تکیه‌های فرعی تکیه محسوب نمی‌شوند بلکه صرفاً امری مربوط به تنفسند.) اما، در زبان انگلیسی، به علت تکیه‌های درجه دوم و بسیاری از لغات دیگر، که از لحاظ تکیه وابسته به کلمات قبل و بعد خود هستند، آمار درست پیچیده از کار درمی‌آید.

عروضدانان روسی بر این امر بسیار تأکید می‌کنند که شاعران مختلف و مکاتب مختلف الگوهای مطلوب را به انحای متفاوت به کار می‌گیرند، و هر مکتبی، و گاهی هر شاعری، هنجار عروضی خاص خود دارد و، بنابراین، نادرست و خطاست که در کار مکاتب و شاعران بر حسب قاعدهٔ جزمی خاصی داوری کنیم. تاریخ نظم‌سرایی نشاندهندهٔ تعارض دائمی بین هنجارهای مختلف است، و چه‌بسا حد نهایی خاصی جانشین حد نهایی دیگری شود. روس‌ها، همچنین، به نحو مفیدی، بر اختلافات فاحشی که بین نظامهای زبانی نظم‌سرایی وجود دارد تأکید می‌کنند. نه‌تنها طبقه‌بندی معمولی نظم به هجایی و تکیه‌ای و کمی ناقص،

بلکه گمراه کننده است. مثلاً، در زبان صرب و کروآتی[۲] و شعر حماسی فنلاندی هرسهٔ این اصول ـ یعنی هجا و کمیت و تکیه ـ دخیل است. پژوهشهای امروزی نشان داده است عروض لاتینی، که بظاهر صرفاً کمی به نظر می‌رسد، عملاً به علت توجه به تکیه و مرز واژه‌ها تعدیل می‌شد.[۴۵]

زبانها بر حسب عنصری که مبنای وزن هر زبان است با هم تفاوت پیدا می‌کنند. این عنصر، در زبان انگلیسی، تکیه و کمیت فرع بر تکیه است، و مرزهای واژه وظیفهٔ وزنی مهمی بر عهده دارند. تفاوت وزنی بین مصراعی که از تک‌هجاها ساخته شده و مصراعی که یکسره از لغات چندهجایی ساخته شده باشد، بسیار شدید است. مبنای وزن در زبان چک مرز واژه‌هاست که همیشه توأم با تکیهٔ اجباری است، در حالی که کمیت در این زبان عنصری اختیاری است که ایجاد تنوع می‌کند. در زبان چینی، زیر و بمی مبنای اصلی وزن است، اما در زبان یونانی باستان اصل سازماندهنده کمیت و زیر و بمی لغات عناصر اختیاری بود که سبب تنوع می‌شد.

در تاریخ یک زبان، اگرچه یک دستگاه نظم‌سازی جانشین دستگاه نظم‌سازی دیگری شده باشد، نمی‌توان از «پیشرفت» سخن گفت یا دستگاههای قدیمی را اشعار سستی دانست که به دستگاه تثبیت شده فعلی صرفاً شباهتهایی دارد. در زبان روسی، مدتی مدید شعر هجایی غلبه داشت و در چک عروض کمی مسلط بود. اگر تشخیص داده می‌شد که شاعرانی همچون لیدگیت، هوز، و اسکلتن نظم ناقص نمی‌سرودند بلکه از قراردادهای خاص خود پیروی می‌کردند، مطالعهٔ تاریخ نظم انگلیسی از چاسر تا ساری بکلی دگرگون می‌شد.[۴۶] حتی کوششهای مردان برجسته‌ای مثل سیدنی، اسپنسر، گیبریل هاروی برای وارد کردن عروض کمی در زبان انگلیسی بسیار مورد استهزا قرار گرفته است؛ اما می‌توان با استدلالی محکم از این کوششها دفاع کرد. کوشش بی‌ثمر آنها، لااقل از این جهت در تاریخ شعر انگلستان اهمیت دارد که سبب از میان برداشته شدن شعر هجایی خشک قدیمی انگلستان گردید.

---

۲) Serbo - Croat، از زبانهای هند و اروپایی متعلق به دستهٔ اسلاوی جنوبی، رایج در یوگوسلاوی.

همچنین، می‌توان به تدوین تاریخ عروض تطبیقی دست زد. زبانشناس معروف فرانسوی، آنتوان میله، در کتابش، به نام ریشه‌های هندو-اروپایی عروض یونانی، عروض یونان باستان و روایی را به قصد بازسازی نظام عروضی هند و اروپایی مقایسه کرد.[۴۷] و رومن یاکوبسون نشان داده است که شعر حماسی یوگوسلاو بسیار نزدیک به این الگوی باستانی است که مصراع هجایی را به نحو عجیبی با جملهٔ خشک کمی ترکیب می‌کند.[۴۸] می‌توان تاریخ انواع مختلف شعر عامیانه را تشخیص داد و ردیابی کرد. باید شعر قرائتی حماسی را بدقت از شعرآهنگین آثار غنایی بازشناخت. چنین می‌نماید که در هر زبانی اشعار حماسی بسیار محافظه کار است، در حالی که ترانه‌ها، که با خصوصیات آوایی زبان سخت عجین شده‌اند، در هر قومی بیشتر تنوع پیدا می‌کنند. حتی ضروری است که در شعر امروزی هم بین اشعار با آهنگ، محاوره‌ای، و خطابی تمایزی قائل شد؛ تمایزاتی که بیشتر عروضیان انگلیسی نادیده گرفته‌اند، زیرا تحت تأثیر نظریهٔ موسیقایی همهٔ حواسشان متوجه ترانه بوده است.[۴۹]

باریس آیکنبوم، در تحقیق ارزندهٔ خود دربارهٔ شعر غنایی قرن نوزدهم روس،[۵۰] کوشیده است تأثیر آهنگ جمله را در شعر آوازیِ با آهنگ تجزیه و تحلیل کند، و به نحو تعجب‌انگیزی نشان دهد چگونه شعر غنایی رمانتیک روسی از میزانهای سه‌پایه‌ای و طرحهای آهنگ جمله، مثل جمله‌های سؤالی و اعجابی، و الگوهای نحوی، مثل توازی، مایه گرفته است. اما، به اعتقاد ما، وی نظریهٔ اساسی خود را دربارهٔ قدرت شکل‌دهندهٔ آهنگ جمله در شعر آوازی ثابت نکرده است.[۵۱]

شاید دربارهٔ بسیاری از جنبه‌های نظریات روس‌ها جای شک باشد، نمی‌توان تردید کرد که از بن‌بست نظریهٔ آزمایشگاهی، از یک طرف، و ذهنگرایی مطلق عروضیان متمایل به موسیقی، از طرف دیگر، مفری یافته است. چه بسیار چیزها که هنوز مبهم و مجادله‌انگیزند. اما امروزه عروض با زبانشناسی و معناشناسی ادبی روابط ضروری برقرار کرده است، و می‌بینیم که صوت و بحر را باید به عنوان عناصر سازندهٔ کلیت اثر هنری ـ و نه جدا از معنی ـ مطالعه کرد.

فصل چهاردهم

سبک و سبک‌شناسی

زبان به معنای واقعی کلمه مصالح هنرمند ادبی است. می‌توان گفت که هر اثر ادبی گزینشی از زبانی معین است؛ همان‌گونه که گفته‌اند هر مجسمه قطعه مرمری است که تکه‌هایی از آن کنده شده است. اف دبلیو. بیتسن در کتاب کوچکش، به نام شعر انگلیسی و زبان انگلیسی، مدعی شده است که ادبیات بخشی از تاریخ کلی زبان و بتمامی بدان متکی است.

به اعتقاد من تأثیری که یک دوره برشعری می‌گذارد از شاعر نشأت نمی‌گیرد، بلکه زادهٔ زبان است. من معتقدم که تاریخ واقعی شعر، تاریخ دگرگونیهای نوعی از زبان است که اشعار متوالی به آن سروده شده است. و فقط این دگرگونیهای زبان حاصل فشار تمایلات عقلی و اجتماعی است.[۱]

بیتسن از اعتقاد به وابستگی نزدیک تاریخ شعر به تاریخ زبان سخت دفاع می‌کند. مطمئناً دگرگونی شعر انگلیسی لااقل با بیقیدی و طراوت گفتار عصر الیزابت و وضوح و همواری قرن هیجدهم و تفصیل پرابهام عصر ویکتوریا متناظر است. نظریه‌های زبانی در تاریخ شعر سهم مهمی دارند، مثلاً عقل‌گرایی هابزی و تأکید آن بر دقت علمی و وضوح و دلالت صریح عمیقاً بر شعر انگلیسی تأثیر گذاشته است؛ اگرچه این تأثیر اغلب غیرمستقیم است.

می‌توان با کارل فوسلر همعقیده بود که

در مطالعهٔ تاریخ ادبیات دوره‌ای معین لااقل همان قدر می‌توان از مطالعهٔ محیط زبانی سود جست که ازتجزیه وتحلیل تمایلات مذهبی،اجتماعی، سیاسی، یاکشور و وضع اقلیمی.[۲]

بخصوص در دوره‌ها و کشورهایی که چند رسم زبانی در راه غلبه بر یکدیگر با هم مبارزه می‌کنند، کاربردها، نگرشها، و وابستگیهای شاعر نه‌تنها در مطالعهٔ رشد یک سیستم زبانی بلکه در فهم هنر خود او نیز اهمیت دارد. در ایتالیا، کمتر مورخ ادبیاتی می‌تواند «مسئلهٔ زبان» را نادیده بگیرد. فوسلر با ژرفنگری از تحقیقات ادبیش در کتاب خود، به نام فرهنگ فرانسه در آیینهٔ تحولات زبانی آن، استفاده می‌کند. و در روسیه، ویکتور وینا گرادوف شیوهٔ استفاده پوشکین را از عناصر مختلفی که در زبان روسی متداول آن عصر وجود داشت، یعنی اسلاویک کلیسایی[۱]، محاورات عامیانه، گالیسیسم، و توتونیسم، تجزیه وتحلیل کرده است.[۳]

اما، بی‌تردید در ادعای بیتسن غلو شده است، و امکان ندارد بتوان این نظر را پذیرفت که شعر به نحوی منفعل تغییرات زبانی را منعکس می‌کند. هرگز نباید فراموش کنیم که رابطهٔ زبان و ادبیات، رابطه‌ای دیالکتیکی است؛ ادبیات عمیقاً تطور زبان را زیر تأثیر گرفته است. بدون ادبیات کلاسیک نو نه زبان فرانسه می‌توانست امروزه آنچه باشد که هست و نه زبان انگلیسی. همچنین، بدون تأثیرات لوتر وگوته و رمانتیک‌های آلمانی، امروزه چیزی غیر از این بود که هست.

نیز، دور نگه داشتن ادبیات از تأثیرات مستقیم فکری و اجتماعی ممکن نیست. به عقیدهٔ بیتسن، شعر قرن هیجدهم ازآن رو روشن و واضح بود که زبان روشن و واضح شده بود. بنابراین، شاعر، چه عقل‌گرا باشد چه نباشد، باید از ابزارهای پیش ساخته شده استفاده کند. اما بلیک و کریستوفر اسمارت نشان می‌دهند چگونه شاعری، که گرفتار بینش خردگریزانه یا ضد خردی به دنیاست، می‌تواند بیان شاعرانه را دگرگون سازد یا به مرحله‌ای پیش ازآن رجعت کند.

---

۱) Church Slavic، زبان ادبی اسلاوهای شرقی و جنوبی، این زبان در نوشته‌های عادی و مذهبی به کار می‌رفت و از این نظر مانند زبان لاتین بود در غرب.

در واقع، صرف این حقیقت که نه‌تنها تاریخ افکار بلکه تاریخ انواع ادبی، الگوهای عروضی، و مضامین را می‌توان نوشت (تاریخی که شامل ادبیات چند زبان می‌شود)، نشان می‌دهد که ادبیات بتمامی وابسته به زبان نیست. واضح است که باید بین شعر، از یک طرف، و داستان و نمایش، از طرف دیگر، تمایز قائل شد. غرض اف دبلیو. بیتسن در درجهٔ اول شعر بود، و مشکل بتوان انکار کرد که شعر، وقتی سازمان استواری گرفت، با صوت و معنای زبان عجین می‌شود.

دلایل این امر کم و بیش آشکار است. بحر خصلت صوتی زبان را سازمان می‌دهد و وزن نثر را منظم می‌کند، وآن را به ایزوکرونیسم نزدیک می‌سازد. و، بدین ترتیب، رابطهٔ طولهای هجایی را ساده، ضرب راکند می‌کند، و صوتها را امتداد می‌دهد تا لحنهای فرعی یا رنگ هر لحن (زنگ) رانشان دهد، و نیزآهنگ گفتار را ساده و منظم می‌کند.[۴] بنابراین تأثیر وزن، تشخص دادن به لغات است؛ یعنی لغات را متمایز و توجه را به آنها معطوف می‌کند. در شعر خوب رابطه بین واژه‌ها اهمیتی بسیار دارد.

معنای شعر به متن وابسته است؛ یعنی واژه نه‌تنها معنای لغتنامه‌ای، بلکه رنگ همهٔ مترادفات و متشابهات را نیز دارد. لغات نه‌تنها معنای خودشان را دارند، بلکه معنای لغتهای دیگری را هم که یااز لحاظ صوتی یا از لحاظ مفهوم و اشتقاق به آنها ارتباط دارد،و حتی لغاتی راکه با آنها متباین و متضاد است، متبادر به ذهن می‌کنند.

بنابراین، مطالعهٔ زبان در مطالعهٔ شعر بسیار اهمیت پیدا می‌کند. اما، البته غرض ما از مطالعهٔ زبان پژوهش در زمینه‌ای است که زبانشناسان حرفه‌ای نادیده گرفته یا ناچیز شمرده‌اند. بجز در مسائل نادری درباب تلفظ که در تاریخ وزن و قافیه بدان حاجت است، محقق امروزی ادبیات به واجشناسی و صرف و نحو تاریخی یا حتی آواشناسی تجربی نیاز چندانی ندارد. اما، از نوع خاصی از زبانشناسی بی‌نیاز نیست؛ قبل از همه از واژه‌شناسی، یعنی مطالعهٔ معانی و دگرگونیهای آن. کسی که در شعر قدیم انگلیسی تحقیق می‌کند، بدون لغتنامهٔ انگلیسی آکسفرد به معنای دقیق لغات پی نمی‌برد. حتی اگر بخواهد واژگان لاتینی شدهٔ میلتن یا واژه‌سازی هاپکینز را، که بسیار توتونی است، دریابد باید از ریشه‌شناسی استمداد کند.

البته، اهمیت مطالعهٔ زبان به فهم یکایک لغات و عبارات محدود نیست. ادبیات به تمام جنبه‌های زبان ارتباط می‌یابد. اثر هنری، در درجهٔ اول، دستگاهی از اصوات است، و از این رو باید آن راگزینشی از دستگاه صوتی زبان معین دانست. بحث قبلی ما دربارهٔ خوش‌آهنگی و وزن و بحر اهمیت ملاحظات زبانی را در بسیاری از این مسائل نشان داد. در مطالعهٔ عروض تطبیقی و تجزیه و تحلیل درست الگوهای صوتی از رجوع به واجشناسی گریزی نیست.

در تحقیقات ادبی، سطح آوایی زبان را نمی‌توان از سطح معنایی آن جدا کرد. و از طرف دیگر، ساخت معنایی تابع تجزیه و تحلیل زبانی است. می‌توان دستور زبان هر اثر ادبی یا هر دسته از آثار ادبی را نوشت، به طوری که از واجشناسی و صرف شروع کرد و پس از مطالعهٔ واژگان (لغات غیرمصطلح، لغات محلی، لغات قدیمی، لغات نوساخته) به نحو (یعنی قلب و تضاد و توازی عبارات) رسید.

زبان ادبیات را از دو نظرگاه می‌توان مطالعه کرد. می‌توان از اثر ادبی به عنوان سندی در تاریخ زبان استفاده کرد. مثلاً، جغد و بلبل و سِرگوین و شهسوار سبزپوش خصوصیات بعضی از لهجه‌های انگلیسی میانه را نشان می‌دهند. آثار نویسندگانی چون اسکلتن، نش، و بن جانسن مصالحی غنی برای تاریخ زبان انگلیسی است. کتابی سوئدی که اخیراً به قلم ای اچ. کینگ انتشار یافته، برای تجزیه و تحلیل لهجه‌های طبقاتی و اجتماعی عصر جانسن از شاعرک، اثر بن جانسن، استفاده کرده است. فرانتس دستور زبان شکسپیر را تمام و کمال نوشته است. لازار سِنِه‌آن دو جلد کتاب دربارهٔ زبان رابله تألیف کرده است.[۵] اما، در این تحقیقات از همه آثار ادبی چون مآخذ و اسنادی برای مطالعات غیرادبی، یعنی زبانشناسی، استفاده شده است. اما، فقط وقتی مطالعهٔ زبانی به مطالعهٔ ادبی بدل می‌شود که به مطالعهٔ ادبیات کمک کند، و هدف آن بررسی تأثیرات زیبایی‌شناختی زبان باشد؛ کوتاه سخن، وقتی که به سبک‌شناسی تبدیل گردد (حداقل به یکی از معانی این اصطلاح).[۶]

البته نمی‌توان با موفقیت به تحقیق در سبک‌شناسی پرداخت، مگرآنکه سبک‌شناسی مبانی استواری در زبانشناسی عمومی داشته باشد. زیرا دقیقاً یکی از ملحوظات عمدهٔ سبک‌شناسی مقابلهٔ دستگاه زبان اثر ادبی با استعمال عمومی زبان رایج دورهٔ خود است. بدون

آگاهی از زبان معمولی، و حتی غیر ادبی، و بدون اطلاع از اختلافهای زبانهای اجتماعی هر دوره، سبک‌شناسی مشکل بتواند از حد تأثیرگرایی فراتر رود. متأسفانه این فرض که ما تمایز بین زبان معمولی و انحرافات هنری را می‌دانیم، بخصوص در مورد ادوار پیشین، سخت بی‌پایه است. پیش ازآنکه در قضاوت خود دربارهٔ بیان نویسنده‌ای یا نهضتی ادبی زمینهٔ درستی داشته باشیم، باید زبان دوره‌های گذشته را که به طرق مختلف قشربندی شده است دقیقاً بررسی کنیم.

در عمل، فقط از روی غریزه موازینی را که از استعمال امروزهٔ خود استخراج کرده‌ایم به کار می‌گیریم. اما این موازین چه‌بسا گمراه کننده باشد. گاه، در وقت خواندن شعر متقدمین، باید راه را بر دخالت آگاهی خود از زبان امروزی ببندیم.[۲] اما، اگر ضرورت بازسازی تاریخی را بپذیریم، می‌توان در تمام موارد به این کار توفیق یافت؟ آیا می‌توانیم آنگلوساکسون یا انگلیسی میانه را چنان یاد بگیریم (زبان یونان باستان که جای خود را دارد) که زبان امروزی خود را فراموش کنیم؟ و اگر بدین کار توفیق یابیم، لزوماً با تبدیل خودمان به معاصران زبانی نویسنده، منتقدان بهتری نیز شده‌ایم؟[۹]

در اینجا، این پرسش پیش می‌آید که آیا بهتر نیست، لااقل در موارد افراطی، خود را از شر معانی تلویحی امروزی خلاص کنیم. در اینجاست که باز به مسئلهٔ بازسازی‌گرایی تاریخی و امکان و مقبولیت آن برمی‌گردیم.

گروهی مانند شارل بالی کوشیده‌اند[۱۰] تا سبک‌شناسی را ازبخشهای فرعی زبانشناسی به حساب آورند. اما سبک‌شناسی، چه علم مستقلی باشد چه نباشد، مسائل مشخصی از آن خود دارد. به نظر می‌رسد بعضی از این مسائل عملاً به همهٔ گفتارهای انسانی مربوط می‌شود. سبک‌شناسی، به این معنای وسیع، به بررسی همهٔ شگردهایی می‌پردازد که غایت بیانی خاصی دارند؛ از این رو، تنها ادبیات یا معانی بیان را شامل نمی‌شود. همهٔ شگردهایی که سبب تأکید یا تصریح می‌شوند، در قلمرو مطالعهٔ سبک‌شناسی هستند؛ از استعاره، که در همهٔ زبانها حتی

۲) شماره‌های محذوف ۷ و ۸ این فصل مربوط به مثالهای شعری است که در ترجمه حذف شده است.

انواع بدوی‌آنها به وفور وجود دارد، تا صور بیانی و الگوهای نحوی. تقریباً هر گفته‌ای را می‌توان از نظرگاه ارزش بیانیش مطالعه کرد. این مسئله را مشکل می‌توان نادیده گرفت؛ بر خلاف مکتب زبانشناسی رفتارگرایانهٔ امریکا که به‌عمد چنین می‌کند.

در سبک‌شناسی سنتی، به این مسائل به شیوه‌ای دلبخواه و نامستدل پاسخ می‌دهند. صنایع ادبی به دو دستهٔ شدت‌بخشنده و خفیف‌کننده تقسیم شده است. صنایع شدت‌بخشنده مانند تکرار کردن، یکجا آوردن، غلوکردن، و به اوج رساندن را از لوازم سبک «متعالی» دانسته‌اند؛ سبکی که به‌تفصیل در کتاب معروف پری هیسوس منسوب به لونگینوس توصیف شده است. مثیو آرنلد و ستسبری در بحث از هومر و شکسپیر و میلتن و دانته از «سبک والا» سخن به میان آورده، و مسائل روانشناختی را با مسائل ارزیابی ادبیات خلط کرده‌اند.[۱۱]

اما مشکل بتوان ثابت کرد بعضی از شگردها و صنایع باید در همهٔ موارد تأثیرات یا «ارزشهای بیانی خاصی» داشته باشد. در کتاب مقدس و تواریخ ایام، ساختمان جملات همپایه (و . . و . . و) تأثیر حکایتی را دارد که با فراغ بال روایت کنند. اما در شعر رمانتیک یک رشته از واوهای عطف همچون پله‌های پلکانِ سؤالهای هیجان‌انگیز نفسگیری است. غلو ممکن است غم‌انگیز یا رقت‌انگیز باشد، اما چه‌بسا مضحک و خنده‌آور باشد. بعلاوه، بعضی از صنایع یا خصوصیات نحوی آن‌قدر تکراری می‌شوند ودر متنهای چنان متفاوتی می‌آیند که هیچ معنای بیانی خاصی نمی‌توانند داشته باشند. سیسرون در هر صفحه بارها از اثبات شبیه به نفی و اظهار با حذف استفاده کرده، جانسن صدها بار در ولگردان صناعت توازی را به کار برده است. این دو فن که بازی با لغات است، تأثیر خاصی در معنا ندارد.[۱۲]

اگر چه نظریهٔ اتمیستی، یعنی یافتن تناظر یک‌به‌یک بین صنایع بدیعی و ارزش بیانی خاص، را باید کنار گذاشت، یافتن رابطه‌ای خاص بین تأثیرات سبکی و ویژگیهای سبکی ناممکن نیست. مثلاً، می‌توان نشان داد در بعضی از قطعات که «لحن ـ معنیِ» خاصی دارد ـ مانند قطعات فاخر، خنده‌آور، موقر، و ساده ـ همیشه صنعتی توأم با صنایع مکرر دیگر به کار می‌رود. می‌توان مانند دبلیو کی. ویمست گفت که شگردی را صرف تکرار آن بیمعنی نمی‌کند؛ الگوهای جمله، مانند اعراب و اشتقاق، تکرار می‌شود. با این وصف، باز هم بیان‌کنندهٔ معنی

است.[۱۳] لزومی ندارد که به شیوهٔ کلاسیک باستان به دسته‌بندی سبکها به والا و پست، آسیایی و آتنی، و مانند اینها بسنده کرد، می‌توان طرحهای پیچیده‌ای، مانند آنچه ویلهلم اشنایدر در کتاب ارزشهای بیانی زبان آلمانی ارائه کرده است، پیدا کرد. سبک را می‌توان بر حسب روابط واژه‌ها با موضوع به تجریدی وحسی، ایجازی و اطنابی، ناچیزشمار و مبالغه‌آمیز، دقیق و مبهم، آرام و پرهیجان، والا و پست، ساده و پر پیرایه؛ و بر حسب روابط خود واژه‌ها به شدید و خفیف، تجسمی و موزیکال، هموار و خشن، بیرنگ و رنگین؛ و بر حسب روابط لغات با کل نظام زبان به گفتاری و نوشتاری، قالبی و فردی؛ و بر حسب روابط لغات با نویسنده به عینی وذهنی تقسیم کرد.[۱۴] چنین رده‌بندیهایی را می‌توان با هرگفتهٔ زبانی منطبق دانست. اما، ظاهراً، بیشتر شواهد ازآثار ادبی گرفته شده است و غرض ازآنها تحلیل سبک ادبی است. سبک‌شناسی، بدین معنی، به نظر می‌رسد که به تعادلی بین مطالعهٔ پراکندهٔ صناعات ادبی، که مبتنی بر رده‌بندی معانی بیانی است، و تفکرات فضل‌فروشانه، و نه چندان عینی، در باب سبکهای دوره‌ای (گوتیک و باروک) رسیده باشد.

متأسفانه، بیشتر این مطالعات یا متأثر از مقاصد محدود دستوری (مقاصدی که سبک‌شناسی را به سلسله دستورهایی در پرداختن سبک بیانی «معتدلی» تبدیل کرده است که کمال مطلوبش دقت و صراحت است و اخیراً به رشته‌ای در علوم تربیتی تبدیل شده است) یا ملهم ازمفاخرات ملی دربارهٔ زبان خاصی است. آلمانی‌ها، به طوراخص، مسئول این‌گونه کلی‌بافیها دربارهٔ تفاوتهای زبانهای اصلی اروپا هستند. حتی دانشمندان سرشناسی مانند وکسلر، فوسلر، و دویچباین تسلیم این قبیل حدسهای بی‌پایه شده،[۱۵] و عجولانه به نتیجه گیریهایی دربارهٔ روانشناسی ملی دست زده‌اند. این گفته بدان معنی نیست که بخواهیم وجود مسئله‌ای را انکار کنیم؛ یعنی اگر زبانی را که ادبیات پرورده‌ای ندارد با یکی از زبانهای بزرگ اروپایی مقایسه کنیم، پی می‌بریم که عقیدهٔ رفتارگرایانه در باب همرتبه بودن زبانها تا چه پایه مهمل است: هر مترجمی می‌داند که این دو زبان سخت با هم متفاوتند. زبان فرانسوی یا انگلیسی یا آلمانی برای مقاصد خاصی نامناسبتر از رقبای خود به نظر می‌رسند. اما، بی‌تردید، این اختلافها معلول تأثیرات ادبی، تاریخی، و اجتماعی است که اگرچه توصیف‌پذیرند، هنوز

آنچنان توصیف نشده‌اند که بتوان آنها را ویژگیهای بنیادی نفسانیات ملی دانست. به نظر می‌رسد سبک‌شناسی تطبیقی، علمی باشد که به آینده‌ای دور تعلق دارد.

استفادهٔ زیبایی‌شناختی و ادبی محض از سبک‌شناسی، آن را به مطالعهٔ یک اثر هنری یا دسته‌ای از آثار هنری، که باید به اعتبار وظیفه و معنای زیبایی‌شناختیشان توصیف شود، منحصر می‌کند. وقتی سبک‌شناسی بخشی از تحقیق ادبی می‌شود که توجهش عمدتاً معطوف به جنبه‌های زیبایی‌شناختی باشد. در این صورت، سبک‌شناسی بخش مهمی از تحقیق ادبی خواهد شد، زیرا فقط روشهای سبک‌شناختی می‌تواند خصوصیات اثر هنری را تعیین کند. برای رسیدن به چنین تجزیه و تحلیلی از سبک دو راه وجود دارد. اول اینکه از تجزیه و تحلیل منظم دستگاه زبانی اثر هنری آغاز کنیم، و سپس، بر حسب مقاصد زیبایی‌شناختی، خصوصیات این دستگاه زبانی را معنای کلی اثر بدانیم؛ که در این صورت سبک به صورت نظام زبانی ویژهٔ اثر یا دسته‌ای از آثار هنری جلوه می‌کند. راه دوم که با اولی هم متناقض نیست عبارت از مطالعهٔ مجموعهٔ ویژگیهایی است که این سیستم را از سیستمهای قابل قیاس با آن متمایز می‌کند. این روش روشی تطابقی است؛ یعنی انحرافات و سرپیچیهایی که از زبان عادی شده است مشاهده می‌کنیم و می‌کوشیم تا مقاصد زیبایی‌شناختی این انحرافات و سرپیچیها را کشف کنیم. در گفتار عادی که به منظور تفهیم به کار می‌رود، توجه به صدای واژه‌ها یا نظم آنها (که در زبان انگلیسی از فاعل به فعل است) یا به ساختمان جمله (بر شمارشی و همپایه) معطوف نمی‌شود. قدم اول در تجزیه و تحلیل سبکی مشاهدهٔ انحرافاتی از قبیل تکرار اصوات، واژگونی نظم لغات، ساختمان سلسله مراتب پیچیدهٔ جمله‌های اصلی و تبعی است که همهٔ آنها در خدمت وظیفه‌ای زیبایی‌شناختی مانند تأکید یا تصریح یا عکس این دو (محو کردن تمایزات یا مبهم‌گویی که از لحاظ زیباشناسی موجه باشد) است.

در مورد بعضی از آثار و بعضی از نویسندگان، این وظیفه نسبتاً ساده است. الگوهای صوتی و تشبیه‌های مأخوذ از حکایتهای تمثیلی را در مورد حیوانات در یوفیوئیز لیلی بخوبی می‌توان بازشناخت.[۱۶] اسپنسر، که به گفتهٔ جانسن به «هیچ زبانی» نمی‌نوشت، مجموعه لغات و عبارات کهنه، واژه‌های نوساخته، و اصطلاحات محلی را به کار می‌برد.[۱۷] میلتن نه تنها از

واژگان لاتینی‌شده‌ای استفاده می‌کند که درآن لغات انگلیسی مفهوم سژنوعیشان را حفظ کرده‌اند، بلکه نوعی جمله‌سازی خاص خود دارد. خصیصهٔ بیانی جرارد مانلی هاپکینز لغات گویشی و ساکسونی و احتراز آگاهانه‌اش از واژه‌های لاتینی است؛ این احتراز او به پشتگرمی و انگیختهٔ نظریهٔ نهضت زبانی طرفداران زبان قدیم توتونی و واژه‌سازی و ترکیبات خاص آن است.[۱۸] به آسانی می‌توان سبک نویسندگان صاحب طرزی چون کارلایل، مردیث، پتر، یا هنری جیمز یا حتی نویسندگان دیگری را، که اگرچه اهمیت هنری چندانی ندارند اما زبانی ویژهٔ خویش آفریده‌اند، تجزیه و تحلیل کرد.

در بسیاری موارد دیگر، مشکل بتوان ویژگیهای سبکی نویسنده‌ای را مجزا و معین کرد. انسان به گوشی حساس و نگاهی باریک‌بین نیاز دارد تا بتواند ویژگی مکرری را درآثار نویسندگانی مانند نمایشنامه‌نویسان عصر الیزابت و مقاله‌نویسان قرن هیجدهم که سبکی یک‌دست دارند تمیز دهد. باید در ادعاهایی نظیر ادعای جی ام. رابرتسن که می‌گوید بعضی از واژه‌ها یا اصطلاحات در حکم امضای نویسندگانی مانند پیل، گرین، مارلو، و کید است شک کرد.[۱۹] تجزیه و تحلیل سبکی، در بسیاری از این پژوهشها، بی هیچ‌گونه تمیزی با مطالعهٔ روابط محتوایی، مآخذ و مطالب دیگری از قبیل اشارات مکرر درهم آمیخته است. در چنین مواردی، سبک‌شناسی چون ابزاری به خدمت غرض دیگری درمی‌آید، یعنی وسیلهٔ شناخت نویسنده یا دلیل اصالت اثر می‌گردد که کاری تجسسی واز مقدمات تحقیق ادبی است.

سبکهای غالب یا قدرت نویسنده در واداشتن دیگران به تقلید از خود یا باب روز کردن شیوه‌ای، مسائل عملی مشکلی را مطرح می‌کند. سابقاً مفهوم نوع تأثیر عظیمی بر سنت سبک داشت مثلاً، در آثار چاسر بین سبک تک تک قصه‌های کتربری و، به طور کلی، بین آثاری که به دوره‌ها و ادوار ادبی مختلف زندگی او تعلق دارد، تمایزی چشمگیر وجود دارد. در قرن هیجدهم، چکامهٔ پینداری[۳]، طنز، و ترانه هر یک واژگان و سبک خاص خود داشت. «واژگان شاعرانه» به انواعی خاص منحصر بود، در حالی که واژگان ساده در انواع پست مجاز

۳) مربوط به پینداروس (بزرگترین شاعر غنایی یونان).

بود و حتی توصیه می‌شد. حتی وردزورث، که واژگان شاعرانه را مردود می‌شمرد، وقتی که چکامه یا شعر توپوگرافیک متأملانه‌ای مانند «تینترن ابی» یا سونات میلتنی یا «ترانهٔ غنایی» می‌سرود، زبان دیگرگونه‌ای به‌کار می‌گرفت. اگر این تمایزات را نادیده بگیریم، در توصیف سبک نویسنده‌ای که انواع ادبی بسیاری را پرورانده یا در طول حیات خود از مرحله‌ای به مرحلهٔ دیگر رفته است کوشش بیفایده‌ای کرده‌ایم. بهتر است که از «سبکهای» گوته سخن بگوییم تا از سبک او، زیرا نمی‌توانیم تفاوتهای عظیم شتورم اوند درانگ را که متعلق به دوران کلاسیک است با سبک مطنطن و پیچیدهٔ خوشاوندیهای گزیده نادیده بگیریم.

شیوهٔ تحلیل سبکی، یعنی توجه به ویژگیهای سبک و مشخصاتی که آن را از دستگاههای زبانی پیرامون متمایز می‌کند، خطرهای بارزی دارد. چه‌بسا موارد مجزا و نمونه‌هایی از ویژگیهای بارز را یکجا گردآوریم و فراموش کنیم که اثر ادبی یک کل است (نه اجزای پراکنده). چه‌بسا به «نوآوری»، خصوصیت، و خصوصیات فردی محض بیش از حد اهمیت دهیم. بهتر است بکوشیم تا سبک را بتمامی و منظم بر حسب اصول زبانی توجیه کنیم. در روسیه، ویکتور ویناگرادوف تحقیقات استادانه‌ای دربارهٔ زبان پوشکین و تولستوی کرده است. در لهستان و چکوسلواکی، سبک‌شناسی نظام یافته توجه بسیاری از محققان را به خود معطوف داشته است. و در اسپانیا، دماسو آلونسو به تجزیه و تحلیل منظم اشعار گونگورا دست یازیده است و آمادو آلونسو با ظرافت سبک شاعرانهٔ پابلو نرودا را بررسی کرده است.[۲۰] خطر این روش در آن است که کمال مطلوب آن تمامیت «علمی» است. ممکن است تحلیل‌کننده فراموش کند که تأکید و تأثیر هنرمندانه با صرف بسامد شگردی یکی نیست. از همین رو، خانم ژوزفین میلز را شواهد آماری به غلط وامی‌دارد بر عناصر قبل از رافائلی در بیان هاپکینز تأکید کند.[۲۱]

هنگامی تحلیل سبکی به تحقیق ادبی فایدهٔ بسیار می‌رساند که بتواند وجود اصلی وحدتبخش و غرضی زیبایی‌شناختی و کلی را که بر تمام اثر سایه افکنده باشد مشخص کند. مثلاً، اگر بحث دربارهٔ شاعر توصیفگری متعلق به قرن هیجدهم مانند جیمز تامسن باشد، باید بتوانیم نشان دهیم چگونه ویژگیهای سبکی او در یکدیگر تنیده شده‌اند. شعر آزاد میلتنی

اقتضا می‌کند که چه لغاتی انتخاب شود، و از انتخاب چه لغاتی احتراز گردد. واژگان برگزیدهٔ میلتن سبب اطناب می‌شود، و این اطناب نشاندهندهٔ کشمکش بین لغت و شیء است؛ یعنی شیء نامیده نمی‌شود، بلکه کیفیات آن به دست داده می‌شود. اهمیت دادن به کیفیات و برشمردن آنها دال بر توصیف است، و نوع خاصی از توصیف طبیعت که در قرن هیجدهم مرسوم بود دلالت بر فلسفهٔ خاص، یعنی استدلال از طریق طرح اشیا، می‌کند. جفری تیلوتسن در کتابش دربارهٔ پوپ و نیز در مقالاتش دربارهٔ بیان شاعرانه قرن هیجدهم موارد قابل ملاحظه‌ای از این نوع به دست می‌دهد، مثلاً عقیدهٔ خاص واژگان شاعرانه و به قول خودش «مجموعهٔ روانی - کلامی». اما تیلوتسن نمی‌تواند این موارد را در تحلیلی کلی از سبک به یکدیگر پیوند دهد.[۲۲] این شیوهٔ کار که از ملاحظات عروضی آغاز و به مسائل مربوط به محتوا و حتی فلسفه ختم می‌شود، نباید این ظن را برانگیزد که یکی از عناصر منطقی و تاریخی یا عنصر دیگری بر سایر عناصر مرجح است. چه‌بهتر که بتوان از هر نقطه شروع کرد، و به همان نتایج درست رسید.

این‌گونه استدلال نشان می‌دهد که چگونه تجزیه و تحلیل سبکی به طرح مسائل مربوط به محتوا منتهی می‌شود. منتقدان از قدیم به شیوه‌ای نامنظم، و بر اساس شم شخصی، هر سبکی را نشاندهندهٔ نگرش فلسفی خاصی دانسته‌اند. گوندولف که با ظرافت زبان اشعار نخستین گوته را تحلیل کرده است در کتاب خود در باب این شاعر نشان می‌دهد که چگونه گفتار پرتحرک شاعر نشاندهندهٔ توجه او به تصور پرتحرکی از طبیعت است.[۲۳] هرمان نول کوشیده است تا نشان دهد ویژگیهای سبکی را می‌توان به سه گونه فلسفه‌ای که دیلتای ارائه داده است ربط داد.[۲۴]

محققان آلمانی شیوهٔ منظمتری را به نام مایه و لغت پرورانده‌اند که مبتنی بر فرض تناظر بین ویژگیهای زبانی و عناصر محتوایی است. لئو اشپیتسر در ابتدا کوشید این شیوه را با بررسی تکرار مایه‌هایی مثل خون و زخم در نوشته‌های هانری باربوس به کار گیرد، و جوزف کورنر مایه‌های آثار آرتور شنیتسلر را بتمامی مطالعه کرد.[۲۵] بعدها اشپیتسر کوشید تا بین ویژگیهای سبکی مکرر و فلسفهٔ نویسنده رابطه برقرار کند یعنی سبک پرتکرار پگی را با

برگسون‌گرایی او و سبک ژول رومن را با گرایش او به اجماع مربوط بداند. تحلیل افسانه‌های واژه‌ای کریستین مورگن‌شترن (سرایندهٔ اشعار بیمعنایی که تا حدودی می‌توان آنها را با اشعار لویس کرل مقایسه کرد) نشان می‌دهد که باید مورگن‌شترن نقد سخن، نوشتهٔ ماتنر، را که مبتنی بر اسم‌گرایی است خوانده باشد، و این نتیجه را گرفته باشد که زبان بر دنیایی که تاریکی نفوذناپذیری احاطه‌اش کرده است پرده‌های دیگری می‌افکند.[۲۶]

بعضی‌از رسالات لئو اشپیتسر دراستنتاج خصایص روانی ازمشخصات سبکی نویسنده راه افراط می‌پیماید. اگرچه بعضی از پیشنهادات اشپیتسر هوشمندانه است، بر سبک‌شناسی روانشناختی دو ایراد وارد است. در واقع، بسیاری از روابطی که ادعا می‌شود از این طریق برقرار شده است مبتنی بر نتایجی نیست که از مصالح زبانی گرفته شده باشد، بلکه بر مبنای تحلیلهایی روانشناختی و عقیدتی است که برای اثبات آنها در صدد یافتن دلایل زبانی برآمده‌اند. اگر، در عمل، خود دلایل زبانی چنین سست و بی‌اساس نبود، باز هم جای اعتراض نداشت. معمولاً فرض در این‌گونه تحقیقات این است که هنر حقیقی یا عظیم باید مبتنی بر تجربه باشد؛ اصطلاحی که یادآور تعبیر دیگری از این خطاست که هنر شرح احوال نویسنده است. بعلاوه، فرض ضرورت رابطه بین شگردهای سبکی و بعضی ازحالات ذهنی خطا به نظر می‌رسد.[۴] مثلاً، در بحث از هنر باروک، بسیاری از محققان آلمانی می‌انگارند که ناگزیر بین زبان پیچیدهٔ مبهم و مجمل و روح طوفانی تجزیه‌شده و زجرکشیدهٔ هنرمند رابطه‌ای وجود دارد.[۳۰] اما هنرمند صاحب فن و صنعتگر نیز می‌تواند سبکی مبهم و پیچیده داشته باشد. کل رابطه بین روح و کلام، ضعیفتر و غیرمستقیمتر از آن است که فرض می‌کنند.

بنابراین، در مورد سبک‌شناسی روانشناختی آلمانی جانب احتیاط را نباید فروگذاشت. غالباً، این‌گونه سبک‌شناسی چیزی جز روانشناسی تکوینی نیست که ظاهرآن عوض شده است، و بی‌شک فرضیات آن با فرضیات زیبایی‌شناسی کروچه که سرمشق کارآنها بوده است فرق بسیار دارد. درنظام کروچه، که کاملاً یکتاگراست، بین حالت ذهنی و بیان زبانی تمایزی وجود

۴) شماره‌های محذوف ۲۷، ۲۸، و ۲۹ مربوط به قسمتهایی است که در ترجمه حذف شده است.

ندارد. کروچه در همه جا اعتبار مقولات سبکی و معانی بیانی، تمایز بین سبک و شکل، بین شکل و محتوا، و بالاخره بین کلام و روح یا بیان و شهود را انکار می‌کند: در نظام فکری کروچه یکی دانستن همهٔ این مقولات به عجز نظری منتهی می‌شود؛ این دقت نظر در مفاهیم ضمنی فرایند شاعرانه که درآغاز منطقی است چنان راه افراط می‌پیماید که هر تمایزی را ناممکن می‌سازد. اکنون دیگر روشن شده که باید فرایند و اثر، شکل و محتوا، و بیان و سبک را، تا وقتی که وحدت نهایی آنها محرز نشده است، از یکدیگر مجزا نگاه داشت. فقط از این طریق تفسیر و توجیهی که فرایند نقد ادبی را تشکیل می‌دهد امکانپذیر می‌شود.

اگر بتوانیم سبک یک اثر یا یک نویسنده را توصیف کنیم، بی‌شک این توانایی را نیز داریم که سبک یک دسته ازآثار یا یک نوع ادبی را نیز توصیف کنیم، سبکهایی مثل رمان گوتیک، نمایشنامه‌های عصر الیزابت، و شعر مابعدالطبیعی؛ و نیز می‌توانیم انواع سبک، مانند سبکِ باروک نثر قرن هفدهم را تحلیل کنیم.[۳۱] حتی می‌توان تعمیم بیشتری داد، و سبک یک دوره یا یک نهضت را توصیف کرد. در عمل، بسیار مشکل است که با دقت تجربی بتوان از عهدهٔ این کار برآمد. کتابهایی مانند سبک شعر و انقلاب رمانتیک اثر ای بارا، و کتاب لویزه تون به نام زبان امپرسیونیسم آلمانی بسیاری از شگردها و ویژگیهای نحو و واژگان را در کل یک مکتب یا نهضت ردیابی می‌کند.[۳۲] کارهای بسیاری برای توصیف سبک شعر توتونی قدیم انجام شده است.[۳۳] اما این سبکها معمولاً سبکهایی جمعی و، در ماهیت، تا حدودی همانند است، تا جایی که می‌توان آنها را تقریباً ازآثار نویسندهٔ واحدی دانست. توصیف سبکی همهٔ دوره‌ها و همهٔ نهضتهای ادبی مثل کلاسیسیسم و رمانتیسیسم مواجه با مشکلاتی تقریباً لاینحل می‌شود، زیرا باید بین آثار نویسندگان مختلف وگاه نویسندگانی از ممالک مختلف وجه مشترکی پیدا کرد.

ازآنجا که در تاریخ هنر یک رشته سبکهایی مانند کلاسیک، گوتیک، رنسانس، باروک به وجود آمده است که تقریباً همه آنها را پذیرفته‌اند، انسان دچار این وسوسه می‌شود که این اصطلاحات را به ادبیات نیز انتقال دهد. اما، با این کار باز هم به مسئلهٔ رابطهٔ هنرها و ادبیات و تناظر هنرها و توالی دوره‌های بزرگ تمدن بازمی‌گردیم.

فصل پانزدهم

تصویر، استعاره، سمبول، و اسطوره

وقتی از طبقه‌بندی اشعار، به اعتبار موضوع یا مضامین آنها، به این مسئله می‌پردازیم که شعر چگونه مقالی است و آنگاه که به جای بازگو کردن معنای شعر به نثر «معنای» شعر را با کل ساختمان پیچیدهٔ شعر یکی می‌گیریم، از حیث ساختمان اصلی شعر به رشته مفاهیمی برمی‌خوریم که عناوین این فصل است. دو رکن اساسی شعر، به قول یکی از معاصران ما، وزن و استعاره است، بعلاوه،

وزن و استعاره به یکدیگر تعلق دارند، و تعریفی که از شعر می‌دهیم باید آنچنان جامع باشد که هر دو را شامل شود و همراهی آنها را توضیح دهد.[۱]

کولریج در بیوگرافیا لیتراریا استادانه نظریهٔ کلی شعر را که در این تعریف گنجانیده شده است تفسیر می‌کند.

آیا مرجع این چهار اصطلاح یکی است؟ از لحاظ معناشناسی، این اصطلاحات با یکدیگر وجه اشتراک دارند؛ یعنی همهٔ آنها مسلماً به قلمرو واحدی که مورد مطالعهٔ ماست برمی‌گردند. شاید بتوان گفت این چهار اصطلاح متوالی، یعنی تصویر، استعاره، سمبول، و اسطوره، نشاندهندهٔ تقارب دو خط است که هر دو در مطالعهٔ شعر اهمیت دارد. یکی جزئیتی حسی یا تداومی حسی و زیبایی‌شناختی است که شعر را به نقاشی و موسیقی پیوند می‌دهد

و از فلسفه و علم جدا می‌کند، دیگری «صنعتگری» یا «مشابه پردازی» است؛ یعنی مقال «غیرمستقیمی» که با مجاز مرسل و استعاره بیان می‌شود و تطابقهای جزئی بین دنیاهای گوناگون برقرار، و مضمون خود را به زبانهای دیگر ترجمه می‌کند.[۲] این هر دو، خصیصهٔ ادبیات یا وجوه فارق ادبیات با مقال علمی است. شعر، به جای آنکه مطلوبش دستگاهی از مجردات باشد (که با تک علامتها بیان می‌شود)، الگوی یکتا و غیرقابل تکراری از واژه‌ها ایجاد می‌کند، به طوری که هر واژه هم علامت و هم شیء باشد و هم به شیوه‌ای به کار گرفته شود که هیچ نظام خارج از شعری نتواند صورتش را پیش‌بینی کند.[۳]

مشکلات معنایی موضوع بحث ما دست و پاگیر است و هیچ مفری از آن ممکن نیست، مگرآنکه همیشه مراقبت کنیم که این اصطلاحات در متنهای مختلف، بخصوص در متنهایی که در دو قطب مخالفند، چگونه به کار می‌روند.

تصویرسازی موضوعی است که هم به روانشناسی و هم به تحقیق ادبی مربوط می‌شود. در روانشناسی، لغت «تصویر» به معنی بازسازی ذهنی یا خاطرهٔ تجربهٔ ادراکی یا احساسی گذشته است که ضرورتاً دیداری نیست. غرض از پژوهشهای مقدماتی فرانسیس گالتن در سال ۱۸۸۰ این بود که بفهمد مردم تا چه اندازه می‌توانند گذشته را به نحوی دیداری بازسازی کنند، و پی برد که مردم از لحاظ توانایی بازسازی دیداری با یکدیگر بسیار فرق دارند. اما تصاویر فقط دیداری نیست. رده‌بندیهای روانشناسان و زیبایی‌شناسان بسیار متعدد است؛ نه‌تنها تصاویر «گوارشی» و «شامه‌ای» وجود دارد، بلکه تصویرهای حرارتی و لمسی نیز هست (احساس ناشی از حالات خاص بدنی، لامسه‌ای، اتحاد حالت روحی با شیء). بین تصاویر ایستا و تصاویر پویا تمایز عمده‌ای وجود دارد. استفاده از تصاویر رنگی، از لحاظ سنتی و فردی، ممکن است سمبولیک باشد یا نباشد. تصاویر حس‌آمیز (چه این تصاویر نتیجهٔ ساختمان روانی نابهنجار شاعر باشد چه از قرارداد سرچشمه بگیرد) حسی را به حسی دیگر ترجمه می‌کند، مثلاً رنگ را به صوت. سرانجام، بین تصاویر «وابسته» و «آزاد» نیز تمایزی وجود دارد (تمایزی که از لحاظ خوانندهٔ شعر بسیار مفید است.) نوع اول، تصاویر شنیداری و عضلانی است. حتی اگر انسان آنها را پیش خود بخواند ضرورتاً در ذهن ایجاد می‌شود و

تقریباً برای همهٔ خوانندگان صاحب صلاحیت یکسان است. تصاویر نوع دوم، یعنی تصاویر دیداری و غیره، از شخصی به شخصی و از دسته‌ای به دستهٔ دیگر بسیار فرق می‌کند.[۴]

استنتاجات کلی آی ای ریچاردز، آن‌گونه که در اصول، چاپ سال ۱۹۲۴، بیان شده است هنوز متین به نظر می‌رسد. ریچاردز می‌گوید:

همیشه به کیفیات حسی تصویر اهمیتی بیش از حد داده‌اند. آنچه تصویر را مؤثر می‌کند بیشتر خصلت آن است به عنوان واقعه‌ای ذهنی که به نحو عجیبی با احساس ارتباط یافته است، تا وضوح آن.

اثر تصویر ناشی ازآن است که «بازمانده» یا «نمودار» احساس است.[۵]

از تصویر به عنوان بیانگر و بازماندهٔ احساس به جنبهٔ دیگر تصویر می‌پردازیم که بتمامیِ زمینهٔ بحث ما ارتباط می‌یابد، یعنی به قیاس و مقایسه. نباید فقط در شعر توصیفی تصاویر دیداری را جست‌وجو کرد، و کسانی که کوشیده‌اند شعر «ایماژیست» یا «فیزیکی» بسرایند کمتر توانسته‌اند کار خود را به صورتهای دنیای بیرونی منحصر کنند و، در واقع، کمتر کسی هم خیال این کار را داشته است، ازرا پاوند، نظریه‌ساز چند نهضت ادبی، «تصویر» را نشاندهندهٔ «گره خوردگی عاطفی و عقلانی در برهه‌ای از زمان» و «وحدت بخشیدن به افکار متفرق می‌داند» نه ارائهٔ صوری. در عقاید ایماژیستها[1] با صراحت گفته شده است: «اعتقاد ما بر این است که شعر باید دقیقاً جزئیات را بیان کند و به کلیات مبهم، هر اندازه هم که مطنطن باشد، نپردازد.» الیت، هنگام ستایش از دانته و حمله به میلتن، به نظر می‌رسد که با تعصب بیشتری به تصویری بودن تکیه می‌کند و می‌گوید: «تخیل دانته تخیل دیداری است.» دانته تمثیل ساز است و «تمثیل، از لحاظ شاعر صاحب صلاحیت، یعنی تصویر واضح دیداری.» از طرف دیگر، متأسفانه تخیل میلتن «تخیل شنیداری است.» تصاویر دیداری در «آلگرو» و «ایل پن‌سروسو»:

۱) imagista، پیروان مکتب ایماژیسم که در ۱۹۰۹ ـ ۱۹۱۷ در انگلستان و امریکا رونق داشت. این مکتب متأثر از مکتب کلاسیک و مکتب سمبولیسم فرانسه بوده است.

همه کلی هستند . . . کشاورز و شیردوش و چوپان همانهایی نیستند که میلتن به رأی‌العین می‌بیند . . . اشعار او منحصراً برگوش اثر می‌گذارد و با مفاهیم کشاورز و شیردوش و چوپان توأم می‌شود.[٦]

در تمام این گفته‌ها، بیشتر بر جزئیت و اتحاد دنیاهای گوناگون تکیه می‌شود (قیاس یعنی تمثیل، «وحدتبخشی افکار متفرق») تا بر حسیات. تصویر دیداری احساس یا ادراک است، در عین حال به چیزی نادیدنی یا «درونی» نیز دلالت دارد، یا نمایشگر آن است، و می‌تواند در عین حال نماینده یا بازنماینده باشد («خفاش سیاه شب پرواز کرد....» «فرا روی ما بیابانهای بیکران ابدیت گسترده است.») تصویر ممکن است به صورت توصیف یا (مانند مثالهای فوق) به صورت استعاره متحقق شود. اما آیا تصاویری که به صورت استعاره نیست، یعنی آنچنان نیست که به «چشم دل» دیده شود، می‌تواند سمبولیک باشد؟ آیا هر ادراکی برگزیننده نیست؟[٧]

به این دلیل میدلتن موری، که از لحاظ او تشبیه و استعاره همانهایی هستند که در «طبقه‌بندیهای معمول» معانی بیان آمده‌اند، پیشنهاد می‌کند که اصطلاح «تصویر» را طوری به کار بریم که بر هر دو اطلاق شود، اما زنهار می‌دهد که «نپنداریم تصویر منحصراً یا اصولاً دیداری است.» تصویر «ممکن است دیداری باشد یا شنیداری»، یا «بکلی روانی».[٨] در آثار نویسندگانی مانند شکسپیر، امیلی برونته، و پو می‌بینیم که صحنهٔ اثر (آرایشهای صحنه) خود استعاره یا سمبول است، مانند دریای خشمگین، طوفان، خلنگزار قفر، قصری که در ساحل تیرهٔ نمور مرداب فرو می‌ریزد.

سمبول نیز مانند تصویر نام خود را به نهضت ادبی مشخصی داده است[٩]، و نیز مانند تصویر همچنان درمتنهای مختلف و برای مقاصدی کاملاً متفاوت به کار می‌رود. این اصطلاح درمنطق، ریاضیات، معناشناسی، علامت‌شناسی، و معرفت‌شناسی به کار می‌رود، ودر قلمرو الاهیات (سمبول مترادف با شعار نیز هست)، ادعیه، هنرهای زیبا، و شعر هم تاریخی طولانی دارد. عنصر مشترک در بین همهٔ این استعمالات متداول، شاید مفهوم نمایاندنِ چیزی دیگر یا دلالت کردن بر چیزی دیگر باشد. اما خود این واژه در زبان یونانی به صورت فعل و به معنای

گردهم آوردن و مقایسه کردن است، و در آن در اصل مفهوم مقایسه بین علامت و مدلول آن علامت وجود داشته است. این مفهوم هنوز هم در بعضی از کاربردهای امروزی این اصطلاح دیده می‌شود. سمبول‌های جبری و منطقی قراردادی است؛ یعنی علائمی که بنا بر قرارداد پذیرفته شده‌اند. اما سمبول‌های مذهبی مبتنی بر رابطه‌ای درونی، مجازی یا استعاری، بین علامت و «مدلول» آن است، مانند صلیب، بره، شبان خوب. در نظریهٔ ادبی بهتر است این مفهوم اخیر به‌کار برده شود، یعنی شیئی که به شیئی دیگر اشاره می‌کند. اما، در عین حال، باید به خود آن نیز از آنجا که بیان کنندهٔ چیزی است توجه داشت.[۱۰]

گروهی تنها از «سمبولیسم صرف» سخن می‌گویند که یا تأویل مذهب و شعر است به تصاویر حسی، که به نحوی آیینی تنظیم یافته است، یا امحای جنبهٔ ظاهری علامت یا تصویر به نفع حقایق اخلاقی یا فلسفی متعالی که در ورای آنهاست. در نظر گروهی دیگر، سمبولیسم امری حساب شده است که ترجمهٔ آمرانهٔ ذهنیِ مفاهیم به زبان حسی، آموزشی، و نمایشی است. اما به نظر کولریج، در حالی که تمثیل صرفاً «ترجمهٔ مفاهیم مجرد به زبان تصویری است که تجرید موضوعات حس است...»، خصیصهٔ سمبول

تجلی نوع در فرد یا کلی (جنس) در نوع . . . و بالاتر از همه نشان دادن باقی از طریق فانی است.[۱۱]

آیا سمبول با تصویر و استعاره فرق عمده‌ای دارد؟ قبل از هر چیز، به نظر ما فرق این دو در تکرار و تداوم سمبول است. هر تصویر ممکن است یک بار به صورت استعاره به ذهن برسد. اما اگر هم از جهت ظاهری و هم از جهت ارزش نموداری همیشه تکرار شد به سمبول تبدیل می‌شود، وممکن است بخشی ازنظام سمبولیک (یا اسطوره‌ای) گردد. جی اچ. ویکستید در بحث از اشعار غنایی بلیک یعنی نغمه‌های بیگناهی و نغمه‌های تجربه می‌گوید: «سمبولیسم واقعی نسبتاً نادر است اما استعارات سمبولیک به وفور و مرتب به‌کار می‌رود.» ییتس در یکی از مقاله‌های اولیهٔ خود تحت عنوان «سمبولهای مسلط» در شعر شلی می‌گوید:

در شعر شلی علاوه بر تصاویر بیشماری که تعین (ثبوت؟) سمبولها را ندارد، تصاویر بسیاری است که قطعاً

سمبول به شمار می‌آید، و شلی، در سالهای متمادی بعد، از این تصاویر عمداً برای مقاصد سمبولیک استفاده می‌کرد.

ـ از جمله تصاویر غارها و برجها[۱۲]

آنچه بکرات اتفاق افتاده است این است که آنچه درآثار نخستین نویسنده خصیصه به حساب می‌آید، درآثار بعدی او به سمبول تبدیل می‌شود. بدین ترتیب، هنری جیمز در رمانهای نخستین خود با ریزه کاریهای بسیار اشخاص و مکانها را مجسم کرده، اما همهٔ این تصاویر در داستانهای بعدی او استعاری و سمبولیک شده است.

هرجا سخن از سمبولیسم شاعرانه باشد، ممکن است بین سمبولیسم خصوصی شاعر امروزی و سمبولیسم شاعران گذشته، که برای عده‌ای قابل فهم است، تمایز نهاده شود. عبارت سمبولیسم خصوصی، درآغاز دست‌کم، سرزنش آلود بود، اما عواطف ونگرش ما به سمبولیسم شاعرانه همچنان بشدت گرفتار تردید است. مشکل بتوان مفهوم مخالف «خصوصی» را بیان کرد؛ گفتن اینکه متضادآن قراردادی و سنتی است مغایر با این تمایل ماست که شعر باید تازه و شگفت‌آور باشد. سمبولیسم خصوصی ضمناً بر یک نظام دلالت می‌کند، و محقق دقیق می‌تواند سمبولیسم خصوصی را مانند رمزخوانی که پیامی ناآشنا راکشف می‌کند تفسیر کند. بسیاری از نظامهای خصوصی (مانند نظامهای بلیک و ییتس) با سمبولهای سنتی، حتی آنهایی که بسیار معمول و پذیرفته شده است، وجه اشتراک دارند.[۱۳]

گذشته از سمبولیسم خصوصی و سمبولیسم سنتی، در طرف دیگر، نوعی سمبولیسم «طبیعی» عمومی وجود دارد که مشکلات خاص خود را مطرح می‌سازد. بعضی از بهترین اشعار فراست از سمبولیسم طبیعی استفاده می‌کندکه یافتن مرجع آن مشکل‌است، مثلاً «راههای ناپیموده»، «دیوارها»، و «کوه» در شعر «درنگ در کنار جنگل». عبارت «فرسنگها پیش از آنکه بخوابم باید بروم» به نظر ما دربارهٔ هر مسافری صدق می‌کند، اما در زبان سمبولیسم طبیعی «خوابیدن» یعنی «مردن». و اگر عبارت «جنگل زیبا، تاریک، و عمیق است» (سه صفت ستایش‌آمیز) را با زنهار اخلاقی و اجتماعی «وفای به عهد» مطابقه کنیم، ناگزیر چنین نتیجه

می‌گیریم که به تلویح (و نه تأکید) بین تأمل زیبایی‌شناختی و تن زدن از شخصیت مسئول معادله‌ای برقرار شده است. بظاهر، هرکس به اشعار فراست مأنوس باشد، در خواندن آثارش منظور او را درمی‌یابد و به اشتباه نمی‌افتد. اما فراست، تاحدی به علت سمبولیسم طبیعی خود، توانسته است خوانندگان بسیاری برای آثارش داشته باشد که بعضی از آنان، وقتی از امکان وجود سمبول‌ها مطمئن شدند، چنان به سمبول‌های طبیعی و دیگر چیزهایی که همراه آنهاست تکیه می‌کنند و برای چندگونگی علائم او چنان ثبوت و جمودی قائل می‌شوند که با بیان شعری، بخصوص بیان شعری معاصر، بیگانه است.[۱۴]

اصطلاح چهارم، اسطوره، در فن شعر ارسطو واژه‌ای است که به معنی طرح، ساختمان روایی، و «مثل» به کار می‌رود. متضاد آن لوگوس است. اسطوره روایت و داستان است و در برابر مقال دیالکتیکی یا توضیح قرار دارد، و نیز در برابر تفکر فلسفی منظم، غیرعقلانی، و شهودی است؛ یعنی تراژدی اشیل است در برابر دیالکتیک سقراط.[۱۵]

اسطوره، که درنقد امروزی اصطلاحی مقبول است، کم‌وبیش به قلمروی معنایی خاصی اشاره می‌کند؛ قلمرویی که درآن مذهب، فرهنگ توده، انسانشناسی، جامعه شناسی، روانکاوی، و هنرهای زیبا شریکند. دیگر اینکه، این اصطلاح معمولاً در تقابل با «تاریخ» یا «علم» یا «فلسفه» یا «تمثیل» یا «حقیقت» قرار دارد.[۱۶]

در قرن هفدهم و هیجدهم، یعنی در عصر روشنگری، این اصطلاح معنای تلویحی تحقیرآمیزی داشت؛ به این معنی که اسطوره افسانه‌ای بود که ازلحاظ علمی و تاریخی حقیقت نداشت. اما در کتاب علم جدید، اثر ویکو، برآن جنبه از اسطوره تأکید شده که از زمان رمانتیک‌های آلمان، کولریج، امرسن، و نیچه، بر جنبه‌های دیگر مفهوم اسطوره غلبه کرده است، یعنی تصوری از اسطوره که مانند شعر نوعی حقیقت یا معادل حقیقت است و رقیب حقایق علمی و تاریخی نیست بلکه منضم به آنهاست.[۱۷]

اسطوره، از لحاظ تاریخی، دنباله و همبستهٔ آیین است و بخش گفتاری آن محسوب می‌شود؛ داستانی است که آیین به صورت عمل درمی‌آورد. آیین در حضور جماعتی به وسیلهٔ نمایندگان مذهبی آن جماعت برای رفع بلیه و تحصیل خواسته‌ای انجام می‌شود؛ این امری

است که منظماً و مستمراً بدان نیاز می‌افتد، همانند خرمن برداشتن و زاد و ولد مردمان وآشنا کردن جوانان به فرهنگ جامعه‌شان یا مهیا کردن زادآخرت برای مردگان. اما اسطوره، به معنای عامتر، هر نوع داستانی است که سازندهٔ آن معلوم نباشد و از منشأ و سرنوشت خبر دهد، یعنی توضیحی که جامعه به نوباوگان می‌دهد که چرا دنیا وجود دارد و علت کارهایی که می‌کنیم چیست؛ تصاویر تعلیمی دربارهٔ طبیعت و سرنوشت انسان.[۱۸] مایه‌های مهم، در نظریه ادبی، عبارتند از: تصویرها یا منظرها، مایه‌های اجتماعی، فوق طبیعی (غیرطبیعی یا غیرعقلانی)، روایی یا داستانی، سرنوعی یا جهانی، یا مایه‌هایی که بیان سمبولیک آرمانهای بیزمان در قالب وقایعی باشد که در زمان رخ می‌دهد یا از آینده و معاد خبر دهد یا رازآلود و عرفانی باشد. در اندیشهٔ امروزی، ممکن است تمایل به اسطوره‌ها در یکی از جهات فوق باشد، با توجهی به جهات دیگر. ازاین‌رو سورل اعتصاب عمومی کارگران جهان را اسطوره‌ای می‌شمارد و می‌گوید: «در حالی که این آرمان هرگز واقعیت تاریخی نمی‌یابد، باید همچون واقعه‌ای تاریخی درآینده عرضه گردد تا کارگران را برانگیزد و به حرکت درآورد. بدین معنی اسطوره آیندهٔ بشر می‌شود. از این رو، نیبور معاد مسیحی را اسطوره‌ای می‌داند، یعنی رستاخیز و روز داوری آنچه را قضاوت معنوی، اخلاقی»، همیشگی، و متعلق به زمان حال است همچون تاریخ آینده تصویر می‌کند.[۱۹] اگر علم و فلسفه متضاد اسطوره باشد، نتیجه می‌گیریم که امر محسوس شهودی تصویری را در برابر امر تجریدی عقلانی قرار می‌دهد. همچنین، در زمینهٔ این تقابل مهم که توصیه کنندگان و نظریه‌سازان ادبی بدان پرداخته‌اند، اسطوره امری اجتماعی و اشتراکی است که سازندهٔ آن معلوم نیست. در ادوار جدید، ممکن است بتوانیم آفرینندگان اسطوره یا بعضی ازآفرینندگان آن را معین کنیم. اگر نام سازنده‌اش فراموش شده باشد یا بر همگان معلوم نباشد یا، به هر تقدیر، نامعلوم بودن آن در اعتبار اسطوره دخیل نباشد، اسطوره باز هم منزلت کیفی خود را حفظ می‌کند؛ به شرط آنکه جامعه آن را پذیرفته یا «مقبولیت اجتماعی» یافته باشد.

مشکل بتوان معنای اصطلاح اسطوره را تثبیت کرد، امروزه این اصطلاح به یک «قلمرو معنایی» اشاره می‌کند. به گوش ما می‌رسد که نقاشان و شاعران در جست وجوی

اساطیر هستند و از اسطورهٔ پیشرفت دموکراسی نیز بسیار می‌شنویم، و همچنین از «بازگشت اسطوره به ادبیات جهان» سخن می‌گویند. با وجود این، می‌گویند که نمی‌توان اسطوره‌ای را خلق کرد یا به دلخواه به اسطوره‌ای معتقد شد یا ایجاد اسطوره‌ای را اراده کرد؛ کتاب جانشین اسطوره شده است، و شهری که اقوام و ملل مختلف درآن زندگی می‌کنند جانشین شهر همگن و کشورشهر شده است.[۲۰]

آیاانسان امروزی بی‌اسطوره یابدون میتولوژی، یعنی‌بدون مجموعه‌ای از اسطوره‌های به‌هم پیوسته است؟ این نظر نیچه است که می‌گوید: «سقراط و سوفسطاییان، یعنی روشنفکران، حیات فرهنگ یونانی رانابود کرده‌اند». به‌همین قیاس، می‌توان‌گفت‌که روشنگرایی، میتولوژی مسیحی را نابود یا نابودی آن را آغاز کرد. اما سایر نویسندگـان انسـان امـروزی را دارای افسانه‌های کم‌مایه، نارسا، یا شاید «دروغین» می‌دانند، مانند افسانه‌های کم‌مایهٔ پیشرفت، یـا برابری، یا آموزش و پرورش جهانی، یا افسانهٔ زندگی باب روز و بهداشتی که تبلیغات همه را بدان می‌خواند. وجه مشترک بین این دو تصور شاید این داوری درست باشد که هنگامی که راههای قدیمی آشنا و نامتناقض زندگی (مثل آیینها و اسطوره‌های توأم با آنها) به وسـیله مدرنیسم قطع شده است، بسیاری از مردم که نمی‌توانند فقط با مجردات زندگی کنند باید خلأ زندگیشان را با افسانه‌های ازهم گسسته، من‌درآوردی، و ناپخته پرکنند (تصویر آنچه ممکن است باشد یا باید باشد.) سخن گفتن نویسندهٔ خیالپرداز از نیاز به اسطوره نشانهٔ آن است که نویسنده نیازی عمیق به حشر و نشر با جامعهٔ خود دارد تا قدر او به عنوان نویسنده‌ای که در جامعه وظیفه‌ای بر عهده دارد شناخته شود. سمبولیست‌های فرانسوی، که منزوی بودن را حق خود می‌دانستند، تسلیم معقدگویی شدند و برای متخصصان شعر گفتند، و اعتقاد داشتند که شاعر باید بین پرفروش بودن روسپیانهٔ هنرش و خلوص سرد زیبایی‌شناختی یکی را انتخاب کند. اما ییتس، با همهٔ احترامش به مالارمه، احساس می‌کرد که به یکی شدن با ایرلند نیاز دارد. ازهمین‌رو میتولوژی سنتی سلتی را چنان با اسطوره‌سازی خود دربارهٔ ایرلندنو درهم آمیخت که درآن ایرلندی‌های انگلیسی قرن هیجدهم (سویفت، بارکلی، برک) به همان راحتی تعبیر می‌شوند که قهرمانان امریکایی پرداختهٔ تخیل ویچل لینزی .[۲۱]

از نظر بسیاری از نویسندگان، اسطوره وجه مشترک شعر و مذهب است. البته نظر تازه‌ای هم هست که بنابرآن شعر بیش از پیش جای مذهب فوق طبیعی را، که روشنفکران امروزی دیگر بدان اعتقادی ندارند، می‌گیرد (این نظر را مثیو آرنلد، و نیز آی ای. ریچاردز در اوایل کارخود ارائه داده‌اند). اما نظر متقاعدکننده‌تری هم هست که می‌گوید شعر نمی‌تواند برای مدت مدیدی جای مذهب را بگیرد، زیرا پس ازآن مشکل بتواند به حیات خود ادامه دهد. شعر رازی عظیم، و مذهب رازی عظیمتر است. اسطورهٔ مذهبی، در مقیاسی وسیع، به استعارهٔ شعری اعتبار می‌بخشد. ازهمین‌رو، فیلیپ ویلرایت اعتراض‌کنان به پوزیتیویست‌هایی که «حقیقت مذهبی و حقیقت شعری را افسانه می‌دانند» تأکید می‌کند که «دورنمای ضروری ... دورنمایی اسطوره‌ای ـ مذهبی» است. یکی از نمایندگان متقدم این طرز فکر جان دنیس، و نمایندهٔ متأخرآن آرتور مارکن است.[۲۲]

می‌توان ادبیات قدیمی را به این دلیل که به کل این رشتهٔ مفاهیم (تصویر، استعاره، سمبول، و اسطوره) از بیرون به طور سطحی پرداخته است، متهم کرد. ازآنجاکه این مفاهیم را زینت وآرایشهای بدیعی می‌دانستند، آنها را بخشهای جداشدنی آثاری می‌پنداشتند که حاوی آنها بود. برعکس، نظر ما معنا و وظیفهٔ ادبیات را اصولاً متحقق در استعاره و اسطوره می‌داند. اموری را باید اندیشیدن اسطوره‌ای دانست، یعنی اندیشیدن با استعاره و اندیشیدن با بینش و روایت شاعرانه. همهٔ این مفاهیم توجه ما را به جنبه‌هایی از اثر ادبی معطوف می‌دارد که دقیقاً عناصر مُقسّم قدیمی، یعنی «شکل» و «مصالح»، را به یکدیگر ارتباط می‌دهد. این مفاهیم دو رویه‌اند؛ یعنی از یک جهت به کشش شعر به سوی «تصویر» و «جهان» نظر دارند، و از سوی دیگر به مذهب و جهان‌بینی. اگر شیوه‌های امروزی مطالعهٔ آنها را بررسی کنیم، این تنش را بخوبی احساس می‌کنیم. ازآنجاکه شیوه‌های قدیمی همچون ابزارهای زیبایی‌شناختی به آنها پرداخته است (هرچند آنها را صرفاً زینت به حساب آورده است)، امروزه تکیه بیش از حد به جهان‌بینی واکنشی خطرناک خواهد بود. اگرچه عالم علم بلاغت اسکاتلندی، که در پایان دورهٔ کلاسیک به نوشتن می‌پرداخت، تقریباً به طور طبیعی تشبیه و استعاره را حساب شده و گزیده می‌دانست، تحلیلگران امروزی، که فروید را پشت سر خود دارند، به اقتضای

مشرب خود، همهٔ تصاویر را خبردهنده از ناخودآگاه می‌دانند. باید تعادلی ظریف داشت تا، از یک سو، از ملحوظات بلاغی و، از سوی دیگر، هم از کسانی که در پی «صید پیام» اثر هستند و هم از کسانی که آن را حدیث نفس می‌دانند دوری کرد.

در مطالعات ادبی بیست‌وپنج سال اخیر، هم به مسائل نظری و هم به مسائل عملی پرداخته‌ایم؛ یعنی هم به انواع صنایع یا، دقیقتر بگوییم، تصاویر شاعرانه پرداخته، و هم تکنگاریها و مقاله‌های بسیاری را وقف بررسی شاعران یا آثار خاص کرده‌ایم (البته شکسپیر موضوعی دلپسند بوده است.) ازآنجا که «نقد عملی» همچنان با شور خاصی دنبال می‌شود، گاه باید نظریات نقدنویسان را، که گاهی ساده لوحانه است، تجزیه و تحلیل کرد، و از همین رو رفته رفته صاحب آثاری والا و نافذ در نقد نظری و روش‌شناسی می‌شویم.

چه بسیار کوشیده‌اند تا همهٔ صنایع بدیعی را، که به دسته‌های بسیار ریزی تقسیم شده (و در بعضی فهرستها تعدادشان تا دویست‌وپنجاه رسیده است)، به دو یا سه مقوله تقلیل دهند. از جمله می‌توان از «مجاز صوتی» و «مجاز معنایی» سخن گفت، یعنی تقسیم‌بندی سخن به «صنایع آوایی» و «صنایع معنایی». روش دیگر، صنایع «بدیعی» یا «صنایع لفظی» را از «صنایع فکری» جدا کرده است. این‌گونه دو بخش‌کردن‌ها این نقیصه را دارد که توجه را به ساختمان بیرونی، یا بیرونیترین ساختمان که هیچ وظیفهٔ معنایی بر عهده ندارد، معطوف می‌دارد. بنابراین، در هر نظام قدیمی، قافیه و تکرار صامتها، هر دو «مجازها»ی آوایی یا زینتهای شنیداری است. با این وصف، هم قافیهٔ آغازی و هم قافیهٔ پایانی را می‌توان پیونددهندهٔ معنایی یا جفت‌کنندهٔ معنایی محسوب داشت. در قرن نوزدهم، جناس را «بازی با لغت» یا «پست‌ترین شکل تجلی ذوق» می‌دانستند، و پیش‌ازآن، در قرن هیجدهم، ادیبانی همچون ادیسن آن را در شمار نمونه‌های «ذوق کاذب» می‌آوردند. اما، آن را شاعران باروک امروزی به‌جد مضاعف کردن فکر، با «متشابهات» یا واژه‌های «چندمعنا»، یعنی «ابهامی» عمدی، می‌دانند.[۲۳]

صرف‌نظر از مجازآوایی، مجازهای شعر را می‌توان بحق به صنایع همجواری و صنایع همانندی تقسیم کرد.

متداولترین صنایع همجواری، مجاز و رابطهٔ جزء و کل است. روابطی که این دو بیان

می‌کنند از لحاظ منطقی و کمی قابل تحلیل است؛ مثلاً علت به جای معلول یا، به عکس، ظرف به جای مظروف، صفت به جای اسم (عمق نمکین سبز دهکده). در رابطهٔ کل و جزء، رابطهٔ بین صنایع و مرجعهای آن را درونی می‌دانند. از هر چیز نمونه‌ای به دست داده می‌شود؛ یعنی جزء به جای کل می‌آید، نوع به جای جنس، ماده به جای صورت، و استفاده‌ای که از آن می‌کنند.

در قطعهٔ آشنای شرلی که نشاندهندهٔ به کارگیری متداول مجاز است آلات متفاوت ـ ابزار و لوازم ـ به جای طبقات اجتماعی به کار رفته است:

عصا و تاج باید به زمین فرو افتند
و در خاک با بیل و داس خمیدهٔ حقیر یکسان شوند

چشمگیرتر از این مثال «انتقال مجازی صفت» است؛ یعنی ویژگی سبکی ویرژیل، اسپنسر، میلتن، وگری، شاعران صنعتکار کلاسیک: در عبارت «جهیز مردهٔ خانوادهٔ سنسفویز» صفت از مالک به مایملک منتقل شده است. در «جینگ و جینگ خواب‌آور» از گری، و «ناقوسهای شاد» از میلتن صفات، به ترتیب، به صاحب زنگوله و ناقوسبان برمی‌گردد. وقتی مگس خاکستری میلتن «شاخک خفقان‌آورش را به نوسان درمی‌آورد»، صفت خفقان‌آور یادآور یک شب گرم تابستان است که صدای مگس خاکستری آن را در ذهن متداعی می‌کند. در تمام این موارد که از متن خود بیرون کشیده شده است، تعبیر جاندار انگارانهٔ دیگری هم ممکن است. تمایز مهم در این است که آیا عامل مؤثر را منطق تداعی بدانیم یا، برعکس، شخص‌انگاری دائمی.

به نظر می‌رسد که شعر مؤمنانه، چه کاتولیک و چه انجیلی، باید استعاری باشد، و معمولاً نیز چنین است. اما دکتر وتس، سرودسرای کلاسیک نو، با مجاز تأثیری شدید و، در عین حال، فاخر می‌آفریند:

آنگاه که می‌نگرم بر صلیب شگفت‌انگیزی

که شاهزادهٔ شوکتمند برآن جان سپرد،
سود سرشارم زیان می‌نماید
و غرورم غرق در تحقیر می‌شود.

بنگر چگونه از سر و دست و پهلویش
آمیزهٔ عشق و اندوه فرو می‌ریزد،
آیا عشق و اندوه هرگز این‌گونه به هم رسیده‌اند
یا خار، تاجی اینچنین گرانبها ساخته است؟

خواننده‌ای که با سبک این دوره آشنایی نداشته باشد چه‌بسا به هنگام شنیدن شعر درک نکند که «اندوه» و «عشق» معادل «آب» و «خون» است. مسیح به خاطر عشق مرد، یعنی عشق علت و خون معلول است.

اما، اینها که گفتیم موارد استعمال محدود اصطلاح مجاز است. اخیراً، مفاهیم جسورانه‌تری از اصطلاح مجاز به دست داده‌اند. بر طبق این تعابیر، «مجاز» به طرز بیان ادبی خاصی تبدیل می‌شود یا، بهتر بگوییم، مجاز و استعاره در ساختمان خاص دو سنخ شعر می‌شوند؛ یعنی شعرِ ایجادِ رابطه با مجاورت (شعر حرکت در درون یک قلمرو مقال) و شعرِ ایجادِ رابطه با مقایسه که دنیاهای چندگانه را به هم پیوند می‌دهد و در هم می‌آمیزد. به قول شگفت‌آور بولر «معجون قلمروهای مختلف» است.[۲۴]

دی اس. میرسکی، در بحث انتقادی هوشمندانهٔ خود در باب ویتمن، می‌گوید:

تصاویر جداگانهٔ جزئی شعر «شعر تبر پهن»، تصاویر مجازی بیشمار، مثالها، و گونه‌هایی از عناصری هستند که سازندگی آزادانه را نشان می‌دهند.[۲۵]

روش معمول شعری ویتمن را می‌توان فهرست تفصیلی و عرضهٔ تک به تک چند

مقولهٔ پروسعت متوازی دانست. ویتمن در سرودهای متوازیش، مانند «سرود خودم»، مغلوب این میل است که جزئیات، افراد، و اجزا را مانند اجزای یک کل ارائه دهد. اما، به رغم تمام علاقه‌ای که او به ذکر جزئیات دارد، نه کثرت‌گرا و نه شخصی‌گراست، بلکه یکتاگرایی وحدت وجودی است و تأثیر غایی فهرستهایی که در شعرش به دست می‌دهد پیچیدگی نیست بلکه سادگی است. نخست فهرستهایش را ارائه می‌دهد، و سپس به‌تفصیل به تشریح یکایک آنها می‌پردازد.

استعاره که از زمان ارسطو مورد توجه نظریه‌سازان شعر و علمای معانی و بیان بوده (ارسطو هم نظریه‌ساز و هم عالم معانی و بیان بود)، در سالهای اخیر نیز توجه نظریه‌سازان زبان را به خود معطوف داشته است. ریچاردز خشمگینانه به نظری که استعاره را انحراف از کاربرد عادی زبان می‌شمارد اعتراض می‌کند، وآن را منبع ضروری و خصلت زبان به حساب می‌آورد. در عباراتی مانند «سر کوه»، «گلوی صراحی»، و «پاشنهٔ در» به قیاس، اجزای بدن انسان برای اشیای بیجان به کار برده شده است. اما این «تعمیمها» در زبان حل شده است، و دیگر حتی آنانکه دقت زبانی و ادبی دارند نیزآنها را استعاره به حساب نمی‌آورند. این عبارات استعاره‌هایی بیرنگ و مندرس و مرده است.[۲۶]

باید بین استعاره به عنوان «اصل غالب زبان» (ریچاردز)، و استعارهٔ شاعرانه فرق گذاشت. جورج کمبل نوع اول استعاره را در حوزهٔ کار «دستورنویسان»، و نوع دوم را در قلمرو کار «علمای معانی و بیان» می‌داند. قضاوت دستورنویسان دربارهٔ لغت مبتنی بر ریشه‌شناسی، و قضاوت علمای معانی بیان بر این اصل است که آیا کلمات «تأثیر استعاره بر شنونده» دارند یا نه. وونت اصطلاح «استعاره» را در مورد این‌گونه «تبدیلات» زبانی مثل «سر» کوه و «پاشنهٔ» در جایز نمی‌شمارد، و معیار استعاره‌سازی واقعی را قصد و برآوردِ به کار برنده در خلق تأثیر عاطفی می‌داند. اچ. کونراد استعارهٔ «زبانی» را در برابر استعارهٔ «زیبایی‌شناختی» قرار می‌دهد و متذکر می‌شود که نوع اول (مثل «پاشنهٔ» در) به ویژگی نمایان شیء تکیه می‌کند، در حالی که مقصود از نوع دوم این است که شیء تأثیر تازه‌ای در ذهن ایجاد کند تا «در فضای تازه‌ای محاط شود».[۲۷]

درمیان مواردی که مشکل طبقه‌بندی می‌شوند، شاید مهمتراز همه استعاره‌های متداول در یک مکتب ادبی یا یک نسل باشد؛ یعنی استعاره‌های شاعرانهٔ مشترک مانند «نرگس مست»، «دختر رز»، و «سرو چمان» که، به طور مثال، معمول ادبیات فارسی در طی چند قرن بوده است[۲].[۲۸] از نظر خوانندگان امروزی، بعضی از استعاره‌های قدیمی جسورانه و «شاعرانه»، و بسیاری دیگر بیرنگ و مهجور هستند. مطمئناً، بی‌اطلاعی سبب می‌شود که، بدون جهت، نخستین موارد قراردادی را که با آن آشنا نیستیم بدیع بدانیم. در حقیقت، استعاره‌های ریشه‌شناختی که اهل زبان تشخیص نمی‌دهد، همواره از جانب کسانی که اهل زبان نیستند، اما دقت تحلیل دارند، موفقیتهای شاعرانهٔ فردی محسوب می‌شود.[۲۹] باید هم به زبان و هم به قراردادهای ادبی بسیارآشنا باشیم تا قصد شاعر را در به کار بردن استعاره درک و ارزیابی کنیم. بسیاری از استعاره‌های قدیمی بخشی از چیزهایی است که شاعر یادگرفته است، و به شنوندگان، ازآن جهت که سنتی هستند و به زبان آیینی و حرفه‌ای شعر تعلق دارند، لذت می‌دهد. استعاره بودن آنها نه کاملاً شناخته می‌شود، و نه کاملاً ناشناخته می‌ماند؛ مانند بسیاری از سمبولیسم کلیسایی که می‌شود گفت آیینی است.[۳۰]

در عصر ما که با زبان تکوین در مسائل می‌اندیشند به منشاءِ استعاره هم به عنوان یک اصل زبانی و هم طرز دید و عمل ادبی توجه بسیار شده است. مطالعهٔ «تکوین یک فرد منعکس‌کنندهٔ تکوین یک گروه است.» و به اعتقاد ما، به عکس، می‌توان تاریخ فرهنگ پیش از تاریخ را از طریق مشاهدهٔ تحلیلی کودکان و جوامع ابتدایی بازآفرید. به عقیدهٔ هاینز ورنر استعاره تنها درمیان مردمان بدوی، که داری تابو (اشیایی که نمی‌توان ازآنها به اسم «خاصشان» نام برد) هستند، خودنمایی می‌کند.[۳۱] در اینجا، به یاد استعداد سرشار یهودیان می‌افتیم که به جای ذکر نام یهوه مانند از استعاره‌هایی صخره، آفتاب، شیر، و غیره استفاده می‌کنند، و نیز انواع حسن تعبیر را در جوامع خودمان به یاد می‌آوریم. اما آشکار است که تنها ضرورت ناشی از ترس، علت این ابداعات نیست. انسان آنچه دوست دارد، آنچه برآن درنگ و تأمل

۲) مثالهای متن اصلی از انگلیسی قدیم است.

می‌کند و می‌خواهد از هر زاویه و در هر نوری ببیند، و بدقت تمام انعکاس آن را در چیزهای مشابه مشاهده کند، با استعاره بیان می‌کند.

اگر از بحث در اسباب استعارهٔ آیینی و زبانی بگذریم و به بحث در علت غایی استعارهٔ شاعرانه برسیم، باید به امری بسیار جامع، یعنی کل وظیفهٔ ادبیات تخیلی، بپردازیم. در تصور کلی ما از استعاره چهار عنصر وجود دارد. این چهار عنصر عبارتند از: مقایسه، دوگونه‌بینی، تصویر محسوس (که از معقول خبر می‌دهد)، و انتساب جان به اشیا. این چهار عنصر هرگز به یک میزان وجود ندارند، و از ملتی به ملت دیگر و دوره‌ای زیبایی‌شناختی به دورهٔ زیبایی‌شناختی دیگر فرق می‌کند. به قول یکی از صاحبنظران، استفادهٔ یونانی-رومی همواره محدود به مقایسه است (تناظر شبه حقوقی)، درحالی که das Bild (تصویر سمبولی) به طور بارزآلمانی است.[۳۲] اما، این تقابلات فرهنگی کمتر به شعر ایتالیایی و فرانسوی، بخصوص بودلر و رمبو تا والری، توجه دارد. بهتر است چنین تقابلاتی بین ادوار و فلسفه‌های غالب حیات برقرار شود.

در سبک هر دوره اشکال خاصی است که جهان‌بینی آن دوره را بیان می‌کند، در مورد اشکال اساسی، مانند استعاره، هردوره‌ای شیوهٔ استعاره‌سازی خاص خود دارد. مثلاً، مشخصهٔ شعر کلاسیک نو تشبیه، اطناب، صفتهای تزیینی، قصارگویی، تعادل و تضاد، و طباق است. مواضع ممکن عقلانی چندگانه نیست، بلکه همه دوگانه یا سه گانه است. چه بسا موضع سوم، موضع مرکزی و میانی، بین قطبهای متنازع معروف باشد:

گروهی نویسندگان بیگانه را خوار می‌دارند و گروهی نویسندگان خودی را،
گروهی تنها پیشینیان را بزرگ می‌دارند و گروهی متأخران را.

صنایع ویژهٔ باروک عبارتنداز: تناقض، عبارات متشکل‌ازکلمات مانعةالجمع (استعارهٔ عنادیه)، و استعمال نابجای کلمات. این اشکال، اشکال مسیحی، عرفانی، و چندگانه گرایانه است. حقیقت پیچیده است. وجوه دانایی بسیار، و هر یک از این وجوه به جای خود بر حق

است. بعضی از انواع حقیقت را باید به کمک نفی و تصرفات حساب شده بیان کرد. می‌توان از خدا به روش انسانشکلی سخن گفت، زیرا انسان را به صورت خویش آفرید. اما خدا، در عین حال، دیگری متعالی است. بدین ترتیب، در مذهب باروک، می‌توان حقیقتی را دربارهٔ خدا به کمک تصاویر قیاسی بیان کرد (مانند بره و داماد)، همچنین می‌توان این حقایق را با ترکیبات متضاد و متناقض بیان کرد؛ مثل عبارت «تاریکی ژرف، اما خیره کننده» از ون. فکر کلاسیک نو طرفدار تمایزات واضح و پیشروی معقول است، یعنی حرکت مجازی از نوع به گونه یا از فرد به گونه. فکر باروک یادآور جهانی است که خود از دنیاهای بسیار تشکیل شده است؛ دنیاهایی که خود به شیوهٔ غیرمنتظر به هم پیوند یافته‌اند.

البته، از دید نظریهٔ شعری کلاسیک نو صنایع مشخص باروک بدسلیقگی «ذوق کاذب»، یعنی انحراف ارادی از طبیعت و عقل یا بندبازی ریاکارانه است؛ در حالی که از نظرگاه تاریخ این صنایع، صنایع بلاغی شاعرانهٔ معرفت‌شناسی چندگرایانه یا انتولوژی فوق طبیعی است.

به کارگیری نابجای کلمات، مثال جالبی به دست می‌دهد. جان هاسکین عبارت «صوتی که به گوش زیبا می‌آید»، از شعر «آرکادیای» سیدنی، را مثال می‌آورد؛ واژهٔ «زیبا» را که خاص چیزهای دیدنی است، به غلط، در مورد آنچه شنیدنی است به کار می‌برد. جورج کمبل «صدای زیبا» یا «آنچه به چشم خوش‌آهنگ است» را ترکیبات نادرست می‌داند، اگرچه قبول دارد واژهٔ «شیرین» را که اصلاً به ذائقه مربوط می‌شود می‌توان برای عطر، نغمه، و منظره به کار برد. کمبل، که اعتقاد داشت استعارهٔ درست به کارگیری محسوس برای معقول است، از اینکه محسوسی برای دلالت بر محسوس دیگری به کار رود متأسف است. از طرف دیگر، یکی از علمای معانی و بیان متأخر کاتولیک (که ذوق باروک رمانتیک دارد) به کارگیری نابجا را استعاره‌ای می‌داند که بر مبنای مشابهت دو شیء مادی باشد، و اصرار بر این دارد که محاسن سخن مجازی بدقت مطالعه شود و در این مورد مصرعهای زیر را از ویکتور هوگو نقل می‌کند: «مرواریدهای شبنم» و «بارش برف»[۳۳]

نوع دیگر استعاره که به قریحهٔ باروک خوشایند و به ذوق کلاسیک نو ناخوشایند

می‌آمد، تبدیل عظیمتر به پست‌تر بود. این استعاره‌ها را می‌توان استعاره‌های کاهنده یا خودمانی‌کننده نامید. «قلمرو»هایی که بخصوص در سبک شعر باروک به هم آمیخته شده‌اند عبارتند از: جهان طبیعت و جهان انسان و فنون و صنایع او. اما کلاسیسم نو با آگاهی از اینکه هنر تقلید طبیعت است تشبیه کردن طبیعت را به هنر کاری فاسد و ناخوشایند می‌داند. مثلاً تامس گیبن، در سال ۱۷۶۷، شخص را از مجازهای متعصبانه و «غریب» برحذر می‌دارد و توصیفهای زیر راکه متعلق به قسمتهایی از سفر پیدایش است به عنوان مثال ارائه می‌دهد:

قلمزنی کوهها، میناکاری دریاها، حکاکی اقیانوس وسیع، و منبت‌کاری صخره‌ها.[۳۴]

بی‌تردید، استعاره‌هایی که درآنها طبیعت با هنر مقایسه شده است در شعر کلاسیک نو هم وجود دارد، البته به این شرط که این استعاره بیهوده جلوه کند. پاستورال‌ها و جنگل ویترد، اثر پوپ، نمونه‌های بارزی محسوب می‌شوند؛ «سرخیهای پرطراوت طالع شیشهٔ آبگون را رنگ می‌زند»، «الاههٔ سرخگون گل،زمین مینایی را رنگ می‌زند.» اما وضع، به طور کلی، روشن بود، و درایدن در سال ۱۹۶۸ نوشت که از اعتراف به این نکته شرمنده نیست که در کودکی همچون کودکان می‌اندیشید:

به یاد می‌آورم زمانی راکه می‌اندیشیدم اسپنسر تقلیدناپذیر در مقایسه با دو بارتاس، ترجمهٔ سیلوستر، شاعر بی‌اهمیتی است و از خواندن این ابیات به وجد می‌آمدم:

اکنون که دم سرد زمستانی درکار آن است
که اقیانوس بالتیک را منجمد کند،
دریاچه‌ها را قابی از شیشه بگیرد وسیلابها را مهار کند،
و جنگلهای گل را از برف کلاه گیسی برسرگذارد.[۳۵]

میلتن نوجوان، خوانندهٔ دیگر دو بارتاس، قصیدهٔ بومی بودن خود را با مضمونی به همان طرز پایان می‌دهد. الیت این سنت را با آغاز مشهور «پرو فراک» احیا می‌کند:

وقتی که شب برآسمان پهن می‌شود
همچون بیمار مدهوش به روی میز

مایه‌های این شیوهٔ کار باروک، برخلاف آنچه کلاسیک‌ها دراعتراضشان مطرح می‌کنند، قابل تقلیل به یک چیز نیست، مگر اینکه منظورمان از این یک چیز شمولِ بیشترآن، ترجیح غنا به خلوص، و چندصدایی به یک‌صدایی درآن باشد. انگیزه‌های اخص آن عبارتند از: میل به غافلگیری و مبهوتسازی، تجسمگرایی مسیحی، و شیوهٔ معلم‌وار مأنوس کردن غرایب به کمک قیاسهای آشنا.

تا اینجا فقط در ماهیت صنعتگری یا تأکید بر مجاز و استعاره پرداخته، و خصلت احتمالی این صنایع را در سبک هر دوره ارائه داده‌ایم. اکنون به مطالعهٔ تصاویری استعاری که بیشتر جنبهٔ ادبی-انتقادی دارند تا ادبی-تاریخی می‌پردازیم.

دو گونه تحقیق کلی در باب تصاویر استعاری، که یکی امریکایی و دیگری آلمانی است، شایستهٔ بررسی و ارائهٔ خاص است.

هنری ولز، در سال ۱۹۲۴، تحقیقات خود را دربارهٔ تصاویر شاعرانه منتشر کرد که کوششی در راه شناخت نظام انواع تصاویر استعاری است؛ انواعی که از ادبیات عصر الیزابت استخراج شده است و عمدهٔ مثالهای آن از همین دوره است. این کتاب، اگرچه ازلحاظ بینشهای دقیق و تعمیمهای تفکر برانگیز بسیار غنی است، به ایجاد یک بنای استوار توفیق نیافته است. ولز طرح خود را وابسته به یک زمان نمی‌داند، وآن را نه فقط در عصر الیزابت بلکه در هر دوره‌ای به کار می‌گیرد؛ و فکر می‌کند که اثرش توصیفی است نه ارزشگذارانه. ادعا شده است که اساس تحقیق او ترتیب گروههای صنایع است «بر حسب موضع آنها در مقیاس بالارونده‌ای که از پایینترین صنایع یا صنایع نیمه ادبی شروع، و به متخیلانه‌ترین و تأثرگرایانه‌ترین صنایع

ختم می‌شود.» اما تأکید شده است این مقیاس که «خصلت و درجهٔ فعالیت متخیلانه» را نشان می‌دهد به هیچ وجه قصد ارزشگذاری بر خصلت و فعالیت متخیلانه را ندارد. هفت نوع تصویری که او به دست می‌دهد بر حسب ترتیبی که خود آورده است عبارتند از: تزیینی، فرو رفته، مطنطن، ریشه‌ای، شدید، منبسط، و متکلف. ترتیب این انواع را، بر حسب اشارات تاریخی و ارزشگذارانه که ولز کرده است، می‌توان به مناسبت عوض کرد.

شکلهایی که از نظر زیبایی‌شناسی خامتر است عبارتند از: استعارهٔ مطنطن و تزیینی یا استعارهٔ عوام و استعارهٔ استادانه. تصویر تزیینی که در آرکادیا، اثر سیدنی، بسیار فراوان است نمونهٔ تصویر عصر الیزابت دانسته شده است. تصویر مطنطن، که در شعر کید وسایر نویسندگان اوایل عصر الیزابت نشان داده شده است، خصیصهٔ دورهٔ ابتدایی فرهنگ است. اما ازآنجا که بسیاری از مردمان در سطحی نیمه ادبی متوقف می‌شوند، تصویر نیمه ادبی در صنایع نیمه ادبی می‌تواند از لحاظ جامعه شناسی به هر دوره‌ای تعلق داشته باشد. تصویر پرطمطراق موجد بخش عظیمی از استعاره‌هاست که ازلحاظ اجتماعی اهمیت دارد. قضاوت ارزشگذارانه در باب هر دوی این انواع است که «عنصر ذهنی درآنها به کمال نرسیده است.» (چنانچه در استعمال نابجا) به جای‌آنکه «دنیای بیرونی طبیعت را به دنیای درونی انسان» پیوند دهند یک تصویر فیزیکی را به تصویر فیزیکی دیگر پیوند می‌دهند. همچنین در استعاره‌های تزیینی و مطنطن طرفین رابطه مجزا، ثابت، و نامتداخل باقی می‌مانند. اما به عقیدهٔ ولز در اشکال متعالی استعاره هر طرف بر طرف دیگر تأثیر می‌گذارد، آن را تغییر می‌دهد، و بنابراین طرف سومی، یعنی تصوری که ناشی از این ارتباط است، پدید می‌آید.

حال اگر از آخر به اول برویم به‌نوبت به تصویر متکلف و تصویر منبسط می‌رسیم که اولی گونهٔ ظریفتری از تصویر مطنطن، و دومی گونهٔ ظریفتری از تصویر تزیینی است. تا اینجا اشکال بارزی از تظاهر نیرو و مهارت را پشت سر گذاشتیم. از لحاظ تاریخی سابقهٔ تصویر متکلف به مارلو می‌رسد که از نخستین شاعران بزرگ عصر الیزابت است، و همچنین برنز و اسمارت که به دوران پیش از رمانتیک تعلق دارند. بنا به گفتهٔ ولز، این تصویر «در شعرهای ابتدایی سخت چشمگیر است.» در این تصویر «دو طرف پر دامنه و از لحاظ تخلیل پر ارزش»

در کنار یکدیگر گذاشته می‌شود؛ دو سطح پر دامنهٔ هموار که رو به روی هم نهاده می‌شود. به عبارت دیگر، این مقوله شامل تشبیه‌های تقریبی یا روابطی است که مبتنی بر مقوله‌های سادهٔ ارزشگذارانه است. برنز می‌گوید:

عشق من چونان گل سرخ سرخی است ...

عشق من مثل نغمه‌ایست
که به موزونی و دلاویزی نواخته شود

وجه مشترک بین زن زیبا، گل سرخ با طراوت، و نغمهٔ موزون زیبایی و دلنشینی آنهاست، این هر سه در نوع خود بهترینند. گونهٔ گلگون زن نیست که او را همچون گل می‌کند یا صدای دلنشین او نیست که او را چون نغمه می‌کند (تشبیه‌هایی که می‌توانست موجد تصویرهای تزیینی باشد)، شباهت او به گل در رنگ و بافت و ساختمان نیست؛ در ارزش آن است.[۳۶]

تصویر شدید ولز تصویری است که می‌توان آن را به‌وضوح در سبک دستنوشته‌های مُذَهَّب و شکل جشنهای قرون وسطایی دید. این‌گونه تصویر در شعر خاص دانته، و بخصوص در شعر انگلیسی، خاص اسپنسر است. این تصویر نه‌تنها واضح است، بلکه شاید از این قرار کاهنده و نموداری باشد؛ مانند دوزخ دانته نه میلتن. «چنین استعاره‌هایی را بیش از استعاره‌های دیگر نشانه یا نماد دانسته‌اند.» بازیگران نقابدار نمایشنامهٔ لیسیداس ـ کامو با شنل پشمی و کلاه جنگی و سنت پیتر با کلاه اسقفی و دو کلیدی که در دست دارد ـ تصاویری شدید است. این تصاویر «صنفی» است، «پاستورال» (شعر شبانی)، و «الجی» (قصیده)، هر دو در زمان میلتن مخزنی از مایه و تصویر داشتند. هم مخزن تصاویر می‌تواند وجود داشته باشد هم مخزن «واژگان شاعرانه». خصلت سنتی و نمادی این تصاویر و رابطهٔ نزدیک آنها با هنرهای دیداری و تشریفات نمادی، ولز را برآن می‌دارد که، از لحاظ تاریخ فرهنگ، تصویر شدید را به مذهب

محافظه کار و کاتولیک‌ها و رهبانیت قرون وسطایی منتسب کند.

سه مقولهٔ متعالی به ترتیب صعودی عبارتند از: فرو رفته، ریشه‌ای، و منبسط. کوتاه سخن؛ فرورفته، تصویر شعر کلاسیک است؛ ریشه‌ای، تصویر شعر مابعدالطبیعی و عمدتاً اشعار جان دان است؛ منبسط، تصویر عمدهٔ خاص شکسپیر و نیز بیکن و براون و برک. وجوه مشترک این سه و مزیت مشترکشان، خصلت ادبی خاص (سر پیچیشان از تجسم تصویری) درونی بودن (تفکر استعاری) آنها و تداخل طرفین تصویر (آمیزش خلاق و پر ثمر) در آنهاست.

تصویر فرو رفته که نباید با تصویر پژمرده یا مبتذل اشتباه گرفت، هیچ‌وقت بتمامی دیداری نمی‌شود؛ عینی و محسوس را القا می‌کند، بی‌آنکه به طور قطع منعکس‌کنندهٔ آن باشد یا آن را توضیح دهد. نداشتن مفهومهای ضمنی آن را مناسب نگارش اشعار تأملی می‌کند: سمیوئل دانیل نمونهٔ این شیوه نگارش در عصر الیزابت است که در اشعار زیر، که مورد ستایش وردزورث و ثورو قرار گرفته است، می‌گوید:

چه بینواست آدمی اگر از خود برتر نرود.

اما استاد این شیوه شکسپیر است. در نمایشنامهٔ شاه لیر ادگار می‌گوید:

آدمیان باید از اینجا رفتن را تاب آورند
آنچنانکه بدینجا آمدن را،
همین است رسیدن.

«رسیدن» تصویر فرو رفته است که احتمالاً از کشتزاران و باغ میوه گرفته شده است. بین ناگزیری دوران گیاه و دوران حیات مقایسه‌ای شده است. شاید پیروان کلاسیک نو بعضی از تصاویر فرو رفتهٔ شکسپیر را به عنوان استعاره‌های «مختلط» ذکر کنند:

چگونه نفس عسل تابستان می‌تواند
در برابر هجوم خردکنندهٔ روزها تاب آورد.

این جمله نیازمند بسط تحلیلی دقیق است، چرا که شکلی را بر شکل دیگر سوار می‌کند. «روزها» مجازاً به جای زمان یا دوران آمده که از آن، به استعاره، محاصره کنندهٔ شهر مراد شده است که می‌کوشد با تجهیزات جنگی شهر را فتح کند. چه چیز مانند شهری یا حاکم شهری در برابر این هجوم ایستادگی می‌کند؟ جوانی که از آن، به استعاره، به تابستان تعبیر شده است یا، دقیقتر بگوییم، عطر دلاویز تابستان، یعنی عطر گلهای تابستانی، برای زمین همان‌گونه است که نفس برای آدمی، بخش یا پاره‌ای از کل. اگر بخواهیم در یک تصویر محاصرهٔ خردکننده و نفس را دقیقاً گردآوریم به تنگنا می‌افتیم. حرکت مجازی سریع و، بنابراین، موجز و با حذف همراه است.[۳۷]

تصویر ریشه‌ای (این نام را شاید از این جهت بر آن نهاده‌اند که طرفین آن در ریشه‌هایشان، یعنی در یک زمینهٔ منطقی نامشهود مانند علت غایی، به هم می‌رسند، نه در سطوح مشهود کنار هم)، تصویری است که طرف کوچکتر آن «غیر شاعرانه» به نظر می‌رسد. زیرا سخن یا آشنا و سوداگرایانه یا سخت فنی و علمی و عالمانه است. تصویر ریشه‌ای تصویری است که آنچه را هیچ تداعیهای عاطفی آشکاری ندارد و به مقال نثری، تجریدی یا، عملی متعلق است محمل استعاره می‌کند. از این رو، دان در اشعار مذهبیش صنایع بسیاری از "le géomètre enflammé" را به کار می‌گیرد. همچنین، در «نخستین سالگرد»، صنعتی شبه‌طبی به کار می‌برد که صرف نظر از اشتراکهای مشخص طرفین آن به سمت کاملاً غلطی متوجه است (یعنی موهن):

اما همچنانکه زهر ماری هست که نمی‌آزارد
مگر آنکه از نیش مار زنده باشد،
فضیلت او حضورش را در اینجا ایجاب می‌کند

تا آن را درخور ما گرداند، او خود مؤثرتر ازآن است.

این مثال شاید نمونهٔ تصویر ریشه‌ای است؛ نمونهٔ بارزتری که کمتر از مثال اول موهن است شکل بیانی قطبنما در شعر «بدرود: زینهار از سوگواری» از دان است. اما همچنانکه ولز به ظرافت متذکر می‌شود تصویر ریشه‌ای را می‌توان از قلمرو تصویری بلاغی رمانتیک گرفت، مانند کوه و رودخانه و دریا، به شرط آنکه شخص «شیوهٔ تحلیلی» به کار برد.[۳۸]

سرانجام می‌رسیم به تصویر منبسط که نام آن از راه تضاد با تصویر منقبض مربوط می‌شود. اگر تصویر منقبض شکل بیانی قرون وسطایی و کلیسایی باشد، شکل منبسط شکل بیانی اندیشهٔ پیشگویانه و پیشرو و شور و تأمل اصیل است و در استعاره‌های جامع فلسفی و مذهبی که در اشعار برک، بیکن، براون، و به نحوی چشمگیر در اشعار شکسپیر عرضه شده است به اوج خود می‌رسد. بنا بر تعریف، تصویر منبسط تصویری است که هر طرف آن چشم انداز وسیعی در برابر تخیل می‌گشاید، و هر طرف بشدت طرف دیگر را متأثر می‌کند: «تفاعل» و «تداخل»، که بر طبق نظریهٔ شعری امروز اشکال اصلی عمل شعری است، با غنای تمام در استعارهٔ منبسط تظاهر می‌کند. مثلاً در اشعار زیر از رومئو و ژولیت:

با اینهمه اگر آنچنان دور بودی
که ساحل پهناوری که دورترین دریایش می‌شوید،
در پی چنین کالایی دل به دریا می‌زدم.

و از مکبث:

روشنایی محو می‌شود، و کلاغ
به جانب جنگل چون پرِ زاغ پر می‌کشد:
خوبیهای روز به خواب و رخوت می‌افتد.

در این سطرهای اخیر، شکسپیر «زمینه‌ای استعاری مناسب جنایت» ایجاد می‌کند که به استعاره‌ای منبسط، که با شب و شرارت اهریمنی، نور و خوبی تطابق دارد، بدل می‌شود. اما نه تمثیلی و آشکار، بلکه با ذکر بلیغ خصوصیات وعینیت حسی؛ روشنایی محو می‌شود، و همه چیز «به خواب و رخوت می‌افتد.» مسندالیه و مسند در پیش روی ما به سمت هم جذب می‌شوند. اگر از فعل شروع کنیم از خود می‌پرسیم چه چیزهایی ـ پرندگان، حیوانات، انسان، گلها ـ به رخوت و خواب می‌افتد. و اگر به کلمات انتزاعی که برای فاعل به‌کار رفته است توجه کنیم، می‌پرسیم آیا فعلها استعاره‌ای از «پایان یافتن هشیاری» و «گریختن با ترس از پیش نیروهای اهریمنی» نیست.[۳۹]

علمای بدیع مثل کوینتیلیان بین استعاره‌ای که بیجان را جاندار می‌انگارد و استعاره‌ای که جاندار را بیجان می‌انگارد، تمایز فراوان قائل می‌شوند؛ اما این تمایز را ابزاری از ابزارهای بدیعی می‌دانند. درآثار پونگز، نوع‌شناس دیگر، این تمایز تضاد پر زرق و برق بین نگرشهایی است که در دو حد نهایی قرار دارند؛ یعنی تمایز بین تخیل اسطوره‌ای که به جهان بیرونی اشیا شخصیت می‌دهد و طبیعت را جاندار می‌کند و جاندار می‌پندارد، و نوع مخالف این تخیل که به سوی نفی خود می‌رود و از خود حیات و ذهن را سلب می‌کند. همهٔ امکانات بیان مجازی در این دو مقوله می‌گنجد، یعنی دو حد متقابل عینیت و ذهنیت.[۴۰]

شکل اول را راسکین «انتساب خصوصیات انسان به غیر انسان» نامید. اگرآن را در مورد بالاتر از خود به‌کار بریم یا پایینتر از خود مانند درخت و سنگ، نوع تخیل را تخیل شکل انسان پندارانه می‌دانیم.[۴۱] پژوهندهٔ سمبولیسم عرفانی توجه دارد که سه نوع کلی وحدت دنیوی برای بیان سمبولیک والاترین تجارب عرفانی امکان دارد: (۱) وحدت بین اشیاءِ بیجان(آمیختگی‌فیزیکی و وحدت شیمیایی؛ روح درآتش خدا همچون جرقه، چوب، موم، آهن؛ خدا همچون آب بر خاکِ روح یا همچون اقیانوسی که رود روح درآن می‌ریزد.) (۲) اتحادی که مطابق طرقی شکل می‌گیرد که جسم عناصر اصلی را مناسب زندگی می‌کند:

در کتب مقدس خدا با آن‌گونه از اشیای خاصی که ما را ازآنها گریزی نیست نمایانده می‌شود مانند نور و هوا

که در هر رخنه‌ای نفوذ می‌کنند و آب که آن را روزمره در زندگی به نوعی جذب می‌کنیم.[۴۲]

از این رو در نظر عارفان همهٔ جهان، خدا قوت و آشامیدنی روح و نان و ماهی و آب و شیر و شراب آن است. (۳) روابط بشری ـ فرزند و پدر و زن و شوهر.

پونگز دو شکل اول را به دومین نوع غایی شهود استعاری نسبت می‌دهد، یعنی دریافت شعری که خود به عرفانی و جادویی تقسیم می‌شود. استعارهٔ عرفانی را بیشتر در آثار عارفان نشان داده‌ایم تا شاعران. به عناصر بیجان به طور نمادی می‌پردازند؛ نه همچون مفاهیم یا قیاسهای مفهومی محض، بلکه به صورت بازنمودهایی که خود نمود هستند.

استعارهٔ جادویی را به‌شیوهٔ ورینگر، تاریخدان هنر، «انتزاعی» از عالم طبیعت می‌دانند. ورینگر تاریخ هنرهای مصر و بیزانس و ایران را مطالعه کرد؛

هنرهایی که طبیعت جاندار، از جمله انسان را، به شکلهای هندسی خطی تأویل می‌کند، و غالباً از جهان زنده در برابر جهان رنگ و شکل و خط محض چشم می‌پوشد . . .

زینت خود را بر کنار می‌داند . . . همچون شیء که در جریان زندگی نیست بلکه با خشکی مقابل ایستاده است . . . هدف، دیگر به چیزی شبیه شدن نیست بلکه سحر کردن است. . .

زینت . . . چیزی است که از زمان کنده شده است، یعنی ادامهٔ محض است؛ جاافتاده و ثابت.[۴۳]

انسانشناسان در فرهنگهای نخستین هم جاندار پنداری و هم جادو را مشاهده کرده‌اند. اولی در پی آن است که دسترسی یابد، تسکین دهد، ترغیب کند، و با ارواحی که شخصیت یافته‌اند، یعنی مردگان و خدایان، متحد شود. دومی، که مرحلهٔ پیش از علم است، در قوانین قدرتی که از اشیا ناشی می‌شود مطالعه می‌کند، مانند کلام مقدس، تعویذ، چوبدست و عصا، و یادگارهای مقدس. جادویی هست که سفید است ـ مانند جادوی کابالیست‌های مسیحی مانند کورنلیوس آگریپا، پاراسلسوس. و جادویی هست که سیاه است، یعنی جادوی مردم بدکار. اما اعتقاد به قدرت اشیا اساس هر دوی آنهاست. جادو از طریق تصویرسازی با هنر تماس

می‌یابد. سنت غربی مهارت صنعتگری را به نقاش و مجسمه‌ساز منسوب می‌کند؛ مهارت هفایستوس[۳] و دایدالوس[۴] و مهارت پوگمالیون[۵] که می‌تواند به تصویر زندگی دهد. در زیبایی‌شناسی هنر توده‌ای، تصویرساز ساحر یا جادوگر است، در حالی که شاعر ملهم، مسخر، و دیوانهٔ خلاق است.[۴۴] اما شاعر نخستین می‌تواند اوراد و عزایم بسراید، و شاعر امروزی مانند ییتس می‌تواند به نحوی جادویی تصویر، یعنی تصویر لفظی، را به کار گیرد تا بتواند در شعر خود تصویرهای جادویی سمبولیک را به کار برد.[۴۵] عرفان راه مخالف را در پیش می‌گیرد: تصویر سمبولی است که زادهٔ حالت روحی است، یعنی تصویری است بیانی نه تصویری علمی و ضروری حالت روحی نیست؛ بدین اعتبار که همان حالت روحی می‌تواند در سمبولهای دیگر تجلّی کند.[۴۶]

استعارهٔ عرفانی و جادو هر دو بیجان کننده‌اند؛ یعنی مخالف فرافکنی انسان در جهان غیرانسانی هستند. هر دو، «دیگری» را مخاطب قرار می‌دهند، یعنی جهان غیر مشخص اشیا، هنر ماندگار، و قوانین فیزیکی را. شعر «ببر» از بلیک استعاره‌ای عرفانی است، خدا یا جنبه‌ای از خدا «ببر» است (کمتر از انسان و بیشتر از انسان)، ببر (و به واسطهٔ ببر، سازنده‌اش)، به نوبهٔ خود، چون فلزی که در کوره گداخته شود به نظر می‌آید. از اینجا ببر حیوانی در میان حیوانات باغ وحش نیست که بلیک او را در برج لندن دیده باشد، بلکه مخلوقی خیالی و نیز سمبول یا شیء است.

استعارهٔ جادویی از این نیمه شفافی بی‌بهره است. ماسک مدوساست که زندگان را سنگ می‌کند. پونگز، اشتفان گئورگه را نمایش این نگرش جادویی و این میل به متحجر کردن زندگی می‌داند:

روحانیت شکل‌آفرین گئورگه از انگیزهٔ طبیعی روان آدمی که می‌خواهد خود را فرافکند مایه نمی‌گیرد، بلکه

۳) Hephaistos، در اساطیر یونان، پسر زئوس وهرا، خدای آتش، و شوهر آفرودیته.

۴) Daidalos، در اساطیر یونان، صنعتگر هنرمند افسانه‌ای آتن.

۵) Piggmalion، در اساطیر یونان، پادشاه قبرس.

در ذات خود ناشی از ویرانگری نیرومند زندگی بیولوژیکی یا از خود بیگانگی ارادی است که مبنای تدارک جهان جادویی درون است.[۴۷]

در شعر انگلیسی، دیکینسن و ییتس هر یک به نحوی در پی این بیجان کنندگی و این استعارهٔ ضد عرفانی هستند: امیلی دیکینسن وقتی چنین می‌کند که بخواهد مفهوم مرگ و نیز تجربهٔ رستاخیز را بیان کند و بخواهد که تجربهٔ مرگ، بیحس شدن، و متحجر شدن را القا کند. «مرگ نبود» بلکه چنین می‌نمود:

گویی زندگی مرا تراشیده باشند
و در قابی جا داده باشند،
ونتواند بی‌کلید نفس بکشد . . .

تنها دهان قفل‌شده می‌تواند بگوید
چندبار این پاهای نحیف لغزیدند،
ببین آیا می‌توانی این میخ پرچ را بجنبانی؟
ببین آیا می‌توانی این چفتهای آهنین را برگیری؟[۴۸]

ییتس در شعر «بیزانس» (۱۹۳۰) به این مقصود غایی خود، یعنی شعر همچون جادو، می‌رسد. همچنین در شعر «دریانوردی به جانب بیزانس» تقابلی میان جهان بیولوژیکی (جوانان در آغوش یکدیگر . . . دریاهایی که از ماهی خال خال موج میزند) و جهان هنر بیزانسی که درآن همه چیز ثابت، متحجر، و غیر طبیعی است، جهان «خاتمکاری طلایی» و «مطلاسازی» ایجاد کرده است. از لحاظ بیولوژی، انسان «حیوانی میرنده» است. امید او به بقا در این است که «در هنر ابدیت اجزای او گرد هم آیند.» نه اینکه «دوباره از اشیای طبیعی شکل جسمانی بگیرد»، بلکه اثر هنری شود؛ پرنده‌ای طلایی بر شاخه‌ای طلایی. «بیزانس»، از یک

نظرگاه، نمونه منسجمی از نظام ییتس و شعری است عقیدتی و، از نظرگاه دیگر، بخصوص از نظرگاهی ادبی ساختمانی از تصویرهای غیر طبیعی است که هر یک پژواک دیگری را در خود دارد و یکجا چیزی شبیه به نماز یا آیین واجب می‌سازد.[۴۹]

مقولات پونگز که آنها را تا حدی آزادانه روایت کردیم این خصلت را دارند که سبک شعری را با نگرش به زندگی پیوند می‌دهد.[۵۰] اگر چه سبک هر دوره‌ای گونهٔ متمایزی از آنها را دارد، این مقولات در اصل بی‌زبان، و شقوق نگاه کردن و پاسخ دادن به زندگی است. اما این مقولات بیرون از جریانهایی است که تفکر امروزی می‌شناسد؛ یعنی عقل‌گرایی، طبیعت‌گرایی، پوزیتیویسم، و علوم. بنابراین، از این گونه طبقه‌بندی استعاره‌ها چنین برمی‌آید که شعر به شیوه‌های تفکر پیش از علم وفادار می‌ماند. شاعر دید جاندارپندارانهٔ کودک و انسان نخستین را که سر نوع کودک است حفظ می‌کند.[۵۱]

در سالهای اخیر، دربارهٔ شاعران خاص یا شعرها و نمایشنامه‌های خاص بر حسب تصویرهای سمبولیک آنها مطالعات زیادی شده است. در این‌گونه «نقد عملی» فرضیات منتقد اهمیت بسیاری می‌یابد. منتقد به دنبال چیست؟ آیا شعر را تجزیه و تحلیل می‌کند یا شاعر را؟

باید بین مطالعه درباب قلمروهایی که تصویر از آنها گرفته می‌شود (که به قول مک نیس بیشتر به تحقیق دربارهٔ موضوع شعر بستگی دارد[۵۲])، و تحقیق دربارهٔ شیوه‌های کاربرد تصویر، و خصلت رابطهٔ بین «فحوا»، و «محمل» (استعاره) فرق گذاشت. بیشتر تکنگاریهایی که دربارهٔ تصاویر شاعری خاص نوشته شده است (مثلاً تحقیق روگوف دربارهٔ تصاویر دان) به دستهٔ اول تعلق دارد. این‌گونه تحقیقها با گردآوری و توزیع استعاره‌های شاعر بین طبیعت، هنر، صنعت، علوم طبیعی، علوم انسانی، و شهر و روستا علایق شاعر را نشان می‌دهد. اما، همچنین، می‌توان موضوعها و اشیایی مانند مذهب، مرگ، و هوا پیما را که شاعر را به استعاره‌سازی وامی‌دارد دسته‌بندی کرد. ولی از طبقه‌بندی مهمتر، کشف معادلهای پر دامنه یا همبسته‌های روحی است. اینکه دو قلمرو پیوسته یکدیگر را فرا می‌خوانند شاید نشاندهندهٔ تأثیر و تأثر واقعی آنها در روح خلاق شاعر باشد. بدین ترتیب، در «سرودها و غزلها» تعابیر استعاری اشعار جان دان در عشق نفسانی پیوسته از قلمرو عشق مقدس کاتولیک اخذ می‌شود؛ یعنی

جان دان در بیان عشق جسمانی از مفاهیم کاتولیکی در جذبه و روحانیت و شهادت و یادبودها استفاده می‌کند، در حالی که در بعضی از «غزلهای مقدس» خود را با اشکال بیانی شهوانی شدید مخاطب قرار می‌دهد:

بااینهمه ازجان دوستت دارم ومعشوق خشنود توخواهم بود
اما به کابین دشمن تو درآمده‌ام.
طلاقم را بگیر، رهایم کن، وآن عقد را دوباره بشکن،
مرا پیش خود ببر، محبوسم کن
زیرا اگر تو مرا به بردگی نگیری
هرگز آزاد نخواهم بود،
و اگر تو با من نیامیزی، پاکدامن نخواهم بود.

از تقابل دو قلمرو عشق جسمانی و مذهب معلوم می‌شود که عشق جسمانی مذهب است و مذهب عشق.

نوعی تحقیق بر بیانِ خود یا حدیث نفس تکیه می‌کند، یعنی چگونه تصاویر شاعر از روان خود خبر می‌دهد. در این‌گونه تحقیق فرض براین است که تصاویر شاعر مانند تصاویری است که در رویا می‌بینیم؛ تصاویری که شرم و احتیاط از بروزآنها جلوگیری نمی‌کند. از این تصاویر که نه به صراحت بلکه به اشاره و مثال بیان می‌شود، باید انتظار داشت که از علایق واقعی شاعر پرده برگیرد. اما محل تردید است که شاعر در تصاویرش دست نبرده باشد.[۵۳]

فرض کاملاً اشتباه دیگر این است که شاعر هرچه در خیال می‌آورد باید دقیقاً احساس کرده باشد (مبتنی بر این فرض گلادیس آی. وید، که در تحقیق خود دربارهٔ تراهرن کوشیده است دوران جوانی شاعر را بازسازی کند[۵۴].) دکتر جانسن می‌گوید که یکی از ستایندگان اشعار تامسن معتقد بود که می‌تواند ذوق تامسن را از اشعارش دریابد.

این زن فکر می‌کرد که از اشعاراو سه جنبهٔ شخصیتیش را دریافته؛ یعنی اینکه عاشقی بزرگ، شناگری بزرگ،

و سخت قناعت پیشه بوده است، اما سویچ، دوست نزدیک تامسن، می‌گوید که این شاعر جز شهوت عشقی نمی‌دانست، در تمام عمر درآب سرد فرو نرفته بود، و از هیچ تجملی روی برنمی‌گردانید.

تصور این زن از خصوصیات و عادات شاعر به نحو مضحکی نادرست بود. همچنین، نمی‌توان استدلال کرد که عدم تصاویر استعاری معادل عدم علاقه به چیزی است. والتن در زندگینامهٔ دان از یازده صنعت بیانی او نام می‌برد که در هیچ کدام تصویری دربارهٔ ماهیگیری نیامده است. در اشعار ماشو، آهنگساز قرن چهاردهم، حتی یک مجاز هم از موسیقی گرفته نشده است.[۵۵]

این فرض هم که تصاویر شاعر عمدتاً محصول ناخودآگاه او است و، بنابراین، شاعر در مقام یک انسان سخن می‌گوید نه یک هنرمند، به فرض جاری و متناقض دیگری دربارهٔ ملاکهای تشخیص صمیمیت شاعر برمی‌گردد. از یک طرف، چنین شایع است که تصاویر بهت‌آور باید با مهارت ساخته و پرداخته شده باشد. لذا صمیمانه نیست، یعنی کسی که واقعاً برانگیخته شده باشد یا به زبان سادهٔ بی‌صنعت یا به اشکال رنگ‌باختهٔ مبتذل سخن می‌گوید. اما متقابلاً عقیدهٔ دیگری وجود دارد که بر طبق آن اشکال مبتذل که واکنشهای قالبی را به دنبال می‌آورد؛ علامت عدم صمیمیت و راضی شدن به معادل تقریبی ناپرورده‌ای برای بیان احساس است، نه بیان دقیق احساس. در این گفته انسان، به مفهوم عام، به جای انسان ادیب گرفته شده است؛ انسانی که با مردم و با نوشته یا، بهتر بگوییم، با شعر سخن می‌گوید. گفته‌های صریح شخصی و تصاویر بی‌ارزش کاملاً با یکدیگر سازگارند. اما دربارهٔ «صمیمیت» در شعر باید گفت که این گفته بکلی بیمعناست. بیان صمیمانهٔ چه چیز؟ حالت عاطفی که شعر ازآن نشأت می‌گیرد یا حالتی که شعر درآن نوشته شده است، یا آن ساخت زبانی که به هنگام نوشتن در ذهن شاعر شکل می‌گیرد؟ به تحقیق، حق در گفتهٔ اخیر است، یعنی شعر بیان صمیمانهٔ شعر است.

تصاویر شاعر از خویشتن او خبر می‌دهد. اما چگونه این خویشتن را می‌توان تعریف کرد؟ ماریو پراز و لیلین اچ. هورنشتاین با دست انداختن کارولین اسپورگن و طریقه‌ای که شکسپیر را همچون فرد انگلیسی نمونهٔ قرن بیستمی معرفی می‌کند خود را سرگرم کرده‌اند.

می‌توان چنین فرض کرد که شاعر بزرگ در «انسانیت عام» ما شریک است.[۵۶] برای دانستن این مطلب نیازی نیست که در میان تصاویر برای فهم نوشته‌ها به دنبال کلیدی باشیم. اگر ارزش مطالعهٔ تصویر این باشد که چیز پنهانی را آشکار کند، چنین مطالعه‌ای به ما کمک می‌کند تا امضاهایی خصوصی را تشخیص دهیم و به راز شکسپیر پی ببریم.

از تصاویر شکسپیر، به جای اینکه انسانیت عام او را کشف کنیم، ممکن است به گزارش تصویری سلامت روانی او به هنگام نوشتن نمایشنامهٔ خاصی برسیم. از همین رو، کارولین اسپورگن دربارهٔ نمایشنامهٔ هملت و ترویلوس می‌گوید:

اگر از قراین دیگر هم نتوان دریافت، از شباهت و پیوستگی سمبولیک این دو نمایشنامه، که مقارن هم نوشته شده است، می‌توان فهمید که شکسپیر در هنگام نوشتن آنها از نوعی سرخوردگی، تغییر حالت، و اختلال مزاجی که آثارآن در هیچ کدام از کارهای دیگر او بدین شدت دیده نمی‌شود رنج می‌برده است.

دراینجا، کارولین اسپورگن فرض نمی‌کندکه می‌توان علت ویژهٔ سرخوردگی شکسپیر را معلوم کرد، بلکه می‌گوید هملت بیانگر سرخوردگی است؛ و این سرخوردگی، سرخوردگی خود شکسپیر است.[۵۷] اگر شکسپیر در کار خود صمیمیت نداشت، یعنی از حالات روحی خود مایه نمی‌گذاشت، نمی‌توانست نمایشنامه‌هایی چنین بزرگ به وجود بیاورد. چنین عقیده‌ای مخالف نظری است که ای ای. استول و دیگران برآنند. این نظر بر هنر، قدرت نمایشنامه‌نویسی، و تدارک ماهرانهٔ شکسپیر درنوشتن نمایشنامه‌های تازهٔ بهتر، که براساس تجربیات موفقیت‌آمیز قبلی او است، تکیه می‌کند. هملت دنبالهٔ تراژدی اسپانیایی و بهتر ازآن است، و داستان زمستان و طوفان در رقابت با تئاتر دیگری، که بومانت و فلچر درآن کار می‌کردند، نوشته شده‌اند.

اما هدف هر نوع تحقیق در تصاویر شاعر، این نیست که پرده از کار شاعر برگیرد یا زندگی درونی او را تعقیب کند. بلکه ممکن است در عنصری مهم از کل معنای یک نمایشنامه ـ آنچه الیت الگویی پایینتر از سطح طرح و آدمهای نمایشنامه می‌داند ـ دقیق شود.[۵۸] کارولین اسپورگن درمقاله‌اش، تحت عنوان «مایه‌های اصلی در تصاویر تراژدیهای شکسپیر» (۱۹۳۰)،

خود بیش از هر چیز دلبستهٔ تعیین تصویر یا دسته‌ای از تصاویر است که بر نمایشی خاص غلبه دارد و بدان لحنی خاص می‌بخشد. نمونه‌های تحلیل او در هملت کشف تصاویر بیماری است مثل زخم معده و سرطان، و در تروئیلوس بیماریهای سوءِ تغذیه و دستگاه گوارش، و در اتللو حیواناتی است که در پی شکار یکدیگرند. کارولین اسپورگن می‌کوشد نشان دهد چگونه این زیرساخت نمایشنامه بر معنای کلی اثر می‌گذارد، و دربارهٔ هملت متذکر می‌شود که مرض نشاندهندهٔ این است که شاهزاده مقصر نیست بلکه کل کشور دانمارک بیمار است. ارزش کار اسپورگن در جست وجویی است که دریافتن شکلهای ظریفتر معنای ادبی می‌کند؛ شکلهایی ظریفتر از کلیّات عقیدتی و طرح آشکار ساختمان نمایشنامه.

تحقیقات بلندپروازانه‌تر دربارهٔ تصاویر، یعنی تحقیقات ویلسن‌نایت، درآغازبر مبنای نوشته‌های هوشمندانه‌ای است‌که میدلتن موری وقف مطالعهٔ تصاویرشکسپیرکرده است (مسئلهٔ سبک ۱۹۲۲). آثار قبلی نایت (اسطوره و اعجاز ۱۹۲۹، و چرخ آتش ۱۹۳۰) مختص بررسی آثار شکسپیر است، اما، در کتابهای بعدی، همین شیوه در مطالعهٔ شاعران دیگر مانند میلتن، پوپ، بایرون، و وردزورث نیز به‌کار گرفته می‌شود.[۵۹] اثر قبلی که از بهترین آثار او است دربارهٔ یکایک نمایشنامه‌ها مطالعه و هر یک را بر حسب تصاویر سمبولیکی آنها بررسی می‌کند، و به تقابلات تصویری مثل «طوفانها» و «موسیقی» توجهی خاص دارد. اما، در عین حال، باکمال دقت به مشاهدهٔ اختلافات سبکی بین نمایشنامه‌ها یا در یک نمایشنامه می‌پردازد. اما درآثار بعدی، زیاده‌رویهای مردی «متعصب» بخوبی محسوس است. تفسیر نایت از مقالات پوپ «در انتقاد» و «در باب انسان» این مسئله را از نظر دور می‌دارد که «مُثُل» درآن اشعار از نظر تاریخی چه معنایی برای پوپ و معاصرانش داشته است. نایت نه‌تنها چشم‌اندازی تاریخی پیش روی ندارد، بلکه از اشتیاق به «فلسفه بافی» هم زیان می‌بیند. «فلسفه»ای که از کار شکسپیر و دیگران استنتاج می‌کند نه واضح و بدیع است و نه پیچیده؛ یعنی چیزی نیست جز انطباق اروس[۶] و آگاپ[۷] و نظم و نیرو و جفتهایی از تقابلاتی اینچنین. از آنجاکه همهٔ شاعران

۶) Eros ، در اساطیر یونان، خدای عشق، وی نیروی عشق در تمام تجلیات آن است.

۷) Agape ، عشق معنوی و روحانی.

«واقعی» در اساس «پیامی» واحد دارند، پس از کشف رموز هر شاعر، برای انسان چیزی جز احساس پوچی به جای نمی‌ماند. شعر «کشف» است، اما کشف چه چیز؟

اثر دیگری که در ظرافت همتای اثر نایت، اما استوارتر از آن، است، تصویرهای شکسپیر،[۶۰] اثر ولفگانگ کلمن، است که غرض از نگارش کتاب، طبق عنوان فرعی آن، بررسی پرورش و وظیفهٔ تصویر است. کلمن اصرار دارد که، بر خلاف تصاویر غنایی و حتی حماسی، نمایشنامه‌های شکسپیر ماهیت نمایشی دارد؛ یعنی در نمایشنامه‌های پختهٔ شکسپیر، نه خود شکسپیر، بلکه ترویلوس است که به نحو استعاری با اصطلاحاتی که برای غذای ترشیده به کار می‌برند می‌اندیشد. در نمایش «هر تصویری را شخص معینی به کار می‌برد.» کلمن در طرح سئوالات منظم شم قوی دارد. مثلاً، در تجزیه و تحلیل تیتوس آندرونیکوس، می‌پرسد شکسپیر در چه موقعیتی در نمایشنامهٔ خود از تصویر استفاده می‌کند. آیا رابطه‌ای بین استفاده از تصویر وموقعیت وجود دارد؟ وظیفهٔ تصاویر چیست؟ پاسخش درمورد تیتوس آندرونیکوس بکلی منفی است. تصاویر در این نمایشنامه زینتی و پراکنده هستند. اما، از این نمایشنامه به بعد، شکسپیر استعاره را به قصد تصویر کردن حادثه به تناسب کیفیت و به عنوان شکل کاملاً اصیل ادراک، یعنی تفکر استعاری، به کار می‌گیرد. کلمن از استعارهٔ تجریدی دوران میانهٔ شکسپیر تفسیری تحسین برانگیز به دست می‌دهد (تصویری بودن غیرتصویری در بحث کلمن معادل نوع فرو رفته، ریشه‌ای، و منبسط تصویر در اثر ولز است.) اما ازآنجا که کلمن دربارهٔ شاعری خاص تکنگاری کرده است، وقتی از این نوع اسم می‌برد که در سیر پرورش شکسپیر بدان برخورد کند. و اگرچه تکنگاری او وقف مطالعهٔ سیر پرورش و (ادوار) آثار شکسپیر است، فراموش نمی‌کند که آنچه مطالعه می‌کند «ادوار» شعر است نه ادوار زندگی شاعر که اغلب هم فرضی است.

تصویر هم مانند بحر فقط یکی از اجزای ساختمان شعر است، و بر حسب طرح ما بخشی از لایهٔ نحوی یا سبکی به شمار می‌رود. بنابراین، تصویر را نه جدا از سایر لایه‌ها، بلکه باید به عنوان عنصری در کلیّت یا تمامیّت اثر ادبی مطالعه کرد.

فصل شانزدهم

ماهیت و وجوه افسانهٔ روایی

نقد و نظریهٔ ادبی در باب داستان از لحاظ کمی و کیفی در مرتبهٔ پایینتری از نقد و نظریهٔ شعر قرار دارد. دلیلی که معمولاً آورده می‌شود قدمت شعر و تأخر نسبی داستان است. اما، این توضیح چندان کافی نمی‌نماید، زیرا داستان به عنوان یک شکل ادبی به قول آلمانی‌ها نوعی سخن‌سرایی است و، در حقیقت، در شکل والای خود، یعنی خلف امروزی حماسه، مانند نمایشنامه، یکی از دو شکل متعالی به شمار می‌آید. چنین می‌نماید که دلیل واقعی پایینتر بودن مرتبهٔ داستان از شعر شیوع این عقیده باشد که داستان نه هنر جدی، که وسیلهٔ تفنن، تفرج، و سرگرمی است. به عبارت دیگر، داستانهای عظیم را با مصنوعاتی که باب بازار ساخته شده‌اند یکی دانسته‌اند. در امریکا، طبق نظریهٔ عامیانه شایعی (که مربیان آن را رواج داده‌اند)، خواندن آثار غیرداستانی آموزنده و شایان تقدیر و خواندن داستان زیانبخش یا، لااقل، وسیلهٔ وقت‌گذرانی است. شاید آنچه این عقیده را به طور ضمنی تقویت می‌کند، نظر ناقدان برجسته‌ای مانند لوول و آرنلد باشد.

البته، در مقابل این خطر هم وجود دارد که داستان، بر عکس، بسیار جدی گرفته شود، و نوعی سند یا شرح حال یا ـ آنچنانکه گاه خود نویسندگان به خیال ادعا می‌کنند ـ اعترافات، داستان واقعی، یا تاریخ زندگی و دوران آن محسوب شود. ادبیات همیشه باید دلکش باشد و ساختمان و مقصودی زیبایی‌شناسانه داشته باشد، و از انسجامی کلی و خاصیت تأثیرگذاری بهره‌مند باشد. البته، باید روابط مشخصی نیز با زندگی داشته باشد، اما این روابط انواع بسیار

دارد؛ زندگی می‌تواند تعالی یابد یا به استهزا گرفته شود یا بر ضد آن قیام شود، اما به هر حال ادبیات، بنا بر قصد خاصی، جنبه‌های معینی از زندگی را برمی‌گزیند. برای آنکه بدانیم یک اثر خاص چه رابطه‌ای با زندگی دارد، باید از دانشی مستقل از ادبیات برخوردار باشیم.

ارسطو شعر (یعنی حماسه و نمایش) را به فلسفه نزدیکتر می‌داند تا تاریخ. به نظر می‌رسد که این نکته همواره گویای حقیقتی بوده است. نوعی حقیقت را باید حقیقت عینی دانست، یعنی حقیقتی که در جزئیات زمانی و مکانی وجود دارد؛ حقیقت تاریخی به معنی اخص. نوع دیگر حقیقت، حقیقت فلسفی است؛ حقیقتی کلی و مفهومی و منطقی. ادبیات تخیلی از نظرگاه «تاریخ»، به معنایی که تعریف شد، و از نظرگاه فلسفه، «افسانه» یا کذب است. واژهٔ «افسانه»، هنوز داغ اتهام قدیمی افلاطونی به ادبیات را بر پیشانی دارد؛ اتهامی که فیلیپ سیدنی و دکتر جانسن چنین بدان پاسخ داده‌اند که ادبیات هرگز داعیهٔ واقعی بودن به این معنا را نداشته است[۱] و هنوز بقایای اتهام فریبندگی را با خود دارد، و داستان‌نویس شایق را که بخوبی می‌داند غرابت افسانه کمتر از حقیقت، اما بیان‌کننده‌تر از آن، است برآشفته می‌کند.

ویلسن فولت در مورد ماجرای خانم ویل و خانم بارگریو، اثر دفو، به نحو تحسین برانگیزی یادآور می‌شود که:

> همه چیز در داستان حقیقت دارد مگر کل آن، و توجه داشته باشید چه سخت است که بتوان در حقیقت کل آن تردید کرد. داستان را زن سومی روایت می‌کند که همان خصیصهٔ دو زن دیگر را دارد و دوست قدیمی خانم بارگریو است.[۲]

ماریان مور شعر را «باغهای خیالی می‌داند که وزغهای واقعی را درآن می‌توان یافت.»

واقعیت اثر افسانه‌ای، یعنی توهم واقعیت، و تأثیرآن بر خواننده به عنوان بیان متقاعد کنندهٔ زندگی، نه ضرورتاً و نه در درجهٔ اول واقعیت اوضاع و احوال یا جزئیات یا مبتذلات روزمره است. با این ملاکها نویسندگانی مثل هاولز یا گوتفرید کلر بر نویسندگان اودیپ شهریار و هملت و موبی دیک بمراتب برتری دارند. محتمل جلوه دادن اثری با ذکر جزئیات وسیلهٔ به

توهم افکندن است، اما غالباً، مانند سفرنامهٔ گالیور، ازآن به عنوان وسیله‌ای برای کشاندن نظر خواننده به موقعیتی نامحتمل یا باورنکردنی استفاده می‌شود، موقعیتی که در «ارتباط با واقعیت» از حقیقتی ژرفتر از حقیقت معمولی برخوردار است.

رئالیسم وناتورالیسم، چه‌در نمایشنامه و چه‌در داستان، سبکها، قراردادها، و نهضتهایی ادبی یا فلسفی-ادبی هستند مانند رمانتیسم و سوررئالیسم. تفاوت میان اینها در اینکه کدام به حقیقت و کدام به توهم توجه دارد نیست، بلکه تفاوتشان در تصورات مختلف از حقیقت و وجوه مختلف توهم است.[۳]

رابطهٔ زندگی با افسانه‌های روایی چیست؟ پاسخ پیروان کلاسیسیسم و کلاسیسیسم نو این است که داستان نشاندهندهٔ نمونه‌ها یا انواع کلی است؛ مثل خسیس نوعی (درآثار مولیر و بالزاک)، دختران بیوفای نوعی (در شاه لیر و بابا گوریو). اما این‌گونه نمونه‌ها مفاهیمی جامعه‌شناختی نیست؟ حتی ممکن است گفته شده باشدکه هنربه زندگی تعالی و ارتقا می‌بخشد یا آن را به شکل آرمانی در می‌آورد. البته، چنین سبکی در هنر وجود دارد، اما فقط یک سبک است نه جوهر هنر؛ هرچند هنر، به طور کلی، با ایجاد فاصلهٔ زیبایی‌شناختی و با شکل‌بخشی و بیان، آنچه احساس یا دیدن آن در زندگی ناگوار است مایهٔ لذت می‌کند. شاید بتوان گفت که اثر داستانی نوعی «شرح حال» یا توضیح و تشریح عارضه یا الگویی کلی محسوب می‌شود. در این مورد مثالهایی هم وجود دارد، مانند داستانهای کوتاه «قضیهٔ پول» یا «تدفین مجسمه‌ساز» اثر کثر. اما، داستان‌نویس بیشتر دربند ارائهٔ جهانی خاص است تا شرح حال شخصی یا واقعه‌ای. اما همهٔ داستان‌نویسان چنین دنیایی دارندکه با جهان محسوس، در عین انطباق جزئی، تفاوت دارد، زیرا به خاطر نظم درونی خود ادراک می‌شود. گاهی این جهان‌رادر ناحیه‌ای‌از کرهٔ ارض می‌توان‌نشان داد، مثل مناطق شهرهای کلیسای جامع درآثار ترالپ، یا وسکس در داستانهای هاردی ولی گاهی، ازجمله در داستانهای پو، چنین نیست. قصرهای مخوف پو درآلمان یا ویرجینیا نیست بلکه در روح است. دنیای دیکنز را می‌توان لندن ودنیای کافکا را می‌توان پراک قدیم دانست. اما دنیای دیکنز مانند شخصیتهایش و دنیای کافکا مانند موقعیتهایش چنان انعکاس یافته و چنان آفریننده وآفریده شده است، و بازشناسی

آنها در دنیای واقعی به گونه‌ای است که دیگر یکی گرفتن آنها با دنیای واقعی بیربط می‌نماید.
دسموند مک کارتی می‌گوید: مردیث، کانرد ، هنری جیمز، و هاردی همه

حبابهای متلون عظیمی ایجاد کرده‌اند که مردم توصیف شده در آنها، اگر چه با مردم واقعی تشابهات مشهودی دارند، فقط در دنیای افسانه‌ای خاص خودشان می‌توانند واقعیت بیابند.

و اضافه می‌کند:

فرض کنید قهرمان داستانی از یک دنیای تخیلی به دنیای تخیلی دیگری برود. مثلاً اگر بکشنیق به افسانهٔ جام زرین منتقل می‌شد از بین می‌رفت... . گناه هنری نابخشودنی داستان‌نویس عجز او است در حفظ یکدستی لحن.[۴]

دنیا یا کیهان داستان‌نویس ـ طرح یا ساختمان یا استخوان‌بندی که شامل طرح داستان، شخصیتها، زمینه، جهان‌بینی، لحن می‌شود ـ همان چیزی است که وقتی می‌خواهیم داستانی را با زندگی مقایسه، یا در اثر داستان‌نویسی از لحاظ اجتماعی یا اخلاقی داوری کنیم باید به آن دقت کنیم. همان طوری که نمی‌توان در مورد داستانی بر حسب چند لغت قبیح یا کفرآمیز که درآن به چشم می‌خورد قضاوت اخلاقی کرد (کاری که سانسورچیها می‌کنند)، در حقیقت با «واقعیت» مربوط به زندگی نیز نمی‌توان برحسب واقعیت داشتن یا نداشتن این یا آن چیز جزئی داوری کرد. توجه انتقادی صحیح باید معطوف به کل دنیای داستانی در مقایسه با جهان تخیلی و تجربی خود ما باشد؛ جهانی که معمولاً یکپارچگی دنیای داستان‌نویسی را ندارد. داستان‌نویسی را بزرگ می‌نامیم که اگر چه جهان او مطابق دنیای ما درجه‌بندی و طرحریزی نشده باشد، شامل همهٔ عناصری باشد که وجودشان در حوزه‌ای جهانی ضروری بنماید، یا اگر هم حوزه‌ای محدود داشته باشد عناصر عمیق و اصیل را برگزیده باشد و درجه و سلسله مراتب این عناصر در چشم انسان بالغ معقول بنماید.

باید توجه داشت که با به کار بردن کلمهٔ «دنیا» معنی مکان را افاده می‌کنیم. اما افسانهٔ روایی یا، بهتر بگوییم، «داستان» توجه را به زمان و توالی زمانی معطوف می‌دارد. در زبانهای فرنگی کلمهٔ "story" از "history" گرفته شده است و به معنای وقایع ایام است. ادبیات، به طور کلی، جزءِ هنرهای زمانی است (و از هنرهای مکانی مانند نقاشی و مجسمه‌سازی متمایز است.) اما شعر جدید (شعر غیرروایی) تلاش کرده است تا از سرنوشت خود بگریزد و به تبلوری تأمل‌انگیز و الگویی معطوف به خود بدل شود و، همچنانکه ژوزف فرانک متذکر شده است، هنر داستانهای مدرن (مثل اولیس، نایت وود، میسیز دالووی) در این است که سازمانی شاعرانه بگیرند؛ یعنی به خود معطوف شوند.[۵] این مطلب ما را به پدیدهٔ فرهنگی مهمی متوجه می‌کند. روایات کهنه یا داستان (حماسه یا رمان بلند) در زمان رخ می‌دادند. طول زمان حماسه‌ها برحسب سنت یک سال بود. در بسیاری از رمانهای بزرگ آدمیان زاده می‌شوند؛ رشد می‌کنند و می‌میرند؛ شخصیتها پرورش می‌یابند و دگرگون می‌شوند، و حتی کل جامعه‌ای را درحال دگرگونی می‌توان دید (مثل داستان خانواده فورسایت و جنگ و صلح)؛ یا آنکه پیشرفت و سقوط دورانی خانواده‌ای نشان داده می‌شود (مثل بادن بروکز). سنت اقتضا می‌کند که رمان بعد زمان را به‌جد بگیرد.

در رمان پیکارسک[۱] توالی زمانی بخوبی مشهور است، یعنی می‌گوید که اول این اتفاق افتاد و بعد آن. ماجراها که هر یک حادثه‌ای است که داستان مستقلی محسوب می‌شود با خود قهرمان پیوند می‌یابد. رمان فیلسوفانه‌تر ساخت علی را نیز به توالی زمانی اضافه می‌کند. رمان نشان می‌دهد که شخصیتی در توالی عللی که پیوسته در زمان عمل می‌کند روبه پستی می‌رود یا اصلاح می‌شود. در طرحهایی که ماهرانه ریخته شده چیزی در زمان رخ داده است، یعنی وضع درآخر چیزی است غیر ازآنچه در اول بود.

اگر بخواهیم داستانی را بگوییم، باید در بند وقایع باشیم نه صرفاً نتیجه. خواننده‌هایی بودند یا هنوز هستند که تنها می‌خواهند بدانند نتیجه چه می‌شود. اما کسی که فصل پایان رمان

۱) Picaresque، نوعی داستان هجایی که اصلاً از اسپانیای قرن شانزدهم است، و قهرمان آن شخصی عیار یا ولگرد و شوخ است.

قرن نوزدهمی رامی‌خواند، نمی‌تواند به‌داستان علاقه‌مندباشد. زیرا داستان فرایند است؛ اگرچه فرایندی که پایانی دارد. فیلسوفان و اخلاقیونی مانند امرسن ظاهراً نمی‌توانند داستان را جدی بگیرند، زیرا عمل ـ یا عمل خارجی ـ یا عمل در زمان ـ به نظرشان غیر واقعی می‌آید. آنان تاریخ را حقیقی نمی‌دانند، یعنی به نظرآنان تاریخ باز شدن طومار زمان است که ماهیت آن همواره یکی است. رمان چیزی جز تاریخی افسانه‌ای نیست.

بد نیست به کلمهٔ «روایت» نیز اشاره‌ای بشود. روایت، آنچنانکه در افسانه به کار می‌رود، در تقابل باافسانهٔ به‌اجرا درآمدنی، یعنی نمایش، قرار دارد. داستان یا مثلی را می‌توان با لال‌بازی بیان یا به وسیلهٔ روایتگری روایت کرد، و این راوی ممکن است گویندهٔ حماسه یا یکی از اخلاف او باشد. شاعر حماسی از اول شخص استفاده می‌کند و می‌تواند مانند میلتن از اول شخص غنایی یا اول شخصی که دلالت بر خود نویسنده دارد روایت کند. رمان‌نویس قرن نوزدهم، اگرچه به صیغهٔ اول شخص نمی‌نوشت، از امتیاز حماسه، اظهارنظر و تصمیم، استفاده می‌کرد؛ شگردی که آن را اول شخص مقاله‌ای (متمایز از اول شخص غنایی) می‌نامیم. اما الگوی اصلی روایت جامعیت است، بدین ترتیب که صحنه‌های متفرق را در گفت وگو (که می‌توان آن را اجرا هم کرد) پخش و به آنچه گذشته است اشارات مختصر می‌کند.[۶]

در ادبیات انگلیسی دو وجه عمدهٔ داستان روایی را «رمانس» و «رمان» نامیده‌اند. کلارا ریو، در سال ۱۷۸۵، بین این دو چنین تمایز نهاد:

> رمان تصویری از داستان سلوک و زندگی واقعی و زمانه‌ای است که درآن نوشته شده است. رمانس با زبانی فاخر و متعالی آنچه را هرگز اتفاق نیفتاده است و احتمال وقوع هم ندارد توصیف می‌کند.[۷]

رمان واقع‌گرایانه است و رمانس شاعرانه و حماسی، که اکنون آن را می‌توان اسطوره‌ای هم نام نهاد. ان ردکلیف، سروالتر اسکات، و هاوثورن رمانس نویسند، و فنی برنی، جین اوستن، انتونی ترالپ، و جورج گیسینگ رمان‌نویس. این دو نوع که در دو قطبند، نشاندهندهٔ میراث دوگانهٔ روایت منثور هستند. رمان از شکلهای روایی غیرافسانه‌ای سرچشمه گرفته است ـ از

نامه، روزنامه، خاطرهٔ زندگینامه، و تاریخ ـ یعنی ازآنچه مستند است مایه گرفته است و از لحاظ سبکی بر جزئیات نمایشی یا تقلید، به معنی اخص، تکیه می‌کند. برعکس، رمانس که ادامهٔ حماسه یا رمانس قرون وسطایی (که انطباق جزئیات با واقعیت را نادیده می‌گیرد) است با واقعیتی بالاتر و نفسانیاتی عمیقتر سر و کار دارد. هاوثورن می‌نویسد: «وقتی نویسنده‌ای اثر خود را رمانس می‌نامد، واضح است که در انتخاب روش و مواد خود آزادی بیشتری طلب می‌کند.» اگر رمانسی به زمان ماضی نوشته شود به این قصد نیست که گذشته بدقت توصیف گردد، بلکه، به قول هاوثورن، برای این است که می‌خواهد «محدوده‌ای شاعرانه، که درآن واقعیتها اهمیت چندانی ندارد، ایجاد کند.»[۸]

نقد تحلیلی رمان معمولاً سه جزء را از یکدیگر متمایز کرده است؛ طرح، شخصیت‌سازی، و زمینه. زمینه، که به آسانی جنبهٔ سمبولیک پیدا می‌کند، در نظریه‌های تازه به «فضا» یا «لحن» بدل شده است. لازم به گفتن نیست که هر یک از این سه عنصر تعیین کنندهٔ دیگری است. همچنانکه هنری جیمز، در مقاله‌ای تحت عنوان «هنر افسانه»، می‌پرسد: «آیا شخصیت جز تعیین حادثه چیز دیگری هست؟ و آیا حادثه جز نشان شخصیت چیز دیگری می‌تواند باشد؟»

ساختمان روایی نمایشنامه، قصه، یا رمان از قدیم «طرح» نامیده شده است، و شاید بتوان این اصطلاح را همچنان حفظ کرد. اما باید این اصطلاح را چنان تعمیم داد که آثار چخوف و فلوبر و هنری جیمز و، نیز، هاردی و ویلکی کالینز و پو را شامل شود، و نباید معنای آن منحصر به شیوهٔ ایجاد آنتریک باشد (مثل آنتریک داستان کالب ویلیامز از گادوین).[۹] بهتر است برای طرح انواع مختلفی قائل شد، مثلاً ساده و پیچیده یا «رمانتیک» و «رئالیستی». ممکن است داستان‌نویس در دوره‌های تحول ادبی مجبور شود از دو نوع طرح استفاده کند که یکی ازآنها منسوخ شده باشد. داستانهای هاوثورن، بعد از داغ ننگ، ناشیانه، طرح قدیمی معمایی ارائه می‌دهد، در حالی که طرح واقعی آنها از نوع «رئالیستی» ساده است. دیکنز در طرحهای رمانهای آخرش مهارت زیادی به کار می‌برد که ممکن است با غرض اصلی او سازگاری داشته باشد یا نداشته باشد. به نظر می‌رسد ثلث آخر هاک فین، که به‌وضوح از دو ثلث دیگر نازلتر است، تحت تأثیر این مسئولیت اشتباه‌آلود قرار گرفته باشد که طرحی را باید

ارائه داد؛ در حالی که طرح واقعی پیش ازآن با موفقیت پیش رفته است. این طرح واقعی طرحی اسطوره‌ای است، یعنی برخورد چهار نفر بر بلمی که رودخانهٔ بزرگی را طی می‌کرد، و این چهار نفر هر یک به دلیلی از جامعهٔ قراردادی گریخته بود. طرح سفر، یکی از قدیمیترین و عامترین طرحهاست، چه زمینی و چه دریایی، مثل هاک فین، موبی دیک، سلوک زائر، دون کیشوت، نامه‌های پیکویک، و خوشه‌های خشم. معمولاً، همهٔ طرحها متضمن کشمکش هستند (کشمکش انسان با طبیعت، انسان با انسان، یا انسان با خود.) اما در کاربرد اصطلاح «کشمکش» نیز مانند «طرح» باید کمی آزادی قائل شد. کشمکش «نمایشی» و بین مقابلهٔ نیروهای تقریباً همتراز است، و بر کشش و کوشش دلالت دارد. ممکن است طرحهایی هم فقط مسیر یا خط واحدی داشته باشد، مثل طرحهای تعقیب و پی جویی در داستانهای کالب ویلیامز، داغ ننگ، جنایت و مکافات، و محاکمه اثر کافکا.

طرح (یا ساختمان روایت)، خود، از ساختمانهای کوچکتر روایی دیگر تشکیل می‌شود (داستانها و وقایع فرعی). ساختمانهای ادبی جامعتر و بزرگتر (مانند تراژدی، حماسه، رمان)، از لحاظ تاریخی، از شکلهای قدیمیتر و ناپخته‌تر، مثل لطیفه، امثال، مثل، و نامه، منشأ گرفته و پرورده شده‌است، ساختمان وطرح نمایشنامه یارمان متشکل ازچندساختمان است. شکل‌گرایان روسی و تحلیلگران آلمانی مثل دی‌بلیوس اصطلاح «مایه» را در مورد عناصر نهایی طرح به کار برده‌اند.[۱۰] اصطلاح «طرح» به آن معنی که مورخان ادبیات به کار برده‌اند از فرهنگ توده‌شناسان فنلاندی (که داستانهای عامیانهٔ پریان را به اجزای سازنده آنها تجزیه می‌کردند) وام گرفته شده است.[۱۱] در این مورد، در ادبیات مکتوب، مثالهای معروفی می‌توان به دست داد، مثلاً شخصیتهایی که به جای هم گرفته می‌شوند: (کمدی اشتباهات)، ازدواج جوان و پیر («ژانویه و مه»)، حق‌ناشناسی فرزند به پدر (شاه لیر و باباگوریو)؛ یا فرزندی که درصدد جست وجوی پدرش برآمده است (اولیس و اودیسه)[۱۲]

آنچه ما «ترکیب» رمان می‌نامیم، روس‌ها وآلمانی‌ها «مایه‌بندی» می‌نامند. وام گرفتن این اصطلاح از دو جهت سودمند است؛ نخست آنکه به ترکیب روایی یا ساختمانی اشاره می‌کند و، دوم آنکه بر ساختمان درونیِ نظریهٔ فلسفی، اجتماعی، روانیِ رفتارآدمیان که به

نظریهٔ علیت می‌انجامد دلالت می‌کند. والتر اسکات مدتها قبل چنین حکم کرد که

بارزترین تمایز بین روایت افسانه‌ای و واقعی این است که داستان واقعی از لحاظ علل وقایعی که برآن اشاره می‌کند مبهم است، در حالی که در داستان افسانه‌ای نویسنده وظیفهٔ خود می‌داند که هر چیز را دقیقاً تشریح کند.[۱۳]

ترکیب یا مایه‌بندی (به معنی اعم) شامل روش روایت، یعنی «درجه‌بندی» و «حرکت»، است، و شامل شگردها که عبارت است از: تناسب صحنه‌ها یا نمایش با توصیف و روایت مستقیم و هر دوی اینها با خلاصه یا عصاره.

مایه‌ها و شگردها در هر دوره‌ای خصلتی دارند. رمانس گوتیکی خصلتی و رمان رئالیستی خصلتی دیگر دارد. دی‌بلیوس پیوسته از رئالیسم دیکنز سخن می‌گوید، وآن را با مثل آلمانی مقایسه می‌کند و از داستان ناتورالیستی متمایز می‌داند. زیرا شگردهایی که در داستانهای دیکنز به کار گرفته می‌شود به مایه‌های ملودراماتیک قدیمی می‌انجامد؛ مثل اینکه کسی که گمان می‌کردند مرده است زنده باشد، یا پدر و مادر واقعی طفلی معلوم شود، یا مرد نیکوکار اسرارآمیزی مجرم از آب درآید[۱۴]

در اثر ادبی «مایه‌بندی» باید «توهم واقعیت»، یعنی وظیفهٔ زیبایی‌شناختی آن را افزایش دهد. مایه‌بندی «رئالیستی» شگردی هنری است. در هنر به نظرآمدن مهمتر است از بودن.

شکل‌گرایان روسی «حکایت» یعنی توالی زمانی- علی را که به هر شکل گفته شود «قصه» یا مضمون «قصه» است از «سوژه» که می‌توان آن را به ساختمان روایت ترجمه کرد متمایز می‌دانند. «حکایت» مجموع مایه‌هاست، درحالی که «سوژه» مایه‌هایی است که هنرمندانه نظم یافته است (مایه‌هایی که گاهی با هم سخت متفاوتند.) مثال بارز این موضوع جا به جا کردن زمانی است: مثلاً آغاز از وسط داستان است مثل ادیسه و بارنابی راج، با حرکت به پیش و پس مثل ابسالوم، ابسالوم، اثر فالکنر. سوژهٔ وقتی که به حال مرگ می‌افتم از فالکنر متضمن قصه‌ای است که اعضای خانواده‌ای همچنانکه جسد مادر را به گورستان دوری می‌برند، یک به یک روایت می‌کنند. سوژه طرحی است که با واسطهٔ «نظرگاه» یا «مرکز ثقل روایت» شکل می‌گیرد؛

می‌توان گفت که حکایت شکل انتزاعی «مواد خام» خوانده‌ها یا تجربه‌های نویسندهٔ افسانه، و سوژه شکل انتزاعی حکایت یا، بهتر بگوییم، تمرکز دقیق دید روایی است.[۱۵]

زمان حکایت کل دوره‌ای است که حکایت درآن اتفاق می‌افتد. اما زمان روایت منطبق بر سوژه است؛ یعنی زمان خواندن یا «زمان تجربه شده»، که البته زمام آن در اختیار رمان‌نویس است، زیرا نویسنده در چند جمله چند سال را درمی‌نوردد اما دو فصل را به یک صحنهٔ رقص یا به یک مهمانی اختصاص می‌دهد.[۱۶]

ساده‌ترین شکل شخصیت‌سازی نامگذاری است. هر «تسمیه»ای نوعی زنده کردن، جاندار کردن، و فرد ساختن است. در کمدی قرن هیجدهم نام تمثیلی یا شبه تمثیلی به چشم می‌خورد؛ مثل اسمهای آل‌ورثی یا تواکام درآثار فیلدینگ یا ویت وود، مالاپ روپ، سر بنیامین بك‌بایت که نامهای بن جانسن، بانین، اسپنسر و «مرد عام» را به خاطر می‌آورد. اما ظریفترین شیوه، نوعی تطابق حاصل از نام‌آوایی است که نویسندگانی کاملاً مختلف مثل دیکنز و هنری جیمز و گوگول ازآن پیروی کرده‌اند، مثل نام مردستن که دو کلمهٔ مردر (جنایت) و استونی هارت (سنگدل) را به خاطر می‌آورد یا نام اخآب و اسماعیل که یادآور نامهای انجیلی و نوعی اقتصاد در شخصیت‌سازی است.[۱۷]

وجوه شخصیت‌سازی متعدد است. رمان‌نویسان قدیمیتر مثل اسکات شخصیتهای عمدهٔ رمان خود را در پاراگرافی معرفی می‌کنند که به تفصیل وضع ظاهری آنان را توصیف می‌کند، و در پاراگراف دیگری به تجزیه و تحلیل ماهیت روانی و اخلاقی آنان می‌پردازند. اما این شیوهٔ معرفی یکبارهٔ شخصیتها را به علامتی متمایزکننده می‌توان تقلیل داد، یا آن را به شگردی تبدیل کرد که غرض ازآن به استهزا گرفتن یا شکلك درآوردن باشد؛ مثلاً از خصوصیات رفتاری، حرکتی، و گفتاری کسی استفاده کرد، و مانند دیکنز با ظاهر شدن شخصیت خصوصیت او را هم تکرار کرد و این خصوصیت صفت دائمی او باشد. هاوثورن شیء را علامت مشخص شخصیتهایش می‌کند، مثل گل سرخ زنوبیا یا دندانهای مصنوعی درخشان وسترولت. جیمز در جام زرین شخصیتی دارد که شخصیت دیگر را برحسب چند سمبول می‌بیند.

شخصیت‌سازی بر دو گونه است؛ ایستا، و پویا یا تکاملی. شخصیت‌سازی پویا بیشتر مناسب داستانهای بلند مثل جنگ و صلح است، ولی با نمایش کمتر تناسب دارد؛ زیرا زمان نمایش بسیار محدود است. در نمایش (مثلاً درآثار ایبسن) می‌توان بتدریج نشان داد که چگونه شخصیتی به آنچه اکنون هست تبدیل شده است؛ رمان می‌تواند نشان دهد که تغییرات چگونه رخ می‌دهد. شخصیت‌سازی یک سطحی (که معمولاً با شخصیت‌سازی «ایستا» منطبق است)، یک صفت مشخص را که مشخصهٔ غالب یا، از لحاظ اجتماعی، بارزترین مشخصه است ارائه می‌دهد. این مشخصه ممکن است مشخصهٔ مضحک یا مجرد وآرمانی باشد. در نمایشنامه‌های کلاسیک (مثل نمایشنامه‌های راسین) ازاین نوع شخصیت‌سازی در شخصیتهای عمده استفاده می‌شود. شخصیت‌سازی «همه‌جانبه» مثل شخصیت‌سازی «پویا» به مکان و تأکید احتیاج دارد، ومی‌توان درساختن شخصیتهایی‌که ازلحاظ نظرگاه یاتوجه نویسنده شخصیتهای اصلی محسوب می‌شوند ازآن استفاده کرد. از این رو، این شگرد با شگرد «یک سطحی»، که در مورد شخصیتهای پس صحنه مانند «گروه همسرایان» به‌کار می‌رود، تلفیق می‌شود.[۱۸]

بدیهی است بین شخصیت‌سازی (که شیوه‌ای ادبی است) با شخصیت‌شناسی (نظریهٔ شخصیت وآنواع آن) ارتباطی وجود دارد. رمان‌نویسان از انواع شخصیتها که از جهتی مولود سنت ادبی و از جهت دیگر مولـود مردمشناسی عامیانه‌اند استفاده می‌کنند. در افسانه‌های انگلیسی و امریکایی قرن نوزدهم با زنان و مردان سبزه رو (مثل هثکلیف، مستر روچستر، بکی شارپ، مگی تولیور، زنوبیا، مریام، لی‌جیا) و بلوند چون املیا سدلی، لوسی دین، هیلدا، پریسیلا، فوب [درآثار هاوثورن] و لیدی رونا [درآثار پو] روبه رو می‌شویم. بلوندها خانه‌دار و بدون هیجان، اما دلنشین و باثباتند. اما سبزه‌رویان پرهیجان، پرخروش، اسرارآمیز، فریبنده، و غیرقابل اعتمادند، و خصوصیات شرقیها، یهودی‌ها، اسپانیایی‌ها، و ایتالیایی‌ها را از دیدگاه آنگلوساکسون‌ها در خودگرد آورده‌اند.[۱۹]

در رمان هم مانند نمایشنامه با مجموعهٔ اعضای یک گروه روبه رو هستیم: از جمله قهرمان زن ومرد،آدمهای شرور، دلقکان، و طنزگویان. و همچنین جوانان و دختران ساده‌لوح و پیران (مثل پدران و مادران و عمه‌های ترشیده و دایه‌ها و لله‌ها.) در سنت نمایشنامه‌نویسی

لاتین (مثل پلاوتوس، ترنتیوس، کمدیا دل‌آرته[۲]، بن جانسن، و مولیر) از انواع سنتی و بسیار مشخصی مثل سرباز لافزن، پدر خسیس، و خدمتکار ناجنس استفاده می‌شود. اما رمان‌نویس بزرگی چون دیکنز بیشتر از شخصیتهای نوعی خاص رمان و نمایشنامه قرن هیجدهم استفاده می‌کند، و البته درآنها تغییراتی هم می‌دهد. فقط دو نوع شخصیت را خود می‌آفریند. جوانها و پیرهای درمانده و خیالپردازان و سوداییان (مثل تام پینچ در چزل ویت)[۲۰]

مبنای نهایی مردمشناختی یا اجتماعی انواع شخصیتهای داستانی مثل زن سبزه‌رو یا بلوند، هر چه باشد، بدون استمداد از مدارک خارجی، الگوهای عاطفی آنها را می‌توان در خود رمان یافت، و این الگوها معمولاً اسلاف و انساب ادبی-تاریخی دارند، مثل زن مهلک و قهرمان اهریمنی سیاهدلی که ماریو پراز در کتاب خود، به نام عذاب رمانتیک، بررسی کرده است.[۲۱]

در وهلهٔ اول چنین به نظر می‌رسد که زمینه یا عنصر ادبی توصیف، که متمایز از روایت است، افسانه را از نمایش جدا کند، اما با اندکی تأمل معلوم می‌شود که زمینه تابع دوره‌های مختلف است؛ مثلاً توجه به جزئیات در زمینه، چه در داستان و چه در نمایش، بیش ازآنکه امری عام باشد (در قرن نوزدهم) رئالیستی یا رمانتیک است. در نمایش، زمینه را هم می‌توان در متن نمایشنامه شرح داد (کاری که شکسپیر می‌کرد) و هم می‌توان در راهنماییهایی که برای طراحان و صحنه‌آرایان نوشته می‌شود تذکر داد که چگونه زمینه را ایجاد کنند. بعضی از «صحنه‌ها»ی نمایشنامه‌های شکسپیر را نمی‌توان عملاً ساخت، و در مکان متحقق کرد.[۲۲] اما در رمان نیز توصیف صحنه‌ها از رمانی به رمان دیگر بسیار فرق می‌کند. جین اوستن مثل فیلدینگ و اسمولت بندرت زمینهٔ درونی و بیرونی را توصیف می‌کند. رمانهای نخستین هنری جیمز که از بالزاک متأثر است به تفصیل به توصیف خانه‌ها و چشم‌اندازها می‌پردازد. در آخرین رمانهای خود به جای آنکه به بیان سمبولیک زمینه بپردازد، به این موضوع توجه می‌کند که زمینه چگونه در مجموع حس می‌شود.

---

۲) Commedia dell'arte، نوعی تئاتر که در ایتالیا به وجود آمد، و در مدتی کوتاه هنر تئاتر را در همه کشورهای اروپایی، و مخصوصاً کمدی را در فرانسه، شدیداً تحت تأثیر قرار داد.

غرض از توصیف رمانتیک ایجاد و حفظ حالتی است، یعنی طرح و شخصیت‌سازی تحت تسلط لحن و اثری که در ذهن گذاشته می‌شود قرار گیرد؛ مثال این مطلب آن ردکلیف و پو است. توصیف ناتورالیستی توصیفی مستندگونه و غرض ازآن ایجاد توهم است (دفو، سویفت، زولا)

زمینه محیط است و محیط، بخصوص محیط درون خانه، بیان استعاری یا مجازی شخصیت. خانهٔ انسان جزئی از وجود انسان است. توصیف خانه، توصیف صاحبخانه است. توصیف جزئیات خانهٔ گراندهٔ خسیس یا پانسیون ووگر درآثار بالزاک نه نامربوط است و نه بیفایده.[۲۳] این خانه‌ها شخصیت صاحبانشان را بیان می‌کنند و فضای آنها بر تمام کسان دیگری که باید درآنجا زندگی کنند تأثیر می‌گذارد. خاصیت هراس‌آور خرده بورژوایی خانه باعث عکس‌العمل آنی راستینیاک و، از جنبهٔ دیگر، ووترن می‌شود و، درعین حال که سقوط گوریو را نشان می‌دهد، سبب حس کردن تضاد دائمی او با جاه و جلالی می‌شود که به‌تناوب توصیف می‌گردد.

زمینه ممکن است بیان ارادهٔ آدمی باشد، و در صورت طبیعی بودن ارادهٔ او را متجلی کند. امیل خودکاو می‌گوید «هر چشم‌اندازی حالتی روحی است.» بین انسان و طبیعت پیوستگیهای آشکاری وجود دارد که رمانتیک‌ها (البته نه فقط آنها) بشدت آن را حس می‌کنند. قهرمان طوفانی پر جوش و خروش به استقبال طوفان می‌رود، و خلق صاف وآرام به آفتاب میل می‌کند.

همچنین، زمینه ممکن است تعیین کنندهٔ علی باشد، یعنی محیطی که علت اجتماعی یا کالبدی محسوب شود که فرد برآن چندان تسلطی ندارد. این زمینه ممکن است اگدون هیث هاردی یا زنیت سینکلر لویس باشد. در بسیاری از رمانهای امروزی، شهر بزرگ (مثل لندن و پاریس و نیویورک) واقعیترین شخصیت است.

داستان می‌تواند به‌شکل نامه یا یادداشتهای روزانه بیان شود؛ یا از رشته‌ای از حکایات سرچشمه بگیرد. داستان قالب که داستانهای دیگر را دربر می‌گیرد، از لحاظ تاریخی، پلی میان حکایت و رمان است. در دکامرون داستانها از لحاظ مضمون دسته‌بندی شده است. در

قصه‌های کنتربری، این دسته‌بندی مضامین (مثلاً مضمون ازدواج) با تصوری که راوی از شخصیت‌سازی در داستان ارائه می‌دهد، و نیز با گروهی از شخصیتها که با یکدیگر در کشمکشهای اجتماعی و روانی هستند تکمیل می‌شود. این داستان داستانها تعبیر رمانتیکی هم دارد، مثل داستانهای یک سیاح اثر اروینگ و قصه‌های برادران سراپیون اثر هوفمان. ملموت سرگردان، رمان گوتیک، مجموعهٔ عجیب، اما مؤثری از یک سلسله داستانهای مجزایی است که وحدت نااستوارآنها را لحن مشترک هراس حفظ می‌کند.

شگرد دیگری که امروزه ازآن استفاده نمی‌شود آوردن داستان کوتاه در رمان است (مثل «داستان مردی بر تپه» در تام جونز، «اعترافات روحی زیبا» در ویلهلم میستر.) از یک جهت، این کار را می‌توان حجیم کردن اثری دانست، و از جهت دیگر کوششی برای ایجاد تنوع. هردو اینها در رمانهای سه سطحی عصر ویکتوریا دیده می‌شود، داستانهایی که دو یا سه سلسله طرح را در صحنهٔ گردانی، در تناوب، با هم نگه می‌دارد و نشان می‌دهد که سرانجام این طرحها به هم گره می‌خورد (ترکیب این طرحها به بهترین وجهی در کارهای عصر الیزابت معمول بوده است.) اگر این کار هنرمندانه انجام شود طرحی به موازات طرح دیگر پیش می‌رود (مثل شاه لیر) که یا وقفهٔ نشاط بخشی در طرح اول یا تقلیدی است و، در نتیجه، طرح دیگر را نیرومند می‌کند.

روایت داستان به صیغهٔ اول شخص، روشی است که باید بدقت با روشهای دیگر سنجیده شود. البته، راوی اول شخص را نباید با خود نویسنده اشتباه کرد. قصد و تأثیر روایت به صیغهٔ اول شخص از داستانی به داستان دیگر فرق می‌کند. گاهی غرض آن است که چهرهٔ راوی کمرنگتر و غیرواقعیتر از بقیهٔ شخصیتها باشد. (مثل دیوید کاپرفیلد) از طرف دیگر، شخصیتهایی مثل مول فلاندر و هاك فین در مرکز داستانی قرار دارند که روایت می‌کنند. روایت اول شخص پو در داستان «خانهٔ آشر» به خواننده این فرصت را می‌دهد که خود را به جای دوست بیطرف آشر بگذارد، و از پایان فاجعه‌آمیز داستان کنار بکشد. اما در «لی جیا»، «برنیس»، و «دل آگاه»، شخصیت نوروتیک و پسیکوتیک اصلی قصهٔ خود را می‌گوید؛ راوی که خود را به جای او نمی‌گذاریم اعتراف می‌کند و شخصیتش را با آنچه گزارش می‌دهد و

شیوهٔ بیان گزارش خود ظاهر می‌سازد.

آنچه درخور توجه است این است که چگونه داستان حیات می‌یابد. بعضی داستانها استادانه عرضه می‌شوند. (مثل قصر اوترانتو، تنگ اهریمنی، و داغ ننگ)؛ در داستان مناسب سعی می‌شود که بین داستان و نویسنده یا خواننده تا حدی فاصله گذاری شود، مثلاً داستان را الف به ب حکایت کند یا دست نوشته‌ای را الف به ب بسپارد و ب کسی باشد که فاجعهٔ زندگی ج را نوشته است. گاهی روایتهای اول شخص پو به صراحت تك گوییهای نمایشی است مثل «آمون تیلادو»، و گاهی اعترافات مکتوب انسان عذاب‌کشیده‌ای است که ظاهراً بار عذاب روحی خود را سبک می‌کند مثل «دل آگاه». چه‌بسا وضع مشخص نباشد؛ مثلاً آیا باید در داستان «لی جیا» تصور کنیم که راوی با خودش حرف می‌زند و داستان خودش را بازگو می‌کند تا وحشت خویش را زنده نگه دارد؟

مسئلهٔ اساسی در شیوهٔ روایت رابطه‌ای است که نویسنده با اثر خودش دارد. نویسنده در نمایش غایب است و خود را در پشت آن مخفی کرده است. اما شاعر حماسی در مقام داستانگوی حرفه‌ای داستان را نقل می‌کند ونظریات خود را در ضمن شعر می‌آورد، و روایت را (متمایز از گفت وگو) به سبک خود نقل می‌کند.

رمان‌نویس هم به همین سیاق داستان را، بی‌آنکه ادعا کند که شاهد آن بوده یا درآن شرکت داشته است، نقل می‌کند. نویسنده می‌تواند داستان را به صیغهٔ سوم شخص یعنی «نویسندهٔ حاضر در همه جا» بنویسد. این شیوه، بی‌شك، شیوهٔ طبیعی و سنتی روایت است. نویسنده در کنار اثرش وجود دارد، همچون ناطقی که توضیحاتش همراه با اسلاید و فیلم مستند است.

برای گریز از شیوهٔ مختلط روایت حماسی دو راه وجود دارد، یکی طریقی که استهزایی- رمانتیك نامیده و بعمد نقش گوینده بزرگ جلوه داده می‌شود، و نویسنده خرسند است که هرگونه توهمی را، که اثر مورد بحث «زندگی» نیست بلکه «هنر» است، از بین می‌برد و به شخصیت مکتوب ادبی اهمیت بسیار می‌دهد. گشایندهٔ این طریق استرن است (بخصوص در تریسترام شاندی). ژان پول ریشتر، و تیك درآلمان، و ولتمن و گوگول در روسیه از استرن

پیروی کرده‌اند. تریسترام را می‌توان رمانی در باب رمان‌نویسی دانست، و نیز از این دسته‌اند سکه سازان، اثرآندره ژید، و *Point Counter Point* که از ژید تقلید کرده است. داستان بازار خودفروشی ثکری که بر شیوهٔ روایت آن بسیار خرده گرفته‌اند (زیرا پیوسته تذکر می‌دهد که شخصیتها عروسکهای ساخته شدهٔ او هستند)، بی‌شک نمونهٔ این استهزای ادبی است؛ زیرا، ادبیات دائم به خود تذکر می‌دهد که چیزی جز ادبیات نیست.

جهت مخالفی هم برای هنر قائل شده‌اند که روش «عینی» یا «نمایشی» نامیده می‌شود و نویسندگانی چون اوتو لودویگ درآلمان، فلوبر و موپاسان در فرانسه، و هنری جیمز در انگلستان از[۲۴] آن دفاع کرده، و مثالی ازآن به دست داده‌اند. هنرمندان و منتقدان برجستهٔ این شیوه کوشیده‌اند تا آن را تنها روش هنرمندانه (جزمیتی که می‌توان از قبول آن سرباز زد) معرفی کنند. پرسی لوبک در کتابش به نام فن افسانه، که فن رمان‌نویسی را بر نظریه و طرز کار هنری جیمز بنا کرده، به بهترین وجهی این شیوه را توضیح داده است.

بهتر است که به جای «نمایشی» کلمهٔ «عینی» را به کار بریم، زیرا نمایش متضمن معنای «گفت وگو»، «عمل»، و «رفتار» (در برابر جهان درونی اندیشه و احساس) است. اما بی‌شک نمایش یا تئاتر بود که این نهضتها را برانگیخت. اتو لودویگ نظریهٔ خود را، به طور عمده، بر مبنای آثار دیکنز بنا کرد که شگرد پانتومیم و شخصیت‌سازیش از ملودرام و کمدی قرن هیجدهم الهام گرفته بود. دیکنز می‌خواهد به جای روایت در گفت وگو و پانتومیم حضور داشته باشد، و به جای آنکه «دربارهٔ چیزی سخن بگوید» نشانش دهد. روشهای بعدی رمان از نمایشهای ظریفتری درس می‌گیرد، همچنانکه جیمز از ایبسن گرفت.[۲۵]

نباید چنین انگاشت که روش عینی منحصر به گفت وگو و توصیف رفتار است (عصر نابهنجار اثر جیمز، و «آدمکشان» اثر همینگوی). این کار رمان را در رقابت مستقیم با تئاتر می‌گذارد، در حالی که با رقیب خود برابر نیست. پیروزی رمان در نشان دادن یک نوع زندگی روانی است که تئاتر به نحو ناقصی به بیان آن می‌پردازد. آنچه اساس رمان را تشکیل می‌دهد، غیبت داوطلبانهٔ «رمان‌نویس حاضر در همه جا» و وجود «نظرگاهی» است که با دقت و مراقبت انتخاب می‌شود. به نظر جیمز و لوبک، آنچه رمان عرضه می‌دارد به ترتیب «تصویر» و «عمل

نمایشی» است. به عبارت دیگر، مقصود آگاهی شخصیت است برآنچه در درون و بیرون می‌گذرد ـ متمایز از «صحنه» که برخورد یا بخش مهمی از داستان را به صورت گفت وگو بیان می‌کند یا به‌تفصیل آنها را نشان می‌دهد.[۲۶] «تصویر» به همان اندازه عینی است که «عمل نمایشی». اما بیان عینی ذهنیتی خاص است، یعنی ذهنیت یکی از شخصیتها (مادام بوواری یا استرثر)؛ در حالی که «عمل نمایشی» ارائه عینی گفتار در رفتار است. این نظریه تغییر «نظرگاه» را می‌پذیرد (مثلاً از شاهزاده به شاهزاده خانم در بخش دوم جام زرین)؛ به شرطی که این تغییر با نظم انجام گیرد. همچنین، می‌پذیرد که نویسنده یکی از شخصیتهای داستان را شبیه خود بیافریند. چه این شخصیت داستانی را به دوستانش حکایت کند (مثل مارلو در جوانی اثر کانرد)، چه شعوری باشد که هر چیز از دریچهٔ آن دیده شود (مثل استرتر در سفرا.) آنچه باید برآن تأکید کرد یکدستی در عینیت رمان است. اگر نویسنده فقط «در خلال» داستان وجود داشته باشد، باید خود یا سخنگوی خود را به همان مقدار و منزلت سایر شخصیتها برساند.[۲۷]

جزءِ ذاتی روش عینی ارائـه در زمان است، زیرا خواننده پا به پای شخصیتها پیش می‌رود. همیشه باید به «تصویر» و «عمل نمایشی» تا حدی «خلاصه‌ای» افزود (مثل گذشتن پنج روز از پرده اول و دوم در تئاتر)؛ اما این انضمام را باید به حداقل کاهش داد. معمولاً رمان عصر ویکتوریا با فصلی پایان می‌یافت که کار و زناشویی و مرگ قهرمانان اصلی را به اختصار باز می‌گفت. جیمز و هاولز و معاصرانشان به این کار، که خطایی هنری محسوب می‌شد، پایان دادند. بنا بر نظریهٔ عینیت، نویسنده هرگز نباید آنچه درآینده اتفاق خواهد افتاد از پیش بیان کند. باید طومار خود را بتدریج بگشاید، و در هر زمان فقط یک خط ازآن را نشان دهد. رامون فرناندز بین روایت و رمان تمایز می‌نهد. زیرا روایت، طبق قوانین عرضه و تبیین، آنچه را در قبل اتفاق افتاده است بیان می‌کند، در صورتی که رمان نمایشگر حوادثی است که طبق نظم آفرینش ارگانیک در زمان رخ می‌دهد.[۲۸]

یکی از شگردهای مشخصی که رمان ازآن استفاده می‌کند، شگردی است که در آلمان به‌آن erlebte Rede، درفرانسه «سبک غیرمستقیم آزاد» و «تك گویی درونی»، ودر انگلستان «جریان آگاهی»، که سابقهٔ آن به هنری جیمز می‌رسد، می‌گویند که معادل تقریبی اصطلاحات

بالا است.[۲۹] دوژاردن «تك گویی درونی» را شگردی می‌داند که «خواننده با آن مستقیماً به درون زندگی شخصیت راه می‌یابد، بی‌آنکه توصیف یا اظهار نظر نویسنده در این کار مداخله کند»، و شگردی که «مبین اعماق اندیشه‌هاست؛ اندیشه‌هایی که بیش از هر چیز به ناخودآگاهی نزدیک است.» لوبک می‌گوید در رمان سفرا جیمز «داستان ذهن استرثر را باز نمی‌گوید بلکه ذهن را به گفتن داستان خود وامی‌دارد و آن را به نمایش درمی‌آورد[۳۰].» مطالعهٔ تاریخ این شگردها و متفرعات آنها، در ادبیات امروزی، بتازگی شروع شده است؛ مثال قدیمی این شگردها تك گوییهای شکسپیری است، مثال دیگر استرن، که از مفهوم لاك ازتداعی آزاد استفاده کرده است، و مثال سوم تحلیل درونی است؛ یعنی اینکه نویسنده حرکت احساس و اندیشهٔ شخصیت را به اختصار بیان کند.[۳۱]

نکاتی راکه دربارهٔ سومین لایه، یعنی «جهان» افسانه (طرح، شخصیت، زمینه)، مطرح کردیم، عمدتاً با مثالهایی از رمان توضیح داده شد. اما نباید فراموش کرد که این نکات در مورد تئاتر هم، که اثری ادبی محسوب می‌شود، معتبر است. چهارمین وآخرین لایه، یعنی لایهٔ کیفیات ماوراءِ الطبیعه، به نظر ما به همان اندازه با این «جهان» ارتباط دارد که «چگونگی نگرش به زندگی»، یا لحنی که این جهان متضمن آن است. اما در فصل مربوط به ارزشیابی بر این کیفیات با دقت بیشتری خواهیم نگریست.

فصل هفدهم

انواع ادبی

آیا ادبیات مجموعه شعرها و نمایشنامه‌ها و رمانهای منفردی است که اسمی مشترک دارند؟ به این سئوال عده‌ای، بخصوص کروچه،[۱] در زمان ما پاسخهای اسم‌گرایانه‌ای داده‌اند. اما پاسخ کروچه، اگر چه به عنوان واکنشی در برابر افراطهای حجت‌گرایی قدیم می‌تواند موجه باشد، نتوانسته است حق مطلب را، چنانکه باید و شاید، در مورد زندگی ادبی و تاریخ ادبی ادا کند.

نوع ادبی صرفاً یک لغت نیست، زیرا سنت زیبایی‌شناختی که اثر ادبی درآن شکل می‌گیرد مشخص‌کنندهٔ آن است. انواع ادبی را می‌توان احکامی نهادی دانست که هم نویسنده را مجبور می‌کند و هم به جبر نویسنده تن‌درمی‌دهد.[۲] میلتن که آنهمه در سیاست و مذهب آزاد فکری داشت در شعر سنت‌گرا بود، چه خوش می‌گوید دبلیو پی. کر که «تصور مطلق حماسه» تمام ذهن میلتن را مسخر کرده بود. میلتن خود می‌دانست که «قوانین حماسی واقعی» کدامند، و قوانین نمایش و شعر غنایی کدام.[۳] اما، این را نیز می‌دانست که چگونه شکلهای کلاسیک را دگرگون کند، تغییر دهد، و مناسب سازد. و نیز می‌دانست چگونه انئید را مسیحی و میلتنی کند؛ همچنانکه در سامسون می‌دانست چگونه داستان زندگی خود را با حکایت عامیانهٔ عبری، که چونان تراژدی یونانی پرورانده شده بود، بیان کند.

نوع ادبی «نهاد» است، همچنانکه کلیسا و دانشگاه و حکومت مانند یک نهاد وجود دارد نه مانند یک حیوان یا حتی ساختمان، معبد، کتابخانه، یا عمارت پارلمان. می‌توان در نهادهای موجود کار و با آنها خود را بیان کرد و نهادهایی نوآفرید، یا تا آنجا که امکان دارد،

بی‌آنکه در نظامها و مناسک شریک شد، با آنها کنار آمد، یا اینکه به این نهادها پرداخت سپس دگرگونشان کرد.[۴]

نظریهٔ انواع اصل ترتیب است؛ این اصل نه به اعتبار زمان و مکان (دوره یا زبان ملی)، بلکه به اعتبار انواع ادبیِ سازماندهی یا ساختمان، ادبیات و تاریخ ادبیات را رده‌بندی می‌کند.[۵] هرگونه مطالعهٔ انتقادی و ارزشیابانه، که متمایز از مطالعهٔ تاریخی است، به شکلی متضمن رجوع به این گونه ساختمانهاست. مثلاً، داوری دربارهٔ یک شعر متضمن آن است که به کل تجربه و تصوری که از شعر داریم رجوع کنیم، چه این تصوّرات و تجربیات توصیفی باشد و چه دستوری (هرچند تصور هرکس از شعر نیز، به نوبه خود، با تجربیاتی که از شعرهای دیگر دارد و داوریهایی که دربارهٔ شعرهای تازه می‌کند دگرگون می‌شود.)

آیا نظریهٔ انواع ادبی متضمن این فرض است که هر اثری به نوعی خاص تعلق دارد؟ گمان نمی‌رود که در هیچ بحثی تا به حال این سئوال مطرح شده باشد. اگر قرار باشد در مقایسه با دنیای طبیعی به این سئوال جواب دهیم، مسلماً باید بگوییم «آری»؛ حتی نهنگ و موش کور هم در رده‌بندی خاص خود جای می‌گیرند، و می‌پذیریم که بعضی از مخلوقات حالتی بینابین دو قلمرو دارند. می‌توان این سئوال را با عبارت دیگری گفت تا فکری که درآن است دقیقتر بیان شود. آیا هر اثر ادبی با آثار ادبی دیگر آنچنان رابطهٔ نزدیک دارد که مطالعهٔ آنها به مطالعهٔ این اثر کمکی بکند؟ «نیت»، در مفهوم نوع، تا کجا دخیل است؟ نیت آغازگران؟ یا نیت دیگران؟[۶]

آیا انواع ثابت می‌مانند؟ بی‌شک نه. مقولات با افزوده شدن آثار تازه جا بجا می‌شود. شاهد این معنی، تأثیر رمان تریسترام شاندی یا اولیس بر نظریهٔ رمان است. وقتی میلتن بهشت گمشده را سرود آن را با ایلیاد و انئید یکی می‌دانست؛ بی‌شک، می‌توانیم حماسهٔ خطابی را از حماسهٔ ادبی تمیز دهیم، چه ایلیاد را از مقولهٔ اول بدانیم چه ندانیم. احتمالاً میلتن نمی‌توانسته است ملکه پریان را حماسه به حساب آورد؛ هر چند این اثر هنگامی خلق شده است که حماسه و رمانس متمایز از هم نبوده‌اند و خصلت تمثیلی حماسه غلبه داشته است. با این وصف، تردیدی نیست که اسپنسر می‌پنداست شعری از آن دست که هومر سروده است می‌سراید.

در حقیقت، یکی از اشکال نقادی، کشف گروه‌بندی تازه و الگوی نوعی و ترویج آن است. امپسن هر طور که بخواهید، اپرای گدا و آلیس در سرزمین عجایب را به عنوان گونه‌های مختلف پاستورال کنار هم می‌گذارد، و برادران کارامازوف از مقوله داستانهای جنایی مرموز به حساب می‌آید.

آثار ارسطو و هوراس، در نظریهٔ انواع، متون کلاسیک هستند. بر مبنای این آثار است که حماسه و تراژدی را انواع بارز (و البته اصلی) می‌دانیم. اما، لااقل ارسطو به تمایزات بنیادی دیگری نیز وقوف دارد؛ یعنی تمایز بین نمایش، حماسه، و شعر غنایی. بسیاری از نظریه‌های امروزی ادبی می‌خواهد تمایز بین شعر و نثر را از بین ببرد، و سپس ادبیات تخیلی را به افسانه (رمان و قصه و حماسه)، نمایش (چه شعر چه نثر)، و شعر (با تکیه بدانچه منطبق با «شعر غنایی» قدیمی است) تقسیم کند.

فیتور حق دارد بگوید اصطلاح «نوع» را نباید هم برای این سه یا چهار مقولهٔ کم و بیش غایی به کار برد و هم برای انواعی تاریخی مانند تراژدی و کمدی[۷]؛ و ما هم موافقیم که این اصطلاح را باید به انواع تاریخی اطلاق کرد. مشکل بتوان برای سه مقولهٔ اول اصطلاح مناسبی یافت، و چه‌بسا هم نیازی به این کار نباشد.[۸] افلاطون و ارسطو سه مقولهٔ اصلی را به اعتبار «شیوهٔ تقلید» (یا بازنمایی) از یکدیگر تمیز داده‌اند؛ شعر غنایی بیان خویشتن شاعر است؛ در شعر حماسی (یا در رمان) شاعر گاه در مقام راوی به زبان خود سخن می‌گوید، و گاه شخصیتها را وامی‌دارد که در گفتار مستقیم سخن بگویند (روایت مختلط). در نمایش، شاعر در پشت شخصیتهایش پنهان می‌شود.[۹]

کوشیده‌اند تا با تقسیم ابعاد زمانی، و حتی صرفی، بین این سه نوع، ماهیت اساسی آنها را نشان دهند. هابز در نامه‌ای که به داونانت نوشته است چیزی این گونه پیشنهاد می‌کند، زیرا با تقسیم جهان به دربار و شهر و روستا به سه نوع اساسی شعر، که منطبق با این تقسیم‌بندی است، پی می‌برد. این سه نوع عبارتند از: شعر پهلوانی (حماسه و تراژدی)، sconomatic (طنز و کمدی)، و پاستورال.[۱۰] ای اس. دالاس، منتقد هوشمند انگلیسی، که با تفکر انتقادی شلگل و کولریج [۱۱] آشنا بود، به سه نوع اساسی شعر، یعنی «نمایشنامه، قصه، و ترانه» پی می‌برد.

سپس این سه نوع را در قالبی که بیشتر آلمانی است تا انگلیسی جای می‌دهد. تعبیر او از این سه نوع چنین است؛ نمایش، دوم شخص و زمان حال؛ حماسه، سوم شخص و زمان گذشته؛ شعر غنایی، اول شخص مفرد و آینده. اما جان ارسکین، که در سال ۱۹۱۲ تعبیر خود را از انواع اساسی «خصلت» شعر در ادبیات به دست داد، نتیجه می‌گیرد که شعر غنایی بیان کنندهٔ زمان حال است. اما وقتی چنین استدلال می‌کند که تراژدی نشاندهندهٔ روز جزای اعمالی است که انسان در گذشته انجام داده است، یعنی شخصیت آدمی سرنوشت او است، و حماسه سرنوشت قوم یا نژاد است، به این نتیجه غلط می‌رسد که نمایش با گذشته و حماسه با آینده یکی است.[۱۲]

تعبیر قومی-روانی ارسکین، در روح و روش سخت،ازکوششهای شکل‌گرایان روسی، از جمله رومن یاکوبسون، به دور است. شکل‌گرایان روسی برآنند که انطباق بین ساختمان دستوری ثابت زبان و انواع ادبی را نشان دهند. یاکوبسون ادعا می‌کند که شعر غنایی صیغهٔ اول شخص و زمان حال است، در حالی که حماسه صیغهٔ سوم شخص و گذشته است (به «من» گویندهٔ حماسه به صورت سوم شخص نگاه می‌شود ـ من عینیت یافته.)[۱۳]

تفحصاتی اینچنین که انواع اساسی را، از یک طرف، به صرف در زبان و، از طرف دیگر، به نگرشهای بنیادی به جهان مربوط می‌کند، اگرچه «روشنگر» است، کمتر به نتایج عینی می‌رسد. در حقیقت محل تردید است که این سه نوع، حتی به عنوان اجزای سازنده‌ای که به طریق گوناگون با هم تلفیق می‌شوند، چنین منزلتی بنیادی داشته باشند.

بی‌شک، یکی از مشکلات این است که نمایش در زمانه ما بر مبنایی غیر از حماسه («افسانه»، رمان)، و شعر غنایی استوار است. از نظر ارسطو و همهٔ یونانیان، شعر حماسی در ملاءِ عام یا حداقل شفاهی اجرا می‌شد؛ آثار هومر شعری بود که نقالهایی همچون یون روایت می‌کردند. قصاید آی‌ام‌بیک و الجیایی را فلوت همراهی می‌کرد، و شعر تغزلی را چنگ. امروزه، اغلب شعر و رمان را با چشم خود می‌خوانند.[۱۴] اما نمایش هنوز مانند یونان باستان هنری آمیخته است که، اگر چه بی‌شک در اساس ادبی است، متضمن «منظر» نیز هست، و از مهارت هنرپیشه و کارگردان نمایش و فن البسه‌ساز و نورپرداز استفاده می‌کند.[۱۵]

اما، اگر بخواهیم از این مشکل با تأویل این سه نوع به ادبیت مشترک پرهیز کنیم، چگونه می‌توان بین داستان و نمایشنامه فرق گذاشت؟ داستان کوتاه جدید امریکایی (مثلاً «آدمکشان» اثر همینگوی) می‌خواهد به عینیت نمایش و خلوص گفت وگو برسد. اما رمان قدیمی، مانند حماسه، گفتگو یا ارائهٔ مستقیم را با روایت درآمیخته است. درحقیقت، اسکالیژر و بسیاری دیگر که در انواع صاحب نظر بودند حماسه را والاترین انواع می‌دانستند، زیرا به نظر آنان حماسه جامع انواع دیگر بود. اگر حماسه و رمان را اشکال ترکیبی بدانیم، باید اجزای سازندهٔ انواع بنیادی را به چیزهایی از قبیل «روایت مستقیم» و «روایت از طریق گفت وگو» (نمایش بازی نشده) تجزیه کنیم. بنابراین، سه نوع بنیادی به روایت و گفت وگو و ترانه تبدیل می‌شوند؛ این سه مقولهٔ ادبی، اگر چنین تأویل و پالوده و یکپارچه شوند، آیا مثلاً بنیادیتر از «توصیف و ارائه و روایت» خواهند بود؟[۱۶]

اکنون توجهٔ خود را از این سه نوع «بنیادی»، یعنی شعر و افسانه و نمایش، به آنچه تقسیمات فرعی اینها محسوب می‌شود معطوف می‌کنیم. تامس هنکینز، منتقد قرن هیجدهم، از تئاتر انگلستان که به سه گونه مختلف، تئاتر رمزی اخلاقی و تراژدی و کمدی، متظاهر می‌شود سخن می‌گوید. افسانهٔ منثور در قرن هیجدهم دوگونه داشت؛ رمان و رمانس. به اعتقاد ما این «تقسیمات فرعی» مرتبهٔ دوم است که باید به آنها اطلاق «نوع» کرد.

انواع در قرون هفدهم و هیجدهم به‌جد گرفته می‌شدند. از نظر منتقدان این دو قرن، انواع وجود دارند و واقعی هستند.[۱۷] تمایز بین انواع و حفظ این تمایز اصل کلی آیین کلاسیک نو است. اما اگر در نقد کلاسیک نو در جست‌وجوی تعریف نوع یا شیوهٔ تمیز نوعی از نوع دیگر برآییم، درمی‌یابیم که منتقدان این مکتب نه‌تنها خود را به مبنایی منطقی نیازمند ندیده‌اند بلکه کارشان هم از یکدستی برخوردار نیست. حکم بوالو شامل پاستورال، مرثیه، چکامه، لطیفه، طنز، تراژدی، کمدی، و حماسه می‌شود. اما بوالو مبنای این گونه طبقه‌بندی انواع را معین نمی‌کند (شاید انواع را نه ساختاری عقل‌گرایانه بلکه چیزی می‌داند که محصول تاریخ است.) آیا انواعی را که او به دست می‌دهد باید به اعتبار موضوع، ساختمان، شکل نظم، حجم، لحن عاطفی، جهان‌بینی، یا مخاطبانشان از یکدیگر بازشناخت؟ به این سؤال پاسخی

نمی‌توان داد، اما باید گفت که از لحاظ بسیاری از پیروان کلاسیسم نو کل مفهوم نوع چنان بدیهی است که هیچ مسئله‌ای ایجاد نمی‌کند. هیو بلر (در اثر خود تحت عنوان هنرهای زیبا و ادبیات، ۱۷۸۳) چند فصل را به انواع اصلی اختصاص می‌دهد. اما درآن بخشی مقدماتی از گونه‌ها، به طور کلی، یا اصول رده‌بندی ادبی را نمی‌توان یافت. انواعی را نیز که برمی‌گزیند نه از جهات روش‌شناسی هماهنگی دارند و نه از جهات دیگر. بسیاری از این گونه انواع از یونانیان گرفته شده‌اند، ولی نه همهٔ آنها. هیو بلر به تفصیل از «شعر توصیفی» سخن می‌گوید و معتقد است که در این نوع، تلاش نبوغ متجلی می‌شود. اما غرضش از «شعر توصیفی» گونه‌ای خاص یا شکلی از ترکیب، حتی به‌آن معنی‌که از نوع شعر پندآموز مانند De rerum natura یا گفتاری در باب انسان مراد می‌کنیم، نیست. بلر از «شعر توصیفی» به شعر عبری می‌رسد که، به قول خودش، نشاندهندهٔ ذوق دوره‌ای دور و سرزمینی دوردست است، مانند شعر شرقی که بکلی با آنچه در سنت فرانسوی-یونانی-رومی وجود دارد متفاوت است (اگر چه بلر خود این موضوع را تصریح نکرده است.) پس از این، بلر به آنچه با ارتدوکسی تمام «دو نوع والای شعر سرایی» می‌نامد می‌پردازد، یعنی به حماسه و درام که البته می‌توانست در مورد شعر نمایشی دقت بیشتری به‌کار برد وآن را تراژدی بنامد.

نظریهٔ کلاسیک نو اصل انواع و مبنای تمیز آنها از یکدیگر را توضیح نمی‌دهد، تشریح، و از آن دفاع نمی‌کند، و تا حدی به مباحثی از قبیل خلوص، سلسله مراتب، دوام، و ایجاد انواع تازه می‌پردازد.

از آنجا که کلاسیسم نو از لحاظ تاریخی ترکیبی از تحکم‌گرایی و عقل‌گرایی بود همچون نیرویی محافظه‌کار عمل می‌کرد، و تا حد ممکن برآن بود که انواع قدیمی، بخصوص انواع شاعرانه، را حفظ و اخذ کند. اما بوالو غزل و madrigal[1] را می‌پذیرد، و جانسن دنهم را ازآن جهت که در *Cooper's Hill* الگوی تازه‌ای ازشعر می‌آفریند تحسین می‌کند؛ الگویی که می‌توان آن را «نوعی از ترکیب دانست وآن را شعر محلی نامید»، و فصلهای تامسن را «شعری

۱) نوعی شعر غنایی- چوپانی کوتاه.

از نوع تازه» می‌داند و «شیوهٔ اندیشیدن و بیان افکار» تامسن را دراین شعرها «بدیع» می‌داند.

خلوص انواع، اصلی که مدافعان تراژدی فرانسوی کلاسیک، به رغم تراژدی الیزابتی که وجود صحنه‌های خنده‌آور را (مانند قبرکن‌ها در هملت و دروازه‌بان مست در مکبث) مجاز می‌دانست، پیش کشیده‌اند، وقتی جزمی باشد هوراسی است، و وقتی به تجربه و لذت‌گراییِ مبتنی بر فرهنگ تکیه کند ارسطویی است. ارسطو می‌گوید که تراژدی «باید نه هرگونه لذت، که لذتی خاص خود ایجاد کند». [۱۸]

سلسله مراتب انواع تا حدی حساب لذتجویی است؛ ناگفته نماند که میزان لذت، به گفتهٔ قدما، نه محصول شدت صرف و نه تعداد خوانندگان و شنوندگان است، بلکه می‌توان گفت مجموعه‌ای از عناصر اجتماعی، اخلاقی، زیبایی‌شناختی، لذت‌طلبانه، و سنتی است. حجم اثر ادبی نادیده گرفته نمی‌شود؛ بدیهی است که انواع کوتاهتر مثل غزل و حتی چکامه نمی‌تواند با حماسه و تراژدی در یک ردیف قرار گیرد. اشعار «کهتر» میلتن مثل غزل و canzone[۲] و masque[۳] به انواع نازلتر تعلق دارد، و اشعار «مهتر» او شامل دو حماسه است و یک تراژدی که بر طبق قواعد مرسوم ساخته شده است. اگر آزمون کمی را در مورد این دو رقیب برتر به کار بریم، غلبه با حماسه خواهد بود. اما، در این مورد، ارسطو مردد بود، و بعد از بحث در معیارهای متضاد تراژدی را در مرتبهٔ اول قرار داد؛ در حالی که منتقدان دورهٔ رنسانس به دلایل استوار بیشتری حماسه را برتر دانستند. اگر چه حق گاه به تراژدی داده شده است و گاه به حماسه، منتقدان کلاسیک نو مثل هابز و درایدن و بلر بدین رضا داده‌اند که هر دو را از یک مقولهٔ متعالی بدانند.

اکنون می‌رسیم به نوع دیگری از گروهها؛ گروههایی که درآنها شکل بند و بحر عوامل تعیین کننده‌اند. چگونه می‌توان غزل و rondeau[۴] و ترانه را رده‌بندی کرد؟ آیا اینها نوع به حساب می‌آیند یا چیزی دیگر و نازلتر؟ نویسندگان آلمانی و فرانسوی متأخر میل دارند که

---

۲) نوعی شعر غنایی که متشکل از چند بند است بی‌آنکه ترجیع‌بندی داشته باشد.

۳) مجموعه‌ای از شعر، آواز، رقص، و موسیقی که درآن افرادی که بر چهره نقاب زده‌اند ظاهر می‌شوند. در اینجا، منظور شعر این مجموعه است.

۴) شعری ساخته از سیزده یا چهارده سطر در سه بند که معمولاً هشت هجایی است.

آنها را «اشکال ثابت» و یک طبقه به حساب آورند تا، بدین ترتیب، از انواع متمایزشان کنند. اما فیتور، لااقل در غزل، استثنایی قائل می‌شود. ما در اینجا برآنیم که دایرهٔ شمول را وسیعتر کنیم. اما مسئله، در اینجا، دیگر نه مجموعهٔ اصطلاحات، که تعریف معیارهاست. آیا شعر «هشت هجایی» یا «دوپایه‌ای» نوع به حساب می‌آید؟ ترجیح می‌دهیم بگوییم آری. و غرض ما این است که در برابر هنجار انگلیسی آی‌ام‌بیک پنج هجایی، شعر هشت هجایی قرن هیجدهم، یا شعر دو پایه‌ای اوایل قرن بیستم احتمالاً در لحن و ویژگی[۱۹] نوع خاصی بوده است. و نیز سر و کار ما فقط با طبقه‌بندی بر اساس بحر نیست، بلکه با چیزی جامعتر است که هم با شکل «بیرونی» و هم با شکل «درونی» ارتباط دارد.

به نظر ما، نوع ادبی عبارت است از: گروه‌بندی آثار ادبی که از لحاظ نظری مبتنی بر شکل بیرونی (بحر و ساختمان خاص) و نیز شکل درونی (نگرش، لحن، مقصود، و با تسامح موضوع و مخاطب) است. مبنای ظاهری ممکن است این یا آن باشد (مثلاً پاستورال و طنز به اعتبار شکل درونی، و شعر دو پایه‌ای و چکامهٔ پینداری به اعتبار شکل بیرونی)، اما وظیفهٔ نقد عبارت خواهد بود از یافتن بعد دیگری که این نمودار را کامل کند.

گاهی دگرگونی مهمی رخ می‌دهد؛ یعنی در شعر انگلیسی، همانند شعر سر نوعی یونان و روم، «مرثیه» درآغاز از «بیت مرثیه‌ای» یا distich[۵] استفاده می‌کند. اما مرثیه سازان کهن و نیز هَمُوند، شنستن، متقدمان گری خودرابه ندبه برای مردگان محدود نکرده‌اند. اما مرثیه گری، که به صورت دوبیتی پهلوانی و نه یک بیتی سروده شده است، به سنت مرثیه‌سازی انگلیسی که شعر شخصی رقت‌آلودی به قالب مثنوی است پایان می‌دهد.

می‌توان تاریخ نوع را در قرن هیجدهم پایان یافته دانست، به این دلیل که انتظارات صوری و الگوهای ساختمانی مکرر از بین رفتند. چنین تردیدی در نوشته‌های آلمانی و فرانسوی که به‌بحث انواع اختصاص دارد نیز دیده می‌شود. زیرا چنان به‌نظر می‌رسد که از سال ۱۸۴۰ تا ۱۹۴۰ دورانی ادبی است که قاعده‌ای برآن حکمفرما نیست، و بی‌شک درآینده به دورانی باز خواهیم گشت که ادبیات آن بیشتر بر مبنای انواع باشد.

---

۵) در عروض یونان و روم، بیتی مرکب از یک مصراع شش هجایی و یک مصراع پنج هجایی.

بهتر است بگوییم مفهوم نوع در قرن نوزدهم دگرگون شده، نه اینکه از میان رفته یا اصولاً نوشتن بر اساس نوع خاص نابود شده است. با بیشتر شدن تعداد مخاطبان در قرن نوزدهم انواع بیشتری ایجاد می‌شود، و عمر انواع در نتیجهٔ انتشار سریع آثار چاپی ارزان قیمت کوتاهتر، و دچار دگرگونیهای سریعتری می‌شود. «نوع» در قرن نوزدهم و در دوران ما دچار همان مشکلاتی است که «دوره». همهٔ ما می‌دانیم که شیوه‌های باب روز ادبی تغییر سریعتری دارد، و هر نسل ادبی به جای ۵۰ سال ده سال عمر می‌کند. مثلاً در شعر امریکا از عصر شعر آزاد، عصر الیت، و عصر اودن می‌توانیم نام ببریم. اگر از فاصلهٔ بیشتری نگاه کنیم، می‌بینیم که بعضی از این ویژگیها دارای جهت و خصلت مشترکی هستند (همان‌گونه که اکنون بایرون، شلی، و وردزورث را رمانتیك‌های انگلیسی می‌دانیم.)[۲۰]

نمونه‌های نوع در قرن نوزدهم چیست؟ فیلیپ وان تیگم و دیگران[۲۱] پیوسته رمان تاریخی را مثال می‌آورند. «رمان سیاسی» چطور؟ (موضوع تکنگاری ام ای. اسپیر) و اگر بپذیریم رمان سیاسی وجود دارد، آیا نباید به وجود «رمان کلیسایی» نیز قائل شویم؟ (از جمله رابرت السمر و پله‌های محراب از کامپتن مکنزی، و برجهای بارچستر و نمازخانهٔ سیلم) نه، زیرا با قائل شدن به وجود رمان سیاسی و کلیسایی به نوعی رده‌بندی که تنها بر اساس موضوع است گردن نهاده‌ایم، یعنی رده‌بندی صرفاً اجتماعی؛ البته این نوع رده‌بندی پایانی ندارد؛ مثلاً می‌توان گفت رمان نهضت آکسفرد[۶]، رمانی که سیمای معلمان قرن نوزدهم را ترسیم می‌کند، ملاحان در رمان قرن نوزدهم، و رمانهای دریا. «رمان تاریخی» چه تفاوتی با رمانهای دیگر دارد؟ این تفاوت تنها در محدودیت کمتر موضوع رمان تاریخی نیست که در واقع تمام گذشته را دربرمی‌گیرد، بلکه بیشترازاین جهت است که رمان تاریخی بانهضت رمانتیك و ناسیونالیسم ارتباطهای فراوانی دارد و این تفاوت همچنین مربوط به احساس تازهٔ رمان تاریخی از گذشته و شیوهٔ نگرش بدان است. مورد بهتر، رمان گوتیك، در قرن هیجدهم با رمان قصر اوترانتو آغاز شده و تا به امروز ادامه پیدا کرده است. این گونه رمان را، با تمام معیارهایی که برای تشخیص

۶) Oxford Movement، نهضتی دینی که در قرن نوزدهم درآکسفرد به دست گروهی از روحانیون آغاز شد، و هدفش تجدید حیات کلیسای رسمی بود.

نوع روایت منثور در دست داریم، باید نوع خاصی به شمار آوریم؛ این نوع نه تنها موضوع و مضمون محدود و همیشگی خاص خود دارد، بلکه دارای مجموعه شگردهای خاص خود نیز هست (ادوات توصیفی و روایی مانند قصرهای ویران، وحشتهای کلیسای کاتولیک روم، تصاویر اسرارآمیز، راهروهای مخفی با سرپوشهای متحرک، آدم‌دزدی، محبوس کردن، و تعقیب در دل جنگلهای دورافتاده.) گذشته از اینها، در این‌گونه رمان غرض هنری خاصی نیز وجود دارد؛ غرض زیبایی شناختی که می‌خواهد در خواننده نوعی وحشت و دلهره مطبوع ایجاد کند («ترحم و ترسی» که بعضی از متخصصان رمان گوتیک تلویحاً از آن سخن گفته‌اند.)[۲۲]

به طور کلی، تصور ما از نوع متوجه جنبهٔ شکل‌گرایانه است، یعنی بیشتر تمایل دارد اشعار هشت‌هجایی طنزآمیز یا غزل را نوع بداند تا رمان سیاسی یا رمانی که دربارهٔ کارگران کارخانه نوشته می‌شود؛ غرض ما انواع «ادبی» است نه رده‌بندی نهایی موضوعی که در مورد آثار غیرافسانه‌ای نیز به‌کار می‌رود. فن شعر ارسطو، که کم و بیش حماسه و نمایش و شعر غنایی را سه نوع اصلی شعر می‌داند، به وسایل بیانی تمایزدهنده و تناسب هر یک از این وسایل بیانی با مقصود زیبایی‌شناختی انواع مختلف توجه دارد. مثلاً نمایش به بحر آی‌ام‌بیک است، زیرا این بحر بیش از سایر بحور به مکالمه نزدیک است؛ در حالی که حماسه باید در بحر شش پایه‌ای داکتیلیک سروده شود که به هیچ وجه شباهتی به زبان گفتاری ندارد:

> اگر کسی در سرودن شعر روایی به بحرهای دیگر یا به چند بحر روی آورد بی‌تناسبی کارش آشکار می‌شود، زیرا وزن پهلوانی سنگینترین و با شکوهترین بحرهاست و، از این رو، به آسانی واژه‌های دخیل و انواع استعاره‌ها و آرایشهای کلامی را در خود می‌پذیرد . . . [۲۳]

لایهٔ دیگر «شکل» که اهمیت بیشتری از «بحر» و «بند» دارد «ساختمان» است (یعنی نوع خاصی از سازمانبخشی طرح). این همان چیزی است که لااقل تا حدودی در تراژدی و حماسهٔ سنتی، که از شکل یونانی تقلید شده است، وجود دارد (شروع از وسط، معکوس شدن تراژدی،

وحدتها). اما همهٔ شگردهای قدیمی «ساختمانی» نیست، یا به نظر می‌رسد که صحنهٔ کارزار و سقوط به دوزخ به موضوع یا مضمون تعلق داشته باشد. در ادبیات بعد از قرن هیجدهم مشکل بتوان این لایه را مشخص کرد، مگر در نمایشهای «درست شکل گرفته» یا رمانهای پلیسی (داستانهای اسرارآمیز جنایی) که طرح درآنها چنین ساختمانی دارد. اما حتی در سنت داستان کوتاهنویسی چخوفی نیز سازمان و ساختمانی وجود دارد که با داستانهای کوتاه پو و او، هنری فقط در نوع متفاوت است (اگر بخواهیم می‌توانیم آن را سازمانی «سست‌تر» بخوانیم.)[۲۴]

کسانی که به نظریهٔ انواع علاقه‌مندند باید توجه داشته باشند که تفاوتهای تمایزدهندهٔ نظریه امروزی و کلاسیک را با هم مخلوط نکنند. نظریهٔ کلاسیک دستوری و نظم‌دهنده است، هرچند قواعد آن با حجت‌گرایی احمقانه‌ای که بدان نسبت می‌دهند فرق دارد. نظریهٔ کلاسیک نه‌تنها معتقد است که انواع در ماهیت و فخامت با یکدیگر فرق می‌کند، بلکه برآن است که باید آنها را از هم مجزا نگاه داشت و در هم نیامیخت. این همان عقیدهٔ معروف «خلوص انواع»، یا «نوع مجزا»ست.[۲۵] این عقیده، اگر چه هرگز به یکپارچگی تمام ساخته و پرداخته نشد، متضمن یک اصل زیبایی‌شناختی واقعی بود (و نه فقط مجموعه‌ای از تمایزات رده‌ای بارز.) این اصل عبارت بود از: تمسک به وحدت قاطع لحن، خلوص شکل گرفته، «سادگی»، و نیز حصر توجه به عاطفه‌ای واحد (مثل ترس یا خنده) و، در عین حال، به طرح یا مضمونی واحد. همچنین، تمسّکی به تخصص و چندگانگی بود، بدین معنی که هر نوع هنری ظرفیتهای خود و لذّت خاصّ خود دارد؛ چرا باید شعر «تصویری» یا «موزیکال» باشد، یا چرا موسیقی باید داستانی را بیان یا صحنه‌ای را توصیف کند؟ بااستفاده از «اصل خلوص زیبایی‌شناختی»، بدین مفهوم، به این نتیجه می‌رسیم که سمفونی «خالصتر» است از اپرا یا اوراتریو (که هم همسرایی است و هم ارکستری)، اما کوراتت زهی نابتر است (زیرا فقط از یک دسته از سازها استفاده می‌کند و سازهای بادی و ضربی راکنار می‌گذارد.)

نظریهٔ کلاسیک، همچنین، بین انواع نیز تمایز می‌نهاد. حماسه و تراژدی به مسائل پادشاهان و نجبا، کمدی به مسائل طبقهٔ متوسط (شهر و بورژوازی)، و طنز و مضحکه به مسائل مردم معمولی می‌پردازند.[۲۶] این تمایز بارز در شخصیتهای نمایشی خاص هر نوع

با الگوهای «رفتار اجتماعی» («رفتارهای» طبقاتی) و تقسیم سبک و واژگان به اعلی و وسطی و سفلی ملازم است. در این نظریه مراعات سلسله مراتبی نیز وجود داشت که نه‌تنها مرتبهٔ شخصیتها و سبک، بلکه اندازه و حجم (یعنی ظرفیت حفظ قدرت) و جدی بودن لحن را نیز تعیین می‌کرد.

طرفداران امروزی «نوع‌شناسی» (اسمی که وان تیگم به این مطالعه داده است [۲۷]) چه بسا به دفاع از عقیدهٔ کلاسیک نو برخیزند، و چنین احساس کنند که (بر مبنای نظریهٔ زیبایی‌شناسی) می‌توان از این نظریه بهتر ازآنچه صاحبانشان گفته‌اند دفاع کرد. این، همان موضوعی است که ما تا اندازه‌ای هنگام شرح اصل خلوص زیبایی‌شناختی به دفاع ازآن برخاستیم. اما نباید نوع‌شناسی را منحصر به اصل یا سنت واحدی کرد. کلاسیسیسم تاب اشکال و انواع و نظامهای زیبایی‌شناسی دیگری را نداشت و، در حقیقت، بدانها آگاهی هم نداشت. به جای آنکه کلیسای گوتیک را «شکلی» پیچیده‌تر از معبد یونانی بداند، بجز بیشکلی درآن چیزی نمی‌دید و با انواع نیز چنین می‌کرد. هر «فرهنگی» انواع خاص خود دارد؛ فرهنگ چینی، عربی، و ایرلندی. «انواع» شفاهی بدوی نیز وجود دارد. ادبیات قرون وسطایی انواع فراوان داشت.[۲۸] نیازی به دفاع از خصلت غایی انواع رومی-یونانی نیست. نیز احتیاجی نیست که از اصل خلوص نوعی در قالب یونانی-رومی آن، که فقط به یک نوع معیار زیبایی‌شناختی تمسک می‌جوید، دفاع کنیم.

به‌وضوح می‌توان فهمید که نظریهٔ امروزی نوع توصیفی است. این نظریه تعداد انواع ممکن را محدود نمی‌کند و به نویسنده نمی‌گوید از چه قوانینی پیروی کند. این نظریه بر این فرض است که انواع سنتی را می‌توان با هم درآمیخت و نوع تازه‌ای (مانند تراژدی-کمدی) ایجاد کرد و اعتقاد دارد که می‌توان بر مبنای جامعیت و «غنا» یا بر مبنای «خلوص» انواع تازه‌ای ساخت (بر اساس ترکیب یا تحلیل). به جای تأکید بر تمایز نوعی با نوع دیگر، این نظریه به پیروی از تأکید رمانتیک‌ها بر یکتایی هر اثر هنری و بر «قدرت اصیل آفرینش»، به یافتن وجه مشترک انواع، شگردهای ادبی مشترک، و غرض ادبی آنها پرداخته است.

لذت انسان از اثر ادبی با مفهوم بداعت و مفهوم بازشناسی ترکیب شده است. در

موسیقی، شکل سونات و فوگ نمونه‌های بارز الگویی هستند که بازشناخته می‌شوند. در داستانهای مرموز جنایی، پیچیدگی و بستگی تدریجی طرح یا تقارب تدریجی خطوط شواهد وجود دارد (مثل اودیپ). الگوی کاملاً آشنا و مکرر کسالت‌آور، و شکل کاملاً بدیع نامفهوم و،درحقیقت، غیرقابل تصوراست. می‌توان گفت که نوع نشاندهندهٔ کل شگردهای زیبایی‌شناسی موجود است که در اختیار نویسنده قرار دارد و خواننده نیز می‌تواند آنها را درک کند. نویسندهٔ خوب از یک جهت خود را با نوع، همان‌گونه که هست، هماهنگ می‌سازد، واز طرفی آن را گسترش می‌دهد. به طور کلی، می‌توان گفت نویسندگان بزرگ کمتر ممکن است نوعی را ابداع کنند. شکسپیر و راسین، مولیر و جانسن، دیکنز و داستایفسکی کسانی هستند که از ثمرهٔ کار دیگران بهره گرفته‌اند.

یکی از ارزشهای آشکار مطالعهٔ انواع دقیقاً این است که این گونه مطالعه توجه را به تحول درونی ادبیات، یا به آنچه هنری ولز (در شعرهای جدید از شاعران قدیم. ۱۹۴۴) آن را «تکوین ادبی» می‌نامید، معطوف می‌دارد. روابط ادبیات با سایر قلمروهای ارزش، هر چه باشد، کتابهایی است که بر کتابهای دیگر اثر می‌گذارد؛ کتابها از کتابهای دیگر تقلید می‌کنند و آنها را دگرگون می‌سازند، و این تأثیرگذاری فقط بر روی کتابهایی نیست که از لحاظ ترتیب زمانی دقیقاً به دنبال آنها می‌آیند. بهترین راه برای تعریف انواع جدید این است که از کتابها یا نویسندگانی که تأثیر بسیار بر دیگران گذاشته‌اند شروع کنیم و در صدد یافتن پژواک آثار آنان باشیم؛ مثلاً تأثیر ادبی الیت و اودن و پروست و کافکا.

در اینجا می‌خواهیم چند موضوع را که در نظریهٔ انواع اهمیت دارند مطرح کنیم، هرچند نمی‌توانیم بجز سئوالها و پاسخهای فرضی به دست دهیم. یکی از این موضوعها در ارتباط با رابطهٔ انواع بدوی (انواع ادبیات عامیانه یا شفاهی) با انواع ادبیات پرورده است. شکلوفسکی، یکی از شکل‌گرایان روسی، معتقد است که شکلهای جدید هنری چیزی جز انواع نازل اعتبار یافته نیست (انواع نیمه ادبی). رمانهای داستایفسکی سلسله‌ای از رمانهای جنایی تعالی یافته است، رمانهای هیجان انگیز، «اشعار غنایی پوشکین از شعرهای باب روز؛ اشعار بلوک از اشعار کولیها؛ اشعار مایاکوفسکی از اشعار فکاهی روزنامه‌ای سرچشمه گرفته

است.[۲۹]» برشت در ادبیات آلمانی و اودن در ادبیات انگلیسی به‌جد کوشیده‌اند تا اشعار عامیانه را به ادبیات جدی تبدیل کنند. این امر را می‌توان چنین تعبیر کرد که ادبیات باید با «بازگشت به بدویت» همواره خود را تازه کند.[۳۰] آندره ژول تعبیر مشابهی دارد و می‌گوید: «شکلهای پیچیدهٔ ادبی حاصل رشد واحدهای ساده است.» به اعتقاد ژول انواع ابتدایی و بدوی، که با ترکیب آنها به انواع دیگر می‌رسیم، عبارتند از: افسانه، ماجرا، اسطوره، چیستان، مثل، یادبودها، حالنامه، و داستان پریان.[۳۱] تاریخ رمان شاهد چنین تحولی است؛ در پشت شکلهای قوام یافته‌ای مثل پاملا و تام جونز و تریسترام شاندی «شکلهای ساده‌ای» مثل نامه، یادداشتهای روزانه، سفرنامه (یا سفرهای تخیلی)، خاطره، شرح «شخصیت» به معنی قرن هفدهم، مقاله و نیز کمدی تئاترال، حماسه، و رمانس قرار دارد.

مسئلهٔ دیگر تداوم انواع است. همگان برآنندکه برونتیر باارائهٔ نظریهٔ شبه زیست‌شناختی «تحول»، و استنتاجاتی از این قبیل که، در تاریخ ادبیات فرانسه، خطابه‌های قرن هفدهم (پس از وقفه‌ای) به شعر غنایی قرن نوزدهم تبدیل شده است به «نوع‌شناسی» زیان رسانید.[۳۲] به نظر می‌رسد که این استمرار ادعایی، مبتنی بر گرایشهای نویسندگان و مخاطبان، یعنی تمایلات بدوی، باشد (مانند وان تیگم که حماسهٔ هومری و رمانهای وِیْورلی، رمانس موزون درباری و رمانهای روانشناختی امروزی را با هم مربوط می‌داند و بین آثاری که در زمانها و مکانهای مختلف نوشته شده است پیوند برقرار می‌کند.) اما وان تیگم از این گونه مقایسه پردازی دست می‌کشد، و نشان می‌دهد که این پیوندها نشاندهندهٔ انواع ادبی به مفهوم دقیق نیست.[۳۳] بی‌شک برای اینکه بتوانیم مدعی وحدت و توالی نوعی شویم، باید بتوانیم تداوم صوری دقیقی ایجاد کنیم. آیا تراژدی یک نوع است؟ می‌توان بین دورانها و شیوه‌های ملی تراژدی فرق گذاشت: مثل تراژدی یونانی، الیزابتی، فرانسوی، کلاسیک، و تراژدی قرن نوزدهم آلمان. آیا اینها انواع جداگانه‌اند یاگونه‌های یک نوع؟ پاسخ به این سئوال از طرفی به تداومی صوری از دوران باستان بستگی دارد و، از طرف دیگر به نیت. وقتی به قرن نوزدهم می‌رسیم مسئله مشکلتر می‌شود؛ دربارهٔ باغ آلبالو و مرغ دریایی چخوف، و اشباح و *Rosmersholm* و استاد بنا از ایبسن چه می‌توان گفت؟ آیا اینها تراژدی هستند؟ در این آثار

وسیلهٔ بیان از نظم به نثر تغییر یافته، و مفهوم «قهرمان تراژیک» دگرگون شده است.

این مسائل به مسائل دیگری دربارهٔ ماهیت تاریخ انواع منجر می‌شود. از یک طرف استدلال کرده‌اند که محال است بتوان تاریخ انتقادی نوشت (زیرا اگر تراژدیهای شکسپیر را معیار قرار دهیم، نسبت به تراژدیهای یونانی و فرانسوی بیعدالتی کرده‌ایم)، و از طرف دیگر تاریخ بدون فلسفهٔ تاریخ وقایعنگاری صرف است.[۳۴] هر دو طرف این مجادله نیرومند است. به نظر می‌رسد جواب درست این باشد که می‌توان تاریخی در باب تراژدیِ عصر الیزابت نوشت که بر حسب تحولاتی که تا زمان شکسپیر رخ داده است و سقوط تراژدی پس از او باشد. اما در نوشتن تاریخ تراژدی باید از روش دوگانه‌ای استفاده کرد، یعنی تراژدی را بر حسب وجوه مشترک تعریف کرد و پیوندهای بین یک مکتب تراژدی‌نویسی ملی و دوره‌ای را با خلف آن به گونهٔ وقایعنگاری دنبال کرد. اما این تداوم، توجه به مفهوم توالیهای انتقادی را الزام‌آور می‌کند (یعنی تراژدی فرانسوی از ژودل تا راسین و از راسین تا ولتر).

بدیهی است که موضوع انواع، مسائل اساسی در تاریخ ادبیات و تاریخ نقد ادبی و روابط متقابل آنها را مطرح می‌کند. در یک زمینهٔ ادبی، به طور اخص، این موضوع مسائل فلسفی دربارهٔ رابطهٔ طبقه و افراد تشکیل‌دهندهٔ آن، رابطه یک فرد با افراد بسیار، و مسئلهٔ ماهیت کلیات را پیش می‌کشد.

فصل هیجدهم

ارزیابی

بجاست که در اینجا بین دو اصطلاح «ارزش» و «ارزیابی» تمایز قائل شویم. در طول تاریخ، انسان به ادبیات، چه کتبی و چه شفاهی، ارزش گذاشته، بدان رغبت نشان داده، و برآن ارج نهاده است. اما منتقدان و فیلسوفانی که ادبیات یا آثار ادبی خاصی را «ارزیابی» کرده‌اند، ممکن است حکمی ناخوشایند صادر کنند. در هر حال، از احساس رغبت است که به حکم دادن می‌رسیم. با مراجعه به هنجاری خاص و با کاربرد موازین و مقایسه شیئی یا علاقه‌ای با سایر اشیا و علائق است که ارزش شیئی یا علاقه‌ای را تخمین می‌زنیم.

اگر بخواهیم به تفصیل رغبت انسان را به ادبیات تشریح کنیم به درد سر تعاریف دچار می‌شویم. ادبیات به معنی امروزی بتدریج از خوشهٔ درهم آواز، رقص، و آیینهای مذهبی، که گویا ادبیات ازآن سرچشمه گرفته است، جدا می‌شود. و اگر بخواهیم که علاقهٔ انسان را به ادبیات تحلیل کنیم، باید خود علاقه را به عوامل سازندهٔ آن تجزیه کنیم. براستی، چرا انسان به ادبیات ارزش گذاشته، و چه نوع ارزش، قدر، یا رغبتی درآن یافته است؟ در پاسخ باید گفت: انواع بسیار. گفتهٔ موجز هوراس، یعنی «لذت و فایده» را می‌توان به «سرگرمی» و «تهذیب»؛ یا «بازی» و «کار»؛ یا «ارزش ذاتی» و «ارزش سببی»؛ یا «هنر» و «تبلیغ» تعبیر کرد ـ یا هنر را همچون هدف خود یا همچون آیینی جمعی و پیونددهندهٔ فرهنگی دانست.

اما اگر در جست‌وجوی دستور هستیم، یعنی در جست‌وجوی چگونگی ارزیابی و ارزشگذاری ادبیات، در پاسخ به این سئوال نخست باید از چند تعریف شروع کنیم. انسان باید

به ادبیات به اعتبار آنچه هست ارزش بگذارد، وآن را بر حسب ارزش ادبیات و مراتب آن ارزیابی کند.[۱] ماهیت، کارکرد، و ارزیابی ادبیات ضرورتاً با یکدیگر باید همبستگی استواری داشته باشند. فایدهٔ شیء ـ فایدهٔ معمول و خاص و مختص آن ـ باید فایده‌ای باشد که ماهیت (یا ساختمان) آن اقتضا می‌کند. ماهیت شیء بالقوه کارکرد آن در عمل است؛ یعنی همان چیزی که می‌تواند بکند، وآنچه می‌تواند یا باید بکند ماهیت آن است. باید به هر چیز به خاطرآنچه هست وآنچه می‌تواند بکند ارزش بگذاریم، و از راه مقایسه با سایر چیزهایی که ماهیت و کارکرد مشابهی دارند آن را ارزیابی کنیم.

ادبیات را باید به اعتبار و بر حسب ماهیت خودش ارزیابی کنیم. ماهیت خودش چیست؟ ادبیات در ذات خود چیست؟ ادبیات ناب کدام است؟ طرز بیان این سئوالات مبین فرایندی تحلیلی و تأویلی است، و نوع پاسخ به مفاهیم «شعر محض» (مانند تصویرگرایی یا تکرار طوطی‌وار) می‌انجامد. اما اگر به همین طریق در جست‌وجوی شعر ناب اصرار بورزیم، باید ترکیب حاصل از تصویرسازی بصری و خوش آهنگی را به نقاشی و موسیقی تجزیه کنیم. اینجاست که خود شعر نابود می‌شود.

چنین تصوّری از خلوص به تجزیهٔ شعر منجر می‌شود. بهتر است که از سازمان اثر ادبی و کارکرد آن شروع کنیم. زیرا آنچه نشان می‌دهد اثری جزءِ ادبیات هست یا نه عناصر سازندهٔ آن نیست، بلکه چگونگی ترکیب و کارکرد آن است.[۲] بعضی از مدافعان «ادبیات خالص»، به سابقهٔ شور اصلاح‌طلبانهٔ خود، صرفِ وجود افکاری اجتماعی یا اخلاقی را در داستان یا شعر با «بدعت پندآموزی» یکی می‌گرفتند. اما افکار اجتماعی، اگر استفادهٔ ادبی از آنها شده باشد و مانند سایر مصالح، مثل آدمهای داستان و زمینهٔ آن، جزئی از اثر ادبی باشد، ادبیات را نازل نمی‌کند. آنچه ادبیات (به تعریف امروزی) ازآن منزه است، مقاصد عملی (تبلیغات یا تحریک به عملی فوری و مستقیم) یا مقاصد علمی (ابلاغ اطلاعی یا امری یا افزودن بر دانشی) است. غرض از «منزه بودن» خالی بودن شعر یا داستان از عناصری (عناصر جداشدنی) نیست که اگر از بافت خود جدا شود بتوان آن را دارای ارزش علمی یا عملی دانست، و نیز غرض آن نیست که از شعر یا داستانی «خالص» نمی‌شود تعبیری «ناخالص» داشت.

از هر چیز می‌توان استفادهٔ بجا یا نابجا کرد؛ یعنی وظیفه‌ای برآن تحمیل کرد که با ماهیت آن مناسبت نداشته باشد، همچنانکه گروهی

نه به قصد عبادت، که برای شنیدن
موسیقی به کلیسا می‌روند.

حتی منتقدان هوشمند نیز وقتی که «شنل» و نفوس مرده، اثر گوگول، منتشر شد تعبیر درستی از آن نداشتند. با این وصف، عقیده به تبلیغاتی بودن این آثار (تعبیر غلطی که بر حسب قطعات مجزا و عناصری که درآنهاست شده است) با دقتی که در ساختمان ادبی و شگردهای پیچیده و طنز و نقیضه گویی، شکلک درآوردن، بازی با لغات و مضحکهٔ این کتابها به کار رفته است، مغایرت دارد.

آیا با این تعریف از کارکرد ادبیات، مسئله‌ای را حل کرده‌ایم؟ به یک معنی، می‌توان گفت کل مسئلهٔ زیبایی‌شناسی بین این دو نظر قرار دارد: نظر اول که بر «تجربهٔ زیبایی‌شناختی» منفرد و تجزیه‌نشدنی تأکید می‌کند (قلمرو خودمختار هنر)، و نظر دوم که هنر را ابزاری در خدمت علم و جامعه می‌داند و «ارزش زیبایی‌شناختی» را به عنوان امری مجزا و واقع میان «دانش» و «عمل» و علم و فلسفه، از یک طرف، و اخلاق و سیاست، از طرف دیگر، نفی می‌کند.[۳] البته لزومی ندارد کسی که ارزش زیبایی‌شناختی غایی تجزیه‌ناپذیر را انکار می‌کند ارزش آثار هنری را نیز منکر شود، می‌توان ارزشهای آثار هنری یا هنر را به آنچه نظامهای ارزشی غایی و واقعی می‌دانیم «تأویل» و تجزیه و بین آنها توزیع کنیم. می‌توان، مانند بعضی از فلاسفه، هنر را شکل ابتدایی دانش محسوب کرد، یا مانند بعضی از اصلاحگران به اعتبار توانایی آن در برانگیختن به کاری سنجید. می‌توان ارزش هنرها (بخصوص ادبیات) را در جامعیت آنها، یعنی جامعیت غیرتخصصیشان، جست‌وجو کرد. چنین ادعایی از طرف نویسنده و منتقد گزافه‌تر از ادعای تخصص در ساختن یا تعبیر آثار هنری است، زیرا به «ذهن ادبی» مرجعیت نهایی «پیامبرانه»ای می‌بخشد و آن را صاحب «حقیقت» متمایزی می‌کند که

به ادبیات به اعتبار آنچه هست ارزش بگذارد، وآن را بر حسب ارزش ادبیات و مراتب آن ارزیابی کند.[۱] ماهیت، کارکرد، و ارزیابی ادبیات ضرورتاً با یکدیگر باید همبستگی استواری داشته باشند. فایدهٔ شیء ـ فایدهٔ معمول و خاص و مختص آن ـ باید فایده‌ای باشد که ماهیت (یا ساختمان) آن اقتضا می‌کند. ماهیت شیء بالقوه کارکرد آن در عمل است؛ یعنی همان چیزی که می‌تواند بکند، وآنچه می‌تواند یا باید بکند ماهیت آن است. باید به هر چیز به خاطرآنچه هست وآنچه می‌تواند بکند ارزش بگذاریم، و از راه مقایسه با سایر چیزهایی که ماهیت و کارکرد مشابهی دارند آن را ارزیابی کنیم.

ادبیات را باید به اعتبار و بر حسب ماهیت خودش ارزیابی کنیم. ماهیت خودش چیست؟ ادبیات در ذات خود چیست؟ ادبیات ناب کدام است؟ طرز بیان این سئوالات مبین فرایندی تحلیلی و تأویلی است، و نوع پاسخ به مفاهیم «شعر محض» (مانند تصویرگرایی یا تکرار طوطی‌وار) می‌انجامد. اما اگر به همین طریق در جست‌وجوی شعر ناب اصرار بورزیم، باید ترکیب حاصل از تصویرسازی بصری و خوش آهنگی را به نقاشی و موسیقی تجزیه کنیم. اینجاست که خود شعر نابود می‌شود.

چنین تصوّری از خلوص به تجزیهٔ شعر منجر می‌شود. بهتر است که از سازمان اثر ادبی و کارکرد آن شروع کنیم. زیرا آنچه نشان می‌دهد اثری جزءِ ادبیات هست یا نه عناصر سازندهٔ آن نیست، بلکه چگونگی ترکیب و کارکرد آن است.[۲] بعضی از مدافعان «ادبیات خالص»، به سابقهٔ شور اصلاح‌طلبانهٔ خود، صرفِ وجود افکاری اجتماعی یا اخلاقی را در داستان یا شعر با «بدعت پندآموزی» یکی می‌گرفتند. اما افکار اجتماعی، اگر استفادهٔ ادبی از آنها شده باشد و مانند سایر مصالح، مثل آدمهای داستان و زمینهٔ آن، جزئی از اثر ادبی باشد، ادبیات را نازل نمی‌کند. آنچه ادبیات (به تعریف امروزی) ازآن منزه است، مقاصد عملی (تبلیغات یا تحریک به عملی فوری و مستقیم) یا مقاصد علمی (ابلاغ اطلاعی یا امری یا افزودن بر دانشی) است. غرض از «منزه بودن» خالی بودن شعر یا داستان از عناصری (عناصر جداشدنی) نیست که اگر از بافت خود جدا شود بتوان آن را دارای ارزش علمی یا عملی دانست، و نیز غرض آن نیست که از شعر یا داستانی «خالص» نمی‌شود تعبیری «ناخالص» داشت.

از هر چیز می‌توان استفادهٔ بجا یا نابجا کرد؛ یعنی وظیفه‌ای برآن تحمیل کرد که با ماهیت آن مناسبت نداشته باشد، همچنانکه گروهی

نه به قصد عبادت، که برای شنیدن
موسیقی به کلیسا می‌روند.

حتی منتقدان هوشمند نیز وقتی که «شنل» و نفوس مرده، اثر گوگول، منتشر شد تعبیر درستی از آن نداشتند. با این وصف، عقیده به تبلیغاتی بودن این آثار (تعبیر غلطی که بر حسب قطعات مجزا و عناصری که درآنهاست شده است) با دقتی که در ساختمان ادبی و شگردهای پیچیده و طنز و نقیضه گویی، شکلک درآوردن، بازی با لغات و مضحکهٔ این کتابها به کار رفته است، مغایرت دارد.

آیا با این تعریف از کارکرد ادبیات، مسئله‌ای را حل کرده‌ایم؟ به یک معنی، می‌توان گفت کل مسئلهٔ زیبایی‌شناسی بین این دو نظر قرار دارد: نظر اول که بر «تجربهٔ زیبایی‌شناختی» منفرد و تجزیه‌نشدنی تأکید می‌کند (قلمرو خودمختار هنر)، و نظر دوم که هنر را ابزاری در خدمت علم و جامعه می‌داند و «ارزش زیبایی‌شناختی» را به عنوان امری مجزا و واقع میان «دانش» و «عمل» و علم و فلسفه، از یک طرف، و اخلاق و سیاست، از طرف دیگر، نفی می‌کند.[۳] البته لزومی ندارد کسی که ارزش زیبایی‌شناختی غایی تجزیه‌ناپذیر را انکار می‌کند ارزش آثار هنری را نیز منکر شود، می‌توان ارزشهای آثار هنری یا هنر را به آنچه نظامهای ارزشی غایی و واقعی می‌دانیم «تأویل» و تجزیه و بین آنها توزیع کنیم. می‌توان، مانند بعضی از فلاسفه، هنر را شکل ابتدایی دانش محسوب کرد، یا مانند بعضی از اصلاحگران به اعتبار توانایی آن در برانگیختن به کاری سنجید. می‌توان ارزش هنرها (بخصوص ادبیات) را در جامعیت آنها، یعنی جامعیت غیرتخصصیشان، جست‌وجو کرد. چنین ادعایی از طرف نویسنده و منتقد گزافه‌تر از ادعای تخصص در ساختن یا تعبیر آثار هنری است، زیرا به «ذهن ادبی» مرجعیت نهایی «پیامبرانه»ای می‌بخشد وآن را صاحب «حقیقت» متمایزی می‌کند که

وسیعتر و عمیقتر از حقیقت علم و فلسفه است. اما از این ادعاهای گزافه، به سبب گزافه بودنشان، مشکل بتوان دفاع کرد، مگر در میدان رقابتی که درآن هر قلمرو ارزشی ـ خواه مذهب و فلسفه خواه اقتصاد و هنر ـ ادعا کند که در شکل آرمانیش آنچه را در دیگر قلمروها واقعی و متعالی است در خود دارد.[۴] گردن نهادن به منزلت ادبیات، به عنوان یکی از هنرهای زیبا، به نظر مدافعانش خیانت و بزدلی است. ادبیات ادعا کرده است که هم شکل متعالی دانش و هم شکلی از عمل اجتماعی و اخلاقی است. آیا دست برداشتن از این ادعاها به معنی رها کردن تعهدات و منزلت ادبیات نیست؟ وآیا هر قلمروی (مانند هر ملت رشد یابنده و هر شخص بلندپروازی که اعتماد به نفس دارد) نباید بیش ازآنچه متوقع است همسایگان و رقبایش به او تفویض کنند ادعا کند؟

بنابراین بعضی از مدافعان ادبیات، از اینکه ادبیات، به‌اصطلاح، زیبایی‌شناسی یکی از «هنرهای زیبا» باشد سر باز می‌زنند. بعضی دیگر مفاهیمی از قبیل «ارزش زیبایی‌شناختی» و «تجربهٔ زیبایی‌شناختی»، را، اگر این مفاهیم به مقولاتی منحصربه‌فرد دلالت کند، قبول ندارند. آیا قلمرو مستقل مشخصی به نام «تجربهٔ زیبایی‌شناختی» یا اشیا وکیفیات زیبایی‌شناختی که چنین تجربه‌ای را باعث شود وجود دارد؟

فلاسفهٔ بسیاری، از کانت به بعد، و بسیاری از کسانی که به‌جد به ادبیات دل‌بسته‌اند، پذیرفته‌اند که هنرهای زیبا، از جمله ادبیات، ارزش و خصلتی منحصر به فرد دارد. مثلاً تئودور گرین می‌گوید که کسی نمی‌تواند «کیفیت هنری را به کیفیتهای ابتداییتری تأویل کند»، و ادامه می‌دهد که:

> خصلت منحصر به فرد کیفیت هنری هر اثر را تنها می‌توان از طریق شهود بیواسطه درک کرد، و اگر چه می‌توان آن را نشان داد و به آن اشاره کرد نمی‌توان تعریف یا توصیفش کرد.[۵]

دربارهٔ خصلت منحصر به فرد تجربهٔ زیبایی‌شناختی بین فیلسوفان اتفاق نظر وجود دارد. کانت در نقد قضاوت بر «غرض داشتن بدون غرض» (غرضی که معطوف به عمل نیست)

هنر و برتری زیبایی‌شناختی زیبایی «خالص» بر زیبایی انضمامی یا عملی، و بیغرض بودن تجربه‌کننده (که نباید درپی آن باشد که آنچه را باید ادراک کرد به مالکیت درآورد یا مصرف کرد یا به هیجان یا کنش تبدیل کرد) تأکید می‌کند. زیبایی‌شناسان معاصر معتقدند که تجربهٔ زیبایی‌شناختی، ادراک کیفیتی است که در نفس خود خوشایند و دلکش است و ارزشی غایی است که نمونه و طعم سایر ارزشهای غایی را عرضه می‌دارد و با احساس (لذت، درد، واکنش لذت‌گرایانه) و حواس پیوند دارد. اما احساس را شیئیت می‌دهد و تقطیع و بیان می‌کند، و احساس در اثر هنری «قرینهٔ شیئی» می‌یابد و از طریق قالب افسانگی که این شیء را در میان گرفته است از هیجان و کنش فاصله می‌گیرد. شیءِ زیبایی‌شناختی شیئی است که به خاطر کیفیات خود توجه ما را به خود معطوف می‌کند، و ما نمی‌خواهیم شکل آن را دگرگون، آن را جزئی از خود، ملایم طبع خود، و مصرف کنیم. تجربهٔ زیبایی‌شناختی شکلی از تأمل یا توجه عاشقانه به کیفیات و ساختمان کیفی است. سودبخشی عملی دشمن این تجربه است، دشمن بزرگ دیگرش، عادت، حاصلِ سودبخشی عملی است.

اثر ادبی شیئی زیباست و می‌تواند تجربه‌ای زیبایی‌شناختی را برانگیزد. آیا می‌توانیم اثر ادبی را مطلقاً با معیارهای زیبایی‌شناختی ارزیابی کنیم یا، آنچنان که تی اس. الیت می‌گوید، باید ادبی بودن ادبیات را با معیارهای زیبایی‌شناختی و عظمت ادبیات را با معیارهای بیرون از زیبایی‌شناسی بسنجیم؟[٦] نخستین حکم الیت باید به دو شق تقسیم شود. نخست، اثر ادبی را، به اعتبار ساخت لفظی، جزءِ ادبیات به حساب می‌آوریم (یعنی داستان، شعر، و نمایشنامه)، و بعد می‌پرسیم که این اثر آیا اثر ادبی خوبی هست یا نه؛ یعنی به آن مرتبه رسیده است که درخور توجه یک زیبایی‌شناسی مجرب باشد. مسئلهٔ «عظمت»، معیارها و هنجارها را مطرح می‌کند. منتقدان امروزی که خود را به نقد زیبایی‌شناختی محدود می‌کنند، معمولاً «شکل‌گرا» نامیده می‌شوند (چه به وسیلهٔ خودشان و چه، از راه تحقیر، به وسیلهٔ دیگران). اصطلاحی که با اصطلاح قبلی همریشه و به اندازهٔ آن مبهم است «شکل» است. شکل بدان معنا که در اینجا به کار برده می‌شود، نام ساختمان زیبایی‌شناختی اثر ادبی است؛ همان چیزی که اثر ادبی را اثر ادبی می‌کند.[٧] به جای دو شق «شکل و محتوی»، باید از «ماده»

سخن بگوییم و، سپس، از «شکل» که «ماده» را به زیبایی سازمان می‌دهد. در اثر ادبی موفّق مصالح با تناسب تمام شکل می‌گیرد؛ آنچه «جهان» بوده «زبان» شده است.[۸] در یک سطح، «مصالح» اثر ادبی کلماتند، در سطح دیگر تجربه و رفتار آدمی، و در سطحی دیگر نگرشها و افکار بشری. همهٔ اینها، از جمله زبان، خارج از اثر هنری و به انحای دیگر وجود دارند. اما در یک شعر یا رمان موفقیت‌آمیز، پویایی خاص مقاصد زیبایی‌شناختیْ روابطی چند صدایی میان همهٔ آنها برقرار می‌کند.

آیا ممکن است ادبیات را با معیارهای صرفاً شکل‌گرایانه بدرستی ارزیابی کرد؟ به این سؤال به اختصار جوابی خواهیم داد.

معیاری که در نظر شکل‌گرایی روسی در مرتبهٔ اول است، در ارزیابی زیبایی‌شناختی جاهای دیگر نیز بـه چشم می‌خورد. این معیار عبارت است از: تازگی و شگـفت‌انگـیزی. عبارت باسمه‌ای معمول به عنوان ادراک مستقیم شنیده نمی‌شود، یعنی به واژه‌ها به عنوان واژه توجه نمی‌شود و مرجع مشترک آنها نیز بدقت معلوم نیست. پاسخ ما به زبان مبتذل باسمه‌ای «پاسخی باسمه»ای است، پاسخی که یا عملی در مجرای معمولی یا ملال است. وقتی به لغات و آنچه لغات علامت آن است «پی می‌بریم» که به نحوی تازه و تعجب‌آور کنار هم فراهم آمده باشند. زبان باید «تغییر شکل»، یعنی تشخص سبکی یابد ـ چه این امر در جهت زبان کهن و فاخر یا به نوعی دور از دسترس باشد و چه در جهت «بدویت»ـ تا توجه را به خود معطوف دارد. از این رو، ویکتور شکلوفسکی «شعر را تازه کردن» و «عجیب کردن» می‌داند. اما این معیار تازگی، لااقل از نهضت رمانتیک‌ها، تحت عنوان «نوزایی حیرت» (بنا به قـول واتس‌ـ دانتن) شیوع داشته است.

وردزورث و کولریج در ارتباط با هم، اما به دوگونهٔ مختلف، درصدد «عجیب کردن» زبان بودند. اما یکی می‌کوشید تا آشنا را عجیب کند، و دیگری در پی خانگی کردن غرابت بود. بیشتر «نهضتهای» اخیر شعری از همین الگو پیروی کرده‌اند، یعنی در پی از بین بردن پاسخ خود به خودی و افزودن تازگی زبان (انقلاب لغت) و دقت دریافت بوده‌اند. نهضت رمانتیک، ادراک تازه و گردنگرفتهٔ کودکان را تحسین می‌کرد. ماتیس در پی آموختن آن بود

که، آنچنانکه کودک پنج‌ساله‌ای می‌بیند، نقاشی کند. پتر اعتقاد داشت که زیبایی‌شناسی عادات را عجز در ادراک می‌داند و مردود می‌شمارد. تازگی معیار است، اما باید به یاد داشت که تازگی به خاطر ادراک بیغرضانهٔ کیفیت.[۹]

این معیار تا کجا به ما مدد می‌رساند؟ این معیار، آنچنانکه روس‌ها آن را به کار برده‌اند، باید قبول کرد که معیاری نسبی است. موکاروفسکی می‌گوید هنجار زیبایی‌شناختی وجود ندارد، زیرا جوهر هنجار زیبایی‌شناختی این است که شکسته شود.[۱۰] هیچ سبک شاعرانه‌ای عجیب باقی نمی‌ماند. موکاروفسکی، از این رو، استدلال می‌کند که ممکن است هر اثر هنری وظیفه زیبایی‌شناختیش را از دست بدهد، و شاید بعداً، که آشنا دوباره ناآشنا شد، آن را به دست آورد. همه می‌دانیم که چگونه اشعار مشخصی موقتاً کهنه می‌شوند؛ گاه امکان دارد که پس از مدتها به آنها مراجعه کنیم، و گاه چنان می‌نماید که دیگر آنها را کهنه کرده‌ایم. بنابراین، همچنانکه تاریخ ادبیات به پیش می‌رود، بعضی از شاعران دوباره شگفت‌انگیز می‌شوند و بعضی آشنا باقی می‌مانند.[۱۱]

اما وقتی بحث از مراجعهٔ شخصی به اثری باشد، معلوم است که در واقع پای معیار دیگری به میان آمده است. وقتی گاه و بیگاه به اثری مراجعه می‌کنیم و می‌گوییم هر بار چیز تازه‌ای درآن می‌بینیم، معمولاً مقصودمان آن نیست که آنچه می‌بینیم از همان نوعی است که قبلاً دیده‌ایم بلکه هر بار قشرهای تازه‌ای از معنی یا الگوهای تازه‌ای از ارتباط درآن کشف می‌کنیم و درمی‌یابیم که آن شعر یا رمان سازمانی چند لایه دارد. ما نیز باید، مانند جورج بوئز، چنین نتیجه بگیریم که آن دسته ازآثار ادبی که مدام مورد تحسین قرار می‌گیرد (مثل آثار هومر و شکسپیر) باید از «چند ظرفیت» برخوردار باشد؛ یعنی ارزش زیبایی‌شناختی آن چنان زیاد و جامع باشد که در میان ساختارهایش یک یا چند ساختار در هر یک از دوره‌های بعدی خوانندگان را خرسند کند.[۱۲] اما چنین اثری، حتی در زمان خود نویسنده، باید چنان غنی باشد که، به‌جای یک فرد، یک جامعه همهٔ نظامها و لایه‌های آن را دریابد. در نمایشنامه‌ای از شکسپیر،

عامیترین تماشاگران به طرح اثر دل می‌دهند، وآنهاکه متأملترند به شخصیتها وکشمکش بین آنها، ادیبان به

لغات و عبارات وآنانکه شّم موسیقی دارند به وزن، و تماشاگرانی که فهم و حساسیتی بیشتر دارند به معنایی که بتدریج مشخص می‌شود.[۱۳]

معیار ما جامعیت است، یعنی «یکپارچگی تخیل» و مقدار (و نیز گوناگونیِ) مصالحی که یکپارچگی یافته است.[۱۴] بنابر نقد شکل‌گرایانه، که خود را به آثاری محدود می‌کند که آنچنان ساختمانهای پیچیده‌ای دارند که به تفسیر نیازمندند، هر چه سازمان شعر استوارتر باشد ارزش آن بیشتر است. پیچیدگیها ممکن است در یک یا چند سطح باشد. درآثار هاپکینز، معمولاً، در واژه‌ها و نحو و عروض است، اما امکان دارد پیچیدگی در سطح تصویرسازی، مضمون، لحن، یا طرح باشد؛ آثارِ ارزشمندتر، در سطح این ساختمانهای بالاتر نیز پیچیده‌اند.

منظور ما از گوناگونی مصالح، به طور اخص، مفاهیم، شخصیتها، و انواع تجربه‌های اجتماعی و روانی است. مثال معروف الیت در مقالهٔ «شاعران مابعدالطبیعی» به فهم این گفته کمک می‌کند. او برای نشان دادن اینکه ذهن شاعر مدام «تجربیات متفرق را با هم می‌آمیزد»، تمامیتی را تصور می‌کند که حاصل عاشق شدن، اسپینوزا خواندن، شنیدن صدای ماشین تحریر، و بوییدن چیزی است که طبخ می‌شود. دکتر جانسن این آمیختگی را «هماهنگ کردن ناهماهنگیها» می‌نامد و در این روش بیشتر خطر شکست می‌بیند تا امید موفقیت، زیرا درآن «افکار ناهمگون به جبر به هم بسته می‌شود.» جورج ویلیامسن، نویسندهٔ متأخری که دربارهٔ «شاعران مابعدالطبیعی» بحث می‌کند، بیشتر بر پیروزیها انگشت می‌گذارد. معیار ما این‌است که به شرطِ صحیح انجام شدن‌آمیختگی، ارزش شعر به‌نسبت مستقیم تفرق مصالح بالا می‌رود.

بوزنکت، در سه گفتار در باب زیبایی‌شناسی، «زیبایی آسان» را از «زیبایی مشکل» که خاصیت آن «پیچیدگی»، «تنش»، و «دامنه» است متمایز می‌داند. می‌توانیم این تمایز را بین زیبایی حاصل از مصالح رام‌شدنی (خوش‌آهنگی، تصاویر دیداری خوشایند، و «موضوع شاعرانه»)، و زیبایی مأخوذ از مصالح رام‌نشدنی (مصالح دردناک زشت، تعلیمی، و عملی) نیز ببینیم. به این تمایز در قرن هیجدهم هم، که بین «زیبا» و «فخیم» (زیبایی دشوار) فرق می‌گذاشتند، اشارهٔ مبهمی شده است. «فخامت» و «ویژگی»، آنچه راکه به نظر «نازیبا» می‌آید

زیبا می‌کند. تراژدی درآنچه دردناک است تصرف می‌کند و به آن شکل بیانی می‌دهد، کمدی نیز بر زشتی غلبه می‌کند. زیبایی آسان به خاطر «مصالح» و «اشکال» تجسمیش، به خودی خود، مطبوع واقع می‌شود، اما زیبایی مشکل را باید در شکل بیانی یافت.

به نظر می‌رسد که زیبایی «مشکل» با «عظمت» هنری معادل باشد، اما گمان نمی‌رود هنر «کامل» با «عظیم» معادل باشد. عنصر حجم و طول مهم است. البته نه به خودی خود، بلکه ازآن جهت که افزایش پیچیدگی و تنش ودامنهٔ اثر هنری را ممکن می‌سازد. یکی‌از مشخصات اثر «عظیم» یا نوع «عظیم» بُعد است. اگر نتوانیم به این عامل به همان سادگی بپردازیم که نظریه سازان کلاسیک نو می‌پرداختند، آن را نادیده هم نمی‌توانیم بگیریم. می‌توانیم بگوییم که دامنهٔ کار هنری باید صرفه‌جویانه باشد و شعر بلند امروزه باید بیش از گذشته از کیفیتی برخوردار باشد که طول آن را توجیه کند.

در نظر بعضی از زیبایی‌شناسان «عظمت» مستلزم توسل به معیارهای بیرون از زیبایی شناسی است.[۱۵] از این رو، ال ای. رید از این نظر دفاع می‌کند که «عظمت از جنبهٔ محتوایی هنر ناشی می‌شود»، و تقریباً می‌خواهد بگوید که هنر وقتی «عظیم» است که مبین ارزشهای «عظیم» حیات باشد. و تی ام. گرین «حقیقت» و «عظمت» را بیرون از حیطهٔ زیبایی‌شناسی، ولی از هنجارهای ضروری هنر، می‌داند. اما، در عمل، گرین و، بخصوص رید، از معیارهایی که بوزنکت برای زیبایی مُشکل ذکر کرده است فراتر نمی‌روند. مثلاً «آثار عظیم شاعران عظیمی همچون سوفوکلس، دانته، میلتن، و شکسپیر تجسم سازمان یافتهٔ گونه‌های بسیاری از تجارب بشری است.» در هر قلمرو نظری یا عملی، آگاهی به پیچیدگی، همراه با درک مفهوم تناسب و ارتباط، میان همهٔ «نشانه‌ها» یا معیارهای عظمت مشترک است. اما این خصلتهای مشترک عظمت باید در موقعیتی که متضمن ارزش است، همچون «ارزشی مجسم که باید آن را چشید و ازآن لذت برد»، دراثر هنری ظاهر شود. رید این سؤال را مطرح نمی‌کند که آیا شعر عظیم کار شاعری است که مرد عظیمی است (یا ذهن و شخصیتی عظیم دارد) یا از حیث شعر عظیم است؛ در عوض، می‌کوشد که پاسخهای ضمنی به این سؤال را با هم آشتی دهد. اگر چه عظمت شعر را به اعتبار دامنه و قضاوت آن می‌دانند، این دو معیار را تنها در

مورد شعری که شاعرانه شکل گرفته باشد، نه درمورد تجربهٔ فرضی [ای که شعر ازآن سرچشمه گرفته است]، به کار می‌گیرد.[۱۶]

کمدی الاهی دانته و بهشت گمشده میلتن مثالهای خوبی برای طرز تلقی شکل‌گرایان است. کروچه که کمدی الاهی را شعر نمی‌داند، آن را به رشته‌ای از قطعات غنایی تأویل می‌کند که در بینشان شبه علم خودنمایی می‌کند. در نظر او «شعر بلند» و «شعر فلسفی» عباراتی هستند که تناقض درونی دارند. زیبایی‌گرایی نسل گذشته که درآثار نویسندگانی چون لوگان پیرسال اسمیث تجلی کرده است، بهشت گمشده را آمیزه‌ای از الاهیات منسوخ و لذت سمعی می‌داند. آنچه برای میلتن می‌ماند هماهنگیهای صوتی است.[۱۷] محتوای اثر میلتن درخور اعتنا نیست، و شکلش را هم می‌توان متنزع کرد.

به نظر ما، این گونه قضاوتها را نباید تعبیرهای پذیرفتنی شکل گرایی دانست. این تعبیرها نظر اتمیستی به اثر هنری دارند، یعنی شعریّت نسبی مصالح را برآورد می‌کنند نه شعریت کل اثر را؛ کلیتی که بسیاری از عناصر را ملایم مقصود خود می‌کند، عناصری که بیرون از زمینهٔ اثر چیزی جز گفته‌هایی انتزاعی نیست. دانته و میلتن هم رساله نوشته و هم شعر سروده‌اند، اما این دو را با یکدیگر نیامیخته‌اند. میلتن که در الاهیات طریقی خاص خود داشت، در همان هنگام که بهشت گمشده را می‌سرود، رساله‌ای تحت عنوان آیین مسیحیت نوشت. به رغم ماهیت شعرش، هر چه باشد (حماسه، حماسهٔ مسیحی، حماسی-فلسفی)، و نیت آن که «توجیه طریق خدا» است، غرض این شعر با غرض رساله فرق دارد؛ زیرا ماهیت آن شعر را، سنتهای ادبی که بدان وابسته است، و روابطی که این شعر با اشعار اولیهٔ میلتن دارد تعیین می‌کند.

الاهیات میلتن در شعر بهشت گمشده الاهیات رسمی پروتستان است، یا لااقل می‌توان آن را چنین تعبیر کرد. اما شریک نبودن خواننده در عقیده به این الاهیات، شعر را از بین نمی‌برد. در حقیقت، بلیک نخستین کسی بود که معتقد شد میلتن ناخودآگاهانه شیطان را قهرمان شعر ساخته است. با شلی و بایرون بهشت گمشده‌ای رمانتیک به وجود آمد که درآن شیطان و پرومتئوس در یک مرتبه قرار می‌گرفتند و، همچنانکه کالینز پیش ازآن گفته بود، با

نظر مساعدی از «بدویت» بهشت گمشده؛ میلتن سخن گفته می‌شد.[۱۸] البته، همچنانکه سورا نشان داده است، از این شعر تعبیر «انسانگرایانه»ای هم می‌توان به دست داد. مخالفت با الاهیات یا تاریخ این شعر، دلیل نادیده گرفتن دامنه و چشم‌اندازها و منظره‌های آن، که رنگی تیره یا شکوهی مبهم دارد، نمی‌شود.

در اینکه بهشت گمشده، اگر عقاید مندرجش را ازآن منتزع کنیم، به خاطر سبکش همچنان شعر بزرگی خواهد ماند تردید است. نظر جدایی، «شکل» و «معنی» را در اثر ادبی به حد بیمعنایی می‌رساند؛ ولی در اینجا «شکل» به «سبک» و «معنی» به «جهان‌بینی» تبدیل شده است. این جدایی، در حقیقت، کلیّت اثر را از نظر دور می‌دارد و هر نوع ساختمانی راکه در سطح «بالاتری» از وزن و واژگان باشد نادیده می‌گیرد، و بر طبق آن «معنی»، به گفتهٔ ال ای. رید، به «موضوعی درجه دوم» تبدیل می‌شود (موضوعی که بیرون از اثر ادبی است.) و نیز طرح یا روایت، شخصیتها (یا دقیقتر بگوییم شخصیت‌سازی)، و «جهان» ـ به هم گره خوردگی طرح، فضا، و شخصیتها ـ کیفیت مابعدالطبیعی را (جهان‌بینی که باید از خود اثر بروز کند نه اینکه نویسنده آن را به شکل تعلیمی در لابه‌لای اثر یا خارج ازآن بگنجاند) به کنار می‌گذارد.

آنچه، بخصوص، محل اعتراض دارد این است که «هماهنگیهای صوتی» را می‌توان از این شعر منتزع کرد. به معنی محدودی، می‌توان گفت که این هماهنگیها «زیبایی صوری» یا «طنین صوتی» دارد. اما در ادبیات، از جمله شعر، زیبایی صوری تقریباً همیشه در خدمت بیان است؛ یعنی باید بپرسیم که آیا «هماهنگیهای صوتی» مناسب طرح و شخصیت و مضمون است یا نه. شاعران کوچکتری که از سبک میلتن در پرداختن مضامین بی‌اهمیت استفاده کرده‌اند، به غیرعمد آثار مسخره‌ای به وجود آورده‌اند.

فرض نقد شکل‌گرایانه باید این باشد که توافق بین اعتقاد ما و اعتقاد شاعر و شعر ضروری نیست و، در حقیقت، نامربوط است، زیرا در غیر این صورت باید تنها آن دسته از آثار ادبی را تحسین کنیم که جهان بینیشان را قبول داشته باشیم. آیا جهان‌بینی در قضاوت زیبایی‌شناختی نقشی دارد؟ تی اس. الیت می‌گوید جهان‌بینی شعر باید آنچنان جهان‌بینی باشد که منتقد آن را «مرتبط»، قوام یافته، و مبتنی بر امور حاصل از تجربه بیابد.[۱۹] قول الیت

دربارهٔ مرتبط بودن، قوام یافتگی، و مطابقت با تجربه از هرگونه شکل‌گرایی فراتر می‌رود. مرتبط بودن، بی‌تردید، معیاری زیبایی‌شناختی و در عین حال منطقی و قوام یافتگی معیاری روانشناختی است، و مطابقت با تجربه به جهان بیرون از اثر هنری توسل می‌جوید و دعوتی به مقایسهٔ هنر و واقعیت است. پاسخ الیت را می‌توان چنین داد که قوام یافتگی اثر هنری در شمول، درآگاهی به پیچیدگی، و در جدال و تنش آن است، و تطابق بین رمان و تجربه را هرگز نمی‌توان با مقایسهٔ یک‌به‌یک عناصر امور داستانی و واقعی سنجید. آنچه بحق می‌توان کرد مقایسهٔ کل جهان دیکنز، کافکا، بالزاک، و تولستوی با کل تجربه است، یعنی با اندیشه و «جهان» حس شدهٔ خودمان. قضاوت ما در مورد این تطابق در اصطلاحات زیبایی‌شناختی به صورت وضوح، شدت، تضاد شکل یافته، سطح یا عمق، ایستایی و پویایی بیان می‌شود. آنچه «زندگی گونه» است باید به شکل «هنرگونه» بیان شود، زیرا مقایسهٔ بین زندگی و ادبیات وقتی قابل لمس می‌شود که هنر سخت سبک یافته شده باشد، نویسندگانی چون دیکنز، کافکا، و پروست جهان خاص خودشان را بر قلمروهای تجربهٔ ما تحمیل می‌کنند.[۲۰]

قبل‌از قرن نوزدهم، بحث از ارزیابی متوجه به مرتبه و سلسله مراتب نویسندگان بود، و در این بحث نویسندگان کلاسیک «همیشه مورد تحسین قرار گرفته‌اند و قرار خواهند گرفت.» شواهدی که ذکر می‌شد نویسندگان یونانی و رومی کهن بودند که در دوران رنسانس به مرتبهٔ خدایی رسیده بودند. تا قرن نوزدهم، این نوع توجه به ادبیات کلاسیک را وقوف بیشتر بر توالیهای ادبی مثل قرون وسطی، سلتی، نورسی، هندو، و چینی منسوخ کرده بود. آثاری را می‌شناسیم که از قبول افتاده و دوباره مقبول واقع شده‌اند، و نیز آثاری را می‌شناسیم که مدتی تأثیر زیبایی‌شناختیشان را از دست داده و دوباره آن را به دست آورده‌اند مثل آثار دان، لنگلند، پوپ، موریس سو، وگریفیوس. در برابر حجت‌گرایی و نامهای تثبیت شده، نظر امروز بیشتر متوجه نسبی‌گرایی غیر ضروری و افراطی شده است، و همچنانکه شکاکان قدیمی می‌گفتند «ذوق مجادله بردار نیست» از «چرخش ذوق» سخن به میان آمده است.

البته، این مسئله پیچیده‌تر ازآن است که انسانگرایان یا شکاکان فکر می‌کنند.

میل به اثبات عینیت ارزشهای ادبی نیازمند سرسپردگی به فهرست ثابتی نیست که هیچ

نامی نتوان بدان افزود، و هیچ تغییری در مراتب آن نتوان داد. آلن تیت، بحق، این فرض را که شهرت هر نویسنده برای همیشه تثبیت شده است «خیالی خام» می‌داند، و عقیدهٔ عجیبی را که در ارتباط با این نظر است و می‌گوید وظیفهٔ نقد تعیین سلسله مراتب نویسندگان است نه فایده‌ای که از هر کدام عاید می‌شود مردود می‌شمارد.[۲۱] آلن تیت نیز مانند الیت، که گفته‌اش در باب دگرگون شدن گذشته به وسیلهٔ حال در خاطر او است، نویسندهٔ خلاقی است که باید به حال و آینده و نیز گذشتهٔ شعر انگلیسی اعتقاد داشته باشد. در هر گروهی، مرتبه امری نسبی و دستخوش رقابت است. تا وقتی که افراد تازه‌ای به این گروه اضافه شوند، این امکان وجود دارد که کس دیگری مرتبهٔ آثار دیگر را دگرگون کند. والر و دنهم مرتبه‌ای را اشغال کرده بودند که به مجرد ظهور پوپ آن را از دست دادند. این دو، پیشاهنگها و محرکهایی بودند که موجب ظهور پوپ شدند. اما همین شاعر سبب شد که در مرتبهٔ پایینتری قرار گیرند.

متقابلاً، دشمنان سنت دانشگاهی در خارج و داخل دانشگاهها برآنند که ستم دگرگونیهای پی‌درپی را به اثبات برسانند.[۲۲] مواردی هست ـ مثل مورد کاولی ـ که نشان می‌دهد ذوق یک نسل را هرگز نسل بعد تأیید نکرده است، اما این موارد زیاد نیست. سی سال پیش، شاید می‌شد اسکلتن را به عنوان شاهدی ذکر کرد، اما اکنون نه؛ امروزه ما او را برجسته و «صمیمی» و امروزی می‌دانیم. در عین حال، مشهورترین نامها از تغییر ذوق نسلها آسیب نمی‌بینند. چاسر، اسپنسر، شکسپیر، میلتن، و حتی درایدن و پوپ و وردزورث و تنیسن موفقیتی دائم، هرچند نه ثابت، دارند.

ساختارهای زیبایی‌شناختی این شاعران چنان پیچیده و غنی است که می‌تواند قریحهٔ اعصار بعدی را نیز راضی کند. هم میلتن کلاسیک وجود دارد که ادیسن در مقالاتش، در اسپکتیتر، او را ستایش کرده است، و هم میلتن رمانتیک یا میلتن بایرون، وردزورث، کیتس، و شلی. در گذشته شکسپیر کولریج وجود داشت و اکنون شکسپیر ویلسن نایت. هر نسلی عناصری از اثر هنری عظیمی را دلپسند نمی‌بیند، و سطوح و لایه‌هایی را عاری از «زیبایی» و حتی زشت می‌یابد (همچنانکه پیروان کلاسیست نو جناسهای شکسپیر را.) با این وصف، کل اثر از لحاظ زیبایی‌شناسی اقناعشان می‌کند.

به نظر می‌رسد که تا اینجا به نوعی نسل‌گرایی رسیده باشیم که نسبیت ذوق را، اگر به معنی ذوق فرد باشد، انکار می‌کند، اما در سلسله معیارهای زیبایی‌شناختیِ کم و بیش متناقض دگرگونیهایی می‌یابد (مثل تضادی که ولفلین در میان باروک و رنسانس می‌دید)، و راهی نشان نمی‌دهد که بتوان در ورای این تغییرات یا در پشت آن به اصول مشترکی رسید. و نیز به مفهوم «چند ظرفیتی» رسیده‌ایم[۲۳] که می‌گوید، از لحاظ هر نسلی، آثار هنری ماندگار به دلیلی متفاوت مقبول می‌افتد؛ یا اگر بخواهیم هر دو نتیجه را یکجا بیان کنیم، باید بگوییم آثار بزرگ و آثار کلاسیک مرتبهٔ خود را در نتیجهٔ یک سلسله «علل» و جاذبه‌های متغیر حفظ می‌کنند. اما آثار بدیع که بسیار ویژه‌اند (مثل آثار دان) و آثار کم اهمیت‌تر که در سبک زمان خود پسندیده بودند (مثل آثار پرایر و چرچیل)، وقتی بلند آوازه می‌شوند که ادبیات روز با ادبیات روزگارآنها روابط مطلوبی داشته باشد، و وقتی شهرتشان را از دست می‌دهند که این روابط نامطلوب باشد.[۲۴]

گذر از این مرحله شاید مشکل باشد، اما محال نیست. نخست آنکه، هیچ چیز ما را مجبور نمی‌کند که خود را به درک و ارزیابی اعصار گذشته از آثار کلاسیک (هومر، ویرژیل، میلتن....)، که منتقدان آن اعصار به دست داده‌اند، محدود کنیم. می‌توان این نکته را انکار کرد که نقد در گذشته توانسته حق مطلب را در مورد آثار خلاق دوره‌اش، یا در حقیقت تجربهٔ زیبایی‌شناختی خودش، ادا کرده باشد.[۲۵] همچنین می‌توانیم ثابت کنیم که یک نظریهٔ ادبی واقعاً درست می‌تواند خود را از شر رد یا قبول مطلق نسل‌گرایی خلاص کند، مثلاً جورج ویلیامسن[۲۶] می‌گوید که فقط آن شعر مابعدالطبیعی خوب است که شعر خوب به حساب آید. لزومی ندارد که همهٔ اشعار مابعدالطبیعی را تحسین کنیم یا مردود بشماریم. در عین حال، بهترین اشعار این مکتب وابسته‌ترینشان به این مکتب نیست. از این رو، در زمان ما پوپ، لااقل تا حدی، به عنوان شاعری مابعدالطبیعی، یعنی شاعری خوب و واقعی، تحسین شده است نه صرفاً به عنوان شاعری از «عهد نثر».[۲۷] نظریه سازانی با عقاید مختلف، چون ریچاردز در نقد عملی و بروکس و وارن در درک شعر، به معیار واحد برای شعر می‌اندیشند و به تأکید می‌گویند که شعر پیش ازآنکه مورد داوری قرار گیرد نباید در ارتباط با شاعر، دوره،

یا مکتب «طبقه‌بندی» شود. البته، ممکن است گفته شود که این منتقدان و جُنگ پردازان به معیاری (تقریباً الیتی) متوسل می‌شوند که بسیاری از خوانندگان آن را قبول ندارند. اما معیارهایشان به آنان فرصت می‌دهد که سلسلهٔ وسیعی از اشعار را توجیه کنند؛ مثلاً اگر چه به رمانتیک‌ها نظر خوشی ندارند، لااقل بلیک و کیتس را مستثنا می‌کنند.

عقیدهٔ ما این است که واقعاً منتقد ادبی نه می‌تواند خود را به نسل‌گرایی (که منکر هنجار زیبایی‌شناختی است) محدود کند، و نه در بند مطلق‌گرایی مدرسی سترونی، که معتقد به «مراتب ثابت» شاعران است، بماند. اگر گهگاهی مانند نسل‌گرایان رفتار می‌کند، یا به عنوان اعتراض یا از سر رغبتی است که به آشنایی با نویسنده‌ای از گذشته و درک آثار او دارد، و به خود حق می‌دهد که او را با یکی از شاعران امروزی مقایسه کند. با این وصف، غرضش اثبات این نکته است که ارزش کشف شده واقعاً یا بالقوه در شیءِ هنری وجود دارد؛ و در نتیجهٔ تعبیرات خاص او بدان منضم نشده است، بلکه قدرت ژرفنگری او است که چنین ارزشی را در اثر دیده است.

منتقد باید از خود سئوال کند که ارزشهای زیبایی‌شناختی در کجا جای دارند؟ در شعر یا در خوانندهٔ شعر، یا در رابطه‌ای میان هر دو؟ پاسخ دوم ذهنگرایانه است و بحق بر این تکیه می‌کند که باید کسی ارزش شیئی ارزشمند را دریابد، اما بین ماهیت پاسخ و ماهیت شیء رابطه ایجاد نمی‌کند. و نیز روانشناسانه است، بدین معنی که توجه را ازآنچه لذتبخش یا مورد تأمل است به جانب واکنشها و اهتزازهای عاطفی خویشتن انسان، حتی خویشتن درونی و کلی، معطوف دارد. دادن پاسخ اول یا سوم بستگی به تعبیر انسان دارد. پاسخ نخست، از نظر فلاسفه ناگزیر یادآور افلاطونی مشربی یا نظام دیگری از موازین مطلق است که صرف نظر از شناخت یا احتیاج انسانی وجود دارد. حتی اگرکسی بخواهد، مانند بعضی از نظریه سازان ادبی، خصلت عینی ساختمان ادبی را، از ابزار بیان تا «معنی»، به اثبات برساند، سئوال اول این مشکل را مطرح می‌کند که ارزشهای ادبی مانند سرخی وسرما وجود دارد و «هرکسی» می‌تواند آن را درک‌کند؛ اما هیچ منتقدی نمی‌خواهد مدعی چنین عینیت بیقید وشرطی برای شعر شود. لونگینوس و دیگر کلاسیست‌ها، که بنا را بر رأی تمام آدمیان در تمام زمانها و تمام سرزمینها

می‌گذارند، تلویحاً غرضشان از «همهٔ مردم» همهٔ داوران صاحب صلاحیت است.

آنچه شکل‌گرایان در پی اثبات آنند این است که شعر نه تنها علت یا علت بالقوهٔ تجربهٔ شاعرانهٔ خواننده است، بلکه به نحو دقیق و بسیار شکل گرفته‌ای مهار تجربهٔ خواننده را به دست دارد. بنابراین، بدرستی می‌توان تجربهٔ خواننده را به عنوان تجربهٔ شعر توصیف کرد. درک ارزش شعر، تجربه و تشخیص کیفیات ارزشمند زیبایی شناختی و روابطی ساختمانی است که در شعر وجود دارد، و هر خوانندهٔ صاحب صلاحیت می‌تواند آن را درک کند. الیزئو ویواس، هنگام بحث دربارهٔ آنچه او نسبی‌گرایی عینی یا «واقع‌گرایی پرسپکتیو» می‌نامد، می‌گوید:

زیبایی خصلت بعضی از اشیاست و درآنها «وجود» دارد، اما فقط برای آنهایی وجود دارد که صاحب ظرفیت و تربیتی هستند که تنها به واسطهٔ آن شیء زیبا ادراک می‌شود.[۲۸]

ارزشها، بالقوه، در ساختارهای ادبی وجود دارد. اما این ارزشها هنگامی تشخیص داده و درک می‌شود که کسانی که درآن تأمل می‌کنند واجد شرایط لازم باشند. بی‌تردید، این میل وجود دارد که (به نام دموکراسی یا علم) دعوی عینیت و ارزش برای هر چیزی که همهٔ مردم نتوانند آن را به تمام معنا بیازمایند انکار شود. اما مشکل بتوان ارزشی را تصور کرد که چنین بیقید و شرط عرضه شود.

در مراجع قدیمی، غالباً نقد «داورانه» را در برابر نقد «امپرسیونیستی» می‌گذارند. نامی که بر این تمایز نهاده بودند، گمراه کننده بود. نوع اول مبتنی بر قواعد و اصولی بود که عینی فرض می‌شد، و نوع دوم غالباً از اینکه مرجع عمومی نداشت به خود می‌بالید. اما، در عمل، نوع دوم شکل نامطمئن قضاوت متخصصی بود که ذوقش می‌بایست هنجاری برای قریحه‌های کم‌ظرافت عرضه دارد، و نیز بسیار نبودند منتقدانی از نوع دوم که نکوشیده‌اند کاری کنند که، به قول رمی دوگرمون، کوشش عظیم مرد صادقی باشد که می‌خواهد از تأثرات شخصی خویش قوانینی پدید آورد.[۲۹] امروزه بسیاری از مقالات که نقد نامیده می‌شوند شرحی بر

اشعار یا شخصیت شاعر هستند، بی‌آنکه در پایان ارزش کار را به دست دهند. گاهی به اطلاق کلمهٔ نقد ("criticism"، که در ریشهٔ یونانیش به معنی قضاوت است)، به این گونه شرحها اعتراض می‌شود. وگاهی اوقات بین نقد «توضیح دهنده» و نقد «داورانه» تمایز می‌گذارند، و آنها را دو شق از نقد می‌شمارند.[۳۰] اما، اگرچه می‌توان بین شرح معنی و قضاوت دربارهٔ ارزش تمایز قائل شد، این کار در عمل نه انجام می‌شود نه انجام شدنی است. آنچه به نام «نقد داورانه» عرضه یا خواسته می‌شود درجه‌بندی خشک شاعران و نویسندگان است که در ضمن آن به قول افراد معتبر استناد می‌کنند، یا به چند نظریهٔ جزمی ادبی توسل می‌جویند. فرا رفتن از این کار، مستلزم تجزیه و تحلیل و مقایسهٔ تحلیلی است. از طرف دیگر، مقاله‌ای که صرفاً تفسیری باشد، طبعاً باید، به صرف وجود خود، دربارهٔ ارزش اثر نیز حداقل داوری را بکند. و اگر این داوری در شرح شعری است، زیبایی‌شناسانه باشد نه تاریخی، بیوگرافیکی، یا فلسفی. صرف وقت یا توجه به شاعر یا شعری، خود به خود، داوری دربارهٔ ارزش آن شعر یا شاعر است. اما اندکند مقالات تفسیری که به‌صرف انتخاب موضوعی داوری هم بکنند. «درک شعر» خود به خود به «داوری دربارهٔ شعر» منجر می‌شود، منتهی داوری به‌تفصیل و، در ضمن، تجزیه و تحلیل نه داوری درآخرین پاراگراف. آن تازگی که مقالات الیت داشت دقیقاً از این رو بود که به خلاصه‌ای در پایان یا داوری واحد محدود نمی‌شد، بلکه داوری در سراسر مقالات وجود داشت؛ یعنی با مقایسه‌های خاص، در برابر هم نهادن دو شاعر به اعتبار کیفیتی معین، و نیز گهگاه توأم با کوششی در طریق تعمیم و استنتاج.

به نظر می‌رسد تمایزی که باید قائل شد، تمایز بین قضاوت تلویحی و قضاوت صریح است که نباید آن را با تمایز بین قضاوت آگاهانه و ناآگاهانه یکسان گرفت. هم قضاوت ذوقی و هم قضاوت منطقی و مستدل وجود دارد. این دو ضرورتاً در تضاد با یکدیگر نیستند. ذوق نمی‌تواند بدون آنکه همراه با حکم نظری و کلی باشد قدرت انتقادی چندانی به دست آورد، و قضاوت مستدل در مسائل ادبی به ضابطه در نمی‌آید مگر آنکه بر مبنای ذوقی اصیل یا مستعار باشد.

فصل نوزدهم

تاریخ ادبیات

اصولاً، آیا امکان نوشتن تاریخ ادبیات وجود دارد؛ نوشتن چیزی که هم مربوط به ادبیات باشد و هم تاریخ؟ باید اعتراف کرد بیشتر مطالب تاریخی یا اجتماعی است یا افکاری که در ادبیات بیان شده است؛ یا برداشتهایی ازآثاری خاص و قضاوت در باب آنها به ترتیبی کم و بیش زمانی. نگاهی به تاریخ تاریخنگاری ادبی در انگلستان این نکته را به اثبات می‌رساند. تامس وارتن، نخستین تاریخنویس «رسمی» شعر انگلیسی، دلیل تحقیق خود را در ادبیات باستانی چنین ذکر می‌کند که ادبیات این دوره «صادقانه جنبه‌های مختلف اعصار را ثبت و پرمعناترین و دلکشترین شیوه‌های» رفتار «را در خود حفظ می‌کند، و طرح اصیل زندگی را به نسلهای آینده انتقال می‌دهد».[۱] هنری مورلی ادبیات را «زندگینامهٔ ملت» یا «داستان روح انگلیسی» می‌دانست،[۲] و لسلی استوان ادبیات را «کارکرد ویژهٔ کل ارگانیسم اجتماع» و «نوعی محصول تبعی دگرگونی اجتماعی» به حساب می‌آورد.[۳] دبلیو جی. کورتوپ، نویسندهٔ تنها تاریخ شعر انگلیسی که مبتنی بر تصور واحدی از مفهوم تحول آن است، مطالعه در شعر انگلستان رادرحقیقت به «مطالعهٔ رشد مستمر نهادهای اجتماعی ما به شکلی که در ادبیات ما منعکس شده است» تعریف می‌کند و «درست همانجایی به دنبال وحدت موضوع می‌گردد که مورخ سیاسی، یعنی در زندگی ملت به عنوان یک کل».[۴]

در حالی که این مورخان و بسیاری دیگر از این دست ادبیات را صرفاً سندی برای نشان دادن تاریخ اجتماعی و ملی می‌دانند، عده‌ای که باید در دسته‌ای دیگر جایشان داد

ادبیات را قبل از هر چیز هنر می‌دانند؛ اما نمی‌توانند تاریخ آن را بنویسند. آنچه اینان به دست می‌دهند رشتهٔ گسسته‌ای از مقالاتی است که از یکایک نویسندگان سخن می‌گوید، و می‌کوشند که این مقالات را با نشان دادن «تأثیرات» نویسنده‌ای بر نویسندهٔ دیگر به هم پیوند دهند؛ بی‌آنکه از مفهوم تحول واقعی تاریخی اطلاعی داشته باشند. ادمند گوس در مقدمه‌ای بر تاریخ مختصر ادبیات جدید انگلیسی (۱۸۹۷)، ادعا می‌کند که حرکت ادبیات انگلیسی را نشان می‌دهد و طریقی برای «احساس تحول ادبیات انگلیسی» ارائه می‌کند[۵]؛ اما، در حقیقت، گوس کاری نکرده است مگر متابعت ظاهری ازآرمانی که درآن زمان از فرانسه آمده و در انگلستان شایع شده بود. در عمل، آثار او رشته‌ای اشارات انتقادی به نویسندگان و بعضی ازآثار آنها بود که به ترتیب زمانی مرتب شده بودند. بعدها، گوس بحق هرگونه دلبستگی خود را به تن انکار کرد، و از دین خود به سنت بوو، استاد زندگینامه‌نویسی، مصرّانه سخن گفت.[۶] این گفته، با مختصر تغییری، دربارهٔ جورج سنتسبری نیز صادق است که تصورش از نقد به نظریهٔ «استحسان»[1][۷] پتر و کاربرد آن بسیار نزدیک بود، و همچنین دربارهٔ آلیور التن، مؤلف کتاب شش جلدی بررسی ادبیات انگلیسی (برجسته‌ترین توفیقی که در تاریخ ادبیات نویسی اخیر انگلستان حاصل شده است)، که به صراحت اعتراف کرد کتابش در واقع «بررسی و نقد» است نه تاریخ.[۸] از این شواهد می‌توان تقریباً بینهایت ذکر کرد. از بررسی تاریخهایی که در باب ادبیات آلمانی و فرانسوی نوشته‌اند نیز، با چند استثنا، تقریباً به همین نتایج می‌رسیم. مثلاً تن عمدتاً به نظریه‌هایش دربارهٔ خصلت ملی و به فلسفه‌اش دربارهٔ «محیط» و نژاد دل بسته بود، زوسران تاریخ رفتارها را آنچنان که در ادبیات انگلیسی نشان داده شده‌اند بررسی می‌کرد، و کازامیان دربارهٔ «نوسانات آهنگ اخلاقی روح ملی انگلیسی» نظریهٔ تازه‌ای آورد.[۹] اکثر تواریخ ادبی مهم یا تاریخ تمدنند یا مجموعه‌ای از مقالات انتقادی. یک دسته از اینها به هنر می‌پردازد اما تاریخ نیست، و دستهٔ دیگر تاریخ است و به هنر نمی‌پردازد.

در مجموع، چرا نکوشیده‌اند تا سیر تحول ادبیات را به عنوان هنر بررسی کنند؟ یکی از موانع این کار این است که تحلیلهای مقدماتی از آثار هنری به شیوه‌ای منظم و یکدست

1) appreciation

صورت نگرفته است. یا به معیارهای بلاغی قدیمی که متأسفانه جز به شگردهـای ظـاهری نمی‌پردازد قانع می‌شویم، یا آنکه با بیانی عاطفی به توصیف تأثیراتی که اثر هنری بر خواننده می‌گذارد می‌پردازیم؛ توصیفی که نمی‌تواند رابطهٔ درستی با نفس اثر برقرار کند.

مشکل دیگر، این عقیدهٔ متعصبانه است که هیچ تاریخ ادبیاتی نمی‌توان نوشت مگر آنکه این تاریخ با توضیحاتی علّی توأم باشد که ادبیات را بر مبنای سایر فعالیتهای انسانی توضیح دهد. مشکل سوم در کل مفهوم تحول هنر ادبیات است. کمتر کسی در امکان نوشتن تاریخ درونی نقاشی یا موسیقی شک می‌کند. کافی است در میان مجموعه‌های گالریها، که برحسب زمانی یا مکاتب مرتب شده‌اند، به تماشا بپردازیم، و ببینیم که هنر نقاشی تاریخی کاملاً جدا از تاریخ نقاشان یا تاریخ درک و نقد نقاشیهای خاص و قضاوت دربارهٔ آنها دارد. کافی است به کنسرتی گوش بدهیم که درآن قطعات نواخته شده برحسب تاریخ آفرینش آنها باشد، و متوجه شویم که تاریخ موسیقی نیز ارتباط چندانی با شرح حال آهنگساز و اوضاع اجتماعی که این آثار درآن به وجود آمده است یا درک و نقد قطعات خاص ندارد. از زمانی که وینکلمان تاریخ هنر در جهان باستان (۱۷۶۴) را نوشت بسیاری همّ خود را مقصور نوشتن چنین تاریخهایی در هنر و مجسمه‌سازی کرده، و بسیاری از تواریخ موسیقی از زمان برنی تا کنون به تاریخ شکلهای موسیقایی توجه کرده‌اند.

تاریخ ادبی مسئلهٔ مشابهی پیش روی دارد، یعنی باید تاریخ ادبیات را به عنوان هنر در انتزاع نسبی از تاریخ اجتماعی، زندگینامهٔ نویسندگان، یا نقد و درک آثار منفرد پیگیری کند. البته کار نوشتن چنین تاریخی در ادبیات (به معنی محدود آن) با موانعی خاص خود روبه‌رو می‌شود. اثـر ادبی در مقایسه با نقاشی که به یک نظـر دیده می‌شود فقط در توالی زمـانی فراچنگ می‌آید، و بنابراین ادراک آن چون کلّی مرتبط مشکلتر است؛ اما در مقـایسه بـا شکلهای موزیکی می‌توان گفت که الگویی را می‌توان تشخیص داد، حتی وقتی که این الگو فقط در توالی زمانی فراچنگ آید. گذشته از اینها، مسائل خاص دیگری هم وجود دارد. در ادبیات از گفته‌های ساده تا آثار هنری سخت سازمان یافته مراتب بسیاری وجود دارد، زیرا زبان که وسیلهٔ بیان ادبیات است وسیلهٔ ارتباطات هرروزه و بخصوص وسیلهٔ بیان علوم هم

هست. بنابراین مشکل بتوان ساخت زیبایی‌شناختی اثر ادبی را متنزع کرد. با وجود این، تصاویر کتب پزشکی و مارشهای نظامی مثالهایی هستند که نشان می‌دهند هنرهای دیگر هم موارد بینابینی دارند، و مشکل تمیز دادن هنر از غیر هنر در بیان زبانی فقط از لحاظ کمّی بیشتر است.

اما نظریه سازانی هستند که تاریخ ادبیات را انکار می‌کنند. مثلاً دبلیو پی. کر چنین استدلال می‌کند که نیازی به تاریخ ادبیات نیست، زیرا موضوع تاریخ ادبیات همیشه حاضر و جاودانی است و، بنابراین، تاریخ به معنی اخص ندارد.[۱۰] تی اس. الیت هم «گذشته بودن» اثر ادبی را نمی‌پذیرفت و می‌گفت کل ادبیات اروپا، از هومر تا به امروز، وجود همزمانی دارد و نظم همزمانی را دربر می‌گیرد.[۱۱] می‌توان با شوپنهاور همعقیده شد که می‌گوید: هنر همواره به هدف خود رسیده است و هرگز تکامل نمی‌یابد و نمی‌توان ازآن بالاتر رفت، یا آن را تکرار کرد. در ادبیات نیازی نیست بفهمیم «چیزی در وقتی چگونه بوده است» (هدفی که رانکه برای تاریخنگاری تعیین می‌کند)، زیرا می‌توانیم مستقیماً کیفیت اوضاع را حس کنیم. بنابراین، تاریخ ادبیات تاریخ به معنای خاص نیست، زیرا دانشی است به آنچه حاضر است و همه جا حاضر است و همیشه حاضر است. البته نمی‌توان انکار کرد که تفاوتهایی واقعی بین تاریخ سیاسی و تاریخ هنر وجود دارد. تمایزی هست بین آنچه تاریخی و گذشته است، و آنچه تاریخی است و به نحوی حاضر است.

همان‌طور که قبلاً اشاره کردیم اثر هنری در طول تاریخ ثابت نمی‌ماند. بی‌شک هویت بنیادی ساختار اثر در طول اعصار حفظ می‌شود. اما این ساختار پویاست، یعنی در جریان تاریخ و ذهن خوانندگان، منتقدان، و دیگر هنرمندان دگرگونیهایی می‌یابد. این فرایند تعبیر، نقد، و ادراک هرگز بتمامی قطع نمی‌شود، و ممکن است تا بینهایت، یا لااقل تا وقتی که سنت فرهنگی خاصی بتمامی قطع نشده است، ادامه یابد. یکی از وظایف منتقد ادبی توصیف این فرایند است. وظیفهٔ دیگر، بررسی تحول آثاری هنری است که در دسته‌هایی کوچکتر و بزرگتر، به‌اعتبار داشتن نویسندهٔ واحد یا تعلق به‌نوعی خاص ونوعی از سبک یاسنت زبانی و، سرانجام، به اعتبار ادبیات به مفهوم عام، جای گرفته‌اند.

اما مفهوم تحول یک سلسله ازآثار هنری فوق‌العاده مشکل به نظر می‌رسد. در نظر اول هر اثر هنری ساختاری بی‌ارتباط با آثار هنری نزدیک به خود است. می‌توانیم چنین استدلال کنیم که فردیتی به فردیت دیگر تحول نمی‌یابد، و نیز با این اعتراض مواجه شویم که بجز تاریخ نویسندگان تاریخ ادبیات دیگری نداریم.[۱۲] اما از طریق همین استدلال باید از پرداختن به تاریخ زبان نیز دست بکشیم، زیرا فقط مردمی وجود داشته که لغات را ادا کرده‌اند. همچنین، باید گفت تاریخ فلسفه نداریم، فقط تاریخ مردمی را در دست داریم که می‌اندیشیده‌اند. شخص‌گرایی افراطی از این قبیل به این نظر منتهی می‌شود که هر اثر هنری کاملاً از سایرآثار مجزّاست، و این حرف در عمل بدان معناست که این آثار بیان نشدنی و فهم نشدنی است. در صورتی که ادبیات را باید نظام کلی آثاری بدانیم که، با افزوده شدن آثار تازه، روابطش و روشش تغییر می‌کند و همچون کلی متحول رشد می‌یابد.

اما صرف این امر که اوضاع ادبی دوره‌ای نسبت به وضع دهه یا قرن پیش ازآن تغییر کرده است سبب ایجاد فرایند تحول تاریخی واقعی نمی‌شود، زیرا مفهوم تغییر را در مورد هر سلسله از نمودهای طبیعی می‌توان به کار برد. این امر شاید صرفاً معنایش ترتیبی تازه، اما بیمعنی و فهم نشدنی باشد. بنابراین، مطالعهٔ دگرگونی، آنچنانکه اف جی. تگارد در نظریهٔ تاریخ[۱۳] توصیه می‌کند، صرفاً منجر به از میان برداشتن اختلاف فرایندهای طبیعی یا فرایندهای تاریخی می‌شود، و مورّخ کاری جز این نمی‌تواند بکند که از علوم طبیعی وام بگیرد. اگر این تغییرات با نظم مطلقی تکرار می‌شد، شاید امکان داشت مانند فیزیکدان به مفهوم قانون رسید. اما، به رغم تفکرات چشمگیر اشپنگلر و توینبی، چنین تغییرات قابل پیش‌بینی در هیچ یک از فرایندهای تاریخی کشف نشده است.

معنای تحول چیز دیگری است؛ چیزی بیشتراز تغییر یا حتی تغییر منظم وقابل پیش‌بینی. واضح است که این واژه باید به همان معنایی به کار برده شود که در زیست‌شناسی به کار می‌برند. اگر با دقت بیشتری نگاه کنیم، متوجه خواهیم شد که در زیست‌شناسی دو مفهوم کاملاً متفاوت از تحول وجود دارد؛ نخست فرایندی که مثال آن رشد تخم و تبدیل آن به پرنده است، و دوم تحولی که مثال آن تغییر مغز ماهی به مغز انسان است. در قسمت دوم، سلسله‌ای از

مغزها که در واقع به یکدیگر تحول یابند وجود ندارد، بلکه فقط انتزاعی عقلی وجود دارد به نام «مغز» که بر حسب کارکرد آن تعریف شده است؛ و تك به تك مراحل تحول به صورت تقریبهای یک شکل ایده‌آلی که از «مغز انسان» انتزاع شده است تصور می‌شود.

آیا می‌توان از تحول ادبی به یکی از این دو مفهوم سخن گفت؟ فرض فردینان برونتیر و جان ادینگتن سیموندز این بود که با هر دوی این مفاهیم می‌توان از تحول ادبی سخن گفت. آنها می‌پنداشتند که می‌توان در انواع ادبی در قیاس با نمونه‌های طبیعی نظر کرد.[۱۴] برونتیر نشان داد که انواع ادبی، وقتی به درجه‌ای از کمال برسند، باید پژمرده شوند، بخشکند، و بالاخره زوال یابند. گذشته از این، مانند تصور داروین از تحول نمونه‌های طبیعی، انواع نیز به انواع متعالی و متمایز تبدیل می‌شوند. به کارگیری کلمهٔ «تحول»، به مفهوم اول این اصطلاح، چیزی جز استفاده‌ای تخیلی نیست. بنابر نظر برونتیر، مثلاً تراژدی فرانسوی زاده شد، رشد یافت، به سن کهولت رسید، و مرد. اما، این مقایسه‌های سه‌گانه در تولد تراژدی صرفاً به این دلیل است که قبل از ژودل به زبان فرانسه تراژدی نوشته نشده بود. تنها به این معنی تراژدی مرد که تراژدیهای مهم، منطبق با نمونه‌های مثالی برونتیر، بعداز ولتر نوشته نشد. اما همیشه این امکان هست که درآینده تراژدیهای بزرگی به زبان فرانسه نوشته شود. به قول برونتیر فدر اثر راسین درست درآغاز مرحلهٔ کهولت تراژدی قرار گرفته است، یعنی تقریباً درآغاز مرحلهٔ پیری. اما همین تراژدی در مقایسه با تراژدیهای عالمانهٔ دورهٔ رنسانس که بنا به نظریهٔ برونتیر نشاندهندهٔ جوانی تراژدی فرانسوی است باکمال تعجب شاداب و جوان می‌نماید. حتی این قول برونتیر قابل دفاع نیست که انواع به انواعی دیگر تبدیل می‌شود، مثلاً خطابه‌های دوره‌های باستان به اشعار غنایی رمانتیک تبدیل می‌شود. اما هیچ‌گونه «استحالهٔ» واقعی صورت نگرفته است. می‌توان گفت که عواطف واحد یا مشابهی که سابقاً در خطابه‌ها بیان می‌شد بعدها در شعر غنایی بیان شد، یا اینکه احتمالاً هر دوی اینها در خدمت غرض اجتماعی خاص یا مشابهی قرار گرفته‌اند.

هرچند، از این قرار، باید مقایسهٔ زیست‌شناختی تحول ادبیات را با فرایند بستهٔ تطوّر از تولد تا مرگ (عقیده‌ای که به هیچ وجه محو نشده است و اخیراً اشپنگلر و توینبی آن را احیا

کرده‌اند) مردود شمرد، «تحوّل» در مفهوم ثانوی به مفهوم تحوّل «تاریخی» بسیار نزدیکتر است. تحول تاریخی برآن است که هیچ نوع سلسله تغییراتی را نباید اصل قرار داد، بلکه باید، در عوض، هدف این سلسله تغییرات را در نظر گرفت. اجزایی از این سلسله شرط لازم نیل به این هدف است. مفهوم تحول به سوی هدفی خاص (مثلاً مغز انسان) سلسله‌ای از تغییرات را به یک رشتهٔ به هم پیوستهٔ واقعی که آغاز و انجامی دارد تبدیل می‌کند. با وجود این، تفاوت مهمی بین این مفهوم دوم تطور زیست‌شناختی و تطور تاریخی به معنی اخص وجود دارد. برای درک تحول تاریخی، که متمایز از تحول زیست‌شناختی است، باید به نحوی در حفظ فردیت واقعهٔ تاریخی معین توفیق یابیم، بی‌آنکه فرایندهای تاریخی را به مجموعه‌ای از وقایع متوالی، اما بی ارتباط، تقلیل دهیم.

چاره آن است که فرایند تاریخی را به ارزش یا هنجاری ارتباط دهیم. تنها در این صورت است که رشتهٔ وقایع ظاهراً بیمعنی به عناصر اصلی و غیر اصلی خود تجزیه می‌شود، و نیز تنها در این صورت است که می‌توان از تحول تاریخی که فردیت وقایع خاصی را دست نخورده نگاه می‌دارد سخن گفت. آثار فردی را با پیوند دادن امری منفرد به ارزشی کلی تا حد نمونه‌های مفهومی کلی تنزّل نمی‌دهیم، بلکه به این گونه آثار فردی اهمیت می‌بخشیم. کار تاریخ تنها فردیّت بخشیدن به ارزشهای کلی نیست (و البته جریان بیمعنی گسسته‌ای هم نیست)، بلکه فرایند تاریخی همیشه شکلهای تازه‌ای از ارزش را که قبلاً ناشناخته و غیرقابل‌پیش‌بینی بوده است می‌آفریند. بنابراین، نسبت دادن اثر هنری منفرد به نظام ارزشها چیزی جز لازمهٔ ضروری فردیت خود اثر نیست. سلسلهٔ تحولات را می‌توان بر مبنای نظام ارزشها یا هنجارها ساخت، اما خود این ارزشها تنها از دقت در چنین فرایندی به دست می‌آید. باید اعتراف کرد که در اینجا دوری منطقی پیش می‌آید یعنی فرایند تاریخی را باید به کمک ارزشها مورد قضاوت قرار داد، حال آنکه نظام ارزشها خود از تاریخ گرفته می‌شود.[۱۵] چنین می‌نماید که چاره‌ای نیست، زیرا در غیر این صورت یا باید خود را تسلیم عقیدهٔ جریان بیمعنای تغییرات نماییم یا آنکه موازین غیر ادبی را به کار ببریم؛ یعنی مطلقی را که در بیرون از جریان ادبیات قرار دارد.

بحث ما در مسئلهٔ تحول ادبی ضرورتاً انتزاعی بود. کوشیدیم به اثبات برسانیم که تحول ادبیات با تحول زیست‌شناختی فرق دارد، و هیچ ربطی به عقیدهٔ پیشرفت یکنواخت به سوی یک الگوی ابدی ندارد. تاریخ را تنها بر مبنای الگوهای متغیر ارزشها می‌توان نوشت، و این الگوها باید از خود ادبیات منتزع شود. این عقیده را می‌توان بر مبنای برخی از مسائلی که تاریخ ادبی با آنها مواجه است توضیح داد.

به بارزترین رابطهٔ بین آثار هنری ـ منابع و تأثیرات ـ بکرات پرداخته‌اند، و این کار خود منشاءِ تحقیق سنتی بوده است. برقرار کردن روابط ادبی بین نویسندگان، اگرچه خود تاریخ ادبیات به معنی اخص نیست، بی‌شک مهمترین تمهید مقدمات از برای نوشتن چنین تاریخ ادبی بوده است. مثلاً، اگر بخواهیم تاریخ شعر انگلیسی را در قرن نوزدهم بنویسیم، ضروری است که روابط دقیق شاعران قرن نوزدهم را با اسپنسر، میلتن، و درایدن بدانیم. کتابی مثل تأثیر میلتن بر شعر انگلیسی[۱۶]، نوشتهٔ ریموند هیونز، که اصولاً تحقیق ادبی است، شواهد مؤثری دربارهٔ تأثیر میلتن فراهم می‌آورد. و نه تنها عقاید شاعران قرن هیجدهم را دربارهٔ میلتن گرد می‌آورد، بلکه در منابع مشابه تحقیق و موارد تشابه و تناظر را تجزیه و تحلیل می‌کند. اخیراً کشف موارد متناظر بسیار از اعتبار افتاده است؛ بخصوص وقتی این کار به دست محققی خام صورت پذیرد خطراتش کاملاً واضح است. اول آنکه تناظرات باید تناظراتی واقعی باشد، نه مشابهتهایی که به صرف فراوانی تعداد مدارک فرض شود. چهل تا صفر باز هم صفر است. گذشته از این، تناظرات باید مانع اغیار باشد؛ یعنی باید اعتماد مستدلی داشت که موارد متناظر یا منبع واحدی ندارند (اعتمادی که فقط محققی که در ادبیات علامه باشد به دست می‌آورد)، یا اینکه مورد متناظر بیشتر مبتنی بر ساختمان بسیار پیچیده‌ای باشد تا بر «مایه» یا کلمهٔ منفرد. آثار مخالف این قواعد ابتدایی، با کمال تعجب، نه تنها در کمیت بسیارند، بلکه گاهی به دست محققان ممتازی خلق شده‌اند که قاعدتاً باید بتوانند چیزهای پیش‌پا افتادهٔ هر دوره را از قبیل کلیشه‌ها، استعارات باسمه‌ای، و مشابهتهایی که زائیدهٔ مضمونهای معمولی هستند تشخیص دهند.[۱۷]

اما، هرقدر هم از این روش بد استفاده شود، باید قبول کرد که روشی معقول است و

نمی‌توان به طور کلی آن را نادیده گرفت. با بررسی عاقلانهٔ منابع می‌توان بین آثار ادبی رابطه ایجاد کرد. در میان این روابط نقل قول، انتحال، و بازتابهای صرف چندان اهمیتی ندارند: حداکثر کاری که می‌کنند صرفاً به اثبات رساندن وجود رابطه است؛ حتی اگر نویسندگانی همچون استرن و برتن باشند که بدانند چگونه نقل قولی را مناسب مقصود هنری خود بیان کنند. بدیهی است اکثر مسائل مربوط به روابط ادبی بسیار پیچیده‌ترند، و حل آنها به تجزیه و تحلیل انتقادی احتیاج دارد؛ تجزیه و تحلیلی که درآن فراهم آوردن تناظرات چیزی جز ابزاری بی‌اهمیت نیست. نقص تحقیقات بسیاری از این دست دقیقاً در غافل ماندن از این حقیقت است؛ یعنی در تلاش خود برای منتزع کردن خصیصه‌ای واحد، کلّ اثر ادبی را به قطعات ریز سازندهٔ اثر تجزیه می‌کند. بحث از روابط بین دو یا چند اثر ادبی، فقط وقتی ثمربخش است که آنها را در مقام واقعیشان در درون الگوی تحول ادبی ببینیم. روابط بین آثار هنری این مسئله را مطرح می‌کند که دو کل باید با یکدیگر مقایسه شوند، یعنی دو شکل مرکبی که نباید به اجزای سازنده تجزیه شوند مگر برای مطالعهٔ مقدماتی.

وقتی مقایسه بواقع متوجه دو کل باشد، می‌توانیم به نتایجی در باب مسائل بنیادی تاریخ ادبیات، یعنی مسئلهٔ ابداع، برسیم. در این زمانه، ما تصور نادرستی از ابداع داریم، یعنی آن را صرفاً در سرپیچی از سنت می‌دانیم. یا آنکه در جای غلطی، یعنی در صرف مصالح اثر هنری یا در صرف قالب‌بندی یعنی طرح سنتی یا چهارچوب قراردادی، به جست‌وجوی آن می‌پردازیم. در دوره‌های قدیمیتر، ادراک درست‌تری از ماهیت آفرینش ادبی وجود داشت، یعنی در نظر مردم آن دوره طرح یا موضوع، به صرف ابداعی بودن آن، چندان ارزش هنری نداشت. رنسانس و کلاسیسیسم نو بحق اهمیت زیادی برای ترجمه، بخصوص ترجمهٔ شعر، و «اقتفا» به معنایی که پوپ از طنزهای هوراس و دکتر جانسن ازآثار جوونل می‌کردند قائل بودند.[۱۸] ارنست رابرت کرتیوس درکتابش، تحت عنوان ادبیات اروپایی و قرون وسطای لاتینی (۱۹۴۸)، به نحو قانع کننده‌ای نقش عظیم آنچه مضامین و تصاویر مکرر و متداول می‌نامید و از دوران باستان در طول قرون وسطی به ارث رسیده بود و بر تمام ادبیات مدرن سیطره داشت، در تاریخ ادبیات نشان داده است. هیچ نویسنده‌ای به علت اقتباس، کاربرد، و

جرح و تعدیل تصاویر و مضامین، که از دیرباز به جا مانده و در دوران باستان مقبول افتاده بود، خود را فرو مرتبه و کهنه‌پرداز نمی‌شمرد. تصورات نادرست از فرایند هنری در پشت بسیاری از این آثار وجود دارد، مثلاً بسیاری از مطالعات سر سیدنی لی در باب غزل در عصر الیزابت مبتنی بر همین تصور نادرست از هنر است. زیرا، اگرچه سیدنی لی بدرستی قراردادی بودن شکل غزل را ثابت می‌کند، آنچنانکه خود می‌پندارد نمی‌تواند به خاطر قراردادی بودن غزل بی‌صداقتی و بدی غزلها را ثابت کند.[۱۹] کار کردن در سنتی و شگردهای هنری را اقتباس نمودن هیچ تناقضی با قدرت عاطفی و ارزش هنری ندارد. در این شیوهٔ مطالعه مشکلات انتقادی واقعی وقتی مطرح می‌شود که به مرحلهٔ سبک و سنگین کردن و مقایسه می‌رسیم، و می‌خواهیم بدانیم که چگونه هنرمندی از دستاوردهای هنرمند دیگر استفاده می‌کند، و چگونه با توانایی آنچه اقتباس کرده است به شکل دیگر در می‌آورد. تعیین مقام هر اثر هنری در یک سنت، اولین وظیفهٔ تاریخ ادبیات است.

مطالعهٔ روابط بین دو یا چند اثر هنری، مسائل دیگری را که به تحول تاریخ ادبی مربوط می‌شود مطرح می‌کند. اولین و واضحترین سلسلهٔ آثار هنری، آثاری است که به قلم نویسنده‌ای خاص نوشته شده است. در این مورد، می‌توان نظامی از ارزشها را بسهولت برقرار کرد؛ می‌توانیم یک اثر یا یک رشتهٔ آثار را قوام‌یافته‌ترین آثار نویسنده‌ای بدانیم، وآثار دیگر را از دیدگاه دوری و نزدیکی به این آثار قوام‌یافته تحلیل کنیم. کوشیده‌اند تا در تکنگاریهای بسیاری چنین کنند؛ هرچند بندرت به مسائلی که در این کار پیش می‌آید توجه داشته، و چه‌بسا نتوانسته‌اند خود را از مسائل مغشوش زندگی خصوصی نویسنده برهانند.

نوع دیگرِ ساختن زنجیرهٔ تحولات، انتزاع خصوصیتی درآثار هنری وتعقیب پیشرفت آن به سوی نوعی آرمانی است (هرچند این نوع آرمانی موقتی باشد.) این کار را در نوشته‌های نویسنده‌ای واحد می‌توان انجام داد. مثلاً، مانند کلمن، تحول تصویر سازی را در شکسپیر مطالعه کنیم،[۲۰] یا این کار را درمورد یک دوره یاکل ادبیات یک قوم انجام دهیم. کتابهایی مثل کتابهای جورج سنتسبری در باب تاریخ وزن نثر و عروض انگلیسی[۲۱] چنین عنصری را انتزاع، و تاریخ آن را دنبال می‌کند. گذشته از اینکه به کتابهای بلندپروازانهٔ خود سنتسبری

لطمهٔ بسیاری می‌خورد. زیرا تحقیقات او مبتنی بر تصورات منسوخ و مبهمی دربارهٔ وزن و بحر است، و همین نشان می‌دهد که بدون نظام درستی که بتوان بدان استناد کرد تاریخ ادبیات، به معنای اخص، نمی‌توان نوشت. همین گونه مسائل در تاریخ واژگان شعری زبان انگلیسی نیز وجود دارد. در این مورد، تنها کوششی که شده است مطالعهٔ آماری ژوزفین میلز است. در تاریخ تصویرسازی شعر انگلیسی هم با همین مشکل مواجه می‌شویم که البته در این مورد هنوز فعالیتی نشده است.

شاید انتظار رود که این نوع تحقیق با تحقیقات تاریخی دیگر دربارهٔ موضوعها و مایه‌هایی مانند هملت یا دون ژوان یا یهودی سرگردان در یک طبقه قرار داده شود، اما، در واقع، اینها مسائل دیگری است. روایتهای گوناگون یک داستان، پیوند و تداوم لازمی را که در بحر و واژگان هست ندارد. در ادبیات، پیگیری همهٔ روایتهای متفاوت یک داستان، مثلاً تراژدی ماری، ملکهٔ اسکاتلند، ممکن است مسئلهٔ دلکشی در تاریخ احساسات سیاسی باشد، و به طور تصادفی تغییرات تاریخ قریحه یا حتی تغییر تصوراتی را که از تراژدی وجود دارد نشان دهد. اما این کار، به خودی خود، مرتبط و منظم یا دیالکتیکی نیست، و هیچ مسئلهٔ انتقادی را مطرح نمی‌کند.[۲۲]

تاریخ ادبیِ انواع و گونه‌ها دسته‌ای دیگر از مسائل را مطرح می‌کند. اما این مسائل هم حل نشدنی نیست و، به رغم کوشش کروچه که می‌خواست کل این مفهوم را از اعتبار بیندازد، تحقیقاتی در دست است که می‌تواند مقدمه‌ای بر چنین نظریه‌ای باشد، و خود این تحقیقات بصیرت نظری لازم را برای پیگیری تاریخی واضح به انسان می‌دهد. مشکل تاریخ نوع، مشکل همهٔ تواریخ است؛ یعنی برای کشف الگوی ارجاعی (در این مورد، نوع) باید در تاریخ تحقیق کنیم. اما نمی‌توانیم تاریخ را مطالعه کنیم، بی‌آنکه در ذهن مبنایی برای گزینش داشته باشیم. اما این دور منطقی هم، در عمل، چاره‌ای دارد. مواردی هست، مثلاً در غزل، که درآن مبنای خارجی برای رده‌بندی (مثلاً شعر مقفای چهارده بیتی که طرحی معین دارد) نقطهٔ شروع را به دست می‌دهد. در موارد دیگر، مثل مرثیه و قصیده، می‌توان بحق شک کرد که آیا غیر از برچسب زبانی مشترک چیزی وجود دارد که تاریخ انواع را سرپا نگه‌دارد. به نظر

می‌رسد که تطابق چندانی بین «قصیده‌ای از برای خود»، اثر بن جانسن، و «قصیدهٔ شامگاه»، اثر کالینز، و «جوهر جاودانگی»، از وردزورث، وجود نداشته باشد. اما با دید دقیقتری پی خواهیم بردکه سلف مشترکی ازبرای قصیده وجود دارد وآن همان قصیدهٔ هوراسی و پینداری است، و می‌توان حلقهٔ رابط و تداومی بین سنتها و اعصار بظاهر پراکنده یافت ـ در تحقیق تاریخ ادبی، تاریخ انواع بی‌شک یک از زمینه‌هایی است که آینده‌ای نویدبخش دارد.

این روش «شکل‌شناسانه» می‌تواند و باید به میزان وسیعی در ادبیات عامیانه به کار گرفته شود، زیرا انواع در ادبیات عامیانه همواره از ادبیات ـ هنرِ دوره‌های متأخر باوضوح بیشتری تعیین و تعریف شده‌اند و چنین می‌نماید که این طرز تلقی به همان اندازه بااهمیت باشد که صرف مطالعهٔ مهاجرت «مایه‌ها» و طرحها که معمولاً به روشهای دیگر ترجیح داده می‌شود. این کار بخصوص در شوروی [سابق] خوب آغاز شده است.[۲۳] ادبیات جدید، لااقل تا شروع انقلاب رمانتیک، بدون فهم کردن انواع کلاسیک و انواعی که در قرون وسطی ظهور کرده‌اند فهم نشدنی است، و درآمیختن و ترکیب آنها وکشمکش بین آنها، بخش عظیمی از تاریخ ادبیات بین سالهای ۱۵۰۰ تا ۱۸۰۰ است. در واقع هرکاری هم که رمانتیکها در محو تمایزات و وارد کردن شکلهای ترکیبی کرده باشند، خطاست که قدرت مفهوم نوع، حتی در ادبیات متأخر، دست کم گرفته شود. آثار قدیمی برونتیر و سیمونز در زمینهٔ تاریخ انواع، از تکیه مفرط بر انطباق تاریخ ادبیات به زیست‌شناسی زیان فراوان می‌بیند. اما، در دهه‌های اخیر تحقیقات محتاطانه‌تری انجام شده است. این تحقیقات از این جهت به مخاطره می‌افتد که می‌خواهد جز توصیف صرفِ انواع نباشد، یا اینکه به رشته‌ای از بحثهای مجزا تبدیل شود؛ و این سرنوشت بسیاری از کتابهایی است که عنوان تاریخ نمایش یا رمان را برخود گذاشته است. اما کتابهایی هم به وضوح مسئلهٔ تحول انواع را منظور می‌دارد. مشکل بتوان در نوشتن تاریخ نمایش انگلستان، نمایش قبل از شکسپیر را نادیده گرفت. در تاریخ نمایش در توالی انواعی مانند نمایشهای رازآمیز و نمایشنامه‌های اخلاقی و ظهور نمایش جدید به شکلهای آمیختهٔ شگفت‌انگیزی مثل کینگ جان اثر بیل می‌رسیم. کتاب شعر روستایی و نمایش روستایی اثر دبلیو گرگ، اگرچه مقاصد مختلفی را تعقیب می‌کند، نمونهٔ خوبی از تاریخ انواع است،[۲۴] و بعداً

کتاب سی اس. لویس، به نام تمثیل عشق،[۲۵] نمونه‌ای به شمار می‌آید از تحقیقی که درآن مفهوم طرح تحول بخوبی روشن شده است. درآلمان، لااقل دو کتاب بسیار خوب موجود است؛ یکی اثر کارل فیتور به نام تاریخ قصیدهٔ آلمانی، و دیگر کتاب گونتر مولر به نام تاریخ ترانهٔ آلمانی.[۲۶] هر دوی این نویسندگان در مسائلی که با آن مواجه بوده‌اند بسیار تأمل کرده‌اند.[۲۷] فیتور به‌وضوح متوجّه دور منطقی می‌شود، اما ازآن به هراس نمی‌افتد؛ یعنی، به رغم او، تاریخنویس باید، ولو به طور موقت، مطابق شم خود پی ببرد چه چیز ضروری نوع است تا مطالعه و تحقیق درآن موقوف بدان شود، و سپس کوشش کند تا به سرچشمهٔ نوع مورد بحث دست یابد و فرضیه‌های خود را تصحیح کند یا بیازماید. اگر چه در تاریخ، انواع درآثار منفرد متجلی می‌شوند، نمی‌توان آن را با تمام ویژگیهای آثار منفرد بیان کرد. باید نوع را مفهوم «نظم‌دهنده» یا الگوی پنهان یا قراردادی که واقعیت دارد یا مؤثر است به حساب آورد؛ به این اعتبار واقعیت دارد که، در واقع، نوشتن آثار را قالب‌گیری می‌کند. تاریخ انواع نیازی ندارد که به هدف معینی برسد، به نحوی که دیگر تداوم انواع و انشعاب آنها از بین برود. اما برای نوشتن تاریخ درست باید هدف یاگونه‌ای موقتی را مراعات کنیم.

در نوشتن تاریخ یک دوره یا نهضت نیز مسائلی از این دست پیش می‌آید. امیدواریم بحث از تحول نشان داده باشد که نمی‌توان با دو نظر افراطی توافق داشت؛ نظر افراطی مابعدالطبیعی که می‌گوید دوره ذاتی است که ماهیت آن باید به شهود دریافته شود. و نظر افراطی اسم‌گرایانه که می‌گوید دوره برچسب زبانی محضی است برای هر بخشی از زبان که به قصد توصیف درآن مداقه می‌کنیم. اسم‌گرای افراطی معتقد است که دوره قالبی دیمی است که بر مصالحی، که در واقع جریان بی‌هدف مداومی است، تحمیل شده است؛ و بنابراین آنچه می‌ماند آشفتگی وقایعی عینی از یک طرف، و برچسبهای صرفاً ذهنی از طرف دیگر است. اگر به این نظر معتقد باشیم دیگر اهمیتی ندارد که درکجای این واقعیت اساساً همشکل، در گونه‌گونی چند لایهٔ آن مقطعی ایجاد کنیم. بنابراین، اهمیتی ندارد که کدام الگو از دوره‌ها را، هر چند دیمی و ماشینی، اتخاذ کنیم. می‌توانیم بر مبنای تقویم قرون یا دهه‌ها یا سالها، به شیوهٔ وقایعنگاران، تاریخ ادبیات بنویسیم. حتی می‌توانیم معیاری مثل معیارآرتور سمونز درکتاب

نهضت شعر رمانتیک در انگلستان برگزینیم.[۲۸] آرتور سمونز فقط دربارهٔ شاعرانی که قبل از سال ۱۸۰۰ به دنیا آمده و بعد از سال ۱۸۰۰ مرده‌اند بحث می‌کند. بنابراین، دوره در اینها تنها واژه‌ای است که کار را سهل می‌کند ودر تقسیمات فرعی کتاب یا انتخاب عنوان ضرورت دارد. این نظر، هرچند غالباً ناخودآگاه، مبنای کتابهایی است که مؤمنانه محدودهٔ قرنها را محترم می‌دارد یا در اول عنوان سال تولد و مرگ را مشخص می‌کند (مثل ۱۷۰۰ - ۱۷۵۰) و هیچ توجیهی ندارد جز احتیاجی که در عمل به مشخص کردن دوره‌ای داریم. البته، این احترام به تاریخ تقویمی در گردآوریهای کتابشناختی محض معقول می‌نماید. در این گونه گردآوریها مسیری انتخاب شده است همانند نظام دهدهی دیوئی[۲] که در کتابخانه‌ها مورد استفاده است، اما تقسیمات دوره‌ای هیچ ربطی به تاریخ ادبیات به معنی درست ندارد.

باری، بیشتر تواریخ ادبی دوره‌ها را به اقتضای تغییرات سیاسی تقسیم‌بندی می‌کنند. بنابراین، ادبیات را کاملاً تابع انقلابات سیاسی و اجتماعی یک ملت محسوب می‌دارند و مسئلهٔ تعیین دوره‌ها را به نویسندگان تواریخ سیاسی و اجتماعی واگذار می‌کنند، و معمولاً تقسیم‌بندی آنها را بدون چون و چرا می‌پذیرند. اگر به تاریخهای قدیمی ادبیات انگلیسی نظر بیفکنیم، پی می‌بریم که این تواریخ یا بر حسب تقسیمات عددی یا با معیار سیاسی صرف نوشته شده است؛ مثلاً دوره‌های سلطنت پادشاهان انگلستان. نیازی نیست که نشان دهیم تقسیم دوره‌های متأخر ادبیات انگلیسی برحسب تاریخ مرگ پادشاهان چه آشفتگیهایی به بار می‌آورد. هیچ کس، در ادبیات اوایل قرن نوزدهم، تمایزات بین دورهٔ سلطنت جورج سوم، جورج چهارم، و ویلیام چهارم را جدی نمی‌گیرد. بااین وصف، تمایزاتی که به همین اندازه ساختگی است بین دورهٔ سلطنت الیزابت، جیمز اول، و چارلز اول هنوز هم باقی مانده است.

اگر به تواریخی که اخیراً درباب ادبیات متأخر انگلیسی نوشته‌اند نظر کنیم، درمی‌یابیم که تقسیمات قدیمی که بر اساس تقویم قرون یا دورهٔ سلطنت پادشاهان است کاملاً از بین رفته و جای خود را به یک رشته دوره‌هایی سپرده که لااقل نام آنها از فعالیتهای متنوع ذهن آدمی اخذ شده است ـ اگر چه هنوز از اصطلاحاتی مثل «عصر الیزابتی» یا «عصر ویکتوریایی» که

۲) روش اعشاری معروف به روش دیوئی در کتابداری.

باقیماندهٔ تمایزات قدیمی بین دوره‌های سلطنت است استفاده می‌کنیم، باید بگوییم که این اصطلاحات را از آن جهت به کار می‌بریم که این دو ملکه نشاندهندهٔ خصلت زمان خود هستند؛ اما دیگر بر دوره‌های زمانی که با به تخت نشستن و مرگ پادشاهی معین می‌شود اصرار نمی‌ورزیم. اصطلاح «الیزابتی» را ازآن لحاظ به کار می‌بریم که شامل همهٔ نویسندگان قبل از بستن تئاترها (۱۶۴۲) می‌شود، یعنی تقریباً چهل سال بعد از مرگ ملکه. از طرف دیگر، اگر چه زندگی اسکاروایلد از نظر زمانی کاملاً مطابق دورهٔ سلطنت ویکتوریاست، کمتر از او به عنوان نویسندهٔ ویکتوریایی سخن می‌گوییم. از این رو، این دو اصطلاح، که اصولاً ریشهٔ سیاسی دارند، معنای معینی در تاریخ علوم عقلی و حتی تاریخ ادبیات پیدا کرده‌اند. با این حال، برچسبهایی که از منابع مختلف اخذ شده‌اند با هم هماهنگی ندارند. «اصلاح دینی» از تاریخ کلیسا، «اومانیسم» دراصل از تاریخ تحقیق، «رنسانس» از تاریخ هنرگرفته، و اصطلاحات «مشترک المنافع» و «بازگشت» از وقایع سیاسی معینی اقتباس شده است. اصطلاح «قرن هیجدهم» یک اصطلاح کهنهٔ قدیمی است که وظیفهٔ بعضی ازاصطلاحات ادبی مثل «آوگوستینی» و «کلاسیک نو» را بر عهده گرفته است. «دورهٔ پیش از رمانتیسم» و «رمانتیسم»، در اصل، اصطلاحات ادبی است، در حالی که ویکتوریایی، ادواردی، و جورجیایی از دوران سلطنت پادشاهان منشأ گرفته است. تصویری به همین اندازه آشفته در سایر تاریخها نیز وجود دارد؛ مثلاً «دورهٔ مستعمراتی» در ادبیات امریکا اصطلاحی سیاسی است، در حالی که «رمانتیسم» و «رئالیسم» اصطلاحاتی ادبی است.

البته، در دفاع از این آمیختگی اصطلاحات، می‌توان گفت که این آشفتگی ظاهری معلول خود تاریخ است. در مقام نویسندگان تاریخ ادبیات باید پیش از هر چیز به افکار و مفاهیم و برنامه‌ها و نامهای خود نویسندگان توجه کنیم و، بنابراین، به قبول تقسیمات خود آنها تن در دهیم. ارزش شواهدی که برنامه‌های آگاهانه و به ضابطه درآمده، جانب گیریها، و تفسیرهای شخصی در تاریخ ادبیات به دست می‌دهد نباید دست کم گرفته شود. اما، بی‌شک اصطلاح «نهضت» را باید برای فعالیتهایی به کار بریم که خودآگاهانه و انتقادی است، و همان گونه آنها را توصیف کنیم که هر نوع توالی تاریخی وقایع و بیانیه‌های دیگر را. اما این برنامه‌ها

صرفاً مصالحی است که به کمک آن می‌توانیم دوره‌ای را مطالعه کنیم، درست به همان گونه که کل تاریخ نقد نوعی تفسیر است که تاریخ ادبیات را همراهی می‌کند. ممکن است این برنامه‌ها سرنخی به دست دهد یا ارائهٔ طریقی کند، اما نباید روشها و تقسیم‌بندیهای خود را تجویز کند؛ نه به این علت که نظریات ما ضرورتاً نافذتر از نظریات آنهاست، بلکه به این خاطر که ما از این امتیاز برخورداریم که می‌توانیم گذشته را در پرتو حال ببینیم.

بعلاوه، باید گفت که این اصطلاحات، که به نحو آشفته‌ای از منابع مختلف گرفته شده است، در زمان خود جا نیفتاده بود. در انگلستان، اصطلاح «اومانیسم» در ۱۸۳۲ برای اولین بار سر زبانها می‌افتد، «رنسانس» در ۱۸۴۰، «عصر الیزابتی» در ۱۸۱۷، «آوگوستینی» در ۱۸۱۹، و «رمانتیسیسم» در ۱۸۴۴. این تاریخها که از لغتنامهٔ آکسفرد گرفته شده است چندان قابل اعتماد نیست، زیرا اصطلاح «آوگوستینی» در حوالی ۱۶۹۰ اینجا و آنجا شنیده می‌شود و کارلایل اصطلاح رمانتیسیسم را در ۱۸۳۱ به کار می‌برد.[۲۹] اما این تاریخها فاصلهٔ زمانی را بین برچسب و دوره‌هایی که این برچسبها برآنها دلالت می‌کند نشان می‌دهد. همچنانکه می‌دانیم رمانتیک‌ها، لااقل در انگلستان، خود را رمانتیست نمی‌دانستند. ظاهراً در سال ۱۸۴۹ کولریج و وردزورث با نهضت رمانتیک ارتباط پیدا کردند، و با شاعرانی مثل شلی و کیتس و بایرون در یک گروه جای گرفتند.[۳۰] خانم اولیفانت در کتابش، تحت عنوان تاریخ ادبیات انگلستان بین پایان قرن هیجدهم و آغاز قرن نوزدهم (۱۸۸۲)، هرگز این اصطلاح را به کار نمی‌برد و شاعران اهل «دریاچه»، مکتب «کاکنی»، و بایرون «شیطانی» را جزءِ یک نهضت نمی‌داند. بنابراین، هیچ چیز دوره‌هایی را که در زمان حال مقبول افتاده‌اند از لحاظ تاریخی توجیه نمی‌کند. و از این نتیجه گیری، گزیری نیست که این دوره‌ها تودهٔ درهم و برهمی از برچسبهای هنری و ادبی و سیاسی به وجود می‌آورد.

اما، حتی اگر هم سلسله دوره‌هایی داشتیم که دقیقاً تاریخ فرهنگی انسان، یعنی تاریخ سیاسی و فلسفی و سایر هنرها و از این قبیل، را به بخشهای فرعی تقسیم می‌کرد، تاریخ ادبیات نباید به قبول الگویی تن درمی‌داد که بر مبنای مصالح دیگر و هدفهای دیگر به دست آمده باشد ـ ادبیات را نباید صرفاً بازتاب انفعالی یا رونوشتی از تحول سیاسی، اجتماعی، و حتی

عقلی بشر دانست- بنابراین، دورهٔ ادبی باید به مدد معیارهای ادبی محض مشخص شود.

اگر نتایج حاصل با نتایج مورخان سیاسی، اجتماعی، هنری، و علوم عقلی جور درآید، جای اعتراض نیست. اما نقطهٔ شروع باید تحول ادبیات از حیث ادبیات باشد. بنابراین، دوره فقط بخشی فرعی از تحول عمومی است و تاریخ آن فقط با مراجعه به نظام ارزشهای متغیر نوشته می‌شود، و این نظام ارزشها باید از خود تاریخ انتزاع شود. از این قرار، دوره‌ها بخشی از زمان هستند که نظام هنجارهای ادبی، موازین، و قراردادها برآنها حکومت می‌کنند، و آغاز، رواج، شاخه به شاخه شدن، درهم ادغام شدن، و از بین رفتن آنها را می‌توان تعقیب کرد.

البته، این بدان معنی نیست که این نظام هنجارها را باید بپذیریم و الزام‌آور تلقی کنیم. این نظام را باید از خود تاریخ بیرون کشید، یعنی باید آن را در واقعیت کشف کرد. مثلاً، رمانتیسیسم کیفیتی واحد نیست که مانند بیماری عفونی یا طاعون شیوع یابد؛ البته صرفاً برچسب لفظی هم نیست، بلکه مولودی تاریخی است. و اگر اصطلاح کانت را مرجع بدانیم «مفهومی نظم‌دهنده» (یا، بهتر بگوییم، مجموعه‌ای از مفاهیم) است که به کمک آن می‌توانیم فرایند تاریخی را تعبیر کنیم. اما، این نظام افکار در خود فرایند به دست می‌آید. این تصور از اصطلاح «دوره» با تصوری که معمولاً به کار برده می‌شود تفاوت دارد؛ تصوری که دوره را به یک نوع روانشناختی تبدیل می‌کند و از متن تاریخی آن بیرون می‌برد. بدون آنکه ضرورتاً به کارگیری اصطلاحات تاریخی جاافتاده مانند اسمهایی را که برای انواع هنری و روانشناختی به کار می‌رود مردود بشماریم، باید متوجه باشیم که این نوع شناسی ادبیات با موضوع مورد بحث بسیار تفاوت دارد و به تاریخ ادبی به معنای اخص متعلق نیست.

بنابراین دوره، نه نوع یا طبقه، بخشی از زمان است که به اعتبار نظامی از هنجارهایی که در فرایند تاریخ تنیده شده است و ازآن جدایی‌ناپذیر است تعریف می‌شود. کوششهای بیشمر بسیاری که در تعریف رمانتیسیسم کرده‌اند نشان می‌دهد که دوره مفهومی مشابه طبقه در منطق نیست. اگر چنین بود، همهٔ آثار منفرد در یک طبقه جای می‌گرفت. اما، بدیهی است که این کار محال است. اثر منفرد هنری نمونه‌ای از یک طبقه نیست، بلکه جزئی است که همراه با آثار دیگر مفهوم دوره را به وجود می‌آورد و، بنابراین، خود این اثر مفهوم کل را تعدیل

می‌کند. متمایز کردن انواع مختلف «رمانتیسم»[۳۱] با تعاریف چندگانه، هر چند در نشان دادن پیچیدگی نظامی‌که این تعاریف بدان برمی‌گردد ارزشمند است، ازلحاظ نظری خطاست. باید به‌وضوح درک کرد که دوره، نوعی مثالی یا الگویی انتزاعی یا یک سلسله مفاهیم طبقه‌ای نیست، بلکه بخشی از زمان است که کل نظام هنجارها برآن تسلط دارد و هیچ اثر هنری هرگز بتمامی تحقق همهٔ این هنجارها نیست. تاریخ دوره عبارت است از: پیگیری تغییرات از یک نظام هنجارها به نظام هنجارهای دیگر. اگرچه دوره، بدین ترتیب، بخشی از زمان است که وحدتی برای آن قائل می‌شویم، واضح است که این وحدت فقط نسبی است و فقط به این معنی است که در این دوره نظام هنجارهای خاصی بیش از هر وقت دیگر متحقق شده است. اگر وحدت یک دوره مطلق بود، دوره‌ها مثل تخته سنگ در کنار هم چیده می‌شدند؛ بی آنکه تداومی در تحول آنها مشاهده شود. از این رو، باقی ماندن نظام هنجارهای قبلی و ظهور علائمی از نظام بعدی اجتناب‌ناپذیر است.[۳۲]

مسئلهٔ نوشتن تاریخ یک دوره، نخست مسئلهٔ توصیف است؛ یعنی ضرورت دارد که پژمردن سنتی و شکفتن سنت جدید دیگری مشخص شود. اینکه چرا سنتی در لحظهٔ خاصی از زمان تغییر یافته است راه حل کلی ندارد. یکی از راه حلهای ارائه شده این است که در درون تحول ادبیات به چنان مرحله‌ای از فرسودگی می‌رسیم که ظهور قالب زبانی تازه ضروری می‌نماید. شکل‌گرایان روسی این فرایند را فرایند خودکاری می‌دانند، بدین معنی که ابزار فن شاعری که در زمان خود کارامد بوده است چنان عادی و پیش‌پا افتاده می‌شود که خوانندگان تازه ازآنها ملول می‌شوند و چیزی متفاوت را، یعنی آنتی‌تز آنچه در قبل وجود داشته است، خواستار می‌شوند. الگوی تحول، تغییری فراز و نشیبی است، یعنی یک رشته طغیانهایی که همواره فعلیّت یافتن واژگان تازه، مضامین تازه، و سایر شگردها را سبب می‌شود. اما، این نظریه توضیح نمی‌دهد که چرا تحول همیشه در مسیری معین بوده است: الگوهای نوسانی صرف نارساتر از آنند که کل پیچیدگی فرایندی را توصیف کنند. یکی از توضیحات در مورد مسیر دگرگونیها، این است که باید تمام بار دگرگونیها را بر دوش دخالتها و فشار محیط اجتماعی گذاشت و هر تغییری در سنتهای ادبی را معلول ظهور طبقه‌ای تازه یا

لااقل گروهی از مردمی دانست که هنر خاص خود را خلق می‌کنند: مثلاً در روسیه با تمایزات طبقاتی مشخص و وابستگیهایی که قبل از سال ۱۹۱۷ وجود داشت، بیشتر اوقات رابطهٔ نزدیکی بین دگرگونی ادبی و اجتماعی می‌توان یافت. این رابطه در مغرب زمین کمتر مشهود است، و به محض آنکه از واضحترین تمایزات اجتماعی و بلایای تاریخی فراتر رویم از هم گسسته می‌شود.

توضیحی دیگر بر مبنای ظهور نسلی نو قرار دارد. این نظریه از وقتی که کتاب کورنو به نام ملاحظاتی در باب حرکت اندیشه‌ها انتشار یافت هواخواهان بسیاری پیدا کرده است، و بخصوص درآلمان پترسن و وکسلر این نظریه را ساخته و پرداخته‌تر کرده‌اند.[۳۳] اما اعتراض ما این است که نسل، به‌عنوان یک واقعیت زیست‌شناختی، هیچ راه‌حلی ارائه نمی‌دهد. اگر در هر قرنی به سه نسل قائل شویم، یعنی ۱۸۰۰ - ۳۳، ۱۸۳۴ - ۶۹، ۱۸۷۰ - ۱۹۰۰، باید قاعدتاً وجود رشته‌ای دیگر از نسلها ۱۸۰۱ - ۳۴ و ۱۸۳۵ - ۷۰ و ۱۸۷۱ - ۱۹۰۱، و ... را هم تصدیق کنیم. این دو رشته، از لحاظ زیست‌شناسی، کاملاً به یک اندازه معتبرند، این امر را که گروهی از مردم که در حوالی سال ۱۸۰۰ متولد شده‌اند بیشتر بر دگرگونیها تأثیر گذاشته‌اند تا گروهی که در حوالی سال ۱۸۱۵، باید به چیزی بیش از علل زیست‌شناختی محض نسبت داد. بی‌شک، در ست است که در لحظاتی از تاریخ، دگرگونی ادبیات معلول گروهی از جوانان تقریباً همسال است، مثلاً نهضت رمانتیسم یا شتورم اوند درانگ در آلمان مثالهای خوبی بر این مدعا است. از اینکه وقایعی از قبیل انقلاب فرانسه و دو جنگ بین المللی در بعضی از گروههای سنی بیشتر اثر می‌گذارد تاگروههای سنی دیگر نوعی وحدت «نسلی» عاید می‌شود. اما، این موارد صرفاً ناشی از تأثیرات نیرومند اجتماعی است. و در سایر موارد نیز نمی‌توان شک کرد که تغییر ادبی عمیقاً تحت تأثیرآثار پختهٔ نویسندگان مستتر است. در مجموع، صرف تأثیر و تأثر نسلها و طبقه‌های اجتماعی برای توضیح دگرگونی ادبی کافی نیست، بلکه این دگرگونی فرایند پیچیده‌ای است که از موقعیتی تا موقعیت دیگر فرق می‌کند؛ یعنی گاهی درونی و معلول فرسودگی یا میل به‌تغییر است وگاهی بیرونی، یعنی معلول تغییرات اجتماعی، عقلی، و سایر دگرگونیهای فرهنگی.

بحث بی‌پایان دیگری وقف دوره‌های اصلی تاریخ ادبیات جدید شده است. اصطلاحاتی مانند «رنسانس»، «کلاسیسیسم»، «رمانتیسیسم»، «سمبولیسم»، و اخیراً «باروک» بارها و بارها تعریف شده و بر سرآنها مجادله شده است.[۳۴] تا وقتی مسائل نظری که کوشیده‌ایم حل کنیم مغشوش بماند و تا وقتی افرادی که درگیر بحث هستند در مورد تعریف به اعتبار مفاهیم طبقه‌ای اصرار ورزند و اصطلاح «دوره» را با اصطلاحات «نوع» مخلوط کنند و تاریخ معنی‌شناختی اصطلاحات را از دگرگونیهای سبک تمیز ندهند، گمان نمی‌رود که بتوان به توافقی رسید. کاملاً معقول به نظر می‌رسد که چرا ای او. لاوجوی و دیگران توصیه کرده‌اند که اصطلاحاتی مانند رمانتیسیسم کنار گذاشته شود. اما بحث در مورد دوره، مسائل بسیاری را در مورد تاریخ ادبیات پیش می‌کشد، مثل مسائل تاریخ اصطلاح و برنامه‌های انتقادی و، همچنین، دگرگونیهای سبکی واقعی، رابطهٔ یک دوره با سایر فعالیتهای انسان، روابط همان دوره‌ها در کشورهای دیگر. اصطلاح «رمانتیسیسم» دیر به انگلستان رسید، اما برنامهٔ جدیدی در نظریه‌های وردزورث و کولریج هست که باید در ارتباط با کار این دو و سایر شاعران همعصرشان مورد بحث قرار گیرد. سبک تازه‌ای هست که رد پای آن را می‌توان حتی تا قرن هیجدهم دنبال کرد. می‌توان رمانتیسیسم انگلستان را با انواع دیگر رمانتیسیسم در فرانسه و آلمان مقایسه کرد، و می‌توان دربارهٔ موارد متناظر یا ظاهراً متناظر با نهضت رمانتیک در هنرهای زیبا تحقیق کرد. این مسائل در هر زمان و مکانی فرق می‌کند. بنابراین وضع قوانین کلی محال می‌نماید. فرض کازامیان که تغییر دوره‌ها سریعتر و سریعتر شده تا امروزه که دیگر این نوسانها ثابت مانده‌است، بی‌تردید برخطاست. وچنین است تمام تلاشهایی که هدف آنها اظهار جزمی این مطلب است که کدام هنر بر سایر هنرها تقدم دارد و کدام ملت در معرفی سبک جدیدی بر ملل دیگر مقدم بوده است. بدیهی است که نباید انتظارهای زیادی از صرف برچسبهای دوره‌ای داشته باشیم، یک لغت نمی‌تواند چند معنای تلویحی داشته باشد. اما، این نتیجه گیری شک گرایانه که باید مسئله راکنار بگذاریم هم درست نیست، چراکه مفهوم دوره، بی‌شک، یکی از ابزارهای اصلی دانش تاریخی است.

مسئلهٔ گسترده‌تر دیگر، که حتی تصورآن هم مشکل می‌نماید، مسئلهٔ تاریخ ادبیات ملی

به طور کلی است. هنگامی که کل چهارچوب، توجه را به مراجع ذاتاً غیرادبی و تفکر در بارهٔ اخلاق ملی و خصلتهای ملی که اصلاً ربطی به ادبیات ندارند معطوف می‌دارد، مشکل بتوان تاریخ ادبیات ملی را به عنوان هنر بررسی کرد. در مورد ادبیات امریکایی که تمایز زبانی با یک ادبیات ملی دیگر ندارد مسئله پیچیده‌تر می‌شود، زیرا تحول هنر ادبیات در امریکا ضرورتاً باید ناتمام و تا حدی وابسته به سنت قویتر و کهنتری باشد. هر تحول ملی در هنر ادبیات به‌وضوح مسائلی خاص خود مطرح می‌کند که تاریخنویس نمی‌تواند آنها را نادیده بگیرد، هرچند در باب این مسئله کمتر به شیوهٔ منظمی تحقیق شده است. شاید لزومی نداشته باشد که بگوییم تواریخ گروههای ادبیات آرمانهایی هستند که رسیدن به آنها از این هم بعیدتر است. نمونه‌های موجود مانند ادبیات اسلاوی اثر یان ماشال یاکوشش لئوناردو اولچیکی برای نوشتن تاریخ ادبیات رومانس در طول قرون وسطی موفقیت‌آمیز نبوده است.[۳۵] بیشتر تواریخ ادبی جهان کوششهایی برای ردیابی سنت ادبیات اروپایی است که از آن جهت که همه از یونان و روم سرچشمه گرفته‌اند با یکدیگر وحدت دارند، اما هیچ یک از اینها چیزی جز کلی‌گوییهای عقیدتی یا گردآوریهای سطحی نبوده است (شاید بجز قطعات برجسته‌ای که برادران شلگل نوشته‌اند که این قطعات نیز نیازهای ادبیات معاصر را برآورده نمی‌کند.) شاید تاریخ عمومی هنر ادبیات هنوز آرمانی دور از دسترس باشد. کوششهای فعلی، مثل تاریخ ظهور و پیشرفت شعر، اثر جان براون، که تا سال ۱۷۶۳ به عقب می‌رود، بیش از حد ذهنی و مجمل است، یا مثل کتاب سه جلدی رشد ادبیات، اثر چدویک، که با مسائل ایستای ادبیات شفاهی سرگرم است.[۳۶]

باری، تازه شروع به آموختن کرده‌ایم که چگونه باید اثر ادبی را در کلیتش تحلیل کنیم. روشهای ما بسیار نامشخص و مبانی نظری آنها پیوسته در تغییرند، بنابراین کارهای بسیاری در پیش است که باید انجام شود. ازآنجا که تاریخ ادبیات آینده‌ای دارد، همچنانکه گذشته‌ای، متأسف هم نباید باشیم. آینده‌ای که نمی‌تواند و نباید فقط به پر کردن شکافهای طرحی که روشهای قدیم کشف کرده‌اند بپردازد. باید در جست‌وجوی آرمان تازه‌ای برای تاریخ ادبیات و روشهای تازه‌ای که تحقق آن را ممکن می‌سازد باشیم. اگر آرمانهایی که در

اینجا طرحی ازآنها داده شد، از این جهت که بر تاریخ ادبیات به عنوان هنر تأکید می‌کند، بی‌جهت «ناب‌گرا»ست، باید اذعان کنیم که هیچ طرز تلقی دیگری بی‌اعتبار شمرده نشده است و حصر توجه به مطالبی خاص پادزهری ضروری است در برابر نهضت توسعه‌طلبی که تاریخ ادبیات در دهه‌های گذشته دستخوش آن بوده است. وقوف کامل به طرح روابط بین روشها، به خودی خود، درمان آشفتگی ذهنی است، حتی اگر کسی بخواهد که چند روش را انتخاب و با هم تلفیق کند. □

یادداشتهای مؤلف به تفکیک هر فصل

*

فصل اول

ادبیات و تحقیق ادبی

1. Advocated in Stephen Potter's *The Muse in Chains*, London 1937.
2. See bibliography, chap. 19, section IV.
3. I. A. Richards, *Principles of Literary Criticism*, London 1924, pp. 120, 251.
4. Wilhelm Dilthey, *Einleitung in die Geisteswissenschaften*, Berlin 1883.
5. Wilhelm Windelband, *Geschichte und Naturwissenschaft*, Strassburg 1894. Reprinted in *Präludien*, fourth ed., Tübingen 1907, Vol. II, pp. 136–60.
6. Heinrich Rickert, *Die Grenzen der naturwissenschaftlichen Begriffsbildung*, Tübingen 1913; also *Kulturwissenschaft und Naturwissenschaft*, Tübingen 1921.
7. A. D. Xénopol, *Les Principes fondamentaux de l'histoire*, Paris 1894; second ed., under title *La Théorie de l'histoire*, Paris 1908; Benedetto Croce, *History. Its Theory and Practice*, New York 1921, and *History as the Story of Liberty*, New York 1940 (new ed., 1955).
8. Fuller discussions of these problems in Maurice Mandelbaum, *The Problem of Historical Knowledge*, New York 1938; Raymond Aron, *La Philosophie critique de l'histoire*, Paris 1938.
9. Louis Cazamian, *L'Évolution psychologique de la littérature en Angleterre*, Paris 1920, and the second half of É. Legouis and L. Cazamian, *Histoire de la littérature anglaise*, Paris 1924 (English translation by H. D. Irvine and W. D. MacInnes, two vols., London 1926–7).
10. See W. K. Wimsatt, Jun., 'The Structure of the "Concrete Universal" in Literature', *PMLA*, LXII (1947), pp. 262–80 (reprinted in *The Verbal Icon*, Lexington Ky 1954, pp. 69–83); Scott Elledge, 'The Background and Development in English Criticism of the Theories of Generality and Particularity', ibid., pp. 147–82.
11. R. G. Collingwood, 'Are History and Science Different Kinds of Knowledge?', *Mind*, XXXI (1922), pp. 449–50, and Pitirim Sorokin, *Social and Cultural Dynamics*, Cincinnati 1937, Vol. I, pp. 168–74, etc.

فصل دوم

ماهیت ادبیات

1. Edwin Greenlaw, *The Province of Literary History*, Baltimore 1931, p. 174.
2. Mark van Doren, *Liberal Education*, New York 1943.
3. Thomas C. Pollock, *The Nature of Literature*, Princeton 1942.

4. Most of the work of E. E. Stoll is relevant here. See also L. L. Schücking, *Charakterprobleme bei Shakespeare*, Leipzig 1919 (English tr., London 1922) and L. C. Knights, *How Many Children Had Lady Macbeth?*, Cambridge 1933 (reprinted in *Explorations*, London 1946, pp. 15–54). Recent treatments of conventionalism *v.* naturalism in the drama are S. L. Bethell, *Shakespeare and the Popular Dramatic Tradition*, Durham, N. C. 1944, and Eric Bentley, *The Playwright as Thinker*, New York 1946.
5. For remarks on time in the novel, see Edwin Muir, *The Structure of the Novel*, London 1928. For the treatment of time in other genres, see T. Zielinski, 'Die Behandlung gleichzeitiger Vorgänge im antiken Epos', *Philologus, Supplementband*, VIII (1899–1901), pp. 405–99; Leo Spitzer, 'Über zeitliche Perspektive in der neueren französischen Lyrik', *Die neueren Sprachen*, XXXI (1923), pp. 241–66 (reprinted, *Stilstudien*, II, Munich 1928, pp. 50–83); Oskar Walzel, 'Zeitform im lyrischen Gedicht', *Das Wortkunstwerk*, Leipzig 1926, pp. 277–96. In recent years (partly owing to the influence of Existentialist philosophy) much attention has been paid to the problem of time in literature. See Georges Poulet, *Études sur le temps humain*, Paris, English tr. Baltimore 1956, and *La Distance intérieure*, Paris 1952, English tr. Baltimore 1959; A. A. Mendilow, *Time and the Novel*, London 1952; Hans Meyerhoff, *Time in Literature*, Berkeley, Cal. 1955. See also Emil Staiger, *Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters*, Zürich 1939, second ed. 1953; Günther Müller, *Die Bedeutung der Zeit in der Erzählkunst*, Bonn 1946.
6. Wordsworth's 'We Are Seven' is an instance of a non-figurative poem. Robert Bridges's 'I love all beauteous things, I seek and adore them' is an example of an imageless poem. The term 'poetry of statement' was used first by Mark van Doren in defence of Dryden's poetry. (See *John Dryden, A Study of his Poetry*, New York 1946, p. 67; originally published in 1920.) One can, however, argue that metaphor in a broad sense is the principle of all poetry. See e.g. William K. Wimsatt and Cleanth Brooks, *Literary Criticism. A Short History*, New York 1957, pp. 749–50.
7. Adolf von Hildebrand, *Das Problem der Form in der bildenden Kunst*, third ed., Strassburg 1901 (English tr. New York 1907). See also Hermann Konnerth, *Die Kunsttheorie Conrad Fiedlers*, Munich 1909; Alois Riehl, 'Bemerkungen zu dem Problem der Form in der Dichtkunst', *Vierteljahrschrift für wissenschaftliche Philosophie*, XXI (1897), pp. 283–306, XXII (1898), pp. 96–114 (an application of the concept of pure visibility to literature); Benedetto Croce, 'La teoria dell'arte come pura visibilità', *Nuovi saggi di estetica*, Bari 1920, pp. 239–54.
8. Theodor A. Meyer, *Das Stilgesetz der Poesie*, Leipzig 1901.
9. See the bibliography of this chapter for the books upon which this discussion is based.

فصل سوم
کارکرد ادبیات

1. Horace (*Ars poetica*, lines 333–44) gives, in fact, three alternative ends for poetry:

> Aut prodesse volunt aut delectare poetae
>
> Omne tulit punctum qui miscuit utile dulci,
> Lectorem delectando pariterque monendo . . .

The 'polar heresies' – the taking of either alternative end by itself – are refuted in R. G. Collingwood's *Principles of Art*, Oxford 1938 (the chapters on 'Art as Magic' and 'Art as Amusement').

2. Mortimer Adler, *Art and Prudence*, New York 1937, p. 35 and *passim*; K. Burke, *Counterstatement*, New York 1931, p. 151.
3. G. Boas, *Primer for Critics*, Baltimore 1937; T. S. Eliot, *Use of Poetry*, Cambridge, Mass. 1933, pp. 113, 155.
4. W. T. Stace, *The Meaning of Beauty*, London 1929, p. 161.
5. 'Flat' and 'round' are terms from Forster's *Aspects of the Novel*, London 1927, pp. 103 ff.
6. Karen Horney, *Self-Analysis*, New York 1942, pp. 38–9; Forster, op. cit., p. 74.
7. Max Eastman, *The Literary Mind: Its Place in an Age of Science*, New York 1935, esp. p. 155 ff.
8. See Bernard C. Heyl, *New Bearings in Esthetics and Art Criticism*, New Haven 1943, pp. 51–87.
9. See Dorothy Walsh, 'The Cognitive Content of Art', *Philosophical Review*, LII (1943), pp. 433–51.
10. Eliot, *Selected Essays*, New York 1932, pp. 115–17: 'The poet who "thinks",' writes Eliot, 'is merely the poet who can express the emotional equivalent of thought. . . . All great poetry gives the illusion of a view of life. When we enter into the world of Homer, of Sophocles, or Virgil, or Dante, or Shakespeare, we incline to believe that we are apprehending something that can be expressed intellectually; for every precise emotion tends towards intellectual formulation.'
11. Susanne K. Langer, *Philosophy in a New Key*, Cambridge, Mass. 1942, 'Discursive Forms and Presentational Forms', p. 79 ff.
12. op. cit., p. 288.
13. The fact that librarians lock up and that censors prohibit the sale of some books only does not prove that those books alone are propaganda, even in the popular sense. It proves, rather, that the prohibited books are propaganda on behalf of causes disapproved by the ruling society.

14. Eliot, 'Poetry and Propaganda', in *Literary Opinion in America* (ed. Zabel)' New York 1937, p. 25 ff.
15. Stace, op. cit., p. 164 ff.
16. Goethe, *Dichtung und Wahrheit*, Bk XIII. Collingwood (op. cit., pp. 121–4) distinguishes 'expressing emotion' (art) from 'betraying emotion', one form of not-art.
17. Plato, *Republic*, X, § 606 D; Augustine, *Confessions*, I, p. 21; A. Warren, 'Literature and Society', *Twentieth-Century English* (ed. W. S. Knickerbocker), New York 1946, pp. 304–14.
18. Spingarn's *History of Literary Criticism in the Renaissance* (New York, rev. ed., 1924) surveys our topic under the terms 'function' and 'justification' of poetry.
19. A. C. Bradley, 'Poetry for Poetry's Sake', *Oxford Lectures on Poetry*, Oxford 1909, pp. 3–34.

فصل چهارم

نظریه ادبی، نقد ادبی، و تاریخ ادبی

1. Philip August Boeckh, *Encyklopädie und Methodologie der philogischen Wissenschaften*, Leipzig 1877 (second ed., 1886).
2. F. W. Bateson, 'Correspondence', *Scrutiny*, IV (1935), pp. 181–5.
3. Ernst Troeltsch, *Der Historismus und seine Probleme*, Tübingen 1922; *Der Historismus und seine Überwindung*, Berlin 1924.
4. Hardin Craig, *Literary Study and the Scholarly Profession*, Seattle, Wash. 1944, p. 70. See also pp. 126–7: 'The last generation has rather unexpectedly decided that it will discover the meaning and values of old authors themselves and has pinned its faith to the idea, for example, that Shakespeare's own meaning is the greatest of Shakespearean meanings.'
5. e.g. in *Poets and Playwrights*, Minneapolis 1930, p. 217; and *From Shakespeare to Joyce*, New York 1944, p. ix.
6. e.g. in Lily Campbell, *Shakespeare's Tragic Heroes: Slaves of Passion*, Cambridge 1930; also Oscar J. Campbell, 'What is the Matter with Hamlet?' *Yale Review*, XXXII (1942), pp. 309–22. Stoll holds to a different variety of historicism which insists on reconstructing stage conventions but attacks the reconstruction of psychological theories. See 'Jaques and the Antiquaries', *From Shakespeare to Joyce*, pp. 138–45.
7. 'Imagery and Logic: Ramus and Metaphysical Poetics', *Journal of the History of Ideas*, III (1942), pp. 365–400.
8. F. A. Pottle, *The Idiom of Poetry*, Ithaca, N. Y. 1941 (second ed., 1946).
9. The example comes from Harold Cherniss, 'The Biographical Fashion in Literary Criticism', *University of California Publications in Classical Philology*, XII (1943), pp. 279–93.
10. R. G. Collingwood, *Principles of Art*, Oxford 1938, p. 4. As Allen Tate

observes, 'The scholar who tells us that he understands Dryden but makes nothing of Hopkins or Yeats is telling us that he does not understand Dryden', in 'Miss Emily and the Bibliographer' (*Reason in Madness*, New York 1941, p. 115).

11. Norman Foerster, *The American Scholar*, Chapel Hill 1929, p. 36.

فصل پنجم
ادبیات همگانی، تطبیقی، و ملی

1. See Fernand Baldensperger, 'Littérature comparée: Le mot et la chose', *Revue de littérature comparée*, I (1921), pp. 1–29.
2. F. C. Green, *Minuet*, London 1935.
3. Hans Naumann, *Primitive Gemeinschaftskultur*, Jena 1921.
4. Quite irrelevant to the study of Shakespeare are the world-wide parallels to the Hamlet story collected in Schick's *Corpus Hamleticum*, five vols., Berlin 1912–38.
5. This is true of the work of Alexander Veselovsky, dating back to the 1870s; the later work of J. Polívka on Russian fairy tales; and the writings of Gerhard Gesemann on the Yugoslav Epic (e.g. *Studien zur südslavischen Volksepik*, Reichenberg 1926). See the instructive account by Margaret Schlauch, 'Folklore in the Soviet Union', *Science and Society*, VIII (1944), pp. 205–22; Stith Thompson, *The Folktale*, New York 1946; Vladimir I. Propp, *Morphology of the Folk-Tale*, tr. Laurence Scott, Bloomington, Indiana 1958; Albert B. Lord, *The Singer of Tales*, Cambridge, Mass. 1960.
6. See P. Bogatyrev and Roman Jakobson, 'Die Folklore als eine besondere Form des Schaffens', *Donum Natalicium Schrijnen*, Nijmegen, Utrecht 1929, pp. 900–13. This essay seems to overstress the distinction between folk literature and higher literature.
7. See bibliography.
8. See Benedetto Croce's 'La letteratura comparata' in *Problemi di Estetica*, Bari 1910, pp. 73–9, originally occasioned by the first number of George Woodberry's short-lived *Journal of Comparative Literature*, New York 1903; See R. Wellek, 'The Crisis of Comparative Literature' in *Comparative Literature. Proceedings of the Second Congress of the International Comparative Literature Association*, ed. W. P. Friederich, Chapel Hill 1959, Vol. I, pp. 149–59.
9. Goethe's *Gespräche mit Eckermann*, 31 January 1827; *Kunst und Altertum* (1827); *Werke, Jubiläumsausgabe*, Vol. XXXVIII, p. 97 (a review of Duval's *Le Tasse*).
10. Paul Van Tieghem, 'La Synthèse en histoire littéraire: littérature comparée et littérature générale', *Revue de synthèse historique*, XXXI (1921), pp. 1–27; Robert Petsch, 'Allgemeine Literaturwissenschaft', *Zeitschrift für Ästhetik*, XXVIII (1934), pp. 254–60.

11. August Wilhelm Schlegel, *Über dramatische Kunst und Literatur*, three vols., Heidelberg 1809–11; Friedrich Schlegel, *Geschichte der alten und neuen Literatur*, Vienna 1815; Friedrich Bouterwek, *Geschichte der Poesie und Beredsamkeit seit dem Ende des dreizehnten Jahrhunderts*, thirteen vols., Göttingen 1801–19; Simonde de Sismondi, *De la littérature du midi de l'Europe*, four vols., Paris 1813; Henry Hallam, *An Introduction to the Literature of the Fifteenth, Sixteenth, and Seventeenth Centuries*, four vols., London 1836–9.
12. In Germany H. Steinthal, the founder of the *Zeitschrift für Völkerpsychologie* (since 1860) seems to have been the first to apply evolutionary principles to literary study systematically. A. Veselovsky who, in Russia, made an enormously erudite attempt at 'evolutionary poetics', was Steinthal's pupil. In France, evolutionary concepts are prominent, e.g. in Édélestand du Méril, *Histoire de la comédie*, two vols., 1864. Brunetière applied them to modern literatures as did John Addington Symonds in England (see bibliography, chap. 19, section IV).
13. *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter*, Bern, 1948 (English tr., New York 1953); *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Bern 1946 (English tr., Princeton 1953). See review by René Wellek, in *Kenyon Review*, XVI (1954), pp. 279–307, and E. Auerbach, 'Epilegomena zu Mimesis' in *Romanische Forschungen* LXV (1953), pp. 1–18.
14. Leonardo Olschki, *Die romanischen Literaturen des Mittelalters*, Wildpark-Potsdam 1928 (a volume of O. Walzel's *Handbuch der Literaturwissenschaft*).
15. Andreas Heusler, *Die altgermanische Dichtung*, Wildpark-Potsdam 1923 (also in Walzel's *Handbuch*), is an excellent sketch.
16. Jan Máchal, *Slovanské literatury*, three vols., Prague 1922–9 (unfinished), is the most recent attempt to write a history of all Slavic literatures. The possibility of a Slavic comparative history of literature is discussed in *Slavische Rundschau*, Vol. IV. Convincing proof of the common patrimony of the Slavic literatures was furnished by Roman Jakobson, 'The Kernel of Comparative Slavic Literature', in *Harvard Slavic Studies* (ed. H. Lunt) Vol. I, pp. 1–71, Cambridge, Mass. 1953 and by Dmitry Cizevsky, *Outline of Comparative Slavic Literatures*, Boston, Mass. 1952.
17. e.g. A. O. Lovejoy, 'On the Discrimination of Romanticisms' in *PMLA*, XXXIX (1924), pp. 229–53. (Reprinted in *Essays in the History of Ideas*, Baltimore 1945, pp. 228–53.) Henri Peyre (*Le Classicisme français*, New York 1942) argues strongly for the sharp distinction of French classicism from all the other neo-classicisms. Erwin Panofsky – 'Renaissance and Renascences', *Kenyon Review*, VI (1944), pp. 201–36 – favours the traditional view of the Renaissance.
18. Josef Nadler, *Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften*, Regensburg, three vols., 1912–18 (second ed., four vols., 1923–8; a fourth, and Nazi, edition under the title, *Literaturgeschichte des deutschen Volkes*, four vols., Berlin 1938–40). See *Berliner Romantik*, Berlin 1921, and the theoretical discussion, 'Die Wissenschaftslehre der Literaturgeschichte' in

Euphorion, XXI (1914), pp. 1–63. See also H. Gumbel, 'Dichtung und Volktum', in *Philosophie der Literaturwissenschaft* (ed. E. Ermatinger), Berlin 1930, pp. 43–9 – a foggy interpretation.

فصل ششم
از گردآوری نسخ تا تصحیح انتقادی

1. Henry Medwall, *Fulgens and Lucrece* (ed. Seymour de Ricci), New York 1920 (Critical ed. by F. S. Boas and A. W. Reed, Oxford 1926); *The Book of Margery Kempe*, 1436 (modern version by W. Butler-Bowden, London 1936. The original text is being edited by Sanford B. Meech. Vol. I was published by the Early English Text Society, London 1940); Christopher Smart, *Rejoice in the Lamb* (ed. W. F. Stead), London 1939.
2. Leslie Hotson, *The Death of Christopher Marlowe*, London 1925, *Shakespeare versus Shallow*, Boston 1931; *The Private Papers of James Boswell from Malahide Castle* (ed. Geoffrey Scott and F. A. Pottle), eighteen vols., Oxford 1928–34; *The Yale Edition of the Private Papers of James Boswell* (ed. F. A. Pottle *et al.*) New York 1950 ff.
3. See the sensible advice of J. M. Osborn, 'The Search for English Literary Documents', *English Institute Annual, 1939*, New York 1940, pp. 31–55.
4. Most useful for students of English are J. W. Spargo, *A Bibliographical Manual for Students*, Chicago 1939 (second ed., 1941); Arthur G. Kennedy, *A Concise Bibliography for Students of English*, third ed., Stanford University Press 1954.
5. e.g. W. W. Greg, *A Bibliography of the English Printed Drama to the Restoration*, Vol. I, London 1939; F. R. Johnson, *A Critical Bibliography of the Works of Edmund Spenser Printed before 1770*, Baltimore 1933; Hugh Macdonald, *John Dryden: A Bibliography of Early Editions and Drydeniana*, Oxford 1939; see James M. Osborn, 'Macdonald's Bibliography of Dryden', *Modern Philology*, XXXIX (1942), pp. 312–19; R. H. Griffith, *Alexander Pope: A Bibliography*, two parts, Austin, Texas 1922–7.
6. R. B. McKerrow, *An Introduction to Bibliography for Literary Students*, Oxford 1927.
7. See bibliography, Section I.
8. On palaeography of English literary documents, see Wolfgang Keller, *Angelsächsische Paleographie*, two vols., Berlin 1906 (*Palaestrat*, 43a and b). On Elizabethan handwriting, see Muriel St Clare Byrne, 'Elizabethan Handwriting for Beginners', *Review of English Studies*, I (1925), pp. 198–209; Hilary Jenkinson, 'Elizabethan Handwritings', *Library*, fourth Series, III (1922), pp. 1–34; McKerrow, loc. cit. (for Appendix on Elizabethan handwriting); Samuel A. Tannenbaum, *The Handwriting of the Renaissance*, New York 1930. Technical devices of investigating manuscripts (microscopes, ultra-violet rays, etc.) are described in R. B. Haselden, *Scientific Aids for the Study of Manuscripts*, Oxford 1935.

9. Finely worked out pedigrees are to be found in such books as R. K. Root's *The Textual Tradition of Chaucer's Troilus*, Chaucer Society, London 1916.
10. See bibliography, section I.
11. See bibliography, section I.
12. W. S. MacCormick and J. Haseltine, *The MSS. of the Canterbury Tales*, Oxford 1933; J. M. Manley, *The Text of the Canterbury Tales*, eight vols., Chicago 1940; R. W. Chambers and J. H. Grattan, 'The Text of *Piers Plowman*: Critical Methods', *Modern Language Review*, XI (1916), pp. 257–75, and 'The Text of *Piers Plowman*', ibid., XXVI (1926), pp. 1–51.
13. For more elaborate distinctions see Kantorowicz, quoted in bibliography, section I.
14. See Sculley Bradley, 'The Problem of a Variorum Edition of Whitman's *Leaves of Grass*', *English Institute Annual, 1941*, New York 1942, pp. 129–58; A. Pope, *The Dunciad* (ed. James Sutherland), London 1943.
15. Sigurd B. Hustvedt, *Ballad Books and Ballad Men*, Cambridge, Mass. 1930.
16. See bibliography, section II.
17. *Shakespeare's Hand in The Play of Sir Thomas More*, Cambridge 1923 (contributions by A. W. Pollard, W. W. Greg, Sir E. M. Thompson, J. D. Wilson, and R. W. Chambers); S. A. Tannenbaum, *The Booke of Sir Thomas More*, New York 1927.
18. *The Tempest* (ed. Sir A. Quiller-Couch and J. D. Wilson), Cambridge 1921, p. xxx.
19. E. K. Chambers, 'The Integrity of *The Tempest*', *Review of English Studies*, I (1925), pp. 129–50; S. A. Tannenbaum, 'How Not to Edit Shakespeare: A Review', *Philological Quarterly*, X (1931), pp. 97–137; H. T. Price, 'Towards a Scientific Method of Textual Criticism in the Elizabethan Drama', *Journal of English and Germanic Philology*, XXXVI (1937), pp. 151–67 (actually concerned with Dover Wilson, Robertson, etc.).
20. Michael Bernays, *Zur Kritik und Geschichte des Goetheschen Textes*, Munich 1866, was the beginning of 'Goethe-philologie'. See also R. W. Chapman, 'The Textual Criticism of English Classics', *The Portrait of a Scholar*, Oxford 1922, pp. 65–79.
21. See bibliography, section III.
22. Michael Bernays, 'Zur Lehre von den Zitaten und Noten', *Schriften zur Kritik und Literaturgeschichte*, Berlin 1899, Vol. IV, pp. 253–347; Arthur Friedman, 'Principles of Historical Annotation in Critical Editions of Modern Texts', *English Institute Annual, 1941*, New York 1942, pp. 115–28.
23. Edmond Malone, 'An Essay on the Chronological Order of Shakespeare's Plays', George Steevens's edition of Shakespeare's *Plays* (second ed., 1788, Vol. I, pp. 269–346) was the first successful attempt. Metrical tables based on the work of Fleay, Furnivall, and König in T. M. Parrott's *Shakespeare. Twenty-three Plays and the Sonnets*, New York 1938, p. 94, and in E. K. Chambers, *William Shakespeare*, Oxford 1930, Vol. II, pp. 397–408.

24. James Hurdis, *Cursory Remarks upon the Arrangement of the Plays of Shakespeare*, London 1792.
25. Wincenty Lutoslawski, *The Origin and Growth of Plato's Logic with an Account of Plato's Style and the Chronology of His Writings*, London 1897; for comment see John Burnet, *Platonism*, Berkeley 1928, pp. 9–12.
26. Giles Dawson, 'Authenticity and Attribution of Written Matter', *English Institute Annual, 1942*, New York 1943, pp. 77–100; G. E. Bentley, 'Authenticity and Attribution of the Jacobean and Caroline Drama', ibid., pp. 101–18; see E. H. C. Oliphant, 'Problems of Authorship in Elizabethan Dramatic Literature', *Modern Philology*, VIII (1911), pp. 411–59.
27. August Wilhelm Schlegel, 'Anhang, über die angeblich Shakespeare'n unterschobenen Stücke', *Über dramatische Kunst und Literatur*, Heidelberg 1811, Zweiter Theil, Zweite Abtheilung, pp. 229–42.
28. J. M. Robertson, *The Shakespeare Canon*, four parts, London 1922–32; *An Introduction to the Study of the Shakespeare Canon*, London 1924; E. K. Chambers, 'The Disintegration of Shakespeare', *Proceedings of the British Academy*, XI (1925), pp. 89–108 (reprinted in *Shakespearean Gleanings*, Oxford 1944, pp. 1–21).
29. E. N. S. Thompson, 'Elizabethan Dramatic Collaboration', *Englische Studien*, XL (1908), pp. 30–46; W. J. Lawrence, 'Early Dramatic Collaboration', *Pre-Restoration Stage Studies*, Cambridge, Mass. 1927; E. H. C. Oliphant, 'Collaboration in Elizabethan Drama: Mr W. J. Lawrence's Theory', *Philological Quarterly*, VIII (1929), pp. 1–10. For good examples of discussions on Diderot and Pascal see André Morize, *Problems and Methods of Literary History*, Boston 1922, pp. 157–93.
30. E. H. C. Oliphant, *The Plays of Beaumont and Fletcher. An Attempt to Determine Their Respective Shares and the Shares of Others*, New Haven 1927; 'The Authorship of *The Revenger's Tragedy*', *Studies in Philology*, XXIII (1926), pp. 157–68.
31. John Robert Moore, in *Daniel Defoe: Citizen of the Modern World*, Chicago 1958, claims 541 titles for Defoe.
32. *New Essays by Oliver Goldsmith* (ed. R. S. Crane), Chicago 1927.
33. G. Udny Yule, *The Statistical Study of Literary Vocabulary*, Cambridge 1944.
34. J. S. Smart, *James Macpherson*, London 1905; G. M. Fraser, 'The Truth about Macpherson's Ossian', *Quarterly Review*, CCXLV (1925), pp. 331–45; Derick S. Thomson, *The Gaelic Sources of Macpherson's Ossian*, Edinburgh 1952; W. W. Skeat (ed.), *The Poetical Works of Thomas Chatterton with an Essay on the Rowley Poems*, two vols., London 1871; Thomas Tyrwhitt, Appendix to *Poems supposed to have been written . . . by Thomas Rowley*, second ed., London 1778, and *A Vindication of the Appendix to the Poems called Rowley's*, London 1782; Edmond Malone, *Cursory Observations on the Poems attributed to Thomas Rowley*, London 1782; Thomas Warton, *An Enquiry into the Authenticity of the Poems attributed to Thomas Rowley*, London 1782;

J. Mair, *The Fourth Forger*, London 1938; George Chalmers, *An Apology for the Believers in the Shakespeare Papers*, London 1797.

35. Zoltán Haraszti, 'The Works of Hroswitha', *More Books*, xx (1945), pp. 87–119, pp. 139–73; Edwin H. Zeydel, 'The Authenticity of Hroswitha's Works', *Modern Language Notes*, LXI (1946), pp. 50–55; André Mazon, *Le Slovo d'Igor*, Paris 1940; Henri Grégoire, Roman Jakobson, *et al.* (ed.), *La Geste du Prince Igor*, New York 1948.
36. The best account in English is in Paul Selver's *Masaryk: A Biography*, London 1940.
37. John Carter and Graham Pollard, *An Enquiry into the Nature of Certain Nineteenth-Century Pamphlets*, London 1934; Wilfred Partington, *Forging Ahead: The True Story of . . . T. J. Wise*, New York 1939; *Letters of Thomas J. Wise to J. H. Wrenn* (ed. Fannie E. Ratchford), New York 1944 (the introduction implicates H. Buxton Forman and, unconvincingly, Edmund Gosse).
38. These three books are listed in bibliography, chap. 19, section 1.

فصل هفتم
ادبیات و زندگینامه

1. S. T. Coleridge, in a letter to Thomas Poole, Feb. 1797, *Letters* (ed. E. H. Coleridge), London 1895, Vol. 1, p. 4.
2. See bibliography, section 1.
3. Georg Brandes, *William Shakespeare*, two vols., Copenhagen 1896 (English tr., two vols., London 1898); Frank Harris, *The Man Shakespeare*, New York 1909.
4. C. J. Sisson, *The Mythical Sorrows of Shakespeare*, British Academy Lecture, 1934; E. E. Stoll, '*The Tempest*', *Shakespeare and other Masters*, Cambridge, Mass. 1940, pp. 281–316.
5. John Keats, Letter to Richard Woodhouse, 27 October 1818, *Letters* (ed. M. B. Forman), fourth ed., Oxford 1952, pp. 226–7. See W. J. Bate, *Negative Capability: The Intuitive Approach in Keats*, Cambridge, Mass. 1939; T. S. Eliot, 'Tradition and the Individual Talent', *The Sacred Wood*, London 1920, pp. 42–53.
6. Brandes, op. cit., p. 425; H. Kingsmill, *Matthew Arnold*, London 1928, pp. 147–9.
7. Ramon Fernandez, 'L'Autobiographie et le roman: l'exemple de Stendhal', *Messages*, Paris 1926, pp. 78–109 (English tr., London 1927, pp. 91–136); George W. Meyer, *Wordsworth's Formative Years*, Ann Arbor, Mich. 1943.
8. Wilhelm Dilthey, *Das Erlebnis und die Dichtung*, Leipzig 1907; Friedrich Gundolf, *Goethe*, Berlin 1916 (a distinction is made between *Urerlebnis* and *Bildungserlebnis*).
9. V. Moore, *The Life and Eager Death of Emily Brontë*, London 1936; Edith

E. Kinsley, *Pattern for Genius*, New York 1939 (a biography piecing together quotations from the Brontës' novels with real names replacing the fictional); Romer Wilson, *The Life and Private History of Emily Jane Brontë*, New York 1928 (*Wuthering Heights* is treated as straight autobiography).

10. The example is taken from C. B. Tinker, *The Good Estate of Poetry*, Boston 1929, p. 30.

فصل هشتم
ادبیات و روانشناسی

1. See Alfred Adler, *Study of Organ Inferiority and Its Physical Compensation*, 1907 (English tr. 1917); Wayland F. Vaughan, 'The Psychology of Compensation', *Psych. Review*, XXXIII (1926), pp. 467–79; Edmund Wilson, *The Wound and the Bow*, New York 1941; also L. MacNeice, *Modern Poetry*, London 1938, p. 76; L. Trilling, 'Art and Neurosis', *Partisan Review*, XII (1945), pp. 41–9 (reprinted in *The Liberal Imagination*, New York 1950, pp. 160–80).
2. See bibliography.
3. W. H. Auden, *Letters from Iceland*, London 1937, p. 193; see L. MacNeice, *Modern Poetry*, London 1938, pp. 25–6; Karen Horney, *The Neurotic Personality of our Time*, New York 1937; Eric Fromm, *Escape from Freedom*, New York 1941, and *Man for Himself*, New York 1947.
4. See W. Silz, 'Otto Ludwig and the Process of Poetic Creation', *PMLA*, LX (1945), pp. 860–78, which reproduces most of the topics in author-psychology studied in recent German research; Erich Jaensch, *Eidetic Imagery and Typological Methods of Investigation*, London 1930; also 'Psychological and Psychophysical Investigations of Types . . .' in *Feelings and Emotions*, Worcester, Mass. 1928, p. 355 ff.
5. On synaesthesia, see Ottokar Fischer, 'Über Verbindung von Farbe und Klang: Eine literar-psychologische Untersuchung', *Zeitschrift für Ästhetik*, II (1907), pp. 501–34; Albert Wellek, 'Das Doppelempfinden in der Geistesgeschichte', *Zeitschrift für Ästhetik*, XXIII (1929), pp. 14–42; 'Renaissance-und Barock-synästhesie', *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft*, IX (1931), pp. 534–84; E. v. Erhardt-Siebold, 'Harmony of the Senses in English, German, and French Romanticism', *PMLA*, XLVII (1932), pp. 577–92; W. Silz, 'Heine's Synaesthesia', *PMLA*, LVII (1942), pp. 469–88; S. de Ullman, 'Romanticism and Synaesthesia', *PMLA*, LX (1945), pp. 811–27; A. G. Engstrom, 'In Defense of Synaesthesia in Literature', *Philological Quarterly*, XXV (1946), pp. 1–19.
6. See Richard Chase, 'The Sense of the Present', *Kenyon Review*, VII (1945), p. 218 ff. The quotations from T. S. Eliot's *The Use of Poetry* occur on pp. 118–19, 155, and 148 and n. The essay to which Eliot refers, 'Le Symbolisme et l'âme primitive', appeared in the *Revue de littérature comparée*, XII (1932),

pp. 356–86. See also Émile Cailliet's *Symbolisme et âmes primitives*, Paris 1936, the 'conclusion' of which reports a conversation with Eliot.

7. Carl G. Jung, 'On the Relation of Analytical Psychology to Poetic Art', *Contributions to Analytical Psychology*, London 1928, and *Psychological Types* (tr. H. G. Baynes), London 1926; and see J. Jacobi, *The Psychology of Jung* (tr. Bash), New Haven 1943. British philosophers, psychologists, and aestheticians publicly indebted to Jung include John M. Thorburn, *Art and the Unconscious*, 1925; Maud Bodkin, *Archetypal Patterns in Poetry, Psychological Studies of Imagination*, 1934; Herbert Read, 'Myth, Dream, and Poem', *Collected Essays in Literary Criticism*, London 1938, pp. 101–16; H. G. Baynes, *Mythology of the Soul*, London 1940; M. Esther Harding, *Women's Mysteries*, London 1935.

8. On character typologies, see, for a historical account, A. A. Roback, *The Psychology of Character with a Survey of Temperament*, New York 1928; Eduard Spranger, *Types of Men: the Psychology . . . of Personality* (tr. Pigors), Halle 1928; Ernst Kretschmer, *Physique and Character . . .* (tr. Sprott), London 1925; *The Psychology of Men of Genius* (tr. Cattell), London 1931. On the 'maker' and the 'possessed', see W. H. Auden, 'Psychology and Art', *The Arts Today* (ed. G. Grigson), London 1935, pp. 1–21.

9. F. W. Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*, 1872; Th. Ribot, *Essai sur l'imagination créatrice*, Paris 1900 (tr. Baron, London 1906); Liviu Rusu, *Essai sur la création artistique*, Paris 1935. The 'daemonic' comes from Goethe (first used in *Urworte*, 1817) and has been a prominent concept in modern German theory; see M. Schütze, *Academic Illusions in the Field of Letters*, Chicago 1933, p. 91 ff.

10. C. S. Lewis, *The Personal Heresy . . .*, London 1939, pp. 22–3; W. Dilthey, *Das Erlebnis und die Dichtung . . .*, Leipzig 1906; see Schütze, op. cit., p. 96 ff.

11. Norah Chadwick, *Poetry and Prophecy*, Cambridge 1942 (on *shamanism*); Ribot, *Creative Imagination* (tr., London 1906), p. 51.

12. Elisabeth Schneider, 'The "Dream" of Kubla Khan', *PMLA*, LX (1945), pp. 784–801, elaborated in *Coleridge, Opium, and Kubla Khan*, Chicago 1953. See also Jeanette Marks, *Genius and Disaster: Studies in Drugs and Genius*, New York 1925.

13. Aelfrida Tillyard, *Spiritual Exercises and Their Results . . .*, London 1927; R. van Gelder, *Writers and Writing*, New York 1946; Samuel Johnson, *Lives of the Poets*, 'Milton'.

14. On Hemingway and the typewriter: R. G. Berkelman, 'How to Put Words on Paper', *Saturday Review of Literature*, 29 Dec. 1945. On dictation and style: Theodora Bosanquet, *Henry James at Work* (Hogarth Essays), London 1924.

15. Thus German aestheticians chiefly cite Goethe and Otto Ludwig; the French, Flaubert (the correspondence) and Valéry; American critics, Henry James (the prefaces to the New York edition) and Eliot. An excel-

lent specimen of the French view is Valéry on Poe (P. Valéry, 'Situation de Baudelaire', *Variété* II, Paris 1937, pp. 155–60 – English tr., *Variety*, second series, New York 1938, pp. 79–98).

16. On signs and symbols, see S. K. Langer, *Philosophy in a New Key*, Cambridge, Mass. 1942, pp. 53–78, and Helmut Hatzfeld, 'The Language of the Poet', *Studies in Philology*, XLIII (1946), pp. 93–120.
17. J. L. Lowes, *The Road to Xanadu: A Study in the Ways of the Imagination*, Boston 1927.
18. W. Dibelius, *Charles Dickens*, Leipzig 1926, pp. 347–73.
19. Albert R. Chandler, *Beauty and Human Nature: Elements of Psychological Aesthetics*, New York 1934, p. 328; A. Thibaudet, *Gustave Flaubert*, Paris 1935, pp. 93–102; Frederick H. Prescott, 'The Formation of Imaginary Characters', *The Poetic Mind*, New York 1922, p. 187 ff.; A. H. Nethercot, 'Oscar Wilde on His Subdividing Himself', *PMLA*, LX (1945), pp. 616–17.
20. *The Letters of John Keats* (ed. M. B. Forman), fourth ed., New York 1935, p. 227. The textual emendation followed is recommended in Forman's note.
21. A. Feuillerat, *Comment Proust a composé son roman*, New Haven 1934; see also the essays by Karl Shapiro and Rudolf Arnheim in *Poets at Work* (ed. C. D. Abbott), New York 1948.
22. See James H. Smith, *The Reading of Poetry*, Boston 1939 (editorially invented variants take the place of auctorially discarded ones).
23. Lily B. Campbell, *Shakespeare's Tragic Heroes: Slaves of Passion*, Cambridge 1930; Oscar J. Campbell, 'What is the Matter with Hamlet?', *Yale Review*, XXXII (1942), pp. 309–22; Henri Delacroix, *La Psychologie de Stendhal*, Paris 1918; F. J. Hoffman, *Freudianism and the Literary Mind*, Baton Rouge 1945, pp. 256–88.
24. See L. C. T. Forest, 'A Caveat for Critics against Invoking Elizabethan Psychology', *PMLA*, LXI (1946), pp. 651–72.
25. See the writings of E. E. Stoll, *passim*, especially *From Shakespeare to Joyce*, New York 1944, p. 70 ff.

فصل نهم
ادبیات و جامعه

1. See bibliography, section I.
2. See Morris R. Cohen's excellent discussion, 'American Literary Criticism and Economic Forces', *Journal of the History of Ideas*, I (1940), pp. 369–74.
3. On De Bonald, see Horatio Smith, 'Relativism in Bonald's Literary Doctrine', *Modern Philology*, XXXII (1934), pp. 193–210; B. Croce, 'La letteratura come "espressione della società"', *Problemi di estetica*, Bari 1910, pp. 56–60.
4. Introduction to *Histoire de la littérature anglaise* (1863): 'Si elles fournissent des documents, c'est qu'elles sont des monuments', p. xlvii, Vol. I of second ed., Paris 1866.

5. See e.g. Havelock Ellis, *A Study of British Genius*, London 1904 (rev. ed., Boston 1926); Edwin L. Clarke, *American Men of Letters: Their Nature and Nurture*, New York 1916 ('Columbia Studies in History, Economics, and Public Law', Vol. 72); A. Odin, *Genèse des grands hommes*, two vols., Paris 1895.
6. Sakulin, N. P., *Die russische Literatur*, Wildpark-Potsdam 1927 (in Oskar Walzel's *Handbuch der Literaturwissenschaft*).
7. e.g. D. Blagoy, *Sotsiologiya tvorchestva Pushkina* (The Sociology of Pushkin's Creation), Moscow 1931.
8. Herbert Schoeffler, *Protestantismus und Literatur*, Leipzig 1922. Questions of social provenance are obviously closely related to questions of early impressions, of the early physical and social milieu of a writer. As Schoeffler has pointed out, the sons of country clergymen did much to create the British pre-Romantic literature and taste of the eighteenth century. Having lived in the country, almost literally in the churchyard, they may well have been predisposed to a taste for landscape and graveyard poetry, for ruminations on death and immortality.
9. L. C. Knights, *Drama and Society in the Age of Jonson*, London 1937 and Penguin Books 1962.
10. Lily Campbell, *Shakespeare's Histories: Mirrors of Elizabethan Policy*, San Marino 1947; Sir Charles Firth, 'The Political Significance of Swift's *Gulliver's Travels*', *Essays: Historical and Literary*, Oxford 1938, pp. 210–41.
11. Prosper de Barante, *De la littérature française pendant le dix-huitième siècle*, Paris, third ed., 1822, p. v. The preface is not to be found in the first edition, of 1809. Barante's theory is brilliantly developed by Harry Levin in 'Literature as an Institution', *Accent*, VI (1946), pp. 159–68. Reprinted in *Criticism* (ed. Schorer, Miles, McKenzie), New York 1948, pp. 546–53.
12. Ashley H. Thorndike, *Literature in a Changing Age*, New York 1921, p. 36.
13. Q. D. Leavis, *Fiction and the Reading Public*, London 1932.
14. Some work on these questions: Alfred A. Harbage, *Shakespeare's Audience*, New York 1941; R. J. Allen, *The Clubs of Augustan London*, Cambridge, Mass. 1933; Chauncey B. Tinker, *The Salon and English Letters*, New York 1915; Albert Parry, *Garrets and Pretenders: a History of Bohemianism in America*, New York 1933.
15. See Grace Overmyer, *Government and the Arts*, New York 1939. On Russia, see the writings of Freeman, Max Eastman, W. Frank, etc.
16. Georgi V. Plekhanov, *Art and Society*, New York 1936, pp. 43, 63, etc. Chiefly ideological discussions are: A. Cassagne, *La Théorie de l'art pour l'art en France*, Paris 1906, reprinted 1959; Rose R. Egan, *The Genesis of the Theory of Art for Art's Sake in Germany and England*, two parts, Northampton 1921–4; Louise Rosenblatt, *L'Idée de l'art pour l'art dans la littérature anglaise*, Paris 1931.
17. L. L. Schücking, *Die Soziologie der literarischen Geschmacksbildung*, Munich

1923 (second ed., Leipzig 1931. English tr., *The Sociology of Literary Taste*, London 1941); see Schücking, *Die Familie im Puritanismus*, Leipzig 1929.

18. See T. A. Jackson, *Charles Dickens, The Progress of a Radical*, London 1937.

19. Mrs Leavis, quoted in note 13; K. C. Link and H. Hopf, *People and Books*, New York 1946; F. Baldensperger, *La Littérature: création, succès, durée*, Paris 1913; P. Stapfer, *Des réputations littéraires*, Paris, 1893; Gaston Rageot, *Le Succès: auteurs et public – essai de critique sociologique*, Paris 1906; Émile Hennequin, *La Critique scientifique*, Paris 1882. The social effects of another art, the moving pictures, are judiciously studied by Mortimer Adler in *Art and Prudence*, New York 1937. A brilliant dialectical scheme of 'aesthetic function, norm and value as social facts' is to be found in Jan Mukařovský, *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakt*, Prague 1936.

20. Thomas Warton, *History of English Poetry*, London 1774, Vol. I, p. 1.

21. E. Kohn-Bramstedt, *Aristocracy and the Middle Classes in Germany*, London 1937, p. 4.

22. See André Monglond, *Le Héros préromantique, Le Préromantisme français*, Vol. I, Grenoble 1930; R. P. Utter and G. B. Needham, *Pamela's Daughters*, New York 1937. Also the writings of E. E. Stoll, e.g. 'Heroes and Villains: Shakespeare, Middleton, Byron, Dickens', in *From Shakespeare to Joyce*, Garden City 1944, pp. 307–27.

23. Charles Lamb, 'On the Artificial Comedy', *Essays of Elia*, 1821; T. B. Macaulay, 'The Dramatic Works of Wycherley, Congreve, Vanbrugh, and Farquhar', *Edinburgh Review*, LXII (1841); J. Palmer, *The Comedy of Manners*, London 1913; K. M. Lynch, *The Social Mode of Restoration Comedy*, New York 1926.

24. E. E. Stoll, 'Literature and Life', *Shakespeare Studies*, New York 1927, and several papers in *From Shakespeare to Joyce*, Garden City 1944.

25. John Maynard Keynes, *A Treatise on Money*, New York 1930, Vol. II, p. 154.

26. A. V. Lunacharsky, quoted by L. C. Knights, loc. cit., p. 10, from the *Listener*, 27 December 1934.

27. *Einführung zur Kritik der politischen Ökonomie* (1857, a manuscript which Marx abandoned and which was published in an obscure review in 1903. Reprinted in Karl Marx–Friedrich Engels, *Über Kunst und Literatur*, ed. M. Lipschitz, Berlin 1948, pp. 21–2. This passage appears to give up the Marxist position altogether. There are other cautious statements, e.g. Engels's letter to Starkenburg, 25 January 1894. 'Political, legal, philosophical, religious, literary, artistic, etc., development is grounded upon economic development. But all of them react, conjointly and separately, one upon another, and upon the economic foundation' (Marx–Engels, *Selected Works*, Vol. I, p. 391). In a letter to Joseph Bloch, 21 September 1890, Engels admits that he and Marx had over-emphasized the economic factor and understated the role of reciprocal interaction; and, in a letter to Mehring, 14 July 1893, he says that they had 'neglected' the formal side –

the way in which ideas develop. (See Marx–Engels, *Selected Works*, Vol. 1, pp. 383, 390.) For a careful study see Peter Demetz, *Marx, Engels und die Dichter*, Stuttgart 1959.

28. From *Die Deutsche Ideologie* (1845–6), in Karl Marx and F. Engels, *Historisch-kritische Gesamtausgabe* (ed. V. Adoratskij), Berlin 1932, Vol. v, pp. 21, 373.
29. A. A. Smirnov, *Shakespeare: A Marxist Interpretation*, New York 1936, p. 93.
30. Max Scheler, 'Probleme einer Soziologie des Wissens', *Versuch zu einer Soziologie des Wissens* (ed. Max Scheler), Munich and Leipzig 1924, Vol. 1, pp. 1–146, and 'Probleme einer Soziologie des Wissens', *Die Wissensformen und die Gesellschaft*, Leipzig 1926, pp. 1–226; Karl Mannheim, *Ideology and Utopia* (tr. L. Wirth and Z. Shils), London 1936 (reprinted New York 1955). Some discussions are: H. Otto Dahlke, 'The Sociology of Knowledge', in H. E. Barnes, Howard Becker, and F. B. Becker, *Contemporary Social Theory*, New York 1940, pp. 64–99; Robert K. Merton, 'The Sociology of Knowledge', *Twentieth-Century Sociology* (ed. Georges Gurvitch and Wilbert E. Moore), New York 1945, pp. 366–405; Gerard L. De Gré, *Society and Ideology: an Inquiry into the Sociology of Knowledge*, New York 1943; Ernst Gruenwald, *Das Problem der Soziologie des Wissens*, Vienna 1934; Thelma Z. Lavine, 'Naturalism and the Sociological Analysis of Knowledge', *Naturalism and the Human Spirit* (ed. Yervant H. Krikorian), New York 1944, pp. 183–209; Alexander C. Kern, 'The Sociology of Knowledge in the Study of Literature', *Sewanee Review*, L (1942), pp. 505–14.
31. Max Weber, *Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie*, three vols., Tübingen 1920–21 (partially translated as *The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism*, London 1930); R. H. Tawney, *Religion and the Rise of Capitalism*, London 1926 and Penguin Books 1938 (new ed. with Preface, 1937); Joachim Wach, *The Sociology of Religion*, Chicago 1944.
32. See the criticism of Pitirim A. Sorokin, *Contemporary Sociological Theories*, New York 1928, p. 710.
33. P. A. Sorokin, *Fluctuations of Forms of Art, Social and Cultural Dynamics*, Vol. 1, New York 1937, especially chapter 1.
34. Edwin Berry Burgum, 'Literary Form: Social Forces and Innovations', *The Novel and the World's Dilemma*, New York 1947, pp. 3–18.
35. Fritz Brüggemann, 'Der Kampf um die bürgerliche Welt und Lebensauffassung in der deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts', *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, III (1925), pp. 94–127.
36. Karl Bücher, *Arbeit und Rhythmus*, Leipzig 1896; J. E. Harrison, *Ancient Art and Ritual*, New York 1913; *Themis*, Cambridge 1912; George Thomson, *Aeschylus and Athens, A Study in the Social Origins of the Drama*, London 1941, and *Marxism and Poetry*, London 1945 (a small pamphlet of great interest, with application to Irish materials); Christopher Caudwell, *Illusion*

and Reality, London 1937; Kenneth Burke, *Attitudes toward History*, New York 1937; Robert R. Marett (ed.), *Anthropology and the Classics*, Oxford 1908.

فصل دهم
ادبیات و افکار

1. Hermann Ulrici, *Über Shakespeares dramatische Kunst*, 1839.
2. George Boas, *Philosophy and Poetry*, Wheaton College, Mass. 1932, p. 9.
3. T. S. Eliot, *Selected Essays*, New York 1932, pp. 115–16.
4. e.g. 'God's in his Heaven; all's right with the world' is an assertion that God has necessarily created the best of all possible worlds. 'On earth the broken arch; in heaven, a perfect round' is the argument from the limited to the infinite, from the awareness of incompletion to the possibility of completion, etc.
5. See bibliography.
6. See bibliography.
7. Leo Spitzer, '*Milieu* and *Ambiance*: An Essay in Historical Semantics', *Philosophy and Phenomenological Research*, III (1942), pp. 1–42, pp. 169–218 (reprinted in *Essays in Historical Semantics*, New York 1948, pp. 179–316); 'Classical and Christian Ideas of World Harmony: Prolegomena to an Interpretation of the Word "Stimmung",' *Traditio: Studies in Ancient and Medieval History, Thought and Religion*, II (1944), pp. 409–64, and III (1945), pp. 307–64. Expanded version, Baltimore 1963.
8. Étienne Henri Gilson, *Les Idées et les lettres*, Paris 1932.
9. Paul Hazard, *La Crise de la conscience européenne*, three vols., Paris 1934; *La Pensée européenne au XVIIIe siècle de Montesquieu à Lessing*, three vols.,Paris 1946 (English translations: *The European Mind: The Critical Years*, 1680–1715, New Haven 1953; *European Thought in the Eighteenth Century*, New Haven 1954).
10. M. O. Gershenzon, *Mudrost Pushkina* (Pushkin's Wisdom), Moscow 1919.
11. For 'metaphysical' studies of Dostoyevsky, see V. Rozanov, *Legenda o Velikom inkvizitore*, St Petersburg 1894; D. Merezhkovsky, *Tolstoy i Dostoyevsky*, two vols., St Petersburg 1912 (incomplete English tr. as *Tolstoi as Man and Artist, with an Essay on Dostoyevsky*, New York 1902); Leo Shestov, *Dostoyevsky i Nietzsche*, St Petersburg 1905 (German tr. Berlin 1931); Nikolay Berdyaev, *Mirosozertsanie Dostoevskovo* (*Dostoyevsky's World-view*), Prague 1923 (English tr. from French, New York 1934), Vyacheslav Ivanov, *Freedom and the Tragic Life: A Study in Dostoyevsky*, New York 1952.
12. Hermann Glockner, 'Philosophie und Dichtung: Typen ihrer Wechselwirkung von den Griechen bis auf Hegel', *Zeitschrift für Ästhetik*, XV (1920–21), pp. 187–204.

K

13. See René Wellek, 'Literary Criticism and Philosophy: A Note on *Revaluation*', *Scrutiny*, v (1937), pp. 375–83, and F. R. Leavis, 'Literary Criticism and Philosophy: A Reply', ibid., vi (1937), pp. 59–70 (reprinted in *The Importance of Scrutiny*, ed. E. Bentley, New York 1948, pp. 23–40).
14. Rudolf Unger, *Philosophische Probleme in der neueren Literaturwissenschaft*, Munich 1908; *Weltanschauung und Dichtung*, Zürich 1917; *Literaturgeschichte als Problemgeschichte*, Berlin 1924; 'Literaturgeschichte und Geistesgeschichte', *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, iv (1925), pp. 177–92. All the foregoing papers are collected in *Aufsätze zur Prinzipienlehre der Literaturgeschichte*, two vols., Berlin 1929.
15. Rudolf Unger, *Herder, Novalis, Kleist: Studien über die Entwicklung des Todesproblem*, Frankfurt 1922; Walther Rehm, *Der Todesgedanke in der deutschen Dichtung*, Halle 1928; Paul Kluckholn, *Die Auffassung der Liebe in der Literatur des achtzehnten Jahrhunderts und in der Romantik*, Halle 1922.
16. Mario Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Milano 1930 (English tr. by Angus Davidson, *The Romantic Agony*, London 1933).
17. C. S. Lewis, *The Allegory of Love*, Oxford 1936; Theodore Spencer, *Death and Elizabethan Tragedy*, Cambridge, Mass. 1936.
18. Hoxie Neale Fairchild, *Religious Trends in English Poetry*, four vols., New York 1939–57.
19. André Monglond, *Le Préromantisme français*, two vols., Grenoble 1930; Pierre Trahard, *Les Maîtres de la sensibilité française au XVIIIe siècle*, four vols., Paris 1931–3.
20. See an excellent survey of research on 'The Use of Color in Literature' by Sigmund Skard, in *Proceedings of the American Philosophical Society* xc (No. 3, July 1946), pp. 163–249. The bibliography of 1183 items lists also the vast literature on landscape feeling.
21. Balzac, *Cousine Bette*, ch. ix.
22. Gellert, Letter to Count Hans Moritz von Brühl, 3 April 1755 (in Yale University Library).
23. Dr Johnson, Prayers and Meditations, Letters to Miss Boothby, etc.
24. See Dilthey's first version of his theory of types in 'Die drei Grundformen der Systeme in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts', *Archiv für Geschichte der Philosophie*, xi (1898), p. 557–86 (reprinted in *Gesammelte Schriften*, Leipzig 1925, Vol. iv, pp. 528–54). Later versions in 'Das Wesen der Philosophie' in Paul Hinneberg's *Die Kultur der Gegenwart* (Teil i, Abteilung vi, 'Systematische Philosophie', Berlin 1907, pp. 1–72, reprinted in *Gesammelte Schriften*, loc. cit., Vol. v, Part i, pp. 339–416), and 'Die Typen der Weltanschauung und ihre Ausbildung in den philosophischen Systemen', *Weltanschauung, Philosophie, Religion* (ed. Max Frischeisen-Köhler) Berlin 1911, pp. 3–54 (reprinted loc. cit., Vol. viii, pp. 75–120).
25. Herman Nohl, *Die Weltanschauungen der Malerei*, Jena 1908; *Typische Kunststile in Dichtung und Musik*, Jena 1915.
26. Unger in 'Weltanschauung und Dichtung', *Aufsätze* . . . , op. cit., p. 77 ff.

27. O. Walzel, *Gehalt und Gestalt im dichterischen Kunstwerk*, Berlin–Babelsberg 1923, p. 77 ff.
28. H. W. Eppelsheimer, 'Das Renaissanceproblem', *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, II (1933), p. 497.
29. H. A. Korff, *Geist der Goethezeit: Versuch einer ideellen Entwicklung der klassisch-romantischen Literaturgeschichte*, four vols., Leipzig 1923–53; Herbert Cysarz, *Erfahrung und Idee*, Vienna 1921; *Deutsche Barockdichtung*, Leipzig 1924; *Literaturgeschichte als Geisteswissenschaft*, Halle 1926; *Von Schiller bis Nietzsche*, Halle 1928; *Schiller*, Halle 1934; Max Deutschbein, *Das Wesen des Romantischen*, Coethen 1921; George Stefansky, *Das Wesen der deutschen Romantik*, Stuttgart 1923; Paul Meissner, *Die geisteswissenschaftlichen Grundlagen des englischen Literaturbarocks*, Berlin 1934.
30. Ernst Cassirer, *Freiheit und Form*, Berlin 1922; *Idee und Gestalt*, Berlin 1921. See Cysarz, op. cit.
31. B. Croce, *La poesia di Dante*, Bari 1920.
32. B. Croce, *Goethe*, Bari 1919 (English tr. London 1923, pp. 185–6).

فصل یازدهم
ادبیات و هنرهای دیگر

1. Émile Legouis, *Edmund Spenser*, Paris 1923; Elizabeth W. Manwaring, *Italian Landscape in Eighteenth-Century England*, New York 1925; Sir Sidney Colvin, *John Keats*, London 1917.
2. Stephen A. Larrabee, *English Bards and Grecian Marbles: The Relationship between Sculpture and Poetry especially in the Romantic Period*, New York 1943.
3. Albert Thibaudet, *La Poésie de Stéphane Mallarmé*, Paris 1926.
4. See bibliography, section I.
5. See Bruce Pattison, *Music and Poetry of the English Renaissance*, London 1948; Germaine Bontoux, *La Chanson en Angleterre au temps d'Elizabeth*, Paris 1938; Miles M. Kastendieck, *England's Musical Poet: Thomas Campion*, New York 1938; John Hollander, *The Untuning of the Sky*, Princeton 1961.
6. Erwin Panofsky, *Studies in Iconology*, New York 1939, reprinted 1962, and *Meaning in the Visual Arts*, Garden City, N. Y. 1955. See also the publication of the Warburg Institute, the work of Fritz Saxl, Edgar Wind, and others. There is much work on the pictorial presentation (on vases) of Homer and the Greek tragedies, e.g. Carl Robert, *Bild und Lied*, Berlin 1881; Louis Séchan, *Études sur la tragédie grecque dans ses rapports avec la céramique*, Paris 1926.
7. Larrabee, loc. cit., p. 87. A fuller discussion by R. Wellek in a review, *Philological Quarterly*, XXIII (1944), pp. 382–3.
8. W. G. Howard, 'Ut Pictura Poesis', *PMLA*, XXIV (1909), pp. 40–123; Cicely Davies, 'Ut Pictura Poesis', *Modern Language Review*, XXX (1935), pp. 159–69; Rensselaer W. Lee, 'Ut Pictura Poesis: The Humanistic Theory of Painting', *Art Bulletin*, XXII (1940), pp. 197–269; Jean H. Hagstrum, *The*

Sister Arts: The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray, Chicago 1958.

9. Mrs Una Ellis-Fermor gives such an elaborate 'musical analysis' of Jonson's *Volpone* in her *Jacobean Drama*, London 1936; and George R. Kernodle tried to find 'The Symphonic Form of *King Lear*' in *Elizabethan Studies and Other Essays in Honor of George C. Reynolds*, Boulder, Colorado, 1945, pp. 185–91.
10. See Erwin Panofsky, 'The Neoplatonic Movement and Michelangelo', *Studies in Iconology*, New York 1939, p. 171 ff.
11. Charles de Tolnay, *Pierre Bruegel l'Ancien*, two vols., Bruxelles 1935; see also *Die Zeichnungen Peter Breugels*, Munich 1925; Carl Neumann's criticism in *Deutsche Vierteljahrschrift*, IV (1926), p. 308 ff.
12. See preceding chapter, 'Literature and Ideas'.
13. Benedetto Croce, *Aesthetic* (tr. D. Ainslie), London 1929, pp. 62, 110, 188, *et passim*.
14. John Dewey, *Art As Experience*, New York 1934, p. 212.
15. T. M. Greene, *The Arts and the Art of Criticism*, Princeton 1940, p. 213 ff., especially pp. 221–6; John Dewey, op. cit., pp. 175 ff., 218 ff. Arguments against the use of rhythm in the plastic arts are to be found in Ernst Neumann, *Untersuchungen zur Psychologie und Aesthetik des Rhythmus*, Leipzig 1894; and in Fritz Medicus, 'Das Problem einer vergleichenden Geschichte der Künste', in *Philosophie der Literaturwissenschaft* (ed. E. Ermatinger), Berlin 1930, p. 195 ff.
16. George David Birkhoff, *Aesthetic Measure*, Cambridge, Mass. 1933.
17. e.g. in John Hughes's Preface to his edition of the *Faerie Queene* (1715) and in Richard Hurd's *Letters on Chivalry and Romance* (1762).
18. Oswald Spengler, *Der Untergang des Abendlandes*, Munich 1923, Vol. I, pp. 151, 297, 299, 322, 339.
19. See R. Wellek's article cited in bibliography, section I, and his 'The Concept of Baroque in Literary Scholarship', *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, V (1946), pp. 77–108. There are many concrete examples and further references.
20. H. Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, Munich 1915 (English tr. by M. D. Hottinger, New York 1932).
21. See Hanna Lévy, *Henri Wölfflin, Sa théorie. Ses prédécesseurs*, Rottweil 1936 (a Paris *thèse*).
22. H. Wölfflin, 'Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: Eine Revision', *Logos*, XXII (1933), pp. 210–24 (reprinted in *Gedanken zur Kunstgeschichte*, Basel 1941), pp. 18–24.
23. O. Walzel, 'Shakespeares dramatische Baukunst', *Jahrbuch der Shakespearegesellschaft*, LII (1916), pp. 3–35 (reprinted in *Das Wortkunstwerk, Mittel seiner Erforschung*, Leipzig 1926, pp. 302–25).
24. ibid. (Berlin 1917), esp. *Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters*, Wildpark–Potsdam 1923, pp. 265 ff. and 282 ff.

25. Fritz Strich, *Deutsche Klassik und Romantik, oder Vollendung und Unendlichkeit*, Munich 1922. See also the criticism in Martin Schütze, *Academic Illusions*, Chicago 1933, reprinted Hamden, Conn. 1962, pp. 13, 16.
26. See Christopher Hussey, *The Picturesque : Studies in a Point of View*, London 1927, p. 5.
27. Jakob Burckhardt, *Die Kultur der Renaissance in Italien* (ed. W. W. Kaegi) Bern 1943, p. 370.
28. There is a good discussion of these theories in Pitirim Sorokin's *Social and Cultural Dynamics*, Vol. 1, Cincinnati 1937. See also W. Passarge, *Die Philosophie der Kunstgeschichte in der Gegenwart*, Berlin 1930.
29. É. Legouis and L. Cazamian, *Histoire de la littérature anglaise*, Paris 1924, p. 279.

درآمد

1. Sir Sidney Lee, *The Place of English Literature in the Modern University*, London 1913 (reprinted in *Elizabethan and Other Essays*, London 1929, p. 7).
2. See bibliography, section III.
3. e.g. Oskar Walzel, *Wechselseitige Erhellung der Künste*, Berlin 1917; *Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters*, Potsdam 1923; *Das Wortkunstwerk*, Leipzig 1926.
4. For the Russian movement see Victor Erlich, *Russian Formalism*, The Hague 1955.
5. See esp. William Empson, *Seven Types of Ambiguity*, London 1930 and Penguin Books 1962; F. R. Leavis, *New Bearings in English Poetry*, London 1932; Geoffrey Tillotson, *On the Poetry of Pope*, 1938.
6. See bibliography, section IV.
7. L. C. Knights, *How many Children had Lady Macbeth?*, London 1933, pp. 15–54 (reprinted in *Explorations*, London 1946, pp. 15–54) states the case against the confusion of drama and life well. The writings of E. E. Stoll, L. L. Schücking, and others have particularly emphasized the role of convention and the distance from life in drama.
8. The writings of Joseph Warren Beach and Percy Lubbock's *The Craft of Fiction*, London 1921, are outstanding. In Russia, Viktor Shklovsky's *O Teoriyi prozy* (*The Theory of Prose*), 1925, and many writings by V. V. Vinogradov and B. M. Eikhenbaum apply the formalist approach to the novel.
9. Jan Mukařovský, Introduction to *Máchův Máj* (*Mácha's May*), Prague 1928, pp. iv–vi.
10. See 'The actual story of a novel eludes the epitomist as completely as character . . . only as precipitates from the memory are plot or character tangible; yet only in solution have either any emotive valency' (C. H. Rickword, 'A Note on Fiction', *Toward Standards of Criticism*, ed. F. R. Leavis, London 1935, p. 33).

فصل دوازدهم
چگونگی وجود اثر ادبی هنری

1. See bibliography, section I.
2. Ernest Fenollosa, *The Chinese Written Character as a Medium for Poetry*, New York 1936; Margaret Church, 'The First English Pattern Poems', *PMLA*, LXI (1946), pp. 636–50; A. L. Korn, 'Puttenham and the Oriental Pattern Poem', *Comparative Literature*, IV (1954), pp. 289–303.
3. See Alfred Einstein, 'Augenmusik im Madrigal', *Zeitschrift der internationalen Musikgesellschaft*, XIV (1912), pp. 8–21.
4. I. A. Richards, *Principles of Literary Criticism*, London 1924, pp. 125, 248. See *Practical Criticism*, London 1929, p. 349.
5. Richards, *Principles*, pp. 225–7.
6. See bibliography, section V.
7. Examples from Walzel's article listed in bibliography, section V.
8. As Spingarn says, 'The poet's aim must be judged at the moment of creative art, that is to say, by the art of the poem itself' ('The New Criticism', *Criticism and America*, New York 1924, pp. 24–5).
9. E. M. Tillyard and C. S. Lewis, *The Personal Heresy: A Controversy*, London 1934; Tillyard's *Milton*, London 1930, p. 237.
10. In his *Biographie de l'œuvre littéraire*, Paris 1925, Pierre Audiat has argued that the work of art 'represents a period in the life of the writer', and has consequently become involved in just such impossible and quite unnecessary dilemmas.
11. Jan Mukařovský, 'L'art comme fait sémiologique', *Actes de huitième congrès international de philosophie à Prague*, Prague 1936, pp. 1065–72.
12. Roman Ingarden, *Das literarische Kunstwerk*, Halle 1931.
13. Esp. in De Saussure's *Cours de linguistique générale*, Paris 1916.
14. See E. Husserl's *Méditations cartésiennes*, Paris 1931, pp. 38–9.
15. See note 7 in introduction to Part IV.
16. See bibliography, section II.
17. See Louis Teeter, 'Scholarship and the Art of Criticism', *ELH*, V (1938), pp. 173–93.
18. See Ernst Troeltsch's 'Historiography', in Hastings's *Encyclopaedia of Religion and Ethics*, Edinburgh 1913, Vol. VI, p. 722.
19. This term is used, though differently, by Ortega y Gasset.

فصل سیزدهم
خوشنوایی، وزن، و بحر

1. Birkhoff, *Aesthetic Measure*, Cambridge, Mass., 1933.
2. The Russian *instrumentovka* is a translation of *instrumentation* used by René Ghil, in his *Traité du verbe* (Paris 1886). There he claims priority to its

application to poetry (see p. 18). Ghil later corresponded with Valery Bryusov, the Russian symbolist poet. (See *Lettres de René Ghil*, Paris 1935, pp. 13–16, 18–20.)

3. See the experimental work of Carl Stumpf, *Die Sprachlaute*, Berlin 1926, esp. p. 38 ff.
4. W. J. Bate, *The Stylistic Development of John Keats*, New York 1945.
5. Osip Brik, 'Zvukovie povtory' (Sound-figures), in *Poetika*, St Petersburg 1919.
6. Henry Lanz, *The Physical Basis of Rime*, Palo Alto 1931.
7. W. K. Wimsatt, 'One Relation of Rhyme to Reason', *Modern Language Quarterly*, v (1944), pp. 323–38 (reprinted in *The Verbal Icon*, Lexington, Ky. 1954, pp. 153–66).
8. H. C. Wyld, *Studies in English Rhymes from Surrey to Pope*, London 1923. See also Frederick Ness, *The Use of Rhyme in Shakespeare's Plays*, New Haven 1941.
9. V. Zhirmunsky, *Rifma, ee istoria i teoriya* (Rhyme, Its History and Theory), Petrograd 1923; Valery Bryusov, 'O rifme' (On Rhyme), *Pechat i revolutsiya* 1924 (I, pp. 114–23) reviews Zhirmunsky's book and suggests many further problems for the investigation of rhyme. Charles F. Richardson, *A Study of English Rhyme*, Hanover, N. H., 1909, is a modest beginning in the right direction.
10. Wolfgang Kayser, *Die Klangmalerei bei Harsdörffer*, Leipzig 1932 (Palaestra, vol. 179); I. A. Richards, *Practical Criticism*, London 1929, pp. 232–3.
11. J. C. Ransom, *The World's Body*, New York 1938, pp. 95–7. One could, however, argue that the change made by Mr Ransom is only *apparently* slight. Replacing *m* by *d* in 'murmuring' destroys the sound pattern 'm-m' and thereby makes the word 'innumerable' drop out of the sound pattern into which it had been drawn. In isolation, 'innumerable' is, of course, quite onomatopoetically ineffective.
12. M. Grammont, *Le Vers français, ses moyens d'expression, son harmonie*, Paris 1913.
13. René Etiemble, 'Le Sonnet des Voyelles', *Revue de littérature comparée*, XIX (1939), pp. 235–61, discusses the many anticipations in A. W. Schlegel and others.
14. Albert Wellek, 'Der Sprachgeist als Doppelempfinder', *Zeitschrift für Ästhetik*, XXV (1931), pp. 226–62.
15. See Stumpf, quoted in note 2, and Wolfgang Köhler, 'Akustische Untersuchungen', *Zeitschrift für Psychologie*, LIV (1910), pp. 241–89, LVIII (1911), pp. 59–140, LXIV (1913), pp. 92–105, LXXII (1915), pp. 1–192. Roman Jakobson, *Kindersprache, Aphasie und allgemeine Lautgesetze*, Upsala 1941, supports these results by evidence drawn from children's language and aphasia.
16. See e.g. E. M. Hornbostel, 'Laut und Sinn', in *Festschrift Meinhof*, Hamburg 1927, pp. 329–48; Heinz Werner, *Grundfragen der Sprachphysiognomik*,

Leipzig 1932. Katherine M. Wilson, *Sound and Meaning in English Poetry*, London 1930, is rather a general book on metrics and sound-patterns.

17. Convenient recent surveys are A. W. de Groot, 'Der Rhythmus', *Neophilologus*, XVII (1932), pp. 81–100, 177–97, 241–65; and Dietrich Sekel, *Hölderlins Sprachrhythmus*, Leipzig 1937 (Palaestra 207), a book which contains a general discussion of rhythm and a full bibliography.
18. e.g. in W. K. Wimsatt's *The Prose Style of Samuel Johnson*, New Haven 1941, pp. 5–8.
19. Joshua Steele, *Prosodia Rationalis, or an Essay towards Establishing the Melody and Measure of Speech*, London 1775.
20. Eduard Sievers, *Rhythmisch-melodische Studien*, Heidelberg 1912; Ottmar Rutz, *Musik, Wort und Körper als Gemütsausdruck*, Leipzig 1911, *Sprache, Gesang und Körperhaltung*, Munich 1911, *Menschheitstypen und Kunst*, Jena 1921; Gunther Ipsen and Fritz Karg, *Schallanalytische Versuche*, Heidelberg 1938, lists the literature on this question.
21. O. Walzel, *Gehalt und Gestalt im dichterischen Kunstwerk*, Potsdam 1923, pp. 96–105, 391–94. Gustav Becking, *Der musikalische Rhythmus als Erkenntnisquelle*, Augsburg 1923, is an admired, but fantastic attempt to use Sievers's theories.
22. W. M. Patterson, *The Rhythm of Prose*, New York 1916.
23. G. Saintsbury, *A History of English Prose Rhythm*, London 1913.
24. Oliver Elton, 'English Prose Numbers', *A Sheaf of Papers*, London 1922; Morris W. Croll, 'The Cadence of English Oratorical Prose', *Studies in Philology*, XVI (1919), pp. 1–55.
25. B. Tomashevsky, 'Ritm prozy (po Pikovey Dame)' (Prose Rhythm, according to *The Queen of Spades*), *O Stikhe. Statyi.* (Essays on Verse), Leningrad 1929.
26. Eduard Norden, *Die antike Kunstprosa*, Leipzig 1898, two vols., is standard. See also Albert de Groot, *A Handbook of Antique Prose Rhythm*, Groningen 1919.
27. See William K. Wimsatt's *The Prose Style of Samuel Johnson*, New Haven 1941.
28. G. Saintsbury, *History of English Prosody*, three vols., London 1906–10.
29. Bliss Perry, *A Study of Poetry*, London 1920, p. 145.
30. T. S. Omond, *English Metrists*, Oxford 1921; Pallister Barkas, *A Critique of Modern English Prosody*, Halle 1934 (*Studien zur englischen Philologie*, ed. Morsbach and Hecht, LXXXII).
31. See esp. M. W. Croll, 'Music and Metrics', *Studies in Philology*, XX (1923), pp. 388–94; G. R. Stewart, Jun., *The Technique of English Verse*, New York 1930.
32. This notation comes from Morris W. Croll, *The Rhythm of English Verse* (mimeographed pamphlet, Princeton 1929), p. 8. It seems a highly artificial reading to substitute a rest for a primary accent.
33. The most elaborate theoretical book, with hundreds of examples, is

William Thomson's *The Rhythm of Speech*, Glasgow 1923. A recent subtle exponent is John C. Pope, *The Rhythm of Beowulf*, New Haven 1942.

34. e.g. Donald Stauffer, *The Nature of Poetry*, New York 1946, pp. 203–4.
35. George R. Stewart, Jun., *Modern Metrical Technique as Illustrated by Ballad Meter* (1700–1920), New York 1922.
36. See bibliography, section III, 2.
37. W. L. Schramm, University of Iowa Studies, Series on Aims and Progress of Research, No. 46, Iowa City, Ia. 1935.
38. See The title-page of Henry Lanz, *The Physical Basis of Rime*, Stanford Press 1931.
39. Vittorio Benussi, *Psychologie der Zeitauffassung*, Heidelberg 1913, pp. 215 ff.
40. G. R. Stewart, *The Technique of English Verse*, New York 1930, p. 3.
41. Saran, *Deutsche Verslehre*, loc. cit., p. 1; Verrier, *Essai . . .*, Vol. I, p. ix.
42. Stewart has to introduce the term 'phrase', which implies an understanding of meaning.
43. See bibliography and Victor Erlich, *Russian Formalism*, The Hague 1955.
44. Jan Mukařovský, 'Intonation comme facteur de rythme poétique', *Archives néerlandaises de phonétique expérimentale*, VIII–IX (1933), pp. 153–65.
45. Eduard Fraenkel, *Iktus und Akzent im lateinischen Sprechvers*, Berlin 1928.
46. Some beginnings are to be found in Albert H. Licklider, *Chapters on the Metric of the Chancerian Tradition*, Baltimore 1910.
47. A. Meillet, *Les Origines indo-européennes des mètres grecs*, Paris 1923.
48. Roman Jakobson, 'Über den Versbau der serbokroatischen Volksepen', *Archives néerlandaises de phonétique expérimentale*, VIII–IX (1933), pp. 135–53.
49. Thomas MacDonagh (*Thomas Campion and the Art of English Poetry*, Dublin 1913) distinguishes between song, speech, and chant verse.
50. Boris E. Eikhenbaum, *Melodika lyricheskovo stikha* (*The Melody of Lyrical Verse*), St Petersburg 1922.
51. See the criticism of Eikhenbaum in Viktor Zhirmunsky's *Voprosy teorii literatury* (*Questions of the Theory of Literature*), Leningrad 1928.

فصل چهاردهم
سبک و سبک‌شناسی

1. F. W. Bateson, *English Poetry and the English Language*, Oxford 1934, p. vi.
2. K. Vossler, *Gesammelte Aufsätze zur Sprachphilosophie*, Munich 1923, p. 37.
3. Vossler, *Frankreichs Kultur im Spiegel seiner Sprachentwicklung*, Heidelberg 1913 (new ed., 1929, as *Frankreichs Kultur und Sprache*); Viktor Vinogradov, *Yazyk Pushkina* (*Pushkin's Language*), Moscow 1935.
4. These are the results of P. Verrier's careful experiments as given in *Essai sur les principes de la métrique anglaise*, Paris 1909–10, Vol. I, p. 113.
5. A. H. King, *The Language of Satirized Characters in Poetaster: a Socio-Stylistic Analysis, 1597–1602*, *Lund Studies in English*, Vol. X, Lund 1941;

William Franz, *Shakespearegrammatik*, Halle, 1898–1900 (new ed. Heidelberg, 1924); Lazare Sainéan, *La Langue de Rabelais*, two vols., Paris, 1922–3. For a full bibliography, see Guerlin de Guer, 'La Langue des écrivains', *Qu'en sont les études de Français?* (ed. A. Dauzat), Paris 1935, pp. 227–337.

6. See bibliography, section I.
7. From Tennyson's 'Edwin Morris', drawn from H. C. Wyld, *Some Aspects of the Diction of English Poetry*, Oxford 1933. There is a highly historical discussion of the problem in the Preface to Geoffrey Tillotson's *Essays in Criticism and Research*, Cambridge 1942.
8. Marvell's 'To His Coy Mistress'.
9. Louis Teeter, 'Scholarship and the Art of Criticism', *ELH*, V (1938), p. 183.
10. Charles Bally, *Traité de la stylistique française*, Heidelberg 1909. Leo Spitzer also, at least in his earlier studies, identified stylistics with syntax: see 'Über syntaktische Methoden auf romanischen Gebiet', *Die neueren Sprachen*, XXV (1919), p. 338.
11. On 'Grand Style', see Matthew Arnold's *On Translating Homer* and G. Saintsbury's 'Shakespeare and the Grand Style', 'Milton and the Grand Style', and 'Dante and the Grand Style', *Collected Essays and Papers*, London 1923, Vol. III.
12. Friedrich Kainz, 'Höhere Wirkungsgestalten des sprachlichen Ausdrucks im Deutschen', *Zeitschrift für Ästhetik*, XXVIII (1934), pp. 305–57.
13. Wimsatt, op. cit., p. 12.
14. Wilhelm Schneider, *Ausdruckswerte der deutschen Sprache: Eine Stilkunde*, Leipzig 1931, p. 21.
15. See bibliography, section V.
16. See Morris W. Croll's Introduction to Harry Clemons's edition of Lyly's *Euphues*, London 1916.
17. See Henry C. Wyld, *Spenser's Diction and Style*, London 1930; B. R. McElderry, Jun., 'Archaism and Innovation in Spenser's Poetic Diction', *PMLA*, XLVII (1932), pp. 144–70; Herbert W. Sugden, *The Grammar of Spenser's Fairie Queene*, Philadelphia 1936.
18. See Austin Warren, 'Instress of Inscape', *Gerard Manley Hopkins, By the Kenyon Critics*, Norfolk, Conn., 1945, pp. 72–88, and in *Rage for Order*, Chicago 1948, pp. 52–65.
19. J. M. Robertson, *The Shakespeare Canon*, four vols., London 1922–32.
20. See bibliography, section II.
21. Josephine Miles, 'The Sweet and Lovely Language', *Gerard Manley Hopkins, By the Kenyon Critics*, Norfolk, Conn. 1945, pp. 55–71.
22. Geoffrey Tillotson, *Essays in Criticism and Research*, Cambridge 1942, p. 84.
23. Friedrich Gundolf, *Goethe*, Berlin 1915.
24. Herman Nohl, *Die Kunststile in Dichtung und Musik*, Jena 1915, and *Stil und Weltanschauung*, Jena 1920.

25. *Motiv und Wort, Studien zur Literatur- und Sprachpsychologie*, Hans Sperber, *Motiv und Wort bei Gustav Meyrink*, Leo Spitzer, *Die groteske Gestaltungs- und Sprachkunst Christian Morgensterns*, Leipzig 1918; Josef Körner, *Arthur Schnitzlers Gestalten und Probleme*, Munich, 1921. See also Josef Körner, 'Erlebnis-Motiv-Stoff', *Vom Geiste neuer Literaturforschung. Festschrift für Oskar Walzel*, Wildpark–Potsdam 1924, pp. 80–9; Leo Spitzer, *Studien zu Henri Barbusse*, Bonn 1920.
26. Leo Spitzer, 'Zu Charles Péguys Stil', *Vom Geiste neuer Literaturforschung: Festschrift für Oskar Walzel*, Wildpark–Potsdam 1924, pp. 162–83 (reprinted in *Stilstudien*, loc. cit., Vol. II, pp. 301–64); 'Der Unanimismus Jules Romains' im Spiegel seiner Sprache', *Archivum Romanicum*, VIII 1924), pp. 59–123 (reprinted in *Stilstudien*, loc. cit., II, pp. 208–300). On Morgenstern, see note 25.
27. Spitzer, *Die Wortbildung als stilistisches Mittel (bei Rabelais)*, Halle 1910; 'Pseudo-objektive Motivierung bei Charles-Louis Philippe', *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, XLVI (1923), pp. 659–85 (reprinted in *Stilstudien*, loc. cit., Vol. II, pp. 166–207).
28. Spitzer, 'Zur sprachlichen Interpretation von Wortkunstwereken', *Neue Jahrbücher für Wissenschaft und Jugendbildung*, VI (1930), pp. 632–51 (reprinted in *Romanische Stil und Literaturstudien*, Marburg 1931, Vol. I); see also 'Wortkunst und Sprachwissenschaft', *Germanisch-romanische Monatsschrift*, XIII (1925), pp. 169–86 (reprinted in *Stilstudien*, loc. cit., Vol. II, pp. 498–536); 'Linguistics and Literary History', *Linguistics and Literary History*, Princeton 1948, pp. 1–40.
29. From *Comparative Literature X* (1958), 371. See my article 'Leo Spitzer (1887–1960)' in *Comparative Literature*, XII (1960), 310–34. With full bibliography of Spitzer's numerous writings.
30. e.g. Fritz Strich, 'Der lyrische Stil des siebzehnten Jahrhunderts', *Abhandlungen zur deutschen Literaturgeschichte, Franz Muncker . . . dargebracht*, Munich 1916, pp. 21–53, esp. p. 37.
31. See Morris W. Croll's excellent essay, 'The Baroque Style in Prose', *Studies in English Philology: A Miscellany in Honor of F. Klaeber*, Minneapolis 1929, pp. 427–56; also George Williamson, *The Senecan Amble*, Chicago 1951.
32. See bibliography, section IV.
33. See bibliography, section IV.

فصل پانزدهم

تصویر، استعاره، سمبول، و اسطوره

1. Max Eastman, *The Literary Mind in an Age of Science*, New York 1931, p. 165.
2. On 'Types of Discourse', see Charles Morris, *Signs, Languages, and Behavior*, New York 1946, p. 123 ff. Morris distinguishes twelve kinds of

'discourse', of which those relevant to our chapter – and our four terms – are 'Fictive' (the World of the Novel), 'Mythological', and 'Poetic'.

3. *Monosign* and *plurisign* are used by Philip Wheelwright, in 'The Semantics of Poetry', *Kenyon Review*, II (1940), pp. 263–83. The plurisign is 'semantically reflexive in the sense that it is a part of what it means. That is to say, the plurisign, the poetic symbol, is not merely employed but enjoyed; its value is not entirely instrumental but largely aesthetic, intrinsic.'

4. See E. G. Boring, *Sensation and Perception in the History of Experimental Psychology*, New York 1942; June Downey, *Creative Imagination: Studies in the Psychology of Literature*, New York 1929; Jean-Paul Sartre, *L'Imagination*, Paris 1936.

5. I. A. Richards, *Principles of Literary Criticism*, London 1924, Chapter XVI, 'The Analysis of a Poem'.

6. Ezra Pound, *Pavannes and Divisions*, New York 1918; T. S. Eliot, 'Dante', *Selected Essays*, New York 1932, p. 204; Eliot, 'A Note on the Verse of John Milton', *Essays and Studies by Members of the English Association*, XXI, Oxford 1936, p. 34.

7. 'Modern psychology has taught us that these two senses of the term "image" overlap. We may say that every spontaneous mental image is to some extent symbolical.' Charles Baudouin, *Psychoanalysis and Aesthetics*, New York 1924, p. 28.

8. J. M. Murry, 'Metaphor', *Countries of the Mind*, second series, London 1931, pp. 1–16; L. MacNeice, *Modern Poetry*, New York 1938, p. 113.

9. An admirable study of one literary movement and its influence upon another is René Taupin's *L'Influence du symbolisme français sur la poésie américaine . . .*, Paris 1929.

10. For the terminology here followed, see Craig la Drière, *The American Bookman*, I (1944), pp. 103–4.

11. S. T. Coleridge, *The Statesman's Manual: Complete Works* (ed. Shedd), New York 1853, Vol. I, pp. 437–8. This distinction between symbol and allegory was first clearly drawn by Goethe. See Curt Richard Müller, *Die geschichtlichen Voraussetzungen des Symbolbegriffs in Goethes Kunstanschauung*, Leipzig 1937.

12. J. H. Wicksteed, *Blake's Innocence and Experience . . .*, London 1928, p. 23; W. B. Yeats, *Essays*, London 1924, p. 95 ff., on Shelley's 'Ruling Symbols'.

When do metaphors become symbols? (a) When the 'vehicle' of the metaphor is concrete–sensuous, like the lamb. The cross is not a metaphor but a metonymic symbol, representing Him who died upon it, like St Lawrence's gridiron and St Catherine's wheel, or representing suffering, in which case the *instrument* signifies that which it does, the effect of its action. (b) When the metaphor is recurrent and central, as in Crashaw and Yeats and Eliot. The normal procedure is the turning of images into metaphors and metaphors into symbols, as in Henry James.

13. The 'Blakean heterodoxy', says M. O. Percival (*Blake's Circle of Destiny*,

New York 1938, p. 1), 'was equally traditional with Dante's orthodoxy'. Says Mark Schorer (*William Blake*, New York 1946, p. 23): 'Blake, like Yeats, found metaphorical support for his dialectical view in ... the system of correspondence of Swedenborg and Boehme, in the analogical pursuits of the cabbalists, and in the alchemy of Paracelsus and Agrippa.'

14. See the comments on Frost of Cleanth Brooks, *Modern Poetry and the Tradition*, Chapel Hill 1939, p. 110 ff.
15. See Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*, Leipzig 1872.
16. For a representative group of definitions, see Lord Raglan's *The Hero* ..., London 1937.
17. See Fritz Strich, *Die Mythologie in der deutschen Literatur von Klopstock bis Wagner*, two vols., Berlin 1910.
18. S. H. Hooke, *Myth and Ritual*, Oxford 1933; J. A. Stewart, *The Myths of Plato*, London 1905; Ernst Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen*, Vol. II, 'Das mythische Denken', Berlin 1925, p. 271 ff. (English tr. New Haven 1955).
19. Georges Sorel, *Reflexions on Violence* (tr. T. E. Hulme), New York 1914; Reinhold Niebuhr, 'The Truth Value of Myths', *The Nature of Religious Experience* ..., New York 1937.
20. See especially R. M. Guastalla, *Le Mythe et le livre: essai sur l'origine de la littérature*, Paris 1940.
21. See Donald Davidson, 'Yeats and the Centaur', *Southern Review*, VII (1941), pp. 510–16.
22. Arthur Machen's *Hieroglyphics*, London 1923, ably (if untechnically, and in a highly romantic version) defends the view that religion (i.e. myth and ritual) constitutes the larger climate within which alone poetry (i.e. symbolism, aesthetic contemplation) can breathe and grow.
23. The standard ancient classification of the schemes and tropes is Quintilian's *Institutes of Oratory*. For the most elaborate Elizabethan treatment, see Puttenham's *Arte of English Poesie* (ed. Willcock and Walker), Cambridge 1936.
24. Karl Bühler, *Sprachtheorie*, Jena 1934, p. 343; Stephen J. Brown, *The World of Imagery*, p. 149 ff.; Roman Jakobson, 'Randbemerkungen zur Prosa des Dichters Pasternak', *Slavische Rundschau*, VII (1935), pp. 357–73.
25. D. S. Mirsky, 'Walt Whitman: Poet of American Democracy', *Critics Group Dialectics*, No. 1, 1937, pp. 11–29.
26. G. Campbell, *Philosophy of Rhetoric*, London 1776, pp. 321, 326.
27. I. A. Richards, *Philosophy of Rhetoric*, London 1936, p. 117, calls Campbell's first type the 'verbal metaphor', for he holds that literary metaphor is not a verbal linkage but a transaction between contexts, an analogy between objects.
28. See Milman Parry, 'The Traditional Metaphor in Homer', *Classical Philology*, XXVIII (1933), pp. 30–43. Parry makes clear Aristotle's unhistoric identification of Homer's metaphorism with that of later poets; compares

Homer's 'fixed metaphors' to those of Old-English poets and (more restrictedly) to those of eighteenth-century Augustans.

29. See C. Bally, *Traité de stylistique française*, Heidelberg 1909, Vol. I, p. 184 ff.: 'Le langage figuré.' On pp. 194–5, Bally, speaking not as a literary theorist but as a linguist, classifies metaphors as: 'Images concrètes, saisies par l'imagination, images affectives, saisies par une opération intellectuelle. . . .' His three categories I should call (1) poetic metaphor; (2) ritual ('fixed') metaphor; and (3) linguistic (etymological, or buried) metaphor.
30. For a defence of ritual metaphor and guild images in the style of Milton, see C. S. Lewis, *Preface to Paradise Lost*, London 1942, pp. 39 ff.
31. See Heinz Werner, *Die Ursprünge der Metapher*, Leipzig 1919.
32. Hermann Pongs, *Das Bild in der Dichtung*. I: *Versuch einer Morphologie der metaphorischen Formen*, Marburg 1927. II: *Voruntersuchungen zum Symbol*, Marburg 1939.
33. L. B. Osborn (ed.), *The . . . Writings of John Hoskyns*, New Haven 1937, p. 125; George Campbell, *Philosophy of Rhetoric*, pp. 335–7; A. Pope, *The Art of Sinking*; A. Dion, *L'Art d'écrire*, Quebec 1911, pp. 111–12.
34. Thomas Gibbons, *Rhetoric . . .*, London 1767, pp. 15–16.
35. John Dryden, *Essays* (ed. W. P. Ker), Oxford 1900, Vol. I, p. 247 ('Dedication of *The Spanish Friar*').
36. See I. A. Richards, *Philosophy of Rhetoric*, London 1936, pp. 117–18: 'A very broad division may be made between metaphors which work through some direct resemblance between the two things, the tenor and the vehicle, and those which work through some common attitude which we may . . . take up towards them both.'
37. The later Shakespeare abounds in rapidly shifting figures, what older pedagogues would call 'mixed metaphors'. Shakespeare thinks quicker than he speaks, one could put it, says Wolfgang Clemen, *Shakespeares Bilder . . .*, Bonn 1936, p. 144 (English tr., *The Development of Shakespeare's Imagery*, Cambridge, Mass. 1951).
38. H. W. Wells, *Poetic Imagery*, New York 1924, p. 127. The passage quoted is from Donne's *The First Anniversary: An Anatomy of the World . . .*, vv. 409–12.

    As characteristic users of the Radical image, Wells (op. cit., pp. 136–7) cites Donne, Webster, Marston, Chapman, Tourneur, and Shakespeare, and out of the late nineteenth century, George Meredith (whose *Modern Love* he pronounces 'an unusually condensed and interesting body of symbolic thought') and Francis Thompson.
39. The imagery of *Macbeth* is brilliantly considered by Cleanth Brooks in 'The Naked Babe and the Cloak of Manliness', *The Well Wrought Urn*, New York 1947, pp. 21–46.
40. As far back as Quintilian (*Institutes*, Bk VIII, chap. 6), a basic distinction between kinds of metaphors has been felt to equate the distinction between organic and inorganic. Quintilian's four kinds are: one sort of living thing

for another; one inanimate thing for another; the inanimate put for the animate; and the animate put for the inanimate.

Pongs calls the first of his types the *Beseeltypus* and the second the *Erfühltypus*. The first animizes or anthropomorphizes; the second empathizes.

41. For Ruskin on the 'Pathetic Fallacy', see *Modern Painters*, London 1856, Vol. III, Pt 4. The examples cited exempt the simile from indictment because it keeps natural fact separate from emotional evaluation.

On the polar heresies of Anthropomorphism and Symbolism, see M. T.-L. Penido's brilliant book, *Le Rôle de l'analogie en théologie dogmatique*, Paris 1931, p. 197 ff.

42. M. A. Ewer, *Survey of Mystical Symbolism*, London 1933, p. 164–6.

43. Vossler, Spengler, T. E. Hulme (*Speculations*, London 1924), and Yeats, as well as Pongs, have been stimulated by Wilhelm Worringer's *Abstraktion und Einfühlung*, Berlin 1908 (English tr., *Abstraction and Empathy*, New York 1953).

Our first quotation comes from Joseph Frank's admirable study of 'Spatial Form in Modern Literature', *Sewanee Review*, LIII (1945), p. 645; our second from Spengler, who quotes Worringer in his discussion of the Magian culture, *Decline of the West*, New York 1926, Vol. I, pp. 183 ff., 192.

44. See Ernest Kris, 'Approaches to Art', in *Psychoanalysis Today* (ed. S. Lorand), New York 1944, pp. 360–2.

45. W. B. Yeats, *Autobiography*, New York 1938, pp. 161, 219–25.

46. K. Vossler, *Spirit of Language in Civilization* (tr. London 1932), p. 4. Karl Vossler well remarks that mages and mystics are permanent and opposed types. 'There is constant strife between magic, which uses language as a tool and thereby seeks to bring as much as possible, even God, under its control, and mysticism, which breaks, makes valueless, and rejects, all forms.'

47. H. Pongs, *Das Bild*, Vol. I, p. 296.

48. Emily Dickinson, *Collected Poems*, Boston 1937, pp. 192, 161; see also p. 38 ('I laughed a *wooden* laugh') and p. 215 ('A clock stopped – not the mantel's').

49. For the significance of Byzantium, see Yeats' *A Vision*, London 1938, pp. 279–81.

50. Herman Nohl, *Stil und Weltanschauung*, Jena 1920.

51. See Émile Cailliet, *Symbolisme et âmes primitives*, Paris 1936, for a remarkably unblushing, uncritical acceptance of equivalence between the prelogical mind of primitive peoples and the aims of *Symboliste* poets.

52. MacNeice, op. cit., p. 111.

53. See Harold Rosenberg, 'Myth and Poem', *Symposium*, II (1931), pp. 179 ff.

54. Gladys Wade, *Thomas Traherne*, Princeton 1944, pp. 26–37. See the critical review of the book by E. N. S. Thompson, *Philological Quarterly*, XXIII (1944), pp. 383–4.

55. Dr Johnson, *Lives of the Poets*, 'Thomson'.

On the argument from imagistic silence, including the examples we cite, see L. H. Hornstein's penetrating 'Analysis of Imagery', *PMLA*, LVII (1942), pp. 638–53.

56. Mario Praz, *English Studies*, XVIII (1936), pp. 177–81, wittily reviews Caroline Spurgeon's *Shakespeare's Imagery and What It Tells Us* (Cambridge 1935), especially its first part, 'The Revelation of the Man', with its 'fallacy of trying to read . . . into Shakespeare's images his senses, tastes, and interests', and rightly praises Clemen (whose book appeared in 1936) for thinking that 'Shakespeare's use and choice of images is not so much conditioned by his own personal tastes as by what are in each case his artistic intentions. . . .'.

57. Caroline Spurgeon's essay is reprinted in Anne Bradby's *Shakespeare Criticism*, 1919–35, London 1936, pp. 18–61.

On autobiography and *Hamlet*, see C. J. Sisson, *The Mythical Sorrows of Shakespeare*, London 1936.

58. T. S. Eliot, 'Hamlet', *Selected Essays*, London 1932, pp. 141–6.

59. G. Wilson Knight: *Myth and Miracle: An Essay on the Mystic Symbolism of Shakespeare*, London 1929; *The Wheel of Fire*, London 1930; *The Imperial Theme*, London 1931; *The Christian Renaissance*, Toronto 1933; *The Burning Oracle*, London 1939; *The Starlit Dome*, London 1941.

60. Wolfgang Clemen, *Shakespeares Bilder*, Bonn 1936 (English tr. Cambridge, Mass. 1951).

فصل شانزدهم
ماهیت و وجوه افسانهٔ روایی

1. Sidney: 'Now for the poet, he nothing affirmeth, and therefore never lieth.'
2. Wilson Follett, *The Modern Novel*, New York 1918, p. 29.
3. The reader's exhortation that the novelist 'deal with life' is often 'an exhortation to preserve certain conventions of nineteenth-century prose fiction': Kenneth Burke, *Counterstatement*, New York 1931, p. 238; see also p. 182 and p. 219.
4. D. McCarthy, *Portraits*, London 1931, pp. 75, 156.
5. J. Frank, 'Spatial Form in Modern Literature', *Sewanee Review*, LIII (1945), pp. 221–40, 433–56. Reprinted in *Criticism* (Schorer, Miles, McKenzie), New York 1948, pp. 379–92.
6. The first two chapters of *Pride and Prejudice* are almost exclusively dialogue, while the third chapter opens with narrative summary, then returns to the 'scenic' method.
7. Clara Reeve, *Progress of Romance*, London 1785.
8. Hawthorne, prefaces to *The House of the Seven Gables* and *The Marble Faun*.
9. Poe's 'Philosophy of Composition' opens with a quotation from Dickens:

'Are you aware that Godwin wrote his *Caleb Williams* backwards?' Earlier, in a review of *Barnaby Rudge*, Poe had cited Godwin's novel as a masterpiece of close plotting.

10. *Motif* is commonly used in English criticism; but A. H. Krappe, *Science of Folklore*, London 1930, sensibly urges that we use the English *motive* instead of the French form, which in turn acquired *its* sense under the influence of the German *Motiv*.

11. See Aarne-Thompson, *Types of the Folk-Tale*, Helsinki 1928.

12. See G. Polti, *Thirty-six Dramatic Situations*, New York 1916; P. Van Tieghem, *La Littérature comparée*, Paris 1931, p. 87 ff.

13. Sir Walter Scott, quoted by S. L. Whitcomb, *Study of a Novel*, Boston 1905, p. 6. Whitcomb calls *motivation* 'a technical term to denote the causation of the plot-movement, especially in reference to its conscious artistic arrangement'.

The opening sentence of *Pride and Prejudice* is a good example of 'motivation' explicitly (even parodically) stated: 'It is a truth universally acknowledged, that a single man in possession of a good fortune must be in want of a wife.'

14. Dibelius, *Dickens*, second ed., Leipzig 1926, p. 383.

15. We refer here especially to Tomashevsky's treatment of 'Thematology' in his *Teoriya literatury*, Leningrad 1931.

16. See the discussion of 'tempo' in Carl Grabo's *Technique of the Novel*, New York 1928, pp. 214–36, and 'Zeit' in Petsch's *Wesen und Formen der Erzählkunst*, Halle 1934, p. 92 ff.

17. See E. Berend, 'Die Namengebung bei Jean Paul', *PMLA*, LVII (1942), pp. 820–50; E. H. Gordon, 'The Naming of Characters in the Works of Dickens', *University of Nebraska Studies in Language*, etc., 1917; also John Forster's *Life of Dickens*, Bk IX, Ch. 7, citing lists of names from the novelist's memoranda.

Henry James talks about the naming of his characters in the memoranda printed at the end of his unfinished novels, *The Ivory Tower* and *The Sense of the Past* (both 1917). See also James's *Notebooks* (ed. Matthiessen and Murdock), New York, 1947, pp. 7–8 and *passim*.

On Balzac's character-naming, see E. Faguet, *Balzac* (Eng. tr. London 1914), p. 120; and on Gogol's, V. Nabokov's *Gogol*, New York 1944, p. 85 ff.

18. Flat and round characterization: see E. M. Forster, *Aspects of the Novel*, London 1927, pp. 103–4.

19. On the typology of English heroines, see R. P. Utter and G. B. Needham, *Pamela's Daughters*, New York 1936. On the polarity of light and dark heroines, see F. Carpenter, 'Puritans Preferred Blondes', *New England Quarterly*, IX (1936), pp. 253–72; Philip Rahv, 'The Dark Lady of Salem', *Partisan Review*, VIII (1941), pp. 362–81.

20. Dibelius, *Dickens*, Leipzig 1916.

21. Mario Praz, *The Romantic Agony*, London 1933.
22. See Arthur Sewell, 'Place and Time in Shakespeare's Plays', *Studies in Philology*, XLII (1945), pp. 205–24.
23. See P. Lubbock, *Craft of Fiction*, London 1921, pp. 205–35.
24. Otto Ludwig, 'Romanstudien', *Gesammelte Schriften*, VI (1891), p. 59 ff.; Maupassant, Introduction to *Pierre et Jean* (1887); H. James, Prefaces to the New York Edition (collected as *The Art of the Novel*, New York 1934). See also Oskar Walzel's 'Objektive Erzählung', in *Das Wortkunstwerk*, Leipzig 1926, p. 182 ff., and J. W. Beach, *The Twentieth-Century Novel*, New York 1932.
25. Ludwig, op. cit., pp. 66–7: The structure of Dickens's novels is analogous to that of plays. 'Seine Romane sind erzählte Dramen mit Zwischenmusik, *d.i.*, erzählter.'

    On James and Ibsen, see Francis Fergusson, 'James' Idea of Dramatic Form', *Kenyon Review*, V (1943), pp. 495–507.
26. On 'picture' and 'scene', see James's *Art of the Novel*, pp. 298–300, 322–3.
27. ibid., pp. 320–1, 327–9. James attacks narration in the first person as well as the 'mere muffled majesty of irresponsible "authorship"' (the omniscient narrator).
28. R. Fernandez, 'La Méthode de Balzac: le récit et l'esthétique du roman', *Messages*, Paris 1926, p. 59 ff. (English tr. London 1927, pp. 59–88).
29. Oskar Walzel, 'Von "erlebter Rede",' *Das Wortkunstwerk*, Leipzig 1926, p. 207 ff.; Albert Thibaudet, *Flaubert*, Paris 1935, pp. 229–32; E. Dujardin, *Le Monologue intérieur . . .*, Paris 1931; Albrecht Neubert, *Die Stilformen der 'erlebten Rede' in neueren englischen Roman*, Halle 1957 (with bibliography); William James, *Principles of Psychology*, New York 1890, Vol. I, p. 243: chap. IX, in which the phrase appears, is called 'The Stream of Thought'.
30. Lubbock, op. cit., p. 147. 'When Strether's mind is dramatized, nothing is shown but the passing images that anybody might detect, looking down upon a mind grown visible' (ibid., p. 162).
31. See L. E. Bowling, 'What Is the Stream of Consciousness Technique?' *PMLA*, LXV (1950), pp. 337–45, Robert Humphrey, *Stream of Consciousness in the Modern Novel*, Berkeley, Calif., 1954, and Melvin Friedman, *Stream of Consciousness: A Study in Literary Method*, New Haven 1955.

فصل هفدهم
انواع ادبی

1. Croce, *Aesthetic* (tr. Ainslie), London 1922. See Chs. IX and XV.
2. N. H. Pearson, 'Literary Forms and Types . . .', *English Institute Annual*, 1940 (1941), p. 59 ff., especially p. 70.
3. W. P. Ker, *Form and Style in Poetry*, London 1928, p. 141.
4. Harry Levin, 'Literature as an Institution', *Accent*, VI (1946), pp. 159–68 (reprinted in *Criticism*, New York 1948, pp. 546–53).

5. A. Thibaudet, *Physiologie de la critique*, Paris 1930, p. 184 ff.
6. But see C. E. Whitmore, 'The Validity of Literary Definitions', *PMLA*, XXXIX (1924), pp. 722–36, especially pp. 734–5.
7. Karl Viëtor, 'Probleme der literaischen Gattungsgeschichte', *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft* . . . , IX (1931), pp. 425–47 (reprinted in *Geist und Form*, Bern 1952, pp. 292–309): an admirable discussion which avoids positivism on the one hand and 'metaphysicalism' on the other.
8. Goethe calls ode, ballad, and the like 'Dichtarten', while epic, lyric, and drama are 'Naturformen der Dichtung' – 'Es gibt nur *drei echte* Naturformen der Poesie: die klar erzählende, die enthusiastisch aufgeregte und die persönlich handelnde: Epos, Lyrik, und Drama' – (Notes to *Westöstlicher Divan*, Goethe's *Werke*, Jubiläumsausgabe, Vol. V, pp. 223–4). English terminology is troublesome: we might well use 'types' of our major categories (as does N. H. Pearson) and 'genres' of the species, tragedy, comedy, the ode, etc.

   The word *genre* is late in establishing itself in English. In its literary sense, it does not appear in the N.E.D. (nor does *kind*); eighteenth-century writers, e.g. Johnson and Blair, commonly use *species*, as the term for 'literary kind'. In 1910, Irving Babbitt (preface to *The New Laokoön*) speaks of *genre* as becoming established in English critical usage.
9. 'Plato is mightily aware of the ethical dangers of impersonation. For a man damages his own vocation if he is allowed to imitate the callings of others. . . .'. James J. Donohue, *The Theory of Literary Kinds* . . . , Dubuque, Iowa, 1943, p. 88. For Aristotle, ibid., p. 99.
10. Hobbes, in *Critical Essays of the Seventeenth Century* (ed. J. E. Spingarn), Oxford 1908, pp. 54–5.
11. E. S. Dallas, *Poetics: An Essay on Poetry*, London 1852, pp. 81, 91, 105.
12. John Erskine, *The Kinds of Poetry*, New York 1920, p. 12.
13. Roman Jakobson, 'Randbemerkungen zur Prosa des Dichters Pasternak', *Slavische Rundschau*, VII (1935), pp. 357–73.
14. On the oral recitation of poetry, John Erskine (*The Elizabethan Lyric*, New York 1903, p. 3) points out the tradition survived as late as Wordsworth, who, in the 'Preface' (1815) of his poems says: 'Some of these pieces are essentially lyrical; and, therefore, cannot have their due force without a supposed musical accompaniment; but, in much the greatest part, as a substitute for the classic lyre or romantic harp, I require nothing more than an animated or impassioned recitation, adapted for the subject.'
15. While Shaw and Barrie made a bid for a double audience by their prefaces and their novelistically detailed, imagistically suggestive stage directions, the whole tendency of dramaturgic doctrine today is against any judgement of a play divorced from, not inclusive of, its stagecraftness or theatreness: the French tradition (Coquelin, Sarcey) and the Russian (Stanislavsky – Moscow Art Theatre) agree on this.

16. Veit Valentin ('Poetische Gattungen', *Zeitschrift für vergleichende Litteraturgeschichte*, Vol. v, 1892, p. 34 ff.) also, on different grounds, questions the canonical three. One should, he says, distinguish 'die epische, die lyrische, und die reflektierende Gattung . . . die Dramatik ist keine poetische Gattung, sondern eine poetische Form.'
17. Thibaudet, op. cit., p. 186.
18. Aristotle, *Poetics*, Chap. 14: 'One should not seek every pleasure from tragedy but only that proper to it.'
19. More accurately, the eighteenth century has two octosyllabic sequences – a comic (going back to *Hudibras* and coming on through Swift and Gay) and a meditative–descriptive (going back to 'L'Allegro' and, especially, 'Il Penseroso').
20. Not till 1849, apparently, were the 'Lake Poets' first definitely grouped with Shelley, Keats, and Byron as English Romantics. See Wellek, 'The Concept of Romanticism in Literary History', *Comparative Literature*, Vol. I (1949), esp. p. 16.
21. Paul Van Tieghem, 'La Question des genres littéraires', *Helicon*, I (1938), p. 95 ff.
22. There are already many monographs on the Gothic genre – e.g. Edith Birkhead, *The Tale of Terror* . . . , London 1921; A. Killen, *Le Roman terrifiant ou roman noir* . . . , Paris 1923; Eino Railo, *The Haunted Castle*, London 1927; Montague Summers, *The Gothic Quest* . . . , London 1938.
23. *Poetics*, Chap. 24.
24. See Arthur Mizener's reply to Ransom: 'The Structure of Figurative Language in Shakespeare's Sonnets', *Southern Review*, v (1940), pp. 730–47.
25. See Irving Babbitt, *The New Laokoön*, 1910. André Chénier (1762–94) held the distinction between genres to be a phenomenon of nature. In 'L'Invention', he writes:

> La nature dicta vingt genres opposés
> D'un fil léger entre eux chez les Grecs divisés;
> Nul genre, s'échappant de ses bornes prescrites,
> N'aurait osé d'un autre envahir les limites.

26. The social implications of the Renaissance genre hierarchy, long familiar, are specifically studied in Vernon Hall's *Renaissance Literary Criticism*, New York 1945.
27. Van Tieghem, op. cit., p. 99.
28. See e.g. Warner F. Patterson's *Three Centuries of French Poetic Theory* . . . , Ann Arbor 1935, Part III, for a list of medieval verse genres and subgenres.
29. See bibliography.
30. For the 'rebarbarization' of literature, see the brilliant article, 'Literature' by Max Lerner and Edwin Mims, Jun., *Encyclopaedia of the Social Sciences*, IX (1933), pp. 523–43.

31. André Jolles, *Einfache Formen*, Halle 1930. Jolles's list corresponds roughly to the list of folk-types, or 'forms of popular literature', studied by Alexander H. Krappe in his *Science of Folk-Lore*, London 1930: the Fairy Tale, the Merry Tale (or Fabliau), the Animal Tale, the Local Legend, the Migratory Legend, the Prose Saga, the Proverb, the Folk-Song, the Popular Ballad, Charms, Rhymes, and Riddles.
32. Ferdinand Brunetière, *L'Évolution des genres dans l'histoire de la littérature* . . . , Paris 1890.
33. Van Tieghem, *Helicon*, I (1938), p. 99.
34. Viëtor has held both positions in turn: see his *Geschichte der deutschen Ode* (Munich 1923) and essay cited in note 7; see also Günther Müller, 'Bemerkungen zur Gattungspoetik', *Philosophischer Anzeiger*, III (1929), pp. 129–47.

فصل هیجدهم
ارزیابی

1. S. C. Pepper, *Basis of Criticism*, Cambridge, Mass. 1945, p. 33: 'Definition – as the *qualitative* criterion of aesthetic judgement determining what is or is not an aesthetic value and whether its value is positive or negative. Intrinsic standards – as *quantitative* criteria determining the amount of aesthetic value. . . . Standards are therefore derived from definitions: the quantitative criteria come from the qualitative.'
2. We are talking now of 'literature', using the word as a 'qualitative criterion' (whether it is literary in its nature – literature and not science, social science, or philosophy); we are not using the word in its honorific, comparative sense, of 'great literature'.
3. Pepper thus puts a parallel issue (op. cit., p. 87 n.): 'A hostile writer is likely to pose the dilemma: either explicit practical purpose with a definite conceptual goal aimed at and attained, or passive enjoyment without a goal. The Kantian antinomy and Bertram Morris's paradox of an aesthetic purpose that is not a set purpose break the dilemma open and strikingly exhibit this third sort of mental being which is neither *conation* nor *sensation* but a *specific aesthetic activity*.'
4. If one takes the inclusive view, he does not deny aesthetic value in literature, but asserts, coexistent with it, other values; and in his judgement of literature he either blends the ethico-political and the aesthetic or he makes a double judgement. See N. Foerster, 'The Aesthetic Judgment and the Ethical Judgment', *The Intent of the Critic*, Princeton 1941, p. 85.
5. T. M. Greene, *The Arts and the Art of Criticism*, Princeton 1940, p. 389.
6. 'The "greatness" of literature cannot be determined solely by literary standards, though we must remember that whether it is literature or not can be determined only by literary standards', *Essays Ancient and Modern*, New York 1936, p. 93.

7. On form, see W. P. Ker, *Form and Style in Poetry*, London 1928, especially pp. 95–104 and pp. 137–45; C. La Drière, 'Form', *Dictionary of World Literature*, p. 250 ff.; R. Ingarden, *Das literarische Kunstwerk*, Halle 1931; 'Das Form-Inhalt Problem im literarischen Kunstwerk', *Helicon*, I (1938), pp. 51–67.
8. Emil Lucka's brilliant essay, 'Das Grundproblem der Dichtkunst', *Zeitschrift für Ästhetik*, XXII (1928), pp. 129–46, studies 'wie sich Welt in Sprache verwandelt. . .'. In an unsuccessful poem or novel, says Lucka, 'fehlt die Identität von Welt und Sprache'.
9. See Dorothy Walsh, 'The Poetic Use of Language', *Journal of Philosophy*, XXXV (1938), pp. 73–81.
10. J. Mukařovský, *Aesthetic Function, Norm, and Value as Social Facts*, Prague 1936, in Czech.
11. Pepper's 'contextualistic' criticism seems largely relevant here, for its prime test is vividness, and its emphasis is on contemporary art as most likely to meet the test: '. . . if the art of an earlier age appeals to a later, it is often for other than the original reasons, so that . . . critics are required in each age to register the aesthetic judgements of that age.' (Op. cit., p. 68.)
12. George Boas, *A Primer for Critics*, Baltimore 1937, p. 136 and *passim*.
13. T. S. Eliot, *Use of Poetry*, Cambridge, Mass. 1933, p. 153.
14. This is Pepper's 'organistic criticism' (op. cit., esp. p. 79), earlier represented by Bosanquet's *Three Lectures on Aesthetic*, London 1915.
15. See Lascelles Abercrombie's *Theory of Poetry* (1924) and his *Idea of Great Poetry* (1925).
16. L. A. Reid, *A Study in Aesthetics*, London 1931, p. 225 ff., 'Subject-matter, Greatness, and the Problem of Standards'.
17. T. M. Greene, *The Arts and the Art of Criticism*, Princeton 1940, pp. 374 ff., 461 ff.
18. See particularly E. E. Stoll's 'Milton a Romantic', *From Shakespeare to Joyce*, New York 1944, and Mario Praz's *The Romantic Agony*, London 1933.
19. Eliot, op. cit., p. 96.
20. See Jacques Barzun, 'Our Non-Fiction Novelists', *Atlantic Monthly*, CLXXVIII (1946), pp. 129–32, and J. E. Baker, 'The Science of Man', *College English*, VI (1945), pp. 395–401.
21. Tate, *Reason in Madness*, New York 1941, pp. 114–16.
22. E. E. Kellett, *The Whirligig of Taste*, London 1929, and *Fashion in Literature*, London 1931; F. P. Chambers, *Cycles of Taste*, Cambridge, Mass. 1928, and *The History of Taste*, New York 1932; Henri Peyre, *Writers and Their Critics: a Study of Misunderstanding*, Ithaca 1944.
23. 'Multivalence': see George Boas, *A Primer for Critics*, Baltimore 1937.
24. F. Pottle, *The Idiom of Poetry*, Ithaca 1941; new ed., 1947.
25. The critics of the eighteenth century 'were unable to explain the virtues of the poetry of earlier periods, and, for that matter, of their own period'

(Cleanth Brooks, 'The Poem as Organism', *English Institute Annual, 1940*, New York 1941, p. 24).

26. 'Dr Johnson tried to describe Donne's poetry by its defects. . . .' 'The best justice that we can do its shortcomings [those of metaphysical poetry] is to judge them by the normal standards of good poetry, and not to excuse them in the name of quaintness and intellectual frippery. Let Jonson be such a standard, and . . . the Donne tradition will be found to contain a large body of verse that meets the usual requirements of English poetry, and at times as well is the finest' (George Williamson, *The Donne Tradition*, Cambridge, Mass. 1930, pp. 21, 211).
27. F. R. Leavis, *Revaluation: Tradition and Development in English Poetry*, London 1936, p. 68 ff.
28. E. Vivas, 'The Esthetic Judgment', *Journal of Philosophy*, XXXIII (1936), pp. 57–69. See Bernard Heyl, *New Bearings in Esthetics and Art Criticism*, New Haven 1943, p. 91 ff., especially p. 123. Heyl rules out the extremes of 'objectivism' and (much more easily) of 'subjectivism' in order to expound 'relativism', intended as a sensible *via media*.
29. 'Ériger en lois ses impressions personnelles, c'est le grand effort d'un homme s'il est sincère.' Eliot quotes this, from de Gourmont's *Lettres à L'amazon*, as epigraph to his essay, 'The Perfect Critic', *The Sacred Wood*, 1920.
30. As does Mr Heyl (*New Bearings*, p. 91).

فصل نوزدهم
تاریخ ادبیات

1. Thomas Warton, *History of English Poetry*, I (1774), p. ii. A fuller discussion may be found in René Wellek's *Rise of English Literary History*, Chapel Hill 1941, pp. 166–201.
2. Henry Morley, Preface to *English Writers*, I, London 1864.
3. Leslie Stephen, *English Literature and Society in the Eighteenth Century*, London 1904, pp. 14, 22.
4. W. J. Courthope, *A History of English Poetry*, London 1895, Vol. I, p. xv.
5. Edmund Gosse, *A Short History of Modern English Literature* (London 1897), Preface.
6. See letter to F. C. Roe, 19 March 1924, quoted by Evan Charteris, *The Life and Letters of Sir Edmund Gosse*, London 1931, p. 477.
7. See the quotations in Oliver Elton's lecture on Saintsbury, *Proceedings of the British Academy*, XIX (1933), and Dorothy Richardson, 'Saintsbury and Art for Art's Sake', *PMLA*, LIX (1944), pp. 243–60.
8. Oliver Elton, *A Survey of English Literature*, 1780–1830, London 1912, Vol. I, p. vii.
9. L. Cazamian, *L'Évolution psychologique de la littérature en Angleterre*, Paris

1920, and the second half of É. Legouis and L. Cazamian, *Histoire de la littérature anglaise*, Paris 1924.

10. W. P. Ker, 'Thomas Warton' (1910), *Essays*, London 1922, Vol. I, p. 100.
11. T. S. Eliot, 'Tradition and the Individual Talent', *The Sacred Wood*, London 1920, p. 42.
12. R. S. Crane, 'History Versus Criticism in the University Study of Literature', *The English Journal*, College Edition, XXIV (1935), pp. 645–67.
13. F. J. Teggart, *Theory of History*, New Haven 1925.
14. See bibliography, section IV.
15. See bibliography, section IV.
16. R. D. Havens, *Milton's Influence on English Poetry*, Cambridge, Mass. 1922.
17. See these discussions: R. N. E. Dodge, 'A Sermon on Source-hunting', *Modern Philology*, IX (1911–12), pp. 211–23; Louis Cazamian, 'Goethe en Angleterre. Quelques réflexions sur les problèmes d'influence', *Revue Germanique*, XII (1921), 371–8; Hardin Craig, 'Shakespeare and Wilson's *Arte of Rhetorique*: An Inquiry into the Criteria for Determining Sources', *Studies in Philology*, XXVIII (1931), pp. 86–98; George C. Taylor, 'Montaigne–Shakespeare and the Deadly Parallel', *Philological Quarterly*, XXII (1943), pp. 330–37 (giving a curious list of the seventy-five types of evidence actually used in such studies); David Lee Clark, 'What was Shelley's Indebtedness to Keats?' *PMLA*, LVI (1941), pp. 479–97 (an interesting refutation of parallels drawn by J. L. Lowes); Ihab H. Hassan, 'The Problem of Influence in Literary History', *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, XIV (1955), 66–76; Haskell M. Block, 'The Concept of Influence in Comparative Literature', *Yearbook of Comparative and General Literature*, VII (1958), 30–36; Claudio Guillén, 'The Aesthetics of Influence Studies in Comparative Literature' in *Comparative Literature: Proceedings of the Second Congress of the International Comparative Literature Association*, ed. W. P. Friederich, Chapel Hill, N. C., 1959, Vol. I, pp. 175–92.
18. See H. O. White, *Plagiarism and Imitation during the English Renaissance*, Cambridge, Mass. 1935; Elizabeth M. Mann, 'The Problem of Originality in English Literary Criticism, 1750–1800', *Philological Quarterly*, XVIII (1939), pp. 97–118; Harold S. Wilson, 'Imitation', *Dictionary of World Literature* (ed. J. T. Shipley), New York 1943, pp. 315–17.
19. Sidney Lee, *Elizabethan Sonnets*, two vols., London 1904.
20. Wolfgang Clemen, *Shakespeares Bilder, ihre Entwicklung und ihre Funktionen im dramatischen Werk*, Bonn 1936 (English tr. Cambridge, Mass. 1951).
21. George Saintsbury, *A History of English Prosody*, three vols., 1906–10; *A History of English Prose Rhythm*, Edinburgh 1912.
22. Benedetto Croce, 'Storia di temi e storia letteraria', *Problemi di Estetica*, Bari 1910, pp. 80–93.
23. e.g. André Jolles, *Einfache Formen*, Halle 1930; A. N. Veselovsky, *Istoricheskaya Poetika* (ed. V. M. Zhirmunsky), Leningrad 1940 (a selection from writings dating back, in part, to the 1870s); J. Jarcho, 'Organische Struktur

des russischen Schnaderhüpfels (čaštuska)', *Germano-Slavica*, III (1937), pp. 31–64 (an elaborate attempt to state the correlation between style and theme by statistical methods, drawing the evidence from a popular genre).

24. W. W. Greg, *Pastoral Poetry and Pastoral Drama*, London 1906.
25. C. S. Lewis, *The Allegory of Love*, Oxford 1936.
26. Karl Viëtor, *Geschichte der deutschen Ode*, Munich 1923; Günther Müller, *Geschichte des deutschen Liedes*, Munich 1925.
27. See bibliography, chapter 17.
28. Arthur Symons, *The Romantic Movement in English Poetry*, London 1909.
29. See J. Isaacs in *The Times Literary Supplement*, 9 May 1935, p. 301.
30. The first to do so was apparently Thomas Shaw in *Outlines of English Literature*, London 1849.
31. See bibliography, section III, 4.
32. See bibliography, section I.
33. Wilhelm Pinder, *Das Problem der Generation*, Berlin 1926; Julius Petersen, 'Die literarischen Generationen', *Philosophie der Literaturwissenschaft* (ed. Emil Ermatinger), Berlin 1930, pp. 130–87; Eduard Wechssler, *Die Generation als Jugendreihe und ihr Kampf um die Denkform*, Leipzig 1930; Detlev W. Schumann, 'The Problem of Cultural Age-Groups in German Thought: a Critical Review', *PMLA*, LI (1936), pp. 1180–1207, and 'The Problem of Age-Groups: A Statistical Approach', *PMLA*, LII (1937), pp. 596–608; H. Peyre, *Les Générations littéraires*, Paris 1948.
34. See bibliography, section II.
35. Jan Máchal, *Slovanské literatury*, three vols., Prague 1922–9, and Leonardo Olschki, *Die romanischen Literaturen des Mittelalters*, Wildpark-Potsdam 1928 (in *Handbuch der Literaturwissenschaft*, ed. Oskar Walzel).
36. H. M. and N. K. Chadwick, *The Growth of Literature*, three vols., London 1932, 1936, 1940.

کتابنامه

*

فصل اول
ادبیات و تحقیق ادبی

I. GENERAL DISCUSSIONS OF LITERARY THEORY AND METHODS OF LITERARY STUDY

BALDENSPERGER, FERNAND, *La Littérature: création, succès, durée,* Paris 1913; new ed., Paris 1919

BILLESKOV, JANSEN, F. J., *Esthétique de l'œuvre d'art littéraire,* Copenhagen 1948

CROCE, BENEDETTO, *La critica litteraria: questioni teoriche,* Rome 1894; reprinted in *Primi saggi* (second ed., Bari 1927, pp. 77–199)

DAICHES, DAVID, *A Study of Literature,* Ithaca 1948

DRAGOMIRESCOU, MICHEL, *La Science de la littérature,* four vols., Paris 1928–9

ECKHOFF, LORENTZ, *Den Nye Litteraturforskning. Syntetisk Metode,* Oslo 1930

ELSTER, ERNST, *Prinzipien der Literaturwissenschaft,* two vols., Halle 1897 and 1911

ERMATINGER, EMIL (ed.), *Die Philosophie der Literaturwissenschaft,* Berlin 1930

FOERSTER, NORMAN; MCGALLIARD, JOHN C.; WELLEK, RENÉ; WARREN, AUSTIN; SCHRAMM, WILBUR LANG, *Literary Scholarship: Its Aims and Methods,* Chapel Hill 1941

GUÉRARD, ALBERT L., *A Preface to World Literature,* New York 1940

HYTIER, JEAN, *Les Arts de littérature,* Paris 1945

KAYSER, WOLFGANG, *Das sprachliche Kunstwerk. Eine Einführung in die Literaturwissenschaft,* Bern 1948 (Portuguese and Spanish translations)

KRIDL, MANFRED, *Wstęp do badań nad dziełem literackiem,* Wilno 1936

'The Integral Method of Literary Scholarship', *Comparative Literature* III (1951), pp. 18–31

MARCKWARDT, A.; PECKHAM, M.; WELLEK, R.; THORPE, J., 'The Aims, Methods, and Materials of Research in the Modern Languages and Literatures', *PMLA* LXVII (1952), No. 6, pp. 1–37

MICHAUD, GUY, *Introduction à une science de la littérature,* Istanbul 1950

MOMIGLIANO, ATTILIO (ed.), *Problemi ed orientamenti critici di lingua e di litteratura italiana* and *Tecnica e teoria letteraria,* Milano 1948

MOULTON, R. G., *The Modern Study of Literature*, Chicago 1915

OPPEL, HORST, *Die Literaturwissenschaft in der Gegenwart: Methodologie und Wissenschaftslehre*, Stuttgart 1939

'Methodenlehre der Literaturwissenschaft', *Deutsche Philologie im Aufrisss* (ed. Wolfgang Stammler), Berlin 1951, Vol. I, pp. 39–78

PETERSEN, JULIUS, *Die Wissenschaft von der Dichtung: System und Methodenlehre der Literaturwissenschaft* – I, *Werk und Dichter*, Berlin 1939

REYES, ALFONSO, *El Deslinde: Prolegómenos a la teoria literaria*, Mexico City 1944

SHIPLEY, JOSEPH T. (ed.), *Dictionary of World Literature: Criticism – Forms – Technique*, New York 1943; second ed., 1954

TOMASHEVSKY, BORIS, *Teoriya literatury: Poetika*, Leningrad 1925; second ed., 1931

TORRE, GUILLERMO DE, *Problemática de la literatura*, Buenos Aires 1951

WALZEL, OSKAR, *Gehalt und Gestalt im dichterischen Kunstwerk*, Berlin 1923

WOSNESSENSKY, A. N., 'Der Aufbau der Literaturwissenschaft', *Idealistische Philologie*, III (1928), pp. 337–68

II. SOME DISCUSSIONS OF THE HISTORY OF LITERARY STUDIES

GAYLEY, CHARLES MILLS, 'The Development of Literary Studies During the Nineteenth Century', *Congress of Arts and Science: Universal Exposition: St Louis, 1904*, Vol. III, Boston 1906, pp. 323–53

GETTO, GIOVANNI, *Storia delle storie letterarie* [in Italy only], Milano 1942

KLEMPERER, VIKTOR, 'Die Entwicklung der Neuphilologie', *Romanische Sonderart*, Munich 1926, pp. 388–99

LEMPICKI, SIGMUND VON, *Geschichte der deutschen Literaturwissenschaft*, Göttingen 1920

MANN, MAURYCY, 'Rozwój syntezy literackiej od jej początków do Gervinusa', *Rozprawy Akademii Umiejetności*, Serja III, Tom III, Cracow 1911, pp. 230–360 (a history of literary historiography from antiquity to Gervinus)

O'LEARY, GERARD, *English Literary History and Bibliography*, London 1928

ROTHACKER, ERICH, *Einleitung in die Geisteswissenschaften*, Tübingen 1920 (second ed., 1930, contains sketch of the history of German literary history in the nineteenth century)

UNGER, RUDOLF, 'Vom Werden und Wesen der neueren deutschen Literaturwissenschaft', *Aufsätze zur Prinzipienlehre der Literaturgeschichte*, Berlin 1929, Vol. I, pp. 33–48

WELLEK, RENÉ, *The Rise of English Literary History*, Chapel Hill 1941; a history of English literary historiography up to Warton (1774)

A History of Modern Criticism 1750–1950, four vols., Vol. I, *The Later Eighteenth Century*; Vol. II, *The Romantic Age*, New Haven 1955 (contains much on growth of literary history)

III. DISCUSSIONS OF PRESENT STATE OF LITERARY SCHOLARSHIP

1. *General*

LUNDING, ERIK, *Strömungen und Strebungen der modernen Literaturwissenschaft*, Aarhus, Denmark, 1952

RICHTER, WERNER, 'Strömungen und Stimmungen in den Literaturwissenschaften von heute', *Germanic Review*, XXI (1946), pp. 81–113

VAN TIEGHEM, PHILLIPE, *Tendances nouvelles en histoire littéraire* (Études françaises, No. 22), Paris 1930

WEHRLI, MAX, *Allgemeine Literaturwissenschaft*, Bern 1951

WELLEK, RENÉ, 'The Revolt against Positivism in Recent European Literary Scholarship', *Twentieth-Century English* (ed. William S. Knickerbocker), New York 1946, pp. 67–89

2. *Some English Discussions*

HOLLOWAY, JOHN, *The Charted Mirror. Literary and Critical Essays*, London 1960

KNIGHTS, L. C., 'The University Teaching of English and History: A Plea for Correlation', *Explorations*, London 1946, pp. 186–99

LEAVIS, F. R., *Education and the University*, London 1944

'The Literary Discipline and Liberal Education', *Sewanee Review*, LV (1947), pp. 586–609

LEE, SIR SIDNEY, 'The Place of English Literature in the Modern University', *Elizabethan and Other Essays*, Oxford 1929 (this particular essay dates from 1911), pp. 1–19

MCKERROW, RONALD B., *A Note on the Teaching of English Language and Literature* (English Association Pamphlet No. 49), London 1921

POTTER, STEPHEN, *The Muse in Chains: A Study in Education*, London 1937

SUTHERLAND, JAMES, *English in the Universities*, Cambridge 1945

TILLYARD, E. M. W., *The Muse Unchained: An Intimate Account of the Revolution in English Studies at Cambridge*, London 1958

3. *Some Discussions of German Scholarship*

BENDA, OSKAR, *Der gegenwärtige Stand der deutschen Literaturwissenschaft*, Vienna 1928

BRUFORD, W. H., *Literary Interpretation in Germany*, Cambridge 1952

MAHRHOLZ, WERNER, *Literaturgeschichte und Literaturwissenschaft*, Berlin 1923 (second ed., 1932)

MERKER, PAUL, *Neue Aufgaben der deutschen Literaturgeschichte*, Leipzig 1921

OPPEL, HORST, *Die Literaturwissenschaft in der Gegenwart*, Stuttgart 1939

ROSSNER, H., *Georgekreis und Literaturwissenschaft*, Frankfurt 1938

SCHÜTZE, MARTIN, *Academic Illusions in the Field of Letters and the Arts*, Chicago 1933 (new ed. Hamden, Conn., 1962)

SCHULTZ, FRANZ, *Das Schicksal der deutschen Literaturgeschichte*, Frankfurt a. M. 1929

VIËTOR, KARL, 'Deutsche Literaturgeschichte als Geistesgeschichte: ein Rückblick', *PMLA*, LX (1945), pp. 899–916

4. *Information on Russian Formalism*

ERLICH, VICTOR, *Russian Formalism: History – Doctrine* (with preface by René Wellek), The Hague 1955

GOURFINKEL, NINA, 'Les nouvelles méthodes d'histoire littéraire en Russie', *Le Monde Slave*, VI (1929), pp. 234–63

KRIDL, MANFRED, 'Russian Formalism', *The American Bookman*, I (1944), pp. 19–30

NEUMANN, F. W., 'Die formale Schule der russischen Literaturwissenschaft', *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, XXIX (1955), pp. 99–121

SETSCHKAREFF, VSEVOLOD, 'Zwei Tendenzen in der neuen russischen Literaturtheorie', *Jahrbuch für Ästhetik*, III (1955–7), pp. 94–107

TOMASHEVSKY, BORIS, 'La nouvelle école d'histoire littéraire en Russie', *Revue des études slaves*, VIII (1928), pp. 226–40

VAN TIEGHEM, PHILLIPE, and GOURFINKEL, NINA, 'Quelques produits du formalisme russe', *Revue de littérature comparée*, XII (1932), pp. 425–34

VOSNESENSKY, A., 'Die Methodologie der russischen Literaturforschung in den Jahren 1910–25', *Zeitschrift für slavische Philologie*, IV (1927), pp. 145–62, and V (1928), pp. 175–99

'Problems of Method in the Study of Literature in Russia', *Slavonic Review*, VI (1927), pp. 168–77

ZHIRMUNSKY, VIKTOR, 'Formprobleme in der russischen Literaturwissenschaft', *Zeitschrift für slavische Philologie*, I (1925), pp. 117–52

IV. AMERICAN DISCUSSIONS ON SITUATION OF LITERARY SCHOLARSHIP AND CRITICISM

BABBITT, IRVING, *Literature and the American College*, Boston 1908

CRANE, RONALD S., *The Languages of Criticism and the Structure of Poetry*, Toronto 1953

FOERSTER, NORMAN, *The American Scholar: A Study in Litterae Inhumaniores*, Chapel Hill 1929

'The Study of Letters', *Literary Scholarship: Its Aims and Methods*, Chapel Hill 1941, pp. 3–32

FOSTER, RICHARD, *The New Romantics: A Reappraisal of the New Criticism*, Bloomington, Indiana 1962

GAUSS, CHRISTIAN, 'More Humane Letters', *PMLA*, LX (1945), pp. 1306–12

HYMAN, STANLEY EDGAR, *The Armed Vision: A Study in the Methods of Modern Literary Criticism*, New York 1948 (new ed. 1955)

JONES, HOWARD MUMFORD, 'Literary Scholarship and Contemporary Criticism', *English Journal* (College edition), XXIII (1934), pp. 740–66

KRIEGER, MURRAY, *The New Apologists for Poetry*, Minneapolis 1957
LA DRIÈRE, JAMES CRAIG, *Directions in Contemporary Criticism and Literary Scholarship*, Milwaukee, Wis. 1953
LEARY, LEWIS (ed.), *Contemporary Literary Scholarship: A Critical Review*, New York 1958
LEVIN, HARRY, 'Criticism in Crisis', *Contexts of Criticism*, Cambridge, Mass. 1957, pp. 251–66
MILLETT, FRED B., *The Rebirth of Liberal Education*, New York 1946
O'CONNOR, WILLIAM VAN, *An Age of Criticism, 1900–1950*, Chicago 1952
PEYRE, HENRI, *Writers and Their Critics*, Ithaca 1944
SCHÜTZE, MARTIN, 'Towards a Modern Humanism', *PMLA*, LI (1936), pp. 284–99
SHERMAN, STUART P., 'Professor Kittredge and the Teaching of English', *Nation*, XCVII (1913), pp. 227–30 (reprinted in *Shaping Men and Women*, Garden City, N.Y. 1928, pp. 65–86)
SHOREY, PAUL, 'American Scholarship', *Nation*, XCII (1911), pp. 466–9 (reprinted in *Fifty Years of American Idealism*, Boston 1915, pp. 401–13)
SPITZER, LEO, 'A New Program for the Teaching of Literary History', *American Journal of Philology*, LXIII (1942), pp. 308–19
'Deutsche Literaturforschung in Amerika', *Monatshefte für deutschen Unterricht*, XXXVIII (1946), pp. 475–80
STALLMAN, ROBERT W., 'The New Critics', in *Critiques and Essays in Criticism 1920–1948*, New York 1949, pp. 488–506
TATE, ALLEN, 'Miss Emily and the Bibliographer', *Reason in Madness*, New York 1941, pp. 100–16
WELLEK, RENÉ, 'Literary Scholarships', in *American Scholarship in the Twentieth Century* (ed. M. Curti), Cambridge, Mass. 1953, pp. 111–45
'The Main Trends of Twentieth-Century Criticism', *Yale Review*, LI (1961), pp. 102–18
WIMSATT, W. K., 'Chariots of Wrath: Recent Critical Lessons', *Essays in Criticism*, XII (1962), pp. 1–17
WIMSATT, WILLIAM K., Jun. and BROOKS, CLEANTH, *Literary Criticism: A Short History*, New York 1957
ZABEL, MORTON D., 'Introduction: Criticism in America', in *Literary Opinion in America* (revised ed.), New York 1951, pp. 1–43
'Summary in Criticism', in *Literary History of the United States* (ed. R. Spiller, *et al.*), New York 1948, Vol. II, pp. 1358–73

فصل دوم
ماهیت ادبیات

SOME DISCUSSIONS OF THE NATURE OF LITERATURE AND POETRY

BEARDSLEY, MONROE C., *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*, New York 1958

L

BLANCHOT, MAURICE, *L'Espace littéraire*, Paris 1955
BROOKS, CLEANTH, Jun., *Modern Poetry and the Tradition*, Chapel Hill 1939
The Well Wrought Urn, New York 1947
BÜHLER, KARL, *Sprachtheorie*, Jena 1934
CHRISTIANSEN, BRODER, *Philosophie der Kunst*, Hanau 1909
CROCE, BENEDETTO, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, Bari 1902 (English tr. by Douglas Ainslie, London 1929)
La Poesia, Bari 1936
'La teoria dell'arte come pura visibilità', *Nuovi Saggi de Estetica*, Bari 1920, pp. 239–54
DESSOIR, MAX, *Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, Stuttgart 1906
EASTMAN, MAX, *The Literary Mind*, New York 1931
ELIOT, T. S., *The Use of Poetry and the Use of Criticism*, Cambridge, Mass. 1933
FRYE, NORTHROP, *Anatomy of Criticism: Four Essays*, Princeton 1957
GREENE, THEODORE MEYER, *The Arts and the Art of Criticism*, Princeton 1940
HAMBURGER, KÄTHE, *Die Logik der Dichtung*, Stuttgart 1957
INGARDEN, ROMAN, *Das literarische Kunstwerk*, Halle 1931
JAMES, D. G., *Scepticism and Poetry*, London 1937
LÜTZELER, HEINRICH, *Einführung in die Philosophie der Kunst*, Bonn 1934
MEYER, THEODOR A., *Das Stilgesetz der Poesie*, Leipzig 1901
MUKAŘOVSKÝ, JAN, 'La dénomination esthétique et la fonction esthétique de la langue', *Actes du quatrième congrès international des linguistes*, Copenhagen 1938, pp. 98–104
MORRIS, CHARLES, 'Aesthetics and the Theory of Signs', *Journal of Unified Science*, VIII (1940), pp. 131–50
'Foundations for the Theory of Signs', *International Encyclopedia of Unified Science*, Vol. I, No. 2
Signs, Language and Behaviour, New York 1946
OGDEN, C. K., and RICHARDS, I. A., *The Meaning of Meaning: A Study of the Influence of Language upon Thought and of the Science of Symbolism*, London 1923; seventh ed., New York 1945
OSBORNE, HAROLD, *Aesthetics and Criticism*, London 1955
POLLOCK, THOMAS C., *The Nature of Literature*, Princeton 1942
POTTLE, FREDERICK A., *The Idiom of Poetry*, Ithaca 1941; new enlarged ed. 1946
PRESS, JOHN, *The Fire and the Fountain. An Essay on Poetry*, London 1955
RANSOM, JOHN CROWE, *The New Criticism*, Norfolk, Conn. 1941
The World's Body, New York 1938
RICHARDS, IVOR ARMSTRONG, *Principles of Literary Criticism*, London 1924
SARTRE, J.-P., 'Qu'est-ce que la littérature?' in *Situations* II, Paris 1948 (English tr. by B. Frechtman, New York 1949)
SEWELL, ELIZABETH, *The Structure of Poetry*, New York 1952

SKELTON, ROBIN, *The Poetic Pattern*, London 1956
SMITH, CHARD POWERS, *Pattern and Variation in Poetry*, New York 1932
STAUFFER, DONALD, *The Nature of Poetry*, New York 1946
TATE, ALLEN (ed.), *The Language of Poetry*, Princeton 1942 (essays by PHILIP WHEELWRIGHT, I. A. RICHARDS, CLEANTH BROOKS and WALLACE STEVENS)
Reason in Madness: Critical Essays, New York 1941
WARREN, ROBERT PENN, 'Pure and Impure Poetry', in *Critiques and Essays in Criticism* (ed. R. W. Stallman), New York 1949, pp. 85–104
WIMSATT, WILLIAM K., Jun., *The Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry*, Lexington, Ky 1954

فصل سوم
کارکرد ادبیات

SOME DISCUSSIONS OF LITERATURE AS KNOWLEDGE

AIKEN, HENRY DAVID, 'Some Notes Concerning the Aesthetic and the Cognitive', *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, XIII (1955), pp. 378–94 (reprinted in *Aesthetics Today*, ed. Morris Philipson, Cleveland 1961, pp. 254–74)
EASTMAN, MAX, *The Literary Mind: Its Place in an Age of Science*, New York 1935
HARAP, LOUIS, 'What Is Poetic Truth?' *Journal of Philosophy*, XXX (1933), pp. 477–88
HOSPERS, JOHN, *Meaning and Truth in the Arts*, Chapel Hill 1946
MEYER, THEODOR A., 'Erkenntnis und Poesie', *Zeitschrift für Ästhetik*, XIV (1920), pp. 113–29
MORRIS, CHARLES W., 'Science, Art, and Technology', *Kenyon Review*, I (1939), pp. 409–23
RANSOM, JOHN CROWE, 'The Pragmatics of Art', *Kenyon Review*, II (1940), pp. 76–87
ROELLINGER, F. X., Jun., 'Two Theories of Poetry as Knowledge', *Southern Review*, VII (1942), pp. 690–705
TATE, ALLEN, 'Literature as Knowledge', *Reason in Madness*, New York 1941, pp. 20–61
VIVAS, ELISEO, 'Literature and Knowledge', *Creation and Discovery: Essays in Criticism and Aesthetics*, New York 1955, pp. 101–28
WALSH, DOROTHY, 'The Cognitive Content of Art', *Philosophical Review*, LII (1943), pp. 433–51
WHEELWRIGHT, PHILIP, 'On the Semantics of Poetry', *Kenyon Review*, II (1940), pp. 263–83

فصل چهارم
نظریه ادبی، نقد ادبی، و تاریخ ادبی

DISCUSSIONS OF RELATIONS OF LITERARY SCHOLARSHIP AND CRITICISM

BROOKS, CLEANTH, 'Literary Criticism', *English Institute Essays* 1946, New York 1947, pp. 127–58

'The New Criticism and Scholarship', *Twentieth-Century English* (ed. William S. Knickerbocker), New York (1946), pp. 371–83

CRANE, RONALD S., 'History versus Criticism in the University Study of Literature', *English Journal* (College Edition), XXIV (1935), pp. 645–67

FEUILLERAT, ALBERT, 'Scholarship and Literary Criticism', *Yale Review*, XIV (1924), pp. 309–24

FOERSTER, NORMAN, 'Literary Scholarship and Criticism', *English Journal* (College edition), XXV (1936), pp. 224–32

GARDNER, HELEN, *On the Limits of Literary Criticism*, Oxford 1957

JONES, HOWARD MUMFORD, 'Literary Scholarship and Contemporary Criticism', *English Journal* (College edition), XXIII (1934), pp. 740–66

PEYRE, HENRI, *Writers and their Critics*, Ithaca 1944

SPIEGELBERG, HERBERT, *Antirelativismus*, Zurich 1935

TEETER, LOUIS, 'Scholarship and the Art of Criticism', *ELH*, V (1938), pp. 173–94

WARREN, AUSTIN, 'The Scholar and the Critic: An Essay in Mediation', *University of Toronto Quarterly*, VI (1937), pp. 267–77

WELLEK, RENÉ, 'Literary Theory, Criticism, and History', *Sewanee Review*, LXVIII (1960), pp. 1–19 (also in *English Studies Today: Second Series*, ed. G. A. Bonnard, Bern 1961, pp. 53–65)

WIMSATT, WILLIAM K., Jun., 'History and Criticism: A Problematic Relationship', *The Verbal Icon*, Lexington, Ky 1954, pp. 253–66

فصل پنجم
ادبیات همگانی، تطبیقی، و ملی

BALDENSPERGER, FERNAND, 'Littérature comparée: le mot et la chose', *Revue de littérature comparée*, I (1921), pp. 1–29

BEIL, E., *Zur Entwicklung des Begriffs der Weltliteratur*, Leipzig 1915 (in *Probefahrten*, XXVIII)

BETZ, L.-P., 'Kritische Betrachtungen über Wesen, Aufgabe und Bedeutung der vergleichenden Literaturgeschichte', *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, XVIII (1896), pp. 141–56

La littérature comparée: Essai bibliographique, second ed., Strasbourg 1904

BRUNETIÈRE, FERDINAND, 'La littérature européenne', *Revue des deux*

mondes, CLXI (1900), pp. 326–55 (reprinted in *Variétés littéraires*, Paris 1904, pp. 1–51)

CAMPBELL, OSCAR J., 'What Is Comparative Literature?' *Essays in Memory of Barrett Wendell*, Cambridge, Mass., 1926, pp. 21–40

CROCE, BENEDETTO, 'La letteratura comparata', *Problemi di estetica*, Bari 1910, pp. 73–9

ÉTIEMBLE, RENÉ, 'Littérature comparée, ou comparaison n'est pas raison', *Hygiène des lettres*, Paris 1958, Vol. III, pp. 154–73

FARINELLI, ARTURO, *Il sogno di una letteratura mondiale*, Rome 1923

FRIEDERICH, WERNER P., 'The Case of Comparative Literature', *American Association of University Professors Bulletin*, XXXI (1945), pp. 208–19

GUYARD, M.-F., *La Littérature comparée*, Paris 1951

HANKISS, JEAN, 'Littérature universelle?' *Helicon*, I (1938), pp. 156–71

HÖLLERER, WALTER, 'Methoden und Probleme der vergleichenden Literaturwissenschaft', *Germanisch-romanische Monatsschrift*, II (1952), pp. 116–31

HOLMES, T. URBAN, Jun., 'Comparative Literature: Past and Future', *Studies in Language and Literature* (ed. G. C. Coffman), Chapel Hill 1945, pp. 62–73

JONES, HOWARD MUMFORD, *The Theory of American Literature*, Cambridge, Mass., 1949

MERIAN-GENAST, E. W., 'Voltaires Essai sur la poésie épique und die Entwicklung der Idee der Weltliteratur', *Romanische Forschungen*, XL, Leipzig 1926

PARTRIDGE, ERIC, 'The Comparative Study of Literature', *A Critical Medley*, Paris 1926, pp. 159–226

PEYRE, HENRI, *Shelley et la France*, La Caire 1935, Introduction and pp. 7–19

POSNETT, HUTCHISON MACAULAY, *Comparative Literature*, London 1886

'The Science of Comparative Literature', *Contemporary Review*, LXXIX (1901), pp. 855–72

REMAK, HENRY H. H., 'Comparative Literature at the Crossroads', *Yearbook of Comparative and General Literature*, IX (1960), pp. 1–28

'Comparative Literature: Its Definition and Function', *Comparative Literature: Method and Perspective* (ed. Newton P. Stallknecht and Horst Frenz), Carbondale, Ill. 1961, pp. 3–37

TEXTE, JOSEPH, 'L'histoire comparée des littératures', *Études de littérature européenne*, Paris 1898, pp. 1–23

VAN TIEGHEM, PAUL, *La littérature comparée*, Paris 1931

'La synthèse en histoire littéraire: Littérature comparée et littérature générale', *Revue de synthèse historique*, XXXI (1921), pp. 1–21

WAIS, KURT (ed.), *Forschungsprobleme der vergleichenden Literaturgeschichte*, Tübingen 1951

WELLEK, RENÉ, 'The Concept of Comparative Literature', *Yearbook of*

Comparative Literature (ed. W. P. Friederich), Vol. II, Chapel Hill 1953, pp. 1–5

'The Crisis of Comparative Literature', *Comparative Literature: Proceedings of the Second International Congress of Comparative Literature* (ed. W. P. Friederich), Chapel Hill, N.C., 1959, Vol. I, pp. 149–59

WILL, J. S., 'Comparative Literature: Its Meaning and Scope', *University of Toronto Quarterly*, VIII (1939), pp. 165–79

فصل ششم

از گردآوری نسخ تا تصحیح انتقادی

I. TEXTUAL CRITICISM

BÉDIER, JOSEPH, 'La tradition manuscrite du *Lai de l'ombre*: réflexions sur l'art d'éditer les anciens textes', *Romania*, LIV (1928), pp. 161–96, 321–56

BIRT, THEODOR, 'Kritik und Hermeneutik', Iwan von Müller's *Handbuch der Altertumswissenschaft*, Vol. I, Part 3, Munich 1913

BOWERS, FREDSON, *Textual and Literary Criticism*, New York 1959

CHAPMAN, R. W., 'The Textual Criticism of English Classics', *Portrait of a Scholar*, Oxford 1922, pp. 65–79

COLLOMP, PAUL, *La Critique des textes*, Paris 1931

DEARING, VINTON A., *A Manual of Textual Analysis*, Los Angeles 1959

GREG, WALTER WILSON, *The Calculus of Variants*, Oxford 1927

'Principles of Emendation in Shakespeare', *Shakespeare Criticism*, 1919–35 (ed. Anne Bradby), Oxford 1930, pp. 78–108

'Recent Theories of Textual Criticism', *Modern Philology*, XXVIII (1931), pp. 401–4

HAVET, LOUIS, *Manuel de critique verbale: appliqué aux textes latins*, Paris 1911

KANTOROWICZ, HERMANN, *Einführung in die Textkritik: Systematische Darstellung der textkritischen Grundsätze für Philologen und Juristen*, Leipzig 1921

MAAS, PAUL, 'Textkritik', in Gercke-Norden, *Einleitung in die Altertumswissenschaft*, Vol. I, part 2, Leipzig 1927

PASQUALI, GIORGIO, *Storia della tradizione e critica del testo*, Florence 1934 (new ed. 1952)

QUENTIN, DOM HENRI, *Essais de critique textuelle* (*Ecdotique*), Paris 1926

SEVERS, J. BURKE, 'Quentin's Theory of Textual Criticism', *English Institute Annual*, 1941, New York 1942, pp. 65–93

SHEPARD, WILLIAM, 'Recent Theories of Textual Criticism', *Modern Philology*, XXVIII (1930), pp. 129–41

WITKOWSKI, GEORG, *Textkritik und Editionstechnik neuerer Schriftwerke*, Leipzig 1924

II. BIBLIOGRAPHY

GREG, WALTER WILSON, 'Bibliography – an Apologia', *The Library*, XIII (1933), pp. 113–43

'The Function of Bibliography in Literary Criticism Illustrated in a Study of the Text of *King Lear*', *Neophilologus*, XVIII (1933), pp. 241–62
'The Present Position of Bibliography', *The Library*, XI (1930), pp. 241–62
'What Is Bibliography?' *Transactions of the Bibliographical Society*, XII (1912), pp. 39–53

HINMAN, CHARLES, *The Printing and Proof-reading of the First Folio of Shakespeare*, Oxford 1962

MCKERROW, RONALD B., *An Introduction to Bibliography for Literary Students*, Oxford 1927

SIMPSON, PERCY, 'The Bibliographical Study of Shakespeare', *Oxford Bibliographical Society Proceedings*, I (1927), pp. 19–53

WILSON, F. P., 'Shakespeare and the "New Bibliography",' *The Bibliographical Society, 1892–1942; Studies in Retrospect*, London 1945, pp. 76–135

WILSON, JOHN DOVER, 'Thirteen Volumes of Shakespeare: a Retrospect', *Modern Language Review*, XXV (1930), pp. 397–414

III. EDITING

GREG, W. W., *The Editorial Problem in Shakespeare: A Survey of the Foundations of the Text*, Oxford 1942 (revised 1952)

LEACH, MACEDWARD, 'Some Problems in Editing Middle-English Manuscripts', *English Institute Annual*, 1939, New York 1940, pp. 130–51

MCKERROW, RONALD B., *Prolegomena for the Oxford Shakespeare: A Study in Editorial Method*, Oxford 1939

STÄHLIN, OTTO, *Editionstechnik*, Leipzig–Berlin 1914

STRICH, FRITZ, 'Über die Herausgabe gesammelter Werke', *Festschrift Edouard Tièche*, Bern 1947, pp. 103–24. Reprinted in *Kunst und Leben*, Bern 1960, pp. 24–41

WITKOWSKI, GEORG, loc. cit. under 'Textual Criticism'

فصل هفتم
ادبیات و زندگینامه

I. SOME THEORETICAL DISCUSSIONS

BUSH, DOUGLAS, 'John Milton', *English Institute Essays*, 1946, New York 1947 (a part of the symposium 'The Critical Significance of Biographical Evidence', pp. 5–11)

CHERNISS, HAROLD, 'The Biographical Fashion in Literary Criticism', *University of California Publications in Classical Philology*, XII (1933–44), pp. 279–92

DILTHEY, WILHELM, *Das Erlebnis und die Dichtung*, Leipzig 1907

FERNANDEZ, RAMON, 'L'Autobiographie et le roman: l'exemple de Stendhal', *Messages*, Paris 1926, pp. 78–109 (English tr. London 1927, pp. 91–136)

FIEDLER, LESLIE A., 'Archetype and Signature: A Study of the Relationship between Biography and Poetry', *Sewanee Review*, XL (1952), pp. 253–73

GUNDOLF, FRIEDRICH, *Goethe*, Berlin 1916, Introduction

LEE, SIR SIDNEY, *Principles of Biography*, Cambridge 1911

LEWIS, C. S., and TILLYARD, E. N. W., *The Personal Heresy in Criticism*, Oxford 1934

MAUROIS, ANDRÉ, *Aspects de la biographie*, Paris 1928 (English translation, *Aspects of Biography*, Cambridge 1929)

'The Ethics of Biography', *English Institute Annual*, 1942, New York 1943, pp. 6–28

OPPEL, HORST, 'Grundfragen der literaturhistorischen Biographie', *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, XVIII (1940), pp. 139–72

ROMEIN, JAN, *Die Biographie*, Bern 1948

SENGLE, FRIEDRICH, 'Zum Problem der modernen Dichterbiographie', *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, XXVI (1952), pp. 100–111

SISSON, C. J., *The Mythical Sorrows of Shakespeare*, British Academy Lecture, 1934, London 1934

STANFIELD, JAMES FIELD, *An Essay on the Study and Composition of Biography*, London 1813

WHITE, NEWMAN I., 'The Development, Use, and Abuse of Interpretation in Biography', *English Institute Annual, 1942*, New York 1943, pp. 29–58

فصل هشتم

ادبیات و روانشناسی

I. GENERAL, THE IMAGINATION, THE CREATIVE PROCESS

ARNHEIM, RUDOLF, *et al.*, *Poets at Work*, New York 1948

AUDEN, W. H., 'Psychology and Art', *The Arts Today* (ed. Geoffrey Grigson), London 1935, pp. 1–21

BÉGUIN, ALBERT, *L'Âme romantique et le rêve: essai sur le romantisme allemand et la poésie française*, two vols., Marseille 1937; new ed., one vol., Paris 1946

BERKELMAN, ROBERT G., 'How to Put Words on Paper', *Saturday Review of Literature*, XXVIII (29 Dec. 1945), pp. 18–19 (on writers' methods of work)

BÜHLER, CHARLOTTE, 'Erfindung und Entdeckung: Zwei Grundbegriffe der Literaturpsychologie', *Zeitschrift für Ästhetik*, XV (1921), pp. 43–87

BULLOUGH, EDWARD, *Aesthetics. Lectures and Essays* (ed. Elizabeth M. Wilkinson), London 1957

BUSEMANN, A., 'Über lyrische Produktivität und Lebensablauf', *Zeitschrift für angewandte Psychologie*, XXVI (1926), pp. 177–201

CHANDLER, ALBERT R., *Beauty and Human Nature: Elements of Psychological Aesthetics*, New York 1934

DELACROIX, HENRI, *Psychologie de l'art*, Paris 1927

DE VRIES, LOUIS PETER, *The Nature of Poetic Literature*, Seattle 1930

DILTHEY, W., 'Die Einbildungskraft des Dichters', *Gesammelte Schriften*, Vol. VI, Leipzig 1924, pp. 103–241

DOWNEY, JUNE, *Creative Imagination*, London 1929

FREY, DAGOBERT, 'Das Kunstwerk als Willensproblem', *Zeitschrift für Ästhetik*, XXV (Beilage) (1931), pp. 231–44

GHISELIN, BREWSTER (ed.), *The Creative Process: A Symposium*, Berkeley, Calif. 1952; new ed. New York 1955

HARGREAVES, H. L., 'The "Faculty" of Imagination', *British Journal of Psychology*, Monograph Supplement, III, 1927

HILL, J. C., 'Poetry and the Unconscious', *British Journal of Medical Psychology*, IV (1924), pp. 125–33

KOFFKA, K., 'Problems in the Psychology of Art', *Art, A Symposium, Bryn Mawr Notes and Monographs*, IX (1940), pp. 180–273

KRETSCHMER, E., *Physique and Character* (tr. Sprott), New York 1925

KROH, E., 'Eidetiker unter deutschen Dichtern', *Zeitschrift für Psychologie*, LXXV (1920), pp. 118–62

LEE, VERNON, 'Studies in Literary Psychology', *Contemporary Review*, LXXXIV (1903), pp. 713–23 and 856–64; LXXXV (1904), pp. 386–92

LOWES, J. L., *The Road to Xanadu: A Study in the Ways of the Imagination*, Boston 1927

LUCAS, F. L., *Literature and Psychology*, London 1951

MALRAUX, ANDRÉ, *Psychologie de l'art*, three vols., Geneva 1947–50 (new version, *Les Voix du silence*, Paris 1951; English tr. by Stuart Gilbert, Garden City, N. Y. 1953)

MARITAIN, JACQUES, *Creative Intuition in Art and Poetry*, New York 1953; new ed., 1955

MARRETT, R. R., *Psychology and Folk-lore*, London 1920

MOOG, WILLY, 'Probleme einer Psychologie der Literatur', *Zeitschrift für Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane*, CXXIV (1932), pp. 129–46

MORGAN, DOUGLAS N., 'Psychology and Art Today: A Summary and Critique', *Journal of Aesthetics*, X (1950), 81–96 (reprinted in *The Problems of Aesthetics*, eds. E. Vivas and M. Krieger, New York 1953, pp. 30–47)

MÜLLER-FREIENFELS, R., *Psychologie der Kunst*, two vols., second ed., Leipzig 1923

'Die Aufgaben einer Literaturpsychologie', *Das literarische Echo*, XVI (1913–14), pp. 805–11

MUNRO, THOMAS, 'Methods in the Psychology of Art', *Journal of Aesthetics*, VI (1948), pp. 225–35

NIXON, H. K., *Psychology for the Writer*, New York 1928

PERKY, C. W., 'An Experimental Study of Imagination', *American Journal of Psychology*, XXI (1910), pp. 422–52
PLAUT, PAUL, *Psychologie der produktiven Persönlichkeit*, Stuttgart 1929
PONGS, HERMANN, 'L'image poétique et l'inconscient', *Journal de Psychologie*, XXX (1933), pp. 120–63
REICKE, ILSE, 'Das Dichten in psychologischer Betrachtung', *Zeitschrift für Ästhetik*, X (1915), pp. 290–345
RIBOT, TH., *L'Imagination créatrice*, Paris 1900
RUSU, LIVIU, *Essai sur la création artistique*, Paris 1935
SARTRE, JEAN-P., *L'Imagination*, Paris 1936
STERZINGER, OTHMAR H., *Grundlinien der Kunstpsychologie*, Vols. I and II, Graz 1938
TSANOFF, RADOSLAV A., 'On the Psychology of Poetic Construction', *American Journal of Psychology*, XXV (1914), pp. 528–37

II. PSYCHIATRIC AND PSYCHOANALYTICAL STUDIES

BASLER, ROY P., *Sex, Symbolism, and Psychology in Literature*, New Brunswick, N. J., 1948
BAUDOUIN, CHARLES, *Psychoanalysis and Aesthetics* (tr. of *Le Symbole chez Verhaeren*), New York 1924
BERGLER, EDMUND, *The Writer and Psychoanalysis*, New York 1950
BOESCHENSTEIN, HERMANN, 'Psychoanalysis in Modern Literature', *Columbia Dictionary of Modern Literature* (ed. H. Smith), New York 1947, pp. 651–7
BONAPARTE, MARIE, *Edgar Poe: étude psychoanalytique . . .*, Paris 1933
BURCHELL, S. C., 'Dostoyevsky and the Sense of Guilt', *Psychoan. Rev.*, XVII (1930), pp. 195–207
'Proust', *Psychoan. Rev.*, XV (1928), pp. 300–3
BURKE, KENNETH, 'Freud and the Analysis of Poetry', *Philosophy of Literary Form*, Baton Rouge 1941, pp. 258–92
COLEMAN, STANLEY, 'Strindberg: the Autobiographies', *Psychoan. Rev.*, XXIII (1936), pp. 248–73
DAVIS, ROBERT GORHAM, 'Art and Anxiety', *Partisan Review*, XIV (1945), pp. 310–21
FREUD, SIGMUND, 'Dostoyevsky and Parricide', *Standard Edition of the Collected Psychoanalytical Works*, ed. James Strachey, London 1961, Vol. XXI, pp. 172–94
'The Relation of the Poet to Day-Dreaming', *Collected Papers* (tr. London 1925), IV, pp. 173–83
HOFFMAN, FREDERICK J., *Freudianism and the Literary Mind*, Baton Rouge 1945
HOOPS, REINOLD, *Der Einfluss der Psychoanalyse auf die englische Literatur*, Heidelberg 1934

HYMAN, STANLEY E., 'The Psychoanalytical Criticism of Literature', *Western Review*, XII (1947–8), pp. 106–15

JASPERS, KARL, 'Strindberg and Van Gogh', *Arbeiten zur angewandten Psychiatrie*, Leipzig, V (1922)

JONES, DR ERNEST, 'A Psycho-analytic Study of *Hamlet*', *Essays in Applied Psycho-analysis*, London 1923

Hamlet and Oedipus, Garden City, N. Y., 1954

JUNG, C. G., 'On the Relation of Analytical Psychology to Poetic Art', *Contributions to Analytical Psychology*, London (1928)

'Psychology and Literature', *Modern Man in Search of his Soul* (tr. Dell and Baynes), New York 1934, pp. 175–99

KRIS, ERNST, *Psychoanalytic Explorations in Art*, New York 1952

LEWIS, C. S., 'Psychoanalysis and Literary Criticism', *Essays and Studies of the English Association*, XXVII (1941), pp. 7–21

MUSCHG, WALTER, *Psychoanalyse und Literaturwissenschaft*, Berlin 1930

OBERNDORF, CLARENCE, 'Psychoanalytic Insight of Hawthorne', *Psychoan. Rev.*, XXIX (1942), pp. 373–85

The Psychiatric Novels of O. W. Holmes, New York 1943

PONGS, H., 'Psychoanalyse und Dichtung', *Euphorion*, XXXIV (1933), pp. 38–72

PRINZHORN, H., 'Der künstlerische Gestaltungsvorgang in psychiatrischer Beleuchtung', *Zeitschrift für Ästhetik*, XIX (1925), pp. 154–81

PRUETTE, LORINE, 'A Psycho-analytic Study of E. A. Poe', *American Journal of Psychology*, XXXI (1920), pp. 370–402

RANK, OTTO, *Art and Artists: Creative Urge and Personality Development* (tr. C. F. Atkinson), New York 1932

ROSENZWEIG, SAUL, 'The Ghost of Henry James', *Partisan Review*, XI (1944), pp. 436–55

SACHS, HANNS, *Creative Unconscious*, Cambridge, Mass., 1942, second ed., 1951

SQUIRES, P. C., 'Dostoyevsky: A Psychopathological Sketch', *Psychoan. Rev.*, XXIV (1937), pp. 365–88

STEKEL, WILHELM, 'Poetry and Neurosis', *Psychoan. Rev.*, X (1923), pp. 73–96, 190–208, 316–28, 457–66

TRILLING, LIONEL, 'A Note on Art and Neurosis', *Partisan Review*, XII (1945), pp. 41–9 (reprinted in *The Liberal Imagination*, New York 1950, pp. 34–57, 160–80)

'The Legacy of Freud: Literary and Aesthetic', *Kenyon Review*, II (1940), pp. 152–73 (reprinted in *The Liberal Imagination*, New York 1950, pp. 34–57, 160–80)

فصل نهم
ادبیات و جامعه

I. GENERAL DISCUSSIONS OF LITERATURE AND SOCIETY AND SOME BOOKS ON INDIVIDUAL PROBLEMS

BRUFORD, W. H., *Theatre, Drama and Audience in Goethe's Germany*, London 1950

DUNCAN, HUGH DALZIEL, *Language and Literature in Society, with a Bibliographical Guide to the Sociology of Literature*, Chicago 1953

DAICHES, DAVID, *Literature and Society*, London 1938
The Novel and the Modern World, Chicago 1939
Poetry and the Modern World, Chicago 1940

ESCARPIT, ROBERT, *Sociologie de la littérature* (*Que sais-je?*), Paris 1958

GUÉRARD, ALBERT LÉON, *Literature and Society*, New York 1935

GUYAU, J., *L'Art au point de vue sociologique*, Paris 1889

HENNEQUIN, ÉMILE, *La Critique scientifique*, Paris 1888

KALLEN, HORACE M., *Art and Freedom*, two vols., New York 1942

KERN, ALEXANDER C., 'The Sociology of Knowledge in the Study of Literature', *Sewanee Review*, L (1942), pp. 505–14

KNIGHTS, L. C., *Drama and Society in the Age of Jonson*, London 1937 and Penguin Books 1962

KOHN-BRAMSTEDT, ERNST, *Aristocracy and the Middle Classes in Germany: Social Types in German Literature*, 1830–1900, London 1937 (contains introduction: 'The Sociological Approach to Literature').

LALO, CHARLES, *L'Art et la vie sociale*, Paris 1921

LANSON, GUSTAVE, 'L'Histoire littéraire et la sociologie', *Revue de Métaphysique et morale*, XII (1904), pp. 621–42

LEAVIS, Q. D., *Fiction and the Reading Public*, London 1932

LERNER, MAX, and MIMS, EDWIN, 'Literature', *Encyclopedia of Social Sciences*, IX (1933), pp. 523–43

LEVIN, HARRY, 'Literature as an Institution', *Accent*, VI (1946), pp. 159–68. Reprinted in *Criticism* (eds. Schorer, Miles, McKenzie), New York 1948, pp. 546–53

LOWENTHAL, LEO, *Literature and the Image of Man, Sociological Studies of the European Drama and Novel*, 1600–1900, Boston 1957

NIEMANN, LUDWIG, *Soziologie des naturalistischen Romans*, Berlin 1934 (Germanische Studien 148)

READ, HERBERT, *Art and Society*, London 1937

SCHÜCKING, LEVIN, *Die Soziologie der literarischen Geschmacksbildung*, Munich 1923. (Second, enlarged ed., Leipzig 1931; English tr. *The Sociology of Literary Taste*, London 1941)

SEWTER, A. C., 'The Possibilities of a Sociology of Art', *Sociological Review* (London), XXVII (1935), pp. 441–53

SOROKIN, PITIRIM, *Fluctuations of Forms of Art*, Cincinnati 1937 (Vol. I of *Social and Cultural Dynamics*)

TOMARS, ADOLPH SIEGFRIED, *Introduction to the Sociology of Art*, Mexico City 1940

WITTE, W., 'The Sociological Approach to Literature', *Modern Language Review*, XXXVI (1941), pp. 86–94

ZIEGENFUSS, WERNER, 'Kunst', *Handwörterbuch der Soziologie* (ed. Alfred Vierkandt), Stuttgart 1931, pp, 301–38

II. SOME DISCUSSIONS OF THE ECONOMIC HISTORY OF LITERATURE

BELJAME, ALEXANDRE, *Le Public et les hommes des lettres en Angleterre au XVIIIe siècle: Dryden, Addison et Pope*, Paris 1883 (English tr. *Men of Letters and the English Public*, London 1948)

COLLINS, A. S., *Authorship in the Days of Johnson*, New York 1927
The Profession of Letters (1780–1832), New York 1928

HOLZKNECHT, KARL J., *Literary Patronage in the Middle Ages*, Philadelphia 1923

LÉVY, ROBERT, *Le Mécénat et l'organisation du crédit intellectuel*, Paris 1924

MARTIN, ALFRED VON, *Soziologie der Renaissance*, Stuttgart 1932 (English tr. *Sociology of the Renaissance*, London 1944)

OVERMYER, GRACE, *Government and the Arts*, New York 1939

SHEAVYN, PHOEBE, *The Literary Profession in the Elizabethan Age*, Manchester 1909

III. SOME MARXIST STUDIES OF LITERATURE AND DISCUSSIONS OF MARXIST APPROACH

BUKHARIN, NIKOLAY, 'Poetry, Poetics, and Problems of Poetry in the U.S.S.R.', *Problems of Soviet Literature*, New York, n.d., pp. 187–210 (reprinted in *The Problems of Aesthetics*, eds. E. Vivas and M. Krieger, New York 1953, pp. 498–514)

BURGUM, EDWIN BERRY, *The Novel and the World's Dilemma*, New York 1947

BURKE, KENNETH, *Attitudes towards History*, two vols., New York 1937

CAUDWELL, CHRISTOPHER, *Illusion and Reality*, London 1937

COHEN, MORRIS R., 'American Literary Criticism and Economic Forces', *Journal of the History of Ideas*, I (1940), pp. 369–74

DEMETZ, PETER, *Marx, Engels und die Dichter. Zur Grundlagenforschung des Marxismus*, Stuttgart 1959

FARRELL, JAMES T., *A Note on Literary Criticism*, New York 1936

FINKELSTEIN, SIDNEY, *Art and Society*, New York 1947

FRÉVILLE, JEAN (ed.), *Sur la littérature et l'art*, two vols., Paris 1936 (contains relevant texts on Marx, Engels, Lenin, and Stalin)

GRIB, V., *Balzac* (tr. from Russian; Critics' Group Series), New York 1937
HENDERSON, P., *Literature and a Changing Civilization*, London 1935
The Novel of Today: Studies in Contemporary Attitudes, Oxford 1936
ISKOWICZ, MARC, *La Littérature à la lumière du matérialisme historique*, Paris 1926
JACKSON, T. A., *Charles Dickens. The Progress of a Radical*, New York 1938
KLINGENDER, F. D., *Marxism and Modern Art*, London 1943
LIFSHITZ, MIKHAIL, *The Philosophy of Art of Karl Marx* (tr. from Russian; Critics' Group Series), New York 1938
LUKÁCS, GEORG, *Balzac und der französische Realismus*, Berlin 1951
Beiträge zur Geschichte der Ästhetik, Berlin 1954
Der historische Roman, Berlin 1955 (English tr. London 1962)
Der russische Realismus in der Weltliteratur, Berlin 1949
Essays über Realismus, Berlin 1948
Deutsche Realisten des 19. Jahrhunderts, Bern 1951
Goethe und seine Zeit, Bern 1947
Karl Marx und Friedrich Engels als Literaturhistoriker, Berlin 1948
Schriften zur Literatursoziologie (ed. Peter Ludz), Neuwied 1961 (with bibliography)
Thomas Mann, Berlin 1949
MARX, K., and ENGELS, F., *Über Kunst und Literatur* (ed. M. Lifschitz), Berlin 1948
NOVITSKY, PAVEL J., *Cervantes and Don Quixote* (tr. from Russian; Critics' Group Series), New York 1936
PLEKHANOV, GEORGI, *Art and Society* (tr. from Russian; Critics' Group Series), New York 1936; new enlarged ed. London 1953
SAKULIN, N. P., *Die russische Literatur*, Potsdam 1930 (in series *Handbuch der Literaturwissenschaft*, ed. O. Walzel) (tr. from Russian)
SMIRNOV, A. A., *Shakespeare* (tr. from Russian; Critics' Group Series), New York 1936
SMITH, BERNARD, *Forces in American Criticism*, New York 1939
THOMSON, GEORGE, *Aeschylus and Athens. A Study in the Social Origin of the Drama*, London 1941
Marxism and Poetry, London 1945
TROTSKY, LEON, *Literature and Revolution*, New York 1925

فصل دهم
ادبیات و افکار

THEORETICAL DISCUSSIONS

BOAS, GEORGE, 'Some Problems of Intellectual History', *Studies in Intellectual History*, Baltimore 1953, pp. 3–21
CRANE, RONALD S., 'Literature, Philosophy, and Ideas', *Modern Philology*, LII (1954), 78–83

GILSON, ÉTIENNE, *Les Idées et les lettres*, Paris 1932

GLOCKNER, HERMANN, 'Philosophie und Dichtung: Typen ihrer Wechselwirkung von den Griechen bis auf Hegel', *Zeitschrift für Ästhetik*, XV (1920–21), pp. 187–204

JOCKERS, ERNST, 'Philosophie und Literaturwissenschaft', *Germanic Review*, X (1935), pp. 73–97, 166–86

LAIRD, JOHN, *Philosophical Incursions into English Literature*, Cambridge 1946

LOVEJOY, ARTHUR O., *Essays in the History of Ideas*, Baltimore 1948

The Great Chain of Being, Cambridge, Mass. 1936

'The Historiography of Ideas', *Proceedings of the American Philosophical Society*, LXXVII (1937–8), pp. 529–43

'Present Standpoint and Past History', *Journal of Philosophy*, XXXVI (1939), pp. 471–89

'Reflections on the History of Ideas', *Journal of the History of Ideas*, I (1940), pp. 1–23

'Reply to Professor Spitzer', *Ibid.*, V (1944), pp. 204–19

LÜTZELER, HEINRICH, 'Gedichtsaufbau und Welthaltung des Dichters', *Euphorion*, NF, XXXV (1934), pp. 247–62

NICOLSON, MARJORIE, 'The History of Literature and the History of Thought', *English Institute Annual, 1939*, New York 1940, pp. 56–89

NOHL, HERMAN, *Stil und Weltanschauung*, Jena 1923

SANTAYANA, GEORGE, 'Tragic Philosophy', *Works* (Triton ed.), New York 1936, pp. 275–88 (reprinted in *Literary Opinion in America*, M. D. Zabel, ed. New York 1937, pp. 129–41)

SPITZER, LEO, '*Geistesgeschichte* vs. History of Ideas as applied to Hitlerism', *Journal of the History of Ideas*, V (1944), pp. 191–203

STACE, W. T., *The Meaning of Beauty. A Theory of Aesthetics*, London 1929, especially pp. 164 ff.

TAYLOR, HAROLD A., 'Further Reflections on the History of Ideas', *Journal of Philosophy*, XL (1943), pp. 281–99

TRILLING, LIONEL, 'The Meaning of a Literary Idea', *The Liberal Imagination*, New York 1950, pp. 281–303

UNGER, RUDOLF, *Aufsätze zur Prinzipienlehre der Literaturgeschichte*, two vols., Berlin 1929. (Vol. I contains 'Literaturgeschichte', 'Philosophische Probleme der neueren Literaturwissenschaft', 'Weltanschauung und Dichtung')

WALZEL, OSKAR, *Gehalt und Gestalt im dichterischen Kunstwerk*, Berlin–Potsdam 1923

WECHSSLER, EDUARD, 'Über die Beziehung von Weltanschauung und Kunstschaffen', *Marburger Beiträge zur romanischen Philologie*, IX (1911), 46 pp.

فصل یازدهم
ادبیات و هنرهای دیگر

I. GENERAL DISCUSSIONS

BINYON, LAURENCE, 'English Poetry in its Relation to Painting and the Other Arts', *Proceedings of the British Academy*, VIII (1918), pp. 381–402

BROWN, CALVIN S., *Music and Literature: A Comparison of the Arts*, Atlanta 1948

COMBARIEU, JULES, *Les Rapports de la musique et de la poésie*, Paris 1894

GREENE, THEODORE MEYER, *The Arts and the Art of Criticism*, Princeton 1940

HATZFELD, HELMUT A., 'Literary Criticism Through Art and Art Criticism Through Literature', *Journal of Aesthetics*, VI (1947), pp. 1–21

HOURTICQ, LOUIS, *L'Art et littérature*, Paris 1946

MAURY, PAUL, *Arts et littérature comparés: état présent de la question*, Paris 1933

MEDICUS, FRITZ, 'Das Problem einer vergleichenden Geschichte der Künste', *Philosophie der Literaturwissenschaft* (ed. Emil Ermatinger), Berlin 1930, pp. 188–239

READ, HERBERT, 'Parallels in English Painting and Poetry', *In Defence of Shelley and other Essays*, London 1936, pp. 233–48

SACHS, CURT, *The Commonwealth of Art: Style in the Arts, Music and the Dance*, New York 1946

SOURIAU, ÉTIENNE, *La Correspondance des arts. Eléments d'esthétique comparée*, Paris 1947

VOSSLER, KARL, 'Über wechselseitige Erhellung der Künste', *Festschrift Heinrich Wölfflin zum 70. Geburtstag*, Dresden 1935, pp. 160–7

WALZEL, OSKAR, *Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters*, Berlin–Potsdam 1923, esp. pp. 265 ff. and 282 ff.

Wechselseitige Erhellung der Künste, Berlin 1917

WAIS, KURT, *Symbiose der Künste*, Stuttgart 1936

'Vom Gleichlauf der Künste', *Bulletin of the International Committee of the Historical Sciences*, IX (1937), pp. 295–304

II. SOME WORKS ON HISTORICAL RELATIONS BETWEEN LITERATURE AND THE ARTS

BALDENSPERGER, F., *Sensibilité musicale et romantisme*, Paris 1925

BONTOUX, GERMAINE, *La Chanson en Angleterre au temps d'Elizabeth*, Paris 1938

FAIRCHILD, ARTHUR H. R., *Shakespeare and the Arts of Design (Architecture, Sculpture, and Painting)*, Columbia, Miss. 1937

FEHR, BERNHARD, 'The Antagonism of Forms in the Eighteenth Century', *English Studies*, XVIII (1936), pp. 115–21, 193–205; XIX (1937), pp. 1–13,

49–57 (reprinted in *Von Englands geistigen Beständen*, Frauenfeld 1944, pp. 59–118)

HATZFELD, HELMUT A., *Literature Through Art: A New Approach to French Literature*, New York 1952

HAUTECOEUR, LOUIS, *Littérature et peinture en France du XVIIe au XXe siècle*, Paris 1942

HAUTMANN, MAX, 'Der Wandel der Bildvorstellungen in der deutschen Dichtung und Kunst des romanischen Zeitalters', *Festschrift Heinrich Wölfflin*, Munich 1924, pp, 63–81

HOLLANDER, JOHN, *The Untuning of the Sky: Ideas of Music in English Poetry* 1500–1700, Princeton 1961

LARRABEE, STEPHEN A., *English Bards and Grecian Marbles: The Relationship between Sculpture and Poetry*, New York 1943

MANWARING, ELIZABETH W., *Italian Landscape in Eighteenth Century England*, New York 1925

MEYER, HERMAN, 'Die Verwandlung des Sichtbaren. Die Bedeutung der modernen bildenden Kunst für Rilkes späte Dichtung', *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, XXXI (1957), pp. 465–505

PATTISON, BRUCE, *Music and Poetry of the English Renaissance*, London 1948

SEZNEC, JEAN, 'Flaubert and the Graphic Arts', *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, VIII (1945), pp. 175–90

SMITH, WARREN H., *Architecture in English Fiction*, New Haven 1934

TINKER, CHAUNCEY BREWSTER, *Painter and Poet: Studies in the Literary Relations of English Painting*, Cambridge, Mass. 1938

WEBSTER, THOMAS B. L., *Greek Art and Literature 530–400* B.C., Oxford 1939

WIND, EDGAR, 'Humanitätsidee und heroisches Porträt in der englischen Kultur des achtzenhten Jahrhunderts', *Vorträge der Bibliothek Warburg, 1930–31*, Leipzig 1932, pp. 156–229

فصل دوازدهم
چگونگی وجود اثر ادبی هنری

I. DISCUSSIONS OF MODE OF EXISTENCE, ONTOLOGY OF LITERATURE

BILSKY, MANUEL, 'The Significance of Locating the Art Object', *Philosophy and Phenomenological Research*, XIII (1935), pp. 531–36

BONATI, FÉLIX MARTÍNEZ, *La estructura de la obra literaria*, Santiago de Chile 1960

CONRAD, WALDEMAR, 'Der ästhetische Gegenstand', *Zeitschrift für Ästhetik*, III (1908), pp. 71–118, and IV (1909), pp. 400–55

DUFRENNE, MIKEL, *Phénoménologie de l'objet esthétique*, Paris 1950

HARTMANN, NIKOLAI, *Das Problem des geistigen Seins*, Berlin 1933

HIRSCH, E. D., Jun., 'Objective Interpretation', *PMLA*, LXXV (1960), pp. 463–79
HUSSERL, EDMUND, *Méditations cartésiennes*, Paris 1931
INGARDEN, ROMAN, *Das literarische Kunstwerk*, Halle 1931
JOAD, C. E. M., *Guide to Philosophy* (New York 1935), pp. 267–70
KAHN, SHOLOM J., 'What Does a Critic Analyze?' *Philosophy and Phenomenological Research*, XIII (1952), pp. 237–45
LALO, CHARLES, 'The Aesthetic Analysis of a Work of Art: An Essay on the Structure and Superstructure of Poetry', *Journal of Aesthetics*, VII (1949), pp. 278–93
MÜLLER, GÜNTHER, 'Über die Seinsweise von Dichtung', *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, XVII (1939), pp. 137–53
MUKAŘOVSKÝ, JAN, 'L'Art comme fait sémiologique', *Actes de huitième congrès international de philosophie à Prague*, Prague 1936, pp. 1065–72
SOURIAU, ÉTIENNE, 'Analyse existentielle de l'œuvre d'art', a section of *La Correspondance des arts*, Paris 1947
VIVAS, ELISEO, 'What Is a Poem?' *Creation and Discovery*, New York 1955, pp. 73–92
ZIFF, PAUL, 'Art and the "Object of Art"', *Mind*, LX (1951), pp. 466–80

III. DISCUSSIONS AND APPLICATIONS OF 'EXPLICATION DE TEXTES'

BRUNOT, F., 'Explications françaises', *Revue universitaire*, IV (1895), pp. 113–28, 263–87
HATZFELD, HELMUT, *Einführung in die Interpretation neufranzösischer Texte*, Munich 1922
LANSON, GUSTAVE, 'Quelques mots sur l'explication de textes', *Méthodes de l'histoire littéraire*, Paris 1925, pp. 38–57
ROUSTAN, M., *Précis d'explication française*, Paris 1911
RUDLER, GUSTAVE, *L'Explication française*, Paris 1902
VIGNERON, ROBERT, *Explication de Textes and Its Adaptation to the Teaching of Modern Languages*, Chicago 192°

IV. DISCUSSIONS OF 'CLOSE READING' AND EXAMPLES OF METHODS

BLACKMUR, RICHARD P., *Language as Gesture, Essays in Poetry*, New York 1952
The Lion and the Honeycomb, New York 1955
BLOOM, HAROLD, *The Visionary Company. A Reading of English Romantic Poetry*, New York 1961
BROOKS, CLEANTH, *Modern Poetry and the Tradition*, Chapel Hill 1939
and WARREN, ROBERT PENN, *Understanding Poetry*, New York 1938
The Well Wrought Urn, New York 1947

BROWER, REUBEN A., *The Fields of Light. An Experiment in Critical Reading*, New York 1951
BURGER, HEINZ OTTO (ed.), *Gedicht und Gedanke*, Halle 1942
BURNSHAW, STANLEY (ed.), *The Poem Itself*, New York 1960
COHEN, GUSTAVE, *Essai d'explication du 'Cimetière marin'*, Paris 1933
CRANE, RONALD S., 'Interpretation of Texts and the History of Ideas', *College English*, II (1941), pp. 755–65
EMPSON, WILLIAM, *Seven Types of Ambiguity*, London 1930 (new ed., New York 1948; Penguin Books 1962)
Some Versions of Pastoral, London 1935 (American title: *English Pastoral Poetry*, New York 1938)
The Structure of Complex Words, Norfolk, Conn., *s.d.* (1951)
ÉTIENNE, S., *Expériences d'analyse textuelle en vue d'explication littéraire*, Paris 1935
HARTMAN, GEOFFREY H., *The Unmediated Vision. An Interpretation of Wordsworth, Hopkins, Rilke, and Valéry*, New Haven 1954
GOODMAN, PAUL, *The Structure of Literature*, Chicago 1954
KOMMERELL, MAX, *Gedanken über Gedichte*, Frankfurt 1943
Geist und Buchstabe der Dichtung, Frankfurt 1940
LEAVIS, F. R., *New Bearings in English Poetry*, London 1932
Revaluation. Tradition and Development in English Poetry, London 1936 (reprinted New York 1947)
OLSON, ELDER, 'Rhetoric and the Appreciation of Pope', *Modern Philology*, XXXVII (1939), pp. 13–35
'*Sailing to Byzantium*. Prolegomena to a Poetics of the Lyric', *University Review* (Kansas City), VIII (1942), pp. 209–19
MARTINI, FRITZ, *Das Wagnis der Sprache: Interpretationen deutscher Prosa von Nietzsche bis Benn*, Stuttgart 1954 (second ed. 1956)
RANSOM, JOHN CROWE, *The World's Body*, New York 1938
RICHARDS, I. A., *Practical Criticism*, London 1929, New York 1955
SPITZER, LEO. See list of works under chapter 14, section 1, below
STAIGER, EMIL, *Die Kunst der Interpretation*, Zürich 1955
Meisterwerke deutscher Sprache aus dem neunzehnten Jahrhundert, Zürich 1943
TATE, ALLEN, *On the Limits of Poetry. Selected Essays: 1928–1948*, New York 1948
UNGER, LEONARD, 'Notes on *Ash Wednesday*', *Southern Review*, IV (1939), pp. 745–70
WAIN, JOHN (ed.), *Interpretations: Essays on Twelve English Poems*, London 1955
WALZEL, OSKAR, *Gehalt und Gestalt im dichterischen Kunstwerk*, Berlin 1923 (part of series: *Handbuch der Literaturwissenschaft*, ed. O. Walzel)
Das Wortkunstwerk: Mittel seiner Erforschung, Leipzig 1926
WASSERMAN, EARL R., *The Finer Tone*, Baltimore 1953 (on Keats)
The Subtler Language, Baltimore 1959

WIESE, BENNO VON (ed.), *Die deutsche Lyrik. Form und Geschichte, Interpretationen*, two vols., Düsseldorf 1957

V. DISCUSSIONS OF 'INTENTION' IN LITERARY WORKS

COOMARASWAMY, AMANDA K., 'Intention', *American Bookman*, I (1944), pp. 41–8

WALCUTT, CHARLES CHILD, 'Critic's Taste and Artist's Intention', *The University of Kansas City Review*, XII (1946), pp. 278–83

WALZEL, OSKAR, 'Künstlerische Absicht', *Germanisch-romanische Monatsschrift*, VIII (1920), pp. 321–31

WIMSATT, W. K., Jun., and BEARDSLEY, MONROE C., 'Intention', *Dictionary of World Literature* (ed. J. T. Shipley), New York 1944, pp. 326–9

'The Intentional Fallacy', *Sewanee Review*, LIV (1946), pp. 468–88, reprinted in *The Verbal Icon*, Lexington, Ky (1954), pp. 3–18

فصل سیزدهم

خوشنوایی، وزن، و بحر

I. EUPHONY, SOUND-PATTERNS, RHYME, ETC.

BATE, WALTER JACKSON, *The Stylistic Development of Keats*, New York 1954

BRIK, OSIP, 'Zvukovie povtory' (Sound-patterns), *Poetika*, Petersburg 1919

CHAPIN, ELSA, and RUSSELL, THOMAS, *A New Approach to Poetry*, Chicago 1929

EHRENFELD, A., *Studien zur Theorie des Reims*, two vols., Zürich 1897, 1904

FRYE, NORTHROP (ed.), *Sound and Poetry. English Institute Essays 1956*, New York 1957

GABRIELSON, ARNID, *Rime as a Criterion of the Pronunciation of Spenser, Pope, Byron, and Swinburne*, Uppsala 1909

KNAUER, KARL, 'Die klangaesthetische Kritik des Wortkunstwerks am Beispiele französischer Dichtung', *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, XV (1937), pp. 69–91

LANZ, HENRY, *The Physical Basis of Rime*, Stanford University Press, 1931

ORAS, ANTS, 'Lyrical Instrumentation in Marlowe', *Studies in Shakespeare* (ed. A. D. Matthews and C. M. Emery), Coral Gables, Fla, 1953

'Surrey's Technique of Phonetic Echoes', *Journal of English and Germanic Philology*, L (1951), pp. 289–308

RICHARDSON, CHARLES F., *A Study of English Rhyme*, Hanover, N. H. 1909

SERVIEN, PIUS, *Lyrisme et structures sonores*, Paris 1930

SNYDER, EDWARD D., *Hypnotic Poetry: A Study of Trance-Inducing Technique in Certain Poems and its Literary Significance*, Philadelphia 1930

VOSSLER, KARL, 'Stil, Rhythmus und Reim in ihrer Wechselwirkung bei Petrarca und Leopardi', *Miscellanea di studi critici . . . in onore di Arturo Graf*, Bergamo 1903, pp. 453–81

WILSON, KATHERINE M., *Sound and Meaning in English Poetry*, London 1930

WIMSATT, W. K., Jun., 'One Relation of Rhyme to Reason', *Modern Lan-*

guage Quarterly, v (1944), pp. 323–38, reprinted in *The Verbal Icon*, Lexington, Ky (1954), pp. 153–66

WYLD, HENRY C., *Studies in English Rhymes from Surrey to Pope*, London 1923

ZHIRMUNSKY, VIKTOR, *Rifma, ee istoria i teoriya* (Rhyme, its History and Theory), Petrograd 1923

ZSCHECH, FRITZ, *Die Kritik des Reims in England*, Berlin 1917 ('Berliner Beiträge zur germanischen und romanischen Philologie', Vol. 50)

II. RHYTHM AND PROSE RHYTHM

BAUM, PAULL F., *The Other Harmony of Prose*, Durham, N. C. 1952

BLASS, FR., *Die Rhythmen der antiken Kunstprosa*, Leipzig 1901

CHÉREL, A., *La Prose poétique française*, Paris 1940

CLARK, A. C., *The Cursus in Medieval and Vulgar Latin*, Oxford 1910

Prose Rhythm in English, Oxford 1913

CLASSE, ANDRÉ, *The Rhythm of English Prose*, Oxford 1939

CROLL, MORRIS W., 'The Cadence of English Oratorical Prose', *Studies in Philology*, XVI (1919), pp. 1–55

ELTON, OLIVER, 'English Prose Numbers', *A Sheaf of Papers*, London 1922, pp. 130–63

FIJN VAN DRAAT, P., 'Rhythm in English Prose', *Anglia*, XXXVI (1912), pp. 1–58

'Voluptas Aurium', *Englische Studien*, XLVIII (1914–15), pp. 394–428

GROOT, A. W. DE, *A Handbook of Antique Prose-Rhythm*, Groningen 1919, Vol. I

'Der Rhythmus', *Neophilologus*, XVII (1931), pp. 81–100, 177–97, 241–65

MARTIN, EUGÈNE-LOUIS, *Les Symmétries du français littéraire*, Paris 1924

NORDEN, EDUARD, *Die antike Kunstprosa*, two vols., Leipzig 1898

PATTERSON, W. M., *The Rhythm of Prose* (Columbia University Studies in English, No. 27), New York 1916

SCOTT, JOHN HUBERT, *Rhythmic Prose* (University of Iowa Studies. Humanistic Studies, III, No. 1), Iowa City 1925

SEKEL, DIETRICH, *Hölderlins Sprachrhythmus*, Leipzig 1937

SERVIEN, PIUS, *Les Rythmes comme introduction physique à l'esthétique*, Paris 1930

VINOGRADOV, VIKTOR, 'Ritm prozy (po Pikovei dame)' (Prose Rhythm, according to the *Queen of Spades*), *O Stikhe, Statyi* (*On Verse, Essays*), Leningrad 1929

WILLIAMSON, GEORGE, *The Senecan Amble. A Study of Prose Form from Bacon to Collier*, Chicago 1951

III. METRICS

1. *Work in English*

BARKAS, PALLISTER, *A Critique of Modern English Prosody*, 1880–1930

(Studien zur englischen Philologie, ed. Morsbach and Hecht, No. 82), Halle 1934

BAUM, P. F., *The Principles of English Versification*, Cambridge 1922

CROLL, MORRIS W., 'Music and Metrics', *Studies in Philology*, XX (1923), pp. 388–94

DABNEY, I. P., *The Musical Basis of Verse*, New York 1901

HAMM, VICTOR M., 'Meter and Meaning', *PMLA*, LXIX (1954), pp. 695–710

JACOB, CARY T., *The Foundation and Nature of Verse*, New York 1918

LANIER, SIDNEY, *Science of English Verse*, New York 1880 (new ed. with introduction by P. F. Baum in *Centennial Edition*, ed. Charles Anderson, Baltimore 1945, Vol. II, pp. vii–xlviii)

OMOND, T. S., *English Metrists*, Oxford 1921

POPE, JOHN C., *The Rhythm of Beowulf*, New Haven 1942

SCHRAMM, WILBUR LANG, *Approaches to a Science of Verse* (University of Iowa Studies, Series on Aims and Progress of Research, No. 46) Iowa City 1935

STEWART, GEORGE R., Jun., *Modern Metrical Techniques as Illustrated by Ballad Meter*, 1700–1920, New York 1922

The Technique of English Verse, New York 1930

THOMPSON, JOHN, *The Founding of English Metre*, London 1961

WIMSATT, W. K. and BEARDSLEY, M. C., 'The Concept of meter: an exercise in abstraction', *PMLA*, LXXIV (1959), pp. 585–98

2. *Some Work in French, German, Russian, and Czech*

BENOIST-HANAPPIER, LOUIS, *Die freien Rhythmen in der deutschen Lyrik*, Halle 1905

EIKHENBAUM, BORIS, *Melodika lyricheskovo stikha* (The Melody of Lyrical Verse), St Petersburg 1922

FRAENKEL, EDUARD, *Iktus und Akzent im lateinischen Sprechvers*, Berlin 1928

GRAMMONT, MAURICE, *Le Vers français. Ses moyens d'expression, son harmonie*, Paris 1913 (fourth ed., 1937)

HEUSLER, ANDREAS, *Deutsche Versgeschichte*, three vols., Berlin 1925–9

Deutscher und antiker Vers, Strassburg 1917 (Quellen und Forschungen, No. 123)

JAKOBSON, ROMAN, *O cheshkom stikhe* (On Czech Verse), Berlin 1923

'Über den Versbau der serbokroatischen Volksepen', *Archives néerlandaises de phonétique expérimentale*, VIII–IX (1933), pp. 135–53

LOTE, G., *L'Alexandrin français d'après la phonétique expérimentale*, Paris 1913

MEILLET, ANTOINE, *Les Origines indo-européennes des mètres grecs*, Paris 1923

MORIER, HENRI, *Le Rythme du vers libre symboliste étudié chez Verhaeren, Henri de Régnier, Vielé-Griffin et ses relations avec le sens*, three vols., Genève 1943–44

MUKAŘOVSKÝ, JAN, 'Dějiny českého verše' ('The History of Czech Verse'), *Československà vlastivěda*, Prague 1934, Vol. III
'Intonation comme facteur de rythme poétique', *Archives néerlandaises de phonétique expérimentale*, VIII–IX (1933), pp. 153–65
SARAN, Franz, *Deutsche Verslehre*, Munich 1907
Der Rhythmus des französichen Verses, Halle 1904
SCRIPTURE, E. W., *Grundzüge der englischen Verswissenschaft*, Marburg 1929
SIEVERS, WILHELM, *Rhythmisch-melodische Studien*, Heidelberg 1912
Altgermanische Metrik, Leipzig 1893
SPOERRI, THEOPHIL, *Französiche Metrik*, Munich 1929
TOMASHEVSKY, BORIS, *Russkoe stikhoslozhenye: Metrika* (*Russian Versification: Metrics*), St Petersburg 1923
O Stikhe: Statyi (*On Verse: Essays*) Leningrad 1929
TYNYANOV, YURYI N., *Problemy stikhotvornovo yazka* (*Problems of Poetic Language*), St Petersburg 1924
VERRIER, PAUL, *Essai sur les principes de la métrique anglaise*, three vols., Paris 1909
Le Vers français, three vols., Paris 1931–2
ZHIRMUNSKY, VIKTOR, *Kompozitsiya lyricheskikh stikhotvorenii* (*The Composition of Lyrical Poems*), Petrograd 1921
Vvedenie v metriku: Teoriya stikha (*Introduction to Metrics. The Theory of Verse*) Leningrad 1925

فصل چهاردهم
سبک و سبک‌شناسی

I. THEORETICAL DISCUSSIONS AND GENERAL WORKS

ALONSO, AMADO, 'The Stylistic Interpretation of Literary Texts', *Modern Language Notes*, LVII (1942), pp. 489–96
BALLY, CHARLES, *Le Langage et la vie*, Paris 1926 (also Zürich 1945)
Linguistique générale et linguistique française, second ed. Paris 1944
BATESON, F. W., *English Poetry and the English Language*, Oxford 1934
BERTONI, GIULIO, *Lingua e poesia*, Florence 1937
BRUNOT, FERDINAND, *La Pensée et la langue* (third ed.), Paris 1936
CASTLE, EDUARD, 'Zur Entwicklungsgeschichte des Wortbegriffs Stil', *Germanisch-romanische Monatsschrift*, VI (1914), pp. 153–60
COOPER, LANE, *Theories of Style*, New York 1907
CRESSOT, M., *Le Style et ses techniques*, Paris 1947
ELSTER, ERNST, *Prinzipien der Literaturwissenschaft*, Vol. II, Halle 1911 (includes treatment of stylistics)
GERBER, GUSTAV, *Sprache als Kunst*, two vols., Bromberg 1871 (second ed. 1885)
GOURMONT, REMY DE, *Le Problème du style*, Paris 1902

HATZFELD, HELMUT, *A Critical Bibliography of the New Stylistics Applied to the Romance Literatures*, 1900–1952, Chapel Hill 1953
'Stylistic Criticism as Art-minded Philology', *Yale French Studies*, II (1949), pp. 62–70
JOUILLAND, ALPHONSE G., Review of Charles Bruneau, 'L'Époque réaliste', *Language*, XXX (1954), pp. 313–38 (contains survey of recent scholarship)
KAINZ, FRIEDRICH, 'Vorarbeiten zu einer Philosophie des Stils', *Zeitschrift für Ästhetik*, XX (1926), pp. 21–63
LEO, ULRICH, 'Historie und Stilmonographie: Grundsätzliches zur Stilforschung', *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, IX (1931), pp. 472–503
LUNDING, ERIK, *Wege zur Kunstinterpretation*, Aarhus, Denmark, 1953
MAPES, E. K., 'Implications of Some Recent Studies on Style', *Revue de littérature comparée*, XVIII (1938), pp. 514–33
MAROUZEAU, J., 'Comment aborder l'étude du style', *Le Français moderne*, XI (1943), pp. 1–6
'Les Tâches de la stylistique', *Mélanges J. Rozwadowski*, Cracow, I (1927), pp. 47–51
MURRY, JOHN MIDDLETON, *The Problem of Style*, Oxford 1922
OHMANN, RICHARD M., 'Prolegomena to the Analysis of Prose Style', *Style in Prose Fiction: English Institute Essays* 1958 (ed. Harold Martin), New York 1959, pp. 1–24
PONGS, HERMANN, 'Zur Methode der Stilforschung', *Germanisch-romanische Monatsschrift*, XVII (1929), pp. 264–77
RALEIGH, SIR WALTER, *Style*, London 1897
SCHIAFFINI, ALFREDO, 'La stilistica letteraria', *Momenti di storia della lingua italiana*, Rome 1953, pp. 166–86
SEBEOK, THOMAS S. (ed.), *Style in Language*, Cambridge, Mass. 1960
SPITZER, LEO, *Linguistics and Literary History: Essays in Stylistics*, Princeton 1948
A Method of Interpreting Literature, Northampton, Mass. 1949
Romanische Literaturstudien 1936–1956, Tübingen 1959
Romanische Stil- und Literaturstudien, two vols., Marburg 1931
Stilstudien, two vols., Munich 1928, new edition Darmstadt 1961
VOSSLER, KARL, *Gesammelte Aufsätze zur Sprachphilosophie*, Munich 1923
Introducción a la estilistica romance, Buenos Aires 1932 (new ed. 1942)
Positivismus und Idealismus in der Sprachwissenschaft, Heidelberg 1904
WALLACH, W., *Über Anwendung und Bedeutung des Wortes Stil*, Munich 1919
WELLEK, RENÉ, 'Leo Spitzer (1887–1960)', *Comparative Literature*, XII (1960), pp. 310–334
WINKLER, EMIL, 'Die neuen Wege und Aufgaben der Stilistik', *Die neueren Sprachen*, XXXIII (1923), pp. 407–22
Grundlegung der Stilistik, Bielefeld 1929

II. SPECIMEN STYLISTIC STUDIES

ALONSO, AMADO, *Poesía y estilo de Pablo Neruda*, Buenos Aires 1940 (second ed. 1951)

ALONSO, DÁMASO, *La lengua poética de Góngora*, Madrid 1935

La poesía de San Juan de la Cruz, Madrid 1942

Poesía española. Ensayo de métodos y límites estílicos, Madrid 1950

AUERBACH, ERICH, *Mimesis: Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Bern 1946 (English tr. by Willard Trask, Princeton 1953)

CROLL, MORRIS W., Introduction to Harry Clemons's edition of Lyly's *Euphues*, London 1916

DYBOSKI, ROMAN, *Tennysons Sprache und Stil*, Vienna 1907

HATZFELD, HELMUT, *Don Quijote als Wortkunstwerk. Die einzelnen Stilmittel und ihr Sinn*, Leipzig 1927 (Spanish tr. Madrid 1949)

LEO, ULRICH, *Fogazzaros Stil und der symbolische Lebensroman*, Heidelberg 1928

JIRÁT, VOJTĚCH, *Platens Stil*, Prague 1933

MUKAŘOVSKÝ, JAN, *Máchův Maj: Estetická studie* (*Mácha's May: An Aesthetic Study*), Prague 1928 (with French résumé)

SAYCE, R. A., *Style in French Prose*, Oxford 1953

ULLMANN, STEPHEN, *Style in the French Novel*, Cambridge 1957

VINOGRADOV, VIKTOR, *Stil Pushkina*, Moscow 1941

WIMSATT, WILLIAM K., *The Prose Style of Samuel Johnson*, New Haven 1941

III. STUDIES ON POETIC LANGUAGE AND POETIC DICTION

BARFIELD, OWEN, *Poetic Diction: A Study in Meaning*, London 1925

BERRY, FRANCIS, *Poet's Grammar: Person, Time, and Mood in Poetry*, London 1958

DAVIE, DONALD, *Purity of Diction in English Verse*, New York 1953

GROOM, BERNARD, *The Diction of Poetry from Spenser to Bridges*, Toronto 1956

HATZFELD, HELMUT, 'The Language of the Poet', *Studies in Philology*, XLIII (1946), pp. 93–120

HUNGERLAND, ISABEL C., *Poetic Discourse*, Berkeley, Calif. 1958

MILES, JOSEPHINE, *The Vocabulary of Poetry*, Berkeley, Calif. 1946

The Continuity of Poetic Language, Berkeley, Calif. 1951

NOWOTTNY, WINIFRED, *The Language Poets Use*, New York 1962

QUAYLE, THOMAS, *Poetic Diction: A Study of Eighteenth Century Verse*, London 1924

RAYMOND, MARCEL, 'Le Poète et la langue', *Trivium. Schweizerische Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Stilistik*, II (1944), pp. 2–25

RUBEL, VERÉ L., *Poetic Diction in the English Renaissance from Skelton through Spenser*, New York 1941

RYLANDS, GEORGE, *Words and Poetry*, London 1928
TATE, ALLEN (ed.), *The Language of Poetry*, Princeton 1942
TILLOTSON, GEOFFREY, 'Eighteenth-Century Poetic Diction', *Essays in Criticism and Research*, Cambridge 1942, pp. 53–85
WHEELWRIGHT, PHILIP, 'On the Semantics of Poetry', *Kenyon Review*, II (1940), pp. 263–83
WYLD, H. C., *Some Aspects of the Diction of English Poetry*, Oxford 1933

IV. SOME STYLISTIC WORK ON PERIOD-STYLES

BALLY, CHARLES; RICHTER, ELISE; ALONSO, AMADO; LIDA, RAYMONDO, *El impresionismo en el lenguaje*, Buenos Aires 1936
BARAT, EMMANUEL, *Le Style poétique et la révolution romantique*, Paris 1904
GAUTIER, RENÉ, *Deux aspects du style classique. Bossuet, Voltaire*, La Rochelle 1936
HATZFELD, HELMUT, 'Der Barockstil der religösen klassischen Lyrik in Frankreich', *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch der Görresgesellschaft*, IV (1929), pp. 30–60
'Die französische Klassik in neuer Sicht', *Tijdschrift voor Taal en Letteren*, XXVII (1935), pp. 213–82
'Rokoko als literarischer Epochenstil', *Studies in Philology*, XXXIII (1938), pp. 532–65
CROLL, MORRIS W., 'The Baroque Style in Prose', *Studies in English Philology: A Miscellany in Honor of F. Klaeber* (eds. K. Malone and M. B. Ruud), Minneapolis 1929, pp. 427–56
HEINZEL, RICHARD, *Über den Stil der altgermanischen Poesie*, Strassburg 1875
PETRICH, HERMANN, *Drei Kapitel vom romantischen Stil*, Leipzig 1878
RAYMOND, MARCEL, 'Classique et Baroque dans la poésie de Ronsard', *Concinnitas: Festschrift für Heinrich Wölfflin*, Basel 1944, pp. 137–73
STRICH, FRITZ, 'Der lyrische Stil des 17. Jahrhunderts', *Abhandlungen zur deutschen Literaturgeschichte. Festschrift für Franz Muncker*, Munich 1916, pp. 21–53
THON, LUISE, *Die Sprache des deutschen Impressionismus*, Munich 1928

فصل پانزدهم

تصویر، استعاره، سمبول، و اسطوره

I. IMAGERY, METAPHOR

AISH, DEBORAH, *La Métaphore dans l'œuvre de Mallarmé*, Paris 1938
BRANDENBURG, ALICE S., 'The Dynamic Image in Metaphysical Poetry', *PMLA*, LVII (1942), pp. 1039–45
BROOKE-ROSE, CHRISTINE, *A Grammar of Metaphor*, London 1958
BROOKS, CLEANTH, 'Shakespeare as a Symbolist Poet', *Yale Review*, XXXIV (1945), pp. 642–65 (reprinted as 'The Naked Babe and the Cloak of Manliness', *The Well Wrought Urn*, New York 1947, pp. 21–46)

BROWN, STEPHEN J., *The World of Imagery: Metaphor and Kindred Imagery*, London 1927

BURKE, KENNETH, 'Four Master Tropes' (metaphor, metonymy, synecdoche, and irony), *A Grammar of Motives*, New York 1946, pp. 503–17

CLEMEN, WOLFGANG, *Shakespeares Bilder: Ihre Entwicklung und ihre Funktionen im dramatischen Werk . . .*, Bonn 1936 (English tr. *The Development of Shakespeare's Imagery*, Cambridge, Mass., 1951)

FOGLE, RICHARD H., *The Imagery of Keats and Shelley*, Chapel Hill 1949

FOSTER, GENEVIEVE W., 'The Archetypal Imagery of T. S. Eliot', *PMLA*, LX (1945), pp. 567–85

GOHEEN, ROBERT F., *The Imagery of Sophocles' Antigone*, Princeton 1951

HEILMAN, ROBERT, *Magic in the Web. Action and Language in Othello*, Lexington, Ky 1956

This Great Stage, Baton Rouge 1948 (on *King Lear*)

HORNSTEIN, LILLIAN H., 'Analysis of Imagery: A Critique of Literary Method', *PMLA*, LVII (1942), pp. 638–53

JAKOBSON, ROMAN, 'Randbemerkungen zur Prosa des Dichters Pasternak', *Slavische Rundschau* (ed. F. Spina), VII (1935), pp. 357–74

KONRAD, HEDWIG, *Étude sur la métaphore*, Paris 1939

LEWIS, CECIL DAY, *The Poetic Image*, London 1947

MARSH, FLORENCE, *Wordsworth's Imagery: A Study in Poetic Vision*, New Haven 1952

MURRY, J. MIDDLETON, 'Metaphor', *Countries of the Mind*, second series, London 1931, pp. 1–16

PARRY, MILMAN, 'The Traditional Metaphor in Homer', *Classical Philology*, XXVIII (1933), pp. 30–43

PONGS, HERMANN, *Das Bild in der Dichtung*, I: *Versuch einer Morphologie der metaphorischen Formen*, Marburg 1927, II: *Voruntersuchungen zum Symbol*, Marburg 1939

PRAZ, MARIO, *Studies in Seventeenth-Century Imagery* ('Studies of the Warburg Institute', III), London 1939

RUGOFF, MILTON, *Donne's Imagery: A Study in Creative Sources*, New York 1939

SPURGEON, CAROLINE, *Shakespeare's Imagery and What it Tells Us*, Cambridge 1935

STANFORD, WILLIAM B., *Greek Metaphor: Studies in Theory and Practice*, Oxford 1936

TUVE, ROSEMOND, *Elizabethan and Metaphysical Imagery: Renaissance Poetic and Twentieth-Century Critics*, Chicago 1947

A Reading of George Herbert, London 1952

WELLS, HENRY W., *Poetic Imagery: Illustrated from Elizabethan Literature*, New York 1924

WERNER, HEINZ, *Die Ursprünge der Metapher*, Leipzig 1919

WHEELWRIGHT, PHILIP, *Metaphor and Reality*, Bloomington, Indiana 1962

II. SYMBOLISM, THE MYTH

ALLEN, DON CAMERON, 'Symbolic Color in the Literature of the English Renaissance', *Philological Quarterly*, XV (1936), pp. 81–92 (with a bibliography for heraldry and liturgy)

BACHELARD, GASTON, *L'Eau et les rêves* . . . , Paris 1942

La Psychoanalyse de feu (fourth ed.), Paris 1938

BLOCK, HASKELL M., 'Cultural Anthropology and Contemporary Literary Criticism', *Journal of Aesthetics*, XI (1952), pp. 46–54

BODKIN, MAUD, *Archetypal Patterns in Poetry*, Oxford 1934

BUSH, DOUGLAS, *Mythology and the Renaissance Tradition in English Poetry*, Minneapolis 1932

Mythology and the Romantic Tradition in English Poetry, Cambridge, Mass. 1937

CAILLIET, EMILE, *Symbolisme et âmes primitives*, Paris 1936

CAILLOIS, ROGER, *Le Mythe et l'Homme* (Collection 'Les Essais'), Paris 1938

CASSIRER, ERNST, *Die Philosophie der symbolischen Formen*, II: *Das mythische Denken*, Berlin 1924 (English tr. New Haven 1955)

Wesen und Wirkung des Symbolbegriffs, Darmstadt 1956·

CHASE, RICHARD, *Quest for Myth*, Baton Rouge 1949

DANIELOU, JEAN, 'The Problem of Symbolism', *Thought*, XXV (1950), pp. 423–40

DUNBAR, HELEN FLANDERS, *Symbolism in Mediaeval Thought and its Consummation in the Divine Comedy*, New Haven 1929

EMRICH, WILHELM, *Die Symbolik von Faust II*, Berlin 1943

'Symbolinterpretation und Mythenforschung', *Euphorion*, XLVII (1953), pp. 38–67

FEIDELSON, CHARLES, Jun., *Symbolism and American Literature*, Chicago 1953

FRIEDMAN, NORMAN, 'Imagery: From Sensation to Symbol', *Journal of Aesthetics*, XII (1953), pp. 24–37

FOSS, MARTIN, *Symbol and Metaphor in Human Experience*, Princeton 1949

FRYE, NORTHROP, 'Three Meanings of Symbolism', *Yale French Studies*, No. 9 (1952), pp. 11–19

Fearful Symmetry: A Study of William Blake, Princeton 1947

GUASTALLA, RENÉ M., *Le Mythe et le livre: essai sur l'origine de la littérature*, Paris 1940

HUNGERFORD, EDWARD, *Shores of Darkness*, New York 1941

HUNT, HERBERT J., *The Epic in Nineteenth-Century France: A Study in Heroic and Humanitarian Poetry from* Les Martyrs *to* Les Siècles morts, Oxford 1941

KERÉNYI, KARL, and MANN, THOMAS, *Romandichtung und Mythologie. Ein Briefwechsel*, Zürich 1945

KNIGHT, G. WILSON, *The Wheel of Fire: Essays in Interpretation of Shake-*

speare's Sombre Tragedies, with an introduction by T. S. Eliot, London 1930

LANGER, SUSANNE K., *Philosophy in a New Key: A Study in the Symbolism of Reason, Rite, and Art*, Cambridge, Mass. 1942

Feeling and Form. A Theory of Art Developed from Philosophy in a New Key, New York 1953

NIEBUHR, REINHOLD, 'The Truth Value of Myths', *The Nature of Religious Experience: Essays in Honor of Douglas C. Macintosh*, New York 1937

O'DONNELL, G. M., 'Faulkner's Mythology', *Kenyon Review*, I (1939), pp. 285–99

PRESCOTT, FREDERICK C., *Poetry and Myth*, New York 1927

RAGLAN, LORD, *The Hero: A Study in Tradition, Myth, and Drama*, London 1937, New York 1956

SCHORER, MARK, *William Blake*, New York 1946

STEWART, JOHN A., *The Myths of Plato*, London 1905

STRICH, FRITZ, *Die Mythologie in der deutschen Literatur von Klopstock bis Wagner*, two vols. Berlin 1910

TROY, WILLIAM, 'Thomas Mann: Myth and Reason', *Partisan Review*, V (1938), pp. 24–32, 51–64

WHEELWRIGHT, PHILIP, 'Poetry, Myth, and Reality', *The Language of Poetry* (ed. Tate), Princeton 1942, pp. 3–33

The Burning Fountain: A Study in the Language of Symbolism, Bloomington, Ind. 1954

WIMSATT, W. K., Jun., 'Two Meanings of Symbolism: A Grammatical Exercise', *Catholic Renascence*, VIII (1955), pp. 12–25

فصل شانزدهم

ماهیت و وجوه افسانهٔ روایی

I. EPIC, NOVEL, AND TALE

AARNE, A., and THOMPSON, S., *Types of the Folk-Tale*, Helsinki 1928

ALDRIDGE, J. W. (ed.), *Critiques and Essays in Modern Fiction, 1920–1951*, New York 1952

AMES, VAN METER, *Aesthetics of the Novel*, Chicago 1928

BEACH, JOSEPH WARREN, *The Twentieth-Century Novel: Studies in Technique*, New York 1932

BONNET, H., *Roman et poésie. Essai sur l'esthétique des genres*, Paris 1951

BOOTH, WAYNE C., *The Rhetoric of Fiction*, Chicago 1961

BROOKS, CLEANTH, and WARREN, R. P., *Understanding Fiction*, New York 1943

CAILLOIS, ROGER, *Sociología de la novela*, Buenos Aires 1942

DIBELIUS, WILHELM, *Englische Romankunst: Die Technik des englischen Romans im achtzehnten und zu Anfang des neunzehnten Jahrhunderts*, Vols. I and II (Palaestra, Nos. 92 and 98), Berlin and Leipzig 1922

Charles Dickens, Leipzig 1916 (second ed. 1926), Chap. 12, 'Erzählungskunst und Lebensbild'; Chap. 11, 'Dickens als Menschendarsteller'

FOLLETT, WILSON, *The Modern Novel: A Study of the Purpose and Meaning of Fiction*, New York 1918

FORSTER, E. M., *Aspects of the Novel*, London 1927

FRANK, JOSEPH, 'Spatial Form in Modern Literature (esp. the novel)', *Sewanee Review*, LIII (1945), pp. 221–40, 433–56 (reprinted in *Criticism*, eds. Schorer, Miles, and McKenzie, New York 1948, pp. 379–92)

FRIEDEMANN, KÄTE, *Die Rolle des Erzählers in der Epik*, 1911

HAMILTON, CLAYTON, *Materials and Methods of Fiction*, Norwood, Mass. and London 1909

HATCHER, ANNA G., '*Voir* as a Modern Novelistic Device', *Philological Quarterly*, XXIII (1944), pp. 354-74

IRWIN, WILLIAM R., *The Making of Jonathan Wild: A Study in the Literary Method of Henry Fielding*, New York 1941

JAMES, HENRY, *The Art of the Novel: Critical Prefaces*, New York 1934

KEITER, HEINRICH, and KELLER, TONY, *Der Roman: Geschichte, Theorie, und Technik des Romans und der erzählenden Dichtkunst*, third ed., Essen-Ruhr 1908

KOSKIMIES, R., 'Theorie des Romans', *Annals of the Finnish Academy*, Series B, XXXV (1935), Helsinki

LÄMMERT, EBERHARD, *Bauformen des Erzählens*, Stuttgart 1955

LEAVIS, F. R., *The Great Tradition: George Eliot, Henry James, Joseph Conrad*, London 1948 (new ed. New York 1955; Penguin Books 1962)

LEVIN, HARRY, 'The Novel', *Dictionary of World Literature* (ed. J. T. Shipley), New York 1943, pp. 405–7

LUBBOCK, PERCY, *The Craft of Fiction*, London 1921

LUDWIG, OTTO, *Studien* (incl. 'Romanstudien'), *Gesammelte Schriften*, VI, Leipzig 1891

LUKÁCS, GEORG, *Die Theorie des Romans: Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der grossen Epik*, Berlin 1920

MAURIAC, FRANÇOIS, *Le Romancier et ses personnages*, Paris 1933

MEYER, HERMAN, *Das Zitat in der Erzählkunst*, Stuttgart 1961

MUIR, EDWIN, *The Structure of the Novel*, London 1929

MYERS, WALTER L., *The Later Realism: A Study of Characterization in the British Novel*, Chicago 1927

O'CONNOR, WILLIAM V. (ed.), *Forms of Modern Fiction*, Minneapolis 1948

ORTEGA Y GASSET, *Ideas sobra la novela*, Madrid 1925 (Eng. tr. *Notes on the Novel*, Princeton 1948)

PETSCH, ROBERT, *Wesen und Formen der Erzählkunst*, Halle 1934

PRAZ, MARIO, *La crisi dell'eroe nel romanzo vittoriano*, Florence 1952, English tr. *The Hero in Eclipse in Victorian Fiction*, Oxford 1956

PREVOST, JEAN (ed.), *Problèmes du roman*, s.d. Paris

RICKWORD, C. H., 'A Note on Fiction', *The Calendar, A Quarterly Review*,

III (1926–7), pp. 226–33 (reprinted in O'Connor, op. cit., pp. 294–305)
RIEMANN, ROBERT, *Goethes Romantechnik*, Leipzig 1902
SPIELHAGEN, FRIEDRICH, *Beiträge zur Theorie und Technik des Romans*, Leipzig 1883
STANZEL, FRANZ, *Die Typischen Erzählsituationen im Roman*, Vienna 1955
TATE, ALLEN, 'Techniques of Fiction', *Sewanee Review*, LII (1944), pp. 210–25 (reprinted in O'Connor, op. cit., pp. 30–45)
THIBAUDET, ALBERT, *Le Liseur de romans*, Paris 1925
Réflexions sur le roman, Paris 1938
TILLOTSON, KATHLEEN, *The Tale and the Teller*, London 1959
WENGER, J., 'Speed as a Technique in the Novels of Balzac', *PMLA*, LV (1940), pp. 241–52
WHARTON, EDITH, *The Writing of Fiction*, New York 1924
WHITCOMB, SELDEN L., *The Study of a Novel*, Boston 1905
WHITEFORD, R. N., *Motives in English Fiction*, New York 1918

فصل هفدهم
انواع ادبی

BEHRENS, IRENE, *Die Lehre von der Einteilung der Dichtkunst: Beihefte zur Zeitschrift für Romanische Philologie*, XCII, Halle 1940
BEISSNER, FRIEDRICH, *Geschichte der deutschen Elegie*, Berlin 1941
BÖHM, FRANZ J., 'Begriff und Wesen des Genre', *Zeitschrift für Ästhetik*, XXII (1928), pp. 186–91
BOND, RICHMOND P., *English Burlesque Poetry*, Cambridge, Mass. 1932
BRIE, FRIEDRICH, *Englische Rokoko-Epik* (1710–30), Munich 1927
BRUNETIÈRE, FERDINAND, *L'Évolution des genres dans l'histoire de la littérature . . .*, Paris 1890
BURKE, KENNETH, 'Poetic Categories', *Attitudes toward History*, New York 1937, Vol. I, pp. 41–119
CRANE, RONALD S. (ed.), *Critics and Criticism: Ancient and Modern*, Chicago 1952 (contains Elder Olson, 'An Outline of Poetic Theory')
DONOHUE, JAMES J., *The Theory of Literary Kinds. I: Ancient Classifications of Literature; II: The Ancient Classes of Poetry*, Dubuque, Iowa 1943, 1949
EHRENPREIS, IRWIN, *The 'Types' Approach to Literature*, New York 1945
FUBINI, MARIO, 'Genesi e storia dei generi letterari', *Tecnica e teoria letteraria* (a volume of A. Momigliano, ed., *Problemi ed orientamenti critici di lingua e di letteratura italiana*, Milano 1948). Also in *Critica e poesia*, Bari 1956
GRABOWSKI, T., 'La Question des genres littéraires dans l'étude contemporaine polonaise de la littérature', *Helicon*, II (1939), pp. 211–16
HANKISS, JEAN, 'Les Genres littéraires et leur base psychologique', *Helicon*, II (1939), pp. 117–29

HARTL, ROBERT, *Versuch einer psychologischen Grundlegung der Dichtungsgattungen*, Vienna 1923
JOLLES, ANDRÉ, *Einfache Formen: Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spiel, Kasus, Memorabile, Märchen, Witz*, Halle 1930
KAYSER, WOLFGANG, *Geschichte der deutschen Ballade*, Berlin 1936
KOHLER, PIERRE, 'Contribution à une philosophie des genres', *Helicon*, I (1938), pp. 233–44; II (1940), pp. 135–47
KRIDL, MANFRED, 'Observations sur les genres de la poésie lyrique', *Helicon*, II (1939), pp. 147–56
MAUTNER, FRANZ H., 'Der Aphorismus als literarische Gattung', *Zeitschrift für Ästhetik*, XXXII (1938), pp. 132–75
MÜLLER, GÜNTHER, 'Bemerkungen zur Gattungspoetik', *Philosophischer Anzeiger*, III (1929), pp. 129–47
Geschichte des deutschen Liedes . . ., Munich 1925
PEARSON, N. H., 'Literary Forms and Types', . . . , *English Institute Annual*, 1940, New York (1941), pp. 61–72
PETERSEN, JULIUS, 'Zur Lehre von den Dichtungsgattungen', *Festschrift für August Sauer*, Stuttgart (1925), pp. 72–116
STAIGER, EMIL, *Grundbegriffe der Poetik*, Zürich 1946
VALENTIN, VEIT, 'Poetische Gattungen', *Zeitschrift für vergleichende Litteraturgeschichte*, V (1892), pp. 35–51
VAN TIEGHEM, P., 'La Question des genres littéraires', *Helicon*, I (1938), pp. 95–101
VIËTOR, KARL, *Geschichte der deutchen Ode*, Munich 1923
'Probleme der literarischen Gattungsgeschichte', *Deutche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, IX (1931), pp. 425–47 (reprinted in *Geist und Form*, Bern 1952, pp. 292–309)
WHITMORE, CHARLES E., 'The Validity of Literary Definitions', *PMLA*, XXXIX (1924), pp. 722–36

فصل هیجدهم

ارزیابی

ALEXANDER, SAMUEL, *Beauty and Other Forms of Value*, London 1933
BERIGER, LEONHARD, *Die literarische Wertung*, Halle 1938
BOAS, GEORGE, *A Primer for Critics*, Baltimore 1937 (revised ed. *Wingless Pegasus*, Baltimore 1950)
DINGLE, HERBERT, *Science and Literary Criticism*, London 1949
GARNETT, A. C., *Reality and Value*, New Haven 1937
HEYDE, JOHANNES, *Wert: eine philosophische Grundlegung*, Erfurt 1926
HEYL, BERNARD C., *New Bearings in Esthetics and Art Criticism: A Study in Semantics and Evaluation*, New Haven 1943
LAIRD, JOHN, *The Idea of Value*, Cambridge 1929
OSBORNE, HAROLD, *Aesthetics and Criticism*, London 1955

PELL, ORLIE A., *Value-Theory and Criticism*, New York 1930
PEPPER, STEPHEN C., *The Basis of Criticism in the Arts*, Cambridge, Mass., 1945
PERRY, RALPH B., *General Theory of Value*, New York 1926
PRALL, DAVID W., *A Study in the Theory of Value* (University of California Publications in Philosophy, Vol. III, No. 2), 1921
REID, JOHN R., *A Theory of Value*, New York 1938
RICE, PHILIP BLAIR, 'Quality and Value', *Journal of Philosophy*, XL (1943), pp. 337–48
'Towards a Syntax of Valuation', *Journal of Philosophy*, XLI (1944), pp. 331–63
SHUMAKER, WAYNE, *Elements of Critical Theory*, Berkeley, Calif. 1952
STEVENSON, CHARLES L., *Ethics and Language*, New Haven 1944
VIVAS, ELISEO, 'A Note on Value', *Journal of Philosophy*, XXXIII (1936), pp. 568–75
'The Esthetic Judgment', *Journal of Philosophy*, XXXIII (1936), pp. 57–69
URBAN, WILBUR, *Valuation: Its Nature and Laws*, New York 1909
WALSH, DOROTHY, 'Literature and the Literary Judgment', *University of Toronto Quarterly*, XXIV (1955), pp. 341–50
WIMSATT, WILLIAM K., 'Explication as Criticism', *The Verbal Icon*, Lexington, Ky, 1954, pp. 235–52
WUTZ, HERBERT, *Zur Theorie der literarischen Wertung*, Tübingen 1957

فصل نوزدهم
تاریخ ادبیات

I. GENERAL DISCUSSIONS OF LITERARY HISTORY

CURTIUS, ERNST ROBERT, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern 1948 (English tr. *European Literature and the Latin Middle Ages*, New York 1953).
CYSARZ, HERBERT, *Literaturgeschichte als Geisteswissenschaft*, Halle 1926
GREENLAW, EDWIN, *The Province of Literary History*, Baltimore 1931
LACOMBE, PAUL, *Introduction à l'histoire littéraire*, Paris 1898
LANSON, GUSTAVE, 'Histoire littéraire', *De la méthode dans les sciences*, Paris (second series, 1911), pp. 221–64
Méthodes de l'histoire littéraire, Paris 1925
MORIZE, ANDRÉ, *Problems and Methods of Literary History*, Boston 1922
RENARD, GEORGES, *La Méthode scientifique d'histoire littéraire*, Paris 1900
RUDLER, GUSTAVE, *Les Techniques de la critique et d'histoire littéraire en littérature française moderne*, Oxford 1923
SANDERS, CHAUNCEY, *An Introduction to Research in English Literary History*, New York 1952
WELLEK, RENÉ, 'The Theory of Literary History', *Travaux du Cercle linguistique de Prague*, IV (1936), pp. 173–91

M

II. THEORETICAL DISCUSSIONS OF PERIODIZATION

CAZAMIAN, LOUIS, 'La Notion de retours périodiques dans l'histoire littéraire', *Essais en deux langues*, Paris 1938, pp. 3–10

'Les Périodes dans l'histoire de la littérature anglaise moderne', *Ibid.*, pp. 11–22

CYSARZ, HERBERT, 'Das Periodenprinzip in der Literaturwissenschaft', *Philosophie der Literaturwissenschaft* (ed. E. Ermatinger), Berlin 1930, pp. 92–129

FRIEDRICH, H., 'Der Epochebegriff im Lichte der französischen Prémantismeforschung', *Neue Jahrbücher für Wissenschaft und Jugendbildung*, X (1934), pp. 124–40

MEYER, RICHARD MORITZ, 'Prinzipien der wissenschaftlichen Periodenbildung', *Euphorion*, VIII (1901), pp. 1–42

MILES, JOSEPHINE, 'Eras in English Poetry', *PMLA*, LXX (1955), pp. 853–75

'Le Second Congrès international d'histoire littéraire, Amsterdam 1935: Les Périodes dans l'histoire littéraire depuis la Renaissance', *Bulletin of the International Committee of the Historical Sciences*, IX (1937), pp. 255–398

TEESING, H. P. H., *Das Problem der Perioden in der Literaturgeschichte*, Groningen 1949

WELLEK, RENÉ, 'Periods and Movements in Literary History', *English Institute Annual, 1940*, New York 1941, pp. 73–93

WIESE, BENNO VON, 'Zur Kritik des geisteswissenschaftlichen Periodenbegriffes', *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, XI (1933), pp. 130–44

III. SOME DISCUSSIONS OF THE MAIN PERIOD-TERMS

1. *Renaissance:*

BORINSKI, KARL, *Die Weltwiedergeburtsidee in den neueren Zeiten. 1: Der Streit um die Renaissance und die Entstehungsgeschichte der historischen Beziehungsbegriffe 'Renaissance' und 'Mittelalter'*, Munich 1919

BURDACH, KONRAD, 'Sinn und Ursprung der Worte Renaissance und Reformation', *Reformation, Renaissance, Humanismus*, Berlin 1926, pp. 1–84

EPPELSHEIMER, H. W., 'Das Renaissanceproblem', *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, 11* (1933), pp. 477–500

FERGUSON, WALLACE K., *The Renaissance in Historical Thought*, Boston 1948

FIFE, R. H., 'The Renaissance in a Changing World', *Germanic Review*, IX (1934), pp. 73–95

HUIZINGA, J., 'Das Problem der Renaissance', *Wege der Kulturgeschichte* (tr. Werner Kaegi), Munich 1930, pp. 89–139

PANOFSKY, ERWIN, 'Renaissance and Renascences', *Kenyon Review*, VI (1944), pp. 201–36

PHILIPPI, A., *Der Begriff der Renaissance: Daten zu seiner Geschichte*, Leipzig 1912

2. *Classicism:*

LEVIN, HARRY, 'Contexts of the Classical', *Contexts of Criticism*, Cambridge, Mass. 1957, pp. 38–54

LUCK, GEORG, 'Scriptor classicus', *Comparative Literature*, X (1958), pp. 150–58

MOREAU, PIERRE, 'Qu'est-ce qu'un classique? Qu'est-ce qu'un romantique?' *Le Classicisme des Romantiques*, Paris 1932, pp. 1–22

PEYRE, HENRI, *Le Classicisme français*, New York 1942 (contains chapter 'Le Mot classicisme' and annotated bibliography)

VAN TIEGHEM, PAUL, 'Classique', *Revue de synthèse historique*, XLI (1931), pp. 238–41

3. *Baroque:*

CALCATERRA, C., 'Il problema del barocco', *Questioni e correnti di storia letteraria* (a volume of *Problemi ed orientamenti critici di lingua e di letteratura italiana*, ed. A. Momigliano), Milano 1948, pp. 405–501

COUTINHO, AFRÂNIO, *Aspectos de literatura barroca*, Rio de Janeiro 1950

GETTO, GIOVANNI, 'La polemica sul Barocco', *Letteratura e critica nel tempo*, Milano 1954, pp. 131–218

HATZFELD, HELMUT, 'A Clarification of the Baroque Problem in the Romance Literatures', *Comparative Literature* I (1949), pp. 113–39

Der gegenwärtige Stand der romanistischen Barockforschung, Munich 1961

'The Baroque from the Viewpoint of the Literary Historian', *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, XIV (1955), pp. 156–64

KURZ, OTTO, 'Barocco: storia di una parola', *Lettere italiane*, XII (1960), pp. 414–44

MACRÌ, ORESTE, *La historiografía del barroco literario español*, Bogotà 1961

MIGLIORINI, BRUNO, 'Etimologia e storia del termine Barocco', in *Manierismo, Barocco, Rococò: Concetti e termini. Convegno internazionale*, Accademia dei Lincei, Rome 1962, pp. 39–49

MOURGUES, ODETTE DE, *Metaphysical, Baroque, and Précieux Poetry*, Oxford 1953

NELSON, LOWRY, Jun., 'Baroque: Word and Concept', *Baroque Lyric Poetry*, New Haven 1961, pp. 1–17

SAYCE, R. A., 'The Use of the Term "Baroque" in French Literary History', *Comparative Literature*, X (1958), pp. 246–53

WELLEK, RENÉ, 'The Concept of Baroque in Literary Scholarship', *Journal of Aesthetics*, V (1946), pp. 77–109 (with full bibliography)

4. *Romanticism:*

AYNARD, JOSEPH, 'Comment définir le romantisme?', *Revue de littérature comparée*, V (1925), pp. 641–58

BALDENSPERGER, FERNAND, 'Romantique – ses analogues et équivalents', *Harvard Studies and Notes in Philology and Literature*, XIV (1937), pp. 13–105

BARRÈRE, JEAN-BERTRAND, 'Sur quelques définitions du Romantisme', *Revue des sciences humaines*, LXII–LXIII (1951), pp. 93–110

PECKHAM, MORSE, 'Toward a Theory of Romanticism', *PMLA*, LXVI (1951), pp. 5–23; 'Toward a Theory of Romanticism: II. Reconsiderations', *Studies in Romanticism*, I (1961), 1–6

PETERSEN, JULIUS, *Die Wesensbestimmung der deutschen Romantik*, Leipzig 1926

REMAK, HENRY H. H., 'West European Romanticism: Definition and Scope', *Comparative Literature: Method and Perspective* (ed. Newton P. Stallknecht and Horst Frenz), Carbondale, Ill. 1961, pp. 223–59

SCHULTZ, FRANZ, 'Romantik und Romantisch als literaturgeschichtliche Terminologie und Begriffsbildungen', *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, II (1924), pp. 349–66

SMITH, LOGAN P., *Four Words: Romantic, Originality, Creative, Genius* (Society for Pure English, Tract No. 17), Oxford 1924 (reprinted in *Words and Idioms*, Boston 1925)

ULLMANN, RICHARD, and GOTTHARD, HELENE, *Geschichte des Begriffs 'Romantisch' in Deutschland*, Berlin 1927

WELLEK, RENÉ, 'The Concept of Romanticism in Literary Scholarship', *Comparative Literature* I (1949), pp. 1–23, 147–72

5. *Realism:*

BORGERHOFF, E. B. O., '*Réalisme* and Kindred Words: Their Use as a Term of Literary Criticism in the First Half of the Nineteenth Century', *Publications of the Modern Language Association*, LIII (1938), pp. 837–43

BRINKMANN, RICHARD, *Wirklichkeit und Illusion: Studien über Gehalt und Grenzen des Begriffs Realismus*, Tübingen 1957

LEVIN, HARRY (ed.), 'A Symposium on Realism', *Comparative Literature* III (1951), pp. 193–285

WATT, IAN, 'Realism and the Novel Form', *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding*, London 1960, pp. 9–34

WEINBERG, BERNARD, *French Realism: The Critical Reaction*, 1830–70, Chicago 1937

WELLEK, RENÉ, 'The Concept of Realism in Literary Scholarship', *Neophilologus*, XL (1960), pp. 1–20

6. *Symbolism:*

BARRE, ANDRÉ, *Le Symbolisme*, Paris 1911

LEHMANN, A. G., *The Symbolist Aesthetic in France 1885–1895*, Oxford 1950

MARTINO, PIERRE, *Parnasse et symbolisme: 1850–1900*, Paris 1925, pp. 150–55

IV. DISCUSSIONS OF DEVELOPMENT IN LITERATURE AND HISTORY

ABERCROMBIE, LASCELLES, *Progress in Literature*, London 1929

BRUNETIÈRE, FERDINAND, *L'Évolution des genres dans l'histoire de la littérature*, Paris 1890

CAZAMIAN, LOUIS, *L'Évolution psychologique de la littérature en Angleterre*, Paris 1920

CROCE, BENEDETTO, 'Categorismo e psicologismo nella storia della poesia', *Ultimi saggi*, Bari 1935, pp. 373–79

'La riforma della storia artistica e letteraria', *Nuovi saggi di estetica*, second ed., Bari 1927, pp. 157–80

CURTIUS, ERNST ROBERT, *Ferdinand Brunetière*, Strassburg 1914

DRIESCH, HANS, *Logische Studien über Entwicklung* (Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie, Philosophisch-historische Klasse, 1918, No. 3)

KANTOROWICZ, HERMANN, 'Grundbegriffe der Literaturgeschichte', *Logos*, XVIII (1929), pp. 102–21

KAUTZSCH, RUDOLF, *Der Begriff der Entwicklung in der Kunstgeschichte* (Frankfurter Universitätsreden, No. 7), Frankfurt 1917

MANLY, JOHN MATTHEWS, 'Literary Forms and the New Theory of the Origin of Species', *Modern Philology*, IV (1907), pp. 577–95

MANNHEIM, KARL, 'Historismus', *Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik*, LII (1925), pp. 1–60 (English tr. in *Essays on the Sociology of Knowledge*, New York 1952, pp. 84–133)

MEINECKE, FRIEDRICH, 'Kausalitäten und Werte in der Geschichte', *Historische Zeitschrift*, CXXXVII (1918), pp. 1–27 (reprinted in *Staat und Persönlichkeit*, Berlin 1933, pp. 28–53)

RICKERT, HEINRICH, *Die Grenzen der naturwissenschaftlichen Begriffsbildung*, Tübingen 1902 (fifth ed., 1929)

Kulturwissenschaft und Naturwissenschaft, Tübingen 1921

RIEZLER, KURT, 'Über den Begriff der historischen Entwicklung', *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, IV (1926), pp. 193–225

SYMONDS, JOHN ADDINGTON, 'On the Application of Evolutionary Principles to Art and Literature', *Essays Speculative and Suggestive*, London 1890, Vol. I, pp. 42–84

TROELTSCH, ERNST, *Der Historismus und seine Probleme*, Tübingen 1922, new ed 1961

WELLEK, RENÉ, 'The Concept of Evolution in Literary History', *For Roman Jakobson*, The Hague 1956, pp. 653–61

نمایه*

* این نمایه را خانم شکوه ذاکری تهیه کرده‌اند. ازایشان سپاسگزاریم. ـ ناشر.

پ

ت

ث

ج

چ

ح

خ

د

ر

ز

س

ش

ص

ط

ع

ف

ق

ک

گ

ن

و

ه

ی