ادبیات و بازتاب آن

ویلیام ج. گریس

ترجمه بهروز عرب دفتری

انتشارات آگاه
تهران، خیابان انقلاب، مقابل دبیرخانهٔ دانشگاه تهران
قیمت: ۲۵۰ ریال

ادبیات و بازتاب آن

نوشتهٔ
ویلیام ج. گریس

ترجمهٔ
بهروز عزب دفتری

مؤسسهٔ انتشارات آگاه
تهران، ۱۳۶۳

ویلیام ج. گریس
ادبیات و بازتاب آن
William J. Grace
Response to Literature
McGraw-Hill Book Co. 1965.

ترجمهٔ بهروز عزب دفتری
چاپ اول، پاییز ۱۳۶۳، حروفچینی پیشگام، شرکت چاپ گوته
تعداد ۳۳۰۰ جلد

حق هرگونه چاپ و انتشار برای مؤسسهٔ انتشارات آگاه محفوظ است

فهرست مطالب

پیشگفتار مترجم
۱ـ تعریف ادبیات ۸
۲ـ آغاز ادبیات ۱۳
۳ـ رسالت ادبیات ۱۵
۴ـ ادبیات و جامعه ۲۵
۵ـ ادبیات و اخلاق ۳۱
۶ـ مفهوم اخلاق و ادبیات ۳۴
۷ـ مشترکات اندیشهٔ بشری ۳۸
منابع ۴۲
۱ـ ادبیات چیست؟ ۴۷
۲ـ رابطهٔ ادبیات با فرهنگ ۵۲
۳ـ ادبیات و رشد روان ۵۴
۴ـ مسئولیت ادبیات در قبال حقیقت ۵۷
۵ـ نمایش دنیای درون انسان ۶۱
۶ـ ادبیات و ژرف‌اندیشی ۶۸
۷ـ عناصر زیبایی ۷۰
۸ـ ادراک زیبایی ۷۵
۹ـ تنش در آثار هنری ۸۴
۱۰ـ ارزش اخلاقی ادبیات ۸۸
۱۱ـ ادبیات و سمبولیسم (نمادگرایی) ۱۰۳
۱۲ـ صورت ازلی و اسطوره ۱۱۹
۱۳ـ ادبیات و ارزش‌های انسانی ۱۲۸
۱۴ـ نقش همگراسازی ادبیات ۱۳۲

در اوج آگاهی آدمی خود را زندانی چهارزندگی‌می‌یابد: «طبیعت»، «تاریخ»، «جامعه» و «خویش»! و سخن، گفتن از «معانی و عواطف» و «دردها و نیازهای آدمی» است که در هر یك از این چهار زندگیش برگونه‌ای‌است: گاه در «هستی» سخن می‌گوید، سخنش فلسفه است؛ گاه در «تاریخ» و سخنش انسان است؛ گاه در «جامعه» و سخنش سیاست و گاه در «خویشتن» و سخنش شعر.)

«کوپر»

پیشگفتار

از جملهٔ مطالبی که در کتاب **ادبیات و بازتاب آن**[1] آمده، مطلبی است تحت عنوان «ادبیات چیست؟» که مترجم آن را یك سال پیش برای چاپ در کتاب **نقد آگاه** به فارسی برگرداند و چون حجم مقاله بیش از آن شد که در نقد آگاه گنجانده شود، از این‌رو برآن شد تا به‌صورت کتابی مستقل در دسترس علاقه‌مندان گذارده شود، در این میان، مترجم با استفاده از نظرات برخی از روشنفکران و بینش‌وران که دربارهٔ ادبیات و مسائل مربوط به آن سخن به کفایت و فصاحت گفته‌اند، مضامینی را به عنوان پیشگفتارفراهم آورد تا درخوانندگان جوان زمینهٔ فکری‌لازم ژرف‌اندیشی ودرك پیام متن اصلی‌کتاب ایجاد شود وبرای‌آنکه درارائهٔ مطالب گردآوری شده نظمی را رعایت کرده باشیم، آنها را تحت عناوین زیر جمع‌بندی نموده‌ایم:

1— William J. Grace. *Respone to Literature.* McGraw-Hill Book Company, 1965.

۱ــ تعریف ادبیات

«ادبیات عبارتست از تمام ذخایــر و مواریث ذوقی و فکری اقوام‌و امم عالم که مردم در ضبط و نقل و نشر آنها اهتمام کرده‌اند... این میراث ذوقی و فکری که از رفتگان بازمانده است و آیندگان نیز همواره بر آن چیزی‌خواهند افزود...، همواره موجب استفاده و تمتع و التذاذ اقوام و افراد جهان خواهد بود.» این تعریفی است کــه دکتر ع. زرین‌کوب‌درکتاب‌معروف خویش، **نقدادبی** (۱، ص۸) از ادبیات ارائه می‌دهد، هرچندکه نویسنده معتقد است که به سبب ترقی و تنوعی که در فنون نثر و نظم بــه وجود آمده، ادب و ادبیــات در روزگار مــا مفهوم وسیعتر و جامعتری یافته و به همین سبب حد و تعریف درست و دقیق آن نیز دشوارترگشته است. نویسنده با توجه بــه نظرات گوناگونی که امروز دربارهٔ حقیقت و مــاهیت مفهوم ادبیات در بین اهل نظر هست تعریف جامع ومانعی از آن ارائه نمی‌کند، لیکن حاجتی هم برآن نمی‌بیند، چه معتقد است که حقیقت و جوهر واقعی ادب برای کسانی که با آثار ادبی شاعران و نویسندگان زبان خویش، یــا بعضی زبانهای دیگر، آشنایی دارند پوشیده نیست؛ واگر درتبیین وتعبیرحقیقت وماهیت ادب بین اهل‌نظر اختلاف باشد، در ایــن نکته خلاف نیست کــه بین ایلیاد هومر و شاهنامهٔ فردوسی و بهشت گمشدهٔ میلتون و کمدی الهی دانته و غزل حافظ و آثار شکسپیر و اشعار هوگو و آثار

تاگور و داستانهای داستایوسکی شباهت و قرابتی تمام در کار است ودربسیاری اوصاف واحوال مشابهت ومشارکت دارند و به نظر می‌آید که از جنس واحدی هستند و این خصیصه‌ای که بین آنها عام و مشترك است، و چنان است که تفاوت فکر و زبان و اختلاف زمان و مکان نتوانسته است آن را از بین ببرد، همان حقیقت و جوهری است که از آن به ادب و ادبیات تعبیرمی‌کنند و از اوصاف عمدهٔ آن این است که بر عاطفه و خیال و معنی واسلوب مبتنی است و به همین سبب همه آن آثار کـه ماهیت و حقیقت آنها ادب و ادبیات است، به تفاوت مراتب به‌شورانگیزی ودلربایی موصوف هستند و همه دارای سبك و معنی خاص خویش می‌باشند؛ و از این‌رو به تعریفی از ادبیات‌می‌رسد و آن را عبارت از سخنانی می‌داند که «ازحدسخنان‌عادی برتر و والاتر بوده است، و مردم آن سخنان را در خـود ضبط نموده و نقل کرده‌اندوازخواندن و شنیدن آنهـا منقلب‌گشته‌اند واحساس‌غم وشادی یا لذت والم‌کرده‌اند.» (۱، ص ۶).

درجای دیگری از همین کتاب می‌خوانیم «آن مفهوم و معنایی که به سبب نبودن لفظ مناسب دیگر، از آن به لفظ «ادب» تعبیر می‌کنند، عبارت است از مجموعهٔ آثار مکتوبی که بلندترین و مهمترین افکار و خیالها را در عالیترین و بهترین صورتها تعبیر کرده باشد» (۱، ص ۶). این آثار قسمت عمده‌ای از احوال و آثار نفسانی و اجتماعی را در برمی‌گیرد چنانکه ازحوادث و وقایع شگفت‌انگیز زندگی قهرمانان حادثه جوی پرشور وشرگرفته تااوهام وافکاری که در خاطر مردمان گوشه‌نشین و منزوی خلجان دارد و از

شورها و هیجانهای عاشقان کامجوی شهوت‌پرست گرفته تا مهمترین و تاریکترین مواجیدذوقی مشایخ‌صوفیه، همه در قلمرو وسیع ادبیات جای دارند و البته احوال و افکار فرد و حوادث و سرگذشت‌های اقوام و جماعات هر دو، در این آثار مندرج و متجلی است (۱، ص ۹).

دکتر م. ع. اسلامی ندوشن در مقالهٔ «ادبیات ایران و اخلاق» می‌نویسد: «ادب که درآغاز به معنای رسم و آئین خوب زندگی کردن است، خود را با ادب فنی (یعنی ایجاد آثار ادبی) گسترش داد، در واقع ادب نفس با ادب درس پیوند گرفت، و ادبیات وسیله‌ای شناخته شد برای بهتر و زیباتر زندگی‌کردن» (۲، ص ۴۲۷). نویسنده درمقالهٔ دیگری: «ادبیات در عصر فضا» می‌گوید کـه ادب چه در فرهنگ اسلامی، چه در ایران به معنای مجموع روشهای خوب‌زندگی بوده است‌ودانشهایی جزو فنون ادبی به‌شمار می‌آمده‌اندکه انسان را برای بهتر وزیباترزندگی‌کردن آماده کنند. نظیرهمین مفهوم را فرهنگ مغرب‌زمین‌نیز از ادبیات‌گرفته است. آنچه راکـه در عـرف مغرب زمین «معارف انسانی» یا «علوم انسانی» نـامیده‌اند، همـان سلسله معارفی‌است که مانند ادب ایرانی بشر را به سوی زندگی بهتر و انسانی‌تر رهنمون می‌شود، وچون بعد از رنسانس‌در نظر اروپائیان، آثار فکری یونانیان قـدیـم مهمترین سرچشمهٔ این فیض دانسته شد، معارف باستانی با علوم انسانی مرادف گردید (۳، ص۲۷).

در جست‌وجوی خود برای یافتن تعریفی از ادبیات با نظرات تنی چند از ادبای سرزمینهای دیگر آشنا می‌شویم. ماکسیم‌گورکی‌کـه از پایـه‌گذارانِ ادبیات شوروی است

ادبیات را «قلب گیتی» می‌خواند، قلبی که همهٔ شادیها و اندوههای جهان، رؤیاها و امیدهای بشر، نومیدیها و خشمهایش، تأثر او دربرابر زیبایی طبیعت و هراس او در برابر رمزهایش، آن را به تپش می‌آورد (۳، ص ۳۰).

تولستوی، هنر (و از جملهٔ آن ادبیات) را یکی از عالیترین تجلیات تصور خدا، زیبایی و یا عالیترین لذت روحی و معنوی تعریف می‌کند و نویسندگانی را خوب می‌داند که به این مقصود کمك کرده‌اند، مانند دیکنز، هوگو، داستایوسکی (۴، ص۱۷۹). سیمون دوبووار در مقالهٔ «توانایی ادبیات» می‌گوید... «ادبیات فعالیتی است که به وسیلهٔ انسانها و برای انسانها صورت می‌گیرد تا جهان را برآنها آشکارکند واین آشکارکردن خود به منزلهٔ عمل است» (۵، ص ۱۵۰) او می‌گوید هرکس دارای ذائقهٔ خاصی برای زندگی است که از لحاظی هیچ‌کس دیگر نمی‌تواند آن را دریابد. اما درمورد هریك از ما صادق است. او امتیاز ادبیات‌را در این می‌داند که می‌تواند از دیگر شیوه‌های ارتباط فراتر رود و به افراد انسانی‌امکان می‌دهد که در آنچه از یکدیگر جدایشان می‌سازد ارتباط حاصل کنند.... و «همین است که‌می‌تواند طعم زندگی دیگری را به من بچشاند و آنگاه من به دنیایی افکنده می‌شوم که ارزشهای خاص خود را دارد، که رنگهای مخصوص به خود دارد... و من از خلال‌کتابها، با آنها نیز مرتبط می‌شوم، با صمیمیترین خصوصیت وجود آنها» (۵، ص ۱۵۹). و شاید هم به همین ملاحظات بوده که مارسل پروست ادبیات را محل تلاقی ذهنیتها، محل تلاقی بواطن و اذهان می‌داند. به زعم سیمون‌دوبووار هیچ

احساسی، هیچ‌فکری نمی‌تواند مجموع زندگی را دربر گیرد، هم بدبختی و هم شادیهای ما را، هم چند گانگی و هم تضادهای ما راکه جبرسرنوشت ماست. این از حیطهٔ تجربهٔ زندگی مابیرون است و فقط به یك طریق‌می‌توان مثلا، دلهرهٔ مرگ را یااحساس درماندگی و وانهادگی را، یا لذت پیروزی را، یا هیجانی را که تازه جوانی از دیدن گلهای‌ارغوانی درمی‌یابد به‌اوج خود رساند: «تنهاادبیات است‌که می‌تواند حق‌این حضور مطلق لحظه را، حق این ابدیت لحظه را که برای همیشه جاوید خواهد مـاند ادا کند» (۵، ص ۱۶۴).

کلام آخر آن‌که ادبیات مفهومی است که هر صاحب‌نظری آن را به‌گونه‌ای هماهنگ با جهان‌بینی اجتماعی، علمی، و مذهبی خویش تعبیر و تفسیر نموده و چه بساکه چهره‌ای از این پدیده را برگزیده‌و آن را بـه جـای‌کل انگاشته است. صرف‌نظر ازگونه‌گونی نظرات که امـری است طبیعی، یك نکته را به یقین‌می‌توان‌بیان نمود که‌اگر علم در مطالعهٔ پدیده‌های هستی روش گزینشی[۲] را به کار می‌بـرد، روش معمـول در هنر وادبیات در مـواجهه با پدیده‌های هستی وتعبیرآنهاکل‌گرایانه[۳] است و از این‌رو شاید بتوان گفت ادبیات معرفتی است که از منظری رفیع همهٔ هستی را نظاره می‌کند و رسالت حقیقی آن روشنگری اذهان و تلطیف احساسات بشری و بارور ساختن امیال پاك مهرورزی و همدردی میان همهٔ انسانها، و به‌کلامی ارج نهادن به آرمانهای والای انسانیت است.

2— Selective

3— holistic

۲ـ آغاز ادبیات

در مقالهٔ «ادبیات درعصر فضا» می‌خوانیم کـه تولد ادبیات با ظهور انسان ابتدایی همزمان است و همزادش مذهب است. آن زمان که انسان ابتدایی تنها و بی‌پناه و گرانبار از تخیل وتوهم چشم به مظاهر طبیعت، به‌آسمان و ستارگان ودشت وکوه نظر می‌دوخته و همه‌چیز درنظرش مرموز و دست‌نیافتنی و بی‌انتها می‌نمود، مذهب وادبیات در وجود این موجود نظاره‌گر زاییده می‌شود. مذهب برای آنکه انسان در تنهایی و بی‌پناهی در مأمن لطف خداپناه بجوید؛ و ادبیات برای آن که قوهٔ تخیل او در هر شیئی دنیایی مرموز می‌بیند که می‌خواهد آن را به تسخیر خـود بیاورد... چشم نظاره‌کننده، پای برزمین دارد ولی روح او بر دامن افق و در آسمانها به پرواز درمی‌آید. او پیش از آن که موجود متفکر باشد، موجود متخیل بـوده است. بدینسان، ادبیات و دین هردو ازیك منشاء مشترك یعنی «درون انسان» سرچشمه می‌گیرند و هدفهای کم و بیش مشترکی را نیز تعقیب کرده‌اند که از آن جمله وصول به عالم برتر است و بهترین تجلیگاه پیوند این دو عـرفان است (۳، ص ۲۳).

وقتی به آثار ادبی در زمانهای باستان نظری می‌افکنیم و در راستای زمان به طرف جلو حرکت می‌کنیم می‌بینیم «در مدت یك قرن که در فاصلهٔ ظهور اخیلوس و افلاطون

گذشت، آنچه در زمینهٔ ادبیات آفریده شد در کمتر قرنی از تاریخ جهان جز قرن نوزدهم، به وجود آمد» (۶، ص ۴۴۶). نویسندهٔ مقاله از این حیث بین قرن پنجم پیش از میلاد وقرن‌نوزدهم‌قرابت‌وشباهتی‌می‌بیند ونتیجه می‌گیرد که ادبیات و کیفیت ارضای این نیاز در قرن پنجم پیش از میلاد نیز همانند قرن بیستم میلادی بوده است.

در ارتباط با موضوع آغاز ادبیات درجایی از کتاب نقد ادبی می‌خوانیم که در اکثر جوامع نخستین ــ اگر نه در همهٔ آنها ــ طبقه‌ای که به امور روحانی اشتغال داشته است، زودتر از سایر طبقات به ایجاد آثار ادبی پرداخته است و درستایش قهرمانان وخدایان سخنانی سروده است و همچنین در بین بیشتر امم و اقوام عالم ــ اگر نه در بین همه ــ شعر و سخن موزون زودتر ازنثر به ضبط درآمده است، چنانکه در نظر یونانیها، آن مفهومی که امروز از ادب داریم فقط شامل شعر بوده است و نزد اعراب قدیم نیز حال به‌همین منوال بوده است ولااقل تا عهد بنی‌امیه ادب در نزد عرب عبارت بوده است‌از معرفت شعر و آنچه بدان مربوط است. و از لفظ ادیب وصف‌کسی را می‌فهمیدند که کارش انشاد و نقل و روایت شعر بوده است (۱، ص۶). به‌تعبیری می‌توان سرودهای دینی را نخستین آثار ادبی دانست که به دنبال آنها ادبیات حماسی به‌وجود می‌آید. این حماسه‌ها شرح قهرمانیهایی بودند که با واقع‌بینی بیان می‌شدند، بی‌آنکه قصد یا ادعای آموختن داشته باشند (۲، ص ۳۸۹).

۳ـ رسالت ادبیات

ادبیات منعکس‌کنندهٔ شکل ویژهٔ زندگانی و فرهنگ هرجامعه است. این هنر نوعی‌کارفرهنگی واجتماعی است که در آن سیر کمال یابندهٔ ادراکات فرد و تحول اجتماع منعکس می‌شود. فی‌المثل، تولستوی با هنرمندی، روز و روزگار انبوهی از مردم‌عادی را که زیر بار ستم گرفتار آمده‌اندمجسم می‌کند وهمین طور داستانهای نویسندگانی چون بالزاك، چخوف و همینگوی. در ادبیات چیزهایی عرضه می‌شود که در نظر اول به چشم مردمی که با هنر سروکار ندارند، نمی‌آید. پس از خواندن اثر ادبی به کشف جدیدی می‌رسیم که ما را به ژرف‌اندیشی و تفکر دربارهٔ زندگانی وادار می‌سازد. ژرف‌اندیشی دربارهٔ اثر ادبی ممکن است خاستگاه حرکت یاجنبشی شود که در سرنوشت افراد دیگر تأثیر بگذارد. ولتر، ژان ژاك روسو، دیدرو... با سخنان خود زمینه را برای آزادی اندیشیدن فراهم آوردند و مقدمات تحولات اجتماعی دوران بعد از خود را سبب گردیدند (۷، ص ۱۱۴).

یکی از مقاصد ادبیات خود شناختن است. انسان می‌خواهد خود را بشناسد و وجود خویش را توجیه‌کند. انسان اندیشمند در این تأملات می‌یابد که در سرنوشت جسمانی از لحاظ نیاز به خور و خواب و شهوت شبیه حیوان‌است‌وجنگ وخونریزی، دزدی، حرص‌ودرنده‌خویی از همین عنصر خاکی او ناشی می‌شود. او درجست‌وجوی «انسانیت» به عنصر معنوی ـ اندیشه که منشاء آگاهی و

تمیز است ـ می‌رسد و نیروی اندیشه را در دو مسیر به کار می‌گیرد: یکی، برای رفع نیازمندیهای مادی، ودیگری برای تعالی و حیثیت بخشیدن به روحش، و به همین‌منظور دست نیاز به سوی ادبیات دراز می‌کند و از آن مدد می‌طلبد.

در پاسخ به این پرسش‌که آیا ادبیات برای بشر جنبهٔ تفننی دارد یا ضرورتی است، ندوشن می‌گوید که ادبیات بیان کمبودهای زندگی است. بشر دامن ادبیات را به افق خاکی خویش وصله کرده است تا احساس تنگ نفس نکند. بشر موجودیست که پای بند جسم و پای بند زندگی خاکی خویش است، لیکن روح او میل پرواز به بیکرانها دارد و می‌خواهد بر همهٔ کائنات محیط شود. در این کشمکش جانفرسای بشر به قوهٔ تخیل‌اش دنیای مورد تمنایش را می‌سازد و لاجرم، ادبیات که مولود این نیاز روحی است هم ازدنیای آرمانی سخن می‌گوید وهم از زشتیها و واقعیتهای تلخ و شیرین دنیای ملموس وجود و جهان اطرافش (۳، ص۳۴). این مفهوم را روانشاد دکتر محسن هشترودی‌در قالب الفاظ دیگری بیان داشته است. او می‌گوید حیات آدمی‌از لحظهٔ تولد تا آن مرگ، لمحهٔ کوچکی از ابدیت است، گویی در اقیانوس عظیم ابدیت، آدمی همچون موج‌کوچکی لحظه‌ای چندبراین دامن امواج می‌لغزد و ناچار در نقطهٔ دیگری سر به‌زیر موج می‌کند و درآغوش نامتناهی «ابد» پنهان می‌گردد؛ اما اندیشه جهان پیمای او همچنان که فضای محصور خود را به فضای گسترده متصل می‌سازد می‌کوشد که دوران‌هستی محصور خویش را نیز به‌زمان‌گسترده متصل سازد. کوشش

رنج‌افزایی‌که دراین راه به‌کارمی‌بردفعالیت هنری‌اوست. او زندگی کوتاه آدمی را به مدد هنر و ادبیات به زمان لایتناهی متصل می‌سازد و بدینسان هستی او را اعتبار می‌بخشد. زندگی آدمی پایان می‌پذیرد اما هنر او تنها یادگارجاویدانه‌ایست‌که ازدوران‌گذر هستی برجامی‌ماند (۸، ص ۵۶ـ۵۵).

انسان موجودی است‌که ازدریچه‌های‌حواس به‌پیرامون خویش نظر می‌افکند و به مدد عقل می‌اندیشد. جهان ادراکی‌انسان بسی عظیم‌تر ازمحیط مادی‌پیرامون اوست. او می‌تواند ازوجوه‌گونه‌گون محسوسات خویش و به‌روش استنتاج استقرایی به‌تجربه برسد. تجربهٔ او که بر پایهٔ قوه دراکه قرار دارد با عواطف انسانیش درمی‌آمیزد و محمول ادبیات واقع می‌شود. کنستانتین الکساندروویچ، نویسندهٔ روسی، در مقاله‌ای «پنجره‌ها را هرچه بازتر بگشایید»، می‌گوید نباید پنداشت که نویسنده هر تکه واقعیتی راکه مشاهده می‌کند می‌تواند به عنوان مواد لازم هنری به کاربرد. مواد لازم برای هنرمند تنها آن چیزی است که خود او تجربه‌کرده، احساس نموده و مورد علاقهٔ خود قرار داده باشد. مواد هنری از ژرفای تأثرات آدمی برمی‌خیزد و هرچه این تأثرات عمیقتر باشد به همان نسبت احتمال آن‌که همچون مصالح‌کارهنری مورد استفاده واقع‌شوند، افزایش‌می‌یابد. احساس‌باید تأثرات راتثبیت کند و وقتی تأثرات توسط احساس تثبیت شد و قوام‌یافت برای همیشه در نهانخانهٔ ذهن جای‌می‌گیرد (۹، ص ۶۰) و آنگاه قلم توانای نویسنده صحنه‌های هستی را آنچنان با مهارت و هنرمندی‌بازسازی می‌کند که خواننده‌با او در

احساسش شریك می‌شود و بـه عبارتی بهتر، با او یکی می‌شود، و مثل او عشق می‌ورزد، احساس نفرت می‌کند، امیدوارمی‌شود، نومیدمی‌گردد و... خلاصه آن‌که‌خواننده در قالب احساس و اندیشهٔ نویسنده، زندگی دیگری را با معنا و صورتی دیگر آغاز می‌کند.

در مقالهٔ «آینده ادبیات» از قول توین‌بی می‌خوانیم که نویسنده خود انسانی است مانند دیگران، با این تفاوت که او در بوتهٔ امتحان افتاده، در زیر حوادث زندگی خرد می‌شود. فرق او با دیگر مردم در این است که او با قدرت بیانی که دارد می‌تواند احساس عمیق خود را به زبـان آورده و از رنج خود که همانند درد و رنج انسانهای‌دیگر است سخن بگوید. درنظراو بیان درد خود نوعی درمان درد است چرا که بیان وسیلهٔ کشف نظم و نسقی در پریشانی و ترتیبی در نابسامانی است... پس اگر حال از این‌قرار باشد، شخص عامی نیز که اسیر محنت قرن ماست همین که داستان خویش را دراثری هنرمندانه منعکس می‌بیند، ناچار به سوی آن می‌گراید (۶، ص ۵۷۳).

نویسندهٔمقالهٔ «مسأله‌ای به‌نام ادبیات»، ژان ریکاردو از قول ژان پل‌سارتر می‌گوید: «ادبیات نیاز دارد کـه عمومی و جهانی باشد. پس نویسنده اگر می‌خواهد که خطابش به همه باشد و آثارش را همه بخوانند، باید در صف اکثریت قرار گیرد، یعنی در صف دو میلیارد گرسنه» (۱۰، ص ۲۵۹) نویسندهٔ مقاله معتقد است که ادبیات با دو وجه مشخص آن یعنی نوشتن و خواندن، یکی از معدود فعالیتهای ممیز آدمی است... «اگر ادبیات درگوشه‌ای از زمین حضور نمی‌داشت، مرگ کودکی از گرسنگی تقریباً

مهمتر از مرگ فلان جانور در کشتارگاه نمی‌بود» (۱۰، ص ۲۶۰).

درمقالهٔ «ادبیات ونیروهای حاکم» با نظر یکی‌دیگر از نویسندگان‌فرانسوی به نام ژرژ سمپرن دررابطه با نقش و رسالت ادبیات آشنا می‌شویم. او می‌گوید «... توانایی ادبیات بی‌اندازه است، اما چندیـن جنبهٔ متفاوت دارد، می‌تواند چشمها را هم ببندد و هم بگشاید، جهان را هم آشکارا سازد وهم درمفاهیم قالبی بپوشاند. از سوی دیگر، توانایی ادبیات امری آنی نیست زیرا درگیری مستقیم با حوادث ندارد. همیشه در پشت سر یا در پیشاپیش مسائل سیاسی است» (۱۱، ص ۱۲۲). نویسنده به‌گونه‌ای که نقل شد توانایی ادبیات را توصیف می‌کند و معتقد است که با صدور هیچ‌فرمانی نمی‌توان ذات آن را تغییر داد، و این بیان‌او نظرگئورگ‌لوکاچ، نویسنده وفیلسوف‌مجارستانی، را به یاد می‌آورد: «من باآن‌دستگاه اداری‌که وظیفهٔ‌ادبیات راتعیین‌می‌کند، مخالفم» (۱۲، ص۱۰۴). درواقع، چنانکه خواسته باشیم همین معنا را در قالب الفاظ دیگری بیان کنیم شاید نتوانیم بهتر ازآنچه‌که سیمون دوبووارگفته، حق مطلب را ادا کنیم. او می‌گوید اگر ادبیات بخواهد که از تنگنای جدایی برگذرد باید که از دلهره، از تنهایی، از مرگ سخن بگوید زیرا نیازمندیم کـه بدانیم و حس کنیم‌که این‌تجارب برای دیگرآدمیان هم‌پیش آمده است... هرانسانی از دیگر انسانها ساخته شده است و فقط از طریق آنهاست که وجود خود را ادارك مـی‌کند، و درك وجود دیگران جز از طریق بروز حالات باطنی آنها و جز از طریق وجود خودما که به پرتو وجود آنها روشن شده

است، ممکن نیست[۴]. «به گمان من این است کاری که ادبیات می‌تواند و باید بکند. ادبیات باید کدرترین و مبهمترین حالات باطنی وجود ما را برای یکدیگر روشن و شفاف کند» (۵، ص ۱۶۷).

در صحبت از رسالت ادبیات جای آن است که از ژان پل سارتر که نمایندهٔ واقعی مکتب فکری «التزام در ادبیات» می‌باشد، سخنی گفته شود. در فلسفهٔ سارتر، انسان به هیچوجه بازیچهٔ عوامل مربوط به طبیعت و تاریخ نیست. او ذاتاً آزاد است و ماهیت زندگی او نیز در حقیقت مبتنی بر همین است، و از این روست که انسان نمی‌تواند از مسئوولیت بگریزد و ادبیات هم طبعاً جز آن که متعهد باشد راه دیگری در پیش ندارد. در واقع، به اعتقاد سارتر مسألهٔ تعهد و التزام را باید جوهر واقعی ادبیات شمرد و این همان نکته‌ای است که وی آن را تحت عنوان «ادبیات متعهد»[۵] در کتاب انتقادی خویش موسوم به «ادبیات چیست؟» بحث می‌کند (۱۳). هر چند فلسفه تازه‌ای چون هستی‌گرایی ملحدانه یا مفاهیمی نظیر مفهوم التزام در ادبیات از افکار ویژهٔ خود سارتر بوده و نمونهٔ تأثیر فرد در روند اندیشه‌های ادبی جامعه به شمار می‌رود، لیکن سارتر که خود در طول حیاتش دوبار شاهد جنگ جهانی بوده و متأثر از رویدادها و مسائل زمان خویش است، در قبال آلام و مصائب و درماندگیهای بشری به عنوان

۴ــ سعدی شبیه این مضمون را به شعر گفته است:

بنی‌آدم اعضای یکدیگرند که در آفرینش ز یك گوهرند
چو عضوی به درد آورد روزگار دگر عضوها را نماند قرار

5— literature Engagée

واکنشی، موضوع آزادی بشر را در نوشته‌هایش مطرح و تأکید می‌کند. در نزد او سخن گفتن، عمل است و کار نویسندهٔ ملتزم عریان ساختن جهان و آدمیان به‌دیگرابناء بشر می‌باشد. دنیای ادبی در نظر سارتر باید گذرگاهی باشد از دنیای واقعی با بیدادگریهایش به دنیای آرمانی، تحولی، صیرورتی، پایگاهی برای گذشتن و فرا رفتن به سوی «مدینهٔ غایات». سارتر در مقاله‌ای به نام «ادبیات و اندیشه» می‌نویسد: «... هر نوشته متضمن معنایی است. نویسنده هر چه بکند و هر جا روی بیاورد، دست اندرکار است و تا کنج دورترین عزلتگاه خود نیز نشاندار است و حیثیتش درگرو.... اگر نویسنده‌ای زمانی هنرش راصرف ساختن اسباب بازی یا صرف ساختن سرگرمیهای تجملی کند خود همین کار نیز نشانه‌ای است، نشانهٔ این که در ادبیات، و چه بسا در اجتماع، بحرانی وجود دارد، یا نشانهٔ این که طبقات حاکم از ترس این که مبادا نویسنده قوای پیشرو جامعه را تقویت کند، او را بی آن که متوجه باشد، به سوی فعالیتهای تجملی رانده‌اند... (۱۴، ص ۱۶). برای آنکه ازدیدگاه سارتردربارهٔ رسالت ادبیات کمی بیشتر آشنا شویم، سخن دیگری از او نقل می‌کنیم: «ما برای معاصران خود می‌نویسیم. ما نمی‌خواهیم که از دریچهٔ چشم آیندگان به دنیای خود نگاه کنیم... کوشش نویسندگی ما مصروف آن است‌که آن ارزشهای ابدی راکه در این کشمکشهای اجتماعی و سیاسی مستقر است بشناسانیم. این ارزشها جزدر چهارچوب‌کنونی وضع‌خود مفید فایده‌ای نیستند... ما باصدای بلند می‌گوییم‌که‌بشر خود مطلقی است، اما مطلق در زمان خود، در محیط خود

و در روی زمین خاکی... ما از آن لحاظ مطلق نیستیم که چند اصل بیجان و پوچ را در آثار خودمنعکس‌کنیم تا بدین وسیله از قرنی به‌قرن دیگر برویم، بلکه بدان سبب‌مطلقیم که می‌خواهیم در عصر خود پرشور مبارزه کنیم» (۱۴، صص ۲۲-۲۱).

بحث دربارهٔ چند و چون عقاید سارتر از عهدهٔ این مقال بیرون است و اصولا آنچه‌که در اینجا ذکر می‌شود برسبیل توصیف‌آرا و نظرات چندی است که به اقتضای کلام مورد نظر گفته شده است و هرگز قصد آن نیست که در سلسله مراتب ارزشها، مقام آنها را تعیین نماییم. لیکن در اینجا بیان این نکته بی‌مناسبت نیست که بسا اشخاصی بعدی از مسأله را می‌بینند و نگرش خود را به همهٔ ابعادمسأله‌تعمیم می‌دهند و به‌قول دکتر ع. ك. سروش حکم دربارهٔ چهره‌ای از پدیدهٔ خاصی را به منزله حکم درباره همهٔ چهره‌های دیگر آن پدیده می‌دانند، همانند کسانی که همهٔ جهان را جرم می‌پندارند، یا همهٔ جهان را انرژی می‌دانند یا جامعه را اقتصاد تصویر می‌کنند (۱۵، ص ۳۹) و یا دررابطه بابحث ما جوهر واقعی‌ادبیات را تعهد والتزام تلقی می‌کنند.

آن عده از ادبا و نویسندگان که دربارهٔ رسالت‌ادبیات سخن‌گفته‌اند غالباً دیده شده است‌که رشته‌کلام‌را به بحث در اطراف تفکر علمی و مظاهر علم و صنعت می‌کشند و آنگاه جهان ادبیات و جهان علم و صنعت را در دو کفهٔ ترازوی ارزشها گذاشته، به داوری می‌نشینند. دکتر ندوشن در مقالهٔ «ادبیات در عصر فضا» از دوگونه دانش سخن به میان می‌آورد ــ یکی دانشی که مظاهرش همانا

تکنولوژی پیشرفته امروزی است، ودیگری دانشی که کمال و تعالی انسان را موجب می‌گردد. و معتقد است چنانکه دانش دوم در مقابل دانش اول میدان خالی کند، انسان متمدن قربانی همین مخلوق خود خواهد بود. اگرافزایش اعتقاد به تکنولوژی موجب کاهش اعتقاد بـه فرهنگ و ادب شود و تکنولوژی از پشتوانهٔ اخلاقی محروم بماند یا بهرهٔ اندکی برده باشد، زندگی در این کرهٔ خاکی اگر به پایان خود نرسد، بسیار نفـرت‌انگیز خواهـد بـود (۳، صص ۱۷ و ۱۵). در مقالهٔ دیگری، «راز نگارش»، علم تجربی و ادبیات را در ترازوی سنجش و داوری می‌یابیم. دست غیب، نویسندهٔ مقاله، به نقل از یکی از دانشمندان قرن نوزدهم می‌نویسد: «فیلسوفان، جهان را به راههای گوناگون‌تعبیر کرده‌اند، امانکته اصلی‌تعبیرجهان‌نیست، بلکه تغییر آن است» (۷، ص ۱۲۲) نویسنده معتقد است که یکی ازوسایل دگرگون‌کردن و بازسازی جهان، ادبیات است، به مدد ادبیات می‌توان تحولات اجتماعی را تسریع کرد، وسرانجام آنکه پیشرفت علم وصنعت درجهان‌امروز نباید سبب بی‌اعتنایی به گنجینهٔ آثار کهن و جدید ادبی باشد. علم ورزی با ادب پروری تضادی ندارد. علم و هنر هر دو وجوه‌گونه‌گون شناسایی انسان را تشکیل می‌دهند، با این‌تفاوت‌که هرکدام درکشف حقیقت وادارك نمودهای زندگی روشی جداگانه پیش می‌گیرنـد (۷، ص ۱۲۲). علم از حقایق سخن می‌گوید ولی دربارهٔ ارزشها و این که چه باید کرد و چه نباید کرد ساکت است و آنچه مربوط به خوب و بد، وظیفه و تکلیف می‌شود همه در حوزهٔ اخلاق جای می‌گیرد و همچنان که خواهیم دید ادبیات با اخلاق

پیوندی دیرینه و عمیق دارد. هیچ گره اخلاقی و تکلیفی را نمی‌توان به کمك علم گشود. برای حل مسائل اخلاقی باید به مبانی ارزشی مراجعه کرد و در آنجا ارزشها را به وضوح و دقت معلوم کرد (۱۵، ص ۸۷). ادبیات و هنر برای درك معنای زندگانی تنها به اندیشهٔ منطقی متوسل نمی‌شود، بلکه از نیروی آفرینندهٔ خیال نیز کمك می‌گیرد. سن ژون پرس درگفتاری تحت عنوان «رسالت شاعر» که به مناسبت دریافت جایزهٔ ادبی نوبل درسال ۱۹۶۰ در فرهنگستان استکهلم ایراد کرده می‌گوید: «تخیل زمینهٔ حقیقی جوشش جوانه‌های دانش است» (۹، ص ۱۰). و آنگاه می‌پرسد درحالی که در دانش فیزیك دنیای امروز، هر دو اصل بزرگ: اصل نسبیت و اصل کوانتا مبتنی بر بی‌یقینی وعدم‌حتمیت است، آیا نمی‌توان‌درکنار «شناخت علمی»، «دیدهنری» داشت؟ دردنیای‌امروزضرورت‌داشتن دیدی وسیعتر و بینشی عمیقتر نکته‌ای‌است که فیلسوف نامدار انگلیسی، برتراندراسل در مقالهٔ کوتاهی تحت عنوان «تمدن و معنویت» عنوان کرده و می‌گوید در نظر یك طفل نوزاد، جهان به‌اندازهٔ میدان دیدش‌محدود است. او در چهارچوب «اینجا و اکنون» محصور است، به نسبتی که معلومات بشر افزایش می‌یابد، حصارها عقب می‌رود. دانش، حصار زمان را درهم می‌شکند، اما این کافی نیست باید خرد آدمی، فضای اندیشه و قلمرو معنوی او را نیز چون میدان‌دیدش وسعت‌بخشید. اگر بشر خرد واندیشه‌اش را متناسب با فنون جدید به کار بیندازد، هر اختراع تازه وسیلهٔ تازه‌ای خواهد شد برای تشدید شور بدبختیهای او (۱۶، ص۶۷). درپهنهٔ گستردهٔ ادبیات می‌توان اندیشه‌های

والای انسانی فراوانی پیدا کرد تا قلبها را روشن نمود، روح را عظمت و تعالی بخشید. نویسندگان بزرگ درآثار خود برای بیان عواطف گوناگون به اندرزگویی مستقیم نمی‌پردازند، بلکه همچون هنرمندان ورزیده‌ای زندگی‌را با همهٔ نشیب وفرازهایش دربرابر ما مجسم و مصور می‌کنند و ما را کمك می‌کنند تا دربارهٔ ارزشهای واقعی به ژرف‌اندیشی بپردازیم اگر بتوانیم از ادبیات، این جلوه‌گاه اندیشه‌های متعالی تمتع یابیم و فضای ضمیر خود را روشن کنیم آنچنان‌که در همهٔ احوال با دیگران همنوایی داشته باشیم، آن‌روز ازپیشرفت علوم‌وتکنولوژی در بیم و هراس نخواهیم بود که بشر قربانی مصنوع خود خواهد شد.

۴ـ ادبیات و جامعه

برخی از ناقدان در نقد آثار ادبی مبانی اجتماعی‌آنها را معتبر دانسته و نحوهٔ ارتباط ادبیات با جامعه محور پژوهشهای‌آنان‌بوده است. بی‌شبهه محیط ادبی نمی‌تواند از تأثیر محیط اجتماعی برکنار بماند. افکار و عقاید و ذوقها واندیشه‌ها تابع‌احوال‌اجتماعی می‌باشند. متقابلا، ادبیات روی اوضاع و احوال اجتماعی اثر می‌گذارد. گو این‌که قریحهٔ شاعر و نویسنده و ذوق و تمایلات فردی و شخصی او قویترین عامل در ایجاد آثار ادبی محسوب می‌گردد، اما در هر عصر شاعر ونویسنده با خوانندگان

و خریداران خاصی سر وکار پیدا می‌کند و گاه دیده شده که برای ارضای پسندها و سلیقه‌های مردم ناچار می‌شود ذوق و پسند خود را به کلی به کنار نهد و از تمایلات عامه پیروی کند.

رابطهٔ شاعر و نویسنده با محیط و جامعهٔ او مشخص کنندهٔ نقشی است که ادبیات در جامعه ایفا می‌کند. اگر سلاطین با مستمریها و صلات، روحانیون با مبرات و صدقات، اعیان با تحف و هدایا ازشاعر و نویسنده حمایت کنند، دراین صورت، ادبیات فقط نمود اجتماعی دارد. اما ادبیات عامل و محرك اجتماعی نیز هست.

در این موارد است که شاعر و نویسنده از اوضاع ناپسند مادی و اجتماعی جامعهٔ خویش انتقاد می‌کند و برخلاف ذوق و پسند جامعه سخن می‌گوید، با محیط خود مبارزه می‌کند و می‌کوشد که آن را تغییر بدهد. فی‌المثل، میرزادهٔ عشقی در اوج خفقان، سخن از آزادی و آزادگی می‌گفت و سرانجام در راه دفاع از آزادی و آمال انسانی خود به شهادت می‌رسد[۶]؛ یا ناصر خسرو با مناعت خاصی جهان‌خواران و دین‌فروشان خراسان را در زیر تازیانه انتقاد می‌کوفت و هرگز حاضر نشد ارضای خاطر شاهان و مستوفیان زمانش را وجههٔ همت خود قرار دهد. «وقتی ادبیات به عنوان عامل مؤثر برخلاف اوضاع جاری فعالیت

۶ـ عشقی در بامداد دوازدهم تیرماه ۱۳۰۳ خورشیدی در خانهٔ مسکونیش جنب دروازه دولت به دست دو نفر هدف گلوله جانگداز قرار گرفت و شهید شد. آرامگاه او در ابن‌بابویه است. (از **کلیات مصور عشقی**، تألیف علی‌اکبر مشیرسلیمی، انتشارات امیرکبیر، چاپ هفتم ۱۳۵۷).

می‌کند و با منافع اشخاص و طبقات خاصی تصادم می‌یابد، هدف طعنه و انتقاد واقع می‌شود. در اینجاست که ادبیات و جامعه هر دو درحال تحول و تحرک می‌باشند و دریکدیگر تأثیر متقابل دارند.» (۱، ص ۴۲).

همه می‌دانیم که در دورهٔ مشروطیت باب تازه‌ای در ادبیات فارسی گشوده می‌شود؛ ادبیات با سیاست ومسائل اجتماعی پیوندمی‌خورد واخلاق مرادف‌می‌شود باجانبداری از عدالت و آزادی و نکوهش استبداد. در ادبیات قلم برای نخستین‌بار برای روبرو شدن با عامه مردم به کارمی‌افتد و بعضی ازسرودهای عارف و نسیم‌شمال و عشقی تا قلب دور افتاده‌ترین دهات و ایلات پیش می‌رود. «ادبیات این دوره تحت تأثیر اوضاع اجتماعی وسیاسی چیزی‌جز به‌فکر مردم و وطن بود نیست» (۲، ص ۴۴۳).

گفته شد که آثار ادبی همواره محصول ومولود حیات و محیط اجتماعی است و از این‌رو، بسیاری ازمنتقدان‌سعی ورزیده‌اند که علل و موجبات تحول اسالیب و تغییر فنون و انواع شعررا درادبیات فقط ازطریق‌پژوهش دراوضاع و احوال اجتماعی بیان نمایند. براثر تأثیر فلسفه و طرز فکر خاصی که در دورهٔ معینی روی آثار ادبی گذاشته می‌شود، می‌بینیم که ادبیات ایران در عصر سامانیان و غزنویان لباس بزم و یا خفتان رزم به تن می‌کند، در قرن پنجم و ششم هجری خرقهٔ عرفانی می‌پوشد و پس از حملهٔ مغول وکشتار تیمور لباس عزا در برمی‌نماید و در ناپایداری جهان وجهانیان ندبه وزاری‌می‌کند وسرانجام در دورهٔ مشروطیت قدرت و نفوذ خود را از مایه‌های سیاسی می‌گیرد (۱۷).

در این دوره فرد که زندانی چینه‌بندی پدرسالاری بود اهمیتی به دست می‌آورد و زندگینامه‌اش به میدان ادبیات گام می‌نهد... «واین نقطه عطفی در تاریخ ادب ایران به شمار می‌آید... واژه‌های درون تهی و زیبا ونثرهای مسجع ساختگی و متنهای بی‌قوارهٔ دورهٔ قاجار جای خود را به یك‌گونهٔ ادبی نوینی مـی‌دهد که ایرانیان عامیانه‌اش می‌خوانند»[۷] (۱۸، ص ۸).

تحقیق در تحول و تطور مـدنیت‌هـا نیز تأثیر حیات اجتماعی را در کیفیت ظهور شعر و ادب نشان می‌دهد. اقوامی که در سیر این تحول به مـرحلهٔ حیات‌کشاورزی رسیده‌اند، شعر و ادبیاتشان با ملتهایی که هنوز درمرحلهٔ شبانی سیر می‌کنند تفاوت دارد. نیز ادبیات ملتهایی که در مرحلهٔ بازرگانی هستند با ملتهایی که درمرحلهٔ نظامی به سر می‌برند، از یك گونه نیست. اقوامی که در مرحلهٔ شبانی زندگی می‌کنند کمتر با زندگی اجتماعی مربوطند،

۷ـ در مقالهٔ «زبان‌شناسی و ادبیات: نظم و نثر» نوشتهٔ کریتس و. هی‌ز، (ترجمهٔ بهروز عزب دفتری) از روش کـار ریچارد اهمان محققی که برای نخستین‌بار از دستور زبان گشتاری (Transformational Grammar) به عنوان الگویی برای تحلیل سبك نثر، و یا به عبارتی، برای نشان‌دادن رابطه‌های نحوی درآثار نویسندگان‌معاصر یا نویسندگانی که در زمانهای مختلف می‌زیسته‌اند استفاده نموده، سخن رفته است. این مقاله برای کسانی که به تحلیل ادبی (که بـا نقد ادبـی تفاوت دارد) علاقه‌مند هستند می‌تواند به لحاظ ارائهٔ روش نو در تحلیل سودمندباشد. به نظر دیوید لاج تحلیل ادبی (literary analysis) به داده‌هـای عینی و قابل اثبات علاقه‌مند است؛ و از این رو، بیشتر دردمند مسائل تحلیلی است. در حالی که نقد ادبی (literary criticism) اساساً به ارزشها فکر می‌کند و لذا بیشتر به مسائل انتقادی نظر می‌افکند (ر. ك. به نشریهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی تبریز، شمارهٔ زمستان، ۱۳۶۲).

زیراکارآنها غالب اوقات آنها را از یکدیگر متفرق می‌کند و دور نگاه می‌دارد؛ لیکن زندگی کسانی که در مرحلهٔ صیادی و کشاورزی هستند بیشتر جنبهٔ اجتماعی دارد و هنر و ادبیاتشان نیز چنین است.

طرفداران روش نقد اجتماعی در بررسی تأثیرعوامل اجتماعی برآثارادبی، محیط جغرافیایی شاعر یا نویسنده را در مد نظر داشته، استدلال می‌کنند آنچه در ادب یونان که‌تحت‌تأثیر محیط جغرافیایی بحری است به وجودمی‌آید طبعاً نمی‌تواند در ادب عرب که تحت تأثیر محیط جغرافیایی بری است به‌وجود آید. تشبیهات و توصیفاتی که در شعر شاعر هندی است به حکم ضرورت نمی‌تواند در شعر شاعر سوئدی یا روسی تجلی کند (۱، ص ۴۵).

پیشرفت علوم تجربی و تکنولوژی در آثار هنری و ادبی نیز تأثیر گذاشته است. اینشتاین با درهم شکستن اعتبار «مطلق بودن زمان و مکان» که باعث انقلاب عظیمی در فیزیك‌جدید شد، درآثارهنری خصوصاً درسوررئالیسم چنان مؤثر شد که برخی از نقاشان و نویسندگان آثاری به وجود آوردند که فهم و درك آنها به ظاهر از فهم‌نظریهٔ خود اینشتاین مشکلتر و پیچیده‌تر به‌نظرمی‌رسید. و یا بر اثر پیشرفت علم نجوم در دو دههٔ آخر قرن نوزدهم سیل اخبار مربوط به کرهٔ مریخ تقریباً همهٔ رسانه‌های جمعی اغلب‌کشورها را فراگرفت ونویسندگانی چون لاس‌ویتس و ه. ج. ولز آثاری دربارهٔ هجوم‌موجودات به‌اصطلاح برتر فضایی به ساکنان کره زمین به رشته تحریر کشیدند.

درنگاهی‌کوتاه به‌رابطهٔ بین‌ادبیات وجامعه بی‌مناسبت نیست گفته شود که جریان تأثیر بین این دو همواره یکسو

نیست. درست است که نویسنده مولود و محصول اجتماع است، اما در عین حال بسا که عامل و محرك اجتماع نیز می‌باشد. به عبارتی دیگر، شخصیت اساساً معلول محیط اجتماعی است، ولی شخصیت هرکس چون استوار شود، به عنوان یك واقعیت، در کارکردهای شخص و بدان‌وسیله در محیط اجتماعی اثر می‌گذارد. شخصیت هنرمند عامل هنرآفرینی اوست وخواه‌ناخواه در آثار اومنعکس می‌شود. دکتر ا. ح. آریانپور شخصیت هنرمند را میانجی واقعیت و اثر هنری می‌داند و به نظر او درمیان عوامل فراوانی که در تکوین شخصیت هنرمند مؤثرند دو عامل: پایگاه اجتماعی و بینش اجتماعی هنرمند از همهٔ آنها مهمتر، عمیقتر و مداوم‌تر است (۱۹، ص ۱۷۵). گاهی قدرت ابداع و ایجاد نویسندگان خیلی بیشتر از قدرت محیط در پدیدآوردن آثار ذوق و هنر مؤثر بوده است و دیده شده که دراین آثار تجلی‌عواطف وافکار اصیل‌تروهنرمندانه‌تر است و هرچه جنبهٔ فردی در آنها بارزتر باشد، این آثار اصیل‌تر و بدیع‌ترخواهدبود. فرق‌بین‌شاعران‌ونویسندگان مقلد با شاعران و نویسندگان مبتکر در همین است که دستهٔ اول فقط احساسات وعواطف‌کلی ومشترك ومعمولی را منعکس می‌کنند که طبعاً چنگی به دل نمی‌زنند و دستهٔ دوم احساسات و عواطف فریدی که شخصی و بدیع هستند بیان می‌کنند.

کلام کوتاه آن که هیچ سخن آفرینی چه گوته و چه شکسپیرحادثه‌ای مجرد ومستقل وپدیده‌ای گسسته ومنفرد نمی‌تواند باشد. اینها غولانی بوده‌اند که زنجیرهای‌زمان و مکان خود را گسیخته‌اند، ولی وسایلی که آنها برای

گسیختن زنجیرهای خویش به‌کار برده‌اند، ساخته و پرداخته زمان و مکانشان بوده است (۶، ص ۴۵۰).

۵ـ ادبیات و اخلاق

گروهی از ناقدان ارزش اخلاقی را اصل و ملاک نقادی در نقد ادب شمرده‌اند؛ هر شعر و سخنی را که با حکمت و اخلاق مقرون و موافق باشد می‌پسندند و می‌ستایند و هرآنچه را که خلاف اخلاق و حکمت باشد می‌نکوهند و رد می‌کنند. اساس این داوری مبتنی بر این نکته است که آیا ادب و هنر وسیله و افزار اخلاق و تربیت است یا این که هدف و غایت خویش به شمار می‌آید؟

سخن را اززمانهای بسیاردورآغاز می‌کنیم و به‌ترتیب از نظرات سقراط، افلاطون و ارسطو دربارهٔ هنر وادبیات و رابطه آنها با اخلاق شمه‌ای در نهایت اختصار بیان می‌کنیم.

سقراط شعر و همه صنایع و فنون دیگر را از نظرگاه اخلاق می‌نگریسته است واز این‌جهت دربارهٔ ارزش اشعار ازروی مبادی واصول اخلاقی حکومت وقضاوت می‌نگریسته است. درنظرسقراط غایت وهدف فنونی مانند شعر ایجاد لذت و خوشایندی است و فنون هنر با خیر و نیکی سرو کاری ندارد. از این‌رو، سقراط شعر را بیفایده می‌داند و حتی زیبایی آن را نیز منکر است و عقیده دارد که آنچه سودی ندارد نمی‌تواند زیبا باشد.

افلاطون نیز عقایدی شبیه عقاید استادش، سقراط دارد. او در رسالهٔ فدروس به طور کنایه شعر را نوعی از «هذیان»[8] می‌خواند و شاعر را کسی می‌داند که آشفته و پریشان و از خود برآمده و بی‌خویشتن شده است؛ و از این رو، در **جمهور** خود به تبعیت شاعر حکم رانده است. افلاطون شعر را نتیجهٔ قوهٔ الهام و امری الهی و یکی از اسرار خدایان می‌دانست. او و استادش سقراط، درصدد برنیامدند که قوانین و قواعدی برای شعر و ادب بیابند (۱، صص ۲۸۹ـ۲۸۸).

اما ارسطوکه فکرمنطقی اوهیچ چیز رااز سلطهٔقانون و قاعدهٔ کلی خارج نمی‌دانست برآن شدکه ضابطه وقاعدهٔ خلق و ابداع شعر و ادب را بیابد. ارسطو نخستین کسی بود که آثار قوهٔ ذوق و عقل انسان را مانند آثار طبیعت تابع قوانین و نوامیس کلی شمرد. ارسطو درمقابل نظرات استادش افلاطون که آثار شاعران را از جهت اخلاقی مضر و از لحاظ علمی دور از حقیقت می‌شمرده است وشعر و شاعری را نکوهش می‌کرده است، در رسالهٔ **فن شعر** جواب می‌دهد که شاعر، خواه خوب باشد و یا بد، سخنش راست باشد یا دروغ، به هرحال، شعر از آثار فعالیتهای ذهنی انسان است و امری است که دارای وجود و ماهیتی است و باید تحت تعمق و تفحص قرارگیرد. ارسطو معتقد است که هدف و غایت شعر محدود و منحصر به فایدهٔ اخلاقی‌آن نیست، بلکه غایت آن خوشایندی است و بدینسان ارزش اخلاقی شعر را از ارزش زیبایی آن جدا می‌کند و شعر را به‌منزلهٔ امری زیبا مورد تحقیق و تحلیل قرارمی‌دهد (۱،

8— manisi

ص ۲۸۹).

یونانیان قدیم از نظر افلاطون دربارهٔ شعر پیروی نمی‌کردند. آنان زیبایی و خوبی و حقیقت را یکی می‌شمردند و معتقد بودند که اگر چیزی زیبا بود ناگزیر به اجتماع خیر می‌رساند و با این استدلال نیکویی (زیبایی) نیکی نیز هست و از این‌رو، هنر و شعر واقعی را خواه ناخواه در خدمت اجتماع می‌پنداشتند (۲، ص ۳۹۰).

نظری که بعد از رنسانس در اروپا ایجاد شد و به‌نظر «کلاسیك» معروف است، این است که در اثر ادبی باید زیبایی صورت با غایتی همراه گردد.

دراین دوره اکثر سخنوران و سخن‌شناسان به پندآموزی اثر معتقدند و می‌گویند که شاعر یا نویسنده مسئوولیتی اجتماعی دارد و نباید از تأثیر اخلاقی اثر خود غافل بماند. در نظر اینان زمانی اثر می‌تواند دلپذیر باشد که سودمندی در آن نهفته باشد. نظر غالب این بود که آموختن باید از طریق تصویر طبایع و نمودن عواطف نفسانی و تجسم خوبیها و بدیها صورت گیرد، نه از طریق دادن اندرز.

توجیهی که بدین‌گونه از هنر می‌شد در قرن هجدهم نیز مورد قبول ادبای برجسته بود و آنان به این نتیجه رسیدند که به جای پند و موعظهٔ مستقیم باید روش القائی[9] به کار برد، بدین معنی که با ایجاد تأثیر در خواننده، او را به‌جانب عشق به‌خوبی و پرهیز از بدی سوق داد. ادبیات می‌بایست به جای توسل به عقل و منطق خواننده، به احساس و عواطف او متوسل شود. از این‌رو، در قرن

9— inductrination

هفدهم و هجدهم این اتفاق نظر بود که ادبیات باید واجد جنبهٔ اخلاقی باشد.

از قرن نوزدهم که صنعت وارد زندگی اروپا می‌شود، همه چیز دستخوش تغییر و تحول می‌گردد و در این میان نقش ادبیات و نیز مکتب‌ها وشیوه‌های ادبی تحت تأثیراین تحول قرار می‌گیرند.

۶ـ مفهوم اخلاق و ادبیات

دکتر محمدعلی اسلامی ندوشن در مقاله‌ای: «ادبیات و اخلاق» این پرسش را مطرح می‌کند که آیا اثر ادبی باید واجد جنبهٔ اخلاقی و حاوی مسائل آموزشی باشد ویا همین که مؤثر و دلپسند بود کافی است؟ نویسنده درپاسخ به این پرسش دو نکتهٔ مهم را یادآور می‌شود. نخست آنکه در دنیا هیچ ادبیاتی نیست که سراپا با موازین اخلاقی به مفهوم متداول آن منطبق باشد، اگر چنین بود، ادبیات نمی‌بود. اخلاق به اقتضای طبع خود دایره‌ای محدود دارد و محافظه‌کار و کم تحرك است، درحالی‌که ادبیات قلمروی پهناور وسیال دارد. دوم‌آنکه، مفهوم اخلاق ازنظرادبیات با مفهوم اخلاق از نظر عرف عامه تفاوت دارد. کم‌اند کسانی که مخالف حضور اخلاق در ادبیات باشند، ولی‌کدام اخلاق؟ نویسنده در پاسخ همین پرسش کوتاه دامنهٔ بحث را بسط می‌دهد و می‌گوید اخلاق در دنیای گذشته از آن نوع راه و رسمی سرچشمه گرفته است که غالباً بر وفق

مصالح و منافع قدرتمندان و متمکنان قالبگیری شده بود و بنابر این ناگزیر از حفظ نظم موجود بود و این نظم موجود همان بوده است که بینوایان را در بینوایی خود و ستمکاران را در ستم خود به چشم تأیید می‌نگریسته و از شایبه و ریا و فریب مبرا نبوده است. بدین‌گونه، ادبیات نمی‌توانسته است همواره با اخلاق همقدمی داشته باشد، چه ادبیات با همهٔ نوسانها و نشیب و فرازها و مارپیچ‌رفتنهایش بازهم بزرگترین معترض نارسائیها و ناهمواریها در تاریخ بوده است. آنچه درگذشته اخلاق نامیده می‌شده است چون اصول آن از جانب نخبگان و برجستگان هر قوم وضع شده‌اند، در قالب منافع طبقاتی و در قالب مصالح فرمانروایان و پیشوایان (اعم از مذهبی یا سیاسی یا اقتصادی) ترکیب گرفته‌اند. از این‌رو، اخلاق نیز مانند مذهب هر چند متوجه خیرعامه بوده است و ازحال بینوایان ومحرومان غافل نیست بدان‌گونه‌هم نبوده است که امتیازها و تسلط طبقه فرمانروا را به خطر بیفکند.

ناگفته نماند ناقدان با وجدان در نقد آثار ادبی که برای تبلیغ و ترویج چنین اصول به اصطلاح «اخلاق» به کار رفته‌اند همواره زبان به ذم و نکوهش آنها گشوده، کوس‌رسوایی مؤلفان این‌گونه آثار را بر سر هر کوی و برزن به صدا درآورده‌اند.

مفهوم اخلاق از نظر ادبیات مجموعهٔ اصولی است ناظر به‌حسن جریان زندگی و تعالی انسان. به سخن دیگر، از نظر ادبیات، مفهوم اخلاق اعتقاد به اصولی است که شاخص نیك و بد درزندگی است، داور و تمیزدهنده است. اعتقادی است مستقل، بی چشمداشت و نامحدود. در این

مفهوم، اخلاق مجموعهٔ معیارهایی است که بـه کمك آنها ارزش بیشتری از زندگی کسب می‌کنیم ـ معیارهایی که ما را در انتخاب انگیزشهایمان کمك می‌کند و ایـن حاصل نمی‌شود مگر به مدد تجربه‌های بشر در طی قرون. انسان درعمل چیزهایی را خوب‌یافته وچیزهایی‌را بد، چیزهایی را موافق با نظم و هماهنگی جامعه دیده و چیزهایی را مغایر باآن، وبه‌مرورازاین‌تجربه‌های مکرر، اصول‌اخلاقی به وجود آمده است. مشخصهٔ این اخلاق در این است که از روح همدردی و نوع دوستی انسان سرچشمه می‌گیرد، یعنی بر اثر انگیزشهایی ایجاد می‌شود که منافع واغراض آنی وخودخواهانه را فدای‌خواستهای والا ودوراندیشانه می‌کند.

آلبرکامو در پاسخ به این پرسش که «در دنیای امروز هنرمند چه می‌تواند بکند؟» می‌گوید «... مـا بـه عنوان هنرمند شاید نیازی به دخالت در مسائل این قرن نداشته باشیم، اما به عنوان بشر، چرا... اگر به عنوان بشر در امور اجتماعی دخالت کنیم، این آزمون در کلام ما تأثیر خواهد کرد، و اگر ما در کلام خود هنرمند نباشیم، پس‌چه هنرمندی هستیم؟» (۱۲، ص ۶۵). البته کامو ارزشهای هنری را به نفع ارزشهای بشر، یا برعکس نفی نمی‌کند. او معتقد است که هنرمند باید هم در خدمت دردمندان و هم در خدمت زیبایی باشد و عظمت آثار هنرمندانی چون مولیر، تولستوی و ملویل را در تعادلی می‌داند که میان این دو ارزش به وجود آوردند. به نظر او تجدید حیات عدالت و آزادی را تنها با هنر نمی‌توان تضمین کرد، اما با نبودن هنر، این تجدید حیات بی‌شکل و بی‌قواره خواهد

بود (۱۲، ص ۶۸).

جا دارد در این قسمت از بحث اجمالا بـه جمع‌بندی نظرات دکتر اسلامی ندوشن پیـرامون ادبیات و اخـلاق پرداخته، ختم مقال کنیم:

۱ـ یك نویسندهٔ بزرگ خود بهترین ممیز امر اخلاقی است. او ممکن است از اخلاق عرفی زمان تبعیت نکند. ولی کتاب او، اگر اثر ارزنده‌ای باشد، برای آینده دورتر و در چشم‌انداز وسیعتری بیشتر به سود بشریت باشد تا به زیان آن.

۲ـ نیت نویسنده در تکوین شخصیت قهرمانان اثرش خیلی اهمیت دارد. چه بسا که در یك اثـر ادبی سخن از مسائل غیراخلاقی وزشتیها می‌رود، لیکن آنچه مهم است موضع خود نویسنده است که باید دید با چه نیتی و برای چه هدفی قلم روی کاغذ می‌گذارد.

۳ـ برداشتها، تعابیر و تفاسیری که از یك اثر ادبی می‌شود گاهی تحت تأثیر احوال اجتماعی و فکری زمان با روح اثر و نیت خـالق اثر مغایـرت دارد. مثلا، موسیقی واگنر، نوشته‌های شوپنهاور در آلمان نازی به سود اصل برتری نژادی و نازیسم مورد بهره‌برداری قرارگرفت.

۴ـ هر اثری را برای آن که معلوم گردد اخلاقی است یا غیراخلاقی، ناگزیر باید آن را در زمان خود گذاشت. نوشته‌هایی هستند که اگر آنها را از زمان خود جدا کنیم، ضد اخلاق می‌شوند؛ برعکس، نوشته‌هایی در زمان خود ضداخلاق‌شناخته می‌شدندکه‌اکنون‌نیستند (۲، ص۴۲۳).

۷ـ مشترکات اندیشهٔ بشری

توجه به شباهتی که بین آثار شاعران وجود دارد و به اصطلاح rapproachement گفته مـی‌شود، در ادبیـات ملی وجهان‌سابقهٔ ممتدی دارد. تحقیق درمنابع‌الهام، منتقدان را به دوگروه تقسیم کرده است. گروهی وجود تشابهات فکری را تحت‌عنوان‌کلی سرقات[۱۰] تعبیر وتفسیرکرده‌اند؛ و برخی دیگر توجه به معانی و مفاهیمی داشته‌اند که بین همهٔ مردم مشترك می‌باشد و از آنها به عنوان مشترکات اندیشهٔ بشری نام برده‌اند. در نظر گروه دوم صحبت از سرقت اندیشه جایز نیست، چه سرقت و انتحال فقط در معانی و مضامین بدیع که مختص نویسنده و شاعری است تواند بود. اینان منبع الهام شاعر یا نویسنده را همـان عواطف و احساسات عالیهٔ بشر و تأملات متأثر از ایـن احساسها می‌دانندکه‌بین دلهای‌افراد بشر پیوندی جاودانه ایجاد می‌کند (۱، ص ۹۷).

ایـن بیان شبیه نظری است کـه استاد دکتر محسن هشترودی در مقالهٔ «تأثیر علوم در ادبیات و هنر» اظهار داشته است. به اعتقاد استاد هشترودی ما در مطالب علمی به میراث علمی قدما نیازمندیم و دنبالهٔ همان مطالب را گرفته، تعقیب مـی‌کنیم. لیکن در «احساس» از متقدمین چیزی نمی‌گیریم زیرا درزمینهٔ «احساس» هرچه‌که ارسطو و سعدی حس کرده است ما نیز حس می‌کنیم... آنجا که لوح ضمیر ما از جهان خارج نقش می‌گیرد و در مشاهده

10— plagiarism

هستیم، یعنی راجع بـه غم و عشق، انـدوه و اضطراب، خوشی، لذت وآنچه مربوط به‌احساس ماست می‌اندیشیم، اصالتاً با تمام انسانهای هـم احساس و همـدرد یکسان می‌اندیشیم و از اینروست کـه گفته شده مـایهٔ هنرمند، احساس اوست با این تفاوت که هنرمند معاصر دراحساس مشترکی که با هنرمند قدیم دارد بـه تناسب روز تصرف می‌کند و بر آن لباس امروزی می‌پوشاند (۸، ص۸۴).

دشتی نیز معتقد است که تأثیر گویندگان بزرگ از یکدیگر معنایش تقلید و یا پیروی نیست، بلکه این نکتهٔ دقیق را نشان می‌دهد که میان آنها تشابه فکری و سلیقه وجود داشته است. اگر سعدی از متنبی شاعر بزرگ‌عرب، و منوچهری از شعرای جاهلیت متأثر شده‌اند برای ایـن است که همان نوع احساس، شوق و قریحهٔ آنان را به کار انداخته است. یا اگر متفکر بزرگ آلمان، گوته، دیوان شرقی خود را تحت تأثیر حافظ می‌آفریند، از این‌روست که میان آن دو تشابهی در فکر است. همچنین اگر آثاری از ابوالعلاء معـری و افکاری از خیام در حافظ بـه چشم می‌خورد به این سبب است که در مغز وی همان اندیشه‌ها و دروجود اوهمان روح ابوالعلاء وخیام سرکشی می‌کرده است. حافظ در افکار فلسفی خود به خیام، در تصوف به جلال‌الدین و در عرفان به سعدی می‌گراید، ولی مایهٔ فکر و هنر در وی به درجه‌ای قوی وذاتی است که همهٔ آنهارا به سبك وشیوهٔ خاص خود درآورده است (۲۱، ص ۲۰۵).

ماکسیم‌گورکی معتقد است که همهٔ آفریده‌های ادبی در همهٔ زبانها به عنوان بیان کننده اندیشه‌ها واحساسها و ادراکهای بشری این وجه مشترك را دارند کـه آرزوی

مقدس بشریت را به خوشبختی که براثر آزادی روح ایجاد می‌شود در خود منعکس‌کنند. همهٔ آنها نفرت مشترك برای مذلتهای زندگی درخود دارند و از امید مشترکی به‌امکان زندگی بهتر برخوردارند. او آفریده‌های ادبی را بیان‌کنندهٔ اشتیاقی می‌داند که در نهاد بشر است و آن‌اشتیاق دست یافتن به چیز مرموزی به نام زیبایی است. همین مشترکات اندیشهٔ بشری است‌که‌موجبات تفاهم و همبستگی بین افراد بشر را سبب گردیده و تردیدی نیست بدون این ادراك ادبی و حافظه مشترك ادبی این جهان خاکی غریب و نا آشنا می‌نمود وزندگی‌اجتماعی دنیایی برهوت وخشك می‌بود (۳، ص ۲۹).

البته یك ادبیات جهانی وجود ندارد زیرا هنوز یك زبان عالمگیر موجودیت پیدا نکرده است. لیکن ارتباطات محیرالعقول و سریع‌السیر از یکسو و ترجمهٔ انواع آثار هنری گیتی و اطلاع از اخبار هنری سراسر جهان و پیوندهای فرهنگی که بین ملل مختلف ایجاد شده از سویی دیگر تقریباً حدود و ثغور ادبیات هر ملت را (در چهار دیوار ادبیات قومی و ملی) درهم شکسته و طلیعهٔ پیدایش نوعی ادبیات جهانی را نوید می‌دهد. شك نیست که فرد امروز با دماغ ارسطوها، سقراطها، بوعلی‌سیناها و کانت‌ها... می‌اندیشد. میراث کهنسال دورانهای‌گذشته در تکوین اندیشهٔ فرد امروزی قطعاً سهم بزرگی دارد. این میراث علمی و ادبی چون به ذات، میراث جهانی‌است، مولود آن نیز صبغه و رنگ جهانی دارد و در نتیجه، هر اقلیم و هر محیطی در مشترکات اندیشهٔ بشری شریك و سهیمند (۸، ص ۷۷ـ۷۶).

و پایان این پیشگفتار آغازی است بر پاسخ این پرسش که «ادبیات چیست؟» واکنون امید می‌رود که به مدد آرای صاحب نظران، خواننده‌ای که از ذوق سلیم بهره‌ور است این بینش را به دست آورده باشد که خود نیز درباره آنچه که به عنوان کالای ادب عرضه می‌شود به داوری بنشیند و از ادب متفرد هرآنچه که آرامش‌بخش دلهره‌های زمانهٔ بی‌احساس و غمان تلمبار شده در سراچهٔ قلب نیازمند دو روح خویشاوند است برگیرد و نقد صیرفیان دکاندار را را ارزانی‌مشتریان شهرت وسینه‌زنان پای علم‌داعیه‌داران رسالت کند و از هر متاعی که با برچسب ادبیات متعهد به معرض دید او نهند آن را که انسانی است برگزیند و از غیر آن دامن فراچیند که نقد صوفی نه همه صافی و بی غش باشد

بهروز عزب دفتری

دانشگاه تبریز، فروردین‌ماه ۱۳۶۳

منابع

۱ـ کتاب **نقد ادبی** (۲ جلد)، نوشتهٔ دکتر عبدالحسین زرین‌کوب، انتشارات امیرکبیر، چاپ دوم، ۱۳۵۴.

۲ـ مقالهٔ «ادبیات و اخلاق» (۴۲۶ـ۳۸۴)، درکتاب **جام جهان‌بین**، نوشتهٔ دکتر محمدعلی اسلامی ندوشن، انتشارات‌ابن‌سینا، چاپ‌سوم ۱۳۴۹.

۳ـ مقالهٔ «ادبیات در عصر فضا» (۵۵ـ۱۷) در همان کتاب.

۴ـ کتاب **هنر چیست؟** نوشتهٔ لو تولستوی، ترجمهٔ کاوهٔ دهگان، انتشارات امیرکبیر، چاپ ششم، ۱۳۵۶.

۵ـ مقالهٔ «توانایی ادبیات» (۱۶۸ـ۱۵۰) نوشتهٔ سیمون دوبووار در کتاب **وظیفهٔ ادبیات**، ترجمه و تدوین ابوالحسن نجفی ـ انتشارات زمان ۱۳۵۶.

۶ـ مقالهٔ «آیندهٔ ادبیات» (۴۵۶ـ۴۴۷) و (۵۷۵ـ۵۶۸) نوشتهٔ فیلیپ توین‌بی، ترجمهٔ دکتر حمید لطفی، **مجلهٔ سخن**، مرداد و شهریور ۱۳۴۱.

۷ـ مقالهٔ «راز نگارش» (۱۲۷ـ۱۰۴) در کتاب **هنر و واقعیت**، نوشتهٔ عبدالعلی دستغیب، انتشارات سپهر، ۱۳۴۹.

۸ـ مقالهٔ «تأثیر علوم در ادبیات و هنر» (۸۷ـ۵۴)، نوشتهٔ دکتر محسن هشترودی، **نشریهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران**، سال پنجم، ۱۳۳۶.

۹ـ مقالهٔ «پنجره‌ها را هرچه بازتر بگشائید» (۷۰ـ۵۹) در کتاب **رسالت ادبیات:** چند مقاله، نوشتهٔ کنستانتین فدین، ترجمهٔ اسد پیرانفر، انتشارات تکامل، ۱۳۵۴.

۱۰ـ مقالهٔ «مسئله‌ای به‌نام ادبیات» (۲۶۶ـ۲۵۸) نوشتهٔ ژان ریکاردو،

در کتاب **وظیفهٔ ادبیات** (ر. ک، به ۵).

۱۱ـ مقالهٔ «ادبیات و نیروهای حاکم بر جامعه» (۱۲۴ـ۱۱۱) نوشتهٔ ژرژ سمپرن، در کتاب **وظیفهٔ ادبیات** (ر. ک به ۵).

۱۲ـ مقالهٔ «اندیشه و واقعیت» (۱۰۵ـ۹۵)، نوشتهٔ گئورگ لوکاچ در کتاب **ادبیات و اندیشه: مجموعهٔ مقاله**، گزیده و ترجمهٔ مصطفی رحیمی، انتشارات زمان، چاپ دوم ۱۳۵۶.

۱۳ـ کتاب **ادبیات چیست؟** نوشتهٔ ژان پل سارتر، ترجمهٔ ابوالحسن نجفی ـ مصطفی رحیمی، انتشارات زمان.

۱۴ـ مقالهٔ «هنرمند امروز» (۷۵ـ۶۲) نوشتهٔ آلبرکامو، در کتاب **ادبیات و اندیشه** (ر. ک. به ۱۲)

۱۵ـ کتاب **علم چیست؟ فلسفه چیست؟** نوشتهٔ دکتر عبدالکریم سروش، چاپ دوم، ۱۳۶۱.

۱۶ـ مقالهٔ «معنویت و تمدن» (۶۷ـ۶۵) نوشتهٔ برتراندراسل در کتاب **رسالت هنر: چند مقاله**، گزیده و ترجمهٔ مصطفی‌رحیمی، انتشارات آگاه، ۱۳۵۵.

۱۷ـ مقالهٔ «شاهکارهای ادبی از نظر جامعه‌شناسی» (۱۴ـ۵) نوشتهٔ دکتر علی‌اکبر ترابی، در کتاب **هدیه**، انتشارات نوبل ـ اپیکور، تبریز، ۱۳۴۴

۱۸ـ کتاب **واقعیت اجتماعی و جهان‌داستان**، نوشتهٔ دکتر جمشید م. ایرانیان، انتشارات امیرکبیر، ۱۳۵۸.

۱۹ـ کتاب **جامعه‌شناسی هنر**، نوشتهٔ دکتر امیرحسین آریانپور، انجمن کتاب دانشجویان دانشکدهٔ هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، ۱۳۵۴.

۲۰ـ کتاب **نقشی از حافظ**، نوشتهٔ علی دشتی، انتشارات امیرکبیر، ۱۳۵۷.

... با این وجود شمار فراوانی از مردم همواره به ادبیات نیازمند خواهند بود، و هرچه علم و دانش آدمی فزونی گیرد، او را به ادبیات نیاز بیشتر خواهد بود تا به مدد آن بتواند از منش انسانی برخوردار گردد و زیبایی را درک کند.

ماتیو آرنولد

... و به راستی او با ارمغان قصه به جانب شما می‌آید، قصه‌ای که کودکان برای شنودن آن دست از بازی می‌کشند و مردان سالخورده از نشستن در کنار بخاری دل می‌کنند.

سر فیلیپ سیدنی

۱

ادبیات؟ چیست

پیش از آنکه آدمی موضوعی را دقیقاً مورد مطالعه و بررسی قرار دهد، بجاست از آن موضوع فاصلهٔ ذهنی بگیرد تا به روشنی دربارهٔ مفاهیم کلی و تفصیلی آن به تأمل و تعمق بپردازد. بنابراین حق داریم سئوال کنیم «ادبیات چیست؟» هنگامی که ذهن کاوشگر آدمی در مقام پاسخ به این پرسش برمی‌آید، با تعاطی مفاهیم فراوانی روبرو می‌شود، چرا که ادبیات و هستی تقریباً دو مفهوم متداوم بوده‌اند.

درابتدا بایدگفت ادبیات یك اثرهنری خلاق‌می‌باشد ـ اثری‌که هنرمندی‌آن رامی‌پردازد. ادبیات صرفاً یك‌انگار، یك فرضیه و یا یك نظام فکری خاص نیست، گو این که انگارها، فرضیه‌ها و نظامهای فکری‌ویژه به‌پهنهٔ آن وارد می‌شوند. ادبیات به عنوان اثر مصنوع هنرمند، دارای دو هدف عمده می‌باشد: در وهلهٔ اول، یك اثر خلاق حقیقت تجربهٔ آدمی را به صورت «اثری زیبا از برای تعمق» بیان می‌دارد، و چون غایت در زیبایی همانا تفکر و تعمق

می‌باشد، اثر خلاق نیز دراین‌مفهوم نیاز آدمی را به تفکر و ژرف اندیشی برآورده می‌سازد.

ثانیاً، اثر خلاق، نیاز آدمی را برای بیان انگارهایی که دارای اهمیت فکری و اجتماعی می‌باشند، برآورده می‌کند، و در این مفهوم نشانگر این واقعیت می‌باشد که هنرمند را چه اندیشه‌یی در سر بوده و چگونه با قدرت فزایندهٔ‌خودمنشاء انگارهای نودرآینده شده وسنت‌زنده‌ای را شکل بخشیده است.

خمیر مایهٔ انسان هنرمند در خلق اثر هنری، تجربهٔ زندگی است، و از اینروست که ارسطو هنر را به معنای «محاکات»[1] و نمایش والای تجربه[2] تعریف می‌کند[3]. از آنجایی که هنرمند در گردآوری مواد لازم برای خلق اثر خود نمی‌تواند به عامل تصادف اکتفا کند، لذا در انتخاب از انبوه تجارب، از نظام ارزشها تبعیت خواهد کرد، و در این معنا، یك اثر خلاق از لحاظ گزینش تجارب ویژه، به منزلهٔ نقد زندگی نیز به شمار می‌آید.

ادبیات در انجام رسالت ناقدانهٔ خود ازمسائل‌زندگی، ارزش افکار کلی و فرضیه‌هایی را که در اعصار مختلف برزندگی‌اجتماعی اثرمی‌گذارند، درقالب عبارات‌ملموس

۱ــ علمای اسلامی واژهٔ «محاکات» ر ادر مقابل mimesis ، لفظی‌که ارسطو به‌کار برده، و imitation استعمال کرده‌اند، و این واژه به اعتقاد دکتر محمد خوانساری بهتر از لفظ «تقلید»، منظور ارسطو را می‌رساند، زیرا که معنای محاکات به مراتب وسیع‌تر از تقلید است و معنای حکایت، بیان، نمایش و تعبیر دارد. منطق‌صوری، جلد دوم، دکترمحمدخوانساری، انتشارات آگاه، ۱۳۶۲، ص ۲۳۹ ــ م.

2— heightened imitation of experience

3— *The Poetics*, I, ii.

بیان می‌دارد، و برای پی‌بردن بـه ارزشهای فـراگیر در جامعهٔ بشری در ادوار مختلف لازم است نسبت به دیدگاه آن جامعه در مورد طبیعت آدمی آگاهی حاصل کرد. ادبیات ما را در ارزشیابی این‌گونه انگارهای اساسی جامعه یاری می‌دهد، و بر روی صفحهٔ آینه‌سان ادبیات است که مفاهیم مورد بحث دانشهایی چون فلسفه، تاریخ وعلوم را همچون تجارب عینی مشاهده می‌کنیم.

درکتاب «فن شعر» ارسطو، هنر (از جمله هنرادبیات) به معنای نمایش برگزیده و یانمایش والای‌تجارب‌زندگی تعریف‌شده‌است، وبنابراین هنر، صرفاًبیان تجربه‌نیست، بلکه بیان تجربه‌ای است که آزمونگـر آن را بـررسی و ارزشیابی کرده است. در این مفهوم، هنر به طور کلـی محاکات است، و فرق یك هنر از هنر دیگـر در انتخاب وسیله‌ای است که در این محاکات به کار گرفته می‌شود[۴]. موسیقی که سروکارش با صوت می‌باشد، درمقایسه بـا ادبیات از ظرافت کمتری برخوردار نیست، ولی از لحاظ قدرت نمایش زندگی نارساست. ادبیات جنبه‌های چندی از هنرهای دیگر، از جمله جنبه‌های مـوسیقی را داراست. ارسطو از آن جهت هنر را با تجربه درپیوند مستقیم می‌داند که آن را تنها وسیله درانتخاب و بیان تجارب‌می‌داند. از اینرو، در مطالعه و بررسی ادبیات آنچه انسان را به تفکر وامی‌دارد و متمایز از جنبه‌های اطلاعاتی آن است، اهمیت دارد. به گفتهٔ آدلر «خواندن کتابی ارزنده و مهم صرفاً برای کسب آگاهی از محتوای آن همان اندازه کار

4— *The Poetics, I,* ii-iii, trans. S. H. Butcher, Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art (N.Y. 1951) p. 7.

عبثی است که آدمی از قلم خودنویس برای بیرون آوردن کرمهای خاکی از زیر خاك استفاده کند.»[5]

نقش ادبیات نوعی محاکات والا یا گزینشی[6] تجارب زندگی ازطریق آثار ادبی است، وارزش ادبیات تاحدودی بستگی به این دارد که در انجام رسالت مربوط به حکایت و نمایش و تعبیر زندگی، کدامین جنبه‌های آن را برگزیده و آنها را منزلت بخشیده است. نتیجتاً، در مواردی که در یك اثر هنری انتخاب محدود می‌باشد (به‌دلیل اینکه برجستگی اثری همواره از کیفیت انتخاب تجارب زندگی تأثیر می‌پذیرد) سیمای واقعیتها بی روح جلوه‌کرده و درسلسله مراتب ارزشها از اعتبار کمتری برخوردار خواهد بود، زیرا ارزش حکایتی، نمایشی و تعبیری در یك اثر هنری علاوه بر جنبه‌های دیگر، لزوماً بستگی به دقتی دارد که در کار گزینش و اعتلای تجارب زندگی به کار رفته است، و این عمل به نوبهٔ خود با عمق و ظرافت اندیشهٔ هنرمند و مهارت وی در خلاقیت فکریش به هنگام ابداع واقعی اثر هنری مربوط می‌شود.

به سخن ساده، می‌توان گفت اهمیت ادبیات در رابطه با زندگی خواننده در اینست که ما را مورد پاره‌ای از تجارب‌زندگی به‌تفکر وتعمق وامی‌دارد، وسیله‌ای‌می‌شود که واقعیات زندگی را به خوبی تمیز بدهیم و بازتابهای واقعی و بالقوهٔ خود را درقبال آنها نظم ببخشیم. بنابراین معقول می‌نماید که ادبیات را نه تنها می‌باید به عنوان‌یك اثر هنری خواند و از آن لذت بـرد و زیبایی شکل آن را

5— Mortimer Adler, *How to Read a Book* (N.Y.: 1949) p. 39.
6— heightened or selective imitation of life

دریافت، بلکه برای به دست‌آوردن تجربه، اعم از نیابتی[۷] یا تخیلی که با واقعیت قرابت و مشابهتی دارد، مطالعهٔ آن ضرورت دارد.

واژه «نیابتی» در زبان لاتینی از واژه‌یی بـه معنای «به جای» مشتق شده است. آگاهی ویژه‌ای کـه ادبیات دربارهٔ زندگی به ما می‌دهد، گو این که با تجربهٔ مستقیم زندگی همانند نیست، لیکن در عـوض دارای ارزشهای معقول و انتقادی بوده و در واقع برای فرد علاقه‌مند به مطالعه این را ممکن می‌سازد که با وجود نداشتن تجارب فراوان عینی در زندگی آگاهانه آنها را ارزشیابی‌کند.

7— vicarious

۲

رابطهٔ ادبیات با فرهنگ[1]

مؤسسات آموزشی، مطالعهٔ ادبیات را به عنوان مطالعهٔ فرهنگ مورد تأکید قرار داده‌اند. فرهنگ با توجه به‌این مفهوم دارای اهمیت بس بیشتری نسبت بـه ارزشهای گروهی یا قراردادهای اجتماعی می‌باشد. واژهٔ «فرهنگ» دارای مفهوم ضمنی بس گسترده‌ایست و لیکـن همواره مفهوم تجسم میوه‌های اندیشه در زندگی واقعی را با خود دارد. فی‌المثل، می‌توان به آسانی فردی را که مهذب به فرهنگ راستین بوده و در زندگی، اعمالش هماهنگ با افکارش می‌باشد، از فردی دیگر که شخص خبیر و مطلع ولی فرهنگ نایافته می‌باشد، و در زندگی، کردارش با پندار وی توفیر دارد، تمیز داد.

ادبیات، برای ارزشیابی انگارهای فراوانی کـه در زمینه‌های مختلف دانش بشری وجود دارد، محک تجربه را عرضه می‌دارد. درحقیقت، ادبیات در ذات‌خود برمطالبی مشتمل است که در قلمرو دانشهای‌گوناگون و وسیع قرار

1— culture

دارد، و برای این که بتوان این ثمرات فکری را، که مورد نیاز فرهنگ ریشه‌دار و پرمحتوا می‌باشد، یکجا گردآورد و تکمیل نمود، باید به ادبیات روی آورد. فلسفه، تاریخ، و علوم تجربی، گو این که درحد خود دارای ارزش‌فراوان می‌باشند، لیکن در ارائه میوه‌های اندیشه و تجربه زندگی که انسان با فرهنگ می‌باید با آنها آشنا باشد، بسنده نیستند.

۳

ادبیات و رشد روان

بنابراصلی که ارسطو پایه گذاشت، ما چیزی را که آگاهانه یا ناآگاهانه می‌ستاییم، آن را تقلید می‌کنیم. در این کلام حقیقتی نهفته است و آن این که اگر ما بهترین اندیشه و بهترین بیان را دربارهٔ زندگی (که این خود عالیترین نوع ادبیات می‌باشد) تحسین کنیم، می‌باید در وجود خود، قدرت مشابه ژرف‌اندیشی و حتی قدرت بیان آن را پرورش دهیم. وقتی وجودمان را حس ستایش و تحسین فرا می‌گیرد و احساساتمان تلطیف می‌شود، می‌توانیم در زندگی واقعی خود از افکار واندیشه‌هایی که حاصل‌مطالعهٔ ادبیات‌می‌باشد، سودبگیریم. مفهوم قهرمان در آثار هومر، ویرژیل، تاسو، آریوستو[1] و یا اسپنسر در پیوند تنگاتنگ باتقلید (محاکات) می‌باشد، و مفهوم‌فوق مبتنی بر این فرض بوده که با مطالعهٔ شرح حال شاهزاده و یا رهبری کامل، در زندگی خود به ارزشهای مشابه پای‌بند خواهیم بود.

1-- Ariosto

بعضی از فلاسفه را عقیده براینست‌که مفهوم اخلاق[2] فطری نیست. و آدمی می‌باید همهٔ دانستنیها را به طور طبیعی از طریق حواس به دست بیاورد. اخلاق را می‌باید مانند دیگر رشته‌های دانش آموخت و یاد داد و در تعلیم علم الاخلاق، مانند دیگر موارد آموزش، می‌باید اصل محاکات را همواره به خاطر داشت.

یك اثر ابداعی به لحاظ تأثیر عاطفی که بر روی آفریننده و تماشاگر آن می‌گذارد، وسیله‌ای است برای روان درمانی، و مراد ارسطو از «کاتارسیس» یا روان پالایی[3]، تأمین سلامت روان از طریق بیان مؤثر عواطف در قالب تجارب مبتنی بر اصول زیبایی‌شناسی می‌باشد. فروید در بیان تصعید[4] غرایز، که همانا «ارتقاء»[5] کششهای فطری به مرتبهٔ والاست، عقیدهٔ مشابه به عقیده ارسطو را ابراز می‌کند. یك پژوهشگر مذهبی ممکن است نظریاتی بر اظهارات این دو اضافه نماید و بگوید: واکنش عاطفی نسبت به‌یك اثر ابداعی موجب تعمق بیشتر در بارهٔ زیبایی، که در مرز ادراك مستقیم قرار گرفته است، می‌شود، و بالنتیجه، امکان تعمق دربارهٔ جنبه‌های مذهبی را زیادتر می‌کند.

یك اثر خلاق تاچه اندازه می‌تواند مفید واقع شود؟ پاسخ آنست که این اثر خلاق، در مفهوم محدود کلمه همانند پول و مواد تولیدی دارای استفادهٔ فوری نیست. اگر آدمی می‌توانست دریابد که سرنوشت معنوی و متعالی بشر در جست‌وجوی چیست، واین که اورا نیازی است برای تفکر

2— morality 3— catharsis 4— sublimation
5— «raising up»

و تعمق، آنگاه درمی‌یافت هیچ‌چیزی مفیدتر ازخودزیبایی نمی‌باشد، و چون اثر خلاق زیباست، بنابراین می‌تواند موضوع تفکر باشد، ولاجرم به مفهوم عالی کلمه مفید واقع شود.

۴

مسئولیت ادبیات در قبال حقیقت

وقتی ادبیات را در قبال حقیقت مسئول می‌پنداریم، مراد ماکنه حقیقتی است‌که از برای‌مفهوم‌عقلانی سرشت آدمی ضرورت دارد و یا به‌سخن دیگر،مراد همانا، حقیقت تجربه می‌باشد. نه تنها ادبیات زاییدهٔ سنت یهودیت و مسیحیت، بلکه انواع صور ادبیات را این توانایی هست‌که ماهیت طبیعت‌آدمی را به‌طور متقن ومستدل نشان‌بدهند. حتی چنانکه ادبیات در انجام این رسالت با ناکامی مواجه بشود، باز از دیدگاه انسان طالب انگارهـا، و نیـز از چشم‌انداز تاریخی می‌تواند با ارزش باشد. اما چنانکه ادبیات نتواند دربیان حقیقت تجربهٔ انسان، تصویر واقعی از طبیعت او را عـرضه بدارد، ارزش واقعی آن نقصان می‌پذیرد.

این سخن بدان معنا نیست که ادبیات نمی‌بایست بـا حقیقت واقعی و علمی متعـارض باشد. حقیقت هنری، حقیقت علمی نیست. حتی هنری چون نقاشی پورتره که آن را هنر تجسمی می‌دانیم، در واقع براساس پاره‌ای از

توهمات[1] (که‌ممکن‌است آنها را به‌قراردادهای هنری‌تعبیر کرد) استوار می‌باشد. همچنانکه در نقاشی پورتره، دو بعد (درازا و پهنا) به منزلهٔ سه بعد (درازا، پهنا وعمق) می‌باشد.

ما از هنگام طفولیت آنچنان به پاره‌ای از قراردادهای هنری یا توهمات الفت پیدا کرده‌ایم که در کم و کیف‌آنها سؤالی بر زبان نمی‌رانیم، و از اینروست که وقتی به یك هنرتجریدی ناآشنا برخورد می‌کنیم، به علت عدم‌آشنایی با مجموعهٔ تازه‌ای از قراردادها و یا تصورات ذهنی که لازمه درك چنین هنری می‌باشد، آن را در نمی‌یابیم.

نقض حقیقت علمی با توجه به ماهیت توهم هنری از اهمیت‌چندانی برخوردار نمی‌باشد. ساموئل‌تیلور کالریج به درستی دریافته بود که تأثیر هنر مبتنی برتوهم می‌باشد و این نظر، از کلام وی، جایی که می‌گوید «تعلیق ارادی ناباوری»[2] پیش نیازی برای لذت بردن از هنر می‌باشد، مستفاد می‌شود[3].

نقض حقایق و یا واقعیتهای علمی در هنر را ممکن است به نوعی سرگرمی تشبیه کردکه در آن‌گروهی‌مشغول تماشای شعبده‌بازی هستندکه خرگوشی را از درون کلاهی بیرون‌می‌آورد. دراین سرگرمی، تماشاچیان‌کارشعبده‌باز را به عنوان نوعی تردستی‌قبول دارند، ولیکن آن را دروغ نمی‌پندارند. نظام هنری، نظام تجربهٔ بلافصل[4] نیست، ولی این کلام بدان معنا نیست کـه هنر از نظام بلافصل

1— illusions
2— «willing suspension of disbelief»
3— S.T. Coleridge, *Biographia Literaria*, chap. XIV
4— the order of immediate experience

تجربیات متفاوت بوده و بنابراین مجاز است در مفهوم جهانی و در باطن امر، عاری از حقیقت باشد. هرگونه تعهد مترتب براثر هنری، که دارای اهمیت بس مهم و حیاتی بوده و لیکن دراساس منکر و ناقض تجربهٔ انسان باشد، ارزش آن اثر هنری را شدیداً پایین می‌آورد. ممکن است از روی مغالطه بگوییم هنری که درمحدودهٔ موازین توهم‌هنر، دیدی توهم‌آمیزاززندگی[5] به ما عرضه می‌دارد، محققاً بری از انتقاد نمی‌باشد.

فی‌المثل، این‌مهم نیست سفری که «دریانوردکهن» در شعر کالریج انجام می‌دهد از عهدهٔ اغلب شرکتهای مسافرتی بلندپرواز خارج است، چه ما دراین‌سفر محتملا توده‌های یخ به ارتفاع دکل کشتی به رنگ زمرد و یا آبی که براثر روغن ساحره‌ها مشتعل شده باشد، نخواهیم‌دید، و همین‌طور احتمالا با زن شبح‌وار[6]، و مارهای آبی به گونه‌ای که در شعر توصیف شده، برخورد نخواهیم کرد. حقیقت شعر «آهنگ دریانوردکهن»[7] در این نکات نهفته نیست، بلکه در ارزشهای اجتماعی واخلاقی‌که در مفاهیم نمادین[8] مشیت الهی و توبه آمده است، متجلی می‌گردد.

هنر، با نظام بلافصل تجربه سروکار ندارد، بلکه به تجربه‌ای مربوط می‌شود که در اثر هنری آفریده می‌شود. این نکته کاملا روشن است که هنر و تجربه متشابه نمی‌باشند و لیکن تکرار این نکته ضروری است، چرا که خطاهای نادرست اخلاقی و انتقادی ناشی از ندیده گرفتن این حقیقت می‌باشد. فی‌المثل، این انتقاد غیر منصفانه

5— an illusioned view of life
6— spectre woman
7— The Rime of the Ancient Mariner
8— symbolic

است که مؤلف کتاب «درختی در بروکلین می‌روید»[9] را در بیان شرح حادثه‌ای که در گرین پوینت[10] اتفاق می‌افتد، به‌صرف این‌که حادثه در آن محل روی نداده است، دروغ پرداز بدانیم. آنچه اهمیت دارد در این نیست که آیاچنین حادثه‌ای عملا روی داده است یا نه، بلکه در این است‌که آیا امکان وقوع این گونه حادثه وجود دارد؟ هنرمند در بند این نیست که چه چیز عملا روی داده است، بلکه در پی آن است‌که چه چیز ممکن‌است اتفاق بیفتد. به‌اعتقاد ارسطو، شعر (که مراد تنها آثار منظوم نبوده، بلکه به مفهوم هنر خلاق می‌باشد) در مقایسه با تاریخ (که با واقعیت امور سروکار دارد) دارای جنبه‌های فلسفی و جهانی بیشتر می‌باشد، زیرا شعر به جای ذکرآنچه اتفاق افتاده، به بیان آنچه که ممکن است وقوع یابد می‌پردازد:

«فرق بین مورخ و شاعر در این نیست که این یکی به نثر می‌نویسد و آن دیگر به نظم، چرا که اگر بتوان نوشته‌های هرودت را به رشتهٔ نظم کشید، باز درسلك آثار تاریخی محسوب‌خواهد شد. فرق در این است: تاریخ‌آنچه را که اتفاق افتاده است‌بیان می‌کند، و شعر ازآنچه‌قابلیت وقوع دارد، سخن می‌راند. بنابراین، غنای فلسفی شعر بیشتر از تاریخ است و از این‌رو از اهمیت زیادتری برخوردار می‌باشد. و این به دلیل آنست که در کلام شعر صحبت از طبیعت و پدیده‌های‌کلی است، درحالی‌که تاریخ از رویدادهای ویژه سخن می‌راند.»[11]

9— A Tree Grows in Brooklin
10— Greenpoint
11— Aristotle, *The Poetics*, IX, ii-iii

۵

نمایش دنیای درون انسان

هاملت می‌گوید طبیعت آدمی را می‌باید همانند تصویری که بر صفحهٔ روشن آینه می‌تابد نشان داد تا معلوم شود «فضیلت را چگونه سیمایی است و حقارت چه نگاره‌ایست[1] و عمر و کالبد زمان را چه شمایل و محنت به همراه است.»[2] حالات درونی هاملت خود درخور مطالعه می‌باشد، چرا که در این اثر هنری که با زمان ما بیگانه نیست، روش تحلیل و بررسی ازمرز طبیعت پافراترگذاشته و به بررسی دنیای درونی هنرمند می‌پردازد.

منظور از عبارت «آینه داری در برابر طبیعت آدمی» و یا «نمایش دنیای درون انسان»[3] چیست؟ یکی ازناقدان دربارهٔ این اصل به نکات جالبی اشاره کرده، می‌گوید: «شعر خود آینه نیست. شعر صرفاً تصویر طبیعت را نمی‌آفریند، بلکه موجب می‌شود طبیعت با محتوای خود انعکاس یابد.»[4] در حقیقت، آنچه هنرمند عرضه می‌دارد

1— image 2— *Hamlet*, III, ii, 24-27.
3— holding the mirror up to nature
4— Northrop Frye, *Anatomy of Criticism*, (Princeton, 1957) p. 84.

نمودی است (بامطابقت کامل و یا شباهت ناقص) بر وجه قیاس[5] از دنیای خارج. آینه صرفاً دنیای خارج را منعکس نمی‌کند، چرا که چنین دنیایی هوش و ذکاوت بشری، عواطف بشری، و حتی خود انسان را در مرحلهٔ آگاهی از خودنگری[6] نیز شامل می‌شود. دکتر ساموئل جانسون عبارت «نمایش دنیای درون انسانی» را به معنای «عرضه داشت[7] به حق طبیعت کلی»، و نه عناصر گذرای صحنهٔ معاصر، تعبیر می‌کند[8].

تفسیر ادبیات عمدتاً به ارزشیابی این بازتاب آینه سان[9] بستگی دارد. به نظر افلاطون این آینه خود معیوب بوده و نمی‌تواند نگارهٔ کامل و بی‌نقصی را از واقعیت ارائه دهد. از سوی دیگر، ارسطو معتقد به مرام هنر از برای هنر بوده و هدف را در خود هنر جست و جو می‌کند. امروزه در نقدهای ادبی، گرایشی به قبول نظریهٔ ارسطو مشاهده می‌شود که در آن هنر به «جهان غیر[10]» و یا «طبیعت ثانوی[11]» فیضان چشمه، نغمهٔ‌چنگ، رویش گیاه مانند شده، و عاری از پاره‌ای اشکالات تأویلی و تفسیری هنر است که در مفهوم آینهٔ نمایانگر مستتر می‌باشد.[12]

هنر به‌مفهوم آینهٔ نمایانگر دنیای‌افکار و اندیشه‌های هنرمند بویژه در عصر ادبیات رومانتیك رواج داشته، و در شعر «شاعر در پرتو اندیشه نهان است» سرودهٔ شلی[13]

5— analogy 6— seeing himself seeing
7— representation
8— *Johnson on Shakespeare*, ed. Sir Walter Raliegh (Oxford: 1931),
9— mirror-reflector 10— heterocosm 11— «second nature»
12— M.H. Abrams, *The Mirror and the Lamp: Romantic theory and the Critical Tradition* (N.Y., 1958) p. 35.
13— Percy Bysshe Shelley, poet hidden in the light of thought.

به وضوح مستفاد می‌شود.

همانند شاعری نهان در پرتو اندیشه‌های خود
سر بداده به خواهش دل، نغمه‌هایش را
تا جهان را بیاورد بر سر مهر
با امیدها و دلهره‌ها که رفته از خاطر وی[۱۴]
(«به چکاوک»، ۴۰ـ۳۶)

وقتی ادبیات را به مفهوم نمایانگر تجربه (تجربه به معنای نیابتی آن) در نظر می‌گیریم، نباید تصور کرد آنچه ادبیات عرضه می‌کند به گونهٔ گزارشات آماری خواهد بود. فی‌المثل ادبیات روایی[۱۵] قرون وسطی، به دلیل اشاعهٔ عشقهایی اعیانی که خاص جماعت معدود آن زمان بود، عموماً ادبیات اشرافی می‌باشد. به بیان دقیق‌تر، ادبیات، همان‌طور که در صفحات بعدی در بحث ادبیات به عنوان هنر برخوردها[۱۶] نشان خواهیم داد، به جای این که توجه به مسائل روزمرهٔ زندگی داشته باشد، ویژگیها و جنبه‌های استثنایی آن را مورد بحث و تأکید قرار می‌دهد. به عنوان مثال، ما در آثار شکسپیر کشت و کشتاری بیشتر از آنچه در زندگی واقعی روی می‌دهد را شاهد هستیم.

۱۴ـ در این قطعه مشبه، هنر است ـ م.

15— narrative

۱۶ـ عبارت «art of conflict» را آقای فیروز شیروانلو (ضرورت هنر در بروز تکامل اجتماعی، ۱۳۴۸) «هنر تضاد» ترجمه کرده‌اند و دوست ارزشمندم آقای صالح حسینی برگردان «هنر جدالی» را پیشنهاد نموده‌اند. آقای امیرحسین آریانپور (زمینهٔ جامعه‌شناسی، ۱۳۵۳، و سیر فلسفه در ایران، ۱۳۴۷) واژهٔ (conflict) را «ستیزه»، «کشاکش» و «تعارض» ترجمه کرده‌اند ـ م.

امروزه، بیشتر مردم خشونت و سبعیتی را که در صفحهٔ تلویزیون نشان داده می‌شود، نکوهش می‌کنند و فراموش می‌نمایند که نمایشنامه‌های یونانی و شکسپیر مملو از خشونت می‌باشند. سئوالی که در اینجا پیش‌می‌آید مربوط به نفس خشونت نیست، بلکه در این است که چگونه خشونت در راه هدفی واحد و والاتر به خدمت گرفته شده است. آیا در یك اثر هنری، خشونت دارای معنای خاص است، و یا این‌که صرفاً نمودار احساس‌پوچ و بی‌معناست؟

در آثار بزرگ هنری، ارزشهایی که خشونت را در محاق خود قرار می‌دهند به قدری والا می‌باشند که آدمی نمی‌تواند نمایشنامه‌هایی چون هاملت و آگاممنون را مظهر خشونت بداند. بنابر این، بررسی موادخام پاره‌یی از آثار بزرگ ادبی به زبانی ساده و پیراسته از تعابیر ادبی بینش‌افزا خواهد بود. نویسندهٔ مجلهٔ لایف حقایق چندی را که در پایین اشاره رفته است، درباره اثر برجسته «دودمان آتروس»[17] بیان می‌کند. وقتی آدمی به جزئیات اعمال هولناك می‌اندیشد، آنها را در مجموع به صورت وقایع چرند و مسخره درمی‌یابد، اما زمانی که همین خشونت به دست تراژدی‌نویسهای یونانی به‌صورت آثار بزرگ هنری شکل می‌پذیرد، آدمی فقط به تذهیب و تنویر فکری[18]، عمق مطلب، و جنبه‌های عاطفی و عقلانی موضوع فکر می‌کند. سخن در این است آیا می‌توان مدعی شد که بیان سادهٔ داستان می‌تواند ماهیت وجودی آدمی را همانند آینه نمایان کند؟

17— House of Atreus

18— illumination

افسانه باپلوپس[19] آغازمی‌شود. او از آسیای صغیر به سفر دریا پا گذاشته‌بود تا با شاهزاده خانم یونانی به نام هیپودامیاازدواج‌کند. سودای‌خطرناکی بود، ازآن‌جهت‌که پدر دختر، به نام شاه اونوماس[20] از خواستگار دخترش می‌خواهد ابتدا با اودرمسابقه ارابه‌رانی‌مبارزه‌کند. اگر خواستگار مسابقه را ببرد، دختر از آن وی خواهد بود و اگر آن را ببازد، جانش را از دست خواهد داد. پلوپس این دعوت را می‌پذیرد و مسابقه را می‌برد و پس از آن هیپودامیا را به عقد خود در آورده، حکومت را به دست می‌گیرد. لیکن پلوپس برای این که در مسابقه پیروز شود، قبلا توطئه کرده و دست به خیانت زده بود او پیش از شروع مسابقه، به ارابه‌ران شاه رشوه داده بود تا میخهای محور چرخهای ارابه را در بیاورد. درست هنگامی که ارابه شاه از ارابهٔ پلوپس جلو می‌زد، چرخها از ارابه جدا شد، و شاه که در میان تسمه‌های افسار گیر کرده بود، مسافتی به دنبال اسبها روی زمین کشیده شده، کشته می‌شود. بعد از این واقعه، هنگامی که ارابه‌ران شاه پاداش خود، یعنی نصف قلمرو حکومت و شبی همبستری با هیپودامیا را مطالبه می‌کند، پلوپس او را به داخل دریا هل داده، وی را غرق می‌کند. ارابه‌ران مغروق به هنگام دست و پنجه نرم کردن با مرگ، پلوپس و نسل او را نفرین می‌کند و نفرین او دامان نسل پلوپس را می‌گیرد و دو پسر او به نامهای آتروس و تایس‌تس[21] بر سر حکومت مای‌سنی[22] به‌منازعه‌می‌پردازند. همسرآتروس‌با تایس‌تس

19— Pelops 20— King Oenomaus 21— Thyestes
22— Mycenae

روابط عاشقانه برقرار می‌کند و به او در تصاحب اورنگ شاهی کمک‌می‌کند. اتروس باوجود تلاش توطئه‌گران، به کمک زئوس به حکومت می‌رسد. زمانی که آتروس از توطئه خبردار می‌شود، نقشهٔ انتقام هولناکی می‌کشد. او بچه‌های برادرش را قطعه قطعه می‌کند و در مهمانی آدم‌خوری به خورد برادرش می‌دهد. تایس‌تس وقتی از ماجرا با خبر می‌شود ناگهان از سر میز شام بر می‌خیزد و آن را با لگد واژگون کرده، با حالت تهوع و دشنام‌گویان به سرعت خانهٔ آتروس را ترک می‌گوید.

درمعبد شهردلفی، سروش غیبی رازی را برتایس‌تس برملا می‌سازد و به او می‌گوید که او می‌تواند انتقام خود را از برادرش با ارتکاب عمل معصیت‌آمیزی بگیرد. او در این مکاشفه درمی‌یابد که بایستی با تنها فرزند دخترش که زنده مانده‌است همبسترشود تا او پسری به‌دنیابیاورد. تایس‌تس دخترش را تصاحب می‌کند و از این همآغوشی پسری به نام آجیس‌توس به دنیا می‌آید و او سرانجام عمویش، آتروس، را به قتل می‌رساند و پدر سالخورده‌اش را به تخت شاهی می‌نشاند. لیکن پسران نامور آتروس به نامهای آگاممنون و منه‌لوس به زودی تایس‌تس را از صحنهٔ حکومت برکنار می‌کنند. آگاممنون، حکومت مای‌سنی را زیر سلطهٔ خود درآورده و منه‌لوس بر اسپارتا فرمانروایی می‌کند. شاهزاده تروا، هلن، همسر زیبای منه‌لوس را می‌رباید. آگاممنون سپاهی گسیل می‌دارد تا زن برادرش، هلن را بازپس آورد، و به تبع از سروش غیبی جنایتی را بر جنایات خانوادگی می‌افزاید. او برای این که از کمک باد برای حرکت کشتیهایش برخوردار

شود، درمحل اولیس، دختر خود به‌نام افی‌جینیا را قربانی می‌کند.

به هنگام تأخیر طولانی آگاممنون در شهر تروا، آجیس‌توس، پسر تایس‌تس، که تشنهٔ انتقام بوده، در خفا وارد شهر می‌شود و دل از همسر آگاممنون به‌نام کلی‌تم‌نسترا[۲۳] که زنی با اراده و عزمی قوی بوده می‌رباید و مغرورانه به شهر حکومت می‌راند. وقتی آگاممنون پیروزمندانه از تروا مراجعت می‌کند، به دست دو دلداده به طور فجیعی با تبر در حمام کشته می‌شود.[۲۴]

البته در این داستان حوادث زیادی به دنبال هم اتفاق می‌افتد. اورستس به کمك خواهرش الکترا مادرش، کلی‌تم‌نسترا، و معشوق وی به نام آجیس‌توس را به جرم قتل پدرش از بین می‌برد. اورستس نیز خود برای همیشه مغضوب‌الهه‌های انتقام واقع می‌شود. نکتهٔ مهم در این است که امروزه نمی‌توان شقاوت و خشونتی بیشتر از آنچه در افسانه‌های باستانی آمده است، تصور کرد، ولی این خشونت و سبعیت در شاهکارهای ادبی با خصوصیات کمی و کیفی خاص تجلی پیدا می‌کند.

23— Clytemnestra
24— Courtesy LIFE Magazine, 1963 Time inc.

٦

ادبیات و ژرف‌اندیشی[1]

گو این که به نظر می‌رسد بیان این حقیقت با پاره‌ای از سنن متداول در فرهنگ ملی[2]، مغایرت داشته باشد، لیکن باید اعتراف نمود طبیعت بشری همواره نیازمند تعمق و تحرك می‌باشد. فیلسوفی که آثار فراوانی دربارهٔ هنر و ادبیات به رشته تحریر کشیده، می‌گوید:

> هنر نسل آدمی را به تفکر، که لذت معنوی آن از همهٔ لذاید بیشتر و غایت همهٔ تلاشهای انسان می‌باشد، آماده می‌کند. هدف از انجام کارهای طاقت‌فرسا و کسب معاش چیست؟ مگر جز برای تأمین نیازمندیهای اولیه زندگی است تا آدمی از این رهگذر بتواند شرایط مناسب برای تعمق و تفکر پیدا کند؟ چه فایده اگر فضایل اخلاقی و کاردانی موجبات تسکین

1— contemplation

۲ــ منظور فرهنگ ملی نویسندهٔ کتاب است ــ م.

خواهشهای نفسانی و ایجاد صفا و آرامش باطن که لازمهٔ دنیای تفکر و تعمق می‌باشد، فراهم نکند! اگر صلح و صفای دنیای خارج که از برای دنیای خلوت متفکرین ضروری است تأمین نشود، سرانجام زندگی اجتماعی بشر به کجا خواهد کشید؟[3]

مراد از هنر، ژرف‌اندیشی است. ارمغان هنر زیبایی است و زیبایی برانگیزانندهٔ تفکرات آدمی است. فیلسوفان، همواره بر رابطهٔ موجود بین استعداد ژرف‌اندیشی و توانایی ادراك زیبایی صحه گذاشته‌اند. وقتی چیزی‌را زیبا می‌پنداریم صرفاً به‌نفس‌زیبایی می‌اندیشیم و در پی استفادهٔ فوری آن نیستیم. چیز زیبا، در مفهوم محدود کلمه، می‌تواند اغلب مفید هم واقع بشود، لیکن مورد استفادهٔ خاص آن چیز نیست که آن را زیبا می‌بینیم. زیبایی همانند غذا که برای پرورش تن لازم است، برای تلطیف روح آدمی ضرورت دارد، ولی کمتر دیده شده است که از این نیاز بشر به زیبایی سخن به کفایت رفته باشد.

3— Jacques Maritain, *Art and Scholasticism*, (N.Y. 1949) p. 80.

۷

عناصر زیبایی

در تعیین ارزش متعالی و جهانشمول[1] زیبایی نباید جنبهٔ عینی و بی‌هتمای آن را کم اهمیت تلقی کرد و همین بی‌همتایی عینی زیبایی است که آسان به وصف نمی‌آید. جرالد مانلی هاپکینز، شاعر یسوعی[2] که بر روی آثار مدرن ادبیات تأثیر فراوان گذاشته، به جنبهٔ بی‌همتایی زیبایی و به کاربرد واژه‌های مورد علاقه‌اش «آیت‌الهی»[3] و «تدبیرالهی»[4] حساسیت فوق‌العاده‌ای از خود نشان‌داده

1— universal

۲— Jesuit . فرقهٔ مذهبی به نام «انجمن عیسی» که در سال ۱۵۴۳ به وسیلهٔ ایگناسیوس لایولا تأسیس و به تصویب پاپ معاصر رسیده. مبتدی این فرقه پس از دو سال مطالعه اولین پیمان یا تعهد فقر و پاکدامنی و اطاعت را می‌بندد، چند سال بعد تعهد دیگری نموده و جزو «اعضاء» و «همکاران» درمی‌آید و در مدارس تدریس نموده و به امر تبلیغ دینی می‌پردازد، بعداً ممکن است به مقام «ارشدیت» نایل شود و در این مورد باید قول بدهد که هر جا پاپ او را گسیل داشت، برود. مبلغین این فرقه ابتدا در ایالات متحدهٔ آمریکا به‌تبلیغ دین‌مسیح‌پرداختند. (فرهنگ عباس آریانپور)

3— «instress» 4— «inscape»

است. واژهٔ «آیت‌الهی برای هاپکینز، عملا به مفهوم دست خداوند در کار آفرینش می‌باشد.»[5] و «تدبیر الهی» بینش و بصیرتی است خداوندی که از قبل آن بتوان حقیقت غائی نهان در طرح، وضع و آهنگ چیزها را به گونه‌یی که خداوند ناظر بر همهٔ احوال است، دریافت.»[6]

ازنقطه‌نظر هاپکینز، آگاهی‌ازجنبهٔ عینی و بی‌همتایی زیبایی ما را در شناخت پروردگار، و ادراك آیت‌الهی در کارگاه خلقت کمك می‌کند. هر اندازه شناخت ما از بی‌همتایی عینی زیبایی بیشتر باشد، به همان اندازه ادراك ما از ارزشهای متعالی[7] و جهانشمول دقیق‌تر خواهد بود. معرفت بیشتر صرفاً اشراقی[8] (لدنی) نیست، فرشته‌سان نیست، بلکه برادراك ماده نیز استوارمی‌باشد. «عالیترین اشراقات انسانی فطری و دمیده در جان وی نیست. این اشراقات تا به جان آتش زند، می‌باید ازطریق حواس، ولو به اندك زمان، با ماده تماس تعقل گرایانه[9] داشته باشد.»[10] اشراق انسانی که از اصل و سرچشمهٔ ماده نیست، از برای فعالیت خود نیازمند به ادراك دنیای مادی می‌باشد.

آنچه را در ادبیات به‌عنوان نگاره (ایماژ) نام‌داده‌اند، شاید بتوان به طور تقریبی مشابهٔ ماده‌ای دانست که روح با آن «تماس تعقل‌گرایانه» پیدا کرده، به دنیای اشراق راه یافته است. به عنوان مثال، ملاحظه کنید که چه‌سان

5— W.H. Gardner, *Gerard Manley Hopkins* (New Haven: 1948) p. 11.

6— Ibid., p. 11.

7— transcendent 8— intuitive 9— mediated contact

10— Ellsworth Cory, *The Significance of Beauty in the Nature and Art* (milwaukee: 1948), p. 27.

نگارهٔ عینی برگ‌ها در عبارت زیر، خیال را ملتهب می‌کند چگونه برگ‌ها به عنوان سمبولهایی جنبهٔ جهانی پیدا می‌کنند.

بدینسان، یکی از علاقه‌مندان آثار هومر از سرنوشت غم‌انگیز انسانها که در گذرگاه تجربهٔ مکرر مرگ به انتظار نشسته و از آن گریزی نمی‌بیند، زبان به سخن می‌گشاید:

تای دیدس[11] بزرگ و شجاع چرا از نسل من نام و نشان می‌جویی؟ من می‌گویمت نسل انسانها همانند برگهای درختانند. روزی این برگها را باد به روی زمین فرو می‌ریزد و روز دیگر، به هنگام بهاران جنگل از نو شکوفه می‌کند و سرسبز می‌شود. نسل آدمیان نیز بدین گونه است: یکی پا به‌هستی می‌گذارد و دیگری‌ازهستی ساقط می‌شود.[12]

وقتی صفحات آثار میلتون و هومر را ورق می‌زنیم به نگاره‌های پیچیده‌ای برخورد می‌کنیم که در آنها مفاهیم متعالی و ماندگار، جهانشمول و تفریدی درهم آمیخته تا بیکرانی و شکوه را القاء کنند. میلتون در بیان اینگونه نگاره‌ها چنین می‌گوید:

«... او برخاست و افراد سپاه خود را که در

11— Tydeides

12— *The Iliad*, trans. Andrew Lang, Walter Leaf, Ernest Meyers (N.Y. 1929), p. 105.

هیأت فرشتگان بودند و همانند برگهای پاییزی که روی جویبارهای والامبروسا[۱۳] به زیر سایه زارهای بلند و خمیده اتروریا[۱۴] تلمبار شده بودند، فراخواند.»

(بهشت گمشده ۱، ۳۰۴ـ۳۰۰)

راسکین درمقالهٔ خود «اندرخطای رقت‌بار»[۱۵]، عظمت شعری را که هر دو جنبهٔ واقعیت، یعنی جنبهٔ متعالی و جنبهٔ تفریدی را بی‌هیچ ابهامی با هم ترکیب می‌کند، بویژه مورد تأکید قرار می‌دهد.

زمانی که دانته سقوط ارواح را از ساحل آچرون[۱۶] به برگهای مرده مانند می‌کند که از شاخه‌ای جدا شده به روی زمین می‌افتند، عالیترین نمونهٔ ممکن نگاره را که گویای ضعف، ناتوانی، بی‌ارادگی و عذاب یأس جانکاه می‌باشد، عرضه می‌دارد و در این میان برای یك دم در دنیای روشن تخیل خود که «اینان» ارواح هستند و «آنها» برگهای درختانند، راه خطا نمی‌رود و این دو را با هم اشتباه نمی‌کند[۱۷].

هر قدر ما بتوانیم به مطالعات خود ادامه بدهیم و

۱۳ـ Vallomborosa خانقاه معروفی در نزدیك فلورانس ـ م.

۱۴ـ Etruria اتروریا کشور قدیمی، واقع در مغرب ایتالیای مرکزی ـ م.

15— John Ruskin *Of the Pathetic Fallacy*

۱۶ـ Ackeron در ادبیات کلاسیك باستانی به معنای یکی از رودخانه‌های جهنم و گاهی به معنای خود جهنم به‌کار رفته است ـ م.

17— John Ruskin, *Modern Painters*, Vol. III, chap. xii. See *Ruskin as Literary Critic*, ed. A.H.R. Ball (Cambridge. England), p. 147.

دانستنیها را فرابگیریم، هنوز درقلمرو دانش، حوزه‌های بس فراخی خواهد بود که از حدود ادراك آنی ما خارج می‌باشد ـ حوزه‌هایی که شاید بتوان‌گفت به‌فراخی وسعت اقیانوسها و آسمانها و به ژرفنای فضای ستارگان می‌ـ باشد. و این هومر است که گاهی با آفرینش هنری خود، ما را برای راه یافتن به یك چنین دنیای پراسرار، بینش و الهام می‌بخشد، و اگر چه شعور آگاه ما ممکـن است کاملا توانایی درك این‌گونه حوزه‌های معرفت را نداشته باشد، حداقل ازقبل ادبیات می‌توانیم در «مصاحبت» آنها باشیم، چه ادبیات را گاهی سخن از جهان متعالی است و لاجرم به این گونه حوزه‌های وسیع معنا، اشاراتی دارد. در عین حال، ادبیات به دلیل پیوندی که با جنبه‌های‌عینی و انفرادی ارزشها دارد، با استفاده از سمبولها، مفاهیم ظریفی را که در تصویر ویژهٔ ابداعی هنرمند نهفته، و لیکن در قالب منطق نمی‌گنجد، بیان می‌دارد.

۸

ادراک زیبایی

گو این که همهٔ ما بـه درجات مختلف از حس زیبایی برخوردار می‌باشیم، لیکن معمولا نمی‌توانیم بـه آسانی طرحی را ارائه بدهیم که برحسب آن بتوان گفت آیـا شیئی زیباست یا نه. ممکن است‌چنین تصورکنیم‌که‌شناخت زیبایی با عقیدهٔ آدمی بستگی داشته و تعیین موازین آن امری است محال. مع‌الوصف در این زمینه پاره‌ای اصول کلی مفید وجود دارد، هرچند این اصول منزه از هرگونه ایراد و اعتراض نیستند.

سئوالی که مطرح است اینست: برای تعیین زیبایی چه موازین عملی وجود دارد؟ در پاسخ بـه این سئوال، ابتدا می‌باید آن‌گونه «کتابهای بزرگ» را که صرفاً به منزله منابع علمی و یا آثار فنی محسوب می‌شوند، از نظر دور نگاه داشت. این کتب اگرچه نمودار تراوشهای عالی فکر انسانی‌اند، لیکن مقصود اصلی در تدوین آنها تجزیه و تحلیل زیبایی و آگاهی بخشیدن در ارتباط با مسائل زیبایی بوده است. عظمت این کتب به دلیل تأثیری است

که بر روی اندیشه‌های تالی باقی می‌گذارند و اهمیت‌شان محتملا به خاطر بازتابهای اجتماعی آنها می‌باشد. شاید «شاهزاده»، اثر ماکیاولی[1] در این مفهوم اثری بزرگ باشد ولی یقیناً به عظمت کتاب «بهشت گمشده»[2] نیست.

دو واژهٔ عمده ما را در درك زیبایی کمك می‌کنند: «کاربرد»[3] و «هستی»[4]. وقتی چیزی را ازدیدگاه کاربردی آن می‌نگریم، آن چیز را در خدمت هدفی بیرون از خود می‌بینیم، و زمانی که وجود شیئی را مراد می‌کنیم، صرفاً به وجود آن شیی می‌اندیشیم. مدیر اداره‌ای که قصد استخدام یك تفرمتصدی‌تلفن را دارد، دختر مراجعه‌کننده را کاملا از لحاظ شرایط استخدامی و صلاحیت شغلی بررسی می‌کند، ودلداده‌ای همان دختر را ازنظرگاه وجود می‌نگرد، و از اینکه دختر دلخواهش را یافته شادمان است و اگر او را برای انجام آن شغل توانایی است، آن را یك امتیاز جانبی و غیر ضروری تلقی می‌کند.

آنچه را که دوست داریم، می‌باید به‌دیده زیبا نماید. دوست داشتن چیزی به معنای ابراز میل به تصاحب آن می‌باشد. ما هرگز به دل‌هوس تصاحب چیزی راکه برایمان نفرت‌انگیز است، نخواهیم داشت.

زیبایی خالق عشق است و عشق نیز ادراك و شناخت زیبایی را در وجود ما عمق می‌بخشد. زیبایی یك امر نسبی به مفهومی که صرفاً مربوط به ابداعات ذهنی باشد، نیست. زیبایی در وجود شیی نهفته است. خواه ما را توانایی ادراك آن باشد و یا نباشد. اما لذت بردن از

1— machiavelli, *The Prince*
2— Paradise Lost
3— «function»
4— «being»

زیبایی امری نسبی است چرا که همهٔ ما به یکسان دارای قوهٔ ادراك و تشخیص نیستیم. شاید به جای این که صور مختلف ذوق و سلیقه را ناشی از ادراك واقعی مردم تلقی کنیم، آنها را مولود قراردادها و محیط اجتماعی بدانیم، و شاید که این پدیده (تفاوت در تحسین و لذت بردن از زیبایی) را نتیجهٔ این بدانیم که آن شیی زیبا را باحوصله و امعان نظرکافی بررسی‌نکرده‌ایم. اگرما درمورد زیبایی ویا درجات‌زیبایی موجود درشیئی خاص به تفاهم نرسیم، این امر به هیچ وجه واقعیت عینی زیبایی را بی‌اعتبار نمی‌سازد.

در سالهای اخیر، براثر نفوذ جویس[5] ــ «تصویری از هنرمند به عنوان مردی جوان»[6] ــ و دیگران، اصول‌چندی برای تعیین زیبایی مورد توجه فراوان قرار گرفته است. گو این که جویس در این اثر به بحث کلیهٔ مسائل مربوط به زیبایی نپرداخته است، لیکن پاره‌یی اصول عملی را، که با ظرافت ادراك و تجزیه و تحلیل زیبایی ارتباط پیدا می‌کنند، ارائه می‌دهد. بر طبق نظریهٔ جویس، شناخت ما از زیبایی براساس سه مشخصهٔ ۱ــ انسجام[7]، ۲ــ هماهنگی[8]، و ۳ــ ویژگی[9] آن مبتنی است. ببینیم مقصود از این عبارات چیست؟

منظور از انسجام یا همگرایی، وحدت و یکی بودن است. به سخن دیگر، مقصود وحدت ترکیبی است و نه صرفاً مجموعه‌ای مرکب از قطعات. یك شیئی زیبا می‌باید هرآنچه راکه برایش ضروری است دارا باشد. یك‌مجسمهٔ

5— James Joice. 6— *A Portrait of the Artist as a Young Man*
7— integrity 8— harmony 9— individuation

قدیمی یونانی ممکن است دارای نقص عضو باشد، لیکن در مجموع شیئی زیبا تلقی می‌شود، هرچند زیبایی آن کمتر از موقعی است که از صدمه مصون باقی‌مانده بود. این‌بار شیئی عجیب را، که آدمی بعضی مواقع درحراجی‌ها برخورد می‌کند، در نظر بیاورید که در آن واحد هم ساعت است، هم رادیو، هم جا کلاهی و هم یك چراغ. این چنین شیئی که از چند قطعهٔ ناهنجار تشکیل یافته، و عاری از هرگونه وحدت‌ترکیبی‌می‌باشد، حتماً شیئی زشت می‌تواند باشد. هرکدام از این اقلام که ممکن است به تنهایی از مشخصهٔ وحدت برخوردار باشد، نمی‌تواند در مجموع در تشکیل اثری زیبا با هم ترکیب و تلفیق پیداکند، چرا که محال‌است بتوان‌وحدتی را متصورشد که دربرگیرندهٔ همهٔ این اقلام باشد. این اقلام همواره به صورت مجموعه‌یی خواهد بودکه از قطعاتی ناموزون باهم ترکیب یافته‌اند.

مقصود از مشخصهٔ هماهنگی، نسبت و نیز رابطه‌های موجودبین‌اجزا درارتباط با انسجام‌کل اثرهنری می‌باشد. در هنر تزیینی می‌توان به آسانی به مفهوم سادهٔ هماهنگی پی‌برد. لیکن در ادبیات اغلب آثار به جای این‌که نمایانگر هنر ژرف اندیشی باشند، نمونه‌هایی از آنچه هنرجدالی گفته می‌شود هستند، گواین‌که وجه ممیزهٔ همهٔ آثار هنری، با توجه به این که‌همهٔ اجزاء سازنده آنها از یك حالت پویایی وتحرك برخوردار بوده وعاری ازسکون وایستایی می‌باشند، تنش[10] است، مع‌الوصف برخی از آثار هنری مانند نقاشیهای آنژلیکو[11] و یا پاره‌ای از غزلیات قرون وسطی اساساً دارای جنبه‌های تعقلی می‌باشند. با همهٔ این

10— tension 11— Fra Angelico

احوال، اکثر آثار هنری در زمینهٔ ادبیات ـ داستان، رمان، شعر حماسه، نمایشنامه ـ نمونه‌هایی از هنر جدالی می‌باشند. در این آثار آدمی می‌تواند هماهنگی ساده را که بتوان به سهولت و منحصراً با زیبایی مرتبط دانست، پیدا کند.

در هنر جدالی می‌باید چیزی علاوه بر نیکی، راستی، و زیبایی در مفهوم محاکات والا عرضه کرد. از دیرباز این قاعدهٔ کلی وجود داشته که نیکی با نیکی، راستی با راستی و نظایر اینها نمی‌توانند با هم متعارض باشند. بنابراین، بدون صحبت از بدی، نادرستی، و زشتی، هنر جدالی میسر نخواهد بود. همان‌طورکه بعداً اشاره خواهد شد، این حقیقت در رابطهٔ هنر با اخلاق تأثیری بس مهم دارد.

در هنرجدالی می‌باید به‌هماهنگی پیچیده‌تر وعالیتری که بتواند موضوع نامتقارن[12] و حتی زشت و زیانبار را با خود درآمیخته و به آن قاطعیت و معنای متعالی بدهد، اندیشید. دانته، «دوزخ»[13] را ارائه می‌دهد. پرسش این است‌که‌آیا «کمدی‌الهی»[14] می‌توانست‌بدون‌آن (دوزخ)، از زیبایی بیشتری‌برخوردارباشد؟ «عالم اسفل»[15] به تنهایی و مجزا ازکتاب «کمدی‌الهی» ممکن‌است‌مشمئزکننده باشد و بنا براین هیچ‌کس محق نیست در بررسی یك اثر هنری فقط به جزئی از آن به صورت منفك و بی‌ارتباط به کل نظر بیفکند. دانته بدون ارائهٔ «عالم اسفل» قادر نمی‌شد زیبایی و تعالی «بهشت»[16] را به وضوح نشان بدهد.

12— asymmetrical
13— Hell
14— Divine Comedy
15— Inferno
16— Paradise

این درست است که بگوییم در «کمدی الهی» سخن از بدی و زشتی رفته است، ولی در ابتدای امر می‌باید به خاطر داشت که بدی و زشتی از یك بعد زیبایی و به گونهٔ محاکات والا عرضه شده، و به‌صورتی که درزندگی واقعی مشاهده می‌شود، شباهت‌کامل ندارد. درثانی، مفاهیم بدی و زشتی در هدف غایی این اثر هنری کـه همانا انسجام باشد درآمیخته و از معنای متعالی برخوردار شده است و همین انسجام اثر هنری است که سرانجام آدمی را بـه تأمل و تعمق وامی‌دارد. جدا و بی‌ارتباط بـا فیضان جان‌بخش معنای کل، صرفاً نگرشی اجباری و عقلایی[17] خواهد بود. هنگامی که انسجام را از این دیدگاه می‌نگریم احتمال دارد بعضی از عناصر به نظر زشت نماید، لیکن چنین برداشتی ازمعنای‌کلی‌یك اثرهنری، تمامیت وجودی آن را نادیده می‌گیرد.

حال جای آن دارد که از مشخصهٔ ویـژگی هنر صحبت به میان آوریم. هر اثر زیبا از ویژگی خاص برخوردار است. یك اثر زیبا قابل تشبیه به فرآورده‌های تولیدجمعی نیست. ادبیات، بویژه هنری است که هدف و نقطه نظر خاصی را عرضه می‌دارد. اگر نگاهی به نمونهٔ تصاویر دوشیزگان مجلات کشورمان[18] بیفکنیم، در همهٔ آنها فوت و فن‌زیبایی را به‌مفهوم‌توازن و هماهنگی مشاهده‌خواهیم کرد، ولیکن همهٔ آنهافاقدچیزی بس‌مهم‌که همانامشخصهٔ ویژگی است، می‌باشند. بـه سخن جویس، آنهـا فاقـد

17— rationalistic

۱۸ــ مراد کشور آمریکا، موطن مؤلف مقاله است ــ م.

«چیستی»[19] و به تعبیر ما فاقد «آن»[20] هستند.[21] این سخن، دربارهٔ اغلب نوشته‌های معاصر صدق می‌کند. این‌گونه آثار منثور، گو این که با چیرگی و حتی با زبردستی استادانه تدوین شده‌اند، همه‌ازمشخصهٔ ویژگی وشخصیت تهی می‌باشند. بدیهی است، اشیاء زیبا با توجه به این‌که مشخصهٔ ویژگی یکی از عناصر زیبایی محسوب می‌شود، کاملا با هم متفاوت می‌باشند. آن زیبایی که در گل‌بنفشهٔ ظریف جمع آمده با زیبایی شکوهمند گل سرخ فرق دارد. غزلی از ربرت هریگ[22] خود نمونه‌ای از زیبایی است، و «برادران‌کارامازوف» نمونه‌ایست‌دیگر از زیباییی دیگر. یك اثر بزرگ هنری همتا ندارد. آثار بزرگ هنری همه از خصوصیات مشترکی که لازمهٔ عظمت و بزرگی است برخوردار می‌باشند. لیکن هر یك از این آثار در اصل ویژگی‌آفرین زیبایی باهم‌متفاوت می‌باشند. البته‌همانگونه که در افراد انسانی شباهتهایی به چشم می‌خورد، درآثار هنری نیز شباهتهایی مشاهده می‌شود، اما من، فی‌المثل به عنوان یك فرد بشری، صرفاً نمونهٔ تکراری الگویی‌به نام «انسان» نیستم. من فردی مشخص و با هویت بی‌همتا هستم و با هر کس دیگر فرق دارم. استدلال من بر این است که خداوند همچون هنرمندی مرا به گونهٔ اثری تك و ویژه، به‌مفهوم‌وسیع‌کلمه، آفریده‌است. این‌درست‌است‌که

19— «Whatness» 20— «itness»

۲۱ــ همین مضمون را حافظ در غزلی آورده که بیت مطلع آن چنین است:

شاهد آن نیست که مویی و میانی دارد
بندهٔ طلعت آن باش که آنی دارد

22— Robert Herrick

مرا با انسانیت پیوند معمولی است، لیکن انگیزه اساسی وجود من کلی نیست، بلکه هستی مرا، علت و موجبی است خاص و بی‌همتا و من در عین داشتن شباهت با دیگر مردم، با آنها مشابه نیستم. این استدلال درمورد هنر نیز صدق می‌کند.

بنابراین، نباید از شکل و صورت هنر، یك الگوی سرد و بیروح مراد کرد که تصورات را بتوان در آن جاری ساخت. در عالم هنر می‌باید به شکل «درونی»[۲۳] یا «جاندار»[۲۴]، متفاوت از شکل «برونی»[۲۵] یا «بیجان»[۲۶] توجه داشت. صورت جاندار از عمل ویژگی آفرین خلاقیت نشأت می‌گیرد، درحالی که صورت برونی، وجه مشترك همهٔ آثار هنری می‌باشد. کالریج این چنین ادای مقصود می‌کند: «هنگامی که بر روی ماده، طرحی از پیش ساخته را نقش می‌زنیم، شکلی که از خواص خود ماده منبعث نمی‌شود، صورت برونی است، همانند نقوشی که بر گل می‌زنیم. درصورتی‌که شکل زنده، یك پدیدهٔ درونی است و در مرحلهٔ رشد و باروری، شکل آن از درون مایه‌گرفته و کمال این رشد و باروری، با تکامل شکل خارجی آن یکی و همسان می‌باشد.»[۲۷] عقل سلیم حکم‌می‌کند دراطلاق واژهٔ «زیبا» به هر شیئی، تفاوتهای موجود بین صور درونی و برونی را به خاطر داشت. اثری که از زیبایی درونی برخوردار است در مقایسه با اثری که از زیبایی برونی بهره‌مند است، مسلماً برتر می‌باشد. یك اثر را تنها بر

23— inner 24— organic 25— surface 26— mechanical
27— Samuel Taylor Coleridge, «Shakespeare's Judgement Equal to His Genius», in *Shakespeare criticism: A Selection*, ed. Nichol Smith (London, 1936), p. 262.

اساس صورت درون آن می‌توان در زمرهٔ آثار زیبا قلمداد کرد و لیکن صورت ظاهر فی‌نفسه نمی‌تواند دلیل متقنی برای توجیه «زیبایی» به‌حساب آید و دراینجاست که ما به قلمروی نا مشخص قدم می‌گذاریم.

احتمال دارد محتوای فکری، مثلا در شعری، سرودهٔ الکساندر پوپ را کم‌مایه و مبتذل بدانیم و با این وجود، بدون برخورد با مشکلی از نظم و ترتیبی که در ادبیات مشاهده می‌کنیم، لذت ببریم. از طرف دیگر، صورت برون‌وقتی با صورت‌درون خود هماهنگ و سازگار است، به حد کمال تجلی می‌کند. باید دقت کنیم در صحبت از ارزش صور مجرد غلو نکنیم. مثلا وزن بحری[۲۸] با مادهٔ درونی شعر والت ویتمن نمی‌تواند هماهنگ و سازگار باشد ولی صورت برون شعر ویتمن حداقل همانند تناسبی که بین قالب ومحتوای فکرشعر پوپ وجود دارد، بامحتوای فکری شاعر متناسب می‌باشد.

28— technical regularity

۹

تنش در آثار هنری

وقتی صحبت از این می‌شودکه یك اثر هنری وسیله‌ای است از برای تعمق و تأمل به هیچ وجه منظور حالت ایستایی آن[1] نیست. گاهی چنین تصور می‌شود که آثار بزرگ هنری ازقراردائمی[2] وسکوت[3] برخوردار می‌باشند. اما بهتر است گفته شود، هر اثر هنری را جنبهٔ متعادلی است که دینامیسمهای مختلف را در خود جمع آورده، آنها را هماهنگی بخشیده است. تعادل و تنش در آثار هنری همواره ملازم هم می‌باشند. جنبهٔ تعادل، به اثر هنری رنگ جاودانگی و ثبوت می‌زند و تنش، نشانگرنیروهایی است که در اثر هنری شدیداً متحرك و فعال می‌باشند. تنشی که زاییدهٔ توازن نیروهاست می‌تواند یك اثر هنری را آن چنان هیجان‌انگیز نماید که اهمیت آن از جولان راکت در بازی تنیس و شور ارتعاش ویولون‌کمترنباشد.

ما می‌توانیم به سهولت تنشی را که در داستان‌کوتاه، رمان، و درام یافت می‌شود، تجسم بخشیم، لیکن این تنش

1— static 2— permenance 3— immobility

در دیگر صور هنری که از جنبه‌های آرام و اندیشمندانه[4] بیشتری برخوردار هستند، همچنان بـه چشم می‌خورد. کالریج در بیان تخیل می‌گوید: تنش خود را

... در حالت تعادل و آشتی پذیرانه خصوصیات متضاد و نـاهماهنگ: همچون همسانـی[5] بـا دگرگـونی، کلیت با عینیت، انگار بـانگاره، فردیت با جمعیت، نوآوری و رک‌گویی با کهنه گرایی و طفره‌زنی، حالات عاطفی غیرمتعارف با نظم و نظام متکامل، داوری هـوشیارانـه و خویشتن‌داری مداوم با هیجان زدگی واحساسات عمیق و تند[6]

به منصهٔ ظهور می‌رساند. مشخص ساختن تنشهایی کـه مثلا بتوان در نمونه‌های شعر پیدا کرد، کارآسانی نیست. این‌گونه تنشها به ارتباطات ذهنی و عوامل روان شناختی مؤثر در این ارتباطات بستگی دارد. لیکن عموماً یك تجزیه و تحلیل کوتاه می‌تواند تنشی را کـه از حالت متعادل و آشتی پذیرانه کیفیتهای متضاد مایه گرفته، نشان بدهد. بـه عنـوان مثال، ابیـات زیر را از ویلیام وردز ورث ملاحظه کنید:

سکوتی که بر آسمان پر ستاره حکمفرماست
خوابـی که بـر تپه‌هـای تنها گسترده است
(«سرودی درضیافت قصر بروآم ۱۶۴ـ۱۶۳»)

4— reflective 5— sameness
6— Samuel Taylor Coleridge, *Biographia Literaria*, chap. XIV.

در ابتدا ممکن است بگویید هیچ بیتی از اشعار نمی‌تواند مفهوم آرامش و رهایی را کاملتر از آنچه وصف شده، توصیف نماید. لیکن در ابیات مذکور، علاوه بر مفاهیم سکوت و خواب، مفاهیم عناصر دیگر (عناصر متضاد) در آمیخته است. «آسمان پرستاره» که دال بر روشنی، فراخی و سرزنده بودن است. در برابر سکوت، مفهوم متضادی را می‌آفریند. عبارت «تپه‌های تنها» در برابر «خواب» تضاد آفرین است. این درست است که خواب را ممکن است سمبول رهایی بدانیم، لیکن افکار تنهایی نشانگر نیاز آدمی به «فرار از رهایی»[7] و بازگشت به اجتماع بشری می‌باشد.

بعضی اوقات، این تنشی که از آن صحبت می‌شود، در کلامی متباین، طنز[8] و دراماتیك، همانند ابیات معروف «قصهٔ سلحشور»[9] سرودهٔ چوسر[10] به وضوح مشهود و محسوس است:

چه دنیایی است این دنیا و چه می‌جویند مردم آن؟
گهی عاشقانه و زمانی تنها و بی‌هیچ مونسی در بستر گور سرد.

(۱۹۲۱ ـ ۱۹۱۹)

ممکن است بگوییم هر اثر هنری تماشاخانه‌ای است از ناهماهنگیها و کشمکشها، و نمایشی است از آمیزش و توازن آنها. در آثار بزرگی چون «آنتیگونه» و یا «هاملت» با توجه به تضادی که عمق و سکون معنویت عظیم، در رابطه

7— «escape from escape» 8— ironic 9— Knight's Tale
10— Chaucer

با آشفتگیهای نابسامان طوفانهای ظاهری سرنوشت و احتمالات و حوادث ایجاد می‌کنند، تنشها از ارزش جهانی برخوردار می‌باشند.

تنش به گونه‌ای که در تشبیهات[11] و استعارات[12] دیده می‌شود، ناشی از تعادل نیروها بوده و اغلب از مجاورت ارتباطات ذهنی بعید و یا متضاد حاصل می‌شود. تنش‌شامل انواع معتنابه تلفیق خصوصیات ناسازگار چون معانی واقعی با معانی استعاری، زبان و آهنگ رسمی با زبان و آهنگ غیررسمی، مفاهیم مجرد با مفاهیم عینی و غیره می‌باشد. بدین‌سان، هماهنگی‌زیبایی، با تنش، و یابه‌کلام کالریج، با «تلفیق خصوصیات ناسازگار»[13] ارتباط بسیار نزدیك پیدا می‌کند.

11— simile 12— metaphor
13— reconciliation of discordant qualities

۱۰

ارزش اخلاقی[1] ادبیات

ارسطو و افلاطون دو نظریهٔ سنتی و متعارض درمورد اثرات اجتماعی و اخلاقی هنر ابراز داشته‌اند. ارسطو پیرو مکتب فلسفی واقع‌گرایی[2] و افلاطون پیرو مکتب فلسفی آرمانگرایی[3] می‌باشند. این دو نظریهٔ را ممکن‌است با توجه به نقشی که دنیای مادی در این دو نظام فلسفی ایفا می‌کند با همدیگر مقایسه کرد.

در تفسیرهای ادبی، افلاطون به داشتن موضع ضد مادی‌گرایانه[4] معروف است. افلاطون جهان مادی را به عنوان مصنوع زیبا که زیبایی آن گویای حضور عملی[5] خداوند درعالم باشد، نمی‌داند، و از آن به نشانهٔ تحسین و تکریم صانع پروردگار یاد نمی‌کند. در مکتب افلاطون جهان مادی که با حواس خود آن را درمی‌یابیم، به حجابی مانند شده که ما را از درك فیض زیبایی متعالی مانع‌است. جهان مادی به جای این که بینش[6] ما را فزونی بخشد، آن

1— normal value 2— realism 3— idealism
4— antimaterial 5— operative 6— vision

را ازدریافتن زیبایی متعالی باز می‌دارد. افلاطون درکتاب «جمهور» می‌گوید: دنیای زاییدهٔ حواس ما تصویر ناقصی است از مثل الهی[7]، و هنرمندی که در خلق آثار هنری از حواس خود الهام می‌گیرد، تصویر مسخ شده‌ای را از نظام مثل الهی عرضه می‌دارد. افلاطون تا حدودی بـه لحاظ همین منطق و نیز تا حدی به خاطر رواج عقاید مـذهبی توسط شعرای زمان خود اجباراً حکم به تبعید هنرمندان از قلمرو بحث کتاب خود، «جمهور»، داده است[8].

افلاطون به‌این‌حقیقت پی‌برده بودکه هنر دارای تأثیر اجتماعی و اخلاقی می‌باشد. اما این تأثیر در نظـر وی زیان‌آور است، وازاین‌رو هنرمند را محکوم دانسته است. افلاطون به لحاظ داشتن این گونه عقیدت، درست درجهت مقابل ارسطو، که هنر را از بـرای سلامت روان جامعه ضروری می‌داند، قرار می‌گیرد.

چرا افلاطون ارزشهای ناشی از انگار کاتارسیس یا روان پالایی، یعنی تبیین عاطفی را نادیده می‌گیرد؟ بـه اختصار جواب گفته باشیم، افلاطـون معتقـد است بشر می‌باید همواره در جست‌وجوی تکامل روحی[9] بوده، و از ابراز و استفاده سوء از هیجانات عـاطفی پـرهیز کند. افلاطون، آن طور که باید به لزوم رشد و پرورش روانی و عاطفی بشر اعتقادی ندارد.

بی‌مناسبت نیست در اینجا یادآورشویم که افلاطون در کتاب «جمهور»، سیمای جامعه‌ای توتالیتر[10]، کـه در آن کلیهٔ شئون افراد جامعه در قبضهٔ دولت می‌باشد، ترسیم

7— divine ideas 8— The Poet as a Citizen (cambridge, 1935). p. 4.
9— spiritual perfection
10— totalitarian جامعه‌ای با حکومت طالب انحصار قدرت ــ م.

کرده است. او در این کتاب جامعه‌یی را متصور شده که در آن تک‌تک افراد برای انجام هرگونه خدمتی ممکن به دولت انتخاب و تربیت شده‌اند. در چنین جامعه‌ای، وظیفهٔ زنان به دنیا آوردن بچه‌های اصیل می‌باشد. اطفال در سن هفت سالگی از مادرشان جدا گشته و برحسب استعدادی که دارند، به عنوان حکمرانان، سربازان و صنعتگران آینده تربیت می‌شوند. در این جامعه کسی را زندگی جدا از اجتماع نیست. البته توتالیتریانیسم[11] افلاطون نسبتاً مترقیانه می‌باشد، چرا که در این جامعه حکمران به بهترین وجهی تربیت یافته و در اعمال خود از عالیترین اصول اخلاقی تبعیت می‌کند. لیکن افلاطون حکم به تبعید هنرمند از جامعهٔ توتالیتر داده است. هیتلر، حکومت‌خود را با سوزاندن تعداد انبوهی از کتب آغاز کرد، وروسها وجود هنرمند را تا جایی که در خدمت تبلیغ مرامهای سیاسی باشد، تحمل می‌کنند. دلیل آن‌که جامعهٔ توتالیتر نمی‌تواند وجود هنرمند را تحمل کند، باید در این حقیقت جست که هنرمند می‌خواهد سیمای واقعی زندگی را تصویر کند، و از تجربیات خود با ما سخن بگوید. این تجزیه و تحلیل مسائل از جانب هنرمند محتملا به مذاق حاکمی که درصدد است منطق کلیشه‌ای خود را برجامعه تحمیل کند، خوش نخواهد آمد. اگر از نقطه نظر جامعهٔ توتالیتر، حقیقت با منطق فرمایشی توفیرداشته باشد، دراین‌صورت باید حقیقت و هنرمندی که بیانگر حقیقت است، پایمال شوند.

ارسطو برخلاف افلاطون برداشت عمیق‌تری درمورد

11— totalitarianism

ارزشهای روان شناسی هنر دارد. ارسطو در بخشی از کتاب خود به نام «فن شعر»، از «کاتارسیس» صحبت می‌کند. این واژه از علوم پزشکی اقتباس شده و به‌معنای تطهیر و تنزیه می‌باشد، و مقصود ارسطو از به‌کارگرفتن این عبارت در مضامین هنری، تنزیه و تطهیر عواطف انسانی از طریق استخلاص این عواطف به هنگام ادراك زیبایی می‌باشد. این نظریه، در واقع مشابه نظریهٔ فروید درمورد تصعید می‌باشد که در آن پاره‌ای تمایلات اصلی و غریزی براثر جاذبیت هنر تصعید شده و به شکلی که مقبولیت اجتماعی دارند، متجلی می‌شوند.

ارسطو واژهٔ «کاتارسیس» را در اشاره به تراژدی نیز به کار برده است: تراژدی تقلید یا محاکات عملی است خطیر که به لحاظ داشتن عظمت فی‌نفسه‌کامل بوده و درآن زبان مشحون از بدایع کلام، لذت آفرین می‌باشد و هر بدیع سخن به مناسبت رویدادهای ویژه به کار گرفته شده‌است. درشکل‌نمایشی[۱۲]، ونه‌روایی، حوادث آن ترحم و ترس خواننده را که موجب تلطیف عواطف او خواهد بود، سبب می‌شوند[۱۳].

مفهوم اثرتطهیری هنر برروی عواطف (روان‌پالایی) محور اصلی بحثهای مربوط به‌ارزش اخلاقی هنر به‌شمار می‌آید. همه می‌دانیم هنر به نظام بلافصل تجربهٔ انسانی

12— dramatic form

13— *The Basic Works of Aristotle*, trans. Richard McKeon (New York, 1941), p. 1460.

بستگی ندارد. به‌عنوان مثال، برای من تماشای نمایشنامهٔ هاملت شکسپیر به روی صحنه می‌تواند لذت‌بخش باشد، چه این نمایشنامه برای من مفهومی عمیق و پرمعنادارد. با این وصف اگر من از حوادث مشابه داستان، در زندگی واقعی لذت‌ببرم، محققاً ازلحاظ روانی‌آدمی بیمارمی‌باشم. حتی متفکر بزرگ اگوستین به نظر نمی‌رسد به تفاوتی که بین نظام بلافصل حقیقت[14] و نظام هنری[15] که نمایش والای چنین حقیقتی است پی‌برده باشد. اگوستین درکتاب «اعترافات» لذت حاصل از هیجانات عاطفی در نمایش دراماتیك را مفید نمی‌داند و می‌گوید:

چگونه است کـه آدمی می‌خواهد از مشاهـدهٔ آلام تراژیك که خود وی را قدرت تحمل آنها نیست، غمناك شود. آری بیننده می‌خواهد تألم خاطر پیدا کند، و به خاطر همین احساس تألمی که به او دست می‌دهد لذت می‌برد. مسلماً این دیوانگی محض می‌باشد. هرچه بیشتر آدمی درد و رنج کشیده باشد، به همان مقدار ازمشاهدهٔ درد و رنج به‌روی صحنه متألم‌خواهد شد. وقتی آدمی‌خود رنج می‌برد، آن‌رانگون‌بختی می‌داند، و زمانی که از رنج دیگران دررنج و تعب‌است، آن را ترحم می‌نامد. اما چگونه امکان دارد که نمـایش آلام تصنعی در وی تـأثـر و تـرحم برانگیزد؟ تماشاچی برای این منفعل نمی‌شود

14— the order of immediate reality
15— the order of art

که به کمك آدم دردمند بشتابد، بلکه انفعال عاطفی وی صرفاً در جهت احساس تأسف بر حال خویشتن است، و هر قدر نویسندهٔ این گونه افسانه‌ها، تماشاچیان را متألم واندوهگین سازد، بیشتر مورد اقبال آنها قرار خواهد گرفت[16].

به اعتقاد سنت اگوستین تماشاچی کسی است که وجود بدبختی و بیچارگی را در دنیا استقبال می‌کند برای این که بتواند در ابراز ترحم احساس لذت نماید.

و شفیق داشت در آرزوی آن بود که برای ابراز اگر به‌فرض‌محال خیرخواهی از روی بدخواهی بود، در این صورت کسی‌که به‌راستی‌دلی رحیم ترحم و همدردی از جانب وی، مردم درمانده و بدبخت وجود داشته باشند. در دنیا اندوه ترحم‌انگیز وجود دارد، ولی اندوهی‌که احساس آن، خاطر آدمی را شادکند، وجود ندارد[17].

اینجا باز با یك مسأله اساسی مواجه هستیم و آن این که آیا اندوهی که فی‌المثل براثر مشاهدهٔ هاملت به روی صحنهٔ نمایش، تماشاچی را دست می‌دهد ــ اندوهی که سنت‌اگوستین آن را لذت‌بخش می‌داند ــ همانند اندوهی

16— *The Confessions of St. Augustine,* trans. Frank Sheed (N.Y., 1943), p. 42.

17— Ibid. p. 43.

است که به هنگام مرگ برآدمی مستولی می‌شود؟ در اینجا با بعد تازه‌ای از مسأله برخورد می‌کنیم که تأثرات عاطفی ملهم از زیبایی[18] رااز تأثرات عاطفی مستقیم[19] متمایز می‌کند. گفتهٔ آدلر در کتاب «هنر وحزم»[20] دربارهٔ بوسوئه[21] در اینجا مصداق پیدا می‌کند. آدلر می‌گوید: بوسوئه حالتی را که در آن رویدادهای طبیعی هیجانات عاطفی را برمی‌انگیزد، و به دنبال آن به طور طبیعی آرامش را سبب می‌شود، از حالتی که در آن‌کارهای نمایشی، هیجانات عاطفی را به‌طور تصنعی موجب شده و به منظور تطهیر، آنهارا مصنوعاً تسکین می‌دهد، فرق نمی‌گذارد[22].

نکتهٔ اساسی در ارتباط با مسأله کاتارسیس مربوط به تعیین موقعیت اخلاقی بشر در نظام جهان مادی است. و نیز باید در نظر داشت آیا ما انسان رامنحصراً موجودی از عالم معنا، که اسیرجهان مادی شده باشد، می‌دانیم؟ و یا این که فکر می‌کنیم وجود او را تن و روان تشکیل‌داده و بالنتیجه می‌توان دنیای درون او را شناخت؟ آدلر در کتاب «هنر و حزم» یادآور شده که نظرات افلاطون دربارهٔ هنر و اثرات آن وقتی می‌توانست موجه جلوه کند که بشر در شرایط تکامل یافته‌تری به سر می‌برد. تنها درجهان ملکوتی است که برای بیان اصالت تجربهٔ آدمی در آثار هنری نیازی نیست، و لیکن چون بشر به مرحلهٔ تکامل

18— aesthetic emotion 19— direct emotion 20— Art and Prudence 21— Bossuet

22— Mortimer Adler, *Art and Prudence* (N.Y. 1937), p. 79.

نرسیده و برای رسیدن به تکامل تلاش می‌کند، بنابراین هنر وسیله‌ای است که او را در رسیدن به این مقصود یاری می‌دهد.

هیچ انسانی ازلحاظ عقلانی تکامل یافته نیست و این بدان معناست که هرفردی کم‌وبیش دارای تمایلات بی‌بندوباری است. انسان لازم است یاد بگیرد چگونه این تمایلات را تابع منطق کند، و لیکن همچنانکه تمایلات و خواستها در وجود هرفردی درمراحل مختلف خشونت و بی‌بندباری است، همین طور منطق هر فردی در مراحل مختلف ضعف و ناشکوفایی است و ازاین‌روست که هنرها وسایر اشکال محاکات وظیفه ارزشمند سیاسی و اخلاقی را ایفا می‌کنند[۲۳].

به اختصار باید گفت که مسئولیت اخلاقی هنر اصولا در این است که عواطف ما را به طور صحیح و شایسته تربیت کند، و دیگرآنکه روش هنری، روشی ویژه می‌باشد. اما هنوز با مشکلی مواجه هستیم و آن این که اگر بپذیریم که هنر در مفهوم کلی، دارای رسالت اخلاقی می‌باشد سئوالی که پیش می‌آید این است که آیا آثار هنری ویژه‌ای وجود دارند که غیر اخلاقی باشند؟ یا این که تعریف اثر هنری شامل امور غیراخلاقی نمی‌شود؟

شگفتی در این است که فقط تعداد معدودی از آثار

23— Ibid., p. 47.

بزرگ هنری در ادبیات، نقاشی و مجسمه‌سازی در زمرهٔ آثار غیراخلاقی به شمار می‌آیند.

گواین که گاهی مفهوم ارزشها با مهارت زیرکانه‌ای تحریف‌شده، آنچنان‌که اثری (به غلط) در ردیف‌شاهکارهای جهانی به شمار آمده است، لیکن اغلب آثار هنری‌که ازلحاظ‌جنبه‌های‌اخلاقی موردنقد وبررسی‌قرارگرفته‌اند، یا به دلیل کوتاه‌اندیشی ناقدان و یا به علت محدودیت ارزشهای متداول اجتماعی در برهه‌ای از زمان، به غلط تعبیر و تفسیر شده‌اند. همچنان که در دوران تفتیش عقاید[۲۴] در انگلستان، آثار شکسپیر ممنوع اعلام شد، و نیز یکی از پاپها اجباراً نقاشیهای میکلانژ[۲۵] را در نمازخانهٔ سیستن[۲۶] مستور نگاه می‌داشت. اینجا عقل سلیم ضروری است.

اغلب برداشتهای نادرست دربارهٔ هنر و اخلاق، برخاسته از سوء تعبیر دربارهٔ هنر جدالی (که تحت‌عنوان ادراك زیبایی بحث شد)، یعنی اصرار بر تشتت آرا در تعریف اخلاق است، و یا به دلیل اشتباه آمیز حزم و دوراندیشی در محدود ساختن حریم هنر به موضوعهایی‌است که به مذاق ناموجه‌ترین قشرهای اجتماعی، یعنی قشر کودکان خوش نماید.

مسأله نمایش شر[۲۷] درهنر (که‌لازمهٔ هنرجدالی‌است)، دارای مشکلات خاصی می‌باشد. معصیت (که البته علاوه برهرزگی جنسی[۲۸] صورمختلف‌دارد) دارای نوعی جاذبیت می‌باشد، و الا آدمی تسلیم وسوسه نمی‌شد. هنرمند، برای

24— Puritan regime 25— Michelangelo
26— Sistine 27— evil 28— sexual license

این‌که مفهوم شر را ــ مفهومی که دارای جاذبیتی است ــ ابرازبدارد، نبایددروجودبیننده‌منبع‌وسوسه را بیافریند. در انجام ایــن رسالت، می‌بایــد نظــام تجربیات عینی[۲۹] دگرگون شده و در هیأتی موافق ذوق زیباپسند و متفاوت از نظام بلافصل تجربیات جلــوه‌گــر شود. فاصله‌گیری زیبایی‌شناسانه[۳۰] یا روند «گزینشی» در «محاکات» درعین حال که شر را ارائه می‌دهد، ماهیت واقعی شر را نیــز ارزیابی می‌کند. ژاك ماری تین فیلسوف، در صحبت از هنر رمان نویسی این چنین طرح مسأله می‌کند:

> سئوال اصلی این نیست کــه آیا رمان نویس می‌تواند و یا نمی‌تواند جنبهٔ ویژه‌ای از شر را ترسیم کند، بلکه سئوال عمده در این است کــه او خــود در ترسیم سیمای شر چــه موضعی را برگزیده است؟ و این که آیا قلب و هنر او به حد کافی بی‌آلایش و با شهامت است که بتواند به درستی و بدون غمض عین رسالت خود را انجام دهد[۳۱]؟

به هنگام داوری دربارهٔ یك اثر هنری، می‌باید جانب احتیاط را رعایت کرد و به صرف آن که موضوع آن غیر اخلاقی است، نبایــد آن را محکــوم ساخت. نمایش شر فی‌نفسه موجدپلیدی[۳۲] نمی‌باشد. باید به‌خاطرسپرد مابین شر که هنرمند آن را به معرض نمایش قــرار می‌دهد و

29— the order of direct experience 30— aesthetic distance
31— Jacque Maritain. *Art and Scholasticism* (N.Y. 1949), p. 171.
32-- immorality

دیدگاه خود هنرمند در مورد شر فرق است. مقصود این نیست که نمایش انواع شر در یك اثر هنری، نشانگر آن است که هنرمند خود آنها را تأیید می‌کند و قصد آن دارد که خواننده آنها را تأیید نماید. چه بسا نمایش مشروح شر در یك اثر هنری اخلاقی نسبت به آنچه که در اثری غیراخلاقی عرضه می‌شود، از واقعیت بیشتری برخوردار می‌باشد، و لیکن این چنین اثری، در مقایسه با یك اثر غیراخلاقی شر را به کنایه انتقاد می‌کند. لازم نیست این‌گونه نقد در آثار هنری اخلاقی، به صراحت صورت بگیرد، بلکه چنانکه سخن به اشاره و ایما رود، خود وافی به مقصود خواهد بود.

مختصر کلام آن‌که، جنبه‌های اخلاقی یك اثر هنری مربوط به مواد خام آن نیست، بلکه به نقشی که بر روی آن مواد زده می‌شود، و هدفی که بدان مترتب است، مربوط می‌گردد. هرآنچه به گونه‌ای مشروع، بخشی از تجربهٔ انسانی تلقی می‌شود (چون رنج، مرگ، معصیت و تراژدی) برای آفرینش آثار هنری خمیرمایهٔ مناسبی خواهد بود. بدیهی است، پرداختن به پاره‌ای از موضوعها، همواره خطرات و مشکلاتی را به همراه دارد. درحال حاضر، بحثهای موافق و مخالف درمورد سانسور، گمراه‌کننده می‌باشد. برخی از آثار هنری ازطرف متعصبین به دلایلی محکوم می‌شوند که می‌توان درمورد محکومیت یونانیان، دانته، چوسر و شکسپیر بدانها استناد کرد. ازطرفی دیگر، از آثار هنری نظیر آثار فکاهی[۳۳] و آثار میکی اسپلین به‌نام

33— comics

فروید، که بی‌شك برای خود فروید مایهٔ حیرت و شگفتی خواهد بود، دفاع می‌شود. امروزه، بحث مربوط در دفاع از هر اثری براین فرضیه استوار است که اگر ما در عالم خیال مرتکب قتل یا نقص عضو کسی می‌شویم، محتملا در زندگی واقعی مرتکب این‌گونه اعمال نخواهیم شد، چرا که ما «آرامش»[۳۴] یافته‌ایم. لیکن این تعبیر، مراد فروید و یا ارسطو نبوده است، چه در غیر این صورت به نوعی استدلال مضحك برخورد می‌کنیم که بوطبق آن می‌بایستی با مطالعه در احوال ردان و دلاوران[۳۵]، الزاماً گرایش کمتری به انجام کارهای نیك داشته باشیم. اثر انفعالی هنر بر عواطف انسان، به خاطر مفهوم تجریدی جنایت و یا بی‌بندوباری نیست، بلکه معلول یك وضعیت پیچیدهٔ تضادهاست که ما در آن نسبت به اصول اخلاقی واکنش نشان می‌دهیم، و خشونتی را که نمایش داده می‌شود، یك مسأله جانبی تلقی می‌کنیم. وقتی ما نسبت به اتللو واکنشی نشان می‌دهیم، این‌واکنش صرفاً مربوط به وقوع جنایت نیست، بلکه واکنشی است در قبال کل نمایش اتللو که در آن جنایت حادثه‌ای بیش نیست.

در ادبیات نوباوگان، رعایت شرط حزم ضرورت دارد هنرمند همانند معلم مسئولیت دارد که جانب حزم را نگاه دارد. فی‌المثل، معلم نمی‌باید ادبیاتی را که دانش‌آموزان وی از لحاظ عاطفی و عقلانی آمادگی پذیرش آن را ندارند، برای آنها تعیین‌کند. البته دراین‌جا می‌باید میان ادبیاتی که لازم است از دسترس نوباوگان دور نگاه‌داشته شود و ادبیاتی که فی حد ذاته غیراخلاقی است، فرق

34— «released» 35— noble and heroic people

گذاشت. نباید جنبه‌های اخلاقی ادبیات را با توجه به ضوابط قراردادی، مثلا، چه چیز مناسب احوال کودکان است، انتخاب نمود. اصولا خوانندگان ادبیات می‌باید از گروه بالغ باشند و از تعلیم و تربیت معقولی برخوردار بوده و دارای قوه تمیز و تحلیل‌گرانه باشند. محصلین کالج با توجه به این حقیقت که تحت نظر استادان خود به مطالعه و بررسی ادبیات می‌پردازند، در جرگهٔ گروه ذیشعور بالغ قرار می‌گیرند.

وقتی اتهامی بر یك اثر هنری وارد می‌شود و موجب بروز فضاحت و رسوایی می‌گردد، می‌باید جانب احتیاط را رعایت کرد. این رسوایی ممکن است از جانب خوانندگانی باشد که به دلیل این که بیش از حد تحت تأثیر حرفهای دیگران قرار می‌گیرند، و یا دارای وجدان کاذب هستند، بی‌جهت تصور کنند از آنها هتك حرمت شده است. امکان دارد این گونه خوانندگان حتی کتاب انجیل[36] را غیراخلاقی بدانند. مسائل ویژه مربوط به اخلاق فرد را نباید با مسائل مربوط به اخلاق‌عامه اشتباه کرد. میلتون در کتابش «اروپا چتیکا»[37] نکتهٔ جالبی را در مورد اعمال سانسور به منظور رعایت حال یك فرد غیر عادی بیان می‌کند:

> اگر این حقیقت داشته باشد که انسان عاقل همانند پالایشگری ماهر سره را از ناسره جدا می‌کند، و آدم نادان با بودن یا نبودن بهترین کتاب همچنان در حماقت به سر می‌برد، دلیلی

36— Scriptures 37— Aeropagitica

ندارد که انسان عاقل را از آنچه موجب افزایش بینش اوست، و آدم نادان را با محروم ساختن ازآنچه‌که فقدانش درحماقت وی تأثیری‌ندارد، باز بداریم[۳۸].

برای آنکه‌بتوان جنبه‌های‌اخلاقی ادبیات را ارزشیابی کرد، می‌باید به‌ژرفای‌محتوای آن، یعنی به‌تلاش راستینی که هنرمند در پیروی از اصالت تجربیات به کار گرفته است پرداخت، هرچند که هنرمند، درپاره‌یی از عقاید خود و تعبیر آنها راه خطا رفته باشد. بدیهی است هدف ادبیات می‌باید مخالفت با هر نوع فریبندگی ظاهری[۳۹] درگونه‌گونیهای هیجانی[۴۰] یا احساساتی[۴۱] آن باشد[۴۲].

دربررسی جنبه‌های غیراخلاقی هنر، می‌باید معنای کامل اخلاق را درمد نظر داشت. استادی، در سرکلاس درس دریکی از دانشگاههای بزرگ درجنوب آمریکا پیش از معرفی دانته، از محصلین خود می‌پرسد: به اعتقاد آنها بزرگترین معصیت در اجتماع آنها کدامست؟ قصد استاد از طرح این سئوال این بوده‌که با بررسی اجمالی‌جوابهای دانشجویان، آنها را با تعریف کامل و پیچیده‌ای که دانته از معصیت می‌کند، آشنا سازد. دانشجویان در پاسخ به پرسش استاد خود، نظر واحدی را بیان داشته و گفتند:

38— John Milton. *Complete Poems and Major Prose,* ed. Merritt Y. Hughes, (N.Y. 1957), p. 730.

39— mereticiousness (meretix: از واژهٔ لاتینی) 40— sensational

41— sentimental

42— James Joyce A Portrait of the Artist as a Young Man (penguin. N.Y. 1948). p. 159.

دو معصیت بزرگ در جوامع آنها مربوط به سکس و افراط‌گرایی[۴۳] می‌باشد. تعدادانگشتی از دانشجویان بودند که به معصیتهای دیگر فکر کرده بودند. امروزه، اگر کتابی صریحاً و یا تلویحاً در تمجید هر یك از هفت‌گناه کبیره[۴۴] داد سخن داده باشد، ممکن است در زمرهٔ کتب ضاله به شمار نیاید. ولی اگر به‌بحث دربارهٔ مسائل‌جنسی پرداخته باشد، غیراخلاقی محسوب می‌شود. یکی از گناهانی که مستوجب کیفر خداوندی می‌باشد، این است که انسانهای زحمتکش را با خدعه و فریب از حقوق مسلم خود محروم بدارند، گناهی که اغلب بر اثر حرص در اندوختن ثروتی چون ثروت پولیانا و هوراشیو آلجر[۴۵] دامنگیر آدمی می‌شود[۴۶]. با وجود این، در یك «اثر ادبی آمیخته با احساسات مبتذل»[۴۷] چه بسا گناه حرص و آز معادل «فضیلت» و «کامیابی» قلمداد می‌شود. پیداست اگر بخواهیم در قضاوت خود منصف و ثابت قدم باشیم، بایستی بینش اخلاقی ما جامع و کامل بوده و نباید صرفاً گناهان کوچك را در مد نظر داشته، آنها را محکوم‌بکنیم. داوریهای نادرستی که دربارهٔ ارزشهای اخلاقی یك

43— radicalism 44— seven deadly sins

۴۵ـ در جامعهٔ سرمایه‌داری آمریکا مضامین «کامیابی» و «ناکامی» از مضامینی است که نویسندگانی چون هوراشیو الجر با پیش‌کشیدن و پشتیبانی کردن از آن ثروت هنگفتی به جیب زدند. این‌قبیل نویسندگان در احساساتی کردن مردم و ابتذال‌نویسی مهارت زیادی دارند ـ م.

۴۶ـ پولیانا، سمبول آدمهای فوق‌العاده خوش‌بین، پولیانا نام زنی است که قهرمان یکی از رمان‌های الئونور پورتر است. هوراشیوآلجر (۱۸۹۹ـ۱۸۳۴) رمان‌نویس و نویسندهٔ داستان‌های کودکان.

47— «sentimentalized literature»

اثر ادبی می‌شود، بیشتر متوجه آثار جدید است تا آثار باستانی[۴۸] که عملا هستهٔ مرکـزی برنامه‌های آمـوزشی مدارس را تشکیل می‌دهند. به عنوان دستورالعمل کلی، باید گفت هدف از مطالعهٔ آثار ادبی باید بیشتر به خاطر کسب لذت از آنها باشد تا محکوم ساختن آنها. شاید بتوان گفت سانسور کنندهٔ خوب کتاب آنکسی است که نخواهد کتابی را سانسور کند.

48— classics

۱۱

ادبیات و سمبولیسم(نمادگرایی)[1]

اغلب برداشتهای نادرست دربارهٔ رسالت ادبیات در مسائل اخلاقی، روان‌شناسی و غیره ناشی از عدم آگاهی ما از مفهوم «سمبولیسم» در ادبیات است. نظر به این که خوانندگان آثار ادبی اغلب عادت دارند کتابی راصرفاً به لحاظ روایی[2] و یا محتوای خبری آن بررسی کنند، از معنای سمبولیك (نمادین) آن‌غافل می‌مانند. سمبول (نماد) جزئی است از مجموعهٔ نظام منتظم دیگر نمادها که در کلیت خویش اثری بزرگ را نقش واحدی می‌بخشند. در یك اثر ادبی نماد، تمثیلی[3] است از برای چیزی وصف‌ناشده، چیزی‌که سخن ازآن به‌صراحت نرفته باشد، مرگ آناکارنینا در رمان تولستوی، تنها مرگ آدمی به نام آناکارنینا (که شخصیتی ساخته تخیل است و بنابراین در نمایش جامع دنیای تولستوی نمادی بیش نیست) نمی‌باشد. بلکه مرگ وی در حدیث عشق، نفرت، دلسوزی،

1— symbolism 2— narrative 3— analogy

لاگرایی[4]، خدا و سرنوشت تلخ بشر نیز هست. رمان‌نویسی گفته است پیش از آنکه کتاب خود را برای دیگران شرح دهم، «درانتظار می‌مانم تا دیگران آن را برای من شرح دهند. این بدان معناست که وقتی کتابی را شرح می‌دهیم، مفهوم آن را محدود به شرح و توضیح خود می‌کنیم، زیرا اگر بر ما آنچه را که می‌خواهیم بیان کنیم معلوم باشد، ما را یقین حاصل نیست که فقط همانها را گفته باشیم. آدمی همواره بیشتر از آنچه مقصودش است بر زبان می‌راند و من علاقه‌مند هستم بدانم چه چیزهایی را بی‌آنکه قصد گفتنش را داشته باشم، درکتابم آورده‌ام»[5]. بنابه گفتهٔ این رمان‌نویس، «شناخت» واقعی هنرمند از کتابش می‌باید مبتنی بر قضاوت خوانندگان آن کتاب باشد. البته عوامل نامحسوس زیادی در کیفیت یك اثر هنری تأثیر می‌گذارد، و از اینروست که یونگ، روان شناس، نمادی که هنرمند و مخاطبانش[6] دربارهٔ آن اشتراك نظر دارند، به صورت پیوند یگانه‌ای از ضمیر خودآگاه و ناخودآگاه تلقی می‌کند. خلاف این نظر را یك ناقد انگلیسی به‌نام سیریل کانالی بیان کرده است. به اعتقاد این ناقد، کلام یك اثر هنری، که متمایز از زبان‌قانون وفلسفه می‌باشد، آمیخته از استعارات ونیزعبارات صریح می‌باشد. به‌گفتهٔ «کانالی» زمانی کلام را کاملا به خدمت گرفته‌ایم که در آن هرکلمه معنا و منظوری راکه دقیقاًمراد ماست برساند،

4— nihilism

5— Preface to André Gide's *Paludes*, quoted in William York Tindall, *The Literary Symbol* (N.Y. 1955), p. 14.

6— audience

نه‌کمتر و نه بیشتر»[7]. البته این پندبرای تنظیم قراردادنامه‌ها سودمند است، و نه برای نوشتن آثاری چون آناکارنینا و هاملت.

ممکن است اعتراض به کلمهٔ «نماد» به دلیل ابهام و عدم صراحت آن باشد. ببینیم منظور ما از نماد و زبان نمادین چیست؟

گاهی ما این واقعیت را فراموش می‌کنیم که مقصود هنر از راه قراردادها، یعنی نمادها حاصل می‌شود. فرض کنید در پیش روی ما میزی باشد. چرا ما این شیئی را میز می‌نامیم؟ چون آن شیئی در اصل میز می‌باشد. و یا به دلیل آنکه شیئی یاد شده با تصوری که از آن درذهن داریم مطابقت دارد. اگر ما دهمین کتاب افلاطون به نام «جمهور» را خوانده باشیم، ممکن است به ما گفته شود شیئی مانند کتاب «میز» است، چه آن نیز از همان مواد اولیه‌ای که در ذهن به میز نسبت می‌دهیم، ساخته شده است. درحقیقت ممکن است شیئی را که مقابل رو داریم به عنوان مجموعهٔ ذرات چوب تعریف کنیم. حتی اگر مجهز به میکروسکپ قوی باشیم، آنچه را که دانشمندان گفته‌اند به وضوح مشاهده می‌کنیم، یعنی دنیایی عظیم از پروتونها، الکترونها ونوترونها که همانند ستارگان آسمان، آنها را نهایت و شمارشی نیست.

با توجه به این مفهوم است که وقتی شیئی را میز می‌نامیم، منظور وظیفه و نقشی است که از آن مراد می‌کنیم و نه ماهیت واقعی آن، و همین وظیفه‌ای که برشیئی چون میز مترتب است، دال بر مفهومی می‌باشد که از میز

7— Cyril Connolly, *Enemies of Promise* (N.Y. 1948).

مراد می‌کنیم. اگر من طرح میزی را ترسیم‌کنم، این ترسیم خود دارای خاصیت نمادین بیشتری می‌باشد، چرا که بر روی صحنه مسطح خطوطی را رسم می‌کنیم که نشانهٔ میز می‌باشد، و میز همان‌طوری که می‌دانیم صفحهٔ مسطحی نیست، بلکه‌دارای سه بعدطول، عرض و ارتفاع می‌باشد، و این خطوط برای ذهن‌آدمی همانندمعادلات جبری دارای مفهوم تجریدی می‌باشد. همچنان که گفته شد، طرح میز نسبت به شیئی میز دارای خاصیت نمادین بیشتری است. البته میز و طرح آن هردو دارای واقعیت‌وجودی می‌باشند.

نکتهٔ مهمی که در اینجا باید در مد نظر داشت، این است که هوش آدمی چه نقشی را برای درک نماد، و یا به بیانی دیگر «نشانه»[8] که براساس توافق متقابل و به طور قراردادی وضع شده، ایفا می‌کند؟ وقتی من برای شما صحبت می‌کنم درحقیقت چه نوع کاری را انجام می‌دهم؟ به لحاظی، من اصوات را ادا می‌کنم‌که می‌توان با روش علمی نوع و چگونگی امواج صوتی را اندازه گرفت. وقتی این اصوات از طریق حس شنوایی، سلسلهٔ اعصاب ما را متأثر می‌کند، معنای این اصوات نمادین را درمی‌یابیم، و این هوش ماست که اصوات را تجزیه و تحلیل می‌نماید وآنها را به صورت‌اصوات معنادار قبول می‌کند. البته این اصوات را که به کمك حجاب‌حاجز[9] و گلو تولید می‌کنیم‌بسیار پیچیده‌وشگفت‌انگیزمی‌باشند ولی‌خوشبختانه انجام این کار برای ما بسیار آسان است.

نمادگرایی برای ما امری‌بسیارمألوف می‌باشد. اعمال عادی چون دست دادن و برداشتن کلاه به نشانهٔ احترام،

8— «sign» 9— diaphragm

اعمال نمادین هستند ــ اعمالی که در اثر تجربه و عادت، نشانهٔ ارزش ناآشکار ولی مسلم می‌باشند.

گاهی در آثار هنری به کار بردن نمادهایی که اساساً برای ما ناآشنا هستند، ظرایف و تعبیراتی را سبب می‌شوندکه درك آنهارا مشکل می‌نماید. نماد و یانگاره‌برای بیان ظرایف‌معنایی‌که ازصراحت برخوردارهستند، به‌کار برده می‌شود. دست دادن که صرفاً یك عمل سادهٔ فیزیکی است، دارای مفهوم جهانی و تجریدی دوستی است. هنرمند در آثار منثور خود، نمادهای کلامی را نه تنها برای بیان حقایق واقعی و عینی به کار می‌برد، بلکه از آنها برای بیان مفاهیم باطنی و متعالی استفاده می‌کند. مثلا شما ممکن است در امتداد ساحلی قدم بزنید و مرغان دریایی را نظاره کنید و در دل بگویید: «من آواز مرغان دریایی را یك یك شنیده‌ام» اما الیوت، درسرودهٔ خود «غزلواره ج آلفرد پروفراك»[10] برای آنکه رؤیایی بودن منظره را، که دیگر در زندگی پروفراك به چشم نمی‌خورد، تجسمی بیشتر ببخشد، به جای عبارت «مرغان دریایی» از عبارت «دختران دریایی»[11] که نوعی مفهوم تخیلی را به ذهن متبادر می‌سازد، استفاده می‌کند و می‌گوید: «من آواز دختران دریایی را یك یك شنیده‌ام.»

نمادها درمواردمختلف معانی‌گوناگون‌به همراه‌دارند. در یك مورد از کلام، گاهی معنای صریح و واقعی آن مراد می‌شود، و زمانی معنای متعالی آن، که خود از اهمیت کمتری برخوردار نیست، منظور نظر می‌باشد. رابطهٔ

10— T.S. Eliot, The Love Song of J. Alfred Prufrock

11— «mermaids»

نزدیکی بین مشاهدهٔ عمیق شیئی مادی و ادراک معنای متعالی آن وجود دارد. تعمق در یك جنبهٔ موضوع، موجب افزایش آگاهی آدمی در جنبهٔ دیگر می‌شود. شناخت «هستی» به آسانی میسر نیست، چرا که در دیدهٔ نظاره‌گر همنوا، هر دم به جلوه‌ای تازه درمی‌آید. بدینسان روح «کاموس»[۱۲] دریکی از آثار منظوم میلتون، از تأثیری که موسیقی بر وی داشته، سخن می‌گوید:

«... من سراپاگوش بودم و نغماتی را که در کالبدمرده، روان تازه می‌دمید، درزیردنده‌های مرگ می‌شنیدم.»
(۵۶۰ ـ ۵۶۲)

در این شعر، اشاره به موسیقی به مفهوم مظهرحیات می‌باشد. در دیدهٔ شاعر نظاره‌گر، موسیقی و زیبایی آن، به عنوان نماد هستی، آنچنان دارای اثر نفوذی می‌باشد که نفی آن ممکن نیست. صلابت و استحکام ابیات شعر، ناشی از آمیزش مفهوم تجریدی «روح» با واژهٔ محسوس «دنده‌های مرگ» است، و شدت و حدت کلام را ورود ناخوانده و ناگهانی واژهٔ تصویری «دنده‌ها» ایجاد کرده است.

نمادگرایی دارای معانی چند با ابعاد گوناگون می‌باشد، واژه‌ای است که مفاهیم ویژه و فریدی را با مفاهیم متعالی و جهانی درهم می‌آمیزد.

«نمادگرایی» واژه‌ای است که در مفاهیم گوناگون

۱۲ـ Comus رب‌النوع «عیاشی و خوش‌گذرانی» ـ م.

به کار می‌رود. نمادگرایی، به مفهوم وسیع و والای کلمه، حاکی ازپیوندجهانی ارزشها ونگرشها می‌باشد. امرسون می‌گوید: «آدمی از مشاهده این که اشکالی چون ستاره، زنبق، یوزپلنگ، هلال‌ماه، شیر، عقاب و غیره که معلوم نیست چه سان از ارج و اعتباری برخوردار شده‌اند، و یا کهنه پارچه‌ای که در جهان بی‌رحم و آکنده از نظام قراردادها در اقصی نقاط کرهٔ زمین برفراز دژی، خون را در رگها به غلیان درمی‌آورد، دچار حیرت وشگفتی می‌شود.»[۱۳] و کارلایل معتقد است که:

> آنچه را که نماد به معنای اخص کلمه می‌نامیم، کم و بیش تجسم و مکاشفه‌ای است مشخص و مستقیم از جهان‌لایتناهی ــ جهانی‌که با دنیای متناهی در می‌آمیزد و به صورتی که قابل رؤیت باشد، متجلی می‌شود. نمادها بشر را راهبر می‌شوند، بر او حکم می‌رانند، او را سعادت و نیك‌بختی می‌بخشند و یا مفلوك و بیچاره‌اش می‌کنند. بشر بی‌آنکه خود آگاه باشد یا نباشد، در دنیای نمادها زندگی می‌کند. نه تنها جهان هستی، نماد عظیمی از ذات پروردگار است، بلکه خود انسان نیز نماد وی می‌باشد.»[۱۴]

به اعتقاد لارنس نمادها، «به معنای چیزی نیستند.»

13— Ralph Waldo Emerson, The Poet. *Essays: Second Series* (Boston, 1903), p. 16.

14— Thomas Carlyle, Sartor Resartus: *The Life and Opinions of Herr Teufelsdröck* (London: 1927), p. 187.

بلکه نشانهٔ پاره‌ای از احساسات و تجارب آدمی می‌باشند. به نظر وی، قرون‌متمادی لازم‌است تابتوان‌نماد با ارزشی را خلق کرد، و آدمی نمی‌تواند آنها را از خود ابداع کند. «آدمی می‌تواند علامتی راکه ازچندین صورت واقعی و مجاز تشکیل یافته، ابداع‌کند، ولی نمی‌تواند نمادخلق نماید. پاره‌ای از نگاره‌ها در طول نسلهای متمادی به صورت نمادهایی چند درآمده و با روان آدمی آمیزش و الفت پیدا می‌کنند، و هر بار که ضرورت کار برد ایجاب نماید، زنده می‌گردند...»[۱۵]

امروزه شیوهٔ نقد ،«نماد» را هیچ یك از دو مفهوم جهانی و یا محدود آن به کار نمی‌برد، گو این که برای هر دو ضرورتی احساس می‌شود. واژهٔ نماد در اصل به وسیلهٔ یونانیان به معنای لوحه‌ای که به دو نیم می‌کردند، و به نشانهٔ مهمان‌نوازی بود، به کار برده شد و کم‌کم به معنای نشانهٔ، رمز و یا آیینی به کار رفت که به وسیلهٔ آن افرادی به عالم راز راه پیدا می‌کردند و همدیگر را می‌شناختند.

در اینجا، باید بین مفهوم نمادگرایی در هنر و نماد-گرایی در زندگی بشر (مانند پرچم ملی و گیتی مظهر ارادهٔ خداوندی) فرق گذاشت. فرای شعر را به «جهان صغیر ادبیات»[۱۶] تشبیه کرده، و آن را جلوهٔ فرید نظام کلی واژه‌ها می‌داند. به نظر وی همهٔ نمادها «... چون اسطوره، در نمادی لایتناهی و ابدی، که تمامیت عمل

15— D.H. Lawrence, «Dragon of the Apocalypse», in Maurice Beebe, *Literary Symbolism* (San Francisco: 1960), p. 32.

16— «microcosm of all literature»

خلاق[17] می‌باشد، به وحدت می‌رسند.»[18] فرای می‌گوید این همان مفهومی است که جویس از آن به لحاظ محتوا، به عنوان «epiphany»[19] و هاپکینز، به لحاظ صورت، به عنوان «inscape»[20] بیان می‌کند.[21] به اعتقاد فرای، نمادگرایی در ادبیات مبتنی بر دو اصل قالب و محتوا می‌باشد، و این دو اصل اثر هنری را جامعیت می‌بخشند.

فرای، همانند امرسون، معتقد است که ما در عالم هنر و نیز در زندگی با یك راز واقعی که مایهٔ اعجاب و شگفتی است، مواجه می‌باشیم ولیکن به نظر وی، شگفتی هنری به لحاظی در مقایسه با نمادهای زندگی که عارضی می‌باشند، اسرارآمیزتر است

> راز ناشناخته یا جوهر غیرقابل شناخت، یك راز عارضی[22] است و زمانی این راز، عالم هنر را دربر می‌گیرد که آن راز، نمودار چیزی دیگر باشد، همانند مفهومی که هنر مذهبی، برای کسی که دربند نیایش می‌باشد، دارد. ولیکن راز ذاتی[23] در یك اثر هنری، با همهٔ آگاهی که از آن داشته باشیم. همچنان به صورت راز باقی می‌ماند و از اینرو رازی نیست که ناشی از جهل و

17— the total creative act 18— *Anatomy of Criticism*, p. 121.

۱۹ــ تجلی یا ادراك ناگهانی ماهیت اصلی یا معنای چیزی ــ م.

۲۰ــ مشخصهٔ درونی یا کیفیتی که منحصراً به‌اشیا یا حوادث‌موجود در طبیعت، تجربهٔ انسان تعلق دارد ــ کیفیتی که بویژه شاعر بر اثر مشاهده و تأمل، آن را درمی‌یابد ــ م.

21— *Anatomy of Critism*, p. 121.

22— extrinsic mystery 23— intrinsic mystery

ناآگاهی باشد. مثلا رازی که در عظمت آثاری چون لیرشاه و مکبث نهفته است، رازی نیست که حاصل اختفای مطلب بوده‌باشد، بلکه زاییدهٔ وحی و مکاشفه است، و یا رازی نیست که از چیزی ناشناخته و غیرقابل ادراك در یك اثر هنری سرچشمه گرفته باشد، بلکه مولود چیزی است بیکران.[۲۴]

در شیوهٔ جدید نقد ادبی، بیشتر اهتمام در جهت تعبیر و تفسیر نمادهای ادبی‌است که با وجود برخورداری از معنا و مفهومی خاص به زحمت قابل تبیین می‌باشند. در این‌گونه نقدهای ادبی، توجه به طورکلی به بررسی ساختار نگاره‌های درهم ادغام شده و چندمعنایی معطوف می‌باشد. ناقدان معاصر قویاً تأکید می‌کنند، نقدی که از نمادگرایی در یك اثر بزرگ هنری می‌توان به عمل آورد، حدومرزی ندارد و دراین رابطه آنته رکر می‌گوید: وجود نماد، به ارزش نمادین آن، که معنای ثابت آن را تشکیل می‌دهد، بستگی دارد.

معنا و یا معانی دیگری که از نماد مستفاد می‌شود مشخص نیست. ما می‌توانیم هر نوع تمثیلی از برای نماد بسازیم و یا هر معنایی را به آن نسبت بدهیم به شرط آن که بپذیریم آن معناء معنای ویژهٔ آن نماد نیست (معنای نماد همواره می‌باید در مقایسه با هرگونه ارزشی که

24— *Anatomy of Criticism*, p. 88.

در کلام بدان منتسب می‌کنیم، رمان[۲۵] و وصف ناپذیر باشد). همهٔ معانی که از یك نماد مراد می‌کنیم همواره شامل قسمتی از معنای آن و یا یکی از معانی احتمالی آن می‌باشد.[۲۶]

امروزه، صحبت از حرکت درون سیری[۲۷] زبان، حرکتی که روبه سوی عمق معنای واژه دارد، می‌شود، و این حرکت، از حرکت برون سیری[۲۸] زبان که از طریق واژه‌ها، راه‌به دنیای خارج پیدا می‌کنیم، متفاوت است. نمادگرایی، حرکت درون سیری دارد.

آیا بایستی بین واژه‌های نماد، نگاره و نشانه فرق گذاشت؟ آیا می‌توان معانی و کاربرد این واژه‌ها را به طور مشخص تعیین نمود؟

به تعبیری، واژه نماد جهانشمول است، و به بیان بسیار ساده، نشانگر چیز ثالثی است. اما در اصطلاح ادبی باید معنای دقیق‌تری از آن ارائه داد. ما حروف «گ ل س ر خ» را به روی صفحهٔ کاغذ مشاهده می‌کنیم. این حروف، نمادهای علمی (و صرفاً به مفهوم نشانه‌های) اصوات ویژه هستند. در علم جبر، همان طوری که بر حسب قرارداد، علامت X را به عنوان عدد ۵ فرض می‌کنیم، در زبان نیز واژهٔ «گل‌سرخ» را نشانگر گلی ویژه می‌دانیم. وقتی که واژه‌ای را که علامتی بیش‌نیست به روی کاغذ مشاهده می‌کنیم، چیزی به ذهن ما متبادر نمی‌شود، ولیکن چنانکه خواندن را فراگرفته باشیم، به

25— elusive

26— John Unterecker, A Reader's Guide to William Butler Yeats (N.Y. 1959), p. 34.

27— centripetal

28— centrifugal

محض مشاهدهٔ واژهٔ «گل سرخ» تلفظ آن (که محتملا به آن مشعر نیستیم) در ذهن ما جان می‌گیرد. و فوراً تصویر (یا نگاره) گل واقعی در مخیله‌مان پدیدارمی‌شود. چنانکه به روی کاغذ فقط همین حروف نقش گرفته باشد، شاید در تعجب فرو برویم و ندانیم چه باید بکنیم. اما اگر به فرض واژهٔ «بخرید» به دنبال واژهٔ «گل‌سرخ» آمده باشد، در این صورت از مشاهدهٔ عبارت «گل‌سرخ بخرید» جهت فکری ما با حرکت «برون‌سیری» متوجه دنیای معنادار خارجی می‌شود. بدیهی است، در جملهٔ مذکور گل‌سرخ نشانگر چیزی است به نام گل، و می‌دانیم واژه‌ها، به دلیل این که علایم قراردادی هستند، نمادین می‌باشند. و اما آیا واژهٔ «گل‌سرخ» یك نگاره نیست؟ درجواب این پرسش باید گفت بلی هست، ولی یك نگارهٔ شاعرانه نیست، چه نگارهٔ شاعرانه «گل‌سرخ» تنها در وجود «گل‌سرخ» خالص و ساده خلاصه نمی‌شود. نگارهٔ شاعرانه در بیان عقاید و توصیف نگاره‌های دیگر با حرکت درون‌سیری از مرحلهٔ تصویر ذهنی پافراترگذاشته، استعارات و کنایات تازه‌ای را در برمی‌گیرد. این تفاوت معنای واژهٔ «گل‌سرخ» در مقایسه با عبارتی چون «یك گل‌سرخ بخر» و بیتی از ادموند اسپنسر: «تا نفسی از عمر باقیست ازگل‌سرخهای محبت دسته‌ای بچین»، کاملا عیان می‌باشد. در سرودهٔ اسپنسر، تصویر ذهنی گل‌سرخ همچنان باقیست، ولیکن در مفهوم استعاری «گل سرخ محبت» شاهد نوعی تموج عاطفی هستیم که معنای‌ساده و اخباری «یك‌گل‌سرخ بخر» عاری از آن است. از طرف دیگر، معنای درون‌سیری یا درونی تصویر خیالی گل‌سرخ فزونی گرفته و به صورت

گل‌سرخی درآمده شاداب‌تر و با بار عاطفی فراوان‌تر، بی‌شباهت به هر گل‌سرخی که بتوان ابتیاع کرد.

سئوالی که در اینجا مطرح است این است که آیا این نگارهٔ گل‌سرخ: تمایل جنسی، ایرلند، و مذهب که در پرسش بستگی به این دارد که ناقدان ادبی آنرا به چه مفهومی به کار می‌برند. اسپنسر، در قطعه‌ای که بیتی از آن نقل شد، نه تنها «گل‌سرخ» را در مفهوم استعاری به جنس مخالف به کار می‌برد، بلکه در دلالت به جوانی و تباهی جوانی درگذرگاه زمان نیز به کار گرفته است.

«پس در جوانیت گلهای سرخ جوانی را دسته کن
زیرا دیری نمی‌پاید که پیری فرا می‌رسد و آن گلها را پرپر می‌کند.»

در این سروده، «گل‌سرخ» نگاره‌ای شاعرانه است، لیکن آیا می‌توان آنرا درزبان نقد به‌عنوان نماد پذیرفت؟ در جواب به این پرسش، بیشتر ناقدان را اعتقاد بر این است که چنانچه نگاره‌ای در یك اثر ادبی، همواره با الگو و مفهومی معین به کار رفته باشد، می‌توان آنرا به عنوان نماد قبول کرد. لیکن اگر نگاره متناوباً در مفاهیم قراردادی سنتی به کار رفته باشد، همچنانکه اسپنسر در شعر خود، گل‌سرخ را گاهی به‌مفهوم «محبت» وزمانی به‌معنای «جوانی» به‌کار می‌برد، به‌زعم ناقدان‌ادبی نمی‌تواند نماد باشد.

تردیدی نیست که در آثار ییتس[۲۹]، نگاره به عنوان نماد به کار گرفته شده است. ییتس خود به معانی نمادین نگارهٔ گل‌سرخ: تمایلی جنسی، ایرلند، مذهب که در

29— W.B. Yeats

سروده‌هایش به کار گرفته، آگاه بوده است. گل‌سرخ در آثار ییتس به منزلهٔ الگو می‌باشد:

به سوی من آی و بگذار پیش از آنکه ازجهان رخت بربندم برایت از ایرلند دیروز و راه و رسم دیرینهٔ آن سخن بگویم: از گلهای سرخ، گلهای‌سرخ افتخار و غرور، و از گلهای‌سرخ اندوهبار ایام گذشته.
(«به گل‌سرخ روی جادهٔ زمان» ۲۴ـ۲۲)

همچنین در قطعهٔ ۳۲ «بهشت» اثر دانته، «گل‌سرخ عارفانه»[۳۰] بی‌تردید جنبهٔ نمادین دارد، و در این اثر، گل‌سرخ به عنوان نمادی از منظرهٔ زیبا و به سبك اشعار عالم علیا[۳۱] و طرحهای نموداری قرن هفدهم به کار رفته است که در اصطلاح امروزی به نگارهٔ اصلی[۳۲] تعبیر می‌شود ــ نگاره‌ای که بخشهای فرعی آن عاری از هرگونه رابطه‌های عاطفی[۳۳] می‌باشند. در حقیقت، دانته نگاره را به یك مفهوم، به صورت نوعی طبقه‌بندی علمی که در آن قدوسیان، برحسب مرتبت تقدسشان تنظیم شده‌اند، به کار برده است.

نباید تصور کرد نگاره‌ها و نمادها لزوماً باید از جنبه‌های ترسیمی[۳۴] برخوردار باشند. در ابیاتی که از میلتون نقل می‌شود، آنها را باید از راه گوش دریافت:

30— The Mystic Rose
31— metaphysical poetry
32— radical image
33— emotive associations
34— pictorial

من از کرانه‌های دور، و از میان غرش امواج توفنده
صدای ناقوس خاموشی را می‌شنوم.
(«ایل پنسروسو[35]» ۷۶ـ۷۴)

این یك بیان نمادین نیست، بلکه شرح یك تجربهٔ عینی است و به چیزی دیگر دلالت ندارد، و تأثیر آن به خاطر صراحت کلام در توصیف آواهایی (چون «غرش امواج توفنده») است که گوش شنونده را متأثر می‌سازد. در شعر «کاموس» میلتون، صداهای طبیعت که بی‌شباهت به سرودهای کر کلیسا نیست، هیجان عصیانگرانه را به مراتب قوی‌تر از خود شخصیتهای داستان تجسم می‌بخشد. در این اثر، قهرمانان گویی نمایشی را که در جای دیگر به روی صحنه در آمده، به صورت همسرایی[36] بازگو می‌کنند. بازی قهرمانان از عمق و غنایی که در ادبیات زیر در توصیف آوای نمادین نهفته است. تهی می‌باشد:

سرانجام توایی برخاست آرام و آهسته
و همچون فیضان رایحهٔ عطرآگین
آغوش فضا را پر کرد و بر سکوت چیره گشت
و سکوت بر آن شد که در شور نوا از هستی بازماند
و در ساحت آن نشانی از خود به جای نگذارد،
و من سراپا گوش بودم و نغماتی را که درکالبد مرده
روان تازه می‌دمید
به زیر دنده‌های مرگ می‌شنیدم.
(کاموس، ۵۶۲ـ۵۵۵)

35— Il Penseroso 36— chorus

در این ابیات آنچنان خاصیت باروری و میل به زیستن در موسیقی واژه‌ها تموج دارد که کالبد مرده، روان تازه می‌یابد. شیوهٔ بیان این سرودهٔ نمادین به مراتب از بازی دراماتیك آن به روی صحنهٔ نمایش قوی‌تر است.

صورتهای ذهنی[۳۷] اغلب ازحالاتی برخوردارمی‌شوند که نمی‌توان آنها را متأثر از مجرای چشم وگوش دانست، و همان طور که فرای نیز اشاره کرده است، ما از برای بیان صورتهای ذهنی «متحرك»[۳۸] در یك اثر هنری واژهٔ فنی نداریم، و یا همچنان که ریچاردز گفته: «همیشه اهمیت زیادی به کیفیتهای[۳۹] حسی داده شده است. اثر نفوذی نگاره، به جای آن که به وضوح آن بستگی داشته باشد، بیشتر منوط به خصوصیات نهادی این پدیدهٔ ذهنی می‌باشد...»[۴۰] مقصود این است که در شعر میلتون از آنچه سخن رفته، به صورت نوعی پدیدهٔ ذهنی و به نحو عالی انسجام یافته، و اگر چه ترکیب و ساختمان آن پیچیده است، از لحاظ تأثیر عاطفی[۴۱] به نحو شگفت‌انگیزی ساده می‌باشد.

37— imagery 38— «moving» 39— sensory qualities

40— I.A. Richards. «The Analysis of a Poem» *Principles of Literary Criticism.* (London 1924). p. 119.

41— emotional impact

۱۲

صورت ازلی و اسطوره

در زبان یونانی واژهٔ «Archetype» به معنای انگاره یا الگوی اولیه که بر مبنای آن چیزی ساخته می‌شود، اطلاق می‌گردد. در فلسفه افلاطون مراد از صورتهای ازلی، مفاهیم منطقی جهانی است که می‌توان به حواس دریافت. ولیکن در جهان ادبیات این عبارت را دامنهٔ کاربرد گشاده‌تر است. فرای می‌گوید: «مراد من از صورت ازلی نمادی است که شعری را به شعر دیگر ربط می‌دهد و بدینسان موجب وحدت و انسجام برداشتهای ادبی ما می‌شود. و چون یك صورت‌ازلی، نماد قابل تبیین می‌باشد، از اینرو نقد کهن[1] الگویی به عنوان یك واقعیت اجتماعی و وسیله‌ای برای تبادل اندیشه، اساساً با ادبیات ارتباط پیدا می‌کند.»[2] بر اثر تأثیر روان‌شناسی کارل یونگ که معتقد به ناآگاهی گروهی[3] می‌باشد، امروزه صورت‌ازلی، به عنوان مضمون بس مهم بشری که تاریخ آن به مرز

1— archetypal criticism
2— *Anatomy of Criticism*, p. 99.
3— collective unconscious

وجدان ناآگاه قومی[4] می‌رسد، و وجدان ناآگاه خواننده را عمیقاً تحت تأثیر قرارمی‌دهد، تعبیرمی‌شود. صورتهای ازلی در این مفهوم دال بر یك مضمون جهانی که شامل همهٔ افراد انسانی می‌گردد، می‌باشد. در آثار نقد ادبی، اسطوره‌های قدیمی در زمرهٔ صورتهای ازلی به شمار می‌آیند.

خواننده، به هنگام برخورد با موارد استعمال ادبی واژهٔ «اسطوره»[5] ممکن است بر اثر نحوهٔ کاربرد و موارد استعمال آن دچار اشتباه شود. استنباط اولیه بر این است که واژهٔ مذکور به یك نظام‌وسیع و همنواخت[6] نمادگرایی دلالت دارد.

لارنس در اژدهای اپوکالیپس[7] به اسطورهٔ کرنوس که در زبان لاتینی به ابلیس[8] معروف است، اشاره می‌کند. این اثر را نمی‌توان به عنوان داستان پذیرفت، اگرچه به‌گفتهٔ لارنس به سهولت قابل توجیه می‌باشد. کرنوس بچهٔ غول‌آسای پدرآسمان وننه صحرا بود وبراثر بدرفتاریش، پدر وی‌رابه سختی‌مصدوم می‌کند واز خون وی موجوداتی به نام غولها[9] و الهه‌های انتقام[10] پا به عرصهٔ حیات می‌گذارند. غولها سرانجام ازبین می‌روند ولیکن‌الهه‌های انتقام که بر سر گیسوان مارگونه داشته و ازچشمانشان سیل خون می‌بارد و جولانگاهشان تاریکی بوده و درصدد انتقام‌جویی می‌باشند، باقی می‌مانند. کرنوس که درعصر

4— unconscious racial memory 5— «myth» 6— coordinated

۷ــ Dragon of the Apocalypse رجوع شود به آخرین بخش «عهد جدید» در کتاب مقدس، که به «مکاشفهٔ یوحنا» (اپوکالیپس) معروف است ــ م.

8— Saturn 9— The Giants 10— The Furies

طلایی صلح و آرامش زندگی شاعرانه‌ای داشته، چندین قرن حکومت می‌کند و چون پی‌می‌برد که‌به دست یکی از فرزندانش از اورنگ فرمانروایی به کنار گذاشته‌خواهد شد، همهٔ فرزندانش را بـه هنگام تولد می‌بلعد. لیکن همسر وی موفق می‌شود ششمین فرزند خود به نام زئوس را با تمهیدی نجات بدهد. وی سنگی را در قنداق بچه‌قرار می‌دهد، و کرنوس سنگ را می‌بلعد و زئوس که جان سالم بدر برده بود، در کوت روزگار را به تبعید می‌گذراند. وقتی زئوس جوان بالغ می‌شود، پدرش را وامی‌دارد کـه سنگ و پنج بچه را که فرو بلعیده بـود بیرون بیاورد. نبرد هولناکی که‌خطر از هم پاشیدگی جهان را به همراه داشت، بین زئوس و پدر روی می‌دهد. کرنوس مخلوع به ایتالیا می‌گریزد و در آنجا به عنوان ابلیس، سمبول تمدن رومی و عصر طلایی می‌شود.

البته مضامینی چند از جمله گذشت زمان، نفاق و تفرقه بین پدران و فرزندان و شکل خاص جنایت وکیفر در این اسطوره به چشم می‌خورد. لارنس می‌گوید:

> ما می‌توانیم آن را شرح بـدهیم و حتی از آن نتیجهٔ اخلاقی بگیریم و لیکن این کار ما کمی احمقانه جلوه خواهد کرد. اسطورهٔ کـرنوس بی‌آنکه لزومی به‌شرح آن باشد، در زندگی‌آدمی به عیان مشهود است، چه این اسطوره سخن از مصائب وآلام‌بی‌پایان‌بشری می‌راند، مصائب و آلامی که امروزه گریبانگیر بشر بوده، و تابشر را در عـرصه گیتـی حیـات است هـمچنـان

گریبانگیرش خواهد بود. آدمی ممکن است این اسطوره را مطرود بداند، و لیکن وی همواره در بی‌خبری و جهالت و «ناخودآگاهی»[11] و بی آنکه بتواند مصائب و آلام بشری را متصور باشد، بسر خواهد برد[12].

سخنان لارنس تاحدودی نمودار بیشترین نظراتی است که تاکنون دربارهٔ اسطوره ابراز شده است. به زعم عموم، اسطوره تبلور چیزی بس مهم در روان و تجربهٔ انسان می‌باشد، چیزی که ماهیت آن را به صراحت نمی‌توان معلوم کرد. درحقیقت، در اسطوره معنایی است که باید آن را احساس‌کرد و با مکاشفه آن را دریافت، وبیان آن برمبنای استدلالهای عقلی مشکل می‌باشد. اسطوره، به مفهوم متعارف کلمه، دلالت بر داستانی می‌کند که بر پایهٔ واقعیت استوار نبوده، و شرح آن بر طبق قواعد طبیعی میسر نمی‌باشد، و فقط در ادبیات باستانی است که به تدریج با اساطیری برخورد می‌کنیم که داستانهای قابل باوری را تعریف می‌کنند.

داستانهای خدایان به صورت داستانهای قهرمانان تغییر می‌یابند و از اساطیر قهرمانان، طرح کلی[13] آثار کمدی و تراژدی مایه می‌گیرد. این که اساطیر تهی از حقیقت بوده و با موازین عقلی مغایرت دارند، به طور جدی به توجه و تکریمی که اخیراً ناقدان جدید به‌اسطوره

11— «in the unconscious»

12— D.H. Lawrence, «Dragon of the Apocalypse» in Maurice Beebe, *Literary Symbolism* (San Francisco, 1960). p. 31.

13— Plot

نشان داده‌اند، لطمه وارد نمی‌سازد. اساطیر، به عنوان نظام نمادها که ما را به ضمیر ناخودآگاه بشر رهنمون می‌شوند، دارای ارج و منزلت می‌باشند، و این نظریه مشابه نظریه‌ای است که امروزه درمورد شعر بیان شده، نظریه‌ای که در آن بر اهمیت شعر به عنوان نظامی از نگاره‌ها که با کلام صریح واخبارمتعارض می‌باشد، تأکید شده است.

امروزه، اسطوره را ارزش والایی است. ولی همه بر این قول نیستند. خوانندهٔ اسطورهٔ کرنوس ممکن است از آن معنا و مفهومی تازه مراد بکند و آن را بپذیرد، و لیکن هرگز باور نخواهد کرد که کتاب «سفر پیدایش»[14] و یا مسیحیت در مجموع اسطوره می‌باشد، و دراین مورد به اعتقاد وی اگر کرنوس را ارج فزونی یافته، مسیحیت را اعتبار کاستی پیداکرده است. بدیهی است به کاربردن واژهٔ «اسطوره»، ولو با حسن نیت ملازم بوده باشد، خاطر خواننده‌ای که روایات کتب مقدس (تورات و انجیل) را از دیدگاه تاریخی می‌نگرد، آزرده خواهد ساخت. امروزه این تشویش خاطر باتکیه بر توجیه تمثیلی روایات تسکین می‌یابد، و متخصصان علوم دینی، کتاب «سفر پیدایش» را به ندرت از نقطه نظر ارزش ادبی مطالعه و بررسی می‌کنند، بلکه آن را با تأکید بیشتر برزبان‌کتاب، فرهنگ تاریخی، مردم شناسی و با ابراز شگفتی فراوان نسبت به ظرایف تمثیلی (درخت دانش خیر و شر و درخت زندگی) که در یك چنین اثر قدیمی و ابتدایی وجود دارد، موردبررسی قرار می‌دهند. باهمهٔ این‌اوصاف، خواننده‌ای

14— Genesis

که دارای گرایش مذهبی می‌باشد، در قبول کتاب «سفر پیدایش» به عنوان یك اثر بزرگ سمبولیك تردیددارد. پیداست به اعتقاد وی داستان کرنوس و داستان آدم وحوا هر دو به‌یك اندازه برابر ازجنبهٔ اسطوره بودن برخوردار نمی‌باشند. متخصص علوم دینی به آسانی نمی‌تواندگفتهٔ فرای را در مورد کتاب «سفر پیدایش» بپذیرد: «اگر قبول کنیم کلام اسطوره شرح و توضیح است، مشکل بتوان آن را بر سبیل تمثیل بیان نمود، چه از اسطوره به لحاظ داشتن ساختار معنایی درون سیری می‌توان معانی بی‌حد و شماری را مستفاد کرد...»[15]

اگرچه واژهٔ اسطوره درموردی به محتوای داستانی هر اثر روایی یا نمایشی پرهیجان اطلاق می‌شود، لیکن در مفهوم وسیع کلمه، «به هر داستانی که نویسندهٔ آن معلوم نیست و دربارهٔ آغاز وانجام هستی، استدلالهایی که جامعه‌ای به نسل جوان خود در توضیح علت وجودی جهان و توجیه اعمالی که انجام می‌گیرد و نگاره‌های تعلیمی[16] جهان طبیعت و سرنوشت آدمی ارائه می‌دهد، قابل اطلاق می‌باشد.»[17]

به عنوان مثال به شعری که دارای صورت ازلی است، اشاره می‌کنیم: «خراب آباد»[18] اثر الیوت، نمونهٔ عالی‌شعر جدیدی است که در آن نماد و اسطوره به کار رفته و پیوسته سخن ازصورتهای ازلی مربوط به‌مرگ وزندگی،

15— *Anatomy of Criticism*, p. 241.

16— Pedagogic images

17— René Wellek and Austin Warren. *Theory of Literature* (N.Y. 1956), p. 235.

18— The Waste Land

سترونی و باروری می‌رود. عنوان شعر یاد شده، یادآور «درگذشت آرتور»[19]، سرودهٔ تنیسن، می‌باشد که درمجموعهٔ «چکامه‌های شاه»[20] آمده است:

... درد و عذاب سوگواری
همانند شیون بادی است که در خراب‌آباد
جایی که از بدو آفرینش جهان پای هیچ‌بشری
بدانجا نرسیده است
به گوش می‌رسد.
(۲۰۰ ـ ۲۰۳)

نماد اصلی شعر «خراب آباد» از کتاب وستن تحت عنوان «از شعائر تا رومانس»[21] ملهم است. این کتاب، افسانه‌ای را دربارهٔ سرزمینی تعریف می‌کند که زمانی پررونق، ثروتمند و پربرکت بوده، و بعد بر اثر تأثیر نفرینی، به خاطر معصیتی که عفاف فرمانروای سرزمین فیشرکینگ را آلوده ساخته، تباه می‌شود. فرمانروا عقیم می‌شود و سرزمین رو به تباهی می‌گذارد. اثرات نفرین فقط با ظهور سلحشوری از بین خواهد رفت که در جست و جوی «جام مقدس»[22] می‌باشد تا به او تعابیر نمادهای مختلفی که در «دژ پرمخاطره»[23] عیان شده، معلوم بدارد. الیوت، از راه تقابلهای پیچیده و تلویحی، و ضمن

19— Alfred Lord Tennyson, «The Passing of Arthur»
20— «Idylls of the king»
۲۱ـ L. Weston, «From Ritual to Romance» رومانس به داستان‌های عاشقانه یا قهرمانی اطلاق می‌شود ـ م.
22— Holy Grail 23— Castle Perilous

استفاده از نمادهای متنوع و متفرق که در عین حال از وحدت و رابطهٔ ظریف برخوردار می‌باشند، از مرحلهٔ سترونی جسمی[۲۴] به مرحلهٔ سترونی[۲۵] روحی پامی‌گذارد.

تقابل عمدهٔ «خراب‌آباد» در این است که در آن از دو نوع حیات و دو نوع مرگ سخن رفته است. زندگی تهی از معنا، به منزلهٔ مرگ می‌باشد، درصورتی که فداکاری، حتی مرگ فداکارانه ممکن است حیات‌بخش و سرآغاز حیات نو باشد. نقطه نظر الیوت در این است: «مادام که انسان باشیم باید یا خیر باشیم یا شر، مادام که کار خیر و شر می‌کنیم، انسانیم. و به راهی تضاد آمیز، انجام شر بهتر از هیچ نکردن است. دست کم، ما هستیم.» از دست دادن معرفت خیر و شر، انسانها را از زندگی باز داشته و بنابراین توجیهی است برای در نظرگرفتن خراب‌آباد جدید و به‌صورت قلمروی‌که‌ساکنان آن‌حتی وجود خارجی ندارند. درحوادثی که از آغاز تا انجام زندگی روی می‌دهد، آنجا که رب‌النوعی می‌میرد و دوباره زنده می‌گردد تا بدینسان رستگاری را به‌بشر ارمغان دهد، الیوت‌مذاهب و اسطوره‌های فراوانی را با مسیحیت یکی تلقی می‌کند.

در شعر الیوت، آب مظهر تجدید حیات است، لیکن جامعه از سهیم شدن در هرتولد دیگر بیمناك است. دراین شعر بر سبیل قیاس بین آب در «خراب‌آباد» و آب غسل تعمید اشارتی رفته است. مفهوم سمبولیك غسل تعمید شباهت به مراسم باروری و حاصلخیزی دارد که درآنها اوسیریس می‌میرد و دوباره زنده می‌گردد. به اعتقاد مصریان، طغیان رودخانهٔ نیل به نشانهٔ تولد بهار دیگر،

24— physical sterility 25— spiritual sterility

براثر قطرات اشك اسیس است که درسوك اوسیریس فرو می‌ریزد.

در قسمتی از شعر، صحبت ازکارت‌ورق‌بازی تاروت[۲۶] شده که در ازمنهٔ پیشین برای پیش‌بینی وقایع مهمی‌چون طغیان آب رودخانه‌ها مورد استفاده قرار می‌گرفت. مادام سوسس‌تریس در کار عوامانهٔ فالگیری از دسته ورق بازی استفاده می‌کند. ورقی که بر روی آن شکل ملوان مغروق فنیقی نقش بسته، نشانگرسرنوشت صاحب فال می‌باشد. آدونیس خدای وفور نعمت به شمار می‌آید. هر سال تصویر وی به عنوان نماد پایان عمر تابستان به دریا انداخته می‌شد و روز بعد به نشانهٔ زندگی نو و پرباری که سرسبزی و شادابی را به همراه خواهد داشت، از آب گرفته می‌شد. آدونیس برای آنکه در آب رستگاری، حیات تازه پیدا کند، جهان فانی را وداع می‌کند، کاری که بشر امروز می‌باید انجام دهد. مرد مصلوبی‌که مادام سوسس‌ـ تریس نمی‌تواند او را پیدا کند، مظهر مسیح می‌باشد، و از اینرو هشدار می‌دهد: «ازمرگ درآب بترس». ساکنان سرزمین ویران موفق نمی‌شوند منجی خود را به‌دلیل‌ضعف و سستی در تلاش خود،که اصولا تلاشی به‌حساب نمی‌آید، پیداکنند. آنان، به علت مشارکت درگریز تمدن امروزی از واقعیتها، نمی‌دانند که آدمی با مرگ خود در چشمهٔ رستگاری و جان تازه یافتن به عالم حیات راه می‌یابد.

در شعر الیوت، آب که مظهر حیات دوباره می‌باشد، مکرر آمده و با تخته سنگها که نماد سرزمین ویران

۲۶ـ Tarot یك نوع بازی ورق که در ایتالیا در قرن چهاردهم میلادی رایج بوده است ـ م.

وسترون است، تضاد فاحشی ایجاد می‌کند. ما دراین شعر با سفری از میان تخته سنگها و گرد و خاك مواجه هستیم. آبی به چشم نمی‌خورد و ناگزیر از برای نجات خودمی‌باید پیوسته در جست و جوی آن باشیم. «تندر خشك و نازا و تهی از باران» نماد پوچیهای سرزمین ویران است که ارزشی برآنها مترتب نیست.

۱۳

ادبیات و ارزش‌های انسانی[1]

آثار بزرگ ادبیات کلامی است والا که در آن از ارزشهای جهانی مربوط به انسان سخن رفته است، به گفتهٔ آرنولد، ادبیات مجموعهٔ بهترین اندیشه‌ها وگفتارهای جهان است، کلامی است که روی سخن با همگان دارد و از برای آگاهی و روشنگری دیگران، و نه از برای نفس‌خودی، عرضه‌شده است، و ازاینرو ضمن برخورداری از واقع‌بینی و صراحت بیان، ملزم به رعایت سکوت شایسته و مبادی اخلاق و ادب می‌باشد.

ادبیات با «ارزشهای انسانی» ارتباط مستقیم دارد. در اوایل سال ۱۵۹۵، فیلیپ‌سیدنی، بشر دوست معروف، اظهار داشت که بر ادبیات مزایایی مترتب می‌باشد که در تاریخ و فلسفه یافت نمی‌شوند. گو این که اظهار نظر سیدنی در مورد این دو رشته از علوم انسانی متعصبانه جلوه می‌کند، لیکن در گفتهٔ وی حقیقتی نهان است.

1— human values

فیلسوف می‌باید «قوالب تعاریف، مرزها و وجوه متمایز»[2] را مشخص کند، و مورخ از تجارب بشر مبتنی بر حقایق و سوابق، سخن می‌گوید، گو این که تشخیص صحت وسقم و ارزیابی آنها کار آسانی نیست. فیلسوف مدعی است که (در مسائل عقلی) حکم می‌راند، و تاریخ نویس را ادعا براین است که وی شاهد می‌آورد. به اعتقاد سیدنی. هنرمند مبتکر، کار این دو را «تعدیل» می‌کند. «بنابراین فیلسوف و مورخ هر دو، یکی با حکم بر امری راندن و دیگری با آوردن شاهدی، به هدف خود می‌رسند، و لیکن کار هیچ یك به‌دلیل عدم برخورداری از این دو مشخصه، منتهی به نتیجه نمی‌شود.» سیدنی معتقد است فیلسوف با مسائل انتزاعی سروکار دارد، و مورخ بی‌آنکه به توجیه کلی مسائل پای‌بند باشد، در بند یافتن حقیقت وقایعی چند است. در این میان هنرمند خلاق («شاعر») کار ناقص این دو را تکامل می‌بخشد. در حقیقت آنچه فیلسوف و مورخ‌می‌دانند، می‌باید براثر قدرت تخیل وداوری هنرمند تبلور و تجسد پیدا کند.

البته تنظیم جدولی از ارزشهای نسبی بین تاریخ، فلسفه و ادبیات حاکی از بلاهت می‌باشد. همهٔ این علوم برای آدم مهذب کمال اهمیت را دارد. لیکن اگر گاهی در ترفیع مقام ادبیات غلو شده، زمانی نیز از روی نادانی، ارزشهای آن مورد تاخت و تاز قرار گرفته است. پی‌کاك که نسبت به اشعار رومانتیك تنفر و انزجار داشت، احساس خود را بر همهٔ ادبیات تعمیم داده و می‌گوید: «درحالی که مورخ و فیلسوف در پیشرفت سریع دانش

2— «definitions, divisions, and distinctions»

رو به کمال پیش می‌روند، شاعر در مزبلهٔ متروك جهالت وول می‌خورد و درمیان خاکستر اجداد انسانهای وحشی ماقبل تاریخ و ابزار وآلات آنها به جست‌وجوی نوباوگان سالمند زمان می‌گردد.»[۳] این‌گونه تعصبات فکری درمورد ادبیات کم نیست.

حقیقت امر این است که ادبیات صرفاً یك حرفه وفن نیست. ادبیات کانون تبلور اندیشه‌های راه گشایی است که در دیگر رشته‌های دانش چون تاریخ، فلسفه و علوم وجود دارد. ادبیات، این اندیشه‌ها را که با دنیای بشری رابطهٔ عمیقی پیدا می‌کنند، بـه صورت تجربیات عینی انسان بیان می‌دارد. فیزیك‌دان اتم حرارتی که سالهایی از عمر خود را درآزمایشگاه به‌تحقیق‌گذرانیده با دانشمندی که نتیجهٔ نهایی چنین تحقیقی راکه‌ممکن است متوجه‌افراد انسانی شود، بررسی می‌کند، همان طور کـه در زمـان معروف «شکست ـ ایمنی»[۴] نیز آمده است، فرق‌دارد.

ایـن صرفـاً تصادف کـلامـی نیست کـه اصطلاح «انسان‌گرا»[۵] در توصیف دانشمندی به کار برده شده که مطالعات وی بیشتر دربارهٔ ادبیات و کمتر درمورد تاریخ و فلسفه‌بوده است. واژهٔ «علوم انسانی»[۶] که یادگاردوران رنسانس می‌باشد بر «مکاتباتی که از جنبه‌های تهذیبی

۳ـ توماس پی‌کاك (۱۸۶۶ـ۱۷۸۵) شاعر و رمان‌نویس انگلیسی که آثارش عمدتاً طنزآلود و انتقادآمیز بود ـ م.
Thomas Love Peacock. «The Four Ages of Poetry», 1820.

۴ـ Fail-Safe این کتاب که دربارهٔ خطرات وقـوع جنگ اتمی بین آمریکا و شوروی است توسط اوژن بردیك و هاروی ویلر نوشته شده و در سال ۱۹۶۲ منتشر گردید و مورد استقبال مردم‌آمریکاقرارگرفتـم.

5— humanist 6— humanities

بیشتر»[۷] برخوردار است، تأکید دارد. نخستین دانشمندان آثار کلاسیك که به شکل و محتوای ادبیات‌علاقه‌مندبودند، فیلسوفان اخلاق بودند کـه متون افلاطـون را تعریف و تشریح می‌کردند. این فیلسوفان همانند آرنولد بر این عقیده بودند که ادبیات «حلقهٔ ارتباطی است مابین آنچه‌یاد گرفته و شناخته‌ایم با احساسی که در وجود خود بـرای منش انسانی و نیز با احساسی که در وجود خود بـرای زیبایی داریم.»[۸] در قرن نوزدهم نظریهٔ «هنر برای هنر» عنوان شد، و در این رابطه والتر پیتر[۹] نظری درست در جهت‌مخالف نظرانسان‌گرای‌دورهٔ رنسانس ابرازمی‌دارد: «هنر چیزی را به آدمی نمی‌دهد، جز آن‌که به‌لحظات‌گذران زندگی کیفیت عالی می‌بخشد، و بنابراین هنر فقط برای همین لحظات می‌باشد.»[۱۰] درصورتی که انسان‌گرای دورهٔ رنسانس ادبیات را همواره با ارزشهای جهانی که پایدار و جاویدان هستند، ملازم می‌بیند.

7— «literae humaniores»

8— Matthew Arnold, *Literature and science*, in *Discoveries in America*, 1885.

۹ـ والتر پیتر (۱۸۹۴ـ۱۸۳۹) مقاله‌نویس و منتقد انگلیسی که در قرن نوزدهم یکی از پیشروان نهضت احیای‌هنر و ادبیات دورهٔ‌رنسانس به‌شمار می‌رفت ـ م.

10— Walter Pater, The Renaissance: Studies in Art and Poetry (London, 1928), p. 252.

۱۴

نقش همگراسازی ادبیات

گو این‌که والترپیتر، به‌حق ادبیات را ازدیدگاه‌هنری می‌نگریست، لیکن حدودی بسیار محدود بر آن قایل بود. نگرش مبالغه‌آمیز دیگری ممکن است در تعبیر محدود فی‌المثل«الهام»[1] ادبیات، هنر(ازجمله‌ادبیات) راجایگزین حقیقت مذهبی کند. اندیشه‌ها و ارزشهای موجود در ادبیات وقتی از اهمیت فراوان برخوردار می‌باشند که به راستی در آثار هنری مستحیل[2] شده و به گونه‌ای مجزا و بی ارتباط با متن قرار نگرفته باشند. آثار ادبی خود صحت این مدعا را تأیید می‌کنند.

ادبیات نه تنها بیان زیبایی است، بلکه همچنان که پیشتر اشاره رفت، وسیله‌ای است برای بیان افکاری که از لحاظ اجتماعی از اعتبار برخوردار می‌باشند. ما به حق در ارزیابی افکاری که بر مبنای تجرد استوار می‌باشند،

1— «inspiration» 2— assimilated

به‌ادبیات توسل‌می‌جوییم. مثلا درکتاب «ما»[۳] اثرزامیاتین، که هجونامه‌ای است دربارهٔ نظام حکومتی انحصاری گروهی (یکه تازی)، بحث دربارهٔ نظام یاد شده نیست. هرچند به ظاهر از چنین نظام حکومتی دفاع می‌شود، لیکن این اثر نشان می‌دهد وضع امور در این نوع حکومت تا چه اندازه مایهٔ نفرت و انزجار بشری است.

ادبیات به دلیل آن که تجربیات آدمی را مورد بررسی و ارزشیابی قرار می‌دهد، با زمینهٔ کلی افکار واندیشه‌ها ارتباط نزدیك پیدا کرده و از اینرو با دیگر مجاری دانش پیوستگی دارد.

ادبیات تاریخ فکری و فرهنگی انسان را منور ساخته، افکار پیشینیان را عینیت و تداوم می‌بخشد. به عنوان مثال، نمایشنامهٔ «آنتیگونه» درمورد مراحل مختلف فکری یونانیان حقایقی را به ما می‌آموزد و آنها را دوباره برای ما زنده می‌سازد. برخی از آثار ادبی با توجه به اثرات جانبی آنها، همانند «امیل» اثر ژان‌ژاك روسو عملا در تدوین تاریخ رشد فکر بشری مفید واقع می‌شوند، و هنرمند بزرگی مانندشکسپیر عمیقاً با فرهنگ وحتی زبان مردم انگلیسی زبان درهم می‌آمیزد.

اگر وظایفی را که یك نفر مورخ، فیلسوف وهنرمند ادیب در تاریخ فکری بشر ایفا می‌کنند با هم بسنجیم،

۳ـ We . ایوانویچ زامیاتین (۱۹۳۷ـ۱۸۸۴) نویسندهٔ روسی که رمان معروف خود (ما) را در سال ۱۹۲۰ دربارهٔ نظام حکومتی یکه‌تازی نگاشت ولی اجازهٔ چاپ نیافت. در سال ۱۹۲۴ وقتی این کتاب در خارج به طبع رسید، نویسندهٔ آن از جامعهٔ نویسندگان روسی اخراج و چاپ آثار وی ممنوع گردید ـ م.

می‌توان گفت مورخ تطور فکر بشر را در شرایط مختلف و تأثیر آن را برانسانها و حوادث سیاسی بررسی می‌کند، فیلسوف‌آن را شرح می‌دهد و برآنها معانی ویژه‌می‌بخشد، و ادبیات ازتأثیر آن برزندگی واقعی مردم سخن‌می‌گوید.

در همین جا نقش همگرا سازی[4] ادبیات به وضوح به چشم می‌خورد. گاهی اثر دانته را بـه عنوان «خلاصهٔ»[5] افکار قرون وسطی تلقی می‌کنیم. «کمدی الهی»، در عین آنکه تاریخ و فلسفه را ارزشیابی مـی‌کند، انسانهـای واقعی را به ما نشان می‌دهد و تنها به گفتگو دربارهٔ آنها اکتفا نمی‌کند. مراد از اصل همگرا سازی عبارت از این است که ادبیات هراندازه مملو ازمفاهیم فلسفی وتاریخی باشد، همواره ما را رو در روی انسان قرار می‌دهد. کتاب «جنگ‌وصلح »تولستوی، در واقع یك بررسی عمیق‌تاریخی است، و لیکن همواره نشانگر این واقعیت نیز می‌باشد که چگونه مجموعهٔ حوادث و انگیزه‌ها به روی قهرمانان داستان، راه و رسم زندگی‌آنان، وصلتها و رؤیاهای‌آنان اثر می‌گذارد.

هر آنچه عمیقاً و در اصل مربوط بـه انسان می‌شود، با سرنوشت تك‌تك افـراد ارتباط پیدا مـی‌کند و همین انسان موضوع آثار بزرگ‌ادبی‌می‌باشد. اخیراً ورد زبان ما این شده که آدمی را جز آن که در حرفه و فنی تخصص پیدا کند چاره نیست، و هیچ کس را مجال آن نیست که در طول‌حیات خویش همه چیز را بیاموزد. البته ایـن سخن درست است، لیکن آدمی‌می‌تواند با استفاده ازفرصت‌کافی ضمن مطالعهٔ آثار بزرگ ادبیات و بـا شناختی عمیق و

4— integration 5— compendium

اساسی از مسائل انسانی، برای درك زندگی و تعیین خط مشی خود بهره‌گیرد. بدیهی‌است نباید انتظار داشت ادبیات همهٔ دانشهای مربوط به انسان را تکامل وجامعیت ببخشد. آدمی از راه مطالعهٔ ادبیات می‌تواند واکنش مطلوبی دربرخورد با ارزشهای انسانی از خود بروزدهد.

در قبال این مطالب، فردی ممکن است بگوید: «همهٔ اینها درست، ولی وقتی در یك اثر ادبی صحبت از مرام فکری خاصی شده که آدمی شدیداً مخالف آن است، چه باید کرد؟» واضح است که شخص با فرهنگ همواره به نصفت و درستی افکار جهانی توجه دارد. دونوئی گفته است: «آنچه بشر را اعتبار انسانیت می‌بخشد، وجود عقاید معنوی، عقاید اخلاقی و عقاید روحانی در نهاد وی است که می‌تواند به آنها مباهات کند. این عقاید، همچون جسم وی واقعیت داشته و هستی وی را ارج و اعتبار می‌بخشند، و بدون آنها از عالم انسانیت به دور خواهد بود.»[6] آدم فرهنگ یافته، وقتی با افکاری برخورد می‌کند که با عقاید و آراء وی تعارض دارند، الزاماً افکار خود را رها نمی‌سازد، بلکه باشناخت تحلیلی وواقعی آراءدیگران به کنه عقاید خود پی می‌برد. نیاز مبرم در هر سنت انسان دوستی بر این بوده است که آدمی آنچه را مفید می‌یابد با آغوش باز استقبال کند و آنرا با ضمیر خود درآمیزد.

حقیقت این است که ما از امکانات خوبی برخوردار هستیم تا از راه مطالعه و بررسی عقاید مخالف عقاید

6— Lecomte du Noüy, *Human Destiny*, (N.Y. 1947), introduction, pp. XVIII-XIX.

خودمان، بویژه با توجه به زمینه‌های انسانی که ره آورد ادبیات می‌باشند، با چنین عقاید متخالف مواجه شویم. در بررسیهای خود، نه تنها درخواهیم یافت که چگونه عقاید گمراه کننده درمواردی روی جوامع انسانی عمیقاً اثر گذاشته، بلکه به علل بروز و نتایج آنها نیز پی خواهیم برد. هر چند تصویری که از زندگی در یك اثر ادبی ارائه می‌شود (فی‌المثل، مفهوم تقدیرگرایی[7] که در اشعار عمر خیام به چشم می‌خورد و مردم زمان ملکه ویکتوریا آن را پسند می‌کردند) ممکن است مورد قبول ما نباشد، ولی نمی‌توان منکر شدکه ازطریق تفحص ومطالعهٔادبیات می‌توان به اثرات تاریخی واجتماعی این‌گونه عقاید روی افراد انسانی پی‌برد. از رهگذر مطالعهٔ ادبیات می‌توان دریافت چه عواملی موجب آن‌شده که‌هنرمندسیمای‌زندگی را به گونه‌ای ویژه تصویر کند، هر چند ممکن است‌روش توجیهی وی را قبول نداشته باشیم. این آگاهی از آن‌نظر مفید است که ما را در شناخت مشکلات زندگی ومشکلات جهانی مربوط بـه انسان یاری مـی‌دهد و بدینسان از صمیمیت، حقد و کینه و خلاصه از بـافت کیفی تفکـر انسانی آگاه می‌شویم، ولو این که خود اندیشه خطا بوده و یا به نتایج نادرست منجر شده باشد.

هنرمندی بزرگ و ملحد چون هومـر بـه ارزشهایی پای بند است که احتمالا با اصول مذهبی مطابقت‌ندارد، لیکن تصویری که هومر از آدمیت عرضه می‌دارد ممکـن است هنوز هم از یك حقیقت جهانی‌برخوردار بوده‌باشد. شما به صحنهٔ برخوردی که در «ایلیاد» هومر، بین پیرام

7— fatalism

و آکیلس روی‌می‌دهد، نظری بیفکنید. آکیلس، عزیزترین فرزند پیرام را که نامش هکتر بوده، بـه جـرم کشتن صمیمی‌ترین دوستش پاتروکلوس به‌قتل می‌رساند وجسد وی را درحالی‌که به چرخهای ارابه بسته، سه بار دور شهر تروا می‌کشد. با وجود این، پیرام این شهامت را از خود نشان می‌دهد که به اردوی دشمن بـرود و جسد فرزندش را مطالبه کند. پیرام ناآگاه از حالت روحی و واکنش آنی آکیلس، و صرفاً به خاطر عشق وعاطفهٔشدید پدری، تن به این مأموریت تحقیرآمیز و خطرناك می‌زند و در عالم انسانیت التماس می‌کند:

آکیلس، ای شاهزادهٔ والاتبار، پدر خود را به یاد بیاور که همچو من آخرین روزهای حیات خود را سپری می‌کند. شاید که او وقتی می‌بیند دور و برش را مردم فراگرفته ولی کسی‌نیست که وی را از مخاطره و مـرگ رهایی دهـد، دستخوش وحشت می‌شود. ولی حقیقت آن است که تا وی از خبر سلامت (فرزندش) آگاه است، به دل شادمان می‌باشد و هر روز را در انتظار دیدارفرزندمحبوب خود به سر می‌برد تا ازتروا باز گردد.[۸]

هومر ادامه می‌دهد:

۸ــ این نقل قول و نقل‌قول‌های بعدی از اثر زیر است:
The Iliad (N.Y. 1950), p. 291 ff. trans. W.H.D. Rouse.

... دل آکیلس از یاد پدر خود به دردآمده، دست پیرمرد را می‌گیرد و او را با ملاطفت به‌کناری می‌کشد. آنگاه هر دو به یاد عزیزان از دست رفته اشك فرو می‌ریزند، یکی به یاد هکتر که در پیش پای آکیلس برخاك افتاده، و آن دگر، به یاد پدر و دوست خود. وقتی آکیلس راعذاب ندامت فرو می‌نشیند و می‌تواند تکانی بخورد. از جای خود بلند می‌شود و دست پیرمرد را می‌گیرد و درحالی‌که بامهربانی دستی بر سر و صورت وی می‌کشد، می‌گوید: «آه، بیچاره پیرمرد، پیداست که به دل بار مصیبت فراوان داشته‌ای. چگونه توانسته‌ای تنها به اردوی آکیلس بیایی؟ چگونه جرأت می‌کنی به روی منی که فرزند عزیز ترا کشته‌ام نگاه کنی؟ باید دلی از آهن داشته باشی. بیا و بنشین و بگذار غصه‌های خود را برای مدتی در دلهای خود مدفون کنیم و دست از ندبه و زاری برداریم. این مشیتی است که خدایان برای بندگان بیچارهٔ خود روا دیده‌اند. زندگی همه سراپا اندوه و الم است ولی خدایان را از این آلام ما خم بر ابرو نیست.

هومر در این اثر خود یك صحنهٔ بزرگ انسانی را به ما عرضه می‌دارد ــ صحنه‌یی که در آن، دو انسان دشمن یکدیگر به اعتماد و تفاهمی‌که مردم قرون وسطی از «خیر

خواهی‌قدوسی»[9] مرادمی‌کردند، می‌رسند. پیرام و آکیلس که هردو پروردهٔ غم و درد می‌باشند، باهم تحمل سرنوشت تلخ بشر را پذیرا می‌شوند.

البته می‌توان درك نمود چرا این‌گونه نگرش یأس‌آمیزی در فرهنگ الحادگونهٔ[10] عصر هومر نسبت به خدایان ـ خدایانی‌که‌نسبت به افراد انسانی توجه کمتری داشتند ـ وجود دارد. زئوس به عنوان خدای خود رأی، خودکام و بی‌مهر و عاطفه معرفی می‌شود. از نقطه نظر آیین یهودی ـ مسیحی[11]، این چنین نگرش مایه گمراهی شدید می‌باشد و این نوع بدبینی با عقیدتی که یك نفر مسیحی نسبت به پروردگار دارد، همانند توفیری که بین «نظام‌حکومت‌انحصاری» و«آزادی» می‌باشد، مغایرت‌دارد.

سئوالی که پیش می‌آید این است که چرا این موضوع در روایت هومر مایهٔ تعجب فراوان نمی‌باشد؟ پاسخ این است که آنچه هومر در این اثر عرضه می‌دارد تصویر بزرگی است از انسان و این همان چیز جهانی است که موجب برانگیخته شدن عواطف ما می‌گردد. اظهار نظرهای کلی که به صراحت دربارهٔ مردم و خدایان شده و صرفاً دال بر سرخوردگیها و احساسات قابل توجیه می‌باشند، به گونهٔ گفته‌های مذهبی، از اهمیت و اعتبار برخوردار نیستند. چیز بس مهمی که هومر در اثر خود به زبان صمیمی، نیشدار و الهام بخش عرضه می‌دارد، همانا «تجربهٔ انسان» می‌باشد، و نه حکمت الهی متلون[12] و غیرقابل قبول. هومر با اعجاز قلم به ما نشان می‌دهد که

9— Saint Charity
10— pagan culture
11— Judaic-Christian Tradition
12— facile theology

چگونه در مواجهه با فاجعهٔ انسانی، خود را درمانده و ناتوان می‌یابیم. او این رسالت را به عنوان یك هنرمند انجام می‌دهد و لیکن درمقام فقیه وفیلسوف‌کلامش دربارهٔ زئوس منطقی و متقن نیست. «زئوس درکنار خود دو خمره مملو از هدایا دارد، یکی انباشته از چیزهای خیر، و دیگری پر از چیزهای شر. هنگامی که ژوپیتر (خدای خدایان) محتوای هر دو ظرف را به هم می‌ریزد و هرکسی را سهمی می‌بخشد، آدمی گاهی چیزهای خوب و زمانی چیزهای بد نصیبش می‌شود. وقتی همهٔ آنچه به کسی ارزانی شده از نوع شر و بدی است، وی دچارخفت و خواری شده، مطرود و تنها روزگار می‌گذارد و در زیر فشار بدبختی به هر سوی گیتی روی می‌آورد و بی‌نشان از شرف و حرمت خدایان و یا دیگر مردم، سرگردان راه می‌سپارد.» ممکن‌است تصویری‌که هومر از جهان آفرینش ترسیم می‌کند، آن را به حق جهانی بلهوسانه، غیرمنطقی و حتی غیر کلاسیك تلقی کنیم، ولیکن وقتی آثار هومررا مطالعه می‌کنیم، درمی‌یابیم چرا جهان این‌گونه توصیف شده است. آیا مگر ما از قبل این بررسی و مطالعه، دیدگاههای فکری خود را صیقل نمی‌دهیم؟ و ارزشهایی را که پای‌بند هستیم، ارج بیشتری نمی‌گذاریم؟ وقتی از زبان هومر وصف زندگی را می‌شنویم، پی می‌بریم چقدر برایمان اهمیت دارد که بدانیم «چه چیزهایی را فکر می‌کنیم که می‌دانیم». در این رابطه، به نظر می‌رسد پاره‌ای از ارزشهایی را که ناآگاهانه و برحسب عادت پذیرفته‌ایم، می‌بایدعمیقاًآنها را مورد بررسی مجددقرار دهیم، و اگر در مسائلی چند، ما را ادراك برتر از ادراك

هومر باشد، حرا که در قبال تصویری که هومر از هستی ترسیم می‌کند، جواب ما بسنده‌تر است، آیا این هنرمند بزرگ بدین وسیله موجب آن نمی‌شود که ما به تقویت و شکوفا ساختن قوه دراکهٔ خویش کمر همت ببندیم.

هنرمندان بزرگی‌چون‌هومر، دانته، شکسپیر، میلتون و تولستوی از ورای ارزشها و خطاهای‌زمان‌خود پافراتر می‌گذارند و درمشاهدات تیزبینانهٔ خود آنچه راکه جهانی و کلی است، آنچه را که در طول نسلها حاکم برسرنوشت انسانها بوده است، درمی‌یابند. ارزشهای انسانی که هنرمندی بزرگ به ما عرضه می‌دارد، ارزشهای کلی و جهانشمول بوده، و از اینرو همواره نو و مترقیانه می‌باشند. برخی از هنرمندان بی‌همتا را هرگز نمی‌توان متعلق به گذشته وکهنه دانست.

در بیشتر آثار بزرگ ادبیات چون «بهشت گمشده»، «آناکارنینا» و «آنتیگونه» مشاهده می‌کنیم که چگونه بشر خود را بازیچهٔ عواقب تصمیمات اولیهٔ خویش می‌کند. ما در این آثار به مفهوم «انسانیت» پی می‌بریم و به یك تعبیر عمیق، خود را درآینهٔ ادبیات جست وجو می‌کنیم. هیچ‌کس، نه پادشاهان و نه حتی دوراندیش‌ترین و با استعدادترین افراد انسانی را گریزی از سرنوشت تلخ بشری نیست. همه محکوم به فنا ونیستی‌اند، لیکن‌گروهی با بصیرتی که دارند برای خود سعادت و نیکبختی فراهم می‌آورند، و بعضی دیگر خود را دچار نگونبختی‌می‌سازند.

آنچه که ماعمدتاً دروجودهنرمندی بزرگ جست‌وجو می‌کنیم، ارزشها هستند و نه واژه‌ها (گو این‌که واژه‌ها از اهمیت‌کافی برخوردار بوده و به‌نوبهٔ خودمبین‌ارزشها

می‌باشند). ما می‌بایدْ از تعریف و ستایش دوپهلوی کار هنرمند، بدانسان که با محتوای کلام وی کاری نداشته، و صرفاً روش بیان او را بستاییم، احتراز کنیم. هنرمند، لزوماً اسرار تجربه آدمی را به طور معقول و با استفاده از تعاریف ذهنی، بهتر از هر کس دیگر بیان نمی‌کند. هر هنرمندی، بنابه خصیصهٔ بشر بودن به حصن مکان وزمان محدود بوده و در عقاید متداول و ارزشهای عصر خود که محتملا دارای محدودیت مکانی است، سهیم می‌باشد. اما هنرمند بزرگ در یك نگرش، زوایا و سطوح بیشتری‌را می‌بیند، و قادر است بهتر از همهٔ ماها تصویرجامعتری[۱۳] از آنچه دربرابر دید خود دارد به دست بیاورد، هر چه تصویر وی ازجامعیت بیشتری برخوردار باشد، به‌طریقی مایهٔ‌دلگرمی بیشتری خواهد بود. هنرمندبزرگ، درنگرش خود از نظمی برخوردار است. به سخن دیگر، حدود مدرکات گوناگون وی بسط پیداکرده و موجب قوام بینشهای وی می‌گردد، و چنانکه به ظاهر تضادی[۱۴] بین آنها باشد، از نوع تضادی خواهد بود که در خود تجربهٔ هستی مشاهده می‌شود، و حتی می‌توان این‌گونه تضاد را مشابه مسائل متعارض مذهبی دانست، مسایلی که سلبی[۱۵] ومتحجرنبوده، بلکه درگرو اتخاذ تصمیم وتحقق‌می‌باشند. یك‌هنرمندبزرگ انسجام می‌آفریند، وازارزشهای‌مختلف و موجهی‌که به‌حقیقت‌یابی می‌انجامدترکیبی خلق می‌کند، و اگر ما شکسپیر را (درآثارش) پراکنده‌گو، ناقص و نامشخص می‌یابیم، صرفاً برای این‌است‌که آدمی‌هراندازه که‌پیرامون‌همهٔ عناصر دخیل درساختارزندگی، ژرف‌بین

13— comprehensive 14— contradiction 15— negative

باشد، نمی‌تواند همهٔ آنها را به طور کامل تلفیق دهد.

در طرح چند بعدی هنرمندی خلاق، آن‌چنان عوامل فراوان اثر می‌گذارند که حتی درعصر خردگرایی حاد، نمی‌توان همهٔ آنها را در یك طرح انسانی منتظم خلاصه کرد. شاعری چون وان[16] ممکن‌است برمرگ غلبه کند، اما از گشودن راز آن عاجز است. او می‌تواند عشق و دوستی را لمس کند، ولی نمی‌تواند آن را ترسیم نماید. مع‌الوصف، هنرمند بزرگ دربرابر جهان با بار عاطفی خلاق و فراوان از خود واکنش نشان می‌دهد. اگر وی نتواند همه‌چیز را تشریح‌کند، می‌تواند ما را درچگونگی احساسمان‌رهنمون باشد ــ و می‌پذیریم‌که در زندگی اهمیت احساس کمتر از اندیشه نیست ــ وبرای این که اندیشه فی‌الواقع زنده باشد، نمی‌تواند صرفاً جنبهٔ‌تعقلی داشته، بلکه باید از تجارب زنده نشانی داشته باشد. و این همان ارمغانی است که هنرمند به ما ارزانی می‌دارد.

16— Henry Vaughan

انتشارات آگاه منتشر کرده است:

ادبیات
زبانشناسی، نقد و تحلیل ادبی

آواشناسی نوشتهٔ علی‌محمد حق‌شناس
بررسی وزن شعر عامیانه نوشتهٔ تقی وحیدیان کامیار
تفسیر مثنوی مولوی (داستان قلعهٔ ذات‌الصور یا دز هوش‌ربا) نوشتهٔ جلال‌الدین همایی
چهار گفتار دربارهٔ زبان نوشتهٔ محمدرضا باطنی
رئالیسم و ضد رئالیسم در ادبیات نوشتهٔ سیروس پرهام
زبان‌شناسی جدید نوشتهٔ مانفرد بی‌یرویش، ترجمهٔ محمدرضا باطنی
سمک عیار نوشتهٔ فرامرزبن خدادادبن الارجانی با مقدمه و تصحیح و شرح دکتر پرویز ناتل خانلری (در پنج‌جلد به‌اضافهٔ یك‌جلد شرح‌لغات، آداب عیاری و...)
صور خیال در شعر فارسی (تحقیق انتقادی در تطور ایماژهای شعر پارسی و سیر نظریهٔ بلاغت در اسلام و ایران) نوشتهٔ دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی
فارسی‌نویسی برای کودکان نوشتهٔ نادر ابراهیمی
قصه، داستان کوتاه رمان نوشتهٔ جمال میرصادقی
کشتار عام نوشتهٔ سارتر، کامو، بوخنسکی، راسل، ترجمهٔ مصطفی رحیمی
مسائل زبانشناسی نوین نوشتهٔ محمدرضا باطنی
مولوی‌نامه (مولوی چه می‌گوید) نوشتهٔ استاد جلال‌الدین همایی
نگاهی تازه به دستور زبان فارسی نوشتهٔ محمدرضا باطنی
نقد آگاه در بررسی آراء و آثار (مجموعهٔ مقالات در ٤ جلد)
هفت صدا (مصاحبهٔ ریتا گیبرت با نرودا، مارکز، آستوریاس، پاز، کورتاسار، اینفانته، بورخس) ترجمهٔ نازی عظیما

داستان

آنتوان بلوایه نوشتهٔ پل نیزان ترجمهٔ عبدالله کوثری
افسانه‌های کردی نوشتهٔ م. ب. رودنکو ترجمهٔ کریم کشاورز

باران سیاه نوشتهٔ ماسودزی ایبوسه ترجمهٔ کریم کشاورز
بارتلبی محرر نوشتهٔ هرمان ملویل ترجمهٔ هوشنگ پیرنظر
برف و خون نوشتهٔ دیکنوده آلابانتزا ترجمهٔ محمود کیانوش
بعدازظهر آقای آندهما نوشتهٔ مارگریت دوراس ترجمهٔ خبرمزاده
پاسخ‌ناپذیر نوشتهٔ نادر ابراهیمی
تـوپ نوشتهٔ غلامحسین ساعدی
تضادهای درونی نوشتهٔ نادر ابراهیمی
جلاد نوشتهٔ پرلاگر کویست ترجمهٔ محمود کیانوش
دایی من بنژامین نوشتهٔ کلود تیلیه ترجمهٔ مرتضی کلانتریان
دوران کودکی نوشتهٔ ماکسیم گورکی ترجمهٔ کریم کشاورز
در نبردی مشکوك نوشتهٔ جان اشتاین‌بك ترجمهٔ محمد قاضی
درهٔ ماه نوشتهٔ جك‌لندن ترجمهٔ عبدالحسین شریفیان
زندگانی عصاکش ترمسی نویسندهٔ ناشناس اسپانیایی ترجمهٔ احمد ابریشمی
ژانی‌گل نوشتهٔ ابراهیم احمد ترجمهٔ محمد قاضی، احمد قاضی
سابقیه نوشتهٔ عبدالعلی فرمانفرماییان
سیمای زنی در میان جمع نوشتهٔ هاینریش بل ترجمهٔ مرتضی کلانتریان
شب‌چراغ نوشتهٔ جمال میرصادقی
عزاداران بیل نوشتهٔ غلامحسین ساعدی
فصل گستاخی نوشتهٔ غلامحسین ساعدی
قتل نوشتهٔ ناصر ایرانی
کشتی‌شکسته‌ها نوشتهٔ همینگوی، فالکنر، چخوف، و دیگران، ترجمهٔ ابراهیم‌گلستان
گفتگو در سیسیل نوشتهٔ الیو ویتورینی ترجمهٔ بیژن اوشیدری
گلهای هیروشیما نوشتهٔ ادیتا موریس ترجمهٔ فریدهٔ لاشایی
گور و گهواره نوشتهٔ غلامحسین ساعدی
مرگ کشیف نوشتهٔ پیرـژان‌رمی ترجمهٔ مرتضی کلانتریان
میراث شوم نوشتهٔ سالتیکوف شچدرین ترجمهٔ عبدالحسین شریفیان
نامهٔ سان میکله نوشتهٔ دکتر آکسل مونته ترجمهٔ م. ا. به‌آذین
نقطهٔ ضعف نوشتهٔ آنتونیس ساماراکیس ترجمهٔ مرتضی کلانتریان
نورآباد، دهکدهٔ من نوشتهٔ ناصر ایرانی
واهمه‌های بی نام و نشان نوشتهٔ غلامحسین ساعدی
هراس نوشتهٔ جمال میرصادقی
هکلبری‌فین نوشتهٔ مارك‌تواین ترجمهٔ ابراهیم گلستان

نمایشنامه

آنتیگونه اثر سوفوکلس ترجمهٔ نجف دریابندری
آنکه گفت آری، آنکه گفت نه نوشتهٔ برتولد برشت ترجمهٔ مصطفی رحیمی
آی بی‌کلاه، آی باکلاه نوشتهٔ گوهر مراد

استثناء و قاعده نوشتهٔ برتولد برشت ترجمهٔ م. ا. به‌آذین
بازی عشق و مرگ نوشتهٔ رمن رولان ترجمهٔ م. ا. به‌آذین
بیر گرازدلدان نوشتهٔ فریتس هوخ ولدر ترجمهٔ پرویز ممنون
بکت نوشتهٔ ژان آنوی ترجمهٔ نزهت شریعتزاده
پروار بندان نوشتهٔ گوهر مراد
تیاله نوشتهٔ مصطفی رحیمی
جانشین نوشتهٔ گوهر مراد
چهره‌های سیمون ماشار نوشتهٔ برتولد برشت ترجمهٔ عبدالرحمن صدریه
حفره نوشتهٔ ناصر ایرانی
دایی والیا نوشتهٔ آنتوان چخوف ترجمهٔ هوشنگ پیرنظر
در پایان نوشتهٔ ناصر ایرانی
دست بالای دست نوشتهٔ مصطفی رحیمی
دون‌ژوان در جهنم نوشتهٔ برناردشاو ترجمهٔ ابراهیم گلستان
دیکته و زاویه نوشتهٔ گوهر مراد
شبح آزادی نوشتهٔ لوئیس بونوئل ترجمهٔ بهرام ری‌پور
فاوست (متن کامل) نوشتهٔ یوهان ولفگانگ گوته ترجمهٔ اسدالله مبشری
کریولانوس نوشتهٔ برتولد برشت ترجمهٔ مهدی تقوی
کورس نوشتهٔ نیکوس کازانتزاکیس ترجمهٔ هوشنگ آزادی‌ور
مـده نوشتهٔ ژان آنوی ترجمهٔ حسین جوادی
مرده‌ها را اگر چال نکنید نوشتهٔ ناصر ایرانی
وای بر مغلوب نوشتهٔ گوهر مراد

خاطرات و زندگی‌نامه

خاطرات نرودا نوشتهٔ پابلو نرودا ترجمهٔ هوشنگ پیرنظر
زندگی دلورس ایباروری (لاپاسیوناریا) نوشتهٔ دلورس ایباروری ترجمهٔ عباس راد ـ هادی لنگرودی
زندگی فلیکس دزرژینسکی نوشتهٔ یوری کورلکف ترجمهٔ رحیم رئیس‌نیا
زندگی و آثار نیچه نوشتهٔ ایو فرنتسل ترجمهٔ فرشتهٔ کاشفی
سلوك روحی بتهوون نوشتهٔ ج. و. ن. سالیوان ترجمهٔ کامران فانی
یادداشت‌ها نوشتهٔ صدرالدین عینی به‌کوشش سعیدی سیرجانی
نامه‌های زندان نوشتهٔ آنتونیو گرامشی ترجمهٔ مریم علوی‌نیا
نامه‌های چخوف نوشتهٔ آنتوان چخوف ترجمهٔ هوشنگ پیرنظر
نامه‌های نیما یوشیج به همسرش به اهتمام شراگیم یوشیج (چاپ ششم)

سفرنامه

سفرنامهٔ راولینسون (گذر از زهاب به خوزستان) نوشتهٔ سر هنری راولینسون ترجمهٔ دکتر سکندر امان‌اللهی بهاروند

سفری به نیکاراگوا نوشتهٔ تورج آرامش

شعر

عاشقانه‌ها و کبود م. امید (مهدی اخوان ثالث)

بهترین امید م. امید (مهدی اخوان ثالث)

بازگشت به زادوبوم امه‌سه‌زر ترجمهٔ محمود کیانوش

موسیقی

موسیقی سنفنیك نوشتهٔ ادوارد داونز ترجمهٔ علی‌اصغر بهرام‌بیگی

سلوك روحی بتهوون نوشتهٔ ج. و. سالیوان ترجمهٔ کامران فانی

هنر

رسالت هنر (مجموعهٔ مقالات) گزیده و ترجمهٔ مصطفی رحیمی

هنر و زندگی اجتماعی نوشتهٔ کنورگی و. پلخانف ترجمهٔ منوچهر هزارخانی

هنرمند و گذشته و آیندهٔ فرهنگی نوشتهٔ عبدالعلی دستغیب

فلسفه

آنچه من هستم نوشتهٔ ژان پل سارتر ترجمهٔ مصطفی رحیمی

اگزیستانسیالیسم چیست نوشتهٔ ویلیام بارت ترجمهٔ منصور مشکین‌پوش

جهان‌بینی علمی نوشتهٔ برتراندراسل ترجمهٔ سیدحسن منصور

چنین گفت زرتشت نوشتهٔ فردریش ویلهلم نیچه ترجمهٔ داریوش آشوری

دجال نوشتهٔ فردریش ویلهلم نیچه ترجمهٔ عبدالعلی دستغیب

در شناخت اندیشهٔ هگل نوشتهٔ روژه گارودی ترجمهٔ باقر پرهام

دیالکتیك نوشتهٔ پل فولکیه ترجمهٔ مصطفی رحیمی

زیبایی نوشتهٔ رضا کاویانی

سلطان طریقت نوشتهٔ نصرالله پورجوادی

ملاحظات فلسفی در دین، علم، تفکر نوشتهٔ آرامش دوستدار

منطق صوری نوشتهٔ دکتر محمد خوانساری

منطق نوین نوشتهٔ صدرالدین شیرازی (ملاصدرا) ترجمه و شرح دکتر عبدالمحسن مشکوةالدینی

نظری به فلسفهٔ ملاصدرا نوشتهٔ دکتر عبدالمحسن مشکوةالدینی

نقد حکمت عامیانه نوشتهٔ سیمون دوبوار ترجمهٔ مصطفی رحیمی

سیاست

جنگ الجزایر نوشتهٔ ژول روا ترجمهٔ دکتر اسدالله مبشری

جنگ مسلحانه در آنگولا، موزامبیک و گینهٔ بیسائو نوشتهٔ بازیل دیویدسن ترجمهٔ اختر شریعتزاده

چند دیدگاه دربارهٔ شوروی نوشتهٔ سوئیزی، مدودف، بارو و دیگران، ترجمهٔ علی مازندرانی

دربارهٔ امپریالیسم نوشتهٔ سازمان ایرلند ترجمهٔ کاظم دانشیان

دربارهٔ امپریالیسم امریکا (گروهبندی مالی در ایالات متحده) نوشتهٔ حزب مترقی کار امریکا

درود بر کاتالونیا نوشتهٔ جرج ارول ترجمهٔ تورج آرامش

روی مدودف در «دادگاه تاریخ» نوشتهٔ بی. آیکو ترجمهٔ رضا خرم‌آبادی

زوال تمدن سوداگری نوشتهٔ هایل برونر ترجمهٔ دکتر علی اسدی

ساخت اقتصادی و جنبش کارگری لهستان نوشتهٔ سوئیزی، گرین، سینگر ترجمهٔ علی مازندرانی

فاشیسم و دیکتاتوری (در دو جلد) نوشتهٔ نیکوس پولانزاس ترجمهٔ دکتر احسان

فلسطین اشغال شده و اسرائیل نوشتهٔ فلیسیا لانگر ترجمهٔ ایران سلیمانی

گفتاری در باب استعمار نوشتهٔ امه سه‌زر ترجمهٔ منوچهر هزارخانی

ماهیت دولت در جهان سوم نوشتهٔ تیلمان اورس ترجمهٔ بهروز توانمند

مزدوران انگلیسی در خلیج فارس نوشتهٔ فرد هالیدی ترجمهٔ اختر شریعتزاده

ویتنام، میهن بازیافته نوشتهٔ نگوین خاک‌وین ترجمهٔ جهانگیر افکاری

هنر نظامی جنگ خلق نوشتهٔ فونگوین جیاپ ترجمهٔ احمد تدین

تاریخ

آثار باستانی و تاریخی لرستان (در دو جلد) نوشتهٔ حمید ایزدپناه

افکار اجتماعی و سیاسی و اقتصادی منتشرنشدهٔ دوران قاجار نوشتهٔ فریدون آدمیت، هما ناطق

از ماست که بر ماست نوشتهٔ هما ناطق

ایران در آستانهٔ یورش تازیان نوشتهٔ آ. ای. کولسنیکف ترجمهٔ محمدرفیق‌یحیایی

بدرالدین، مزدکی دیگر نوشتهٔ رحیم رئیس‌نیا

تاریخ بیداری ایرانیان (در دو مجلد) نوشتهٔ ناظم‌الاسلام کرمانی به اهتمام سعیدی سیرجانی

تاریخ ساند در مطبوعات ایران نوشتهٔ گوئل کهن
د یکم: از جنبش تنباکو تا صدور فرمان مشروطیت
. دوم: ا صدور فرمان مشروطیت تا کودتای ۱۲۹۹ خورشیدی
دو مبارز جنبش مشروطه نوشتهٔ رحیم رئیس‌نیا، عبدالحسین ناهید
پژوپا و تاریخ (امریکا در دو قرن) نوشتهٔ کلود ژولین ترجمهٔ مرتضی کلانتریان
گوشه‌هایی از روابط خارجی ایران نوشتهٔ منصورهٔ اتحادیه (نظام مافی)

تحقیقات اجتماعی

مجموعهٔ کتاب آگاه

۱ـ **کتاب آگاه، مسائل ایران و خاورمیانه** (مجموعهٔ مقالات)
۲ـ **مسائل ارضی و دهقانی** (مجموعهٔ مقالات)
۳ـ **ایلات و عشایر** (مجموعهٔ مقالات)
٤ـ **کتاب آگاه**، دربارهٔ ایران و خاورمیانه (مجموعهٔ مقالات)
۵ـ **شهر و شهرنشینی ـ ایران و خاورمیانه**

منابع و مسائل آب در ایران نوشتهٔ دکتر پرویز کردوانی

انتشارات آگاه منتشر می‌کند:

فردیت خلاق نویسنده و تکامل ادبیات

نوشتهٔ **میخائیل خراپچنکو**
ترجمهٔ نازی عظیما

*

ادبیات و سنت‌های کلاسیک

نوشتهٔ گیلبرت هایت
ترجمهٔ محمدکلباسی و مهین‌دانشور