# جامعه شناسی ذوق ادبی

لوین ل. شوکینگ

ترجمهٔ

دکتر فریدون بدره‌ای

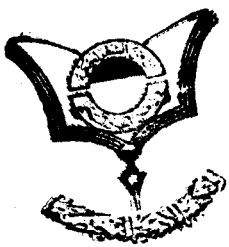
انتشارات توس

# جامعه شناسی ذوق ادبی

اوین ل. شوکینگ

ترجمهٔ دکتر فریدون بدره‌ای

انتشارات توس
«۴۰۸»



لوین ل. شوکینگ

# جامعه‌شناسی ذوق ادبی

ترجمهٔ

دکتر فریدون بدره‌ای

این کتاب ترجمه‌ای است از:

THE SOCIOLOGY OF
LITERARY TASTE

انتشارات توس

□ جامعه‌شناسی ذوق ادبی
□ نوشتهٔ لوین ل. شوکینگ
□ ترجمهٔ دکتر فریدون بدره‌ای
□ چاپ نخست، بهار ۱۳۷۳
□ حروفچینی واحد کامپیوتری توس (زیر نظر علی باقرزاده)
□ تیراژ ۵۵۰۰ نسخه
□ لیتوگرافی قاسملو
□ چاپ حیدری
□ انتشارات توس، تهران، اول خیابان دانشگاه، تلفن ۶۴۶۱۰۰۷

# فهرست مطالب


سخنی به جای مقدمه ..... ۵

فصل اول: ذوق ادبی معاصر و روح زمانه ..... ۱۱

پدیدهٔ تغییر در ذوق ادبی ○ تبیین این امر از علوم طبیعی در کتاب برونتیر ○ استیلای ظاهری ذوق معاصر ○ ارتباط با «روح زمان» ○ روح زمانه و گروههای اجتماعی.

فصل دوّم: زمینهٔ جامعه‌شناختی ادبیات در گذشته ..... ۲۱

فصل سوّم: تغییر مقام اجتماعی هنرمند ..... ۳۳

نظر و دید هنرمند نسبت به مردم: هنر به مثابه خدمت به خداوند.

فصل چهارم: ادبیات و مردم (عامه) ..... ۴۷

عمیق‌تر شدن شکاف میان عامه و هنر بر اثر طبیعتگرایی ○ آغاز تفوق هنرهای زیبا ○ شکاف در میان مردم و از اهمیّت افتادن عنصر ادبی در زندگی اجتماعی.

فصل پنجم: شروع گرایشهای جدید در ذوق ..... ۵۹

به وجود آمدن محافل زیباشناسی ○ رابطهٔ هنرمند خلاق با ذوق متداول اهمیّت ادراک‌پذیری ○ تشکیل گروهها و مکتبها.

فصل ششم: وسایل انتخاب ..... ۶۹

اهمیّت گزینش مراجع ○ استفاده از وسایل تبلیغاتی ○ اهمیّت نقد ادبی ○ تأثیرات هنرهای زیبا.

فصل هفتم: شناخت مردم ..... ۹۳

علل و اسباب شناخت مردم ارزش تبلیغی چیز نو ○ پذیرندگی متفاوت گروههای اجتماعی ○ مفهوم جماعت ذوق‌مداران ○ نیروهای حافظ ذوق: مدرسه و دانشگاه ○ سازمانهایی که در ذوق ادبی نفوذ دارند: انجمنهای ادبی، کتابخانه‌ها، و سازمانهای همانند ○ واپسین ملاحظات.

فهرست توضیحی اعلام ..... ۱۱۹

## سخنی به جای مقدمه

کتاب جامعه‌شناسی ذوق ادبی اثر لوین شوکینگ، کتابی کوچک، قدیمی ولی پرمعنا است. من سالهای سال پیش با آن در حواشی آثار پرمغز استاد دکتر امیرحسین آریانپور آشنا شدم، بویژه در کتاب جامعه‌شناسی هنر او بارها دیدم که بدان ارجاع داده شده بود. چون آن را یافتم بارها آن را خواندم و از مطالبش لذت بردم، امّا هربار که اندیشهٔ ترجمهٔ آن به ذهنم خطور می‌کرد، نثر بد و مغلق و پیچیده کتاب و دراز‌نفسی مترجم که ظاهراً تحت تأثیر سبک نویسنده «راه راست را گم کرده بود» مرا از این کار بازمی‌داشت. عاقبت سال قبل، پس از ترجمهٔ ساخت زمان اثر ادوین میور، بر این کار همت گماشتم و با همهٔ «بدقلقی» سبک نویسنده و مترجم آن را به جامهٔ پارسی درآوردم.

کتاب جامعه‌شناسی ذوق ادبی شوکینگ بسیار چیزها به ما می‌آموزد. نخست آنکه چیزی به نام «روح زمانه» وجود ندارد، و اگر دارد «روحهای زمانه» است. دوّم آنکه ارباب قلم در دوران گذشته، به علت وضع خاص اجتماعی، خریدار متاعشان شاهان و بزرگان و ثروتمندان بوده‌اند، همچنان که مشوق و «سفارش‌دهندهٔ» کارها نیز اغلب آنان بوده‌اند[1]. اگر مقامشان در مغرب زمین در حدّی بوده که به قول شوکینگ از نشستن بر میز مستخدمان و نوکران درباری شادمان می‌شده‌اند، باز

---

۱ـ چه بسیار در مقدمهٔ کتابها می‌خوانیم که مؤلف می‌گوید فلان امیر یا وزیر یا سلطان از او خواسته است که کتابی در فلان موضوع بنویسد، و او «دست قبول بر دیده نهاده است» و اینک آن کتاب.

جای شکرش باقی است که در مشرق بر سر سفرهٔ امیران وبزرگان می‌نشسته‌اند. این همه شاعر و نویسنده و ادیب که می‌شنویم و می‌خوانیم که برگرد محمود غزنوی جمع بوده‌اند نه به خاطر آن بوده است که آن مرد جابر بیگانهٔ دوروی خونریز را دوست می‌داشته‌اند، بلکه به خاطر آن بوده است که دربارش بازار مکارهٔ نویسندگان و شاعران و ادیبان بوده است، و اینان می‌توانسته‌اند در آنجا متاع خویش را بفروشند. و البته، فروشنده همیشه متاع خویش را باب سلیقهٔ خریدار به بازار عرضه می‌کند. از این رو، همه چیز در این دوران مطابق ذوق و سلیقهٔ بزرگان و شاهوار است. و چون کسانی چون محمودها و سنجرها و طغرل‌ها و مانند آنها از شعر و ادب و هنر چیزی نمی‌دانسته‌اند، این وزیران و حاجبان درگاه، که اغلب خود از ردهٔ نویسندگان و دبیران و از ارباب قلمند، بوده‌اند که معرّف شاعران و نویسندگان و اهل قلم در دربارها می‌شده‌اند. اینان منقدان و سخن‌سنجان و هنرشناسان روزگار خویش بوده‌اند؛ چهره‌های درخشان را می‌یافته‌اند و به محفل بزرگان می‌کشانیده‌اند؛ متاعشان را به بازار عرضه می‌داشته‌اند. سبک فخیم و پرطمطراق و صنعتگرای این دسته از شاعران و نویسندگان «سبک درباری» است، و درست چون جامه‌ها وپیرایه‌ها و کاخها و اورنگها پرزرق و برق و آگنده از غلو و گزافه و «زراندود» که خوشایند مخدومان بوده است. جز این هم توقع نمی‌توان داشت، زیرا هنوز گروهی به نام گروه و جماعت کتابخوان وجود نداشته که نویسنده‌ای یا شاعری به پشتوانهٔ آنان قلم بر روی کاغذ بیاورد واثر بیافریند.

اصولاً در هر دوره‌ای آن گروهی که حامی شعر و ادب بوده‌اند جهت و راستای حرکت شاعر ونویسنده را تعیین می‌کرده‌اند. به یاد آورید یعقوب لیث صفار را که با گفتن یک جملهٔ «چیزی که من اندر نیابم چرا باید گفت» چرخ زبان شاعران ونویسندگان را در راستای فارسی‌گویی و فارسی‌پروری به حرکت انداخت. البته ممکن است که کل این داستان افسانه باشد، و خواسته باشند هرآنچه را که صبغهٔ ملّی‌گرایی و ایراندوستی دارد بدین صفارزادهٔ سیستانی نسبت دهند و مقام او را در موضع یک

قهرمان ملّی برکشند، و از او نماد ومظهری برای جنبشی علیه خلفای غاصب بغداد بسازند. ولی کدام افسانه است که از حقیقت خالی باشد؟

در آن دوره‌ها کسانی چون فردوسی که ضیاء و عقاری می‌داشته‌اند و محتاج آن نبوده‌اند که حوالتِ جامگی و ادرار از درگاه بزرگان بستانند، اندک بوده‌اند. شاعران و نویسندگان جز معدودی، وابستهٔ درگاه بزرگان بوده‌اند، و این وابستگی تنها وقتی از میان رفت که جامعه تغییر کرد. دربارها مرکزیت خود را به عنوان مراکز علم وادب از دست دادند، فرقه‌ها و گروههای مذهبی، صوفیان و عارفان و امثال آنان پدیدار شدند، و قلم که از وابستگی به دربارها رها شده بود در خدمت افکار و اندیشه‌های فرقه‌ای و گروهی افتاد، و بازاری دیگر یافت. یعنی بستگی از نوع دیگر. با اختراع چاپ، و تولید کتاب به صورت انبوه، جماعت کتابخوان پیدا شد، و با پیدا شدن کتابخوان و ارزان شدن بهای کتاب، جماعت کتابخر پیدا شد. اینک، نویسنده و شاعر اگر می‌توانست متاع خود را بفروشد به اینان می‌فروخت و زندگی و معیشتش از این راه می‌گذشت. امّا وقتی متاعی خریدار پیدا می‌کند و بازار داغ می‌شود و تولید کننده فراوان می‌گردد، ناچار پای تبلیغ و واسطه پیش می‌آید، و برای نظم و نسق دادن به کارها بنگاههای انتشاراتی پدید می‌آید و نویسنده و شاعر این بار وابستهٔ این بنگاهها می‌شود. ناشران مخدومان جدید شدند، و سلیقه‌های خود را از طریق واسطه‌ها که اینک نامشان منتقد هنری و ادبی بود هم بر نویسندگان و هم بر خوانندگان تحمیل کردند. و مردم که از آنچه می‌گذشت بیخبر بودند، همانگونه که اینک بیخبر هستند، فکر می‌کردند که «روح زمانه» سبک جدید و نویسندهٔ جدید آفریده است. و حال آنکه ناشر و منتقد ونقدپرداز و تبلیغات قوای نامریی بودند که در پس پرده کارها را طراحی می‌کردند. گاه به یکروز کسی را برمی‌کشیدند، و آن دیگری را از صدر فرود می‌آوردند. بیاد بیاورید بسیاری از نویسندگان سی ـ چهل سال پیش خودمان را که گروههایی که هم نویسنده بودند و هم ناقد و هم «همپالکی» ناشران آنها را برکشیده و به فلک اعلی رسانیده بودند، و هیچ روزنامه و مجله‌ای نبود

که از ذکر محامدشان خالی باشد، ولی امروز چون می‌نگری از آنان جز نامی نیست.

برمی‌گردم به گفتهٔ نخستین شوکینگ که «روح زمانه» وجود ندارد و اگر هست روحهای زمانه است. این روحها را من و شما (به عنوان خواننده)، ناشران، منتقدان، سازمانهای دولتی و غیردولتی، گروههای اجتماعی مختلف، انجمن‌های ادبی، باشگاهها، شب شعرها، رسانه‌های گروهی، نمایشگاهها و دهها و صدها نهاد دیگر مانند آنها که در روزگار ما فراوان است، می‌آفرینیم، و خود نیز از آن خبر نداریم. سالیم که به عنوان «گروههای فشار» همچون اهرمی سبک و شیوه‌ای یا شاعری را برمی‌کشیم و به عنوان سبک نو، روش نو، چهرهٔ نو و غیره و غیره به خورد خلق‌الله می‌دهیم، ولی همینکه فشار اهرم به جهاتی فرو می‌افتد، های‌وهویها می‌نشیند و از آن همه برآمدگان تنی معدود در اوج می‌مانند، و از آن همه شیوه‌ها و سبکها یکی جا می‌افتد و باقی می‌ماند.

از خواندن کتاب شوکینگ آدمی فرا می‌گیرد که بیهوده به شاعران و نویسندگان روزگاران کهن به خاطر وابستگیشان به دربارها و دستگاههای توانگری به چشم حقارت ننگرد، زیرا در آن روزگار خریدار متاع ادب جز اینان نبوده‌اند. اینان، چنانکه پیشتر هم گفتم و اینجا باز تکرار می‌کنم، در حکم دستگاههای بزرگ انتشاراتی زمان ما بوده‌اند، و البته و صد البته چیزی جز آنچه دوست می‌داشته‌اند و برای آنها نام و آبرویی در میان همگنان فراهم می‌آورده است نمی‌پسندیده‌اند. همانگونه که ناشران امروز هریک برای خود «خط مشی» و «سیاست انتشاراتی» دارند و هر نویسنده‌ای را به خود راه نمی‌دهند و هر کتابی را چاپ نمی‌کنند مگر آن را که برایشان نام‌آوری یا سود مادی داشته باشد. در روزگاران کهن تنها کسانی می‌توانستند فارغ بنشینند و آنچه دل تنگشان می‌خواهد بنویسند که نیازی به این دستگاهها نمی‌داشتند، ولی صد حیف که از این نویسندگان به ندرت اثری باقی مانده است؛ زیرا اگر شما آن اندازه ثروت و مکنت نمی‌داشتید که هزینه کنید و آثارتان را در نسخ بسیار بنویسانید، البته نه کسی بر اثرتان وقوف می‌یافت که از آن خبری به دیگران بدهد، و

نه اثر به خاطر فردانیّت نسخه باقی می‌ماند که به نسلهای بعد برسد.

از خواندن کتاب شوکینگ آدمی فرا می‌گیرد که دربارهٔ سبکها و شیوه‌های ادبی و هنری، و جنگ کهنه و نو، و شعر سفید و شعر کهن جوش و خروش راه نیندازد. بگذارد غوغاها، که گاه غوغایی دروغین است که «دستگاههای تبلیغاتی»، «بادمجان دورقابچینها» و «گروههای همدست» به وجود آورده‌اند فرو نشیند، آبها از آسیابها بیفتد آن گاه معلوم می‌شود که سبک ماندگار، شیوهٔ پایدار و شاعر و نویسندهٔ نامدار کیست.

من از خواندن کتاب شوکینگ لذت بسیار بردم، زیرا در طی سی - چهل سال گذشته (من در سن شانزده سالگی وارد عرصهٔ کتابخوانی و کتاب و بعدها ادبیات و نوشتن شدم) تحقق بسیاری از چیزهایی که وی در کتاب کوچک و نزار خویش گفته است به رأی‌العین دیده‌ام، و یا تحقق آنها را در صفحات تاریخ ادبیات ایران، با چشم خیال نگریسته‌ام. امیدوارم که خواننده را نیز همین لذّت نصیب گردد.

والسلام علی من‌اتبع الهدی

فریدون بدره‌ای

تهران آذرماه ۱۳۷۲

# فصل اول

## ذوق ادبی معاصر و روح زمانه

پدیدهٔ تغییر در ذوق ادبی. تاریخ ادبیات، و بویژه هنر تا این زمان بیشتر تبیین این امر از علوم طبیعی توجه خود را منحصراً به اثر هنری و شخص درکتاب برونتیر معطوف داشته است. مسئلهٔ تطوّر ذوق هنری در میان مردم و «چگونگی» و «چرایی» آن به ندرت مورد التفات قرار گرفته است. نتیجهٔ این امر آن شده است که بعضی از تحولاتی که در دهه‌های اخیر در زندگی هنری رخ داده، اکثر شاهدان را متحیّر و سرگردان ساخته است. ماهیّت این تغییرات در ذوق هنری که اینک ظهور و بروز یافته، به نظر عده‌ای از مردم مرموز و مشئوم می‌آید، و در نظر عده‌ای نشانه‌ای از یک انحطاط کلی است، که این عده آن را با زوال آرمانهای سیاسی و اجتماع خود در ارتباط نزدیک می‌بینند. اما گاهی چیزها چندان غریب و شگفت‌انگیز نیستند که می‌نمایند، به شرط آنکه آنها را در محیط تاریخی و جامعه شناختی خودشان، مورد امعان نظر قرار دهیم.

منتقد و مورخ نامبردار فرانسوی در ادبیات، فردینان برونتیر[1] در تبیین و توجیه جهشها و انقلابات بزرگ در زندگی ادبیات، کوششی اصولی به

---

1- Ferdinan Bruntière

خرج داد. اما کتاب وی به نام تطوّر انواع در ادبیات [۱] (۱۸۹۰) در زمانی منتشر شد که جهان از دستاوردهای علوم طبیعی چنان به لرزه درآمده بود، که کاملاً آمادهٔ آن بود تا در تبیناتی که داروین و پیروانش برای فرایندهای علوم طبیعی یافته بودند، کلید مسائل زندگی عقلانی را نیز مشاهده کند. به این جهت بود که برونتیر تکرار اصل انواع داروین را در تکامل هنرهای زیبا و ادبیات به صورت ترقی از صور ساده به صور پیچیده، و انشعاب به صور نوعی خاص، و پیشرفتهای شگفت‌انگیز جوانی، کمال، رسیدگی، فرسودگی، تباهی و مرگ، آن چنانکه مثلاً در تاریخ نمایش دیده می‌شد، مشاهده می‌کرد: وی هنر را به نوعهای زنده تقسیم نمود، و تصوّر کرد که می‌تواند اصول گزینش انواع داروین را به معیار زیاد بر آنها پیاده کند.

در این کار، وی این واقعیّت را نادیده گرفت که کار او ربط دادن چیزهایی به یکدیگر بود که در حقیقت با هم سنجش‌پذیر نبودند، و فقط در ظاهر با هم مشابهت و همانندی داشتند. در یک سو، زندگی قرار داشت که از طریق توالد و تناسل یا پاشیدن تخم مستقلاً تکثیر و فزونی می‌پذیرفت؛ در سوی دیگر آفرینشی قرار داشت که وابسته و متکی به اندیشهٔ انسان بود. شکّ نیست که زندگی هنر در بعضی مواقع تا حدی به زندگی طبیعت که در آن اصل اساسی تنازع برای بقاست، شباهتی سطحی دارد؛ امّا در هنر این انواع و کمتر از آن، فردفرد آثار هنری نیستند که با هم در تنازع و کشمکش هستند، بلکه این گرایشهای هنری است که با هم در تنازع‌اند ـ و تازه این تنازع، چیزی بیش از یک تشبیه نیست. برونتیر می‌اندیشید که یک نوع خاص، مثلاً نمایش، ممکن است در زمان معیّنی نیروی حیاتی خود را از دست بدهد، و لذا از میان برود؛ امّا این امر، باز هم جز عرفان‌بافی نیست. این آثار هنری یا صورتهای هنری نیستند که میان خویش تصمیم می‌گیرند، این آدمی است که دربارهٔ آنها تصمیم می‌گیرد. امّا در زندگی آدمی، دیگرگون شدن صورتها، نقشی عظیم دارد، و این نه فقط در ارتباط با هنر است، بلکه چنان که همه

---

1- Evolution des Genres dans l' Histoire dela Littérature.

می‌دانند با کالاها و اشیایی نیز که در زندگی روزمره به کار می‌رود در ارتباط است. مانند لباس و هزاران چیز دیگر که غیر ممکن است بتوان آنها را با «اجناس» در طبیعت زنده مقایسه کرد.

استیلای ظاهری ذوق معاصر

به این طریق، دشوار است که بتوان هنر را در انزوای تام و تمام مورد ملاحظه قرار داد؛ با وجود این، در همین جاست که از جهات زیادی این تغییر بسیار شگفت انگیز جلوه می‌کند. تاریخ متعارف ادبیات، به نحوی چشمگیر به مسئلهٔ «چرایی» کمتر توجه مبذول می‌دارد؛ به عنوانِ چند مثال اتفاقی، مثلاً چرا شیللر[1] مردی چون فیلدینگ[2] را در زمره بزرگترین نویسندگان کلاسیک قرار می‌داد؛ چرا منظومهٔ داستانی بایرون[3] که امروز خواننده‌ای ندارد، در زمان خودش، در روز انتشار هزاران نسخه‌اش به فروش رفت؛ و چرا یک حلقهٔ موی ژان پل[4] را در روزگار گوته، هزاران نفر از جملهٔ گرانبهاترین آثار متبرک می‌شمردند. آنها که این پرسشها را می‌کنند، گاهی خیلی آسان خود را از آن خلاص می‌کنند، و بار شماتت و گناه را بر دوش هنر این اشخاص می‌نهند که به علّت روانشناسی ابتدایی آن، یا فقدان صمیمیّت و عمق احساس، یا اطناب مخل آن مطبوع زمانه واقع نشده است. امّا اگر می‌شد به خوانندگان آن روزگار هنر زمانهٔ خویش را نشان دهیم، به طور قطع ویقین آنها این آثار را پیشرفت تلقی نمی‌کردند، آن چنانکه مثلاً در قیاس چراغ برقی را صورت پیشرفته‌ای از چراغ نفت سوز یا قطار را صورت پیشرفته‌ای از کالسکه و دلیجان مسافرتی می‌شمردند. ممکن بود که از عبارات ضعیف و سست و آثار معاصران خود دفاعی نکنند ولی حتماً بر عبارات و آثار دیگر که به نظرشان ارزشمندتر از هنر دورهٔ بعد بود، انگشت می‌گذاشتند. سخن کوتاه، تفاوتی که معمولاً نسل زندهٔ کهنسال را در قضاوت دربارهٔ هنر از نسل جوان جدا می‌سازد، در اینجا با شدّت بیشتری خودنمایی می‌کند.

---

1- Schiller 2- Fielding, Henry. 3- Byron, Lord
4- Paul, Jean

حتی دربارهٔ آثار به اصطلاح «کلاسیک» مشکل بتوان توافق کامل به دست آورد. نخست آنکه، این خیال باطل است که هنری وجود داشته باشد که کم و بیش از تفاوتهای انسانی برکنار باشد. به عنوان مثال، احساس خود ما این است که شکسپیر[1] سالها کوچک شمرده شده است. خوانندگان نامه‌های لرد چستر فیلد[2] به پسرش مشاهده می‌کنند که چه سان مردی که تجسّم خوش‌سلیقگی در قرن هیجدهم بوده است، این همه تفاوت سلیقه و قضاوت، نه تنها دربارهٔ ادبیات بلکه دربارهٔ هنرهای زیبا با ما دارد که وقتی پسرش از او می‌پرسد آیا از موقعیّت استفاده کند و چندتا از آثار ارزان قیمت رامبران[3] را بخرد، پاسخ می‌دهد، از چنان فرصتی استفاده کردن ارزش ندارد زیرا آثار هنرمند مورد بحث چیزی جز کاریکاتور نیست.

حتی وقتی موضع هنرمند از همهٔ جهات ظاهری بلامنازع به نظر می‌رسد، حتی در مورد شخصیّتی چون گوته[4] یک ناظر تیزبین فرایندی را چون منازل یا اهلهٔ قمر، یا بدر و محاق پیوستهٔ محبوبیّت را مشاهده می‌کند. و می‌توان به روشنی مشاهده کرد که حتی آنجا که شور و شوق پیوسته هست، این شور شوق را همیشه نمی‌توان به همان جهات و برای همان چیزها احساس کرد. مردم عصر الیزابت ـ منظور عامهٔ مردم است نه ادیب‌مآبان ـ یقیناً از عظمت شکسپیر آگاه بودند، امّا روشن است که آنها در هنر شکسپیر چیزهایی را می‌ستودند که به کلی متفاوت از آن چیزهایی است که ما می‌ستاییم. مثالی دیگر بیاوریم از هنرهای زیبا: هرکس توصیفات دل انگیزی را که بتینا فُن ارنیم[5] در کوشش برای شناساندن نقاش بلخن[6] که همان زمان شخصیّت مشهوری شده بود عرضه داشته است بخواند تعجّب می‌کند که چقدر کم از فضایل و سجایایی که منتقدان روزگار ما مرتبهٔ برجستهٔ آن نقاش بزرگ را بر آن فضایل قرار می‌دهند، سخن به میان آمده است.

---

1- William Shakespeare
2- Lord Chesterfield
3- Rembrandt
4- Goethe,
5- Bettina von Arnim
6- Karl Blechen

همهٔ اینها به یک پدیدهٔ واحد اشارت دارند، و آن این است که در هر دورهٔ معیّن ذوق و سلیقهٔ معینی وجود دارد. این امر خود را به روشنی در سبکهای متغیّر هنرهای زیبا نشان می‌دهد، و به همین دلیل است کـه در روزگاران جدید که به شدّت تحت تأثیر هنرهای زیبا قرار دارد، ما عادت کرده‌ایم که توصیفهایی کلی از کل دوره‌های فرهنگی عرضه کـنیم. مـا امروز از دورهٔ رنسانس[1] یا نوزایی فرهنگی سخن می‌گوئیم ـ عبارتی که برای نسلی که در دهه‌های شصت و هفتاد قرن گذشته بزرگ شـده بـود عموماً بر سبک خاصی در معماری دلالت می‌کرد. تصوّر و اندیشهٔ عصر گوتیک[2] اکنون چنان ارتباطش با طاقهای قوسی نوک تیز قطع شده است که اصطلاح «انسان گوتیک» اخیراً عبارتی مطلوب در میان دانشجویان فلسفهٔ تمدن گشته است. و هم اکنون اصطلاح «دورهٔ امپرسیونیسم» استعمال عام پیدا کرده است.

ارتباط با «روح زمان» امّا تا چه حد سبک هنری یک عهد یک ضرورت ذاتی است؟ پاسخ به هیچ سـؤالی جـز ایـن آنـقدر بـدیهی نـبوده است. روزگاری بود که از هرسه روزنامه‌ای که یکی را برمی‌داشتی، خوانندگان خود را از ارتباط متقابل موجود در این زمینه آگاه می‌سـاخت. انسـان می‌خواند که هنر دقیقترین بیان احساسات معاصر است. آنـان کـه زبـان صورت و «فرم» را، بویژه در هنرهای زیبا، می‌فهمند، بیشترین چیزها را از آن دربارهٔ اندیشهٔ این دوران فرا می‌گیرند. دید و تلقی انسـان نسـبت بـه اشیاء، ارزشیابیهای اخلاقی و اولویّتهای عاطفی و احسـاسی او در بیـان مستقیم هنری او از اشیاء و چیزهایی که از طریق حواس ادراک شده‌اند، تجلی پیدا می‌کند. هنر یک نوع لرزه‌نگار است که کوچکترین انحراف از نقطهٔ سکون و اعتدال فکری و عقلانی موجود را ثبت می‌کند. عقیده بر این بود که روح زمان در هنر، و بالاتر از همه در هنرهای زیبا شکـل و تجسّد پیدا می‌کند: مردی که ادراکی واقعاً حساس داشته باشد می‌تواند تمام حیات عقلانی و فکری یک دوره را از هنر آن دوره استنتاج کند،

---

1- Renaissance 2- Gothic

همچنانکه بعضی از شفادهندگان طبیعت اذعان دارند که همهٔ حالات جسم را از طریق چشم انسان درمی‌یابند. بر وسعت و سیطرهٔ شیوع این عقیده از گزارشی که در یکی از روزنامه‌های درجهٔ اوّل آلمانی دربارهٔ محاکمات لایپزیک پس از شورش کاپ[1] آمده است، می‌توان پی برد. این روزنامه نوشته است: «چیزی نمادین‌تر از تالار دولت که دادگاه در آن تشکیل گردید برای این محاکمه نمی‌شد یافت ـ بله تالار دولت با همهٔ آن نودولتان فرومایهٔ زباله که بر دیوارهایش اندود شده‌اند، آن دروغگویان، آلودگانِ به ریا و تظاهراتِ توصیف ناپذیر، آن کوران در برابر ارادهٔ به «فرم» که از اعماق ناخودآگاه مردم می‌جوشد! سمبل چنین محاکمه‌ای است، و هرکس بدان بنگرد به شهود درمی‌یابد که چرا این جنگ و انحطاط رخ داد، و چرا شورش کاپ درگرفت.»

با وجود این، با آنکه بس فریبنده و ترغیب کننده است که هنر یک دوره را این گونه با دیگر تجلّیات عقلانی آن دوره در ارتباط نزدیک مشاهده کرد، امّا این گونه به امور نگریستن بس ساده‌لوحانه و خوارگرفتن کارهاست. زیرا بسیاری از این تالارهای به تظاهر آراستهٔ دولتی در پایتختهای کشورهای اروپایی و ایالات امریکا وجود دارد که در نظر نویسنده کمتر از تالار لایپزیک خوارمایه و پست نیستند و مع‌هذا نه با جنگ و انحطاط سروکار داشته‌اند، و نه کمتر از آن با شورش کاپ. چنین نقادی فالگونه‌ای از هنر البته نیازی نیست که چیزی جز اغراق و گزافه‌گویی درباب اندیشه و تصوّری باشد که اساساً ممکن است اندیشه‌ای درست بوده باشد. آیا حقیقتِ آن اندیشه خود را در نتیجهٔ عملیش نشان نمی‌دهد؟ گوته زمانی گفته بود که این حقیقت است که انسان را به پیش می‌برد. امّا چه چیز باعث پیشرفت هنر ما، و بویژه معماری ما، و در معماری ساخت و آرایش درونی کلیساها تا آن حد شده است که به استقرار این نظریه انجامیده است که چسبیدن به صور سنّتی دقیق گناهی است علیه سبک و اسلوب زمانه، و اینکه، به عنوانِ مثال هنر گوتیک بیانگر زندگی انسان «گوتیک» بوده است، و بنابراین، هنر امروز نباید به

---

1- Kapp Putsch.

ساختن کلیساها و پرستشگاههایی به سبک درست گوتیک افتخار کند، بلکه باید منعکس کننده زبانِ صورت (فرم) انسان امروزی باشد.

باری، با آنکه ما در بیشتر زمینه‌های مختلف، زندگی جدید را مدیون این اندیشه هستیم، ولی این آن را فوق همهٔ آزمونهای انتقادی قرار نمی‌دهد. بخصوص در زندگی هنر، به دلایلی که فهمشان دشوار نیست، تصوراتی که فقط تا حدی صحیح بوده‌اند، اغلب به نتایج شگفت انگیزی منجر شده‌اند، و شاهد این امر را، به عنوان مثال، می‌توان در تصوّر گذشته در تاریخ رنسانس یا تاریخ سبک رمانتیک، یا تاریخ ادبیات بر اثر جعل آثار اوسین[1] مشاهده کرد. به این ترتیب، اگر سبک هنری یک دوره را، بدون هیچ رعایتی، به تجسّد و تجلّی «روح زمان»[2] توصیف کنیم جای آن هست که تردیدی در دل احساس کنیم که این «روح زمانه» دقیقاً چگونه چیزی است.

روح زمانه و گروههای اجتماعی

این واقعیتی شگفت‌انگیز است که همیشه بسیار آسانتر است که «روح زمانهٔ» دوره‌های گذشته را به صورت فرمول و عبارتی درآوریم تا «روح زمانهٔ» دنیای معاصر خود را. یقین است که چنین کوششی مستلزم خطرکردنی در پرسش و تقاضاست. بسیار آسان است که به عنوان بخشی از استدلال همان چیزی را که باید اثبات نمود برای اقامهٔ دلیل آورد. مثلاً روح دورهٔ گوتیک را نخست از هنر آن دوره استنباط نمود، و سپس در هنر آن دوره از نو کشف نمود.

مطمئناً در اینجا یک نفر پیرو بینش فلسفی که در آلمان فوق‌العاده تکامل پذیرفته است، به ما تودهنی خواهد زد و اعلام خواهد داشت که ما هیچ مسئله‌ای در اینجا نداریم، و این امری واضح و مبرهن است که هنر با جهان بینی[3] خاصی یا بینش کلی معیّنی تطبیق می‌کند، و این جهان بینی همان است که از «روح زمانه» اراده می‌شود. برای این قبیل مردم هنر در اصل ناقل اندیشه‌هاست. مثلاً هتنر[4] می‌گوید «تاریخ ادبیات تاریخ

---

1- Ossian
2- Time Spirit (Zeitgeist)
3- Weltanschauung
4- Hettner, Hermann

اندیشه‌ها و صور علمی و هنری آنهاست.» ما ممکن است این سؤال را کنار بگذاریم که آیا در نهایت کار این امر که همهٔ صور هنری مستلزم اندیشه‌ها به معنایی که هنر می‌گوید هستند، درست است یا نیست، امّا اگر فرض کنیم که مفهوم فلسفه در اساس، در تعریفِ سه بخشی دیلتی، که آن را نظریه‌ای دربارهٔ جهان، ارزشیابی جهان، و مبانی عمل در زندگی، می‌داند می‌گنجد، بلافاصله این پرسش پیش می‌آید: مراد از آن کدام گروه اجتماعی است؟ زیرا هر ناظری که کل جامعه را بنگرد فوراً می‌بیند که در خود جامعه نسبت به نظریه و ارزشیابی جهان و مبانی رفتار، به طور کاملاً بنیادی اختلاف آراء وجود دارد. امروز ما دیگر چیزها را بدان سادگی که هردر[1] می‌نگریست و روح زمانه را «اصول و عقاید روشن‌بین‌ترین و هوشمندترین مردمان» می‌دانست، نمی‌نگریم. گروههای اجتماعی از لحاظ نحوهٔ تفکرشان متفاوت‌تر از آن هستند که بتوان آنها را به آسانی در یک فرمول کلی مشترک قرار داد. بهترین کاری که می‌توان کرد آنست که گروهها را از هم تشخیص دهیم.

نخست آنکه اختلافات دینی نقش مهمی در این گروهها بازی می‌کند. امّا گذشته از این، گروه بندیهای دیگری نیز وجود دارد. برجسته‌ترین و مهمترین این گروهها آنها هستند که از تفاوتهای اجتماعی پدید می‌آیند. اوضاع واحوال مختلف اجتماعی به‌پدیدآمدن آرمانهای اجتماعی مختلف منتج می‌شود. امّا کدامیک از این آرمانها بیانگر راستین عصر خویش است؟ از قرار معلوم درگفت وگو از روح زمانه، مردم کم و بیش گنجینهٔ مشترکِ مقبولی از اندیشه‌های یک گروه خاص را که گروه مستولی و سازندهٔ جامعه تلقی می‌شود، در نظر دارند.

امّا حتی این تصور، کلاً خالی از ابهام نیست. اگر مُراد از این گفته طبقه‌ای باشد که پیشرفت در زندگی اجتماعی درگرو خواست و امکانات اوست، این گروه به هیچ وجه همیشه نمی‌تواند با پشتیبانان و حامیان هنر و علم یکی باشد. به عنوان مثال بنگرید به وضع امور در انگلستان در آغاز قرن هیجدهم، هنگامی که طبقهٔ متوسط آهسته آهسته داشت قد علم

---

1- Herder, Johann Gottfried von

می‌کرد. نظریه و ارزشیابی جهان و مبانی رفتار در آن زمان در میان طبقهٔ متوسطِ پیرایشگران[1] و در میان طبقهٔ اشراف به کلی از هم متفاوت بود. بنابر قاعده، آرمانهای این دو طبقه با یکدیگر در تضاد شدید قرار داشت. امّا نسل بعد معتقد بود که از بسیاری جهات، مثلاً در زمینهٔ ازدواج و زندگی خانوادگی، آرمانهای طبقهٔ متوسط مقام بس رفیع‌تری داشته است. باگذشت زمان، این آرمانها و کمال مطلوبها بتدریج همه جا شیوع یافتند. با وجود این، در این دوره علم، و بویژه هنر، صرفاً از سوی طبقهٔ اشراف پشتیبانی و حمایت می‌شد. درست است که پیشوایان علم و هنر از میان طبقهٔ اشراف برنخاستند، امّا حمایت و ترغیب اصلی خود را از آن طبقه دریافت نمودند.

یا اوضاع و احوال آلمان را پیش از روی کار آمدن هیتلر[2] ملاحظه کنید. در آن زمان رهبری در دست کی بود؟ یقیناً کارگران می‌توانند مدعیِ قدرتمندی در این باب باشند، از آن جهت که در آن زمان طبقهٔ سازندهٔ جامعه بوده‌اند. زیرا پرچمدار واقعی بسیاری از اندیشه‌های پیشرو و مترقیانه، بسیاری از هدفهای فرهنگی واقعی که برخی از آنها در میان طبقهٔ بورژوازی پدید آمد امّا کم و بیش از سوی آن طبقه طرد شد، مانند کل اندیشه‌های درهم بافتهٔ مربوط به صلح طلبی، یا نجات دادن صَنعتگران از سلطهٔ ماشین، طبقهٔ کارگر بود. در این زمینه‌ها، به گفتهٔ ایبسن[3] طبقهٔ کارگر «با آینده پیمان اتحاد بسته بود.» امّا حتی بهترین دوستان این طبقه تردید داشتند که به هر تقدیر تا آن زمان، بتوان آن را طبقهٔ فائق و سازنده جامعه تلقی نمود. با در نظر گرفتن فقدان علاقه در میان تودهٔ عظیم کارگرانی که کارهای دستی می‌کردند به مسائل عقلانی محض، که تنها با اصلاح وضع اقتصادی آنان ناپدید می‌شد، به سختی می‌توان ادعا نمود که پیشرفت در زمینه‌های علم و هنر، یا در زمینه حیات اجتماعی، عمدتاً منوط و متکی به طبقهٔ کارگر بوده است.

این امر، یک چیز را بخصوص روشن می‌سازد: چیزی به عنوان روح زمانه وجود ندارد؛ آنچه هست به عبارتی یک سلسله «روح‌های زمانه»

---

1- Puritans 2- Hitler 3- Henrik Ibsen

است. همیشه لازمست که میان گروههای کاملاً مختلفی که دارای آرمانها و کمال مطلوبهای متفاوتی دربارهٔ زندگی و جامعه هستند، تمایز قایل شد. پاسخ به این سؤال که هنر مسلط هردوره باکدامیک از این گروهها ارتباط بیشتری دارد، بستگی به اوضاع و احوال و مقتضیات مختلف دارد، و تنها «برج عاج نشینان» هستند که می‌توانند بر پایهٔ عوامل آرمانی محض بدان پاسخ گویند.

# فصل دوم

## زمینهٔ جامعه‌شناختی ادبیات در گذشته

فسلر[1] آن مورخ هوشمند ادبیات جایی در کتابش دربارهٔ دانته[2] می‌نویسد: «علم و هنرهای زیبا ممکن است به یک خاکِ پرمایهٔ اقتصادی برای رشد و ترقی نیازمند باشند، امّا نوشته‌های تخیّلی گلهایی هستند که به شادابی در میان صخره‌ها، یخ، در برف و طوفان شکوفا می‌شوند. تاریخ دولتها و جنگها فقط تا آن حد بر آنها اثر می‌گذارد که تخیّل را اشباع کنند، و عواطف و احساسات مردم را به خود جلب نمایند.» و رنان[3] در کتاب خویش به نام آیندهٔ علم[4] تقریباً از این حد هم پیشتر می‌رود آنجا که نشان می‌دهد که دوره‌هایِ طوفانها و انقلابات سیاسی و اجتماعی درست همان دوره‌هایی هستند که به اندیشه‌های جدید بزرگ و بارور زندگی بخشیده‌اند. در میان نمونه‌های بسیاری که وی به شاهد این امر می‌آورد، یکی هم این است که در واقع این در عهد ناپلئون، و تا حدی تحت انقیاد ناپلئون بود که آلمان عصر کلاسیکِ خود را در فلسفه و هنر گذراند. در سالهایی نه چندان دور، ناظران خارجی این واقعیّت را متن تفسیرهای خوش‌بینانه و تسلی دهندهٔ خویش دربارهٔ مشکلات آلمان پس

---

1- Vossler 2- Dante 3- Ernest Rnean

4- L' Avenir de la Science

از پیمان ورسای[1] قرار داده بودند.

امّا تاریخ ادبیات، چون از جنبهٔ جامعه‌شناسی نگریسته شود به ما می‌آموزد که چنین تعمیم‌هایی را باید تا حدی با چشم عدم اعتماد نگریست. اجازه بدهید در بحثی که در پی خواهد آمد خویشتن را به چند پهنهٔ کوچک از منطقهٔ بسیار وسیعی که در برابر ما گسترده است، محدود سازیم؛ پهنه‌هایی که بویژه میوه‌های پرمایه‌ای به بار آورده‌اند، و ببینیم که آیا می‌توانند مثالهای خوبی برای ما باشند یا نه.

ما به سرعت درمی‌یابیم که در واقع خاک پرمایهٔ اقتصادی به تنهایی برای باروری علم و هنر کافی نیست. اگر این تنها چیزی بود که بدان نیاز می‌بود می‌بایست دوره‌هایی وجود می‌داشت که دهقانان باعث وبانی تکامل هنرهای زیبا می‌بودند. مسئله به این سادگی نیست. گلهای سرخ را در میان تپالهٔ گاو نمی‌کارند.

آیا چنین باید نتیجه گرفت که فعالیّت خلاّق ادبی مستقل از اوضاع و احوال و مقتضیات مادی است؟ آیا کاملاً مجزا و جدا از این عوامل زیست می‌کند؟ این ممکن است دربارهٔ بعضی از صور عامیانه صادق باشد، امّا مسلماً دربارهٔ هیچ هنر بزرگی، یا هر هنری که داغ فردیّت خورده باشد، صدق نمی‌کند. درست همان‌گونه که در تاریخ طبیعی مشخصه‌های زیا[2] و گیا[3] را فقط در ارتباطات آنها با ویژگیهای محلی می‌توان تشخیص داد، همین طور هم در تاریخ ادبیات و جود رنگ آمیزی و فردیّت عمدتاً از آن خاکِ اجتماعیی که آفرینش ادبی از آن می‌روید،حاصل می‌شود. با حفظ تصویری که از طبیعت آلی و زنده اقتباس کردیم، حتی می‌توان گفت برای چند قرن، نوشته‌های تخیّلی نوعی گیاه زیبای طفیلی بود که بر روی ساقه‌های اصلی درختی روییده بود که بر زندگی سیاسی و اقتصادی سایه گسترده بود. به عبارت دیگر، تاریخ ادبیات تا حد زیادی تاریخ نیکوکاری و داد و دهش شهریاران و اشراف است.

---

1- Treaty of Versilles

2- Fauna

3- Flora

سراینده با پادشاه همسفر است نه به خاطر آنکه هر دو «بر قله‌های انسانیت می‌زیند» بلکه به خاطر آنکه پادشاه تنها کسی است که امکان حمایت از سراینده را در اختیار دارد. معنای این سخن آنست که شخص مورد حمایت، حمایت و پشتیبانی دریافت می‌دارد، و در نتیجه نباید در قبال آن وظیفهٔ خود را در حق شناسی و سپاسگزاری فراموش کند. خواننده و سرایندهٔ دربار توتونها[1] که به زبان انگلو ـ ساکسون scop (گوسان) خوانده می‌شد، کردار و کارهای پادشاه و نیاکان او را می‌ستایید، مانند بقیهٔ درباریان و موکب شاهی که وی نیز جزیی از آن بود، و خود را زبان گویای دربار می‌شمرد همچنان که یک ملك‌الشعرای جدید؛ و در مواقع جشن و سور خویشتن را مجبور می‌یافت که تارهای چنگش را به نوازش درآورد. اگر این دیگر از هنرها و مهارتهای ملك‌الشعرای جدید نیست، امّا دست کم بر عهدهٔ او نهاده شده است که خویشتن را پیامبر عقاید قدرت حاکم بداند؛ محافظه کار و محتاط باشد و مردی که وفاداری از وجودش بتراود.

در قرون وسطا مقدار زیادی از هنرهای عمده تماماً در حیطهٔ بینش کلی مخدوم بخشایندهٔ نان قرار داشت. از این رو، جنبه‌های روشن و تاریک آن بینش به سادگی قابل تشخیص است. جهان از دریچهٔ چشم خان فئودال دیده می‌شود؛ احساسی برای انسان کوچک و احترامی برای رنج بدنی نیست. زندگی شاعر در این عصر ظرفیّت و طاقتِ فراوان برای قبول مطیعانهٔ «آن حالت از زندگی که فقط رضای خداوند در آن بود» لازم داشت، و با آن که بنیهٔ اخلاقی شخص وابستهٔ اقتصادی، به نظر می‌رسد که زادهٔ تحولات اخیرتر بوده باشد، می‌توان تصوّر نمود که یک ذهنیّت مستقل و معاند را نمی‌شده است به احراز آن مقام مخصوصاً مخاطره‌آمیز ترغیب و وسوسه نمود. والتر فن در فوگلوایده[2] به اعتراف خویش چه رنج جانگزایی را به خاطر آنکه طبیعت به وی آرنجهای توانایی برای پس زدن رقیبانش در دربار تورینگها[3]، عطا نکرده بود،

---

1- Teuton

2- Walter von der Vogelweide

3- Thuringion cout

تحمل نمود.

این مشکلات راگاه ممکن است به وسیلهٔ این واقعیّت که شاعر به علّت آنکه در حیطهٔ منافع مخدوم شاهانهٔ خود می‌زیسته، و طبیعتاً به شیوهٔ فکر و اندیشه او کشیده شده است کاهش داد، و برعکسش آنکه مائسناس[1] فهمیده‌ای به تحت‌الحمایهٔ خود اجازه دهد در هنرش به راه خود رود و از بازی کردن نقش یک حامی لذّت ببرد. با وجود این، چه بسیار اختلاف نظر میان آن دو (یعنی نویسنده و مخدومش) می‌بایست رابطهٔ میان آنان را زهرآگین ساخته باشد. به پترارک[2] بیندیشید، که با آنکه به عنوان معروفترین شاعر روزگار خویش، داشت از مقام و موقعیّتی کاملاً استثنایی لذت می‌برد، به خاطر این حقیقت بسیار ساده که نتوانست با فروش آثارش به مردم از خود پشتیبانی کند، به چه وضعیّت دشواری گرفتار آمد! مدت بیست سال خانوادهٔ کولونا[3] از اوحمایت می‌کردند؛ سپس هنگامی که رینزی[4] به رؤیای خویش که زنده کردن جمهوری رم بود تحقق بخشید، پترارک به پشتیبانی از او درگیر مجادله‌ای تلخ علیه جباران رم، یعنی همان خاندان کولونا شد. بعدها وی برای مدتی طولانی در نزد خاندان مخوف ویسکونتی[5] در میلان بسر برد.

در جای دیگر، با تفاهم کلی کمتر، اوضاع واحوال بدتر از این بود. چاوسر نیز ویسکونتیِ خویش را داشت، و او جان اوگانت بود، امیری فاقد اصول و بی‌بند وبار. وی نان درباری را می‌خورد که در آن سلیقه و ذوق فرانسوی، و شاید بهتر باشد بگوئیم نظریه‌های کهنهٔ مربوط به عشقِ قرنهای گذشته، هنوز شایع و مورد قبول بود؛ و بخش عمده‌ای از فعالیّتهای ادبی او در این زمینه‌ها جولان می‌کرد. امّا هنوز جا برای بازیِ حس لطافت و ظرافت او، برای ذوق، طبیعت، و طنز او باقی بود، امّا نه برای عنصر واقعی محبوبیّت او، نه‌برای احساس و دریافت شگفت‌انگیز او از چیزها چنانکه هستند، که وی را در آخر عمرش سرزنده‌ترین تصویرگر قرون وسطا گردانید. امّا در این زمان، ارتباطات او با دربار احتمالاً خیلی

---

1- Maecenas 2- Petrark 3- Colonna
4- Rienzi 5- Visconti Family

کمتر صمیمانه بود، و تواند بود که این توصیفات برای خواندن در میان عامهٔ شهرنشینان نوشته شده بود.

چنین مثالهایی را می‌توان افزون ساخت. در همهٔ آنها این اصل که هرکس اجرت نی‌نواز را می‌پردازد آهنگ را برمی‌گزیند، به معنای توجه نمودن به تمایلات و خواستهای مخدوم است.

این حمایتگری اهمیّت خود را به عنوان تعیین کنندهٔ اهداف، از اینکه جلو دیگر امکانات را کلاً نمی‌گیرد، خیلی کم از دست می‌دهد. این وضع به همان دلایلی که در قرون وسطا وجود داشت، در تمام دورهٔ رنسانس نیز، منتها به صوَر مختلف دیگر، ادامه داشت. کوشش به خرج داده می‌شد تا آن را در بالاترین حوزه‌ها کمال مطلوب تلقی کنند. کارفرمای اشرافی به یمن مقام اجتماعیش حَکَم و داور زیبایی‌شناسی هم می‌شود. به دست آوردن موافقت کامل او به مثابهٔ تحصیل سرمایه ای پایدار است. شکسپیر در اتحاف‌نامهٔ هتک عفت لوکرس[1]، به مخدوم خود ارل آوسوتمپتن[2] می‌نویسد: «آنچه من انجام داده‌ام برای تست، و آنچه انجام خواهم داد نیز برای تست.» می‌توان این را به یک عبارت پردازی احترام‌آمیز تعبیر کرد، اما چنین تعبیری کاملاً به خطاست. ما می‌دانیم که چگونه ذوق زیبایی‌شناسی یک طبقهٔ کوچک اشرافی می‌توانست در آن دوره با قدرت کامل خود را به زمینهٔ ادبیات واقعی که نمایش در آن وقت کاملاً جزءِ آن محسوب نمی‌شد، تحمیل کند.

شاید به ندرت بتوان مثالی بهتر از ادبیات دورهٔ شکسپیر برای بیان این نکته پیدا کرد که خصلت آثاری که به وجود می‌آید تا چه حد متکی و وابسته به آن خاک اجتماعی است که در آن به عمل می‌آید. چیزی که امروز هر خواننده‌ای را به تعجب وامی‌دارد تفاوتی است که میان نمایش سرزنده و جاندار عهد الیزابت، که نمونه‌های برجستهٔ آن هنوز با همان عظمت در برابر ما قرار دارند، و مستقیماً با ما سخن می‌گویند، و به خاطر شور و سرزندگی روانشناسیشان، و به حقیقت مانندگی ارائهٔ زندگی در آنها، به نظر فناناپذیر می‌آیند با ادبیات شاعرانه یا ادبیات داستانی در همان

---

1- Rape of Lucrece

2- Earl of Sauthampton

دوره وجود دارد؛ این ادبیات با وجود قدرت و قریحهٔ شاعری که از آن نمایان است به نظر ما قرنها کهنه‌تر می‌آید، زیرا در دنیایی از تصورات و اندیشه‌ها سیر می‌کند که دیگر فصل مشترکی با زندگی ما ندارد.

علّت عمدهٔ این امر آنست که عوامل تعیین کنندهٔ اجتماعی در این دو مورد متفاوت است. در آن روزگار ادبیات محض تحت سلطهٔ گروه اجتماعی اشراف قرار داشت. هرکس می‌خواست آثارش به چاپ رسد می‌بایست خویشتن را تحت حمایت امیر بزرگی قرار دهد؛ هر کس که آرزو داشت که بازدهی از چاپ اثرش نصیبش شود، تنها راه تأمینش اتحاف صادقانه و پرشور و تام وتمام اثر به مخدوم و دریافت هدایا و الطاف محبت آمیز مخدوم در مقابل آن بود.

بله، شاعران آن دوره به طور کلی قوت و معاش خود را در دژ کاخهای مخدومان به دست می‌آوردند، و در آنجا بود که در سور و ولیمه‌های اتفاقی در «پائین میز یا سفره» می‌نشستند، یعنی در صف خدمتکاران، که به هیچ وجه جایگاه محترمانه‌ای نبود.

تأثیر این اوضاع و احوال بر خصلت و سجیّهٔ هنر آشکار است. در کوشش برای به دست آوردن تأیید و عنایتِ امیر بزرگ، تأییدی که با قبول وی هدیهٔ نویسنده را، علنی می‌شود، نویسنده در محدودهٔ آرمانها و کمال مطلوبهای امیر و سلطان، زندانی می‌گردد. گرایشهای تعلیمی که هدف نویسنده است فقط یک جهان اشرافی را در مدّ نظر دارد. به این طریق است که اسپنسر[1]، بزرگترین شاعر آن عصر، در بزرگترین اثر خود ملکهٔ پریان[2] می‌گوید که هدف آن «ساختن شخص آقامنش و فرهیخته است با انضباطی ملایم و فضیلتمندانه». این را طبیعتاً تنها در چارچوب صوری که با اندیشه‌های دیگر آن گروه هماهنگی دارد می‌توان انجام داد ـ گروهی که کوشش دارد برای خویشتن از گلهٔ عوام در زبان، سبک، لباس، سر و وضع، و رفتار تمایز قایل شود؛ گروهی که علاوه بر اینها، ذوق و سلیقه‌اش، مطابق است با کلّ تعلیم و تربیت او، در جستجوی پیوند و همبستگی با گذشته‌ای است که عامهٔ مردم از آن تصوّری ندارند، به دنبال

---

1- Spencer 2- The Fauy Queen

صور مشکل و ساختگی می‌گردد، درونگرا و پنهانکار است، از واقعگرایی نفرت دارد، سادگی را خوار می‌شمارد، و در جستجوی انسانگرایی و فرهنگ است.

موقعیّت تئاتر در این دوره کاملاً متفاوت است. نمایشنامه‌نویس دورهٔ الیزابت دیگر متکی و وابسته به یک حامی سخاوتمند و گشاده دست نیست. درست است که شرکتهای مختلفی که از بازیگران تشکیل شده است خود را به عنوان آنکه در خدمت اشراف و نجبای بزرگ هستند وصف می‌کنند، ولی این، جز رسم و تشریفاتی که بعضی از مواد قانون لازم می‌شمارده است، نیست. نیز باید تصدیق کرد که نمایشنامه‌های آن عهد در اصل بینشی اشرافی دارند که بویژه در کوچک شمردن عامهٔ شهرنشین خود را نشان می‌دهد. امّا این امر به هیچ وجه معنایش آن نیست که نمایشنامه‌ها مانند آن ادبیات نوع دیگر، طوری نوشته شده‌اند که مناسب با احوال و افکار طبقهٔ اشراف درآیند، نه بیش از آنکه بافندگان[1] اثر هاپتمان[2] برای جماعتِ کارگران سوسیالیست نوشته شده است، هرچند شخصیتهای آن روحاً انقلابی هستند. در واقع نفوذ این گروه اجتماعی در این مورد، به سادگی در جهتی کاملاً متفاوت از گروهی که تعیین کنندهٔ ذوق در ادبیات است، قرار دارد.

البته اشتباه است اگر آن را در قطب دیگر زندگی اجتماعی، در جرگه‌ای از آدمهای خشن و پر سرو صدا که آن همه دربارهٔ آنها در توصیف صحنه‌های نمایش عهد الیزابت می‌خوانیم، سراغ گرفت: به یقین این گروه بیشتر نزدیک به محافل روشنفکری چون قضات، پزشکان، و مانند آنها قرار می‌گیرد زیرا می‌دانیم از میان این حرفه‌ها، تماشاگران مشتاق به تئاتر می‌آمدند. امّا آنچه مسلم است این است که صدای یک جماعت کثیر از مردم در اینجا نقش خود را بازی کرده است.

این کاملاً امکانات دیگری را فراهم می‌ساخت. زمینه‌های تازه‌ای گشوده می‌شد. حوزهٔ بی‌نهایت وسیعتری از فعالیّتها خود را نشان می‌داد. ادبیات دیگر به امید تصویب یک حامی مشخص اشراف‌منش، که به

---

1- Weavers 2- Hauptmann

آسانی ممکن بود در نتیجهٔ بینش محافظه‌کارانه‌اش، بخواهد که سنّتها رعایت شوند، نوشته نمی‌شد، و کار هنرمند را دیگر گروه اجتماعی کوچک و منحصری که فضایش قفس زندگیش بود، اداره نمی‌کرد. به عوض هنرمند به طور غیر مستقیم به رسیدهای صندوق پست، و مستقیماً به کارگردانان تئاتر که سفارش نوشتن نمایشنامه را از آنها دریافت می‌داشت، متکی بود.

امّا در تئاتر آثاری که تحسین و آفرین مردم را برمی‌انگیختند دقیقاً همانها بودند که به علّت نزدیکیشان به زندگی واقعی، و روانشناسی واقعگرایانه‌شان، نسبت به ذوق و سلیقهٔ جهان اشرافیت بیگانه بودند. به این ترتیب، در اینجا پایبندهای سنّت را می‌شد گسیخت، و به دنیایی از قریحه‌ها و استعدادهای گوناگون میدان داد.

بهر تقدیر، در چنین تئاتری خیلی چیزها متکی و وابسته به ترکیب مردم و خلاق بود و به مجالی که گروههای مختلف به یکدیگر می‌دادند. از این جهت، اوضاع و احوال در انگلستان، که همیشه کشوری لیبرال و آزادیخواه بوده است، کاملاً متفاوت از اوضاع در فرانسه بود. هیچ مثالی گویاتر از دید و نظر ولتر برای بیان این تأثیر بینش اجتماعی در تعیین ذوق و سلیقه، نمی‌توان یافت. یک منتقد انگلیسی این بیان و عبارت طبیعی را در مصراعی از هاملت که می‌گوید:

حتی موشی نمی‌جنبید

ستوده بود. ولتر پاسخ داده بود: «چه؟ ممکن است یک سرباز در اتاق نگهبانی چنین چیزی بگوید، ولی نه در روی صحنهٔ تئاتر، در برابر بلند پایگان کشور که افکار خویش را به زبانی فخیم بیان می‌کنند، و در مقابل آنها، باید به زبانی مشابه گفت و گو کرد.» طبیعتِ سبک کلاسیک در اینجا خود را به روشنترین و شگفت‌انگیزترین صورت، به عنوان محصول یک جامعهٔ درباری نشان می‌دهد.

در روزگار شکسپیر، چیزها از جنبه‌های مختلف کاملاً متفاوت بودند. سرنوشت و تقدیری سخاوتمند و خیرخواه از همان آغاز با قرار دادن قریحهٔ بازیگر در گهواره‌اش، راه ترقی را برای شکسپیر آماده

ساخت. این امر او را قادر ساخت که معیشتی مطمئن در تئاتری فراچنگ آورد که در آن یک نوع تبلیغ اجتماعی چنان پاداشی برای اعضای اصلی شرکت فراهم آورده بود که آنها را به کلی از وابستگی به لطف و مرحمت دنیای اشرافیّت آزاد کرده بود. همهٔ مردم این گونه رفاهیّت نداشتند. در این دوره مفهوم دارایی فکری و عقلانی فقط نیمی شکل گرفته بود؛ نویسنده‌ای که برای تئاتر می‌نوشت مبلغی بسیار کمتر از بازیگر دریافت می‌داشت. به این ترتیب ما باید ملاحظات مادی را نیز در این واقعیّت که با استعدادترین پیشگام شکسپیر، تامس کید[1]، که شکسپیر به احتمال قوی تراژدی هاملت[2] خود را بر پایهٔ هاملت او نوشته است، در کار ببینیم که صحنهٔ مردم پسند تئاتر را رها ساخت، و به طرف هنر اشرافی رهسپار شد. بر روی صحنهٔ مردمی تئاتر استعداد واقعی و استثنایی کید در بازیهایی که نفوذ عظیمی بر ادبیات دورهٔ بعد داشت، میدان پیدا کرده بود. وی با تنش دراماتیک شدید نمایشنامه‌های خود، با مقالات خود دربارهٔ انگیزه‌های عمیق روانی، و با به کارگرفتن صیغه‌های مبهم و رازآمیز تحسین و آفرین‌باد تودهٔ جمعیّت را جلب کرده بود.

امّا اینها آماج و هدف هنر کلاسیکی که پشتیبانان وحامیان خود را درمیان حوزه‌های پولدار، اشرافی و دانشگاهی می‌جوید، نیستند. تامس کید به سوی آن حوزه‌ها رفت، شاید به خاطر آنکه بیچارهٔ بینوا، چنانکه معمول آن روزگار بود، در رنج و عذاب بود ـ و از ثمرهٔ کارش محرومش ساخته بودند. خود را به ترجمهٔ یک تراژدی خسته کننده از یک نویسندهٔ کلاسیست به نام گارنیو[3] مشغول کرد؛ اثری که هیچ یک از فضیلتهایی را که هم‌اکنون برشمردیم نداشت، جز آنکه با ذوق فرهنگی مخدومان هماهنگ بود. این مورد به یاد ماندنی‌تر و شگفت‌تر از موارد متعدد دیگری از آن عصر تا روزگار خود ما نیست؛ مقتضیات مادی صرف ممکن است در اینکه مردی باقریحه و استعدادِ سرشار از چسباندن خویشتن به کدامیک از دو گرایش مخالف و رقیب سود می‌برد، تعیین کننده باشد. جستجویِ نان هنرمند را از مسیری که استعداد و قریحه‌اش به

---

1- Thomas Kyd 2- Hamlet 3- Garnieu

او نشان می‌دهد، دور می‌سازد.

نفوذ قدرت اجتماعی گروه اشرافی بر ادبیات که به دلایلی که در اینجا ذکر شد فقط در تئاتر تا حدی محدود بود، تا پایان قرن هیجدهم ادامه داشت. تنها در آن زمان یک جامعهٔ کتابخوان، به میزانی وسیعتر، پدید آمد. جای مخدوم و حامی را ناشر گرفت. وی اولین بار در یک نوع صحنهٔ میانجی ظاهر می‌شود، زیرا ناشر به مشترکین متکی است، و عامل اشتراک در بخش عمده‌ای از قرن هیجدهم، یکی از وجوه عمدهٔ معاملات مهمّ انتشاراتی بود؛ به این ترتیب، ناشر متکی و وابسته به روابط شخصیِ میان نویسنده و تک‌تک حامیان بود. مسئلهٔ اشتراک را بدرستی یک نوع حمایتگری دستجمعی خوانده‌اند.

درمیان نخستین ناشران معتبر قرن هیجدهم در انگلستان، یعنی در مردانی چون دادسلی[1]، هنوز نفوذ و تأثیر قوّیِ اشرافیّت هویدا است: مشاوران آنها معمولاً اعضای دانشمند جهان اشرافیّت بودند. تنها به تدریج، با ضعف و کم شدن نفوذ اشرافیّت در زندگی اجتماعی و سیاسی، و اهمیّت اقتصادی و اجتماعیِ بالندهٔ طبقهٔ متوسط، جامعه و تودهٔ کتابخوان دیگری پدید آمد و اوضاع و احوال آهسته آهسته شبیه وضع روزگاران جدید شد. از این جنبه، انگلستان به یمن آزادی سیاسیش، پیشرفته‌تر از قارهٔ اروپا بود. مثلاً در فرانسه، این تحوّل جدید، خیلی آرامتر پیشرفت حاصل کرد، زیرا کار ناشر حمایت و پشتوانهٔ قانونی کافی نداشت، مدام از تفتیشهای سخت صدمه می‌خورد، و تودهٔ وسیع کتابخوانی که از آن پشتیبانی کنند به حد کافی نداشت. دزدی امری عمومی بود، و خوانندگان شماره‌ای معدود داشتند. در مقایسه با عایدی نویسندگان جدید، عواید حاصله از آثار ادبی روسو[2]، دیدرو[3]، یا آبه پره‌وو[4] بسیار ناچیز بود. نویسندهٔ داستان هلوئیز[5] حاصل کار همهٔ زندگیش چیزی بیشتر از هزار لیرهٔ استرلینگ نبود، و دیگران در تمام مدت زندگیشان در تنگنا قرار داشتند. از این رو، ادامهٔ حیات یک مخدوم، با

---

1- Dodsley
2- Rousseau
3- Diderot
4- Abbé Prevot
5- Nouvelle Héloïse

همهٔ گرفتاریهایش، امری اساسی‌تر می‌نمود.

در انگلستان وضع فوق‌العاده بهتر بود. اولیور گلدسمیث با حسّ تیزش در دریافت ضرورتهای اقتصادی کارها را آسان می‌گیرد. می‌گوید برای یک نویسندهٔ توانا واقعاً دشوار نیست که ثروتمند شود به شرط آنکه عزم و قصد چنین کاری را بکند. وی در همان حال تغییر بزرگی را که سبب شده است نویسنده از وابستگی ظالمانه و خفت‌آور به یکی از «بزرگان» رهایی یابد و به «مناعت استقلال و آزادی» برسد یادآور می‌شود.

به این ترتیب، اگر ما خطر کنیم و اصلی بنیادی برای شکل گرفتن ذوق به عنوان یک فرایند اجتماعی در تمام این قرنها جستجو کنیم، شاید بتوانیم گفت که خاک و زمینهٔ اجتماعی را نباید در این شکل‌گیری از نظر دور بداریم. البته خاک به تنهایی هنر نمی‌آفریند. از گِل چنان که ارسطو می‌پنداشت کِرم پدید نمی‌آید، امّا تعمیم نه گِل و نه کرم شاید به حقیقت نزدیکتر باشد. یا اگر به تصویر فوسلر بازگردیم، گل در سرما و یخبندان نمی‌روید، حتی اگر گلهای ادب باشد. آنچه در این پهنه و میدان فکری رخ می‌دهد، خیلی زیاد از آنچه در قلمرو طبیعت رخ می‌دهد، متفاوت نیست: براثر یک گزینش، اجناس بی‌شماری از موجودات در جهات معینی تحت تأثیر قرار می‌گیرند. در این گزینش ما برای زمانهای گذشته وضعیّتی را که زادهٔ تمایلات ادبی گروههایی است که منابع قدرت اقتصادی و اجتماعی را در اختیار دارند، و هنرمندان خلّاق بدان متکی هستند، در کار و مهمّ می‌یابیم.

هرجا که خاکِ اجتماعی بر اثر مقتضیات خارجی از میان برود یا صدمهٔ شدید بخورد، این صدمه به ضرورت به هنری هم که مورد پشتیبانی آن است، سرایت می‌کند. اگر می‌بینیم که براثر جنگ و دیگر طوفانهای اجتماعی هنر بدون هیچ درنگ و رادعی به تکامل و پیشرفت خود ادامه می‌دهد، تنها دلیلش آنست که در این موارد خاک و زمینهٔ اجتماعی پرورش هنر و ادب دست نخورده باقی مانده است. به عنوان مثال، طوفانهای عظیم دورهٔ ناپلئون جهانی را که ادبیات در آن پرورش

می‌یافت، دست نخورده گذاشت. نبردهای ینا[1] و اورشتات[2]، به عنوان مثال، کمترین تغییر یا تقلیلی در جامعهٔ کتابخوان آلمان به وجود نیاورد، و قیمت کتاب تا آن حد بالا نرفت که برای آن مدیر مدرسهٔ پرشور و شوق افسانه‌ای امکان نداشته باشد که پنهانی کتاب ژان پل[3] خود را در کالسکهٔ ناپلئون، به هنگام عبور، بگذارد.

امّا، در مواقعی دیگر، جنگها تأثیرات کاملاً متفاوتی داشته‌اند ـ مثلِ وقتی که خاک و زمینهٔ اجتماعی واقعی رشد ادبیات در آن روزگار آلوده شده، و بنابراین، شرایط مادی برای زیست و یا آفرینش آن از میان رفته است. این امر از صفحات بیشمار تاریخ ادبیات آشکار است.

---

1- Battle of Jena 2- Auerstadt 3- "Jean Paul"

# فصل سوّم

## تغییر مقام اجتماعی هنرمند

اگر اکنون از شرایط و اوضاع و احوال قرون گذشته روی برگردانیم، و روزگاران جدیدتر، بویژه دوران خود را مورد ملاحظه قرار دهیم، و باز در جستجوی عوامل تعیین کننده باشیم، در نظر اول مشاهده می‌کنیم که همه چیز تغییر کرده است. در روزگاران گذشته، خاک و زمینهٔ اجتماعی را تقریباً به آسانی می‌شد دید؛ نفوذ گروه خاصی با اهمیّت و اعتبار اجتماعی آشکار بود، و تنها مراکز معدود و معلومی وجود داشت که هنر از آنجا تغذیه می‌شد. امروز، چنانکه هویداست منابع بیشماری وجود دارد ـ مقدار زیادی تئاتر، ناشران، انجمنها، جوامع اهل هنرِ متعدد با ذوق و سلیقه‌های مختلف، و خلاصه به طور نظری هزار فرصت و امکان دیگر وجود دارد. وابستگی اجتماعی نیز ظاهراً از میان رفته است: به عنوان مثال به یاد آوریم که چگونه در نهایت تأسف امپراتور ویلیام دوّم در کوششی که برای اشاعهٔ یک ذوق هنری از بالا، به وسیلهٔ هنر درباری، در آلمان به خرج داد با شکست مواجه شد. این شکست در بسیاری از مردم این احساس مطبوع و دلپسند را به وجود آورد که دیگر قدرت اجتماعی نمی‌تواند در سیر ذوق هنری حقیقی در روزگار ما تأثیر بگذارد. تنها پرسش این است که آیا در اینجا، مانند دیگر زمینه‌ها، نفوذِ مؤثر به یک

نیروی اجتماعی دیگر، انتقال پیدا نکرده است؟

برای این امر، عوامل و اوضاع وشرایط متعدد وگوناگونی در کار بوده است. یکی از عوامل اصلی تغییر مقام اجتماعی هنرمند است. در قرنهای گذشته مقام هنرمند در اجتماع هرگز خوب و رضایتبخش نبوده است. البته آن دسته از هنرمندان که به قله‌های اشتهار می‌رسیدند همیشه بلافاصله در میان بالاترین محافل اجتماعی با اکرام و احترام پذیرفته می‌شدند. لرد چسترفیلد که می‌توان او را تجسّم فرهنگ اشرافی قرن هیجدهم در اوج تجلّی آن دانست، در جایی به صراحت گفته است که وی از اینکه همیشه در مصاحبت مردانی چون ادیسن یا پاپ باشد، احساس تشخص و امتیاز می‌کند. امروز این گفته همان‌قدر به نظر ما عجیب می‌آید که می‌شنویم در سال ۱۷۲۳ یکی از نمایشنامه‌های کمدی استیل[1] از استقبال عامهٔ مردم برخورداری فراوان یافته، فقط به خاطر آنکه شهرت داشته است که نویسنده‌اش سالانه هزار لیره درآمد دارد. ظاهراً صِرف هنرمند بودن چندان افاقه‌ای نداشت.

تا مدتهای مدید پسر یک «خانوادهٔ خوب» اگر نویسنده یا نقاشی حرفه‌ای می‌شد، چنان بدو می‌نگریستند که گویی «خاندان نبوّتش گم شده»، و از این بدتر وقتی بود که وی یک هنرپیشه می‌شد. زیستن از راه قلم، پیشهٔ محترمانه‌ای نبود. هنگامی که کانگریو[2] که مشهورترین نمایشنامه‌نویس انگلیس شده بود، از تنگهٔ مانش گذشت و به خاک اروپا قدم گذاشت، ولتر خواهان دیدار او شد تا نسبت به وی ادای احترام کند، و گفت که شهرت وی به عنوان یک نویسنده انگیزهٔ این دیدار بوده است. کانگریو با جواب خویش که وی اوّل یک نجیب‌زاده است و سپس یک نویسنده، ولتر را به تعجب واداشت، و او بلافاصله پاسخ داد که اگر می‌دانست که کانگریو فقط یک نجیب‌زاده است، هرگز آشنایی با او را طالب نمی‌شد.

این دید و بینش اجتماعی فقط به تدریج و خیلی آهسته تغییر کرد. این

---

1- Steele, Richard 2- Congreve, William

بسیار مهم است که مثلاً لیدی برادشا[1]، یکی از تحسین کنندگان اشرافی سمیوئل ریچاردسن[2] چنان از آنچه دوستان لانکشایری (لانکشری) او ممکن بود دربارهٔ مکاتبه داشتن وی با یک «نویسنده» بگویند می‌ترسید که این مکاتبات را تا وقتی که می‌توانست پنهان نگه می‌داشت. وقتی ریچاردسن پرترهٔ خود را برای او فرستاد، لیدی برادشا امضای او را به دیکنسن تغییر داد تا از فاش شدن آشنائیش با وی جلوگیری کند. تامس گری[3] ثروت کوچکی در اختیار ناشر مرثیهٔ[4] خود گذاشت تنها به ملاحظهٔ آنکه دون مناعت و شخصیت یک نجیب‌زاده بود که برای «ابداعات» خود از ناشر پول دریافت دارد. سروالتر اسکات[5] همیشه ترجیح می‌داد تا او را به نام یک نجیب‌زادهٔ زمیندار بشناسند تا یک نویسنده. و بایرون در ابتدای کارش ناشر خود را با گشاده‌دستی بیش از حد راضی می‌ساخت، امّا این امر او را مانع نیامد که بعدها برای چاپ آثارش، بیش از هر شاعری در قرن نوزدهم، از ناشران پول بیرون بکشد.

به احتمال قوی، اوضاع و احوال از این جنبه هرگز در تمام اروپا یکسان نبوده است. و این در حقیقت یکی از معیارهایی است که با آن می‌توان میان فرهنگهای محلّی تمایز گذاشت. به این ترتیب، حتی در قرن بیستم ارزش و اعتبار هنرمند در آلمان متفاوت، و حتّی بالاتر از کشورهای انگلو ـ ساکسون بوده است. باری، اگر کسی مراحل بزرگ تحوّل را در نظر بگیرد، این تفاوتها چیزی بیشتر از نوسانهای کوچک به نظرش نخواهد رسید. در موضوع مقام اجتماعی هنرمند بسیار مهمّ و معنی‌دار است که از پیش بدانیم که در آلمان در اوایل قرن، و نیز مدتهای مدید بعد از آن، بسیاری از اشراف و نجباء که فعالیّتهای ادبی داشتند لازم می‌شمردند که یک تخلص و نام قلمی از طبقهٔ متوسط بر خود نهند؛ مثلاً اناستاسیوس گرون (کنت فن اورشپرگ)[6]، و نیکلائوس لنو (نیمبش، الدر

---

1- Bradshaugh, Lady
2- Richardson, Samuel
3- Thomas Gray
4- Elegy
5- Sir Walter Scott
6- Anastasius Grün (= Count von Auersperg)

فن اشتره‌لنو: الدر تقریباً معادل است با بارونت)[1] و هالم (بارون فُن مونش ـ بلینگهاوزن)[2]. چگونه خانوادهٔ انت دروسته[3] به فعالیتهای ادبی او به چشم حقارت می‌نگریستند. چقدر خانوادهٔ کلایست[4] بیزار و متنفر بودند که از پسر نابغهٔ خود حرف بزنند! ثکری[5] [نویسندهٔ انگلیسی] در توصیف شگفت انگیز خود از سالهای سیِ قرن گذشته در رمان خود خانوادهٔ نیو کامز[6] نشان می‌دهد که چگونه لیدی کیو[7]، که تا مغز استخوانش اشرافزاده است، و با اندیشه‌های قرن هیجدهم بار آمده است؛ با شنیدن این خبر که نقاشی از دخترش خواستگاری کرده است با رنجش و بیزاری می‌گوید:

«یک هنرمند از اتل[8] خواستگاری کرده است! لابد نفر بعد، یکی از خدمتکاران خود اتل خواهد بود، و او تصوّر می‌کند که بارنس[9] پیام‌آورش خواهد بود. پدر آمد و برای پسر جوانش که نقاش است اتل را خواستگاری کرد و شما او را بیرون نینداختید!»

به تدریج تغییر کامل پدید آمد. این تغییر نتیجهٔ طبیعی و دیگرگون شدن دید و بینش جامعه دربارهٔ زندگی، که با ظهور و برآمدن طبقهٔ متوسط بستگی داشت، بود. در اینجا باز انگلستان پیشگام بود، کشوری که انقلابات سیاسی قرن هفدهم در آن دگرگونیهای بزرگی در قدرت نسبی طبقات که در طی قرنهای متمادی بدون تغییر مانده بود، پدید آورد. از زمان «انقلاب شکوهمند» ۱۶۸۸ برای دولت ضرورت یافته بود که عقیدهٔ عامهٔ مردم را به عنوان یکی از عوامل به حساب آورد. در نتیجه، سران حکومت نویسندگان را که می‌توانستند بر عقاید و افکار مردم تأثیر بگذارند، جدی گرفتند. به آنها مقرری پرداختند و ازشان تعریف و تمجید نمودند. در نتیجه، نویسندگان برای مدتی در جهت بدی تغییر یافتند، امّا در طی قرن هیجدهم یواش یواش ایمان و اعتقاد به سخنِ

---

1- Nikolaus Lenau (= Nembech, Elder von Strelenau)

2- Halm (= Baron von Münch - Bellnighausen)

3- Annett Droste 4- Kleist 5- Thackeray

6- The Newcomers 7- Lady Keus 8- Ethel

9- Barnes

مکتوب نضج گرفت. در فرانسه نیز اعتبار ادبیات به طور پیوسته افزون گشت و تا پایان قرن همچنان ادامه یافت.

شخصیّت کمال مطلوبِ نیز به تدریج تغییر یافت. شوالیهٔ آرمانی و کمال مطلوب قرن هیجدهم مردی بود اجتماعی با سلوک و رفتار ظریف و فرهیخته. طبقهٔ متوسط سطح بالا، هنر و علم را به مقامی بلند و شرافتمندانه برکشید؛ افزودن به عمق زندگی عقلانی، و ترفیع و تعالی هنریِ زندگی معنوی را یکی از اهداف و مقاصد مهم هستی قرار داد. هنر در زندگی اشرافی نقش یک عنصر تزیینی را داشت؛ در زندگی آزاداندیشان طبقهٔ متوسط، هنر وظیفهٔ متعالی‌تری داشت، و به مثابه سروش یا پیامبر عالی‌ترین و ژرفترین اندیشه‌های انسانی تلقی می‌شد. در چنین شرایط و اوضاع و احوالی نمایندگان و دارندگان هنر نیز مقامی شامخ‌تر از پیش یافتند.

بایرون، با اصل اشرافیش و علائقی که به هرآنچه مربوط به گذشته بود داشت، خود از این تغییر با شگفتی یاد می‌کند. وی در دفتر خاطراتش در ۲۴ نوامبر ۱۸۱۳ می‌نویسد: «من گمان می‌کنم که برتری نویسندگان بر کارگزاران و سرو صدایی که دربارهٔ ـ هشلهف نویسی وهشلهف نویسان به وسیلهٔ خودشان و دیگران پدید آمده ـ علامتی از زن صفتی، انحطاط و ناتوانی است. دیگر چه کسی می‌نویسد، وقتی کار بهتری بتوان انجام داد؟ دموستنس می‌گفت: عمل! عمل! من می‌گویم: عمل، عمل! امّا نه نوشتن، و کمتر از آن، قافیه پرداختن.»

در این گفتار بسی چیزها از بینش گذشته هست. اما اکنون شخصیّتهایی چون بایرون، چون در روشنایی داستانی از شور و هیجان نگریسته می‌شدند به برکشیدن شاعر به مقام والاتر کمک می‌کردند. فعالیّتهای شاعرانهٔ مردی که بر شامخترین قلل اجتماع گام برمی‌داشت، تمام پهنهٔ هنر شاعری را تعالی می‌بخشید. هرکس که قیافهٔ بایرون را در دلزدگی از جهان به خود می‌گرفت، و یا مانند او کراواتش را می‌بست، بخشی از علاقه و تحسینی را که برای آن شاعرِ لرد احساس می‌شد، به دست می‌آورد همچنان که او به دست آورده بود.

مقام اجتماعی گوته نیز نفوذ و تأثیر قدرتمندی اعمال می‌کرد. در خود ادبیات، علائم تغییر اجتماعی نویسنده، ظاهر گشت. بخصوص دیدن اینکه نویسنده چه دیر به عنوان یک شخصیّت جذاب در ادبیات ظاهر شده است، آموزنده است. قهرمان داستانهای عاشقانهٔ قرنهای پیش، شهسواری است یا شاهزاده‌ای یا شوالیه‌ای یا افسری؛ و گاهی در قرن هیجدهم یک روحانی. هنگامی که از ۱۷۰۹ به بعد ادیسن و استیل شروع به انتشار دو روزنامهٔ به اصطلاح اخلاقی به نام تاتلر (Tatler) و اسپکتیتر(Spectator) که بلافاصله خوانندگان مشتاق و مقلّدان بسیار در سراسر اروپا یافت نمودند، خود را به خوانندگان و عامهٔ مردم به عنوان یک نوع هیأت تحریریه معرّفی نمودند، و با این کار ظاهرِ اشراف و لردان صاحب‌زمین و مال و منالدار، قضات، بازرگانان بزرگ، افسرانی که نیمی حقوق می‌گرفتند، و ظریفانی از دنیای عشاق به خود گرفتند. یک نویسنده و یا یک هنرمند هنوز مقامی به حد کافی قابل احترام نداشت.

صدسال بعد همه این چیزها تغییر کرده بود. برای اولین بار هنرمند مرکز ثقل علائق و احترامات شد. در استاد ویلهلم[1] اثر گوته قهرمان داستان از لحاظ شخصیّت یک پا هنرمند است، و بزرگترین رمان نویس قرن نوزدهم انگلستان، ثکری، در داستان خانوادهٔ نیوکام (۱۸۵۳) که از بسیار جهات از میان همه رمانها، بهتر اوضاع و احوال سالهای سی را به طور مستند توصیف می‌کند، قهرمان داستانش را یک هنرمند قرار می‌دهد. این دو رمان، رمانهای بسیاری را به دنبال آوردند که در آنها امیال و رغبتهای جدید طبقهٔ حاکم انعکاس پیدا کرده است. زیرا این طبقهٔ متوسط که روی کار آمده بود، با آنکه در اصل سلطهٔ خود را بر افکار و اندیشه‌های منبعث از عقل سلیم و مطابقتِ با طبع نهاده بود، دستخوش و گرفتار همه نوع آلودگیها گشته و بر اثر هزاران حرف و سلیقه و بدعت به صورت یک طبقهٔ اشرافیّت‌زدهٔ تنگ نظر بیرون آمده بود. نیمه آگاه از چنین ناسازگاریِ درونی محبّتی پنهانی برای زندگی بی‌مانع و رادع

1- Wilhelm Meister

هنرمند، چنان که می‌دید، در دل می‌پرورد. وی تجسّم آزادی انسانی بود که آرزویش را داشت اما به ندرت جرأت می‌کرد به تأیید علنی آن پردازد، و کمتر از آن که عملاً بدان اقدام کند.

در نیمهٔ دوّم قرن نوزدهم به تدریج به هنرمند مقامی داده شد که در هیچیک از قرون گذشته کسی خواب آن را نمی‌دید. تعصبات اشرافی کهنه و فرسوده نتوانست در مقابل این تحوّل ایستادگی کند. نام‌های مستعار به کنار گذاشته شد، و اشرافیّت اکنون علناً خویشتن را وقف هنر کرد، و از اینکه نامش در ارتباط با موفقیّتها و دستاوردهای هنری برده شود، محظوظ گردید. شاعرانی بودند که در قصرهای شاهانه می‌زیستند و در مسافرتهایشان خدم و حشم به همراه می‌بردند؛ از پایان این قرن، در آلمان شاعر خود در میان مردم ظاهر می‌شد و از اشعار خویش می‌خواند، و از کسانی که برای استماع جمع می‌شدند، ورودیه می‌ستاند، و از اینکه می‌تواند خویشتن را هنرمند بخواند، شادمان بود.

طبیعی است که این جریان با افزایش فراوان اعتماد به نفس شاعر و هنرمند همراه بود. دشوار نیست که مثالهایی از قدیم‌الایّام عرضه بداریم که شهادت بر غرور و تفاخر هنرمندان در آنها عیان باشد. امّا این شهادت اکنون خصلت ویژه‌ای به خود گرفت. به آسانی می‌توان کتابی بزرگ از چنین گفته‌هایی از زمان رمانتیستها تألیف نمود. لوین شوکینک[1] جوان در مقاله‌ای اعلام داشت که «مردی که مقامش از همه برتر است، شاعر است»، چنان که دوستش فرایلیگرات[2] در وصف شاعر می‌گفت: «در حالی که از پیشانیش شعله‌ها سر می‌کشد، تک و تنها به گرد جهان سفر می‌کند.» گفته‌هایی از این قبیل، در همین ایّام، در سراسر اروپا به گوش می‌خورد. به عنوان مثال تنیسن[3]، که الماسهای شعرش را از ژرفایی نه چندان عمیق، استخراج کرده بود، عامهٔ مردم را باوقار و تبختر یک کشیش اندرز می‌داد که «با هوش و ذکای خوارمایهٔ» خود در پی آن برنیایند که ذهن ادراک‌ناپذیر او را دریابند. این بینش به طور مشهود با

1- Levin Schücking
2- Freiligrath
3- Tennyson

پیشرفت قرن قوّت گرفت. به افراطی‌ترین صورتش در فرانسه کاملاً مشهود، و در انگلستان قابل مشاهده بود، و در آلمان در آغاز کمی به چشم می‌خورد. در قرنی که همهٔ تفاوتهای خارجی هموار شده بود، شاعر حتی در پوشیدن لباس خویشتن را از دیگران جدا می‌ساخت. کت مخمل، زلفهای افشان، و اگر امکان داشت کلاهی خاص برای تمایز و جدایی بسیاری از این گزیدگان؛ بویژه هنرمندان، به کار می‌رفت. حتی در انگلستان که آن همه به طور استثنایی در درستی لباسهای بیرون دقت و مراعات به عمل می‌آمد، آثار این عادت دیده می‌شد، هرچند در اینجا هنرمندان نتوانستند شیوهٔ خویش را، آن چنان که باید در برابر عُرف قرار دهند.

به این ترتیب تصویر آهسته آهسته تغییر کرد. در قرن هیجدهم شافتسبری[1] خردمند انتظار می‌کشید که از افزایش «شأن و حیثیّت شخصی» مقام شاعر گلهای تازه‌ای در ادبیات بروید. گفتهٔ او، چون پیش‌بینی پیامبران درست از آب درآمد. احساس اینکه هنرمند به گفتهٔ شیلر «حیثیت انسانی» را در دستهای خود حمل می‌کند، به وی این توانایی را داد که به بزرگترین موفقیتها نائل آید. امّا مقام و موضع هنرمند به تدریج تغییر کرد. او را آهسته آهسته بر تختی بالاتر از مردم نشاندند، همچنان که در کلیسا کشیش بالاتر از مؤمنان می‌نشست، و مردمان با فهم و شعور شروع کردند از خود پرسیدن ـ چنان که واقعاً در یک مقالهٔ تند و تیز که در سال ۱۸۷۲ در کوارترلی ریویو به چاپ رسید، اتفاق افتاد ـ که اثر این اغراق ورزی هنرمندان در ارزیابی مقام و نقش خود، جداساختن فضای فکری و عقلانی خود از فضای فکری انسان عادی، سرانجام بر خود هنر چه خواهد بود، و چگونه در نهایت کار به ضرورت به یک رابطهٔ کاذب میان انسان و ارزشهای هنری در زندگی هنر منجر خواهد گشت، و از روی ناچاری به صورتی متفاوت منجر خواهد شد که مصنوعیّت و بیگانگی از چیزهای طبیعی و عادی محصول آن خواهد بود، چیزهایی که تصور می‌شد در نهضت رمانتیک به خوشی بر آنها غلبه

1- Shaftsbury

حاصل شده است.

درست است که در آغاز، در هنر حاکم، چندان نشانی از این امر هویدا نبود. تئیسن کلاه مخالف عرف بر سر می‌گذاشت، اما سرش مخالف عقاید و آراءِ مردم نبود. چنان که زندگینامه‌نویسان او به اتفاق روایت کرده‌اند، وی همیشه تحولات درونی خود را ـ اغلب با زور ـ با این تصوّر که ماهیّت و سرشت شاعری که می‌خواهد در آثارش به هموطنان خود نان زندگی بدهد، چگونه باید باشد، تطبیق می‌داد. در فرانسه نیز وضع همین طور بود، در آنجا، ویکتور هوگو[1] پایان نمایشنامهٔ تراژدی خود ماریون دولرم[2] را به خواست مردم و بر اثر نفوذ پروسپه مریمه[3] و دوما[4] تغییر داد.

اینکه مقام هنرمند در اصل در آلمان تا چه حد دور از تحکّم و اقتدار بوده است، از نمونه‌های بسیار، قابل مشاهده است. در انجمن ادبی «تونل»[5] انتقادات متذوقان و ادب دوستان چقدر با شکیبائی تحمل می‌شد! مردم باسواد و تحصیل کرده در اینجا قدرت عظیمی در دست داشتند، و یقیناً اشتباه می‌کنیم اگر بگوئیم همیشه خردمندانه از این قدرت استفاده می‌کردند. این بخصوص دربارهٔ مقاومت آنها در ورود هر نوع اندیشهٔ تازه به صحنه نمایش صدق می‌کند. امروز برای ما تقریباً باورنکردنی است که نمایشنامهٔ خانهٔ عروسک[6] ایبسن وقتی برای اولین بار در برلین به روی صحنه آمد به خواست مردم، نورا[7] را در آخر نمایش به خانه بازآوردند. دشوار است که بگوئیم در این حادثه کدامیک شگفت انگیزتر بوده است نفرت و بیزاری مردم از اندیشه‌های نو، یا تمکین ایبسن، آن مدافع خشمگین همهٔ حقوق فردی که با اجازه دادن به این تغییر، اجازه داد که بر نکتهٔ اصلی نمایش او خط بطلان کشیده شود.

---

1- Victo Hugo
2- Marion de Lorme
3- Prosper Mérimée
4- Dumas
5- Tunnel
6- Doll's House
7- Nora

نظر و دید هنرمند نسبت به مردم: هنر به مثابه خدمت به خداوند

مفهوم جدید هنر که با سقوط دنیای اشرافیّت پدید آمد، دید هنرمند را نسبت به روزگار خویش از بنیاد تغییر داد. در سراسر روزگار برای طبع هنرمند طبیعی بوده است که از احساس ناخوشایند شکست و عدم موفقیّت، با افکندن بار گناه به گردن دیگران و متهم داشتن آنان به بدسلیقگی، رهایی جوید. و از تسلّی خاطر یافتن در نتیجهٔ این اندیشه که اثر بیش از حد خوب بوده است، و به عبارت شکسپیر «همچون خاویار در نزد عامهٔ مردم» بوده است، اعتماد به نفسی حاصل می‌آمد که برای حفظ اثر خلاّق هنری اهمیّت اساسی داشت، و پدیدآورندهٔ اثر را از شک و تردیدهای عذاب‌دهنده، آزاردهنده و عاجزکننده وامی‌رهاند.

به این ترتیب، بسیار آسان می‌توان از قرن شانزدهم به بعد، و شاید از رزگاران پیشتر از آن، اظهاراتی حاکی از نارضایتی هنرمند گرد آورد که در آنها مردم و منتقدان به «نفهمی» متهم شده‌اند. بویژه، آنان به نافرهیختگی و بیسوادی محکوم گشته‌اند. امّا آنچه اکنون پیش آمده بود چیزی به کلی متفاوت بود، اکنون تصوّری از کارِ هنریِ خلاّق در میان بود که در آن، هنرمند فقط خوانندهٔ آرمانی و کمال مطلوب را در نظر داشت، و جامعهٔ کتابخوان و هنردوست موجود را به چیزی نمی‌گرفت. در حقیقت، اکنون تنها هادی و رهنمای او فقط ذوق و عقیدهٔ خودش بود.

همیشه بر این وقوف حاصل نبود که قرون گذشته چنین عقاید و آراء تند و شاقی را برنمی‌تافته است. مثلاً الگزاندر پوپ[1]، در انگلستان تقریباً در سراسر قرن هیجدهم، شاعری درجهٔ اوّل محسوب می‌شد. با وجود این، هنگامی که اثر عمدهٔ خود را که ترجمهٔ آثار هومر بود به پایان رسانید، (این اثر به عقیدهٔ معاصران او یک معجزهٔ واقعی بود) آن را بر مخدوم خویش، لرد هالیفاکس، در حضور جمع کثیری قرائت کرد؛ و سمیوئل جانسن می‌گوید که لرد هالیفاکس گاه و بیگاه خواندن او را قطع می‌کرد، و اصلاحاتی را پیشنهاد می‌نمود. چنین امور و جریاناتی قرنها مجاز بود، و هنرمندان به آن اعتراضی نداشتند. شاگرد معروف چاوسر، لیدگیت[2]، از

1- Alexander Pope 2- Lydgate

قرار معلوم این امر را که مخدومش دوک هانری اوگلوسستر[1]، برادر هنری پنجم، دستنویس آثار او را «تصحیح کند» کاری کاملاً طبیعی و عادی می‌شمرد؛ و ما از حادثه‌ای کاملاً نظیر این در زندگی اسپنسر، که معاصر شکسپیر بود، آگاهیم.

در فرانسه، حتی در قرن هیجدهم وضع چنین بود. ولترخود اساساً نویسنده‌ای بود که برای اجتماع می‌نوشت، و آثار خود را برای محیط خاصی می‌نوشت و راهنمائیهای آن را می‌پذیرفت. وی اودیپوس[2] خود را در ملازمت و حضور دوشس آومَیْن[3] خواند، و به نقادی و اندرزهایی که در آن محفل نسبت به اثر او اظهار شد توجه کافی مبذول داشت.

هنوز کسی به مبارزه با این فشار اجتماعی برنخاسته بود، امّا به آسانی قابل فهم است که چه بار سنگینی بر دوش هنرمند بوده است. ولتر از پوپ، که از جهات مادی تقریباً مستقل بود، فراگرفت که در همه حال، در برابر بردگی و عبودیت نسبت به ذوق مخدومان، مشابه آنچه در انگلستان وجود داشت، تسامح و گذشت از خود نشان دهد؛ و خیلی منطقی نتیجه گرفت که چیز عمده و اصلی این است که مقداری سرمایه بیندوزد. ما می‌دانیم که بر اساس همین اندیشه، چگونه وارد معاملات مالی شد، که البته سجیهٔ تحسین انگیزی برای او نبود. امّا این را نیز مشاهده می‌کنیم که ولتر تنها وقتی توانست عنان به طبیعت و استعدادهای واقعی خود بسپارد که در ملک خویش در نزدیک جنوا استقرار پیدا کرد.

در این زمان شرایط در نتیجه تکامل صنعت نشر داشت تغییر می‌کرد، و چند نسل بعدتر دیگر اثری از اقدامات ساده‌لوحانه اشراف برای اصلاح آثار نویسندگان برجستهٔ زمانشان وجود نداشت. هنرمند هرروز بیشتر و مؤثرتر خود را از محیط خویش آزاد ساخت.

اینک هنرمند با سرعتی شگفت‌انگیز به مقصد خودمختاری کامل پیش می‌رفت، و دیگر توجهی به مردمی که برای آنها می‌نوشت یا می‌آفرید نداشت. شلّی در آغاز قرن نوزدهم، چنانکه گویی این اصلی

---

1- Duke Humphrey of Gloucester

2- Oedipus

3- Duchess of Maine

بدیهی است و هیچ تازگی ندارد اعلام داشت: «هیچ چیز ننویسید، مگر آنکه اعتقاد به حقیقت و درستی آن شمارا به نوشتن وادارد. خردمندانه نصیحت کنید، امّا نصیحت از ساده‌اندیشان نپذیرید. گذشت زمان قضاوت و عقیدهٔ توده‌های احمق را واژگون خواهد ساخت. نقد ادبی معاصر چیزی جز مشتی جفنگیات نیست که شخص نابغه باید با آنها بستیزد.» (از ترجمهٔ آلمانی دوباره به انگلیسی ترجمه شده است).

میزان خصومتی را که از این گفتهٔ یک دموکراتِ سیاسی پرشور نسبت به تودهٔ عظیم کتابخوان و هنردوست، می‌توان استنباط کرد، می‌شود با نمونه‌های قدیمتر مقایسه و موازنه کرد؛ اکنون این عقیدهٔ پذیرفته شدهٔ یک نهضت ادبی مهم یعنی «جنبش زیبائی‌شناسی» بود که بعدها در سراسر اروپا انتشار یافت. شکفتن این جنبش در سراسر اروپا نتیجهٔ طبیعی یک نوع تخصص‌یابی در هر زمینه و افزایش احترام و اعتبار هنر در نزد بعضی گروهها بود. علاقه و توجه این گروهها به هنر آنها را برآن داشت که خویشتن را به عناصری از هنر که گیرایی و کشش هنر بر آنها استوار بود، مشغول دارند. به عقیده آنها تأثیرات هنر بر ذوق فرهیخته نمی‌تواند ناشی از چیزهایی باشد که بیرون از هنر قرار دارد، مانند موضوعی که از لحاظ اخلاقی تعالی‌بخش یا تهییج‌کننده است. از این نظر، آئین پرستش چیزهایی که در نظر نسلهای گذشته فقط وسائط و ابزار هنر بودند، یعنی صورت (فرم)، وزن، آهنگ، کنایه و امثال آن پدید آمد. در روزگاران گذشته این چیزها به غفلت سپرده نشده بودند، زیرا شعر در قرن نوزدهم اختراع نشده بود، امّا اگر هم ارزش زیادی به آنها داده شده بود، فقط در ارتباط با عوامل دیگری که ارزش بالاتری داشتند، مورد ملاحظه قرار گرفته بود. امّا برای این گروه جدید، که فقط با ارزشیابی فرهیختگان سر و کار داشت، عواملی بالاتر از اینها وجود نداشت.

یکی از نخستین کسانی که در اروپا این نظر را با توفیق بسیار شایع ساخت لی‌هانت[1] بود. در بخش اوّل قرن نوزدهم وی پیوسته عناصرِ پیروزیهای شاعرانهٔ مردانی چون مارلو، اسپنسر، و میلتن را در مجله‌های

1- Leigh Hunt

عالمانه برای همشهریان خود تشریح می‌کرد. بی هیچ پرسشی، وی نظری تیزبین برای دیدن زیبائیهای شعری داشت، امّا چیزهایی که وی بدانها اشاره می‌کرد عمدتاً عناصری از هنر آنان بود که خود مارلو و اسپنسر و میلتن آنها را اساس و جوهر موفقیت خویش نمی‌شمردند.

در فرانسه این آئین بزرگداشت وسائط و عناصر هنر، هنر برای هنر *l'art pour l'art* خوانده می‌شد. این نظریه، هنر را از داشتن هرگونه اثری بر زندگی، جز اثر زیباشناختی صرف، مبرّی نمود و آن را در بیشه‌ای مقدس که کاهنان و پریستارانش هنرمندان بودند، زندانی و محدود ساخت. این هنرمندانِ کاهن وظایف خود را، اغلب چون گوتیه و بعدها رقیب او اسکار وایلد، به تمامی دور از عامهٔ مردم و با افراط کاریهایی که گاه سراندرپا در آن غرقه شده بودند، به جای می‌آوردند. مردم عادی نمی‌توانستند به پای آنها برسند، نمی‌توانستند دریابند چرا یک آدم معقول باید سراسر یک روز را به دنبال یک صفت صحیح یا هماهنگ ساختن دو مصوّت (واکه) صرف کند.

مشاجرهٔ میان این گروهها و عامهٔ مردم پنهان نبود، بلکه آشکار و علنی بود. یک گروه دیگر که روستی در مرکز آن بر اورنگ نشسته بود، با هدف حفظ اسرار و رموز صنعت و هنر از ناسوتیان و عامهٔ مردم، در انگلستان به وجود آمد. خود روستی یک بار میان خویش و تنیسن که به گفتهٔ او همیشه کوشش می‌کرد تا «در قلمرو عامه» باقی بماند، خط تمایزی واضح کشیده بود. تصوّر بر این بود که هرگونه ارتباطی با مردم پریستار را در خدمت به زیبایی تضعیف می‌کند. داستانِ مخالفت با عقیدهٔ شایع که تکامل بیشتر این نقطه‌نظر اسکاروایلد را به سوی آن سوق داد، زبانزد است؛ چنان که فردریخ بری[1] در کتاب خویش به نام جهان‌بینی زیباشناسانه (۱۹۲۱)[2] نوشته است، برای اسکاروایلد «این اندیشه که شیئ زیبا در خود از خلاقیت بالاتری برخوردار است به صورت این اندیشه درآمد که زیبایی و هنر هرآنچه را به نام آنها انجام گیرد تقدس می‌بخشند، و لذا هنرمند نمی‌تواند مرتکب خطا یا کاری نادرست شود.»

---

1- Friedrich Brie  2- Aesthetische Weltanschauung

نهضت مشابهی که اندکی بعد در آلمان به روی صحنه آمد، همین گرایش بریدن از «اوباش فرهنگی» را از لحاظ اصولی داشت. فرانسویان از «پنج تن از ما» سخن می‌گفتند تا محدودیّت حوزهٔ اشخاص واقعاً فرهیخته را برسانند؛ روستی حتی به عنوان یک نقاش، با امتناع از برگزار کردن نمایشگاهی از آثار خود، خویشتن را از خلق‌الله به کنار کشید و پرده‌ای بر روی تمام زندگیش کشید که به نظر معاصرانش رمانتیک و رمزآمیز می‌آمد؛ و بر همین نهج آنان که برگرد استفان جورج[1] جمع شده بودند، مدتها در چشم اشخاص کنجکاو چنین به نظر می‌آمدند که در هاله‌ای از ابر پوشیده شده‌اند ـ شاید ابری کم و بیش بخشنده و رحمتبار.

این جدایی از مردم، در همهٔ موارد معنایش قطع و عدم اتکاء به عامه نبود. حتی پریستار، هرچند در میان تودهٔ مردم، بلندتر و بالاتر بایستد، به تودهٔ مردم حتی اگر به عنوان مستمعان عامی بیچاره هم باشد نیاز دارد. نه تنها به خاطر این، بلکه شناخته شدن و مورد تحسین قرار گرفتن به تخیّل هنرمندانه پروبال می‌دهد، و لذا بسیار دیده می‌شود که به خاطر همین احتیاج اساسی، هنرمند که از سر بزرگ‌بینی و غرور و تبختر عامه را از در جلو رانده‌است، باصمیمیت از درعقب پذیرا می‌شود.

ارتباط با مردم و عامه به وسیلهٔ منتقد حفظ می‌شد. امّا تنها منتقدان مورد تصدیق، آنها بودند که اجازهٔ ورود به معبد مرموز هنر را داشتند، و بدین محفل تشرّف حاصل کرده بودند ـ یعنی اشخاصی که کم و بیش به گروه دارای بینش زیباشناسانه پیوسته بودند. این چنین منتقدانی از محافل زیبائی‌شناسان بیرون می‌آمدند، با همان گزیرناپذیری که از دیگر نظامهای تکامل پذیرفته منطقی ممکن بود بیرون آیند. از این، چنین برمی‌آید که هریک از این گروه‌های مرموز پنهانکار، به صورت یک نوع انجمن دوجانبهٔ تمجید و تحسین بیرون آمده بودند. دنیای معاصر درشگفت بود که چرا منتقدان که معمولاً ذوق و سلیقهٔ محافظه‌کارانه داشتند، ناگهان خویشتن را به آغوش دست‌اندرکاران هنر نو افکنده‌اند. امّا نتوانست علل جامعه‌شناختی این فرایندها و جریانها را دریابد.

---

1- Stefan Grorge

# فصل چهارم

## ادبیات و مردم (عامه)

عمیق‌تر شدن شکاف میان نهضت زیبائی‌شناسی در آلمان اهمیّت زیادی عامه و هنر بر اثر طبیعتگرایی نداشت. مهمتر از آن جنبش آلمانی طبیعت‌گرایی بود. در آلمان طبیعتگرایی (یا واقعگرایی) خیلی دیر پدیدار شد. در فرانسه نماینده برجستهٔ آن، امیل زولا، معروفترین رمانهای خود را در سالهای هفتاد نوشته بود؛ و در ۱۸۸۸ در پی ورود به آکادمی فرانسه بود. در همان ایام (۱۸۸۶) تنیسن که در آن هنگام مردی سالخورده بود، با خشم تیرِ خسته‌بالِ نفرین خود را در لاکسلی‌هالِ شصت سال بعد[1] به سوی نهضت جدید پرتاب کرد (این اثر اکنون اهمیت تاریخی فوق‌العاده‌ای دارد). نهضت، اینک در سالهای هفتاد، نماینده‌ای همچون هنری جیمز[2] داشت. آناکارنینای تولستوی در ۱۸۷۴ آغاز شده بود؛ و اتحادیهٔ جوانان[3] ایبسن متعلق به سال ۱۸۶۹ می‌باشد.

در آلمان در آن ایّام پشتوانِ عمدهٔ هنر طبقهٔ فرهیخته‌ای بود که بیشتر از پایوران عالیرتبه تشکیل شده بود، که در نتیجهٔ رکود سیاسی که به دنبال جنگهای پیروزمندانه پیش آمده بود، همّ خود را در همهٔ زمینه‌ها به

---

1- Locksley Hall sixty years after

2- Henry James

3- League of youth

نگهبانی دقیق از سنّتها، محدود و منحصر ساخته بود. پیشوایی فرهنگی در دست این طبقه قرار داشت، و این طبقه می‌توانست به آثار زیبایی از هیسه[1]، اشتورم[2]، بارونس فُن ابنر ـ اشنباخ[3] و دیگران اشاره کند، نویسندگانی که از جهت اصل و نظرگاه خویش با آن وحدت نزدیک داشتند؛ امّا این طبقه در هنر چیزی نداشت که به پیکرهٔ روزافزون کسانی که در جهان، به علّت شرایط آن دوره، به نوعی مخالفت باتحولات گذشته کشیده شده بودند، تقدیم دارد.

احساس پوکی و پوچی مفاهیم دینی که همچنان بر مدارس و حیات کشور ادامه داشت، نزاع علیه مبانی افتخار طبقات ممتاز؛ دشواری رو به افزایش شرایط زیست، در نتیجهٔ توسعهٔ رقابت، چنانکه در اهمیّتِ افزایش یابندهٔ مسئلهٔ زنان انعکاس یافته بود؛ افزایش عناصرِ کشمکش‌زا در زندگی اجتماعی و سیاسی، پذیرش روشهای علمی در همهٔ حوزه‌های تحقیق، از اهمیّت افتادن نفوذ شهرهای بزرگ ـ همهٔ این چیزها دست به دست هم داده بودند تا گروههای اجتماعی معینی را به درون یک جنگ پرتب و تاب در میدانهای مختلف زندگی روزمره علیه آنچه احساس می‌کردند عباراتی توخالی است، سوق دهند. طبیعتگرایی کوششی است برای دست یافتن به حقیقت به هر قیمتی که باشد، حتی اگر به قیمت نفرت و بیزاری باشد. «پردهٔ توهم و افسانه، با دست حقیقت» پاره می‌شود بدان نیّت که به چهرهٔ زندگی، رو در رو نظر شود، و همه چیز آن‌گونه که در همه جا هست، حتی در هنر چون جاهای دیگر،دیده شود. راه هنر، راه گردش روزهای تعطیل که از میان روستاهای زیبا به معیّت جوانان می‌گذرد نیست، بلکه راه زیارتی هرروزه است که از پژوهیدن هیچ جا و هیچ ماندگاهی طفره نمی‌رود.

برای چنین نظری بس دشوار بود که در جایی راه به پیروزی برد، و در هیچ جا، چنین توفیقی دشوارتر از آلمان آن روزگار نبود. زیرا عنصرهای فرهنگی کشور عمدتاً ریشه در تصوّرات و اندیشه‌های سیاسی واپسگرا و

---

1- Heyse 2- Storm

3- Baroness von Ebner- Eschenbach

ضد انقلابی داشتند. نیازهای هنری آنان هنوز محدود و محصور به محافل خانوادگی بود؛ تصوراتشان از ادب و نزاکت و حرمت داشتن با یک نظام اقتصادی تطبیق می‌کرد که در حال از هم پاشیدن بود، و برای آنان این را به صورت یک وظیفهٔ اخلاقی بیرون آورده بود که به آسانی چشم به روی بخش بزرگی از زندگی فرو بندند. بنابراین تنها گروه کوچکی از روزنامه‌نگاران در شهرهای بزرگ بودند که برای این گرایش جدید در هنر چماق بلند کرده بودند. بعضی از اینان به نظریه‌های سیاسی فوق‌العاده مترقی و اندیشه‌های غیرمعهود و غیرمرسوم نسبت به دین، خانواده، و جامعه معتقد بودند، و عده‌ای که چندان هم معدود نبودند به دلایل شخصی با آن طبقات اجتماعی که این آهنگ را به راه انداخته بودند، دشمنی می‌ورزیدند.

این امردر حدود اواخر سالهای هشتاد اتفاق افتاد. در اینجا ما با بزرگترین تغییر کلی و یکجای ذوقِ قرن گذشته، و از بعضی جهات، قرون بسیار، سروکار داریم؛ ریشهٔ همهٔ تحولات بعدی در اینجاست. بنابراین، بسیار سودمند خواهد بود اگر بتوانیم شرح کاملی از این جریانات به دست دهیم و این جنبش را نه فقط از جهت کارهایش و یا ویژگیهای زندگی افراد، بلکه به عنوان یک جریان اجتماعی در ذوق و سلیقه، بر همگان روشن سازیم. سودمند است که بدانیم چه روزنامه‌هایی ومجله‌هایی به گرایش جدید پیوستند، و بدانیم آیانظریات سیاسی و فرقه‌ای آنها در این امر نقشی داشته است یا نه؛ چگونه پایتخت و شهرهای کوچکتر، شرق و غرب، شمال و جنوب در این باب با هم اختلاف داشتند، و روزنامه‌های فکاهی و هجاگر در این باره چه می‌نوشتند. ما به تحقیقی دربارهٔ نظریات گروههای اجتماعی خاص و حرفه‌ها و پیشه‌ها، و بویژه اشخاصی چون معلمان و مبلغان مذهبی که در مسیر وظایف عادیشان ناچار بودند موضع خاصی در قبال مسائل فرهنگی اتخاذ کنند، نیازمندیم. ما به بررسی فروش کتاب، تعداد ویرایشها و چاپهای ادبیات قدیم و پیشرفت ادبیات جدید نیازمندیم. ما باید مطالب و مواد تبلیغی را وجین کنیم. علاوه بر این ما باید یقین حاصل کنیم که کتابخانه‌های وام‌دهندهٔ کتاب چقدر رواج گرفته‌اند،

و تا چه حد باشگاههای کتاب در میان طبقات تحصیلکرده نفوذ داشته‌اند، و ادبیات جدید چه حوزه‌های جدیدی را به خود جذب کرده، و چه حوزه‌های کهنی از آن رمیده‌اند. و سرانجام باید اطلاعاتی دربارهٔ تأثیرات متناظری که بر گروههای کتابخوان و بر فعالیتهای اجتماعی مرتبط با ادبیات اعمال شده است گردآوری شود.

چنین تحقیقی نتایج آموزنده‌ای به دست خواهد داد. این تحقیق در آغاز نشان خواهد داد که چه ضدیّت شدید خارق‌العاده‌ای در مقابل نفوذ اندیشه‌های نو که نمایندگان آن حتی مورد نفرت و بیزاری شخصی قرار گرفتند، به عمل آمد (گوتفرید کلر[1]، به عنوان مثال، امیل زولا را به عنوان «یک مردکهٔ عامی» رد می‌کرد). این تحقیق نشان خواهد داد که اوایل سالهای نود دوره‌ای بود که در طی آن هر انجمنی، هر باشگاهی، هر خانواده‌ای با شور و التهاب اعلامیه‌های نمایندگان اندیشه‌های کهن را مشعر بر اینکه برای هزاران سال هنرمند به قصد عرضهٔ آنچه فخیم و دوست‌داشتنی است نه واقعی قدم پیش نهاده بوده است، بازگو می‌کرد. آیا حتی خود زبان تحت تأثیر این امر قرار نگرفته است؛ مگر نه این است که ما در زبانمان از قهرمانان داستانها و نمایشنامه‌ها سخن می‌رانیم؟ مگر نه این است که هنرمندان از زمانی که بنی بشر اندیشه‌اش را اظهار و بیان داشته فقط رؤیاهای بشریّت را عرضه نموده‌اند؟ مگر نه این است که کودکانمان را به نام مردان قهرمان و زنان قهرمانِ شعرها نامیده‌ایم ـ کودکانی که والدین مهربان آنها اگر می‌دیدند که چون آن شخصیّتهای تابناک و ناموَر می‌شدند، شاد می‌گشتند؟ و اکنون آیا درست است که هنر مورد تهاجم مشاهدهٔ دقیق و صحیح به عوض اشراق و الهام محبت‌انگیز قرار گیرد؟ مگر نه این است که هنر در تمام اعصار متضمن گزینش و انتخاب بوده است؟ مگر نه این است که سیر در عالم تخیّل والاترین دستاوردهای آن بوده است؟ اکنون چگونه است که به «تقطیع حقیقت و واقعیّت» بسنده کرده است؟ امّا همهٔ این قبیل مشاهدات، که در مکالمات و مفاوضات همیشه به صورت «هنر وظیفه دارد...»، «امّا هنر باید...» بیان

---

1- Gottfried Keller

می‌شد، با اعلام پیروزی نظام جدید و اینکه «هنر» نه «باید» و نه «شاید» دارد بلکه فقط «خواست و اراده» دارد از میان رفت. و این نشان می‌دهد که گرایش جدید تا چه حدّ تحت تأثیر نهضت «هنر برای هنر» قرار گرفته بوده است.

کوبنده‌ترین حجّتها در مسائل هنری خود آثار هنری است. امّا در ابتدا آثار هنری بزرگی به سبک نو در آلمان وجود نداشت. برای مدتی مدید استادانی که مورد تحسین بودند خارجی بودند، کسانی بخصوص چون ایبسن، زولا و تولستوی، به جای پدید آمدنِ آثار آلمانی به سبک جدید، نقادی از سبک قدیم به پیدایی آمد؛ نقدی که از آن برای عامهٔ مردم به هیچ وجه میسر نبود که عناصر ارزشمند در هنر جدید را به داوری بخوانند و بشناسند. مقدار زیادی از عشق آلمانها به نظریه‌پردازی، در آغاز به نقادی همهٔ آن چیزهایی که مغایر با برنامهٔ هنری جدید بود، صرف شد. بسیاری از صور هنری که پس از چندین دهسال از نو زنده شد، چون رمانهای تاریخی، چکامه‌سرایی، و همهٔ آن هنرهایی که به میل و گرایشی پر و بال می‌داد، مقهور و بازیچهٔ شب‌بار تُلمیویِ[1] طبیعتگرا شد. هیسه کشته شد، شیلر را طرد کردند. از طرف دیگر، کلایست و هبل را بزرگ داشتند (این دو در نسل درگذشته موفقیّتی جز «سوکسه‌ای احترام‌آمیز» به دست نیاورده بودند)، و حال آنکه گایبل[2]، که قبلاً غزل‌سرایِ معروفی بود، با غوغا از تخت به زیر کشیده شد، دروسته را که در روستا انزوا جسته درگمنامی می‌زیست بازیافتند، و موریکه[3] را بر اریکهٔ پیروزی نشاندند.

انقلاب در ذوق به روزنامه‌های هجاگو نیز سرایت کرد. به عوض اغراق‌گویی‌های کلیشه‌ای که در گذشته امری فکاهی و خنده‌دار تلقی می‌شد، اینک «داستانهای واقعی» رواج گرفت که اغلب به صورت نامه‌هایی بود خطاب به روزنامه‌ها و مجلات (مانند Jugend و Simplicismus). می‌شد اعتراض کرد که یک داستان وقتی واقعی و

---

1- Bartholomew's Night
2- Geible
3- Mörike

حقیقی باشد دیگر کمیک نیست، امّا با تشدید احساسات خواننده برای امر واقعی این وضع، دست کم بر جذابیّت داستان می‌افزود.

آغاز تفوق هنرهای زیبا

برنامه‌ای که وظیفه و مأموریت هنر را ارائهٔ واقعیّت به صورت قطعهٔ پیوسته‌ای می‌شمرد، مقدّر بود که با مقاومت و مخالفت شدیدتری در ادبیات مواجه شود تا در هنرهای زیبا. در اینجا، هنر به سرعت درخشانترین پیروزیهای خود را در امپرسیونیسم به دست آورد. پیشاهنگان آن برای هزاران تن به دل دنیایی که تا آن زمان ناشناخته بود، پل بستند. مردم دیدند که آرمانها و کمال مطلوبهای سنّتی در زیبایی، بینش آنها راکور کرده بوده است نه بالعکس. کشفیاتی از قبیل کشف «خاربن» در مکتب وُرپْس وِدِر[1]، نشانهٔ برجسته‌ای را در جادهٔ تکامل و پیشرفت برای مردم عرضه می‌داشت. موانعی که در راه لذّت بردن و خوش آمدن از هنر جدید در ادبیات وجود داشت، خیلی زود در هنرهای زیبا از سر راه برداشته شد، زیرا در اینجا هیچگونه ملاحظه اخلاقی درکار نبود. براندس[2] هنر زولا را به «شاهد بر طبیعت انسان» توصیف کرده بود، امّا این توصیف برای بسیاری از مردم که از هنر پرداختن به چیزهای ارزشمند و غیر معمول را انتظار داشتند غیرکافی و محتمل ایراد و اعتراض بود، امّا توصیفی چون «شاهد بر طبیعت طبیعت» به عنوان سرشار کردن و غنا بخشیدن به دنیای حواس با حق‌شناسی مورد قبول و بی‌هیچ قید وشرطی در خور پذیرش بود. فلوبر اعلام داشت که اصل جدید که ماده غیر مهمّ و پرداختن بدان سراسر مهمّ است، در این زمینه به آسانی ادراک پذیر است. نیروی حرکتی که به هنرهای زیبا از این طریق داده شد، از جنبهٔ واقعیّت، بخصوص شگفت‌انگیز، و پیشاهنگی که به این طریق هنرهای زیبا در میان هنرها به دست آورد، اشتباه‌ناپذیر بود. در گذشته برای مدتهای مدید این پیشگامی و استیلا از آنِ اندیشه‌های ادبی بود، اکنون وضع دیگرگون شده بود.

حتی در زبان مردم اثرِ این اهمیّت بس عظیم‌تری که هنرهای زیبا به

---

1- Worpsweder School

2- Brandes

تدریج پیدا کرد، انعکاس یافت. در نیمهٔ اوّل قرن، وقتی از هنر به طور کلی سخن به میان می‌آمد، اغلب ارجاع و اشاره به شاعر بود. لوین شوکینگ می‌گفت «مردی که بر رفیع‌ترین مقام ایستاده است، شاعر است.» شلّی دقیقاً به همین شیوه در گفته‌هایش در باب اصول شاعری از «شاعر» سخن می‌گفت، و حال آنکه در پایان قرن گفت و گو از «هنرمند» بود (بیشتر واژه‌نامه‌ها هنوز چیزی از این تغییر را نشان نمی‌دادند)؛ و «هنرمند» واژه‌ای بود که در زبان جاری نسلهای گذشته محدوداً و منحصراً به کسانی اطلاق می‌شد که به هنرهای زیبا می‌پرداختند.

شکاف در میان مردم و از اهمیت افتادن عنصر ادبی در زندگی اجتماعی

چنین موفقیّتهای جزیی نهضت جدید را به طور کلی تقویّت نمود، امّا تودهٔ عظیم تحصیلکردگان مشکوک باقی ماندند و از طبیعتگرایی به عنوان یک نوآوری در ادبیات طرفداری نکردند. امّا به هر تقدیر اکنون در آلمان تغییری پدید آمد که پیش از آن هرگز تغییری بدین وسعت و اندازه دیده نشده بود هرچند طلایه‌های آن در جنبش زیبایی‌شناسی خودی نشان داده بود؛ شکاف میان مردم و هنرمند مدام رو به افزایش می‌گذاشت. شهرت یک شاعر یا نویسنده در مجلات و روزنامه‌ها اغلب بیرون از هرگونه تناسبی با محبوبیّت او در میان مردم بود، زیرا افتراق و اختلاف بس بزرگی در اینجا از بابت آرمانها و کمال مطلوبهای هنری وجود داشت. به عنوان مثال مقدار ویرایشهای شلاف یا هولتز در این دوره چقدر بود! منتقدان متفق‌القول بودند که دتلف فن لیلین کرون[1] شاعر بزرگ جدیدی بود، امّا مردم فقط با تردید، آن هم به صورت یک تا و دوتا، از آنها پیروی می‌کردند. این امر بسیار مهمّ است که آلمان نسبتاً فقیر آن روزگار یعنی سال ۱۸۶۷، مبلغ ۱۸۰۰۰۰ مارک برای آنکه فردیناند فرایلیگرات[2] سخنگوی پرشور رؤیاهای سیاسی جوانان آلمانی از انگلستان به وطن بازگردد جمع‌آوری و اعطا نمود و حال آنکه مبلغی که فقط یک نسل بعد یعنی در ۱۸۹۷، برای دتلف فن لیلین کرون

1- Detlev von Liliencorn

2- Ferdinand Freiligrath

جمع‌آوری شد فقط به ۱۰۰۰ مارک بالغ گردید. اولّی مکانی چنان عظیم و عزیز در دلهای فرهیختگان داشت، و دوّمی مقامی چنین کوچک. در واقع گویی یک برنامهٔ هنری که بنیادش بر الهامی اخلاقی و ژرف استوار بود بیشتر می‌توانست احساسات انسانی را در انقیادی مستحکمتر نگه دارد تا آنچه طبیعتگرایی در آغاز موفق شده بود.

شکافی که میان مردم و منتقدان به این طریق باز شد، با زیادتر شدن تقسیمات اجتماعی در جامعه کمتر امید آن می‌رفت که با وسایل و تدابیر طبیعی از نو جفت شود و التیام پذیرد. این «جامعه» به معنای دقیقتر، یعنی گروه بندیی که به وسیلهٔ اعضای طبقهٔ بالا شکل پذیرفته بود، و در آن کارها به دست پایوران عالیرتبه با تعالیم دانشگاهی می‌چرخید، مفهومی بود که تا آخر قرن نوزدهم و پس از آن، مردم به نحوی باورنکردنی بدان چسبیده بودند. قادربودن به حرکت در این حوزه تقریباً همه چیز بود؛ و خارج بودن ازآن تقریباً نیستی و تباهی بود. بسیاری از تشریفات و رسوم آن جنبهٔ تقدّس داشت. اکنون فقط اثراتی از آن باقی است. آخرین بندی که آن را به هم می‌بست، یعنی افسران احتیاط، با امضای پیمان ورسای گسیخته شد. از آنجاکه بسیاری از فرماندهان بودند که گستاخانه میهمانخانه‌دار و کارگزار و دلال شدند، دیگر مشکل بود که اندیشهٔ "Geslschaftsfähigkeit" «استحقاق ورود به اجتماع» را به معنای کهنش حفظ نمود؛ به همین نحو برای طبقه‌ای که تحصیلات دانشگاهی داشت، غیرممکن بود که مقام و موضع ممتاز خود را در زمانی که رئیس جمهور عالیِ جمهوری آلمان از میان جماعت سرّاجان برخاسته بود، و بالاترینِ مقامات دولتی را مردانی اشغال کرده بودند که قدم به دانشگاه نگذاشته بودند، حفظ کند.

امّا سست شدن وابستگیهایِ اجتماعی قدیم، مدتها پیش از آنکه این دموکراسی کردن آغاز شود، شروع شده بود. کم شدن استعمال الکل به طور عمده محرّک و انگیزه اجتماعیِ‌مآیی راکه بر اثر ورود قهوه به اروپا در اواخر قرن هفدهم پدید آورده بود، واژگون ساخت. انجمنها و اتحادیه‌های مردان از میان رفت، یا گروههای قهوه‌خانه‌رو کمتر و کمتر

شدند، مفهوم «تعهدات اجتماعی» که چنان نقش مهمّی در میان رجال عالیرتبهٔ طبقهٔ حاکمه داشت پیوسته کوچکتر شد، و همه مدعی آزادی بیشتر در انتخاب زندگی اجتماعی گشتند. از آن سوی، انجمن‌های حرفه‌ای محض و هیأتهای نمایندگی هم در تعداد و هم در ادعاهایی که بر وقت افراد داشتند زیاد شدند.

درمیان تغییراتی که در این زمان و در ارتباط با آن صورت گرفت، یکی تغییر کاملِ اهمیّت عنصر ادبی در زندگی اجتماعی بود. طبقهٔ متوسطِ بالا مخصوصاً وابستگی بسیار نزدیکی با ادبیات داشت. بسط و ژرف شدن نفوذِ تعلیم و تربیت ادبی از مشخصّات ممتاز اجتماعی دورهٔ روشنگری "Aufklärung" بود. این امر در قرن نوزدهم در میان طبقهٔ متوسط ادامه یافت، و با موفقیّتهای بزرگی که در ادبیات به دست آمد، پیشرفت نمود. این جریان محدود به آلمان نبود. ثکری در توصیفی که از سالهای «سی» کرده است طریقی راکه در آن ادبیات آن دوره می‌توانسته است حتی به جایگاه خاص سیاست بتازد، به مسخره گرفته است. وی توصیفی زیرکانه و طنزآمیز از یکی از اعضای خانوادهٔ نیوکام، یعنی سر بارنس نیوکام بانکدار به دست می‌دهد؛ وی سوداگری زیرک، متین، و بیرحم است که کوچکترین احساسی و علاقه‌ای به ادبیات ندارد، ولی خود را ناچار احساس می‌کند که به خاطر کسب محبوبیّت دربارهٔ شعر دوران کودکی[1] یک سلسله سخنرانی کند.

در آلمان نیز وضع به همین منوال بود. در آن زمان نه تنها در پایتخت بلکه در شهرهای ولایات و استانها «سالن»ها و انجمنهای بزرگ و کوچک ادبی وجود داشت که تاریخشان به صور مختلف حداکثر به نیمهٔ دوّم قرن هیجدهم می‌رسید. در این سالنها و انجمنها مسائل ادبی مطرح می‌شد و ضمن نوشیدن قهوه و خوردن شیرینی آثار ادبی جدید مورد بحث قرار می‌گرفت. اعضای این مجامع دختران جوان نبودند، بلکه آدمهای بسیار جدی، زنان شوهردار، صاحب‌منصبان دولتی، قضات و ارتشیان بودند. زیرا این انجمنهای ادبی یکی از صور عمدهٔ گردهمآئیهای

1- Poesy of childhood

اجتماعی بود، و ادبیات نُقل این مجالس بود.

نیازی به گفتن ندارد که اشخاص مجرد جوان نیز در این محافل دیده می‌شدند. برای آنها طبیعتاً ادبیات، از زمان نخستین داستان بزرگ منثور یعنی داستان لانسلوتِ دریاچه[1]، همیشه اهمیّت خاصی داشت. شهرت این داستان در نزد جوانان از آنجا بود که دانته دربارهٔ آن نقل کرده بود که پائولو و فرانچسکا، هنگام خواندن آن چنان از لحاظ روحی به یکدیگر نزدیک شدند که بالاخره «آن شب کتاب را فروبستند و دیگر بیش از آن نخواندند.» امّا در این عصر ادبی که متاخر از آن دوره بود، اغلب اتفاق می‌افتاد که کتابی انگیزهٔ نخستین و یا وسیلهٔ مادیِ دوستی و همبستگی دو تن را برای تمام زندگی فراهم می‌ساخت. آثار ادبی جدید زمینهٔ خنثایی فراهم می‌آورد که آشنایی برآن زمینه صورت می‌گرفت؛ در اینجا، فرصتی پیش می‌آمد تا از نحوهٔ قضاوت دیگری دربارهٔ مردم و چیزها بینشی برای شخص جوان در اندیشه و احساس پدید آید که احتمال داشت نخستین پیوند میان دو روح موافق از طریقِ آن فراهم گردد.

امروز از این طریق آشنا و دوست یافتن تقریباً هاله‌ای رمانتیک دارد. اکنون دیگر جوانان نمی‌توانند آن نظر خوشبینانه و خوشایندی را نسبت به یکدیگر داشته باشند که از راه نگاههای دزدیده واغلب گمراه کننده، در طی یک میهمانی رسمی یا جلسه‌ای که کتابی به نوبت خوانده می‌شد، از ذهنیّت طرف مقابل، به تصوّر درمی‌آوردند. بلی، امروز همهٔ اینها رمانتیک به نظر می‌رسد. امروز آشنائیها و دوستیها در طی ورزش یا کار کردن با یکدیگر به وجود می‌آید. به عبارت دیگر، ادبیات مدتها است که دیگر موضوع عمدهٔ گفتگوها نیست که هیچ، بلکه کمتر از آن، زمینهٔ مشترکی برای زندگی اجتماعی نیز نمی‌باشد.

اینجا جای آن نیست که سیر این تحوّل را از دورهٔ بعد از رمانتیکها تا پایانش مورد بررسی قرار دهیم. کافی است دریابیم که این تغییر چقدر مشهود و علنی است. چهل سال پیش، اگر روزنامه‌ای می‌خواست ضمیمه‌ای برای سرگرمی خوانندگانش چاپ کند، مطابق معمول، این

1- Lancelot of the lake

ضمیمه در زمینهٔ ادبیات بود. محتوای آن یا ادبی بود یا تاریخی یا هنری. امّا امروز دیگر چنین نیست، و دلیلش اصلاً و ابداً آن دلیلی نیست که گاهی برای آن آورده می‌شود، یعنی این که به تمایلات ادبی در بعضی از مجلات خاص توجه می‌شود، بلکه دلیلش آنست که در گذشته علائق ادبی و تاریخی در جامعه قدرت فائق داشت. امروز در آلمان جای آن را علوم سیاسی، علوم طبیعی، اصلاح اجتماعی، و ورزش گرفته است. اتفاقاً درست در روزنامه‌های مترقی سیاسی است که مباحث صرفاً ادبی به غفلت سپرده شده است. روزنامه‌های محافظه‌کار سیاسی بیشتر به ادب توجه دارند. در اساس، مدارس هم این تحوّل و تطوّر را طی کرده‌اند. آموزش و پرورشی که مدارس قدیم، جیمنازیوم‌های انسان‌گرا، یا «مدارس دولتی» می‌دادند بیشتر جنبهٔ تاریخی و ادبی داشت. امروز تعدادی از مدارس نوع جدید خود را وقف آموختن موضوعات دیگر کرده‌اند.

افتراق مردم که در نتیجهٔ این چیزها پدید آمد، ناچار خود را در ارتباط با هنر آشکار ساخت. برای آنکه این تغییر عظیم را با مثالی جاندار روشن سازیم، اجازه بدهید ترکیب جمعیّتی را در شب اوّل نمایشی در برلن قبل از جنگ جهانی گذشته، به یاد آوریم. یکی از منتقدان معروف تئاتر در برلن زمانی تجزیه و تحلیل دقیقی از این جمعیّت ـ نه حضار و تماشگرانِ پیش نمایش، بلکه حضار نمایش معمولی ـ را به دست داده است. وی چیزهای مهمّی را در این رابطه روشن ساخته است ـ نخست اینکه این جمعیّت ترکیب غریبی از عناصر نامتجانس است ـ مردم محلیی که به این تئاترِ بخصوص علاقه دارند، مردمی که به آسانی می‌توانند با ترن برقی به آنجا بیایند، کسانی که برای دیدن برلن آمده‌اند و اعلامیه نمایش را بر ستون اعلانات دیده‌اند، و مانند آن. این امر، بر وجه مشت نمونه خروار دربارهٔ کل تماشاگران و حضار هنری آلمان صادق است: اثری از تجانس در آن نیست. و این وضع زمانی است که وحدت و یکنواختی درسهای مدرسه، تمایلات مردم، شرایط زندگی طبقهٔ حاکم، و امکانات مراودات شخصی که پیش از رشد و توسعهٔ شهرهای بزرگ وجود داشته،

به ضرورت، وحدت و همسانیِ بیشتری را در ذوق و سلیقه به وجود می‌آورده است. امّا اکنون آن دوران که «شخص تحصیلکرده» نوعی بود که از جنبهٔ عقلانی فقط چند عنصر ادبی، زیباشناختی، و تاریخی او را تعیّن می‌بخشید، دیگر گذشته است. یک ساختار کاملاً دیگرگون شدهٔ اجتماعی به وجود آمده است، با همان مقدار روابط با اوضاع و احوال گذشته و قدیم که با اوضاع واحوال فعلی در یک شهر کوچکِ فاقد صنایع، جایی که حرکت کلی هستی با تن آسانی صورت می‌گیرد، نفوذ انسان عادی بر هنر هنوز امری بدیهی پنداشته می‌شود، سطح سواد و تحصیل رهبران اجتماعی هنوز نسبتاً یکسان است، تجاربشان تقریباً همانند است، شرایط زندگی و موقعیّت اقتصادیشان مشابه است، و اندیشه‌های سیاسیشان اختلاف فاحش ندارد، آرمانها و کمال مطلوبهایشان در تضاد و تقابل کامل با یکدیگر نیست، و به همین دلیل خواست و تقاضایشان از هنر دنیاها از هم فاصله ندارد. نتیجهٔ این جدایی و تفرّق اجتماعی بر حیات هنر و مخصوصاً بر شکل‌گیری ذوق و سلیقه چیست؟ نتیجه، بر حسب ضرورت، در هنر مانند دیگر زمینه‌های زندگی انسان، پیشوایی و رهبری آن دسته از مردم است که خویشتن را متبحر و خبره احساس می‌کنند. امّا عناصر یک شخصیّت دیگر نیز می‌کوشند تا گوش شنوای مستمع را به خود جلب کنند.

# فصل پنجم

## شروع گرایشهای جدید در ذوق

**به وجود آمدن محافل زیباشناسی**

در نظر آدم عادی فرایند اجتماعی شکل گرفتن ذوق ادبی و هنری به لحاظی مانند تشکل محافل و دسته‌های زیباشناسی است. جایی و در زمانی هنرمندی از فرمان الهی که بر او نازل شده است پیروی می‌کند، و در صمیمیّت و صدق کامل با سائقی درونی، و در پاسخگوئی مطلق به خویشتن و نه جوابگویی به دعوت و ندای جهان خارج، یک کار هنری می‌آفریند که از کمال مطلوبی که پیشاپیش او روان است به وی تکلیف شده است. این اثر به روشنایی روز آورده می‌شود، به تماشا گذاشته می‌شود، انحرافاتی را از هنر موجود نشان می‌دهد، و لذا در انگارهٔ ذوق زمان نمی‌گنجد، جا نمی‌افتد. اما این اثر به فضیلت قدرت تبلیغات ذاتیش دوستانی پیدا می‌کند، شناخته می‌شود، و پس از آن بر ذوق هنری عمومی اثر می‌گذارد. جریان کارها در نظر مردم عادی چنین است.

این تصوّر البته تا حد زیادی کلاً درست است. ما همه از چنین مواردی آگاهیم، و بویژه آسان است که ببینیم که چسان شور و شوق برای یک اثر هنری جدید، اغلب با غروری که از کشف آن پدید آمده است، همراه می‌شود و تقویت می‌گردد و به تعریف و تبلیغ آن از شخصی به

شخصی پر وبال می‌دهد، و این تبلیغات راه را برای ایجاد تغییری در ذوق هموار می‌کند. چند سال پیش شرکت انتشاراتیِ آلمانی دیدریس[1] ورقه‌ای در لای صفحات نسخه‌ای از یکی از کتابهایش گذاشت و از خوانندگانش خواست که به شرکت اطلاع دهند چه چیز آنها را به خرید کتاب رهنمون شده است، و ثابت شد که اکثریت عظیم شگفت‌انگیزی کتاب را بر اثر نیروی توصیهٔ شخصی دوستانشان خریده‌اند. بعداً، در سال ۱۹۲۶ شرکتِ Leipziger Buchhändler _ Börsenverein یک پژوهش آماری وسیع در همین زمینه به عمل آورد، و به نتیجهٔ مشابه رسید. در مقابلِ ۱۶۰ مورد که کتاب خاصی بر اثر نقدی که دربارهٔ آن نوشته شده بود، خریداری شده بود ۳۹۱ مورد خرید در نتیجهٔ تعریف دوستان از کتاب صورت گرفته بود.

تاوقتی که پژوهشهای دقیق در این زمینه معدود و با فاصله از یکدیگر است، چنین موارد متفرقی البته به درد می‌خورد. اینها نشان می‌دهد که هنوز عناصر شخصی تا چه حد در تشکیل ذوق قدرتمند است. در مورد یک ابداع هنری معاصر یقیناً، حتّی بیش از موارد دیگر چنین است، در این حال، سر نخ را باید تا محفل بلافصل دوستانِ شخصیِ هنرمند، پی‌جویی کرد. عده‌ای از اشخاصی که در تماس مستقیم با او هستند، نخستین حلقهٔ کوچک پشتیبانان او را تشکیل می‌دهند. این حلقه مدام بر اثر انتقال عقیده از شخصی به شخص دیگر وسیع‌تر می‌شود تا جماعت مؤثری بوجود می‌آید که توجه را سوق می‌دهد، و اعضای جدید را جذب می‌نماید. این جماعت با گردآوردن کسانی که بر اثر قضاوت مستقل خویش جذب شده‌اند، آغاز می‌شود، سپس ادامه می‌یابد تا توده‌های وسیعتری را که قدرت قضاوت ندارند، جذب کند.

نمونه‌های کهن از این امر در تاریخ ادبیات هست. بنجمین رابرت هَیدنِ[2] نقاش کیتس[3] را با آثار وردورث[4] آشنایی داد. این یک مورد نوعی

---

1- Diedeichs
2- Benjamin Robert Haydon
3- Keats
4- Wordsworth

وتیپیک است. براونینگ شللی را برای خود کشف کرد، که حادثه‌ای غیر معهود است؛ و چنان ازاین کشف خود خوشحال بود ـ البته نه بدون دلیل ـ که از آن با تشبیهات بسیار زیبا در اشعار خود به بزرگی یاد کرد. گاهی صیت شهرت یک اثر هنری با برخورداری از امواج جنبشهای اخلاقی، اجتماعی، یا سیاسی به دور و نزدیک می‌رسد، و در نتیجه، ممکن است آن اثر تا حدی به صورت سمبل و نماد بیرون بیاید.

امّا ملاحظه و مشاهدهٔ دقیق هنر در گذشته و حال بلافاصله روشن می‌سازد که فرایند و جریان به وجود آمدن ذوق هنری و ادبی، از لحاظ اجتماعی، زیاد هم مانند انتشار خود به خود امواج بر اثر پرتاب سنگی در میان آب نیست، هرچند مواردی که در بالا ذکر کردیم این مثال را به ذهن می‌آورد. انتشار آوازهٔ هنر به آسانی انتشار امواج آب نیست؛ شرایط و اوضاع و احوال دیگر چنان ابتدایی نیست.

رابطهٔ هنرمند خلاق با ذوق متداول. اهمیت ادراک‌پذیری

نخست باید بگوئیم که ذوق ادبی و هنری موجود نقش کوچکی در خلق و آفرینش اثر هنری ندارد. البته معنای این سخن آن نیست که هنر کالایی است که به دلخواه متناسب با ذائقه تودهٔ مردم ساخته می‌شود. ما در بالا نشان دادیم که چگونه، دقیقاً از این جنبهٔ خاص، در قرن گذشته شرایط و اوضاع واحوال، تغییر فاحش پیدا کرده است. چرچ یارد[1]، یکی از معاصرانِ شکسپیر، در یکی از اهدانامه‌های خود، با صراحتی توأم با بدبینی نوشته است که وی ماهی را سرمشق خود قرار داده است، یعنی با جریان آب شنا می‌کند: این طرز اندیشه در روزگاران اخیر تا حد زیادی از میان رفته است. این راست است که در عمل چیزها چنانکه می‌نمایند خوشایند نیستند. آرنولد بنت حتی خیال می‌کرد با ادعای آشکار و پر جوش و خروش بر اینکه نویسنده بایستی مطابقِ ذوق مردم بنویسد، دروغی مصلحت‌آمیز را فاش ساخته است. وی می‌نویسد:

---

1- Churchyard

حقیقت این است که هنرمندی که صرفاً بر مبنای شرایط خود و لاغیر، از مردم قدردانی و تحسین می‌طلبد یا خداست یا ابلهی خودبین و دور از عمل. و به احتمال زیاد دوّمی است نه اوّلی. او توقع بیش از حدّ دارد. در هر معامله‌ای از جمله هنر دو طرف وجود دارد. بارورترین و قدرتمندترین هنرمندان آنها هستند که بیشترین آمادگی را برای قبول این حقیقت از خود نشان می‌دهند، زیرا حس سازگاری آنها که حس نظم و ترتیب است، خوب پرورده شده است. فقدان حسّ سازگاری نشانهٔ کوته مغزی است. هنرمند بصیر و بینشوَر در همان حال که برای خویشتن احترام قائل است به خواستها و نظریات مردم هم احترام می‌گذارد. این هردو را همزمان و با هم انجام دادن کاملاً امکان دارد.

آرنولد بنت پیش می‌رود و از مسائل جنسی مثال می‌آورد که مردم بریتانیا دل و جرأت پرداختن به آن مسائل را به شیوهٔ مردمان قارهٔ اروپا نداشتند. این مثال خیلی خوب برگزیده شده است، هرچند اکنون در بریتانیا دیگر محملی ندارد؛ این مثال نشان می‌دهد که چگونه بعضی «حرمتها» ممکن است فردانیت هنری را به زنجیر بکشد. وی از شکسپیر و سمیوئل ریچاردسن به عنوان هنرمندان بزرگی که راهنمایشان تمایلات و خواستهای مردم بوده است یاد می‌کند. وی می‌توانست، به دلیل بسیار بهتری، بایرون را نیز که با همهٔ تظاهرش به استقلال و عدم وابستگی، هرگز خوانندگانش را از نظر دور نمی‌داشت، به شاهد بیاورد. یقین است که این نویسندگان به خواست مردم گردن نهاده‌اند. امّا پرسش اصلی این است که آیا انسان باید فردیّت خود را فداکند. اگر چنین کند وی خیلی ساده آن صفات و سجایایی را که یک هنرمند بزرگ را می‌سازد ندارد. اینها همیشه متضمن آن مقدار از استقلال هستند که نمی‌توان آنها را تحت تأثیر قرار داد.

آرنولد بنت توصیه می‌کند که نویسنده نظر مردم را با هدفگیری خوب و حسابشده و دقیق جلب کند، و سپس بکوشد تا وی را به آنجا که دلخواه اوست بکشاند. این شیوهٔ آخر، چون در جهتی متفاوت به کار

برده شود، اغلب به توفیق منجر خواهد شد. هنرمندانی که کارشان را در سنّت معینی شروع کرده‌اند، و این سبب شده است که توجه به کارشان جلب شود، از این طریق حکمی محدود به دست می‌آورند که به دنبال راههای جدید بروند، و در سپردن آن راهها به پرورش کامل استعداد و قریحهٔ خاص خویش می‌رسند. اینان مستمعینی و تماشاگرانی برای خود به دست آورده‌اند، و این مستمعان به آنها وفادار می‌مانند. این امر به سادگی از تحقیق .....Leipziger Buchhändler پیداست: یک سوّم خریداران دلیل خود را برای خرید کتابی این واقعیّت اعلام داشته بودند که آثار دیگر مؤلف را می‌شناخته‌اند.

البته فقط به ندرت می‌تواند همهٔ این چیزها، آن‌چنان که آرنولد بنت توصیه می‌کند، به وسیلهٔ هنرمند طرح‌ریزی شود. آنچه معمولاً رخ می‌دهد به کلی حساب نشده و کم و بیش ناآگاهانه است؛ مانند سیر طبیعی تکامل انسانی است که معمولاً خود را تا حدی با محیط سازوار می‌کند، و شدید تحت نفوذ سرمشقها قرار می‌گیرد.

کوشش برای راهنمایی مردم به افقهای جدید همیشه به آسانی توفیق نمی‌یابد، و یا بدون فداکاری صورت نمی‌بندد. این فداکاری برای نقاشی که زمینهای مردابی را نقاشی می‌کرد، بس گران تمام شد: وی تصاویر بسیار از مرغزارها با آسمان بلند، و گله‌های قرمز رنگی که کوچکترین نقص اناتومی نداشتند، نقاشی کرده بود، و این نقاشیها برای او مایهٔ شهرت شده بود، و او از آن پس آه می‌کشید که ای کاش فرصتی پیش می‌آمد تا به زمینه‌های دیگری بپردازد. او می‌توانست این کار را بکند، امّا همیشه از او همان مرغزارها را با آسمانهای بلند وگله‌های سرخ که کمترین نقصی از لحاظ اناتومی نداشتند، می‌خواستند!

به هرحال، وضعیّت یک هنرمند با استعداد که نه آگاهانه و نه ناخودآگاهانه با ذوق حاکم بر جامعه قرابت و همبستگی نشان می‌دهد، چندان وضعیّت راحتی نیست. بسیاری از این گونه هنرمندان محکوم به شکست هستند. زیرا سنّت قوی است و آن دسته از هنرمندان را که کم و بیش در آن سهیم هستند یا می‌توانند از آن پیروی کنند، به خود جذب

می‌کند. امّا آن گروه از هنرمندان که دلشان می‌خواهد به راههای دیگر بروند، بیشترشان مجالی برای اظهار وجود نمی‌یابند، و یا دیری نمی‌گذرد که به سکوت و خاموشی وادار می‌شوند.

ممکن است ایراد گرفته شود که استعدادها و قرایح بزرگ همیشه خود را حتی در صور نامأنوس و ناآشنا نیز نشان می‌دهند، و به ندرت اتفاق می‌افتد که چنین استعدادهایی با ارادهٔ قوی همراه نباشند، و همین اراده نمی‌گذارد که یأس بر آنها مستولی شود و یا شکست به سکوتشان وادارد. امّا آنها که چنین استدلال می‌کنند از تاریخ ادبیات و یا از تاریخ هنر چیز زیادی فرا نگرفته‌اند. آفرینش هنری حاصلِ ملاحظات حسابشده و حسابگری نیست بلکه تبلور یک تجربهٔ عاطفی و احساسی است. امّا چنین تبلوری اغلب متکی و وابسته به مقتضیات و شرایط خارجی است. هنرمندان حساسند، و مانند خدایان، به دود بخورات زنده‌اند. اگر بخوری نباشد، خدایی هم نیست. شناخته شدن و معروفیّت به هنرمند بال می‌دهد، غفلت و ناشناختگی ممکن است به آسانی مانع پرواز او شود. به این ترتیب، تراژدی عدم موفقیت در این واقعیّت نیست که هنرمند خلّاق نمی‌تواند از اثر آفرینش خود بهره‌ور شود، بلکه در قیچی کردن بالهای او قبل از پریدن است. برای عدهٔ زیادی از مردم نخستین شرط اعتماد به نفس، اعتماد دیگران است.

همچنین غیر ممکن است که بتوان از این عقیده دفاع کرد که می‌گوید هنر خلّاق ضرورتی گریزناپذیر برای هنرمند حقیقی است. هر ورزشکاری مسابقه را به سر نمی‌برد. گذشته از این، در همهٔ آفرینشها لحظاتی هست که تصویر اثر هنری با چشم ذهنِ هنرمند نگریسته می‌شود. در این حال، برای شخص هنرمند سه چهارم مشکلش حلّ شده است، امّا این خطر وجود دارد که اگر انگیزه‌ای وجود نداشته باشد، یا فرا نرسد که هنرمند را برآن دارد تا کار را، هرچند دشوار و پررنج باشد، با تمام جزئیات و ریزه‌کاریهایش به پایان برد جریان آفرینش قطع شود. این انگیزه در اندیشه و فکر جماعت مردم قرار دارد. گوته خوب گفته است که:

من بی تو چه می‌بودم
ای دوست من، ای جماعت؟
همهٔ تأثراتم حدیث نفسی بود
و خاموش بود همه شادیهایم!

آنجا که شرایط مادی مطرح نباشد، ممکن است شخص واحدی نمایندهٔ جماعت و مردم باشد. بهترین نمونه دراین مورد درسته است. هیچ کس قدرت و اصالتِ قریحه و استعداد او را نفی و انکار نمی‌کند. چون در ارتباط با زمینهٔ موفقیّتهای شعری روزگارش در نظر گرفته شود، استقلال و عدم وابستگیش هربار امری باورنکردنی به نظر می‌رسد. پس کار خلاّق او مبتنی بر کدام شانس و اقبال یا مجال و فرصت بود؟ سالها منبع و سرچشمهٔ کار او به نظر می‌رسید که گویا خشکیده است. اگر وی یک نفر را، شخص واحدی را نیافته بود که به تمامی شعرش را درک کند، بر سر هنر او چه می‌آمد. وی یک جا می‌گوید که بدون او «شعرش را در تنهایی می‌گفت» ـ یعنی، چیزی را بر صفحهٔ کاغذ نمی‌نوشت.

امّا در اینجا ما فقط یک نمونهٔ شگفت و برجسته از چیزی داریم که به صور مختلف در همهٔ آفرینشهای هنری و شاعرانه وجود دارد. بیندیشید که چگونه حتی هنر مردی چون گوته از مصاحبت با کسی که وی را مطبوع و صمیمی می‌یافت از شادی و سرزندگی شکوفا می‌گردید. امّا بسیاری از هنرمندان، به سادگی درسته، فقط به امید داشتن یک پیرو، خرسند نمی‌شوند. ارنولد بنت اشاره می‌کند که چگونه حتی آنها که تظاهر به بیزاری از خلق‌الله می‌کردند، معمولاً از نداشتن هواخواه شدیداً در رنج بودند. به عنوان مثال، این نکته دربارهٔ شللی صادق است. تردید نیست که هرگز شاعری با استقلال روحی شللی این چنین کامل تحت سلطهٔ سائقِ رسالتِ خویش در سپردن راه تنهایی خود قرار نداشته است؛ و با وجود این، آن غزلسرای بزرگ چقدر از ناشناختگی و گمنامی رنج می‌برد! افسردگی عمیقی که بر او فشار می‌آورد، غم و اندوهی که رد پایش را بر بسیاری از آثار و کارهای او باقی گذاشته است، به عقیدهٔ بسیاری از کسانی که در زمرهٔ دوستان صمیمی و نزدیک او بوده‌اند، می‌توانست با

اندک موفقیّتی در نزد مردم، از چهرهٔ آثارش زدوده شود. و فراموش نکنیم که شللی مردی بود که نیاز مادی و مالی به کسی نداشت.

اگر مقتضیات و اوضاع و احوال بیرونیِ زندگی و معیشت یک هنرمند نیز علیه او باشد، بسیار احتمال دارد که کلِ اثرآفرینی او فروپاشد. آفرینش هنری، چنانکه هم اکنون نشان دادیم، ضرورتاً چیزی نیست که فوران کند و با زور یک نیروی عنصری راه خود را بگشاید. ارنولد بنت عبارت مهمّی را در این باب از نامه‌ای از جورج مردیث به دوستی نقل می‌کند. مردیث می‌نویسد که [جامهٔ] شعرش را به میخی آویخته است: «و در حقیقت، به عنوان خادم مردم، باید در انتظار بمانم تا ارباب، پیش از آنکه جداً به سرودن پردازم، به من فرمان دهد.» این امر، با آنکه شاید صبغه‌ای تلخ و جانگزا دارد، هسته‌ای از حقیقت هم در آن هست. امّا شرایط خارجی در بسیاری از موارد، همان مبادیِ کسب موفقیّت را از هنرمند بااستعداد، دریغ می‌دارد. گری در منظومهٔ مرثیه‌ای در گورستان دهکده[1] خود چندان از حقیقت دور نیست آنجا که دربارهٔ «میلتن‌های گنگ ناپیروزمندی» که درگورستانهای دهکده به خواب ابدی فرو رفته‌اند، فلسفه می‌بافد. امّا شاعران گنگ فقط در گورستانهای دهکده نمی‌خوابند. در نبودن شرایط مادی لازم برای موفقیّت هنری، در نبودن علاقه و هواخواهی و تفاهم درک، موفقیتی وجود ندارد.

در همهٔ زمینه‌های هنری این چیزها را معمولاً به تمامی درک نکرده و نفهمیده‌اند. در دورهٔ خاصی یا در منطقهٔ خاصی این طور معلوم شده است که استعدادهای هنری وجود نداشته است، و از اینجا، چنین تصور شده است که مسئله، به عبارتی، مسئلهٔ فصل بد و فصل خوب است. یکی از نویسندگان اخیر درباب تاریخ هنر، یعنی پیندر[2]، خیال می‌کند که کلید اصلی درک و فهم تاریخ هنر را در اندیشهٔ همگنی و تجانس اعضایِ

---

۱ـ تامس گری (۱۷۱٦ ـ ۱۷۷۱) شاعر انگلیسی. مشهورترین شعر او همین مرثیه‌ای در گورستان دهکده است که شهرت و محبوبیت بسیار یافت و سبب شد سراینده‌اش به ملك‌الشعرایی انگلستان برسد.

2- Pinder

«نسلها» کشف کرده است؛ وی حتی دریافته است که «طبیعت وقفه‌های موزونی در میان آفرینش ارواح برجسته برای نفس‌کشیدن اعطاء می‌کند»، و از «طاس‌اندازیِ طبیعت» سخن می‌گوید. تعبیرهای شگفت‌انگیز از تحوّل روح یک قوم در دیگر توجیهات، نقشی دارد. مثلاً مری سدارد[1] نبودن موفقیّتهای بزرگ در صحنهٔ نمایش انگلیس در قرن نوزدهم را ناشی از «عدم پیوستگی در روحیهٔ خلاق» می‌داند که امری اسطوره‌ای است؛ یا یکی از منتقدان فوق‌العاده معروف هنری روزگاران اخیر، یعنی مایر گرافه[2] اشاره می‌کند که در قرن هفدهم «ساختار عقل آلمانی» چنان بود که از هنرهای زیبا روی برتافت و به موسیقی روی آورد. اینها عرفان بافی و وَهم صرف است. آنچه باید در آن تحقیق به عمل آید دلیل این امر است که چرا زمینه و مجالی برای بروز و ظهور استعدادها وجود نداشت. زیرا هرجا انسان باشد، قریحه و استعداد هم هست.

تشکیل گروهها و مکتبها امّا پیدایش کلی وجوه مشابهی در آثار هنری منفرد که ما آن را به عنوانِ گرایش قطعی ذوق توصیف کردیم، علاوه بر دلایل وجودی دیگر ناشی از موفقیّت به دست آوردنِ بعضی از آثار، و جلب توجه آن دسته از مردم که از آثار خلاق لذت می‌برند، نیز هست. این امر تقلید لاعن شعور را که یکی از قدرتمندترین نیروها در این زمینه و نیز در همهٔ زمینه‌های دیگر زندگی اجتماعی است به بازی و جنبش فرامی‌خواند. «هیچ چیز مانندِ موفقیّت موفقیت نمی‌آورد.» اینجا مسئلهٔ فرایندهای آگاهانه، مانند مواردی که آرنولد بنت در نظر دارد، مطرح نیست. آنچه روی می‌دهد این است که این در طبیعت اشیاءِ هنری است که الهامبخش هنر باشند. این گرایش را این واقعیت که هیچ طبقه و دسته‌ای از مردم مانند نوع جماعت هنرمند مفتون و مجذوب وابستگی با نوع و سنخ خویش نیست مددرسان بوده است. تنهایی را فرشتهٔ الهامبخش هنرمند توصیف کرده‌اند، امّا این سخن فقط تا حدودی توجیه‌پذیر و درست است.

---

1- Mary Suddard 2- Meyer Gräfe

امّا حتی دریابنده‌ترین و شناساترین محیطها به احوال هنرمند، نمی‌تواند به اندازهٔ همکارانش برای او انگیزنده و ترغیب کننده باشد. هنرمند از آنان انتقاد می‌پذیرد و حال آنکه کوچکترین انتقادی از صمیمی‌ترین هواخواهانش، محتمل است همچون نیشی در او اثر بگذارد. تنها شناخت و تعریف کسانی که خودشان دارای استعداد و قریحه هستند در واقع در نظر او به حساب می‌آید، و مشاهدهٔ موفقیت دیگران او را به تقلید و پیروی برمی‌انگیزد. تنها با دیدن رشد و پیشرفت کامل و تمام عیار هنرمند دیگر، خود او به سوی تناسب کامل ترقی می‌کند.

به این ترتیب، ما می‌توانیم در همهٔ احوال این تشکل گروههای هنری را به لحاظ اهمیّت نامحدودی که برای آفرینش هنر دارد، دنبال کنیم. اثر هنرمند بر هنرمند، حقیقت این تعمیم را که فقط الماس الماس را می‌برد، چه در زمینهٔ مادی و چه در زمینه معنوی، تأکید می‌کند. آنجا که این گروهها نمی‌تواند تشکیل شود، آفرینش هنری دشوارتر می‌گردد. به عنوان مثال رشد نمایش در دورهٔ الیزابت بخصوص از این واقعیت سیراب می‌شد که همهٔ مردان بااستعداد در لندن جمع شده بودند، و فقط در اینجا بود که هنرمندی بر روی دوشهای هنرمندی دیگر بالا می‌رفت؛ و حال آنکه در آلمان همان عصر مردان بااستعداد منزوی می‌زیستند، و نفوذ و تأثیر متقابلی وجود نداشت که بهترین قدرتها را در میان آنها بیدار کند.

به این طریق، بویژه آسان است که شالودهٔ مشترکی، مکتبی به وجود آید. البته این درست است که بخصوص در روزگاران جدید، مراودات شخصی از این قبیل، دیگر لزومی ندارد. نفوذ و تأثیرات هنری و ذوقی می‌تواند غیرشخصی باشد. در این حال، باز فرایند یکسان است، اما شاید گاه‌گاهی با شدت بیشتری تحت تأثیر واقعیّتِ موفقیت خارجی قرار گیرد.

# فصل ششم

## وسایل انتخاب

**اهمیت گزینش مراجع** امّا در همان حال که به خوبی روشن است که چگونه بعضی تأثیرات در همان آغاز تولد یک اثر هنری فعال هستند، و توان گفت آن را در جهت خاصی می‌رانند، این امر به درجهٔ متفاوتی در مورد نیروهای منتخبی که اثر هنری پس از زایش معروض آنها قرار می‌گیرد، نیز صادق است؛ زیرا از قدیم می‌دانستند که ایجاد یک اثر ادبی بیش از به دنیا آوردن آنست. سرنوشت آن هنوز وابسته به عوامل خارجی بسیار است. برای خواننده‌ای که تواریخ ادبیات مارا می‌خواند، ممکن است چنین به نظر برسد که گویی همهٔ آثاری که با آنها سر وکار پیدا می‌کند، خود به خود چشم و گوش مردم را به خویشتن جلب کرده‌اند، گویی که در نظر و عقیدهٔ مردم به عنوان امری مسلم جایی راکه متعلق بدانها بوده است اشغال کرده‌اند، درست مانند وارثی که بر اورنگ سلطنت موروثی برمی‌نشیند. امّا مواردی که در آن مردی صبح برخیزد و خویشتن را معروف و مشهور بیابد بسیار معدود، و رخ دادنش بعید است. فقط اجازه یافتن برای آنکه نخستین بار از نگهبانان مدخلِ معبدِ شهرتِ ادبی بگذری، وابسته به شرایط معینی است. این نگهبانان مدیران و کارگردانان تئاتر و ناشران هستند. این اشخاص در ملاحظات و داوریهای

خود عمدتاً تحت تأثیر ملاحظات مردم قرار دارند، امّا با همهٔ اینها، اینان در تصمیم‌گیریهای شخصی خود، تا حد زیادی از نیروی سرنوشت متأثرند.

از جنبهٔ تاریخی، ناشر در مرحله‌ای که مخدوم حمایتگرِ هنر از میان رفته است،یعنی در قرن هیجدهم، نقش خود را آغاز می‌کند. چه کسی می‌تواند ادبیات انگلیسی را در آن قرن بدون دادسلی[1] به تصّور درآورد، یا ادبیات آلمانی قرن بعد را بدون کوتا[2]؟ چنین بنگاههای انتشاراتی به تدریج یک نوع مرجع صلاحیت‌دار شدند. همین که کوتا موفق شد عده‌ای از برجسته‌ترین نویسندگان آثار «کلاسیک» را در مجموعهٔ انتشاراتش گرد آورد، برای دهها سال به صورتی درآمد که گمان می‌رفت هر اثری که به وسیلهٔ شرکت او چاپ شود، استحقاق جاودانگی دارد، و شاعرانی که می‌کوشیدند تا به اوج قلهٔ شهرت برسند، هرگز رضا نمی‌دادند اثرشان چاپ شود مگر آنکه نشان «شیردال»[3] که علامت سلسله انتشارات کلاسیک آن بنگاه بود بر صفحهٔ عنوان کتابشان بخورد. بسیاری از بنگاههای انتشاراتی جدید، صرفاً به جنبهٔ تجارتی کار توجه دارند، و مدیرانشان، چنان که انتظار می‌رود، به رأی انتقادی «خوانندهٔ» بی‌نام خود، مرد یا زن، پناه می‌جویند، امّا ناشرانی که نظریات مشخصی از آنِ خود دارند، هنوز هم نفوذ واقعی بر ذوق و سلیقهٔ روز اعمال می‌کنند. موفقیّتهای گذشته بنگاههای اخیرالذکر را مورد اعتماد مردم قرار داده است، و مردم وقتی آثار جدیدی از آنها می‌خرند، از خوب بودن آنها به لحاظ داشتن مزایا و شایستگی ادبی یک نوع احساس اطمینان می‌کنند. البته، موفقیّت این آثار، از این جهت، یقینی نیست، اما آمدن نام اثری در فهرست انتشارات یکی از این ناشران دست کم محتمل این گمان است که یک مرجع ادبی و زیبائی‌شناسی، به چاپ آن، رأی مساعد داده است، و از این بابت به یقین انتظارات مناسبی را برمی‌انگیزد.

گردانندگان تئاتر البته هنوز نفوذ بیشتری دارند؛ کافی است موردی

---

1- R. Dodsley 2- Cotta 3- Griffins

چون براهم[1] را یادکنیم تا روشن شود که چگونه ممکن است فردی در تعیین گرایش کلی ذوق، بر اثر انتخاب خویش مؤثر باشد. نیز آموزنده است که در نظر آوریم چه بسا سرنوشت یک اثر اصیل که مقلدانی پیدا کرده و موجد پیدایش مکتبی شده است، بر ذوق و سلیقهٔ ناشر یا کارگردان تئاتر خاصی پایه داشته است.

نویسندگانی که عاقبت‌الامر مشهور شده‌اند، چه بسیار درها را بیهوده کوبیده‌اند. راستی را چه اتفاق می‌افتاد اگر اینان امتناع ناشران و کارگردانان را از پذیرفتن اثرشان گردن می‌نهادند، به شکست تن در می‌دادند، و دست از کار باز می‌داشتند. یکی از نمونه‌های قدیم از این نوع هرکس به طبیعت خویش[2] اثر بن جانسن[3] است. مطابق روایاتی که از قرن هیجدهم در دست است، این اثر در واقع برای نمایش رد شده بود که نسخه‌ای از آن به دست شکسپیر افتاد، و شکسپیر آن را برای نمایش در تئاتر خود پذیرفت. تأثیر و نفوذ آن تقریباً به اندازهٔ هر اثر دیگرِ آن دوره بود. تعداد چنین داستانهایی از قرنهای بعد هزاران هزار است. همهٔ اینها نشان می‌دهد که موفقیّت تا چه حد وابستهٔ پشتکار و پافشاری نویسنده است، و اوضاع و احوال خارجی چه نقش مهمّی در این میان بازی می‌کند.

این قبیل مراجع، البته، روی دیگر هم دارند که چندان قابل ستایش و تحسین نیست. حتی صرف نظر از روشهای دلبخواهانه و مبتنی بر بخت و اقبالشان، آنها ضمانت کافی در اینکه اثر به مرحلهٔ ملاحظات نهایی برسد، نمی‌دهند. مدیران تئاتر، بنا بر مرسوم، گرفتارتر از آنند که بتوانند همهٔ دستنویسهایی را که برای اظهار نظر عرضه می‌شود مطالعه کنند. و باز بنا بر مرسوم نقش نویسندهٔ نمایشنامه حائز چندان اهمیّتی نیست ـ نوشتن رساله‌ای منفرد یا تک‌نگاشتی در این باره چقدر آموزنده خواهد بود! نتیجه، یک نوع بی‌میلی طبیعی به آموزش و تجربه کردن است، و گرایش تئاترها در شهرهای کوچکتر که کوششی در کشف استعدادها از خویش نشان نمی‌دهند، و صرفاً به آثاری که به نظر می‌آید در چند تئاتر بزرگ

---

1- Brahm
2- Every Man in his Humour
3- Ben Jonson

موفقیّت داشته‌اند، اتکاء می‌ورزند نمونهٔ آن است. این گرایش را وابستگی خطرناک به ناشران آثار تئاتری، دوچندان تقویت می‌کند. به این ترتیب، بنا بر قاعده، شهرهای کوچک همهٔ نفوذ خویش را در این زمینه از دست می‌دهند.

درباب به چاپ رسانیدن یک اثر، دست‌کم از قرن هیجدهم یک واقعیّت مشهود بوده است، و آن، وضع سعادتبارکسی است که با نویسندگان مشهور که دارای خوانندگان خاص خود هستند و در نزد ناشران اعتباری دارند، آشنایی شخصی دارد. توصیهٔ اینان ممکن است آن اندازه وزن و اعتبار داشته باشد که مشکلات عمده را از سر راه «نورسیدگان» به کنار بزند. بنابراین، این تقریباً یک قاعده است که آثار مبتدیان مستقیم از خودشان به دست مرجع مناسب نمی‌رسد بلکه از طریق غیر مستقیم و از مسیری اغلب دشوار از میز هنرمندی معروف و صاحب نام می‌گذرد، و به آن مرجع می‌رسد.

این روش نقائصی دارد. در مقایسهٔ با آن روش تحصیل کامیابی از طریق علمی تقریباً کمال مطلوب به نظر می‌رسد. شناخت نقائص این روش به کوششهای بسیاری برای اصلاح آن منجر شده است. جائزه‌هایی تعیین شده است، و کمیته‌هایی بدان امید تشکیل گردیده است تا به کمک آنها گنجینه‌های ناشناخته کشف گردد. امّا مطابق مرسوم هیچ یک از این اقدامات به موفقیّت نینجامیده است. در حقیقت، مادام که در نظام اجتماعی، یک عنصر، تنها یک عنصر در جریان تغییر صورت باشد، هیچ موفقیّتی انتظار نمی‌توان داشت. هیچ چیز جز دگرگونی کاملِ نظام نمی‌تواند تغییری در برونداد نظام ایجاد کند.

استفاده از وسایل تبلیغاتی

تصوّر مردم عادی از مسیری که یک اثر هنری خود به خود تعقیب می‌کند نیز این واقعیّت را در نظر نمی‌گیرد که مسیر را از خیلی پیش مقتضیات مادی گوناگون تعیین نموده است. از بسیاری جنبه‌ها، اما البته نه از همهٔ جنبه‌ها، در اینجا موازنه و تشابهی هست میان این امر و تحول در زندگی بازرگانی که در آن مصرف‌کننده و

تولیدکننده، مدت مدیدی به وسیلهٔ عناصر میانجی و واسطه‌های بسیار که نفوذی خارق‌العاده بر هردوْ طرف داشتند، از هم جدا شده بودند. در ادبیات انگلیسی مثالی در این مورد هست که برای کسی که اثر خلاق فکری و عقلانی را کم و بیش تماماً متکی و وابسته به علل فکری و عقلانی می‌داند، می‌بایستی وهن‌آور و ناسوتی و مادی به نظر رسد. رمانهای سه جلدی روزگار ثکری و دیکنس چنان فرم شایع و متداول و مقبولی شده بود که نخستین رمان شارلوت برونته[1] به نام پروفسور[2] را نخست همهٔ ناشران رد کردند صرفاً به خاطر آنکه فقط در یک مجلد نوشته شده بود. ناگهان در اوایل سالهای نود این فرم از میان رفت. دلیلش آن بود که کتابخانه‌های بزرگ وام‌دهندهٔ کتاب اعلام داشتند که آنها دیگر رمانهای سه جلدی را ابتیاع نخواهند کرد. این حادثه در سال ۱۸۹۴ رخ داد. در آن سال ۱۸۴ رمان سه جلدی چاپ شده بود؛ در سال ۱۸۹۷ فقط چهار رمان سه جلدی به چاپ رسید.

این تغییر ممکن است به علل ومقتضیات مختلف از خیلی پیش مقدماتش در حال فراهم شدن بوده است. امّا از میان رفتنِ سریع فرم قدیم صرفاً ناشی از علل مادی بوده است. بنابراین، این است نمونه‌ای از تأثیرگذاری مقتضیات مادّیِ بر اثر هنری. امّا آنهاکه با چشمان باز به پیرامون خود می‌نگرند حتماً از درک و دریافت این امر باز نمی‌مانند که انتشار و اشاعهٔ ذوق و سلیقه در باب آثار هنری چه بسا فقط به وسیلهٔ برخورد افکار و اندیشه‌ها تعیین نمی‌شود بلکه از راه رقابت میان عناصر مادّیِ قدرت معیّن می‌گردد. پیدایش تجارت چاپ و انتشار کتاب، و تجارت آثار هنری، مردم را به صحنهٔ رقابت و کشمکش کشانده است. تاریخ تحوّل روشهای انتشار کتاب، یکی از جالبترین، امّا نه مهذّب‌ترین، فصول تاریخ ذوق ادبی می‌باشد. تبلیغ کردن در موضوعات هنری عموماً اقدام جدیدی پنداشته می‌شود، امّا این چیزی جز افراط در ایده‌آلیسم نسل گذشته نیست. هیچ چیز برای نویسنده‌ای که به هر طریقی می‌کوشد تا راه را برای آثار خویش هموار سازد، تازه نیست. یکی از نخستین مردان

---

1- Charlotte Brontë  2- The Professor

مشهور ادبیات جدید که به ضرورت تبلیغ در این دنیایِ بطیءالذهن پی برد، سروانتس کبیر[1] بود. وی که می‌ترسید ـ البته نه بدون دلیل ـ مبادا قسمت اول دون کیشوت[2] چنانکه شایستهٔ آنست شناخته نشود، دستور داد رسالهٔ کوچکی چاپ و منتشر کنند به ظاهر در انتقاد کتاب، و در آن رساله اشاره شده بود که کتاب محتوی هجوهای جانگزا و خطرناک از شخصیتهای عالیمقام است. این توپ برفی چون درست انداخته شد بهمنی واقعی از انتقادات و مجادلات بر سر کتاب فرود آورد. یکی دیگر از نویسندگانی که با ناشرش همکاری فعّال داشت نویسندهٔ تریسترام شاندی[3] و سفر احساساتی[4] بود: وی عملاً نامه‌هایی به معشوقهٔ خود دیکته می‌کرد که در آنها معشوقه‌اش توجه آشنایان و دوستان خود را در لندن به کتاب جدید حیرت‌انگیزی که به وسیلهٔ یک روحانیِ تاکنون ناشناس، به نام لاورنس استرن[5] نوشته شده، جلب می‌کرد.

وجود رابطهٔ حرفه‌ای نزدیک میان مؤلف و روزنامه‌نگار، که گاهی در عمل یک اتحادیه شخصی است، فرایند نفوذ و تأثیرگذاری را به شیوه‌های غیر مستقیم آسان می‌کند. در چنین اموری هنرمندان چه بزرگ و چه کوچک، همیشه و همه جا، هرگز وسواس زیادی به خرج نداده‌اند. یک بار در سالهای «چهل» لوین شوکینگ مقاله‌ای دربارهٔ فرانتس دینگل‌اشتد[6] چاپ کرد، و اندک زمانی بعد، دینگل اشتد مقاله‌ای دربارهٔ شوکینگ نوشت. این امر خشم فرایلی‌گرات[7] را که مردی فوق‌العاده شرافتمند بود برانگیخت و وی در نامه‌ای به دوستش شوکینگ نوشت و اعلام داشت که از قرار معلوم آندو یک شرکت سهامی تشکیل داده‌اند. امّا این فقط یک نمونهٔ نسبتاً بی‌آلایش از انجمنهای تحسین وتمجید دوجانبه بود که نمونه‌های قابل توجه بسیار از آن در تاریخ ادبیات وجود داشته است. یکی از نمونه‌های آشنا و معروف این، کاری است که دوستان دانتی گیبریل روستی[8]، پدر نهضت پیش رافائلیان[9]، کردند وقتی که اشعار

---

1- Cervantes
2- Don Quixote
3- Tristram Shandy
4- Sentimental Journey
5- Lourence Stern
6- Franz Dingelstedt
7- Freiligrath
8- Dante Gabriel Rossetti

او که چاپشان مدتها به تأخیر افتاده و مقداری از آنها نیز در گور زنش پیدا شده بود سرانجام منتشر گردید: حلقهٔ دوستان روستی مراقبت کردند که کار نوشتن نقد و بررسی اشعار برای روزنامه‌های اصلی و عمده را خود به دست گیرند. به نظر می‌رسد که این چیزی بوده است که بیش از هر چیز سبب برانگیخته شدن جورج بوکانان[10] علیه روستی و دست زدن به حمله‌ای تلخ و جانگزا و وحشیانه بر ضد او در رسالهٔ خویش به نام مکتب شهوانی[11] شد، و این حمله طلایهٔ حملاتی بود که برای همیشه تعادل ذهنی روستی را که مردی بسیار حساس بود، برهم زد و نابود ساخت. خدمات دوستانه‌ای از این نوع در هر صفحه‌ای از تاریخ ادبیات ثبت شده است؛ امّا به ندرت نتایجی چنین غمبار و تأسف انگیز داشته است.

از تقریباً عهد بسیار قدیم، کوششهایی در جهان تئاتر برای تشویق تماشاگران به غلبه بر کمرویی و بیان بی‌پروای احساسات خود نسبت به آنچه در صحنه می‌دیده‌اند به خرج داده می‌شده است که به صورت خیلی طبیعی مقتضی شرایط نمایش بوده است. در تئاتر انگلستان در قرن هیجدهم، به عنوان مثال، گروه مزدور آفرین‌گوی[12]، یکی از وجوه عادی تئاتر بود، و فیلدینگ تصویری روشن از اینکه اگر جمعیّت تماشاگر به تبعیّت از آفرین‌گویان به تحسین و تمجید نمی‌پرداخت، کار به ایجاد چنان غوغایی درمیان مردم منجر می‌شد که زنان ترسو و کمرو از میان جمعیّت هراسان و سراسیمه فرار را بر قرار ترجیح می‌دادند. حتی برجسته‌ترین نویسندگان آن روزگار چیزی در خور سرزنش در این گونه فعالیّتها نمی‌دیدند. برای آنکه نمایش اُرستس[13] (۱۷۵۰) ولتر قرین موفقیت باشد «آفرین‌گویان» را دقیقاً سازمان داده بودند؛ و در اولین شب نمایش وی در برابر فاتح تعظیم می‌کند[14] (۱۵ مارس ۱۷۷۳) تشکیلات جماعت چنان کامل بود که موفقیّت حتمی می‌نمود. گروهی آدم قلچماق، اغلبشان اسکاتلندی، از روی بزرگی دستها و بلندی صدایشان

---

9- Pre - Raphaelite Movement
10- George Buchanan
11- Fleshly School
12- Calque
13- Orestes
14- She stoops to coquer

برگزیده شده بودند، و با دقت در میان حضار پخش شده بودند. دکتر جانسن، به روایت ریچارد کامبرلند[1] در یکی از «لژهای» تئاتر نشسته بود و به رهبر گروه «آفرین‌گویان»، مردی که خنده‌اش، چون چاووشان، چنان بلند بود که فریادهای یک خانهٔ پرجمعیت را تحت‌الشعاع قرار می‌داد، چنین تعلیم داده شده بود که چشم از دکتر جانسن برندارد: هرگاه دکتر سر تکان می‌داد وی خندهٔ شیهه‌مانند و غیر قابل مقاومت خود را سر می‌داد. با وجود این، دکتر جانسن، بنا بر معروف و مرسوم، یکی از تحسین‌کنندگان گفته‌ها وسخنان فوق‌العاده موقر و بلیغ بود.

تبلیغاتِ روزگاران بعد، کمتر از این بیشرمانه بود، امّا کمتر نتیجه‌بخش و مثمر ثمر نبود. تدابیر جدیدتر و ظریفتر زیادی کشف شد، امّا ثمربخشی همهٔ آنها آشکار است. هنرِ تحت تأثیر قرار دادن ذهن مردم، موضوع بررسیهای دقیق قرار گرفته است، و نتایج به دست آمده، ارزش خود را به طرق مختلف نشان داده‌اند.

البته بر تبلیغاتی که هدفش، چنانکه مقتضی آنست، رساندن سخن تا سرحد ممکن به گوش مستمعان بیشتری است، ایرادی وارد نیست. در حقیقت، استفاده نکردن از تبلیغ اشتباه محض است. امّا گاه‌گاه روشها و تدابیر مشکوک از هر نوع و قماش به چشم می‌خورد. از آن جمله‌اند دلالان آثار هنری که علناً لاف می‌زنند که فلان هنرمند را به شهرت رسانده‌اند، و ناشرانی با جاه‌طلبی مشابهی که نقشه می‌چینند تا نویسندگان، منتقدان، و بخصوص روزنامه‌ها را به دایرهٔ منافع اکثراً مادی خود بکشانند و زیرکانه از آنها استفاده کنند. و امروز دیگر برای یک روزنامهٔ پرنفوذ غیر معهود نیست که ستونهای خود را با ستایش نویسنده‌ای که باب مذاق آنست، پُر کند، و هرآنچه راکه بر ضد او گفته می‌شود بکوبد.

مردم بیشتر مایل هستند که این چیزها را لغزشها و کوتاهیهای ناچیز انسانی به شمار آورند، بر این عقیده‌اند که قریحه و استعداد شاعری شاعر می‌سازد نه ناشر و چاپچی، و تبلیغات نیز کار بد را خوب نمی‌کند. البته در این عقیدهٔ عامه، بارقه‌ای از حقیقت هست، و تبلیغات همیشه موفقیت

---

1- Richard Cumberlard

نمی‌آورد. چند سالی پیش از ۱۹۱۴ در آلمان آزمایشی به مقیاس بسیار وسیع با «نامه‌های گانتر» به عمل آمد. ثروتِ کوچکی برای رساندن نامه‌ای به دست هزاران هزار خوانندهٔ با فرهنگ صرف شد: به این ترتیب که یک روز صبح نامه‌ای از شخصی ناشناس توجه خوانندگان را با اشارات مضطرب‌کننده‌ای به داستانی که همان زمان چاپ شده بود، جلب کرد. امّا، صرف نظر از اینکه رمان مزبور چیز بی‌ارزشی بود، تبلیغاتی که انجام گرفت احمقانه بود و با شکست کامل مواجه شد. ولی، صِرف اقدام نمودن به این کار، اهمیّت دارد.

بسیاری از نویسندگان سعی می‌کنند ناشرانی بیابند که برای کتابهایشان «کاری خواهند کرد»؛ و از همه‌چیز گذشته، می‌دانند که در پی چه هستند. زیرا تبلیغ تنها نمی‌تواند از هیچ کس گوته بسازد؛ امّا می‌تواند ـ حقیقتی که عامهٔ مردم به ندرت بدان پی می‌برند ـ کارهای زیادی بکند که راه را برای گرایشهای خاصی در ذوق ادبی هموار سازد، اهمیّت آنها را در چشم اشخاصی که دید انتقادی ندارند، بالا برد، و راه را بر دیگر گرایشها ببندد. وِدِکیند[1]، پیش از آنکه به ادبیات روی آورد، سالها به عنوان نمایندهٔ یک بنگاه بزرگ به کارهای تبلیغاتی اشتغال داشت، و همین موقعیّت بدون تردید عنصری بود که سهم بسزایی در موفقیت او داشت.

البته تدابیر بسیار و متنوعی را می‌توان برای رسیدن به چنین غایت و هدفی به کار برد. همیشه آسان نیست که پس از حادثه با اطمینان بگوئیم که تا چه حد برای بعضی از مراحلِ وصول به قلّهٔ اشتهار، از سکهٔ قلب استفاده کرده‌ایم. گاهی عوامل سرزنش‌ناپذیری هستند که ما را در همان راستا پیش می‌برند. سمیوئل راجرز[2]، نویسندهٔ کتاب لذّات خاطره (۱۷۹۲)[3] مرد ثروتمندی بود با نفوذ بسیار در زندگی اجتماعی و ادبی، وجیه‌الملّه، و در عین حال با زبانی تند و گزنده که همه کس از آن واهمه داشت. این امور در تعیین مقام ادبی او در طی زندگیش، بی‌اهمیّت نبودند. درست است که آثار او شهرتِ پایدار نیافتند، امّا این امر برای کسانی که وی هنگام زنده بودنش در محاق گمنامی افکند، چندان تسلی بخش

---

1- Wedekind 2- Samuel Rogers 3- Pleasures of Memory

نیست.

در این زمینه از زندگی اجتماعی، امور به همان شکل اتفاق می‌افتند که در زمینه‌های دیگر:

عبارات رسا و ساده در باب اینکه در نهایت کار بالاخره خیر و خوشی فرا می‌رسد، ممکن است بسیاری از مردمانی را که استعدادهایشان شناخته نشده است تسلی دهد، امّا این عبارات از حقیقت بسیار دورند. اینها این گفته را به خاطر می‌آورند که هرجا نیاز بیشتر است کمک خدا نزدیکتر است ـ که سرچشمهٔ تشجیع و امید در موقعیتهای نومیدکننده است ـ اما این گفته، علی‌رغم مثالهای رقت انگیزی که از آن در کتابهای درسی آمده است، ارزش منطقی مشکوکی دارد. چنین ایمانی هنرمند خلاق را کمک خواهد کرد، امّا یک ناظر ادبی و اجتماعی اگر بی‌قید و شرط و بی‌پروا بدان قایل باشد، مسلماً از قوّهٔ عقل و نقد بی‌بهره است. به این عقیده که خیر و خوبی سرانجام پیروز خواهد شد، منتقد فقط می‌تواند این پاسخ شکاکانه را بدهد که آنچه پیروز می‌شود، بعد از پیروزی، خیر و خوبی تلقی می‌شود.

اهمیت نقد ادبی بازدیدِ «رواديدِ» مسافرانِ قلهٔ شهرت با منتقد ادبی است. وی را معمولاً نیروی محرّک اصلی در تاریخ ذوق ادبی می‌شمارند. در سیر تاریخ نقد ادبی، چنان که پروفسور سینتسبری[1] برای نخستین بار اشاره کرده است، منتقدانی که قدرت تشخیص و تمییز داشته‌اند کم و بیش نفوذی بر تحوّل و تکامل ذوق اعمال کرده‌اند؛ البته بیشتر اینان خود مردمانی بوده‌اند که به نوعی فعالیّتهای خلاق داشته‌اند. امّا قضاوت دقیقاً متعادل یک منتقد واحد، هرچند هم معروف و مشهور بوده باشد، معمولاً اثر مهمّی نداشته است. در حقیقت، موارد بسیاری هست که در آنها حتی اجماع منتقدان در ستایش یک رمان یا یک شعر، بدون پشتیبانی و تایید دیگر نیروهایی که از آنها یاد کردیم، اثری قاطع پدید نیاورده است. در پژوهشی که از سوی ـ Börsenvertein ـ

1- Saintsbury

Leipziger Buchhändler به عمل آمد، نشان داد که در حالی که در ۳۹۱ مورد کتابی به توصیهٔ دوستی خریداری شده بود، فقط ۱۶۰ مورد صرفاً با خواندن نقد و بررسی، کتابی خریداری شده بود. متنفذترین منتقدان هنوز کسانی هستند که منظماً برای روزنامه یا مجلهٔ خاصی نقد و بررسی می‌نویسند و موفق شده‌اند اعتماد و احترام خوانندگان را به خود جلب کنند. از این بابت، سازمانهایی که با مشترکان خود ارتباط و بستگی خاصی دارند، مزیّت بیشتری دارند. در این موارد، مانند وقتی که شرایط و مقتضیات ابتدایی‌تری حاکم است، یک ارتباط شخصی میان منتقد و خواننده برقرار می‌شود. خواننده ذوق و گرایش منتقد را تصدیق می‌کند، و از آن پس کم و بیش به راهنمائیهای او اعتماد می‌ورزد.

این راهنمایی در مورد مجله‌های هنرهای زیبا که نه تنها انتقاد بلکه نمونه‌هایی هم به خواننده عرضه می‌کنند و لذا یک پا ناشر هم می‌شوند، اهمیّت بیشتری پیدا می‌کند. ناشران چنین مجله‌هایی نفوذ زیادی بر تکامل ذوق هنری اعمال می‌کنند. گاهی در این موارد نتیجه آن می‌شود که جوامع منظمی که اعضای آنها کم و بیش، نه فقط از لحاظ ذوق و سلیقه، بلکه از لحاظ دید و نظریات سیاسی و اجتماعی و دینی هم با یکدیگر سنخیّت دارند، تشکیل می‌یابد. این موارد بویژه بسیار جالبند، زیرا نشان می‌دهند به چه آسانی گروههای اجتماعی خاصی در قضاوت هنری و زیباشناختی با هم اشتراک عقیده پیدا می‌کنند.

جای آن دارد که نگاهی دقیقتر و نافذتر به شرایط و اوضاع و احوال اجتماعی جالبی که در این موارد وجود دارد، بیفکنیم. پژوهش در تاریخ چنین گروههایی از خوانندگان یا جوامع هنری و ادبی، از قبیل آنها که در گذشته در آلمان در اطراف «گارتنلوبه»[1] و بعداً «روندشو»[2] «نئوروندشو»[3]، «کُنشتوارت»[4]، «تیورمر»[5]، «هوخلند»[6] و مانند آن گرد آمده بودند، ممکن است به نتایج مهمّی دربارهٔ تاریخ ذوق، یعنی، دربارهٔ استقرار لایه‌های مختلف ذوقی که در دورهٔ معاصر وجود دارد، و تأثیر

---

1- Gartenlaube
2- Rundschau
3- Neue Rundschau
4- Kunstwart
5- Türmer
6- Hochland

آنها بر یکدیگر منجر شود ـ نتایجی که از طریق آنها سرانجام می‌توان به تفاوتهای نهایی در فرهنگ به طور کلی پی برد. از این راه، همزمان می‌توان بر رابطهٔ خاص بنیادی و مقدّر میان ناشر و مردم، که تا حدی اولی را به ارادهٔ دوّمی مقیّد می‌سازد، روشنی افکند. این رابطه در گذشته به مراتب بیشتر بود، امّا تحولات کلیی که در بالا بدانها اشاره کردیم تا حد زیادی آن را سست گردانید. بنابراین، در این رابطه نیز، تغییرات مهمّی رخ داده است.

عللی که در زیر این تغییرات نهفته است از تغییر موضع منتقد نیز هویداست. تاریخ قرون گذشته نسلهای بسیاری از منتقدان را به ما نشان می‌دهد که معیارهای آنها چیزی نبود جز آن قواعد و قوانینی که از هنر کلاسیک یا هنر گذشته استخراج و استنباط کرده بودند. و لذا کلاً درکی از آنچه جدید و نو است نداشتند. در دورهٔ کلاسیسم ادبیات به ظاهر چون باغی می‌مانست که باغبانان بیشماری در آن مشغول غرس و نشای هنر بودند. توانیم گفت که اخلاف آنها مغزهای سترونی هستند که زندگی را بر بسیاری از هنرمندانی که چیزی برای گفتن به جهانیان داشتند ـ هنرمندانی به ظرفیت و عظمت کیتس و یا هبِل ـ تلخ و جانگزا ساختند. امّا آلمان در قرن نوزدهم، در واپسین دهه‌های آن قرن، تغییر کامل این امور را تجربه کرد. دیگر آن حالات و چیزهایی که تقریباً عام و همگانی بود مانند اینکه هنرمند نوخاسته منتقد را دشمن سوگند خوردهٔ خود می‌دانست، و هرگز از معارضه با حق حیات او، در گفتگوهای خصوصی و به وسیلهٔ هر ضد و نقیضی که اندیشهٔ یک هنرمند قادر به تصور آنست، باز نمی‌ایستاد، وجود نداشت.

اکنون مدتهاست که دیگر شعار جنگی او را بکش! او یک منتقد است! وزنی ندارد. منتقد بیش از گذشته رنج و سختی بر خود هموار می‌سازد تا داد هنرمند را به عنوان یک فرد بدهد، تا در اندیشه‌های او رسوخ کند، و ارزش هدفهای او را دریابد. وی دیگر، چون یک قاضی بر مبنای عبارات دقیق یک قانونامهٔ کهنه و منسوخ، حکم صادر نمی‌کند، بلکه به عنوان یک مفسر کارآزموده و خبیر، مشکلات را هر جا که لازم

باشد از سر راه ادراک و شناخت اثر برمی‌دارد. از این راه، چه کارهای بزرگ و عالی انجام گرفته است. باری، بعضی از منتقدان، بویژه، تا آنجا که به ادبیات مربوط می‌شود، منتقدان تئاتر شهرهای بزرگ، بی‌آنکه به چشم آید و مشهود افتد، دید و طرز تلقی خویش را به کلی تغییر داده‌اند، و اینک بدون قید وشرط خویشتن را در خدمت هنرمند قرارداده‌اند. این تحوّل که در قرون گذشته، در دوره‌هایی که در طی آنها هنر رادعی میان خود و ذوق عمومی پدید آورده بود، مشابهاتی داشته است، در آلمان هنوز موقعیّتی که زمان درازی از آن گذشته باشد ندارد. تنها وقتی که براهم مرد این نکته که تقریباً جنبهٔ ستایشی داشت، در ستون ویژهٔ متوفیات روزنامه‌های برلین دربارهٔ او نوشته شد که وی پدر نسلی از منتقدان بود که باکی نداشتند از اینکه خلاف عقیدهٔ عامه قلم بزنند. تا قبل از آن هیچ کس این نکته را به زبان نمی‌آورد. این امر تأثیر کمی در زندگی هنر نداشته است.

این یکی از مهمترین انواع تشکیل گروههاست، و نوعی است که در گذشته هم به همین شکل وجود داشته، امّا نوعی که در مقابل همهٔ آنهای دیگر که قبلاً آمده و رفته بودند، حیرت‌آور و شگفت‌انگیز بوده است. در آلمان در گذشته، و اغلب حتی تا امروز، نقادی تئاتر در شهرهای کوچک یک حرفه محسوب نمی‌شود و بیشتر در دست نویسندگان یا عامهٔ اهل سواد است. منتقد در نهایت خویشتن را در Primus inter pares احساس می‌کند. وی نمایندهٔ جماعت تحصیلکرده و درس خوانده، و سخنگوی ادعاهای آنهاست؛ و بهر تقدیر، مدعیِ چنین مقامی است. ا.ت.ا.هوفمان[1]، به عنوان مثال، در نامه‌ای که اخیراً چاپ شده است، به بامبرگ که از وی دعوت به عمل آورده است تا به عنوان منتقد موسیقی، بررسیی برای بامبرگ[2] بنویسد، چنین پاسخ داده است:

«تا آنجا که من در آن مقال عقیدهٔ شخصی خود را بیان کنم، من آگاهانه و از روی شعور و باوفاداری به قضاوت مردم خواهم چسبید، و لذا خود من فقط عامل بیان عقیدهٔ عامه خواهم بود.»

---

1- E.T.A. Hoffmann  2- Bamberg

این نقش دیگر به وسیله منتقد بازی نمی‌شود، در زندگی هنر فرایندی رخ داده است که شبیه است به آنچه در دین انجام گرفت؛ وقتی که کشیش خود را میان خدا و خلق خدا حائل قرار داد. بعضی وقتها مردم احساس می‌کردند که خدا فقط به خاطر کشیش در آنجا هست؛ به هرحال، او تعالی در بالای سر جماعتِ مؤمنان عادی نیز در پرواز است. در شهرهای بزرگ آلمان، منتقدان نمایشی وجود دارند که علناً و در اساس خویشتن را بالاتر از نمایشنامه‌نویس قرار می‌دهند. چنین نظری، مانند نظریهٔ معروف لوبه که خبرگان واقعی در گالریها می‌نشینند، امروز امری کاملاً غیر قابل ادراک و توجیه ناپذیر به نظر می‌رسد. در نقادی نمایش عباراتی سکه خورده است همچون «نمایش به وسیلهٔ تماشاگران موفقیّت یافت» که به جای مجلدها کتاب، بیان مقصود می‌کند کم و بیش نشان می‌دهد که مردم قادر به ترتیب دادن و ادارهٔ امور خویش نیستند.

این نوع قضاوت را، حتی به صورتی نپخته‌تر در قلمرو هنرهای زیبا می‌توان یافت. در اینجا احساسِ همه چیزدانیِ کارشناسان، اصلاً و ابداً حد و مرزی ندارد. در سال ۱۹۲۹ دانشگاه ارلانگن[1] برآن شد تا یک یادمان جنگی به انتخاب خویش برپای دارد. روزنامهٔ Münchener Neueste Nachrichten یکی از پرتیراژترین روزنامه‌های باواریا در ۲۹ ژوئیه، این تصمیم را به عذر آنکه از طرف هیأتی «که در مسائل مربوط به هنر مرجعیّت ندارد» گرفته شده است رد کرد. امّا چرا به مردم عادیِ فوق‌العاده با فرهنگ وفرهیخته نباید حق قضاوت در مسائل هنری داده شود؟

هنوز این وضع در دیگر هنرها چندان تغییری نکرده است. هیچ چیز این مطلب را روشنتر از این بیان نمی‌کند که بسیاری از روزنامه‌ها از گزارش نظر ودید مردم نسبت به نمایشنامه‌هایی که برای اولین بار اجرا می‌شوند، تقریباً به کلی باز ایستاده‌اند. این نکته در نقدهای ادبی روزنامه‌های درجهٔ اوّل در برلین از چندین سال پیش از ۱۹۱۴ مشهود

---

1- Erlangen

بوده است. استقبالی که از یک نمایشنامه به عمل می‌آید، چندان اهمیّتی ندارد. تئاترهایی وجود دارد که این وضعیت، توانیم گفت، در آنها به صورت قانون درآمده است، و به تحسین و تمجید و یا اظهار ناخرسندی و عدم قبول، وقعی گذاشته نمی‌شود. به این ترتیب، تئاتر، مانند گذشته، فقط با آقایان نقادان مستقیماً سر وکار دارد. تلقی بر آنست که حقّ اظهارات هنری و زیباشناسانه ازمردم سلب شده و در دست منتقد که صاحب قدرت است، گذاشته شده است. به این ترتیب، منتقد به یک نوع مرجع بازرسی کنندهٔ هنری نسبت به خلق و مردم، تبدیل گشته است.

این تحوّل ریشهٔ سه‌گانه‌ای دارد: تغییر در موضع هنر و هنرمند در زندگی که در فصل سوّم دربارهٔ آن بحث کردیم؛ منقسم شدن و تفرّق مردم و در نتیجه ناتوان شدن آنها، که در بالا به اختصار از آن یادکردیم، و بالاخره دلایل تاریخی که برمی‌گردد به انقلاب ادبی طبیعتگرایی. نزاع سختی که نهضت طبیعتگرایی می‌بایست علیه عقب‌ماندگی مردمی که فقط در زمینهٔ هنر عقب‌مانده نبودند، بلکه از جمیع جهات عقب‌مانده بودند بکند، به شکست کامل مردم انجامید.

امّا هر تأخیری که در شناخت عامه از هنر و هنرمند رخ می‌داد، بناچار، این عقیدهٔ جزمی راکه امروز چنان می‌نماید که جای هیچگونه سؤالی در آن نیست، تقویت می‌کرد، عقیده‌ای که بنا برآن مردم به طور خیلی ساده در مقامی نیستند که هنرمند واقعی را وقتی که قدم به عرصهٔ ظهور می‌گذارد، بشناسند و دریابند. آیا تجربه واگنر[1] در موسیقی، هبل در ادبیات، و بوکلین[2] در نقاشی چنین نبود؟ سالهای سال این مثالها در دهان هرکسی بود، و به محض آنکه سخن از رابطهٔ میان هنر و اجتماع پیش می‌آمد، آن را بر زبان می‌آوردند.

به کلی فراموش شده بود که تا چند نسل پیشتر طرز تلقی مردم نسبت به این چیزها تاچه حدّ متفاوت بود. حتی گریلپارنزر[3]، به عنوان مثال، معتقد بود که مردم اگر چه داوری که در قانون متبحر و حاذق باشد نیست، امّا به هرحال ژوریی است که بر مبنای عقل سلیم و احساس

---

1- Wagner 2- Böcklin 3- Grillparzer

طبیعی خود، «گناهکار» و «غیر گناهکار» را اعلام می‌دارد. بنابراین، برای نمایشنامه‌نویس بهترین مرجع مردم بودند. نمایشی که مردم را نمی‌گرفت، نمایش خوبی به حساب نمی‌آمد. نقص به ناچار به نمایش نسبت داده می‌شد. شیللر جوان، بر همین نهج به معارضه می‌گفت این مردم نیستند که هنر را پائین می‌کشند: هنر همیشه به وسیلهٔ هنرمند به انحطاط کشیده می‌شود. اکنون، این موضوع به یقین درست است که یک تحوّل کاملاً جدید در ذوق، در ابتدا راهش را به آسانی نمی‌گشاید؛ امّا تحریف جدّی حقایق گذشته خواهد بود اگر بگوئیم همهٔ هنرمندان بزرگ اوّل باناشناختگی رو به رو شده‌اند؛ این نادیده گرفتن غوغایی از تحسین و ستایش است که از نمایش ورتر[1] گوته پدید آمد، و محبوبیّت شکسپیر در روزگار خویش، و به مقام بت رسانیدن بایرون از همان آغاز کارش. پس امکان دارد که هنرمندی را از همان اوّل مردم بشناسند، و هنرمند بزرگی هم باشد. از سوی دیگر، عدم توانایی در خشنود ساختن مردم، نشانهٔ بزرگی و اهمیّت هنرمند نیست.

با وجود این، اغراق بیش از حد دربارهٔ نظریهٔ عدم ادراک عامه از هنر، تا پارادکسی که نیچه[2] آن همه مشتاق آن بود رسید؛ نیچه می‌گفت: «مگر من باز چه مهملی بافته‌ام که مردم دست می‌زنند؟» به عبارت دیگر، به نظر می‌رسد که معیار اصلی برای هنر، گسلش کامل از ذوق و سلیقهٔ هنری پیشین می‌باشد. تا مدتها این احساسِ یقیناً غلط وجود داشت که تنها اثری مورد عنایت و قبول منتقدان قرار می‌گیرد که کاملاً مخالف آن فرضیات و اصول موضوعه‌ای باشد که نسلهای پیشین آنها را اساس و جوهر هنر نمایش می‌شمردند. به عنوان مثال بنگرید که منتقدان پایتخت دربارهٔ نمایش ردای قرمز[3] اثر بریو[4]، با صفات برجسته و شکوهمند آن به عنوان یک نمایش محض با چه تحقیری یادکرده‌اند. و یا دید و نظر منتقدان را دربارهٔ دین و میهن اثر شونهر[5] بنگرید. این نمایشنامه‌ای بود دربارهٔ کشمکشهای درونی دردانگیزی که نظیر نداشت، نمایشی با

---

1- Werther
2- Nietzsche
3- Red Robe
4- Brieux
5- Schönherr

محتوای ژرف انسانی. میلیونها آلمانی در موقعیّتی بودند که با همدردی عمیق خود را در مجادلهٔ روحیی که نمایش عرضه می‌داشت، درگیر می‌یافتند. از این رو، نمایش همه جا با موفقیت قرین بود. امّا منتقدان شهرهای بزرگ که چنین سجایایی را در نمایشهای جنده‌خانه‌ها به وفور می‌یافتند، با استخفاف تمام از آن به عنوان «ترس‌آور» و «هراس‌افگن» یاد کردند. فکر می‌کنید شانس تولد و به وجود آمدن چه مقدار آثار نمایشی هنرمندانه با ارزشهای ماندگار به این صورت از مردم آلمان گرفته شد؟ و از آن سوی به عنوان مثال، بر چه تعداد از کسانی که پیشرفت و ترقی ملتشان واقعاً بر پایه آثار و ارادهٔ آنها قرار دارد. وِدِکیند، نمایشنامه‌نویسی که در همان زمان پریستاران عالیمرتبهٔ «ادبیات محض» او را به آسمانها بالا برده بودند، نفوذ عقلانی و فکری داشته است ـ که مورخان امروزی ادبیات وی را به عنوان یک نمایشنامه‌نویس برجستهٔ معاصر کماکان جدی می‌گیرند! تعداد این کسان، در قیاس با شهرت «ادبی» آثار او بی‌اندازه کوچک است. آنچه از همهٔ اینها نتیجه می‌شود جستجوی بلاانقطاع گروهی در طلب وسایل جدید بیان در هنر است که در طی آن ارزشهای معنویی که انسان عادی از هنر خواهان است، به کلی به فراموشی سپرده می‌شود.

در حقیقت اینجاست نقطه‌ای که منتقدان هنر و مردم از یکدیگر جدا می‌شوند. مردم تا وقتی که همهٔ جهت‌گیری هنری و زیباشناسانهٔ خود را از دست نداده و به حالتی که هانس اندرسن در قصهٔ جامه‌های نو پادشاه وصف کرده است، نیفتاده‌اند در پی لذت بردن از یک اثر هنری هستند، اما منتقد هنری که این اصطلاح را به وسیعترین معنایش به کار می‌برد، در پی کشفِ، چنانکه یک منتقد برلینی یک بار گفته است، «ارادهٔ هنری» جدید است. شکایت و گلایهٔ وی از مردم آنست که مردم با آسودگی خاطر و خواب‌آلوده با صور قدیم هنری می‌آرامند. امّا مردم می‌توانند پاسخ دهند که منتقد همیشه روز بعد از فردا را تعقیب می‌کند. نیز می‌توان پرسید که آیا در اینجا یک نوع تخصص‌گرایی به وجود نیامده است که در خویشتن‌نگری بلاانقطاعش، به ناچار پیوندش را با عقل سلیمِ سالم از

دست داده است.

هیچکس انکار نمی‌کند که مراجعی که ما در اینجا از آنها بحث کردیم دارای درجه و مرتبهٔ بلندی از تخصص هستند. اغلب نیز، چنانکه در بالا دیدیم، دوره‌هایی در تاریخ ادبیات وجود داشته است که در آنها به دست آمدن موفقیتهای هنری مدیون بلندگوهای یک حلقهٔ نسبتاً کوچک از متخصصان و خبرگان بوده است. امّا هرگز در این موارد هنر چیزی تلقی نشده است که بیرون از زندگی باشد. در حقوق نیز چیزی مشابه این هست. جهان از خیلی پیش دریافته است که حقوقدانان حرفه‌ای در درک مقتضیات حقوقی به آسانی به یک نوع تحجر اداری و تشریفاتی گرفتار می‌آیند. در نتیجه، عدم اعتمادی به وجود آمده است که سبب پیدایش مقام امین صلح عادی شده است. بیشتر حقوقدانان امین صلح را دوست نمی‌دارند. برای داوری کردن در مسایل هنری نیز یک تخصص و خبرویّت حرفه‌ای به وجود آمده که از عقل سلیم از این هم دورتر رفته است. عبارت حقوقی "Fiat justitia, preat mundus" را می‌توان در زمینهٔ هنر به «هنر برای هنر» ترجمه کرد.

تأثیرات هنرهای زیبا اکنون، هیچکس مایل تر از مورخ به حفظ احتیاط در مسائل مربوط به تحوّل ذوق ادبی و هنری نیست. او می‌داند که چه بسیار در طی قرون نمایندگان ذوق و سبک جاافتاده و مستقری ظهور هر تغییری را در همان آغاز صرفاً به عنوان نوفروشی و شیوهٔ موقتی محکوم ساخته‌اند، در حالی که همین تغییرات بعدها شناسایی عموم را به دست آورده‌اند. از آن طرف، کسی بهتر از مورخ نمی‌داند که در حقیقت دوره‌هایی بوده است که به سوی غیرطبیعی بودن و ساختگی بودن در غلتیده‌اند، و از این رو سودمند تواند بود اگر علل اجتماعی و جامعه‌شناختی این را روشن سازیم. البته این پدیده‌ایست که بسی آن سوتر از فضا و قلمرو ادبیات را در بر می‌گیرد. اغلب موضوعی که اهمیّت اساسی در مسئله پدید آمدن ذوق داشته، در حقیقت، الهام از قلمرو مجاور یعنی حوزهٔ هنرهای زیبا گرفته است. ما قبلاً از ارتباط میان ادبیات

و هنرهای زیبا و اینکه این رابطه به تدریج چنان کاملاً معکوس شد که رد واثر این دگرگونی در کلمهٔ «ارتیست» حفظ شده است، سخن گفتیم. این تنها یک مثال و مورد از پدیده‌های مشابه بسیاری است که نفوذ دگرگون‌کنندهٔ هنرها را بر یکدیگر، در طی قرون، نشان می‌دهد. در قرن هیجدهم نقاشی منظرهٔ دوره‌های قدیمتر، تا مدتی، نفوذی کنترل‌کننده بر نوشته‌های مربوط به طبیعت (طبیعت‌نویسی) داشت. بسی از صحنه‌های طبیعی از روی خود طبیعت ترسیم نشده بود، بلکه از روی نقاشیهای سالواتور روسا[1] نسخه‌برداری شده بود. مردم به خود طبیعت با «عینکهای کلود[2]» می‌نگریستند، و از این رو اعلام می‌داشتند که تحت غلبهٔ روش مشاهدهٔ کلود لورن[3] قرار گرفته‌اند. بعدها، در دورهٔ رمانتیک، ادبیات علناً دست بالا را گرفت، واینک ما با آبستنی کامل هنرهای زیبا از روح ادبیات سر و کار داریم. کافی است که تنها به نقاشیهای رمانتیستها، به رابطهٔ موریتس فن شوبند[4] با موریکه[5] اشاره کنیم یا آثار پیش‌رافائیلیان را به یاد آوریم که شعرهای نقاشی شده را نمایش می‌دهند.

در روزگاران اخیرتر ما درست عکس این را مشاهده می‌کنیم. روی برتافتن عمدی و سنجیدهٔ نقاشان امپرسیونیست از حقیقت به طبیعت، اغراقها و زیاده‌رویها در روش‌شناسی، نزدیک شدن شدید بعضی از وجوه خاص در نقاشی به کاریکاتور به قصد بیان آنچه به نظر هنرمند اندیشه و ایدهٔ اساسی یک شئ می‌آید، صورتهای متناظر و همانندی در بعضی از نمایشنامه‌ها به وجود آورد، که در آنها «عمل» و «بازی» دیگر مدعی داشتن معنایی روانشناختی به مفهوم قدیم آن نبود، و شخصیتهای بازی عمداً از خود اختصارها و اطنابها نشان می‌دادند؛ طراحیهایی که ابتدایی بودن آنها بازگشتی بود به زبان «فرم» در نزد کودکان و یا نزد اقوام ابتدایی صورت متناظر خود را در بلبله کردنهای فریاد مانند به عنوان شیوهٔ بیان احساسات پیدا کرد، و نقاشی به اصطلاح «محض و مطلق» در آزمونها و تجربه‌هایی همچون نمایشنامهٔ کوکوشکا[6] بازتاب پیدا کرده

---

1- Salvato Rosa
2- Claude Glasses
3- Claude Lorrain
4- Morits von Schwind
5- Mörike
6- Kokoschka

است که چنان از «آفرینش توهّم حقیقت» به کلی دور افتاده است که برای فهم آن نیاز به تشکیل اندامهای جدیدی است.

قدرت هنرهای زیبا به طور ساده‌تر خود را در ارتباط با صحنهٔ نمایش نشان می‌دهد. در اینجا، اکسپرسیونیسم مجالی در هنر تولید و عرضهٔ نمایش یافته و پیروزیها در آرایش صحنه به دست آورده است. نشانهٔ ناسپاسگزاری و عدم قدردانی خواهد بود که انسان کارهای شگفت‌انگیزی را که در هنر صحنه‌آرایی در آلمان میان سالهای ۱۹۱۰ و ۱۹۳۰ انجام گرفته است نادیده بگیرد. توده‌ای از اندیشه‌ها که در اینجا پرورده شد، با به کار بردن پرشور وسایل فنی جدید، مدام تماشاگران را به تحسین و آفرین باد وامی‌داشت.

امّا اینها به چه قیمتی تمام شد؟ سالها قبل هاملت را در وین در میان دیوارهای سیاه، و صحنهٔ سرخ که از تماشاگران توقع می‌رفت که آنها را گورستان بپندارند بازی می‌کردند، و در آن سوی گورستان شخصیّتهای داستان در جامه‌های کاریکاتورمانند زشت و با رنگهای روشن یکنواخت حرکت می‌کردند؛ به ما گفتند که این واقعیّت را عرضه نمی‌دارد بلکه تصویر حقیقت را بدانسان که در مغز مضطرب و بیمار هاملت انعکاس یافته است نشان می‌دهد (هـ .ریختر). نمایش تارتف[1] را هنرپیشگانی که سیگار بر لب داشتند و لباسهای یقه‌آهاری پوشیده بودند در برلین به روی صحنه آوردند؛ هیاهوی بسیار برای هیچ[2] را در مونیخ اجرا کردند، و قهرمانان آن هرو و بئاتریس[3] جامه‌های روستایی باواریای علیا را بر تن داشتند امّا کلاه‌گیسهای قرمز و سبز بر سر نهاده بودند ـ و ما گمان می‌کردیم که بالا بردن این عقیده را تا به ذروات آن، شاهد هستیم. در جای دیگر تاجر ونیزی[4] را نمایش دادند، و صحنه و دورنمای اصیل ونیزی آن را با یک «رنگ مطلوب محلی» که در آن «عناصر سبک هنر ونیزی» با احتیاط به کار رفته بود، عوض کردند: عدهٔ کثیری از تماشاگران سرهایشان را به حیرت تکان می‌دادند، و حال آنکه بیشتر منتقدان از

---

1- Tartuffe
2- Much ado about Nothing
3- Hero and Beatrice
4- The Merchant of Venice

نمایش با ادراکی باطنی، اما نه با احترام، استقبال کردند. به روی صحنه آوردن نمایشی از شکسپیر با جامه‌های محلی باواریای علیاکم و بیش یادآور «نقیضه»[1] های هوشمندانه‌ایست که در گردهمایی دوستانهٔ هنرمندان صمیمی انسان شاهد آنها بوده است، و در آنها جای خدمتگریِ آگاهانهٔ جماعت تماشاگر را دید ونظر سبکبارانه‌تری می‌گیرد. اما طبیعی است که کسی به خواب هم نمی‌دید که به طور جدی به «نقیضه‌سازی» بپردازد. در این زمینه، مانند دیگر زمینه‌ها، قاعده بر این بود که وقتی مسائل مطرح شده حل شدند، به مسائل جدید پرداخته شود، مگر آنکه شرایط و مقتضیات خارجی تکرار مسائل کهن را الزامی کند.

ادامهٔ تجربه با وسایل و وسائط جدید بیان در نهایت به کاریکاتور ختم می‌شود، خواه ناخودآگاه و خواه با غفلت عمدی. آنها که می‌اندیشند به غایت همهٔ امکانات فنی در آراستن صحنه‌های ونیز رسیده‌اند، اگر ملاحظات مردم جلوگیر و رادع آنها نباشد، این تصوّر به مغزشان خطور خواهد کرد که برای آنکه به هر قیمتی که هست کاری بی‌سابقه انجام دهند یک نوع سمفونی صحنه در موضوع ونیز تصنیف کنند. یقیناً این فرصتی برای حل مسائل هنری عرضه خواهد داشت. امّا چه تهذیب عالی و فوق‌العاده‌ای! این سمفونی جماعتی مستمع لازم دارد که همه گردانندگان تئاتر باشند، یا دست کم مستمعانی که آشنایی با صحنه‌ها ومناظر ونیز و دانش و هنر ونیزی در آنها جمع شده باشد. و نمایشهایی از این نوع، معمولاً برای مردم کارگر اجرا می‌شود!

بهر تقدیر، در این گرایش، که مدتهاست منجر به از میان رفتن کامل همهٔ سنتها شده است، توجه به تمایلات و خواستهای مردم دیگر اصلاً مطرح نیست (مردمی که مسائل کهن برای آنها به هیچ وجه کهنه تلقی نمی‌شود).

اگر این روش، چنان که اغلب اتفاق می‌افتد، در مورد نمایشهایی به کار بسته شود که نویسنده صبغهٔ محلی خاصی یا سبک معینی از لباس را در نظر داشته باشد، هنرمندی که در خدمت اوست به زور خود را در

---

1- parodies

قلمرو استاد داخل می‌کند، و نسبت به شخصی که دارد برای او کار می‌کند، و نسبت به فردانیت هنری او، یعنی چیزی که برای خویشتن خواستار است، تحظّی روا می‌دارد. به این ترتیب، این تحوّل به معنایی یک دور کامل می‌زند، و در تصوری که از هنر پرداخته است به نقطه‌ای از زمان برمی‌گردد که به علت عدم احترام به فردانیّت هنرمند خلاق، آثارش را برای آنکه متناسب با شیوهٔ ذوقی متداول درآید، وصله پینه می‌کند. با وجود این، همان اشخاصی که در تواریخ ادبیاتشان بر پوپ به خاطر ترجمهٔ آثار هُمر به سبک روکوکو می‌تازند، و یا به لیدی مکبث در جامهٔ قرن هیجدهم می‌خندند، هیچ نوع ناسازگاری جدی در چنین تحظّیاتی به حریم آثار کلاسیک، از قبیل، نشان دادن مادر هاملت با موهای آلاگارسون درحالی که سیگاری در دست دارد، نمی‌بینند.

دید و طرز تلقی بنیادیِ این گرایش هنری را نسبت به مردم و مخاطبان و مستمعانش، یکی از طرفداران آن به بهترین وجه خلاصه کرده است. وی (کاندینسکی) می‌گوید: «زیبا آن چیزی است که با یک ضرورت درونی تطبیق کند» این سخن، بخصوص اغتشاش فکری را به خوبی نشان می‌دهد. آنچه آقای کاندینسکی باید بگوید این است که هر هنرمندی فقط باید به خلق آنچه با یکی از نیازهای درونی در ذهن او تطبیق می‌کند، بپردازد، امّا چون این کار انجام گرفت، تنها یکی از شرایط برای ایجاد شئ زیبا برآورده شده است. یک پینه‌دوز، یک ابله، یا یک آدم منحرف ممکن است تحت سائق و اجبار درونی خود سخت بکوشد و کاری انجام دهد، ولی نتیجهٔ کار او «زیبا» نیست[1].

از نقطه‌نظر تاریخ فکر که بنگریم، ما با این گرایش به منتهاالیه خط

---

۱ـ حدّ پیشرفت این اندیشه و نقطه نظر را در نقادی هنر جدید، و شکلی که این نقادی به خود گرفته است می‌توان به روشنی در دلایلی که برای دادن جایزه کلایست در سال ۱۹۲۱ به وسیله یکی از داوران مسابقه به یک اثر هنری ذکر شده است مشاهده کرد: این اثر، زادهٔ طبع هنرمندی است ساده‌دل، که از جنبهٔ عاطفی از زندگی رانده شده، شاعری که مجبور است دائماً مطابق با ضربان خونش، بی‌آنکه بپرسد کجا و کی صور خیالی شعرش را بیافریند. پس آیا کار هنری یک نوع کار وظایف‌الاعضایی است؟

تحوّلی که با قیام علیه شیوهٔ کلاسیک در نیمه قرن هیجدهم آغاز شد، می‌رسیم. در آن زمان ادوارد یانگ[1] که با کتاب خود اندیشه‌های شبانه[2] شهرت خارق‌العاده پیدا کرده بود، در نوشته خود به نام حدسیاتی دربارهٔ تصنیف اصیل[3] چنین تعلیم می‌داد که «قواعد و قوانینی» که تا این زمان مقدس انگاشته می‌شده است چیزی نیست جز عصا برای لنگان. نوابغ قوانین خود را در درون خود دارند. کل تاریخ دورهٔ بعد، به معنایی، فرایند واحدی از تحوّل این اندیشه است. در تصوّر و مفهوم امروزین از هنر، این اندیشه برهان پوچی نتیجه خود را به اثبات رسانیده است. تمام فرضیّات و الزاماتی که در کلمهٔ «نابغه» مستتر بود، از آن گرفته شده است. هنرمند خلاّق خواهان آنست که در همه حال و تحت هر شرایطی به ذوق و سلیقهٔ او سر تسلیم فرود آرند. دیکتاتوری کاملِ ذوق چنین تجویز می‌کند که ما باید بیان غرایز هرکسی را که به عنوان هنرمند قدم بر صحنه می‌گذارد، و به هر شکل و صورتی که وی برمی‌گزیند، بپذیریم. طرفداران این نظر، آن را تا به سرحد تناقض‌گویی فرا بردند ومدعی شدند که مردم عادی در حضور شاهانهٔ هنر باید خاموش باشند و فقط گوش فرا دهند تا وقتی که شاهنشاه هنر لب به سخن بگشاید. اگر شاهنشاه با آنها سخنی نگفت، باید خاموش سر به زیر افگنند و به راه خود بروند. به این ترتیب، ادعاهای غرورآمیز شاهنشاهان که هنرمند پیش کشیده است زنده می‌ماند.

این واقعیّت که چنین بیاناتی صرفاً بیانی آکادمیک نبود در نمایشگاههای هنری برلین هویدا گشت، که در آنها بلیطهای قطار راه‌آهن، تکه‌پاره‌های کف کفش و اشغالهایی مانند آن بر نقاشیها چسبانده شده بود تا بر تأثیر آنها بیفزاید. اکثریت مردم این را توهین به جماعت تماشاگر تلقی می‌کردند.

بهرتقدیر، خوبست در نظر داشته باشیم که وقتی می‌توان به تبیین درست آنچه رخ داده است رسید که در اینجا نیز به عوض توسل به «روح

---

1- Edward Young 2- Night Toughts

3- Conjectures on Ormpoistion

زمانه»، انسان آمادگی داشته باشد که عوامل و نیروهای متخاصم اجتماعی را که در نسل گذشته با یکدیگر درگیر بوده‌اند از هم جدا سازد. پدیده‌هایی چون نمایشگاههای برلین نتیجهٔ یک درون‌نگری و درونگرایی ناآرامانه است که هنرمند را از واقعیّت، و از این حقیقت بیگانه ساخته است که وی در عین حال در جامعه‌ای پر از رقیبان بی‌شمار زندگی می‌کند که در آن موفقیّت از آن کسی خواهد بود که به قول امریکاییها «درباره‌اش سخن بگویند».

# فصل هفتم

## شناخت مردم

علل و اسباب شناخت مردم — در مقابل مفهوم و تصوّری که در اینجا عرضه گشت، به اعتراض گفته خواهد شد که این مفهوم در اساس و بنیاد بسیار ناسوتی است، و تحولات هنری صرفاً از روی ظواهر خارجی آنها مورد داوری قرار می‌گیرد نه بر پایهٔ طبیعت ذاتی آنها. گفته خواهد شد که در استقرار ذوق و سلیقهٔ جدیدی همه نوع تأثیرات خارجی وجود دارد، ولی اینها نقش قاطعی بازی نمی‌کنند. اگر ذوق هنری جدید پشتیبان و مؤیّد دیگری نداشته باشد به ندرت توفیق می‌یابد که ریشه بگیرد. اگر این امر اتفاق بیفتد باید پذیرفت که دارای ارزشهای ذاتی واقعی است که با یک دید کلی تغییر یافتهٔ جدید تطبیق می‌کند، و چنان که خبرنگار روزنامه‌ای گزارش می‌دهد «راه خود را ناخودآگاهانه با فشار از عمق جان مردم می‌گشاید».

ارزش تبلیغی چیز نو

در پاسخ به این اعتراض نخست باید اشاره کرد که بنا بر آنچه در بالا گفتیم روشن گردید که غیر ممکن است بتوان به آسانی یک گروه خاص اجتماعی را با کل مردم عینیّت داد، و احساس آن گروه را «جان مردم» خواند. نیز در هنر میراث‌بری وجود ندارد، و صرفِ واقعیّت وجود داشتن و بودن، کسی را صاحب ادعا نمی‌کند. این واقعیّت که گروه کوچکی

آرمان و کمال مطلوب جدیدی را در هنر اتخاذ می‌کند بهیچ وجه دیگران را مجبور نمی‌سازد که از ادعای آن پیروی کنند. امّا طرفداران آن گاهی با توسل به داشتن همبستگی موهوم با «روح زمانه» که خود به خلق آن کمک کرده‌اند پیشرفتهای شایانی می‌کنند. این امر، تفاوت چندانی با عبارت جادویی مغازه‌داران که «این آخرین اختراع و پدیده است» ندارد. زیرا هیچ کس نمی‌خواهد داغ عقب‌ماندگی از زمان بر پیشانیش بخورد. نقطهٔ مقابل یک آدم «محافظه‌کار و گذشته‌گرای» واقعی که برای هرچیز کهنه و قدیمی به خاطر کهنگی و قدمتش ارزش قایل می‌شود و از پذیرفتن آنچه نو و بهتر است امتناع می‌ورزد، کسی است که فکر می‌کند با قبول هر ادعای نوی، از روی اصول و نزاکت، خدمتی انجام می‌دهد و به جوانان در تأمین حقوقشان کمک می‌کند ـ نظری که در آن ترس از عقب‌مانده تلقی شدن در زی ترقیخواهی پوشیده شده است. به هرحال، دشوار است دریابیم که چگونه یک چنین دریافت و طرز تلقیی با فرهنگ تاریخی سازگار درمی‌آید: آیا شکسپیر در پایان فعالیتهایش در مقابل گرایشهای جدیدتر که هیچکس در دنیا از همان زمان برای آنها ارزشی قائل نبوده است، عقب رانده نشد؛ آیا رامبراند سرانجامش بدانجا نکشید که مهر عقب‌ماندگی بر آثارش زده شد؟ آیا در این موارد طرفداری کردن از نسل جدید در مقابل نسل کهنه و قدیمی خوب بود؟

با و جود این، نباید این نکته را نادیده گرفت که در گرایش به سوی نو عنصری از جوانی هست، زیرا این واقعیّت که همه چیز به هرحال تغییر می‌کند، و این یک قانون است امری است که بر همگان روشن است، و همگام نشدن با تغییر نشانهٔ پیری و سالخوردگی است. هرکس دوست دارد که با «پیشرفت زمان» پیش رود. بویژه، آدم پرثمر و پرکار از اینکه مدت زیادی منفی باقی بماند، بیزار است. امّا اگر ما تغییر را به چیزی که با «روح زمانه» منطبق است توصیف کنیم، به عبارت دیگر، اگر تغییر را به امری که نهایتاً مطابق با قانون صورت می‌گیرد، توصیف کنیم، بر پیشانی آن کسان که نمی‌توانند از آن پیروی کنند، داغ پیری و سالخوردگی زده‌ایم.

امّا چرا هر تغییری مطابق قانون است؟ اوّل باید دلیلِ آن را آورد. در حال حاضر، در بعضی موارد هزاران نیرو را، که بیشتر نیروهای شانسی هستند دست اندر کار ایجاد آن می‌بینیم. بسیاری از این نیروها به روشی کار می‌کنند که از زندگی بازرگانی و تجاری گرفته شده‌اند. امّا این یک قانون زندگی بازرگانی نیست که آنچه بهترین است خود را تثبیت کند. ما همه از مواردی آگاه هستیم که محصولات تجاری عالی را محصولات دیگری که به روشهای سوداگرانهٔ جدیدتر، به عنوان محصولات نو، به بازار عرضه شده است، عقب زده و از رواج انداخته‌اند. به عبارت ساده‌تر این ذوق خرید کالاهای جدید به زور به مردم تحمیل شده است، و کالاهای کهنه‌تر یا باید از گردونه خارج شوند، یا باید مرتبهٔ دوّم را بپذیرند، و یا روش سوداگری جدید را در پیش گیرند. در زندگی هنر نیز شرایط و اوضاع و احوال در وهلهٔ اوّل، تفاوت چندانی با این ندارد. در اینجا نیز، با استفاده از وسایل خارجی خیلی بیشتر از آنچه خواننده یا شنونده یا تماشاگر می‌تواند به خواب ببیند، موفقیّت به دست خواهد آمد. بنگرید چگونه چیزها را زیرکانه ترتیب می‌دهند و معرفی می‌کنند که در زمانی بعد، مورخان بی‌گناه و بی‌خبر هنر و ادبیات، آنها را با وقار تمام به عنوان «پویائیهای معنوی اجتناب‌ناپذیر» توصیف کنند و پس از کند و کاو عمیق در بنیادهای فلسفیشان، آنها را نتیجه و حاصل «روح زمانه» شمارند، و حال آنکه در واقع، شاید نتیجه و حاصل ذهنیّت گروه خاصی است که به هیچ وجه همیشه عینیّت پذیر با کل مردم نیست.

ملاحظهٔ دیگر این است که وسائل خارجی کافی است که فقط مقدماتی را فراهم سازد، و به اصطلاح، کار را به جریان اندازد؛ همین که اثر به جریان زندگی مردم وارد شد، اگر فقط یک صفت و سجیهٔ گریزناپذیر از اصالت را داشته باشد، به پیش‌روی ادامه می‌دهد. به خاطر این حقیقت ساده که جمعی طرفدار آن هستند، بعضی وقتها، توجه و حمایت عدهٔ کثیری را به خود جلب می‌کند. آنچه این عده را به خود جذب می‌کند کمتر خود اثر است تا مقتضیات زمان، که هان اینک چیزی نو به بازار آمده است که باب پسند ذوق و سلیقهٔ عده‌ای است. قضاوت

مستقل مستلزم داشتن احساس کیفیّت است که خصلتی است تقریباً نادر؛ و در نتیجه، مردم نو را آن چنان که هست می‌پذیرند.

گذشته از این، ما همه بیش از آنچه خود می‌پنداریم تأثیرپذیر هستیم. هیچ‌کس نمی‌تواند تا ابد در برابر چیزهایی که می‌بیند و می‌شنود مقاومت ورزد. سویفت صلح دوست، گالیور را وامی‌دارد تا در سرزمین Houyhnhnms دربارهٔ جنگ که امری متداول و مرسوم در اروپا بود بگوید: «وقتی مخدوم من به من دستور سکوت داد... سخن من... در ذهن او خلجانی پدید آورد... وی فکر می‌کرد چونکه گوشش به چنین کلمات زشتی عادت کرده است، به درجات آنها را با کراهت کمتری تصدیق خواهد کرد.»[1] البته در اینجا اشاره به احساسات اخلاقی است، امّا این امر، در مورد احساسات هنری و زیباشناختی نیز درست است. احساس هنری و زیباشناختی سخت تأثیرپذیر است. گویند ماکس لیبرمان[2] گفته است: «این تصویر را ببرید، والاّ من یواش یواش از آن خوشم خواهد آمد.» و این مطایبت متضمن معنای عمیق‌تری است. یک زبانِ صوری که در اوّل ممکن است زشت و ناهنجار به نظر آید، پس از مدتی، زشتی و کراهت خود را از دست می‌دهد. فردریخ گُندُلف[3]، وقتی او را متهم ساختند که ترجمه‌اش از آثار شکسپیر قابل خواندن نیست و با آن نمی‌توان سخن گفت، خیلی هم پرغلط نمی‌گفت که «برای جوانی که با این ترجمه بزرگ می‌شود، چنین مشکلاتی در خواندن و سخن گفتن وجود نخواهد داشت.» کسانی که با زبان بانتو بزرگ می‌شوند، آن را بر زبان دانته و گوته ترجیح می‌دهند. همین طور، کاربرد اشیایی که در نظر اوّل کراهیّت در انسان برمی‌انگیزد، پس از آنکه بارها وبارها ذهن با آن برخورد حاصل می‌کند، ایراداتش را از دست می‌دهد. کراهیّت وزشتیش از میان می‌رود. میان آرمانها و کمال مطلوبهای قبلی، و آنچه دائماً دیده یا شنیده می‌شود یک نوع سازش پدید می‌آید. دگرگونی‌پذیری ذائقه و سلیقهٔ انسان را از این جهت، در سخافت طرز تلقی و دید او نسبت به مد جدید و مد قدیم

---

1- Voyage to the Houyhnhnms, ch.V.

2- Max Liebermann

3- Friderich Gundolf

لباس مشاهده می‌توان کرد. مد کاملاً جدید بیمزه و بدسلیقه به نظر می‌آید تا و قتی که یواش یواش عمومیّت پیدا کند. آن وقت طبیعی و بهنجار می‌شود. اندکی بعد پس از آنکه از مد می‌افتد، دوباره زشت و سخیف به نظر می‌رسد. چون زمان می‌گذرد، اغلب فریبندگیهای جدیدی در آن به چشم می‌خورد، که ممکن است مایهٔ رواج دوبارهٔ آن شود.

**پذیرندگی متفاوت گروههای اجتماعی**

این چیزها را، حتی با خطر هم سطح و هم‌پایه قرار دادن هنر و مُد باید در مد نظر داشت. به عنوان یک قاعده، استقرار ذوق جدید کمتر از هر چیزی بر واقعیّت نو بودن آن متکی است. زیرا هرچه ذوقِ فردی (یعنی احساس ارزشهای هنری و زیباشناختی همراه با ملاحظات دیگر) فرهیخته‌تر و فرهنگ‌پذیرفته‌تر باشد، کمتر دگرگونی‌پذیر است. البته معنای این سخن آن نیست که ذوق تحوّل‌پذیری خاص خویش را ندارد. حتی روشن است که ذوق فردی چنان که گویی از قانونی تبعیّت می‌کند از مراحل معینی، می‌گذرد. هوش کودک چون شروع به رشد وتکامل می‌کند نخست آسانتر به سوی توصیف رویدادهای مأنوس روزانه، که معمولاً با زندگی خود او در ارتباط است، کشیده می‌شود؛ چون تخیّل کودک پرو بال می‌گیرد، بدون مطابقت با تحوّل قوّهٔ نقد، میل به قصه‌های پریان پیدا می‌کند؛ با بیدار شدن شور جوانی به فعالیّت، دلبستگی به قصه‌های ماجراجویانه پیدا می‌شود؛ بلوغ علاقه به چیزهای احساساتی و رؤیاانگیز را ایجاد می‌کند؛ رسیدگی و کمال ساختِ واقعی‌تر را پیش می‌آورد؛ هرچه تجربهٔ زندگی بیشتر می‌شود احساس واقعیّت رشد می‌یابد، نفرت از ظواهر پر زرق و برق اشیاء بیشتر می‌شود و میل به ترجیح مشاهدات دقیق و عیب‌جویانه بر ملاحظات صرفاً تخیّلی زیادتر می‌گردد. بیشتر بزرگسالان احساس می‌کنند که علاقه‌شان به خواندن زندگینامه‌ها افزایش یافته، در حالی که تمایلشان به خواندن داستانهای خیالی کاهش پذیرفته است.

اما هرچه این فرایند در تشکیل ذوق شخصی بنیادی‌تر صورت گیرد، یعنی هرچه کل وجود انسان بیشتر تحت تأثیر علائق و تمایلات ادبی قرار

گیرد، احتمال بیشتری می‌رود که نظر و دید او نسبت به رابطهٔ میان هنر و واقعیّت و وسایل هنری بیان به صورت قطعی‌تر بر اصلی که مقید و منوط به جهات خاص و از لحاظ عاطفی ثابت باشد، قرار گیرد. در اینصورت، وی کمتر حاضر به مصالحه خواهد بود. در نتیجه، هر هنر جدیدی اگر برای قبول فقط روی به نسل کهن کند، راهی دشوار برای پیشرفت خواهد داشت. زیرا در چنین جماعتی، چنانکه هم اکنون نشان دادیم، با آنکه عناصر مختلفی هست که جذب امر نو و جدید می‌شود، ولی آن عناصری قدرتمند هستند که ریشه در عمق سنّت دارند و دل کندن و بریدن از آنها دشوار است.

اغلب کسی ملتفت این مطلب نمی‌شود. ممکن است یک مثالِ نوعی تفاوتهای موردنظر ما را روشن سازد. وتس[1]، مورخ ادبیات، در جایی از کتاب خود تصویر زیر را از تغییر بزرگی که در ذوق ادبی وهنری قرن هیجدهم پدید آمد و آثار آن در روی برتافتن از فرهنگ عقلانی کلاسیسیسم و توجه نمودن به بازی لجام گسیختهٔ عواطف هویدا گردید به دست می‌دهد:

«مارکی آرزو دارد تا از سالن با عظمت خود که تصنع در آن به حد افراط رسیده است بگریزد؛ جامعهٔ کتابخوان فرانسوی که مدتهای مدید در قاعده‌مندی پیچ و خم‌دار و سرد کلاسیسیسم دچار سستی و ناتوانی شده است، اینک سرشار از آرزومندی عمیق برای تغییر ودگرگونی است؛ دلی که در دنیای بزک کرده و پودرزدهٔ داستانهای عاشقانه شبانی با عاطفه گرائیهای ذیقیمت امّا غیر واقعی آنها سرد و خشکیده بود، اینک در زیر نَفَس مسیحایی عواطف و احساسات تابناکی که از آثار خلاق هنریی همچون هلوئیز نو و ورتر بر آن دمیده می‌شود آب و ملتهب می‌گردد.»

این سخن بس زیباست امّا آیا با واقعیّت تطبیق می‌کند؟ ادبیات کلاسیسیسم بخشی از زندگی این دوره است. آرمانها و کمال مطلوبهای اشرافیِ زندگی، صورت، و لذات فوق‌العاده فرهیختهٔ زندگی در آن دست

---

1- Wetz

بالا را دارند. هوراس والپول[1] می‌گوید: «زندگی برای کسی که می‌اندیشد یک کمدی، و برای کسی که احساس می‌کند یک تراژدی است.» اشراف مفهوم و تصوّری مطبوع‌تر و دلپسندتر از این را می‌پسندند؛ کمال مطلوب زندگی آنها صبغهٔ عقلانی یافته است. این تصوّر وکمال مطلوب ناچار در هنری که پشتیبان آن هستند، ظهور و بروز می‌یابد. سنت بر زندگی آنها تسلط دارد، و این سنت به نظر آنها با قدرتمند بودن مرتبط است، زیرا سراسر وجود آنها وابسته و متکی بر توارث است. دارایی که یکی دیگر از شرایط زندگی آنان است، متضمن وسوسهٔ همیشگی برای لذّات زندگی است، لذّتی که بر اثر احساسی مورثی نسبت به فرم و صورت، فرهیختگی می‌یابد؛ خود صورت و فرم نیز به علّت آنکه وسیلهٔ بیان دقیق تفاوت و اختلاف اجتماعی است، اهمیّت فوق‌العاده‌ای پیدا می‌کند. این بر هنر نفوذ دارد. شیوهٔ خاص زندگی اشرافی، و ادعاهای خارجی مبتنی بر آن، سبب می‌شود که اشراف مضاف بر چیزهای دیگر، مخالف فردگرایی باشند و طرفدار ایجاد تیپها. بنابراین نمایش عریان کامل زندگی عواطف، مانند هرآنچه در بیان بیرحمانه باشد، ناچار برای آنان جذاب و فریبنده نیست. چیزهایی راکه پرده‌دری می‌کند و همه چیز را فاش می‌گوید باید به هرقیمتی سرکوب نمود.

به این ترتیب، تنها دید وتلقی ممکن اشراف از هنر این است که هنر باید در خدمت تزیین و زیباساختن زندگی باشد؛ آنچه سرمشق و نمونه است باید مجال ظهور و بروز یابد، و از آن بالاتر همهٔ پیروزیهای پهلوانانه که لازمهٔ اهمیّت و اعتبار او است. اکنون اجازه بدهید از این امر بگذریم و به سراغ هنری برویم که ارائه احساسات و التهاباتی راکه همهٔ قید وبندها را بگسلد، یکی از وظایف مهمّ خویش می‌داند، هنری که قیام علیه بسی چیزهاست که تا این زمان مقدس شمرده می‌شده‌اند، هنری که حتی بت جهان اشرافیّت و زندگی اجتماعی را رها می‌سازد تا لذت را در تنها زیستن با طبیعت به دست آورد ـ و گذشتن از این همه برای ذوق جدید چندان مهمّ نیست که ترک و رسوا ساختن کل آرمانهای موجود

---

1- Horace Walpole

جامعه، و به طور غیرمستقیم، زیر پاگذاشتن منافع طبقاتی.

در موارد منفردی این کار به وسیلهٔ اشخاص برجسته انجام پذیرفته است ـ چه کسی منکر آنست؟ امّا کارآنها قاعده و قانون به وجود نمی‌آورد. مارکیِ وتس که آرزوی گریختن و دوری از سالن با عظمت خویش می‌کند، به طور یقین یک مورد نادر غیرعادی در میان همگنان خویش است. این را شواهد تاریخی به طور قطعی نشان داده است. بیاد بیاوریم که چگونه لرد چسترفیلد، با ذوق هنری فرهیخته‌اش، کلاً مخالف هرنوع گرایش جدید در هنر بود، و هوراس والپول و لیدی مونتاگو نسبت به بهترین اثر فیلدینگ چه نفرتی از خویش نشان دادند؛ چگونه مارکیز دو دُفان[1]، دوست هوشمند والپول از هلوئیز جدید بدگویی می‌کرد.

در مواقع دیگر نیز، و آنجاکه ذوق هنری جدید مستلزم بریدن قطعی و مشخص از آرمانهای اجتماعی نیست، ما این مقاومت در برابر نو و جدید و چسبیدن با حدّت و شدت به کهن و قدیمی را ملاحظه می‌کنیم. البته همیشه استثناهای شگفت‌انگیز نیز وجود دارد. از اینجاست که مثلاً هاینریش فن کلایست در نزد ویلند[2] پیر محبوبیت پیدا کرد، و و حال آنکه در نزد گوته چنین حسن قبولی نیافت؛ از اینجاست که آبه پره‌وو، مؤلف رمان جاویدان مانون لسکو[3] از نوشتن رمانهای نوع پهلوانی و شجاعانه دست کشید و به رمانهای احساساتی عاشقانه و ساده که اصل و منشأ انگلیسی داشتند روی آورد. درست است که این هر دو مردانی بودند که تغییرات زیادی را در زندگی خود تجربه کرده بودند؛ بویژه زندگی پره‌وو پر از حوادث ماجراجویانه بود، و وی چه بسیار نظریات خود را تغییر می‌داد.

کسان دیگر هم هستند، مانند فونتین[4] پیر، و از زمرهٔ آنان دانشمندان ـ مردانی که عنصر شکاکیتشان آن قدر آشکار است که از درون عنصر عاطفیِ قضاوتشان دربارهٔ ذوق، با همهٔ نسبی بودنش، چنان به روشنی دیده می‌شود که نمی‌توانند برآن تکیه کنند. امّا اینها اساساً از جمله

---

1- Marquis duDeffand 2- Wieland 3- Manon Lescault
4- Fontane

مستثنیات هستند، و نباید مانع و رادع تشخیص و درک ما از این حقیقت شوند که اشتباه بزرگی است اگر همهٔ آنچه را اتفاق می‌افتد صرفاً جانشین شدن ذوقی به جای ذوق دیگر تصوّر کنیم. آنچه اتفاق می‌افتد، مطابق قاعده آن نیست که ذوقی اصلاح و متحوّل می‌شود، بلکه آنست که اشخاص دیگری طرفدار ذوق جدیدی می‌شوند. در میان این اشخاص دیگر، در تغییرات بزرگ ذوقی، یک طبقهٔ اجتماعی دیگر مستقیماً دست اندر کار است. تاریخ ادبیات این را تقریباً در هر صفحهٔ خود به ما تعلیم می‌دهد. تنها ثبات ساختار اجتماعی ثبات و پایداری ذوق معینی را تضمین می‌کند. وقتی که شوالیه گری در قرون وسطا زوال پذیرفت، به دنبالش اشعاری هم که آرمانهای اجتماعی آن را در برداشت، از میان رفت؛ نزاعی که با آغاز کلاسیسیسم جدید روزگار شکسپیر بر ضد نمایشهای مردمی شروع شد ـ نزاعی که بر اثر آن یقیناً به شهرت شکسپیر در دیدهٔ مردمی که دارای فرهنگ ادبی بودند امّا نه در دیدهٔ تودهٔ مردم، صدمهٔ زیادی وارد آورد، ارتباط نزدیک با اشرافی شدن روزافزون جامعه‌ای داشت که آرمانها و کمال مطلوبهای اجتماعی سطحی و ظاهری خود را در هنر مردانی چون بومان[1] و فلچر[2] بهتر منعکس می‌دید. قرن هیجدهم نیز شاهد ورود طبقهٔ متوسط به جامعهٔ ادبی انگلستان بود، طبقه‌ای که تا این زمان، تعصبات پیرایشگری آن را از هنرهای زیبا برکنار داشته بود؛ اینک این طبقه به صورت حامی عمدهٔ هنر جدیدِ رمانهای پرماجرا و عاشقانه طبقهٔ متوسط گشت که از کناره‌های تایمز همهٔ جهان را مسخر ساخت.

امّا این فقط ردگیری معدودی از مهمترین تغییرات است. زیرا در عالم واقع، تشکیل گروههای اجتماعی بیشمار به تصوّردرآمدنی و امکان‌پذیر است. البته این گروهها همیشه به وضوح چند موردی که به مثال آوردیم خود را نشان نمی‌دهند. مثلاً برای مردان، یا زنان امکان آن هست که نمایندهٔ ویژهٔ سبک و ذوق خاصی بشوند. در کشورهای انگلو ـ ساکسون رمان نویسان اغلب ـ بیشتر از رمان نویسان آلمان ـ گلایه می‌کنند که

---

1- Beaumant 2- Fletcher

خوانندگان آنها بیشتر زن هستند، و این واقعیّت را که داستانهای عشقی، وشیوه‌های غیرواقعی در آثار آنان دست بالا را دارد، منوط به این امر می‌دانند. امّا این وضعیّتی قدیمی است که تاآنجاکه خاطره به یاد می‌آورد وجود داشته است. حتی در قرون وسطا اغلب زنان بودند که جامعهٔ کتابخوان را به وجود می‌آوردند ـ و دلیل ساده آن این بود که زنان تاحدی سواد داشتند و می‌توانستند بخوانند، و این مزیتی بود که در میان مردان طبقهٔ آنها به ندرت یافت می‌شد. در شعر دورهٔ میانهٔ انگلیسی توصیفی از یک زن زیبا، گاه به گاه آمده است که با چه فریبائی دهانش را و با چه زیبائی لبانش را برای تطبیق با «بلندخوانی داستانی عاشقانه» از هم می‌گشاید. بعدها، در دورهٔ باروک رمانهای پرماجرا وعاشقانه در حقیقت برای کشتن وقت در میان زنان بیکار و آسوده‌بال طبقهٔ اشراف خوانده می‌شد. زیرا چه کسی جز چنین خوانندگانی فراغت و مجال آن را داشت که ده.دوازده مجلد داستان پهلوانی و زن ستای، همچون داستانِ آرتامن یا کورش بزرگ[1] اثر مادام اسکودری[2] را بخواند؟ امّا رمان خانوادگی و احساساتی جدیدی نیز به دنبال این گونه داستانها رواج یافت که به موجب گفتهٔ خود نویسندهٔ آن، یعنی سمیوئل ریچاردسن، عمدتاً برای زنان کشش و جذابیّت داشت.

از طرف دیگر، دوره‌ها و مقولاتی هست که به طور قطع باب ذوق مردان است. تئاتر دورهٔ الیزابت، بی هیچ چون و چرایی، متعلق به این مقوله است. در جامعهٔ تئاتر، زنان هرگز نقش تصمیم‌گیرنده نداشتند. نیز هرجا در یک گرایش ادبی صبغه‌های هجاآمیز وجود داشت، از نفوذ و تأثیر زنان خالی بود. همچنین نویسندگانی هستند که آثار آنان، به این دلایل، جماعت کتابخوان کاملاً متفاوتی داشته است ـ که با روانشناسی جنسیّت ارتباط دارد. مثلاً داستانهای منظوم عاشقانه و پر احساسات بایرون را جماعت اناث می‌بلعیدند، و در حقیقت این آثار دقیقاً برای آنها نوشته شده بود، و حال آنکه دون ژوان وی که سراسر بدبینی و بدگمانی است و شخصیت وی در آن به بهترین وجه مجال بروز یافته است، و به

---

1-Artaméne, ou le grand Cyrus

2- Mme Scudéry

این جهت اصیل‌ترین اثر او به شمار می‌آید، همیشه کتاب مردان بوده است. تریسترام شاندی و سفر احساساتی استرن هم تضاد مشابهی را نشان می‌دهد. در آلمان نیز، بعضی از انواع ادبیات عمدتاً خاص زنان بوده است.

نیز باید به این نکته توجه کرد که سن متعارف خوانندگان در دوره‌های مختلف باهم تفاوت بسیار داشته است. و این تفاوت نظرگاهها را باعث می‌شده است. گذشته از این، دوره‌هایی که چندان هم دور نیست، وجود داشت که منظور از مردم و جماعت کتابخوان حلقهٔ خانوادگی بود، و به نسلهای رو به رشد می‌بایست توجه می‌شد. همچنین باید مرزهایی را که از تفاوتهای دینی و آئینهای جاری به وجود آمده بود، و گاهی تفاوتهای طبقات اجتماعی را به کلی قطع می‌کرد در نظر داشته باشیم. تنها وقتی که همهٔ این اوضاع واحوال روشن شود، امکان دارد که به درک موضع تاریخی آثار خاصی نائل آئیم. کسی که این موضع تاریخی را درنیابد در خطر آن خواهد بود که عناصر همزمان را که ارتباط واقعی با یکدیگر ندارند، به یکدیگر نسبت دهد، و به نتایجی برسد که به اتهام داشتن ابهام و پیچیدگی غیرعلمی مورد سرزنش قرار گیرد.

مفهوم جماعت ذوق‌مداران وضعیّت روزگار حاضر از بسیاری جهات با اوضاع واحوال قرون گذشته تفاوت فاحش دارد؛ امّا با ظهور طبیعتگرایی بار دیگر معلوم گشت که گرایش کاملاً جدید در هنر مستلزم مردان و زنان جدیدی است، و ثابت‌قدمترین حامیان و پشتیبانان گرایش جدید کلاً بیرون از دایرهٔ حامیان گرایش قدیم، قرار دارند. یک نمونهٔ بارز را به مثال می‌آوریم: در دهه‌های گذشته شعر تغزلی به تدریج شعر مورد علاقهٔ دختران جوان شد، یعنی چیزی که دیگر نمی‌شد گفت دربارهٔ هنر دتلف فن لیلین‌کرون[1] یا ریچارد دهمل[2] وجود دارد. خوانندگان اشعار تغزلی زیاد شدند، و از جنبهٔ مادی ویژگی آنها با هم تفاوت فاحش یافت. مرکز ثقل اجتماعی به طور مشهود تغییر کرد. امّا این جوهر فرایندی است که

1- Detlev von Liliencron 2- Richard Dehmel

مدام در صورتهای متغیّر تکرار می‌شود. به این ترتیب مفهوم روشنی از شرایط و اوضاع و احوال تنها از راه مشخص ساختن جماعات وتیپهای حامی ذوق به دست می‌آید. ما دیدیم که گفتگو کردن از دورهٔ خاصی به عنوان دورهٔ فلان یا بهمان شاعر و یواشکی ذوق او یا مکتب او را به عامهٔ مردم نسبت دادن و به این طریق مُهر نمایندگی عقلانی آن دوره را بر جبین او زدن افسانه‌ای بی‌پایه است. انجام دادن چنین کاری تخطّی و ظلم به واقعیّات است. ظاهراً گروههای خاصی به عنوان عوامل راهنما تشکیل می‌شود. هستهٔ این گروهها را تیپها و اشخاص ذوق‌مدار تشکیل می‌دهند اینها کسانی هستند که با دل و جان طرفدار مکتب جدید هستند زیرا با این گرایش جدید هنری هم‌آهنگی و همنوایی دارند. گرایش جدید تصورات و چشمداشتهای آنها را از هنر کاملاً برآورده می‌سازد. امّا این تصورات و فرضیات را خصلت خاص بینش کلی آنها دربارهٔ زندگی و تجربهٔ زندگی تعیین نموده است. بگذارید مثال خیلی ساده‌ای بیاوریم، در این معنا، کودک تیپی است که طرفدار ذوق برای قصه‌های پریان است.

امّا، به طور کلی تیپهای طرفدار ذوق بخش مهمّی از فضای طبقه‌ای را که گرایش جدید از آنجا سرچشمه گرفته است، در خود جذب کرده‌اند. برای دوره‌هایی که از جنبهٔ اجتماعی زیاد پیچیده نیستند، دست کم آشکار است که این تیپها عمدتاً از همان طبقه هستند، و از این رو ما می‌توانیم با تعمیم از تیپ طرفدار ذوق درباری یا اشرافی یا روحانی خاصی، و مانند آنها سخن بگوئیم. امّا در دوره‌های بعد نیز گاهی امکان دارد که این تیپ را با شرط احتیاط، با طبقهٔ حرفه‌ای خاصی عینیّت داد، و مثلاً از تیپ روزنامه‌نگار شهرهای بزرگ سخن گفت.

چنانکه هماکنون گفتیم این نوع تمایز نهادنها بسیار خام وکلی است. برای تمایزات ظریفتر و دقیقتر باید گروهها را بر حسب ساخت و بنیهٔ عقلانی و فکریشان به انواع مختلف تقسیم کرد مثلاً برحسب رابطه میان احساس و عقل، حساسیت نسبت به ارزشهای عاطفی، یا فریبندگیهای احساسی، و به طور خلاصه، برحسب همهٔ آن چیزهایی که در اساس مردم را از هم جدا و متمایز می‌سازد.

بدون این تیپهای ذوقی گرایشی وجود نخواهد داشت. در موارد بیشماری نیز، گرایشی در میان نخواهد بود اگر طرفداران ذوق وسایل و ابزار عملی موفقیت و اختیار وسایل فنی را مانند چاپخانه، بنگاههای انتشاراتی، تئاتر، ستون بحث و انتقاد روزنامه‌ها ومجله‌ها، و مانند اینها را برای استقرار بخشیدن به نظر خود، در دست نداشته باشند. آنها که دقیقتر به مسئله می‌نگرند درمی‌یابند که چه بسا مقدمات تغییری فراهم آمده بوده است، ولی به علّت فقدان این وسایل و امکانات، پیشرفتی صورت نگرفته است. به این ترتیب، حدود یک نسل پیش در انگلستان، دستنویس اشعار یک نفر روحانی به نام تامس تراهرن[1] کشف شد. وی در قرن هفدهم اشعار خود را سروده بود، و در آنها اندیشه‌ها و افکاری درباب کودکی و طبیعت بیان داشته بود که بعدها روسو و رمانتیکها به بیان آن پرداختند. در روزگار خود تامس تراهرن، گروه اجتماعیی که وی نمایندهٔ آن بود، قدرت و نفوذی نداشت. آرمانها وکمال مطلوبهای گروهی که هنر و ادب را در قدرت ضبط خود داشت، متفاوت بود، و همین سرنوشت اندیشه‌ها و خیالات تراهرن را معین ساخت. بذر وجود داشت، امّا خاکی که در آن بروید موجود نبود.

به این طریق، شناختِ تیپهای طرفدار ذوق، به معنایی بهترین راه آشنا شدن با خود هنر است، زیرا، با آنکه یقیناً این درست که «دربارهٔ ذوق بحث وجود ندارد» امّا بدون تردید امکان آن هست که دربارهٔ ارزش انسانی کسانی که دارای ذوقی هستند بحث و گفتگو کرد.

این تیپهای طرفدار ذوق متابعت و پیروی پیکرهٔ عظیمی از اشخاص را ـ به دلایلی که شاید مهمترینش را در بالا ذکر کردیم ـ که تابع مکتب جدید هستند، به دست می‌آورند. طبیعی است که این پیروان ویژگیهای تیپهای طرفدا ذوق را از روشنی و شفافیت می‌اندارند، و مرزهای میان گروههای اجتماعی را برهم می‌زنند. این امر وقتی بیشتر احتمال رخ دادنش هست که موارد اختلاف میان تیپهای کهنه و نو زیاد و گرایش به سوی بیرون آمدن آن به صورت کشمکش میان نسلها باشد. چنانکه قبلاً

---

1- Thomas Traherne

اشاره کردیم، در سنهای مختلف رابطهٔ فرد با هنر تغییر اساسی پیدا می‌کند. در اکثریت عظیمی از مردم به دنبال جوانی فرایند تعقلی شدن اندیشه پدید می‌آید که عنصر خیال را می‌کاهد، و آنها را بیشتر واقع‌گرا می‌سازد، و در نتیجه، ظرفیّت آنها را برای شور و شوق و حتی ظرفیّت آنها را برای جذب تصوّر هنری از جهان تقلیل می‌دهد. به این ترتیب، آنها در سراسر زندگیشان اثراتی را که در دورهٔ خاصی، آن زمان که هنوز حساس و نسبت به این امور پذیرنده‌تر بودند، دریافت کرده‌اند حفظ می‌کنند. خط هنری آنها در دورهٔ بعد زندگیشان اغلب اوقات فقط نشخوار دریافتهای دورهٔ جوانیشان است. به عبارت دیگر، عنصر شرکت‌پذیری که در همه جا و همیشه قدرت نافذی در پیوند انسان با هنر دارد، بیش از آنچه به نظر می‌رسد باید به حساب گرفته شود.

از طرف دیگر، یکی از مشخصه‌ها و ویژگیهای آزادیخواهی جوانان که در سراسر جهان لاینقطع ادامه دارد، عَلَم کردن حال در برابر گذشته است. یک جوان تنها با به دور افکندن عناصر اقتدار سنّتی و از گذشته انتقال یافته که شخصاً نمی‌تواند آنها را تحمّل کند، خود را می‌یابد. این امر به بهترین وجه با مخالفت عمدی و ارادی علیه هرآنچه سنّتی است، صورت می‌گیرد. از این جاست که همه چیزهایی که به این مخالفت می‌افزاید یا با آن همصدا می‌شود، جزءِ امور مورد حمایت و پشتیبانی او قرار می‌گیرد. نیز به این دلیل است که وقتی نسل قدیم با یک گرایش جدید به مخالفت می‌پردازد، همین واقعیّت ساده سبب می‌شود که نسل جوان از آن جانبداری کند. گذشته از این مگر نه آنست که آنچه با ما زاده شده است، به طور طبیعی بر علاقه ورغبت ما اثر دارد؟ به صرفِ همین دلیل، نظر و دید مدارس اهمیّتی خاص در تشکیل ذوق ادبی و هنری دارد.

**نیروهای حافظ ذوق: مدرسه و دانشگاه**

از میان همهٔ عناصری که ذوق ادبی وهنری را تعیین می‌کند، شاید مدرسه نقش اساسی‌تری را بر عهده داشته باشد. آموزشهای مدرسه در باب ادبیات باید منجر به بیدار کردن

قوهٔ ارزیابی شاگردان از ارزشهای هنری شود. این کار از طریق آوردن مثال و نمونه صورت می‌گیرد، و این طریقی طبیعی است و اصلی است که از قدیم‌الایّام از آن تبعیّت شده است، و مدرسه باید برای این مقصد، عمدتاً از آثار به اصطلاح کلاسیک، یعنی آثاری که تا میزانی مورد استقبال و پذیرش عموم قرار گرفته، سود جوید. زیرا مدرسه باید بکوشد درباب ثروتهای معنوی عمومی به شاگردان آموزش دهد، باید ارزشهای جاافتاده و شناخته شده را به دانش‌آموزان تلقین کند، و باید از مشاجرات و منازعاتِ احزاب نه فقط سیاسی بلکه هنری نیز دوری گزیند.

معنای این سخن آن نیست که باید آئین و رسمی را که از گذشته به ارث رسیده است بی‌هیچ بحث وانتقادی پذیرد. امّا به ندرت این طریق سپرده شده است. با قائل شدن به اینکه هیچ چیز تا داغ قدمت بر چهره‌اش نخورده باشد، خوب و مناسب نیست، و با امتناع از سر و کار داشتن با چیزهای جدیدتر که گروههای اجتماعی کثیر و مهمّی آنها را ارزشمند می‌شمارند، مدرسه اغلب وظیفه و مأموریت حقیقی خود را غیرممکن می‌سازد. نتیجه در آلمان مخالفت روزافزون با جوانان بوده است.

شاید در هنگام ظهور طبیعتگرایی اوضاع و احوال از این جهت در بدترین وضع مکن بود. ازاین رو، بعضی جنبه‌های این نهضت همیشه ظاهرِ یک نوع جنبش جوانان را داشته است، و این هم یکی از طنزهای تقدیر بود که در آن زمان هیچ کس با چنان خشمی مورد حمله قرار نگرفت که شیللر، یعنی شاعری که آثارش از شور و حرارت فناناپذیر جوانی می‌درخشید. او را بیشتر شاعری جمله‌پرداز می‌شمارند، و این عمدتاً به خاطر آن بود که در مدارس اشعارش را، مانند ادبیات به طور کلی، به شیوهٔ انتقادی بررسی نمی‌کردند، و لذا نمی‌توانستند توجه را به ارزشهای هنری حقیقی اشعار اوسوق دهند.

دلیل این امر تا حدی وضع و شرایط گزیرناپذیر ادبیات بود؛ زیرا تعلیم این رشته همیشه به معلمانی که شایستگی و استعداد این کار را داشته باشند سپرده نشده بود، امّا این امر به تعداد بیشتری به علّت آن بود که

معلمان به حد کافی برای این کار آماده و پرورده نشده بودند. روحیهٔ تحقیق دقیق ومحض در دانشگاههای ما در رشته‌های دیگر سراغ گرفته می‌شد وبه نتیجه می‌رسید، نه در رشتهٔ ادبیات. قرنها دانشگاه مدعی بود که می‌تواند نظریهٔ هنرهای زیبا را تعلیم دهد، امّا در قرن نوزدهم از این ادعا دست کشید تا بدان حد که آموزش منظم و مطابق اصول شعر تقریباً به صورت امری نادر درآمد. فلسفه، جز در چند مورد فخامت‌آمیز استثنایی، به طور کلی نتوانست در این زمینه کمکی بکند. اصول بنیادی در زیبایی‌شناسی دیگر موضوعی نبود که از آن امتحان به عمل آید. صدها معلّم هرسال از دانشگاهها فارغ‌التحصیل می‌شدند که هرگز توجهی به مسائلی مانند امر تراژیک یا کمیک و امثال آن نکرده بودند. حسّ زیبایی اصلاً و ابداً در آنها پرورش داده نشده بود.

جدا از این، برای مدتی یک نوع داغ ننگِ غیرعملی بودن بر جبین هرآنچه با هنر جدید سر و کار داشت، خورده بود، درست مثل اینکه موضوع نه روش خصلت علمی بودن را تعیین می‌کرد، یا مثل اینکه هیچ روش قابل کشفی برای بررسی هنر روزگاران اخیر وجود نداشت. تأثیرات این وضعیّت، نه تنها در به یغما رفتن هرآنچه در مدارس جالب و رغبت‌انگیز بود، بلکه در فقدان کلی روشهای بررسی و درمان محسوس افتاد و اغلب منتج به امتلاء دانش‌آموزان از نفرت برای تمام عمر از آثار کلاسیکی که می‌بایست با آنها بارآیند شد، و حتی مدارس عالی را از هرگونه نفوذی بر نقد ادبی تهی ساخت. وقتی که در دانشگاه و در سمینارهای آن سپری می‌شد هیچ اثری بر منتقدان نداشت. هیچ کس دانشجویان گذشتهٔ دانشگاه را که به صورت منتقدان حرفه‌ای بیرون آمده‌اند ندیده است که در مقابل تلونات بی‌بند و بار شیوه‌ها و سلیقه‌های نو ایستادگی کرده یا جربزه‌ای از خود نشان داده باشند؛ حتی کمتر از این، نشانی از یک مکتب «اکادمیک» عقاید و اندیشه‌ها در ارتباط با تعلیم و تربیت دانشگاهی پدید نیامده است. نزدیکتر به حقیقت خواهد بود اگر از جدایی کامل میان علم و هنر سخن بگوئیم. در قرن هیجدهم بسیاری از

سرآمدان شعر در آلمان الهام و انگیزش از استادان لایپزیگ گوتشد[1] و گلرت[2] که بر سراسر زندگی و آثار آنها تأثیر گذاشته بودند، می‌گرفتند. در قرن بعد، همهٔ این چیزها تغییر کرده بود. هنگامی که در حوالی ۱۹۰۰ گروه چکامه‌سرایان (Münchhausen و دیگران) در پیرامون موزن المانا‌خ (Musenalmanach) گوتینگن تشکیل شد، دیگر به هیچ وجه با دانشگاه ارتباطی نداشت.

در بعضی از شرایط و اوضاع و احوالی که در آغاز این فصل تصویر شد، اینک اصطلاحات چشمگیری به وجود آمده است. دانشگاههای آلمان هنوز به طور کلی منزوی مانده‌اند؛ برخلاف بسیاری از دانشگاههای خارجی، آنها هرگز به صرافت این نیفتاده‌اند که منتقدان صاحب مقام و نامور را که می‌توان انتظار داشت که تأثیر نافع بر دانشجویان جوان داشته باشند، دعوت کنند تا دربارهٔ موضوعاتی از آنِ خود علاوه بر موضوعات صرفاً تاریخی، به تعلیم و تدریس بپردازند. امّا آن روحیهٔ دشمنی و خصومت با چیزهای روز از میان برخاسته است. نشانه‌هایی از یک تحوّل جدید به چشم می‌خورد. مدارس نوعِ مترقی اهمیّت بیشتری از قبل به پرورش و ایجاد قضاوت انتقادی در زمینهٔ زیبائی‌شناسی می‌دهند، و کوششهایی به خرج داده می‌شود تا راه برای درک و شناخت هنر روزگار خود ما هموار گردد. حتی مواردی وجود دارد که آونگ به کلی به سمت محکومیّت کامل اشتغال به کمال مطلوبهای نسل ادبی گذشته، نوسان پیدا کرده است. یا کتابهای درسیی به بازار آمده است که هدفشان تغییرکلی مرکز توجه و آشنا ساختن خوانندگان جوان خود باآخرین سبکها و شیوه‌های ادبی است. بدیهی است که این نادیده گرفتنِ کلی وظیفه و مأموریت مدرسه، به صورتی که در بالا ذکر کردیم، می‌باشد.

از طرف دیگر، می‌توان تصور نمود که از طریق تشویق و ترویج آثار خلاقهٔ فردی در میان دانش‌آموزان و دانشجویان می‌شود به بررسی و مطالعهٔ ادبیات کمکهای سودمندی رسانید. و این بازگشتی است به سنتهای

---

1- Gottsched 2- Gellert

بسیار کهن مدرسه که چندین نسل از آن افتراق حاصل گشته، امّا چون از زاویهٔ درست نگریسته شود توان دید که تخم بسیار ثمربخشی را در بر دارد. اما، با وجود برخی اقدامات ابتکاری اتفاقی در این زمینه به طور کلی نمی‌توان گفت که مدرسه نفوذی جدّی بر تحوّل و تکامل دگرگون شوندهٔ ذوق ادبی دارد. زیرا مدرسه، درباب ادبیات، حافظ و نگهبان سنّت است.

سازمانهایی که در ذوق ادبی نفوذ دارند: در اشاعه وگسترش ذوق ادبی انجمنهای ادبی، کتابخانه‌ها، و سازمانهای همانند. انجمنهای ادبی که به لحاظی می‌توان آنها را وارث سازمانهایی از نوع (اشپراخ گزلشافتن ـ Sprach Gesellschaften) قرن هفدهم آلمان مانند (پالمه نوردن ـ Palmenorden) (پگنیتز شایفر ـ Pegnitzschäufer) و دیگر انجمنها دانست که در قرن هیجدهم جای خود را به انجمنهای ادبی از آن نوع که بُدمر[1] برایتینگر[2] در زوریخ تأسیس کردند و گوتشد که صورت قدیمتری را در لیپزیک از نو سازمان داد، سپردند. این انجمنهای ادبی سازمانهایی هستند که خصلتهای زیاد متنوعی ندارند، و اغلب به وسیلهٔ اشخاصی که تحصیلات دانشگاهی دارند، اداره می‌شوند، و در سراسر مملکت پراکنده هستند. در نسل گذشته، و یا در همین حدود، این انجمنها یکی از وظایف عمدهٔ خود را آشنا ساختن مردم با شخص شاعران می‌دانستند؛ و شاعران را با پرداخت مبلغی تشویق می‌کردند که گزیده‌هایی از اشعار خود را برای حضار قرائت کنند. در قرن هیجدهم این جلسه‌های قرائت و شعرخوانی، که در آن زمان از امور نادر بود، «کنسرت شعرخوانی» نامیده می‌شد.

از این راه هنرمند با استعدادی تواند بود که تصادفاً جذابیّت و گیرایش بیشتر و مستقیم‌تری به دست آورد، و مواردی هست که اثر پایداری که این چنین از طریق حضور شخصیت شاعر پدید آمده است بر بسیاری از انتقادها و نکته‌گیریهای دشمنانه یا ملایم غالب آمده است. امّا چون برای بیشتر مردم معیار ارزیابی هنر تا حدّی موفقیتی راکه هماکنون اثر هنری

---

1- Bodmer 2- Breitinger

کسب کرده است در بردارد، و چون شاهد و گواهِ این موفقیت، از همه چیز گذشته، مطبوعات است، بنابراین، انجمن ادبی، بر روی هم فقط به افزودن محبوبیّت و مقبولیّت آن هنرمندانی خدمت می‌کند که از قبل شناخته شده و معروف گشته‌اند. انجمن ادبی تبلیغ را برای ذوق دیگران ادامه می‌دهد. تشویق و تشجیع اتفاقی عناصر محلّی کمتر می‌تواند در تغییر تأثیر آن، اثری داشته باشد.

بسیاری از تأثیراتی را که شعرخوانی خود شاعر پدید می‌آورد، سخنرانان حرفه‌ای، و اخیراً شبهای نویسندگان که به ابتکار کتابفروشان در شهرهای بزرگ تشکیل می‌شود می‌توانند ایجاد کنند. بعضی از انجمنهای شهرهای بزرگ نیز که بیشتر از نویسندگان جوانی که قصدشان شناساندن خود به مردم است، پدید آمده است از این جمله شمرده می‌شوند.

نفوذ خانواده، این کوچکترین و در عین حال ارزشمندترین یاختهٔ جامعه که کل ارگانیسم مردم از آن ساخته شده است، در روزگاران اخیر بیش از پیش در این زمینه کاسته شده است. خانواده به عنوان یک واحد عقلانی بر روابط مناسب میان پدر و مادر، و روابط مناسب میان پدر و مادر و فرزندان و یک علاقه وسائق مشترک فرهنگی استوار است؛ و اینها شرایطی است که پیش از قرن هیجدهم، فقط در موارد استثنایی قابل حصول بوده است. فضای عقلانی و فکریی که در آن زمان در میان خانواده‌های طبقهٔ متوسط پدید آمد حاصل خواندن کتابهای خوب، که معمولاً با صدای بلند در محفل خانوادگی، مرکب از والدین و فرزندان بزرگ خانواده، قرائت می‌شد، بود. از نیمهٔ قرن هیجدهم کتابخوانی پدر یا مادر در مجمع خانوادگی امری عادی و نوعی بوده است. تصاویر ساده و زیبا از نقاشانی چون خودویتسکی[1] یا لودویگ ریختر[2] این صحنه را برای نسلهای آینده تثبیت و جاودان ساخته است. چنین صحنه‌ای اکنون از نوادر است. محیط و اوضاع و احوالی که آن را میّسر می‌ساخت اکنون دیگر وجود ندارد. آن خانهٔ تابستانی که قلم هنرمند قرن نوزدهم خانواده‌ای را در آن بر پرده می‌کشید که به راحتی برگرد هم نشسته‌اند و

---

1- Chodowiecki 2- Ludwig Richter

کتاب می‌خوانند یا به کتابی که قرائت می‌شود گوش می‌دهند، و نشانه و نماد شرایط آسان و سادهٔ زندگی بود، اکنون به صورت امتیازی فقط برای چند خانواده در شهرهای کوچک یا در روستاها بیرون آمده است؛ ساعات فراغتی که آسوده‌بال بتوان نشست و کتاب خواند اینک تقریباً امری افسانه‌ای شده است. و حتی رغبتها و تمایلات اعضای خانواده اکنون با هم تفاوت پیدا کرده است.

به این ترتیب، خانواده به عنوان وسیله و واسطهٔ تبلیغات ادبی به معنای کهن آن، دیگر برای انجام کار جدی در این زمینه وجود ندارد. در اینجا نیز مانند زمینه‌های دیگر نقش قبلی خانواده را جامعه بر عهده گرفته است. جوامع و انجمنهای فرهنگی آن را بر عهده گرفته‌اند؛ کتابخانه‌های عمومی، و کتابخانه‌های وام‌دهندهٔ کتاب که قدمتشان به قرن هیجدهم می‌رسد آن را بر دوش گرفته‌اند. دراَلمان کتابخانه‌های عمومی می‌کوشند تا چیزی از روحیهٔ خانواده را حفظ کنند؛ این کتابخانه‌ها تنها به وظایفی که برایشان مقرر شده است بسنده نمی‌کنند؛ از جامعهٔ کتابخوان و وام‌گیرندگان کتاب کنار نمی‌گیرند، بلکه آنها را در انتخاب کتاب یاری می‌کنند و آثار برجسته را به آنها معرفی و توصیه می‌کنند، و هر آنچه از دستشان برمی‌آید انجام می‌دهند تا ذوق ادبی آنها را بپرورند. از نقطه نظر پرورش ذوق‌ادبی بسی بهتر می‌بود اگر کتابخانه‌های عمومی کتابخانه‌هایی راکه صرفاً جنبهٔ بازرگانی و بازاری دارند، و طبق قانون جزء کتابخانهٔ عمومی نیستند، درکنار خود نمی‌داشتند. زیرا این کتابخانه‌ها هر کوششی راکه در جهت تربیت ذوق جامعهٔ کتابخوان به کار می‌رود با در دسترس قراردادن بلاتفاوت هرآنچه هرکس میل دارد، ضایع می‌سازند.

درمناطقی که مذهب کاتولیک رومی فائق است این هردو کتابخانه تحت‌الشعاع کتابخانهٔ برومائوس[1] قرار گرفته‌اند که مورد تأیید و توصیهٔ مقامات محلّی است و خرجش نیز ارزانتر است. دوستداران این کتابخانه اغلب تمایل دارند که به طور مستقیم یا غیرمستقیم کمک کنند تا کتابخانهٔ عمومی به صورت یک نوع کتابخانهٔ کمکیِ علمی درآید، و کمتر به

1- Borromaus Library

تشفی و ترضیهٔ نیازها و رغبتهای ادبی توجه دارند. و این اهمیّت آن را از هرجهت می‌کاهد.

بعضی از تحوّلات کاملاً جدید بیش از همهٔ سازمانهایی که تاکنون ذکر کردیم بذر امکانات بی‌سابقه‌ای را در راهنمایی ذوق ادبی در بردارد. از آن جمله است «باشگاههای کتاب» که در سالهای میان دو جنگ ابعاد بسیار وسیعی پیدا کرد. و تعداد اعضای آن گاه به صدها هزار تن می‌رسد. مهمتر از آن، انجمنها و مجامعی هستند که از افراد و اشخاص هم‌اندیشه پدید می‌آیند و تشکیل می‌شوند. از میان این گونه مجامع شاید مهمتر از همه مجمعی بود که می‌کوشید جامعهٔ تئاتر رونده را برگردهم جمع کند. به پشتیبانی رشد و توسعهٔ شگرف تئاتر عامهٔ برلین (Berlin Volkbüne) این مجمع توانست اصول و روشهای «تئاتر عامه» را به شهرهای کوچکتر نیز منتقل سازد. مردم به تعداد زیاد گرد هم جمع شدند، و برای تئاترها «تماشاخانه‌ها» را تضمین نمودند، و از طریق نمایندگانشان، با مدیران تئاترها برای انتخاب نمایشنامه‌ها وارد مذاکره و معامله شدند. به این ترتیب، مردم‌عادی و عامی بار دیگر نفوذی به دست آوردند. آنها فرا گرفتند که نگذارند کنارشان بگذارند و هرچه را از هرکجا به خوردشان بدهند، بلکه اشخاصی را گماشتند که مسئولیت آنچه را برای نمایش عرضه می‌شود بر عهده گیرند، و از این راه احساس می‌کردند که خود در آن مسئولیت سهیم و شریک هستند.

به این ترتیب، نه تنها جامعهٔ تئاتر دوست جدیدی تشکیل شد، بلکه تغییری قابل ملاحظه نیز در مقام اجتماعی هنر پدید آمد. البته همه چیز متکی و وابسته به این است که این سازمانهای جدید چگونه از حقوق جدید خود استفاده می‌کنند. اگر، چنانکه اغلب اتفاق می‌افتد، آنها نتوانند از داوری مستقل خود دربارهٔ هنر استفاده کنند، و کار خود را جدی نگیرند، چیزی بیش از «همیاران هنر» نیستند که از جنبه‌های فنی صورتی کاملتر از آن انجمنها یا جوامع مشترکان می‌باشد که هیچگونه نفوذی ندارند و مدیران زرنگ و حسابگر تئاترها تنها برای آنکه «جایی»، «تماشاخانه‌ای» برای خود به دست آورند، آنها را عَلَم کرده‌اند.

سازمانهای گروهی و فرقه‌ای مشابه دست‌کم برنامه‌ای دارند، و این برنامه اگرچه هنوز بیشتر جنبهٔ منفی دارد اما در سیر خود ممکن است اهمیت و اعتباری کسب کند.

این درست است که این انجمنها با رسیدن به هدف خود، و به دست آوردن تماشاخانه‌ای از آنِ خود، و منابع هنری خود و در نتیجه عدم اتکاء به حق اشتراک، خطرناکترین نفوذهای سرمایه‌داری را که به تئاتر امروز صدمهٔ زیاد وارد می‌سازد، حذف می‌کنند و از میان برمی‌دارند. امّا با این کار، آنها نمی‌توانند از اینکه به صورت سازمانی فرعی درآیند، و صحنه را به دست عناصری که هماکنون ذکر کردیم، بسپارند بگریزند. با وجود این، قابل تصور است که این نوع سازمانهای جدید، اگر برای خود برنامه‌ای تدارک ببینند و از امکانات و وسایل علمی برای اجرای آن سود جویند، ممکن است بسیار ثمربخش از آب درآیند؛ و چون نمایندگان آن طبقاتی که تازه‌واردان زندگی فرهنگی هستند نقش مهمی در آنها دارند می‌توان انتظار داشت که تحولات مهمّ جدیدی در ذوق ادبی پدید آورند.

جای شگفتی و تعجّب نخواهد بود که این تحوّل از چشم آن عناصری که خود را در مقام حافظان معبد هنر جازده‌اند، مظنون تلقی شود زیرا اینان مدعی‌اند که زمام مردم را در امور هنری خودکامانه در دست دارند، و صدای تهدیدگرایشهای ناسوتی را برای ورود به اماکن مقدس هنر می‌شنوند. طبیعی است که آن فرایند جامعه‌شناختی که وظیفه انتخاب و گزینش را در دستان کسانی قرار می‌دهد که حقیقتاً مرجعیّت این کار را دارند، چندان خوشایند کسانی که دستشان از کار کوتاه می‌شود نیست.

اغلب این ایراد گرفته می‌شود که یک انجمن می‌تواند یک برنامهٔ هنری به وجود آورد امّا نمی‌تواند هنر خلق کند، امّا این ایراد از دید آن کسان که از تاریخ ادبیات آگاه هستند، پذیرفته نیست. به عنوان مثال، به پیدایش کلاسیسیسم نو در روزگار شکسپیر بیندیشید! به هیچ وجه بی‌سابقه نیست که بتوان برنامه‌ای را تدارک دید و خاکی را مطابق نیازها و

احتیاجات آن آماده ساخت تا بذر و تخم هنر جدید بر آن بیفتد و بارور گردد. نکتهٔ اساسی و بنیادی این است که این برنامه نباید از نقطه نظری کاملاً گذشته نگرانه طراحی شود ـ خطری که در بعضی انجمنهای اصلاح طلب ادبی وجود دارد. این ایراد، همین که هنرمند دریابد که بدون عرضهٔ آنچه ارزش انسانی دارد محکوم به شکست است و هنر واقعی بدون انسانیت واقعی وجود ندارد، برطرف خواهد شد.

واپسین ملاحظات از ملاحظه و بررسی عناصری که در تعیین ذوق ادبی و هنری دخالت دارند، اکنون مفاهیمی که تا این زمان مغشوش و مبهم بوده‌اند، برای ما روشن می‌شود. از آنجا که هنر در دنیای انتزاعات و مطلقها وجود ندارد، و پذیرش و قبول آن بستگی به خصلت و سجیهٔ پذیرنده دارد، و از آنجا که پیدایش و استقرار ذوق ادبی و هنری از عوامل جامعه‌شناختی که همیشه سرشت صرفاً عقلانی ندارند جدا و مستقل نیست، یگانه و تنها معیار ارزشیابی هنری که در نهایت به موفقیت رسیده است، همانا در جذابیت و گیرندگی پایدار آن است. دلیل این چنانکه دکتر جانسن گفته است، آن نیست که مردم که داور نهایی هستند، درموضوعاتی که مدتها دربارهٔ آن به تعمق می‌پردازند، سرانجام به نتیجهٔ درست می‌رسند، بلکه دلیلش آن است که هنری که شهرت و محبوبیتش را در طی قرنها حفظ کرده است بایستی از صافی پسند صاحبان ذوق متعدد، یکی پس از دیگری گذشته باشد.

به این ترتیب، هنری که این توانایی را دارد که هریک از این گروهها را با ساخت فکری و عقلانی مختلفشان که معمولاً در طی قرنها در صحنهٔ رهبری و ذوق هنری و ادبی یکی جانشین دیگری شده است، خرسند سازد، نشان داده است که دارای ارزشهایی است که از حد و مرز دورهٔ معینی درگذشته است و جاذبه انسانی عام دارد. به همین دلیل، ناظران فرزانهٔ هنر در ارتباط با هنر جاری از پاسخ دادن به این پرسش که آیا آنها برای آثار هنری جاری، هرچند هم این آثار مورد تحسین و تمجید باشند، مانند آثار بزرگ هنری گذشته، عمر درازی پیش بینی می‌کنند،

امتناع می‌ورزند. زیرا تیپهای مردمی طرفدار و حامی ذوق ادبی و هنری در آینده خواهند بود و نیازمندیهای آنان ورای حدس و گمانِ هر انسانی است.

از طرف دیگر، پی بردن به این نکته که همهٔ هنرها، در اساس بر شانه‌های تیپ ذوق‌مند خاصی تکیه دارند، نظر و دید انتقادی فرد و اعتماد وی را به خویشتن تقویت می‌کند. اگر، چنانکه در بالا نشان دادیم، ذوق ادبی و هنری جدیدی در جایی پیدا می‌شود، به هیچ وجه بیان «روحیهٔ زمان» نیست، بلکه بیانگر روح گروه خاصی است که ممکن است نمایندهٔ روح زمانه نباشد، پس هیچ چیز معقول‌تر از آن نخواهد بود که نگاهی دقیق‌تر به این گروه، پیش از آنکه در برابر خواسته‌هایش سر فرود آوریم، بیندازیم.

شاید در هیچ زمانی این هشدار ضروری‌تر از امروز نبوده است که حتی مردم تحصیلکرده به خویشتن قبولانیده‌اند که در امور مربوط به هنر نپخته و بی‌اطلاعند و اندیشهٔ آزادی هنر را دربست پذیرفته‌اند، یعنی، اتکاء مقدر آن را بر دنیای تنگ‌نظرانهٔ منتقدان و حامیان هنر پذیرفته‌اند.

حتی آن مکتب نقاشی که تکه‌پاره‌های چرم کفش و بلیط قطار را بر نقاشیهای رنگ وروغن خود می‌چسباند، یا مکتب نمایشیی که نمایشهای خاصی برای مسائلی از نوع پستترین احساسات جنسی به صحنه می‌آورد، طبیعتاً تیپ و گروه ذوقی طرفدار خود را دارد، همان گونه که هنر تی‌سین یا ریچاردسن، یا گوته در هنگام ظهور و بروز خود تیپ طرفدار خود را داشت، و تعریف دقیق هیچ یک از اینها دشوار نیست. اما اگر مردم احساس می‌کنند که باید از چنین هنری، با وجود حفظ نقش کامل خود در کشمکش برای فرهنگ، جهت اعتلای غرایز انسانی جانبداری کنند و به آن بپیوندند، این را تنها می‌توان با توجه به این واقعیت تبیین کرد که بر اثر فرایندها وجریانهایی که در بالا توضیح دادیم و توصیف کردیم، مقاومتی که از قبل موجود بوده شکسته شده است و مردم دیگر شهامت آن را ندارند که معتقدات هنری و زیباشناختی خویش را بیان دارند. این شهامت را تنها از طریق خودآزمایی، و هرجا که لازم باشد از طریق

پادرمیانی و کمک سازمانهای روشن‌بین مردمی می‌توان احیا کرد.

پایان ترجمه

۲۲ شهریور ۱۳۷۱/۱۳ سپتامبر ۱۹۹۲
هیوستن، تکزاس

# فهرست توضیحی اعلام

در این کتاب نام عدهٔ زیادی از شاعران، نویسندگان، نمایشنامه‌نویسان، نقادان، آهنگسازان، کتابفروشان، ناشران و بزرگان و گردانندگان محافل ادبی آمده است که بسیاری از آنها ممکن است برای خوانندهٔ ایرانی ناشناخته و یا کم‌شناخته باشد. من در حدی که فرصت و اطلاع اجازه می‌داد، شرح مختصری دربارهٔ عده‌ای از آنان فراهم ساختم که به ترتیب الفبایی در اینجا آورده می‌شود، باشد که خواننده را در درک مطالب کتاب یاوری باشد.

**مترجم**

Ebner - Eschenbach, Marie von

**ابنر اشنباخ**، ماری (۱۹۱۶ - ۱۸۳۰)، بانوی نویسنده و شاعرهٔ اتریشی. در موراویا بزرگ شد و از ۱۸۶۳ در وین زندگی می‌کرد زندگی خالی از هیجانی داشت، امّا روح بلندپرواز و ذهن وقادش از او نویسنده‌ای توانا ساخت. با آنکه از خانواده‌ای اشرافی بود امّا درکی عمیق از زندگی بینوایان داشت؛ با آنکه کودک نداشت امّا کودکان داستانهایش بسیار جاندار و حقیقی هستند. کتاب کودک کلیسای او این هردو خصلت را به خوبی نشان می‌دهد.

Addison, Joseph

**ادیسن، جوزف** (۱۶۷۲ - ۱۷۱۹). مقاله‌نویس، شاعر و سیاستمدار انگلیسی.

اولین بار منظومهٔ حماسی نبرد او (۱۷۰۴) موجب شهرتش گردید. نمایشنامه‌ها، انتقادات ادبی نیز نوشته است اما معروفیتش بیشتر به خاطر مقالات طنزآمیز اوست که از بهترین مقالات زبان انگلیسی است.

Aristotle

**ارسطو** (۳۸۴ - ۳۲۲ ق.م.) فیلسوف یونانی، متولد استاگیرا، مستعمره‌نشین یونان در ساحل شمال شرقی دریای اژه. یکی از بزرگترین فلاسفه و دانشمندان جهان. شاگرد افلاطون بود، و بعداً معلم اسکندر مقدونی گشت. نحلهٔ مشائین را در لوکیون آتن تأسیس کرد. از آثار اوست: ارگانون (۶ کتاب)؛ در فلسفهٔ اولی یا در مابعدالطبیعه، در سماع طبیعی، در آسمان، در نفس، کتاب سیاست، اخلاق نیکوماخوسی، کتاب خطابه و فن شعر.

Scott, Walter

**اسکات، والتر** (۱۸۳۲-۱۷۷۱) شاعر، داستان‌نویس، وزندگینامه‌نویس اسکاتلندی در ابتدا زیر نامهای مستعار متعدد آثار خویش را منتشر می‌ساخت. در ادینبورگ زاده شد. خوانندهٔ سیری‌ناپذیر چکامه‌ها و رمانها بود. فرانسه وایتالیایی فراگرفت و آثار دانته و اریستو را مطالعه کرد.

Sterne, Laurence

**استرن، لارنس** (۱۷۶۸ - ۱۷۱۳)، نویسندهٔ انگلیسی، متولد ایرلند. در آغاز کشیش بود. در ۱۷۶۰ به لندن آمد و در آنجا توفیق بسیار یافت. زندگی را با فسق و فجور گذرانید. مردی نحیف و رنجور بود و سرانجام به بیماری سل درگذشت. در ۱۷۶۰ نخستین جلد شاهکارش ترسترام شاندی منتشر شد و توفیقی عظیم یافت و ۸ مجلد دیگر آن نیز منتشر گشت (۱۷۶۱ - ۱۷۶۷). استرن تأثیر زیادی در ادبیات انگلیسی داشته است.

Steele, Richard, Sir

**استیل، ریچارد سر** (۱۷۲۹ - ۱۶۷۲)، مقاله‌نویس، نمایشنامه‌نویس و سیاستمدار ایرلندی. متولد دوبلین. در چارترهاوس، کالج مرتن و آکسفورد تحصیل کرد. وارد خدمت ارتش شد امّا او را خوش نیامد و داستان پهلوان مسیحی (۱۷۰۱) را دربارهٔ اینکه جوانمردی را فقط بر مبانی مسیحی می‌توان به دست آورد نوشت. پس از آن سه نمایشنامهٔ کمدی نوشت.

Scudéry, Mme,

**اسکودری، مادام** (۱۷۱۳ - ۱۶۰۷)، نامش مجدلین و خواهر ژرژ دواسکودری (۱۶۰۱ - ۱۶۶۷)، نویسندهٔ فرانسوی و مؤلف آثار تراژدی کمدی و کمدی بود. اغلب او را به نام سافو می‌شناختند. شاعر، داستان‌نویس، و بانویی اهل مد وهنربود. سالنهای روز یکشنبه او محفل گرد آمدن بزرگان آن روزگار بود. معروفترین اثر او ارتامین و کورش کبیر (۱۰ جلد، ۱۶۴۹ - ۱۶۵۳) بود. در این کتاب بسیاری از شخصیتهای معاصر خود را در زیر نامهای داستانی به توصیف کشیده است.

Schlaf, Johannes

**اشلاف، یوهانس** (۱۹۴۱ - ۱۸۶۲)، با آرنو هولتز در طرحهای طبیعت‌گرایانه مانند پاپا هاملت (۱۸۸۹) و *Neue Gleise* همکاری داشت، و لذا وی را از پایه‌گذاران مکتب ناتورالیسم (طبیعت‌گرایی) در آلمان می‌دانند. بعداً به نوشتن رمان، نمایشنامه و مقالات فلسفی و شعر پرداخت، و آثاری از ویتمن، مترلینگ و نووالیس را ترجمه کرد.

Storm, Theodor, Waldsen

**اشتورم، تئودور والدسن** (۱۸۸۸ - ۱۸۱۷)، شاعر و داستان‌نویس آلمانی، در هوسوم در شلزویگ ـ هولشتاین متولد شد. امین صلح و قاضی بود (۱۸۶۴ - ۱۸۸۰). مجلدی از شعر او در ۱۸۷۵ به چاپ رسید، و تعدادی داستان و قصه. از ویژگیهای سبک او سرزندگی و قدرت توصیف وهم‌انگیز اوست.

Andreson, Hans, Chrstian

**آندرسن، هانس کریستین** (۱۸۰۵ - ۱۸۷۵)، نویسندهٔ دانمارکی، متولد اودنس، دانمارک. پسر کفشدوز فقیری بود. مرد خیّری هزینهٔ تحصیلات او را پرداخت، و وی نویسنده‌ای چیره‌دست شد. شهرت وی عمدتاً به خاطر قصه‌های پریان اوست که آوازه جهانگیر دارند.

Kapp, Putsch

**انقلاب کاپ.** نام انقلابی که ولفانگ کاپ (۱۸۸۵ - ۱۹۲۲) انقلابی آلمانی، به طرفداری از سلطنت‌طلبان علیه جمهوری‌خواهان به راه انداخت (مارس ۱۹۲۰). برلین را گرفت و خود را صدراعظم امپراتوری اعلام کرد. به علت اعتصاب عمومی انقلابش با شکست مواجه شد، به سوئد گریخت (۱۹۲۰). در ۱۹۲۲ به آلمان بازگشت، و در زمانی که در انتظار محاکمه به سر می‌برد درگذشت.

Ibsen, Henrik

**ایبسن، هنریک** (۱۹۰۶ - ۱۸۲۸)، شاعر و درام‌نویس نروژی، یکی از شخصیتهای بزرگ تئاتر جدید. یک رشته نمایشنامه‌های واقع‌بینانه نوشت که در آنها رای خود را دربارهٔ ارزشهای انسانی و نظریات خود را درباب کشمکشهای فرد با جامعه آشکار ساخت. از آثار اوست: ستون اجتماع (۱۸۷۷)، خانهٔ عروسک (۱۸۷۹)، اشباح (۱۸۸۱)، دشمن مردم (۱۸۸۲)، مرغابی وحشی (۱۸۸۴) و غیره.

Byron, Lord

**بایرون، جورج گوردن نائل** (۱۷۸۸ - ۱۸۲۴)، ملقب به لرد بایرون، شاعر رمانتیک انگلیسی. متولد لندن. لقب لردی را از جدش به ارث برد. در هرو و کمبریج تحصیل کرد. به اسپانیا و ایتالیا و پرتغال و بالکان سفر نمود و دو قسمت از اثر خود چایلد هرالد را در شرح این مسافرت سرود و شهرت بسیار یافت. داستانهای منظومی که بعداً منتشر کرد بر شهرتش افزود. با بسیاری از بانوان سرشناس زمان خود ارتباط داشت. منظومهٔ دون ژوان از شاهکارهای اوست. بایرون مردی زیبا بود و زنان بسیار دلباخته او بودند. شعر او و خود او مظهر رمانتیسم زمان اوست.

Brandes, Georg

**براندس، گئورک** (۱۸۴۲ - ۱۹۲۷)، منتقد ادبی و مورخ دانمارکی. متولد کپنهاگ. شاگرد اگوست کنت، تین، میل و اسپنسر و جانبدار ماتریالیسم بویژه در ادبیات بود. آثار فراوان دارد یکی از مهمترین آنها جریانهای مهمّ ادبیات در قرن نوزدهم است در شش مجلد (۱۸۷۲ - ۱۸۹۰).

Browning, Robert

**براونینگ، رابرت** (۱۸۱۲ - ۱۸۸۹)، شاعر انگلیسی. اولین اثر منظومش به نام پولین در ۱۸۳۳ انتشار یافت. در ۱۸۴۶ با الیزابت برت براونینگ (۱۸۰۶ - ۱۸۶۱) شاعرهٔ انگلیسی برخورد کرد و عشق آنان به ازدواج انجامید. پس از مرگ همسرش، براونینگ بیشتر در لندن و ونیز به سر می‌برد. با داستان انگشتری و کتاب به شهرتی که پنجاه سال در طلبش بود رسید.

Brontë, Charlotte

**برونته، شارلوت** (۱۸۱۶ - ۱۸۵۵)، نویسندهٔ انگلیسی، و آفرینندهٔ رمان جین ایر. او و دو خواهرش امیلی برونته و ان برونته از داستان‌نویسان معروف انگلیس بودند.

Brunetiére, Ferdinand

**برونتیر، فردینان** (۱۸۴۹ - ۱۹۰۶)، منتقد فرانسوی. استاد ادبیات اِکول نرمال پاریس بود (۱۸۸۶)؛ در سوربن تدریس می‌کرد. از کارهای مهمّ اوست: بررسیهایی در نقد (۸ جلد، ۱۸۸۰ - ۱۹۰۷) و تطوّر شعر غنایی (۱۸۹۴).

Breitiger, J.J.

**بریتینگر، یوهان یاکوب** (۱۷۰۱ - ۱۷۷۶)، محقق سویسی.

Brieux, Eugue

**بریو، اوژن** (۱۸۵۸ - ۱۹۳۲)، نمایشنامه‌نویس، مخبر جراید و ویراستار فرانسوی.

Blechen, Karl

**بلخن، کارل** (۱۷۹۸ - ۱۸۴۰)، نقاش آلمانی. در نقاشی منظره دستی توانا داشت.

Bennett, Arnold

**بنت، آرنولد** (۱۸۶۷ - ۱۹۳۱)، داستان‌نویس و نمایشنامه‌نویس انگلیسی. با انتشار قصهٔ پیرزنان (۱۹۰۸) شهرت یافت. خاطرات روزانه (۳ جلد)، داستانهای کوتاه و نمایشنامه نیز نوشته است.

Bodmer, J.J.

**بودمر، یوهان** (۱۶۹۸ - ۱۷۸۳)، محقق و منتقد سویسی. دبیر یک مجلهٔ انتقادی بود، و توجه مردم آلمان را به ادبیات دورهٔ میانه آلمان و نیز ادبیات انگلیسی جلب کرد. بهشت گمشدهٔ میلتن و سرود نیبلونگن را ویراست. با گوتشد بر سر نشأت ادبیات آلمانی از سنت کلاسیک فرانسوی و اهمیّت احساس نه عقل در شعر، جنگی ادبی به راه

انداخت.

Buchanan, Robert William

**بوکانان، رابرت ویلیام** (۱۸۴۱ - ۱۹۰۱)، شاعر و داستان‌نویس انگلیسی، متولد استفادفردشر. در انجمن شاعران (مندرج در مجلهٔ تماشاگر ۱۸۶۶) سوین برن را مورد حمله قرار داد، همچنین در مکتب شهوانی در شعر به شاعران پیش‌رافائیلی تاخت. ازآثار اوست: چکامه‌های زندگی.

Beaumont, Francis

**بومانت، فرانسیس** (۱۵۸۴ - ۱۶۱۶)، نمایشنامه‌نویس انگلیسی. تحصیل‌کرده اکسفورد. با همکاری نزدیک جان فلچر (۱۵۷۹ - ۱۶۲۵) حدود پنجاه نمایشنامه کمدی و تراژدی نوشت.

Petrarch

**پترارک** (۱۳۴۷ - ۱۳۰۴)، در ایتالیایی فرانچسکو پترارکا، شاعر ایتالیایی، بعد از دانته بزرگترین شخصیت ادبیات ایتالیا به شمار می‌رود. در ۱۳۲۷ با زنی به نام لائورا برخورد کرد که الهامبخش اشعار عاشقانهٔ وی گردید. پترارک یکی از بزرگترین اومانیستها بود. ایتالیا را در اروپا از جهت ادبی به مقامی عالی رسانید. از آثار اوست: حماسه لاتینی افریقا، پیروزی، و کتاب نغمه‌ها.

Prévost, Abbé,

**پروو داگزیل، آنتوان فرانسوا** (۱۷۶۳ - ۱۶۹۷)، معروف به آبه پروو داستان‌نویس و روزنامه‌نگار و کشیش فرانسوی. در ۱۷۲۰ به فرقهٔ بندیکتیان پیوست، امّا، از قیود و انضباط آن خسته شد و به انگلستان گریخت. پس از زندگی پرماجرایی به فرانسه بازگشت و در همان فرقه پذیرفته شد. معروفترین اثرش داستان مانون لسکو است.

Pope, Alexander

**پوپ، الگزاندر** (۱۷۴۴ - ۱۶۸۸)، شاعر انگلیسی. از اوایل عمر به تحصیل شعر و نقد ادبی پرداخت. در ۱۷۱۱ منظومهٔ مقاله‌ای در نقد ادبی را در موازین سخن‌سنجی، و سپس منظومهٔ هجایی دست درازی به حلقهٔ گیسو را منتشر نمود. ایلیاد را در ۱۷۲۰ و ادیسه را با همکاری دو تن در ۱۷۲۵ - ۱۷۲۶ ترجمه کرد.

Traherne, Thomas

**تراهیرن، تامس** (۱۶۷۴ - ۱۶۳۷)، شاعر و نویسندهٔ مذهبی انگلیسی. نویسندهٔ کتاب جعلیات رومی (۱۶۷۳)، اخلاقیات مسیحی (۱۶۷۵) و اعصار تفکر و غیره.

Tennyson, Lord Alfred

**تنیسن، لرد آلفرد** (۱۸۹۲ - ۱۸۰۹)، شاعر انگلیسی، متولد سومرزبای، لینکلشر. از ۱۸۵۰ به بعد به جای ورذرورث ملك‌الشعرا بود. در ضمن تحصیل در کیمبریج با آرثر هنری هَلِم، شاعر انگلیسی، آشنا شد. مرگ ناگهانی هلم در ۱۸۳۳ او را سخت متأثر ساخت و در عزای او کتاب به یاد آ.هـ.هـ را سرود که یکی از بزرگترین مراثی انگلیسی است. از آثار دیگرش منظومه داستانی شاهزاده خانم، و داستانهای حماسی چکامه‌های شاه است.

Tolstoy, Leo

**تولستوی، لف نیکلائیویچ** (۱۹۱۵ - ۱۸۲۸)، داستان‌نویس، فیلسوف اجتماعی و اخلاقی، و عارف روسی. از شاهکارهای اوست: کودکی، نوجوانی، جنگ و صلح، آنا کارنینا، اعترافات، هنر چیست؟، رستاخیز و غیره.

Titian

**تیسین** (۱۵۷۶ - ۱۴۷۷)، در ایتالیایی تیتسیانو وِچلی. نقاش ایتالیایی واستاد

بزرگ مکتب ونیس در نقاشی. در آغاز جوانی به جورجونه نقاش بزرگ ایتالیایی پیوست و شاگرد او شد. پس از مرگ جورجونه برخی از کارهای نیمه‌تمام او را به پایان رسانید. در ۱۵۲۰ مصلوب شدن مسیح را ساخت. در ۱۵۲۳ تابلو مریم و شش پارسا را برای واتیکان نقاشی کرد. ساخته‌های او دائرةالمعارف گسترده‌ای است که در آن رؤیاهای عهد بت پرستی، عرفان مسیحی، لذات عشق و نیایش مرگ در کنار یکدیگر قرار گرفته‌اند.

Thackeray, William Makepeace

**ثکری، ویلیام میکپیس** (۱۸۶۳ - ۱۸۱۱)، داستان‌نویس انگلیسی. در تریننیتی کالج و کیمبریج تحصیل کرد (۱۸۲۹ - ۱۸۳۰) از اعضای جرگه‌ای از شاعران و نویسندگان بود که تنیسن، فیتز جرالد، اسپدینگ و غیره جزء آن بودند. با چاپ داستان بازار خودفروشی (۱۸۴۷ - ۱۸۴۸) شهرت یک رمان‌نویس درجهٔ اوّل پیدا کرد. از آثار دیگر اوست: نیو کامز، هنری آزموند، ویرجینیائیها، و غیره.

Jonson, Ben

**جانسن، بن** (۱۶۳۷ - ۱۵۷۳)، نمایشنامه‌نویس، شاعر، منتقد و بازیگر انگلیسی. زندگی و آثار او مانند پلی است که عصر الیزابت را به دورهٔ جیمز I می‌پیوندد. با نوشتن کمدی هرکس به حال خود شهرت یافت. بیشتر معروفیتش به خاطر کمدیهای اوست، هرچند تراژدیهای خوب هم نوشته است. از آثار اوست: کیمیاگر (۱۶۱۰)، بازار مکارهٔ باتالومیو (۱۶۱۴)، و غیره.

Johnson, Somuel, Dr.

**جانسن، سمیوئل** (۱۷۸۴ - ۱۷۰۹)، لغوی، نویسنده و منتقد انگلیسی. متولد لیچفیلد. فرزند کتابفروش فقیری بود امّا بانفوذترین ادیب نیمهٔ دوّم قرن هیجدهم و یکی از مشهورترین شخصیتهای عصر خود شد.

شهرت عمدهٔ او به فرهنگ زبان انگلیسی است که در ۱۷۵۵ منتشر ساخت. جز آن کتاب زندگی شاعران (۱۰ جلد) شامل انتقادات وی از ۵۲ شاعر انگلیسی، و تحریر نمایشنامه‌های شکسپیر با مقدمه و حواشی هنوز هم اعتبار دارد.

James, Henry

**جیمز، هنری** (۱۹۱۶ - ۱۸۴۳)، داستان‌نویس امریکایی؛ متولد شهر نیویورک. در امریکا و اروپا تعلیم و تربیت یافت. بیشتر عمرش را در انگلستان گذرانید. از داستانهای اوست: زائر مشتاق و داستانهای دیگر (۱۸۷۵)، میدان واشینگتن (۱۸۸۱)، تک‌چهرهٔ یک بانو (۱۸۸۱)، سفیران (۱۹۰۳)، جام زرین (۱۹۰۴) و غیره. قدرت جیمز در تجزیه و تحلیلی است که از روحیهٔ قهرمانانش به عمل می‌آورد.

Chaucer, Geofry

**چاوسر، جفری** (۱۳۴۰ - ۱۴۰۰)، شاعر انگلیسی، متولد لندن. مدت ده سال برای مأموریتهای سیاسی در ایتالیا، فلاندرز، فرانسه، لومباردی به سر برد. بوکاچیو و شاید هم پترارک را ملاقات کرد. آثار فراوان دار، امّا شاهکار او داستانهای کانتربری است.

Churchyaid, Thomas

**چرچیاد، تامس** (۱۵۲۰ - ۱۶۰۴)، سرباز مزدور و نویسندهٔ انگلیسی. در اسکاتلند، ایرلند، سرزمین فروبومان، در خدمت مردان سیاسی مختلف خدمت کرد و جنگید. در کتاب گزینش چرچیاد مطالبی نوشت که مایه رنجش ملکه الیزابت شد. برای مدت سه سال به اسکاتلند گریخت. اشعار هم دارد.

Chesterfield, Philip Dormer Stonhope

**چسترفیلد، لرد فیلیپ دورمر استنپ** (۱۶۹۴ - ۱۷۷۳)، سیاستمدار و ادیب

انگلیسی. در بروکسل با ولتر دیدار کرد، و با ادیبان فرانسوی ارتباط داشت. شهرت ادبی او به خاطر نامه‌هایی است مملوّ از لطائف و حکمتهای دنیوی که به پسر نامشروع خود نوشته است و در ۱۷۷۴ تحت عنوان نامه‌هایی به پسرش چاپ شده است.

Chodowcecki, Daniel Nikolaus

**خودو ویتسکی، دانیل نیکولائوس** (۱۷۲۶ - ۱۸۰۱)، نقاش و مصوّر آلمانی. مدیر آکادمی هنر برلین بود (۱۷۹۷). از آثار اوست یک سلسه مینیاتور به نام تاریخ زندگی عیسی مسیح و غیره.

Dodsley, Robert

**دادزلی، رابرات** (۱۷۶۴ - ۱۷۰۳)، کتابفروش و نظم‌پرداز و نمایشنامه‌نویس و ناشر انگلیسی. شهرت عمدهٔ او به خاطر نشر آثار بزرگانی چون پوپ، جانسن، یانگ، گولدسمیث و تامس گری است.

Darwin, Charles

**داروین، چارلز** (۱۸۰۹ - ۱۸۸۲)، طبیعی‌دان و دانشمند معروف انگلیسی. صاحب آثار علمی معروفی چون اصل انواع، هبوط انسان، و بنیانگذار نظریهٔ تکامل در علوم طبیعی.

Dante

**دانته، الیگیری** (۱۲۶۵ - ۱۳۲۱)، شاعر ایتالیایی، متولد فلورانس. صاحب کمدی الهی که شاهکار او محسوب می‌شود، و این منظومه‌ای است فلسفی - سیاسی دربارهٔ سفر خیالی شاعر در دوزخ و برزخ و بهشت در صد فرگرد. از شاهکارهای ادبیات دنیاست.

Droste, Annette von

**دروسته، آنت** (۱۸۴۸ - ۱۷۹۷)، شاعرهٔ آلمانی. از اشرافزاده‌های وستفالی

بود، و با مادرش در انزوا می‌زیست. رغبتهای ادبی او را تماس با برادران گریم، فرایلیگرات، ادله شوپنهاور برانگیخت. دوستی گرم و صمیمانهٔ او با لوین شوکینگ که هفده سال از او جوانتر بود با ازدواج شوکینگ پایان یافت. در زمان خود چندان شهرتی نیافت، امّا اینک یکی از شاعران بزرگ محسوب می‌شود. شاعری است واقعگرا با نگاهی تیز و بینشی نکته‌پرداز.

**Dehmel, Richard**

**دمل، ریشارد** (۱۹۲۰ - ۱۸۶۳)، شاعر آلمانی. اشعارش که اغلب درباب مسائل اجتماعی است حاکی از طغیان او بر ضد ناتورالیسم افراطی است از جمله آثارش مجموعهای نجات (۱۸۹۱)، دنیای وحشی زیبا (۱۹۱۳) و داستان منظوم دو روح (۱۹۰۳) است.

**Demosthenes**

**دموستنس** یا دموستن ( ۳۲۲ - ۳۸۴ ق.م)، خطیب یونانی. وی معاصر فیلیپ دوّم مقدونی و کشورگشایی او بود، و خطر قدرت یافتن مقدونیه را برای یونان به وضوح می‌دید. شهرت وی عمدتاً به جهت خطابه‌هایی است که علیه فیلیپ ایراد کرده است.

**Dumas, Alexandre (père)**

**دوما، الکساندر (پدر)** (۱۸۷۰ - ۱۸۰۲)، داستان‌نویس ونمایشنامه‌نویس فرانسوی. نویسندهٔ رمانهایی چون سه تفنگدار، کنت مونت کریستو و غیره. مادرش اصلاً از سیاهپوستان بود. خودش در بیست سالگی به خدمت دوک د ارلئان درآمد. در انقلاب ۱۸۳۰ فعالیّت داشت. موفقیتش با نوشتن نمایشنامه‌های تاریخی چون هانری سوم و دربارش ، کریستین و امثال آن آغاز شد.

**Diderot, Denis**

**دیدرو، دنی** (۱۷۸۴ - ۱۷۱۳)، دایرةالمعارف نویس، فیلسوف مادی مذهب، نقاد هنر و ادب، و ادیب فرانسوی. از شخصیتهای برجستهٔ عصر روشنفکری و یکی از نوابغ جامع عصر جدید. در ۱۷۴۷ سرپرست دائرةالمعارف گردید. فلسفه‌اش ترکیبی از شکاکیت و مادیگری مفرط است. از اوست: افکار فلسفی (۱۷۳۶)، نامه درباب کورها (۱۷۴۹)، نامه درباب کرها و گنگها (۱۷۵۱).

Dichens, Charles

**دیکنز، چارلز** (۱۸۷۰ - ۱۸۱۲)، داستان‌نویس انگلیسی، متولد پورتسمت. در ۱۲ سالگی پدرش به سبب قرضی که داشت به زندان افتاد و چارلز ناچار به شغل پستی مشغول کار شد. در ۱۷ سالگی تندنویس شد، و سپس خبرنگار پارلمانی یکی از جراید گردید. انتشار مجموعهٔ طرحهای مسخره‌آمیز یادداشتهای بازماندهٔ باشگاه پیکویک (۱۸۳۶ - ۱۸۳۷) مایهٔ شهرت او شد. از داستانهای معروف اوست: الیور تویست، دیوید کاپرفیلد، داستان دو شهر و آرزوهای بزرگ.

Dingelstedt, Franz

**دینگلشتد، فرانتس** (۱۸۸۱ - ۱۸۱۴)، نویسندهٔ آلمانی. در اصل مدیر مدرسه و خبرنگار آزادیخواه روزنامه‌ای بود. اشعار نیشدار و طنزآمیز سیاسی او با آنکه بی‌نام گوینده چاپ شد، مایهٔ شهرتش گشت. اشعار، داستانها و یک نمایشنامهٔ تراژدی سبب نام‌آوری و مقام و ثروت او گردید.

Rembrandt

**رامبران** یا رامبرانت یا رامبراند (۱۶۶۹ - ۱۶۰۶)، نقاش و حکاک بزرگ هلندی؛ متولد لیدن. از کودکی مصمم به نقاشی بود. سه سال در نزد یکی از نقاشان محلی به کارآموزی پرداخت. با کشیدن تابلوهای قدیس هیرونوموس و قدیس پولس نبوغ خود را نشان داد. تابلو مشهور درس

کالبد شناسی، صورت پیرزن، بزرگزادهٔ اسلاو و ازدواج سامسون از شاهکارهای اوست. رامبران از خود و خانواده‌اش صورتهای بسیار کشیده است. تابلو پاسدار شبانه او از شاهکارهای نقاشی دنیاست.

Renan, Ernest

**رنان، ارنست** (۱۸۹۲ - ۱۸۲۳)، منتقد و مورخ فرانسوی. برای حرفهٔ کشیشی تربیت شد، ولی از این راه روی گردانید. در پاریس اقامت گزید و به تحصیل نویسندگی پرداخت. معتقد بود که بشر جز به وسیلهٔ علم به سعادت نایل نخواهد شد. قسمت عمدهٔ آثار وی مربوط به تاریخ و تحقیق دین یهود و مبانی دین مسیح است. از آثارش تاریخ مبادی مسیحیت (۸ جلد) است که جلد اولش بنام زندگی عیسی، شهرت تام یافت؛ آیندهٔ علم اثر دیگری از اوست.

Rosa, Salvator

**روزا، سالواتور** (۱۶۷۳ - ۱۶۱۵)، نقاش، حکاک، و شاعر ناپلی. دورنماهای جاندار و صحنه‌های زنده‌ای که از جنگ نقاشی کرد سبب شهرت او شد. اغلب در رم و فلورانس کار می‌کرد. شعرهای او در هجو موسیقی، شعر، نقاشی و جنگ است.

Rossetti, Dante Gabriel

**روستی، دنتی گیبریل** (۱۸۸۲ - ۱۸۲۶)، نقاش و شاعر انگلیسی. پدرش از شعرای وطنپرست ایتالیایی بود که به انگلستان تبعید شد. دنتی روستی در ۱۸۴۸ با هـ. هانت و سر ج.ا.میلی انجمن پیش از رافائلیان را تشکیل داد. اشعار روستی از لحاظ مقام و احساسات از نقاشیهای او تفکیک ناپذیر است. با دوشیزه‌ای بنام الیزابت ازدواج کرد که در ۱۸۶۲ درگذشت و روستی دچار چنان اندوهی شد که نسخه اشعار خود را با او به خاک سپرد. امّا چند سال بعد اجازه داد که آنها را از زیر خاک بدر آورند.

Rousseau, Jean Jaques

**روسو، ژان ژاک** (۱۷۷۸ - ۱۷۱۲)، فیلسوف و نویسندهٔ فرانسوی. متولد ژنو. روسو احتمالاً در طرحریزی رومانتیسم و افکار بعدی بیش از سایر مردان قرن هیجدهم تأثیر داشته است آثار عمده‌اش عبارتست از: گفتار راجع به منشأ عدم مساوات (۱۷۵۴)، داستان تعلیمی هلوئیز جدید (۱۷۶۱)، قرارداد اجتماعی (۱۷۶۲)، داستان تربیتی امیل، و اعترافات. اثر اخیر یکی از مشهورترین سرگذشتهای شخصی است.

Richardson, Samuel

**ریچاردسن، سمیوئل** (۱۷۶۱ - ۱۶۸۴)، داستان نویس انگلیسی. از آثار اوست: پَمِلا (۴ جلد، ۱۷۴۰ - ۱۷۴۱)، سرگذشت یک بانوی جوان (۷ جلد، ۱۷۴۷ - ۱۷۴۸)، و تاریخ سر چارلز گراندیسن (۷ جلد، ۱۷۵۳ - ۱۷۵۴). وی در تحلیل ذهن زنان مهارت داشت. در رشد داستان‌نویسی تأثیر فراوان داشته است.

Paul, Jean ---→ Richter, J.P.F.

**ریشتر، یوهان پاول فریدریش** (۱۷۶۳ - ۱۸۲۵)، نام مستعارش ژان پول نویسندهٔ آلمانی. در داستانهایش ایده‌آلیسم فیشته را با احساسات اشتورم و اوند درانگ ترکیب کرده است. آثارش در زمان حیاتش، مقبول بود.

Zola, Emile

**زولا، امیل** (۱۹۰۲ - ۱۸۴۰)، رمان‌نویس فرانسوی، متولد پاریس. بارزترین نمایندهٔ مکتب ناتورالیسم فرانسه. از ۱۸۶۰ تا ۱۸۶۲ در منتهای تنگدستی می‌زیست، عاقبت در کتابفروشی «هاشت» با شغل بسته‌بندی کتاب به کار پرداخت. با انتشار قصه‌هایی برای نینون (۱۸۶۴) و اعتراف کلود (۱۸۶۵) شهرت یافت. سپس دعای یک مرد مرده (۱۸۶۶)، اسرار

مارسی (۱۸۶۷)، ترزاکن (۱۸۶۷) را منتشر ساخت. از ۱۸۷۱ تا ۱۸۹۳ تحت عنوان کلی له‌روگون ـ ماکار بیست داستان نوشت که نانا از جملهٔ آنها بود.

Cervants, Miguel

**سروانتس، میگول** (۱۵۴۷ ـ ۱۶۱۶)، داستان‌نویس اسپانیایی. شاهکار او دانکیشوت است که دو بخش دارد.: بخش اوّل در ۱۶۰۵ و بخش دوّم در ۱۶۱۵ به چاپ رسید، و در آن رومانهای شهسواری را به تمسخر گرفت.

Swift, Dean Jonathan

**سویفت، جانثن** (۱۷۴۵ ـ ۱۶۶۷)، شاعر طنزنویس، و روحانی انگلیسی ـ ایرلندی، متولد دوبلین. از شاهکارهای اوست: سفرنامهٔ گالیور، جنگ کتابها(۱۷۰۴)، قصه‌ای از یک تغار(۱۷۰۴). سویفت از بزرگترین استادان نثر انگلیسی و از هجانویسان معروف است.

Sainsbury, George

**سینسبری، جورج** (۱۹۳۳ ـ ۱۸۴۵)، منتقد، روزنامه‌نگار و مربی انگلیسی، متولد سوتمپتن. در لندن به روزنامه‌نگاری پرداخت (۱۸۷۶ـ ۱۸۹۵)، سپس استاد زبان انگلیسی در دانشگاه ادیمبورگ شد (۱۸۵۹ ـ ۱۹۱۵). آثار بسیار دارد؛ از آن جمله است: تاریخچهٔ ادبیات فرانسه و شعر تغزلی فرانسوی (۱۸۸۲)، مقالات در ادبیات انگلیسی (۱۸۹۶)، تاریخ فن نقادی (سه جلد، ۱۹۰۰ ـ ۱۹۰۴)، و غیره.

Shelley

**شلی، پرسی بیش** (۱۸۲۲ ـ ۱۷۹۲)، شاعر غنایی انگلیسی. در ۱۸۱۰ در آکسفورد به تحصیل پرداخت. به فلسفه تجربی و شکاکیون جدید علاقه یافت و در ۱۸۱۱ با یکی از دوستانش رساله‌ای در ضرورت انکار

خدانوشت که مایه اخراج وی از دانشگاه گردید. در ۱۸۱۶ با بایرون دوستی پیدا کرد و منظومهٔ آلاستور نخستین اثر عمدهٔ خود را منتشر ساخت. از ۱۸۱۸ در ایتالیا می‌زیست در آنجا هنگام قایقرانی غرق شد. از شاهکارهای اوست: طغیان اسلام، پرومتئوس بندگسسته و غیره. اشعار غنایی او را در ادبیات انگلیس بی‌نظیر دانسته‌اند.

Shakespeare, William

**شکسپیر، ویلیام** (۱۶۱۶ - ۱۵۶۴)، شاعر و نمایشنامه‌نویس معروف انگلیسی، متولد استراتفورد آپن‌ایون. خالق آثار بزرگی چون هاملت، مکبث، اتللو، رومئو و ژولیت، آنتونی و کلئوپاترا، رؤیای نیمه شب تابستان، تاجر ونیزی، توفان، غزلیات، و رام کردن زن سلیطه و غیره.

**شتورم اوند درانگ** (غوغا و تلاش) نهضتی ادبی در آلمان که از حد ۱۷۷۰ تا ۱۷۸۴ رونق داشت. عنوان آن از نمایشنامه‌ای از ف. فون گلسینگر بنام **غوغا وتلاش** (۱۷۷۶) مأخوذ است. این نهضت از جنبهٔ منفی اعتراض و طغیانی بر ضد مذهب اصالت تعقل رایج روز و از این جهت پیشرو رمانتیسم بود، و از جنبهٔ مثبت اصالت فرد و ابتکار را تأیید می‌کرد.

Shaftsbury, Lord

**شفتسبری، لرد** (۱۷۱۳ - ۱۶۷۱)، سیاستمدار انگلیسی، پسر جان کوپر، بارونت هامپشر، و آن اشلی، دختر سر آنتونی اشلی. در آکسفورد تحصیل کرد، و در ۱۶۴۰ به نمایندگی پارلمنت کوتاه رسید.

Schücking, Levin

**شوکینگ، لوین** (۱۸۸۳ - ۱۸۱۴)، روزنامه‌نگار و داستان‌نویس آلمانی. وی با درسته شاعرهٔ مزوی آلمانی دوستی داشت، و چون ازدواج کرد مایه حسرت و حرمان درسته گردید. داستانهای متعددی نوشته است.

**Schönherr, Karl**

**شونهر، کارل** (۱۸۶۹ - ۱۹۴۳)، نمایشنامه‌نویس اتریشی. به نوشتن نمایشنامه‌هایی پرداخت که صحنه‌های آن در میان مردم روستایی قرار داشت. از آثار اوست: زمین (۱۹۰۷)، دین و میهن (۱۹۱۰) که موضوع آن کشمکش میان ایمان مذهبی و گرایش به سرزمین و خاک است.

**Schwind, Moritz von**

**شویند، موریتس فن** (۱۸۷۱ - ۱۸۰۴)، نقاش آلمانی، از استادان آلمانی مکتب متاخر رومانتیک. از جمله آثار او نقاشی تالار جدید هنر در کاریسرونه، نقاشی و تزیین اتاق تیک (Tieck) در قصر سلطنتی مونیخ، و سه دورهٔ بزرگ آب‌رنگ است.

**Schiller**

**شیلر، یوهان کریستف فردریخ** (۱۸۰۵ - ۱۷۵۹)، شاعر و نمایشنامه‌نویس آلمانی، متولد مارباخ، وُرتمبرگ. پدرش در ارتش درجهٔ سروانی داشت، او خود نیز به مدرسهٔ نظام رفت. دوک وورتمبرگ وی را به تحصیل طب وادار کرد؛ به عنوان جراح وارد خدمت ارتش شد. اما زندگی نظامی به مذاقش خوش نیامد. به نویسندگی پرداخت. نخستین اثرش راهزنان سبب شهرت او شد. دومین اثر او دون کارلوس آشنایی او را با گوته فراهم ساخت. نمایشنامه‌های بزرگ شیلر حماسی یا تراژدی هستند و زمینهٔ تاریخی یا سیاسی دارند. از آثار معروف اوست: دوشیزه اورلئان، ماری استوارت، گیوم تل.

**Freiligrath, Ferdidand**

**فرایلیگارت، فردیناند** (۱۸۷۶ - ۱۸۱۰)، شاعر انقلابی آلمانی به دلیل آزادیخواهی مقرری فردریش ویلهلم چهارم را نپذیرفت و به تبعید رفت. در ۱۸۴۸ به خاطر برهم زدن نظم کشوری به زندان افتاد، ولی در میان شور و شعف مردم آزاد شد. از ۱۸۵۱ تا ۱۸۶۷ در لندن در یک بانک کار می‌کرد. مردم از سراسر آلمان پول جمع کردند و او را

به وطن بازآوردند. نفوذ بایرون و ویکتور هوگو در آثارش پیداست.

Flaubert, Gustave

**فلوبر، گوستاو** (۱۸۸۰ - ۱۸۲۱)، رمان‌نویس فرانسوی متولد روان. برای تحصیل حقوق به پاریس رفت، امّا به علت ناراحتیهای عصبی از تحصیل دست کشید. از پاریس به کرواسه رفت و تا آخر عمر در آنجا بود. از آثار اوست: مادام بوواری که خشم طبقهٔ بورژوازی را برانگیخت و کار به دادگاه کشید. اما فلوبر تبرئه شد و مادام بوواری به اوج شهرت رسید. سالامبو، تربیت احساساتی، و غیره از دیگر آثار اوست. از بعضی از رمانهای فلوبر تحریرهای متعددی در دست است.

Fontane, Theodore

**فونتانه، تئودور** (۱۸۹۸ - ۱۸۱۹)، رمان‌نویس، شاعر و منتقد آلمانی. که وی را نخستین استاد رمان رئالیستی در آلمان گفته‌اند. سردبیر یکی از جراید بود، در سال ۱۸۷۰ - ۱۸۸۹ منتقد درامی جریده‌ای دیگر گشت. زندگی ادبی او با نشر اشعاری در موضوعات تاریخی انگلستان و اسکاتلند و پروس آغاز شد. رمان‌نویسی را در ۶۰ سالگی آغاز کرد. در ۱۹۴۹ شهر برلین جایزه‌ای ادبی به یادبود او برقرار نمود. از آثار اوست: افی برلست و ایام کودکی من، بین بیست و سی سال.

Fielding, Henry

**فیلدینگ، هنری** (۱۷۵۴ - ۱۷۰۷)، رمان‌نویس انگلیسی. نویسندگی را با نوشتن «فارسها» (نوعی نمایشنامه) آغاز کرد. و کمدیهایی که حمله به دولت والپول بود. نخستین رمان خود جوزف اندروز را برای هجو کردن پملا (اثر س. ریچاردسن) نوشت. فیلدینگ رمانهای خود را «حماسه‌های منثور کمیک» وصف می‌کند. تلفیق هجو و سنن حماسی در رمان بزرگ او به نام تام جونز (۱۷۴۹) دیده می‌شود.

Cumberland, Richard

**کامبرلند، ریچارد** (۱۷۳۲ - ۱۸۱۱)، نمایشنامه‌نویس انگلیسی. در کیمبریج به دنیا آمد. دبیر هیئت تجارت (حـ ۱۷۷۶ - ۱۷۸۲) بود. به مأموریتی مخفیانه برای انعقاد قرارد صلح جداگانه به اسپانیا رفت. (۱۷۸۰) پس از بازنشستگی به نوشتن نمایشنامه‌های مختلف از فارس و تراژدی و کمدی ومقالات پرداخت.

Congreue, William

**کانگریو، ویلیام** (۱۷۷۲ - ۱۸۲۸)، توپساز انگلیسی. مخترع موشک کانگریو که تا سال ۱۸۶۰ به‌کار می‌رفت. توپ جدید برای کشتیهای تندرو در ۱۸۱۳ اختراع کرد.

Kleist, Heinrich von

**کلایست، هاینریش فن** (۱۸۱۱ - ۱۷۷۷)، نمایشنامه‌نویس، شاعر و نویسندهٔ داستانهای کوتاه آلمانی. از اعقاب یک خانوادهٔ نظامی پروسی بود. در ابیات رمانتیک آلمان مقامی شامخ دارد. زندگی خوشی نداشت و عـاقبت خـودکشی کـرد. از کمدیهـایش سـبوی شکسته (۱۸۰۶) و آمفیتریون (۱۸۰۷) قابل ذکر است. شاهکار او تراژدی تاریخی امیر هومبورگ (۱۸۲۱) می‌باشد.

Keller, Gottfried

**کلر، گوتفرید** (۱۸۹۰ - ۱۸۱۹)، نویسنده وشاعر سویسی. مادرش که بیوه‌زنی بود او را بزرگ کرد. در ۱۵ سالگی از مدرسه اخراجش کردند. از پیش خود چیز آموخت. ابتدا به نقاشی پـرداخت و مـدتی را در مـونیخ گذرانید. امّا دریافت که نقاشی کار او نیست. پس از مدتی سرگردانی به قریحهٔ نویسندگی خود پی برد. و پس از چاپ اولین مجموعهٔ اشعارش یک کمک هزینه تحصیلی به او اعطا شد و به هایدلبرگ رفت. از اینجا ترقیش آغاز شد و از داستان نویسان بزرگ سویس گشت.

Claud Lorraine

**کلود لورن** (۱۶۰۰ - ۱۶۸۲))، پسر رنه دوّم بود، اوّل به مقام کنتی و سپس به مقام دوکی رسید (۱۵۲۸) متعلق به شاخهٔ کوچک دوکهای لورن بود که خاندان معروفی از دوکهای فرانسوی بودند.

Cotta, Johann Friedrich

**کوتا، یوهان فریدریخ** (۱۷۶۴ - ۱۸۳۲)، یکی از افراد خاندان کوتا که از ناشران بزرگ آلمانی بودند. موسسهٔ چاپ و نشر کوتا را یوهان گئورگ کوتا (۱۶۳۱ - ۱۶۹۲) تاسیس کرد، و نوه‌اش فردریخ در سال ۱۷۸۷ رشته امور آنجا را به دست گرفت. وی در سال ۱۸۱۱ شعبه‌ای از آن را در اشتوتگارت افتتاح کرد و به کمک شیلر مجلهٔ ادبی ***Horen*** راتاسیس نمود (۱۷۹۵). آثار شیلر، گوته، فیخته و دیگر نویسندگان بزرگ آلمانی را چاپ کرد.

Kokoschka, Oskar

**کوکوشکا، اُسکار** (۱۸۸۶ - ؟)، نقاش امپرسیونیست، طراح و نمایشنامه‌نویس اتریشی. پرتره‌ها و طرحهایی به محفل «اشتورم» در برلین هدیه کرد. در آکادمی درسدن استاد بود (۱۹۱۸ - ۱۹۲۴). مجموعهٔ شعری که خود آن را مصور ساخته بود در ۱۹۰۸ منتشر ساخت. چند نمایشنامه امپرسیونیستی نوشت. نقاشیهای او بیشتر تکچهره و منظره است.

Keats, John

**کیتس، جان** (۱۸۲۱ - ۱۷۹۵)، شاعر انگلیسی. ابتدا تحصیل پزشکی می‌کرد، امّا دیری نپایید که همه وقت خویش را به شعر و شاعری صرف نمود. نخست تحت نفوذ لی‌هانت بود. اولین مجموعهٔ اشعارش نظری را جلب نکرد. امّا به زودی شعرهای دیگرش مایهٔ شهرتش شد. شاعری دقیق و صاحب صنعت و هنرمند بود، و به چشم انتقاد در اشعار خود

می‌نگریست.

Kyd, Thomas

**کید، تامس** (۱۵۹۴ - ۱۵۵۸)، نمایشنامه‌نویس انگلیسی، متولد لندن. پدرش او را به عنوان محرر و کاتب تربیت کرد. نمایشنامه‌های تراژدی او، بویژه تراژدی اسپانیایی برایش شهرتی زودرس فراهم آورد. او را در نوشتن برخی از نمایشنامه‌های معروف آن زمان سهیم دانسته‌اند، و نمایشنامهٔ اصلی گمشدهٔ هاملت را به او نسبت داده‌اند. به جرم بیدینی در ۱۵۹۳ به زندان افتاد. امّا وی این تهمت را بر گُردهٔ مارلو بار کرد.

Garnier, Robert

**گارنیه، روبر** (۱۵۹۰ - ۱۵۳۴)، شاعر و نمایشنامه‌نویس فرانسوی؛ نامآورترین نمایشنامه‌نویس قرن شانزدهم فرانسه، مؤلف هفت تراژدی و یک تراژیک ـ کمدی. نمایشنامه‌های او لبریز از هیجان، مناعت و کیفیّت شعری دل‌انگیزی است که تا ظهور کرنی در میان نویسندگان فرانسوی بی‌سابقه است. در انگلستان عصر الیزابت عده‌ای از سبک او پیروی می‌کردند.

Geibel, Emmanuel

**گایبل، امانوئل** (۱۸۸۴ - ۱۸۱۵)، شاعر آلمانی. پس از مسافرت به یونان در چشم فردریش ویلهلم چهارم، پادشاه پروس، عزت یافت. به مونیخ فراخوانده شد، و پیشوا و عضو نمونهٔ میزگرد شاعرانهٔ ماکسیمیلیان دوّم گشت. پس از سرودن ***Heroldsrufe*** در ۱۸۷۱ به طور غیر رسمی ملك‌الشعرای آلمان گشت.

Grün, Anstasius

**گرون، اناستاسیوس** (۱۸۷۶ - ۱۸۰۶)، نام مستعار الکساندر گراف اورسپرگ، شاعر اتریشی. انتقاد شدید وی از حکومت مترنیخ

پیشآهنگ بسیاری از اشعار سیاسی جوانان آلمان شد.

Gray, Thomas

**گری، تامس** (۱۷۶۱ - ۱۷۱۶)، شاعر انگلیسی در ۱۷۳۹ با هـ. والپوس که از دوستان ایام تحصیل او بود عازم سیاحت اروپا شد. ولی در ایتالیا بین آنها نزاع افتاد و جداگانه به انگلستان بازگشتند. گری در کیمبریج اقامت گزید و در ۱۷۵۷ عنوان ملك‌الشعرایی به وی اعطا شد، ولی از قبول آن امتناع کرد. در ۱۷۶۸ به استادی تاریخ السنهٔ جدید در کیمبریج منصوب گشت. کار شاعری را از ۱۷۴۲ آغاز کرد و قصایدی درباب بهار، درباب بدبختی و غیره سرود. منظومهٔ مشهور مرثیه‌ای در گورستان یک دهکده سبب شناسایی او به عنوان بزرگترین شاعر روز و اعطای عنوان ملك‌الشعرایی به وی گردید.

Grillparzer, Franz

**گریلپارتسر، فرانتس** (۱۸۷۲ - ۱۷۹۱)، نمایشنامه‌نویس اتریشی، نمایشنامه‌هایش ترکیبی از کلاسیسم آلمانی و سبک غنایی پرمایه‌ای است. بزرگترین نمایشنامه‌نویس اتریشی محسوب می‌شود. آثارش مشتمل است بر خواب زندگی است، پشم زرین، شاه اتوکار: برآمدن و سقوط او، و زن یهودیِ تولدو. وی استاد شعر و نثر غنایی بود.

Gellert, Christian

**گِلِرت، کریستیان** (۱۷۶۹ - ۱۷۱۵)، شاعر و عالم اخلاقی آلمانی. از ۱۷۵۱ استاد دانشگاه لایپزیگ بود. به علّت محبوبیّت وجاذبهٔ شخصیت و پشتکارش در پاسخ دادن به نامه‌های مردم نفوذ و تأثیری سترگ از خود به جای گذاشت. نمایندهٔ فضیلتمند طبقهٔ متوسط بود. مردم از هر طبقه و هر مقام به نصایح او گوش می‌دادند، و فردریک کبیر به دیدهٔ احترام بدو می‌نگریست. خود را مربی و آموزگار می‌دانست، و آثارش همه غایت تربیتی دارند.

Gottsched, Johann Christoph

**گوتشد، یوهان کریستوف** (۱۷۶۶ - ۱۷۰۰)، منتقد آلمانی در دورهٔ روشنفکری. استاد شعر و فلسفه در دانشگاه لایپزیگ بود، و عملاً بر حیات روشنفکری شهر تسلط داشت. با جدالهایی که برانگیخت تأثیر عمده‌ای بر ادبیات قرن هیجدهم آلمان به جای گذاشت. در برخورد انتقادی با شعر (۱۷۳۰) در مقابل خیال و فانتزی از شیوهٔ عقلانی، زبان خالص و سبک کلاسیک دفاع کرد. بودمر و برایتینگر با موفقیت با او مقابله کردند.

Geothe

**گوته، یوهان ولفگانگ فون** (۱۸۳۲ - ۱۷۴۹)، شاعر، داستان‌نویس، نمایشنامه‌نویس، نقاد، متفکر و دانشمند آلمانی، یکی ازمردان بزرگ فرهنگی قرن هیجدهم و نوزدهم اروپا، و یکی از افراد برجسته ادبیات عالم. متولد فرانکفورت ـ ام ـ ماین. در خانوادهٔ متوسطی به دنیا آمد، در ۱۶ سالگی برای تحصیل حقوق به لایپزیگ زفت. از آثار مهم اوست: رنجهای ورتر جوان، فاوست، سالهای شاگردی استاد ویلهلم، دیوان شرقی که از حافظ الهام گرفته است.

Gautier, Theophile

**گوتیه، تئوفیل** (۱۸۷۲ - ۱۸۱۱)، شاعر، نویسنده، و منتقد ادبی و هنری فرانسوی. متولد تارب. به وسیله سنت بوو و از طریق دوست خود ژرار دونروال با رهبران مکتب رمانتیک آشنا شد. رمان مادموازل دوموپَن بیش از سایر رمانهایش برای او کشب شهرت کرد. در مقدمهٔ این رمان نظریهٔ هنر برای هنر خود را مطرح کرد. از دیگر آثار اوست: تاریخچهٔ هنر نمایش در بیست و پنج سال گذشته و تاریخچهٔ رمانتیسم.

Goldsmith, Oliver

**گولدسمیث، الیور** (۱۷۷۴ - ۱۷۲۸)، نویسندهٔ ایرلندی. تحصیل طب کرد امّا در این رشته توفیقی نیافت. شهرت ادبیش با تبعهٔ دنیا (۱۷۶۲) آغاز شد و با مسافر (۱۷۶۴) و دهکدهٔ متروک دامنه گرفت. معروفترین آثارش کمدیهای مرد خوشخو، زنی که تمکین می‌کند تا تسخیر کند، و تنها داستان کوتاهش کشیش ویکفیلد است.

Laube, Heinrich

**لاوبه، هاینریش** (۱۸۸۴ - ۱۸۰۶)، نمایشنامه‌نویس و مدیر تئاتر آلمانی. یکی از پیشوایان نهضت «آلمان جوان» و مدیر و کارگردان تماشاخانهٔ بورگ در وین بود. آثاری دربارهٔ تئاتر، موضوعات تاریخی و داستان دارد.

Lessing, Gotthold Epraim

**لسینگ، گوتهلد افرائیم** (۱۷۲۹ - ۱۷۸۱)، ادیب و نقاد و نمایشنامه‌نویس آلمانی. از پیشگامان ادبیات در قرن هیجدهم. در ۱۷۴۹ در برلین اقامت گزید، و در ۱۷۵۱ مجموعه‌ای از اشعار خود را به نام خرده‌ریزه‌ها منتشر کرد. با انتشار نمایشنامه سارا سمپسون آزادی هنر نمایشنامه‌نویسی آلمانی از ادب فرانسه را اعلام داشت. مقالاتی دربارهٔ نمایشنامه‌نویسی هامبورگی نوشت. شاهکارش ناتان خردمند است.

Lenau, Nikolaus

**لنائو، نیکولائوس** (۱۸۰۲ - ۱۸۵۰)، شاعر آلمانی. در مجارستان متولد شد. در وین حقوق و پزشکی تحصیل کرد. از مالیخولیای شدید رنج می‌برد و در سال ۱۸۴۴ دیوانه شد، و در تیمارستانی نزدیک وین درگذشت. قدرت شاعری او در غزلیات کوتاهش بهتر نمایان است. منظومه‌های فاوست (۱۸۳۶)، ساوناردولا (۱۸۳۷) ز اوست.

Leibermann, Max

**لیبرمان، ماکس** (۱۸۴۷ - ۱۹۳۵)، نقاش آلمانی و سیاه قلمکار صحنه‌های

عادی زندگی، متولد برلین. از ۱۸۷۳ تا ۱۸۷۸ در پاریس گذرانید و تحت تأثیر نقاشان مکتب بابیزون قرار گرفت. سبک امپرسیونیسم فرانسه را به آلمان برد. ابتدا زندگی طبقات کارگر و روستایی را در نقاشیهای خود منعکس ساخت. سپس به کشیدن دورنما و بررسیهای جمعی توجه نمود. در سالهای آخر زندگی نازیها او را از فعالیت هنری بازداشتند.

Lydgate, John

**لیدگیت، جان** (حـ ۱۳۷۳ ـ حـ ۱۴۵۰)، شاعر و راهب انگلیسی. از دوستان چاسر بود. بیشتر آثارش ترجمه یااقتباس است.

Liliencron, Detlev von,

**لیلین کرون، دتلف فون** (۱۸۴۴ ـ ۱۹۰۹)، نویسندهٔ آلمانی. در جنگهای اتریش و پروس و پروس وفرانسه در ارتش پروس خدمت می‌کرد. سپس به خدمت دولت درآمد و تا سال ۱۸۸۷ در دستگاههای دولتی کار می‌کرد. چند مجموعه شعر و چندین رمان و نمایشنامه نوشته است.

Maecenas, Gaius Cilnius

**مالسناس، گالیوس سیلنیوس** (?۷۰ ـ ۸ ق. م). سیاستمدار رومی و حامی ادبیات. دوست هوراس و ورگیلیوس، و اکتاویانوس (که بعداً امپراتور شد) بود. مزرعه‌ای به هوراس بخشید، و از ورگیلیوس (ویرژیل) خواست که منظومهٔ *Georgies* را تصنیف کند.

Marlowe, Christopher

**مارلو، کریستوفر** (۱۵۶۴ ـ ۱۵۹۳))، شاعر و نمایشنامه‌نویس انگلیسی. در کانتربری متولد شد و پسر کفشدوزی بود. تحصیلاتش را در کیمبریج به پایان آورد، و در ۱۵۸۳ درجهٔ لیسانس و در ۱۵۷۸ فوق لیسانس گرفت. نمایشنامه تیمور لنگ بزرگ را در دو بخش نوشت که در ۱۵۹۰

به چاپ رسید. از آثار دیگر اوست: سرگذشت غم‌انگیز دکتر فاستوس، یهودی مالتا، ادوارد دوم و غیره. زندگی ناهمواری داشت. به اتهام عقاید بدعت‌آمیز به زندان افتاد، و در ۱۵۹۳ در میخانه‌ای به ضرب کارد مجروح و کشته شد. بعضی آثار شکسپیر را به او نسبت داده‌اند.

Meredith, George

**مردیث، جورج** (۱۹۰۹ ـ ۱۸۲۸)، داستان‌نویس انگلیسی. در آلمان به طور خصوصی پرورش یافت، و این امر سبب شد که بتواند نظام طبقاتی انگلستان را با بی‌طرفی در آثارش تصویر کند. پس از نوشتن داستانهای تخیلی شرقی مآبانه داستان کار و کسب بوشامپ (۱۸۷۵) را نوشت که بسیار داستان خوش ساخت وسلیس و روشنی دربارهٔ مسائل مربوط به طبقات اجتماعی و احزاب است. از آثار دیگر اوست: خودخواه (۱۸۷۹)، ازدواج حیرت‌آور(۱۸۹۵) و غیره.

Mörike, Eduard

**موریکه، ادوارد** (۱۸۰۴ ـ ۱۸۷۵)، شاعر و داستان‌نویس آلمانی. وارد مدرسهٔ الهیات در توبینگن شد، و در ۱۹۳۷ کشیش ناحیهٔ کلورشوتسباک گشت. در ۱۸۴۳ بازنشسته شد. آدمی ناتوان و بیمارگون بود. ازدواجی نافرجام داشت. تن‌آسا بود، و با اینهمه شاهکار کوچکی به نام موزارت در سفر به پراگ (۱۸۵۶) نوشت، و نیز شعرهایی لطیف و زیبا سرائید.

Mérimée, Prosper

**مریمه، پروسپه** (۱۸۰۳ ـ ۱۸۷۰)، رمان‌نویس فرانسوی، متولد پاریس. پسر نقاشی بود. تحصیل حقوق کرد، و در ۱۸۳۰ به اسپانیا سفر نمود، و مشاغلی در وزارت دریاداری، بازرگانی و کشور به دست آورد. در ۱۸۳۳ بازرس کل آثار تاریخی فرانسه شد. از داستانهای اوست: کولومبا، ماتئوفالکونه، کارمن، و غیره.

Montagu, Lady

**مونتاگو، لیدی مری ورتلی** (۱۷۶۲ - ۱۶۸۹)، نویسندهٔ انگلیسی، دختر ارشد دوکِ کینگستن. میزبان معروف محافل ادبی و اجتماعی بود. با الگزاندر پوپ به منازعه پرداخت، و در رواج دادن مایه کوبی آبله در انگلستان نقش اساسی داشت.

Münchhausen, Baron

**مونکهاوزن، بارون کارل فردریک** (۱۷۹۲ - ۱۷۲۰)، سرباز آلمانی، متولد بودن وردر. از اعضای یک خاندان قدیمی هانوری بود، و گویندهٔ داستانهایی باورنکردنی در شرح مسافرتها و لشکرکشیهایش در روسیه علیه ترکان عثمانی. مجموعه این داستانهای شگفت واغرق‌آمیز در ۱۷۸۵ تحت عنوان داستان سفرهای اعجاب‌آمیز و لشکرکشیهای بارون مونکهاوزن در روسیه به چاپ رسید. این داستان را سروژ استپانیان به فارسی ترجمه کرده است و انتشارات توس آن را منتشر خواهد کرد.

Milton, John

**میلتن، جان** (۱۶۷۴ - ۱۶۰۳)، شاعر انگلیسی، متولد برید استریت، چیپساید، پسر آهنگسازی نسبتاً بااستعداد بود. دو منظومهٔ بهشت گمشده، بهشت بازیافته که از شاهکارهای ادبیات منظوم انگلیسی است از اوست.

Nietzsche, Friedrich Wilhelm

**نیچه، فردریخ ویلهلم** (۱۸۴۴ - ۱۹۰۰)، فیلسوف، ادیب، و نویسندهٔ آلمانی. در حقیقت وی را نمی‌توان زیر هیچ طبقه و صنفی قرار داد. در روکن، ساکسونی، متولد شد. پس از اتمام تحصیلات در سن ۲۴ سالگی به استادی فقه‌اللغه در دانشگاه بال منصوب شد، و شهروند سویس گردید. نخستین کتاب خود را دربارهٔ تولد تراژدی در ۱۸۷۲ نوشت. از آثار دیگر اوست: چنین گفت زرتشت، فراسوی نیکی و بدی، و غیره.

Wagner, Richard

**واگنر، ریشارد** (۱۸۸۳ - ۱۸۱۳)، شاعر، آهنگساز، و نویسندهٔ آثاری درباب موسیقی. متولد لایپزیگ. مبدع نمایشنامهٔ موسیقیایی، و پیشگام در تکامل پُتموتیف. از آثار برجستهٔ اوست: حلقهٔ نیبلونگها (در سه بخش، تألیف ۱۸۴۸ - ۱۸۷۶)، تریستان و ایزولد (۱۸۵۶) و غیره.

Walpole, Horace

**والپول، هوراس** (۱۷۹۷ - ۱۷۱۷)، چهارمین ارل اورفورد. ادیب انگلیسی. نویسندهٔ قلعهٔ اوترانتو (۱۷۶۴)، مادر اسرارآمیز (تراژدیی منظوم، ۱۷۶۸) و چند اثر دیرینگرایانه. شهرت وی بیشتر به خاطر نامه‌های فریبا، سرشار از زندگی و درخشان اوست.

Walther von der Vogelweide

**والتر فُن در فوگل وایده** (۱۲۲۸ - ۱۱۹۸)،(?۱۲۳۰ - ۱۱۷۰؟)، شاعر غزلسرای آلمانی میانهٔ علیا، متولد اتریش یا تیرول. زندگی را مانند چامه‌سرایان دوره‌گرد می‌گذاشت. امّا از سال ۱۱۹۸ به بعد بیشتر در دربار اوتوی چهارم و فردریک دوم به سر می‌برد. در بعضی از اشعارش نغمه استقلال آلمان را می‌سراید.

Wilde, Oscar

**وایلد، اسکار** (۱۹۰۰ - ۱۸۵۶)، شاعر، نمایشنامه‌نویس ایرلندی. از طرفداران نهضت هنر برای هنر بود. در امریکا سخنرانیهایی دربارهٔ فلسفهٔ زیباشناسی کرد. در ۱۸۹۱ داستان دوریان گری را نوشت. پس از آن یک رشته کمدیهای سبک را منتشر ساخت مانند زن بی‌اهمیت، شوهر مطلوب، اهمیّت ارنست بودن، سالومه و غیره.

Wedekind, Frank

**وِدِکیند، فرانک** (۱۸۶۴ - ۱۹۱۸)، نمایشنامه‌نویس آلمانی، متولد هانور. پسر یک طبیب دموکرات آتشین مزاج بود. در سویس بزرگ شد، به آلمان برگشت و روزنامه‌نگار، شاعر، هنرپیشه، و خوانندهٔ کاباره شد. بر اثر چاپ شعرهای سیاسی به زندان افتاد. از نمایشنامه‌های مشهور اوست: بیداری چشمه‌سار، روح زمین، صندوقچه پاندورا. گویند برشت از او تأثیر پذیرفته است.

Wordsworth, William

**وردرورث، ویلیام** (۱۸۵۰ - ۱۷۷۰)، شاعر انگلیسی، متولد کوکرموث، کمبرلند. از جانبداران روحیهٔ انقلابی فرانسویان بود.

Voltaire

**ولتر** (۱۷۷۸ - ۱۶۹۴)، نام قلمیِ فرانسوا ماری آروئه، نویسندهٔ فرانسوی، متولد پاریس. تحت مراقبت ژزوئیتها در کلژ لویی کبیر تحصیل کرد. در کم‌سالی شروع به نوشتن کرد. از همان ابتدا هجویه‌ها وطنزهایش مایهٔ دردسر او شد، و به زندان باستیل افتاد و اولین تراژدی خود اودیپ را در آنجا به اتمام رسانید.

Wieland, Christoph Martin

**ویلانت، کریستوف مارتین** (۱۸۱۳ - ۱۷۳۳)، شاعر، نویسنده ومترجم آلمانی. او را ولتر آلمان خوانده‌اند. او را چنان بار آوردند که کشیش شود، بیشتر عمر را در ویمار گذرانید. با گوته، شیلر، و هردر دوستی داشت. سردبیر یک مجله ادبی بود. آثارش بالغ بر ۴۵ مجلد است که بیشتر طنز است یا جنبهٔ تعلیمی دارد.

Halm, Friedrich

**هالم، فردریخ** (۱۸۷۱ - ۱۸۰۶، نام مستعار الیگوس فرانتس یوزف فرایهر فن مونش - بلینگهاوزن، نمایشنامه‌نویس اتریشی. در دوران زندگیش

هم از لحاظ اداری و هم از جهت محبوبیت بر نمایشنامه‌نویس شهیر گریلپارتزر برتری یافت. داستانهایی نیز نوشت که لطیفتر از نمایشنامه‌هایش بود، و پس از مرگش به چاپ رسید. اثر کلایست در آثارش هویدا است.

Halifax, Lord

**هالیفاکس، چارلز مونتاگو، لرد** (۱۷۱۵ - ۱۶۶۱)، سیاستمدار و شاعر انگلیسی. از وسیمنستر در ۱۶۷۹ به تریتی کالج، کیمبریج، منتقل شد. بزرگترین موفقیت او در زمینهٔ شعر و شاعری منظومه‌ای است که به تقلید از پلنگ وگوزنِ دریدن به نام موش روستایی و موش شهری با همکاری ماتیو پریوز سروده است (۱۶۸۷). مقامات سیاسی برجسته‌ای داشته و در زمان حکومت جورج اوّل به نخست‌وزیری رسید و لقب لردی گرفت.

Hunt, Leigh

**هانت، لی** (۱۸۵۹ - ۱۷۸۴)، شاعر و مقاله‌نویس انگلیسی. به اتفاق برادرش که چاپخانه داشت مجله ممتحن را که کانون عقاید وآراء لیبرالها شد، منتشر ساخت که عده‌ای از بزرگان ادب را چون بایرون، مور، شلی و لمب را به خود جلب کرد.

Hauptman, Gerhart

**هاوپتماون، گرهارد** (۱۹۴۶ - ۱۸۶۲، شاعر، داستان‌نویس و نمایشنامه‌نویس آلمانی. پدرش مهمانخانه‌دار بود. ابتدای کارش امیدبخش نبود، امّا ازدواج با زنی توانگر به وی استقلال مادی داد. آشنایی با نمایشنامه‌های ایبسن و نظریه‌های ارنو هولتس دربارهٔ زیبایی‌شناسی تأثیری عمیق با نتایج درخشان در او داشت. نمایشنامهٔ پیش از سپیده‌دم او، ویرا به شهرتی رسانید که هنوز پابرجاست. نمایشنامه دیگر او بافندگان اوج پیروزی نهضت ناتورالیسم است.

Heyse, Paul Johann Ludwig von

**هایزه، پاول یوهان لودویگ فن** (۱۹۱۴ - ۱۸۳۰)، داستان‌نویس، نمایشنامه‌نویس و شاعر آلمانی. مؤلف: نمایشنامه‌های منظوم (۳۸ جلد: ۱۸۶۴ - ۱۹۰۵)

Hebbel, Friedrich

**هبل، فردریک** (۱۸۶۳ - ۱۸۱۳)، شاعر و نمایشنامه‌نویس آلمانی. شهرت وی بیشتر به خاطر تراژدیهای اوست. از جملهٔ این آثار است: یهودیه (۱۸۳۹)، مریم مجدلیه (۱۸۴۴)، جولیا (۱۸۵۱)، میکلانژ(۱۸۵۱) و غیره.

ettner, Herman

**هتنر، هرمان** (۱۸۸۲ - ۱۸۲۱)، مورخ آلمانی هنر وادبیات.

Herder, Johann Gottfried von

**هردر، یوهان گوتفرید فن** (۱۸۰۳ - ۱۷۴۴)، فیلسوف و ادیب آلمانی. به توصیهٔ گوته به ویمار خوانده شد و به سرپرستی کلیساهای آن منطقه منصوب گشت (۱۷۷۶ - ۱۸۰۳). از آثار اوست: رساله‌ای درباب خاستگاه زبان (۱۷۷۲)؛ مجموعه‌های مختلفی از آوازها و سرودهای محلی و عامیانهٔ آلمانی؛ هردر افکار خود را دربارهٔ جهان به مثابهٔ مدرسه‌ای برای تعلیم و تربیت در کتاب فلسفهٔ تاریخ بشر (۱۷۸۴ - ۱۷۹۱) به رشته تحریر درآورده است.

Hugo, Victor Marie

**هوگو، ویکتور ماری** (۱۸۸۵ - ۱۸۰۲، شاعر و نویسندهٔ فرانسوی، و پیشوای نهضت رومانتیک در فرانسه؛ متولد بزانسون. از آثار معروف اوست: نوتردام دوپاری (۱۸۳۱)، لوکرس بورژیا، ماری تودور، اسمرالدا(۱۷۳۲)،

بینوایان (۱۸۶۲)، و غیره.

Hoffmann, E.T.A.

**هوفمان، ارنست تئودور ویلهلم** (۱۸۲۲ - ۱۷۷۶)، آهنگساز و منتقد موسیقی و داستان‌نویس آلمانی. داستانهای او از جملهٔ بهترین آثار آلمانی نهضت رومانتیکها است.

Holz, Arno

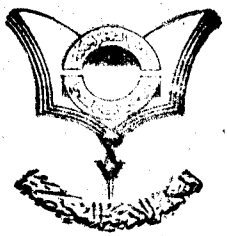
**هولتس، آرنو** (۱۹۲۹ - ۱۸۶۳)، ادیب آلمانی، و مؤلف اشعار تغزلی، داستان ونمایشنامه و بویژه نقد ادبی. او را یکی از پایه‌گذاران نهضت ناتورالیسم (طبیعتگرایی) در آلمان دانسته‌اند.

Haydon, Benjamin

**هَیدن، بنجامین رابرت** (۱۸۴۶ - ۱۷۸۶)، نقاش انگلیسی. ورذزورث و کیتس اشعاری خطاب به وی سروده‌اند.

Young, Edward

**یانگ، ادوارد** (۱۷۶۵ - ۱۶۸۳)، شاعر انگلیسی، متولد اپهام، همپشر. حمایت فیلیپ، دوک وارتن، را به دست آورد. دو تراژدی و چند نمایشنامه طنزآمیز نوشت. رشته شعرهایی به سبک کلاسیک با نام شکایات، یا اندیشه‌های شبانه دربارهٔ زندگی، مرگ و جاودانگی مایهٔ شهرت و محبوبیت اوشد.



# THE SOCIOLOGY OF LITERARY TASTE

(Die Soziologie der Literarischen Geschmacksbildung)

BY
Lvein L.Schücking
DR. PHIL.

(Tradlated frob the Germany by E.W.Dickes)

Translated into Persion
by
Fereydoun Badrei

« 408 »

Tehran: Tus Publications, ltd.