



چشم اندازی از
ادبیات و هنر

رفه و لک، ادوارد مورگان فوردستر
آستین وارن، باروز دیان هم

ترجمه دکتر علیرضا حسین یونسقی، محمد تقی (امیر) ضیاءالملک

PN45
-CH48
C.1



10007500093857

کتابخانه مرکزی دانشگاه



۱۴۰۰ و تال

چشم اندازی از ادبیات و هنر

مجله ادبیات و هنر
شماره ۴۰
پیاپی ۴۱
تیرماه ۱۳۹۵

ادبیات
فارسی

۴۰

۴

۴۱

بسم الله الرحمن الرحيم

بسم الله الرحمن الرحيم

اسکن شد

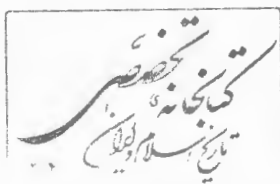
چشم اندازی از ادبیات و هنر

نوشته

رنه وولك، آستین وارن،
ادوارد مورگان فورستر، باروزدان هم

ترجمه

دکتر غلامحسین یوسفی
محمد تقی (امیر) صدقیانی



انتشارات معین
تهران، ۱۳۷۰

رنه وِلک، آستین وارن، ادوارد مورگان فورستر، باروزدان هم
چشم اندازی از ادبیات و هنر

ترجمه: دکتر غلامحسین یوسفی و محمد تقی (امیر) صدقیانی

چاپ اول: ۱۳۷۰ ه. ش. - تهران

چاپ: چاپخانه مهارت

تیراژ: ۲۲۰۰ نسخه

حق چاپ برای شرکت انتشارات معین محفوظ است.

تهران، صندوق پستی ۷۷۵ - ۱۳۱۴۵

به نام خدا

مقدمه

در سال ۱۳۵۸ بود که نویسنده این سطور و دوست دانشمند فقیدم، شادروان محمدتقی (امیر) صدقیانی، ترجمه کتاب نظریه درباره ادبیات^۱، تألیف رنه وولک و آستین وارن را آغاز کردیم. مدتی گذشت. در اثنای کار که به ترجمه نیمه فصل ششم کتاب رسیده بودیم دوستی خبیر اظهار اطلاع کرد که دو تن از فضلاء معاصر این کتاب را به فارسی ترجمه کرده اند و قرار بوده است چاپ شود و بدبختانه یکی از آنان در گذشته است و چاپ ترجمه کتاب بتأخیر افتاده است. پس از آگاهی از این موضوع، ما از ادامه ترجمه این اثر صرف نظر کردیم و به کارهای دیگر پرداختیم.

1. René Wellek & Austin Warren, *Theory of Literature*, 3rd ed., New York 1956.

چون چند سال گذشت و از چاپ ترجمه مورد نظر خبری نشد چنین اندیشیدیم که پنج فصل ترجمه شده را با ترجمه دو مقاله از ادوارد مورگان فورستر^۲ و باروزدان هم^۳ که حاوی دو نظرگاه متفاوت درباره هنر بود بصورت مجموعه‌ای مربوط به ادبیات و هنر بچاپ رسانیم.

پس از چندی ترجمه فصل اول کتاب نظریه درباره ادبیات، از روی ترجمه فرانسوی آن، به قلم دوست فاضل آقای دکتر منوچهر بیات مختاری در مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه فردوسی^۴ انتشار یافت. چند سال پس از آن ترجمه فصل ششم کتاب نظریه درباره ادبیات، با عنوان «از گردآوری نسخ تا تصحیح انتقادی»، در نشریه فرهنگ^۵ منتشر شد و آقای ضیاء موحد نوشته بودند که باتفاق شادروان دکتر پرویز مهاجر این کتاب

2. Edward Morgan Forster.

3. Barrows Dunham.

۴. «ادبیات و مطالعات ادبی»، سال چهاردهم، شماره ۳، پاییز ۱۳۵۷، ص ۵۳۳-۵۴۲. چاپ و انتشار مجله مدتی دیرتر از تاریخ مذکور صورت گرفته است.

۵. کتاب دوم و سوم، بهار و پاییز ۱۳۶۷، ص ۴۴۱-۴۵۶.

را ترجمه کرده‌اند و بنا بوده است بچاپ برسد اما این کار انجام نشده است. در ضمن یاد آور شده بودند که ترجمه دو فصل دیگر از این کتاب را نیز قبلاً در جنگ اصفهان و ماهنامه رودکی بطبع رسانده‌اند. در هر حال معلوم شد که دوتن مترجمان کتاب ایشان و دوست در گذشته‌شان شادروان پرویز مهاجر بوده‌اند. بیان این مقدمات را از نظر حق‌گزاری لازم می‌داند.

اما چون کتاب نظریه درباره ادبیات هنوز بصورت کامل انتشار نیافته است چاپ ترجمه لااقل پنج فصل آن (بخش اول) در این مجموعه سودمند تواند بود تا وقتی که ترجمه آقایان موحد و مهاجر از همه کتاب در دسترس علاقه‌مندان قرار گیرد.

نظریه درباره ادبیات در جهان غرب کتابی است

بسیار مشهور که بارها چاپ شده و به چندین زبان نیز ترجمه شده است. رنه ولیک، یکی از مؤلفان آن، متولد وین است (۱۹۰۳) و درجه دکتری خود را از دانشگاه پراگ اجراز کرده است. وی در دانشگاه‌های پرینستن، آیووا، پراگ و لندن تدریس کرده و مدتها استاد ادبیات تطبیقی

در دانشگاه ییل بوده است و به سال ۱۹۷۲ استاد ممتاز و بارنشسته شده است. عضو چندین آکادمی است و چهارده درجه افتخاری دریافت کرده است. از جمله آثار معروف اوست:

A History of Modern Criticism, 4 vols., 1955-65.

Concepts of Criticism, 1963.

Discriminations, Further Concepts of Criticism, 1970.

Four Critics: Croce, Valéry, Lukàs, Ingardon, 1981.

در سی سال اخیر اهتمام وی متوجه پژوهش و تألیف درباره نظریه ادبی، نقد ادبی و تاریخ ادبی بوده و در این زمینه آثار فراوانی بقلم آورده است. فهرست آثار او تا ۳۱ دسامبر ۱۹۶۳، تاریخ انتشار کتاب دوم، بالغ بر ۲۰۳ فقره است (ص ۳۶۵ - ۳۷۷) و هنوز ۶۰ قلم آثار وی را - که به زبان چک مربوط به پیش از سال ۱۹۳۹ است - دربر نمی‌گیرد و اگر فهرست دیگر کارهای او را - که بصورت تکمله مربوط به سالهای ۱۹۶۳ تا ۱۹۶۹ در پایان کتاب سوم (ص ۳۶۱ - ۳۶۸) افزوده شده بررقم بالا بیفزاییم وسعت

دامنه دانش و فعالیت این پژوهشگر نامدار و صاحب نظر و سخن سنج معتبر را بیشتر نشان می دهد.

آستین وارن متولد ولثم^۶ ماساچوست در امریکا است. وی از دانشگاه پرینستون به دریافت درجه دکتری نایل شده، در دانشگاههای کنتاکی، مینی سوتا، بوستن، آیووا، ویسکانسن و نیویورک به تدریس اشتغال داشته است و نیز در دانشگاه میشیگان استاد ادبیات انگلیسی بوده است و دارای تعدادی تتبعات و تحقیقات ادبی است، ازان جمله است:

Alexander Pope as Critic and Humanist, 1929.

ادوارد مورگان فورستر - که فصل «هنر برای هنر» به قلم اوست^۷ - رمان نویس معاصر و معروف انگلیسی (۱۸۷۹ - ۱۹۷۰) است. وی در دانشگاه کیمبریج تحصیل کرد و در ۱۹۶۴ به عضویت افتخاری کینگز کالج درآمد. دانشگاههای متعدد به او درجه افتخاری دادند. آثار وی بصورت رمان، داستان کوتاه، زندگی نامه، فیلمنامه و غیره

6. Waltham.

۷. از کتاب او با عنوان: *Two Cheers for Democracy*, 1951.

منتشر شده است اما بیشتر به رمان‌نویسی شهرت دارد، چنان که کتاب او گذری به هند^۸ برنده دو جایزه شد و فقط در سلسله پنگوئن ۵۶۲۰۰۰ نسخه فروش داشته است. کتاب دیگر وی: *Aspects of Novel* - که سلسله سخنرانیهایی در باب رمان‌نویسی در ترینیتی کالج کیمبریج بوده است (۱۹۲۷) و به قلم آقای ابراهیم یونسی، همراه توضیحاتی مختصر و مفید، با عنوان جنبه‌های رمان به فارسی نیز ترجمه شده است (تهران ۱۳۵۲، ۱۳۵۷) - حسن استنباط ادبی و قدرت تحلیل او را در شناخت رمان نشان می‌دهد. فورستر علاوه بر آن که از رمان‌نویسان برجسته نیمه اول قرن بیستم بود در زمینه هنر و برخی مباحث اجتماعی نیز رسالات و مقالات مؤثر نوشته است.

باروز دان‌هم متولد ۱۹۰۵ م.، نویسنده فصل «هنر برای انسان»، در امریکا تحصیل کرده و نوشته‌هایش در زمینه فلسفه اجتماعی و تاریخ روشنفکری گروه کثیری از خوانندگان را به خود جلب کرده است. فصل مذکور قسمتی از کتاب اوست به نام:

8. *A Passage to India*, 1924.

Man Against Myth, 1947, 1962.

دو فصل اخیر، به قلم ادوارد مورگان فورستر و
باروزدان هم، از چاپ اول کتاب:

Philosophy and Contemporary Issues, ed. by
John R. Burr & Milton Goldinger, New York,
1972.

ترجمه شده است. قسمتی از بخش ششم این کتاب درباره
«هنر و جامعه‌ای بهتر» است.

مجموعه حاضر را در انتظار فرصت مناسب کنار نهاده
بودیم که بدبختانه دوست قدیم و صمیم من، محمدتقی
(امیر) صدقیانی، درگذشت و نعمت مصاحبت وی را از
دست دادم. پس از او، به یاد او، نخست کتاب شیوه‌های
نقد ادبی، نوشته دیوید دیچرز - که باتفاق ترجمه کرده
بودیم - به یاری خداوند برای چاپ و انتشار آماده گشت و
به سال ۱۳۶۶ بتوسط انتشارات علمی طبع و منتشر شد.
اخيراً به تهذیب نهائی این مجموعه پرداختم اما مرور بر هر
صفحه با درینغ و تأسف همراه بود زیرا در رفع موارد ابهام
باقی مانده و بازبینی آخرین، برخورداری از نظر دقیق و

سنجیده آن فقید سعید امکان نداشت. ناگزیر به هر ترتیب بود کتاب حاضر آماده چاپ شد.

فصلهای این کتاب شامل نکاتی ظریف و اندیشیدنی است. با آن که مترجمان کوشیده‌اند با رعایت امانت موضوعات را به زبانی روشن ادا کنند بی گمان دریافت برخی از مطالب، خاصه آنچه از نظریه درباره ادبیات ترجمه شده، مستلزم دقت و تأمل و درنگ است. چون همه اشارات و مثالها و نمونه‌های یاد شده در این کتاب (به‌خصوص فصل پنجم) مربوط به ادبیات غربی است و توضیح آنها برای خوانندگان فارسی زبان مفید می‌نماید بدین منظور در ذیل صفحات یادداشتهایی از طرف مترجمان افزوده شده که با نشانه (م) مشخص است. امید آن که کار ناچیز مترجمان و اهتمام انتشارات معین در طبع و نشر آن برای دوستداران این گونه مباحث خالی از فایده نباشد. در پایان این مختصر، چه مناسب‌تر از درخواست رحمت یزدانی برای زنده یاد محمد تقی صدقیانی؟ دوستی که خاطره سالها مصاحبت دلپذیر با او همیشه و در هر طریق همراه نویسنده این سطور است.

غلامحسین یوسفی

تهران، فروردین ۱۳۶۹

رنه‌ولک، آستین وارن

René Wellek & Austin Warren

ادبیات و مطالعات ادبی

ادبیات و مطالعات ادبی

نخست باید بین ادبیات و مطالعات ادبی تمیزی قائل شویم. این دو فعالیت‌های مشخصی است: یکی از آنها خلاق است و هنرست، و دیگری گرچه بطور دقیق یک علم نیست از نوع دانش و آموختنی‌هاست. البته کوششهایی شده است تا این تمایز از میان برداشته شود. مثلاً استدلال کرده‌اند که شخص نمی‌تواند ادبیات را درک کند مگر آن که خود نیز آفریننده اثر ادبی باشد^۱ و کسی نمی‌تواند

۱. این بحث از قدیم سابقه دارد از جمله در زبان فارسی شمس الدین محمد بن قیس رازی در اوائل قرن هفتم هجری نوشته است: «بیشتر شعرا بر آن باشند که نقد شعر شاعران مجید توانند کرد و جز ایشان را نرسد که در رد و عیب آن سخن گوید و این غلط است. از بهر آن که مثل شاعر در نظم سخن، همچون استاد نساج است که جامه‌های متقوم بافد و نقوش مختلف و شاخ و برگهای لطیف و گزارشهای دقیق و دوالهای شیرین در آن پدید آرد. اما قیمت آن جز سمساران و بزازان که جامه‌های بیش

و نباید به تأمل در آثار پوپ^۲ یا درام دوره الیزابت^۳ پردازد بی آن که خود اییات قهرمانی و یا درامی از نوع شعر سفید^۴ سروده باشد. مع هذا هرچند تجربه آفرینش ادبی برای

بها از هر نوع و متاع هر ولایت بردست ایشان بسیار گذشته باشد نتوانند کرد... و هیچ کس جولاه را نگوید که بهای این جامه بکن و جولاه اگر بهای جامه خویش کند از حساب ریسمان و ابریشم و زر رشته و روزگار عمل خویش در نتواند گذشت و لطف جامه و شیرینی و زیبایی آن نتواند دانست الا که بزازی کرده باشد و جامه شناس شده. پس قول او اگر بشنوند بجهت بزازی و سمساری شنوند نه از روی جولاهگی و جامه بافی. چه هر کس که چیزی را بر هیأت اجتماعی بیند و مستعمل آن بر آن هیأت بوده باشد جودت و رداءت آن بهتر از پردازنده آن داند که به ترکیب مفردات آن، آن را از قوت به فعل آورده باشد و نیز شاعر نظم سخن به شهوت طبع خویش کند و شعر بر وفق حاجت و لایق صورت واقع گوید و ناقد اختیار آن برای نیکویی لفظ و معنی کند و فرق بسیارست میان آنچه بشهوت و خوش آمد طلبند و آنچه برای نیکویی و ستودگی خواهند...»، المعجم فی معاییر اشعار العجم، تصحیح محمد تقی مدرس رضوی، تهران (خاور) ۱۳۱۴، ص ۳۳۹ (م).

۲. (۱۷۴۴-۱۶۸۸) Alexander Pope شاعر و منتقد انگلیسی (م).

۳. اشاره است به درامهای ویلیام شکسپیر، درخشانترین چهره ادبی دوران ملکه الیزابت اول (م).

۴. I. Iankverse. شعر بی قافیه و آزاد (م).

پژوهنده ادبیات مفید تواند بود، وظیفه او کاملاً مشخص است. وی باید دریافت ادبی خود را در قالب مصطلحات عالمانه بیان کند^۴ و آن را بصورتی مرتبط و معقول درآورد، بخصوص اگر بنا باشد جزء دانشها بشمار آید. درست است که شاید موضوع مطالعه وی غیر عقلانی و یا حداقل عواملی کاملاً نامعقول را دربرداشته باشد اما وضع او در این باب با مورخ هنر نقاشی یا موسیقی شناس یا جامعه شناس و یا عالم تشریح فرقی ندارد.

بدیهی است از بهم پیوستن این دو موضوع با یکدیگر برخی مسائل دشوار پدید می آید. راه حلهای پیشنهادی متعدد بوده است. بعضی از صاحب نظران این نکته را که مطالعه ادبی از مقوله شناخت است بصراحت انکار می کنند و می گویند خود «آفرینش مجدد» است که نتایج آن امروز به نظر بسیاری از ما بی حاصل می نماید مانند توصیف پیتر^۵ درباره تابلو مونالیزا^۶ و قطعات مصنوع در

استیفن پاتر در کتاب خود از این نظر طرفداری کرده است:

Stephen Potter, *The Muse in Chains*, London 1937.

۵. (۱۸۹۴-۱۸۳۹) Walter H. Pater نویسنده و منتقد انگلیسی که نقد

در نظر او اثری هنری بود. کتاب مشهور وی به این نام است: *Studies*

آثار سایمندز^۶ و یا سایمنز^۷ این گونه «نقد خلاق»^۸ معمولاً بمنزله نسخه برداری غیرلازم و یا حداکثر تفسیر یک اثر هنری بصورت اثری دیگر و غالباً نازل تر از آن تلقی شده است. دیگر صاحب نظران از مغایرتی که ما، بین ادبیات و بررسی ادبی قائلیم نتایج شک آمیز و نسبتاً متفاوتی می گیرند: آنان استدلال می کنند که ادبیات را مطلقاً نمی توان «بررسی» کرد؛ بلکه ما فقط می توانیم آثار ادبی را بخوانیم و از آنها لذت ببریم و ارجی برایشان قائل شویم و آنچه از ما برمی آید آن است که ما فقط قادریم همه گونه اطلاعات را «دریاره» ادبیات گردآوری کنیم. دامنه چنین

→ *in the History of the Renaissance* (م).

۶. *Monna Lisa* اثر مشهور لئوناردو داوینچی است که به نام لبخند ژوکوند (*Joconde* (ایتالیایی *Giocondo*) نیز معروف است زیرا نقاش بر لبهای مونا لیزا همسر ژوکوند، تاجر فلورانسی، با هنرمندی تبسمی نقش کرده که به زیبایی شهرت دارد (م).

۷. John Addington Symonds (۱۸۴۰-۱۸۹۳) شاعر و مورخ ادبی انگلیسی (م).

۸. Arthur Symonds (۱۸۶۵-۱۹۴۵) شاعر و منتقد انگلیسی (م).

شک و ناباوری عملاً از آنچه تصور می‌شود گسترده‌ترست. در عمل این شک و تردید بر «واقعیات» مربوط به محیط نیز سنگینی می‌کند و بمنزله بی‌اعتبار شمردن همه کوششهایی است که فراتر از قلمرو آنهاست. بدین ترتیب آدمی جز در عالم خلوت تجربه شخصی آزادی ارج‌شناسی، ذوق و شور و شوق را احساس نمی‌تواند کرد و این گریزی است اجتناب‌ناپذیر و اسف‌انگیز از برابر دشواری هر نوع پژوهش اصیل و جدی. اما این گونه تقسیم دو گانه موضوع به «پژوهش ادبی» و «ارزیابی» هیچ زمینه‌ای برای مطالعه واقعی ادبیات - بصورتی که در عین حال هم جنبه «ادبی» داشته و هم «اصولی و منظم» باشد - فراهم نمی‌آورد.

مسأله یکی این است که چگونه از نظر عقلانی باید با هنر و بخصوص با هنر ادبیات روبرو شد. آیا این امکان - پذیرست؟ و چه طور ممکن است؟ یک پاسخ چنین بوده است: این کار با روش پیشرفته علوم طبیعی که فقط نیازمند آن است که به حوزه ادبی منتقل شود، انجام پذیرست. چند نوع از این گونه اقتباس را می‌توان تشخیص داد. یکی کوششی است در زمینه نیل به هدفهای علمی و کلی عینیت، بی نظری و اطمینان، یعنی کوششی که

بطور کلی پایه جمع‌آوری واقعیات مسلّم و بی‌طرفانه است. یکی دیگر سعی در تقلید روشهای علوم طبیعی، از طریق بررسی سوابق مسببات و منشأ آنهاست. در عمل، این «روش تکوینی» پی‌جویی هر نوع ارتباطی را، تا آن‌جا که در زمینه تاریخی امکان‌پذیرست، توجیه می‌کند. هرگاه این روش دقیق‌تر بکار رود، علّیت علمی با استفاده از علل مبین اوضاع اقتصادی، اجتماعی و سیاسی، برای تبیین پدیده‌های ادبی مفید تواند بود. بعلاوه باید به رواج روشهای کمی — که در برخی از علوم نظیر آمار، ترسیم نگاره‌ها و نمودارها بخوبی معمول است — نیز اشاره کرد؛ و پس از همه اینها کوشش در بکار بردن مفاهیم زیست‌شناسی برای پی‌جویی مراحل تکامل ادبیات نیز طریقه‌ای دیگرست.

امروز تقریباً در این باره اتفاق نظرست که این انتقال روش مربوط به علوم به حوزه ادبیات انتظاراتی را که ابتدا برانگیخته بود برنیاورده است. گاهی روشهای علمی در یک زمینه کاملاً محدود یا با شیوه فنی محدودی نظیر استفاده از آمار در برخی روشهای مربوط به نقد و تصحیح متون یا مطالعه در وزن شعر ارزش خود را بثبوت رسانده است. اما اکثر پیشگامان این هجوم علمی به قلمرو مطالعه ادبی یا به

شکست خود اعتراف کرده‌اند و کارشان به شک و تردید منتهی شده است و یا خود را به خیال باطل موفقیت آتی روش علمی تسلی داده‌اند. چنان که ریچاردز^{۱۰} به پیروزیهای آینده علم اعصاب بعنوان عامل حصول اطمینان در حل همه مسائل ادبی اشاره می‌کرد.^{۱۱}

ما ناگزیر باید برسر برخی از مسائلی که از گسترش کاربرد علوم طبیعی در حوزه مطالعه ادبی پدید آمده برگردیم. آنها را نمی‌توان با آسانی از نظر دور داشت و بی‌شک زمینه وسیعی که در آن این دو نوع روش‌شناسی با یکدیگر تلاقی و حتی تطبیق می‌کند وجود دارد. این نوع روشهای اساسی از قبیل: استقراء، قیاس، تجزیه و تحلیل، ترکیب و تألیف، و مقایسه در همه انواع دانش که نظامی معین دارد مشترک و معمول است. اما بدیهی است راه حل دیگر نیز ارزش خود را نشان می‌دهد: و آن این که مطالعه ادبی روشهایی معتبر و خاص خود دارد که همیشه از نوع

۱۰. Ivor Armstrong Richards (۱۸۹۳-۱۹۷۹) از بنیان‌گذاران نقد

ادبی جدید (م).

11. I. A. Richards, *Principles of Literary Criticism*, London 1924, pp. 120, 251.

روشهای علوم طبیعی نیست مع ذلک، روشهایی عقلانی است. شخص باید در زمینه درک حقیقت بسیار کوتاه‌بین باشد تا بتواند موفقیت‌های علوم انسانی را از قلمرو شناخت طرد کند. مدتها قبل از پیشرفتهای علمی جدید، فلسفه، تاریخ، حقوق قضائی، الهیات و حتی فقه‌اللغه روشهای معتبری را برای کسب معرفت اعمال کرده بودند. هرچند ممکن است موفقیت‌های آنها تحت الشعاع پیروزیهای نظری و عملی علوم مادی جدید واقع شده باشد. اما با وجود این، آن روشها واقعی و دائمی است و گاه ممکن است با تغییراتی چند بآسانی احیا و نو شود. فقط باید این نکته را تشخیص داد که بین روشها و هدفهای علوم طبیعی و علوم انسانی تفاوت وجود دارد.

حال چگونه این تفاوت را باید تعریف کرد، خود مسأله پیچیده‌ای است. از سال ۱۸۸۳ ویلهلم دیلتی^{۱۲} تمایز روشهای علوم طبیعی را از روشهای تحقیق تاریخی، برحسب اختلاف بین توضیح و ادراک تبیین کرد.^{۱۳} وی استدلال کرد

۱۲. Wilhelm Dilthey (۱۸۳۳-۱۹۱۱) فیلسوف و مورخ آلمانی (م).

13. Wilhelm Dilthey, *Einleitung in die Geisteswissenschaften*, Berlin 1883.

که عالم یک واقعه را از لحاظ سوابق و موجبات آن بررسی می‌کند و حال آن که مورخ می‌کوشد مفهوم آن را دریابد. این شیوه استنباط مورخ ناگزیر فردی و حتی ذهنی است. یک سال بعد ویلهلم ویندل باند^{۱۴} دانشمند معروف تاریخ فلسفه نیز این نظر را — که علوم تاریخی باید از روشهای علوم طبیعی پیروی کند — مورد حمله قرار داد.^{۱۵} به نظر او هدف دانشمندان علوم طبیعی برقرار کردن قوانین کلی است و حال آن که مورخان می‌کوشند به واقعیتی منحصر بفرد و تکرار ناپذیر دسترسی یابند. این نظر بتوسط هاینریش ریکرت^{۱۶} تهذیب و تا حدودی تغییر یافت. وی به بیان تفاوت میان علوم مربوط به طبیعت با علوم مربوط به فرهنگ بیشتر از تفاوت بین روشهای تعمیم‌دهنده و تفریدکننده توجه کرد.^{۱۷} بنابر استدلال او علوم فرهنگی به

۱۴. Wilhelm Windelband (۱۸۱۸-۱۹۱۵) فیلسوف آلمانی (م).

15. Wilhelm Windelband, *Geschichte und Naturwissenschaft*, Strassburg 1894.

۱۶. Heinrich Rickert (۱۸۶۳-۱۹۳۶) فیلسوف آلمانی و شاگرد

ویندل باند (م).

17. Heinrich Rickert, *Die Grenzen der natur-*

ذات و فرد توجه دارد. مع ذلک امور منفرد را با توجه به برخی معیار ارزشها - که فقط نام دیگر «فرهنگ» است - می‌توان کشف و درک کرد. در فرانسه ا.د. گزه‌نوپول میان علوم طبیعی - از این نظر که از «واقعیات تکرارپذیر» بحث می‌کند - و تاریخ - که از «توالی امور واقع» سخن می‌گوید - تمایزی قائل شد. در ایتالیا بندتو کروچه همه فلسفه خود را براساس یک روش تاریخی که با روش علوم طبیعی بکلی متفاوت است بنا نهاد.^{۱۸}

بحث کامل درباره این مسائل، تصمیم‌گیری در باب مباحثی از قبیل طبقه‌بندی علوم، فلسفه تاریخ و نظریه مربوط به شناخت رادبر می‌گیرد.^{۱۹} با وجود این، چند مثال عینی

→
wissenschaftlichen Begriffshildung, Tübingen 1913;
Kultur- wissenschaft und Naturwissenschaft, Tübingen 1921.

18. A.D.Xénopol, *Les Principes fondamentaux de l'histoire*, Paris 1894; 2nd ed. *La Théorie de l'histoire*, Paris 1908; Benedetto Croce, *History. Its Theory and Practice*, New York, 1921, and *History as the Story of Liberty*, New York, 1940 (new ed. 1955).

۱۹. بحث کامل‌تر درباره این مسائل را در آثار زیر می‌توان یافت:

←

لااقل ممکن است نشان دهد که این موضوع مسأله‌ای واقعی است که پژوهنده ادبیات باید با آن روبرو شود. چرا ما درباره شکسپیر مطالعه می‌کنیم؟ بدیهی است در درجه اول به آنچه میان او و دیگر افراد انسان مشترک است علاقه‌مند نیستیم چون در این صورت ممکن بود که درباره هر کس دیگری مطالعه کرد؛ و نیز به وجه مشترک وی با همه مردم انگلیس، همه مردم دوره رنسانس و دوره الیزابت، همه شاعران، همه درام نویسان و حتی همه درام نویسان دوره الیزابت توجهی نداریم. زیرا در این صورت ممکن بود به مطالعه درباب دکر^{۲۰} و هیوود^{۲۱} بپردازیم. ما بیشتر مایلیم پی ببریم به این که شکسپیر چه ویژگی‌هایی دارد؟ چه عواملی شکسپیر را شکسپیر می‌کند؟ و روشن است که این مسأله‌ای مربوط به فردیت و «ارزش» است. پژوهنده ادبیات حتی در

→ Maurice Mandelbaum, *The Problem of Historical Knowledge*, New York, 1938; Raymond Aron, *La Philosophie critique de l'histoire*, Paris 1938.

۲۰. Thomas Decker (۱۶۳۲-۱۵۷۲) درام‌نویس انگلیسی (م).

۲۱. Thomas Heywood (حدود ۱۵۷۴-۱۶۴۱) نمایشنامه‌نویس

انگلیسی (م).

مطالعه یک دوره یا یک نهضت یا ادبیات یک ملت خاص، به این موضوعات بعنوان جنبه‌های فردی با سیماها و خصائص مشخص - که سبب تمایزش از مجموعه‌های مشابه است - توجه خواهد داشت.

جنبه «فردیت» موضوع را استدلال دیگری نیز ممکن است تأیید کند بدین معنی که کوشش برای دست یافتن به قوانین کلی در ادبیات همواره با شکست روبرو شده است. سخن لوئی کازامیان^{۲۲} یا به اصطلاح قانون او در مورد ادبیات انگلیسی یعنی «نوسان حرکت اندیشه قومی مردم انگلیس» میان دو قطب احساس و خرد (همراه با ادعای دیگری مبنی بر این که هرچه این نوسانها سریع‌تر شود ما به عصر حاضر نزدیک‌تر می‌شویم) کم ارزش و یا بی پایه است. این نظریه در انطباق با دوره ویکتوریا بطور کامل دچار شکست می‌گردد.^{۲۳} بیشتر این «قوانین» از نظر

۲۲. Louis Cazamian (۱۸۷۷-۱۹۶۵) محقق فرانسوی در ادبیات

انگلیسی (م).

23. Louis Cazamian, *l'Évolution psychologique de la littérature en Angloterre*, Paris 1920, E. ونیمه دوم کتاب زیر

روان‌شناسی فقط بصورت‌های یک‌نواختی نظیر عمل و عکس‌العمل یا توافق و طغیان تجلی می‌یابد که حتی اگر درباره آنها تردیدی نباشد بازهم نمی‌تواند هیچ موضوع بواقع مهمی را درباره جریانهای ادبی بیان کند. در حالی که علم فیزیک می‌تواند به حدّ اعلای موفقیت در برخی فرضیه‌های کلی دست‌یابد که مثلاً برق و حرارت، قوه جاذبه و نور را تحت قاعده درآورد، هیچ قانون کلی را نمی‌توان تصور کرد که ما را در مطالعه ادبیات به مقصود نایل کند: هرچه قانون کلی‌تر باشد، انتزاعی‌تر و بنابراین توخالی‌تر خواهد نمود و در این حالت هر قدر موضوع اثر هنری ملموس‌تر باشد دریافت ما از آن کمتر خواهد بود.

به این ترتیب دو راه حل افراطی برای مشکل ما وجود دارد. یکی از آنها که به اعتبار علوم طبیعی متداول شده است به تشابه روش علمی و شیوه تاریخی مربوط می‌شود و به گردآوری صرف وقایع و یا به برقرار کردن «قوانین»

→
Legouis and L. Cazamian, *Histoire de la littérature anglaise*, Paris 1924 (English tr. by H. D. Irvine and W. D. Mac Innes, two vols., London 1926-7).

تاریخی فوق‌العاده کلی منجر می‌گردد. دیگری منکر این است که پژوهش ادبی، جنبه علمی تواند داشت و مدعی جنبه شخصی «استنباط» ادبی و «فردیت» و حتی «یکتایی»^{۲۴} هر اثر ادبی است. اما راه حل ضد علمی، در ضوابط افراط آمیز خود، خطرات خاص و مسلمی را در بر دارد. «کشف و شهود» شخصی ممکن است به «ارزیابی» عاطفی محض (نقد ذوقی) و ذهنیت محض منجر شود. تأکید بر «فردیت» و حتی «یکتایی» هر اثر هنری — گرچه بعنوان واکنشی در قبال نظریات کلی سهل انگارانه است — اما بمنزله فراموش کردن این نکته است که هیچ اثر هنری نمی‌تواند بتمامی «یکتا»^{۲۴} باشد چون در این صورت بکلی درک نشدنی خواهد بود. البته درست است که فقط یک هملت و فقط یک شعر «درختان» اثر جویس کیلمر^{۲۵} وجود دارد اما حتی یک توده زیاله هم به این معنی که تالی آن را با همان ابعاد، وضع و ترکیبات شیمیایی نمی‌توان

24. uniqueness, unique.

۲۵. Alfred Joyce Kilmer (۱۸۸۶-۱۹۱۸) شاعر و منتقد امریکایی که بخصوص بعنوان سراینده شعر «Trees» مشهورست (م).

دقیقاً بوجود آورد منحصر بفرد تواند بود. بعلاوه تمام کلمات در هراثر ادبی هنری در ذات خود «عام و کلی» است نه جزئی. مجادله بین «کلی» و «جزئی» در ادبیات از زمانی که ارسطو اعلام کرد شعر کلی تر و بنابراین فلسفی تر از تاریخ است — که فقط درباره موضوعات خاص بحث می کند^{۲۶} — ادامه داشته است و نیز از وقتی که د کتر جانسن^{۲۷} اظهار داشت که شاعر نباید «رگه های گلبرگهای لاله را بشمارد»^{۲۸} رمانتیکها و متجددترین منتقدان هرگز از تأکید برخا ص بودن شعر، «بافت» آن و واقعی و ملموس بودنش خسته نمی شوند.^{۲۹} اما شخص باید بداند که هراثر ادبی هم عام

۲۶. ارسطو در رساله خود درباره شعر نوشته است: «شعر از تاریخ فلسفی تر و عالی ترست زیرا بیشتر به اموری می پردازد که کلیت و عمومیت دارند، در حالی که تاریخ بیشتر ذکر اموری فردی را بمیان می آورد.»، هنر شاعری (بوطیقا)، ترجمه فتح الله مجتبائی، تهران (اندیشه) ۱۳۳۷، ص ۸۴ (م).

۲۷. Dr. Samuel Johnson (۱۷۸۴-۱۷۰۹) ادیب و سخنور بزرگ انگلستان (م).

۲۸. یعنی به امور جزئی پردازد (م).

۲۹. W.K.Wismatt, jun., «The structure of the, concrete:» رک

و کلی است و هم خاص یا شاید بهترست گفته شود که هم خاص و فردی است و هم عمومی و کلی. فردیت را می‌توان از خصوصیت کامل و یکتایی تمیز داد.^{۳۰} هر اثر ادبی نیز مثل هر انسان خصوصیات فردی خود را داراست اما در صفات مشترک هم با دیگر آثار هنر سهیم است همان‌گونه که هر بشری وجوه مشترکی با جهان بشری دارد و نیز با همه افراد همجنس، هموطن، هم طبقه و هم حرفه خویش. بدین ترتیب می‌توانیم در زمینه آثار هنری، برای درام عصر الیزابت، همه درامها، همه ادبیات و همه آثار هنر کلیتی قائل شویم. نقد ادبی و تاریخ ادبی هر دو می‌کوشند فردیت اثر ادبی یا صاحب اثر یا یک دوره از ادبیات یا ادبیات یک

universal'in literature.» *PMLA*, LXII(1947), pp. 262 - 80;

Scott Elledge, «The Background and Development in English Criticism of the Theories of Generality and Particularity,» *ibid.*, pp. 147 - 82.

30. R.G. Collingwood, «Are History and Science Different Kinds of Knowledge?» *Mind*, XXXI (1922), pp.449-50; Pitirim Sorokin. *Social and Cultural Dynamics*, Cincinnati 1937, vol. 1, pp. 168 -74, etc.

ملت را مشخص کنند اما این گونه مشخص کردن فقط با اصطلاحات کلی و براساس یک نظریه ادبی انجام پذیرست. امروزه نظریه ادبی یعنی مجموعه مبادی روشها، حاجت مهم مطالعات ادبی است.

البته چنین کمال مطلوبی از اهمیت ادراک صمیمانه و التذاذ — که شرایط مقدماتی شناخت و در نتیجه تفکر ما درباره ادبیات است — نمی کاهد اما اینها فقط شرایط مقدماتی است. بیان این که مطالعات ادبی فقط به «خواندن» آگاهانه آثار مدد می رساند بمنزله تصویری نادرست از هدف شناخت مدون و منظم است، هر چند احراز آن ممکن است برای پژوهنده ادبیات ضروری باشد. حتی اگر کلمه «خواندن» باچنان مفهوم وسیعی بکار رود که دریافت و فهم انتقادی را نیز شامل گردد، «خواندن» آگاهانه برای فرهنگ فردی محض نوعی کمال مطلوب است. «خواندن» به این صورت، فوق العاده دلپذیرست و نیز بعنوان پایه فرهنگ بسیار گسترده ادبی بکار می آید. مع هذا ممکن نیست جانشین مفهوم «پژوهش ادبی» گردد که بمنزله سنتی مافوق فردی و مجموعه ای از معرفت روزافزون و بصیرت و داوری بشمار می آید.

رنه ولک، آستین وارن

René Wellek & Austin Warren

ماهیت ادبیات

ماهیت ادبیات

نخستین مسأله‌ای که در برابر ماست ظاهراً موضوع مورد مطالعه «پژوهش ادبی» است. چه چیزی ادبیات است؟ و چه چیزی ادبیات نیست؟ ماهیت ادبیات چیست؟ هرچند این گونه سؤالات آسان می‌نماید، بندرت جواب روشنی به آنها داده شده است.

یک راه آن است که «ادبیات» را بعنوان هرچیز چاپ شده تعریف کنیم. در این صورت خواهیم توانست «حرفه طبابت در قرن چهاردهم» یا «حرکات سیارات در اوائل قرون وسطی» یا «جادوگری در انگلستان قدیم و انگلستان جدید» را نیز مورد مطالعه قرار دهیم و همان‌طور که ادوین گرین لا استدلال کرده است «هرچیزی که با تاریخ تمدن ارتباط داشته باشد از رشته ما بیرون نیست»، «ما در کوشش خود برای فهم دوره‌ای از تمدن به ادبیات محض یا حتی به گزارشهای چاپی و خطی محدود نیستیم و

باید به اثر مورد نظر خود به اعتبار سهم احتمالش در تاریخ فرهنگ توجه کنیم».^۱ بنا بر فرضیه گرین لا و عمل کرد بسیاری از دانشمندان، به این طریق مطالعه ادبی نه فقط از نزدیک با تاریخ تمدن مربوط شده بلکه در حقیقت با آن یکسان است. این گونه مطالعه فقط به این معنی که با آثار چاپ شده و مکتوب سرو کار دارد - که ناگزیر منبع اولیه قسمت عمده تاریخ است - ادبی است. البته در دفاع از این نظریه می‌توان استدلال کرد که مورخان از این مسائل غفلت می‌کنند و تاریخ سیاسی، نظامی و اقتصادی ذهن آنان را بیش از حد مشغول می‌دارد. به این ترتیب ادیب مجازست که از مرز خود تجاوز کند و قلمرو همسایه را نیز به تملک خویش درآورد. بی‌شک هیچ کس را نباید از ورود به منطقه دلخواهش منع کرد و بی‌گمان بسیار چیزهاست که می‌توان در تأیید گسترش تاریخ تمدن بمعنی وسیع کلمه بیان نمود. اما با همه اینها چنین مطالعه‌ای فاقد جنبه ادبی است. اعتراض در این مورد که این بحث فقط لفاظی در

1. Edwin Greenlaw, *The Province of Literary History*, Baltimore 1931, p. 174.

اصطلاحات است قانع کننده نیست. در حقیقت بحث از هر چیزی که به تاریخ تمدن وابسته است مطالعات ادبی را سخت درهم می ریزد. همه تمایزها از میان می رود. معیارهای نامربوط وارد حوزه ادبیات می شود و در نتیجه ادبیات وقتی با ارزش شمرده خواهد شد که نتایجی برای این نظام تربیتی جنبی یا فلان نظام داشته باشد. تعیین هویت ادبیات از طریق تاریخ تمدن، نوعی انکار این رشته خاص و روشهای ویژه مطالعه ادبی است.

راه دیگر تعریف ادبیات، محدود کردن آن به «کتابهای والا» است. کتابهایی که صرف نظر از موضوعشان «از نظر قالب ادبی یا طرز بیان درخور توجه است». در این جا معیار ارزش یا فقط از نظر جمال شناسی است و یا معیاری است مبنی بر جمال شناسی توأم با امتیازات کلی فکری و عقلی. برجسته ترین آثار، از میان اشعار غنائی، درام و داستان، بر طبق مبانی جمال شناختی انتخاب می شود. گزینش دیگر کتابها بواسطه شهرت یا اهمیت فکری و عقلی آنها، همراه با توجه نسبتاً اندکی به ارزش جمال شناختیشان است. در این انتخاب، سبک، انشاء، قدرت تعبیر آثار مشخصاتی است که معمولاً مورد توجه است. این طریق

مرسوم برای تشخیص و بحث درباره ادبیات است. با گفتن این که «این اثر ادبیات نیست»، ما درباره ارزش آن داوری کرده‌ایم. وقتی نیز می‌گوییم کتابی در زمینه تاریخ، فلسفه یا علم، متعلق به «ادبیات» است، به همین گونه داوری می‌پردازیم.

اکثر تاریخهای ادبی شامل بحث از فلسفه، مورخان، حکمای الهی، علمای اخلاق، رجال سیاست و حتی برخی از دانشمندان علوم می‌شود. مثلاً تصور تاریخ ادبی انگلستان قرن هجدهم بدون بحث مشروح از برکلی^۲ و هیوم^۳، باتلر^۴ اسقف و گیبین^۵، برک^۶ و حتی ادام اسمیت^۷ دشوار خواهد بود. بحث از این مؤلفان گرچه معمولاً کوتاه‌تر از مباحث مربوط به شاعران، نمایشنامه‌نویسان و داستان -

۲. George Berkeley (۱۶۸۵-۱۷۵۳) فیلسوف، اسقف و نویسنده

ایرلندی (م).

۳. David Hume (۱۷۱۱-۱۷۷۶) فیلسوف و مورخ اسکاتلندی (م).

۴. Joseph Butler (۱۶۹۲-۱۷۵۲) دانشمند انگلیسی در علوم الهی (م).

۵. Edward Gibbon (۱۷۳۷-۱۷۹۴) مورخ انگلیسی (م).

۶. Edmund Burke (۱۷۲۹-۱۷۹۷) سیاستمدار و ناطق انگلیسی (م).

۷. Adam Smith (۱۷۲۳-۱۷۹۰) عالم اقتصاد اسکاتلندی (م).

پردازان است، بندرت به قریحه جمال شناختی صرف آنها محدود می شود. در عمل، از نظر رشته تخصصی این مؤلفان، آنچه از تاریخهای ادبی عاید ما می شود گزارشی سرسری و خالی از بصیرت است. کاملاً درست است که درباره هیوم فقط بعنوان فیلسوف، راجع به گیبین به نام مورخ، در باب باتلر اسقف بعنوان مدافع مسیحیت و عالم اخلاق و درباره ادام اسمیث به نام حکیم اخلاق و اقتصاددان می توان داوری کرد. اما در اکثر تاریخهای ادبی از این متفکران بصورت شکسته بسته و بدون بحث کامل (تاریخ موضوعات مورد گفتگوی آنها) و استنباط واقعی از تاریخ فلسفه، آراء اخلاقی، تاریخ نویسی و نظریه های اقتصادی سخن می رود. مورخ ادبی خودبخود به مورخ شایسته رشته های مذکور در فوق بدل نمی شود بلکه در این زمینه فقط یک گردآورنده مطالب است که آگاهانه به قلمرو دیگر رشته ها تجاوز می کند.

مطالعه «کتابهای والا» و برگزیده ممکن است از نظر هدفهای تربیتی قابل توصیه باشد. ما همه باید این اصل را تأیید کنیم که دانشجویان (به خصوص مبتدیان آنان) باید کتابهای والا و یا لااقل کتابهای خوب را بیشتر از کتابهایی

از نوع گردآورده‌ها و یا شگفتیهای تاریخی بخوانند^۸. اما ممکن است در این باره شک کنیم که این اصل ارزش آن را داشته باشد که بمعنی دقیق خود در مورد علوم، تاریخ، یا هر موضوع افزایش‌پذیر و در حال پیشرفت ملحوظ گردد. در تاریخ ادبیات تخیلی اگر فقط کتابهای والا مورد توجه شود، تداوم سنت ادبی، تکامل انواع ادبی^۹، و درحقیقت طبیعت واقعی جریان ادبی غیرقابل درک می‌گردد، بعلاوه سوابق اوضاع اجتماعی، زبان‌شناختی و فکری و دیگر عوامل مؤثر در اوضاع، در تاریکی و ابهام قرار می‌گیرد. این اصل در تاریخ، فلسفه و موضوعات مشابه آنها عملاً نظری را پیش می‌آورد که فوق‌العاده جنبه «جمال‌شناختی» دارد. ظاهراً در انتخاب تامس‌هاکسلی^{۱۰} از بین همه دانشمندان انگلیسی بعنوان کسی که آثارش خواندنی است، هیچ دلیل دیگری جز تکیه بر «سبک» روشنگر او وجود ندارد. گذشته از مواردی معدود، این گونه معیار

8. Mark van Doren, *Literal Education*, New York 1943.

9. literary genres.

۱۰. (۱۸۹۵-۱۸۲۵) Thomas Henry Huxley زیست‌شناس و نویسنده انگلیسی (م).

سنبجش باید کسانی را که علم را همگانی کرده‌اند بر مبدعان و مبتکران اصلی ترجیح دهد: از این رو ها کسلی را بر داروین و برگسون^{۱۱} را بر کانت^{۱۲} تفضیل خواهد نهاد و باید چنین کند.

بهر بنظر میرسد که ما اصطلاح «ادبیات» را به هنر ادبیات یعنی به ادبیات تخیلی محدود کنیم. در این گونه کاربرد اصطلاح مذکور، دشواریهای خاصی وجود دارد. اما در زبان انگلیسی، اصطلاحات علی‌البدل احتمالی مانند fiction^{۱۳}، poetry^{۱۴} یا قبلاً ظرف معانی دقیقی قرار گرفته و یا مثل کلمات imaginative literature^{۱۵} و belles-lettres^{۱۶} ناهنجار و گمراه کننده است. از

۱۱. Henri Bergson (۱۸۵۹-۱۹۴۱) فیلسوف فرانسوی و برندهٔ جایزهٔ

نوبل در ادبیات (۱۹۲۷) (م).

۱۲. Immanuel Kant (۱۷۲۴-۱۸۰۴) فیلسوف آلمانی (م).

۱۳. قصه.

۱۴. شعر.

۱۵. ادبیات تخیلی.

۱۶. ادبیات محض که جزء هنرهای زیباست، بخصوص شعر و نمایشنامه و

داستان (م).

ایرادهای وارد بر کلمه literature این است که این واژه (در معنی لغوی خود از ریشه litera) محدودیت به ادبیات مکتوب یا چاپ شده را القاء می‌کند. چون بدیهی است که هر مفهوم منطقی از ادبیات باید شامل «ادبیات شفاهی» نیز باشد. از این لحاظ واژه آلمانی Wortkunst^{۱۷} و کلمه روسی slovesnost^{۱۸} بر معادل انگلیسی خود برتری دارد.

ساده‌ترین راه حل این مشکل از راه تشخیص استفاده خاصی است که در ادبیات از زبان می‌شود. زبان ماده اولیه ادبیات است همان گونه که سنگ یا برنز در مجسمه‌سازی و رنگ در نقاشی و یا اصوات در موسیقی بکار می‌رود. اما شخص باید درک کند که زبان فقط یک ماده بی‌جان مثل سنگ نیست بلکه خود، مخلوق انسان است و از این رو از میراث فرهنگی قومی متکلم به یک زبان، بارور و برخوردار است.

در این جا تمایزهای عمده‌ای که باید قائل شد بین موارد استعمال ادبی، روزمره و علمی زبان است.

۱۷. معنی لغوی آن «هنر و صناعت کلام» است (م).

۱۸. تقریباً به همان معنی کلمه آلمانی پیشین است (م).

تامس کلارک پولاک در کتاب خود به نام ماهیت ادبیات^{۱۹} درباره این موضوع بحثی کرده است که هرچند تا آن جا که پیش رفته درست است، کاملاً رضایت بخش نمی نماید بخصوص در تعریف تمایز بین زبان ادبی و زبان روزمره. مسأله دشوارست و در عمل به هیچ وجه ساده نیست زیرا ادبیات، از دیگر هنرها متمایزست و هیچ حدّ وسطی از خود ندارد و نیز از این رو که در این میان، بسیاری صورتهای درهم آمیخته و ظریف، بی شک موجودست. تشخیص بین زبان علم و زبان ادبیات نسبتاً آسان است. اما تقابل محض بین «فکر»^{۲۰} و «عاطفه»^{۲۱} و «احساس»^{۲۲} بحدّ کفایت نیست. البته ادبیات حاوی «فکر» هست و حال آن که زبان عاطفی - مثلاً گفتگوی عشاق یا یک نزاع معمولی - به هیچ وجه به ادبیات محدود نمی شود. مع هذا زبان علمی مطلوب کاملاً بر مفهوم خود

19. Thomas Clark Pollock, *The Nature of Literature*, Princeton 1942.

20. thought.

21. emotion.

22. feeling.

«دلالّت کننده» است یعنی متوجه یکایک ارتباطها بین دالّ و مدلول است. دالّ کاملاً واسطه است و از این رو می‌تواند جای خود را به معادلش بدهد. شفاف نیز هست یعنی بی آن که جلب توجه کند و بدون ابهام ما را به مدلول هدایت می‌کند.

زبان علمی به جانب نظامی از نشانه‌ها، نظیر ریاضیات یا منطق علامتی^{۲۳}، گرایش دارد. کمال مطلوب آن دست یافتن به چنان زبانی جهانی است که لایب‌نیّتس^{۲۴} در اواخر قرن هفدهم به طرح آن آغاز کرده و آن را *characteristica universalis*^{۲۵} نامیده بود. در مقام مقایسه با زبان علمی، زبان ادبی از جهاتی ناقص بنظر می‌رسد و ابهام فراوان دارد و مانند هر زبان تاریخی دیگر پر از جناسها و یا مقولات اختیاری و نامعقول

۲۳. sym-bolic logic. در زبان عربی المنطق الرمزی گویند. منطق کتابی هم مناسب است. اصطلاح متن بتوسط شادروان دکتر غلامحسین مصاحب بکار رفته است (م).

۲۴. (۱۶۴۶-۱۷۱۶) Gottfried Wilhelm von Leibnitz فیلسوف و

ریاضی‌دان آلمانی (م).

۲۵. طبیعت جهانی.

نظیر مبحث «جنس» در دستورست؛ و حوادث تاریخی، خاطرات و روابط زبانی در آن نفوذ می‌کند. بطور خلاصه خاصیت «دلالت تضمینی» بسیار دارد. علاوه بر این، زبان ادبی از دلالت محض بسیار دورست. جنبه بیانی مخصوص به خود را دارد؛ لحن و شیوه بیان گوینده یا نویسنده را می‌رساند و فقط آنچه را به ظاهر عبارت می‌گوید، بیان و اظهار نمی‌کند. و نیز در صدد است در طرز فکر خواننده نفوذ کند و او را متقاعد و سرانجام دگرگون سازد. تفاوت مهم دیگری هم بین زبان ادبی و زبان علمی وجود دارد: در اولی خود نشانه (دال) یعنی نمود و کیفیت صوتی کلمه، مورد توجه خاص است. انواع فتون ادبی نظیر وزن شعر، تکرار اصوات یا هجاها در کلمات^{۲۶}، طرز ترکیب اصوات^{۲۷} ابداع شده است تا توجه را به الفاظ جلب کند.

این تفاوت‌های زبان ادبی را با زبان علمی ممکن است در درجات مختلف بوسیله آثار گوناگون هنر ادبیات بجا

26. alliteration.

27. patterns of sound.

آورد. مثلاً طرز ترکیب اصوات در یک داستان اهمیتش کمتر از این موضوع در برخی اشعار غنائی است که ترجمهٔ بلیغ آنها غیر ممکن است. عنصر بیان در یک «داستان آفاقی»^{۲۸} - که ممکن است طرز فکر نویسنده را تغییر شکل دهد و تقریباً آن را پنهان دارد - خیلی کمتر از آن است که در یک اثر غنائی از نوع «حدیث نفس» دیده می شود. عنصر عملی که در شعر «محض» کم رنگ است امکان دارد در داستانی با هدف خاص یا در یک شعر هجو آمیز یا تعلیمی زیاد باشد. علاوه بر این درجهٔ عقلانی شدن زبان ممکن است بطور قابل ملاحظه ای تغییر کند: اشعار فلسفی و تعلیمی و داستانهایی که مسأله ای را دربردارد حداقل گاه گاه به نحوهٔ استعمال علمی زبان نزدیک می شود. به علاوه در بررسی آثار ادبی و هنری ملموس و واقعی هرچه کیفیات درهم آمیخته مذکور نمایان باشد تشخیص میان کاربرد ادبی و علمی زبان روشن تر بنظر می رسد: زبان ادبی بصورت بسیار عمیق تری تحت تأثیر ساختمان تاریخی زبان است؛ بر دلالت نشانه های لفظی تأکید خاص می نماید؛ جنبه

۲۸. objective novel. «آفاقی» در برابر «انفسی» اختیار شده،

«عینی» نیز می توان گفت (م).

بیانی و عملی مخصوص دارد که زبان علمی تا آن جا که ممکن است کمتر به آن می پردازد.

تمایز قائل شدن بین زبان روزمره و زبان ادبی دشوار ترست. از زبان روزمره یک تصور واحد نمی توان داشت: این زبان از تنوع وسیعی برخوردارست نظیر: زبان گفتار، زبان تجاری، زبان اداری، زبان دینی و زبان محاوره دانشجویان. اما ظاهراً بسیاری از آنچه درباره زبان ادبی گفته شده درباره دیگر کاربردهای زبان باستانای زبان علمی مصداق دارد. زبان روزمره وظیفه بیانی خاص خود را دارد گرچه این حالت در یک اعلامیه رسمی بی رنگ یا در اعتراضی ناشی از یک بحران عاطفی آنی با یکدیگر متفاوت است. زبان روزمره پر از کاربردهای خلاف قاعده و بالمآل صورت تغییر یافته ای از زبان تاریخی است، هرچند مواردی پیش می آید که هدفش تقریباً دقتی در حد توصیف علمی است. در زبان روزمره فقط گاه گاهی به ظاهر الفاظ توجه می شود. مع هذا چنین توجهی روی می دهد مثلاً در نمودار صوتی اسمها، عملها^{۲۹} یا در جناسهای لفظی.

۲۹. اشاره است به تناسب آهنگ الفاظ با معنی آنها، مثل کلمات فارسی:

بی گمان زبان روزمره غالباً متوجه حصول نتیجه و تأثیر در کردار و رفتار مخاطب است. اما محدود داشتن آن صرفاً به انتقال مطلب، خطاست. ساعتها سخن گفتن یک کودک درحالی که مستمعی ندارد، و پر حرفی تقریباً بی معنی یک تن بالغ در جمع نشان می‌دهد موارد بسیاری هست که زبان کاملاً و یا در درجه اول وسیله انتقال مطلب نیست.

به این ترتیب قبل از هرچیز باید از نظر کمیت میان موارد استعمال گوناگون زبان روزمره با زبان ادبی تفاوت قائل شد. [در زبان ادبی] منابع زبان بسیار آگاهانه‌تر و منطقی‌تر مورد استفاده واقع می‌شود. در اثر

زمزمه و غرش. این نکته از قدیم مورد توجه ارباب بلاغت در زبان عربی نیز بوده است، از جمله، رک: ابن اثیر، المثل السائر فی ادب الکاتب و الشاعر، تصحیح محمد محیی الدین عبدالحمید، قاهره ۱۳۵۸، ۱/ ۱۴۹، ۱۵۰، ۱۵۳، ۱۶۸، ۱۸۹، ۶۶-۶۷؛ علی بن عبدالعزیز جرجانی، الوساطة بین المتنبي و خصومه، تصحیح محمد ابوالفضل ابراهیم، علی محمد البجاوی، مصر ۱۳۸۶، ۲۴؛ ابن سنان خفاجی، سرالفصاحة، تصحیح عبدالمتعال الصعیدی، مصر ۱۳۸۹، ۴۹، پی‌۸۲، پی‌۸۳؛ عبدالقاهر جرجانی، دلائل الاعجاز، تصحیح شیخ محمد عبده، مصر ۱۳۶۶، ۲۸۳ (م).

یک شاعر درون گرا ما تصویری از «شخصیتی» داریم که بسیار متناسب تر و از هر جهت نافذتر از تصویر کسانی است که آنان را در جریانات روزانه می بینیم. در برخی از انواع شعر از شبه تناقض^{۳۰}، ایهام و تغییر معنی کلمات بقرینه و حتی از روابط نامعقول مقولات دستوری نظیر «جنس» و «زمان فعل» کاملاً آگاهانه استفاده می شود. زبان شعر به منابع موجود در زبان روزمره سرو سامان و استحکام می بخشد و حتی گاهی برای آن که ما را به تأمل و دقت وادار کند سلطه خود را بر آنها تحمیل می نماید. یک نویسنده درمی یابد بسیاری از این منابع زبان که تشکیل یافته و بکار رفته است حاصل کار و کوشش خاموش و گمنام نسلهاست. در برخی از آثار ادبی بسیار پیشرفته و بخصوص در بعضی اعصار خاص، شاعر فقط از یک قرارداد مرسوم پیروی می کند: چنین توان گفت که زبان برای او «شاعرانه» شده است. مع هذا هراثر هنری نظم و سامان و وحدتی در مواد خود برقرار می کند. این وحدت گاهی

۳۰. paradox خلاف عرف، منظور سخنی است که بظاهر نادرست نماید

ولی پس از تأمل معلوم شود درست است نظیر: More haste, less

speed عجله بیشتر یعنی سرعت کمتر (م).

خیلی سست می‌نماید مثلاً در بسیاری طرحهای مقدماتی و داستانهای ماجراجویی، اما در برخی شعرهای خاص آن‌چنان بافت درهم پیچیده و دقیقی آنها را می‌آراید که تغییر یک کلمه یا تغییر جای آن بدون صدمه به تأثیر کلی آن شعرها امکان ندارد.

تمایز عملی میان زبان ادبی و زبان روزمره بسیار آشکارترست. هرسخنی که ما را به انجام دادن کار واقعی معینی وادارد، ما آن را بعنوان شعر نمی‌پذیریم یا در شمار خطابه محض قرار می‌دهیم. شعر راستین در ما عمیق‌تر تأثیر می‌کند. هنر نوعی شکل و قالب به آثار می‌دهد که شیوه بیان آنها را از دنیای واقعیت متمایز می‌سازد. به این ترتیب ما می‌توانیم برخی از مفاهیم مشترک جمال‌شناسی، نظیر: «تأمل بی‌طرفانه»^{۳۱}، «فاصله جمال‌شناختی»^{۳۲} و «قالب‌بندی»^{۳۳}، را در تجزیه و تحلیل خود از نظر علم

31. disinterested contemplation.

۳۲. aesthetic distance. منظور توصیف برخورد و یا چشم‌انداز شخص نسبت به یک شیء است موقعی که درباره آن، دور از هرگونه علاقه شخصی یا عملی می‌اندیشد و در جمال‌شناسی فاصله‌ای که شرط لازم تأمل در مورد یک اثر هنری است، چه بتوسط منتقد و چه بتوسط آفریننده

دلالت وارد کنیم. و نیز باید این نکته را درک کنیم که تمایز بین هنر و غیرهنر و ادبیات و بیان غیرادبی تثبیت شده نیست. عمل جمال‌شناختی ممکن است انواع گوناگونی از بیان لسانی را در برگیرد. این، تصویری محدود از ادبیات خواهد بود که همه هنر تبلیغات یا شعر تعلیمی و هجوآمیز را از آن خارج کنیم. ما باید صورتهای بینابین مانند رساله، شرح حال و ادبیات خطابی^{۳۴} را بشناسیم. در دوره‌های مختلف تاریخ، قلمرو وظیفه جمال‌شناختی گسترده‌تر یا محدودتر می‌شود: زمانی نامه شخصی صورت هنری داشت و موعظه نیز چنین بود و حال آن که امروز به پیروی از گرایش معاصران در پرهیز از اختلاط انواع ادبی، برای

اثر. عبارت دیگر فاصله‌ای است که برای درک درست و بی‌طرفانه از اثر هنری لازم می‌نماید یعنی منتقد اثر هنری باید خود را از تأمل در باب این گونه سؤالات که فایده این اثر چیست؟ آیا واقعیت دارد یا نه؟ و یا از هر نوع جهت‌گیری موافق و مخالف دور بدارد؛ برای اطلاع بیشتر، رک: *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* (U.S.A.: Princeton University Press, 1974), s.v. «aesthetic d.» (م).

33. framing.

34. rhetorical literature.

وظیفهٔ جمال‌شناختی محدودیتی و بر هنر محض تأکیدی بعمل می‌آید که بمنزلهٔ عکس‌العملی در برابر هواخواهان اصالتِ جمال‌شناسی و دعاوی آن است که از طریق جمال‌شناسی در اواخر قرن نوزدهم عنوان شده بود. اما بنظر می‌رسد بهترین راه آن است که ادبیات را فقط آثاری بشمار آوریم که جنبهٔ جمال‌شناسی در آنها برجستگی خاصی دارد، در عین حال که می‌توانیم تشخیص دهیم که عناصر جمال‌شناختی، نظیر سبک و انشاء، در آثاری که مقاصدی کاملاً متفاوت و عاری از جمال‌شناسی دارند وجود دارد مانند رساله‌های علمی، مقالات فلسفی، جزوه‌های سیاسی و موعظه‌ها.

اما ماهیت ادبیات بصورت تجلیاتی هرچه آشکارتر بروز می‌کند. کانون هنر ادبی را ظاهراً باید در انواع سنتی آن از قبیل: غنائی، حماسی و درام جست. همهٔ اینها مشعر بردنیایی از توهم و تخیل است. تقریر و بیان در یک داستان، شعر یا درام کلمه بکلمه واقعیت ندارد. اظهاراتی منطقی نیز نیست. حتی در یک داستان تاریخی یا داستانی نوشتهٔ بالزاک^{۳۵} - که گویی «اطلاعاتی» را دربارهٔ عین

۳۵. Honoré de Balzac (۱۷۹۹-۱۸۵۰) داستان‌نویس فرانسوی (م).

وقایع ابلاغ می کند - با همان گونه اطلاعات که در یک کتاب تاریخ یا جامعه شناسی آمده است از نظر تقریر و بیان تفاوتی عمده و مهم وجود دارد. حتی در آثار غنائی انفسی^{۳۶} ضمیر «من» شاعر یک «من» تخیلی و درامی است. یک شخص داستان، با یک سیمای تاریخی یا چهره ای در زندگانی واقعی فرق دارد. اولی فقط از جمله هایی که او را بوصف درمی آورد و یا بتوسط نویسنده برزبانش نهاده می شود آفریده شده است. وی نه گذشته ای دارد و نه آینده ای و گاهی از ادامه حیات نیز بی نصیب است. این اندیشه ابتدائی، انتقادات را رد می کند از قبیل بسیاری انتقادات مربوط به هملت در ویتن برگ^{۳۷}، نفوذ پدر هملت در پسرش، وانتقاداتی راجع به فالستاف^{۳۸} باریک اندام وجوان، «دوره دوشیزگی قهرمانان زن در آثار شکسپیر» و این موضوع که «لیدی مکبث^{۳۹} چند

۳۶. subjective lyric. «انفسی» در برابر «آفاقی» اختیار شده، «ذهنی» نیز می توان گفت (م).

۳۷. Wittenbery شهری کوچک در مشرق آلمان، محل تحصیل هملت.

۳۸. Sir John Falstaff شخصی در نمایشنامه هائری چهارم اثر شکسپیر

(م).

فرزند داشت». ^{۳۹} زمان و فضا در یک داستان عین زندگانی حقیقی نیست. حتی در یک رمان بظاهر بسیار واقع گرایانه یک «بخش از زندگی» از نظر یک نویسنده ناتورالیست، مطابق قراردادهای هنری خاصی ساخته می شود. بخصوص از لحاظ چشم انداز تاریخی متأخر می بینیم داستانهای ناتورالیستی در انتخاب مایه و جوهر، نوع آفرینش اشخاص داستان، وقایع برگزیده یا حوادثی که در داستان روی داده و طرز گرداندن محاورات تا چه اندازه با یکدیگر شبیه است.

۳۹. Lady Macbeth هنر سر جاه طلب و وسوسه گر مکبث در

نمایشنامه ای از شکسپیر به همین نام (م).

۴۰. اکثر آثار E.E.Stoll با این بحث ارتباط دارد؛ نیز، رک:

L.L.schücking, *Characterprobleme bei Shakespeare*, Leipzig 1919 (English tr., London 1922) and L.C.Knights, *How Many Children Had Lady Macbeth?*, Cambridge 1933 (reprinted in *Explorations*, London 1946, pp. 15-54). Recent treatmenty of conventionalism v.naturalism in the drama are S.L. Bethell, *Shakespeare and the Popular Dramatic Tradition*, Durham, N.C. 1944, and Eric Bentley, *The Playwright as Thinker*, new york 1946.

همچنین نه فقط در اتخاذ یک قالب نمایشی بلکه در شیوه عرضه فضا و زمان، حتی سبک منتخب در محاورات باصطلاح واقع گرایانه و طرز ورود و خروج اشخاص واقعه از صحنه، قراردادی بودن افراطی حتی ناتورالیست ترین درامها را تشخیص می دهیم.^{۴۱} هر قدر

۴۱. در مورد زمان در رمان، رک:

Edwin Muir, *The Structure of the Novel*, London 1928.

در مورد زمان در دیگر انواع ادبی، رک:

T.Zielinski, «Die Behandlung gleichzeitiger Vorgänge im antiken Epos,» *Philologus, Supplementband*, VIII (1899-1901), pp. 405-99; Leo Spitzer, «Über zeitliche Perspektive in der neueren französischen Lyrik,» *Die neueren Sprachen*, XXXI (1923), pp. 241-66 (reprinted, *Stilstudien*, II, Munich 1928, pp. 50-83); Oskar Walzel, «zeitform im lyrischen Gedicht,» *Das Wortkunstwerk*, Leipzig 1926, pp. 277-96.

در سالهای اخیر (تا حدودی بر اثر نفوذ فلسفه اگزیستانسیالیست) توجه بیشتری به مسأله زمان در ادبیات مبذول شده است.

Georges Poulet, *études sur le temps humain*, Paris, English tr., Baltimore 1956; *La Distance intérieure*, Paris 1952, English tr., Baltimore 1959;

میان طوفان^{۴۲} و خانه عروسک^{۴۳} تفاوت باشد در این جنبه‌های قراردادی دراماتیک با هم سهیمند.

اگر «وهم»، «ابداع» و «تخیل» را بعنوان صفت ممیزه ادبیات بشناسیم آنگاه آثار هومر، دانته^{۴۴}، شکسپیر، بالزاک، کیتز^{۴۵} را بیشتر از آثار سیسرون^{۴۶}، مونتینی^{۴۷}، بوسونه^{۴۸} یا امرسن^{۴۹} جزء ادبیات خواهیم

A.A.Mendilow, *Time and the Novel*, London 1952;
Hans Meyerhoff, *Time in Literature*, Berkeley, Cal.
1955; Emil Straiger, *Die Zeit als einbildungskraft das dichters*, Zürich 1939, 2nd ed. 1953; Günther Müller, *Die Bedeutung der Zeit in der Erzählkunst*, Bonn 1946.

۴۲. *The Tempest* اثر ویلیام شکسپیر (م).

۴۳. *A Doll's House* نمایشنامه‌ای اثر ایبسن (۱۸۲۸-۱۹۰۶) Henrik

(Johan) Ibsen نمایشنامه‌نویس نروژی (م).

۴۴. (۱۲۶۵-۱۳۲۱) Alighieri Dante شاعر ایتالیایی (م).

۴۵. (۱۷۹۵-۱۸۲۱) John Keats شاعر انگلیسی (م).

۴۶. (۴۳-۱۰۶ ق.م.) Marcus Tullius Cicero (Cicéron) خطیب و

سیاستمدار رومی (م).

۴۷. (۱۵۹۲-۱۵۳۳) Michel Eyquem de Montaigne رساله‌پرداز

شمرد. بطور مسلم مواردی «در حدّ فاصل» وجود دارد مانند رسالهٔ جمهور افلاطون که جنبهٔ «ابداع» و «وهم» آن را لااقل در قسمت مربوط به اسطوره‌های بزرگ نمی‌توان انکار کرد و حال آن که این گونه نوشته‌ها در عین حال در درجهٔ اول آثاری فلسفی است. این مفهوم از ادبیات، جنبهٔ توصیفی دارد نه جنبهٔ ارزیابی. اگر اثری بزرگ و پرتأثیر را در شمار خطابه، فلسفه، تألیفات سیاسی قرار دهیم (که همهٔ آنها ممکن است مسائل مربوط به تجزیه و تحلیل جمال‌شناختی، سبک‌شناسی و انشاء را نظیر یا عین آنچه در آثار ادبی عرضه می‌شود، بمیان آورند اما خاصیت عمدهٔ وهم را فاقدند) خطائی در مورد آن صورت نمی‌گیرد. به این ترتیب این مفهوم از ادبیات شامل همهٔ انواع داستان و حتی بدترین رمان، بدترین شعر و بدترین درام می‌شود. طبقه‌بندی آثار بعنوان هنر، باید از ارزیابی آنها متمایز گردد.

فرانسوی (م).

۴۸. Jacques Bénigne Bossuet (۱۶۲۷-۱۷۰۴) خطیب فرانسوی (م).

۴۹. Ralph Waldo Emerson (۱۸۰۳-۱۸۸۲) رساله‌پرداز و شاعر و

فیلسوف امریکایی (م).

یک سوء استنباط عمومی را باید برطرف کرد. ادبیات «تخیلی» به کاربرد تصاویر نیازمند نیست. زبان شعر از تصویرپردازی^{۵۰} سرشارست که با ساده‌ترین صورت شروع می‌شود و در تمام اسلوبهای اسطوره‌ایش بصورت شامل مطلق، مانند آثار کسانی چون بلیک^{۵۱} و ییتز^{۵۲}، به اوج خود می‌رسد. اما تصویرپردازی اصل مهم بیان داستانی نیست و در نتیجه لازمه قسمت عمده‌ای از ادبیات نمی‌باشد. شعرهایی خوب ولی کاملاً عاری از تخیل وجود دارد. حتی «شعر ارشادی»^{۵۳} نیز هست. ^{۵۴}بعلاوه تصویرپردازی نباید

50. imagery.

۵۱. William Blake (۱۷۵۷-۱۸۲۷) شاعر و نقاش انگلیسی (م).
 ۵۲. William Butler Yeats (۱۸۶۵-۱۹۳۹) رساله‌پرداز، شاعر و
 درام‌نویس ایرلندی (م).
 ۵۳. poetry of statemenet. [شعری عاری از عاطفه و تخیل که در قرون
 هفدهم و هجدهم در ادب انگلیسی رایج بود]. این اصطلاح را نخست
 مارک فان‌دورن Mark van Doren در دفاع از شعر درآیدن
 John Dryden (۱۶۳۱-۱۷۰۰) شاعر و درام‌نویس و منتقد انگلیسی
 بکار برده است، رک:

John Dryden, A Study of his Poetry, New York 1946, p. 67.

۵۴. نمونه شعر عاری از مجاز از وردزورث: We Are Seven. گفته

با تصویرسازی^{۵۵} عملی و حسی و بصری اشتباه شود. جمال‌شناسان قرن نوزدهم مانند فیشر^{۵۶} و ادوارد فن هارتمان^{۵۷}، تحت تأثیر هگل^{۵۸} استدلال می‌کردند که همه هنر «تجلی حسی اندیشه» است در حالی که مکتب دیگری (فیدلر^{۵۹}، هیدلبراند^{۶۰} و ریهل^{۶۱}) از هنر

→ رابرت بریجز Robert Bridges مثالی است از شعر فاقد تصویر:
I love all beauteous things, I seek and adore them.
مع هذا
ممکن است کسی استدلال کند که استعاره، بمعنی وسیع، اصل و پایه هر شعرست؛ مثلاً، رک:

William K. Wimsatt and Cleanth Brooks, *Literary Criticism, A Short History*, New York 1957, pp. 749-50.

55. image-making.

۵۶. Friedrich Theodor Vischer (۱۸۰۷-۱۸۸۷) نویسنده آلمانی (م).

۵۷. Karl Robert Eduard von (۱۸۴۲-۱۹۰۶) Hartmann فیلسوف آلمانی (م).

۵۸. Georg Wilhelm Friedrich Hegel (۱۷۷۰-۱۸۳۱) فیلسوف آلمانی (م).

59. Conrad Fiedler.

۶۰. Adolf von Hildebrand (۱۸۴۷-۱۹۲۱) مجسمه‌ساز و ←

بعنوان «نمود محض»^{۶۲} سخن گفته‌اند.^{۶۳} اما بسیاری از آثار بزرگ ادبی، تصاویر حسی را فرایاد نمی‌آورد و اگر هم بیاورد اتفاقی و گاه‌گاه و بطور متناوب است.^{۶۴} حتی در نمایش یک شخصیت خیالی، نویسندگان ممکن است هیچ تصویر بصری عرضه نکنند. بزحمت می‌توان اشخاص

→ پیکرتراش آلمانی (م).

۶۱. Alois Richl (۱۸۴۴-۱۹۲۴) فیلسوف و منتقد آلمانی (م).

62. pure visibility.

63. Adolf von Hildebrand, *Das Problem der Form in der bildendenden Kunst*, third ed., Strassburg 1901 (English tr., New York 1907). see Hermann Konnerth, *Die kunsttheorie Conrad Fiedlers*, Munich 1909 Alois Richl, «bemerkungen zu dem Problem der Form in der Dicht-kunst,» *Vierteljahrschrift für wissenschaftliche Philosophie*, XXI (1897), pp. 283-306, XXII (1898), pp. 96-114 (an application of the concept of pure visibility to literature); Benedetto Croce, «La teoria dell'arte come pura visibilita,» *Nuovi saggi di estetica*, Bari 1920, pp. 239-54.

64. Theodor A. Meyer, *Das Stilgesetz der Poesie*, Leipzig 1901.

داستان را در آثار داستایوسکی^{۶۵} یا هنری جیمز^{۶۶} در نظر مجسم کرد و حال آن که به احوال فکری، انگیزه‌ها، قوه تمیز، برخورد و رفتار و تمایلات آنها بطور کامل می‌شود پی برد.

یک نویسنده حداکثر نموداری از برخی طرحهای کلی و یا فقط یک خاصه ملموس را عرضه می‌دارد - که شیوه معمول تولستوی^{۶۷} و تامس مان^{۶۸} است. این نکته که ما بر مصور کردن صحنه‌ها در بسیاری از موارد ایراد می‌گیریم ولو آن که اثر هنرمندانی خوب و در بعضی اوقات از آن خود نویسنده باشد (مانند ثکری)^{۶۹}، حاکی است که نویسنده فقط نموداری از طرحی کلی به ما عرضه

۶۵. Fyodor Michailovich (۱۸۲۱ - ۱۸۸۱)

Dostoyevsky رمان‌نویس روسی (م).

۶۶. Henry James (۱۸۴۳ - ۱۹۱۶) رمان‌نویس و منتقد امریکایی (م).

۶۷. Leo Nikolayevich Tolstoy (۱۸۲۸ - ۱۹۱۰) رمان‌نویس روسی (م).

۶۸. Thomas Mann (۱۸۷۵ - ۱۹۵۵) نویسنده آلمانی امریکایی (م).

۶۹. William Makepeace Thackeray (۱۸۱۱ - ۱۸۶۳) رمان‌نویس

انگلیسی (م).

می دارد نه آن که شرح جزئیات آن مورد نظر باشد. اگر قرار بود ما هر استعاره در شعر را بصورتی قابل رؤیت در آوریم کاملاً سردرگم و گیج می شدیم. هرچند خوانندگان هستند که به تجسم بخشیدن به موضوعات خوگر شده اند، و نیز در ادبیات قسمتهایی هست که این گونه خیال پردازیها را ایجاب می کند، مباحث روان شناسی را نباید با تجزیه و تحلیل شیوه های استعاری بیان شاعر درهم آمیخت. این شیوه ها تا حد زیادی تنظیم جریانهای فکری است که در خارج از حوزه ادبیات نیز روی می دهد. بدین ترتیب استعاره در بیشتر حالات زبان روزمره ما نهفته و در زبان عامیانه و ضرب المثلهای رایج، آشکارست. انتزاعی ترین اصطلاحات، از طریق القاء استعاری، از ارتباطهایی که بالمال مادی است مشتق می شود (نظیر درک، تعریف کردن، حذف کردن، عنصر، موضوع، فرضیه). شعر ما را از این خاصیت استعاری زبان آگاه می کند و آن را دوباره نیرو می بخشد همچنان که رمزها^{۷۰} و اسطوره های مربوط به تمدنمان (کلاسیک،

70. symbols.

توتونی^{۷۱}، سلتی^{۷۲} و مسیحی) را بکار می گیرد.

همه این تمایزها میان ادبیات و آنچه ادبیات نیست که از آنها بحث کردیم (از قبیل: تنظیم و ترکیب، بیان شخصی، تحقق و بهره گیری از وسائط، فقدان مقاصد عملی، و البته وهم) بیان روشن تری است (در قالبی از تجزیه و تحلیل بر مبنای علم دلالت) از اصطلاحات دیرینه جمال شناختی نظیر «وحدت در عین تنوع»^{۷۳}، «تأمل بی طرفانه»^{۷۴}، «فاصله جمال شناختی»^{۷۵}.

۷۱. Teutonic مربوط به توتونها که قومی در شمال اروپا بوده اند و آلمانیها نیز از ان نژادند (م).

۷۲. سلتها Celts یا کلتها Kelts «گروهی از مردم قدیم که نخستین بار در هزاره دوم قبل از میلاد در قسمت جنوب غربی آلمان و شمال فرانسه یافت شده اند. سلتها گروهی از قبایل بودند و به لهجه های هند و اروپایی تکلم می کردند. این قبایل بعد بسرعت در سراسر اروپا پراکنده شدند.» (دائرة المعارف فارسی، به سرپرستی دکتر غلامحسین مصاحب، تهران (۱۳۴۵) (م).

73. unity in variety.

۷۴. رک: ۳۱ ح.

۷۵. رک: ۳۲ ح.

«قالب‌بندی»^{۷۶} و «ابداع»، «تخیل» و «آفرینش». هریک از آنها، جنبه‌ای از اثر ادبی و یکی از وجوه مشخصه مسیر دلالت معنوی آن را توصیف می‌نماید اما هیچ یک بتنهایی برای توصیف آن کفایت نمی‌کند. لاقلاً یک نتیجه باید حاصل شود که یک اثر ادبی هنری، چیزی ساده و بسیط نیست بلکه ترکیب فوق‌العاده پیچیده‌ای از خصوصیات گوناگون است با مفاهیم و پیوندهای چندگانه. اصطلاح معمول که از یک «سازواره»^{۷۷} [یا ترکیب] در اثر ادبی سخن می‌گوید تا حدی گمراه‌کننده است. زیرا فقط بریک جنبه تأکید می‌کند که «وحدت در عین تنوع» است و به نظایری در زیست‌شناسی - که همیشه هم بدان ربطی ندارد - منتهی می‌شود. بعلاوه «همانندی محتوی و قالب»^{۷۸} در ادبیات، هرچند این عبارت نظر را به روابط متقابل و نزدیک در درون اثر هنری معطوف می‌کند، از این جهت که پیش‌پا افتاده است گمراه‌کننده است. این

۷۶. رک: ۳۳ ح.

77. organism.

78. identity of content and form.

پندار را نیز موجب می‌شود که تجزیه و تحلیل هر عنصری از ساخته‌های بشری باید خواه از نظر محتوی و خواه از نظر فن به یک اندازه مفید باشد، و به این ترتیب ما را از لزوم توجه به اثر ادبی در کلیت و جامعیتش معاف می‌دارد. «محتوی» و «قالب» اصطلاحاتی است که با معانیی فوق‌العاده متفاوت که فقط کنار هم قرار گرفته و مفیدست بکار رفته. در حقیقت حتی پس از تعریف دقیق، این دو اصطلاح فقط اثر هنری را به دو بخش تقسیم می‌کند. تجزیه و تحلیل جدید از اثر هنری باید با مسائلی پیچیده‌تر آغاز شود یعنی حالت وجودی اثر، و نظام اجزاء و لایه‌های آن.^{۷۹}

۷۹. در مورد کتابهایی که این بحث براساس آنها بنا شده به منابع و مراجع این فصل رجوع شود.

رنه و لك؁ آستين وارن

René Wellek & Austin Warren

وظيفة ادبيات

صفوان درگیری‌ها
هند مسند
با هند مسند

وظیفه ادبیات

«ماهیت» و «وظیفه» ادبیات در هر بحث منسجم، باید با یکدیگر پیوسته باشد. کاربرد شعر از طبیعت آن ناشی می‌شود: هرچیز و یا یک دسته از اشیاء وقتی مؤثرتر و عاقلانه‌تر مورد استفاده می‌شود که برای آنچه ساخته شده یا اصولاً برای آن منظورست، بکار رود. فقط وقتی کاربرد ثانوی پیدا می‌کند که در مورد استعمال اصلی از حیز انتفاع افتاده باشد. مثلاً چرخ ریسنده‌گی کهنه بصورت زینت درمی‌آید و یا در موزه بعنوان نمونه قرار می‌گیرد؛ پیانو مربع که دیگر قابل نواختن نیست به یک میز تحریر مفید بدل می‌شود. به همین ترتیب ماهیت شیء از مورد استعمال آن منتج می‌شود و همان کاری است که می‌تواند کرد. هر مصنوع دست بشر - همراه با همه پیرایه‌هایی که زمان و مواد اولیه، افزودنش را به آن ممکن می‌سازد و ذوق و سلیقه، آن را مورد پسند می‌انگارد - ساختمانی متناسب با

ایفای وظیفه‌اش دارد. در هراثرا ادبی ممکن است بسیار چیزها باشد که در ادای وظیفه ادبی لازم ننماید ولو آن که از جهات دیگر جالب توجه و پذیرفتنی باشد.

آیا مفاهیم ماهیت ادبیات و وظیفه ادبیات در جریان تاریخ دگرگون شده است؟ پاسخ به این سؤال آسان نیست. اگر کسی به حد کفایت به عقب برگردد، جواب او ممکن است مثبت باشد؛ شخص ممکن است به زمانی برسد که در آن، ادبیات، فلسفه و دین بی آن که از هم تفکیک شده باشد وجود داشته است: در میان یونانیها اخیلوس^۱ و هزیود^۲ شاید نمونه آن باشند. اما افلاطون می‌توانست از مجادله بین شاعران و فیلسوفان^۳ بعنوان مجادله‌ای قدیمی

۱. Aeschylus شاعر تراژدی سرای و درام‌پرداز یونانی که از ۵۲۵ تا ۴۵۶ ق. م. می‌زیسته است (م).

۲. Hesiod یا هزیودس شاعر یونانی که در قرن هشتم پیش از میلاد می‌زیسته و پیشرو شعر تعلیمی یونان است (م).

۳. ظاهراً اشاره است به ایراد سقراط بر شاعران که افلاطون در رساله آپولوژی از آن یاد کرده است، رک: دوره کامل آثار افلاطون، ترجمه دکتر محمد حسن لطفی و دکتر رضا کاویانی، تهران (خوارزمی) ۱۳۵۷، ۱۷/۱ (م).

یاد کند و به نظر ما مفهومی قابل درک داشته باشد. از طرف دیگر ما نباید درباره مناقشه حاصل از نظریه های «هنر برای هنر» در پایان قرن نوزدهم یا نظریه های متأخرتر «شعر محض»^۴ مبالغه کنیم. «بدعت تعلیمی»^۵، یا چنان که پو^۶ «عقیده» در شعر را وسیله ای برای تهذیب نامیده است، نباید معادل نظریه سنتی رنسانس تصور شود که بموجب آن، شعر سبب انبساط خاطرست و آموزنده و یا از طریق انبساط خاطر تعلیم می دهد.

بر روی هم مطالعه تاریخ جمال شناسی یا فن شعر این تأثیر را در خواننده بجا می گذارد که ماهیت ادبیات و وظیفه آن (تاجایی که - در مقام مقایسه و مقابله با دیگر فعالیتها و ارزشهای بشری - بتوان آنها را در قالب اصطلاحات مفاهیم کلی قرار داد) بطور اساسی تغییر نکرده است. تاریخ جمال شناسی ممکن است تقریباً بصورت یک

4. poetic pure.

5. didactic heresy.

۶. Edgar Allan Poe (۱۸۰۹-۱۸۴۹) شاعر و منتقد و داستان نویسر آمریکایی (م).

بحث دیالکتیک خلاصه شود که در آن «فرض»^۷ و «نقیض»^۸، همان تعبیرات *dulce* و *Utilis*^۹ هوراس^{۱۰} است، به مفهوم این که شعر لذت بخش و مفیدست. هر یک از این دو صفت بطور جداگانه معرف یک سوءاستنباط متناقض از وظیفه شعرست - شاید آسان ترست که دو تعبیر مذکور را بیشتر از لحاظ وظیفه شعر به یکدیگر پیوند دهیم تا از نظر ماهیت آن. این نظر که شعر لذت بخش است (همانند هر نوع لذت دیگر) پاسخگوی این نظریه است که شعر تعلیم می دهد (نظیر هر کتاب درسی^{۱۲}). به این نظریه که همه

۷. thesis بمعنی مرحله اول از دیالکتیک هگل که شادروان محمدعلی

فروغی در سیر حکمت در اروپا بجای آن «بر نهاد» بکار برده است (م).

۸. antithesis یا counter-thesis بمعنی مرحله دوم از دیالکتیک هگل

که محمدعلی فروغی آن را به «برابر نهاد» تعبیر کرده است (م).

۹. کلمه ای لاتینی بمعنی شیرین و مطبوع و معادل *dulcet* انگلیسی (م).

۱۰. کلمه ای لاتینی بمعنی مفید و معادل *utile* انگلیسی و فرانسوی (م).

۱۱. شاعر رومی که از سال ۶۵ تا ۸ قبل از میلاد می زیسته و اثر او به نام

Ars Poetica، فن شعر، در زمینه شعر و شاعری مشهورست (م).

۱۲. هوراس (*Ars poetica, lines 333-44*) در حقیقت سه هدف

متناوب از برای شعر بدست می دهد:

Aut prodesse volunt aut delectare poetae

شعر تبلیغ است یا باید چنین باشد، با این نظریه جواب داده می‌شود که همه شعر صوت و تصویر محض است و باید چنین باشد یعنی نقشبندی است، بدون پیوستگی با عالم عواطف بشری. فرضهای مخالف یکدیگر به باریک‌ترین تعبیرات خود می‌رسد: شاید با ابراز این نظریه‌ها که هنر «نمایش و بازی» است و یا «کار» است («صناعت» قصه‌پردازی و «کار» هنری). هیچ‌یک از این دو نظر بتنهایی قابل قبول نمی‌نماید. هرگاه گفته شود شعر «نمایش و بازی» و تفریحی بطیب خاطرست احساس می‌کنیم که نه درباره مراقبت و مهارت و طراح هنرمند، انصاف داده شده است و نه درباره جدی بودن و اهمیت شعر. اما اگر گفته شود شعر «کار» است یا «صناعت»، حس می‌کنیم که به

→ Omne tulit punctum qui miscuit utile dulci, Lectorem
delectando pariterque monendo...

«بدعت‌های متقارن» - در نظر گرفتن هریک از این هدف‌ها بتنهایی - توسط
کالینگ‌وود رد شده است، رک:

R. G. Collingwood, *Principles of Art*, Oxford 1938 (the
chapters on «Art as Magic» and «Art as Amusement»).

شادی شعر و آنچه کانت «بی‌منظور و غایت بودن»^{۱۳} شعر نامیده ستم رفته است. ما باید وظیفه هنر را چنان توصیف کنیم که در آن واحد حق صفات «شیرین و مطبوع» (لذت‌بخش) (dulce) و «مفید» (utile) ادا شود.

با توجه به این که دقت در استعمال اصطلاحات انتقادی، موضوعی بسیار متأخرست، قاعده هوراس خود آغاز مفیدی را بدست می‌دهد مشروط براین که به اصطلاحات وی وسعتی چنان سخاوتمندانه ببخشیم که کار آفرینندگی رومیها و رنسانس را نیز در بر گیرد. لازم نیست تصور شود که مفید بودن هنر در تحمیل چنان درس اخلاقیی است که به اعتقاد لوبوسو^{۱۴} انگیزه هومر در سرودن ایلیاد بوده یا هگل آن را در تراژدی مورد علاقه خود یعنی آنتیگون^{۱۵} دریافته است. «مفید» معادل «تلف» -

۱۳. Zweckmäßigkeit-ohne یا غایت بی‌غایت purposelessness. ۱۴. zweek یعنی در شعر نباید سودمندی مورد نظر باشد؛ رک: دکتر عبدالحسین زرین کوب، نقد ادبی، تهران (امیرکبیر) ۱۳۵۴، ۲، ۴۲۶ (م).

۱۴. René Le Bossu (۱۶۸۱-۱۶۳۱) نویسنده فرانسوی (م).

۱۵. Antigone دختر اودیپوس که با وجود منع کرئون پادشاه، وی برادر

نکردن وقت» است، نه نوعی «گذراندن وقت» و چیزی است در خور توجه جدی. «شیرین و مطبوع» (لذت بخش) یعنی «بی ملال» و «نه بحکم وظیفه» و آنچه «پاداشش در خودش است».

آیا می‌توانیم این معیار دو گانه را بعنوان اساس تعریف ادبیات بکار ببریم؟ یا این که معیاری است که بیشتر به «ادبیات والا» مربوط است؟ در مباحثات قدیمی‌تر، وجوه تمایز بین ادبیات «والا»، «خوب» و «نازل» بندرت طرح می‌شود. ممکن است حقیقه شک داشت که ادبیات «نازل» (نظیر مجلات مبتذل حاوی موضوعات شهوت‌انگیز)، «مفید» یا «آموزنده» باشد. عموم مردم این گونه آثار را صرفاً وسیله «فرار و انصراف خاطر» و «سرگرمی» تصور می‌کنند. اما به این سؤال باید از نظر خوانندگان این نوع نوشته‌ها پاسخ داده شود نه به زعم خوانندگان «ادبیات خوب». مورتیمر آدلر^{۱۶} به جانب داری از کم‌سوادترین

خود پولی‌نیس را مطابق رسوم دفن کرد و از این رو به مرگ محکوم و کشته شد. سوفوکل درام‌نویس یونانی، از سرگذشت او یک تراژدی نوشته است (م).

خوانندگان رمان، لااقل نوعی تمایل ابتدائی به کسب معلومات برای آنان قائل می‌شود. و اما در مورد «فرار و انصراف خاطر»، کنث برک^{۱۷} به ما خاطر نشان می‌کند که چگونه ممکن است این حالت با آسانی به اتهام بدل شود. رؤیای فرار و انصراف خاطر ممکن است به خواننده کمک کند تا تنفر خود را از محیطی که در آن قرار دارد بیان کند. هنرمند می‌تواند...، بابی گناهی تمام، صرفاً با خواندن آوازی به یاد آسایش در ساحل میسی‌سی‌پی بصورت «ویرانگری» در آید^{۱۸}.

در جواب به سؤال ما، می‌توان گفت، محتمل است که همه آثار هنر، برای استفاده کنندگان خاص خود «لذت بخش» و «مفید» باشد: زیرا آنچه هنر بیان می‌کند برتر از خیالات و تفکراتی است که آنان در سر می‌پرورند و مهارت هنرمند در بیان خیالات و اندیشه‌هایی شبیه آنچه خود در ضمیر دارند و نیز فراغی که بسبب این طرز بیان

۱۷. Kenneth Burke، منتقد معاصر، متولد ۱۸۹۷ (م).

18. Mortimer Adler, *Art and Prudence*, New York 1937, p. 35 and *passim*; K. Burke, *Counterstatement*, New York 1931, p. 151.

احساس می کنند، به آنان لذت می بخشد.

وقتی یک اثر ادبی در کار خود موفق است، دو «جنبه» لذت و مفید بودن نه فقط باید با یکدیگر همزیستی داشته بلکه باید درهم آمیخته باشند. این نکته را باید بخاطر داشته باشیم که لذت حاصل از ادبیات لذتی نیست که از بین مجموعه‌ای از لذتها مرجح شمرده شده باشد بلکه «لذتی است برتر» بسبب فعالیت از نوع برتر یعنی اندیشه و تفکری غیراکتسابی. و «مفید بودن» ادبیات - یعنی جدی بودن و آموزنده بودن آن - جدی بودن لذت بخش است نه جدی بودن از نوع وظیفه‌ای که باید ادا شود یا درسی که باید یاد گرفت بلکه جدی بودن جمال شناختی است، جدی بودن دریافت و احساس. آن که طرفدار نسبیت است و شعر دشوار جدید را دوست می دارد همیشه می تواند با ملاک ترجیح دادن سلیقه شخصی خود، قضاوت جمال شناسانه را طرد کند، همان گونه که در مورد معمای جدول کلمات متقاطع و یا در بازی شطرنج عمل می کند. یک تن مربی ممکن است برای جدی بودن یک شعر بلند و یا یک رمان، بغلط مقامی خاص قائل شود، به اعتبار این که آن اثر اطلاعاتی تاریخی بدست می دهد و یا

درس اخلاقی مفیدی در بردارد.

یک نکته مهم دیگر این است که آیا ادبیات یک وظیفه و یا وظایفی دارد؟ بُواس در کتاب مبادی برای منتقدان، انواع متعدد نظرگاهها و انواع نقدهای مربوط به آنها را با مسرت عرضه می‌دارد و الیوت^{۱۹} در پایان کتاب فایده شعر و فایده نقد خود با تأسف و یا لااقل با ملال بر «تنوع شعر» و برتنوع کارهایی که انواع شعر ممکن است در مواقع گوناگون انجام دهد، تکیه می‌کند. اما اینها حالت استثنا دارد. «جدی» گرفتن هنر یا ادبیات یا شعر، حداقل بطور معمولی، این است که نوعی فایده متناسب با آنها، به هریک نسبت دهیم. با توجه به نظر آرنولد^{۲۰} که شعر ممکن است جانشین کیش و فلسفه شود، الیوت چنین می‌نویسد: «... در این دنیا و یا در جهان دیگر هیچ چیز جانشین هیچ چیز دیگر نمی‌تواند بود...»^{۲۱} یعنی هیچ

۱۹. T. S. Eliot (۱۸۸۸-۱۹۶۵) شاعر و منتقد انگلیسی (م).

۲۰. Matthew Arnold (۱۸۲۲-۱۸۸۸) شاعر و منتقد انگلیسی (م).

21. George Boas, *Primer for Critics*, Baltimore 1937;

T.S.Eliot, *The Use of Poetry and the Use of Criticism*, Cambridge, Mass. 1933, pp. 113, 155.

مقوله واقعی از ارزشها، یک معادل واقعی ندارد؛ هیچ جانشین واقعی برای آن نمی توان یافت. در عمل، ظاهراً ممکن است ادبیات جای بسیاری چیزها - نظیر سفر یا گشت و گذار در سرزمینهای بیگانه، تجربه اندوزی مستقیم، زندگی بنیابت - را بگیرد و نیز بعنوان سندی اجتماعی مورد استفاده مورخان واقع شود. اما آیا ادبیات کاری و فایده ای دارد که هیچ چیز دیگر نتواند به این خوبی از عهده آن برآید؟ یا این که ادبیات ملغمه ای از فلسفه، تاریخ، موسیقی و تصویرپردازی است که در اقتصاد واقعاً جدید به این اجزاء تقسیم می شود؟ این، مسأله اساسی است.

مدافعان ادبیات معتقدند که ادبیات بقای چیزی کهنه و منسوخ نیست بلکه خلود^{۲۲} است و نیز بسیاری کسانی که نه شاعرند و نه معلم شعر، و بنابراین فاقد علاقه حرفه ای به مسأله بقای ادبیات هستند، همین عقیده را دارند. درک ارزش منحصر بفرد در ادبیات، اساس هر فرضیه مربوط به ماهیت این ارزش است. فرضیه های متحول ما در تلاش است در این زمینه، بتدریج حق مطلب را بیشتر ادا کند.

22. permanence.

یک گرایش معاصر فایده و جدی بودن شعر را در این می‌داند که شعر ناشر معرفت و آگاهی است، نوعی معرفت. گویا ارسطو نیز در سخن مشهور خود چیزی نظیر این گفته بود که شعر فلسفی‌تر از تاریخ است^{۲۳}، زیرا تاریخ «مربوط است به آنچه اتفاق افتاده و شعر مربوط است به آنچه ممکن بود اتفاق بیفتد»، یعنی وقایع کلی و محتمل. اما امروز که تاریخ، مانند ادبیات، نظام ناستواری می‌نماید که خوب تعریف نشده است و علم بیشتر حالت رقیب نافذ آن را دارد، به این اکتفا شده است که ادبیات، آگاهی از آن خصوصیتی است که علم و فلسفه به آنها نمی‌پردازد. در حالی که صاحب نظران نئوکلاسیک، نظیر دکتر جانسن^{۲۴}، هنوز می‌توانستند از شعر بعنوان «عظمت کلیت و اشتمال»^{۲۵} یاد کنند، صاحبان نظریه‌های جدید در

۲۳. رک: ارسطو، هنر شاعری (بوطیقا)، ترجمه فتح‌الله مجتبائی، تهران (اندیشه) ۱۳۳۷، ص ۸۴: «شعر از تاریخ فلسفی‌تر و عالی‌تر است»، «مورخ از اموری که واقع شده سخن می‌گوید و شاعر از اموری که وقوعشان ممکن می‌نموده» (ص ۸۳) (م).

۲۴. Dr. Samuel Johnson (۱۷۰۹-۱۷۸۴) ادیب و منتقد و سخنور بزرگ انگلستان (م).

25. grandeur of generality.

بسیاری از مکتبها (مانند برگسون^{۲۶}، گیل بی^{۲۷}، رنسام^{۲۸} و استیس^{۲۹}) همه بر «اختصاص» شعر تأکید می کنند. استیس می گوید که نمایشنامه اتللو^{۳۰} راجع به حسادت نیست بلکه درباره حسادت اتللوست - نوعی حسادت خاص که یک تن سیاه پوست مغربی و شوهر یک زن ونیزی ممکن است احساس کند.^{۳۱}

بین دو جنبه «نوعیت» در ادبیات و یا «خصوصیت» آن، نظریه ادبی و دفاعیات ادبی ممکن است بر یکی از این دو تأکید کند؛ زیرا می توان گفت که ادبیات از تاریخ و شرح حال نویسی کلی تر ولی از روان شناسی و جامعه شناسی اختصاصی ترست. اما تأکید بر تغییر و جابجایی دو حالت

۲۶. Henri Bergson (۱۸۵۹-۱۹۴۱) فیلسوف فرانسوی و برنده جایزه ادبیات نوبل ۱۹۲۷ (م).

27. Thomas Gilby.

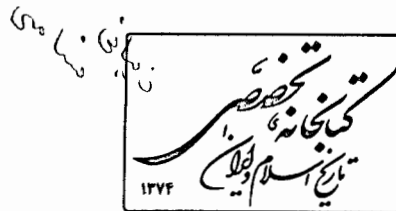
۲۸. John Crowe Ransom، متولد ۱۸۸۸ (م).

29. W.T.Stace.

۳۰. Othello اثر مشهور ویلیام شکسپیر (م).

31. W.T.Stace, *The Meaning of Beauty*, London 1929, p.

161.



مذکور در فوق فقط در اصول نظری نیست. عملاً در آثار ادبی حدّ خاصّ کلیت و عمومیت، و خصوصیت از اثری تا به اثری و از دوره‌ای تا به دوره دیگر تغییر می‌کند. پیل‌گریم^{۳۲} و اوری‌من^{۳۳} نمودار نوع انسانند.^{۳۴} اما موروس^{۳۵}، خنده آفرین نمایشنامه‌ای پیکونی^{۳۶} اثر بن‌جانسن^{۳۷}، شخصی بسیار درخور توجه و دارای فکر و

۳۲. Pilgrim بمعنی زائر، شخصیتی است در درامهای قدیم کلیسای مسیحی که از دنیا درمی‌گذرد (م).

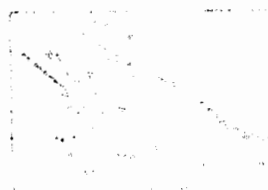
۳۳. Everyman یعنی هر کس، قهرمان کتابی به همین نام دارای شخصیتی بی‌خیال و خوشگذران که هنگام فرارسیدن اجلش از میان دوستان وی فقط کسی به نام Good Deeds (کار خیر) حاضر به همراهی با او می‌شود (م).

۳۴. اشاره است به یک سلسله آثار که به نام Comedy of Humours معروف شده و نمودار خلقیات افراد بشر است (م).

۳۵. Morose شخصیتی در نمایشنامه‌ای پیکونی که عبوس و تندخو و بهانه‌جوست اما بواسطه همین صفات در نظر تماشاگران مضحک جلوه می‌کند (م).

36. Epicoene.

۳۷. Benjamin Jonson (۱۵۷۲-۱۶۳۷) نمایشنامه‌نویس و شاعر انگلیسی (م).



شیوه‌ای خاص است. اصل آفرینش شخصیتها در ادبیات همیشه بصورت: ترکیب «نوع» (تیپ) با «فرد» تعریف شده است، یعنی نشان دادن نوع در فرد و یا فرد در نوع. کوششهایی که در تعبیر این اصل و یا قواعد جزمی مشتق از آن صورت گرفته خیلی سودمند نبوده است. سابقه «نوع پردازی» ادبی به نظریه هوراس در زمینه رفتار مطلوب و به مجموعه «نوع» ها در کمدیهای رومی بازمی‌گردد (مانند سرباز لاف‌زن، لئیم، ولخرج و پسر احساساتی، خدمتگزار رازدار)^{۳۸}. ما همین «نوع پردازی» را باز در نویسندگان قرن هفدهم که به خصائص اخلاقی می‌پردازند و نیز در کمدیهای مولیر^{۳۹} می‌بینیم. اما چگونه می‌توان این معنی را بطور عام‌تری بکاربرد؟ آیا دایه در درام رومئو و ژولیت^{۴۰} یک نوع (تیپ) است؟ اگر چنین است، چگونه نوعی است؟ آیا هملت یک نوع است؟ ظاهراً از نظر یک تماشاچی عصر الیزابت، هملت یک مالیخولیایی است،

۳۸. رک: ۳۴ ح (م).

۳۹. Molière (۱۶۷۳-۱۶۲۲) کمدی‌نویس فرانسوی (م).

۴۰. *Romeo and Juliet* اثر معروف ویلیام شکسپیر (م).

همان‌طور که دکتر تیموتی برایت^{۴۱} وی را توصیف کرده است. اما او خیلی حالات دیگر نیز دارد منتهی به مالیخولیای او تکوینی خاص و قرینه‌ای داده شده است. از بعضی لحاظ این شخص یک «فرد» ست و در عین حال یک «تیپ»، طوری آفریده شده که گویی نمودار «تیپ» های بسیاری است، از این قبیل: عاشق، یا عاشق سابق، دانشمند، خبره، درام و شمشیرباز. هرانسانی، حتی ساده‌ترین فرد، محل تقارن و یا پیوندی از «تیپ» هاست. شخصیت‌های به اصطلاح نوعی بصورتی «ساده» اند^{۴۲} نظیر مردمی که همه ما با آنها روابطی از یک نوع واحد داریم؛ اما شخصیت‌های «جامع»^{۴۳} که نظر گاهها و ارتباطهای مختلف را در خود جمع دارند در زمینه‌های گوناگون نظیر زندگانی عمومی، خصوصی و سرزمینهای بیگانه نشان داده می‌شوند.^{۴۴}

۴۱. Dr. Timothy Bright (۱۵۵۱-۱۶۱۵) مبتکر انگلیسی «شورت

هند» جدید که رساله‌ای در باب مالیخولیا نوشته است: *A Treatise of Melancholie...* (م).

۴۲. round, flat دو اصطلاح مقتبس از اثر زیرست:

E. M. Forster, *Aspects of the Novel*, London 1927, pp.

103 ff.

ارزشی معرفتی در درام و در داستان موجودست که بنظر می‌رسد جنبه روان‌شناختی دارد. یک نظریه معهود این است که «داستان نویسان بیش از روان‌شناسان می‌توانند شما را از طبیعت آدمی آگاه کنند». هورنی آثار داستایوسکی، شکسپیر، ایبسن و بالزاک را بعنوان منابع پایان‌ناپذیری در این زمینه معرفی می‌کند. ا.م. فارستر در کتاب جنبه‌های رمان می‌گوید بسیار محدودند اشخاصی که ما از حالات نفسانی و انگیزه‌های آنان آگاهی داریم و این شناخت را خدمت بزرگ رمان می‌شمرد که از احوال درونی اشخاص واقعه پرده برمی‌گیرد.^{۴۳} از قرار معلوم انواع حالات نفسانی که فارستر به قهرمانان خود نسبت می‌دهد از درون‌نگری هشیارانه خود او سرچشمه می‌گیرد. ممکن است کسی معتقد باشد که رمانهای برجسته منابعی

آقای ابراهیم یونسی در ترجمه کتاب مزبور به فارسی، اصطلاحات مورد نظر را به «ساده» و «جامع» تعبیر کرده‌اند؛ شاید «یک بُعدی» و «چند بُعدی» نیز مناسب باشد (م).

43. Karen Horney, *Self-Analysis*, New York 1942, pp. 38-39; Forster op. cit., p. 74.

برای روان‌شناسان محسوب می‌شود و یا گزارشی از موارد خاص است (یعنی مصادیقی گویا و نمونه‌هایی بارز). اما در این جا ظاهراً به این حقیقت باز می‌گردیم که روان‌شناسان، داستان را فقط از نظر فواید کلی و نوعی آن، مورد استفاده قرار می‌دهند: آنان شخصیت بابا گوریو^{۴۴} را از کل صحنه (یعنی «خانه و که»^{۴۵}) و از میان دیگر اشخاص داستان بیرون می‌کشند.

ماکس ایستمن^{۴۶} - که خود شاعری درجه دوم است - منکر آن است که «ذهن ادبی» در عصر علم بتواند ادعای کشف «حقیقت» را داشته باشد. «ذهن ادبی» صرفاً ذهنی غیرمتخصص و اهل تفریح و مربوط به روزگاران پیش از دوران علم است که هنوز می‌کوشد دوام بیاورد و از امکانات لفظی خود برای ایجاد این نظر که «حقایق» واقعاً

۴۴. قهرمان رمان معروف *Le Père Goriot* اثر بالزاک نویسنده فرانسوی (م).

۴۵. *Maison Vauquer* پانسیون خانم و که، جایی که بابا گوریو در آن می‌زیست (م).

۴۶. Max (Forrester) Eastman شاعر و نویسنده معاصر امریکایی متولد ۱۸۸۳ (م).

مهم را بیان می کند سود می جوید. «حقیقت» در ادبیات عیناً همان است که در خارج از حوزه ادبیات است یعنی معرفتی اصولی و از نظر عموم قابل اثبات. داستان پرداز برای رسیدن به آن حد از معرفت کنونی در علوم اجتماعی - که «حقیقت» را بنیان می نهد و «دنیای» داستان نویس یعنی واقعیت داستانی وی باید با آن به محک زده شود - هیچ راه کوتاه و جادویی را در دسترس ندارد. اما ایستمن معتقدست که نویسنده خیال پرداز - و بخصوص شاعر - اگر تصور کند که نخستین وظیفه او کشف و ابلاغ معرفت است در مورد خود اشتباه می کند. وظیفه واقعی او آن است که ما را وادار کند تا آنچه را می بینیم درک کنیم و هرچه را قبلاً و از راه درک یا عمل شناخته ایم به تخیل در آوریم.^{۴۷}

تفکیک این دو نظریه که شعر وقوف به داده هاست یا «بینشی هنرمندانه» است دشوارست. آیا هنرمند آنچه را ما از مشاهده و درک آن بازمانده ایم به یادمان می آورد و یا ما را وادار می کند آن چیزهایی را ببینیم که پیوسته در

47. Max Eastman, *The Literary Mind: Its Place in an Age of Science*, New York 1935, pp. 155 ff.

برابرمان قرار داشته است و آنها را ندیده بودیم؟ مثلاً شخص نقاشیهای سیاه و سفیدی را متشکل از نقطه‌ها و خطوط منکسر بنخاطر می‌آورد که شکلها و چهره‌هایی را در بردارد اما آنها را در وهلهٔ اول بصورت یک کل یا طرح نمی‌دیده است. اسکار وایلد^{۴۸} در کتاب مقاصد^{۴۹} از کشف ارزش جمال شناختی در مه بتوسط ویسلر^{۵۰} سخن می‌گوید و نیز از کشف زیبایی مربوط به دوران پیش از رافائل^{۵۱} در آن گونه زنانی که تا آن زمان بعنوان زیبا یا بصورت «نمونه‌های نوعی» شناخته نشده بودند. آیا اینها مصادیق «معرفت» است یا «حقیقت»؟ ما تردید داریم. این چیزها کشف «ارزشهای قابل درک» جدیدست و به تعبیر ما «کیفیات جمال شناختی» جدیدست.

انسان متوجه می‌شود که چرا معمولاً جمال‌شناسان

۴۸. Oscar Wild (۱۸۵۴-۱۹۰۰) شاعر و منتقد ایرلندی (م).

49. *Intentions*.

۵۰. James Abbott MacNeill Whistler (۱۸۳۴-۱۹۰۳) نقاش

امریکایی در انگلستان (م).

۵۱. Raphaël (۱۴۸۳-۱۵۲۰) نقاش، مجسمه‌ساز و معمار مشهور

ایتالیایی (م).

در انکار «حقیقت» بعنوان یک خاصیت و معیار ارزیابی هنر تردید می کنند.^{۵۲} زیرا این کلمه تا حدودی یک واژه افتخار آمیزست، یعنی شخص احترام عمیق خود را به هنر و نیز ادراک خویش را درباره آن، بعنوان یکی از ارزشهای عالی، از طریق انتساب حقیقت به هنر ادا می کند؛ و تا حدودی نیز انسان بصورتی غیرمنطقی بیمناک است که اگر هنر «حقیقت» نباشد پس «دروغ» است، چنان که افلاطون، بی پروا آن را چنین خواند.^{۵۳} ادبیات تخیلی «افسانه» است و «تقلید حیات» بصورت بیانی هنری. آنچه در مقابل «افسانه» قرار می گیرد «حقیقت»^{۵۴} نیست بلکه «امر واقع»^{۵۵} یا «وجود زمانی و مکانی»^{۵۶} است. «امر

۵۲. رک: Bernard C. Hoyl, *New Bearings in Esthetics and Art Criticism*, New Haven 1943, pp. 51-87.

۵۳. ظاهراً اشاره است به کتاب دهم از رساله جمهوری افلاطون در باب این که هنر تقلیدست و هنرمندان فقط سازنده ظاهرند و ساخته آنها دو درجه از حقیقت دورست؛ رک: دور؛ آثار افلاطون، ج ۴، ص ۱۲۴۹ بعد (م).

54. truth.

55. fact.

56. time-and-space existence.

واقع» از احتمال - که ادبیات باید با آن سرو کار داشته باشد - دورترست.^{۵۷}

چنین بنظر می‌رسد که در میان آثار هنر، بخصوص ادبیات از خلال جهان‌بینی^{۵۸} خود - که هر اثر هنری منسجم واجد آن است - داعیه دست یافتن به «حقیقت» را نیز دارد. فیلسوف و منتقد باید برخی از این «جهان‌بینی‌ها» را حقیقی‌تر از برخی دیگر تصور کند (چنان که الیوت جهان‌بینی دانته را حقیقی‌تر از جهان‌بینی شلی^{۵۹} یا حتی شکسپیر می‌داند). اما هر فلسفه تکامل یافته حیات باید تا حدودی از حقیقت برخوردار باشد - و در هر حال، چنین ادعائی دارد. حقیقت «مربوط» به ادبیات، آن طور که اکنون آن را بررسی می‌کنیم، چنین می‌نماید که حقیقت متجلی «در» ادبیات است یعنی فلسفه‌ای که بصورت انتزاعی و اصولی بیرون از حوزه ادبیات وجود دارد ولی ممکن است در ادبیات بکار رود، یا عرضه شود و یا در آن تجسم یابد.

^{۵۷} Dorothy Walsh, «The Cognitive Content of Art», رک: *Philosophical Review*, LII (1943), pp. 433-51.

^{۵۸} Weltanschauung.

^{۵۹} Percy Bysshe Shelley (۱۷۹۲-۱۸۲۲) شاعر انگلیسی (م).

با توجه به این معنی، «حقیقت» در آثار دانت، الهیات مذهب کاتولیک و فلسفه مدرسی قرون وسطی (اسکولاستیک) است. نظر الیوت درباره شعر با توجه به ارتباط آن با «حقیقت»، در اساس چیزی از این گونه است. حقیقت، قلمرو متفکرانی است که دارای ذهنی نظام یافته اند؛ و هنرمندان چنین متفکرانی نیستند، هر چند ممکن است بکوشند تا چنین باشند و این در صورتی است که فیلسوفانی یافته نشوند که هنرمندان بتوانند آثار فکری آنان را بصورتی شایسته جذب کنند.^{۶۰}

چنین بنظر می رسد که همه این اختلاف نظرها تا حد زیادی مربوط به دلالت معنوی الفاظ است. منظور ما از

۶۰. Eliot, *Selected Essays*, New York, 1932, pp. 115-17.

الیوت می نویسد: «شاعری که «می اندیشد» صرفاً شاعری است که می تواند معادل عاطفی اندیشه را بیان کند... هر شعر بلند پندار و تصویری از یک جهان بینی را بدست می دهد. وقتی ما به جهان هومر و سوفوکل یا ویرژیل، دانت و یا شکسپیر راه می یابیم گرایش به این عقیده داریم که ما چیزی را درک می کنیم که ممکن است بصورت عقلانی بیان شود زیرا هر عاطفه صریح و روشنی به تنظیم و ضابطه عقلانی منجر می شود.»

«دانش»، «حقیقت»، «معرفت»، «خرد» چیست؟ اگر همه «حقیقت» انتزاعی و پیشنهادی باشد در این صورت همه هنرها - حتی هنر ادبیات - ممکن نیست صوری از حقیقت باشد. بعلاوه چنانچه تعریفهای ملخص تحقیقی پذیرفته شود، یعنی محدود کردن حقیقت بنوعی که هر کس بتواند آن را مطابق روش درست مورد بررسی قرار دهد، دیگر هنر نمی‌تواند از نظر تجربی صورتی از حقیقت باشد. جانشین این اختلاف تعبیرها، حقیقتی تواند بود دو وجهی یا چند وجهی: یعنی «راههای کسب معرفت» گوناگون است. یا این که دو نوع اساسی دانش و شناخت موجود است که هر یک از آنها زبانی خاص خود از نوع نشانه‌ها دارد: علوم که وجه «برهانی»^{۶۱} زبان، و هنرها که وجه «بیان و نمایش»^{۶۲} را بکار می‌برد.^{۶۳} آیا این هر دو «حقیقت» است؟ اولی آن چیزی است که معمولاً منظور فلاسفه بوده

61. discursive mode.

62. presentational mode.

63. Susanne K. Langer, *Philosophy in a New Key*, Cambridge, Mass. 1942, «Discursive Forms and Presentational Forms», p. 79 ff.

است و دومی هم به اسطوره‌های دینی و هم به شعر متوجه است. ممکن است ما دومی را بیشتر «حقیقی» بنامیم تا «حقیقت». در مقام سنجش، کیفیت وصفی، مبین تمایز آنهاست: هنر ذاتاً «زیبا»ست و از نظر توصیف «حقیقی» است (یعنی با حقیقت تعارض ندارد). مک لیش^{۶۴} در کتاب خود به نام هنر شعر^{۶۵} می‌کوشد داعیه‌های زیبایی ادبی و فلسفه را بدین صورت تحت قاعده در آورد که یک شعر «معادل است با: غیر حقیقی»: یعنی شعر نیز باندازه فلسفه (علم، معرفت و خرد) جدی و مهم است و واجد برابری با حقیقت است و بعبارت دیگر حقیقت گونه است.

بانو لانگر در دفاع از نظر خود در مورد سمبولیسم بیانی و نمایشی بعنوان صورتی از معرفت، بیشتر از ادبیات بر هنرهای تجسمی و حتی بیش از آن بر موسیقی تکیه می‌کند. ظاهراً وی از ادبیات تصویری دارد که از بعضی جهات آمیزه‌ای از جنبه «برهانی» و جنبه «بیانی و نمایشی» است. اما عنصر اسطوره‌ای یا تصاویر

۶۴. Archibald MacLeish شاعر معاصر امریکایی متولد ۱۸۹۲ (م).

65: *Ars Poetica*.

نوعی^{۶۶} ادبیات به نظر او جنبهٔ بیانی و نمایشی دارد.^{۶۷} از میان نظریه‌های مبنی بر این که هنر کشف حقیقت یا تأملی در آن است ما باید برای این نظریه امتیاز قائل شویم که هنر - بخصوص ادبیات- تبلیغ است یعنی این نظریه که نویسنده کاشف حقیقت نیست بلکه عرضه دارندهٔ حقیقت بصورتی متقاعد کننده است. اصطلاح «تبلیغات» نارساست و محتاج مذاقه است. در سخن گفتن عمومی این کلمه فقط دربارهٔ مسلک‌هایی بکار می‌رود که زیان بخش تلقی می‌شود و بتوسط کسانی که مورد اعتماد ما نیستند انتشار می‌یابد. در ضمن این واژه برحسابگری و غرض نیز دلالت دارد و معمولاً در مورد برنامه‌ها و مسلک‌های خاص بالنسبه محصور و محدود بکار می‌رود.^{۶۸} پس با محدود کردن این واژه به

۶۶. archetypal images منظور نمونه‌هایی است که از دیر زمان در عموم زبانها به صفاتی شناخته و مثل «تیپ» شده است نظیر زیبایی آفتاب، بهار، طبیعت، آب و امثال آن (م).

67. S. K. Langer, op. cit., p. 288.

۶۸. این امر که کتابداران برخی کتابها را حبس می‌کنند و سانسورها فروش بعضی کتابها را منع می‌کند تنها دلیل آن نیست که آن کتابها فقط تبلیغات، حتی بمعنی رایج آن، است بلکه بیشتر بر این دلالت دارد

این مفهوم می‌توان گفت که بعضی از انواع هنر (از پست‌ترین نوع آن) تبلیغ است اما امکان ندارد در زمره هنر والا یا هنر خوب و یا «هنر» تبلیغ باشد. ولی اگر ما مفهوم این کلمه را چنان بسط دهیم که بمعنی «کوشش، خواه آگاهانه یا ناآگاه، برای نفوذ در خوانندگان بمنظور شرکت دادن آنان با خود در طرز نگرش به زندگی» باشد، آنگاه در این مناقشه این نظر موجه می‌نماید که همه هنرمندان دعوتگر و مبلغند و یا باید باشند یا (در مقامی درست برعکس آنچه در جمله قبل گفته شد) همه هنرمندان صمیمی و مسؤول اخلاقاً موظفند دعوتگر و مبلغ باشند.

بر طبق نظر مونتگمری بلجین^{۶۹} هنرمند ادبی یک «مبلغ غیرمسؤول» است. بدین معنی که هر نویسنده‌ای نظریه یا فرضیه‌ای را درباره حیات اختیار می‌کند... تأثیر نوشته‌ی همواره در این است که خواننده را به قبول آن نظریه یا فرضیه اقناع کند. این گونه اقناع همیشه غیرمستقیم

که کتابهای ممنوع مزبور تبلیغ است درباره مقاصدی که مورد مخالفت جماعت حاکم است.

69. Montgomery Belgion.

است. یعنی خواننده به معتقد شدن به چیزی سوق داده شود و این تسلیم او تحت تأثیر نوعی هیپنوتیسم است - هنر عرضه‌داشتن خواننده را مفتون می‌کند...»

الیوت که از بلجین نقل قول می‌کند با متمایز ساختن «شاعرانی که مشکل بتوان آنان را مبلغ شمرد» از مبلغان غیرمسئول و از یک گروه سوم که مانند لو کرتیوس^{۷۰} و دانته «بسیار آگاه و مسؤولند»، به نظریه بلجین پاسخ می‌گوید. الیوت داوری درباره مسؤولیت را به هر دو عامل قصد و غرض و تأثیر تاریخی مربوط می‌کند.^{۷۱} از لحاظ اکثر مردم در دو جزء ترکیبی «مبلغان مسؤول» نوعی تناقض بنظر می‌رسد. اما اگر حاصل کشش چند نیرو تعبیر شود معنایی بدست می‌دهد. هنر جدی مشعرست بر نوعی نظریه راجع به حیات که ممکن است آن را با اصطلاحات فلسفی و حتی برحسب نظامهای فکری بیان کرد.^{۷۲} بین انتظام هنری

۷۰. Lucretius شاعر و فیلسوف رومی که از ۹۶ تا ۵۵ پیش از میلاد زیسته است (م).

71. Eliot, «Poetry and Propaganda», in *Literary Opinion in America* (ed. Zabel), New York 1937, p. 25 ff.

72. Stace, op. cit., p. 164 ff.

(آنچه گاهی «منطق هنری» نامیده می‌شود) و انتظام فلسفی نوعی ارتباط متقابل است. هنرمند مسؤول در صدد آن نیست که عاطفه و اندیشه، احساس و تعقل و صمیمیت احساس را با کفایت تجربه و بازتاب آن درهم آمیزد. نظریه راجع به حیات که هنرمند مسؤول آن را از روی ادراک تبیین می‌کند، مانند اکثر نظریاتی که بر اثر تبلیغات مقبولیت پیدا می‌کند، ساده نیست؛ و ممکن نیست دریافت کاملاً پیچیده‌ای از زندگی، با القاء هیپنوتیسمی، به یک عمل ناپخته و ساده لوحانه منتهی شود.

باقی می‌ماند بررسی آن مفاهیمی از وظیفه ادبیات که گرد کلمه «تزکیه»^{۷۳} جمع شده است. این کلمه یونانی ارسطو در رساله فن شعر^{۷۴} سرگذشت درازی داشته است. تفسیر کاربرد این واژه بتوسط ارسطو، مورد اختلاف است. اما آنچه ممکن است منظور ارسطو بوده باشد، هر چند از نظر تأویل معنی مسأله جالب توجهی است، نباید با مسأله‌ای که این اصطلاح برای آن وضع شده درهم آمیخته شود.

۷۳. katharsis, catharsis، برای اطلاع بیشتر در این باب، رک: هنر

شاعری ۶۷، ۲۱۴.

بعضی می‌گویند وظیفه ادبیات رها ساختن ما (مصنف یا خواننده) از فشار عواطف است. بیان عواطف سبب رهایی از فشار آن است. چنان که گفته‌اند گوته^{۷۵} با تصنیف غمهای ورتز جوآن^{۷۶} از «ملال جهان»^{۷۷} خود را رهایی بخشید. و نیز می‌گویند تماشاگر تراژدی یا خواننده داستان هم تسکین خاطر و آرامش می‌یابد. زیرا عواطف او در یک نقطه متمرکز می‌شود و در پایان این تجربه جمال‌شناختی، برای وی «آرامش خاطر» بجای می‌گذارد.^{۷۸}

اما آیا ادبیات ما را از طغیان عواطف می‌رهاند؟ یا برعکس آنها را برمی‌انگیزد؟ افلاطون چنین می‌اندیشید که تراژدی و کمدی «بجای آن که [شهوة و چشم و لذت و

۷۵. Johann Wolfgang von Goethe (۱۷۴۹-۱۸۳۲) شاعر و

درام‌نویس آلمانی (م).

76. *Die Leiden des Jungen Werthers*.

77. *Weltschmerz*.

۷۸. Goethe, *Dichtung und Wahrheit*, Bk XIII., کالینگ‌وود

(op. cit., pp. 121-4) بیان

عاطفه (هنر) و betraying emotion: فاش کردن عاطفه، نوعی غیر

هنر، تفاوت قائل می‌شود.

درد را ناتوان سازد و خشک کند آنها را می‌پرورد و آبیاری می‌کند»^{۷۹} یا اگر ادبیات ما را از حالات نفسانی رهایی می‌بخشد، وقتی آن عواطف را در داستانهای شاعرانه بکار می‌بریم آیا تسکین آنها به این صورت ناصواب نیست؟ سنت اگوستن^{۸۰} اعتراف می‌کند که در جوانی با گناه مهلکی می‌زیست مع‌هذا می‌گوید: «من در همه این احوال معصیت گریه نکردم، منی که بر دیدون^{۸۱} مقتول گریستم». آیا بعضی از آثار ادبی اغواگرست و برخی تزکیه‌کننده؟ و یا این که ما باید بین گروههای خوانندگان و نحوه عکس‌العمل آنان تفاوت قائل شویم^{۸۲}؟ آیا همه

۷۹. به نقل از جمهوری، دوره آثار افلاطون، ۱۲۶۷/۴ (م).

۸۰. Aurelius Augustinus (۳۵۴-۴۳۰) حکیم الهی و از آباء معروف

کلیسای لاتین که کتاب اعترافات *Confessions* او مشهورست (م).

۸۱. Dido, Didon شاهزاده خانم صوری که شهر کارتاژ (قرطاجنه) را

بنا نهاد و خود بعنوان ملکه بر آن حکومت کرد. وی در منظومه‌ای به

Aeneid اثر ویرژیل شاعر رومی (۷۰ تا ۱۹ ق.م.) به نام *Aeneas* از

سرکردگان تروا را، پس از سقوط شهر تروا، به هنگام ورود او به

قرطاجنه، خوش آمد می‌گوید و عاشق او می‌شود و پس از رفتن وی از

قرطاجنه خود را می‌کشد (م).

82. Plato, *Republic*, X, 6 606 D; Augustine, *Confessions*,

آثار هنر باید تزکیه‌کننده باشد؟ اینها مسائلی است که باید تحت عنوان «ادبیات و روان‌شناسی» و «ادبیات و اجتماع» مورد بحث واقع شود. منتهی مقدمهٔ باید هم‌اکنون مطرح گردد.

حاصل سخن آن که مسألهٔ مربوط به وظیفهٔ ادبیات تاریخی طولانی دارد - در مغرب زمین از روزگار افلاطون تا زمان حاضر. این مسأله‌ای نیست که شاعر یا دوستداران شعر بطور غریزی مطرح کرده باشند و به این جهت زمانی امرسن ناگزیر به این نتیجه رسید که بگوید: «زیبایی خود دلیل وجود آن است». این مسأله بیشتر بتوسط طرفداران اصالت فایده^{۸۳} و اخلاق‌گرایان^{۸۴} یا بتوسط اهل سیاست و فلاسفه یعنی نمایندگان ارزشهای از نوع دیگر و یا صاحب-نظران اهل تحقیق دربارهٔ همهٔ ارزشها، طرح شده است. آنچه آنان می‌پرسند این است که به هر حال فایدهٔ شعر چیست؟

1, p. 21; A. Warren, «Literature and Society», *Twentieth-Century English* (ed. W. S. KnickerBocker), New York 1946, pp. 304-14.

83. utilitarians.

84. moralists.

cui lono?^{۸۵} و آنان این سؤال را با ابعاد کامل اجتماعی یا انسانی آن طرح می کنند. شاعر و دوستدار غریزی شعر که این گونه به معارضه خوانده می شوند بعنوان شهروندانی که از نظر اخلاقی و عقلانی مسؤولند ناگزیرند پاسخی مستدل به اجتماع عرضه دارند. این جواب را در قطعه ای از هنر شعر^{۸۶} می دهند و «دفاع نامه» یا «دفاعیه»^{۸۷} به حمایت از شعر می نویسند: که معادل ادبی اصطلاحی است که در الهیات، «دفاع استدلالی از مسیحیت»^{۸۸} خوانده می شود.^{۸۹} چون با این هدف و برای خوانندگان احتمالی می نویسند طبعاً بر «فایده» ادبیات

۸۵. عبارت لاتینی است، معنی تحت اللفظی آن این است که: به سود چه کسی؟ به چه منظور؟ (م).

۸۶. رک: ۶۵ ح (م).

۸۷. نویسنده در این مورد کلمات apology و defence را بکار برده که یادآور دو اثر: A Defence of Poetry نوشته شلی و An Apology for Poetry اثر سرفیلیپ سیدنی (۱۵۵۴-۱۵۸۶) شاعر و مرد سیاسی انگلیسی است (م).

88. apologetics.

۸۹. رک: Spingarn's *History of Literary Criticism in the Renaissance* (New York, rev. ed., 1924) که موضوع مورد

بیشتر از «لذت» آن تکیه می‌کنند و بنابراین از نظر معنایی، امروز آسان خواهد بود که «وظیفه» ادبیات را با پیوندهای عارضی آن هم‌ارز بشماریم. اما از نهضت رمانتیسم ببعد شاعران هنگامی که از طرف جامعه مورد اعتراض قرار گرفته‌اند غالباً جوابی از نوع دیگر داده‌اند: جوابی که ای. س. برادلی^{۹۰} آن را «شعر، محض شعر» می‌نامد^{۹۱}؛ و نظریه پردازان در این زمینه حق دارند که کلمه «وظیفه» را به همه معانی «دفاعیه» بسط می‌دهند. پس با بکار بردن این کلمه بدین صورت، می‌گوییم: شعر وظایف متعدد دارد اما نخستین وظیفه عمده شعر وفاداری به ماهیت خود آن است.

نظر ما، در آن جا تحت عنوان «function» and «justification» of poetry بررسی شده است.

۹۰. (۱۹۳۵-۱۸۵۱) Andrew Cecil Bradley مربی و مؤلف انگلیسی (م).

91. A. C. Bradley, «Poetry for Poetry's Sake», *Oxford Lectures on Poetry*, Oxford 1909, pp. 3-34.

رنه و لك، آستين وارن

René Wellek & Austin Warren

نظريّة ادبي، نقد و تاريخ ادبي

نظریه ادبی، نقد و تاریخ ادبی

چون ما برای مطالعه ادبیات، اساسی منطقی را در نظر داشته‌ایم باید حاصل آن امکان یک بررسی منظم و کامل باشد. برای این مفهوم، زبان انگلیسی عنوانی چندان رضایت بخش بدست نمی‌دهد. رایج‌ترین اصطلاحات برای آن عبارت است از: literary scholarship بمعنی «پژوهش ادبی» و Philology. اصطلاح اولی، قابل اعتراض است فقط به این سبب که بنظر می‌رسد «نقد» را از شمول خود خارج می‌کند و بر نحوه آکادمیک مطالعه متکی است. بی‌شک این اصطلاح پذیرفتنی است هرگاه کلمه scholar به همان معنی شاملی که امرسن بکار برده است تعبیر شود. اصطلاح ثانوی یعنی philology در معرض بسیاری استنباط‌های نادرست است. از نظر تاریخی این واژه با مفهومی بکار رفته است که نه فقط همه مطالعات ادبی و زبان‌شناختی را دربرمی‌گیرد بلکه شامل همه محصولات

فکر بشری نیز می‌شود. هر چند حدّ اعلای رواج آن در آلمان قرن نوزدهم بود، هنوز هم در عناوین مجلاتی از قبیل: *فقه اللغة جدید*^۱، *فصل نامه فقه اللغة*^۲، *تبعات مربوط به فقه اللغة*^۳ به حیات خود ادامه می‌دهد. بوک^۴ - که کتاب اساسی *دائرة المعارف و شناخت روش علم فیلولوژی*^۵ (چاپ ۱۸۷۷ م.)، ولی مبنی بر سخنرانیهایی است که تاریخ برخی آنها به سال ۱۸۰۹ م. بازمی‌گردد) را نوشت - واژه «فیلولوژی» را بعنوان «دانش آنچه معلوم است» تعریف کرد که بنابراین شامل مطالعه زبان و ادبیات، هنر و سیاست، دین و رسوم اجتماعی می‌شود. فیلولوژی بوک که عملاً عین تاریخ ادبی^۶ گرین‌لاست، ظاهراً انگیزه‌اش نیازهای مطالعات کلاسیک بوده که برای آنها کمک تاریخ و باستان‌شناسی، بخصوص لازم می‌نماید. در

1. *Modern Philology*.

2. *Philological Quarterly*.

3. *Studies in Philology*.

4. Philip August Boeckh.

5. *Encyklopädie und Methodologie der Philologischen Wissenschaften*, Leipzig 1877 (second ed., 1886).

۶. رک: ص ۱/۲۴، ج.

نظر بوک مطالعه ادبی فقط شاخه‌ای از «فیلولوژی» است که بنا به استنباط وی علم جامع تمدن می‌باشد و بخصوص علم آن چیزی است که او، همگام با رمانتیسم آلمان، به نام «روح ملی» خوانده است. امروز با توجه به ریشه‌شناسی کلمه و قسمت اعظم آثار فعلی متخصصان، کلمه «فیلولوژی» غالباً بمعنی زبان‌شناسی، بخصوص دستور تاریخی و مطالعه صورتهای قدیم زبانها شناخته می‌شود. از آنجا که این کلمه این همه معانی متباعد دارد بهترست آن رانیز کنار نهیم.

یک اصطلاح علی‌البدل دیگر برای کار پژوهنده ادبی کلمه research (تحقیق) است. اما این کلمه بخصوص نارسا و نامناسب است زیرا فقط بر تفحص ابتدائی در پی مواد تحقیق تأکید دارد و یا بین موادی که باید در پی آنها گشت و آنچه با آسانی در دسترس است تفاوت و امتیازی توجیه‌ناپذیر قائل می‌شود یا بنظر می‌رسد که چنین امتیازی را قائل است. مثلاً اگر کسی به کتابخانه موزه بریتانیا برود و کتاب کمیابی را مطالعه کند نام این کار «تحقیق» است و چنانچه در خانه در صندلی راحتی بیارمد و نسخه‌ای طبع شده از همان کتاب را بخواند این عمل ظاهراً متضمن

فعالیت فکری متفاوتی است. واژه مزبور حداکثر مبین پاره‌ای عملیات مقدماتی خاصی است که دامنه و طبیعت آنها با طبیعت مسأله مورد نظر، فوق‌العاده تفاوت دارد. اما در تبیین آن نکات دقیق مربوط به: تعبیر، آفرینش اشخاص داستان و ارزیابی - که از خصوصیات ویژه مطالعات ادبی است - ناتوان است.

در خلال «مطالعه منظور» ما، بدیهی است تمایزات بین نظریه ادبی، نقد، و تاریخ ادبی بیشترین اهمیت را دارد. نخست تمایز بین دو نظر درباره ادبیات مطرح است: یکی آن که ادبیات بعنوان یک نظم [آثار] همزمان تلقی می‌شود، و دیگر آن که در درجه اول آن را یک سلسله آثار که برحسب توالی تاریخی منظم شده و جزء لاینفک جریان تاریخی است، بشمار می‌آورد. سپس تمایز دیگری هست یعنی بین مطالعه اصول و معیارهای ادبیات، و مطالعه عین آثار هنری ادبی، خواه آنها را بطور مجزا و یا بترتیب توالی تاریخی بررسی کنیم. بهترین شیوه آن است که توجه را به این تمایزها بصور زیر جلب کنیم: یعنی از این طریق که مطالعه اصول ادبیات، مقولات ادبی، معیارها و نظایر آن را به «نظریه ادبی» تعبیر نماییم، و مطالعات مربوط به عین آثار

هنری ادبی را تحت عنوان «نقد ادبی» (که در درجه اول از نظر برخورد و تلقی ایستا^۷ است) و یا «تاریخ ادبی» مجزا کنیم. البته «نقد ادبی» غالباً بطرزی بکار می رود که همه نظریه ادبی را شامل می شود. اما این گونه استعمال، یک تمایز سودمند را نادیده می گیرد. ارسطو نظریه پرداز بود و سنت بو^۸ در درجه اول یک منتقد. کنث برک بیشتر نظریه پرداز است و حال آن که ر. پ. بلکمر^۹ منتقد ادبی است. اصطلاح «نظریه درباره ادبیات»^{۱۰} ممکن است (همان گونه که در این کتاب مطرح است) «نظریه نقد ادبی» لازم و «نظریه تاریخ ادبی» رابخوبی شامل شود. این تمایزات نسبتاً واضح است و تا حد زیادی پذیرفته شده است. اما آنچه کمتر مرسوم است درک این نکته است که روشهایی که به این ترتیب معین شده ممکن

7. static.

۸. Charles-Augustin Sainte-Beuve (۱۸۰۴ - ۱۸۶۹) منتقد

فرانسوی (م).

۹. R. P. Blackmur (۱۹۰۴ - ۱۹۶۵) (م).

10. theory of literature.



10007500093057

۱۱۶

چشم اندازی از ادبیات و هنر

کتابخانه مرکزی دانشگاه

نیست بطور مجزا و منفرد بکار رود، و نیز این نکته که روشهای مذکور چنان کاملاً لازم و ملزوم یکدیگرست که نظریه ادبی را بدون نقد یا تاریخ ادبی، یا نقد را بدون نظریه ادبی و تاریخ ادبی، و یا تاریخ ادبی را بدون نظریه ادبی و نقد غیرقابل تصور می کند. بدیهی است نظریه ادبی جز براساس مطالعه عین آثار ادبی، غیرقابل حصول است و به معیارها، مقولات و طرحهای ادبی «در خلأ» نمی توان رسید. اما از طرف دیگر، هیچ نقد و یا تاریخ ادبی بدون سلسله ای از پرسشها، نظامی از مفاهیم، مواردی از ارجاعات و برخی تعمیمها امکان پذیر نیست. البته در این جا هیچ معمای حل نشدنی وجود ندارد. ما همیشه با تصوّراتی قبلی چیزی را می خوانیم و همیشه این تصوّرات قبلی را پس از دریافتهای بعدی از آثار ادبی، تغییر و تبدیل می دهیم. این شیوه دیالکتیکی است یعنی تعبیری متقابل از نظریه و عمل است.

برای مجزا کردن تاریخ ادبی از نظریه ادبی و نقد ادبی کوششهایی صورت گرفته است. مثلاً ف. و. بیتسن اعلام می کرد که تاریخ ادبی نشان می دهد که «الف» از «ب» مشتق می شود و حال آن که نقد حکم می کند که

«الف» بهتر از «ب»^{۱۱} است. بنابراین نظر، نوع نخست با حقایق قابل بررسی، و نوع دوم با مطالبی مربوط به رأی و اعتقاد سروکار دارد. اما این تمایز کاملاً غیرقابل دفاع است. در تاریخ ادبی اصلاً مطالبی نیست که «مسلماتی» کاملاً بی طرفانه باشد. همان انتخاب مواد یعنی تمایز ساده و مقدماتی بین آثار ادبی یا برای این یا آن مصنف جایگاهی قائل شدن، متضمن داوری درباره ارزش آنهاست. حتی تعیین یک تاریخ یا یک عنوان، متضمن نوعی داوری است یعنی عملی که یک کتاب یا یک واقعه خاص را از میان میلیونها کتاب یا واقعه دیگر برمیگزیند. حتی اگر بپذیریم که [در تاریخ ادبی] مسلمات نسبت به بی طرفانه وجود دارد، از قبیل تاریخ وقایع، عنوانها، و حوادث مربوط به شرح احوال اشخاص، صرفاً امکان تألیف وقایع نامه های ادبیات را پذیرفته ایم. اما هر بحثی که اندکی پیشرفته تر باشد، حتی بحث مربوط به تصحیح و انتقاد متون، یا مربوط به منابع و تأثیرات ادبی، مستلزم داوریهای مداوم است. مثلاً عبارتی

11. F. W. Bateson, «Correspondence,» *Scrutiny*, IV (1935), pp. 181-5.

نظیر این که: «پوپ^{۱۲} از درآیدن^{۱۳} متأثرست» نه فقط متضمن عمل انتخاب درآیدن و پوپ از میان سرایندگان بی‌شمار عصرشان است بلکه مستلزم آگاهی از خصوصیات درآیدن و پوپ و آنگاه فعالیت مداوم در زمینه سنجش، مقایسه و گزینش است که در اساس جنبه انتقادی دارد. مسأله کیفیت همکاری بیومانت^{۱۴} و فلچر^{۱۵} حل نشدنی است مگر این که چنین اصل مهمی را بپذیریم که برخی ویژگیهای سبک انشاء (یا شیوه‌ها) بیشتر مربوط به یکی از دو نویسنده است نه هر دو آنان، و در غیراین صورت ناگزیر باید تفاوت سبک را صرفاً بعنوان یک امر مسلم بپذیریم.

اما معمولاً موضوع تفکیک تاریخ ادبی از نقد ادبی در زمینه‌های مختلف صورت می‌گیرد. انکار نمی‌شود که

۱۲. Alexander Pope (۱۶۸۸-۱۷۴۴) شاعر انگلیسی (م).

۱۳. John Dryden (۱۶۳۱-۱۷۰۰) شاعر، منتقد و درام‌پرداز انگلیسی (م).

۱۴. Francis Beaumont (۱۵۸۴-۱۶۱۶) (م).

۱۵. John Fletcher (۱۵۷۹-۱۶۲۵). فلچر و بیومانت شاعران درام‌پرداز انگلیسی بواسطه همکاری قلمیشان مشهورند (م).

عمل قضاوت لازم است اما استدلال می کنند که تاریخ ادبی دارای معیارهای خاص خود می باشد یعنی معیارهایی که مربوط به اعصار دیگرست. این بازسازندگان ادبی استدلال می کنند که ما باید به درون افکار و روحیات دورانهای گذشته راه یابیم و معیارهای آنها را بپذیریم و تأثیر تصورات قبلی خودمان را در این دآوری، بعمد کنار بگذاریم. این نظر - که «تاریخ گرایی»^{۱۶} نامیده می شود - در آلمان قرن نوزدهم بنیان گرفت، اگر چه حتی در آن جا هم مورد انتقاد نظریه پردازان عالی مقامی در تاریخ مانند ارنست ترولچ واقع شد.^{۱۷} اکنون چنین می نماید که این نظر بطور مستقیم یا غیرمستقیم به انگلستان و ایالات متحده امریکا نیز نفوذ کرده است و بسیاری از مورخان ادبی ما کم و بیش به تبعیت خود از آن آشکارا اعتراف کرده اند. مثلاً هاردین کریگ گفته است که تازه ترین و بهترین وجه پژوهش متأخر «پرهیز

16. historicism.

17. Ernst Troeltsch, *Der Historismus und seine Probleme*, Tübingen 1922; *Der Historismus und seine Überwindung*, Berlin 1924.

از تفکر تاریخی غلط» است.^{۱۸} استال - که جنبه‌های قراردادی مربوط به تئاتر دوره‌الیزابت و انتظارات تماشاگران آن را مورد مطالعه قرار داده است - براساس این نظر کار می‌کند که بازسازی قصد و هدف مصنف، منظور اصلی تاریخ ادبی است.^{۱۹} یک چنین نظریه‌ای در بسیاری از کوششها برای مطالعه نظریه‌های روان‌شناختی مربوط به دوره‌الیزابت، از قبیل آیین بذله‌گویی، آیین علمی و آیین تصورات علمی‌نمای شاعران، بطور ضمنی مفهوم است.^{۲۰} رزماندتیوو^{۲۱} با اشاره به تعلیمات منطق

18. Hardin Craig, *Literary Study and the Scholarly Profession*, Seattle, Wash. 1944, p. 70; PP. 126-7:

«نسل اخیر بطور نسبتاً غیر منتظره‌ای در صددست که معانی و ارزشهای مصنفان کهن را کشف کند و اعتماد خود را به این اندیشه ملزم کرده - است که مثلاً معانی خود شکسپیر بزرگترین معانی شکسپیری است.»

۱۹. مثلاً، رک: Edgar Elmer Stoll, *Poets and Playwrights*, Minneapolis 1930, p. 217; *From Shakespeare to Joyce*, New York 1944, p. IX.

۲۰. مثلاً، رک: Lily Campbell, *Shakespeare's Tragic Heroes*; *Slaves of Passion*, Cambridge 1930; Oscar J. Campbell, «What is the Matter with Hamlet?», *Yale Review*,

راموسی^{۲۲} - که دان^{۲۳} و معاصرانش از آن برخوردار شده‌اند - سعی کرده است منشأ و معنی خیال‌پردازی ماوراءطبیعی را توضیح دهد.^{۲۴}

چون چنین مطالعاتی حاصلی جز این نمی‌تواند داشته

XXXII(1942), pp. 309-22.

استال به نوع متفاوتی از تاریخ‌گرایی متمسک می‌شود که بر بازسازی قرار دادهای تئوری تأکید می‌ورزد اما بازسازی نظریه‌های روان‌شناختی را مورد حمله قرار می‌دهد؛ رک:

«Jaques and the Antiquaries,» *From Shakespeare to Joyce*, pp. 138-45.

21. Rosemond Tuve.

۲۲. Petrus Ramus (Pierre de La (۱۵۱۵-۱۵۷۲) Ramée) فیلسوف اومانیست و ریاضیدان فرانسوی طرفدار شک در اندیشه بود و از جمله در مصونیت منطق از خطا شک می‌ورزید و می‌کوشید منطقی بجز منطق ارسطویی ابداع کند. مراد از منطق را موسی همان است که در قرون شانزده و هفده میلادی در کشورهای تحت نفوذ آیین پروتستان، گسترش یافت (دائرةالمعارف فارسی، م).

۲۳. John Donne (۱۵۷۳-۱۶۳۱) شاعر و حکیم الهی انگلیسی (م).

24. «Imagery and Logic: Ramus and Metaphysical Poetics,» *Journal of the History of Ideas*, III (1942), pp. 365-400.

باشد که ما را متقاعد کند دوره‌های مختلف تاریخ ادبی، مفاهیم و قراردادهای انتقادی گوناگونی را پرورده است، این نتیجه حاصل شده است که هر عصری یک وحدت قائم بذات است که از خلال اشعار خاص خود و متفاوت با هر شعر دیگر به بیان آمده است. این نظر را فردریک، ا. پاتل در کتاب خود به نام زبان شعر بطرزی منصفانه و قانع‌کننده بتفصیل شرح داده است.^{۲۵} وی موضع خود را، موضعی از نوع «نسبیت انتقادی» می‌نامد و از «تحول عمیق حساسیت» و از «ناپیوستگی تام» در تاریخ شعر سخن می‌گوید. آنچه او عرضه می‌دارد موقعی ارزش بیشتری پیدا می‌کند که آن را با قبول معیارهای مطلق اخلاق و دین توأم می‌سازد.

این مفهوم از «تاریخ ادبی»، به دقیق‌ترین معنی خود، مستلزم فعالیت تخیل و «همدلی و همجوشی»^{۲۶} و سازگاری عمیق با دوره‌ای از گذشته یا با سلیقه و ذوقی از

25. F. A. Pottle, *The Idiom of Poetry*, Ithaca, N. Y. 1941 (second ed., 1946).

۲۶. empathy در برابر Einfühlung آلمانی بکار رفته است (م).

میان رفته است. کوششهای موفقیت آمیزی صورت گرفته است تا چشم انداز کلی حیات، روحیات، تصورات، تعصبات و خودبینیهای پنهان بسیاری از تمدنهای بازسازی شود. ما درباره تلقی یونانیها درباره ارباب انواع، زنان و بردگان مطالب بسیاری می دانیم. می توانیم جهان شناسی دوره قرون وسطی را بتفصیل تمام توصیف کنیم و نیز کوششهایی شده است تا طرز نگرش بسیار متفاوت، یا حداقل سنتها و قراردادهای هنری بسیار متفاوتی که هنر بیزنطه و چین متضمن آنهاست، نشان داده شود. بخصوص در آلمان مطالعات وافر درباره انسان عصر گوتیک^{۲۷} و عصر

۲۷. Gothic گوتیک از سبکهای معماری است که از حدود ۱۱۴۰م. بدلت چهار قرن رایج ترین سبک معماری در اروپا بود و مشخصات برجسته آن عبارت است از: «طاقهای ترک ترک یا طاق نماهای نوک تیز... آمیزه ای از حجمها و فضاهایی که از حالتی نرم و سبک برخوردارند و ترکیب منسجم و هم آهنگ آنها گویی حرکت به سوی بالا دارد... تعبیه پنجره های عظیم در میان دیوارها با شیشه های رنگین و راه دادن نور فراوان به داخل بناها که کیفیت روحانی و رمز گونه نور از اجزای مهم سمبولیسم مذهبی کلیساهای جامع گوتیک بشمار می رود» (دائرة المعارف فارسی، م.).

باروک^{۲۸} صورت گرفته که بسیاری از آن مطالعات تحت نفوذ شپنگلر^{۲۹} است و گمان می‌رود که همه آن مردم بصورتی بارز از زندگی ما جدایند و در جهانی از آن خود زندگی می‌کنند.

در بررسی ادبیات، این کوشش در بازسازی تاریخی، به توجه فراوانی نسبت به نیت و مقصود صاحب اثر منتهی شده است و گمان می‌رود بتوان این نکته را در تاریخ نقد و ذوق ادبی مورد مطالعه قرار داد. معمولاً فرض بر این است که اگر بتوانیم نیت صاحب اثر را معلوم کنیم و متوجه شویم که وی در کار خود موفق شده است، مانیز می‌توانیم از مسأله نقد معاف شویم. صاحب اثر به هدفی مربوط به عصر خود خدمت کرده است و هیچ حاجت و حتی امکان آن

۲۸. Baroque سبکی در معماری و تزیین و موسیقی مربوط به قرن هفدهم

که خصوصیات آن: «آزادی در طراحی، کثرت اشکال گوناگون و

درهم بودن شیوه ترکیب عناصر» و «تنوع، شور و جوش، هنرنمایی

فنی و تضاد و اختلاف بین قسمتهای مختلف» است (همان کتاب، م).

۲۹. Oswald Spengler (۱۸۸۰-۱۹۳۶) فیلسوف آلمانی و نویسنده

کتاب معروف: انقراض غرب: *Der Untergang des*

Abendlandes, 1918-22. (م).

نیست که اثر وی مورد نقدی دیگر قرار گیرد. به این ترتیب، این روش به شناخت یک معیار انتقادی منحصر، مربوط به موفقیتی عصری منجر می شود. پس نه فقط یک یا دو بلکه معنای صدها مفاهیم مستقل و گوناگون و مانعة الجمع از ادبیات وجود دارد که هر یک از آنها از نظری «درست» است. هدف شعر به قسمتهای چندان متعددی تجزیه شده است که چیزی از آن باقی نمی ماند: یعنی نتیجه آن قاعده بایست یک هرج و مرج کلی و یا عبارتی بهتر برابر شمردن همه ارزشها (یکی دانستن دوغ و دوشاب) باشد و تاریخ ادبیات به یک سلسله قطعات مجزا و بنابراین، در پایان کار، درک نشدنی تنزل می یابد. یک صورت معتدل تر این نظر این است که هدفهای شعری کاملاً متباعد وجود دارد و آن قدر با یکدیگر متفاوتند که هیچ وجه مشترکی با هم ندارند، نظیر: کلاسیسیسم و رمانتیسم، کمال مطلوب پوپ و وردزورث^{۳۰}، و شعر صریح و روشن و

۳۰. William Wordsworth (۱۷۷۰ - ۱۸۵۰) شاعر انگلیسی که نظریه

او در باب اختیار زبان ساده گفتار برای شعر، نتیجه طغیان او علیه سبک

مصنوع و مکتب الکساندر پوپ در شعر انگلیسی بود (م).

شعری همراه با ابهام و ابهام.

مع ذلک همه این نظر که «نیت و مقصود» صاحب اثر موضوع خاص تاریخ ادبی است کاملاً اشتباه بنظر می‌رسد. مفهوم یک اثر هنری از نیت صاحب اثر بدست نمی‌آید و حتی برابر آن نمی‌تواند بود. اثر هنری بعنوان یک سلسله ارزشها خود با استقلال زندگی می‌کند. همه مفهوم یک اثر هنری را فقط به اعتبار مفهوم آن برای صاحب اثر و معاصرانش، تعریف نمی‌توان کرد بلکه بیشتر نتیجه یک رشته تأمل و تحقیق است یعنی تاریخچه انتقاد آن اثر بتوسط خوانندگان فراوانش در اعصار بسیار. پیروی از بازسازندگان تاریخی، و اعلام این نکته که همه این تأمل و تحقیقها نامربوط است و ماباید فقط به منشأ اثر بازگردیم، غیرلازم و عملاً ناممکن می‌نماید. موقعی که ما به داوری در باب آثار گذشته می‌پردازیم صرفاً امری غیرممکن است که از انسان قرن بیستم بودن [یعنی از قالب عصر خود] بدر آییم: ما نمی‌توانیم پیوستگیهای زبان خودمان، رفتارهای مکتسب جدید و تماسها و ارمغانهای قرون اخیر را فراموش کنیم. ما نمی‌توانیم خوانندگان معاصر هومر یا چاسر^{۳۱} یا یکی از

۳۱. (۱۴۰۰ - ۱۳۴۰ ?) Geoffrey Chaucer شاعر انگلیسی (م).

تماشاگران تئاتر دیونوسوس^{۳۲} در آتن یا تماشاخانه گلوب^{۳۳} در لندن باشیم. همیشه بین عمل بازسازی تخیلی و شرکت و حضور عملی در یک موضع سپری شده، تفاوتی قطعی وجود دارد. ما واقعاً نمی‌توانیم نظیر تماشاگران بکی^{۳۴} اورپید در عین اعتقاد ورزیدن به دیونوسوس به او بخندیم^{۳۵}؛ و کمتر کسی از میان ما قادرست طبقات دوزخ

۳۲. Dionysus در اساطیر یونانی نام رب‌النوع باروری و شراب (باکوس) که حامی ادب و هنر نیز شمرده می‌شد (م).

۳۳. Globe Theatre نام تماشاخانه‌ای در Southwark لندن که شکسپیر در آن شریک بود. بسیاری از نمایشنامه‌های او ویومانت و فلچرو بن جانسن و دیگران در آن جا نمایش داده شده است. تماشاخانه اصلی در سال ۱۵۹۹م. ساخته شده بود (م).

۳۴. Bacchae تراژدی از آخرین آثار اورپید (انورپیدس Euripides) شاعر تراژدی سرای یونانی که از ۴۸۰ یا ۴۸۵ تا ۴۰۶ ق.م. زیسته است. این نمایشنامه که در حدود ۴۰۷ ق.م. بقلم آمده و تا پس از مرگ اورپید نمایش داده نشده مربوط است به سفر دیونوسوس (باکوس) در جهان و رسیدن او به شهر تبس Thebes، مولد مادرش، و اعمال باکانتها. باکانتها Bacchantes (یونانی: باکخای) زنان پرستنده باکوس (یونانی: باکخوس) یا دیونوسوس که مناسک پنهانی آنها با شور و هیجانی دیوانه‌وار بود (دائرةالمعارف فارسی، م).

۳۵. مثال مأخوذست از:

و کوه‌اعراف^{۳۶} دانته را حقیقت واقعی بداند. هرگاه ما واقعاً بتوانیم مفهومی را که نمایشنامه‌هملت برای تماشاگران معاصر خود داشت بازسازی کنیم، یعنی فقط آن را کم‌توان کرده‌ایم و مفاهیم موجهی را که نسل‌های بعد در نمایشنامه‌هملت یافته‌اند زیر پا گذاشته و از امکان تعبیری جدید ممانعت کرده‌ایم. این سخن عذری برای سوء تعبیرهای ذهنی و دل‌بخواه نیست: مسأله تمایز بین تعبیر «درست» و رأی نادرست بجای خود باقی می‌ماند و در هر مورد خاص، به راه حلی نیازمندست. محقق تاریخ به این قانع نخواهد بود که یک اثر هنری را صرفاً از لحاظ عصر خود ما مورد قضاوت قرار دهد - بلکه این مزیت از آن خبره نقد عملی است که گذشته را به اعتبار نیازها و یا جریان امروز، ارزیابی مجدد کند. حتی ممکن است برای او آموزنده باشد که به اثر هنری از دیدگاه زمان سوم - که نه عصر او و نه

→ Harold Cherniss, «The Biographical Fashion in Literary Criticism,» *University of California Publications in Classical Philology*, XII (1943), pp. 279-93.

۳۶. اشاره است به دو قسمت از کتاب معروف دانته به نام کمدی الهی و سفرخیالی شاعر به این جایگاهها (م).

عصر صاحب اثرست - بنگرد ویا همه تاریخ تعبیر و نقد یک اثر را بررسی کند تا بعنوان راهنمایی از برای درک مفهوم کلی آن بکار آید.

در عمل، این انتخاب قاطع میان دیدگاههای تاریخی و امروزی بزحمت میسرست. ما باید از نسبی گرایی^{۳۷} کاذب و مطلق گرایی^{۳۸} کاذب برحذر باشیم. ارزشها از عمل تاریخی ارزش گذاری ناشی می شود که بنوبه خود در فهم آثار به ما کمک می کند. جواب به نسبی گرایی تاریخی یک مطلق گرایی نظری (که به «طبیعت تغییرناپذیر بشری» یا «کلیت داشتن هنر» متوجه است) نیست. بهترست نظری اتخاذ کنیم که برای آن اصطلاح perspectivism^{۳۹} مناسب می نماید. باید بتوانیم اثر هنری را به ارزشهای زمان خود آن اثر و همه دوره های پس از آن معطوف بداریم. یک اثر هنری هم «ابدی» (یعنی واجد هویتی خاص) و هم «تاریخی» (یعنی از خلال جریان پیشرفتی می گذرد که قابل پی جویی

37. relativism.

38. absolutism.

۳۹. آگاهی از (و یا شیوه) بکار بردن نظرگاههای گوناگون در نقد ادبی.

و بررسی است) است. نسبی‌گرایی، تاریخ ادبیات را به یک سلسله قطعات مجزاً و در نتیجه منقطع تنزل می‌دهد و حال آن که اکثر مطلق‌گرایها یا فقط در خدمت اوضاع روزمره گذراست و یا (مانند معیارهای اومانئیستهای جدید^{۴۰}،

۴۰. اومانئیسم یا هومانئیسم humanism مشرب انسانیت، اصالت انسان: «بمعنی اعم، هر نظام فلسفی یا اخلاقی که هسته مرکزی آن آزادی و حیثیت انسانی است. یونانیان و رومیان قدیم پیرو اومانئیسم بودند و فلاسفه اخلاقی یونان قدیم توجه بسیار به مسائل مربوط به انسان داشتند ... پس از رواج مسیحیت، توجه انسان از انسان به خدا و ماوراء طبیعت معطوف شد ... بمعنی اخص، اومانئیسم اطلاق می‌شود به نهضتی که در قرن چهارده میلادی در اروپا پدید آمد و بیشتر حالت طغیان علیه ... فلسفه قرون وسطانی داشت؛ تحصیل و مذاقه در انسانیات را تشویق می‌کرد و انسان را واجد کمال اهمیت می‌شمرد ... اصطلاح اومانئیسم به بعضی نهضت‌های متأخر نیز اطلاق شده است (مخصوصاً در قرن بیستم بواسطه شیلر [۱۸۶۴ - ۱۹۳۷] F. K. S. Schiller و دیگران). در این قرن اصطلاح اومانئیسم به فلسفه‌هایی که انسان را مقیاس ارزشها می‌شمارند نیز اطلاق شده است» (داشرة المعارف فارسی).

اومانئیسم جدید: نهضتی امریکایی در نقد ادبی است که بعنوان عکس‌العملی بر ضد سنت رمانتیسم پیشرفت کرد و در سال ۱۹۲۰ م. در میان منتقدان فرهنگستانی به اوج خود رسید (م).

مار کیسیستها و تومیستها^{۴۱}) بر مبنای برخی هدفهای انتزاعی غیر ادبی قرار دارد که نسبت به تنوع تاریخی ادبیات، نادرست و نارواست. اصطلاح - perspe ctivism بمعنی آن است که ما یک شعر، یک ادبیات می شناسیم که قابل تطبیق بر همه اعصارست و نیز پیشرفت می کند و تغییر می پذیرد و سرشار از امکانات گوناگون است. ادبیات نه یک سلسله آثار منحصر بفرد و بدون هیچ وجه مشترک است و نه یک سلسله آثاری که محصور در

۴۱. تومیس Thomism: فلسفه منسوب به توماس آکویناس قدیس (۱۲۷۴-۱۲۲۵) Thomas Aquinas «فلسوف ایتالیایی، بزرگترین شخصیت فلسفه مدرسی، یکی از بزرگترین قدیسان کاتولیکها و واضع دستگاه فلسفی که پاپ لئوی سیزدهم فلسفه رسمی مذهب کاتولیک اعلام کرد... عمده ترین اثر وی کتاب سوماتنولوژیکا (مدخل الهیات) است، که اگرچه ناتمام است، شرح منظم الهیات بر مبنای عقلی است. توماس... دست به کار تلفیق فلسفه ارسطو با عقاید مسیحی شد. ترکیبی که از این دو بعمل آورده است، از بزرگترین کارهایی است که در فلسفه صورت گرفته است و برجسته ترین مرحله فلسفه مدرسی (سکولاستیسم) بشمار می رود... تومیس جدید در قرن بیستم میلادی... اصول توماس آکویناس را در مسائل اقتصادی، اجتماعی و سیاسی این عصر بکار می برد» (دائرة المعارف فارسی، م).

ادوار زمانی رمانتیسم یا کلاسیسیسم، و عصر پوپ یا عصر وردزورث باشد. و البته نه یک «جهان در بسته» یکسانی و تغییر ناپذیری است که کلاسیسیسم قدیم آن را که کمال مطلوب می‌دانست. نسبی‌گرایی و مطلق‌گرایی هر دو خطاست. اما امروز بی‌سر و صداترین خطرها، لااقل در انگلستان و ایالات متحده آمریکا، نوعی نسبی‌گرایی معادل با هرج و مرج ارزشهاست، یعنی انصراف از وظیفه نقد.

در عمل، هیچگاه هیچ تاریخ ادبی بدون بعضی اصول گزینش و برخی کوششها در تعیین مشخصات و ارزیابی نوشته نشده است. مورخان ادبی که منکر اهمیت نقد هستند خود ناآگاه منتقدند، و معمولاً منتقدانی درجه دومند که فقط معیارهای سنتی و شهرتها را پذیرفته‌اند. امروز معمولاً آنان پیروان رمانتیسم عقب مانده‌ای هستند که راه ورود همه دیگر انواع هنر و بخصوص ادبیات جدید را برفکر خویش مسدود کرده‌اند. اما چنان که ر. ج. کالینگ‌وود^{۴۲} گفته و بجا هم گفته است: مردی که «مدعی

۴۲. Rolin George Collingwood (۱۸۸۹-۱۹۴۳) باستان‌شناس،

مورخ و فیلسوف انگلیسی (م).

است می داند چه چیز شکسپیر را شاعر کرده است بطور ضمنی مدعی این است که آیا دوشیزه اشتاین^{۴۳} نیز یک شاعرست، و اگر نیست چرا نیست»^{۴۴}.

طرد ادبیات جدید از حوزه مطالعات جدی، بخصوص از نتایج بد این رفتار «محققانه» بوده است. اصطلاح ادبیات «جدید»، بتوسط اعضای فرهنگستانها چنان وسیع تعبیر می شده است که هر اثر بعد از میلتن^{۴۵} بندرت یک موضوع کاملاً قابل اعتنا برای مطالعه بشمار می رفت. از آن زمان، قرن هجدهم بعنوان تاریخ ادبی قراردادی در مقامی خوب و رسمی پذیرفته شده و حتی سرمشق متداول گشته است زیرا چنین بنظر می رسد که

۴۳. Gertrude Stein (۱۸۷۴-۱۹۴۶) نویسنده امریکایی (م).

۴۴. R. G. Collingwood, *Principles of Art*, Oxford.

۴۵. 1938, p. 4. چنان که الن تیت Allen Tate اظهار عقیده می کند:

«پژوهنده ای که به ما می گوید درایدن را درک می کند اما از هاپکینز و بیتس هیچ چیزی در نمی یابد، خود اظهار می نماید که درایدن را نیز درک نمی کند.»؛ رک:

«Miss Emily and the Bibliographer, » (*Reason in Madness*, New York 1941, p. 115).

۴۵. John Milton (۱۶۰۸-۱۶۷۴) شاعر انگلیسی (م).

مفری به جهانی فیاض‌تر، با ثبات‌تر و بیشتر تابع سلسله مراتب عرضه می‌دارد. دوره رمانتیک و اواخر قرن نوزدهم نیز کم کم مورد توجه محققان واقع شده است و حتی معدودی مردان جسور و پرطاقت در مقام فرهنگستانی هستند که از بررسی محققانه ادبیات معاصر دفاع می‌کنند و عملاً به آن می‌پردازند.

تنها استدلال ممکن در مخالفت با بررسی آثار مصنفان زنده این نکته است که دانشجو از چشم‌انداز اثر کامل شده و توضیحی که آثار بعدی ممکن است درباره موارد ابهام اثر قبلی در برداشته باشد، محروم می‌ماند. اما این نقص - که فقط در مورد مصنفان در حال پیشرفت صادق است - در مقایسه با امتیازاتی که ما در شناخت محیط و زمان و امکان آشنایی شخصی و پرسش یا حداقل مکاتبه با صاحبان آثار داریم، ناچیز می‌نماید. اگر آثار بسیاری از صاحب اثران درجه دوم و حتی درجه دهم روزگار گذشته ارزش مطالعه را دارد، پس آثار یک مصنف درجه اول و یا حتی درجه دوم زمان خود ما نیز شایان توجه است. معمولاً بر اثر عدم ادراک یا کم‌رویی است که فرهنگستانیها از داوری درباره خودشان اکراه دارند. آنان اعتراف می‌کنند

که در انتظار «داوری اعصار» ند، بی آن که توجه داشته باشند که این فقط داوری دیگر منتقدان و خوانندگان و از جمله دیگر اعتراف کنندگان^{۴۶} است. همه مصونیت تصویری مورخ ادبی در قبال نقد و نظریه ادبی، بکلی خطاست و دلیل آن هم ساده است: هر اثر هنری در حال حاضر وجود دارد، و بطور مستقیم در دسترس مشاهده است و راه حلی برای برخی مسائل هنری است، چه دیروز تصنیف شده باشد و چه هزار سال قبل؛ و نیز بدون رجوع دائم به اصول نقد نمی توان آن را تجزیه و تحلیل کرد، یا مشخصاتش را برشمرد و یا ارز یا بیش نمود. «مورخ ادبی، حتی بمنظور آن که مورخ شمرده شود، باید منتقد باشد»^{۴۷}.

از طرفی دیگر، بمجرد این که نقد ادبی از اظهار رأی درباره ذهنی ترین پسندها و ناپسندها فراتر رود، تاریخ ادبی

۴۶. در متن کتاب در این جا کلمه professors بکار رفته که ابهام دارد یعنی هم بمعنی اعتراف کنندگان (با توجه به فعل آغاز جمله) است و هم بمعنی استادان (م).

47. Norman Foerster, *The American Scholar*, Chapel Hill 1929, p. 36.

نیز برای آن فوق‌العاده اهمیت پیدا می‌کند. منتقدی که به غافل بودن از همه پیوستگیهای تاریخی قانع باشد دائم در داوریهای خود راه خطا خواهد پیمود. وی نخواهد توانست بداند کدام اثر اصیل است و کدام یک زائیده دیگری است؛ و در نتیجه غفلت از اوضاع تاریخی، دائم در فهم آثار معین هنری دچار لغزش می‌گردد. منتقدی که یا کم تاریخ بداند و یا اصلاً نداند به حدس زدنهای بی‌ربط گرایش پیدا می‌کند و یا به آوردن «ماجرای مربوط به برداشتهای شخصی در میان شاهکارهای ادبی»؛ و بر روی هم از توجه به گذشته دورتر خودداری می‌کند و به این قانع است که آن را برعهده کهن‌شناسان و «زبان‌شناسان» بگذارد.

یک مصداق این مفهوم، ادبیات قرون وسطی است، بخصوص ادبیات قرون وسطای انگلیس که، با امکان استثنای چاسر، از نظر جمال‌شناختی و نقد تقریباً مورد بررسی واقع نشده است. نحوه ادراک جدید، چشم‌انداز متفاوتی در مورد بسیاری از اشعار انگلوساکسن و یا در مورد اشعار غنائی بسیار غنی قرون وسطی بدست می‌دهد، متقابلاً درست همان گونه که شناساندن نظرگاههای تاریخی و بررسی منظم مسائل تکوینی [هنر]، ممکن است روشنایی

فراوانی بر ادبیات معاصر بیفکند. جدایی^{۴۸} معمول بین نقد ادبی و تاریخ ادبی برای هر دو زیان آور بوده است.

۴۸. در متن کتاب کلمه divorce بکار رفته که بمعنی طلاق نیز هست و در این جا حالت ایهام دارد یعنی در هر دو صورت مفید معنی است (م).

رنه ولک، آستین وارن

René Wellek & Austin Warren

ادبیات کلی، تطبیقی و ملی

ادبیات کلی، تطبیقی^۱ و ملی

در ضمن مطالعات ادبی تمایزی بین نظریه ادبی، تاریخ ادبی و نقد ادبی قائل شده ایم. با کاربرد مبنای تقسیم دیگری، اکنون به بیان یک تعریف منظم و اصولی درباره ادبیات تطبیقی، ادبیات کلی و ملی خواهیم پرداخت. اصطلاح «ادبیات تطبیقی» موجب زحمت است و بی گمان، در حقیقت یکی از دلالتی است که چرا این وجه مهم ادبی توفیق علمیی کمتر از حد انتظار داشته است. ماثیو آرنولد با ترجمه عبارت «تاریخ تطبیقی»^۲ - که آمپر^۳ بکار برده بود

۱. در باب عنوان «ادبیات تطبیقی» (comparative literature) برخی

شک کرده اند و اصطلاح تاریخ «روابط و تأثیرات ادبی» را برای این

مبحث مناسب تر دانسته اند؛ رک: M. F. Guyard, *La littérature comparée*, Paris 1961, pp. 5-6

دکتر سید فخرالدین شادمان،

«روابط و تأثیرات ادبی»، یغما، سال ششم، شماره ۴ و ۵ (تیر و مرداد

۱۳۳۲)، ص ۱۲۹-۱۳۵، ۱۷۷-۱۸۰ (م).

2. histoire comparative.

ظاهراً نخستین کسی بود که این اصطلاح را در انگلیسی بقلم آورد (۱۸۴۸). فرانسویان اصطلاحی را که قبلاً ویلمن^۴ بکار برده و بقیاس عنوان کتاب کالبد شناسی تطبیقی^۵ کوویه^۶ (۱۸۰۰) از «ادبیات تطبیقی»^۷ سخن گفته بود (۱۸۲۹) ترجیح داده‌اند. آلمانیها از *vergleichende Literaturgeschichte* سخن می‌گویند.^۸ مع‌هذا هیچ یک از این صفات با اشکال متفاوت خود چندان روشنگر نیست، چون «مقایسه» روشی است که در همهٔ نقدها و علوم بکار

۳. Jean-Jacques Ampère (۱۸۰۰-۱۸۶۴) نویسنده و مورخ

فرانسوی (م).

۴. Abel François Villemain (۱۷۹۰-۱۸۷۰) استاد و سیاستمدار

فرانسوی (م).

۵. *Anatomie comparée* اشاره است به کتاب او به نام: *Leçons*.

d' anatomie comparée.

۶. Baron Georges Cuvier (۱۷۶۹-۱۸۳۲) طبیعی‌دان فرانسوی (م).

۷. *littérature comparée*.

۸. تاریخ ادبیات مقایسه‌ای.

۹. Fernand Baldensperger, «Littérature comparée: Le mot et la chose», *Revue de littérature comparée*,

1(1921), pp. 1-29.

می‌رود و شیوه‌های خاص مطالعه ادبی را بهیچ وجه بعد کفایت بیان نمی‌کند. مقایسه‌ی صوری بین ادبیات‌ها - یا حتی بین نهضت‌ها، سیمای ادبی و آثار - بندرت در تاریخ ادبی مایه و مضمون اصلی است، هر چند کتابی مانند *Minuet* اثر ف. س. گرین^{۱۰} - که ادبیات قرن هجدهم فرانسه و انگلیس را با هم مقایسه می‌کند - ممکن است نه فقط در بیان شباهت‌ها و خویشاوندی‌های آن دو بلکه از لحاظ تباین رشد ادبی آنها با یکدیگر نیز روشنگر باشد.

در عمل، اصطلاح ادبیات «تطبیقی» رشته مطالعاتی نسبتاً مشخص و مجموعه‌هایی از مسائل را دربرداشته است و هنوز دارد. ممکن است نخست بمعنی مطالعه ادبیات شفاهی بخصوص در مایه قصه‌های عامیانه و مهاجرت آنها باشد و این که چگونه و چه وقت به حوزه ادبیات «والا تر» و هنری راه یافته‌اند. این نوع مسأله را می‌توان به فرهنگ عامه^{۱۱} نسبت داد که خود یک شاخه مهم دانش است و فقط بخشی از آن با واقعیات زیبا شناختی سروکار دارد زیرا همه

10. F. C. Green, *Minuet*, London 1935.

11. folklore.

تمدن یک «قوم» را همراه با لباسها و آداب و رسوم و خرافات و ابزارهاشان و نیز هنرهاشان را مورد مطالعه قرار می‌دهد. اما باید این نظر را که مطالعه ادبیات شفاهی جزء لاینفک پژوهش ادبی است تصدیق کنیم زیرا نمی‌توان آن را از مطالعه آثار مکتوب جدا کرد و تأثیری متقابل و مداوم بین ادبیات شفاهی و مکتوب بوده است و هنوز هم هست. بی‌آن که مانند محققان فرهنگ عامه، نظیر هانس نومن^{۱۲} راه افراط بی‌ماییم که متأخرترین ادبیات شفاهی را gesunkenes- kulturgut (میراث فرهنگی نازل) می‌شمارند، می‌توان تصدیق کرد که ادبیات مکتوب خواص بطرزی عمیق در ادبیات شفاهی تأثیر بخشیده است. از طرف دیگر ما باید عامه مردم را منشأ بسیاری از انواع و مایه‌های ادبی اصلی بشماریم زیرا شواهد فراوانی برای ارتقاء اجتماعی ادبیات عامه در دست داریم. مع‌هذا پیوستگی عشقنامه‌های شهسواران^{۱۳} و اشعار غنائی تر و بادورها^{۱۴} با

12. Hans Naumann, *Primitive Gemeinschaftskultur*, Jena 1921.

۱۳. منظور عشقهای شوالیه‌هاست که به دلیری و جوانمردی معروف بوده‌اند و شاید بتوان با توجه به عنوان باب چهل و چهارم قابوس‌نامه در

فرهنگ عامه حقیقتی مسلم است. هر چند این نظری است که معتقدان خیال باف به خلاقیت عامه مردم و طرفداران قدمت دیرینه هنر عامه را شگفت زده می کند، مع هذا ترانه های عامیانه، قصه های پریان و افسانه ها بصورتی که آنها را می شناسیم غالباً منشأی متأخر دارد و از ادبیات خواص منشعب است. با وجود این، مطالعه ادبیات شفاهی باید یکی از علائق عمده هر پژوهشگر ادبیات باشد که می خواهد جریانهای پیشرفت ادبی یعنی منشأ و سیر ارتقاء انواع ادبی و شیوه های مربوط را بفهمد. موجب تأسف است که بررسی ادبیات شفاهی تا این اندازه منحصرأ معطوف به مطالعه درباره مایه های اصلی و مهاجرت آنها از کشوری به کشور دیگر بوده است یعنی معطوف به مواد خام ادبیات

→ «جوانمرد پیشگی»، کلمه «جوانمرد پیشگان» را نیز در مورد آنان بکار برد (م).

۱۴. troubadour شاعران غنائی و یا نوازندگان شاعری که در قرون یازدهم تا سیزدهم میلادی در ایالت پروانس و کاتالونی در جنوب فرانسه و شمال ایتالیا می زیستند و اشعاری در مایه عشق و شوالیه گری می سرودند و می خواندند (م).

جدید.^{۱۵} اما از دیرباز محققان فرهنگ عامه بصورتی روزافزون توجه خود را به مطالعه انگاره‌ها، قالبها و شیوه‌ها و نیز به صورت ظاهر قالبهای ادبی و به مسائل مربوط به نقل، را وی و شنوندگان قصه معطوف داشته‌اند و به این ترتیب راه را برای ادغام هرچه بیشتر مطالعات خود بصورت یک مفهوم کلی از پژوهش ادبی هموار کرده‌اند.^{۱۶} هرچند مطالعه

۱۵. گردآوری داستانهای مشابه هملت در سراسر جهان در کتاب زیر، موضوعی کاملاً خارج از مطالعه مربوط به شکسپیرست:

Schick, *Corpus Hamleticum*, 5 vols, Berlin 1912-38.

۱۶. این موضوع در مورد کار Alexander Veselovsky که به سالهای

۱۸۷۰ برمی‌گردد صادق است؛ اثر بعدی از J. Polívka است درباره

قصه‌های روسی‌پریان، و نوشته‌های Gerhard Gesemam درباره

حماسه یوگوسلاوی (مثلاً *Studien zur südslavischen*)

Volksepik, Reichenberg 1926). گزارش آموزنده:

Margaret Schlauch, «folklore in the Soviet

Union,» *Science and Society*, VIII (1944), pp. 205-22;

Stith Thompson, *The Folktale*, New York 1946;

Vladimir I. Propp, *Morphology of the Folktale*,

tr. Laurence Scott, Bloomington, Indiana 1958; Albert

B. Lord, *The Singer of Tales*, Cambridge, Mass. 1960.

ادبیات شفاهی مسائل خاص خود را دارد یعنی آنچه مربوط به تغییر جا و محیط اجتماعی است^{۱۷}، بی شک مسائل اساسی آن با ادبیات مکتوب مشترک است؛ و پیوستگی بین ادبیات شفاهی و مکتوب وجود دارد که هیچ گاه قطع نشده است. پژوهندگان رشته ادبیات جدید اروپا به زیان خود از این مسائل غفلت کرده اند و حال آن که مورخان ادبی در کشورهای اسلاو و اسکاندیناوی، جاهایی که فرهنگ عامه تا همین اواخر زنده بود و هنوز هم هست، با این مطالعات تماس بسیار نزدیک تری داشته اند. اما «ادبیات تطبیقی» اصطلاحی است که بوسیله آن مشکل بتوان بررسی ادبیات شفاهی را مشخص کرد.

مفهوم دیگر «ادبیات تطبیقی» این موضوع را به مطالعه ارتباطهای بین دو یا چند ادبیات محدود می کند. این طرز کاربردی است که بتوسط مکتب شکوفای محققان

۱۷. Bogatyrev and Roman Jakobson, «Die Folklore: rk: als eine besondere Form des Schaffens,» *Donum Natalicium Schrijnen*, Nijmegen, Mtrecht, 1929, pp. 13-900. این رساله بر تفاوت بین ادبیات عامیانه و ادبیات والاتر بسیار تأکید می کند.

فرانسوی در ادبیات تطبیقی - که رهبر آنان مأسوف علیه فرناند بالدن سپرژر^{۱۸} بود و اینک پیرامون مجله ادبیات تطبیقی^{۱۹} گرد آمده‌اند - پایه‌گذاری شده است. این مکتب گاهی خود بخود ولی گاهی با ظرافت قابل ملاحظه‌ای به مسائل زیر توجه مبذول داشته است، از قبیل: شهرت و نفوذ گوته در فرانسه و انگلستان، تأثیر و معروفیت اُسیان^{۲۰} و کارلایل^{۲۱} و شیلر^{۲۲} در فرانسه. این مکتب نوعی روش‌شناسی را پرورده است که از حدود گردآوری اطلاعات مربوط به بررسیها، ترجمه‌ها و تأثیرها فراتر می‌رود و صور خیال، تصور یک مصنف معین، زمان معین و

18. Fernand Baldensperger.

19. *Revue de littérature comparée*.

۲۰. Oisín Ossian (سراینده و رامشگری باستانی از اهالی گال مربوط به قرن سوم میلادی که (۱۷۹۶-۱۷۳۶) James Macpherson مؤلف و مترجم اسکاتلندی آثار او را از زبان اصلی به انگلیسی ترجمه کرده است (م)).

۲۱. Thomas Carlyle (۱۷۹۵-۱۸۸۱) نویسنده و مورخ اسکاتلندی (م).

۲۲. Friedrich von Schiller (۱۷۵۹-۱۸۰۵) شاعر و نمایشنامه‌نویس

آلمانی (م).

عوامل متعدد انتقال نظیر نشریات ادواری، مترجمان، سالنها^{۲۳}، و «عوامل پذیرنده»، محیط خاص و وضع ادبی را که مصنف خارجی در آن وارد می شود، بدقت مورد توجه قرار می دهد. بر روی هم، شواهد زیادی در مورد پیوستگی نزدیک ادبی بخصوص درباره ادبیات ملل اروپای غربی گردآوری شده است؛ و معلومات ما در زمینه «داد و ستد خارجی» ادبیات ملل مختلف بیش از حد افزایش یافته است. اما انسان متوجه می شود که این مفهوم از «ادبیات تطبیقی» نیز با مشکلات خاص خود روبروست.^{۲۴} چنین

۲۳. اشاره است به محافلی که در سالن خانه های برخی زنان متشخص، از نویسندگان، هنرمندان، فلاسفه، مردان سیاسی و غیره در فرانسه تشکیل می شد و وسیله تشویق و شهرت این اشخاص بود، نظیر سالن Princess Mathilde و Récamier, Mme. du Deffand (م).

۲۴. رک: Benedetto Croce, «Mme. La letteratura: comparata,» *Problemi di Estetica*, Bari 1910, pp. 73-9; R. Wellek, «The Crisis of Comparative Literature,» *Comparative Literature. Proceedings of the Second Congress of the International Comparative Literature Association*, ed, W. P. Friederich, Chapel Hill 1959, vol. I, pp. 149-59.

بنظر می‌رسد که از تجمع این گونه تتبعات هیچ نظام مشخصی پدید نمی‌آید. بین مطالعه «شکسپیر در فرانسه» و مطالعه «شکسپیر در انگلستان قرن هجدهم» یا بین بررسی «تأثیر پو در بودلر»^{۲۵} و «تأثیر درایدن در پوپ» هیچ تمایز روشمندی دیده نمی‌شود. مطابقت بین ادبیات ملل مختلف اگر از پیوند با مجموعه ادبیات ملیتها جدا گردد، به آن جا منتهی می‌شود که خود را به مسائل خارجی منابع و تأثیرات، شهرت و معروفیت محدود کند. این گونه مطالعات ما را مجاز نمی‌دارد که یک اثر هنری منفرد را مورد تجزیه و تحلیل قرار دهیم، یا حتی کلی بغرنج تکوین آن را بررسی کنیم. در عوض این مطالعات بطور عمده یا به انعکاسات یک شاهکار ادبی بصورت ترجمه‌ها و تقلیدهای رایج مصنفان درجه دوم، و یا به عوامل پیش از ظهور یک شاهکار، مهاجرتها و گسترش مایه‌های اصلی و قالبهای آن اختصاص می‌یابد. «ادبیات تطبیقی» با این مفهوم، برجنبه‌های بیرونی ادبیات تأکید دارد و افول این نوع

۲۵. Pierre Charles Baudelaire (۱۸۶۷-۱۸۲۱) شاعر فرانسوی

«ادبیات تطبیقی» در دهه‌های اخیر، بازتاب انصراف عمومی از تأکید بر «مسلمات» محض و بر منابع و تأثیرات ادبی است.

اما یک مفهوم سوم، از طریق معادل قرار دادن «ادبیات تطبیقی» با مطالعه ادبیات در کلیت و جامعیت خود، یعنی معادل با «ادبیات جهانی» و با ادبیات «کلی» یا «عمومی» همه این نقدها را از میان برمی‌دارد. در این برابر شماریه‌های پیشنهادی، مشکلات خاصی موجود است. اصطلاح «ادبیات جهانی»^{۲۶} - که ترجمه کلمه Weltliteratur گوته است^{۲۷} - با این مفهوم ضمنی که ادبیات باید در همه پنج قاره از زلاند جدید گرفته تا ایسلند مطالعه شود، شاید بی آن که نیاز باشد پر آب و تاب است. گوته عملاً چنین اندیشه‌ای در سر نداشت. وی تعبیر «ادبیات جهانی» را به این منظور بکاربرد تا حاکی از زمانی

26. world literature.

27. Goethe's *Gespräche mit Eckermann*, 31 January 1827; *Kunst und Altertum* (1827); *Werke, Jubiläum sousgabe*, vol. XXXVIII, p. 97 (a review of Duval's *Le Tasse*).

باشد که ادبیات همه ملل یکی خواهد شد. این، کمال مطلوب و وحدت بخشیدن به ادبیات همه ملل بصورت یک ترکیب^{۲۸} عظیم است که در آن هر ملتی سهم خود را در یک کنسرت جهانی ایفا کند. اما گوته خود متوجه شد که این آرمان بسیار دور از دسترس است و هیچ ملتی مایل نیست که فردیت خود را رها کند.

امروز از چنین حالت ادغامی، احتمالاً حتی دورتر شده‌ایم و استدلال می‌کنیم حتی نمی‌توان جداً خواهان این بود که گونه‌گونی ادبیات ملّی باید از میان برود. «ادبیات جهانی» غالباً به مفهوم سومی نیز بکار می‌رود. ممکن است منظور از آن گنجینه عظیم آثار کلاسیک مانند آثار هومر، دانته، سروانتس^{۲۹}، شکسپیر و گوته باشد که شهرت آنان در تمام جهان گسترش یافته و مدت قابل ملاحظه‌ای دوام

۲۸. synthesis یا «با هم نهاد» که محمد علی فروغی در سیر حکمت در اروپا بکار برده است و منظور نتیجه جمع بین «فرض» و «نقیض» در دیالکتیک هگل است؛ رک: ص ۷/۴۱، ۸ ح (م).

۲۹. Miguel de Cervantes (۱۵۴۷-۱۶۱۶) داستان‌پرداز و نمایشنامه‌نویس اسپانیایی و نویسنده رمان معروف دون کیشوت *Don Quixote* (م).

کرده است. به این ترتیب [این اصطلاح] مترادفی شده است از برای «شاهکارها»، و برای گزیده‌ای از ادبیات که واجد توجیهات انتقادی و تربیتی است اما بزحمت ممکن است پژوهنده‌ای را راضی کند که برای شناختن همه سلسله جبال، یا صرف نظر از این مثال، همه تاریخ و تحولات آن، نمی‌تواند خود را به شناخت قله‌های بلند محدود سازد.

اصطلاح «ادبیات کلی»^{۳۰} - که احتمالاً مرجع است - معایب دیگری دارد. در اصل این واژه بمعنی فن شعر یا نظریه و اصول ادبیات بکار می‌رفت و در دهه‌های اخیر پل وان تیه گم کوشیده است که این کلمه را برای مفهوم خاصی در برابر «ادبیات تطبیقی» بکار گیرد.^{۳۱} برطبق نظر او «ادبیات کلی» مطالعه آن نهضتها و روشهایی از

30. general literature.

31. Paul Van Tieghem, «La Synthèse en histoire littéraire: littérature comparée et littérature générale,» *Revue de synthèse historique*, XXXI(1921), pp. 1-27; Robert Petsch, «Allgemeine Literaturwissenschaft,» *Zeitschrift für Ästhetik*, XXVIII (1934), pp. 254-60.

ادبیات است که خطوط ملی را تحت الشعاع قرار می‌دهد و حال آن که «ادبیات تطبیقی» مطالعه روابط متقابل میان دو یا چند ادبیات است. اما چگونه می‌توانیم حکم کنیم که آیا مثلاً اُسیانسم^{۳۲} یک مبحث از «ادبیات کلی» است یا از «ادبیات تطبیقی»؟ انسان نمی‌تواند بین نفوذ والتراسکات^{۳۳} در خارج از دیار خود و مقبولیت بین‌المللی رمان تاریخی تمایز معتبری قائل شود. «ادبیات تطبیقی» و «ادبیات کلی» ناگزیر با هم درمی‌آمیزند و احتمالاً بهتر آن است که فقط از «ادبیات» سخن گفته شود.

مشکلاتی که مفهوم تاریخ ادبی عمومی با آن روبروست هرچه باشد، مهم آن است که درباره ادبیات بعنوان یک کلیت و جامعیت بیندیشیم و رشد و تکامل ادبیات را بدون توجه به تمایزات زبانی پی‌جویی کنیم. این استدلال مهم در تأیید «ادبیات تطبیقی» یا «ادبیات کلی» و یا فقط «ادبیات» بمنزله بطلان آشکار این اندیشه است که

۳۲. Ossianism تقلید از اشعار منسوب به اُسیان؛ رک: ص ۲۰/۸۰ ح

(م).

۳۳. Sir Walter Scott (۱۷۷۱-۱۸۳۲) شاعر و رمان‌نویس اسکاتلندی

(م).

ادبیات ملی در خویشتن محصورست. ادبیات، لااقل ادبیات غربی، یک وحدت و یا یک «کل» را تشکیل می‌دهد. انسان نمی‌تواند در مورد پیوستگی بین ادبیات یونانی با ادبیات رومی و ادبیات جهان غرب در قرون وسطی با عمده ادبیات جدید ملل تردید کند؛ و بی‌آن که اهمیت تأثیرات شرق، بخصوص تأثیر انجیل، ناچیز شمرده شود شخص باید پیوستگی نزدیکی را که شامل ادبیات تمام اروپا، آسیا، ایالات متحده آمریکا و امریکای لاتین است تشخیص بدهد. بنیان‌گذاران تاریخ ادبی در اوائل قرن نوزدهم، یعنی مردانی از قبیل برادران شلگل^{۳۴}، بوتروک^{۳۵}، سیسموندی^{۳۶} و هلام^{۳۷}، این هدف را در نظر داشتند و در حد امکانات محدود خود به آن نایل شدند.^{۳۸} اما بعد از آن،

۳۴. August Wilhelm von Schlegel (۱۷۹۷-۱۸۵۵) شاعر و منتقد

آلمانی و برادرش: Friedrich von Schlegel (۱۷۷۲-۱۸۲۹)

فیلسوف و شاعر و منتقد آلمانی (م).

۳۵. Friedrich Bouterwek (۱۷۶۵-۱۸۲۸) فیلسوف آلمانی (م).

۳۶. Sismonde de Sismondi (۱۷۷۳-۱۸۴۲) مورخ و اقتصاددان

سوئیسی (م).

۳۷. Henry Hallam (۱۷۷۷-۱۸۵۹) مورخ انگلیسی (م).

38. August Wilhelm Schlegel, *Über dramatische Kunst*

رشد بیشتر ملیت‌گرایی توأم با تأثیر تخصصی شدن روزافزون امور موجب شد پرورش مطالعات مربوط به ادبیات‌های ملی بصورت فزاینده‌ای رنگ منطقه‌ای و تعصب‌آمیز پیدا کند. مع‌ذلک در طول نیمهٔ دوم قرن نوزدهم هدف تاریخ ادبی عمومی تحت نفوذ تکامل‌گرایی^{۳۹} دوباره زنده شد. نخستین کسانی که «ادبیات تطبیقی» را بمرحلهٔ عمل درآوردند محققان فرهنگ عامه و قوم‌نگارانی^{۴۰} بودند که تا حد زیادی تحت

und Literatur, 3vols, Heidelberg 1809-11; Friedrich Schlegel, *Geschichte der alten und neuen Literatur*, Vinna 1815; Friedrich Bouterwek, *Geschichte der Poesie und Beredsamkeit seit dem Ende des dreizehnten Jahrhunderts*, 13 vols., Göttingen 1801-19; Sismonde de Sismondi, *De la littérature du mididel' Europe*, 4 vols., Paris 1813; Henry Hallam, *An Introduction to the Literature of the Fifteenth, Sixteenth, and Seventeenth centuries*, 4 vols., London 1836-9.

39. evolutionism.

40. ethnographers.

تأثیر هربرت اسپنسر^{۴۱} به مطالعه خاستگاههای ادبیات و تنوع یافتن آن در صورتهای ادبی شفاهی و ظهور آن در حماسه‌ها، درامها و آثار غنائی قدیم پرداختند.^{۴۲} اما تکامل گرایی اثر چندانی در تاریخ ادبیات جدید ملل باقی نگذاشت و ظاهراً اعتبار خود را موقعی از دست داد که بین تحولات ادبی و تکامل زیستی، مقایسه‌ای بیش از حد لزوم بعمل آورد و با این عمل هدف تاریخ ادبی عمومی دچار تنزل شد. خوشبختانه در سالهای اخیر نشانه‌های بسیاری موجود است که بازگشت به آرمان تاریخ نگاری ادبی عمومی رانوید می‌دهد. کتاب ادبیات اروپایی و قرون وسطای

۴۱. Herbert Spencer (۱۸۲۰-۱۹۰۳) فیلسوف انگلیسی (م).

۴۲. در آلمان اشتینثال Steinthal، پایه‌گذار: *Zeitschrift für*

Volkerpsychologie (از سال ۱۸۶۰) گویا نخستین کسی است که

اصول تکامل گرایی را در مطالعه منظم ادبیات بکار برده است.

A. Veselvosky که در روسیه کوشش بسیار خامی در مورد «شعر

تکاملی» کرد شاگرد اشتینثال بود. در فرانسه مفاهیم تکامل گرایی

اهمیت و برجستگی دارد، مثلاً در *Édôlestand du*

Ménil, *Histoire de la comédie*, 2 vols., 1864. برونیتیر

Brunetiére نیز، مانند جان ادینگتن سایموندز John Addington

Symonds در انگلستان، آنها را در مورد ادبیاتهای جدید بکار برد.

لاتینی (۱۹۴۸) نوشته‌ارنست رابرت کرشیس^{۴۳} - که موضوعات معمولی و همه‌جایی را در کل سنت غربی با مهارتی شگرف پی‌جویی می‌کند - و کتاب تقلید یا محاکات (۱۹۴۶) اثر اریک اوئرباخ^{۴۴} - که تاریخچهٔ رئالیسم از هومر تا جویس^{۴۵} براساس تجزیه و تحلیل‌های حساس اقوال افراد از نظر سبک‌شناسی است^{۴۶} - آثار موفقیت‌آمیز پژوهشهایی است که ملیت‌گرایهای مستقر را نادیده می‌گیرد و وحدت تمدن غربی و نیز سرزندگی و

43. Ernst Robert Curtius, *European Literature and Middle Ages*.

44. Erich Auerbach, *Mimesis*.

۴۵. James Joyce (۱۸۸۲-۱۹۴۱) رمان‌نویس و شاعر ایرلندی (م).

46. *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter*, Bern 1984 (English tr., New York 1953); *Mimesis, Dargestellte Wirklichkeit in der abenländischen literatur*, Bern 1946 (English tr., Princeton 1953). see review by René Wellek, in *Kenyau Review*, XVI (1954), pp. 279-307, and E. Auerbach, «Epilegomena zu Mimesis,» in *Romanische Forschungen* LXV (1953), pp. 1-18.

حیات میراث کلاسیک روزگار قدیم و مسیحیت قرون وسطی را بصورتی قانع کننده نشان می دهد.

تاریخ ادبی بعنوان یک «ترکیب» و بعنوان یک مقیاس فوق ملی^{۴۷} باید از نو نوشته شود. مطالعه ادبیات تطبیقی با این مفهوم، شایستگی پژوهندگان ما را در زمینه زبان شناسی سخت ایجاب می کند. این امر مستلزم توسعه چشم اندازها و فرونشاندن احساسات محلی و منطقه ای است که حصول آن چندان آسان نیست. مع هذا ادبیات «واحد» است، همچنان که هنر و انسانیت «واحد» است؛ و آینده مطالعات ادبی تاریخی در این مفهوم قرار دارد.

در این حوزه وسیع - که در عمل، با همه تاریخ ادبی همانندست - بی شک تقسیماتی فرعی وجود دارد که گاه با رشته های زبان شناسی همگام است. پیش از هر چیز، گروه هایی متشکل از سه خانواده اصلی از نظر زبان شناختی در اروپا وجود دارد که عبارت است از: ادبیات ژرمنی، ادبیات لاتینی و ادبیات اسلاوی. از زمان بوتروک تا وقتی که لئوناردو اولشکی برای نوشتن تاریخچه ای از همه ادبیات

47. super-national.

ملل مذکور در قرون وسطی همت گماشت، بخصوص ادبیات ملل لاتینی در همبستگی نزدیک با دیگران غالباً مورد مطالعه واقع شده است.^{۴۸} در مقام قیاس، ادبیات ملل ژرمن فقط در دوره اوائل قرون وسطی، یعنی در زمانی که قرابت تمدن عمومی توتونی^{۴۹} هنوز ممکن است احساس شود، معمولاً مورد مطالعه قرار گرفته است.^{۵۰} علی‌رغم مخالفت مرسوم محققان لهستانی، چنین می‌نماید که پیوندهای نزدیک زبان‌شناختی در بین زبانهای اسلاوی، توأم با سنن مشترک عامه که حتی شامل قوالب موزون^{۵۱} نیز می‌شود، مبنائی برای ادبیات مشترک اسلاوی بوجود

48. Leonardo Olschki, *Die romanischen Literaturen des Mittelalters*, Wildpark-Potsdam 1928 (a volume of O. Walzel's *Handbuch der Literaturwissenschaft*).

۴۹. Teutonic. نوتونها از اقوام معروف ژرمنی، گاهی توسعاً همه اقوام ژرمنی را توتونی می‌خوانند (دائرة المعارف فارسی، م).

50. Andreas Heusler, *Die altgermanische Dichtung*, Wildpark-postdam 1923 (also in Walzel's *Handbuch*).

طرحی عالی است.

۵۱. metrical forms منظور قالبهای وزن در سخن منظوم است، تقریباً معادل بحور و اوزان (م).

می آورد.^{۵۲}

تاریخ درون مایه‌ها^{۵۳} و صورتها^{۵۴}، شیوه‌ها^{۵۵} و انواع ادبی بطور آشکار، تاریخی بین‌المللی است. در حالی که اکثر انواع ادبی ما از ادبیات یونان و روم سرچشمه می‌گیرد، آنها در طول قرون وسطی بصورت بسیار قابل ملاحظه‌ای تغییر و افزایش یافته است. حتی تاریخچه وزن شعر، با آن که وزن پیوند نزدیکی با نظام زبان‌شناختی هر

۵۲. (ناتمام) Jam Máchal, *Slovanské literatury*,

3 vols., Prague 1922-9 آخرین کوشش است در نوشتن تاریخ همه

ادبیات اسلاوی. امکان یک تاریخ تطبیقی ادبیات اسلاوی در کتاب زیر

بحث شده است: *Slavische Rundschau*, vol., IV, دلیل

قانع‌کننده در مورد میراث مشترک ادبیاتهای اسلاوی را رومن

جاکوبسن فراهم آورده - بود؛ رک:

Roman Jakobson, «The Kernel of the Comparative Slavic

Literature,» in *Harvard Slavic studies* (ed. H. Lunt) vol.

I, pp. 1-17, Cambridge, Mass. 1953 also Dmitry

Cizevsky, *Outline of Comparative Slavic Literatures*,

Boston, Mass. 1952.

53. themes.

54. forms.

زبان دارد، بین‌المللی است. بعلاوه نهضت‌های بزرگ ادبی و سبک‌های اروپای جدید (رنسانس، باروک، نئوکلاسیسیسم، رمانتیسم، رئالیسم و سمبولیسم) از مرزهای یک ملت بسیار فراتر می‌روند، حتی هرچند تفاوت‌های ملی بین برداشت از این سبک‌ها وجود دارد.^{۵۵} گسترش جغرافیایی آنها نیز ممکن است فرق داشته باشد. مثلاً رنسانس در لهستان راه یافت ولی به روسیه و به بوهیم^{۵۶} نفوذ نکرد. سبک باروک همه اروپای شرقی و از

۵۵. مثلاً: A. O. Lovejoy, «On the Discrimination of Romanticisms», in *PMLA*, XXXIX (1924), pp. 229-53. (Reprinted in *Essays in the History of Ideas*, Baltimore 1945, pp. 228-53). Henry Peyre (*La Classisme français*, new york 1942).

درباره تفاوت بارز کلاسیسیسم فرانسوی با دیگر نئوکلاسیسیسم‌ها استدلالی قوی دارد.

Erwin Panofsky - «Renaissance and Renascences», *Kenyow Review*, VI (1944), pp. 201-36.

از نظر گاه سنتی رنسانس طرفداری می‌کند.

۵۶. Bohemia ناحیه‌ای در چکوسلواکی که شهر عمده آن پراگ است (م).

جمله او کراین را فراگرفت اما به خود روسیه نتوانست نزدیک شود. و نیز ممکن است تباینهای قابل ملاحظه‌ای برحسب ترتیب زمان بین آنها موجود باشد: مثلاً سبک باروک در تمدنهای دهقانی اروپای شرقی تا پایان قرن هجدهم، یعنی هنگامی که غرب دوره روشنگری^{۵۷} و غیره را گذرانده است، بخوبی زنده ماند. بر روی هم در خلال قرن نوزدهم اهمیت موانع زبان‌شناختی بطرزی کاملاً ناروا بزرگ نموده شد.

این تأکید، بسبب ارتباط بسیار نزدیک بین ملیت‌گرایی رمانتیک مآبانه (غالباً از لحاظ زبان‌شناسی) و پیشرفت تاریخ ادبی مدون جدیدست. امروز، بخصوص در ایالات متحده آمریکا، این ملیت‌گرایی از طریق نفوذهایی عملی نظیر انطباق واقعی تدریس ادبیات و تدریس یک زبان ادامه دارد. نتیجه این امر در آمریکا فقدان تماس، بصورتی غیرعادی، بین دانشجویان ادبیات انگلیسی، آلمانی و

۵۷. Enlightenment منظور نهضتی فلسفی و اروپایی است در قرن هجدهم میلادی، مبنی بر اصالت عقل و شوق آموختن و روح شک در افکار اجتماعی و سیاسی (م).

فرانسوی بوده است. هریک از این گروهها یک نشانه مخصوص کاملاً متفاوت دارد و روشهای متفاوتی را بکار می برد. بی شک این جداییها تا حدودی اجتناب ناپذیرست، صرفاً به این جهت که اکثر مردم با برخورداری از فقط یک وسیله تکلم (زبان) زندگی می کنند؛ مع ذلک وقتی که مسائل ادبی فقط با توجه به نظرهای بیان شده به زبانی معین و فقط با رجوع به متون و اسناد همان زبان مورد بحث می شود، به نتایج عجیب و غریبی منتهی می گردد. هرچند در مسائل خاصی از سبک هنری، وزن شعر و حتی انواع ادبی، اختلافهای زبان شناختی بین ادبیات ملل اروپایی مهم است، روشن است که در مورد بسیاری از مسائل مربوط به تاریخ عقاید، از جمله آراء انتقادی، این گونه تمایزات غیرقابل دفاع است؛ زیرا مقاطعی مصنوعی در میان مواد متجانس ایجاد شده و تاریخهایی در زمینه انعکاسهای فکری و مرامی - که برحسب اتفاق به زبانهای انگلیسی یا آلمانی و یا فرانسوی بیان گردیده - نوشته شده است. توجه افراط آمیز به یک زبان بومی بخصوص در مورد مطالعه ادبیات قرون وسطی زیان آورست، چون در قرون وسطی زبان لاتینی سرآمد زبانهای ادبی بود و اروپا یک

وحدت کامل فکری را تشکیل می‌داد. تاریخی از ادبیات قرون وسطای انگلستان که مقدار معتنا بهی از نوشته‌های لاتینی و انگلو - نورمان^{۵۸} را نادیده می‌گیرد، تصویری نادرست از وضع ادبی و فرهنگ عمومی انگلستان بدست می‌دهد.

البته این سفارش «ادبیات تطبیقی» بمعنی غفلت از مطالعه ادبیات انفرادی ملی نیست. در حقیقت، فقط مسأله «ملیت» و نیز سهم مشخص هر یک از ملت‌ها در جریان کلی ادبی است که باید بعنوان هسته مرکزی مطالعه شناخته شود. بجای آن که مسأله با وضوح نظری مورد مطالعه شود، احساسات ملیت گرایی و نظریه‌های نژادی آن را تیره و تار کرده است. تفکیک سهم دقیق ادبیات انگلیسی در ادبیات کلی - که خود مبحثی دلکش است - ممکن است به تغییر نگرش و یا به ارزشیابی دیگرگون در مورد سیمای ادبی عمده منجر گردد. در هر ادبیات ملی مسائل مشابهی در مورد سهم دقیق منطقه‌ها و شهرها بوجود می‌آید. فرضیه‌ای مبالغه آمیز نظیر فرضیه جوزف ندلر^{۵۹} که ادعا می‌کند

۵۸. Anglo-Norman مربوط به قرنهای ۱۱-۱۳ میلادی (م).

۵۹. Joseph Nadler, *Literaturgeschichte der deutschen*

قادرست صفات و مشخصات هر قبیله و منطقه آلمان و انعکاسات آن را در ادبیات آلمانی تشخیص دهد، نباید ما را از توجه به این مسائل - که بندرت با احاطه برواقعیات و هرگونه روش متناسب بررسی شده است - باز دارد. بسیاری از آنچه دربارهٔ تأثیر نیوانگلند^{۶۰} و غرب میانه و جنوب در تاریخ ادبیات امریکایی نوشته شده، و نیز بیشتر نوشته‌های

→ *Stämme und Landschaften*, Rogenslbürg, 3 vols., 1912-18 (2 nd ed., 4 vols., 1923-8; a fourth, and Nazi, ed. under the title, *Literaturgeschichte des deutschen Volkes*, 4 vols., Berlin 1938-40). See *Berliner Romantik*, Berlin 1921, بحث‌نظری، «Die Wissenschaftslehre der Literaturgeschichte», in *Euphorion*, XXI (1914), pp. 1-63. See also H. Gumbel, «Dichtung und Volkstum», in *Philosophie der literaturwissenschaft* (ed. E. Ermatinger), Berlin 1930, pp. 43-9:

تفسیری مبهم است.

۶۰. New England قسمت شمال شرقی ایالات متحدهٔ امریکا که شامل ایالات مین، نیوهمپشایر، ورمونت، ماساچوست، ردآیلند و کانکتیکات است (م).

مربوط به منطقه گرایی^{۶۱}، چیزی از بیان امیدهای قومی و غرور و آزدگی قدرتهای تمرکز بخش هر قوم نیست. هر تجزیه و تحلیل عینی باید مباحث راجع به تبار و نژاد صاحبان آثار و مباحث اجتماعی مربوط به مبدأ و محیط را از مباحث مربوط به تأثیر واقعی سرزمین و منظره طبیعی و مباحث راجع به سنت و رسم ادبی متمایز کند.

اگر ما مجبور شویم حکم کنیم که ادبیاتهای مختلف به یک زبان، ادبیات ملی مشخصی است، چنان که ادبیات جدید ایرلندی و امریکایی مطمئناً چنین است، در این صورت مسائل مربوط به «ملیت» بخصوص بغرنج می شود. سؤالی از این گونه که چرا گلداسمیت^{۶۲}، استرن^{۶۳} و شریدن^{۶۴} به ادبیات ایرلندی تعلق ندارند و حال آن بیتز و

۶۱. regionalism مراد تأکید بر رنگ محلی است (م).

۶۲. Oliver Goldsmith (۱۷۲۸-۱۷۷۴) شاعر و نمایشنامه نویس و

داستان پرداز انگلیسی (م).

۶۳. Laurence Sterne (۱۷۱۳-۱۷۶۸) رمان نویس و روحانی انگلیسی

(م).

۶۴. Richard Brinsley Sheridan (۱۷۵۱-۱۸۱۶) نمایشنامه نویس و

خطیب و مرد سیاسی انگلیسی (م).

جوینس به ادبیات ایرلندی متعلقند، به جواب نیازمندست. آیا ادبیاتهای مستقل بلژیکی، سوئیسی و اتریشی وجود دارد؟ آیا این خیلی آسان نیست که نقطه‌ای را تعیین کنیم که در آن، ادبیات پدید آمده در امریکا از صورت «انگلیسی مستعمراتی» بدر آمد و ادبیات مستقل ملی شد؟ آیا واقعیت محض استقلال سیاسی این است؟ آیا این آگاهی ملی خود صاحبان آثارست؟ آیا این، کاربرد موضوع ملی و «رنگ محلی» است؟ یا این که ظهور یک سبک ادبی معین ملی است؟

فقط موقعی که درباره این مسائل به مرحله تصمیم رسیدیم خواهیم توانست تاریخهای ادبیات ملی را که تنها مقولات جغرافیایی و زبان‌شناختی نیست بنویسیم، و نیز قادر خواهیم بود طریق درستی را که در آن هر ادبیات ملی [در غرب] وارد سنت اروپایی می‌شود تجزیه و تحلیل کنیم. ادبیاتهای عمومی و ادبیاتهای ملی با یکدیگر سرشته است. هر قرار ادبی گسترش یافته اروپایی در هر کشوری تغییر می‌پذیرد و نیز در هر کشور منفرد مراکز تشعشع چهره‌های خارق‌العاده و بذاته بزرگ وجود دارند که یک سنت ملی را از سنت ملت دیگر جدا می‌کنند. این که بتوان

سهم دقیق این یا آن ملت را در ادبیات خود تعیین کرد،
لازمه‌اش دانستن بسیاری چیزهاست که در کل تاریخ ادبی
شایان دانستن است.

ادوارد مورگان فورستر

Edward Morgan Forster

هنر برای هنر

هنر برای هنر

من به «هنر برای هنر» اعتقاد دارم. این عقیده مُد روز نیست از این رو پاره‌ای از اظهارات من باید جنبه دفاعی داشته باشد. اگر پنجاه سال پیش بود من می‌توانستم با اطمینان خاطر بیشتری با شما روبرو شوم. نویسنده یا سخنرانی که پنجاه سال پیش مبحث هنر برای هنر را بعنوان مایه و موضوع بحث خود انتخاب می‌کرد می‌توانست اطمینان داشته باشد که در مسیر رودخانه شنا می‌کند و بقدری به توفیق خود اعتقاد داشت که گاهی از لحاظ جمال‌شناسی، لباسهایی متناسب با موقعیت بر تن می‌کرد - مثلاً شاید ربدشامبری برودری دوزی شده، یا جامه‌ای از مخمل آبی بایقه‌ای به سبک لرد فاونتِل روی^۱؛ یا شولایی رومی، یا یک کیمونو^۲ می‌پوشید و یک گل خشخاش و یا

1. Lord Fauntleroy.

۲. kimono. جامه خاص مردم ژاپن (م).

شاخه‌ای گل سوسن، یا یک پر بلند طاووس، به دست قرون وسطائی خویش می‌گرفت. روزگار عوض شده است... من امروز نه خود و نه موضوع بحثم را می‌توانم به این صورت ارائه کنم؛ بلکه هدف من این است که بی‌سروصدا از شما بخواهم چند دقیقه‌ای عبارتی را که بسیار بد بکار رفته و از آن بسیار سوء استفاده شده است، بار دیگر مورد تأمل قرار دهید، عبارتی که معتقدم برای ما اهمیت فراوان دارد و در حقیقت دارای اهمیتی جاودانی است.

اکنون ما می‌توانیم آن پره‌های طاووس و ظاهر سازیهای دیگر را با سانی کنار نهیم (آنها چیزهایی فرعی است) اما من در عین حال می‌خواهم یک بدعت زیان‌بخش‌تری را به کنار نهیم یعنی این فکر خام را که فقط هنرست که اهمیت دارد، فکری که تا حدودی با اندیشه «هنر برای هنر» مخلوط شده و به بی‌اعتباری آن کمک کرده است. بسیاری چیزها، علاوه بر هنر هست، که اهمیت دارد. هنر صرفاً یکی از چیزهایی است که واجد اهمیت است، و اگر چه دعاوی من برله آن، بسیار رفیع است، می‌خواهم آنها را در حد متناسب نگاه دارم. هیچ کس، مرد یا زن، نمی‌تواند همه زندگی خود را صرف آفرینش یا

ارزشیابی شاهکارهای هنری کند. انسان در دنیایی پیچیده و سرشار از داعیه‌های متعارض زندگی می‌کند و باید چنین باشد، و اگر ما این داعیه‌ها را فقط در جمال‌شناسی خلاصه کنیم او بی‌حاصل و عقیم خواهد ماند. هنر برای هنر بمعنای آن نیست که فقط هنر اهمیت دارد، و من نیز می‌خواهم عباراتی از قبیل «زندگی هنر»، «زیستن از برای هنر» و «رسالت والای هنر» را رد کنم. این عبارات، ذهن را مشوب و گمراه می‌کند.

معنی عبارت «هنر برای هنر» چیست؟ بجای حکم کلی بیایید مثالی خاص را برگزینیم نظیر مکبث اثر شکسپیر، و کلمات را چنین بر زبان آوریم: «مکبث برای مکبث». این عبارت چه معنی دارد؟ خوب، نمایشنامه مزبور چندین جنبه دارد - تربیتی است، چیزهایی درباره اسکاتلند افسانه‌ای به ما می‌آموزد، و چیزهایی درباره انگلستان دوره جاکوبین^۳، و مطالب فراوانی در باب طبیعت بشر و مخاطرات آن. ما می‌توانیم منابع نمایشنامه را مورد مطالعه

۳. Jacobean منظور جیمز اول پادشاه انگلستان و دوره سلطنت او (۱۶۰۳ تا ۱۶۲۵) اوست که چنین نامیده شده است (م).

قرار دهیم و شیوهٔ دراماتیک و نیز موسیقی بیان آن را بررسی کرده از آن لذت ببریم. همهٔ اینها درست است. اما مکبث علاوه بر اینها دنیایی خاص خود دارد که بتوسط شکسپیر آفریده شده و به اعتبار شعری خود زنده است. از این جنبه، مکبث برای مکبث مطرح تواند بود و مراد من از عبارت «هنر برای هنر» همین است. یک اثر هنری (هر چیز دیگری هم که باشد) یک وجود بنفسه کامل است، با حیاتی از آن خویش که آفرینندهٔ اثر به آن داده است. نظمی درونی دارد. ممکن است صورتی (فرم) خارجی داشته باشد و بدین گونه است که ما آن را می‌شناسیم. بعنوان مثالی دیگر، تابلویی از سورا^۴ را به نام «گراند ژات» - که من دو سال پیش در شیکاگو دیدم - در نظر آورید. در این جا، باز خیلی چیزها برای بررسی و لذت بردن وجود دارد: نقطه‌چینی^۵، چهرهٔ دلربای دختری که نشسته، روشنی

۴. (۱۸۹۱-۱۸۵۹) George Seurat نقاش فرانسوی. نام تابلو مزبور

Un dimanche d'été à la grande Jatte است یعنی «یکشنبه‌ای

تابستانی در گراند ژات» - که در انستیتوی هنر، شیکاگو موجود است (م).

۵. pointillism شیوهٔ نقاشی برخی امپرسیونیستهای فرانسوی با استفاده از

نقطه‌های ریز بر روی زمینه‌ای سفید که وقتی از دور دیده شود نقطه‌ها

آفتاب یکشنبه پاریس قرن نوزدهم، مفهوم حرکت در سکون. اما باز در آن، چیز دیگری هست؛ «گراند ژات» دنیایی خاص خود دارد که سورا آن را آفریده است و به اعتبار شعری خود وجود دارد: یعنی «گراند ژات» برای «گراند ژات»: «هنر برای هنر»، مانند مکبث، این تابلو نیز دارای نظم درونی و حیات درونی است.

اکنون به مفهوم نظم باز می گردم. این مفهوم در استدلال من واجد اهمیت است و می خواهم تا حدودی منحرف شوم و پیش از آن که به نظم در هنر بپردازم بنظم در زندگی روزانه نظری بیفکنم.

در عالم زندگی روزانه، عالمی که ناگزیر ما در آن بسر می بریم، گفتگوی فراوانی، بخصوص از طرف دولت مردان و اهل سیاست، درباره نظم صورت می گیرد. مع هذا آنان گرایشی دارند به این که نظم را با نظامات اشتباه کنند، درست همان طور که «آفرینش» را با «قواعد» اشتباه می کنند. به نظر من نظم چیزی است که از درون تکامل می یابد و چیزی نیست که از خارج تحمیل شود؛

یک ثبات درونی، و یک هم‌آهنگی حیاتی است، و در مقوله اجتماعی و سیاسی هیچگاه، مگر از برای سهولت کار مورخان، وجود خارجی نداشته است. اگر با واقع‌بینی ملاحظه شود، گذشته در واقع یک سلسله بی‌نظمیها بوده که بی‌شک بموجب قوانین قابل کشف، یکی پس از دیگری آمده است، و مسلماً با دخالت فزاینده بشر مشخص شده است، اما این بی‌نظمیها همه یکسان است. ولی بعنوان یک نویسنده، آنچه از برای امروز امید می‌ورزم بی‌نظمی است که از برای هنرمندان بیش از بی‌نظمی موجود مساعد خواهد بود و الهامات کامل‌تر و اوضاع مادی بهتری در اختیار آنان خواهد گذاشت. البته پایدار نخواهد بود (هیچ چیز پایدار نیست) اما در گذشته بی‌نظمیهای سودمندی وجود داشته است - مثلاً در آتن قدیم، در رنسانس ایتالیا، در فرانسه قرن هجدهم، در ادواری از تاریخ چین و ایران - و ما می‌توانیم کاری کنیم که ظهور یکی بعدی را تسریع نماییم. منتهی اجازه دهید به جایی که خوشیهای حقیقی در آن جا یافته نمی‌شود، دوباره دل نبندیم. پس از نخستین جنگ جهانی [۱۹۱۴-۱۹۱۸] نظم نوینی را از طریق جامعه ملل به ما نوید دادند. این نوید بمرحله عمل درنیامد و من به

قولهای کنونی نیز، بتوسط هر کس هم تأیید و تصدیق شده باشد، اعتقادی ندارم. سلطه بی رحم علم، مرا از چنین اعتقادی باز می دارد. ما نمی توانیم به ثبات اجتماعی و سیاسی نایل شویم زیرا به کشفیات علمی و کاربرد آنها ادامه می دهیم، و به این ترتیب نظم و ترتیبی را که براساس کشفیات ابتدائی تر ایجاد شده است منهدم می کنیم. اگر علم بیش از آن که به کاربرد توجه دارد، به اکتشاف می پرداخت - بعبارت دیگر اگر افراد بشر به «معرفت» بیش از «قدرت»، دل بستگی می داشتند - نوع بشر، وضع بسیار سالم تر و امن تری می داشت، و ثباتی که اهل سیاست از آن سخن می گویند محتمل بود، و امکان داشت نظامی جدید براساس هم آهنگی حیاتی بوجود آید، و جشن هزاره دنیوی شاید فرا می رسید. اما علم هیچ قرینه ای بدست نمی دهد که سرگرم چنین کاری است: او موتور احتراق داخلی را به ما اهدا نمود، و پیش از آن که ما آن را، با دردهای وحشت انگیزی در درون نظام اجتماعی خود، هضم و جذب کنیم، اتم را مهار کرد و هر نظم جدیدی را که در حال تکامل می نمود، نابود ساخت. چگونه انسان می تواند با محیط خود، در حالی که غالباً آن را تغییر می دهد،

هم آهنگ شود؟ آینده نسل ما در این مسیر، نامطبوع‌تر از آن است که ما زحمت اعتراف به آن را به خود می‌دهیم، و گاه به نظر من چنین رسیده است که بهترین مصلحت از برای این نسل، در وارستگی و فقدان قوه اختراع و فعالیت است. خستگی و فروماندگی مردم جهان ممکن است به تزکیه دلها - که در حال حاضر با شور تمام از هزاران کرسی خطابه توصیه می‌شود - مدد رساند. خستگی و فروماندگی مردم جهان مسلماً تجربه‌ای جدید خواهد بود. نسل بشر هرگز آن را قبلاً متحمل نشده است، و هنوز خیلی گستاخی است که بگوییم امکان دارد چنین تجربه‌ای روی دهد و یا ممکن است از درون فساد و پوسیدگی، جوانه‌ای تازه برآید.

من نباید این مباحثات را بیش از این دنبال کنم - آنها مرا از مصطلحات مورد خودم و یا مورد نظر شما، بسیار دور خواهد کرد. اما حتماً می‌خواهم تأکید نمایم که نظم در زندگی روزانه و تاریخ، نظم در مقوله اجتماعی و سیاسی با وجود حالت روحی کنونی ما دست یافتنی نیست. در کجا این نظم دست یافتنی است؟ نه حتی در مقوله نجومی، که سالهای دراز، نظم در آن بر تخت نشانده شده بود. از زمان اینشتین، آسمانها و زمین سخت شبیه

یکدیگر شده است. دیگر نمی‌توانیم از برای هرج و مرج، نقیضی مسلّم در آسمان شبانگاه بیابیم و همراه با جرج مردیث^۶ به ستارگان، به این سپاه قانون تغییر ناپذیر بنگریم و یا به موسیقی افلاک گوش فرا دهیم. نظم در آن جا نیست. چنین بنظر می‌رسد که در سراسر عالم فقط دو امکان از برای آن موجود باشد. اولین آنها - که باز هم خارج از مصطلحات مورد نظر من قرار دارد - نظام الهی است، هم آهنگی عرفانی که برطبق همه ادیان از برای کسانی که بتوانند در آن تأمل و تعمق کنند، در دسترس است. ما باید به اعتماد گواهی اهل بصیرت، امکان آن را قبول داشته باشیم، و وقتی آنان می‌گویند که این امر با نیایش دست یافتنی است (اگر اصولاً دست یافتنی باشد) سخن آنان را بپذیریم. یکی از شاعران این گروه گفته است: «ای ذات تغییر ناپذیر، مرا تنها رها مکن». دیگری چنین سروده:

«Ordina questo amor, o tu che m' ami,»

۶. (۱۸۲۸-۱۹۰۹) George Meredith رمان‌نویس و شاعر انگلیسی.

وی در برخی از آثار خود نظریه‌ای فلسفی و عمیق را مطرح می‌کند مبنی بر رابطه انسان با طبیعت (م).

«به عشق، نظام بخش، ای کسی که مرا دوست داری». وجود نظام الهی، هرچند فراسوی سنجش است، هرگز مورد انکار واقع نشده است.

امکان دوم از برای نظم، در مقوله جمال‌شناسی قرار دارد، که اینک موضوع سخن من است: یعنی نظمی که هنرمند می‌تواند در اثر خود بیافریند و اکنون باید به بحث درباره آن بازگردم. ما همه قبول داریم که اثر هنری یک محصول منحصر بفردست. اما چرا؟ منحصر بفردست نه بواسطه آن که استادانه یا شریف یا زیبا یا دارای فکری روشن، یا اصیل یا صمیمی، یا آرمانی، یا سودمند و یا تربیتی است (ممکن است هر یک از این خصائص را در برداشته باشد) اما از آن رو منحصر بفردست که یگانه شیء مادی در عالم است که امکان دارد واجد هم آهنگی درونی باشد. همه چیزهای دیگر با فشاری بیرونی تشکل یافته‌اند و وقتی که قالب آنها برداشته می‌شود، فرومی‌ریزند. اثر هنری قائم بذات است و هیچ چیز دیگر چنین نیست. چنین اثری چیزی را می‌تواند تحقق بخشد که جامعه غالباً وعده انجام دادن آن را داده اما وعده‌اش همیشه خدعه آمیز بوده و وفا نشده است. آتن قدیم نیز سرانجام همه چیز را درهم ریخت

- اما آنتیگون^۷ پایدارست. رم دوره رنسانس هم عاقبت همه چیز را آشفته ساخت ولی نقاشی سقف تالار سیستم^۸ صورت گرفت. جیمز اول نیز آشفته‌گیها بوجود آورد اما مکبث بوجود آمد؛ و با وجود لوئی چهاردهم^۹، فدر^{۱۰} از آن دوره باقی ماند. هنر برای هنر؟ آری من هم اکنون بیش از هر موقع دیگر چنین می‌اندیشم. این یگانه محصول منظمی است که نژاد آشفته کار بشر بوجود آورده است. این فریاد هزار نگهبان، انعکاس صوت در هزار پیچ و خم است؛ فانوس راهنماست که نمی‌توان آن را پنهان کرد: «این بهترین شاهی است که ما می‌توانستیم از عظمت خود عرضه داریم». «آنتیگون برای آنتیگون»، «مکبث برای مکبث»، «لاگرانژات» برای

۷. *Antigone* در اساطیر یونان باستان نام دختر اودیپوس است که

سرگذشت او موضوع نمایشنامه معروف سوفوکل قرار گرفته است (م).

۸. *Sistine* نمازخانه بزرگ واتیکان که به دستور پاپ سیکستوس چهارم (۱۴۷۱-۱۴۸۴) ساخته شد (م).

۹. لوئی چهاردهم پادشاه معروف فرانسه (۱۶۳۸-۱۷۱۵) (م).

۱۰. *Phèdre* نمایشنامه معروف راسین *Racine* (۱۶۳۹-۱۶۹۹)

درام پرداز بزرگ فرانسوی (م).

«لاگرانژات».

اگر این مسیر استدلال درست باشد، به این جا می‌رسد که هنرمند نسبت به جامعه‌ای که در آن تولّد یافته، حالت فردی بیگانه را پیدا خواهد کرد و این که مفهوم قرن نوزدهم از هنرمند بعنوان یک کولی نامقید، نادرست نبوده است. مفهوم مزبور در سه مورد خاص به خطا رفت: یک نظام اقتصادی را که در آن امکان داشت هنر، شغلی تمام وقت باشد فرض مسلم دانست، و این سفسطه را عرضه کرد که فقط هنر اهمیت دارد، و در مورد طبیعت خاص هنرمند و خود رأیی او - یعنی جنبه پرتاووسی معهود - بیش از «نظم»، غلو کرد. اما مفهوم آن از آنچه که در محافل رسمی اروپا (شرق اقیانوس اطلس) حکمفرماست درست ترست - من درباره جانب غربی اقیانوس (امریکا) چیزی نمی‌دانم: یعنی مفهومی که هنرمند را طوری تلقی می‌کند که گویی وی یک مبلغ دولتی فوق‌العاده هوشمندست و او را تشویق می‌نماید که با دیگر شهروندان با دوستی و جوشش و سازگاری بسر برد و خود نمایی نکند.

جوشش و سازگاری درخور احترام است و کسی که

در این زمینه توفیق حاصل کند به خود و دیگران شربتهای گوارای بسیار می‌نوشاند. اما این موضوع هیچ گونه رشته ارتباطی - که بتوان آن را پی گیری کرد - با قوه آفرینندگی ندارد، و شاید بصورت مانع آفرینندگی در می آید. هنرمندی که با جوشش و سازگاری اغوا می شود ممکن است خود را از انجام دادن یک کار که او، و فقط او، می تواند آن را انجام دهد بازدارد، یعنی ساختن چیزی از کلمات، یا صداها یا رنگها، یا گل یا مرمر، یا فولاد، یا فیلم که هم آهنگی درونی دارد و به سیاره ای همیشه نامنظم، نظم می بخشد. بنظر می رسد که چنین کاری به انجام دادنش می ارزد حتی به بهای این که روزنامه نگاران شخص را پر مدعا بنامند. من مقاله ای را بخاطر دارم که چند سال پیش در تایمز لندن^{۱۱} منتشر شد، مقاله ای تحت عنوان «محاق متفاضلان»^{۱۲} که در آن مقام فرد متوسط بسیار بالا رفته بود، و تمام ادبیات معاصر، اگر قدم در این خط نمی نهاد، سزاوار سانسور می نمود؛ طبعاً موضع دقیق خط مزبور برای

11. *London Times*.

12. «Eclipse of the Highbrow».

نویسنده مقاله معلوم بود. سر کنث کلارک^{۱۳}، مدیر وقت نشنال گالری^{۱۴} در نامه‌ای - که غالباً نقل مطالب آن میسر نیست - درباره این مشرب ویرانگر اظهار نظر نمود. کلارک در آن نامه نوشت: «شاعر و هنرمند بخصوص از آن لحاظ اهمیت دارند که افرادی عادی نیستند؛ زیرا حساسیت، هوش و نیروی ابداع آنان از حد متوسط افزون‌ترست». این کلمات از یاد نرفتنی و بخصوص کلمات «نیروی ابداع»، گذرنامه «کولی نامقید» است. وی با در دست داشتن آن به همه زوایای جامعه سر می‌کشد، لحظه‌ای با پاره آجر و لحظه‌ای دیگر با سگه‌ای استقبال می‌شود و هر دو را یکسان و باخونسردی می‌پذیرد. وی درباره این که روابطش با جامعه چه باشد زیاد نمی‌اندیشد زیرا از چیزی مهم‌تر از آن آگاهی دارد یعنی دعوت به ابداع، آفرینش نظم؛ و او معتقدست که هر گاه وابستگی نداشته باشد برای انجام دادن این منظور وضع بهتری خواهد داشت. به این ترتیب وی در حالی که کلاه خود را تا روی ابروان پایین کشیده، و شاید

13. Sir Kenneth Clark.

14. National Gallery.

هم بی‌اعتنا به نظافت سر و ریش خویش، و (اگر واقعاً مایل باشد) پر طاووسی در دست، در این سو و آن سو پرسه می‌زند. اگر جامعه‌امروزی ما از هم بپاشد (و چه کسی جرأت دارد پیشگویی کند که چنین نخواهد شد) این چهره قدیمی و از مُد افتاده، واضح‌تر خواهد نمود: یعنی کولی نامقید، بیگانه، انگل، موش صحرانی - یکی از آن چهره‌هایی که در حال حاضر در جهان، چه در حال جنگ و چه در حال صلح، وظیفه و تأثیری ندارد. شاید موش بودن، افتخاری بشمار نیاید اما بسیاری از کشتیها به قعر دریا فرو می‌روند که این نیز افتخاری نیست - مسؤولان مربوط، این کشتیها را درست نساخته‌اند. اما خود من بیشتر ترجیح میدهم که موشی شناگر باشم تا کشتی در حال غرق شدن - زیرا در همه احوال می‌توانم قدری بیشتر به اطراف خود بنگرم - و بیاد می‌آورم که چگونه یکی از ما موشها، موشی با چشمهایی تیزبین، به نام شلی^{۱۵}، پیش از آن که در

۱۵. رک: ص ۵۹/۵۱ ح، اشاره به پایان زندگی شلی شاعر مشهور انگلیسی است که در سفری قایق او بر اثر طوفان یا برخورد با یک کشتی دزدان دریایی در دریای مدیترانه غرق شد (م).

آبهای مدیترانه ناپدید شود جیغ زنان گفت: «شاعران، قانون‌گذاران برسمیت شناخته نشده جهانند».

شلی چه قوانینی را برای تصویب پیشنهاد می‌کرد؟ هیچ قانونی. قانون‌گذاری هنرمند هیچگاه در زمان خود او تحت ضابطه در نمی‌آید بلکه گاهی نسلهای آینده وجود آن را تشخیص می‌دهند. هنرمند با آفرینندگی خویش قانون‌گذاری می‌کند. و با حساسیت خود و نیروی وضع کردن، «فرم» (صورت، قالب) می‌آفریند. بدون «فرم»، حساسیت نابود می‌شود و «صورت» (فرم) امروز که نسل بشر می‌کوشد برگرد بادهای چیره شود، همان قدر اهمیت دارد که همیشه در آن روزهای کم‌هیجان‌تر سابق، اهمیت داشت - آن روزهایی که زمین ساکن و ستاره‌ها ثابت بنظر می‌رسید و اکتشافات علمی آهسته آهسته صورت می‌گرفت. «صورت»، سنت نیست و از نسلی به نسلی تغییر می‌کند. هنرمندان همیشه در جستجوی شیوه‌ای (تکنیک) تازه‌اند و تا زمانی که آثارشان آنان را بهیجان می‌آورد به این کار ادامه خواهند داد. اما وجود نوعی «صورت»، الزامی است. «صورت» قشر سطحی هم‌آهنگی درونی اثرست، و نشانه برون‌سویی «نظم».

اظهار من درباره جامعه شاید زیاده از حد توأم با بدبینی تلقی شده باشد اما من معتقدم که جامعه می تواند فقط نمودار پاره ای از روح بشری باشد و پاره ای دیگر از آن فقط بتوسط هنر ممکن است بیان شود. من می خواستم از این فرصت، از این موضع مساعد، استفاده کرده نه فقط وجود هنر بلکه استقلال رأی آن را نیز به اثبات برسانم. وقتی به دورانهای گذشته می نگرم چنین به نظر می رسد که این همه آن چیزی است که همیشه وجود داشته است: مواضع مساعد برای بحث و آفرینش، مواضع مساعد کمتری در هرج و مرج متغیر که در آن طرحهای واهی عرضه و تارهایی بافته شده است، و تمایل به آفرینش «نظم»، بطور موقت ارضاء گشته است، و نگهبانان از عهده مبارزه طلبیهای خود برآمده، و شکارچیان (گرچه تک تک راه خود را گم کرده اند) صدای یکدیگر را از خلال جنگل انبوه و نفوذ ناپذیر شنیده اند و برجهای راهنما هرگز از نور افشاندن برامواج ناسپاس دریا فروگذار نکرده اند. هر قدر سن من بالا می رود متوجه می شوم که در این استقلال رأی هنرمند چیزی هرچه ژرف تر وجود دارد، چیزی که در حقیقت مربوط به مردمی است که به هنر ابداً توجه ندارند.

در پایان اجازه دهید مقولات متنوعی را که مدّعی داشتن «نظم» می‌نماید، خلاصه کنم:

(۱) مقوله اجتماعی و سیاسی. این ادّعا به شهادت تاریخ و تجربه خود ما مجاز شناخته نمی‌شود. اگر ماهیت انسان از لحاظ روان‌شناسی تغییر پذیرد نظم در این مقوله امکان دارد دست یافتنی باشد والا خیر.

(۲) مقوله هیأت و نجوم. ادّعای «نظم» در این زمینه تا قرن حاضر مجاز می‌نمود اما اکنون به شهادت علمای فیزیک غیر مجازست.

(۳) مقوله دینی. اعتقاد به نظم در این زمینه به استناد عرفان، مجاز و معتبرست.

(۴) مقوله جمال‌شناختی. ادّعای نظم در این باب، به شهادت آثار متنوع هنری و به گواهی انگیزه‌های خلاق خودمان (هر چند ضعیف باشد و هر قدر بطور ناقص عمل کند) مجازست. به عقیده من، بیان هنری یگانه چیزی در دنیای مادی است که «نظم درونی» را در تملک دارد و به این جهت است که من، اگر چه اعتقاد ندارم که فقط هنرست که واجد اهمیت است، به «هنر برای هنر» معتقدم.

باروز دان هم

Barrows Dunham

هنر برای انسان

هنر برای انسان

... «من نمی‌توانم در سیاست شرکت کنم». این کلمات بلافاصله مرا به یاد نقاشی انداخت که چند سال پیش او را تحت تأثیر حرارت مضاعف مباحثه و نوشابه دیده بودم. وی گفت: «من یک نقاشم» - البته شاید خود را بالاتر از آنچه بواقع بود، می‌پنداشت - «و تصور می‌کنم همین کافی است اگر بتوانم چند گلی را از دستبرد حوادث حفظ کنم و به دست آیندگان بسپارم». در آن زمان، اسپانیا در حال از دست رفتن بود^۱ و سایه‌درازی که بر روی اروپا افتاده بود تیره‌تر می‌شد و چنین بنظر می‌رسید که یک نقاش یا هنرمند می‌توانست کاری بهتر از جمع‌آوری گل انجام دهد. زیرا دفاعی موفقیت‌آمیز از جمهوری اسپانیا

۱. اشاره است به جنگهای داخلی اسپانیا و نیز قدرت روزافزون آلمان نازی که منجر به جنگ دوم جهانی شد (م).

ممکن بود جان میلیونها تن را که از آن موقع تا کنون مرده‌اند نجات دهد و از رنج میلیونها افراد دیگر بکاهد و از اسارت ملت‌ها جلوگیری کند. این پندار که همه این چیزها سیاست است و هنر با آن سرو کاری ندارد، مسلم شمردن این تصوّر است که هنر به جهان بشری نمی‌پردازد.

چه کسی می‌توانست از چنین خیالات باطلی سود ببرد؟ مسلماً دوست نقاش من بهره‌ای از آن نمی‌برد زیرا وی با نادیده گرفتن اسپانیا، مقصدی عالی یعنی آزادی انسان را، با همه حاصلخیزی و بارآوری دامنه‌داری که چنین مایه و موضوعی می‌تواند به هنر ارزانی دارد، نادیده می‌گرفت. مسلماً شما و من نیز از آن سودی نبردیم زیرا ما نیازمند آن بودیم از میان سکوت مرگبار آن سالها با حرکتی بدر آییم. مسلماً مردم اروپا نیز که در خارج با دشمن و در داخل کشور خود با سازشکاران روبرو شدند، سودی نبردند. فقط فاشیستها، یعنی فاتحان بعدی اروپا توانستند از آن سود ببرند، و به این ترتیب از سکوتی که این طرز تفکر بر رقبای دیرین آنها تحمیل کرده بود، بهره‌مند شوند. قاتل مخفیانه نزدیک می‌شود، خنجر بالا می‌رود؛ ولی قربانی زیر لب زمزمه می‌کند: «من یک

هنرمندم و نظری ندارم که اظهار کنم».

به این ترتیب این عقیده که هنر و سیاست با یکدیگر ناسازگارند، موارد استعمال اجتماعی دارد. اولین مقصود، ساکت کردن و خلع سلاح نمودن است. هر کسی می‌داند که آراء وقتی با هیجانات تجربه جمال‌شناختی القاء شود تأثیری قوی در فکر دارد. در این حالت آن آراء نه فقط بسیار زود پذیرفته می‌شود بلکه بسیار سریع‌تر منشأ عمل قرار می‌گیرد. شعله‌ای که بر اثر تأمل و تفکر برافروخته می‌شود ممکن است به حریقی عالمگیر تبدیل گردد. نگارش کتابی مانند کلبه عموتام^۲ امکان دارد مبارزه‌ای نظیر جنگ داخلی امریکا را به دنبال داشته باشد. از این رو کهنه‌اندیشان احتیاط را از دست نمی‌دهند و تا جایی که دستشان برسد هیچ رمان یا نمایشنامه یا تابلویی که نمودار رنجهای بشری و وسیله درمان آن باشد، بوجود نخواهد آمد.

۲. *Uncle Tom's Cabin* رمان مشهور اثر بانو هریت بیچر استو

(۱۸۱۱-۱۸۹۶) Harriet Beecher Stowe در دفاع از سیاه‌پوستان

ایالات متحده امریکا است که انگیزه مؤثر جنگهای داخلی آن کشور برای

لغو بردگی و آزادی سیاه‌پوستان در ایالات جنوبی بود (م).

مادام که دموکراسی پابرجاست جلوگیری از چنین آثاری با کاربرد ابزار حکومت، دشوارست. فرونشاندنها باید زیرکانه صورت گیرد. هیچ نوع فرونشاندنی، زیرکانه تر و در عین حال مؤثرتر از آن نیست که داستان پردازان و نمایشنامه نویسان و نقاشان را متقاعد کنند که کار حقیقی آنها در زمینه دیگری است. وقتی مایه های اجتماعی از سوی کسانی که می توانند با شورانگیزترین حالتها با آن برخورد کنند کنار نهاده شود، از ایفاگران کم مایه ای که باقی می ماند، نباید واهمه داشت.

به این ترتیب بهره گیری از این نوع تفکر، پیش گیری است. دومین بهره گیری، اگرچه ارزشمند باشد، همچون سلاح حمله ای بر علیه آثاری است که، علی رغم هر فریب و اغواگری، به دفاع از امیدهای بشری ادامه می دهند. گفتن این که این گونه آثار، «تبلیغ» است نه هنر، مانند آن است که گفته شود آفریننده آنها یا اطلاعی از فن خود ندارد و یا این که آن را قربانی مقاصدی ماوراء توانایی مشروع خود کرده است. به این شیوه، رمان خوانندگان خود، نمایشنامه تماشاگران و نقاش بینندگان را از دست می دهد. اندیشه باطل موجب همه این حالات می شود، بی آن که

حتی یک بار اشاره کند که هدف واقعی حمله خود اثر نبوده بلکه افکار اجتماعی محتوای آن بوده است.

سرانجام اگر اندیشه باطل - که مبدأ و هدف خود را بطور کامل پنهان داشته - بصورت یک فرضیه جمال شناختی مستقل مستقر شود، استعداد و نیرویی تقریباً نامحدود از برای زیان رسانیدن خواهد داشت. آنگاه نبوغ خلاق، یعنی نیرومندترین قوای انسان، باید اعتراف کند که شمشون^۳ سرتراشیده‌ای است و پیکر خود را عاجزانه به چرخ آسیا بسپارد. وی در حالی که دلیله بی وفا به او خیانت کرده و فلسطینیان زیرک او را کور کرده‌اند، نه در

۳. Samson شمشون یا سامسون از پهلوانان و داوران بنی اسرائیل که قدرت وی ناشی از پیمانی بود که با خداوند بسته بود و موهای خود را کوتاه نمی‌کرد. فلسطینیان که با قوم او دشمنی داشتند بتوسط دلیله Delilah، محبوبه وی، از راز نیروی شگفت آور شمشون آگاهی یافتند و به دستور آنان دلیله موهای شمشون را برید و شمشون به دست دشمنان افتاد. وی را برستونی به زنجیر کشیدند و پس از آن که موهایش دوباره بلند شد و نیروی خود را باز یافت توانست با کشیدن ستونهای اصلی معبد آنجا را ویران سازد و بر سر مخالفان فرود آورد (داثره المعارف فارسی، م).

اندیشه ویران کردن معابدست و نه شوق چنین کاری را دارد.

آیا ممکن است چیزی نگفت؟

منظره هنرمندی که تلاش می‌کند به سود مرامی که هدفش سیاسی است از سیاست پرهیز کند، بایست نمودار نوعی وارونه‌گویی باشد. مع‌هذا هنرمندان صمیمی، صناعتگرانی صمیمی‌اند. عظمت با درد ورنج آنان در کسب مهارت‌های متنوع، باندازه درخشندگی آن مهارت پس از موفقیت است. برای نویسندگان و موسیقیدانان و نقاشان کاملاً طبیعی است که بنحوی، به وسایل حصول تأثیر بیشتر توجه داشته باشند تا به خود تأثیر. و ما بعنوان کسانی که آنان آثارشان را برایمان می‌آفرینند، برای شیوه کار (تکنیک) آنان، بعنوان تجلی نهائی استعدادهایشان، ارزش قائل می‌شویم. ما به این فکر می‌افتیم که نشانه خبرگی را در آنچه صورت گرفته است نجویم بلکه آن را در چگونگی انجام پذیرفتن امر، مورد ملاحظه قرار دهیم.

این تفکیک صورت (فرم) از محتوی و فن (تکنیک) از نتیجه، صرفاً ناشی از آن است که ما نسبتاً به یکی بیش از دیگری توجه و علاقه داریم. خود این ترجیح، چیزی است

که همیشه وجود نداشته است و بی شک وجود آن همیشگی نخواهد بود. تمامی اندیشه چنین تفکیکی موقعی از میان می رود که ما در صدد برآییم بدانیم یک هنرمند تا چه حدود می تواند خود و آثارش را از زندگی پیرامون خویش جدا سازد. برای رسیدن به جدایی کامل چه باید کرد؟

خوب، مثلاً یک نویسنده را در نظر آورید. وسیله کار او کلمات است. حال، کلمات معنی دارند و همراه با آن معنی، پیوستگیهای عاطفی. علی رغم همه شک و تردیدهای بدبینانه، برای یک نویسنده بسیار دشوارست که وقتی کلمات را کنار هم می گذارد چیزی نگوید، و نیز وی نمی تواند از برانگیختن عواطف خوانندگان اثر خود اجتناب کند. اما تا زمانی که این کارها را انجام می دهد از نزدیک با زندگی و با دنیای اطراف خود، پیوستگی دارد. وی فقط موقعی می تواند کاملاً از زندگی جدایی گزیند که با کلمات بصورت صداهایی عاری از هرگونه معنی رفتار می کرد و بایست این کار را بطریقی انجام می داد که حتی فقدان معنی نیز خود مفهومی را القاء نمی نمود. این شیوه (تکنیک) را برخی از مصنفان بخصوص دوشیزه

گرتروود استاین^۴ بکار برده اما نمی‌توان گفت که مورد درک و پسند مردم واقع شده است.

نقاش برای کاربرد این کناره‌جویی قلمرو وسیع‌تری در اختیار دارد. وی مجبور نیست صورتها و حرکات زندگی عادی را بر روی پرده نقاشی نمایش دهد. او اگر بخواهد می‌تواند بصورت «غیرعینی» نقاشی کند؛ یعنی می‌تواند رنگها را در طرحهای منتخب خویش، بی آن که با شکل ظاهری اشیاء شباهتی داشته باشند، جمع آورد. تا زمانی که طرح او یکی از موارد انتخاب ممکن از برای نقاشان باشد، هیچ اعتراضی به این طرز عمل نمی‌تواند بود: ما توقع نداریم که فرشها و پرده‌ها، حاوی تصاویر طابق النعل بالنعل زندگی باشد، و چنین بنظر می‌رسد که دلیلی نیز وجود ندارد که ما چنین توقعی را بخصوص از نقاشی داشته باشیم. مع ذلک در این جا نیز اگر قرار بر حصول جدایی کامل از زندگی بود، نقاش مجبور می‌شد هر نوع القاء محتملی را که امکان داشت در جاذبه عاطفی نقاشی وجود داشته باشد، از میان ببرد. مثلاً کاندینسکی^۵ از

۴. Gertrude Stein (۱۸۷۴-۱۹۴۶) نویسنده آمریکایی در فرانسه (م).

۵. Vasili Kandinski (۱۸۶۰-۱۹۴۴) نقاش و طراح روسی که بعد از

روی چیزی نسخه برداری نمی کند اما شکوه تر کیب^۶ او نمودار هم آهنگی و حرکت است که این کیفیت بنوبه خود ممکن است مفاهیم دیگری را به قلمرو فکری هر بیننده ای القاء کند.

آهنگساز، در نظر اول، بیش از هر هنرمند دیگری، جدا از زندگی می نماید. برخلاف نویسنده، او عملاً با صوتی سر و کار دارد که معانی معینی ندارند. مع هذا وی از طریق پیوندهای عاطفی به همان اندازه با زندگی پیوند کامل دارد که نویسنده تواند داشت. هیچ کس نمی تواند چایکوفسکی^۷ را آهنگسازی خوشبین بشمار آورد. هیچ کس نمی تواند بتهوون^۸ را مردی با اندیشه های کوچک تصور کند. اعجوبه سالخورده خود را موظف می دید که در هر اثر خویش قسمتی از فلسفه اش را بیان کند. بی معنایی ظاهری آهنگهای موسیقی در حقیقت دعوتی است از

ترک روسیه، نخست در آلمان سپس در فرانسه توطن گزید (م).

6. composition.

۷. Peter Ilich Tchaikovsky (۱۸۴۰ - ۱۸۹۳) آهنگساز روسی (م).

۸. Ludwig van Beethoven (۱۷۷۰ - ۱۸۷۷) آهنگساز آلمانی

(م).

شنوندگان که به اقتضای جولان آزاد افکار خود برای آنها معنایی فراهم آورند. شاید تنها راه القاء همه معانی محتمل این باشد که اثر را چنان ملال انگیز سازند که عاری از هر گونه دعوتی باشد.

بنابراین امکان وجود آثار هنری فراوانی که عاری از هر گونه اشاره‌ای به زندگی و مسائل آن باشد، بسیار نامحتمل است. برای اکثر هنرمندان باید بی‌نهایت دشوار باشد که بتوانند همان انسانی‌تی را که منشأ مهارت‌های آنان است نفی کنند. ممکن است کسی بکوشد هنر را از محتوای آن تهی سازد اما اشاره‌ای یا زمزمه‌ای باقی خواهد ماند که افکار دیگران را بجنبش درآورد. من بخاطر می‌آورم که چگونه در خلال قدرت یافتن فاشیسم [نازیها] در اروپا این ابیات از شعر زیبایی مک‌لیش^۹ را تحت عنوان: «تو، ای آندرو مارول»^{۱۰} بارها در نزد خود تکرار می‌کردم:

و اسپانیا زیر پرده ظلمت می‌رود و ساحل

۹. Archibald MacLeish (۱۸۹۲ -) شاعر آمریکایی (م).

۱۰. «You, Andrew Marvell»، به آندرو مارول، شاعر انگلیسی

(۱۶۷۸-۱۶۲۱) (م).

افریقا، با ماسه‌های زرین
و هر چیز ناپدید می‌شود و دیگر نمی‌ماند
پرتو کم‌رنگ و خفه‌ای در سراسر آن سرزمین است.

اکنون هیچ نور دامنه‌داری بر پهنه دریا نیست-

و در این جا، در آفتاب، به زمین بنگر
تا احساس کنی که چگونه سرعت و پنهان از نظرها
سایه شب همه جا را فرا می‌گیرد...^{۱۱}
قصده شاعر چیزی جز توصیف فرارسیدن شب نبود اما
ابیات او بطور مقاومت ناپذیری مفهوم رمزی (سمبولیک)
پیدا کرد.

در حالی که این چیزها حقیقت دارد شخص ممکن
است به آثاری از هنر که بصراحت ادعای کناره‌جویی از
زندگی دارند با شک و تردیدی قابل توجیه بنگرد. یقیناً ما

۱۱. به نقل از: Archibald MacLeish, «You, Andrew Marucll,» *Collected Poems 1917-1952*, Houghton Mifflin Co.

احساس خواهیم کرد که هنرمند در این مورد ممکن است اشتباه کند، و علاوه بر این شاید احساس کنیم که وی مزور و فاقد خلوص است. زیرا، چنان که محتمل است، اگر اثر او ارتباطی با زندگی دارد، ولو آن که وی بگوید ارتباطی ندارد، ممکن است این وضع در نتیجه آن باشد که او متوجه این ارتباط نشده و یا آن را پنهان داشته است. به این ترتیب دو امکان وجود دارد: یکی کناره‌جویی موهوم که در این حالت اثر هنری حاوی اظهار نظر ناخود آگاه است، دوم کناره‌جویی ریاکارانه که در این حالت اظهار نظر بعمد پنهان مانده است.

بیان این که یک اثر معین در کدام یک از این مقولات قرار خواهد گرفت شاید دشوار باشد اما حوزه شمول هر دو مقوله مطمئناً وسیع است. مثلاً اخیراً نوعی شیوه ویکتوریایی جدید شیوع به رواج یافتن کرده است. اکنون نمایشگاه‌های هنری تصویرهای جدیدی از مزارع قدیمی، آسیاهای آبی و کشتیهای بخاری میسی‌سی‌پی بنمایش می‌گذارند که شخص سابقاً بردیوار عصر اجداد خود می‌دید. آقای الیوت^{۱۲} اشعار کیپلینگ^{۱۳} و آقای

۱۲. (متولد: ۱۸۸۸) T. S. Eliot شاعر و منتقد امریکایی در انگلستان و

اودن^{۱۴} اشعار تنیس^{۱۵} را چاپ کرده است. من مطمئن نیستم چرا دو تن از غامض‌گوترین شاعران بایست به جانب دو تن از صریح‌ترین شاعران رو آورده باشند اما تصوّر نمی‌کنم که آنان به آن جانب روی آوردند تا صفات و اخلاق گالاهاد^{۱۶} را باز بدست آورند. آنان دانسته یا ندانسته درباره جهان کنونی ما اظهار نظر می‌کنند - و من تصوّر می‌کنم اظهار نظری نامساعد دارند.

اما اینها نمونه‌های محدودست و ما به نظر گاهی وسیع‌تر نیازمندیم. بنظر می‌رسد که این حقیقتی است که هر قدر یک اثر هنری بیشتر به سوی توده مخاطبان متوجه شود اظهار نظرهای پوشیده‌بیشتری را دربردارد. رمانهای پرفروش بصورت روایتگرهای محض جلوه می‌کنند یعنی

→ برنده جایزه نوبل ۱۹۴۸ (م).

۱۳. Rudyard Kipling (۱۸۶۵-۱۹۳۶) شاعر انگلیسی و نویسنده

داستان کوتاه و رمان، برنده جایزه نوبل ۱۹۰۷ (م).

۱۴. W. H. Auden شاعر انگلیسی آمریکایی که در ۱۹۰۷ م. در یورک

انگلستان متولد شده است (م).

۱۵. Alfred Lord Tennyson (۱۸۰۹-۱۸۹۲) شاعر انگلیسی (م).

۱۶. Galahad شوالیه‌ای که در قصه‌ها مظهر پاکی و نجابت است (م).

بصورت وقایع‌نامه‌های حوادث شتاب‌آمیز و هیجان‌انگیز، و بدون کمترین تفسیر و تعبیر. مع‌هذا رنج‌های اسکارلت‌اوهارا^{۱۷} تقریباً ما را متقاعد می‌سازد که برده‌داران خود رأی و اشراف منشی را که از تسلیم مسالمت‌آمیز به از دست دادن قدرت امتناع می‌کردند دوست بداریم. و اگر ما مالکان گوشت و پوست آدمیان را دوست بداریم چگونه خواهیم توانست محبت به کسانی را که گوشت و پوستشان در تملک دیگران بود بیاموزیم؟ حتی در نظر کهنه‌اندیشان مویه کردن بر سلطه از دست رفته خود کامگان^{۱۸}، بهدر دادن اشک‌هاست.

X یک صورت نازل‌تر هنر، ستونهای طنز و کمدی در مطبوعات است اما جمعیتی که این ستونها با آنها سر و کار دارد در حال حاضر چندان عظیم است که شخص فقط با اعمال اراده شدید می‌تواند خود را از زمره آنها دور

۱۷. Scarlett O' Hara نام قهرمان زن رمان معروف بریادرفته *gone with the wind* اثر مارگارت میچر.

۱۸. اشاره است به از میان رفتن قدرت برده‌داران در ایالات جنوبی بر اثر جنگهای داخلی امریکا که در رمان مذکور در فوق مطرح است و قهرمان داستان وارث یکی از همین گونه خانوادهاست (م).

نگاه دارد. وقتی که من پسر بچه‌ای بودم ستونهای کم‌دی، در هر روز فقط حاوی یک شوخی بود، بی آن که در تداوم کوششی بکار رود. اما حتی در آن موقع نیز کتاب تربیت کردن پدر^{۱۹} بیان دلیرانه‌ای از طغیانی آزاد منبشانه برضد نوکیسگان و اشراف بود. من نمی‌دانم که آیا آقای مک مانوس^{۲۰} همه آن را آگاهانه بقلم آورده است یا نه، اما اعتراف می‌کنم که به وی مدیون هستم.

در زیر روایتگریهای مفرط در ستونهای مطبوعات معاصر، شخص می‌تواند انواع منابع مشربها و مکاتب فکری را تشخیص دهد، که در میان آنها طرح فلسفه ضد کارگری مذکور در کتاب یتیم کوچک، آنی^{۲۱} غیر عمدی نمی‌تواند بود. «سوپرمن»^{۲۲} که (آن طور که به ما القاء می‌شود) نه پرنده است و نه هواپیما، با نیروی باورنکردنی خود ناتوانی انسان عادی را بوضوح جبران

19. *Bringing Up Father*.

۲۰. (۱۸۸۴-۱۹۵۴) George McManus کارتون پرداز آمریکایی (م).

21. *Little Orphan Annie*.

۲۲. Superman نام قهرمان فیلمی کودکانه و تلویزیونی که معنی لغوی آن «آبر مرد» است (م).

می‌کند. ما، خوانندگان، که از هر طرف بازیچه یک نظام اجتماعی هستیم که از اختیارمان بیرون است، از تصور وجود مردی که نیروی نامحدود دارد و مقاصدش عالی و شریف است لذت می‌بریم. بدبختانه وی بصورت یک جانشین و نماینده عمل می‌کند نه بصورت یک الهام. او ما را به این نکته رهنمون می‌شود که بر دخالتهایی بیرون از وجود خودمان تکیه کنیم و از یاد ببریم که نیروی ما، اگر فقط آن را متشکل سازیم، تا چه حد عظیم تواند بود. من از آن نگرانم که قصه سوپرمن بر پایه یک نظریه اجتماعی قهقرایی پی‌ریزی شده باشد. در هر حال مسلم آن است که یک حکایت محض نیست. X

X در بین هنرهای ناظر به توده مردم، بزرگتر از همه سینماست، و در هیچ جای دیگر این عقیده باشوق بیشتری حکم‌فرما نیست که سرگرمی هدف است نه تبلیغ. «سرگرمی» نیروی یک آزمون را احراز کرده است. در مرحله اول چنین بنظر می‌رسد که معنای آن گریز از ملال و اضطراب، گریز از زشتی یا شکست است. و نیز بمعنی اعتلای امیال سرکوب شده است مانند موقعی که پرده سینما اطاقهایی را نمایش می‌دهد که ما میل داریم در آنها

سکونت کنیم ولی نمی‌توانیم، مردان و زنانی را می‌بینیم که میل داریم نسبت به آنان عشق بورزیم اما نمی‌توانیم. و شاید بمعنی تمرکز توجه محض است که بدان وسیله بتوان چند لحظه‌ای را سپری کرد.

آیا سینما [ای امریکا] «آموزنده» است؟ می‌توان گفت که ظاهراً بصورتی بدنام آموزنده است. هیچ گونه ایرادگیری نسبت به «تفریح و سرگرمی» نمی‌تواند این حقیقت را که تماشاگران سینما، در خلال سالها، به جذب یک فلسفه تام مشغول بوده‌اند بمدّتی طولانی پنهان دارد. آنان به آموختن این نکته‌ها مشغول بوده‌اند که: امکان ندارد هیچ زنی مسن‌تر از بیست و پنج سال زیبا یا جذاب باشد، گرچه مردها ممکن است تا سن کهنولت نیز واجد این هر دو صفت بمانند؛ و چشم‌انداز زنانه باید تا جایی که امکان دارد قابل رؤیت باشد، بی آن که واقعاً دیده شود؛ و جالب توجه‌ترین اشخاص کسانی هستند که خوش‌پوش و محبوبند و به کاباره‌ها رفت و آمد دارند! بالاتر از همه این نکته را می‌آموخته‌اند که در جامعه ما هیچ عیب اساسی وجود ندارد!

وجود سانسور [در امریکا] این حقیقت را از

هر تردیدی دور نگاه می‌دارد زیرا سانسور خود، تلقین کردن است. سرنوشتی که دست‌نویس دانالد آگدن استوارت^{۲۳} برای سناریو فیلم مشعل‌دار^{۲۴} به آن دچار شد، نشان می‌دهد که ما چه نوع سانسوری در آمریکا داریم. این فیلم درباره زنی بود که پی‌برد شوهرش سرگرم توطئه است تا فوهرر^{۲۵} آمریکا شود. وی با قصور در تلفن کردن به شوهر خود برای اعلام از میان رفتن یک پل معین، گذاشت شوهرش در یک حادثه اتومبیل کشته شود. بعد از مرگ او، توطئه فاشیستی کشف و سرکوب شد.

✕ آقای استوارت قصد داشته بود که داستان را در جایی ختم کند که ما میل داریم کاترین هپبرن^{۲۶} و اسپنسر ترسی^{۲۷} را در آغوش یکدیگر ببینیم. اما سانسور در این جا دخالت کرد. زن مزبور بسبب گناه بزرگی که منجر به سانحه کشته شدن شوهرش شد، مقصر شناخته شده بود. مجازات

23. Donald Ogden Stewart.

24. *Keeper of the Flame*.

۲۵. Führer، کلمه‌ای است آلمانی به معنی پیشوا که عنوان هیتلر بود (م).

۲۶. Katharine Hepburn هنریشه مشهور سینما (م).

۲۷. Spencer Tracy هنریشه معروف سینما (م).

گناه بزرگ مرگ است. بنابراین خانم هیپرن می‌بایست بمیرد و حال آن که آقای تریسی، یک روزنامه‌نگار جذاب، در برابر رضایت خاطر نسبی تماشاگران به زندگی ادامه می‌دهد.

لازم نیست ما درباره‌ی راه حل اخلاقی بحث کنیم که امکان دارد مبارزه برعلیه فاشیسم را در درجه پایین تری از دستورهای یک قانون خاص قرار دهد. کافی است درک کنیم که به تماشاگران گفته می‌شود که: (۱) شایسته است وقایع بطرز معینی اتفاق افتد، (۲) و باز قابل توجه‌تر این که به همان طرز هم اتفاق می‌افتد. اما در مورد این فیلم خاص، من گمان می‌کنم که درس منظور در تماشاگران اثر مورد انتظار را نداشت. مع‌هذا معمولاً این گونه درسها تأثیر خود را دارد. شخص می‌تواند فقط حدس بزند که نژاد-پرستی امریکایی، با فیلمهای کلیشه‌ای سیاه‌پوست خوش-مزه تنبل و شرقی زیرک تا چه حد حفظ می‌شود، و این شخصیت اخیر هر گونه درک روشنی از فاشیسم ژاپنی را کاملاً بی‌اثر می‌سازد.

× تلقین سینمایی بطور آشکارا از نوعی است که یک سلسله از ارزشها را تحمیل می‌کند و از این رو در اجرای

نقشها تأثیر می نماید. و دانسته یا ندانسته این عمل بمعنی معقول کلمه، تبلیغات است. سینما روندگان ممکن است تصور کنند که سینما فقط آنان را سرگرم می کند اما در واقع تحت تعلیم قرار می گیرند. و این تعلیمات همیشه خوب نیست...^X

زیبایی، محتوی و سودمندی

بگذارید ببینیم مردی که از عقیده ای مورد نفرت خود بیم دارد چه استحکاماتی ممکن است برپا سازد تا از این نظریه دفاع کند که هنر باید محتوی هیچ گونه اظهار نظر اجتماعی نباشد. البته کلمه «باید» تا حدی مبهم است. در همه موارد محتمل، طرف ما از این موضوع هیچ مقصود اخلاقی ندارد؛ یعنی مقصود او آن نیست که چنین اثر هنری، غیر اخلاقی است. شاید قصد او آن است که چنین اثری از لحاظ جمال شناسی ناموفق است و زیبایی آن، بواسطه اظهار نظر، صدمه دیده و یا بکلی از میان رفته است. وی چگونه می تواند از این نظر دفاع کند؟

نخست وی می توانست، به پیروی از شیوه بل^{۲۸} و

۲۸. ظاهراً (۱۸۸۱-۱۹۶۴) Clive Bell منتقد هنری و ادبی انگلیسی

فرای^{۲۹} و با گفتن این که فقط «فرم» منشأ مزایای جمال‌شناختی است و «محتوی» یک مفهوم نامربوط منحرف کننده است، در تمام این حوزه دیوار کشی کند. صرف نظر از مشکل بزرگی که، در هر اثر هنری، در تشخیص فرم و محتوی وجود دارد این استدلال باید مستلزم این فرض باشد که این دو در حقیقت قابل تفکیک است و باید تا حدی قابل تفکیک باشد که یا: (۱) ممکن است آثاری هنری، واجد فرم و عاری از هر گونه محتوی وجود داشته باشد، و یا (۲) در آثاری که واجد هر دو است و مع هذا از لحاظ جمال‌شناسی موفق است می‌توان توجه را دور از هر گونه تأثیر محتوی، به فرم (منشأ تعالی اثر) محدود کرد.

و اما درباره فرض اول. ما قبلاً ملاحظه کرده‌ایم که این گونه آثار بایست تا چه حد نادر بوده باشد. زیرا برای ایجاد چنین اثری هنرمند بایستی این رنج را تحمل کند که نه فقط چیزی را ابراز ننماید بلکه مراقب باشد که این ابراز نکردن او، خود تعبیر و تفسیری واقعی را القاء نکند.

→ منظورست (م).

۲۹. (متولد: ۱۹۱۲) Northrop H. Frye منتقد فنلادی معاصر (م).

زیرا اگر شخصی که همه کس از او انتظار دارد چیزی بگوید چیزی نگوید، سکوت او (یا لااقل عاری از معنی بودن گفتار او) چنین تعبیر می‌شود که حتماً مهم و پرمعنی است. من نمی‌دانم که چند تن از نقاشان جدید آثار «آبسترة» خود را بقصد پرهیز از اظهار نظر بوجود آورده‌اند؛ اما در نظر من روشن است که آنان خواسته‌اند راههای جدیدی را برای نگریستن به دنیای مادی به ما بیاموزند، و به این ترتیب در همه احوال به اظهار نظر اشتغال داشته‌اند. در آثار بعضی از آنان، نظیر لژه^{۳۰} و پیکاسو^{۳۱} این اظهار نظر کاملاً آگاهانه و فوق‌العاده برانگیزاننده بوده است بطوری که در حال حاضر قسمتی از زندگی طبیعی مردم در جهان غرب است. و اگر شما بخواهید به این سؤال پاسخ دهید که: «زندگی، آن گونه که اکنون ما آن را تجربه می‌کنیم، چه معنایی دارد؟»، این شیوه یکی از چیزهایی است که شما به فکر آن می‌افتید. فرض دوم مسلماً اکثر آثار نقاشی، پیکر تراشی،

۳۰. Fernand Léger (۱۸۸۱-۱۹۵۵) نقاش مدرنیست فرانسوی (م).

۳۱. (متولد: ۱۸۸۱) Pablo Picasso نقاش مشهور اسپانیایی (م).

ادبیات و موسیقی را - به آن صورت که انسان آنها را در گذشته (پیش از آن که چنین عقیده‌ای پدید آید که از اظهار نظر باید پرهیز کرد) بوجود آورده است - در برمی گیرد. چنین بنظر می‌رسد که فرض منظور، گفتگوی با خود را از آثار شکسپیر، روایات فرانسیسکنی^{۳۲} را از آثار جیوتو^{۳۳}، همسرایها^{۳۴} را از آثار باخ^{۳۵} سلب می‌کند. زیرا در این آثار، تفسیری که محتوای آنها را تشکیل می‌دهد قسمتی اصلی از تأثیر جمال‌شناختی آنهاست. در غیر این صورت شما باید تصور کنید که هملت فقط هجاهای خوش آهنگی را ادا می‌کند که معنای آنها عارضی و نامربوط است. شما باید تصور کنید که تحسین جیوتو نسبت به فرانسیس مقدس هیچ تأثیری در گچ‌نگاریها^{۳۶} نداشته و در

۳۲. Franciscan منسوب به (۱۲۲۶-۱۱۸۲) Saint Francis بنیان-گذار فرقه فرانسیسکن در مسیحیت (م).

۳۳. Giotto di Bondone (؟ ۱۳۳۷ - ۱۲۷۶) نقاش و معمار فلورانسی (م).

34. chorales.

۳۵. Johann Sebastian Bach (۱۶۸۵-۱۷۵۰) موسیقیدان و آهنگساز آلمانی (م).

۳۶. fresco یعنی نقاشیهای آبرنگ بر روی گچ دیوار (م).

آنها به هیچ صورت بیان نشده است. بطور کلی شما باید تصور کنید که اندیشه‌هایی از این قبیل، هیچ جاذبه جمال‌شناختی ندارند. این نظریه آن قدر واهی است و آن قدر با آثار گذشته مغایرت دارد که ممکن است موجب سوء ظن نسبت به کسانی شود که بصورت نوعی خصومت خاص و عجیب با اندیشه، به آن اعتقاد می‌ورزند. داستان باید از این قرار باشد که آنان، همچنان که افلاطون سرزنششان می‌کرد، مردمی بیزار از خرد^{۳۷} هستند.

پس از آن که دیوار بیرونی را به این ترتیب درهم شکستیم درمی‌یابیم که طرف معارض ما یک دفاع داخلی از برای خود ساخته بوده است. تا این جا وی قبول می‌کند که آثار هنری ممکن است دارای محتوای فکری باشد، بی آن که از این رهگذر صدمه‌ای ببیند؛ اما شاید مع هذا بگویند که، اگر مقصود از محتوای فکری اثر این باشد که بعدها در اعمال ما تأثیر کند، در این صورت اثر هنری، علاوه بر زیبایی محض، دارای هدفی سودمندانه^{۳۸} بوده است. وی با تذکر تقریبی سخن

37. misologist.

38. utilitarian.

امرسن^{۳۹} خواهد گفت که «زیبایی، خود دلیل وجود آن است» و چیزهای زیبا بمجرد آن که بنحوی مورد استفاده قرار گیرند، زیبایی خود را از دست می‌دهند. خلاصه آن که «زیبا» و «مفید» با یکدیگر مانعة‌الجمع است.^{۴۰}

ردّ چنین نظری خیلی آسان‌تر از جانب‌داری از آن است. اگر این نظر درست بود که امکان ندارد هیچ چیز سودمند یک اثر هنری باشد پس معماری بلافاصله از زمره منابع تجربه جمال‌شناختی حذف می‌شود. شخص نمی‌تواند تقریباً هیچ بنائی را در نظر آورد که بمنظور فایده‌ای برپا نشده و فقط مقصود از ایجاد آن، زیبایی محض بوده باشد. همه نوادر معماری که به ذهن خطور می‌کند از نوع مقبره‌ها، معبد‌ها، کلیساها و یا خانه‌ها و ساختمانهای اداری است که بر پیشانی همه آنها نشان سودمندی هویدا است. در

۳۹. Ralph Waldo Emerson (۱۸۰۳-۱۸۸۲) رساله پرداز، فیلسوف

و شاعر امریکایی (م).

۴۰. یادآور سخنان معروف تنوفیل گوتیه (۱۸۱۱-۱۸۷۲) Théophile

Gautier نویسنده و شاعر فرانسوی است؛ رک: غلامحسین

یوسفی، نامه اهل خراسان، «شاعر زندگی»، تهران (زوار)، ۱۳۴۷،

ص ۲۰۷-۲۰۸.

مورد تأثیر اقتصادیات در هنر، این اظهار نظر جالب توجه است که حتی معروف‌ترین اسراف‌کاران، بی‌پروا صرف کردن پول را برای ایجاد ساختمانهایی که واجد هیچ منظوری نیست، روانمی‌دارند.

بعلاوه مانعة الجمع بودن «زیبا» و «مفید» با یکدیگر بقدری بعیدست که زیبایی برخی مصنوعات، متناسب با فوایدی است که «فرم» آنها نمودار آن است. بر طبق نظر طرفداران اصالت کارکرد^{۴۱} - که مسلماً نظریه خود را با تجربه اقناع‌کننده عرضه کرده‌اند - مثلاً معماری یک خانه باید بوضوح نشان دهد که ساختمان بمنظور سکونت ساخته شده است؛ چنین بنائی نباید این واقعیت را در پشت نماهایی به سبک اسپانیایی، هلندی، یا تئودور^{۴۲} انگلیسی پنهان سازد. از این رو در سبک جدید خانه امروزی که خود را از حواشی غیرلازم رها ساخته است، «فرم» نمودار فایده است.

بدیهی است نمی‌توان معتقد بود که سودمندی بطور

41. functionalists.

42. Tudor.

حتم زیبایی را ضایع می‌کند. اما این احتمال باقی می‌ماند که یک اثر هنری که از لحاظ تأثیر بعدی در اعمال، مفیدست از این رهگذر آسیب خواهد دید. مثلاً اگر اثر هنری، نمایشنامه‌ای باشد که نوعی بی‌عدالتی اجتماعی را توصیف کند و خواهان اقدام علیه آن باشد، شخص ممکن است معتقد شود که «پیام» مزبور (یعنی دعوت به اقدام و عمل)، نوعی دخالت و بوالفضولی است که تأثیر جمال‌شناختی اثر را نابود می‌سازد. در حقیقت مردم چنین اعتقادی دارند و منظور آنان وقتی می‌گویند: شما نمی‌توانید هنر و سیاست را با یکدیگر درآمیزید، درست همین است. آنان مایلند خاطر نشان سازند که شکسپیر (یک درام‌پرداز گران‌قدر) بسیاری مسائل و مشکلات را مطرح می‌سازد اما چنین بنظر نمی‌رسد که از نظریه‌ای دفاع یا طرفداری کند. در بیان این نکته آنان مسلماً حمیت وطنی تواریخ را از یاد برده‌اند و ایبسن را بطور کلی فراموش کرده‌اند.

برای پی‌بردن به بطلان این نظر، ناگزیر باید بیاد آوریم که تجربه‌ی جمال‌شناختی در طی زمان بسط می‌یابد. این تجربه آغاز می‌شود، دوام می‌یابد و پایان

می‌پذیرد. موفقیت جمال‌شناختی این تجربه بستگی به طول زمانی دارد که بین آغاز و پایان آن محصور شده است. اما موفقیت سودمندانه تجربه مزبور به دوره‌ای از زمان بستگی دارد که بعد از قطع تجربه آغاز می‌شود. هیچ دلیل مشهودی وجود ندارد که چرا این دو نوع موفقیت (آن طور که اگر مربوط به زمانی واحد می‌بود احتمال تعارض بین آنها وجود داشت) باید با یکدیگر متعارض باشد. تا جایی که می‌توان دانست، چیزی که در محدوده تجربه جمال‌شناختی در نظر ما زیباست ممکن است، بی آن که زیبایی آن صدمه ببیند بعدها در اعمال ما تأثیراتی بجای گذارد.

هر کس می‌تواند با تجربه‌های خود این نکته را بیازماید. در طی بحران طولانی پانزده سال اخیر^{۴۳} - که بشر در طوفانی استثنائی بسربرده است - من بیش از پیش به خواندن لیسیداس^{۴۴} اثر میلتن روی آورده‌ام. وقتی که بنظم

۴۳. اشاره است به سالهای بین ۱۹۳۲ تا ۱۹۴۷ م. (م).

۴۴. *Lycidas* شعری اثر جان میلتن در رثای ادوارد کینگ شاعر انگلیسی ایرلندی و دوست وی (م).

می‌رسد که خونم جوهر خود را از دست داده و استخوانهایم آب شده است، از مطالعه لیسیداس آن نیرویی را در ستون فقرات خویش احساس می‌کنم که به مردان توانایی می‌دهد تا با قامتی خدنگ گام بردارند و آینده را به زیر سرپنجه خود درآورند. نیرومندی در بحبوحه مصیبت، هدفی است عملی، و از دیرباز شعر بعنوان یکی از وسائل احراز آن شناخته شده است. این است تأثیر چنین هدفی در زیبایی لیسیداس.

پس من نمی‌توانم بفهمم که زیبایی به چه صورتی ممکن است لطمه ببیند. لذتی که حتی تکرار آن را تیره نخواهد کرد احتمالاً دلیلی است بر علیه این گونه دعاوی نامربوط. اما من به این حقیقت نیز پی می‌برم: زیبایی لیسیداس فقط بسبب آن نیست که به من نیرو می‌بخشد، برعکس، لیسیداس از آن رو به من نیرو می‌بخشد که زیباست. شخص می‌تواند مجلدات بسیاری از آثار ادبی را با این گونه عناوین برگزیند: «اشعار الهام‌بخش» یا «قطعات شهادت‌انگیز»، منتهی با سابقه ذهنی نو میدکننده‌ای، مبنی بر این که این مجلدات حاوی هیچ چیزی که بتواند شهادت‌انگیز یا الهام‌بخش باشد

نخواهد بود. اما زیبایی حقیقی، جداً واجد این نیرو هست. وقتی که شلی تا حدودی از روی مبالغه گفت: «شاعران قانون‌گذاران برسمیت شناخته نشده جهانند»، منظورش همین بود. نتیجه آن که داوری درباره زیبایی یک اثر هنری، یک مقوله است و داوری درباره این که چون آن اثر زیباست چه تأثیراتی خواهد داشت، مقوله‌ای است کاملاً متفاوت. اظهار نظر اجتماعی امکان دارد هنر باشد، مشروط بر این که بواقع هنری باشد. اگر فقط بصورت اظهار نظر محض درآید مسلماً هنر نخواهد بود و شاید از جنبه اقناعی نیز ناموفق باشد.

این را نیز می‌توان با توجه به تجربه شخصی به اثبات رسانید. من، بعنوان شخص خود، می‌توانم گواهی دهم که اعتقاد به حقیقت، کافی نیست. سالها قبل، نخستین استنباط من درباره معایب واقعی جهان، موجب فوران ناگهانی ابیاتی از طبع من شد. «به زبانی الکن قافیه پردازی کردم زیرا این قافیه‌ها خود سرازیر می‌شد». بمرور که قافیه‌ها سرازیر می‌شد خوب جلوه می‌کرد و یا لااقل از لحاظ کمیت قابل توجه بود. سردبیر مهربانی که آن ابیات را به نزد او فرستادم پاسخ داد که تکه‌های خوب آنها را بایست

«استخراج کرد». وی کاملاً حق داشت و من تا کنون با این نو میدی خو گرفته‌ام که شاعر نیستم. مع هذا این نکته مرا رنج می‌دهد که (اگرچه مسلماً دارای اندیشه‌های درست هستم)، هرگز نمی‌توانم شاعر باشم، و حال آن که ت. س. الیوت (در حالی که مسلماً اندیشه‌هایی نادرست دارد) بی‌شبهه شاعرست. با همه اینها واقعیت واقعیت است.

صرف نظر از این گونه ملاحظات، اظهار نظر اجتماعی کاملاً قادرست که مکرر در هنر جلوه گر شود. وقتی که اظهار نظر بوضوح بی‌طرفانه نیست، یا خریداری شده و یا بر روی هم دروغ آمیزست، مشکلات بزرگتری وجود خواهد داشت. در بهترین حالت، بصورت کوششی از برای «ماست مالی کردن» درخواهد آمد، و در بدترین حالت چنان نفرتی را نسبت به دروغ پردازی برخواهد انگیزخت که موجب نابودی هر تجربه جمال‌شناختی در مردم نیک نفس خواهد شد. اما هر جا شک و تردید در میان است باید به هنرمندان با نظر مساعد نگریست. ولی تا آن جا که به ما مربوط است هرگز نباید اجازه دهیم واهمه تحت تأثیر تبلیغ واقع شدن، ما را از پی بردن به افکار اشخاص دیگر بازدارد.

مع ذلک بهترین ردّ و تکذیب آن چیزی است که من نمی توانم عرضه دارم زیرا خود هنرمندان باید آن را عرضه دارند. استدلالهایی نظیر استدلال من ممکن است آنچه را آنان اثبات می کنند ثابت کند؛ اما موهوم اندیشی از بین خواهد رفت، و آن موقعی از بین خواهد رفت که هنرمندان با مسائل روزگار خویش با استادی برخورد کنند. یک میلتن معاصر ممکن است بعنوان یک نفوذ مخرب متهم شود (و خواهد شد) اما حتی دستگاه مطبوعاتی هرست^{۴۵} بعیدست جرأت کند او را شاعری کم اهمیت بشمار آورد. من می توانم زمانی را - که شاید زیاد دور نباشد - تصور کنم که در آن موقع این عقیده که شما نمی توانید هنر و سیاست را درهم آمیزید در برابر نیروی آثاری نیرومند و مقاومت ناپذیر و برتر از هر گونه سرزنش، خرد خواهد شد.

وقتی چنین تجربه ای انجام پذیرد، بگذار مطالب این صفحات از خاطرها برود. آنگاه نیاز به این نخواهد بود که

۴۵. William Randolph Hearst (۱۸۶۳-۱۹۵۱) ناشر معروف

امریکایی، صاحب مجله ها و روزنامه های متعدد (م).

هنرمندان متقاعد شوند که سرشار از سخند و سخن آنان ممکن است برای نوع بشر معنی خوب و مناسبی داشته باشد. از آن جا که هیچ آفریننده‌ای نمی‌توان یافت که تا حدودی انسان نباشد، بنابراین هیچ انسانی نیز نمی‌توان یافت که تا حدودی آفریننده نباشد. بدون صرف نظر از هر تحسینی که نسبت به موفقیت‌های شکست‌ناپذیر نبوغ احساس می‌کنیم، مع‌هذا می‌توانیم به کاهش فاصله بین خودمان و آنان (هنرمندان) و نیز به انگیزش علاقه‌ای جهانی به هنر و زندگی امید بورزیم. وقتی هنرمندان بطور کامل انسانیت خود را بازیافته باشند، انسانیت سرانجام، هنر را باز خواهد یافت.