

تاریخ کوتاہ

نقد ادبی



مؤلف: ورنون ہال
مترجم: مجتبیٰ عبداللہ نژاد



Short History of

Literary Criticism



انتشارات ترانه - مشهد - میدان سعدی - بازارچه کتاب - تلفن: ۲۲۵۷۶۴۶

شابک: ۹۶۴ - ۵۶۳۸ - ۱۱ - ۹

ISBN: 964 - 5638 - 11 - 9

تاریخ کوتاہ نقد ادب

۷

ترجمہ: مجت

۸۰۱

/۹۵

۳۲۸۵

۱۳۷۹

ن ۱

۰۵۵۰

۴۰

۶

۱۲۰

۶۰۷۵۲

کتابخانه
موزه و مرکز اسناد
سازمان اسناد و کتابخانه ملی
جمهوری اسلامی ایران

تاریخ کوتاه نقد ادبی

ورنون هال

Hall, Vernon

هال، ورنون، -۱۹۱۳

تاریخ کوتاه نقد ادبی / ورنون هال؛ ترجمه مجتبی عبدالله نژاد. - مشهد: ترانه.

۱۳۷۹.

۲۴۰ ص.

ISBN: 964-5638-11-9: ۱۳۰۰۰ ریال

فهرست‌نویسی بر اساس اطلاعات فیبا.

A short history of literary criticism.

عنوان اصلی:

کتاب حاضر در سال ۱۳۷۹ توسط مترجمان و ناشران مختلف منتشر گردیده

است.

۱. نقد -- تاریخ. الف. عبدالله نژاد، مجتبی، ۱۳۴۸ - ، مترجم. ب. عنوان.

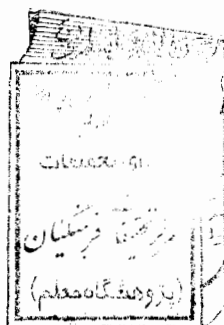
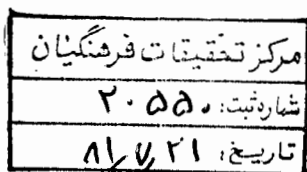
۸۰۱/۹۵

ت ۲ / ۵۲ PNA۶

ب ۱۳۷۹

۷۹-۱۸۱۵۵ م

کتابخانه ملی ایران



انتشارات ترانه: مشهد، میدان سعدی، بازارچه کتاب، تلفن: ۲۲۵۷۶۴۶

ورنون هال

تاریخ کوتاه نقد ادبی

ترجمه: مجتبی عبدالله نژاد

چاپ و صحافی: چاپخانه دانشگاه فردوسی مشهد

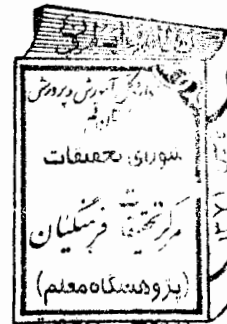
شمارگان: ۲۰۰۰ نسخه

چاپ اول: ۱۳۸۰

قیمت: ۱۳۰۰۰ ریال

پخش شرکت ناشران توس «کتابستان اندیشه مشهد»

شابک: ۹۶۴-۵۶۳۸-۱۱-۹ ISBN: 964-5638-11-9



فهرست

۱. افلاتون (۳۴۷-۳۲۷ ق.م.) ۵
۲. ارستو (۳۸۴ تا ۳۲۲ ق.م.) ۱۲
۳. هوراس (۸-۶۵ ق.م.) ۱۸
۴. لنگینوس (قرن اول یا سوم ب.م.) ۲۳
۵. دانتیه (۱۲۶۵ تا ۱۳۲۱) ۳۰
۶. بوکاچو (۱۳۷۵-۱۳۱۳) ۳۷
۷. نقادان عصر رنسانس (قرن شانزدهم) ۴۲
۸. میلتن (۱۶۰۸ تا ۱۶۷۴) ۶۸
۹. ویلیام داوونانت (۱۶۶۸-۱۶۰۶) و تامس هابز (۱۶۷۹-۱۵۸۸) ۷۳
۱۰. بوالو (۱۷۱۱-۱۶۳۶) ۷۸
۱۱. درایدن (۱۷۰۰-۱۶۳۱) ۸۴
۱۲. پوپ (۱۷۴۴-۱۶۸۸) ۹۰
۱۳. ساموئل جانسن (۱۷۸۴-۱۷۰۹) ۹۵
۱۴. وردزورث (۱۸۵۰-۱۷۷۰) و کولریج (۱۸۳۴-۱۷۷۲) ۱۰۱
۱۵. ویکتور هوگو (۱۸۸۵-۱۸۰۲) ۱۰۹
۱۶. گوته (۱۸۳۲-۱۷۴۹) ۱۱۴
۱۷. والت ویتمن (۱۸۹۲-۱۸۱۹) ۱۱۹
۱۸. سن بوو (۱۸۶۹-۱۸۰۴) ۱۲۳
۱۹. تن (۱۸۹۳-۱۸۲۸) ۱۲۹
۲۰. متیو آرنولد (۱۸۲۲-۱۸۸۸) ۱۳۴
۲۱. ویلیام دین هاولز (۱۹۲۰-۱۸۳۷) ۱۳۹
۲۲. امیل زولا (۱۹۰۲-۱۸۴۰) ۱۴۴
۲۳. آناتول فرانس (۱۹۲۴-۱۸۴۴) ۱۴۹

۱۵۲	۲۴. فردینان برونٹی‌یر (۱۸۴۹ - ۱۹۰۶).....
۱۵۷	۲۵. داروینیسیم و ادبیات
۱۶۳	۲۶. تولستوی (۱۸۲۸ - ۱۹۱۰).....
۱۷۲	۲۷. مارکسیسم و ادبیات
۱۷۹	۲۸. هانری برگسون (۱۸۵۹ - ۱۹۴۱).....
۱۸۴	۲۹. کروچه (۱۸۶۶ - ۱۹۵۲).....
۱۸۸	۳۰. فرویدیسم و ادبیات
۱۹۶	۳۱. آی. آ. ریچاردز (۱۸۹۳ - ۱۹۷۹).....
۲۰۱	۳۲. تی. اس. الیوت (۱۸۸۸ - ۱۹۶۵).....
۲۰۶	۳۳. نقد نو
۲۱۳	فهرست اعلام
۲۲۱	منابع.....

افلاتون (۳۴۷ - ۴۲۷ ق.م.)

یونانیان سخنورانی بزرگ بودند و بی‌شک، مثل سخنانی که درباره‌ی سایر چیزها به زبان آورده‌اند، درباره‌ی شعر هم سخن گفته‌اند. اما امروزه کمتر اثری از سخنان ایشان در دست هست.

پیش از افلاتون^۱، جز یکی دو خط شعر و معدودی عبارات پراکنده و کوتاه در رساله‌های فلسفی، هیچ گونه نقد ادبی واقعی که بتوان آن را نظریه‌ی ادبی به شمار آورد، وجود ندارد. حتا ارزیابی‌های ادبی درخشانی که در کمدی‌های اریستوفانس^۲ می‌توان یافت، بیشتر قضاوت‌های عملی به نظر می‌آیند و دشوار می‌توان آن‌ها را نظریه پردازی ادبی به شمار آورد. بنابراین اگر بخواهیم بحث را با کسانی آغاز کنیم که درباره‌ی ادبیات سخنان و نظرات کلی به زبان آورده‌اند، باید از افلاتون آغاز کرد. اما جا داشت که بحث را با کسی دیگر آغاز می‌کردیم، چون افلاتون که خود او زبانی شاعرانه‌تر از تمامی فلاسفه‌ی دیگر داشت، دشمن شعر بود. این موضوع، حقیقتی است چنان تکان دهنده و هولناک که بسا کسانی که ابا داشته‌اند آن را بپذیرند. این افراد همانند عشاق ساده‌دل از پذیرفتن آنچه با چشم‌های خود دیده‌اند اکراه داشته‌اند. گویا پنداشته‌اند افلاتون شیرین سخن نمی‌تواند خائن و ناراست باشد.

با وجود این، مخالفت افلاتون با شعر بدیهی و آشکار است. او به سان تولستوی^۳ در سال‌ها

1. Plato

2. Aristophanes

3. Tolstoy

بعد، دانست که باید از هنر خویشتن دست باز دارد، چرا که به حقیقتی دست یافته بود که می‌پنداشت بزرگ‌تر از هنر شاعری اوست. بعدها آگوستین^۱ قدیس افکار و آراء او درباره‌ی شعر را مطالعه کرد و از آن برای تقویت خصومت کلیسای مسیحی قدیم با ادبیات بهره‌های فراوان برد. امروزه در سده‌ی بیستم، خودکامگان سیاسی، هم فاشیست‌ها و هم کمونیست‌ها، در نحوه‌ی نگرش به هنر و ادبیات وام دار اویند. به طور کلی همگی آن‌ها که گمان می‌کنند که به حقیقت دست یافته‌اند، در قبال هنر و ادبیات همان موضعی را دارند که افلاتون داشت، اگر یگانه دلمشغولی کسی ایجاد جمهوری افلاتونی، جامعه‌ی بی طبقه‌ی شورایی، یا مدینه‌ی فاضله‌ی دینی باشد، به طور قطع به همین نتیجه می‌رسد که باید هنر و ادبیات را به دور افکند یا غل و زنجیر کرد. در واقع در نظر چنین کسی شعر در قیاس با روح جاودان و فناپذیر، یا جامعه‌ی بی طبقه، نمی‌تواند منزلتی داشته باشد. افلاتون از هر جنبه‌یی که می‌نگریست، از جنبه‌ی تربیتی، اخلاقی، فلسفی، یا سیاسی، به همین نتیجه‌ی هشیار کننده می‌رسید که شعر چیز خطرناکی است. حتا حدس می‌زنیم که با رها کردن شعر که خوشایندش بود، به نحو ملال‌آوری تمایلات درونی پیوریتن‌اش را ارضا می‌کرد. چون افلاتون شعر را به این دلیل که اگر آن را دوست می‌داشت، تا به این اندازه از آن در هراس نمی‌بود. رمان‌ها و داستان‌های کوتاه توماس مان^۲ که غالباً در آن‌ها هنر به صورت پدیده‌یی اغواکننده و ویرانگر اخلاقیات طبقه‌ی متوسط جامعه تصویر می‌شود، در کنار سایر برداشت‌هایی که می‌توان از آن‌ها کرد، تفاسیری موشکافانه و دقیق بر نظرات افلاتون درباره‌ی جماعت شاعران است. ما که در عصر پیشرفت‌های کلان تمدن بشری هستیم، افلاتون را همچون کسی می‌بینیم که در زمانه‌یی می‌زیست که فرهنگ پر بار ما تازه طلوع می‌کرد. اما در نظر خود او اوضاع زمانه به غروب می‌مانست. حوادث بزرگ، همگی پیش از او رخ داده بودند. آتن با شتاب رو به تباهی می‌رفت. مردم هنر پرور و نازک خیال مدیترانه همچون گوسپند به دنبال عوام فریبان بی‌اعتقاد به اصول اخلاقی کشیده شده بودند. از حیث دینی بهخدایان و الاهگانی اعتقاد داشتند که همچنان که

1. Saint Augustine

2. Thomas Mann

در آثار هومر^۱ می‌توان دید زناکار و ستیزه‌جو و دروغگو بودند. آنچه در چنین اوضاعی مردم آتن سخت نیازمندش بودند، تربیت و خرد بود که فلاسفه‌یی مانند افلاتون باید آن را فراهم می‌کردند.

شاعران، چه شاعران گذشته و چه شاعران امروز، دشمن افلاتون به شمار می‌رفتند. همه این نکته را پذیرفته بودند، که شاعران آموزگاران جامعه هستند. قدرت شاعری شاعران حاصل الهام بود و همه از این حیث هم عقیده بودند. این نکته‌یی بود که در نظر افلاتون برای نشان دادن آنکه شاعران به بیراهه می‌روند کفایت می‌کرد، چون مگر جز این است که حقیقت از راه خرد به دست می‌آید؟ در رساله‌ی ایون بود که نظریه‌ی معروف خود درباره‌ی شعر را به میان آورد:

زیرا شاعر موجودی لطیف و سبک بال و مقدس است و تا الهام نیابد واز خود بی‌خود نشود واز عقل عاری نگردد، در او قدرت آفرینشی نیست، و مادام که به چنین حالتی نرسد، عاجز است و نمی‌تواند ملهمات خود را ادا کند. سخنان عالی شاعران درباره‌ی کردارهای بشر فراوان است، اما نظیر سخنان خود تو درباره‌ی هومر، آن سخنان نیز مبنی بر قواعد هنر نیست، بلکه فقط زاییده‌ی الهامی است که از الاهه‌ی شعر به آنان می‌رسد و جز این نیست؛ و وقتی که الهام یافتند یکی دیتیرامب^۲ می‌سراید، دیگری اشعاری در مدیخ، سومی اشعاری برای همسرای، دیگری اشعار حماسی یا یامبیک^۳ - و کسی که در سرودن یکی از این انواع شعر استاد است، در سرودن هر یک از انواع دیگر ناتوان است، زیرا شاعر به یاری هنر شعر نمی‌سراید، بلکه به کمک نیروی خدایی شعر می‌گوید.

او بعدها این دیدگاه به ظاهر ستایش‌آمیزش درباره‌ی شعر را بر ضد شاعران به کاربرد. رانندگان ارابه بیش از هومر درباره‌ی مسابقات ارابه‌رانی می‌دانند. هر صنعتگری درباره‌ی

1. Homer

2. dithyrambs

3. iambic

حرفه‌ی خویشتن بیش از شاعری که از حرفه‌ی او سخن می‌گوید می‌داند. پس شاعر در مقام آموزگار در مرتبتی فروتر از صنعتگر قرار می‌گیرد. بنابراین از آن‌جا که سخن شاعر نه از روی آگاهی و شناخت، بلکه از سر الهام زدگی (یا «جنون» است، چون در نظر افلاتون هر دو، یکی هستند)، نمی‌توان به شاعران در مقام آموزگار اعتماد کرد.

شاعران را اگر در پرتو متافیزیک افلاتون می‌نگریستیم، سربلندتر از این نبودند. به اعتقاد افلاتون، حقیقت در جهان مثل بود، نه در جهان پدیده‌های مادی. از باب نمونه، برای تخت، یک تخت مثالی وجود داشت که حقیقی و پایدار بود. تخت معینی که تخت ساز می‌ساخت، تقلیدی از آن تخت مثالی بود، و تقلید بنا به تعریفی که از آن می‌کردند، امری ناقص بود. وقتی شاعری تختی را توصیف می‌کرد، در واقع تقلید از تقلید می‌کرد و دو مرحله از واقعیت یا حقیقت دور می‌افتاد. «هنر شاعر، امری فرومایه بود که با امر فرومایه‌ی دیگری وصلت می‌کرد و کودکی فرومایه می‌زاد».

از حیث اخلاقیات و مسائل اخلاقی هم، سراغ تقریباً هر کس دیگری را که می‌گرفتند، بهتر از آن بود که به جماعت شاعران روی آورند. در آثار هومر خداوند را مرتکب کارهایی می‌بینیم که از لحاظ اخلاقی درست نیست. زئوس^۱ به دلخواه خویشتن، یکی را قرین سعادت و خوشی می‌کند، و دیگری را گرفتار مصیبت و رنج. آتنا^۲ و زئوس را خدایانی ناقص پیمان‌ها و سوگندهای خویش می‌بینیم، و خدایان دیگر را عاملان شرارت و پدید آمدن نزاع میان انسان‌ها. در حالی که چون خدا خیر است، شر منشاء دیگری باید داشته‌باشد. بنابراین نه فقط هومر درباره‌ی خدایان دروغ می‌گوید، بلکه با شعرهای خود شهروندان را به جانب شرارت و بدی می‌کشاند. باید با وضع قوانینی خاص، از گفتن اینکه منشاء بدی خداست، جلوگیری کرد.

اگر شاعری بخواهد سرگذشت غم‌انگیز نیوبه را بیان کند یا داستان بدبختی‌های

فرزندان پلویداس یا جنگ‌های تروا را به شعر درآورد، نباید خدا را مسبب

رنج‌ها و بدبختی‌ها قلمداد کند و اگر چنین کرد باید این نکته را موافق گفتار کنونی

ما توجیه کند، یعنی بگوید خدا کیفری عادلانه بر آنان فرستاد و این کیفر مایه‌ی

رهایی و نیکبختی آنان شد. هرگز نباید به شاعران اجازه دهیم بگویند که کیفر خدایی سبب بدبختی کسانی شد که کیفر دیدند. بلکه باید مطلب را به نحوی دیگر بیان کنند. یعنی بگویند که آن کسان بد بودند و بدی سبب بدبختی آنان بود و از این رو احتیاج به کیفر داشتند و خداوند آنان را به کیفر رساند تا از بدبختی رهایی یابند. اما این که خدا که جز نیکی در ذاتش نیست، مسبب بدی و بدبختی به شمار آید، نکته‌ی است که هرگز نباید اجازه دهیم کسی بگوید. اگر بخواهیم جامعه‌ی ما جامعه‌ی شایسته و قانونمند باشد، هرگز نباید بگذاریم کسی، خواه جوان باشد و خواه پیر، چنین سخنی را به شعر یا به نثر بگوید یا بشنود، زیرا چنین سخنانی زبان‌آور و ناشایسته و آکنده از تناقض‌اند. (جمهوری).

سیاست و اخلاقیات را از نظر افلاتون نمی‌توان از هم جدا کرد. او فهمیده بود که به منظور پرورش زمامداران یا پاسداران آینده‌ی جمهوری آرمانی‌اش نباید شاعران را به سمت آموزگار شهروندان انتخاب کرد. اینان نه فقط درباره‌ی خدایان دروغ می‌گویند، بلکه در اشعارشان آدمیان را هم در حال ارتکاب کارهای خلاف و ناشایست می‌بینیم. در اشعار آنان قهرمانان به حالت قهر به چادرهای خود می‌خزند و قضات رشوه می‌ستانند و سپاهیان و زمامداران دست به بسا کارهای خلافی می‌زنند که در یک جمهوری آرمانی نباید آن را حتا شدنی بدانند. از گناهان بزرگ شاعران یکی آن است که هادس^۱ را مکانی ملال‌آور و ناخوشایند توصیف کرده‌اند. به جوانان باید آموخت که دلیرانه برای سربلندی کشورشان بمیرند و وعده‌ی پاداش اخروی به آنان داد. هادس شاعران روحیه‌ی دلیری را در جوانان از بین می‌برد و آنان را جبان و شیفته‌ی زندگی بار می‌آورد و از مرگ می‌ترساند. افراد طبقه‌ی زمامدار که پاسداران جامعه‌اند، باید یگانه تکلیف‌شان را حفظ آزادی جامعه بدانند و از هر چیز ناشایسته و پست تقلید نکنند. اما شاعران چه سرمشق‌هایی را در اختیار این پاسداران جامعه می‌گذارند؟ زنان و مردان ناباب و حتا اشخاص فرومایه‌ی از قبیل «آهنگران و یا صنعتکاران دیگر و یا پاروزنان قایق و یا کارگران کشتی و یا کسان دیگری از این دست». در واقع هر چیزی که برای عوام کالانعام

1. Hades

خوشایند باشد. نکته‌ی دیگری که نباید از یاد برد این است که شعر به شهواتی پروبال می‌دهد که نباید اجازه‌ی رشد و شکوفایی‌شان داد. «شعر به جای آن که این عواطف و شهوات را فرمانبردار ما کند، بر ما مسلط‌شان می‌سازد، در حالی که اگر می‌خواهیم سعادت و فضیلت‌مان افزون گردد، باید آن‌ها را منقاد کرد.»

هرگاه شاعری که بتواند از هر چیزی تقلید کند به شهر ما بیاید «از او چون مردی مقدس و اعجاب‌انگیز و دلپذیر تجلیل می‌کنیم، ولی به او می‌گوییم که در جامعه‌ی ما برای مردمانی مانند او جایی نیست و قانون ما اجازه نمی‌دهد چنان کسی در کشور ما سکونت گیرند. پس به سر او روغنی خوشبو می‌مالیم و تاجی از پشم بر سرش می‌گذاریم و سپس به کشوری دیگر روانه‌اش می‌کنیم.»

بدین گونه شاعر از جمهوری افلاتون طرد می‌شود.

پس آیا هیچ شعر و سرودی در جمهوری افلاتونی نمی‌تواند وجود داشته باشد؟ چرا، پاره‌یی از شعرها و سرودها را می‌توان مجاز کرد، ولی به آن شرط که با نظارت زمامداران سروده شده باشند. آهنگ‌هایی که بر تربیت سپاهی نظامیان اثر می‌گذارند و سرودهایی که برای خدایان سروده می‌شوند و شعرهایی که در ستایش مردان نیک نوشته می‌شوند، مجازند. ولی حتا همین شعرهای رسمی را هم هر کسی مجاز نیست که بنویسد. فقط کسی اجازه‌ی نوشتن شعر دارد که به زبان امروز ما از لحاظ سیاسی قابل اعتماد باشد، البته همین افراد قابل اعتماد هم فقط اجازه‌ی سرودن شعرهای «رسمی» را دارند. بنابراین برندگان مسابقات ورزشی را که به جامعه قوام و نیرو می‌بخشند می‌توان، به زبان شعر مدح کرد، ولی هر کسی اجازه‌ی این کار را ندارد.

و به شاعران اجازه دهیم که برندگان مسابقات را تجلیل کنند. ولی هر شاعری اجازه‌ی این کار را نداشته باشد، بلکه شاعرانی باشند که نخست کمتر از پنجاه سال نداشته باشند و دو دیگر آنکه این شاعران نباید از کسانی باشند که در طول زندگی‌شان هیچ کاربرجسته و شایانی نکرده‌اند، حتا اگر قریحه‌ی نوازندگی و شاعری‌والایی داشته باشند، بلکه کسانی باشند که خود آنان در جامعه

شهروندانی شریف و آبرومند به شمار می‌آیند و در گذشته شاهد کارهایی برجسته و شایان از ایشان بوده‌ایم - به چنین کسانی اجازه دهیم که شعرهای شان را بخوانند، حتا اگر این شعرها چندان خوش آهنگ نباشند. قضاوت درباره‌ی آنان را به مربیان جوانان (یا مسؤولان تربیت و تعلیم) و سایر پاسداران قانون بسپاریم که این اجازه را به ایشان عطا کرده‌اند. فقط اینان اجازه‌ی سرودن داشته باشند و سایر مردم از این حق محروم باشند. سه دیگر این که کسی شهادت این را نداشته باشد که سرودی بخواند که پاسداران قانون آن را تأیید نکرده‌اند، حتا اگر آهنگ سخنانش دلنوازتر از سرودهای تامیراس و اورفئوس باشد، اگر کسی اجازه‌ی سرودن شعر داشت، فقط شعرهایی را می‌تواند بخواند که پاسداران جامعه آن‌ها را شعرهایی مقدس و در خدمت خدایان تشخیص داده‌اند (قوانین).

ارستو (۳۸۴ تا ۳۲۲ ق.م.)

جدا از آن‌که درباره‌ی نظریات انتقادی افلاتون چه عقیده‌ی داشته باشیم، نباید از یاد ببریم که او بود که بسا از مسایل مهم نقد ادبی را قاعده‌مند کرد، و باز از افتخارات اوست که به عقیده‌ی غالب منتقدان آتی، نیکوترین جواب‌ها را به سؤالاتش ارستو داد که از شاگردان خود او بود. در ایامی که ارستو به تحلیل ادبیات روی آورده بود، پرده از عاقبتی که برای آتن رقم خورده بود و زمانی مهم‌ترین مشغله‌ی فکری بود، برافتاده بود. اقتدار و برتری آتن از دست رفته بود. مسایل اجتماعی و سیاسی دیگر آن فوریتی را که در ایام زندگی افلاتون از آن برخوردار بودند نداشتند. همین مسأله ارستو را قادر ساخت تا سؤالاتی را که اسباب تشویش خاطر استادش بود، با آرامش خاطر بیشتری از نظر بگذراند.

ارستو با وجود آنکه همیشه سخنان افلاتون را آویزه‌ی گوش داشت به راه جداگانه‌ی رفت - و همین حاکی از نبوغ فراوانش بود - ولی نه از این راه که فلسفه‌بافی کند و کلی‌گویی‌های متافیزیکی‌اش را در برابر حرف و سخن‌های فلسفی استادش بگذارد، بلکه با مطالعه‌ی موشکافانه‌ی خود ادبیات، به همان نحو که هنگام نوشتن کتاب‌اش درباره‌ی حیوانات، نمونه‌های بیولوژیک را مطالعه می‌کرد. اگر بعدها توصیفات و برداشت‌های وی به صورت

قواعدی انعطاف‌ناپذیر و سخت درآمد، خطایی است که از ناحیه‌ی کسان دیگری رخ داد و نباید او را در برابر آن مسؤول بدانیم. در واقع روش کلی او، نکوهش کسانی است که معیارهای مطلق بنا کرده، تلاش می‌کنند آثار هنری را به سازواری با این معیارها وا دارند.

فن شعر، هم از آغاز به ما نوید می‌دهد که نویسنده در این کتاب ادبیات را به دور از پیش‌انگاری‌های افلاتونی مطالعه خواهد کرد. ارستو مشاهده می‌کند که کمدی و تراژدی و موسیقی و شعرهای حماسی و دیتیرامب از این حیث که همگی بر پایه‌ی تقلید بنا شده‌اند یکسان‌اند. تفاوت آن‌ها در وسیله و موضوع و روش تقلید است. تقلید در همه‌ی انواع فوق، جز موسیقی به مدد زبان و در قالب‌های وزن‌دار صورت می‌گیرد، لیکن ارستو بی‌درنگ تصریح می‌کند که انبازقلس را به صرف اینکه فلسفه‌ی طبیعی‌اش را در قالب‌های وزن‌دار می‌نوشت نمی‌توان شاعر گفت. شاعر از مردم تقلید می‌کند، مردمی که در حال عمل‌اند، و فروتر از ما یا برتر از ما هستند. «همین تفاوت است که تراژدی را از کمدی جدا می‌کند، زیرا کمدی مردم را فروتر از آنچه در زندگی واقعی هستند تصویر می‌کند، و تراژدی برتر و والا‌تر».

پیدایش شعر به دو دلیل است. نخست آن‌که آدمی جانوری مقلد است و از تقلید لذت می‌برد. «شاهد این ادعای ما اموری است که در عالم واقع وجود دارد. پدیده‌هایی که دیدن‌شان در حالت عادی ملال‌آور است، اگر به صورت تصاویری دقیق و درست بازآفرینی شوند، مشاهده‌ی تصاویرشان برای‌مان خوشایند خواهد بود، چنانکه از تماشای صورت جانوران پست یا صورت مردار محظوظ می‌شویم. سبب این امر نیز لذت پر شور حاصل از آموختن است که خاص فلاسفه و حکما نیست، بلکه سایر مردم نیز که قابلیت آموختنی کمتر از فلاسفه دارند از آن بهره‌مند می‌گردند. دلیل دیگری که برای پیدایش شعر می‌توان آورد، ذوق ایقاع و آهنگ در آدمی است که برای او طبیعی و دلپذیر است. از نظر افلاتون لذتی که در نتیجه‌ی ایقاع و تقلید دست دهد خطر آفرین است و فضائل اخلاقی شهروندان را سست می‌سازد. ارستو عجالتاً درباره‌ی درستی یا نادرستی این عقیده‌ی او سخنی نمی‌گوید. در این قسمت از بحث فقط در صدد است نشان دهد که تقلید کردن و محظوظ شدن از تقلید طبیعی است.

ارستو در اعتقاد به وجود یک رابطه‌ی مستقیم میان مضامین و انواع شعر، دنباله‌رو استادش

بود. «آن‌ها که طبع بلند داشتند کردارهای بزرگ و اعمال بزرگان را تقلید کردند، و آن‌ها که طبع‌شان فرومایه بود، به تقلید از اعمال دونا و فرومایگان پرداختند. این دسته‌ی اخیر هجویات سرودند و آن دسته‌ی نخست به نظم سرودهای دینی برای خدایان و سرودن مدیحه برای مردان بلند آوازه و نامدار روی آوردند.» از نظرگاه جدید این سخن او با نظری که پیش از این ابراز کرده بود و گفته بود لذت از چگونگی تقلید و بی‌اعتنا به موضوع تقلید دست می‌دهد، ناسازوار می‌نماید. شاید این نظرگاه اخیر او متأثر از دید حقارت‌آمیز افلاتون به جماعت شاعران است. با در نظر داشتن این نکته می‌توان گفت که چرا ارستو با ذکر یکی دو کلمه که کمدی «تقلید از اطوار و اخلاقی است که طبیعت سخیف‌تری دارند، نه اینکه بدترین صفات انسان باشند، بلکه به این معنی که فقط اطواری قبیح‌اند که موجب ریشخند می‌کردند» کمدی را رد می‌کرد.

ارستو بیش از همه به تراژدی علاقمند است و در تعریف آن خاطر نشان می‌کند که تراژدی «تقلید از کرداری است جدی و تمام که دارای اندازه‌ی معینی باشد، در سخن با آرایه‌های ادبی دلپذیر گردد، و این آرایه‌ها به تناسب در اجزاء مختلف اثر به کار رود؛ در صحنه با کردار اشخاص عرضه شود، نه به صورت روایت، و شفقت و هراس را برانگیزد تا سبب تزکیه‌ی نفس آدمی از این عواطف و انفعالات گردد.» این تعریف مشهور ذهن بسیاری از اشخاص را به خود مشغول کرد، در حالی که برخی از ایشان صداقت آن را داشته‌اند که اعتراف کنند که احساسی که در پایان تراژدی به ایشان دست داده است، با احساسی که از پالوده شدن از این عواطف به آدمی دست می‌دهد قرابتی نداشته است. بدون شک ارستو در این جا می‌خواست به اتهامات افلاتون درباره‌ی درام جواب بگوید که می‌گفت درام عواطف و احساسات را در دل آدمی برانگیخته می‌کند و بنابراین از عقلانیت او فرومی‌کاهد و او را عاطفی‌تر می‌سازد. در تلاش برای ارائه‌ی پاسخی به همین اتهام بوده که این اندیشه در او راه یافت که بگوید تراژدی این عواطف و انفعالات را در ما تزکیه می‌کند. در حالی که می‌توانست پاسخ مناسب‌تری بیاورد و بگوید که تراژدی راستین به عواطف ما شکل می‌دهد و مهارشان می‌کند و از آن‌ها چیزی پاک متمایز از آن عواطف خطرآفرین و عنان‌گسیخته‌ی که افلاتون را به هراس می‌افکند بسازد.

ارائه‌ی چنین پاسخی با تأکید خود او بر مسأله‌ی شکل هم سازگار بود.

شاید این جواب هم در دل پاسخ‌های دیگر او هست. در هر حال طرح مفهوم شکل بزرگ‌ترین خدمتی است که ارستو به نقد ادبی کرد. بر خلاف افلاتون که شعر و موضوع شعر را یکی می‌دانست، ارستو مشاهده می‌کند که تفاوت میان تراژدی و زندگی آن است که تراژدی آغاز و وسط و پایانی دارد و میان هر پاره‌ی آن با پاره‌های دیگرش رابطه‌ی ایده‌آل برقرار است. شاید بتوان همین رابطه‌ی ایده‌آل میان قسمت‌های مختلف تراژدی را شکل منطقی نام داد. اما در کنار این شکل منطقی، شکلی اخلاقی هم هست. قهرمان تراژدی «کسی است که سراپا فضیلت و عدالت نیست، اما شقاوتی هم که به او رو کرده پیامد تبهکاری و فسادش نیست، بلکه به سبب پاره‌ی خطاها یا کاستی‌هایی است که در او هست. او باید شخصی بهره‌مند از آوازه‌ی بلند و مکتبی فراوان باشد، کسی مثل ادیپوس و تیس و دیگر نام‌آوران از این گونه دودمان‌ها.» بنابراین قهرمان تراژدی دارای ضعف‌هایی است، حتا اگر برخورداری وی از این ضعف‌ها حاصل کوتاهی خود او نیست، و وقتی به حسیض شقاوت بیفتد، حس عدالت‌خواهی ما برانگیخته نمی‌گردد. این موضوع با شکل عاطفی که در سخن از تأثیر تراژدی به زبان آوردیم مناسبت تام دارد. این نکته که قهرمان تراژدی باید از دودمانی بزرگ باشد، نه فقط عقیده‌ی ارستوی بود، بلکه غالب نقادان و نمایشنامه‌نویسان از آغاز تا عصر خود ما همین عقیده را داشتند. تأکید ارستو بر شکل به وی امکان داد تا به تهمتی که افلاتون به جماعت شاعران می‌بست و مجنون‌شان می‌خواند جواب بگوید. هنر شاعری، بیش از آنکه هنر مردان جنون‌زده باشد، هنر اشخاص صاحب استعداد است. زیرا شاعر پیش از آنکه تقلید کردن از اشخاص بتواند، باید پای به دنیای آلام و رنج‌های‌شان بگذارد و خشم و مصیبت‌شان را حس کند. کسی که جنون، هوش و قرار از کف‌اش ربوده محال است بتواند این کار را بکند.

ارستو مراقب است که به تمامی انتقادات مهم افلاتون جواب بگوید. چنانکه در خصوص این اتهام او که شاعران، هنگامی که از باب مثال، مسابقه‌ی ارابه‌رانی را با درستی و دقتی کمتر از رانندگان ارابه وصف می‌کنند دروغ می‌گویند و خطا می‌کنند، پاسخ ارستو آن است که معیار درستی در هنر شعر با معیار درستی در زندگی واقعی یا هنرهای دیگر فرق

دارد. تنها خطایی که در شعر مهم است، زمانی روی می‌دهد که شاعر استعداد تقلید کردن نداشته باشد و ناکام بماند. اما اگر درباره‌ی نکته‌ی پزشکی یا موضوعی در حرفه‌ی دیگری مرتکب اشتباه شود، این اشتباه او، خطای شعری نیست. به دیگر سخن ارسطو سخنان سقراط در رساله‌ی ایون را جواب می‌گوید، به همان شیوه‌یی که خود ایون باید می‌گفت. منظور با هدف شعر همان منظور یا هدف کسی نیست که راندنِ ارابه را می‌آموزد.

ارستو همچنین مترصد است که به اعتراض فلسفی افلاتون هم جواب بگوید، آن‌جا که می‌گفت شاعر با تقلید از شیء (که خود آن تقلیدی از شیء مثالی است) دو مرحله از حقیقت دور می‌گردد. او خاطرنشان می‌کند که شعر کلی‌تر از مسائل عادی زندگی است. «کار شاعر آن نیست که اموری را که روی داده نقل کند، بلکه کار وی این است که آنچه را که بنا به قانون احتمال یا ضرورت ممکن است اتفاق بیفتد بیاورد.» در این جاست که تمایز معروف‌اش میان تاریخ و شعر را عرضه می‌کند: مورخ آنچه را که پیشتر اتفاق افتاده نقل می‌کند، در حالی که شاعر از چیزی که ممکن است اتفاق بیفتد سخن می‌گوید. «از این روست که شعر از تاریخ فلسفی‌تر است و مقامی بالاتر از آن دارد. زیرا که شعر از امور کلی حکایت می‌کند و تاریخ از امور جزئی.» به همین سبب است که در شعر، امرِ محال محتمل الوقوع از امر ممکن که باور کردنی به نظر نمی‌آید پذیرفتنی‌تر است. این نکته بیانگر آن است که شاعر چنانکه افلاتون می‌پنداشت فقط از پدیده‌های طبیعی تقلید نمی‌کند، بلکه در عمل به حقیقت مثالی هم نزدیک‌تر می‌گردد. چون به تصریح او، شاعران اشیاء و پدیده‌ها را نه چنانکه هستند، بلکه آن گونه که باید باشند تصویر می‌کنند. این تأکید بر امر کلی را که در آغاز فقط به قصد ارائه‌ی پاسخی به افلاتون به میان آمده بود، در جای جای نظرگاه ارسطو درباره‌ی ادبیات می‌توان یافت.

از آن‌جا که شعر با امر کلی سروکار دارد، شخصیت‌ها و نیز طرح داستان شعر هم باید کلی باشند. همه‌ی تراژدی‌های کلاسیک از روزگار ارسطو تا عصر لویی چهاردهم براساس همین برداشت شکل گرفته بودند. ارسطو در سخن گفتن از اشخاص داستان خاطر نشان می‌کند. که نیکی را در میان همه‌ی گروه‌ها و طبقات می‌توان یافت. «حتا زن نیز ممکن است دارای سیرت نیکو باشد، و در خصوص برده نیز چنین است؛ هر چند شاید زن از حیث مرتبت از مرد

پست‌تر باشد، و برده موجودی پاک فرومایه و ناچیز به شمار آید.» بدیهی است که شاعری که دنباله‌رو این عقاید و آرا باشد، شه‌ریاران را به صورتی که شه‌ریاران و مردان نیکویند، نیکو وصف می‌کند، نه به صورتی که بردگان و زنان نیکویند. این تأکید بر سیرت اشخاص هنر کلاسیک را از هنرهای رمانتیک و رئالیست متمایز می‌سازد. در آثار رئالیست و رمانتیک، چه بسا که پادشاهی‌کرداری به سان کردار پادشاهان نداشته باشد، خواه از آن‌رو که نویسنده‌ی آن در پی خلق اثری جالب توجه و بدیع بوده، و خواه به این سبب که قصد نویسنده چنانکه در فصول بعد خواهیم دید، تصویر کردن پاره‌یی از زندگی واقعی بوده است.

پیداست که ارستو درباره‌ی هر گونه «درام»ی سخن نمی‌گفت، بلکه درباب درام یونانی سخن می‌گفت که برای وی آشنا و مألوف بود. ادبیاتی که او از آن سخن می‌گفت، اکنون ادبیاتی است از آن دوران ماضی، و محدود به یک زبان و یک گروه خاص از مردم. او همچون اکثر مردم قدیم، فهم تاریخی ناچیزی داشت. اما ما که نه افلاتونی و نه ارستویی، بلکه امروزی و جدید هستیم، می‌توانیم به مدد فهم تاریخی خویشتن او را محق بدانیم و نکوهش نکنیم که کارهایی را نکرد که کس دیگری هم در عصر نتوانست کرد. دستاوردهای چشمگیرش برای ما باقی خواهد ماند. او اگر نه درباره‌ی تمامی ادبیات، درباره‌ی ادبیات تمامی اعصار از هر نقاد دیگری، حقایق بیشتری را برای ما بازگو کرد. هر چه بیشتر فن شعر را بخوانیم، بیشتر متقاعد می‌شویم که مهم‌ترین انگیزه‌ی ارستو برای نگارش این کتاب، ارائه‌ی پاسخی به انتقادهای افلاتون بود. او این کار را به بهترین راه انجام داد. باید از افلاتون، دشمن شعر، سپاسگزار باشیم که الهام‌بخش دفاعیات درخشان وی از شعر بود.

هوراس (۸ - ۶۵ ق.م.)

امپراتوری اسکندر از بین رفت و آتن رو به تباهی نهاد و سلطه‌ی روم بر عالم دراز گشت. هوراس^۱ بزرگترین نقاد اهل روم، در روزگاری زندگی می‌کرد که آب‌ها از آسیاب افتاده بود و همه چیز ایستا و پایدار می‌نمود. او از رفقای آگستوس^۲ بود که زمامداری‌اش نوید صلحی جهانی و پایدار را می‌داد. موقعیت وی در سرزمین روم و خلق و خوی خود او به گونه‌یی بود که شورش و اعتراضی را در او برانگیخته نمی‌کرد. به همین سبب است که نامه‌ی وی را به پیزوس^۳ که به هنر شاعری^۴ معروف است، دستورالعملی باید به شمار آورد برای همه‌ی کسانی که در جامعه‌یی اشرافی و ایستا زندگی می‌کنند یا آرزوی جامعه‌یی از این دست را دارند. او با نفوذترین نقاد سراسر عصر نوزایی و دوران نئوکلاسیک بود. در سراسر این ایام با آن که از ارستو ستایش و تمجید فروان می‌کردند، هوراس بود که غالباً از او نقل قول می‌کردند و بر سخنان‌اش شرح و تفسیر می‌نگاشتند.

هنر شاعری او همان است که می‌توان از کسی چون او انتظار داشت؛ کسی که شعر خود او

1. Horace

2. Augustus

3. Pisos

4. Art of Poetry

پیش از هر چیز بر پایه‌ی ذوق سلیم استوار است. او همچون همه‌ی کهنه‌گرایان، به چیزهایی متمایل بود که مرور ایام سلامت و درستی‌شان را گواهی می‌کرد: شراب کهن و ادبیات یونانی. به شاعران جوان توصیه می‌کرد که شب و روز به مطالعه‌ی شاهکارهای ادبیات یونانی سرگرم باشند. با افراط و تفریط مخالف است. قطعات متکلف و مصنوع، ولو آن که از فصاحت و بلاغت بی‌بهره نباشند، در اشعار ساده و منسجمی که وی می‌سرود یا دیگران را به سرودن‌شان ترغیب می‌کرد، جایی نداشت. ابتکار و نوآوری فراوان، خطرآفرین است. ممکن است سبب شود که شاعر تصاویر شاعرانه‌یی بعید و دور از ذهن در اشعارش بیاورد - «شبی به خیالات شخصی بیمار» با وجود آن که تصدیق می‌کند که شاعر باید هنرمند باشد و پرهیز صرف از امور خطا کافی نیست، براین نکته تأکید می‌کند که باید از خطا اجتناب کرد. شاعر باید در مسیر میانه‌ی پوشیده‌گویی و ایجاز، و طمطراق و شکوه گام بردارد. انتخاب مضمون درست به شاعر کمک می‌کند که واژگان مناسب و ترتیب سلیس و روشن کلام خویش را بیابد. واژگان انتخابی او باید متعادل و معقول باشند. اجازه هست که واژگانی بسازد، اما باید از این حیث مقتصدانه عمل کند و این لغات را فقط از منابع یونانی اخذ کرده باشد.

از نگاه ارستو و افلاتون، تقلید به معنی تقلید از طبیعت بود. در سخنان هوراس این لغت به معنای تقلید از نویسندگان و شاعران دیگر به کار می‌آید. بیش از آن که از ما بخواهد به اشیاء و چیزهای پیرامون خویش بنگریم، میل دارد که توجه خود را به شاعرانی که در گذشته شعر می‌سرودند معطوف داریم. از این روست که محتوا و طرز حماسه‌سرایی در همه حال همان است که هومر پایه‌گذاری کرد.

مهم‌ترین مسأله در هر جامعه‌ی ایستا، آداب‌دانی و موازین اخلاقی و رفتاری است. وظیفه‌ی شاعر، مهم‌تر از هر چیز، آن است که خویشتن را اسباب خنده و تمسخر عام و خاص نسازد، و هیچ چیز مسخره‌آورتر از آن نیست که جز در مواقعی که قصد بخصوصی در کار است، بگذاریم راوی یک طبقه‌ی اجتماعی به زبان گوینده‌یی از طبقات دیگر اجتماع سخن بگوید:

اما اگر بازی هنرپیشه استادانه نباشد، اگر سخنانی که می‌گوید و وقایعی که تجربه

می‌کند سازگار نباشند،

And titering Thesands hoot The bluderer off

نجیب‌زادگان و رعایا، و سوارگان و پیادگان‌اش ریشخند همه را برانگیزند، و لبان هزار تماشاچی به بازی چنین بازیگر بی‌مایه‌یی به پوزخند گشاده گردد. پس به جاست که گفتار هر گوینده‌یی حکایت از شخصیت او داشته باشد. چرا که بی‌گمان تفاوتی آشکار و عظیم است، میان وقتی که خدایی به صحنه بیاید و یا قهرمانی پا به صحنه‌ی نمایش بگذارد، جوانکی جلف و چالاک به صحنه بیاید یا مردی پای به سن نهاده و کامل، بانویی والا مقام یا دایگکی پرگوی، ملوانی آواره یا جوانکی آرام، کسی که پرورده‌ی آشور^۱ است یا کلخیس^۲، و کسی که زاده‌ی آرگوس^۳ است یا تبس^۴.

هوراس به شاعران توصیه می‌کند که یا به سنن قدیم وفادار باشید و یا اگر به نوآوری پرداختید، نوآوری‌تان نامتناقض و استوار باشد. ولی درست‌تر آن است که به سنن قدیم پای‌بند بمانید. اگر به جای آن که بکوشید نوآوری کنید، مضامین قدیمی را به شیوه‌یی جدید عرضه کنید، مقبولیت شما بیشتر خواهد بود. نخست از این حیث که در مضامین قدیمی خشنودی خاطری است که در مضامین جدید نیست، و دو دیگر آن‌که افسون واقعی ادبیات در آن است که بتوان چیزهای قدیم را به شیوه‌یی جدید تماشا کرد. به علاوه بلندپروازی بی‌جانداشته باشید. مگذارید کسی بگوید جناب کوه زور زد و پس از این همه تلاش موش زاید.

آنچه در نگاه ارسطو، ملاحظات دربارهِ رویه‌ی شعر بود، در رساله‌ی هوراس به صورت قوانین و نوامیس شعر درآمد. چون هومر شعرهای حماسی‌اش را در میانه‌ی داستان آغاز می‌کرد، هوراس معتقد بود که شاعر حماسی همیشه باید از میانه‌ی ماجرا حکایت خویش را بازگوید.

چون ارسطو عمدتاً به تراژدی می‌پرداخت، هوراس هم، با همه‌ی آن‌که به شخصه شاعری

1. *Aussyria*

2. *Colchis*

3. *Argos*

4. *Thebes*

دراماتیک به شمار نمی‌رفت، بیشتر به تراژدی می‌پرداخت. او هوادار منش‌های کلی و کلیشه‌یی است تا بیننده بی‌درنگ بتواند حدس بزند که سیر وقایع داستان به کجا خواهد رفت. در اشعار او کودکان زود خشمگین می‌شوند و زود آرام می‌گیرند. پسران جوان سال، سگان و اسبان و هوای باز را خوش دارند. سالخورده‌گان، کم‌تحرک و بی‌حال‌اند و میل دارند سالیان سال زندگی کنند و مدام با ستایش از روزگار گذشته «در ایام کودکی و نوجوانی» خود سخن می‌گویند و بر هر چیز جدید خرده می‌گیرند. برای هوراس مهم نبود که پسران و جوانان همه همانند نیستند. پسران قالبی و ریش سفیدان دوران یونان و روم کم و بیش به همین شکل بودند. این امر نمایشنامه‌نویس را وادار می‌داشت که پیرنگ‌هایی بدون شخصیت بنویسد، چیزی که دست کم همچنان که ارستو می‌گفت از آفریدن شخصیت‌هایی بدون پیرنگ، عملی‌تر بود.

در حالی که از نگاه ارستو، نمایش خشونت بر روی صحنه‌ی نمایش مجاز بود، هوراس وقار و لطافتی یافته بود که نمی‌توانست این نکته را بپذیرد. صحنه‌های خشن باید از زبان پیام‌آوری نقل می‌شد و از نمایش آن‌ها در برابر دیدگان تماشاچی خودداری کرد. به عقیده‌ی ارستو طول نمایش‌نامه به اندازه‌ی بی‌باید بود که از عهده‌ی آنچه قصد عرضه کردن‌اش هست برآید. ولی به عقیده‌ی هوراس نمایش‌نامه بایدست شامل پنج پرده می‌بود. این قاعده‌ی هوراس یکی از دشواری‌های نمایش‌نامه را، اگر چه با جزمیت، به سادگی از بین برد. از آن زمان همه‌ی نمایش‌نامه‌ها پنج پرده دارند. آداب‌دانی و موازین رفتاری اهمیت‌ی عظیم‌تر از درام دارند. هوراس به صراحت شاعران را از بی‌مبالاتی و آزادی عملی که بعدها شکسپیر^۱ در نمایش‌نامه‌ی هنری چهارم روا داشت و سخنان شاهزاده‌یی را تا سطح گفتگوهای میخانه‌یی پایین آورد منع می‌کرد.

مهم‌تر از الهام، کار و تلاش است. آوازه‌ی شاعران رومی، همپایه‌ی امیران سپاه روم بود اگر «کار عظیم پرداختگری سوهان» را خوار نمی‌شمردند. شعری که صیقل نیافته باشد و در برابر ناخن انگشتان دست نرم ننماید، شایسته‌ی روم نیست. پیداست که هوراس با شاعران عرف ستیز و بی‌اعتنا به آداب اجتماع میانه‌یی ندارد:

کسانی را مشاهده می‌کنیم که دستخوش اوهام و خیالاتی عجیب‌اند
 نه محاسن‌شان را کوتاه می‌کنند و نه ناخن‌شان را می‌گیرند؛
 صدای گرمابه‌های شلوغ را که می‌شنوند، گامی به پیش نمی‌گذارند،
 بلکه به غارهای متروک و بیابان‌های خاموش می‌گریزند.
 آخر این آقا شاعری نابغه می‌باشند که باور کنید خود اعتراف می‌کردند
 سرشان را که سه آنتیسیراس مداوا نتوانستند
 هرگز به لیسینوس آرایشگر نسپرده‌اند.

نویسنده‌ی شعر آقامنشانه به جاست که شخصی آقامنش باشد.

هوراس می‌گوید: «راز همه‌ی آثار خوب، قضاوت صحیح است» واژه‌ی لاتینی که هوراس در این جا به زبان آورد Sapere است که هم به معنی خرد است و هم متضمن معلومات، و با وجود آن‌که به همین معنی واژه نظر داشت، نسل‌های بعد عقیده یافتند که مراد او از این لغت آن بود که شاعر باید دانش آموخته باشد. هوراس در ادامه‌ی سخن‌اش اضافه می‌کند که افسون شعر لزوماً فقط برای خاطر خود شعر نیست. شاعر باید بکوشد که لذت‌مندی و سودمندی را در شعر به هم آمیزد. کار وی آموزش است، ولی آموزش همراه با لذت. در این جاست که هوراس نظریه‌ی «شعر - همچون - داروی تلخ شکرپوش» را ارائه می‌کند و بعدها پیروان‌اش آن را بارها و بارها باز می‌گویند.

این است سخن شاعر اشراف منش روم باستان: کار سخت به جای نبوغ، و اعتدال به جای خیال پروردن. رهنمودهای او خالی از فایده نیست و هر چند که آن‌چه را که بعدها رمانتیک‌ها گوهر اصلی شعر می‌دانستند ندیده گرفته است، ولی مردان عصر رنسانس و دوران نئوکلاسیسم آن‌ها را گران بها و ارجمند می‌شمردند.

لنگینوس (قرن اول یا سوم ب.م.)

در باب اینکه لنگینوس^۱ که بود و چه نوشت، توافق عامی میان صاحب نظران نیافته ایم. شاید این موضوعات مهم نباشند. مهم آن است که او یکی از بزرگترین سخن شناسانی است که از آغاز تا امروز داشته ایم. سالیان درازی او را وزیر زنوبیا^۲، ملکه ی پالمیرا^۳ در سده ی سوم میلادی می دانستند که چندی در برابر سلطه ی روم ایستادگی کرد. تحقیقات بعدی حکایت از آن داشت که وی به گذشته ی دورتری در نیمه ی دوم قرن اول میلاد منسوب است. ولی ذهنیت وی آن قدر با هوراس فاصله دارد که از حیث زمانی نیز باید او را هر اندازه که ممکن است از هوراس دورتر پنداشت. به علاوه وی از ادبیات عبری یاد می کند و ذهنیتی دارد که سخت به مکتب نوافلاتونی فلو تین^۴ مانند است، از این روست که نمی توان از داشتن این تصور، و تصور البته و نه چیز دیگر خودداری کرد که بیشتر می بایست در سده ی سوم میلادی آمده باشد تا سده ی اول. حتا ترجمه ی عنوان کتاب او پسند خاطر کسی نیست.

1. Longinus

2. Zenobia

3. Palmira

4. Platon

به ترجمه‌ی قدیمی درباره‌ی اسلوب عالی^۱ خرده گرفته‌اند که در انگلیسی بار معنایی کاذبی دارد و از این رو معادل‌های دیگری از قبیل «غایت بلاغت^۲» و «درباره‌ی سرآمدی ادبی^۳» را توصیه کرده‌اند. وردزورث^۴ می‌نویسد: «لنگینوس به آثار ادبی زنده و پر شور و نیرومند، و به دیگر سخن، متعالی می‌پرداخت.» اما اگر «اسلوب عالی» را در وسیع‌ترین معنی آن به کار بگیریم، شاید بتوان به همان ترجمه‌ی قدیمی خوشنود بود. مهم نام رساله نیست و محتوای رساله است.

وقتی به سراغ لنگینوس آییم، در برابر مردی قرار می‌گیریم که به راستی می‌توان او را نه فقط نخستین ناقد رمانتیک، که نخستین منتقد ادبیات تطبیقی به شمار آورد. هر چند مقایسه‌ی ادبیات یونانی و لاتین در روم ناشناخته نبود، ولی این دو همیشه چنان درهم تافته بودند که دشوار می‌توان به مقایسه‌ی از این دست، لقب تطبیقی داد. نخستین نقد واقعی از ادبیات عمومی را زمانی می‌بینیم که لنگینوس عباراتی از سفر پیدایش را باز می‌گوید و از این راه ادبیاتی با پیشینه‌ی یکسر متمایز را به میان می‌آورد. از نام خانوادگی‌اش پیداست که یونانی بود. از تاریخ حیات‌اش، خواه قرن اول و خواه قرن سوم را بپذیریم، می‌دانیم که این ناقد یونانی در زمانی می‌زیست که یونان همه‌ی قدرت سیاسی‌اش را از دست داده بود و امیدی به کسب قدرت‌اش در آینده نمی‌رفت. از این روست که نگاه لنگینوس به ادبیات که قسمت عمده‌ی آن بازمانده از گذشته‌ی دور است همچون نگاهی است که امروزه ما به آثار هومر و تاسو^۵ و میلтон^۶ داریم. از ملاحظات اخلاقی و سیاسی مستقیم به دور است.

نامه‌ی لنگینوس خطاب به دوست‌اش، پوستومیوس ترنتیانوس^۷، اولین رساله‌ی است که از منظر مردی آموزگار و نقاد نقل می‌شود، نه از دیدگاه فیلسوف و تحلیل‌گر و نسخه‌پیچ. آثار ادبی دلخواه او، آثاری است که به وی انبساط خاطر می‌بخشند. به سان مردی که با دوستی هم ذوق گفتگو می‌کند عباراتی می‌آورد که در نظر او صاحب والاترین فضایل ادبی می‌نمایند

1. On the Sublime

3. On Literary excellence

5. Tasso

7. Postumius Terentianus

2. The height of eloquence

4. Wordsworth

6. Milton

و سپس این عبارات را شرح می‌کند. او برخلاف ارستو، به تاریخ طبیعی ادبیات یا تراژدی و حماسه علاقه‌ی ندارد. علاقه‌ی او به عبارات یا قطعاتی است که خاطر‌ها را بشوراند و دل‌ها را به هیجان آورد. شکل در معنای وسیع‌اش در نظر او واجد اهمیتی نیست. شعرهای کوتاه منفرد و خاص یا قطعات خاص است که به شیوه‌ی سخن‌سنجان مدرن شرح می‌دهد و باز می‌نماید. در تعریف علو^۱ خاطر نشان می‌کند که علو در نظر او عبارت است از:

نوعی سرآمدی و برجستگی خاص در بیان، و از هیچ سرچشمه‌ی دیگری جز این نیست که شاعران و نویسندگان به مقام والا رسیده‌اند و شهرت جاوید یافته‌اند. تأثیری که زبان والا و فخیم بر نیوشنده به جای می‌گذارد. اقناع نیست. شور و شعفی روحانی است. گفتار شکوهمند با افسونی که در ما به جا می‌نهد، در همه حال بر آن چه می‌کوشد ما را اقناع کند و رضایت خاطری در ما بیاورد پیروز می‌شود. در برابر اقناع می‌توان ایستادگی کرد، اما تأثیر و نفوذ اسلوب عالی با نیروی مقاومت‌ناپذیر و عظیمی همراه است که به اصطلاح ما لایطاق است و هر شنونده‌ی را مسحور می‌کند. به همین گونه در نوآوری و نظم و ترتیب صحیح و شایسته‌ی موضوع که حاصل دشوار یکی و دو چیز نیست، بلکه حاصل کل شالوده‌ی کلام است، مهارتی می‌بینیم، در حالی که علو در لحظه‌ی مناسب فرامی‌رسد و چون آذرخش هر چه را که در برابرش هست دور می‌کند و یا ناگاه قدرت سخنور را در ابعاد گوناگون‌اش به نمایش می‌گذارد.

با وجود این که می‌پذیرد که در نظر داشتن پاره‌ی محدودیت‌ها برای قریحه‌ی شاعری ضروری است و می‌توان از این راه سراینده‌ی شعر را از گزافه‌گویی به دور داشت، بیشتر به شاعرانی متمایل است که پای از همگی قوانین و نوامیس ادبی فراتر بگذارند. بدبختانه در این جانسختی اصلی حاوی افتادگی است و چون متن دوباره آغاز می‌شود، سخن از امور خطایی است که باید از آن‌ها پرهیز کرد. لنگینوس نمونه‌هایی عرضه می‌کند از علو کاذب و گزافه‌گویی و سستی کلام و اسفناکی نابگاه و بی روح بودن گفتار. در این جا باز هم این نمونه‌ها را نه بر

حسب قواعد ادبی که با تکیه بر ذوق شعری خویش می‌سنبند. او نگران تب نوگرایی است که همچنان که با انحطاط هر دوره‌ی ادبی بروز می‌کند، در عصر زندگی او پدید آمده بود. اما راهی برای فرار از این دشواری نیست. وی خاطر نشان می‌کند که داوری دقیق و درست در آثار ادبی فقط با طبر رست و تجربت طولانی خواهد بود. فقط آنانی که از این تجربه برخوردارند می‌توانند میان صواب و ناصواب تمایزی ببینند. سپس می‌گوید:

چرا که روح ما، با علو راستین، به گونه‌ی چه بسا غریزی، بر سر شوق می‌آید. با شکوه تمام بال می‌گشاید و سرشار از شادی و غرور می‌گردد؛ هم‌انگار که خود آن چه را که می‌شنود، آفریده است. بنابراین اگر مردی صاحب فراست و هوش که در زمینه‌ی ادبیات تجربت و دانش اندوخته، چند بار به سخنی بنیوشد و روح او با شنیدنش به اندیشه‌های والا نگراید و جز لغاتی که می‌نماید در آن هست، به چیزی نتواند اندیشید، اگر آن را به طور دقیق و از هر حیث آزمود و باز آن را سخنی فرومایه و نازل یافت، در این صورت نمی‌توان آن را علو حقیقی به شمار آورد، چرا که عمر این سخن از نخستین بار که به گوش شنونده‌ی بیاید بیشتر نیست. از این رو که سخنی به راستی بزرگ است که از پس آزمون‌های مکرر سربلند درآید و دشوار و بلکه ناشدنی است که در برابر آن تاب آورد و خاطره‌ی آن همیشه هست و دشوار می‌توان از حافظه‌اش پاک کرد. روی هم رفته، نمونه‌هایی از علو را زیبا و اصیل بشمارید که همیشه و برای همه خشنودی خاطری فراهم می‌سازند. چرا که زمانی که کسانی با پیشه‌ها و زندگی‌ها و خواست‌ها و سن و سال‌ها و زبان‌های مختلف درباره‌ی موضوعی خاص نظری یکسان داشتند، آن حکم که می‌توان گفت حاصل نوعی همدلی و اجماع میان عناصر متخالف است اعتقاد ما را به موضوع نیرومندتر و راسخ‌تر می‌سازند.

تعریف سرامدی حقیقی را به کرات از زبان او نقل کرده‌اند. هر چه دانسته‌های ما درباره‌ی سایر فرهنگ‌ها با پیشینه‌های تاریخی متمایز، عمیق‌تر می‌شود، در این نکته که قطعه‌ی ادبی

بتواند برای همه‌ی افراد در همه‌ی اعصار خوشایند باشد، شک بیشتری روا می‌داریم. نمونه‌ی آشکار این سخن آن است که تصدیق می‌کنیم که موسیقی کهن چین به گوش دوستان چینی ما برتر و ممتازتر به نظر آید. ولی این موسیقی به گوش ما خوشایند نیست. با این حال تعریف لنگینوس در محدوده‌ی سنت‌های خود ما خالی از حقیقت نیست. لنگینوس در تلاش برای توضیح و روشن ساختن تعریف‌اش، خاستگاه فصاحت را پنج چیز می‌داند:

(۱) بهره‌مندی کامل از اندیشه

(۲) عاطفه‌ی پرشور و نیرومند

(۳) ترکیب درست و شایسته‌ی صنایع ادبی

(۴) نجابت گفتار

(۵) تأثیر کلی عظمت و اعتلا

آن جا که از پاره‌یی از احساسات به احساسات پست یاد می‌کرد و می‌گفت احساساتی از این دست مثل ترس و شفقت و تشویش فاقد علّوند، می‌نمود که به مخالفت با نظریه‌ی پالایش ارستو سخن می‌گفت. در واقع سخن او مبنی بر این که سرآمدی حقیقی، احساسات ما را پرشور می‌کند و اعتلا می‌بخشد، مخالف تعریف مشهور ارستو از تراژدی به نظر می‌آید. لنگینوس در قسمت دوم رساله‌اش به توضیح بیشتر درباره‌ی هر یک از این پنج منشاء سرآمدی آثار ادبی می‌پردازد. برای داشتن اندیشه‌های بزرگ، باید عظمت و بزرگی داشت. «علو، بازتاب روح بزرگ است، چرا که شدنی نیست که مردانی که زندگی را سراسر با اندیشه‌ها و آرزوهای حقیر و پست سپری می‌کنند، چیزی بیافرینند که ستایش‌انگیز باشد و شایان جاودانگی‌اش بدانیم.» برای ذکر نمونه‌یی از علو که حاصل اندیشه‌های والا و بزرگ است، از «شارع دین یهود» یاد می‌کند «که انسانی نه معمولی و عادی بود» و آورد لنگینوس در این بخش که گیرایی و کششی فوق‌العاده دارد، به مقایسه‌ی میان ادیسه و ایلید می‌پردازد. سپس شعری از سافو را نقل می‌کند و آن را برای نسل‌های آینده به جا می‌گذارد.

وصف همه‌ی محسنات بی‌شمار این رساله در این جا مقدور نیست. درس مهم وی آن است که اگر عقل و احساسات و امیال ما در قطعه‌یی ادبی پاسخی مناسب و سازگار پیدا کردند،

در این صورت به جاست که به بزرگی و عظمت آن اثر اعتماد داشت. البته لنگینوس از پاره‌یی خطاهای خاص زمانه‌ی خود برکنار نیست. وقت بسیار صرف خطاهای موجود در طرز بیان شعر می‌کند که از نگاه ما درست‌تر آن بود که به مطالب و مسایل دیگر می‌پرداخت. اما حتا در شرح همین اشتباهات هم نمونه‌های دیگری از اشعار پسند ذوق و سلیقه‌ی خویش را در اختیار می‌گذارد. او معتقد است که علو، شناخت پذیر است؛ چرا که در نهاد همگی ما نیرویی است که به بزرگی و شکوه گرایش دارد:

طبیعت، ما آدمیان را برگزیده که نه جانورانی وضع و نه فرومایه باشیم. بلکه وقتی ما را به عالم زندگی و جهان پهناور و اجتماعی بزرگ سوق می‌دهد که به اصطلاح شاهدان آن کل قادر و نیرومند، و آرزومندان مشتاق بزرگی و افتخار باشیم، فی‌الفور عشق دست نیافتنی به هر آنچه را که والاتر و اعلا تر از ماست در نهادمان استوار می‌کند.

همه‌ی این‌ها، هر اندازه که بخواهی ضد هوراسی و ضد نفوکلاسیکی است. همان طور که لنگینوس می‌گوید: «بر درستی و صواب، ایرادی نیست: بزرگی نیز همه را به ستایش از خویش و می‌دارد.» لنگینوس که در زمان حیات‌اش نمونه‌های چندانی از آثار عالی و برتر به چشم نمی‌خورد، رساله‌اش را با پرسیدن این سؤال خاتمه می‌دهد که آیا ادبیات یونانی به همراه دموکراسی یونانی از بین رفت و فقط آزادی است که می‌تواند «قوای خلاق ذهن را پر و بال دهد و سرشار از امیدهای والا سازد.» ما گمان می‌کنیم که پاسخ او به این سؤال به احتمال، «آری» بود، چرا که پاسخ منفی، اگر چه در خصوص زمانه‌ی خود او تا حدودی درست بود، با اصل موضوع مناسبتی نمی‌داشت. می‌نویسد:

یافتن خطاهای عصری که در آن زندگی می‌کنیم آسان و بلکه مشخصه‌ی سرشت بشری است دوست عزیز، ولی دمی بیندیش که آیا نمی‌توان پنداشت که آرامش و صلح نیست که طبایع بزرگ را تباه می‌کند، بلکه عامل اصلی بیشتر این جنگ، این جنگ تمام نشدنی است که امیال و خواست‌های ما را در اختیار خویش گرفته‌است، و بلکه بیش از این جنگ، آن شهوات و هواهاست که همچون

گروه‌های سپاهیان، عصر حاضر ما را احاطه کرده‌اند و یکسر به تاراج و چپاول آن مشغول‌اند، چرا که کامجویی و پول‌پرستی (مرضی که امروزه گریبان‌گیر همه‌ی ماست) ما را بنده‌ی لذت و پول کرده و بلکه می‌توان گفت جسم و جان ما را به ورطه‌ی تباهی برده است. عشق به پول مرضی است که آدمی را خوار می‌کند، و هوس‌جویی بلایی که از او شخصیتی فرومایه و پست می‌سازد.

در این جا پس از ذکر چند نکته‌ی دیگر، متن اصلی کتاب به طور ناگهانی به انتها می‌رسد. چه مقدار از متن اصلی کتاب از دست رفته‌است، شاید هیچ‌گاه ندانیم؛ ولی در آن‌چه در دست داریم، ذهنیت نقادانه‌ی هست که نباید آن را به کم بگیریم.

دائته (۱۲۶۵ تا ۱۳۲۱)

قرون وسطا را دیگر عصر ظلمت گوتیک نمی‌شماریم. جنبش رمانتیک این دیدگاه بدبینانه‌ی خاص عصر نئوکلاسیک را از بین برد. هر سال درک ما از ارزش و شایستگی هنر و ادبیات آفرینشگران قرون وسطا بیشتر می‌گردد. با وجود این از نگاه نویسندگان تاریخ نقد ادبی، این دوره هنوز دوره‌ی ظلمت و تاریکی است. جز دائته^۱ هیچ ناقد دیگری را نمی‌توان یافت که شایستگی آن را داشته باشد که در کتابی به کوتاهی این کتاب بتوان از او یاد کرد.

ولی جای شگفتی نیست. آشکار است که در عصری که فلسفه عمدتاً به مسایل خداشناسی می‌پرداخت و سایر فعالیت‌های متفکرانه دست کم از حیث نظری تابع الاهیات بود، آن‌گونه نقد ادبی که در آثار لنگینوس و ارستو می‌بینیم مجال پیدایش نمی‌یافت. از زمان آگوستین قدیس به بعد، شمار فراوانی از مردم جامعه، مطالعه‌ی آثار ادبی روم و یونان باستان را اتلاف وقت یا عملی به راستی مہلک و خطرناک به حال روان فناپذیر آدمی می‌دانستند. اگر از این آثار با موافقت و نیکی یاد می‌کردند، در قالب تمثیلات اخلاقی و دینی‌شان می‌دیدند. ویرژیل^۲ شگفت زده می‌شد اگر پی می‌برد که به گمان خوانندگان قرون وسطایی کتاب‌اش میلاد مسیح را

پیش‌بینی کرده بود و آنه‌نید^۱ را می‌توان به‌سان تمثیلی از تلاش روح برای یافتن رستگاری تفسیر کرد.

نامه‌ی دانت به کان گراند دللا اسکالا^۲ که گویا به عنوان مقدمه‌ی بر بهشت^۳ به «سرور بزرگ» پیشکش شده بود، نشان دهنده‌ی آن است که حتا او که فاضل‌تر از همه‌ی شعرا بود، از نقد ادبی در روم و یونان باستان چیز فراوانی و بلکه شاید هیچ نمی‌دانست. از این رو به جای استفاده از اصطلاحاتی که هوراس و ارسطو به کار می‌بردند، به ناچار از اصطلاحات فلسفه‌ی مدرسی استفاده می‌کرد. توفیق وی از این حیث نشان دهنده‌ی آن است که نقد ادبی بدون استفاده از واژگان کلاسیک عملی و امکان‌پذیر است. دیدگاه‌های نقادانه وی با وجود آن‌که شگفت می‌نماید، بامقتضیات زمانه‌اش سازگار است:

لذا اگر بخواهیم برای بخشی از اثری مقدمه‌ی بنویسیم، ضروری است که اطلاعاتی در خصوص کل آن اثر را در آن مقدمه بازگوییم. از این روست که من نیز برای نوشتن چیزی در قالب مقدمه بر قسمت پیش‌گفته‌ی کمدی^۴، اندیشیده‌ام که چیزی در خصوص کل کتاب بیاورم که رویکرد ما به این بخش ساده‌تر و تام‌تر باشد. پس شش چیز هست که در آغاز هر اثر آموزشی ضروری است در خصوص شان پرس و جو کرد. این شش چیز عبارت است از موضوع و واسطه و شکل و پایان اثر و عنوان آن و شاخه‌ی فلسفی‌ی که اثر ما بدان مربوط است. و اما در خصوص سه چیز از این شش چیز، بخشی که قصد دارم به شما عرضه کنم با کل اثر فرق دارد. این سه چیز شکل و موضوع و عنوان است. در حالی که در خصوص سه تای دیگر، چنانکه که با واریسی دقیق پیداست، تفاوتی نیست. ولی باز هم ضروری است که پرس‌وجو درباره‌ی این سه چیز با ارجاع به کل متن صورت گیرد، و چون این همه انجام یافت، راه برای نگارش مقدمه‌ی بر بخش کم و بیش هموار است. پس از آن به واریسی سه عنصر دیگر

1. Aeneid
3. Paradiso

2. Can Grande Dello Scala
4. Comedy

می‌پردازیم، نه فقط با اشاره به کل متن که با ارجاع به بخش خاصی که در این جا به شما تقدیم خواهم کرد.

سپس توضیح می‌دهد که کمدی او «چند معنایی» است، و به دیگر سخن معانی بسیار دارد. نخستین آن را معنی لفظی می‌گویند، ولی دومی را معنی باطنی و تمثیلی می‌دانند. این شیوه‌ی تفسیر را، به نیکوترین وجه، در سطور زیر می‌توان یافت:

«چون بنی اسرائیل از مصر خروج کرد و خاندان یعقوب از میان مردمی با زبان بیگانه، یهودا اسباب تزکیه‌ی او شد و اسرائیل، قدرت تحت اختیار او.»

چون اگر فقط به دنبال معنی لغوی باشیم، مهاجرت بنی اسرائیل از مصر در ایام زندگی موسا را در این سطور می‌توان یافت. اگر به دنبال معنی تمثیلی باشیم، نجات ما به دست مسیح از متن این جملات برمی‌آید. اگر معانی اخلاقی این جملات را بخواهیم، واگردانی روح از تیره‌بختی و رنج ناشی از گناه به بهره‌مندی از رحمت و عنایت الهی در این سطور مستور است. اگر تفسیر روحانی کلام را بجوییم، رهایی نفس قدسی از اسارت این ضلالت و ارتحال او به سوی آزادی شکوه ابدی در این عبارات یافتنی هست، و اما اگر چه هر یک از این معانی باطنی نامی بخصوص دارند، همگی آن‌ها را روی هم رفته می‌توان معانی تمثیلی نام کرد، از این جهت که با معانی لغوی و تاریخی فرق دارند. چون *allegory* (به معنی تمثیل در فارسی م.) برگرفته از واژه‌ی *alleon* در یونانی است که همان معنی لغات لاتین *alienum* یا *diversum* (به معنی دیگر و دیگری در فارسی م.) را دارد.

بررسی دقیق و موشکافانه‌ای کمدی او نشان دهنده‌ی آن است که این چهار نوع معنی را نه فقط در این شعر به مثابه‌ی یک کل واحد که در هر پاره‌ی آن نیز می‌توان یافت.

دانته کتاب‌اش را کمدی نام می‌کند، از آن رو که به گونه‌ی هولناک (با دوزخ) آغاز می‌شود و به نحوی خوشایند (با بهشت) خاتمه می‌یابد. بنابراین می‌توان گفت از تمایزی که در روم و یونان باستان میان کمدی و تراژدی می‌نهادند تصویری ساده و سطحی دارد. چون کتاب، حکایتی کمدی است، شیوه‌ی بیان مطالب‌اش گفتار مردم کوچه و بازار است. هدف کتاب آن است که «آدمی را از تیره‌بختی نجات بخشد و قرین خوشی سازد.» لذا کمدی دانته این رهنمود هوراس را که ادبیات باید شادی آور و آموزنده باشد، به گونه‌یی که مردم قرون وسطا از آن

می فهمیدند، جامه‌ی عمل پوشانند. درسی که کم‌دی او می‌آموزد دینی یا اخلاقی است، و لذتی که به خواننده می‌دهد، همچنان که در عبارت نقادانه‌یی در اثر دیگرش کانوی و یو بیان می‌کند، ناشی از آرایه‌های کلامی است و از آن روست که نیکی به خودی خود مطبوع است.

دانته قالب‌های فکری مدرسی را پذیرفته بود و چیزی که بتوان بر آن خرده گرفت در آن‌ها نمی‌یافت. او که در این قوالب به نحوی موفق و مطلوب کار می‌کرد، تمایلی به یافتن قالب‌های دیگری حس نمی‌کرد. اما مسأله‌یی دیگری بود که او را به نگارش رساله‌یی واداشت که به هیچ یک از نوشته‌های معاصرانش شباهت نمی‌برد. رساله‌ی او را در باب این مسأله که همانا مسأله‌ی زبان است، گیرایی و ارزش فراوانی است. عنوان رساله‌ی او را درباره‌ی زبان عامیانه^۱ ترجمه کرده‌اند. در این رساله دانته به مسأله‌یی پرداخت که برای وی اهمیت فراوان داشت، اینکه آیا پدید آوردن ادبیاتی شایسته و ارجمند به زبان مادری شدنی است یا خیر. اکثر مردان تحصیل کرده‌ی زمان او کتب و مقالات‌شان را به زبان لاتین می‌نگاشتند و زبان بومی را برای بیان مقاصدشان کارآمد و زینده نمی‌دانستند. آیا می‌توان آن قدر زبان عامیانه را بهتر و مطلوب‌تر کرد که بتواند با زبان لاتین رقابت کند.

مسأله‌ی ساده‌یی نبود. چیزی به نام زبان ایتالیایی وجود نداشت. فقط گویش‌های متفاوتی بود که هر یک از آن‌ها نه فقط از حیث تلفظ واژگان که از لحاظ دایره‌ی لغات هم با دیگری فرق می‌کرد. دانته دریافت که هیچ یک از این گویش‌ها برای عملی شدن خواست او کافی و کارآمد نیست. چنین کاری مستلزم تدوین نوعی زبان بومی ممتاز بود. اگر این کار جامه‌ی عمل می‌پوشید، راه برای تحقق آرزوی سیاسی دانته هموارتر می‌گشت. او هوادار اتحاد همه‌ی ایتالیایی‌ها زیر پرچم امپراتوری روم مقدس بود و به سبب عقاید سیاسی‌اش او را از فلورانس تبعید کرده بودند. تدوین نوعی زبان مشترک و عام برای تمامی شبه جزیره، وحدت سیاسی را آسان‌تر می‌ساخت.

چون او نه از دیدگاهی محلی که از زاویه‌ی دیدی کلی و فراگیر به این مسأله می‌نگریست، پیش از آن که یکی از این گویش‌ها را به منزله‌ی مناسب‌ترین گویش احتمالی برای مقصود

1. *De vulgari eloquio* (On the Vulgar Tongue)

خود انتخاب کند، همه‌ی زبان‌های بومی زمان خود را به گونه‌ی موشکافانه و دقیق بررسی کرد. او می‌پذیرفت که زبان عبری، از آن رو که زبان «آدم» است شایسته‌تر از سایر زبان‌هاست، ولی دامنه‌ی تحقیق‌اش را به زبان‌های بومی شاخص متعلق به خانواده‌ی زبان‌های اروپایی محدود کرد. در میان گروه‌های زبانی، بیش از همه زبان‌های رومانیایی را پسندید. زبان‌های مختلف این گروه زبانی را بنا به واژه‌ی که هر کدام در برابر واژه‌ی «آری» به کار می‌گیرند، به زیرگروه‌های دیگری بخش کرد. ساکنان پروونس^۱ در برابر واژه‌ی «آری» واژه‌ی «oc» را به کار می‌بردند (دانته آنان را اسپانیایی می‌نامید - چون بخشی از اسپانیا که آثار ادبی‌شان برای دانته شناخته شده بود، برای بیان مقاصد ادبی، زبان ساکنان منطقه‌ی پروونس را به کار می‌بردند). فرانسوی‌ها از واژه «oil» و ایتالیایی از لغت «si» استفاده می‌کردند. به گمان دانته، زبان ایتالیایی - با وجود آن‌که وی این اصطلاح را به کار نمی‌برد - برتر از دیگر زبان‌ها بود، چون «si» در زبان ایتالیایی به قید تصدیق «sic» در زبان لاتین نزدیک‌تر بود و شاعران شایسته‌تر و برتر، مطالب‌شان را به این زبان محلی می‌نگاشتند. دانته سپس به بررسی دقیق گویش‌های مختلف زبان ایتالیایی پرداخت. بسیاری از این گویش‌ها به سرعت از دور خارج شدند، چون بیش از اندازه زمخت یا لطیف یا بدهنجار بودند. در میان گویش‌هایی که شایان دقت و بررسی بیشتر بودند، گویش سیسیلی^۲ در صدر قرار داشت. این برتری به سبب عنایات امپراتور فردریک و پسرش مانفرد بود. اما دانته تصریح می‌کند که زبان شاعران دربار سیسیل، زبان عامه‌ی مردم نیست. می‌گوید:

اگر گویش سیسیلی را بپذیریم، یعنی گویشی که عامه‌ی مردم سیسیل سخن می‌گویند و می‌نماید که باید قضاوت ما درباره‌ی گویش سیسیلی بر آن بنا شده باشد، بی می‌بریم که گویش مزبور به هیچ رو شایسته‌ی آن نیست که برترش بدانیم، اما اگر کمی فروتر آییم و گویش سیسیلی را بپذیریم، ولی آن گویشی را که اشخاص ممتاز سیسیل بدان سخن می‌گویند... [درمی‌یابیم که] این گویش از هیچ حیث، با زبانی که بیش از همه شایسته‌ی تمجید است، و ما در صفحات

1. Provence

2. Sicilian dialect

آتی همین کتاب به شما نشان خواهیم داد، فرق ندارد.

دانته پس از بحث درباره‌ی سایر گویش‌ها و کنار نهادن آن‌ها، از جمله گویش فلورانس^۱ که گویش بومی خود او بود، به این نتیجه می‌رسد که هیچ یک از این گویش‌ها کافی و کارآمد نیست. زبانی که او در پی آن است باید زبانی اصیل و شاهانه و درباری و ممتاز باشد. این زبان، زبانی از آن‌همه‌ی شهرهای ایتالیاست و به یک شهر خاص محدود نمی‌شود و معیاری است که همه‌ی گویش‌های محلی را بر پایه‌ی آن باید سنجید.

این زمان ممتاز، زبانی نیست که عامه‌ی مردم بدان سخن بگویند. بلکه زبان دربار شاهانه‌یی است که دانته آرزو دارد ایتالیا داشته باشد.

و اما دلیل ما برای آن که زبان مزبور را زبان درباری می‌خوانیم چنین است:
اگر ما ایتالیایی‌ها درباری می‌داشتیم، دربار ما درباری امپراتوری بود، و اگر دربار، خانه‌ی مشترک همه‌ی ملت است، بجاست که هر چیز که خصلتی از این گونه دارد که نزد همه مشترک است و منحصر به هیچ کس و چیز خاص نیست، در این دربار مستقر شود و بدان جا آمد و شد داشته باشد. هیچ جای دیگری شایسته‌ی چنان هم‌نشین بزرگی نیست. در واقع آن زبان عامیانه‌یی که ما از آن سخن می‌گوییم به زبانی از این دست می‌نماید. از این روست که کسانی که در همه‌ی کاخ‌های سلطنتی آمد و شد می‌کنند، به زبان عامیانه‌ی ممتاز سخن می‌گویند، و باز از همین روست که زبان ممتاز ما به‌سان جنگجوی دلاوری در این سوی و آن سوی آواره است و از آن جا که برای ما درباری نیست، در خانه‌های حقیر خوشامدش می‌گویند.

همچنان که کتاب اول دانته، درباره‌ی زبان عامیانه به پرسیان زبان می‌پردازد، کتاب دوم او در این خصوص از شعر سخن می‌گوید. این کتاب هم مثل کتاب اول وی حاوی اهمیت بسیار است. او می‌گوید که سه چیز هست که تا اندازه‌یی می‌تواند زمینه‌ی لازم برای زبان ممتاز را فراهم سازد: این سه چیز، عشق و فضیلت و امنیت کشور است، در این جا طوطی‌وار از پدران

کلیسا و سخنوران باستان تقلید نمی‌کند، بلکه از سوزده‌های حقیقی ادبیات رومانیایی سخن می‌گوید. رومیان و یونانیان از جنگ افزارها سخنان بسیار می‌گفتند، و در باب فضیلت مطالب بسیار می‌آوردند (ولی نه به معنای مسیحایی مورد نظر دانتِه). درباره‌ی عشق، به معنایی که دانتِه از آن می‌فهمید، چیز چندانی از ایشان به یاد نداریم و نقل نکرده‌اند. با این وصف دانتِه با جسارت تمام این موضوع را هم پایه‌ی دو موضوع دیگر قرار داد.

بی‌گمان بخش عمده‌ی از «نوگرایی» دانتِه از آن جاست که تا اندازه‌ی بی‌ادبیات کلاسیک روم و یونان قدیم بی‌اعتنا بود، اما همین بی‌اعتنایی وی به ادبیات باستان، او را از جهات بسیار از ناقدان فاضل‌تر عصر نوزایی اروپا به ما نزدیک‌تر می‌سازد.

اما این کتاب پیشرو در همین جا متوقف نمی‌شود. دانتِه عالی‌ترین فرم شعری را فرم کانون می‌شمرد که دربردارنده‌ی بهترین نمونه‌های آثار ادبی مدرن است. شعر را باید به «سبک تراژیک» و به زبان بومی ممتاز نگارش کرد.

دانتِه سپس به بحث درباره‌ی سبک و پاره‌ی از لغات خاص می‌پردازد و بسا نکات نغز و بدیع را پیش می‌کشد که بیشتر مناسب حال خوانندگان و شاعران ایتالیایی زبان است و ترجمه‌ی آن‌ها به انگلیسی مقدور نیست. با وجود آن‌که کتاب‌های سوم و چهارمی که دانتِه وعده کرد در دست نیست، همین اندازه از نوشته‌های او که هست کافی است تا ما را به ستایش از خلایق و اصالت او وادارد. کتاب درباره‌ی زبان عامیانه‌اش مسأله‌ی انواع ادبی را که در نقد ادبی قدیم سهمی برجسته و ممتاز داشت تا حد زیادی ندیده می‌گیرد و بیشتر به مسأله‌ی زبان و سبک می‌پردازد که از مهم‌ترین موضوعات طرف توجه شاعران جدید است. برای موضوعاتی که در قرون میانه تازه در ادبیات پدید آمده بود، منزلت بسیار متصور است و بیش از همه‌ی فرم‌ها، به فرم شعری کانون ارج می‌نهد که نوعی شعر غنایی است. ما هم امروز مثل او چون به شعر می‌اندیشیم، بیش و پیش از آن که به یاد شعرهای روایی و نمایشی و حماسه و تراژدی باشیم، به شعر غنایی می‌اندیشیم. پس می‌توان گفت که از پاره‌ی جهات، دانتِه نخستین نقاد مدرن بود.

بوکاچیو (۱۳۷۵ - ۱۳۱۳)

فاصله‌ی دوران حیات دانته و بوکاچیو^۱ با وقوع حادثه‌یی همراه است - جنبشی در ذهنیت آدمی پدید آمد و علاقه‌یی نویافته به فرهنگِ روم و یونان قدیم به منزله‌ی چیزی فی‌نفسه ارزنده و سودمند شکل یافت. مهم‌تر از همه آنکه در این فاصله‌ی زمانی، این خودآگاهی به وجود آمد که جهان را به راه‌های نویی می‌توان تماشا کرد. دانته با دلی گرم به ستنی که حتا در ایام حیات خود او هم ستنی قدیم می‌نمود اعتماد داشت. نیازی نبود دلیل بیاورد که شعر او با ستن مزبور سازوار است. به زمانه‌ی خویش تن می‌داد و می‌دانست که زمانه هم شعرهای او را پذیراست. بوکاچیو اما با او فرق داشت. گمان می‌کرد که ضروری است که از شعر، نه فقط شعر خویشتن، که همه‌ی ادبیات تخیلی، به دفاع برخیزد. دانته می‌توانست اوقات خود را با جدیت تمام مصروف جزئیات ترکیب کلام کند. بوکاچیو اما بایست همانند شاعران قدیم شعر را به‌سان کلی واحد و یکپارچه تماشا می‌کرد. خودآگاهی وی به آن‌که به شعر به‌سان کلی واحد و یکپارچه می‌توان تاخت و باز به‌سان کلی واحد و یکپارچه می‌توان از آن جانبداری کرد، یکی از نشانه‌های آن است که عصر جدیدی در راه است. بوکاچیو در اثری به نام زندگی دانته^۲ پی برد

1. Boccaccio

2. Life of Dante

که برای نجات شعر از حملات متألّهان، باید اثبات کند که شعر به راستی الهیات است. او دلیل می‌آورد که شاعران باستانی سراینده‌ی کتاب مقدس به دست روح القدس الهام یافته بودند و او بود که برای مکشوف کردن رازهای نهانی خویش ملهم‌شان کرد. از این حیث روح القدس خود شاعر بود.

کتاب مقدس درست به همان شیوه‌ی شعرهای فارغ از اندیشه‌های دینی، شعر است. از تمثیل سود می‌جوید و قصصی نقل می‌کند که هم معانی ظاهری و هم تفاسیر باطنی دارند. برای ذکر مثالی از این دست از رؤیای نبوکدنصر^۱ می‌توان یاد کرد. نبوکدنصر در خواب مجسمه‌یی دید، ساخته شده از چند فلز، که با اصابت صخره‌یی به زمین افتاد و صخره به کوه بدل گشت. روح القدس به مدد این سطور «می‌خواست به همه‌ی نسل‌های آتیه بگوید که وظیفه دارند به آیین مسیح درآیند که همان صخره‌ی ازلی بود و هنوز هست، و دین مسیح که حاصل این صخره ازلی است، چون کوه ثابت و استوار خواهد بود.»

شاعران قدیم نیز مطالب خود را به همین شیوه می‌سرودند. «اگر این افسانه را سر هم می‌کردند که ساتورن^۲ فرزندان بسیار داشت و همگی را به جز چهار تن از آنان بلعید، مرادشان از ساختن این افسانه جز این نبود که به خواننده بفهمانند که ساتورن، زمان است که همه چیز در دل آن پدید می‌آید و همچنان که همه چیز از دل زمان پدید می‌آید، زمان است که همه چیز را نابود می‌کند و هیچ چیز به جا نمی‌گذارد.» بنابراین شعر و کتاب مقدس از حیث شیوه‌ی کار یکی هستند، و از آن جا که الهیات، شعرهای خداوندست، پس شعر، الهیات است.

دفاع عمده‌ی بوکاچیو از شعر را در اثری از او به نام تبارشناسی خدایان کافرکیش^۳ می‌توان یافت. در این اثر که غرض از نگارش آن تألیف کتابچه‌یی راهنما برای شاعران و خوانندگان شعر بود، به واری و گروه‌بندی اساطیر قدیمی پرداخت. ولی با علم به آن که ممکن است نقل حکایات مربوط به خدایان کفار سبب برانگیختن خشم خوانندگان متظاهر و پارسا گردد، حس کرد که چاره‌یی نیست جز آن که دفاعیه‌یی بر اساطیر کفار بنویسد. بوکاچیو در فصول چهاردهم

1. Nebuchadnezzar

2. Saturn

3. Genealogy of the Gentile Gods

و پانزدهم کتاب با دفاع از این اساطیر، بخش اعظم آثار ادبی را تأیید کرد.

شعر مخالفانی نیرومند دارد. اما بی‌گمان نخستین مخالفان آن، مردان سراپا شهوانی و مادی هستند که جز به لذات شکمی و زیر شکمی نمی‌اندیشند. می‌پرسند: «وقتی می‌توانی بخوابی و بنوشی و عشق کنی، چرا باید اوقات خود را صرف شعر کرد و تلف کرد؟» دومین دسته‌ی مخالفان شعر کسانی‌اند که چیزکی از فلسفه می‌دانند و بی‌آن که از مطالعه‌ی چند مُلَخَّص سطحی فراتر آمده باشند و دانش بیشتری اندوخته باشند، در عالم خیال خود را متألهان بزرگ می‌پندارند و شاعران را ناچیز و حقیر می‌شمارند. سومین دسته‌ی مخالفان شعر، هنر ناشناسان واقعی این روزگار، یعنی حقوق دانان هستند. اینان البته دانش دارند، ولی دانش‌شان به تمامی در خدمت درآوردن پول است. اینان معتقدند که هر شاخه‌ی تحصیلی که اهل خود را تهیدست بگذارد، نکوهیده و قابل تحقیر است. مسخره‌آور است که وقتی بتوانی وکیل باشی و قدرت و پول، هر دو را در داشته باشی، شاعری پیشه کنی و جامعه‌ی مندرس ببوشی. این مردمان اهل عمل به هیچ رو شایسته‌ی مباحثه نیستند. شاعران به دنبال انزوا و آوازه و آرامش و صلح‌اند، و کلاً در پی هیاهو و جنجال و مشاجره و ثروت. چهارمین دسته از مخالفان شعر، که خطرناک‌ترین دشمنان آن‌اند، متألهان کوتاه فکر هستند. این دسته متشکل از شماری راهب و گروه دیگری است که با نمایش معلومات جلوه می‌فروشند تا بر مردم عوام تأثیر بگذارند. اینان مدعی‌اند که «شعر، دروغ و پیچیده و قبیح و مشحون از حکایات لاطائل و ابلهانه در خصوص خدایان مشرکان است.» بانگ بر می‌دارند که شاعران هیچ نیستند، جز این که آدمی را گمراه می‌کنند و به جنایت وا می‌دارند. ادعا می‌کنند که مطالعه یا همراه داشتن شعر شاعران قدیم گناه است، و برای جلب حمایت از این حکم که شاعران را باید از جامعه بیرون کرد، از اعتبار و نفوذ افلاتون مایه می‌گذارند. بوکاجیو در برابر این دشمنان شعر به میدان می‌آید. نشان می‌دهد که خاستگاه‌های شعر اصیل چیست و چه مایه همیشه بزرگان جامعه به شاعران ارج می‌نهاده‌اند. آگوستوس دوست ویرژیل بود. شاه فردریک^۱ و شاهزاده‌ی ورونا^۲، دانه را زیر حمایت خود

1. King Fredrick

2. Prince of Verena

گرفته بودند، پترارک^۱ می‌تواند به خود ببالد که تحت عنایات امپراتوران و پادشاهان و پاپ‌هاست. از آن جا که شعر چیزی نجیب و اشراف منشانه است، پیداست که آن را برای جهال نسروده‌اند. فقط برای جماعت عوام پوشیده و نامفهوم است. مردم تحصیل کرده و با سواد آن را می‌فهمند.

دیگر این که شاعران دروغ نمی‌گویند. کسانی که این سخن را می‌گویند، از درک سرشت شعر ناتوان‌اند. این اتهامات را کسانی به شاعران منسوب می‌کنند که حتا آثار هومر و ویرژیل و هوراس را نخوانده‌اند. انکار نمی‌توان کرد که شعرهای سستی از قبیل هنر عاشقی^۲ اوید^۳ هست. افلاتون اگر از طرد شعر سخن گفت، گویندگان چنین شعرهایی را در نظر داشت. شعر خوب، شعری از این دست شعرها نیست. ترکیبی از آموزندگی و الهام است. همه‌ی این دلایل و سایر دلایلی که بوکاچیو در این جا به دست می‌دهد، جالب و گیراست، ولی مقتضای بحث اصلی کتاب او نیست. مخالفان روحانی بوکاچیو دریافتند که کاری که وی در این کتاب و سایر کتاب‌هایش می‌کند، کفرآمیز کردن ادبیات اروپایی است. پاسخ وی به این اعتراض مهم آن است که شاعران کافر کیش شاید در ایامی که هنوز خدایان قدیم پیروانی داشتند خطرناک بودند، ولی امروزه خطرناک نیستند. امروزه مسیحیت در افکار مردم چنان ریشه کرده که خطری وجود ندارد. انکار نمی‌توان کرد که احتمال این هست که جوانان خام و بی‌تجربه از آسیب به دور نمانند، ولی بوکاچیو برای مردان جا افتاده و بالغ هم سن خویش می‌نویسد. برای احتراز از این سوءظن که شاید او به آیین رسمی و رایج بی‌اعتقاد است، تصریح می‌کند که به اصول کلی ایمان مسیحی عقیده دارد. باری مهم‌ترین مطلب او همان است که در زندگی دانه آورد: شاعران کهن آموزگارند. مطالبی را که می‌نویسند، به صورت تمثیلی و به همان شیوه‌ی حکایات کتاب مقدس می‌نویسند. جهان بدانچه شاعران رومی و یونانی می‌آموختند محتاج است.

بنابراین اگر چه همان دلایل قدیمی پیشینیان را می‌آورد و همانند دانه تأکید می‌کند که شعر الهیات است، در واقع خواست وی آن است که شاعر هر موضوعی را که می‌پسندد انتخاب

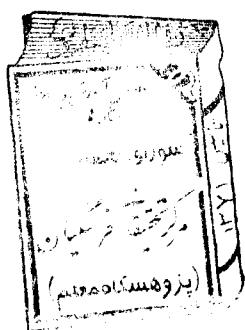
1. Petrarch

2. Art of Love

3. Ovid

	مرکز تحقیقات فرهنگیان	
۴۱	شماره: ۲۰۵۵۰	
	تاریخ: ۸۱، ۷، ۲۱	نقد ادبی

کند، او با بازآوردن دنیای روم و یونان قدیم به روزگار خویشتن، پیام آور دنیای تازه‌یی گشت که از آمیزه‌ی قدیم و جدید برآمد.



نقادان عصر رنسانس (قرن شانزدهم)

به مجرد آن که موانعی که بوکاچیو به سست کردن شان می‌کوشید از سر راه به کنار افتادند، انبوهی از نقادان ادبی پای به صحنه نهادند. دانتِه و لنگینوسی در میان شان نبود که یک سر و گردن از دیگران بلندتر باشند. برخی از اینان شایسته‌تر و برتر بودند، برخی نامدارتر و بانفوذتر از دیگران بودند. ولی معدود بودند کسانی که بخواهند به اندازه‌ی نوآور و نامتعارف باشند که در میان سایر هم‌قطاران شان شاخص و ممتاز به نظر آیند. پس می‌توان با همگی ایشان به سان گروه واحدی رفتار کرد، بی‌آن که تاریخ یا اصول کلی آراء تک تک شان را زیر پا بگذاریم.

در مسایل و موضوعاتی که اهمیتی بیشتر داشت، هم عقیده بودند. به قرون وسطا به سان دوره‌ی نیمه وحشی می‌نگریستند و در پی آن بودند که به آثار ادبی و حیات زمانه‌ی خود شکل ببخشند، شکلی متأثر از روم و یونان باستان. اما پیش از آن که بتوانند به این خواست خود جامه‌ی عمل پوشانند، بایست به پرسشی بسیار مهم پاسخ می‌دادند: آثار ادبی تازه را به چه زبانی بنویسند؟ درک این که پرسش مزبور چه اندازه پرسشی مهم بود، مستلزم نگاهی کوتاه به تاریخ آن روزگار است. امروزه ما در این که به نویسنده‌ی بگوئیم که به همان زبانی بنویسد که بر زانوان مادرش آموخت تردید نداریم. ولی نقادان عصر رنسانس به چنان سادگی

نمی‌توانستند این جواب را بگویند. این ناقدان که پرورش یافته‌ی عصر تجدید حیات دانش و فرهنگ بودند، برای زبان‌های هومر و سیسرو^۱ حرمتی به راستی قدسی و آسمانی تصور می‌کردند. در واقع به ظاهر موقعیت اجتماعی برای رواج زبان‌های جدید ناموافق‌تر از ایام زندگی دانتِه می‌بود. ایجاد شبه جزیره‌یی یکپارچه زیر پرچم امپراتوری روم مقدس که دانتِه آرزو داشت، تقریباً هواداران‌اش را در ایتالیا از دست داده بود. به علاوه اومانیت‌های سده‌ی چهاردهم با نفوذ و اقتدار عظیمی که داشتند به زبان لاتین اعتبار تازه‌یی داده‌بودند. زبان لاتین دیگر فقط زبان کم و بیش مخدوش نویسندگان داخل کلیسا به شمار نمی‌رفت. زبان اندیشه‌های والا و آثار ادبی بزرگ بود. از سده‌ی چهاردهم تا هفدهم میلادی شماری فراوانی از کسانی که علاقمند بودند که پس از مرگ، نسل‌های آینده آثارشان را بخوانند، لاتین را زبانی شایسته‌تر از زبان بومی خود می‌شمردند.

در میان پژوهشگران فرهنگ و ادبیات روم و یونان باستان نظریه‌یی رواج داشت که گویش‌های جدید را بازمانده‌ی گفتار مردم عوام روم باستان می‌دانست و تأکید داشت که نویسندگان قدیم مطالب خود را به زبانی برتر و والاتر از زبان عوام می‌نوشتند. بنابراین معتقدان به این نظریه به متجددان خرده می‌گرفتند که نوشتن به زبان «ایتالیایی» به سان آن است که سیسرو و ویرژیل کتاب‌های خود را به زبان طبقات فرودست مردم روم قدیم بنویسند. تا یادمان نرفته بگوییم که این نظریه، عمری دراز کرد. هنوز بعضی مردم از «زبان لاتین عامیانه» سخن می‌گویند، بی آن که نمونه‌یی قابل قبول از آن را در دست داشته باشند. طبیعی است تا زمانی که نمونه‌هایی از این زبان عامیانه را نیافته‌اند، به سادگی نپذیریم که فرق زبان مردم عادی روم با زبان نوشتاری لاتین، بزرگ‌تر از فرق انگلیسی عامیانه‌ی امروز با انگلیسی نوشتاری بود. البته پژوهشگران فرهنگ و ادبیات روم و یونان باستان به راستی زبان لاتین را زبان ادبی شایسته‌تری تصور می‌کردند. چه بسا که حتا به کار بزرگ و دشوار خویش در فراگیری این زبان مباحثات می‌کردند و چندان راضی و مشتاق نبودند که دانش خود را در این خصوص به کسانی که فقط به زبان مادری‌شان سخن می‌گفتند بیاموزند، اما خوشبختانه متجددان در میان خود سه

1. Cicero

نویسنده‌ی بزرگ داشتند. دانتِه و پترارک و بوکاچیو برخی از آثار خود را به زبان‌های محلی نوشته بودند. نظریات موشکافانه و موهوم نمی‌توانستند این موضوع را از خاطر مردم بزدایند. از همین روی در فلورانس، زادگاه مشترک هر سه نویسنده‌ی مزبور بود که مبارزه بر سر استفاده از زبان محلی با جدیت تمام آغاز گشت. فلورانس که در محاصره‌ی دول استبدادگر قرار داشت، زمانی دراز به صورت جمهوری اداره می‌گشت. نیروهای جمهوری خواه و لیبرال در این شهر از هر نقطه‌ی دیگر ایتالیا نیرومندتر بودند. از همین رو شگفت نیست که این شهر پیش‌تاز جنبشی بود که برای اعتبار بخشیدن به زبان مردم عادی مبارزه می‌کرد.

اشخاصی از قبیل لئون باتیستا آلبرتینی^۱ استدلال می‌کردند که نویسندگان باید به زبانی بنویسند که همه بتوانند آثارشان را بخوانند، و اگر به لطافت و پختگی لاتین نیست در صورتی که میهن پرستان بدان عنایتی داشته باشند، لطافت و پختگی خواهد یافت. سپس پیتر و بمبو^۲ که خود از استادان برجسته‌ی زبان لاتین بود، به صف نویسندگان فلورانسی پیوست و نثری که به زبان محلی نوشت، چنان پاکیزه و خالی از نقص بود که خرده‌گیری‌های قبلی را تا اندازه‌ی زیادی بی‌اعتبار ساخت. در رساله‌یی که در دفاع از زبان‌های محلی نوشت خاطر نشان کرد که در واقع زبان‌های جدید به دلیل به میان آوردن موضوعات جدید بر زبان‌های باستان اولا هستند. نویسندگان فلورانسی دیگری هم افزوده شدند و تقاضا کردند که زبانی که بدان سخن می‌گویند، به منزله‌ی زبانی ادبی پذیرفته شود. اینان همان استدلال بمبو را بازگو می‌کردند که نگارش به زبان محلی نشانه‌ی میهن پرستی است.

اما ایتالیا، ملت واحدی نبود و دفاع از زبان محلی فلورانس با مخالفت کسانی روبرو شد که بخت برخورداری از آب‌های مستی‌آور «آرنو»^۳ را نداشتند. اینان به همان اندازه که با زبان لاتین مخالفت می‌کردند، با پذیرفتن زبان فلورانسی (یا توسکانیایی)^۴ نیز به منزله‌ی زبان ادبی مخالف بودند. آنان مدعی بودند که به زبان ایتالیایی می‌نویسند و خواستار آن بودند که همه

1. Leon Battista Alberti

2. Pietro Bembo

3. Arno

4. Tuscan

زبان جدید را به این نام بشناسند. اشخاصی از قبیل ایل کالمتا^۱ و کاستیلیونه^۲ از این دسته هواداری می‌کردند. این دو تن استدلال می‌کردند که زبان ملی راستین، زبان دربار، یعنی گویشی است که میان کلیساهای بزرگ یا اشراف زادگان غیر روحانی متداول است. کاستیلیونه و کالمتا برای تقویت آرمان‌شان بسیاری از استدلال‌های دانته در کتاب درباره‌ی زبان عامیانه را بازگو می‌کردند.

باری تفاوت چندانی نمی‌کرد که این زبان را زبان ایتالیایی یا زبان دربار بنامند. در عمل همگی به زبانی کتابت می‌کردند، که با مختصری اصلاحات، همان زبان فلورانس^۳ اهلای فلورانس بود. این مسأله درست تا سده‌ی نوزدهم موضوع مشاجره و اختلافات بود. بر اساس توافق نهایی که هنوز هم پابرجاست، قرار شد که به فلورانس بنویسند و ایتالیایی‌اش بنامند. در انگلستان و فرانسه مسأله‌ی زبان با دشواری کمتری روبرو بود. هر دو، ممالک پادشاهی یکپارچه بودند و میان گویش‌های مختلف رقابت جدی پدید نیامد. ولی هر دو بایست بر سنت لاتین نویسی چیره می‌شدند و نویسندگان هر دو کشور از استدلال‌های اسلاف ایتالیایی‌شان به بهترین راه استفاده کردند.

نویسندگانی که برای ترویج زبان‌های فرانسه و انگلیسی مبارزه می‌کردند از پشتیبانی جنبش‌های قدرتمند پروتستان برخوردار بودند، در حالی که نویسندگان ایتالیایی این بخت را نداشتند. چه بسا که انتشار ترجمه‌ی کتاب مقدس، بزرگ‌ترین عامل تثبیت پیروزی زبان بومی بود. تیندل^۴ که ترجمه‌ی کتاب مقدس به بهای جان‌اش تمام شد، با زبانی مسخره‌آور و طعن‌آمیز خطاب به یکی از مخالفان کار خویش می‌گوید: «اگر عمری باشد کاری می‌کنم که تا چند سال دیگر، پسرکی که گاو آهن مزرعه را می‌کشد، بیش از تو از کتاب مقدس آگاهی

1. *Il Calmeta*2. *Castiglione*3. *Tyndale*

داشته باشد.»

در دو کشور انگلستان و فرانسه، ملی‌گرایی فزاینده به پیشبرد پیروزی کمک کرد. دفاعی از زبان فرانسه و توضیحی در خصوص آن^۱، اثر دوپلی^۲ آشکارا به احساسات ملی‌گرایانه تکیه می‌کرد. مردم فرانسه مثل مردم روم یا هر ملت جدید یا قدیم دیگری، شایسته و خوب‌اند، و دلیلی نیست که به زبان مادری چیزی ننویسند، دوپلی خطاب به هواداران‌اش اعلام می‌کند که وظیفه‌ی ملی همه‌ی دانشمندان و علمای فرانسوی است که مطالب خود را به زبان فرانسه بنویسند و زبان فرانسه را با دانش و آموخته‌های خویش غنا ببخشند. این نکته که شمار فراوانی از فرانسویان به تقویت زبان‌شان تأکید می‌کردند، نشان دهنده‌ی آن است که تا اندازه‌ی آگاه بودند که زبان فرانسه هنوز زبانی کامل و خالی از کاستی نیست. آنان نویسندگان را ترغیب می‌کردند که به منظور آن که دایره‌ی لغات فرانسه را غنی‌تر سازد، واژگان و اصطلاحاتی از زبان دیگران اخذ کنند و وام بگیرند.

انگلیسیان، اگر موقعیت اجازه می‌داد، از مردم فرانسه هم وطن‌پرست‌تر بودند. تا صدها سال درباریان و اشراف به زبان فرانسه سخن می‌گفتند. اگر چه پیش از فرارسیدن رنسانس، زبان انگلیسی ثبات خود را بازیافته بود و رواج داشت، سنت مستحکم دشمنی با سلطه‌ی زبانی بیگانگان هنوز پابرجا بود. با این حال گویا زبان انگلیسی نخستین سالیان عصر رنسانس، در نظر ادبای فاضل و با فرهنگ، زبانی خشن و خام می‌نمود. وقتی اسکام^۳، تکسوفیلوس^۴ (۱۵۴۵) را به زبان انگلیسی نوشت، اعتراف کرد که «نوشتن این کتاب به زبان لاتین یا یونانی بسیار آسان‌تر بود»^۵ بیکن^۵ که شاهد دگرگونی‌های فراوان زبان انگلیسی از روزگار چاسر^۶ بود، مجموعه‌ی مقالات‌اش را به زبان لاتین به نگارش درآورد و در خصوص علت آن گفت: «این زبان‌های جدید، بالاخره روزی کتاب را به خاک سیاه می‌نشانند.»

ولی سرانجام نویسندگان میهن‌پرست در این مبارزه پیروز گشتند. ملگستر ادعا می‌کرد که

1. *Defense and Illustration of the French Language*

2. *Du Bellay*

3. *Ascham*

4. *Toxophilus*

5. *Bacon*

6. *Chaucer*

زبان انگلیسی «سند شادی آفرین آزادی و رهایی است، در حالی که زبان لاتین اسارت و بردگی را در خاطر ما زنده می‌کند». نویسندگان دیگری هم بودند که تأکید داشتند که باید انگلیسی را از رهگذر ترجمه و وام گرفتن لغات و اصطلاحات غنا بخشید، در حالی که به نحوی متناقض ادعا می‌کردند که انگلیسی برتر از دیگر زبان‌هاست. هم در انگلستان و هم در فرانسه، معیار انتخاب شده برای زبان مکتوب، همچنان که با توجه به ساختار اجتماعی زمانه می‌توان انتظار داشت، زبان طبقات فرادست بود. در انگلستان شعار رایج «انگلیسی شاه» بازگوکننده‌ی همه چیز است. اگر چه در عمل برای نگارش، سه سبک متفاوت وجود داشت که پذیرفته شده بودند: سبک عالی و سبک میانه و سبک نازل. این تقسیم بندی تا حدودی از تقسیم بندی اصلی گروه‌های اجتماعی تبعیت می‌کرد.

این مسأله که گشوده شدن باب علم به روی مردم عادی از رهگذر زبان بومی، ممکن است دموکراسی سیاسی را به همراه داشته باشد و غالباً نیز چنین است، نباید این واقعیت را از نظر ما دور بدارد که رنسانس، عصری سخت مهان‌سالار و اریستوکرات بود. همین مردانی که به سود استفاده از زبان مردم عادی اقامه‌ی دلیل می‌کردند، به خود این مردم عادی جز به دیده‌ی تحقیر نمی‌نگریستند. در این مسأله به خودی خود جای شگفتی نیست - انقلاب فرانسه و طرح حقوق بشر، سالیان سال بعد و در آینده‌ی دور سر بر آورد. اما تأثیری که این نگرش تحقیرآمیز بر اصول کلی‌شان در نقد ادبی می‌نهاد، بس بزرگ بود. رنسانس اسنوبیسم را تقریباً تا سطح نوعی موضوع زیباشناسی بالا برد.

هوراس در یکی از قصایدش گفته بود: «از عامیان بی‌سر و پا بیزارم»^۱ این عبارت سر لوحه‌ی کار تقریباً یکایک نقادان عصر رنسانس بود. پترارک ادعا می‌کرد که ستایش عوام برای دانشوران مشمئزکننده است. بمبو به صراحت اظهار می‌داشت که توده‌ها نمی‌توانند فرق ادبیات بد و خوب را از هم بشناسند. دیگرانی بودند که رمانس‌های مردم پسند را نکوهش می‌کردند، فقط به این دلیل که پسند خاطر عامه‌ی مردم بودند. مردانی از قبیل آریستو^۲ و تاسو^۳

1. *Odi Profanum Vulgus*2. *Aristo*3. *Tasso*

را ملامت می‌کردند، فقط از این روی که آثارشان را همه جا و همه کس مطالعه و قرائت می‌کردند. مدعی بودند که زبان شاعران باید با زبان مردم کوچه و بازار فرسنگ‌ها فاصله داشته باشد. چون مردم عادی به قافیه علاقه نشان می‌دادند، به گوش منتقدان می‌خواندند که هوادار این مسأله باشند که شعر ایتالیایی به سبک شعر رومی‌ها در اوزان شش و تندی بی قافیه به نگارش درآید. چون این کار در ایتالیایی تقریباً ناشدنی بود، در واقع می‌توان گفت ارائه‌ی چنان نظریه‌ی، تلاش قهرمانانه برای فرار از مردم عوام بود. نویسندگان فرانسوی نیز با غریو «من از عامیان بی‌سر و پا بیزارم» هم‌آوا بودند. دوبلی در مقدمه‌ی بر درخت زیتون^۱ (۱۵۴۹) اعلام می‌کند که فقط خواهان شماری خواننده نخبه و ممتاز است. او می‌گوید: «هیچ علاقه‌ی به تمجیدهای عوام ندارم». یکی از معاصران‌اش به نام لوکارون^۲ ادعا می‌کند که راز شعر در پوشیده‌گویی آن است. او تأکید می‌کند که بزرگ‌ترین لذت زندگی آن است که نکاتی را کشف کنی که هر اندازه که ممکن است، مغایر با اطلاعات مردم عوام باشد. از این روست که تصریح می‌کند که شاعران «با درک این نکته که شایسته نیست که آثار خلّاقی راز آمیزشان در اختیار مردم عوام بی‌سر و پا بگذارند و به ابتذال بکشانند، این آثار را در لفافه‌ی افسانه‌ها و حکایاتی ارائه کرده‌اند که تنها فرزنانگان و مردم بافرهنگ بتوانند آن‌ها را بفهمند.» رونسار^۳ به این مسأله از دیدگاهی زبان‌شناسیک می‌نگریست. به گمان او ضعف و بی‌مایگی زبان فرانسه از آن جاست که زبان مردم عوام است. وظیفه‌ی شاعر آن است که «بی‌هیچ اعتنایی به نق‌نق عوام»، واژگانی پر تکلف و پر بار بیاورد که زبان را نجابت و شکوه ببخشند. با وجود آن که حذف قافیه و استفاده از اوزان کمی شعر روم و یونان باستان با طبیعت زبان فرانسه سازوار نیست، ژاک دولاتیه^۴ با تغییر تهجی و تلفظ واژگان فرانسه، زحمت این کار دشوار را بر خود هموار کرد و آن را عملی ساخت.

نویسندگان انگلیسی هم درست همین شیوه را در پیش می‌گیرند. پلی‌هیمینیا^۵ در اشک‌های

1. *L'olive*2. *Le caron*3. *Ronsard*4. *Jacques de la Taille*5. *Polyhymnia*

الاهگان شعر، اثر اسپنسر^۱، ضمن ابراز شادی از این که ملکه الیزابت^۲ و شماری از برگزیدگان جامعه به شعر ارج می‌نهند می‌افزاید:

و اما دیگران به سان آن که حاصل تخمی وحشی و بی‌فرهنگ باشند
و همه‌ی عمر از دانه و برگ بلوط تغذیه کرده باشند
اندک عنایتی به این مائده‌ی آسمانی ندارند.
بلکه با اندیشه‌های پست به اعماق کوردلی فرو می‌روند
و چشم فرو می‌بندند بر آن روز فرح بخش

که من با همه‌ی وجودم برای خاطرش گریه ساز می‌کنم و اشک می‌ریزم.

برخی از ایشان قافیه را بدعتِ گوت‌ها^۳ و هون‌ها^۴ قلمداد می‌کردند و مردود می‌شمردند. یکسوگرایی پروتستانی نیز در این خصوص سهمی داشت. قرون وسطایی‌ها کاتولیک بودند، بنابراین قافیه، نوعی پاپ‌بازی به شمار می‌رفت. پاتنهام^۵ قافیه را «بدعت بیهوده‌ی مردان اهل صومعه» می‌داند و می‌افزاید: «و لذا روحانیان این عصر افسانه‌یی هر چه قافیه نویسی و کشف دروغ بود، تماماً به خود اختصاص دادند.» اما بزرگ‌ترین عیب قافیه آن است که عامه‌پسند است. پاتنهام می‌گوید اگر از اوزان شعر کلاسیک قدیم استفاده می‌شد، «مردان بی‌سواد گستاخی که هم اینک به سادگی قادرند چهارده هجا را یکی یکی بشمرند و به سادگی بر سر هر قافیه‌یی شعر را به سخته‌های قبیح وادارند، یا به سبب بی‌دانشی‌شان شهادت این کار را نداشتند، و یا اگر جرأت این کار را به خود می‌دادند، چون می‌خواستند از این کار شاق اجتناب کنند، کمتر علاقمند بودند که در همه جا حضور داشته باشند و کافه‌های لندن، چنان که هم اینک در اکثر جاها می‌بینیم، مملو از شعرهای هرزه و بی‌ارج نمی‌بود.»

حتا در اوزان شعر هم باید از قدما تقلید کرد. مثال خوبی از معنی تقلید در نظر ناقدان عصر رنسانس را در همین جا می‌توان یافت. تقلید در نظر افلاتون و ارستو به معنی تقلید از اشخاص

1. Spenser

2. Queen Elizabeth

3. Goths

4. Huns

5. Puttenham

و اشیاء طبیعی بود. هوراس و لنگینوس این اصطلاح را به معنی تقلید از نویسندگان دیگر به کار می‌بردند. ناقدان عصر رنسانس نیز در غالب مواقع این لغت را به همین معنی اخیر استعمال می‌کردند.

چون عصر ما قبل خویش را عصری خالی از ظرافت و بی‌شکل تلقی می‌کردند، برای آن که به زمانه‌ی خود شکل ببخشند، به مردم روم و یونان باستان روی آوردند. ولی بیش از آن که به دموکراسی یونان نظر داشته باشند، به امپراتوری روم چشم دوخته بودند. علت آن بود که امپراتوری روم الگوی جامعه‌ی را عرضه می‌کرد که برای انگلیسیان سخت ستایش‌انگیز بود. به ویرژیل علاقه نشان می‌دادند، چرا که از پاره‌ی جهات برای امپراتوری جدید، ادبیاتی جدید به همراه آورد. یونانیان بیگانه‌تر از رومی‌ها بودند. هومر چندان از مدنیت بهره‌ی نداشت. جیرالدی چینتیو بر او^۱ خرده می‌گرفت که چرا شاهزاده خانمی مثل نویسیکیا^۲ را در کتاب‌اش در حال شستن لباس وصف کرده بود، و در توضیح این بی‌ذوقی وی به خوانندگان‌اش یادآوری می‌کرد که هومر پیش از آن که دوران عظمت و اعتلای روم فرا برسد حیات داشت. اسپنسر غزلواره‌ی از دو پلی را به انگلیسی ترجمه کرده بود که حکایت از نفوذ و سلطه‌ی روم بر قوه‌ی تصویر پردازی شاعران داشت:

تابناک، چون الاهه‌ی آفتاب،

در ارابه‌ی چابک پوشیده از برج‌های بلند،

و غره از آن که حجاب از رخ خدایان بسیار برافکنند:

چنین بود این شهر در ایام رونق و آبادانی‌ش؛

این شهر که به داشتن دودمان برجسته و نامدار

آوازه‌ی بلندتر از آن مادر فریگیایی بزرگ داشت

و عظمت‌اش با عظمت هیچ سرزمین دیگری

جز خویشتن که هم‌تراز خویش بود، سنجیدنی نبود.

روم فقط با روم قیاس کردنی بود،

و فقط روم می‌توانست روم بزرگ را به لرزه در آورد:

تقدیر آسمانی خدایان چنان خواست

که هیچ نیروی زمینی دیگری با این شهر که همه‌ی نیروی زمین را به چالش می‌خواند

و دلاوری‌اش سر بر آسمان می‌سایید، همانند نباشد.

چیزی که نویسندگان عصر رنسانس به تقلید کردن از آن علاقه نشان می‌دادند، نه فقط شکل‌های رومی، که روح و باطن روم بود، ولی تمایزی محکم و جدی میان این دو نمی‌دیدند. تصور می‌کردند که اگر آثارشان را در قالب‌های قدیم یا ژانرهای حماسه و کمدی و تراژدی بنویسند، اگر سبک آثار ادبی‌شان را بر پایه‌ی سبک آثار ادبی بزرگ قدیم بنا کنند، بهترین شیوه‌ی است که به یاری آن می‌توان به روح و باطن عصر قدیم دست یافت.

علاقه‌ی به فرم در همه‌ی جنبه‌های زندگی به چشم می‌خورد. بسیاری از مفاهیمی که خود ما از «جامعه‌ی مذهب» داریم در همین ایام به وجود آمد. عصر رنسانس عصر پیدایش کتبی بود درباره‌ی این که چگونه می‌توان نجیب‌زاده و درباری بود. به آدمی این آگاهی و علم دست داده بود که برای رفتار و سلوک شایسته قواعدی هست، آدابی هست و باید از این آداب پیروی کرد. چیزی را که در عالم زندگی شایسته و درست می‌شمردند، برای آثار ادبی هم شایسته و درست می‌دانستند. دانیله^۱، نقاد ایتالیایی، آداب‌دانی آرا مهم‌ترین کار تحقیقی شاعران می‌دانست.

تقریباً همه‌ی آراء نقادان عصر رنسانس را در پرتو همین یک اصطلاح می‌توان تماشا کرد. مبنای طبقه‌بندی ژانرهای ادبی، طبقه‌ی اجتماعی مردمی بود که در آن‌ها به میان آمده بودند. سبک بیشتر بر این اساس تمیز داده می‌شد که مردمی که در حکایتی سخن می‌گویند، به همان زبانی سخن بگویند که مقتضای موقعیت اجتماعی آنان است. اسکالیگر سبک را به سه گونه‌ی عالی و میانه و نازل طبقه‌بندی می‌کرد و می‌گفت سبک عالی آن است که برای «خدایان و قهرمانان و شاهان و سرداران سپاه» به کار آید، «نه برای شخصیت‌های حقیری همچون جاشوان و میرآخوران و پیشه‌وران». رونسار حتا حروف الفبا را به حروف نجیب و نانجیب

تقسیم می‌کرد. اگر شاعری بخواهد آداب‌دانی را در اثرش مراعات کند، نه فقط ضروری است که سبک گفتار هر گوینده‌یی را متناسب با شخصیت او برگزیند، بلکه بجاست که توصیف‌کردار هر شخصیتی متناسب با طبقه‌ی اجتماعی او و متمایز از نحوه‌ی توصیف‌کردار دیگر اشخاص باشد. همچنان که پوتنهام می‌گوید:

اگر بخواهیم مسایل و رخدادهای زندگی شاهزاده‌یی را به زبان آوریم و یا بنویسیم، باید بدانیم که برای این کار آداب بخصوصی است. به این معنی که در وصف‌کردارهای وی نباید همان اصطلاحاتی را بیاوریم که در توصیف‌کردار شخصی پست‌تر به کار می‌گیریم. در حالی که نفس‌کردار شخصیت‌های مختلف «یکی» است، حرمتی که در توصیف‌کردار اشخاص بزرگ‌تر روا می‌داریم، به واسطه‌ی مرتبه‌ی اجتماعی آنان است. از باب مثال اگر مورخی در خصوص امپراتور یا شاهی بنویسد که چگونه روزی به کارزار دشمن‌اش رفت و چون کار بر او سخت شد، پای به فرار نهاد و از صحنه‌ی کارزار گریخت، یا اسب‌اش را همیز زد و به سرعت باد متواری گشت، این اصطلاحات مناسب حال او نیست، اما اگر همین الفاظ و عبارات را در خصوص سرباز و سپاهی‌دو پاه‌یی بیاورد، سخنی نابجا و بیراهه نگفته‌است.

به گمان نقادان عصر رنسانس، وقتی ارستو می‌گفت که شعر نه کلیات می‌پردازد، به همین مسایل و موضوعات نظر داشت. چنین تصور و تعبیری از سخن ارستو، علاقه‌ی آنان را به قالب‌واره‌های اخلاقی و اجتماعی نیرومندتر می‌ساخت. اظهارات هوراس در خصوص توصیف اشخاص که جوانان را سرکش و سالخوردگان را زران‌دوز و دیگران را در قالب‌های کلیشه‌یی دیگری از این دست وصف باید کرد، کاملاً با مذاق نقادان عصر رنسانس سازوار بود. نقادان عصر رنسانس در طبقه‌بندی انواع ادبی، معیارهای اجتماعی را در نظر می‌گرفتند که کاملاً طبیعی و قابل انتظار بود. آنان به وضوح می‌دیدند که جامعه به طبقات مختلف تقسیم می‌شود و با نگاه به آراء ارستو و آثار نمایش نامه‌نویسان یونانی مشاهده می‌کردند که شخصیت‌های تراژدی و کمدی از گروه‌های اجتماعی متفاوت هستند، این بود که مرتبه‌ی

اجتماعی اشخاص داستان را وجه تمایز میان انواع مختلف آثار نمایشی می‌شمردند. تراژدی در میان آثار نمایشی مقام و مرتبه‌ی بالاتر از همه دارد، از این رو که شخصیت‌های آن قهرمانان و شاهان‌اند، و نیز از این حیث که بحث ارستو در خصوص این نوع ادبی در کتاب فن شعر از جامعیت و تفصیل بیشتری برخوردار است.

اسکالیگر^۱ می‌گفت طرح داستان تراژدی برپایه‌ی کردار پادشاهان - امور جاری کشور و قلعه‌ها و اردوگاه‌های نظامی - بنا شده است. جیرالدی چیتتیو می‌گفت که ماکردارهای تراژدی را برجسته و ممتاز می‌شمیریم، نه از این رو که فضیلت اخلاقی دارند، بلکه از آن رو که شخصیت‌هایی که در تراژدی کردارشان وصف می‌شود، صاحب بالاترین مراتب اجتماعی هستند. سبکی که در نگارش تراژدی به کار می‌رود، ضروری است که عالی‌ترین سبک باشد، چرا که سبک‌های نازل‌تر شایسته‌ی شاهان و شاهزادگان نیست. آرایش صحنه، به ویژه در ایتالیا، بسیار مهم شمرده می‌شد، و رسم بود که برای نمایش تراژدی کاخ‌های باشکوه را برگزینند.

کمدی به مردم طبقه‌ی متوسط الحال می‌پردازد. پس ضروری است که طرح داستان کمدی مناسب حال این قبیله مردم و آداب طبقه‌ی متوسط الحال جامعه باشد که برای شاعران آشنایند. میتورنو^۲ می‌گفت که اگر چه بانوان اشراف در اجتماعات عمومی آمدوشد می‌کنند، ولی زنان طبقه‌ی متوسط الحال جامعه تا زمان ازدواج درانظار عام نمایان نمی‌شوند، از این روی اگر شاعری در صحنه‌ی نمایش زنان طبقه‌ی متوسط جامعه را به انظار عام بیاورد، آداب‌دانی را مرعی نداشته است. کاستلوترو^۳ اظهار می‌داشت که اعضای طبقه‌ی قوی‌الاراده‌ی اشراف قانونی خاص خویش‌تن دارند، ولی مردم طبقه‌ی متوسط الحال کمدی کم دل و سست اراده‌اند و در پناه قانون می‌زیند و اگر به دشواری افتند، به قانون پناه می‌برند. بنابراین طرح داستان کمدی نباید دربردارنده‌ی کین‌خواهی یا کردارهای دیگری باشد که مناسب حال اشخاص آن نیست، بلکه باید الهام گرفته از زندگی خصوصی و بورژوازی باشد. گفتار کمدی نیز باید گفتار

1. Scaliger

2. Minturno

3. Castelveto

روزمره‌ی مردم عادی باشد و به سبکی میان سبک عالی و نازل به نگارش درآمده باشد. شکل نمایشی دیگری نیز هست که خاص طبقات فرودست اجتماع است. این شکل نمایشی را خنده نامه گویند. زبان خنده‌نامه، زبان مردم فرودست و فقیر است و کردارهای آن، به نحوی که مناسب حال اشخاص فقیر و فرودست باشد، مبتذل و حقیرانه است.

نقادان انگلیسی و فرانسوی نیز همین تقسیم‌بندی سه‌گانه را دارند و تعاریفی که از هر یک از این سه بخش عرضه می‌کنند، تقریباً لغت به لغت همان تعاریف نقادان ایتالیایی است. از باب مثال لادن^۱ این تقسیم‌بندی را در نظر نقادان فرانسوی چنین خلاصه می‌کرد: «اشخاص تراژدی، مردمی برجسته و صاحب مراتب اجتماعی والا، و اشخاص کمدی، مردمی حقیر و دون پایه هستند. الفاظ تراژدی سنگین و با ابهت، و الفاظ کمدی نرم و ملایم‌اند. شخصیت‌های تراژدی لباس‌های فاخر و شخصیت‌های کمدی جامه‌های معمولی دارند.»

در صورت نیاز، عبارات فراوانی مشابه همین عبارات را از نقادان انگلیسی نقل می‌توان کرد. حتا خود نویسندگان آثار نمایشی نیز بر همین عقیده بودند. در غالب تراژدی‌ها^۲ کمدی‌های شکسپیر، این تفاوت مهم در کردار و زبان و موقعیت اجتماعی اشخاص تراژدی و کمدی را می‌توان یافت. بن جانسن^۳ با وجود این که می‌دانست که وحدت زمانی را مرعی نداشته است، این مسأله را در قیاس با سایر چیزها ناچیز می‌پنداشت. در پیش درآمدی بر سجانوس^۴ گفته بود: «نخست اگر ایراد بگیرند که چیزی که منتشر کرده‌ام، از حیث قواعد دقیق زمانی، شعر راستین نیست، من این عیب را می‌پذیرم... اما اگر از حیث درستی استدلال و منزلت اشخاص و متانت و ابهت شیوه‌ی بیان و کمال و تکرر جملات، از پس دیگر وظایف نویسنده‌ی تراژدی برآمده‌ام، پس نباید به من گفت که به قالب تراژدی پشت کرده‌ام.» اما نقادان انگلیسی از آن که نمایش نامه‌نویسان به طور دقیق آداب‌دانی را مراعات نمی‌کردند، ناخشنود بودند. بسیاری از نویسندگان آثار نمایشی، نمایش‌نامه‌هایی می‌نوشتند که در آن‌ها طبقه‌ی اجتماعی و گفتار و کردار اشخاص داستان در آمیخته بود. جرج و تس‌تن^۵ می‌گفت که این

1. Laudun

2. Ben Janson

3. Sejanus

4. George Whetstone

نمایش نامه‌نویسان برای شاهان مجالسانی لوده و دلک انتخاب می‌کنند و «یک شیوه‌ی گفتار را برای همه‌ی اشخاص به کار می‌برند که کاری قبیح و ناشایست است.» سرفیلیپ سیدنی^۱ در بخشی از دفاع از شعر^۲، همین اعتراض را داشت: «آثار نمایشی ایشان نه تراژدی راستین است، نه کمدی راستین. شاهان و لودگان درآمیخته می‌شوند، نه از آن رو که موضوع نمایش این اختلاط را ایجاب می‌کند، بلکه لودگان را به زور به ایفای نقش‌های شاهانه وامی‌دارند، در حالی که نه وجاهت شاهانه دارند و نه قدرت تصمیم‌گیری شاهانه: از این روست که با این تراژدی - کمدی هفت جوش نه انبساط خاطری واقعی به آدمی دست می‌دهد، و نه حس همدردی و اعجاب در او برانگیخته می‌شود.» پیداست که از نگاه سیدنی و سایر کهنه‌گرایان «تراژدی - کمدی»، ژانری راستین به شمار نمی‌رفت. اما نویسنده‌یی متأخرتر از او به نام جان فله‌چر^۳، تراژدی - کمدی‌یی نوشت و به دفاع از آن برخاست. او می‌گوید: «مشروعیت خدایان و مردم فرومایه در این جا، کم از مشروعیت آنان در تراژدی و کمدی نیست.»

بی‌گمان فله‌چر از مباحثات تلخی که در خصوص این مسأله در ایتالیا روی داده بود، آگاهی داشت. منتقدی به نام دنورس^۴ گفته بود که ژانرهای درهم و جوراجور حتا ارزش بحث کردن ندارند. اما گوارینی^۵، نویسنده‌ی کتاب ایل پستورفیدو^۶ به دفاع از شیوه‌ی کار خویش برخاست. او استدلال می‌کرد که از آن جا که در هر جامعه‌یی افراد حقیر و شخصیت‌های بزرگ در کنار هم وجود دارند، پس کاملاً بجاست که در هر اثر نمایشی هر دو نقش داشته باشند. دنورس جواب می‌آورد که کمدی به شهروندان می‌آموزد که چگونه عمل کنند. سپس پرسش‌هایی را به میان می‌آورد. اگر شخصیت‌های اثری نمایشی، از طبقات اجتماعی متفاوت باشند، چگونه می‌توان ادب سخن‌سرایی را پاسداری کرد؟ چه گونه زبانی را در متن اثر باید به کار برد، زبان والا یا زبان پست؟ صحنه‌ی حوادث داستان کجا خواهد بود؟ کاخ‌های باشکوه یا کلبه‌های محقر و معمولی؟ در جواب می‌گفت که هر کدام را که برگزینی، مناسب حال یکی از

1. Sir Philip Sidney

2. Apology for Poetry

3. John Fletcher

4. De Nores

5. Guarini

6. Il pastor fido

طبقات مردم داستان هایت نیست.

گوارینی می‌ترسید آشکارا در جواب بگوید که هدف وی از نگارش آثارش، خشنودی خاطر مخاطبان آثار نمایشی‌اش بود، گرچه با اشاره و کنایه این جواب را به منتقدان‌اش حالی می‌کرد. آری، او هم ناچار بایست به همان استدلال‌های اجتماعی متعارف رو می‌کرد. او گفت که تراژدی - کمدی‌های شبانکاره‌وار مثل ایل پستورفیدوی او، جزء ژانرهای ادبی مجازند، چرا که برخی شبانان نجیب‌زاده بودند و برخی نبودند. آن‌ها که نجیب‌زاده بودند در تراژدی، و آن‌ها که نجیب‌زاده نبودند در کمدی نقش بازی می‌کردند. پس این هر دو دسته در کنار هم می‌توانند تراژدی - کمدی را بسازند. گوارینی به تعریف‌اش از این ژانر، واژه‌ی شبانکاره‌وار را می‌افزود تا نشان دهد که که شخصیت‌های این ژانر ادبی شبانان هستند.

نقاد دیگری به نام فاوستینو سامو^۱ که در این مباحثه مداخله کرد، به کل این بحث از زاویه‌ی آداب‌دانی می‌نگریست و معتقد بود که دنورس درست می‌گفت و گوارینی برخطا بود. ژانرهای مخلوط آداب‌دانی را مرعی نمی‌دارد و بنابراین پذیرفتنی نیست. ظاهراً این مسأله که ایل پستورفیدو شعری خوش آهنگ و دل‌انگیز بود، آن‌قدر در نظرشان مهم نبود که حتا اشاره‌ی کوتاهی به آن داشته باشند.

در دوران رنسانس در خصوص شعر غنایی و فرم‌های کم اهمیت‌تر نظریه‌پردازی‌های نسبتاً کمی می‌توان یافت. گفت‌وگو درباره‌ی این فرم‌ها در چارچوب مسایل اجتماعی دشوارتر از دیگر فرم‌های ادبی بود، اما در خصوص فرم حماسی چنین نبود. شعر حماسی سخت طرف توجه ناقدان بود. در بررسی ژانرهای ادبی دیدیم که مبارزه بر سر زبان‌های بومی با گرایش‌های ملی‌گرایانه و اشراف‌منشانه همراه بود. در نقد شعرهای حماسی به ویژه در فرانسه و انگلستان، این دو گرایش درآمیخت.

به دعوی ناقدان ایتالیایی شعر حماسی باید به رخدادهای زندگی قهرمانان بزرگ، پردازد، به ویژه شاهزاده‌یی مشروع که به دنبال سهم خود از مرده‌ریگ پدری می‌گردد. با وجود آن که برخلاف تراژدی، در حماسه مردمی از طبقات اجتماعی گوناگون نقش دارند، از آن جا که

شخصیت اصلی داستان از خانواده‌های شاهی است، فرم حماسی فرمی اشراف‌منشانه به شمار است. اما از آن جا که بنا به ضرورت شخصیت‌های بسیار در فواصل داستان به میان می‌آیند، شاعران باید عنایت داشته باشند که آداب‌دانی در خصوص کلیه‌ی طبقاتی که در فواصل داستان به میان آمده‌اند مرعی گردد. این نقادان بر جنبه‌های ملی حماسه، تأکید چندانی نداشتند. در شعرهای دراز آریستو و دیگران، قهرمان اصلی، «رولان»^۱ است که اهل کشور فرانسه است.

نقادان فرانسوی که روحیات ملی‌گرایانه‌ی عمیق‌تری داشتند، در آرزوی پیدایش شاعری فرانسوی بودند که شعری حماسی و بزرگ برای ملت فرانسه به ارمغان بیاورد. دوبیلی در دفاعی از زبان فرانسه و توضیحی در خصوص آن می‌گفت که فرانسه محتاج نوعی شعر حماسی بزرگ است که همچنان که آنه‌ئید ویرژیل آوازه‌ی روم را بلند کرد، آوازه‌ی زبان فرانسه را بلند سازد. او وعده می‌کند که شاعری که بتواند از پس این کار برآید، هموطنان‌اش تا ابد او را سپاس گویند و به او افتخار کنند. دوستش پی‌یر دو رونسار وعده‌های او را به گوش گرفت و فرانسیاد^۲ (۱۵۷۲) را به نگارش درآورد.

در انگلستان چندین و چند شاعر، خیال ویرژیل اندلیس شدن را در سر می‌پروردند. اسپنسر و وارنر^۳ و درایتون^۴ هر سه شعرهایی دراز در ستایش از ملت انگلیس نوشتند. ویلیام وب^۵ و سرفیلیپ سیدنی حماسه یا شعر قهرمانی را والاتر از تراژدی می‌شمردند، شاید از آن رو که در این گونه شعر می‌توان به تجلیل از ملت و کشور روی آورد. ویلیام وب شعر حماسی را «بسیار برتر از سایر فرم‌ها» می‌دانست. سیدنی می‌گفت: «اگر هم تا به حال در دفاع از شعر دلنشین و ملیح سخنی گفته باشند، در جانبداری از شعر قهرمانی که نه فقط نوعی شعر، بلکه برترین و کامل‌ترین نوع شعر است، همه همداستان‌اند.» سخن‌شناسان همه این نکته را پذیرفته بودند که حماسه باید بر پایه‌ی تاریخ، و ترجیحاً تاریخ ملی بنا شده باشد. ملکه‌ی پریان^۶ اسپنسر به منظور تجلیل از ملکه الیزابت و انگلستان سروده شده بود، اما حوادث داستان در

1. Roland

2. La Franciade

3. Warner

4. Drayton

5. William Webbe

5. Faerie Queen

گذشته روی می‌داد تا از آسیب مناقشاتی که مضامین جدید به میان می‌آورد به دور بماند. اسپنسر می‌گوید: «من سرگذشت شاه آرتور را انتخاب کردم، چرا که پیش از این آوازه‌ی او در آثار بسا شاعران قدیمی‌تر از من بلند شده بود و صاحب شخصیتی برجسته و ممتاز بود، و لذا با مقاصد من سازگاری بیشتری داشت؛ به علاوه چنین مضمونی از آسیب حسادت‌ها و بدگمانی‌های عصر حاضر به دور بود. من در این شعر از حیث تاریخی دنباله‌رو تمامی شاعران قدیمی بودم.» در ایتالیا سخن‌شناسان پرسشی را در خصوص حماسه به میان آوردند. آیا رمانس‌های منظومِ بواردو^۱ و آرسیتو و تاسو را شعر حماسی باید به شمار آورد؟ با وجود این که این شعرها هوادارانی داشت و برخی منتقدان، رمانس را فرم جدید شعر حماسی قلمداد می‌کردند، بسیاری از منتقدان دیگر این شعرها را مردود می‌شمردند، چرا که شعرهایی توده‌پسند بودند و در خور آن نبودند که به بررسی‌شان پردازند. وقتی کسی از رمانس سخن می‌گوید و آن را شعری می‌شمارد که کسان بسیاری آن را مشتاقانه قرائت می‌کنند، میتورنو جواب می‌آورد که: «بله، ولی چه کسانی آن را می‌خوانند و چه قضاوتی درباره‌ی آن دارند؟ شک نیست که خوانندگان این شعرها مردم عوام‌اند که نه می‌دانند شعر چیست و نه می‌دانند که فضل و برتری شاعر در چیست.»

نقادان فرانسوی چندان به این مسأله نمی‌پرداختند، ولی سخن‌شناسان انگلیسی در خصوص آن دغدغه‌ی خاطر بسیار داشتند. رمانس‌های انگلیسی از آن دوران گذشته بود و گذشته، کاتولیک بود. بنابراین سخن‌شناسان انگلیسی که به هر حال به آثار هنری قرون وسطا و «عصر سیاهی» به دیده‌ی تحقیر می‌نگریستند، به حکم احساسات پروتستانی‌شان این آثار را کم‌ارج‌تر و ناچیزتر می‌دیدند. رمانس‌های قرون وسطایی با قاطعیت مردود به شمار می‌آیند. نگرش اسکام در *Scholemaster*^۲ نمونه‌ی گویاست:

در روزگار نیاکان‌مان که پاپ پرستی چون اقیانوسی راكد و ایستا سراسر انگلیس
را پوشیده بود و بیداد می‌کرد، تعداد کتبی که به زبان خود ما نوشته شده بودند،
انگشت شمار بود، فقط چند کتاب حاوی حکایات سلحشوری بود که همچنان

1. Boiardo

2. Scholemaster

که می‌گفتند، برای تفریح خاطر و سرگرمی مناسب بودند و نقل است که در صومعه‌ها و به دست راهبان تن‌پرور و کشیشان شهوت‌پرست به نگارش درآمده بودند: نمونه‌یی از این دست کتاب‌ها مرگ آرتور است که تمام لذت حاصل از آن را در دو چیز خلاصه می‌توان کرد، آدم‌کشی بی‌پرده و هرزگی آشکارا. در این کتاب‌ها کسانی نجیب‌ترین شوالیه‌ها به شمارند که بدون هیچ نزاعی کسان بیشتری را بکشند و با محیلانه‌ترین نیرنگ‌ها، شنیع‌ترین زناها را بکشند.

بی‌اعتنائی به رمانس‌های قدیمی علت دیگری نیز داشت. در حالی که خوانندگان با سوادتر به شعر جدید ابراز علاقه می‌کردند، مردم عوام هنوز دل در گرو رمانس‌های قدیمی داشتند. همین توجه مردم عوام به رمانس، برای مردود شمردن آن کافی بود. نمایش نامه‌ی فله‌چر و بومانت به نام شوالیه‌ی گوشت بریان به هجو علاقه‌ی شخصی مردم عوام به رمانس می‌پردازد و با زبان طنز، انبساط خاطر پیشه‌وری را به تصویر می‌کشد که در عالم خیال، خویشتن و شاگردانش را قهرمانانی بزرگ می‌پندارد. قضاوت بدبینانه‌ی مردم قرون وسطا در خصوص شعر و این که شاعران را مردمانی لوده یا کم‌دین می‌شمردند، در دوران رنسانس نیز درپاره‌یی مناطق وجود داشت. بی‌گمان به همین سبب بود که نقادان ادبی دریافتند که نه فقط باید از شعر دفاع کنند، همچنان که بوکاچیو این کار را کرد، بلکه در برابر نقدهای مخرب به جانبداری از خود شاعر نیز باید برخیزند. نخست به شعرهای کتاب مقدس اشاره می‌کنند که روح‌القدس الهام بخش آن‌ها بود و به این نتیجه می‌رسند که شاعران نیز به‌سان پیامبران آسمانی هستند. سپس نظریه‌ی افلاتون را اقتباس می‌کنند که می‌گفت شاعر، الهام یافته‌ی خداست، و همین امر به عقیده‌ی ایشان شاعران را در مرتبه‌یی والاتر از اکثر آدمیان فانی جا می‌داد. در واقع می‌پرسند اصولاً آیا شاعر به خود خداوند شبیه نیست، چرا که مثلاً خدا چیزی را می‌آفریند و حیات می‌بخشد؟

افتخارات مادی نیز از آن شاعران است. نقادان با افتخار از سلاطین و پادشاهانی یاد می‌کنند که شاعران را ارج می‌نهند و در کنف عنايات خویش می‌گیرند. همین رسم تفقد و بنده‌نوازی که شاعران را با درباریان و اشراف مرتبط می‌ساخت، به نقادان اجازه می‌داد که پیشه‌ی شاعری را

هم سنگ پیشه‌های نجیبانه و شریف بشمارند تا دیگر کسی آن را کم‌تر از جنگ و شکار و سایر مشغولیت‌های اشراف نداند.

اما در کنار این ادعا که شاعر موجودی است والاتر از همه‌ی افراد آدمی، حقیقتی وجود دارد که اشراف ابا داشتند از آن که سروده‌های‌شان را منتشر بسازند. پاتنهام می‌نویسد: «نجیب‌زادگان فراوانی را در دربار می‌شناسم که شعرهایی در خور ستایش سروده‌اند، ولی از انتشار آن‌ها خودداری کرده‌اند، یا به نام دیگری جز نام خودشان، شعرهای‌شان را منتشر کرده‌اند؛ تو گویی که مایه‌ی سرافکنندگی است که نجیب‌زاده‌یی فرهیخته و باسواد به نظر آید و خود را شیفته‌ی هنرهای شریف بنمایاند.» حتا سر فیلیپ سیدنی که آفرینندگان شعر را صاحب والاترین افتخارات می‌شمرد می‌گوید: «نمی‌دانم در این سالیان کوتاه و باطل‌ترین اوقات عمر، چه بد اقبالی نصیب من گشت که شاعر لقب یافته‌م.»

این‌گونه سخنان بخشی از ادب و فروتنی بی‌دردسری است که هر انسان تربیت یافته و اصیل در خصوص همه چیز ابراز می‌کند. هر چه شاعری در آفرینش آثارش مساعی بیشتر داشته، بیشتر باید ادعا کند که سروده‌های او لاطائلاتی است که به دلیل فقدان کاری مناسب‌تر و بهتر سرهم کرده‌است.

برخی شاعران و نقادان، اصل و نسبی اشرافی داشتند و بی‌درنگ این نکته را به خوانندگان آثارشان گوشزد می‌کردند. برخی آن قدر پیش می‌رفتند که ادعا می‌کردند چون شعر دانشی کاملاً اشرافی است، کسانی که اصل و نسبی پست دارند، نمی‌توانند صلاحیت شاعری داشته باشند. همچنان که اسپنسر در تقویم شبانی^۱ می‌گفت:

پس کجاست جایگاه تو ای شعر بی‌همال

اگر نه در کاخ شهریاران بزرگ جا داری؟

(بگذریم که کاخ شهریاران بزرگ شایسته‌ترین جاهاست).

هیچ آغوشی را که تباری فرومایه‌تر از این داشته باشد نمی‌فشاری.

یا اگر بخواهیم باز هم از اسپنسر نقل کنیم - چرا که وی آنچه را که ناقدان دیگر به نثر

می گفتند، در قالب شعرهایی دلپذیر به زبان می آورد - به یاد آوریم که به عقیده‌ی او ضروری است که شعر را از دسترس عوام دور بداریم و به دست اشراف و اسپاریم:

پیش از این و در ایام قدیم، کسی جز شهزادگان و کاهنان بزرگ

دعوی این هنر پوشیده و مخفی را نمی کرد،

کسی قواعد قدسی آن را به زبان نمی آورد

و سروده‌های شاعران سرشار از الهامات عمیق بود.

در آن ایام شعر را اعتباری عظیم بود

و دردانه‌ی اشراف به شمار می رفت.

اینک اما هیچ کاهن و شهزاده‌ی پروای شعر را ندارد،

بلکه آن را خوار می شمردند و به مردم عوام وانهادند

که اجازه یافته‌اند با دست‌های پلشت

راز نهانی شعر را بیالیند،

و امور مینوی‌اش را که در پناه سزاران و پادشاهان بود،

لگدکوب پاهای خویش بسازند.

اما دانش و سواد نیز در کنار اصل و نسب نجیب ضروری است. سخن‌شناسان فرانسوی به «شاعر درباری» صرف که سروده‌های او مناسب حال طبایع سست و ساده‌پسندی است که حتا در خود دربار هم نمونه‌های آن را می توان یافت، به دیده‌ی تحقیر می نگریستند. باید با نمونه‌های ادب کلاسیک آشنا بود تا بتوان از قدما تقلید کرد. شاعران، آموزگاران زمانه‌ی خویش‌اند و ضروری است که همه چیز را بدانند. اسکالیگر که علاوه بر آن که شاعر و نقاد ادبی بود، فیزیک‌دان و پزشک و گیاه‌شناس و نحوی هم بود، تصریح می کند که هیچ دانشی برای الاهگان شعر نامتعارف و ناآشنا نیست. گابریل هاروی^۱ می نویسد: «کافی نیست که شاعر اندک دانشی از ادبیات روم و یونان قدیم داشته باشد، شاعر باید هنرمندی حساس و پژوهشگری جامع‌الاطراف باشد.» شاعر آرمانی و مطلوب، کسی چون لئوناردو داوینچی^۲ است که از همه‌ی

1. Gabriel Harvey

2. Leonardo da Vinci

علوم برای غنای کار شاعری اش بهره می‌برد.

شاعر باید همه چیز را بداند تا بتواند همه چیز را بیاموزد. نقادان عصر رنسانس، پیرو مکتب «هنر برای هنر» نیستند. به عقیده‌ی آنان هنر باید آموزنده باشد. هوراس گفته بود که کار شعر، آموختن است یا لذت و خوشی بخشیدن. اسکالیر با گفتن این که شعر، آموختن است به گونه‌ی لذت‌آور، روایت دیگری از این سخن او به دست می‌دهد که در دوران رنسانس رایج بود. این سخن او پاسخی است به آن دیدگاه قرون وسطایی که شعر را امری خطرناک یا تلف کردن وقت می‌شمرد.

نقادان دوران رنسانس از مخالفت افلاتون با شعر نیز آگاهی داشتند. اسکالیر ادعا می‌کند که هومر از بسیاری از فلاسفه، آموزگاری شایسته‌تر و برتر بود، و هیچ شعری به اندازه‌ی جمهوری خود افلاتون، حاوی بدآموزی نیست. تاسونی^۱ شعر را یکی از سه هنری می‌شمرد که برای سعادت کشور ضروری است. نخستین این سه هنر، تاریخ است که حاوی نکات آموزنده‌ی برای حکمرانان است، دومین هنر از این هنرهای سه‌گانه شعر است که برای مردم عادی آموزنده است، و سه دیگر سخنوری است که به وکلا می‌آموزد چگونه از پرونده‌های حقوقی به دفاع برخیزند. دنورس می‌گوید که شعر، عواطف سرکش و خطر آفرین شهروندان را می‌پالاید و آنان را در برابر حکومتی که زیر سایه‌ی آن زندگی می‌کنند، سر به زیر و خرسند می‌سازد و کمک می‌کند که جوانان برای حضور در واحدهای شبه نظامی ملی مهیا گردند.

هر ژانر ادبی کارکرد آموزشی خاص خود را دارد. تراژدی که با پادشاهان سروکار دارد، مخاطبان‌اش در حالت آرمانی و ایده‌آل، گروهی خاص همچون فرمانروایان و امرا می‌نمایند. سخن‌شناسان همه متفق‌القول‌اند که غرض از تراژدی، نمایش وقایع هولناکی است که در زندگی سرشناسان و بزرگان جامعه روی می‌دهد تا شهروندان و شهزادگان فراگیرند که زیاده طلبی کمتری داشته باشند. به عقیده‌ی دنورس تأثیر تراژدی بر مردم عادی آن است که با نمایش وضعیت دهشت باری که در نتیجه‌ی ستم و بیدادگری پدید می‌آید، مردم را به حکومت پادشاهی بسامانی که زیر سایه‌ی آن زندگی می‌کنند راضی و خرسند می‌سازد. اما هر چند که به گمان همه‌ی اقشار مردم می‌توانند از خطاهای امرا و شهزادگان درس بگیرند، نخستین

تراژدی کلاسیک انگلیسی، یعنی گربداک^۱ بدین نیت به نگارش درآمد که به شخصی خاص درس بدهد که همانا ملکه الیزابت بود.

غرض از کمدی آن است که به مردم عوام بیاموزد که از بلاهتی که در شیوه‌ی زندگی‌شان هست بپرهیزند. مازونی^۲ می‌گوید از آن جا که کمدی پایانی خوش دارد، برای مردم عوام که از منزلت اجتماعی نازلی برخوردارند، تسلی‌آور و آرام‌بخش است. به‌تصور دنورس کمدی از شدت ناآرامی و ناخرسندی می‌کاست و سبب می‌گشت که مردم عادی زندگی بی‌دغدغه و آرام را و حکومتی را که زیر سایه‌ی آن زندگی می‌کنند دوست بدارند.

حماسه بی‌گمان اغراض وطن پرستانه داشت، ولی مقاصد اشراف منشانه هم در پدیدآمدن‌اش دخیل بود. حماسه، فرم شاعرانه‌ی دستورالعمل زندگی درباریان است که به اشراف و نجیب‌زادگان می‌آموزد که چگونه کردار شایسته‌تری داشته باشند. به آنان می‌آموزد که فضیلت اخلاقی در طبقه‌ی اجتماعی اشراف کدام است و به ویژه فضایل جنگجویانه‌ی اخلاقی چیست. سیدنی می‌گوید تصویری که حماسه از قهرمانان به دست می‌دهد به اشراف نشان می‌دهد که چگونه می‌توان شایسته و لایق احترام بود و آدمی را علاقمند می‌کند که بکوشد که به قهرمانان حماسی مشابهت داشته باشد. اسپنسر به روشنی از کارکرد ملکه‌ی پریان‌اش سخن می‌گفت. او می‌نویسد:

بنابراین هدف کلی کتاب من آن است که نجیب‌زادگان و اشراف را مردمی با تربیت اشرافی و اصیل بار بیاورد. هدفی که در قالب حکایات تاریخی بنا شده و به گمان‌ام سخت پذیرفتنی و خوشایند خواهد بود. ولی بیشتر مردم به دلیل تنوع موضوع است که مطالعه‌ی آن را خوش دارند، نه به دلیل آن‌که از الگوی کتاب درس بگیرند. من سرگذشت شاه آرتور را انتخاب کردم

این سخنان اسپنسر تبیین صریح نظریه‌ی کسانی است که ادبیات را به‌سان دارویی ناگوار و خوش‌نما تصور می‌کردند. غالب مردم ما مشغولیت و سرگرمی را بیشتر از آموختن دوست دارند. شاعر به مدد ابزارهای شاعری آنان را به مطالعه‌ی کتاب‌های خویش وامی‌دارد. او

می‌کوشد که «بزرگ‌منشی» و دیگر فضایی را که برای نجیب‌زادگان ضروری است بیاموزاند. کارکرد آشکارای دیگر شعر، به ویژه شعر غنایی، ستایش ولی نعمت شاعران است. یکی از مسایلی که غالباً در جانبداری از شعر بدان اشاره می‌شد، آوازه‌ی جاویدی بود که شعر به مردان بزرگ می‌بخشید. اگر هومر و ویرژیل نبودند، چه کسی از کردارهای بزرگ آشیل^۱ و انه‌ئیس^۲ آگاه بود؟ بزرگ مردانی که بخواهند آوازه‌ی کارهای‌شان عمری درازتر از مفرغ و سنگ داشته باشد، همان اندازه به شاعران تکیه دارند که شاعران به لطف و بنده‌نوازی ایشان محتاج‌اند. ما در این بخش در بررسی آراء نقادان عصر رنسانس، از دیدگاهی ترکیبی به موضوع نگرینیم و نتوانستیم حق مطلب را در خصوص هر یک از ایشان به نیکی ادا کنیم. از باب مثال سیدنی اگرچه قالب اصلی افکارش سنتی بود، می‌توان گفت که در قبال ادبیات، واکنشی عقلانی و گاه عاطفی داشت. گاه شاهدیم که بارقه‌یی از آزادی و استقلال در او می‌درخشد و از جمله درباره‌ی چکامه‌ی تعقیب^۳ می‌نویسد: «بی‌گمان باید اعتراف کنم که من آدمی ابتدایی و بی‌فرهنگ هستم، نشد که این ترانه‌ی قدیمی پرسی^۴ و داگلاس^۵ به گوش‌ام آید و بیش از آن که صدای سازِ ترومپتی شورشی در دلام به پا می‌کند، تحت تأثیر قرار نگیرم؛ هر چند این ترانه را نوازندگان کور و دوره‌گردی می‌خوانند که صدای نابهنجار و زمخت‌شان کم از اوضاع ناپسند ظاهرشان نیست ...» اما شمار عباراتی از این دست معدود است و سیدنی همانند سایر هم‌قطاران‌اش به ندرت از جریان اصلی اندیشه‌ی نقادانه‌ی عصر رنسانس دور می‌افتد. با وجود این، یکی از ناقدان بود که با دیگران فرق می‌کرد. او لودویکو کاستلوترو^۶ بود که در نیمه‌ی دوم سده‌ی شانزدهم میلادی، فن شعر ارسطو را ترجمه کرد و بر آن حاشیه نوشت. کاستلوترو این نکته را که شاعر به یاری جنون آسمانی الهام می‌پذیرد با قوت و تأکید تمام انکار می‌کرد و بدین سان استقلال فکری خود را از نقادان عصر رنسانس نمایش می‌داد. او می‌گوید خاستگاه این اعتقاد، نگرش جاهلانه مردم عوام است و شاعران خود از سر تکبر و خودبزرگ‌بینی آن را

1. Achilles

3. Ballad of Chevy Chase

5. Douglas

2. Aeneas

4. Percy

6. Castelveto

ترویج کرده‌اند.

اما تفاوت عظیم‌تر بینش او با راه و رسم پذیرفته‌شده‌ی ناقدان عصر رنسانس آن است که این نکته را که شعر باید آموزنده باشد، بی‌محابا انکار می‌کرد. به عقیده‌ی او تاریخ و علم به دنبال حقیقت‌اند، ولی شعر به قصد خرسندی خاطر است، نه آموختن. اگر این اصل را بپذیریم، تراژدی در مرتبه‌ی بالاتر از حماسه قرار می‌گیرد، چرا که به مخاطبان‌اش انبساط خاطر بیشتری می‌بخشد. مخاطبان این آثار هم در نظر او نه گروهی از اشراف دربار، که مردم عوام کوچه و بازارند. فضل‌فروشی در شعر هم روا نیست. هر چیز که مردم عادی آن را فهم نتوانند کرد، فاقد ارزش است. حتا آراء و عقایدی هم که در شعر عرضه می‌شود، باید همان آراء و عقایدی باشد که پیشتر مردم آن‌ها را پذیرفته‌اند. نظریه‌ی ادبی او همان است که گویا بسیاری از تولیدکنندگان برنامه‌های تلویزیونی بدان پای بندند. چون زحمتی که هنرمند در آفرینش اثری هنری می‌کشد، به آسانی بر مردم بی‌سواد تأثیر می‌گذارد و ستایش آنان را برمی‌انگیزد، یکی از معیارهای هنر را «فایق آمدن بر دشواری کار» می‌داند (وقتی راهنمای مسافران در موزه‌ی توضیح می‌دهد که کار نقاشی این اثر بیست سال به درازا کشید، فریاد اعجاب و تحسین همه‌ی جهانگردان به هوا بلند می‌شود). چون نسخه‌برداری از آثار دیگران زحمتی نمی‌طلبد، پس نباید از قدما تقلید کرد. اعجاب، شالوده‌ی لذت هنری است، چون اعجاب است که بیش از هر چیز به مخاطبان عام لذت و خشنودی خاطر می‌بخشد. با همه‌ی این نوآوری‌ها، کاستلوترو، مرد زمانه‌ی خود بود. کسی که مردم را «عوام کالانعام» می‌نامد، دموکرات منش نیست. او تقسیم‌بندی طبقاتی ژانرهای نمایشی را پذیرفته بود و به علاوه در آوردن قانون چیزی از نقادان همگن‌اش کم نمی‌آورد. او بود که وحدت‌های زمانی و مکانی را ابداع کرد که نشان مشخص مکتب کلاسیکِ ساختگی به شمار می‌آید. با تمام این‌ها کاستلوترو در عصری که خلاقیت چیزی خطرناک بود، ذهنی نوآور و خلاق داشت. دادگاه تفتیش عقاید او را بازداشت کرد و او شبانه پای به فرار نهاد و از ایتالیا متواری گشت؛ گرچه این بازداشت ارتباطی به نظریات او در زمینه‌ی نقد هنر و ادبیات نمی‌داشت. کتاب مهم‌اش را در تبعید به نگارش درآورد. نخستین ویرایش این کتاب در فهرست کتاب‌های ممنوع قرار گرفت و همه‌ی نسخ آن را در آتش

سوزاندند. ویرایش دوم آن، که یکی از دوستان اش با حوصله و دقت بسیار، تجدید نظری در آن کرد، کمی خوش اقبال تر از ویرایش اول بود. فقط کافی بود که کتاب را تنقیح کنند و مطالب هرزه‌ی آن را بپیرایند تا اجازه‌ی انتشار داشته باشد. این است که بسیاری از نسخی که امروزه در دسترس ما هست، روی عبارات فراوانی از آن‌ها به دقت جوهر کشیده شده است. اما گردش زمان مأموران سانسور کتاب را فریفته است. جوهری که روی عبارات کتاب کشیده‌اند، رنگ باخته است و امروزه همه‌ی عبارات ملحدانه‌ی کتاب را به سادگی می‌توان خواند. معمولاً میان استخوان‌های پوسیده‌ی نظریه‌پردازی‌های ادبی و آثار زنده و ملموس شاعران و نمایش نامه‌نویسان فاصله‌ی بی است. معروف است که اگر چه نقد ادبی دوران رنسانس «کلاسیک» بود، ولی آثار ادبی نویسندگان این عصر «رمانتیک» بود. نمایش نامه‌های شکسپیر آن قدر تعالیم و دستورالعمل‌های نقد ادبی روزگار او فاصله داشت که این نظریه به ظاهر پذیرفتنی و معقول می‌نماید. اما این فاصله را با یکی دانستن نقد دوران رنسانس با نقد نئوکلاسیک، بیش از اندازه‌ی واقعی‌اش بزرگ کرده‌اند؛ در حالی که این دو معادل هم نیستند. غالب آثار ادبی دوران رنسانس، تقریباً با نظریه‌پردازی‌های ناقدان این عصر سازگارند. حتا در نمایش نامه‌های شکسپیر آداب‌دانی که شالوده‌ی نقد ادبی دوران او بود تا حد زیادی مرعی می‌گردد، گرچه آن پای‌بندی و وفاداری دقیقی را که سیدنی می‌طلبید نداشتند. به سادگی می‌توان نشان داد که تراژدی‌های شکسپیر حول و حوش زندگی شاهان‌اند و طرح داستان و طرز بیان الفاظشان، مناسب حال پادشاهان است. کم‌دی‌هایش در خصوص زندگی خصوصی مردم عادی است و بقیه‌ی آثارش نیز بر همان روال قدیم است. حتا ترکیب‌گذاری ژانرها در برخی آثارش بدون پیشینه‌ی قبلی نبود و نقادانی از قبیل گوارینی از آن جانبداری می‌کردند. آفرینندگان اصلی آثار ادبی در دفاع از آثارشان بنا به معیارهای متداول نقد ادبی روزگار خود، دشواری کمتری از آن که شاید در ابتدا تصور کنیم داشتند. تاسو در گفتارهایی درباره‌ی شعر فهرمانی^۱ از رمانس بزرگ خود (به منزله‌ی حماسه‌ی جدید) با لحنی موفق و پیروز یاد می‌کند. می‌گوید بجاست که به جای موضوعات کفرآمیز و قدیمی موضوعات مسیحایی و جدید را بکار بگیریم و گمان

1. Discourses on the Heroic Poem

می‌کند که دست کم شماری از ناقدان از او جانبداری خواهند کرد. تنها یک نویسنده هست که گاه اعتراف می‌کند که آثارش بنابر نظریه‌های متداول نقد ادبی زمانه‌اش توجیه‌پذیر نیست. اما این شخص، نمایش نامه‌نویس بزرگ اسپانیایی، لوپه دو وگا^۱ است. در اثری به نام هنر جدید کمدی سازی^۲ قواعدی برای کمدی می‌آورد که بر پایه‌ی نظریه‌های نقادان ایتالیایی و بهترین آثار نمایشی شاعران قدیم بنا شده است. سپس اعتراف می‌کند که طبع مردم امروز اسپانیا به وی اجازه نمی‌دهد نمایش نامه‌های خود را بر پایه این قواعد بنویسد، او می‌گوید من آثارم را به «شیوه‌ی جاهلی» می‌نویسم، چون مخاطبان آثارم همین شیوه را از من می‌خواهند. تماشاچیان برای تماشای نمایش نامه پول می‌پردازند و نمایش نامه‌نویس باید «ابلهانه» بنویسد تا مخاطبان‌اش را راضی و خشنود سازد. او می‌داند که نظریه‌پردازان ایتالیایی و فرانسوی نادان‌اش می‌خوانند و می‌گویند که از چهار صد و هشتاد و سه نمایش نامه‌ی او، جز شش نمونه، همگی بر خلاف قواعد هنری نوشته شده است. او ناچار است سخن ناقدان را بپذیرد. ولی می‌گوید اگر نمایش نامه‌هایم را به روال درست‌تری نوشته بودم، برای شمار کمتری از مخاطبان‌شان خوشایند می‌بود. شکوه و افتخارات نقادان عصر رنسانس همیشه با ما خواهد بود. با همه‌ی خطاهایی که داشتند برای زمانه‌ی خویشان و عصر پس از خویش ضوابط و معیارهایی پدید آوردند. اگر نظریه‌های نقادانه‌ی آنان بیش از آن‌که بر الهام مبتنی بوده باشد، بر محدودیت‌ها و قیدوبندها تأکید داشت، باید به یاد داشت که معاصران‌شان با آزادی عمل، بیشتر محتمل بود مرتکب خطا شوند تا با ایجاد محدودیت و قید و بند. اما جدا از آن که تأثیر و نفوذی که بر شاعران و نویسندگان معاصر خود داشتند، خوب یا بد بود، یک چیز بود که به خوبی از پس انجام دادن‌اش برآمدند. به نقد ادبی به سان چیزی جدا از ادبیات ثبات بخشیدند. از این هنگام بود که نقادان به سان شهروندانی در جمهوری اهل قلم، مقامی شایسته و والا یافتند.

1. *Lope de Vega*2. *New Art of Making Comedies*

میلتون (۱۶۰۸ تا ۱۶۷۴)

دیدیم که نقد ادبی دوران رنسانس تحت تأثیر اوضاع اجتماعی زمانه‌ی خود بود. با تغییر اوضاع اجتماعی، باید امیدوار بود که نقد هم دستخوش تغییر گردد. در انگلیس به دنبال وقوع انقلاب سده‌ی هفدهم میلادی، شواهدی می‌توان یافت که حاکی از پیدایش نگرشی متفاوت با نگرش مرسوم دوران رنسانس بود. چارلز^۱ را گردن زدند، علقه‌ها و پیوندهای کهن میان مردم و شاه یکسر از هم گسست. انگلستان زیر سایه‌ی حکومت جمهوری، انگلستانی کم و بیش جدید، با مجموعه‌یی از عقاید و افکار سیاسی و اجتماعی جدید بود.

اگر این عصر، عصر نقد ادبی نبود، سبب فقط آن نیست که انگلیسیان سخت گرفتار بنا نهادن جامعه‌یی نو بودند. نقد ادبی پیشین و آثار ادبی پیش، پیوندی فشرده و نزدیک با نظام حاکم سابق داشت و نمی‌توانست علاقه‌ی مردمی را که زیر سایه‌ی حکومت جمهوری بودند برانگیزد. هنگامی که پارلمان حکم به ممنوعیت تئاتر داد، این ممنوعیت نه فقط به دلیل کراهت نمایندگان پوریتن از «شعر» بود، بلکه دلایل و انگیزه‌های سیاسی داشت. نه فقط بیشتر بازیگران و نویسندگان آثار نمایشی شاه دوست بودند، بلکه در نمایش نامه‌هایی که عرضه می‌کردند، طبقه‌ی متوسط لندن را که ستون فقرات نمایندگان منتخب لندن به شمار بودند،

1. King Charles

ریشخند می‌کردند. جان میلتون^۱ هوادار پارلمان و مخالف شاه و از مقامات حکومت جمهوری بود. به علاوه او نه فقط شعر می‌سرود که پژوهنده‌ی جدی و پرکار نقد ادبی بود. این است که در نقد ادبی خود او (در کنار شواهد و قواینی که حاکی از اتخاذ دیدگاهی جدید است) بسا نکات و مسایلی می‌توان یافت که تنها تکرار سخنانی است که سخن‌شناسان پیش از او باز گفته بودند.

تصور سلطنت طلبانه و اشراف منشانه از نقش و وظیفه‌ی شاعر، دیگر پذیرفتنی نبود. از نگاه میلتون، شاعران دشمنان سرسخت خودکامگی‌اند. پس از این شاعران باید به یاری قریحه‌ی خود «بذر فضیلت و تربیت اجتماعی را در دل اقوام بزرگ بپروراند و زنده بدارند تا از آشفتگی‌های ذهن آدمی بکاهند. باید رنج‌های معصومانه‌ی قدیسان و شهدا را بسرایند، از فتوحات و کردارهای اقوام صالح و درستکار بگویند که مؤمنانه و دلیرانه به رویارویی دشمنان مسیح برخاسته‌اند. به تقبیح ملل و دُولی پردازند که یکسر از راه عدالت و عبودیت حق روی برتافته‌اند.» وظیفه‌ی شاعر همچون روزگاران پیش، آموختن است؛ ولی اینک شیفتگی به آزادی و پاک دینی مورد نظر میلتون را می‌آموزد.

میلتون برای سرودن شعرهایش به کتاب مقدس مسیحیان تکیه می‌کرد، همچنان که پرنسپیان‌اش به آثار ادبی روم و یونان باستان نظر می‌کردند. «سرود سلیمان»^۲ نمایشی شبانی و «مکاشفه‌ی یوحنا»^۳ تراژدی‌یی شکوهمند و والاست، و چیزهای دیگری از این دست. اگر در گذشته نوشتن حماسه‌یی درباره‌ی شاه آرتور برآمد، به این سبب بود که قصد داشت الگویی از قهرمانان مسیحی به دست دهد، نه از آن رو که چنانکه اسپنسر او را می‌دید «در دوازده فضیلت اخلاقی شخصی که ارستو به میان آورده بود، در غایت کمال بود.» و یا نه به این دلیل که می‌خواست با ارائه‌ی تصویری از او «به اشراف و نجیب‌زادگان راه و رسم فضیلت و نجات آموزد.» میلتون به سبب عقاید سیاسی و دینی جدیدش، هیچ گاه واژه‌ی کلیدی و مهم «آداب‌دانی» را در معنای طبقاتی به کار نمی‌برد. از نگاه او معنی آداب‌دانی همیشه زیباشناسیک

1. John Milton

2. Song of Sdomon

3. Apocalypse of St. John

یا اخلاقی است. یکی از مخالفان اش به نام سالماسیوس^۱ را متهم می‌کند که آداب‌دانی را در آثارش مراعات نمی‌کند، چرا که «به مردمی بسیار فرومایه و پست، عواطفی اسناد می‌کند که تنها در خور مردان فرزانه و شریف است».

با وجود این که میلتون همانند نقادان سخت‌گیرتر پیش از خویش با درآمیختن ژانرها مخالف است، ولی مخالفت او از این جهت نیست که میان شاهان و رعایا فرق می‌گذارد. تراژدی واقعی در نظر او متکی به شاهان و شاهزادگان نیست، بلکه متکی به مردمی است که به دلیل شایستگی اخلاقی‌شان مقام و مرتبتی والا یافته‌اند. تراژدی خود او به نام آلام شمشون^۲ که در همان قالب تراژدی‌های قدیم است، اصل و نسب و موقعیت اجتماعی افراد را ملاک برتری ایشان به هم نمی‌شناسد. گروه همسرایان با این جملات مؤثر و گویا خطاب به شمشون می‌گویند:

ای کسی که زورمندتر از هر آدمیزاده‌ی میرا بودی،
تو اینک به حسیض تیره بختی فرو می‌غلتی.
من او را که سلسله‌ی دراز انساب
یا گردش حوادث اش برکشد، بلند مرتبه نمی‌دانم.
اما تو که زورمندی‌ات که شانه به شانه‌ی فضیلت می‌سایید
زمین را فرمانبر خود می‌خواست
ستایش همه‌ی عالمیان را برانگیخته‌ای.

حتا می‌توان شخصیت‌های مهم و برجسته تراژدی را به منظور تذکار خطاهای پرنس‌ها به کار برد. می‌گوید: «و اما در خصوص ساتیر^۳ ضروری است که همچنان که زاییده‌ی تراژدی است به خاستگاه خود مشابهت داشته باشد و سخت به عمده‌ترین ضعف‌های بزرگان قوم بتازد و مفاسدشان را به گونه‌ی هولناک دستخوش مخاطره سازد.» اما مراد میلتون از این سخن به سان سخن‌شناسان دوران رنسانس آن نبود که تراژدی باید به پادشاهان بیاموزد که جبار

1. *Salmasius*2. *Samson Agonistes*3. *Satyr*

نباشند. او با وجود پادشاه مخالف بود. جبار و غیر جبار فرق نمی‌کرد. چون او هم دوستار شعر و هم هواخواه حکومت جمهوری بود، طبیعی است که بکوشد اداره کنندگان جامعه را به کارکردهای سیاسی شعر هشیار سازد. او با ایشان موافق است که «شاعرکان نادان و هرزه» را نباید مجال داد، ولی تأکید می‌کند که شعر برای روان آدمی ضروری است. کاری که گردانندگان جامعه باید بکنند آن است که میدان عمل را برای نوع شعری که خود می‌پسندند بازتر بگذارند. در نگاه نخست تو گویی که نگرش او در خصوص نقش شعر در حکومت جمهوری، همان نگرشی است که افلاتون در رساله‌ی جمهوری داشت:

چه خوب بود که در حکومت جمهوری ما گردانندگان امور جامعه، همچون حکومت‌های معروف ایام قدیم، نه فقط داوری درباره‌ی پرونده‌ها و مراعات حقوقی همیشگی ما را به عهد می‌گرفتند، بلکه اداره‌ی ورزش‌های همگانی و تفریحات ایام جشن نیز به دست ایشان بود، تا این ورزش‌ها و تفریحات به صورتی که تا همین مدتی پیش اجازه داشتند، مستی‌آور و زیان‌مند نباشند، بلکه با تمرینات رزمی بدن‌های ما را برای اجرای تمامی عملیات و فنون جنگی آماده و نیرومند سازند. با برگزاری مکرر نشست‌های صمیمی و عالمانه و فراهم‌سازی حکایات حکیمانه و استادانه که حاوی نکاتی شیوا و دلپذیر باشد و آدمی را فریفته‌ی عشق و عدالت و شکیبایی و اعتدال بسازد و در هر موقعیتی برای ملت آموزنده و اصلاح‌کننده باشد، اذهان ما را پرورانند و فرهیخته و آراسته سازند تا آوای فضیلت و خرد از هر سو به هوا برخیزد.

با این همه میلتن افلاتون دیگری نیست. این عبارات را از این جهت نوشت که به گردانندگان جامعه که به سبب نمایش‌نامه‌های قدیم نگاه خوش بینانه‌یی به شعر نداشتند، بیاوراند که شعر چیزی بدی نیست. خود او همچنان که از آریاپاجیتیکا^۱ پیداست، آزادی را مثل افلاتون محدود نمی‌کرد. اما می‌پنداشت که وقت آن است که شعر انگلیسی اخلاقی‌تر و وطن‌پرستانه‌تر از پیش باشد. برای نگارش چنین شعرهایی باید آزادی عمل داشت. او به سان

۱- *Aeropagitica*، رساله‌ی از میلتن در دفاع از آزادی بیان و مخالفت با سانسور (۱۶۴۴).

میهن پرستی شریف در آرزوی شعر در «انگلیس» ی است، یله از «بوغ خفت آور اُسقفانی که هیچ ذهن وقاد و آزاده بی نمی تواند زیر سایه ی دادگاه های تفتیش عقاید و سخت گیری بیدادگرانه شان شکوفا گردد.»

میلتون که هوادار آزادی و پسرِ مردی مُنشی و دفتردار است، معیارهای طبقاتی و قدیمی شعر را نمی پذیرد و در عوض بر معیارهای اخلاقی تأکید دارد. اما همین معیارها نیز از آن طبقه ی متوسطی است که اینک حقوق خود را می طلبند، نه از آن جماعت جاهل و بی سواد که میلتون تحصیل کرده و دانشمند نمی خواهد آرمان خویش را همان آرمان ایشان بدانند. در نخستین دفاع^۱ خطاب به یکی از مخالفان اش می گوید: «سپس به مردم عادی تاخته ای که بی بصیرت و نادان اند و هنر کشورداری نمی دانند. گفته ای که هیچ چیز پوچ تر و بیهوده تر و بی ثبات تر و متلون تر از آنان نیست. همه ی این ها که گفته ای درباره ی خود تو و نیز درباره ی مردم عوام کوچه و بازار درست است، ولی درباره ی طبقه ی میانه ی جامعه که می توان در میان شان

مردانی مدبر و بسیار زبر دست در همه ی کارها یافت درست نیست.»

ویلیام داونانت (۱۶۰۶ - ۱۶۶۸)

و

تامس هابز (۱۵۸۸ - ۱۶۷۹)

از میان مردان هوادار حکومت جمهوری، تنها میلتن بود که مطالب مهمی در نقد ادبی به نگارش درآورد. در طی این دوره تنها نقد جان دار و اسطقس دار دیگری که انگلیسیان ارائه کردند، به قلم دو تن از سلطنت طلبان به نام ویلیام داونانت^۱ و تامس هابز^۲ به نگارش درآمد که درپاریس به حالت تبعید به سر می بردند. داونانت بر یکی از اشعار قهرمانی اش به نام گاندبرت^۳ (که شعری بی مایه و سست هم هست) در قالب نامه‌یی به هابز مقدمه‌یی می نویسد و هابز به نامه‌ی او جواب می دهد. این نامه‌ها نمایانگر آن است که تبعیدیان انگلیسی تاچه پایه تحت تأثیر نقد فرانسوی بودند و نشان می دهد که نوعی از نقد ادبی که با ظهور چارلز دوم در انگلیس پدید می آمد، چگونه نقدی خواهد بود. این نامه‌ها از دو جهت اهمیت بسیار دارند. نخست این که همچنان که می توان انتظار داشت این نامه‌ها به هیچ رو آن لحن طبقه‌ی متوسط جامعه را که در آراء و عقاید میلتن می توان یافت ندارند. دو دیگر آن که به مدد این نامه‌ها

1. William Davenant

2. Thomas Hobbes

3. Gendibert

می‌توان گذر از رنسانس به نقد نئوکلاسیک را در اندیشه‌ی انتقادی انگلیسیان به درستی آشکار ساخت.

چیزی از صحنه‌ی زندگی محو شده بود. نقادان عصر رنسانس با همه‌ی آن قواعد و قوانینی که وضع می‌کردند، هرگز از یاد نمی‌بردند که شاعر موجودی آسمانی است و دستخوش الهام است. در سخنان هابز و داوانانت از این آتش درون، نشانی نیست. الهام جای خود را به خردورزی، و خیال پردازی جای خود را به خیال سپرده است. با مطالعه‌ی نامه‌های این دو پی می‌بریم که به گمان اینان برای سرودن شعر خوب، تنها باید دنباله‌رو قواعد ادبی بود. چون هر دو گاندبرت را شعری شایسته و خوب می‌شمردند، می‌توان پنداشت که هیچ یک از این دو اگر شعر خوب را می‌دیدند، نمی‌شناختند.

داوانانت نامه‌ی خود را با ستایش شاعران حماسی قدیم آغاز می‌کند. لیکن زمانی که به بررسی شاعران جدید می‌رسد، تنها دو تن از شاعران سراینده‌ی شعرهای حماسی را در خور نام می‌داند: تاسو و اسپنسر. اما تاسو را به سبب افسانه‌های ساختگی، و اسپنسر را به دلیل تمثیلات و زبان مهجورش نقد می‌کند (درباره‌ی تمثیلات اسپنسر می‌نویسد که تمثیل‌های وی «شبیهِ به ته مانده‌ی خیالات خارق‌العاده و عجیب است، مثل خیالاتی که ممکن است نقاشان و شاعران طراز اول و عالی در آغاز جنون‌زدگی داشته باشند»). داوانانت سپس توضیح می‌دهد که چرا زمان شعرش را در دوران مسیحیت انتخاب کرده است. پس از آن بازمی‌نماید که چرا صحنه‌ی حوادث شعر را به جای انگلستان، ایتالیا در نظر گرفته است. داوانانت که ساکن فرانسه بود و در عصری زندگی می‌کرد که آرمان ادبی پیوسته جهانی‌تر و فراگیرتر می‌گشت، هرگز آن احساسات ملی‌گرایانه‌ی شدید اسپنسر را نداشت. سپس ادامه می‌دهد که الگوی رفتاری اشخاص شعر را از دربار و اردوگاه‌های نظامی گرفته است. در پایان (به شیوه‌یی که یادآور «نمایش‌نامه‌های قهرمانی» دوره‌ی احیاء سلطنت است) به دفاع از انتخاب عشق در عوض افتخار به جای مضمون اصلی شعر می‌پردازد.

پاسخ هابز به نامه‌ی داوانانت، شالوده‌ی فلسفی نگرش نئوکلاسیک به شمار می‌رود. از دید هابز همه چیز ساده و همه چیز روشن و آشکار است. عالم هستی به سه ناحیه تقسیم می‌شود:

زمین و آسمان و ملکوت. جهان نیز به سه ناحیه بخش می‌شود: دربار و شهر و روستا. بنابراین شعر را هم به سه نوع می‌توان تقسیم کرد: قهرمانی و طنزآمیز و شبانی. تمایز دیگری میان انواع شعر، در شیوه‌ی عرضه‌ی شعر است: روایی یا نمایشی. پس روی هم رفته شش جور شعر وجود دارد: حماسه، تراژدی، طنز، کمدی، شبانی و کمدی شبانی. هابز می‌گوید آن‌ها که هر چه را به نظم درآمده باشد شعر می‌خوانند بر خطایند. غزلواره‌ها و نکته‌ها و گفتگوهای شبانی شعر نیستند. موضوع شعر «آداب و رسوم آدمیزادگان» است.

هابز در این جا فرض‌های بنیادی و نخستینی را که نقد ادبی خود را بر آن بنا کرده بود باز می‌نماید. او می‌نویسد که پیدا نیست که شاعران بر چه اساسی دوست دارند به دیگران وانمود کنند که از سر الهام سخن می‌گویند، در حالی که الهام جز به معنای جنون و دیوانگی نیست. «آموزش و گذشت زمان، تجربه را پدید می‌آورد، تجربه حافظه را می‌سازد و حافظه، داوری و خیال را سبب می‌شود؛ داوری، استحکام و ساختار را سبب می‌شود و خیال، آرایه‌های شعر را پدید می‌آورد.»

این عبارات بیانگر نوعی برابری انگاری^۱ فکری و روحی است که قریحه و نبوغ را در آن جایی نیست. کسی که عمری دراز را به سر آورده و به اندازه‌ی دیگری تجربه اندوخته، حافظه‌ی همپایه‌ی حافظه‌ی او دارد و توانایی‌های لازم برای گفتن شعر را از این حافظه می‌گیرد. ساختار و استحکام شعر از عناصر اصلی هستند. خیال فقط آرایه‌ها را پدید می‌آورد. خیال واژه‌ی سستی است و باید هم سست باشد. تخیل و الهام از تصویر محو می‌گردند. خیال خود مشروط به «فلسفه‌ی حقیقی» است و ساختن شعر به یاری «فن خیال» درست همچون پدید آوردن نوعی ابزار علمی جدید است. وقتی بعدها نقادان رمانتیک مدعی شدند که نقد نئوکلاسیک به ذات شاعر و شعر پشت می‌کند، این گونه نقدهای ادبی را پیش نظر داشتند.

به علاوه شک نیست که نگرش واقع بینانه‌ی داونانت و هابز به شعر تا اندازه‌ی واکنشی در برابر تصاویر ساختگی شاعران موسوم به «متافیزیکی»^۲ به شمار می‌رفت که در نیمه‌ی اول

1. equalitarianism

2. metaphysical poets

سده‌ی هفدهم میلادی سر بر آورده بودند. داوانانت به دیده‌ی تحقیر می‌نگریست به کسانی که «چیزی را که عموماً آن را حُسن تعلیل گویند» می‌ستودند. به گمان وی «این بازی‌ها، شبیه به بذله‌گویی‌ها و مزه‌پراکنی‌های تکتک گویان معمولی و عادی است.» هابز نیز به همین شاعران اشاره داشت، وقتی توصیه می‌کرد که شاعران باید زبانی شفاف و قابل فهم داشته باشند و از به کار بردن الفاظی که فهمیدن‌شان دشوار است بپرهیزند. او مخالف است با «تعقیدهای قرون‌خواهانه‌ی عباراتی که چیزی بیش از آن که می‌توان از آن‌ها دریافت، بیان می‌دارند، یا مفاهیم کامل و رسایی که در الفاظی کمتر از آن که ضرورت ایجاد می‌کرد، ارائه گشته‌اند. این عبارات هر چند که به ابیاتی مستحکم و قوی معروف‌اند، لیکن راست این است که شأنی بالاتر از لُغز و چیستان ندارند، و نه فقط برای خواننده، بلکه (پس از اندک زمانی) برای خود گوینده هم، پوشیده و دشوار می‌نمایند.» او با پاره‌شعر و طرح قافیه‌یی که بی‌جهت آن را دشوار کرده باشند نیز موافق نیست. هر چیز که به زبان شفاف و قابل فهم پشت کند، بد و ناشایست است. دیدگاه داوانانت در خصوص کارکردهای سیاسی شعر نیز، همان دیدگاهی است که می‌توان از سلطنت‌طلبان تبعیدی انتظار داشت؛ دیدگاهی درست مخالف دیدگاه میلتون. شعر کمک می‌کند که توده‌ها از امرای خود راضی و خشنود باشند. او می‌نویسد: «امرا و بزرگ زادگان به یاری شعرهای قهرمانی مهذب و فرشته‌خو می‌شوند و چون انواری تابناک می‌گردند، و مردم عادی چاره‌یی ندارند جز آنکه راه خود را در پرتو این امرا و بزرگ‌زادگان بیابند، همچون کرم‌های شب‌تاب که آن‌قدر پرتو خورشید را جذب می‌کنند و در خود ذخیره می‌کنند که بی‌درخشد و تابناک می‌نمایند.

داوانانت در بخشی دیگر از نامه‌اش به شیوه‌یی جالب توجه و چشمگیر به دفاع از تشنه‌ی می‌پردازد که پیوریتن‌ها حکم به ممنوعیت آن داده بودند. او می‌گوید حکومتی که از خرد، معرفت بهره‌یی نداشته باشد، تلاش می‌کند مردم را جلدی و عبوس بار بیاورد و از هر شهروندی سیاستمداری بسازد. سپس اشاره می‌کند که چنین حکومتی دوام نخواهد کرد. باید به مردم اجازه داد که از سرگرمی‌هایی شادی‌آور و شادی‌بخش برخوردار باشند. هنگامی که چارلز دوم به انگلستان بازگشت، همین سیاست و برنامه را دنبال کرد. برای آن که بتواند آسان‌تر

بتواند حکومت کرد، به مردم اجازه داد که از تفریحاتی که حکومت جمهوری از ایشان دریغ کرده بود، بهره‌مند بمانند.

بوالو (۱۷۱۱ - ۱۶۳۶)

هنر شاعری^۱ بوالو^۲ که در ۱۶۴۷ در فرانسه انتشار یافت، از معروف‌ترین کتاب‌هایی است که در زمینه‌ی نقد ادبی داریم. تا زمانی که اصول عقاید نئوکلاسیک بر عالم ادب حکم فرما بود، آوازه‌ی بوالو بلندتر از هر نقاد دیگری بود. لیکن پس از افول نئوکلاسیسم آماج اصلی حملات نقادان رمانتیک گشت. با این همه بوالو آوازه‌ی خود را نه مدیون نبوغ بود و نه مدیون اندیشه‌های ژرف و حکیمانه. آوازه‌ی وی از آن بود که نقاط ضعف و قوت طرز تفکر او، درست همان نقاط قوت و ضعف زمانه‌ی او بود.

او در موقعیتی دست به قلم برد که دوره‌ی فردگرایی - که به افراط و ابتذال کشیده شده بود - به سر آمده بود و دوران ادبی نوتر و بسامان‌تری فرارسیده بود. گاه درباره‌ی او گفته‌اند که یک تنه در ذوق هنری مردم زمانه تحولی ایجاد کرد. ولی چنین نبود. پیش از آن که او مقاله‌ی منظوم‌اش را بنویسد، نئوکلاسیسم در فرانسه رسیمت یافته بود. کاری که وی کرد، و همین به خودی خود کافی است که آوازه‌ی او را بلند کند، تبیین این نگرش تازه به شیوه‌ی پسندیده‌تر از متقدمان بود، چنان که پس از او نیازی به تبیین دوباره‌ی این نگرش جدید پیش نیامد. او هیچ نوآوری و خلاقیتی نداشت. بخش عمده‌ی هنر شاعری‌اش برای ما آشنا می‌نماید و

1. Art of poetry

2. Boileau

به آراء و عقاید هوراس و نقادان عصر رنسانس شبیه است، اما با تکیه به مفهوم ذوق سلیم که نزد مردم آن روز، با شتاب به مفهومی آرمانی و ایده‌آل بدل می‌گشت، افکار و عقاید این سخن‌شناسان را به شیوه‌ی جدید ارائه می‌کرد. رساله‌اش را با پذیرفتن این نکته آغاز می‌کند که شاعران پیش از هر چیز باید از نبوغ و قریحه برخوردار باشند. عقیده‌ی که تبعات جانبی‌اش را ندیده می‌گرفت، چرا که نبوغ آموختنی نبود. او می‌خواست به شاعران بیاموزد که بنا بر قواعد خرد، شعر بنویسند. این نکته را با نگاه به واژگان کلیدی و مهمی که در قطعه‌ی زیر با حروف ایتالیک مشخص کرده‌ایم، به سادگی می‌توان فهمید:

چیزی که می‌نویسید، چه اثری ملیح باشد و چه فاخر، در همه حال بکشید که سخن‌تان با منطق همراه باشد. این دو به ناروا مخالف هم می‌نمایند، لیکن ضروری است که شعر را با قواعد خرد سازوار کرد. اگر نیروی خویش را گردآورید که بر او چیره شوید، خواهید دید که فکر به بهترین نحو پیروز می‌شود و زود به یوغ او گردن می‌گذارد. یوغ خرد برای او زیان‌آور نیست، و بلکه او را به عرش برین خواهد برد. اما اگر ره‌ایش کنید به آسانی منحرف می‌گردد و خرد را که باید فرمانبردار او باشد، منقاد می‌کند. پس خرد را دوست بدارید و بکشید هر آن چه که می‌نویسید فروغ و قدرت و زیبایی‌اش را از او به وام بگیرید.

نویسندگان باید «از افراط بگریزند» و منطق و شعور را پیش نظر داشته باشند. حقیقت و زیبایی هر دو یکی هستند. شاعران خردشان را به کار می‌گیرند که به کشف حقایق طبیعت دست یابند. چرا هنوز آثار نویسندگان رومی و یونانی را می‌خوانیم؟ به سبب حقیقتی که در سخنان ایشان هست. بنابراین اگر بخواهید بدانید که پدری با پسرش چگونه رفتار می‌کند، کتب ترنشیوس را بگشایید. پیداست که غرض بوالو از طبیعت، سرشت بشری بود و به گمان او سرشت بشری درست‌تر و شایسته‌تر از همه جا، در آثار ادبی روم و یونان قدیم به تصویر کشیده شده بود. از این رو توصیه‌ی وی به مطالعه‌ی طبیعت نهایتاً به توصیه‌ی مطالعه‌ی آثار ادبی روم و یونان قدیم می‌انجامد.

ادب و نزاکت حتا در معنای محدود کلام، همچنان که در جوامع ایستا می‌توان دید، در افکار و آراء او اهمیت بسیار دارند.

بوالو دیدگاه نقادان عصر را مبنی بر این که شاعری مستلزم آگاهی از همه‌ی علوم است به دیده‌ی تردید می‌نگریست، چون ممکن است این آگاهی به فضل فروشی بکشد. شاعر آرمانی عصر بوالو، انسان صادق و بی‌ریاست، نجیب‌زاده‌یی که افکار خود را خصوص مسایل عادی روز به خوبی بیان می‌کند، ولی دانسته‌هایش را در خصوص سایر چیزها به رخ نمی‌کشد. مردان کلاه گیس می‌پوشند، پس به جاست که از روی ادب شعرهای شان را نیز در کلاه گیس بپوشند. شخص دودلی که به میان جمع می‌رود، پیش و بیش از آن که بخواهد توجه اطرافیان را به خود جلب کند، دوست دارد مرتکب اشتباهات احمقانه نگردد. به همین گونه قصد بوالو پرورش و تربیت شاعر نیست، بلکه قصد وی آن است که به شاعران بیاموزد که مرتکب خطاهای ابلهانه و آشکار نگردند. از این جهت این قوانین برای او سودمند خواهد بود. بوالو نه تنها تصریح می‌کند که تقلید از کدام یک از شاعران قدیم شایسته‌تر و پسندیده‌تر است، بلکه برای هر یک از اشعار شبانی و مرثیه و غزلواره و نکته و درام و قصیده، قواعدی عرضه می‌کند. از همه‌ی ژانرهای پذیرفته شده و مقبول سخن می‌گوید. با قطعیت به شاعران می‌آموزد که هر سطر را چگونه بنویسند. برای وقفه و فاصله در شعر قاعده و قانون می‌آورد و می‌گوید چه وقت واژگانی بیاوریم که در انتها حروف صدادار داشته باشند و کی از انتخاب این گونه لغات بپرهیزیم. همه‌ی این احکام برای آن است که شعر شفاف و قابل فهم باشد و ارتباطش با خواننده و مخاطب ساده‌تر انجام گیرد. بی‌گمان بسیاری از نظرات او برای شعر فرانسه سودمند تواند بود، ولی این سخن به معنی آن نیست که قواعد وی گریزناپذیرند و نمی‌توان آن‌ها را نقض کرد. به علاوه بسیاری از قواعد او حتا سودمند هم نیست. او می‌گوید که از قواعد خرد پیروی می‌کند، ولی نمی‌گوید که چرا فلان قاعده خردمندانه و معقول است. از باب مثال اگر حمایشی بنویسید، باید به وحدت‌های سه‌گانه‌ی مورد نظر او پای بند باشید.

شاعران اسپانیایی چه بسا که کل زندگی شخصی را در اثر نمایشی خویش به

تصویر می‌کشیدند، ولی ما که خویشتن را در چارچوب قواعد خرد محصور

کرده‌ایم، می‌خواهیم که شعری هنرمندانه داشته باشیم. وحدت زمان و مکان و موضوع صحنه را بر از تماشاچیان می‌کند و به کار ما زیبایی و شکوه می‌بخشد. او می‌گوید کسی که برای تماشاچیان فرانسوی نمایش‌نامه می‌نویسد، هیچ‌گاه به وحدت‌های سه گانه زمان و مکان و موضوع پشت نخواهد کرد، چرا که اگر چنین کند، تماشاچیان صحنه را ترک می‌کنند.

قواعدی که بوالو به دست می‌دهد، یادآور احکام و فتاوی نقادان عصر رنسانس است، اما میان وی و سخن‌شناسان عصر رنسانس تفاوتی هست و این تفاوت اهمیت بسیار دارد. منتقدان عصر رنسانس می‌گفتند چنین و چنان کنید، چرا که قدما بهمان و فلان می‌کردند. ولی بوالو می‌گوید چنین و چنان کنید، چرا که خرد و ذوق سلیم ایجاب می‌کند که این شیوه را داشته باشید. هنگامی که نقادان عصر رنسانس به شاعران توصیه می‌کردند که «از قدما پیروی کنید»، توصیه‌ی آنان آزادی عملی به شاعران می‌داد که وقتی بوالو می‌گفت «از قدما پیروی کنید، چون قدما هم از قواعد ذوق سلیم پیروی می‌کردند» این آزادی عمل برای‌شان وجود نمی‌داشت. شاعری از عصر رنسانس مثل رونسار که با تقلید کردن از پیندار^۱ و آناکریون^۲ یونانی در اشعار خود اوج می‌گرفت، در نظر بوالو راه افراط پیش گرفته بود و در مرتبه‌ی فروتر از مالرب^۳ جای می‌گرفت که به گمان او درست‌تر از رونسار عمل می‌کرد. در واقع راهی که رونسار در پیش گرفته بود، راهی بس صعب و مخاطره‌آمیز بود. طبیعی و شفاف بنویسید که اگر فراتر از این عمل کنید، چه بسا که به پوشیده‌گویی و تعقید بیفتید.

برای ما دلپذیرتر است اگر ببینیم که رودی جویبارهای آرام‌اش
از راه علفزاری شکوفا و پوشیده از گیاه می‌گذرد، تا آن‌که از کرانه‌های مرتفع‌اش
غرش سیلاب‌ها را به گوش بنیوشیم که با آب‌های کف‌آلود بر ساحل گلی فرو
می‌ریزند. محتاطانه گام بردارید و از کار سخت نترسید؛ صد بار در آن چه
گفته‌اید دوباره ببیندیشید و هر حکایتی را بارها و بارها اصلاح کنید بسا که چیزی

1. Pindar

2. Anacreon

3. Malherbe

نیز به حکایتان بیفزایید، ولی بیشتر بکوشید که چیزی از آن بردارید.

طبع مردم زمانه‌ی او به همین جور شعر گرایش دارد. سرچشمه‌های ورسای را از قفل و ورطه‌های آلف خوش‌تر دارند. طبیعت، آری. ولی طبیعتی که به فرمان آدمی است، آدمیانی که در شهر و دربار روزگار می‌گذرانند.

شاعران در همه حال باید آداب‌دانی را در آثار خود مرعی دارند. این سخن نه فقط به معنی آن است که توصیفاتی که به کار می‌رود با اوضاع زمانه و مرتبه‌ی اجتماعی اشخاصی که وصف می‌شوند مناسبت باید داشته باشد، بلکه به معنی آن است که باید از توصیف هر چیز پست اجتناب کرد. به شخصیت‌های داستان شعر، اسامی برازنده‌ی رومی بدهید که مناسب شعر می‌نمایند: اسامی‌یی از قبیل هکتور و الکساندر و اولیس و آشیل. شاعران جاهل و ناآگاهند که برای شخصیت‌های حکایات خود اسامی قرون وسطایی و نامتمدنانه‌یی از قبیل چیلدبراند برمی‌گزینند. الفاظی که شاعر استعمال می‌کند، باید الفاظی شاعرانه باشند، نه معمولی و عادی. شاعران ابله و بی‌مایه‌اند که در اشعارشان فرار مردم عبرانی از مصر را وصف می‌کنند، یا چیزی از قبیل آن‌که...

کودکی «بادست‌های کوچک‌اش سنگریزه‌های درخشان را از میان ماسه‌ها
برمی‌داشت.» خوش‌باورانه می‌پرسیم، چرا؟ بوالو پاسخ می‌دهد: این چیزها
حقیرتر از آن‌اند که به چشم ما بیایند بکوشید که شعرهای تان به گونه‌یی شایسته
و با شکوه بال بکشایند و به پرواز درآیند

کار شعر آموختن است و چیزهای عامیانه و مبتذل را نباید آموخت. در دوران رنسانس ویدا^۱ سروده بود:

اگر از موضوعی حقیر و ناچیز سخن می‌گویید، با الفاظی حقیر و ناچیز از آن یاد
کنید، چرا که واژگان نازل و پست در سخن از مضامین نازل و پست
خوشایندند.

از این جهت بود که زمانی که فرانسویان در سده‌ی بعد با شکسپیر آشنا گشتند، پیروان بوالو

بر هملت و اتللو خرده گرفتند، چرا که در هملت از واژه‌ی عامیانه‌ی «بوقلمون صفت» و در اتللو از واژه‌ی عامیانه‌ی «دستمال گردن» استفاده شده بود.

هر جا که میان سخن‌شناسان عصر رنسانس اتفاق نظر وجود ندارد، بوالو از کهنه گرایان جانب‌داری می‌کند. تاسو و گوارینی عقیده داشتند که استفاده از مضامین مسیحی مجاز است، ولی بوالو این را ناروا می‌دانست، نقل حکایات مسیحی (چنانکه در بهشت گمشده‌ی میلتن آمده است) خوشایند نیست:

ونگهی چه لذتی می‌توان یافت از شنیدن نعره‌های آزرده شیطانی که بر قهرمان

داستان‌تان خشم می‌گیرد و بر سر پاداش با شخص خداوند مجادله می‌نماید؟

پیداست که شاعران نمی‌توانند با درآمدی که از فروش کتاب‌های شان به دست می‌آورند، زندگی را بگذرانند. اما در فرانسه که کشوری است بسامان و سعادت‌مند، شاعری شایسته چون بوالو تحت عنایات ولی نعمتان بزرگ‌زاده و شخص اعلی حضرت شاهنشاه است. چرا که در این جا

بزرگ‌زادگان شعر را پاس می‌دارند و دیگر کسی که شایسته‌ی اطعام باشد،

گرسنه نمی‌ماند. چه باک می‌توان داشت زمانی که هنر و فضیلت و شعور سهمی

در خور و شایسته از افاضه‌ی ستارگان دارند زمانی که شهزادگان زیرک و هشیار

با کمک‌های بهنگام خود تو را به سبب فضیلت و هنرت پاداش می‌دهند و

نیازهای تو را برآورده می‌سازند. پس از بزرگی ایشان سخن بگوی و نام‌شان را

گرامی دار و از آوازه‌ی جاویدشان، عالی‌ترین مضامین شاعرانه را بگیر.

درآیدن (۱۷۰۰ - ۱۶۳۱)

درآیدن^۱ همروزگار بوالو است و از همان ایل و تبار است. او که پس از بازگشتِ خاندان استوارت^۲ دست به قلم برد، یکی از اعضای گروهی است که در پیدایش مکتب ادبی نئوکلاسیسم در انگلستان مشارکت فعال داشت. با این حال میان بوالو و او ورطه‌یی پرنشدنی و عظیم است. درآیدن که از شاعران ممتاز و شایسته‌ی انگلیسی است، سنت شعر عالی و طراز اول عصر شکسپیر را پس پشت داشت.

اثر مهم او در زمینه‌ی نقد ادبی که به رساله درباره‌ی نظم دراماتیک^۳ موسوم است (۱۶۶۸)، چاپ بعدی همراه با تجدید نظر، (۱۶۸۴) در قالب گفت و شنود نوشته شده است. طرف‌های این گفت و شنود عبارتند از نئاندر^۴ (خود درآیدن)، کریتس^۵ (سر رابرت هاوارد)، لیسیدیوس^۶ (سر چارلز سدلی) و یوجینیوس^۷ (لرد باک‌هرتس).

درآیدن با استفاده از قالب گفت و شنود دیدگاه‌های نقادانه‌ی گوناگونی را که در ایام زندگی او در محافل ادبی رایج بود به نمایش گذاشت. وی به جای آن که همچون بوالو مجموعه‌یی از

1. Dryden

3. *An Essay of Dramatic Poetry*

5. *Crites* (Sir Robert Howard)

7. *Eugenius* (Lord Buckhurst)

2. *Stuarts*

4. *Neandar*

6. *Licideius* (Sir Charles Sedley)

احکام و فتاوی یک سویه و جزمی، بیاورد، طرف‌های مختلف را به گفت‌وگو و مبادله‌ی آرا واداشت. یوجینیوس ادعا می‌کند که نمایش‌نامه‌های عصر پیش، برتر از آثار نمایشی ما بودند. کریتس درام‌های متقدمان را شایسته‌تر می‌داند. لیسیدیوس استدلال می‌کند که نمایش‌نامه‌نویسان فرانسوی بهتر از نمایش‌نامه‌نویسان انگلیسی هستند و نشاندر نمایش‌نامه‌نویسان انگلیسی را برتر می‌داند.

طرفه آن که درآیدن را به سبب انتخاب همین قالب گفت‌وشنود که کتاب‌اش را به صورت رساله‌یی جالب و دلپذیر درآورد نکویده‌اند. مخالفانی که درآیدن را نویسنده‌یی فرصت‌طلب و ابن‌الوقت خوانده‌اند که با عوض شدن حاکمان، دیدگاه‌های سیاسی‌اش را تغییر می‌داد، درباره‌ی رساله‌ی وی نیز گفته‌اند که به عمد از نتیجه‌گیری بحث اجتناب کرد تا مخالفت کسی را برنینگیزد. اما چنین نیست. درآیدن می‌خواست معیارهای جدیدی را که برای سنجش و ارزیابی آثار ادبی پدید آمده بود به انگلیسیان بشناساند، بی‌آن که بخش‌هایی از سنت شعر انگلیسی را که به گمان او هنوز کارآمد و سودمند بود مردود بشمارد. از لحاظ فکری هوادار نقادان فرانسوی بود، ولی نهایتاً دل درگرو شعرهای عالی انگلیسی در ایام پیش داشت. رساله‌ی او فرصت‌طلبانه نیست و بر عکس در موقعیت زمانی او اثری بسیار جالب و شایسته است.

کریتس در طی این گفت‌وشنود توضیحات دقیقی در خصوص «قواعد» شعر به دست می‌دهد. به گمان او وحدت زمان که حوادث نمایش‌نامه را به یک شبانه‌روز محدود می‌کند، «شبه‌ترین تقلیدی است که می‌توان از طبیعت کرد». وحدت مکان - یا وجود یک صحنه‌ی نمایش - امری مسلم و طبیعی است، چرا که مخاطبان نمایش‌نامه دشوار می‌توانند یک مکان واحد - یعنی صحنه‌ی نمایش - را اماکن بسیار بپندارند. توجیهی که برای وحدت موضوع به دست می‌دهد آن است که دو سلسله حوادث مجزا نمی‌توانند یک نمایش‌نامه بسازند، بلکه دو نمایش می‌سازند. یوجینیوس در مبارزه‌ی میان متقدمان و متجددان، هوادار متجددان است. متقدمان را متهم می‌کند که عشق را که «متداول‌ترین هیجان روحی» آدمی است ندیده گرفته‌اند. او ادعا می‌کند که چون از زمان ارسطو علم پیشرفت‌های فراوان کرده‌است، پس شعرهای جدید باید در قیاس با شعرهای متقدمان از کمال و پختگی بیشتری برخوردار باشند - این قضاوت او

نمونه‌یی جالب از گرایش نقادان نئوکلاسیک به هم‌سنگ دانستن شعر با قوانین طبیعی است. لیسیدیوس ادعا می‌کند که بهترین شاعران جدید، شاعران فرانسوی‌اند. «ما چنان برای هم انگلیسیان بدی بوده‌ایم که مجال آن که شاعران خوبی باشیم نداشته‌ایم.» به برکت کوششی که کاردینال بزرگ، ریشلیو^۱، برای صیانت از ادبیات به عمل آورد، فرانسه صاحب تئاتری است که نه فقط از تئاتر انگلیس، بلکه از تئاتر سراسر اروپا پیش افتاده است. فرانسویان قواعد هنر را مرعی داشته‌اند، تراژدی کمدی‌های مُحمل انگلیسیان را ندارند، برخلاف انگلیسیان درک منطقی صحیحی دارند که مرگ را بر روی صحنه به نمایش نمی‌گذارند. نکته‌ی آخر که آنان درام‌های‌شان را نه به صورت شعر سفید که به صورت شعر قافیه‌دار می‌نویسند، و همین قافیه‌ها به نمایش‌نامه‌های‌شان زیبایی و شکوه می‌بخشند.

پس از آنان نوبت ثنادر است که سخن بگوید. او استدلال می‌کند که قواعد شعر فرانسه. آن جا که پختگی و کمال هست، آن را عمق و غنای بیشتر می‌بخشند، اما آن جا که نیست، نمی‌توانند برای شعر پختگی و کمال بیاورند.

انتقاداتی را هم که به تراژی کمدی وارد شده بود نمی‌پذیرفت. چاشنی خنده حتا تراژدی را تراژیک‌تر می‌کند. در واقع نگارش آثار نمایشی به شیوه‌ی تراژدی کمدی، دلپذیرتر از هر شیوه‌یی است که نویسندگان قدیم و جدید هر ملتی شناخته‌اند. تنوع در آثار نمایشی انگلیسی لذتی فراوان‌تر از وحدت آثار نمایشی فرانسوی به مخاطبان می‌بخشد. و اما در خصوص محاربه و مرگ در صحنه‌ی نمایش، «چرا تخیل ما نتواند، چنانکه فریفته‌ی هر حادثه‌ی دیگری در نمایش‌نامه می‌شود، وقوع حوادثی مثل محاربه و مرگ را محتمل بدانند؟»

ثنادر پس از دفاع از تنوع درام‌های انگلیسی به نویسندگان آثار نمایشی می‌پردازد. در این جاست که نبوغ سخن‌شناسانه‌ی درایدن پر فروغ‌تر از همه جا تابیدن می‌گیرد. سخنان او نشان دهنده‌ی آن است که از آثار نمایش‌نامه‌نویسان عصر پیش درک نقادانه‌ی صحیحی دارد.

پس با شکسپیر آغاز می‌کنیم. او کسی بود که از میان همه‌ی شاعران جدید و بلکه قدیم روحی وسیع‌تر و بزرگ‌تر داشت. همه‌ی تصاویر طبیعت هنوز در اندیشه

1. great Cardinal Richelieu

و ذهن او باقی بود و او این همه را نه با تکلف و دشواری که با خوش اقبالی و سادگی نقش می‌کرد. وقتی که چیزی را وصف می‌کند، نه فقط آن را می‌بینید، که احساس می‌کنید. کسانی که او را به بی‌دانشی متهم می‌کنند، در واقع او را ستایش انگیزتر از پیش می‌نمایند. او فی‌ذاته نویسنده‌ی با فرهنگ بود، نیازی نداشت که جلوه‌های طبیعت را در خلال صفحات کتاب‌ها بخواند. به درون خویش می‌نگریست و طبیعت را در آن جا می‌یافت. نمی‌توانم بگویم که در همه‌ی زمینه‌ها یکسان است. اگر چنین بود و من او را حتا با بزرگ‌ترین افراد بشر مقایسه می‌کردم، باز در حق او انصاف را رعایت نکرده بودم. در بسیاری مواقع ملال‌آور و بی‌روح است. قریحه‌ی کم‌دی او به ابتذال و بازی با الفاظ می‌گراید، و سخنان جدی او حالت قلنبه‌گویی و اغراق به خود می‌گیرد. اما همیشه وقتی مجالی بزرگ در اختیار او هست، بزرگ است. هیچ‌کس نمی‌تواند بگوید که در موضوعاتی که مناسب حال قریحه‌ی او بوده، در مقامی برتر از شاعران دیگر نرسیده است.... «به‌سان درختان سرو که بلندتر از درختچه‌های خمیده و کوتاه‌اند.»

با وجود ستایش‌های فراوانی که در این قطعات از شکسپیر می‌شود، این عبارات را کسی به زبان آورده بود که به قوانین و قواعد باور داشت. غرض درآیدن آن بود که شکسپیر به این نوع آموختن احتیاجی نداشت. ولی هر شاعر دیگری که شکسپیر نیست بدین آموختنی‌ها محتاج است. سخنان‌اش درباره‌ی فله‌چر و بیومانت به پایه‌ی سخنان او درباره‌ی شکسپیر نیست. اما در گفت‌وگو از آنان به نکته‌ی جالبی اشاره می‌کند و می‌گوید که نمایش‌نامه‌های ایشان دایره‌ی لغات انگلیسی را به حد کمال رساند. واژگانی که پس از ایشان به زبان انگلیسی اضافه گشت، واژگانی زاید و غیر ضروری بود.

جانسن «شخصیت» خوب و پسندیده‌ی داشت. او معتقد است که جانسن داناترین و سخن‌شناس‌ترین نویسنده‌ی آثار نمایشی است. او به توانایی خویشتن واقف بود و از آن به خوبی سود جست. به ندرت از ماجراهای عاشقانه در نمایش‌نامه‌هایش استفاده می‌کرد، چرا که می‌دانست که قریحه‌ی او مناسب شرح و توصیف عشق‌بازی نیست. «قلمرو خاص او

بذله‌گویی و لطافت بود و بیشتر خوش داشت که صنعت‌گران را در آثارش به نمایش بگذارد.^۱ با جسارت تمام مطالبی را از دوران قدیم روم و یونان اقتباس می‌کرد، ولی «کاری که اگر دیگران می‌کردند، سرقت ادبی به شمار می‌رفت، در آثار او جز پیروزی نیست.»

در پایان درآیدن دو نمایش‌نامه‌نویس بزرگ را با هم مقایسه می‌کند. «اگر بخواهم او را با شکسپیر مقایسه می‌کنم، باید بگویم که او شاعری دقیق‌تر از شکسپیر است، ولی شکسپیر قریحه‌یی برتر از او دارد. شکسپیر، هومر انگلیس یا پدر شاعران درام‌پرداز ما بود. ولی جانسن، به منزله‌ی ویرژیل و نمونه‌ی بارز کسانی بود که آثار خود را به آرایه‌ی‌های ادبی زینت می‌کردند، من او را تحسین می‌کنم، اما به شکسپیر عشق می‌ورزم.»

این عبارات هم ستودنی و هم خالی از شائبه‌ی ریاکاری است. شکسپیر به اندازه‌ی جانسن به قواعد هنری پای‌بند نیست، ولی درآیدن او را دوست می‌دارد. جانسن را فقط می‌توانست بستاید. با این وصف، زمانی که نمایش‌نامه‌یی را انتخاب می‌کند که تحلیل کند، این نمایش‌نامه، نه نمایش‌نامه‌یی از شکسپیر، بلکه اثری از جانسن است. نمایش‌نامه‌ی زن خاموش^۱ را انتخاب می‌کند و نشان می‌دهد که از حیث قواعد هنری برتر از نمایش‌نامه‌های فرانسوی است. او نمی‌توانست به سادگی این کار را با یکی از نمایش‌نامه‌های شکسپیر بکند. یگانه راه درستی که در گفت‌وگو از آثار ادبی می‌شناخت، راهی بود که بوالو و دیگر نقادان نئوکلاسیک بدان می‌رفتند. از این روست که هر چند دل‌اش با شکسپیر است، نمی‌تواند دلایلی را که برای برتری نمایش‌نامه‌های جانسن می‌آورد، برای آثار نمایشی شکسپیر عرضه کند. ولی دست کم آن قدر صداقت داشت که عظمت کسی را که در قالب معیارهای او در نقد ادبی نمی‌گنجید، انکار نکند. بنابراین هر چند که نقادی نئوکلاسیک به شمار است، لیکن از آن نقادان نئوکلاسیک لیبرال است. حتا در نقدهای او نشانه‌هایی از نگرش ملی‌گرایانه و تاریخی را می‌توان یافت که بعدها در سده‌ی نوزدهم متداول گشت. چند بار تصریح می‌کند که آنچه برای فرانسویان خوب است، ضرورتاً برای مردم انگلیس خوب نیست. در این قطعه که به توضیح درباره‌ی این نکته می‌پردازد که شکسپیر و فله‌چر در زمانه‌ی خود به همان اندازه خوب بودند که سوفوکلس^۲ و

1. *Silent Woman*2. *Sophocles*

اورپیدس^۱ در ایام حیات‌شان بودند، نگرشی تاریخی در خصوص شعر اختیار می‌کند: و یکی از دلایل این توفیق به عقیده‌ی من آن است که شکسپیر و فله‌چر مطالب خود را مناسب حال زمانه و مردم خویشتن نوشته‌اند. چون هر چند طبیعت ... همه جایکسان است و دلایل توفیق آثار ادبی نیز یکسان‌اند، اما چه بسا که حال و هوا و زمانه و تمایلات مردمی که نویسنده آثار خود را با تکیه بر آن‌ها پدید می‌آورد، فرق داشته باشند، و آنچه برای یونانیان خوشایند بود، برای مخاطبان انگلیسی دلپذیر نباشد.

اما اگر بر دیدگاه‌های از این دست بیش از اندازه پای بفشاریم، می‌توان گفت که ماهم دچار نوعی فقدان شعور تاریخی هستیم و به واسطه‌ی آن نقادان نئوکلاسیک را با نسبت‌های ناروا می‌سنجیم. البته می‌پذیریم که درآیدن چنین دیدگاه‌هایی دارد و همین دیدگاه‌هایش او را از دیگران متمایز می‌سازد، اما به احتمال او هم وقتی از مزایای قافیه در تراژدی سخن می‌گفت و همان دلایل معمولی دیگر ناقدان را می‌آورد، دغدغه‌ی خاطر کمتری داشت. او استدلال می‌کند که به رغم آن که شکسپیر و جانسن و فله‌چر نمایش‌نامه‌های‌شان را به صورت شعر بی‌قافیه می‌نوشتند، قافیه‌پردازی بهتر از شعر سفید است. بزرگ‌زادگانی که تماشاچی نمایش‌نامه‌هایند، قافیه را می‌پسندند. قافیه زبان را فراتر از سطح گفتار عادی و روزمره می‌نشاند «می‌دانیم که تراژدی برای آن است که افکار و رویدادهای زندگی بزرگ‌زادگان را منعکس کند و دقیقاً آن‌ها را برای ما به تصویر بکشد. شعر قهرمانی موزون و قافیه‌دار که عالی‌ترین نوع شعر جدید است به طبیعت این کار نزدیک‌تر از همه چیز است.» این عبارات، زبان حرفه‌یی عصری است که درآیدن در آن می‌زیست. مهم‌تر از همه چیز آن است که خطا نکنیم. «نظم ... قاعده و شیوه‌یی است که [شاعر] به یاری آن ساختمان اثرش را استوار می‌کند و حتا در نبود آن تخیل به گونه‌یی لجام‌گسیخته یا به طرزی بی‌قاعده پیش می‌رود و یا از مسیر درست به دور می‌افتد. اگر شاعر با به کار بردن نظم مرتکب خطا می‌شود، باید دانست که در نبود آن خطاهای بزرگ‌تری مرتکب خواهد شد. خلاصه‌ی کلام این که نوشتن شعر به شیوه‌ی موزون، مشقت‌آور است و با تأنی انجام می‌گیرد، ولی مطمئن‌ترین راه سرودن شعر است.»

پوپ (۱۷۴۴ - ۱۶۸۸)

در سال ۱۷۱۱ که پوپ^۱ رساله درباره‌ی نقد^۲ را منتشر ساخت. جنبش نئوکلاسیسم در انگلستان ثبات کامل و حتمی یافته بود. تأثیر و نفوذ فراوان شکسپیر موقتاً رنگ باخته بود و پوپ می‌توانست با شدتی تمام‌تر از درآیدن، هوادار نگرش‌های فرانسوی و نئوکلاسیک باشد. دلبستگی درآیدن به شعر عصر پیش، او را در اتخاذ شیوه‌های نقادان فرانسوی و نئوکلاسیک محتاط می‌کرد.

در نظریه‌های نقادانه‌ی پوپ به دنیای بسامان بوالوباز می‌گردیم. حتا عنوان کتاب‌اش، رساله درباره‌ی نقد، سخنان‌اش را به نقادان و اصول نقد ادبی محدود می‌کرد. او نمی‌خواست، مثل درآیدن، ادبیاتی را که در عمل پدید آمده بود و پدید می‌آمد به بحث بگیرد. او رساله‌اش را با افتای این نکته آغاز می‌کند که ذوق سلیم مثل قریحه برای شاعران ضروری است، لیکن هر دو را باید مهار کرد:

طبیعت به حق بر همه چیز قید و بندی روا داشت. و از سرفرزانگی قریحه‌ی
متظاهر بشر مغرور را مهار کرد.

1. Pope

2. Essay on Criticism

غرض از طبیعت آن نیست که بعدها نقادان رمانتیک تصور می‌کردند. طبیعت، قاعده و معیار و لگامی است که محدوده‌ی عمل آدمی را مشخص می‌ساخت:

نخست پیرو طبیعت بمانید و داوری‌تان را بر معیار درست او بنا کنید که
طبیعت هنوز همان طبیعت ازلی است: طبیعت عاری از خطا که هنوز به گونه‌ی
کبريایی نوری کیهانی و بکر و روشن و تابناک از او افشان است. قواعد شعر در
نظر پوپ، هم چنانکه در نظر بوالو طبیعی و معقول‌اند، باید زیاده‌روی و شور و
شوق فزون از اندازه در شعر را به مدد قواعد شعر مهار کرد طبیعت همچون
آزادی با همان قواعدی که در آغاز خود به میان آورد، مهار می‌گردد.

Those rwlrs of old discovred not divised

Are nature still, But nature Motnodird

شاعران و نقادان باید خواننده‌ی همیشگی و ثابت آثار متقدمان باشند، چرا که متقدمان بودند که قواعد طبیعت را کشف کردند. پوپ می‌گوید وقتی که ویرژیل جوان خواست تا حماسه‌ی بنویسد، مثل همه‌ی شاعران جوان عار داشت از آن که پیرو قانون دیگری جز قوانین طبیعت باشد، «ولی زمانی که هر قسمتی را که می‌رسید و ارسی کرد، دریافت که قوانین طبیعت و قوانین هومر یکسان‌اند.»

قضیه این است. ناچار نیستید به طبیعت بنگرید. کافی است شاعران قدیم را ببینید. چرا که به اعتقاد پوپ «تقلید کردن از طبیعت، همان تقلید کردن از شاعران قدیم است.»

شعر و نقد مثل فیزیک‌اند. هر دو را احاطه‌ی قوانین طبیعی‌اند. چون شاعران بزرگ روم و یونان قدیم پیشتر قوانین و نوامیس شعر را کشف کرده‌اند، کاری که به دوش شاعران و ناقدان محول است، تا اندازه‌ی از قبل انجام شده است. یگانه کاری که باید بکنند آن است که این قوانین را در موارد خاص به کار ببندند. همین امر اساساً آن چیزی است که ذوق سلیم‌اش می‌گویند. پوپ اگر چه می‌پذیرد که گاه شاعران بزرگ قدیم پای از قواعد و قوانین فراتر نهاده‌اند، به متجددان هشدار می‌دهد که این کار را نکنند. اگر هم بخواهند این کار را بکنند، دست کم باید پای در جای پای یکی از متقدمانی که پیشتر این کار را کرده‌اند بگذارند. با این که

به ما توصیه می‌کند که در خصوص هر اثری در سایه‌ی نگرش نویسنده‌ی آن اثر قضاوت کنیم، تنها نگرشی که براستی برای او پذیرفتنی و قابل قبول است، نگرش نشووکلاسیکی است. با خودپسندی شاعران متافیزیکی مخالف است. یگانه شعر به راستی پذیرفتنی در نظر او، شعر عقل سلیم است که خود او می‌نوشت.

True wit is nature to advantage dressed;

چیزی که غالباً به ذهن خطور کرده، اما هرگز به آن خوبی بیان نشده است. به راستی باید پذیرفت که پوپ معیارهای خود را در اشعارش به خوبی به کار می‌برد. او مسایل نه چندان تازه و جالب نقد خود را در مثنوی‌هایش به شیوه‌ی بسیار به یادمانی و زیبا بیان کرد: بر کلام و بر راه و رسم زمانه، قانون یگانه‌ی حکم فرماست هر دو طرفه و شگفت، خواه قدیمی و خواه سخت تازه. اما تو نخستین کسی مباش که قانون تازه‌ی می‌آوری یا آخرین کسی مباش که قانون کهنی را ندیده می‌گیری. و یا در جای دیگری:

از افراط پرهیز و از آن خطاها که هنوز زیاده یا اندکی خوشایندند، برحذر باش.

معضل بزرگ همه‌ی این سخنان کهنه و قدیمی که پوپ آن‌ها را به شیوه‌ی زیبا و ستودنی به زبان آورد، کلی بودن آن‌هاست، تا آن جا که سبب می‌شود تقریباً بی‌معنی به نظر آیند. رساله‌ی پوپ به سان انشای شاگردان مدارس است، پر از جملات کلی و کوتاه، و بی‌آنکه به نمونه‌های عینی چندان اشاره کرده باشد.

پوپ از منتقدان و شاعران می‌خواست که ادب آموخته و اهل نزاکت باشند. غرض وی از این نزاکت و ادب آموختگی همان اسپرزا تورا^۱ یا فروتنی راحت و بی‌دردسری بود که نقادان رنسانس از آن یاد می‌کردند، ولی وی این رفتار مؤقر و باادبانه را «حجب و حیا» می‌نامید.

اگر از گفتن چیزی دو دلی، خاموشی‌گزین و اگر شائبه‌ی تردیدی بر دل تو

نیست، باز محبوبانه و باحیا سخن گوی. و بی‌وجود ادب و تربیت اخلاقی

صحیح، حقیقت پسند خاطر کسی نیست. تنها ادب و شایستگی اخلاقی است

که احساسات متعالی را مطبوع و خوشایند می‌سازد.

در حالی که نقادان رنسانس، به دانش و اطلاعات همه جانبه‌ی شاعران اهمیت بسیار می‌دادند، در آثار پوپ این شیفتگی به دانش و اطلاعات فراگیر از بیم آن که به فضل فروشی منتهی شود رنگ باخته بود. پوپ مردان خرفی را که همیشه سر در لابلای صفحات کتاب‌ها داشتند، به دیده‌ی تحقیر می‌نگریست. شاعر پسند خاطر او انسان ساده و بی‌ریا بود که پوپ تعریفی ساده و دقیق از او به دست می‌داد: «کسی که با وجود همه‌ی دانشی که دارد، ادب آموخته و اصیل است، و با وجود همه‌ی اصالت و ادب آموختگی، صادق و بی‌ریاست.»

واپسین بخش کتاب رساله درباره‌ی نقد که به تاریخ نقد ادبی می‌پردازد، به بهترین نحو گویای آراء و عقاید پوپ است. او که مردی است معتقد به اصول و قواعد مطلق، ذوق تاریخی ناچیزی دارد و حتا شاید بتوان گفت به کلی از ذوق تاریخی بی‌بهره است.

شعر یونانی تا زمانی که ارستو برای آن قواعدی نیاورد، آزاد لیکن غیر متمدنانه بود. هوراس هنوز برای ما به همان اندازه که برای همقطاران رومی‌اش گرمی بود، شایان توجه و ارجمند است. او ما را به تکیه بر منطق و شعور ترغیب می‌کند. سپس چند سطری در خصوص دیونیزیوس و پترونیوس و کوپتی لینایوس سخن می‌گوید. به لنگینوس اشاره می‌کند و سخنان او را در خصوص «آتش درون شاعران» می‌ستاید، گرچه این «آتش درون» در نقد ادبی خود او بازتاب چندانی نداشت. عصر کلاسیک، عصر طلایی نقد بود. قواعدی که منتقدان شایسته وضع کردند، آزادی عمل شاعران را محدود کرد و سپس عصر تاریکی فرا رسید. آن چه را که گوت‌ها، بی‌آزار از کنار آن گذشته بودند، کشیشان از کنارش به سادگی نگذشتند و کارش را بساختند. چنین بود نگاهی که حتا مسیحی کاتولیکی مثل پوپ در دهه‌ی دوم سده‌ی هجدهم به قرون وسطا داشت. با پیدایش رنسانس قواعد ادبی خوشبختانه ثبات خود را بازیافت و به خارج از ایتالیا گسترش یافت.

اما دانش‌آموخته‌ترین منتقدان در فرانسه سر برآوردند

The rules a nation, born to serve, obeys

و بوالو هنوز در قلمرو هوراس گام برمی‌دارد

ولی ما انگلیسیان دلیر قواعد بیگانه را به دیده‌ی تحقیر می‌نگریم

نامتمدن و ناآموخته مانده‌ایم و راه به جایی نبرده‌ایم.

از دید پوپ، بوالو اوج نقد جدید و میراث‌خوار راستین هوراس و ارستوست. انگلستان بدبختانه تا همین عصر حاضر به طرز اندوه‌باری عقب مانده بوده‌است. اما خوشبختانه

«*Wit's fundamental laws*»

have been restored in England by «the sounder few» who a deerst assert the guster ancient eause.»

اینک همه چیز رو به راه است. به دگرگونی بیشتری حاجت نیست. انگلستان نیز مانند

فرانسه‌ی خوشبخت، بوالویی خاص خویشتن دارد که الکساندر پوپ است.

ساموئل جانسن (۱۷۸۴ - ۱۷۰۹)

نقد نئوکلاسیک انگلیسی سه شخصیت برجسته دارد که به ترتیب زمانی عبارتند از: درایدن و پوپ و ساموئل جانسن. از میان این سه تن پوپ، اریستوکرات است. درایدن در آغاز این دوره و جانسن در واپسن سالیان آن تحت تأثیر کسان و چیزهای بودند که باعث شده بود با جزمیت رساله درباره‌ی نقد پوپ هم‌آوایی کمتری داشته باشند.

اما جزمیت جانسن کم از دیگران نیست. او که هوادار محافظه‌کاران بود، هیچ‌گونه همدلی با گرایش‌های تازه در هنر و معماری و ادبیات نداشت و همه‌ی این نواندیشی‌ها را در راستای سیاست‌های اصلاح‌طلبان می‌دانست. در مقالاتی که در گاهنامه‌ی خود به نام آسمان و ریسمان^۱ (۱۷۵۲ - ۱۷۴۹) منتشر می‌ساخت، کم و بیش خواستار همان قاعده‌مندی و دقتی بود که در آثار نئوکلاسیک‌ها می‌توان یافت و به مقالات بوالو شبیه است. او کار شاعرانی را که دوباره به تقلید از اسپنسر روی آورده بودند، منطقی و معقول نمی‌دانست، به عقیده‌ی او قطعات زیبای اسپنسری «دشوار و در عین حال ناخوشایند است.» به دلیل یکنواختی‌اش گوش‌آزار و به دلیل دراز بودن‌اش ملال‌آور است.

جانسن در بخش دهم رمانی به نام راسلاس^۲ (۱۷۵۹) که همسو با آرمان‌های اخلاقی و

1. *The Rambler*

2. *Rasselas*

تربیتی‌اش بود، گفتاری داشت درباره‌ی شعر که نظریه‌ی بنیادی نئوکلاسیک‌ها در خصوص آثار ادبی را به شکلی بسیار زیبا و صریح بیان می‌کرد. جانسن در این مقاله اظهار می‌دارد که «کار شعر توصیف طبیعت و احساسات است که البته همیشه هر دو یکی هستند». شاعران باید فرهیخته و دانش آموخته باشند. «هیچ چیز نمی‌تواند برای شاعران بیهوده و غیر ضروری باشد». ولی این سخن به معنی آن نیست که لذتی که شعر به ما می‌بخشد به واسطه‌ی نکات غیر عادی و نامألوفی است که در آن است.

کار شاعر آن است که انواع را بررسی کند، نه فرد را. از جلوه‌های کلان و خصایص کلی سخن گوید. او خطوط گلبرگ‌های لاله را نمی‌شمارد، یا سایه‌های گوناگون سبزی جنگل را وصف نمی‌کند. وی باید در تصاویر خود از طبیعت، آن جنبه‌های چشمگیر و برجسته‌ی را نمایش دهد که نمونه‌ی اصلی را در اذهان زنده کند. باید فرق‌های کوچک‌تری را که ممکن است یکی به آن‌ها توجه کند و دیگری توجه نکند، ندیده بگیرد، و به جای آن‌ها به خصایصی بپردازد که در نظر هر آدم هوشیار یا بی‌دقتی به یک اندازه آشکار است.

شرحی بهتر از این عبارات در خصوص دیدگاه نئوکلاسیک‌ها درباره‌ی طبیعت نمی‌توان یافت. بعدها رمانتیک‌ها آگاهانه به «شمردن خطوط گلبرگ‌های لاله» روی آوردند. اما جانسن در ادامه می‌گوید که این شناخت کلی از طبیعت، فقط نیمی از کار شاعر است. سپس خصایص ضروری و بنیادی دیگری را که به گمان او و نقادان مشابه او، شاعران باید از آن برخوردار می‌بودند، برمی‌شمرد. شاعران باید شیوه‌ی عمل آدمی را در کلیه‌ی شئون زندگی به او بیاموزند. «باید خویشتن را از اغراض بومی و عصری تهی کنند، باید صواب و خطا را در حالات آرمانی و کلی خود ببینند. باید از قوانین و عقاید جاری پای فراتر نهند و به سمت حقایق کلی و عالی که همیشه یکسان است گام بردارند.» با چنین اصول و عقایدی بود که جانسن برای شاعرانی که پیرو مکتب فکری خود او بودند، نقادی کار آزموده و طراز اول گشت. زندگانی شاعران^۱ او به شیوه‌ی بسیار استادانه به نگارش درآمد، بود، خاصه بخش‌هایی

که به درآیدن و پوپ می‌پرداخت که شعر او با تصویری که جانسن از شعر داشت کاملاً سازوار بود («اگر پوپ شاعر نباشد، پس شعر را کجا می‌توان سراغ یافت؟») اما همچنان که می‌توان انتظار داشت مطالب جانسن در خصوص شاعرانی که دیدگاه‌های شعری متفاوتی داشتند به شایستگی دیگر نوشته‌های او نبود. گری^۱ روی به جانب رمانتیسم داشت و نه فقط از سرودن مثنوی‌های قهرمانی دلخواه جانسن اجتناب می‌کرد، بلکه موضوعاتی که برای شعر برمی‌گزید، موضوعاتی از آن دوران بربریت انگلیسیان قدیم و مردمان اسکاندیناوی و ویلز بود. به علاوه گری تمایلاتی دموکرات منشانه داشت. جانسن نمی‌توانست بر یکسونگرهایش فایق آید. قضاوت‌های او درباره‌ی شعر گری، به طور کامل مبتنی بر اصول علمی نبود و آشکار بود که قصد دارد هر چه ممکن است خطاهای بیشتری از او بگیرد. اما ارزیابی او در خصوص میلتن با سلاقی امروزی ما سازواری کمتری دارد. میلتن، پیوریتن و از مقامات حکومت جمهوری بود. جانسن اما هوادار شاه و عضو کلیسای انگلیس بود. همین به خودی خود کافی است که شعر او پسند خاطر جانسن نیامده باشد. اما بر این نکته بیفزایید که اصولاً فهم درست شعر میلتن از توانایی جانسن فراتر بود. گاه قضاوت‌های او درخصوص شعر وی چنان ساده لوحانه و ابلهانه است که آدمی در شگفت می‌افتد. از باب مثال، به عقیده‌ی او، «لیسیداس»^۲ شعری است «ناهموار و زمخت». در خصوص پاره‌یی از غزلواره‌های او که به راستی در انگلیسی بی‌همتاست می‌نویسد:

در خوش بینانه‌ترین حالات فقط می‌توان گفت که شعرهای بدی نیستند.»

با این حال جانسن در قضاوت‌اش استقلال عملی دارد که ما را به یاد درآیدن می‌اندازد. به یاد داشته باشیم که کسی که درآیدن را از بوالو بودن نجات داد، شکسپیر بود. با حضور شکسپیر حتا خود پوپ گاه قواعدی را که برای شعر وضع کرده بود از یاد می‌برد. لذا جای شگفتی نیست که آزاد منشانه‌ترین خطابه‌های انتقادی جانسن را در پیشگفتار بر کتاب شکسپیر^۳ (۱۷۶۵) او می‌خوانیم، گرچه باید پذیرفت که همین پیشگفتار نیز خالی از پاره‌یی نقدهای کوتاه بینانه

2. Gary

2. Lycidas

3. Shakespear

نیست.

می پرسد که چرا شکسپیر طرف توجه هم وطنان اش قرار گرفته و جواب می آورد که از این جهت که از «ترکیبات غیر معقول ابداعات تخیل» اجتناب می کند و «جلوه های راستینی از طبیعت عام» را عرضه می کند. «در آثار دیگر شاعران شخصیت های داستان در غالب مواقع افرادند، اما در آثار شکسپیر معمولاً نمودار یکی از انواع هستند.» به دیگر سخن جانسن، شکسپیر را چنان چون کسی تصور می کرد که از قواعد و اصول او تبعیت می کرد و خطوط گلبرگ های لاله را نمی شمرد. سپس دگرگونی های ذوق از روزگار درآیدن را وصف می کند و به ستایش از شکسپیر می پردازد که محور اصلی درام هایش را عشق قرار نمی داد. در روزگار درآیدن، در عوض افتخار، عشق بود که مضمون اصلی نمایش نامه های جدی شمرده می شد.

با این حال بسیاری از خصایص شکسپیر برای جانسن پذیرفتنی نیست. «غایت آثار غیر ادبی تعلیم است، غایت شعر تعلیم از رهگذر لذت بخشیدن است.» و شکسپیر چنان که باید و شاید نیست. «وی فضیلت را قربانی اقتضای حال می کند و توجه او به لذت بخشیدن بیش از تعلیم دادن است، چندان که گویی بدون هیچ هدف اخلاقی شعر می سراید.» چرا که «توزیع او در خصوص خیر و شر منصفانه نیست و در نمایش این که فضیلت از رذیلت گریزان است، همیشه دقت به خرج نمی دهد.» در واقع به عقیده ی جانسن، آثار شکسپیر فاقد شایستگی یا آداب دانی است. شوخی های وی زنده و ناهنجارند، به هم آرزوی واژگان و اشیاء بی اعتناست، و با استعاره های بعید و دوپهلوگویی ناپسند، گفتار قهرمانان درام هایش را خراب می کند. «ایهام در نظر او سیب طلایی و زرینی است که برای خاطر آن همواره سیرت خود را رها می کند و رفعت کلام اش از دست می رود. ایهام، با همه ی سستی و بی مایگی اش، در نظر او چنان مطبوع و خوشایند بود که حتا به بهای قربانی کردن خرد و شایستگی و حقیقت، نمی خواست از آن چشم ببوشد. ایهام در آثار او کلثوپاترای مرگ آوری بود که به خاطر او همه ی هستی را از دست داد و به از دست دادن همه ی هستی در قبال داشتن او، خرسند بود.»

رساله ی جانسن در این خصوص، گوی این که اساساً بر سلیقه و ذوق نئوکلاسیکی مبتنی بود، بر وحدت های زمانی و مکانی چنان ضربتی کوفت که دیگر از پس این ضربت او کمر

راست نکردند. آن‌چه ضربت او را به وحدت‌های نئوکلاسیک‌ها جالب توجه و چشمگیر می‌کند آن است که وی این وحدت‌ها را با همان ابزار ذوق سلیم از پای در آورد که به جرأت می‌توان گفت پیشتر به مدد آن ساخته و پرداخته شده بودند.

نقادان سخت‌گیر نئوکلاسیک استدلال می‌کردند که واقعیت‌نمایی ایجاب می‌کند که صحنه‌یی که در پرده‌یی از نمایش‌نامه آن را اسکندریه می‌دانیم، در پرده‌ی دیگر، آن را روم نخوانیم. جانسن این نظریه را نمی‌پذیرفت و خاطر نشان می‌کرد که صحنه، صحنه است. تماشاچیان هیچ وقت صحنه‌ی نمایش را اسکندریه نمی‌پندارند. بنابراین مشکلی نیست اگر در پرده‌ی دیگری همین صحنه را روم بنامیم. «خطاست اگر گمان کنیم که هر نمایشی به جای واقعیت تلقی تواند شد و هر حکایت درامی، در فعلیت مادی خود، باور کردنی است یا برای لحظه‌یی باور کردنی و قابل تصدیق تواند بود.» این بود عقیده‌ی جانسن درباره‌ی کل نظریه‌ی تصدیق‌پذیری.

و اما وحدت زمانی نیز بر شالوده‌ی منطقی‌تری استوار نیست. «در میان همه‌ی صُور وجود، زمان بیش از هر چیز با تخیل سازگاری دارد، و گذشت سالیان در عالم خیال به سهولت سپری شدن ساعات امکان‌پذیر است. در تأمل و تفکرات خود، زمان اعمال عادی را به سادگی کوتاه می‌کنیم، بنابراین با کمال میل می‌پذیریم که در هنگام مشاهده‌ی تقلید آن اعمال نیز، این زمان کوتاه باشد.»

بدین ترتیب با اندکی تعقل بیشتر، هر دو وحدت زمانی و مکانی را مردود می‌شمارد. یگانه وحدتی که جانسن وجود آن را ضروری می‌داند، وحدت عمل است. واپسین بازماندگان نئوکلاسیک‌ها، دیوارهای قلعه‌ی خویشتن را به لرزه در آورده‌اند و رمانتیک‌ها آماده‌اند تا از شکاف دیوارهای قلعه به بیرون درآیند.

جانسن نیک می‌دانست که چه خسارتی برای نئوکلاسیسم به بار آورده است. می‌گوید: «از بی‌پروایی خویشتن بیمناکم.» می‌خواهد به باورهای کهن عقیده داشته باشد و حتا دودل و مشکوک است که شاید دلایلی هست که وی نتوانسته بیابد. اما خواه از کار بزرگ خویش عذرخواه باشد و خواه نباشد، در این نکته تردید ندارد که موضع او همان موضعی نیست که

بوالو داشت.

نتیجه‌ی تحقیقات من ... آن است که وحدت‌های زمانی و مکانی برای درام‌های شایسته و معقول ضروری نیست، و هر چندگاه ممکن است موجد لذت باشند، ولی همیشه می‌توان آن‌ها را به سود زیبایی‌های اصیل‌تر حاصل از تنوع و آموزندگی قربانی کرد؛ و نمایش‌نامه‌یی که با در نظر داشتن دقیق قواعد نقد نگاشته شده باشد، به منزله‌ی چیزی طرفه و مشحون از ریزه‌کاری و جزئیات، و محصول هنری متظاهرا نه و اطناب‌آمیزی شمرده می‌شود که در آن، آن‌چه را که ممکن است نشان داده‌اند، نه آن‌چه را که ضروری است.

وردزورث (۱۸۵۰ - ۱۷۷۰)

و

کولریج (۱۸۳۴ - ۱۷۷۲)

کاری که سمونل جانسن انجام داده بود، گوی این که برای پاره‌یی مفاهیم قدیمی و قدسی نئوکلاسیسم مخرب و زیانبار بود، از منظر نویسنده‌یی نئوکلاسیک انجام شده بود. او هنوز به سان عضوی از جمهور اهل ادب خطاب به سایر اعضا سخن می‌گفت، خواه در این سوی تنگه‌ی مانش بودند، خواه در آن سوی. وردزورث^۱ اما چنین نبود. او در ایامی قلم به دست گرفته بود که انقلاب فرانسه موجب پیدایش تحولی عظیم در راه و رسم زندگی شده بود. صدای حقوق بشر بلند شده بود. بنابراین وردزورث در پیشگفتار بر سرودهای غنایی اش^۲ (۱۸۰۰) خطاب به تمدنی در قالبی خاص سخن نمی‌گفت، خطاب به آدمی سخن می‌گفت. پس از دورانی که سلسله مراتب طبقاتی قدیم از هم گسیخته بود و پیش از آن که سوسیالیست‌ها سر برآوردند و ادعا کنند که کارگران هنوز در غل و زنجیرند، نمایندگان عصر جدید بشر را «آزاد شده» تصور می‌کردند، نه بشری را که از طبقه‌ی اجتماعی بخصوصی بود، بلکه به طور کلی خود بشر را آزاد می‌دانستند.

اینک دیگر شاهان و شاهزادگان، عالی‌ترین موضوع شعر نبودند. آداب‌دانی نیز هدفی نبود

1. Wordsworth

2. Lyrical Ballads

که شاعران لزوماً در پی آن باشند. وردزورث در توضیح و شرح اشعار خویشتن می‌گوید:

بنابراین غرض اصلی از این شعرها آن بود که مسایل و رخدادهایی از زندگی
مألوف را برگزیند و بازگوید و به وصف درآرد، به زبانی که حتالاً مکان همان
زبانی است که عامه‌ی مردم بدان سخن می‌گویند، و در عین حال این مسایل و
رخدادها در هاله‌ی از خیال پوشیده شده باشند تا به یاری آن، مسایل و امور
عادی، به حالتی غیر عادی و نامأنوس به تصور درآیند، و نکته مهم‌تر و دیگر آن
که این وقایع و رخدادها با پی گرفتن قوانین عمده و اساسی طبیعت ما، به
شیوه‌ی البته راستین و نه متظاهرانه، جالب توجه و پرجاذبه به نظر آیند...

در خصوص این که شاعران چه زبانی را به کار بگیرند، از روزگار دانه شاهد دگرگونی
عظیمی بوده‌ایم. دانه که می‌کوشید زبان خشن و قرون وسطایی ایتالیا را به زبانی آراسته و
ظریف بدل کند در رساله‌ی درباره‌ی زبان عامیانه می‌گفت از زبان دهاتی و بی‌پیرایه بهره‌یزید.
از روزگار او زبان آن‌قدر پرداخت یافته بود که «بیان شاعرانه» جانشین گویش عادی شده بود.
وردزورث در پیشگفتار کتابش به شاعران توصیه می‌کرد که زبان مردم عادی و به ویژه زبان
دهاتیان را در اشعار خویش بیاورند.

وردزورث به شیوه‌ی کسانی که در دربار و در شهر زندگی می‌کنند علاقمند نیست. او
می‌خواهد که شعر با «احساسات ماهوی دل آدمی» سروکار داشته باشد. انسانی که در میان
طبیعت بزید، برتر از انسانی است که در شهر می‌زید. در مناطق روستایی، احساسات آدمی
درآمیخته با صور پایدار و زیبای طبیعت است، ولی نه «طبیعت انضباط یافته و قاعده‌مند» بلکه
مزارع و کشتزارهای انگلیس. زبان کشاورزان برتر از زبان سایر اقشار است، چرا که این قشر
هماره با بهترین چیزهایی که بهترین بخش زبان را پدید می‌آورد، در مراوده‌اند.

بیان شاعرانه و «تشخیص» مفاهیم انتزاعی - که نشان مشخص شعر نئوکلاسیک بود - به دلیل
تصنعی بودن‌اش از نظر او مردود است. «شعر خوب، فیضان بی‌اختیار احساساتی نیرومند
است»، نه بیان نکاتی پیش پا افتاده و مألوف به زبانی موزون. در واقع «زبان بخش عمده‌ی هر
شعر خوب ... جز از حیث وزن، ضرورتاً نباید از هیچ جنبه با زبان نثر خوب فرق داشته باشد».

وردزورث می‌پرسد: «شاعر کیست؟» او دیگر سراینده‌ی احوال بزرگان و آموزگار موازین رفتاری شایسته و درست نیست. «افرادی است که با افراد آدمی سخن می‌گوید: فردی که به راستی از حساسیتی زنده‌تر و شوق و رقت خاطری بیش از دیگران بهره‌ور است. وی کسی است که در خصوص طبیعت بشری آگاهی بیشتری دارد و روح وی وسیع‌تر از آن حدی است که در میان سایر ابناء بشر دیده می‌شود. شاعر فردی است که از شور و احساس و خواست‌های خود خرسند است و بیش از دیگر مردم از روح زندگی که در وجود اوست به نشاط می‌آید؛ و از این اندیشه که همین شور و احساس و خواست‌ها در گردش کائنات جلوه‌گر است، احساس مسرت می‌کند و عادت دارد که هر جا آن‌ها را نمی‌یابد، خود به آفرینش آن‌ها پردازد.»

بخش کثیری از آن‌چه را که به گمان ما شالوده‌ی نظرگاه رمانتیک به زندگی و ادبیات را شکل می‌دهد، در این تعریف وی از شاعران می‌توان یافت. اگر شعر فیضان بی‌اختیار احساسات است، پس آموختنی نیست و نمی‌توان آن را در حصار قواعد ادبی محدود کرد. در نگاه نخست با چنین تصویری از شاعر و شعر، دشواری کار شاعر کمتر از آن است که الزامات نئوکلاسیک‌های قدیم برای وی ایجاد می‌کردند. اما این یک سوی قضیه است. سوی دیگرش آن است که چنین تصویری از شاعر و شعر، شاعر را از مردم عادی دورتر از آن می‌ساخت که قواعد نئوکلاسیسم سبب می‌گشتند. یگانه خواست واقعی نقادان نئوکلاسیک از شاعر آن بود که به قواعد شعر پای‌بند بماند. وردزورث چیزی فراتر از این از شاعران طلب می‌کرد. به گمان او شاعران باید قریحه‌ی ویژه‌ی داشته باشند که در میان مردم نمی‌توان آن را یافت. این تصور از شاعر و شعر کمی بعد فکر دیگری را برانگیخت که شاعران باید نابغه باشند و نهایتاً سبب گشت که ناقدان بگویند که شاعران نباید فقط افراد والاتری و ممتازی باشند که با افراد آدمی سخن می‌گویند، بلکه باید افراد والاتر و ممتازی باشند که فقط با افراد والاتر و ممتاز سخن می‌گویند. اما این بحث مربوط به آینده است. در وضعیت فعلی، مهم‌ترین نکته در آثار وردزورث تأکید او بر فردیت شاعر است. یعنی آن خرسندی و مسرت خاطر شاعر از «شور و احساس و خواست‌های خویشتن» که او را پاک متمایز از شاعران اجتماعی سایر ادوار می‌سازد.

و اما هدف از شعر چیست؟ هوراس و اسکالیکر و بوالو جواب می‌دادند که هدف از شعر، تعلیم است. وردزورث می‌گوید چنین نیست. یگانه محدودیتی که شاعران در سرودن شعر دارند، «لزوم فراهم آوردن لذتی بی‌واسطه برای موجودی انسانی» است «که معلوماتی را که از او انتظار می‌رود، داراست، ولی نه در مقام پزشک و وکیل دعاوی و ستاره‌شناس و فیلسوف طبیعی، بلکه در مقام فردی انسانی.»

بدین گونه وردزورث، ایراد افلاتون در رساله‌ی ایون را که می‌گفت شاعران کمتر از راننده‌ی ارابه در خصوص راندن ارابه می‌دانند، بی‌پاسخ نمی‌گذارد. با فرض این که شاعر، آموزگار حقایق و امور واقعی نیست، پاسخ به این اعتراض آسان است.

شعر در نظر وردزورث صرفاً به منزله‌ی فعالیت فکری یا اجتماعی دیگری نیست. «نفخه و روح لطیف همه‌ی معارف است. بیان پرشور و احساسی است که در سیمای همه‌ی علوم می‌توانش یافت.» حقیقت علم از دسترس ما دور است. تا شاعران آن را به کار نیاورند، «بخشی از میراث طبیعی و جدایی ناپذیر ما» نیست. اختراع علمی تا زمانی که شاعری حس و حال شاعرانه بدان نبخشد، شیء انسانی نیست. برای ذکر مثالی تازه که می‌توانست پسند خاطر وردزورث باشد، از هواپیما یاد می‌کنیم که سالیان سال اختراعی سودمند بود، ولی نوعی ابزار علمی صرف به شمار می‌رفت، تا آن‌که نویسندگانی از قبیل آنتوان دوسن تگزوپری این ابزار علمی را «برای ما موجوداتی که رنج می‌کشیم و محظوظ می‌شویم، به صورت شیئی ملموس» در آورد.

شعر دیگر مستلزم خرد و قاعده‌های خاص نیست. کسی همچون اسکالیکر در دوران رنسانس می‌توانست شعر و گیاه‌شناسی و فیزیک و پژوهش‌های گرامری و بلاغی‌اش را، همه از یک جنس بدانند. وردزورث ولی نمی‌توانست. از نگاه او، شعر محدوده‌ی جدا و مشخصی داشت. حاصل خردورزی نمی‌بود، بلکه حاصل تخیل و احساسات بود. در تعریف مشهورش از شعر می‌گوید: «شعر فیضان بی‌اختیار احساسات است: از عاطفه‌ی فرا یاد آمده در آرامش خیال سرچشمه می‌گیرد. شاعر در این عاطفه تأمل می‌کند تا وقتی که به دنبال نوعی واکنش خاص، آرامش به تدریج از بین می‌رود، و عاطفه‌ی همانند با آن‌چه پیشتر دستخوش تأمل و

تدقیق بود، به تدریج پدیدار می‌شود و بالفعل در ذهن جای می‌گیرد.» از آن‌چه وردزورث در خصوص منشاء و طبیعت شعر می‌گوید، می‌توان پنداشت که الگوی شعر در نظر او چنین است. شاعر به طبیعت می‌نگرد، عواطف‌اش برانگیخته می‌شوند. در حالت آرامش خیال عواطف‌اش را فریاد می‌آورد. این عواطف به مدد تصاویری از اشیاء و چیزهای طبیعی که در آغاز عواطف او را برانگیخته بودند، به صورت شعر درمی‌آید. خواننده به شعر می‌نگرد. تصاویر طبیعت در شعر - که متألی از عواطف شاعر است - عواطفی در خواننده پدید می‌آورد، مشابه عواطفی که شاعر در وهله‌ی نخست داشت. آیا طرز تلقی وردزورث از رابطه‌ی میان شاعر و خواننده، اساساً به همین شکل نیست؟ ارتباط در حیطه‌ی عواطف است که روی می‌دهد، نه در حیطه‌ی اندیشه‌ها و افکار، خواه افکاری بدیع، و خواه افکاری کهنه و مهجور.

سست‌ترین بخش این پیشگفتار جالب و بدیع آن جاست که وردزورث در خصوص وزن سخن می‌گوید. پس از آن‌که ادعا می‌کند که بخش عمده‌ی زبان هر شعر خوب تفاوتی با نثر ندارد، ناچار می‌شود از خویشتن بپرسد که چرا به جای نثر در قالب‌های وزن‌دار می‌نویسد. پاسخی که می‌آورد، چندان قانع‌کننده و رضایت‌بخش نیست، مخصوصاً از این حیث که در راستای مخالفت‌اش با مکاتب قدیم‌تر، هر گونه اعتلای زبان را به اشکال دیگر مخالفت با طبیعت‌گرایی مورد قبول خویش می‌داند و بر آن می‌تازد. بدین گونه در آغاز ادعا می‌کند که وزن در برابر حرکت پرشور شعر مانع ایجاد می‌کند و اگر وزن نباشد، شعر بس نیرومندتر یا بس عاطفی‌تر خواهد بود. این سخن به هیچ رو درست نیست، چنان که گویا خود او هم به نادرستی آن پی برده بود، چرا که کمی بعد، و این بار منصفانه، اظهار می‌دارد که وزن عواطف آدمی را تشدید می‌کند. در واقع برای سؤالی که از خویش پرسیده بود، پاسخ معقول و قانع‌کننده‌ی نداشت. بنابراین از سرناتوانی می‌گوید: «چرا باید به من بتازند که خواسته‌ام به این توصیفات، زیبایی و جذابیتی ببخشم که به اعتقاد همه‌ی ملل در زبان موزون شعر می‌توان یافت؟» این نکته که وردزورث که در عرصه‌ی نقد ادبی نوآور و بت‌شکن بود، ناچار گشت برای اثبات درستی کار خود به موافقت عام اشاره کند، گواه آن است که در برابر این پرسش، پاسخ روشن و قانع‌کننده‌ی نمی‌داشت. شک نیست که مشغله‌ی فکری اصلی او در سایر

بخش‌های مقاله‌اش آن است که خوانندگان‌اش به موافقت عام اعتنا نداشته باشند. می‌نویسد: «خواهشی که من از خوانندگان کتاب دارم آن است که در قضاوت و داوری درباره‌ی این شعرها حقیقتاً بر اساس احساسات درونی خودشان تصمیم بگیرند، نه بر پایه‌ی تأمل و مذاقه در قضاوت احتمالی دیگران.» این سخن وردزورث که احساساتِ شخص را تقریباً نقطه‌ی مقابل قضاوت عام فرض می‌کرد، در حالت افراطی‌اش به این عبارت معروف منتهی می‌شود که بارها و بارها شنیده‌ایم: «من چیزی در خصوص شعر (یا موسیقی یا هنر) نمی‌دانم، ولی می‌دانم که چه چیز را دوست می‌دارم.»

زحمت بررسی و تصحیح آراء و عقاید وردزورث در خصوص زبان و وزن را یار و همقطارش، کولریج، برعهده گرفت. وی این کار را هفده سال بعد در کتابی به نام سیره‌ی ادبی^۱ عملی کرد. کولریج تیزبینانه اظهار داشت که نظریه‌ی زبان خود وردزورث برپایه‌ی منتخبی از زبان بی‌پیرایه‌ی مردم دهات استوار است. حالا شما اگر بیابید و واژگان محلی را از زبان مردم دهات کنار بگذارید، چیزی که به جا می‌ماند دیگر به هیچ وجه زبان بی‌پیرایه مردم دهات نیست. زبانی است که همه بدان سخن می‌گویند. بنابراین ادعای اصلی وردزورث را، در باب وجود فضیلت و ویژه‌ی در گویش کسانی که ارتباط نزدیک‌تری با طبیعت دارند، رد می‌کرد. اما، با وجود آن که نظریه‌ی وردزورث را نمی‌پذیرفت، با اعتقاد او در خصوص بطلان و نادرستی بخش عمده‌ی شعر نسل پیش موافقت کامل داشت. او که سال‌ها پس از مقالات وردزورث و در ایامی قلم به دست گرفته بود که جنبش رمانتیک هواداران بیشتری داشت، می‌توانست منطقی‌تر از وردزورث سخن بگوید و کمتر از او مجادله‌انگیز باشد.

بنابراین در خصوص مسأله‌ی وزن نیز توانست اظهارات خارج از محدوده‌ی همکارش را تصحیح کند. او تصریح می‌کند که نه فقط طرز بیان بخصوصی هست که شایسته‌ی زبان موزون است و مناسب حال نثر نیست، بلکه عباراتی هست که در نثر پذیرفتنی است، ولی در شعر پذیرفتنی نیست. سپس بحث‌اش را با بررسی شعر خود وردزورث و اثبات این که وردزورث از نظریه‌ی خویش‌تن تبعیت نمی‌کرد، خاتمه می‌دهد. «اگر قرار بود همه‌ی آن‌چه را که در

نتیجه‌ی هواداری ادبی از نظریه‌ی آقای وردزورث در پیشگفتار کتاب‌اش کنار باید گذاشت، ندیده بگیریم، دست کم لازم بود از دو سوم زیبایی‌های برجسته و چشمگیر شعر او چشم‌پوشیم.»

اما سهم کولریج در نقد ادبی بسیار فراتر از تصحیح خطاهای وردزورث است. در محدوده‌ی نقد عملی، بحث او در باب شکسپیر، یکی از برجسته‌ترین نمونه‌های نقد ادبی انگلیسی است. او به درستی می‌گوید: «من نخستین کسی بودم که علناً و به تفصیل نشان دادم که زیاده‌روی‌ها و نابهنجاری‌هایی که به شکسپیر اسناد می‌شود، تنها خیالات مردی ملانقطی است که عقاب را به محاکمه می‌کشد که چرا از ویژگی‌های قو برخوردار نیست.

کولریج زحمت مشاجره بر سر قواعد نئوکلاسیک‌ها را به خود نمی‌داد. دیدگاه او در باب شعر، ارگانیک است، نه ساختکاری.^۱ شعر واقعی حاصل یگانگی قوه‌ی فاهمه و جان است و نمی‌توان آن را در حصار قواعد و معیارها محدود کرد. «شعر آن قسم سخنی است که قصد آن پیش از هر چیز، فراهم آوردن لذت و انبساط خاطر است نه عرضه‌ی حقیقت، و از این روی درست برخلاف آثار علمی است؛ و با دیگر اقسام سخن نیز (که همانند شعر قصدشان فراهم آوردن لذت و انبساط خاطر است) فرق دارد، چرا که در شعر این انبساط خاطر حاصل کل اثر است و البته با خشنودی خاطر حاصل از یکایک اجزاء نیز سازوار است.» شاعری امری غریزی است و نه قابل یادگیری. آن‌چه شعر را ممتاز می‌کند دستورالعمل‌های هنر شاعری نیست، بلکه قدرت آفرینندگی تخیل شاعران است.

شاعر در حالت کمال آرمانی‌اش، همه‌ی روح آدمی را با وابستگی ملکات آن به یکدیگر بنا به ارزش و اعتبار نسبی‌شان به کنش وامی‌دارد. وی به یاری آن نیروی ترکیبی و جادویی که ما نام تخیل را فقط منحصر بدو می‌دانیم، نوعی حال و هوا و روح یگانگی می‌پزاند که همه را به هم می‌آمیزد و به اصطلاح به هم پیوند می‌دهد. این نیروی جادویی که در آغاز، فهم و اراده او را به کنش وامی‌دارد و زیر سلطه‌ی بی‌وقفه، ولو ملایم و نامشهود آن دو عمل می‌کند،

۱- معادل *mechanical* و پیشنهاد نجف دریابندری است.

خویشتن را در ایجاد موازنه و سازش میان صفات متضاد یا ناسازوار نمایان می‌سازد: میان همسانی در برابر اختلاف، عام در برابر خاص، اندیشه در برابر تصویر، نمونه در برابر فرد، درکِ نوظهوری و تازگی در برابر اشیاء قدیمی و مألوف، حالت عاطفی فوق‌العاده طبیعی و معمول در برابر نظامی فوق‌العاده طبیعی و معمول، و داوریِ همیشه بیدار و خویشتن‌داریِ پایدار در برابر اشتیاق و احساسات سرکش و پرشور. به علاوه در حالی‌که امور طبیعی و ساختگی را درآمیخته می‌کند و هماهنگ می‌سازد، هنر را به طبیعت و اسلوب رابه موضوع و ستایش ما را در خصوص شاعران به همدلی ما با شعر منوط می‌کند.

ویکتور هوگو (۱۸۸۵ - ۱۸۰۲)

مقالات و کتاب‌های نویسندگان رمانتیک فرانسوی در خصوص نقد ادبی دیرتر از مقالات و کتاب‌های هم‌تایان انگلیسی‌شان به نگارش درآمد و بحث‌ها و مجادلات آگاهانه‌ی بیشتری از مقالات و آثار انگلیسیان برانگیخت. به هر حال این تأخر و مجادله‌آمیزی یا به سبب دیرپایی نئوکلاسیسم در فرانسه بود و یا به دلیل آن‌که نئوکلاسیسم با سلیقه و ذوق مردمی که به زبان‌های لاتینی سخن می‌گویند، مناسبت و سازواری بیشتری داشت، چنان‌که به ادعای بسیاری از نویسندگان فرانسوی هنوز هم چنین است. با آن‌که بخش فراوانی از نقدهای رمانتیک در همه‌ی کشورها واکنشی صریح در برابر مکتب نئوکلاسیسم بود، بخش عمده‌ی نقدهای رمانتیک فرانسوی، چیزی فراتر از واکنش صرف در برابر نئوکلاسیسم می‌نماید. نقدهای رمانتیک در فرانسه همراه با حرکتی در جهت از هم گسیختن قواعد قدیم است تا با واژگونی عمدی و آگاهانه‌ی معیارهای کهن به معیارهای تازه‌ی بتوان دست یافت.

مقدمه‌ی ویکتور هوگو^۱ بر یکی از آثار نمایشی‌اش به نام کرامول^۲ که در سال ۱۸۲۷ انتشار یافت، برجسته‌ترین و پرآوازه‌ترین رساله‌ی مکتب رمانتیک فرانسویان است. بحث اساسی وی آن است که هنر رمانتیک، هنر مدرن است. زمانه تغییر کرده و هنر نیز باید همراه با آن دستخوش

1. Victor Hugo

2. Cromwell

تغییر گردد. او جوانان را به گردآمدن حول محور و معیاری تازه فرامی خواند. هوگو این عقیده را که ادبیات را با جامعه سروکاری نیست نمی پذیرد. وی اظهار می دارد که نژاد آدمی «روزگاری کودک بود، بعدها مردی بالغ گشت، و اینک دوران باشکوه سالخوردگی اش را به چشم می بینیم، و اما از آن جا که شعر همیشه در جامعه جاری و ساری است، ما قصد داریم با توجه به فرم جامعه نشان دهیم که شعر در هر یک از این سه عصر بزرگ یعنی دوران بربریت و دوران باستان و دوران جدید، واجد چه خصوصیتی هست.»

در دوران بربریت، آدمی چنان به خدا نزدیک است که رؤیاهای وی همه کشف و شهر بند. خدا و روح و جهان هستی، راز سه گانه‌ی آواز این بشر دوران بربریت است. «یگانه در آن او نیایش، و یگانه قالب شعر وی چکامه است.» سفر پیدایش، شعر دوران بربریت است.

در دوره‌ی دوم، یعنی دوران باستان، قبایل مختلف ملل مختلفی را تشکیل می دهند. خصیصه‌ی بارز این دوره‌ی زمانی، سفرکردن و کوچیدن است. شعر، این دگرگونی را بازتاب می دهد و حماسه پدید می آید. هومر شاعری بزرگ است. تاریخ مردم دوران باستان نیز حماسه است. «هرودوت نوعی هومر است.» این نکته را که فرم شعری غالب دوران باستان حماسه بود در این واقعیت می توان یافت که حتا تراژدی مردم باستان، حماسه بود. همسرایی ابزاری بود که به شاعر اجازه می داد حماسه‌ی خود را تفسیر کند و تکمیل کند. تئاتر که می توانست سی هزار تماشاگر را در مکان واحدی گرد بیاورد و مناظری وسیع را به نمایش بگذارد، به سبب همین ویژگی هایش حماسه شمرده می شد. دوران باستان سپری گشت. دینی آسمانی دوران باستان را برافکند «و نطفه‌ی تمدنی جدید را در تن بی جان / اش / به جا نهاد.» همراه با پیدایش مسیحیت احساس تازه‌یی سر برآورد که عصر جدید زاییده‌ی آن بود - احساس دلتنگی. «بشری که با این دگرگونی ها و تحولات، عظیم در خود فرومی رفت، حس شفقت و همدردی اش به نوع بشر برانگیخته می شد و در اندیشه‌ی سرخوردگی های اندوهبار و ناگوارش در طی زندگی فرو می رفت. مسیحیت از دل این احساس تازه که «کیتوی^۱ کافرکیش به نام نومیدی اش می شناخت، دلتنگی را پدید آورد.

بنابراین هوگو به سان گوارینی در ایتالیای عصر رنسانس، تقلید همه جانبه از نویسندگان باستان را که نقادان عصر کلاسیک توصیه می‌کردند، ناشدنی می‌دید، چرا که ما دیگر مشرک و کافر کیش نمی‌باشیم. استحاله‌ی دنیا که مسیحیت امکان آن را فراهم آورد، ذهنیت آدمی را دستخوش تغییر کرده است. انسانی که پرورش یافته‌ی سنت‌های مسیحی است، هر اندازه که بکوشد، نمی‌تواند از زندگی همان تصور و برداشت را داشته باشد که نویسندگان مشرک روم و یونان قدیم داشتند. با عوض شدن تصورات، طبیعی است که هنر نیز دستخوش تغییر می‌گردد. نخستین ادوار پیدایش مسیحیت با حوادثی بزرگ همراه است که صحنه‌هایی جالب و تماشایی بود. «افسرده جانی و مکاشفه سایه به سایه‌ی هم و چون یاران قدیم پدیدار می‌شوند. اینک هنری که زاییده‌ی این دوره‌ی تاریخی است» به همان کاری روی می‌آورد که کار طبیعت است، یعنی درآمیختن نور و ظلمت و عالی و گروتسک، و به دیگر سخن جسم و روح و هوشمندی و جانور صفتی، بی‌آن که خلط شده باشند.

بدین سان اسلوب تازه و نوع جدیدی در شعر عرضه می‌شود که بدان گروتسک می‌گوییم. قالب هنری جدید، کم‌دی است. اینک جنبه‌های هولناک و نامتعارف و گروتسک بر آثار هنری سایه گسترست: دانته در شعر، و میزاب کله‌اژدری در ساختمان کلیسای جامع مسیحیان از این قبیل است. در این آثار، در کنار جنبه‌های گروتسک، شاهد اسلوب عالی هستیم. در مدخل شعر جدید، سه کاریکاتور از هومر را می‌بینیم: آریستو در ایتالیا و سروانتس در اسپانیا و رابله در فرانسه. گروتسک همه جا به طرزی جالب و بدیع، درآمیخته با زیبایی است، به نحوی که تصور آن برای مردم قدیم ناشدنی بود. محال بود مردم باستان بتوانند جانور و زیبایی^۱ را بنویسند.

تا مدت‌ها گروتسک بر اسلوب عالی چیره و غالب بود. سرانجام نابغه‌ی جدید میان این دو توازنی راستین ایجاد کرد. این نابغه‌ی جدید شکسپیر بود. او «گروتسک و اسلوب عالی، و مضحک و هولناک و تراژدی و کم‌دی» را درآمیخت. او فرم نهایی، شعر عصر جدید، یعنی درام را پدید آورد.

تنها درام، شعر راستین و تمام عیار است. فرم‌های پیش‌تر، یعنی چکامه و حماسه، تنها

مایه‌یی از شعر با خود دارند. اما عصر جدید، عصری دراماتیک است، و دراماتیک بودن به معنای غنایی بودن است. «چرا که شعر غنایی است که بیش از هر چیز شایسته‌ی درام است.» همه چیز در شعر جدید به درام می‌انجامد.

چیزی بهتر از این نظریه‌های ادبی هوگو نمی‌تواند گواه تلاش رمانتیک‌ها برای برافکندن نئوکلاسیسم باشد. قرون وسطا را که نئوکلاسیک‌ها چون عصری گوتیک و وحشی نکوهش می‌کردند، هوگو بستری برای پیدایش ادبیات جدید می‌دانست و ستایش می‌کرد. او به جای آداب‌دانی و محدودیت‌های پسندخاطرِ بوالو و پوپ، اسلوب عالی و گروتسک را به میان آورد. هر اندازه که نئوکلاسیک‌ها خواهان میانه‌روی بودند، هوگو به افراط، علاقه نشان می‌داد.

پیداست که هوگو با وحدت‌های زمانی و مکانی میانه‌یی نداشت. او قواعد و قوانین را محکوم می‌کرد. به جای دنباله‌روی قواعد، به هواداری از حقوقِ نبوغ می‌پرداخت. شاعر اینک به سان یکی قهرمان بزرگ پا به صحنه می‌گذارد. به سان ناپلئونی که می‌تواند هر چیز فراروی خویش را درنوردد و پس پشت بگذارد. «بسا جای شگفتی است که آزادی در این عصر، چون پرتوی، بتواند به همه جا راه یابد، جز آن‌جا که بیش از هر جا حضورش طبیعی و قابل انتظار است - یعنی عرصه‌ی اندیشه. بیایید نظریه‌ها و نظام‌های شاعری را به دور افکنیم. بیایید این گچ فرسوده‌ی را که نمای عمارت هنر را فراگرفته، فرو ریزیم. نه قاعده‌یی و نه قالبی هست.»

هر چند شاعر از طبیعت بهره می‌برد، طبیعت و هنر، دو چیز مجزایند. درام آیینی‌بی‌کانونی است که بیش از آن که بخواهد نور طبیعت را منعکس کند آن را تشدید می‌کند. هر چیز که در تاریخ و زندگی و در آدمی هست، در درام نیز تواند بود. مهم‌تر از هر چیز درام، توانایی آن است در این که گذشته را شور و زندگی ببخشد. از نگاه هوگو، مناسب‌ترین شکل درام، درام تاریخی است، چرا که به خوبی می‌تواند اجرای این نقش سازنده را به دوش بگیرد. شعر این نوع درام جدید، باید آزاد و بی‌پرده و صمیمی باشد. زبان این قسم شعر، ضروری است که زبانی امروزی و جدید باشد. «فهم آدمی در همه حال رو به ترقی دارد.» زبان فرانسه‌ی سده‌های هفدهم و هجدهم نمی‌تواند، زبان سده‌ی نوزدهم باشد.

همه چیز در حال، حرکت است. ترقی در راه است. نقد جدید به گفته‌ی هوگو، باید بر پایه‌ی

«ذوق، ذوق سلیم» استوار گردد.

مردم همه درخواهند یافت که داوری درباره‌ی نویسندگان نه بر پایه‌ی قواعد و انواع که برخلاف طبیعت و هنرند، بلکه باید بر پایه‌ی اصول لایتغیر هنر نگارش و قوانین خاص طبایع فردی‌شان صورت گیرد.

گوته^۱ (۱۸۳۲ - ۱۷۴۹)

مقایسه‌ی میان آراء و عقاید ادبی هوگو با دیدگاه‌های ادبی گوته، بزرگ‌ترین نویسنده‌ی آلمانی، خالی از لطف نیست. گوته عمری چنان دراز کرد و زندگی‌اش را در چنان دوران پرباری از تاریخ ادبی و فرهنگی کشورش به سرآورد که شرح کامل دیدگاه‌های او در نقد ادبی، مثنوی هفتادمن کاغذ خواهد گشت. بخش عمده‌ی دیدگاه‌های او در نقد ادبی در بطن اشعار و رمان‌ها و نمایش‌نامه‌هایش عرضه شده است و سهم اندکی از آراء و عقاید ادبی‌اش را در رساله‌گونه‌ی انتقادی توان یافت، چنان‌که اهل تحقیق به سادگی نمی‌توانند تصور روشنی از آراء و عقاید ادبی وی داشته باشند.

گوته که در آغاز عضو جنبش انقلابی و پرشور خیزش و توفان^۲ بود، در پیدایش و شکل‌گیری بخش عمده‌ی آثار و مطالب رمانتیک سهم اساسی داشت، ولیکن خود او در سیر تکامل‌اش از قلمرو رمانتیسم فراتر رفت. او موضع مبارزه‌جویانه‌ی آکنده از شور شباب را رها کرد و چون پا به سن نهاد، از افراط‌های شاعران رمانتیک که حتا به او چون پدر خویشتن می‌نگریستند، روی گردانید.

1. Goethe

2. Storm and Stress

نگرش پخته و سنجیده‌ی وی را به بهترین وجه در مکالماتی^۱ توان یافت که شاگردش اکرم‌ان^۲ به جهانیان عرضه داشت. در این حرف و سخن‌های صمیمانه‌ی او می‌توان شاهد آن دغدغه‌ی خاطر وی به فرهنگ، در معنای وسیع کلمه و نه در معنای محدود ادبی‌اش بود که در دیدگاه او در باب شعر نقش تعیین‌کننده و اساسی داشت. از این جهت او را در این مکالمات نه در مقام نظریه‌پرداز ادبی، که به‌سان مردی فرزانه و حکیم می‌بینیم که مسایل شاعران را عمیقاً درک می‌کرد.

با این حال گوته در باب پاره‌یی مسایلی که در چارچوب کتاب ما جا می‌گیرند، نظرات‌اش را ابراز کرد. وی به شعر به‌سان موضوعی شخصی و فردی نمی‌نگریست، بلکه شعر را «سرمایه‌ی عمومی بشر» می‌شمرد «که خود را هر کجا و هر وقت، در قالب صدها و هزاران نفر ابراز می‌کند.» او می‌افزاید که «قریحه‌ی شعر به هیچ رو چیزی چندان نادر و نایاب نیست، و نیاز نیست کسی به خود ببالد که شعر خوب سروده است.» از همین روی این نکته در خصوص او صادق است که از نگاه او انتحال^۳، معنی روشنی نمی‌داشت. وی می‌گوید که زمانی که با شیلر^۴ بر سر متن واحدی کار می‌کردند، کمترین اهمیتی برای‌شان نداشت که کدام بخش حاصل کار کدام یکی بود. «چه فرق می‌کند که تو نوشته باشی یا من؟» شعرهایش را به ریتم آثار شکسپیر و موتسارت^۵ می‌سرود، بی‌آن که به خود بگوید این کار «سرقت ادبی» شمار است. به همین‌گونه کاملاً راضی و خرسند بود که دیگران شعر خود او را به همین شیوه به کار بگیرند.

از آن‌جا که شعر سرمایه‌یی عمومی و جهانی است، پس شعر آینده را نمی‌توان در حصار مرزهای ملی و بومی محدود کرد - عصر ادبیات جهانی فرا رسیده است. با این حال، به دلیل تعلق خاطرش به یونان و یونانیت، نگاه وی به ادبیات جهانی، نگاهی به راستی قیاسی و نسبی نمی‌بود. می‌گوید: «اگر به راستی به دنبال یکی الگویم، همواره باید مردم یونان باستان را پیش چشم داشته باشیم که زیبایی نوع بشر در آثارشان حضوری همیشگی دارد. باقی آثار ادبی را

1. Conversation

2. Eckermann

3. plagiarism

4. Schiller

5. Mozart

فقط از حیث تاریخی می‌توان نگریست.» گونه این خواست مؤکد سیاست‌پیشگاه را نمی‌پذیرفت که شاعران باید هنرشان را چون ابزاری در خدمت سیاست ملی به کار بگیرند. «اگر شاعری بخواهد با نگاه به سیاست و بازی‌های سیاسی عمل کند، ضروری است که خویشتن را در اختیار حزبی سیاسی بگذارد، و به محض آن‌که به حزب سیاسی پیوست، شاعری‌اش از میانه برخواهد خواست. باید با روح آزاده و وارسته و دیدگاه‌های خالی از تعصب‌اش وداع گوید و کلاه تحجر و خشک مغزی به سر بگذارد.» چرا که به گفته‌ی او «نمی‌توان از شاعر، جز آن‌چه طبیعت‌اش اقتضا می‌کند، چیز دیگری ساخت.» بنابراین چیزی ابلهانه‌تر از این نیست که نقادان و شارحان کتاب‌ها بکوشند به نویسندگان بگویند که چگونه باید بنویسند. اگر چنان نیتی داشته باشند، یگانه کاری که می‌توانند بکنند آن است که نویسنده را تباه کنند.

گونه هر چند که ثمره‌ی جنبش رمانتیک و الهام‌بخش این نهضت ادبی بود، چون پا به سن نهاد، از افراط و تفریط چنان کراهتی یافت که همه‌ی آن‌چه را که ذیل نام رمانتیک جا داشت، ادبیات بیمار می‌نامید. او می‌گوید: من کلاسیک را سالم و رمانتیک را بیمار می‌دانم. از این جهت، حماسه‌ی نیبلونگ^۱ همچون ایلیاد هومر اثری کلاسیک است، چرا که هر دو آثاری سالم و شاداب‌اند. غالب آثار جدید رمانتیک‌اند، نه به این سبب که جدیدند، بلکه از آن رو که سست و بیمارگون و مریض احوال‌اند. اما آثار قدیم کلاسیک‌اند، نه به این دلیل که قدیمی‌اند، بلکه از این حیث که سالم و نیرومند و شاداب و تندرست‌اند. اگر کلاسیک و رمانتیک را با این ویژگی بشناسیم، به سادگی می‌توان راه خود را به وضوح پیدا کرد.»

لیکن این تمایز مورد نظر او تنها آشفتگی و سردرگمی را بیشتر می‌کرد. مردمان نخستین سالیان سده‌ی نوزدهم، و از جمله خود گونه، به همه‌ی جهانیان می‌آموختند که در باب ادبیات، نگرشی تاریخی داشته باشند. در ایامی که او این عبارات را به زبان می‌آورد، پرهیز از آشفتگی و سردرگمی در صورتی شدنی بود، که اصطلاحات «کلاسیک» و «رمانتیک» همچون اصطلاحاتی تاریخی به کار بیایند. جای تأسف است که گونه تلاش می‌کرد این اصطلاحات را در معنایی

1. *Nibelungenlied*

یکسر تحقیرآمیز به کار بگیرد.

با این حال به سادگی می‌توان پی برد که او چه انگیزه‌یی داشت. وی از زیاده‌روی‌های «مکتب رمانتیک» آلمانی دلزده بود. شاهد بود که رمانتیک‌های فرانسوی به همان راهی می‌روند که پیش‌تر اعضای گروه جنبش خیزش و توفان در کشور خود او می‌رفتند. به راستی در اندیشه‌ی فرانسویانی از قبیل هوگو بود، وقتی در سال ۱۸۳۰ به اکرمان می‌گفت:

افراط و تفریط در هر انقلابی اجتناب‌ناپذیر است. در انقلاب‌های سیاسی، عموم مردم در آغاز فقط در پی برافکندن تعدی و احجاف‌اند. اما چون چشم بگشایند، خود را در ورطه‌ی خون و خون‌کشی و ترس‌لرز می‌بینند. بدین ترتیب فرانسویان نیز در انقلاب ادبی امروزشان، در آغاز فقط در پی نیل به فرم‌های ادبی آزادانه‌تری بودند، اما در همین جا متوقف نمی‌شوند، بلکه محتوای آثار قدیم را نیز در کنار فرم‌های قدیم مردود می‌شمارند. آمدند ادعا کردند که وصف احسناسات و کردارهای اشراف منبشانه ملال‌آور است و اقدام به طرح انواع و اقسام مسایل نفرت‌آور و مشنوم کردند. به جای موضوعات زیبای برگرفته از اساطیر مردم یونان، آثارشان پر از ارواح و اشباح و جادوگران و دیوهاست و قهرمانان بزرگ قدیم جای خود به شعبده‌بازان و اسرای پاروکش گالی‌ها داده‌اند. جوان با استعدادی که می‌تواند تأثیرگذار باشد و پسندخاطر افتد و شخصیتی چندان بزرگ هست که به راه خویش رود، باید خود را مطابق ذوق زمانه بسازد، و حتا فراتر از آن بکوشد که در موضوعات هولناک و هراس‌آور از اسلاف‌اش پیشی بگیرد.

با این حال گوته دریافته بود که، هم‌چنان که امروز شاهدیم، حتا جنبه‌هایی از رمانتیکسم که پسندخاطر او نیست، در شکل‌نهایی ادبیات آینده سهم خواهند داشت.

افراط‌ها و زیاده‌روی‌هایی که وصف کردم، به تدریج از بین خواهد رفت. اما عاقبت این حُسن بزرگ به جا خواهد ماند. به علاوه فرم ادبی آزادانه‌تر و موضوعات متنوع‌تر و پربارتری به دست خواهد آمد و هیچ مضمونی از این

جهان پهناور و زندگی کثیرالابعاد، به اسم مضمونی غیر شاعرانه کنار نخواهد ماند.

حق با او بود. جنبش رمانتیک بود که راه را برای تنوع و گوناگونی ادبیات در سالیان بعد باز کرد.

والت ویتمن (۱۸۹۲ - ۱۸۱۹)

پیشگفتار بر برگ های علف ویتمن (۱۸۵۵)، معادل آمریکایی پیشگفتار بر کرامول هوگو است. هر دو سرشار از نوعی جوشش و نوعی حس تازگی و آزادی اند ویتمن اما از هوگو «هوگو» تر است.

اگر در نظر هوگو شاعر نابغه‌یی بهت آور و حیرت‌انگیز است، در نظر ویتمن، شاعر خداست یا برتر از خداست.

شعر و نقد والت ویتمن هر دو، حال و هوایی تازه و بی‌مانند دارند. او آمریکایی است و دموکرات، و شاعری از نوع جدید پیش از این شاعری چون او نداشته‌ایم، به کشورهای کهن سال می‌نگرد و نویسندگان‌شان را، برترین نویسندگان‌شان را، آلوده‌ی افکار طبقاتی و متأثر از نظام طبقاتی می‌بیند. شکسپیر با مردم عادی که سرچشمه حیات دموکراسی به شمار می‌روند، میانه‌ی خوبی ندارد. نمایش نامه‌های وی مظهر فئودالیسم مصالحه‌ناپذیر در ادبیات‌اند. رمان‌های اسکات ضد دموکراسی‌اند و شعرهای تیسسون مشجون از ذهنیت «نادموکرات».

او مشاهده می‌کند که سیاست و ادبیات در گذشته در هم بافته بودند گر چه کسی مدعی نیست که مطلب همه این است و می‌پذیرد که در آینده نیز چنان خواهد بود او بدین قضیه از

زاوییه‌یی تاریخی می‌نگرد. گذشته همان بود که می‌بایست پاره‌هایی از آن هنوز در آزاد و تمهائیده و شیوه‌های ادبی باقی هست. لکین به زودی از بین خواهد رفت. اینک نوبت آمریکاست. «وارثی خوش اندام که با گام‌های استوار فرا پیش می‌آید» آینده از آن آمریکا و ادبیات آن خواهد بود. همچنان که ادبیات اروپا مناسب حال گذشته بود.

مردم آمریکا از همه‌ی ملل دیگری که از آغاز تا امروز در هر کجا دیگر زمین بوده‌اند، طبیعت شاعرانه‌تری دارند. ایالات متحد اساساً خود بزرگ‌ترین شعر تاریخ جهان است در تاریخ زمین ما از آغاز تا امروز وحشی‌ترین و پرشورترین نواحی در قیاس با شورش و یلگی عظیم‌تر ایالات متحد، رام و سر به راه می‌نمایند در این جا دست کم در جنبش و کوشش آدمی چیزی هست که با فعالیت‌های فراگیر و همه‌جانبه‌ی شب و روز هماهنگ است در این جا آن و بکری و لاقیدی و وسعتی را می‌توان یافت که روح طالب آن است.

او می‌گوید ایالات متحد از همه‌ی ممالک دیگر مردمان بهتر دارد. تمام کردار این مردمان شعر ناسروده است.

مشخصه‌ی شعر جدید. نگرش کلان و بلند نظرانه به اشیاء پیرامون است. آمریکا سرزمین یله ورها از قید و بندهاست این یلگی و آزادی را در شعر آمریکا هم باید سراغ یافت چه نیازی است که از شاعران اروپا و باستان تقلید کرد؟ انگار کشف و اشغال قاره‌ای باختری و حوادثی که در این فاصله در آن جا رخ داد، از صحنه‌های حقیر دوران باستان و خرابگردی بی هدف قرون میانه، اهمیتی کم‌تر داشته است، شاعر آمریکایی چون خود آمریکا همه شمول است. او مظهر جغرافیای میهن خویش است. رود خانه‌ها، کوه‌ها، دریاها، ساحل‌ها، درخت‌ها، و پرندگان، موضوع شعر او، راه و رسم مردم است، ولی راه و رسم تعمیرکاران جوان و زنان و مردان کارگر آمریکایی آدمی، این هاست موضوع شعر شاعر آمریکایی:

برابری کامل زن و مرد ابراز ازادانه‌ی تمایلات جنسی - حرکت سیال جمعیت - کارخانه‌ها و حیابت بازرگانی و دستگاه‌های کاراندوز - مبادلات نیگه دیناسیان - زندگی مهاجر نشینان جنوب - زندگی مردم اهل شمال شرق و شمال غرب و جنوب غرب - بردگی و همدستی هولناک به قصد نگاه داشتن آن و مخالفت سخت به ادامه‌ی آن که هرگز فرو نخواهد

نشست، الا این که خود از بین برو یا زمان از نسحق گفتن و لب از جنیدن بازماند. شاعر آمریکایی شایسته‌ی موضوعات و مضامین شعر خویش است. او پیشگوست ... فرد انسانی است به خود می‌خود در منتهای کمال است ... دیگران هم به خوبی اویند، فقط او می‌بیند و دیگران نمی‌بینند او در پی هیچ نظم و قاعده‌یی باز نمی‌ماند... بلکه خود اساس هر گونه نظم و قاعده‌ای است. شاعر جدید با موضوعات جدید و بزرگ ترش به برداشت‌های قدیمی از وزن و بیان شعری محدود نیست. جدید این گونه شعر، ریتمی ارگانیک است. «سلامت بیان و آرایه‌های هنری که در اشعار یا خطابه‌ها یا قطعات موسیقایی فوق العاده زیبا می‌توان یافت چیزی مستقل نیست، بلکه چیزی وابسته و مشروط است. زیبای همه حاصل خون زیبا و فکر زیباست» شعر آمریکا چون بیشه‌ها و رودخانه‌های آمریکا، طبیعی باید بود چیزی که اشغال ساده و طبیعی و به ویژه قالب انسانی را برتر شوید. روانیست. فرزندان سالم و نیرومند را تنها در اجتماعاتی می‌توان پدید آورده و تصور کرد نمونه‌های که اشکال طبیعی در آن با در دست باشد. این جا مناسبت میان شعر و زندگی در متنها درجه‌ی کمال است اما گویا اروپایی‌های مفلوک که در احاطه‌ی سبک‌هایی مثل رکوکو و باروک اند. فرزندان رکوکو و بروک می‌زانید.

شاعر آمریکایی که با مضامین آمریکایی و جدید او به روست، با فرم‌های آمریکایی رو به روست. شاعری خوش اقبال است، چون برای نگارش شعرش از زبانی شایسته بر خوردار است. این زمان «مستحکم ایستادگی است ... زبان تحول سلیم است. زبان نژادهای پر غرور و بسوداوی است. زبان همه‌ی آن که بلند پروازند زبان که بیانگر ایمان و بلوغ و خود باوری و آزادی و و برابری و فراخی و مال اندیشی و غرم و است» نحوه‌ی عبارت پرورند و پیداست که آزادی او را محدود سازند!

همه‌ی اسن ها که شعر جدید و شاعر جدید را می‌سازند، زاییده‌ی آزادی‌اند. بدون اندیشه‌ی آزادی، هیچ شعر بزرگی نمی‌توان سرود شاعر، صدای خود آزادی است. همه‌ی ملاحظات دیگر در قیناست با این اندیشه‌والا و بزرگ، مسایل جزئی و و فرعی شمرده می‌شوند. کار شاعر بزرگ، شاد ساختن بردگان و به هراس افکندن اربابان است. چرخش گران

و صدای پا و حرکت دست‌های چنین شاعری برای یکی زنگ خطر و برای دیگری مایه‌یی امیدواری است.»

آزادی مهم‌ترین خواست ویتمن است. آزادی البته تنها به معنی آزادی سیاسی نیست اما آزادی سیاسی عامل مهمی است و نجابت بی‌شائبه و خون سرخ اصیل شاعر با آزادی و رهایی وی از همه گونه قید و بندهاست که محقق خواهد گشت.» این‌ها همه به معنای نفی دیدگاه‌های فئوکلاسیکی قدیم است، چون اگر بتوان چیزی را هفت مشخص نئوکلاسیک‌ها شمرد، این چیز، محدودیت است. از دید ویتمن، پذیرش، خیر است او افکار شد. شعر باید فراگیر باشد و نه مستثنا کننده حتی برداشت‌های قدیم از صحیح و نادرست هم برای شاعر محدود کننده است. شاعر باید همه را درست داشته باشد و به روی همه چیز آغوش گشاده داشته باشد «خرد یا کلان، تحصیل کرده یا بی‌سواد، سفید یا سیاه، مشروع یا نامشروع، بیمار یا تندرست، از نخستین دمی که فرد می‌رود تا واپسین باز دمی که برتی آید هر کار می‌کرد زندی یا مردی بکند که نیک خواهانه و دست باشد، بی‌گمان در چشم اندازی کلی و در کار می‌کرد زنی یا مردی بکند که نیک خواهانه و درست باشد، بی‌گمان در چشم اندازی کلی و در چارچوب نظم خلل ناپذیر هستی به حال او سودمند خواهد بود.»

پیدا است که ویتمن از شجاعت بهره‌وری از آزادی عملی که برای شاعران می‌خواست برخوردار بود. شعرهایی او در برگ‌های علف، شعرهایی عینی و نمونه‌یی عملی از دیدگاه‌های اوست. هیچ مضمونی ناشایست نیست کارخانه‌ها و لنگرگاه‌ها و دشت‌ها و کوه‌ها را در کنار انواع و اقسام زن و مردها در شعر او مثل کارگران و همسران و قضاوت و فاحشه‌ها می‌توان یافت ریتمی سیال در شعر خود می‌آورد که در معنای قدیمی کلام نه در آن قافیه هست و نه وزن. در استفاده از زبان مردم کوچه و بازار یا زبان اشراف هم محدودیتی برای خود نمی‌دید. دیدگاه او در باب شعر درست نقطه مخالف آزاد بوالو و هوراس است.

سن بوو (۱۸۶۹ - ۱۸۰۴)

رمانتیک‌ها معیارهای قدیمی نقد را نمی‌پسندیدند. برخی از آنان، مثل هوگو، تلاش می‌کردند که معیارهای جدیدی بنا نهند. اما زمان آن فرارسیده بود که سخن‌شناسی بیاید و همه‌ی معیارهای ذهنی و انتزاعی را، خواه قدیمی و خواه جدید، بازدارنده و دست و پاگیر بدانند. چنین سخن‌شناسی سرانجام ظهور کرد، و البته او شارل اگوستین سنت بوو^۱ نام داشت. آن‌ها که متافیزیک و زیباشناسی را واپیش می‌دارند، سنت بوو را از اساس نقاد نمی‌شمارند. ولی دیگران او را نقادی می‌دانند که بیش از همه‌ی نقادانی که تاکنون آمده‌اند، پذیرفتنی و قابل قبول است. سنت بوو همه‌ی سعی و تلاش‌اش بر آن بود که بگوید که ذوق و قضاوت خود او به وی اجازه می‌داد که به ارزیابی آثار ادبی بپردازد. او به معنای راستین کلام آموزگار ادبیات بود. وی هم از آغاز به جای نظریه‌پردازی، به سراغ نویسندگان و آثار ادبی می‌رود و باز می‌نماید که این آثار در نظر او چه معنایی دارند. شاید برداشت وی از این آثار با برداشتی که امروزه ما از آن‌ها داریم دقیقاً همانند نباشد، ولی فرصتی در اختیار ما می‌گذارد که این آثار را از منظر چشم او ببینیم و از این راه تجربه‌ی خود را از آن‌ها غنای بیشتری ببخشیم. هیچ شاگردی ناچار نیست

1. Charles - Augustin Saint - Beuve

که همیشه با استادش هم عقیده باشد، ولی استاد خوب او را کمک می‌کند که با وضوح و شفافیت بیشتری ببیند.

اما گفتن این که سنت بوو نظریه‌ی بی ندارد، به معنای آن نیست که وی روشی نداشته باشد. زندگی نقادانه‌ی وی سراسر تلاشی است برای پیدا کردن نگرشی جدید و سودمندتر به ادبیات. او که در آغاز، جوانی رمانتیک و از حلقه‌ی هواداران هوگو بود، سرشار از نوعی روح مخالفت و اعتراض در برابر معیارهای قدیم بود. چون کمی پخته‌تر گشت دریافت که وظیفه‌ی ناقد آن است که پیش از آن که در خصوص نویسنده‌ی قضاوت کند، نخست درک صحیحی از او داشته باشد.

سنت بوو به راستی فرزند زمانه‌ی خویش بود، زمانه‌ی شیفته‌ی فردگرایی، و هم از این رو بهترین راه فهم صحیح هر اثر ادبی را کسب اطلاعاتی در باب نویسنده و به تبع آن درک شخصیت او می‌دانست.

هنوز سال ۱۸۲۹ بود که در مقدمه‌ی کتابی از هوگو به نام شرقی‌ها^۱ ادعا کرد: «در عالم شعر، موضوعات بد و خوب نداریم، فقط شاعران بد و خوب داریم.» همچنان که فیزیک علم سده‌ی هفدهم بود و «قوانین» و «نوامیس» طبیعت بخشی از جهان‌بینی فیزیکی بود، علم پیشتاز سده‌ی نوزدهم زیست‌شناسی است. سنت بوو زیست‌شناس، و به تعبیر درست‌تر زیست‌شناس ادبیات بود. بنابراین برای درک درست هر نویسنده‌ی، به نیاکان و والدین و خواهران و برادران و زمانه‌ی وی نظر می‌کرد.

البته او می‌پذیرفت که مفهوم «زمانه» یا «عصر» برای پژوهندگان آثار ادبی، مفهومی بس راهگشا و سودمند تواند بود، ولی کار خود را فقط به این شیوه محدود نمی‌کرد. سنت بوو در گفت و گو از تین، منتقد معتقد به اثر محیط، می‌گوید: «اما یک چیز بود که تین از آن طفره می‌رفت. از چیزی که مهم‌ترین و اصلی‌ترین بخش وجود آدمی است شانه خالی می‌کرد. یعنی واقعیتی که به دلیل وجود آن از میان بیست یا صد یا هزار نفر انسانی که چنان که از قرائن و ظواهر پیداست تقریباً تحت شرایط بیرونی یا درونی یکسانی قرار داشته‌اند، هیچ کدام به هم

شبهات نمی‌برند، و فقط یکی در میان‌شان هست که از حیث خلاقیت سرآمد دیگران است.» (گفتگوهای جدید دوشنبه، جلد هشت، ۱۸۸۴).^۱

بدین گونه از جهتی می‌توان گفت که تین باب علم تازه‌یی را به روی ما گشود که علم نبوغ بود. اما نبوغ باید به مرحله‌ی عمل درآید. نقد در واقع نوعی هنر است، و نقادی که بخواهد موفق از کار درآید، باید هنرمند باشد.

سنت بوو نویسنده را نه همچون فردی جدا و مجزا، بلکه به چشم عضوی از گروهی می‌نگریست. او می‌گفت: «تعریف من از گروه، اجتماعی ساختگی و تصادفی از اشخاص تیزهوش نیست که در هدفی اتفاق نظر داشته باشند و گرد هم آمده باشند. بلکه غرض من از گروه، مجمعی خودانگیخته و طبیعی از صاحبان ذوق و مغزهای متفکر است که نه مشابهت چندانی دارند، و نه از یک تیره و خانواده‌اند، ولی از یک دسته^۲ و یک فوج^۳ آند و هم از آغاز که سر از تخم درآوردند، سرنوشت مشترکی یافته‌اند و باهمی سلاقی و علایق متفاوتی که دارند، رسالت مشترکی برای خود می‌پندارند (گفت و گوه‌ای دوشنبه، ۱۸۶۱).^۴

هرگونه نقدی که تنها به یک دیدگاه و به یک سلسله نظریات خاص خرسند بماند و بسنده کند، نقدی است سهل و آسان، و سهل و آسان بودن نقد به معنی باطل بودن آن است. ادبیات و تولید آثار ادبی موضوع بس پیچیده و دشواری است.

بدین گونه سنت بوو در قیاس با پیشینیان‌اش از نقاد خواسته‌های بیشتری داشت. به عقیده‌ی او نقاد باید بتواند نویسنده را بر سر ذوق بیاورد. همچنان که در مقاله‌یی در باب کورنی در گفتگوهای دوشنبه آورده بود:

من تصورم این است که برای نقاد ادبی از میان انواع مختلف مطالب هیچ نوشته‌یی سرگرم‌کننده‌تر و دلچسب‌تر و در عین حال سودمندتر از زندگی‌نامه‌های استادانه‌ی مردان بزرگ نیست...

1. New Monday Chats

2. Flight

3. Spring

4. Monday Chats

به اعماق ذهن نویسنده‌ی موردنظر خود راه یافتن، در اعماق ذهن وی جایگیر شدن، او را از همه‌ی زوایا نمایش دادن، چنان که بوده او را به زندگی کردن و جنبیدن و سخن گفتن واداشتن، تا اعماق زندگی درونی و رفتارهای خصوصی‌اش رفتن، او را از همه سو موجودیت زمینی بخشیدن، موجودیت واقعی و این جهانی بخشیدن، تصویر کردن او و از عادات روزمره وی که به همین اندازه در زندگی خود ما هم هست سخن گفتن.

کار هیچ دانشمندی سخت‌تر از کار نقاد ادبی نیست. اما جوینده بودن، اگر حقیقت را در دست نداشته باشی، کافی نیست. نقاد باید این حقایق را بازآفرینی کند، و بازآفرینی کردن آن‌ها مستلزم برخورداری از توانایی و استعداد هنری شاعران است. غرض سنت بوو آن بود که هرچه که شاعر و دانشمند دارند، نقاد ادبی باید از آن برخوردار بتواند بود.

گفتنی است که سنت بوو خود این تکلیف خودخواسته و شاق را به بهترین نحو عمل کرد، گوی این که امروز برخی احکام و فتاوی او را بدون حک و اصلاح و تجدیدنظر نمی‌توان پذیرفت. برخی آثارش از قبیل تاریخ پورت رویال^۱ و شاتو بریان^۲ و گروه ادبی^۳ هنوز برای دوستاران ادبیات آثاری شورانگیز است. وی در این کتاب‌ها دنباله‌رو سنت نقد عملی است که نشانه‌های ضعیفی از آن در رساله‌ی لنگینوس پیداست و در آثار درآیدن نمونه‌های آن را فراوان می‌توان یافت. نقد ادبی دیگر در خلاء بررسی نمی‌شود. خواه با او هم عقیده باشیم و خواه مخالف، نمونه‌هایی عینی و ملموس در اختیار ما می‌گذارد که می‌توان با کمک آن‌ها صحت و سقم احکام و فتاوی او را آزمود و خود درباره‌ی آن‌ها داوری کرد. باید مطالب او در باب رابطه و سپس مطالب او درباره‌ی روسو، این دو شخصیت پاک نامتجانس را خواند تا دریافت در همدلی و همنوایی چه جامعیتی دارد و با چه مهارت فوق‌العاده‌یی می‌تواند خواننده را به زندگی کردن و مدارا با کسی که درباره‌ی او قلم می‌زند وادارد.

1. History of Port - Royal

2. Chateaubriand

3. Literary Group

این توانایی او در بازآفرینی شخصیت‌هایی با خلق و خوهای متفاوت و در اعصار متفاوت به نسبی‌گرایی مطلق نینجامید. در درس گفتاری که در ۱۲ آوریل ۱۸۵۸ در «اکول‌نرمال»، ایراد کرد دیدگاهی را که در واپسین سالیان عمر بدان رسیده بود بیان داشت. از شیفتگی دوران جوانی‌اش به رمانتیسم خسته بود و اینک ادبیات کلاسیک را می‌پسندید. دنباله‌رو گونه‌ای بود می‌گفت: «تصور من این است که کلاسیسم سالم است، و رمانتیسم بیمار.» در تعریف ادبیات کلاسیک، این ادبیات را مجموعه‌یی می‌شمرد از «همگی آثار ادبی که حال و هوایی سالم و شاداب دارند، آثاری که بازمانه‌ی خویش و با محیط اجتماعی خویش و با اصول و نیروهایی که جامعه را می‌گردانند، مطابقت و هماهنگی کامل دارند، از حاصل کار خود خرسندند ... چون این آثار ادبی راحت‌اند و جامعه را مثل خانه‌ی خود می‌پندارند، در راه درست گام برمی‌دارند و پای از جایگاه شایسته‌ی خود فراتر نمی‌گذارند. بر اصول و ارزش‌های خود که مسلماً زیبایی صرف نیست پای می‌فشارند و در همه حال آن‌ها را پاس می‌دارند.» (سنت ادبی^۱، ۱۸۵۸).

از سوی دیگر «ادبیات رمانتیک در اعصاری پدیدار می‌شود که مسایل اجتماعی دستخوش نوعی بی‌ثباتی مداوم و همیشگی است.» نویسندگان عصر رمانتیک چون دشوار می‌توانند به جاودانگی ادبی ایمان بیاورند، هرگونه کاری را بر خود مجاز می‌شمارند. با این که سنت بو خاطرنشان کرده بود که ادبیات اعصار باثبات و ایستا مثل عصر پریکلس^۲ و آگستوس^۳ و لویی چهاردهم^۴ را بیشتر می‌پسندد، از ادبیات رمانتیک با بدی یاد نمی‌کرد. او می‌دانست که نویسندگان، عصری را که در آن‌اند، خود انتخاب نکرده‌اند و چاره‌یی نیست جز آن که بکوشند از امکانات محیط خویش به بهترین نحو سود جویند. او ضمن آن که پسند و سلیقه‌ی خویش را از دست نمی‌داد، دیگران را در انتخاب علایق و سلایق خویش آزاد می‌دانست، اما شک نداشت که سازش و اتفاق نظری که میان کارشناسان ادبیات هست حقیقی‌تر از آن است که می‌توان پنداشت. چنان که می‌گفت: «بارها گفته‌ام که هرگاه دو متفکر شایسته در باب یک نویسنده، قضاوت‌های یکسر متفاوتی داشته باشند، با اطمینان می‌توان گفت که سبب آن است

1. *Literary Tradition*2. *Pericles*3. *Augustus*4. *Louis XIV*

که در واقع این دو تن در آن لحظه افکارشان را بر موضوع یکسانی متمرکز نکرده بوده‌اند، هر دو در آن لحظه به اثر یکسانی از نویسنده‌ی مورد بحث، به بخش‌های یکسانی از اثر او نمی‌اندیشیده‌اند، می‌توان گفت که سبب آن است که کل او را پیش چشم نداشته‌اند و او را به صورت کامل درک نمی‌کرده‌اند. توجه دقیق‌تر و دانش عمیق‌تر دیدگاه‌های دو طرف را به هم نزدیک‌تر می‌کند و آن‌ها را هماهنگ می‌سازد. اما حتا در اظهارنظرهای مشروع در باب نویسندگان، باید تا حدودی میدان را برای افکار و سلیقه‌ها و سن و سال‌های مختلف بازگذاشت ...» (همان).

تن (۱۸۹۳ - ۱۸۲۸)

بعضی اشخاص با آزادی میانه‌ی خوبی ندارند. در رویارویی با تنوع و کثرتی که برای سنت‌بوو مایه‌ی شادمانی و حرسندی بود، معذب و ناآرام‌اند. زندگی برای این گونه افراد تحمل‌ناپذیر است، مگر این که همه چیز باز نموده شود و در قالب مشخصی درآید.

هیپولیت آدولف تن^۱ از این گونه کسان بود. با این که سنت‌بوو را می‌ستود، روش او را، دست کم برای خود، ناکافی می‌دانست. در آرزوی قطعیتی بود که در افکار و آراء سنت‌بوو نمی‌یافت. با همه‌ی این احوال در زمانه‌ی دست به قلم برده بود که بازگشت به معیارهای مطلق نسل‌های پیش برایش ناشدنی بود. اما چون در فضای علمی و اجتماعی نیمه‌های سده‌ی نوزدهم زندگی می‌کرد، گمان می‌کرد که بتواند «حقایق» علمی جدید در باب ادبیات را جایگزین حقایق قدیم کند. در دیباچه‌ی گفتارهایش^۲ آورده بود: «میدانی مشابه میدان علوم طبیعی به روی علوم اخلاقی گشوده است. تاریخ ... که باز پسین مدعی است، همچون پیشینیان‌اش قوانین را کشف تواند کرد.»

شخصیت خود او را نیز باید در نظر داشت. خوش‌بینی ساده‌لوحانه‌ی ادوار پیش را در او

1. Hippolyte Adolphe Taine

2. Essays

نمی‌توان یافت. امیدواری انقلابیان سالیان ۱۷۸۹ و ۱۸۳۰ و ۱۸۴۸ و اعتقاد به نیکومنشی و اصلاح‌پذیری بشر با ظهور ناپلئون سوم به پایان رسیده بود. او جز با نگرشی بدبینانه نمی‌توانست به آدمی نظر افکند. باید واقع‌بین بود.

تن در مقدمه بر تاریخ ادبیات انگلیس^۱ (۱۸۶۴)، رویکرد علمی و جدید خود را به ادبیات باز می‌نماید. «دانستیم که اثر ادبی، حاصل کنش تخیل فردی و صرف نیست. حاصل هوا و هوس آنی ذهنی ذوق‌زده و تحریک شده نیست. رونوشت راه و رسم زمانه‌ی خویش است. نمایانگر نوعی طرز تفکر بخصوص است. نتیجه گرفتیم که باید از خلال آثار ادبی برجسته و مهم به شناخت طرز تفکر و نوع احساسات مردم قرن‌ها پیش دست یافت. کوشش خود را کردیم و به نتیجه رسیدیم.»

تن که مصمم به داشتن روحیه‌ی علمی بود، تصمیم گرفت به همان شیوه با ادبیات روبه‌رو شود که زیست‌شناس با نمونه‌هایش برخورد می‌کند. سند ادبی همچون پوسته‌ی فیسیلی است. آثار و شواهد ارگانیک‌سی که در آن زندگی می‌کرده است، در آن باقی است. «زیر پوسته، جانوری بوده، و زیر سند ادبی، انسانی نهفته است.» هم پوسته و هم سند ادبی، هر دو چیزهایی بی‌جان‌اند، اما با معاینه‌ی دقیق، آثار و شواهد موجودات زنده را در هر دو آن‌ها می‌توان یافت. خطاست اگر آنها را چون اشیایی منفرد و بی‌ارتباط با دیگر چیزها بررسی کرد. «نه اساطیر وجود فی‌نفسه و مستقل دارند، و نه زبان‌ها. بلکه تنها انسان‌هایند که بنابر ضروریات سازمان اجتماعی خود و استعدادهای ذاتی متفکران‌شان، واژگان و صنایع ادبی را نظم و نسق می‌بخشند.» روش علوم بیولوژیک را باید در ادبیات به کار برد.

چون در پس هر کتابی، انسانی هست، نخست باید این انسان را بررسی کرد. اما صرف این که به سیما و رخت و لباس و کردارش نظر افکنیم کافی نیست. باید آن «توده‌ی احساسات و قابلیت‌ها»ی را دریافت که انسان درونی را تشکیل می‌دهند. هرگاه این انسان درونی را برهنه کردیم و روان‌شناسی‌اش را دریافتیم، کاری کرده‌ایم که هرگز کسی «به خوبی و درستی سنت‌بو» از عهده‌ی انجام دادن‌اش برنیامده بوده است. اما نمی‌توان همین‌جا بازایستاد. حال

که واقعیت‌ها را گرد آورده‌ایم، باید علت‌ها را باز یابیم. «این واقعیت‌ها هر چه باشند، جسمانی یا اخلاقی، در هر حال عللی داشته‌اند. بلند همتی و دلیری و راستی را علل و اسبابی است، همچنان که هضم غذا و حرکت عضلانی و فعل شدگی حیوانی، بی‌علت نیست. ردیلت و فضیلت، فراورده‌هایی مثل شکر و جوهر گوگردند، و هر پدیده‌ی پیچیده ناشی از پدیده‌ی ساده‌تر دیگری است که متکی بدان است.»

چون نظری دقیق‌تر افکنیم، پی می‌بریم که افکار و احساسات آدمی را سیستمی است و «این سیستم، قدرت نهادی‌اش از برخی خصلت‌های کلی برخوردار است، برخی ویژگی‌های مرتبط با عقل و دل که در میان همه‌ی مردمی که نژاد یا کشور یکسانی دارند مشترک است. همان‌گونه که در کانی‌شناسی، بلورها، ولو این که متفاوت و متنوع باشند، از برخی اشکال فیزیکی ساده پدید می‌آیند، در تاریخ هم تمدن‌ها، ولو این که متفاوت باشند، از برخی اشکال معنوی ساده سرچشمه می‌گیرند.»

در هر شخص نوعی حالت اخلاقی پایه سراغ می‌توان یافت که پیچیده نیست و از روی این حالت اخلاقی پایه، طرح و نمایی را می‌توان بازشناخت که تمدن‌ها در دل آن جا دارند. خاستگاه این حالت اخلاقی پایه سه چیز است: نژاد^۱ و محیط^۲ و عصر^۳.

نژاد. جای دریغ است که تن برای باز نمودن این مفهوم ناچار به نظریه‌های مردم‌شناسیک سست و بی‌پایه‌ی قرن نوزدهم تکیه می‌کرد. در آن زمان، نژاد و زبان به گونه‌یی که امروز ساده‌لوحانه می‌نماید خلط شده بودند. گروه بزرگ زبان‌های هندواروپایی که شامل اکثر زبان‌های اروپایی و نیز زبان‌های فارسی و سانسکریت است، زبان یک نژاد خاص، یعنی نژاد آریا تصور می‌شد. تن با تکیه بر این نظریه معتقد بود که یونانیان باستان و اکثر اروپاییان امروز ساختار ذهنی مشترکی دارند که آنان را از چینیان و یهودیان متمایز می‌گرداند.

محیط. اما پیداست که ولو این که ایتالیایی‌ها و اسکاتلندی‌ها هر دو آریایی باشند، میان ادبیات این دو ملت تفاوت‌هایی هست. به عقیده‌ی تن این دوگانگی ناشی از اختلاف

1. race

2. Surroundings

3. epoch

محیط‌های آنان است. «چون آدمی در این جهان تنها نیست. طبیعت او را در میان گرفته است، هم‌نوعان‌اش او را در میان گرفته‌اند. گرایش‌های فرعی و اتفاقی، گرایش‌های قدیمی و اولیه‌اش را تحت‌الشعاع قرار می‌دهند.» فی‌المثل آب و هوا بر آدمی خالی از تأثیر نیست. «هوای مه‌آلود و گرفته‌ی شمال یک جور جامعه‌یی را پدید می‌آورد، و سواحل خشک و آفتابی جنوب، جور دیگر.»

عصر. عامل سومی هم هست. فرانسویان قرن دوازدهم، آراء و افکار مردم فرانسوی قرن هفدهم را ندارند. بنابراین عامل زمان یا عصر را هم باید در نظر داشت. این است سه خاستگاهی که برای حالت اخلاقی پایه‌ی افراد مختلف ذکر می‌کند. تن می‌گوید با سود جستن از این عوامل می‌توان ادبیات اعصار گذشته را به خوبی فهمید، و مهم‌تر از آن آثار ادبی آینده را هم پیش‌بینی کرد.

با اطمینان می‌توان گفت که آثار ناشناخته‌یی را که جریان قرن‌ها به جانب آن‌ها در حرکت است، سه نیروی آغازین و ازلی می‌پروراند و شکل می‌دهند، و اگر این سه نیرو را بتوان محاسبه و اندازه‌گیری کرد، می‌توان ویژگی‌های تمدن آینده را، همچنان که گویی از نوعی فرمول و قاعده کلی، استنتاج کرد ... چرا که در بر شمارش آنها، چرخه‌ی کامل عوامل مؤثر را می‌پیماییم؛ و چون نژاد و عصر و محیط را بررسی کنیم که انگیزه‌های درونی و قدرت اکتسابی و فشار بیرونی هستند، همه‌ی علل واقعی، و بلکه همه‌ی علل احتمالی را تحلیل برده‌ایم.

بدین گونه تن در کمال مسرت و خشنودی به نقطه‌یی می‌رسد که می‌توان در آن بار دیگر درباره‌ی ادبیات، چون کلّ واحدی گفت و گو کرد. راست این است که علاقمندی او به ادبیات، چندان علاقمندی به نفس ادبیات نیست، بلکه بیشتر علاقمندی به چیزهایی است که می‌توان از اسناد ادبی آموخت. «یک شعر خوب یا یک رمان زیبا یا اعترافات شخصیتی برجسته و ممتاز، آموزنده‌تر از تاریخ‌های انبوه مورخان است... این‌ها آموزنده‌اند، چون زیبايند. سودمندی‌شان

با کمال‌شان همراه است، و اگر اسنادی به شمار می‌روند، به سبب آن است که آثار جاودانه و ماندگارند.»

بنابراین مطالعه‌ی ادبیات در درجه‌ی اول به سبب آن است که بتوان تاریخ اخلاق را بازسازی کرد و به سوی فهم قوانین روان‌شناسی گام برداشت. با این که تن ادبیات را تابع جامعه‌شناسی قرار داد، روش کار وی بر مطالعه‌ی ادبیات و بالاخص نگارش تاریخ ادبیات تأثیر فراوان داشت.

متیو آرنولد (۱۸۲۲ - ۱۸۸۸)

آرنولد^۱ نگاه جستجوگرش را به انگلستان نیمه‌های سده‌ی نوزدهم می‌افکند و چیزی پسندِ خاطرش نمی‌یافت. پیشرفت صنعتی بود، ولی شکوه اخلاقی به چشم نمی‌خورد. از لحاظ فرهنگی، اشراف، بربری صفت و طبقه‌ی میانه، فرهنگ ناشناس و توده‌ی مردم، عامی و نادان بودند.

اما موقعیت دشوار زمانه در خصوص این مرد انگلیسی، آن تلخ‌اندیشی همه‌جانبه‌ی «تن» را به بار نیاورد. برعکس، آرنولد احساس کرد که وظیفه‌ی ناقد آن است که فضایی فراهم آورد که هنرمند را برانگیزد و عموم مردم را با بهترین سرمشق‌های ادبی آشنا سازد. از این روست که با وجود آن که «نادلستگی»^۲ از واژگان کلیدی و شاخص نقد ادبی او بود، این واژه را به معنای پای‌بندی به نظریه‌های «هنر برای هنر» به کار نمی‌برد. ناقدان ضروری است که نادلسته و فارغ از حبّ و بغض‌ها باشند، ولی نه از آن رو که هیچ وظیفه‌ی اجتماعی ندارند، بلکه از آن رو که یک وظیفه‌ی اجتماعی مخصوص دارند.

1. *Matthew Arnold*

2. *disinterestedness*

آرنولد در مقاله‌یی به نام «وظیفه‌ی نقد در عصر ما»^۱ در خصوص این نکته به تفصیل سخن گفت. ناقدان باید از اتخاذ دیدگاه‌های «سودجویانه» برکنار بمانند، دستخوش ملاحظات سیاسی و سودجویانه نباشند. مایه‌ی شرمساری است که صحنه‌ی ادبی انگلیس پُر از این گونه نقدهای مغرضانه و سیاسی است. مطبوعات مهمی که به مقوله‌ی نقد می‌پردازند، در خدمت هدف‌های غیر ادبی و سودجویانه قرار دارند. ادینبرا رویو^۲ به همه چیز از زاویه‌ی دید لیبرال‌ها می‌نگرد، نشریه دیگری به نام کوارترلی رویو^۳ همه چیز را از منظر محافظه‌کاران می‌بیند و تایمز^۴ همه چیز را از نظرگاه «انگلیسیان مرفه و عامی و خرسند» می‌بیند.

نقد حقیقی باید از این دل‌بستگی‌ها برکنار بماند، وگرنه اقتدار واقعی نخواهد یافت و نخواهد توانست نقش خود را که تولید «مجموعه‌یی از اندیشه‌های نو و راستین» است، ایفا کند. نقدهای بحث برانگیز و جدلی محکوم به شکست‌اند. هیاهوی زندگی روزانه همیشه برای آدمی سرسام‌آور و گیج‌کننده است. فقط ناقدانی که آرام و خونسرد بمانند و از مصلحت‌جویی و عمل‌گرایی اجتناب کنند می‌توانند به حال انسان عمل‌گرا سودمند باشند. اگر در موضوعات ادبی نادل‌بستگی نباشد، امکان دسترسی به حقیقت و تربیت ذهنی سطح بالا وجود ندارد. تربیت ذهنی خوب و سطح بالا فقط زمانی میسر است که ناقدان راه را برای شاعران هموار بسازند.

آرنولد در یکی دیگر از مقالاتش به نام «مطالعه‌ی شعر»^۵ عاقبتی بسیار روشن و امیدبخش را برای شعر پیش‌بینی می‌کند. «شعر را عاقبتی باشکوه است. چرا که نسل ما با گذشت زمان شعری را که در خور سرانجام والا و رفیع او هست، یگانه پشوانه‌ی مستحکم خود خواهد یافت. هیچ مرامی نیست که دستخوش تزلزل و آشفتگی نگردد، هیچ اصل یقینی و معتبری نیست که در معرض سؤال قرار نگیرد، هیچ رسم رایج و پذیرفته شده‌یی نیست که برافتادنی نباشد. دین ما در قالب واقعیت عینیت یافته و اینک واقعیت آن را مغلوب می‌کند. اما در خصوص شعر، اصل بنیادی آن اندیشه است. باقی، هرچه که هست، همه او‌هام است، او‌هام

1. The Function of criticism at the Present time

2. Edinburgh Review

3. Quarterly Review

4. Times

5. Study of Poetry

آسمانی. شعر شورانگیزی‌اش را از برکت وجود اندیشه دارد. اندیشه واقعیت است. امروزه نیرومندترین بخش دین ما، شعر ناخودآگاه آن است.»

پیش از این از زبان ناقدان سخنان ستایش‌آمیز بسیار در خصوص شعر شنیده‌ایم، ولی نظرگاه آرنولد فراتر از آن سخنان ستایش‌آمیز پیشینیان بود. دین و علم بر سر تصرف ذهن آدمی به مبارزه برخاسته‌اند، ولی پیروزی از آن هیچ یک از آن‌ها نیست. دین و فلسفه که «سایه‌ها و اشباح و جلوه‌های کاذب معرفت» اند، جای خود را به شعر می‌بخشند. علم خود به مدد شعر کمال خواهد یافت. همچنان که وردزورث می‌گفت: «شعر، روح لطیف و نفخه‌ی همه‌ی معارف بشری خواهد بود.»

اما اگر شعر را منزلتی والا است، معیارهای آن نیز ضروری است که والا و رفیع باشند. شعری که جان آدمی در آن «تسلی» و «آرامش» خواهد یافت، باید «سلیم» و «عالی» و «راستین» باشد. به سخن دیگر فقط شعری را می‌توان پذیرفت، که برتری آن از همه حیث آشکار باشد. «چنین شعری بیش از هر چیز می‌تواند در خاطر ما بماند و افکار و عواطف ما را شکل دهد و به ما خرسندی و شادی ببخشد.»

شعری از این گونه را کجا و چگونه می‌توان یافت؟ آرنولد می‌گوید: «پیش از همه به یادآوریم که به رویکردهای تاریخی و شخصی امیدی نمی‌توان داشت. این هر دو شیوه گمراه‌کننده و سفسطه‌آمیزند، چرا که ستایش و نکوهش شعر در این دو شیوه مبتنی بر دلایلی است که مناسبتی با شعر ندارند.» بدین گونه، تن و سنت‌بوو و بسا دیگر از منتقدان را بی‌اعتبار شمرد.

در سنجش آثار ادبی باید به معیارهای عینی تکیه کنیم، نه معیارهای تاریخی و شخصی. به بیان دیگر باید محکی داشته باشیم. «در واقع برای دریافتن آن که کدام شعر از دسته‌ی اشعار به راستی ممتاز است و می‌تواند برای ما خوشایند بیاید، راه و چاره‌ی سودمندتر از آن نیست که همواره ابیات و عباراتی از شاهکارهای بزرگ ادبی را به یاد داشته باشیم و در قبال دیگر اشعار چون محکی به کارشان بگیریم.» اگر ابیاتی از شعرهایی را که خصایص شعری ممتاز دارند به یاد داشته باشیم، می‌توان این ابیات و عبارات را چون محکی محکم و قابل اطمینان برای

سنجش حضور یا عدم حضور خصایص شعری ممتاز در دیگر اشعار به کار برد. آرنولد برای ذکر نمونه‌هایی از این گونه شعرهای دارای خصایص شعری ممتاز، ابیات و عباراتی از هومر و دانته و شکسپیر و میلتن را نقل می‌کند. فراموش می‌کند که در مقاله‌ی پیش‌ترش گفته بود که خصیصه‌ی شعری ممتاز، مبتنی بر گزینش و ترتیب است و در ارائه‌ی محکی برای سنجش شعر به ذکر یکی دو بیت بسنده می‌کند: «همین چند بیت، اگر کیاست و شعور داشته باشیم و بتوانیم از این نمونه‌ها به نحو احسن استفاده کنیم، کافی است که به قضاوتی دقیق و درست درباره‌ی شعر دست یابیم و از اظهارنظرهای نابجا برکنار بمانیم و به برآوردی درست در خصوص ارزش شعر دست یابیم».

غالب خوانندگان می‌توانند احساس کنند که آرنولد دستخوش ذوق‌زدگی است. عباراتی که از تقاضای هملت از هوراشیو در بستر مرگ نقل می‌کند، عباراتی است که همه را به شگفتی و اعجاب وامی‌دارد، اما مگر این شگفتی و اعجاب نه از آن روست که ماهمه‌ی آنچه را که به این عبارات و ابیات منتهی گشت می‌دانیم؟

اگر دلی در گرو محبت من داری،

یک چند شادی و شادمانی را از خویشتن دور کن

و در این دنیای ظالم و بی‌رحم با دلی سوزناک به سر کن

تا حکایت مرا بازگویی ...

خطا نیست اگر همچنان که آرنولد انتظار داشت از این چند بیت کوتاه انتظاراتی چنان گزاف داشته باشیم؟ در واقع دشوار می‌توان گفت کسی بتواند با قرائت این یکی دو بیت از میلتن، سرشار از احساسات و عواطفی شود که آرنولد از او انتظار داشت:

دلیری هرگز از پای نیفتاد و سر فرود نیاورد

و کجاست دیگر آنچه نشان شکست را بر او ندیده باشیم.

جدای از محتوای بیت، دشوار می‌توان در این عبارات، خصیصه‌ی شاعرانه‌یی یافت و به طریق اولی یافتن عالی‌ترین خصایص شعری در این عبارات نیز، انتظار گزافی است. آرنولد با علایق شخصی‌اش به قدما و چشم‌پوشی نسبی‌اش از ادبای جدیدتر و گرایش‌اش به معیارهای مشخص بدون آن که بتواند قواعد قدیمی نوکلاسیسم را بپذیرد، ناچار باید به چیزی عینی‌تر از توصیف انتزاعی و ناملموس سلاقی‌اش تکیه می‌کرد. وی در خصوص این چالشی که با آن روبرو بود جسارت کافی نشان داد و هرچند معیارهای او را ناقص و نادرست بشماریم، این اندازه جسارت از او قابل تحسین است.

آرنولد چون شعر را در مرتبتی بلندتر از دین و فلسفه و علم می‌پنداشت، در خصوص اشعاری که در نظر او واجد مقام و منزلتی والا بودند، با سخت‌گیری و غیرت بسیار عمل می‌کرد. او می‌گفت که «شعر خوب باید تا حدّ زیادی از حقیقت و وقار برخوردار باشد». شعری که در حدّ اعلا و قار نداشته باشد، شعر به راستی بزرگی نیست. غرض وی از «وقار در حدّ اعلا» نوعی فضیلت اخلاقی است که با اخلاقیات خود او سازوار باشد. از همین رو چاوسر^۱ را شاعر درجه یکی نمی‌دانست و بر برنز^۲ به دلیل «خلقیات و مشرب و دین اسکاتلندی‌اش» خرده می‌گرفت.

آنچه را که آرنولد دوست می‌داشت، ما نیز دوست داریم، ولی هیچ گاه قید و بندهای او را بر خود روانمی‌داریم. چرا که به گمان ما وی در تلاش برای اعتلای شعر، شعر را محدود می‌کرد. اما اگر قرار باشد که شعر را جانشین دین بدانیم، چاره‌ی دیگری نیست. آرنولد پیروانی هم داشت. برخی ناقدان آمریکایی از قبیل ایروینگ بیت^۳ و پل المر مور^۴ در سده‌ی بیستم، همان تعالیم آرنولد را تحت نام «اومانیسم جدید» تبلیغ می‌کردند.

1. Chaucer

2. Burns

3. Irving Babbitt

4. Paul Elmer More

ویلیام دین هاوولز (۱۸۳۷ - ۱۹۲۰)

مهم‌ترین کسی که با آرنولد به مخالفت برخاست، ویلیام دین هاوولز^۱ آمریکایی بود. آرنولد دوستار گذشته و دنباله‌رو کلاسیک‌ها بود. هاوولز تقریباً همه‌ی آثار کلاسیک را «مثل خود پدیدآورندگان این آثار مرده و بی‌روح» می‌پنداشت.

آرنولد با ادبیات جدید همدلی چندانی نشان نمی‌داد. هاوولز برعکس گرایش به ادبیات جدید داشت و هوادار هم‌لین گارلند^۲ و استفن کرین^۳ و فرانک نوریس^۴ بود. به عقیده‌ی آرنولد، هنر در پرتو واقعیت رنگ می‌باخت، ولی به گمان هاوولز واقعیت، معیار هنر به شمار می‌رفت.

آرنولد در مقاله‌ی درباره‌ی تولستوی می‌گفت: «راست این است که نمی‌توان آناکارنینا^۵ را اثر هنری به شمار آورد. ولی می‌توان آن را پاره‌ی از زندگی به شمار آورد. پاره‌ی از زندگی است این کتاب. نویسنده، مطالب این کتاب را ابداع و تألیف نمی‌کرد. مشاهده می‌کرد. همه چیز در برابر چشمان باطن او رخ می‌داد و از رهگذر این مشاهده‌ی دقیق بود که کتاب به وجود آمد

1. William Dean Howells

2. Hamlin Garland

3. Stephen Crane

4. Frank Norris

5. Anna Karenina

... نویسنده سیر حوادث و اتفاقات کتاب را به چشم می‌دید. می‌دید و به همان گونه نقل می‌کرد؛ هرچه رمان او با این شیوه‌ی کار در عالم هنر از دست می‌داد، در واقعیت باز می‌یافت.»
 باز چیزی بزرگ‌تر از این عبارات در مخالفت با عقاید و آراء هاولز نمی‌توان یافت. از دید هاولز واقعیت هرگز به هنر آسیب نمی‌رساند. از این روست که سخنان‌اش درباره‌ی تولستوی تکذیبیه‌ی بر عقاید آرنولد می‌نماید: «چون تولستوی گذشته را به درستی نشان می‌داد و چنان که به راستی در اعماق وجدان و محدودی دانش‌اش می‌پنداشت تصویر می‌کرد، پس می‌توان گفت به گذشته رویکردی اخلاقی و لزوماً زیبایی شناسیک داشت، چرا که همچنان که در تک‌تک آثار داستانی‌اش می‌توان دید، زیبایی شناسی درست حاصل اخلاقیات درست است»
 «...»

هاولز همچون شاعر هم‌وطن‌اش، ویتمن، بخش اعظم ادبیات قدیم را به دلیل فقدان روح دموکراتیک در این آثار رد می‌کرد. سر والتر اسکات^۱ را به سبب «آرمان‌های قرون وسطایی و شاه‌پرستی کورکورانه‌اش، و به دلیل دلبستگی شدیدش به اشراف و خاندان سلطنت» نکوهش می‌کرد. به عقیده‌ی هاولز رویکردهای کلاسیک قدیمی، تا اندازه‌ی زیادی حاصل نگاه اشراف منبثانه به امور است.

نقد و ادبیات داستانی‌اش (۱۸۹۱) حمله‌ی لفظی به کسانی است که آنان را «صاحبان منافع نقد» می‌خواند. هنر چیزی جز توصیف زندگی نیست، و نمی‌توان آن را با مقیاس دیگری جز راستی و درستی در قبال زندگی داوری کرد. نقادان قدیمی کسانی را که از عقل سلیم بهره داشته‌اند مرعوب ساخته‌اند و به پذیرفتن دیدگاه‌های باطل خویش واداشته‌اند. از آن جا که معیار هنر، مطابقت‌اش با زندگی است، مردم عادی هم اگر نه بهتر از نقادان، دست کم به خوبی آنان می‌توانند در باب آثار هنری داوری کنند. اگر این کار را نمی‌کنند، به دلیل آن است که «می‌ترسند سادگی و صفا و صمیمیت‌شان را در خدمت نقد و بررسی هنر بگذارند.» اما وی امیدوار است زمانی بیاید که انسان متوسط شجاعت استفاده از معیارهای خویش را داشته باشد. چون این زمان فرارسد دیگر کسی به سخنان نقادان گوش نمی‌سپارد. ناقدانی که رسالت

فکری‌شان آن است که مظهر «انجماد ذوق» و حافظ «تصویر جهانی حقیرتر و خشن‌تر و پوچ‌تر از جهان کنونی ما» باشند.

هیچ ناقدی صاحب اختیار نیست. هیچ نویسنده‌یی مقام صلاحیت‌دار نیست، مگر لحظاتی که گوش جان‌اش را به لبان طبیعت نزدیک می‌کند و هجا به هجای سخن‌اش را می‌فهمد. بهترین هنر، هنری است که بهره‌ی بیشتری از واقعیت داشته باشد. در آغاز سده‌ی نوزدهم، رمانتیسیم با کلاسیسم رو به زوال مبارزه می‌کرد. در پایان سده‌ی نوزدهم، رالیسم، در کار همین مبارزه با رمانتیسیم رو به زوال است.

رالیست راستین کسی است که هیچ موردی را در زندگی ناچیز نمی‌شمارد، کسی که تصور نمی‌کند که چیزی در زندگی هست که در خور عنایت او نباشد و یا بتوان از آن چشم پوشید، «کسی که در ذره ذره‌ی زندگی، برابری امور و یگانگی اشخاص را حس می‌کند. جانی سرخوش و سرمست دارد. اما این سرخوشی حاصل جلوه‌های کاذب و اشباح و آرمان‌ها نیست. حاصل واقعیاتی است که فقط حقیقت است که در آن‌ها هست.» انسان عاقل و بالغ نمی‌تواند به چیزی همچون «جک، قاتل غول»^۱ و یا «سیزده نجیب‌زاده‌ی سوگندخورده»^۲ اثر بالزاک، خرسند بماند.

هاولز رالیسم را «برخورد صادقانه با موضوع و نه چیزی کم‌تر و نه چیزی زیاده‌تر از آن...» تعریف می‌کرد. با این معیار، از میان رمان‌نویسان انگلیسی، تنها جین آستن است که به صورت کامل از شرایط لازم برخوردار است. تاریخ رمان انگلیسی از جین آستن^۳ تا اسکات و دیکنز^۴ و شارلوت برونته^۵ و تکرری، تاریخ انحطاط است. انحطاطی که باید آن را به ذوق ناسالم و به کژراهه رفته‌ی انگلیسیان منسوب کرد که البته ناقدان در این ناسالمی و کژراهگی نقش کمی نداشته‌اند.

در آمریکا وضع به گونه‌ی دیگری است. این کشور بر پایه‌ی این اعتقاد بنا گردیده که همه‌ی

1. Jack the Giant Killer

2. Sworn Thirteen Nobleman

3. Jane Austen

4. Charles Dickens

5. Charlotte Bronte

افراد حقوق و وظایف مساوی دارند. رمان‌نویسان آمریکایی باید «تا بدانجا که ناخودآگاه می‌توانند، آمریکایی» باشند. چون اگر آرمان‌های دروغین کلاسیسم محتضر و رمانتیسم رو به زوال را کنار بگذارند، و در عین حال تبلیغ‌گر صرف نباشند، می‌توانند از هنر آمریکایی هنری به راستی دموکراتیک بسازند.

متیو آرنولد ایراد می‌گرفت که زندگی آمریکایی هیچ گونه «تمایز»ی ندارد. هاولز می‌گوید این عین فضیلت است. آمریکاییان باید «زیبایی مشترک و شکوه مشترک» را تصویر کنند، «یا زیبایی و شکوهی که خصلت یکپارچگی در آن‌ها چنان غالب است که یکی در برابر ضعف‌های دیگری جلوه نمی‌فروشد». این امر «تمایز راستین» ایجاد می‌کند، نه «تمایز دروغین»ی که آرنولد از آن یاد می‌کرد. رمان‌نویس آمریکایی باید واقعیت‌گرا و دموکرات باشد. هاولز که نویسندگان را به گرده برداری صادقانه از زندگی فرامی‌خواند، در برابر این پرسش فرومانده بود که آیا رمان‌نویس آمریکایی می‌تواند برخی «حقایق زندگی» را که در جامعه‌ی فرهیخته‌ی بوستون قرن نوزدهم سخنی از آن‌ها نیست در آثار خود بیاورد، یا خیر. از یک سو رآلیست‌های اروپایی را می‌ستود که با آزادی فراوان به این مسایل و موضوعات می‌پردازند، و از سوی دیگر اخلاق و آداب‌دانی و به سخن دیگر زاهد‌مآبی زمانه‌اش را شایسته‌ی احترام می‌دانست. در دفاع از زاهد‌مآبی و اخلاق پرستی‌اش اظهار می‌کرد که محدودیت نویسنده‌ی انگلو ساکسون با سنت «آداب‌دانی و اخلاق»‌اش از محدودیت نویسندگان اروپایی که در متن «سنتی بی‌اعتنا به آداب‌دانی و اخلاق» پرورش یافته‌اند بیشتر نیست. حتا اگر دقیق‌تر بنگریم، راه و رسم انگلو ساکسون‌ها را رآلیستی‌تر از راه و رسم اروپایی‌ها می‌بینیم. «آداب‌دانی رمان با آداب‌دانی خوانندگان‌اش افزایش یافته است. مسأله این است. نجیب‌زادگان دیگر دشنام نمی‌دهند، یا مست زیر میزی فرو نمی‌غلطند، یا بانوان جوان را نمی‌دزدند و نمی‌برند در خانه‌ی دورافتاده در حومه‌ی شهر زندانی کنند، یا همیشه و بنا به عادت زنان همسایگان را به فساد نمی‌کشاند. روی هم رفته مردم حالا با ملاحظه و ادب بیشتری عمل می‌کنند و سخن می‌گویند...»

ایدون باد. هاولز می‌خواهد «آن چه را که آداب‌دانی علمی» جامعه‌ی خود می‌خواند بپذیرد.

لیکن هرگز نمی‌گوید که رمان‌نویس فقط باید به جنبه‌های خوشایند زندگی آمریکایی بپردازد. برعکس، معتقد است که اگر هنر به قربانیان جامعه نپردازد، از بین خواهد رفت. «حقیقت ... این قربانیان را همچنان که هستند تصویر می‌کند و جهان را به تأمل در آن‌ها وامی‌دارد. اما نه از این حیث که زیبا و نیکو خصال‌اند، بلکه از آن رو که زشت و تباهاکارند. هرزه و بی‌رحم‌اند و با همه‌ی این‌ها چندان مشمئزکننده هم نیستند، چون جنبه‌های اخلاقی و انسانی آدمی هیچ‌گاه به طور کامل از او رخت برنخواهد بست.

حقیقت، قربانیان دیگر جامعه را هم باید بتواند تصویر کرد، ثروتمندان سیر و سرگردان و خودپسند را.

هاولز نویسنده‌ی مردم‌آمیز و بشردوست است. هنر داستان، در قیاس با هنر ادوار پیش از زیبایی و ظرافت بیشتری برخوردار است، چون واقعیت‌گراتر است. و واقعیت‌گرایی بیشتر به معنی سودمندی بیشتر خواهد بود شاید زمانی بیاید که حتا داستان و افسانه ابلهانه در نظر آیند. در این صورت به جای داستان فرم ادبی جدیدی پدیدار خواهد شد که مطابقت بیشتری با تاریخ معاصر خود داشته باشد. شاید اگر زنده بود و می‌دید، فیلم‌های مستند تلویزیونی را در نظر خود بی‌اندازه خوشایند می‌یافت.

«هنر از برای هنر» در زندگی او جایگاهی نداشت. از دید او ذهنیت اشرافی که در جامعه و صحنه‌های سیاسی رو به نابودی است، به زیبایی‌شناسی پناه آورده است. «فخرفروشی طبقاتی به فخرفروشی ذوقی تبدیل می‌شود.»

اما هاولز در پایان سخن‌اش آورد که «دموکراسی در ادبیات، خلاف همه‌ی این‌هاست ... نه هنر و نه ادبیات و نه علوم را نمی‌توان مشغولیت‌های اساسی به شمار آورد، مگر این که بتوانند آشکار یا نهان در تلطیف و تعالی تبار بشر مؤثر باشند. این‌ها همه از ابتدایی‌ترین صناعات که خوراک و مسکن و پوشاک را برای ما فراهم می‌سازند پست‌تر و نازل‌ترند، چون مادام که این خدمات را برای ما نکنند عبث‌اند، و جز از راه حقیقت و با واسطه‌ی حقیقت از آن‌ها خدمتی ساخته نتواند بود.»

امیل زولا (۱۹۰۲ - ۱۸۴۰)

نام امیل زولا به لطف کتاب‌های رمان‌اش و آثاری که در نقد ادبی نوشت با اصطلاح طبیعت‌گرایی پیوند خورده است. طبیعت‌گرایی در وسیع‌ترین معنای کلمه جز به مفهوم بازگشت هنر و به ویژه رمان به طبیعت نیست. از آن جا که هاولز واقعیت‌گرایی را اساساً نگرش صادقانه به زندگی می‌داند، در نگاه نخست، طبیعت‌گرایی و واقعیت‌گرایی، مفاهیم همسان و مشابهی می‌نمایند. البته که طبیعت‌گرایی حالتی از واقعیت‌گرایی است، ولی آیا چیزی فراتر از واقعیت‌گرایی هم هست؟

از نگاه زولا هست. چه بسا که بگوید طبیعت‌گرایی، واقعیت‌گرایی علمی است. نوعی واقعیت‌گرایی است که روش علمی را می‌پذیرد و پیاده می‌کند. دیگر آن که طبیعت‌گرایی بر پایه‌ی این نظر استوار است که اراده‌ی آزاد آدمی خیال باطلی بیش نیست. وراثت و محیط است که تعیین‌کننده‌ی کردار شخص است. این تأکید بر جبر باوری، وجه افتراق طبیعت‌گرایی زولا از دیگر اشکال واقعیت‌گرایی است.

نظریه‌ی زولا به افراطی‌ترین و روشن‌ترین حال در مقاله‌ی «زولا به نام «رمان آزمایشگاهی»»^۱ (۱۸۹۳) آمده است. در این مقاله به صراحت این نظریه را پیش می‌کشد که ادبیات را باید به زیر نفوذ همان روش علمی بکشیم که بر علوم طبیعی حکم فرماست. «من

1. *The Experimental Novel*

قصده دارم بکوشم و اثبات کنم که اگر روش آزمایشگاهی به شناخت زندگی مادی مدد می‌کند، باید بتواند برای شناخت زندگی عاطفی و فکری ما نیز راهگشا باشد. در واقع ما در این جافقط حرکتی گام به گام در مسیری واحد و یکه را پیش رو داریم که از شیمی به فیزیولوژی و از فیزیولوژی به مردم‌شناسی و سپس به جامعه‌شناسی منتهی می‌شود. مقصد نهایی، رمان آزمایشگاهی است.

به گمان او برای پدیدآوردن رمان علمی، کافی است که بتوان روش آزمایشگاهی کلودبرنار^۱ را که در کتابی به نام درآمدی بر مطالعه‌ی طب آزمایشگاهی^۲ عرضه کرده بود، عملی کرد. این پزشک نامی هشدار می‌دهد که از هر گونه «نظام فلسفی» یا «دکترین» پزشکی یا تجربه‌باوری متکی به تصادف و شانس اجتناب باید کرد.

علوم آزمایشگاهی هیچ‌گاه نگران «چرایی» پدیده‌ها نیست و به تشریح «چگونگی» آن‌ها راضی و خرسند است. برنار تأکید می‌کند که به طور قطع در خصوص اجسام زنده نیز مثل اجسام بی‌جان پدیده‌های طبیعی است که نقش تعیین‌کننده دارد. از این رو «مشاهده‌ی انگیزانه» نامی که به آزمایش می‌داد، به شیوه‌ی یکسان در خصوص هر دوی آن‌ها قابل استفاده و کارا است.

زولا خاطر نشان می‌کند که برنار میان «آزمایشگر»^۳ و «مشاهده‌گر»^۴ تمایزی مهم می‌پنداشت. مشاهده‌گران صرفاً پدیده‌های پیش روی‌شان را وصف می‌کنند. اما آزمایشگران فرضیه یا نظریه‌ی پیشاپیش دارند. بنابراین آزمایشی می‌کنند تا درستی یا نادرستی فرضیه را روشن سازند. پس از آن است که در نقش مشاهده‌گری عمل می‌کنند تا بی‌طرفانه داوری کنند که نتایج آزمایش، نظریه‌ی پیشاپیشی را که داشته‌اند، ابطال می‌کند یا اثبات.

زولا می‌گوید که همین شیوه را در خصوص رمان نیز می‌توان به کار بست. رمان‌نویس هم مشاهده‌گر است و هم آزمایشگر. همچون مشاهده‌گر، مسایل را همان‌طور که دیده است

1. Claude Bernard

2. Introduction to the Study of Experimental Medicine

3. observer

4. experimentalist

توصیف می‌کند. «سپس در نقش آزمایشگری پدیدار می‌شود و آزمایشی پیاده می‌کند، به این معنی که شخصیت‌های مورد نظرش را وارد داستان مشخصی می‌کند تا نشان دهد که توالی حوادث به گونه‌ی است که نتیجه‌ی جبری پدیده‌های مورد مطالعه می‌نمایند.» زولا تصریح می‌کند که بالزاک^۱ در دختر عمو بت^۲ همین شیوه را به کار بست. بالزاک مشاهده کرد بود که اگر آدمی منش عاشقانه داشته باشد، خانواده و جایگاه او در اجتماع به کجا خواهدرفت. او شخصیت مورد نظرش، بارن اولو^۳ را در برابر چندین و چند آزمون می‌گذارد و آزمایش خود را عملی می‌کند. زولا می‌گوید که عمل بالزاک در دختر عمو بت آزمایشگری به شمار می‌رود، چرا که وی به عکس برداری از حوادثی که گردآوری کرده بود اکتفا نکرد، بلکه به گونه‌ی مستقیم در جریان وقایع دست برد و شخصیت‌های مورد نظرش را در موقعیت‌هایی بخصوص قرار داد و سیر حوادث را در مهار خود داشت. بنابراین بالزاک این مسأله را که احساسات عاشقانه در فلان و بهمان شرایط چه نتایجی به بار می‌آورد، پاسخ گفت. زولا می‌گوید «اتخاذ چنین شیوه‌ی شما را توانا می‌کند که در خصوص آدمی، هم از حیث روابط فردی و هم از لحاظ مناسبات اجتماعی‌اش، شناختی علمی و دقیق داشته باشید.» سپس می‌افزاید: «جای انکار نیست که رمان ناتورالیستی، چنان که امروزه ما از آن می‌فهمیم، آزمایش علمی راستینی است که رمان‌نویس به یاری مشاهده، بر روی آدمی پیاده می‌کند.»

زولا می‌پنداشت که روش آزمایشگاهی پاسخی است به ایراد نقادانی که رمان‌نویسان ناتورالیست را فقط عکاس می‌دانستند. مفهوم آزمایشگری، خود حاکی از آن است که کار رمان‌نویس فراتر از بازتولید واقعیات است، چرا که «برای نشان دادن سازوکار این واقعیات، ضروری است که پدیده‌ها را بیافرینیم و به سوی هدف مشخصی سوق دهیم. این جاست که سهمی از ابداع را به دوش می‌گیریم و خلاقیت خود را در کتاب به نمایش می‌گذاریم.»

با این همه خود کلود برنار هنرمند را دانشمند نمی‌دانست. بنا به تعریف وی هنرمند «کسی است که در اثر هنری ایده یا نگرشی را عینیت می‌دهد که ایده یا نگرش شخصی خود اوست.»

1. Balzac

2. Cousine Bette

3. Baron Hulot

زولا اگر اعتراض برنار را می‌پذیرفت، همه‌ی آن چه می‌گفت، خالی از معنا بود، و لذا طبیعی بود که اعتراض او را مردود بشمارد. زولا استدلال می‌کند که شخصیت هنرمند تابع حقیقت و طبیعت است و هنرمند، همچون دانشمند در آزمایشگاه، اجازه نمی‌دهد که شخصیت‌اش بر روند آزمایش وی تأثیر بگذارد.

بدین ترتیب دانشمند و هنرمند، نقشی مشابه و یکسان دارند. هنرمند باید با کشفیات علم آشنا باشد تا بتواند آن‌ها را اقتباس کند و بنای رمان علمی‌اش را بر شالوده‌ی استوار فرضیات مدلل و ثابت شده بگذارد.

یگانه جایی که ممکن است نویسنده بر سر فرضیه‌ها مخاطره کند آن جاست که مسایل هنوز قطعیت کافی نیافته‌اند. «بنابراین نویسنده‌ی رمان آزمایشگاهی کسی است که واقعیات مسلم و قطعی را بپذیرد، کسی که ساز و کار برخی پدیده‌های مرتبط با جامعه و آدمی را که قوانین علمی بر آن‌ها حکم فرماست، بازمی‌نماید.

کسی که جز در خصوص پدیده‌های که قطعیت کامل نیافته‌اند، دیدگاه‌های شخصی‌اش را به میان نمی‌آورد، و سعی می‌کند حتی الامکان این دیدگاه شخصی، و این ایده‌ی «پیش-اندر» را با کمک مشاهده و آزمایش به آزمون بگذارد.»

زولا گمان می‌کند که سیطره‌ی این روش آزمایشگاهی به همه جا راه خواهد یافت، به رمان محدود نمی‌ماند و به حوزه‌ی نقد ادبی و تاریخی و دارم و بلکه شعر نیز گسترش خواهد یافت، چرا که ادبیات فقط بر نویسنده متکی نیست و ضمن اتکاء به نویسنده، به طبیعت موکول است.

انسان متافیزیکی مُرد. با ظهور انسان بیولوژیک، همه چیز ما دستخوش تحولی اساسی گشت. بدون شک «عشق دایدو»^۱ و «خشم آشیل»^۲ به دلیل زیبایی‌شان همیشه با ما خواهد بود. ولی امروزه برای ما ضروری است که به تحلیل خشم و عشق پردازیم. ضروری است که ببینیم این احساسات در آدمی چگونه عمل می‌کنند. کوتاه سخن آن‌که پاسخ همه چیز را در این حقیقت بزرگ باید یافت.

روش آزمایشگاهی در رمان، همچنان که در علوم، به توضیح پدیده‌های طبیعی می‌پردازد، خواه فردی و خواه اجتماعی، پدیده‌هایی که تا کنون متافیزیک، توضیحاتی غیر عقلانی و فراطبیعی در خصوص‌شان ارائه می‌داد.

این بود عقاید و افکار زولا. تأثیر علم بر اندیشه‌ی نقادانه‌ی سده‌ی نوزدهم چنان نیرومند و شدید بود که این رمان‌نویس، جدایی و استقلال ادبیات را از علوم انکار می‌کرد. به تصور او، ادبیات چون با آزمایش سروکار داشت، پس خود نوعی علم به شمار می‌رفت. اگر زولا به همین خرسند بود که از رمان‌نویس بخواهد که با تکیه بر شواهد و اسناد سخن بگوید، اگر فقط از او می‌خواست که از پیشرفت‌های علم بهره‌برد و بکوشد که صادق و راستگو باشد، به این معنی که شخصیت‌های مورد نظرش را به گونه‌یی به تصویر بکشد که حقیقتاً فکر می‌کند که اگر در فلان موقعیت قرار بگیرند، خواهند بود، اگر زولا به همین چند تقاضای خاص خرسند بود، به طور حتم می‌توانست از خرده‌گیری نقادان برکنار بماند. ولیکن او چنان در موضع خود مبالغه می‌کرد که دیدگاه‌هایش به صورت مشتی سخنان مهمل و بی‌معنی درآمد. مسلم است که نویسنده نمی‌تواند آزمایشی مثل آزمایش فیزیولوژیست داشته باشد. هم شخصیت‌ها و هم وقایع داستان، هر چند هم که برپایه‌ی اسناد و مدارک متقن بنا شده باشند، «ساخته» ذهن اویند، و همین یکی نکته کافی است که هر گونه آزمایشگری، به معنای آزمایشگاهی آن در کار او ناشدنی و محال بنماید. رمان‌نویس مورد نظر زولا برای آن‌که به راستی نویسنده‌یی آزمایشگاهی باشد، باید آزمایش خود را بر روی اشخاص زنده پیاده کند، و اگر چنین کند، خیلی زود پلیس فرامی‌رسد و آزمایش‌اش ناتمام می‌ماند.

آنا تول فرانس (۱۸۴۴ - ۱۹۲۴)

برخی افراد به عقاید دینی و برخی به سیاست و برخی به اقتصاد بدبین‌اند. معدودند کسانی که به همه چیز بدبین باشند. آنا تول فرانس^۱ یکی از این معدود افراد بود. حتا ادبیات را، زمینه‌یی که دوست داشت و خود او در آن کار می‌کرد، در برابر نقد و انتقاداتی قرار داد که سعی داشت همه‌ی معیارهای مبتنی بر سنت و ذوق را براندازد. فرانس می‌گفت که از هیچ نقادی که به گمان خود از آثار ادبی سخن براند، کار دیگری فراتر از این ساخته نیست که برای خود سخن بگوید، بنابراین نقاد صادق و بی‌ریا، نقد ادبی خود را «ماجرایویی روح‌اش در میان شاهکارهای ادبی» می‌خواند و ادعای بی‌غرضی و انصاف نمی‌کند. این گونه نقد را، نقد تأثیری نامیده‌اند، بدین جهت که نقادان تنها فقط تأثرات ذهنی خویش را بیان می‌کردند. آنا تول فرانس بارها و بارها تکرار می‌کند که اگر ناقدی ادعای بی‌طرفی کند، فقط خوانندگان‌اش را فریب می‌دهد و به خود دروغ می‌گوید. در پیش‌درآمدی بر دوره‌ی چهارم زندگی و نامه‌ها^۲ (۱۸۸۹)، همه‌ی اقسام مکاتب نقد ادبی را سخت به باد حمله گرفت. وی استدلال می‌کند که دقت زیبایی‌شناسی از میان همه‌ی معارف بشری کمتر است و به راستی که دلبستگی بدان، نگهبانی لاله در رهگذار باد

1. Anatol France

2. Life and Letters

است^۱، چرا که زیباشناسی بر هیچ شالوده‌ی محکمی استوار نیست. تلاش‌هایی به عمل آورده‌اند تا قضاوت‌های زیبایی‌شناسانه را بر پایه‌ی اخلاق و جامعه‌شناسی و علم بنا کنند، و همه ناکام مانده‌اند، به این دلیل ساده که هیچ یک از این زمینه‌ها خود اساس محکمی ندارند. زیبایی‌شناسان دیگری ریاکارانه از سنت و همراهی عام سخن می‌گویند. چنین چیزی در عمل وجود ندارد. «آثاری که همه با ستایش از آن‌ها یاد می‌کنند، آثاری هستند که مورد مطالعه‌ی عالمانه قرار نمی‌گیرند.» فقط آن‌ها که نخستین بار ادبیات کلاسیک را برگزیدند، مختار بودند. بقیه‌ی ما تنها دنباله‌رو آنان‌ایم و هیچ‌گونه قضاوتی درباره‌ی این آثار نداریم. کافی است عباراتی از اثری معروف را انتخاب کنید و پیش روی کسی بگذارید. اگر بگویید که این عبارات به قلم نویسنده‌ی ناشناس است، هر خواننده‌ی آن‌ها را سراپا نقص و خطا خواهد یافت. اما اگر بگویید که این عبارات اثر شکسپیر است، همه زبان به ستایش و تمجید می‌کشایند.

ویکتور کوزن^۲، زیباشناس نامدار، عباراتی از اثری به قلم پاسکال^۳ را می‌ستود و عالی و اعلا وصف می‌کرد که سپس آشکار شد که این عبارات حاصل اشتباهات حروف‌چین کتاب است. اوسیان^۴ را در آغاز که شاعر سلتی عهد قدیم تصور می‌کردند، همه پایه‌ی هومر می‌شمردند، ولی بعد که آشکار شد که او شاعری امروزی و جدید است، محسنات‌اش را از دست داد.

تاریخچه‌ی نقدهای متنوع آثاری از قبیل هملت و کمدی الهی و ایلیاد که ابناء بشر عنایتی بی‌اندازه بدان‌ها داشته‌اند، اثری بس جالب و خواندنی تواند بود. امروزه که ما از مطالعه‌ی ایلیاد محظوظ می‌شویم، به دلیل حالت ابتدایی و بربریتی است که اغلب ما با حُسن نیت تمام در آن می‌بینیم. در سده‌ی هفدهم او را به این دلیل می‌ستودند که قواعد حماسه را مرعی می‌داشت.

۱ - a true castle in the air

هر کو نکاشت مهر و زخوبی گلی نجید در رهگذار باد نگهبان لاله بود
حافظ

2. Victor Cousin

3. Pascal

4. Ossian

بوآلو می‌گفت: «یقین داشته باشید که اگر هومر لغت سگ را در اثر خود به کار برد، به این سبب بود که این لغت در زبان یونانیان، لغتی نجیب بود.» این افکار و عقاید امروزه در نظر ما مهمل و خنده‌دارند. شاید افکار و نظرات ما هم تا دویست سال دیگر به همین اندازه مهمل و خنده‌دار بنمایند، چرا که به هر حال نمی‌توانیم جایگاه این سخن را که هومر بربر است، و بربریت از میان حقایق جاودانه ستایش‌انگیز است بیابیم. در حیطه‌ی ادبیات هیچ نظری نیست که به سادگی نتوان آن را با نظر مخالف دیگری رد کرد. چه کسی توانسته تا کنون اختلاف نظرهای میان نوازندگان فلوت را فیصله بخشد؟

گرچه شاید شکاکان جمع ما با حمله‌ی فرانس به خودپسندی مطلق اندیشانِ پرمدعا موافق باشند، ولیکن دور نیست که وی آگاهانه در موضع خود مبالغه می‌کرد تا مخاطبان‌اش به حیرت و شگفتی افتند. برای همه‌ی کسانی که قلمی به شیوایی او دارند قابل انکار نیست که در اعماق دل خود همان قضاوت‌هایی را دارند که وی دیگران را به خاطر داشتن‌شان ریشخند می‌کرد.

فردینان بروننتی‌یر (۱۹۰۶ - ۱۸۴۹)

فردینان بروننتی‌یر^۱ هم از مخالفان ناتورالیسم زولا و هم از مخالفان هرگونه نسبیت‌گرایی در نقد ادبی بود. وی که از لحاظ دینی مدافع کلیسای کاتولیک و از لحاظ سیاسی محافظه‌کار بود، طبیعتاً به هواداری از اقتدار ادبی برخاست. از نگاه او نقدی را که نمایانگر شخصیت ناقد باشد، اساساً نمی‌توان نقد به شمار آورد. این نظریه‌ی رایج و همه‌پسند را هم که ادبیات را گونه‌یی از جامعه‌شناسی می‌شمرد نمی‌پذیرفت.

پس نگرش ادبی او چگونه بود؟ البته دور نیست که میل داشت به قواعد نوکلاسیسیسم بازگردد. اما بازگشت به نقد نوکلاسیک در واپسین سالیان سده‌ی نوزدهم ناشدنی بود. بنابراین شیوه‌ی دیگری انتخاب کرد. نظریه‌ی تکامل زیست‌شناسی را اقتباس کرد و در ادبیات به کار برد. بدین گونه می‌توانست به مدد روش علمی جدید، اقتدار ادبی مورد نظرش را بازیابد، بدون آن که ادبیات را با علم «یکی» پندارد. همچنان که در تکامل انواع^۲ (۱۸۹۰) می‌گفت:

بی‌گمان نظریه‌ی تکامل می‌تواند کارآمد و سودمند باشد... از آن جا که پیش از این دیده‌ایم که این نظریه چه رهاوردهای بزرگی برای فلسفه و تاریخ و تاریخ

طبیعی به همراه آورد، من در اندیشه‌ی آنم که بدانم آیا نمی‌توان تاریخ و نقد ادبی را نیز از منافع این تئوری بهره‌مند کرد.

سخنی بزرگ‌تر از این در هواداری از سلطه‌ی روش علمی اندیشیدن نمی‌توان یافت. برونیتی‌ر به منظور مخالفت با همسان‌نگاری ادبیات با جامعه‌شناسی و زیست‌شناسی، و برای آن که بتواند ادعا کند که ادبیات نیز قوانینی خاص خویش و متمایز از قوانین طبیعی دارد، ناگزیر از آن بود که نشان دهد که انواع ادبی نیز همچون انواع بیولوژیک‌اند. به این معنی که چون سایر موجودات زنده، زاده می‌شوند و رشد می‌کنند و می‌میرند. چه کسی می‌توانست پیش‌بینی کند که انواع محبوب و خوشایند نوکلاسیک‌ها زیر بال حمایت نظریه‌ی تکامل بازگردند؟ اما این بازگشت را در کتاب تکامل انواع در تاریخ ادبیات^۱ که برونیتی‌ر در سال ۱۸۹۰ منتشر کرد، به روشنی می‌توان یافت.

او مشاهده می‌کند که می‌توان برای هر نوع ادبی قواعدی وضع کرد که همچون قواعد نوکلاسیسیسم تابع نقد ادبی که اصول آن اختیاری و انتخابی است نباشند. برونیتی‌ر ادعا می‌کرد که قوانینی که وی آورده بود برگرفته از ماهیت خود فرم‌های ادبی بود.

شرح جامع و دقیق روش او را در مقاله‌ی از وی به نام «قانون درام» می‌توان یافت که در قالب مقدمه‌ی بر سالنامه‌ی موسیقی و تئاتر^۲ در سال ۱۸۹۴ انتشار یافت. در این مقاله که هدف از نگارش آن شناسایی قانون درام یا منش راستین درام بود، قواعد کهن نوکلاسیسیسم را صرفاً ضوابطی می‌شمرد که بنا بر نویسنده و ضروریات نمایش و عصری که در آن به نگارش درآمده بود فرق می‌کرد. گرنی اشخاص داستان را تابع موقعیت‌شان می‌پنداشت، و راسین موقعیت داستان را تابع اشخاص می‌دانست. هر دو شیوه کارآمد و سودمند بودند. نمایش‌نامه‌های راسین با اصل وحدت‌های سه گانه سازوار می‌نمودند. در آثار شکسپیر این سازواری دیده نمی‌شد. «پیداست که همه‌ی این قواعد ادعایی تنها نشان‌دهنده یا موجد ویژگی‌های کاملاً صوری درام

۱. *Evolution of Genres in History of Literature*

۲. *Annals of the theatre and Music*

بودند.» برونٹی بر اضافه می‌کند که ولی یک چیز هست که به این خصایص ظاهری و صوری موکول نیست. به سخن دیگر قانونی برای درام هست که با تحلیل دقیق همه‌ی درام‌های مکاتب مختلف می‌توان آن را یافت. او معتقد بود که در یکایک این درام‌ها شخصیت اصلی برای انجام کاری اراده می‌کند. «حالا شاید نتیجه‌گیری آسان باشد. در لودگی نامه یا درام، چیزی که از متن تئاتر می‌خواهیم، نمایش اراده‌ی است معطوف به غایت و آرمانی بزرگ که به شیوه‌هایی که از این جهت انتخاب می‌کند آگاه است.»

رمان درست نقطه‌ی مقابل درام است. در رمان ژیل بلاس^۱ و نمایش نامه‌ی عروسی فیگارو^۲ این نکته را به روشنی می‌توان یافت. ژیل بلاس غایت و آرمانی نداشت، ولی فیگارو چیز مشخص و بخصوصی را می‌خواست و برای آنچه می‌خواست، اراده‌ی قوی نشان می‌داد. «پس چه بسا که مایه یا موضوع رمان و نمایش نامه در اساس یکی باشد. اما بسته به این که چه شیوه‌ی را در نظر داشت، می‌توان از آن‌ها رمان یا نمایش نامه بر ساخت، و این شیوه‌ها البته تنها متفاوت نیست، بلکه درست در نقطه‌ی مقابل هم جای دارند.»

برونٹی بر چون این نکته را به آخر آورد، افزود: «به علاوه به یاری همین قانون تعریفی دقیق و درست از انواع نمایشی می‌توان به دست داد - کمابیش مشابه تعریفی که از انواع بیولوژیک ارائه کرده‌اند. برای این کار فقط ضروری است که موانعی را که اراده به رویارویی‌شان می‌رود در نظر داشته باشیم.»

اگر این موانع برطرف ناشدنی است و از برای مثال اراده‌ی خدایان است یا قانون طبیعت است یا چیزی از این دست، اثر نمایشی ما تراژدی خواهد بود.

اگر این موانع از قبیل تعصب و هواهای نفسانی و چیزهای دیگری از این گروه است و فقط یک راه برای کنار نهادن‌شان هست، درام رمانتیک یا درام اجتماعی پدید می‌آید.

اگر وضعیت رویارویی میان دو طرف دگرگونی یافته و دو اراده در موقعیت‌های به ظاهر یکسانی روبرو شده‌اند، اثر نمایشی ما کمدی خواهد بود.

اگر این موانع رانه در اراده‌ی مخالف که در طنز سرنوشت یا ناموزونی هدف‌ها و شیوه‌ها

1. *Gil Blas*2. *The Marriage of Figaro*

می‌توان یافت، لودگی نامه^۱ پدیدار خواهد گشت.

بدین سان برون‌تی‌یر توانست بار دیگر پایه‌های ژانرهای نمایشی کهن را استوار بسازد. او به درآمیختگی و اختلاط احتمالی میان پاره‌یی از این ژانرها باور داشت، ولی معتقد بود که این تمایزات سودمند است، چرا که سبب می‌شود که نویسندگان از این که کم‌دی را با شیوه‌های لودگی نامه بیارایند بپرهیزند. «قانون کلی درام با کنش اراده‌یی شناخته می‌شود که به خویش‌تن‌اش آگاه است. انواع نمایش نیز با ماهیت موانعی که رویاروی این اراده هست از هم متمایز می‌گردند.»

به مدد این قانون حتا می‌توان ژانرهای نمایشی را ارزیابی کرد. ویژگی اراده ارزش نمایشی اثر را برآورد می‌کند و می‌سنجد. تراژدی برتر از کم‌دی و کم‌دی برتر از لودگی نامه است، چرا که «برتری یک درام به درام دیگر از آن جاست که کیفیت اراده‌یی که در درام نخست اعمال می‌شود، بالاتر از درام دومین است. تصادف نقش کمتری در جریان وقایع درام دارد و مهم ضرورت منطقی بیشتر از درام اولین است.» مشاهده می‌کنیم که در این عبارات برون‌تی‌یر، سلسله مراتب نئوکلاسیک به لطف نظریه‌ی تکامل، حیات دوباره‌یی یافته‌اند.

برون‌تی‌یر در ادامه می‌افزاید که تاریخ ادبیات گواه درستی این قانون است. هرگاه اراده‌ی ملتی نیرومندتر بوده، ادبیات نمایشی بزرگ‌تری داشته‌اند. شکوفایی تراژدی یونانی مقارن جنگ‌های یونانیان و ایرانیان است. درام‌نویسان بزرگ اسپانیایی زمانی سربرآوردند که سلطه‌ی اسپانیا بر سراسر دنیای قدیم و جدید سایه می‌افکند. درام‌های بزرگ فرانسویان مقارن مبارزات بی‌امانی پدیدار شد که به وحدت ملی مردم فرانسه منتهی گشت. البته گاه در میان برخی ملل جوشش اراده‌ی ملی، تجدید حیاتی در آثار نمایشی پدید نیآورد، اما هیچ تجدید حیاتی در آثار نمایشی نبود، مگر آن که خیزش اراده‌ی مردم، آمدن‌اش را نوید داده باشد.

به نظر این گونه می‌رسد که این قانون نتایج دیگری نیز برای برون‌تی‌یر به همراه آورد. در ادواری که برای پیدایش درام مناسب و مطلوب بود، رمان فاقد شکوفایی بود و عکس این قضیه را نیز می‌توان گفت. رمان فراورده‌ی ادواری است که اراده جوششی نداشت. «مردم خاور

1. farce

درام ندارند، ولی رمان دارند. سبب آن است که مردم شرق اهل قضا و قدر و به تعبیر دیگر جبرگرایند، چرا که دست کم امروزه این هر دو اصطلاح به یک معنایند. یونانیان نیز زمانی که صاحب درام شده بودند، رمانی نداشتند. غرضام از رمان، حماسه است. وقتی صاحب درام شده بودند، دیگر ادیسه‌یی نداشتند.»

قانونی که برونتی‌یر به میان آورد، تبعات اخلاقی هم داشت. اعتقاد به آزادی نه فقط اسباب پیدایش آثار نمایش می‌شود، بلکه هرگاه «بر ضد موانعی که ما را از دست‌یابی به هدف‌های مان باز می‌دارد، مبارزه می‌کنیم، این آثار نمایش در معاضدت و دستیاری ما نقش اساسی دارد.» بدین سان اعتراض او به مکتب زولا هم زمینه‌ی اخلاقی و هم خاستگاه فلسفی داشت. در نتیجه‌ی نظریه‌ی انواع برونتی‌یر، پس از او به تأثیری که اثر نویسنده‌یی از آثار هم‌طبقه‌ی اسلاف خویش می‌پذیرفت، عنایت بیشتری شد. حتا آنان که نمی‌توانستند این نظریه‌ی او را در کلیت‌اش بپذیرند، تأکید او را بر این نکته کارآمد و سودمند می‌دیدند.

داروینیسیم و ادبیات

تأکید برونتی بر^۱ بر واژه‌ی کلیدی «تکامل» برای ما یادآور آن است که نظریه‌های گوناگون تکامل بر غالب متفکران سده‌ی نوزدهم و از جمله نقادان ادبی این عصر تأثیر فراوان داشت. با این همه هیچ نقاد ادبی شهادت آن نداشت که خود را نئوداروینیسیت کامل بشمارد. چون «نئوداروینیسیت کامل بودن» به معنی آن است که پذیری که ادبیات با گذشت نسل‌ها رو به ترقی داشته است. جدا از آن که اعتقاد اشخاص به نظریه‌ی تکامل تا چه اندازه در دیگر حوزه‌ها استوار و عمیق بود، دشوار می‌توان ادعا کرد که چون براونینگ^۲ تقریباً دویست و پنجاه سال پس از شکسپیر به جهان آمد، از مقام و منزلتی والاتر از او برخوردار است.

با این همه داروین در تاریخ نقد ادبی از جایگاه شایسته‌ی برخوردار است، چون او بیش از هر دانشمند دیگری بر شکل و محتوای ادبیات انگلیسی قرن نوزدهم تأثیر کرد.

برای درک میزان استثنایی و بی‌بدیل بودن او کافی است بررسی کنیم و ببینیم از باب مثال دانشمند بزرگ عصر ما، انیشتین^۳، تا چه اندازه تأثیرش بر ادبیات ناچیز بود. دو علت برای این

1. Bruntiere

2. Browning

3. Einstein

بی‌بدیل بودن وی هست. نخست این که داروین در زمینه‌ی کار می‌کرد که می‌توانست یافته‌های خود را نه با نشانه‌های ریاضی که با زبان متداول و معمول باز گوید. دو دیگر آن که مفهوم تکامل، برای جامعه‌ی تشنه‌ی دگرگونی، مفهوم بس دلپسند و خوشایند بود و در واقع پیش از آن که داروین نظریه‌ی انتخاب طبیعی‌اش را عرضه کند، مفهوم تکامل، مضمون ادبی رایجی بود.

برای شاعری همچون تینسون^۱، نظریه‌های پیشا - داروینی تکامل، نه فقط ترقی مادی افراد را ضمانت می‌کرد، بلکه در رشد اخلاقی و عقلانی افراد نیز، عاملی مهم به شمار می‌رفت. در سال ۱۸۴۲ در «لاکسلی‌هال»^۲ گفته بود:

چون تا بدانجا که چشم بتواند دید، در اندیشه‌ی آینده فرو رفتم، چشم‌انداز جهان را دیدم و همه‌ی آن عجایی که روی خواهد داد. چشم که همه‌ی نظم‌ها را برابرش دستخوش اختلال است همه چیز این جا برآشفته و مغشوش است. علم آرام، آرام، پیش می‌رود و از نقطه‌ی به نقطه‌ی دیگر گام می‌گذارد. من اما شک ندارم که از دل قرون و اعصاری همدی بزرگ پدیدار خواهد گشت و اندیشه‌های آدمی با حرکت خورشیدها بازتر و وسیع‌تر خواهد گشت.

اما پس از سال ۱۸۵۹ شاعران دریافتند که تفسیر داروین از نظریه‌ی تکامل، تفسیری طبیعی است که ظاهراً جایی برای خدا و روح و غایت و مقصود باقی نمی‌گذارد. در برابر همدلی پیشین‌شان با نظریه‌ی او واکنشی رخ داد، واکنشی که با فعالیت‌های گروه‌های موسوم به داروینیست اجتماعی که مفاسد نظام صنعتی قرن نوزدهمی را به بهانه‌ی نقش آن در حذف عناصر سست نهاد و توانایی آن در اصلاح نژاد توجیه می‌کردند، شدت بیشتری یافت. مخالفت تینسون با نظریاتی از این دست چنان شدید بود که در سال ۱۸۸۶ در پاسخ به «لاکسلی‌هال»

1. Tennyson

2. Locksley Hall

شعر دیگری نوشت با نام «لاکسلی هال، شصت سال بعد»^۱ و در آن آورد:

جز بر زمین ما تباهی و فساد هست، یا جز در هر قلمرو انسانی از محنت و
درد نشانی می‌توان یافت؟ و آیا این همه را باید سپاسگزار شعار پرهیاهوی
«تکامل» بود. آیا نیکوست که وقتی علم را بزرگ می‌شماریم، زنان و فرزندان مان
در این عصر علم، غرقه‌ی پلشتی و سیاهی باشند.

متیو آرنولد می‌دانست که داروین‌یسم دین را در انظار متفکران جامعه بی‌اعتبار خواهد کرد. از این جهت کم و بیش افسوس می‌خورد، اما معتقد بود که به هر حال باید پذیرفت که پس از این ناچاریم با جهانی روبه‌رو شویم که دلخوشی‌های قدیم را در آن نمی‌توان یافت. «ساحل دُور» توصیف معروف وی از این دیدگاه است. در این شعر دل‌داده‌یی خطاب به معشوق‌اش می‌گوید:

آه ای نازنین من بیا به هم وفادار بمانیم
که در جهانی که تو پنداری به سان که سرزمین احلام و آرزوها
چنین زیبا و نو و رنگ و رنگ در برابر ما غنوده است
از شادی و عشق و نور نشانی نتوان یافت
از ایمان و همدلی و صلح نشانی نتوان یافت
این جا تو گویی که بر دشتی تاریک ایستاده‌ایم
در هجوم فریادهای هراس‌آور شیپورهای جنگ
و چون شب از راه درآید، سپاهیان بی‌خردی جنگ را بی‌باغ‌ازند.
اما در آثار آلجرنون چارلز سوبنر^۲ نشانی از تأسف و افسوس پیدا نیست. از نگاه او با نابودی
اعتقادات قدیمی به دست داروین‌یسم، انسان خسته و فرومانده، آرامش ابدی خواهد یافت.

1. Locksley Hall Sixty Years After

2. Algernon Charles Swinburne

از بیم و امید رها می شویم
 از دلبستگی به زندگی رها می شویم
 با اندک سپاسگزاری به پیشگاه هرچه خدا هست
 سپاس می گوئیم
 که هیچ موجودی زندگی ابدی نخواهد یافت
 که هیچ مرده‌یی حیات دوباره نخواهد یافت
 که حتا خسته‌ترین رودها هم
 در جایی که به دریا می‌ریزند.

مناقشه بر سر تئوری تکامل چنان در میان رمان‌نویسان مشهور بالا گرفت که تا مدتی خواننده دشوار می‌توانست به خود بقبولاند اثری که می‌خواند رمان است یا گزارشی از مباحثه‌ی هکسلی - ویلبرفورس^۱. رمان‌هایی که آشکارا تئوری داروین را رد می‌کردند، به قلم نویسندگانی از قبیل چارلز رید^۲ و کاترین لیدل^۳ و ویلکی کالینز^۴ و مری کورلی^۵ به نگارش درآمده بودند. در یکی از این گونه رمان‌های ضد داروینی، قهرمان داستان کشیشی جوان (البته وابسته به کلیسای انگلیس) و شخصیت پلید داستان، دانشمندی لادری و ناشناساگرا^۶ بود. قدرت استدلال فوق‌العاده‌ی آقای کشیش، دانشمند جوان را به راه راست بازآورد و سپس آقای دانشمند اجازه یافت با قهرمان زن داستان پیمان ازدواج ببندد.

طرف‌های دیگر این مناقشه، نویسندگانی از قبیل جرج گیسینگ^۷ و خانم همفری وارد^۸ بودند. در رمان‌های اینان، روش کار برعکس بود. قهرمان داستان، لادری و ناشناساگراست، و شخصیت منفی داستان، کشیشی نیرنگ باز و ریاکار. در میان این گونه رمان‌ها، اثری که به حق

1. Huxley - Wilberforce

3. Catherine Lydell

5. Marie Corelli

7. George Gissing

2. Charles Reade

4. Wilkie Collins

6. agnostic

8. Mrs. Humphrey

از همه معروف‌تر است، رمانی است از ساموئل باتلر^۱ به نام راه همه‌ی موجودات^۲. در این رمان همه‌ی شخصیت‌های مثبت داستان هوادار لادزی‌گری و ناشناساگرایی‌اند، و برعکس مسیحیان آن قدر بی‌عرضه و نالایق‌اند که جای شگفتی است که با این مایه ضعیف و ناتوانی تا این اندازه قدرت مخالفت دارند که طرح داستان را ناکام و ناتمام نگذارند.

راه همه‌ی موجودات به دلایل دیگری نیز اشتهار داشت. باتلر ضمن آن که تئوری داروین را پذیرفته بود، با گنجاندن مفهوم لامارکی^۳ «خاطره‌ی موروثی»^۴ در تئوری او، دیدگاه وی را «مترقی‌تر» کرد. همچنان که می‌توان انتظار داشت، جرج برناردشاو^۵ از این حیث نه پیرو متخصصان جدید علم ژنتیک، که دنباله‌رو باتلر

بود.

داروینیسم در اواخر سده‌ی نوزدهم با بدبینی شدید پیوند خورد تا راه را برای پدیدآوردن رمان‌های ناتورالیستی هموار سازد. کافی است رمان‌های تامس هاردی^۶ را بخوانیم تا ببینیم «چشم‌انداز آینده»^۷ی تنیسون تا چه اندازه تغییر کرده است.

شاید بتوان گفت تأثیر داروینیسم بر داستان علمی - تخیلی، دیرپاتر از سایر انواع ادبی بوده است. تا زمانی که بحث بر سر تئوری تکامل علم را دستمایه‌ی تولید آثار داستانی نکرده بود، چیزی به نام داستان علمی - تخیلی کمتر وجود داشت. رمان‌های اچ. جی. ولز^۷ مثل ماشین زمان^۸ و جنگ دنیاها^۹، دقیقاً آثاری داروینیستی بودند، و در نمونه‌های جدید این نوع ادبی نیز، هنوز نشانه‌هایی از این اصالت داروینی را به روشنی می‌توان یافت.

این همه هیاهو و بحث را نباید به حساب شخص داروین گذاشت، و بی‌گمان خود او هم نمی‌خواست که همه‌ی این مناقشات را به حساب او بگذارند. عوامل دیگری هم بودند. با این همه شک نیست که ادبیات قرن نوزدهم و بیستم، بدون تأثیرپذیری از جنبشی که با نام او پیوند

1. Samuel Butler

2. The Way of All Flesh

3. Lamarkian

4. inherited memory

5. George Bernard shaw

6. Thomas Hardy

7. H. G. Wells

8. The Time Machine

9. The War of the Worlds

خورده است، ادبیاتی پاک متفاوت می‌بود.

در دیگر بخش‌های اروپا، تأثیر داروین کمتر بود. عقل‌باوری فرانسویان و تحقیقات جدی آلمانیان در کتاب مقدس، از مدت‌ها پیش غرور بی‌جایی را که انگلیسیان در ایام زندگی داروین هنوز گرفتارش بودند، بر باد داده بود. اما در آمریکا، همچون انگلستان تأثیری نیرومند داشت. با همه‌ی این‌ها، اکثر شخصیت‌های ادبی آمریکایی، به رغم همه‌ی شواهدی که بر بدبینی‌شان دلالت دارد، خوش‌بین باقی ماندند.

تولستوی (۱۹۱۰-۱۸۲۸)

مهم‌ترین و بانفوذترین سخنگوی نهضت مخالفت اخلاق‌گرایانه با هنر، یا دست کم بخش‌هایی از هنر، که افلاتون آغازگر آن بود و بعدها به دست مأموران سانسور کلیسا و خارج از کلیسا ادامه یافت، لئو تولستوی بود.^۱ تولستوی با انتشار کتاب هنر چیست؟^۲ در سال ۱۸۹۸ به بخش اعظم هنرهای جدید پشت کرد و حتا ارزش رمان‌های بزرگ خویش را منکر شد. از همین روست که یکی از بانوان رمان‌نویس جدید او را بزرگ‌ترین خائن تاریخ پس از یهودا نامید. اما تولستوی به گمان خود با ارائه‌ی چنان نظریاتی اعتباری عظیم‌تر و حقیقی‌تر از آن چه دیگران می‌طلبیدند، به هنر می‌بخشید.

تولستوی در نخستین صفحات کتاب هنر چیست؟ حیرت خود را از حجم عظیم ساعات کاری و مبالغ هنگفت پولی که مصروف هنر می‌شود بیان می‌دارد، هنری که به عشق پشت می‌کند و در رشد و تکامل زندگی آدمی نقش بازدارنده دارد. هزاران هزار تن از توده‌های مردم برای تولید هنر کار می‌کنند و مالیات می‌پردازند، هنری که منفعتی که از آن نمی‌برند بماند، در غالب اوقات برای‌شان زیانبار هم هست. مدافعان هنر برای توجیه این هزینه‌ی اجتماعی هنگفت، چه جوابی دارند؟ به دیگر سخن، هنر چیست؟

1. Leo Tolstoy

2. What is Art?

یکی از زیباشناسان می‌گوید: «هنر فعالیتی است که موجد زیبایی است.» تولستوی جواب می‌آورد که صحیح! ولی زیبایی چیست؟ اگر به پاسخ‌های استادان زیباشناسی مراجعه کنیم، چیزی جز آشفتگی و اغتشاش نمی‌یابیم. تعاریف زیبایی در کتاب‌ها و مقالات‌شان هست، ولی غالباً به چنان زبان آشفته و مغشوشی که معنای روشنی در آن‌ها نمی‌توان یافت، به علاوه هرگاه نویسنده‌یی تعریفی از این مفهوم به دست می‌دهد، بی‌درنگ نویسنده‌ی دیگری پدیدار می‌شود که تعریفی ناقص تعریف او ارائه می‌کند. تولستوی به این نتیجه می‌رسد که اسباب آشفتگی موضوع، خود مفهومی است که نویسندگان مختلف از زیبایی در ذهن دارند، چرا که هرچه را خوشایند طبقات فرادست ببینند، واجد زیبایی گویند. «خلاصه‌ی کلام آن که التذاذ خوب است، چون التذاذ است.» چنین سخنی را نمی‌توان تعریف هنر و زیبایی پنداشت، بلکه فقط حرکتی است در جهت توجیه هنری که در عمل وجود دارد. تعاریف هنر همه دستخوش این ایرادند که پیشاپیش هدف هنر را التذاذ می‌پندارند. تولستوی تعریفی از هنر به دست داد که دانسته و سنجیده دو عنصر لذت و زیبایی را در آن ندیده می‌گرفت. او می‌گوید که «هنر فعالیتی انسانی است، بدین قرار که آدمی آگاهانه و به مدد پاره‌یی نشانه‌های خارجی، احساساتی را که خود تجربه کرده است، به دیگران انتقال دهد، به طوری که این احساسات بدانان سرایت کند و ایشان نیز بتوانند این احساسات را تجربه کنند.» پس‌رکی با گرگی روبرو می‌شود و احساسی که به او دست می‌دهد، بیم و هراس است. اگر او وقتی که حکایت مواجهه‌ی خود را با گرگ بازگو می‌کند، بتواند احساسات خود را در هنگام روبرو شدن با گرگ، به شنوندگان‌اش انتقال دهد، این عمل او آفرینش هنری به شمار می‌رود، یا اگر حکایت مواجهه‌ی او با گرگ زاییده‌ی خیال وی باشد و خود آن را به هم بافته باشد، ولی آن را به گونه‌یی بازگو کند که مخاطبان‌اش بتوانند عواطف و احساسات خیالی او را تجربه کنند، این عمل او نیز آفرینش هنری است.

این تصور باطل که غایت هنر، التذاذ است، چگونه پدید آمد؟ منشاء این فکر باطل آن بود که آدمی ارزش هنر را بر پایه‌ی آن چه بد و خوب می‌پنداشت. برآورد می‌کرد. تا زمانی که آدمی در قبال زندگی، نگرشی دینی داشت، معتقد بود که هنر باید در خدمت تبلیغ و ترویج این نگرش دینی باشد و برای همگان دست‌یافتنی و قابل فهم باشد. باوقوع رنسانس، تحولی عظیم

رخ داد. طبقات فرادست، که پاپ‌ها و اسقف‌ها را نیز شامل می‌گشت، به چیزی عقیده نداشتند و لذا جز سلايق شخصي، معيار ديگري براي سنجش هنر نداشتند. بدین گونه رضایت خاطر خود آنان بود که معیار بدی و خوبی هنر به شمار می‌رفت. مردم از یاد رفتند. هنر به صورت چیزی اشرافی و لوکس درآمد و گیرایی‌اش رو به کاستی نهاد و هنوز هم چنین است. تولستوی می‌گوید در حال حاضر هنر در چنان وضعیتی ناگوار و اسف‌باری است که ستایش‌انگیزترین هنرها، هنری است که چیزی از آن برای کسی قابل فهم نیست.

منشاء همه‌ی نادرستی‌های هنر جدید، نظام باطل و نادرست اجتماعی است. هنر قلبی و کاذبی نیز که امروزه در جامعه‌ی ما سرآمد هنرهاست، «فقط با بردگی توده‌ها شکل یافته و فقط تا زمانی می‌تواند دوام کند که بردگی توده‌ها ادامه داشته باشد... اگر توده‌های مردم از یوغ سرمایه آزاد شوند، تولید چنان هنر مذهب و متظاهرانه‌ی محال خواهد بود. دفاع کردن از این هنر به این دلیل که مایه‌ی لذت و انبساط خاطر اقلیتی ناچیز است به همان اندازه غیراخلاقی است که از بردگی دفاع کنیم، چون ارباب از رفاه و آسایشی که بردگی برایش فراهم می‌آورد، محظوظ می‌گردد.»

محدود کردن هنر به گروه کوچکی از «برگزیدگان» نه فقط مغایر اصول اخلاقی و انسانی است، بلکه سبب تباهی و فساد هنر گردیده است. هنر راستین، مستلزم انتقال احساسات تازه و جدید است. اما دامنه‌ی احساساتی که صاحبان قدرت و اغنیا می‌توانند تجربه کنند از دامنه‌ی احساسات مردمی که کار ی‌دی می‌کنند، بسیار محدودتر است. نتیجه‌ی این محدودیت چیست؟ این که هنر طبقات ثروتمند به سه احساس حقیر و بی‌مقدار محدود شده است: غرور و بیزاری از زندگی و مهم‌تر از این‌ها میل جنسی.

هنر جدید علاوه بر این که مضامین‌اش بی‌مایه و فقیر است، به نحو فزاینده‌ی میل به پوشیده‌گویی و تعقید دارد.

بزرگ‌ترین هنرها، هنری است که برای همه‌ی مردم قابل فهم باشد. هنگامی که هنرمندی یونانی یا پیام‌آوری یهودی سخنی ساز می‌کرد، مخاطب سخنان‌اش همه‌ی مردم بودند. اما امروزه که هنر را برای گروه کوچکی می‌خواهند، خشنودی خاطر هنرمند منوط بدان است که

اشارات و کنایات‌اش را گروه کوچک همگنان خود او بفهمند. «بینیم سرانجام کار تا به کجا پیش رفته که نه تنها ابهام و پوشیده‌گویی و تعقید و انحصارگری (و فرار از توده‌ها) نوعی فضیلت و شرط آفرینش هنری به شمار می‌رود، بلکه حتا خبط و گنگی و فقدان فصاحت را از مزایای بزرگ آثار هنری می‌دانند. تولستوی می‌گوید پیامد این همه آن است که برخی هنرمندان جدید حتا دیگر در اندیشه‌ی آن جمع کوچک و محدود هم نیستند، بلکه فقط برای خاطر خود می‌نویسند. این نظریه که هنر برای آن که خوب به شمار آید ضروری است که دشوار باشد، بدعت جدیدی است. اکثریت مردم همواره بهترین هنرها را نیز می‌فهمیده‌اند و هنوز نیز می‌فهمند، چرا که هنر واقعی دخلی به سواد ندارد. اگر هنری قادر نیست که در اکثریت مردم اثر بگذارد، به معنی آن نیست که اکثریت مردم نمی‌فهمند، بلکه نشان‌دهنده‌ی آن است که آن هنر، هنر بدی بوده است.

هنر بد، هنری است که این روزها در همه جا سلطه‌ی درازش را می‌بینیم. در واقع چنان هنری را اصولاً نمی‌توان در معنی واقعی کلمه هنر نامید. چنان هنری، هنری جعلی و دروغین است. برای پدیدآوردن هنر جعلی و دروغین چهار شیوه هست. نخست اخذ مضامین و خصایص اثر از آثار موسوم به «شاعرانه».

دوم، «تقلید» و به عبارت دیگر ذکر همه گونه جزئیات و شرح لحن گفتار اشخاص و توصیف دقیق لباس‌های اشخاص و رخداد‌های زندگانی. سه دیگر «تهییج» با استفاده از انواع کنش‌ها و جلوه‌های هیجان‌انگیز و درآمیختن زشت و زیبا و روشنائی و تاریکی. چهارم ایجاد «کشش» به مدد ارائه‌ی طرح و توطئه‌های پیچیده یا وصف صحنه‌های جالبی از قبیل زندگی رومی‌ها یا مصری‌ها یا شرح جزئیات عملیات معدنکاری. در این صورت است که خواننده، کشش را با تأثیر هنری اشتباه می‌گیرد. اما شاعرانه یا واقعیت‌گرا یا جالب توجه یا هیجان‌انگیز بودن چیزی نیست که به صرف وجود آن بتوان اثری را هنری نامید.

جدایی هنر طبقات فرادست از هنر عام باعث جانشینی هنر تقلبی به جای هنر حقیقی گردیده است. اوضاع و احوال جامعه‌ی جدید در پدیدآوردن هنر کاذب سهم شایان توجهی دارد. در جامعه‌ی جدید هنرمندان، حرفه‌یی شده‌اند. چرا که از قِبل کار خود مبالغ کلانی

می گیرند.

پیدا است که برای کسب این مبالغ کلان، ضروری است که کارشان خوشایند مصرف کنندگان آثار هنری، یعنی عامه‌ی مردم شهرنشین باشد. مسأله‌ی دیگری که باید به آن اشاره کرد، گسترش و رواج نقد ادبی است. امروزه دیگر مردم ساده و بی‌ریا نیستند که ارزش آثار هنری را برآورد می‌کنند، بلکه منتقدان از خود راضی و گمراهند که در خصوص آثار هنری به قضاوت می‌پردازند. این منتقدان با توضیحاتی که در خصوص آثار هنری عرضه می‌کنند، ذوق هنری را به بی‌راهه می‌برند. اگر هنرمند در انتقال احساسات‌اش توفیق یافته باشد، چیزی به جا نمی‌ماند که نیاز به شرح و توضیح داشته باشد، منتقدان که به طرز عجیبی فاقد حساسیت هنری هستند، به معیارهای خارجی و به ویژه معیارهای مبتنی بر سنت و عرف رومی‌آوردند و بدین گونه با تلاشی که برای منقاد کردن هنرمندان به عمل می‌آورند، آنان را به فساد می‌کشانند.

سرانجام باید از آموزشگاه‌های هنری یاد کرد که این روزها چون قارچ در جامعه‌ی جدید می‌رویند. از آن جا که کسی نمی‌تواند به دیگری بیاموزد که در قبال فلان چیز چگونه احساسی داشته باشد، پس می‌توان گفت کار آموزشگاه‌ها فقط آن است که به شاگردان‌شان بیاموزند که چگونه جعل کنند و هنر تقلبی بسازند. بنابراین می‌توان گفت که این آموزشگاه‌ها نه فقط طرز پدید آوردن هنر تقلبی را به هنرجویان جوان تعلیم می‌دهند، بلکه استعداد پدید آوردن آثار هنری حقیقی را هم در شاگردان‌شان از بین می‌برند. هنر واقعی نخست بر احساسات و در مرحله‌ی بعد بر ادراک فرم مبتنی است. فرم آن است که احساسات را مسری و اثرگذار می‌کند و به تبع آن اثر هنری را می‌سازد. فرم آموختنی نیست. «انتقال و تأثیرگذاری هنر تنها زمانی دست می‌دهد و تا بدان جا میسر است که هنرمند دقایق بسیار کوچک و حساسی را که اثر هنری متشکل از آن‌هاست بیابد. اما این که به توان به سایر مردم آموخت که چگونه این دقایق بی‌اندازه ظریف و حساس را بیابند، امری است به کلی محال و ناشدنی. این دقایق را تنها زمانی توان یافت که آدمی خود را به احساسات‌اش بسپارد.»

این که مردم تا چه اندازه استعدادها و توانایی‌های ذهنی خود را برای درک هنر راستین از دست داده‌اند. از شأن و منزلتی که اپراهای واگنر در نظر ایشان دارند به خوبی پیدا است. همه‌ی

شیوه‌های عرضه‌ی هنر تقلبی را در کار این آهنگ‌ساز آلمانی می‌توان یافت: اقتباس و تقلید و ایجاد گیرایی و تأثیرات هیجان‌انگیز. طرح داستان او، «حکایت ابلهانه‌ی فاقد انسجامی است از حکایات پریان». موضوعات‌اش «شاعرانه»‌اند: زیبای خفته و شمشیرهای جادویی و کوتوله‌ها و غیره. به علاوه همه چیز کارش، تقلیدی است. نه فقط دکوراسیون و فرم لباس اشخاص، بلکه اصوات هم تقلیدی است. واگنر ضربه‌ی چکش و جلز و ولز آهن گداخته و آواز پرندگان را تقلید می‌کند. عمداً و عالماً به جلوه‌های جالب توجه و تکان‌دهنده رومی آورد، مثل آتش‌های جادویی و صحنه‌های زیر آب و تاریکی و غیره. دیگر آن که همه چیز در آثار او جالب توجه و جذاب است فلانی، چه کسی را خواهد کشت؟ فلانی پسر کیست؟ امواج خروشان راین چگونه در قالب موسیقی ارائه کردند، یا دلیری و سیب‌ها چگونه به زبان اصوات به تصویر درآیند؟

بنابراین جای شگفتی نیست که واگنر در نظر عامه‌ی مردم، آهنگ‌سازی موفق و مقبول است. فقدان ذوق سلیم و درک نادرستی که موجب پدید آمدن هنر جعلی و دروغین است، در نهاد او در منتهای کمال است. ولی تولستوی می‌گوید که واگنر فقط مثالی است از این گونه پدیدآورندگان هنر قلبی. نسبت آثار هنری راستین به آثار هنری قلبی، یک به هزار است. آثار هنری قلبی که برای مردمان بی‌بهره از ذوق سلیم عرضه می‌شوند، طبایع افراد را به فساد و انحطاط می‌کشانند.

چگونه در دل این همه فساد و انحطاطی که گریبانگیر هنر است، هنر راستین را می‌توان شناخت؟ برای مردمان ساده‌ی روستایی که طبایع‌شان دستخوش فساد نیست، تشخیص هنر واقعی آسان است. غریزه‌ی طبیعی چنین کسی به او کمک می‌کند که آثار هنری واقعی را به درستی تمیز دهد و برگزیند. ولی فرد تحصیل‌کرده (و به عبارت دیگر، گمراه) برای تشخیص هنر واقعی، دشواری بسیار بیشتری دارد.

راه درست شناخت هنر واقعی آن است که ببینیم فلان اثر هنری تا چه حد در انتقال عواطف و احساسات موفق و کاراست. اگر آدمی بتواند در مطالعه‌ی اثر هنری کسی، حالتی نفسانی را تجربه کند که به موجب آن نوعی وحدت روحانی با پدیدآورنده‌ی اثر به او دست دهد، آن اثر

را می‌توان اثر هنری راستین به شمار آورد. «اثر هنری راستین باید بتواند در ضمیر مخاطب‌اش فاصله‌ی میان دریافت‌کننده‌ی اثر هنری و هنرمند، و نه فقط میان دریافت‌کننده و هنرمند، بلکه میان او و همه‌ی دیگرانی که آن اثری هنری را دریافت می‌کنند، از بین ببرد. در این رهایی شخصیت از قید تنهایی و تفرد و در این اختلاط و یگانگی او با شخصیت‌های دیگر است که صفت برجسته‌ی هنر و نیروی عظیم سحرآورش را توان یافت.» تولستوی سپس ادامه می‌دهد «هر اندازه تأثیر عظیم‌تر، هنر نیز بهتر.» میزان تأثیرگذاری هنر به صداقت و صمیمیت آفریننده‌ی هنر موکول است. هنرمند را باید نیازی درونی به بیان احساس فرای خویش برانگیزد و به منظور آن که احساس‌اش را به خوبی و درستی انتقال دهد، به جستجوی روشن‌ترین راه بیان عواطف‌اش بپردازد. معیارهای تولستوی، فردیت و وضوح و صداقت است.

از آن جا که تولستوی پیش‌تر اعلام کرده بود که برتری فرم در آن است که اثر هنری مسری و تأثیرگذار بنماید، پرسش بعدی که باید از آن یاد می‌کرد، مسأله‌ی محتوا بود. می‌پرسد: «از حیث محتوا، بر چه اساسی می‌توان گفت که اثری هنری خوب یا بد است؟»

جواب می‌آورد که نخست باید پذیرفت که هنر، همچون کلام، وسیله‌ی ارتباط و ترقی است. رشد و تحول دانش با آمدن دانش جدیدتر و بهتر به جای دانش قدیم میسور است. رشد و تکامل احساسات هم به وسیله‌ی هنر صورت می‌گیرد. این که چه احساساتی برای رفاه و سعادت بشر مفیدتر و ضروری‌ترند، به شعور دینی عصر بستگی دارد (غرض تولستوی از شعور دینی، تعالیم کلیسا و فرقه‌های دینی نبود). هر عصری شعور بخصوص و متفاوتی دارد. «شعور دینی زمانه‌ی ما در وسیع‌ترین و واقعی‌ترین معنای کلام، آگاهی بر این واقعیت است که سعادت ما، چه مادی و چه معنوی، چه فردی و چه جمعی، چه گذرا و چه همیشگی، در افزایش روحیه‌ی برادری میان انسان‌هاست. در یکدلی محبت‌آمیز آنان با هم است.» هنر انحصاری، هنر بدی است. هنر خوب هنری است که یگانگی می‌بخشد. هنرهای خوب دو دسته‌اند. نخست هنر دینی است که احساساتی مثل مهرورزی به همسایگان و دوستی خداوند را منتقل می‌کند (این هنر به گفته‌ی او، چیزی یکسر جدا از هنر کلیسایی است). دو دیگر هنر فراگیر که احساسات خیلی ساده مثل احساسات مشترک میان همه‌ی انسان‌ها را انتقال می‌دهد.

تولستوی برای ذکر نمونه‌هایی از هنر دینی جدید، از راهزنان^۱ شیلر^۲ و بینوایان^۳ هوگو^۴ و آدام‌بد^۵ الیوت^۶ و کلبه‌ی عمو تم^۷ استو^۸ و داستان دو شهر^۹ دیکنز^{۱۰} و آثار داستایوسکی یاد می‌کند.

از میان هنرهای گروه دوم، معدودی از آثار را شایسته و در خور نام می‌داند. دن‌کیشوت^{۱۱} و کم‌دی‌های مولیر^{۱۲} و باشگاه پیک ویک و دیوید کاپرفیلد^{۱۳} اثر دیکنز را شاید بتوان آثاری از این گروه به شمار آورد. اما نمی‌توان آن‌ها را با حکایت جهانشمولی مثل قصه‌ی یوسف و برادرانش در کتاب مقدس، همسنگ پنداشت، چرا که هر یک از این‌ها، شامل انبوه جزئیاتی است که به یک زمان و مکان خاص محدودند. با این همه از میان آن‌ها، نمایش‌نامه‌های مولیر، فراگیرتر از آثار دیگران است. تولستوی در خصوص آثار خویشتن «خداوند به حقیقت بیناست» را از مقوله‌ی هنر دینی و «زندانی قفقاز» را در ردیف هنرهای فراگیر می‌دانست. سایر آثار هنری خود را، در ردیف هنر بد می‌پنداشت. موسیقی و نقاشی نیز می‌توانند بیانگر احساسات فراگیر باشند. نقاشی بد و موسیقی بد (مثل سمفونی شماره‌ی نه بتهوون) آثار هنری انحصاری‌اند، نه فراگیر. تولستوی اگرچه شیوه‌ی کار خود را یگانه‌ی شیوه‌ی درست می‌پنداشت، ولی مصادیقی را که از آن‌ها یاد کرده بود، خالی از چون و چرا نمی‌دانست. می‌نویسد: «من از آن گروه مردم‌ام که سلامت ذوق خود را در نتیجه‌ی آموزش‌های غلط از دست داده‌اند. بنابراین دور نیست که عادات قدیمی‌ام مرا به خطا ...».

تولستوی بارها و بارها با دریغ و اندوه از مسأله‌ی یاد می‌کند که آن را هولناک‌ترین پیامد نبود هنر راستین در جامعه‌ی بشری می‌شمارد، یعنی هزینه‌ی سرسام‌آور نیروی کار و استثمار فجیع میلیون‌ها نفر به منظور تولید هنری ناسره و کاذب که هیچ سودی از آن عاید خود ایشان

1. *Robbers*3. *Les Miserables*5. *Adam Bede*7. *uncle Tom's Cabin*9. *Tale of Two Cities*11. *Don Quixote*13. *David Capperfield*2. *Schiller*4. *Hugo*6. *Eliot*8. *Stowe*10. *Dickens*12. *Moliere*

نیست. بخش اعظم هنرهای جدید، مال مردم طبقات فرادست است. اما حتا همینان نیز جز تیره‌بختی و نگرشی نادرست به زندگی، بهره‌یی از این هنر ندارند. هنر کاذبی که مظهر خرافات وطن‌پرستانه و کلیسایی است و هر اندازه که ممکن است مروج فسق و فجور است، مانع از روشنگری واقعی توده‌ی مردم می‌گردد.

خوشبختانه اما علاج کار دور از دسترس نیست. شعور دینی در جامعه‌ی جدید هست. «همه‌ی مردم روزگار ما، هر اندازه که برداشت‌های‌شان از غایت زندگی بشر گونه‌گون و متفاوت به نظر آید، پذیرفته‌اند که عالی‌ترین سعادت‌ی که آدمی می‌تواند از آن بهره‌مند شد، با یگانگی افراد بشر دست خواهد داد.» این شعور دینی راهنمای هنر آینده‌ی هنر می‌تواند بود. چنین هنری عبارت از انتقال عواطف و احساساتی است که انسان‌ها را به هم نزدیک‌تر بسازد. این امیدواری هست که در آینده هنرمندان از میان طبقات فرادست یا افراد ریزه‌خوار این طبقات نباشند، بلکه افرادی خوش قریحه و تیزهوش از میان همه‌ی مردم باشند. هنر در دسترس همه باشد. روشنی و سادگی و ایجاز اصل باشد. دیگر کسی به نام هنرمند حرفه‌یی وجود نداشته باشد. «هنر آینده را همه‌ی افرادی از اجتماع بیافرینند که نیاز به این فعالیت را در اندرون خود احساس کرده باشند، اما فقط زمانی به آفرینش هنری بپردازند که به راستی این نیاز را احساس کرده باشند.»

تولستوی تبعات این موضع خود را به تمام و کمال می‌پذیرفت. اگر این سؤال را پیش می‌کشیدند که هر آینه اگر هنر آن است که امروزه هنرش می‌شمارند، بهتر آن نیست که از اساس هنری نداشته باشیم، راه حل افلاتونی این سؤال در خاطرش زنده می‌گشت: «به گمان‌ام هر انسان منطقی و پرهیزکاری در پاسخ این سؤال همان گزینه‌یی را ارائه می‌داد، که افلاتون برای جمهوری‌اش انتخاب کرد و همه‌ی آموزگاران مسیحی و مسلمان قدیم هوادارش، یعنی آن که «اگر قرار است که شبه هنر یا هنر مفسده‌آمیز کنونی ادامه داشته باشد، گوهرگز هنری مباش.» با این همه تولستوی برخلاف افلاتون به تحول و بهبود اعتقاد داشت. او لزومی برای طرح این سؤال یا ارائه‌ی پاسخی مشابه پاسخ افلاتون نمی‌دید. بشر می‌تواند خطاهای خود را بازشناسد و از آن‌ها برکنار بماند.

مارکسیسم و ادبیات

نقد ادبی نمی‌توانست از تأثیر نظریه‌های اجتماعی و اقتصادی تکان‌دهنده‌ی کارل مارکس برکنار بماند. مارکس تأکید می‌کرد که ادبیات، همانند هر پدیده‌ی فرهنگی دیگری، بازتاب ساختار اقتصادیِ اساسی جامعه است. حماسه و شعر و نمایش‌نامه محصول همان نیروهایی است که طبقات اجتماعی را می‌سازند و درک درست شعر و حماسه و نمایش‌نامه بدون اشاره به ماهیت آن نیروها امکان‌پذیر نیست. در کتاب نقد اقتصاد سیاسی اش گفته بود:

بیا بید از برای مثال رابطه‌ی میان هنر یونانی و پس از آن شکسپیر را با اوضاع جامعه‌ی آن روزشان در نظر بگیریم. همه می‌دانیم که اساطیر یونان نه فقط به‌سان منبعی لایزال برای هنر یونانی بود، بلکه اساساً هنر یونانی بر زمینه‌ی اساطیر یونان رشد کرد و شکوفا گشت. آیا شدنی است که نوع نگرش یونانیان باستان به طبیعت و روابط اجتماعی که شالوده‌ی تخیل یونانی و به تبع آن هنر یونانی را شکل می‌داد، در عصر راه‌آهن و لوکوموتیو و تلگراف و بارکش خودکار وجود داشته باشد؟ از ولکان اساطیری در برابر کمپانی روبرت و از ژوپیترو در برابر کابل‌های برق و از هرمس در برابر وسایل مخابراتی جدید چه

عملی ساخته تواند بود! کار هر نظام اساطیری آن است که در قوه‌ی خیال و به مدد قوه‌ی خیال نیروهای طبیعی را شکل بخشد و منقاد سازد و مغلوب کند. بنابراین با تفوق راستین نیروهای طبیعی، این نظام اساطیری از بین می‌رود.

مارکس برخلاف برخی از پیروان ساده‌دلش، بر این عقیده‌ی باطل نبود که پیشرفت در حوزه‌ی اقتصاد، اسباب اعتلای فرم‌های ادبی خواهد بود. برعکس، می‌پذیرفت که روستاها و ساخت‌های ادبی‌یی که غنای فوق‌العاده و چشمگیر دارند در نظام‌های اقتصادی ساده و ابتدایی شکل یافته‌اند. از باب مثال، حماسه‌ی یونانی نازل‌تر از رمان‌های قرن نوزدهمی نیست. بلکه حتا می‌توان گفت در مرتبتی والاتر از این رمان‌هاست که نظام اقتصادی مدرن‌تر و پیشرفته‌تری را بازمی‌تابند.

مارکس می‌دانست که شکل‌های فرهنگی، رشدی ناموزون دارند:

و اما در خصوص هنر، همه می‌دانیم که در ادواری که شاهد آن همه شکوفایی و رشد هنری بودیم، از توسعه و شکوفایی همه جنبه‌ی جامعه و به تبع آن شکوفایی شالوده‌ی مادی جامعه که به اصطلاح استخوان‌بندی سازمان جامعه را شکل می‌داد، خبری نبود. از باب مثال یونانیان و نیز شکسپیر را با اوضاع جامعه‌ی آن روزشان مقایسه کنید.

در خصوص فرم‌های گوناگون هنری، مثل حماسه، حتا پذیرفته‌ایم که این فرم‌ها که در قالب کلاسیک دوره‌یی از تاریخ جهان را شکل می‌دهند نمی‌توانست به مجرد آن که تولید این گونه محصولات هنری آغاز شده بود، پدید آمده باشند. از این روست که در زمینه‌ی خود ادبیات باید گفت که این فرم‌های بخصوص و سخت مهم و درخور اعتنا در دوره‌یی که از لحاظ شکوفایی هنری فروتر از آن دوران بود، شکل یافته‌اند.

اما اینک پرسش دیگری پیش می‌آمد. از آن جا که آگاهی بشر، فراورده‌ی جامعه‌ی است که در آن زندگی می‌کند، چرا هنوز می‌توان از ایلید و ادیسه لذت هنری حاصل کرد؟ پاسخ مارکس به این سؤال، پاسخی سخت ناشیانه و خام بود:

آدمی نمی‌تواند به دوران کودکی‌اش بازگردد، یا رفتار کودکانه‌ی در پیش گیرد. ولی آیا از سادگی و ناپختگی کودک محفوظ نمی‌شود و مجبور نیست به سوی چنین هدفی گام بردارد تا ماهیت راستین خود را در مراحل عالی‌تر بسازد؟ آیا در هر عصری نمی‌توان در طبیعت کودک، منش آن عصر را در قالب حقیقتی بی‌پرده و عریان بازیافت؟ پس چرا نباید کودکی جامعه‌ی بشری در آن جا که واجد زیباترین مراحل رشد و شکوفایی است به سان مرحله‌ی که بازگشت پذیر نیست، برای ما فریبندگی و جذابیت داشته باشد؟ کودکان تربیت یافته داریم و کودکانی که عقل و خرد سالخوردگان را دارند. بسیاری از مردم باستان از این مقوله‌اند. یونانیان کودکانی بهنجار بودند. جذابیتی که هنر این مردم امروز در نظر ما داراست به دلیل آن نیست که با توسعه نیافتگی جامعه‌ی آنان که این هنر بر زمینه‌ی آن بالید و شکوفا گشت، مغایرت و دوگانگی دارد. برعکس، این هنر حاصل همین مرحله از جامعه‌ی بشری و درهم تافته با این حقیقت بی‌چون و چرا می‌نماید که آن روابط اجتماعی که هنر یونانیان از دل آن برآمد و تنها از دل آن می‌توانست برآید، بازگشت پذیر نیست.

این پاسخ هر چند نامناسب و غیرقابل قبول بود، ولی واسطه‌ی وصلت مارکسیسم با سنت اومانیستی گشت. به علاوه این امکان را برای پیروان ادبی مارکس فراهم ساخت که در خصوص آثار ادبی هم بر پایه‌ی علم اقتصاد و هم برحسب ذوق خویش به داوری پردازند. گسترش سریع و روزافزون سیاست‌های مارکسیستی در سراسر جهان، نظریه‌های ادبی مارکس را در همه‌ی ممالک جهان متداول کرد. مارکسیسم چشم‌انداز جدیدی گشود که بر

غالب تحقیقات ادبی تأثیر فراوان کرد. در آمریکا، به ویژه در سالیان بحران بزرگ اقتصادی، ناقدان برجسته و مهمی از قبیل ادموند ویلسون^۱ و نیوتن آروین^۲ و اف.ا.ماتیسن^۳ برای غنی ساختن دانش آمریکاییان از میراث فرهنگی خود به روش‌های مارکسیستی روی آوردند و از این روش‌ها استفاده‌های هوشمندانه و فراوان کردند.

گرانویل هیکس^۴ با بلند پروازی تمام در کتاب سنت بزرگ^۵ (۱۹۳۳) کوشید تاریخ ادبیات آمریکا را در قالبی مارکسیستی ارائه کند. توفیق آشکارایش حاصل این حکم ساده بود که همه‌ی نویسندگانی که به نوعی جامعه‌ی آمریکا را نقد می‌کردند، خویشاوندان معنوی کمونیست‌های آمریکایی و پیروان ادبی ایشان بودند. آن دسته از نویسندگان آمریکایی که به «زیبایی‌پرستی بی‌هدف و کور» خرسند بودند، شایان سنت بزرگ شمرده نمی‌شدند و کنار می‌رفتند.

هواداران آمریکایی مارکسیسم برخلاف خود کارل مارکس در همانند پنداری زیبایی‌شناسی و سیاست تردید نمی‌کردند. تا بدان جا که هیکس می‌گفت: «همچنان که می‌بینیم صنعتگری در زندگی مردم آمریکا اهمیتی روزافزون یافته است. عوارض سرمایه‌داری بیشتر می‌شود، مبارزه‌ی طبقاتی، جدیت بیشتری یافته است و به همین دلیل برای طفره‌رفتن و کنار کشیدن بهای بیشتری باید پرداخت. با مقایسه‌ی ادیت وارتون و سارا ارن جوت یا رابرت فراست و امیلی دیکنسون به روشنی می‌توان پی برد که خلق آثار ادبی بزرگ و پویا برای کسانی که صنعتگری را ندیده می‌گیرند، دشواری فزاینده‌یی یافته است.»

او در ارزیابی موقعیت نویسندگان عصر خویش پی برد که «مسأله‌ی اصلی زندگی مردم آمریکا، مبارزه‌ی طبقاتی است» و نویسنده‌یی که با توده‌ی کارگر همراه شود، امکان موفقیت بیشتری خواهد داشت، چرا که می‌تواند نیروهای بنیادینی را که جامعه را شکل می‌دهند به درستی بشناسد و از خودفریبی نویسندگان مکتب هنر برای هنر برکنار بماند.

1. Edmund Wilson

2. Newton Arvin

3. F.O. Matthiessen

4. Granville Hicks

5. Great Tradition

با این همه، سنت بزرگ به رغم زیاده‌روی‌اش در نظریه‌ی ادبی مارکسیسم، این امتیاز را داشت که هرگز از یاد نمی‌برد که ادبیات هر چند که به مدد نیروهای اجتماعی پدید آمده باشد، با خود این نیروها یکی نیست. این حُسن خطاپوش را بدبختانه در آثار دیگر ناقدان مارکسیست سراغ نداریم. از باب مثال جوزف فریمن^۱، کمونیست مؤمن و سرشناس در پیشگفتاری که بر جُنگ ادبیات کارگری در ایالات متحد^۲ (۱۹۳۵) به نگارش درآورد، هیچ گونه علاقه‌ی به نفس ادبیات نشان نمی‌داد. از دید او شعر یا رمان را فقط از جنبه‌ی سیاسی ارزیابی می‌توان کرد: مهم آن است که این اثر در پیشبرد انقلاب تا چه اندازه سهیم است. در این پیشگفتار می‌نویسد:

کاری نداریم که نقش ادبیات در اعصار پیش از ما چه بود و در جامعه‌ی بی‌طبقه‌ی آینده چه کارکردی خواهد داشت. مهم آن است پیکار اجتماعی امروز، ادبیات را موضوع مناقشات اجتماعی و طبقاتی ساخته است. شکل این مناقشه، بسته به صداقت و شجاعت و هوش فردی ناقد و طبقه‌ی که سخنگوی آن است فرق می‌کند. کمونیست‌ها به صراحت می‌گویند: هنر ابزاری در خدمت مبارزه‌ی طبقاتی است و کارگران باید آن را چون سلاحی در خدمت خویش بگیرند. فاشیست‌ها با همین اندازه صراحت می‌گویند: هنر باید در خدمت هدف‌های دولت سرمایه‌داری باشد. لیبرال‌ها که سخنگوی طبقه‌ی میانه‌اند که در حد فاصل طبقه‌ی کارگر و سرمایه‌داری انحصاری و فاشیسم و کمونیسم گام برمی‌دارد، مثل سایر مناقشات اجتماعی، در موضع داور بی‌طرف ایستاده‌اند. تنها اینانند که ادعا دارند از فراز میدان جنگ و از موضع «علمی» سخن می‌گویند.

فریمن با طرح این سؤال که آیا می‌توان تجربه‌ی بشری را جهان شمول یا تغییرناپذیر پنداشت، حتا نظریه‌ی مارکس را به تلویح رد می‌کرد. مارکس معتقد بود که ادبیات کلاسیک

1. Joseph Freeman

2. proletarian Literature in America

برای ما خالی از جاذبه نیست، در حالی که از نگاه فریمن، مردمی که در ادوار تاریخی مختلف زندگی می‌کنند، تجربیات مختلفی دارند، و حتا مردمی که همزمان در دوره‌ی تاریخی واحدی زندگی می‌کنند، بسته به آن که عضو کدام طبقه‌ی اجتماعی باشند، تجربیات مختلف و به تبع آن سرشت بشری متفاوتی دارند. در واقع فریمن همچون افلاتون ادبیات را با محتوای ادبیات یکی می‌پنداشت:

پایگاه طبقاتی هنر زمانی کاملاً آشکار خواهد شد که شعر یا رمان یا نمایش‌نامه‌ی مضامین سیاسی داشته باشد. در این صورت واکنش ناقدان و خوانندگان در برابر ادبیات، مثل واکنشی که در برابر زندگی دارنده، خالی از ابهام خواهد بود. با این حال براساس تصویری همگانی، برخی تجربیات «بیولوژیک» فراتر از مرزهای طبقاتی است. عشق و خشم و نفرت و ترس، میل به خودنمایی و تعقید و حتا نخوت و خودپرستی را چه بسا که بتوان مضامین جهانی پنداشت، اما شکل این مضامین و مهم‌تر از آن عواملی که برانگیزنده‌ی آن‌هاست، متأثر و حتا شاید بتوان گفت ناشی از فرهنگ طبقاتی اشخاص است. مطالعه‌ی عالمانه‌ی پروست در باب اشرافیت رو به زوال و پیدایش و شکوفایی طبقه‌ی میانه را در نظر بگیرید و عواملی را که سبب برانگیختن احساساتی از قبیل غرور و حسادت و شرم در اشخاصی همچون شارلو و مادام وردورن شده بود به خاطر آرید. آیا می‌توان گفت که این عوامل - دعوت به ضیافتی در خانه‌ی دوک، یا یک شجره‌نامه‌ی خانوادگی دور و دراز - بتواند در کارگری ساده اسباب برانگیختن آن سخنوری‌های فاضلانه‌ی شود که در کسانی از قبیل افراد خانواده‌ی وردورن و گرمانت سراغ داریم؟ شارلو چه بسا که از مویرل خشناک شود که چرا او را به دختر فروشنده‌ی اغوا کرد، اما آیا بارون می‌توانست تصور کند که خشناک شدن از عملی به چه معناست؟

از یاد نبریم که یکی شمردن ادبیات با محتوای سیاسی و اخلاقی‌اش تا بدانجا رسیده بود که حتا افلاتون توصیه می‌کرد گروهی از کارگزاران نظام محتوای آثار ادبی را زیر نظارت خود داشته باشند و مهم‌تر از آن در خصوص این که چه کسی اجازه شعر سرودن ندارد و چه کسی

دارد، تصمیم‌گیری کنند. در اتحاد شوروی سابق، به ویژه در سال‌های سیاه حاکمیت استالین، توصیه‌های افلاتون مو به مو اجرا می‌گشت. سیاست حزب درباره‌ی ادبیات از کاخ کرم‌لین اعلام می‌شد و فشارهای فراوانی به شاعران و نویسندگان وارد می‌کردند، تا به گونه‌یی که دلخواه مقامات بود بنویسند. نویسندگان بی‌مایه‌ی دنباله‌رو حزب، گاه هنوز مطالب‌شان از زیر چاپ در نیامده بود که سیاست حزب تغییر می‌کرد و مطالب‌شان «ضد انقلابی» به شمار می‌رفت. کرم‌لین به کمک وحشتی که نیروی پلیس‌اش ایجاد می‌کرد، به شیوه‌ی کاملاً شگفت‌آوری تصمیم می‌گرفت که چه نویسنده‌یی حق نوشتن دارد و چه نویسنده‌یی ندارد. غالباً این شیوه، تمهید گلوله‌یی در پس کله‌ی نویسندگان بود. از آن جا که چاپ و توزیع کتاب در کنترل دولت بود، سیستم کامل و تمام عیاری از پاداش‌ها و مجازات‌ها ایجاد شده بود که مشخص می‌ساخت چه کسی را نویسنده باید به شمار آورد و چه کسی را نباید.

با چنین سیستمی، نقد ادبی به حسیض پستی سقوط کرد. در نقد و بررسی کتابی در پرواد^۱ در سال ۱۹۵۱ آمده بود: «جای تأسف است که حتا یک رمان کوتاه یا داستان کوتاه یا جزوه‌ی چند صفحه‌یی از یک نویسنده‌ی جدید شوروی در صفحات این جنگ نیاورده‌اند و این خود نشان دهنده‌ی ماهیت سبعانه‌ی امپریالیسم آمریکاست.»

ایزوتسیا^۲ در همان سال در نقد مجموعه‌ی شعری آورده بود که این کتاب «زیبایی»های بی‌اندازه دارد و در آن کمترین نشانی از ستایش صنایع شوروی نیست - و در ادامه‌ی مقاله آمده بود: «فقط در یک جای کتاب نگاه شاعر به دختری می‌افتد که کارگر ساختمانی است.»

شک نیست که کارل مارکس هیچ تصور نمی‌کرد که رژیم توتالیتیر چنین افراط‌هایی بر نظریه‌های ادبی او روا بدارد. از باب مثال می‌دانیم که همکارش فردریک انگلس در نامه‌یی به یک رمان‌نویس «پرولتر» قدیمی که برای شناساندن کتابش از او کمک خواسته بود نوشته بود: «قهرمان زن داستان‌ات را تماشا کن، با آن چشم‌های ماتریالیست دیالکتیکی‌اش، با بینی جبر باور اقتصادی‌اش و با دهان ارزش افزوده‌اش. در آغوش‌اش می‌گیری و می‌بوسی‌اش. من اما می‌دانم که نمی‌خواهم.»

هانری برگسون (۱۹۴۱ - ۱۸۵۹)

هانری برگسون^۱ با این که پیش از هر چیز فیلسوف حرفه‌یی به شمار می‌رفت، تأثیر چشمگیری بر ادبیات داشت. او مکتبی پدید آورد که می‌توان گفت امکان فرار از نظریه‌های داروین و جبرباوری ماتریالیستی‌اش را فراهم می‌ساخت. مکتبی که به هنرمند مرتبتی والاتر از دانشمند می‌بخشید. زولا می‌پنداشت کار شایسته و بجایی است اگر این امکان را برای هنرمند فراهم کند که به اندازه‌ی دانشمند «واقعیت‌گرا» بماند. برگسون اما شارح فلسفه‌یی بود که ادعا داشت که هنرمندان‌اند که می‌توانند به ژرفای واقعیت راه یابند، نه دانشمندان.

دانشمند کسی است که تلاش می‌کند تا با تحلیل امور و قضایا به دانشی دست یابد. به دیگر سخن او تجربیات خویشتن را می‌شکافد و به گونه‌یی مکانیکی نظم می‌بخشد. چنین کسی با حرکت سیال و پیوسته و پویای زندگی بیگانه و ناآشناست. دانشمند با واقعیت امور، بی‌شائبه و روراست نیست. چراکه به گمان برگسون، زندگی «جریان پیوسته‌یی است که همواره دنبال می‌شود. جریان تفکیک‌ناپذیری که هر ارگانیزم نمایانی در فاصله‌ی کوتاهی که برای حیات‌اش از آن برخوردار است در دست دارد.

واقعیت راستین شور زندگی^۲ است، انگیزه‌ی زندگی بخشی که تکامل پیوسته را ایجاد

1. Henri Bergson

2. *elán vital*

می‌کند و روبه سوی تکامل پیوسته دارد. ماده آن است که شور زندگی به چالش و رویارویی‌اش می‌خواند. شور زندگی به دنبال فردیت و خلاقیت است و با ماده که به ایستایی و مرگ سوق می‌دهدش می‌ستیزد. هنرمند کسی است که می‌تواند به مدد اشراق و شهود از میان ماده، راهی به سوی واقعیت بگشاید.

برگسون در کتاب خنده: گفتاری در معنای کمیک^۱ (۱۹۰۰) نشان می‌دهد که چگونه می‌توان از فلسفه‌ی وی در نقد ادبی بهره‌مند شد. می‌پرسد: «هدف هنر چیست؟» هدف هنر آن است که با کنار نهادن حجابی که ما را از درآمیختگی بی‌واسطه با خویشتن و اشیاء باز می‌دارد، امکان دسترسی به واقعیت را فراهم آورد. این حجاب را خود ما می‌تنیم. باید زندگی کنیم و زندگی ایجاب می‌کند که همه‌ی اشیاء و چیزها را از زاویه‌ی مناسبات‌شان با نیازهای خویش ببینیم. برای آن که زندگی کنیم و عمل کنیم و عکس‌العمل شایسته و مقتضی داشته باشیم، همه چیز را از جنبه‌ی سودمندی و کارایی‌اش می‌پذیریم. به دیگر سخن برای دست یافتن به مقاصد عملی دانسته و سنجیده واقعیت را ساده می‌کنیم. به منظور تکیه بر مشابهت‌های سودمند، تفاوت میان اشیاء و چیزها را ندیده می‌گیریم. «فردیت اشیاء و موجودات را از یاد می‌بریم، مگر آن که از جنبه‌ی مادی پذیرفتن‌اش را سودمند ببینیم. حتا زمانی که این فردیت را پیش نظر داریم - مثل زمانی که کسی را از دیگری جدا می‌کنیم - نفس فردیت نیست که حضورش را در برابر چشمان خویش می‌پذیریم، به این معنی که هنوز آن هارمونی یکسر اصیل اشکال و رنگ‌ها را نمی‌پذیریم بلکه تنها بر یکی دو جنبه‌ی آن‌ها که تشخیص را برای مان ساده‌تر می‌کند پای می‌فشاریم.» غالب واژگان بر گروه‌ها و طبقاتی از اشیاء و چیزها دلالت دارند و ما را از درک فردیت هر چیز بازمی‌دارند. ما حتا فردیت خود را فراموش می‌کنیم. اما گاه کسانی در دامن طبیعت تربیت می‌شوند که روحی نادل بسته‌تر از دیگران به زندگی دارد. کسی که روحی یکسر وارهیده و فارغ از عمل بتواند داشت، هنرمندی بزرگ است که هنوز نمونه‌اش رانیاخته‌ایم، چون اگر بود، همه‌ی اشکال و اصوات و رنگ‌های جهان بیرون به همان خلوص جبلی و نخستین‌اش قابل درک بود. اما طبیعت تا این اندازه گشاده دست نیست. او صرفاً این

1. *An Essay on the Meaning of the Comic*

امکان را برای هنرمند فراهم می‌کند تا فقط از یک سو حجاب از چهره‌ی جان بگیرد. این سویه موکول به چیزی است که عموماً آن را ذوق می‌گویند. علت گوناگونی هنرها همین است. اگر هنرمندی بتواند «زندگی درونی اشیاء را ... که از خلال اشکال و رنگ‌های شان پدیدار می‌شود» ببیند، به او نقاش می‌گویند. او می‌تواند با بازداشتن ما از «پیش‌داوری در باب اشکال و رنگ‌ها که میان واقعیت و ما جدایی می‌افکنند»، نقاب از چهره‌ی طبیعت بگیرد. اگر هنرمندی از عاطفه و شور و آن حال و هوای خلاق بهره‌مند شد که در پس بیان قراردادی و متعارف مخفی‌کننده‌ی ذهنیت فرد می‌توان یافت، شاعرش می‌خوانند. شاعر کلمات را حیات می‌بخشد و به جنب‌وجوش وامی‌دارد و از این راه چیزها و مسایلی برای ما بازگو می‌کند که تصور نمی‌رود از گفتار عادی، بیان کردن‌اش ساخته باشد. باز اگر هنرمندی فراتر از این رفت و به برخی ضرب آهنگ‌های زندگی دست یافت که تقریباً نمی‌توان آن‌ها را به قالب گفتار درآورد، موزیسین‌اش می‌گویند.

«بدین سان هنر، خواه نقاشی و پیکره‌سازی باشد و خواه موسیقی و شعر، هدفی جز این برای او نیست که نمادهای فایده‌اندیش^۱ را به دور اندازد و اصول قراردادی و مورد قبول اجتماع را به چیزی نگیرد و باری هر چه حجاب و پرده میان واقعیت و ما هست از میانه بردارد و ما را با واقعیت بی‌پرده و لخت روبه‌رو کند.»

برگسون چون این قانون را برای هنر برقرار کرد، به بحث بر سر هنر نمایشی روی آورد تا با ذکر مثالی غرض از قانون هنری‌اش را باز نموده باشد. هنر نمایشی، همچون هنرهای دیگر، برملاکننده‌ی واقعیتی است که منافع و ضروریات زندگی از ما مخفی می‌کرد. «شعر در همه حال بیان‌گر دغدغه‌های درونی است.» در میان این دغدغه‌های درونی، نیرومندتر و عمیق‌تر از همه، دغدغه‌هایی است که از ارتباط و برخورد با هم‌نوعان مان سرچشمه بگیرد. هر جا که مردمی گرد هم آیند، نفرت و شیف‌تگی‌های عمیق خواهد بود. اما چون آدمی را از زندگی در اجتماع چاره‌یی نیست، ناگزیر از فراگرفتن قواعدی است که بتواند احساسات آتشین درونی‌اش را پوشیده بدارد و از بروز آن‌ها جلوگیری کند.

1. utilitarian

درام به دلیل برانگیختن آن روح سرکش نهفته در پس «زندگی آرام و ملالت‌باری که خرد و جامعه برای ما فراهم ساخته‌اند»، خوشی و خرسندی برای ما به همراه دارد. اگر مطالعه یا تماشا کردن درامی علاقه‌مندی ما را جلب می‌کند، علاقه‌مندی ما چندان به سبب مطالبی نیست که درباره‌ی دیگران آموخته‌ایم، بلکه بیشتر به دلیل آن است که با مطالعه یا تماشا کردن درام نظری به اعماق خویش می‌توانیم افکنند. به خاطرات ریشه‌دار و دیرینه‌ی خویش می‌توان روی آورد. «بنابراین می‌توان گفت واقعیت اساسی‌تر آن است که درام از اعماق استعدادهای سطحی و فایده‌اندیشانه‌ی ما می‌جوشد.

هنر درام همچون همه‌ی هنرها به دنبال چیزی فردی است. چیزی فردی‌تر از شخصیت هملت نمی‌توان یافت. او شخصیتی به طور کلی حقیقی است، بدین معنا که همه‌جا او را شخصیتی زنده و ملموس می‌پندارند، صداقت و راستی هنرمند است که اثر بی‌بدیل و یگانه‌اش را قبول خاطر عام می‌بخشد. بنابراین تراژدی چون به مسأله‌ی فرد می‌پردازد، هنری اصیل است.

برگسون می‌گوید اما کم‌دی، هنری اصیل نیست، چون نه به افراد که به طبقات می‌پردازد. می‌توان گفت یک آدم «ترتوف»^۱ نامی، ولی نمی‌توان گفت یک آدم «لیر»^۲ نامی. چون در حالی که قهرمان تراژدی فردی یکه و بی‌همتاست، شخصیت کم‌دی نمایانگر خصلتی فراگیر است. وانگهی می‌نماید که شاعر گوینده‌ی تراژدی به مطالعه در احوال دیگر اشخاص محتاج نیست. شکسپیر، مک‌بث و هملت و اتللو نبود، اما اگر اوضاع بهمان و فلان بود و خود اراده می‌کرد، می‌توانست هملت و مک‌بث و اتللو باشد.

بازآفرینی خشک و خالی زندگی هیچ نتیجه‌ی سودمندی به دنبال نخواهد داشت. «تخیل شاعرانه جز نگرشی کامل‌تر و فراگیرتر به واقعیت نیست. اگر شخصیت‌های آفریده‌ی شاعر زنده و ملموس می‌نمایند، سبب آن است که آنان خود شاعرند ... شاعری که برای راه یافتن به کنه ذات خویش با سعی بلیغ و جهد عظیم در مشاهده‌ی باطن، توانمندی‌ها و امکانات بالقوه‌ی

۱- ترتوف (Tartuffe) نام شخصیت اصلی یکی از کم‌دی‌های مولیر.

۲- لیر (Lear) نام قهرمان تراژدی معروف شکسپیر با نام شاه لیر King Lear.

امور واقعی را در همه حال پیش چشم دارد و چیزی را که طبیعت فقط طرح و نمایی کلی از آن در روح وی رسم کرده و به حال خود نهاده، دنبال می‌کند و اثر هنری کاملی از آن می‌سازد. شاعر کمیک راه و رسمی درست خلاف راه و رسم گوینده‌ی تراژدی دارد. او دیگران را می‌بیند و حد میانه را برمی‌گزیند. به دیگر سخن او مثل دانشمند تجرید می‌کند و تعمیم می‌دهد. غرض‌اش آن است تا به قصد اصلاح خنده برانگیزد. هرچه بیشتر تعمیم می‌دهد، به اشخاص بیشتری دست می‌یابد.

برگسون چون این نظریه را به میان آورد که هنر امری فردی است، ناگزیر از انکار اصالت کمدی بود. این درست که چون یگانه هدف آشکارای کمدی محفوظ کردن است، می‌توان آن را از مقوله‌ی هنر پنداشت، اما چون کلی است، با دیگر آثار هنری متفاوت است. سپس نتیجه می‌گیرد که «کمدی در حد فاصل هنر و زندگی جا دارد. همچون هنرهای اصیل، بی‌طرف نیست. کمدی با ایجاد خنده، زندگی اجتماعی را چون محیط طبیعی می‌پذیرد. حتا تابع امیال زندگی اجتماعی است. و از همین جهت است که به هنر پشت می‌کند، چون هنر، گسیختن از زندگی و بازگشت به طبیعت ناب است.»

برگسون دست کم در عقاید خویش استوار است... وی ذهنیتی چنان بیگانه با نظرگاه اجتماعی ادوار پیش داشت که نظریه‌ی کلاسیک را معکوس کرد. نقادان کلاسیک می‌گفتند که تقلید از امور فردی و خاص به منظور حصول به نمونه‌ی مثالی و آرمانی است که این نمونه‌ی مثالی و آرمانی، به دلیل همین مثالی و آرمانی بودن‌اش، کلی است. فی‌المثل شاعران را به تقلید از قهرمانان فردی و خاص راغب می‌کردند تا مگر از این راه به نمونه‌ی مثالی و آرمانی قهرمان بتوان دست پیدا کرد. ایده‌آلیسم برگسون خلاف این نکته را می‌آموزد. اثر هنری راستین هیچ گاه کلی نیست. برعکس در همه حال امری فردی است.

کروچه (۱۹۵۲ - ۱۸۶۶)

بندینو کروچه^۱ از بانفوذترین منتقدان جدید است. هواداران اش او را استاد بی همال دانش زیباشناسی می دانند. کروچه در تاریخ اندیشه‌ی انتقادی از اهمیت بسیار برخوردار است، چون او کسی بود که با هوشمندی بسیار در برابر فردیت‌گرایی مفرط امپرسیونیست‌ها و رویکردهای پوزیتیویستی و ناتورالیستی و ماتریالیستی شمار فراوانی از منتقدان سده‌ی نوزدهم به مخالفت برخاست.

شرح خلاصه و دقیق اندیشه‌های وی را در مقاله‌یی از او به نام «زیبایی‌شناسی» می‌توان یافت که برای ویرایش چهاردهم دانشنامه‌ی بریتانیکا به نگارش درآورد. کروچه در این مقاله کوشید تا فعالیت هنری را از دیگر اقسام فعالیت‌های بشری که با هنر درآمیخته بود بازشناسد. هنر، فلسفه نیست، چرا که فلسفه «تفکر منطقی در باب مقولات کلی هستی» است. هنر، تاریخ نیست، چرا که تاریخ مستلزم تمایزی دقیق میان امر «واقعی» و «غیر واقعی» است. هنر، علم طبیعی نیست، چون علم طبیعی مبتنی بر طبقه‌بندی واقعیت تاریخی و بنابراین امری نظری و انتزاعی است. ریاضیات نیست، چون ریاضیات نیز در پی مسایل و موضوعات انتزاعی است.

1. Benedetto Croce

هنر خیال‌بافی نیست، چرا که خیال‌بافی تنها در پی سرگرم کردن خود با مسأله‌ی همانندی‌هاست. هنر احساسات صرف نیست، چرا که شاعر زیر لوای عواطفی که ساز می‌کند راه نمی‌سپرد. هنر آموزش یا زبان‌آوری نیست، چون هنر در چارچوب مقاصد عملی نمی‌گنجد. و سخن آخر آن که هنر را نمی‌توان با هیچ یک از شکل‌های دیگری که غرض از آن‌ها ایجاد تأثیرات معینی است درآمیخت، خواه این تأثیرات لذت و خواه نیکوکاری و خواه سودمندی باشد.

پس هنر چیست؟ هنر شهود ناب یا شهود غنایی و نخستین گونه‌ی آگاهی است و به روشنی می‌توان آن را در برابر گونه‌ی دیگر آگاهی که منطق است شناسایی کرد. از یاد نبریم که کروچه نمی‌گفت شهود گامی در فراوری هنر است. او می‌گفت شهود، هنر است. زمانی که هنرمند فرمی را به تمام و کمال در ذهن خود ایجاد کرد، فعالیت هنری در معنای واقعی‌اش تمام یافته تلقی می‌شود. هنر همیشه نوعی خود بیانگری و همواره امری ذهنی و درونی است.

به سخن دیگر پیش از آن که پرده‌ی نقاشی نقش شود، پیش از آن که پیکره‌ی کنده‌کاری شود، یا پیش از آن که شعری به نگارش درآید، فعالیت زیباشناسیک روی داده است. هنر فعالیت خیالی و مفهومی است. البته هنرمند ممکن است در مراحل بعد پرده‌ی نقاشی‌اش را نقش کند و پیکره‌اش را کنده‌کاری کند و شعرش را بنویسد، ولی هیچ یک از این‌ها ضروری نیست. این عمل بعدی فقط نوعی برون‌افکنی است که امری ارادی یا عملی را محقق می‌کند، ولی چیزی است یکسر جدا از فعالیت هنری.

با فرض آن که مجسمه‌ساز با کندن مجسمه‌ی قصه دارد اثری ماندگار از خویش به جا بگذارد، خود مجسمه، اثری هنری نیست. مجسمه صرفاً محرکی فیزیکی است که ممکن است شهودی را در بیننده برانگیزد. ماده به خودی خود اهمیتی ندارد. هنرمندی که در سخن از فرم اثر هنری‌اش بگوید که دانسته‌های او در ایجاد فرم اثرش نقش داشته است، به زبانی پاک مخالف زبان کروچه سخن می‌گوید.

در نگاه نخست شاید به نظر آید که چون شهود هنرمند، امری یگانه و منحصر به فرد است، به وجود ناقدان نیازی نیست. اما کروچه در کتابی به نام شعر تأکید می‌کند که کار ناقدان، ضروری و سودمند است، و سپس این دشواری را بر خود هموار می‌کند تا نشان دهد که چگونه

داوری باید کرد و چگونه داوری نباید کرد.

او می‌گوید «قضاوت شعر، در مقوله‌ی جداگانه و بخش‌ناپذیر قرار دارد به نام مقوله‌ی زیبایی». به سخن دقیق‌تر امر زیبا را نمی‌توان رده‌بندی یا درجه‌بندی کرد. اما چون زشت به معنی عدم انسجام زیبایی است، تشخیص نبود انسجام امکان‌پذیر است. به همین سبب است که برای اشاره به آشکال زشتی اصطلاحات فراوان داریم، اما زیبایی، زیبایی است. با خواندن این عباراتِ کروچه، خواننده به یاد نخستین جمله‌ی آن‌کارینای تولستوی می‌افتد: «خانواده‌های خوشبخت همه به هم شبیه‌اند، ولی هر خانواده‌ی بدبخت، بدبختی منحصر به خود را دارد».

کروچه در ادامه می‌افزاید از همین رو تمایزات قدیمی همه، انگاره‌های ذهنی و مفهومی است. سخن گفتن از کمیک و تراژیک و فاخر و غیره را فقط در حوزه‌ی برداشت‌های تجربی می‌توان پذیرفت. همین نکته در باب تقسیم شعر به غنایی و حماسی و نمایشی نیز صحیح است. حتا در دوگانگی درام و ادبیات غنایی، چیزی جز رابطه‌ی میان موضوع و بیان شعری، و شهود و احساس نمی‌توان یافت. تقسیم‌بندی مشهور میان شعر رمانتیک و شعر کلاسیک نیز از دیدگاه کروچه با همین انتقادات روبه‌رو هست. در این خصوص نیز یگانه تفکیکی که مجاز می‌شمارد، تفکیک زشت و زیباست.

از آن جا که شعر، شعر است، تقسیمات قراردادی و مرسوم همه گمراه‌کننده و زیبایی‌شناسی‌قلابی است. حتا اگر این تقسیمات بیان‌گر مفاهیم سیاسی و اجتماعی باشند، باز این سخن به همین اندازه درست است، گفته‌اند که شعر کلاسیک به اقوام رمی و لاتینی نزدیک بود، و شعر رمانتیک به اقوام ژرمنی. تنی چند از پژوهندگان حتا از شعر منحصراً ژرمنی سخن به میان آورده‌اند و برآنند که تنها اقوام ژرمنی می‌توانند این گونه شعر بنویسند یا در باب این گونه شعر داوری کنند. دیگران از شعر طبقاتی سخن می‌گویند و بحث شعر کارگری و بورژوایی و غیره را به میان آورده‌اند. کروچه همه‌ی این تقسیمات را مردود می‌شمارد و در مقابل بر تقسیم‌ناپذیری شعر کامل و راستین پای می‌فشارد. شعر، شعر است.

حال که رده‌بندی‌های کهن صوری و سطحی است، ناقدان به چه کاری باید مشغول باشند؟ نقش ناقدان چیست؟ ناقد نباید اوقات‌اش را صرفاً بر سر رابطه‌ی انتزاعی مفاهیم بگذارد، یا به

طرح قرینه‌یی منطقی برای شعر خرسند باشد. اگر منطق کفایت می‌کرد، شعر نمی‌بود. او باید به واقعیت خاص شعر بپردازد. نقش او باز نمودن ویژگی‌های دقیق شعر است، یعنی تعیین محتوای شعر، یا این که نیروی برانگیزاننده‌ی آن کدام است. سپس می‌تواند این یافته‌ها را به طبقه‌یی روان‌شناختی اسناد کند که بیش از همه سازوار بنماید. اما حتا اگر شعر را در گروه مناسبی قرار دهد، باز عمل او صرفاً در حوزه‌ی مفاهیم کلی معنادار است، و چون شعر امری فردی است، روش کار او نمی‌تواند در خور شعر باشد. میان این دو همیشه ورطه‌یی هست که پر کردن آن دشوار است.

پس چرا باید زحمت نقد و بررسی‌اش را بر خود هموار کرد؟ کروچه جواب می‌آورد که نقد، کار گِل است، ولی کار گِلی ضروری، ناقد با تخیل فرهیخته و ذوق و سلیقه و پژوهش تاریخی‌اش به دیگران می‌آموزد که از کجا بی‌آغازند تا شروع ناموفقی نداشته باشند. همین کار خود حرکتی است سودمند، اگرچه ناقد نمی‌تواند فهم شعر یا لذت بردن از شعر را به کسی بیاموزد. فهم شعر و لذت بردن از شعر چیزی است که هر کسی خود باید آن را آموخته باشد. اگر این توضیحات را به حد کافی پذیرفتنی و رضایت‌بخش نمی‌دانیم دست کم می‌توانیم بدانیم چرا کروچه نمی‌توانست گامی فراتر آید. او که هم از آغاز گفته بود که شعر در خود آغاز و در خود به سرانجام می‌رسد، او که گفته بود اثر هنری تنها در ذهن هنرمند وجود دارد، او که گفته بود جسمیت بخشیدن به اثری موضوعی صرفاً ارادی و اختیاری است، نمی‌توانست به خود دروغ بگوید و ناقدان را برای توضیح چیزی که قاعدتاً باید توضیح‌ناپذیر می‌ماند، مجاز بشمارد.

در واقع کروچه معنای سخن‌اش آن بود که اگر بخواهیم در خصوص دانه قضاوت کنیم، باید به دانه بدل شویم. جز این چگونه می‌توان به شهود فردی دانه، که کروچه تصریح می‌کند، شهودی یگانه و منحصر به فرد بود، دست یافت؟

فرویدیسیم و ادبیات

از آن جا که نویسندگان بزرگ، در کنار بسا فضایل دیگری که از آن‌ها برخوردار بودند، روان‌شناسان شهودی بودند، شایسته است برای درک بهتر ادبیات، از نظریه‌های روان‌کاوی آگاهی داشت. در واقع زیگموند فروید^۱ در غالب مواقع به گونه‌یی سخن می‌گفت که گویی نقش او صرفاً ارائه‌ی دلایل تجربی نظریاتی بود که شاعران و فلاسفه از دیر باز به میان آورده بودند. در ستایش از شاعران و فلاسفه آنان را از محدود کسانی می‌دانست که «از این بخت برخوردار بوده‌اند... و برای رهایی آن حقیقت بس پیچیده و دشوار از گرداب عواطف‌شان کوششی نکرده‌اند، حقیقتی که ما دیگران همواره باید با گذر از میان دودلی‌های هولناک راه خود را به جانب آن گشاده سازیم.» (تمدن و ناخشنودی‌ها^۲، ۱۹۳۰) نمونه را، ژرف‌نگری‌های داستایوسکی چنان پیشاپیش نظریه‌های فروید را شرح می‌کرد که آدمی می‌توانست تقریباً از دل آثار همین یک رمان‌نویس، نظریه‌های فروید را بازسازی کرد: بر پایه‌ی نظریه‌ی فروید، نویسنده کسی بود که غرایز جنسی‌اش را که در زندگی واقعی نمی‌توانست برآورده شود، به گونه‌ی دیگری برآورده می‌کرد. او این کار را با آفریدن دنیایی خیالی و موهوم

1. Sigmund Freud

2. Civilization and its Discontents

عملی می‌کرد که در آن می‌توانست در قالبی فرازیده و متعالی به ارضاء غرایز جنسی‌اش دست یازد. اگر این سخن به معنی روان نژندی نویسنده هم بود، باز این معنا را داشت که آفرینش ادبی نوعی درمان است که نویسنده را توانا می‌کند که غرایز جنسی‌اش را به گونه‌ی بهتر از انبوه روان‌نژندان دیگری که هنرمند نبودند، در اختیار خود داشته باشد.

اگر معنی کلام او را به گونه‌ی دیگری بازگوییم، نویسندگان در مقایسه با دیگر افراد به قیدوبندهای کمتری وفا دارند. فروید در بخش سوم کتابی از استاندال^۱ به نام هانری برولار^۲ فراز حیرت‌آور زیر را یافت: «در عشق و علاقه‌ام [به مادرم]، درست همان منشی را داشتم که بعدها که با شور و دل‌بستگی تمام شیفته‌ی آلبرتی دو روبمپره شده بودم همراهم بود ... از آن وقت تا به حال راهی که برای شادمانی‌ام انتخاب می‌کنم، تغییر چندانی نکرده است، فقط با این استثنا که در آن وقت من از حیث آن چه که بُعد جسمانی عشق را می‌سازد، چیزی بودم مثل سزار، اگر با نگاه به استعمال اسلحه‌ی سبک و توپ در ارتش امروز به زمین بازمی‌گشت. باید می‌آموختم و آموختن چیزی از شگردهای مرا عوض نمی‌کرد. می‌خواستم سراپای مادرم را غرق بوسه کنم و او لباسی به تن نداشته باشد. مرا با شور و شیدایی بسیار دوست می‌داشت و غالباً مرا می‌بوسید. من نیز او را می‌بوسیدم و گاه با چنان بی‌تابی و اشتیاقی می‌بوسیدم‌اش که پا به فرار می‌نهاد. از پدرم که فرامی‌رسید و بوسه‌های ما را نیمه تمام می‌گذاشت بیزار بودم. دل‌ام می‌خواست پستان‌هایش را ببوسم.»

کمتر نویسنده‌یی بود که تا این اندازه عریان و بی‌پرده بر خواست‌های عمده‌ی خود برای کشتن پدر و عشق‌بازی با مادرش مهر تأیید بگذارد. معمولاً اطلاعات ضمیر ناخودآگاه نویسنده دستخوش کمی‌کثری و کاستی می‌شد تا ضمیر خودآگاه بتواند آن‌ها را بپذیرد. معروف‌ترین مثال از این حیث، ادیپ سوفوکلس است که چنان آوازه‌یی یافت که فروید عقده‌ی اساسی همه‌ی مردان را از نام شهریار نمایش‌نامه‌ی او اقتباس کرد. در افسانه‌ی ادیپ، قهرمان داستان پدرش را می‌کشد و با مادرش هم‌اغوش می‌شود، ولی در هنگام انجام دادن این اعمال، به هویت واقعی آن‌ها واقف نیست. به گفته‌ی فروید این بی‌اطلاعی به گونه‌ی شاعرانه

نشان دهنده‌ی این واقعیت است که بزرگسال دیگر از تجربه‌ی ادیبی‌اش آگاه نیست. به همین ترتیب پیش‌گویی کاهن که هم از آغاز گفته بود که ادیب در آینده چه خواهد کرد، نماد چاره‌ناپذیری سرنوشتی است که براساس آن همه باید این تجربه را به سر آوریم. حتا کوری خودخواسته‌ی ادیب را می‌توان صورت شاعرانه‌ی از خود اختگی به شمار آورد.

به عقیده‌ی هواداران فروید از آن جا که هر اندازه که سیمای ظاهر اثری دستخوش کزی و کاستی شده باشد، باز هر اثر ادبی جز واکنش شخص نویسنده در قبال موقعیت ادیب نیست، به این پرسش قدیمی که چرا ادبیات ما را برانگیخته می‌کند، پاسخی شایسته می‌توان داد. به گمان آنان اگر ادبیات ما را برانگیخته می‌کند به این دلیل است که اساسی‌ترین خواست‌های ما را به گونه‌ی نمادین به نمایش می‌گذارد. پس به تعبیری می‌توان گفت که خواننده به یاری نمادهای شاعرانه مهم‌ترین تجربه‌ی شخصی‌اش را تخفیف می‌دهد.

هرچند این نظریه ارزش ادبیات را به خودی خود روشن می‌ساخت، پرسش دیگری را پیش می‌کشید. حال که همه‌ی آثار ادبی به موقعیت ادیبی می‌پردازند، چرا همه به یک اندازه رضایت‌بخش نمی‌نمایند. فروید در پاسخ این سؤال همچون اغلب منتقدان مکاتب دیگر از مفهوم نبوغ یاد کرد که برای او نیز به اندازه‌ی همه‌ی ما توضیح ناپذیر بود. «در برابر مسأله‌ی هنرمند خلاق، تحلیل کارآمد و کارگر نیست.» («داستایوسکی و پدرکشی») با این حال به نظر این گونه می‌رسد که گویا در نظر او آثاری که تجربه‌ی فراگیر ادیب را با صراحت بیشتری بنمایانند، برتر از دیگران‌اند. فصل مشترک دو درام بزرگی که بزرگ‌ترین میراث ادبی ما به شمار می‌روند، یعنی ادیب شهریار^۱ اثر سوفکلس و هملت شکسپیر، در این است که هر دو غرایز ناخودآگاه ما را با کمترین پیچیدگی و اعوجاج تصویر کرده‌اند.

ارنست جونز^۲، شاگرد انگلیسی فروید، این دو نمایش‌نامه را در کتابی به نام هملت و ادیب^۳ (۱۹۴۹) بررسی کرد. پیرنگ هملت شکسپیر روایت دیگری از پیرنگ ادیب شهریار است. پدر هملت به دست عمویش کلودیوس به قتل می‌رسد و عمویش با گرترود، که مادر هملت است عهد زناشویی می‌بندد. نگرش هملت به این دو جنایت، یعنی قتل پدر و زنا

1. *Oedipus Rex*

2. Ernest Jones

3. *Hamlet and oedipus*

مادر، تفاوت اساسی دارد. از جنایت نخست متأسف است و انتقام را تکلیف اساسی خود می‌داند، اما این جنایت آن نفرت عمیقی را که زنای مادرش با کلودیوس ایجاد کرد، در او برنینگ‌یخت. حتا پیش از آن که بداند پدرش به قتل رسیده است، تأثر و ناراحتی‌اش از تصور زناشویی کلودیوس و مادرش او را تا آستانه‌ی خودکشی سوق داد.

اوه! کاش این تن سخت جان من می‌توانست بگدازد و آب شود و همچون شبنم محو گردد! یا باز کاش پروردگار جاوید خودکشی را نهی نفرموده بود! خدایا خدایا! چقدر امور این جهان در نظرم فرساینده و نابکار و بی‌مزه و سترون می‌نماید! تفو! تف بر این جهان باد! باغی است پر گیاه هرزه که دانه برآورد، و چیزهای پست و ناهنجار آن را در تصرف گرفته ... که کار بدین جا بکشد!

آن هم تنها دو ماه پس از مرگ پدرم، و تازه، دو ماه هم نه. شاهی بدان خوبی و شایستگی که در قیاس با این یک همچون پیرون بود به ساتیر. و در حق مادرم چندان مهربان که روانمی‌داشت بادهای آسمان بر چهره‌اش به خشونت بگذرند. آه ای زمین و آسمان! آیا بر من است که این همه را به یاد آرم؟ آخر این مادرم بود که خود را به گردن‌اش می‌آویخت، چنان که گویی آرزو در او از کامروایی باز فزونی می‌گرفت؛ و با این همه پس از یک ماه ... اوه، همان بهتر که بدان نیندیشم. توای سست عهدی و ناپایداری، زنت باید نامید. همه و همه یک ماه! و کفش‌های مادرم در آن روز که اشک‌ریزان به سان نیوبه به دنبال نعش پدر بیچاره‌ام می‌رفت، هنوز فرسوده نشده است. و اینک اوست - خداوند، یک حیوان بی‌تمیز بیش از این به ماتم می‌نشست. آری اوست که با عموی من پیمان زناشویی می‌بندد. با برادر پدرم، که همان قدر با وی فرق دارد که من با هرکولس. یک ماه بیش نگذشته است، و هنوز شوری اشک‌های دروغین از سوزاندن چشم‌های سرخ‌گشته‌اش باز نایستاده که شوهر تازه اختیار کرده است. آه، چه شتاب تبه‌کارانه‌ی! چنین چالاک به بستر زناکاری دویدن، کار خوبی نیست و نمی‌تواند به خیر بینجامد. ولی ای قلب من، درهم بشکن که باید زبان

پردوخت.

حتا زمانی که مجاب می شود که کلودیوس قاتل هملت بزرگ است، نمی تواند کشتن وی را به خود بقبولاند. برخلاف شیوهی رایج میان قهرمانان تراژدی انتقام، در عمل به جست و جوی بهانه هایی است که انتقام جویی اش را به عقب اندازد. وقتی فرصتی مناسب و عالی برای کشتن کلودیوس دست می دهد، باز نمی تواند او را به قتل برساند، و ناتوانی خود را این گونه توجیه می کند که اگر او را در این حال بکشد، در حالی که به ظاهر زانو زده بود و به نیایش مشغول بود، روح اش را قرین سعادت ابدی می کند و او را به بهشت می فرستد.

جونز در ادامه ی سخن اش می افزاید که پاسخ این معما را در این حقیقت باید یافت که هملت به گونه یی ناخود آگاه با کلودیوس احساس همدلی و نزدیکی می کرد. چون مگر نه این است که کلودیوس به درونی ترین خواست های هملت جامه ی عمل پوشاند؟ مگر نه این است که او پدرش را کشته بود و با مادرش هماغوش شده بود؟ پس کشتن کلودیوس معادل روانی اقدام به خودکشی به شمار می رفت. هملت هم از آغاز دو اندیشه را در سر داشت: کشتن خویشتن و کشتن عمویش. ولی تنها در پایان نمایش و زمانی که زهر در سیاهرگ اش درآمده بود، توانست دست فراز آورد و کلودیوس یا خود جایگزین اش را به قتل برساند.

کنش های دیگر او را نیز می توان براساس همین الگوی اساسی تفسیر کرد. رفتارش با اوفلیا، دست کم تا اندازه یی برخاسته از تمایلات درونی اش برای استفاده از او به مثابه ی ابزاری در جهت برانگیختن حسادت مادرش بود؛ به ویژه در آن صحنه ی تقریباً زشت که از نشستن در کنار مادرش اجتناب کرد و خود را در دامن اوفلیا افکند و گفت: «نه ای مادر عزیز، این جا آهن ربای قوی تری هست.» پدر اوفلیا یعنی پلونیوس را بی هیچ دودلی به ضربه ی شمشیری می توانست از پا درافکند، چرا که او تنها تصویری از پدر بود و مثل کلودیوس تصویر پسر از او برداشت نمی شد.

جدا از ارزشمندی یا بی ارزشی این تفسیر، دست کم پیش از آن که در معرض انتقادش قرار داد، استنباط صحیحی باید از آن پیدا کرد. برخی ناقدان این برداشت را یاوه گویی صرف شمرده اند و از اساس نادیده گرفته اند. اینان معتقدند که چون هملت شاهزاده نه شخصیتی زنده

و واقعی، بلکه الفاظی بر صفحه‌ی کاغذ است، نمی‌تواند عقده‌ی ادیب داشته باشد. پرت‌تر از این سخن نمی‌توان یافت. جونز و فروید تا این اندازه مخبط و تهی مغز نبودند - عقده‌ی ادیبی را که این دو در نمایش‌نامه یافته بودند، مالِ شخصیت‌های نمایش‌نامه نمی‌دانستند. این عقده‌ی ادیب مال موجودی زنده و انسانی، یعنی ویلیام شکسپیر بود.

مستدل‌ترین انتقادی که از دیدگاه ادبی به نقد فرویدی وارد آمده آن است که می‌کوشد شخصیت‌های رمان و نمایش‌نامه را درست به همان شیوه «طبقه‌بندی» کند که نقدهای نوع قدیمی می‌کرد. از آن جا که نگرش قالبی فرویدی لزوماً به معنای صدور احکام کلی در باب سرشت بشری است، فردیت قهرمان نمایش‌نامه و رمان از نظر دور می‌ماند. آنچه جونز در باب هملت همچون نمونه‌ی از شخص دارای عقده‌ی ادیب بازگو می‌کرد، حتا به فرض درست بودن، در تحلیل نهایی این سؤال را بی‌جواب می‌گذارد که چرا این شخصیت خاص از میان آن همه شخصیت‌های دارای عقده‌ی ادیب در ادبیات، از اهمیت و معنای بیشتری در نظر ما برخوردار است.

همچنان که می‌توان انتظار داشت، مکاتب روانکاوی گوناگونی که پس از فروید به وجود آمد، با ایجاد دگرگونی‌هایی در دکترین او، نقد ادبی روانکاوانه را دستخوش تغییر کرد. از باب مثال پیروان آدلر عقده‌ی حقارت و عقده‌ی خودبزرگ بینی را جانشین عقده‌ی ادیب می‌کردند و راهگشای تحلیل شخصیت ادبی می‌دانستند. هواداران نظریه‌ی یونگ، بر افشای نقش ناخودآگاه جمعی قوم در هویت شخصیت‌های ادبی پای می‌فشرده، ناخودآگاهی که در بردارنده‌ی عناصر عرفانی بود. نقد روانکاوانه‌ی جدیدتر به اخذ مفاهیمی از همه‌ی مکاتب فوق گرایش دارد، التقاطی که مشابه التقاط بسا از پزشکان روانکاواست.

شاید بتوان گفت افراطی‌ترین شکل نقد روانکاوانه، بر پایه‌ی نظریات دکتر ادموند برگلر^۱، سرپرست سابق درمانگاه روانکاوانه‌ی وین شکل یافت. وی با تحلیل آثار سی و شش نویسنده‌ی حرفه‌ی به این نتیجه رسید که فروید بر خطا بود که تصور می‌کرد هنرمندان خلاق، بیانگر خواست‌های سرکوفته‌ی خویش در قالبی مبدل و جدیدند. به عقیده‌ی او برعکس،

1. Dr. Edmund Bergler

نویسنده دفاعیات‌اش را در برابر عقده‌ی پستان‌اش وصف می‌کرد، کودکان نوعی دلبستگی آزارپرستانه به مادر دارند، و هم از این رو زمانی که آنان را از سینه‌ی مادر می‌گیرند، هم از این محرومیت رنج می‌کشند و هم خرسند می‌شوند. بنابراین نوشتن نوعی «بیماری آفرینشگری» است، چرا که نویسنده واژگان و شیر را همانند می‌پندارد. در واقع او با ریختن کلمات بر صفحه‌ی کاغذ به زبان بی‌زبانی می‌گوید: «بین مادر. حتا اگر تو شیر نمی‌دهی، خودم می‌توانم.» و از این راه وابستگی‌اش را به مادر انکار می‌کند.

آرتور ورمهات در پژوهشی در باب شاعران رمانتیک انگلیسی به نام عاشق سخت‌کوش^۱ (۱۹۴۹)، کشفیات برگلر را در باب شعر وردزورث و کالریج و کیتس و شلی به کار برد. ورمهات ادعا می‌کند که شعر این پنج تن نشان می‌دهد که همگی عقده‌ی پستان داشتند. وی تا بدان جا پیش رفت که در بحث درباره‌ی نمادهای شعری آنان می‌گفت:

گنبد و کوه و هرم و فنجان از حیث صورت ظاهر تداعی‌کننده‌ی پستان‌اند. سیلاب‌ها و چشمه‌ها و نهرها را می‌توان به سان نماد پستان به کار برد، از حیث این که پستان منبع تغذیه با چیزی مایع و آبگونه است، همچنان که سیب و سایر مواد غذایی را می‌توان یادآور همین جنبه‌ی پستان به شمار آورد. نماد پیچیده‌تری برای کودکی که از پستان مادرش تغذیه می‌شود درخت است که چون در بهار از زمین مادر آب می‌مکد و در سراسر تابستان از راه برگ‌هایش نفس می‌کشد و در پاییز همه‌ی شیرهی گیاهی‌اش خشک می‌شود و از دست می‌رود، دلالت‌های دهانی آشکار دارد. اما گویا پرنده متداول‌ترین نماد پستان در ادبیات رمانتیک است، که شاید در نگاه نخست دشوار بتوان آن را دریافت، مخصوصاً از این حیث که پرواز یادآور مقاربت جنسی است و گاه پرنده و آلت تناسلی را یکی می‌شمارند. با این حال در مقایسه با بیشتر جانوران، تشخیص پرندگان از جنبه‌ی جنسی آسان نیست - با توجه به این که تفاوت رنگ‌ها در این

خصوص برای کودکان ناچیز است. از همین روست که پرندگان برای نمایش عواطف پیشاجنسی عقده‌ی پستان نمادهای خوبی به شمار می‌آیند. به علاوه آمد و شد پرندگان به صورتی ناگهانی و توضیح‌ناپذیر است، و همین می‌تواند دلالت بر این نکته داشته باشد که کودک بر آمدن و شدن پستان کنترلی ندارد. نکته‌ی که برای شاعران اهمیتی فوق‌العاده دارد، این که پرندگان از محدود انواع جانوران‌اند که عواطف درونی‌شان با آوازی بی‌اختیار ابراز می‌کنند - نکته‌ی سودمند در نمادپردازی ناآگاهانه برای یکسان‌نگاری واژگان و شیر مادر.

در این جا به روشنی می‌توان دید که نقد روانکاوانه به گونه‌ی تقریباً افراطی می‌کوشد همه چیز را ذیل نوع بخصوصی طبقه‌بندی کند و چنان احکام کلی خود را در باب همه چیز تعمیم می‌دهد که ویژگی فردی شعر از نظر دور می‌ماند. با این حال برداشت‌های فرویدی اگر به گونه‌ی هوشمندانه به خدمت نقد درآیند، این امیدواری را می‌دهند که ناقدان بار دیگر بتوانند به شیوه‌ی به راستی تطبیقی راه‌هایی برای گفتگو در ادبیات بیابند.

آی. آ. ریچاردز (۱۸۹۳ - ۱۹۷۹)

با کاهش شمار متفکرانی که ارزش‌های قدیمی را پسندیده و قابل قبول می‌دانستند، پرسشی تازه به میان آمد که اساساً آیا بجاست که در باب ارزش هنر پرس و جو کرد. اما تبعات اجتناب از طرح این سؤال، بسیاری را نگران ساخت. این اجتناب به معنی آن بود که اینک شمار کسانی که مسأله‌ی ارزش را اساسی‌ترین مسأله‌ی نقد ادبی می‌شمردند رو به کاستی است، مسأله‌ی کسی که غالب ناقدان اعصار پیش آن را بی‌چون و چرا پذیرفته بودند. اما راست آن بود که اگر کسی نمی‌توانست همچون تولستوی بپذیرد که اخلاقیات مسیحی به روشنی بر «نیک» و «بد» انگشت می‌گذارد، چگونه می‌توانست با مسأله‌ی ارزش روبرو شود؟

آی. آ. ریچاردز^۱ در کتاب‌اش به نام اصول نقد ادبی^۲ (چاپ بعدی همراه با تجدید نظر، ۱۹۳۴) به این نتیجه می‌رسد که ممکن است با تکیه بر دانش جدید به نظریه‌ی روان‌شناسیک در خصوص مسأله‌ی ارزش دست یافت که به یاری آن بتوان ارزش تجربیات ادبی یا غیر ادبی را قیاس کرد. او مشاهده می‌کند که کسی که اندک آگاهی از دانش مردم‌شناسی داشته باشد نمی‌تواند بپذیرد که مردمی که تمدن و خلق و خوی و نژاد متفاوتی دارند، تصور یکسانی از

1. I.A. Richards

2. principles of Literary Criticism

نیک و بد داشته باشند. مردم برخی مناطق، آشکارا غذا خوردن را کار فوق‌العاده ناپسندی می‌دانند، مردمان برخی مناطق دیگر بخشایش دشمن را کار بدی می‌شمارند. نتایج حاصل از روان‌شناسی نیز به همین اندازه درخور تأمل و معنی‌دار است. آن‌ها که اخلاق را به معنی سنتی و مرسوم کلمه تعبیر می‌کنند، با قضاوت‌های ارزشی کودکان به هراس افتاده‌اند. مفهوم کودک کثیرالخطا برای آن‌ها که گمان می‌کنند اخلاقیات دین مسیح یا هر یک از ادیان دیگر امری فطری است، اسباب ناراحتی و نومی‌دی است. پس چگونه موجودی نورسیده و ابتدایی به کسی از قبیل اسقف بدل می‌شود؟ از این راه که در هر مرحله از زندگی‌اش امیال و انگیزه‌های خود او با یک سلسله فشارهای اجتماعی مثل عرف و سنت و اعتقادات مردم و افکار عمومی و چیزهای دیگری از این دست فرم جدیدی پیدا می‌کند، یا به تعبیر ریچاردز دستخوش مقداری سازمان دهی می‌شود. ولی این سازمان دهی هیچ وقت تمام یافته و کامل نیست. انگیزه‌هایی که گاه سرشت متناقضی دارند می‌مانند. برخی از این انگیزه‌ها از حیث روان‌شناسی متعارض و ناسازند. از برای مثال هستند کسانی که نمی‌توانند در آن واحد سیگار بکشند و چیزی بنویسند. برخی تعارضات جنبی هم هست که در نتیجه‌ی کردار شخص رخ خواهد داد.

ما برای اداره‌ی زندگی‌مان باید انگیزه‌های‌مان را به گونه‌ی سازمان دهیم که مهم‌ترین‌شان غالب و پیروز درآیند. مسأله‌ی ارزش این جاست که به میان می‌آید. چگونه می‌توان میان سازمان‌دهی انگیزه‌ها فرق گذاشت؟ کدام ارزش بیشتر و کدام ارزش کمتری به بار خواهد آورد؟

ریچاردز در پاسخ به این سؤال انگیزه‌ها را در دو مقوله‌ی «تمایلات» و «ناخواست‌ها» طبقه‌بندی می‌کرد. «تمایل»، طلبیدن و «ناخواست» اعراض کردن است. انگیزه‌ی که تمایل آدمی را برآورد، واجد ارزش است. جدای از آن که چه پیامدی به دنبال داشته باشد، هرکسی دوست می‌دارد شمار بیشتری از خواست‌های خویش را برآورد. یگانه دلیل برآورده نکردن پاره‌ی از خواست‌ها آن است که برآورده کردن‌شان سبب ناخرسندی پاره‌ی از خواست‌های مهم‌تر خواهد بود. پس اخلاق، موضوع چاره‌اندیشی و مصلحت‌جویی است. اما معنی «مهم» بودن چیست؟ برخی نیازها را پیش از آن که حتا نیازهای دیگر پدید آمده

باشند، برآورده باید کرد. خوردن و نوشیدن و خوابیدن و نفس کشیدن را باید پیش‌نیاز همه‌ی فعالیت‌های سپسین به شمار آورد. در مرحله‌ی دیگر از نیازهایی باید یاد کرد که بشر، این موجود اجتماعی، را به تعاون و ایجاد ارتباط توانا می‌سازد. پس می‌توان دید که در این جا با یک سلسله مراتب ارزشی روبه‌رویم.

در جوامع متمدن، برخی فعالیت‌هایی که در اصل ارزشمند بودن‌شان به دلیل وسیله بودن آن‌هاست، در مناسبات‌شان با سایر فعالیت‌ها چنان اهمیتی پیدا می‌کنند که چه بسا زندگی بدون آن‌ها برناتافتنی به نظر آید. آدمی مرگ را پسندیده‌تر از محرومیت از مناسبات عادی با هم‌نوعان خویش می‌شمارد. حتا وظیفه‌شناسان و شهدا نیز از این قاعده مستثنا نیستند. این افراد انگیزه‌های‌شان را به گونه‌ی سازمان‌دهی کرده‌اند که به گمان‌شان فقط از این راه انگیزه‌های مهم‌ترشان را برآورده می‌توانند بسازند.

پس اهمیت انگیزه را می‌توان میزان آشفته‌گی و اختلالی تعریف کرد که در نتیجه‌ی اجتناب از برآورده کردن آن در انگیزه‌های دیگری که در فعالیت آدمی هست رخ خواهد داد؛ و با این تعریف می‌توان مزایای نسبی سازمان‌دهی‌های مختلف را با هم سنجید. هرگونه سازمان‌دهی‌های، با قربانی کردن برخی از انگیزه‌های آدمی همراه است، ولی برای برخی از این سازمان‌دهی‌ها بهای بیشتری باید پرداخت. آن گونه سازمان‌دهی که هزینه‌ی انسانی کمتری در برداشته باشد، برتر از دیگران است. از این دیدگاه، می‌توان ارزش‌گذاری کرد. هم قربانیان سرکوفته‌ی وجدان، و هم مردم هرزه و عیاش را باید از آن گروه افراد به شمار آورد که برای سازمان‌دهی انگیزه‌های‌شان بهای گزافی می‌پردازند.

پیداست که جامعه می‌تواند از افراد انتظار داشته باشد، و انتظار دارد، که انگیزه‌های‌شان را به گونه‌ی سازمان‌دهی کنند که با علایق جامعه در مجموع ناسازگار نباشد؛ اما چه بسا که سازمان‌دهی انگیزه‌ها از طرف افراد، بهتر و یا شاید بدتر از معیارهای گروه اجتماعی باشد. هر سیستم پایداری مستلزم قربانی کردن برخی از انگیزه‌ها است. میزان این انگیزه‌ها نشان‌دهنده‌ی میزان پایداری و سرسختی عرف به اصول و معیارهای خویشتن و روداری‌اش در برابر موضوعات جدید است. در جامعه‌ی عصر سقراط، جامعه با او رفتاری کرد که در خور جانیان و آدمکشان بود. اخلاق عمومی با ترفندهایی از قبیل اراده‌ی خدایان و محرمات و کشف و

شهودهای بی‌واسطه و افکار عمومی و غیره تقویت می‌شود. برای سازمان‌دهی رفتار عمومی، وجود هرگونه سیستم پایدار، بهتر از آن است که هیچ سیستمی وجود نداشته باشد، اما همه‌ی گونه‌های سازمان‌دهی اجتماعی که تا به امروز دیده‌ایم، مستلزم قربانی کردن انگیزه‌های بی‌شماری بوده‌اند.

البته سنت و عرف قابل تغییر است، ولی خطر واقعی آن جاست که این دگرگونی آرام‌تر از دگرگونی اوضاع به وقوع پیوندد. فضایل قدیمی و منسوخ (مثل ملیت پرستی آراسته به جنگ‌افزارهای مهیب، یا ستایش باروری در مواقع اضافه جمعیت) خطرات بسیار در بردارد. چه بسا که نسل ما، اگر نظام اخلاقی انعطاف‌پذیرتری ابداع نشود از پای درآید.

چگونه ما در مقام فرد به سازمان‌دهی بهتری می‌توانیم دست یافت؟ جامعه چگونه می‌تواند از رهگذر ما به سازمان‌دهی بهتری دست یابد؟ ریچاردز جواب می‌آورد که اساساً از راه نفوذ در افکار دیگران، سازمان‌دهی بهتری میسر است، و در وهله‌ی اول این نفوذ از رهگذر ادبیات و هنر شدنی خواهد بود. بنابراین هنر و ادبیات برای ما هم به منزله‌ی افراد و هم به منزله‌ی اعضای جامعه اهمیت بسیار خواهد داشت.

شاعر کسی است که میدان انگیزشی وسیع‌تر از مردم عادی دارد و می‌تواند انگیزه‌هایش را با آشفته‌گی و اغتشاش کمتری بگرداند. او قادر است تجربیاتش را انتظام دهد، چرا که می‌تواند میان انگیزه‌های متناقض توازن ایجاد کند. هیچ چیز دیگری را نمی‌توان جانشین ادبیات و هنر کرد، چرا که تجربیاتی که در ادبیات و هنر هست در جای دیگر نمی‌توان یافت، یا کمتر می‌توان یافت. حتا اشخاصی که از آمادگی ذهنی کافی برخوردارند، نمی‌توانند از این تجربیات چشم‌پوشند. در واقع چنین افرادی بر این تجربیات ارزش بیشتری می‌گذارند.

کار هنر افزایش دامنه‌ی تجربیات انسانی و اصلاح شیوه‌ی انتظام آن‌هاست. هرچه هویت انسانی درگیر در این تجربیات بیشتر، زندگی بهتر. از این روست که هنر و ادبیات به شیوه‌هایی در سازمان‌دهی ذهن منتهی می‌شود که نه تنها ما را توانا می‌کند که به‌سان افراد بسامان‌تری زندگی کنیم، بلکه به جامعه‌ی منتهی می‌شود که با اوضاع متغیر زمان ما سازواری بیشتری داشته باشد.

و اما در خصوص داوری در مورد آثار ادبی واقعی، چگونه می‌توان گفت کدام اثر بسامان و

کدام نابسامان است؟ جناب ریچاردز می‌فرمایند که اثری برتر و بالاتر از سطح سازمان‌دهی ذهن خود ما باشد شاداب می‌شویم و اگر فروتر از آن باشد، دلتنگ اما حاصل این سخن گرفتار آمدن در دور باطل است و در واقع به معنی آن است که اشخاص بسامان‌اند که می‌توانند آثار هنری بسامان را بشناسند.

با این حال شاید ریچاردز بیشتر علاقمند بود بحث اصلی‌اش را بر این اساس بگذارد که ارزش، موضوعی کمی است، و اگر روان‌شناس نمی‌داند که چگونه چیزی را اندازه‌گیری کند، دست کم خوب است بداند که چه چیز را می‌خواهد اندازه بگیرد.

تی. اس. الیوت (۱۹۶۵ - ۱۸۸۸)

تی اس الیوت^۱ خویشتن را از حیث ادبی پیرو کلاسیسم و از لحاظ سیاسی سلطنت طلب و از جنبه‌ی دینی کاتولیک انگلیسی وصف می‌کرد. وی از مفاهیمی مثل برابری و آزادی خواهی و پیشرفت بیزار بود. تعصب و جزم اندیشی‌اش از معنای دینی این واژه فراتر می‌رفت و زمانی اظهار داشته بود که فقط کسانی توانایی فهم سخنان‌اش را دارند که نظریه‌ی گناه نخستین را چون اصلی راستین و بی‌همال بشمارند.

در این کتاب ضمن بررسی آراء علما و ادبای مختلف در مقوله‌ی نقد بارها دیدیم که چگونه آراء و عقاید آدمی در خصوص ادبیات درآمیخته با تفکر اجتماعی و دینی اوست. نوکلاسیسم در عصر لویی چهاردهم، نمایشگر بخشی از کل تصویر جامعه‌ی روشنفکری بود. تصویری که حکایت از خشک اندیشی در مسایل دینی و هواداری از شاه در مسایل سیاسی داشت. این که آیا خود پیروان کلاسیسم نیز کاملاً این نکته را دریافته بودند که تا چه اندازه تفکر ادبی‌شان مکمل تفکرات‌شان در خصوص سایر مقولات است، محل تردید است. با این همه الیوت خوب می‌دانست که اعتقادات ادبی و دینی و سیاسی‌اش کل واحدی را تشکیل می‌دهند.

1. T.S.Eliot

با آن که نظرش در خصوص برخی شخصیت‌های ادبی خاص با گذشت سالیان تغییر یافت (که جالب‌ترین نمونه‌ی آن تغییر نسبتاً کامل و همه‌جانبه‌ی دیدگاهش در خصوص میلتون و آثارش بود)، اصول کلی دیدگاهش در نقد ادبی همچنان دست‌نخورده و پایدار ماند. مقاله‌یی که در پایان جنگ اول جهانی به نگارش درآورد، حاوی همان عقاید و آرای است که سال‌ها بعد بیان می‌کرد.

در سال ۱۹۱۷ مقاله‌یی نوشت به نام «سنت و استعداد فردی»^۱ که هنوز در مقام درآمدی براندیشه‌ی او منبعی ارزشمند به شمار می‌آید. این مقاله در ردّ عقاید کسانی نوشته شده بود که مرتبت هر شاعری را به نسبت ابتکار و نوآوری‌اش می‌سنجیدند. هیچ شاعر و هنرمندی را نمی‌توان فقط در آینده‌ی خود او شناسایی کرد. غالب اوقات ارزنده‌ترین بخش‌های اثر هر شاعری آن جاست که «اسلاف او، شاعران متوفای گذشته، جاودانگی‌شان را در آن‌ها با جدیت ابراز کرده باشند». همه‌ی آثار ادبی بزرگ موجود، فرم آرمانی و نظم ویژه‌ی را شکل می‌دهند هر اثر تازه‌یی دگرگونی (هر چند مختصری) در این نظم کلی پدید می‌آورد. از این روست که هر اثر تازه‌یی را ناگزیر با معیارهای گذشته دآوری باید کرد. شاعر باید سیر اصلی ادبیات را بشناسد. شعور تاریخی داشته باشد. این شعور تاریخی «می‌توان گفت برای هر شاعری که بخواهد بیش از ربع قرن بماند تقریباً حیاتی و اجتناب‌ناپذیر است». حافظه‌یی هست فراسوی حافظه‌ی خویشتن او که حافظه‌ی سرزمین خود او و حافظه‌ی اروپاست. هشیاری حال در آگاهی‌اش از گذشته است. آنچه می‌دانیم و می‌شناسیم، نویسندگان متوفایند. این حافظه‌ی اروپایی (و به عبارت دیگر سنت) مهم‌تر از فرد فرد شاعران است. شاعران باید تابع این سنت و حافظه‌ی اروپایی باشند. چون این سنت و حافظه‌ی اروپایی ارزنده‌تر و کاراتر از شخصیت خود شاعران است. «هنرمند متمدنی کسی است که مدام به قربانی کردن خویشتن برخیزد. مدام به فناء شخصیت خویشتن بپردازد».

الیوت برای روشن ساختن پیوند میان این فراشد شخصیت‌زدایی و فهم سنت، نمونه‌یی به دست می‌دهد از اتفاقی که به دنبال ورود قطعه‌یی پلاتین در محفظه‌ی حاوی گوگرد و

دی اکسیدکربن روی می دهد. دو گاز گوگرد و دی اکسیدکربن با ورود پلاتین ترکیب می شوند و اسید سولفوریک می سازند، اما خود پلاتین سالم و بکر می ماند. ذهن شاعر آن قطعه‌ی پلاتین است. عواطف و احساسات گازهایند. شاعر خوب، شاعری است که شخصیت‌اش را درگیر ترکیب عواطف و احساسات نسازد. ذهن وی ترکیبات جدید می آفریند، اما خود وی از آن چه تولید می کند برکنار می ماند. در هنرهای بزرگ، «تفاوت میان هنر و حادثه، تفاوتی کامل و تمام عیار است».

آنچه الیوت در این مقاله بی پرده بدان می تاخت، این باور رمانتیک بود که شاعر شخصیت خویش را توصیف می کند. از نگاه او چه بسا که تجاربی که برای شاعر در مقام موجود انسانی مقام و منزلتی دارند، در اشعارش جایگاهی نداشته باشند، و برعکس آن تجاربی که در اشعار او اهمیتی دارند، چه بسا که مناسبتی با شخصیت خود او نداشته باشند.

الیوت می گوید خطاست اگر شاعری گمان کند که عواطف شخص او کمترین اهمیت و جاذبه‌ی دارند. «کار شاعر آن نیست که عواطف جدیدی بیاورد، کار وی آن است که همان عواطف متعارف را به کار آورد و ضمن پروردن همین عواطف در قالب شعر، احساساتی را بیان کند که در عمل در ردیف عواطف نیایند. و در این راه عواطفی که آن‌ها را به تجربه در نیافته همچون عواطفی که در نظر او آشنایند، برایش کارآمد و سودمند خواهد بود.» بنابراین او نمی توانست «عاطفه‌ی فریاد آمده در آرامش خیال» وردزورث را بپذیرد. از نگاه او شعر نتیجه‌ی تراکم شمار فراوان تجربیات است، و نه حاصل اجتماع عواطف و خاطرات. این تراکم به صورت ناخودآگاه صورت می گیرد. گرچه طبیعی است که بخش اعظم شعرها از روی هشیاری و آگاهی سروده شده باشند. شاعری که در شرایطی که باید هشیار باشد، ناهشیار است و در شرایطی که باید ناهشیار باشد، هشیار است، این تمایل در او هست که «شخص» باشد، و شاعر شخصی، شاعر بدی است. «شعر رها ساختن عواطف نیست، بلکه گریز از عواطف است. توصیف شخصیت نیست، بلکه گریز از شخصیت است. البته فقط آن‌ها که شخصیت و عاطفه دارند می دانند که گریز از این چیزها به چه معنی است».

دریغا که این جملات اخیر همگی از جملات کاملاً عادی الیوت در مقام ناقد ادبی به شمار می رفت. او کلی بافی بسیار می کرد و مصادیق چندانی به دست نمی داد. با توضیح مبتکرانه و

کوتاهی از سرپرسش‌های بسیار به سادگی عبور می‌کرد. می‌گفت یا سخن مرا می‌پذیرید و یا بر حقارت و بی‌مایگی خود صحنه می‌گذارید. مطالب او را در این مقاله، پیش از این بارها و بارها از زبان نئوکلاسیک‌ها و نئوآوانیست‌ها و همه‌ی آن‌ها که مخالف فردیت‌گرایی در عالم شعرند شنیده‌ایم. همه‌ی افراد در متن سنت‌شان زندگی می‌کنند و باید خویشتن را به سنت‌شان وابگذارند. «عاطفه‌ی هنر، غیر شخصی است.»

الیوت در مقاله‌ی دیگری به نام «وظیفه‌ی نقد» تصریح می‌کند که اساساً مسأله‌ی نقد، مثل مسأله‌ی هنر، بر پایه‌ی نظم استوار است. منتقد واقعی پیشداوری‌های شخصی خود را در برابر جستجوی فراگیر داوری درست به چیزی نمی‌شمارد. چنین منتقدی باید معیارهای ارزشی عینی داشته باشد. به سخن دیگر باید هوادار کلاسیسم باشد. چرا که «آدمی نمی‌تواند بدون آن که به چیزی بیرون از خویشتن تکیه داشته باشد، زندگانی را به سرآورد.» رمانتیسم، خام و گسیخته و مغشوش است. کلاسیسم رسیده و درست و بسامان.

«لحن شخصی» را باید کنار گذاشت. لحن شخصی فقط حاکی از ناهمسازی و ویگ‌گرایی^۱ است. منتقد واقعی باید دنباله‌رو عرف باشد. چرا که پیشه‌ی ناقد جستجوی اصول و قوانین عام است، و این اصول و قوانین عام را در دل عرف می‌توان یافت. به علاوه او باید درک بسیار عمیقی از معنی واقعیت داشته باشد. واقعیت نمی‌تواند اسباب تباهی ذوق باشد. ولی عقیده و خیال می‌تواند. «او باید این نکته را درک کند که احتمال فعالیت مشترک در کنار احتمال رسیدن به چیزی فراتر از خویشتن که عجالتاً می‌توان آن را «حقیقت» نامید، دور از دسترس نیست.»

کتاب دیگر او به نام چند نکته درباره‌ی تعریف فرهنگ^۲ (۱۹۴۹) آشکارا نشان‌دهنده‌ی آن بود که الیوت دودلی و تردیدی به خود راه نمی‌داد. دقت کنید که عنوان کتاب او نه «چند نکته درباره‌ی تعریفی از فرهنگ» که «چند نکته درباره‌ی تعریف فرهنگ بود». در سراسر کتاب محکم و بااقتدار سخن می‌گوید. ادعا می‌کند که سه شرط برای فرهنگ ضروری است. نخست جامعه‌یی باشد که فرهنگ در آن از طریق وراثت دست به دست شود. این امر مستلزم طبقات اجتماعی است. دو دیگر آن که فرهنگ باید در دل خود دربردارنده‌ی فرهنگ‌های محلی باشد.

سوم آن که بتواند در محدوده‌ی خود میان یگانگی و چندگانگی دینی توازن برقرار کند. او استدلال می‌کند که اشخاص ممتاز یا به عبارت دیگر نخبگان جامعه باید «در گروه‌های شایسته‌یی گرد هم آیند و از قدرت و نفوذی در خور خویش و احیاناً از حقوق و مزایای مختلفی برخوردار باشند.» اما این نخبگان جامعه باید با طبقه‌ی بخصوصی وصل باشند، در غیر این صورت نمی‌توانند از انسجام بهره‌ی داشته باشند. غرض وی از این طبقه‌ی اجتماعی را شاید آن جا بتوان دریافت که می‌گوید در «جامعه‌یی که نحوه‌ی شکل‌گیری گروه‌های اجتماعی از سلامت کافی برخوردار است» طبقه‌ی حاکم آن کسانی هستند که از امتیازات ارثی و ویژه‌ی برخوردارند و «سهمی در کشور» دارند. نیرومندترین فرهنگ‌ها، فرهنگ‌هایی هستند که در قالب فرهنگ‌های دینی یا محلی، مخالفانی دارند. فرهنگ انگلیسی اگر فرهنگ‌های ویلزی و اسکاتلندی در برابرش نمی‌بود، روبه ضعف می‌نهاد.

برای ذکر نمونه‌یی از یگانگی و چندگانگی دینی، از سنت فرهنگی غالب بر اروپا مثل سنت فرهنگی روم یاد می‌کند که کلیسای انگلیس را در برابر خود داشت که عنصری متفاوت با طبایع اروپایی بود. از سوی دیگر، کلیسای انگلیس در بریتانیای کبیر، گروه برجسته و غالب بود، و حضور نحله‌های دینی مخالف نیز چندگانگی موردنظر ما را فراهم می‌کرد. برای دفاع از دین اشخاص باید از فرهنگ اشخاص دفاع کرد. از باب مثال، متدیسم با زنده نگه‌داشتن فرهنگ مسیحیان طبقه‌ی کارگر، نقش مهمی ایفا کرد. هر یک از قشرهای اجتماعی، فرهنگ مقتضی خود را دارند. بدون این قشربندی سه گانه، شرایط وجود فرهنگ از بین می‌رفت، الیوت به کسانی که بر دیدگاه‌های اجتماعی‌اش خرده می‌گرفتند، پاسخ دندان‌شکنی فرستاد. «اگر کسی امتیازات مادرزادی» را بی‌معنی و نادرست بشمارد، من از او نمی‌خواهم که عقیده‌ی خود را عوض کند، فقط از او می‌خواهم که به دروغ ادعای هواداری از فرهنگ را نداشته باشد.»

نقد نو

نفوذ بی‌اندازه‌ی شاعری الیوت، به آراء و عقاید وی در نقد ادبی وی چنان اهمیت و اعتباری داد که انتشار مجموعه‌ی مقالات او در نقد ادبی به نام *بیشه‌ی مقدس*^۱ (۱۹۲۰) روند تازه‌یی در زیباشناسی جدید گشود که اینک آن را به نام نقد نو^۲ می‌شناسیم. هرچند مدت‌ها قبل جی.ای. اسپینگارن^۳ همین اصطلاح را به کار برده بود، و هر چند پل والری^۴ کمی پیش‌تر همین شیوه‌های نقد را در فرانسه پیاده می‌کرد، ولی بدون شک می‌توان الیوت را پایه‌گذار این مکتب فکری پنداشت، مخصوصاً از این حیث که اکثر پیروان این مکتب جدید، انگلیسی یا آمریکایی بوده‌اند.

«نقد نو» در مقام اصطلاحی توصیفی، کاملاً بی‌معناست، چرا که هر گونه نقدی، زمانی که نخستین بار به میان آید، نقد «نو» به شمار می‌رود. به علاوه اگر بخواهیم این اصطلاح را به گونه‌یی به کار بیاوریم که شامل حال کلیه‌ی منتقدان جدید شود، پی می‌بریم که این منتقدان جدید، تفاوت‌های چنان فاحشی با هم دارند که هر تعریف ساده‌یی که از این مکتب انتقادی به دست دهیم، شماری از منتقدان مهم از دایره‌ی شمول‌اش برکنار می‌مانند. یکی بر مطالعه‌ی

1. *The Sacred Weed*

2. *New Criticism*

3. *J.E. Spingarn*

4. *Paul Valery*

دقیق متن پای می فشارد و دیگری بر نمادها و دیگری بر اخلاقیات و یکی بر روان‌شناسی و دیگری بر جامعه‌شناسی و دیگری بر جنبه‌های اساطیری.

با همه‌ای این احوال، این حدس و گمان با نویسندگان تاریخ نقد هست که نسل‌های آینده تنی چند از منتقدانی را که اینک به کلی قیاس‌ناپذیر می‌نمایند، مشابه و هم‌سنخ بدانند، درست به همان گونه که روسو^۱ و ولتر^۲، که در ایام حیات‌شان تقریباً در دو سوی مخالف هم بودند، امروزه بخش جدایی‌ناپذیری از «یک» عصر بزرگ در اندیشه‌ی فرانسوی به شمار می‌آیند.

اگر کسی بخواهد حدس بزند که آیندگان ویژگی مشترک و عام این عصر مهم را چه می‌پندارند بی‌گمان باید بپذیرد که ادبیات، مهم‌ترین مشغله‌ی فکری آدمی در این عصر جدید است. اگر الاهیات زمانی ملکه‌ی علوم به شمار می‌رفت، سبب آن بود که رابطه‌ی آدمی با خدا، مهم‌ترین مشغله‌ی فکری عصر الاهیات بود. امروزه در عصری که پاسخ‌های قدیمی ارباب دین و سیاست، قانع‌کننده و پذیرفتنی نمی‌نمایند، شمار فراوانی از اندیشه‌گران برای آن که زندگی آدمی را معنا بخشند به ادبیات روی آورده‌اند؛ بنابراین بجاست که عصر حاضر را عصر نقد بنامیم، همچنان که عصر پیش، عصر الاهیات بود. درک این مشابهت آسان‌تر است اگر به خاطر آوریم که در عصر الاهیات متألهان با وجود همه‌ی اختلاف نظرهایی که در مسایل مختلف داشتند، در موضوع مشغله‌ی فکری‌شان اتفاق نظر داشتند. پس چه بسا که ناقدان ادبی نیز به همین گونه در عصر نقد متفاوت باشند.

از آن جا که مشغله‌ی فکری اصلی بیشتر ناقدان، نفس ادبیات است، شمار فراوانی از نقادان ادبی معاصر، از نظریه‌های ادبی روی برگردانیده‌اند و توجه خویش را به خود آثار ادبی معطوف کرده‌اند. تحلیل دقیق متن شعر یا اثر منثور، البته تاریخچه‌ی دراز دارد که از روم و یونان باستان به آموزگاران بزرگ عصر کلاسیک قدیم و از آن جا به شارحان فرانسوی متن‌های کهن و در نهایت به خوانندگان دقیق عصر جدید می‌رسد. گرچه بدبختانه همچنان که در فصل‌های مربوط به هیپولیت تن و زولا دیدیم گویا درباره‌ی ادوار، مطالعه‌ی ادبیات، مطالعه‌ی همه چیز بود، جز مطالعه‌ی خود اثر ادبی. کلاس‌های مراکز فرهنگی و دانشگاهی شاهد حضور استادان و

سخنرانانی بود که دلمشغولی اصلی‌شان تاریخ یا زندگی‌نامه یا جامعه‌شناسی یا زبان‌شناسی بود و از آثار ادبی تنها چون نمونه‌های مناسبی برای توضیح مباحث‌شان سود می‌جستند. افراطی‌ترین واکنشی که در برابر این گونه برخورد با آثار ادبی رخ داد، افکار وجود هرگونه چیز دیگری جز خود متن بود. این گونه برخورد موجب به میان آمدن دیدگاهی شد که متن را به گونه‌ی نگرینست که گویی در خلأی پدید آمده بود و گویی که در مثل تاریخ پدید آمدن متن هیچ گونه ارتباطی با فهم اثر نمی‌داشت.

افراد تندرو این گروه به آسانی هدف شلیک سنت‌گرایان قرار می‌گرفتند. سنت‌گرایان با خرسندی خاطر مودیان‌هایی به افشاکردن پاره‌یی از به اصطلاح «تفسیر»‌های این گونه افراد می‌پرداختند. تفسیرهایی که فی‌المثل بر ناآگاهی مفسر از این نکته مبتنی بود که برخی واژگان شعری قرن هفدهمی، معنایی یکسر متفاوتی با معانی امروزی‌شان داشته‌اند.

تا چند سال پیش نبرد میان سنت‌گرایان و نقادان نو چنان سخت بود که هرگونه مصالحه میان آنان ناشدنی می‌نمود. امروزه که تا اندازه‌یی آب‌ها از آسیاب افتاده و فضا آرام گرفته است، می‌توان دید که هر دو طرف بیشتر، جناح‌های افراطی دشمن را هدف قرار داده بوده‌اند. جناح میانه‌ی لشکریان هر دو گروه سالم مانده است، چون در واقع میان آنان اختلاف نظر اساسی دیده نمی‌شد. این نکته را در مقاله‌یی که کلینث بروکس^۱، یکی از هواداران جدی جنبش نقد نو نوشته است به روشنی می‌توان دید. وی در آغاز مقاله‌یی به نام «منتقد فرمالیست» (کینون ریویو، ۱۹۵۱) می‌گوید:

برخی اصول خدشه‌ناپذیری که به آن‌ها اعتقاد پیدا کرده‌ام به قرار زیر است:

این که نقد ادبی، توصیف و ارزیابی موضوع خویش است.

این که مهم‌ترین موضوعی که نقد باید به آن بپردازد، مسأله‌ی وحدت است

... کل واحدی که اثر ادبی پدید آورده یا نتوانسته پدید آورد، و رابطه‌ی متقابل

بخش‌های مختلف اثر در به وجود آمدن این کل.

این که روابط شکلی در اثر ادبی، روابط منطقی را شامل است، ولی منحصر به روابط منطقی نیست.

این که در اثر ادبی خوب، شکل و محتوا را نمی‌توان از هم جدا کرد.

این که شکل، معناست.

این که ادبیات در نهایت نمادین و استعاری است.

این که امور کلی و عام را با تجرید نمی‌توان به دست آورد، بلکه از راه امور جزئی و خاص می‌توان به آن‌ها دست یافت.

این که ادبیات جانشین دین نیست.

این که به قول آلن تیت «مسایل اخلاقی خاص» را می‌توان دستمایه‌ی تولید آثار ادبی کرد، ولی هدف ادبیات، دادن درس اخلاق نیست.

این که اصول نقد، مشخص‌کننده‌ی قلمرو نقد هست، ولی روشی برای به مرحله‌ی عمل درآوردن نقد نیست.

با همه‌ی این‌ها بروکس در دنباله‌ی کلام ضمن نشان دادن دانش خود از نقد کسانی که خود را مورخان ادبی و شرح حال نویسان ادبی می‌شمارند، با کمال میل می‌پذیرد که آدمی را «تجربه‌ی جامه‌یی به هم پیوسته است که نمی‌توان هیچ پاره‌یی آن را از دیگر پاره‌ها جدا کرد.» اگر در پایان سخن‌اش دفاع مختصری از رویکرد فرمالیستی می‌کند، صادقانه می‌پذیرد که این شیوه تنها یکی از ابزارهای متعدد سودمند در فهم ادبیات است.

نمونه‌یی از کاربرد استادانه‌ی این شیوه را در مقاله‌یی از آلن تیت^۱ به نام «کشاکش در شعر^۲» (مجموعه‌ی مقالات، ۱۹۵۹) می‌توان یافت. اینک قرائت وی از سه سطر از اپیزود معروف پائولو و فرانچسکا^۳، اثر دانته را نقل می‌کنیم:

فراموش نمی‌کنیم که زمانی که دانته نخستین بار دلدادگان را می‌بیند، آن دو در

1. Allen Tate

2. Tension in Poetry

3. Paolo and Francesca

بادی سخت که نماد شهوت است چرخ می‌خورند، چون گفت‌وگوی فرانچسکا
با شاعر آغاز می‌شود، باد فرومی‌نشیند فرانچسکا در ابیات زیر محل
زاده‌شدن‌اش را برای شاعر بازگو می‌کند:

Sied la terra dove nata fui

Sulla marina dove il po discende

Per aver pace co' seguaci sui

ترجمه‌ی کورتنی لندن از سه پاره‌ی بالا به صورت زیر است:

شهری که من در آن زاده شدم بر ساحل دریاست

آن جا که پو سرازیر می‌شود تا زندگانی در آرامش و صلح سپری کند.

در کنار جویبارها که به دنبال اویند.

اما این ترجمه خالی از ضعف و کاستی نیست. «*seguaci*» را به صورت فعل ترجمه می‌کند
و قدرت و تأثیری را که در آن هست از بین می‌برد. پروفیسور گرانجنت^۱ مصرع سوم را به این
شکل ترجمه می‌کند: «تا با تعقیب‌کنندگان‌اش زندگانی در آرامش و صلح سپری کند.» و سپس
می‌گوید: «فرض بر آن است که ریزابه‌ها، پو را تا دریا تعقیب می‌کنند.»

که کاملاً صحیح است. چون هرگاه «*Seguaci*» صرفاً دنباله‌روهای پو باشند و
تعقیب‌کننده‌ی او نباشند، فشردگی کاملاً متشکل و سازمان‌یافته‌ی این عبارت
ساده از دست می‌رود. چرا که هر چند فرانچسکا با زبانی حتی‌الامکان مستقیم و
صریح به دانه می‌گوید که کجا زندگی می‌کند، چیزی بیش از این به او می‌گوید.
فرانچسکا بدون ارائه‌ی اندک توضیحی در باب صحنه‌ی طبیعی موردنظر، با
رودخانه‌ی پو که در حوالی آن زاده شده بود پیوند می‌خورد. با اندک تغییر در
زاویه‌ی دید، رودخانه‌ی تعقیب شده را می‌توان فرانچسکا در دوزخ پنداشت.
ریزابه‌های تعقیب‌کننده، تصویر دیداری جدیدی از بادهای تعقیب‌کننده

شهوت به شمار می‌روند. با نگاهی دقیق‌تر حتا نکات ناگفته‌ی بیشتری می‌توان یافت. ریزابه‌ها همچون باده‌ها، رود را تعقیب می‌کنند و در عین حال با او یکی می‌گردند. و این، یعنی آن که فرانچسکا در اصل گناه‌اش مستحیل می‌گردد... او خود، گناه است. همچنان که به گمان‌ام نقل است که اهل جهنم، خود تجسم کامل گناهی هستند که سبب آوردن آنان به دوزخ بوده است. ریزابه‌های پونه فقط تصاویر دیداری از بادهای شهوت به دست می‌دهند، بلکه از راه قرائین شنیداری هم به باد دلالت دارند:

... *dis cende*

Per aver pace co' seguaci sui.

حروف، *c* و *s* در سطور بالا حضوری برجسته و پررنگ دارند و صدای سوت کشیدن باد را به ذهن متبادر می‌سازند. اما در آخرین سطر از سه پاره‌ی پیش، فرانچسکا شادمان است که باد آرام‌تر شده و می‌شنود:

Mente che il vento, come pa, si tace

بنابراین پس از این که باد فروکش کرده برای نخستین بار در سکوت سفیر باد را می‌شنویم که در گوش پوکه در حال سرازیر شدن است نجوا می‌کند و سوت می‌کشد. بنابراین رود هم تصویر دیداری و هم تصویر شنیداری است، و چون فرانچسکا، گناه خود است و گناه او در این تصویر ارائه شده، پس می‌توان گفت که گناه است که می‌توانیم ببینیم و بشنویم.

پیدا است که همچنان که پیش از همه شخص تیت تصدیق خواهد کرد، این نحوه‌ی قرائت از شعر، با همه‌ی آموزندگی تنها به توضیح ساده‌ی همین سطور می‌پردازد. برای فهم دقیق‌تر هنر دانته، باید از دانش همه‌ی مورخان قرون وسطا و متخصصان زبان‌های رومیایی و متألهان و مخصوصاً خود دانته بهره‌مند شد.

مسأله‌ی که در این سه سطر ساده هست، مسأله‌ی است که ناقد ادبی عصر ما با آن روبه‌روست. ناقد ادبی عصر ما که بیش از اسلاف خود در نسل‌های پیش با تحلیل دقیق متن

رویه‌روست، باید از همه‌ی یافته‌های شاخه‌های مختلف پژوهش سستی بهره‌مند شود تا بتواند ادعا کند که کارش را به شایستگی انجام داده است.

نقاد عصر جدید که تاریخچه‌یی متنوع و دراز از نقد ادبی واپس پشت دارد، خود را به یک مکتب ادبی خاص محدود نمی‌کند. او ضمن رد هرگونه نسبی‌گرایی عامیانه که به نفی همه‌ی معیارها می‌انجامد، بهترین دیدگاه‌های همه‌ی مکاتب را ترکیب می‌کند و می‌داند که فی‌المثل معیارهایی که در روشنگری درام کلاسیک کارآمد و کارگر خواهد بود، بالضروره در فهم غزلی رمانتیک راهگشا نتواند بود.

نکته آخر آن که او می‌داند که هرچند کوشش‌اش در کمک به خواننده یا تماشاچی برای درک درست‌تر شاهکارهای ادبی خاص، خالی از اهمیت و تأثیر نیست، نمی‌تواند خویشتن را بفریبد و کار خود را هم‌سنگ خود اثر هنری بپندارد. کار وی آن است که بوته‌ها و علف‌ها را از سر راه کنار نهد تا دیگران آسان‌تر از میان بیشه عبور بتوانند کرد.

فهرست اعلام

- آتنا، ۱۱
آدلر، ۲۱۳
آرتور ورمهاوت، ۲۱۴
آرگوس، ۲۴
آرنو، ۵۱
آرنولد، ۱۴۶، ۱۴۷، ۱۴۸، ۱۴۹، ۱۵۰، ۱۵۱
۱۵۲، ۱۵۳، ۱۵۵
آریا پاجیتیکا، ۸۲
آریستو، ۱۲۳، ۵۴، ۶۴
آشور، ۲۴
آشیل، ۷۲، ۹۲، ۱۶۲
آگستوس، ۲۲، ۱۴۰
آگوستین قدیس، ۸، ۳۵
آلام شمشون، ۸۰
آلبرتی دو روبمپره، ۲۰۸
آلجرنون چارلز سوینبرن، ۱۷۴
آلن تیت، ۲۳۰
آناتول فرانس، ۱۶۳
آناکارینا، ۱۵۲، ۲۰۴
آناکریون، ۹۱
آنتیسیراس، ۲۶
آنه‌ئید، ۳۶، ۶۵
آی. آ. ریچاردز، ۲۱۶
اتللو، ۹۳، ۲۰۰
اچ. جی. ولز، ۱۷۶
ادموند برگلر، ۲۱۴
ادموند ویلسون، ۱۹۰
ادیپ، ۲۰۹، ۲۱۰، ۲۱۳
ادیپوس، ۱۹
ادیت وارتون، ۱۹۱
ادیسه، ۳۳، ۱۷۰، ۱۸۹
ارستو، ۱۵، ۱۶، ۱۷، ۱۸، ۱۹، ۲۰، ۲۱، ۲۲
۲۳، ۲۵، ۳۰، ۳۲، ۳۵، ۳۶، ۵۶، ۵۹، ۶۰، ۷۳، ۸۰
۹۶، ۱۰۴، ۱۰۵
اریستوفانس، ۷
اسپانیا، ۳۹، ۷۶، ۱۲۳، ۱۷۰
اسپیزاتورا، ۱۰۴
اسپنسر، ۵۵، ۵۷، ۶۵، ۶۸، ۶۹، ۷۲، ۸۰، ۸۴
۱۰۶
استاندال، ۲۰۸
استفن کرین، ۱۵۲
استو، ۱۸۴
استوارت، ۹۴
اسکات، ۱۵۴
اسکالپر، ۵۸، ۶۰، ۷۰، ۱۱۵، ۱۱۶
اسکام، ۵۳، ۶۶
اسکندر، ۲۲
اسنویسم، ۵۴
اف. ا. ماتیس، ۱۹۰
افلاتون، ۷، ۸، ۹، ۱۰، ۱۲، ۱۳، ۱۵، ۱۷، ۱۸
۱۹، ۲۰، ۲۱، ۲۳، ۴۶، ۵۶، ۶۷، ۷۰، ۸۱، ۸۲
۱۱۵، ۱۷۷، ۱۸۶، ۱۹۳، ۱۹۴
اکرمان، ۱۲۶، ۱۲۸
الکساندر، ۹۲، ۱۰۵
الیزابت، ۵۵، ۶۵، ۷۱

- الیوت، ۲۲۲، ۲۲۳، ۲۲۴، ۲۲۵، ۲۲۶، ۲۲۷
 امیلی دیکنسون، ۱۹۱
 انیادقلس، ۱۶
 انگلیس، ۶۵، ۶۶، ۷۸، ۸۳، ۹۸، ۹۹، ۱۰۸
 ۱۴۷، ۲۲۶
 انهئیس، ۷۲
 انیشین، ۱۷۲
 اورفئوس، ۱۴
 اورپیدس، ۹۹
 اوسیان، ۱۶۴
 اوفلیا، ۲۱۲
 اولیس، ۹۲
 اومانست، ۴۹، ۱۹۰
 اوید، ۴۶
 ایستالیایی، ۳۹، ۴۰، ۴۱، ۴۲، ۴۹، ۵۱، ۵۲، ۵۴
 ۵۸، ۶۱، ۶۴، ۷۶، ۱۴۴
 ایروینگ بیت، ۱۵۱
 ایزوتسیا، ۱۹۵
 ایل پستورفیدو، ۶۳، ۶۴
 ایل پستورفیدوی، ۶۳
 ایل کالمتا، ۵۱
 ایلیاد، ۳۳، ۱۲۷، ۱۶۵، ۱۸۹
 باتلر، ۱۷۵
 بارن اولو، ۱۶۰
 باروک اند، ۱۳۲
 بالزاک، ۱۶۰
 بتهون، ۱۸۵
 براونینگ، ۱۷۱
 برگ‌های علف، ۱۳۴
 برنز، ۱۵۱
 بروکس، ۲۳۱
 برونتی، ۱۶۷، ۱۶۸، ۱۶۹، ۱۷۰، ۱۷۱
 بریتانیکا، ۲۰۲
 بنی اسرائیل، ۳۷
 بوردو، ۶۶
 بوالو، ۸۸، ۸۹، ۹۰، ۹۱، ۹۲، ۹۳، ۹۴، ۹۵، ۹۹
 ۱۰۱، ۱۰۲، ۱۰۵، ۱۰۶، ۱۰۹، ۱۱۱، ۱۱۵، ۱۲۳
 ۱۳۴، ۱۶۵
 بوکاجیو، ۴۳، ۴۴، ۴۵، ۴۶، ۴۷، ۴۸، ۵۰، ۶۷
 بهشت گمشده، ۹۳
 بیکن، ۵۳
 پاپ، ۴۶، ۵۶، ۶۶، ۱۷۹
 پاتنهام، ۵۶، ۶۸
 پاسکال، ۱۶۴
 پالمیرا، ۲۸
 پترارک، ۴۶، ۵۰، ۵۴
 پترونیوس، ۱۰۵
 پراودا، ۱۹۵
 پرسی، ۷۳
 پرولتر، ۱۹۵
 پرونس، ۳۹
 پرونس، ۳۹
 پریکلس، ۱۴۰
 پل والر، ۲۲۷
 پلویداس، ۱۱
 پلونیوس، ۲۱۳
 پلی هیمینا، ۵۵
 پوپ، ۱۰۱، ۱۰۲، ۱۰۳، ۱۰۴، ۱۰۵، ۱۰۶

- ۱۰۸، ۱۰۶، ۱۲۳
پورت رویال، ۱۳۹
پرستومیوس ترنتیانوس، ۲۹
پترو پمبو، ۵۰
پیزوس، ۲۲
پیک ویک، ۱۸۵
پیندار، ۹
پوریتن، ۸، ۷۸، ۸۷، ۱۰۸
تاسو، ۲۹، ۵۴، ۶۶، ۷۵، ۸۴، ۹۳
تاسونی، ۷۰
تامس هابز، ۸۳
تامس هاردی، ۱۷۶
تامیراس، ۱۴
تایمز، ۱۴۷
تبس، ۲۴
تروتوف، ۲۰۰
ترنشیوس، ۸۹
تروا، ۱۱
تکری، ۱۵۴
تکسوفیلوس، ۵۳
تیسرون، ۱۷۲، ۱۷۳، ۱۷۶
توسکانیایی، ۵۱
تولستوی، ۸، ۱۵۲، ۱۵۳، ۱۷۷، ۱۷۸، ۱۷۹،
۱۸۰، ۱۸۲، ۱۸۳، ۱۸۴، ۱۸۵، ۱۸۶، ۲۰۴، ۲۱۶
توماس مان، ۸
تی. اس. الیوت، ۲۲۱
تست، ۱۹
تیندل، ۵۲
جانسن، ۶۱، ۹۸، ۹۹، ۱۰۰، ۱۰۶، ۱۰۷، ۱۰۸،
۱۰۹، ۱۱۰، ۱۱۱، ۱۱۲
جان فله چر، ۶۲
جرج گیسینگ، ۱۷۵
جرج وٹس تن، ۶۲
جوزف فریمن، ۱۹۲
جی. ای. اسپینگارن، ۲۲۷
جیرالدی چیتو، ۵۷، ۶۰
چارلز رید، ۱۷۴
چاسر، ۵۳
چاوسر، ۱۵۱
چیلدبراند، ۹۲
داروین، ۱۷۱، ۱۷۲، ۱۷۴، ۱۷۵، ۱۷۶، ۱۹۶
داستان دو شهر، ۱۸۴
داستایوسکی، ۱۸۴
دانسته، ۳۵، ۳۶، ۳۸، ۳۹، ۴۰، ۴۱، ۴۲، ۴۳، ۴۴،
۴۶، ۴۷، ۴۸، ۴۹، ۵۰، ۵۱، ۱۱۳، ۱۲۳، ۱۴۹
۲۰۶، ۲۳۱، ۲۳۲، ۲۳۳
دانیله‌لو، ۵۸
دایدو، ۱۶۲
دختر عمو بت، ۱۶۰
دراپتون، ۶۵
دراپلین، ۹۴، ۹۵، ۹۷، ۹۸، ۱۰۰، ۱۰۱، ۱۰۶،
۱۰۸، ۱۰۹، ۱۳۹
دن کیشوت، ۱۸۵
دنورس، ۶۳، ۶۴، ۷۰، ۷۱
دو پللی، ۵۲، ۵۴، ۶۵
دیتیرامب، ۱۰، ۱۶
دیکنز، ۱۵۴، ۱۸۴، ۱۸۵
دیونیزیوس، ۱۰۵

- دیوید کاپرفیلد، ۱۸۵
 رابرت فراست، ۱۹۱
 رابله، ۱۲۳، ۱۳۹
 راسلاس، ۱۰۷
 رساله ایون، ۹، ۱۹، ۱۱۵
 رکوکو، ۱۳۲
 رمانتیک، ۲۱، ۲۷، ۲۹، ۳۵، ۷۵، ۸۶، ۸۸، ۱۰۲، ۱۰۷، ۱۱۱، ۱۱۴، ۱۱۸، ۱۲۰، ۱۲۱، ۱۲۳، ۱۲۵، ۱۲۷، ۱۲۸، ۱۲۹، ۱۳۵، ۱۳۶، ۱۴۰، ۱۶۹، ۲۰۴، ۲۰۵، ۲۱۴، ۲۱۵، ۲۲۳، ۲۳۴
 رمانتیک اند، ۱۲۷
 رنسانس، ۲۷، ۴۸، ۴۹، ۵۳، ۵۴، ۵۶، ۵۸، ۵۹، ۶۴، ۶۷، ۷۰، ۷۲، ۷۳، ۷۵، ۷۶، ۷۸، ۸۱، ۸۴، ۸۹، ۹۱، ۹۳، ۱۰۴، ۱۰۵، ۱۱۶، ۱۲۲، ۱۷۹
 روح القدس، ۴۴، ۶۷
 روسو، ۱۳۹، ۲۲۸
 رومانیایی، ۳۹
 رونسار، ۵۵، ۵۸، ۶۵، ۹۱
 ریچاردز، ۲۱۷، ۲۱۹، ۲۲۰
 ریشلیو، ۹۶
 زئوس، ۱۱
 زنوبیا، ۲۸
 زولا، ۱۵۸، ۱۵۹، ۱۶۰، ۱۶۱، ۱۶۲، ۱۶۶، ۱۷۰، ۱۹۶، ۲۲۹
 ژاک دولاتیه، ۵۵
 ژوپیتتر، ۱۸۸
 ژیل بلاس، ۱۶۸
 ساتورن، ۴۴
 ساتیر، ۸۱، ۲۱۱
 سارا ارن جوت، ۱۹۱
 سافو، ۳۳
 سالماسیوس، ۸۰
 ساموئل باتلر، ۱۷۵
 ساموئل جانسن، ۱۰۶
 سجانوس، ۶۲
 سر چارلز سدلی، ۹۴
 سر رابرت هاروارد، ۹۴
 سرفیلیپ سیدنی، ۶۲، ۶۵
 سروانتس، ۱۲۳
 سرود سلیمان، ۷۹
 سنت بوو، ۱۴۱، ۱۴۳، ۱۴۸
 سوفوکلس، ۹۹، ۲۰۹
 سیسرو، ۴۹
 سیسیلی، ۴۰
 شاتو بریان، ۱۳۹
 شارلوت برونته، ۱۵۴
 شاه آرتور، ۶۵، ۷۲، ۷۹
 شاهزاده ورونا، ۴۶
 شاه فردریک، ۴۶
 شرقی ها، ۱۳۶
 شکسپیر، ۲۶، ۶۱، ۷۵، ۹۳، ۹۴، ۹۷، ۹۸، ۹۹، ۱۰۰، ۱۰۱، ۱۰۹، ۱۱۰، ۱۱۸، ۱۲۳، ۱۲۶، ۱۳۰، ۱۴۹، ۱۶۴، ۱۶۸، ۱۷۱، ۱۸۷، ۱۸۸، ۲۰۰، ۲۱۰
 ۲۱۳
 شیلر، ۱۲۶، ۱۸۴
 عبری، ۲۸، ۳۹
 عروسی فیگارو، ۱۶۸
 فرانچسکا، ۲۳۱، ۲۳۲، ۲۳۳

فرانس، ۱۶۳، ۱۶۵	۱۶۴، ۱۸۹، ۱۹۳، ۲۰۱، ۲۰۴، ۲۲۹، ۲۳۴
فرانسوی، ۵۲، ۵۴، ۶۱، ۶۴، ۶۵، ۶۶، ۶۹، ۷۶	کلبه‌ی عمو تم، ۱۸۴
۸۳، ۹۱، ۹۵، ۹۶، ۹۹، ۱۰۱، ۱۲۰، ۱۲۸، ۲۲۸	کلخیس، ۲۴
۲۲۹	کلود برنار، ۱۶۱
فرانسیاد، ۶۵	کلودیوس، ۲۱۰، ۲۱۲، ۲۱۳
فوانک نوریس، ۱۵۲	کلینث بروکس، ۲۳۰
فردینان برونتی‌یر، ۱۶۶	کلیون رویو، ۲۳۰
فروید، ۲۰۷، ۲۰۸، ۲۰۹، ۲۱۰، ۲۱۳، ۲۱۴	کوپنتی لینایوس، ۱۰۵
۲۱۵	کورنی، ۱۳۸
فلوتین، ۲۸	کولریج، ۱۱۲، ۱۱۷، ۱۱۸، ۱۱۹
فلورانس، ۳۹، ۴۰، ۵۰، ۵۱	کیتس، ۲۱۴
فن شعر، ۱۶، ۲۱، ۶۰، ۷۳	کیتوی، ۱۲۲
فیگارو، ۱۶۸	گابریل هاروی، ۷۰
قرون وسطا، ۳۵، ۳۶، ۳۸، ۴۸، ۵۶، ۶۶، ۶۷	گاندبرت، ۸۳، ۸۴
۷۰، ۹۲، ۱۰۵، ۱۱۳، ۱۲۳، ۱۵۳، ۲۳۳	گرانجنت، ۲۳۲
کاترین لیدل، ۱۷۴	گرانویل هیکس، ۱۹۱
کارل مارکس، ۱۸۷، ۱۹۱، ۱۹۵	گریداک، ۷۱
کاستلوترو، ۶۱، ۷۳، ۷۴	گرترو، ۲۱۰
کاستیلیونه، ۵۱	گروتسک، ۱۲۲، ۱۲۳
کالمتا، ۵۱	گری، ۱۰۸
کانون، ۴۲	گوارینی، ۶۳، ۶۴، ۷۵، ۹۳، ۱۲۲
کان گراندۀ دللا اسکالا، ۳۶	گوته، ۱۲۵، ۱۲۶، ۱۲۷، ۱۲۸، ۱۲۹، ۱۳۹
کرامول، ۱۲۱، ۱۳۰	گوته‌ها، ۵۶، ۱۰۵
کرملین، ۱۹۴	گویتیک، ۳۵، ۱۲۳
کروچه، ۲۰۲، ۲۰۳، ۲۰۴، ۲۰۵، ۲۰۶	لئوناردو داوینچی، ۷۰
کریس، ۹۴، ۹۵	لئون باتیستا آلبرتی، ۵۰
کلنوپاترا، ۱۱۰	لادن، ۶۱
کلاسیک، ۲۰، ۲۱، ۳۶، ۴۲، ۵۶، ۶۹، ۷۱، ۷۴	لاکسلی‌هال، ۱۷۲
۷۵، ۱۰۵، ۱۲۲، ۱۲۷، ۱۲۸، ۱۳۹، ۱۵۲، ۱۵۳	لامارکی، ۱۷۵

- لرد باک هرتس، ۹۴
لنگینوس، ۲۸، ۲۹، ۳۱، ۳۲، ۳۳، ۳۴، ۳۵، ۵۶، ۱۰۵، ۱۳۹
لنگینوسی، ۴۸
لوپه دو وگا، ۷۶
لوکارون، ۵۵
لوبی چهاردهم، ۲۰، ۱۴۰، ۲۲۱
لیسیداس، ۱۰۹
لیسیدیوس، ۹۴، ۹۵، ۹۶
لیسنوس، ۲۶
مازونی، ۷۱
مالرب، ۹۱
متیو آرنولد، ۱۵۵، ۱۴۶، ۱۷۳
مری کورلی، ۱۷۵
مسیح، ۳۶، ۳۷، ۴۴، ۷۹، ۲۱۷
مکاشفه یوحنا، ۷۹
مکیث، ۲۰۰
ملگستر، ۵۳
موتسارت، ۱۲۶
موسا، ۳۷
مولیر، ۱۸۵، ۲۰۰
میلتون، ۲۹، ۷۸، ۷۹، ۸۰، ۸۱، ۸۲، ۸۳، ۸۴، ۸۷، ۹۳، ۱۰۸، ۱۴۹، ۱۵۰، ۲۲۲
مینتورنو، ۶۰، ۶۶
نئاندر، ۹۴، ۹۵، ۹۶، ۹۷
نئوکلایک، ۲۲، ۳۳، ۳۵، ۷۵، ۸۴، ۸۵، ۸۶، ۸۸، ۹۶، ۹۹، ۱۰۰، ۱۰۱، ۱۰۳، ۱۰۶، ۱۰۷، ۱۱۰
۱۱۱، ۱۱۲، ۱۱۴، ۱۱۹، ۱۲۳، ۱۳۳، ۱۶۹، ۲۲۴
نابلئون، ۱۲۴، ۱۴۲
نیوکدنصر، ۴۴
نوسیکیا، ۵۷
نیبلونگ، ۱۲۷
نیوتن آروین، ۱۹۰
وارنر، ۶۵
واگنر، ۱۸۲
والتر اسکات، ۱۵۳
وردزورث، ۲۹، ۱۱۲، ۱۱۳، ۱۱۴، ۱۱۵، ۱۱۶، ۱۱۷، ۱۱۸، ۱۴۸، ۲۱۴، ۲۲۴
ولتر، ۲۲۸
ویتمن، ۱۳۰
ویدا، ۹۳
ویژیل، ۳۶، ۴۶، ۴۹، ۵۷، ۶۵، ۷۲، ۹۸، ۱۰۲
ویکتور کوزن، ۱۶۴
ویکتور هوگو، ۱۲۰
ویلبرفورس، ۱۷۴
ویلکی کالینز، ۱۷۵
ویلیام داوانانت، ۸۳
ویلیام دین هاوولز، ۱۵۲
ویلیام وب، ۶۵
هادس، ۱۲
هانری برگسون، ۱۹۶
هانری بولار، ۲۰۸
هرمس، ۱۸۸
هکتور، ۹۲
هکسلی، ۱۷۴
همفری وارد، ۱۷۵
همملت، ۹۳، ۱۴۹، ۱۶۵، ۱۹۹، ۲۰۰، ۲۱۰، ۲۱۲، ۲۱۳

هملین گارلند، ۱۵۲

هنری چهارم، ۲۶

هوراس، ۲۲، ۲۳، ۲۴، ۲۵، ۲۶، ۲۷، ۲۸، ۳۶،

۳۸، ۴۶، ۵۴، ۵۶، ۵۹، ۷۰، ۸۹، ۱۰۴، ۱۰۵، ۱۱۵،

۱۳۴

هوراشیو، ۱۴۹

مور، ۹، ۱۰، ۱۱، ۲۳، ۲۵، ۲۹، ۴۶، ۴۹، ۵۷،

۷۰، ۷۲، ۹۸، ۱۰۲، ۱۲۱، ۱۲۳، ۱۲۷، ۱۴۹، ۱۶۴،

۱۶۵

مون‌ها، ۵۶

یامبیک، ۱۰

یعقوب، ۳۷

یوجینیوس، ۹۴، ۹۵، ۹۶

یونگ، ۲۱۳

یهودا، ۳۷، ۱۷۷

GENERAL BIBLIOGRAPHY

- Abrams, M. H. *The Mirror and the Lamp*. New York, 1953.
- Alden, R. N., ed. *Critical Essays of the Early Nineteenth Century*. New York, 1921.
- Allen, G. W., and H. H. Clark. *Literary Criticism: Pope to Croce*. New York, 1941; reprinted Detroit, 1962.
- Atkins, J. W. H. *English Literary Criticism: the Medieval Phase*. Gloucester, Mass., 1961.
- Auerbach, Erich. *Mimesis*; tr. by W. R. Trask. Princeton, 1953.
- Bacci, Orazio. *La Critica letteraria. Storia dei generi letterari italiani*. Milan, 1910.
- Eate, W. J., ed. *Criticism: The Major Texts*. New York, 1948; reprinted 1952.
- Bosanquet, Bernard. *A History of Aesthetics*. New York, 1892.
- Brown, C. A. *The Achievement of American Criticism: Representative Selections from Three Hundred Years of American Criticism*. New York, 1954.
- Cargill, Oscar. *Intellectual America: Ideas on the March*. New York, 1959.
- Carritt, E. F. *Philosophies of Beauty from Socrates to Robert Bridges*. Oxford, 1931.
- Crane, R. S., and others. *Critics and Criticism, Ancient and Modern*. Chicago, 1952.
- Eliot, T. S. *The Use of Poetry and the Use of Criticism: Studies in the Relation of Criticism to Poetry in England*. Cambridge, 1933.
- Foerster, Norman. *American Criticism: A Study in Literary Theory from Poe to the Present*. New York, 1962.

General Bibliography

- Gilbert, A. H. *Literary Criticism: Plato to Dryden*. New York, 1940; reprinted Detroit, 1962.
- Gilbert, K. E. and Helmut Kuhn. *A History of Esthetics*. Bloomington, Ind., 1953.
- Glicksberg, C. I. *American Literary Criticism, 1900-1950*. New York, 1952.
- Green, T. M. *The Arts and the Art of Criticism*. Princeton, 1947.
- Levin, Harry, ed. *Perspectives of Criticism* [by] W. J. Bate and others, Cambridge, 1950.
- Lieder, P. R., and Robert Withington. *The Art of Literary Criticism*. New York, 1941.
- Munro, Thomas. *The Arts and Their Interrelations*. New York, 1949.
- O'Connor, William V. *An Age of Criticism, 1900-1950*. Chicago, 1952.
- Pritchard, J. P. *Criticism in America*. Norman, Okla., 1956.
- Rader, Melvin, ed. *A Modern Book of Esthetics, An Anthology*. New York, 1952.
- Saintsbury, George. *A History of Criticism and Literary Taste in Europe*. Vols. I, II, III. 4th ed. Edinburgh and London, 1949.
- Schorer, Mark, J. Miles, and G. McKenzie, eds. *Criticism: The Foundations of Modern Literary Judgment*. New York, 1948.
- Scott-James, R. A. *The Making of Literature*. London, 1936.
- Shipley, J. T. *Quest for Literature: A Survey of Literary Criticism and the Theories of the Literary Forms*. New York, 1931.
- , ed. *Dictionary of World Literature: Criticism . . . Forms . . . Technique*. New York, 1943.
- Smith, J. H., and E. W. Parks, eds. *The Great Critics: An Anthology of Literary Criticism*. New York, 1951.
- Stallman, R. W. *Critiques and Essays in Criticism, 1920-1948, Representing the Achievement of Modern British and American Critics*. New York, 1949.
- Warren, A. H., Jr. *English Poetic Theory, 1825-1865*. Princeton, 1950.
- Weber, Eugen, ed. *Paths to the Present: Aspects of European*

A SHORT HISTORY OF LITERARY CRITICISM

Thought from Romanticism to Existentialism. New York, 1960.

Wellek, René. *A History of Modern Criticism, 1750-1950*. I. *The Later Eighteenth Century*. II. *The Romantic Age*. New Haven, 1955.

———, and Austin Warren. *Theory of Literature*. New York, 1956.

West, R. B., Jr. *Essays in Modern Literary Criticism*. New York, 1952.

Wimsatt, W. K., Jr., and Cleanth Brooks. *Literary Criticism: A Short History*. New York, 1957.

Zabel, M. D., ed. *Literary Opinion in America; Essays Illustrating the Status, Methods, and Problems of Criticism in the United States in the Twentieth Century*. Revised edition. New York, 1951.

A SHORT HISTORY OF

Literary Criticism

By VERNON HALL

**Translated by
*Mojtaba Abdollahnejad***

Taraneh Publications.