

رنه ولك

تاریخ نقد جدید

جلد پنجم

ترجمه سعید ارباب شیرانی



تاریخ نقد جدید (جلد پنجم)

تاریخ نقد جدید

(جلد پنجم)

نقد در انگلستان: ۱۹۵۰-۱۹۰۰

رنه ولک

ترجمه سعید ارباب شیرانی



This is a Persian translation of the fifth volume of René Wellek's
A History of Modern Criticism: 1750-1950
Volume 5: *English Criticism: 1900-1950*
 (New Haven and London: Yale University Press, 1986)

ولک، رنه، ۱۹۰۳-۱۹۹۵ م.
 تاریخ نقد جدید / رنه ولک؛ ترجمه سعید ارباب شیرانی. - تهران: نيلوفر، ۱۳۷۳.
 ISBN 964-448-000-7 (دوره)
 فهرست نویسی براساس اطلاعات فیبا.
 عنوان اصلی:
 واژه نامه.
 کتاب نامه.
 ج. ۵ (۱۳۸۳).
 ISBN 964-448-005-8
 ۱. نقد - تاریخ. الف. ارباب شیرانی، سعید، ۱۳۱۶ - مترجم. ب. عنوان.
 ۸۰۱/۹۵۰۹ PNA۶ / و ۸ ت ۲
 ۱۳۷۳
 کتابخانه ملی ایران
 ۷۳-۴۱۸۵ م



مجموعه خیا بان انقلاب، خیابان دانشگاه، تلفن: ۶۴۶۱۱۱۷

رنه ولک
 تاریخ نقد جدید (جلد پنجم)
 ترجمه سعید ارباب شیرانی
 حروفچین: سعید شبستری
 چاپ اول: زمستان ۱۳۸۳
 چاپ گلشن
 شمارگان: ۳۳۰۰ نسخه
 حق چاپ محفوظ است.
 شابک دوره: ۷-۰۰۰-۹۶۴-۴۴۸
 شابک جلد پنجم: ۸-۰۰۵-۹۶۴-۴۴۸

برای علی و لیلی

س.ا.ش.

فهرست

۹	پیشگفتار جلد‌های پنجم و ششم
۱۵	تذکر
۱۷	مقدمه جلد‌های پنجم و ششم
۳۱	فصل اول: سمبولیسم در انگلستان
۳۲	ویلیام باتلر ییتس
۵۰	آرتور سیمنز
۵۹	جرج مور
۶۷	فصل دوم: منتقدان دانشگاهی
۷۰	والتر رالی و آرتور کونیلر کوچ
۷۵	اندرو سیسل بردلی
۹۴	آلیور التن، دبلیو. پی. کار، هربرت گری یرسن، و ایچ. دبلیو. گِرد
۱۱۵	فصل سوم: گروه بلومزبری
۱۱۷	راجر فرای و کلایو بل
۱۲۱	لین استریچی
۱۳۱	ویرجینیا وولف
۱۵۸	ای. ام. فورستر
۱۶۵	دزمند مکاریتی

۱۶۹	فصل چهارم: رمانتیک‌های جدید
۱۶۹	جان میدلتن مری
۲۰۳	دی. ایچ. لارنس
۲۲۲	جی. ویلسن نایت
۲۳۷	هربرت رید
۲۴۲	کریستوفر کاڈول
۲۴۵	فصل پنجم: نوآوران
۴۴۹	تی. ای. هیوم
۲۵۷	ازرا پاوند
۲۸۳	ویندم لوئیس
۲۹۳	فصل ششم: تی. اس. الیوت
۳۵۵	فصل هفتم: آی. ای. ریچاردز
۳۸۱	فصل هشتم: اف. آر. لیوس و گروه/اسکروتنینی
۴۱۷	فصل نهم: اف. دبلیو. بیتسن
۴۲۹	فصل دهم: ویلیام امپسن
۴۵۵	کتابشناسیها و یادداشتهای مؤلف
۴۹۱	تعلیقات و توضیحات مترجم
۵۰۳	واژه‌نامه
۵۱۳	فهرست نامها
۵۳۳	فهرست عنوان کتابها و مقالات
۵۴۵	فهرست موضوعی

پیشگفتار جلد‌های پنجم و ششم

تألیف این کتابها مدتها طول کشیده است. طی سالیان گذشته، چندین مقاله دربارهٔ برخی از این منتقدان نوشته‌ام که، چنانکه در صفحهٔ تذکر آمده است، در نشریات گوناگون منتشر شده‌اند. آنها را با در نظر داشتن طرح کلی این تاریخ و افزودنشان به آن نوشتم.

در طرح‌ریزی تاریخ نقد نیمهٔ نخست قرن بیستم، بسیار زود متوجه شدم که آن را نمی‌توان مانند چهار جلد پیشین ترتیب داد و موضوع بحث را به سهولت از کشوری به کشور دیگر کشانید: در جلد اول، از فرانسه به انگلستان و سپس ایتالیا و آلمان رفتیم؛ در جلد دوم، از آلمان به فرانسه و ایتالیا و انگلستان بازگشتیم، و سپس بار دیگر به آلمان رفتیم. در جلد‌های سوم و چهارم، فصل‌های مربوط به کشورهای مختلف در میان فصل‌هایی دربارهٔ نقد فرانسوی، نخستین مورخان ادبیات تطبیقی از سویی و سمبولیست‌ها از سوی دیگر، قرار گرفته است.

اما در نیمهٔ نخست قرن بیستم، نقد انگلیسی و امریکایی خود را از قید پیوندهای پیشین خود با بَر اروپا — عملاً، با فرانسه — رها کرد و دادوستدها به حداقل رسید. منتقدان فرانسوی و آلمانی و ایتالیایی و روس و اسپانیایی، بی‌گمان، انگلیسیان و امریکاییان را تقریباً به‌کل نادیده گرفتند. در آن سوی دریای مانس و اقیانوس اطلس، وضع به این بدی نبود. نویسندگان و فیلسوفان و زیباشناسان، ولی نه منتقدانِ بَر اروپا، به تدریج بر نقد انگلیسی و امریکایی مؤثر واقع شدند. شیخ مارکس، گرچه به‌ندرت همراه با متون مشخص، بر بیشتر نقد اجتماعی سایه افکنده بود. در ایالات متحد، طی بحران اقتصادی دههٔ ۱۹۳۰، جنبشی مارکسیستی آغاز شد، و در انگلستان نیز، درست پیش از شروع جنگ جهانی دوم، نقد مارکسیستی اندک زمانی پا گرفت. دو منتقد انگلیسی، کریستوفر

کادول^۱ و رلف فاکس^۲، در جنگ داخلی اسپانیا به کمک جمهوری خواهان شتافتند و در جنگ کشته شدند. فروید، و به دنبال او، کارل یونگ بسیار متفاوت، کم کم بر نقد مؤثر واقع شدند. نه تنها نویسندگانی که وفاداری به تحلیل روانی را به منزله روش اعلام کرده بودند، بلکه آنهایی نیز که اینجا و آنجا تصوراتی بسیار کلی درباره نقش جنسیت و ضمیر ناخودآگاه و رؤیاها، و مفاهیمی همچون عقده اودیپ و سرکوب و ضمیر ناخودآگاه جمعی و سنخهای ازلی به گوششان خورده بود به عرصه انتقاد وارد شدند. مدتی برگسون^۳ در انگلستان تأثیر مهمی داشت؛ و نیچه^۴، عمدتاً در مقام اخلاق مدار یا ضد اخلاق، بر همه چیز سایه انداخته بود. اما منتقدان ادبی واقعی بر اروپا ناشناس باقی ماندند.

جدلیان ضد رمانتیک فرانسی را می توان مستثنا کرد، کسانی مانند لاسر و ژولین بنداشی بسیار متفاوت را که نزد تی. ای. هیوم و تی. اس. الیوت و هربرت رید^۵ و دیگران معروف بودند و در امریکا نیز اروینگ بیبت^۶ آثارشان را مطالعه می کرد. لکن آنها درواقع امر عقیده پرداز و مبلغ بودند، نه منتقد ادبی. تنها تی. اس. الیوت و ازرا پاوند^۷ با منتقدان راستین فرانسوی، مانند رمی دوگورمون و رامون فرناندز^۸، تماس داشتند. اگرچه وصف مشروح تأثیر بندتو کروچه را، که زیباشناسی^۹ اش در ۱۹۰۷ ترجمه شد، مشکل بتوان بی گرفت، تأثیر او از همه مهمتر بود. این اثر ظاهراً تنها تألیف اوست که در آن زمان تأثیر داشته است. جول ای. اسپینگارن^{۱۱} در امریکا شارح وفادار کروچه شد، و رابین کالینگ وود، فیلسوف انگلیسی، در کتابش درباره زیباشناسی، اصول هنر^{۱۲} (۱۹۳۴)، و نیز

۱. Christopher Caudwell، فصل چهارم از همین کتاب.

2. Ralph Fox

۳. Henri Bergson (۱۸۵۹-۱۹۴۱)، فیلسوف فرانسوی.

۴. Friedrich Wilhelm Nietzsche (۱۸۴۴-۱۹۰۰)، فیلسوف و شاعر آلمانی. درباره او - فصل یازدهم، بخش دوم از جلد چهارم همین تاریخ.

۵. Julien Benda و Pierre Lasserre - فصل اول از جلد هشتم همین تاریخ.

۶. T. E. Hulme - فصل پنجم؛ Herbert Read - فصل چهارم؛ T. S. Eliot - فصل ششم از همین کتاب.

۷. Irving Babbitt (۱۸۵۶-۱۹۳۶)، استاد الیوت در هاروارد و رهبر مشرب اومانیسیم نو. درباره او - فصل دوم از جلد ششم همین تاریخ.

۸. Ezra Pound - فصل پنجم از همین کتاب.

۹. Rémy de Gourmont - فصل دوم و Ramon Fernandez - فصل سوم از جلد هشتم همین تاریخ.

۱۰. Estetica نوشته Benedetto Croce (۱۸۶۶-۱۹۵۲)، فیلسوف و منتقد ادبی و زیباشناس ایتالیایی. درباره او - فصل دوازدهم از جلد هشتم همین تاریخ.

۱۱. Joel E. Spingarn - فصل چهارم از جلد ششم همین تاریخ.

12. Robin Collingwood, *The Principles of Art*

در نوشته‌هایش راجع به نظریه تاریخ، از کروچه متأثر است. پیش از دهه ۱۹۵۰، منتقدان معاصر روس و آلمانی در دنیای انگلیسی‌زبان به کل ناشناخته بودند. از این رو، پرداختن به نقد بر اروپا جدا از نقد انگلیسی و امریکایی لازم و کاملاً موجه می‌نماید.

چون شمار بررسیها بر گنجایش مجلدی متعارف فزونی یافت، تصمیم بر این شد که به دو جلد تقسیم شود: نقد انگلیسی در جلد پنجم و نقد امریکایی در جلد ششم. درست است که می‌توان در اثبات رابطه نزدیک میان این دو سنت انتقادی در قرن بیستم برهانی قاطع عرضه کرد. وجود دو امریکایی، ازرا پاوند و تی. اس. الیوت، که اندک زمانی پیش از شروع جنگ جهانی اول به انگلستان رفتند، و نه تنها بر نقد در هردو کشور تأثیر ژرف داشتند بلکه رجال محوری تغییر مسیر ذوق و نقد در این قرن شدند، داعیه مزبور را به نظرگیرترین وجه ثابت می‌کند. آی. ای. ریچاردز^{۱۳} انگلیسی، که هم در کشور موطنش و هم در امریکا بر نقد عمیقاً مؤثر واقع شد، بیست سال (۱۹۴۳-۱۹۶۳) در دانشگاه هاروارد تدریس می‌کرد، و جی. ویلسن نایت^{۱۴}، پیش از آنکه به موطن خود انگلستان مراجعت کند، نه سال (۱۹۳۱-۱۹۴۰) در دانشگاه تورنتو درس می‌داد. منتقدان انگلیسی دیگر دست‌کم در مقام استادان مدعو و به منظور تدریس در دوره‌های تابستانی به امریکا آمدند (ویلیام امیسن و هربرت رید) یا، مانند اف. آر. لیوس^{۱۵}، طی سفرهایی به ایراد سخنرانی در دانشگاه‌های مختلف امریکا پرداختند. دی. ایچ. لارنس^{۱۶}، با نگرشی آنچنان متفاوت با محافل دانشگاهی، دوره‌های طولانی را در نواحی جنوب غرب ایالات متحد سپری کرد. اما پیش از آنکه بایش به خاک امریکا برسد درباره ادبیات این کشور قلمفرسایی کرده بود. آمد و شد در مسیر مخالف نیز جریان داشت: گذشته از کسانی مانند الیوت و پاوند و سانتایانا^{۱۷} که در اروپا اقامت اختیار کردند، از تأثیر سالیان تحصیل در انگلستان بر امریکاییانی نظیر جی. سی. رنسم و اف. ا. متیسن و کلینت بروکس و آر. پی. وارن^{۱۸} که با بورس تحصیلی رودز^{۱۹} به آن دیار رفتند نباید غافل بود. دیگران در سنین بالاتر مدت

۱۳. I. A. Richards - فصل هفتم از همین کتاب.

۱۴. G. Wilson Knight - فصل چهارم از همین کتاب.

۱۵. William Empson - فصل دهم؛ F. R. Leavis - فصل هشتم از همین کتاب.

۱۶. D. H. Lawrence - فصل چهارم از همین کتاب.

۱۷. George Santayana (۱۸۶۳-۱۹۶۲). فیلسوف و شاعر امریکایی. درباره او - فصل سوم از جلد ششم

همین تاریخ.

۱۸. R. P. Warren; Cleanth Brooks; F. O. Matthiessen; J. C. Ransom. جملگی منتقدان امریکایی. درباره

آنها - جلد ششم از همین تاریخ.

19. Rhodes scholarships

مدیدی در مقام استاد مدعو در انگلستان اقامت کردند (الن تیت و آر. پی. بلکمر و لایونل تریلینگ)^{۲۰}، و، البته، دانشجویان و استادان امریکایی مسافران مشتاقی بوده‌اند که به انگلستان سفر می‌کردند و به کتابخانه‌ها می‌رفتند و از گنجینه آنها استفاده می‌کردند. امکان تحرک در قرن بیستم — همراه با فزونی یافتن امکانات مالی و سرعت جابه‌جایی — شمار این تماس‌ها را به مراتب از قرون گذشته بیشتر کرده، لکن حتی در غیاب مناسبات شخصی، مبادله کتاب میان دو کشور سریع بوده و غالباً در ایجاد و تثبیت شهرت نقش قاطع ایفا کرده است. کتابهای چاپ انگلستان به طور منظم، غالباً پس از یک سال تأخیر، در امریکا چاپ شده، و کتابهای امریکایی، به دفعات کمتر، از جانب ناشران انگلیسی منتشر شده است. بررسی این مبادلات بسا که حاکی از تفاوتها و بی‌عدالتیهای بسیار باشد، ولی در ضمن نشان خواهد داد که داد و ستد بین‌المللی کتاب چگونه ابزار عمده اشاعه نظرهای انتقادی بوده است.

اگرچه همه اینها درست است، اما، از طرف دیگر، نمی‌توان انکار کرد که نقد انگلیسی و امریکایی در نیمه نخست قرن بیستم در مسیری کم و بیش مجزا پیش رفت. مثلاً در ۱۹۱۰ وضعیت نقد در این دو کشور کاملاً متفاوت بود. در انگلستان، گروه بلومزبری^{۲۱} سلطه‌اش را آغاز کرد، و تبعات علمی در دست ذوق‌ورزان مهذب بود. در ایالات متحد، نقد مطبوعاتی در دست جنجال‌برانگیزان و منتقدان تمدن کاسبکارانه امریکایی بود، کسانی که رمان ناتورالیستی را می‌ستودند و محیطی را که نویسنده ناگزیر به‌زندگی در آن بود آماج حملات خویش می‌ساختند. در دانشگاه‌ها، پژوهش سنگین گام مبتنی بر امر واقع حکومت می‌کرد، گو اینکه اومانیست‌های جدید^{۲۲}، که در کار حفظ میراث کلاسیکی از آرنولد^{۲۳} ملهم بودند، اینجا و آنجا در برابرشان قد علم می‌کردند. این دو سنت، دست‌کم تا زمان پدید آمدن نقد نو^{۲۴}، تفاوت عمیق داشتند، و حتی بعداً نیز تمایز میان آنها بسیار بارز بود. تأثیر آقا و خانم لیوس^{۲۵} در انگلستان، در امریکا انعکاسی خفیف داشت، و شهرت رجالی نظیر ایور وینترز و کیت برک^{۲۶} محدود به امریکا بود. در میان منتقدان امریکایی، تنها

۲۰. Lionel Trilling: R. P. Blackmur; Allen Tate. منتقدان امریکایی. درباره آنها — جلد ششم از همین

تاریخ. ۲۱. The Bloomsbury Group — فصل سوم از همین کتاب.

۲۲. The New Humanists — فصل دوم از جلد ششم همین تاریخ.

۲۳. Matthew Arnold. شاعر و منتقد انگلیسی. درباره او — فصل هشتم، بخش اول از جلد چهارم همین تاریخ.

۲۴. The New Criticism — فصل هشتم از جلد ششم همین تاریخ.

۲۵. Mrs. Q. D. Leavis — فصل هشتم از همین کتاب.

۲۶. Ivor Winters — فصل پانزدهم و Kenneth Burke — فصل چهاردهم از جلد ششم همین تاریخ.

ادمند ویلسن^{۲۷} در انگلستان موفقیت کسب کرد، و طرفه اینکه او را می‌توان، در مسایل بسیار، قویاً دارای احساسات ضدانگلیسی وصف کرد. در نگارش تاریخ نقد انگلیسی و امریکایی، انتخاب ترتیبی جداگانه امری ناگزیر است، گو اینکه تماس میان دو سنت عمیق بوده باشد.

مجلدات پیشین این تاریخ، به اقتضای تصمیم ما دایر بر اینکه متن اصلی نقل قولهای ترجمه‌شده از زبانهای فرانسوی و آلمانی و ایتالیایی و روسی و دانمارکی در یادداشت‌های آخر کتاب آورده شود، به ابزار کافی مجهز است. از آنجا که همه نقل قولها در این دو جلد به زبان انگلیسی [در ترجمه: به زبان فارسی] است، نیاز به چنین ابزار گسترده‌ای رفع شده است. من هنوز هم مصرّم که هر نقل قول با اطلاعات کتاب‌شناختی کامل همراه باشد، زیرا یکی از داعیه‌های این تاریخ آن است که بر بررسی قابل اثبات هر کتابی که از آن نقل قول شده استوار است، لکن در مورد حاضر، به جای استفاده از شماره توکهای اندکی بالاتر از سطر و ارجاع خواننده به یادداشت‌های پایان کتاب، هرگاه ممکن باشد، عنوان مختصر شده در خود متن ذکر می‌شود. در موضعی که مورد ارجاعی بلندتر است و ذکر آن جریان بحث را قطع خواهد کرد، مستندات در بخش بسیار تقلیل یافته یادداشت‌ها می‌آید.

کتاب‌شناسی‌ها حاوی فهرست کتابهایی است که از آنها استفاده کرده‌ام، و نیز شمار اندکی اظهارنظرهای برگزیده درباره مؤلفان یا مقولاتی که مورد بحث قرار گرفته است. امروزه منابع اطلاعات کتاب‌شناختی، مانند کتاب‌شناسی سالانه انجمن زبانهای نوین^{۲۸}، چنان متعدد است که فهرست کردن تک تک منابع ضرورتی ندارد. در گزینش منابع، توجه بر اظهار نظر درباره نقد ادبی مؤلف مورد بحث متمرکز بوده است. با وجود این، گهگاه که کتاب‌شناسیها و بحثهای کلی برای پژوهنده نقد مفید تشخیص داده شد، به آنها نیز اشاره شده است.

طی سالیان، دوستان پیشنهادها و انتقادهایی مطرح کرده‌اند. برخی از آنها بخشهایی از دستنوشته را خوانده‌اند یا درباره مقالات انتشار یافته اظهار نظر کرده‌اند. به‌ویژه مایلم از کمک دوست و همکار دیرینم آستن وارن، لوری نلسن، پسر، باریبارا روزکرنس^{۲۹}، و یک خواننده بی‌نام فصل مربوط به تی. اس. الیوت قدردانی کنم. نهادهایی طی سالیان به طرحهای تألیفی من کمک کرده‌اند و مرا مدیون خویش

۲۷. Edmund Wilson - فصل ششم از جلد ششم همین تاریخ.

28. Modern Languages Association

۲۹. Austin Warren (اشاره ولک به همکاری در تألیف نظریه ادبیات است): Lowry Nelson, Jr. (ولک جلد هشتم این تاریخ را به او و Pier Pasinetti اهدا کرده است): Barbara Rosecrance.

ساخته‌اند. مایلم از بنیاد گوگنهایم^{۳۰}، که در سال تحصیلی ۱۹۶۶-۱۹۶۷ برای بار سوم به من کمک هزینه پژوهشی داد، تشکر کنم. در بهار سال ۱۹۶۹، با کمک بنیاد فولبرایت^{۳۱} به آلمان سفر کردم و در آنجا به سخنرانی دربارهٔ نقد امریکایی پرداختم. پس از اینکه در ۱۹۷۲ از دانشگاه ییل بازنشسته شدم، در سال تحصیلی ۱۹۷۲-۱۹۷۳ عضو ارشد موقوفه ملی علوم انسانی^{۳۲} بودم. به دعوت بنیاد راکفلر^{۳۳} سه بار — در ۱۹۶۶، ۱۹۶۹ و ۱۹۷۷ — برای اقامت یک‌ماهه در مرکز همایش و پژوهش واقع در بلاجو^{۳۴} به آنجا عزیمت کردم. در سال ۱۹۷۷، عضو مؤسسه علوم انسانی دانشگاه کرنل^{۳۵} بودم.

مایلم از کتابخانه‌هایی نیز که از منابعشان استفاده کرده‌ام تشکر کنم. بدون دسترسی آزاد به کتابخانه دانشگاه ییل، این کتاب نوشته نمی‌شد. گهگاه نیز از منابع کتابخانه‌های زیر بهره‌مند شده‌ام: کتابخانه‌های دانشگاه کالیفرنیا در سن‌دیگو و ریورساید و سانتا‌باربارا، و نیز کتابخانه‌های دانشگاه واشینگتن در سیاتل، دانشگاه آیووا، دانشگاه ایندیانا در بلومینگتن، دانشگاه پرینستون، و دانشگاه کرنل؛ کتابخانه بریتانیایی در لندن، بودلیان در آکسفرد، کتابخانه دانشگاه ماینتنس، و آلساندرینا، کتابخانه دانشگاه رم.

الن گراهام و جی ویلیامز^{۳۶}، ویراستاران این کتاب در انتشارات دانشگاه ییل، به مناسبت دقت و علاقه‌شان، و نیز کریستوفر لملین^{۳۷}، که فهرست نامها و موضوعها را تهیه کرد، سزاوار تقدیر ویژه‌اند.

ر.و.

نیوهیون، کنتیکت

آوریل ۱۹۸۵

30. Guggenheim Foundation

31. Fulbright Foundation

32. Senior Fellow, National Endowment for Humanities

33. Rockefeller Foundation

34. Conference and Study Center at Bellagio

35. Fellow, Cornell University Institute of Humanities

36. Ellen Graham; Jay Williams

37. Christopher Lemlin

تذکر

مقالات زیر را از میان نوشته‌هایم، گاهی با بسط بیشتر، گاهی با حذف یا تغییر برخی مطالب، مورد استفاده قرار داده‌ام.

- Introduction: "Reflections on My History of Modern Criticism," in *PTL: A Journal for Descriptive Poetics and Theory of Literature* 3 (1977): 417-27. Reprinted in *The Attack on Literature and Other Essays* (1982), 134-45. Also in *Proceedings of the VIIIth Congress of the International Comparative Literature Association, 1976, Budapest, Akadémia Kiadó* (1981), 439-47.
- "A. C. Bradley, Shakespeare and the Infinite," in *From Chaucer to Gibbon: Essays in Memory of Curt A. Zimansky* (1975), 85-103. Also in *Philological Quarterly* 54 (1975): 85-103.
- "Virginia Woolf as Critic," *Southern Review* 13 (1977): 419-37.
- "The Literary Criticism of D. H. Lawrence," *Sewanee Review* 16 (1983): 598-613.
- "Ezra Pound's Literary Criticism," *Denver Quarterly* 3 (1976): 1-20.
- "The Criticism of T. S. Eliot," *Sewanee Review* 64 (1956): 398-443.
- "On Re-reading I. A. Richards," *Southern Review* 3 (1967): 533-54.
- "The Literary Criticism of Frank Raymond Leavis," in *Literary Views: Critical and Historical Essays*, ed. Carroll Camden (1964), 175-99. Also "The Later Leavis," *Southern Review* 17 (1981): 490-500.
- "The Literary Theories of F. W. Bateson," *Essays in Criticism* 29 (1979): 112-23.

مقدمهٔ جلد‌های پنجم و ششم

روش و دامنهٔ کار

آثاری بی‌شماری را که در زمینهٔ تاریخ‌نگاری نوشته شده و، دست‌کم در انگلستان و آمریکا، تحت‌الشعاع روش‌های فلسفهٔ تحلیلی است، مطالعه کرده‌ام و آنها را دون انتظار یافته‌ام، زیرا تقریباً در همهٔ این آثار مسایلی مورد تحلیل قرار گرفته که به‌نگارش تاریخ نقد ربط چندانی ندارد. در بیشتر این بحثها، به مسایلی نظیر مسئولیت یا قصور اخلاقی، رفتار بهنجار یا نابهنجار انسانی، یا رویدادهایی مانند قتل یا مرگ ناگهانی پرداخته‌اند و موضوعهایی از این قبیل را مطرح می‌کنند که «چرا بروتوس قیصر را از پای درآورد؟» یا «لویی چهاردهم چرا مغضوب مردم از دنیا رفت؟» مسایل بسیار متفاوت تاریخ نقد را کسی حتی مطرح نکرده است. پس، در طلب نظایر، و شاید هم سرمشق، باید به جاهای دیگر نظر بدوزیم.

پیداست که تاریخ نقد از یک نظر مهم با تاریخ سیاسی یا اجتماعی یا اقتصادی تفاوت عمیق دارد: متونی که تاریخ نقد بر آنها مبتنی است پیش روی ماست، و حتی اگر مانند بوطیقای ارسطو) حدود ۲۳۰۰ سال پیش از این نوشته شده باشند، می‌توانیم آنها را بخوانیم، تفسیر کنیم، تعبیر کنیم، دربارهٔ آنها به‌مباحثه بپردازیم و آنها را به‌محک نقد بیازماییم، چنانکه گویی همین دیروز نوشته شده‌اند. پس، تاریخ نقد به‌معنایی که مثلاً تاریخ نبردها را می‌نویسیم تاریخ نیست. نبرد واترلو را باید با استفاده از گزارش شاهدان عینی، آرایش جنگی و امریه‌های کتبی، یا احیاناً برخی آثار بازمانده از آن نبرد، بازسازی کنیم، درحالی که نوشته‌های همر و افلاطون، همانند پارتئون یا نقوش دیواری جوئو در نمازخانهٔ آرنا^۱، همچنان حی و حاضرند. با این حال، تاریخ نقد با تاریخ نقاشی یا موسیقی

۱. Giotto di Bondone (?۱۲۶۶-۱۳۳۷). نقاش و پیکرتراش و معمار ایتالیایی. نمازخانهٔ آرنا (Arena) در شهر پادوای ایتالیا واقع است.

یا شعر از این لحاظ تفاوت دارد که در آن ناگزیر به ترجمه از یک وسیله بیان^۲ (یا، چنانکه امروزه باب شده، از یک زبان یا رمزگان^۳) به دیگری نیستیم. در نگارش تاریخ نقد (حتی اگر با زبان یونانی باستان سروکار داشته باشیم) از یک زبان استفاده می‌کنیم و آن زبان مفاهیم است. خلاصه کلام اینکه در تاریخ نقد با همان مسایلی مواجهیم که در تمام تواریخ تطور اندیشه: یعنی تاریخ فلسفه، تاریخ زیباشناسی، اندیشه سیاسی و دینی و اقتصادی، زبان‌شناسی، و بسیاری دیگر از شاخه‌های دانش.

بدین ترتیب، برخی کمکها و سرمشقها در اختیار ماست. متأسفانه از دیگر تاریخهای نقد چندان چیزی عایدمان نمی‌شود. کتاب جرج سینتسبری^۴، تنها تاریخ عمومی نقد که بیش از کتابهای من و در سالهای ۱۹۰۱-۱۹۰۴ نوشته شده، تاریخ ذوق ادبی است که آگاهانه با هرگونه نظریه مخالف و بازتابی است از برداشتهای ذهن شخص مؤلف. سینتسبری از «خطای خیالپردازی در مسایل انتزاعی مربوط به ماهیت و توجیه شعر» انتقاد می‌کند (۱) و، گذشته از تهیه نقشه راهنما و بررسی اجمالی، تقریباً هرگز به تأمل در شیوه نگارش تاریخ خویش نمی‌پردازد. نقد کرین^۵ بر کتاب اتکینز، نقد ادبی در انگلستان: قرون هفدهم و هجدهم^۶ (۱۹۵۳)، آموزنده‌تر است. کرین با روش مختار اتکینز که چکیده نظریه‌ها را ارائه می‌کند مخالف است و خواهان تحلیل متون به ترتیب زمانی نگارش آنهاست، «تاریخ فارغ از موضوعگیری پیشین در این باره که نقد چیست یا چه باید باشد». تاریخ «بدون نظریه» نیل به چنین هدفی را غیرممکن و نامطلوب می‌داند.^(۲)

درباره نگارش تاریخ فلسفه بیش از اینها صحبت شده است. سیر تطور نگارش تاریخ فلسفه را می‌توان از تألیف دیوجانس لائرتیوس^۷ در قرن سوم میلادی تا تألیف جامع یاکوب بروکر (۱۷۴۲-۱۷۶۷؛ پنج جلد)^۸ و تألیف دوازده جلدی ویلهلم گوتلیب تننمان^۹ (۱۷۹۸-۱۸۱۷) تا خطابه‌هایی در تاریخ فلسفه هگل^{۱۰} دنبال کرد (این خطابه‌ها در سالهای ۱۸۳۳-۱۸۳۶ منتشر شد، ولی بر دستنوشته‌ها و یادداشتهای شاگردانش مبتنی بود و برخی

2. medium

3. code

۴. George Saintsbury. درباره او و تاریخ نقدش - فصل هجدهم، بخش دوم از جلد چهارم همین تاریخ.
 ۵. R. S. Crane. سرکرده گروه ارسطوئیان دانشگاه شیکاگو. درباره او و گروه مزبور - فصل چهارم از جلد ششم همین تاریخ.

6. J. W. Atkins, *English Literary Criticism: 17th and 18th Century*

۷. Diogenes Laertius. شرح حال نویس قرن سوم میلادی؛ مؤلف شرح حال فیلسوفان یونانی در ده جلد.

۸. Johann Jakob Brucker (۱۶۹۶-۱۷۷۰). فیلسوف آلمانی؛ مؤلف تاریخ انتقادی فلسفه (پنج جلد، ۱۷۴۲-۱۷۴۴)، نخستین تاریخ فلسفه به زبان آلمانی.

9. Wilhelm Gottlieb Tennemann

10. Hegel, *Lectures on the History of Philosophy*

به سالهای ۱۸۱۵-۱۸۱۶ تعلق داشت).

همه تاریخهای فلسفه را که پیش از هگل نوشته شده می‌توان چکیده نظریات فلاسفه و شرح بر آنها دانست که برحسب مکتب (افلاطونی، شک‌آیین، اپیکوری، رواقی، و جز آنها) و یا بر مبنای سلسله مراتب تاریخی تهیه شده و نیت مؤلف حفظ بی‌طرفی و تهیه تألیفی توصیفی بوده است. ولی به سهولت می‌توان گرایش بروکر را به فلسفه لایبنتس یا تمایل تنه‌مان را به فلسفه کانت مشاهده کرد. مفهوم تاریخ فلسفه با کتاب هگل به کل تغییر کرد. هگل در مقدمه‌ای که بر این کتاب نوشته قاطعانه می‌گوید که «تاریخ هر موضوع به مفهومی بستگی دارد که مؤلف در آن باره در ذهن دارد.» او اذعان می‌کند که فلسفه (و این امر در مورد نقد حتی بیشتر از فلسفه صادق است) «در قیاس با دیگر علوم، با این مشکل مواجه است که درباره نقش و امکانات آن انواع نظرهای مختلف وجود دارد.» هگل کسانی را که از کثرت نظرهای فلسفی شکایت می‌کنند به مردی تشبیه می‌کند که طیب خوردن میوه را برایش تجویز کرده ولی از خوردن آلبالو و گیلان و آلو و گوجه و انگور خودداری می‌کند. «پس تعدد مکاتب عیب نیست بلکه برای وجود فلسفه مطلقاً ضروری است. مطالعه تاریخ فلسفه همانا مطالعه خود فلسفه است.» تنوع فلسفه را توالی تصادفی موضوع نمی‌داند، بلکه در نظر او «کلیتی» است که «به صورتی سازمند بالیده است، و از تسلسل عقلی برخوردار است.» فلسفه تاریخی دارد که «فرایندی لازم و پایدار است.» هر فلسفه‌ای لازم بوده و هیچ فلسفه‌ای به کل از میان نرفته است. تازه‌ترین فلسفه، و اینجا اشاره هگل به فلسفه خود اوست، «نتیجه همه فلسفه‌های پیشین است.» هگل به تشریح این نظریه باطن‌نما می‌پردازد که «در تاریخ فلسفه، گرچه تاریخ است، با چیزی سپری شده سر و کار نداریم.» بنا به گفته او: «حقیقت تاریخ ندارد، سپری نشده است.» (۳) از لحاظ هگل، این امر به معنای حق و وظیفه مورخ نسبت به داوری کردن و اتخاذ تصمیم دایر بر این است که کدام‌یک از آراء و نظرها به زنجیره تحول تعلق دارد. موضوع تأملات هگل در آغاز تاریخ فلسفه‌اش هنوز هم مطرح است، حتی از لحاظ کار نقد.

این تأملات پرسشی را مطرح می‌کنند که من هم باید بدان پاسخ می‌دادم. آیا موضوعی وجود دارد که بتوان آن را از دیگر فعالیت‌های بشر جدا کرد و به آن نام «نقد» داد؟ و آیا این موضوع از نوعی وحدت و تمرکز و استمرار برخوردار است؟ پاسخ من به هر دو پرسش مثبت بوده است، گو اینکه مثلاً بندتو کروچه، در جزوه نقد ادبی^{۱۱} (۱۸۹۴) که در اوان کار

خود نوشت، و ارایش آوثرباخ^{۱۲} در نقد از دو جلد نخست تاریخ نقد جدید من، وجود وحدت موضوعی را در نقد منکر شده‌اند. دلیلی که آوثرباخ ارائه کرده «کثرت مسایل ممکن و درآمیختگی آنها با یکدیگر، تنوع بیش از حد مفروضات و اهداف و تأکیدها» است. (۴) من به این پاسخ قناعت می‌کنم که نقد عبارت است از هرگونه گفتار درباره ادبیات. بدین ترتیب، همانند بسیاری از دیگر علوم، مضمون و موضوع است که آن را تعریف می‌کند، و مسایل و راهبردهای کثیر آن دقیقاً مقوله مورد بحث کتاب خواهد بود. یکی از وظایف کتاب من جدا کردن شیوه‌های مختلف تعریف و پرداختن به موضوع است. عرضه کردن تاریخ مفهوم نقد و ادبیات و شعر از اهداف اصلی این کتاب است.

در حالی که کروچه و آوثرباخ فقط آلبالو و گیلان و آلو و گوجه و انگور را می‌بینند و ظاهراً وجود میوه را منکرند، مورخان دیگری بر آن بوده‌اند تا تمایز میان میوه و زندگی نباتی را از میان بردارند، یا، اگر مجاز و استعاره را کنار بگذاریم، تمایز میان نقد ادبی و دیگر نقدها مانند نقد نقاشی و موسیقی را نفی کرده‌اند، و منکر آن شده‌اند که از نقد به صورتی جز شاخه‌ای از تاریخ عمومی می‌توان صحبت کرد. در این نظر که واقعیت امری یکپارچه است و هر فعالیت آدمی به دیگر فعالیت‌های او وابسته است حقیقتی انکارناپذیر نهفته است. نقد ادبی به تاریخ ادبیات و دیگر هنرها، به تاریخ اندیشه و به تاریخ عمومی اعم از سیاسی یا اجتماعی وابسته است، و حتی اوضاع اقتصادی نیز در آن مؤثرند. کسانی کوشیده‌اند تا نقد را صرفاً بازتابی از زمان و وضعیت خاصی بنمایند. مثلاً برنارد اسمیت^{۱۳} می‌گوید که «در نظر من نقد ادبی، در مقایسه با شعر و داستان، به تاریخ اجتماعی وابستگی آشکارتری دارد.» (۵) نقد به صورت «آرمان» رخ می‌نماید — البته نه به معنای «جهان‌بینی»^{۱۴} که کراً از آن مستفاد می‌شود، بلکه به منزله استعمار کاذب نسبت به واقعیت و سخنگوی صرف گرایش‌های ادبی یا اجتماعی خاص. در تاریخ فرهنگی ادغام می‌شود، و خود بیان تغییر فرهنگی می‌گردد. در اینجا با مسئله جبر علی روبرو هستیم، یا این نظر که «هر امری را نه فقط باید با دیگر امور پیوسته دانست بلکه آن را باید نشانه‌ای از امر دیگری نیز تلقی کرد» (۶). من قبلاً چندین بار به این موضوع پرداخته‌ام (۷)، و در اینجا فقط نتیجه آن بحثها را تکرار می‌کنم. علت، به معنایی که ماریس کوئن^{۱۵} تعریف کرده — یعنی «مبنایی که بر اساس آن هرگاه امر مقدّم روی دهد تالی نیز لزوماً در پی آن خواهد آمد» (۸) — به تاریخ ادبی یا تاریخ نقد قابل اطلاق نیست. ممکن است که اثری شرط لازم

۱۲. Erich Auerbach، پژوهنده و منتقد آلمانی. درباره او — فصل پنجم از جلد هفتم همین تاریخ.

13. Bernard Smith

14. Weltanschauung

15. Morris R. Cohen

برای دیگری باشد ولی نمی‌توان گفت که موجب پدید آمدن آن است. باید برای آزادی آدمی و تصمیم فردی ارجی قایل بود. ولی در این مورد لازم نیست که بحث را در این سطح انتزاعی ادامه دهیم.

در مقام مورخ نقد باید بگویم تا رابطه نقد را با همه فعالیت‌های دیگر بشر وصف کنم ولی در عین حال از موضوع اصلی غافل نشوم. رابطه نقد را با عمل نویسندگی باید دائماً پیش چشم داشت. گاهی با کسانی طرفیم که در عین حال هم شاعر و هم منتقدند: به خصوص در ادبیات انگلیسی که شاعرانی چون درایدن، وردزورت، کولریج، متیو آرنولد و تی. اس. الیوت از برجستگان تاریخ نقد نیز به شمار می‌آیند. در دفاع از گرایش یا مکتب ادبی خاص نیز نقدهای بسیار نوشته شده است. اشاره به برادران شگل در مقام پیشاهنگان رمانتیسیم یا فرمالیست‌های روس به عنوان مدافعان فوتوریسم^{۱۶} کافی است. نقد با زیباشناسی پیوندی نزدیک دارد: شاید به گفته کروچه صرفاً شاخه‌ای از زیباشناسی باشد؛ من هم به نویسندگانی مانند کانت و شیلر و شلینگ و راسکین و کروچه می‌پردازم، ولی سعی می‌کنم از وارد شدن به نظریه‌های انتزاعی در مورد زیبایی و واکنش زیباشناختی^{۱۷} خودداری کنم. نقد عمیقاً از فلسفه متأثر است: مسلک اصالت تجربه^{۱۸} منتقدان انگلیسی قرن هجدهم با مفروضات آرمان‌مدارانه و گاهی عرفانی منتقدان آلمانی در دوره رمانتیکی مغایر است، و نظرات گروه اخیر نیز با مسلک تحصلی^{۱۹} اواخر قرن نوزدهم در فرانسه تفاوت دارد. آنگاه که از طرد شدن مادام دوستال توسط ناپلئون، یا از گئورگ براندس^{۲۰} مبلغ و مروج نظرات آزاداندیشانه، و یا شور ضدتزاری منتقدان تندرو روس در دهه ۱۸۶۰ بحث می‌کنم، نمی‌توانم اثر تاریخ سیاسی را بر نقد نادیده انگارم. گاهی نیز به مبنای اقتصادی نقد و تفاوت در خاستگاه و علایق منتقدان می‌اندیشم. استادان آلمانی اوایل قرن نوزدهم (از جمله هگل) از لحاظ شیوه زیستی با قلندر پارسی خانه‌بدوشی چون بودلر یا روزنامه‌نویسان سختکوش روس چون بلینسکی و دابرالیووف^{۲۱} و پیسارف^{۲۲} البته تفاوت دارند.

16. Futurism

17. aesthetic response

18. Empiricism

19. Positivism

۲۰. Georg Brandes (۱۸۴۲-۱۹۲۷)، منتقد دانمارکی. درباره او - فصل شانزدهم، بخش دوم از جلد چهارم این تاریخ.

۲۱. Nikolay Dobrolyubov (۱۸۳۶-۱۸۶۱)، منتقد روس. درباره او - فصل یازدهم، بخش دوم از جلد چهارم این تاریخ.

۲۲. Dmitri Pisarev (۱۸۴۰-۱۸۶۸)، منتقد روس. درباره او - فصل یازدهم، بخش دوم از جلد چهارم این تاریخ.

همه اینها به جای خود، ولی بررسی را که در نقل قول از هگل مطرح شد نمی‌توانیم نادیده بگیریم. نقد را باید فعالیتی نسبتاً مستقل تلقی کرد. در هیچ شاخه‌ای از علم هرگز پیشرفتی حاصل نشد مگر آنکه آن را در جدایی نسبی از دیگر امور بررسی کردند. این جدایی، که البته به معنی نقد برای نقد نیست، از لحاظ عملی از ضروریات است. هر کتابی، حتی هر کتاب بسیار مفصلی، باید حد و حدودی داشته باشد. اگر لازم بود که به رابطه میان نقد و جنبه‌های عملی خلق آثار ادبی بپردازم، ناگزیر می‌بودم که مثلاً همه ترازوی‌های شیلر را بررسی کنم یا به این موضوع بپردازم که آیا وردزورت واقعاً به زبان مردم عادی شعر سروده است؟ در این صورت، وحدت و پیوستگی و تطوّر موضوع مورد نظر را از دست می‌دادم و تاریخ نقد در تاریخ ادبیات مستحیل می‌شد. تنها با محدود ساختن موضوع است که می‌توان به اشراف یافتن بر آن امید بست.

ولی چگونه می‌توان بر آن اشراف یافت؟ با این مسئله بسیار بنیادین چه باید کرد که با متونی سروکار داریم که پیش روی ما حاضرند ولی در عین حال آنها را بخشی از گذشته و تاریخ به شمار می‌آوریم؟ می‌توان چنین استدلال کرد که تاریخ نقد یا ادبیات وجود ندارد. کار^{۲۳} گفته است که مورخ ادبی بسان راهنمای موزه است که به نقاشیها اشاره و درباره آنها اظهار نظر می‌کند، و بندو کروچه نیز در زمینه‌های بسیار آثار هنری را یگانه و منفرد و حیّ و حاضر خوانده و توالی اساسی میان آنها ندیده است. درباره نقد می‌توان گفت که مسایلی که افلاطون و ارسطو مطرح کردند برای ما نیز هنوز مطرح‌اند. ما هنوز درگیر مسایلی هستیم که گالی^{۲۴} آنها را «مفاهیم ذاتاً مابه‌النزاع» خوانده است. (۹) مثلاً مفاهیمی مانند «تقلید» و «تراژدی» و «شکل» و «پالایش» را می‌توان از بوطیقای ارسطو برگزید و آنها را به صورتی که گویی همین دیروز عرضه شده‌اند مورد بحث قرار داد. پرسشهایی از این قبیل را می‌توانیم درباره آنها مطرح کنیم: آیا حقیقی‌اند؟ معنایی دارند؟ به ادبیات امروز ربطی دارند؟ قبول دارم که حتی امروز هم مسایلی وجود دارد، و ارسطو و کانت و کولریج و فریدریش شلگل و تی. اس. الیوت و دیگران پرسشهایی می‌کنند که از ما انتظار می‌رود به آنها پاسخ بدهیم. و این پرسشها غالباً همان پرسشهای قبلی‌اند، منتها غالباً با تعبیری متفاوت و با واژگانی تازه. به نظر من، یکی از کارهای تاریخ نقد این است که به خواننده نشان دهد آنچه به نام کشفی نو عَلم شده در گذشته بارها اظهار شده است. نقد جدید را می‌توان روند مستمر کشف مجدد مسایل کهن وصف کرد. ولی پیروان مسلک تاریخ‌مداری جدید در صحت اندیشه مسایل مستمر تردید کرده‌اند، و می‌گویند که مفاهیم ارسطویی

به زمان محدودند و معنای «تراژدی» در نظر ارسطو با آنچه در ذهن ماست تفاوت بسیار دارد زیرا او تنها با نمایشنامه‌های یونانی آشنا بوده است. هرمنتقدی برای زمان خود و محدود در زمان خود می‌نویسد. به گمان من، باید متوجه خطر پذیرش سهل و ساده مفاهیم بی‌زمان باشیم. باید نسبت به تغییر و تبدیلهای معنایی هشیار باشیم و استعمال الفاظ یا عبارات یکسان ما را گمراه نکند. ولی چنین چیزی را انگیزه برای مورخ می‌دانم، نه مانعی که از آن نتوان عبور کرد. من نمی‌توانم به گذشته مرموز و کشف‌ناشدنی، به ادوار بسته روح-زمان^{۲۵} که از مفروضات مکتب بیروان هگل است و یا مشتقاتی از آن، نظیر اسوالد اشپنگلر^{۲۶} یا بسیاری از مطالب «تاریخ فکری»^{۲۷} آلمان با «ذهن قرون وسطایی» یا «بشر باروکی» آن، اعتقاد داشته باشم.

من خود، تا حدودی با توجه به الگوی لنو اشپیتسر^{۲۸}، در آثاری درباره واژه‌هایی چون *Stimmung* و *milieu*، چندین مقاله درباره معنانشناسی تاریخی نوشته‌ام. این مقالات درباره مفهوم نقد و ادبیات و دوره ادبی و تحول و پنج واژه مربوط به دوره‌های ادبی سباروک، کلاسیسیسم، رمانتیسم، رئالیسم، و سمبولیسم — هستند. ولی من فکر سازمان دادن به تاریخ نقد خود را در اطراف مفاهیمی که در شیوه خاص «تاریخ تطوّر اندیشه‌ها»ی لاجوی^{۲۹} توصیه شده است دنبال نکردم. چنین کاری نظام تک تک منتقدان را متلاشی می‌کرد — گرچه می‌پذیرم که آنها غالباً انسجامی ندارند و دستخوش تناقض‌اند — و در ضمن استفاده از چنین روشی درک فردیت و شخصیت آنها را (که البته نباید به آنها در چارچوب شرح احوال اندیشید) ناممکن می‌ساخت. بیابید از افتادن در آنچه پیتزگی^{۳۰} آن را «دام استمرار ساختگی» خوانده بیرهیزیم، ولی باز هم مصرانه بگوییم که می‌توانیم مفاهیم و مسایل نویسندگان و ادوار دور را درک کنیم. علم جدید تأویل من^{۳۱} معضلات کاذبی را علم کرده است. بشر قادر است هموعان خویش را که منظر بسیار متفاوت با او دارند درک کند. ویلهلم دیلتای^{۳۲} این نظر را به تفصیل بررسی کرده است که آدمیان از استعداد مشترک برخوردارند و به اتکای آن می‌توانند چیزی جز آنچه هستند باشند.

25. time-spirit

26. Oswald Spengler (۱۸۸۰-۱۹۶۲)، فیلسوف آلمانی. معتقد بود که در جریان تاریخ، هر تمدنی به صورت قالبی سازماندهی می‌کند، بلوغ می‌یابد، و رو به افول می‌گذارد.

27. *Geistesgeschichte*

28. Leo Spitzer (۱۸۸۷-۱۹۶۰)، منتقد و پژوهنده آلمانی. درباره او — فصل پنجم از جلد هفتم همین تاریخ.

29. Arthur O. Lovejoy

30. Peter Gay

31. hermeneutics

32. Wilhelm Dilthey (۱۸۳۲-۱۹۱۱)، فیلسوف و منتقد آلمانی. درباره او — فصل چهاردهم، بخش دوم از جلد چهارم این تاریخ.

با اینکه از این مطلب آگاهییم که مفاهیم در سرتاسر تاریخ ادامه می‌یابند، اگر بخواهیم تاریخ بنویسیم، باز هم اندیشه بی‌زمان بودن نقد نمی‌تواند ما را متقاعد کند. اگر مفاهیم را صرفاً به صورت حقی و حاضر و فارغ از زمان بررسی کنیم، کارمان نگارش تاریخ نقد نیست بلکه نوشتن درآمدی بر آن مسایل انتقادی خواهد بود که کسانی چون ارسطو و درایدن و لسنینگ و متیو آرنولد و ایپولیت من^{۳۳} و دیگران طرح کرده‌اند.

برداشت من از تاریخ نقد این است که نمی‌تواند صرفاً بحثی دربارهٔ متون بی‌زمان باشد و نباید به شاخه‌ای از تاریخ عمومی یا فرهنگی تقلیل یابد. راهی باید یافت تا بتوان به تاریخ درونی نقد اندیشید. این از پیش‌فرضهای هگل در تاریخ فلسفه و نیز کروچه در بخش تاریخی زیباشناسی اوست. در این دو نمونه، فرض بر این است که همهٔ فلسفه و زیباشناسی به سوی رویدادی لاهوتی در حرکت بوده است که همانا فلسفهٔ هگل و زیباشناسی کروچه باشد. این دو تاریخ را می‌توان «گذشته‌نگر»^{۳۴} خواند، زیرا فرض را بر این گرفته‌اند که فلسفه و زیباشناسی به نقطهٔ انجام خویش رسیده‌اند. برخی گمان برده‌اند که من هم بر این عقیده‌ام و مرا متهم کرده‌اند که «تاریخ نقد را زنجیره‌ای از شکست‌ها و کوششهای محکوم به شکست می‌دانم و به آن به دیدهٔ تحقیر می‌نگرم تا بعداً آن را با سختی به اوج افتخارات امروزمان برکشم». «افتخاراتی» که احتمالاً در کتاب نظریهٔ ادبیات^{۳۵} (۱۹۴۹) به آنها اشاره شده است. ولی این نیست مگر سوء تفاهمی دربارهٔ نظریهٔ ادبیات که حاوی توصیف بردبارانه و آزاداندیشانهٔ نظریه‌های بسیار است؛ ماهیت این سوء تفاهم را متن تاریخ نقد من هویدا می‌سازد. من البته دیدگاهی دارم. از میان نویسندگان و متون باید برخی را برگزینم و از برخی بگذرم. فکر نگارش تاریخ کاملاً بی‌طرف و صرفاً توصیفی به نظر من خیالی واهی است. هیچ تاریخی بدون جهت مشخص و احساس نسبت به آینده و آرمان و معیار و بنابراین بصیرت دربارهٔ گذشته نمی‌تواند وجود داشته باشد. ولی اعتقاد به دیدگاه و حتی نحلهٔ خاص بدان معنا نیست که رهیافتها یا مناظر دیگر مکتوم بمانند. نقش تألیفی چون کتاب من این است که در آن، بدون فدا کردن دیدگاه خودم، انواع مختلف نظرات دیگران را شرح دهم. با استفاده از رده‌بندی پیشنهادی جان پسمور^{۳۶} برای تاریخهای فلسفه به عنوان «ایضاحی»^{۳۷} (۱۰)، دوست دارم دربارهٔ کتاب تاریخ نقد خود چنین ببندیشم که «احتجاج» یا «جدل» به معنای خط بطلان کشیدن بر یک منتقد نیست،

۳۳. Hippolyte Taine (۱۸۲۸-۱۸۹۳)، منتقد فرانسوی. دربارهٔ او - فصل دوم، بخش اول از جلد چهارم این تاریخ.

34. «retrospective»

35. R. Wellek and Austin Warren, *Theory of Literature*

36. John Passmore

37. «elucidatory»

ولی در عین حال از تعیین موضع دقیق او نیز سرباز نمی‌زنند؛ از طرف دیگر، تاریخ فرهنگی نیز نیست که آموزه‌ها را تنها به عنوان نماینده گرایش یا دوران ادبی عرضه کند. بسیاری از مطالب کتابهای من ناگزیر جنبه توصیفی دارند، زیرا هدف از نگارش آنها این است که برای دیگران مفید باشند و در آنها نظرهای انتقادی بر مبنای مطالعه دست اول متون شرح داده شده باشند. بسیاری از مطالب نیز ناگزیر «گذشته‌نگر»ند، زیرا ناچارم از منظر شخص خویش به گزینش و داوری بپردازم. برخی از مطالب نیز درباره تاریخ فرهنگی است، زیرا باید به نحوه قرار گرفتن منتقدان در دوران خویش اشاره کنم. ولی همواره متوجه این خطر بوده‌ام که ممکن است منتقدان در مقام مظهر دوران خویش بررسی شوند و به این ترتیب پیشینه براهین و نظریاتشان نادیده گرفته شود. آنگاه رابطه میان منتقدان اهمیتش را از دست خواهد داد. من با مقوله تازگی — افزایش یا پیدایش مسایل نو، مسئله اصالت و ابتکار، و اصل و نسب اندیشه‌ها — آشنایم. مثلاً فکر نمی‌کنم ذکر این مطلب که منابع نظریات کولریج عمدتاً آلمانی هستند کاری بی‌اهمیت باشد. این کار موضع او را در تاریخ فکری مشخص می‌کند و ما را از صادر کردن حکمهایی از این قبیل بازمی‌دارد که مثلاً ریچاردز، کولریج را «گاليله» نقد می‌سازد و پیشاهنگ مفروض نیوتن نقد که خود ریچاردز باشد. (۱۱)

اگر به دیدگاههای گوناگون اجازه عرض اندام بدهیم، در معرض خطر تاریخی‌نگری، و حتی نسبی‌مداری کامل قرار خواهیم گرفت. ولی لازم نیست به چنین غایتی تن در دهیم. هنوز هم می‌توانیم میان محاسن اندیشه‌های گوناگون داوری کنیم و صحت نسبی این یا آن ضابطه یا پاسخ را دریابیم. غلبه یافتن بر پراکنده‌گزینی و التقاط مستلزم آن نیست که تنازعات و تناقضات ریشه‌دار را با هم آشتی دهیم و ادعا کنیم که به تألیف جامع همه آرا رسیده‌ایم. به گمان من، دریافت بیشتر یا کمتر ماهیت ادبیات یا شعر را می‌توان به صورتی عینی تعیین کرد. پسمور با الهام گرفتن از هگل می‌گوید که حقیقت تاریخ ندارد، ولی می‌افزاید که «بحث درباره مسایل تاریخ دارد». (۱۲)

چگونه می‌توان به تصویری کلی درباره این توالی رسید؟ در جوانی به این تصور امید بسته بودم که می‌توان تاریخ تکامل ادبیات و نقد را به رشته تحریر درآورد. با استفاده از الگوی فرمالیست‌های روس، می‌توان تاریخ ادبی را عمدتاً فرایند فرسودگی، «خودکار شدن»^{۳۸} عرفها، و به دنبال آن «فعلیت یافتن» عرفهای نو با استفاده از مفاهیم یا تمیذهای بسیار تازه دانست. می‌توان به آن در چارچوب عرف و شورش بر ضد آن نگریست. تنها

معیار تغییر تازگی خواهد بود. ولی بر اثر مرور زمان دریافته‌ام که چنین طرحی بسیار ساده‌اندیشانه است، برای پرسش بنیادین مسیر تغییر پاسخی ندارد، و متضمن مفهومی زمانی است که روان‌شناسی نو آن را رد کرده است. امروزه در زمینه رشد ذهنی آدمی به همزمانی بالقوه قائلیم. این همزمانی حاوی ساختاری است که در هر لحظه بالقوه است. در تجربه و حافظه، تداخل مراتب علی وجود دارد. کار انتقادی صرفاً عضو یک مجموعه و یا حلقه یک زنجیر نیست، و ممکن است با هر چیزی در گذشته مرتبط باشد. منتقد ممکن است به دورترین نقطه در تاریخ دست یازد. تاریخ تکاملی نقد محکوم به شکست است. این نتیجه ناگزیری است که بدان رسیده‌ام.

الگوی پیشنهادی تامس کیرن^{۳۹} برای تاریخ علم را نیز نمی‌توانم بپذیرم. استدلال او بر این مبنا استوار است که در قوانین نظری و عملی علم از دوره‌ای به دوره دیگر تفاوت‌های ریشه‌ای یافت می‌شود و، به سبب وجود فرد فرد عالمان نابغه‌ای چون کوپرینیک و نیوتن و لاولوایز و اینشتاین، «الگوها»^{۴۰} یا نطفه‌ها یا قالب‌هایی در هر رشته از علوم وجود دارند. آنها گرایشها و نظام‌های اعتقادی و متونی را فراهم می‌کنند که کیون آنها را «مثل اعلان»^{۴۱} می‌خواند. این الگوها فاقد قدر مشترک‌اند، زیرا، به جز در درون هر الگوی واحد، افزایش طبیعی یا تراکم دانش وجود ندارد. حتی الفاظی که به کار می‌برند معانی متفاوتی دارند. همان‌طوری که کیون می‌گوید «حتی نمی‌توانند با هم به گفتگو بپردازند، تا چه رسد به قانع کردن یکدیگر» (۱۳) آدم وسوسه می‌شود که این طرح را در تاریخ نقد به کار بندد. مثلاً می‌توان چنین استدلال کرد که ارسطو الگویی به دست داد، و نگرش رمانتیکی، که به ظن قوی از نظرات کانت و هردر نشأت گرفته، کاملاً جانشین آن شد. در قرن بیستم، دست‌کم در انگلیس و امریکا، می‌توان از الگویی سخن گفت که الیوت عرضه کرده است. یا آدمی وسوسه می‌شود که از دیدگاه‌های کاملاً متنافر صحبت کند، تکرر شیوه‌ها را بپذیرد و بر این مبنا مشکلات فزاینده کنونی را در امر ارتباط و تفهیم و تفهم، برج بابل و درآمیختگی زبانها بشمارد.

در مجلدی حاوی آثار مؤلفان مختلف، که دِل هایمز^{۴۲} انسان‌شناس آن را گردآوری کرده (۱۹۷۴)، مؤلفان سعی کرده‌اند تا از طرح کیون در نگارش تاریخ زبان‌شناسی استفاده کنند. مرا که نتوانستند قانع کنند که زبان‌شناسی چنین انقلاب‌های همه‌جانبه‌ای را از سر گذرانده باشد. چنانکه حتی برخی از مقالات کتاب به صورتی قانع‌کننده ثابت می‌کنند،

39. Thomas Kuhn. *Structure of Scientific Revolutions*

40. paradigms

41. exemplar

42. Dell Hymes, ed., *Studies in the History of Linguistics*

تاریخ زبان‌شناسی حاکی از استمرار است. به‌رغم تغییراتی که در مسایل مورد علاقه زبان‌شناسان رخ داده، زبان‌شناسی علمی تراکم‌پذیر است. من با پرسش‌وال^{۴۳} موافقم که می‌گوید پذیرش نظر کیون به‌پیدایش «وضع‌ی ناسالم» خواهد انجامید: زبان‌شناسی «تمام اختلافات نظری را نزاع میان الگوهای رقیب، یعنی دیدگاه‌های فاقد قدر مشترک» خواهد دانست و «این امر را مستمسک قرار خواهد داد تا قواعد بنیادین بحث، عقلانی را نادیده بگیرد» (۱۴). همین استدلالها در مورد نقد هم صادق است. انقلاب‌های کامل، مانند آنهایی که کیون در مورد تاریخ علم ذکر می‌کند، در تاریخ نقد یافت نمی‌شود. دوره‌هایی نیز نمی‌توان یافت که فردی واحد یا متنی مقدس بر آنها کاملاً مستولی باشد. در عین اینکه دیدگاه‌های بسیار متفاوتی وجود دارد، می‌توان و باید آنها را عاقلانه مورد بحث قرار داد. نقد امری است که ادامه دارد و دارای آینده‌ای است. من (برخلاف هگل و کروچه) معتقد نیستم که همه مسایل به‌صورتی قاطع و نهایی حل شده‌اند، ولی در عین حال باور ندارم که مفروضاتی کاملاً متفاوت جایگزین نظرهای من و معاصرانم خواهند شد. به‌رغم منازعات نمایان، در سراسر تاریخ، روند مستمر تبیین و ایضاح مسایل و هسته توافق در زمینه‌های بسیار مشاهده می‌شود. امیدوارم که باورهای خود من هرگز به این کتاب تحمیل نشده و یا به‌صورت قالب ثابت و از پیش پنداشته مزاحم مطالب اصلی کتاب نشده باشند.

دسته‌بندی براساس منتقدان مبتنی بر این اعتقاد من است که، در نقد، ابتکار فردی مهم است و نه جریانها و شیوه‌های جمعی. منتقد را هرگز نباید «مورد» یا «قضیه» تلقی کرد. ترسیم نقش منتقدان و وضع فکری آنها و مفهوم جریانها و اوضاع در حال تغییر مواد لازم برای نگارش تاریخ است. ولی ترتیب آن نمی‌تواند جدلی یا دقیقاً تکاملی باشد. هرچه بیشتر در وضع زمان مشخصی مطالعه می‌کنم از کلی‌گویی و برجسبهای ساده بیشتر پرهیز می‌کنم. امیدوارم که در مساحتی این عرصه بتوانم عمق و وسعت آن را چنان نشان دهم که نقشه‌برداران با مثلث‌بندی می‌کنند، نیازی نیست که هر قدم آن را اندازه‌گیری کنم. اتخاذ برخی از تصمیم‌های نهایی را باید در اختیار مورخ نهاد. من صلاحیت آن را ندارم که بگویم آیا همیشه بهترین مطلب موجود را برگزیده‌ام یا نه. من نیز، مانند هر مؤلف دیگری، باید در انتظار رأی خوانندگان و منتقدان باشم.

در سازماندهی این مجلدات، ترتیب زمانی داده‌های قابل تحقیق را مد نظر داشتم. تاریخ رویدادها از تاریخ تطوّر اندیشه‌ها کاملاً متمایز است. تاریخ تولد و درگذشت

منتقدان، و تاریخ انتشار کتابها و مقالات، معلوم است. (همانند جلد‌های پیشین، فهرست انتشار کتابها به ترتیب زمانی در پیوستی آمده است.) اما در عمل معلوم می‌شود که موضوع توالی مرتب و منظم منتقدان و گرایشهای انتقادی آن‌قدر هم روشن نیست: مثلاً، مقاله بسیار پرتأثیر و به‌کرات نقل شده تی. اس. الیوت، «سنت و قریحه فردی»^{۴۴} در ۱۹۱۹ منتشر شده است، درحالی که نوشته‌های عمده سلف مفروض او، جان میدلتن مری، بعداً منتشر می‌شود. مسئله سبک^{۴۵} مورخ ۱۹۲۲ است. درسی که از این امر می‌توان گرفت این است که آموزه‌های متنازع یا متضاد در کنار هم وجود داشته‌اند، و استیلای کیشی مشخص، مثلاً نقد نو، همیشه به محافل مشخص محدود بوده است، برخی نشریات از آن حمایت کرده‌اند، برخی با آن به ضدیت پرداخته‌اند، و شمار بسیار بیشتری به آن بی‌اعتنا بوده‌اند. پس، ترتیب زمانی این کتابها تقریبی است و در آنها کم و بیش ترتیب تاریخ انتشار کتابهای مهم دنبال شده است. انتخاب کتابها یا بیانات مهم با واپس‌نگری انجام گرفته است. بدین ترتیب، مثلاً به این نتیجه رسیدیم که، اگرچه کار مشترک گروه ارسطونیان شیکاگو، منتقدان و نقد (۱۹۵۲)^{۴۶}، پس از تاریخ مورد نظر من منتشر شده است، این گروه در محدوده زمانی تاریخ نقد جدید قرار می‌گیرد زیرا اهم بیانات آر. اس. کرین به دوره پیش از ۱۹۵۰ مربوط است. مقاله «تاریخ در برابر نقد در مطالعات ادبی»^{۴۷} در ۱۹۳۵ منتشر شده است و تعلیمات او و مجادلاتش با نقد نو سراسر دهه ۱۹۴۰ را دربر می‌گیرد، تحلیل نقد نورتروپ فرای^{۴۸} (۱۹۵۷)، کتاب اساسی نقد اسطوره‌ای، از محدوده زمانی من بیرون است، گو اینکه می‌توان استدلال کرد که کتاب او درباره بلیک، تقارن سه‌مناک^{۴۹} (۱۹۴۷)، زمینه‌ساز بسیاری از وجوه نظام تشریح‌شده در تحلیل نقد است. تاریخ ۱۹۵۰ که سالها پیش در عنوان این کتابها اعلام شد بدان معناست که خود را به بحث درباره هرمنتقدی که پیش از این تاریخ تثبیت شده باشد متعهد می‌دانم، اما البته چنین امری با مشکلاتی روبه‌رو می‌شود. مثلاً آر. پی. بلکمر، که در ۱۹۶۲ درگذشت، دست‌نوشته‌ای مفصل درباره هنری ادمز^{۵۰} بر جای گذاشته که در سال ۱۹۸۰ به چاپ رسید ولی هنوز هم بخشی از دست‌آورد انتقادی او به شمار می‌آید.

نکته دیگری را نیز باید متذکر شوم. نظر من بر نقد ادبی افراد مورد بحث متمرکز است و

44. «Tradition and the Individual Talent»

45. John Middleton Murry, *The Problem of Style*46. *Critics and Criticism*

47. «History vs. Criticism in the Study of Literature»

48. Northrop Frye, *Anatomy of Criticism*49. *Fearful Symmetry*

50. Henry Adams (۱۸۳۸-۱۹۱۸). مورخ آمریکایی.

به‌کل آثار آنها و اهمیتشان در تاریخ شعر یا رمان‌نویسی یا فلسفه کاری ندارم و نمی‌توانم داشته باشم. اگر قرار بود به شعر بیتس^{۵۱} و پاوند و الیوت، و رمان‌های ویرجینیا وولف و ای.ام. فورستر^{۵۲} و دی.ایچ. لارنس و ویندم لوئیس^{۵۳}، یا حتی فلسفه جرج سانتایانا توجه کنم، عنوان کتاب از دست خارج می‌شد. فرض را بر این گرفته‌ام که خواننده درباره تاریخ ادبی این دوره اطلاعات کلی دارد. همان‌گونه که معتمد از دوران باستان به‌بعد گروه نوشته‌های مشخصی به نام «ادبیات» وجود داشته است، نیز معتمد که نقد ادبی فعالیت مشخصی است که فی‌نفسه ارزش مطالعه کردن دارد. به مناسبت کیفیت هنری آنچه زمانی «زیبایی»‌اش می‌نامیدند و تأثیر آن بر آدمیان در خلوت و بر جامعه به‌طور کلی، نقد ادبی شایان بذل توجه است. دنیای بدون ادبیات، به‌وجهی غیرقابل تصور فقیرتر خواهد بود و ادبیات نیز به‌درک و غربال کردن و داوری کردن نقد نیازمند است.

۵۱. William Butler Yeats. درباره او - فصل اول از همین کتاب.

۵۲. Virginia Woolf و E. M. Forster. درباره آنها - فصل سوم از همین کتاب.

۵۳. Wyndham Lewis. درباره او - فصل پنجم از همین کتاب.

فصل اول

سمبولیسم در انگلستان

جلد چهارم این تاریخ به فصلی درباره سمبولیست‌های فرانسوی و نظریه مالارمه^۱ درباره شعر ناب ختم شد، نظریه‌ای در تقابل با آرای تالستوی و زولا^۲ که هنر را آینه زندگی می‌شمردند. بحث نقد در انگلستان نیز به همین منوال به تقابل میان اسکار وایلد و جرج برنارد شا^۳ منتهی شد. اگرچه هردوی آنها اهل دابلین و تقریباً معاصر بودند، وایلد زیبایی‌پرست و شا مارکسیست بود.

تا حدود ۱۹۱۰ که، بنا به گفته ویرجینیا وولف «خصلت آدمی تغییر یافت» (آقای بنت و بانو براون^۴ [۱۹۲۴]، ص ۴)، در نقد در انگلستان تغییر عمده‌ای حاصل نمی‌شود. لازم نیست تاریخ دقیقی را که ویرجینیا وولف تعیین کرده جدی بگیریم و بگویم هنر جدیدی که با مقداری تسامح مدرنیسم می‌نامیم در حدود دهه دوم قرن بیستم در بیشتر ممالک پدید آمد: آثار نخستین پائند، تی. ای. هیوم، و مدتی پس از آن تی. اس. الیوت، نماینده تغییری ناگهانی در تاریخ شعر و نقد در انگلستان‌اند. پیش از آنها، اگر دیباچه‌هایی را که هنری جیمز مخصوص ویراست نیویورک (۱۹۰۶-۱۹۰۷) رمان‌ها و حکایات خود نوشت و در آن زمان تقریباً نادیده گرفته شد مستثنا کنیم، نگرش ویکتوریایی^۵ و آرای تاحدودی رمانتیک و «زیباپرستانه» با رئالیسم یا ناتورالیسم رو به رشد رویارو شده بودند.

1. Stéphane Mallarmé

۲. Leo Tolstoy ← فصل دوازدهم، بخش دوم از جلد چهارم همین تاریخ: Emile Zola ← فصل اول، بخش اول از جلد چهارم همین تاریخ.

3. Oscar Wilde; George Bernard Shaw

4. Mr. Bennett and Mrs. Brown

۵. Victorian ← توضیحات مترجم، جلد سوم، ص ۴۶۸-۴۶۹.

ویلیام باتلر ییتس (۱۸۶۵ - ۱۹۳۹)

اگرچه انگلیسیان در دهه ۱۸۹۰ کم‌کم با آرای سمبولیست‌های فرانسوی آشنا شده بودند، سخن گفتن از نهضت سمبولیستی در این کشور درست نیست. لکن ویلیام باتلر ییتس نظریه سمبولیستی خاص خویش را پدید آورد که حاوی طرح منسجم و نظرگیر در زمینه زیباشناسی و شعرشناسی و حتی نقد عملی است. ییتس را بحق شاعر بزرگی دانسته‌اند و بجاست که در مقام نظریه‌پرداز نیز به او توجه کرد. اگرچه از طریق آرتر سیمنز^۶ به آنچه در فرانسه می‌گذشت علاقه‌مند شد، مستقل از فرانسویان به نظام سمبولیستی خویش دست یافت.

در بدو امر، چنین به نظر نمی‌آید که ییتس از قریحه انتقادی یا حتی نظریه‌پردازی برخوردار باشد. در بیشتر زمینه‌ها بسیار ساده‌لوح بود: به علوم خفیه و وجود پریان و شیاطین و قوالب مثالی^۷ و ارواح اعتقاد داشت یا می‌گفت که اعتقاد دارد، وجود ارتباط ذهنی^۸ و علم غیب را پذیرفته بود، و حتی در اواخر عمرش (۱۹۳۵) طالع‌لیدی و زلی^۹ را دید. ولی آن‌قدر صداقت داشت که با تعجب بگوید که، در قیاس با آنچه درباره او می‌داند، درست به نظر نمی‌آید (نامه‌هایی درباره شعر^{۱۰}، ص ۳۷). من به موضوع میزان اعتقاد ییتس به پدیده‌های غیبی نخواهم پرداخت زیرا به کار من ربطی ندارد؛ مسلماً خود او نیز گهگاه به این مشغله و سواس‌گونه ذهنی نگرشی طنزآلود داشته است. ییتس در اواخر حیاتش به مطالعه پیگیر آثار فیلسوفان معتبر، مانند بارکلی و شوپنهاور و نیچه و برگسون و راسل و وایتهد و کروچه و جنتیله^{۱۱} پرداخت و تا حدودی موفق شد لوازم تحکیم فلسفه ایدئالیستی را دریابد، لکن نمی‌توان گفت که توانسته است تفاوت میان معرفت‌شناسی ایدئالیستی و سنت دیرپای عرفان یا حتی اعتقاد به علم غیب را به وضوح درک کند. در بحث غالباً مضحک او در مکاتباتش با تی. استرج‌مور^{۱۲}، برادر جی. ای. مور، لجوجانه بر آن است که

۶. Arthur Symons. درباره او - صفحات بعد در همین فصل.

۷. astral bodies. جسمهای اختری. در حکمت اشراق، جوهرهای فراحسی که همه فضا را فرا گرفته و جوهر قالب ثانوی هر فرد را تشکیل می‌دهد. در سراسر حیات با اوست، قادر به ترک کالبد انسانی است، و پس از مرگ او، وجودش ادامه می‌یابد. telepathy. نیز دورآگاهی.

9. Lady Wellesley

10. Letters on Poetry

۱۱. Giovanni Gentile (۱۸۷۵-۱۹۴۴). فیلسوف ایتالیایی.

میان گربه سیاه واقعی و گربه سیاه موهومی که ظاهراً راسکین پریشان‌احوال از پنجره اتاقش به بیرون پرتاب کرده است هیچ تفاوتی وجود ندارد. پیداست که برنده این مباحثه استرج مور است (و. ب. بیتس و تی. استرج مور)^{۱۳}، مواضع متعدد [به فهرست نامها]، قبول این امر که مفروضات بیتس درباره ماهیت جهان نامعقول است و طرد نظام عجیب و غریبی که در شهرد^{۱۴} پدید آورده، به آن معنا نیست که بتوانیم اهمیت آنها را در نگارش و تفسیر شعرهایش (موضوعی که ورای اهداف این تاریخ است) نادیده بگیریم، بلکه تناقض موجود در وضوح و حتی قوه تمیز بیتس را در مقام نظریه‌پرداز شعر به مراتب چشمگیرتر می‌سازد.

بیتس، در اوان کار حرفه‌ایش، کتابگزار^{۱۵} پرکاری بود. در ۱۸۸۶، در بیست‌ویک سالگی، با مقاله‌ای درباره «اشعارِ سرسمیوئل فرگسن»^{۱۶} کار خود را آغاز کرد و، به منظور غربال کردن شعر ایرلندی قرن نوزدهم، به نقد و تفسیر آثار کلارنس منگن^{۱۷} (۱۸۰۳-۱۸۴۹) و دیگران پرداخت. قصدش این بود که آثار مربوط به سنت صرفاً خطابی و میهن‌دوستانه و مبتنی بر احساسات را کنار گذارد و به آن چیزهایی بپردازد که آنها را واقعاً همه‌پسند می‌دانست و از جنبشی جانبداری کند که دست‌اندرکارانش به کار گردآوری و احیای فرهنگ قومی ایرلند کمر همت بسته بودند. او نیز خود با تألیف سپیده‌دمان فرهنگ سلتی^{۱۸} (۱۸۹۳) در این زمینه نقشی بسزا بازی کرد. بیتس در مباحثات مربوط به

12. T. Sturge Moore

13. W. B. Yeats and T. Sturge Moore

۱۴. *A Vision* (۱۹۲۵). کتابی که برای درک تصورات ذهنی بیتس و شعر او حایز اهمیت است. مدعی بود که بخش اعظم آن را ارواح به همسرش، که واسطه ارتباط با عالم غیب بود، تقریر کرده‌اند. بیتس معتقد است که تاریخ دوری و تکرار شونده است و در مورد هر فرد و نیز نوع بشر به طور کلی به صورت دورانی یا مارپیچ‌وار به پیش می‌رود. پس از مرگ، روح آدمی در کالبد دیگر حلول می‌کند و همین ترتیب ادامه می‌یابد. تمام سنخهای شخصیتی آدمیان دارای نفس مخالف و متضادند. این نفس مخالف را صورتک یا نقاب (mask) می‌نامد و معتقد است که انسان کامل آن است که توانسته باشد ویژگیهای نقاب خویش را در خود جذب کند.

15. book reviewer

16. «Poetry of Sir Samuel Ferguson»

۱۷. James Clarence Mangan. شاعر ایرلندی که باده‌گساری و فقر زندگی‌اش را تباه کرد و سرانجام بر اثر سوءتغذیه درگذشت.

۱۸. *The Celtic Twilight*. کتابی در وصف حال و هوای رمانتیکی و رویاوار برخی از روشنفکران و نویسندگان ایرلندی که، در ربع چهارم قرن نوزدهم، بر آن بودند تا یوغ نفوذ ادبیات انگلیسی را واهند و به اسطوره‌ها و افسانه‌های قومی خود روی آوردند. این جنبش را، که تا دهه ۱۹۲۰ ادامه یافت، رنسانس ادبی ایرلند و تجدید حیات ایرلند نیز نامیده‌اند. بسیاری نیز آن را به چیزی نگرفتند و جیمز جویس، با استفاده از جناس لفظی «cultic twalette» آن را تحقیر کرد. twalette تحریفِ toilette فرانسوی است. کل عبارت را می‌توان «آبریزگاه آیینی» یا «بُزک آیینی» ترجمه کرد.

رستاخیز ملی ایرلند، و نیز در مسایل ادبی، مستغرق شد، و از آرمان بازگشت به مبادی ملی، به «موضوعی موروثی که برای همه آحاد ملت آشناست»، دفاع کرد (زندگینامه خودنوشت ویلیام باتلر ییتس [پس از این: زندگینامه]، ص ۱۱۶).^{۱۹} ییتس، با استفاده از تعبیری که برای برادران گریم^{۲۰} آشنا بود، هنر را «بیان سنتی برخی حقایق پهلوانی و دینی» می‌شمرد که «از دورانی به دوران دیگر منتقل شده‌اند، نبوغ فردی در آنها تغییراتی پدید آورده لکن هرگز آنها را رها نکرده است» (ص ۲۹۸). در ایرلند، شعر و ادبیات به طور کلی کار تبیین و تشدید خودآگاهی ملی و مبارزه با نفوذ صنعتی تمدنی را بر عهده دارند که همانا قدرت متمرکزکننده همه امور در لندن است. این نگرش حاکی از طرد «سیلاب گل‌آلود رئالیسم سطحی و کوتاه‌بینانه» (نامه‌هایی به جزیره نو^{۲۱}، ص ۱۷۶) و علم و فلسفه سودنیاد و خردمدار عصر ملکه ویکتوریاست (زندگینامه، ص ۷۷).

ییتس شاعر با آثار شلی و روزتی بزرگ شد. در اوان کارش، مسحور بلیک گردید، و در ۱۸۹۳ در ویرایش آثار او^{۲۲} در سه مجلد حجیم با ادوین جان الیس^{۲۳} همکاری کرد. اگرچه فضایی امروزی کم‌دقتیهای این ویراست را به باد انتقاد گرفته‌اند، از این لحاظ حایز اهمیت است که مقدار قابل‌توجهی از کتابهای پیشگویانه^{۲۴} بلیک در آن آمده و حاوی تفسیری است که ییتس امیدوار بود ضمن آن آرای «دینداری رازبین و ناشناخته را به جهانیان معرفی کند» (نامه‌های ویلیام باتلر ییتس [پس از این: نامه‌ها]، ص ۱۵۶).^{۲۵} شرح او را بر «نظام نمادین» بلیک «سیاهه مشوش و نمادین رنگها و دوگانگیها و نامها و داستانها و صورتهای خیالی و اعضای بدن» وصف کرده‌اند (بلوم، ییتس، ص ۷۹).^{۲۶} اما گذشته از بی‌دقتیهای موجود، ییتس دست‌کم بر آن بود که، برای نخستین بار پس از ابراز نظر منفی سونینبرن، به تفسیر نظام نمادین کتابهای پیشگویانه بپردازد، زوآهای چهارگانه^{۲۷}

19. *The Autobiography of William Butler Yeats*

۲۰. Jacob and Wilhelm Grimm. درباره آنها - جلد دوم این تاریخ، ص ۳۳۲ به بعد.

21. *Letters to the New Island*

22. *Works, Poetic, Symbolic and Critical*

23. Edwin John Ellis

۲۴. *Prophetic Books*. عنوانی که به مجموعه‌های شعرهای نمادین و پیشگویانه بلیک داده‌اند.

25. *The Letters of William Butler Yeats*

26. Bloom, *Yeats*

۲۷. *The Four Zoas*. جمع *zoon*، نهایتاً برگرفته از *zōon* و *zōion* یونانی است. در زبان یونانی به معنای «جاندار» و «موجود زنده» و «جانور» است. کاربرد امروزی *zoon* افاده معنای جاننداری می‌کند که از نطفه بارور شده پدید آمده باشد. پیشوند *zoo-*، مثلاً در *zoology* (جانورشناسی)، برگرفته از همین *zōon* و *zōion* یونانی است.

بلیک به چهار حالت وجود قایل است. در این سلسله مراتب، دوزخ (یا *Ulro*)، دنیای واحد یا دوجنسی

را قابل فهم سازد، و جهان هستی آفریده بلیک را وصف کند. در نخستین بخش «نظام نمادین»، زیر عنوان «ضرورت نمادسازی»، به شرح نظر سوئدنبورگ^{۲۸} و بلیک درباره دو دنیای متناظر، یکی دنیای محسوس و دیگری دنیای خرد، و نیز به شرح این نظر می‌پردازد که «تفاوت عمده میان استعاره شاعرانه و نمادهای نظامهای عرفانی در این است که عناصر شیقی اخیر به صورت نظامی کامل و منسجم در هم بافته شده‌اند» (آثار ویلیام بلیک^{۲۹} [پس از این: بلیک]، ۲۳۸:۱). بدین ترتیب، بیتس برای پذیرفتن نظام نمادینی که عبارت از نظریه‌ای صریحاً شهودی است به نظریات فرانسوی نیاز نداشت. او در مقالاتی که با عنوان مفاهیم خیر و شر^{۳۰} (۱۹۰۳) گردآوری شده، و نیز در نوشته‌های پراکنده دیگر، به بسط این نگرش کهن پرداخته است. هنر «نقد حیات» نیست بلکه «مکاشفه حیات مکتوم» است (نوشته‌های پراکنده^{۳۱}، ۱۳۱:۲). حیات مکتوم در دسترس هنر و شعر را گاهی با تعبیراتی بیان می‌کند که پیش‌درآمد مفهوم ناخودآگاه جمعی کارل گوستاو یونگ به نظر می‌آید لکن آنها را می‌توان از آبروح امرسن^{۳۲} و *Anima Mundi*^{۳۳} نزد نوافلاطونیان نیز ملهم دانست. «ذهنی سترگ و حافظه‌ای بزرگ» وجود دارد که آن را می‌توان با استفاده از نماد

→ (تر-ماده: Hermaphroditic) مجردات است؛ زایش (Generation) دنیای دوگانه عالم و معلوم (subject and object)؛ بیولا (Beulah)، دنیای سه‌گانه عاشق و معشوق و فرزند؛ و بهشت عدن، دنیای چهارگانه خیال و عشق و حکمت و قدرت است. حماسه چهار «زوا» درباره تعامل میان این چهار اصل در جامعه انسانی و ارواح آدمیان است. بنابراین شاید بتوان عنوان کتاب بلیک را به چهار حالت وجودی نیز ترجمه کرد. درونمایه این شعر، که آن را «مجاهده پهلوانانه به منظور سرودن نخستین حماسه روان‌شناختی» وصف کرده‌اند، حاوی سه مرحله است: مرحله نخست، جدایی میان سرشت انسانی و الوهی که به هیوط و خلق جهان مادی انجامید؛ مرحله دوم، مجاهده برای دستیابی به وحدت از دست رفته که با آمدن مسیح تکمیل می‌شود؛ و، مرحله سوم، آخرالزمان، روز قیامت. نورتروپ فرای، که تقریباً همه توضیحات فوق‌تقلی مختصرشده گفته‌های اوست، رابطه میان نگرش بلیک را با مفهوم *zoo* به دقت تشریح می‌کند. ←

Northrop Frye, *Fearful Symmetry: A Study of William Blake* (Boston: Beacon Press, 1962), pp. 270ff.

۲۸. Emanuel Swedenborg (۱۶۸۸-۱۷۷۲). عالم و فیلسوف سوئدی.

29. *The Works of William Blake*

30. *Ideas of Good and Evil*

31. *Uncollected Prose*

۳۲. Ralph Waldo Emerson. درباره او ← جلد سوم این تاریخ، ص ۲۲۳-۲۲۸. *The Over-Soul* را امرسن در مقاله‌ای با همین عنوان چنین تعریف کرده است: «آن طبیعت بزرگی که در آن آرمیده‌ایم... آن وحدتی که وجود خاص هر فرد در آن قرار دارد و با همه اعیان دیگر یکی شده است.»

۳۳. روح جهان. «روح جهان، پایه یگانگی عالم و حرکت آن است و جهان را اداره می‌کند.» جمیل صلیبا، *واژه‌نامه فلسفه و علوم اجتماعی*، ترجمه کاظم برگ‌نسی و صادق سجادی، تهران، ۱۳۷۰، ص ۲۴۸-۲۴۹. برای مطالب بیشتر در این باره به همین منبع مراجعه شود.

برانگیخت، زیرا «خاطرات ما بخشی از حافظه عظیم، حافظه خود طبیعت، را تشکیل می‌دهند» (مقالات و دیباچه‌ها، ص ۲۸)^{۳۴}. در همین مقاله، با عنوان «جادو» (۱۹۰۱)، حافظه عظیم را، که «منزلگاه نمادها»ست (ص ۷۹)، با اندکی تفاوت این‌گونه تفسیر می‌کند: «به این نتیجه رسیدم که ذهنی واحد فعال مایه‌اش است، اما همه ذهنها اندکی مایه گذاشته‌اند و برای طرفه‌العینی چیزی آفریده یا مکشوف ساخته‌اند که ناگزیر باید هنرمند ملکوتی‌اش بخوانم» (ص ۳۶).

چند سالی پیش از این (در ۱۸۹۶)، بیتس از «آیین اصغر» شعرسرای و «شباهت آن به آیین اکبر طبیعت» سخن گفته بود. شاعر، «بنا به گفته نغز عارفان بزرگ، مجرای قدرت آفریننده خداوند می‌شود؛ و اعم از اینکه شاعری بزرگ یا نه چندان بزرگ باشد، شعر او را، که در ظاهر سروده اوست، می‌نوانیم با همان حدت و شدت آن آیین بزرگی بستاییم که نسخه‌ای از همان الگوی جاودانه است» (مقالات و دیباچه‌ها، ص ۲۰۲). در اینجا اشاره بیتس به نوعی تناظر میان جهان اکبر و اصغر است؛ شاعر همانا کاهنی است در کار ستایش آیینی واحد، حال آنکه در مواضع دیگر، گاهی همزمان، نیروی خیال را در همکاری خلّاق با نفس کل، خدا یا هنرمند اعلی^{۳۵} مطرح کرده است.

گاهی انتظارات خود را نسبت به تأثیر هنر با بیانی بسیار اغراق‌آمیز ابراز کرده است. «هنر بر حیاتی ورای این دنیا استوار است، و بایستی در گوش تنگ‌نظرهای ما آن قدر فریاد بکشد تا اینکه دنیا از میان برخیزد و به صورت شهود درآید» (مقالات و دیباچه‌ها، ص ۱۸۴)، یا، با عبارتی متفاوت، «باید بانگ برآوریم که تختل همواره خواستار بازسازی این دنیا بر مبنای انگیزه‌ها و نقشهای آن ذهن بزرگ و آن حافظه بزرگ است» (ص ۵۲). اشاره به «پایان یافتن زمان»، آخرالزمان و قیام قیامت را به یاد می‌آورد و ظاهراً مستلزم براندازی طبیعت و اعتماد کامل به شهود است، و با فن شعر و زبان آن کاری ندارد. غالباً نمادها را به مهم‌ترین وجه توصیف کرده است. «نماد تنها بیان ممکن ذوات نامرئی است». و هم، در قیاس با تخیل نمادین که همان کشف و شهود است، چیزی جز سرگرمی نیست (ص ۱۱۶). نماد «چونان غنچه‌ای است که از ریشه‌ای نامیرا بشکفتد، چونان دستی است که به سوی هزارتویی قدسی رهنمون باشد» (ص ۱۱۷)، لکن بیتس آنچه را که ذاتاً نمادین است از نمادهای من‌درآوردی (ص ۴۹)، و نماد عاطفی را از عقلی^{۳۶} متمایز می‌کند، به عبارت دیگر، نماد «با فقط تصورات ذهنی را القا می‌کند یا تصورات آمیخته به عواطف

34. *Essays and Introductions*

35. Universal Mind, God, or the supreme artist

36. emotional; intellectual

را» (ص ۱۶۰)؛ به نظر او امروزه نمادها همه، به وجهی اسفانگیز، عقلی‌اند. یتس این پرسش را مطرح می‌کند که چگونه «هنرها خواهند توانست بر مرگ تدریجی دلهای آدمیان — امری که آن را پیشرفت می‌خوانیم — فایق آیند و، بی‌آنکه بسان ایام ماضی به زنی دین درآیند، بر دل ایشان اثر کنند؟» (ص ۱۶۲-۱۶۳).

این مفهوم نمادپردازی رقیق و بسیار کلی می‌نماید، لکن یتس با موفقیت آن را به صورت اصطلاحی انتقادی به کار می‌برد. او، به مفهوم کولریجی (و در نهایت امرگوت‌های) به تخطئه تمثیل^{۳۷} می‌پردازد. تمثیل «به دروازه وسیع حس مشترک و فضیلت عملی صرف متصل است» (مقالات و دیباچه‌ها، ص ۳۶۷). در بحث درباره شعر اسپنسر، بر آن است تا لگه‌ای را که بر آثارش مشاهده می‌کند بزداید. «تمثیل‌پردازی [برای اسپنسر] امری جبلی نیست» (ص ۳۶۸)؛ او «شاعر حواسی به وجد آمده است» (ص ۳۷۰). «در زمان حیات اسپنسر، کره خاکی هنوز از تقدس امنیت‌بخش برخوردار بود»؛ دین او «کافرکشی»^{۳۸} ذاتی مردمان شاد و سرفراز بود» و مشرب افلاطونی رنسانس به آن قوت بخشیده بود (ص ۳۶۶).

در بحث درباره نمادپردازی شلی (زیر عنوان همراه‌کننده «فلسفه شعر شلی»^{۳۹} [۱۹۰۳])، بر آن است تا تصویرهای تکرارشونده را در آثار او، بُرج‌ها و رودها، غارها و چشمه‌ها، و آن تک «ستاره او»، را مشخص کند و به این نتیجه می‌رسد که «دنیای [شلی] زیر پایش استحکام یافته و انسجام لازم را برای استقرار روح در آن یافته است» (مقالات و دیباچه‌ها، ص ۲۹۴). اما، بعدها که خود را از تأثیر توان‌فرسای شلی بر شعرهای دوره جوانی‌اش رها ساخت، مشرب آرمانشهرخواهانه او را به باد انتقاد گرفت: «نظریه‌هایش درباره تغییرات آتی در دنیایی که با چنان هیجان و طول و تفصیلی پرداخته مدام او را از زندگی دور می‌کنند» (کند و کاوها، ص ۱۴۹)^{۴۰}. یتس، در شهود (۱۹۲۸)، از اینکه «شلی به مفهوم شرّ توجه نمی‌کند و قادر نیست به دنیا در مقام کشمکشی مستمر بنگرد» ابراز تأسف کرده است. در این زمان، پرومته از بند رسته^{۴۱} به نظرش چیزی جز هیجان تبلیغاتی مبهم نمی‌آید، و «زنایی که چشم به راه آمدن آن‌اند چیزی جز ابر نیستند» (ص ۱۴۴). در مقدمه‌ای که بعداً برای پرومته از بند رسته نوشت (۱۹۳۲)، شلی را به این جهت که «خواستار معجزه و تحقق یافتن ملکوت خدا در طرفه‌العینی است» نکوهش می‌کند

37. allegory

38. paganism

39. «The Philosophy of Shelley's Poetry»

40. Explorations

۴۱. Prometheus Unbound نوشته شلی.

(مقالات و دیباچه‌ها، ص ۴۱۹) و آنچه را عقل‌گرایی خودسرانه شلی می‌خواند به باد انتقاد می‌گیرد. «شلی عارف نبود، و نظام فکریش بر ساخته قوای منطقی و به منظور ارضای امیال شخصی اوست، نه مکاشفه نمادینی که پس از تعلیق همه امیال صورت می‌گیرد. او نه می‌توانست با دانته هم‌سخن شود که «مشیت او آرامش ماست»^{۴۲} و نه با فین^{۴۳} در آن حکایت ایرلندی که گفت «دلکش‌ترین موسیقی آن چیزی است که رخ می‌دهد» (ص ۴۲۲).

یتس کم‌کم بلیک را نیز تا حدودی خردمدار می‌انگارد. «او نمادپردازی است که ناگزیر بود نمادهایش را بیافریند: شهرستانهای انگلیس، و تناظرشان با قبایل قوم اسرائیل و کوهها و رودهایش، با تناظری که با اعضای تن آدمی دارند، من‌درآوردی است.» بلیک «آدمی است که در به‌در به دنبال نظامی اسطوره‌ای می‌گردد و چون آن را نمی‌یابد می‌کوشد تا نظامی از آن خود بیافریند» (مقالات و دیباچه‌ها، ص ۱۱۹). دانته حضرت مریم و فرشته‌ها را داشت، و اگر نظام اسطوره‌ای اقوام شمالی را، و، می‌توان گفت، یتس هم افسانه‌های ایرلندی را. یتس اذعان می‌کند که بلیک از تخیل نمادین، از «بصیرت»، «بیان آنچه، حقیقی و تغییرناپذیر، وجود دارد» برخوردار است و نه از تمثیل. در نظر یتس، بلیک به حضور واقعی موجوداتی معتمد است که آنها را با چشم دل مشاهده می‌کند و در این مرحله این امر را محدودیتی برای او به‌شمار می‌آورد. طی عبارتی معروف، بلیک را «واقعیت‌پرداز بیش از حد ظاهراندیش قوه تخیل» تعریف می‌کند (ص ۱۱۹)، و از «خطاهایی در کار» او سخن می‌گوید (ص ۱۲۸). در مفروضات او تغییری پدید آمده است: پیش از این نماد در ذهن بزرگ مستقر بود و وظیفه شاعر می‌دانست که آن را کشف کند؛ اکنون به مفهومی از قوه خیال اشاره می‌کند که، طی عملی که نباید عمدی یا عقلی یا اختیاری باشد، به آفرینش نماد می‌پردازد.

اما یتس گاهی به مفهوم محدودتری از نماد می‌اندیشد: مفهومی که به قوه فراخوانی یا تلویح^{۴۴} یا صرفاً مجموعه‌ای از استعاره‌ها نزدیک می‌شود. این مفهوم بسا که از تأکید مالارمه یا ورلن بر جنبه تلویحی متأثر باشد. یتس سطور زیر را از برنز^{۴۵} نقل، یا بهتر بگوییم، به خطا نقل می‌کند:

۴۲. «His will is our peace» عبارتی معروف از کمدی الهی دانته.

۴۳. Finn. قهرمان اصلی مجموعه افسانه‌های ایرلندی.

۴۵. Robert Burns (۱۷۵۶-۱۷۹۶). شاعر اسکاتلندی.

ماه سپید [بخوانید: محزون] در پس موج سپید غروب می‌کند.
و، دریغا، زمان با من به پایان می‌رسد!

و این سطور را «کاملاً نمادین» می‌خواند. «اگر سپیدی ماه و موج را، که رابطه‌شان با به پایان رسیدن زمان لطیفتر از آن است که عقل قادر به درک آن باشد، حذف کنید، زیبایی را از آنها گرفته‌اید. اما ماه و موج و سپیدی و پایان یافتن زمان و آه حزن‌انگیز، متفقاً، حالتی را القا می‌کنند که هیچ ترکیب دیگر رنگها و اصوات و اشکال قادر به القای آن نیستند.» بیتس بر آن است که چنین شعری را نوشته استعاری خواندن راه به جایی نمی‌برد: «استعاره آن قدر عمیق نیست که رقت‌انگیز باشد» (مقالات و دیباچه‌ها، ص ۱۵۵-۱۵۶). تأثیر و تأثر میان واژه‌هاست که کارساز است، «تلویح، نه بیان مستقیم» (کندوکاوها، ص ۲۵۵).

بدین ترتیب، سه نوع نمادپردازی وجود دارد: تلویحی، ساخت ارادی و اختیاری، و تنها شیوهٔ راستین نمادپردازی که عبارت است از کشف یا مکاشفهٔ دنیایی ملکوتی. اما از بحث خوشی نقد، بیتس توانست، در چارچوب این بحث، مسایل انتقادی بسیاری را مطرح کند و در همهٔ موارد در سازگار ساختن اضداد با یکدیگر کوشا بود. بدین سان، قوهٔ خیال بر حصر دوجوهی امر عام در برابر امر خاص فایق می‌آید. «از روح خودمدار فرا می‌رود و بسط می‌یابد؛ ما وسیلهٔ انتقال اندیشهٔ کلی^{۴۶} می‌شویم و در حالت کلی جهان هستی جذب می‌شویم» (بلیک، ۱: ۲۴۲-۲۴۳). «ایسن و مترلینک شکل تازه‌ای آفریده‌اند، زیرا از مرغابی وحشی^{۴۷} در اتاق زیرشیروانی یا از تاج در قعر چشمه [پلئاس و ملیساند]^{۴۸} به کثرت دست یافته‌اند، نمادهای آمیخته به ابهامی که ذهن را از این اندیشه به اندیشهٔ دیگر و از این احساس درونی به احساس درونی دیگر می‌کشند» (مقالات و دیباچه‌ها، ص ۲۱۶).

نماد نیز به همین نحو تقابل میان امر حسی و معنوی را رفع می‌کند. بیتس اذعان می‌کند که به یک معنا «همهٔ آثار هنری حسی است» (مقالات و دیباچه‌ها، ص ۲۹۳): ما «تنها آن فکرهایی را می‌پذیریم که نه از ذهن بلکه از سر تا پای ما نشأت گرفته باشند» (ص ۲۳۵).

46. universal thought

۴۷. اشاره به نمایشنامه‌ای با همین عنوان (*The Wild Duck*) نوشتهٔ ایسن.

۴۸. *Pelléas et Mélisande* نوشتهٔ موریس مترلینک (۱۸۶۲-۱۹۴۹). شاعر و نمایشنامه‌نویس بلژیکی.

و «هنر خواستار آن است که جهان را لمس کنیم، بجشیم و ببینیم و بشنویم، و از آنچه بلیک شکل ریاضی‌اش می‌خواند، از هر آنچه انتزاعی است، بیزار است» (ص ۲۹۲). به عقیده او، هنر «همیشه دست‌پرورده احساس است و هرگز مولود معرفت نیست» (ص ۳۱۷). او «به واقعیت تخیلاتی اعتقاد ندارد که از دقایق حیات اعیان و نمادها و مکانهایی عاری باشد که از دیرباز با آنها آشنا بوده‌ایم» (ص ۲۹۶)، ولی، از سوی دیگر، «نویسنده متخیل با روح جهان درمی‌آمیزد، و خود را از هر آنچه در آن روح ناپایدار است رها می‌کند» (ص ۲۸۶)؛ «غایت هنر همانا جذبۀ مولود از حضور در محضر ذهن پیوسته در تغییر همه اعیان پایدار در جهان است» (ص ۲۸۷).

این نگرش دوگانه، یعنی حسی و معنوی، معیاری برای داوری در اختیار بیتس قرار می‌دهد: هنر صرفاً واقعیت‌مدار، «آیینۀ [استاندال] که بی‌هدف در خیابان در حرکت است»، هنر خانه عروسکی ایپسن، آثار جرج برنارد شا و امیل زولا را تقبیح می‌کند. هنر به اعتقاد او صرفاً حسی کیتس حاوی «اندیشه‌هایی که در تصویر ناپدید می‌شوند» (شهود، ص ۱۳۴) نیز چندان ارزشی ندارد. با استفاده از تصویری که ایبرمز عنوان کتاب خویش درباره نقد رمانتیکی قرار داد و به آن شهرت بخشید، هنر از صورت آیینۀ به صورت چراغ درمی‌آید.^{۴۹} (مجموعه آکسفرده از شعر نوین [پس از این: مجموعه]، ص ۳۳) زیرا هنر نمی‌تواند دریافت انفعالی واقعیت بیرونی یا نشانه‌ای از حواس باشد.

هنر لزوماً بیان شخصیت است، لکن، به اعتقاد بیتس، بالضروره عاری از غرض شخصی^{۵۱} نیز هست و هنرمند از صورتک، پادتنفس^{۵۲} شخصیت، استفاده می‌کند. درباره سالهای اوان اقامتش در لندن (۱۸۸۷-۱۸۹۱)، بیتس می‌گوید: «چندی نگذشت که در بیشتر شعرهایم احساسی همواره شخصی را با انگاره کلی اسطوره و نماد درآمیختم» (زندگینامه، ص ۱۰۱-۱۰۲). بیتس شخصیت^{۵۳} را از خلق و خو^{۵۴} متمایز می‌کند. خلق و خو امری فردی و مختص به شخص خاص است و «تنها در کمندی است که مدام حضور دارد» (مقالات و دیباچه‌ها، ص ۲۴۰)، حال آنکه «تراژدی براساخته از هیجان شدید^{۵۵}

۴۹. M. H. Abrams. منتقد امریکایی. اشاره به کتاب *The Mirror and the Lamp* اوست که در آن به تشریح نظریات انتقادی رمانتیکی پرداخته است. «آیینۀ» به مشرب رنالیسم اشاره دارد که، آیینۀ وار، واقعیات را منعکس می‌کند. و «چراغ» به رمانتیسیم که در آن شاعر هنر را به مثابه چراغی به کار می‌برد و نور آن را به درون خویش می‌تاباند و مافی الضمیر خود را روشن می‌کند.

50. *The Oxford Book of Modern Verse*

51. impersonal

52. anti-self

53. personality

54. character

55. passion. معنی «آلم» و «عذاب» هم از آن افاده می‌شود، مانند «آلام مسیح».

است، خلق و خو را کنار می‌گذارد و از انگیزه‌ها و از هیجان بی‌قرار شکل می‌پذیرد؛ لکن کمدی برخورد خلیقات است» (زندگینامه، ص ۳۱۸). کوشش پیگیر بیتس در جهت احیای نمایش منظوم در ایرلند، و بعد از آن به‌ویژه مساعی‌اش در تقلید از نمایشنامه‌های سنتی ژان^{۵۴}، بخشی از همین طرح است: طرح و حکایت و دسیسه و صحنه‌پردازی و بازیگری^{۵۷} طبیعت‌مدارانه را تخطئه می‌کند. تراژدی بر لحظه‌های غنایی شامخ و هیجان شدید و ناب متمرکز است: «تراژدی همواره باید غرق شدن و شکسته شدن سدهایی باشد که هر فرد آدمی را از دیگر افراد متمایز می‌سازد» (مقالات و دیباچه‌ها، ص ۲۴۱، و نوشته‌های پراکنده، ۲: ۳۸۱). بیتس، به این دلیل که «رنج انفعالی موضوع مناسب شعر نیست» (مجموعه، سی و چهار - سی و پنج)، آثار شاعرانی را که درباره جنگ جهانی اول شعر سروده بودند (از جمله آثار ویلفرد اوئن^{۵۸} را که سخت می‌پسندید) به گلچین آکسفرد شعر نوین^{۵۹} (۱۹۳۱) راه نداد و با این کار بسیاری از منتقدان و خوانندگان را به خشم آورد. در نظر بیتس، شخصیت در تراژدی به معنای استیلا بر خودمداری^{۶۰} است و از این رو حتی رنج نیز شادی‌آور است. در شعر «سنگ لاجورد»^{۶۱} خوانده‌ایم که «هملت و لیر شادند/ شادی که همه آن دهشت را تغییر ماهیت می‌دهد.» «تراژدی برای آدمی که می‌میرد عین شادی است؛ هم‌آوازان در تراژدی‌های یونانی می‌رقصیدند» (مجموعه، بیست و چهار - بیست و پنج). بیتس در چندین مقطع از شادی تراژیکی سخن می‌راند و سخنانش گاهی صیغه وجد و شوری نیچه‌وار دارد. «هنرها همگی حجله‌خانه شادی‌اند. تراژدی مشروعیت نمی‌یابد مگر آنکه آدم نمایشی بزرگ را به شادی نهایی‌اش راهبر شود. درست است که پولونیوس^{۶۲} در صحنه پایانی نکبت‌بار دارد، لکن از این گفته - "اندک زمانی در سرور امساک کن"^{۶۳} - موسیقی رقص‌انگیز به گوش من می‌رسد؛ همین‌گونه است گفتار هملت بر جسد اوفیلیا، یا بازیسین بدرودهای کلئوپاترا یا خشم شدید لیر شاه در هنگام رعد و برق یا فروافتادن اودیپ در پایان داستان بر زمینی که از عشق شکافته شده است» (کندوکاوها، ص ۴۴۸-۴۴۹). بیتس به همین منوال به نمونه‌های دیگر نیز

56. Noh plays

57. plot, fable, intrigue, scenery, acting

58. Wilfred Owen (1893-1918). شاعر انگلیسی که داوطلبانه در جنگ اول جهانی شرکت کرد، بیمار شد، پس از بهبودی مجدداً به جبهه رفت و یک هفته پیش از اعلام آتش‌بس کشته شد. شعرهای ماندگارش را طی دو سال آخر عمرش سرود.

59. *Oxford Anthology of Modern Verse*

60. egotism

61. «Lapis Lazuli»

62. Polonius. در نمایشنامه هملت، پدر اوفیلیا و لاترتیز، و حاجب پادشاه دانمارک.

63. «Absent thee from felicity awhile»

اشاره می‌کند: «تایمن آتی به پایان حیات خویش می‌اندیشد و فرمان می‌دهد که گور او را در حاشیه نمکزار آماده کنند، و کلتوپاترا افعی بر سینه خود می‌نهد: کلمات آنها بر ما مؤثر واقع می‌شود زیرا اندوهشان نه به جهت گور یا افعی، بلکه متوجه سرنوشت همه آدمیان است. آن شادی سامان‌بخش غم را ناب و خالص نگه‌داشته است، چنانکه اگر احساس درونی عشق یا نفرت می‌بود آنها را هم حفظ می‌کرد، زیرا شرف و اعتبار هنر در آمیزش اضداد است، حدّ اعلای غم، حد اعلای شادی، کمال شخصیت، کمال وانهادن آن، فیضان نیروی خروشان، و سکون سنگ‌سان» (مقالات و دیباچه‌ها، ص ۲۵۵). امتزاج یا برخورد اضداد، به منزله اصل زیباشناختی، یادآور کولریج یا بلیک است، اما طغیان و نفرت بیتس نسبت به مرگ نیز هست: «با هیاهو عشق می‌ورزیم و، در دهشت یا حلاوت وجد و سرورمان، مرگ و فراموشی را به یاد تمسخر می‌گیریم» (۳۲۲). آفرینش، هنر، شهرت، و پیامدهای شهرت به نوعی ضامن بقایی است که از جاودانگی آیین مسیح یا تناسخ ارواح هندیان فراتر می‌رود: هوراس مغرور مدتها پیش گفته است که *Non omnis moriar*^{۶۴}.

در مورد بیتس می‌توان چنین استدلال کرد که خواهان هردو سوی سگّه است یا، به عبارت دیگر، دو انتهاالیه یک موضوع را می‌پذیرد و آنها را با هم موافق یا، دست‌کم، سازگار می‌داند: امر خاص و امر عام؛ فردی و جمعی؛ امر جسمی محسوس و امر فوق‌طبیعی؛ سنت و نبوغ فردی؛ امر تلویحی و امر استوار و پابرجای نمادین، «گاری فروشنده دوره‌گرد و آسمان» نظریه هنری‌اش آمیخته با دیالکتیک اصیلی است از تبار دیالکتیک هگلی. او نیز، همانند بسیاری از اخلاف و اسلاف خویش، از جمله تی. اس. الیوت که با او تفاوت بسیار دارد، در غایت امر خواستار یگانگی وجود است و آن را، چونان واقعیتی که در گذشته به آن آگاه بوده‌اند لیکن تمدن عصر جدید ره‌ایش کرده است، در نظریه تاریخ وارد می‌کند.

بیتس با نظریات قرون وسطی‌گرایانه راسکین و ماریس^{۶۵} موافق است و قرون وسطی را دورانی می‌داند که در آن آدمی هنوز یکپارچه و کامل بود. تعبیر «یگانگی وجود» را از دانه نقل می‌کند و زیبایی را با پیکر انسانی برخورداری از تناسب کامل در ضیافت^{۶۶} مقایسه می‌کند (زندگینامه، ص ۱۲۸). «اروپا ذهن و دل واحد داشت، تا اینکه اندکی پیش از تولد

۶۴. «همه وجود من نمی‌میرد.» یعنی بخشی از آن در آثارم باقی خواهد ماند.

۶۵. John Ruskin (۱۸۱۹-۱۹۰۰)، درباره او - جلد سوم این تاریخ، ص ۱۸۹-۲۰۵، William Morris (۱۸۴۳-۱۸۹۶)، شاعر و نقاش انگلیسی و مترجم/تنید و اودیه.

۶۶. *Il Convivio* یا *Convito*، نوشته دانه طی سالهای ۱۳۰۴-۱۳۰۷، شامل سه شرح مفصل هر یک درباره یکی از *canzone*های سروده خویش (درباره *canzone* - توضیحات مترجم، جلد دوم، ص ۵۰۴).

شکسپیر هم ذهن و هم دل تکه تکه شدند» (ص ۱۲۹). معلوم نیست چرا نیمه قرن شانزدهم را نقطه عطف دانسته است. پس از مطالعه کتاب دنیای نوین و علم نوشته وایتهد^{۶۷} (۱۹۲۶)، بیتس به این عقیده گرایید که «در قرن هفدهم ذهن خود را به ذهن و فضا منقسم کرد» (کندوکاوها، ص ۴۳۴). «دکارت و لاک و نیوتن دنیا را از ما گرفتند و به جای آن نجاست دادند» (۳۲۵) — عبارتی که تکرار بی ادبانه بیزاری بلیک از لاک و نیوتن است. بیتس گاهی سرآغاز این تلاشی را به زمان مشخصی نسبت می‌دهد: «آن بامدادی که دکارت دریافت در بستر بهتر می‌تواند به تفکر بپردازد تا بیرون بستر» (زندگینامه، ص ۱۳۰). احتمالاً روز ۱۰ نوامبر ۱۶۱۹ در نویبورگ^{۶۸}، واقع در کرانه رود دانوب، هنگامی که سه رؤیای متوالی متقاعدش ساخت که رسالتی بر عهده دارد. بیتس گاهی میان دو موضوع مردّد است: «از رنسانس متنفرم زیرا ذهن آدمی را ناسازمند کرد؛ رنسانس را می‌ستایم زیرا شکل را تبیین کرد و آزادی را آفرید»^{۶۹} (در کندوکاوها حذف شده است). در موارد دیگر، به صورتی معقولتر، آن را روند زوال تدریجی یا فرایند تخصصی شدن کار آدمیان می‌شمارد. «انتزاع دشمن این وحدت بود، انتزاع نه به معنای تمییز و تشخیص بلکه به معنای مجزا شدن حرفه یا طبقه اجتماعی یا قریحه»، گفته‌ای که مارکسیستی به نظر می‌آید و برای ماریس، که آثار مارکس را خوانده بود، قابل درک است، لکن خود بیتس مارکس را «مکالی^{۷۰} یا در هوا» (کندوکاوها، ص ۴۲۴) تعریف و او را تخطئه کرده است. بیتس به راسکین هم اشاره می‌کند و معتقد است او به این نکته واقف است که «جدایی ماشین از صنایع دستی کلاً به سود دنیا نبوده» و «جدایی طبقاتی به‌انزوای آنها انجامیده است» (زندگینامه، ص ۱۳۰). پس از آن، بیتس سطرهای زیر را از شعر «رجعت مسیح»^{۷۱} خود نقل می‌کند:

همه چیز در هم می‌ریزد؛ محور تاب نخواهد آورد؛
هرج و مرج بر جهان حکم خواهد راند.

گاهی این روند را به زوال دین تعبیر می‌کند. «من شالوده ادبیات را بر سه عاملی بنا می‌کنم که کانت برای آنکه زندگی قابل زیستن باشد ضروری می‌دانست — آزادی و خدا و

67. Alfred North Whitehead, *Science and the Modern World*

68. Neuburg

69. *On the Boiler*, p. 27

۷۰. Thomas Babbington Macaulay (۱۸۰۰-۱۸۵۹). دربارهٔ او - جلد سوم این تاریخ، ص ۱۷۶-۱۸۴.

۷۱. «Second Coming». قیامت و آخرالزمان هم معنی می‌دهد.

جاودانگی. رنگ باختن این سه عامل بر اثر «بیکن و نیوتن و لاک» به انحطاط ادبیات دامن زده است. چون آزادی از میان ما رفته است «آیینۀ [استاندال] بی هدف در خیابان حرکت می کند»؛ چون خدا از میان ما رفته است دیگر نمی توانیم آن تراژدی هایی را بنویسیم که به نظر من تنها [تراژدی های] مشروع می آیند – آنهایی که مایۀ شادی آدمی هستند که می میرد» (کندوکاوها، ص ۳۳۲-۳۳۳). پافشاری درباره آزادی به معنای طرد جبرباوری و آیینۀ داری واقعیت است؛ پافشاری درباره اعتقاد به خدا به معنای تقبیح همان واقعیت مداری است، و واژه «اتفاقی»^{۷۲} ظاهراً به معنای نگرشی است که منکر وجود طرح و نقشه در جهان هستی است، و بالاخره پافشاری درباره اعتقاد به جاودانگی توجیه کننده «شادی تراژیکی» است. با وجود این، نگرش بیتس مستلزم اعتقادی مسیحی به رستگاری یا نوعی داوری در آخرت است و نه شادی تراژیکی نیچه که در مخالفت با خداست. اعتقاد بیتس به جاودانگی بر نظرش نسبت به گورستان دریایی^{۷۳} والری تأثیر داشت؛ به گفته او، «درست در لحظه ای که عمیقاً به هیجان می آیم، [والری] آب سردی بر سراسر وجودم می ریزد.» «در قطعه ای سراسر نمونه بلاغت، از اینکه زندگی آدمی بایستی سپری شود شادمان است. می خواستم شعر او را به کتابهای مقدسم بیفزایم، اما دیگر نمی توانم، زیرا به او ایمان ندارم» (شهود، ص ۲۱۹).

در شهود، به ویژه در بخش «کبوتر یا قو»^{۷۴} ضمن طرحی در باب «مخروطهای تاریخی»، در طرح نسبتاً ساده انحطاط شعر، که نوعی «گسستگی شعور»^{۷۵} است، جرح و تعدیل بسیار به عمل آورد، لکن مقدار ناچیزی از این نظرورورها، که غالباً با نمونه هایی از تاریخ هنر، برگرفته از مطالعات گسترده در آثار هنری ادمز و فلیندرز پتری^{۷۶} و یوزف اسکیکوفسکی^{۷۷} و بعدها آرنولد توین بی و اسوالد اسپنگلر، همراه است، به ادبیات مربوط می شود. اشارات پراکنده صرفاً حاکی از این نظر بیتس است که «نهضت ماده انگارانه پایان قرن هفدهم، و شاید هرآنچه منبعث از بیکن است» (شهود، ص ۲۹۶)، سرآغاز «تلاشی روح و جهان به اجزای متعدد است.» «شیوه ای که دانته در خلق آثار هنری کشف کرد،

۷۲. accidental. ولی این واژه در گفته هایی که از بیتس نقل کرده نیامده است.

۷۳. *Le Cimetière marin*. معروفترین شعر والری.

74. «Dove or Swan»

۷۵. «dissociation of sensibility». درباره این تعبیر الیوت - فصل ششم از همین کتاب و نیز توضیحات مترجم، جلد اول، ص ۴۱۵.

۷۶. Flinders Petrie (۱۸۵۳-۱۹۴۲). مصرشناس انگلیسی، کاشف آثار بسیار از تمدن باستان.

۷۷. Josef Strzygowski (۱۸۶۲-۱۹۴۱)، اطریشی، مورخ و منتقد هنر.

یعنی وارد کردن عناصر متناقض در ساختار متناقض و عظیم، در دست میلتن صیغه‌ای لاتینی و مصنوع یافت. «ادبیات قرن هجدهم، «شعر پوپ و گری، فلسفه جانسن و روسو»، در نظر او، میان امر احساساتی و منطقی در نوسان است — به این ترتیب، با شگفتی مشاهده می‌کنیم که سمیونل جانسن را منطقی تلقی کرده است. رمان عصر جدید، با «پایان خوش و قهرمان مورد پسند و توجه به عناصر مطلوب»، باعث از میان رفتن ساختار متناقض شده است. برای درک این نکات لازم نیست با نظریه‌اش دربارهٔ مارییچها و رگ‌ها و چرخه‌ها^{۷۸} و امثال آنها آشنا باشیم، یا برای دریافتن اظهار نظرهایش دربارهٔ نویسندگان و شاعران که، غالباً در ترکیب‌هایی بغایت عجیب، در مراحل مختلف قرار گرفته‌اند به دست و پنجه نرم کردن با آهلهٔ قمر نیازی نیست. معلوم نیست چگونه می‌توان کالوین^{۷۹} و جرج هربرت^{۸۰} را در مرحله‌ای واحد قرار داد (ص ۱۷۲) یا اسپینوزا^{۸۱} و ساونارولا^{۸۲} (ص ۱۲۵) یا رامبراند و سینگ^{۸۳} (ص ۱۶۳) چه وجه مشترکی دارند. دربارهٔ والت ویتمن می‌گوید که «هرچه را که در او تأثیری عمیق داشته فهرست‌وار بر روی کاغذ آورده است» (ص ۱۱۴) یا جان کیتس را چنین توصیف کرده که دارای «حساسیت مبالغه‌آمیز، با اندک هیجان جنسی، و کنجکاوی عقلانی به خفیف‌ترین درجهٔ آن است» (ص ۱۳۴). این نظر، به سبب این همانیها و ترکیب‌های نامتعارفش، چندان به کار سنخ‌شناسی جدی مختصات روانی نمی‌آید، و گذشته از بصیرت نسبت به ذوق بیتس، برای نقد ادبی فایدهٔ دیگری ندارد. اما حکم مزبور از اهمیت شهود در تفسیر شعرهای متأخر بیتس یا پژوهش دربارهٔ نحوهٔ عملکرد ذهن او نمی‌کاهد.

بیتس نظر مزبور را به مبانی شعرشناسی تعمیم می‌دهد و زوال تصویر دنیای قدیم را در آثار گوته و وردوزرت و براونینگ شاهدهی بر این امر ذکر می‌کند که «شاعر امتیازِ نگرستن به همهٔ اعیان موجود در جهان را به منزلهٔ قاموس سنخها و نمادها و نهاد و خود را منتقد زندگی و شارح همه چیز به صورتی که هست شمرد» (مقالات و دیباچه‌ها، ص

78. gyres, tinctures, cycles

۷۹. John Calvin (در اصل: Jean Chauvin: ۱۵۰۹-۱۵۶۴)، حکیم الهی و مصلح دینی فرانسوی.

۸۰. George Herbert (۱۵۹۳-۱۶۳۳)، شاعر و روحانی انگلیسی وابسته به گروه شاعران متافیزیکی.

۸۱. Baruch Spinoza (۱۶۳۲-۱۶۷۷)، فیلسوف هلندی.

۸۲. Girolamo Savonarola (۱۴۵۲-۱۴۹۸)، روحانی ایتالیایی که به منظور استقرار حکومت دینی مبارزه کرد و

سرانجام اعدام شد.

۸۳. John Millington Synge (۱۸۷۱-۱۹۰۹)، نمایشنامه‌نویس ایرلندی و از مبارزان نهضت احیای استقلال و

فرهنگ ایرلند.

۱۹۲). بیتس با گفته آرتر هلم^{۸۴}، در مقاله‌ای که بسیار می‌پسندید، آشنا بود: «تواناییهای گوناگون طبع شعر، نیروهای عاطفه حساس و درون‌نگر و پرشور، که در ادوار گذشته با هم آمیخته بودند و، با تشریک مساعی، بر قلمرو گسترده احساسات آدمیان مستولی بودند، اکنون به حوزه‌های عملیاتی جداگانه محدود شده‌اند. نظام پیشین هماهنگ عمل می‌کرد، و آزادی برونی‌اش مولود هماهنگی درونی آن بود؛ اما عملکرد اجزای آن دستخوش تشتت شدید و غیرعادی شد و، هریک راه خود در پیش گرفت و جملگی بر آن شدند تا قدرتی را مختص خود کنند که زمانی در ید همه آنها بود.» (۱) پیداست که موضوع تجزیه ذهن آدمی و ضرورت بازسازی آن رواج یافته بوده است.

فرایند مزبور، به نظر بیتس، نه یکدست است و نه برگشت‌ناپذیر. «قوه خیال، چه در ادبیات و چه در نقاشی یا پیکرتراشی، پس از مرگ شکسپیر افول کرد؛ منتها، میزان شور و حرارت متوجه ملکه دیگر،» یعنی «زبان خشن و تقریباً نامفهوم [فلسفه] شده بود،» متوجه حرکتی که از اسپینوزا آغاز و به هگل ختم شد، یعنی به «بزرگترین آثار عقل» (مقالات و دیباچه‌ها، ص ۳۹۶)؛ در اینجا «عقل» را به معنای «اندیشه منطقی‌بنیاد»^{۸۵} در برابر هنر به‌کار برده است. او بارکلی را مجدّد دنیایی که دکارت و لاک و نیوتن ویران کرده بودند می‌داند. «بارکلی دنیایی را برایمان بازآورد که صرفاً از این لحاظ وجود دارد که می‌درخشد و محسوس است» (کندوکاوها، ص ۳۲۵). بارکلی را در مقام احیاکننده معنویت اروپایی و نیز از این رو که ایرلندی است دوست می‌دارد. بیتس، که پیش از این از قرن هجدهم بیزار بود، بعداً ایرلند آن زمان و به‌ویژه سوئیفت را، که *saeve indignatio*^{۸۶}ش با «غیظ» خود پیرمرد سازگار بود^{۸۷}، و نیز ادمند برگ^{۸۸} را به جهت «تجدید نظم اروپایی»، ارزشمند می‌شمارد و می‌ستاید (ص ۳۳۷).

در میان شاعران، به‌رغم برخی چون و چراها، بلیک و شلی را همواره دوست می‌داشت. وردزورت را نماینده «انزوای فزاینده آن روحی» می‌داند که، «اگر از منظری عینی بنگریم، نوع بشر را به‌چند شبیح ضعیف فروکاسته و برای لحظه‌ای پرهیب آنها را در

۸۴. Arthur Hallam (۱۸۱۱-۱۸۳۳)، دوست و شوهر خواهر تنیس. شعر بسیار معروف «به یاد بود» («In Memoriam») را تنیس در رثای او سروده است.

85. ratiocination

۸۶. غضب بی‌امان. از گفته‌های ویرژیل است.

۸۷. «rage». البوت، فصل ششم همین کتاب، «غیظ و شهوت» را که بیتس در شعرش به‌کار برده مناسب سن او ندانسته است.

۸۸. Edmund Burke (۱۷۲۹-۱۷۹۷)، فیلسوف انگلیسی و عالم علم سیاست. از مدافعان سرسخت عدالت اجتماعی بود.

میان کوه و دریاچه به‌ما نشان داده است» (شهود، ص ۱۳۴). سروده‌های او «غالباً یکنواخت و سنگین است، و این تا حدودی مولود آن است که اخلاقیاتش بر پایه نظامی خودساخته استوار نیست، اطاعت محض است، فاقد عنصر نمایشی است» (نظامهای اساطیری^{۸۹}، ص ۳۳۴). در پَر اروپا، بالزاک را تحسین می‌کند و او را برخوردار از «تنها ذهن متعلق به عصر جدید» می‌داند که توانسته است عناصر گوناگون را «چنان تلفیق کند که با دستاورد دانته قابل قیاس است» (کندوکاوها، ص ۲۶۹). لویی لامبر و سرافیتا^{۹۰} را، که تأثیر نظریه سوندنبورگ در آنها از هراتر دیگر بالزاک مشهودتر است، از همه آثار او بیشتر دوست می‌دارد. اما یتس معتقد است که لویی لامبر «کمابیش ماده‌انگارانه» است (مقالات و دیباچه‌ها، ص ۴۳۸) و متأسف است که بالزاک نه با آرمان‌مداری بارکلی آشنا بوده و نه با «تبعات روان‌شناختی عصر ما» (ص ۴۳۹، ۴۴۱)، که البته اشاره‌اش به علوم غیبی است. گفته‌ای موهوم را در دهان بالزاک می‌گذارد که «کمدی انسانی»^{۹۱} من دنیا را از قید همه آرمانشهرها خلاص خواهد کرد» (ص ۴۶۸). بالزاک او را از دست «ژاکوبین‌ها و جیکوبایت‌ها»^{۹۲} نجات داده است (ص ۴۴۷)؛ ظاهراً منظورش تندروری اجتماعی و محافظه‌کاری رمانتیکی است. یتس در ۱۹۳۴ می‌گوید که «متعلق به نسلی است که فقط آثار بالزاک را بازخوانی می‌کند». بیست سال پیش از آن، آثار تالستوی و داستایفسکی و فلور را خوانده بود ولی هرگز به هیچ‌یک از آنها مجدداً مراجعت نکرد (ص ۴۴۵).

آرای یتس را درباره آن نویسندگان قرنهای نوزدهم و بیستم که غالباً مفهوم انحطاط را پیش رو ندارند می‌توان گردآوری کرد. یتس معتقد است که «شمار شاعران خوب در انگلستان از ۱۹۰۰ تاکنون [۱۹۳۱] بیش از هر دوره مشابه از نیمه اول قرن هفدهم بوده است» (آکسفرد، شانزده). حتی مجموعه شعر انگلیسی آکسفرد، که منتخباتش غالباً حاکی از آن است که دوستان خود را مرجح داشته، حاکی از معیار ذوق مشخص نیز هست.

89. *Mythologies*90. *Louis Lambert; Séraphita*

۹۱. *La Comédie humaine*. بالزاک مجموعه داستانهای خود را کمدی انسانی نامیده و آن را پاسخی به کمدی الهی دانته شمرده است.

۹۲. Jacobin and Jacobite. ژاکوبین‌ها گروهی سیاسی با تمایلات آزادی‌خواهانه بودند که جلسات خود را در تالار دیری که پیش از آن به راهبان ژاکوبین تعلق داشته است تشکیل می‌دادند و از این رو به این نام مشهور شدند. عقایدشان به تدریج به افراط گرایید. از عوامل مؤثر انقلاب فرانسه به‌شمار می‌آیند. روبسپیر و میرابو و دانتون و مارا از جمله معروفترین ژاکوبین‌ها هستند. واژه ژاکوبین به معنای هوادار عقاید سیاسی افراطی و خشونت در عمل به‌کار می‌رود.

جیکوبایت به هواداران جیمز دوم و خاندان او اطلاق شده است. آنها سلطنت را حق مشروع خاندان استوارت می‌دانستند و دو بار (۱۷۱۵ و ۱۷۴۵) به منظور کسب تاج و تخت انگلستان دست به شورش زدند.

پیدا است که بیتس گروه دهه ۱۹۳۰ را نمی‌پسندد. و این معلول دلایل سیاسی هم هست: آدن و اسپندر و دی لوئیس^{۹۳} و جویس و پاوند و الیوت را طبیعت‌گرایانی جدید می‌داند که «آدمی را در برابر محتویات ذهن خویش دست تنها و ناتوان رها می‌کنند. آنا لیویا پلورابله^{۹۴} جویس و کانتوها^{۹۵} می‌پاوند را در نظر بگیرد؛ آثاری سرشار از صداقت حماسی‌اند، که در آنها کسی، در حالی که تواناییهایش به حال تعلیق درآمده، تک انگشتی، به صدای ناقوس منعکس در اعماق ضمیرش، ضرب گرفته است» (مقالات و دیباچه‌ها، ص ۴۰۵). شعر الیوت «عبوس و سرد و گرفته است» (آکسفرد، بیست‌ویک). «زبان الیوت در شعرهای متقدمش بدترین زبان است — یکنواختی بی‌تغییر ضرباهنگ» (نامه‌ها، ص ۸۴۶). نظر بیتس راجع به پاوند چکیده رابطه‌ای طولانی و پراهم است. بیتس در نخستین سالهای آشنایی با پاوند با او مشورت می‌کرد و پیشنهادهای عینی او را فروتنانه می‌پذیرفت. در زمستان سال ۱۹۱۴-۱۹۱۵، پاوند منشی او بود. در طول سالیان، بارها ملاقات کردند. پاوند او را با نمایشنامه‌های «نو» ژاپنی آشنا کرد. اما جالب است که در عقیده بیتس درباره شعرهای پاوند تغییری رخ نداد: در ۱۹۱۳ می‌نویسد که «شعر خود پاوند دستخوش تزلزل است؛ غالباً بسیار بد، ولی گهگاه جالب است. او، با دست زدن به آزمایشهای بسیار، خود را ضایع می‌کند.» (۲) و بعدها در گلچین آکسفرد می‌گوید که کانتوها «بیشتر حاوی سبک است تا شکل»، و اما سبک هم «مدام دچار وقفه می‌شود، می‌شکند، به چیزی دقیقاً ضد خود، به وسواس عصبی، کابوس، دستپاچگی و لکنت زبان تبدیل می‌شود»؛ پاوند «بدیه‌گویی درخشان است» (آکسفرد، بیست‌و پنج، بیست‌وشش). بیتس شاعرانی چون بریجز، تی. استرج مور، دبلیو. جی. ترنر^{۹۶}، و لیدی ولزلی را ترجیح می‌دهد. در مورد «نسل اسفانگیز» خویش، داوسن، لایتل جانسن، جان دیویدسن^{۹۷}، و

۹۳. W. H. Auden (۱۹۰۷-۱۹۷۳): Stephen Spender (۱۹۰۹-۱۹۹۵)؛ و Cecil Day Lewis (۱۹۰۴-۱۹۷۲)، هر سه از شاعران نوسرا و معاصر پاوند و الیوت.

۹۴. Anna Livia Plurabile. در رمان احبای فینگن‌های جویس، نماد شخص‌انگارانۀ رود لیفی (Liffey) در ایرلند و نیز آنا، همسر ایچ. سی. ایزویکر. حروف آغازین آن (ای. ال. پی.) در سراسر رمان نماینده اصل کلی جنس مؤنث است.

۹۵. Canios. (کانتو در رمان ایتالیایی به معنای «سرود» است و به هر بخش از شعر حماسی یا روایی اطلاق می‌شود — چیزی معادل «فصل» در رمان؛ نمونه بارز آن کانتوهای کمدی الهی دانته یا ملکه بریان اسپنسر است.) کانتوهای پاوند شعر حماسی ناتمامی است که بخشهایی از آن طی حدود چهل سال (از ۱۹۱۷) منتشر شد.

۹۶. Robert Bridges (۱۸۴۴-۱۹۳۰)، شاعر انگلیسی؛ W. J. Turner (۱۸۸۹-۱۹۴۶)، شاعر انگلیسی متولد استرالیا.

۹۷. Ernest Dowson (۱۸۶۷-۱۹۰۰)، Lionel Johnson (۱۸۶۷-۱۹۰۲)، و John Davidson (۱۸۵۷-۱۹۰۷)، هر سه از شاعران انگلیسی.

دو هموطن ایرلندی که در آن زمان شهرتی بسزا داشتند زبانی به مراتب گزنده‌تر به کار می‌برد. جرج برنارد شا، اگرچه «مردی است باصلابت و برخوردار از طنزی قهار»، در اردوی مخالف انتزاع و صراحتِ منطقی مستقر است. «در کابوسی خود را اسیر یک چرخ خیاطی یافتیم که تیلیک تیلیک می‌کرد و می‌درخشید، اما چیزی که باورنکردنی است این است که چرخ خیاطی لبخند می‌زد، مدام لبخند می‌زد» (زندگینامه، ص ۱۸۸)، یا، با تصویری متفاوت: «بسیار خشنود می‌شود که ناریسیسوس^{۹۸} و حوضچه‌اش را بدهد و به‌ازای آن اتاقک سوزن‌بانی تقاطع راه‌آهنی را به‌او بدهند که محل عبور دایمی واگنهای خوراک و مسافران در راه منطقی و پرزرق و برقشان است» (ص ۱۹۵). وایلد را آدمی صرفاً نادره‌گو می‌دانند. «اساساً اهل عمل است، و از بد حادثه نویسنده شده است» (ص ۱۸۹). در وایلد «چیزی جذاب و زنانه و ریاکارانه» مشاهده می‌کند که «بخش اعظم آن خشونت‌آمیز و دلیخواهی و بی‌شرمانه است» (شهود، ص ۱۵۰). اما پیش از آن اذعان کرده بود که وایلد «به ضعف خود واقف بود، کسب شخصیت واقعی برایش ممکن نبود، زیرا [شخصیت] در آنرا زاده می‌شود» (زندگینامه، ص ۱۹۵). شعر وایلد و نقایص ویکتوریایی آن را نمی‌پسندد، اما، سرانجام، بالادِ زندانِ ردینگ^{۹۹} را «شعری بزرگ، یا تقریباً بزرگ» وصف کرد (آکسفرد، شش، هفت).

همه این آراء — که نمونه‌های آن را، به‌ویژه از نامه‌های او، می‌توان چندین برابر کرد — حاکی از ذوقی پرورده و راسخ در نگرشی به شعر است که ریشه‌های کهن دارد و در شعرهای شاعری به ثمر رسیده که هم به‌احیای قومیت ایرلندی عمیقاً دل بسته است و هم با جنبشی جهانی رابطه و قرابت دارد. من می‌دانم که در این شرح، آن را عقلانی‌تر و معقول‌تر و منسجم‌تر از آن کرده‌ام که هنگام مطالعه تک تک مقالات و گشت و گذارهای انحرافشان به‌وادای علوم غیبی یا همگون‌سازیهایی صرفاً خیالی دستگیر خواننده می‌شود. مثلاً در مقاله محوری «نظام نمادین شعر»^{۱۰۰} به‌رغم تیزبینی و ظرافتی که در آن مشهود است، ییتس ناگهان می‌گوید: زمانی به «زنی نهان‌بین [گفتم] از خدایانی که آن زن معتقد بود در قالبهای مثالی خویش پیرامون او گرد آمده بودند بپرسد که پیامد زحمت دل‌انگیز ولی در ظاهر ناچیز یک دوست چه خواهد بود، و شبخ پاسخ داد، "انهدام اقوام و ویرانی شهرها"»

۹۸. Narcissus (یونانی: Narkissos)، در اساطیر یونان باستان، جوانی زیبارو. الهه‌ای عاشق او بود. ناریسیسوس به عشق او پاسخ مثبت نداد و الهه باعث شد که ناریسیسوس عاشق انعکاس صورت خویش در آب شود. سرانجام ناریسیسوس به‌صورت گلی که به‌همین نام معروف است (فارسی: نرگس) درآمد. در روان‌شناسی، اصطلاح ناریسیسیسم (narcissism) به‌حالت کسی اطلاق می‌شود که به خودپسندی وسواس‌گونه دچار باشد.

99. *Ballad of Reading Gaol*

100. «Symbolism of Poetry»

(مقالات و دیباچه‌ها، ص ۱۵۸). فرض بر این است که این داستان آثار بلندمدت شعر را تأیید می‌کند، لکن چیزی نیست که ما را قانع کند که امر پیشگویی شده رخ داده یا خواهد داد. کل استدلال (اگر بتوان استدلالش نامید) فرو می‌ریزد. با نظر متفاوت آدن که معتقد است شعر و هنرها در تاریخ نوع بشر تأثیری نداشته‌اند می‌توان، با براهین پسندیده، مخالفت کرد، لکن یافشاری بیتس بر این که «به سبب چیزی که پس‌رکی در تسالی با نی‌لیک خود نواخته» دنیا عوض شده است (ص ۱۵۸) ادعایی به اثبات نرسیده است. نقش‌نظرگیر خود بیتس در مقام پیشگو و حکیم و فیلسوف و دولتمرد در عمل با شکست مواجه شد. با این حال، ضرورتی ندارد که مانند ازرا پاوند از نمادپردازی بیتس شکایت کنیم:

و عمو ویلیام که معلوم نیست به دنبال چه چیزی
اطراف نوتردام ول می‌گشت

توقف کرد تا نماد را

با نوتردام ایستاده در درون آن تحسین کند

(کانتوها، ویراست ۱۹۵۴، ص ۵۶۳)

بدون نمادپردازی و مفهوم موهوم مسیر تاریخ، شعر بیتس وجود نمی‌داشت. نظروری در این باره که شعر بیتس بدون باورهایش چگونه شعری می‌بود از بیهوده‌ترین کارهاست. آنچه باقی است شعرهاست، یا معدودی از آنها، و دفاعیه‌ای از نگرش نمادپردازانه به شعر که بیتس از منابع قدیم اقتباس کرد ولی تأثیر جنبش سمبولیستی معاصر در فرانسه هم مؤید آن بود.

آرتر سیمنز (۱۸۶۵ - ۱۹۴۵)

آرتر سیمنز، که کتابش درباره جنبش سمبولیستی در ادبیات^۱ ([پس از این: جنبش])، ۱۹۰۰ به بیتس تقدیم شده است، مهمترین مروج سمبولیست‌های فرانسوی در انگلستان بود. این کتاب منبع اطلاعات تی. اس. الیوت و نیز به منزله محرکی برای او بود و چنانکه خود او می‌گوید: «وسیله آشنایی با احساسهای کلاً نو، به منزله نوعی مکاشفه» بود (بیشه

1. *The Symbolist Movement in Literature*

مقدس^۲ [۱۹۲۰]، ص ۴). الیوت در ۱۹۳۰ می‌گوید: «خود من به آقای سیمنز دینی عظیم دارم؛ اگر کتاب او را نخوانده بودم، در سال ۱۹۰۸ از وجود لافورگ یا رمبو آگاه نمی‌شدم؛ احتمالاً به‌خواندن آثار ورنل دست نمی‌زدم؛ و اگر ورنل را نمی‌خواندم، نام کوربی‌یر به‌گوشم نمی‌رسید^۳. بنابراین، کتاب سیمنز یکی از آن کتابهایی است که در تعیین مسیر زندگی من مؤثر بوده است» (کراتیرین^۴ ۹ [۱۹۳۰]: ۳۵۷). اما کتاب مزبور را نباید از لحاظ نقد ادبی بسیار ارزشمند شمرد. مقدمه آن را با نظر کارلایل دایر بر این داعیه آغاز می‌کند که سمبولیسم را «می‌توان به‌شکلهای مختلف در آثار هر نویسنده بزرگ و خلّاق یافت»، و می‌افزاید که سمبولیسم در آن روزگار «خودآگاه شده است». سپس با این ادعای متناقض ادامه می‌دهد که نروال^۵ اگرچه خود او متوجه نبود، در آغاز جنبش حضور داشته است. سرانجام به ذکر این نکته قانع است که سمبولیسم را بازگشت «به طریق واحدی» بنامد که «با میانجیگری چیزهای زیبا به زیبایی جاودانی می‌رسد» (جنبش، ص ۴). سمبولیسم «شورش برضد پرداختن به ظواهر، برضد آرایه‌های زبانی، و برضد سنت ماده‌گرایی است»؛ «تلاش در جهت رها ساختن گوهر بنیادین یا جان چیزهایی است که وجود دارد.» «نوعی دین است.» مقالات کتاب حاوی شروح ابتدایی، غالباً مربوط به شرح حال شاعران، همراه با نقل قولهایی از اشعار آنها به زبان فرانسوی است. شاعران مورد بحث عبارت‌اند از نروال و ویلیه دو لیل آدام^۶ و رمبو و ورنل و لافورگ و مالارمه (ترجمه دو شعر و یک قطعه نوشته‌شده منتور او را آورده) و مترلینک. سیمنز به چاپ ۱۹۰۸ قطعه‌ای درباره دوران متأخری اوئیسمانس^۷ افزود، و به ویراست همراه با تجدید نظر سال ۱۹۱۹ چند صفحه کم‌مایه درباره بودلر اضافه کرد که موضوع از قلم‌افتاده فاحشی در چاپ نخست بود، و نیز مقالاتی راجع به بالزاک و مریمه و گوتیه و فلوبر و برادران گونکور و لئون کلادل

2. The Sacred Wood

۳. Jules Laforgue (۱۸۶۰-۱۸۸۷)، شاعر فرانسوی و از آفرینندگان شعر نو در آن کشور؛ Arthur Rimbaud (۱۸۵۴-۱۸۹۱)، شاعر نوپرداز فرانسوی و از پیشاهنگان شعر سوررئالیستی؛ Paul Verlaine (۱۸۴۴-۱۸۹۶)، شاعر فرانسوی وابسته به مرحله نخست مکتب شعر سمبولیستی؛ Tristan Corbière (۱۸۴۵-۱۸۷۵)، یکی از شاعران بزرگ فرانسوی در قرن نوزدهم.

۴. *Criterion*. نام نشریه ادواری که الیوت بنیان نهاد و سالها منتشر می‌شد.

۵. Gérard de Nerval (۱۸۰۸-۱۸۵۵)، شاعر و سیاح و داستان‌نویس فرانسوی.

۶. Jean-Marie-Mathias-Philippe-August, comte de Villiers de l'Isle-Adam (۱۸۳۸-۱۸۸۹)، شاعر فرانسوی. مالارمه او را نمونه بارز شاعر سمبولیست خوانده است.

۷. Joris Karl Huysmans (۱۸۴۸-۱۹۰۷)، تلفظ هلندی: هویسمانس. رمان‌نویس هلندی‌تبار فرانسوی.

و زولا^۸، که هیچ‌کدام حتی نمی‌توانند به سمبولیست بودن تظاهر کنند. در میان مقالات چاپ نخست، مقاله ورنلن از همه همدلانه‌تر است؛ مقاله رمبو یکسره شرح حال دست دوم، همراه با توصیف شعر مصوتها^۹ است؛ در مقاله مالارمه شرحی از جلسات سه‌شنبه‌شها در آپارتمان او آورده و نظرش را راجع به زبان، به‌درستی، وصف کرده است: «بدین ترتیب، حتی نوعی تصنع در کاربرد کلمات، آن تصنع ظاهری که ناشی از کاربرد واژه‌ها به صورتی است که گویی پیش از آن هرگز به‌کار برده نشده‌اند، آن کاوش موهوم در طلب زبان دست‌نخورده و بکر، نیست مگر نشانه بیرونی منتهای عدم رضایت از حتی بهترین کاری که از آنها ساخته است» (ص ۷۰-۷۱). در مقاله کوتاهی که درباره لافورگ نوشته، از لحاظ توصیف صفات ممیز شاعر، دلی که به حال خود می‌سوزاند، خنده‌اش، ناتوانی او در «تشخیص کنایه از ترحم»، بسیار موفق است (ص ۶۰)، اما غالباً، حتی در مقاله خوش دربارۀ ورنلن، به خیالپردازیهای فرعی دست می‌زند. در وصف تلاش ورنلن برای یافتن کلمۀ مناسب، می‌گوید: «ورنلن می‌داند که واژه‌ها بدگمان‌اند، عاری از بدخواهی نیستند، و با پایداری نامحسوس آب یا آتش در برابر فشار مقاومت می‌کنند. آنها را فقط با مکر یا اعتماد می‌توان به دام انداخت. ورنلن از این دو صفت برخوردار است، و واژه‌ها اری‌یل^{۱۰} او می‌شوند. آنها نه فقط اطاعت بنده از خدایگان، بلکه جانسان را، در عبودیتی شادمانه، به او ارزانی می‌کنند» (ص ۴۸). در آن زمان، این‌گونه سخنان را «نقد خلّاق»^{۱۱} می‌خواندند ولی در واقع طفره رفتن از کار نقد است، کاری که سیمنز، بلافاصله پس از گفته بالا، آن را ناممکن می‌شمارد: «بی‌دلیل نیست که نمی‌توانیم شعر کامل را تجزیه و تحلیل کنیم» (ص ۴۸). ابزارهای سیمنز در کار انتقاد معدودند: مطالعه گسترده، مقداری اطلاعات، و شعور حساس. بهترین کاری که از او ساخته است توصیف کردن با استفاده از استعاره و داوری کردن مؤلف در قیاس با دیگران است.

۸. Prosper Mérimée (۱۸۰۳-۱۸۷۰)، نویسنده فرانسوی داستان کوتاه و رمان و نمایشنامه: Théophile Gautier (۱۸۱۱-۱۸۷۲)، شاعر و رمان‌نویس و منتقد فرانسوی (دربارۀ او - جلد سوم این تاریخ، ص ۵۸-۶۵)؛ Edmond de Goncourt (۱۸۲۲-۱۸۹۶)، رمان‌نویس و مورخ و ادیب فرانسوی که بیشتر آثارش را به اتفاق برادرش (Jules: ۱۸۳۰-۱۸۷۰) نوشت و فرهنگستان و جایزۀ گنکور را بنیان نهاد؛ Leon Cladel (۱۸۳۵-۱۸۹۲)، نویسنده فرانسوی؛ Emile Zola (۱۸۴۰-۱۹۰۲)، رمان‌نویس و منتقد فرانسوی، رهبر مکتب ناتورالیستی (دربارۀ او - بخش اول از جلد چهارم این تاریخ، ص ۲۸-۳۸).

9. Les Voyelles

۱۰. Ariel. موجودی پریوار در نمایشنامۀ طوفان شکسپیر. پراسپرو (Prospero) او را از بند اسارت ساحرهای رها می‌کند و او، که سراسر نور و سرزندگی و نماد خیال آدمی است، وفادارانه به پراسپرو خدمت می‌کند.

11. «creative criticism»

سیمنز پیش از تألیف جنبش سمبولیستی در ادبیات راهی دراز پیموده است. آثار شکسپیر را ویراسته، مقاله‌ای در باره میسترال^{۱۲} نوشته، و کتاب متین مقدمه بر آثار براونینگ^{۱۳} (۱۸۸۶) را تألیف کرده که والتر پیت^{۱۴} طی نقدی آن را تحسین کرده است. در ۱۸۸۹، شاعر جوان به اتفاق هولاک الیس^{۱۵} به پاریس سفر کرد، مقاله‌ای درباره ویلیه دولیل‌آدام برای نشریه اسکار وایلد، دنیای زن^{۱۶}، نوشت و در آن حکایات ظالمانه^{۱۷} را سخت ستود. پس از دو سفر دیگر به پاریس، هوادار اوئیسمانس و ورلن شد. مقالاتش درباره ورلن و ترجمه‌های منظومش موجب ایجاد مناسبات شخصی با شاعر شد. کار ورلن در آن زمان به افلاس کشیده بود و همین امر میل به کمک به او را تشدید می‌کرد. بر اثر کوشش سیمنز، ورلن برای ادای سخنرانی به لندن و آکسفورد دعوت شد و با جیب پُر به پاریس بازگشت. سیمنز در ۱۸۹۳ مقاله‌ای با عنوان «جنبش ادبیات منحن»^{۱۸} نوشت و در آن سمبولیسم و امپرسیونیسم را برچسبهای همگون دانست. سپس می‌گوید که شخصاً عنوان انحطاط را مرجح می‌داند، از این مفهوم در برابر اتهامات مرسوم دفاع می‌کند و معتقد است که انحطاط به معنای افول یا فساد اخلاق نیست بلکه «خودآگاهی شدید» است. «پالایش بغایت تیزبینانه امر پالوده است» (آدمهای نمایش^{۱۹}، ص ۹۷) و سیمنز در مقاله ورلن (۱۸۹۱) به «مکتب کوچک سمبولیست‌های دیوانه» اشاره کرده و در مقاله انحطاط نیز «زبان نامفهوم» مالارمه را «قتل عام» واژه‌ها دانسته است (همان، ص ۱۰۹). گذشت زمان و نفوذ کلام بیتس، دوستش در باشگاه قافیه‌پردازان^{۲۰}، لازم بود تا او به کیش سمبولیسم بگردد. بیتس نیز چیزهایی درباره شاعران فرانسوی از سیمنز آموخت (زندگینامه، ص ۲۱۳ - ۲۱۴)، و در ۱۸۹۴ که به پاریس سفر کرد، به اتفاق سیمنز

۱۲. Frédéric Mistral (۱۸۱۳ - ۱۹۱۴)، شاعر فرانسوی که به زبان پرووانسی هم شعر می‌سرود. در ۱۹۰۴ جایزه ادبی نوبل به او اهدا شد.

13. *Introduction to the Study of Browning*

۱۴. Walter Pater (۱۸۳۹ - ۱۸۹۴)، مقاله‌نویس و منتقد انگلیسی. درباره او - بخش دوم از جلد چهارم این تاریخ، ص ۱۹۱ - ۲۱۳.

۱۵. Havelock Ellis (۱۸۵۹ - ۱۹۳۹)، عالم و ادیب انگلیسی.

16. *Woman's World*

۱۷. *Contes cruels*، نوشته ویلیه دولیل‌آدام.

18. «Decadent Movement in Literature»

19. *Dramatis Personae*

۲۰. Rhymers Club. گروه شاعرانی که از سال ۱۸۹۱ به مدت دو یا سه سال در رستورانی جلسات شعرخوانی تشکیل می‌دادند. بیتس و داوسن و جانسن و سیمنز و دیویدسن از جمله اعضای گروه بودند و در ۱۸۹۲ و ۱۸۹۴ دو مجموعه شعر منتشر کردند.

به تماشای نمایشنامه آکیل^{۲۱} رفت و با ورلن و مالارمه ملاقات کرد. اما بیتس به زبان فرانسوی مسلط نبود و به‌گرویدن به سمبولیسم نیاز نداشت. سیمنز نیاز داشت، اما، نهایتاً اعتقادش نیم‌بند بود. اشتیاق او را به شاعران فرانسوی نمی‌توان انکار کرد ولی، چنانکه خود او در اهدانامه کتاب به بیتس متذکر می‌شود، گرایشش به امر رازآمیز «احتمالاً» بسیاری را متعجب خواهد کرد. اسباب تعجب شما نخواهد شد. زیرا شما شاهد بوده‌اید که من، با تردید ولی ناگزیر، به تدریج راهم را در آن مسیری یافته‌ام که همیشه مسیر طبیعی شما بوده است» (جنبش، بیست). اما سیمنز مسلماً همه راه را نپیمود، و بسا که این امر معلول عقل سلیم و پیوندهای مستحکم او با استادان اصیلش باشد: با سوئینبرن و پتر، و نیز با دبلیو. ای. هنلی^{۲۲} که با تعجب مشاهده می‌کنیم سیمنز او را نخستین پیش‌قراول «آیین نو در شعر» وصف می‌کند (تبعاتی در دو سنت ادبی، در مجموعه آثار^{۲۳}، ۸: ۴۴ و بعد).

جنبش سمبولیستی در ادبیات تنها کتاب سیمنز است که هنوز فراموش نشده است. این منصفانه نیست، زیرا او تألیفات فراوان دارد و درباره تقریباً همه رجال ادبی قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم انگلیس و فرانسه مطالبی نوشته و غالباً، در محدوده منابعی که در دسترس داشته، نوشته‌هایش تیزبینانه و نقادانه است. مثلاً در مقاله دان^{۲۴} (۱۸۹۹) کیفیت شور و حال او را به خوبی به ضابطه درمی‌آورد. «جذبه‌ای که در آن ذهن مقدم بر همه چیز است، جذبه معقول، و با وجود این تا حد خشونت اوج می‌گیرد» (رجال چندین سده^{۲۵}، ص ۹۷). جرج مردیت^{۲۶} را در مقام شاعر مورد انتقاد قرار داده و ارزیابی تقدیم به خدای ناشناخته عشق نوشته کاوانتری پتمور^{۲۷}، اگر آن را با نگرش انتقادی به فرانسیس تامسن^{۲۸} مقایسه کنیم، غیرعادی است. نوشته‌اش «جلال کهنه‌پاره‌ها و وصله‌هاست، بالماسکه آشوب است» (تبعاتی در دو سنت ادبی، ص ۷۹)، ضیافت تریمالکیو^{۲۹}، «و فور

۲۱. Axel. یکی از نمایشنامه‌های ویلیه دولیل آدام.

۲۲. W. E. Henley (۱۸۴۹-۱۹۰۳)، شاعر و ادیب انگلیسی.

23. *Studies in Two Literatures*, in *Collected Works*

۲۴. John Donne (۱۵۷۲-۱۶۳۱)، شاعر انگلیسی و سرآمد شاعران مکتب شعر متافیزیکی (درباره این گروه ← metaphysical poets، جلد اول این تاریخ، ص ۴۳۴).

25. *Figures of Several Centuries*

۲۶. Gorge Meredith (۱۸۲۸-۱۹۰۹)، رمان‌نویس و شاعر و منتقد انگلیسی.

۲۷. نوشته Coventry Patmore (۱۸۲۳-۱۸۹۶)، شاعر انگلیسی، *To the Unknown Eros*.

۲۸. Francis Thompson (۱۸۵۹-۱۹۰۷)، شاعر انگلیسی.

۲۹. Trimalchio. آدم داستانی مبتدلی در ساتیریکون (*Satyricon*) منتسب به پترونیوس (در گذشته ۶۶ میلادی). تریمالکیو دوست می‌داشت که ثروت بی‌حساب خود را به رخ همگان بکشد و از جمله ضیافت بسیار باشکوه و

بر روی هم انباشته، اسراف متظاهران، [است] که امتلا می‌آورد؛ و، برخلاف تریمالکیو، دربارهٔ او نمی‌توان گفت «Omnia domi nascuntur»^{۳۰} (همان، ص ۸۲). اما به کتاب جنبش رمانتیک در شعر انگلیسی^{۳۱} ([پس از این: جنبش رمانتیک]، ۱۹۰۹) به ناحق بی‌اعتنایی شده است. واقع امر این است که ترتیب مطالب کتاب نامناسب است. تنها نویسندگانی را موضوع بحث قرار داده که در قرن هجدهم به دنیا آمده‌اند و در قرن نوزدهم درگذشته‌اند، و به ترتیب تاریخ تولد نویسندگان به آنها پرداخته و طرح‌های اجمالی، شامل یکی دو بند غالباً شوخ‌طبعانه، دربارهٔ شاعرانی از جان هیوم (۱۷۲۲ - ۱۸۰۸) گرفته تا تامس هود^{۳۲} (۱۷۹۹ - ۱۸۴۵) را با مقالات مفصل دربارهٔ بلیک و وردزورت و کولریج و لندر^{۳۳} و بایرون و شلی و کیتس درهم آمیخته است. در مقدمهٔ کتاب، ناشیانه به موضوع ماهیت شعر و ماهیت رمانتسم می‌پردازد و نتیجه می‌گیرد که «شعر به صورت اعتراف شخصی، یا فراخواندن خاطرات، یا "لحظهٔ ابدی شده" تحقق یافته است»، ولی نظر مزبور با این گفته‌اش تناسب ندارد که «دریافتند که غایت شعر این است که شعر باشد» (جنبش رمانتیک، ص ۲۰). اما پافشاری او دربارهٔ نظریهٔ شعر برای شعر به او فرصت می‌دهد که زمینه و منابع و رشد تاریخی را نادیده بگیرد (صریحاً آرای کورثپ و برونیتیر^{۳۴} را رد می‌کند [ص ۱۰])، و معیار لحظهٔ شعری، افسون، و شدت شور و حال را برکشد. با استفاده از همین معیار، کل قرن هجدهم را تقبیح می‌کند و آن را وقفه‌ای در سنت بزرگ و خلاق شعر انگلیسی می‌داند و به اسکات و ساودی^{۳۵} و هرکس دیگر که به نظرش به داستانسرایی یا پندآموزی یا لفاظی منظوم مشغول بوده، یا صرفاً شعر توصیفی یا حاوی ظرایف هجایی سروده، شدیداً حمله می‌کند. با همهٔ اینها، نوشته‌های جان کُیر (کشف خودش) و

→ عظیمی برپا کرد که در آثار ادبی بارها به آن اشاره شده است. او الگوی گتسی (Gatsby) در رمان گتسی بزرگ (۱۹۲۵) نوشته اف. اسکات فیتس جرالده است. فیتس جرالده نخست بر آن بود که رمان خود را ضیافت تریمالکیو (Trimalchio's Banquet) بنامد.

۳۰. «همهٔ چیزها خانگی است» یا، در خانه تهیه شده است. منقول از باب سی و هشتم کتاب ساتیریکون.

31. *The Romantic Movement in English Poetry*

۳۲. John Home (۱۷۲۲ - ۱۸۰۸)، نمایشنامه‌نویس و روحانی اسکاتلندی: Thomas Hood (۱۷۹۹ - ۱۸۲۵)، شاعر و فکاهه‌نویس انگلیسی.

۳۳. Walter Savage Landor (۱۷۷۵ - ۱۸۶۴)، شاعر و نویسندهٔ انگلیسی.

۳۴. William J. Courthope (۱۸۴۲ - ۱۹۱۷)، منتقد و مورخ ادبی انگلیسی: Ferdinand Brunetiere (۱۸۴۹ - ۱۹۰۶)، ادیب و منتقد فرانسوی. دربارهٔ او - بخش اول از جلد چهارم این تاریخ، ص ۸۵ - ۱۰۰.

۳۵. Walter Scott (۱۷۷۱ - ۱۸۳۲)، رمان‌نویس و شاعر اسکاتلندی: Robert Southey (۱۷۷۴ - ۱۸۴۳)، شاعر رمانتیک انگلیسی. دربارهٔ او - جلد دوم این تاریخ، ص ۱۴۸ - ۱۴۹.

جرج گُرب^{۳۴} را با همدلی بسیار مورد بحث قرار می‌دهد، گو اینکه از این نیز شکایت دارد که «چه پندار غریبی، که حقیقت، بدون زیبایی، می‌تواند در هنر جایی داشته باشد» (ص ۶۰).

مقالات او دربارهٔ شاعران عمده آکنده از جمع‌بندیهای نظری است که ممکن است برخی غیرمنصفانه یا هوادارانه باشند ولی غالباً درست به هدف اصابت می‌کنند. بلیک راه که قبلاً طی کتابی سنجیده (۱۹۰۷) به شرح آثارش پرداخته و او را نه عارف، بلکه پیرو مسلکی مانند مسلک نیچه معرفی کرده بود، در این کتاب چنین توصیف می‌کند که سرایندهٔ «شعر ذهن، شعری ذاتاً انتزاعی» است. «در جهان شعر بلیک، مردان و زنان را راه نیست، فقط غریزه‌های بدوی است و نیروهای خیال» (جنبش رمانتیک، ص ۴۲). وردزورت را متقسم میان دو صدای شاعرانه‌اش مشاهده می‌کند: یکی صدای پیشگویی به زبان الوهی و دیگری ورآجی کردن مانند ابله روستا (ص ۸۰). وردزورت قادر نیست «هوا و هوس را از شَم و احساس» بازشناسد (ص ۷۸). شعر کولریج در قویلای قَاَن به اوج خود می‌رسد و از لحاظ «روش کاربرد رؤیا» مشابه شعر مالارمه است (ص ۱۴۰). سپس سیمنز به چهره‌پردازی روان‌شناختی می‌پردازد، از «شعور عاری از هیجان» و «قطره قطره سرریز شدن احساس مسدودشده، نوعی نَشَب اخلاقی» در کولریج سخن می‌گوید (ص ۱۲۴)، به «لفاظهای خاکسارانه» او حمله می‌کند (ص ۱۲۵)، ولی نقد ادبیش را به آسمان برمی‌کشد. با توجه به معیار «افسون» و «لحظه شعری» سیمنز، تعجب‌آور است که مقالهٔ بایرون، در تأکید بر صداقت بایرون و عواطف انسانی صریح و آشکارش، با نظری مساعد نوشته شده است، گو اینکه از «فقدان فضا» و «فقدان "بینش درونی"» در آثار او شاکی است (ص ۲۴۸). شلی را در مقام شاعر تغزلی تحسین می‌کند، ولی به پیام او چندان توجه نمی‌کند. «چیزی به ما نمی‌آموزد، ما را به جایی رهنمون نمی‌گردد، اما می‌گردد و مانند پرندهٔ دریایی به این سو و آن سو پرواز می‌کند» (ص ۲۸۱). کیتس «جانوری بالفطره است که معنای گناه هرگز به ذهنش خطور نکرده است» (ص ۳۰۴). به نظر سیمنز، کیتس «طلایه‌دار هنر برای هنر» است (ص ۳۰۶). او فاقد ساختار فکری است. و روحش و معنای جهان هستی باعث نگرانی او نمی‌شود (ص ۳۰۳، ۳۱۱). مراقبه برایش بصیرت باطنی به ارمغان نمی‌آورد (ص ۳۰۳). حالت انفعالی، عینیت، و عاری از جنبهٔ شخصی بودن آثار او را تحسین می‌کند. «اگر خواستار نظرگاه هستید، به آثار شلی و وردزورت رجوع کنید؛ اما نزد کیتس فقط نظرگاه آفتاب را خواهید یافت» (ص ۳۱۴). این نظرها

۳۴. John Clare (۱۷۹۳-۱۸۶۴)، شاعر انگلیسی؛ George Crabbe (۱۷۵۴-۱۸۳۲)، شاعر انگلیسی.

غالباً حاوی تفسیر پذیرفته شده است، پیش از ارزیابی مجددی که بعداً صورت گرفت: پیش از آنکه میدلتن مری در کتاب کیتس خود به توصیف مجاهدات روح او بپردازد یا سوسیالیست‌ها شلی را از خودشان بدانند — بگذریم از فاستر دیمن یا نور تروپ فرای^{۳۷} که به رمزگشایی کتابهای پیشگویانه بلیک پرداخته‌اند یا احساس تازه نسبت به بینش مکاشفه‌ای وردزورت که جفری هارتمن^{۳۸} مطرح کرده است. اما چنین چکیده‌ای برای زمان سیمنز ارزشمند است. حتی شاید بتوان گفت که این کتاب بازپسین نمونه نقد استعاری^{۳۹} است که بر پایه مفهوم شعر به منزله لحظه پرشور و احساس تألیف شده است. نقد به وسیله استعاره در انگلستان سنت طولانی دارد و از زمان هزلت و لم^{۴۰} آغاز شده است. این شیوه تا جایی درست است که هدف توصیف و ارزیابی اثر هنری را متحقق کند. نزد سیمنز بیشتر اوقات چنین است، اما گاهی عنان از دستش رها می‌شود. مثلاً درباره شعر لندر می‌گوید که «عطری در فضای پیرامون شعرش منتشر است، گویی قرن‌ها در صندوقچه‌های چوب سدر لبنان و در میان ادویه نگهداری شده باشد.» آنگاه مصراع زیر را نقل می‌کند.

ما همانیم که خورشیدها و بادها و آب‌ها بسازندمان

و می‌گوید: «در روزهای گرم و آرامی که در ساحل دریا دراز می‌کشیدم و صدایی جز تکرار یکنواخت امواج در پایین پایم به گوش نمی‌رسید، یونانیان^{۴۱} را خواندم، و شعرها با محیط اطرافم ناهماهنگ نمی‌نمود» (ص ۱۷۹). در صفحه بعد می‌گوید که شعرهای یونانیان «جملگی برجستگی اندک دارند؛ سطح آنها را می‌توانید لمس کنید، ولی نمی‌توانید

۳۷. Foster Damon (۱۸۹۳ - ۱۹۷۱)، شاعر و ادیب امریکایی: Northrop Frye (۱۹۱۲ - ۱۹۹۱)، منتقد و نظریه پرداز کانادایی. در نظر او، ادبیات قلمرو کلام قائم به ذات و مستقل و محصول عظیم و پیچیده تخیل بشری و به مثابه «طبیعتی ثانوی» است که همواره، با استفاده از صورتهای ازلی خود، در حال رشد و شکوفایی است. مهمترین تألیف او *The Anatomy of Criticism* (۱۹۵۷): ترجمه فارسی: تحلیل نقد، ترجمه صالح حسینی، تهران: نیلوفر، (۱۳۷۷) است. کتاب *The Educated Imagination* او نیز به فارسی ترجمه شده است: تخیل فرهیخته، ترجمه سعید ارباب شیرانی، تهران، مرکز نشر دانشگاهی، چاپ دوم، ۱۳۷۲.

38. Geoffrey Hartmann

39. metaphorical criticism

۴۰. William Hazlitt (۱۷۷۸ - ۱۸۳۰)، جستارنویس انگلیسی: Charles Lamb (۱۷۷۵ - ۱۸۳۴)، منتقد و جستارنویس انگلیسی. درباره هر دو - فصل هفتم از جلد دوم این تاریخ. *Hellenics*، بازگویی منظوم اساطیر یونان باستان، سروده لندر (۱۸۴۷).

دورشان قدم بزنید.... بیشتر به آثار فلکسمن^{۴۲} شبیه‌اند تا به پیکر تراشی یونانی، و به همین منوال. تحلیل معقول گفتهٔ سیمنز این است که شعر لندر بر سنتی طولانی مٔکی است، یونانیان یکنواخت است و مایه‌ای از تصلب و بی‌روحی و بی‌رنگ و آبی آثار فلکسمن در آن یافت می‌شود. اما سیمنز نمی‌تواند منظورش را صاف و ساده بیان کند و باید به دُرْدانه‌های خیال و آثار قلمی زیبای خود مجال عرض اندام دهد.

تی. اس. الیوت، در اشاره به کتاب متأخر و بد سیمنز، تبعات در نمایش دورهٔ الیزابت^{۴۳} (۱۹۱۹)، او را منتقد ذوق‌مداری^{۴۴} می‌داند که شعر دل‌انگیز او «به نثر انتقادی‌اش سرریز کرده است» (بیشهٔ مقدس [۱۹۲۰]، ص ۳). حملهٔ شدید الیوت به ترجمهٔ سیمنز از شعرهای بودلر («بودلر در زمان ما» در برای نسلات اندروز^{۴۵} [۱۹۲۸]، ص ۸۶-۹۹) در فرو رفتن او به بوتهٔ فراموشی مؤثر بود. اما سیمنز هم تبعات در نمایش دورهٔ الیزابت و هم ترجمهٔ شعرهای بودلر را در زمانی به انجام رسانید که از بیماری روانی بهبود نسبی یافته بود (۱۹۰۸). همهٔ آثار بعدی او نه تنها آشفته و غالباً نامنسجم است، بلکه آمیخته به وسواسهایی است که آنها را فقط می‌توان بیمارگونه خواند. بودلر نیز به همین ترتیب با تعبیرات شیطانی و زمخت وصف شده و حتی راجع به کاندرد^{۴۶} گفته است که «مانند عنکبوت است که پاهایش را به درون تاریکی می‌برد.... در مرکز شبکهٔ تارهایش، با طعنه‌ای فطری جلوس کرده و مسایل انسانی را، آرام و بی‌اعتنا، سنگدلانه تشریح می‌کند... نیرویی شوم، اهریمنی قدرتمند، نامرئی، زهرآگین، فریبنده، در پس طعنه کمین کرده است و، محض انبساط خاطر خویش، تخم شر می‌ریزد» (آدمهای نمایش، ص ۱-۲). جای تعجب نیست که کاندرد نرم‌خوی زبان به اعتراض گشود: «نمی‌دانستم که "دلی سیاه" و "روحی ضداخلاق" دارم.... نمی‌دانستم که سنگدلی مایهٔ لذت من است و خونریزی مشغلهٔ وسواس‌گونهٔ ذهنم» (نامه مورخ اوت ۱۹۰۸، نقل‌شده در کتاب آرتر سیمنز، تألیف لومبرو^{۴۷} ص ۲۳۲). لکن او را بخشود و، در روستایی واقع در کنت، دوست و همسایه‌اش شد. سیمنز در ۱۹۴۵ در همان‌جا، در هشتاد سالگی، درگذشت، در حالی که از افول ستارهٔ شهرتش سالها می‌گذشت.

۴۲. John Flaxman (۱۷۵۵ - ۱۸۲۶)، پیکر تراش و طراح انگلیسی. طرحهایی برای ایلید و اودیسه و ترازی‌های ایشیل تهیه کرد.

43. *Studies in Elizabethan Drama*

44. impressionistic

45. «Baudelaire in our Time» in *For Lancelot Andrewes*

۴۶. Joseph Conrad (۱۸۵۷ - ۱۹۲۴)، رمان‌نویس انگلیسی لهستانی‌ال‌اصل.

47. Lhombreaud, Arthur Symons

جرج مور (۱۸۵۲ - ۱۹۳۳)

پیش از سیمنز، علاقه به سمبولیست‌های فرانسوی در نوشته‌های متقدم جرج مور^۱ مشهود است. مور در ۱۸۷۳ از ایرلند به پاریس رفت و تا ۱۸۸۰ در آنجا سکونت اختیار کرد. در آغاز می‌خواست نقاشی پیشه کند ولی بعداً به جریان زندگی ادبی فرانسه پیوست و در *اعترافات مرد جوان*^۲ ([پس از این: *اعترافات*]، ۱۸۸۸) به شرح جسورانه و شوق‌آمیز آن پرداخت. در آنجا و نیز در مقالاتی که زیر عنوان *برداشتها و آراء*^۳ ([پس از این: *برداشتها*]، ۱۸۹۱) گردآوری شده شاعران جدید فرانسوی را به صورتی اجمالی و غالباً براساس اطلاعات اندک معرفی کرده است. مور نخستین کسی است که، به زبان انگلیسی، افسانهٔ حیات رمبو را بازگو می‌کند و به توصیف لافورگ، «این واتو^۴ café-concert^۵» (۱) می‌پردازد. اگرچه شخص مالارمه را دوست می‌داشت، شعرهایش را «خطاهای ذهنی پالوده» می‌شمرد. گوتیه و ورلن شاعران فرانسوی محبوب اویند. با بی‌میلی رایج در آن زمان نسبت به هوگو و شیوه‌ای که در ترسیم خدا به کار برده موافق است: «بازو در بازوی او [خدا] انداخته است و او را به این سو و آن سوی جهان می‌دواند.» فقر و فلاکت بازسین روزهای عمر ورلن را شاهد بوده و به همین جهت تضاد میان زندگی و شعر موسیقایی و روحانی او برایش بسیار جالب است. (*اعترافات*، ص ۳۴۰، ۳۵۰؛ نامه‌های جرج مور به ادوار دوزاردن [۱۹۲۹]؛ «شاعری بزرگ» در *برداشتها*^۶، (ص ۸۵-۹۴). اگرچه رمان‌های متقدم مور از لحاظ درونمایه و شیوهٔ داستان‌سرایی نسبتاً ناتورالیستی و حتی زولوار است، با ادوار دوزاردن^۷ طرح دوستی ریخت و با او به مکاتبه پرداخت و نسبت به نظریه‌های سمبولیستی نظرش مساعد شد.

مور در ۱۹۰۱ به ایرلند بازگشت و به بسط هنر نمایش در ایرلند کمک کرد؛ اما عضو

1. George Moore

2. *Confessions of a Young Man*3. *Impressions and Opinions*

4. Antoine Watteau (۱۶۸۴-۱۷۲۱)، نقاش فرانسوی. صحنه‌های نمایشی را به تصویر می‌کشد.

5. کافه‌ای با ساز و آواز.

6. *Letters from George Moore to Edouard Dujardin*; «A Great poet» in *Impressions*.

7. Edouard Dujardin (۱۸۶۱-۱۹۴۹)، روزنامه‌نگار و نویسندهٔ فرانسوی؛ وابسته به سمبولیست‌های

فرانسوی.

دیررسیده جنبش رنسانس ادبی ایرلند بود و هرگز کاملاً به آن ایمان نیاورد. در این زمینه با جویس هم عقیده است که «اگر یک ایرلندی بخواهد خودش باشد، باید از ایرلند بگریزد» (درو و بدرود، به کوشش کارا، ۱: هشت).^۸ دوران اقامت در ایرلند موفقیت‌آمیز نبود، و در مورد همکاری در زمینه نمایشنامه‌نویسی میان او و بیتس نزاع در گرفت. شرح لاف‌زنانه و بدخواهانه‌های و حتی فحش‌آمیز این سالها در درود و بدرود (۵ جلد، ۱۹۱۱-۱۹۱۴) مؤید این نظر است.

تنها در نوشته‌های متأخر مور می‌توان چیزی یافت که بتوان نام نقد به آن داد. گلچین شعر ناب^۹ ([پس از این: گلچین]، ۱۹۲۴) بر نظریه‌ای مشخص مبتنی است که هم در پیشگفتار تشریح شده و هم در مکالمه‌ای در گفت‌وگوهای خیابان /یبری^{۱۰} ([پس از این: گفت‌وگو]، ۱۹۲۴). شعر ناب شعر رها از قید اندیشه و مفاهیم ذهنی و اخلاقیات و تبلیغات است: رها از قید عاطفه شخصی است، شعر چیزهاست و نه احساسها. «شاعر فارغ از شخصیت خویش به آفرینش می‌پردازد». مور شاکی است که هنر نوین «فاقد پاکی بینش» است. «لاله»^{۱۱} گوته را از آن رو تحسین می‌کند که «شائبه ذهنی آن را ضایع نکرده است». «شائبه‌ای که آن را حتی در «اود» خطاب به پاییز»^{۱۲}. کیتس هم مشاهده می‌کند (گفت‌وگو، ص ۲۲۳، ۲۳۰: گلچین، ص ۲۰: مور، از روی بی‌دقتی، شعر کیتس را «سنت» خطاب به پاییز» خوانده است).^{۱۳} شعرهایی که با تعریف شعر آرمانی او تطابق دارند و در گلچین آمده‌اند عبارتند از ترانه‌های شکسپیر، برخی شعرهای تغزلی دوره الیزابت سروده کمپین و بن جانسن و هریک^{۱۴} و دیگران، نمونه‌های متعدد از شعرهای مقدم بلیک، «قوبیلای قآن»، چند سروده شلی از جمله «سرود نیایش پان» و «ابر»، «ماریان» و «بانوی شلت»^{۱۵} از تنیسن، و قطعه‌های متعدد سروده پو و چندین شعر از ماریس. در میان شعرهای وردزورت، هیچ‌یک حایز شرایط نشده است مگر «سهره سیزرنگ»^{۱۶} و اما در مورد «سنت» پل وستمنستر^{۱۷}، مور معتقد است که شاید «تصویر زیبای شهر بر فراز رود در سحرگاهان نبوده که شاعر را متوقف کرده، بلکه به این امید

8. *Hail and Farewell*, ed. Carra.9. *An Anthology of Pure Poetry*10. *Conversations in Ebury Street*

11. «La Tulipe»

12. «Ode to Autumn»

۱۳. Edmund Campion (۱۵۴۰ - ۱۵۸۱)، شاعر و موسیقیدان انگلیسی؛ Ben Jonson (۱۵۷۲ - ۱۶۳۷)، شاعر و نمایشنامه‌نویس و منتقد انگلیسی؛ Robert Herrick (۱۵۹۱ - ۱۶۳۳)، شاعر انگلیسی.

14. «Hymn to Pan»; «The Cloud»; «Mariana»; «The Lady of Shallott»

15. «The Green Linnet»

۱۶. اشاره به «سنت» وردزورت موسوم به «Composed Upon Westminster Bridge»

ایستاده که شاید بار دیگر ذی‌روحی را در طبیعت مشاهده کند.» این شعر «زیر عنوان دعوتِ منظوم به دین تازه قرار می‌گیرد» (گلچین، ص ۳۰-۳۱، ۱۹-۲۰). استدلال مور و معیار اصلی او معقول است، و مفهوم شعر «ناب» هم از مفهوم برمون، که آن را با دعا همسان دانست^{۱۷}، یا از مفهوم بی‌پیرایه کمال مطلوب والری، کمتر نیست. اما بسیار بعید است که درج شعر مارول، «شکایت "نیمف" پس از مرگ "فانی" او»^{۱۸} بر پایه درک درست آن استوار بوده است. مور خواستار توصیف نیست، خواهان خیال‌بندی، وضوح تصویرها، و دنیای مجسمی است که در مقام رمان‌نویس و منتقد رمان در پی آن بود. در سالهای نخست، زولا بر مور تأثیر عمیق برجا گذاشته بود. نخستین رمان او، عاشق امروزی^{۱۹} (۱۸۸۳)، تقلید ناشیانه از استاد است. (۲) اما چندی نگذشت که به محدودیت‌های زولا و روش او واقف شد («برداشتهای من از زولا»^{۲۰} برداشتها، ص ۶۶ - ۸۴، و اعترافات، ص ۳۶۴، ۳۸۰). رئالیسم خیال‌انگیز بالزاک و تورگنیف^{۲۱} را ترجیح می‌داد. «حکمت و تخیل ملکوتی بالزاک از هر نویسنده دیگر [از جمله شکسپیر] بیشتر است.» مور به خوبی متوجه اشتغال خاطر بالزاک به مسایل تاریخی و «قدرت او در مقایسه و مواجهه زمان خویش با گذشته بلاواسطه» است. (۳) جاذبه تورگنیف برایش حتی محسوس‌تر است، گو اینکه به تفاوت میان «آتش و انفجار بالزاک» و «تُنک‌مایگی و خویشتنداری آزارنده» تورگنیف اذعان می‌کند. داستانهای کوتاهش را به سبب «اعمال ناگهانی آنها و رها بودن از قید روان‌شناسی» بسیار می‌پسندد و می‌کوشد تا در داستانهای ایرلندی خویش، مزرعه بی‌نام^{۲۲} (۱۹۰۳)، از آنها تقلید کند. رمان تحلیلی مغرب‌زمین را با حکایت سراسر شرقی، که در نظر او تورگنیف نمایندۀ آن است، ساده‌لوحانه مقایسه کرده است. مور می‌داند که تورگنیف در نوشته‌هایش از تجارب خویش و الگوهای برگرفته از

۱۷. Abbé Henri Bremond (۱۸۶۵-۱۹۳۳)، منتقد و مورخ ادبی فرانسوی. در کتاب تاریخ ادبی ادراک دینی در فرانسه (*Histoire littéraire du sentiment religieux en France*، دو جلد، ۱۹۱۶-۱۹۳۳) پیوندهای میان شعر و عرفان و رمانتیسم و دین را بررسی کرده است. ضمناً در ۱۹۲۶ مقاله‌ای با عنوان «شعر ناب» («La Poésie pure») منتشر کرد که در نگرش معاصر به شعر تأثیری زودگذر داشت.

۱۸. «Nymph Complaining for the Death of her Faun». در اساطیر یونان و روم، nymph به موجودات مؤنثی گفته می‌شود که تجسم شخص‌انگاره رودها و کوهها و جنبه‌های دیگر طبیعت، و جوان و زیبا و سرخوش و دوستدار موسیقی و رقص‌اند. faun در اساطیر رومی به موجوداتی اطلاق می‌شود که پیکر مرد ولی شاخ و گوش دم و گاهی پای بز دارند. Andrew Marvell (۱۶۲۱-۱۶۷۸)، شاعر متافیزیکی انگلیسی؛ درباره شاعران متافیزیکی - جلد اول این تاریخ، ص ۴۲۸.

19. *A Modern Lover*

20. «My Impressions of Zola»

۲۱. Ivan Turgenev (۱۸۱۸-۱۸۸۳)، رمان‌نویس روس.

۲۲. *Untitled Field*. از «untitled» معنای «فاقد سند مالکیت» نیز می‌توان استنباط کرد.

زندگی واقعی استفاده می‌کند و تیزبینانه متذکر می‌شود که تورگنیف همیشه الگوهای خود را خوب درک نمی‌کند: بازاروف را آفریننده‌اش شفاف ندیده است و از این رو مور خاک بکر را به پدران و پسران ترجیح می‌دهد^{۲۳} (برداشتها، ص ۴۷، ۶۰، ۶۳ - ۶۴، ۵۸). ارزیابیهای ذوقی خود را در کتابهای متأخر خویش، اقرارها^{۲۴} و گفت‌وگوهای خیابان ایبری، مشروحتر بیان کرده است. مور خود را از دست اداهای دهه ۱۸۹۰ رها کرده است^{۲۵} و می‌گوید که برداشتها و آراء کتابی حاوی «مطالب پراکنده و عجیب و غریب» و فاقد وحدت موضوع و زبان است (گفت‌وگو، ص ۳۶، ۹۵). اما در کتابهای جدید، با قالب آزاد مکالمات ابداعی، مور منکراتی به مراتب بدتر از عجایب و غرایب مرتکب می‌شود. به غرض ورزشهای خشونت‌آمیز می‌پردازد، تظاهر به جهل می‌کند، تقریباً تمام آثار رمان‌نویسان رقیب را یکسره رد می‌کند، و در فاصله چند صفحه، بی‌پروا گفته‌های خود را تکذیب می‌کند یا نظرش را تغییر می‌دهد. در موارد بسیار، هنگامی که می‌خواهد با تردستی ابلهانه عقاید و آراء را با هم سازگار سازد، می‌توان دستش را رو کرد. مثلاً در مقاله‌ای درباره تورگنیف در فورتنایتلی ریویو^{۲۶} (دوره جدید ۴۸ [۱۸۸۸: ۲۳۹] می‌گوید: «تالستوی [کذا] را نخوانده‌ام اما مانند گابوریو^{۲۷} [نویسنده رمان‌های جنایی] است با جاشنی^{۲۸} روان‌شناختی. آن هم از نوع نامرغوبش.» و به این ترتیب گفته‌ای شوخ‌طبعانه را که تودور دو ویزوا^{۲۹} از قول زولا درباره داستایفسکی نقل کرده است (در روو اندیپاندانت^{۳۰}، ژانویه ۱۸۸۷) به خود نسبت می‌دهد. اما در ۱۸۹۴ برای ترجمه مردم فقیر داستایفسکی، که با تصویری اثر آبری بیردزلی^{۳۱} منتشر می‌شد، مقدمه‌ای با نظر مساعد نوشت. در آنجا اعتراف می‌کند که زمانی درباره جنایت و مکافات نوشته است که «گابوریو با جاشنی روان‌شناختی» است و عذرخواهی می‌کند. «میل به شوخ‌طبعی مردم را

۲۳. Bazarov، قهرمان رمان پدران و پسران تورگنیف. خاک بکر هم از رمان‌های تورگنیف است.

24. *Avowals*

۲۵. the nineties. به زبان فرانسوی آن را «fin de siècle» می‌نامند و به طور کلی برای اشاره به ویژگیهای مورد نظر از واژه decadence (در زبانهای انگلیسی و فرانسوی) هم استفاده می‌کنند. درباره این مفهوم - جلد سوم این تاریخ، ص ۴۵۸ - ۴۵۹.

26. *Fortnightly Review*

۲۷. Emile Gaboriau (۱۸۳۲ - ۱۸۷۳)، بنیانگذار رمان جنایی در فرانسه و متأثر از نوشته‌های ادگار آلن پو.

۲۸. sauce. مجازاً به معنای پررویی و وقاحت نیز هست.

۲۹. Tëodor de Wyzewa (۱۸۶۳ - ۱۹۱۷)، لهستانی‌الصل و سخنگوی برجسته نهضت سمبولیستی.

30. *Revue indépendante*

۳۱. Aubrey Beardsley (۱۸۷۲ - ۱۸۹۸)، نقاش انگلیسی.

به بیان عباراتی می‌کشاند که بعداً موجب تأسفشان می‌شود. با وجود این، گفته مذکور را «کلاً ناموجه» نمی‌داند. از مردم فقیر تجلیل می‌کند، ولی معتقد است که به کمال آثار تورگنیف نیست زیرا تورگنیف «بزرگترین هنرمند از زمان باستان تاکنون» است (پیشگفتار). رقیبان تورگنیف و بالزاک را عموماً تنزل مقام می‌دهد. مادام بواری به خوبی اوژنی‌گرانده نوشته نشده است.^{۳۲} مور مایل است درباره «روایت صلب و بی‌حرکت و جملات کوتاهی که مانند پرندۀ پر و بال بسته است، با صفت مقدّر در وسط هریک از آنها، افشاگری کند.» اعتقاد شگفت‌انگیز به واژه مقدّر را نمی‌تواند درک کند. اما، با همه اینها، فلور از زولا و دوده^{۳۳} و برادران گونکور بهتر است (اقرارها، ص ۲۳۵ - ۲۳۷). مور از تالستوی نیز به سبب «خلقیات زشت» او بیزار است، و او را «جانوری وحشی» وصف می‌کند که «میله‌ها [ی قفس] را محکم می‌کشد و می‌کوشد تا از حیوانیت خویش بگریزد.» «نور سپید و سوزان» و «تند و ناخوشایند» تالستوی او را منزجر می‌کند (اقرارها، ص ۱۴۴، ۱۳۲؛ گفت‌وگو، ص ۱۳).

اظهاراتش درباره رمان انگلیسی نیز به خشونت مبالغه‌آمیز در بیان و رد کردهای سهل و ساده گرایش دارد. چون تام جونز «کتابی یکسره درون‌تهی و فاقد شعور و احساس از هر نوع آن، اعم از ذهنی یا جسمی است.» پس تعجب‌آور نیست که مور نویسنده آن، استرن، را تحسین می‌کند. «سفر احساساتی، شاید بیش از هر کتاب دیگر عصر جدید، دنیای باستان را به یاد می‌آورد،» و چیزی نظیر دافنیس و خلوت^{۳۴} است (اقرارها، ص ۱۸، ۲۱-۲۳). بر پایه یک صفحه از رمان ویورلی^{۳۵} که ناشیانه نوشته شده بی‌انصافانه به داوری اسکات می‌پردازد و می‌گوید که برگرفته از مجله خاص دختران خدمتکار است (ص ۳۳). «سنت زشت انگلیسیان را که برای شوخ‌طبعی ارزش ادبی قایل‌اند» رد می‌کند. ولی در عین حال، ضمن پذیرش استعداد خودجوش و جبلّی دیکنز^{۳۶}، از حرام شدن آن اظهار

۳۲. *Madame Bovary* رمان معروف فلور، و *Eugénie Grandet* نوشته بالزاک.

۳۳. *Alphonse Daudet* (۱۸۴۰-۱۸۹۷)، رمان‌نویس فرانسوی.

۳۴. *Tom Jones* (۱۷۴۹)، رمانی نوشته هنری فیلدینگ (Henry Fielding، ۱۷۰۷ - ۱۷۵۲)، رمان‌نویس

انگلیسی؛ *A Sentimental Journey* (۱۷۶۸)، نوشته لارنس استرن (Laurence Sterne، ۱۷۱۳ - ۱۷۶۸)،

رمان‌نویس انگلیسی؛ *Daphnis and Chloe*، بهترین رمانس یونانی، داستانی شبانی، نوشته لونگوس (Longus)،

نویسنده‌ای که درباره‌اش اطلاعی در دست نیست و احتمالاً در اواخر قرن دوم میلادی می‌زیسته است. این

داستان درباره پسر و دختری جوان است که، پس از ملاقات با یکدیگر، امیال جنسی در آنها بیدار می‌شود، عاشق

می‌شوند و با هم ازدواج می‌کنند. *Waverley*، نخستین رمان والتر اسکات (۱۸۱۴).

۳۶. *Charles Dickens* (۱۸۱۲ - ۱۸۷۰)، رمان‌نویس مشهور انگلیسی.

تأسف می‌کند (ص ۷۹ - ۸۱). ذهن تکرری^{۳۷} را «تُک‌مایه و متزلزل» خواندن (ص ۸۳) و ضمن مباحثه‌ای با جان فریمن، با علم به بی‌اساس بودن گفته‌هایش، جرج الیوت را مسخره کردن، کمال بی‌لطفی است. البته مور اذعان می‌کند که آسیاب کنار نهر^{۳۸} «روایتی خوش ترکیب» است. «آثار جرج الیوت خوش ساخت و محکم است؛ نثرش پربار و متوازن است. اما این خصالِ رهایی او را از گرداب جوشان زمان کفایت نکردند؛ کتابهای او، همانند آسیاب، فرو غلتیدند» (گفت‌وگو، ص ۹۷ - ۱۰۱). نظر مور از دیدگاه دهه ۱۹۲۰ درست است، اما رونق مجدد آثار الیوت بر آن خط بطلان کشیده است، حال آنکه رمان‌های خودِ مور، چون آسیاب در گرداب زمان فرو غلتیده‌اند.

اما مور گاهی تحلیل هجوآمیز و ژرف‌نگریِ خشونت‌آمیز را با معیار احتمال و نوشتهٔ منسجم و خوب ترکیب می‌کند و، با نقل قولهای مناسب و بازگویی ماهرانه و جهت‌دار، خواننده را قانع یا دست‌کم سرگرم می‌کند. مور از هر فرصتی استفاده می‌کند و جین‌ایر^{۳۹} را به باد تمسخر می‌گیرد (اقرارها، ص ۶۸ به بعد). هاردی^{۴۰} و «ملودرام بدساخت» او را که «به زبانی سست و با غلطهای دستوری نوشته شده است» آماج شوخیهای درخشان خویش کرده است. داستان مهملی از گروه بانوان اصیل‌زاده^{۴۱} را با تأثیری کوبنده بازگو می‌کند (گفت‌وگو، ص ۱۳۵، ۱۲۲ و بعد). هنری جیمز^{۴۲} را نیز از طنز نیشدار خود بی‌نصیب نمی‌گذارد. اگرچه او را «منتقدی با توانایی خارق‌العاده» می‌داند، از اینکه «فاقد غریزهٔ انسانی» است متأسف است. «اظهارات پیش پا افتاده دربارهٔ مردان و زنان را به غلط روان‌شناسی تلقی کرد». در جزئیات بی‌ارزش غرق شده است، در «سبک و سنگین کردن این موضوع که زن فئان جای را بپذیرد یا نپذیرد»، دست و پا زدن میان «انبوه جمله‌های وصفی» و «بسیج کردن یک دسته سگ شکاری برای شکار یک موش صحرایی». بوسه‌ای که در چهرهٔ یک بانو^{۴۳} وصف شده «یکی از بدترین [بوسه‌ها] در ادبیات است، و

۳۷. William Makepiece Thackeray (۱۸۱۱-۱۸۶۳)، رمان‌نویس انگلیسی.

۳۸. John Freeman (۱۸۸۰-۱۹۲۹)، شاعر و منتقد انگلیسی؛ George Eliot (۱۸۱۹-۱۸۸۰)، رمان‌نویس انگلیسی. *The Mill on the Floss* از جمله رمان‌های اوست (دربارهٔ او - بخش اول از جلد چهارم این تاریخ، ص ۲۰۱-۲۰۵).

۳۹. Jane Eyre (۱۸۴۷)، رمانی نوشتهٔ شارلوت برونته (Charlotte Brontë، ۱۸۱۳-۱۸۵۵)، رمان‌نویس انگلیسی. ۴۰. Thomas Hardy (۱۸۴۰-۱۹۲۸)، رمان‌نویس انگلیسی.

41. *A Group of Noble Dames*

۴۲. Henry James (۱۸۴۳-۱۹۱۶)، رمان‌نویس و منتقد آمریکایی‌ال‌اصل انگلیسی. دربارهٔ او - بخش اول از جلد چهارم این تاریخ، ص ۲۷۷-۳۰۴.

۴۳. *Portrait of a Lady* (۱۸۸۱)، از رمان‌های هنری جیمز.

نشان می‌دهد که دانش هنری جیمز در زمینه بوسیدن بسیار اندک است، و از این کار خوشش نمی‌آید» (اقرارها، ص ۱۸۶-۱۸۷). با وجود این، کار مور به کم‌لطفی کردن به رقیبان یا حمله کردن به آنچه بوی رمانتیسیم از آن به مشام برسد منحصر نیست. از هاتورن و خانه هفت شیروانی^{۴۴} پرشور تجلیل می‌کند (ص ۹۵ به بعد). برخی از علایق پیشین را، حتی اگر با هدفهای رمان‌نویسانه‌اش سازگار نبودند، حفظ کرد: تحسین پیترا، «نویسنده‌ای برتر از فلوربر»، که «زبان انگلیسی را از وادی مرگ برانگیخت»، و تجلیل از لندر، که او را مافوق شکسپیر قرار می‌دهد، تغییر نیافته باقی است (ص ۱۹۸، ۱۸۰: گفت‌وگو، ص ۹۶). گفت‌وگوهای خیالی^{۴۵} الگوی مکالمات در اقرارها و گفت‌وگوهای خیابان‌ایبری است. ادمند گاس و والتر دولامر^{۴۶} و جان فریمن و دیگران در این مکالمات نقش نسبتاً انفعالی ایفا می‌کنند. کتابهای متأخر مور از مکالمات لندر به مراتب کم‌اهمیت‌تر و ناپایدارتر و نسنجیده‌تر است. میان تفرعن و جزم‌اندیشی لندر و شیطنتهای مور تفاوت از زمین تا آسمان است. مور فقط به احساس خویش اعتماد می‌کند، به «داوری حش بنیاد»ی که آن را با «تلون هواهای نفسانی» و «امیال جنسی» قابل قیاس می‌داند. اندکی پس از اینکه آنا تول فرانس^{۴۷} کیش نقد ذوق‌مدار را به ضابطه درآورد، مور می‌گوید که نقد «داستان روح منتقد» است (اعترافات، ص ۳۶۷-۳۶۸: برداشتها، ص ۴۳، در مقاله‌ای درباره بالزاک [۱۸۸۹]: پیشگفتار زندگانی ادبی مورخ ۱۸۸۸ است).^{۴۸}

۴۴. *The House of Seven Gables* (۱۸۵۱)، رمانس، نوشته Nathaniel Hawthorne (۱۸۰۴ - ۱۸۶۴)، رمان‌نویس امریکایی.

۴۵. *Imaginary Conversations* (۱۸۲۹-۱۸۲۴)، شامل گفت‌وگوهای خیالی میان نویسندگان و دولتردان، نوشته لندر. بعداً گفت‌وگوهای خیالی میان یونانیان و رومیان (۱۸۵۳) را نیز منتشر کرد.

۴۶. Edmund Gosse (۱۸۴۹ - ۱۹۲۹)، شاعر و ادیب و منتقد ادبی انگلیسی؛ Walter De La Mare (۱۸۷۳ - ۱۹۵۶)، شاعر و رمان‌نویس انگلیسی.

۴۷. Anatole France (۱۸۴۴ - ۱۹۲۴)، رمان‌نویس و شاعر و منتقد فرانسوی. درباره او - بخش اول از جلد چهارم این تاریخ، ص ۴۲-۴۵.

۴۸. *La vie littéraire*، نوشته آنا تول فرانس.

فصل دوم

منتقدان دانشگاهی

در اوایل قرن بیستم، نقد در دانشگاهها جایگاهی شایسته یافت. منتقدان به مقام استادی دانشگاهها دست یافتند، یا بهتر بگوییم استادان منتقد شدند، و نقد موضوعی آموزشی شد. اینکه چنین تحولی فی‌نفسه برای امر نقد مفید بوده محل بحث است، لکن در بریتانیا و ایالات متحد بسیاری از منتقدان «دانشگاهی» شده‌اند و قویاً معتقدند که با روزنامه‌نگاران تفاوت دارند. نسل ادیبانی که خصال پژوهشگری و مطبوعاتی را در خود جمع داشتند تقریباً از میان رفته است. میدلتن مری و ادمند ویلسن استثناهایی هستند که این قاعده را به اثبات می‌رسانند.

ورود نقد به محافل دانشگاهی بسیار به‌کندی صورت گرفت. البته می‌توان استدلال کرد که هیو بلر^۱، که در ۱۷۶۲ نخستین کرسی استادی بلاغت و ادب را در دانشگاه ادینبرو اشغال کرد، و تامس وارتن، مؤلف نخستین تاریخ شعر انگلیسی (۱۷۷۴ - ۱۷۸۱)^۲، استاد دانشکده ترینیتی در آکسفرد، منتقد بوده‌اند. لکن هیچ یک از منتقدان مهم نیمه نخست قرن نوزدهم، مثلاً کولریج یا هزلت، مکالی یا کارلایل یا دیکوینسی، یا حتی هنری هلم^۳، مورخ علامه ادبیات اروپایی، که وکیل دعاوی بود، در دانشگاهها تدریس نمی‌کردند. در نیمه دوم قرن، وضع کم‌کم تغییر کرد. متیو آرنولد در ۱۸۵۷ به مقام استادی کرسی شعر در آکسفرد برگزیده شد. او نخستین کس بود که این کرسی بلندآوازه را که در ۱۷۰۴ تأسیس شده بود

۱. Hugh Blair (۱۷۱۸ - ۱۸۰۰)، روحانی اسکاتلندی، استاد دانشگاه و از مدافعان اشعار آسیان.

۲. *History of English Poetry*، نوشته Thomas Warton (۱۷۲۸ - ۱۷۹۰)، شاعر و مورخ ادبی انگلیسی.

درباره او - جلد اول این تاریخ، ص ۱۸۲ - ۱۸۵.

۳. Thomas De Quincey (۱۷۸۵ - ۱۸۵۹)، مؤلف و منتقد انگلیسی (درباره او - جلد سوم این تاریخ، ص

۱۵۸ - ۱۶۹) Henry Hallam (۱۷۷۷ - ۱۸۵۹).

اشغال کرد و به زبان انگلیسی به تدریس پرداخت. آرنولد این مقام را ده سال حفظ کرد و هر سال چند خطابه ایراد کرد. اگرچه آرنولد بخش عمده آثار انتقادی خود را برای انتشار در مجلات تألیف کرد، دو کتاب او، درباره ترجمه آثار همر (۱۸۶۱) و درباره پژوهش در ادبیات سلتی (۱۸۶۷)^۲، حاصل این خطابه‌ها بود. سونینبرن و جان ادینگتن سیمنز و والتر بچت و لزلی استیون (که در عنوان شباب از کارهای دانشگاهی کناره‌گیری کرد) با دانشگاهها رابطه‌ای نداشتند^۳. والتر پیتز تنها استثناست که در آکسفورد به تدریس اشتغال داشت، ولی تأثیر او نیز که آدمی خجول و گوشه‌گیر بود نتیجه انتشار نوشته‌هایش بود، نه تدریش.

تدریس ادبیات انگلیسی در قرن نوزدهم رواج یافت لکن این امر لزوماً در پیشبرد نقد مؤثر نبود. کرسی ادبیات انگلیسی در ۱۸۲۸ در یونیورسیتی کالج، لندن، برقرار شد، ولی پدر روحانی تامس دیل^۴ و اعظمی متوسط‌الحال بود. هنری مورلی^۵ (۱۸۲۲-۱۸۹۴)، که از ۱۸۶۵ تا ۱۸۸۵ در همین دانشگاه تدریس می‌کرد، زندگینامه‌نویس عامه‌پسندی بود که ادبیات را «مظهر حیات دینی انگلیسیان» و مجموعه‌ای از گفته‌های شورانگیز و تعالی‌بخش می‌شمرد. مطالعات تخصصی در رشته ادبیات بیرون دانشگاهها صورت می‌گرفت. اف. جی. فرنیول^۶ (۱۸۲۵-۱۹۱۰)، دبیر انجمن فیلولژی بود و انجمن شکسپیرشناسی و انجمن بررسی متون متقدم انگلیسی^۷ و انجمنهای متعدد دیگری را در این زمینه‌ها بنیاد نهاد. فضلالی صرفاً علاقه‌مند به داده‌های تاریخی یکی پس از دیگری به دانشگاهها وارد شدند. ای. دبلیو. وارد (۱۸۳۷-۱۹۲۴) در ۱۸۶۶ به تدریس در دانشگاه منچستر پرداخت، و دیوید مبین (۱۸۲۲-۱۹۰۷)، مؤلف کتاب حجیم حیات میلتن^۸، سی سال (۱۸۶۵-۱۸۹۵) کرسی هیو بلر را در دانشگاه ادینبرو اشغال کرد. بدین ترتیب، آموزش ادبیات انگلیسی یا به معنای تاریخ داده‌های کهن‌پژوهانه بود (وارد مروج چیزی بود که آن

4. On Translating Homer; On the Study of Celtic Literature

۵. Algernon Swinburne (۱۸۳۸-۱۹۰۹)، شاعر و منتقد انگلیسی (درباره او - بخش دوم از جلد چهارم این تاریخ، ص ۱۷۷-۱۹۱)، John Addington Symonds (۱۸۴۰-۱۸۹۳)، مورخ و منتقد ادبی (درباره او - بخش دوم از جلد چهارم این تاریخ، ص ۲۱۵-۲۲۵)؛ Walter Bagehot (۱۸۲۶-۱۸۷۷)، منتقد انگلیسی (درباره او - بخش اول از جلد چهارم این تاریخ، ص ۲۳۷-۲۴۲)؛ Leslie Stephen (۱۸۳۲-۱۹۰۴)، منتقد و زندگینامه‌نویس انگلیسی (درباره او - بخش اول از جلد چهارم این تاریخ، ص ۲۴۲-۲۴۸).

6. Thomas Dale

۷. Henry Morley، ادیب انگلیسی. ۸. F. J. Furnivall، فیلولژیست انگلیسی.

9. Philological Society; New Shakespeare Society; Early English Text Society

۱۰. A. W. Ward، مورخ ادبی انگلیسی؛ David Masson، ادیب اسکاتلندی و مؤلف کتاب *Life of Milton*.

را *Realpolitik*^{۱۱} می‌نامید و کتاب سطحی تاریخ ادبیات نمایشی^{۱۲} را نوشت) یا مبتنی بر گزارش غیرروشمند و غالباً واعظانه و زبان‌بازانه زندگی و آثار نویسندگان. انتصاب جرج سینتسبری در ۱۸۹۵ به کرسی استادی بلاغت و ادب دانشگاه ادینبرو نقطه عطف این جریان به شمار می‌آید. او که مدافع سرسخت نقد و منتقدی صریح و مؤلف نخستین تاریخ نقد بود، دانشگاه را محیط مناسبی برای ابراز و اشاعه نظرات خویش یافت. در مقیاسی محدودتر، ادوارد داودن^{۱۳} (۱۸۴۲-۱۹۱۳) در ترینیتی کالج دابلین مباحث انتقادی را حتی ورای کتاب معروفش، شکسپیر (۱۸۷۵)، بسط داد؛ اندرو بردلی^{۱۴} از ۱۸۸۲ کرسی استادی ادبیات و تاریخ عصر جدید را در یونیورسیتی کالج لیورپول اشغال کرد، و ویلیام کار^{۱۵}، که در ۱۸۸۹ پس از موری در یونیورسیتی کالج لندن به تدریس پرداخت، بیش از یک متخصص فاضل مسایل قرون وسطی بود.

دانشگاههای آکسفورد و کیمبریج بیش از سایر دانشگاهها مقاومت کردند. در سال ۱۸۹۴، بخش ادبیات انگلیسی در آکسفورد تأسیس شد و دانشجویان موظف شدند برای فراغت از تحصیل مقاله‌ای انتقادی تألیف کنند. اما چند سال پیش از آن (۱۸۸۵) که کرسی استادی زبان و ادبیات انگلیسی در کالج مرتن برقرار گردید، اگرچه افرادی چون سینتسبری و بردلی و داودن و جان جرتن کالینز^{۱۶} داوطلب اشغال آن شده بودند، فیلولژیستی به نام نی‌پیر^{۱۷} که فاقد علایق ادبی بود به آن سمت منصوب گردید. کالینز (۱۸۴۸ - ۱۹۰۸)، که برخی از آثار سیریل ترنر و لرد هربرت آو جربری^{۱۸} و میلتن را ویراسته و منتشر کرده بود، به این تصمیم سر تسلیم فرود نیاورد و برای تثبیت آموزش ادبیات انگلیسی فارغ از آنچه به نظر او متابعت شرم‌آور از فیلولژی بود به مبارزه‌ای بی‌امان دست زد. رهیافت مورد نظر او پژوهش در زمینه ادبیات انگلیسی در پیوند نزدیک با سوابق آن در آثار ادبیات کلاسیکی بود و خواستار مراعات معیارهای دقتی بود که خود

۱۱. سیاست واقع‌مدارانه یا عملی. به‌ویژه سیاستی که بر پایه منافع ملی طرح‌ریزی شده باشد. این اصطلاح نخست به سیاست بیسمارک، نخستین صدراعظم امپراتوری آلمان (۱۸۷۱ - ۱۸۹۰)، اطلاق شد. بعداً، با توسع معنایی، در زمینه‌های دیگر و به معنای «آنچه انجام دادنش ممکن است» به کار رفته است.

12. *History of Dramatic Literature*

13. Edward Dowden

۱۴. A. C. Bradley. درباره او - صفحات بعد در همین فصل.

۱۵. William Ker. درباره او - صفحات بعد در همین فصل.

۱۶. John Churton Collins (۱۸۴۸-۱۹۰۸)، منتقد ادبی انگلیسی.

17. A. S. Napier

۱۸. Cyril Tournenr (? ۱۵۷۵ - ۱۶۲۶)، نمایشنامه‌نویس انگلیسی؛ Edward, Lord Herbert of Cherbury

(۱۵۸۲ - ۱۶۴۸)، برادر بزرگتر جرج هربرت شاعر متافیزیکی. فیلسوف و دیپلمات انگلیسی.

همراه با لحنی تند در نقدهای غالباً عیب‌جویانه نوشته‌های گاس و سینتسبری و دیگر متبعان برجسته زمان به کار می‌برد («نقدهای سبنجی»^{۱۹}، ۱۹۰۱). اگرچه نوشته‌هایش تأثیر مستقیمی نداشت (زیرا اصول نزاکت را رعایت نمی‌کرد)، مخالفان آموزش ادبیات انگلیسی را به درستی تشخیص داده بود. گروهی از آنها از آموزشی صرفاً کلاسیکی دفاع می‌کردند و، بحق، نگران ادامه یافتن رشته تخصصی خویش بودند و مطالعه ادبیات عصر جدید را فتن‌گرایی می‌شمردند («ورآجی درباره شلی»، و گروه دیگر پژوهندگان فیلوژی ژرمنی^{۲۰}، صرفاً علاقه‌مند به زبان انگلوساکسون و تاریخ تغییرات زبانی. بدین ترتیب، آینده مطالعات انگلیسی تقلید از روشها و معیارهای فیلوژی کلاسیکی بود. نقد متون، ویرایش، تفسیر و پژوهش در آثار کهن محفوظ در اداره اسناد ملی^{۲۱} مبنای استقرار رشته ادبیات انگلیسی در عداد رشته‌های دانش شد. از آن زمان، فعالیت عظیم در این زمینه در داخل و خارج دانشگاهها ریشه دوانیده است و، به رغم ملائقطی‌گریهای بسیار، دستاوردهای بسیاری نیز داشته است. لکن تاریخ این فعالیتها از حیطة موضوع این کتاب خارج است.

والتر رالی (۱۸۶۱ - ۱۹۲۲) و آرتر کوئیلر کوچ (۱۸۶۳ - ۱۹۴۴)

بسا که تبعات انگلیسی، آرام، به موازات این خطوط طی طریق کرده بود، لکن در سال ۱۹۰۴ کرسی مرتن به دو شق زبان انگلیسی و ادبیات انگلیسی تقسیم شد، و از والتر رالی^۱ برای تصدی کرسی جدید دعوت به عمل آمد. پس از درگذشت زود هنگام وِزال^۲ (۱۸۵۱ - ۱۹۱۲)، صاحب کرسی جدیدالتأسیس ادوارد هفتم در دانشگاه کیمبریج، آرتر کوئیلر کوچ^۳ را از کورنوال^۴ برای تصدی آن به کیمبریج آوردند. کوئیلر کوچ هم پژوهنده‌ای کلاسیکی بود که آثار درآیدن را تدریس می‌کرد و هم رمان‌نویس موفقی که پشتیبانی پرشورش از مرام حزب لیبرال معروف بود. گرچه رالی و کوئیلر کوچ از لحاظ خفیات و دیدگاه بسیار متفاوت بودند، جنبه‌های فنی تبعات را خوار می‌شمردند و، گذشته از

19. *Ephemera Critica*

۲۰. Germanic philology. درباره فیلوژی - بخش اول از جلد چهارم این تاریخ، ص ۴۰۷؛ «ژرمنی»:

شاخه‌ای از زبانهای هند و اروپایی.

21. Public Record Office

1. Sir Walter Raleigh

2. A. W. Verrall

3. Arthur Quiller-Couch

4. Cornwall

«ارزیابی ذوقی» و «هنر تمجید»^۵، نسبت به نظریه و نقد نگرشی تحقیرآمیز یا دست‌کم آمیخته با بدگمانی داشتند. آنها اصلی را بنیان نهادند که با استفاده از تعبیر ماکس وبر^۶ می‌توان تقریباً آن را «سنخ آرمانی»^۷ خواند: استادی که در مورد رشته تخصصی خویش اطمینان خاطر ندارد، نقد ادبی را خوار می‌دارد، ولی با وجود این با قرائت و اظهار نظر درباره نویسندگانی که دوست می‌دارد به اشاعه لذت خالصانه ادبیات می‌پردازد. از اتهام ملاقطی‌گری سخت وحشت دارد، فضل خویش را با خفض جناح یا مطایبات شیطنت‌آمیز مخفی می‌کند، لکن به رادمردی و برگزیده بودن خود و اینکه هم از لحاظ عنوان و هم در قدرت خیال از شهبازان است به خود می‌بالد. همه نوشته‌هایش درباره گذشتگانی است که اعتبار و حیثیت آنها تثبیت شده است؛ هرگاه ناچار در برابر اثری نو قرار گیرد، می‌کوشد تا با طعنه و شوخی آن را دفع کند. نامه‌های والتر رالی حاکی از چنان نایبختگی احساس و بیانی است که از زیباشناسی که قبلاً کتابچه‌ای بر طمطراق در موضوع سبک (۱۸۹۷)^۸ نوشته دور از انتظار است. بیزاری از نقد در نامه‌هایش منعکس است: «نخستین منتقد عصر جدید اخته بود» (۱: ۲۲۰). «تحسین انتقادی نسبت به آنچه دیگری نوشته احساسی است برازنده پیردختران. شکسپیر خواستار آن نبود. جروم کی. جروم^۹ از برخی لحاظ از بروتیر یا سینتسبری یا هر کدام از کسانی که خود را منتقد می‌دانند نویسنده بهتری است. او می‌رود و درست و حسابی برای خودش توله‌ای به دنیا می‌آورد، و بر سر ماجراهای عشقی دیگران جیک جیک نمی‌کند. اگر هرگز به نوشتن زندگینامه‌ام بپردازم، آن را "اعترافات یک جاکش"^{۱۰} خواهم نامید» (۱: ۲۶۸ - ۲۶۹). «هرگز چندان علاقه‌ای به ادبیات نداشته‌ام... نزد من منتقد فاضل جانوری بیش نیست» (۲: ۲۳۹). در تجلیلی که مثلاً از کریستینا روزتی^{۱۱} می‌کند و او را بهترین شاعر زنده می‌خواند ناتوانی و احساساتی‌گری رالی با انزجارش نسبت به نقد دست به دست هم می‌دهند. «کریستینا میل به ایراد سخنرانی را در من دامن نمی‌زند، بلکه اشکم را جاری می‌سازد» (۱: ۱۶۴). نامه‌های رالی آکنده از داوربهای زننده و سبکسرانه است. رابرت براونینگ «خوک تحصیلکرده و جالب و تجددطلبی است» (۱: ۱۶۴). زولا و اییسن «خوکهای

5. «appreciation»; «art of praise»

۶. Max Weber (۱۸۶۴ - ۱۹۲۰)، جامعه‌شناس آلمانی.

7. «ideal type»

8. Style

۹. Jerome K. Jerome (۱۸۵۹ - ۱۹۲۷)، مؤلف نوشته‌های مطایبه‌آمیز و رمان‌های کم‌ارزش.

10. Confessions of a Pimp

۱۱. Christina Rossetti (۱۸۳۰ - ۱۸۹۴)، شاعر انگلیسی. خواهر دانه گبیریل روزتی.

تجددطلب‌اند» (۱: ۲۱۵). مکالی «بوزینه خداست — بوی گند می‌دهد. پست و از خودراضی و مفلوک و پرسرو صدا و نفهم است» (۲: ۲۷۹). رالی عنان تعصبات خود را رها می‌کند: «براندس^{۱۲} کسی نیست: او یهودی فرهنگ‌فروشی بیش نیست» (۲: ۲۸۱). حتی متیو آرنولد هم بایستی یهودی بوده باشد. «از وجناتش و از نوشته‌هایش به این امر واقف شده‌ام. مقاله [ای که درباره او نوشته‌ام] درباره یهودی فرهیخته است» (۲: ۲۸۳). با این همه، منصفانه نیست که براساس نامه‌های خودمانی کسی که بیوه یا شاگردش گردآوری کرده به داوری درباره‌اش پردازیم. ارزش هر مؤلفی را باید براساس بیانات رسمی‌اش سنجید، و در این حوزه رالی به مراتب خوشتر می‌درخشد. به رغم تظاهری که به غیر حرفه‌ای بودن می‌کرد، فضلش زمینه‌های متنوعی را در بر می‌گرفت. مقدمه‌اش بر ترجمه سرتامس هوبی از کتاب درباری کاستیلیونه (۱۹۰۰)^{۱۳} حاکی از تبهر اوست، و پیداست که نمونه آرمانی اصیل‌زاده دانشمند به صورتی که در آن کتاب آمده با ذوق او سازگار بوده است. کتاب شش جستار درباره جانسن^{۱۴} (۱۹۱۰) کوششی است ارزنده برای رها کردن جانسن از قید تصویری که بازول^{۱۵} و مکالی از او ترسیم کرده بودند. رالی، در این کتاب، جانسن را در مقام نمونه و نماینده انگلیسیان، معلم و منتقد معرفی می‌کند و نه صرفاً عامل غیب‌گوییهای تهدیدآمیز.

کتابهای رمان انگلیسی (۱۸۹۴) و میلتن (۱۹۰۰) و وردزورت (۱۹۰۳) و شکسپیر (۱۹۰۷) به گفته خود او مقدمه‌هایی به شمار می‌آیند که، در حوزه‌ای محدود، اطلاعات و توصیف‌های بسیار و نیز نقدهایی معقول ولی نه‌چندان ژرف را در بر می‌گیرند. رمان انگلیسی شرحی است اجمالی در تاریخ این موضوع از آغاز تا انتشار ویورلی. تأکید اصلی او بر فیلدینگ و جین آستن است، و آثار استرن و ریچاردسن^{۱۶} را از منظری متعارف نقد کرده است: «آدمهای داستانی ریچاردسن در محیط بسته و بیمارگونه زندگی می‌کنند لکن در

۱۲. Georg Brandes (۱۸۴۲-۱۹۲۷)، منتقد دانمارکی. درباره او - بخش دوم از جلد چهارم این تاریخ، ص ۱۵۹-۱۷۴.

۱۳. Il Cortegiano نوشته Baldassare Castiglione (۱۴۷۸-۱۵۲۹)، نویسنده و دیپلمات ایتالیایی. Sir Thomas Hobbes نخستین ترجمه این کتاب را به زبان انگلیسی در ۱۵۶۱ منتشر کرد.

14. Six Essays on Johnson

۱۵. James Boswell (۱۷۴۰-۱۷۹۵)، زندگینامه‌نویس اسکاتلندی که سالها معاشر جانسن بود، گفته‌هایش را یادداشت می‌کرد و کتاب زندگانی سمیوئل جانسن را نوشت (۱۷۹۱) که از مشهورترین نمونه‌های این نوع ادبی است.

۱۶. Jane Austen (۱۸۱۷-۱۸۷۵)، رمان‌نویس انگلیسی؛ Samuel Richardson (۱۶۸۹-۱۷۶۱)، رمان‌نویس انگلیسی.

هوای آزاد می‌میرند» (ص ۱۶۰). استرن را شماتت می‌کند که «برخلاف اصول هنری، خود و احساسات خویش را به صحنه‌ای تحمیل می‌کند که، اگر با چنین عملی مخدوش نشده بود، می‌توانست رقت لازم را در خواننده برانگیزد» (ص ۱۹۸). در کتاب میلتن، به تشریح دیدگاه رمانتیک‌های حاکی از تعلق میلتن به دار و دسته شیطان پرداخته است. کتاب وردزورت را حول محور موضوعهایی بدیهی نظیر انقلاب فرانسه و کولریج و واژگان خاص شعر^{۱۷} و طبیعت ترتیب داده و نتیجه می‌گیرد که وردزورت شاعری بوده است برخوردار از «قوة شهود راستین» (ص ۲۱۳). کتاب شکسپیر در ازاله موهومات موفق است و رالی در این کتاب توجه خود را استادانه بر مطالب اساسی متمرکز کرده و با وضوحی بیش از بُرذلی در بازشناختن امور بی‌اساس و واهی از واقعیات توفیق یافته است. رالی از باب مثال متوجه است که نباید کوردیلیا^{۱۸} را به سبب یکدندگی‌اش شماتت کرد. «اگر کوردیلیا نمونه کمال عطوفت و تدبیر بود، نمایشنامه موفقی به وجود نمی‌آمد» (ص ۱۳۵). او آدمی داستانی است که مخصوص این وضعیت آفریده شده است. شکایت رالی از منتقدانی که این واقعیت را نادیده می‌گیرند که برخی از آدمهای داستانی «فاقد وجودی همه‌جانبه و مستقل‌اند، و تنها از زاویه‌ای محدود مطرح شده‌اند» علی‌القاعده متوجه بردلی است. منتقدان با بافشاری بر «تکمیل طرحهای اجمالی [شکسپیر]» به راه خطا می‌روند (ص ۱۳۵). بسیاری از مطالب کتاب کهنه و پیش پا افتاده است؛ در تأکید بر منظر کنایه‌آمیز شکسپیر و فاصله گرفتن او از موضوع نمایشنامه‌هایش غلو کرده، لکن بحثهایش درباره تک تک نمایشنامه‌ها مانند بحث مستوفایش راجع به کلوخ‌انداز را پاداش سنگ است^{۱۹} تزیینانه است. با اینکه در مورد اخیر به مسایلی که بخش گره‌گشایی^{۲۰} نمایشنامه به ذهن متبادر می‌کند نپرداخته است. رالی به دار و دسته هنلی^{۲۱} وابسته بود که به استعمار اعتقادی راسخ داشتند. مردان عمل، مانند سیاحان دوره الیزابت اول، مطلوب او بودند و با همدلی بسیار درباره آنها به قلم‌فرسایی پرداخت. در زمان جنگ جهانی اول، به نگارش تاریخ نیروی هوایی انگلستان دست زد. جلد اول آن، جنگ هوایی^{۲۲}، در ۱۹۲۲ منتشر شد، لکن پیش از آنکه این تاریخ را به پایان برد، بر اثر تبی که در مأموریت بغداد به آن مبتلا شد، درگذشت.

17. poetic diction

۱۸. Cordelia، یکی از دختران لیرشاه.

19. Measure for Measure

20. dénouement

۲۱. W. E. Henley (۱۸۴۹-۱۹۰۳)، شاعر و مؤلف انگلیسی، دارای معتقدات میهن‌دوستانه و استعماری.

22. The War in the Air

کویلر کوچ روحی به مراتب آرامتر داشت. با پیروی از شیوه رابرت لویی استیونس^{۲۳} به نگارش رمان‌های پرماجرا پرداخت لکن به تألیف کتابی در نقد به معنای درست کلمه دست نزد. سخنرانیهایش را در مجلدات متعدد گرد آورد (مثلاً، در هنر نگارش، تبعیاتی در ادبیات، در هنر کتاب‌خوانی، شاعر در مقام شهروند) و با مجموعه آکسفرد در شعر انگلیسی^{۲۴} که گردآورنده‌اش بود، بر ذوق معاصران در زمینه شعر تأثیری گسترده و عمیق بر جای گذاشت. کویلر کوچ نیز همانند رالی از نقد بیزار بود. در خطابه افتتاحیه کرسی استادی‌اش (۱۹۱۲)، قول داد که از ابراز «هرگونه تعریف و نظریه کلی» پرهیز کند (در هنر نگارش، ص ۱۸). در خطابه‌ای با عنوان «درباره اصطلاحات "کلاسیکی" و "رمانتیکی"»^{۲۵} (تبعیاتی در ادبیات، ج ۱، ص ۷۶)، این اصطلاحات و نظایر آنها را به باد تمسخر می‌گیرد. «شکسپیر، میلتن، شلی "کلاسیسیسم" یا "رمانتیسم" ننوشتند. آنها هملت و لیسیداس و چنچی^{۲۶} را نوشتند.» او به مخاطباتش اندرز می‌دهد: «آقایان، کاش می‌توانستم وادارتان کنم که فراموش نکنید که انگلیسی هستید و همواره اصل مطلب را مد نظر قرار دهید و همه واژه‌های مانند "گرایش" و "تأثیر" و "شکوفایی" و "طغیان" را از واژگان خود بزدایید» (تبعیاتی در ادبیات، ج ۱، ص ۷۹). در زمان جنگ اول جهانی، تبعات آلمانی را هدف قرار داد و عجب اینکه گئورگ براندس، یهودی دانمارکی، را نماینده آن دانست. «آلمانی‌ها خود را با این نظریه گمراه می‌کنند که وردزورت طبیعت‌مدارانه شعر گفت و یا اینکه مکتب طبیعت‌مداری آفریننده وردزورت است» (تبعیاتی در ادبیات، ج ۱، ص ۸۲)، گو اینکه کسی هرگز چنین مطلبی را بیان نکرده و نوشته است. کروچه و اسپینگاردن را هم جدی نمی‌گیرد (شاعر در مقام شهروند، ص ۷۶ - ۷۷) و به نسبت‌گرایی سهل و آسانی تسلیم می‌شود. «قوة تشخیص انتقادی، یا ذوق، کلاً نسبی است» (تبعیاتی در ادبیات، ج ۳، ص ۲۰۸). «هیچ کتابی معنای واحدی را به دو تن القا نمی‌کند» (تبعیاتی در ادبیات، ج ۳، ص ۲۱۱)، لکن گهگاه به سخن‌پراکنیهای آرمان‌گرایانه مبهم دست می‌زند. «هماهنگی افلاطونی اصل اساسی شعر است» (شاعر در

۲۳ Robert Louis Stevenson (۱۸۵۰ - ۱۸۹۴)، رمان‌نویس و شاعر و مقاله‌نویس اسکاتلندی.

24. *On the Art of Writing; Studies in Literature; On the Art of Reading; The Poet as Citizen; Oxford Book of English Verse*

25. «On the terms "classical" and "romantic"»

۲۶ *Lycidas*. شعری سروده میلتن (۱۶۳۷) در سوگ مرگ ادوارد کینگ که در کیمبریج از دوستان میلتن بود و در دریا غرق شد. لیسیداس که مرثیه‌ای شبانی است از جمله زیباترین مرثیه‌های موجود در زبان انگلیسی به شمار می‌رود. *The Cenci*. تراژدی منظوم سروده شلی که در ۱۸۱۹ منتشر شد. تراژدی بر اساس داستان واقعی بناتریچه چنچی است که به جرم قتل پدر، محاکمه و اعدام می‌شود.

مقام شهروند، ص ۱۳۴). آدمی «با هماهنگ ساختن گفتار به شعر دست می‌یابد، و بدین ترتیب به معنای طبیعت گامی نزدیکتر می‌شود» (همان، ص ۱۳۶). ترکیب تجربه‌گرایی خام و آرمان‌گرایی متعالی، دانش اندک در موضوعهای گوناگون و التذاذ متفتنانه، نه تنها خوشایند دانشجویان مخاطب او بود بلکه زمینه‌ای شد برای تتبعات دانشگاهی بسیار در چند دهه بعد. کویلر کوچ دست‌کم از رواداری بسیار برخوردار بود: در سال ۱۹۱۷ به ایجاد امتحانات نهایی^{۲۷} در رشته ادبیات انگلیسی در دانشگاه کیمبریج کمک کرد و این مشتمل بر پرسشهایی در زمینه تاریخ نقد ادبی نیز بود. در سال ۱۹۱۹، ریچاردز به تدریس نظریه نقد آغاز کرد. به تشویق کویلر کوچ، در ۱۹۲۵ نگارش مقاله‌ای درباره فیلسوفان مشرب اخلاقی انگلیس به برنامه افزوده شد. محیط دستخوش تغییر شده بود: عده دانشجویانی که در دروس کویلر کوچ شرکت می‌کردند رو به تقلیل نهاده بود و او اوقاتش را بیش از پیش در خانه‌اش در کورنوال، در باشگاه قایقرانی و منزلی که در فاوی^{۲۸} داشت صرف می‌کرد و در ۱۹۴۴ درگذشت.

اندرو سیسل بردلی (۱۸۵۱-۱۹۳۵)

دو رجلی که طی دهه‌های آغازین قرن بیستم در آکسفورد و کیمبریج می‌درخشیدند نباید چند پژوهنده منتقد زمان را تحت‌الشعاع خویش قرار دهند. در میان این گروه، اندرو سیسل بردلی به وضوح از همه ممتازتر است. کتاب تراژدی شکسپیری^۱ او (۱۹۰۴) هنوز هم از شهرت گسترده و خوانندگان بسیار برخوردار است. کاترین کوک در کتاب ای. سی. بردلی و تأثیر او در نقد آثار شکسپیر در قرن بیستم^۲ تاریخچه افت و خیزهای اقبال انتقادی بردلی، واکنش شدید نسبت به آن را در سالهای دهه ۱۹۳۰ و رواج بعدی آن را به رشته تحریر درآورده است. عجیب اینکه در میان دهها اظهار نظری که به آنها اشاره کرده از مدیحه جان میدلتن مری خبری نیست. به عقیده مری، کتاب تراژدی شکسپیری «بی‌تردید بزرگترین تألیف انتقادی در زبان انگلیسی به‌شمار می‌آید.» (۱) این گفته را می‌توان در برابر احساس غرور لیوس در اینکه او و گروه اسکروتینی^۳ توانسته‌اند «مقام

۲۷. tripos. امتحانات نهایی دانشجویان دوره کارشناسی (لیسانس).

28. Fowey

1. Shakespearean Tragedy

2. Katherine Cook, A. C. Bradley and His Influence in Twentieth Century Shakespeare Criticism

۳. F. R. Leavis. درباره او و گروه اسکروتینی (Scrutiny group) - فصل هشتم از همین کتاب.

بردلی را تنزل دهند» قرار داد. به زعم لیوس، نوشته‌های آنها «میزان ناتوانی و نادرستی رهیافت بردلی» را به قاطبهٔ دانشگاهیان نشان داد. (۲)

این نظرهای افراطی فاقد منظر تاریخی و درک صحیح موضع بردلی در تاریخ اندیشه و تفکر دربارهٔ تراژدی و شکسپیر است. نادرند شارحانی که به واقعیتهای بنیادین دربارهٔ زمینهٔ فکری بردلی توجه کرده‌اند. بردلی از مریدان تامس هیل گرین^۴ بود و پنجاه سال بعد او را «منجی روح من» خواند. (۳) گرین را غالباً نخستین هگلی^۵ مشرب آکسفورد توصیف کرده‌اند، ولی در واقع بایستی او را کانتی‌مشربی دانست که به تقد هیوم و مشرب اصحاب تجربه^۶ پرداخته است. پس از مرگ گرین (۱۸۸۲)، بردلی کتاب ناتمام درآمدهایی بر علم اخلاق^۷ او را ویرایش و منتشر کرد (۱۸۸۳). جو فلسفی بردلی -ایدئالیسم عینی آکسفرد- از این روشن‌تر نمی‌توانست باشد.

در زمینهٔ نظریهٔ زیباشناختی نیز پیشینیان بردلی مشخص‌اند. فلسفهٔ تراژدی هگل برجسته‌ترین الگوی اوست. هگل را «تنها فیلسوفی» خوانده که «تراژدی را به نحوی در عین حال ابتکاری و نیز موشکافانه بررسی کرده است» (خطابه‌های آکسفرد در شعر^۸، ص ۶۹). شرح او را بر «نظریهٔ هگل دربارهٔ تراژدی»^۹ (۱۹۰۱) به درستی کلید اصلی نظرهای خود او دانسته‌اند. لکن بردلی آثار کانت و شلر و ادوارد فون هارتمان^{۱۰} را نیز مطالعه کرده بود. در پانوشتی در مقالهٔ «امر شکوهمند»^{۱۱} متذکر شده که نظرش «شاید بیش از هر کس دیگر به نظر هارتمان نزدیک باشد» (ص ۳۷). بردلی با آثار منتقدان شکسپیری سرشناس آلمان آشنا بود و به‌گونه‌ت اوگوست ویلهلم شلگل و هاینریش تودور روجر هگلی مشرب و هرمان اولریتسی و گنورگ گوتفريد گروینوس و کارل وردر و برنهارت ین برینک^{۱۲}

۴. Thomas Hill Green (۱۸۳۶ - ۱۸۸۲)، فیلسوف انگلیسی وابسته به مشرب ایدئالیستی.

۵. G. W. F. Hegel (۱۷۷۰ - ۱۸۳۱)، دربارهٔ او - فصل دوازدهم از جلد دوم این تاریخ.

۶. David Hume (۱۷۱۱ - ۱۷۷۶)، فیلسوف و مورخ اسکاتلندی و از پایه‌گذاران مشرب اصالت تجربه (empiricism).

7. *Prolegomena to Ethics*

8. *Oxford Lectures on Poetry*

9. «Hegel's Theory of Tragedy»

۱۰. Immanuel Kant (۱۷۲۴ - ۱۸۰۴) و Friedrich Schiller (۱۷۵۹ - ۱۸۰۵)، دربارهٔ هر دو - فصل یازدهم.

از جلد اول این تاریخ؛ Edouard von Hartmann (۱۸۴۲ - ۱۹۰۶)، فیلسوف آلمانی.

11. «The Sublime»

۱۲. Johann Wolfgang von Goethe (۱۷۴۹ - ۱۸۳۲)، دربارهٔ او - فصل دهم از جلد اول این تاریخ؛ August

Wilhelm Schlegel (۱۷۶۷ - ۱۸۴۵)، دربارهٔ او - فصل دوم از جلد دوم این تاریخ؛ Heinrich Theodor

Rötscher (۱۸۰۳ - ۱۸۷۱)، دربارهٔ او - جلد سوم این تاریخ، ص ۲۸۳ - ۲۸۴؛ Hermann Ulrici (۱۸۰۶ -

اشاره می‌کند. (۴) در بحث از ساختار نمایشنامه‌های شکسپیر، دین خود را به کتاب فن نمایش گوستاف فرایتاگ^{۱۳} (۱۸۷۳) اذعان می‌کند (تراژدی، ص ۴۰، ۶۳). بردلی با همه بحثهای آلمانی‌ها درباره امر تراژیکی، مفهومی که ظاهراً تا آن زمان در انگلستان تقریباً ناشناخته بود، آشنایی عمیقی داشت. بنا بر نوشته فرهنگ جامع زبان انگلیسی (فرهنگ آکسفورد)، اصطلاح «تراژیکی»^{۱۴} برای نخستین بار در کتاب ولتر (۱۸۷۲) نوشته جان مورلی^{۱۵} به کار رفته است. حتی در فرانسه نیز ظاهراً معتقد بوده‌اند که «امر تراژیکی» از ابداعات آلمانی‌ها بوده است. مارسل پروست^{۱۶} در آغاز یکی از نامه‌هایش می‌گوید: «اگر بخواهم تعبیر منتقد آلمانی کورتسیوس^{۱۷} را به کار برم، شما کل جنبه تراژیکی وضعیت مرا متوجه می‌شوید». (۵) انگلیسیان، با اشرافی که بر سنت ارسطویی داشتند، تراژدی را در مقام ساختاری سامانمند و تأثیرش را بر مخاطبان به صورت نظریه پالایش^{۱۸} مطرح می‌کردند. فریدریش ویلهلم شلینگ، در ۱۷۹۵، نخستین کسی بود که از این سنت جدا شد و امر تراژیکی را در جدل میان آزادی و ضرورت یافت. (۶)

در بحث درباره بردلی، ناگزیر باید به فلسفه و زیباشناسی و مفهوم تراژدی نزد او نیز پرداخت. بردلی معتقد بود که چون از برداشتی ماورای طبیعی برخوردار است تراژدی را هم می‌شناسد.

بردلی یکتاباوری^{۱۹} دوآتشه بود. او اعتقاد داشت که حقیقت یکی است و چندین حقیقت نمی‌تواند وجود داشته باشد. مشربهای اصالت کثرت و ذره و فرد^{۲۰} همه به راه خطا رفته‌اند. همه وجوه کرانمند «تجلی محدود امر بی‌کران» است. «حقیقت و واقعیت در غایت امر صرفاً اسمهایی برای این تصور ذهنی یا این امر بی‌کران‌اند.» «شرّ کوششی است در جهت منزوی کردن کامل جزء از کل.» این امری است ناگزیر، زیرا نقص است، و هر امر کرانمندی ناچار امر بی‌کران را به صورتی ناقص بیان می‌کند. دین از آن رو پدید می‌آید که ما به نقص خود واقفیم، زیرا شرّ را برمی‌تابیم و خود شر هستیم. دین تلاش برای گریختن از

→ (۱۸۸۴)، فیلسوف و منتقد آلمانی: Georg Gottfried Gervinus (۱۸۰۵ - ۱۸۷۱)، درباره او - جلد سوم این تاریخ، ص ۲۷۲ - ۲۸۱: Karl Werder; Bernhard ten Brink (۱۸۴۱ - ۱۸۹۲)، فیلولوژیست هلندی.
۱۳. Technik des Dramas نوشته Gustav Freitag (۱۸۱۶ - ۱۸۹۵)، رمان و نمایشنامه‌نویس آلمانی

14. «the tragic»

15. John Morley, Voltaire

۱۶. Marcel Proust (۱۸۷۱ - ۱۹۲۲)، رمان‌نویس فرانسوی.

۱۷. Ernst Robert Curtius (۱۸۸۶ - ۱۹۵۶)، مورخ و منتقد ادبی و فیلولوژیست آلمانی. درباره او - فصل پنجم از جلد هفتم همین تاریخ.

۱۸. catharsis. درباره این نظریه - جلد اول این تاریخ، ص ۴۰۹ - ۴۱۲.

19. monist

20. pluralism; atomism; individualism

شری است که آدمیان دریافته‌اند مفروض دیگری از آن متصور نیست (آرمانهای دین^{۲۱}، ص ۲۳۶، ۲۴۱، ۲۴۷؛ نیز « ص ۲۶۵ و بعد)، لکن بردلی معتقد است که در غایت امر نظام اخلاقی پیروز خواهد شد و هماهنگی بار دیگر استقرار خواهد یافت.

تراژدی تصویری است از این درام جهانی و، به اعتقاد بردلی، شکسپیر آن را به درستی درک کرد، مُثَلِّ ساخت و بر آن پای فشرد. بدین ترتیب، تراژدی نهائاً نوعی *théodicée*^{۲۲}، یعنی دفاعی است از نظام این جهان. بردلی صریحاً می‌گوید که اگر جهان «قلمرو شر و در نتیجه فاقد ارزش می‌بود»، تراژدی به وجود نمی‌آمد، زیرا در آن صورت هیچ چیز، نه رنج و نه مرگ، چندان اهمیتی نداشت (تراژدی، ص ۳۲۷). تراژدی باید بر مبنای تصادم میان نیروها به وجود آید. قهرمان تراژیکی در طغیان بر ضد نظام جهانی باید ناپود شود لکن لازم است که ناپودی‌اش شکوهمندانه باشد. «احساس می‌کنیم که این شخص، حتی در عین ارتکاب خطا و مواجه شدن با شکست، به سبب عظمتش، به وحدت آرمانی با قدرتی دست می‌یابد که بر او مستولی است» (خطابه‌ها، ص ۲۹۲).

نتیجه منطقی چنین مفهومی این است که رنج انفعالی صرف نمی‌تواند تراژیکی باشد. ایوب تراژیکی نیست (تراژدی، ص ۱۱). قهرمان باید مسئول اعمال خویش و از آزادی انتخاب برخوردار باشد، و بنابراین نمی‌تواند دیوانه یا عامل بی‌اراده قدرتهای فوق طبیعی یا قربانی تصادف محض باشد (ص ۱۳ - ۱۵)، زیرا در غیر این صورت نمی‌توان بر مبنای اصول اخلاق به داوری درباره او پرداخت. برخلاف هر آنچه یونانیان می‌اندیشیده‌اند یا لیلی کمبل^{۲۳} استدلال کرده است، (۷) آژاکس^{۲۴} ظاهراً از فهرست قهرمانان تراژیکی حذف می‌شود. هملت دیوانه قابل تصور نیست؛ صورتک «خلق و خوی عجیب و غریبش» را بر چهره می‌نهد. بردلی ناچار اذعان می‌کند که لیر دیوانه می‌شود، لکن دیوانگی‌اش نتیجه اعمالی است که آزادانه مرتکب شده و موقتی است، و در پایان کار بهبود می‌یابد. دخالت قوای فوق طبیعی نیز نمی‌تواند در نتیجه تراژدی مؤثر باشد؛ سحرگان مکبت، در عین اینکه مولود توهم نیستند، مبین امیال مکبت‌اند، امیالی که پیش از ظهور آنها وجود داشته‌اند، و شب نیز دلواپسها و احساسهای قبلی هملت را تأیید می‌کند. عمل یا بی‌عملی هملت به انتخاب خود اوست (ص ۳۴۳ و بعد، ۱۳۹، ۱۷۳ و بعد). تصادف محض تراژدی

21. *Ideals of Religion*

۲۲. خداشناسی استدلالی؛ عدل الهی.

23. Lily B. Campbell

۲۴. Ajax. یکی از سرداران یونان در جنگ تروا و قهرمان نمایشنامه‌ای به همین نام نوشته سوفوکل.

را تباه می‌کند. «در تراژدی‌های شکسپیر در واقع هیچ اثری از قَدَری مشربی^{۲۵} نمی‌یابیم». حتی در لیرشاه، که آکنده از برخوردهای اتفاقی است، «پیوند دقیق میان عمل و پیامد آن» حفظ شده است (ص ۲۹، ۲۸۴؛ ← ۱۵).

قهرمان لازم نیست آدمی اخلاق‌مدار باشد؛ لکن باید آدمی بزرگ و شکوهمند و، در ضمن، احتمالاً خطاکار باشد. در نظر بردلی، شکوهمندی، «از طریق مهار کردن یا تکانی که به کرانمندی ما می‌دهد، موجب وقوفمان به امر بی‌کران یا مطلق می‌شود» (خطابه‌ها، ص ۵۳). میان انواع شکوهمندی تمایز اخلاقی وجود ندارد. «اینکه سقراط شیطان نیست برای آن [امر شکوهمند] اهمیتی ندارد. آنچه اهمیت دارد این حقیقت است که، در شکوهمندی، همگان شکوهمندند، همگان یکسان‌اند؛ زیرا هر یک بی‌کران می‌شود، و امر شکوهمند بی‌کرانی خود را در هر یک از آنها احساس می‌کند» (ص ۶۳). بدین ترتیب، مکبت را نیز می‌توان در کنار هملت و اتللو و لیر شکوهمند دانست. بردلی متوجه است که مکبت جنایتی هولناک مرتکب شده است، لکن او را قهرمانی تراژیکی می‌شمارد با «شجاعتی دهشتناک» که «وجدانش او را برآشفته است» (تراژدی، ص ۳۵۳).

شرِ بسان سَم است. «جهان نسبت به آن واکنشی شدید نشان می‌دهد، و، طی مبارزه‌ای که برای طرد آن می‌کند، خود از پای درمی‌آید. برای این پرسش که چرا جهان باید چیزی را به وجود آورد که آن را برمی‌آشوبد و تباه می‌کند تراژدی پاسخی ندارد، و در جستجوی این پاسخ از حدود تراژدی درخواهیم گذشت» (تراژدی، ص ۳۰۴). ما خواستار گشودن راز امر شر هستیم، رازی که در نظر بردلی (و بسیاری از کسان دیگر) گشودنی نیست و صرفاً یکی از واقعیتهای وجود است. جهان شر را دفع می‌کند، و نظام اخلاقی دیگریار استقرار می‌یابد. لکن این استقرار مجددِ کل عبارت از داوری اخلاقی ساده‌ای نیست. بردلی با دقت بسیار از هر آنچه به مفهوم «مکافات درخور»^{۲۶} و توزیع جوایز شباهتی داشته باشد اجتناب می‌کند، گو اینکه، در نظر او، فرجام تراژیکی و گره‌گشایی «شاهدی است بر وجود عدالت» (ص ۳۱). با این همه، عدالتی رازآمیز است، زیرا متضمن فنای بی‌گناهانی مانند دِزْدِمونا^{۲۷} و کوردیلیا^{۲۸} هم هست. بردلی مرگ کوردیلیا را به وجهی شگفت‌انگیز با مستثنا کردن او از قانون مرگ توجیه می‌کند. «آنچه بر چنین موجودی می‌گذرد مهم نیست؛ مهم وجود اوست. ما از چگونگی امکان چنین امری پرس و جو نمی‌کنیم؛ پنابر آنچه در خود

25. fatalism

۲۶. poetic justice. دربارهٔ این مفهوم ← جلد اول این تاریخ، ص ۴۳۲.

۲۷. Desdemona. زن اتللو. ۲۸. Cordelia، دختر لیرشاه.

نمایشنامه آمده او دیگر وجود ندارد و محتوای تراژدی نیز به ما این احساس را منتقل می‌کند که این چنین است.^{۲۹} بدین ترتیب، خواننده به «مشیتات اسرارآمیز خداوند» حواله شده، گو اینکه بردلی همواره بر آن است که وجود باورهای مسیحی، پیش‌بینی عقوبت در آخرت، اثر تراژیکی را تباه می‌کند. «چنین تراژدی‌هایی [یعنی شکسپیری] بر این فرض استوارند که جهان، چنانکه مطرح شده، عین حقیقت است» (ص ۳۲۵). بردلی مصرّانه می‌گوید که درام دوره الیزابت اول «تقریباً به کل غیر دینی است.» «اعمّ از اینکه داستان در دوران پیش یا پس از مسیح رخ دهد،» شکسپیر دنیا را «اساساً به صورتی یکسان» تصویر می‌کند (ص ۲۵). اگرچه «مطمئناً نمی‌توان [هملت] را به معنای دقیق کلمه "نمایش دینی" نامید،» بردلی اذعان می‌کند که در آن «باورهای متعارف دینی» آزادانه به کار گرفته شده و، «بیش از هر تراژدی شکسپیری دیگر، حاوی نشانه‌هایی بارز ولی همواره خیال‌انگیز از قدرتی متعالی است که در نیکی و بدی انسان دخیل است» (ص ۱۷۴). اما از این پیش‌تر نمی‌رود. در مورد کوردیلیا، چیزی را تأیید می‌کند که در نظر ما ظلم است. «هرچه سرنوشت کوردیلیا ناموجه‌تر و ناسزاوارتر و فجیع‌تر باشد، بیشتر احساس می‌کنیم که اینها به او ربطی ندارد... اگر می‌توانستیم امور را چنانکه هستند ببینیم (یعنی متوجه شویم که نیکی همیشه با توفیق همراه نیست) به این امر وقوف می‌یافتیم که ظاهر هیچ است و باطن همه چیز» (ص ۳۲۵ و بعد). در اینجا به آسانی مرگ و رنج را بر این مبنا به چیزی نمی‌گیرد که اصل مطلب روح آدمی است.

دنیا روح است، و در عین حال بر ساخته از چیزی است که فرنسیس هربرت بردلی^{۲۹} آن را «مراکز کرانمند»^{۳۰} می‌نامد. چیزی جز انقباس^{۳۱} و اجتماع آنها و کلّ بی‌کران وجود ندارد. از این رو بردلی ناگزیر است در تراژدی نخست به آدمهای نمایشی بنگرد. آدمهای نمایشی را باید از لحاظ انگیزه‌هایشان بررسی کرد، در مقام موجودات مسئولی که انگیزه‌شان آنها را به عمل وامی‌دارد و آنها را در طرح و توطئه نمایش درگیر می‌کند. عمل از خلق و خوی آدم نمایشی ناشی می‌شود، و خلق و خوی آدم نمایشی در عمل پدیدار می‌شود. «مصایب و گره‌گشایی بالضروره پیامد کردار آدمیان است و منبع عمده این کردار خلق و خوی آدم نمایشی است.» بردلی تقریباً — ولی نه تحقّقاً — این مثل سائر را می‌پذیرد که «خلق و خو همان سرنوشت است.» (۸) پیداست که خلق و خو نمی‌تواند،

۲۹. Francis Herbert Bradley (۱۸۴۶ - ۱۹۲۴)، برادر بردلی موضوع این صفحات و فیلسوف ایدئالیست انگلیسی.

30. «finite centers»

31. souls

چنانکه برخی استدلال کرده‌اند، شور و هیجانی فلج‌کننده یا یکی از انواع کلی طبایع مانند «مالیخولیای سوخته»^{۳۲} باشد.

تأکید بردلی بر خلق و خو باعث شدیدترین انتقادهای نسبت به روش و تفسیر او شده است. او آگاهانه به پر کردن شکافهای موجود در توصیف آدم نمایشی و انگیزه‌هایش در گذشته و نیز آنچه در آینده ممکن است او را به عمل برانگیزاند می‌پردازد. آدم نمایشی را چهره‌ای بر روی صحنه به شمار می‌آورد که بازیگر باید او را در مقام موجودی منسجم بشناسد و تصویر کند. اگرچه احتمالاً با استانیسلاوسکی^{۳۳} آشنایی نداشته، روش او به روش کارگردان روس شباهت دارد که توصیه می‌کرد بازیگر زندگینامه کسی را که قرار است نقش او را بازی کند در نظر مجسم کند و حتی آن را بازسازی کند. (۹) بردلی به تفاوت میان آدم نمایشی و افراد در زندگی واقعی به خوبی واقف بود، گو اینکه باید اذعان کرد در چندین مورد به خلط کردن هنر و زندگی بسیار نزدیک می‌شود. برخی از این موارد حاوی تصورات نظری و فضل‌فروشانهای است که نایتز در جزوه بانو مکبت چند فرزند داشت؟^{۳۴} (۱۹۳۳) به نحوی مؤثر به باد تمسخر گرفت. البته باید گفت که بردلی هرگز چنین پرسشی را مطرح نکرده است، گو اینکه در پانوشتهایش بخشی با عنوان «او فرزندی ندارد» موجود است و در آن گفته شده که «فرزند بانو مکبت (پرده اول، صحنه سوم، سطر ۵۴) ممکن است زنده یا مرده باشد... بسا که مکبت فرزندان داشته یا فاقد فرزند بوده است. ما نمی‌دانیم، و این امر به نمایشنامه ربطی ندارد» (ترازوی، ص ۴۸۶، ۴۸۹). نایتز بعدها ابداع عنوان جزوه خود را به لیوس نسبت داد و به سبب اثر مغرضانه آن پوزش خواست. (۱۰) باوجود این، موارد بسیار موجود است که می‌توان آنها را خلط کردن زندگی و صحنه نمایش نامید. برخی از آنها متضمن فراقتهای احساساتی و مسایل فرضی است، مانند این گفته او که اگر دزدمونا «نمرده بود... ویژگیهای فردی و توانایی او به صدها عمل دلپذیر و مطبوع منجر می‌شد، ولی همسایگانِ عَرَف‌پسند یا جبون او را به حیرت می‌آورد» (ص ۲۰۴). این گفته را می‌توان بر مبنای کوششی در جهت توصیف هرچه بیشتر خلق و خوی دزدمونا تعریف کرد که آمیزه‌ای است از مهر و حُجب همراه با جسارت و استقامتی

32. «melancholy adust»

33. Konstantin Stanislavsky (۱۸۶۳-۱۹۳۸)، بازیگر و کارگردان روس، بنیادگذار تئاتر هنری مسکو، مبدع معروفترین «روش بازیگری» (method acting) در مغرب زمین. میانی «روش» او از جمله عبارتند از رفتار طبیعی و سادگی و وضوح در بازیگری.

34. L. C. Knights, *How Many Children Had Lady Macbeth?*

که در ازدواجش و پافشاری در دفاع از کسیو^{۳۵} مشهود است. حتی می‌توان از نظرپردازی دربارهٔ عشق رومئو به رازلین^{۳۶} و اینکه «اگر رازلین مهربان می‌بود، بسا که [رابطهٔ آنها] به‌عشقی اصیل تبدیل می‌شد» (خطابه‌ها، ص ۳۲۶ پانویشت) دفاع کرد و گفت که غیرمستقیم می‌خواهد بگوید که رومئو عاشق عشق بوده است.

در موارد دیگری به‌نظر می‌رسد که مطالب مربوط به صحنه را واقعی تلقی کرده، چنانکه گویی با تاریخ سر و کار دارد. مثلاً می‌گوید که کسیو نباید از ایاکو، که بیست‌وهشت ساله است، جوانتر باشد، زیرا «کسی را که در عنفوان جوانی است به‌حکمرانی قبرس نمی‌گمارند» (تراژدی، ص ۲۱۳). یا اینکه کلئوپاترا باید از قدرت جسمانی قابل توجهی برخوردار بوده باشد، زیرا جثهٔ سنگین انتونی را از زمین بلند می‌کند و به‌برج خویش می‌برد (خطابه‌ها، ص ۳۰۰). یا بی‌توجهی درباریان در هملت — که در واقع چیزی جز عملهٔ صحنه نیستند — به‌رابطهٔ میان خروج کلادیوس از صحنه هنگام اجرای نمایش در نمایش^{۳۷} و اتهام ارتکاب قتل (تراژدی، ص ۱۳۷ پانویشت). حتی در ۱۹۰۵، واکلی^{۳۸}، که در آن زمان از منتقدان معروف تئاتر بود، این قطعه را حاکی از «ساده‌لوحی دلپذیر» بردلی توصیف کرد. (۱۱) قطعه‌های دیگر را می‌توان بازیهای ذهنی نامید: مثلاً آدمی‌نمایشی را از این نمایشنامه به‌نمایشنامهٔ دیگر منتقل کردن و نظرورزی در این باره که اگر در موقعیت جدید قرار می‌گرفت چگونه عمل می‌کرد. بردلی یک صفحهٔ تمام را به‌این پرسش اختصاص داده که اگر جای کوردیلیا و دزدمونا عوض می‌شد، هریک در موقعیت جدید چه می‌کردند (ص ۲۰۵ و بعد؛ ص ۳۱۸). یا موارد زیر: «تصورش را بکنید که گانریل^{۳۹} بگوید "اگر در خواب به پدرم نمی‌مانست، کار را تمام کرده بودم" (مکتب، پردهٔ دوم، صحنهٔ دوم، سطر ۱۴)» (ص ۳۷۰) و یا اینکه «پُشتُویس^{۴۰} هرگز مانند اتللو عمل نمی‌کرد» و «اتللو چالش ایاکیمو^{۴۱} را با چیزی بیش از کلمات پاسخ می‌داد» (ص ۲۱). بردلی گمان می‌کند که «اگر پیام شیخ طُی یک هفته پس از مرگ پدر آمده بود... [هملت] با عزمی راسخ همانند اتللو دست به‌عمل زده بود» (ص ۱۱۶). هریک

۳۵. Cassio. دستیار اتللو. ایاکو دزدمونا را به داشتن روابط نامشروع با او متهم کرد.

۳۶. Rosaline. دختری که رومئو پیش از آشنایی با ژولیت دوست می‌شود.

۳۷. اشاره به نمایشی است که هملت برای درباریان ترتیب می‌دهد.

۳۸. Arthur B. Walkley (۱۸۵۵-۱۹۲۶)، منتقد انگلیسی تئاتر.

۳۹. Goneril. یکی از دختران لیرشاه.

۴۰. Posthumus. شوهر ایموجن در نمایشنامهٔ سیمبلین نوشتهٔ شکسپیر.

۴۱. Iachimo. یکی از آدمهای نمایشی در سیمبلین.

از این گفته‌ها را می‌توان از جمله آن صناعات بیانی دانست که بردلی به کار گرفته تا ما موقعیتها و آدمهای نمایشی گوناگون را با وضوح بیشتری درک کنیم. مثلاً به وجدان بانو مکبت که در حال بیدار شدن است توجه کنیم، یا ببینیم که، برخلاف نظر گوته و کولریج، هملت طبیعی فوق‌العاده نظیرپرداز و حساس نداشته، بلکه تکان مرگ پدر و ازدواج نامشروع مادر او را دستخوش تغییر کرده است.

باوجود این، بردلی گفته‌هایی دارد که در آنها امر داستانی و واقعی به حدی خلط شده که باور نکردنی است. مثلاً می‌گوید: «هنگامی که دزدمونا بازپسین کلمات خود را ادا می‌کرد، شاید آن سطر ترانه‌ای که یک ساعت پیش از مرگ خوانده بود هنوز ذهنش را به خود مشغول می‌داشته: "کسی او را سرزنش نکند؛ شماتت او مورد تأیید من است." طبیعت نیرنگهای عجیبی به کار می‌بندد، و، در میان شاعران، تنها شکسپیر است که ظاهراً قادر است به شیوه‌ای تا حدودی همانند طبیعت دست به آفرینش بزند» (ص ۲۰۶). بردلی ظاهراً متوجه نیست که شاعر بدان علت دزدمونا را وامی‌دارد تا این ترانه را بخواند که تمهید مقدمه‌ای است برای واپسین کلمات او. البته تفسیر بسیار گشاده‌دستانه عبارت نهایی نیز ممکن است نشانی از توجه به این امر باشد.

از این‌گونه تخلیطهای امر داستانی و واقعی نمونه‌های بسیار وجود دارد، ولی، در عین حال، موارد بسیاری نیز در آثار او یافت می‌شود که حاکی از استشعار دقیق بردلی بر این امر است که نمایشنامه چیزی بیش از نمایشنامه نیست. اینکه برخی «گمان می‌کنند که او هرگز به تئاتر نرفته» (۱۲) افترا بی‌اساس است، زیرا در آثار منتشرشده (و در خاطرات) شواهد کافی موجود است دالّ بر اینکه او مدام به تماشای نمایشها می‌رفته است. او به اجراها و بازیگرانی مانند سالوینی در نقش اتللو و سارا برنار^{۴۲} در نقش بانو مکبت اشاره کرده است (تراژدی، ص ۲۰۳، ۳۷۹ پانویست). از زن بازیگر بی‌نامی که در نقش اوفیلیا دیوانه از وحشت فریادی سوزناک سر می‌دهد انتقاد می‌کند؛ با کار بازیگرانی مخالف است که در نقش اتللو به جای سیلی زدن به چهره دزدمونا با کاغذی لوله‌شده آهسته شانه او را لمس می‌کنند؛ از اینکه بازیگر نقش لیرشاه در آخرین صحنه این نمایش مدام با اضطراب رو به سوی نعش کوردیلیا می‌کرده شکایت می‌کند؛ و از بازیگرانی که در نقش لیرشاه کلمه «هرگز» را تنها سه بار تکرار می‌کنند انتقاد می‌کند زیرا در چاپ رَحلی^{۴۳}

۴۲. Tommaso Salvini (۱۸۲۹ - ۱۹۱۶)، بازیگر ایتالیایی؛ Sarah Bernhardt (۱۸۴۵ - ۱۹۲۳)، یکی از بزرگترین بازیگران فرانسوی که از ۱۸۷۲ تا ۱۹۱۴ صحنه تئاتر فرانسه را در ید قدرت خویش داشت.

۴۳. folio. نخستین چاپهای آثار شکسپیر را، بنا به قطع کتاب، رحلی (folio) و ربعی (quarto) نامیده‌اند.

پنج بار تکرار شده است (ص ۱۶۵، ۱۸۴، ۲۹۲ پانویس، ۲۹۳ پانویس). بردلی به تأکید اظهار می‌دارد که «شکسپیر آثار خود را در اصل برای اجرا بر روی صحنه نوشته و نه برای پژوهندگان» (تراژدی، ص ۱۵۸ و بعد، نیز ۴۷). به عقیده او، بسیاری از مطالب موجود در آثار شکسپیر را می‌توان بر اساس وضعیت صحنه و شیوه یک نمایشنامه روشن کرد، زیرا، در چنین وضعی، می‌توان طرحواره‌ای کمرنگ از آدم نمایشی را، همانند مورد نقاشی، در پس‌زمینه عرضه کرد. بدین ترتیب، مثلاً کُنت^{۴۴} در لیرشاه «عمدتاً وظیفه پر کردن جایی خالی را در ترکیب نمایشنامه بر عهده دارد» (ص ۲۹۵). اوفیلیا «چیزی جز یکی از آدمهای فرعی نمایش» نیست، زیرا «یکی از ضروریات اصلی طرح شکسپیر این بود که داستان عشق آن دو بیش از حد جلب توجه نکند» (ص ۱۶۰). بردلی حتی حکمی کلی صادر می‌کند که «مطالب بسیار صرفاً به مناسبت جاذبه موضعی وارد نمایشنامه شده‌اند و نه از آن رو که در طرح و توطئه نقش اساسی ایفا می‌کنند» (خطابه‌ها، ص ۳۸۳). در نظر او، «توضیحاتی که خطاب به تماشاگران عرضه شده» از لحاظ فن نمایشنامه‌نویسی «غیر عادی» است، حال آنکه پس از او شوکینگ^{۴۵} و استول^{۴۶} آن را کلید تفسیر آدمهای نمایشی شکسپیر دانسته‌اند. بردلی معتقد است که هیچ‌کس به تناقضات جزئی اجرا توجهی نمی‌کند (ص ۷۸)، لکن خود او، بیش از هرکس دیگری پیش از او، به تفصیل به تفاسیر دوگانه درباره گذشت زمان در *اتللو* پرداخت^{۴۷}. این موضوع را جان ویلسن^{۴۸} برای نخستین بار در ۱۸۴۹ مطرح کرد (۱۳). بردلی عاقلانه به این نتیجه می‌رسد که شاید شکسپیر به خود گفته است که «کسی در حین تماشای نمایش متوجه اینها نخواهد شد» (تراژدی، ص ۴۲۸). گذشته از همه اینها، بردلی به قبیلۀ لَم تعلق دارد^{۴۹}، به کسانی که خواندن متن شکسپیر را به تماشای اجرای آن بر روی صحنه ترجیح می‌دهند. او معتقد است که لیرشاه برای «چشم درون» نوشته شده، و ساحرگان مکبت، همانند صحنه‌های طوفان در لیرشاه، به «دنیای خیال» متعلق‌اند (ص ۲۶۹، ۳۴۰ پانویس). اگر

44. Earl of Kent

45. L. L. Schücking

۴۶. E. E. Stoll (۱۸۷۴-۱۹۵۹)، شکسپیرشناس امریکایی.

۴۷. «double time». برخی از مفسران معتقدند که از زمان ازدواج اتللو با دزدمونا تا کشته شدن دزدمونا حدود بیست و چهار ساعت می‌گذرد. برخی، از جمله بردلی، معتقدند که زمان سپری‌شده بیش از این است. بردلی در یکی از پیوسته‌های کتاب تراژدی شکسپیری، زیر عنوان «طول مدت عمل نمایشی در *اتللو*» (The Duration of the Action in *Othello*)، در این مورد به تفصیل بحث کرده است.

۴۸. John Wilson (نام مستعار: Christopher North، ۱۷۸۵-۱۸۵۴)، شاعر و مقاله‌نویس و منتقد اسکاتلندی.

۴۹. Charles Lamb (۱۷۷۵-۱۸۳۴)، مقاله‌نویس و منتقد انگلیسی. به اتفاق خواهرش (Mary) حکایات شکسپیر (*Tales from Shakespeare*) را تألیف کردند. چارلز به تراژدی‌ها پرداخت و مری به کمدی‌ها.

هیاهو و رعد و برقی رایج در اجراهای نمایشی دوره ملکه ویکتوریا به سبک هنری اروپای ۵۰ را به یاد آوریم، با نظر او احساس همدلی خواهیم کرد.

اما واکنش نسبت به بردلی تنها به تمرکز مفرط او بر تحلیل آدمهای نمایش محدود نمی‌شود. گفته‌اند که او به آدمهای نمایشهای شکسپیر چنان نگرسته که گویی «آدمهای داستانی در رمان اخلاق‌مدار و جدی، مثلاً در *میدل مارچ*»^{۵۱} (۱۴)، ولی این گفته صحت ندارد. او صریحاً گفته است که «نقد نمایشنامه‌های شکسپیر در مقام رمانی واقع‌گرا حماقت محض است» و تأکید کرده که «نظرگاه روان‌شناختی معادل تراژیک نیست» (تراژدی، ص ۷۱، ۱۲۷). واکنش نسبت به بردلی از چندین منبع متفاوت نشأت گرفته است: از جانب کسانی که، مانند شوکینگ و استول و هریسن و هاریج،^{۵۲} شکسپیر را عمدتاً آفریننده آثار نمایشی مؤثر به شمار می‌آوردند؛ از پژوهندگانی نظیر لیلی کمبل که نظر او را درباره تراژدی شکسپیر خلاف واقعیت‌های تاریخی می‌دانستند و بر آن بودند تا این آثار را دقیقاً در چارچوب روان‌شناسی طبایع دوره الیزابت اول تعبیر و تفسیر کنند؛ و از جانب کسانی که می‌خواستند به نمایشنامه‌ها عمدتاً به صورت شعر، انگاره‌های خیال‌بندی و درون‌نمایه، بنگرند. مؤثرترین این جدل‌کاران ال. سی. نایتز بود، اما به اعتقاد جی. ویلسن نایت، شارح اصلی نگرش «فضایی»^{۵۳} به آثار شکسپیر، بردلی به تأثیر فضا و خیال‌بندی و وجود دیدگاه ماورای طبیعی ضمنی در این آثار واقف بوده است. اگرچه نایت با «نگرش در اصل اخلاق‌مدارانه» نقد شکسپیری مقدم و «کاویدن آثار در جستجوی انگیزه» مخالف بود (۱۵) و به‌ویژه بردلی را متهم کرده است که «گهگاه تحلیل «آدم نمایشی» را به حد افراط دنبال کرده»، او را نخستین کسی دانسته که «آنچه را کیفیات «فضایی» نمایشنامه‌های شکسپیر نامیده‌ام موضوع اظهار نظری مقدماتی اما سنجیده قرار داده است.» (۱۶) جی. ویلسن نایت بعداً مجدداً تأکید کرد که تبعات خود او را «می‌توان دنباله مستقیم سنت تراژدی شکسپیری بردلی دانست»، سنتی که «غالباً به خطا تصور کرده‌اند که به جزئیات «شخصیت‌پردازی» محدود می‌شود.» (۱۷) جو^{۵۴} یکی از موضوعهای مورد علاقه بردلی است: جو «لیرشاه در چارچوب تیره‌ای مانند مه زمستانی»، یا جو^{۵۵} ترولیس و

۵۰. Henry Irving (۱۸۳۸ - ۱۹۰۵)، بازیگر انگلیسی که غلّو او در حرکات نمایشی و صحنه‌پردازی معروف است. او متعلق به سنتی است که روش واقع‌مدارانه بر ضد آن شکل گرفت.

۵۱. *Middlemarch* (۱۸۷۱ - ۱۸۷۲)، رمانی نوشته جرج الیوت.

۵۲. Alfred Harbage و G. B. Harrison، هر دو از شکسپیر شناسان انگلیسی.

۵۳. «spatial». درباره این مفهوم - توضیحات مترجم در پایان کتاب.

کرسیدا، «با بار فکری عمیق و وضوحی پر شور ولی حساب شده»، «که گویی شاعر کل داستان را از درون مهی خون بار مشاهده کرده است»، حال آنکه در *اتللو* با «محدودیت نسبی جو خیال انگیز» مواجهیم (تراژدی، ص ۲۴۷، ۲۷۵، ۳۳۶، ۱۸۵)، و کوریولینس که «مشکل بتوان گفت جو فراطبیعی یا طبیعی آن از حد نمایشنامه‌های متوسط الحال و منشور امروزی درمی‌گذرد» (نوشته‌های گوناگون^{۵۵}، ص ۷۷). وانگهی، بردلی را نمی‌توان متهم کرد که صور خیال را، که از زمان انتشار کتاب کارولاین اسپرجن^{۵۶} این چنین توجه همگان را جلب کرده، به کل نادیده گرفته است. او به صور خیال مربوط به جانوران در لیرشاه، که پیش از آن از جانب کرکمن^{۵۷} مطرح شده بود (۱۸)، اشاره (تراژدی، ص ۲۶۶)، و دربارهٔ علاقه نامتناسب ایآگو، که در نیروی زمینی است، به تعبیرات مربوط به دریانوردی اظهار نظر می‌کند (ص ۲۱۳). بردلی از شعریت و سطح کلامی نمایشنامه‌های شکسپیر نیز غافل نیست. او می‌داند که «شعر بر ساخته از واژه‌هاست»، «هنر کلامی است»، و به «یگانگی شکل و محتوا» توجه داشت (خطابه‌ها، ص ۲۵؛ نوشته‌های گوناگون ص ۲۷ و بعد؛ خطابه‌ها، ص ۱۵). بردلی، در خطابه افتتاحیهٔ کرسی استادی شعر در آکسفرد، «شعر برای شعر» (۱۹۰۱)، واضح و گویا به شرح این نظر می‌پردازد که شعر «به خودی خود دنیایی است مستقل، کامل، خودسامان» (خطابه‌ها، ص ۵)، که با زندگی فقط همانندی دارد. نه فلسفه است و نه دین، گو اینکه بردلی گهگاه می‌گوید که «در هر موردی که مقتضیات قوهٔ خیال برآورده شده باشد بایستی تصویر حقیقت را بیابیم، نه موضوعی موهوم و بیهوده را» (ص ۳۹۴ و بعد). بردلی با شکیبایی تفاوت میان «موضوع»^{۵۸} را، که مقدم بر شعر است و از لحاظ زیباشناختی اهمیتی ندارد، و «ذات»^{۵۹} شعر را (معادل Gehalt آلمانی)، که در درون شعر است، تشریح می‌کند. در شعر، معنا و آوا^{۶۰} یکی هستند. «شکل و محتوا امری واحد ناشی از دو نظرگاه‌اند» (ص ۱۵). بردلی سه سال پیش از انتشار تراژدی شکسپیری به رد تقدیهایی که ممکن بود از آن بشود اقدام می‌کند. «هنگام خواندن هملت، کنش و آدمهای نمایشی را مجزا از واژه‌ها در نمی‌یابید؛ آنها را از موضعی به موضع دیگر در کلمات درک می‌کنید، و کلمات بیان آنها هستند»، و در صفحهٔ بعد، تأکید می‌کند که منتقد راستین، در بحث از آدمهای نمایشی و

55. *A Miscellany*

۵۶. اشاره به کتاب خیال‌بندی در آثار شکسپیر و آنچه به ما می‌گوید. (*Shakespeare's Imagery and What It Tells Us*: ۱۹۳۵) نوشته Caroline Spurgeon (۱۸۶۹-۱۹۴۲)، ادیب و منتقد انگلیسی.

57. J. Kirkman

58. subject

59. substance

60. sound

کنش و سبک و شعرپردازی^{۶۱}، «در واقع به آنها جدای از هم نمی‌اندیشد» (ص ۱۵ و بعد). ویلیام امپسن، که بیش از همه منتقدان به جنبه‌های زبانی توجه دارد، در مقاله‌های «ابله در لیرشاه» و «واژه [درستکار در اتللو]»^{۶۲} از تحلیلهای «شکوهمند» بردلی از نمایشنامه‌های شکسپیر تجلیل می‌کند، گو اینکه تفسیر خشکه مقدسانه او را از فرجام کار لیرشاه با این عبارت رد می‌کند که «برگرداندن کفرگویی بر ضد خدایان است به معتقدات سنتی خانم گمپ»^{۶۳} دایر بر اینکه دنیا دارِ مکافات است. با وجود این، با توجه بردلی به امر انگیزه موافق است. «به عقیده من، خطای بارزی است که تصور کنیم به‌انسجام شخصیت در نمایشنامه‌های شاعرانه نیازی نیست و تنها یکدستی استعاره‌ها و جز آن لازم است.» (۱۹) تفسیر «شاعرانه» یا «ایستا» یا «فضایی» ویلسن نایت نمی‌تواند مورد تأیید بردلی باشد، زیرا بردلی، مانند ارسطو، تراژدی را «داستان مصیبتی استثنایی که به مرگ مردی در مقامی شامخ بینجامد» تعریف می‌کند (تراژدی، ص ۱۱، ۱۲). اگرچه بردلی روایت شسته رفته‌تر و امروزی‌شده بوطیقای ارسطو را که در کتاب فن نمایش فرایتاگ آمده به کار برده است، او نیز ساخت تراژدی شکسپیری را بیشتر در چهارچوب گرایش ارسطویی به تمیز میان جنبه‌هایی مانند تمهید مقدمات یا زمینه‌چینی برای ارائه داستان، کشمکش، دگرگونی، و گره‌گشایی^{۶۴} توصیف می‌کند (ص ۴۰-۷۸؛ درباره فرایتاگ، ص ۴۰ یانوش، ۶۳). بردلی به‌طور کلی در کاوش برای یافتن نمادپردازی و تمثیل در آثار شکسپیر محتاطانه عمل می‌کند. با همه اینها، در بحث درباره لیرشاه نتیجه می‌گیرد که سرسختی نیروهای متخاصم به‌طرح این موضوع می‌انجامد؛ در مورد آری‌یل و کلین^{۶۵} نیز وضع از همین قرار است. او متوجه «گرایشی» می‌شود «که نماد و تمثیل و انسانی‌نمایی خصلتها و اندیشه‌های انتزاعی ایجاد می‌کند.» بردلی محتاطانه اذعان می‌کند که «گرچه اگر بگوییم [شکسپیر] در لیرشاه آگاهانه به استفاده از نماد و تمثیل دست‌زده به راه افراط رفته‌ایم، به نظر می‌رسد که در اینجا با آن شیوه‌ای از خیالپردازی مواجهیم که شکسپیر با آن در نمایشنامه‌های اخلاقی و نیز در

61. versification

۶۲. «Fool in Lear» و «Honest in Othello». امپسن مقاله‌اش را این چنین آغاز می‌کند: «در اتللو، واژه‌های "درستکار" و "درستکاری" پنجاه‌و دو بار تکرار شده‌اند و این امری شگفت‌انگیز است...» (- فصل یازدهم از *The Structure of Complex Words*).

۶۳. Mrs. Gamp. مامای پیر و باده‌گسار در رمان مارتین چزل‌ویت (Martin Chuzzlewit, ۱۸۴۴)، نوشته دیکنز.

64. exposition; conflict; turning point; resolution

۶۵. Ariel و Caliban. هر دو در نمایشنامه طوفان شکسپیر.

ملکه پریان^{۶۶} کاملاً آشنا بود» (ص ۲۶۴ و بعد).

گذشته از مفهوم تراژدی و تحلیل آدمهای نمایی، همه این رهیافتهای کمابیش تردیدآمیز نسبت به مضامین و روشهای نقد شکسپیری، در قیاس با روش اصلی بردلی رنگ می‌بازند. این روش عمدتاً عبارت است از توصیف واکنش عاطفی مزعوم مخاطبان که، هرگاه بردلی از عمومیت آن اطمینان ندارد، غالباً بی‌پرده آن را به عنوان واکنش شخصی خویش ابراز می‌کند. اگرچه ممکن است نتوان کلیت برخی از این واکنشها را ثابت کرد، طرح آنها با ظرافت بسیار همراه است. مثلاً، در بحث از صحنه گورکن، می‌گوید: «اندوه ما در مرگ اوفیلیا آن‌چنان عمیق نیست که ما را از توجه به مردی که گور او را می‌کند بازدارد، یا حتی مانع از آن شود که طی این مکالمه طولانی، همواره با اندوه به یاد داشته باشیم که گور برای اوست» (تراژدی، ص ۳۹۶). یا در موردی مشابه می‌گوید که «ما از اینکه فاجعه [اتونی و کلئوپاترا] ما را چندان اندوهگین نمی‌کند ناراحت می‌شویم» (خطابه، ص ۳۰۴). درباره مرگ کوریولینس می‌گوید: «چون نقشه رقیبان در پیش روی ما طرحریزی می‌شود، با دلهره اندک، تقریباً با آرامش، در انتظار عاقبت محتوم هستیم»، و آنگاه با دقت بسیار به توصیف بازپسین صحنه نمایش می‌پردازد که طی آن کوریولینس به قتل می‌رسد. «قطع آن نیروی عظیم در طرفه‌العینی (که در دیگر آثار شکسپیر نظیری ندارد) ما را مبهوت می‌کند، ولی حسِ ترحم ما را بر نمی‌انگیزد.... حیات ناگهان کاهش یافته و تحلیل رفته و ماوای کوتوله‌ها شده است، نه او» (نوشته‌های گوناگون، ص ۹۴ و بعد). در زمینه‌های دیگر، گفته‌هایش غالباً وهم‌آمیز و تفسنی یا حتی صریحاً احساساتی به نظر می‌آید. از همه بارزتر اظهارنظر نامعقول او درباره اتللوست که فرض می‌کند در مخاطبان «احساسی حاوی آمیزه‌ای از مهر و ترحم» نسبت به او به وجود می‌آید، چیزی که «نسبت به هیچ یک از دیگر قهرمانان شکسپیر احساس نمی‌کنند» (تراژدی، ص ۱۹۱). این نظر بردلی چنان خشم لیوس را برمی‌انگیزد که اتللو را به سبب «خودپسندی ابلهانه و ددمنشانه» و «حماقت وحشتناک» اش تحقیر می‌کند (۲۰). حتی در قتل دزدمونا، «باوجود تأثر شدیدی که این صحنه [در مخاطبان] ایجاد می‌کند، تقریباً چیزی وجود ندارد که از احساس تحسین و مهری که ترحم [مخاطبان] را تشدید می‌کند بکاهد» (تراژدی، ص ۱۹۱، ۱۹۸). حیرت‌انگیز است که خفه کردن را «تقریباً چیزی نبودن» وصف می‌کند.

۶۶. morality plays + جلد سوم این تاریخ، ص ۴۶۱، *The Faerie Queene*، سروده ادمند اسپنسر (حدود ۱۵۵۲-۱۵۹۹).

گهگاه واکنش شخصی را با خشونت تقریباً خنده‌آور بیان می‌کند. مثلاً اوکتیویوس^{۶۷} را شمات می‌کند که چرا در برابر افسون کلئوپاترا مقاومت می‌کند. «از او با نفرت روی برمی‌گردانیم و او را مایهٔ تنگ همنوعانش می‌شماریم» (خطابه، ص ۳۰۲)، یا، ضمن اظهارنظر دربارهٔ ایاکو که به‌اتللو می‌گوید به‌دزد مونا «رخصت ارتکاب عمل خلاف را بدهید، زیرا در شما اثر ندارد.» (بردهٔ چهارم، صحنهٔ اول، سطر ۱۹۴)^{۶۸}، بردلی عنان اختیار از دست می‌دهد که «این شاید لحظه‌ای است که بیش از هر زمان دیگر خواستار نابودی ایاکو می‌شویم» (تراژدی، ص ۴۳۶). موردی که از همه مبالغه‌آمیزتر است در مقالهٔ کوریولینس آمده و بردلی با تغییر به «رذالت و صف‌ناپذیر سخنان تمسخرآمیز [اوفیدیوس]^{۶۹} دربارهٔ اشکهای قهرمان» نمایشنامه اشاره می‌کند. «اعتراف می‌کنم که هنگامی که اوفیدیوس بازپسین کلمات را ادا می‌کند چیزی جز نفرت از او و نیز میلی آمیخته به‌گناه که سرگوبنده را در یک سوی صحنه و تنش را در سوی دیگر بینیم احساس نمی‌کنم» (نوشته‌های گوناگون، ص ۹۸). پس دنیای شعر «مستقل و کامل و خودسامان» که فقط همانند زندگی است چه شد؟

اگر به این واکنشهای عاطفی به‌دقت توجه کنیم، مشاهده خواهیم کرد که مبنای نقد به‌ندرت مخالفت‌آمیز بردلی دربارهٔ هنر شکسپیر نیز هستند. البته، و بحق، عظمت تراژدی‌های شکسپیر را، که به‌دفاع یا تحسین نیازی ندارند، امری مسلم می‌پندارد. لکن فهرستی از کاستیهای او را، به‌وجهی بسیار مشابه با عمل دکتر جانسن^{۷۰}، برمی‌شمارد: ساخت نامنسجم، زبان پرطمطراق، و جز آنها، و طبق معمول آنها را با توسل به‌اوضاع صحنه و زمانه توجیه می‌کند. (۲۱) لکن اینها کاستیهای ناچیزی هستند که معیارهای بردلی را مخدوش نمی‌کنند. اما انسجام آدم نمایشی معیاری است که براساس آن «جمع آمدن عامل شر و هوش خارق‌العاده» را در ایاکو تقبیح می‌کند و آن را «داستانی ناممکن» قلمداد می‌کند (تراژدی، ص ۲۳۷). در موضع دیگر و با ظرافت و دقت بیشتر استدلال می‌کند که «اتونی و کلئوپاترا را رقیب چهار تراژدی^{۷۱} مشهور دانستن بی‌تردید کاری خطاست»، نه

۶۷. Octavius. در نمایشنامه‌های تراژدی قیصر و انونی و کلئوپاترا ظاهر می‌شود. در اینجا اشاره به نمایشنامه اخیر است.

۶۸. گفتهٔ ایاکو را با مقدمه و مؤخره‌اش نقل می‌کنیم تا موضوع روشن‌تر شود: «اگر انسان به نابخکاری او شایقید، رخصت خطاکاری به او بدهید؛ زیرا اگر در شما اثر ندارد، به دیگری نیز مربوط نیست».

۶۹. Tullus Aufidius. سرداری در این نمایشنامه.

۷۰. Samuel Johnson. در این باره - فصل پنجم از جلد اول این تاریخ، به‌ویژه ص ۱۲۸، ۱۳۱-۱۳۹.

۷۱. منظور بردلی نمایشنامه‌های هملت و مکبت و لیرشاه و اتللو است.

از آن رو که، چنانکه در جای دیگر می‌گوید، «از لحاظ ساخت معیوبترین همه تراژدی‌هاست» بلکه بدان جهت که از معیارهای مورد نظر او در تراژدی متابعت نمی‌کند. به عقیده او، «احساسات تراژیکی تنها زمانی برانگیخته می‌شود که زیبایی یا اصالت شخصیت به وجهی به نمایش درآید که احساس بی‌قید و شرط تحسین یا مهر را باعث شود؛ یا زمانی که، در غیاب این ضابطه، نیروهایی که عاملان را به حرکت وامی‌دارند، و برخوردی که منتج از این نیروها هستند، قدرتی هولناک و طاقت‌فرسا کسب کنند. چهار تراژدی مشهور یکی یا هر دوی این شرایط را حایزند؛ انتونی و کلئوپاترا، گرچه تراژدی بزرگی است، هیچ یک را کاملاً برآورده نمی‌کند» (ص ۲۸۲، ۲۶۰؛ خطابه، ص ۳۰۵). اما شیوه طرد کردن فالستف^{۷۲} را بدترین عیب شکسپیر می‌شمارد. هنری «حق نداشت ناگهان به زبان یک کنش‌ساز سخن بگوید؛ و بی‌تردید [فالستف و معاشرانش] را "گمراه‌کنندگان" خود خواندن غیر منصفانه و ریاکارانه است.» در این صحنه‌های مربوط به فالستف، «تیر [شکسپیر] به خطا رفته است.» «موجودی چنان خارق‌العاده آفرید، و او را چنان محکم و استوار بر تخت معنوی نشاند که وقتی خواست او را از تخت به زیر بکشد، از عهده برنیامد» (خطابه، ص ۲۵۹). اگر فالستف را خداوندگار بی‌نظمی^{۷۳} بدانیم که در روز چهارشنبه خاکستر^{۷۴} از کار برکنار شده، هرچه در توجیه عمل هنری بکوشیم باز هم تا حدودی حق به جانب بردلی است.

بردلی، با فلسفه خوشبینی بی‌حد و مرز خویش، به لیرشاه که می‌رسد با بیشترین مشکل روبه‌رو می‌شود. فاجعه «به هیچ وجه ناگزیر» نیست. «حتی فراهم آمدن عوامل برانگیزنده آن نیز قانع‌کننده نیست.» برای تأخیر آمدن در اقدام به نجات کوردیلیا و لیر توجیه کافی عرضه نشده است. بردلی به این نتیجه می‌رسد که «علت واقعی آن در بیرونی واسطه‌العقد دراماتیکی قرار دارد. شکسپیر می‌خواهد ضربه‌ای ناگهانی و بنیان‌کن به امیدهایی که برانگیخته است وارد کند» (تراژدی، ص ۲۵۲ - ۲۵۳). اما با این همه بردلی از ایجاد این

۷۲. Sir John Falstaff. یکی از آدمهای نمایشی ماندگار شکسپیر که در هنری چهارم رفیق گرمابه و گلستان ولیعهد هری (Harry) است ولی در هنری پنجم که هری به سلطنت می‌رسد، فالستف را بی‌رحمانه طرد می‌کند و فالستف از اندوه این بی‌وفایی می‌میرد.

۷۳. Lord of Misrule نیز Abbot, or King of Misrule، و در اسکاتلند: Abbot of Misreason. در دوران قرون وسطی و سلطنت خاندان تیودر (۱۴۸۵ - ۱۶۰۳)، به رهبر مراسم جشن و سرور و بازیهای ناپه‌نجا اطلاق می‌شد. ایام حکومت او از شب عید اولیا (اول نوامبر) آغاز می‌شد و تا روز پس از عید تطهیر ادامه داشت. ظاهراً به «میر نوروزی» بی‌شبهات نیست.

۷۴. Ash Wednesday. نخستین روز چله روزه‌داری (Lent) نزد مسیحیان کاتولیک که تا عید فصح یا قیام مسیح (Easter) ادامه دارد.

تصور اجتناب می‌کند که لیرشاه برساخته از «احساسات تقریباً یکسره دردناک است — افسردگی مطلق، یا شورش از روی خشم، یا یأس هولناک. و چنین امری بی‌شک عجیب خواهد بود.» «نقصانی بسیار فاحش» و نیز عیبی زیباشناختی خواهد بود. او بازپسین صحنه نمایشنامه را «رستگاری لیرشاه» می‌نامد و بر آن است که «نتیجه همه‌جانبه و نهایی آن این است که ترخم و دهشت را، که شاید به منتهاالیه حد و مرز هنر کشانیده شده‌اند، چنان با مفهوم قانون و زیبایی درآمیخته است که در نهایت امر احساس افسردگی یا یأس نمی‌کنیم، بلکه به عظمت درد و طمأنینه و وقار در پیشگاه رازی آگاهی می‌یابیم که ما را به عمق آن راه نیست» (ص ۲۷۷، ۲۷۸ پانویس، ۲۸۵، ۲۷۹). مجدداً به آغاز کار بازگشته‌ایم: به دلمشغولی اصلی بردلی با دنیایی که نهایتاً وجود معنایی برای حیات انسانی و نظامی اخلاقی برای جهان هستی را تضمین می‌کند. تفسیر لیر به صورتی که یان کوت^{۷۵} از پایان بازی بکت^{۷۶} کرده و یا نظریه «بازگشت به آشوب» اوکتاویو پاز^{۷۷} (۲۲) به نظر بردلی نه تنها به خطا که درک‌ناپذیر هم خواهد بود. اگرچه بردلی با تفاوت میان دین و شعر آشناست و حتی بر آن تأکید می‌کند، سرانجام شعر همان حرفهای دین را می‌زند. «دین منکر آن است که زندگی واقعی... حقیقت کل و نهایی است؛ و این درست همان چیزی است که شعر، گرچه چیزی را مؤکداً بیان نمی‌کند، به ما القا می‌کند.» (۲۳) تراژدی «به نوعی معمای کل جهان است... ما را به رویارویی با معما وامی‌دارد، یا به عبارت دیگر، «پیرامون بهترین شعرها، و نه فقط بهترین آنها، فضایی موجود است القاکننده امر بی‌کران» (ص ۲۳؛ خطابه، ص ۲۶). بی‌کران واژه اساسی است. «موضوع پرستش است.» «قدرتی بیگانه نیست بلکه غایت امیال و آرزوهاست... زیبایی، حقیقت، نیکی، اگر نه عین آن، عالیت‌ترین تجلیات آن هستند. تنها قدرتی است که وجود دارد» (آرمانها، ص ۱۴۶). بنابراین والاترین تجلیل بردلی آن است که مثلاً بگوید «انتونی به بی‌کران می‌رسد، یا هملت، فالستف، مکبث، کلنویاترا، «بی‌کرانگی روح را احساس می‌کنند»، حال آنکه هنری پنجم فاقد این احساس است (تراژدی، ص ۸۳، ۱۲۸؛ خطابه، ص ۲۷۳).

پس، از این روست که، نزد بردلی، وردزورت، پس از شکسپیر، مهمترین شاعر انگلیسی است. بردلی یکی از آن پژوهندگان آثار وردزورت بود که متوجه جنبه «عرفانی» و «رازبینانه» و «شکوهمند» شعر او شد. در شعر وردزورت، به عقیده او، «قدرت رازبینانه» از بی‌کرانگی ذهن نشأت می‌گیرد و گواه وجود آن است، و «این احساس متضمن احساس یا اندیشه امر بی‌کران یا "ذهن واحد" است، یا با آن یکی است» (خطابه).

ص ۱۲۹، ۱۳۹ پانویشت). احساس رازبینی را «نغمه‌ای از چیزی کران‌ناپذیر» تعریف می‌کند که «ورای "واقعیت" معنادار قرار دارد و یا در آن نفوذ می‌کند.... روح، به مجرد اینکه با آن تماس پیدا می‌کند، ناگهان به بی‌کرانگی خویش وقوف می‌یابد و در حالت شور و جذبه در آن موجود بی‌کران فانی می‌شود» (ص ۱۳۴). در مقاله‌ای متأخر، «شعر انگلیسی و فلسفه آلمانی در عصر وردزورت»^{۷۸} (۱۹۰۹)، به وجود «برخی پیوندهای خاص میان وردزورت و هگل» اشاره و از فقدان فلسفه‌ای بسنده (یعنی آرمان‌مدار) در انگلستان زمان وردزورت اظهار تأسف می‌کند. در سطحی بسیار انتزاعی به مقایسه‌ای تفصیلی میان وردزورت و هگل می‌پردازد. مثلاً، هردو معتقدند که «درونی‌ترین اصل موجود در ذهن آدمی درونی‌ترین اصل در هر چیز دیگر نیز هست»، یا «قوة خیال راه رسیدن به حقیقت است»، یا «موجودات دارای "روح نیکی و احسان" اند، و، به‌رغم همه شرور، "کالبد درونی چیزها" از منتقدانش خردمندتر است». آدمی باید خود را به خداوند تسلیم کند، خداوندی که «هیچ نفیی نیست که در او از پا در نیاید.» «در اینجا، ذهن (تنها یک ذهن وجود دارد) کرانمندی خود را وامی‌نهد؛ بی‌کرانگی مضمّر در آن تحقق می‌یابد، حیات زمانمند آن به ابدیت تبدیل می‌شود، و جنبه صرفاً انسانی‌اش به الوهیت» (نوشته‌های گوناگون، ص ۱۰۷، ۱۲۲، ۱۲۵، ۱۳۰، ۱۳۶). اما، بردلی در توصیف همگونی وردزورت با هگل، متوجه می‌شود که این همانندی را می‌توان میان او و شلینگ یا حتی اسپینوزا نیز یافت (ص ۱۲۵ پانویشت) (چنانکه هرش^{۷۹} نیز در مورد وردزورت و شلینگ نشان داده است) (۲۴) و نیز درمی‌یابد که وردزورت در زمان خود منحصر به فرد نیست. در شرحی بلیغ، «نظر شلی درباره شعر»^{۸۰} اگرچه به محدودیتهای «آرامانی‌پسندیهای زیبای فضیلت اخلاقی» مذعن است، تجلیل شلی از قوة خیال را تأیید می‌کند (خطابه، ص ۱۶۹). در خطابه «نامه‌های کیتس»^{۸۱}، بر نظر او درباره «سلوک منظم قوة خیال به سوی حقیقت» تأکید کرده (ص ۲۳۵) و در مقاله‌ای متأخر، «کیتس و فلسفه»^{۸۲} (۱۹۲۱)، بر آن است تا نشان دهد که کیتس می‌کوشید تا به‌نگرشی فلسفی دست یابد (نوشته‌های گوناگون، ص ۱۸۹ - ۲۰۶). متیو آرنولد را به اتهام نادیده گرفتن چیزی به یاد انتقاد گرفته که از اصول محوری فکر شلی است: یعنی این نظر که «کمال غایی روح، که در ضمن قدرت غایی نیز هست، در پس حیات و دنیا» وجود دارد «و به آنها وارد می‌شود.» نزد وردزورت و شلی،

78. «English Poetry and German Philosophy in the Age of Wordsworth»

79. E. D. Hirsch

80. «Shelley's View of Poetry»

81. «Letters of Keats»

82. «Keats and Philosophy»

«طبیعت دارای روح است، و بنابراین طبیعت صرفاً "دنیایی برون‌سو"^{۸۳} نیست. و روح طبیعت با روحی که در آدمی وجود دارد یکی است» (همان، ص ۱۵۸، ۱۴۹). نهضت رمانتیسم در انگلستان برای بردلی «نهضت عظیم آرمانی» (تراژدی، ص ۱۲۷)، و همانند فلسفه آرمان‌مدار آلمانی است، فلسفه‌ای که، در روایتی که از دوران آکسفورد با آن آشنا بود، در سراسر حیاتش به آن وفادار ماند.

جایگاه تاریخی اندیشه بردلی را تعریف کرده‌ام: ریشه‌هایش در فلسفه آرمان‌مدار آلمانی و شعر رمانتیکی انگلیس است. رشته‌های گوناگون روش بردلی را واگشوده‌ام: نظریه تراژدی، تحلیل آدم نمایشی، ثبت واکنشهای شخصی؛ لکن به آخرین پرسش پاسخ نداده‌ام. آیا بردلی در کار مسئولیت منتقد که عمق بخشیدن به دانش و بصیرت ما نسبت به موضوع خویش است توفیق یافته است، یا، با استفاده از هدفی که خود بردلی بیان کرده، آیا با نوشته‌های خود توانسته است کاری کند که تراژدی‌های شکسپیر «در تخیل ما شکل و شمایل بیابند هرچه شبیه‌تر به آنچه در خیال آفریننده آنها وجود داشته است»؟ (تراژدی، ص ۱). به گمان من، پاسخ مثبت است. موارد قابل بحث و حتی خطاهای بردلی هرچه هست، او در آثار شکسپیر، در تشریح انگیزه‌ها و ارزیابی آدمهای نمایشی و موقعیتها و کلیت نمایشنامه‌ها و در تعریف تراژدی شکسپیری به حقیقتی دست یافته است. بردلی، دست‌کم، می‌تواند ما را در برابر توصیفهای کاذب و تفسیرهای نادرست و ارزیابیهای غلط و نظریه‌های غیرعملی درباره تراژدی پابرجا سازد. از باب مثال می‌توان به چند نمونه باطل از شمار عظیم و رو به افزایش نقد شکسپیر که از زمان انتشار کتاب بردلی پدید آمده اشاره کرد: هملت «غیرانسانی — یا فوق انسانی» جی. ویلسن نایت «که ضمیرش — تا حدودی مانند استاوروگین^{۸۴} داستایفسکی — بر مرگ متمرکز است» و در برابر کلادیوس^{۸۵}، «پادشاهی نیک و موقر، برخوردار از سلامت و حیات روحی قوی» قرار دارد (۲۵)؛ هملت بر الگوی چزاره بورجای سالوادور دِ ماداریاگا^{۸۶} (۲۶)؛ ایاکوی ویندم لونیس «که هرگز سخنی به دروغ نمی‌گوید» (۲۷)؛ ایاکو و گرایش خفته او به هم‌جنس‌بازی نزد روان‌شناسان فرویدی‌مسلك (۲۸)؛ کوریولینس، «آدمی نمایشی در نمایشهای

83. «outward world»

۸۵. Claudius، عموی هملت و قاتل پدر او.

۸۴. Stavrogin، قهرمان رمان شوریدگان.

۸۶. Cesare Borgia (۱۴۷۵-۱۵۰۷)، در ۱۴۹۲ به مقام اسقف و در ۱۴۹۳ به مقام اسقف اعظم منصوب شد؛ در ۱۵۴۸ از زنی روحانیت درآمد، شهرهایی را در ایتالای مرکزی تسخیر کرد، با کمال خشونت عمل کرد و سرانجام در ۱۵۰۴ دستگیر شد، از زندان گریخت و در جنگ کشته شد. Salvador de Madariaga (۱۸۸۶-۱۹۷۸)، نویسنده و دیپلمات اسپانیایی.

ساتوری^{۸۷}، که دشنامش غایبی است و بحق *Coriolanus*^{۸۸} نامیده شده است (از ابداعات کنت برک) (۲۹)؛ و بسیاری دیگر از تحریفهای عجیب و غریب و بلهوسیهای موهوم، ساخته و پرداخته منتقدانی که متن را کاملاً از یاد برده‌اند. بردلی دیگر بار مهمترین پرسش مطرح در نقد متأخر را پیش کشیده است: آیا تفسیری درست برای یک متن وجود دارد یا نه؟ تردیدی نیست که تفسیرهای نادرست بی‌شمارند.

باز پسین نکته اینکه می‌توان گفت برادران بردلی زمینه‌ای فلسفی برای دو رشته از رشته‌های نقد انگلیسی قرن بیستم فراهم آوردند. اندرو سیسل بردلی پشتوانه جان میدلتن مری است که تألیف کتابش، کیتس و شکسپیر (۱۹۲۵)، بدون نظرهای بردلی درباره این دو قابل تصور نیست؛ (۳۰) و چنانکه از زمان انتشار رساله الیوت برای دانشگاه هاروارد زیر عنوان معرفت و تجربه در فلسفه فرانسیس هربرت بردلی^{۸۹} (۱۹۴۶) بیش از پیش مشخص شده است، او نیز بر نگرش کلی و واژگان انتقادی دوره متقدم فعالیت‌های الیوت عمیقاً مؤثر بوده است. (۳۱) الیوت دیباچه‌ای تحسین‌آمیز برای کتاب گردونه آتش^{۹۰} (۱۹۳۰) نایت نگاشت، گو اینکه نایت از سنت میدلتن مری نشأت گرفته است. نایت گفته است که مقالات مری در *نشریه آدل‌فای*^{۹۱} بر او «مانند تجلی یک مثل‌اعلی»^{۹۲} کارگر بوده است. (۳۲) قوی که از مری نقل می‌کند یادآور بردلی است: «آثار ادبی بزرگ مکاشفه هماهنگی و توافقی تفسیرناپذیر است. هنر از آن رو از چنین جایگاهی در علایق نهانی ما برخوردار است که چیزی را که نمی‌توان به بیان آورد آشکار می‌کند.» (۳۳) لکن مری نخستین کتابهای نایت را با نظری مخالفت‌آمیز نقد کرد و نایت در شخص الیوت پشتیبانی دور از انتظار یافت.

اَلتَّيْنِ، کار، گری‌پرسن، و گِردُ

آثار بردلی را هنوز در سطحی وسیع می‌خوانند و مورد بحث قرار می‌دهند. ولی هستند پژوهندگان متشخص دیگری که منتقد نیز بوده‌اند و تقریباً به‌دست فراموشی سپرده شده‌اند. دست‌کم چهارتن از آنها شایان توجه‌اند: آلیور التین (۱۸۶۱ - ۱۹۴۵)، والتر پیتن کار

۸۸. anus به معنای مقعد است.

۸۷. satyr play - توضیحات مترجم در پایان کتاب.

89. *Knowledge and Experience in the Philosophy of F. H. Bradley*

90. *The Wheel of Fire*

91. *Adelphi*

92. *avatar*

(۱۸۵۵-۱۹۲۳)، هربرت گری‌یرسن (۱۸۶۶-۱۹۶۰)، و ایچ. دهبلیو. گرد^۱ (۱۸۷۸-۱۹۶۰). تألیفات آلیور التن مجموعه گسترده‌ای را تشکیل می‌دهد. پس از ترجمه‌هایی که از زبان ايسلندی کرد و جستاری که درباره مایکل دریتن^۲ نوشت (۱۸۹۵)، کتابی زیر عنوان *اعصار زرین*^۳ (۱۸۹۹) برای مجموعه «دوره‌های ادبیات اروپایی» که زیر نظر سینتسیری منتشر می‌شد تألیف کرد. با در نظر گرفتن حجم اندکش، مروری است تبخراًمیز بر ادبیات فرانسه و انگلیس با گریزهای مختصر به ادبیات ایتالیا و آلمان و دانمارک (هولبرگ)^۴. بررسی آثار برجسته ادبیات فرانسه برای آن زمان همراه با همدلی بسیار نوشته شده و برخی اظهارنظرها درباره تک‌تک آثار تیزبینانه و حتی ابتکاری است. مثلاً درباره شاهزاده خانم کلئو^۵ می‌گوید که «لحن تا حدودی مادرانه و پیرزنانه [مادام دو لافایت] نسبت به جوانان دلخورکننده است» (*اعصار*، ص ۸۳) و یا اینکه گره‌گشایی در نمایشنامه مردم‌گریز^۶ تراژیک است (ص ۱۲۳). التن با پیش‌فرضهای نئوکلاسیسیسم به خوبی آشناست؛ اینکه «طبیعت» به معنای «طبع بشری» است و «خرد» همان ادراک کلی نوع بشر است، نه عقلانیت (ص ۱۴۴-۱۴۵). اما بررسی ادبیات انگلیسی تحت‌الشعاع این نظر قرار گرفته که «ذات و اصل ذهن انگلیسی را بیان نمی‌کند و به فروع می‌پردازد» (ص ۳). التن بعداً از این نظر برگشت.

کتاب بعدی او، *تبعات جدید*^۷ (۱۹۰۷)، حاوی مطالبی است که از لحاظ انتقادی بسیار جالب توجه است. در یکی از مقاله‌های آن، «نقد متأخر آثار شکسپیر»^۸ از براندس به شدت خرده‌گیری می‌کند و در انتقاد از تراژدی شکسپیری بردلی بی‌پرواست. شیوه مختار بردلی عبارت است از «آمیزه غریبی از وعظی با منتها درجه شدت و دقت تحلیل آکسفردی محتاطانه و عصبی» (تبعات، ص ۹۳). در نظر التن، «عادت شگفت‌انگیز او در بررسی» آدمهای نمایشی شکسپیر چنان می‌نماید که «گویی آدمهای واقعی‌اند» (ص ۱۰۴). رالی در کتاب شکسپیر با نگرشی محدود به اخلاقیات نگرسته و التن در آن «نشانه‌هایی از تحقیر سُبک و کم‌هزینه و حتی گاهی آشکار نسبت به تبعاتی» مشاهده می‌کند «که

1. Oliver Elton; Walter Paton Ker; Herbert Grierson; H. W. Garrod

۲. Michael Drayton (۱۵۶۳-۱۶۳۱)، شاعر انگلیسی.

3. *The Augustan Ages*

۴. Ludvig Holberg (۱۶۸۴-۱۷۵۴)، ادیب هلندی. او را بنیادگذار ادبیات هلندی می‌دانند.

۵. *La Princesse de Clèves* (۱۶۷۸)، بازپسین اثری که کنتس دو لافایت منتشر کرد و شاهکار داستان منثور در قرن هفدهم فرانسه به شمار می‌آید.

۶. *Le Misanthrope* (۱۶۶۶)، نمایش کمدی نوشته مولیر.

7. *Modern Studies*

8. «Recent Shakespearean Criticism»

مؤلف بدون آنها یک صفحه از آثارش را نیز نمی‌توانست با خیال راحت بنویسد» (ص ۱۱۸). در مقاله «معنای تاریخ ادبی»^۹، از اندیشه ادبیات جهانی به معنای مورد نظر گوته دفاعی جانانه کرده است. «دانش حد و مرز نمی‌شناسد» (ص ۱۲۵). التن درباره هنری هلم، سنت بؤ، «بزرگترین مورخ ادبی» (ص ۱۳۲)، تن^{۱۰}، رشته جدید ادبیات تطبیقی^{۱۱} در فرانسه، و گامهایی که اخیراً در زمینه مطالعه سازمان‌یافته ادبیات در ایالات متحد برداشته شده بود اظهار نظر می‌کند. «این کتابها» (اشاره او به آثار اسپینگاری، ارسکین، و ماریس کرول^{۱۲} است) فاقد رنگ و آب‌اند و مؤلفانشان «این حقیقت» را فراموش کرده‌اند که «نقد، نهایتاً، هنری است ظریف مانند دوستی، و مستلزم رنگ و آب و شخصیت فردی» (ص ۱۳۷). پس از آن، به بحث درباره تاریخ شعر انگلیسی کورتپ^{۱۳} می‌پردازد و می‌گوید که کورتپ همه چیز را به تاریخ نیروهای مجهول فرو کاسته است. در مورد نظر او که پرستش *virtu*^{۱۴} از جانب مارلو حال و هوای غالب بر دوره رنسانس است، التن می‌گوید که «ویژگی واقعی او در شکل و صدایی است که به آن سائقه طبیعی می‌بخشد» (ص ۱۴۵). و بالاخره به اظهار نظر درباره تاریخچه ادبیات انگلیسی^{۱۵} سینتسبری می‌رسد، «افشا کردن بهنگام سلايق» را در آن کتاب می‌ستاید، (ص ۱۵۵) لکن محدودیت آن را در این می‌بیند که «جنبه فکری ادبیات را تقریباً نادیده گرفته است» (ص ۱۵۲). التن در هر موضع نشان می‌دهد که مسایل را عمیقاً درک می‌کند.

جای تعجب است که مقاله التن، «رمان‌های هنری جیمز»^{۱۶} (که در تتبعات جدید تجدید چاپ شده)، امروزه ناشناخته است. با در نظر گرفتن تاریخ انتشار آن (۱۹۰۴)، مقاله را باید کاملترین و تیزبینانه‌ترین بررسی آثار جیمز شمرد. مثلاً، می‌گوید که پایان رمان امریکایی^{۱۷}، که «خوانندگان را در لحظه واپسین با تغییری شوم در سرنوشت قهرمان به شگفتی می‌آورد»، از ویژگیهای هنری جیمز است. «او به بازیگریهای ستمکارانه روزگار

9. «The Meaning of Literary History»

۱۰. Charles Augustin Sainte-Beuve (۱۸۰۴ - ۱۸۶۹). منتقد فرانسوی، درباره او - فصل دوم از جلد سوم این تاریخ: Hyppolyte Taine (۱۸۲۸-۱۸۹۳). منتقد فرانسوی، درباره او - فصل دوم، بخش نخست از جلد چهارم این تاریخ.

11. *littérature comparée*

12. John Erskine; Morris Croll

13. William J. Courthope, *History of English Poetry*

۱۴. فضیلت

15. *Short History of English Literature*

16. «Novels of Henry James»

17. *The American*

علاقه‌مند است» (تتبعات، ص ۲۴۷). به نظر من، تفسیرش درباره بالهای کبوتر^{۱۸} و نیز تأکیدی که بر همدلی ما با کیت کُروی^{۱۹} صرفاً به سبب شکست او می‌کند عالی است. التن می‌گوید که این رمان، همانند جام زرین^{۲۰} که در آن «اختلافی عمیق اما پوشیده» یافت می‌شود، (ص ۲۸۲) «با اختلاف عمیق و پرطنینی پایان می‌یابد» (ص ۲۷۲). رمان سفیران^{۲۱} را «کم‌دی دارای طنزی ملایم» و نوعی استراحت میان دو رمان بزرگ جیمز توصیف می‌کند که به تفصیل به آنها پرداخته است.

پس از کتاب تتبعات جدید، التن به کار تألیف طرح بزرگی که در نظر داشت دست زد: مروری بر ادبیات انگلیسی^{۲۲} که مآلاً یکصد و پنجاه سال را، از ۱۷۳۰ تا ۱۸۸۰، دربرگرفت. (بخش مربوط به ۱۷۸۰ تا ۱۸۳۰ در ۱۹۱۲ و ۱۸۳۰ تا ۱۸۸۰ در ۱۹۲۰ و ۱۷۳۰ تا ۱۷۸۰ در ۱۹۳۲ منتشر شد.) حُسن مسلّم این تألیف در آن است که مطالبش درباره هریک از نویسندگان دست اول و بی‌واسطه است. او نه تنها ادبیات تخیلی ممتاز، بلکه حتی نمایشنامه‌نویسان و رمان‌نویسان درجه سوم و، ورای هسته مرکزی ادبیات، خاطره‌نویسان و مورّخان و فیلسوفان و الهیّون و ادبا و جز آنها را نیز در این تألیف وارد کرده است. التن، برخلاف بسیاری از رقیبان خود، با نوشته‌های دیگران درباره موضوع خویش کاملاً آشناست. و به آثار فضلی امریکایی که در آن زمان غالباً نادیده گرفته و یا تحقیر می‌شدند به دقت توجّه می‌کند. اگرچه این مجلّذات را «مرور» نامیده و نه تاریخ، در آنها به نهضتها و گرایشها و زمینه ادبیات اروپایی نیز نظر داشته است. تماسها و تأثیرپذیریه‌ها و اثر ادبیات انگلیسی در کشورهای دیگر نیز ذکر شده است. تناسب میان مطلب و موضوع همواره درست به نظر می‌آید، مگر در مورد تاریخ ۱۷۳۰ که سرآغازی تصنّعی می‌نماید و واپس‌نگری به الگزاندر پوپ و دوران ملکه آن^{۲۳} را ایجاب می‌کند.

علت اصلی بی‌توجهی معاصران ما به این کتابها در آن است که التن عمدتاً شارحی است معتدل و برخوردار از قوه تمیز، و تا آن حد بی‌طرف که مقتضیات خویش را در مورد افزودن چاشنی رنگ و آب و شخصیت نیز زیر پا می‌گذارد. هدف خویش را با نقل گفته‌ای از هزلت در صفحه عنوان کتاب تعریف می‌کند: «کوشیده‌ام تا آنچه را نیکوست احساس کنم و. هنگام ضرورت و در صورتی که در توانم باشد، دلیلی برای باورم ارائه کنم.» در

18. *The Wings of the Dove*

۱۹. Kate Croy، از آدمهای داستانی در رمان بالهای کبوتر.

20. *The Golden Bowl*

21. *The Ambassadors*

22. *Survey of English Literature*

۲۳. Queen Anne (۱۶۶۵-۱۷۱۴)، ملکه بریتانیا و ایرلند (۱۷۰۲-۱۷۱۴).

مواضع دیگر، می‌افزاید که کتابش عبارت است از «یک سلسله داوری درباره آثار هنری»، «در واقع، نوعی بازنگری، نقدی صریح» (۱۷۸۰-۱۸۳۰، جلد اول، ص هفت)، تلاشی در جهت «درک و تعریف و انتقال لذت خاص هر اثر هنری» (همان، جلد دوم، ص ۳۷۲). او با مقداری نگرانی اظهار می‌کند که «وقایع نگار ادبی ناگزیر است که شاهکارهای شناخته‌شده ادبی را پیوسته مدّ نظر قرار دهد و تظاهر نکند که به تألیف تاریخ اندیشه یا دانش اشتغال دارد» (۱۸۳۰-۱۸۸۰، جلد اول، ص ۵)، زیرا ماندگاری اثر ادبی تنها به شکل آن متکی است.

نقد صریح موعود غالباً فاقد تیزی و وضوح لازم است. البته نمی‌توان گفت که التّن از درجه‌بندی نویسندگان تن می‌زند؛ او گهگاه از استعمال صفات عالی هم خودداری نمی‌کند. مثلاً، «کُرَب بزرگترین رمان‌نویسی است که از زمان استرن تا زمان اسکات» پدید آمده است (۱۷۸۰-۱۸۳۰، جلد اول، ص ۵۴). اسکات «بزرگترین شاعر غنایی ما از زمان بلیک یا برنز تا زمان شلی است؛ کولریج را هم از این گروه مستثنا نکرده‌ایم» (همان، جلد اول، ص ۳۱۰). از مقایسه شاعران و نویسندگان با یکدیگر و کوچکتر یا بزرگتر خواندن آنها هم خودداری نکرده است. برنز از بلیک برتر است «نه تنها به سبب استمرار بیشتر شکل کمال‌یافته شعرهایش، بلکه نیز به این سبب که از انسانیت صاف و ساده‌ی بیشتری برخوردار است» (همان، جلد اول، ص ۱۱۴). معیاری که البته نزد ما چندان نظرگیر نیست. تک‌تک آثار نویسندگان را با اطمینان خاطر برجسته کرده است: «اود خطاب به بلبل»^{۲۴} «بزرگترین» شعر کیتس است (همان، جلد دوم، ص ۲۴۷)؛ سخنرانی‌های درباره کمدی‌نویسان^{۲۵} «ارزشمندترین خدمت [هزلت] به نقد» است (همان، جلد دوم، ص ۳۷۵). التّن غالباً در نکوهش کردن نویسندگان نیز از تعبیرهای تند استفاده می‌کند. قلعه اوترانتو^{۲۶} «تحمل‌ناپذیر» است (همان، جلد اول، ص ۲۰۳). «بخش اعظم تحلیل بطی و طولانی و ذره‌بینی» رمان *ایما*^{۲۷} «حاوی نوعی پرگویی انزجارآور است» (همان، جلد اول، ص ۱۹۷). نویسندگان را متهورانه با یکدیگر مقایسه کرده است: بالزاک را با اسکات (همان، جلد اول، ص ۳۴۶)، تکرّی را با تالستوی (۱۸۳۰-۱۸۸۰، جلد دوم، ص ۲۵۴-۲۵۵)، یا آرنولد را با سنت‌بؤ. سنت‌بؤ برای خود «رسالتی» قایل نیست و «خواندگانش را آداب‌دان و معقول تلقی می‌کند. متیو آرنولد بر آن است تا آنها را با مطایبه و شماتت کردن به چنین مراتبی سوق دهد» (همان، جلد اول، ص ۲۷۰).

24. «Ode to a Nightingale»

25. *Lectures on the Comic Writers*۲۶. *The Castle of Otranto* (۱۷۶۵)، رمان نوشته وِلیل Horace Walpole [۱۷۱۷ - ۱۷۹۷]، ادیب و۲۷. *Emma* (۱۸۱۶)، رمان نوشته جین آستن.

رمان‌نویس انگلیسی.

ویژگیهای نویسندگان را غالباً تیزبینانه وصف کرده است: بحث دربارهٔ بیرون و هزلت و کارلایل به‌ویژه خوب و سنجیده است. التن گهگاه به تحلیل سبک شناختی ویژگیهای اثر ادبی می‌پردازد. او به‌خصوص به ضرباهنگ نثر علاقه‌مند است و به تفصیل دربارهٔ نوشته‌های ادمند برک و دِکونینسی اظهارنظر می‌کند. قطعه‌ای از گفت‌وگوها^{۲۸}ی براونینگ را از لحاظ دستور زبان تحلیل (۱۸۳۰ - ۱۸۷۰، جلد اول، ص ۳۹۳) و واژه‌های نوساخته دوران ملکهٔ ویکتوریا را ردیف کرده است (همان، جلد اول، ص ۹۰ - ۹۱). التن از پیگیری تغییرات پدیدآمده در سبک شعری نیز خودداری نمی‌کند. دربارهٔ قرن هجدهم می‌گوید که «توصیف "سیر تکوینی شعر" در قرن هجدهم بر مبنای تعارض میان گرایشهای کلاسیکی و رمانتیکی ما را به دردسر می‌اندازد» (۱۷۳۰ - ۱۷۸۰، جلد اول، ص ۳۳۴). لکن آغاز پیدایش «صحنهٔ تغییر و تحوّل» را به درستی مشاهده می‌کند و آن را «بازیابی بطنی و افتان و خیزان حواس هنری و سبکی نادر» می‌شمارد (همان، جلد اول، ص ۳۳۳). به‌رغم نگرش همدلانهٔ خویش به ادبیات قرن هجدهم که، در این مقطع معتقد است، «شاید بهتر از هر زمان دیگر، توانسته است خلقیات همیشگی مردمان متوسط‌الحال قوم ما را بیان کند» (همان، جلد اول، صفحهٔ هفت)، سلیقهٔ شخص او رمانتیکی یا به عبارت دقیقتر رمانتیکی تعدیل‌شده و ملایم، سلیقه‌ای عمدتاً ویکتوریایی، باقی می‌ماند. اعتدال و سنجش مدام جنبه‌های مثبت و منفی گاهی زیاده از حد است. مثلاً در مجموعهٔ مقدم (۱۷۸۰ - ۱۸۳۰) التن صفحه‌ای ستایش‌آمیز دربارهٔ دکتر جانسن نوشته و او را «نوعی عارف» و قهرمانی دستخوش بیماری‌هراسی دانسته است، حال آنکه در کتاب متأخرش، مروری بر ادبیات انگلیسی، ۱۷۳۰-۱۷۸۰، پس از توصیف مشفقانهٔ نوشته‌های او و دفاع از برخی آرای انتقادی بحث‌انگیزش به‌کمبودهای او اشاره کرده است. «هر صفحه از نوشته‌های لسینگ یا دیدرو^{۲۹} را که باز می‌کنیم گویی به دنیای دیگری از آراء و اندیشه‌ها پا گذاشته‌ایم» (۱۷۳۰-۱۷۸۰، جلد اول، ص ۱۲۴). «مشکل بتوان جانسن را از جملهٔ بزرگان خرد شمرد؛ مقایسهٔ او با مونتینی^{۳۰} یا گوته منصفانه نیست» (همان، جلد اول، ص ۱۳۱). از جمله مطالبی که در تأیید نظر خود آورده این است که جانسن «قادر یا مایل نبود عظمت بینش

28. Robert Browning, *Parleyings*.

۲۹. Gotthold Ephraim Lessing (۱۷۲۹-۱۷۸۱)، نمایشنامه‌نویس و منتقد آلمانی، دربارهٔ او - فصل هشتم از جلد اول این تاریخ، Denis Diderot (۱۷۱۳-۱۷۸۴)، منتقد و رمان‌نویس و دایرةالمعارف‌نویس فرانسوی، دربارهٔ او - فصل سوم از جلد اول این تاریخ.

۳۰. Michel de Montaigne (۱۵۳۳-۱۵۹۲)، جستارنویس فرانسوی.

[سرتامس] براون^{۳۱} را دریابد» (همان، جلد اول، ص ۱۳۹). در نوشته‌های التین مآلاً با بینشی اخلاقی مواجهیم. در جمع‌بندی مطمئن خویش برای مجلدات مربوط به دوره ملکه ویکتوریا به ستایش «منش شدیداً اخلاقی، متعالی و پندآموز» زمان پرداخته و در سه موضع از «ماهیت پرشکوه» ادبیات انگلیسی در سالهای ۱۸۳۰ تا ۱۸۸۰ سخن گفته است. در نظر التین، بیست سال انحطاط و «افول در ادبیات انگلیسی» پس از این دوره رخ می‌دهد (۱۸۳۰-۱۸۸۰، جلد دوم، ص ۳۶۶). با وجود این، با قبول ذوق ویکتوریایی و بی‌طرفی مفرط، کتابهای التین هنوز هم به نظر من بهترین تألیف در نوع خود و بر آثار رقیبانی مانند کازامیان یا سمپسن یا چو (در مجلد تلفیقی^{۳۲}) مرجع است.

کتاب *الاهة هنر انگلیسی*^{۳۳} (۱۹۳۳) چیزی نظیر چکیده کتابهای بزرگ اوست، «راهنمایی برای گلچینی خجالی و بغایت ناقص» (دیباچه). در آن به توصیف دوره‌هایی از تاریخ شعر انگلیسی دست زده که قبلاً به آنها نپرداخته بوده است. ستایشی که نثار دی. ایچ. لارنس، تازه‌ترین کشف خود، می‌کند و برخورد حاکی از بی‌علاقگی او با میلتن شگفت‌انگیز است. «قوة خیال را بر نمی‌انگیزد» و نمی‌تواند «احساس وجود یا قدرت شیطان را به ما القا کند» (ص ۲۳۸). بحثش درباره شاعران متافیزیکی^{۳۴} حاکی از آشنایی اندک با آثار آنهاست. شعرهای دان را «بسیار آزارنده، پریشان و پریشان‌کننده» خوانده و به سبب «فقدان احساس ساده و صریح نسبت به زیبایی جهان» نکوهیده است (ص ۲۱۰). گرایش ذوق ویکتوریایی به امر شکوهمند و به سادگی احساس‌شده بار دیگر تأیید شده است.

مجموعه‌های بعدی التین حاکی از گسترش دامنه علایق اوست. در مقاله «وزن نثر انگلیسی» در یک دسته مقاله^{۳۵} (۱۹۲۲)، با مشکلی یافتنی واژگانی روبه‌روست که «نه فضل‌فروشانه و پراز واژه‌های نوساخته باشد و نه [آن‌قدر کهنه که] انواع تداعیهای کاذب آنها را از حیز انتفاع انداخته باشد» (ص ۱۶۳). مقالاتی درباره کالتسوف و فت، شاعران روس^{۳۶}، دال بر آشنایی کامل او با زبانی جدید است. بعداً ترجمه منظوم *اوگنی اُنگین*^{۳۷}

۳۱. Sir Thomas Browne (۱۶۰۵-۱۶۸۲)، مؤلف و طبیب انگلیسی.

32. Louis Cazamian; George Sampson; Samuel Chew; Albert C. Baugh

33. *The English Muse*

34. Metaphysical Poets. درباره آنها - جلد اول این تاریخ، ص ۴۲۸.

35. «English Prose Numbers» in *A Sheaf of Papers*

36. Alexie Koltsov (۱۸۰۸-۱۸۴۲) و Afanasij Fët (۱۸۲۰-۱۸۹۲)، هر دو از شاعران تفرلی روس.

37. *Evgeny Onegin*

پوشکین را منتشر کرد و نیز مقالاتی درباره پوشکین و چخوف نوشت که زیر عنوان مقالات و خطابه‌ها^{۳۸} (۱۹۳۹) گردآوری شد. التن به آثار کارل چاپک^{۳۹}، نمایشنامه‌نویس چک، نیز علاقه‌مند شد و داستانها و رمانهای او را به زبان اصلی می‌خواند. خطابه‌ای متأخر، با عنوان «ماهیت نقد ادبی»^{۴۰} (۱۹۳۵)، تا حدودی دون انتظار است. التن معتقد است که منتقد باید «خود را با حال و بینش شاعر همسان کند» و معاصران را به این جهت که هرگز به مسئله «مراتب و ارزشها» نمی‌پردازند سرزنش می‌کند (مقالات، ص ۲۱۶). ولی او نیز خود به درستی با این موضوع مواجه نمی‌شود و به زاویه امن وظیفه «منتقد یا آموزگار که باید شعر را برای شنوندگان آسانتر سازد و نه سخت‌تر» پناه می‌برد و می‌افزاید که «همه تفسیرهای [منتقد] را باید براساس میزان توفیق او در این امر ارزیابی کرد» (ص ۲۲۰). التن نظر کروچه را مبنی بر خودسامانی هنر و استقلال هرائر هنری می‌پذیرد. تنها معیار ارزشی که می‌پذیرد «هماهنگی درونی» است. ولی مفهوم «هماهنگی میان عناصر ناسازگار» را به آن می‌افزاید (ص ۲۳۱). لکن سپس به کار معمولیتر نقد بازمی‌گردد که «تعریف مجدد فضیلت آثار ادبی ماندگار» است (ص ۲۳۷). اگر آثار ادبی ماندگار را به معنای وسیع آن در نظر آوریم، التن تألیفات خویش را تعریف کرده است.

والتر پیتن کار را عمدتاً در مقام کارشناس عالی‌مقام قرون وسطی می‌شناسیم که در نخستین کتاب خویش، حماسه و رمانس^{۴۱} (۱۸۹۶)، حماسه توتونی^{۴۲} را (با شانسون دو رولان)^{۴۳} از رمانس زبانهای رومیایی، هم از لحاظ شکل هنری، یعنی شیوه روایت، و هم از نظر زمینه اجتماعی، یعنی جامعه فئودالی در برابر جامعه درباری، به وضوح متمایز کرد. کتابهای دوره تیرگی (۱۹۰۴)، که یکی از مجلدات «دوره‌های ادبیات اروپایی» سینتسبری است، و ادبیات انگلیسی: قرون وسطی^{۴۴} (۱۹۱۲) تألیفاتی موجر و پر دامنه و آموزنده و بخردانه است. پیداست که اثر قلم کسی است که بحق می‌توان او را متخصص زبانها و ادبیات تطبیقی به مفهوم فرانسوی^{۴۵} آن دانست. کسی که نه تنها با زبان لاتینی اوایل قرون وسطی بلکه نیز با تمام شکلهای و مراحل گوناگون زبانهای ژرمنی و رومانس (رومیایی) از

38. *Essays and Addresses*

۳۹. Karel Čapek (۱۸۹۰-۱۹۳۸)، نمایشنامه‌نویس و روزنامه‌نگار چک.

40. «The Nature of Literary Criticism»

41. *Epic and Romance*

42. Teutonic

۴۳. *Chanson de Roland*. در این باره - جلد اول این تاریخ، ص ۴۵۷-۴۵۸، زیر عنوان *Chanson de Geste*.44. *The Dark Ages; English Literature: Medieval*45. *comparatiste*

ایسلند گرفته تا یرتغال آشنا بوده است. کار فقط پژوهنده‌ای والامقام نیست؛ او ضمناً به صورتی روشمند به ماهیت هنر و شعر، ادب‌شناسی و تاریخ ادبی می‌اندیشید، و از این رو به تاریخ نقد نیز تعلق دارد. جستاری مفصل «در فلسفه هنر» برای کتاب جستارهایی در نقد فلسفی (۱۸۸۳) نوشت که توسط اندروست و آر. بی. هالدین^{۴۶} (لرد هالدین بعدی) فراهم آمد و در تاریخ آرمان‌مداری بریتانیایی از اهمیتی برخوردار است. در آن جستار، کار به تبیین این آموزه پرداخت که هنر «غایب خویش» است (مجموعه مقالات^{۴۷}، جلد دوم، ص ۲۴۱)، و آثار هنری «چیزی را به اثبات نمی‌رسانند، به چیزی ورای خود راجع نیستند، ماهیت چیزها را روشن نمی‌کنند، و خود اعیانی روشن و مشخص‌اند.» آنها «چیزهایی خاص» اند که «نمی‌توان با مدد گرفتن از ضابطه به همه معنای آنها راه یافت یا با استفاده از کلمات به بیان‌شان پرداخت؛ رابطه آنها با دیگر چیزها، با علتها و معلولها یا قوانین، در کل امری فرعی است» (جلد دوم، ص ۲۴۸). از این رو، «لحظه‌ای فرا می‌رسد که جنبه تاریخی آن [اثر هنری] خاتمه می‌یابد، و تنها در آن لحظه است که موجودیت می‌یابد؛ پیش از آن موجودیت ندارد» (جلد دوم، ص ۲۵۰). آثار هنری «به روال خاص خویش درک‌پذیرند و به علم و تاریخ اعتنا نمی‌کنند» «ورای جهان جنبش» قرار دارند (جلد دوم، ص ۲۵۱)، «بر فراز جریان امور برکشیده شده‌اند» (جلد دوم، ص ۲۵۹). لکن کار ظاهراً از این موضع افلاطون‌مداری انتزاعی واپس می‌نشیند و می‌گوید که «هنر در تکوین خرد انسانی مقامی دارد» (جلد دوم، ص ۲۶۱) و دوره‌های تاریخ هنر «بنابر ضرورت‌های اندیشه یکی پس از دیگری یا به عرصه وجود می‌نهند» (جلد دوم، ص ۲۶۵). این مفهوم هگلی ظاهراً در این نظر او نیز به طور ضمنی القا شده است که «از هنر وابسته به دین تا هنر وابسته به علم» سیری تکوینی وجود دارد (جلد دوم، ص ۱۶۸). در اینجا علم احتمالاً به معنای دانش^{۴۸}، *Wissenschaft*، است. کار نظر دوگانه قلمرو بی‌زمان هنر را که با این حال به صورتی با تاریخ ارتباط دارد رها نکرد. در جستاری زیر عنوان «در فلسفه تاریخ»^{۴۹} (۱۹۰۹)، بر تفاوت میان تاریخ سیاسی و تاریخ هنر با فشاری می‌کند. «مورخ هنر با چیزهایی سر و کار دارد که حی و حاضرند»، حال آنکه «عمر دولتمردان و سرداران سیری شده و رفته‌اند» (جلد دوم، ص ۳۰۱).

بعداً این نظر را به‌ویژه در مورد تاریخ ادبی به کار می‌برد. در خطابه‌ای درباره تامس

46. «On the Philosophy of Art»; *Essays in Philosophical Criticism*; Andrew Seth and R. B.

Haldane

47. *Collected Essays*

48. knowledge

49. «On the Philosophy of History»

وارتن (۱۹۱۰)، فقدان روش را نزد نخستین مورخ شعر انگلیسی مهم نمی‌داند و از او دفاع می‌کند. «ضرورت روش در تاریخ ادبی به مراتب کمتر است تا در تاریخ سیاسی.» «تاریخ ادبی بیشتر کتاب راهنماست تا جغرافیا» (مجموعه مقالات، جلد اول، ص ۱۰۰)، یا، به عبارت دیگر، «تاریخ ادبی مانند موزه است، و در موزه، حتی اگر اشیاء درست مرتب نشده باشند، نمونه‌های مختلف را می‌توان فی‌نفسه مطالعه کرد و از آنها بهره‌مند شد» (درباره ادبیات نوین، به اهتمام تی. اسپنسر و جی. سادرلند^{۵۰} [۱۹۵۵]، قطعه‌ای که تعیین تاریخ نگارش آن ممکن نیست). این آراء را به شکل‌های مختلف درمی‌آورد و می‌پروراند و، مثلاً، می‌گوید: «هنر و ادبیات موجودات زنده‌ای هستند که بر موجودیت خود در برابر مورخ یا می‌فشارند و آنها را نمی‌توان به صورت موضوع روایت صرف درآورد» (جلد اول، ص ۱۰۲)، یا، در مقاله‌ای درباره تیسن (۱۹۰۹): «ذات شعر چنان است که باید آن را به صورت آنچه در واقع هست به خاطر سپرد، نه اینکه آن را در ارتباط با آن چیزی که نیست در مجموعه‌ای تاریخی فهرست کرد» (جلد اول، ص ۲۶۱). تا جایی که من می‌دانم، این نظر را کسی رد نکرده است.

باوجود این، کار بیش از پیش به ضرورت پذیرفتن تغییر تاریخی و تاریخ ادبیات در مقام تاریخ شکل‌های ادبی واقف شد. در سخنرانی‌هایی که در ۱۹۱۲ در یونیورسیتی کالج، لندن، ایراد کرد، صریحاً می‌گوید: «اگر بنا باشد که تاریخ ادبیات تاریخی بقاعده باشد و نه مجموعه‌ای از زندگینامه‌ها — حیات شاعران و مقالاتی درباره آثار گوناگون آنها — در آن صورت باید تتبع در آن چیزهایی باشد که مستدام و فراگیرند، به‌گرایش‌هایی بیرداز که مؤلفان مختلف در آن مشترک‌اند، به شکل‌ها و اسلوب‌هایی که به‌ارث برده‌اند، به‌خاستگاه‌های هنرشان» (شکل و سبک در شعر، به‌کوشش آر. دبلیو. چیمبرز^{۵۱} [۱۹۲۸]، ص ۵۰). او هنوز هم مصرّانه می‌گوید که، از لحاظ نظری، شکل صرفاً خودِ شعر است. «شعر، در فردیت خود، یکسره شکل است؛ و آنچه در آن شکل نیست شعر هم نیست» (همان، ص ۹۸)؛ شعر «نه به‌استدلالاتی موجود در آن، بلکه به‌هر عبارت و کلمه و قافیه خود زنده است» (ص ۹۴). اما این تأکید کروچه‌وار را بر وحدت و فردیت و منحصر به‌فرد بودن اثر هنری تعدیل می‌کند و می‌گوید که آرای انتزاعی و انگاره‌ها و مفاهیم مربوط به‌نوع‌های ادبی بر کار واقعی شاعران مؤثر واقع می‌شوند: «شکل انتزاعی حیات‌بخش و الهام‌بخش است» (ص ۱۰۱). جریان‌های ادبی بابِ روز ناشی از کلّ جامعه‌اند. وجوه نمونه‌وار رشدند.

50. T. Spencer and J. Sutherland, eds., *On Modern Literature*

51. R. W. Chambers, ed., *Form and Style in Poetry*.

کار در نوشته‌های خود به تفصیل به تاریخ عروض و به‌ویژه قوالب شعری پرداخته و نقش عرفها و سنتها و مکاتب شعری را همواره پیش رو داشته است. اگرچه کار با مفهوم زیست‌شناختی بروتیر در باب تکوین نوعهای ادبی صریحاً مخالفت می‌کند (مجموعه مقالات، جلد اول، ص ۳۲۸)، مطالعه ادبیات را در غایت امر «سازش میان درک شعر براساس ارزش فی‌نفسه‌اش و درک آن در مقام اثری وابسته به مکتبی شعری، در مقام مرحله‌ای در یک جریان کلی» می‌داند (همان، ص ۱۶۵، موزخ ۱۹۱۴ - ۱۹۱۵).

کار یکی از نامه‌های فلور را نقل می‌کند (۱۸۶۹ - این تاریخ، جلد چهارم، بخش اول، ص ۲۵) که در آن پرسیده است «چه وقتی منتقد هنرمند خواهد بود؟ هنرمند واقعی؟ کدام منتقد را می‌شناسید که با شدت احساس به خود اثر هنری علاقه دارد؟» و سپس خواستار مطالعه «بوطیقای ناهشیار و ترکیب‌بندی و سبک و دیدگاه مؤلف» می‌شود. سپس کار، با افسوس، می‌گوید که «این، اگر اصلاً به وقوع بپیوندد، امری است موکول به آینده؛ ما به نسل مورخان تعلق داریم» (درباره ادبیات عصر جدید، مقاله «درباره نقد» [۱۸۸۹]، ص ۱۶۰). او مورخ باقی ماند، گو اینکه آرزومند بود که منتقد باشد و «هر مؤلفی را در فردیت خویش، با داستان خاصی که نقل می‌کند، منش فردی او، ارزش ویژه‌اش، بررسی کند» «نه داوری انتزاعی، بلکه به صورت عینی و ملموس نگرستن، فرجام و هدف» نقد است (همان، ص ۱۶۲). در نهایت امر، به استثنای تحلیل‌هایش از قوالب عروضی، کار نتوانست ابزارهای تحلیلی لازم را جهت ارضای خواسته‌های خویش و اهداف فلور فراهم آورد. در اکثر موارد، به همین بسنده می‌کند که نقل قول را جایگزین نقد و به امر «لایدرک و لایوصف» در شعر اشاره کند. خطابه‌ای درباره کیتس (۱۹۲۱) را با این پرسش عاجزانه آغاز کرده که «از خودم و شما می‌پرسم که چه چیزی برای گفتن یا انجام دادن باقی مانده است» (مجموعه مقالات، جلد اول، ص ۲۲۴). آنگاه به نقل قطعه‌های دراز می‌پردازد، بی‌آنکه چندان اظهار نظری به آنها بیفزاید. والتر کار قربانی نظام ایراد سخنرانی شده است. او به دوران قدیم تمدن توتونی و داستانهای ایسلندی^{۵۲} و شعرهای غنایی پرووانسی و «دریای قصه‌ها و جزایر مسعود رمانس» (مجموعه مقالات، جلد اول، ص ۱۴۷) علاقه‌مند بود، اما در ضمن، به وضعی تا حدودی نامتناسب، قرن هجدهم را نیز می‌ستود و آن را «از لحاظ تخیل هنری یکی از بزرگترین اعصار دنیا» می‌شمرد (همان، جلد اول، ص ۷۶) و خویشتنداری و اعتدال و «هماهنگیهای ساده فضاها»ی آن را می‌ستود (همان، جلد اول، ص ۷۸). اگرچه در جای دیگر گفته است که ادبیات انگلیسی فاقد کلاسیسیسم راستین و

۵۲. در این باره - Saga، بخش اول از جلد چهارم این تاریخ، ص ۴۰۸.

کسی قابل قیاس با راسین است (درباره ادبیات عصر جدید، ص ۲۲۰). برنز را نویسنده‌ای «کلاسیکی» و غرقه در عرفهای شعر اسکاتلندی می‌شمرد. کار جستارهای درآیدن^{۵۳} را ویراسته و همراه با مقدمه و شرح مفصل منتشر کرده و درباره اسکات و بایرون و تینسن و براونینگ سخنرانی کرده و نیز در مقام استاد شعر در دانشگاه آکسفورد به شرح آثار شلی و میلتن و پوپ و مولیر و متیو آرنولد و دانته و بویاردو^{۵۴} پرداخته (← هنر شعر؛ برای سخنرانیهای مربوط به دانته و بویاردو که در آکسفورد ایراد شده ← مجموعه مقالات، جلد اول، ص ۳۰۵ - ۳۳۵) و همواره آنها را ستوده و اظهار نظرهایش معقول بوده است. لکن، همانند آلیور التن، او نیز نتوانسته است خود را از بند ذوق در بنیاد التقاطی و کورکورانه روادار دوره ملکه ویکتوریا و تاریخ‌مداری بنیادین آن برهاند.

سر هربرت گری‌یرسن با چاپ مکتبی بر نسخ خطی شعرهای جان دان (۱۹۱۲) و گلچین تغزلات و اشعار متافیزیکی قرن هفدهم: از دان تا باتلر^{۵۵} (۱۹۲۱)، شامل مقدمه‌ای که در آن «آمیزه غریب هیجان و اندیشه، احساس و استدلال» را «بزرگترین دستاورد» شاعران متافیزیکی دانسته، همه طالبان ادبیات انگلیسی را مدیون خویش کرده است. مقاله الیوت، «شاعران متافیزیکی»^{۵۶} در بررسی گلچین گری‌یرسن است و نخستین بار در ضمیمه ادبی روزنامه تایمز منتشر شد.

نخستین کتاب گری‌یرسن مجلدی است درباره نیمه اول قرن هفدهم^{۵۷} (۱۹۰۷) که برای مجموعه «دوره‌های ادبیات اروپایی» سینتسبری نوشته است. این نیز مانند مجلداتی که التن و کار برای همین مجموعه تألیف کردند چکیده ماهرانه‌ای است آنگنده از اطلاعات و، برای آن زمان، تأکیدی غیرعادی بر ادبیات هلندی، به‌ویژه هوفت و وُندیل^{۵۸}. بخشهای مربوط به ادبیات ایتالیایی و آلمانی را مشکل بتوان گفت حاوی چیزی بیش از گردآوری مطالب از اینجا و آنجا است، و حتی فصلهای دست اول درباره شاعران انگلیسی از فرط

53. John Dryden, *Essays*

۵۴. Matteo-Maria Boiardo (۱۴۴۱ - ۱۴۹۴)، شاعر ایتالیایی و سراینده رمانس حماسی اورلاندوی دل‌باخته (*Orlando Innamorato*) که ناتمام ماند و لودویکو اریوستو (Lodovico Ariosto, 1474-1533) آن را زیر عنوان اورلاندوی خشمگین (*Orlando Furioso*) تکمیل کرد.

55. *Metaphysical Lyrics and Poems of the Seventeenth Century: Donne to Butler*

56. «The Metaphysical Poets»

57. *The First Half of the Seventeenth Century*

۵۸. Pieter Corneliszoon Hooft (۱۵۸۱ - ۱۶۴۷)، شاعر و نمایشنامه‌نویس و مورخ هلندی، سرآمد گروه شاعران و نقاشان و ادیبانی که رنسانس هلندی را پدید آوردند: Joost van den Vondel (۱۵۸۷ - ۱۶۷۹)، شاعر و نمایشنامه‌نویس هلندی و مترجم اشعار و نمایشنامه‌هایی از یونان و روم باستان و بخشهایی از کتاب مقدس.

اختصار و فقدان مفهوم عمده‌ای مانند باروک^{۵۹} ضعیف‌اند. در بحث درباره‌ی دان، گری‌یرسن برخورد میان «مدرسی‌مداری قرون وسطایی»^{۶۰} و لحن شخصی او را بسیار مهم جلوه می‌دهد. کتاب به آثار ادبی محدود است: «منحصرأ ادبیات به مفهوم هنر» (ص ۳۶۰). در خطابه‌ی افتتاحیه‌ی کرسی استادی ادبیات در دانشگاه ادینبرو که پس از سینتسیری به او رسید، زیر عنوان «زمینه‌ی ادبیات انگلیسی»^{۶۱} (۱۹۱۵)، رنوس مفروضات رایج شاعر و مخاطبان را در اشراف به کتاب مقدس و ادبیات باستان در سراسر تاریخ ادبیات انگلیسی مطرح می‌کند و بر زوال این «زمینه» افسوس می‌خورد. کیپلینگ را نخستین شاعری می‌داند که از خواننده‌اش «انتظار ندارد از فرهنگی بسیار ادبی و کلاسیکی» برخوردار باشد (زمینه‌ی ادبیات انگلیسی، ص ۳۶). در خطابه‌هایی که در دانشگاه گرنل ایراد کرد، جریانهای مخالف در ادبیات انگلیسی قرن هفدهم^{۶۲} (۱۹۲۹)، به بررسی منازعات معنوی زمان، اومانیزم و پیوریتانیسم^{۶۳} از اسپنسر تا میلتن، پرداخته، حال آنکه در خطابه‌ی متأخرش، میلتن و وردزورت: شاعران و پیامبران. بررسی واکنش آنها به رویدادهای سیاسی^{۶۴} (۱۹۳۷)، گری‌یرسن از شباهت میان دو قهرمان خویش و پیامبران عبرانی و حقانیت نگرش بصیرت‌آمیزشان به انقلاب پیوریتن‌ها و انقلاب فرانسه به‌وجد آمده است. در آن زمان به‌کار ویرایش مجموعه‌ی نامه‌های سروالتر اسکات (۱۲ جلد، ۱۹۳۲ - ۱۹۳۷) مشغول بود و زندگینامه‌ی او را نیز زیر عنوان سروالتر اسکات، بارونت^{۶۵} (۱۹۳۸) نوشت که متمم تألیف لاکهارت^{۶۶} بود و در مواردی خطاهای او را تصحیح کرد.

کتابهای گری‌یرسن و مقالات پراکنده‌اش که با عنوان مقالات و خطابه‌ها (۱۹۴۱) و نقد و آفرینش^{۶۷} (۱۹۴۹) گردآوری شده‌اند از لحنی حاکی از حجیت فروتنانه و از فضل بسیار و روحی سخاوتمند و نیز اشراف بر تاریخ عقاید و آراء، از جمله آگاهی نادر از کار ديلتای و ارنست ترولیچ^{۶۸} در آلمان، برخوردارند، و همین امر ناراحتی ما را از اینکه کتاب تاریخ

۵۹. baroque. در این باره - جلد اول این تاریخ، ص ۴۰۶-۴۰۸.

60. medieval scholasticism

61. «The Background of English Literature»

62. *Cross Currents in English Literature of the Seventeenth Century*

۶۳. humanism. در این باره - بخش اول از جلد چهارم این تاریخ، ص ۴۰۵-۴۰۶. puritanism. در این باره -

Puritans. جلد اول این تاریخ، ص ۴۳۵.

64. *Milton and Wordsworth: Poets and Prophets. A Study of Their Reactions to Political Events*

65. *Sir Walter Scott, Bart*

۶۶. John Gibson Lockhart (۱۷۹۴-۱۸۵۴)، رمان‌نویس اسکاتلندی و نویسنده‌ی زندگینامه‌ی اسکات.

67. *Essays and Addresses; Criticism and Creation*

۶۸. Wilhelm Dilthey (۱۸۵۹-۱۹۱۱)، فیلسوف آلمانی، درباره‌ی او - فصل چهاردهم، بخش دوم از جلد چهارم

این تاریخ: Ernst Troeltsch.

انتقادی شعر انگلیسی او را (با همکاری جی. سی. اسمیت، ۱۹۴۶)^{۶۹} دون انتظار می‌یابیم به مراتب شدیدتر می‌کند. این کتاب، به معنای درست آن، نه انتقادی است و نه تاریخی. حتی در محدوده «ذهنیت ویکتوریایی» نیز که مؤلفان با استفاده از آن کوشیده‌اند عدم توفیق خود را «در ادا کردن حق شعر و نقد زمان حاضر» توجیه کنند (یادداشت آغاز کتاب) انتقادی نیست. چون تشخیص سهم دقیق هریک از دو مؤلف ممکن نیست (اسمیت آثار ادمند اسپنسر را ویراسته و کتاب کوچکی زیر عنوان بررسی وردزورت^{۷۰} نوشته بود [۱۹۴۴]). کتاب را باید نمونه‌ای از وضعیت تاریخ ادبی دانست و نه بیان نظرهای شخصی گری‌یرسن. با رجوع به نوشته‌های پیشین گری‌یرسن متقاعد خواهیم شد که علاقه‌اش به شاعران متافیزیکی چیزی فراتر از سوءتعبیر بوده است. اما در این کتاب، به این گروه به اختصار بسیار پرداخته‌اند. به کرش^{۷۱} کمتر از یک صفحه اختصاص یافته و آن نیز صرفاً به جهت انتقاد از «گزاره گویی» و «مضمونهای مضحک» اوست (تاریخ انتقادی، ص ۱۶۵). حتی اشاره به «خلق و خوی معقول و دوستداشتنی» جرج هربرت نیز صرفاً برای توجیه چشمپوشی از «آرایه‌های عروضی» و «فرآورده‌های وهم» اوست (ص ۱۶۴). «ارزش و تأثیر ماندگار» پوپ را منکر شده (ص ۲۲۰)، و اتهام «فقر علمی و ابتذال احساسات» نسبت به او را صریحاً تأیید کرده‌اند. آثار شاعران رمانتیک را به تفصیل بیشتری بررسی کرده‌اند. در قیاس با دوازده صفحه‌ای که به همه شاعران متافیزیکی اختصاص داده‌اند، هجده صفحه درباره کُزب قلمفرسایی کرده‌اند. اسکات را به مقام «شاعری بزرگ» برگشیده‌اند که به «درجات رفیع حماسی» رسیده است (ص ۳۶۷). نگرش آنها به شعر عصر جدید سراسر منفی است. حتی بیتس آنها را حیران می‌کند و شعر «سفر به بیزنطه»^{۷۲} او را به «خوانندگان جوان، شاعران فردا» وامی‌گذارند (ص ۵۲۳). در عوض، لارنس بینین را به حد اغراق می‌ستایند و از کسانی چون پدر روحانی اندرو یانگ و بانو ریچل آئند تیلر و بانو فردگند شو^{۷۳} سخن می‌رانند. مؤلفان صادقانه می‌گویند که در ایام اخیر «تغییری در ذوق» رخ داده و «ذائقه شعری [ایشان] در دوره ملکه ویکتوریا شکل گرفته است.» لکن این‌گونه نسبیت‌مداری به معنای آن است که میان نسلها ارتباطی وجود ندارد، و عالم گفتار

69. *Critical History of English Poetry* (with J. C. Smith)70. *Study of Wordsworth*

۷۱. Richard Crashaw (۱۶۱۲-۱۶۴۹)، اگرچه شعرهای زیاد از جمله به زبان لاتینی سروده است، شهرتش را بیشتر مدیون شعرهای دینی خویش است.

72. «Sailing to Byzantium»

۷۳. Lawrence Binyon (۱۸۶۹-۱۹۴۳)، شاعر و نمایشنامه‌نویس و مورخ انگلیسی. معروفترین کار او ترجمه *کمدی الهی* به زبان انگلیسی است:

Mrs. Rachel Annand Taylor; Rev. Andrew Young; Mrs. Fredegond Shove

انتقادی را بایستی تگّه تگّه کرد. صرف نظر از زمان پدید آمدن اثر ادبی و ذوق خاص ما، شعرِ بُد است و شعرِ خوب خوب است.

حتی بدتر از این داورها، عجز مؤلفان در تحلیل یا حتی توصیف شعر است. آنها به منظور تنوع صرفاً صفاتی مانند «عالی، پُر و پیمان، فوق العاده، دوستداشتنی، بهجت‌انگیز، و سحرانگیز» را اینجا و آنجا به کار می‌برند. بر این گمان‌اند که نقل گفته‌کنن بیچینگ^{۷۴} درباره‌ی یکی از نمایشنامه‌های سمیوئل دانیل^{۷۵} حاکی از اینکه «از آغاز تا انجام آگنده از اندیشه‌های زیبا و نگارش زیبا» ست (ص ۹۲) ارزشمند است. قاطعانه اظهار نظر می‌کنند که «شعر سپید^{۷۶} وسیله‌ی مناسب نوشته‌های هجایی نیست» (ص ۷۲)، یا برخی از شعرهای سیدنی^{۷۷} ترانه‌اند و از این رو «در قیاس با سانت^{۷۸}‌های او یک درجه از واقعیت دورترند» (ص ۸۵)، یا این سطر میلتن، «حصار آتن را از ویرانی مطلق رهاندن»،^{۷۹} «شاید زیباترین سطر در زبان [انگلیسی]» باشد (ص ۱۸۰)، یا اینکه چیزی به نام شعر آزاد^{۸۰} وجود ندارد و این نوعی «تناقض‌گویی» است (ص ۵۵۷). قرائت آثار اسپنسر را به «تماشای تصاویر متحرک و رنگی» تشبیه کرده‌اند که، «همراه با نوای موسیقی، بی‌وقفه، بر پرده ظاهر شود» (ص ۸۳)؛ بانوی شلیت^{۸۱} «منظره‌ای است که با آبرنگ کار شده باشد و همراه با نوای فلوت عرضه شود» (ص ۴۴۲).

این کتاب نه تنها از لحاظ نقد که از نظر تاریخ نیز ضعیف، و حاکی از بی‌خبری کامل از ساده‌ترین مسایل روش‌شناختی نگارش تاریخ ادبی است. مؤلفان حتی در جهت اقدام به کاری که قاعدتاً باید ذهن مورخ شعر انگلیسی را به خود مشغول کند گامی بر نمی‌دارند و به تداوم و رشد و شکوفایی و تغییرات و انقلابات هنر شعر انگلیسی توجه نمی‌کنند. آنها حتی وظیفه بحث درباره‌ی تک‌تک شاعران را به روشنی مد نظر قرار نمی‌دهند. روش آنها صرفاً ملغمه‌ای تجربی است از زندگینامه و کتاب‌شناسی و منتخبات — غالباً شامل

74. Canon Beeching

۷۵. Samuel Daniel (۱۵۶۲-۱۶۱۹)، شاعر و نمایشنامه‌نویس انگلیسی.

۷۶. blank verse. در این باره — جلد اول این تاریخ، ص ۴۰۸.

۷۷. Sir Philip Sidney (۱۵۵۴-۱۵۸۶)، شاعر و عالم و سرباز و درباری انگلیسی. او را نمونه رادمرد رنسانسی و حایز همه کمالات لازم برای چنین امری دانسته‌اند. دفاع از شعر (An Apologie for Poetrie، حدود ۱۵۸۰) او برجسته‌ترین رساله انتقادی انگلیسی مربوط به دوره رنسانس است.

۷۸. sonnet. درباره‌ی این نوع شعر — جلد اول این تاریخ، ص ۴۴۴.

79. «To save the Athenian walls from ruin bare»

۸۰. free verse. درباره‌ی آن — بخش اول از جلد چهارم این تاریخ، ص ۴۰۴-۴۰۵.

۸۱. The Lady of Shallot. شعری سروده تنیس (۱۸۳۲).

قطعه‌های کوتاه، و اشاره‌هایی به درونمایه‌ها و قوالب شعری. بر مبنای صفحات متعددی که به شواهد زندگینامه‌ای اختصاص می‌دهند و نیز اظهار ناخشنودی‌هایی از قبیل آنچه در زیر آمده است، پیداست که برای این‌گونه شواهد ارزش بسیار قایل‌اند: «درباره زندگی خصوصی تامسن [جیمز تامسن، شاعر دوره ملکه ویکتوریا] آگاهی کافی در دست نداریم تا بتوانیم حالات گوناگون او را در شعرهایش به تغییرات روی داده در اوضاع و احوال واقعی او مرتبط کنیم» (ص ۴۹۹). لکن در هیچ موضعی به راستی نکوشیده‌اند تا از زمینه‌های سیاسی، اجتماعی، یا حتی زندگینامه‌ای برای تفسیر شعر استفاده کنند. هرگاه که در این جهت دست به اقدامی زده‌اند، نتیجه نگرشی ساده‌لوحانه بوده است، مانند این گفته که توانایی‌های شاعرانه وردزورت بر اثر «کارِ مفرط» افول کرده است (ص ۳۵۱).

این کتاب رقت‌انگیز از آن رو شایان توجه است که حاصل کار پژوهشگری نامدار است. در آن، روشها و اهداف و حتی مواد تاریخ ادبی دستخوش پیریشانی است و حتی در مورد تحلیل ساده نیز بی‌کفایتی آنچنان در آن بارز است که گویی نگارش تاریخ ادبی دچار عیب و علتی بنیادین بوده (یا هنوز هست!).

ایچ. دبلیو. گرژ را به سهولت می‌توان دنباله‌رو صرف سروالتر رالی نامید و او را کوچک شمرد. یکی از گفته‌های او را که به نظر می‌رسد مشخصه بنیادین این نسل پژوهنگان را دربر دارد دوبار نقل کرده‌ام (در مفاهیم نقد [۱۹۶۳]، ص ۲۶۴، و در تمیزات: مفاهیم دیگری از نقد [۱۹۷۰]، ص ۳۵۰). گرژ در این گفته آن‌گونه نقد شعر را می‌ستاید که «به آزادترین وجه و کمترین نگرانی خاطر و کمترین تمایل به شکستن دل بر سر پرسشهای غایی نوشته شده است» (شعر و نقد زندگی^{۸۲} ص ۱۵۷). گرژ می‌افزاید که منتقد «می‌تواند خود را در جست در اختیار خُلقیات خویش بگذارد.... او می‌تواند چیزهایی را دوست بدارد و چیزهای دیگری را دوست ندارد.» شواهد بسیار در دست است که گرژ را محکم و استوار در زمان خویش مستقر می‌سازد — ستایش هزلت در مقام «بزرگترین منتقد انگلیسی» (شعر و نقد زندگی، ص ۱۵۰)، مقالات تحسین‌آمیز درباره روبرت بروک، همبرت وولف، ای. ای. هاوسمن^{۸۳}، شعر رابرت لویی استیونسن، شاهد زیبایی^{۸۴} رابرت بریجز، و درباره موضوعی مانند «بلبل در شعر»^{۸۵} میان این چنین نقدی «ذوق‌مدارانه» و

82. *Poetry and Criticism of Life*

۸۳. Rupert Brooke (۱۸۸۷-۱۹۱۵)، شاعر انگلیسی؛ Humbert Wolfe (۱۸۸۵-۱۹۴۰)، شاعر انگلیسی؛

A. E. Houseman (۱۸۵۹-۱۹۳۶)، شاعر انگلیسی و پژوهنده ادبیات لاتینی.

84. «The Testament of Beauty»

85. «The Nightingale in Poetry»

علاقه به تصحیح متون مغایرتی نیست. ویرایش او از آثار شعری جان کیس^{۸۶} (۱۹۳۹)، حاوی نسخه بدلهای در نسخه‌های خطی و چاپی، هنوز چاپ معیار این آثار است. اما گِرد صرفاً موردی دیگر از همزیستی متن‌پژوهی، تاریخ‌برونی ادبیات و نقد ذوق‌مدارانه‌ای نیست که در آن زمان در انگلستان بسیار رایج بود. در واقع نگرش او نسبت به نقد و شعر به مراتب عالمانه‌تر از این است. حتی در سخنرانی خطاب به آموزگاران دبستانها در این موضوع که «چگونه کتاب خوب را از بد تشخیص دهیم» درک خویش را از سلطه هنرمند بر روند کار خود و آن چیزی که آن را نگارش «مربوط به موضوع» می‌نامد، یعنی کلّ مفهوم وحدت سازمند، و توشل نهایی به حکم اعصار و به سنت، نشان می‌دهد: «تنها محکی که برای کتاب خوب می‌شناسم بهترین کتاب‌هاست» (حرفه شاعری و خطابه‌های دیگر^{۸۷}، ص ۲۶۵). در سخنرانی دیگری، «روشهای نقد در شعر»^{۸۸} با بلندپروازی بیشتر، بر آن است که در نقد شعر «مجموعه‌ای استوار از اتفاق نظر» وجود دارد (شعر و نقد زندگی، ص ۱۵۵)، و همه روشهای نقد را باید به کار بست: روش تأویلی، روش «ذوقی»^{۸۹} (که آن را «مکتب بغوغو کردن و از بر خواندن» می‌نامد و تخطئه‌اش می‌کند)، بررسیهای زندگینامه‌ای، و نقد براساس اوضاع سیاسی و اجتماعی. گرد با خیال راحت اعلام می‌کند که «من همه این روشها را دوست می‌دارم» (ص ۱۶۰)، ولی در دنباله آن ذهن‌مداری^{۹۰} آناتول فرانس را رد می‌کند و می‌گوید که درک این امر که حقیقت نسبی و محدود است با اعتقاد به شخصی بودن حقیقت تفاوت دارد. منتقدان حق ندارند عنان مکنونات قلبی خویش را رها کنند. بیان حال خویش معنایی ندارد. آدمی در سنت زندگی می‌کند: او ناگزیر از کلمات استفاده می‌کند. از اذهان دیگران بهره‌مند می‌شود. «متوجه می‌شوم که اندک چیزی دارم یا هستم یا اصلاً چیزی ندارم و نیستم که به خودم تعلق داشته باشد.» «ما چیزی جز شریکان جرم دنیا نیستیم.» حتی شاعر بزرگ نه خود را بلکه «روح غیبگویانه دنیای بزرگ» را بیان می‌کند. «همه می‌دانند که توفیق یک نمایش همان‌قدر به تماشاگران بستگی دارد که به بازیگران.... تماشاگران نمایشنامه را بازی می‌کنند؛ و به یک معنا آن را می‌نویسند» (ص ۱۶۵). در اینجا به استقبال برخی از صورت‌بندیهای افراطی جدید درباره سهم خوانندگان در عمل آفرینش رفته است. در طرد این نظرگاه که شاعر صرفاً سخنگوی عصر خویش است حقیقتی نهفته است. به عقیده او، شاعر می‌تواند با

86. *The Poetical Works of John Keats*87. *The Profession of Poetry and Other Lectures*

88. «The Methods of Criticism in Poetry»

89. exegetical; «appreciation»

90. subjectivism

شعر خویش در عصر دیگری، حتی دوران پریکلس زندگی کند (ص ۱۶۶). اعتراض به مفهوم تک‌سویۀ زمان بجاست، لکن گِرد با گریز به فکر قدیمی بی‌زمانی شعر از یافتن راه حل مشکل اجتناب می‌کند. «در شعر، چیزی در زمان رخ نمی‌دهد. اگر می‌داد، شعر تاریخ می‌بود» (ص ۱۶۷). در پایان، «در این پندار که آگاهی به عالم که در شعر از آن سخن می‌رود آگاهی پیشینی یا پسینی است مشکلی» نمی‌یابد. سپس، به صورتی آمیخته به ابهام، می‌گوید: «همین سخن گفتن از قوانین شعر را ممکن می‌سازد». البته گِرد با این مبحث آشناست که «قوانینی برای شعر وجود ندارد، زیرا غالباً زیر پا گذاشته می‌شوند. بر همین قیاس، ده فرمان هم وجود ندارد» (ص ۱۵۳). اگر شاعر از قوانین نیرومندتر باشد، قوانین تغییر پیدا می‌کنند همان‌گونه که در کشوری، بی‌آنکه جنبۀ قانونی خود را از دست دهند، تغییر می‌یابند. اما گِرد از این بیشتر نمی‌رود: همان‌طوری که لازم نیست با قوانین تن خویش آشنا باشیم به آگاهی به این قوانین نیز نیازی نداریم. سپس به بیان موضع ضد نظری خود می‌پردازد که در آغاز بحث، بدون ذکر زمینه آن، نقل کردم.

گِرد در برخی از مسایل بنیادین (که آنها را نه قانون بلکه معیارهای داوری می‌خوانم) نمی‌تواند تصمیم بگیرد. در مقام پژوهنده آثار ارسطو، امر کلی و سنخ^{۹۱} را معیار می‌داند و واقع‌مداری یکدست را رد می‌کند: «هر چیزی را آوردن، و به آنها اجازه دادن که سخنگوی خویش باشند. اما مشکل واقع‌مداری دقیقاً در همین است. اگر بگذارید سخنگوی خویش باشند، هرگز گفته‌هایشان به پایان نمی‌رسد. از پرگویی خویش نابود خواهند شد» (حرفۀ شاعری، ص ۲۱). آنگاه گِرد از نامۀ سرگشاده‌ای نقل قول می‌کند که جان الکراندر اسمیت، ارسطوشناس، در ماهیت هنر^{۹۲} (۱۹۲۴) خطاب به او نوشته و، با تعبیراتی آشکارا برگرفته از کروجۀ، بر آن است که شعر متشکل «از نوعی گرسنگی و تشنگی نسبت به امر فردی است». هدفش «عرضه کردن اعیان است، نه در مناسبات جانشمول آنها، بلکه در فردیتشان... به صورت کَلّهای سازمند، در مقام چیزهایی که در لحظۀ گذرا به حد کمال رسیده‌اند، امر اتفاقی که به چنگ آمده و رود جاری نمود که متوقف شده، هریک فی‌نفسه استوار و پابرجا، یک آن و نه یک چه^{۹۳}، برخوردار از منطق خاص خویش، کالبد زنده خویش — این است آنچه همه شعرها در طلبش هستند» (حرفۀ شاعری، ص ۲۵). اما گِرد باز هم از اتخاذ تصمیم سرباز می‌زند و به بی‌اعتمادی خود به نظریه پناه می‌برد: «اگر کسی در موضوعی به نتیجۀ قطعی رسید، مواظب جیبهای خود باشید؛ زیرا حقیقتی در او نخواهد

91. universal; type

92. John Alexander Smith, *The Nature of Art*

93. that; what

یافت. من مانده‌ام و نیمی از ارسطو و وردزورت، عقل‌ورزی و حسی باوری» (ص ۲۸). دودلیها و جستجوهای گرد حاکمی از بی‌دست و پای و نیز خردمندی است. در کتابهای کوچک او، وردزورت: خطابه‌ها و مقالات^{۹۴} (۱۹۲۳)، کیتس (۱۹۲۶)، و کالینز (۱۹۲۸) دودلی و تزلزل یافت نمی‌شود. آنها شامل قرائت دقیق اشعارند — نه به شیوه نقد نو، بلکه بررسی مشکلات مربوط به فهم واژه‌ها و عبارات و مناسبات — که به صورتی جزم‌اندیشانه و غالباً تعصب‌آمیز و عیب‌جویانه بیان شده‌اند. امروزه کتابش درباره وردزورت از همه منسوختر و از رواج افتاده‌تر است زیرا هم نسخه‌های تازه‌ای از درآمد^{۹۵} پیدا شده و هم علاقه گرد به مکتب، به حس‌پرستی، گادوین^{۹۶}، و الگوی کولریج در مقام شاعر فیلسوف، افراطی به نظر می‌رسد. اما جدل او با نظر جی. ام. هارپر^{۹۷} درباره وردزورت موجه است: «به عقیده من، مفهوم وردزورت بیرون‌وار به طور کلی از مفهوم «بابا وردزورت» غیر واقعیت‌ر است» (ص ۲۲)، و تحلیل پیشگفتار بالادهای غنایی^{۹۸} تیزهوشانه است. گرد مدعی است که «به تفسیر بسنده می‌کند، و از نقد ادبی به معنای وسیع‌ترش پرهیز می‌کند» (ص ۱۰). اما این ادعا در مورد صفحات بسیار، به‌ویژه رتبه‌بندی بر طول و تفصیل شعرهای بالادهای غنایی، درست نیست (ص ۱۴۸ – ۱۴۹). در کتاب کیتس، نظر قدیم در این باره که او شاعر حسیات بوده قویاً تأیید شده است. گرد متوجه علایق سیاسی و اشتیاق او به تفکرات فلسفی هست لکن معتقد است که «این دودلی میان حس و ذهن نشانه ضعف اوست و نه قوتش» (ص ۳۵). همه تأکید او بر «اود»‌های کیتس است. اندیمین و تمثیل‌های برین: یک رؤیا^{۹۹} را تخطئه کرده است. «من او را تنها زمانی شاعر بزرگی که هست می‌شمارم که حواش او را تسخیر می‌کنند و حقیقت را در زیبایی می‌یابد، به عبارت دیگر، زمانی که ددرس حقیقت‌یابی را اصلاً به خود نمی‌دهد» (ص ۶۱). نقد متأخرتر یکسره به راه دیگر رفته است.

در کتاب کوچکش درباره کالینز از هرگونه افراط پرهیز می‌کند. تجلیل پرآب و تاب سونیبرن را از شفافیت و روانی اشعار او بحق رد می‌کند و، در عوض، به بررسی نکات نحوی مبهم و مشکلات واژگان او می‌پردازد و به کرات و مفصل درباره ناتوانی کالینز «در دستیابی به هماهنگی واقعی میان آنچه می‌گوید و آنچه قبلاً گفته است» اظهار نظر می‌کند

94. Wordsworth: Lectures and Essays

95. Prelude

۹۶. William Godwin (۱۷۵۶ – ۱۸۳۶)، رمان‌نویس انگلیسی و نظریه‌پرداز سیاسی.

۹۷. G. M. Harper (۱۸۶۳ – ۱۹۴۷)، استاد امریکایی ادبیات و مؤلف کتابهایی از جمله درباره وردزورت.

98. The Lyrical Ballads

99. Endymion, Hyperion: A Vision

(ص ۷۶)، و این نظر را حتی به شعر «اود خطاب به شب»^{۱۰۰} نیز که مورد پسند همگان است تعمیم می‌دهد.

در مقاله «تنزل مقام جین آستن»^{۱۰۱}، اعتراضات امرسن را بر ضد کیش آستن پرستان به تفصیل بیان می‌کند: دنیای او محدود است، از لحاظ اجتماعی پرت افتاده است، به درک مسایل عامه علاقه ندارد. «روستای او جایی برای خدا و فقرا ندارد. طبیعت را نیز فاطمانه دور انداخته است» (ص ۳۳). در کتابهای جین آستن کسی کار نمی‌کند. طرح رمان‌های او تُنک و ملالت‌آور است، معیارهای اخلاقی‌اش نازل است، و «نهادهای نخ‌نما و مندرسی چون خرید و فروش مقامات کلیسایی، سوءاستفاده از نفوذ خویشاوندان، و ازدواج مصلحتی» را نادیده می‌گیرد (ص ۳۰). گُرد تنها در یک زمینه به آستن امتیاز می‌دهد و آن دقت نیروی مشاهده است، هنری که آن را ترسیم و توصیف آدمها به شیوهٔ توفراستوس^{۱۰۲} می‌شمارد. با وجود تمام استادمآبی‌اش، گُرد در مقایسه با همگانش در این گروه، منتقد بهتری است.

100. «Ode to Evening»

101. Jane Austen: A Depreciation

۱۰۲. Theophrastus (حدود ۳۷۰-۲۸۵ پیش از میلاد)، شاگرد ارسطو و ادامه‌دهندهٔ فلسفهٔ مکتب مشایی پس از او. از جمله آثار بازمانده از توفراستوس و مشهورترین آنها کتابی است موسوم به 'خصوصیات' یا 'ویژگیها' (Characteres) در سی فصل. در این کتاب به توصیف انواع خصلتها پرداخته و هر یک را با تیزی و گاهی همراه با طنز ترسیم کرده است، کتاب مزبور در دورهٔ رنسانس الگوی آثار متعدد در ادبیات انگلیسی و فرانسوی شد که Characters معروف لایبرور (۱۶۴۵-۱۶۹۶) و Characters سیوتل باتلر (۱۶۱۲-۱۶۸۰) از آن جمله است.

فصل سوم

گروه بلومزبری

کلایو پل^۱، در مقاله‌ای درباره‌ی گروه بلومزبری، اصلاً در اینکه هرگز وجود داشته تردید می‌کند و می‌پرسد آیا بلومزبری «نظرگاه بوده، دوران بوده، یک دسته توطئه‌گر بوده‌اند، یا یک بیماری مُشری» (دوستان قدیم، ص ۱۲۶)^۲. باوجود این، همو به ما می‌گوید که چه کسانی، در ۱۸۹۹، به گروهی از دانشجویان دانشگاه کیمبریج پیوسته بودند، و بعدها، از ۱۹۰۴ به بعد، در خانه‌ای که وِنسا و ویرجینیا استیون^۳ واقع در شماره ۴۶ میدان گُردن، محله بلومزبری، اجاره کرده بودند گرد هم می‌آمدند. این دو خواهر، دختران منتقد و زندگی‌نامه‌نویس اخیراً در گذشته، لُزلی استیون^۴، بودند که بعداً به ترتیب با کلایو پل و لیزد وولف^۵ ازدواج کردند، و با جان مینارد کینز^۶ اقتصاددان، لیتن استریچی زندگی‌نامه‌نویس، راجر فرای منتقد نقاشی، دزمند مکارتی منتقد تئاتر، و ادوارد مرگان فورستر^۷ رمان‌نویس دوست بودند. پل به این پرسش پاسخ نمی‌دهد که آیا در نگرش زیباشناختی و انتقادی این دوستان وجه مشترکی وجود داشته است. کینز، یکی از اعضای پرسابقه گروه، تأثیر اصول علم اخلاقی جی. ای. مور^۸ را قاطع دانسته است. او این گفته مور را نقل کرده که «برخی از

۱. Clive Bell. درباره‌ی او - صفحات بعد در همین فصل.

2. *Old Friends*

3. Vanessa & Virginia Stephen

4. Leslie Stephen

5. Leonard Woolf

۶. John Maynard Keynes (۱۸۸۳ - ۱۹۴۶)، اقتصاددان انگلیسی. مدد مکتب اقتصاد نوین و، بی‌تردید، متفدترین اقتصاددان زمان خویش.

۷. Desmond MacCarthy; Roger Fry; Lytton Strachy و Edward Morgan Forster. درباره‌ی هر چهار تن - صفحات بعد در همین فصل.

۸. G. E. Moore (۱۸۷۳ - ۱۹۵۸)، استاد فلسفه در دانشگاه کیمبریج. کتاب اصول علم اخلاق او (*Principia Ethica*; ۱۹۰۳) در فلسفه اخلاق بریتانیا نقطه عطفی به شمار می‌آید.

حالات آگاهی، که می‌توان آنها را به طور کلی لذت معاشرت انسانها و لذت بردن از اشیای زیبا توصیف کرد، به مراتب ارزشمندترین چیزهایی هستند که ما می‌شناسیم یا می‌توانیم تصور کنیم» (۱) کینز افزوده که «به جز حالات ذهنی، متعلق به خود ما و دیگران، اما عمدتاً خودمان، هیچ چیز دیگری اهمیت نداشت. این حالات ذهنی را با عمل یا دستورده یا پیامدها تداعی نمی‌کردیم. آنها عبارت از حالات بی‌زمان و پرشور تأمل و همدلی، و عمدتاً از اندیشه «ماقبل» و «مابعد» عاری بودند». تلویحاً صحبت از رهیافتی زیباشناختی به زندگی در میان است. «ما عقل سنتی و عرفها و اخلاقیات معتاد را رها کردیم. به عبارت دیگر و به معنای دقیق کلمه، اخلاق ستیز بودیم.» (۲) زندگینامه‌های اخیر کینز و استریچی و ویرجینیا وولف و ای. ام. فورستر و ونسایل و ویتا سکویل وست^۹، و نیز انتشار رمان مقدماتی از ای. ام. فورستر، اطلاعات ما را درباره آزادی جنسی و درگیرهای عاطفی آنها بسیار گسترده‌تر کرده است. اما نمی‌توان گفت که پیوندشان را با عالم عمل و موفقیت کاملاً قطع کرده بودند. دست‌کم، ویرجینیا وولف به جرگه پیروان پرشور سوسیالیسم و صلح‌دوستی و زن‌مداری پیوست. یا اینکه نمی‌توان گفت که زیباشناسی آنها صرفاً فلسفه «هنر برای هنر» بود، یا حتی در طلب «حالات بی‌زمان و پرشور همدلی» بودند. با منظر وسیع‌تر خود، می‌توانیم آنها را به وضوح از منتقدان معاصرشان متمایز کنیم. آنها هرگز (یا تقریباً هرگز) برای حالت زیباشناختی خود داعیه مقامی معادل بینش رازآمیز کسانی مانند میدلتن مری یا دی. ایچ. لارنس یا جی. ویلسن نایت را مطرح نکرده‌اند. به استقبالیان کلاسیسیسم تی. اس. الیوت و نظرش درباره شعر عاری از جنبه شخصی^{۱۰} و قدرت سنت، و یا ضدیت شدید او و تی. ای. هیوم با رمانتیسم نرفتند و آنها را نپذیرفتند. علم‌باوری روان‌شناختی^{۱۱} ای. ریچاردز را نپذیرفتند و به اخلاق‌مداری اف. آر. لیوس روی خوش نشان ندادند. اما این تمایز از دیگر جریانها و رجال عمده نقد انگلیسی نباید تنوع نظرهای انتقادی و نقد عملی این گروه را، که پیوند دوستی آنها را گرد هم آورده و به آنها احساس نوعی برتری گروهی داده بود، تحت الشعاع قرار دهد. نقد هریک از آنها را باید جداگانه مطرح کنیم تا بتوانیم فردیت اعضای گروه را مشخص سازیم و هریک را در مقام منتقد داوری کنیم. نخست لازم است به اختصار به راجر فرای و کلایو بل، منتقدان نقاشی، بیردازیم.

۹. Victoria Mary («Vita») Sackville-West (۱۸۹۲ - ۱۹۶۲)، شاعر و رمان‌نویس انگلیسی. در ۱۹۲۲ با ویرجینیا وولف آشنا شد و رمان *اورلاندو* (Orlando: ۱۹۲۸)ی وولف ملهم از دوستی صمیمانه آنهاست.

10. impersonality

11. psychological scientism

راجر فرای (۱۸۶۶ - ۱۹۳۴) و کلایو بل (۱۸۸۱ - ۱۹۶۴)

از عجایب اینکه راجر فرای تحت تأثیر هنر چیست؟ تالستوی^{۱۲} قرار گرفته بود، البته نه به سبب «ارزیابیهای مهمش از آثار هنری» بلکه «نقد درخشانش از نظامهای زیباشناختی گذشته» و نظرش (برگرفته از اوژن ورون^{۱۳}) که هنر را با امر زیباکاری نیست و «وسیله ارتباط میان آدمیان است» (پندار و طرح^{۱۴}، ص ۲۹۲ - ۲۹۳). این نگرش بسیار اجتماعی و همگانی هنر را تأکید فرای بر واکنش مطلقاً شخصی در برابر اثر هنری تعدیل می‌کند و گاهی با آن در تناقض است. «منتقد ناگزیر با تنها ابزاری که در اختیار دارد کار می‌کند - یعنی شعورش همراه با تمام معادلهای شخصی آن» (ص ۲۸۵). بدین ترتیب، فرای ناچار است از «نسبی بودن تمام و کمال همه چیزها در چارچوب طبیعت بشری و ناممکن بودن صحبت کردن از چیزی فی‌نفسه» دفاع کند. «چه مشکل است ریشه‌کن کردن عادت قرون وسطایی تفکر به "ذوات"،^{۱۵} به چیزهایی که وجودشان از هرگونه علاقه و پیوند فارغ است.» (۳) باوجود این، فرای هنوز هم می‌گوید که «بزرگترین آثار هنری همواره جمعی بوده‌اند، بیان - بی‌تردید با شیوه‌های بغایت فردیت‌یافته - آمال و آرمانهای همگانی.» اما نسبت به آزادی هنرمند در جامعه سوسیالیستی آتی بی‌مناک است و آن را تنها بدین صورت مجسم می‌کند که «هدفش آزادی انسان» است، «سازمانی به منظور استقرار فراغت که هنر از درون آن می‌بالد.» این بینش آرمانی ساده‌لوحانه‌ای است که تاریخ دهه‌های اخیر کذب آن را آشکار ساخته است (پندار و طرح، ص ۶۲، ۷۷ - ۷۸). فرای معمولاً بر آن است که «تصور رایج درباره وجود پیوند قاطع میان هنر و زندگی به هیچ‌وجه درست نیست.» هنر «گهگاه معروض تأثیرهایی از زندگی هست لکن عمدتاً خود بسنده است - توالی دوره‌ای تغییر به مراتب بیشتر مولود نیروهای درونی آن است» تا تأثیرهای برونی (ص ۹). او حتی مؤکداً می‌گوید که «هنر با اخلاقیات پیوندی ندارد» و همین‌طور با مسایل جنسی. (۴)

فرای حامی اصلی هنر مابعد امپرسیونیستی است: نمایشگاه نوامبر ۱۹۱۰ را ترتیب داد و آثار سزان و گوگن و وان گوگ و ماتیس را برای نخستین بار در انگلستان به نمایش گذاشت. و مدام در رد هنر رئالیستی و امپرسیونیستی می‌کوشید و حتی پیامد منطقی آن را

۱۲. What is Art? نوشته تالستوی. درباره او و کتابش - بخش دوم از جلد چهارم این تاریخ، ص ۶۱ - ۷۴.

13. Eugène Véron

14. Vision and Design

15. substances

که هنر انتزاعی یا غیربازنمایانه^{۱۶} باشد پذیرفته بود. او چنین استدلال می‌کند که «محتوا صرفاً رهنمود شکل است.... کلّ کیفیت بنیادین زیباشناختی به شکل ناب مربوط می‌شود.» با اشاره صریح به شعر، می‌گوید که «با افزایش عمق و شدت شعر، شکل محتوا را بازسازی می‌کند، به صورتی که برای آن اصلاً ارزش جداگانه‌ای قابل تصور نیست.» (۵) فرای وجود هیجان هنری ویژه‌ای را می‌پذیرد، لکن مدّعن است که آرمان هنر ناب آرمانی دست‌نیافتنی است. در عمل، «ارزش هیجان زیباشناختی در ترکیبهای بسیار پیچیده بیشتر است تا در حالت ناب و بسیط آن.» هنر از «واقعیت» خاصی برخوردار است که آن را «موضوعی دارای اهمیت نامحدود» می‌کند. فرای بحث را با حرکتی حاکی از تسلیم به پایان می‌برد. «هر کوششی که در جهت تبیین این امر بکنم احتمالاً مرا در اعماق عرفان غوطه‌ور خواهد کرد. بر لب آن ورطه توقف می‌کنم» (پندار و طرح، ص ۳۰۱ - ۳۰۲).

فرای بعداً، چنانکه منطق موضعش حکم می‌کرد، ایراد آی. ای. ریچاردز را به هر نوع احساس زیباشناختی مستقل رد کرد. استدلال ریچاردز قانع‌کننده نیست که نگرستن به یک تصویر و خواندن یک شعر و گوش دادن به موسیقی با کاری که در راه نمایشگاه یا هنگام پوشیدن لباس می‌کنیم تفاوتی ندارد. فرای به خطابه «شعر برای شعر»^{۱۷} آی. ای. سی. بردلی متوسل می‌شود و تعارض میان شکل ناب و بازنمایی را مورد بحث قرار می‌دهد. ریچاردز آن را «مشترکاً مؤثر»^{۱۸} نامید و از سر خود بازش کرد. فرای این طیف را از هنر بازنمایانه بروگل تا طرحهای بقاعده یوسن^{۱۹} دنبال می‌کند و آن را نوعی تنش و تعارض می‌شمارد (دگرگونیها: مقالات انتقادی و نظروزرانه درباره هنر [پس از این: دگرگونیها]^{۲۰}، ص ۲ و بعد، ۸، ۲۰). در بازپسین سالهای عمرش، تحت تأثیر شارل مورون فرانسوی قرار گرفت که بعداً نظریه «نقد روانی» را مطرح کرد^{۲۱}. فرای از او استعاره «حجمهای

۱۶. nonrepresentational. «هر شیوه هنری که از بازنمایی یا شبیه‌سازی عالم مشهود اجتناب ورزد.» پرویز مرزبان و حبیب معروف، فرهنگ هنرهای تجسمی، تهران، سروش، ۱۳۷۱، ص ۱۹۹.

17. «Poetry for Poetry's Sake»

18. «co-operative»

۱۹. Pieter Breughel، پدر و پسر، هر دو، به همین نام. پدر، (? ۱۵۲۰ - ۱۵۶۹)، مشهور به «بروگل دهقان»، عمدتاً صحنه‌هایی از زندگی دهقانی و مناظر روستایی و صحنه‌های مربوط به داستانهای کتاب مقدس را نقاشی کرده است؛ پسر (? ۱۵۶۴ - ۱۶۳۸)، معروف به «بروگل دوزخی»، علاوه بر پیروی از سبک و موضوعهای پدر، صحنه‌هایی از دوزخ و شعله‌های آتش و شیاطین را نقاشی کرده است. در اینجا به احتمال زیاد منظور فرای همان بروگل پدر است. Nicolas Poussin (۱۵۹۴ - ۱۶۶۵)، متنفذترین نقاش فرانسوی و استاد نقاشی صحنه‌های تاریخی و مناظر طبیعی بود.

20. Transformations: Critical and Speculative Essays on Art

۲۱. Charles Mauron (۱۸۹۹ - ۱۹۶۶)، تحصیلاتش در زمینه علوم بود، ولی با کمک راجر فرای به نقد ادبی و

روان‌شناختی» را در ادبیات به قیاس حجمهای تجسمی^{۲۲} در هنرهای زیبا (۶) اقتباس کرد (ص ۸). تجسمی، یا جسمی (پساوایی)^{۲۳}، اصطلاحی است برگرفته از برنسن^{۲۴} که انتقال آن به ادبیات با درجه‌ای از دقت ناممکن به نظر می‌رسد. دستاوردهای فرای عمدتاً در تعلیم عامه در زمینه هنر نون قرن بود؛ در طرد واقع‌گرایی هنر دوره ویکتوریا و تنزل مقام امپرسیونیست‌ها که گرچه معتقد بود در مسیری درست گام برمی‌داشتند ولی هنرشان فاقد شکل و سازمانی بود که در آثار سزان و نقاشیهای متقدم پیکاسو یافته بود. فرای در تفسیر نقاشی و در یافتن واژگان مناسب برای توصیف آثار هنری تبخّر دارد (در این مورد مدیون ولفلین است)^{۲۵}. این امر برای انگلیسیان، که به واژگان موعظه‌گر یا کم‌بیش ذوق‌مدارانه برگرفته از راسکین عادت کرده بودند، تازگی داشت.

کلایو بل، با چاپ کتاب هنر^{۲۶} (۱۹۱۳)، تأثیری گسترده‌تر داشت. این تأثیر معلول بیان تند و افراطی موضعش و ابداع شعار «شکل معنی‌انگیز»^{۲۷} بوده است؛ این اصطلاح خوبی است برای القای این مفهوم که هنر شکل است لکن شکلی که، ورای مناسبات صوری، مفید فایده‌ معنایی است، به واقعیتی اشاره دارد، هیجانی را بیان و منتقل می‌کند. اما نزد بل واژه معنی/انگیز به معنای نفی «بازنمایی» و «توهم»^{۲۸} است. «امر بازنمایانده» نزد بل، «همواره بی‌ربط» است. «زیرا، برای درک اثر هنری به افزودن چیزی از زندگی، دانشی درباره عقاید و امور مربوط به آن و آشنایی با هیجانانش نیازی نیست. هنر ما را از دنیای فعالیت آدمی به دنیای وجد و تعالی هنری می‌برد» (هنر، ص ۲۷). در فصلی با عنوان «فرضیه ماورای طبیعی»،^{۲۹} کلایو بل به وجهی آمیخته با تردید اظهار می‌دارد که ما وجد زیباشناختی اثر هنری را به وجد منبعث از شیء طبیعی (از گل یا بال پروانه) ترجیح می‌دهیم زیرا هیجان هنرمند خالق اثر ما را برمی‌انگیزد، یا حتی به این سبب که «شکل معنی‌انگیز» شکلی است که در پس آن به دریافت واقعیت غایی دست می‌یابیم. بل از ادای پاسخ به این پرسش سر باز می‌زند که «چرا برخی ترکیبهای شکل تأثیری چنین عمیق بر ما دارند؟» لکن می‌گوید که «ما به واقعیت بنیادین، به خدایی که در همه چیز هست، به امر کلی در جزیی،

→ نیز ترجمه آثار نویسندگان انگلیسی از جمله ای. ام. فورستر پرداخت. در نظریه نقد روانی (psychocritique) خود بر آن بود تا تداعیهای ناخودآگاه مکنون در روند خلق آثار هنری را آشکار سازد.

22. «psychological volumes»; plastic volumes

23. plastic; tactile

24. Bernard Berenson (۱۸۶۵-۱۹۵۹)، منتقد هنری. متولد در لیتوانی، ولی در جوانی به امریکا مهاجرت کرد.

25. Heinrich Wölfflin (۱۸۶۴-۱۹۴۵)، مورخ سوییسی هنر.

26. Art

27. «significant form»

28. «illusion»

29. «Metaphysical Hypothesis»

به ضربه‌نگ فراگیر آگاهی می‌یابیم» (ص ۴۳، ۴۶، ۴۸، ۵۴). او حتی معتقد است که «همه هنرمندان متدین‌اند» زیرا «هر گونه باور سازش‌ناپذیر دینی است». پس هنر و دین دو وسیله‌گریز آدمیان از «روزمرگی به بی‌خویشتنی و جذبه» است. «دورانهای درخشان دین عموماً دورانهای ممتاز هنرند». اما «نقد اثر هنری بر مبنای تاریخ درافتادن به ورطه بلاهت علم‌زده است. نظریه‌ای فاجعه‌بارتر از تکامل در هنر از ذهن هیچ شیادی صادر نشده است». در هنر پیشرفت وجود ندارد (ص ۶۸، ۷۱، ۷۵). موضوع هنر و اخلاقیات نیز با استفاده از تعابیر مشابه و ساده‌ای مطرح شده است. پل تأکید می‌کند که «چیزی را اثر هنری خواندن به منزله داورِ اخلاقی خطیری است». بدین ترتیب، آن را به مقوله‌ای از امور منتسب کرده‌ایم که مولد تعالی روحی‌اند (ص ۸۴-۸۵). و اما در مورد هنر و جامعه، «تنها کار خوبی که جامعه می‌تواند برای هنرمند بکند این است که او را به کار خودش واگذارد». هنر نیز، به‌نوبت خود، می‌تواند «جامعه را به جنبش درآورد؛ شاید حتی آن را رستگار نماید» اما معلوم نیست که این امر چگونه تحقق می‌پذیرد، مگر از طریق نوعی خلوت‌گزینی که در ضمن پالایش و تزکیه نیز باشد. «کسی که یک بار خویشتن خویش را در یک "O Altitudo" فراموش کرده باشد به‌وسوسه مبالغه دربارهٔ هیجانهای درون‌تیمی عمل دچار نخواهد شد». آنچه برجا می‌ماند و «همهٔ آن چیزهایی که مهم‌اند هیجان زیباشناختی و موضوع بلافصل آنهاست» (ص ۱۶۷، ۱۸۱، ۱۹۰، ۱۸۳).

کتاب بل، با همهٔ اشارات آن به دعاوی ماورای طبیعی و دینی برای هنر، معیاری برای تعریف ذوق ادبی نیز به‌دست او داد. (۷) در ادبیات به «معیار مطلق مبتنی بر مجموعه آثار موجود در آن هنر» متوسل شد که، همانند مورد نقاشی، او را واداشت تا «رنالیست»هایی نظیر ایچ. جی. ولز و جرج مور و گالزورتی^{۳۱} را «اصلاً هنرمند» نداند (آثار کم‌ارزش و پول‌ساز^{۳۲} ص ۱۲، ۱۱). آثار هاردی و کانرد و ویرجینیا وولف و آناتول فرانس و، کشف جدید، یعنی پروست را می‌پسندید. در کتاب کوتاهی، با عنوان پروست (۱۹۲۸)، شکایت‌های معمول دربارهٔ بی‌توجهی به عمل در داستان، جمله‌های بلند، و تفرعن پروست را ذکر و در همهٔ موارد از او دفاع کرده است. بل روش پروست را «زنجیرهٔ انفجارهای به‌دقت برنامه‌ریزی شده» وصف می‌کند «که گذشته را به زمان حال و هیولاهای دریای

۳۰. «زهی عمق». رسالهٔ پولس رسول به رومیان (۱۱: ۳۳) در اشاره به حکمت خداوند. معمولاً در مورد امر رازآمیزی گفته می‌شود که به عمق آن نمی‌توان دست یافت.

۳۱. H. G. Wells (۱۸۶۶-۱۹۴۶)، رمان‌نویس انگلیسی؛ نویسندهٔ رمانهای علمی-تخیلی؛ John Galsworthy (۱۸۶۷-۱۹۳۳)، رمان و نمایشنامه‌نویس انگلیسی.

ژرف حافظه را به سطح آب می‌آورند.» شکل رمان پروست را «کالبدی گسترده در طول زمان»^{۳۳} و نگرش او را به عشق و زندگی پوچ‌انگارانه تعریف کرده است. اما پروست هم از توهمات بهره‌ای برده است. «او معتقد بود که هنر و اندیشه دالّ بر چیزی هستند» (پروست، ص ۴۱، ۴۵، ۸۵). این کتاب مختصر، در قیاس با نقدهایی که بعداً بر آثار پروست نوشته شد، ضعیف و متوسط‌الحال به نظر می‌آید. پس از مقاله میدلتن مری در ۱۹۲۲ و تکریم انگلیسیان^{۳۴} از پروست (۱۹۲۳) که بل نیز در آن سهم بود، ابراز دل‌بستگی بل حاکی از اوج رابطه مهرآمیز انگلیسیان با پروست است.

در مقاله «کیش یک زیباشناس»^{۳۵} (۱۹۲۲)، بل به بازگشت به متوشالیم^{۳۶} نوشته جرج برنارد شا و پیش‌بینی تیره و تار او درباره آینده حمله کرده و مؤکداً گفته است که «علاقه‌مندی راستین به زیبایی به این سبب نیست که از جانب خدا آمده یا به چیزی می‌انجامد. علاقه‌مندی آنها به زیبایی فی‌نفسه است؛ افزون بر آن، علاقه‌مندی آنها به همه چیزهای خوب و زیبا در زندگی نیز همین‌گونه است.» و سپس می‌افزاید که «بیشینه موسیقی موتسارت و احساسات من به ارزش هیچ کدام ربطی ندارد.» شا هم در پاسخ بل را «کله‌پوک و عیاش» خواند ولی با لحنی جدّی‌تر چنین استدلال کرد که «ما در زمان حال زندگی نمی‌کنیم و نمی‌خواهیم و نمی‌توانیم بکنیم.» منازعه میان مشرب زیباپرستی و مکتب پندآموزی را دقیقتر از این نمی‌توان بیان کرد.

راجر فرای و کلایو بل دو منتقد هنری‌اند و بدیهی است که نمی‌توان گفت آنها چیزی نظیر اصول عقاید گروه بلومزبری را به ضابطه درآورده‌اند. تأثیرشان به هیچ‌وجه فراگیر نبود و نوشته‌هایشان بیش از آن از نقد ادبی عینی فاصله داشت که بتواند اثر نظرگیر داشته باشد. اکنون باستی به فرد فرد اعضای گروه بیردازیم تا بتوانیم از کلیات مربوط به زیباشناسی و امپرسیونیسم فراتر رویم و به آنها در مقام منتقد بنگریم.

لیتن استریچی (۱۸۸۰ - ۱۹۳۲)

شهرت لیتن استریچی بر زندگینامه‌هایش استوار است. نخستین آثار بسیار موفق او یکی کتاب رجال برجسته دوره ملکه ویکتوریا^۱ (۱۹۱۸)، مجموعه چهره‌پردازهای هجایی

33. «a shape in time»

34. *English Tribute*

35. «The Creed of an Aesthete»

36. *Back to Methuselah*

1. *Eminent Victorians*

دربارهٔ کاردینال منینگ، فلارنس نایتینگیل، تامس آرنولد، و ژنرال گوردن^۲ و متعاقب آن زندگینامهٔ بسیار ملایمتر و حتی مهرآمیز ملکه ویکتوریا^۳ (۱۹۲۱) بود. اما استریچی منتقد ادبی نیز بود، منتقدی که باید او را ادامه‌دهندهٔ روش سنت وُ و پیتِر دانست، مروج زبردست اصول تاریخ‌مداری روادارانه بود، چندان در بند نظریه و جزم‌اندیشی نبود، از لحاظ خلق و خو به قرن هجدهم دلبستگی داشت، ولی ضمناً از تخیلی برخوردار بود که توانست شکسپِر و میلتن و رمانتیک‌های انگلیسی را از وردزورت تا تامس پدوُز^۴ بستاند.

نخستین مقالهٔ استریچی، «دو رجل فرانسوی» (وُژنارگ و لاپرویر)^۵، در ۱۹۰۳، هنگامی که بیست‌وسه ساله بود، نوشته شد. نخستین جملهٔ آن گویای مایهٔ اصلی نوشته‌های اوست: «بزرگترین بداقبالی که ممکن است دامنگیر آدمی نکته‌سنج شود این است که فرانسوی به دنیا نیاید.» او خود چنین کسی بود، و شیوهٔ نویسندگی دو تن معلم اخلاق که موضوع بحث اویند — کلمات قصار، تأملات فلسفی، و چهره‌پردازی — قالبهای اصلی نوشته‌های او شد. حتی در آن مقاله نیز استریچی به فقدان حس تاریخی معترض است. برخلاف نظر تعجب‌انگیز مترجم انگلیسی وُژنارگ که می‌گوید آثارش «حاوی هیچ نشانه‌ای از دورانی نیست که طی آن نوشته شده‌اند» استریچی معتقد است که او «نمونهٔ بارز قرن هجدهم» است. استریچی سبک مطلوب خویش را نزد هر دو نویسنده می‌یابد: «دقت و وضوح مطلق، پرداخت تمام‌عیار، تناسب کامل» (شخصیتها و تفسیرها^۶، ص ۶۷، ۶۹، ۶۷)، سبکی که عموماً در سنت فرانسوی و زبان آن تحقق یافته است.

نخستین کتاب او، رویدادهای مهم در ادبیات فرانسوی^۷ ([پس از این: رویدادها] ۱۹۱۲)، کتاب مختصری است که اگرچه بر مبنای دانش دست دوم و ناقص و یا از قلم افتادگیهای تعجب‌آور نوشته شده، توانسته است نه‌تنها حاوی اطلاعات بلکه موجود

۲. Henry Edward Manning (۱۸۰۸ - ۱۸۹۲)، در ۱۸۵۱ به مذهب کاتولیکی گروید، در ۱۸۶۵ به مقام اسقف و در ۱۸۷۵ اسقف اعظم منصوب شد. تألیفات جدلی و دینی متعدد دارد: Florence Nightingale (۱۸۲۰ - ۱۹۱۰)، بنیادگذار حرفهٔ پرستاری به شیوهٔ امروزی؛ خدماتش در جنگ کریمه و اصلاحاتش در امور بیمارستانها معروف است؛ Thomas Arnold (۱۷۹۵ - ۱۸۴۲)، پدر متیو آرنولد و مدیر دبیرستان راگبی (Rugby) که به امر آموزش و پرورش در انگلستان خدمات بسیار کرد؛ Charles George Gordon (۱۸۳۳ - ۱۸۸۵)، ژنرال انگلیسی که از جمله در چین و آفریقا منشأ خدمات بسیار به کشور خویش بود.

3. *Queen Victoria*

۴. Thomas Lovell Beddoes (۱۸۰۳ - ۱۸۴۹)، نمایشنامه‌نویس و شاعر انگلیسی.

۵. «Two Frenchmen» Luc de Clapiers, marquis de Vauvenargues (۱۷۱۵ - ۱۷۴۷)، نویسندهٔ اخلاق‌مدار فرانسوی؛ Jean de la Bruyère (۱۶۴۵ - ۱۶۹۶)، نویسندهٔ فرانسوی و عالم علم اخلاق.

6. *Characters and Commentaries*

7. *Landmarks in French Literature*

علاقه و شوری راستین درباره نویسندگان کلاسیکی بزرگ فرانسه، به خصوص راسین و ولتر، باشد. این کتاب کوتاه نشان‌دهنده لذتی است که استریچی از تجسم بخشیدن به عصر لویی چهاردهم می‌برد.

خورشید بامدادی که دمیده و شیپور در خیابانهای طویل به صدا درآمده، و لونی جوان، در روزهای آغاز شکوه خویش، در رأس گروه شکارچیان قرار گرفته بود، چه کسی، حتی در عالم خیال، مشتاق پیوستن به موکب درخشنده‌اش نبود؟ بعداً، می‌توانیم در ایوان بی‌انتها به تماشای فرمانروای بزرگ درنگ کنیم که، با پاشنه‌های سرخ‌فام و انفیه‌دان زرین و کلاه‌گیس بلندبالا، به میان درباریان خویش آمده، یا در سردابی به هزار زینت آراسته، نمایش باله‌ای از مولیر را تحسین می‌کند. (رویدادها، ص ۶۴ و بعد)

در این کتاب، تبخر او در چهره‌پردازی مشهود است — گو اینکه در استفاده از باطنما و تضاد و طباق^۸ و گاهی سخنان قالبی ملال‌آور افراط می‌کند و به اغراق دلبستگی بسیار دارد: نثر ولتر «مظهر بیشترین ویژگیهای نبوغ فرانسویان است. اگر همه آثار اندیشه و کردار این ملت بزرگ از صفحه روزگار محو شود، و تنها یک جمله از ولتر بر جای بماند، گوهر دستاوردهای آنها باقی خواهد بود» (ص ۱۸۰ و بعد). استریچی گاهی هم به اظهارنظرهای انتقادی نابی می‌پردازد که مستدلتر و قانع‌کننده‌تر است. مخلوقات لافونتن^۹

حیواناتی هستند با ذهنهایی که مسلماً آدمیان می‌داشتند اگر بتوان تصور کرد که به صورت حیوانات درآمده‌اند. آنگاه که موش جوان و نادان نخستین بار گربه‌ای می‌بیند و به مادرش می‌گوید —

«Je le crois fort sympathisant

Avec messieurs les rats; car il a des oreilles

En figure aux nôtres pareilles;»^{۱۰}

8. antithesis

۹. Jean de la Fontaine (۱۶۲۱-۱۶۹۵)، شاعر فرانسوی که شهرتش را بیشتر مدیون قصه‌هایی است که در آنها با استفاده از جانوران و از زبان آنها سروده و نگرش خود را نسبت به اجتماع و زندگی بیان داشته است (*Les Fables*, ۱۶۶۸-۱۶۹۴).

۱۰. «به گمانم با حضرات موشها هم‌دندان باشد

زیرا گوشهایش به شکل هم‌نوعان ماست.»

بدیهی است که این استدلال درخشان استدلال موش نیست؛ استدلال آدمیان هم نیست؛ نکته جالب توجه در این است که درست استدلالی است که موجود جوان و نادانی از نوع بشر در چنین وضعیتی ارائه خواهد کرد البته اگر، به هر طریق ممکن، موش شده باشد. (ص ۱۱۳)

همه تأکید او بر قرنهای هفدهم و هجدهم است. قرون وسطی موضوع بررسی شتابزده‌ای است، و به دورهٔ رنسانس به استثنای رابطه^{۱۱} چندان توجهی نشده است. معتقد است که مونتنی «نه هنرمند بزرگ و نه فیلسوف بزرگی بوده است؛ او اصلاً بزرگ نبوده است» (ص ۴۰). شرحهای مربوط به پاسکال و لاروشفوکو^{۱۲} و لارویر را با نقل قولهایی آمیخته و آنها را مؤکد کرده که حاکی از ساحتی از ذهن استریچی است که معمولاً در معرض دید خوانندگان نیست، و این سودایی مزاجی و نگرش نازل ارست به وضعیت بشری، جریانی که در عمق خندهٔ مولیر نیز مشاهده می‌کند؛ ولتر و روسو را نیز در تیره و تاریک‌ترین حالاتشان بیشتر می‌پسندد. اما لحن استریچی گهگاه شدیداً شاعرانه می‌شود؛ مثلاً هنگام تجلیل از راسین در برابر بی‌توجهی انگلیسیان، موضوعی که در مقاله‌ای متقدم نیز به آن پرداخته. (۱) یا وقتی که به ولتر می‌رسد، کسی که چندین مقاله درباره‌اش نوشته بود، و به تفصیل به وصف اقامتش در انگلستان، به مناسباتش با فردریک کبیر (که نسبت به آن نگرشی متفاوت با کارلایل دارد)، و به تراژدیهایش می‌پردازد. ولی تراژدیهای راسین کم‌ارزستر می‌شمارد و می‌گوید که نمایشنامه‌های مولیر «صرفاً شاهکارهای استادانه» اند و، در مقایسه با راسین، که به رغم «تمام لوازم و اسباب تحمل‌ناپذیر صحنه کلاسیکی»، آدمهای نمایشی‌اش «بناهای رفیع روان‌شناسی تیزبینانه و شعر درخشان و هیجان مقاومت‌ناپذیرند»، آدمهای نمایشی مولیر «عروسک خیمه‌شب‌بازی» اند (کتابها و شخصیتها، انگلیسی و فرانسوی^{۱۳} [پس از این: کتابها]، ص ۱۲۹، ۱۳۲، ۱۳۰).

استریچی آشکارا در دو مورد خواهان مقایسه شدن با سنت بُو است. مقاله‌های او دربارهٔ مادموازل دولسپیناس و مادام دو دفان^{۱۴} در موضوعی مشابه نوشتهٔ سنت بُو در

۱۱. François Rabelais (متوفای ۱۵۵۳)، اومانیت فرانسوی و نویسندهٔ داستانهای خنده‌دار.

۱۲. Blaise Pascal (۱۶۲۳-۱۶۶۲)، ریاضیدان فرانسوی و از بزرگترین مروّجان مسیحیت. افکار (Penées)، قطعات دفاعی‌ای که در نظر داشت دربارهٔ مسیحیت تألیف کند، پس از مرگش به چاپ رسید؛ François de La Rochefoucauld (۱۶۱۳-۱۶۸۰)، یکی از بزرگترین اخلاقیان (moralistes) فرانسوی.

13. Books and Characters, English and French

۱۴. Julie Jeanne Eléonore de Lespinasse (۱۷۳۲-۱۷۷۶)، از نزدیکان مادام دو دفان (→ فقرة بعد) که

مقالات دوشنبه^{۱۵} است. استریچی حتی همان حکایت‌های مورد استفاده سنت بُو را نقل می‌کند، مثلاً، حکایت پدر روحانی مسیون که می‌خواست نسخه‌ای از «توضیح‌المسایل سه‌پولی»^{۱۶} را به دختر جوانی بدهد که بعدها مادام دو دفان شد. (۲) اگرچه استریچی از همان نقل قول‌ها استفاده می‌کند، باز هم در مقایسه پیروز است. مقاله‌های او بسامان‌ترند، حشو و زوایدشان کمتر است، در تحلیل روانی به عمق بیشتری دست یافته‌اند، و حاکی از هیجان بیشتر نویسنده و هیجان‌انگیزترند؛ مثلاً در گفته‌ای که در پایان مقاله مادموازل دو لسیپناس از دانته نقل می‌کند، یا در پایان مقاله مادام دو دفان که بخشی از نامه بدروودگویی او را که در بستر مرگ خطاب به هارس و لیل نوشت نقل می‌کند. سنت بُو مقاله‌اش را درباره مادام دو دفان با ذکر موضوع احساساتی سگی موسوم به تُتُنن^{۱۷} به پایان می‌برد. (۳)

با این حال، سزاوار نیست نقد ادبی استریچی را به تجلیل از عصر کلاسیکی ادبیات فرانسه محدود کنیم. قرن هجدهم انگلستان نیز به همان اندازه قلمرو این منتقد به شمار می‌آید. مقاله‌هایش درباره نامه‌نگاران که به دوره متقدم فعالیت استریچی تعلق دارند (۱۹۰۵؛ شخصیت‌ها و تفسیرها، ص ۳-۶۴) بحق بر لیدی مری مونتیگیو و لرد چسترفیلد و هارس ولپول و گُری و کوپر^{۱۸} متمرکزند، و ولپول و لیدی مری موضوع مقالاتی دیگر نیز هستند. سخنرانی متأخرش درباره الکزاندر پوپ (۱۹۲۵) باعث خشم گروه رو به رشد ستایشگران جدید پوپ شد زیرا در آن ابیاتی از اشعار هجایی و نامه‌های منظوم^{۱۹} او را به «چیزی نه چندان بیش از قاشق‌های پراز روغن جوشان» تشبیه کرده که «میمونی^{۲۰} شیطان‌صفت از پنجره‌ای در طبقه بالا بر سر رهگذرانی می‌ریزد که آن موجود فلک‌زده با آنها خصومتی داشته است» (ص ۲۶۱-۲۷۷). اما مطالب این سخنرانی را باید با اشاره به نقد کتابی که بیش از آن نوشته بوده تصحیح کرد. در نوشته پیشین، طبع لطیف پوپ و

→ روابطش با دالامبر و دیگران معروف است و نامه‌های مادموازل دو لسیپناس خطاب به یکی از آنها، کنت دو گیر، است که در ۱۸۰۹ منتشر شد؛ Marquise du Deffand (۱۶۹۷-۱۷۸۰)، بانوی اشرافی فرانسوی که دوستی و مکاتباتش با رچال مشهور زمان، از جمله ولتر و منتسکیو و هارس ولپول و لیل انگلیسی، معروف است. ۱۵. *Causeries du Lundi*. درباره آنها و سنت بو-فصل دوم از جلد سوم این تاریخ.

16. Jean Baptiste Massillon; «threepenny Catechism»

17. Tonton

۱۸. Lady Mary Wortley Montagu (۱۶۸۹-۱۷۶۲)، شاعر و نامه‌نویس انگلیسی؛ Philip Dormer

Stanhope, 4th Earl of Chesterfield (۱۶۹۴-۱۷۷۳)، رجل سیاسی و خطیب و نویسنده انگلیسی؛ Thomas

Gray (۱۷۱۶-۱۷۷۱)، شاعر انگلیسی، منظومه مشهور مرثیه‌ای که در گورستانی روستایی سروده شد (*Elegy*)

Written in a Country Churchyard) از اوست؛ William Cowper (۱۷۳۱-۱۸۰۰)، شاعر انگلیسی.

19. *Satires; Epistles*

۲۰. پوپ قد و قواره‌ای بسیار کوچک و نامتناسب داشت.

نیروی عذوفت و دوستی صمیمانه و سخاوتمندانه با خانوادهٔ بلاونت^{۲۱} و ستایش عمیق نسبت به سوئیفت و سرسپردگی او را به مادرش برشمرده، و آنها را برای اینکه شخصیت اخلاقی پوپ را «میدان نبرد عواطف متنافر» سازد کافی دانسته است. (۴) اما تأکید سخنرانی و نقد متقدم بر آن، هر دو، بر پوپ در مقام «هنرمندی برخوردار از نبوغی متعالی» است که «در کار بیان احساسات، نه به وسیلهٔ عرفهای هنری رایج، بلکه به رغم آنها، موفق بوده است.» دفاع از شعر پوپ در برابر ایرادهای متیو آرنولد، از بیت مزدوج^{۲۲} به عنوان محرک دقیقاً به سبب عرفهای کاملاً مین‌عندی آن، (۵) از زیبایی حس‌انگیز شعرها، واقع‌گرایی تند گاه و بیگاه، و نقد شاعرانهٔ زندگی، همهٔ اینها با تحسین کلی استریچی نسبت به تقریباً همهٔ مؤلفان مهم انگلیسی قرن هجدهم سازگار است، قرنی که آن را «تسلّی‌بخش‌ترین ایام» «خردمندی پر حلاوت» وصف کرده است (چهره‌پردازهای ریز نقش و دیگر مقالات^{۲۳} [پس از این: چهره‌پردازها]، ص ۱۵۶ و بعد). استریچی از کم‌دی دوران بازگشت سلطنت^{۲۴} در برابر افراط برآشتنگی اخلاقی مکالی و تفریط لم و اعتقادش به بی‌ربطی پریوار آن دفاع می‌کند. «وجود [کم‌دی ناب] به خلق دنیایی متعارف بستگی دارد که در آن، در حالی که سرشت بشری و اعمال انسانی عرضه می‌شوند، پیامدهای آنها مطرح نمی‌شوند. آدمهای نمایی در کم‌دی واقعی‌اند، لکن در خلأ زندگی می‌کنند» (ص ۴۷). در تجلیل از ون‌برو^{۲۵} بر تضاد میان معماری او، «تجسم شکوهی عظیم» و درام او، «یکسره نور و نغمه»، تأکید می‌کند «شخصیتها و تفسیرها، ص ۱۶۰). در مقاله‌ای دربارهٔ جیمز تامسن به اظهار نظر سبک‌شناختی نادری می‌پردازد و «کاربرد حرف تعریف» را در فصول^{۲۶} به منظور ایجاد «تأثیرهای بسیار مبهم» گوشزد می‌کند. استریچی قصر تن‌آسایی^{۲۷} را به مراتب ترجیح می‌دهد و آن را پیش‌درآمد شعرهای متقدم کیتس

۲۱. Martha Blount (۱۶۹۰-۱۷۴۲) و خواهرش Teresa (متولد ۱۶۸۸)، از دوستان نزدیک پوپ بودند و پوپ برخی از اشعار خود را به مارتا اهدا کرد.

۲۲. heroic couplet ← couplet، جلد اول این تاریخ، ص ۴۱۹-۴۲۰.

23. *Portraits in Miniature and Other Essays*

۲۴. Restoration. دوره‌ای از تاریخ انگلیس که با سقوط پیوریتن‌ها و بازگشت خاندان استوارت به سلطنت (۱۶۶۰) آغاز می‌شود و تا آغاز قرن هجدهم (۱۷۰۰) ادامه دارد.

۲۵. Sir John Vanbrugh (۱۶۶۴-۱۷۲۶)، نمایشنامه‌نویس و معمار انگلیسی.

26. *Seasons*

۲۷. *The Castle of Indolence* (۱۷۴۸)، شعری در دو بخش، سرودهٔ جیمز تامسن. در بخش اول، به وصف قصر تن‌آسایی می‌پردازد و چگونگی به دام افتادن مسافران در آن قصر و کاهلی ایشان بر اثر استفاده از وسایل راحتی موجود در آنجا. در بخش دوم، شهسوار هنرها و سخت‌کوشی آنجا را فتح می‌کند.

می‌داند (مقالات^{۲۸}، ص ۱۵۵، ۱۵۸). اما تمایل او بیشتر به نامه‌نگاران و مورخان و زندگینامه‌نویسان بود تا به شاعران. تاریخ انحطاط و سقوط امپراتوری روم تألیف گبین^{۲۹} را «شاهکار فضل بیکران و کمال سازمان‌یافتگی» وصف می‌کند (چهره‌پردازها، ص ۱۵۶) و معتقد است که بازول از آن رو در مقام نامه‌نگار و زندگینامه‌نویس توفیقی درخشان کسب کرد که «غرور و حیا و شرافت نمی‌شناخت.» «بازول از آغاز مهمل و نامعقول بود و همین لازمه بنیادین هنر تمام‌عیار اوست» (ص ۹۱).

دلبستگی استریچی به قرن هجدهم شامل یک جنبه آن نمی‌شود و نمی‌تواند نقد ادبی آن را بپذیرد. معتقد است که دکتر جانسن «ذاتاً منتقد ادبیات نبوده، بلکه کار او نقد زندگی است.» جانسن نگرشی موسع و بخردانه داشته ولی داورهای هنری او، گرچه «تقریباً بی‌استثنا تیزبینانه یا استوار یا تهورآمیز بود»، اما درست نبود. «کار مؤلفان را چنان دآوری می‌کرد که گویی جنایتکارانی هستند که در جایگاه متهمان قرار دارند.» تراژدی را درک نمی‌کرد. «هرگز نمی‌پرسید شاعران در پی چیستند،» حال آنکه استریچی «نخستین وظیفه [منتقد] را نقد کردن» نمی‌داند، «بلکه درک موضوع نقد خویش» می‌شمارد. او «خصلت همدلی را، که بدون آن هر نقدی عبث و درون‌تهی است،» تحسین می‌کند (مقالات، ص ۶۰ و بعد؛ کتابها و شخصیتها، ص ۶۰، ۶۱، ۶۴، ۶۱؛ مقالات، ص ۱۱۰ و بعد). اما همدلی به معنای تسلیم شدن نیست، بلکه رواداری و فاصله گرفتن از اثر مورد نقد است. جاذبه هیوم برای او به مناسبت «توفیق تمام‌عیار او در هنر الوهی بی‌طرفی است. و بی‌تردید بی‌غرضی خصلتی بسیار شریف و بسیار نادر است. آن را می‌توان نقطه مقابل سببیت دانست» (چهره‌پردازها، ص ۱۴۱). استریچی با همین بی‌طرفی به بازار سهام ادبی می‌نگرد. سهام «دان هنوز دو به افزایش است، استیونسن به سرعت رو به سقوط دارد، شکسپیر امن و امان است، وردزورت سرمایه‌گذاری عاقلانه‌ای است، اما بازده آن فقط دوونیم درصد است» (شخصیتها و تفسیرها، ص ۱۵۵). تی. اس. الیوت و نورتروپ فرای نیز بعداً از این استعاره استفاده کردند. استریچی به سهولت چندین معیار را می‌پذیرد. «تأمل در این امر شگفت‌انگیز است که تا همین اواخر فکر امکان وجود بیش از یک نوع کمال ادبی تقریباً در نقد ناشناخته بود» (اسبکتتر، ۱۰۱، ص ۲۶۶؛ منقول در ساندرز^{۳۰}، ص ۷۷). او هم راسین را تحسین می‌کند و هم شکسپیر را، هم پوپ و هم هاردی را، هم دان و هم

۲۸. Spectatorial Essays (به معنای «تماشاگرانه» است؛ چون استریچی مقالات متعددی برای نشریه Spectator نوشته، شاید منظور او این‌گونه مقالات بوده است).

29. Edward Gibbon, *Decline and Fall of the Roman Empire*

30. Sanders

داستانایفسکی را، *الیزابت و اسکس*^{۳۱} (۱۹۲۸)، آخرین زندگینامه‌ای که نوشت، نباید کسی را به شگفتی واداشته باشد. بخش اعظم نقد او به شکسپیر اختصاص یافته است. در یک مقاله، «بازپسین دوره شکسپیر»^{۳۲} (کتابها و تفسیرها، ص ۴۱ به بعد)، نظر داودن و براندس را حاکی از اینکه بازپسین نمایشنامه‌های شکسپیر انعکاسی از آرامش و هماهنگی درون اوست رد می‌کند. استریچی قطعه‌هایی حاکی از یأس و نکوهش نفرت‌آمیز و نیشخند فاحش نقل می‌کند و می‌پرسد آیا «در این دنیای رؤیاها، نادیده گرفتن کابوسها توجیه‌پذیر است». سپس، با غلو بسیار، چنین نتیجه می‌گیرد که شکسپیر را «آدمیان ملول کرده بودند، زندگی واقعی ملول کرده بود، درام ملول کرده بود، و، در واقع، هر چیزی جز شعر و نمایشنامه منظوم او را ملول کرده بود». بازپسین دوره او نه «آرام است، نه مطبوع، نه قرین زیباییهای روستایی، نه "بر اوج"» (عبارت داودن) (ص ۵۱، ۵۲، ۵۶). اما پاسخ استریچی نیز به اندازه آرامش دیگران احساساتی است. عجباً که در آغاز این مقاله در صحت «این فرض ضمنی» تردید می‌کند که «ویژگیهای هر نمایشنامه، در واقع، شاخص راستین حالت ذهنی نمایشنامه‌نویسی است که آن را تصنیف کرده است» (ص ۴۱)، ولی مطلب را، با ذکر این نکته که خارج از محدوده این مقاله است، کنار می‌گذارد، گو اینکه پاسخ به آن می‌توانست نظریه او را کلاً متزلزل کند. در مقاله متأخرتری، مقدمه بر کتاب *واژه‌ها و شعر تألیف جرج رایلند*^{۳۳} (۱۹۲۸)، یکی از نخستین کتابهایی که در آن به هنر کلامی بازپسین آثار شکسپیر توجه دقیق مبذول شده، استریچی، با متانت بیشتر، به انتقاد از این آثار می‌پردازد. «آدم نمایشی غیر واقعی و فاقد فردیت شده است؛ درام به صورت قراردادی یا ابرآوار درآمده است؛ کلمات، تکان‌دهنده‌تر از پیش، درخشانتر، و هیجان‌انگیزتر از همیشه زنده‌اند» (شخصیتها و تفسیرها، ص ۲۸۷). استریچی همواره «پیچیدگی عظیم و نیروی هیجان‌انگیز» تراژدی‌های بزرگ شکسپیر را متذکر شده است (اسپیکتور، ۱۰۲، ص ۱۸۵؛ منقول در ساندرز، ص ۸۹). در آخرین مقاله‌اش، که درباره *اتللو* بود و ناتمام ماند (۱۹۳۱)، بر آن است تا نظر غیر قابل قبول کولریج را حاکی از «خبث طینت فاقد انگیزه» ایاگو بیشتر بسط دهد. شکسپیر آگاهانه داستان چیتتیو^{۳۴} را

31. *Elizabeth and Essex*

32. «Shakespeare's Final Period»

33. George Ryland, *Words and Poetry*

۳۴. Cinthio یا Cynthius یا Cinzio. نام ادبی Giovanni Giraldi (۱۵۰۴ - ۱۵۷۳)، مؤلف ایتالیایی. *Gli Hecatomithi* ("صد حکایت") از جمله آثار اوست. ترجمه برخی از این حکایتها را William Painter (حدود ۱۵۲۵ - ۱۵۹۵) در کتاب *Palace of Pleasure* (۱۵۶۶، ۱۵۶۷، ۱۵۷۵) نقل کرد و شکسپیر داستان اصلی بعضی از آثار خود، از جمله *اتللو*، را از آن اقتباس کرد.

تغییر داد و «تصمیم گرفت که ایاگو بدون هر گونه انگیزه‌ای دست به عمل بزند» (شخصیتها و تفسیرها، ص ۲۸۹ به بعد، ۲۹۵).

در میان معاصران شکسپیر، دان را از همه بیشتر تحسین می‌کند، او را شاعری «روحانی، لذت‌دوست، فاضل، پرشور و اهل جدل» می‌شمارد و، پیش از دیگران، در ۱۹۱۳ در نقدی که بر ویرایش ارزنده‌گری‌یرسن نوشت (مقالات، ص ۹۱ و بعد)، دو شعر «سالگرد» او را حاوی بیشترین ویژگیهای آثار او توصیف می‌کند.^{۳۵} استریچی در احیای شهرت سر تامس براون سهیم است و دکتر جانسن و برک و گبین را ادامه‌دهندگان سبک او می‌داند. «اگر سر تامس براون اخلاقیات مسیحی^{۳۶} را ننوشته بود، ممکن نبود کتاب تاریخ انحطاط و زوال امپراتوری روم دقیقاً همان چیزی باشد که هست» (کتابها و تفسیرها، ص ۳۰).

استریچی به تامس لاول بدوز، شاعر رمانتیک، سخت علاقه‌مند است و او را به مقام «بازپسین شاعر دوران الیزابت اول» برمی‌کشد. جایگاه بدوز در کنار اسپنسر و کیتس و میلتن است. «آنچه میلتن می‌خواست بگوید اهمیتی ندارد. مهم شیوه گفتن اوست؛ بیان اوست» (کتابها و تفسیرها، ص ۲۱۱). در اینجا جدایی میان هنر و زندگی، ماده خام و سبک، آوا و معنا با ساده‌انگاری فاحش مطرح شده است. اما استریچی معمولاً با احتیاط بیشتر به این موضوع می‌پردازد. طنطنه کلام وردزورت و درآمیختن واژگان لاتینی تبار و انگلوساکسن را در آثار او می‌پسندد و، از باب مثال، به تأثیر واژه «diurnal»^{۳۷} در سطر زیر اشاره می‌کند (مقالات، ص ۱۶۴):

Rolled round in earth's diurnal course, with rocks, stones, and trees.^{۳۸}

از سوی دیگر، از مجلد جدید شعرهای هاردی ابن‌چنین تجلیل می‌کند که «از شعر لبریز است؛ اما پراز عبارات زشت و زمخت، اوزان سست، و شیوه بیان ملال‌آور است» (شخصیتها و تفسیرها، ص ۱۸۲). با بدبینی هاردی و صحنه‌های ظالمانه شکستها و نرفتهای بشری، بی‌اعتنا به کیفیت شعر، احساس همدلی می‌کند، و، اگرچه «هیا هو و صدای

۳۵. *Anniversaries*. دو شعر بلند سروده جان دان که در بزرگداشت الیزابت، دختر جوان و متوفای حامی خود، ریچارد درری (Sir Richard Drury) سرود و در آنها الیزابت جوانمرگ را به صورتی نمادین به ملکه الیزابت و حضرت مریم شبیه دانست. برخی از منتقدان معتقد بوده و هستند که دان در توصیف الیزابت غلو کرده و پاسخ او به ایشان این بود که مفهوم و تصور ذهنی زن منظور نظر او بوده است. عنوان اشعار از این قرار است: *An Anatomy of the World* (۱۶۱۱) و *Of the Progresse of the Soule* (۱۶۱۲).

36. *Christian Morals*

۳۷. از *diurnal* لاتینی، در اصل از *diurnus*، روزانه: مربوط به یک روز.

۳۸. «گردان در مسیر روزانه زمین، همراه صخره‌ها و سنگها و درختها»

برخورد آتشبارها» ی سبک کارلایل «گوشها[یش] را کر کرده است.» برای «طنز هجایی و عبوس» او هم چند کلمه حاکی از تحسین در چننه دارد (چهره پردازیها، ص ۱۸۳).
 دامنه گسترده همدلی استریچی به عرفان و غیب‌گویی که می‌رسد تنگ می‌شود. بلیک، «همیشه مستِ باده معنوی.» بهانه‌ای به دستش می‌دهد تا عرفان را به اتهام «فقدان انسانیت» تقبیح کند (کتابها و تفسیرها، ص ۱۸۸، ۱۸۷). ویکتوریایی «غیب‌گو» آماج ویژه تنفر اوست. اما در فضای علاقه پرشور گروه بلومزبری نسبت به داستایفسکی، اختیار از کف می‌دهد و مقاله‌ای تحسین‌آمیز درباره برادران کارامازوف می‌نویسد، گو اینکه ترکیب‌بندی سست و فضای تب‌آلود رمان به خشمش آورده است (مقالات، ص ۱۷۴).
 داستایفسکی را به نمایشنامه‌نویسان عهد جیمز اول تشبیه می‌کند، ولی عقل سلیم، که در آن زمان و مکان نادر بود، استریچی را بر آن داشت تا او را در مقام «یک طنزپرداز روس» هم ببیند. درباره مادام اپانچین در *ابله* و استفان تروفیموویچ^{۳۹} در شوریدگان اظهار نظر می‌کند. استفان دون‌کیشوت قرن نوزدهم و مرگش یادآور مرگ قهرمان سر وانتس است (شخصیتها و تفسیرها، ص ۱۶۸ به بعد، ۱۷۳).

استریچی، فرزند ژنرال سر ریچرد استریچی، که سالیان دراز در هند خدمت کرد، بر ضد دوره ویکتوریا با «آشفته‌گی و خودنمایی، و فقدان درمان‌ناپذیری طرفی و ناتوانی آن در امر نقد،» و «ناپهنجاری و شهرستانی بودنش» به شدت واکنش نشان داد (شخصیتها و تفسیرها، ص ۱۷۴، ۱۷۵؛ چهره پردازیها، ص ۱۸۲). نقل قولهای جمله پیشین از مقالات اوست و نه از کتاب *رجال برجسته دوره* ملکه ویکتوریا، که با لحن ریشخندآمیزش برای او شهرت «مچ باز کن» سنگدل را به ارمغان آورد. اما نقد ادبی استریچی، با تمام حد و مرزهای همدلیهایش، به سبب ابراز همدلی کورکورانه‌اش به راه خطا می‌رود. نظرگاه او تاریخی است. استریچی در چارچوب تاریخ شور و احساس فکر می‌کند. او «مورخ رسوم و آداب»ی را مجسم می‌کند که «مجموعه آموزنده الگوهای اخلاقی باب روز را فراهم آورد؛ مجموعه‌ای که، پس از سیری شدن هرنسل، رایجترین نیکبها و بدیهای آن نسل را در معرض تماشا بگذارد» (شخصیتها و تفسیرها، ص ۱۱۵). *عُلُو* طبع رومیان، قداست قرون وسطی، فضیلت رنسانس، «انسانیت» قرن هجدهم از جمله خصلتهایی است که نام برده است. استریچی سرزندگی مردمان دوره الیزابت اول، شکوه باروکی^{۴۰} سر تامس براون، هنر «تابناک و زنده و شکوفا و مسحورکننده» راسین (کتابها و شخصیتها، ص

39. Madame Epanchin; Stefan Trofimovich

۴۰. baroque. در این باره - جلد اول این تاریخ، ص ۴۰۶-۴۰۸.

۱۳۰)، آرامش عصر زرین^۴، و آنچه را که به نظر او زمختی و تنگ نظری ویکتوریایی‌ها می‌آمد، فرامی‌خواند و گاهی از آنها تقلید می‌کند. نقد او را می‌توان نمونه‌ای از چنین طرح تاریخی دانست.

ویرجینیا وُلف (۱۸۸۲ - ۱۹۴۱)

تقریباً همه کسانی که به بحث درباره نقد ویرجینیا وولف پرداخته‌اند به او برجسب «ذوق مدار»^۱ زده‌اند و قطعه‌ای از مقاله «داستان‌نویسی نوین»^۲ او را (۱۹۱۹) نقل کرده‌اند: زندگی «هاله‌ای درخشنده است، پوششی نیمه‌شفاف که از آغاز وقوف به وجود خود تا پایان کار ما را فرا گرفته است.» به‌رمان‌نویسان تازه کار چنین اندرز داده است: «بیایید تا اتمها را در حال برخورد به ذهن به ترتیبی که برخورد می‌کنند ثبت کنیم، بیایید تا انگاره‌ای را که از هر رویت یا رویداد بر ضمیر ما نقش می‌بندد، صرف نظر از اینکه در ظاهر تا چه حد آشفته و پراکنده است، دنبال کنیم» (خواننده معمولی^۳، ص ۱۴۹). اما در اینجا وولف از زندگی و رمان‌نویسهای جدید، از جمله خودش، سخن می‌گوید و آرزوهایش را تعریف می‌کند. از نقد سخنی در میان نیست. توصیف نقد خود او، اگرچه غالباً استعاری و حتی، به‌صورتی شیطنت‌آمیز، شخصی است، با تعبیراتی مانند «اتمهایی که به ذهن برخورد می‌کنند» و حتی «انگاره‌هایی که بر ضمیر نقش می‌بندند» خطاست. ویرجینیا وولف از لحاظ مشرب فلسفی نه آرمان‌اندیش بود، نه پیرو برگسون، و نه حتی پیرو مکتب اصالت تجربه، ولی مرید پرشور جی. ای. مور بود و در ۱۹۰۸ آثارش را با کوششی مجذانه مطالعه کرد و حتی در رمان‌هایش گفته‌های او را نقل کرد. (۱) مور مروج «رنالیسم» جدیدی بود، به این معنی که اعمال وجدان آدمی را از متعلقات مربوط ولی مجزا از آن اعمال متمایز می‌کرد. جزئیات^۴ بیرون از ذهن قرار دارند. اگرچه آرای ویرجینیا وُلف را نباید به‌زور وارد برنامه‌ای فلسفی کرد، هدف آشکار او، دست‌کم در نقدش، درک متعلق شناسایی است. خودمداری^۵ القاشده در «گشت و گذار روح در میان شاهکارها»ی آنانول فرانس را، یا نظر پیتیر را دال بر محبوس بودن آدمی در ذهن و جسم خود، یا تحمیل نفس بر آثار هنری

۴۱. Augustan Age. در اصل، دوران کمال ادبیات رومی در زمان امپراتوری اوگوستوس (۲۷ پیش از میلاد - ۱۴ میلادی)، ولی توسعاً دوران شکوفایی ادبیات هر قوم دیگر، مثلاً عصر سونیفت و پوپ در قرن هجدهم.

1. «impressionist»

2. «Modern Fiction»

3. The Common Reader

4. particulars

5. solipsism

را به صورتی که «نقد خلاق»^۶ می‌طلبد، نمی‌خواهد و نمی‌تواند بپذیرد.

البته ویرجینیا وولف سهم هنر را در ترکیب‌بندی مقالات خود که استادانه و با نظم مطلوب و عبارات مناسب نوشته شده است نادیده نمی‌گیرد، یا اهمیت تجربه خلق آثار هنری را در کار نقد منکر نمی‌شود. او در انکار ارزش نقدی که از آبخشور «هیجان، خطر کردن، آشوب آفرینش» سیراب نشده باشد ید طولایی دارد. منتقدانی «که به لب مطلب دست می‌یابند» کسانی چون کیتس و کولریج و لم و فلوبر هستند، نه دانشگاهیانی مانند والتر رالی — که در واقع تشنه زندگی معطوف به عمل بود و بیزار از نقد — یا روزنامه‌نگار محتاط و مبادی آدابی نظیر ادمند گاس، که، «مانند همه منتقدانی که بی‌آنکه چیزی بیافرینند به داوری می‌پردازند، خطر کردن و سكرات زایمان را فراموش می‌کند» (بستر مرگ سروان و مقالات دیگر [پس از این: بستر]، ص ۹۰؛ لحظه و مقالات دیگر [پس از این: لحظه]، ص ۹۱).^۷ باوجود این، ویرجینیا وولف به تمایز میان آفرینش و نقد کاملاً واقف است و نقشی که برای نقد قایل است غالباً محدود و کم‌اهمیت است. کار منتقد آن است که چگونه خواندن را به ما بیاموزد، و او خود «خواننده معمولی» است. مفهوم «خواننده معمولی» تعبیری عمدتاً نادرست از «شادمانی هم‌عقیده بودن با خواننده معمولی» است که دکتر جانسن در زندگانی‌گری^۸ آورده است. در نظر ویرجینیا وولف، خواننده به منظور کسب لذت به خواندن می‌پردازد. «راهنمای او غریزه معطوف به آفرینش است و می‌خواهد از میان خرده‌ریزهای گوناگونی که می‌یابد کلیتی برای خویش بیافریند — چهره یک مرد، طرح‌واره یک دوره، نظریه‌ای درباره هنر نویسندگی»، خواسته‌هایی که به خواننده معمولی دکتر جانسن ربطی ندارد، زیرا او خواننده‌ای است که «تعصبات ادبی فاسدش نکرده»، و از قید «ظرایف مته به خشخاش گذاشتن و جزم‌اندیشی علم و معرفت» رهاست (خواننده معمولی، ص ۱۱).

ویرجینیا وولف خود نیز به موضوع «چهره آدمی» علاقه‌مند است — بسیاری از مقالات او به زندگینامه افراد مربوط می‌شود و او این هنر را در سطحی گسترده‌تر در کتاب راجر فرای (۱۹۴۰) و حتی اورلاندو (۱۹۲۸)، که شرح داستانی‌شده خاندان سکویل^۹ در طول قرن‌هاست، اعمال کرده است. او به موضوع «طرح اجمالی یک دوره» نیز علاقه‌مند است و

6. «creative criticism»

7. *The Captain's Death Bed and other Essays; The Moment and Other Essays*

8. *Life of Gray*. در مورد اشاره جانسن به «خواننده معمولی» و نظر ولک در این باره — جلد اول این تاریخ، ص ۱۴۴-۱۴۵.

9. *Roger Fry; Orlando; Sackville*

غالباً زمینه اجتماعی و فضای دوره‌ای سپری شده را مجسم می‌کند: یا، گهگاه، درباره «نظریه هنر نویسندگی» چیزهایی می‌گوید و درباره سهم ضمیر خودآگاه، یا چیزی که آن را «زیرذهن»^{۱۰} می‌نامد، به تأمل می‌پردازد، یا بر اهمیت «ایمان راسخ» پافشاری می‌کند، «موهبتی نادر» که در آثار چاسر یافت و «در عصر ما نیز کانرد در رمانهای متقدم خویش از آن برخوردار بوده است» (خواننده معمولی، ص ۲۳).

با این حال، متوجه است که هیچ یک از این دلمشغولیهای خواننده معمولی در کانون کار نقد قرار ندارد. حتی دلمشغولی به زندگینامه را نیز مسخره می‌کند. در اظهارنظر درباره دوفو^{۱۱} می‌گوید که توجه به تاریخ تولد او، اجدادش، شغل فروشنده لباس زیر، زن و شش فرزندش، چانه نوک تیزش، می‌تواند وقتگیرتر از خواندن رابینسن کروسو، از ابتدا تا انتها، باشد (دومین مجموعه خواننده معمولی [پس از این: دومین مجموعه]، ص ۴۲)^{۱۲}. «محدود کردن مطالعه درباره هرنویسنده را به خواندن آثارش اقدام احتیاطی خردمندانه» ای می‌داند (سنگ خارا و رنگین کمان، ص ۱۶۷)^{۱۳}. با وجود این، همواره به این نظر بازمی‌گردد که «جایی، همه‌جا، در آنچه نوشته شده، گاهی پنهان، گاهی پیدا، شکل موجودی انسانی وجود دارد» (بستر مرگ سروان، ص ۱۷۵). اما به یونانیان غبطه می‌خورد که «در جای امنی مختص خودشان قرار دارند. در آنجا سرنوشت هم مهربان بوده و آنها را از خطر ابتذال مصون داشته است. اورپیید را سگها خوردند؛ سنگی به ایشیل اصابت کرد و او راکشت؛ سافو از فراز پرتگاهی پایین پرید. چیزی بیش از این درباره آنها نمی‌دانیم. شعرشان را داریم و بس» (خواننده معمولی، ص ۳۲). «تنها پرسش مهم این است که آیا آن شعرها خوبند یا بدند» (دومین مجموعه، ص ۲۱۸). ویرجینیا وولف خود را در رودخانه غرق کرد. افسوس که کوئنتین پل^{۱۴}، خواهرزاده و مؤلف زندگینامه‌اش، او را «از خطر ابتذال» مصون نداشته است.

ویرجینیا وولف به ترسیم جزئیات یک دوران و مجسم ساختن فضای خاص آن نیز بسیار علاقه‌مند است و می‌خواهد «زندگانی افراد گمنام» را حکایت کند، خانواده پاستن^{۱۵}

10. «undermind»

۱۱. Daniel Defoe (? ۱۶۵۹ - ۱۷۳۱)، رمان‌نویس انگلیسی.

12. The Second Common Reader

13. Granite and Rainbow

14. Quentin Bell

۱۵. Paston Family. نام خانواده‌ای مرفه که نامه‌های خصوصی اعضای آن از ۱۴۲۲ تا ۱۵۰۹، همراه با اسناد حکومتی و جز آن، حاوی اطلاعات ذی‌قیمتی درباره دعواهای بین خانواده‌ها و اوضاع خانواده و امور اجتماعی جاری در آن است.

و نامه‌هایشان را مدخلی برای بحث درباره چاسر قرار دهد یا سفرهای هکلولت^{۱۶} را به منزله «اتاق خرت و پرت‌های دوره الیزابت اول» به کار برد. غالباً به نویسندگان شاهکارهای بزرگ به چشمی می‌نگرد که برای پدرش یا ایپولیت تین مفهوم بوده است: «نتیجهٔ سالیان دراز اندیشهٔ مشترک، اندیشهٔ عامهٔ مردم، به وجهی که تجربهٔ تودهٔ مردم در پس آوای واحد قرار دارد» (اتاقی از آن خود [پس از این: اتاق] ص ۹۷-۹۸)^{۱۷}. اما معتقد است که نمایشنامه‌های شکسپیر «در زمینهٔ "جامعه‌شناسی کاربردی" اصلاً به کار نمی‌آیند. اگر ناگزیر باشیم برای کسب معرفت دربارهٔ اوضاع اقتصادی و اجتماعی زندگی دورهٔ الیزابت اول به آنها تکیه کنیم، هیچ امید موفقیتی برایمان متصور نیست» (سنگ خارا و رنگین‌کمان، ص ۱۹). هنر بزرگ اعصار را درمی‌نوردد اما ریشه در عصر خویش دارد. ویرجینیا وولف، برخلاف اتهامی که غالباً متوجه او کرده‌اند، به وجود هنر بیرون از زمان و مکان یا به هنر برای هنر اعتقاد ندارد. او درک تاریخی سرزنده و باروچی داشت، احساسی نسبت به حال و هوای انگلستان در دورانهای مختلف، و احساسی، نادر در آن زمان، نسبت به تغییرهایی که در مخاطبان ادبیات روی داده و کنش متقابل میان نویسنده و خواننده، میان متن و واکنش به آن. مثلاً دربارهٔ خوانندگان متقدم آرکیدیا^{۱۸} می‌گوید: «هر کسی [آن را] به وجهی متفاوت خوانده است. با بصیرت و نادانی نسل خویش. قرائت ما نیز همان اندازه نسبی خواهد بود. در ۱۹۳۰، از مطالب بسیاری که برای مردمان ۱۶۵۵ بدیهی بوده غافل هستیم؛ چیزهایی را متوجه خواهیم شد که مردم قرن هجدهم نادیده گرفته‌اند» (دومین مجموعه، ص ۳۲). او متوجه این امر هست که کتاب را «همیشه به این منظور می‌نویسد که کسی آن را بخواند»، زیرا «نوشتن یکی از راههای ایجاد ارتباط است» و «شناخت مخاطب به ما خواهد آموخت که چگونه بنویسیم». سرنوشت ادبیات «وابسته به اتحاد مسعود» میان نویسندگان و خوانندگان است (خوانندهٔ معمولی، ص ۲۰۵، ۲۰۶، ۲۰۷، ۲۰۹).

ویرجینیا وولف چندین بار طرحهایی شامل رئوس مطالب مربوط به تاریخ حمایت اقتصادی از ادبیات انگلیسی را فراهم آورده، و حامی واحد، کنشس پمبروک^{۱۹} حامی

۱۶. Geoffrey Chaucer (?-۱۴۰۰). شاعر انگلیسی. کتاب حکایات کنتربری (*The Canterbury Tales*) او از شاهکارهای ادبی انگلستان است: Richard Hakluyt (?-۱۵۵۲). جغرافی‌دان انگلیسی، مهمترین تألیف او: سفرها و کشفیات انگلیسیان (*Voiajes, and Discoveries of the English Nation*) جلد ۳، ۱۵۹۸-۱۶۰۰.

۱۷. *A Room of One's Own*

۱۸. *Arcadia*. رمانس شبانی متثور، همراه با قطعات منظومی در جای جای آن، تألیف فیلیپ سیدنی. آرکیدیا نخستین نمونهٔ این نوع ادبی در انگلستان است.

۱۹. Countess of Pembroke

سیدنی، را با «تودهٔ کثیر و گونه‌گون» ادوار بعدی مقایسه کرده و وصف معروف گلدسمیت را دربارهٔ افول نظام حمایت از هنرمندان در قرن هجدهم نقل کرده است.^{۲۰} (بستر مرگ سروان، ص ۳ - ۴). پیوسته نگران نقش نقد کتاب در زمان خویش است. در مقاله‌ای نامعقول، بر این مبنا که امروزه نقدهای مثبت و منفی یکدیگر را خنثی می‌کنند، پیشنهاد موقوف کردن آن را مطرح می‌کند. پیشنهاد غیرعملی او این است که، به جای نقد کتاب، مصاحبه‌هایی برای مؤلفان ترتیب دهند و منتقدان در مقابل دریافت حق‌الزحمه آنها را راهنمایی کنند (ص ۱۲۷ - ۱۴۲). اهمیت نقد کتاب را برای عامهٔ کتابخوانان، و نه نویسندگان، تقریباً نادیده گرفته است. توجه او بیشتر به نگرش ابرازشده یا ضمنی نویسنده نسبت به خوانندگانش معطوف است. سمیوئل باتلر^{۲۱} و جرج مردیت و هنری جیمز هنوز هم متوجه خوانندگان خویش بودند، ولی خود را «برتر از آنها» می‌پنداشتند. «همگی از خوانندگان بیزار بودند؛ همگی خواهان خواننده بودند؛ هیچ‌یک بدان دست نیافت؛ و هریک از آنها خشم مولود از شکست خود را به صورت مجموعهٔ به تدریج شدت‌یابندهٔ انواع انعطاف‌ناپذیری و ابهام و تکلف بر سر خوانندگان فروکوبید. کاری که هیچ نویسنده‌ای که حامیش همتا و دوست او بود به آن دست نمی‌زد» (خوانندهٔ معمولی، ص ۲۰۶). این صرفاً نمونه‌ای است در تأیید حقیقتی دال بر اینکه «بی‌تردید همهٔ نویسندگان بی‌اندازه متأثر از کسانی هستند که آثارشان را می‌خوانند». خوانندگان سروانتس را با خوانندگان تامس هاردی مقایسه می‌کند، و معتقد است که «خوانندهٔ امروز به داشتن ارتباط مستقیم با نویسنده خو کرده و از این رو از سروانتس بی‌خبر است». در اینکه سروانتس ابعاد تراژیکی و هجایی دوزکیشوت را همانند ما احساس کرده باشد تردید می‌کند و، به نظر من بی‌جهت، گمان می‌برد که او نیز به اندازهٔ شکسپیر (یا، بهتر است گفتهٔ او را تصحیح کنم، هنری پنجم) در قطع رابطه با فالستف سنگدل و بی‌احساس بوده است. «اما در مورد علم او به اینکه در پی چیست — شاید نویسندگان بزرگ هرگز ندانند. شاید به همین سبب است که اعصار بعدی آنچه را می‌جویند می‌یابند» (بستر مرگ سروان، ص ۱۷۷ - ۱۷۸). بعدها

۲۰. Oliver Goldsmith (۱۷۳۱ - ۱۷۷۴)، شاعر و نمایشنامه‌نویس و رمان‌نویس ایرلندی. دربارهٔ نظام حمایت از هنرمندان گفته است: «معدود شاعران انگلستان دیگر برای کسب مایحتاج خود به بزرگان متکی نیستند؛ امروزه همگان حامی ایشان‌اند».

۲۱. Samuel Butler (۱۸۳۵ - ۱۹۰۲)، رمان‌نویس، هم‌رشناس و مترجم انگلیسی (با سمیوئل باتلر [۱۶۱۲ - ۱۶۸۰]، نویسندهٔ یهودی‌پراس، اشتباه نشود)؛ در شاهکار هجایی خود، Erewban که قلب nowhere (هیچ‌جا؛ ناکجا) است، به مواضع معاصر نسبت به اخلاقیات اجتماعی و دین و علم حمله کرده است.

پدیدارشناس لهستانی، رومان اینگاردن^{۲۲}، همین موضوع را دنبال می‌کند و از «اصل عدم موجبیت»^{۲۳} یا حتی وجود «جاهای خالی» در اثر ادبی بحث می‌کند و معتقد است که خوانندگان، نسل بعد از نسل، آزادند این خلأها را به وجه مطلوب خود پر کنند.

من معتقدم «ساختار موجبیت»^{۲۴}ی وجود دارد که از عمل خودسرانه جلوگیری می‌کند، و ویرجینیا وولف در توصیف و تعیین وجوه متمایز و ارزیابی دنیای رمان‌نویسان مورد مطالعه خویش به این امر واقف است. او ظاهراً آگاهانه بر آن است تا بدیلی برای مقالات پدرش، لژلی استیون، فراهم آورد. در این مقالات، استیون نیز به دنیای رمان‌نویسان انگلیسی پرداخته ولی آنها را همواره با معیارهای اخلاق اجتماعی سنجیده است و «ارزش ممتاز مردانگی و صداقت و محبت خانوادگی ناب» را در آثارشان ستوده یا بیمارگونگی و بدبینی و آرمان‌گرایی مغشوش و تیره آنها را نکوهش کرده است. (۲) ویرجینیا وولف از راه دیگری وارد می‌شود. او مایل است بر «چشم‌انداز» اشراف پیدا کند و دریابد که «رمان‌نویس چگونه دنیای خویش را به نظم درمی‌آورد» (دومین مجموعه، ص ۴۳)، «موهبت واحد» رمان‌نویس، «اساسی‌تر از دیگر موهبت‌ها»، «قدرت ترکیب - بینش ساده» (چهره‌پردازها، ص ۱۶۶).

از مقالات او می‌توان تاریخ اجمالی رمان انگلیسی را از آرکیدای سیدنی تا کانرد و جویس به دست آورد، البته نه از لحاظ «خاستگاه و سیر و رشد و افول و انحطاط» (دومین مجموعه، ص ۴۳) یا تکامل‌گرایی پدرش و زمان او که ویرجینیا وولف صریحاً رد می‌کند، بلکه از لحاظ چهره‌پردازها و وصف‌های کوتاه فردی که دنیای خاص نویسنده را ترسیم می‌کنند و مجسم می‌سازند. آرکیدای سیدنی «سکون مصوّر»^{۲۵} است و در آن «سخن منظوم نقش چیزی شبیه گفت‌وگو را در رمان نوین بازی می‌کند». آدم‌های داستانی آن مانند اشباح خرامان‌اند. اشراف سیدنی بر باطن آنها چنان اندک است که «رابطه خود را با آنها فراموش کرده است - آیا "من" مؤلف است که سخن می‌گوید یا "من" آدم داستانی؟» چنین اظهارنظر انتقادی اصیلی راه را برای پذیرش استنتاج او هموار می‌سازد: «بذر انواع داستان‌سرایی در انگلیس - رمانس و واقع‌مداری، شعر و روان‌شناسی» در آرکیدای در حالت کمون موجود است. بسا که حتی این گفته او را نیز بیسندیم که «کتاب [آرکیدای] رفته رفته، پروازکنان، رهسپار دیار فراموشی می‌شود. یکی از آن مکانهای نیمه‌فراموش

۲۲. Roman Ingarden (۱۸۹۳ - ۱۹۷۰)، فیلسوف لهستانی. درباره او - فصل هفدهم از جلد هفتم این تاریخ.

23. «indeterminacy»

24. «structure of determination»

25. «pictorial stillness»

شده و متروکی می‌شود که در آنها علف مجسمه‌های به‌زیرافتاده و قرنیزهای آبیچکان را می‌پوشاند و خزه بر پلکان مرمر می‌روید و آن را سبز فام می‌کند و انبوه علفهای هرز باغچه‌ها را فرا می‌گیرد. و با وجود این، باغ زیبایی است و گهگاه می‌توان در آن پُرسه زد: گاهی بر روی چهره‌های زیبای شکسته سکندری می‌خوری، و اینجا و آنجا بوته‌ای گل داده و بلبل در درخت یاس به خواندن مشغول است» (ص ۳۴، ۳۸، ۴۰، ۴۱). این شیوه نویسندگی دیگر به هیچ وجه باب روز نیست و عموماً آن را تحقیر می‌کنند، لکن جای خود را دارد و از اصل و نسبی درخور در آثار کم و هزلت و پیتیر برخوردار است.

رایسنس کروسو را، با خیال‌پردازی کمتر، «شاهکار»ی نامیده است با چشم‌اندازی محدود. «نه غروب و نه طلوعی؛ نه انزوایی و نه روحی. بر عکس، آن روبه‌رو، زُل‌زده در چشمهای ما کوزه سفالی بزرگی قرار دارد.... باید با عجله نسبتها را تغییر دهیم.... آدمی باید به جانوری جنگجو تقلیل یابد که دنبال حفظ جان خویش است؛ و خدایی که ورچروکیده و به قاضی دادگاه بخش تبدیل شده بر کرسی عظیم و مستحکم خود اندکی بالای افق نشسته است» (دومین مجموعه، ص ۴۵).

رمان‌نویس محبوبش در قرن هجدهم لارنس استرن است. اما، دنیای او، «روی هم رفته، دنیای داستان‌نویسی نیست. چیزی برتر از آن است.» ویرجینیا وُلف معتقد است که استرن «تحلیلگر شور و هیجانهای دیگران نیست. دیگران ساده، غیر عادی، آشفته بر جای می‌مانند. ذهن خود اوست که مفتونش کرده است، عجایب و غرایبش و هوسهایش، خیال‌بافیه‌ها و حساسیت‌هایش؛ و ذهن خود اوست که به کتاب [تریسترآم شندی] رنگ و آب و شکل و قواره و حدّ و حدود می‌دهد.» لارنس استرن مهمترین آدم داستان‌های این رمان است. دیگر آدمهای داستانی آن، «در میان مردم دنیای داستان، تافته‌های جدا بافته‌اند. جای دیگر مردمانی مانند ایشان یافت نمی‌شود، زیرا آدمهای داستانی هیچ کتاب دیگری این‌چنین به مؤلف متکی نیستند. در هیچ کتاب دیگر، نویسنده و خواننده این‌چنین با یکدیگر درگیر نیستند.» به نظر ویرجینیا وولف، استرن در تریسترآم شندی «بذله‌گو، بی‌حیا، بدخلق، و با همه اینها دوستداشتنی است.» استرن توانسته است به ما «احساس نزدیکی با زندگی» بدهد ولی در عین حال عجیب است که زندگی که در معرض تماشای ما می‌گذارد «هیچ وجه مشترکی با آنچه، در صورت کوتاه‌شده گفتار، آن را "زندگی واقعی" می‌نامیم، ندارد.» «شندی هال، سکونتگاه آدمهای عوضی و انواع غرایب، کلّ دنیای خارج را به صورتی سنگین و ملالت‌بار و درنده‌خو می‌نماید، دنیایی که بازیچه شیطان‌بچه‌های بی‌شمار است» (سنگ خارا و رنگین‌کمان، ص ۱۲۵، ۱۳۴، ۱۷۲، ۱۷۱). اگرچه ویرجینیا

وولف مقدمه‌ای تحسین‌آمیز برای چایی از سفر احساساتی^{۲۶} نوشت، ناخشنودی خویش را نیز دربارهٔ عفت‌فروشی آن ابراز داشت. «هرگز نمی‌گذارد فراموش کنیم که استرن مافوق همهٔ چیزهای حساس و همدلانه و انسانی است.» وولف جای خالی «تنوع و شور و حرارت و لودگی ترایسترام شندی» را احساس می‌کند، اما حتی در سفر احساساتی نیز «استخوان‌بندی یقین لازم برای حمایت از او [استرن]» را مشاهده می‌کند. استرن «به شیوهٔ خاص خود آدمی پرهیزکار، اخلاق‌مدار و معلم» و در نهایت امر، «نویسندهٔ بسیار بزرگی» بود (دومین مجموعه، ص ۷۳، ۷۵). با این همه، مقالات ویرجینیا وولف، گرچه دربارهٔ استرن و دنیای او بصیرت‌آمیزند، دون انتظار از آب درمی‌آیند، زیرا دربارهٔ دعوی عمدهٔ استرن نسبت به خلاقیت و نوآوری، نوشتن رمانی دربارهٔ رمان، تقیض‌ای که بر رمان متعارف نوشته، نحوه‌ای که به امر زمان در رمان پرداخته — همهٔ آن خصالی که استرن را رجلی محوری در تاریخ داستان‌سرایی انگلیسی ساخته — دربارهٔ هیچ یک از اینها چیزی نگفته است.

به قرن نوزدهم که می‌رسیم، ویرجینیا وولف جنبهٔ داوری را بیش از پیش با تجسم و توصیف ترکیب می‌کند. مقاله‌اش دربارهٔ جین آستن تقریباً یکسره تأییدآمیز است. همهٔ عوامل عظمت آستن را در داستان مقدم او، خانوادهٔ واتسن^{۲۷}، می‌یابد. «جنب و جوش ظاهری و شباهتش به زندگی را از سر بیرون کنید، آنگاه چیزی که بر جای می‌ماند تا لذتی ژرفتر به شما ارزانی کند تشخیص استادانهٔ ارزشهای انسانی است.» «برخلاف قلبی خطاناپذیر و ذوق خوش و پایان‌ناپذیر و اخلاقیات تقریباً سختگیر است که این انحرافات از وادی مهربانی و حقیقت و صمیمیت را که از جملهٔ دل‌انگیزترین چیزها در ادبیات انگلیسی است به معرض نمایش می‌گذارد.» ویرجینیا وولف محدودیت‌های جین آستن را آشکارا مشاهده می‌کند: «او قادر نیست خود را با تمام وجود در لحظه‌ای عاشقانه رها کند. انواع و اقسام ابزارها را برای پرهیز از صحنه‌های هیجان‌آمیز در دست داشت. به طبیعت و زیبایی‌های آن به شیوه‌ای خاص خود می‌نگریست» (خوانندهٔ معمولی، ص ۱۳۸، ۱۴۰، ۱۴۱ - ۱۴۲). ویرجینیا وولف در جای دیگری گفته است که ابزار زبان کنایی او «مقید، و محدود به چند حرکت مشخص است» (ص ۲۵). لکن این کم‌گویی قابل تحسین است: «با نگفتن چیزی، چه‌سان به وضوح آن را بیان می‌کند؛ و بنابراین، چه شگفت‌انگیزند آنگاه که عبارات گویای خود را به کار می‌برد» (سنگ خارا و رنگین‌کمان، ص ۵۴). وقتی که، در

۲۶. *A Sentimental Journey* (۱۷۶۸)، رمانی نوشتهٔ استرن.

مجلس رقص خانواده وستن^{۲۸}، اما به آقای نایتلی^{۲۹} می‌گوید «با شما می‌رقصم» به نظر ویرجینیا وولف، «گو اینکه [این گفته] فی‌نفسه شیوا یا خشونت‌آمیز یا، به سبب زیبایی کلام، نظرگیر نیست، کل اعتبار و ارزش رمان پشتوانه آن است» (خواننده معمولی، ص ۲۵). ویرجینیا وولف چندان چیزی که بتوان آن را نقد زیباشناختی نامید نگفته است، گو اینکه به «هنری نسبتاً انتزاعی» اشاره می‌کند که «در صحنه تالار رقص [خانواده واتسن] چنان در کیفیت و کمیت عواطف و هیجانها تغییر و تبدیل ایجاد می‌کند و اجزای آنها را با هم متناسب می‌سازد که می‌توان از آن همان لذتی را برد که از خواندن شعر، برای خود شعر، می‌بریم و نه من حیث پیوندی که داستان را این سو و آن سو می‌برد» (خواننده معمولی، ص ۱۳۸). ویرجینیا وولف معتقد است که جین آستن، با آخرین رمان به پایان رسیده‌اش، اقناع^{۳۰}، کم‌کم بر ضعفهایش فایز آمد. حساسیت نسبت به طبیعت امری تازه است. برای نخستین بار، هیجان عشق (که وولف احتمال می‌دهد ناشی از تجربه شخصی آستن باشد) به بیان آمده است. جین آستن تازه‌ای پدید می‌آید. ویرجینیا وولف گمان می‌کند که، اگر در چهل‌ودو سالگی نمرده بود، «طایله‌دار هنری جیمز و پروست می‌شد» (ص ۱۴۴). پس از آنکه مقاله بردلی درباره آستن (۱۹۱۱) کار احیای شهرت او را آغاز کرد، شور و شوق ویرجینیا وولف نسبت به نویسنده‌ای که او را «کاملترین هنرمند میان زنان» نامید (۳)، همراه با نوشته‌های تحسین‌آمیز ای. ام. فورستر و ویراست آثار او توسط آر. دبلیو. چپمن^{۳۱}، محرک اصلی کیش جدید گردید.

ویرجینیا وولف در مورد والتر اسکات از روی بی‌علاقگی اظهار نظر می‌کند. طر حواره طنزآمیزی درباره خانه اعیانی اسکات از او باقی است که آن را «فیس و افاده در آپتسفرده»^{۳۲} نامیده است. در بحث درباره عتیقه‌فروش^{۳۳} می‌گوید که «سبک [او] زشت» است. اسکات «قلم مناسب» به کار نبرده، و «از قلم اشراف‌منشانه برای توصیف ظرایف و هیجانهای دل آدمی» استفاده کرده است. عجیب اینکه می‌گوید «رمانهای ویورلی»^{۳۴} به اندازه نمایشنامه‌های شکسپیر غیراخلاقی‌اند و «ممکن است بارها آنها را بخوانید و هرگز نتوانید با اطمینان خاطر بگویید که اسکات شخصاً چگونه آدمی بوده یا به چه می‌اندیشیده است.» این نظر را هر یژوهنده دقیقی می‌تواند به سهولت رد کند. باوجود این،

28. Weston family

29. Mr. Knightley

30. Persuasion

31. R. W. Chapman

۳۲. «Gas at Abbotsford». اشاره وولف به هزینه‌های گزاف ساختمان و تجهیز خانه اسکات است.

۳۳. The Antiquary (۱۸۱۶)، رمانی نوشته اسکات.

۳۴. The Waverley novels. مجموعه سی‌ودو رمان و حکایت نوشته اسکات.

ویرجینیا وولف معتقد است که اگرچه اسکات در ترسیم «عواطف انسانی در مقابل دیگر آدمیان» موفق نیست، لکن در مورد ترسیم وضع «آدمی در برابر طبیعت، آدمی در برابر سرنوشت» کم نظیر است (لحظه و مقالات دیگر، ص ۶۳، ۶۴، ۶۶، ۶۸).

جین ایر و بلندبهای بادگیر^{۳۵} را به آسانی می توان با هم سنجید. قدرت نظرگیر شارلوت برونته صرف اظهارات تأکیدآمیزی چون «دوست می دارم» و «متنفرم» و «زجر می کشم» می شود، ولی در بلندبهای بادگیر «من» وجود ندارد. امیلی برونته از «کل نژاد بشری» سخن می گوید و از «ای نیروهای جاودان... جمله ناتمام می ماند، و عجیب نیست که ناتمام می ماند.» ویرجینیا وولف معتقد است که امیلی برونته «دنیایی را می دید که آشوبی عظیم آن را پاره پاره کرده و در درون خود قدرت یکپارچه کردن آن را در یک کتاب مشاهده می کرد.» (خواننده معمولی، ص ۱۵۶، ۱۵۸ - ۱۵۹، ۱۵۸). وولف ظاهراً جنبه عرفانی و رازآمیز رمان را بیش از اندازه جدی تلقی می کند ولی هیچ شهادی در تأیید آن وجود ندارد.

به جرج الیوت از منظر زندگینامه اش می نگرد: «با ناله و تقلا خود را از ملال تحمل ناپذیر جامعه تنگ نظر شهرستانی برمی کشد،» و سرانجام با جرج هنری لوئیس^{۳۶} وصلت می کند و این وصلت او را از جامعه منزوی می کند. میدل مارچ را از همه آثار او بیشتر دوست می دارد و آن را، «با تمام کاستیهایش، کتابی درخشان» و «یکی از معدود رمان هایی که برای آدمهای بالغ نوشته شده اند» وصف می کند. لکن قهرمانان زن الیوت آزارش می دهند. «بدترین جنبه های او را آشکار می سازند و او را با مشکلاتی مواجه می کنند، دستپاچه اش می کنند و به پندآموزی و گاهی ابتذالش می کشانند.» «بی دین نمی توانند زندگی کنند» و «شور عمیق زنانه ای نسبت به نیکی» دارند. ترسیم چهره مردان هم از جرج الیوت ساخته نیست و هرگاه ناچار است یار مناسبی برای قهرمان زن خود بیافریند ناشیانه رفتار می کند. صحنه های هیجان آمیزی مانند پایان آسیاب کنار نهر، که در آن مگی تالیور^{۳۷} برادرش را تنگ در آغوش گرفته و غرق می شود، «او را از محیط طبیعی اش دور می کنند.» معلوم نیست از دنیای کشت و زرع گذشته دور او که بگذریم، چه چیزی از کارش باقی می ماند. اگرچه به «قدرت موشکافانه و غنای ژرف اندیشی رمان های متأخر» او اشاره شده، آنها را مورد بحث و بررسی قرار نداده است (خواننده معمولی، ص ۱۶۳، ۱۶۷، ۱۷۰، ۱۶۹).

۳۵. *Jane Eyre*. رمانی از شارلوت برونته و *Wuthering Heights*. رمانی نوشته امیلی برونته.

۳۶. George Henry Lewes (۱۸۱۷ - ۱۸۷۸)، منتقد ادبی و فیلسوف انگلیسی. درباره او - بخش اول از جلد چهارم این تاریخ، ص ۱۹۹ به بعد.

نظر ویرجینیا وولف دربارهٔ مردیت حتی از این هم انتقادآمیزتر است. ریچارد فیورل^{۳۸} را که می‌خوانیم، «بلافاصله ندا در می‌دهیم [که آدمهای داستانی آن] چقدر غیر واقعی، چقدر تصنعی، تا چه حد غیر ممکن» اند. بسا که صحنه شکوهمند و چشم‌انداز بخشی از عاطفهٔ مورد نظر باشد، اما مردیت روان‌شناس بزرگی نیست و آموزهٔ او «امروزه بیش از حد گوش‌خراش و خوش‌بینانه و سطحی است.» کتابهای متأخر او حتی «فریب‌دهنده و کاذب» اند (دومین مجموعه، ص ۲۰۶، ۲۱۱، ۲۱۲)، «استخوانهای سوخته و انبوه سیمهای کج و معوج و درهم پیچیده.» ویرجینیا وولف خواستار اندکی واقع‌گرایی است — «یا شاید اندکی از آنچه با همدلی قربایت بیشتر دارد؟» — چنین امری «قهرمان مردیت را از اصل‌زادهٔ محترم ولی ملال‌آور بودن... چیزی که همواره بوده است، بازمی‌داشت.» مردیت، در رمان خودپسند^{۳۹}، «جنبهٔ محتمل بودن را نادیده می‌گیرد، انسجام را تحقیر می‌کند، و از یک لحظهٔ خطر به لحظهٔ بعدی می‌رود.» باوجود این، وولف اذعان می‌کند که مردیت از نیروی تخیل و «قدرت فراخوانی طبیعت به همدلی با آدمی و درآمیختن او در گسترهٔ عظیم خود» برخوردار است (سنگ خارا و رنگین‌کمان، ص ۴۹، ۵۱، ۵۲). مردیت «خنیانگری مجذوب»^{۴۰} است. دارای شعوری غنایی ولی «ذهنی بغایت متعارف» است. او به جرگهٔ بزرگان عرف‌شکنی چون دان و پیکاک و جرالد منلی هاپکینز^{۴۱} تعلق دارد (دومین مجموعهٔ خوانندهٔ معمولی، ص ۲۰۷، ۲۰۸، ۲۱۳). البته می‌توان افزود که اینها هم‌نشینان بدی نیستند.

پیداست که در نظر ویرجینیا وولف، هاردی نویسنده‌ای به مراتب بزرگتر است. «کاربرد افراطی و حتی احساساتی اتفاقات» را در رمان متقدم او، درمانهای جانگداز^{۴۲}، تقریباً نادیده می‌گیرد و صرفاً به تعارض درونی «فرزند وفادار مزرعه و مرتع» اشاره می‌کند که «شک و افسردگی مولود کتابخوانی به ستوهش آورده است.» به رمان دور از اجتماع خشمگین^{۴۳} که می‌رسد — و معتقد است که «در میان رمان‌های بزرگ انگلیسی» جا دارد — طی قطعهٔ استعماری بلندی به ترسیم غنایی فضای آن بسنده می‌کند. «سرزمین تیره و

۳۸. *The Ordeal of Richard Feverel* (۱۸۵۹)، یکی از رمان‌های مردیت.

39. *The Fognist* (1879)

40. «rhapsodist»

۴۱. Thomas Love Peacock (۱۷۸۵ – ۱۸۶۶)، رمان‌نویس و شاعر انگلیسی که رسالهٔ چهار دوران شعر را در پاسخ به دفاع از شعر شلی نوشت؛ در این باره — جلد دوم این تاریخ، ص ۱۵۲ به بعد: Gerald Manley Hopkins (۱۸۴۴ – ۱۸۸۹)، شاعر انگلیسی (برای اشارهٔ مختصر به نوآوریهای عروضی او — بخش اول از جلد چهارم این تاریخ، ص ۲۰۴ – ۲۰۵).

42. *Desperate Remedies* (1871)

۴۳. *Far from the Madding Crowd* (۱۸۷۴)، یکی از رمان‌های معروف هاردی.

تار مراتع، نشانمند از گورهای مردگان و کلبه‌های شبانان، به سوی آسمان سر می‌کشد، به نرمی موج دریا، اما مستحکم و جاویدان،» و غیره و غیره، لکن پس از آن دربارهٔ انواع و موقعیتها در رمان‌ها مطالبی کلی ولی معقول بیان می‌کند. «زن موجود ضعیفتر و شهوانیتر است، و به موجود قویتر می‌چسبد و چشم بصیرت مرد را تیره و تار می‌کند.» عشق واقعیت بزرگ زندگی بشر است. «اما فاجعه‌بار است، ناگهانی و به صورتی نفسگیر رخ می‌دهد، و درباره‌اش چندان چیز گفتنی وجود ندارد.» ما آدمهای داستانی هاردی را به واقع نمی‌شناسیم. «نور او مستقیماً بر دل یک انسان نمی‌تابد.» هر آدمی، به تنهایی، با طوفان در نبرد است. «مردان و زنان [هاردی] را نه در مناسباتشان با یکدیگر که در رابطهٔ آنها با زمان و مرگ و سرنوشت می‌شناسیم.» ویرجینیا وولف با «محکوم کردن» هاردی به یک آیین و «مقید کردن او به نظرگاهی پابرجا» مخالف است. خواننده خود باید بداند «چه وقتی نیت آگاهانه نویسنده را کنار بگذارد و نیت ژرفتری را به آن ترجیح دهد که شاید نویسنده از آن آگاه نبوده است.» تنها جود گمنام^{۴۴} اتهام بدبینی را توجیه می‌کند. «عذاب آن [رمان] طاقت‌فرساست، تراژیکی نیست.» ویرجینیا وولف حتی از خشونت و احساسات‌بازی موجود در این کتابها دفاع می‌کند و آنها را معلول «عشق عجیب و روستایی‌وار نسبت به امر فی‌نفسه نفرت‌انگیز» می‌داند، بخشی از «روح وحشی شعر که غرایب خود زندگی» را مشاهده می‌کند، غرابتی «بدون هیچ نمادی از بلهوسی و بی‌معنایی چنان در حد افراط که قادر نیست مقتضیات حیرت‌انگیز وجود ما را مجسم کند.» همهٔ کمبودها و شکستهای هاردی را می‌بخشاید و او را «بزرگترین نویسندهٔ تراژیکی در میان رمان‌نویسان انگلیسی» وصف می‌کند (دومین مجموعه، ص ۲۲۳ - ۲۳۳ مواضع مختلف).

کانرد را نیز با همدلی مشابهی مورد بحث قرار می‌دهد. بصیرت و «شرافت خدشه‌ناپذیر» او را تحسین می‌کند: «خوب بودن به از بد بودن است، وفاداری و صداقت و شجاعت خوب است.» کتابهای متقدم او، طوفان، زنگی کشتی نارسیسوس، و جوانی^{۴۵}، را به مراتب بر آثار دیگرش ترجیح می‌دهد (خواننده معمولی، ص ۲۲۳، ۲۲۵). شیرازهٔ لرد جیم^{۴۶} از هم می‌گسلد. بخش دوم به صورتی قانع‌کننده از بخش اول نشأت نمی‌گیرد. کانرد «آدمهایش را در نوری منقطع مشاهده می‌کند، و همین امر آنچه را که می‌توان کیفیت ایستای آدمهای داستانی آقای کانرد نامید روشن می‌کند.» فضای سکونی ژرف و

۴۴. *Jude the Obscure* (۱۸۹۵)، بازبین رمان هاردی.

۴۵. *Typhoon* (۱۹۰۳)، *The Nigger of the Narcissus* (۱۸۹۷)، *Youth* (۱۹۰۲).

46. *Lord Jim* (1900)

یکنواخت بر کتاب مستولی است. موضوع رمان ساده است، ولی بافت آن بغایت ظریف است (ضمیمه ادبی روزنامه تایمز، ۲۷ ژوئیه ۱۹۱۷)^{۴۷}. اما داستانهای متأخرش دون انتظار اوست. نقدی نامساعد بر نجات^{۴۸} نوشته و از جمله گفته است که در آن جای «اندیشه‌ای محوری» خالی است که «رویدادهای متعدد را گرد آورد و سرانجام وحدتی ایجاد کند.» چیزی جز «احساساتی بازی غلیظ» نیست (ضمیمه ادبی روزنامه تایمز، اول ژوئیه ۱۹۲۰؛ یادداشت‌های روزانه یک نویسنده^{۴۹} [پس از این: یادداشت‌ها]، ص ۲۶). نقص نوسترومو^{۵۰} در «فراوانی بر روی هم انباشته و خفقان آور» است (ضمیمه ادبی روزنامه تایمز، ۱۴ مارس ۱۹۱۸). کانرد در آثار متأخر خود «نتوانسته است میان آدمهای داستان و پیشینه آنها رابطه‌ای کامل برقرار کند.» «او درباره دنیای ارزشها و معتقدات اطمینان خاطر نداشت.» وولف میان ناخدا و و مارلوی حرّاف تعارضی مشاهده می‌کند. چیزی «خواب‌آلوده، انعطاف‌ناپذیر، متکلف» (خواننده معمولی، ص ۲۲۳، ۲۲۸)، حتی «طنطنه و یکنواختی» در کانرد وجود دارد، و زمانی حتی افتخار نویسنده انگلیسی بودن را از او دریغ می‌دارد. «او بیش از اندازه رسمی و مؤدب و دقیق است»، اشرافی بیگانه‌ای عاری از صمیمیت و شوخ طبعی (بستر مرگ سروان، ص ۸۰، ۷۷).

معیار قضایاتی که به طور ضمنی در این مقالات به کار رفته ترجیح امر کلاً انسانی و قدرت تعمیم و آفرینش موقعیتها و آدمهای داستانی است که (مانند آدمهای داستانی هاردی) ما را متقاعد می‌سازند که «چیزی نمادین در آنها وجود دارد که میان همه ما عمومیت دارد» (دومین مجموعه، ص ۲۲۸). «نیروی تخیل هرچه تعمیم یافته‌تر باشد به همان اندازه آزادتر است.» برخلاف این اصل، آثار دو رمان‌نویس که به بحث درباره آنها نیز پرداخته ذهنی و خاص‌اند. جرج گیسینگ^{۵۱} فقط آلام شخصی را درونمایه آثار خویش قرار داده است. وولف با هدف گیسینگ، که بر آن است تا ما را به اندیشه در باب «بی‌عدالتی هولناک در نظام جامعه» وادارد، موافق است ولی او را «خودمحور» و دچار «محدودیت نگرش و حس تشخیص» می‌داند (دومین مجموعه، ص ۲۰۰، ۲۰۱). جرج مور، که با گیسینگ تفاوت بسیار دارد، نیز تنها درباره خودش می‌نویسد. او فاقد هرگونه توانایی نمایشی است. حتی یکی از آثار او را نیز نمی‌توان شاهکار شمرد. با استفاده از استعاره‌ای نظرگیر می‌گوید: «آنها خیمه‌هایی ابریشمین ولی فاقد تیرک‌اند.» اگرچه استر

47. *Times Literary Supplement*48. *The Rescue* (1920)49. *A Writer's Diary*50. *Nostromo* (1904)

51. George Gissing (۱۸۵۷-۱۹۰۳)، رمان‌نویس و منتقد و مقاله‌نویس انگلیسی.

واترز^{۵۲} «دارای ترکیبی زیباست که در عین حال تحسین برانگیز و آزاردهنده است»، رمان موفق نیست. «صحنه‌ها و آدمهای داستانی به وجه غریبی بی‌روح‌اند. گفتگوها همیشه فاقد لحن خاص و یکنواخت‌اند» (نویسندگان معاصر^{۵۳}، ص ۱۴۶، ۱۴۸). باوجود این، معتقد است که جرج مور «ذهن تازه‌ای به دنیا آورده و شیوه‌ای جدید برای احساس کردن و دیدن به ما آموخته است». مور «عصاره ناپایدار و فزاینده خویشتن خویش را به شکل مایع درمی‌آورد و اندک اندک در خاطرات [اش] به ما عرضه می‌کند» (مرگ شب‌پره، ص ۱۵۶، ۱۶۰).^{۵۴} لکن وولف حتی نمی‌کوشد که ماهیت این ذهن تازه را تعریف کند.

انتظار می‌رود که هنری جیمز از لحاظ کار رمان‌نویسی برای وولف بسیار مهم باشد. در ۱۹۰۵ جام زرین^{۵۵} را به دقت و به صورت توصیفی بررسی کرد. (۴) لکن اظهارات انتقادی‌اش حاکی از ذهنی متفرق است. داستانهای اشباح او را چندان دوست نمی‌دارد. «دهشت‌گردش بیج^{۵۶} بی‌خاصیت و معمولی است.» «کوئینت و دوشیزه جسیل^{۵۷} شبیح نیستند، موجوداتی نفرت‌انگیزند که از هر شبیحی به ما نزدیک‌ترند.» «مکان خوب و بزرگ»^{۵۸} به این سبب با شکست روبه‌رو شده که جیمز فاقد «قوة خیال ژرف‌بین» است (سنگ خارا و رنگین‌کمان، ص ۶۰، ۶۳، ۶۵، ۶۶-۶۷). درباره آنچه می‌زی می‌دانست^{۵۹} می‌گوید که «آدمهای داستانی گویی در خلأ در بندند، در فاصله‌ای دور از دنیای پرهیاهو و مستحکم دیکتاتور و جرج الیوت یا حرکات متقاطع و دقیق عُرف که دنیای جین آستن را عرضه می‌کند» (ص ۱۲۱). جیمز در رمان بالهای کبوتر^{۶۰} «به حد افراط به ظرایف پرداخته.... پس از این همه تردستی و مرتب کردن "پوشیت" ابریشمی، دیگر احساسی نسبت به آدمی که در پس آن است نداریم. میلی^{۶۱} پس از این دستکاریها ناپدید می‌شود. او [جیمز] لقمه‌ای بزرگتر از دهانش برداشته است» (یادداشتها، ص ۳۹). ویرجینیا وولف صحنه امریکایی را دوست می‌دارد («بسیار آرام و درخشان») و کتاب «حیرت‌آور» یادداشتهای یک پسر و برادر^{۶۲} را حتی بیش از آن (نامه‌ها^{۶۳}، جلد اول، ص ۳۰۴؛ مرگ شب‌پره، ص ۱۳۴). به عقیده او، «در ادبیاتمان، بهترین لذتها را از گذشته — نه گذشته

52. *Esther Waters* (1894)53. *Contemporary Writers*54. *The Death of the Moth*55. *The Golden Bowl* (1904)

56. *The Turn of the Screw* (۱۸۹۸). عنوان رمان در زبان انگلیسی به معنی مجازی «فشار بیشتر» نیز به کار می‌رود.

57. Quint; Miss Jessel

58. «The Great Good Place»

59. *What Maisie Knew* (1897)60. *The Wings of the Dove* (1902)

61. Milly

62. *The American Scene* (1907); *Notes of a Son and Brother*63. *The Letters of Virginia Woolf*

رمانس و شهنشوارى — بلکه گذشته بلافصل آداب رنگ باخته و حیثیت بریادرفته» به هنرى جیمز و هاتورن مديونیم. با اشاره به «شکوفایی دیررس و عظیم» جیمز، او را «از لحاظ خلق و خو انگلیسی و در قوه تمیز جانسن وار»^{۶۴} توصیف می کند (مرگ شب پره، ص ۱۳۴، ۱۵۲، ۱۵۴). بر اساس مندرجات نامه‌ای که در آن به ملاقات با جیمز در ۱۹۰۷ اشاره و پرسشهای پیچ اندر پیچ او را وصف کرده، این «آقای کهنسال متشخص و باوقار و دنیادیده و احساساتی» به نظرش موجودی مضحک آمده است (سنگ خارا و رنگین کمان، ص ۷۲؛ نامه‌ها، جلد اول، ص ۳۰۶)، و در انتقادی که بر کتاب جوزف وارن بیچ، روش هنری جیمز (۱۹۱۸)^{۶۵}، نوشت خصومتی ریشه دار پدیدار می شود. جیمز را «مبتذل، متفرعن، امریکایی» نامیده است. آدمهای داستانی او «عزمشان را جزم کرده اند که از ابتدال بیرهیزند و همین خرابشان می کند؛ آنها نیز، همانند کسانی که جلای وطن کرده اند، اندکی مفت خورند؛ هنگام خوردن عصرانه اشتهاى غول آسا دارند؛ نگرشان نه تنها به اناثیه منزل بلکه به زندگی نیز بیشتر به نگرش مجموعه دار علاقه مند شبیه است تا به صاحب مسلم آنها». «خواننده ترجیح می دهد آنچه را می خواسته بکند بخواند و نه آنچه را که در واقع کرده است». باوجود این، وولف به اهمیت کتابهای متأخر او مذعن است، «طرح و توطئه یا مجموعه آدمهای داستانی یا نظری نسبت به زندگی نیست، بلکه چیزی انتزاعیتر و صعب الوصولتر است، در هم تنیدن درونمایه های بسیار به صورت یکی از آنها، آفرینش یک انگاره هنری است» (ضمیمه ادبی روزنامه تایمز، ۲۶ دسامبر ۱۹۱۸). ظاهراً وولف روش کار خویش را توصیف می کند. اما، گذشته از این اظهارات، علناً درباره روابط خود با جیمز مطلبی بیان نکرده است.

در بحث درباره پیشینیان بلافصل خود، آرنولد بنت^{۶۶} و ایچ. جی. ولز و جان گالزورتی، موضع خویش را به روشن ترین وجه تعریف کرده است. اینها معروفترین مقالات او هستند. به ویژه «آقای بنت و بانو براون»^{۶۷} (۱۹۲۴)، که یکی از مجموعه مقالاتی است که در آنها به دفعات به این موضوع پرداخته که رمان های این سه نویسنده زیر بار انبوه جزئیات، «خروارها رویداد»، کمر خم کرده اند. (۵) در جای دیگر گفته است که «نمی توانید همه ابزارهایتان را در دست بگیرید و از پلی باریک عبور کنید» (سنگ خارا و رنگین کمان، ص ۲۲). اما در حمله هایش به بنت و شرکا بی تردید غلو کرده است. اظهاراتی نظیر اینکه

۶۴. Johnsonian. درباره سمیونل جانسن — فصل پنجم از جلد اول این تاریخ.

65. Joseph Warren Beach, *Method of Henry James*

۶۶. Arnold Bennett (۱۸۶۷ – ۱۹۳۱)، نمایشنامه و رمان نویس انگلیسی.

67. «Mr. Bennett and Mrs. Brown»

کتابهایشان در ما «احساس ناتمامی و نارضایتی» ایجاد می‌کنند، و «به نظر می‌آید که برای تکمیل آنها لازم است کاری بکنیم — به انجمنی پیوندیم، یا، از سر استیصال بیشتر، چکی بنویسیم»، در مورد حکایت زنان کهنسال یا آدم آب و ملک‌دار یا تونو بنگی^{۶۸} به هیچ وجه صحت ندارد (بستر مرگ سروان، ص ۱۰۹). این اتهام که کمال مطلوب بنت «بهجت جاودانه زیستن در بهترین هتل برایتن» است حتی در مورد کاخ پادشاهی^{۶۹} هم صدق نمی‌کند، و، اگرچه انتقادش درباره «بی ادبی و خشونت آدمها»ی ولز صحت دارد، مشکل بتوان گفت که «به دلیل خوش‌قلبی محض ماده پرست» است (خواننده معمولی، ص ۱۴۷). نقد آرنولد بنت از رمان اتاتی جیکب^{۷۰} و این گفته او که رمان دارای «آدمی داستانی نیست که به وجهی زنده در ذهن باقی بماند» (۶) بر ویرجینیا وولف گران آمد، و معامله به مثل کرد و گفت که بنت به سرشت آدمی علاقه ندارد، علاقه‌اش به «مال‌الاجاره و مالکیت و اقطاع‌داری و پیش‌پرداخت» است. آغاز رمان *هیلدا لیسویر*^{۷۱} بنت را، که توصیفی دقیق از یک ردیف خانه است، به طرز مؤثری نقل می‌کند (بستر مرگ سروان، ص ۱۰۹) تا تأییدی باشد بر این اتهام که رمان‌نویس همه‌بند طرح و توطئه‌ای «محتمل» تعبیه می‌کند و «محتمل بودن چنان به دقت کل فضا را احیا می‌کند که اگر آدمهای داستانی زنده می‌شدند خود را، با همه جزئیات، ملبیس به لباس باب همان ساعت می‌یافتند». رمان خود وولف، برعکس، «فاقد طرح و توطئه، کم‌دی، ترازدی، گرایش به عشق یا فاجعه به سبک رایج خواهد بود، و حتی شاید یک دکمه آن نیز به شیوه مقبول خیاطان خیابان باند^{۷۲} دوخته نخواهد شد» (خواننده معمولی، ص ۱۴۸ - ۱۴۹). وولف خواهان آن است که در رمان نو «بی‌ترتیبی و ابهام و بریده بریده بودن» و حتی «شکست» آن را تحمل کنیم، زیرا معتقد بود که «ما، لرزان، بر آستانه یکی از دوره‌های بزرگ ادبیات انگلیسی ایستاده‌ایم» (بستر مرگ سروان، ص ۱۱۹). ویرجینیا وولف پایان رنالیسم را اعلام و ظهور عصر رمان شعور را پیشگویی می‌کند.

اما رمان‌نویسان نوحه‌خواه دون انتظارش بودند. از او انتظار می‌رفت که دوروتی ریچاردسن^{۷۳} را با آغوش باز بپذیرد. دور انداختن «روال کار حساب‌شده قدیم» را قابل

۶۸. *The Old Wives Tale*. نوشته بنت: *Man of Property*. نوشته گالزورتی: *Tono Bungay*. نوشته ولز.

۶۹. Brighton. شهری در کنار دریای مانس؛ *Imperial Palace*. نوشته بنت.

۷۰. *Jacob's Room*. رمانی از وولف.

۷۱. *Hilda Lessways*

۷۲. Bond Street. یکی از خیابانهای واقع در مرکز شهر لندن.

۷۳. Dorothy Richardson (۱۸۷۳ - ۱۹۵۷). رمان‌نویس انگلیسی. از پیشقدمان استفاده از جریان سیال ذهن

(stream of consciousness writing) بود.

تحسین می‌داند، و روش او را، که آن را «جریان سیال ذهن» نمی‌خواند، همدلانه توصیف می‌کند. «این روش، اگر به مرحله عمل درآید، به ما این احساس را القا خواهد کرد که در مرکز ذهن کس دیگری نشسته‌ایم، و، بنابر استعداد هنری نویسنده، در هرج و مرج تکه‌هایی که در پروازند، نوعی وحدت یا معنا یا انگاره هنری را درخواهیم یافت.» او قبول دارد که دوروتی ریچاردسن «به احساس واقعی به مراتب بیش از آن دست یافت که به وسیله ابزار معمول به دست می‌آید»، ولی، به رغم همه اینها، خود را، با اندوه بسیار، «نزدیک سطح می‌یابد... هرگز در واقعی که این جلوه‌ها بر آن مبتنی اند قرار نگرفته، و اگر گرفته تنها یک ثانیه و سوسه‌انگیز به طول انجامیده است» (نویسندگان معاصر، ص ۱۲۰، ۱۲۱). بی‌تردید وولف معتقد بوده که او خود با کاربرد روشهای مشابه به این واقعیت عمیقتر دست یافته است.

وولف از دی. ایچ. لارنس عمیقاً آزرده‌خاطر بود و آن را به طور خصوصی بیان می‌کرد، ولی در تنها نقد کتابی که بر یکی از آثار او، دختر گمشده^{۷۴} (۱۹۲۰)، نوشت شکایتش از این است که کتابی معمولی است. «نوشته‌های آقای لارنس را به همان جهت می‌خوانیم که نوشته‌های آقای بنت را — تنها برای وقایع و داستان.» ویرجینیا وولف هرگز به بخش حیاتی کتاب، داستان آلوینا، قهرمان زن، با چیچو در کوههای آبروتسی^{۷۵} اشاره نمی‌کند. «اندک اندک الوینا زیر انبوه وقایعی که درباره‌اش ثبت شده ناپدید می‌شود، و «گم شدن او را تنها به این معنی احساس می‌کنیم که وجودش را بیش از این باور نمی‌کنیم» (خواننده معمولی، ص ۱۵۹، ۱۶۰). از این گفته چنین برمی‌آید که گویی ویرجینیا وولف این بخش قطعاً نامتناسب ولی بسیار لارنسی داستانی را که از جهات دیگر سنتی و بنت‌وار است نخوانده است. در «یادداشت‌هایی درباره لارنس»^{۷۶} (۱۹۳۲) اعتراف می‌کند که او را تا ۱۹۳۱ «فقط از راه شهرتش می‌شناختم، نه آثارش.» شهرت داشت که «مروج نظریه‌ای رازآمیز درباره امور جنسی است.» داستان «افسر یروسی»^{۷۷} را، که اثر ماندگاری به جز «عضلات برآمده و رکاکت زورکی» برجا نگذاشت، نپسندیده است. دو مجموعه شعرهای او، گزنده‌ها و بنفشه‌ها^{۷۸}، او را به یاد حرف‌هایی می‌اندازد که «پسر کوچولوها روی پرچین می‌نوشتند تا دختر کلفت‌ها هول کنند و زیر لبی بخندند.» اما اکنون پسران و دلدادگان^{۷۹} را با تأخیر خوانده و آن را «روشن، قاطع، استادانه، به استحکام صخره، خوش ترکیب» یافته

74. *The Lost Girl*75. *Alvina; Cicio; Abruzzi*

76. «Notes on D. H. Lawrence»

77. «The Prussian Officer»

78. *Nettles; Pansies*79. *Sons and Lovers*

است. «جذبۀ وجود جسمانی» القا شده، مثلاً در صحنه تاب‌سواری پال و میریام^{۸۰} در انبار علوفه، را تحسین می‌کند. لکن ابراز خصوصیت نمی‌کند؛ او نارضایی مردی برخاسته از میان عامۀ مردم را مشاهده می‌کند که می‌خواهد به طبقۀ متوسط وارد شود، و، ضمن مقایسه او با پروست، با خود می‌اندیشد که مرد «ادامه‌دهندۀ سنت نیست، از گذشته بی‌خبر است و نیز از زمان حال، مگر در آن جنبه‌اش که بر آینده مؤثر است. در مقام نویسنده، این فقدان سنت بر او اثری عظیم دارد» (لحظه و مقالات دیگر، ص ۹۳، ۹۴، ۹۶، ۹۷). پس از خواندن نامه‌های لارنس (به کوشش آلدس هکسلی^{۸۱}، ۱۹۳۰)، به‌تأثر در دفتر یادداشت‌های روزانه‌اش نوشت: «لارنس خفه و مقید است.... من به هیچ‌وجه خواهان "یک فلسفه" نیستم.... از دوانگشته ناشیانه ساز زدن خوشم نمی‌آید — و از این همه نخوت.» به این‌که هکسلی او را «هنرمند» نامیده معترض است. «هنر خلاصی یافتن از هرگونه موعظه‌گری است.... لارنس تنها به منظور اثبات چیزی به‌گفتن می‌پردازد» (یادداشتها، ص ۱۸۲ — ۱۸۳). اینجا و آنجای یادداشتها و نامه‌های وولف، اظهارات مشابهی می‌توان یافت، ولی انزجارش از آنچه به نظر او رجولیت ستیزه‌جویانه لارنس می‌آمد آشکار است.

نگرش او به جویس هم تا حدودی شبیه لارنس است. تی. اس. الیوت در گفت‌وگو با او از یولیسز تمجید کرده بود، و هرییت ویور^{۸۲} از او خواسته بود که انتشارات هوگارت کتاب را منتشر کند (خوانندۀ معمولی، ص ۲۳۴). اما دستشان بسته بود زیرا در آن زمان هیچ چاپخانه‌ای در انگلستان یولیسز را چاپ نمی‌کرد. لکن نظر خود او نسبت به کتاب نیز حاکی از تحسین همه‌جانبه نبود. علناً آن را «فاجعه‌ای فراموش‌نشدنی — تهوری عظیم، افتضاحی هولناک» خوانده است. (۷) در یادداشتها صریح‌تر است: «به نظرم نبوغ در آن [یولیسز] هست؛ اما از نوع نازلش. کتاب آکنده از اطناب است.... یرمدعاست. نه تنها به معنای بدیهی، بلکه به مفهوم ادبی آن نیز مبتذل و عاری از نزاکت است. منظوم این است که نویسنده درجه یک به کار نویسندگی بیش از آن احترام می‌گذارد که دست به تردستی بزند. کارهای حیرت‌انگیز بکند، شیرین‌کاری بکند» (یادداشتها، ص ۴۸). در جای دیگر از «نفس لعنتی و خودپسندی که جویس و [دوروتی] ریچاردسن را به ویرانی می‌کشد» و از «خشونت تند و ارزان‌یاب نوشخانه‌ای» شکایت می‌کند. (۸)

آلدس هکسلی را شخصاً دوست می‌داشت و ویژگیهای او را از ابتدا دریافت. در نقدی

80. Paul; Miriam

۸۱. Aldous Huxley (۱۸۹۴-۱۹۶۳)، رمان‌نویس و مقاله‌نویس انگلیسی.

82. Harriet Weaver; Hogarth Press

که بر مجموعه داستانهای او به نام برزخ^{۸۳} (۱۹۲۰) نوشت او را زیرک و سرگرم‌کننده و بیش از حد روشنفکر و اهل کتاب توصیف کرد، و به او اندرز داد که «بهتر است ذهن را زیر پوشش اندکی جهل رها کرد»، اما پیداست که دست‌کم در نقدنویسی، به اندرز خویش بی‌اعتنا بوده است (نویسندگان معاصر، ص ۱۴۹؛ ضمیمه ادبی روزنامه تایمز، ۵ فوریه ۱۹۲۰). وولف کتابخوان پرکاری بود و حتی رمان‌های پیش پا افتاده را با صبر و همدلی نقد می‌کرد. نقدهایی که بر آثار رمان‌نویسان فراموش‌شده‌ای مانند الینور مُردنت و ال. پی. جکس و دبلیو. ای. ناریس و لرد مریک^{۸۴} و آنهایی که هنوز به یادها مانده‌اند مانند فرانک سوانیرتن و جوزف هیرگسهایمر^{۸۵} نوشت، گرچه هرگز عاری از قید و شرط نیست، بغایت روادارانه و همراه با غمض عین است (← نویسندگان معاصر، مواضع گوناگون). «از اینکه به آلدس [هکسلی] و جویس و لارنس محدود و مقید می‌کنند خسته شده‌ام.» (۹) وولف معتقد بود که رمان جدید امیدی را که به آن بسته شده بود نقش بر آب کرده، و احساس می‌کرد که خودش بیش از پیش تنه‌است و کسی قدر او را نمی‌شناسد، و از حملات کسانی چون ویندم لونیس یا اظهارنظرهای تحقیرآمیز نشریه اسکروتینی^{۸۶} نسبت به خودش و گروه بلومزبری آزرده‌خاطر می‌شد و واکنش نشان می‌داد. (۱۰)

دو مجموعه مقالاتی که او خود ویراست، خواننده معمولی (۱۹۲۵) و دومین مجموعه مقالات خواننده معمولی (۱۹۳۲)، به ترتیب زمان حیات نویسندگان مورد بحث مرتب شده‌اند. در مقاله‌ای با عنوان «دوره‌های داستان‌نویسی» (۱۹۲۹)^{۸۷}، رمان‌نویسان انگلیسی و بیگانه را به نحوی رده‌بندی کرده که گویی همزمان در قفسه‌های کتابش حاضرند. اما این گونه‌شناسی ظاهراً بی‌طرفانه به نوع رمانی می‌انجامد که او خود ترجیح می‌داد و می‌نوشت. نخست با «گویندگان حقیقت» آغاز می‌کند، دوفو و مویاسان و ترالپ^{۸۸}؛ سپس به «رمانتیک‌ها» می‌پردازد، اسکات و استیونسن و بانو ردکلیف^{۸۹}؛ به اختصار از «علاقه‌مندان به آدمهای داستانی و نیز کم‌دی‌نویسان» سخن می‌گوید، مثلاً دیکنز و جین

83. Limbo 84. Elinor Mordaunt; L. P. Jacks; W. E. Norris; Leonard Merrick

85. Frank Swinerton; J. Hergesheimer

۸۶. Scrutiny. نشریه لیوس و گروهش ← فصل هشتم از همین کتاب.

87. «Phases of Fiction»

۸۸. Guy de Maupassant (۱۸۵۰ - ۱۸۹۳)، نویسنده فرانسوی رمان و داستان کوتاه؛ Anthony Trollope (۱۸۱۵ - ۱۸۸۲)، رمان‌نویس انگلیسی که تعریفش از رمان خوب درباره آثار خود او صادق است: «رمان باید تصویر زندگی عامه باشد با مقداری چاشنی فکاهه و احساسات رقت‌انگیز.»

۸۹. Ann Radcliffe (۱۷۶۴ - ۱۸۲۳)، رمان‌نویس انگلیسی که حکایتهای وحشت‌انگیزی که به شیوه گوتیکی (← جلد اول این تاریخ، ص ۴۱۹) نوشت معروف است.

آستن و جرج الیوت؛ «روان‌شناسان»ی مانند هنری جیمز، پروست و داستایفسکی؛ هجایی‌نویسان و تخیلی‌نویسانی نظیر پیکاک و استرن؛ و بالاخره «شاعران»، تالستوی و مردیت و امیلی برونته و ملویل و باز هم پروست. لکن در خاتمه ناگزیر بودن امر تقلید^{۹۰} را اذعان می‌کند. «رمان تنها قالب هنری است [فیلم سینمایی را فراموش می‌کند] که بر آن است تا ما را متقاعد کند که گزارش کامل و حقیقی زندگی یک شخص را عرضه می‌کند.» «لازم است که خواننده... همان احساسی را که در زندگی دارد [در خواندن رمان نیز] داشته باشد.» لکن رمان‌نویس باید عنان همدلی انسانی را در دست داشته باشد. «در واقع نخستین نشانه آنکه نوشته نویسنده‌ای ممتاز را می‌خوانیم احساس این امر است که زمام امور را در دست دارد. حصار میان ما و کتاب بلندتر می‌شود.» «توازن میان قدرت برقراری تماس نزدیک میان ما و زندگی» و «سبک، نحوه ترتیب، ساختمان» را دستاورد عمده رمان‌نویس بزرگی می‌داند که «عصاره» و نیز «صورت ریز اقلام» مربوط به زندگی را به ما می‌دهد (سنگ خارا و رنگین‌کمان، ص ۱۴۱ - ۱۴۵ در مواضع مختلف). در اظهارنظر خویش درباره صنعت داستان‌نویسی (۱۹۲۱) نوشته پرسی لایک^{۹۱}، کتابی که در آن نظریه جیمز درباره رمان به موثقت‌ترین وجه تشریح شده، وولف اذعان می‌کند که رمان‌ها «آگنده از وسوسه‌اند. خود را با این یا آن شخص یکسان می‌پنداریم» و، چنانکه لایک هم گفته بود، «خود کتاب، شکل [هنری] ناپدید می‌شود.» اما وولف به تعبیر «شکل»^{۹۲} علاقه ندارد و آن را، به خطا، برگرفته از هنرهای تصویری می‌داند (گویی افلاطون و ارسطو هرگز یا به عرصه وجود نگذاشته بودند). «شکل» به او مفهوم تصویری و ایستا را القا می‌کند. او به رمان با نگرشی بسیار متجددانه می‌اندیشد و آن را مبتنی بر «نفس فرایند خواندن» می‌داند. «شکل نیست که می‌بینید، بلکه هیجان است که احساس می‌کنید.» اما قبول می‌کند که ورای هیجان چیزی هست که «گرچه ملهم از هیجان است، آن را آرام می‌کند، به آن نظم می‌بخشد، آن را سامانمند می‌سازد.» «برخی هیجانها را در ارتباط درست با یکدیگر قرار می‌دهد.» مآخضی که مایل نیست آن را «شکل» بنامد و «هنر»ش می‌خواند (الحظه و مقالات دیگر، ص ۱۵۷، ۱۵۸ - ۱۵۹).

بسیاری از داوریهایش درباره رمان‌نویسان مبتنی بر پاسخ به این پرسش است که آیا توازن صحیح میان زندگی و هنر برقرار شده یا اینکه یکی بر دیگری غلبه کرده و توازن را بر هم زده است. نقد او بر جنبه‌های رمان^{۹۳} ای. ام. فورستر، با در نظر گرفتن دوستی آنها،

۹۰. mimesis. در این باره - جلد اول این تاریخ، ص ۴۲۸ و نیز imitation، همان، ص ۴۲۰ - ۴۲۳.

91. Percy Lubbock, *Craft of Fiction*

92. «form»

93. *Aspects of the Novel*

تعجب آور و تکذیب آمیز است. از اینکه فورستر در موضوع زبانِ رمان نویس سکوت اختیار کرده گله مند است. فورستر انگاره هایی را که مورد پسند اوست تخطئه می کند؛ به زیبایی با سوء ظن می نگرد. «داستان را انگلی شمرده که از زندگی تغذیه می کند و باید به شکرانه آن به زندگی شبیه باشد یا نبود شود.» در خاتمه، نظر خود را به فورستر محدود نمی کند و می گوید که «اگر منتقد انگلیسی این قدر رام و در حفظ حقوق آنچه زندگی اش می نامد به این اندازه کوشا نباشد، رمان نویس هم بی پا کانه تر عمل می کند. او باید خود را از میز عصرانه ثابت و همیشگی برهاند.... بسا که داستان دچار تزلزل شود؛ طرح و توطئه فروپاشد؛ تباهی به جان آدمهای داستانی بیفتد. خلاصه کلام، رمان اثر هنری از آب درآید» (لحظه و مقالات دیگر، ص ۱۱۰، ۱۱۱، ۱۱۲). خود او به دنبال چنین دستاوردی بود. حتی اگر به قیمتی گزاف باشد. رمان *هوردرز اند*^{۹۴} نوشته فورستر، «با ضبط مطالب فراوان و به وجهی دقیقاً واقعی»، میان رئالیسم و سمبولیسم مرز مانده است. «این تردید کشنده است. زیرا در هر دو شک می کنیم — در واقعی بودن و نمادین بودن» (مرگ شب پره، ص ۱۶۹). این ابهام به نظر وولف به معنای شکست و فاجعه است و او همیشه مصرانه خواهان یکپارچگی و انسجام و رعایت چشم انداز نویسنده است و اعتقاد دارد که فقط «نویسندگان ناوارد دو نوع واقعیت متفاوت را در کتاب واحد وارد می کنند» (خواننده معمولی، ص ۲۳۶). شاید هم با این اظهارات به خودش درباره خطرهای احتمالی موجود در رمان هایش هشدار می دهد.

توازن میان هنر و زندگی یک معیار اوست. دیگری به سنتها و نسخه های ملی مربوط است. ویرجینیا وولف به ویژگی طبقاتی داستان نویسی انگلیسی قرن نوزدهم عمیقاً آگاه بود. همه رمان نویسان مردمان «بالنسبه مرفه طبقه متوسط» بودند. از اندیشه نابودی آتی طبقات استقبال می کند. و متأسف نیست که چنین امری، به احتمال زیاد، «به معنای پایان رمان به شکلی که ما می شناسیم خواهد بود.» آن هم ممکن است مانند نمایشنامه منظوم منسوخ گردد (لحظه و مقالات دیگر، ص ۱۳۲، ۱۵۱). ویرجینیا وولف وجود «خواهرزاده های لردها و عموزاده های ژنرال ها» را در رمان انگلیسی به باد تمسخر می گیرد. «در قیاس با جهلمان درباره طبقات زحمتکش، جهل ما درباره طبقه اشراف هیچ نیست.» در آثار «دیکنز اصیل زاده وجود ندارد، و در آثار توری آدم زحمتکش. جین ایر را "لیدی" خطاب کردن کار سختی است.» ویرجینیا وولف ناچار در پایان «هنر عصری به راستی مردم سالار» علامت سؤال می گذارد و بحثش را به اتمام می رساند (دومین

مجموعه، ص ۱۹۳، ۱۹۶، ۱۹۷).

اما راه چاره‌ای هم برای محدودیتهای رمان انگلیسی توصیه می‌کند، و آن رمان روسی است. وولف از جمله نخستین دلبستگان پرشورِ رمان روسی بود و نه تنها تورگنیف و تالستوی و داستایفسکی و چخوف او را مسحور کردند، که به کلی‌گوییهای شتابزده درباره روح روس‌ها، «مفهوم سراسر جدید رمان»، «موسعتر و بخردانه‌تر و عمیقتر از آن‌ها» نیز دست زد. از جمله می‌پرسد که «آیا از کوره آن صداقتِ نفسگیر»، «آن تکریم خدشه‌ناپذیر حقیقت»، «هیچ رمان انگلیسی جان سالم به در خواهد برد؟» (سنگ خارا و رنگین‌کمان، ص ۴۹، ۵۰، ۴۹). در مقاله معروفش، «نظرگاه روسی»،^{۹۵} هیجانش به حد تب‌آلودگی می‌رسد و کلی‌گوییها غالباً قابل تردید می‌شود. «سادگی، سهولت ظاهری کار، پذیرش این امر که در دنیایی که از فرط شوربختی در حال انفجار است وظیفه اصلی ما درک هم‌دردانمان است» «آن هم نه با ذهنمان — زیرا با ذهن کار آسانی است — بلکه با دلمان» — این است ابری که بر تمام ادبیات روسی سایه افکنده است. «روح را «ویژگی اصلی داستان‌نویسی روسی» خواندن حرفی پیش پا افتاده است و رمان‌های روسی را «فاقد آن تمایز دقیق میان خوب و بد که ما بدان خو کرده‌ایم» دانستن خطاست (خواننده معمولی، ص ۱۷۳، ۱۷۷، ۱۷۸). اختلافی که میان آنابلا در نمایشنامه افسوس که بدکاره است نوشته فرد و آنا کارنینا^{۹۶} می‌بیند قیاس مع‌الفارق است. «دختر انگلیسی سطحی و بی‌ظرافت است، مانند چهره‌ای که بر ورق بازی کشیده‌اند؛ نه عمق دارد و نه وسعت دید و فاقد پیچیدگی است»، حال آنکه، «زن روس گوشت و خون و عصب و خلق و خوست، قلب و مغز و تن و ذهن دارد» (ص ۶۱). رمان انگلیسی و روسی به نظرش «در فاصله‌ای بسار دور» از یکدیگرند، گو آنکه، گهگاه، به انگلیسیان امتیاز «التذاف فطری از بذله‌گویی و کم‌دی و از زیباییهای کره خاکی» را می‌دهد، که به زعم او روس‌ها فاقدند (ص ۱۵۳).

این کلی‌گوییهای هم‌جانبه خوشبختانه در مقالات متعدّدش درباره فردرّد مؤلفان روس تعدیل شده است. تفاوت میان تالستوی و داستایفسکی را متوجه می‌شود و آن را با عبارات برگرفته از تقابل مطرح‌شده از جانب مرژکوفسکی^{۹۷} به ضابطه درمی‌آورد. «زندگی

95. «The Russian Point of View»

۹۶. Annabella در *Tis Pity She's a Whore*، نمایشنامه‌ای از John Ford (۱۵۸۶ - حدود ۱۶۴۰)، نمایشنامه‌نویس انگلیسی؛ Anna Karenina، قهرمان رمانی به همین نام نوشته تالستوی.

۹۷. Dimitri Merezhkovsky (۱۸۶۵ - ۱۹۴۱)، رمان‌نویس و شاعر و منتقد روس. عقاید خویش را درباره تقابل میان جسم و روح در تاریخ بشری در رمان سه‌گانه خود با عنوان کلی مسیح و دجال شرح داده است.

چنان بر تالستوی مستولی است که روح بر داستایفسکی.» واضح است که تورگنیف و تالستوی و چخوف را به داستایفسکی ترجیح می‌دهد. تالستوی را به مقام «بزرگترین همهٔ رمان‌نویسان» (خوانندهٔ عمومی، ص ۱۸۱، ۱۷۹) و «نابغه‌ای طبیعی» برمی‌کشد که «بدینسان، تأثیرش در هنر، حتی در ادبیات از هر نویسندهٔ دیگر آشوبنده‌تر، تکان‌دهنده‌تر، رعدآسا تر است» (یادداشتها، ص ۳۱۹). نقدی بر ترجمهٔ قزاقها نوشت و بصیرت تالستوی را در آن تحسین کرد: «هیچ چیزی از نظر او پنهان نمی‌ماند» (ضمیمهٔ ادبی روزنامهٔ تایمز، اول فوریه ۱۹۱۷). داستایفسکی بیشتر او را گیج و حیرت‌زده می‌کرد. سرانجام اعتراف کرد که پس از خواندن آثار تورگنیف، «که بارها به منظور روشن کردن حقیقت امور غیر اساسی قلم‌فرسایی کرده است»، دیگر نمی‌توان داستایفسکی را بازخواند، زیرا به اعتقاد داستایفسکی «همه چیز مهم و اساسی است» (یادداشتها، ص ۲۰۳). وولف جانب تورگنیف را با «موهبت نادر تقارن و توازنش» می‌گیرد — تورگنیف که کتابهایش «توالی صرف رویدادها» نیست، بلکه «توالی هیجانهاست که از آدمی در مرکز داستان به اطراف پراکنده می‌شود» (بستر مرگ سروان، ص ۵۴)، لابد مانند خانم رامزی در به سوی فانوس دریایی یا خانم دالووی^{۹۸}. ویرجینیا وولف بر ترجمهٔ دوجلدی کانستنس گارنت^{۹۹} از آثار فرعی داستایفسکی نقد نوشت. همیشه‌شوهر را به سبب بصیرتی که به «دنیای زیرزمینی تیره و پرجمعیت بخش خودآگاه ذهن» نشان می‌دهد تحسین می‌کند و می‌گوید «در این دنیا امیال و انگیزه‌ها کورانه در زیر کثافت می‌لولند.» «شهود وازه‌ای است که باید دربارهٔ نبوغ داستایفسکی در بهترین وجه آن به کار بریم.» اما نمی‌داند با همزاد چه کند: «کل ساز و کار حیرت‌انگیزش ظاهراً بی‌ثمر در هوا به گرد خود می‌چرخد.» به نظر او، «با تمام درخشندگی و استادی اعجاب‌انگیزش، شکستی پرزرق و برق است» (ضمیمهٔ ادبی روزنامهٔ تایمز، ۷ ژوئن ۱۹۱۷). قمارباز را نیز دوست نمی‌دارد و آن را «اثر درجه دوم نویسنده‌ای بزرگ» می‌شمارد، و تنها از این لحاظ «ارزش خواندن دارد که بهترین نقد شاهکارهایش را در اختیار خواننده می‌گذارد.» وولف می‌داند که داستایفسکی قمارباز را «با سرعتی تقریباً باورنکردنی» نوشته و معتقد است که «هیجانش به خشونت تبدیل می‌شود، صحنه‌هایش به مرز احساساتی‌بازی می‌رسد، و آدمهای داستانی او دستخوش صرع یا جنون اجتناب‌ناپذیر می‌شوند.» «داستایفسکی، برخلاف تالستوی، فاقد آن هدف محوری است

→ مرزوفسکی مفهوم تقابل را در رساله‌ای انتقادی، تالستوی و داستایفسکی (۱۹۰۱-۱۹۰۲)، نیز به کار برده است و اشارهٔ وولف و ولک نیز به همین کتاب است. دربارهٔ مرزوفسکی - فصل دهم از جلد هفتم این تاریخ.

98. Mrs. Dalloway; To the Lighthouse; Mrs. Ramsey

99. Constance Garnett

که بتواند این جریان را مهار و کل مطلب را روشن کند» (ضمیمه ادبی روزنامه تایمز، ۱۱ اکتبر ۱۹۱۷). در نقدهایی که درباره داستانهای چخوف نوشته، با حساسیت بسیار به تشخیص ویژگیهای آنها می‌پردازد و از پایان‌بندیهای فاقد قطعیت آنها دفاع می‌کند: «اگرچه به ما احساس افسردگی و شاید دودلی می‌دهند، با وجود این به نحوی از انحاء نقطه اتکایی برای ذهن تعبیه می‌کنند — چیزی محکم که بر تفکر و حدس و گمان سایه می‌اندازد» (ضمیمه ادبی روزنامه تایمز، ۱۴ اکتبر ۱۹۱۹).

تقابل روسی-انگلیسی، تقریباً به همان اندازه موضوع مذکر-مؤنث، خاطر او را به خود مشغول کرده بود. در اینجا، بحث از مشرب زن‌مداری او و *اتاقی از آن خود* و درخواستهای مکرری ضرورت ندارد که طی آنها طالب «فراغت و پول و مجال» برای زنان است تا بتوانند دست به نوشتن بزنند. نه فقط به منظور خالی کردن دردهای دل خود در رمان‌هایی که «زباله‌دان احساسات خصوصی» است، بلکه به این منظور نیز که نویسندگانی بشوند قادر به تعریف مفهومی که از ارزشها، حتی در زمینه سیاست و نقد اجتماعی، در ذهن دارند، و سرانجام بتوانند آن‌قدر از خویشتن فاصله بگیرند که موجب «تشجیع روح شاعرانه» در آنها گردد و وادارشان سازد درباره «سرنوشت ما و معنای زندگی» صریح و بی‌پروا سخن بگویند. ویرجینیا وولف عوامل بازدارنده و محدودیت‌هایی را که قانون و سنت در گذشته به نویسندگان زن تحمیل کرده بود عمیقاً درک می‌کرد، لکن از پیامدهایی که آزردهای خاطر و عرض‌اندام کردن برای آنها داشت نیز متأسف بود. «بینش صداقت کامل و، همراه آن، بنیادیترین خصلت خود را در مقام اثر هنری از دست می‌دهد.» اما ویرجینیا وُلف در مورد جنبه زنانگی در ادبیات میان دو شق مردد بود. گاهی خواستار ادبیات زنانه است، گو اینکه درباره وجود ویژگیهای مشترک میان نوشته‌های زنان در دوره‌های گذشته تردید دارد. «چین آستن نمی‌توانست با جرج الیوت هیچ وجه مشترکی داشته باشد؛ جرج الیوت و امیلی برونته نقطه مقابل یکدیگرند.» اما در ضمن گله‌مند است که «مردان جمله را ساخته‌اند. و برای استفاده زنان بیش از حد نامنسجم و ثقیل و خودپسندانه است» (شکایتی که امیدواریم خیلی جدی نباشد) (سنگ خارا و رنگین‌کمان، ص ۸۴، ۸۳، ۸۰، ۷۸، ۸۱). «شارلوت برونته، به رغم استعداد درخشانش در نثرنویسی، با در دست داشتن این سلاح نابهنجار، تلوتلو خورد و نقش بر زمین شد. جرج الیوت با آن فجایعی ناگفتنی مرتکب شد» (*اتاقی*، ص ۸۰). از دوروتی ریچاردسن تجلیل می‌کند: «او جمله‌ای اختراع کرده، یا، اگر اختراع نکرده، آن را پرورانده و در نوشته‌های خویش به کار برده که می‌توان جمله

روان‌شناختی جنس مؤنث‌اش نامید» (نیشن‌اند اتینیم^{۱۰۰}، ۱۹ مه ۱۹۲۳). جای خوشوقتی است که جین آستن و امیلی برونته نخواستند در نوشتن همانند مردان باشند (اتاق، ص ۱۱۲). ویرجینیا وولف از نویسندگان آشکارا و خودآگاهانه مذکر، مانند لارنس و نرمن داگلس^{۱۰۱} و جیمز جویس، بدش می‌آید. در نقد تندی که بر رمان همینگوی، خورشید نیز می‌دمد^{۱۰۲}، نوشت به آدمهای داستانی سطحی و ناپخته و شگردهای متعارف و نیز به قدرت‌نمایی مردانه او معترض است (سنگ خارا و رنگین‌کمان، ص ۹۰-۹۲). لکن در نهایت امر و مغایر با گفته‌های پیشین خود می‌گوید که «نویسنده جنسیت ندارد.» «بزرگترین نویسندگان به هیچ‌وجه بر جنسیت تأکید نمی‌کنند» (خواننده معمولی، ص ۲۰۸؛ سنگ خارا و رنگین‌کمان، ص ۹۰). «هر تأکید آگاهانه‌ای بر جنسیت نویسنده، اعم از آنکه حاکی از غرور باشد یا شرم. آزارنده و غیر ضروری است» (خواننده معمولی، ص ۲۶). وولف گفته کولریج را که «ذهن بزرگ باید دوجنسیتی^{۱۰۳} باشد» تأیید و نقل می‌کند (ضمیمه ادبی روزنامه تایمز، ۷ فوریه ۱۹۱۸). او در کتابهایش، دست‌کم از لحاظ نظری و تخیلی، بر جدایی میان مرد و زن فایق آمده است.

ویرجینیا وولف عمدتاً به رمان و زندگینامه علاقه‌مند بود. علاقه‌اش به شعر، دست‌کم در نقدهای منتشرشده‌اش، محدود و تا حدودی سطحی است. او معتقد است که «از آغاز جهان گفته‌های ارزشمند درباره شعر بسیار اندک بوده» (دومین مجموعه، ص ۲۱۸)، و او نیز خود چیزی به آن اندک نیفزوده است. وجود قافیه او را به تعجب وامی‌دارد و به نظرش «کودکانه و حتی غیر صادقانه» می‌آید، و ضرباهنگ را، «که ضربان دایمی خویش را بر ذهن ادامه می‌دهد،» وجه ممیز بنیادین شعر می‌شمارد. شعر نوین از تماس با زندگی احتراز می‌کند و مجذوب نفس است. شاعران پیشین درباره دیگر مردمان شعر سروده‌اند (مثلاً بایرون در دون‌خوان، یا جرج کُزب) و شاعر عصر جدید را دعوت می‌کند که از خود به درآید — البته «پس از تهیید مقدمات طولانی و مراوده با خویشتن» — درست مانند کاری که شکسپیر کرد هنگامی که «هملت و فالستف و کلئوپاترا او را شتابان به معرفت [به زبان انگلیسی] واداشتند» (مرگ شب‌پره، ص ۲۱۰، ۲۱۲، ۲۱۴، ۲۰۲، ۲۲۳). تعبیرات زمخت و مبتذل در شعرهای اخیر او را از جا به در می‌کند و زشتی شعرها آزرده‌خاطرش

100. *Nation and Athenaeum*۱۰۱. Norman Douglas (۱۸۶۸ - ۱۹۵۲)، رمان و مقاله‌نویس انگلیسی. در رمان باد جنوب (*South Wind*، ۱۹۱۷) به شرح لذات زندگی بی‌بند و بار پرداخته است.102. *The Sun Also Rises*

103. androgynous

می‌کند — «بلبل الیوت برای "گوشهای کثیف چهره" می‌زند» (سنگ خارا و رنگین‌کمان، ص ۱۶) — و غموض شعرها او را به حیرت می‌آورد. به‌ویژه به «ویرانگری» و «بی‌محتوایی» گروه شاعران آکسفورد، و در میان آنها بیش از همه به مک‌نیس^{۱۰۴}. حمله می‌کند (لحظه و مقالات دیگر، ص ۱۴۵، ۱۴۲). اما، به‌رغم فقدان همدلی با شعر عصر جدید، از جمله بیتس و تی. اس. الیوت، سرایندگان شعر روایی مانند چاسر یا الیزابت برت براونینگ را دوست می‌دارد، و می‌کوشد تا منظومه *اورورا لی*^{۱۰۵} براونینگ را از بوتۀ فراموشی درآورد، و دان را، که «هنوز در ما احساس علاقه‌مندی و بیزاری، تحقیر و ستایش، برمی‌انگیزد» تحسین می‌کند (دومین مجموعه، ص ۱۸۲ — ۱۹۲، ۳۰). از کاربرد تمثیل در *ملکه بریان اسپنسر* دفاع می‌کند: «عاطفه را به هیئت آدمی درآورده»، به آن حجم بخشیده و فردیت را از آن زدوده است. «چه کسی می‌گوید که این کمتر طبیعی و واقع‌مدارانه است؟» اما قالب متشکل از بندهای مکرر آن را نمی‌پسندد. «شعر مدتی حالت حرکت به پیش و به پس اسب گهواره‌ای بچه‌ها را پیدا می‌کند.» خواننده در «نگرش مستمری که به اسپنسر تعلق دارد» محدود است (لحظه و مقالات دیگر، ص ۲۸، ۲۹). بارها اشاره می‌کند که رمان و نمایشنامه را ترجیح می‌دهد زیرا نویسنده را ناگزیر می‌کنند که به ذهن دیگران وارد شود.

کمال مطلوبش در نقد نیز همین است. «به نویسنده مطلبی تحمیل نکنید؛ بکوشید تا خود او بشوید. همکار و شریک جرم او باشید.» «در هر جای دیگر ممکن است قوانین و عرفها دست ما را ببندند — [در هنر] هیچ کدام از اینها نیست» (دومین مجموعه، ص ۲۳۵، ۲۳۴). ظاهراً ویرجینیا وولف به سنتی متوسل شده که از لم و هزلت نشأت گرفته و از طریق سنت بُو و پیتر به دوستانش رسیده است. اما در مقاله‌اش درباره هزلت به شخص او و افکارش سخت تاخته است. هزلت را دارای ذهنی دوپاره و ناهمساز می‌داند، برخوردار «از این همه نیرو و ولی شوری چنین اندک نسبت به کاری که در پیش رو دارد.» مقاله‌هایش «خشک‌اند، تصویربرداریهایش پرزرق و برق، و نیروی انحراف‌ناپذیر ضرباهنگشان یکنواخت» است. ذهنش را مسدود می‌داند — «از آن خود اوست و تصمیمش را گرفته است» (دومین مجموعه، ص ۱۶۰، ۱۶۲، ۱۶۳) — و با ملایمت ولی پیگیرانه گرایشهای

۱۰۴. Louis MacNeice (۱۹۰۷-۱۹۶۳)، شاعر انگلیسی.

۱۰۵. Elizabeth Barrett Browning (۱۸۰۶-۱۸۶۱)، شاعر انگلیسی و همسر رابرت براونینگ، شاعر معروف. منظومه *Aurora Leigh* داستان دختری یتیمی است که بر اثر کوشش موفق می‌شود از راه نویسندگی وسایل معیشت خود را تأمین کند؛ به عشق رمانی لی، یکی از بنی اعمامش، گرفتار می‌شود و سرانجام با او ازدواج می‌کند.

اخلاقی و سیاسی مکالی و متیو آرنولد و «صراحت افراط‌آمیز» پدر خودش را رد می‌کند. اصل مقبول خود او این است که «مقاله باید لذت‌بخش باشد.» «حتی یک امر واقع هم خودنمایی نکند و یک حکم جزمی سطح بافت کلام را ندرد.» «باید از ملال و بی‌روحي و رسوبات مطالب بی‌ربط پاک و میرا باشد.» اما تجلیل از آرمان لذت بخشیدن به خواننده با فراهم کردن سطح صیقلی بی‌طرفانه، بی‌تردید، با روال نویسندگی خود او سازگار نیست. در همین نقد، با عباراتی که از لحاظ شدت لحن در نوشته‌هایش معمول نیست، به مقاله‌نویسان مبادی آداب زمان خود می‌تازد. «رؤیت شخصیت‌های مبتذل که در رسانه‌ها جاوید چاپ می‌پوسند برایمان تهوع‌آور است.» ولف خواستار «استخوان‌بندی محکم» و «دلبستگی پرشور به موضوع» و حتی «اعتقاد راسخ و لجوجانه» است (خواننده معمولی، ص ۲۱۹، ۲۱۱، ۲۱۲، ۲۱۶، ۲۲۰). نقد کولریچ را «معنوی‌ترین [نقد] در زبان [انگلیسی]» وصف می‌کند و یادداشتهای او را درباره شکسپیر «تنها نقدی» می‌شمارد که «می‌توان آن را خواند در حالی که صدای نمایشنامه هنوز در گوشمان طنین‌اندازست.» قدرت کولریچ در این است که «به جای تحمیل کردن چیزی از بیرون [متن]، به نظر می‌رسد از چیزی سخن می‌گوید که از پیش در آن وجود داشته است» (ضمیمه ادبی روزنامه تایمز، ۷ فوریه ۱۹۱۸). در بررسی کتاب نقد خلّاق اسپینگارد^{۱۰۶}، مفهوم نقدی را که «به همت سنت‌پو و دیگران» پایه‌گذاری شده تأیید می‌کند. «می‌کشیم به‌ذهن نویسنده نفوذ کنیم و هراتر هنری را فی‌نفسه بررسی کنیم و ببینیم نویسنده تا چه حد در نیل به هدفش موفق شده است.» اینها همگی تکرار نظرهای آشنای گوته است. ولف در خاتمه به این نتیجه می‌رسد که نقد آفرینش هنر نیست، «تفسیر» آن است (ضمیمه ادبی روزنامه تایمز، ۷ ژوئن ۱۹۱۷). اگرچه ویرجینیا وولف در ایجاد نظریه ادبیات یا حتی رمان سهم مهمی نداشته. با این حال در ایفای نقش منتقد موفق بوده است: ویژگیهای بسیاری از رمان‌نویسان عمده را برشمرده و، با آمیختن توصیف و قوه تشخیص، به‌داوری دستاوردهای آنها پرداخته، زیرا می‌دانسته که داوری مولود توصیف و تفسیر است. گهگاه ممکن است خودسرانه یا بلهوسانه عمل کند، اما در بهترین مقالاتش به چیزی دست می‌یابد که خود معتقد بود هزلت به آن رسیده است. «او [هزلت] خصیصه ویژه مؤلف مورد بحث را مشخص می‌سازد و آن را قاطعانه مطرح می‌کند» (دومین مجموعه، ص ۱۶۵).

ای. ام. فورستر (۱۸۷۹ - ۱۹۷۰)

در پیروی از نظرگاه زیباشناختی، ای. ام. فورستر حتی از دیگر اعضای گروه بلومزبری افراطیتر است. یکی از خطابه‌های متأخر خود را چنین آغاز می‌کند: «من به نظریه هنر برای هنر معتقدم.» سپس به بسط موضوع می‌پردازد و می‌گوید که «اثر هنری — هر چیز دیگری که هست — موجودی خودایستاست، با حیاتی خاص خود که آفریننده‌اش به آن بخشیده است. از نظم درونی برخوردار است، و می‌تواند قالبی برونی داشته باشد» (دو هورا برای مردم‌سالاری [پس از این: مردم‌سالاری]^۱، ص ۹۶). در این خطابه گفته پیشین خود را تکرار می‌کند: «شعر به چیزی جز خود اشاره نمی‌کند.» منظومه دریانورد کهنسال^۲ کولریج را به عنوان مثال می‌آورد و می‌گوید که در شعر «ما به جهانی وارد می‌شویم که تنها به قوانین خود پایبند است، مؤید خویش است، انسجام درونی دارد، و حاوی معیار تازه‌ای برای حقیقت است» (ص ۸۹). سامانندی هنر و هماهنگی درونی آن را صریحاً در برابر آشفتگی اجتماع قرار می‌دهد. «آتن باستان افتضاح به بار آورد — لکن نمایشنامه آنتیگون^۳ پابرجاست. رم دوران رنسانس افتضاح به بار آورد — اما نقاشیهای سقف نمازخانه سستین^۴ انجام یافت. جیمز اول افتضاح به بار آورد — اما نمایشنامه مکبث را بتگرید. لوئی چهاردهم — اما فدر^۵ را ببینید» (ص ۹۹ - ۱۰۰). پس وظیفه نقد آن است که به بررسی «شعر، فی‌نفسه، در مقام وجودی مستقل» بپردازد، و «درباره زندگی آن هرآنچه می‌تواند به ما بگوید. هدف دوم فرعی است: رابطه شعر با بقیه دنیا»، اوضاع اجتماعی، زندگینامه مؤلف، و جز آن، اموری که نقد را به سوی روان‌شناسی یا تاریخ منحرف می‌کنند. چنین نقدی ممکن است با موضوع شعر ارتباط داشته باشد اما «نه با اثر هنری» (مردم‌سالاری، ص ۱۲۳). در اینجا تمایزی جالب توجه صورت گرفته (یادآور مکتب

1. *Two Cheers for Democracy*

2. *The Ancient Mariner*

۳. *Antigone*، نوشته سوفوکل.

۴. *Sistine Chapel*. «نمازخانه‌ی اختصاصی پاپا در واتیکان، که به فرمان پاپ سیکستوس IV ساخته شد (۱۴۷۳).... شهرت جهانی آن بسبب تزیینات و نقاشیهای داخل آنست.... بر دو دیوار... و سقف نمازخانه، شاهکارهای خارق‌العاده‌ی میکلاژ منقوش است. موضوع نقشا همه از تورات گرفته شده، و حاوی مراحل مختلف خلقت عالم و آدم، و سوسه‌ی شیطان و رانده شدن انسان، بوح و طوفان نوح، پیروزی داود بر جلعاد، و بسیاری از صحنه‌های دیگر تورات است.» *دائرةالمعارف فارسی*. به سرپرستی غلامحسین مصاحب، تهران، مؤسسه انتشارات فرانکلین، ۱۳۴۵.

۵. *Phèdre*، نمایشنامه‌ای نوشته ژان راسین.

پدیدارشناسی^۶، موضوعی که مشکل بتوان گفت فورستر از آن آگاهی داشته). تمایز میان موضوع هنر و اثر هنری که موضوع هنری به صورتی در آن جا گرفته است.

تأکید بر اثر هنری خودایستا فورستر را به رد کردن تاریخیت^۷ هنر می‌رساند، امری که می‌توانست از آن اجتناب کند. طی تصویری معروف در ابتدای جنبه‌های رمان (۱۹۲۷)، خواننده را دعوت می‌کند که رمان‌نویسان انگلیسی را چنین در ذهن خود تصوّر کند که «همگی در اتاقی نشسته‌اند – اتاقی مدور، چیزی شبیه قرائت‌خانه موزه بریتانیایی – و همزمان به نوشتن رمان‌های خویش مشغول‌اند» (جنبه‌های رمان، ص ۱۲)، آنگاه تصویر را بسط می‌دهد تا این معنا را مستفاد کند که، «در طول تاریخ، نویسندگان هنگام نوشتن، کم و بیش، این‌گونه احساس می‌کرده‌اند،» زیرا طبیعت انسان تغییر نمی‌کند. شعار «تاریخ پیش می‌رود، هنر تغییر نمی‌کند» تا حدودی صحت دارد (ص ۲۳؛ ص ۱۵۷ – ۱۵۸). پس، دست‌کم در چارچوب اهداف کتاب جنبه‌های رمان، فورستر «رده‌بندی بر مبنای زمان» را کنار می‌گذارد و با «مرتبط کردن کتاب به تاریخ زمانه‌اش، با رویدادهای زندگی مؤلفش، یا با رویدادهای [تاریخی] که در آن وصف شده، و از همه مهتمتر با هر نوع گرایش» مخالف است. فورستر مفهوم ثبات را چنین اغراق‌آمیز مؤکد می‌کند که «در قیاس با طول زندگی نژاد ما، چهارصد سال چیزی نیست، و مجال بروز تغییر مشهود برایش متصور نیست» (ص ۱۵، ۱۷، ۲۴). او به خواسته‌ی تی. اس. الیوت استناد می‌کند که منتقد باید به ادبیات به صورت چیزی که «زمان آن را تبرک کرده ننگرد، بلکه آن را ورای زمان ببیند،» (۱) و آنگاه زندگی در زمان را «آشکارا نازلتر و دون زندگی ارزشها» قلمداد می‌کند و نقش سیر وقایع را در رمان به حداقل می‌رساند و، اگرچه معتقد است که کارهای تجربی گرتروود استاین^۸ با شکست مواجه شده، منظور او را، که کوشیده است زمان را در اثر داستانی زایل کند، متوجه می‌شود (ص ۴۱ – ۴۲). خصوصیت با زمان باعث افزایش ارزش مکان در رمان می‌شود – نه آن شکل حجمی که بعداً جوزف فرانک^۹ در آثار فلوربر یا جویس تشخیص داده، بلکه مکان به معنای جغرافیایی آن. فورستر می‌گوید که «ولینمعت جنگ و صلح مکان است، زمان نیست.» پایان رمان تالستوی، به رغم «تلاشی نسبی» نیکولای و ناتاشا، از آن رو نومیدکننده نیست که رمان «هم در بُعد مکانی و هم در بُعد زمانی گسترش یافته، و احساس مکان چنان روح‌بخش است و تأثیری مانند تأثیر موسیقی از خود بر جای

6. phenomenology

7. historicity

۸. Gertrude Stein (۱۸۷۴ – ۱۹۴۶)، شاعر و رمان‌نویس و منتقد امریکایی.

۹. spatial form، تعبیری از جوزف فرانک (Joseph Frank). درباره این تعبیر – توضیحات مترجم در پایان کتاب.

می‌گذارد که ما را به وحشت می‌اندازد» (ص ۳۹). اما این خیال محض است: نیکولای و ناتاشا رمان را به پایان نمی‌رسانند. پایان‌بخش آن نیکولنکاست که به پیر و پدر خویش آندری می‌اندیشد، و «مشتاقانه منتظر اشتغال به کاری است که حتی او را هم خرسند کند.» در اینجا هدف فورستر رد کردن نظر پرسی لایک است که در کتاب *صناعت داستان‌نویسی* خویش (۱۹۲۱) «جوانی و پیری، جزر و مدّ همواره تکرارشونده» را درونمایه رمان تالستوی شمرده است (ص ۳۱). اما تمسک به «وسعت بی‌کران روسیه» از لحاظ انتقادی همان‌قدر نامربوط است که تخطئه کردن حکایت *زنان کهنسال* آرنولد بنت به جرم نشان دادن آثار گذشت زمان بر دو خواهر (ص ۴۰، ۳۹).

فورستر، با نگرشی چنین غیرتاریخی به رمان، جنبه‌های عمده آن را تحلیل می‌کند. داستان، آدمهای داستانی، طرح و توطئه، وهم، پیش‌گویی، انگاره، و ضربه‌انگ ۱۰ مقولات مورد بحث اوست، و تحلیل لایه‌های رمان را با کوششی در زمینه سنخ‌شناسی ۱۱ رمان به وجهی نامنسجم درهم می‌آمیزد. فورستر به تعریف بی‌ارزشی از رمان — «هر اثر داستانی منثور که حاوی بیش از ۵۰,۰۰۰ کلمه باشد» — قانع است و بدین ترتیب موضوع داستان کوتاه و «نول» ۱۲ را نادیده می‌گیرد، و به تأثیر بیگانگان بر رمان انگلیسی نیز وقعی نمی‌گذارد (جنبه‌های رمان، ص ۹، ۱۰). چون نقش سیر وقایع را به حداقل می‌رساند و طرح و توطئه را صرفاً داستانی می‌داند که در آن «علیت مؤکد شده» (ص ۸۲)، لاجرم باید بیشترین مقدار توجه را به آدمهای داستانی معطوف کند. در بهترین صفحات کتاب به این نکته پرداخته که، «اگر رمان‌نویس بخواهد، خوانندگان خواهند توانست آدمهای داستانی را کاملاً درک کنند. آنها، حتی اگر ناقص یا غیر واقعی باشند، راز سر به مهر نیستند.» از همین روست که «رمان، حتی اگر موضوع آن مردمان شیر هم باشد، موجب تسلای خاطر ماست؛ نژاد بشری قابل فهم‌تر و در نتیجه رام‌تری را القا می‌کند، و پندار بصیرت و قدرت به ما می‌بخشد» (ص ۴۶، ۶۲) فورستر گله می‌کند که از واقعیات عمده زندگی بشر — تولد، غذا، خواب، عشق، و مرگ — آدمی نمی‌تواند تولد و مرگ را مستقیماً تجربه کند و از این رو قادر به توصیف آنها نیست و به غذا و خواب هم که در رمان نمی‌توان چندان شاخ و برگ داد. بدین جهت، عشق اهمیت بسیار می‌یابد، اهمیتی بیش از حد. اما فورستر این مقوله را رها می‌کند و به تمایز میان آدمهای داستانی «ساده» و «جامع» ۱۳ می‌پردازد: «ساده» به معنای سنخهای قالبی «طبایع» ۱۴ مانند خانم میکابر و کیلب بالدرستون (در

10. story; people; plot; fantasy; prophecy; pattern; rhythm

11. typology

12. novella

13. «flat»; «round»

14. «humours»

عروس لیرمور؛ «جامع» به معنای آدمهای داستانی مانند یکی شارپ^{۱۵} که می‌تواند ما را «به وجهی قانع‌کننده به شگفتی بیندازند» (ص ۷۵). پیش از این نیز اقدامات مشابهی صورت گرفته بود. نظر آلدس هکسلی در مقاله‌ای درباره‌ی چاسر (۱۹۲۳) از همه به فورستر نزدیکتر است که می‌گوید: آدمهای داستانی آنا تول فرانس، «گویی، ساده [سطح] اند، سه‌بعدی نیستند»، حال آنکه، «جزیی‌ترین طرحهایی که [چاسر] از آدمهای داستانی ترسیم می‌کند همیشه استوار و سه‌بعدی است.» (۲) اما تعریف «ساده» در برابر «جامع» فورستر، بحق، به صورت ضابطه‌ای موفق استقرار یافته است.

فورستر دیدگاه^{۱۶} را حایز اهمیت ثانوی می‌داند، و، سنجیده، پافشاری لایک را در مورد نظریه‌ی جیمز در این باره رد می‌کند. استدلال او از این قرار است که مثلاً رمان خانه غمبار^{۱۷}، اگرچه «از لحاظ منطقی بسیار متشت است»، در عین حال موفق از آب درآمد، حال آنکه سکه‌سازی^{۱۸} آن قدر خودآگاهانه نوشته شده که فقط «جالب توجه» است. رمان‌نویس «قادر است دامنه‌ی دریافت را گسترش دهد یا محدود کند (دیدگاه متغیر^{۱۹} نیز از نشانه‌های همین امر است)»؛ «معرفت متناوب حق» اوست (جنبه‌های رمان، ص ۷۷، ۷۸). قانونی وجود ندارد که او را به حفظ دیدگاه ثابت موظف کند. اما فورستر، گرچه به اکراه، حکم جیمز را دایر بر «خروج نویسنده از اثر هنری» تأیید می‌کند. نویسنده نباید «خواننده را محرم راز آدمهای داستانی خود کند.» فیلدینگ و تکرر با «وراجیه‌های نوشخانه و اتاق نشیمن» به رمان‌های خود آسیب زده‌اند، اما اظهارنظرهایی «درباره‌ی جریان زندگی» (مانند آنچه در رمان‌های هاردی و کانرد می‌بینیم) مجاز است (ص ۷۸ - ۷۹). آنچه ممکن است این تمایز را موجه سازد معیار وهم^{۲۰} است. لکن معلوم نیست چرا نویسنده می‌تواند درباره‌ی زندگی به طور کلی صحبت کند ولی نباید درباره‌ی آدمهای داستانی خویش اظهارنظر کند.

فورستر نتوانسته است بحث را به جنبه‌ی رمان در مقام ساختار محدود کند. عجیب اینکه حتی درباره‌ی اصل بنیادینی چون زبان داستان و واژه‌هایش سکوت اختیار کرده است. در عوض، در سنخ‌شناسی رمان کوششی کرده است. کتابهای ناهمگونی مانند تریسترام

۱۵. Mrs. Micawber، در داستان دیوید کاپرفیلد (۱۸۵۰)، نوشته دیکنز؛ Caleb Balderstone، در *The Bride of Lammermoor* (۱۸۱۹)، نوشته والتر اسکات؛ Becky Sharp، قهرمان داستان بازار خودفروشی (۱۸۴۷ - ۱۸۴۸)، نوشته تکرر.

16. point of view

۱۷. *Bleak House* (۱۸۵۲)، نوشته دیکنز.

۱۸. *Les Faux-Monnayeurs* (۱۹۲۶)، نوشته André Gide (۱۸۶۹ - ۱۹۵۱)، رمان‌نویس فرانسوی.

19 shifting viewpoint

20. illusion

شندی و زلیخا دابسنی بیربام^{۲۱} را زیر عنوان «خیالی»^{۲۲} آورده و زیر عنوان «پیش‌گویی»^{۲۳} دربارهٔ داستایفسکی، دی. ایچ. لارنس، «تنها رمان‌نویس پیش‌گویی که امروزه به نوشتن اشتغال دارد» (جنبه‌های رمان، ص ۱۳۲)، موبی دیک و بلندبهای بادگیر چیزهایی گفته است. معلوم نیست گفتهٔ زیر چه اندازه صحت داشته باشد: «هیچ کتاب بزرگ دیگری بیش از بلندبهای بادگیر از گزاره‌های گلّی بهشت و دوزخ منفصل نیست» (ص ۱۳۵). در خاتمه، فورستر به‌سبب جنبه‌ای از ترکیب‌بندی^{۲۴}، یعنی انگاره و ضرباهنگ، می‌پردازد، و دربارهٔ جابه‌جایی استرتر و چّد در رمان سفیران^{۲۵} و نیز ضرباهنگی که در سراسر مجموعهٔ عظیم و در ظاهر مغشوش و از هم گسستهٔ پروست جاری است، اظهارنظر می‌کند.

کتاب جنبه‌های رمان، در نهایت امر، دون انتظار است، گو اینکه برخی از اظهارنظرهای او — سختگیری دربارهٔ مردیت، تحقیر جویس (یولیسیز «تلاش لجوجانه‌ای برای لجن‌مال کردن جهان هستی») — از این لحاظ که ذوق خود او و موضعش را در تاریخ رمان انگلیسی روشن می‌کند جالب توجه است (جنبه‌های رمان، ص ۱۱۳). این اظهارنظرها را می‌توان با رجوع به مقالات دیگر او تکمیل کرد: مثلاً، تجلیل از جین آستن، «نویسندهٔ محبوب» او، بی‌اعتنایی به والتر اسکات، که «درک دوام شهرت او» برایش مشکل است، ستایش بی‌حد از تالستوی («هیچ رمان‌نویس انگلیسی به عظمت تالستوی نیست»)، و تحسین پروست، که معتقد است در جستجوی زمان از دست‌رفته^{۲۶} آتش احتمالاً پس از جنگ و صلح دومین رمان بزرگ دنیاست (خرمن اینجر^{۲۷}، ص ۱۶۲؛ جنبه‌های رمان، ص ۳۱، ۱۱؛ مردم‌سالاری، ص ۲۲۶).

علاقهٔ شخصی فورستر به ویرجینیا وُلف، منعکس در مقاله‌ای دربارهٔ رمان‌های متقدم او (۱۹۲۵) و خطابه‌ای در بزرگداشت یادش (۱۹۴۱)، حاکی از درک و قدردانی از نوآوریهای او نیز هست. فورستر معتقد است که وُلف (به استثنای جویس) تنها نویسنده‌ای است که کوشیده است شکل رمان انگلیسی را، که از زمان فیلدینگ تا بنت ثباتی نظرگیر داشته، تغییر دهد (خرمن اینجر، ص ۱۲۸). باوجود این، از کاستیهای وُلف هم آگاه است.

۲۱. Zuleika Dobson (۱۹۱۱)، رمان هجایی نوشتهٔ Max Beerbohm (۱۸۷۲ - ۱۹۵۶)، کاریکاتوریست و نویسندهٔ هجایی انگلیسی.

22. «fantasy»

23. «prophesy»

24. composition

۲۵. Chad و Strether در *Ambassadors* (۱۹۰۳)، نوشتهٔ هنری جیمز.

۲۶. *A la recherche du temps perdu* (۱۹۱۳ - ۱۹۲۷)، رمان عظیم پروست در هفت مجلد.

27. *Abinger Harvest*

با نظر رایج دربارهٔ ناتوانی او در ترسیم آدمهای زنده موافق است. اندکی نظرش را تعدیل می‌کند و می‌گوید: «احساس می‌کنم که زنده‌اند، ولی نه بی‌وقفه» (ص ۱۴۴، ۱۴۹)، یا، به عبارتی دیگر، وولف می‌تواند «بر روی صفحه» به آدمهای داستانش جان بخشد، اما نه «زندگی جاودان»، نظیر مورد آدمی داستانی «که بعداً مستقل [از رمانی که در آن آمده] به یاد می‌آید، چنانکه، مثلاً، اما را به یاد می‌آوریم، یا دوروتا گسوبن را، یا سوفیا و کنستانس^{۲۸} را در حکایت زنان کهنسال» (ص ۱۲۷). با این حال، با نظر وولف در رد سنت طبیعت‌مداری موافق است و سینکلر لوئیس را مسخره می‌کند. گفتهٔ قهرمان زن خیابان اصلی شهر^{۲۹} را نقل می‌کند که «چندتا عکس آوردم ببینی، و آن را «مشغله‌ای خاص جوانان» توصیف و رد می‌کند (مردم‌سالاری، ص ۳۵۷).

نهایتاً به این نتیجه می‌رسیم که فورستر، با وجود هواداری صریح از نظریهٔ «هنر برای هنر»، معیارهای واقع‌مداری را در ادبیات و رمان‌های خویش به کار می‌برد. در کار رمان‌نویسی نمی‌تواند از آنها اجتناب کند. او، با تأسف، نتیجه می‌گیرد که «ظرفیت بسط رمان به اندازهٔ نمایشنامه نیست؛ جنبهٔ انسانی رمان یا عوامانه بودن مصالح آن (هر یک از این دو تعبیر را که می‌پسندید اختیار کنید) سد راه آن است» (جنبه‌های رمان، ص ۱۵۰). در دفاع از ویرجینیا وولف می‌گوید: «او شاعر است، شاعری که مایل است نوشته‌اش هرچه بیشتر به رمان نزدیک باشد» یا اینکه «او نوشتن را دوست می‌داشت، دریافت صورتهای حسی — دیدنیها، شنیدنیها، چشیدنیها — و عبور آنها را از ذهنش دوست می‌داشت»، ترکیب کردن و به نظم درآوردن آنها را دوست می‌داشت. اما در عین حال معتقد است که نتوانسته است به دام نیفتد، به «کاخ هنر». آن ورطهٔ بی‌انتهای ملال... گودال به واقع دهشتناکی که زیباپرست غافل ممکن است در آن سرنگون شود و اثری از آثارش برجا نماند». اما، با همهٔ اینها، وولف توانست به نحوی از «افتادن در گودال پرهیز کند» زیرا نوشتن مایهٔ سرگرمیش بود، زیرا «ادبیات هم چرخ و فلکش بود و هم موضوع مطالعهٔ جدی»، دفاعی سست و ضعیف که نقصان اصلی نقد فورستر را هویدا می‌کند، و آن امتناع از اندیشیدن به فرایند آفرینش و جایگاه اثر هنری و کارکرد آن است (مردم‌سالاری، ص ۲۵۸، ۲۵۰، ۲۵۱، ۲۵۲).

فورستر هوادار مشرب اصالت تجربه است و از این رو نظریه و نقد را تخطئه می‌کند.

۲۸. Emma، قهرمان رمانی به همین نام نوشتهٔ جین آستن؛ Dorothea Casauban، در رمان *میدل مارچ*، نوشتهٔ جرج الیوت؛ Sophia و Constance.

۲۹. Sinclair Lewis (۱۸۸۵-۱۹۵۱)، رمان‌نویس آمریکایی؛ در ۱۹۳۰ جایزهٔ نوبل در ادبیات به او داده شد. *Main Street* (۱۹۲۰) معروفترین رمان اوست.

نظریه‌های زیباشناختی «تختخوابهای پروکروستس»^{۳۰} اند. فورستر از باب مثال تنها به نقل موضوعهای مهجوری چون درگیریهای تاسو و گرنی با مقامات حکومت و مشکلات سیاسی کاملاً متفاوت شاستاکویچ^{۳۱} می‌پردازد. نقد در نظر فورستر نقشی عملی دارد و آن «تشریح همراه با حساسیت اثر هنری خاص» است، اما این گفته نیز دقیقاً گویای منظور او نیست، زیرا «ابزار چیزی نیست، نمونه همه چیزست». بدون نمونه، یعنی اثر هنری نامشخص^{۳۲}، «آموزش از طریق وضوح و دقت» راه به‌جایی نخواهد برد. حتی خیالیافیه‌ای به‌شدت احساساتی والت ویتمن در مورد بت‌هون برایش ارزشمند است (مردم‌سالاری، ص ۱۱۶، ۱۱۷). غایت نقد را دایر بر شراکت در کار آفرینش «گستاخانه» می‌خواند و رد می‌کند. «این داعیه نقد که ما را به قلب هنرها رهنمون می‌شود مردود است» (ص ۱۲۴، ۱۲۷). نقد، مگر در امور ناچیز، هیچ مشکل نویسنده را حل نمی‌کند. «شکاف میان حالت‌های آفرینندگی و انتقادی» (ص ۱۲۹) پرشدنی نیست، زیرا فورستر، با اینکه هنرمندی خودآگاه است، آفرینش را نهایتاً امری ناخودآگاه می‌داند. چندین بار به‌تصویر هنرمند اشاره کرده است که «دلوی را به‌درون ضمیر ناخودآگاه می‌فرستد» (ص ۱۲۱، ۹۱). و چنین استدلال کرده که اثر هنری باعث شگفتی آفریننده نیز می‌شود. به‌شعر «قویلای قآن» و به‌گفته کلودل^{۳۳} که «Et l'ayant dite, je sais ce que j'ai dit»^{۳۴} استفاده می‌کند و آنها را تأییدی بر نظر خویش می‌شمارد که حالت انتقادی از آفرینندگی «فاصله بسیار» دارد (ص ۱۲۲، ۱۲۳). فورستر اشاره به‌عشق و محبت را معیار نقد به‌حساب می‌آورد و همین برای جلب رضایت او کافی است یا، با استفاده از تصویری ناپخته، اظهار می‌دارد که «رمان‌نویس بایستی ما را» مانند دیکنز «به‌نشاط آورد» (جنبه‌های رمان، ص ۲۶، ۷۶، ۷۷). اینها نشانه شکست نقد خود اوست. برخلاف عمق بیشتر و بینش دقیق‌تر ویرجینیا وولف یا لیتن استریچی، فورستر، دست‌کم در نقد خویش، در سنت واقع‌مداری انتقادی محصور باقی می‌ماند.

۳۰. Procrustes. در افسانه‌های یونانی، راهزنی که هر غریبی به‌چنگش می‌افتاد او را بر تختی می‌خوابانید؛ اگر قدش از تخت بلندتر بود، پایش را می‌برد و اگر کوتاه بود، آن‌قدر پاها را می‌کشید تا قد او به اندازه تخت بشود.
 ۳۱. Torquato Tasso (۱۵۴۴-۱۵۹۵)، شاعر ایتالیایی و سراینده حماسه اورشلیم آزاده شده (Genusalemme Liberata، ۱۵۸۱)؛ Pierre Corneille (۱۶۰۶-۱۶۸۴)، نمایشنامه‌نویس فرانسوی، لوسید (Le Cid، ۱۶۳۷) معروف‌ترین اثر اوست؛ Dmitri Dmitrievitch Shostakovich (۱۹۰۶-۱۹۷۵)، آهنگساز روس. نظام استالینی بعضی از آثار او را متأثر از «انحطاط مغرب‌زمین» شمرد و محکوم کرد.

32. indistinct

۳۲. Paul Claudel (۱۸۶۸-۱۹۵۵)، نمایشنامه‌نویس و شاعر فرانسوی. دربارهٔ او - فصل پنجم از جلد هشتم این تاریخ. ۳۴. «پس از گفتن، آنچه را گفته‌ام می‌دانم».

دزمند مکاریتی (۱۸۷۸ - ۱۹۵۲)

دزمند مکاریتی را می‌توان محافظه‌کارترین منتقد این گروه شمرد. مفهوم نقد نزد او در واقع آرنولدی است: نقد «باید عمدتاً "نقد زندگی"... گفتاری درباره سرشت انسانی و درباره خیر و شر باشد» (نقد، ص ۱۵۲)^۱، زیرا از نویسنده (لابد رمان‌نویس یا نمایشنامه‌نویس) انتظار می‌رود که «آرمانی منسجم و معقول [از زندگی] بیافریند یا القا کند». مکاریتی متذکر می‌شود، و به نظر من حق با اوست، که حجم نوشته‌های انتقادی گوته و کولریچ و سنت بُو و بودلر و آرنولد در این زمینه ما را به شگفتی خواهد انداخت (ص ۱۹، ۲۸۶؛ ۱۵۲). معیار نقد جرج سانتایانا نیز، که مکاریتی «بزرگترین منتقد زنده» اش می‌داند، همین است. (ص ۱۸). در دیباچه کتاب نقد (۱۹۳۲)، بلندپروازانه‌ترین مجموعه مقالات خود، به بیان کمال مطلوب خویش می‌پردازد و، در واقع، نظر سنت بُو را تکرار می‌کند: منتقد «مخلوقی است فاقد وطن معنوی» و «شرفش حکم می‌کند که هرگز در صدد کسب آن نباشد»، و «نخستین وظیفه‌اش این است که بگذارد مجذوب بینش نویسنده گردد». آنچه حایز کمال اهمیت است همدلی و قدرت «منتقد هنگام تشریح ادبیات زمان گذشته، و قرار دادن خواننده در منظری است که معاصران از آن منظر بدان ادبیات می‌نگریستند، و در عین حال، البته، داوری آن از دیدگاه خود منتقد؛ و، در مورد ادبیات معاصر، نشان دادن مناسباتش با دنیای امروز». مکاریتی، همانند اینکن^۲، به استقبال یکی از علایق نیرومند عصر جدید می‌رود و معتقد است که «روانشناسی خواننده کتاب تقریباً همان‌قدر موضوع کار [منتقد] است که خود کتاب». گو اینکه در عمل چندان چیزی در این باره نمی‌گوید (هفت، نه). گاهی کار منتقد را ساده‌تر می‌داند: «محدود به مقایسه و تحلیل و داوری نیست؛ [منتقد] می‌تواند صرفاً احساس خود را به ما منتقل کند.» در چنین مواقعی، از لی هانت^۳ و سوئینرن تجلیل می‌کند که، در مقام منتقد، «درخشانترین محک تحسین وجدآمیزند» (انسانیات^۴، ص ۱۷۵). در میان منتقدان، لزلی استیون را از لحاظ زیباشناسی از همه کمتر می‌داند و معتقد است که او «در انتقال همچانهایی که خود از ادبیات کسب کرده ناتوان است؛ او تقریباً هرگز

1. Criticism

۲. Emile Hennequin (۱۸۵۹ - ۱۸۸۸)، منتقد فرانسوی. درباره او - بخش اول از جلد چهارم این تاریخ، ص ۱۲۷ - ۱۲۳.

۳. Leigh Hunt (۱۷۸۴ - ۱۸۵۹)، شاعر و روزنامه‌نگار انگلیسی.

4. Humanities

در ثبت غلیان احساسات خویش کوشا نبوده است» (نزلی استیون^۵ [۱۹۳۷]). بر مبنای چنین نقدی، به نظر می‌رسد که مک‌کارتی هوادار «ارزیابی ذوقی» و «نقد انطباعی»^۶ باشد. اما در بیشتر نوشته‌هایش در مقام معلم اخلاق نمایان می‌شود و داورهایش بر اساس آرمان نگرش معقول ولی تا حدودی تیره و نومیدانه به زندگی است.

مکارتی از جمله نخستین ستایشگران پروست در انگلستان است. جاذبه پروست را معلول امیدی می‌داند که برانگیخته است حاکی از اینکه «احساس زیباشناختی، سرانجام، ممکن است جای خالی احساس دینی را پر کند.» ولی مکارتی در ضمن اذعان می‌کند که «احتمالاً امیدی بیهوده» است. کتابهای پروست را تحسین می‌کند و در عین حال نوشته‌اش را با بدگمانی نسبت به شخص او به پایان می‌برد. «در مقام یک انسان، چقدر جای تعاس با انبوه موجبات رایج رضامندی از زندگی، و استمرار نیک‌طینتی بنیادین، در او خالی است» (نقد، ص ۱۹۸، ۲۰۹). این معیار عقل سلیم موجب می‌شود که مکارتی «غموض را نقص ادبی»، امر رازآمیز را «تقریباً همیشه متظاهر و بی‌صداقت»، و مذهب کاتولیک‌های رم را «پیمان‌نامه تسلیم» توصیف و آنها را رد کند (ص ۱۴۱). نظر مکارتی نسبت به بیشتر فلسفه‌های خردستیز و کارهای تجربی متجددان نامساعد است. دی. ایچ. لارنس را «پیام‌آوری دینی» می‌داند «که به خطا هرزنگارش خوانده‌اند» اما مشرب عرفان او «نزد کسانی [حتماً از جمله خود مکارتی] که ایمان به تمدن را نخستین شرط سلامت عقل می‌شمارند حرف پوچ است» (ص ۲۵۳، ۲۵۷). مکارتی اذعان می‌کند که در نقد تمدن عصر جدید تا حدودی حق با لارنس است، و نیروی خیال و حیاتی که در مجموعه شعرهای او، بنفشه‌ها، مشاهده کرد عمیقاً تحت تأثیرش قرار داد. اما روان‌کاوی فرویدی را نمی‌پسندد: «بر داستان‌نویسی تأثیر بد داشته زیرا، به جای عمق روان‌شناختی، راه میان‌بر سهل و ساده‌ای عرضه کرده است.» زندگی و مرگ هریت فرین، رمانی نوشته می‌سینکلر^۷، را به عنوان نمونه تکان‌دهنده‌ای به کار برده است (ص ۱۷۲، ۱۷۶ - ۱۸۰). گرایش به امور ذهنی و شگرد جریان سیال ذهن جاذبه‌ای برایش ندارد. حتی از ویرجینیا وولف، که شخصاً دوستش می‌داشت، انتقاد می‌کند. «چنین بگویم که به جای خود قطار راه‌آهن، جریان هوایی را وصف کرده که هنگام عبور ایجاد می‌کند» (ص ۱۷۳). اگرچه «تواناییهای شگفت‌انگیز» و ابتکار زبانی جویس را تصدیق می‌کند، او را دارای «ذهنی در بند و وحشتزده» می‌داند. «بخش اعظم یولیسز بی‌روح و حقیر و بیش از اندازه جدی است».

5. Leslie Stephen

6. «appreciation»; «impressionism»

7. May Sinclair, *The Life and Death of Harriet Freen*

«بیش از حد تصور به مسهلی می ماند که نویسنده به خود داده است» (ص ۳۰۴، ۳۰۳، ۳۰۰). جریان سیال ذهن عرف تصنعی جدیدی است مانند عرفهای دیگر. گرترو استاین را آماج تمسخر قرار داده است. مکاریتی یک صفحه از دستورنامه ماشین نویسی بازرگانی پیتمن^۸ را نقل می کند (زن) زین زنانه دوست می دارد؛ [مرد را] کنارش گذاشته اند؛ [مرد] ماهر است، و جز اینها) تا نوشته اش را «حرف مفت» وصف و رد کند (ص ۲۶۱، ۲۶۵). مکاریتی با این عقیده مخالف است که «ادبیات عبارت از انبوه واژه هایی است که می توان آنها را مانند ریگهای رنگین چنان مرتب کرد که طرح یا انگاره ای به وجود آید.» چنین نظری «شالوده تقریباً تمام آنچه را که ادبیات را برای انسان ارزشمند می سازد سست می کند» (ص ۲۶۹).

عجیب نیست که مکاریتی چندان چیزی درباره شعر غنایی و صناعات آن نمی گوید. «عدم قاطعیت در داوریهایش راجع به شعر» را معلول «حالات ذهنی متغیر ما» می داند و پوزش می خواهد (نقد، ص ۸۱). در ۱۹۲۱ نقدی بر آثار تی. اس. الیوت نوشت و نگرش کلی او را «باریک بینانه، مهرآمیز، عاری از وهم و پندار، غامض و متین» تعریف کرد و درباره شخص او از «شعور و خویشنداری و غرور خودانگیخته لافورگ» «ذندی»^۹ و «ار» سخن گفت. الیوت را «نازک طبعی طنزپرداز» وصف می کند (ص ۹۲، ۹۵، ۹۶). حتی در بحث درباره دان و براونینگ و پتمور بسیار مطبوع طبعش هم به جنبه های فنی شعر توجه نمی کند (ص ۳۶، ۶۸، ۷۴).

بسیاری از استنتاجهای مکاریتی براساس مقایسه پی ریزی شده است. دگه غرایب الیوت با معدودی تحفه های نادر را در برابر دگه عجایب براونینگ قرار می دهد. «مکانی وسیع و بی در و پیکر، تار عنکبوت گرفته، مملو، رامبراندوار»؛ «دهشت خرافی [جویس] از تن و امور جنسی» از سویی و «رواقی گری شاد» رابله از سوی دیگر؛ پروسست «شکاک و زیبایی پرست و غیر اخلاقی» با ریچاردسن «عواطف سوزناک و احساسات اخلاق مدار» (نقد، ص ۹۱، ۳۰۰، ۲۹۹، ۲۱۳).

اشتغال خاطر مکاریتی نقد تئاتر بود که بسیاری از آن، طبعاً، گذراست. اما درباره نمایشنامه نویسان مورد پسندش نیز نوشته هایی دارد. به ایسن و چخوف شدیداً دل بسته بود. آثار ایسن را «تئاتر روح» می داند. نقش او در مقام مصلح اجتماعی کمتر اهمیت دارد. «جامعه به سرعت تغییر می کند؛ روح تقریباً تغییر نمی کند؛ همین امر است که کار او را

8. Pitman's Commercial Type-writing Manual

۹. dandy-like. درباره dandy - بخش دوم از جلد چهارم این تاریخ، ص ۳۹۸.

ماندنی می‌سازد.» همین است که «آمیختن با واقع‌مداری را برایش میسر می‌سازد که حتی حاوی نوعی عوامیگری مفرط و نمادآفرینی شگفت‌انگیز است — همسران بی‌وفا، مرغابیهای وحشی، خانه‌هایی با برجهای سر به فلک کشیده.» چشم امید مکاریتی به بروز «تغییر جهت ناگهانی و شدید به سوی فلسفه‌ای است که فرد و شادی او را محترم می‌شمارد» و ایسن، «نمایشنامه‌نویس آینده»، را «شاعرِ ما» برای تحقق بخشیدن به آن تغییر می‌داند (انسانیات، ص ۶۲، ۶۰، ۶۵). چخوف فلسفه‌ای را دقیقتر تعریف کرد که «هرگز به ضابطه درنیامده بود»، «بیشتر احساس بود تا اندیشه»، فلسفه‌ای که، گرچه «متزلزل و درون‌تهی، بدین سبب که چیز دیگری نیست، از نوعی قداست برخوردار است» (ص ۸۱). در نقدی که بر فایده شعر و کاربرد نقد^{۱۰} الیوت نوشت، نظر او را دایر بر اینکه هنر و شعر نمی‌توانند جانشین دین باشند تأیید کرد. «اما شعر می‌تواند در به‌انجام رساندن کاری که دین هم برایمان می‌کند ما را یاری دهد، و آن عشق معنوی به زندگی است، عشقی هوشمندانه و فارغ از غرض» (انسانیات، ص ۱۳۲). هوشمندانه و فارغ از غرض برای توصیف نقد مکاریتی صفتهای مناسبی هستند. البته برای وصفی که لرد دیوید سیسل^{۱۱} از او می‌کند، «یکی از بهترین منتقدانی که انگلستان به وجود آورده»، کافی نیستند (شش). او رجلی نه‌چندان مهم ولی جذاب است.

10. *The Use of Poetry and the Use of Criticism*

۱۱. Lord David Cecil (۱۹۰۲-۱۹۸۶)، منتقد و زندگینامه‌نویس انگلیسی.

فصل چهارم

رمانتیک‌های جدید

ازرا پاوند و تی. اس. الیوت آن‌چنان بر مفهوم نقد نو در قرن بیستم مستولی بوده‌اند که دیگر نویسندگان زمان به دست فراموشی سپرده شده‌اند. اما نادیده گرفتن گروه منتقدانی چون جان میدلتن مری و دی. ایچ. لارنس و جی. ویلسن نایت ممکن نیست. مفهوم نقد و ادبیات نزد ایشان بیان مجدد نگرشهای رمانتیک یا دست‌کم خردستیزانه‌ای است که هنوز هم ادامه دارد. ردیابی کیشها و گروهها و گرایشهای متوالی آن زمان مسر نیست. متفاوت‌ترین نظرگاهها هم‌زمان ابراز می‌شدند، و حتی کسانی نظیر میدلتن مری و الیوت، که در نقطه مقابل یکدیگر قرار داشتند، به رغم اختلافات عمیقشان، غالباً با هم در تماس بودند. تعیین رابطه دقیق میان ایشان، اولویتها و ترتیب زمانی اقتباس، بسط یا ابداع اندیشه‌های محوری، کاری است مستلزم مجالی بیش از آنچه در این کتاب در اختیار داریم.

جان میدلتن مری (۱۸۸۹ - ۱۹۵۷)

جان میدلتن مری^۱ در کانون گروه قرار داشت، و در مقام سردبیر نشریه‌های *آنینیم* و *آدل‌فای*^۲ و نیز مؤلف مجموعه طولانی کتابهایی در نقد و تقریباً هر موضوع دیگری در عالم نقش بسزایی ایفا کرد. امروزه معدودی از کتابهایش را می‌توان به دست آورد. معمولاً به عنوان شوهر کاترین منسفیلد^۳، و دوست و نیز دشمن دی. ایچ. لارنس، و نیز شاید مؤلف

1. John Middleton Murry

2. *Athenaeum; Adelphi*

۳. Katherine Mansfield (۱۸۸۲ - ۱۹۲۳)، نویسنده انگلیسی داستانهای کوتاه.

کتیس و شکسپیر^۴ (۱۹۲۵)، ذکرش به میان می‌آید، اما کتاب را به سبب لحن ستایش‌آمیزش و قیاس دور از ذهنی که در عنوان آن تلویحاً القا شده غالباً رد می‌کنند. اما، با نگاه دقیق‌تر به نوشته‌هایش دربارهٔ ادبیات، به‌ویژه مسئلهٔ سبک^۵ و مجموعه‌های مقالات متقدم او، به قضاوت متفاوتی خواهیم رسید. گرچه عقاید سیاسی و دینی میدلتن مری دستخوش چرخشهای دون‌کیشوت‌وار شد، نگرشش به ادبیات بسیار منسجم و جامع و، در آن زمان و مکان، نوآورانه یا دست‌کم احیاکننده بود. مری مفهوم رمانتیکی شعر را دال بر «نوعی وحدت وجود»^۶ احیا کرد («اندیشه‌هایی دربارهٔ وحدت وجود» در آیندگان^۷، ص ۲۲۱). یعنی اعتقاد به وحدت جهان که غالباً آن را «سازمند»^۸ می‌نامد. پذیرش نظم و مرگ و شر در پی آن می‌آید. همگان را در صدد درک ذات جهان هستی، و در مسیر فرایند رشدی می‌داند که، با استفاده از تعبیر کیتس، آن را «جان‌پروری»^۹ توصیف می‌کند. همهٔ شعرهای بزرگ دلیل راه ما به این بصیرت‌اند که، در نهایت امر، فراسوی عقل و استدلال یا دست‌کم فراسوی کلمات است. مری لحظه‌ای پس از مرگ کاترین منسفیلد را برای خویش حایز اهمیت خطر می‌داند. نخست احساس تنهایی مطلق می‌کند و سپس ناگهان درمی‌یابد که «وابسته‌ام، و چون وابسته‌ام، من دیگر من نیستم» (به خدای ناشناخته^{۱۰}، ص ۴۳) این تجربهٔ سال ۱۹۲۳ را اشراق عرفانی تلقی کرد، اما برای درک نگرشی به جهان هستی و به شعر که برای گوته، کولریچ، کارلایل، امرسن، یا بلیک کاملاً قابل فهم بوده است به چیزی این‌چنین نامیوم نیاز نیست.

شعر (مانند همهٔ هنرها و ادبیات تخیلی) حقیقتی را القا می‌کند که با تعبیرات عقلانی به بیان نمی‌آید. «چیزی را هویدا می‌کند که به بیان نمی‌آید» (به خدای ناشناخته، ص ۲۶۵). شعر «نتیجهٔ کوششی است که بر آن است تا اندیشه‌هایی را که در قالب اندیشه نمی‌گنجد و گفته‌هایی را که به جامهٔ کلام در نمی‌آید در حیطهٔ ذهن و گوش آدمیان قرار دهد» (کشفیات^{۱۱}، ص ۱۵۹). بدینسان شعر حتماً اندیشه نیست. «مادهٔ مورد مصرف شاعران "عقیده" نیست، "دریافت" است. "عقیده" ای ندارند؛ درک دارند» (جنبه‌های ادبیات^{۱۲}، ص ۱۹۹؛ «۵۶»). بدین ترتیب شعر فلسفی وجود ندارد. «مفاهیم گزاره‌های کلی شعر نیستند و معادله‌های مفهومی هم ندارند» (سرزمینهای ذهن: مجموعهٔ دوم، ص ۵۵)^{۱۳}. ما شعر را از ترجمه‌ناپذیر بودن آن به تعبیر مفهومی می‌شناسیم. آزمون اصالت شعر یاسخی

4. Keats and Shakespeare

5. The Problem of Style

6. Pantheism

7. «Thoughts on Pantheism» in *Things to Come*

8. «organic»

9. «soul-making»

10. To the Unknown God

11. Discoveries

12. Aspects of Literature

13. Countries of the Mind: Second Series

منفی به این پرسش است که آیا معنای آن را «می‌توان با هیچ وسیله دیگری القا کرد» (به خدای ناشناخته، ص ۲۶۵). مری نیز مانند الیوت می‌توانسته بگوید که «در حقیقت شکسپیر و دانته به تفکر واقعی نپرداخته‌اند» (۱).

مری، مانند الیوت، به تشریح روان‌شناسی آفرینش دست می‌زند. شعر «در هیجان ریشه دارد، و رشد آن به تسلط یافتن بر هیجان وابسته است، و اهمیتش، در نهایت امر، بر کیفیت و جامعیت هیجان مبتنی است» (جنبه‌های ادبیات، ص ۱۴۷). مری درباره «آشفته‌گی [ابتدایی] وجود شاعر» مطالب مبهمی مطرح می‌کند (مسئله سبک، ص ۲۴) اما از معیار قدیمی «صداقت»^{۱۴} و ردگیری شعر تا تجربه معینی در زندگی شاعر برحذر است. «خصلت بنیادین هنرمندان بزرگ با زندگی‌نامه سنجش‌پذیر نیست. آنها ناخودآگاه به پرهیز دایمی از رویداد اشتغال دارند. کاری که تقوایشگی می‌تواند برایشان بکند ربطی به اصل مطلب ندارد» (جنبه‌های ادبیات، ص ۱۱۳). مری می‌گوید که «آدمی هرچه بزرگتر باشد، رویداد به وجه کاملتری در واکنش درونی او به رویداد آمیخته می‌شود. موضوعی که باید به آن توجه کنیم این نیست که برایش چه اتفاقی افتاده، این است که در او چه حادث شده است؛ نه اینکه از چه در رنج است، بلکه چه می‌شود» (کشفیات، ص ۲۳۲ - ۲۳۳). نحو و آهنگ کلام یادآور گفته الیوت است: «هنرمند هرچه کامل‌عبارتر، در او جدایی مردی که رنج می‌برد و ذهنی که می‌آفریند هم کاملتر است» (۲) اما تأملات نازک‌بینانه ویلهلم دیلتای درباره مفهوم *Erlebnis*^{۱۵} نیز برای این مطلب همتای خوبی است.

مری فرایند تبدیل هیجان ابتدایی را به اثر هنری، یا به عبارت دیگر شرایط لازم را برای اینکه هیجان بتواند در اثر هنری مؤثر واقع شود، وصف می‌کند. بر مبنایی یادآور «معادل عینی»^{۱۶} الیوت (اگرچه مری هرگز این تعبیر را به کار نمی‌برد)، به ضرورت «نمادین شدن مصداق‌هایی که موجب برانگیختن» هیجان شده‌اند اشاره می‌کند (مسئله سبک، ص ۲۶). «متعلق‌شناسایی در آن واحد علت و نماد عاطفه مورد نظر است» (ص ۹۷). این فرایند را به قیاس فرایند تبلوری می‌بیند برگرفته از تشبیه عاشق شدن که استاندال در مقاله درباره عشق^{۱۷} به کار برده و در آن «انباشت احساس عاطفی نویسنده» پیرامون آدم‌های داستانی را «همانند بلورهایی» دانسته است که «گرداگرد ریسمانی که در مایع اشباع‌شده غوطه‌ور شود» شکل می‌گیرند (ص ۳۱). تبلور «از نوع وسیع و ساختاری» (ص ۱۰۵)، «دنایی

14. «sincerity»

۱۵. «حادثه». در این باره - بخش دوم از جلد چهارم این تاریخ، ص ۱۱۴ و بعد.

۱۶. objective correlative. درباره این نظریه - جلد اول این تاریخ، ص ۴۲۹ و نیز فصل ششم از همین کتاب.

۱۷. De l'amour، جستاری که استاندال در ۱۸۲۲ با نام مستعار منتشر کرد.

که خلق شده» (ص ۴۱). عواطف «به نظم درآمده به صورت یک کل همساز یا خود» (ص ۷۵-۷۶). «فرافکنی کامل عاطفه شخصی به درون اثر آفریده شده» (ص ۳۵). جملگی درازگوییهای است درباره فرایند نمادینه کردنی که، در صورت توفیق، مری آن را «سبک» می‌نامد. مری تعریف والای خود را احتمالاً از گوته اقتباس کرده و آن را از «گرایش خاص شخصی» (*Manier* گوته) و «شگردهای بیانی» صرف متمایز می‌کند (ص ۸).

سبک یا اصلاً شعر خوب حاصل عینیت و استحکام و قابل لمس بودن و استعاره است، حاصل آنچه جان کرو رنسم «بافت»^{۱۸} اش می‌نامد. لکن مری مصرّ است که صورت خیال لازم نیست بصری^{۱۹} باشد. «نقش تصویر بصری دقیق» در استعاره «بسیار ناچیز است.» «استعاره واقعی به جنبه‌های تربینی ربطی ندارد و رابطه آن با عمل مقایسه نیز بسیار اندک است.» استعاره «تقریباً یک وجه دریافت است» (مسئله سبک، ص ۱۲-۱۳). «بکشید که دقیق باشید، آنگاه [نوشته] شما ناچار استعاری خواهد شد: نخواهید توانست از ایجاد قرابت میان قلمروهای دنیای جاندار و غیرجاندار پرهیز کنید» (ص ۸۳). مری، در خطابه‌های مسئله سبک (۱۹۲۲)، که در آکسفرد ادا شد، و در مقاله «استعاره» (در سرزمینهای ذهن: مجموعه دوم) به بسط مفهوم ضرورت استعاره در «اکتشاف جهانی کیفیت و نقشه‌برداری از دنیای غیر قابل رؤیت» می‌پردازد (سرزمینهای ذهن: مجموعه دوم، ص ۹). بیشترین استادی و تبخّر در «توالی صورتهایی [است که] نکته‌سنجانه به هم مرتبط شده‌اند»، و «تأثیری فراگیر و هماهنگ» به وجود می‌آورند (ص ۱۰). مری نشان می‌دهد که چگونه شکسپیر قطعه‌ای از ترجمه نورت^{۲۰} از کتاب پلوتارک را در وصف زورق کلنویاترا از «منظری بی‌اهمیت» به «وحدتی سازمند» تبدیل می‌کند (ص ۱۲). اما ملاحظات تیزبینانه مری را قانع نمی‌کنند، و لاجرم به نقل قول از کولریج می‌پردازد که «هیجانی غالب» در تصویرها تغییر ایجاد می‌کند و سپس به نیاز مبرم شاعر به «جان بخشیدن به امر ظاهراً بی‌جان» متوسل می‌شود (ص ۱۳)؛ بنابراین، ناچار چنین نتیجه می‌گیرد که «هر اندازه بکشیم، نمی‌توانیم از مشرب حکمت متعالی^{۲۱} پرهیز کنیم. زیرا در صدد هستیم از طریق جهان کمیت و زبان این همانها به جهان کیفیت، که بنیادی‌ترین زبان

۱۸. texture. در این باره - توضیحات مترجم در پایان کتاب.

19. visual

۲۰. Sir Thomas North (?۱۵۳۵ - ۱۶۰۱). مترجم انگلیسی که از جمله زندگینامه‌ها (*Lives*) نوشته پلوتارک را ترجمه کرد و این تألیف منبع اصلی بسیاری از نمایشنامه‌های تاریخی شکسپیر شد.

21. transcendentalism

آن قیاس^{۲۲} است، نزدیک شویم» (ص ۱۵). مری به اشاره‌ای به امر رازآمیز قانع است، و تصویرهای شعری را «معجزاتی» می‌داند که از «تحلیل عقلی هرگز گردی بر دامنه‌شان نخواهد نشست» (ص ۱۴). با این حال، استعاره را ابزار عمده شعر دانستن بیان دقیق بینشی کهن است.

هدف مری چیزی است که آن را «مابعد طبیعت شعر»^{۲۳} می‌نامد. او بارها تکرار می‌کند که امر خاص، عینیت، ابزار اصلی شعر است (نکته‌ای که احتمالاً از برگسون آموخته است)، اما، در عین حال، درست همان‌گونه که میان شخصیت و عاری از جنبه شخصی بودن^{۲۴} تضاد نمی‌بیند، هنوز بر آن است که امر خاص را با امر کلی این‌همانی کند. استدلال او از این قرار است که امر خاص، تصویر، نماد، یا حتی اسطوره، که «امکانات ساختارش وایسته به‌درک‌پذیری آن است» (جنبه‌های ادبیات، ص ۴۰) همواره امری کلی را القا می‌کند که تنها از طریق امر خاص قابل حصول است. آن را نمی‌توان در قالبی مفهومی به ضابطه درآورد؛ چنین کاری مستلزم اعتقاد به «وجود قریحه‌ای ذهنی است برتر از قریحه شاعرانه». شعرهای بزرگ دارای دستگاهی ارزشی‌اند که «اصلاً دستگاه نیست. اقناع‌کننده است، اما تحلیل‌پذیر نیست. نظم در آن یافت می‌شود، اما نظم رازآمیز و دست‌نیافتنی حیات سازمند است» (سرزمینهای ذهن: مجموعه دوم، ص ۵۹). بدین ترتیب شکسپیر یا هر شاعر بزرگی «از واقعیت پرده‌برداری می‌کند». «تأثیر آن واقعیت ظاهراً ناکامل، چیزی را در او می‌آفریند که کمال خود را اعلام می‌کند» (ص ۶۰). همین رستگاری مشهود است که شعرهای بزرگ عرضه می‌کند. «با واقعیت مواجه می‌شود، چیزی را تقلیل نمی‌دهد؛ از چیزی حذر نمی‌کند؛ زندگی را چنانکه هست عرضه می‌کند» (ص ۶۲). «پرده‌برداری شاعر از کمال در جان ما آتش شوقی را برمی‌افروزد که بتوانیم، با بینایی غیر مجهز^{۲۵}، کمال را شخصاً مشاهده کنیم» (ص ۶۲). این همانا «دریافت بلاواسطه وحدت دنیا»ست (به خدای ناشناخته، ص ۱۷۹). مری ناگزیر چنین نتیجه می‌گیرد: «راه گریز وجود ندارد. دین و ادبیات شاخه‌های ریشه لایزال واحدند» (ص ۱۶۴).

باوجود این، مری با برمون موافق نیست که شعر، یا دست‌کم شعر ناب، را با دعا یکی می‌داند. مری عمل دریافت شاعر را همسنگ «تجربه عرفانی ناکامل» برمون نمی‌شمارد (سرزمینهای ذهن: مجموعه دوم، ص ۲۰؛ نیز ← آیندگان، ص ۲۱۰ - ۲۱۹). عمل دریافت شاعر عمل ذهنی یکدست و واحد است. در شعر، «درک و عاطفه، ذهن و دل، وحدت از

22. analogy

23. metaphysics of poetry

24. personality and impersonality

25. unaided vision

دست‌رفته خود را در درون ما بازمی‌یابد». شعر باعث «یکپارچگی سازمند تجربه» در ماست. ما به «یگانگی»، دست‌کم «وحدت موقت اندیشه و احساس»، دست می‌یابیم. «چنان حالتی، در قیاس با پراکندگیهای معمول و لازم ما، همواره بهجت‌انگیز و فیاض خواهد بود» (سرزمینهای ذهن: مجموعه دوم، ص ۲۷). ما را «به همنشینی گوهری نایل می‌کند که از آن، در حین التذاذ از آن، خواهان چیز دیگری نیستیم» (ص ۲۸). مری گفتار «فردا و فردا...»ی مکبت را نقل می‌کند و «حتی در نهایت یأس، غنایی که در وهم نیاید» می‌یابد: «بر طریق مرگ خبیث، شوکت سایه برکت خویش را می‌گستراند. این یأس احساس استیصال نیست، زیرا کامل است» (ص ۲۹). چیزی نظیر «وحدت احساس و شعور»^{۲۶} الیوت را وسیله حجت‌شناسی و خداشناسی استدلالی^{۲۷} قرار داده که الهام‌بخش تجلیهای غالباً پرطمطراق برکات شعر برای خودش و نوع بشر است.

تجلیل شعر شامل نقد هم می‌شود، زیرا نقد سرشت راستین و رسالت شعر را آشکار می‌کند. «نقد راستین خود بخشی سازمند کل فعالیت هنر است» (جنبه‌های ادبیات، ص ۱۱). نقد «دستگاه ارزشها»یی را که مختص داوری اثر هنری است تعیین می‌کند (ص ۱۷۹). «موضوع و هدف نقد نوین توجیه ادبیات است» (سرزمینهای ذهن: مجموعه دوم، ص ۳۳). و این توجیه لزوماً شامل بیان کمال مطلوب حیاتی است که در ادبیات به طور ضمنی به آن اشاره شده است. نقد ناگزیر به طرحی نیازمند است که استقرار «سلسله مراتب ارزشها» (جنبه‌های ادبیات، ص ۱۸۰) و دستیابی به قضاوتی را میسر سازد که «در نهایت امر قضاوتی اخلاقی» است (سرزمینهای ذهن^{۲۸}، ص ۲۴۶). مری به ارسطو استناد می‌کند که «هنر را وسیله نیل به زندگی خوب» می‌داندست (جنبه‌های ادبیات، ص ۴). «نزد ارسطو، تقلید حیات در ادبیات پرده‌برداری خلاق از آرمانی است که در زندگی انسان فعالانه در کار است» (ص ۵). اما مری، به‌روال معهود ذهنش — که همواره خواهان هر دو روی سکه است — اضافه می‌کند که «آرمان زندگی خوب باید قطعاً دارای ماهیت زیباشناختی باشد» (ص ۸). «هنر، دقیقاً به این سبب که کل حیات بشری را در بر می‌گیرد، مستقل است و باید برای نفس هنر دنبال آن رفت» (ص ۱۲). مری آنچه را به زعم او نگرش یونانیان بوده تأیید می‌کند: نگرش یونانیان «به زندگی و به هنر یکسان است: نزد آنها، و تنها آنها، زندگی و هنر حکم واحد دارند. تداخل کامل است: معیارهای داوری زندگی و هنر یکسان‌اند» (ص ۹).

^{۲۶} unified sensibility. در این باره dissociation of sensibility، جلد اول این تاریخ، ص ۴۱۵ و نیز فصل ششم از همین کتاب.

27. apologetics; theodicy

28. *Countries of the Mind*

بدیهی است که این فقط کمال مطلوب او نیست، بلکه توصیف عملش نیز هست. در دفتر یادداشت‌های روزانه‌اش آمده است که «نقد به ارزش متکی است — ترسیم آنچه برای آدمی مفید است. و من لازم بود این را دریابم.» (۳) که توجیهی است برای کوشش بی‌امانش در جستجوی مدینه فاضله.

اما در توصیف روش نقد، گفته‌اش با تأکید بر زندگی خوب، دست‌کم در سطح، متناقض است. گاهی بیانش همراه‌کننده می‌شود: «من گفته معروف آنا تول فرانس را از صمیم قلب تأیید می‌کنم که نقد عبارت از گشت و گذار روح در میان کتابهاست، نقد بیش از پیش به نظرم امری بسیار شخصی می‌آید.» (کشفیات، ص ۹). اما در واقع مری مشرب نقد ذوقی را با نقل قولی از رمی دو گورمون رد می‌کند (کما اینکه البوت نیز پیش از او کرد): «کل تلاش آدم صادق صرف این می‌شود که ذوق شخصی خود را به صورت قانون درآورد» و معتقد است «آدمی که به ثبت تأثرات ذوق خویش قانع باشد و نکوشد تا آنها را به صورت قانون درآورد» منتقد نیست (سرزمینهای ذهن، ص ۲۳۹-۲۴۰). منتقد به «دستگاه اصولی» نیاز دارد که «از میان واکنشهای ماندگارترش تلطیف شده باشد و بتواند شور و شوقهای موقتی و انزجارهای گذرای او را مهار کند» (ص ۲۴۲). «احیای نقد ذوق مدارانه‌ای که طی نسل گذشته به علت نارضایی نسبت به «منطق» و «عقاید» ذهن انگلیسیان را تحلیل برد، واکنشی ابلهانه و حاکی از بی‌بصیرتی» خواهد بود (جنبه‌های ادبیات، ص ۲۰۰). نهایتاً روشی که مری توصیه می‌کند آرمان کهن این‌همانی است، تسلیم کاملی که به «ارتباط ناگهانی، یا بهتر بگوییم به همدلی ناگهانی» منجر می‌شود (کشفیات، ص ۱۴). منتقد واقعی باید بگوید که «هرچه خود را در موضوع بیشتر گم کند، بیشتر خودش است» (ص ۹). با زبانی فخیم از «تماس با دنیای راز» سخن می‌گوید: «در لحظه‌ای، گویی ناهشیارانه و عنان‌گسیخته، ضرباهنگ درونی اثر شاعر، افت و خیز حالات نفسانی بزرگی که آنکه او هست و آنچه می‌نویسد را رقم می‌زنند، به درون من نیز می‌آیند. حضور او را احساس می‌کنم؛ مطیع آنم، و به‌نظرم می‌آید که گویی دم زدن جانم با جان او یکی است» (ص ۱۳-۱۴). هنگامی که کتابش را درباره‌ی داستایفسکی می‌نوشت ادعا کرد: «تمام آنچه رخ داد — البته من تنها از احساسم سخن می‌گویم — این بود که "انگاره" عینی داستایفسکی خود را از طریق من در مقام یک وسیله اعلام می‌کرد» (میان دو دنیا^{۲۹}، ص ۳۶۸-۳۶۹). داعیه‌ی الهامی این‌چنین، داعیه‌ی تحمیل فوق شخصی، به‌ندرت با چنین اطمینانی بیان شده است. اما مری بیشتر اوقات از منتقد انتظار دارد که «کیفیت بنیادین و منحصر به فرد

نویسنده را درک کند» (مسئله سبک، ص ۳۴). منتقد باید «صبورانه راه خود را به کانون خلاقیت بیابد» (ص ۳۵)؛ او باید «تأثیر و کلّ نقش معنوی و عاطفی بازمانده از نوشته موضوع نقد را منتقل کند» (ص ۸). منتقد باید «کیفیت یگانه شعور و احساسی را که چنین بیانی را ضروری ساخته تعریف کند» (سرزمینهای ذهن، ص ۲۴۵). مری در این گفته‌ها تناقضی مشاهده نمی‌کند که «کار نقد عمدتاً کار خود ادبیات است، یعنی فراهم آوردن وسیله بیان خویش برای منتقد» (ص ۲۴۰) و اینکه «نقد خوب به اندازه شعر خوب اثری هنری به شمار می‌آید» (ص ۲۴۵). هدف او ترکیب کردن نقد عینی و ذهنی است، بیان قاطع و تسلیم، امر شخصی و غیر شخصی.

جدال مری با تی. اس. الیوت در موضوع کلاسیسیسم در برابر رمانتیسم موضع او را روشن می‌کند. کوششی که برای برکشیدن رمان دیوید گارنت به نام تبدیل بانو به رویاه^{۳۰} صورت گرفته بود و آن را «پیروزی بزرگ کلاسیسیسم» شمرده بودند، مری را برآشت، زیرا معتقد بود رمان «همان قدر کلاسیکی است که نارگیل کنده کاری شده» (به خدای ناشناخته، ص ۷۸)، و اعلام کرد: «درست است که من پیرو رمانتیسم‌ام» (ص ۸۰) و حمله را چنین آغاز کرد که «در انگلستان هرگز کلاسیسیسمی که به اسمش بیرزد وجود نداشته است: ما آثار کلاسیکی [آثار ماندگار] داشته‌ایم، ولی کلاسیسیسم نداشته‌ایم. و همه آثار ماندگار ما هم رمانتیک‌اند» (ص ۸۱). «نویسنده انگلیسی و حکیم الهی انگلیسی و دولتمرد انگلیسی هیچ قاعده‌ای از پیشینیان خود به ارث نمی‌برند: تنها مرده‌ریگ آنها این احساس است که در غایت امر باید به ندای درون متکی باشند» (ص ۸۲). مری رمانتیسم را «فردمداری» و «کشف و تشخیص واقعیت درونی» می‌داند (ص ۸۲، ۸۴). توسل مری به ندای درون بهانه مناسبی به دست الیوت داد و مری را به باد تمسخر گرفت که ندای درون «شباهت نظریه‌ای به اصلی کهن دارد که به شکل تازه و آشنای "هرچه می‌خواهد دل تنگت بکن" به ضابطه درآمده است.» الیوت مطلب را به طنز و با تفرعن چنین بسط می‌دهد: «اصحاب ندای درون ده نفره در کوچه قطار برای تماشای مسابقه فوتبال به سوانسی^{۳۱} سفر می‌کنند و به ندای درون گوش فرا می‌دهند که پیام جاودانه بطلت و ترس و شهوت را در آنها می‌دمد.» الیوت با اشاره به موضوعی که با مری ارتباط بیشتری دارد،

۳۰. David Garnett (۱۸۹۲ - ۱۹۸۱)، رمان‌نویس و منتقد انگلیسی، فرزند کانستنس گارنت و از نزدیکان گروه بلومزبری. اولین رمان کوتاه او، *Lady into Fox* (۱۹۲۲)، حکایت زن جوانی است که رویاه می‌شود. رمان بعدی او، *A Man in the Zoo* (۱۹۲۴)، درباره مردی است که در عشق شکست خورده و خود را در اختیار باغ وحش می‌گذارد تا او را به عنوان نمونه «انسان هوشمند» (*homo sapiens*) به نمایش بگذارند.

۳۱. Swansea. بندرگاهی در ویلز.

او را به پیروی از «نوعی وحدت وجود» متهم می‌کند «که به اعتقاد من اروپایی نیست». (۴) مری، در پاسخ، دو نوع رمانتیسم را از هم متمایز می‌کند: فرد رمانتیکی که «جسورانه در دژ نفس^{۳۲} گوشه‌نشین می‌شود» (به خدای ناشناخته، ص ۱۳۹) و نوع رمانتیکی که خود را نیز از آن جمله می‌داند. نوع اخیر واقعیت را «کل زنده و سازمند»ی مشاهده می‌کند که به بصیرت نسبت به «هماهنگی اساسی در جهان خارج» منجر می‌شود. این بصیرت حاصل تماس میان «روح بی‌کران و روح کرانمندی است که از تجلیات آن است» (ص ۴۹ - ۵۰). اینها را در ۱۹۲۳ نوشته است. مجادله اندک اندک از رمق افتاد ولی در ۱۹۲۶ تجدید شد. الیوت از مری دعوت کرد که بار دیگر موضع خویش را بیان کند و مری، ضمن نوشته‌ای با عنوان «تألیف نگرشی جامع»،^{۳۳} کوشید تا اتهام «ضدیت با تعقل‌مداری» و اتکا به مفهوم سسب^{۳۴} «ندای درون» را با توسل به نظریه ترکیب میان «شهود» و «ادراک»^{۳۴} رد کند. مری حاصل این ترکیب را «خرد»^{۳۵} می‌نامد که «از برخورد میان شهود و ادراک به وجود می‌آید» (نیوکرایتیرین، ۵ [۱۹۲۷]: ص ۳۱۲).^{۳۶} در اینجا به خرد آن مفهوم والایی را داده که در نوشته‌های وردزورت و کولریج دارد. مفهوم مزبور روایت دیگری است از قصد مری و بسیاری از دیگر منتقدان، از جمله الیوت، در تعریف وحدتی نو، وجود یکپارچه تازه، کلیتی جدید. اما الیوت اتکا به شهود را رد می‌کند زیرا در این صورت «شعر جانشین فلسفه و دین» خواهد شد، حال آنکه الیوت بر آن است که هریک را در موضع درخور خویش حفظ کند. الیوت مری را به نسبت‌گرایی و پیروی از مشرب برگسون متهم می‌کند. «آنچه در مورد یک عصر صحت دارد در مورد دیگری صادق نیست و معیار بیرونی نیز وجود ندارد» (منتلی کرایتیرین ۶ [۱۹۲۷]: ۳۴۴ - ۳۴۶).^{۳۷} اما وارد آوردن چنین اتهامی به مری منصفانه نیست. مری، مثلاً، «منظر حقیقتاً هگلی صورت‌هایی»^{۳۸} را که طی خودزایی ابدی از درون صورتهای دیگر تکوین می‌یابند» صریحاً رد کرده (مسئله سبک، ص ۶۹) و همیشه خواستار «نظام ارزش‌ها»یی بوده است که صرفاً شخصی و مربوط به زمان خاص نباشد. در نقدهای دیگری که درباره موضع مری نوشته شده، نظرهای پدر روحانی ام. سی. دارسی^{۳۹}، تی. استرج مور، شارل مورون و رامون فرناندز (دو فقره اخیر با ترجمه الیوت) تلاش کمابیش مذبوحانه مری را برای نیل به توافق رد کرده‌اند. (۵)

مری در حقیقت نسبت به برداشتهای کلاسیکی غالباً همدلی شگفت‌انگیزی ابراز داشته

32. ego

33. «Towards a Synthesis»

34. intuition; intelligence

35. reason

36. *New Criterion*37. *Monthly Criterion*

38. forms

39. Father M. C. D'Arcy

است. مقاله‌اش دربارهٔ لسینگ، این «منتقد بسیار بزرگ»، «در میان منتقدان بزرگ پس از ارسطو، به راستی ارسطویی‌تر از همه» (سرزمینهای ذهن: مجموعهٔ دوم، ص ۱۴۲)، لحنی تقریباً مدیحه‌سرایانه دارد. نقدی که بر کتاب اروینگ بییت، روسو و رمانتیسزم، نوشته نیز بسیار تحسین‌آمیز است. مری از پایبندی بییت به داوری قدرشناسی می‌کند و با این نظر موافق است که «کانون حیات‌بخش اخلاق ما کانون حیات‌بخش هنرمان نیز هست» (جنبه‌های ادبیات، ص ۱۷۰). مری از اینکه بییت ستایشگران نظریهٔ پیشرفت را محکوم می‌کند خرسند است و مانند او بیمناک است که علم بر ارزشهای انسانی مسلط شود، لکن از رویارویی با نظر او دربارهٔ شاعران رمانتیکی احتراز می‌کند. بعداً از مشرب انسان‌مدارانه^{۴۰} او در برابر اتهام الیوت، که آن را مبتنی بر عرف‌پرستی^{۴۱} می‌داند، دفاع می‌کند. سازش میان انسان‌مداری و عرف‌پرستی ممکن نیست. الیوت، «به قصد بازیابی سنت، خود را به انتحار ذهنی بی‌وقفه محکوم کرده است» (نیو آدل‌فای ۲ [۱۹۲۹]: ۴۲ (۱۹۸۸).

با این حال، نظر مری نسبت به نقد الیوت به هیچ‌وجه نامساعد نیست. در ۱۹۲۰ به‌کاترین منسفیلد چنین نوشت: «او تنها منتقد ادبیات است که به نظرم ارزشمند می‌آید» (لی، زندگانی جان میدلتن مری، ص ۷۲)^{۴۲}. نظر الیوت را حاکی از اینکه منتقد واقعی شاعر است رد می‌کند، و این دور از انتظار نیست. الیوت «ناگزیر است بر مبنای نه چندان قانع‌کننده‌ای که "نوشته‌هایش در همهٔ زمینه‌ها خوب است" ارسطوی هنجارشکن را دزدانه وارد معرکه کند، و، افزون بر این، درآیدن را به مقام شامخی برکشد که به هیچ‌وجه شایستهٔ آن نیست» (جنبه‌های ادبیات، ص ۱۱). اما در نقدی که بر بیشهٔ مقدس نوشت (نیوریبابلیک [۱۳ آوریل ۱۹۲۱]: ۱۹۴ - ۱۹۵)^{۴۳}. الیوت را دارای «ادراک انتقادی والا و شعور و حساسیت خارق‌العاده» می‌شمارد و کمال مطلوب انتقادی الیوت را به خوبی وصف می‌کند: «تشخیص و تمییز احساس درونی شخصی که موضوع در کل پدید آورده است». مری معیار عاری از جنبهٔ شخصی بودن الیوت را دریافته، آن را به خوبی از کمال مطلوب پارناسی^{۴۴} متمایز می‌کند، و توجه خود را بر بحثش دربارهٔ کمدی و به‌ویژه وجود توالی میان مارلو و بن جانسن متمرکز می‌سازد. تنها ایراد مری به شیوهٔ بیان الیوت است که «غالباً تأسف آور، متکلفانه و تحقیرآمیز» است، و خودداری الیوت را «از اهتمام لازم در امحای

40. humanistic

41. orthodoxy

42. New Adelphi

43. Lea, *The Life of John Middleton Murry*44. *The Sacred Wood*; New Republic

۴۵. Parnassian. در این باره - جلد سوم این تاریخ، ص ۴۶۳ - ۴۶۴.

آثار برخورد تکبرآمیز» روشی نادرست می‌داند. اما در نقد مری نکات بارزی از قلم افتاده است: زیرا به مفهوم سنت یا معادل عینی هیچ اشاره‌ای نکرده است. بعداً اختلاف نظرهای دیگری علنی شد: مری به اینکه الیوت دیکنز را مادون جرج الیوت و استاندال قرار داده معترض است (مسودات، ص ۱۷۸)^{۴۶}، و با نظر الیوت که «شکسپیر همان رابطه‌ای را با سنکا دارد که دانتیه با توماس آکویناس»^{۴۷} داشت به شدت مخالف است. اینکه «شکسپیر در بزرگترین شعرها فلسفه نازلی را بیان کرده» به نظر مری «قطعاً مهمل است» (شاعران، منتقدان، عارفان: گزیده نوشته‌های انتقادی از ۱۹۱۹ تا ۱۹۵۵ [پس از این: شاعران، منتقدان]، ص ۱، ۱۳).^{۴۸} اما اصلی انتقاد متوجه دیوارگی ذهنی الیوت است که در آن زمان موضوعی رایج بود. الیوت، «به رغم همه مساعیش، کلاسیسیست اصیلی نیست» (به خدای ناشناخته، ص ۱۴۴). «میان اصول کلاسیکی مورد ادعای او و محتوای سرزمین هرز»^{۴۹} تناقضی درونی وجود دارد» («بازگشت "کلاسیسیسم"،» در *ادلفای ۳* [۱۹۲۶]: ۵۹۲، ۵۰). «[سرزمین هرز] بیان نیستی‌مداری محض و خودآزارنده است.» «میان ادراک و وجود او نزاع دوجانبه خانمان‌برانداز»ی در جریان است (ص ۵۹۴). تأکید بر «شکوفایی مجدد کلاسیسیسم» در انگلستان مری را به شگفتی می‌آورد و نویسندگان «کلبی مسلک» مانند لیتن استریچی و دیوید گارنت و آلدس هکسلی را از دو نویسنده «جدی»، ویرجینیا وولف و تی. اس. الیوت، متمایز می‌کند. در افواه شایع بود که این دو با آنها همدست‌اند، اما مری معتقد است که ریا می‌کنند. آنها کلاسیسیست نیستند. «منتقدان فوق‌العاده خوبی» هستند ولی «تیزبینی فکری خارق‌العاده خود را در کار ایجاد تأثیری نهایتاً عبث صرف می‌کنند.» *اتاق جیکب و سرزمین هرز*، هر دو «تجربی و بغایت پالوده و مبهم،» با شکست مواجه شده‌اند (*ادلفای ۳* [۱۹۲۶]: ۵۹۰ - ۵۹۱).

تصور وجود جبهه‌های متخاصم با پیروان مشخص در نقد در آن زمان خطاست. الیوت بر نمایشنامه مری، سینمن و انجلیکا^{۵۱}، نقدی نوشت حاوی علاقه‌مندی بسیار به نمایشنامه منظوم که بعداً خود نیز به نوشتن آن پرداخت (آتینیم [۱۴ مه ۱۹۲۰]: ۶۳۵)^{۵۲}؛ توصیفهای

46. *Pencillings*

۴۷. Seneca (۴ پیش از میلاد - ۶۵ میلادی)، فیلسوف رواقی و نمایشنامه‌نویس رومی، معلم نرون و مشاور امین او هنگامی که به امپراتوری رسید؛ Saint Thomas Aquinas (حدود ۱۲۲۵ - ۱۲۷۴)، حکیم الهی و فیلسوف مشایی ایتالیایی.

48. *Poets, Critics, Mystics: A Selection of Criticism Written between 1919 and 1955*۴۹. *The Waste Land* (۱۹۲۲)، شعر معروف الیوت.50. «The 'Classical' Revival,» in *Adelphi*.51. *Cinnamon and Angelica*52. *Athenaeum*

مساعدی درباره کتاب «درخشان» مری درباره دی. ایچ. لارنس (کراتیرین ۱۰ [۱۹۳۱]):
 (۷۶۸) و «کتاب بسیار خوب» او درباره شکسپیر (کراتیرین ۱۵ [۱۹۳۶]: ۷۰۸ - ۷۱۰)
 و، پس از مرگ مری، دیباچه سخاوتمندانه‌ای بر مجموعه‌ای از مقالات او (کاترین
 منسفیلد و بررسیهای ادبی دیگر، صفحه هفت - هشت)^{۵۳} نوشت و در آن مری را «بیش و
 پیش از هر چیز منتقد ادبی» خواند. و افزود که «در کندوکاو ذهن و جان هر نویسنده
 خلأقی به کندوکاو در ذهن و جان خویش نیز پرداخت.» الیوت ملاقاتهایشان را به یاد
 می‌آورد و به آن مقاله‌های مری که در گذشته نظرش را جلب کرده بودند اشاره می‌کند.
 مری نیز در آخرین سالهای عمر خود بار دیگر به نقد آثار الیوت پرداخت. در مقاله مفصلی
 که پیداست با فراغت خاطر درباره نمایشنامه‌های الیوت نوشته و به توصیف و تحلیل آنها
 پرداخته، کوکتل پارتی^{۵۴} را «نمایشنامه‌ای درخور تحسین»، خوانده (مقالات

ذوقی، ص ۱۷۲)^{۵۵} لکن مدام به اینکه الیوت انتخاب آدمهای نمایشی خود را به دو نوع
 محدود می‌کند معترض است: «از سویی گرایش به ریاضت و پارسایی، و از سوی دیگر
 ازدواج عاری از عشق» (ص ۱۸۳). مری خود را ناگزیر می‌بیند که امکان ازدواج قرین
 شادکامی را در برابر آنچه به زعم او انزجار الیوت نسبت به امور جنسی است اعلام کند.
 ضمناً مری از زیبایی شعرهای متأخر الیوت ابراز تعجب می‌کند ولی می‌افزاید که «مشکلات
 از قوه درک او هستند» (ص ۱۸۹).

مری در کتابی که در سال درگذشتش منتشر شد، عشق، آزادی و جامعه (۱۹۵۷)^{۵۶}،
 لارنس و الیوت را با هم مقایسه کرد. او خود را «نماینده چیزی در میان آن دو» قلمداد
 می‌کند (نامه، ۱۹۵۵، منقول در لی. زندگانی جان میدلتن مری، ص ۳۴۶). ولی در خاتمه
 می‌گوید: «من، از صمیم قلب، بیشتر بر جانب لارنس‌ام، تا جانب الیوت.» با این حال، از
 معنویت الیوت دفاع می‌کند و آن را به سنت ارجمندی متعلق می‌داند که به نظر او «قادر
 نیست ما را در آنچه آینده رقم خواهد زد هدایت کند» (منتخب نقد، ۱۹۱۶ - ۱۹۵۷،
 به همت آر. ریس، ص ۳۰۲)^{۵۷}. الیوت و مری بر سر مسایل دینی و اجتماعی و جنسی
 اختلاف نظر داشتند، اما به آن حدی که از اختلافاتشان برمی‌آید در مورد نقد از یکدیگر دور
 نبودند.

انتظار می‌رود که مری جی. ویلسن نایت را تأیید کند و الیوت او را تأیید نکند. در واقع

53. Katherine Mansfield and Other Literary Studies

54. The Cocktail Party

55. Unprofessional Essays

56. Love, Freedom and Society

57. Selected Criticism, 1916-1957, ed. R. Rees

عکس آن درست است. نایت بعداً دین عظیم خود را به مری اعلام کرد و نقد او (حتی کتابش دربارهٔ سوئیفت: «شاعران در نبرد»^{۵۸} [۱۹۶۷]، ۱۷۶ - ۱۷۸) را با نظر مساعد بررسی کرد، ولی ضمناً خود را برتر شمرد و گفت که «نوشته‌های [مری] بر مبنای تجربهٔ معنوی خود او بود، ولی نوشته‌های من مبتنی بر نیروی تخیلم است» (نیروهای واگذاشته [۱۹۷۱]، ۳۵۹).^{۵۹} اما مری کتاب اسطوره و معجزه^{۶۰} او را با نظر آمیخته به تردید بررسی کرد. او در صحت شواهد نایت در مورد «درک استعلایی» شکسپیر و فرضیهٔ نایت که «نیروی شاعری و نیروی شهودی را نمی‌توان از هم متمایز ساخت» ابراز تردید کرد و افزود: «شعر یک چیز است، و دین چیز دیگر... قضاوت دینی را باید از قضاوت شعری جدا نگاه داشت.» مری خودش این حکم را همیشه مراعات نمی‌کرده است. نایت کاربرد موسیقی در نمایشنامه‌های متأخر شکسپیر را حایز اهمیت بسیار می‌داند ولی مری در این هم تردید می‌کند. «زنده شدن مرده‌ها و معجزات و سحر و افسون‌ها در روی صحنه مستعد جلوه‌های ویژهٔ جذابی هستند» و موسیقی، «به شرط اینکه دلنواز و آرام باشد»، آن را دو چندان می‌کند (ضمیمهٔ ادبی روزنامهٔ تایمز، ۸ اوت ۱۹۲۹). لحن اعتراضات او به‌گردونهٔ آتش^{۶۱} حتی شدیدتر است. «تشخیص برخی از نمایشنامه‌ها، پس از عبور از صافی "تفسیر"ی که نایت به آنها تحمیل کرده، برایم سخت مشکل است.» مری با تطهیر کلاودیوس به عنوان شاه نیکوخصال و این نظر نایت مخالف است که «چیزی که در کشور دانمارک فاسد شده شخص هملت است.» «شاکلهٔ پیش‌نهادۀ [نایت] چون درون تهی است، خطرناک است» (ادلفای، دورهٔ جدید ۱ [ژانویه ۱۹۳۱]: ۳۴۲-۳۴۳). او نمایشنامه را وارونه می‌کند. پیداست که دیباچهٔ تحسین‌آمیز الیوت بر مری اثری نداشته است.

در نظر او دو منتقد بزرگ آثار شکسپیر یکی کولریج و دیگری ای. سی. بردلی بوده‌اند. کولریج «بزرگترین منتقد شکسپیرشناس است» (جنبه‌های ادبیات، ص ۱۹۵)، و سیرهٔ ادبی^{۶۲} «بهترین کتاب نقد در زبان انگلیسی» است (ص ۱۸۴)، اما مری فیلسف کولریج را نمی‌پسندد. «غوطه‌ور شدن [او] در استعلاجویی نیم‌بند، ذهن کولریج را آشفته کرد» (ص ۱۸۴). کولریج را خردباوری می‌داند که کوشید وردزورت را اغوا کند و به نوشتن شعر فلسفی وادارد و میان زبان شعر و زبان نثر تمایزی کاذب برقرار کند. نقد عملی کولریج را بیش از همه دوست می‌دارد: صفحاتی که دربارهٔ ونوس و ادونیس^{۶۳} نوشته او را «در اوج

58. *Poets in Action*59. *Neglected Powers*60. *Myth and Miracle*61. *The Wheel of Fire*۶۲. *Biographia Literaria*. کتابی حاوی آرای انتقادی کولریج.۶۳. *Venus and Adonis*. شعری بلند، سرودهٔ شکسپیر.

تواناییهای انتقادی» اش متجلی می‌سازد (ص ۱۸۶). کتاب تراژدی شکسپیری بردلی را «بزرگترین تألیف انتقادی در زبان انگلیسی» می‌شمارد. بردلی «حقیقتاً خلاقترین منتقدی است که کشور ما به وجود آورده است.... اوست، نه کولریج یا هزلت، که وجدان انتقادی آن عصر [رمانتیک] است» (کاترین منسفیلد و چهره‌پردازیهای ادبی دیگر، ص ۱۱۴، ۱۱۹)۶۴.

هواخواه بردلی را با نظر آی. ای. ریچاردز کاری نیست که می‌گوید تراژدی نشان می‌دهد که «دستگاه عصبی دچار هیچ نقصانی نیست.» مری می‌پرسد که آیا «لیرشاه را می‌خوانیم تا فقط به چنین نتیجه‌ای برسیم.» نظر ریچاردز «کاملاً عاطفی و ذهنی است. آن را احساس می‌کنیم، و دیگر هیچ.» اما ضمناً می‌گوید که «اگر درباره ماهیت موضوع چیزی ندانیم، درباره ماهیت فاعل نیز نمی‌توانیم چیزی دریابیم.» ریچاردز «تراژدی را از محاسبه خارج می‌کند.» «الزامی این چنین دردناک به ذکر اینکه تخم مرغ همانا تخم مرغ است و ذوق نیست، بی‌گمان، ملال‌آور است.» مری بالطبع تخریب نظریه «مکاشفه»۶۵ را از جانب ریچاردز مردود می‌داند. او معرفت حاصل از شعر را، «در جزئیّت»۶۶ آن، حقیقی» می‌شمارد. در نظر مری، تراژدی به ما «شادی و آرامش» می‌بخشد، لکن اگر تراژدی «ریشه در حیات برونی» نداشته باشد، در تجربه تراژیک فاقده شادی و قبول خواهد بود (آیندگان، ص ۱۷۸، ۱۸۰، ۱۸۲، ۱۸۶).

نقد مری درباره هفت نوع ابهام امپسن۶۷ بر پایه همین تأکید بر عینی بودن شعر و بی‌اعتقادی به روان‌شناسیگری۶۸ است. مری معتقد است که «شعر ورد و افسون است، کلامی برخوردار از قدرت آنی، که ذهن سرگردان را به واکنش به ترتیبی معین وامی‌دارد.» شعر «کلّ سازمند» است، حال آنکه امپسن فقط اجزاء را می‌بیند. کتاب «بی‌اختیار پیش می‌رود، و به جای تبیین مطالب، آنها را نامفهوم می‌کند» (شاعران، منتقدان، ص ۸۱). اظهارنظرهایش درباره اف. آر. لیوس اندک و متأخر است. مری کتاب او را درباره لارنس بررسی کرد و، چنانکه انتظار می‌رفت، ارزیابی رنگین‌کمان و زنان دلدادۀ۶۹ را اغراق‌آمیز دانست و در «ستایش مفرط» او از سینت‌مار۷۰ تردید کرد. مری نتیجه می‌گیرد، و به نظر من حق به جانب اوست، که لیوس «کوشش دلیرانه و شوق‌انگیزی کرده است تا هنر لارنس را از اصول اعتقادی او جدا کند اما نتیجتاً ناگزیر به پاکسازی ضمنی [آثار

64. Katherine Mansfield and Other Literary Portraits

65. revelation

66. particularity یا «خصوصیت». بدین معنا که جزئیات محسوس و عینی اند و کلیات انتزاعی.

67. Seven Types of Ambiguity. درباره این کتاب و آرای انتقادی امپسن - فصل دهم از همین کتاب.

68. psychologying

69. The Rainbow; Women in Love

70. St. Mawr

لارنس] تن در داده است. اصول اعتقادی را نمی‌توان نادیده گرفت» (شاعران، منتقدان، ص ۸۷، ۹۰). مری ظاهراً متوجه نیست که این انتقاد شامل کتاب لارنس خود او نیز می‌شود. مری، در مقالات ذوقی (۱۹۵۶)، به دفاع از فیلدینگ پرداخت زیرا لیوس او را سزاوار ورود به سنت بزرگ ندانسته بود. ملال خاطر لیوس را هنگام خواندن آثار فیلدینگ مولود تصورات قبلی او می‌داند و ضمناً معترض است که چرا لیوس، از میان همه آثار دیکنز، روزگار سختی^{۷۱} را برگزیده و از آن تجلیل کرده است (مقالات ذوقی، ص ۲۱). اگرچه تأکید او در این مقاله بر شرح پایبندی فیلدینگ به اصول اخلاقی است، لیوس را جزماندیشی صادق ولی کندذهن می‌نمایاند که در چنگ نظریه‌های خویش گرفتار است. مری در آخرین نقد کتاب خود به بررسی شیر و لانه زنبور نوشته آر. پی. بلکمر و مرد ادب‌پیشه در دنیای امروز تألیف الن تیت^{۷۲} دست زد. تی. اس. الیوت، به گفته او، «مرجع تقلید و حجت اصلی شریعتی است که آقایان بلکمر و تیت از جمله فقه‌های والامقام آن‌اند،» اما ایشان به نظرش «به وجهی نظرگیر و مأیوس‌کننده مرموز و پیچیده‌اند،» و «تعقید و فشرده‌گی و مکتب‌گرایی و تمرکز بر طیف موضوعهای محدود،» و نیز «کیفیت متظاهران و آمیخته به تکلف» نقد نو او را به اعتراض وامی‌دارد. نگرانی عمده او در مورد «وحدت تباہ‌کننده میان نقد دانشگاهی و عوالم خصوصی است» (لندن مگزین ۴ [۱۹۵۷]: ۶۷، ۶۹/۷۳. مری با عزمی راسخ به‌استخدام هیچ دستگاهی دریامد و نویسنده‌ای مستقل، روزنامه‌نگار و ادب‌پیشه باقی ماند.

در صفحات پیشین به بیان نظریه ادبی و انتقادی مری پرداختیم و موضع او را در تاریخ نقد تعریف کردیم. باوجود این، شهرت او بر تئنگاریها و مقالاتی متکی است که به فرد فرد نویسندگان اختصاص داده است. فیودور داستایفسکی (۱۹۱۶) نخستین زندگینامه‌ای است که نوشت و در آن کوشید تا سیر تکاملی نویسنده را به سوی رستگاری (به معنای آشتی، پذیرش) وصف کند، رستگارییی که به نوع بشر و به طور ضمنی به شخص مری پیشنهاد شده است. داستایفسکی را در مقام نویسنده تقریباً یکسره نادیده می‌گیرد و اعلام می‌کند که «داستایفسکی رمان‌نویس نیست، و او را نمی‌توان به عنوان رمان‌نویس داوری کرد» (ص ۴۸). «چون به وسوسه مکاشفه ابدیت دچار بود،» توانایی بازنمایی زندگی را نداشت (ص ۳۷). آدمهای داستانش «ارواح عاری از جسم‌اند. به ما می‌گوید که به شکل آدمیان‌اند، لکن

71. *Hard Times*72. *The Lion and the Honeycomb* و *The Man of Letters in the Modern World*؛ درباره بلکمر و تیت به ترتیب، فصل سیزدهم و فصل دهم از جلد ششم این تاریخ.73. *London Magazine*

می‌دانیم که هرگز با آنها روبه‌رو نخواهیم شد» (ص ۴۷). «پیکرشان چیزی جز نماد نیست.» مثلاً استاوروگین^{۷۴} «آدمی نیست، حضور است» (ص ۱۶۱). «بسا که اسمردیاکوف واقماً وجود نداشته چنانکه شیطان نیز در واقع وجود نداشته، و هر دو از ساکنان روح ایوان‌اند. پس در آن صورت چه کسی مرتکب قتل شد؟ البته ممکن است خود ایوان قاتل باشد، یا، امکان دیگر، شاید اصلاً قتلی واقع نشده است» (ص ۲۲۸)، و، ما هم می‌توانیم به آن بپردازیم، شاید هم اصلاً کتابی نوشته نشده است. خیال‌بافیهای درهم و آشفته، مفهوم تمثیل^{۷۵} با بی‌اعتنایی کامل به آنچه می‌توان واقع‌مداری داستایفسکی‌اش نامید، با چنان قوتی بیان شده که رمان‌ها را نه تنها تمثیلی کرده است — غالباً به طرق آشکار («روگوژین تن است و میشکین روان»^{۷۶} [ص ۱۵۲]؛ ناستازیا^{۷۷} «زن نیست، درد مجسم است» [ص ۱۵۲]) — بلکه آنها را تبخیر هم کرده است تا صرفاً مراحل از سلوک روحی داستایفسکی از یأس و درد به مصیبت و پذیرش و آشتی نهایی با زندگی بشوند (ص ۴۳). این مراحل نه تنها نشان‌دهنده سیر و سلوک داستایفسکی‌اند که نماینده دوره‌های شعور بشری نیز هستند و سرانجام به ایمانی به انسانیت منتهی می‌شوند که داستایفسکی مدعی بود منحصر به روس‌هاست. «کسی که به قرن نوزدهم با نظر استوار بنگرد نمی‌تواند منکر شود که در عصر جدید تنها روح روس‌هاست که نوع بشر را گامی بلند به مقصد محتوم خود نزدیکتر کرده است. تنها در ادبیات روسی است که صلاهی گفتاری نو به گوش می‌رسد.» در آثار تالستوی و داستایفسکی، «نوع بشر در آستانه مکاشفه رازی عظیم ایستاده است» (ص ۲۶۳). اما نمی‌گوید که این راز چیست، جز اینکه «رازی آشکار» است: عشق، انسانیت، آشتی، قبول شرّ، و مرگ.

دی. اس. میرسکی این کتاب را «سوز و گداز پکسنیف‌وار»^{۷۸} نامیده است. (۶) در عجبیم که مری چگونه با اطمینان خاطر تأکید می‌کند که داستایفسکی «می‌دانست اعتقاد به خدا، ایمان دینی به مفهومی که از دین در ذهن داریم، جاودانه از او سلب شده است» (ص ۴۴). حیرت‌زده می‌پرسیم که چرا «سویدریگیلوف»^{۷۹} [را] قهرمان واقعی جنایت و

۷۴. Stavrogin, قهرمان رمان شوریدگان؛ Smerdyakov و Ivan, هر دو از رمان برادران کارامازوف.

75. allegory

۷۶. Myshkin و Rogozhin, هر دو از رمان ابله.

77. Nastasya

۷۸. D. S. Mirsky, مؤلف تاریخ ادبیات روسی از آغاز تا ۱۹۰۰ *History of Russian Literature From Its* *Beginnings to 1900* (۱۹۲۶); Seth Pecksniff, معمار و مظهر اعلای ریاکاری در رمان مارتین چزلویت *Martin Chuzzlewit* (۱۸۴۴), نوشته دیکنز.

79. Svidrigailov

مکافات» اعلام می‌کند (ص ۱۱۳)، و هنگامی که می‌گوید ناستازیا «در درگاه کلیسایی که [میشکین و او] ازدواج کردند، او را ترک کرد و به روگوزین پیوست» (ص ۱۴۸)، می‌توانیم قرائت عجولانه او را تصحیح کنیم. لحن پرشور و کل ادعای لجوجانه‌اش درباره اعتقاد داستایفسکی به احیای نوع بشر را می‌توان تخطئه کرد، اما مشکل بتوان منکر شد که مری به درستی دریافت که داستایفسکی چشم به راه وقوع معجزه و یافتن مدینه فاضله در چند قدمی خود بود.

کتاب مری نقطه اوج تأثیر داستایفسکی به منزله «مکاشفه» در انگلستان بود. او را مظهر روح ادبیات روسی می‌شمارند. مری معتقد است که «ادبیات روسی بیش از هر عامل دیگری در کاهش اعتبار و نفوذ مفهوم فرانسوی ادبیات مؤثر بوده است» (کشفیات، ص ۴۷). در اینجا «فرانسوی» به معنی «هنر برای هنر» و رمان خوش‌ساخت^{۸۰} به دنبال مادام بُواری است. ادبیات روسی را به سبب توجهی که در آن به رفتار آدمیان و هماهنگی میان ملکات انسانی و رواداری نسبت به کاستیهای بشری شده برمی‌کشد زیرا این صفات را با علاقه‌مندی به زندگی سعادتمندان و ولع نیل به امر مطلق سازگار می‌داند. مری نتیجه می‌گیرد که هرگز هیچ ادبیاتی «مسیحی‌تر» از ادبیات روسی نبوده است (ص ۶۳). «از لحاظ تاریخی، [اهداف ادبیات] خود ما را متحقق ساخته است» (ص ۶۹)، و ندای لیبیک است به مساعی وردزورت و شلی و کیتس به مقصود «ادراک هماهنگی که شامل همه شُرور و دردهاست و، با شامل شدن آنها، توجیهشان می‌کند» (ص ۷۲). بدین ترتیب، ادبیات روسی ادامه‌دهنده نهضت رمانتیک انگلستان می‌شود.

مری عمدتاً نظرش به داستایفسکی و تالسوتی معطوف است، و شخص اخیر را حایز نوعی هماهنگی با نویسنده بزرگی می‌داند که نقطه مقابل اوست. چخوف دومین نویسنده محبوب مری شد. او را، نه فقط در روسیه، «بازپسین نویسنده بزرگ» می‌شمارد (کشفیات، ص ۷۸). نظر معمول درباره تیره و یأس‌آور و دردناک بودن نوشته‌های چخوف را نمی‌پذیرد. چخوف «به آنجا می‌رود، عاری از امید، فاقد اعتقاد؛ این بازپسین همه سلوکهای غمبار است؛ و، جام مقدس^{۸۱} در دست، باز می‌گردد» (ص ۷۸). با عباراتی فخیم می‌افزاید: «فریاد برمی‌آورد که همنوایی نیست، و همان صوت آوای او پژواک موسیقی افلاک است» (ص ۷۶). چخوف «انسان کاملاً آزاد [بود]؛ آدمی که خود را از چنگ همه ترسها رها نکرده

۸۰. well-made novel. در این باره «رمان خوش‌ساخت»، واژه‌نامه هنر داستان‌نویسی، جمال میرصادقی و میمنت میرصادقی (ذوالقدر)، تهران، کتاب مهناز، ۱۳۷۷، ص ۱۳۴.

۸۱. Grail. در این باره «جام مقدس»، دایرةالمعارف فارسی، به سرپرستی غلامحسین مصاحب، جلد اول، تهران، مؤسسه انتشارات فرانکلین، ۱۳۴۵.

و آن چیزی را درون خود یافته که توان تحمل تنهایی مطلق را به او ارزانی می‌دارد» (ص ۱۰۰). حتی زمانی که مری به سوسیالیسم و نوعی کمونیسم معتقد شد باز هم فردمدار باقی ماند. اما به کرات خود را دربارهٔ روسیه فریب داد: در نوامبر ۱۹۱۶، طی مقدمه‌ای که در تجلیل شستوف بر ترجمهٔ مقالات^{۸۲} او نوشت، می‌گوید: «در روسیه، به امور روحانی مقامی شامختر از هر امر دیگر داده‌اند» (سیر تکاملی یک روشنفکر، ص ۲۶)^{۸۳}. روسیه سرزمین رؤیاست: دوران جنگ بود و روس‌ها متحد بریتانیا بودند.

اما مرشدهای حقیقی مری، دو شاعری که ورای هر شاعر دیگری می‌ستود، شکسپیر و کیتس‌اند. در کتاب کیتس و شکسپیر (۱۹۲۵) نام هر دو را در صفحهٔ عنوان کتاب ذکر کرد گو اینکه کتاب دربارهٔ کیتس است و فقط از شوق شورانگیز کیتس نسبت به شکسپیر استفاده می‌کند تا به نوعی توازی تصنعی برسد. مری جاه‌طلبیهای نمایشی کیتس را دوچندان می‌نماید و معتقد است که به سوی عینیت بیشتر در حرکت بوده است و دربارهٔ امیدهای بربادرفته‌اش، که نوشتن نمایشنامه‌ای بزرگ بود، نظرپردازی می‌کند. اما اوتوی کبیر^{۸۴} خلاف این پیش‌بینی را ثابت می‌کند. کیتس هرگز نمی‌توانست نمایشنامه‌نویس شود. مری، چنانکه در کتاب داستایفسکی کرد، زندگینامه‌ای معنوی می‌نویسد که در آن کیتس «قهرمان نوع بشر» است (ص ۵)، شاعری که شعر را «وجه مشخص و مجزای نیل به حقیقت غایی» می‌شمارد، «حقیقت روح که حقیقت نسبی دل و ذهن را درک می‌کند و آن را سازگار می‌سازد» (ص ۲۶). توانمندی سلبی^{۸۵} «تنها راه رسیدن به هویت شخصی راستین است زیرا خود حقیقت است» (ص ۴۹). کیتس مؤید نظر مری است که غیرشخصی بودن «راه واقعی رسیدن به شخصیت» است، چنانکه «فنای نفس وسیلهٔ دستیابی به خویش‌تن خویش است»^{۸۶} (ص ۵۳). مری با استفاده از این مضمون است که می‌تواند «ژرف‌بینانه‌ترین تاریخ [کیتس] را در چارچوب نخست رد کردن وردزورت، و سپس میلتن، و سرسپردگی راسخ به شکسپیر» به رشتهٔ تحریر درآورد (ص ۴۱). مری، به طرق گوناگون، بر آن است تا نشان دهد چگونه کیتس ناسازگاری زیبایی و درد، آشفتگی و تناقضات جهان را حل می‌کند. کیتس «از هماهنگی پرده برمی‌دارد که آدمی را

۸۲. Essays، نوشتهٔ Leo Shestov، نام مستعار Leo Isaakovich Schwarzman (۱۸۶۶ - ۱۹۳۸)، فیلسوف و منتقد روس، دربارهٔ او - فصل هشتم از جلد هفتم این تاریخ.

83. *The Evolution of an Intellectual*

۸۴. *Otho the Great*، نمایشنامه‌ای که کیتس در ۱۸۱۹ با همکاری چارلز براون نوشت.

۸۵. negative capability، در این باره - جلد دوم این تاریخ، ص ۲۵۰.

86. self-annihilation; self-achievement

با جهان جانداران متحد می‌سازد؛ او بر خود و بر ما آشکار می‌کند که امور دنیا باید چنان باشند که هستند» (ص ۱۲۰). هایپیریون^{۸۷} نقطهٔ اوج دستاوردهای بالفعل کیتس است، لکن مری می‌خواهد ما را متقاعد کند که کیتس «از دستاوردهای بالفعل خود بزرگتر، به مراتب بزرگتر، بوده است.» او می‌خواهد کیتس را در مقام «نمونهٔ کامل شاعر بزرگ» معرفی کند (ص ۷۰)، کسی که زمام روح خود را در دست داشت و به کمال رسید. نقّس^{۸۸}، بنابر تعبیر مری از نامهٔ معروف کیتس، با «تسلیم شدن هشیاری به شعور باطن»^{۸۹} به تدریج خلق می‌شود (ص ۱۳۸). بدینسان، شعر «از جمله راههای معدودی است که برای نیل به واقعیت ابدی در اختیار داریم، واقعیتی که در دین این‌چنین صریح و همه‌جانبه بیان نشده است» (ص ۱۴۴). شعر ناب حاوی مکاشفه است، «معرفت به وحدت و هماهنگی جهان که فقط با معرفت فرد به وحدت و هماهنگی در درون خویش به دست می‌آید» (ص ۱۴۷). در حالی که هایپیریون بزرگترین دستاورد شعری کیتس است، سقوط هایپیریون، رؤیای بیداری موتنا^{۹۰}، «مشاهدهٔ خدا در رؤیایی شاعرانه — خدایی ساری در واقعیت متغیر و پایای دنیا» (ص ۱۸۳)، قبول مرگ از جانب شاعر، نقطه اوج سلوک روحی اوست.

این طرح کلی نباید موجب نادیده گرفتن واقعیت دیگری شود: در کتاب نخست و در ضmann و بازنگریهای متعدد (بررسیهایی دربارهٔ کیتس [۱۹۳۰]، بررسیهایی دربارهٔ کیتس: جدید و قدیم [۱۹۳۹]، معنای کیتس [۱۹۴۹]، و کیتس [۱۹۵۵])^{۹۱} دربارهٔ نامه‌ها و روابط شخصی کیتس با فنی بران (که عقیده‌اش دربارهٔ او تغییر کرد)، با فنی کیتس^{۹۲} و دیگران، و، طی مقایسه‌های مفصل با وردزورت و میلتن و بلیک، و دربارهٔ تقریباً تک‌تک شعرهای کیتس، اندیمین و «نخستین نگرش به هم‌چین» و «زیارت گور برنز»^{۹۳} و دیگران، با حساسیت و تیزبینی اظهارنظر کرده است. ایزابلا^{۹۴} را شعر شایان توجهی نمی‌داند زیرا مؤید بسیاری از تصورات او دربارهٔ کیتس نیست، و در بحث از شعرهایی که مستعد تعبیر زندگینامه‌ای اند سخت به راه افراط می‌رود. مثلاً، «زیباروی بی‌رحم»^{۹۵} را تحقیقاً فنی بران می‌شمارد (ص ۱۲۴). لکن قبول باید کرد که، گرچه مری دربارهٔ عنصر

87. *Hyperion* (1820)

88. soul

89. consciousness; unconsciousness

۹۰. *Hyperion* (هوپیریون)، در اساطیر یونانی، یکی از تیتان‌ها، پدر خورشید. یا خود خورشید. هایپیریون و سقوط هایپیریون دو روایت شعری دربارهٔ هوپیریون است که کیتس در ۱۸۱۸ - ۱۸۱۹ سرود. Möneta، در اساطیر رومی، مظهر یکی از صفات یونو (Jūno)، یا یوپیتِر (ژوپیتِر، Jupiter)، در مقام اندر زنده‌دهنده و مشاور است.

91. *Studies in Keats; Studies in Keats: New and Old; The Mystery of Keats; Keats*

۹۲. Fanny Brawne و Fanny Keats، به ترتیب، نامزد و خواهر کیتس.

93. *Endymion*; «On First Looking into Chapman's Homer»; «On Visiting the Tomb of Burns».94. *Isabella*

95. «La Belle Dame sans Merci»

استعلایی و حتی «عرفانی» غُلُو می‌کند، تلاش روحانی و شهوانی شخص کیتس و لحن و مفهوم نامه‌ها و شعرهایش را به خوبی به خواننده منتقل می‌کند. اگرچه امروزه نظر کیتس‌پژوهان نسبت به مری مساعد نمی‌نماید، اوست که مسایل عمده نقد متأخر را درباره کیتس مطرح کرد. ماریس دیکستاین، مؤلف کیتس و شعر او^{۹۶} (۱۹۷۱) استثنایی بر این قاعده است. بسیاری از آرای مری منسوخ شده یا به تصحیح یا تعدیل نیازمند است، لکن او کیتس را از بدخوانیهای «زیباشناختی» هنوز غالب بر نوشته‌های گُرد نجات داد. او اهمیت تلاش کیتس را برای کسب خودآگاهی و بلوغ فکری، که به صورتی تکان‌دهنده در نامه‌ها منعکس است، دریافت بی‌آنکه دچار وسوسه و روشمند کردن ذهن او گردد، چنانکه کلارنس دی. تورپ^{۹۷} در کتاب پرنفوذ خود در مورد «ذهن بیتس» کرد.

کتاب شکسپیر (۱۹۳۶) مری، که مدتها به فکر تألیف آن بود و در مقالات متقدم به آن اشاره کرده بود، موازی کتابش درباره کیتس است و در آن مفهوم توانایی سلبی را مفتاح هنر شکسپیر قرار داده است. «در قلمرو اخلاق، والاترین سنخ شخصیت با نداشتن آن حاصل می‌شود؛ در دنیای هنر، کمال سبک از نقطه‌ای آغاز می‌شود که شیوه فردی به پایان می‌رسد؛ در عالم روح، هویت مطلق موکول به فناست» (ص ۳۰). درونمایه همدردی فراگیر و این‌همانی عینیت با همدلی را، چنانکه در کیتس اتفاق افتاد، رها کرده و در عوض شکسپیر را با آدم‌نمایشی معینی در آثارش این‌همانی می‌کند. هملت نمونه مرد شکسپیری است. «می‌توان تصور کرد که شکسپیر همانند هملت عمل کند، ولی نمی‌توان تصور کرد که مانند لیر یا اتللو یا مکبث عمل کند» (ص ۳۲۴). از سوی دیگر «دزدمونا و ایموجن، پردیتا و میراندا»^{۹۸} زنان شکسپیری‌اند (ص ۲۳۱). در نظرورزی درباره «سانت»^{۹۹} ها عنان اختیار از کف مری رها می‌شود ولی اذعان می‌کند که همه آنها حدس و گمان است. تنها در یک صفحه سه بار می‌گوید «معتقدم» (ص ۱۰۶) و به «احساس لجوجانه» خویش متوسل می‌شود «که کلّ "سانت" ها حاصل کار سه سال» است (ص ۱۱۳). سپس به کمال مطلوب شکسپیر در مردان انگلیسی می‌رسیم: بسترده^{۱۰۰} در جان شاه «یکی از درخشانترین

96. Morris Dickstein, *Keats and His Poetry*

97. Clarence D. Thorpe

۹۸. Desdemona، همسر زیبا و معصوم اتللو؛ Imogen، همسر پوستوس در نمایشنامه سیمبلین، که سونینین او را محبوبترین زن همه ایام خوانده است؛ Perdita، شاهزاده خانمی که در کودکی گم شد و چوپانی او را بزرگ کرد (داستان زمستان [The Winter's Tale])؛ Miranda، دختر پراسپرو، با پدرش در جزیره‌ای دلکش زندگی می‌کند و به عشق فردیناند، نخستین جوانی که می‌بیند، دچار می‌شود (طوفان).

۹۹. Sonnets. درباره این نوع شعری - جلد اول این تاریخ، ص ۴۴۲.

۱۰۰. the Bastard، او را پسر فالکنبریج می‌شمردند ولی در واقع پسر ریچارد شیردل بود؛ حاضر جواب و بذله‌گوست. bastard به معنی «هرازماده» است.

آفریده‌های شکسپیر» است (ص ۱۶۲). مری متوجه می‌شود که اشراف‌زاده انگلیسی تک‌زبان‌های که در تاجر ونیزی به خواستگاری پُرشا^{۱۱۱} آمده نیز، مانند بسترده، به فالکنبریج^{۱۰۲} موسوم است، و «متأسف است که او با پرشا ازدواج نکرد؛ او همسری شریفتر از باسانیو^{۱۰۳} می‌بود.» «پرشای بسترده شاهزاده‌خانمی فرانسوی است؛ نامش (چنانکه از شکسپیر انتظار می‌رود) کیت است» (ص ۱۶۹). مری انتظار دارد که بسترده و هنری پنجم را این‌همانی کنیم.^{۱۰۴} اما در غالب اوقات به‌چنین نظورزیهای احساساتی نمی‌پردازد. با نوشته‌های ال. ال. شوکینگ و ای. ای. استول و دلبیو. دلبیو. لارنس^{۱۰۵} آشناست و معتقد است که در نمایشنامه‌های شکسپیر، «موقعیتها عموماً مقدم بر آدمهای نمایشی‌اند» (ص ۲۰۹). مری متوجه است که «دقیقاً به سبب فشاری که تماشاگران بر نبوغ او وارد آوردند بزرگترین نمایشنامه‌نویس دنیا شد» (ص ۱۳۴)، گو اینکه در نظر مری «عمل شاعرانه و نمایشی چنان درهم آمیخته‌اند که جداکردنشان از یکدیگر ممکن نیست» (ص ۲۸۶). جای تعجب است که مری لیرشاه را «از سه تراژدی دیگر شکسپیر^{۱۰۶} محققاً نازلتر» (ص ۳۳۷) و فاقد «انضباط نیروی خیال» و «صرافت طبع شاعرانه» می‌داند (ص ۳۴۲، ۳۴۸). او کوریولینس را، که قبلاً دو مقاله انتقادی نسبتاً خوب درباره‌اش نوشته بود (کشفیات، ص ۲۶۵ - ۲۸۵، و سرزمینهای ذهن، ۳۴ - ۳۵)، و انتونی و کلئوپاترا را، که در آن درونمایه عشق و مرگ مورد بحث در کتاب کیتس به کاملترین وجه متجلی است، به لیرشاه ترجیح می‌دهد: «انسانی که خود را در مرگ قربانی انسان دیگری می‌کند تنها نماد راستینی است که برای عشق می‌شناسیم» (ص ۳۷۸). اما مری تعبیرهای تمثیلی بازپسین نمایشنامه‌ها را رد می‌کند و «اطمینان [دارد] که ذهن شکسپیر با تمثیل بیگانه بوده است» (ص ۳۹۲)، ولی با این حال معتقد است که در بازپسین دوره با کسی مواجهیم که «آرزوی بهار دارد، بهار در طبیعت و در دل‌های آدمیان؛ واقعیت تولد دوباره طبیعت و رؤیای انسانِ حیات تازه‌یافته را عزیز می‌دارد» (ص ۴۰۸).

کتاب، به‌رغم تمام از قلم افتادگیها و کاستیها، «احساس» شکسپیر را به خواننده منتقل می‌کند (صفحه هفت). آن را باید با مقالات مری درباره شکسپیر و منتقدان شکسپیر تکمیل

101. Portia

۱۰۲. Falconbridge. - پانویشت شماره ۱۰۰.

103. Bassanio

۱۰۴. Kate. نام دختر پادشاه فرانسه در نمایشنامه هنری پنجم که سرانجام به همسری هنری درمی‌آید.

۱۰۵. W. W. Lawrence (۱۸۷۶-۱۹۵۸)، پژوهنده آمریکایی و ۱۰ از جمله، مؤلف کتاب *Shakespeare's Problem*

Comedies (۱۹۳۱). ۱۰۶. منظور مکبت و هملت و اتللو است.

کرد. در برابر میل به اینکه شکسپیر را مطرح‌کننده احکام یا کیشهای انتزاعی معرفی کند همواره مقاومت می‌کند. «میکروپ «مفهوم ذهنی»» (جنبه‌های ادبیات، ص ۱۹۸) نمونه خوبی است: در توصیف این امر که جان شاه مُثَلِّل مفهوم خیانت است از معیارهای واقع‌مدارانه حذر می‌کند و آداب متعارف صحنه و پروازهای خیال را به خوبی درک می‌کند. «ققنوس و سنگ‌پشت» شوری در او برمی‌انگیزد و آن را «کاملترین شعر کوتاه در همه زبانها» وصف می‌کند (کشفیات، ص ۲۵). مری در تلاش مستمر خود برای رسیدن به تعریفی از سرشت شعر راستین از این شعر استفاده می‌کند. این شعر «به مراتب ورای ساحت ادراک عقلی است: چیزی که از آن درک می‌کنیم تصویر ناقص و مبهم و ناچیزی است از آنچه احساس می‌کنیم» (کشفیات، ص ۲۳). هم «چون شیشه شفاف» است و هم «رازآمیز» و بیست صفحه بعد «گنگ و رازآمیز و کاملاً نامفهوم» است (ص ۲۳، ۴۳). نهایتاً، کاری که از مری ساخته است این است که تنها به آنچه شعرش می‌داند اشاره کند. نگاهی به مقالات و اظهارنظرهای متعددش درباره شاعران انگلیسی از چاسر تا تی. اس. الیوت مفهوم شعر را نزد او روشن می‌کند. پیداست که چاسر در حیطه معلومات او نمی‌گنجد. «چاسر از آن کسانی نیست که شاعر بزرگشان می‌شماریم؛ او فاقد ادراک خیال‌انگیز است و از موسیقی متعلق به آن اندک بهره‌ای دارد» (جنبه‌های ادبیات، ص ۱۵۳). در بحثی طولانی در کتاب آسمان - و زمین (۱۹۳۸)؛ چاپ امریکایی با عنوان *قهرمانان اندیشه*^{۱۰۷} چاسر را گواه انگل‌وارگی کلیسای قرون وسطی و اوضاع مصیبت‌بار جوامع روستایی آورده است. اسپنسر «شاعر شاعران» است - سنت شعر انگلیسی ریشه در او دارد، لکن امروزه «به باستان‌شناسی ادبیات متعلق است» (سرزمینهای ذهن: مجموعه دوم، ص ۶۵). اسپنسر، به حدّ وسواس، شیفته «هیجان زیبایی صوری» است، حال آنکه «اخلاقیات مصلحت‌اندیشی صرف است، یا درونمایه‌ای سودمند، و تصویرپردازی در اغلب موارد صرفاً وهم زینت‌افزاست» (سرزمینهای ذهن: مجموعه دوم، ص ۷۴). از منظری غیرتاریخی به ملکه پریان نگریسته است. «نیت اسپنسر سرودن شعری بزرگ به زبان انگلیسی بود؛ این شعر می‌توانست درباره هریک از درونمایه‌های شعرهای بزرگ باشد» (سرزمینهای ذهن: مجموعه دوم، ص ۶۹). مری کتاب ششم آن و زفافنامه^{۱۰۸} را برمی‌گزیند و از آنها به‌ویژه تجلیل می‌کند و متوجه است که این نظری رایج است. مری نیز با کیتس و الیوت هم‌رأی است که میلتن نماینده خط انحراف در مسیر طبیعی شعر انگلیسی است. «او نزدیک بود زبان انگلیسی را بر باد دهد» (مسئله سبک، ص ۱۰۹). «شعر را

تهذیب کرد و متحجر ساخت» (شاعران، منتقدان، ص ۵). مری «ارنوپاجیتیکا»^{۱۰۹} را [که اشکش را جاری کرده] با همه بهشت از دست‌شده معاوضه نمی‌کند» (آسمان - و زمین، ص ۱۶۵). آلام شمشون^{۱۱۰} «نادره عتیقه درخشانی است» (شاعران، منتقدان، ص ۲) که «حاوی آثار تأمل غم‌بار درباره مصایب است، در حالتی حق به جانب. کامل است، ولی دیر نمی‌پاید. فاقد شفقت و نوع دوستی است» (آسمان - و زمین، ص ۱۷۷). نظر نازل مری نسبت به شعر قرن هجدهم، به جز کالینز و اسمارت و چترتن^{۱۱۱} و کوپر و گری، نامنتظر نیست. «یکی خود را کشت، و سه تن به بیماری جنون افسردگی مردند» (کشفیات، ص ۱۶۳). البته، در یکی از مهارت‌آمیزترین مقالاتش، اشعار کنتس وینچلسی^{۱۱۲} (۱۶۶۱ - ۱۷۲۰) را نیز، با علم به اینکه شاعری بسیار کم‌اهمیت است، مستثنا کرد و «نبوغش در زمینه امر درک‌ناپذیر» را ستود (سرزمینهای ذهن: مجموعه دوم، ص ۱۷۵). در مقاله‌اش درباره کالینز به «شعور»ی اشاره می‌کند که «از آغاز غریزه ادبی تمام‌عیاری بر آن بیش از حد توان سنگینی می‌کرد» (سرزمینهای ذهن، ص ۸۹)، شعوری «که اشتغال خاطر زیباشناختی میان آن و احساس بلاواسطه سدی برافراشته و سرکوبش کرده بود» (سرزمینهای ذهن، ص ۹۰)، اما مری از «اود خطاب به شامگاه» و «دلاوران چه خوش آرمیده‌اند»^{۱۱۳} تجلیل بلیغ می‌کند و، در ضمن، به پوپ اشاره می‌کند و او را «استاد تندذهنی و ذکا به بهترین مفهوم متافیزیکی»^{۱۱۴} آن می‌خواند (سرزمینهای ذهن، ص ۹۳): اف. آر. لیوس نیز بعداً به تفصیل به بسط این موضوع پرداخته است.

شاعران رمانتیک انگلستان، و بیش از همه کیتس، تعیین‌کننده نگرش مری به شعر بوده‌اند. اما عجیب است که اظهارنظرهای او درباره وردزورت اندک و نامساعد است. زمانی اشاره می‌کند که «تباهی وردزورت معلول تأثیر نظریاتش بر خود اوست». کولریج در سیره ادبی زبان طبیعی را مورد انتقاد قرار داد و این وردزورت را برآشت و از آن وقت به بعد عنان امیال خود را رها کرد و، به جای روانی و روشنی^{۱۱۵}، به *simplesse*^{۱۱۶} دست

109. *Areopagitika*110. *Samson Agonistes*

۱۱۱. Christopher Smart (۱۷۲۲ - ۱۷۷۱)، شاعر انگلیسی که از فرط شور دینی پریشانی حواس پیدا کرد و کارش به بیمارستان کشید؛ Thomas Chatterton (۱۷۵۲ - ۱۷۷۰)، شاعر انگلیسی که نبوغ خود را صرف جعل شعرهایی به املای قدیم کرد ولی دیری نپایید که دستش باز شد و بر اثر فقر از زندگی مایوس شد و در هفده سالگی خودکشی کرد.

112. Countess Ann Winchelsea

113. «Ode to Evening»; «How Sleep the Brave»

۱۱۴. «wit in the best Metaphysical sense». منظور شاعران متافیزیکی است؛ درباره آنها - جلد اول این تاریخ، ص ۴۲۸، و درباره wit - همان، ص ۴۴۷ - ۴۴۸.

۱۱۵. simplicity. در این باره - فصل پنجم از جلد دوم این تاریخ، به ویژه ص ۱۵۹ به بعد.

۱۱۶. سادگی فاقد ملاحظه

یافت» (مسئله سبک، ص ۲۰۱). ترتیب زمانی را نادیده گرفته، و نسبت را معکوس کرده است. در آسمان - و زمین گرایش وردزورت را به محافظه‌کاری با لحن «رهبر از دست‌رفته»^{۱۱۷} تقبیح می‌کند. تنها در مقاله‌ای متأخر، «کولریج و وردزورت» (درکاترین منسفیلد و چهره‌پردازیه‌های ادبی دیگر)، جبران مافات می‌کند و دوران جوانی وردزورت را «آدمی که نزد او گستردگی و وحدت دنیا به منزله احساس راستین دنیا بود» توصیف می‌کند (ص ۷۴). آدمی که، کاملاً سواى از مسیحیت، «احساس عرفانی واقعی» داشته است (ص ۸۰). اما وردزورت فقط وسیله و زمینه‌ای است برای توصیف تلاشی کولریج، خودفریفتن‌اش در «اعتقاد به اینکه احساس وردزورت با احساس خود او [مُتَمَلِّ در شعر «دل‌نگی: یک اود»^{۱۱۸}] همانند است» (ص ۸۷). مری در این مقاله بر روان‌شناسی و شرح حال تأکید بسیار کرده و درباره رفتار کولریج با خانواده و دوستانش متفرعانه پند و اندرز می‌دهد. معتقد است که مقارن سفر کولریج به آلمان (۱۷۹۸) تباهی درونی آغاز شده است. «احساس گناه [ظاهراً در مورد مرگ فرزند دومش که در دوران غیبت او رخ داد] مانند خوره به جان‌اش افتاد» (ص ۹۰). اینها همه حدسیات ثابت‌نشده است و دستاوردهای دوران متأخر زندگی کولریج را نفی می‌کند. در همین زمینه‌ای که مری در آسمان - و زمین از چرخش وردزورت به سوی محافظه‌کاری سخن می‌گوید، از تندروی شلی تجلیل می‌کند. در مقاله‌ای متأخر کیتس و شلی را با هم مقایسه می‌کند، دلایل برتری کیتس را از نظر خود توضیح می‌دهد و شعر شلی را «انتزاعی و فکر بنیاد و ماورای طبیعی» می‌داند و می‌افزاید که خود او نیز این عیوب را پذیرفته است (کاترین منسفیلد و چهره‌پردازیه‌های ادبی دیگر، ص ۲۴۰).

مری (گو اینکه آرتر سیمنز و ادمند بلندن^{۱۱۹} بر او مقدم بودند) جان‌کَلِر را کشف کرد و، اگرچه واقف بود که فاقد وسعت وردزورت و «اصل رشد باطنی» اوست، معتقد بود که از «گوشی دقیق‌تر و غریزه‌ای حساستر نسبت به واژه‌ها برخوردار است» (سرزمینهای ذهن، ص ۱۱۰). کلر را «شاعر عاشق طبیعت» وصف کرده و «لطافت خودجوش» و «نگاه خستگی‌ناپذیر او را که مراقب جریان لایتناهی طبیعت» است ستوده است (ص ۱۲۶، ۱۲۱، ۱۱۵). در مقاله‌ای متأخر با عنوان «نگاهی دیگر به کلر» (در مقالات ذوقی، ۱۹۵۶) - که در تیزبینی به‌خوبی بهترین نوشته‌های دوران جوانی اوست - به‌اختلال

۱۱۷. «The Lost Leader». شعری از رابرت براونینگ (۱۸۴۵) که در آن از اینکه وردزورت موضع سیاسی خود را تغییر داده افسوس خورده و تلویحاً گفته است که انگیزه او مال و مقام بوده است.

۱۱۸. «Dejection: An Ode»

۱۱۹. Edmund Blunden (۱۸۹۶ - ۱۹۷۴)، شاعر و منتقد انگلیسی.

مشاعر کلر و رؤیاهایش درباره بهشت از دست‌رفته و خشمش نسبت به محصور کردن اراضی توجه بیشتری می‌کند. «حصارکشی — زندانی کردن: هم خود او را و هم طبیعت خودرو را که نظام کهن برایشان حکم "آزادی" را داشت. ذهنش با حسرت پرشور و تسکین‌ناپذیر به آن چسبیده بود» (مقالات ذوقی، ص ۱۰۶).

بزرگان دوران ویکتوریا ظاهراً توجه او را چندان جلب نکرده‌اند. جرالند منلی هاپکینز، که پیش از کسب شهرتش درباره او به نوشتن دست زد (جنبه‌های ادبیات، ۱۹۲۰)، هيجانی در او برنمی‌انگیزد. «نامرادی کلّ دستاورد او معلول فقر تجربه‌ای است که حرفه‌اش^{۱۲۰} به او تحمیل کرده بود» (جنبه‌های ادبیات، ص ۶۰). هاردی شاعر را بی‌اختیار تحسین می‌کند. ظاهراً مری از نخستین کسانی بوده است که شاعر را به رمان‌نویس ترجیح داده و متوجه شده است که شعر هاردی «شکوفایی متأخر و غیر عادی» (ص ۱۲۲) یا «تصویر گنگ و دور از ذهن نثرش» نبوده (ص ۱۲۴) بلکه کاری است فی‌نفسه برخوردار از گستردگی و ژرفا. مری از معیار خویش درباره قدرت رازبینی مدد می‌گیرد: شعر «اشراقی تمام‌عیار» و «عمل ادراک مطلق» است (ص ۱۳۲). حین اظهارنظر درباره شعر دیگری، مری نظریه‌ای درباره فرایند آفرینش شعر مطرح می‌کند و آن را «دو مرحله‌ای می‌نامد. شاعر نمادی کشف می‌کند، میان احساس و شینی خارجی برابری برقرار می‌کند. و سپس به اهمیت آن پی می‌برد، متوجه «کلّ در امر واحد» می‌شود و «عملی بالاختصاص شاعرانه» همین است (ص ۱۳۵). مشکل بتوان از چنین تمایزی دفاع کرد یا چنین ترتیبی را مشاهده کرد. مری هم بعداً از این دو مرحله استفاده نکرد. اما هاردی در این آزمون موفق شد: او شاعر طراز اول است.

مری به کمتر شاعر معاصر انگلیسی علاقه‌مند بود. در اوان کار به گلچین شعر جرجیایی^{۱۲۱} حمله کرد (جنبه‌های ادبیات، ص ۱۳۹-۱۴۰). ادوارد تامس، جان میسفیلد^{۱۲۲} (جنبه‌های

۱۲۰. هاپکینز کشیش بود.

۱۲۱. Georgian Poetry. مجموعه پنج مجلد از منتخبات اشعار شاعران دوران سلطنت جرج پنجم که از ۱۹۱۲ تا ۱۹۲۲ منتشر شد. اگرچه در مجلدات نخستین شعر کسانی چون دی. ایچ. لارنس و والتر دولامر و رابرت بلندن و رابرت گریوز هم آمده است، مجلدات ۱۹۱۹ و ۱۹۲۲ فاقد آثار بسیاری از اینهاست زیرا از اینکه، در کنار شاعران سنت‌گرا، آنها را شاعر جرجیایی بخوانند ناراحت بودند، به‌ویژه که لقب جرجیایی به تدریج معنایی منفی یافته بود و کسانی مانند پائوند و الیوت نیز کتابها را مورد حمله قرار داده بودند.

۱۲۲. Edward Thomas (۱۸۷۸-۱۹۱۷)، شاعر و منتقد انگلیسی، وابسته به شاعران جرجیایی (۰ پانوست ۱۲۱)؛ اشعارش درباره جنبه‌های مختلف حیات اصیل و زیباست؛ John Masefield (۱۸۷۸-۱۹۶۷)، شاعر و رمان‌نویس و نمایشنامه‌نویس انگلیسی که در طول عمر طولانی خود حدود پنجاه جلد شعر، بیش از بیست رمان،

ادبیات، ص ۱۵۰ - ۱۵۶)، و والتر دو لایر را چندان نمی‌پسندید؛ قوهای وحشی کول^{۱۲۳}، سروده بیتس، را ناموفق می‌دانست. بیتس «ابزار سحر و افسون را در اختیار دارد، اما روحش فاقد قدرت لازم است» (ص ۴۵). «رؤیاها فرسوده‌ام کرده‌اند...»^{۱۲۴} را نقل و آن را اعتراف رقت‌انگیز به شکست تعبیر می‌کند (ص ۴۲). شعر الیوت را نیز، چنانکه دیدیم، ناموفق می‌شمارد.

اما توجه مری به شعر انگلیسی محدود نبود. بر اثر سفرهایی که به پاریس کرده بود، با فرانسه و ادبیات فرانسوی هم به خوبی آشنایی داشت. شاعر محبوبش بودلر را، همچون «رمانتیک‌های روشنفکر، در طغیان بر ضد زندگی» مشاهده می‌کند (سرزمینهای ذهن، ص ۱۶۰)؛ استاندال و نیچه و داستایفسکی را هم از این گروه می‌داند. مری برچسب «شاعران منحن»^{۱۲۵} و نظر آرتر سیمنز را که بودلر «سراینده گناههای غریب» است رد می‌کند (ص ۱۸۰). بودلر شاعر «نیرومند و مذکر و متأمل و کلاسیکی» و حتی «حماسی» است (ص ۱۵۸). «بافت شعرش بسیار محکم است» - مری این تعبیر را به معنای کیفیتی به کار می‌برد که در ریطوریکای^{۱۲۶} باستان به «هماهنگی بی‌پیرایه و دشوار»^{۱۲۷} موسوم است. در شعر بودلر «همه موجودات زنده به وضعیت جمود بی‌تحرك» تقلیل می‌یابند (ص ۱۶۵). مری خودآرایی ظاهر^{۱۲۸} او را وجهی از همدلیش با مظلومان و نفرت از کاسبکاران توصیف می‌کند. احساس درد او و رؤیای رهایی در ایمان به خدا همدلی تمام‌عیار مری را جلب می‌کند.

مری به ندرت به ادبیات آلمانی توجه کرده است. اما دو فصلی که در کتاب آسمان - و زمین به گونه اختصاص داده حاکمی از اشراف وسیع و شگفت‌انگیز بر نوشته‌های اوست. گرایش گونه به مشرب فلسفی اسپینوزا و علاقه‌اش به طبیعت و خرد او را با عبارات خوش ترکیب درباره اهمیت ماندگارش توصیف کرده است: «او نخستین کسی بود که از مقام واقعی آدمی در قلمرو طبیعت به درستی آگاهی داشت.... شعور تاریخی او رویدادی تازه در تاریخ بشر است.» در ابتدا مری ظاهراً با این نظر موافق است که گونه «همه‌کاره و

→ هشت نمایشنامه و مقدار زیادی نوشته‌های گوناگون منتشر کرد؛ در ۱۹۳۰ ملک‌الشراشد. شهرت او در دهه ۱۹۳۰ به سرعت رو به افول نهاد ولی اخیراً بسیاری از شعرهای او بار دیگر خوانندگان علاقه‌مند یافته است.

123. *The Wild Swans of Coole*

124. «I am worn out with dreams...»

۱۲۵. decadent poets. درباره مفهوم «انحطاط» - decadence، جلد سوم این تاریخ، ص ۴۵۸.

۱۲۶. rhetoric. در این باره - جلد اول این تاریخ، ص ۲۳۶-۴۳۸.

127. austere harmony

۱۲۸. dandyism. در این باره - بخش دوم از جلد چهارم این تاریخ، ص ۳۹۸.

هیچ‌کاره»^{۱۲۹} بوده است و نمایشنامه‌ها و رمان‌ها و شیوهٔ نثرنویسی او را تخطئه می‌کند. لکن به خطای خود واقف می‌شود: گوته نه بازپسین متفنن بود و نه استاد تمام‌عیار. مری بزرگی او، نیروی برانگیزانندهٔ درون او^{۱۳۰}، و اشراف او بر زندگی را مشاهده می‌کند، و تنها در یک مورد مردد است: «تأکید بر رنج، علم به هزینهٔ احساس، را فاقد است» (آسمان - و زمین، ص ۲۴۴). مقاله‌اش دربارهٔ هولدرلین - اگرچه، چنانکه از نقدی بر کتاب رانلد پیکاک انتظار می‌رفت، مقدماتی است - حاکی از اشراف کامل بر موضوع و گستردگی منابع است و با اظهارنظری جالب خاتمه می‌یابد: «نقش بناتریس هدایت‌کنندهٔ او به *vita nuova*^{۱۳۱} بیشتر برانزندهٔ دیوتیماست تا نقش کاهنهٔ رسالهٔ «مهمانی» افلاطون.» اشارهٔ هولدرلین به «سری مریم‌وار» دیوتیما^{۱۳۲} دستش را باز می‌کند. کشمکش حل‌نشده‌ای میان یونان و جلیل^{۱۳۳} در ذهن هولدرلین جریان داشته است (شاعران، منتقدان، ص ۲۶). اگر توجه مری را به داستانیفیکی یا لارنس مولود اصول عقایدشان بدانیم، لاجرم

129. «a Jack of all trades, and master of none»

۱۳۰. Daemon. امروزه به معنای «دیو؛ جن» ولی در اینجا به مفهوم باستانی Daimones به کار رفته که قبلاً در اشاره به مورد سقراط در این کتاب «خدای درون» ترجمه شده است (- جلد اول این تاریخ، ص ۱۶۰ و توضیح آن، ص ۳۱۳-۳۱۲). گوته در کتاب آخر شعر و حقیقت به تعریف آن می‌پردازد و آن را به پدیده‌ای غیر عقلانی در طبیعت (اعم از جاندار و بی‌جان) منتسب می‌کند که تقدیر آدمی را رقم می‌زند. گوته به وجود این پدیده در خودش پی برده و معتقد بود که ناقض قوانین وجود و مفاهیم اخلاقی پابرجاست؛ کشش مقاومت‌ناپذیری است که کردار و ارادهٔ او را تهدید می‌کند. وجود برخی از آدمهای داستانی او مولود همین تجربهٔ گوته است. گوته به جنبهٔ دیگر این پدیده نیز اشاره کرده و گفته است که، با سلطه یافتن بر فرد، ممکن است به صورت ظلم و بیداد به دیگران متجلی شود. او گفته است که کسانی را می‌شناسد یا تقلشان را شنیده است که، در چارچوب معیارهای بشری، شکست‌ناپذیرند. او نمونه‌ای ذکر نکرده ولی ظاهراً در گفت‌وگو با اِکِرمان (دوست و دستیار خود) از جمله به ناپلئون و بایرون و پتر کبیر روسیه اشاره کرده است.

۱۳۱. زندگی نو، اشاره به *La Vita Nuova* (حدود ۱۲۹۳)، مجموعهٔ کوتاه اشعار تغزلی دانته همراه با شرح و تفسیر خود او دربارهٔ ربط میان اشعار و عشقش به بناتریس (بناتریچه) که منبع الهام آن اشعار بوده است. این عشق کاملاً افلاطونی است و، در پایان زندگی نو، دانته اظهار امیدواری می‌کند که روزی بتواند شایستگی توصیف معانی رازآمیز آن را کسب کند. سرانجام در کمدی الهی، بناتریس نماد اشراق الهی مبتنی بر ایمان و راهنمای سیر و سلوک روحانی او در بهشت می‌شود.

۱۳۲. Diotima. کاهنهٔ آرکادیایی و معلم سقراط. در این رساله (*Symposium*) هریک از میهمانان در موضوع عشق، عمدتاً میان مردان، سخن می‌گویند. سرانجام سقراط می‌گوید که دیوتیما کاهنه به او آموخته است که عشق می‌تواند معنوی و موجد میل به خلق زیبایی باشد. در ادبیات آلمانی، شهرت دیوتیما بیشتر به این مناسبت است که هولدرلین شاعر (Friedrich Hölderlin, ۱۷۷۰-۱۸۴۳) از نام او برای اشاره به زن محبوبش استفاده کرده است. از جمله در رمان موسوم به هوبریون که از شاهکارهای زبان آلمانی به شمار می‌آید. «دیوتیما»ی مذکور در متن به رمان هولدرلین و، به تبع آن، به دیوتیما باستانی اشاره دارد.

۱۳۳. Galilee. شهرکی در فلسطین؛ عیسی بن مریم از آنجا به تعلیم مردم آغاز کرد.

علاقه‌مندیش به داستان‌نویسی بسیار محدودتر بوده است. اما به هیچ‌وجه نمی‌توان گفت که اصلاً علاقه نداشته است. مری، به منظور رد کردن تحولات به‌زعم او انحرافی هنر رمان، از رمان‌نویسان روس استفاده می‌کند. نقد آثار فلوربر از این موضع آغاز می‌شود. «ابداع برای چونان "هنر" هنر^{۱۳۴} فایده‌ای نداشته است» (سرزمینهای ذهن، ص ۲۲۵). کیش فلوربر «بزرگترین نویسنده همه اعصار»، که به‌ویژه در انگلستان و آمریکا رونق داشت، به نظرش مهم و نامعقول است. آلام فلوربر بر او کارگر نیستند. «معلوم نیست چرا ارزش کار نویسنده باید بر سوختن تام و تمام او در قربانگاه هنر متکی باشد» (ص ۲۰۶). مری نیروی خیالش و شیوه کاربرد استعاره از جانب او را تخطئه می‌کند و تنها «نمایش شکوهمند تصویرپردازی» اش را تحسین می‌کند. فلوربر «از قشر کاسبکاران دهشتی کاسبکارانه داشته» و دچار «فقدان شگفت‌انگیز رشد درونی» بوده است (ص ۲۰۸، ۲۱۰). سلامبو و وسوسه سنت آنتوان و بووار و پیکوشه را «درون‌تهی» وصف می‌کند. فقط از مادام بُواری تجلیل کرده، و مکتب عشق^{۱۳۵} را «اثری تاریخی و نه ادبی» دانسته و رد کرده است (ص ۲۱۱، ۲۱۸). استاندال را ترجیح می‌دهد و نگرش تراژیکی او را به‌زندگی و اعتقادش را به‌اینکه وظیفه آدمی است که قهرمان تراژیکی باشد تحسین می‌کند (ص ۲۳۷). او را «نمونه کوچک و پژمرده شکسپیر» می‌خواند، تجلیلی ابهام‌آمیز که برچسب «لذت‌پرست»^{۱۳۶} را حذف و استاندال را به‌دایره نگرش شکسپیر به‌زندگی وارد می‌کند. اما نزد استاندال «ذره‌ای شوخ‌طبعی یافت نمی‌شود» (ص ۲۳۶). امتیاز استثنایی نخستین کسی که در زمان حیات پروست در زبان انگلیسی درباره در جستجوی زمان از دست‌رفته به بحث پرداخته (ژوئیه ۱۹۲۲) به‌مری تعلق دارد. آن را «تیزبینانه‌ترین رمان روان‌شناختی عصر جدید» وصف می‌کند (کشفیات، ص ۱۱۸). در پاریس پروست را ملاقات کرده بود. خاتمه کتاب را که هنوز منتشر نشده بود به‌درستی پیش‌بینی می‌کند و درمی‌یابد که «از داستانی است خودآفریده» (ص ۱۱۸). لحاظ نکات اصلی، روان‌شناختی ذهنیت نوین و [کتاب] دوگانگی میان «تاریخ کالبدشناسی جامعه نوین» را شرح می‌دهد (ص ۱۱۵)، و، اگرچه پیش‌بینی می‌کند که دیباچه‌های انتقادی^{۱۳۷} هنری جیمز «روزی مقامی همانند مکاتبات فلوربر خواهند یافت» (مسئله سبک، ص ۲۱)، هرگز به بحث شگردهای رمان‌نویسی وارد نمی‌شود.

۱۳۴. به ترتیب، «Art» و «art»: ظاهر Art مفهوم انتزاعی هنر و art آثار هنری است.

135. Salammbô; La Tentation de St. Antoine; Bouvard et Pécuchet; Madame Bovary; L'Education sentimentale

136. hedonist

137. Critical Prefaces

در زمینهٔ رمان انگلیسی، ذوق مری سنتی باقی ماند. ظاهراً نوشتهٔ مفصلی دربارهٔ هیچ‌یک از رمان‌نویسان تثبیت شده ندارد، مگر مقاله‌ای متأخر که در آن از فیلدینگ دفاع کرده است (مقالات ذوقی). علاقه‌مندی به جرج گیسینگ (که آثارش را در قالب روابط جنسی او تعبیر کرده) و هنری ویلیامسن^{۱۳۸}، که دوست او بوده، نیز به بازپسین سالهای عمرش مربوط می‌شود (درکاترین منسفیلد و بررسیهای ادبی دیگر). تحولات تازه را در داستان‌نویسی به معنای «متلاشی شدن رمان» و پایان داستان‌نویسی می‌داند. «اشتغال خاطر بی‌حد [جیمز] را به امر صنعت» و «رشد بیمارگونهٔ سبکش» را تقبیح می‌کند (مسئلهٔ سبک، ص ۲۱ - ۲۲). یولیسز را «کاری نبوغ‌آمیز» ولی ضمناً «انحرافی غول‌آسا و بازپسین زیاده‌روی رمانتیسیم» وصف می‌کند (کشفیات، ص ۱۴۶ - ۱۴۷). سپس، با همین لحن، نقدی بر یولیسز می‌نویسد (نیشن اند اتینیم^{۱۳۹} ۳۱ [۲۲ آوریل ۱۹۲۲]: ۱۲۴ - ۱۲۵)، و از اینکه در آن زمان ناگزیر بودند کتاب را به صورت قاچاق از پاریس وارد کنند خم به ابرو نمی‌آورد. فصل مربوط به سیرسی^{۱۴۰} را از همهٔ بخشهای دیگر کتاب بیشتر می‌پسندد و معتقد است که «لودگی استعلائی»^{۱۴۱} است (آن را *Walpurgisnacht*^{۱۴۲} می‌نامد)، «نشان‌دهندهٔ عالیت‌ترین نوع نبوغ، تحقیقاً قابل قیاس با نبوغ گوته یا داستایفسکی» ولی از غموض آن و «بلای اطناب، بلای زیاده از حد بودن که بر کل [کتاب] سایه افکنده» (ص ۱۲۵) شکایت می‌کند. نظر مری که «شوخ طبعی درخشان [جوئیس] قویترین بخش

۱۳۸. Henry Williamson (۱۸۹۵-۱۹۷۷)، رمان‌نویس انگلیسی که داستانهایش دربارهٔ جانوران معروف است.

139. *The Nation and Atheaneum*

۱۴۰. Circe. تلفظ یونانی: کرکی؛ ساحره‌ای که در اودیسه، اولیس را یک سال زندانی و همراهانش را به خوک تبدیل می‌کند؛ در اینجا اشاره به بخشی از رمان یولیسز است.

141. *transcendental buffoonery*

۱۴۲. شب والپورگیس. در سنت آلمانی، مراسم شبانهٔ ساحرگان که شب قبل از روز اول ماه مه بر رفیع‌ترین قلّه کوههای مارتنس (Marz) برپا می‌شد. این نام منسوب است به والپورگای قدیسه (حدود ۷۱۰ - حدود ۷۷۷)، راهبای انگلیسی که در آلمان به بونیفاچهٔ قدیسه (St. Boniface) کمک می‌کرد. اگرچه در واقع او را باطل‌کنندهٔ سحر و افسون می‌شناختند، روز اختصاص‌یافته به او، اول ماه مه، با سنتهای مشرکان که پیش از آن به این روز تعلق داشت، آمیخته شد. بنابراین سنتها، روز اول ماه مه فصل کشت و زرع آغاز می‌شود و ساحرگان نیز شب پیش با شیطان ملاقات می‌کنند تا آغاز فعالیت بیشتر خود را جشن بگیرند. گوته، در بخش نخست فاوست، جشن ساحرگان را پیش‌زمینهٔ صحنه‌ای قرار داده که در آن به تفصیل به وصف قلمرو پراشوب و سحرآمیز مفیستوفلس (Mephistopheles)، نام شیطان در روایات ادبی افسانهٔ فاوست) پرداخته است. در بخش دوم فاوست، در صحنه‌ای مشابه، یک شب والپورگیس را در یونان باستان وصف می‌کند که طی آن فاوست به جستجوی هِلن می‌پردازد. توماس مان نیز همین نام را به یکی از فصلهای رمان کوه جادو داده و خواسته است که شباهت آن را با صحنهٔ کتاب گوته و افسانهٔ کهن متذکر شود.

استعداد» اوست (کشفیات، ص ۱۵۱) نظری معقول است.

دی. ایچ. لارنس بیش از هر مان‌نویس دیگری نظر مری را جلب کرده است. البته فقط لارنس مان‌نویس نیست، بلکه لارنس پیشگو و دوستی و دشمنی با او نیز هست. بازگویی فراز و نشیبهای رابطه‌شان، که از ۱۹۱۳ آغاز می‌شود، لزومی ندارد، یا بحث دربارهٔ صحت خاطره‌هایی دربارهٔ دی. ایچ. لارنس^{۱۴۳} (۱۹۳۳) یا شیوه‌ای که لارنس در نوشته‌هایش مری را الگو قرار داد و مضحک قلمی که در داستان «لبخند»^{۱۴۴} از او ساخت. اما مری در زمان حیات لارنس به بررسی کتابهایش ادامه داد و کتاب پسر زن: داستان دی. ایچ. لارنس (۱۹۳۱)،^{۱۴۵} برخلاف نظر گراهام هاف^{۱۴۶} که می‌گوید مری «از آغاز تا انجام از [لارنس] خرده می‌گیرد که چرا داستان [زندگی او] را درست روایت نکرده است» (۷)، صرفاً شرح حال لارنس نیست، حاوی نقد ادبی و داوری کتابها و عقاید و آرای او نیز هست. در بررسیهای مربوط به دههٔ ۱۹۲۰ و پس از قطع رابطه با لارنس، به شدت به‌رمان‌های پس از پسران و دلدادگان تاخته است. اگرچه دختر گمشده رمانی قابل قبول است و از رنگین‌کمان^{۱۴۷} انسجام بیشتری دارد، ضمناً حاکی از «زوال آشکار نیروی خیال» او نیز هست. اما «جنبهٔ رازآمیز و خلاف اخلاق» کتاب نیز تقبیح شده است. لارنس «دوست می‌دارد که ما را به لجنزاری برگرداند که از آن برخاستیم» (تجدید چاپ در خاطره‌هایی از دی. ایچ. لارنس، ص ۲۱۷). زنان دل‌باخته^{۱۴۸} «پانصد صفحه جوش و خروش پرشور و موج‌اندر موج نوشته غضبناک و ملال‌آور» است (ص ۲۲۰). مری می‌پرسد: «آقای لارنس آدمی خرافاتی است یا پیشگو؟ در اینکه دیگر هنرمند نیست شکی وجود ندارد، و در این نیز تردیدی نیست که علاقه‌ای به آن [هنرمند بودن] ندارد» (ص ۲۲۲). عجیب اینکه عصای هارون^{۱۴۹} را پسندیده و آن را «سرزنده، فارغ‌البال، و قانع‌کننده» وصف کرده است. «خواندن عصای هارون چونان آشامیدن از چشمهٔ حیات است.» لارنس به صفای خاطر دست یافته است. عصای هارون «مهمترین رویداد در ادبیات انگلیسی پس از جنگ [جهانی اول] است. به عقیدهٔ من، به مراتب از یولیسز مهمتر است.... یولیسز سترون است؛ عصای هارون مالا مال از عصارهٔ حیات است» (ص ۲۳۱). خیال‌آفرینی ضمیر

143. *Reminiscences of D. H. Lawrence*

144. «Smile»

145. *Son of Mother: The Story of D. H. Lawrence*. مری معتقد است که لارنس گرفتار عقدهٔ اودیپ بوده و «پسر مادر» در عنوان کتاب تأکیدی بر همین موضوع است.

146. *Graham Hough*. منتقد معاصر.

147. *Sons and Lovers; The Lost Girl; The Rainbow*

148. *Women in Love*

149. *Aaron's Rod*

ناخودآگاه^{۱۵۰} را نقد تمدن ما مستقل از فروید یا یونگ وصف می‌کند (ص ۲۴۱): «بررسی حتی ستایش آمیزتری در نیشن اند اتینیم که در خاطره‌ها از قلم افتاده است». مری پیشگویی می‌کند که «لارنس قطعاً در ادبیات اروپایی حایز اهمیت خواهد شد» و او را «در حدی بیرون از قیاس مهمترین نویسنده نسل خویش» می‌خواند (ص ۲۴۲). در بررسی پرندگان، جانوران و گلها^{۱۵۱} دانش او را درباره حیات غیربشری تحسین می‌کند (ص ۲۵۰)، لکن در نوشته‌های کوتاه درباره سینت مار و مار پردار آنها را دون انتظار می‌یابد. و در بررسی مفصلتر مجموعه اشعار^{۱۵۲} خودداری لارنس را از رها کردن «استشعار فکری» به نوعی «خودکشی» تعبیر می‌کند که «ما نه مرتکب خواهیم شد و نه می‌توانیم مرتکب شویم» (ص ۲۶۲). با وجود این، اگرچه لارنس از «مواجه شدن با واقعیت عیسی» خودداری می‌کند، «به پیامبری بزرگ در سنت عیسی، با پیامی در اساس همانند پیام او و قدرت بیان پویایی قابل قیاس با او، شباهت بسیار دارد» (ص ۲۶۶ - ۲۶۷). در بررسی رمان فاسق خانم چترلی^{۱۵۳} آن را، «به رغم تمام کمبودهایش و آتش خشم آن که هنوز روشن است، کتابی مثبت، زنده و خلاق» می‌خواند، «کتابی تطهیرکننده، و حامل "بالایش"^{۱۵۴}ی جدید» (ص ۲۷۵، ۲۷۱). به رغم شکافی که در دوستیشان پدید آمد، لارنس را نویسنده‌ای بزرگ می‌داند ولی با مشرب او که ضدیت با خردورزی بود هم‌آواز نمی‌شود و معیاری که در داوری کتابهایش به کار می‌برد میزان تقریب هریک به طمأنینه و عقل سلیم است.

در کتاب پسر زن: داستان دی. ایچ. لارنس (۱۹۳۱) هم اصولاً به شرح همین نظر پرداخته است، ولی به سبب تخطئه کردن لجاجت‌آمیز لارنس، مثلاً اینکه «پیامبر دینی کاذب است: دینی که منکر روح است و واقعیت آن را درک نمی‌کند» (ص ۳۵۲) و یا طرح این موضوع که لارنس «در امور جنسی تقریباً ناتوان» بوده است (ص ۵۲)، برخی از خوانندگان را رنجانید. مری خیانتکار قلمداد شد، یهودایی که پس از مرگ لارنس انتقام گسستن پیوند دوستی را گرفت. برای مشاهده روش رسیدگی به دو موضوع انتقادی که مری آنها را به وضوح از شرح حال لارنس مجزاً نگاه می‌دارد به ورود به این اختلاف خصمانه نیازی نیست: یکی اصول اعتقادی لارنس است، یعنی به اصطلاح نظر او درباره اخلاقیات عشق، و دیگری توفیق وی در مقام رمان‌نویس. به نظر من اصولاً در توصیف و تفسیر اصول اعتقادی لارنس حق به جانب مری است: نفرت از تمدن عصر جدید، که

150. *Fantasia of the Unconscious*151. *Birds, Beasts and Flowers*152. *Saint Mawr, The Plumed Serpent; The Collected Poems*153. *Lady Chatterley's Lover*

۱۵۴. catharsis. درباره این مفهوم ارسطویی - جلد اول این تاریخ، ص ۴۰۹-۴۱۲.

ظاهراً مری هم همین نظر را دارد یا، دست‌کم، به آن توجه دارد، و نظر لارنس دربارهٔ رابطهٔ میان مرد و زن، «شدّت و حدّت انزجار نسبت به زنان در رابطهٔ جنسی» (ص ۴۴)، پافشاری او بر اینکه زنان کاملاً و عاجزانه خود را تسلیم مرد کنند و به هیچ‌وجه متوقع ارضای خویش نباشند و حتی به آزار و خشونت جسمانی نیز تن در دهند. مری، متنفر از این آیین، سعی می‌کند آن را از هنر رمان‌نویس جدا کند ولی به نوعی رتبه‌بندی کتابها می‌رسد که شواهد قدرت نسبی آنها را تحریف می‌کند. در توصیف پسران و دلدادگان به عنوان «بزرگترین کتاب» لارنس به نظر من حق با اوست. «اگر بنا باشد لارنس در مقام "هنرمند ناب" داوری شود، در آن صورت واقع امر این است که هرگز از این گزارش سرشار و تکان‌دهندهٔ یک زندگی فراتر نرفت، و مشکل بتوان گفت که اثری همتای آن به وجود آورد» (ص ۲۳). رنگین‌کمان و زنان دل‌باخته، در قیاس با آن، مشوش و گنگ می‌نمایند. اگرچه مری آغاز فصل موسوم به «آثای پیروزمند»^{۱۵۵} را در رنگین‌کمان تحسین می‌کند و می‌گوید که «در همهٔ نوشته‌های لارنس چیزی زیباتر و قویتر از این نیست» (ص ۷۵)، برداشت ضمنی آن نسبت به ازدواج و «دگربودگی فراقضی»^{۱۵۶} (ص ۱۳۴) رابطهٔ میان برکن و اورسولا^{۱۵۷} را به عنوان «دروغ یا دروغهای متعدد» تقبیح می‌کند. خیال‌آفرینی ضمیر ناخودآگاه را «بزرگترین کتاب» لارنس (ص ۱۷۱) و عصای هارون را «بزرگترین رمان او» می‌خواند (ص ۱۴۱)؛ ظاهراً در هریک از این دو مورد پسران و دلدادگان فراموش شده است. «فصلهای درخشان» مربوط به زندگی در کوههای آلبان را در رمان دخترگمشده تحسین می‌کند (ص ۱۴۹). این رمان را «لحظهٔ سرنوشت‌ساز» بهبودی لارنس و بیزاری او از غم غربت پیشین می‌داند. «آدمی نباید انسانیت خود را به تعلیق درآورد؛ افسون فریب‌آمیز دنیای پیش از تکوین ذهن و سوسه است، دام مرگ است» (ص ۱۵۱). عصای هارون بهبودی را متحقق ساخت. «اصول بنیادین لارنس، بیش از هر رمان دیگر، در این رمان» یافت می‌شود (ص ۲۲۰). مری به «بیزاری مطلق از زنان» که شالودهٔ عصای هارون را تشکیل می‌دهد آگاه است. امر جنسی مصیبت عظماست. «همهٔ پافشاری بر سر رابطهٔ جنسی و خون-آگاهی»^{۱۵۸}، که مدام در همهٔ کتابهایش ذهن او را به حد و سواس به خود مشغول کرده.... به عقیدهٔ باطنی خودش، هتک خویشتن و گناهی بر ضد روشنایی بود» (ص ۲۸۷). مری معتقد است که مار پردار «دستاورد تخیل نیرومند» و «بزرگترین اثر "هنر"ی» لارنس است (ص ۳۱۸)؛ در اینجا «هنر» به معنای صنعتگری ارادی است. اما سینت مار را سست و «دارای فضایی احساساتی و تب‌آلود، و در ذات بی‌ثبات و نامنسجم، و نمونهٔ بارز پریشانی لارنس» می‌داند (ص ۳۳۸).

155. «Anna Victrix»

156. ultra-phallic otherness

157. Birkin; Ursula

158. blood-consciousness

فاسق خانم چترلی «کتاب خسته‌کننده و توانفرسا» بی‌شده (ص ۳۶۹)، حال آنکه مردی که مرد^{۱۵۹} «داستانی حیرت‌انگیز است: یکی از حیرت‌انگیزترین داستانهای دنیا — شاهکار نبوغی عظیم و رو به زوال» (ص ۳۷۲)، گو اینکه چند صفحه بعد «رؤیایی کودکانه» می‌شود (ص ۳۸۱)، در کار برکشیدن لارنس به هیئتی مسیحایی که «عیسی به برادریش می‌خواست» (ص ۳۷۷)، مری می‌کوشد تا هسته معقول آموزه او، یعنی نقد تمدن ماشینی و ضرورت مواجه شدن با سرشت حسانی^{۱۶۰} خود را حفظ کند، و در عین حال، همراه با مقداری سراسیمگی، پیامدهای شوم پرستش نیروهای اهریمنی را کنار بگذارد. این کار نگرش مری را به کتابهای لارنس مخدوش می‌کند. پسران و دلدادگان دست‌نخورده بر جای می‌ماند لکن به نتیجه تناقض‌آلود تنزل دادن رنگین‌کمان و زنان دل‌باخته، که آشکارا یگانه‌ترین و نیرومندترین کتابهای لارنس‌اند، و برکشیدن عصای هارون، که آنگاه از حشو و زواید و هجای موضعی و وصف سفرهاست و از لحاظ اخلاقی بی‌نتیجه و گنگ است، منجر می‌شود. کاستیهای مری در زمینه نقد در کتاب پسر زن: داستان دی. ایچ. لارنس به وضوح هویدا شده است: درگیری افراط‌آمیز با شخص لارنس و آموزه موجود در کتابهایش قدرت داوری ادبی معمولاً درست و منطقی مری را به راه انحراف کشانده است. دو کتاب بعدی او، ویلیام بلیک (۱۹۳۳) و جان‌اتان سوئیفت (۱۹۵۴)، حاوی تفسیرهایی هستند که کمتر تحت‌الشعاع سلیقه شخصی مری و حاکی از روالی خودخواسته است. در کتاب بلیک، اصول اعتقادی او را با چنان وضوحی شرح داده که متخصصی بی‌طرف، نورتروپ فرای، پیش‌بینی کرد «در شمار بهترین و دقیقترین بررسیهای شعر و اندیشه بلیک بر جای خواهد ماند.» (۸) بی‌آنکه بخواهم درستی و نادرستی تفسیرهای مری را تعیین کنم، بحث درباره «دین طبیعی وجود ندارد»^{۱۶۱} و نیز کتاب میلتن بلیک خصوصاً بصیرت‌آمیز است. میلتن را «شاهکار پیشگویانه» و «اثری پرعشق، ماندگار و منحصر به فرد» دانسته است (بلیک، ص ۲۱۸). نقص این کتاب نیز، که از کتابهای مربوط به کیتس یا شکسپیر یا لارنس سنجیده‌تر است، در کلی‌گوییهای سهل و آسان و تشابه‌جویی^{۱۶۲} میان بلیک و لارنس، بلیک و مارکس، و ننگریستن به بلیک در وضعیت زمانی اوست. این گفته که، در کتاب / آمریکا، «آلبان^{۱۶۳} به انگلستان دوره جرج سوم و بیت^{۱۶۴} ربطی ندارد

159. *The Man Who Died*160. *sensual*

161. «There Is No Natural Religion»

162. *parallelism*

۱۶۳. Albion. نام شاعرانه و کهن بریتانیا، احتمالاً برگرفته از صخره‌های سفیدرنگ (لاتینی: *albus*) آن که از ساحل فرانسه مشهود بود. بلیک، و نیز پیش از او، اسپنسر، البیان را به منزله مظهر و مثال این کشور به کار برده‌اند.
 ۱۶۴. William Pitt. پدر (۱۷۰۸-۱۷۷۸) و پسر (۱۷۵۹-۱۸۰۶)، هر دو از دولتمردان انگلیسی.

(ص ۹۵-۹۶) خطای آشکار است، و معلوم نیست چرا شاعری را می‌توان به دلیل «آموختن وحدت غایی میان ابدیت و بخشایش»، «در میان بزرگترین [شاعران]، بزرگ» پنداشت (ص ۲۵۴). در آن زمان مصلحت چنین اقتضا می‌کرد که بلیک را «کمونیستی بزرگ» بخواند، و با اشاره به مارکس نظر معمول خویش را که «جامعه بی‌طبقه ممکن نیست... مگر به صورت جامعه‌ای مسیحی» لوئ کند (در دفاع از مردم سالاری^{۱۶۵} [۱۹۳۹]، ص ۱۹۰).

نگارش کتابی دربارهٔ سوئیفت، به اقرار خود مری، «نوعی خودآزمایی بود — نوشتن کتابی دربارهٔ کسی که با او هیچ وجه مشترکی نداشت» (نامه، ۱۹۵۳، در لی، زندگانی جان میدلتن مری، ص ۲۴۰). «*ne plus ultra*»^{۱۶۶} عینیت را هدف خویش قرار داد (همان). آن را «بهترین کتاب» مری نامیده‌اند (ص ۳۴۱). لکن در مقام زندگینامه کهنه شده است، و از لحاظ روان‌کاوی نیز که برخی از اشارات آلدس هکسلی را در مقاله‌ای دربارهٔ سوئیفت در کتاب هرچه بخواهید^{۱۶۷} (۱۹۲۹) برمی‌گزیند و کاربرد کلمات رکیک و مستهجن^{۱۶۸} را از جانب او «بینش نجاستی» نامگذاری می‌کند، به نظر من، گامی است به خطا در جهت اوهام نورمن ا. براون^{۱۶۹}. نظریه‌پردازی‌هایی از این قبیل قانع‌کننده نیستند که بر مبنای نامه‌ای واحد (۱۷ آوریل ۱۶۹۶) نتیجه بگیریم که رد شدن خواستگاری سوئیفت از جین ورینگ^{۱۷۰} تجربه‌ای آن‌چنان تکان‌دهنده و ماندگار بوده و یا اینکه، به طور کلی، بر اساس مناسبات نه چندان روشن او با زنان می‌توان، یا باید، به تعبیر و تفسیر ذهن کسی چون سوئیفت پرداخت. کتاب فاقد ویژگی‌های بهترین آثار مری است.

امروزه لازم است که به مری اعاده حیثیت شود. بررسی ما باید وسعت دامنه و انسجام ذوق و آرای او، مهارت جمع‌بندی‌ها، و نظریه ادیبی را که پشتوانهٔ بیانات متنوع اوست آشکار ساخته باشد. امروزه که ادبیات را به بازیهای زبانی تقلیل داده و هرگونه پیوند آن را با واقعیت و ارجاعش را به آن گسسته‌اند و نقد را به صورت علم یا شبه علمی درآورده‌اند که عالماً عامداً از هرگونه ارزش‌دآوری تن می‌زند، در چنین اوضاعی نظریهٔ مری باب روز

165. *In Defence of Democracy*

۱۶۶. چیزی فراتر از آن نیست؛ بالاترین نقطهٔ قابل حصول؛ ذُروه؛ حدّ اعلا.

167. *What You Will*

۱۶۸. scatology. معنای نخست آن مدفوع‌شناسی است، مثلاً در پزشکی و روان‌شناسی، ولی در متون ادبی به معنای سخنان رکیک و مستهجن است. تعبیر مری، «بینش نجاستی» (*excremental vision*)، نیز از همین سیاق است.

169. Norman O. Brown

170. Jane Waring

نیست. مری، با اعتقاد به ارزش معرفت‌شناختی ادبیات و به نقد به عنوان ارزش‌داوری، پادزهری به ما عرضه می‌کند. او در بهترین آثار خود از نظریه کشف و شهود و یگانه‌پنداری ادبیات و دین و نیز ادبیات و فلسفه احتراز می‌کند، و ادبیات را نمادی ساختن احساس درونی می‌داند. روش استعاره‌ی شناسایی را با فراست مورد بحث قرار داده و مجاهده شاعر را برای نیل به یگانگی با خویشتن به روشنی و وضوح وصف کرده است. حتی در مورد تنوع و کثرت قهرمانانی که می‌ستاید نیز می‌توان نکات مثبتی یافت. شاعرانی که بزرگ می‌دارد در وادی تمثیل روزگار می‌گذرانند، و در کار مجاهده‌ای مثال‌زدنی با خویشتن و دنیا و آثار خویش‌اند. او آگاه است که منتقد باید با چیزی که او را به مبارزه می‌طلبد روبه‌رو شود، و باید با فروتنی به آن پرداخت تا بتوان آن را همدلانه دریافت. او می‌داند که تفسیر درست، احساس نسبت به کیفیت ویژه، به داوری درست می‌انجامد.

کسب‌وکارهای او را می‌شناسم و می‌دانم که آنها را به حداقل کاهش داده‌ام. گهگاه آشفته، ملال‌آور، پرمدعا، حتی گزافه‌گوست. اشاراتی در جهت امر رازآمیز می‌کند که مشوق تاریک‌اندیشی جدید است. اما بسا که باید پذیرفت که سد و مانعی نهایی وجود دارد، که نبوغ یا صرفاً کیفیت شعر خوب را نمی‌توان به وجه کامل بیان کرد، که، اگر مایل به درک شاعران بزرگ (و نه فقط شاعران رمانتیکی) گذشته‌ایم، مری احساسی نسبت به امر متعالی دارد که، در این مهم، نادیده گرفتنش خطاست.

دی. ایچ. لارنس (۱۸۸۵ - ۱۹۳۰)

اگر جان میدلتن مری منتقد رمانتیکی *redivivus*^۱ است، دی. ایچ. لارنس افراطی‌ترین خردستیز به شمار خواهد آمد. او بر آن است که ما را «از چنگ هولناک خِرَدِ^۲ متعفن‌رهای بخشد» (مکاشفه^۳ [۱۹۳۲]، ص ۱۷۱)؛ از فلسفه انتزاعی، از جمله «کانتِ ددمنش» بیزار

۱. جان تازه یافته: حیات مجدد یافته.

۲. Logos. در زبان یونانی به معانی متعدد به کار رفته است، از جمله به معنی کلمه و خرد: ۱ - خرد کیهانی که در فلسفه یونان باستان منشأ درک‌پذیری و نظم جهانی است؛ ۲ - عقل یا بیان آن در کلمات یا اشیاء؛ ۳ - در الهیات مسیحی، به معنی کلمه و کلمه‌الله، اندیشه و مشیت خداوند، چنانکه در انجیل یوحنا آمده و غالباً منظور شخص عیسی مسیح است.

3. *Apocalypse*

است (قنوس: نوشته‌های منتشرشده پس از مرگ نویسنده^۴ [پس از این: قنوس]، ص ۵۲۰؛ مدام به «خون آگاهی» یا «قضیب آگاهی»، به «شبکه خورشیدی» و «خدایان مظلم»^۵ متشبت می‌شود که همگی استعاره‌هایی برای امر ناخودآگاه، غریزی، کاملاً خودانگیخته و شهودی‌اند. ظاهراً به نقد ادبی هیچ مجالی داده نمی‌شود، گو اینکه لارنس منتقد تندرو تمدن صنعتی، اخلاقیات جنسی، و، به طور کلی، روابط انسانی است.

باوجود این، اف. آر. لیوس او را «بهترین منتقد ادبی زمان ما» می‌خواند، «یک منتقد ادبی بزرگ اگر هرگز چنین چیزی وجود داشته است» (اسکروینی^۶ [۱۹۳۷]: ۳۵۲)، و مطالعاتی در ادبیات کلاسیکی آمریکا^۷ [پس از این: مطالعات]، ۱۹۳۲)، تنها کتاب نقد ادبی او را که در زمان حیاتش منتشر شد، ادمند ویلسن «یکی از معدود کتابهای درجه اولی که تا به حال در این موضوع نوشته شده» وصف کرد (ضربه بازشناسی^۸، ج ۲، ص ۹۰۶). پیداست که هوشمندی و تیزفهمی و قدرت جمع‌بندی گزنده لارنس را نباید ناچیز انگاشت. مفهوم نقد ادبی در ذهن او، در واقع، بیان مجدّد کیشی کهن است. در آغاز حمله‌ای شدید به جان گالزورتی می‌گوید که «نقد ادبی چیزی بیش از احساسی نیست که کتاب موضوع نقد در منتقد ایجاد کرده است. نقد هرگز علم نبوده و نیست؛ اولاً بسیار شخصی است و ثانیاً با ارزشهایی سر و کار دارد که علم به آنها بی‌اعتناست. سنگ محک آن عقل نیست، احساس درون است. اثر هنری را بر مبنای تأثیر آن بر احساس زنده و صادقانه درون خویش داوری می‌کنیم، و بس.» «منتقد باید بتواند تأثیر اثر هنری را با تمام پیچیدگی و قدرت آن احساس کند.... منتقد باید با تمام تار و پود وجود خویش از لحاظ عاطفی هشیار، در مبانی منطق از لحاظ فکری توانا و ماهر، و بالاخره از لحاظ اخلاقی بسیار صادق باشد» (قنوس، ص ۵۳۹). سنت بُو را منتقدی بزرگ می‌شمارد زیرا از «شهامت ابراز آنچه احساس می‌کند، و نیز قابلیت انعطاف دانستن آنچه احساس می‌کند» برخوردار است. در اینجا لارنس صریحاً نقش نیروی عقلانی و حتی منطق را تأیید می‌کند ولی با این حال مقام نخست را به پیش یا ذوق غریزی می‌دهد. لارنس، در زمینه‌های متعدد، در نامه‌ها و بررسی کتابها، آرای خویش را به وضوح، گاهی پرخاشگرانه ولی غالباً با تیزبینی، ابراز کرده است: نقدهای کوتاهش بر در زمانه ما^۹ همینگوی و جابه‌جایی در منهن

4. *Phoenix: The Posthumous Papers*

5. blood-consciousness; phallic-consciousness; solar plexus; dark gods

شبکه خورشیدی، رشته اعصاب ناحیه شکم است.

6. *Scrutiny*

7. *Studies in Classic American Literature*

8. *The Shock of Recognition*

۹. *In our Time*، مجموعه داستانهای کوتاه همینگوی.

دوس پَسُوس^{۱۱} (ص ۳۶۳ - ۳۶۵)، مقدمه بر ترجمه‌های وِرجا (۲۲۳ - ۲۳۱، ۲۴۰ - ۲۵۰)، و بر آدم‌های فلک‌زده نوشته دالبرگ (ص ۲۶۷ - ۲۷۳)، و حتی حمله‌های ویرانگر به دنیای ویلیام کلیسلد نوشته ایچ. جی. ولز (ص ۳۴۶ - ۳۵۰) و به جان گالزورتی، همه اینها نقدهای سنتی خوبی هستند. دنیای ویلیام کلیسلد «همه‌اش روزنامه جویده‌شده و گزارش علمی جویده‌شده است، درست مثل لانه موش» (ص ۳۵۰). با خشمی مضحکه‌آمیز، من باب نمونه، یکی از داستانهای گالزورتی را با عنوان «درخت سیب»^{۱۲} بازگویی می‌کند تا تفرعن و احساساتی‌بازی مبتذل و طبقاتی او را نشان دهد.

لارنس دربارهٔ رمان مطالب جالب توجهی مطرح می‌کند، و رسالت خطیری برای رمان‌نویس قایل است. «رمان کشفی عظیم است: به مراتب عظیمتر از تلسکوپ گالیله یا اختراع بی‌سیم به وسیلهٔ شخص دیگری» (قفنوس ۲: آثار پراکنده، منتشر نشده و دیگر نوشته‌های منشور^{۱۳} [پس از این: قفنوس ۲]، ص ۴۱۶). «در مقام رمان‌نویس خود را از قدیس، عالم، فیلسوف و شاعر برتر می‌دانم. آنها همگی صاحب‌نظران پاره‌های گوناگونی از وجود آدم‌اند، اما نه کل مطلب [ترجمهٔ لفظ به لفظ عبارت اخیر: «نه همهٔ خوک اخته»]^{۱۴}. «همهٔ خوک اخته» در اینجا به معنای همهٔ وجود آدمی است — اعم از روح و ذهن و جسم — و رمان‌نویس در خلق اثر خود به نحوی از آن استفاده می‌کند یا باید بکند که «ارتعاشی در افلاک پدید آورد و کل وجود آدم زنده را به لرزه درآورد» (قفنوس، ص ۵۳۵). رمان قادر است ما را «در زیستن به نحوی که هیچ چیز دیگری قادر به آن نیست» مددکار باشد (ص ۵۳۲): رمان (چنانکه، ظاهراً، همهٔ هنرها) «رابطهٔ میان آدمی و جهان پیرامون او را، در لحظهٔ زیستن»، آشکار می‌سازد (ص ۵۲۷). «رمان عالیترین نمونهٔ همبستگی ظریفی است که آدمی کشف کرده است» (ص ۵۲۸). لارنس، به دلایل معلوم، در رابطهٔ رمان با اخلاق و به‌ویژه با هرزه‌نگاری به تأمل پرداخته است. او با موعظه‌گری واضح مخالف است. اخلاق عبارت است از «آن توازن ظریف و همواره لرزان و متغیر میان من و جهان پیرامونم»، حال آنکه موعظه‌گری، جانبداری، چنان است که گویی «رمان‌نویس

۱۰. *Manhattan Transfer*، رمانی از John Dos Passos (۱۸۹۶ - ۱۹۷۰). رمان‌نویس امریکایی: Giovanni Verga (۱۸۴۰ - ۱۹۲۲)، رمان‌نویس ایتالیایی: *Bottom Dogs*، نوشتهٔ Edward Dahlberg؛ و *The World of William Clissold*، نوشتهٔ ایچ. جی. ولز.

۱۱. «The Apple Tree»

۱۲. *Phoenix II: Uncollected, Unpublished and Other Prose Works*

۱۳. «not the whole hog». hog مجازاً به معنای «آدم پست و کثیف و شکمپاره» است و «the whole hog»، چنانکه ولک نیز در متن اشاره کرده، اصطلاحاً به معنای «بدون قید و شرط» است.

انگشتش را بر کفۀ ترازو گذاشته تا آن را به سود موضع مقبول خویش پایین بیاورد» (ص ۵۲۸) — و چنین کاری در نظر لارنس عملی خلاف اخلاق است. او بر آن است که اگر «رمان‌نویس نیت یا فکری غالب داشته باشد، این امر، علی‌القاعده، رمان را اخلاق‌ستیز نمی‌کند. اخلاق‌ستیز، در گرایش ناخودآگاه و عاجزانه رمان‌نویس نهفته است» (ص ۵۲۹). در رمان‌های احساساتی و «شیرین»، در رمان‌های مهیج و یرالتهاب، رمان‌های نیشدار باب روز، در هر هنری که واقعیت و روابط واقعی را تحریف می‌کند. لارنس اذعان می‌کند که «هر اثر هنری پیرو نظام اخلاقی معینی است. اما اگر قرار است که اثر هنری راستین باشد، باید حاوی انتقادات اساسی مربوط به اخلاقیاتی نیز باشد که به آن وفادار است» (ص ۴۷۶). پیداست که لارنس مایل است رمان را از قیود خشکه مقدّسه در امور جنسی رها سازد. همگان لز پیروزیی که، پس از مرگ، در انگلستان نصیب او شد آگاه‌اند. محاکمه فاسق خانم چترلی در ۱۹۶۰، منع استعمال کلمات «مستهجن» را به کل برطرف کرد. اما لارنس در رسالۀ «هرزه‌نگاری و بی‌عفتی» و نیز دفاع جانانه‌اش، «در موضوع فاسق خانم چترلی»،^{۱۴} مایل است ترسیم صریح امور جنسی را از هرزه‌نگاری متمایز کند. «حتی من هم با ممیزی آثار هرزه‌نگاشتی به شدت موافقم. هرزه‌نگاری توهین به امور جنسی است. لجن‌مال کردن آن است» (ص ۱۷۵)، حال آنکه معتقد است داستانهای خود او از احساساتی‌بازی و بی‌عفتی به دور است.

لارنس به «اراجیف انتقادی درباره سبک و شکل که فقط موجب اتلاف وقت‌اند» (قنوس، ص ۵۳۹) علاقه‌مند نیست. تعبیر کلایو پل، شکل معنی‌انگیز^{۱۵}، را مسخره می‌کند (ص ۵۶۶ - ۵۶۷). در رمان، به اقتضای فلور «مشتاقانه به دنبال شکل رفتن» را نمی‌پسندد و توماس مان را «بازپسین بیمار مبتلا به عارضۀ فلور» وصف می‌کند (ص ۳۱۲). عجیب اینکه آشنباخ، قهرمان پنجاه‌وسه سالۀ مرگ در ونیز^{۱۶}، را خود توماس مان می‌داند و، اگرچه در ۱۹۱۳ [سال انتشار داستان] سی‌وهشت ساله بوده، او را «پیر» و بازنشسته می‌شمارد. «در قیاس با ضرباهنگ زندۀ کل اثر، حتی مادام بُواری هم در نظرم مرده می‌نماید» (ص ۳۱۳). قاعدۀ «چیزی نباید خارج از حدود معین کتاب باشد» را فلج‌کننده می‌داند: ذهن آدمی نمی‌تواند «مسیر دقیق حرکت موجودی زندۀ را صدرصد مشخص و تثبیت کند» (ص ۳۰۸). او به شکل سازمند ولی آزاد معتقد است: «به بی‌شکلی ظاهری نیاز داریم. شکلی مشخص ماشین‌وار است» (ص ۲۴۸). این گفته‌اش تقریباً کروچه‌وار است که

14. «Pornography and Obscenity»: «A Propos Lady Chatterley's Lover»

15. significant form

16. Aschenbach; Death in Venice

هر اثر هنری شکل خویش را دارد، «با هیچ شکل دیگری ارتباط ندارد» و «وجود هیچ شکل دیگری را نمی‌پذیرد» (ص ۴۵۴). در دفاع از شکل پسران و دلدادگان گفته است: «قواعد ساخت^{۱۷} جملگی فقط به کار رمان‌هایی می‌آیند که نسخه‌برداری از رمان‌های دیگرند؛ کتابی که نسخه‌برداری از کتابهای دیگر نیست دارای ساخت خاص خویش است» (نامه‌ها، ص ۲۹۹)^{۱۸}. سپس، از پاسخگویی به ایرادهایی که به روایت نخست رنگین‌کمان (در آن زمان حلقه ازدواج)^{۱۹} وارد شده بود طفره می‌رود و چنین استدلال می‌کند: «در رمان من در جستجوی من^{۲۰} کهنه و ثابت آدم داستانی مباحثید. در آن من دیگری هست که فرد را نمی‌توان بر مبنای عملش شناخت و، گویی، در معرض حالتهای دگروارگی^{۲۱} است و کشف این امر که اینها حالتهای عنصر واحد اساساً تغییرناپذیر است هستند مستلزم درکی ژرفتر از آن است که ما به اعمال آن خو کرده‌ایم» (مجموعه نامه‌ها، ص ۲۸۲)^{۲۲}.

رد کردن رمان خوش‌ساخت، مفهوم شکل سیال و یگانه و آدم داستانی نامتین به دفاع از نوآوریهای شباهت دارد که با اندک تسامحی می‌توان آن را مدرنیسم نامید. وانگهی، لارنس هوادار پروپاقرص شعر آزاد است^{۲۳}. اما چنین چیزی می‌تواند ما را گمراه کند. لارنس از تجزیه و تحلیل روانی، از «ذهنیتهای دچار مالیخولیای مهتری» (فاسق خانم چترلی، فصل ۱۳) در آثار پروست بیزار است. در حمله‌ای تمسخرآمیز دوروتی ریچاردسن و پروست و جویس را یک‌کاسه می‌کند و آنها را به اشتغال خاطر به امور مبتذل و حقیر متهم می‌کند. «هر یک از آدمهای داستانی آقای جویس یا خانم ریچاردسن یا آقای پروست از خود می‌پرسد: "انگشت کوچک پایم تیر کشید، یا نه؟"» (ققنوس، ص ۵۱۷)؛ جویس و ریچاردسن «کوچکترین احساس درونی خود را رشته رشته می‌کنند و به شکل نازکترین ریسمان درمی‌آورند... سن آدمی از حد معینی که بگذرد چنین آگاهانه مجذوب خویش بودن به راستی که بچگانه است» (ص ۵۱۸). لارنس در نامه‌ای با شدت بیشتر به بخشی از احیای فینگنها، رمان در دست تألیف، حمله می‌کند: «عجبا، این جیمز جویس چه *olla putrida*^{۲۴} می‌جانیفتاده‌ای است! یک مشت نقل قولهای پرت و پلا و برگ چغندر از

17. construction

18. The Letters

19. The Wedding Ring

20. ego

۲۱. allotropic states: «آلوتروپی... موجود بودن یک عنصر شیمیایی به دو یا چند شکل. هر یک از این اشکال را یک (شکل) دگروار (allotrope) آن عنصر خوانند... نمونه بارز دگروارگی در کربون دیده می‌شود که سه دگروار آن کربون بیشکل، گرافیت، و الماس است.» نقل به اختصار از دایرةالمعارف فارسی، به سرپرستی غلامحسین مصاحب، جلد اول، دگروارگی (تهران، مؤسسه انتشارات فرانکلین، ۱۳۴۵).

22. The Collected Letters

۲۳. free verse. درباره آن - بخش اول از جلد چهارم این تاریخ، ص ۴۰۴-۴۰۵.

۲۴. اسپانیایی: ترجمه لفظ به لفظ: دیگ گندیده یا متفن: مجازاً به معنی «آش شله‌قلماکار».

تورات و انجیل و مابقی حضرات را در آب کثافت ذهن روزنامه‌ای‌اش پخته است — چه مشقّتی، آن هم برای این غذای مانده و کهنه، و چه افاده‌ها که هم‌هش تازه است! (مجموعه نامه‌ها، ص ۱۰۷۵)، و نیز در همین مورد گفته است که «جیمز جویس حسابی خسته‌ام می‌کند — بیش از اندازه مظاهر و حساب شده، مطلقاً فاقد صرافت طبع و زندگی درست و حسابی» (ص ۱۰۸۷). لارنس خواستار آن است که آدمهای داستانی و کتابها «سرزنده» و «جاندار» باشند. در توضیح «جاندار» گفته «به این معناست که آدم داستانی باید با همه چیزهای دیگر در رمان قرابت جاندار داشته باشد: با برف و ساس و آفتاب و قضیب و قطار راه‌آهن و کلاه ابریشمی و گربه و غم و مردم و خوراک و خُناق و گُلِ آویز و ستاره و عقیده و خدا و خمیردندان و صاعقه و کاغذ توالت» (ققنوس ۲، ص ۴۲۰). اما چنین تعریفی ما را از آدمهای داستانی ساده و جامع ای. ام. فورستر چندان فراتر نمی‌برد. در آثار لارنس، آدم داستانی سرزنده همیشه زن یا مردی است که از غرایزش پیروی می‌کند. همه نویسندگان «قضیب‌پرست‌اند. از بالزاک گرفته تا هاردی این چنین است. نه خدایا، از اپولیوس^{۲۵} تا ای. ام. فورستر. اما همگی آنها، وقتی به فلسفه‌شان می‌رسی، یا به اینکه در نظر خودشان کیستند، جملگی عیسی‌های مصلوب‌اند» (ص ۴۱۷). همگی به دورویی معنای آشکار و نهان مبتلایند.

مفهوم معنای دوگانه، معنای پنهان، معنای درکمون، در سراسر نقد لارنس مشاهده می‌شود. او از جمله پرده‌گشایان است، زیرا معتقد است که نیات خودآگاه هنرمند ممکن است برخلاف وابستگیهای عمیق او باشد. این تقابل، در نقد سابقه دیرینه دارد: برادران شلگل با آن به خوبی آشنایی داشتند، و در میان منتقدان گوناگونی مانند دابرایوبوف در روسیه و دِ سانکتیس^{۲۶} در ایتالیا، که با هم ارتباطی نداشتند، رواج داشت، و انگلس^{۲۷} هم از آن در نامه معروفش درباره بالزاک استفاده کرده است. لارنس آن را به صورتی ماندگار

۲۵. Lucius Apuleius (قرن دوم میلادی) نویسنده متولد در شمال آفریقا که آثارش را به زبان لاتینی می‌نوشت و خر زَرین (*The Golden Ass*) معروفترین اثر اوست. پس از فراغت از تحصیل در کارتاژ و آن به سفر و پژوهش در زمینه جادوگری در کشورهای پیرامون دریای مدیترانه پرداخت و حاصل مطالعات خود را در این کتاب گردآورد. خر زَرین (در یازده جلد) داستان مردی است که به خر تبدیل می‌شود و از کشوری به کشور دیگر می‌رود و شاهد رفتار و کردار ابلهانه و خسونت‌بار آدمیان است. تأثیر آن بر نویسندگان بسیار، از جمله بوکاتچو و سروانتس و رابله، مشهور است.

۲۶. Francesco De Sanctis (۱۸۱۷-۱۸۸۳)، منتقد ایتالیایی؛ درباره او - فصل پنجم، بخش اول از جلد چهارم این تاریخ.

۲۷. Friedrich Engels (۱۸۲۰-۱۸۹۵)، نظریه پرداز مارکسیست؛ درباره او - جلد سوم این تاریخ، ص ۳۰۴-۳۱۲، به‌ویژه ص ۳۱۰ و ۳۱۱ (نامه‌اش درباره بالزاک).

بیان کرده است: «هرگز به هنرمند اطمینان مکنید. به قصه اطمینان کنید. کار اصلی منتقد این است که قصه را از چنگ هنرمندی که آن را خلق کرده برهاند» (مطالعات، ص ۱۳). در روایتی متقدم به بسط این موضوع پرداخته و گفته است که «نوشته هنرمند بسان [کردار] خوابگردی است که در رؤیا مسحور حقیقت ناب است، ولی آدم بیدار و اخلاق‌آموز نشسته در پشت میز او را نفی و انکار می‌کند» (معنای نمادین: روایت‌های منتشرنشده مطالعاتی درباره ادبیات کلاسیکی آمریکا (۱۹۱۸ - ۱۹۲۱) [پس از این معنای نمادین]، ص ۱۸)^{۲۸}. لارنس در ادبیات در جستجوی نماد است. و نماد را، به شیوه‌ای گونه که از طریق کولریج به او رسیده، از رمز و تمثیل متمایز می‌کند. «رمز و تمثیل توصیفی است روایی که، علی‌القاعده، در آن به منظور بیان کیفیاتی معین تصویرهایی به کار رفته است. هر تصویر معنایی دارد، و جزیی از موضوع مورد بحث است که تقریباً در همه موارد به منظوری اخلاقی یا به نیت پندآموزی آورده شده است» (قنوس، ص ۲۹۵ - ۲۹۶). آنها «معنایی ندارند. مابه‌ازای واحدهای احساس و تجربه آدمی‌اند. نماد مجموعه تجربه عاطفی است، و قدرت نماد در برانگیختن ژرفای خویشتن احساس‌کننده و پوینده به حدی و رای ادراک است. تجربه انباشته دورانهای متعدد هنوز در درون هنرمند در تپیدن است.... کسی نمی‌تواند نماد را بسازد؛ با استفاده از چند تصویر می‌توان نمودار^{۲۹} یا استعاره یا تصویر ساخت، اما نه نماد» (ص ۲۹۶). نزد لارنس، اسطوره القاکننده نگرشی به تاریخ است که غالباً تعبیر دیگری از «گسستگی احساس یا شعور» است. از خود بیگانگی^{۳۰} فزاینده آدمی، ناسازگاری هنرمند با جامعه. گاهی این طرح تاریخی مبتنی است بر مطالعات گسترده لارنس در زمینه دوران ماقبل تاریخ. انسان‌شناسی، و فلسفه‌های تاریخ، در آثار فروبنیوس و جین هریسن و هیوستن استوارت چیمبرلن^{۳۱} و دیگران، و منتسب به اتلانتیس اسطوره‌ای. به آفریقا یا اتروریا^{۳۲} یا مکزیک خیالی، وضعیت یکپارچگی آغارین

28. *The Symbolic Meaning: The Uncollected Versions of Studies in American Literature (1918-1921)*

۲۹. emblem. در این باره ← جلد اول این تاریخ، ص ۴۱۷.

30. alienation

۳۱. Lco Frobenius (۱۸۷۳ - ۱۹۳۸)، قوم‌شناس و سیاح آلمانی، صاحب‌نظر در هنر ماقبل تاریخی آفریقا و مروج این نظریه که تمدن نیز، همانند گیاهان و جانوران و آدمیان، در معرض مراحل تحول و تکامل قرار دارد؛ Janc Harrison (۱۸۵۰ - ۱۹۲۸)، پژوهنده انگلیسی دوران باستان و استاد باستان‌شناسی کلاسیکی؛ Houston Stewart Chamberlain (۱۸۵۵ - ۱۹۲۷).

۳۲. Atlantis، جزیره‌ای اسطوره‌ای که در عهد باستان معتقد بودند در دریای مغرب (اقیانوس اطلس کنونی) وجود داشته و بر اثر زلزله‌ای مهیب به زیر آب رفته است؛ Etruria، سرزمینی در شمال ایتالیا (تقریباً توسکانی

که امروزه به انحطاط و زوال گراییده است. گاهی همین جامعه را به قرون وسطی، «گذشتهٔ پر کبکبه و خشونت‌بار قرون وسطی» (قنوس ۲، ص ۳۱۸)، یا صرفاً به تمدن دهقانی کهن، در سیسیل یا ساردنی، یا مناطق روستایی قدیم انگلستان پیش از آغاز صنعتی شدن نسبت داده است. گاهی نیز آن را صرفاً زوال امیال جنسی سالم دانسته است. لارنس، در این چارچوب، طرح اجمالی شعر انگلیسی را فراهم آورده است. چاسر «دوستداشتنی و نترس» بوده، ولی نشانه‌های بیمارگونهٔ هراس از امور جنسی در شکسپیر ظاهر شده است. «شهباز فارغ‌البال نغمه سر می‌دهد که "تنها با چشمانت به سلامتی من بنوش"» (گویی بن جانسن شهباز بوده است). «در شعرهای برنز بازیسین ترانهٔ تن آگاهی را می‌بینیم.» «وردزورت و کیتس و شلی و خواهران برونته همگان شاعران کالبدشکاف^{۳۳} اند.» سوئینبرن و وایلد کوشیدند تا، «حوزهٔ ذهنی را مجدداً احیا کنند» (قنوس، ۵۵۱ - ۵۵۲)، به این معنی که آنها نیز، همانند سمبولیست‌های فرانسوی، روشنفکرانی بودند که حساب‌شده و خودآگاه به احیای مفهوم جنسیت پرداختند. اما از سوئینبرن تجلیل می‌کرد و او را «بازیسین روح آتشین در میان ما»، و، پس از شلی، «بزرگترین شاعر انگلیسی» می‌شمرد (مجموعهٔ نامه‌ها، ص ۴۷۴).

تجدید وحدت آغازین آدمی، آشتی دادن ذهن با تن، استقرار هماهنگی درخور میان مرد و زن - نه لزوماً جنسیت زیست‌شناختی، بلکه در نظریه‌ای آشکارا برگرفته از آرای اتو واینینگر^{۳۴} (در قنوس، ص ۳۹۳، به او اشاره می‌کند)، در مقام قطبهایی که میان آنها هر فرد موضعی میانجی اتخاذ می‌کند یا به تعبیر دقیق‌تر باید اتخاذ کند؛ این است رسالتی که لارنس برای خویش مقدر می‌داند. این طرح اجمالی روان‌شناسی جنسیت، همراه با طرح تاریخ، که فقط بدوی‌مداری نیست بلکه ناکجاآبادِ نوزایی است، معیار اصلی او در داوری کتابها و آدمهای داستانی در آن کتابها می‌شود. آدمهای داستانی را کراراً بی‌اعتنا به عملشان در آن کتاب و صرفاً در مقام موجوداتی که هم‌اکنون زندگی می‌کنند مورد بحث قرار می‌دهد، اخلاقیاتشان را بررسی می‌کند و در موقعیتی که از کتاب منتزع کرده است

→ کنونی)، محلّ اقامت اتروریایی‌ها (Etruscans) که بر سراسر ایتالیا و مدیترانهٔ غربی مستولی شدند و تا سال ۵۰۹ قبل از میلاد بر شهر رم حکومت می‌کردند. این قوم احتمالاً حدود ۹۰۰ قبل از میلاد از آسیای صغیر به آنجا کوچیدند و تمدن و هنری به وجود آوردند که حدود ۵۰۰ قبل از میلاد به اوج شکوفایی رسید.
۳۳. post-mortem، لفظاً به معنی «پس از مرگ»، کالبدشکافی جسد به منظور تعیین علت مرگ است. مجازاً به معنی بررسی امری که اخیراً روی داده، به‌ویژه امری که ناموفق بوده است.

۳۴. Otto Weininger (۱۸۸۰ - ۱۹۰۳)، مؤلف اتریشی که در ۱۹۰۳ رسالهٔ جنسیت و شخصیت (*Geschlecht und Charakter*) را دربارهٔ برتری عقلانی مردان بر زنان منتشر کرد؛ اگرچه خود او از نژاد یهود بود، در این رساله شخصیت قوم یهود را نازل تعریف کرده است. واینینگر در همان سال انتشار رساله خودکشی کرد.

خواستار رفتار درست از جانب آنهاست. نقد ادبی منتفی می‌شود. لارنس کتابها را به صورت تمثیل درمی‌آورد، محتوای آنها یا انگاره ذهن نویسنده را درهم می‌ریزد و از آنها برای تشریح اصول اعتقادی خویش استفاده می‌کند.

این امر در بحث درباره تالستوی و داستایفسکی به وضوح پیداست. آنا کارنینای تالستوی را به خطا، خطای فاحش، تفسیر می‌کند و آن را صرفاً حاکی از ناتوانی آنا و ورونسکی در «زیستن با غرور عشق صادقانه خود و تف انداختن به روی ننه گرندی»^{۳۵} می‌داند (قفنوس ۲، ص ۴۱۷). این نظر را چندین بار تکرار می‌کند و با تفسیر غلط شعار تالستوی، «انتقام از آن من است: من مکافات خواهم داد»^{۳۶} آن را بدتر می‌کند و چنین می‌پندارد که تالستوی «محکومیت اجتماعی عوامانه» آنا و ورونسکی را با «مکافات الهی» یکی دانسته است (قفنوس، ص ۲۴۷). تالستوی پرهیزکار و پارسای دوران متأخر را محکوم می‌کند، شکاف میان مراحل متقدم و متأخر را بزرگ می‌نماید، و «درک حسی اعجاب‌انگیز» دوران جوانی او را رویاروی «فلسوفی با پندار بسیار تهوع‌آور اخوت مسیحی» قرار می‌دهد (قفنوس، ص ۴۷۹؛ قفنوس ۲، ص ۴۲۱). لارنس حتی از جنگ و صلح بیزار است و می‌گوید که «با آن پیر^{۳۷} فربه و پرواری که آبکی‌اش کرده و به جای قهرمان قالبش کرده، مطلقاً مایه آبروریزی است» (قفنوس ۲، ص ۴۲۳). ایراد موجه‌تر او به پرنس نخلیودوف^{۳۸} در رستاخیز مربوط می‌شود که «دست و پا چلفتی» و «بی‌جان، مثل یک تکه چوب خشک» توصیفش می‌کند (ص ۴۲۰، ۴۱۶).

بحث لارنس درباره داستایفسکی به خصوصیتی تلخ و ناگوار آمیخته است. خشونت بیانات لارنس تا حدی مولود عصبانیتش نسبت به تجلیل جان میدلتن مری از داستایفسکی، و به طور کلی کیش داستایفسکی و روس‌پسندی انگلیسیان طی سالهای جنگ جهانی اول است، لکن انگیزه اصلی آن بیزاری او از نگرش دینی داستایفسکی است که آن را ریاکارانه می‌داند. خشونت لحن او در نامه‌های متقدمش متغیر است: جنایت و مکافات «رساله است، جزوه است» (مجموعه نامه‌ها، ص ۵۴). شوریدگان را دوست نمی‌دارد: «هیچ‌کس به آن حدی شوریده نیست که واقعاً علاقه‌ام را جلب کند. این آدمهایی که درهم می‌پیچند و مثل حشرات در هم می‌لولند حوصله‌ام را به سر می‌برند» (ص ۴۳۰).

۳۵. Mrs. Grundy یا Mother Grundy، مثال بارز آداب و رسوم متعارف و عفت‌فروشی و خشکه‌مقدسی است و Grundyism (اصول اعتقادی خانم گرندی؛ پیروی از آداب و رسوم متعارف) و Grundyish (عفت‌فروش و خشکه‌مقدس) و Grundyite (هوادار پرو یاقرص آداب و رسوم) از آن مشتق شده است.

۳۶. سفر تننیه، ۱۰: ۳۳ و نیز رساله عبرانیان، ۱۰: ۳۰.

37. Pierre

38. Prince Nekhlyudov; Resurrection

اما در همین نامه به رده‌بندی معقول آدم‌های داستانی داستایفسکی بر اساس قدرت اراده آنها و انتقاد از آنچه می‌توان فرشته‌باوری^{۳۹} او نامید پرداخته است. «نکته خطیر در آثار داستایفسکی عزم جزم او دایر بر این است که نفس فردی، منی تحقق یافته، وجود هشیار، باید بی‌کران، خداگونه و مبرا از هرگونه وابستگی، و، خلاصه کلام، آزاد باشد» (ص ۴۳۱). حتی پیش از این، مطلب را به صورتی نکوهش‌آمیز بیان کرده است. داستایفسکی «درونگرای کامل‌عیاری بود و دارای اراده‌ای مطلقاً ویران‌کننده — ذره‌ای احساس مهر در او یافت نمی‌شد — یکسره احساس نفرت و شر. به گمان من، راه انداختن نیایش و ستایش مسیح از نوعی که داستایفسکی به راه انداخته نمونه اعلای رذالت است: حاصل اراده‌ای اهریمنی است، که در لباس عشق خودنمایی می‌کند» (ص ۳۳۲). «داستایفسکی خدا و مشرب مارکی دوساد^{۴۰} را در هم می‌آمیزد و آدمی خبیث است» (ص ۴۲۰). از همه افراطیتر، کتابهای داستایفسکی و بررسی مری درباره او را «کله‌پاچه متعفن» وصف کرده است. «داستایفسکی آدم حقیر و فاسدی است» (ص ۴۹۲)، و حتی شدیدتر از آن: «داستایفسکی هم، مثل بقیه، می‌تواند مؤدبانه سرش را میان پاهای مسیح بگذارد و ماتحتش را در هوا بجنباند» (ص ۴۷۰). همه اینها را در شعری خلاصه کرده است:

داستایفسکی، یهوداوار،

با مسیحیت دروغین خود

آخرین ذره سلامت عقل را

که در هیكلهای تنومند

اشراف روس مانده بود،

مصروع‌وار، نابود کرد.

(حالیا روی داده است)^{۴۱} [مجموعه اشعار.

ص ۵۳۶ - ۵۳۷]. از بنفشه‌ها. ۱۹۲۹)

اما هنگامی که لارنس را متقاعد کردند که دیباچه‌ای بر مفتش بزرگ^{۴۲} بنویسد

۳۹. angelism. فرهنگ جامع زبان انگلیسی آکسفرد angelist را چنین تعریف کرده است: «کسی که درباره فرشتگان معتقدات غریب یا بدعت‌آمیز داشته باشد».

۴۰. Marquis de Sade (۱۷۴۰ - ۱۸۱۴). مؤلف فرانسوی که آثارش مشحون از آزار جنسی زنان است و از این رو میل به دگرآزاری به سادیسیم تعبیر شده است.

41. «Now it's happened»

۴۲. عنوان کامل آن «The Legend of the Grand Inquisitor» است. داستانی تمثیلی در رمان برادران

←

(۱۹۳۰) با لحنی آرام افسانه را بازگفت، اما در تفسیر آن کاملاً به خطا رفت. به زعم او، حرف داستایفسکی این است: «عیسی، تو کفایت لازم را فاقدی. آدمیان باید خطای ترا اصلاح کنند. و عیسی نیز در پایان بوسه قبول را بر صورت مفتش می‌زند» (قفنوس، ص ۲۸۳). «عیسی مفتش را می‌بوسد: متشکرم، متشکرم، پیرمرد، حق با توست» (ص ۲۹۰). اما عیسی مسیح بی‌تردید استدلال مفتش بزرگ را نمی‌پذیرد. پاسخ او تنها پاسخی است که دین می‌تواند به کفر بدهد — سکوت و بخشایش. بوسه بطلان نظر مفتش است. الیوشا نیز بلافاصله پس از آن ایوان را می‌بوسد، الحادش را به او می‌بخشاید، «طفیان» اش را با عشق مسیحایی پاسخ می‌دهد. ایوان هم به این نکته واقف است که می‌گوید، «این سرقت ادبی است. آن را از شعرم دزدیدی.» مابقی رمان — پدر روحانی زوسیم، برادر روحانی مارکل^{۴۳}، پایان داستان که الیوشا به پسران نوید جاودانگی می‌دهد — و نیز نوشته‌های دیگر داستایفسکی، اعم از داستانی یا مطبوعاتی، گواه صحت این تفسیر و لجاجت لارنس‌اند، ولی عجیب است که نظر او در سطح گسترده‌ای انعکاس یافته است. دربارهٔ این گفتهٔ لارنس که چخوف «نویسنده‌ای درجه دو است» (مجموعه نامه‌ها، ص ۱۱۰۹) چه می‌توان گفت؟

بیزاری از بزرگترین نویسندگان روس، گذشته از هر چیز دیگر، انکار اهمیت «بسیار زیاد»ی است که قبلاً برای لارنس داشته‌اند. «تورگنیف، تالستوی، داستایفسکی — تقریباً از هر چیز دیگر در نظرم مهمتر بودند، و آنها را بزرگترین نویسندگان همهٔ اعصار می‌پنداشتم.» اما در این زمان (۱۹۱۶)، در آثارشان به «نوعی خام طبیعی و بلاهت عمیق و روستایی‌وار» پی می‌برد (نامه‌ها، ص ۳۸۷ - ۳۸۸). حالت عصبی آنها و کندوکاوهای روحیشان را تقبیح

→ کارامازوف که ایوان در بیان تردیدهای دینی خویش برای الیوشا (Alyosha) نقل می‌کند. داستان، به اختصار، از این قرار است که عیسی مسیح در زمان محکمهٔ تفتیش عقاید در سیویل اسپانیا پا به زمین می‌گذارد، همگان او را می‌شناسند، ولی بلافاصله مقامات دستگاه تفتیش عقاید دستگیرش می‌کنند. مفتش کبیر، که کشیش سالخورده و رعب‌آوری است، به محبس می‌رود و عیسی را شمات می‌کند که چرا بازگشته است، و می‌گوید که کلیسا دیگر به وجود او نیاز ندارد. او طبیعت آدمی را به درستی دریافته و بار سنگین آزادی بیش از توان آدمی را بر او تحمیل کرده است. مفتش می‌گوید که کلیسا دریافته که آدمی خواهان آزادی نیست، بلکه خواستار هدایت است. کلیسا اکنون با آن دیگری، با شیطان، بیعت کرده، و عیسی چیزی جز وسیلهٔ آشفته‌گی خاطر نخواهد بود. پس از این، معذور رهبران کلیسا که تاب تحمل بار سنگین آزادی انتخاب را دارند به تمشیت امور توده‌های ناتوان و هدایت آنها خواهند پرداخت. سپس مفتش کبیر در زندان را باز می‌کند و به عیسی فرمان می‌دهد که آنجا را ترک کند و هرگز بازنگردد. عیسی که طی این مدت سکوت کرده بوده است با بوسه‌ای که بر گونهٔ پیرمرد می‌زند و نشانه‌ای از مهرش حتی به بی‌دینان است به او پاسخ می‌دهد. مفسران این بخش را بازتاب شکوک دینی خود داستایفسکی دانسته‌اند.

می‌کند: «تقریباً همه ادبیات روسی به این موضوع محدود است: درخشیدهای خارق‌العاده روح آدمهای بسیار معمولی. روس‌ها به همین دلیل این همه هواخواه دارند. هر یک از آدمهای داستانی داستایفسکی یا چخوف باطناً خود را بی‌نظیر و مطلقاً منحصر به فرد می‌داند» (قفنوس، ص ۲۲۷ - ۲۲۸). لارنس نوشته‌های موجز و روراست جووانی و ورگا را درباره اهالی سیسیل ترجیح می‌دهد زیرا آنها «شعور ذهنی ما» را ندارند و فاقد روح به مفهوم مورد نظر ما هستند (ص ۲۲۸). «به استثنای همر، کسی غیر روس‌تر از ورگا متصور نیست.» در میان روس‌ها نیز یکی را مستثنا می‌دانست و آن واسیلی رازائف و از کشفیات خود اوست. در بررسی تفکرات تنهایی^{۴۴}، او را به این سبب تحسین می‌کند که «کم و بیش بینش مشرکان، بینش قضیایی، را باز یافته است» (ص ۳۶۹)، گو اینکه گمان می‌کند رازائف «یکی از توله‌های سگدانی داستایفسکی» باشد (ص ۳۶۷). کتاب دیگر او، برگهای ریخته، که در آن زمان ترجمه شده بود به این حد توجهش را جلب نکرد زیرا «افکار تکه پاره‌ای است که در جاها و شرایط گوناگون به روی کاغذ آمده است» (ص ۳۸۸).

پیشینیان انگلیسی لارنس بیشتر موجب خرسندی او بودند. «ناگهان» دریافت که، در قیاس با روس‌ها، «مطالب خود ما چه اندازه لطیفتر و نابتر و اساسی‌تر است» (نامه‌ها، ص ۳۸۸). در بررسی مفصلی درباره تامس هاردی، که در ۱۹۱۴ نوشت ولی در ۱۹۳۶ منتشر شد، پس از پرسه‌زدنهای بسیار، سرانجام به بررسی رمان‌ها می‌پردازد و نوشته‌اش حاوی بازگویی شوخ‌طبعانه طرح و توطئه‌های رمان‌های متقدم و اظهارنظرهای مفیدی درباره صحنه داستان، یعنی خلنگزار هیت، در بازگشت بومی^{۴۵} است (قفنوس، ص ۴۱۵). لارنس جنبه‌های مابعد طبیعی آثار هاردی را رد می‌کند و بر مبنای تقابل معمول میان معنای آشکار و نهان، معتقد است که «با روی آوردن به زمین، به چشم‌انداز، توانسته است با خویشتن صادق باشد» (ص ۴۸۰). اما لارنس تراژیکی بودن وضعیت قهرمانان زن هاردی — یوستیسا و یس و سو^{۴۶} — را انکار می‌کند. «بالمزوره دردناک بود، اما آنها با خدا در

۴۴. Vasilii Vasilyevich Rozanov (۱۸۵۶ - ۱۹۱۹)، نویسنده و منتقد و فیلسوف روس. شهرتش را بیشتر مدیون نظرهایش درباره مقام محوری جنسیت در سرشت آدمی است. او معتقد است که انگیزه آفرینندگی ناشی از همین است. رازائف آرای خود را در مجموعه‌ای از کلمات قصار، تفکرات تنهایی (Solitaria, ۱۹۱۲) و برگهای ریخته (Fallen Leaves, ۱۹۱۳، ۱۹۱۵) منتشر کرد. او از مشتاقان داستایفسکی بود و بررسی تیزبینانه آثار او را زیر عنوان افسانه مفتش کبیر (۱۸۹۴) چاپ کرد. درباره او - فصل هشتم از جلد هفتم همین تاریخ.

45. setting; Egdon Heath; *The Return of the Native*

۴۶. Eustacia; Tess; Sue

جنگ نبودند، با جامعه سر جنگ داشتند.... و داوری آدمیان آنها را کشت، نه حکم روح خودشان یا حکم خدای لایزال» (ص ۴۲۰). «فقدان قاطعیت، تردید میان زندگی و افکار عمومی، رمان‌های وسکس^{۴۷} را از مرتبه تراژدی ناب تنزل می‌دهد» (ص ۴۴۰). اما از گفته‌های او در زمینه‌های دیگر چنین برمی‌آید که لارنس تراژدی را به طور کلی بزرگ نمی‌دارد. شعر کوتاه زیر را به معنای ظاهر آن باید تلقی کرد:

تراژدی به نظرم چنین می‌آید
که آدمی به شکست خود عشق می‌ورزد.
و این مهم‌ترین شیوه خودشیفتگی است.
بلیات و پایان دردناک لیر و مکبت و هملت و تایمن
چندان نگرانم نمی‌کند.
خودشان به حد افراط نگران بودند.

(مجموعه اشعار، ص ۵۰۸)

در توصیفی روشن از اجراهای نمایشی ساحل دریاچه گاردا^{۴۸}، هملت را «از زمان انعقاد نقطه اندیشگی‌اش اشمئزازآور و مبتنی بر روحی پریشیده و بیزار از خود» وصف می‌کند (شفق در ایتالیا^{۴۹} [۱۹۱۶]، ص ۱۲۲). هملت را در تقابل با نمونه نخستین‌اش^{۵۰}، اورستیس، «موجودی ذهن‌گرا و رویگردان از امور مادی و نفسانی» می‌داند (ص ۱۲۴). لارنس صلح و آشتی پایان اورستیا^{۵۱} را تأیید می‌کند و درگیری نهایی هملت را کاری ابلهانه می‌شمارد. بعداً تکرار می‌کند که «چنبر این گیرودار بی‌بقا»^{۵۲}ی راستین در هملت کاملاً ریشه در امور جنسی دارد؛ انزجار دهشتناک مرد جوان از عمل مادرش، زنا با محارم، متضمن وحشتی عنان‌گسیخته و وصف‌ناپذیر از رابطه جنسی است که، به نظر من، پیش از این هرگز نداشته است» (قفنوس، ص ۵۵۱). لارنس، به رغم همه بیزاریش از

۴۷. Wessex، نامی که هاردی درباره شهرستانهای جنوب غربی انگلیس، به ویژه دورست (Dorset)، به کار برده و آن را صحنه بسیاری از رمان‌هایش قرار داده است. ۴۸. Garda Lake، دریاچه‌ای در شمال ایتالیا.

49. *Twilight in Italy*

50. prototype

۵۱. Orestes، در اساطیر یونان، پسر آگاممنون و کلومنسترا. مادرش را به خون‌خواهی پدر می‌کشد. نمایش سه پاره Oresteia نوشته سوفوکل در همین موضوع و پیامدهای آن است.

۵۲. «mortal coil»، برگرفته از تک‌گویی معروف هملت، «بودن یا نبودن». «چنبر این گیرودار بی‌بقا» از ترجمه شادروان مجتبی مینوی است.

دورانی که در آن می‌زیست، آرمان‌گرایی است سرشار از امید به رستگاری که، در نتیجه، تراژدی را تکذیب می‌کند.

بحث دربارهٔ رمان‌های عمدهٔ هاردی متأسفانه به سرعت به نقد آدهای داستانی مهم او در چارچوب طرح کلی سنخ‌شناسی جنسی لارنس تنزل می‌کند. مثلاً، در *جود گمنام* از ارباب^{۵۳} دفاع و سو را تقبیح می‌کند. ارباباً به آن حدی که هاردی ترسیمش کرده خشن نیست (قفنوس، ص ۴۸۹). سو زن نیست، عاشق جود هم نیست. اما چگونه لارنس یا هرکس دیگر می‌تواند بداند که ارباباً — که آلت تناسلی خوک را به سوی جود پرتاب می‌کند، خوک را زخمی می‌کند تا بر اثر خونریزی تدریجی بمیرد، و، با جهل کامل از شوق وافر جود به تحصیل علم، او را ترک می‌کند — کمتر از آن حدی که هاردی ترسیم کرده خشن است؟ در اینجا و در بسیاری از دیگر مواضع مشکل نقد لارنس ابتلا به نقیصهٔ انتقادی رایجی است: یعنی اختلاط داستان و واقعیت، و استفاده از داستان برای روشن کردن نظریه یا تصویری پیشین.

لارنس به همین طریق نظریه یا بهتر بگوییم چندین نظریه دربارهٔ روان‌شناسی قومی، تاریخ، و سنخ‌شناسی جنسی را در مطالعاتی دربارهٔ ادبیات کلاسیکی امریکا (۱۹۲۳) به آثار نویسندگان آن کشور تحمیل کرده است. نخستین روایت‌های این فصول در *اینگلیش ریویو*^{۵۴} منتشر شده است (۱۹۱۹ و ۱۹۲۰). این روایات متین‌تر و روشن‌ترند؛ با لحنی ملایم‌تر و سبکی کمتر کارلایل‌وار و جنجالی، اما در عین حال با گزندگی و گیرایی کمتر. روان‌شناسی قومی، که مبنای آن است، به نظر، کلی‌گویی‌هایی نسنجیده و بی‌ربط است. «روح امریکایی، در اساس، سخت‌کوش و مستقل و خویشتندار و شکارچی است» (مطالعات، ص ۷۳). «در امریکا هیچ‌کس کاری را به فرمان خون نمی‌کند. اگر به فرمان ذهن نباشد، همیشه به فرمان عصب است.» «این امریکاییان بی‌رنگ و بو، که خونشان دیگر خون نیست. مایع معنوی زردرنگی است» (ص ۹۶). «امریکایی ناگزیر از ویران کردن است. در سرنوشت اوست. تقدیر او نابود کردن کل پیکرهٔ روان نژاد سفید، وجدان نژاد سفید است» (ص ۹۳). «عیب امریکا در این است که تأثیر پریشان‌کنندهٔ نیرومندی بر روان نژاد سفید دارد» (ص ۶۰). امریکاییان (همهٔ امریکاییان؟) را آهکی و مصلحت‌اندیش و متنفر از «خودجوشی دیرینهٔ اروپاییان» (ص ۱۶)، و در عین حال اهریمنی و ویرانگر توصیف می‌کند. لارنس از آنچه می‌توان سنت آرمان‌گرایی امریکاییانش نامید بیزار است. «باید از پوستهٔ هنر امریکایی درگذرید و شیطان‌صفتی باطنی معنای نمادین آن را مشاهده

کنید. وگرنه چیزی جز مطالب صرفاً کودکانه دستگیرتان نمی‌شود» (ص ۹۳). یا، «باید جامعه مردم‌سالاری و آرمان‌گرایی را از تن گفتار امریکاییان برکنید، و آنچه را که می‌توانید از پیکر نحیف آن ببینید» (ص ۱۸). لارنس خود نخست منکر این امر می‌شود که آبای مهاجر در طلب آزادی دینی به امریکا آمدند. بلکه، چنانکه در روایت نخستین آمده، ایشان «اشتیاقی دلگیر به نابود و مثله کردن حساسترین جنبه حیات داشتند، و با قدرت مظلوم خویش، به امحای همه ساقه‌های زندگی در خود و در همسایه‌شان حریص بودند» (معنای نمادین، ص ۲۵). سپس بی‌فرهنگی سوداندیشان بنجامین فرانکلین^{۵۵} را مسخره می‌کند. «او بر آن است تا یکپارچگی من، جنگل تاریک من، آزادی من را از من بگیرد» (مطالعات، ص ۲۸). عجیب اینکه فرانکلین را توطئه‌گر مرموزی می‌داند که «در کار ویرانی اروپای کهن از هر نیست‌انگار^{۵۶} روس مؤثرتر بوده است» (ص ۳۰ - ۳۱)؛ چگونگی این امر در پرده ابهام می‌ماند، مگر آنکه او را مظهر فن‌آوری و روشنگری^{۵۷} کم‌مایه بدانیم.

جیمز فنیمور کوپر^{۵۸} را به جرم تفرعن اجتماعی و هواداری ظاهری از مردم‌سالاری مساوات‌طلب مسخره می‌کند. او «نجیب‌زاده به‌بدترین معنای کلمه» است (مطالعات، ص ۵۶). «رمان‌های سفیدپوستی» را محکوم کرده ولی از حکایات جوراب چرمی، به‌ویژه به سبب «رابطه انسانی و بی‌شیله‌پیلۀ دو مرد»، چینگاچگوک و نتئی بمپو، که «از اعماق رابطه جنسی هم عمیقتر» است، تجلیل کرده است (ص ۶۳). در این حکایات، اسطوره رابطه جدیدی خلق شده است. «دو مرد بی‌همسر و بی‌فرزند، متعلق به دو نژاد متخاصم» «سر رشته و آغاز انسانیت طراز نو» اند (ص ۶۹). آهوکش «به جامعه سفیدپوستان پشت می‌کند»، «آدمی منزوی، تقریباً عاری از علایق شخصی، قانع و با ثبات، که از مرگ زنده است، از کشتن، لکن سفید سفید است. این است مظهر فطرتین خصلت امریکاییان» (ص ۷۳)، و بختاً این مرد تنها، و پیشتر، آن دو مرد، حاملان نطفه آینده می‌شوند.

۵۵. Benjamin Franklin (۱۷۰۶ - ۱۷۹۰)، دولتمرد و مؤلف و مخترع و عالم امریکایی.

56. nihilist

۵۷. Enlightenment and technology. درباره روشنگری - Enlightenment جلد اول این تاریخ، ص ۴۱۷ - ۴۱۸.

۵۸. James Fenimore Cooper (۱۷۸۹ - ۱۸۵۱)، رمان‌نویس امریکایی. در مجموعه حکایات جوراب چرمی (Leather-stocking Tales) زندگی پیش‌قراولان توسعه ایالات متحد به سوی غرب امریکا را ترسیم کرده است. نتئی بمپو (Natty Bumppo) قهرمان این داستانهاست و نام «جوراب چرمی» برگرفته از لقبی است که دیگران به او داده بودند: آهوکش (The Deerslayer) نام دیگر قهرمان داستان و عنوان یکی از مجلدات پنج‌گانه این حکایات است.

پو، برعکس، به کل به گذشته تعلق دارد. «لایجیا»^{۵۹} را «داستان وحشتناک تأکید اراده انسانی، اراده معطوف به زیستن و اراده معطوف به هشپاری» تفسیر کرده، اراده‌ای «که بر ضد خود مرگ بسیج شده است. غرور خیال خام بشر در دانش» (مطالعات، ص ۸۵). پو را نماینده خویشتن‌بینی مفرط، نهایت عقل‌اندیشی و آن «بیماری شوم، عشق» می‌داند (ص ۹۲)، عشق در اینجا به معنی عشق معنوی و رمانتیکی در مقابل رابطه جنسی سالم. این مفهوم را نزد دانته و پترارک نیز مسخره کرده که «معشوقه‌های معنوی»، بناتریجه و لورا^{۶۰}، را داشتند ولی فرزندان‌شان از زنان دیگر بودند (قنوس ۲، ص ۴۲۲).

در مطالعات به بحث صریح مشرب استعلایی دست نزده، اما در نقدی که بر کتاب امریکاییان تألیف استوارت شرمن نوشت^{۶۱} (۱۹۲۳) نظرش را به حد کفایت درباره امرسن بیان کرده است. امرسن «آرمان‌مدار» است. با نقل این گفته امرسن که «رسولان الهی پیرامونم را گرفته‌اند و روزانه اعتبارنامه برایم ارسال می‌کنند»، او را به باد استهزا می‌گیرد که کثرت رسولان را فراموش کرده است. «او فقط جبرائیلی را می‌شناخت که صورتی از ته تراشیده و تمیز و مرتب دارد. دیگران هم بودند. اما امرسن به جز جبرائیل با هاله ترو تمیزش qui n'avait pas de quoi^{۶۲} برای کس دیگری گوش شنوا نداشت» (قنوس، ص ۳۱۷).

داغ ننگِ هاتورن^{۶۳}. «شاهکار دورویی و هیجان کاذب»، نمونه بارز پرده‌گشایی لارنس است (قنوس، ص ۳۱۹). کتاب را تمثیلی از «هجای غول‌آسا»ی عشق ویران‌کننده زن دانسته است (مطالعات، ص ۹۸). هستر یرین^{۶۴} عفریته، ساحره، شیطان است، و پرل دختر بجه‌ای اهریمن‌صفت و عفریته خردسالی است که با یک کنت ایتالیایی ازدواج می‌کند (مطلبی فرعی که لارنس ساخته است). دیمزدیل را هستر اغوا می‌کند و دیمزدیل نیز در پایان با اعتراف علنی انتقام خود را از او می‌گیرد. زن حاملِ داغ ننگِ فرشته رحمت

۵۹. Ligeia (۱۸۳۸)، یکی از حکایات ادگار آلن پو. لایجیا، همسر سیه‌موی راوی، می‌میرد. با دختر موبوری ازدواج می‌کند که او نیز می‌میرد. راوی، تحت تأثیر افیون، در جسد او بازگشت آثار حیات را مشاهده می‌کند. سرانجام مرده زنده می‌شود ولی زن موبور به لایجیای سیه‌موی تبدیل شده است.

۶۰. Laura، درباره او - جلد اول این تاریخ، ص ۴۲۵.

61. transcendentalism; Stuart Sherman, *The Americans*

۶۲. که مال و منالی ندارد.

63. Nathaniel Hawthorne, *The Scarlet Letter*

۶۴. Esther Prynne، قهرمان زنِ داغ ننگ: Pearl، دختری که حاصل رابطه نامشروع او با دیمزدیل کشیش (Dimmesdale) است.

می‌شود (مطالعات، ص ۱۲۲). هستر را مادر نخستین^{۶۵} و نیز «شرقی» می‌خواند، که در جغرافیای معنوی عجیب لارنس به این معنی نیز هست که «اصل بومی امریکایی، اصل ازتکی^{۶۶}، در او در کار است» (ص ۱۳۴). چیلینگ‌ورت^{۶۷} روحی بدخواه است، کسی مانند فرانسیس بیکن، حال آنکه دیمزدیل «کلید حلّ معنای داستایفسکی» است (ص ۱۴۰). این مطلب را در روایت‌های پیشین بسط داده است — «گوهر داستایفسکی را می‌توان در بازپسین روزهای آرتر دیمزدیل یافت» (معنای نمادین، ص ۱۵۳) — و سپس با خیالپردازی بیشتر آن را به این صورت تمثیلی‌تر کرده است: «دنیا همانند دیمزدیل [و بنابراین داستایفسکی؟] است؛ در نژادهای تیره‌تر چیلینگ‌ورت را دارد و در آلمان هستر را» (معنای نمادین، ص ۱۵۳). لارنس معنای ظاهری کتاب را معلول دورویی هاتورن می‌داند. «همه شرح همراه با استدلال او نیست مگر دغلبازی ظاهرالصلاح» (ققنوس، ص ۳۱۸). با این حال، لارنس کتاب را با شور بسیار تحسین می‌کند و آن را «کتابی عمیق و جذّاب، یکی از مکاشفات جاودانه» می‌داند و می‌افزاید که «به مراتب عمیق‌تر از داستایفسکی و کاملتر از هراتر داستانی فرانسوی است» (معنای نمادین، ص ۱۵۴)، گواینکه، اندکی پیش از این، گفته است که هاتورن، «دست‌کم در بزرگترین اثرش، واقع‌مدار یا حتی رمان‌نویس» نیست (ص ۱۲۷). آدم‌های داستانی حتی سنخ نیستند، نماینده روح انسان در صورت مجرّد احساس درونی آن روح‌اند، به صورتی که در نخستین ظهور بی‌پرده و انتزاعی آن وجود دارد. داغ‌ننگ اسطوره‌ای افسانه‌ای است. حاوی چکیده سقوط نژاد سفید است. اسطوره حوّا در سفر پیدایش است که معکوس شده است. مشکل بتوان گفت که این کتاب به قلمرو هنر تعلق دارد، به قلمرو قوم‌شناسی و اخلاقیات ابتدایی یا هیجانی متعلق است، به قلمرو اسطوره و نمایش اخلاقی^{۶۸} (معنای نمادین، ص ۱۲۷). داعیه رمانس تاریخی بودن آن را به کل نادیده می‌گیرد.

در تفسیر رمانس‌های دریا‌های جنوب ملویل^{۶۹} به این حد به کج‌راهِه نرفته است. آنها

۶۵. The Great Mother، الهه‌ای که نماد مادری و باروری زمین و جنس مؤنث به طور کلی است و در ادیان آناتولی باستان، خاور نزدیک و شرق مدیترانه نقشی بسزا ایفا می‌کند و در مواردی با نام سیبلی (کوبلی، Cybelē) یا ریا (Rhēa) ظاهر شده است.

۶۶. Aztec، قوم و تمدنی پیشرفته در نواحی مرکزی مکزیک که در ۱۵۲۱ مغلوب فاتحان اسپانیایی شدند.

۶۷. Dr. Chillingworth، از آدم‌های داستانی در داغ‌ننگ.

۶۸. morality play، در این باره — جلد سوم این تاریخ، ص ۴۶۱.

۶۹. South Sea romances، ملویل در جوانی مدت‌ها در کشتیهای مختلف و در جزایر گوناگون دریای جنوب کار می‌کرد و تجاربی که در این مدت اندوخت کارمایهٔ آناری شد که دربارهٔ ماجراهای دریایی، به‌ویژه موبی دیک، نوشت.

نه تنها مبین گریز به نوعی بهشت‌اند بلکه حاکی از نفرت نسبت به زندگی مردمان متعبد نیز هستند. سخن ملویل این است که «آدم سفیدپوست مشتمزکننده‌ترین جانور روی زمین است» (معنای نمادین، ص ۱۴۷). اما در فصلی که دربارهٔ موبی دیک نوشته و آن را «کتاب به حد اعجاب‌آوری زیبا» (ص ۱۶۳)، و «یکی از شگفت‌انگیزترین و جالبترین کتابهای دنیا» (ص ۱۷۲) وصف و تحسین کرده است، در تفسیر تمثیلی خود به راه خطا رفته است. نهنگ سفید را نمایندهٔ «زرفترین لایهٔ خون‌آگاهی ما» و «آخرین وجود قضیبه سفیدپوستان» دانسته که «خرافات پرستی جنون‌آمیز آگاهی ذهنی ما سفیدپوستان» (ص ۱۷۳)، با کمک نژادهای دیگر، سرخ و سیاه و زرد، کونیکوگ و تاشنگو و دُگو^{۷۰}، به شکار آن پرداخته است. اینکه چرا و چگونه نهنگ سفید نمایندهٔ قضیبهٔ آگاهی سفیدپوستان باید یا می‌تواند باشد اصلاً معلوم نیست، کما اینکه معلوم نیست چه چیزی به تعقیب و سواس‌گونه نهنگ از جانب ناخدا ایهب^{۷۱} صبغه به خصوص «ذهنی» می‌بخشد.

آخرین فصل دربارهٔ ویتمن است. لارنس او را «شاعری بسیار بزرگ» (مطالعات، ص ۱۸۲) و «نخستین رازبین پهلوان» می‌خواند که «پس گردن روح را گرفت و او را در میان کوزه شکسته‌ها نشاند» و گفت «در گوشت و پوست، حق و حاضر باش!» (ص ۱۸۴). اما تجلیل او را از همدلی فراگیر مورد انتقاد و نکوهش قرار می‌دهد. «او نتوانسته است پیوند جنون‌آور و کهن جبر عشق را کاملاً در هم شکند، او نتوانسته است خود را چنانکه باید از دام عادت به احسان رها کند» (ص ۱۸۷). خطاب به ویتمن می‌گوید: «تو هریره بدطعم هویت واحد^{۷۲} را پخته‌ای» (ص ۱۷۸). او به «تمامیت^{۷۳} میان‌تهی، به تخم مرغی گنبدیده» می‌رسد (ص ۱۸۲)، لکن این «امتزاج نهایی» جز مرگ چیزی نیست. انکار امتزاج رماتیکی با طبیعت و جهان هستی از درونمایه‌های قدیم لارنس است. شعر وردزورت را دربارهٔ گل پامچال مسخره کرده و آن را «بی‌ربط» و «حرف مفت» وصف کرده است (قنوس ۲، ص ۴۴۷ - ۴۴۸)، و بلبل کیتس هم هرگز «سرودی حزن‌انگیز» سر نداد بلکه «کاروسو^{۷۴} در شنگولترین لحظاتش» بود (قنوس، ص ۴۴). اما پس از آن مسیر سخن را تغییر می‌دهد و از ویتمن به سبب «پیام اصلی [او]، راه باز»^{۷۵} (مطالعات، ص ۱۸۷)، «پیام قهرمانانهٔ آیندهٔ امریکا»، تقدیر و آن را سفری تنها به دور از کاخها و پیوند بسیار صمیمانه با دیگر مردم قلمداد می‌کند. پیام ویتمن با پیام مرد آهوکش^{۷۶} یکسان به نظر می‌رسد. «پیام

۷۰. Daggo: Tashtego: Queequeg: هر سه از آدمهای داستانی موبی دیک، سه نیزه‌اند از سه نژاد متفاوت.

71. Captain Ahab

72. One Identity

73. All-ness

۷۴. Enrico Caruso (۱۸۷۳ - ۱۹۲۱)، خوانندهٔ شهیر ایتالیایی.

75. The Open Road

۷۶. the Deerslayer ← پانوش شماره ۵۸.

سرورآمیز مردم‌سالاری امریکا، پیام جانها در راه باز، پالوده از امتزاج، میرزا از انانیت^{۷۷}، سرشار از شعف بازشناسی، مالا مال از آمادگی سرسختانه، آکنده از شادی نیایش، آنگاه که یک روح بزرگتری را مشاهده می‌کند. تنها ثروت سرشار، روحهای بزرگ» (ص ۱۹۱).

این است آخرین کلمات کتابی که تأثیرش به مراتب بیش از ارزشش در زمینه نقد ادبی بود. اگر کتاب را در مقام نقد وارسیم، آن را غالباً دستخوش انحراف، فاقد حساسیت، عاری از قوه تمیز، و فاقد تمام خصال دقت و پیروی از متن و همدلی با ذهنی متفاوت خواهیم یافت. اما به عنوان نقد ادبی به آن ننگریستند، بلکه فارغ از توجه به جزئیات آن را ستودند زیرا در زمان اوج گرفتن ضدیت با سنت پیرایشگری^{۷۸} و آرمان‌مداری منتشر شد و، در زمانی که ادبیات امریکا را هنوز غالباً بازتاب «جنبه‌های خندان زندگی» می‌شمردند یا از آن در مقام نماد پشرفت و وارث اروپای محتضر تجلیل می‌کردند، اهمیتی خطر به آن نسبت دادند. لارنس «قدرت ظلمانی»، سوئه اهریمنی آن را هویدا ساخت. به هاتورن و ملویل و ویتمن و حتی کوپر نقش پیشگو و حتی انقلابی بخشید. معنایشان در چارچوب تاریخی فراموش و یا تحریف شده است. لارنس اصول عقاید خویش را به آنها تحمیل کرد، جهان‌بینی که آن را به سادگی ماقبل فاشیستی^{۷۹} نامیدن دور از انصاف است، زیرا ترکیبی بسیار شخصی از انگیزه‌های خردستیزانه و پیرو مشرب اصالت نیروی حیاتی^{۸۰} و آمال خوش‌بینانه در مورد ظهور انسان طراز نو است که بر شالوده توهّمات مربوط به علوم غریبه و تصورات شبه علمی قرار گرفته است. چون لارنس تمدن ماشینی و مردم‌سالاری مساوات‌طلب را رد کرده و خواستار احیای تمایلات نفسانی شده است، عقاید او در ایالات متحد به مذاق کسانی خوش آمد که فرسنگها از نظرهای اجتماعی و سیاسی او دور بودند: مثلاً ویلیام کارلوس ویلیامز و مریوس بیولی و ریچارد چیس و لزی فیدلر^{۸۱} که کتاب لارنس درباره امریکا الهامبخش همه آنها شد. هرکس که به خواندن برخی از انبوه کوه‌پیکر آثاری بپردازد که سیل ستایش را بر سر لارنس جاری کرده‌اند و او را بزرگترین نویسنده انگلیسی قرن نامیده‌اند، به حیرت خواهد آمد که چگونه همه معیارهای دقت در

۷۷. Myself. ضمناً اشاره به یکی از اشعار ویتمن نیز هست که در آن سرود نیایش خویشتن خویش را سر داده است. ۷۸. Puritanism. در این باره ← Puritans، جلد اول این تاریخ، ص ۴۳۵.

۷۹. protofascist، منظور عقایدی است که صیغه فاشیستی داشته باشد و پیش از استقرار یا اعلام آن مطرح شده باشد. ۸۰. Vitalism. در این باره ← بخش دوم از جلد چهارم این تاریخ، ص ۴۰۶.

۸۱. William Carlos Williams (۱۸۹۳ - ۱۹۶۳)، شاعر و رمان‌نویس و مؤلف آمریکایی: Marius Bewley؛ Leslie Fiedler: Richard Chase (۱۹۱۷ -)، منتقد آمریکایی که نقش «انسان‌شناسی ادبی» توصیف شده است.

تفسیر و مراعات انصاف را زیر پا گذاشته‌اند و در عوض به علاقه انکارناپذیری پرداخته‌اند که نوشته‌های انتقادی برانگیخته‌اند، نوشته‌هایی که در مقام اظهار نظر درباره برداشتهایش در زمینه امور جنسی و عشق و جامعه و اخلاقیات و تاریخ و به منزله مطالبی است که در کنار و همراه با رمان‌هایش می‌توان خواند و غالباً نیز می‌توان آنها را از طریق ارتباطات متقابل و نزدیک به هم پیوست: مثلاً بررسی هاردی و آنارش را با زنان دلباخته و مطالعاتی درباره ادبیات کلاسیکی آمریکا را با مار پردار. زمانی لارنس گفته است: «همیشه گفته‌ام که شعار من "هنر برای من" است» (نامه‌ها، ص ۸۶۰). اِعمال این نظر در مورد رمان‌هایش کاری خطاست، اما تردید نباید کرد که در مورد نقدش واقعیت دارد.

جی. ویلسن نایت (۱۸۹۷ - ۱۹۸۵)

تی. اس. الیوت، که خود را کلاسیسیست خوانده، با جی. ویلسن نایت و هربرت رید، منتقدانی که بایستی آنها را رمانتیکی افراطی دانست، مناسبات نزدیک داشت. الیوت دیباچه‌ای برای کتاب *گردونه آتش*^۱ (۱۹۳۰) نوشت. این کتاب سرآغاز کار نایت در تفسیر شکسپیر به طرزی نو بود. هربرت رید نیز در ۱۹۱۷ با الیوت ملاقات کرد و همین مبنای دوستی آنها شد. او در انتشار نشریه *کراتیرین* با الیوت همکاری می‌کرد و نظروزیها^۲ تی. ای. هیوم را منتشر کرد (۱۹۲۴). اما پس از اینکه الیوت اعلام کرد که «در ادبیات کلاسیسیست، در سیاست سلطنت‌طلب، و در دین کاتولیک انگلیسی» است، رید پاسخ داد که او نیز «در ادبیات رمانتیک، در سیاست هرج و مرج طلب، و در دین پیرو مشرب لادریه» است. (۱) اما این اختلاف ظاهراً به رابطه دوستی مادام‌العمر آنها خدشه‌ای وارد نکرد.

نایت را باید ادامه‌دهنده سنت کسانی دانست که ادبیات را به منزله اسطوره و آیین و نماد تفسیر می‌کردند. در انگلستان، توجه به اسطوره‌های بدوی از کتاب *شاخه زرین*^۳ تألیف سر جیمز فریزر متأثر است، گویانکه فریزر، که خود تحصیله مشربی دواشته بود، از خواندن آثار فروید پرهیز می‌کرد. عنوان کتاب *بیشه مقدس الیوت* برگرفته از داستانی در

1. *The Wheel of Fire*

2. *Speculations*

۳. *The Golden Bough* (۱۸۹۰ - ۱۹۱۵)، تألیف جامع درباره دین و اسطوره‌شناسی مقایسه‌ای نوشته جیمز جرج فریزر (James George Frazer) در دوازده جلد که بر شاعران و نویسندگان و نیز تبعات بعدی تأثیری بسزا داشته است.

کتاب فریزر است: جانشین کاهن باید او را در پیشه مقدس به قتل برساند. کار گروهی از فیلولوژیست‌های کلاسیکی دانشگاه کیمبریج که مبادی آیینی درام یونانی را به اثبات رسانیدند تأثیری مشابه مجموعه اسطوره‌های فریزر داشت که از سراسر دنیا گردآوری شده بود. گیلبرت مری^۵ (۱۸۶۶ - ۱۹۵۷)، مترجم آثار اورپید که الیوت به سبب سوئینبرن وارث او را نکوهید، امروزه معروفترین آنهاست. در کتاب هملت و اورستیس^۶ (۱۹۱۴) بر آن است که «نبرد آیینی ماقبل تاریخی و جهانی تابستان و زمستان، زندگی و مرگ، که در پرورش ذهنی نژاد بشر نقش بسیار عظیمی ایفا کرده است» در پس داستان هملت قرار دارد. «ای. کی. جیمبرز»^۷ نیز این امر را در تاریخ درام قرون وسطی نشان داده است. هملت نیز، همانند اورستیس، حال و هوای زمستان را دارد. اگرچه در جانب حق و در برابر ناحق قرار گرفته، قاتل خرسند و پیروزمند نیست. جامه سیاه به تن می‌کند، در تنهایی می‌خروشد، «دلک» تلخکامی است که باید شاه را بکشد. پالایش ترازیکی بر دفع شرور در آیین بهار متکی است. ترازوی در بنیاد رقص آیینی است، *Sacer Ludus*^۸ (ص ۴۰۸ - ۴۰۹). تأثیر مستقیم‌تر بر نایت از جانب مقالات جان میدلتن مری درباره شکسپیر است که «چنانکه گویی در او حلول کند»^۹ بر او اثر کرد («جی. میدلتن مری» در *نیروهای مغفول: مقالاتی درباره ادبیات قرن نوزدهم و بیستم* [پس از این: *نیروها*])، ص ۳۵۲). از این گذشته، نایت با سنت شرح تمثیلی آثار شکسپیر نیز به خوبی آشنا بود. به گفته خودش، در سالهای نوجوانی تفاسیر جی. جی. گروینوس («همین تاریخ، جلد سوم، ص ۲۷۲ - ۲۸۰) را خوانده است و بعداً با کتاب کالین استیل به نام *نمایشنامه شعایر دینی شکسپیر: بررسی طوفان* (۱۹۲۱)^{۱۱} نیز آشنا شده (*نیروها*، ص ۱۱) که در آن طوفان را در قیاس با آیینهای مشرکان، نظیر پاگشایی^{۱۲} و عروج و سقوط و رهایی بررسی کرده است. چندی نگذشت که نایت توانست از حاصل مطالعات کارولاین اسپرجن بهره‌مند شود

۴. philologist. درباره مفهوم فیلوژی - بخش اول از جلد چهارم این تاریخ، ص ۴۰۷.

۵. Gilbert Murray، پژوهنده انگلیسی ادبیات باستان.

6. *Hamlet and Orestes*

۷. E. K. Chambers (۱۸۶۶ - ۱۹۵۲). پژوهنده انگلیسی نمایش و تئاتر.

۸. تفریح یا بازی مقدس.

۹. «like an avatar». *avatar* (gavata) سانسکریتی به معنای فرود آمدن و نازل شدن؛ توسعاً: تجسد یافتن یک خدا. در اساطیر هندوان، فرود آمدن خدایی بر زمین به شکلی قابل رؤیت. این واژه را مجازاً به معنای مظهر عقیده یا تصور یا دوره خاصی نیز به کار می‌برند.

10. *Neglected Powers: Essays on Nineteenth and Twentieth Century Literature*

11. Colin Still, *Shakespeare's Mystery Plays: A Study of «The Tempest»*

12. initiation

که با بررسیهای خود او همزمان انجام شده و خلاصه‌اش در کتاب خیال‌بندی در آثار شکسپیر و آنچه به ما می‌گوید^{۱۳} (۱۹۳۵) منتشر شده بود. کتاب را مورد استهزا قرار دادند زیرا در آن کوشیده است تا، براساس تصویرپردازی، سیمای شخص شکسپیر را ترسیم کند و به نتایج از پیش معلومی رسیده است — شکسپیر همانند اصیل‌زاده‌ای ویکتوریایی است: برخوردار از سلامت جسم و ذهن، تمیز و سختگیر در عاداتهای خویش، بسیار حساس نسبت به گرد و غبار و بوهای ناخوشایند، دوستدار کامل عیار زندگی روستا، سوارکاری قابل، عاشق حیوانات، و جز آنها. «در سال ۱۵۹۵ که به سی و پنج سالگی رسید، شکسپیر احتمالاً به ترش کردن معلول از خاصیت اسیدی دچار شده است» (ص ۱۱۹). (۲) اما این نوع مطلب، که با شعفی ساده‌لوحانه دنبال شده است، نتایج ارزشمند مبتنی بر آمار کامل صورتهای خیالی شکسپیر را در پرده ابهام می‌پوشاند. آماری که (چنانکه قبلاً نیز در تقشایه‌های اصلی خیال‌بندی در تراژدی‌های شکسپیر، ۱۹۳۰، و تصویر مکرر در آثار شکسپیر، ۱۹۳۱،^{۱۴} نشان داد) حاکی از آن است که تصویری واحد یا مجموعه‌ای از آنها بر هریک از نمایشنامه‌ها مستولی است: بیماری در هملت، حیوانات در *اتللو*، پرندگان در *سیمبلین*، و جز آنها. در روال منتخب کارولاین اسپرجن در تعیین حدود تصویر که شامل «هر گونه تشبیه است و نیز هر آن چیزی که در واقع تشبیه فشرده — یا استعاره — است» (ص ۵) و رده‌بندی غالباً *مین عیندی* تصویرها بر پایه موضوع آنها می‌توان تردید کرد، لکن باید اذعان کرد که حتی مقایسه‌های قالبی شکسپیر با بیکن و مارلو ویژگیهای بسیار متفاوت این نویسندگان را آشکار ساخت. ویلسن نایت از فهرستها و آمار و روش کلی او بیشتر و بیشتر استفاده کرد. اسپرجن نیز، ضمن ستایش از «مقاله بغایت ژرف و پرمعنا»ی او درباره *تایمن آتنی*، روش خود را بسیار متفاوت با روش او دانست: کاربرد طلا به صورت نماد که نایت معتقد است در این نمایشنامه فراگیر است فقط درونمایه‌ای است که کراراً به آن اشاره شده، حال آنکه «در سراسر نمایشنامه تنها یک تصویر مربوط به طلا یافت می‌شود» (ص ۳۴۴ — ۳۴۵).

ویلسن نایت روش خاص خود را دنبال می‌کند. این روش را بارها توضیح داده، از جمله در فصل نخست کتاب *گردونه آتش* («درباره اصول تفسیر آثار شکسپیر»^{۱۵}) که از همه مؤثرتر بوده است. در آنجا تفسیر را به وضوح از نقد متمایز می‌کند. هدف نقد داوری

13. Caroline Spurgeon, *Shakespeare's Imagery and What It Tells Us*

14. *Leading Motifs in the Imagery of Shakespearean Tragedies; Shakespeare's Iterative Imagery*

15. «On the Principles of Shakespeare Interpretation»

است، جدا کردن خوب از بد است. «برخلاف آن، تفسیر به درآمیختن با اثر مورد تحلیل گرایش دارد؛... جدا کردن "خوب" از "بد" کار آن نیست» (گردونه آتش، ص ۱). «نقد داوری بینش است؛ تفسیر بازسازی بینش است» (ص ۲). نزد نایت، تفسیر معنایی ویژه دارد. قرائت معمول از ترتیب زمانی پیروی می‌کند، حال آنکه رهیافت او «فضایی»^{۱۶} است. به اثر در کلیت آن می‌نگرد، به «کیفیت جو»^{۱۷} آن (ص ۴)، به «جو منحصرأ معنوی که با کنش نمایش در هم تنیده است» (ص ۵)، به «واقعیت رازآمیز و فراگیری که سایه ماتم را بر سیر نمایش و بر درون آن گسترده است» (ص ۶). نایت موضوع را موسعتر بیان می‌کند. «کیفیت فضایی، یعنی جنبه معنوی، بُعد زمانی، یعنی داستان، را به کار می‌بندد و به آن سطره می‌بخشد تا بتواند خود را روشن‌تر بیان کند: تایمن آتی در اساس تمثیل یا حکایت پندآموز»^{۱۸} است (ص ۷). نایت همواره با توجه به نیت (ص ۸) و منابع (ص ۹) با آدم نمایشی / شخصیت که «همیشه با نقد کاذب و بی‌جهت اخلاقی در هم آمیخته است» (ص ۱۰)، مخالفت می‌کند. نایت مایل است معیارهای اخلاقی معمول را کنار بگذارد. «مفسر باید به اخلاق هنری خویش، نه اخلاق معمول، پایبند باشد» (ص ۱۱)، یا «باید آماده باشیم که واکنش اخلاقی خود را تا حدی تعدیل کنیم که با بینش تخلیمان هماهنگ گردد» (درونمایه شاهانه: تفسیرهای دیگر درباره تراژدی‌های شکسپیر، از جمله نمایشنامه‌های رومی (۱۹۳۱) [پس از این: درونمایه شاهانه] (ص ۲۳)^{۱۹}. بدینسان نایت بر آن است تا «هر نمایشنامه‌ای را به منزله بینش یکپارچه‌ای» بررسی کند که «از لحاظ نمادسازی شاعرانه مستقیم و مجموعه اشارات ضمنی و تجسم آدمهای نمایشی کل در هم تنیده‌ای است» (ص ۱۲).

در مواضع بعدی نایت گفته‌اش را تکرار می‌کند ولی در ضمن به بسط و تعدیل روش خویش و دفاع از آن نیز می‌پردازد. در درونمایه شاهانه (۱۹۳۱)، در فصل نظری موسوم به «در تفسیر خیال‌انگیز»^{۲۰} بذل توجه به آدم نمایشی را با شدت بیشتری رد کرده و آن را «نابودکننده» توصیف کرده است (ص ۱۹): «تصویرها زینت کنش نیستند: خود کنش‌اند. ماهیت هر نمایشنامه شکسپیر، علی‌الاصول، در درجه نخست خیال‌انگیز است، نه روان‌شناختی یا پندآموز» (ص ۲۰). نایت سپس می‌گوید که اگرچه «آدمهای نمایشی و

۱۶. spatial. در این باره - توضیحات مترجم در پایان کتاب.

17. atmospheric

۱۸. parable. در این باره - توضیحات مترجم در پایان کتاب.

19. *The Imperial Theme: Further Interpretations of Shakespear's Tragedies Including the Roman Plays*
20. «On Imaginative Interpretation»

نامشان از نمایشنامه‌ای به نمایشنامه دیگر تغییر می‌کنند» (ص ۲۲) نمادها در واقع به این حد متغیر نیستند. نایت آنها را به دو گروه متقابل تقلیل می‌دهد: موسیقی مقابل طوفان، نظم مقابل بی‌نظمی؛ هر دو گروه «واقعیت‌های مابعد طبیعی و تغییرناپذیری» اند که او نه تنها در آثار شکسپیر که در «همه آثار تراژیک، همه شعرها» می‌یابد. آثار «دستخوش طوفانهای تفرقه و برخورد از وحدت موسیقی شعر.» و بالاخره «دوگانگی غایی شادی و غم، خیر و شر، زندگی و مرگ، در همنواییهای مکاشفه تراژیک و وحدت می‌یابند» (ص ۲۹).

در مقدمه کتاب بعدی، طوفان شکسپیری^{۲۱} (۱۹۳۲)، اصل نظر خویش را تکرار کرده است. «تفاوت شکسپیر با شاعران دیگر در کاربرد راسخ تصویرها و نمادهای مشترک میان همه است» (طوفان شکسپیری، ص ۵). نایت از اینکه در این یا در آن قطعه — مثلاً کلوپاترا سوار بر قایق — شکسپیر دقیقاً وصف موجود در نوشته پلوتارک را دنبال کرده نگران نمی‌شود و به دفاع از کاربرد نماد در آثار او می‌پردازد. در نظر او، نماد «نشانه‌ای نیست که مابه‌ازای چیز دیگری باشد» (ص ۱۴). نماد ناب دارای مناسبات بی‌شمار است. «چون دریا روان است.» هنگامی که به تفسیر می‌پردازیم نماد می‌شود (ص ۱۴)، دُم خروسی که ظاهراً دال بر جنبه من‌عندی و کاملاً ذهنی روش مختار اوست. اما نایت چنین چیزی را نمی‌پذیرد. زیرا «تقابل طوفان - موسیقی در نظام شکسپیر ثابت است.» «طرح و توطئه‌ها متفاوت اند، طوفان پابرجاست.» مثلاً در لیرشاه، «طوفان گوهر [نمایشنامه] است، نه "خلق و خو"ی قهرمان داستان» (ص ۱۶).

ویلسن نایت در سالهای بعد به ضرورت دفاع از روال کار خود در مقابل تأکیدی که از جانب نشریه اسکروتینی لیوس و جستارهایی در نقد^{۲۲} بیتسن بر زبان شعر می‌شد پی برد. او تکرار می‌کند که تفسیرش لفظی نیست، فضایی است. «توجه آن در درجه نخست معطوف به ساختار و انگاره^{۲۳} و کل اثر مورد بحث است، تقریباً بی‌اعتنا به نوع زبانی که [در آن] به کار رفته است» («تفسیر نو»،^{۲۴} جستارهایی در نقد ۳ [۱۹۵۳]: ۳۸۴). از آن جایی که نایت به تفسیر فاوست و زرتشت^{۲۵} در ترجمه [انگلیسی] آنها پرداخته و صریحاً به ناآشنایی با زبان آلمانی اعتراف کرده است، ضرورت دفاع حتی بیشتر شده بود. نایت مجدداً بر احتراز از هرگونه ارزش‌دآوری تأکید می‌کند. «نقد ادبی همیشه مایه بیزاری من

21. *The Shakespearean Tempest*

22. *Essays in Criticism*، نشریه‌ای که F. W. Bateson منتشر می‌کرد و هنوز ادامه دارد؛ درباره او - فصل نهم از همین کتاب.

23. pattern

24. «The New Interpretation»

25. عنوان کامل: *Also Sprach Zarathustra* (۱۸۸۳ - ۱۸۸۵)، چنین گفت زرتشت، معروفترین تألیف نیچه.

بوده و بیست و پنج سال است که چیز دیگری را به جای آن عرضه کرده‌ام» (ص ۳۸۲). و حتی، «توجه من به تمایزات ارزشی بیش از توجه زیست‌شناسانی نیست که به تحقیق در تن‌کردشناسی^{۲۶} موضوع علم خود، مثلاً، پروانه و کژدم، می‌پردازند» (جستارهایی در نقد [۱۹۵۴]: ۲۲۰). نایت متوجه نیست که حتی گزینش ساده نمادها نوعی ارزش‌داوری است و، در عمل، او خود مدام به کار داوری و مرتبه‌بندی مشغول است. از تایمن آتنی همواره در مقام «نمایشنامه‌ای بزرگ و فراموش‌شده» تجلیل می‌کند (اوج حیات: مقالاتی در تفسیر بازپسین نمایشنامه‌های شکسپیر^{۲۷} [پس از این: اوج حیات]، ص ۱۲). پریکلس نشان‌دهنده «بیشترین گسترش قدرت شاعرانه و رازبینانه شکسپیر» است (ص ۱۶) و طوفان «کاملترین اثر هنری و شفافترین عمل بصیرت باطن در ادبیات ماست» (ص ۲۸). نایت فقط نمایشنامه‌های شکسپیر را مرتبه‌بندی نمی‌کند، بلکه نمایشنامه‌های بایرون را نیز به آسمان برمی‌کشد و جان کوپر پویس^{۲۸}، مؤلفی معاصر، را برمی‌گزیند و او را «از جمله سه یا چهار تن از بزرگترین مؤلفان ادبیاتمان» معرفی می‌کند (جستارهایی در نقد ۱۴ [۱۹۶۴]: ۳۵). او نمی‌تواند از منتقد بودن اجتناب کند. نایت «واکنش خیال‌انگیز» را که همانا «ذوب کردن ذهنیت خودمدارانه در نوعی فنای نفس در برابر موضوعات است» بیش از پیش مؤکد می‌کند (همان ۳ [۱۹۵۳]: ۳۸۷). این تسلیم مؤکد بیش از پیش معنایی عرفانی و بعداً روح‌باورانه و غیبی می‌یابد. گاهی «انگاره فضایی»^{۲۹} را، با خیال‌پردازی صرف، «شدیداً و عمیقاً فعال» و «نوعی کنش نوسانی و عمودی» وصف می‌کند که «مابعد طبیعی دیونوسوسی»^{۳۰} را به ذهن متبادر می‌سازد (همان ۱۴ [۱۹۶۴]: ۳۳). اما مابعد طبیعی غیرنیچه‌ای او روح‌باوری از کار درمی‌آید. «کار آثار ادبی بزرگ را می‌توان درهم‌تنیدگی امور انسانی با جلوه‌های روح‌باورانه تعریف کرد. صور و همی مردگان، نشانه‌های نامیمون، مردگان زنده‌شده، دیدار اشباح و ارواح» (فلک پرستاره: بررسی‌هایی در شعر رازبینانه [پس از این: فلک پرستاره]، ص ۳۱۶)^{۳۱}. «این همانی با قالب مثالی، طی الارض» (بایرون و شکسپیر، ص ۲۹۷)^{۳۲}، گفتگو با مردگان که چنانکه نایت مدعی است با برادر درگذشته‌اش، جکسن نایت، داشته است.

26. physiology

27. *Crown of Life: Essays in Interpretation of Shakespeare's Final Plays*

28. John Cowper Powys (۱۸۷۲-۱۹۶۳)، رمان‌نویس و منتقد انگلیسی.

29. space pattern

30. Dionysus. درباره او - جلد اول این تاریخ، ص ۴۱۵ و نیز Apollonian...، جلد دوم، ص ۵۰۷.

31. *The Starlit Dome: Studies in the Poetry of Vision*32. «astral projection, out of body travel,» (*Byron and Shakespeare*)

نایت گهگاه با این نظر موافق است که «شعر، در واقع، هنری است زمانمند»^{۳۳}، مرگب از توالی منطقی و روایی، که کیفیات فضایی آن صرفاً جنبه مجازی دارد.... تفسیر است که به شعر برجستگی فضایی می‌بخشد و آن را، در درون، بر صحنه خیال ما قرار می‌دهد و برایمان تولیدش می‌کند» (شعر یوپ، ص ۸۲)^{۳۴}. قطعه‌هایی از این قبیل دالّ بر آن است که نایت را نمی‌توان از شمار کسانی دانست که زمانمند بودن ادبیات را منکرند، مانند ویندم لونس که به برگسون حمله کرده است. نایت به موضوعیت تاریخ اعتقاد ندارد، مقصودش دنیای بی‌زمان نمادها و اسطوره‌هاست، اما ماهیت زمانمند هنر کلامی را منکر نیست. تک‌تک آثار در زمان به وقوع می‌پیوندند لکن تاریخ تکرار انگاره‌هاست، مفهوم نیچه‌وار تکرار ابدی است. حجّیت به شخص مفسر تفویض شده که بر پایه «علم جدید تفسیر شعر» مدّعی «نیروی حیاتی و اعتبار پیشگویانه است، و دوران نوزایی مسیحی و شاعرانه‌ای را پیشگویی می‌کند» (نوزایی مسیحی همراه با تفاسیری درباره دانت و شکسپیر و گونه [پس از این: نوزایی]، ص ۴، ۳)^{۳۵}. در اینجا علم قاعداً به معنای «خرد شاعرانه» اعلام شده در صفحه عنوان کتاب مسیح و نیچه^{۳۶} (۱۹۴۸) و نمونه بارز بقیه آثار بعدی ویلسن نایت است: ازاله همه تمایزات، آشتی دادن همه چیزها با یکدیگر، استنتاج یکنواخت حاکی از استیلای دوگانگیا بر دنیا — طوفان و موسیقی، بی‌نظمی و نظم، شرّ و خیر، تاریکی و روشنایی، تراژیک و کمیک، که با هم سازش یافته‌اند یا بهتر بگوییم در خلود و بی‌کرانی و راز و دنیای اشباح مستحیل شده‌اند. از نقد ادبی، شامل تفسیر متون، بسیار دور افتاده‌ایم. اما من «حق داوری انتقادی را از دست داده‌ام» زیرا «به نقد قرن بیستم که دریافته‌ای غیبی را رد کرده است متعلق‌ام» («سکروتینی و نقد»^{۳۷} در جستارهایی در نقد ۱۴ [۱۹۶۴]: (۳۴).

انصاف حکم می‌کند که به کارهای متقدم نایت در مقام منتقد دقیقتر بنگریم. در بهترین کتاب خود، گردونه آتش، درباره آدمهای نمایشی، کنش، موقعیتها، و آنچه ای. سی. بردلی «جو»ش می‌نامد بحث می‌کند. منظور از «جو» حالت و برداشت کلی از یک نمایشنامه است که نایت شواهد آن را بحق در تصویرها و درونمایه‌های تکرار شونده و موقعیتهایی که دست‌کم در برخی از نمایشنامه‌های شکسپیر، نقش نماد پیدا می‌کنند جستجو می‌کند. نایت در کار جلب توجه خوانندگان به شعریت نمایشنامه‌های شکسپیر و کنار گذاشتن

33. temporal

34. *Poetry of Pope*35. *The Christian Renaissance with Interpretations of Dante, Shakespeare and Goethe*36. *Christ and Nietzsche: An Essay in Poetic Wisdom*

37. «Scrutiny and Criticism»

تعصبات واقع‌گرایانه دربارهٔ زمان و صحنه و نگرستن به اثر هنری و به همهٔ نمایشنامه‌ها در مقام کلیتی حاکی از تکامل درونی شاعر از پیش‌قدمان به شمار می‌آید. لکن در جزئیات تفصیلی غالباً به راه افراط رفته و حتی دانسته لجاجت به خرج داده است. مثلاً در دو مقاله‌ای که دربارهٔ هملت نوشته، برخلاف نصّ متن و تاریخ مستند صحنه‌پردازی، همه چیز را واژگونه نموده است. در نظر نایت، هملت شمایل مرگ است (گردونه آتش، ص ۲۸)، غیر انسانی است، «اهریم بدبینی» است، «دیوانه» است، «عنصر شر در کشور دانمارک» است (ص ۴۲)، همانند ایآگو (ص ۲۹) و استاوروگین داستایفسکی است (ص ۳۹)، حال آنکه کلا دیوس «پادشاهی شریف و مهربان» (ص ۳۹)، «خردمند و حق‌شناس» (ص ۴۸)، «رنوف، دارای اعتماد به نفس و دوستدار لذت» (ص ۳۷) است و دربارش سرشار از «حیات سالم و بنیهٔ قوی، طبع خوش، مزاج، نیروی عشق‌ورزی، و رفاه» است (ص ۳۵). واقعیت را چنان وارونه کرده است که ارزش پاسخگویی ندارد، زیرا رشادت تراژیکی هملت و جنایت ریاکارانهٔ شاه را نادیده می‌گیرد. اما طرح نایت چنین نگرشی را که بر تقابل میان تاریکی و روشنایی مبتنی است موجه می‌نماید: هملت سیه‌جامه نمایندهٔ بدبینی به عشق و مرگ آگاهی است در برابر درباری که بیهوده آرمانی شده است. در مقاله‌ای متأخرتر، «گل سرخ ماه مه: مقاله‌ای دربارهٔ درونمایه‌های مربوط به زندگی در هملت»^{۳۸} (در درونمایه شاهانه)، این نظر را به وجهی حتی اغراق‌آمیزتر بسط داده است: شیخ، چیزی از قلمرو ظلمت است، مرگ است و «در روح هملت مرگ» می‌زایاند (درونمایه شاهانه، ص ۱۰۲). کلا دیوس «شاهی خوش‌قلب و نیکوسیر» است (ص ۱۱۲). سرانجام هملت و لائرتیز، «مرگ آگاهی و حرارت حیات، رویارو می‌شوند.» «احساس مکافات در دناک به رؤیای مبهوت‌کننده و بی‌سرانجام ما پایان می‌بخشد. هر دو طرف برنده‌اند و بازنده» (ص ۱۲۴). در «بررسی مجدد هملت»^{۳۹} (که به ویراستهای تازهٔ گردونه آتش در ۱۹۴۷ افزوده است) اذعان کرده که دو مقالهٔ پیشین او دربارهٔ هملت «ناکافی و دارای تأکیدی گمراه‌کننده‌اند.» اما در مقالهٔ جدید نیز، که بیشتر آن به مسایلی مانند هملت در آستانهٔ دیوانگی و معنای «بودن یا نبودن» و آیین مبارزهٔ تن به تن در پایان نمایشنامه اختصاص یافته، زیاده‌رویهای تفسیر پیشین را تصحیح نکرده است، مگر در مورد قبول تلویحی شایستگی هملت که آن را «تا حدودی درست» دانسته است (گردونه آتش، ص ۳۱۶).

دیگر مقالات این چنین گزاف برخلاف عقل سلیم نیستند. در مقالهٔ «فلسفهٔ ترویلوس و کرسیدا»^{۴۰} «فلسفهٔ عشق افلاطونی را در چارچوبی سنتی مطرح کرده است. در اینجا نیز

38. «Rose of May: An Essay on Life-themes in *Hamlet*»39. «*Hamlet* Reconsidered»40. «The Philosophy of *Troilus and Cressida*»

بحث را با دوگانه‌انگاری به پایان می‌رساند: «تجربه بی‌درنگ و شخصی، شهود، امر بی‌کران، امر بی‌زمان؛ در برابر مفاهیم نظم و نظام اجتماعی، خرد، دنیای کرانمند، مفهوم زمان» (گردونه آتش، ص ۷۹). ترویلز دوباره شده است. مقاله نایت تمرینی شگفت‌انگیز در شاکله‌سازی^{۴۱} و از کنش نمایشنامه بسیار دور شده است.

در مقاله «کلوخ‌انداز را یاداش سنگ است و اناجیل»،^{۴۲} نایت آیه «و قرضهای ما را ببخش چنانکه ما نیز قرضداران خود را می‌بخشیم»^{۴۳} را موضوع اصلی نمایشنامه (گردونه آتش، ص ۸۳) و دوک را مظهر عیسی مسیح دانسته است. «او، همانند عیسی، در میان مردم در رفت و آمد است و گناهانشان به دردش می‌آورد و شکوفایی نامنتظر نیکهای ساده در وادیهای ناپاکی و شقاوت شادش می‌کند» (ص ۹۰). به گفته راندل ام. فرای^{۴۴}: «تفسیر [نایت، متن] شکسپیر را از بُعد نمایشی به بُعد خداشناختی برمی‌گرداند — گو اینکه حتی خداشناسی درست هم نیست بلکه هیجان‌خواهی احساساتی و دلازار است.» (۳) رهیافت فضایی به کار گرفته نشده و یا نیازی به آن احساس نشده است.

در مقاله «موسیقی اتللو»^{۴۵} تقابل میان زبان مطمئن مغربی [اتللو] و کلی مسلکی زشت ایاکو را مطرح کرده است. در صحنه آخر، «موسیقی اتللو با فراز و فرودی شکوهمند به گوش می‌رسد، همنواییها^{۴۶}، پرمایه‌تر، موج اندر موج جریان دارند. و پرواز بی‌خویشتن و جهان‌روای نیروی خیال تندی می‌گیرد» (گردونه آتش، ص ۱۳۱). «در پایان، اتللو خدمات افتخارآمیز گذشته‌اش را یادآوری می‌کند و بحق به آن مفتخر است» (ص ۱۳۰). نظر الیوت و لیوس که اتللو را در مقام قهرمان تراژیکی چندان قابل ملاحظه نمی‌دانند از پیش رد شده است. کار نایت تحلیل مفیدی است از آدمهای نمایشی، گو اینکه در مورد تقابل او با «روحیه منفی‌باف و بی‌رنگ و تعریف‌نشده [ایاکو] که بر آن است تا دنیای شکل‌های مجلل و معمارانه و با استادی رنگ‌آمیزی شده را دستخوش آشوب کند» (ص ۱۳۱) مقداری زیاده‌روی کرده است. دزدمونا را در بُعد کدبانویی و زنانه مطرح کرده ولی بی‌جهت او را نماد شاعرانه و «معادل اصل الوهی»^{۴۷} (ص ۱۲۰) دانسته است. طوفان دریایی را نماد رحمت شمرده (ص ۱۲۳)، و به این ترتیب پیوند معمول میان طوفان و شر، بی‌نظمی و فاجعه، را منتفی کرده است.

41. schematics

42. «Measure for Measure and the Gospels»

۴۳. انجیل متی ۶: ۱۲.

44. Ronald M. Fry

45. «The Othello Music»

46. harmonics

47. Divine Principle

بخشی از مقاله «بروتوس و مکبت»^{۴۸} مقایسه ساده میان این دو آدم نمایشی و از جمله اشاره به شباهت میان ذهنهای دوباره‌شده آنهاست، و نیمی دیگر به بررسی تصویرها، طوفان و خون و جانوران، اختصاص یافته است. نایت می‌گوید که «در آمیختگی متقابل قهرمان نمایش با محیط پیرامونش والاترین دستاورد شعر» در مکبت و تراژدی قیصر است (گردونه آتش، ص ۱۵۲). با استناد به پیشگوییهای هر دو نمایشنامه می‌گوید: «بدین ترتیب آینده در زمان حال موجود و توالی زمانی امری تنها حایز واقعیت ثانوی نمایانده شده است» (ص ۱۵۲). این استدلال در مورد رهیافت فضایی محل تردید است. در مقاله «مکبت و مابعد طبیعی امر شر»^{۴۹} خصیصه اخلاقی و جو بسیار متفاوت نمایشنامه را با تراژدی قیصر معلول «کیفیت مسحورکننده و کابوس‌وار سبک» (ص ۱۶۱) و ظلمت و دهشت و بی‌نظمی‌اش دانسته است. چنین نظری تازگی ندارد و از نوع توصیفهایی است که دست‌کم از زمان هزلت معمول بوده است. اما نایت تغییری مشاهده می‌کند که تازه است. «در طول مدتی که مکبت درگیر جدال با خویشتن است فلاکت و شر و ترس حکمفرماست: در پایان کار که او و دیگران علناً او را با شر یکسان می‌شمارند، بی‌محابا با دنیا روبه‌رو می‌شود و دیگر مظهر شر به نظر نمی‌آید» (ص ۱۷۱). نایت حتی از «سرود پیروزی» سخن می‌گوید، پیروزی به این سبب که «عالم مکبت، پس از تلاش و تقلای سیاهکارانه‌اش به سوی بالا، اکنون به عالم درخشش صعود می‌کند» (ص ۱۷۴). احتمالاً این از جمله مواردی است که خواننده اخلاقیات معهود خویش را رها کرده است.

در «لیر و کمدی امر نابهنجار»^{۵۰} از عهده تفسیر لیرشاه به منزله «کمدی مرگبار» (گردونه آتش، ص ۱۹۲) به خوبی برمی‌آید. «هسته مرکزی نمایشنامه چیزی یوج و موهن و نامتناسب است» (ص ۱۸۴). «سرانجام کوردیلیا دهشتناک، ظالمانه، بی‌جهت ظالمانه است — بازپسین دهشت نابهنجار نمایشنامه است» (ص ۱۹۰). سپس نایت خواننده را از «برخورد شدیداً احساساتی با دهشت کیهانی نمایشنامه» برحذر می‌دارد (ص ۱۹۲). در مقاله بعدی، «عالم لیر»^{۵۱} به بسط این مفهوم می‌پردازد. «باوجود صحنه آخر، هراظهارنظر مفصلی درباره مکافات تطهیرکننده یا پالایش روحی نیست مگر حرف نامربوط سست و بی‌معنی» (ص ۲۲۳). «شاعر احساس بی‌عدالتی فراگیر را تا آخرین لحظه وحشتناک تراژدی حفظ می‌کند» (ص ۲۱۱). اما تعجب‌آور است که، به وجهی مشابه تطهیر کلادیوس، نایت معتقد است که «در دفاع از گانریل و ریگن مطالب بسیار می‌توان گفت، و ادمند نیز

48. «Brutus and Macbeth»

49. «Macbeth and the Metaphysics of Evil»

50. «Lear and the Comedy of the Grotesque»

51. «The Lear Universe»

بسیار جذاب است» (ص ۱۹۴). پایان کار ادمند را شرافتمندانه و اساساً تراژیکی می‌داند. ریگن و گانریل، «دست‌کم، در راه عشق می‌میرند — عشق به ادمند» (ص ۱۹۰)، که تعبیر کاملاً نادرست این موقعیت است: نفرت مرگبار خواهانی که یکدیگر را می‌کشند، و ادمند نابکار که به سزای عمل خویش می‌رسد.

«سفر زیارتی نفرت: مقاله‌ای دربارهٔ تایمن آتنی»^{۵۲} در جلب توجه به این نمایشنامه فراموش‌شده بسیار مؤثر بوده است. نایت که داعیهٔ داوری نکردن آن را، «در میان تراژدی‌های تاریک شکسپیر، از همه استادانه‌تر و سنجیده‌تر» و «معیار و مثلِ اعلاّی همه تراژدی‌ها» وصف می‌کند (گردونهٔ آتش، ص ۲۴۰ - ۲۴۱). «زیرا این نمایشنامه هملت و ترویلز و اتللو و لیر را خودآگاه و جهانی می‌کند؛ شامل همهٔ آنهاست و از آنها نیز فراتر می‌رود» (ص ۲۵۹). در نظر نایت تغییر ناگهانی از عشق به نفرت «لحظهٔ تراژیکی چنان سریع و روشن و چنان تهورآمیز و دهشتناک» است (ص ۲۴۲) که نظیرش را در هیچ اثر دیگر شکسپیر نمی‌توان یافت. «این جلال و شکوه استوار از غضب و حشیانهٔ اتللو یا خشم متزلزل لیر به مراتب نیرومندتر است» (ص ۲۴۳). «معنای زندگی و مرگ نزد او جابه‌جا شده است، و اکنون باطل‌نمایی را مجسم می‌کند که در کُنه تراژدی نهفته است» (ص ۲۵۵). اعادهٔ مقام شامخ تایمن آتنی اشتغال خاطر دائمی نایت شد. او خود نقش تایمن را در تورنتو و لیدز بازی کرد و پیوسته آن را مثال بارز پیشنهادی قرار داد که در اصول اجرای نمایشنامه‌های شکسپیر (۱۹۳۶، بعداً اجرای شکسپیر، ۱۹۶۸)^{۵۳} تشریح کرده است. برخلاف تصور رایج که نظریه‌های شکل فضایی نایت مستلزم اجرای ایستا و غیرنمایشی آثار شکسپیر و خیالات صرفاً فاضلانه است، نایت بازیگری و نحوهٔ بیان گفته‌های شاعرانه را تمرین و «دکور»ی طراحی کرده بود که ظاهراً به «دکور» اجراهای بسیار اسلوبی هربرت بیربام - تری و ادوارد گوردن کریگ^{۵۴} بی‌شباهت نبوده است. در کتاب نماد آدمی (۱۹۷۹)^{۵۵} که مجموعه‌ای از عکسهاست، نایت، تقریباً عریان، به صورت بازیگر نقشهای شکسپیری ظاهر می‌شود تا نظریه طرز بیان جسمی را مجسم سازد. این نظریه برگرفته از نظام فرانسوا دِلسارت و «نرمش همراه با موسیقی»، یعنی نوعی رقص است که رودالف

52. «The Pilgrimage of Hate: An Essay on Timon of Athens»

53. *Principles of Shakespearean Production; Shakespearean Production*

54. Herbert Beerholm-Tree (۱۸۵۳-۱۹۱۷)، بازیگر و تهیه‌کننده تئاتر؛ Edward Gordon Craig (۱۸۷۲-۱۹۶۶)، بازیگر و صحنه‌آرا و تهیه‌کننده تئاتر.

55. *Symbol of Man*

استاینر، با الهام گرفتن از علوم غریبه طراحی کرده است.^{۵۶}

گردونه آتش به دو مقاله ختم می‌شود: «شخص‌نمایی نمادین» و «ماورای طبیعت شکسپیری»^{۵۷} که در آن «ماورای طبیعت نمادپردازی» (ص ۲۰۹) به شاکله‌سازی انعطاف‌ناپذیری تقلیل داده شده است. نایت «واقعیت گریزی استعلایی تجربه مکبت را از واقع‌مداری یا طبیعت‌خواهی محض لیر، و واقع‌مداری استعلایی انتونی و کلئوپاترا متمایز می‌کند» (ص ۲۹۳ - ۲۹۴). بدین ترتیب، سومین نمایشنامه حاصل جمع دو نمایشنامه دیگر است. «این سه وجه به شر، نفرت، عشق، یا ترس، معرفت، و بازشناسی واقعیت در وسعت‌ترین و ژرف‌ترین معانی ضمنی واژه مربوطاند» (ص ۲۹۴). آیا ماورای طبیعت این است؟ وانگهی چگونه می‌توان این واقع‌مداریها و واقعیت‌گریزها را از هم متمایز کرد؟

من همه مقالات گردونه آتش را وصف کرده‌ام تا ایراد نگیرند که تنها چند نکته نظرگیر مثبت یا منفی را برگزیده‌ام، و نیز به این منظور که توصیف کتابهای متعددی که نایت طی حیات بغایت پرنمر خود تألیف کرد ضروری نباشد. روشهای مهود را در هر کتابی با نمونه‌های متفاوت مُثَل می‌کند و به همان نتایج یکنواخت می‌رسد. در برخی قطعات صرفاً همان روش القاکننده قدیم را زنده می‌کند. «سبک اتللو همانند زغال‌سنگ بزرگ تفته است؛ سبک مکبت بسان جرقه‌هایی است که از سندان پرتاب می‌شود؛ لیر فشفشه است، تایمن مانند فسفری است که از تلاطم امواج اقیانوسی استوایی شعله‌ور شده باشد. سبک انتونی و کلئوپاترا چون سیم برق نازک و فروزان است که پیوسته سرشار از سوزآورترین نوع آتش است» (درونمایه شاهانه، ص ۲۰۴). می‌پرسیم از این گفته‌ها چه حاصل می‌شود؟ در مقالات دیگر، غالباً با استفاده از فرهنگ واژه‌نمای آثار^{۵۸}، موارد کاربرد واژه‌ها یا عبارتهای به زعم او مهم را گرد آورده است؛ بدین ترتیب در بحث درباره انتونی و کلئوپاترا فهرستی از واژه‌هایی را آورده که مصوتهایشان صدای زیر یا زنانه دارند، فهرستی که حتی دقیق هم نیست، مثل «variety, Nile, slime, fire» و یا فهرستی از واژه‌هایی که همیشه با «aj» تلفظ می‌شوند و نه «i» (ص ۲۰۱). آنگاه فهرست بالابند اشارات به «طلا» و «امپراتوری»، به نامهای جغرافیایی، به دریا و اسبها، «ثروت، قدرت، قدرت نظامی، شکوه

۵۶. François Delsarte (۱۸۱۱ - ۱۸۷۱)، پدیدآورنده فرانسوی روشن‌نرمش به منظور پرورش اندام و ایجاد هماهنگی میان آنها؛ Rudolf Steiner (۱۸۶۱ - ۱۹۲۵)، فیلسوف علوم اجتماعی، امریکایی، بنیانگذار آموزه عرفانی و روح‌باورانه معروف به «شناسایی ذات انسان» یا «حکمت انسانی» (anthroposophy)؛ یا نرمش همراه با موسیقی: Eurythmic.

57. «Symbolic Personification»; «The Shakespearean Metaphysic»

58. concordance

مادی» می‌آید (ص ۲۱۸) و به دنبال آن فهرست تصویرهای شعری شهوانی که در موضع دیگری در همین مقاله آنها را به صورتی شگفت‌انگیز توصیف کرده است. «امر شهوی را به صورتی شهوی عرضه نکرده است؛ هنر شاعر هرآنچه را که به آن دست یازد می‌پالاید، چنانکه گویی از بلندای شهودی تازه، همه رقیقتر و در عین حال روشن‌تر شده‌اند» (ص ۲۰۰). پس از درونمایه عشق، نایت به بررسی درونمایه موسیقی می‌پردازد و «انسان‌مداری استعلایی» خاص نمایشنامه را مؤکد می‌سازد، ولی البته دقیقاً معلوم نیست منظورش از این استعارهٔ عنادیه^{۵۹} چیست. «بدین ترتیب به سوی دریافت این امر خواهیم رفت که چرا و به چه معنایی این نمایشنامه صرفاً داستان سقوط یک سرباز نیست، بلکه داستان سرزمین جادویی عشق، نیل به آن و پیروزمندی است: رؤیایی بهشتی که در قالب تلاش انسانی برای یافتن عشق بیان شده است» (ص ۲۲۷).

در مقالات دیگر، دست‌کم گهگاه، توانسته است حالت یا جو نمایشنامه را، غالباً با عباراتی گویا و نظرگیر، به خواننده القا کند. مثلاً، کوریولینس را مقابل «جهانروایی گسترده» اتوننی و کلتویاترا قرار می‌دهد. «حصار شهر محدودمان می‌کند. و شهرها در اینجا فلزوارند، دنیایمان تنگ است و حصار مستحکم آن را دربر گرفته است؛ و این تنگی، همراه با معنی ضمنی سختی، در اعماق درونمایه ما ریشه دوانده است» (درونمایه شاهانه، ص ۱۵۶). و یا با عبارتی حتی گویاتر و زیباتر، «در میان بامهایی با بام‌پوشهای خاکستری، میان لوله‌ها و مجراها، میان بامها و دیوارهای سنگی این صحنهٔ انحصاری، فلزوار و شهری، این دو، ولومینا^{۶۰} و کوریولینس، با تنگ‌نظری روستایی‌وار، عشق ورزیده‌اند» (ص ۱۹۱).

روش دوم، انباشت درونمایه‌ها و واژه‌ها، وجه غالب بر بیشتر کتابهای بعدی است و از تمرکز پیشین بر آثار شکسپیر فراتر می‌رود. مقالاتی دربارهٔ جان لیلی و جان وبستر^{۶۱} و جان فرد و البته کریستوفر مارلو نوشته است که این آخری، در نوشته‌های حاکی از وطن‌دوستی پرشور نایت طی جنگ جهانی دوم، به سبب گرایش مارلو به دگرآزاری، «بدون تردید به آلمان نازی» اشاره دارند (شاعران در نبرد^{۶۲}، ص ۱۴۳) چنانکه تجمع فرشتگان ساقط‌شده در بهشت از دست شده که توطئه انتقام را طرح‌ریزی می‌کنند «به گردهمایی نازیها بی‌شباهت نیست» (ص ۱۴۴)؛ هیتلر به شیطان میلتن شبیه است، و

59. oxymoron

60. Volumina

۶۱. John Webster (? ۱۵۸۰-۱۶۲۵)، نمایشنامه‌نویس انگلیسی؛ John Lyly (? ۱۵۵۴-۱۶۰۶)، نثرنویس و شاعر و نمایشنامه‌نویس انگلیسی.

62. Poets of Action

«رهبران مختلف جبهه شیطان — ملوک آتشین خوی، بفلز بول، مقونا، و بلیعال حيله گر^{۶۳} — هریک در پیروان هیتلر همتایی دارند» (ص ۱۴۵). سراسر کتابی کوتاه، شاخ زیتون و شمشیر^{۶۴} (۱۹۴۴)، به بررسی شکسپیر در مقام «شاعر سلطنت‌خواه» اختصاص یافته است (تجدید چاپ در: گل شاهوار: شکسپیر در مقام شاعر سلطنت‌خواهی [پس از این: گل شاهوار]، ص ۸) ^{۶۵}. «سلطنت زرین است. کار شکسپیر در زمان ما با شکوه تمام زنده است» (گل شاهوار، ص ۹۰). نایت همه تألیفات خود را در دوران جنگ «استفاده از شکسپیر برای تعریف کردن معنای امروزی تاج و تخت برای ما» وصف می‌کند (ص ۲۷۴).

کتابش درباره الگزاندِر پوپ، *ملک الشعرای صلح*: در نبوغ الگزاندِر پوپ (۱۹۵۴): تجدید چاپ با عنوان *شعر پوپ*، ۱۹۶۵^{۶۶}، به نظر من، به رغم برخی زیاده‌رویها، سنجیده‌ترین و متن‌بنیادترین کتاب در میان آثار متأخر اوست. تفسیر جستار درباره نوع بشر^{۶۷} (چاپ نخست در *شعله دوجانبه*: درباره سانس‌ها و «قنوس و سنگ‌پشت» شکسپیر، ۱۹۳۹)^{۶۸} را می‌توان بر پایه ویرایش مینرد مک^{۶۹} بسط داد و مستند ساخت: اظهارنظرهایش درباره علاقه شدید بایرون به پوپ یا درباره معبد شهرت^{۷۰}، که برای اعمال رهیافت «فضایی» بسیار مناسب است، غالباً درخشان و راهگشاست، گو اینکه نایت با طرح این ادعا که پوپ «شاید ارزشمندترین همه بینشها، یعنی رمانتیسمی منسجم، را عرضه کرده است»، مطلب را بسیار بغرنج می‌کند. چنین بینشی، به زعم او، از طریق (۱) احساس حیات همواره زاینده در طبیعت و اعجاز مداوم وجود، و (۲) احساسی غالب درباره کل کیهانی حاصل می‌شود (شعر پوپ، ص ۴۶). اما اینکه چرا گره‌گشایی از خلاف‌آمد^{۷۱} خیر و شر نیز باید برای تفسیر نایت اهمیت خطیر داشته باشد به صورت معما

^{۶۳} Moloch، یا Molech، در اصل نام یکی از بهایی که کنعانیان می‌پرستیدند و فرزندان خود را قربانی‌اش می‌کردند؛ میلتن او را یکی از اجله ملایک ساقط‌شده کرده است؛ Beelzebub، امیر شیاطین، که در بهشت از دست شده میلتن، پس از شیطان، از همه ملایک ساقط‌شده قدرتمندتر است؛ Mammon، در عهد جدید مظهر ثروت و دنیاداری و حرص و آز، در بهشت از دست شده، نماینده شرور ثروت و خست؛ Belial، در نوشته میلتن، نام یکی از فرشتگان ساقط‌شده.

64. *The Olive and the Sword*65. *The Sovereign Flower: On Shakespeare as the Poet of Royalism*66. *Laureate of Peace: On the Genius of Alexandre Pope; The Poetry of Pope*67. *Essay on Man*68. *The Mutual Flame: On Shakespeare's Sonnets and «The Phoenix and the Turtle»*

69. Maynard Mack

70. *The Temple of Fame*

71. antinomy

باقی می‌ماند، زیرا نه رواقیان را می‌توان دقیقاً رمانتیکی نامید و نه سیسرون را. کاربرد تفصیلی روش نایت در مورد شاعران رمانتیکی نیز امری تازه است. ادعاهای بسیار، به‌ویژه درباره تفسیر قویلای قآن^{۷۰} او، مطرح شده است. گنبد را نماد یکپارچگی و سازش دادن عناصر متضاد، گرما و سرما، خورشید و یخ، تفسیر کرده است. باغ و «ورطه عمیق رمانتیکی» به طیف دوگانه‌انگارانه دیگری منتهی می‌شوند؛ طبیعی، مصنوع، نامشخص در مقابل دقیق، لاهوتی در مقابل ناسوتی، شکل‌نگرفته در مقابل سامانمند. قویلای قآن نماد خدا می‌شود (فلک پرستاره، ص ۹۳). همین شگرد فهرست کردن تقابلات و حل آنها در مورد وردزورت (عمدتاً درباره مرز نشینان)^{۷۱}، شلی و کیتس نیز به کار رفته است. سه کتابی که درباره بایرون نوشت با هم تفاوت دارند: ازدواج لرد بایرون (۱۹۵۷)^{۷۲} بحث مستندی درباره علل جدایی بایرون است. اتهام ظاهراً زنی با محارم نبوده و به همجنس‌بازی و لواط مربوط می‌شده است. کتاب لرد بایرون: فضایل مسیحی (۱۹۵۲) تجلی نامعقول از شخصیت و تدین و اخلاقیات اوست، و در بایرون و شکسپیر (۱۹۶۶)^{۷۳} شواهد مربوط به علاقه بایرون به شکسپیر را گرد آورده و مدعی است که بایرون «تجسد درام شکسپیری» است. او «به نوبت یا در آن واحد هملت، پک، مکبت، فالستف، انتونی، تایمن و پراسپرو»^{۷۴} بود (بایرون و شکسپیر، ص ۱۳). نایت با تکرار گفته پیشین خود که «پس از مسیح، بایرون بزرگترین چهره پرومته‌وار در تاریخ مغرب زمین است» به اوج بیهوده‌گویی می‌رسد و این‌گونه از آن دفاع می‌کند: «آیا محک این مدعا می‌تواند معقولتر از این باشد که مسیح تازه، در دوران نوزایی ما، تجسّدی متضمن هم رابطه جنسی و هم سیاست در درام شکسپیری است، چیزهایی که در دین ما نیست؟ من نشان خواهم داد که بایرون آن کس است» (ص ۲۲). «بایرون زبده و سرآمد بزرگان گذشته و نقطه عطفی است به سوی آینده، به سوی ایسن و نیچه» (ص ۱۹). نایت مسلماً با زندگی و آثار بایرون عمیقاً آشناست و مقداری از جاذبه او را که حتی از طریق خرافه‌ها و فرافکنی کیهانی و روحی و غیب‌بینی و اشباح و جادو اعمال کرده منتقل می‌کند. اما در ضمن نایت نسبت به ورطه میان شکسپیر و بایرون بی‌اعتنایی نظرگیری بروز می‌دهد و به کیفیت نازل و دست دوم بودن بسیاری از شعرها و نمایشنامه‌های بایرون توجه نمی‌کند. علاقه به علوم غریبه و جادو انگیزه توجه تحسین‌آمیز نایت به دو نویسنده معاصر نیز هست: جان کوپر

72. «The Borderers»

73. Lord Byron's Marriage

74. Lord Byron: The Christian Virtues; Byron and Shakespeare

۷۵. Puck، آدم نمایشی در رتویا در شب نیمه تابستان؛ Prospero، آدم نمایشی در طوفان.

پویس، که کتابی را به او اختصاص داد (در طلب عصر طلایی، ۱۹۶۴)^{۷۶}، و فرانسیس بری^{۷۷}، که او را «بزرگترین کسی که در قرن حاضر به نوشتن پرداخته است» وصف می‌کند (نیروها، ص ۴۷۶). لکن این ناپهنجاریها و گرایش به علوم خفیه نباید قدرت تفسیرهای شکسپیری متقدم او را لوٹ کند. همین تفسیرها بود که بر منتقدان بعدی نظیر ال. سی. نایتز و رابرت هایلن^{۷۸}، و شاگرد خود او در تورنتو، نورتروپ فرای، تأثیری بسزا داشت.

هربرت رید (۱۸۹۳ - ۱۹۶۸)

هربرت رید آثار بسیار (دست‌کم هشتاد عنوان کتاب) در زمینه‌های متعدد از شعر و خودزندگینامه‌نویسی و رمان و کتابهایی درباره هنر و آموزش هنر و فرد فرد هنرمندان مانند سزان و پل کله و هنری مور^۱ گرفته تا نقد ادبی تألیف کرده است. نقد، که تنها بخش کوچکی از فعالیت او بود، دستخوش تغییرات شدید شد: شرکت در نهضت ایمازیسم، پیروی از کلاسیسیسم تی. ای. هیوم و پاوند و الیوت، تغییر مشرب دادن به رمانتیسمی که شامل هواداری از سوررئالیسم نیز می‌شد، و به فلسفه‌هایی ناسازگار — نیچه، برگسون، کروچه، سانتایانا، و گاهی مارکسیسم و حتی مشرب توماسی^۲ نو^۳ — گوشه چشمی داشتن. کتابها حاوی مقالاتی است که گاهی، به شکلی تغییر یافته، از مجموعه‌های پیشین گرفته شده‌اند. تناقضات غالباً نگران‌کننده را جابه‌جا و عرضه کرده و در آنها به مراجع و حجت‌های غالباً گذرا متمسک شده است. شکل عرضه کردن مطالب نیز از مقالات مفصل و استدلالی به نوعی خاتمکاری بر ساخته از نقش و نگارها یا کتابگزاریهای کوتاه تغییر می‌یابد که جملگی با عبارات رسا و روشن و صریح و «صادقانه» نوشته شده‌اند؛ رید به صداقت اعتقاد راسخ دارد و آن را اصل هدایت‌کننده زندگی و اندیشه خویش می‌داند. او را می‌توان التقاطی وصف کرد و کنار گذاشت، و خود او نیز این عنوان را با مسرت می‌پذیرد (دهمین الهه هنر، ص ۳)^۳.

76. *The Saturnian Quest*

77. Francis Berry

78. Robert Heilman

۱. Paul Cézanne (۱۸۳۹ - ۱۹۰۶)، نقاش امپرسیونیست فرانسوی؛ Paul Klee (۱۸۷۹ - ۱۹۴۰)، نقاش سونیسی؛ Henry Moore (۱۸۹۸ - ۱۹۸۶)، پیکر تراش انگلیسی.

۲. Neo-Thomism. توجه مجذوب به تعالیم توماس اکویناس (۱۲۲۶ - ۱۲۷۴) در محافل مربوط به کاتولیکهای رومی. پاپ لئوی سیزدهم در ۱۸۷۵ همه طلاب حکمت الهی را به مطالعه آثار او تشویق کرد.

3. *The Tenth Muse*

با وجود این، دست‌کم در دوره مؤثرترین نوشته‌هایش، می‌توان نگرش بنیادین او را تعریف کرد: وردزورت (۱۹۳۰)، شکل در شعر عصر جدید (۱۹۳۲)، در دفاع شلی (۱۹۳۶)، مجموعه مقالات در نقد ادبی (۱۹۳۸) [پس از این: مجموعه مقالات]، قبابی چند رنگ (۱۹۴۵)، که بالاخره به صدای راستین شعر^۴ (۱۹۵۳) منتهی می‌شود و بیشتر نوشته‌های پیشین او در آن خلاصه شده است. رید «اعاده حیثیت به رمانتیسم را بیان بسنده اهداف خویش» می‌داند (مجموعه مقالات، ص ۱۲۳). این نفی صریح علاقه پیشین او به مشرب توماس آکویناس و ژولین بندا^۵، منتقد عیبجوی برگسون، است که چند سال پیش از آن کتاب کوچکی درباره‌اش نوشته بود (۱۹۳۰). رید رمانتیسم را به معنای هنری می‌داند که «ذاتاً خردستیز» (ص ۱۳۴) و، به تعبیر کیتس، «صدای راستین احساس» است. بنابراین هنر بیان شخصیت^۶ است (رید شخصیت را آشکارا از خلق و خو^۷ متمایز می‌کند) و در حالت جذبه نوشته شده است (ص ۱۱۱). رید مدتی هوادار سوررئالیسم شد، و شعر را «میانجی میان رؤیا و واقعیت» می‌دانست (ص ۱۱۵). شخصیت مستلزم صداقت است، ولی آن را نباید با صرافت طبع خلط کرد. بحث اصلی مقاله «کیش صداقت» که عنوان کتابی نیز هست که در آن آمده (کیش صداقت، ۱۹۶۸)^۸ همین است. اگرچه هنر خردستیز و رونید آفرینش ناخودآگاه است، رید در ابتدای کار چیزی یافت که در نظر خود او ابزار عقلانی نقد است، و آن روان‌کاوی است که نخست از فروید و سپس از کارل گوستاو یونگ و تأکیدش بر ضمیر ناخودآگاه جمعی و سرمنوهای^۹ نیروی خیال بشری اقتباس کرده است. در مقاله متقدم «روان‌کاوی و نقد» (۱۹۲۴) (در خرد و رمانتیسم، ص ۸۳ - ۱۰۶)^{۱۰} هنوز در مورد ارزش روان‌کاوی برای نقد مردّد است (ص ۸۶) و در کتاب وردزورت حواسش بر تبیین روان‌شناختی افول او در مقام شاعر متمرکز است، ولی از لحاظ فنی مشکل بتوان آن را فرویدی یا یونگی نامید. رید استدلال می‌کند که وردزورت به مناسبت رابطه عشقی‌اش با اُنت وُلون^{۱۱} دستخوش احساس بیمارگونه گناه و ندامتی است که سرانجام به نقصان احساس و خشکیدن منابع قدرت شاعرانه‌اش منجر شد. اگرچه رید در

4. Wordsworth; *Form in Modern Poetry; In Defence of Shelley; Collected Essays in Literary Criticism; A Coat of Many Colours; The True Voice of Poetry*

5. Julien Benda (۱۸۶۷ - ۱۹۵۶)، فیلسوف و جستارنویس فرانسوی؛ شهرتش را بیشتر مدیون رساله خیانت روشنفکران است.

6. personality

7. character

8. *The Cult of Sincerity*

9. archetypes

10. «Psycho-analysis and Criticism» in *Reason and Romanticism*

11. Annette Vallon

نشان دادن احساس فراگیر ندامت موفق است، معلوم نیست وردزورت چگونه توانسته است درخشانترین شعرهای خود را سالها پس از بازگشت از فرانسه بسراید و چرا قدرت شاعری‌اش حدود دوازده سال بعد افول کرد. مقاله بلند در دفاع از شلی (۱۹۳۶) که بر ضد بدگوییهای الیوت نوشته شده در مورد شخصیت شلی نتیجه معکوس به بار آورد، زیرا رید از خودشیفتگی شلی دفاع می‌کند که سرانجام به نوعی همجنس‌گرایی ناخودآگاه تبدیل شد. این نیز دلمشغولی‌اش را با زنای با محارم روشن می‌کند. دفاع رید از انسجام فلسفه شلی قانع‌کننده‌تر است: ترکیبی از گادوین و افلاطون (صدای راستین شعر، ص ۲۵۹) که در نظر شلی ناسازگار نیستند.

دفاعیات روان‌کاوانه سست رید از وردزورت و شلی بیش از پیش جای خود را به تلاش در جهت ضابطه‌مند کردن زیباشناسی سازماندهی می‌دهد که از کولریج برگرفته است. شکل سازمند را «تأثیر طبیعی صداقت و یکپارچگی شخصیت شاعر» می‌داند (صدای راستین شعر، ص ۹). رید، برخلاف بسیاری از متخصصان که به اصالت نظریات کولریج معتقدند، از اتکای او به شلینگ و اوگوست ویلهلم شلگل به خوبی آگاه است. او حتی ترجمه خطابه شلینگ، «درباره ارتباط هنرهای تجسمی با طبیعت» (۱۸۰۷)، را (در پیوست صدای راستین شعر، ص ۳۲۳ - ۳۶۴) چاپ می‌کند. این خطابه الگوی قطعه موسوم به «درباره شعر و هنر»^{۱۲} است که غالباً به عنوان گزاره اصلی نظریه کولریج نقل شده است. رید این نظریه را در مورد وردزورت و کیتس، هاپکینز، ویتمن و دی. ایچ. لارنس اعمال می‌کند و یا دست‌کم نشان می‌دهد که چگونه در مورد آنها قابل اعمال است، زیرا بر آن است تا بدیلی برای مفهوم الیوت درباره سنت، که بر خط مشی کلاسیکی مبتنی است، مطرح سازد. «نه یک بلکه چندین سنت ادبی وجود دارد.» عصری که خود او در آن زندگی می‌کند نه کلاسیکی است و نه رمانتیکی (مجموعه مقالات، ص ۱۲۲). رید گاهی حصر دوجهبی امر تصویری در برابر استعاری را جانشین کلاسیکی-رمانتیکی می‌کند. شکسپیر و شلی و بلیک تصویرگرایند؛ درآیدن و پوپ و وردزورت شاعران استعاره‌پردازند (ص ۱۰۷). این تقسیم‌بندی، با تقسیم دوتایی کلاسیکی - رمانتیکی مغایرت دارد. رید نسبت به پیوندهای قدیم خود سخت وفادار بود؛ با ایماژسم، با هیوم که درباره‌اش به شدت غلو می‌کرد، با پائوند، و نیز با شعر متافیزیکی به معنایی که الیوت تعریف کرده بود، یعنی «دریافت حسانی اندیشه» (ص ۷۱)، و از عجایب اینکه آن را «روندی بسیار "سخت"» و حتی «ضرورتاً "بی‌روح"» می‌داند (ص ۸۶ - ۸۷). در این زمینه، رید از غموض در شعر،

مثلاً در مورد شعر مالارمه و والری، دفاع و آن را ارزشی مثبت قلمداد می‌کند. شاعر باید واژه بسازد و تصویر بیافریند؛ او «باید به معنای دقیق واژه‌ها اهمیت چندان ندهد و آن را بسط دهد» (ص ۱۰۰). «هر شعری دارای وجود ضروری و همیشگی است: به مبانی عقلی بی‌اعتناست، و اگر معنایی کشف‌کردنی ندارد، از قدرت بی‌حد و حصر برخوردار است.» (ص ۱۰۰).

خوشبختانه از این‌گونه تاریک‌اندیشی در بیشتر نوشته‌های نقد عملی رید چندان اثری یافت نمی‌شود. او مقاله‌نویسی است پیرو سنت هزلت یا بَجت بسیار مورد پسندش، و با متانت و هوشیاری به بحث درباره ذهن و خلیقات بسیاری از نثرنویسان پرداخته است. اگرچه یکی از کتابهای متقدم او درباره سبک نثرنویسی/انگلیسی^{۱۳} است (۱۹۲۸)، به‌ندرت به موضوعهای فنی توجه می‌کند. در آن کتاب نیز پس از بررسی اجمالی مقولات سنتی معانی و بیان، به خواننده هشدار می‌دهد که «وجوه معانی و بیان عموماً تا جایی گواه نبوغ‌اند که احساس درونی غالب بر نویسنده در آنها تغییری پدید آورده باشد» (ص ۲۱۵). «بیان سازنده نثر» را در برابر «بیان آفریننده شعر» قرار داده است. در شعر، با تعبیراتی در نهایت امر نشأت‌گرفته از کروچه، «اندیشه همان واژه است و واژه همان اندیشه» (صفحه ده - یازده). رید از «خطر مسیر تنگ پژوهش فنی، تحلیل ابزارهای بهمان» بیمناک است (مجموعه مقالات، ص ۱۲۵). در بحث درباره تریستر/رام‌نویسی، نوشته هم‌ولایتی یورکشری خود لارنس استرن، در صناعات یا ترکیب‌بندی یا معطوف به خود بودن^{۱۴} آن که اخیراً نخستین نمونه رمانی شناخته‌شده که درباره رمان‌نویسی است هیچ نمی‌گوید. رید فقط به نگرش او و شیوه تحلیل احساسات از جانب او علاقه‌مند است زیرا همین امر او را «در رمان روان‌شناختی پیش‌قدم» می‌سازد (ص ۲۶۴). در مقاله‌اش درباره سوئیفت نیز عمدتاً به تعریف لحن غالب بر نوشته‌هایش پرداخته و آن را «نیشدار» وصف می‌کند، نه بدبینانه یا هجوآمیز یا طنزآلود (ص ۲۰۶). در چندین مقاله بسیار تحسین‌آمیز درباره هنری جیمز به‌دوران متأخر او و «تیزبینانه‌ترین شعور زمان ما» و بحث درباره جام زرین پرداخته است (دهمین الهه هنر، ص ۱۹۷). رواداری و قدرشناسی رید طیفی گسترده دارد و از ملّری تا هنری میلر و مکس اشترن^{۱۵} را دربر می‌گیرد؛ رید همواره مدافع شورش و

13. *English Prose Style*

14. self-reflexivity

۱۵. Sir Thomas Malory (حدود ۱۴۰۸ - ۱۴۷۱)، مؤلف انگلیسی مرگ آرتر (*Le Morte d'Arthur*)، بهترین مجموعه متنور ماجراهای آرتر شاه؛ Henry Miller (۱۸۹۱ - ۱۹۸۰)، رمان‌نویس آمریکایی که به هرزه‌نگاری معروف است؛ Max Stirner، نام مستعار Kaspar Schmidt (۱۸۰۶ - ۱۸۵۶)، فیلسوف آلمانی که نظریاتش تلاطم‌دار اگرستانسالیسم به‌شمار می‌رود.

هرج و مرج طلبی بوده است و از این رو هنری میلر را مهم می‌داند، و از مکس اشترنر نیز دفاع می‌کند، اگرچه خودش چون اصیل‌زاده‌ای در یورکشر زیست و لقب «شوالیه» را نیز پذیرفت.

اما رید خود را در درجهٔ اول شاعر می‌شمارد و دربارهٔ شاعران نوشته‌های پرشوری دارد. در احیای علاقه به شاعران رمانتیکی انگلیس مؤثر بود، و دربارهٔ درآمد^{۱۶} وردزورت و «اود»های کیتس و پرومته از بندرسته^{۱۷} شلی نظرهای شایان توجهی ابراز کرده است. در جلب توجه به هاپکینز کوشا بود و نظریات عروضی و نوآوریهایش را می‌پسندید. شارح چیره‌دست شعرهای بیتس و پاوند و الیوت و نیز شاعران امریکایی بود. مثلاً دو روایت «غم‌های عشق»^{۱۸} سرودهٔ بیتس، را به دقت بررسی می‌کند و متن نخستین را به بازنویسی همه‌جانبهٔ آن ترجیح می‌دهد (قبای چند رنگ، ص ۲۰۸)، یا با جدا کردن شعر امریکایی از انگلیسی به شدت مخالف و به «مجموع بزرگ انگلوساکسنی» معتقد است (ص ۲۸۱).

رید اساساً منتقدی است وابسته به سنت قرن نوزدهم؛ مفسر نظریهٔ زیباشناسی سازماندهی است به مراتب روشن‌تر از آنچه از خود کولریج ساخته بود، و شارح نظریهٔ بیان بلاواسطهٔ احساس و مخالف آنچه در نظرش غیر هنری، ظرافت طبع انتزاعی، شعر قرن هجدهم، و صرفاً اندیشیده، اقتباسی و بازتولید انگاره‌های انتزاعی است. به همین سبب هوادار شعر آزاد^{۱۹} است، زیرا شعر آزاد را تنها شکل صادقانه برای شعر عصر جدید می‌داند (مجموعهٔ مقالات، ص ۱۰۹)، و از همین رو خواستار شخصیت است و الهام را در «تناوب»^{۲۰} با نبوغ ضروری می‌شمارد (شکل در شعر عصر جدید، ص ۱۹). اما در عین اینکه نظریات و مواضع مورد پسندش بغایت فردگرایانه است، به وظیفهٔ اجتماعی هنر نیز به خوبی واقف است. و در این زمینه غالباً به ویلیام ماریس و یا استاد مورد تحسینش راسکین شبیه است. از گئورک لوکاج^{۲۱} نقل قول می‌کند و گمان می‌کند که یکپارچگی نوع بشر هدف واحد مارکس و فروید بوده است (قبای چند رنگ، ص ۲۱۸). او نیز، همانند کروچه، تفاوت میان هنرها را ناچیز می‌داند. شعر و نقاشی انگلیسی را با هم مقایسه می‌کند و وردزورت را با کانستبل و کیتس را با ترنر^{۲۲} همسو می‌داند (در دفاع شلی، ص ۲۳۶).

16. *Prelude*17. *Prometheus Unbound*

18. «The Sorrows of Love»

19. *free verse*20. *intermittency*

۲۱. Georg Lukács (۱۸۸۵ - ۱۹۷۱)، منتقد و نظریه‌پرداز مارکسیستی مجار؛ دربارهٔ او - فصل هفتم از جلد

هفتم این تاریخ.

۲۲. John Constable (۱۷۷۴ - ۱۸۳۷)، نقاش منظره‌پرداز انگلیسی؛ Joseph M. W. Turner (۱۷۷۵ - ۱۸۵۱)،

نقاش انگلیسی که بازنمایی خیال‌انگیز نو در آثارش معروف است.

به بعد)، و با نظریه لسینگ در لائوکون^{۲۳} مخالف است. تنها یک قوه خیال وجود دارد، «[و اینکه] در نقاشی یا شعر [به کار رفته] مهم نیست» (دهمین الهه هنر، ص ۱۷۳). همدلی شعار رید در مقام منتقد است (قبای چند رنگ، ص ۳۲۶) و همدلی نزد او به معنای طرد خردمداری در شعرشناسی و فلسفه است. همه یک مقاله را به نفی دوگانه‌انگاری دکارت اختصاص داده (مجموعه مقالات، ص ۱۸۳) و تحسین از «Innerlichkeit» کرکه‌گور^{۲۴} (قبای چند رنگ، ص ۲۴۸) و علاقه‌مندی به مشرب اصالت وجود^{۲۵} نیز به آن افزوده می‌شود. در مجلدات متعدد رید در زمینه هنر و جامعه و آموزش از طریق هنر^{۲۶}، ادبیات فقط یک فقره از طرحهای بلندنظرانه و غالباً آرمانشهرانه استقرار مجدد هنر به منزله عنصر بنیادین شادی نوع بشر است. رید به این نقش هنر معتقد است و در این چارچوب، مفهوم همدلی گسترش می‌یابد و اجتماعی و جهانشمول می‌شود.

کریستوفر کادول (۱۹۰۷ - ۱۹۳۷)

شاید مطرح کردن کریستوفر کادول (نام مستعار سینت جان اسپریگ)^۱ در این زمینه تعجب‌آور باشد. پندار و واقعیت^۲ (۱۹۳۷) را نخستین سند مهم مارکسیسم انگلیسی دانسته‌اند. در وفاداری کادول به حزب کمونیست تردید وجود ندارد. او از ۱۹۳۵ تا دسامبر ۱۹۳۶ در شاخه پاپلر^۳ (لندن شرقی) کار می‌کرد و سپس به بریگاد بین‌المللی در اسپانیا پیوست و همان‌جا، حین دفاع از مادرید، کشته شد. اما کتابش که پس از مرگ مشهورش کرد، به رغم چارچوب و اصطلاحات مارکسیستی، از لحاظ زیباشناسی و نقد ادبی بخشی از جنبشی است که، همراه با آی. ای. ریچاردز، شعر را «خردستیز» (پندار و واقعیت، ص ۱۲۹)، و پراز «نمادپردازی درونی ارجاع به نگرشهای عاطفی» (ص ۱۳۱)، «انضمامی و ذهنی» (ص ۱۳۱)، «نوعی رؤیای معکوس‌شده» (ص ۲۱۳) می‌شمارد. نظریه کادول درباره خاستگاه شعر همان خیالبافی معمول است که اسطوره کهن وحدت بنیادین هنرها را زنده کرده است: رقص و شعر و موسیقی را به منظور رشد محصولات کشاورزی به وجود

۲۳. Laokoon، در این باره - جلد اول این تاریخ، ص ۲۰۹ به بعد.

۲۴. درون‌نگری: Søren Kierkegaard (۱۸۱۳ - ۱۸۵۵)، فیلسوف دانمارکی. درباره او - «کیرکه‌گارد، سورن اوپو»، دایرة‌المعارف فارسی، جلد دوم، بخش اول، ص ۲۳۳۵.

25. existentialism

26. Art and Society; Education through Art

1. Christopher Caudwell; St. John Sprigg

2. Illusion and Reality

3. Poplar

آوردند. «در جشن اشتراکی که شعر در آن زاییده می‌شود، دنیای خیالی شعر به پیشباز فصل خرمن کردن می‌رود و، به این ترتیب، خرمن واقعی را ممکن می‌سازد» (ص ۶۹). «تنها با چنین پنداری می‌توان واقعیتی را به وجود آورد که در غیر این صورت وجود نمی‌داشت. بدون مراسمی که، بر مبنای پندار، انبارها را از غله انباشته و شادی و سرمستی فصل خرمن را مجسم می‌کند، مردم به کار مشقت‌بار لازم برای تحقق بخشیدن به آن گردن نمی‌نهند» (ص ۳۰). شعر و تولید، پندار و واقعیت متحد شده‌اند، کمالینکه در آرمانشهر سوسیالیستی هم خواهند شد. همراه با رشد سرمایه‌داری بورژوازی، نوع تازه‌ای از شعر پدید آمد که به «پندار طبقه بورژوا نسبت به آزادی» اختصاص داشت و رمان فردگرا با شعر در اصل اشتراکی به رقابت پرداخت. کادول می‌کوشد تا میان مراحل رشد اقتصادی (انباشت بدوی، انقلاب صنعتی) و دوره‌های شعر انگلیسی رابطه‌ای برقرار کند، لکن فرایند و نتیجه کار خام و فاقد حساسیت لازم است. شکسپیر به عنوان «یکی از مقامات درباری یا اشرافیت بورژوا» ظاهر می‌شود (ص ۷۶). کلین^۴ «رعیت زرخید غیر انسانی – و روح "آزاد"ی است که فقط مدت محدودی خدمت می‌کند – اریل^۵، مظهر کارگر مزدبگیر و آزاد است» (ص ۷۹). «پوپ آرمانهای طبقه بورژوا را که در عصر کالاهای تولیدی با اشرافیت بورژوا شده متحد است به حد کمال بیان می‌کند» (ص ۸۶). کیتس «نخستین شاعر بزرگی است که، در مقام تولیدکننده برای بازار آزاد، فشارهای وضعیت شاعر را در این حالت پندار بورژوایی احساس می‌کند» (ص ۹۴). ورطه میان این گفته‌های انتزاعی و احساس فردیت این شاعران بسیار فراخ است.

دو کتاب بعدی او، مطالعات درباره فرهنگی رو به زوال (۱۹۳۸) و مطالعات بیشتر درباره فرهنگی رو به زوال^۶ (۱۹۴۹) حتی از این هم مکتبی‌ترند. در مقاله‌ای درباره جرج برنارد شا نشان می‌دهد که سوسیالیست خوبی نیست؛ دیگری درباره ایچ. جی. ولز حاکی است که در آرمانشهرجویی به مبهم‌گویی افتاده است؛ تی. ای. لارنس هم قهرمان نبوده و دی. ایچ. لارنس فاشیستی گرفتار تناقض با خود است که «به وجدان آدمیان متوسل می‌شود تا وجدان را رها کنند» (مطالعات درباره فرهنگی رو به زوال، ص ۵۹). کتاب دوم در زمینه موضوعهای کلی است: تاریخ، روان‌شناسی، فلسفه، و «زیبایی» که نقیضه طنزآمیزی بر زیباشناسی آی. ای. ریچاردز است. «زیبایی حالت افراد بورژواست» (ص

۴. Caliban، برده خشن و ناقص‌الخلقه در نمایشنامه طوفان.

۵. Ariel، موجودی پریوار در نمایشنامه طوفان.

6. *Studies in a Dying Culture; Further Studies in a Dying Culture*

۸۰. در ۱۹۷۰ دستنوشته دیگری پیدا شد، رمانس و واقع‌مداری: تحقیقی در ادبیات بورژوازی انگلستان^۷، که در قیاس با هریک از مجلدات دیگر نقد ادبی بیشتری دارد. چنانکه انتظار می‌رود، کیپلینگ را استعمارگر می‌خواند و تقبیح می‌کند اما نسبت به هاردی و، چیزی که تعجب‌آور است، رمان‌های متأخر جرج مور همدلی و تفاهم نشان می‌دهد. کادول فقط گهگاه به شعارهای مارکسیستی روی می‌آورد: شعر در یادبود^۸ تنیس به صورتی مرموز و ناگفته نشان می‌دهد که «طبقه خرده بورژوازی صنعتی با چه شتابی رو به انحطاط می‌رود» (ص ۷۳).

مطالعات گسترده این مرد جوان، سرسپردگی‌اش به مرام خود، و بلندپروازی او شایان تحسین است: کادول بر آن بوده است تا ترکیب عظیمی از فیزیک (اینشتاین، هایزنبرگ)، روان‌شناسی (فروید، یونگ)، جامعه‌شناسی (دورکیم، لوی برول)^۹، اقتصاد (مارکس) و تاریخ ادبی پدید آورد. اما این کار جامه عمل به خود نپوشید. احتمالش هم ضعیف بوده و هست. بن‌مایه‌ها و اندیشه‌ها، سازش‌نیافته و سازش‌ناپذیر، با هم برخورد می‌کنند. سالها باید می‌گذشت تا نقد مارکسیستی موشکافانه‌تر و سنجیده‌تری در انگلستان پدید آید.

7. *Romance and Realism: A Study in English Bourgeois Literature*

8. *In Memoriam*

Emile Werner Heisenberg (۱۹۰۱ - ۱۹۷۶)، فیزیک‌دان آلمانی و مبدع نظریه فیزیک کوانتوم؛

Durkheim (۱۸۵۸ - ۱۹۱۷)، جامعه‌شناس معروف فرانسوی، پیر و منتقد نظریات تحصلی اوگوست کنت؛

Lucien Lévy-Bruhl (۱۸۵۹ - ۱۹۳۹)، فیلسوف و روان‌شناس و قوم‌شناس فرانسوی، دارای تألیفات مهم در

شکلهای ابتدایی ذهن آدمی.

فصل پنجم

نوآوران

تی. اس. الیوت و آی. ای. ریچاردز، و مریدانشان اف. آر. لیوس و ویلیام امپسن، در دهه‌های ۱۹۲۰ و ۱۹۳۰ تغییر عظیمی در نقد نظری و عملی انگلیسی پدید آوردند. اگر تصور کنیم که این تغییر ناگهان پدید آمد یا پیروزی تام و تمام بود به خطا رفته‌ایم. منتقدانی که زیر عنوان گروه بلومزبری و رمانتیک‌های جدید به بحث دربارهٔ آثارشان پرداختیم همزمان به فعالیت مشغول بودند. ویلیام باتلر ییتس تا آغاز جنگ جهانی دوم زنده بود. آموزه‌های نوآوران^۱، دست‌کم به صورت بیانات و شعارهای جدلی، پیش از جنگ جهانی اول توسط تی. ای. هیوم، إزرا پاوند، و ویندم لوئیس فراهم آمد. بنیادستیزی و گسستن آنها از سنت انگلیسی را باید دست‌کم تا حدودی معلول سوابق آنها دانست. تی. ای. هیوم فرزند سرکش تولیدکنندهٔ ظروف سفالین در استفردشر^۲ بود که از دانشگاه کیمبریج اخراج شد و، پیش از بازگشت به لندن در ۱۹۰۸، چند سالی در غرب کانادا به کار چوب‌بری اشتغال داشت. پاوند در شهرک هیلی در ایالت آیداهو^۳ به دنیا آمد، اما در شهر فیلادلفیا در ایالت پنسیلوانیا بزرگ شد؛ در دانشگاه به تحصیل در رشتهٔ فقه‌اللغهٔ زبانهای رمانس پرداخت، مدتی در کالج وُئش (کرافردزویل، ایندیانا)^۴ تدریس می‌کرد، لکن از کار برکنار شد و در همان سال به انگلستان رفت تا بخت خود را در کار شاعری و روزنامه‌نگاری بیازماید. ویندم لوئیس، فرزند پدری امریکایی و مادری انگلیسی، در قایق تفریحی آنها در بندرگاه امهرست، نوا اسکوشیا^۵، به دنیا آمد و از سال ۱۹۱۰ در محافل هنری لندن فعالیت می‌کرد. تی. اس. الیوت در سینت لوئیس واقع در ایالت میسوری به دنیا آمد، در دانشگاه هاروارد

1. the innovators

2. Staffordshire

3. Hailey, Idaho

4. Wabash (Crawfordsville, Indiana)

5. Amherst, Nova Scotia

تقریباً تا اخذ درجهٔ دکتری در فلسفه به تحصیل پرداخت، و پس از شروع جنگ در ۱۹۱۴ در انگلستان ماند یا ناگزیر شد که بماند. جملگی غریبه بودند، اما آنها را نباید پیشگام خواند، زیرا تنها پائند مدیر و سازمان‌دهنده بود. تی. ای. هیوم، گرچه در زندگی بسیار اهل معاشرت بود، تنها ماند.

واکنش نسبت به سنت ویکتوریایی، به ویژه دوره‌های متأخر آن — گروه احیاگران هنر پیش از رافائل^۶ و سونینرن — تازگی نداشت. گروه موسوم به شاعران جرجیایی^۷، که با کوشش ادوارد مارش پنج گلچین شعر جرجیایی^۸ منتشر کردند (۱۹۱۱ - ۱۹۲۲)، هم زیبایی‌پرستی دههٔ ۱۸۹۰ و هم پندآموزی پایبند به اصول اخلاقی مردم زمان ملکه ویکتوریا را مردود می‌دانستند. آنها، در عمل، درونمایهٔ شعر را به طبیعت مناطق روستایی انگلیس، به کودکان، جانوران و به سرزمین رؤیاها محدود کرده بودند. عجیب است که حتی سمبولیسم هم در آنها هیچ اثر نکرد و در مدار رمانتیسیم متأخر باقی ماندند.

در ۱۹۱۲ شعار جدید «ایماژیسم» بود و در ۱۹۱۴ «ورتیسیسم»^۹ نظریه‌های اعلام شده بسیار ساده و حتی پیش پا افتاده‌اند. «تصویر» به نظرشان کشف بزرگی می‌آمد: شاعر باید بدون تشبیه به صنایع معانی و بیان تصویرهای بصری پدید می‌آورد. دقت در مشاهده از لوازم کار است. اما تنها با استفاده از استعاره و قیاس می‌توان به تأثیر مورد نظر دست یافت. برای گسستن پیوند با سنت، شعر آزاد را توصیه می‌کنند. «ورتیسیسم» شعاری حتی زودگذرتر بود. برای اینکه پویایی و تحرک به تصویر بیفزایند واژه‌ای برگرفته از دکارت را به کار بردند. «ورتیسیسم» روایت دیگری است از آنچه در آلمان «اکسپرسیونیسم»^{۱۰} نامیدند. ایماژیسم و ورتیسیسم، هیچ کدام، جایی در تاریخ نقد ادبی ندارند — اگر جایی داشته باشند در تاریخ محفل‌های ادبی است.

نویسندگان مزبور هرگز تعبیرهای «مدرنیسم» یا «مدرنیست» را به کار نبردند؛ این عناوین بعداً دربارهٔ آنها به کار برده شد. رابرت گریوز^{۱۱} (ضمیمهٔ ادبی تایمز، اول اکتبر ۱۹۵۴) نوشت که «مدرنیسم دههٔ ۱۹۲۰ پائند و الیوت به همان اندازه کهنه شده که اسباب‌بازی آراسته به نقشمایه‌های گورِ توت عنخ آمون»^{۱۲} و هری لوین در ۱۹۶۰ متن

6. Pre-Raphaelites

۷. Georgians، شاعران دوران سلطنت جرج پنجم، ص ۱۹۳، پ ۱۲۱.

8. Edward Marsh, *Georgian Poetry*

9. vorticism; imagism

۱۰. Robert Graves (۱۸۹۵-۱۹۸۵)، شاعر و رمان‌نویس و منتقد انگلیسی.

۱۱. Tut-ankh-amen یا Tutan-Khaman (مصری: تصویر زندهٔ آمون) فرعون سلسلهٔ هجدهم و داماد اخناتون (فرعون مصر که به موحد بودن شهرت دارد). گور توت عنخ آمون در ۱۹۲۲ کشف شد.

خطابه‌ای را منتشر کرد تحت این عنوان: «مدرنیسم چه بود؟» (تجدید چاپ در دگرگونیا، ۱۹۶۸)^{۱۲}. مدرنیست: مجله ماهانه هنرها و ادبیات مدرن^{۱۳} نشریه‌ای است که مدت کوتاهی منتشر می‌شد و در ۱۹۱۹ در نخستین شماره‌اش به تجدید چاپ مقالاتی از جرج برنارد شا و تودور درایسر و هارت کرین و ژرژ دوهمال^{۱۴} اقدام کرد، اما عمدتاً به ترویج انقلاب روسیه پرداخت. رابرت گریوز و لورا رایدینگ در ۱۹۲۷ مروری بر شعر مدرنیستی^{۱۵} را منتشر کردند که در آن عمدتاً به دفاع از تفنّنات ای.ای. کمینگز^{۱۶} در املا و حروف چینی شعرهایش پرداختند و تنها به صورت معترضه به سرزمین هرز الیوت اشاره کردند.

«مدرنیسم» و «مدرنیست» و «مدرن» جملگی مشتق از واژه لاتینی «*modo*» به معنای «امروز» اند و هرکس که احساس کند چیزی تازه عرضه می‌کند یا خواهان چیزی تازه است یا با کار تجربی و تازه مخالف است از این واژه‌ها استفاده می‌کند. در مکتب اصحاب مدرسه^{۱۷} در قرن سیزدهم میان *antiqui* و *moderni*^{۱۸} مجادلات بسیار جریان داشت. همه تواریخ ادبی فرانسه به نزاع میان متقدمان و متجددان^{۱۹} در نیمه دوم قرن هفدهم به تفصیل پرداخته‌اند. در انگلستان به «نبرد کتابها»^{۲۰} دامن زد که جانائاتان سوئیفت در مقام هوادار

12. Harry Levin, «What was Modernism?» in *Refractions*.

هری لوین منتقدی آمریکایی است. refraction، در علم فیزیک، انکسار نور در عبور از محیطی به محیط دیگر است. مثلاً اگر مدادی را وارد لیوان آب کنیم چنین به نظر می‌آید که مداد در نقطه ورود به آب زوایه دار شده است. لوین و نیز کلینت بروکس (Cleanth Brooks، درباره او - فصل یازدهم از جلد ششم این تاریخ) این مفهوم را به صورت استعاری برای تبیین این نظریه به کار برده‌اند که واژه‌ها و مفاهیم در شعر معنایی جدید می‌یابند متأثر از مجموعه عناصر موجود در آن محیط جدید.

13. *The Modernist: A Monthly Magazine of Modern Arts and Letters*.

۱۴. Theodore Dreiser (۱۸۷۱ - ۱۹۴۵)، رمان‌نویس و مؤلف آمریکایی و یکی از پیش‌قدمان مکتب ناتورالیسم در آمریکا؛ Hart Crane (۱۸۹۹ - ۱۹۳۲)، شاعر آمریکایی که کوشید تا روح جامعه ماشینی معاصر را در شعرهایش منعکس کند؛ Georges Duhamel (۱۸۸۴ - ۱۹۶۶)، نمایشنامه و رمان‌نویس و شاعر و منتقد فرانسوی.

15. Robert Graves and Laura Riding, *A Survey of Modernist Poetry*

۱۶. E. E. Cummings (۱۸۹۴ - ۱۹۶۲)، یکی از شاعران برجسته آمریکا.

17. scholasticism

۱۸. متقدمان و متجددان.

۱۹. *Querelle des Anciens et Modernes*، در این باره - Ancients and Moderns, battle of the، جلد اول این تاریخ، ص ۴۰۵ - ۴۰۶.

۲۰. *The Battle of the Books*، عنوان شعری هجایی سروده سوئیفت (۱۷۰۴) که در آن به استهزای پژوهندگان و شاعران و منتقدان زمان می‌پردازد.

متقدمان در آن شرکت داشت. تمایز «کلاسیکی - رمانتیکی»^{۲۱} برادران شلگل (و پیش از آن تقسیم دوتایی مشابه «ساده - مصنوع» شیلر)^{۲۲} را می‌توان بیان مجدد همین بحث دانست. بودلر در ۱۸۶۳ از «مدرنیته» و «زیبایی ناپایدار و فزّار زندگی مدرن» سخن گفت. در آلمان، حدود ۱۸۸۷، واژه مشابه آلمانی «Die Moderne» شعار نویسندگانی شد که امروزه آنها را باید طبیعت‌مدار بنامیم. در زبان اسپانیایی، شاعر نیکاراگوایی، روبن داریو^{۲۳}، از ۱۸۸۸ تعبیر «modernismo» را به کار برده است. این عنوان به نویسندگان بسیار متفاوتی مانند اونا مونو، وآله اینکلان، ازورین^{۲۴}، و جز آنها اطلاق شده است. از جنبش «مدرنیسم» در حکمت الهی کلیسای کاتولیکی رومی نیز می‌توان نام برد که در ۱۹۰۷ به موجب حکم پاپ پیوس دهم سرکوب شد. جرج تیرل انگلیسی از مفسران برجسته جنبش بود و بارون فون هوگل^{۲۵}، که بیشتر عمرش را در انگلستان سپری کرد، مناسبات نزدیکی با آن داشت. تی. اس. الیوت دربارهٔ مجموعهٔ نامه‌های او نقد بسیار مساعدی با عنوان «وحدت عاطفی» در مجلهٔ دَایِل^{۲۶} (۸۴ [۱۹۲۸]: ۱۰۹ - ۱۱۲) نوشت و در آن به بحث دربارهٔ جنبش پرداخت. به گمان من الیوت به سبب خطر خلط مبحث از ذکر نام جنبش [مدرنیسم] خودداری کرده است. البته الیوت هرگز این اصطلاح را تعریف نکرد. در دههٔ ۱۹۵۰، در تقابل متناقض‌نما با «پست‌مدرنیسم»^{۲۷} (پس از «امروز» چیست؟) و «معاصر»^{۲۸}، برچسبی رایج شد. جویس و الیوت به «مدرنیسم» وابسته‌اند، بکت به پست مدرنیسم، و نویسندگانی مانند گروه جوانان خشمگین^{۲۹} صرفاً معاصرند. مصلحت در این است که از این سراب پرهیزیم. نقد به افراد بسیار مشخص مربوط

۲۱. classical-romantic. در این باره - جلد دوم این تاریخ. مواضع متعدد، به ویژه فصلهای مربوط به برادران شلگل. ۲۲. naive-sentimental. در این باره - جلد اول این تاریخ، ص ۲۹۷ به بعد.

۲۳. Rubén Darío (۱۸۶۷ - ۱۹۱۶)، شاعر و مقاله‌نویس و سرسلسله مدرنیسم.

۲۴. Miguel de Unamuno (۱۸۶۴ - ۱۹۳۶)، فیلسوف و شاعر و رمان‌نویس اسپانیایی؛ Ramon del Valle Inclán (۱۸۶۹ - ۱۹۳۶)، نویسندهٔ اسپانیایی؛ Azorín. نام مستعار José Martinez Ruiz (۱۸۷۴ - ۱۹۶۷)، رمان‌نویس، نمایشنامه‌نویس و منتقد اسپانیایی. دربارهٔ اونا مونو و ازورین - به ترتیب، فصلهای بیستم و بیست‌ودوم از جلد هشتم این تاریخ.

۲۵. George Tyrrel (۱۸۶۱ - ۱۹۰۹)، حکیم الهی کاتولیکی ایرلندی که از هواداران نوآوری در کلیسا بود؛ Friedrich von Hügel (۱۸۵۲ - ۱۹۲۵)، حکیم الهی کاتولیکی ایتالیایی که به لندن نقل مکان کرد و در آنجا رهبری گروهی نوگرا را بر عهده گرفت.

26. Letters; «An Emotional Unity» in *Dial*.

27. postmodernism

28. contemporaneous

۲۹. Angry Young Men، لقب گروه نویسندگان جوانی که در دههٔ ۱۹۵۰ شهرت یافتند، عموماً از طبقهٔ متوسط و زحمتکش بودند و در آثار خود با اوضاع موجود به شدت مخالفت می‌کردند.

می‌شود: تی. ای. هیوم و پاوند و ویندم لوئیس و الیوت. در صفحات بعد به بررسی نقد تک‌تک آنها خواهیم پرداخت.

تی. ای. هیوم (۱۸۸۳ - ۱۹۱۷)

نخست باید فعالیت و نوشته‌های منتشرشده هیوم را در زمان حیاتش از شهرت مربوط به دست‌نوشته‌های چاپ شده و چاپ نشده او پس از مرگش متمایز کنیم. نوشته‌های اخیر را هربرت رید ویراست و با عنوان *نظروزیهای*^۱ (۱۹۲۴) منتشر کرد. مدتها بعد، سم هاینز نوشته‌های متقدم هیوم را زیر عنوان *نظروزیهای بیشتر*^۲ (۱۹۵۵) از طریق انتشارات یکی از دانشگاه‌های آمریکا تجدید چاپ کرد.

هیوم، در زمان خود، در بنیادگذاری مکتب ایماژیسم سهم نامشخصی داشته است. پاوند بعدها این نظر را رد کرد و گفت که اهمیت فرد مدکس هیوفر^۳ بیشتر بوده است. پاوند «تاریخ ایماژیسم» (۱۹۱۵) نوشته اف. اس. فلینت^۴ را، که درباره نقش هیوم مصرّ است، «حرف مفت» خواند. در اینجا فلینت، ظاهراً بحق، پیشنهاد تأسیس نخستین باشگاه شاعران را در ۱۹۰۸ به هیوم نسبت می‌دهد. اما چنین امری چیزی را درباره موضوع مورد بحث ثابت نمی‌کند؛ باشگاه محل اجتماع شاعرانی بود که وجه مشترکشان نارضایی کلی نسبت به وضع شعر در آن زمان بود. چیزی را درباره خاستگاه شعار «ایماژ» و ایماژیسم (که پاوند آن را به املای فرانسوی اش، *imagisme*، هم نوشته) ثابت نمی‌کند. هیوم ظاهراً در ۱۹۰۸ و مجدداً در ۱۹۰۹ خطابه‌ای درباره «شعر مدرن» ایراد کرد، لکن روایت موجود مورخ ۱۹۱۴ است و در ۱۹۳۸ چاپ شده است. هیوم پنج شعر کوتاه را زیر عنوان طنزآمیز «مجموعه کامل آثار منظوم» در ژانویه ۱۹۱۲ در *نیو ایرج* به سردبیری آرج^۵ منتشر کرد و قاعدتاً در همان سال به پاوند نیز اجازه داد که آنها را در پیوستی در کتاب پاسخهای دندان‌شکن^۶ خویش تجدید چاپ کند.

هوم در ۱۹۱۰ چندین مقاله درباره فیلسوفانی نوشت که امروزه به دست فراموشی

1. *Speculations*

2. Sam Hynes, ed. *Further Speculations*

۳. Ford Madox Hueffer, نام مستعار او Ford Madox Ford {۱۸۷۳ - ۱۹۳۹}، رمان‌نویس و نویسنده انگلیسی.

4. F. S. Flint, «History of Imagism»

5. «Complete Poetical Works» in *New Age* (A. R. Orage)

6. *Ripostes*

سپرده شده‌اند: کسانی مانند ارنست بلفرد بکس، ریچارد برتن هالدین و ژول دو گولتیه.^۷ مقالات را در *نیو ایج* چاپ کرد و سپس در ۱۹۱۱ - ۱۹۱۲ چندین مقاله در همان نشریه دربارهٔ برگسون منتشر کرد که شرح‌های مفیدی بر فلسفهٔ او بودند و ظاهراً هیوم آن فلسفه را تمام و کمال پذیرفته بوده است. هیوم ضمناً مقدمه بر *ماورای طبیعت*^۸ برگسون را ترجمه و منتشر کرد. در همان سال توجهش به سوی هنر مدرن معطوف شد. نقد تحسین‌آمیزی دربارهٔ نمایشگاه جیکب اپستاین^۹، پیکر تراش کویبست، نوشت و در ۱۹۱۴ چندین مقاله دربارهٔ هنرمندان پست‌امپرسیونیست و کویبست انگلیس تألیف کرد و به اظهارنظر دربارهٔ نمایشگاه‌ها و نقاشیها پرداخت. کتاب تأملاتی دربارهٔ خشونت (۱۹۱۶) ژرژ سورل^{۱۰} را ترجمه و، همراه با مقدمه‌ای که قبلاً در *نیو ایج* (۱۹۱۵) چاپ شده بود، منتشر کرد. جنگ مسیر زندگی هیوم را تفسیر داد. تجربیات شخصی خود را در سنگرها ضمن یادداشتهای مربوط به جنگ ثبت کرده و بر ضد برتراند راسل و مخالفت عقیدتی‌اش با جنگ مقالات جدلی تألیف کرده است. هیوم روز ۲۸ سپتامبر ۱۹۱۷ طی نیردی در فلاندر کشته شد.

این جزئیات کتاب‌شناختی برای پاسخ دادن به پرسشی است که کراراً مورد بحث قرار گرفته و آن تأثیر هیوم بر پاوند و الوت است. پاوند با هیوم آشنا بود اما بسیار زود از او کناره گرفت و بعدها نقش او را ناچیز وصف کرد. «آقای هیوم در طریق شکوه اسطوره‌ای قرار گرفته است. یادداشتهای او که پس از مرگش منتشر شد به آنچه در ۱۹۱۰ یا ۱۹۱۱ یا ۱۹۱۲ گذشت هیچ ربطی ندارد یا ربطش بسیار اندک است» (پاوند، «قضیهٔ هیوم»، در *تاوونزمن* ۲ [ژانویه ۱۹۳۹])^{۱۱}. پاوند ادعا کرد که ابداع واژه «ایماژیسم» کار خود اوست اما اذعان کرد که «من واژه را — به روال کار هیوم — ساختم و آن را چنان ساختم که هرگز به خصوص در فرانسه به کار نرفته باشد تا از گروه‌های فرانسوی که فلینت در پوئتری ریویو^{۱۲} فهرست کرده متمایز باشیم». در آن فهرست به نامهایی چون اوانیمیسم و فوتوریسم و پاروکسیسم و نوپاگانیسم^{۱۳} و گروه‌های زودگذر دیگر اشاره شده است. الیوت به یاد ندارد که هیوم را دیده باشد (نامه به سم هاینز، ۱۹۳۴)، ولی قطعاً با

7. Ernest Belford Bax; Richard Burton Haldane; Jules de Gaultier

8. *Introduction to Metaphysics*

۹. Jacob Epstein (۱۸۸۰ - ۱۹۵۹)، پیکر تراش بریتانیایی، متولد امریکا.

10. Georges Sorel, *Reflections on Violence*

11. «This Hulme Business» in *Townsmen*.

12. *The Poetry Review*

13. unanimism; futurism; paroxysme; impulsionisme; néo-paganisme

نوشته‌هایش آشنا بوده، زیرا از متن ترجمه مقدمه برای ماورای طبیعت برگسون و شعر «خاکریز» در مقاله «تأملاتی در شعر آزاد» (نیو استیتسمن، ۳ مارس ۱۹۱۷)^{۱۴} نقل قول می‌کند و در «نقش نقد» (۱۹۲۳)^{۱۵} می‌گوید که «شعرهای تی. ای. هیوم را باید با صدای بلند خواند تا بتوان اثر بلاواسطه آن را احساس کرد» (گزیده مقالات ۱۹۳۲، تجدید چاپ ۱۹۵۰). ص ۳۲^{۱۶}. راندل شوچرد^{۱۷} اخیراً نشان داده است که الیوت در دروس آزاد دانشگاه آکسفورد (در این مورد در نقطه دورافتاده ایلکلی واقع در یورکشیر^{۱۸} در پاییز ۱۹۱۶) درباره نگرشی به شعر سخن گفته که با نگرش هیوم یکسان و یا دست‌کم بسیار مشابه است. با این حال، تأثیر هیوم را نمی‌توان صرفاً بر پایه برنامه درسی کشف‌شده توسط شوچرد به اثبات رسانید. لکن از میان منابع ذکرشده در این برنامه، مانند مورا و لاسیر^{۱۹} و اروینگ بیت، استادش در هاروارد، می‌توان به نگرش او به شعر پی برد. به احتمال زیاد الیوت نیو ایج را می‌خوانده و بنابراین با «دفتر یادداشت تی. ای. هیوم» (۹ دسامبر ۱۹۱۵ - ۱۰ فوریه ۱۹۱۶)، که روایت متقدم «اومانیسیم و نگرش دینی»^{۲۰} است و در نظروریزها چاپ شده، آشنا بوده است. پس از اینکه هربرت رید نظروریزها را منتشر کرد، الیوت در کرایترین (آوریل ۱۹۲۴) آن را «اثری حایز کمال اهمیت» وصف کرد و افزود: «در این کتاب، [هیوم] پیشاهنگ نگرش ذهنی جدیدی است که ذهن قرن بیستم خواهد بود، البته اگر بنا باشد که قرن بیستم دارای ذهنیتی خاص خود باشد». از آن زمان به بعد، هر کجا نقد انگلیسی موضوع بحث بوده است، هیوم به حدی موضوع زندگینامه‌نویسان و مقدار زیادی اظهار نظر بوده که به نظر من با کیفیت و اصالت نوشته‌های او در مسایل ادبی متناسب نیست.

بسیاری از اظهارات مایکل رابرتز^{۲۱}، که کتاب توصیفی و همدلانه‌اش (۱۹۳۸) نخستین بررسی تفصیلی هیوم است، زیان‌آورتر از آن است که خود او متوجه است. «منتقدی بی‌انصاف ممکن است بگوید که تنها مزیت هیوم در این است که با زبانهای فرانسوی و

14. «The Embankment»; «Reflections on Vers Libre» (New Statesman)

15. «The Function of Criticism»

16. Selected Essays

17. Ronald Schuchard

18. Ilkley, Yorkshire

۱۹. Charles Maurras (۱۸۶۸ - ۱۹۵۲)، روزنامه‌نگار و منتقد فرانسوی، وابسته به نهضت کاتولیکی و سلطنت‌طلب فرانسه در آغاز قرن بیستم و هوادار نظم و سنت‌مداری و نیز کلاسیسیسم در هنر و ادبیات؛ Pierre Lasserre (۱۸۶۷ - ۱۹۳۰)، منتقد فرانسوی که رمانتیسیم را آفت ذهن فرانسویان و خطری می‌شمرد که سلامت عقل آن ملت را تهدید می‌کند.

20. «Notebook of T. E. Hulme»; «Humanism and the Religious Attitude»

21. Michael Roberts

آلمانی آشنا بوده است. او متفکری خلاق نبوده و هیچ مشکلی را حل نکرده است» (ص ۱۲). «در نوشته‌های هیوم به ندرت جمله‌ای می‌توان یافت که عاریتی نباشد» (ص ۱۱۷). در فلسفه، امتیاز هیوم در تبلیغ و ترجمه و شرح برگسون و ژرژ سورل است. او از جمله انگلیسیانی است که لاسر و *Action Française*^{۲۲} و کل نهضت ضد رمانتیکی فرانسه بر او مؤثر واقع شد. او بعداً نشان داد که به صورتی کمتر روشمند از جریانات زیباشناختی و فلسفی آلمانی نیز آگاه است: از فلسفه نوکانتی هرمان کوئن، و مکتب به اصطلاح ماریورگ^{۲۳} صحبت می‌کند، آثار ویلهلم دیلتای و ماکس شیلر^{۲۴} را مطالعه کرده و از آنها نقل به معنی می‌کند، با سرآغاز پدیدارشناسی در آثار هوسرل^{۲۵} آشناست، و از گفته‌های ویلهلم وُرنیگر در کتاب *انتزاع و همدلی*^{۲۶} برای توجیه علایق هنریش استفاده می‌کند. هیوم در نظر داشت کتابی درباره نظریات جدید هنری بنویسد، و علاوه بر برگسون و کروچه، آرای نظریه‌پردازان آلمانی، «این آثار حیرت‌انگیز و بغایت جذاب را که در انگلستان ناشناخته است» (نظرورزیها، ص ۲۶۲)، مورد تأکید و تودور لپس^{۲۷}، «بزرگترین نویسنده در زمینه زیباشناسی» (نظرورزیها، ص ۲۶۴)، را در کانون توجه قرار دهد. اما معلوم نیست چگونه می‌توانست مایه‌های فکری این چنین متفاوتی را به صورتی به جز به صورت گزارشی با ظاهری برتر تألیف کند. تبعیت از فلسفه برگسون را نمی‌توان با کلاسیسیسم انتزاعی مطلوب ذوق هیوم سازگار ساخت. ظاهراً خود او نیز در این مورد نگرانی‌هایی داشته است. در ۱۹۱۱ می‌نویسد:

اوایل امسال متوجه شدم که آقای پیر لاسر... یکی از جالبترین اعضای گروه، به آقای برگسون تاخته است. من نسبت به موضع ضد رمانتیکی دو کتاب او، اخلاق نیچه و رمانتیسم فرانسوی^{۲۸}، نظری بس مساعد داشتم، و در عجب بودم که دقیقاً از چه نظر گاهی به برگسون حمله کرده است. من با هر دو موافقم و به این فکر افتادم که نکند در موضع خود من تناقضی واقعی

۲۲. گروهی سیاسی که روزنامه‌ای به همین نام منتشر می‌کرد و جنبشی دست راستی و افراطی بود هوادار سلطنت و مذهب کاتولیکی و با گرایشهای ضد صهیونیستی. شارل مورا یکی از سر دبیران نشریه مزبور بود.

۲۳. Hermann Cohen (۱۸۷۶-۱۹۱۲)، فیلسوف آلمانی و مؤسس مکتب نوکانتی ماریورگ (Marburg).

۲۴. Max Scheler (۱۸۷۴-۱۹۲۸)، فیلسوف آلمانی.

۲۵. Edmund Husserl (۱۸۵۹-۱۹۳۸)، فیلسوف آلمانی و از مؤسسان مکتب پدیدارشناسی.

26. Wilhelm Worringer, *Abstraction und Einfühlung*

۲۷. Theodor Lipps (۱۸۵۱-۱۹۱۴)، فیلسوف آلمانی.

28. *La morale de Nietzsche; Le Romantisme français*

وجود داشته باشد. از این رو در پاریس که بودم، در ماه آوریل گذشته به دیدار لاسر رفتم و در این باره با او صحبت کردم. (رابرتز، ص ۱۸)

رابرتز نتیجه احتمالی این گفت و گو را ثبت نکرده است. به نظر من نتیجه‌ای هم نمی‌توانسته داشته باشد: نمی‌توان هم به فلسفه بغایت خردستیز تحول مدام^{۲۹} معتقد بود و هم به اصول مطلق اخلاقی، کلاسیسیسم، نظم، و هنر هندسی و انتزاعی.

اما بهتر است به بیانات بیشتر ادبی و زیباشناختی هیوم بپردازیم. تعداد اسنادی که به علایق اصلی ما مربوط می‌شود معدود است: «هنر مدرن و فلسفه آن» (۱۹۱۴)، «رمانتیسم و کلاسیسیسم»، «خطابه درباره شعر مدرن»، و «اشاراتی درباره زبان و سبک». ^{۳۰} هر یک از آنها را باید جداگانه بررسی کرد. «هنر مدرن و فلسفه آن» چنانکه خود هیوم متذکر می‌شود، «در واقع چکیده نظرهای ورینگر» است (نظروریزها، ص ۸۲)، به نظر من با برگسونیسم هیوم به هیچ‌وجه سازگار نیست، ولی نیاز شخصی ذوق او را ارضا می‌کند. هیوم در نوشته ورینگر دفاعی برای علاقه‌اش به هنر انتزاعی یافت: در هنر مصری، در معرق‌کاریهای ^{۳۱} بیزانسی (حتماً به راونا^{۳۲} سفر کرده بوده)، و در کارهای اپستاین، کسی که شخصاً می‌شناخت و آثارش را تحسین می‌کرد. مطلب اصلی مقاله همان مطلب ورینگر است: دو نوع هنر وجود دارد: یکی سرشار از حیات، مبتنی بر همدلی یا یکدلی با طبیعت و شکلهای زنده — سازمند — و دیگری انتزاعی، منتزع‌کننده، هندسی، «خواستار بی‌پیرایگی و ریاضت، دوام و ثبات ماندگار، چنان کمال و صلابتی که چیزهای زنده هرگز نخواهند داشت» (ص ۹). هیوم با هنر انتزاعی موافق است و از ظهور مجدد آن استقبال می‌کند: «گرایش [آن] به سوی بی‌پیرایگی و عربانی، تلاش برای دست یافتن به ساختار و دور شدن از درهم ریختگی و آشفتگی طبیعت و چیزهای طبیعی» (ص ۹۶). مقاله هیوم شرح و درخواست نوعی هنر است که هنر زندگی‌گرایانه و سازمند یونانیان و رنسانس و کلاسیک‌های آلمانی آن را کوچک شمرده و مورد بی‌اعتنایی قرار داده است.

هنگامی که هیوم به نگارش «رمانتیسم و کلاسیسیسم» دست زد وضع پیچیده‌تر شده بود. چنانکه خود او نیز متذکر می‌شود، از موضع ضد رمانتسکی مورا و لاسر آغاز می‌کند (نظروریزها، ص ۱۱۴): رمانتیسم را به معنای به طور کلی سیاسی فرانسویان مخالف

۲۹. flux، یکی از مفاهیم موجود در فلسفه برگسون.

30. «Modern Art and Its Philosophy»; «Romanticism and Classicism»; «A Lecture on Modern Poetry»; «Notes on Language and Style»

31. mosaics

32. Ravenna

رمانتیسم تفسیر می‌کند و، مثلاً، مؤید این نظر است که «رمانتیسم موجب انقلاب شد. آنها از انقلاب نفرت دارند و بنابراین از رمانتیسم هم متنفرند» (ص ۱۱۵). رمانتیسم را صرفاً معادل آزاداندیشی خوش‌بینانه، اعتقاد به پیشرفت، و جز آنها، یعنی دقیقاً همان نظریاتی می‌دانند که هواداران رمانتیسم از آنها بی‌اندازه منزجر بودند. بر پایه این نظر، رمانتیسم شکل نازل فلسفه روشنگری^{۳۳} است — چیزی که آن را می‌توان در آثار روسو، هوگو، یا شلی یافت. ولی مسلماً نزد برادران شلگل، یا هیچ‌یک از رمانتیک‌های آلمانی، یا لثویاردی، شاتو بریان، وینی^{۳۴}، بلیک، وردزورت، یا کولریج یافت نمی‌شود. در نظر هیوم، رمانتیسم «دینی دوپاره» است (ص ۱۱۸)، ایمانی احساساتی به سرشت انسانی، میلی شدید نسبت به بی‌کرانگی آمیخته به ابهام. هیوم کلاسیسیسم را در برابر آن علم می‌کند که حاوی اعتقاد ضمنی به گناه نخستین^{۳۵}، به ثبات طبیعت بشری، ناممکن بودن پیشرفت، و فقدان علاقه به بی‌کرانگی ابهام‌آلود است. آنگاه این تضاد را به تمایز کولریجی میان قوه خیال و وهم^{۳۶} متصل می‌کند. البته هیوم به بررسی دقیق سخنان کولریج نمی‌پردازد و در عوض به شرح بعدی راسکین راجع به این دو مفهوم متوسل می‌شود تا قوه خیال را گرایشی دلگیر نسبت به ابهام بنامد و آن را تحقیر کند و قوه وهم را خوشایند جلوه دهد. وهم متوجه امر کرانمند است؛ شعر وهمی صریح و استوار است. هیوم می‌گوید که زیبایی «می‌تواند در چیزهای واضح و کوچک باشد» (ص ۱۳۱). «توصیف درست و دقیق و مشخص بزرگترین هدف است» (ص ۱۳۲). هدف هنر ثبت «انحنای دقیق» مطلب، «صداقت» کامل است — یعنی «کیفیت اساسی هنر شایان توجه، بدون به میان کشاندن امر بی‌کران یا امر خطر». «پیش‌بینی می‌کنم که دوره شعر کلاسیکی صریح و استوار در راه است» (ص ۱۳۳). هدف زبانی انضمامی و تجسمی است که خواننده را به مشاهده شیء مادی وادارد. اما این «واداشتن خواننده به مشاهده» را نمی‌توان با توصیف ساده متحقق ساخت. «تنها با استعاره‌های جدید، یعنی، با قوه وهم است که می‌توان به آن دقت بخشید» (ص ۱۳۷). تا اینجا حرفی نیست — می‌توان آن را نظریه‌ای درباره‌ی ایماژیسم تلقی کرد، اما پس از آن ناگهان دست به کاری شگفت‌انگیز می‌زند تا کولریج و برگسون را به اردوی

۳۳. Enlightenment، در این باره — جلد اول این تاریخ، ص ۴۱۷-۴۱۸.

۳۴. Giacomo Leopardi (۱۷۹۸-۱۸۳۷)، شاعر ایتالیایی؛ François-René de Chateaubriand (۱۷۶۸-۱۸۴۸)، نویسنده و منتقد فرانسوی (درباره او — فصل هشتم از جلد دوم این تاریخ)؛ Alfred de Vigny (۱۷۹۷-۱۸۶۳)، شاعر و نمایشنامه و رمان‌نویس فرانسوی و یکی از بزرگان مکتب رمانتیسم در آن کشور.

۳۵. original sin، گناهی که آدم و حوا مرتکب شدند و به این سبب از بهشت رانده شدند.

۳۶. fancy و imagination، در این باره — فصل ششم از جلد دوم این تاریخ.

«کلاسیسیسم» خود وارد کند: هیوم معتقد است که این هنر کلاسیکی هنوز به نحوی زنده‌انگارانه، «شهودی»، و سازمند است، گو اینکه «زنده‌انگارانه» — یا «سازمند» — صرفاً استعاره مناسبی [است] برای نوع دیگری از پیچیدگی، نوعی که در آن اجزاء را نمی‌توان عناصر دانست زیرا هریک متأثر از وجود دیگران است، و هریک تا حدی کلّ است» (ص ۱۳۸ - ۱۳۹). ولی، البته، این تفسیر نادرستی از نظریه کولریج است. در نظریه کولریج، «سازمند» مسلماً متضمن مفهوم مابعدطبیعت و خیال خلاق است، و نمی‌دانم «شهود» برگسونی را چگونه می‌توان در دفاع از این «کلاسیسیسم» وارد معرکه کرد. مفهوم ضمنی «صفت ممیز»^{۳۷} که هنرمند به وسیله آن از راه کشف و شهود عمل می‌کند و مفهومی است مورد قبول هیوم و برگسون و اکثر رمانتیک‌ها، ظاهراً این دو را به هم می‌پیوندد. در مقام بیان بیزاری از مجموعه‌ای از آراء که هیوم آنها را، بی‌اعتنا به جنبه‌های تاریخی، «رمانتیک» می‌نامد و نیز در مقام پیشگویی ظهور شعر ایماژیستی، وهمی و غیراحساسی درباره موضوعهای صریح و محکم، این مقاله جالب توجه است. اما مشکل بتوان آن را بررسی همه‌جانبه و منصفانه این موضوع دانست.

«خطابه درباره شعر مدرن» ما را به جنبه‌های ملموس ذوق هیوم نزدیکتر می‌کند. گفتار را با نفی داعیه‌های مابعدطبیعی شعر آغاز می‌کند. «در شماره هفته گذشته ستردی ریویو^{۳۸}. منتقدی شعر را وسیله عروج روح به افلاک و وسیله بیانی دانست که آن را با واقعیتی از نوع برتر می‌آمیزد. از این نوع سخنان من مطلقاً بیزارم» (نظروزیهای بیشتر، ص ۶۷). هیوم با صراحت می‌گوید: «ذوق من فراگیر و روادار نیست، عمیقاً شخصی و تعصب‌آمیز است. من سنت را مقدس نمی‌دانم» (ص ۶۸)، و سپس به بیان آرای خود می‌پردازد: «امروزه شعر با کنش قهرمانانه سر و کار ندارد. و تحقیقاً و نهایتاً درون‌نگر شده است و به بیان و انتقال مراحل گذرای ذهن شاعر می‌پردازد. آقای جی. کی. چسترترن^{۳۹} به همین مناسبت چه خوش گفته است که قدیمیان شهربندان ترو را می‌سرودند^{۴۰} و معاصران بر آن‌اند که احساس پسرکی را در حال ماهیگیری بیان کنند» (ص ۷۲). هیوم خود متوجه است که مطلوب او در اینجا چیزی مانند امپرسیونیسم در نقاشی است. او به یاد دارد که «نخستین زمانی که ضرورت و اجتناب‌ناپذیر بودن سرودن شعر را احساس [کرده]، میل به بازنمایی کیفیت غریب احساسی بوده که زمین‌های هموار و افقهای گسترده دشتهای بکر و

37. characteristic

38. Saturday Review

۳۹. G. K. Chesterton (۱۸۷۴ - ۱۹۳۶)، رمان‌نویس و شاعر و روزنامه‌نگار و منتقد انگلیسی.

۴۰. Siege of Troy، اشاره به جنگی که اثر حماسی همر، ایلپاد، درباره آن است.

دست نخورده غرب کانادا در [او] بیدار کرده است» (ص ۷۲). شعر در پی تصویر دقیق است: «این روش ثبت تأثرات با استفاده از سطرهای مشخص مستلزم نظام عروضی^{۴۱} قدیم نیست» (ص ۷۳). هیوم با شعر افسون‌کننده‌ای که باید آن را با ترنم خواند مخالف است. «وزن معمول، شعر انطباعی را در تنگنا قرار می‌دهد، و گوش خراش و بی‌معنا و نامربوطش می‌کند. انگاره سنگین و زمخت صنایع عروضی را به انگاره ظریف تصویرها و صیغه محلی وارد می‌کند» (ص ۷۴). تفاوت میان شعر و نثر در وزن نیست، در تصویر است. هیوم، با وارونه کردن تعبیرهای معمول، می‌گوید که «شعر زبان مستقیم است، زیرا با تصاویر سر و کار دارد. زبان غیر مستقیم نثر است، زیرا در آن تصویرهایی به کار می‌روند که مرده‌اند و به صورت صنایع بدیعی درآمده‌اند» (ص ۷۵). «تصاویر در شعر به وجود می‌آیند. سپس در نثر به کار می‌روند، و سرانجام در زبان روزنامه‌نگاران به مرگی تدریجی دچار می‌شوند. و اما این روندی پرشتاب است و شاعر باید مدام تصاویر تازه بیافریند و صداقتش را می‌توان با شمار تصاویرش سنجید» (ص ۷۵). «شعر جدید به پیکرتراشی شباهت دارد، نه به موسیقی؛ جاذبه‌اش برای چشم است، نه گوش» (ص ۸۴). اما چه کسی تاکنون صداقت را با تعداد تصویرها سنجیده است، و چرا شعر انطباعی باید به پیکرتراشی شبیه باشد و نه به نقاشی؟

این نظرها را می‌توان با کلمات قصار موجود در «اشاراتی درباره زبان و سبک» تکمیل کرد. بسیاری از آنها تکرار مطالب «خطابه» است. شعر باید تجسمی^{۴۲} باشد، و «هر واژه باید تصویری مشهود^{۴۳} باشد، نه یک مهره بی‌ارزش» (نظروریزهای بیشتر، ص ۲۸). «شعر چیزی کمتر یا بیشتر از مرقعکاری واژه‌ها نیست، و از این رو انتخاب هر واژه مستلزم دقت بسیار است» (ص ۸۷). اما شعر باید استعاره باشد. «بیان ساده، هرگز، هرگز، اثری ندارد» (ص ۸۷). حیرت‌آور است که استعاره به تأیید قیاس^{۴۴} منجر می‌شود، و قیاس به توجهی گذرا به مابعدطبیعت رمانتیک^{۴۵} نمادپردازی و تناظرات^{۴۵}. «یافتن قیاس کافی نیست. آنها را باید یافت که به هر یک چیزی می‌افزایند و احساس اعجاب، احساس وحدت یافتن در دنیای رازآمیز دیگری را القا می‌کنند» (ص ۸۸). «اشارات» حاوی نکاتی است که به سبک زیبایی‌پرستی^{۴۶} اواخر قرن نوزدهم بسیار نزدیک است. شعر «باید مطلقاً از واقعیت مجزاً باشد» (ص ۹۴، ۹۹). «شعر برای دیگران نیست، برای خود شاعر است»؛ «بیان شخصیت‌ساز است»؛ شعر «در لحظه‌های جذبه» به شاعر وارد می‌شود، «همراه با

41. metric system

42. visual

43. seen

44. analogy

45. symbolism and correspondences

46. aestheticism

تکانه‌های ناگهانی، قیاس کنید با عشق، نزاع، رقص» (ص ۹۹ - ۱۰۰). «نویسنده آگاهانه به ریاکاری می‌پردازد، به این ترتیب که لحظه‌های منفرد جذبات خویش را با یکدیگر سازگار می‌کند،» جذباتی که «ممکن است مولود نوشخواری باشد.» آخرین مدخل این است: «همه نظریات بازیچه‌اند» (ص ۱۰۰)، و به آسانی می‌توان با آن به بحث خاتمه داد. نزد هیوم همه نظریات بازیچه‌اند، اما با گشاده‌دستی و صحت بیشتر می‌توان گفت که هیوم جوانی بوده است در تلاش برای نیل به نظرگاه‌های نسبت به دنیا، با ذوق هنری مشخص و در صدد یافتن توجیهی برای آن. به نظر من، میان برگسون مشربی و «کلاسیسیسم» او تناقضی آشکار وجود دارد، اما این کلاسیسیسم، مانند کلاسیسیسم الیوت، فقط روبنایی عقیدتی است؛ ذوقش به تصویرپردازی، به «صفت ممیز»، «امر صادقانه»، و «وهمی متعایل است، و این امر با برگسون مشربی، که هیوم مابعدطبیعت آن را با چنین اعتقاد راسخی پذیرفته بود، در واقع ناسازگار نیست.

ازرا پاوند (۱۸۸۵ - ۱۹۷۲)

تی. اس. الیوت پاوند را به وجهی مبالغه‌آمیز ستوده است، نه تنها پاوند شاعر را که پاوند منتقد را هم. ضمن ویراستن مجموعه مقالات ادبی^۱ او (۱۹۵۴)، پاوند را «در نوع خود، مهمترین منتقد ادبی معاصر» (صفحه ده)، و نوشته‌هایش را «مجموعه نوشته‌های انتقادی زمان ما» که آن را «کمتر از [هر مجموعه دیگری] می‌توان نادیده گرفت» (صفحه سیزده) دانسته، و با مقالات درآیدن، پیشگفتارهای وردزورت^۲، و سیره ادبی کولریج مقایسه کرده و از جمله خدمات برجسته شاعران به نقد ادبی شمرده است. شرط آمیخته به احتیاطی که الیوت با آوردن «در نوع خود» به تکریم خویش افزوده حاکی از آگاهی او نسبت به محدودیتهای نقد پاوند است. در موضع دیگری آن را «هواداری از نوع خاصی از شعر» تعریف می‌کند: نقد پاوند دایر بر «تأکید بر این امر است که شعری که در آینده بلافضل سروده می‌شود، برای اینکه شعر خوبی باشد باید برخی روشها را مد نظر قرار دهد و برخی مسیرها را دنبال کند» (پوئتری ۶۸ [۱۹۴۶]: ۳۲۸).^۳ به نقد پاوند باید از منظر زمان آن

1. *Literary Essays*

۲. Prefaces. اشاره به پیشگفتارهایی است که وردزورت برای چاپهای مختلف *Lyrical Ballads* نوشت.

3. *Poetry*

نگریست، به عنوان اندرز به شاعران (و، من می‌خواهم اضافه کنم، به خود پاوند)، در مقام نفی گذشته بلافصل و توسل به سنتی نو و برگزیده، خود پاوند نقش محدودی برای نقد قایل بود. زمانی دو وظیفه برای آن برمی‌شمارد: «۱ - از لحاظ نظری بر آن است تا بر ترکیب‌بندی پیشی بگیرد، به منزله مگسک تفنگ عمل کند، گو اینکه، به نظر من، مورد ثبت‌شده‌ای وجود ندارد که نشان دهد این مآل‌اندیشی هرگز فایده‌ای داشته است، مگر برای کسانی که دست‌اندرکار ترکیب‌اند.... ۲ - دفع زواید. به طور کلی، وجین کردن و نظم بخشیدن به آنچه در واقع صورت پذیرفته است.... این کار شبیه کار گروه اعدام‌کنندگان کارکشته است یا کاری که مدیر موزه ملی یا زیست‌شناسی می‌کند» (مقالات ادبی، ص ۷۵). اما پاوند معتقد نبود که اندرز به شاعران بی‌فایده است، و در نامه‌ها و نوشته‌های متقدم خود سخاوتمندانه به معاصران جوانتر خود اندرز می‌دهد. ولی در بیشتر کتابهای انتقادی‌اش به وظیفه دوم، یعنی عرضه کردن، متذکر شدن، و برگزیدن، پرداخته است. «من معتقد به، فرض کنیم، هشتاد درصد عرضه کردن و بیست درصد پرت و پلا هستم»، «گزینش در داوری کار منتقد باید اهمیتی به مراتب بیشتر داشته باشد تا جار و جنجالش» (مقالات مذهب، ص ۱۴۸)^۴، یا، به لحنی دیگر: «بسیاری از تئوریسهای سراسری من غالباً "با، حالا دستگیر شد" است به اضافه اعتقاد به این امر که نقد باید خود را به تحلیل ببرد و ناپدید شود» (نامه‌های ازرا پاوند [پس از این: نامه‌ها]، ص ۲۶۱). پرسش انتقادی همواره این است: «آقایان، این شعر به خواندنش می‌ارزد؟» یا پاسخ دادن به «پرسش دوستی که به سوی قفسه کتاب ما می‌رود و می‌پرسد "آخه چی بخوانم؟"» (مقالات ادبی، ص ۲۴۰، ۳۰۶). داوری را صریحاً امری شخصی می‌داند. «در نهایت امر، منتقد فقط می‌تواند بگوید "از آن خوشم می‌آید"، یا "به هیجانم آورد"، یا چیزی از این قبیل. وقتی که خودش را به ما نشان بدهد، می‌توانیم نظرش را درک کنیم» (ص ۵۶). پس «تنها نقد واقعاً فاسد، نقد دانشگاهی کسانی است که دست به از خودگذشتگی کامل می‌زنند و از ذکر آنچه خود می‌اندیشند، اگر اصلاً اندیشیده باشند، ابا می‌کنند، و به نقل آرای پذیرفته‌شده می‌پردازند: اینان انگلهای واقعی‌اند، و خیانتشان نسبت به آثار گذشتگان به اندازه خیانت هنرمند دروغین نسبت به زمان حال است. اگر آن‌قدر میراث خود را پاس نمی‌دارند که به آن شخصاً ایمان داشته باشند، پس حق نوشتن نیز ندارند» (ص ۵۶). پاوند به این وظیفه انتقادی عمل کرد: او مدام با عبارات بسیار قاطع و نامنتظر هرآنچه را دوست می‌دارد یا از آن بیزار است بیان می‌کند.

پاوند به تاریخ نقد چندان علاقه‌مند نیست. در حالی که الیوت عمدتاً نسبت به منتقدان نسل پیشین — آرتر سیمنز، والتر پیتز، جان ادینگتن سیمنز، و دیگران — واکنش نشان داده است، پاوند شعر زمان خود، شاعران جرجیایی و ویکتوریایی‌ها، را درست به این جهت رد کرده که خود او به سبک براونینگ و هواداران هنر قبل از رافائل به نویسندگی پرداخته است. پاوند معتقد است که «زیانی که سنت‌بو وارد کرده معتابه و از حساب بیرون است، و باعث شده که هرانگل و هرابلهی خود را مجاز بداند در مقام منتقد عرض‌اندام کند، و هزاران مقاله‌نویس عاجز از درک کار یا نبوغ نویسنده فرصت را غنیمت شمرده‌اند و به بحث دربارهٔ سیاههٔ لباسهای چرک [نویسندگان] پرداخته‌اند» (مقالات مذهب، ص ۳؛ نیز ۸۷). البته این اعتراض هزل‌آمیزی است به زیاده‌رویهای نقد مبتنی بر شرح حال نویسنده. در میان همهٔ منتقدان، پاوند ظاهراً تنها رمی دوگورمون را بزرگ می‌دارد، زیرا پیداست که در نگرش او به زندگی نیز مقامی گرمی دارد. پاوند او را «کنفوسیوسی، اپیکوری، سنجش‌کنندهٔ آراء و غورکننده در آنها» وصف می‌کند و از «خرد حسی و پیچیده» اش سخن می‌گوید (مقالات ادبی، ص ۳۴۰ - ۳۴۱). او حتی معتقد است که «اهمیت غایی دوگورمون بسا که از ولتر کمتر نباشد» (فورت‌نایتلی ریویو ۱۰۴ [۱۹۱۵]: ۱۱۶۴).^۵ اما در سراسر سه مقاله‌ای که به دوگورمون اختصاص داده اثری از تشریح یا بحث دربارهٔ آرای انتقادی او نیست، و حتی طولانی‌ترین مقاله‌اش صرفاً مشتمل بر یک رشته نقل‌قولهای بی‌ارتباط به یکدیگر است و به نامه‌ای ختم می‌شود که دوگورمون به او نوشته و سپس آن را، از لحاظ لحن مؤدبانه‌اش، با نامه‌ای از سردبیر کوارترلی ریویو، لرد پروترو،^۶ مقایسه کرده که در آن به پاوند اطلاع داده که چون با نشریهٔ بلست^۷ همکاری می‌کرده از چاپ نوشته‌اش معذور است (مقالات ادبی، ص ۳۵۶ - ۳۵۸). گلایهٔ شخصی پاوند علاقه به موضوع مورد بحث را تحت‌الشعاع قرار می‌دهد. پیداست که نگرش جهان‌میهنانهٔ دوگورمون به ادبیات نظر مساعد پاوند را جلب کرده است. او همیشه موضوع *Weltliteratur*^۸ را مورد تأکید قرار داده، و حتی «خطای دانشگاه‌های امریکایی را که به

5. *Fortnightly Review*6. *Quarterly Review*; Lord Prothero

۷. عنوان کامل نشریه: *Blast: The Review of the Great English Vortex*. این نشریه در ژوئن ۱۹۱۴ منتشر شد و گردانندگان آن می‌خواستند نویسندگان و هنرمندان نوگرا را گرد هم آورند و با زبان تند و تیزشان انگلیسیان سنت‌مدار را به خود آورند.

۸. ادبیات جهانی. تعبیری از گونه دربارهٔ ادبیاتی متعلق به همهٔ اقوام و ملل که از طریق تبادل افکار ملتها را به هم نزدیکتر می‌کند و به روح آدمی غنا می‌بخشد. کارلایل هم به آن اشاره کرده است و معمولاً آن را سرآغاز رشته‌ای می‌دانند که به ادبیات تطبیقی یا مقایسه‌ای موسوم است.

تدریس "ادبیات امریکایی" پرداخته‌اند» تقبیح کرده است. پاوند، بی‌اعتنا به موضوع ملیت و تفاوت میان پیشرفت علمی و بیان شاعرانه، می‌افزاید: «پس "شیمی امریکایی" هم تدریس کنید و کشفیات بیگانگان را نادیده بینگارید» (ص ۲۱۸). گفته‌ی الیوت بجاست که می‌گوید «اگر پاوند در امریکا مانده بود، شاید استاد ادبیات مقایسه‌ای می‌شد» (پوئتری ۶۸ [۱۹۴۶]: ۳۳۰). پاوند در دانشگاه پنسلوانا شاگرد ایچ. ای. رنرت^۹، نویسنده‌ی زندگینامه‌ی لوپه دو وگا^{۱۰}، و ویکرشم کرافرد^{۱۱}، متخصص عصر زرین ادبیات اسپانیا، بود و در رشته‌ی فیلولوژی زبانهای رمانس کار می‌کرد. انزجارش نسبت به «کارخانه‌های عالم‌سازی»^{۱۲} امریکایی فاقد تشخیص سره از ناسره است و در آن اثری از «دماغ‌سوختگی»^{۱۳} مشهود است. از حرفهای پاوند چنین برمی‌آید که سراسر عمرش حسرت معلمی و استادی به دل داشته است. هنگامی که همگان را به «معیاری جهانی که به زمان یا کشور واقعی نمی‌گذارد — به Weltliteraturstandard»^{۱۴} فرا می‌خواند (نامه‌ها، ص ۲۴ و بعد)، یا وقتی که تاریخ شعر انگلیسی را «تاریخ سرقت‌های موفق از فرانسویان» وصف می‌کند (فیوچر ۲ [۱۹۱۷]: ۱۰)^{۱۵}، نگرشی جهانی اتخاذ می‌کند. این گرایش به منظری جهانی تأکید او را بر ترجمه و نقش آن در تاریخ تقویت می‌کند. پاوند چندین مقاله به موضوع ترجمه اختصاص داد و ترجمه‌های گمنامی از دوره‌ی الیزابت اول یا ترجمه‌های متقدم آثار همر را به زبان لاتینی پیدا کرد (← مقالات ادبی، ص ۲۲۷ - ۲۷۵). در این باره اظهارنظرهای حیرت‌آوری نیز کرده و مثلاً ترجمه‌ی گوین دگلیس از /نثید را «از اصل بهتر» (ص ۳۵) یا ترجمه‌ی گلدینگ از مسخ اوید^{۱۶} را «شاید زیباترین کتاب در زبانمان» دانسته است (ص ۲۳۸ پ). پاوند، برخلاف علایق گسترده‌اش در گوشه‌های غالباً دورافتاده‌ی تاریخ شعر، نسبت به بررسی آن رهاقتی کاملاً غرتاریخی دارد. او معتقد است که «شعر همیشه یکسان است و تغییرات ظاهری‌اند» (اگونست ۲ [۱۹۱۵]: ۱۱)^{۱۷} و «ما به آن‌گونه ادب‌پژوهی نیازمندیم که

9. H. A. Rennert

۱۰. Lope de Vega (۱۵۶۲ - ۱۶۳۵)، شاعر و نمایشنامه‌نویس اسپانیایی و مؤسس ادبیات نمایشی در آن کشور.

11. Wickersham Crawford

۱۲. «learneries» واژه‌ای که پاوند براساس «canneries» (کارخانه‌های کنسروسازی) و «wineries» (کارخانه‌های شراب‌سازی) و جز آن جعل کرده است.

13. sour grapes

۱۴. معیار ادبیات جهانی.

15. Future

16. Gavin Douglas; Aeneid; Arthur Golding; Ovid's Metamorphoses.

17. Egoist

توکریتوس^{۱۸} و بیتس را با یک میزان بسنجد» (روح رمانس، ص ۸)، زیرا «همه اعصار همزمان اند» (خرامیدنها و پرسه زدنها [۱۹۱۸]، ص ۲۳۱).^{۱۹}

بدین ترتیب، نظریه ادبیات — بوطیقا — در طرز فکر پاوند فقط نقشی فرعی دارد. بیشتر «جزئیات» عملی، ابتدایی و غالباً اندرز مبهم یا بسیار کلی است که در زمینه‌ای مشخص منظور او را تأمین می‌کند ولی داعیه‌هایی نظیر این گفته کریستوف دِ ناگی را توجیه نمی‌کند که «حتی اگر پاوند فقط مفاهیم مورد نظر خود درباره ادبیات را نیز نوشته بود، باز هم منتقد بزرگی می‌بود» (بوطیقای ازرا پاوند، ص ۱۹).^{۲۰} بیانیه‌های متقدم او مانند «مکن»^{۲۱} در پوئتری (مارس ۱۹۱۳) چیزی بیش از توصیه کردن «طرح مستقیم شیء»، «ایجاز در کلام، و «مراعات توالی موسیقایی عبارت» نیست، که در مقام نفی معانی و بیان ویکتوریایی و عروض معمول بسیار خوب است ولی امروزه توضیح واضح‌ات به شمار می‌آید. تعریف «ایماژ» جالبتر است، زیرا از معنای پذیرفته‌شده آن، یعنی تصویر بصری، منحرف شده است. «ایماژ» مجموعه درهم‌تنیده فکری و عاطفی را در لحظه‌ای از زمان عرضه می‌کند» (مقالات ادبی، ص ۴). پاوند متذکر می‌شود که واژه «مجموعه درهم‌تنیده» (complex) را به مفهومی به کار برده که روان‌شناسانی مانند هارت از آن مستفاد می‌کنند. دکتر برنارد هارت، مؤلف روان‌شناسی جنون (۱۹۱۲)^{۲۲}، «complex» را نظام «تصویرات» یا احساس قوام‌آمده‌ای تعریف کرده که «به صورتی نامحسوس در ذهن فعال‌اند و باعث می‌شوند که نشانه‌های اتفاقی فکر، پیاپی متوجه شیء یا احساس واحدی بشوند.» با وجود این، معلوم نیست چگونه پاوند یا هرکس دیگر می‌تواند چنین مجموعه‌هایی را در یک لحظه از زمان عرضه کند. من از اینکه پاوند این داعیه را مورد بحث قرار داده باشد اطلاعی ندارم. ولی تعریف او حاکی از آن است که ایماژیسم را نباید با تجویز کاربرد تصویرهای بصری یکسان دانست، گو اینکه در بسیاری از دیگر موارد پاوند ظاهراً به چیزی بیش از این نظر ندارد. ایماژیسم به سهولت به ورتیسیسم تبدیل شد و «vortex»^{۲۳} نیز با هرآنچه بتوان آن را برداشت بصری تعبیر کرد تفاوت آشکار دارد. ورتیسیسم را حتی «مکتب اصالت بیان، به سبک انگلیسی»^{۲۴} وصف کرده‌اند. (۱) اما «ایماژ» و «vortex» به

۱۸. Theocritus (نیمه اول قرن سوم پیش از میلاد)، شاعر یونانی؛ او را بنیادگذار شعر شبانی (pastoral) می‌دانند.

19. Pavannes and Divagations

20. Christoph de Nagy, Ezra Pound's Poetics

21. Don't

22. Bernard Hart, The Psychology of Insanity

۲۳. در تداول عام، به معنی «گرداب» و «گردباد» و در فیزیک: «گردشار». درباره مفهوم اخیر — همین مدخل، دایرةالمعارف فارسی، بخش دوم از جلد دوم.

24. Expressionism, English style

صورت شعار باقی می‌ماند، چنانکه معنایگار^{۲۵} نیز که پاوند با الهام از کتاب روش کتابت زبان چینی به منزله رسانه‌ای شعری، (۱۹۱۹) تألیف ارنست فنولوسا^{۲۶} مطرح کرد در حد شعار باقی ماند (پاوند در ۱۹۱۳ دستنوشته این کتاب را خوانده بود). ایماژ، vortex، معنایگار صرفاً شاکله‌هایی هستند که پاوند با استفاده از آنها از «شگرد تلفیق»^{۲۷}، «صف به هم فشرده و بسنده اجزاء» (کانتوها، ص ۷۴)، که نمونه‌های آنها در کانتوها فراوان است، دفاع می‌کند. در آثاری که درباره پاوند نوشته شده، با ابهت شگفت‌انگیز، به انواع پیامدهای فلسفی موجود در پراکنده‌گوییهای او اشاره شده است. والتر ال. فیشر^{۲۸} منطق همبستگی^{۲۹} چینی را مطرح کرده؛ (۲) ویلیام فلمینگ^{۳۰} پاوند را پیرو مشرب دکارت دانسته، (۳) و کریستین بروک رز^{۳۱} قربت‌هایی با پدیدارشناسی هوسرل مشاهده می‌کند، (۴) حال آنکه هیو کینر^{۳۲} پاوند را عارفی می‌داند که کلمه را مقدس می‌شمارد. (۵) به نظر من، هیچ‌یک از اینها ضرورتی ندارد. به وضوح پیداست که پاوند ذهنی فلسفی و نظری ندارد، و هرگز به چنین امری نیز تظاهر نمی‌کند. او، به شیوه کلی‌گویانه و سرسری خویش، مثلاً می‌گوید که «فلسفه از زمان لایبنتیس به بعد (دست‌کم از آن زمان به بعد) دنباله‌رو ناتوان علوم مادی بوده و افراد درجه سوم را به خود جلب کرده است» (مقالات ادبی، ص ۷۶)، و ظاهراً منظورش کسانی چون هیوم و کانت و هگل است. اما ارسطو را نیز (که گاهی با خوشمزگی بی‌جگانه‌اش نام او را Arty Stotl می‌نویسد) به باد ناسزا گرفته و او را «استاد کسانی که تکه‌تکه می‌کنند، تشریح می‌کنند، و تقسیم می‌کنند، سلف با کفایت نمایه برگه‌ای»^{۳۳}، لکن فاقد حسی سازمند» معرفی کرده است (راهنمای فرهنگ، ص ۳۴۳)؛ و به منظور تنزل دادن به اهمیت تی. ای. هیوم، به «آشغالی مانند برگسون» اشاره می‌کند («قضیه هیوم» تاونزمن ۲ [۱۹۳۱]: ۱۵). درست‌تر آن است که پاوند را رواقی مشرب امروزی بدانیم. گفته رواقیان را که «واقعیت فقط در امر خاص وجود دارد» و «امر کلی نزد آنها مفهومی ذهنی است که از طریق انتزاع شکل گرفته» با نظر تأییدآمیز نقل می‌کند (راهنمای فرهنگ، ص ۱۲۳). اگر بخواهیم موضع فلسفی خاصی برای پاوند قایل شویم، او را باید واقع‌مدار ساده‌دل و حتی حس‌پرستی بدانیم که، در پایبندی به ایماژیسم، بر آن است تا توجه به دنیای انضمامی و گونه‌گون حواس را با اعتقاد به نیاز آدمی به بیان احساس درون تلفیق

25. ideogram

26. Ernest Fenollosa, *The Chinese Written Character as a Medium of Poetry*.

27. montage

28. Walther L. Fischer

29. Chinese correlation logic

30. William Fleming

31. Christine Brooke-Rose

32. Hugh Kenner

33. card-index

34. *Guide to Kulcher*

کند. «شعر بیان ارزشهای عاطفی اجتناب‌ناپذیر است، مابقی همه به شیوه آشپزی، به هنر مربوط می‌شود» (لیتل ریویو [۱۹۱۸]: ۲۳)^{۳۵}. اما شیوه آشپزی، هنر، که ظاهراً در اینجا ناچیز شمرده شده، در نوشته‌های انتقادی پاوند نقش مؤثری ایفا می‌کند. او مدام به وزن و قوالب قطعه‌بندی^{۳۶} در شعر می‌پردازد، و حتی غالباً به حدی نوآوری فنی ذهنش را به خود مشغول می‌کند که او را در معرض اتهام جدا کردن شکل از محتوا قرار می‌دهد. لکن، گهگاه، به یاد دارد که «احساس درون سازمان‌دهنده شکل است» (نیو/ایچ ۱۶ [۱۹۱۵]: ۳۵۰) یا «تمرکز حواس بر کیفیت احساس درونی که در صدد انتقال آنیم در ایجاد شعر بسیار مؤثر است» (مقالات ادبی، ص ۲۸۵). این گفته به آرای کروچه بسیار شبیه است. ماریو پراتس^{۳۷} نظر پاوند را که «شعر نوعی ریاضیات مُلْهَم، حاوی معادلهایی نه برای مثلثها و کُرّات و امثال آنها، بلکه معادلهایی برای عواطف انسانی است» (روح رمانس، ص ۱۴)^{۳۸} «نقطه آغاز نظریه "معادل عینی" الیوت» دانسته است. (۶)

اما جای تعجب است که پاوند غالباً مبلّغ و مروج روایتی از واقع‌مداری به مفهوم بازنمایی دقیق واقعیت است. نزد او هنر نیز، درست مانند شیمی، علم است. «درصد معتناهی از داده‌های خدشه‌ناپذیر و ماندگار درباره طبیعت آدمی، آدمی منهای جسمش، در مقام موجودی متفکر و ذی‌شعور، را از هنرها کسب می‌کنیم» (مقالات ادبی، ص ۴۲). هنرِ خوبِ هنرِ دقیق است. «هنر بد هنر فاقد دقت است. هنری است که گزارشهای کذب می‌دهد»، یا، مشابه آن، «داده‌های روان‌شناسی، داده‌های مربوط به بواطن آدمی، مربوط به نسبت اندیشه‌اش به احساسهای درونی او، و جز آنها، را هنر فراهم می‌کند. سنگ محک هر هنر دقت آن است.» (ص ۴۳، ۴۸). چگونگی رسیدن به چنین نسبتی معلوم نیست لکن نگرش همدلانه پاوند به طبیعت‌مداری علمی را نمی‌توان انکار کرد. بیشگفتار رمان ژرمینی لاسرتو^{۳۹}ی برادران گونکور را چندین بار با نظر تأییدآمیز نقل می‌کند (ص ۴۱۶ و بعد). نزد پاوند، هنر دقیق نمی‌تواند هنر غیر اخلاقی باشد. «هنر خوب نمی‌تواند غیر اخلاقی باشد. منظورم از هنر خوب هنری است که شهادت راستین می‌دهد، هنری است که به

35. Little Review

36. stanzaic forms

37. Mario Praz

38. The Spirit of Romance

۳۹. Germinie Lacerteux (۱۸۶۴)، مؤثرترین رمان برادران گونکور، الگوی رمان ناتورالیستی، درباره دختر خدمتکاری که به مخدوم خود وفادار است ولی در عین حال، در خفا، زندگی بی‌بند و باری دارد. در پیشگفتاری که مؤلفان بر این رمان نوشتند، مدعی شده‌اند که رمان ایشان از لحاظ ترسیم وضع نکت‌بار طبقات پایین اجتماع و خلق شکل جدیدی از تراژدی اثری بدیع و اصیل است. داستان بر شرح زندگی خدمتکار نویسندگان مبتنی است، شرحی که پس از مرگ او از آن آگاه شدند.

اعلا درجهٔ دقت است» (ص ۴۴). پاوند گاهی از موضع هنر برای هنر دفاع می‌کند و منکر هرگونه نقش اجتماعی برای هنر است. «هنر هرگز از کسی نمی‌خواهد که کاری بکند، به چیزی بیندیشد، یا کسی خاصی باشد. همانند درخت، صرفاً وجود دارد» (ص ۴۶). اما آگاهی به تأثیرات زبانی و نهایتاً اجتماعی ادبیات غالباً باعث رها کردن این موضع یا تعدیل آن می‌شود. «به وضوح و توان هراندیشه یا عقیده، به حفظ ابزارها از غل و غش، به سلامت خود مواد اندیشه مربوط است» (ص ۲۱). این موضع بر اعتقاد پاوند به *mot juste*^{۴۰}، برگرفته از قلویر، مبتنی است، بر پافشاری مستمر او نسبت به گفتار زنده و محاوره‌ای با ضرباهنگهایی نزدیک به زبان گفتار، «چشم دوختن به موضوع — بی‌پیرایه، مستقیم، رها از خطر لغزندگی عاطفه» (ص ۱۲). پاوند این اندرز را به فرد مدکس هیوفر نسبت داده، اما بسا که، در بیزاری از زبان مطمئن زمان، خود او نیز می‌توانسته به کشف آن نایل گردد.

پاوند به نوعی رده‌بندی گونه‌های شعر مصرّانه پایبند است و بارها آن را تکرار می‌کند: *melopoeia*، «که در آن واژه‌ها سرشار از کیفیت موسیقایی‌اند»؛ *phanopoeia*، که «افکندن تصویرها بر خیال بصری»؛ و *logopoeia*، «رقص ادراک در میان واژه‌ها» است (مقالات ادبی، ص ۲۵)^{۴۱}. اگر این نظریه را تقسیم‌بندی انعطاف‌ناپذیری تلقی کنیم، با هرآنچه در مورد شعر در مقام وجودی سازمند می‌شناسیم در تضاد است. اما بخشهایی که پاوند از هم متمایز کرده کم و بیش با لایه‌های عمده اثر هنری مطابقت دارد. اغلب علایق پاوند متوجه لایهٔ آوایی^{۴۲}، ضرباهنگها، قافیه، و ترتیبه‌ای آوایی^{۴۳} است. نزد او، آوای شعر با موسیقی پیوندی ناگسستنی دارد. «شاعرانی که به موسیقی بی‌علاقه‌اند، شاعرانی بدند یا می‌شوند. تقریباً می‌خواهم بگویم که شاعران هرگز نباید مدتی مدید از نوازندگان موسیقی دور باشند. شاعرانی که به آموختن موسیقی اقدام نکنند ناقص‌اند» (ص ۴۳۷). پاوند مصرّ است که «شعر را باید به منزلهٔ موسیقی خواند و نه به صورت خطابه» (ص ۴۳۷). اما در عین اینکه علاقهٔ پاوند به شعر به شعری که برای ترنم سروده شده، مانند شعر پرووانسال^{۴۴} یا نغمه‌های دورهٔ ملکه الیزابت اول، و یا توجهش به موسیقی امری دایم‌العمر و به مراتب

۴۰. کلمهٔ درست و بیجا.

۴۱. *melopoeia*، ترکیبی از واژه‌های یونانی *melos* (موسیقی، سرود، نغمه) و *poiein* (ساختن، آفریدن)؛ *phanopoeia*، مرکب از *phano* برگرفته از *phantasma* (شیخ) از *phantazein* یونانی (قابل رؤیت ساختن) از *phainein* یونانی (نشان دادن) و *poieia* (همانند فقرهٔ قبلی)؛ *logopoeia*، مرکب از *logos* یونانی (کلمه و کلام) و *poieia*.

عمیقتر از نظریه صرف بوده (او خود آهنگساز بود)، با وجود این ظاهراً فاقد دریافت درستی از رابطه عملی میان شعر و موسیقی، یا درک جنبه‌های فنی عروض عصر جدید است. متن درسی کهنه‌ای که در مهمانخانه‌ای در سیسیل خریده منبع موقت او در زمینه عروض شعر ایتالیایی می‌شود، و «تو خود حدیث مفصل بخوان از این مجمل»^{۴۵} اِشرافِ پاوند به صنعت شعر دارای سوبه ناشیانه عجیبی است که، البته، در عمل غالباً گوش حساس او آن را جبران می‌کند.

phanopoeia تعبیر دیگری برای تصویرسازی، و به معنای گویایی کلام، همراه با حدود مشخص، است، نه توصیف صرف (مقالات ادبی، ص ۶ و بعد). قاعداً شامل استعاره نیز می‌شود؛ پاوند استعاره را به وضوح از نماد متمایز می‌کند، زیرا نمادپردازی مورد تأیید او نیست و آن را گرایش به امر رازآمیز و مستعد القا و تلقین و «شگردهای آبکی» و ابهام به جای دقت محبوب خویش می‌داند. (۷)

logopoeia را از همه کمتر مستقیماً مورد بحث قرار داده است. اما پاوند همیشه اهمیت نقش ادراک را در هنر متذکر شده است. طی نقد سرگرم‌کننده‌ای که درباره خطابه ای. ای. هاوسمن، «نام و سرشت شعر»، نوشته و آن را «آقای هاوسمن در پتلی کوچک»^{۴۵} نامیده است، می‌گوید: «شش پنی جایزه کسی که مورد به اثبات رسیده آدم با فهم و درایتی را معرفی کند که جوانکی را از شعر گفتن بازداشته است! چرا ادعا نمی‌کنید که جاده موتور اتومبیل را متوقف کرده است؟» (مقالات ادبی، ص ۷۱). ظاهراً شعرهای لافورگ تنها نمونه logopoeia است که به نظر پاوند رسیده است. قاعداً معنای آن از رقص ادراک فراتر می‌رود؛ شاید به معنای چیزی نظیر دگرگونی معنایی ناشی از سیاق کلام است^{۴۶} که کلینت بروکس به آن نام «کنایه/طنز» داده است^{۴۷} «کاربرد واژه‌ها نه فقط به مناسبت معنای مستقیم آنها، بلکه با عنایت به عادات ویژه نحوه کاربرد، زمینه‌ای که انتظار داریم در واژه بیابیم، لازمه‌های معمول آن، مفاهیم شناخته شده‌اش، و بازی کنایی/ طنزآمیز آن» (ص ۲۵). پاوند به وجود عنصر دیگری نیز در شعر قایل است و آن «جنبه معماری‌گونه»

45. A. E. Houseman, «The Name and Nature of Poetry»; «Mr. Houseman at Little Bethel»

Bethel، شهرکی در فلسطین باستان، حدود ۱۷ کیلومتری شمال بیت المقدس، واقع در اردن کنونی؛ bethel، اصل از عبری به معنای «خانه خدا» یا «عبادتگاه»، و توسعاً به معنای نمازخانه پروتستانهای مخالف کلیسای انگلیسی (Nonconformists) و نمازخانه دریانوردان.

46. contextual modification

۴۷. irony، در این باره - جلد اول این تاریخ، ص ۴۲۳-۴۲۵.

یا «شکل کل»^{۴۸} است (ص ۲۶)، لکن آن را ضروری یا محوری نمی‌شمارد. پاوند مدّعن است که «شکل فراگیر»^{۴۹} مؤلفه غیر ادبی نیست. اما ضروری هم ندارد اگر یک ساعت درنگ کنیم و در تعداد آثار بسیار مهم ادبیات دنیا که در آنها شکل هنری، شکل فراگیر، وجود ندارد به تأمل بپردازیم» (ص ۳۹۴). او به/یلیاد، به پرومته در زنجیر اشیل، به رابله، لویه دو وگا و به بووار و یکوشه فلور^{۵۰} اشاره می‌کند. «مؤلفه این آثار بزرگ و مؤلفه ضروری همانا بافت کلام»^{۵۱} است (ص ۳۹۵)، نه ساختار آن. بعید نیست که این در واقع نوعی دفاع از تشتت موجود در شکل کلی کانتوها باشد.

ظاهراً این تمام آن چیزی است که در نوشته‌های پاوند در زمینه نظریه شعری یا ادبی می‌توان یافت. به نظر ناچیز می‌آید لکن برای پاوند کافی است تا به توجیه ذوق بسیار جزماندیشی بپردازد که جای بحث هم ندارد، زیرا او فاقد مهارت تحلیلی و واژگان انتقادی است. مقالاتش بیشتر شامل منتخبات قطعه‌هایی است به هم پیوسته با بیانات و ارزش‌دوری‌های بی‌چون و چرا که کل تاریخ شعر را بر اساس معیارهایی به شعرهای خوب و بد تقسیم می‌کند که یا بسیار ابتدایی‌اند (سادگی در برابر صناعات پرتکلف، وضوح در برابر گنگی و ابهام) یا تبیین‌نشده و احتمالاً تبیین‌ناپذیر. بررسی اجمالی آرای او این نکته را روشن می‌کند.

همه مقاله‌های پاوند و کتابهای آموزشی‌اش — چگونه کتاب بخوانیم (۱۹۳۱) و الفبای کتاب‌خوانی (۱۹۳۴)^{۵۲} — در صدد تحقق بخشیدن به یک هدف‌اند: نمی‌دانم پاوند این گفته را از چه کسی نقل می‌کند که «نقد، از ابتدا تا انتها، کوششی است به منظور تعریف اثر ممتاز و ماندگار» (مقالات ادبی، ص ۲۱۴). بی‌تردید، دست‌کم، نقد پاوند عبارت است از تعیین آثار ممتاز و ماندگار، رتبه‌بندی، وارد کردن برخی نامها به فهرست و خارج کردن برخی از آنها. در میان یونانیان فقط به همر و سافو، و در میان رومیان به کاتولوس، اُوید و پروپرتیوس علاقه‌مند است. «پیندار و ویرژیل را بدون کوچکترین احساس ناراحتی وجدان دور می‌ریزم» (ص ۲۸). پیندار را «گل سرسبد و زاجان همه اعصار» می‌نامد

48. architectonics; the from of the whole

۴۹. چنانکه از گفته پاوند برمی‌آید، ظاهراً منظور او شکلی است که در سراسر اثر هنری ساری باشد، شکلی که تمیم آن به مثلاً اثر حماسی بلندبالایی نظیر *یلیاد* چندان عملی نیست.

۵۰. *Bouvard et Pécuchet*، رمانی که فلور ناتمام گذاشت و، در ۱۸۸۱، پس از مرگش منتشر شد. دوتن منشی که کارشان استنساخ نوشته‌ها بوده است بازنشسته می‌شوند، ولی زندگی برایشان بغایت ملال‌آور است. از این رو تصمیم می‌گیرند که هر یک تقریرات دیگری را تحریر کنند. نتیجه کار بررسی همه رشته‌های دانش بشری است. بووار و یکوشه به کتابهای متعدد مراجعه می‌کنند و متوجه تضاد و تناقض میان آنها می‌شوند.

۵۱. texture. در این آره توضیحات مترجم در پایان کتاب.

52. *How to Read; A B C of Reading*

(نامه‌ها، ص ۸۷)، و ویرژیل هم «دست دومی است، نسخه بدل تنیسنی‌شده هم است» (ص ۸۷) ایناس^{۵۳} را «آدمی» وصف کرده که «اگر امروزه می‌بود برای روزنامه‌نیواستیتسمن مقاله می‌نوشت» (مقالات ادبی، ص ۲۱۵) و انتظار دارد که ما به چنین گفته‌ای بخندیم یا به حکایت آن ملوانی که تصور می‌کند ایناس کشیش بوده، نه قهرمان (القبای کتاب‌خوانی، ص ۴۴).

از آثار قرون وسطی دریانورد^{۵۴} را تحسین می‌کند، «شایسته مقایسه با [آثار] هم است» (مقالات ادبی، ص ۶۴)، و آن را از زبان انگلوساکسن ترجمه‌ایا، دقیقتر بگویم، نقل به معنی می‌کند. بیوولف، سید (که آن را به شانسون دو رولان^{۵۵} ترجیح می‌دهد [روح رمانس، ص ۶۶])، داستانهای حماسی ایسلندی، شعر پرووانسی، و هرآنچه را که برگرفته از آن است، دوست می‌دارد. کاوالکانتی^{۵۶} سالها خاطر یابند را به خود مشغول کرده بود و آثار او را ترجمه کرد و بر آن شرح نوشت و سرانجام ویرایشی از آنها تهیه کرد، ولی به اعتقاد متخصصان ایتالیایی و غیر ایتالیایی مساعی او در پیشبرد پژوهش در این زمینه چندان مؤثر نبوده است. البته دانته را بسیار عزیز می‌دارد، و با آثار برخی از مینه‌زائنگرها، هاینریش فون مورونگن و والتر فون در فوگل‌واید، آشناست. شعر ویټون^{۵۷} را بسیار جذاب می‌داند و فصلی از روح رمانس را به او اختصاص داده است. او «سخت‌ترین، اصیلترین، مسلماترین شاعر فرانسه است» (القبای کتاب‌خوانی، ص ۱۰۴). بنابراین گزینش او از دوران قرون وسطی از گستردگی کافی برخوردار و بر روی هم‌رفته سنجیده است. تنها پترارک را تنزل مقام داده است: «فرسنگها در پس وانتادورن^{۵۸} و آرنو دانیل^{۵۹}، نویسنده‌ای

۵۳. Aeneas، فهرمان *Aeneid*، حماسه سروده ویرژیل.

۵۴. *The Seafarer* (قرن هشتم میلادی)، شعری در حدود ۱۰۰ سطر به زبان انگلیسی کهن درباره خوشبها و ناخوشبهای دریانوردی و مقایسه لذات دنیوی با لذات مینوی.

۵۵. *Beowulf* (اوایل قرن هشتم میلادی؟)، شعر حماسی در حدود ۳۲۰۰ سطر به انگلیسی کهن (انگلوساکسن)، نخستین منظومه انگلیسی بلند؛ *Poema del Cid* (حدود ۱۱۴۰)، شعری حماسی به زبان اسپانیایی، درباره ماجراهای el Cid (از «سید» عربی)؛ *Chanson de Roland*، درباره آن ← *Chanson de geste*، جلد سوم این تاریخ، ص ۴۵۷-۴۵۸.

۵۶. Guido Cavalcanti (۱۲۵۰-۱۳۰۰)، شاعر ایتالیایی، دوست صمیمی دانته و سراینده غزلهای عاشقانه.

۵۷. *Minnesänger*، در این باره ← جلد اول این تاریخ، ص ۴۲۸-۴۲۹؛ Heinrich von Morungen (متوفای ۱۲۲۲)، بیست‌وسه شعر عاشقانه از او باقی است؛ Walther von der Vogelweide (حدود ۱۱۷۰-حدود ۱۲۳۰)، بزرگترین شاعر این مکتب، احتمالاً متولد اتریش، شاعری تفرلی که بیش از ۱۰۰ قطعه شعر از او باقی است؛ François Villon (حدود ۱۴۳۱-پس از ۱۴۶۳)، شاعر فرانسوی که او را بهترین شاعر اواخر دوران قرون وسطی می‌شمارند.

۵۸. Ventadorn، نام دوک‌نشین و قلعه‌ای در کورژ (Corrèze)، واقع در جنوب فرانسه. خانوادهٔ ایل (Eble)،

عالی برای دانشجوی ایتالیایی در رشته حقوق که بخواهد در "فن ادای سخن"^{۶۰} پیشرفت کند» (روح رمانس، ص ۱۶۶ پ). در نوشته‌های متقدم خویش با بی‌میلی از چاسر تجلیل و او را کسی معرفی کرده که «به "مطالب مربوط به فرانسه"^{۶۱} غنا بخشیده، یا، می‌توان گفت، روایت چربتر آن» را وصف کرده است (مقالات ادبی، ص ۲۸). اما در *الفبای کتاب‌خوانی* تحسین او حالت ستایش دینی پیدا می‌کند. چاسر را برمی‌کشد و با شکسپیر مقایسه می‌کند: «علم چاسر به مسایل حیات عمیقتر از شکسپیر بود. فتوحات معنوی اروپا را... به نحوی که ویل^{۶۲} شکسپیر احتمالاً قادر نبود، درک می‌کند» (*الفبای کتاب‌خوانی*، ص ۹۹، ۱۰۱). «فرهنگ چاسر از فرهنگ دانتِه وسعت بیشتری داشت، و پترارک بی‌نهایت نازلتر از آنها بود.» «اگر چاسر را پدر *litterae humaniores*^{۶۳} در اروپا بدانید، چندان از مطلب دور نشده‌اید» (ص ۱۰۳).

درباره ادبیات رنسانس و به ویژه دوره الیزابت دودل است. «از زمان لم و منتقدان معاصر او همه چیز به وجه مضحکی بر نویسندگان دوره الیزابت، که همگی اقتباس‌کننده‌اند، استوار شده است. هیچ یک "نه از شور و عمق کافی برخوردار است و نه به اندازه کافی ورزیده است" (شکسپیر را وارد این بحث نمی‌کنم)» (مقالات ادبی، ص ۲۱۶). نکته اخیر را پائند از باب احتیاط اضافه می‌کند، ولی معتقد است که «قرنهاست که افکار عمومی انگلیسیان را با عشق به صحنه، زرق و برق تئاتر، عشق به بیان مظنون فریب داده‌اند» (*الفبای کتاب‌خوانی*، ص ۹۹) و شکسپیر را به چاسر مرجع دانسته‌اند. استدلال او به طور کلی از این قرار است: «به تقلید از ویٲون، از زمانی پیش از او، به این *fioritura*^{۶۴} برمی‌خوریم، و قرنها می‌گذرد و جز آن چندان چیزی مشاهده نمی‌کنیم. حتی مارلو و شکسپیر نیز به شاخ و برگ و آب و تاب زبان، نه اجرا بلکه به مصالح توجه کرده‌اند. گمان نمی‌کنم کسی با مطالعه آثار نویسندگان دوره الیزابت بتواند قوه تشخیص خویش را بهبود

→ دوک‌های وانتادورن، از حامیان شعر و برخی نیز خود شاعر بوده‌اند. مکتب شاعران وانتادورن، به سرکردگی برنار وانتادورنی (Bernart de Ventadorn)، شعر تروبادورها را در قرن دوازدهم شکوفا کرد.
۵۹. Arnault Daniel (قرن دوازدهم)، شاعر تروبادور پرووانسی که دانتِه او را «صنعتکار برتر» از خودش وصف کرده است.

60. delivery

۶۱. «matters of France»، اشاره به تأثیری که ادبیات فرانسه بر چاسر داشته و آثاری که چاسر یا از زبان فرانسوی ترجمه کرده و یا، متأثر از منابع فرانسوی، تألیف کرده است، از جمله *Romaunt of the Rose* که ترجمه *Roman de la Rose* است. ۶۲. Will مخفف ویلیام است.

۶۳. انسانیات، ادب و ادبیات.

۶۴. در اصل به معنی «آرایه‌های موسیقایی»، در اینجا منظور کلام متصنع و پرنقش و نگار است.

بخشد» (مقالات ادبی، ص ۲۹). اما پاوند به مترجمان این دوره علاقه‌ای عمیق داشت و ظاهراً نظرش درباره‌ی دان تغییر کرده است. در چگونه کتاب بخوانیم، نویسندگان را به ابداع‌کنندگان، استادان، آبکی‌کنندگان^{۶۵}، و «کسانی که کم و بیش در سبک پسندیده‌ی زمان خود کارهایی کم و بیش پسندیده پدید می‌آورند»، تقسیم می‌کند و دان را در گروه اخیر قرار می‌دهد (ص ۲۳). اما در الفبای کتاب‌خوانی او را «تنها شاعر متافیزیکی انگلیس که چند سر و گردن از دیگران بزرگتر است» (ص ۱۴۰) می‌نامد، و شعر «جذبه»^{۶۶} او را نقل و آن را «ایمان تحقق‌یافته به مشرب افلاطونی» وصف می‌کند. اما پایان شعر را کاملاً به خطا تفسیر می‌کند و «پیکرها»ی سطر آخر را به «اتم‌ها» تفسیر می‌کند (ص ۱۴۰).

میلتن بزرگترین مایه‌ی نفرت و *diabole noir*^{۶۷} پاوند است. نکته‌ی اصلی اتهام او این است که «میلتن کوشید تا زبان انگلیسی را به صورتی بنویسد که گویی زبان لاتینی است و از این رو به دردرس افتاد» (مقالات ادبی، ص ۴۰). یا با عباراتی خشونت‌آمیزتر: «او سعی کرد انگلیسی را به صورت لاتینی درآورد؛ زبانی غیرتصریفی را چنان به کار برد که گویی تصریفی است، به تواناییهای زبان انگلیسی بی‌اعتنا بود، خصیصه‌ی ترکیبی آن را منحرف کرد و عبارات لاتینی را به شیوه‌ی بچه‌مدرسه‌ها ترجمه کرد: «Him who disobeys me» ^{۶۸}disobeys...» من تمام انزجارم را نسبت به آنچه می‌گوید کنار می‌گذارم، تحبّر ابلهانه‌اش، عبرانی‌مشربی ددمشانه‌اش، و زندگی ذهنیتش: من فقط با موضوعی فنی سر و کار دارم.... میلتن ناخوشایندترین شاعر انگلیسی است.... عامه‌پسند بودنش بیشتر معلول تحبّر و تعصب اوست.... مقام واقعی او به درامند آو هاتورنن^{۶۹} نزدیکتر است تا به مقام «شکسپیر و دانته» که حماقت پیشینیان ما بر آن بود تا او را به آن مقام برکشد» (ص ۲۳۸). مقایسه‌ی او با دانته کاری مهمل است. «میلتن در هیچ چیز به دانته شبیه نیست: بر پایه‌ی قضاوتی سطحی می‌توان گفت که هر دو شعرهای بلندی سروده‌اند که در آنها به خدا و فرشتگان اشاره شده، ولی خدایان و فرشتگان آنها به همان اندازه متفاوت‌اند که سبکها و تواناییهای آنان. خدای دانته خدایی لایدرک و لایوصف است، خدای میلتن پیرمردی غرغرو و سختگیر است، سرگرم به کاری تفتنی. دانته به ماورای طبیعت می‌پردازد، حال

65. inventors, masters, diluters

66. «The Ecstasy»

۶۷. ترجمه‌ی لفظی: شیطان سیاه. در فرهنگهای فرانسوی یافت نشد، ولی از مفهوم جمله پیداست که منظور چیزی شبیه *bête noir* به معنی «خار چشم» یا «پلای جان» است.

۶۸. ترجمه‌ی لفظ به لفظ: «او را که مرا نافرمانی کند نافرمانی می‌کند».

۶۹. William Drummond of Hawthornden (۱۵۸۵ - ۱۶۴۹). شاعر اسکاتلندی و مترجم شعرهای تغزلی فرانسوی و ایتالیایی.

آنکه میلتن مشغول به فرقه‌بازی است» (روح رمانس، ص ۱۵۵ - ۱۵۶). مکالی نیز، با همین اندازه بی‌انصافی، شیطان مخوف و یخ‌زده را در دوزخ دانه با آفریدهٔ غول‌آسا و در رنج میلتن مقایسه می‌کند و نتیجه به زیان دانه از آب درمی‌آید.

گناه دیگری که در نامهٔ اعمال میلتن ثبت است اشاره به «نعمات پرندگان وحشی» شکسپیر است، و به این مناسبت میلتن را «میلتن درب و داغونی» می‌خواند که «آن حرف ابلهانه را دربارهٔ نغمهٔ پرندگان، که این چنین نزد حنجرهٔ وردزورتی عزیز است، زده است» (مقالات ادبی، ص ۷۲)؛ این عبارت در جای دیگر «کندذهنی و حماقت فاحش و تمام‌عیار» میلتن وصف شده است (الفبای کتاب‌خوانی، ص ۱۰۳). «نوجوانی غمناک لارنس بینین از گهواره با بیسکویت سگی^{۷۰} نفرت‌انگیز کلام متکلف و مطمئن میلتن زهرآگین شد» (مقالات ادبی، ص ۲۰۱)، یا، به وجهی دیگر، «میلتن بدترین نوع سم است. منحنی تمام‌عیار به بدترین معنای آن است.... گزافه‌گو، شاید از نوع بسیار والای آن، و، احتمالاً به استثنای فرانسیس تامسن و تاسو، بدترین خوراک ممکن برای شاعر در حال رشد است» (ص ۲۱۶ و بعد). تفاوت میان نقد الیوت و پاوند را شاید بهتر از این نتوان نشان داد. ظاهراً در مورد خطر تأثیر میلتن هم عقیده‌اند؛ گذشته از خشونت وازگان عمداً اهانت‌آمیز پاوند، الیوت نظرش را مستدل مطرح می‌کند، ولی پاوند آن را با تأکید صرف اعلام می‌دارد.

پاوند، برخلاف الیوت، درآیدن را نمی‌پسندد. پرخاشگرانه می‌گوید: «هرگز به کسی نگفتم‌ام که آثار درآیدن را بخواند»، و نمی‌خواهد «جانی^{۷۱} درآیدن بار دیگر نبش قبر شود. مساعی آقای الیوت فقط عزم مرا راسختر کرده که هرگز، هرگز آثار جان درآیدن یا شرحی دربارهٔ آنها را مجدداً باز نکنم». اما در هیچ موضعی هیچ دلیلی ارائه نشده و فقط از «بی‌حاصلی نظرگیر» و «پیش‌پافتادگی و اطناب» این «کله‌پوک» سخن گفته، مگر اینکه اشاره به هجای نخست نام او را برهان به حساب آوریم (مقالات ادبی، ص ۷۰؛ «مقالات مهذب، ص ۱۳۹»).^{۷۲} به بوب چندان اشاره‌ای نکرده، گو اینکه ضمن نقل سطرهایی از منظومهٔ جستار در تقد^{۷۳}، از «بیان انتزاعی و وزن سهل‌الهضم» آن شکایت می‌کند. «به مجرد اینکه نور تند و خیره‌کنندهٔ قافیه را کنار بگذارید، بافت سطرها را چون بافت نثر خواهید یافت» (الفبای کتاب‌خوانی، ص ۱۶۶). ترجمهٔ هم او با تحسین ناچیز پاوند

۷۰. dogbiscuit، بیسکویتی بسیار سخت مخصوص سگها. ۷۱. Johnnie، شکل خودمانی John.

۷۲. هجای نخست نام درآیدن Dry به معنی خشک و بی‌روح و کسل‌کننده است.

مواجه می‌شود. «دست‌کم این امتیاز را دارد که همر را به چیزی ترجمه کرده است» (مقالات ادبی، ص ۲۵۰)، ولی در نامه‌ای به «وحدت سطحی و ملال‌آور» پوپ اشاره می‌کند (نامه‌ها، ص ۲۷۴). در اظهارنظر زیر بیش از هر وقت دیگر به تعریف موضع پوپ نزدیک شده است: سبک پوپ «در حقیقت سبک هجایی دوره الیزابت است که کم و بیش دست‌پرورده هوراس و اندکی بهتر شده یا دست‌کم قاعده‌مند شده است» (مقالات ادبی، ص ۲۸۷). تنها شاعر دیگری که از قرن هجدهم مورد علاقه اوست کُزُب است و «واقع‌مداری و زبان محاوره‌ای» او را تحسین می‌کند (ص ۲۷۶؛ نامه‌ها، ص ۱۱۵). «بیهودگی امیال بشری»^{۷۴} دکتر جانسن را «نقطه اوج و نمونه محشر آن سبک»، و سپس آن را «به طور کلی پرت و پلا» وصف می‌کند. «لندن» و «بیهودگی امیال بشری» هر دو «سهل‌الوصول‌اند و در واقع اصلاً اندیشیده نیستند» (راهنمای فرهنگ، ص ۱۷۹ - ۱۸۱). پاوند به طور کلی معتقد است که «ادبیات قرن هجدهم صورت ممتاز و کمال‌یافته مطلبی تکراری»، یعنی نوعی «گونگوریسم»^{۷۵} معنوی است، و گونگوریسم را نیز «توجه مفرط به جزئیات پررنگ» تعریف می‌کند (ص ۱۸۰).

پاوند به شاعران رمانتیکی علاقه‌ای ندارد؛ از وردزورت اندک تمجیدی می‌کند، ولیکن تمجید پاوندوار. «کیش امر بی‌ضرر و غیر جنجالی به وردزورت پرستی راه باز کرده است. او گوسفند پیر و ابله‌ای است برخوردار از نبوغ، نبوغی تردیدناپذیر، در ایمانیسم، در عرضه کردن جزئیات طبیعی، پرندگان وحشی در حال شنا در سوراخی که در یخ پدید آمده، و غیره، و این قریحه، یا ثمره این قریحه، را در بیابان قفر بَغ‌بَغ مدفون ساخته است» (مقالات ادبی، ص ۲۷۷؛ - نامه‌ها، ۹۰). پاوند با هواداری وردزورت از زبان مردم معمولی مخالف است. «او چنان سرگرم کلمه معمولی بود که هرگز فرصت نکرد به *le mot juste* بیندیشد» (مقالات ادبی، ص ۳۷۳).

انتظار می‌رفت که پاوند نسبت به بایرون نظر مساعدتری داشته باشد. اما او را در کنار موسه^{۷۶} قرار می‌دهد و نویسنده رمانتیکی و شلخته‌ای وصف می‌کند دارای همان محسنات و ضعفهای نسبی موسه. «بایرون نسبتاً تند و تیزتر است، هجانویسی خوب ولی نوشته‌هایش فاقد انسجام» و از لحاظ فنی «افتضاح» است (نامه‌ها، ص ۱۳۴). پاوند ظاهراً نظرش را درباره شلی عوض کرده است. در کتاب مقدم روح رمانس

74. «The Vanity of Human Wishes»

75. Gongorism، درباره آن - جلد سوم این تاریخ، ص ۴۶۰.

76. Alfred de Musset (۱۸۱۰ - ۱۸۵۷)، شاعر و رمان و نمایشنامه‌نویس فرانسوی که شعر و شخص بایرون بر او و آثارش تأثیر داشت.

(۱۹۱۰) مقایسه او با دانت به نظرش نامعقول نیامده است. «در نوع خود، بازتاب خفیف Paradiso^{۷۷} است... شلی، از دور که به او بنگرید و در گونه‌ای اثر نور شفاف که هر دوی آنها پدید می‌آورند، به دانت شبیه است» (روح رمانس، ص ۱۵۵ و بعد)، اما بعداً شعر «گیاه حساس»^{۷۸} را «یکی از مزخرفترین شعرها، دست‌کم یکی از بدترین شعرهای منسوب به مؤلفی مشهور» وصف می‌کند. «به آهنگ a little peach in the orchard grew^{۷۹} حرکت می‌کند. اما شلی به خود آمد و پرده پنجم نمایشنامه منظوم چنچی^{۸۰} را سرود» (مقالات ادبی، ص ۵۱: ۳۰۵).

تقریباً چیزی درباره دیگر شاعران رمانتیکی نگفته است: بلیک را یک بار «ویلیام ابله» نامیده (مقالات ادبی، ص ۷۲)، و درباره کیتس گفته است که «به احتمال زیاد آخرین بازپرداز سودآور شیوه منسوخ دوره الیزابت را به انجام رسانیده است» (ص ۲۱۶). به مناسبت توجه کیتس به اینکه شعر «لازم نیست حمال فلسفه باشد» (ص ۲۹۲) او را تحسین می‌کند و علی‌القاعده اشاره‌اش به این سطر در منظومه لیمیا^{۸۱} است که «آیا همه افسونها به مجرد تماس با فلسفه بی‌احساس پراکنده نمی‌شوند؟»

در میان شاعران نیمه نخست قرن نوزدهم، لندر را از همه بیشتر می‌پسندد. در آثار او «صلابتی» مشاهده می‌کند که «ضرورتاً "خشن" نیست»، ولی ضمناً معتقد است که کیفیت آثار لندر، «از شعری به شعر دیگر، فوق‌العاده متغیر» است (مقالات ادبی، ص ۲۸۶). الفبای کتاب‌خوانی حاوی گلچین مختصری از اشعار کوتاه لندر است، اما به هیچ‌وجه نمی‌توان دریافت که چرا پاوند به وجود «یک فرهنگ همه‌جانبه» در آثار لندر اعتقاد دارد (نامه‌ها، ص ۸۹) یا تجلیل از او را به حدی می‌رساند که بگوید «مجموعه آثار لندر در کار فرهیختگی هر کسی به مراتب از تحصیلات دانشگاهی موجود در بازار امروز مؤثرتر است» (مقالات ادبی، ص ۳۴۴).

۷۷. Paradiso. منظور بهشت، بخش سوم کمدی الهی دانت است.

۷۸. «The Sensitive Plant». آن را «گل فتنه» و «شب خُست» نیز می‌نامند.

۷۹. «هلوی کوچک در باغ رُست».

۸۰. The Cenci (۱۸۱۹)، تراژدی دربارهٔ بشارتیجه چنچی (۱۵۷۷ - ۱۵۹۹)، پدرکش ایتالیایی که داستان زندگی‌اش موضوع اشعار و رمان‌ها و نقاشی‌های متعدد بوده است.

۸۱. Lamia (۱۸۲۰). Lamia نام شیخ مؤنثی است که یونانیان و رومیان به عنوان «لولو» به کار می‌بردند و بچه‌ها را از آن می‌ترسانیدند. در اساطیر یونان، ملکهٔ لیبیایی که زنوس به او دل باخت و هرا، همسر زنوس، از سر حسادت، فرزندانش را ربود. لامیا عهد کرد که از همهٔ بچه‌ها انتقام بگیرد. در شعر کیتس، که موضوع آن هم برگرفته از خرافات قدیم است، دامادی در شب زفاف متوجه می‌شود که همسرش به شکل واقعی خود، به شکل مار، در آمده است.

معمولاً نظر پاوند را نسبت به شاعران ویکتوریایی نامساعد می‌دانند. اما این نظر کاملاً درست نیست. اشارات او به تنیسن به لحنی ریشخندآمیز است، لکن بیشتر متوجه تأثیر مقیدکنندهٔ وسواس ویکتوریایی‌ها در مورد آبرومندی و حُسن شهرت است. «تنیسنی که چنان منگ بود که خواست از راه بخاری دیواری بیرون رود، تنیسن با لهجهٔ غلیظ شمالی، بیرمردی که (بعد از کارلابل) بی‌ادب‌ترین انگلیسیان بود، تنیسنی که «مجموع مساعی خانواده و ناشرش لازم بود تا آبروی او را حفظ کنند،» به مجرد اینکه برای گوشِ جاهل ویکی^{۸۲} به شعرسرایِ پرداختِ بلافاصله از این کارها دست برداشت» (مقالات ادبی، ص ۲۷۶). پاوند تکرار می‌کند که تنیسن، «شخصاً گاو نر مناطق شمالی [انگلیس]، بهتر همین است که از بی‌نزاکتی خویش به Pâtisserie^{۸۳} کلامی پناه ببرد» (ص ۲۹۰). معیار نزاکت، آن هم از جانب پاوند!

البته جاذبهٔ براونینگ برای پاوند از همه نیرومندتر بود. در نامه‌ای به زبان فرانسوی خطاب به رنه توین^{۸۴}، ناگهان به زبان آلمانی روی می‌آورد.

«Und überhaupt stamm ich aus Browning. Pourquoi n'ier son père?»^{۸۵} (نامه‌ها، ص ۲۱۸).

براونینگ را «استوارتر از همهٔ ویکتوریایی‌ها،» از همهٔ آنها بهتر خوانده است (مقالات ادبی، ص ۲۷۶، ۲۷۷). براونینگ «در فرانسه یا اروپا نظیر ندارد. بی‌تردید، محدودیت‌های خطیری دارد، اما حلقه و کتاب^{۸۶} کار تجربی بسیار مهمی است. او از لندرم، که شاید تنها نویسندهٔ جدی و کاملی است که در این جزایر به دنیا آمده، شاعر بهتری است» (ص ۳۳). پاوند منظومهٔ سوردللو^{۸۷} را تحسین می‌کند، از آن نقل قول می‌کند، و «کله‌پوکهای ویکتوریایی را که مدعی شدند گنگ و نامفهوم است» به باد استهزا می‌گیرد (الفبای کتاب‌خوانی، ص ۱۹۱). «جالبترین شعرهای انگلیسی زمان ویکتوریا مردان و زنان^{۸۸} براونینگ است یا اگر این گفته بیش از اندازه قاطع است، بگذارید مدعی شوم که شکل این شعرها سرزنده‌ترین شکل در زبان انگلیسی آن دوره است» (مقالات ادبی، ص ۴۱۹).

۸۲. Vicky اشاره به ملکه ویکتوریاست. صورت مصغر و خودمانی آن Vicky یا Vickie است. ولی پاوند احتمالاً شیطنت کرده و آن را به صورت Vicy نوشته است. شعرسرای برای «گوش» ملکه نیز اشاره به انتصاب تنیسن به مقام ملک‌الشعراست (۱۸۵۰).

۸۳. شیرینی؛ شیرینی‌جات؛ شیرینی‌فروشی — منظور «شیرین‌کاری» است.

84. René Taupin

۸۵. «و به طور کلی من از براونینگ نسب می‌برم. [آدمی] چرا پدرش را انکار کند؟»

86. *The Ring and the Book*

87. *Sordello*

۸۸. *Men and Women* (۱۸۵۵)، مجموعه‌ای از شعرهای مشهور براونینگ.

پیداست که شخص پاوند از صناعت تک‌گویی نمایشی^{۸۹} چیزها آموخته است. آنچه تعجب‌آور است برخورد ملایم پاوند با سوئینبرن است. پاوند سعی می‌کند تا او را از چنگ سیمای فوق‌العاده آبرومندی که گاس در زندگینامه‌اش ترسیم کرده نجات دهد. باید از «کسی که در دوره‌ای چنین باسمة‌ای اندکی از روحیه کفر و طغیان را زنده نگاه داشته» متشکر بود. «قریحه خلقی ضرابهنگ در سوئینبرن موجود بود، و شاید بخش اعظم نبوغ او را تشکیل می‌داد» (مقالات ادبی، ص ۲۹۳). اما پاوند نیز، کم و بیش مانند الیوت، معتقد است که براونینگ «ارزش کلمات را به منزله کلمه نادیده می‌گرفته، و توجهش به ارزش آنها به منزله صدا معطوف بوده است.» «در آثار او با فقدان ادراک مواجهیم» (ص ۲۹۲). اما در خاتمه کلام به نظری ظاهراً متفاوت می‌رسد. «شوری شکوهمند نسبت به آزادی در بطن همه نوشته‌هایش موجود است.... اشتیاق نه صرفاً به آزادی سیاسی، بلکه به آزادی شخصی نیز شالوده سروده‌های سوئینبرن است. احساس تراژدی، و ظلم نامعقول خدایان، بر آن مستولی است. به دام مشکل‌گشای سهل و آسانی برای جهان خویش نیفتاد. ایمانش او را وانهاد. نه، نه حتی در پثنی»^{۹۰} (ص ۲۹۴). پاوند از ترجمه سوئینبرن از شعرهای وی‌تون نیز با لحنی ریشخندآمیز تجلیل کرده است. «وی‌تون سوئینبرن دقیقاً وی‌تون نیست، ولی شاید بهترین سوئینبرنی است که داریم» (ص ۳۶).

عمدتاً ترجمه‌های روزتی است که توجه پاوند را جلب کرده است. «ترجمه‌های روزتی شاید بهتر از [آثار] روزتی‌اند، و *Vita Nuova*^{۹۱} و شاعران متقدم ایتالیای او خواننده را به آثار اصیلی رهنمون می‌شود که گهگاه در ترجمه از اصل هم بهترند» (مقالات ادبی، ص ۳۶؛ ← ۱۹۳). پاوند از تأثیر روزتی بر ترجمه‌های نخستین خود با لحنی تأسف آمیز یاد می‌کند. «شعرهای دانته گئیریل [روزتی] و الجرنن [سوئینبرن] دست و بال نخستین روایات گوئیدو (کاوالکانتی) مرا بسته‌اند» (ص ۱۹۴).

به استثنای وی‌تون، درباره هیچ شاعر قرن نوزدهمی دیگری در امریکا به تفصیل اظهارنظر نمی‌کند. از پاوند که در اوان کارش چنان در آثار شاعران هوادار هنر پیش از رافائل^{۹۲} و نیز شاعران تروبادور^{۹۳} مستغرق بود انتظار می‌رفت که به وی‌تون بی‌اعتنا باشد

89. dramatic monologue

۹۰. Putney، ناحیه‌ای در لندن. سوئینبرن در ۱۸۷۹ به اتفاق دوستش تئودور واتس دانتن (Theodore Watts-Dunton ۱۸۳۲ - ۱۹۱۴)، نقدنویس در نشریات ادبی، به خانه‌ای در این محله نقل مکان کرد. واتس دانتن اندک اندک او را از عادت به نوشخواری بازداشت و او سلامت را بازیافت.

۹۱. زندگی نو سروده دانته.

۹۲. Pre-Raphaelite Brotherhood. درباره آنها ← بخش اول از جلد چهارم این تاریخ، ص ۴۰۷-۴۰۸.

۹۳. Troubadours. درباره آنها ← جلد دوم این تاریخ، ص ۵۱۴-۵۱۵.

یا حتی او را رد کند، اما، با وجود اعتقاد به «ناپختگی» شعرهای او «که بوی تعفن از آن برمی‌خیزد» و با وجود اینکه او را «مشمزکننده» می‌نامد، در واقع نوعی قرابت عمیق با ویتمن احساس می‌کند. «او داروی بی‌اندازه تهوع‌آوری است، اما کارگر واقع می‌شود.» پاوند مدعی است که ویتمن آن کسی است که دانته در ایتالیا بود، «نخستین مرد بزرگی است که به زبان مردم به نوشتن پرداخته است.» گرامی‌اش بدارید که مرا پیشگویی کرد در حالی که من فقط می‌توانم او را نیایی بدانم که باید به وجودش افتخار کنم» (منتخب نوشته‌های منشور، ص ۱۴۵ - ۱۴۶)^{۹۴}. این را پاوند در ۱۹۰۹ نوشته است، یعنی زمانی که تازه داشت شهرتی پیدا می‌کرد. چند سال بعد نیز طی تأملاتی کلی دربارهٔ امریکا («Patria Mia»)^{۹۵} که در نیویورک به سردبیری آرج، ۱۹۱۳، منتشر شد) این ارزیابی را تکرار می‌کند. ویتمن «نکته‌بنیادین امریکا» را مطرح کرده است، «نوعی سخاوت، نوعی بی‌قیدی، یا، بهتر بگوییم، بی‌بند و باری: نفرت از امر حقیر، توانایی نادیده گرفتن امر جزئی و توجه به امر کلی، گرایش به گستردگی، آماده‌بی‌حفاظ در معرض خطر قرار گرفتن.

این کتاب نیست، رفیق؛

کسی که به این دست می‌زند انسانی را لمس می‌کند..»

(منتخب نوشته‌های منشور، ص ۱۲۳)

بار دیگر در کانتو ۸۲ پاوند به ستایش او می‌پردازد، و «ای حنجره! ای قلب تپنده!» را از شعر «از گهوارهٔ هماره جنبان»^{۹۶} در بزرگداشت *Gea Terra*^{۹۷} نقل می‌کند.

ذوق پاوند، به طور کلی، با ذوق دههٔ ۱۸۹۰ و *fin de siècle*^{۹۸} بیش از آنکه به نظر می‌آید دمساز است. مثلاً از لاینل جانسن با تحسین فراوان سخن می‌گوید. پاوند متوجه است که او را نمی‌توان با «آموزه و خواسته‌های کنونی» همراه دانست. «زبان او گویشی کتابی است، یا بهتر بگوییم گویشی نیست، گفتار درباری است و هدف ما گفتار طبیعی، زبان محاوره، است.» لکن پاوند تصویرپردازی ناب او را دوست می‌دارد و شعرش را چنین توصیف می‌کند: «تکه‌های کوچک عاج که دقیق و محکم با هم جفت و جور شده‌اند»^{۹۹}

94. *Selected Prose*

۹۵. «وطن من»

96. «Out of the Cradle Endlessly Rocking»

۹۸. «پایان قرن»، دربارهٔ آن - decadence، جلد سوم این تاریخ، ص ۴۵۸.

۹۷. لاهه زمین.

۹۹. پاوند، دانسته یا ندانسته، چیزی شبیه خاتمکاری را وصف کرده است.

(مقالات ادبی، ص ۳۶۲ و بعد). آراستگی و استحکام شعر او را تحسین می‌کند و معتقد است که اگر گوئی پیش از او نیامده بود می‌توانست حتی جایی در *Weltliteratur* داشته باشد (ص ۳۶۸).

پاوند سرآغاز جنبشی نوین، «سنت نظم منثور»، را در آثار فرد مدکس هیوفر مشاهده می‌کند. به مناسبت تأکیدش بر وضوح و دقت او را انقلابی می‌شمارد. در ۱۹۱۴، شعر موسوم به «درباره ملکوت»^{۱۰۰} را «بهترین شعری که تاکنون به "طرز قرن بیستم" سروده شده است» توصیف می‌کند (مقالات ادبی، ص ۳۷۳). شعری که پاوند نقل می‌کند به نظر من از هیچ‌یک از شعرهای گوئی^{۱۰۱} بهتر نیست. قاعداً شخص هیوفر باید پاوند را تحت تأثیر قرار داده باشد: مجموعه مقالات سست او، *طریق انتقادی* (۱۹۱۱)^{۱۰۲}، از طرح خواسته پیش پافاده‌ای مانند «آنچه امروزه به شدت مورد نیاز است تصویر زندگی واقعی ماست» (ص ۳۳) فراتر نمی‌رود.

روابط او با بیتس نیز جنبه شخصی داشت. پاوند مدتی منشی بیتس بود، و بیتس نظر او را حتی درباره تکوازه‌هایی در شعرهایش جویا می‌شد. (۸) آثار متأخر بیتس را، از *تمهیدات*^{۱۰۳} (۱۹۱۴) به بعد، می‌پسندد و معتقد است که ورزیده‌تر شده‌اند و بیتس جویای استحکام طرح کلی شعرهای خویش است (مقالات ادبی، ص ۳۷۹)، اما پیش از آن بیتس را «رجل بزرگ ولی مات و مبهم» می‌شمرد که «پیوندهایش با زمان گذشته است» (نامه‌ها، ص ۱۲۱). و از این لحاظ که حلقه اتصال ایماریسم با سمبولیسم است اهمیت تاریخی دارد (نامه‌ها، ص ۲۱۸). اما در تأثیر عمیق‌تر پاوند بر بیتس باید تردید کرد (۹).

مزیت ماندگار پاوند را باید حمایت و تشویق معاصران جوانش دانست. یکی از نخستین کسانی بود که نقدهای مساعدی درباره مجموعه‌های متقدم رابرت فراست^{۱۰۴} نوشت (مقالات ادبی، ص ۳۸۲ و بعد)، با شوقی عجولانه از ویلیام کارلوس ویلیامز، دوستی قدیم از دوران فیلادلفیا، استقبال کرد (مقالات ادبی، ص ۳۸۹ - ۳۹۸)، و همگان از کمک او به الیوت در حذف بخشهایی از سرزمین هرز آگاه‌اند. پیش از آنکه دست‌نوشته اصلی پیدا شود، الیوت چنین نوشت: «مایلم آثار قلم پاوند بر روی آن حفظ شود تا گواهی انکارناپذیر بر نبوغ انتقادی او باشد» (پوئتری ۶۸ [۱۹۴۶]: ۳۳۰). پاوند چندین نقد

100. «On Heaven»

۱۰۱. François Coppée (۱۸۴۲-۱۹۰۸)، شاعر و نمایشنامه‌نویس فرانسوی.

102. *The Critical Path*

103. *Responsibilities*

۱۰۴. Robert Frost (۱۸۷۴-۱۹۶۳)، شاعر شهیر امریکایی.

سخاوتمندانه درباره آثار الیوت نوشت: یکی درباره پروفرک^{۱۰۵} که در ۱۹۱۷ در آگونیست منتشر شد (مقالات ادبی، ص ۴۱۸ - ۴۲۲) و دیگری که با خست بیشتر درباره نقد الیوت زیر عنوان «مزیت پابرجای آقای الیوت»^{۱۰۶} در مقالات مهذب نوشت (۱۹۳۷). بعداً میان پاوند و الیوت بیش از پیش جدایی افتاد. پاوند شیوه محتاطانه او را دوست نمی‌داشت، «روش بیان انتزاعی بیش از پیش محتاطانه» («معیار مآبی»^{۱۰۷} هاوند/اند هورن ۴ [۱۹۳۰]: ۱۱۴)، و اعتقادات دینی او را نیز نمی‌پسندید. لکن از ایتالیا به انگلستان رفت و در مراسم تشییع جنازه الیوت شرکت کرد.

نظر پاوند درباره شاعران غیرانگلیسی‌زبان گزینشی و فاقد روال منطقی است. فرانسویان بعد از ویټون تا برسیم به گوته شعر خوب نسروده‌اند. گوته شاعر محبوب اوست: در مناها و نگینها^{۱۰۸} به «استحکام دست‌یافته» و «استحکام» نزد پاوند «تقریباً همیشه فضیلت» است (مقالات ادبی، ص ۲۸۵). ترستان کوربی‌یر، بعد از گوته، بزرگترین شاعر این دوره است، او «سختکوش و کارآزموده، و از زمان ویټون به بعد و به شیوه‌ای بسیار مشابه با او شاید تأثرانگیزترین شاعر باشد» (ص ۲۸۲)؛ رمبو از «نبوغی پرشور و تردیدناپذیر» برخوردار است، و لافورگ «باریک‌بین‌ترین شاعر فرانسوی» (ص ۲۸۱) و «هنرمندی بی‌همتا» است (ص ۲۸۲). «لافورگ منظور خود را به وسیله اظهارنظر منتقل می‌کند، و کوربی‌یر با گفته‌های کوتاهی که چون تیر پرتاب می‌شوند، گویی تقدیر کلمات را به علف از درون او جدا کرده و به بیرون انداخته است؛ رمبو، با وجود خشونت احساسش، ظاهری متین و حتی پابرجا ارائه می‌کند» (تحریرات [۱۹۲۰]: ۱۰۹). سکوت درباره مالارمه و حتی بودلر، و نیز اشتیاق غیرانتقادی نسبت به شاعران فرانسوی معاصر نظیر ماکس الکان، آلبر مویکل، آندره اسپیر و آرکو^{۱۱۰} که امروزه تقریباً به دست فراموشی سپرده شده‌اند، تعجب‌آور است. فرانسیس ژم^{۱۱۱} را سخاوتمندانه می‌ستود تا اینکه، در نظر پاوند، «بر اثر معتقدات کاتولیکی خویش خرفت شد.» (۱۰)

در نظر ندارم با ذکر آرای پاوند درباره ادبیات آلمانی او را در مقام منتقد تحت فشار

105. *The Love Song of J. Alfred Prufrock*

106. «Mr. Eliot's Solid Merit»

۱۰۷. «Criterionism». criterion هم به معنی معیار و هم نام نشریه‌ای که الیوت سالها منتشر می‌کرد: *Hound and*

Horn

108. *Emaux et Cammées*

109. *Instigations*

۱۱۰. Max Elcamp: Albert Mockel (۱۸۶۶ - ۱۹۴۵)، از هواداران سمبولیسم: André Spire (۱۸۶۸ -

۱۹۶۶)، هوادار پر و پاقرص صهیونیسم: René Arcos.

۱۱۱. Francis Jammes (۱۸۶۸ - ۱۹۳۸)، شاعر و رمان‌نویس فرانسوی.

قرار دهم. پس از مینه‌زائگرها شعر شایان توجهی سراغ ندارد تا به هاینه^{۱۱۲} برسیم. «من معتقدم که پس از ویئون، از همه صرف نظر کن تا برسی به هاینه» (نامه‌ها، ص ۸۸). پاونده در اوان کار خویش چند شعر از هاینه ترجمه کرد («- دمتس، «تبعات آلمانی»»^{۱۱۳}، و «تنوع و دامنه شگردهای هنری او را مطلقاً روشن» وصف کرد و ستود (مقالات ادبی، ص ۲۱۶). با گوته بیگانه بود. «تغزلاتش لطیف و دست‌نیافتنی‌اند — منظوم این است که به خوبی شعرهای هاینه یا فون در فوگل‌وایده است — اما از آنها که بگذریم هرگز از جایگاه رفیعش به زیر نمی‌آید. از دست آدمهای مستقر در جایگاههای رفیع خسته شده‌ایم» (ص ۲۱۷). سکوتش درباره شاعران دیگر را باید معلول تسلط محدودش بر زبان و بیزاری فزاینده‌اش از تبعات علمی و امور سیاسی آلمان دانست (گواینکه لنو فروبنیوس را بغایت دوست می‌داشت).

درباره نظر تحقیرآمیزش به «Rooshuns»^{۱۱۴} چه می‌توان گفت؟ «بسیار خوب؛ بگذارید هرکسی پس از مواجهه با شارل بُواری درباره آنها قضاوت کند»^{۱۱۵}؛ در آن صورت، آثار آنها را سنجیده‌تر خواهند خواند» (مقالات ادبی، ص ۴۰). شاید نظر تحقیرآمیزش شامل همگان نمی‌شود. در مقاله‌ای که درباره رمی در گورمون نوشته، آشیانه نجبای تورگنیف را مطرح می‌کند و پیداست که با این رمان، که ترجمه فرانسوی آن را خوانده، کاملاً آشناست و آن را بسیار می‌پسندد (منتخب نوشته‌های منتشر، ص ۴۱۴).

علاقه پاونده به نثر به اندازه شعر نیست و گفته‌هایش درباره رمان‌نویسان برجسته ارزش ثبت کردن ندارد. بالزاک را دوست نمی‌دارد. خواندن آثار استاندال را توصیه می‌کند، فلوبر، مادام بُواری و سه داستان و دلی ساده را تحسین می‌کند و معتقد است که حاوی «همه چیزهایی است که درباره نویسندگی می‌دانیم» (نامه‌ها، ص ۸۹). اما سالامبو^{۱۱۶} را نمی‌پسندد و آن را «خسته‌کننده و ملال‌آور» (نامه‌ها، ص ۹۳) و «بازی قدیمی با ظاهری پرزرق و برق» وصف می‌کند (الفبای کتاب‌خوانی، ص ۷۴). پاونده درباره هیچ مؤلفی به اندازه دو رمان نویس، هنری جیمز و جیمز جویس، اظهار نظر نکرده است. نوشته‌اش درباره جیمز مساعدرترین و مفصلترین مقاله اوست. او حتی به شخصیت‌پردازی هم گریزهای

۱۱۲. Heinrich Heine (۱۷۹۷-۱۸۵۶)، شاعر آلمانی.

113. Demetz, «German Studies»

۱۱۴. املا و تلفظ شیطن‌آمیز Russians (روس‌ها).

۱۱۵. همسر مادام بُواری در زمانی به همین نام از فلوبر. شارل بُواری آدم ساده و بی‌حالی است و شاید پاونده همین جنبه او را در نظر داشته است.

۱۱۶. Salammbô; Un Coeur Simple; Trois Contes. — همه از فلوبر.

مختصری می‌زند و، مثلاً، می‌گوید که «حساسیت به حال و هوای مکان یا سایه‌روشن شخص در کانون عاطفی او قرار دارد» (مقالات ادبی، ص ۳۰۶). جیمز را به مناسبت درکی که از تفاوت‌های موجود میان تمدن‌های قومی دارد (ص ۲۹۸) و نیز در مقام کسی که از ظلم متفر و هوادار آزادی انسانی و شخصی است (ص ۲۹۶) تحسین می‌کند. بخش اعظم مقاله به رتبه‌بندی رمان‌ها و داستان‌ها اختصاص یافته، و از این رتبه‌بندی پیداست که پاوند داستان‌های مربوط به پیش از رسیدن جیمز به نیمه دوران نویسندگی‌اش را بیش از دیگران دوست می‌دارد، رمان‌هایی مانند *واشینگتن اسکوتر*، *چهره یک بانو*، و آنچه عجیب است، *چشمه مقدس*^{۱۱۷}. از آثار متأخر جیمز خوشش نمی‌آید و معتقد است که نباید درباره «جزئیات فرعی و کم‌اهمیت به این حد باریک شد، وسواس به خرج داد، و زجاجی کرد یا نگرانشان بود» (ص ۳۱۱). پاوند، مثلاً در مقاله مربوط به بودلر، «تکه‌های مربوط به بک‌بی و بفالو [خلط با آلبانی؟]^{۱۱۸}، نگرش جلسه دعای میان هفته» را «لفزشی فاحش» می‌داند و از آن دلخور است (ص ۳۰۷). برخی از داورهای پاوند در مورد آثار جیمز عجیب است: چرا می‌گوید که «رکاکت گردش پیچ^{۱۱۹} باعث برجستگی ناروای آن شده است» (ص ۳۲۶)، یا نوشته‌های *اسپرن*^{۱۲۰} را اثری نازل می‌شمارد (ص ۳۲۰) یا ارزش آثار جیمز را با ذکر این نکته تلویحاً منکر می‌شود که «از خود می‌پرسم که آیا بخشهایی از رمان‌های کیپلینگ، با برخورداری از قدرت محتوا و حکایتی که روایت می‌کند، از غالب باریک‌اندیشی‌های جیمز ماندگارتر نخواهد بود» (ص ۳۲۴)؟ موضوع امریکاییان مقیم اروپا، منعکس در بسیاری از آثار جیمز، به دلایل بسیار شخصی توجه پاوند را جلب کرده است. وضعیت امریکاییان^{۱۲۱} را کتابی وصف می‌کند که «هیچ امریکایی حساسی نخواهد توانست نادیده بگیرد» و خاطرات جیمز، *دوران میانسالی*^{۱۲۲}، در توصیف ورودش به انگلستان، پاوند را مجذوب کرده است. «فقط امریکاییانی که ترک وطن کرده‌اند می‌توانند از همه محتوای پر و پیمان نوشته‌های جیمز برخوردار شوند» (ص ۳۳۲).

پاوند کاشف جویس نبود ولی او را تشویق کرد و بیش از هر کس دیگر یار و مددکار او بود. پیش از آنکه در ۱۹۲۰ در سیرمیونه (واقع در کرانه دریاچه گاردا) با جویس ملاقات

117. *Washington Square; Portrait of a Lady; The Sacred Fount*

۱۱۸. Back Bay، ناحیه مسکونی و تجاری پررونق واقع در بستن: Buffalo، شهری در شمال ایالت نیویورک؛

Albany، ایضاً در شمال ایالت نیویورک و کرسی آن ایالت.

۱۱۹. *Turn of the Screw*، این عبارت مجازاً به معنی «فشار بیشتر» نیز به کار می‌رود.

120. *The Aspern Papers*

121. *The American Scene*

122. *The Middle Years*

کند، دربارهٔ دوبلینی‌ها و تبعیدیه‌ها و نیز تصویر مرد هنرمند در جوانی^{۱۲۳} نقدهایی بسیار تحسین‌آمیز نوشته بود. «فقدان شلختگی» و «نثر روشن و محکم» و فقدان ویژگی‌های ایرلندی را در نقد دوبلینی‌ها (۱۹۱۴) ستوده است. «اینکه آقای جویس ایرلندی نمی‌نماید شگفت‌انگیز است. آدم از این قوهٔ خیال ایرلندی یا «سلتی» (خیال را گمان کنم امروزه «phantasy»^{۱۲۴} می‌نامند) که در همه‌جا پُرر می‌زند خسته می‌شود. آقای جویس پُرر نمی‌زند. او موضوع را روشن می‌کند» (مقالات انتقادی، ص ۳۹۹ و بعد). «او در مقام هم‌عصر نویسندگان بزرگ اروپا به نویسندگی می‌پردازد.... دنیای زیرین را به منظور یافتن مطالب دهشت‌انگیز نمی‌کاود. ذهنیتی مرگبار عرضه نمی‌کند. از این لحاظ نویسنده‌ای ماندگار است که امور عادی و مردمان عادی را مطرح می‌کند» (ص ۴۶۱). در مقاله «نبود ایرلند»^{۱۲۵} نیز می‌گوید که در نوشتهٔ جویس «اثری از بیمارگونگی وجود ندارد. زبونی و نکبت در آن هست اما او جویای آن نیست. حواس او متوجه زیبایی سرشار است.... ظاهر واضح و محکم، و گریز از بی‌رمقی و سستی سمبولیست‌های جدید، و از مکتب مغزدارتر رئالیست‌های جدید را باید قدر شناخت» (نیو/ایچ ۱۶ [۱۹۱۵]: ۴۵۲؛ تجدید چاپ در پائوند/جویس: نامه‌های ازرا پائوند به جیمز جویس^{۱۲۶} [پس از این: پائوند/جویس]، ص ۳۲ و بعد). تجلیل از تصویر مرد هنرمند نیز تقریباً به همین روال است: این رمان از هرائر دیگری به نثر فلوبری نزدیکتر است، «محکم، دقیق و روشن، کلمه‌ای بیجا به کار نرفته، عبارات بی‌فایده را بر هم تلنبار نکرده، صفحه‌ها را با پرت و پلاگوئیهای مهمل پر نکرده است» (پائوند/جویس، ص ۸۸ و بعد). پائوند در این مرحله دامنهٔ کار جویس را به وضوح مشاهده می‌کند: «طیف گستردهٔ نوشته‌هایش از خشکه‌ناهنای سرخ‌شده و دانه‌های انجیر لای دندانهای کُرنلی تا بحث اتفاقی نظریات توماس اکویناس»^{۱۲۷} (مقالات ادبی، ص ۴۱۱). «تناوب سریع میان این زیبایی درون و نکبت و ادبار و درهم‌ریختگی برون را در تقریباً هر صفحه از نوشته‌های جویس خواهید یافت» (ص ۴۱۲). به یولیسز که می‌رسیم

۱۲۳. Sirmione، واقع در شمال ایتالیا؛ *The Dubliners*؛ *Exiles*؛ *A Portrait of the Artist as a Young Man*.

۱۲۴. phantasy در اینجا به معنی دقیق و اصیل کلمه، برگرفته از اصل یونانی *phantazein*، به کار رفته و مرادف با *imagination* (خیال) است که اصل لاتینی دارد. اما پائوند متوجه است که «امروزه» صورت متداول آن *fantasy* و نیز *fancy* است و با *imagination* هم مترادف نیست و منظورش دست انداختن «قوهٔ خیال ایرلندی» است که «همه‌جا پُرر می‌زند....»

125. «The Non-Existence of Ireland»

126. *New Age*; *Pound/Joyce: The Letters of Ezra Pound to James Joyce*.

۱۲۷. چهرهٔ مرد هنرمند در جوانی. ترجمهٔ منوچهر بدیعی، تهران، نهلوفر، ۱۳۸۰، فصل پنجم.

جنبه تحسین آمیز نوشته اش محسوس تر می شود؛ پاوند از این کتاب در برابر اتهام خلاف عفت عمومی بودن و اقداماتی که به منظور توقیف آن صورت گرفت دفاعی خستگی ناپذیر کرد و به ترویج آن پرداخت. پاوند این نظر را که جویس فقط درباره خودش می نویسد رد می کند. «جویس دومین آدم داستانی خود، یعنی بلوم^{۱۲۸}، را آفریده است؛ او آدم داستانی مکمل خود را ساخته است» (ص ۴۱۶). مالی را «نماد زمینی، پتیاره ای تندخو» تعریف می کند که «هرجایی یا زناکار نیست.... در غایت امر می گوید که تنش همچون گلی است؛ بازسین کلام او مثبت است» (ص ۴۰۷). در مقاله ای به زبان فرانسوی، «جیمز جویس و یکوشه»^{۱۲۹} شباهت نوشته جیمز را با *sottisier*^{۱۳۰} فلوربر خاطر نشان می کند و بر آن است تا نشان دهد که رمان دارای شکل سونات است: تم (موضوع اصلی)، کنتر تم (پاسخ به موضوع اصلی)، *recontre*^{۱۳۱} بسط، بخش پایانی (در مرکور دو فرانس [۱۹۲۲]؛ تجدید چاپ در پاوند/جویس، ص ۲۰۰ - ۲۱۱). اما در تحسین آمیز ترین نقد خویش نیز، پاوند در مورد مشابهت های یولیسز با آدیسه اظهار تردید می کند. «این تناظرات عمدتاً به خود او [جویس] مربوط می شود، داربست است، وسیله ساختمان است، نتیجه کار آن را توجیه می کند و فقط بر آن پایه توجیه پذیر است. نتیجه پیروزی شکل هنری است، در توازن و طرح اصلی، حاوی نقش و نگارها و درهم تنیدگی مستمر است» (مقالات ادبی، ص ۴۰۶). اظهار تردید خفیف، در طول زمان، به عللی که هنوز روشن نشده، به ابراز مخالفت شدید تبدیل می شود: در ۱۹۳۱ در نیو ریویو^{۱۳۲} می نویسد که «ماورای طبیعت و تناظرات و همانندیه های تمثیلی و باطن کاوانه^{۱۳۳} و هرزه گویانه اثر [یولیسز] به مفت نمی ارزند.... من به صداقت آقای جویس در مقام نویسنده احترام می گذارم، زیرا راه سهل و آسان را انتخاب نکرده است. من هرگز از لحاظ فراست و سلامت عقل برای او احترامی قایل نبوده ام. منظورم فراست به معنای عام آن است، سوای توانمندی های او در مقام نویسنده» (پاوند/جویس، ص ۲۳۹). «بیچ و تابها»ی هنرمندان/احیای فینگن ها پاوند را سخت برآشفته می کند. «به نظر نمی آید که کار متأخر آقای جویس توجه کسی جز معدودی از متخصصان را جلب کند» (ص ۲۵۱). «جویس در بیشه زار اندیشه اش جلوس کرده است. با خودش مِن و مِن می کند. صدای خود را بر صفحه گرامافون شنیده و به فکر صدا، صدا،

۱۲۸. Molly: Leopold Bloom، همسر لنوپولد.

129. «James Joyce et Pécuchet»

۱۳۰. مجموعه لاطانات. ۱۳۱. این واژه و معنای آن در هیچ منبعی یافت نشد.

132. New Review

۱۳۳. anagogical، درباره آن - توضیحات مترجم در پایان کتاب زیر عنوان typological interpretation.

مِنْ و مِنْ افتاده است. از زمانی که به نوشتن آغاز کرد سه دهه گذشته است، طی دو دهه اخیر تقریباً هیچ چیزی نیاموخته است» (ص ۲۵۶). سپس در نامه‌ای می‌گوید: «از این شکم‌روشی ضمیر خودآگاه به جان آمده‌ام» (ص ۲۵۷). پس از مرگ جویس، در گفتاری رادیویی از رم، یولیسز را «کانِ کمدی گرانبها» وصف می‌کند و بار دیگر به تجلیل از آن می‌پردازد اما در این زمان *Eimi* نوشته‌ای. ای. کمینگز و بوزینه‌های خدا^{۱۳۴} ی ویندم لونیس را برمی‌کشد و آنها را جانشینان بحق آن معرفی می‌کند (ص ۲۶۷). لونیس هم‌رزم قدیم پاوند در جنبش ورتیسیسم بود و پاوند تار^{۱۳۵} او را «سرزنده‌ترین و سرکش‌ترین رمان انگلیسی زمان ما، و لونیس [را] تنها نویسنده انگلیسی» شمرده که «با داستایفسکی قابل قیاس است» (مقالات ادبی، ص ۴۲۴). گفته‌های انکارآمیز پاوند را درباره نویسنده‌گان روس به احتمال زیاد نباید بسیاری جدی تلقی کرد، زیرا این مقایسه را به نیت تجلیل مطرح کرده است.

این گفته پاوند و بسیاری از آنهایی که پیش از این نقل شد بار دیگر پرسشی را مطرح می‌کند: آنها را تا چه حد باید جدی تلقی کرد؟ تردیدی نیست که بسیاری از گفته‌های او جدی نیست. پاوند مدام در صدد تکان وارد کردن و غلّو کردن و عمدتاً مبالغه کردن است و برایش مهم نیست که مبلغ برهیاوی نظرهاهای خویش باشد. او استفاده از هروسیله‌ای را به منظور جلب توجه موجه می‌داند. در چگونه کتاب بخوانیم و الفبای کتاب‌خوانی، در کتاب غیرعادی راهنمای فرهنگ، و در نامه‌های بسیار، مانند آنهایی که خطاب به آیریس بری^{۱۳۶} نوشته و بیشتر حاوی توصیه‌هایی در مورد چه چیزی را خواندن است تا چگونه خواندن، نقش آموزگار را ایفا می‌کند. بسیاری از شوخیهای زشت و توهینهای رکیک او مایه پیزاری است. غالباً ناچار گفته وینترز را تأیید می‌کنیم که پاوند را «آدمی وحشی که در موزه رها شده» وصف کرده است (در دفاع از خرد [۱۹۴۷] ص ۴۸۰)^{۱۳۷}. در موارد بسیار معلوم شده که دعوی علمی بودن بی‌بایه است: بی‌تردید اشتغال ذهنی و سواس‌گونه به شعر چینی بر مبنای نظریات واهی ارنست فنلوسا (-کندی، «فنلوسا، پاوند»)^{۱۳۸} نمونه‌ای از گزافه‌گویی جاهلانه است. همین امر در مورد تقبیح مؤلفان و سرتاسر دوره‌های ادبی صادق است که ظاهراً بر پایه برداشتهای سرسری و گزارشهای دست دوم صادر شده

۱۳۴. Eimi، یونانی: «من هستم»، سفرنامه‌ای که کمینگز پس از مسافرت به اتحاد شوروی در ۱۹۳۳ منتشر کرد و در آن با استفاده از شکردهای شعر خود به تجلیل از فرد پرداخت و با طنز و حرارت بسیار به گروه‌بندی مردم و سختگیری و انضباط شدید در آن کشور حمله کرد. *Apes of God* (۱۹۳۰).

135. Tarr

136. Iris Barry

137. In Defence of Reason

138. Kennedy, «Fenolossa, Pound»

است. غرور و اعتماد به نفس بیش از اندازه در تقریباً هر زمینه‌ای جلب توجه می‌کند، ولی باید انصاف داد که مقصود پاوند را، که ایجاد انقلاب در ذوق بود، برآورده ساخته است.

پاوند (و الیوت) با سنت ریطوریکایی قاطعانه قطع رابطه کردند و به تعریف ذوق جدید پرداختند: در رمان، گرایش به رمان عینی و برون‌گرایانهٔ فلور و جیمز و جویس؛ در شعر، به شعر بی‌واسطه و ساده و غالباً تجسمی و نثرگونه یا ظاهراً نثرگونه. صرف‌نظر از گزینشهای نسنجیده‌اش از ادبیات کشورهای مختلف، مبارزهٔ او با تنگ‌نظری روستایی‌وار انگلیسیان مبارزه‌ای بحق بود. و در خاتمه، حمایت گشاده‌دستانهٔ پاوند از نویسندگی نوآین از مزیتی بسزا برخوردار است. حمایت از رابرت فراست، ویلیام کارلوس ویلیامز، ماریان مور^{۱۳۹}، تی. اس. الیوت، و جیمز جویس دال بر شم انتقادی نادر اوست. اگر کشف افراد برخوردار از ذوق و قریحهٔ تازه و پیش‌بینی مسیر و جریانهای جدید ادبی از جمله کارهای نقد است، در این صورت پاوند در زمان خود منتقدی مهم بوده است.

ویندم لوئیس (۱۸۸۲ - ۱۹۵۷)

ویندم لوئیس با هیوم و پاوند و جویس و الیوت مناسباتی از لحاظ عقیدتی نزدیک و از نظر شخصی صمیمانه داشت. او نیز در ضدیت فرانسوی‌مآبانهٔ آنها با رمانتیسم شریک بود؛ آثار بندا، مورا، لاسر، و دیگران را خوانده بود و از بدوی‌مداری روسووار و فلسفهٔ دگرگونی مستمر^۱، از برگسون و برگونیسیم، و از مفهوم پیشرفت و تاریخ سخت بیزار بود. او نیز به داعیهٔ آنها که هنر «کلاسیکی» تازه‌ای در شرف پدیدار شدن است پیوست، «کلاسیکی» به معنای ساده و بی‌پیرایه، مستحکم، و حتی فاقد ظرافت. از لحاظ عملی برای لوئیس، در مقام نقاش، به معنای کوبیسم (ولی نه هنر انتزاعی) یا همگون آن بود که پاوند آن را «ورتیسیسم»^۲ خوانده بود. لوئیس نشریه‌ای به نام بلست بنیاد نهاد که فقط دو شماره از آن منتشر شد (ژوئن ۱۹۱۴ و ژوئیه ۱۹۱۵). پاوند در همین ایام مقاله‌ای دربارهٔ ورتیسیسم در فورت‌نایتلی ریویو منتشر کرد (اول سپتامبر ۱۹۱۴). جنگ همه چیز را متوقف کرد (لوئیس به جبهه اعزام شد). کار ورتیسیسم ساخته بود، گو اینکه پاوند در دههٔ

۱۳۹. Marianne Moore (۱۸۸۷ - ۱۹۷۲)، شاعر امریکایی.

1. flux

2. vorticism

۱۹۲۰ نیز ادعا کرد که جرج انتایل^۳ در رشته موسیقی «ورتیسیست» است. شعار «vortex» و بیانیه‌ها و کلمات قصار لوئیس، «گردباد ما»،^۴ از اعلامیه‌های پرطمطراق استقلال و نوآوری و کلی‌بافیهای عنان‌گسیخته دربارهٔ ویژگیهای قومی فراتر نمی‌رود. اعلام بیزاری از مارینیستی^۵ و «لاطانات احساساتی [او] دربارهٔ اتومبیل‌ها و هواپیماها» (ویندم لوئیس دربارهٔ هنر: مجموعه نوشته‌ها، ۱۹۱۳ - ۱۹۵۶ [پس از این: ویندم لوئیس]، ص ۴۹)^۶، و حمله به شوخ‌طبعی انگلیسیان، موضع او را چندان بهتر از این گفته‌ها تعریف نمی‌کند که ما «مزدوران بدویِ دنیای نوین» هستیم و «آرمان ما با آرمان همگان تفاوت دارد» (ص ۲۷).

به دوران پس از جنگ که می‌رسیم می‌توان گفت که لوئیس به نقدنویسی در زمینه ادبیات می‌پردازد. کتاب شیر و روباه (۱۹۲۷)^۷ بررسی بلندپروازانه آثار شکسپیر است با داعیه علمی بودن. روابط میان ایتالیا و انگلستان در دورهٔ سلطنت خاندان تیودر^۸ را به اجمال مطرح می‌کند و، با استفاده از منابع دست دوم مانند تحقیقات ادوارد مایر^۹، که از پژوهندگان پیش‌قدم بود، بر تأثیر ماکیاولی تأکید می‌کند و در این کار به راه افراط می‌رود. همهٔ این مقدمات به تفسیر قهرمانان شکسپیر در چارچوب نظر ماکیاولی دربارهٔ نیاز امیران به آمیختن خصال شیر و روباه منتهی می‌شود. اما لوئیس خود را در این چارچوب محدود نمی‌کند و حتی می‌گوید که شکسپیر را «محال است بتوان به شکارچی روباه تبدیل کرد؛ وانگهی تمایلی هم به شیر بودن از خود بروز نمی‌دهد» (شیر و روباه، ص ۱۷۸). لوئیس، با استناد به کتاب شاخ زرین فریزر، شکسپیر را «مأمور اعدام»ی وصف می‌کند که «خودداریش از ابراز احساسات شخصی»^{۱۰} تقاب حرفه‌ای اوست» (ص ۱۴۵). قهرمانان تراژیک او «همیشه با سلاح ساده و بی‌ارزش، با نیرنگ، ولی نیرنگ عادی، از پا درمی‌آیند» (ص ۱۸۸). اتللو و کوردیلیا و تایمن را از باب نمونه ذکر می‌کند. لوئیس از جملهٔ سلسلهٔ طولانی منتقدانی است که تصور می‌کنند می‌توان صدای شکسپیر را مشخص کرد. او به این نتیجه می‌رسد که شکسپیر «با نفسِ زندگی خصومت دارد» و «آثارش فُوران

۳. George Antheil (۱۹۰۰-۱۹۵۹)، پیانونواز و آهنگساز آمریکایی، هوادار فوتوریسم.

۴. «Our Vortex»

۵. Emilio Filippo Tommaso Marinetti (۱۸۷۶-۱۹۴۴)، شاعر و نویسندهٔ ایتالیایی و بنیادگذار فوتوریسم در ادبیات.

۶. Wyndham Lewis on Art: Collected Writings, 1913-1956.

۷. The Lion and the Fox

۸. Tudors (۱۴۸۵-۱۶۰۳).

۹. Edward Meyer

۱۰. impossibility، در این باره - بخش اول از جلد چهارم این تاریخ، ص ۱۹-۲۰.

غیر شخصی خشم و تأملات و ناسزاها و شکایات زهرآگین است» (ص ۱۶۰). این جمله توصیف مناسبی است از ویژگیهای نقد خودِ لوئیس. با این استثنا که نقد او جنبه عمیقاً شخصی دارد. در او گرایش فزاینده‌ای به خودآزاری، تحریک دوستان و متحدان به دشمنی با او، مشهود است.

همه نقد متأخر لوئیس درباره معاصران را می‌توان ناسزاگویی و هجو و حتی اتهامات شخصی توصیف کرد. لوئیس در کتاب *زمان و مغرب‌زمینیان* ([پس از این: *زمان*]، ۱۹۲۷) با تفصیل بسیار توجیهی بنیادین برای نگرش خویش فراهم کرده است. تمدن غرب دستخوش آشوب است؛ تقدیس زمان و دگرگونی مستمر تاریخ که در نظریات فلسفی برگسون و کروچه و اشنیگلر و وایتهد تبلیغ شده ریشه همه بلیات است، کما اینکه در ادبیات نیز به رواج بیش از حد درونگرایی، روان‌شناسی، و بالاخره «جریان سیال ذهن» منجر شده است. در برابر روش درونی، «روایت از درون» (آدمیان محروم از هنر [پس از این: *آدمیان*]، ۱۲، ص ۱۴۵، ۱۲۷)، لوئیس دید و منظر برونی و در نتیجه هجا^{۱۳} را، که در آن «دیدم مقدم بر همه چیز است» (ص ۱۲۷)، برمی‌کشد. هجا را تنها هنر امکان‌پذیر عصر جدید می‌شمارد، هنری که خود او نیز در رمان‌هایش به کار برده است. لوئیس، بر پایه این معتقدات ساده، تقریباً همه معاصران، از جمله دوستان خود، را با عباراتی شدیدالحن مورد حمله قرار می‌دهد. اما باید انصاف داد که لوئیس نه فقط از زبانی گزنده، بلکه چشمی تیزبین برای تشخیص معایب و غفلتها و نیز توانمندی کلامی لازم برای توصیف و استهزاء و غالباً متهم کردن قربانیان خویش برخوردار است.

گرتروود استاین را سرکرده برگسونی‌مشربان می‌شمارد. او هدفی سهل‌الوصول است. «نثر یکنواخت و جهجه‌مانند» او را به «سوسیسی پیه‌دار سرد و سیاه» و به «سوسیسی که متری می‌فروشند» تشبیه کرده است (زمان، ص ۷۸). استاین با زبان کودکانه‌ای که به همینگوی تعلیم داد — «ته پته بجگانه، ابلهانه و غیر واقعی» (آدمیان، ص ۲۷) — او را به صورت دلقکها درآورد. برخلاف «قدرت عریان و بی‌ظرافت و خشونت‌بار مردان و زنان» مریمه، همینگوی «آدمهای سطحی و بوج و دلقک‌مآب و منفعل و از همه بدتر بی‌هدف» می‌آفریند. «دنیای پر از خشونت مردان و زنان او کاملاً عاری از اراده است» (ص ۲۱ - ۲۲). آنها «عروسکهای کله‌چوبی و دهاتی‌وار و دست و پا چلفتی‌اند» (ص ۲۹)، که به زبان انگلیسی حرامزاده و عوامانه‌ای صحبت می‌کنند. با این حال، لوئیس از هنرمندی همینگوی

11. *Time and Western Man*12. *Men without Art*

۱۳. satire، درباره آن - جلد اول این تاریخ، ص ۴۴۱-۴۴۳.

نیز آگاه است و سخنانش را با تمجیدی دوبهلو خاتمه می‌دهد. «بیان روح گاو نر الکن از زیبایی نافذی خاص خویش برخوردار است، اگر با نبوغ ادا شده باشد — با نبوغ گاوی (که در مورد همینگوی این چنین است)» (ص ۴۰). «استاین‌گری»^{۱۴} نامی که لوئیس به آن می‌دهد، تنها مایهٔ بیزاری او نیست. او با هرگونه خردستیزی، بدوی‌پسندی، کودک‌پرستی، اعم از اینکه از نوع اعیانی و فرهیخته باشد یا زمخت و پوشیده و رازآمیز، مخالف است. گروه بلومزبری را نشأت گرفته از جنبش زیباشناختی اسکار وایلد می‌داند (ص ۱۷۱). لوئیس با راجر فرای در نزاعی شدید درگیر شد و در حمله کردن به ویرجینیا وولف «خجالتی، با خندهٔ عصبی‌اش»، «اندکی پیردخترانه»، احساس می‌کند که «دلیرانه با مشکل روبه‌رو شده است» (ص ۱۶۹). از مقالهٔ «آقای بنت و خانم براون» (۱۹۲۴) ایراد می‌گیرد که معمایی ساختگی را مطرح کرده، گویی گذشته از رمان‌های آرنولد بنت و گالزورتی و ایچ. جی. ولز دیگر رمانی وجود ندارد. لوئیس مدتها بعد نیز به «آثار ادبی درجه دوم ولی دلپذیر و ظریف خانم وولف» اشاره می‌کند و او را «همتای مؤنث و اصیل پیشوا لیتن»^{۱۵} می‌خواند (یورشهای دشمن: گزیدهٔ نقد ادبی [پس از این: یورشها]، ص ۹۳)^{۱۶}. پروست و هنری جیمز را باید سرچشمه‌های این انحطاط دانست زیرا هر دوی آنها دارای دید ذهنی، دید زمانی، بودند که «به تساوی به گذشته و حال می‌نگرد ولی صحنهٔ واقعی را اندکی تار می‌بیند» (آدمیان، ص ۱۴۵). لوئیس، در مقاله‌اش دربارهٔ جیمز، از بررسی «رمانس‌های شیخ‌وار بزرگ» او، «جهان تاریک و روشن زنانه — با کنش داستانی اندک و مطلقاً عاری از گوهر جسمانیت» (ص ۱۴۹)، خودداری می‌کند و به اظهارنظر دربارهٔ نقدهای «فخر فروشانه» جیمز جوان دربارهٔ آثار ترالپ می‌پردازد. لوئیس با استفاده از تعبیر ون وایک بروکس در کتاب سفر زیارتی هنری جیمز^{۱۷} به تحلیل جیمز می‌پردازد و او را پناهنده‌ای از بیابانهای بی و آب علف آمریکا می‌داند (در نظر او این تعبیر حتی سرزمینهای واقع در سواحل اقیانوس اطلس را نیز شامل می‌شود)، پناهنده‌ای که دیرتر از آن به اروپا گریخت که بتواند از کیفیت انتزاعی و عاری از جسمانیت امریکایی خود رهایی یابد.

در ۱۹۳۴ بذل توجه به فاکتر هنوز معمول نبود. عجیب است که لوئیس متوجه نیست

14. «Steining»

۱۵. «Führer Lytton». لیتن اشاره به لیتن استریچی است (— فصل سوم همین کتاب). Führer در زبان آلمانی به معنای «رهبر» و «پیشوا» است و در زمان هیتلر منحصرأ دربارهٔ او به کار می‌رفت.

16. *Enemy Salvoes: Selected Literary Criticism*

۱۷. Van Wyck Brooks (۱۸۸۶ - ۱۹۶۳)، منتقد امریکایی؛ دربارهٔ او — فصل اول از جلد ششم این تاریخ. *Pilgrimage of Henry James*

که دست‌کم از خشم و هیاهو^{۱۸} می‌تواند در تأیید بیزاریش از تقدیس مفهوم جاری بودن زمان استفاده کند؛ فاکتر را «نویسنده‌ای رمانتیک و متهور و پرجنب و جوش» می‌داند که «به مکتب "روان‌شناختی" وابسته است» (آدمیان، ص ۵۸) و «اخلاق‌مداری برجسته است — اخلاق‌مدار با چوب بلال»^{۱۹} (ص ۶۴)، معتقد به قضا و قدر، که «ظاهراً در نظر او مفهومی علمی و در توارث متمرکز است» (ص ۵۷). «رمان‌های او، به عبارت دقیق، درمانگاه‌اند. در این فضای خفقان‌آور و بی‌رویل‌ها^{۲۰} و ماگنولیاها و کِرْمهای شب‌تاب و بلوط‌های آبی^{۲۱} (صرف‌نظر از بخارات خاک تیره‌رنگ و همواره چسبنده‌اش)، سرنوشت بر شانه‌های همگان سنگینی می‌کند. در اینجا نژاد شکل خاصی است که سرنوشت به خود می‌گیرد. چه کریسمس باشد یا سارتویس^{۲۲}، موضوع فاجعه هلاکت‌بار موجود در خون است» (ص ۴۹). لوئیس از کیفیت شعرگونه نوشته فاکتر آگاه است ولی آن را با سیر احساساتی و خشونت‌بار داستان در تعارض می‌بیند و مثلاً به توصیف «مهتاب [که] نامحسوس به درون اتاق تراوید، منکسر و عاری از منبع»^{۲۳} معترض است (ص ۴۵)، و موارد کاربرد افراطی «عاری از منبع» را در دیگر رمان‌ها، گذشته از روشنایی در ماه اوت^{۲۴}، جمع‌آوری می‌کند. اما دست‌کم در مورد منقول در سطور پیشین، به نظر می‌آید که نظرش صائب است: نور ماه می‌تواند چنان پراکند و غیر مستقیم بتابد که منبعش ناپدید باشد.

فاکتر خدایان ظلمانی ترازدی را تقدیس می‌کند. دی. ایچ. لارنس، با پرستش خدایان ظلمانی مکزیکی، از او بدتر است. در بخشی طولانی از پیشگفتار (۱۹۲۹)^{۲۵} به تفصیل صبحها در مکزیکی^{۲۶} را به باد تمسخر گرفته است. «بادهای فق شکمی [لارنس] درباره هندی‌شمردگان مکزیکی» (تکلیف شاق^{۲۷}، ص ۲۰۴) در نظر لوئیس صرفاً افراط بی‌حد و ابلهانه در بزرگداشت بی‌بندوباری، امت^{۲۸} (که لوئیس با مسلک اشتراکی همگونش می‌داند)، هواداری از حقوق زنان، و «دعوت به خودکشی خطاب به مردان نژاد سفید» است (پیشگفتار، ص ۱۹۳). لوئیس رمان‌های لارنس را اصلاً مورد بحث قرار نمی‌دهد: پسران و

18. *The Sound and the Fury*

۱۹. اشاره به این است که در رمان مزبور از دختری با چوب بلال ازاله بکارت می‌شود.

۲۰. whip-poor-will، پرنده‌ای در امریکای شمالی که صدایش شبیه نامی است که به آن داده‌اند.

۲۱. water-oak، نوعی بلوط در ایالات جنوبی امریکا که در کنار جویبارها و باتلاقها می‌روید.

۲۲. Joe Christmas، شخصیت اصلی رمان روشنایی در ماه اوت؛ Sartoris، خانواده‌ای که اعضای چند نسل آن در رمان‌های فاکتر معرفی می‌شوند.

23. *sourceless*

24. *Light in August*

25. *Preface*

26. *Mornings in Mexico*

27. *Rude Assignment*

28. *community; communism*

دلدادگان «توده شیوای التذاذ از عشق مادری و پرستش امور جنسی است. زنان دلباخته او نیز همان آش غلیظ و احساساتی و شیرین است» (پیشگفتار، ص ۱۸۰). بعدها لارنس را «آن رمان نویس نابغه» وصف می‌کند (تکلیف شاق، ص ۱۰۶). شرود اندرسن^{۲۹}، به ویژه خنده شوم (۱۹۲۶) را، با عاریه گرفتن مزاحی از ایچ. ال. منکن^{۳۰}، «شرود لارنس» می‌نامد و راحت او و رمانش را رد می‌کند (پیشگفتار، ص ۱۹۸). اندرسن ما را دعوت می‌کند که «در حالات لا قیدی و بی‌احساسی مطلق در منبع آبدار و «مرموز» مام طبیعت مستحیل شویم» (پیشگفتار، ص ۲۱۲).

انزجار لوئیس نسبت به هر چیزی که با تقدیس زمان و تاریخ پیوند دارد موجب شد که دوستان قدیم خویش، ازرا پاوند و جیمز جویس، را مورد انتقاد قرار دهد. لوئیس به «محبت شخصی» پاوند معترف است و او را «شخصی سخاوتمند و شفیق» وصف می‌کند (زمان، ص ۳۸). همکاری پاوند را با نشریه بلسه به یاد می‌آورد، ولی با لحنی جدی اعلام می‌کند که ناگزیر است «رابطه خویش را با پاوند قطع کند» (ص ۴۱). ظاهراً پیشنهاد پاوند در مصاحبه‌ای که گفته بود در کارخانه‌ها موسیقی بنوازند و روی آوردن او به موسیقی و تجلیل از جرج انتایل او را دلخور کرده است. اکنون پاوند آدمی است که در گذشته زندگی می‌کند، «کسی بدون اثری از آثار خلاقیت» (ص ۶۹)، در مقام «انگل بزرگ معنوی»، «زمان‌نوردی بزرگ»^{۳۱} (ص ۷۱) که تنها با مردگان نشست و برخاست می‌کند. برخی از کانتوها را به سبب بازیهای خَرکی و «لُغزپردازهای شاد و شنگول از نوع "آر"، بارک‌الله»^{۳۲} به باد انتقاد گرفته است (ص ۷۴). پاوند به نظرش کودک و بدوی می‌آید: «عامل بازدارنده‌ای او را از وارد کردن سادگی»^{۳۳} راستین به کارهای خود بازداشته است، [حال آنکه همین سادگی] می‌توانست از او شاعری بسازد. او، مع‌التأسف، همیشه قیافه می‌گیرد، اخم می‌کند، با تبختر راه می‌رود، تظاهر به علامه بودن می‌کند، ساکت می‌شود، خودنمایی می‌کند، باد می‌کند، و موجود واقعاً ساده و جذابی را که خودش باشد این چنین در پرده ابهام می‌پوشاند» (ص ۷۴).

حمله‌اش به جویس تعجب‌آورتر است. در اوایل دهه ۱۹۲۰ در پاریس هم‌پایه بودند.

۲۹. Sherwood Anderson (۱۸۷۶-۱۹۴۱)، رمان و داستان کوتاه‌نویس آمریکایی. نظرش دربارهٔ جامعه ماشینی عصر جدید و ضرورت عشق و جز آن به نظرهای لارنس بی‌شبهات نیست و به همین مناسبت است که لوئیس او را «شرود لارنس» می‌نامد. *Dark Laughter*.

۳۰. H.L. Mencken (۱۸۸۰-۱۹۵۶)، روزنامه‌نگار و نویسنده آمریکایی.

۳۱. time-trotter، نگرشی دیگرگونه به آن جنبه از شخصیت پاوند که الیوت از آن تجلیل کرده است.

می‌توان گفت که جویس دقیقاً موافق نظر لوئیس عمل کرده و، به نیت گریز از کابوس تاریخ، کوشیده است تا با کلیت تجربه در بُعدی همزمان مواجه شود. یولیسز نمونه‌ی اعلای شکل فضایی/حجمی^{۳۳} است. اما در کتاب زمان و مغرب‌زمینیان، طی فصلی طویل، «تحلیل ذهن جیمز جویس»^{۳۴} یولیسز را «کتاب مربوط به زمان» وصف می‌کند. جویس «مطلقاً به مکتب برگسون - اینشتاین - استاین - پروست تعلق دارد» (ص ۸۹). شیوه روایت از درون جویس، «خواننده را به درون خیرت و پرت‌های محیرالعقول غار علاءالدین پرتاب می‌کند، [غار] که در آن انبوه متراکم آت و آشغال بی‌مصرف گردآوری شده است، از خمیر دندان ۱۹۰۱ و یکی دو میزان از ترانه روزی اُگریدی^{۳۵} گرفته تا معماری دوره ماقبل شمالی^{۳۶}» (ص ۹۱). یولیسز «کابوس مجسم روش ناتورالیستی» و یادآور «آنتی مَگیر»^{۳۷} یا لحاف چهل تکه عظیم ویکتوریایی» است (ص ۹۱ - ۹۲). لوئیس به نقد صریح آدهای داستانی جویس نیز می‌پردازد. استیون دِالوس^{۳۸} «مانند مرده متحرک» است (ص ۹۷). «بیشتر اوقات، بلوم حتی یهودی هم نیست بلکه همان آفریننده خوش‌قریحه ایرلندی خودش است» (ص ۱۰۱)، و، از همه زخم‌زبانان بی‌رحمانه‌تر، جویس «در اندوه و ابتذال اشراف‌منشی رقت‌انگیز طبقه کاسبکاران مرفه غوطه‌ور است، در ته ولایتی متروک غنوده است» (ص ۷۷). لوئیس کوشیده است تا گرتروستاین و نویسنده دوره الیزابت اول، تامس نش^{۳۹} و نیز در مورد جمله‌های مقطع او، که در وجه اخیر معقول به نظر می‌رسد، سخنان جینگل را در اسناد پیک‌ویک^{۴۰} الگوی جویس معرفی کند. لوئیس، به رغم انتقادهای غالباً بدخواهانه، جویس را «فکاهه‌نویس دوستداشتنی مکتب سنتی انگلیس - و از لحاظ خلق و خو، در بهترین وضعیت، بسیار شبیه استرن» می‌داند (ص ۷۶). استادی جویس را از لحاظ فنی و دقت موشکافانه او را در صنعتگری اذعان می‌کند، ولی «چارچوب همری» را «صرفاً مضمون یا ابزار ساختاری سرگرم‌کننده» وصف می‌کند (ص ۱۰۴). او البته معتقد نیست که کتاب خلاف عفت عمومی است. در نظر او، جویس آدمی

۳۳. spatial form، درباره آن - توضیحات مترجم در پایان کتاب.

۳۴. «An Analysis of the Mind of James Joyce»

۳۵. Rosie O'Grady، تراه‌ای که در رمان چهره مرد هنرمند در جوانی به آن اشاره شده است (ترجمه منوچهر بدیمی، تهران، نیلوفر، ۱۳۸۰، ص ۳۱۶).

۳۶. pre-nordic

۳۷. antumacassar، پوششی برای حفاظت از پشت صندلی و نیمکت.

۳۸. Stephen Dedalus، قهرمان چهره مرد هنرمند در جوانی و یکی از سه آدم داستانی اصلی در یولیسز.

۳۹. Nashe یا Thomas Nash (۱۵۶۷ - ۱۶۰۱)، نمایشنامه و هجانویس انگلیسی.

۴۰. Jingle، بازیگری دوره‌گرد در Pickwick Papers، رمانی از چارلز دیکنز.

محترم، حتی سنتی، از رواج افتاده و منسوخ است. خواندن نوشته او «مانند این است که به یکی از معاصران مردیت یا دیکنز گوش فرا داده‌ایم و به آهنگ شیپور^{۴۱} الیزابتی نش — براساس تفسیر خانم استاین — جست و خیز می‌کنیم» (ص ۱۰۹). تصویر مرد هنرمند در جوانی را «کتاب نسبتاً بی‌روح و خشک» خواندن (ص ۷۵) و دوبلینی‌ها را به سبب «طبیعت‌مداری شسته و رفته‌اش» رد کردن (ص ۱۰۰) کاری ابلهانه است. یولیسز را به خطا اوج طبیعت‌مداری، فوران آت و آشفال، و «اسهالی که تالی ندارد» (ص ۹۲) معرفی می‌کند، اما از نوع ضعیف طبیعت‌مداری، شُل و ول، و، به علت «روانی برگسونی‌اش»، مبهم (ص ۱۰۳).

اصول انتقادی لوئیس بسیار ساده است. استقلال، آزادی هنرمند، بیزاری از وضع معاصر. از این رو هجا، به معنای رهیافت برون‌سو، و امر تجسمی و انضمامی ضرورت پیدا می‌کند. این نگرش متضمن مخالفت با درون‌گرایی، روان‌شناسی اعماق^{۴۲}، و جریان سیال ذهن است. در اظهارنظرهایش درباره نقد ادبی تی. اس. الیوت و آی. ای. ریچاردز در کتاب آدمیان محروم از هنر (۱۹۳۳)، لوئیس ظاهراً کلاسیکی از نظریه عاری از جنبه شخصی بودن^{۴۳} الیوت و نیز مفهوم «ناباوری»^{۴۴} ریچاردز انتقاد می‌کند. لوئیس نویسنده‌ای سخت پایبند به معتقدات خویش بود. عاری از جنبه شخصی بودن به نظرش علمی، حتی رفتارگرایانه^{۴۵} می‌آمد. الیوت را سرزنش می‌کند که چرا «ارزشهای علمی را با ارزشهای هنری خلط کرده است» (آدمیان، ص ۷۵). لوئیس متوجه می‌شود که نظر ریچاردز حاکی از اینکه «شعر [الیوت] از همه باورهایش کاملاً جداست» (علم و شعر [۱۹۲۶]، ص ۶۴ - ۶۵)^{۴۶}، همانند تقلیل همه گفته‌ها در شعر به «شبه گزاره»^{۴۷} نادرست است. حتی در آن زمان نیز نمی‌توان الیوت را «مطلقاً بدون هرگونه باوری» دانست (آدمیان، ص ۷۶). لوئیس اختلافاتی را که برخلاف میل الیوت و ریچاردز میان‌شان پدید آمده بود، همراه با مقداری طنز، مطرح می‌کند و سپس نتیجه می‌گیرد که ریچاردز، به رغم ظاهر سازیهایش، شارح نظریه جدیدی درباره هنر برای هنر یا «مبشر سبک‌مداران»^{۴۸} است (ص ۷۸). حتی اگر رستگاری از طریق شعر را که آرنولد ابلهانه‌اش خواند نادیده بگیریم، لوئیس به تعهد صادقانه ریچاردز نسبت به کاربرد اجتماعی شعر نیز توجه نمی‌کند (ص ۹۴).

۴۱. hornpipe، آلت موسیقایی منسوخ و نیز ۱) رقصی شاد که همراه با نواختن این آلت موسیقایی صورت می‌گرفت؛ ۲) آهنگ مربوط به چنین رقصی؛ و ۳) رقص سنتی و قدیمی ملّاحان انگلیسی قرن هفدهم.

42. depth psychology

43. impersonality

44. disbelief

45. behaviorist

46. Science and Poetry

47. pseudo-statement

48. stylists' evangel

بیانات دیگری را نیز می‌توان به این فهرست افزود. قلمه حیوانات جرج اورول را با نظر تحسین‌آمیز نقد و ۱۹۸۴ را تأیید، لکن نوشته‌های متقدم اورول را رد می‌کند. کامو را می‌پسندد و به سارتر ترجیح می‌دهد؛ از مالرو منتقد است^{۵۰}، از شعر متیو آرنولد دفاع می‌کند (در ضمیمه ادبی تایمز، ۱۹۵۴؛ تجدید چاپ در یورشها، ص ۱۷۹ - ۱۸۳). به جرج برنارد شا حمله می‌کند، ایدیت و آذبرت و سثوردل سیتول^{۵۱} را مسخره می‌کند. همه بیاناتش صریح و گزنده و غالباً شوخ‌طبعانه و موشکافانه، ولی در عین حال از لحاظ مفروضات سنت‌مداری و کلاسیسیسم عقیدتی و نفرت به برگسون مشربی، انعطاف‌ناپذیر و به شدت جزم‌اندیشانه‌اند. اما اطباء کتابهای انتقادی عمده‌اش، زمان و مغرب‌زمینیان و آدمیان محروم از هنر، تأثیر نقد او را بسیار کاهش داده است؛ جمع‌بندیهای تیزبینانه در جدلهای ملال‌آور و مناقشات لفظی غالباً خرده‌گیرانه ناپدید شده‌اند. شهرت بد عقاید سیاسی لوئیس، مانند تجلیل از هیتلر (۱۹۳۱) و حملات ستیزه‌جویانه به دوستان سابق و دشمنان جورواجور را نیز باید به این مطلب افزود. همینگوی در عید متحرک^{۵۲} [۱۹۶۴]، ص ۱۰۸ - ۱۱۰) از او انتقام گرفت؛ جویس، در احیای فینگن‌ها، نام او را به انواع گوناگون موضوع جناس لفظی قرار داد؛ ویرجینیا وولف، در یادداشت‌های روزانه‌اش، رنجش خود را منعکس کرد؛ لارنس در مقالات و نامه‌هایش او را تحقیر کرد؛ و لبوس او را «ملال‌آور و ددمنش» خواند. فقط الیوت، که در ۱۹۱۵ با او آشنا شده بود و در ۱۹۲۰ با هم به فرانسه سفر کرده بودند، دوستدار او باقی ماند، گو اینکه در ۱۹۲۵، بر اثر خودداری الیوت از چاپ کردن یکی از نوشته‌های او، میانشان شکرآب شد. اما الیوت به رابطه خیراندیشانه‌اش با او ادامه داد، و لوئیس نیز در ۱۹۳۸ دو تکچهره درخشان از الیوت کشید؛ الیوت پس از مرگ لوئیس نوشته تحسین‌آمیزی به یاد دوست درگذشته نوشت (در هدسن ربویو [تابستان ۱۹۵۷]: ۱۶۷ - ۱۷۱)^{۵۳}. در سالهای اخیر نیز لوئیس دوستداران و مدافعان تازه‌ای یافته

۴۹. *Animal Farm* و 1984، دو رمان نوشته George Orwell (۱۹۰۳ - ۱۹۵۰)، رمان‌نویس و منتقد انگلیسی. در این دو رمان به نظام اشتراکی تاخته است.

۵۰. Albert Camus (۱۹۱۳ - ۱۹۶۰) و Jean-Paul Sartre (۱۹۰۵ - ۱۹۸۰) و André Malraux (۱۹۰۱ - ۱۹۷۶)، هر سه از نویسندگان معروف فرانسوی؛ درباره کامو - فصل هشتم و درباره سارتر - فصل نهم از جلد هشتم این تاریخ.

۵۱. Edith Sitwell (۱۸۸۷ - ۱۹۶۴) شاعر و نویسنده انگلیسی؛ و برادرانش Oshert (۱۸۹۲ - ۱۹۶۹)، شاعر و نویسنده، و Sacheverell (۱۸۹۷ - ۱۹۸۸)، شاعر و منتقد هنری.

۵۲. *A Movable Feast*، اعیاد دینی که هر ساله به یک روز مشخص نمی‌افتد، مانند اعیاد دینی مسلمانان که به مناسبت پیروی از تقویم هجری قمری «متحرک» است.

53. Hudson Review

است که هیو کِیز (در ۱۹۵۴) اولین آنها است. لوئیس شایسته اعاده مقامی در خور در گروه هیوم، پاوند، و الیوت است، اما بعید به نظر می‌آید که مجموعه حدود پنجاه جلدی آثار او هرگز به اهمیت و آوازه آثار الیوت یا پاوند برسد.

فصل ششم

تی. اس. الیوت (۱۸۸۸ - ۱۹۶۵)

تی. اس. الیوت، به مراتب، بزرگترین منتقد قرن بیستم در دنیای انگلیسی زبان است. تأثیر او در ذوق زمان خویش اظهر من الشمس است: او بیش از هر کس دیگر در تغییر جهت شعور^۱ از مسیر ذوق «جرجیایی‌ها» و ارزیابی مجدد دوره‌ها و نویسندگان بزرگ تاریخ شعر انگلیسی مؤثر بوده است. با رمانتیسیم به شدیدترین وجه مخالفت کرد، میلتن و سنت میلتنی را مورد انتقاد قرار داد، دانتِه و نمایشنامه‌نویسان دوران جیمز اول^۲ و شاعران متافیزیکی و درآیدن و سمبولیست‌های فرانسوی را برکنید و آنها را تشکیل‌دهندگان «سنتِ علی‌الاطلاق» شعر طراز اول شمرد. اما نظریه الیوت درباره شعر نیز، که ذوق نوین را تحکیم بخشید و از آنچه بیشتر شارحان و خود الیوت بدان اذعان کرده‌اند بسیار منسجم‌تر و روشمندتر است، دست‌کم به همان اندازه اهمیت دارد. مفهوم «شعری عاری از جنبه شخصی»^۳ توصیف فرایند آفرینش اثر هنری، که مستلزم «شعور وحدتمند»^۴ است و علی‌القاعده باید به یافتن «معادل عینی»^۵ منجر شود؛ توجیه «سنت» طرح اجمالی تاریخ شعر انگلیسی همچون فرایندی که به «گسستگی» شعور در اصل وحدتمند انجامید؛ تأکید بر «استکمال گفتار معمول» به عنوان زبان شعر؛ و بحث درباره رابطه میان عقاید و شعر که زیر عنوان «باور»^۶ مطرح کرده است — همه اینها موضوعات انتقادی خطیری هستند که اگر الیوت در همه موارد نتوانست راه‌حلهای قانع‌کننده‌ای برایشان بیابد، آنها را به صورتی ماندگار به ضابطه درآورد.

اهمیت الیوت در مقام نظریه پرداز، به سبب انکار مستمر تعلق خاطر به زیباشناسی و توان تفکر روشمند، تا حدودی در هاله ابهام فرو رفته است. مثلاً می‌گوید که از «ناتوانی

1. sensibility

2. James I (1603-1625).

3. impersonal poetry

4. unified sensibility

5. objective correlative

6. belief

خویش در ورود به استدلالهای غامض» نیک آگاه است، و از این رو «فاقد نظریه‌ای عام» است (فایده شعر و کاربرد نقد [پس از این: فایده شعر]، ص ۱۴۳)^۷ و تأکید می‌کند که «غایت نظریه‌پردازی درباره ماهیت شعر، گوهر شعر، اگر چنین چیزی وجود دارد، به رشته زیباشناسی تعلق دارد و به شاعر یا منتقدی با صلاحیت محدود من ربطی ندارد» (ص ۱۴۹-۱۵۰). او مایل نیست «در زیباشناسی، زمینه‌ای که در آن فاقد شایستگی و علاقه است، به نظورری بپردازد» («کارکرد اجتماعی شعر»، در هنر نقد و مقالاتی در نقد، به‌کوشش آر. دلبیو. استالمن (۱۹۴۹) [پس از این: استالمن]، ص ۱۱۰؛ در چاپ مجدد مقاله در کتاب درباره شعر و شاعران [پس از این: درباره شعر] حذف شده است)^۸. در کسی که سالها به تحصیل و مطالعه فلسفه اشتغال داشته است، مشکل بتوان چنین تواضع و ابراز جهل و ذوق تفتنی را افراطی ندانست. رساله هاروارد او درباره اف. ایچ. بردلی (که با عنوان معرفت و تجربه در فلسفه اف. ایچ. بردلی، ۱۹۶۳، منتشر شد [پس از این: معرفت])^۹ و دو مقاله درباره لایبنتیس را (در مونیست^{۱۰}، ۱۹۱۶، که همراه با رساله به چاپ رسید) باید نوشته‌های قابل در زمینه‌های تخصصی فلسفه شمرد. اما فقط فروتنی نیست که او را به انکار علاقه به تأسیس نظریه‌ای عام و توانمندی در این مورد وامی‌دارد. او به راستی معتقد است که مسایل غایی در دسترس عقل نیستند و هراقدامی در جهت تعریف شعر لاجرم به شکست می‌انجامد. «البته نقد هرگز در نخواهد یافت که شعر چیست، منظوم به معنای نیل به تعریفی جامع و مانع است» (فایده شعر، ص ۱۶). «چیزهایی که درباره شعر می‌توان گفت بسیار معدود است؛ و از این شمار اندک، غالب آنها نادرست از کار درمی‌آید یا حاوی مطلب مهمی نیست» (کرایتیرین ۱۳ [۱۹۳۳-۱۹۳۴]: ۱۵۳).

اگرچه تردید او نسبت به زیباشناسی فلسفی انتزاعی صادقانه است، نباید فراموش کرد که الیوت پیوسته به ایجاد یک نظریه عام می‌اندیشیده و از همان آغاز کار نقدنویسی خویش نظریه‌ای را در پس ذهن می‌پرورانیده است. البته در مواضع عمده او برخی تنشها و تناقضات موجود است. بی‌گمان پس از «اعلام مواضع»^{۱۱} اش در نگرش او به چندین موضوع تغییرهایی حادث، یا تأکیدش بر آنها کم یا زیاد شد. اما مداومت میان متقدمترین

7. *The Use of Poetry and the Use of Criticism*

8. «The Social Function of Criticism» in R.W.Stallman, ed. *Critiques and Essays in Criticism; On Poets and Poetry*.

9. *Knowledge and Experience in the Philosophy of F.H.Bradley*.

10. *Monist*

۱۱. در ۱۹۲۸، الیوت اعلام کرد که در سیاست، سلطنت‌طلب و در دین پیرو کلیسای انگلستان و در ادبیات، کلاسیست است.

مقالات او در زمینه نقد و نظرهایی که در کلاسهای آزاد دانشگاهی در ۱۹۱۶ - ۱۹۱۹ ابراز داشته به مراتب بیش از آن است که معمولاً گفته می‌شود (← شوچرد، «الیوت و هیوم در ۱۹۱۶»)^{۱۲}. طی سالهای ۱۹۲۲ تا ۱۹۲۵ نظر الیوت در مورد برخی اشخاص و موضوعها تغییر کرد ولی، اگرچه برخی تناقضات درونی بر جای ماند، نظریه‌های او را در اصل می‌توان از طرحی روشن و منسجم برخوردار دانست. درست است که او عادت دارد مسایل را از زاویه‌های مختلف بررسی کند، بحثی را ناگهان رها کند، در فروع مسایل وارد شود، پیوندها را پنهان سازد یا به آنها توجه نکند، بی‌دلیل و مدرک واضح به ابراز نظرهای ضمنی بپردازد، و گفته‌هایی را بدون نتیجه‌گیری از آنها نقل کند. به رغم تذکرات متأخر او حاکی از اینکه نقد او حاوی «طرحی درباره ساختار انتقادی فراگیر» نیست (در نقد منتقد و نوشته‌های دیگر [پس از این: در نقد]، ص ۱۴، ۱۹)^{۱۳}. اگر نوشته‌های انتقادی او را کلاً در نظر بگیریم و آنها را در هر مورد با توجه به زمینه بحث مطالعه کنیم، حاوی چیزی همچون نظامی است که مباحث محوری نظریه شعر در آن تعریف و توصیف شده است. الیوت بحق از رواج دو تعبیر خویش، «گستگی شعور» و «معادل عینی»، دلگیر و حتی حیرت‌زده شده است (در نقد، ص ۱۹؛ درباره شعر، ص ۱۰۶)، و با وجدان آسوده از همان ابتدای کار در رساله‌اش می‌گوید که «منتقد راستن سخت از قواعد و ضوابط برحذر است: او از اظهارنظرهایی که داعیه حقیقی بودن به معنای دقیق کلمه را دارند خودداری می‌کند. در هیچ جایی امر واقع نمی‌یابد و همواره با تقریب و تخمین سر و کار دارد. حقایق نزد او حقایق احساس‌اند، نه محاسبه» (معرفت، ص ۱۶۴). او به درستی رنجش خاطر خود را از اینکه «گفته‌های سی یا چهل سال پیش مرا چنان نقل می‌کنند که گویی همین دیروز ادا شده است» ابراز می‌کند (در نقد، ص ۱۴) با حتی به نوشته‌های پیشین خود به سبب «لحن گهگاه خودپسندانه، تند و تیز، از خودراضی یا گستاخ» ایراد می‌گیرد و آن را معلول «لانهای میان‌تهی آدم مؤدب و متینی» می‌داند که «پشت ماشین تحریر خویش، در امن و امان، سنگر بسته است» (ص ۱۴) یا سه مقاله را از چاپ جدید مقالاتی درباره نمایشنامه‌نویسان دوره الیزابت (۱۹۴۶)^{۱۴} حذف می‌کند زیرا «از لحاظ تعلیق احساس و عاطفه، و سهل‌انگاری در اظهارات مؤکد و مطلق‌اندیشانه‌ای که، در جای جای آن، به حد وقاحت می‌رسد، موجب شرمندگی است» (ص هفت). اما پژوهنده‌ای را که به کل نوشته‌های الیوت می‌نگرد هیچ عاملی نمی‌تواند از مشاهده همبستگی درونی و نقش فرش

12. Schuchard, «Eliot and Hulme in 1916»

13. To Criticize the Critic and Other Writings

14. Essays on Elizabethan Dramatists

تفکرش باز دارد. الیوت، به اقتضای موارد خاص برای نشریات ادواری، و بنا به ضروریات سخنرانیها و مقدمه‌نویسیها، و بنا بر زمینه جدلی مواقع مشخص، به نوشتن می‌پرداخت و پژوهنده، البته، این موارد و نیز نقص نظریه انتقادی او را لحاظ خواهد کرد.

نگرش الیوت به نقد خویش عمدتاً همچون شاعری است که «همیشه بر آن است تا از آن‌گونه شعری که می‌سراید دفاع کند» (درباره شعر، ص ۲۶). نقد او، به عقیده خودش، «نقد کارگاهی»^{۱۵} است (ص ۱۰۷)، «دستاورد جنبی کارگاه شعری خصوصی من» (ص ۱۰۶). نظریه پردازی او «پدیده ثانوی و نتیجه ذوق» او بوده است (در نقد، ص ۲۰). اما، چنانکه بعداً مطرح خواهیم کرد، این گفته صحت ندارد و غالباً ذوق الیوت چندان ربطی به نظریه‌اش ندارد. حتی در مواضعی می‌توان به تعارض میان اصول عقاید و تألیفاتی که در عمل مرجح می‌داند اشاره کرد، گویانکه او خود متوجه است که «در کار ارزیابی ادبی باید در آن واحد دو موضوع را دقیقاً مد نظر داشت: یکی "آنچه می‌پسندیم" و دیگری "آنچه باید بپسندیم"» (مقالات قدیم و جدید [پس از این: مقالات]، ص ۱۰۹)^{۱۶}. اما الیوت در بیشتر موارد بر اساس اعتقاد به این امر که نقد را در دفاع از شعرش می‌نویسد (موضوعی که تا حدودی در مورد همه شاعران منتقد صادق است) احکام کلی صادر می‌کند و گهگاه ظاهراً فراموش می‌کند که، گذشته از شاعران، منتقدان دیگری هم وجود داشته‌اند. مثلاً در رابطه میان پژوهش و نقد به تأمل می‌پردازد و پژوهنده «علاقه‌مند به درک شاهکار در محیط نویسنده آن» را با شاعر مقایسه می‌کند که «در صدد است بداند شعر این شاعر برای شاعران امروز چه فایده‌ای دارد؟ آیا در شعر هنوز ناسروده انگلیسی نیرویی حیات‌بخش به شمار می‌آید یا می‌تواند بیاید؟ بنابراین می‌توانیم گفت که توجه پژوهنده به امر دایم است، و توجه شاعر به امر حاضر» (درباره شعر، ص ۱۴۷). اما نقد را در خدمت اهداف موقت قرار دادن و پژوهش را در خدمت مقاصد دایم شناختن استنتاج ظاهرفریبی است مبتنی بر خصی دوجهی کاذب. تأملات الیوت درباره نقد سرشار از این خطاست.

الیوت سه نوع نقد را از همه بازمی‌شناسد («رساله‌ای کوتاه در نقد شعر»^{۱۷} [پس از این: رساله]): نقد به اصطلاح خلّاق، در واقع «آفرینش رنگ‌باخته» که پیتیر نمونه دهشت‌زای آن است؛ نقد تاریخی و اخلاق‌مدار^{۱۸}، مثلاً در نوشته‌های سنت‌بو؛ و نقد به معنای درست آن، یا نقد شاعرانه. نوع نخست را الیوت با لحنی تحقیرآمیز رد می‌کند و می‌گوید که «به

15. workshop criticism

16. *Essays Ancient and Modern*

17. «A Brief Treatise on the Criticism of Poetry»

18. creative criticism; historical and moralistic criticism

حساب نمی‌آید.» آرتر سیمنز و والتر پیتز را «هنرمندان ناقص» می‌داند که در نقد در پی ارضای نامشروع سائقه‌های خلاقه خویش بودند. جالب است که الیوت در ۱۹۵۶ گفت «حتی یک کتاب، یا نام حتی یک منتقد وابسته به نوع نقد ذوق‌مداری را که سی‌وشش سال پیش خشمم را برانگیخت» به یاد نمی‌آورد (درباره شعر، ص ۱۰۸) — بدین ترتیب «خشم» به سال ۱۹۲۳ مربوط می‌شد، در حالی که اظهارنظر درباره سیمنز و پیتز مورخ ۱۹۲۰ است.

نوع دوم، نقد تاریخی، گو اینکه کراراً آن را تحسین کرده است. در نظر الیوت در واقع اصلاً نقد ادبی نیست. گاهی چنین می‌نماید که همه انواع واقعیت‌مداری^{۱۹} را تأیید می‌کند. «پژوهش، حتی در ناچیزترین شکل آن، محسناتی دارد... امر واقع نمی‌تواند ذوق را منحرف کند» (منتخب مقالات ۱۹۱۷-۱۹۳۲ [پس از این: منتخب مقالات]، ص ۳۳).^{۲۰} اما تهنیه‌های الیوت خطاب به پژوهندگانی مانند هربرت گری یرسن و دبلیو. پی. کار نباید واقعیت را که جدا کردن پژوهش از نقد است مکتوم دارد. چنین منتقدانی (حتی سنت‌پو) را باید مورخ یا فیلسوف یا معلم اخلاق نامید.

پس تنها نقد راستین کار منتقد شاعر است که «به منظور آفرینش شعر به نقد شعر می‌پردازد» (بیشه مقدس: مقالاتی در شعر و نقد [پس از این: بیشه مقدس]، ص ۱۴).^{۲۱} اما الیوت این جمله را تا حدودی جرح و تعدیل می‌کند. او چنین اذعان می‌کند: «زمانی به این موضع افراطی متمایل بودم که فقط نقد آن منتقدان ارزش خواندن دارد که خود عاملان خیره آن هنرند» (منتخب مقالات، ص ۳۱)، اما بعدها از منتقد صرفاً انتظار داشت که در کار شاعری اندکی تجربه داشته باشد. به گفته او، می‌توان «متوقع بود که منتقد و هنرمند آفریننده در اغلب موارد شخصی واحد باشند» (بیشه مقدس، ص ۱۴). سپس جهت بحث را تغییر می‌دهد و می‌گوید که تنها منتقدان شاعر به درد دیگر شاعران می‌خورند، و چندان متذکر این نکته نمی‌شود که نقد را فقط برای شاعران و استفاده عملی آنان نمی‌نویسند. حتی گفته او که «منتقد مهم کسی است که در مسایل کنونی هنر مستغرق است، و بر آن است تا نیروهای گذشته را در حل این مسایل به کار بندد» (بیشه مقدس، ص ۳۳) بیش از اندازه محدودکننده است. اما توصیفی است در خور مجموعه شاعران منتقد انگلیسی. درآیدن و جانسن و کولریج و متیو آرنولد، که الیوت درباره آنها، با مقداری فروتنی ساختگی، می‌گوید: «من هم با شرمندگی باید خود را به این جمع تحمیل کنم» (در نقد، ص

19. factualism

20. *Selected Essays 1917-1932*.21. *The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism*

۱۳). الیوت فقط یک استثناء را براین قاعده می‌پذیرد، و آن ارسطوست (بیشه مقدس، ص ۹ - ۱۰، ۱۴) که، در طرح الیوت، توفیقش در مقام نظریه‌پرداز و منتقد توجیه‌پذیر نیست.

نقد در نظریه الیوت نقش کم‌اهمیتی ایفا می‌کند. تفسیر و نقد حکمی^{۲۲} را رد می‌کند، ولی معلوم نیست که نقد، بدون تفسیر یا داوری، چگونه عمل خواهد کرد. تفسیر در نظر او صرفاً تظاهر به انتقال بصیرت نسبت به آثار مؤلف دیگر است، لکن «به جای بصیرت، چیزی ساختگی عایدتان می‌شود.» تفسیر فقط در موردی جایز است «که اصلاً تفسیر نباشد، بلکه صرفاً ارائه کردن داده‌هایی به خواننده باشد که در غیر این صورت از آنها غافل می‌بود» (منتخب مقالات، ص ۳۲)، یا حتی از این افراطیتر، می‌گوید که «اثر هنری را نمی‌توان در مقام اثر هنری تفسیر کرد؛ چیزی برای تفسیر وجود ندارد.... وظیفه اصلی "تفسیر" عرضه کردن داده‌های تاریخی است که تصور می‌کنیم خواننده در اختیار ندارد» (ص ۱۴۲). نزد الیوت، نفی تفسیر و تأیید اطلاعات مکتسب از شرح معمولاً همه‌جانبه نیست. او نسبت به امکان صحت تفسیر واحد یا دوام آن در پهنه تاریخ تردید عمیق دارد. حتی در رساله‌ها روارد، که در اوان کار خود نوشت، معتقد است که «هر تمدن و هر ذهن اندیشنده باید هر تفسیر را، شاید همراه با تفسیری مطلقاً متضاد، در معرض تفسیر مجدد قرار دهد» (معرفت، ص ۱۶۴) و در ۱۹۵۶ نیز در اینکه آیا «فقط تفسیری واحد از یک شعر در کلیت آن درست خواهد بود» شک می‌کند (درباره شعر، ص ۱۱۳). اگرچه حتی در مقدمه تحسین‌آمیزی که برای کتاب *گردونه آتش* جی. ویلسن نایت نوشت (۱۹۳۰) تفسیر را امر ناگزیر و چاره موقت و جبران کاستیهای ما می‌داند، اما، در عمل، مفسران را بسیار تأیید کرده است. نتیجه‌ای که الیوت از این بحث می‌گیرد، و مشکلی را هم حل نمی‌کند، این است که «اگر ما کاملاً [در محیط و شرایط آثار شکسپیر] زندگی می‌کردیم، به تفسیر نیاز نداشتیم» (*گردونه آتش*، نوزده)، مثل این است که بگوییم، «اگر خدا بودیم به خداشناسی نیاز نداشتیم.»

در حالی که معتقد است «بسا که بخش اساسی هر تفسیر نادرست باشد» (*گردونه آتش*، نوزده)، قضاوت را صریحاً ممنوع کرده است. «منتقد نباید اعمال زور کند، و نباید به داوریهای مربوط به بدتر و بهتر بپردازد» (بیشه مقدس، ص ۱۰). داوری به وجهی از عمل «روشنگری»^{۲۳} منتج می‌شود، ولی معلوم نیست چرا «روشنگری» با «تفسیر» تفاوت دارد. منتقد «باید صرفاً روشنگر باشد؛ خواننده، خود، به داوری درست خواهد رسید» (بیشه

مقدس، ص ۱۰). اما منظور الیوت، به معنای دقیق کلمه، نفی تفسیر و نقد حکمی نیست؛ ظاهراً اعتراض او متوجه تفاسیر ذهن‌گرایانه و دلبخواهی و بر ضد رتبه‌بندی جزم‌اندیشانه نویسندگان است. تحلیلی که جوزف مارگولیس درباره شعر پروفراک کرده و در مجموعه تفسیرهای جان وین منتشر شد (۱۹۵۵)^{۲۴} الیوت را دلگیر کرد، آن را مسخره کرد و به «مکتب نقد آبلیموگیر» وابسته دانست (درباره شعر، ص ۱۱۳) و گله کرد که «همه اجزای ماشین را پیاده کردن»^{۲۵} لذتش را از شعرهای مورد تحلیل منقص می‌کند (ص ۱۱۴). این شکایتی است قدیمی که در موارد خاصی ممکن است موجه باشد اما خود الیوت، که هدف نقد را «بازگشت به اثر هنری با درک بهتر و، چون آگاهانه‌تر است، با لذت عمیقتر» وصف کرده (بیشه مقدس، ص ۱۱ - ۱۲)، آن را رد کرده است.

ولی منع داوری و رتبه‌بندی را الیوت در عمل کاملاً زیر پا گذاشته است. رتبه‌بندی، داوری، راز موفقیت و جذابیت او در مقام منتقد بود. خوانندگان دوست می‌داشتند احکامی از این قبیل را بخوانند که کُرشا «استادی از نفس‌افتاده» است و کیتس و شلی «شاگردانی [هستند] با امکانات عظیم پیش رویشان (برای لئسلات اندروز [پس از این: لئسلات]، ص ۱۲۰)^{۲۶}، و کمپین در شاعری سرآمد هریک بود و درآیدن برتر از پوپ، یا، پس از شکسپیر، مارلو و بن جانسن و چپمن در صف مقدم نمایشنامه‌نویسان دوره الیزابت و جیمز اول قرار دارند، میدلتن و وبستر و ترنر در صف دوم، و بومانت و فلچر به اتفاق شری در صف سوم^{۲۷}. در مقاله مربوط به جان فرد می‌گوید که او را باید در گروه سوم قرار داد، ولی البته اندکی برتر از بومانت و فلچر (منتخب مقالات، ص ۲۰۴). و اما در مورد تأیید، چه چیزی مؤکدتر از اینکه در تنها یک صفحه هشت بار صفت «بزرگ» را درباره میدلتن یا یکی از نمایشنامه‌های او به کار برده است (منتخب مقالات، ص ۱۶۹).

الیوت گاهی با مثلاً اذعان به این امر که «نظروری انتقادی، همانند نظروری فلسفی و پژوهش علمی، باید آزادانه مسیر خود را دنبال کند» (فایده شعر، ص ۱۴۳) ظاهراً وجود نظریه‌پرداز را می‌پذیرد یا دست‌کم تحمل می‌کند، لکن به طور کلی نقد را فرع بر آفرینش

24. Joseph Margolis in John Wain, ed. *Interpretations*

25. lemon-squeezer school of criticism؛ چنانکه از عبارت پیاده کردن همه اجزای ماشین هم پیداست، منظور الیوت نقدی است که دل و روده اثر را درآورد، آخرین قطره خون آن را بگیرد.

26. For Lancelot Andrewes

27. Thomas Middleton (۱۵۸۰ - ۱۶۲۷)، نمایشنامه‌نویس انگلیسی؛ Francis Beaumont (حدود ۱۵۴۸ - ۱۶۱۶) و John Fletcher (۱۵۷۹ - ۱۶۲۵)، دو نمایشنامه‌نویس انگلیسی که در نگارش چندین نمایشنامه همکار بودند؛ James Shirley (۱۵۹۶ - ۱۶۶۶)، نمایشنامه‌نویس انگلیسی؛ او را بازپسین نمایشنامه‌نویس الیزابتی دانسته‌اند.

می‌داند. «نقد، بنابر تعریف، درباره چیزی جز خودش است» (منتخب مقالات، ص ۳۰). نقد غایت خود نیست، آفریننده نیست، گو اینکه یک بار (در ۱۹۲۶ ضمن نقدی درباره نوشته هربرت رید و رامون فرناندز)، نگران از اینکه نفس وجود ادبیات مورد تردید قرار گرفته، می‌گوید که «تمایز میان «منتقد» و «آفریننده» تمایز چندان مفیدی نیست.... در زمان ما، پرشورترین ذهنهای انتقادی ذهنهای فلسفی‌اند و، خلاصه کلام، ارزش آفرین‌اند» (کراتیرین ۷۵۱:۴). الیوت تعبیر «ارزش آفرینان» را که رمی دوگورمون درباره سنت بو به کار برده از او اقتباس می‌کند: ولی منظور الیوت منتقد به معنای عام، فیلسوف، مدافع هنر است و عقیده‌اش درباره نقد «شعر» یا نقد «خلاق» تغییر نکرده است.

تأکید الیوت بر فایده نقد برای شاعر، و تردیدش درباره ارزش زیباشناسی و تفسیر، دال بر مفهوم گنگ و بی‌حد و مرز واگذاشتن معنای اثر هنری به عهده خواننده است. «یک شعر ممکن است برای خوانندگان مختلف معانی مختلف داشته باشد، و همه این معانی هم ممکن است با معنای مورد نظر شاعر تفاوت داشته باشد» (درباره شعر، ص ۳۰). «بسا که تفسیر خواننده با منظور شاعر متفاوت و حتی از آن بهتر باشد» (ص ۳۱). نول کاگهیل واکنش الیوت را به یک اجرای آلام سوئینی^{۲۸} شرح داده است. «مات و مبهوت» شده بود، زیرا اجرای آن کاملاً برخلاف تفسیر او بود. با وجود این، اجرا را «پذیرفت.» در پاسخ به این پرسش که «اما اگر دو معنا با هم متضادند، آیا یکی درست و دیگری نادرست نیست؟ آیا معنای مؤلف را نباید درست پنداشت؟» الیوت گفته است، «ضرورتاً این طور نیست. چرا یکی از آنها نادرست باشد؟» (۱) این نظر الیوت مؤید نظریه عاری از جنبه شخصی بودن، جدایی اثر هنری از مراد مؤلف، نفی «مغالطه قصد نویسنده»^{۲۹} و معرفت به روند تاریخ است که تغییر می‌کند و به معنای آثار هنری غنا می‌بخشد. حق با الیوت است که نمی‌خواهد فزونی یافتن معنا را رها کند: گفته‌هایش درباره «سطوح چندگانه معنا» (فایده شعر، ص ۱۵۳) که قشرهای مختلف تماشاگران شکسپیر از آثار او دریافته و یا می‌توانند دریابند گفته‌هایی بجاست. اما ظاهراً متوجه این امر نیست که جدایی میان اثر و مخاطب نمی‌تواند کامل باشد، و به هر حال موضوع «صحت» تفسیر را نمی‌توان، همانند بسیاری از منتقدان اخیر، منکر شد یا نادیده گرفت. تشتت مشهود در نظریه نقد الیوت قویاً برخلاف مسیر مساعی دیگر او جریان دارد: منظوم استفاده از معیارهای عینی برای تثبیت مفهوم سنت و اعتقاد بنیادین او به این امر است که «سخن گفتن درباره شعر مستلزم مفروض

۲۸. Sweeney Agonistes; Nevill Coghill (۱۹۳۲)، نمایشنامه منظومی سروده الیوت.

۲۹. intentional fallacy، درباره آن - بخش دوم از جلد چهارم این تاریخ، ص ۴۰۱.

دانستن وجود سلسله مراتب شعری مطلق است: باید در پس ذهنمان متذکر پایانی برای دنیا و روز حسابی باشیم که در آن شاعران به ترتیب مراتب خویش گرد خواهند آمد. در نهایت امر، بزرگتر و کوچکتری هست» (تاج گل برای جان دان [پس از این: تاج گل]، ص ۵).^{۳۰} لکن در تأملات پراکنده الیوت درباره نظریه نقد چندان چیزی در تبیین کاری که او خود با چنین توفیقی به انجام رسانیده یافت نمی‌شود: نقش او در دگرگون کردن ذوق معاصران، تعریف و ارزیابی اثر کلاسیکی [شاهکار ماندگار]، «سعی همگانی در طلب داوری راستین» (منتخب مقالات، ص ۲۵)، و توصیف روند آفرینش همچون رویدادی عاری از جنبه شخصی.

مفهوم مورد نظر الیوت ظاهراً از این قرار است: اثر هنری «در نقطه‌ای میان نویسنده و خواننده واقع است؛ واقعیت آن همان واقعییتی نیست که نویسنده می‌کوشد تا «بیان» کند، یا واقعیّت تجربه نوشتن آن، یا احساس خواننده یا نویسنده در مقام خواننده» (فایده شعر، ص ۳۰). شعر، «به معنایی، حیاتی متعلق به خود دارد.... احساس، یا عاطفه، یا بینش منتج از شعر با احساس یا عاطفه یا بینش موجود در ضمیر شاعر تفاوت دارد» (پیشگفتار ۱۹۲۸، بی‌شده مقدس، ده). «میان هنر و رویداد تفاوت همیشه مطلق است» (منتخب مقالات، ص ۱۹). میان احساس فردی و شعر شکافی ایجاد می‌شود و بنابراین فرایند روانی واقع در پس یک اثر را نمی‌توان معیار داوری درباره شعر دانست. «برای شعر محک قطعی وجود ندارد، محکی که با آن بتوان، با ارجاع به سوابق مفروض در ذهن شاعر، شعر را از نظم خوب بازشناخت» (فایده شعر، ص ۱۴۰). الیوت متوجه است که روال سرودن شعر مفتاح ارزش آن نیست (ص ۱۴۶). از شعر به منشأ آن بازگشتن را تأیید نمی‌کند زیرا منشأ «به شعر ربطی ندارد و آن را روشن نمی‌کند» (درباره شعر، ص ۹۹). آفرینش زمانی به وقوع می‌پیوندد «که چیزی تازه روی دهد، چیزی که آن را نمی‌توان در کلیتش با هر آنچه قبل از آن بوده باز نمود» (ص ۱۱۲). از این رو نقد مبتنی بر شرح حال نویسنده را بی‌ربط می‌داند و کتاب *راه زَندوی لوز*^{۳۱} را (که با تعجب باید گفت در ۱۹۵۶ آن را متاعی تازه شمرده است) «توضیح مبتنی بر منشأ» در تکه تکه آثاری که کولریج خواننده وصف و رد می‌کند و معتقد است که هنوز هم شعر کولریج «به همان اندازه گذشته رازآمیخته» باقی است (درباره

30. *A Garland for John Donne*

۳۱. John Livingston Lowes (۱۸۶۷ - ۱۹۴۵)، پژوهشگر امریکایی که در کتاب *راه زَندو* (*The Road to Xanadu*، ۱۹۲۷)، بر اساس بررسی تمام کتابهایی که کولریج خوانده بود، به تحلیل و تفسیر دو شعر معروف او، *دریانورد کهنسال* و *قوبلای قان* پرداخت.

شعر، ص ۱۰۸). پس شعر «فیضان ارتجالی احساسات نیرومند» نیست.^{۳۲} بسا که بازنمایی چیزی باشد که از تجربه‌های شخصی شاعر بسیار دور است. «عواطفی که هرگز احساس نکرده است همان قدر کارساز خواهند بود که آنهایی که برایش آشنایند» (منتخب مقالات، ص ۲۱؛ ← مقالات، ص ۱۸۱).

الیوت بدینسان به «نظریه شعر عاری از جنبه شخصی» می‌رسد. در گفته‌ای که غالباً نقل شده است می‌گوید: «شعر رها کردن عنان عاطفه نیست، بلکه گریز از عاطفه است؛ بیان شخصیت نیست، بلکه گریز از شخصیت است» (منتخب مقالات، ص ۲۱). «هنرمند هرچه کاملتر، در او جدایی میان آدمی که رنج می‌برد و ذهنی که می‌آفریند کاملتر خواهد بود، و ذهن هیجانهای را که مصالح آن هستند به وجهی کاملتر هضم و دگرگون خواهد کرد» (ص ۱۸). در مقاله «سنت و قریحه فردی»،^{۳۳} این گفته‌ها پس از مقایسه ذهن شاعر با «براده پلاتین» می‌آید. وجود پلاتین برای تبدیل دو گاز به اسید سولفوریک لازم است ولی در خود پلاتین تغییری حادث نمی‌شود و «بی‌حرکت، خنثی، و تغییر نیافته» باقی می‌ماند (ص ۱۸). اما بی‌تردید از این استعاره مشهور نباید انتظار زیاد داشت، و خود الیوت نیز بعداً آن را «قیاسی بعید» خوانده است (پیروی از خدایان بیگانه: دستورنامه بدعت در عصر جدید [پس از این: خدایان]، ص ۱۱۵).^{۳۴} در نوشته‌ای، ضمن رد کردن تقلیل شعر به ابزار طرح‌کننده مسایل زمان، به سند اجتماعی صرف، تکرار می‌کند که «در بهترین اشعار همیشه اثری از چیزی پشت آن وجود دارد، چیزی که شاعر نسبت به آن صرفاً وسیله‌ای منفعل بوده است (گیرم نه انفعال محض)» (کراتیرین ۷۷: ۱۲). با این حال، الیوت قاعداً شاعر را «صرفاً کاتالیزور» و ابزار کاملاً منفعل نشمرده است. مگر نه این است که در همان بند «سنت و قریحه فردی» استعاره به هضم و دگرگون کردن تغییر جهت می‌یابد. پس عاری از جنبه شخصی بودن شاعر را ظاهراً باید به این معنی تلقی کرد که شعر رونوشت بلاواسطه احساس نیست، ولی علی‌القاعده به معنی عاری از خصوصیات شخصی، یا تقریباً حتی قیافه ظاهری، به خصوص اگر حاکی از درون باشد، نیست؛ در غیر این صورت، بازشناسی آثار نویسندگان مختلف از یکدیگر ناممکن می‌شود و نخواهیم توانست به کیفیت «شکسپیری» یا «کتسی» اشاره کنیم. الیوت، خود، نظرش را تعدیل می‌کند و می‌گوید که «شاعر با متمرکز کردن حواس خویش بر کاری که در دست دارد، غیر مستقیم،

^{۳۲} بخشی از عبارت معروف وردزورت در تعریف شعر که می‌گوید: «شعر فیضان ارتجالی احساسات نیرومند است که در سکون فریاد آمده باشد».

33. «Tradition and the Individual Talent»

34. *After Strange Gods: A Primer for Modern Heresy*

تی. اس. الیوت ۳۰۳

به بیان شخصیت خویش می‌پردازد — کاری به مفهوم مشابه با ساختن موتوری کارآمد یا وارونه کردن تُنگ یا باز کردن پایه‌میز» (منتخب مقالات، ص ۱۱۴)، که البته تعدیلی ناچیز است، زیرا در مورد موتور یا پایه‌میز یا حتی تُنگ، کشف شخصیت سازنده یا عامل کاری خواهد بود کارستان.

اما نقد الیوت، در عمل، متضمن معیاری برای شخصیت است که، البته، با مفهوم افواهی و تجربی شخصیت یکسان نیست و منظور او انگارهٔ شخصیتی ناشی از خود اثر هنری است. الیوت مجموعهٔ آثاری را که نشان‌دهندهٔ طرحی کلی و، به تعبیر هنری جیمز، «نقش موجود در فرش» است از آن مجموعه‌ای که گسسته و حاوی آثار نامرتبط است به مراتب ارزشمندتر می‌داند. «آثار شکسپیر را که به ترتیب در نظر آوریم، رابطه‌ای میان نمایشنامه‌های مختلف خواهیم یافت؛ جرئت ابراز حتی تفسیری واحد دربارهٔ طرح کلی فرش شکسپیر مستلزم سالها بررسی است» (منتخب مقالات، ص ۲۳۱). گفته دیگری نشان می‌دهد که این طرح کلی بر تحولات شخصی مبتنی است. «معیاری که شکسپیر برقرار کرده روند رشد و شکوفایی مستمر از آغاز تا انجام است، رشدی که در آن انتخاب درونمایه و فنون نمایشی و شعری در هر نمایشنامه بیش از پیش مولود حالت احساسی شکسپیر و مرحلهٔ خاص بلوغ عاطفی او در آن زمان است» (ص ۱۹۳). نمایشنامه‌نویسان دورهٔ الیزابت را از لحاظ شخصیت رتبه‌بندی می‌کند، و شکسپیر را در رأس، و مارلو و بن جانسن و چپمن و میدلتن و وبستر و فرد و فلچر را، دقیقاً به همین ترتیب، پس از او قرار می‌دهد. در شعر غنایی آن زمان نیز درست همین معیار را اعمال می‌کند. هریک و کمپین را با هم مقایسه می‌کند و نتیجه می‌گیرد که در مورد هریک «احساس می‌کنیم با شخصیتی وحدت‌آفرین سر و کار داریم»، احساسی که از آثار کمپین حاصل نمی‌شود. با این حال، الیوت معتقد است که کمپین شاعر بزرگتری است زیرا «صنعتگری به مراتب ورزیده‌تر» از هریک است (دربارهٔ شعر، ص ۴۶). ظاهراً شخصیت فقط یکی از ملامکهای اوست و لزوماً ملامک تعیین‌کننده هم نیست.

گاهی چنین می‌نماید که نظر الیوت با تأکید بر جنبهٔ غیر شخصی در تضاد است. او در برخی از نوشته‌هایش هنر را «پالانده»^{۳۵} رنج شخصی هنرمند می‌داند. حتی می‌گوید که «همهٔ ما ناگزیر آن موضوعی را انتخاب می‌کنیم که نیرومندترین و رازآمیزترین ارضاء را [برای شاعر] به ارمغان آورد» (پیشگفتار، منتخب اشعار ماریان مور [پس از این: اشعار مور]، یازده)^{۳۶}، جمله‌ای که ظاهراً به هنر خاصیت پالایش شرم پنهان را نسبت می‌دهد. در

۳۵. cathartic، از catharsis؛ دربارهٔ آن — جلد اول این تاریخ، ص ۴۰۹-۴۱۲.

36. Preface, *Selected Poems of Marianne Moore*.

جای دیگر، شاعر را «زیر بارِ گرانی» می‌داند «که رهایی یافتن از آن مستلزم زایش آن است» و «لحظه از رمق افتادگی کامل، لحظه ارضاء، لحظه آمرزش، چیزی قریب به فنا را که فی‌نفسه وصف‌ناپذیر است» (درباره شعر، ص ۹۸) با تعبیری که تقریباً موهم عمل جنسی است وصف می‌کند. این گفته الیوت تکرار اشاره بسیار متعددی است به «مشغله دردناک و ناخوشایند [شاعر]؛ قربانی کردن شخص [شاعر] به پای اثر هنری؛ نوعی مرگ» (اتینیم، ۲۵ ژوئن ۱۹۲۰، ص ۸۴۲). در مواضع دیگر، از «تألمات شخصی و خصوصی» شاعر سخن می‌گوید که شاعر تلاش می‌کند آنها را به «چیزی غنی و شگفت‌انگیز، چیزی فراگیر و غیر شخصی» تبدیل کند (منتخب مقالات، ص ۱۳۷). ظاهراً گفته نقل شده در سطور پیشین را فراموش کرده است، زیرا در آنجا گفته است که این عواطف را فقط در عالم خیال می‌توان احساس کرد. در جاهای دیگر الیوت تألمات شخصی را نادیده می‌گیرد و صریحاً می‌گوید که «نیاز به سرودن شعر است که عمدتاً شاعر را می‌آزارد» (فایده شعر، ص ۱۳۸). اگرچه برخی از این بیانات آشکارا ناسازگارند، الیوت به طور کلی مُصرّ است که نوعی نفی شخصیت وجود دارد، و شاعر، «بر پایه احساس حادّ شخصی، حقیقتی عام را بیان می‌کند؛ جنبه خاصّ احساس خویش را حفظ می‌کند، تا از آن نمادی عام بیافریند» (درباره شعر، ص ۲۵۵). شعر همیشه تغییر شکل دادن به احساس درونی است، کلی ساختن آن است، صرف‌نظر از میزان شخصی بودن آن احساس در اصل.

الیوت چندین بار می‌کوشد تا تفاوت میان احساس درون را در زندگی و احساس تبدیل‌شده به هنر را وصف کند. گاهی عواطف و احساسات^{۳۷} را از یکدیگر متمایز می‌کند (منتخب مقالات، ص ۱۸)، و اگرچه عموماً «عاطفه» را به معنای چیزی صرفاً شخصی و نامعقول و مبهم و نامشخص به کار برده، «احساس» فراگیر و ملموس و دقیق و تقریباً همان حسّ جسمانی یا دریافت^{۳۸} است. مفاد گفته زیر نیز همین است: «شعر خوب را می‌توان بدون استفاده مستقیم از هر عاطفه‌ای، و فقط بر ساخته از احساس، سرود» (ص ۱۸). تحسین از سرود بیست‌وششم دوزخ^{۳۹} (داستان اولیس) بر این پایه که «متکی بر هیچ عاطفه‌ای» نیست (ص ۱۹) ظاهراً ناظر به همین کاربرد محدود کلمه است. اما الیوت در جای دیگر، در بخشی از تراژدی انتقام‌گیرنده سیریل ترنر^{۴۰}، «عاطفه‌ای ساختاری»^{۴۱} می‌یابد که منعکس‌کننده «لحن غالب» بر نمایشنامه است. لحن مزبور «مولود این واقعیت

37. emotions; feelings

38. sensation; perception

۳۹. *Inferno* بخشی از کمدی الهی دانته.40. Cyril Tourneur, *Revenger's Tragedy*.

41. structural emotion

است که تعدادی از احساسهای غیر ثابت، که قرابتشان با این عاطفه به هیچ وجه در ظاهر هویدا نیست، با آن ترکیب شده‌اند تا عاطفه هنری^{۴۲} تازه‌ای به ما عرضه کنند» (ص ۲۰). «عاطفه هنری» و در جای دیگر «عاطفه معنی‌انگیز»^{۴۳} (ص ۲۲) گونه‌های دیگری از همان نگرش‌اند که عاطفه در شعر امری بسیار پیچیده است، در حالی که عاطفه شخصی می‌تواند امری «ساده، خام و سطحی» باشد. پس پیچیدگی عاطفه هنری را نباید با پیچیدگی عاطفه زندگی واقعی خلط کرد: هنرمند به عواطف تازه نیاز ندارد بلکه می‌تواند عواطف کهنه را به شکلی پیچیده و فشرده بیان کند. شعر پاوند «همواره مشخص و ملموس است زیرا همیشه بر عاطفه‌ای مشخص مبتنی است» (در نقد، ص ۱۷۰)، و کمندی الهی «ساختاری عاطفی... میزان سامان‌یافته»^{۴۴} عواطف انسانی» است (بیشه مقدس، ص ۱۵۲). ضعف مسینجر^{۴۵} در این است که «به تجربیات اجتماعی عواطف می‌پردازد، نه به خود عواطف» (منتخب مقالات، ص ۲۱۵)، و حتی فالستف را، در قیاس با آدمهای نمایشی پن جانسن، «شاید ارضای احساسات بیش از پیش پیچیده» وصف می‌کند و می‌افزاید که «شاید او، همانند آدمهای تراژیک بزرگ، مولود احساسات عمیق و نه‌چندان دریافته‌ی باشد» (منتخب مقالات، ص ۱۵۸).

از این گفته‌های غالباً متناقض یا دست‌کم متزلزل، و گاهی به صورتی گنگ بیان‌شده، چنین برمی‌آید که مفهوم شعر نزد الیوت، هم از لحاظ خاستگاهش در ذهن شاعر و هم از نظر تأثیرش در خواننده، صرفاً عاطفی است. در اینجا رساله‌اش درباره‌ی اف. ایچ. بردلی برای درک نظرهای الیوت اهمیتی خطیر پیدا می‌کند. الیوت در آن زمان عقاید بنیادین فلسفه بردلی را می‌پذیرد ولی در خصوص برخی نکات به انتقاد از آن می‌پردازد و آن را در جهتی جرح و تعدیل می‌کند که «رنالیسم» (به مفهوم فلسفی) یا حتی «رفتارگرایی»^{۴۶} بهترین تعبیر برای آن است. الیوت در رساله‌اش روان‌شناسی و معرفت‌شناسی^{۴۷} را یکسره رد می‌کند و *cogito*^{۴۸}، هشیاری، خودآگاهی را زایل می‌کند. چنانکه در «سنت و قریحه فردی» گفته است: «سعی من بر این است که به نظریه مابعد طبیعی وحدت جوهری روح بپردازم» (منتخب مقالات، ص ۱۹). در رساله، «می‌اندیشم» دکارت یا فاعل شناسایی کانت را کنار می‌گذارد و به جای آنها «تجربه بلاواسطه» بردلی را برمی‌گزیند، مفهومی که بر هر گونه تقسیم عالم و معلوم و، در نتیجه، هر چیزی که وضع شخصی ذهن یا عاطفه

42. art emotion

43. significant emotion

44. ordered scale

۴۵. Philip Massinger (۱۵۸۳-۱۶۴۰)، نمایشنامه‌نویس انگلیسی.

46. behaviorism

47. epistemology

۴۸. اندیشیدن.

شخصی به شمار می‌آید، مقدّم است. اما الیوت در نقد، تعبیر «تجربه بلاواسطه» را به کار نمی‌برد و به جای آن (چنانکه بردلی نیز گهگاه کرده است) از «احساس» یا «شعور»^{۴۹} استفاده می‌کند. شاعر با عینیت بخشیدن به احساس خود به تجربه بلاواسطه اصلی، به شعور وحدتمند، بازمی‌گردد. احساس و عین خارجی را، دست‌کم در ابتدا، نمی‌توان از هم بازشناخت. نزد بردلی و در رساله الیوت، حالت اصلی احساس بلاواسطه که فقط بعداً به عالم و معلوم تقسیم می‌شود فرایندی قابل اطلاق به همه نوع بشر است، در نظریه شعری متأخر الیوت، همین مفهوم توصیف فرایند شاعری و در اغلب موارد فرایند آرمانی شاعری می‌شود. شاعر باید از شعور وحدتمند برخوردار باشد و چنان از احساس به عین خارجی برسد که گویی میان آنها وجه تمایز وجود ندارد. شاعران بزرگ بدین مهم دست یافته‌اند و الیوت، براساس این فرضیه که گسستگی شعور وحدتمند با آغاز انحطاط شعر انگلیسی مقارن است، به تفسیر تاریخ شعر انگلیسی می‌پردازد و معتقد است که می‌تواند برای اعاده وحدت مزبور برنامه‌ای تهیه کند. او مدتها پیش از یافتن قاعده‌های معروف، «گسستگی شعور» و «معادل عینی»، به این موضع رسیده بود. سر‌نخ را می‌توان، بدون اشاره به کاربرد آن در ادبیات، در رساله یافت، گو اینکه در قطعه‌ای به بحث درباره احساس هنگام تماشای یک نقاشی زیبا دست می‌زند: «اگر به حدّ مطلوب بر ما مؤثر واقع شود، احساس ما کلیتی است که، به معنایی، احساس ما نیست» (معرفت، ص ۲۰). الیوت نظری ابراز می‌کند که برای من قابل درک نیست: «تا حدّی که احساس همان عین خارجی است، وجودش به روال اعیان دیگر است. به همان اندازه همگانی و از ضمیر هشیار مستقل است، معلوم است ولی خودش عالم نیست. و احساسات، تا آنجا که صرفاً احساس می‌شوند، نه ذهنی‌اند و نه عینی» (ص ۲۴). الیوت گفته دیگری دارد که بیشتر به کار ما می‌خورد: «علم نمی‌تواند احساس را از عین خارجی جدا کند» (ص ۲۷)، زیرا «تجربه بی‌واسطه» «غیرنسبی»^{۵۰} و از ضمیر هشیار بسیار گسترده‌تر است (ص ۲۸). مصداق و احساس را یکسان دانسته و احساس را قاطعانه از احساس شخصی جدا کرده است. در دیپاچۀ چاپ ۱۹۲۸ بیشه مقدس، «احساس یا عاطفه یا بینش ناشی از شعر» را با خاطر آسوده کنار هم گذاشته و مترادف شمرده است. «با احساس یا عاطفه یا بینش موجود در ذهن شاعر تفاوت دارد» (ده). الیوت، بی‌آنکه از تعبیر «گسستگی شعور» یا «معادل عینی» استفاده کند، این مفهوم را به صورتهای مختلف به کار می‌برد. مثلاً در ۱۹۲۶، «عاطفه» لנסلات اندروز را، که «شخصی نیست و کلاً ناشی از متعلقات تأملات اوست و آن را کفایت می‌کند»، با دان مقایسه

تی. اس. الیوت ۳۰۷

می‌کند که «مدام در صدد یافتن مصداقِ وافی برای احساسهای خویش است.» اندروز آدمی است «کلاً مجذوبِ موضوع و بنابراین به عاطفه لازم دست می‌یابد.» حال آنکه دان «شخصیتی» است که موعظه‌های^{۵۱} دینی‌اش «وسیله بیان مافی‌الضمیر» اوست (منتخب مقالات، ص ۳۲۷). نظر الیوت دربارهٔ دان تغییر کرده است. در سال ۱۹۱۷، داستایفسکی و وردزورت را نمونه نویسندگانی که «نیرومندترین عواطف را به مظاهر مشخص منظم می‌کنند» شمرده و آنها را با دان مقایسه کرده بود. در آثار داستایفسکی «عاطفه در انبوه جزئیات حسی^{۵۲} حل می‌شود»؛ در شعرهای وردزورت «موضوع عاطفه است، نه زندگی بشری»؛ «نزد برخی شاعران (مثلاً دان) عاطفه قطعاً انسانی است، و مصداق را صرفاً برای بیان آن به کار می‌برند» (اگونیست ۱۱۸:۴). نظریه‌ای که در پس این گفته حیرت‌انگیز است بر این فرض مبتنی است که «عاطفه»، جدا از شخصیت شاعر، انسانی است، احتمالاً «به طور کلی انسانی»^{۵۳} است، و عین خارجی را برای بیان خود می‌خواهد — خودش، نه شاعر. فرایند مزبور مبهم به نظر می‌آید، اما نه فقط شعر الیوت، که هر آفرینشی چنین است. الیوت شعور وحدتمند را، که در شواهد مذکور تا اینجا با احساس یا تجربه بلاواسطه همسان شمرده شده، در بسط نظریه خود همچون کل ذهن آدمی و حاوی اندیشه و احساس می‌شمارد. تصورات ذهنی^{۵۴} به ادبیات وارد می‌شوند، و، در نظر الیوت، یکی از منابع عمده شعرند. البته اینان به صورت عقاید فلسفی یا بیانات انتزاعی صرف، باقی نمی‌مانند. «نظر فلسفی می‌تواند در شعر نفوذ کند و، آنگاه که لحظه پذیرش بلاواسطه آن فرا رسد، آنگاه که به چیزی تقریباً جسمانی تبدیل شود، شعر می‌تواند به آن بپردازد» (بیشه مقدس، ص ۱۴۷). ظاهراً «تبدیل به چیزی جسمانی» با «احساس جسمانی» مترادف است، و الیوت در واقع، یا به این سبب که دو معنا را از هم تمیز نداده و یا آگاهانه، از ابهام موجود در واژه «sensitivity»^{۵۵} استفاده می‌کند و امتزاج اندیشه و احساس را با امتزاج اندیشه و احساس جسمانی برابر می‌شمارد. شاعران متافیزیکی مثلاً اعلای این امتزاج‌اند. در شعر چپمن با «دریافت حسی و مستقیم اندیشه، یا بازآفرینی اندیشه به صورت احساس» مواجهیم و این «دقیقاً در مورد دان نیز صادق است» (منتخب مقالات، ص ۲۷۲). «نزد دان، فکر همچون احساس است؛ در شعور او تغییری پدید می‌آورد.» برعکس، «تنسِن و براونینگ شاعرند، و در ضمن می‌اندیشند؛ لکن اندیشه خویش را به صورتی بلاواسطه،

51. sermons

۵۲. sensational، نیز: شورانگیز.

53. universally human

54. ideas

۵۵. sensitivity، موهَم معنای «احساس» و نیز «شعور» است.

همچون عطر گل سرخ، احساس نمی‌کنند» (منتخب مقالات، ص ۲۷۳). سیاق عبارت تغییر کرده است: «عطر گل سرخ» در اینجا از ابهام موجود در واژه انگلیسی «feel»^{۵۶} بهره‌مند شده است. شاعر باید اندیشه خود را هم لمس کند و هم احساس. اما در جاهای دیگر تأکید بر وحدتِ احساس و اندیشه نیست بلکه بر دریافت، و به ویژه بینش، است. تجلیل از دانته، دست‌کم بخشی از آن، تجلیل از جذب موفقیت‌آمیز عقایدش در بینش اوست. «دانته، در کاربرد فلسفه‌اش، نه همچون نظریه (به معنای امروزی کلمه و نه یونانی آن) یا اظهارنظر یا تفکر، بلکه به صورت چیزی دریافت،^{۵۷} بیش از هر شاعر دیگری موفق بوده است» (بیشه مقدس، ص ۱۵۵). امتزاج خرد و عاطفه یا تبدیل به بینش محض عمدتاً تعبیراتی است برای بیان فرایند جذب عقاید و باورها و فلسفه‌ها به شعر در شعوری وحدتمند، که میل وافر الیوت و آدمیان را نسبت به یکپارچگی و صداقت ارضا می‌کند.

امتزاج آرمانی خرد و عاطفه هسته مرکزی نگرش الیوت به تاریخ شعر انگلیسی و طرحی می‌شود که برای آن تعبیر «گسستگی شعور» (منتخب مقالات، ص ۲۷۴) را از تحلیل دو گورمون درباره ذهن لافورگ اقتباس کرد (گشت و گذارهای ادبی، ۱: ۱۰۵ - ۱۰۶)^{۵۸}. به عبارت ساده، تا قرن هفدهم، اندیشه و احساس و نگرستن شاعران توأم بود، اما در این قرن گسست مخربی روی داد. پس از پیروزی خردمداری علمی، و تا اواخر قرن هجدهم، شاعران فقط می‌اندیشیدند، و با طلوع واکنش رمانتیکی، فقط احساس می‌کردند. در نیمه دوم قرن نوزدهم، بنابر طرح اجمالی الیوت، ظاهراً به اندیشیدن، یا بهتر بگوییم، به خلط (و نه مزج) اندیشه و احساس، رجعت می‌کنند، کاری که الیوت با لحنی تحقیرآمیز آن را «نشخوارکردن»^{۵۹} می‌نامد. چیزی که امروزه به آن نیازمندیم تجدید یکپارچگی است (فایده شعر، ص ۸۴ - ۸۵). الیوت نخست معتقد بود که این گسست را «نفوذ دو تن شاعر سرآمد قرن، میلتن و درایدن، تشدید کرد» (منتخب مقالات، ص ۲۷۴)، اما بعد از آن متوجه شد که روندی بسیار پیچیده‌تر و عمیق‌تر در کار بوده است و آن را نمی‌توان در چارچوب ادبی محض بررسی کرد. «علل را باید در اروپا جست، نه فقط در انگلستان» (درباره شعر، ص ۱۵۳). این استنتاج محتاطانه خود او به حقیقت نزدیکتر است تا نظر دیگران، مانند بروکس که گناه را به گردن هابز می‌اندازد^{۶۰} یا ال. سی. نایتز که نخستین آثار

۵۶. احساس کردن: لمس کردن.

57. perceived

58. Promenades littéraires

59. rumination

۶۰. Thomas Hobbes (۱۵۸۸ - ۱۶۷۹)، فیلسوف انگلیسی؛ او را نیای ماده‌باوری (ماتریالیسم) دانسته‌اند، زیرا در نظام فلسفی‌اش همه امور، حتی تفکر و حافظه، را دارای مبنایی مادی می‌دانست. خردمدار بود و فلسفه و حکمت الهی را از هم کاملاً مجزا می‌شمرد.

تی. اس. الیوت ۳۰۹

آن را در بیکن مشاهده می‌کند. چنانکه فرنک کرمود گفته است (در تصویر رمانتیک)،^{۶۱} اینکه قرن هفدهم نقطه عطف بوده یا حتی اساساً چنین چیزی صورت گرفته محل تردید است.

بنابر گزارشی متأخر (۲)، الیوت، در خطابه‌های کلارک (۱۹۲۶) که منتشر نشده،^{۶۲} گسست مزبور را تا زمان دانت و کوالکانتی به عقب برده است. این نظری قدیمی است. در مباحثات مربوط به طرح الیوت، خطابه‌های سر جاشوا رنولدز^{۶۳} را در این مورد پیشاهنگ شمرده‌اند و از شاعران و منتقدانی که در قرن نوزدهم مطالبی مشابه اظهار کرده‌اند می‌توان فهرست مفصلی تهیه کرد. (۳) این مفهوم به سنت انگلیسی محدود نشده است. لیشتنبرگ، گزیده‌گوی قرن هجدهم، به ادیسن استناد کرده که گفته است: «آدمی باید همزمان در کلیت خویش به حرکت درآید»، و هوگو فون هوفمانستال^{۶۴}، در اوایل دهه ۱۹۰۰ در ضابطه‌مند کردن کمال مطلوب کلاسیکی خویش از ادیسن نقل‌قول کرده است. (۴)

اما اگرچه الیوت به شعور وحدت‌مند و وحدت‌اندیشه و احساس معتقد است، با وجود این مصرانه می‌گوید که شعر دانش یا حتی نوعی دانش نیست. شاعر نه فیلسوف است و نه متفکر. از گفته‌های کذایی اوست که «در حقیقت، شکسپیر یا دانت به تفکر واقعی نپرداخته‌اند» (منتخب مقالات، ص ۱۳۶). منظور الیوت قاعدتاً این است که شاعر به وجهی روشمند به فلسفه‌ورزی اقدام نمی‌کند، اما از این هم فراتر می‌رود و حتی امکان وجود شاعر فیلسوف را نیز منکر می‌شود. «برای اینکه شاعر بتواند فیلسوف نیز باشد لازم می‌آید که در واقع دو تن باشد؛ من از وجود نمونه‌ای از این روان‌پریشی کامل بی‌خبرم، و نمی‌دانم که چه فایده‌ای بر آن مترتب خواهد بود: این کار را اگر دو تن بکنند از یکی بهتر است» (فایده شعر، ص ۹۹). درست است که، در طرح الیوت، شاعر عقاید و آراء را به کار می‌بندد، اما اگر عقاید و آرای دیگران را به کار گیرد شاعر بهتری خواهد بود. الیوت درباره رابطه میان شعر و فلسفه به تفصیل بحث می‌کند و به وجود سه نوع رابطه قایل است. نخست، شاعری است که از دستگاه فلسفی کاملی استفاده می‌کند، مانند دانت و

61. Frank Kermode, *The Romantic Image*

62. Clark lectures

۶۳. Sir Joshua Reynolds (۱۷۲۳-۱۷۹۲)، نقاش چهره‌پرداز و نخستین رئیس فرهنگستان پادشاهی هنرها در انگلستان؛ *Discourses on Art* (۱۷۶۹-۱۷۷۰)، پانزده گفتار است که رنولدز در فرهنگستان خطاب به هنرجویان ایراد کرد - درباره او و گفتارهایش - جلد اول این تاریخ، ص ۱۶۳-۱۶۴.

۶۴. Georg Christoph Lichtenberg (۱۷۴۲-۱۷۹۹)، هجانویس و فیزیکدان آلمانی؛ Joseph Addison (۱۶۷۲-۱۷۱۹)، جستارنویس و شاعر و دولتمرد انگلیسی؛ Hugo von Hofmannsthal (۱۸۷۴-۱۹۲۹)، شاعر و نمایشنامه‌نویس اتریشی.

لوکرتیوس.^{۶۵} نوع دوم شاعری است که «عقاید جاری را می‌پذیرد و آنها را» به صورت التقاتلی و غیرروشمند به کار می‌بندد («شعر و تبلیغات»، در عقیده ادبی در امریکا [پس از این «شعر و تبلیغات»]، ص ۱۰۳).^{۶۶} شکسپیر و دان نمونه‌های اعلای آنند. «فلسفه [شکسپیر] چون چننه درویش» است (گردونه آتش، هجده). دان «پاره‌های پراکنده و درخشان افکار را که نظرش را جلب می‌کرد، همچون کلاغان، برمی‌داشت و اینجا و آنجا شعرش جا می‌داد» (منتخب مقالات، ص ۱۳۸ - ۱۳۹). نوع سوم، یگانگی فیلسوف و شعر، نزد الیوت از آن دو ناخوشایندتر است. نمونه‌هایش گوته و در زمینه‌های دیگر بلیک و بیتس‌اند. طرح غریبی است، ضد چیزی که مفهوم خلاقیت ذهن آدمی حاکی از آن است. هنگامی که دانته دستگاهی فلسفی را بدون تغییر برگزید، فلسفه و شعر به بیشترین حد جدایی از یکدیگر رسیده بودند. همکاری واقعی میان فلسفه و شعر زمانی به وقوع پیوست که شاعران متفکری مانند امپدوکلس در یونان باستان یا فیچینو و برونو^{۶۷} در رنسانس، یا گوته و شیلر و هولدرلین در آلمان پدید آمدند. اما در نظر الیوت چنین نیست، زیرا او حقیقت را چیزی معین و مقرر و ایستا و غیر شخصی می‌داند. الیوت این امر را نمی‌پذیرد که شاعر ممکن است افکار خود را «احساس کند». معیار حقیقتی را که با هنر بیگانه است از خارج به اثر هنری تحمیل می‌کند. «حقیقی‌ترین فلسفه بهترین مصالح بزرگترین شاعر است: به طوری که شاعر را نهایتاً باید بر پایه فلسفه‌ای که در شعر خود متحقق ساخته^{۶۸} و نیز جامعیت و کفایت تحقق‌یافتگی ارزیابی کرد» («شعر و تبلیغات»، ص ۱۰۶).

الیوت در اواخر عمر خود هنر را تمهیدی برای دین می‌دانست. وظیفه هنر در نهایت امر این است که، با استقرار نظمی درخور اعتبار بر واقعیت معمول و، به وسیله آن، کسب بصیرت به وجود نظم در واقعیت، ما را به طمأنینه و آرامش و آشنی رهنمون گردد؛ و آنگاه ما را رها کند، چنانکه ویرزیل دانته را رها کرد.^{۶۹} تا به سوی دینی ره سپریم که در آن

۶۵. Titus Lucretius Caro (؟۹۸ - ۵۵ پیش از میلاد)، شاعر و فیلسوف رومی و مؤلف شعر پندآموز معروف در طبیعت چیزها (*De Rerum Natura*).

66. «Poetry and Propaganda» in *Literary Opinion in America*.

۶۷. Empedocles (قرن پنجم پیش از میلاد)، فیلسوف یونانی؛ Marsilio Ficino (۱۴۳۳ - ۱۴۹۹)، فیلسوف ایتالیایی، نخستین فیلسوف افلاطونی مشرب رنسانس و بانفوذترین آنها؛ Giordano Bruno (۱۵۴۸ - ۱۶۰۰)، فیلسوف ایتالیایی، از مدافعان کوپرنیک و عقایدش.

68. realized

۶۹. در کمدی الهی، ویرزیل راهنمای دانته در دو بخش اول، دوزخ و برزخ، است ولی به بهشت که می‌رسند، چون از مشرکان است و رخصت ورود به آنجا را ندارد، دانته را رها می‌کند. بناتریجه، موضوع عشق افلاطونی دانته و شعرهای زندگی نو (*La Vita Nuova*)، راهنمای او در بهشت است.

دیگر آن دلیل راه به کارمان نمی‌آید» (دربارهٔ شعر، ص ۸۷).

الیوت قبلاً بر خودمختاری هنر، «تمامیت شعر»، پا می‌فشرد و مدام با اختلاط هنر و دین، هنر و اخلاقیات، با متیو آرنولد و اومانیزست‌های امریکایی،^{۷۰} مخالفت می‌کرد، اما بعداً هوادار معیار دوگانهٔ نقد شد: از سویی نقد هنری، و از سوی دیگر نقد اخلاقی - فلسفی - خداشناختی. «در عصری مانند عصر خود ما... موشکافی دربارهٔ آثار تخیل خلاق با استفاده از معیارهای اخلاقی و خداشناختی صریح... ضرورت بیشتری دارد. "عظمت" ادبیات را نمی‌توان تنها با معیارهای ادبی تعیین کرد؛ گو اینکه نباید فراموش کنیم که ادبیات بودن یا نبودن آن را باید تنها با معیارهای ادبی مشخص کرد» (مقالات، ص ۹۳). در این گفته که بارها و بارها نقل شده است کار صرفاً ابتداییِ غربال کردن و جدا ساختن اثر هنری از غیرهنری به نقد تخصیص یافته و تشخیص «عظمت» آن به ملاحظات اخلاقی و خداشناختی واگذار شده است؛ گویی علم اخلاق و خداشناسی موادی هستند که به حداقل ارزش زیباشناختی افزوده شده‌اند. در پذیرش قبلی نقش «تصدیق‌کننده» یا «تأیید زیباشناختی اندیشه» («شعر و تبلیغات»، ص ۱۰۶ - ۱۰۷) دست‌کم چیزی برای نقد ادبی منظور شده بود، ولی در گفتهٔ مربوط به عظمت تقریباً همه چیز به ارزیابی عقاید فلسفی برپایهٔ حقیقت آنها واگذار شده و حقیقت نیز در نظر الیوت به معنای پیروی از سنت کاتولیکی است، سنتی که آن را درست‌ایمانی^{۷۱} خوانده است. قبول کردن حصر دوجبهی «عظمت» و «هنری بودن»، به معنای کنار گذاشتن نظرگاه سازمند، و احیای مجدد مفهوم جدایی میان شکل و محتواست.

علت دیگری که الیوت را به این موضع کشاند این است که به موضوع رابطهٔ میان ادبیات و افکار و عقاید از طریق خودِ آثار و نحوهٔ ورود عقاید به ادبیات نپرداخت و خود را درگیر مسئلهٔ «باور» کرد. الیوت، در همان ابتدای کارش (۱۹۱۶)، اذعان می‌کند که «جذبۀ هنری به هیچ نظریۀ خاصی دربارهٔ جهان متکی نیست» (اینترنشنل جرنال آواتیکز ۲۶: ۲۸۵)^{۷۲}، و معقول نتیجه گرفت که «قرار نیست کسی به نگرش خداشناختی و فلسفی دائمه معتقد شود»، زیرا «اعتقاد فلسفی با قبول شعری تفاوت دارد» (منتخب مقالات، ص ۲۴۳). پداس است اگر قرار باشد که آثار شاعرانی را بخوانیم که با معتقداتشان موافقم دامنهٔ ادبیات در دسترس ما محدود خواهد شد. با هم و ایشیل و ویرژیل و شاید نرودا و

۷۰. American humanists. دربارهٔ humanism - بخش اول از جلد چهارم این تاریخ، ص ۴۰۵ - ۴۰۶. دربارهٔ اومانیزست‌های امریکایی که New Humanists نیز خوانده شده‌اند - فصل دوم از جلد ششم این تاریخ.

71. orthodoxy

72. International Journal of Ethics

مایاکوفسکی و برشت چه باید کرد؟^{۷۳}

اما چندی نگذشت که الیوت موضع مزبور را رها کرد. در پانوشتی در مقاله دومش دربارهٔ دانه قبول می‌کند «که نمی‌توانم، عملاً، ذوق ادبی‌ام را کلاً از معتقدات شخصی‌ام جدا کنم» و می‌افزاید که «خواننده احتمالاً از شعر شاعری که با اعتقادانش موافق است بیشتر لذت می‌برد» (منتخب مقالات، ص ۲۵۷). گفتهٔ مزبور تعمیم کم‌ادعا و معقول داده‌ای تجربی است حاکی از اینکه نمی‌توانیم همیشه به تأمل عاری از جنبهٔ شخصی مورد نظر در شعر نایل شویم. اما بعداً الیوت بار دیگر به این موضوع بازمی‌گردد و آن در بحث دربارهٔ شلی است. افکار شلی را «موهن» می‌داند و می‌گوید که معتقدات او «منزجر»ش می‌سازند، و بر این اساس قاعدهٔ تازه‌ای مطرح می‌کند که بارها نقل شده است: «هرگاه اصول عقاید، نظریه، "نگرش به زندگی"، یا اعتقاد مندرج در شعر به نظر خواننده منسجم، یخته، و مبتنی بر داده‌های تجربه باشد، اعم از اینکه بتواند آن را بپذیرد یا نه، تأیید کند یا تقبیح، مانع التذاد او نخواهد بود» (دربارهٔ شعر، ص ۹۶). الیوت کلمات را به دقت انتخاب می‌کند تا بتواند «لذت بردن» از چیزی را که «تحقیر» و «انکار می‌کند» (مثلاً لوکرتیوس و سنکا) مجاز بشمارد ولی نه آنچه «منزجر»ش می‌سازد. نامنسجم و ناپخته است، و مبتنی بر داده‌های تجربه نیست (مثلاً شلی). در پاسخ باید بگوییم که انسجام معیاری است هم زیباشناختی و هم منطقی، و پختگی اثر هنری در جامعیت آن و توجه به پیچیدگی امور است، و تطابق با واقعیت در خود اثری هنری مندرج است. شعر نامنسجم، ناپخته، «غیر واقعی» از لحاظ هنری نامطلوب است. الیوت، در مقاله‌ای متأخر دربارهٔ گوته (۱۹۵۵)، راه حل اندک متفاوتی مطرح می‌کند، ولی هنوز به نظرگاه دوگانه پایبند است. او از هانس اِگون هولتهوزن، منتقدی آلمانی با معتقدات راسخ دینی، که از شعرهای ریلکه^{۷۴} لذت می‌برد ولی فلسفه‌اش را مطرود می‌داند، دفاع می‌کند، لکن، در عین حال، معتقد است که نگرش فلسفی مطرح شده در شعر باید «معقول» باشد، و «به نظرمان کلاً رذیلانه» و «یاوه‌گویی محض»

۷۳. Pablo Neruda (۱۹۰۴-۱۹۷۳)، شاعر و دیپلمات شیلیایی که در اواسط عمر عضو حزب کمونیست کشورش شد و در ۱۹۷۱ جایزهٔ ادبی نوبل را دریافت کرد؛ Vladimir Mayakovsky (۱۸۹۳-۱۹۳۰)، شاعر روس، برجسته‌ترین شاعر اوایل استقرار اتحاد شوروی و از سرکردگان نوپردازان که مشکلات معلول از دیکتاتوری استالین را برناتفت و خودکشی کرد؛ Bertold Brecht (۱۸۹۸-۱۹۵۶)، نمایشنامه‌نویس و شاعر و کارگردان آلمانی که، به رغم معتقدات کمونیستی‌اش، نمایشنامه‌هایش در غرب زمین بسیار مورد توجه بوده است.

۷۴. Hans Egon Holthusen (۱۹۱۳-)، شاعر و منتقد آلمانی، سرایندهٔ شعرهای غنایی با صبغهٔ مسیحی؛ Rainer Maria Rilke (۱۸۷۵-۱۹۲۶)، شاعر آلمانی؛ او را برجسته‌ترین شاعر غنایی آلمانی در قرن بیستم خوانده‌اند.

نیاید (درباره شعر، ص ۲۲۵). الیوت در اینجا به مفهوم «فرزانگی» نکیه می‌کند، مفهومی که انتظار دارد در هر شعر بزرگ بیاید. وحدت شایسته شکل و محتوا، احساس و عقل، فلسفه و شعر، و قاعده‌ای سحرآمیز است که به اندازه مفهوم «درست‌باوری» در معرض خطر سوءاستفاده عقیدتی قرار دارد و همانند «عظمت» دارای ابهامی گیج‌کننده است. به گفته خود الیوت، آدمی نمی‌تواند شخصیت خود را کنار بگذارد، و دقیقاً به همین سبب است که مسئله اعتقاد به مفهوم پذیرش افکار و آرای نویسنده را باید از این لحاظ رد کرد که موضوع صرفاً تجربی وضع ذهنی خواننده است، و از این شخص به آن، و از عصری به عصر دیگر تغییر می‌کند. مستعد راه‌حل نظری نیست.

الیوت بارها این موضوع را با موضوع بسیار متفاوت اعتقاد شاعر به افکار و آرای خویش، و با مسئله «صداقت»^{۷۵} مرتبط ساخته و حتی گاهی با آن خلط کرده است. او قضیه‌ای فرضی را مطرح می‌کند دایر بر اینکه دانه، پس از اتمام کمدی الهی، به منظور تمدد اعصاب و تمرین در زبان لاتینی، در طبیعت چیزهای لوکرتیوس را سروده باشد (منتخب مقالات، ص ۲۵۵). آنگاه می‌گوید که، در چنین صورتی، توانایی ما برای لذت بردن از هر کدام از آن شعرها دستخوش تشنگی می‌شود. اما حتی اگر این آزمایش ذهنی غریب را هم بپذیریم، سنجش معیار صداقت و رای امکانات تحقیق و برهان و کاربرد است. شعرهای عاشقانه نوجوانان بدترین شعرهای جهان است، ولی بر احساس سوزناک سرایندگان آنها استوار است؛ کتابخانه‌ها مالا مال از شعرهای ناموفق دینی، سروده مؤمنان صادق است.

الیوت متوجه بود که ما هرگز نخواهیم توانست آنچه را دانه شخصاً احساس می‌کرده و بدان اعتقاد داشته است دریابیم (دیل ۸۲ [۱۹۲۷]: ۲۴۲)^{۷۶}. او معتقدات شخص دانه را از معتقدات او در مقام شاعر (منتخب مقالات، ص ۲۵۵)، و بعداً اعتقادات یقینی^{۷۷} را از اعتقادات محسوس^{۷۸} متمایز می‌کند (فایده شعر، ص ۱۳۶)، و پیداست که از شاعر انتظار دارد به اعتقاداتش صرفاً پایبند نباشد، بلکه آنها را احساس کند. گاهی از «چیزی ژرفتر و پیچیده‌تر از آنچه معمولاً "صداقت" نامیده می‌شود» سخن می‌گوید (منتخب مقالات، ص ۱۹۴). و، به منظور احتراز از مغلطه واژه روان‌شناختی «صداقت»، واژه «genuineness»^{۷۹} را به کار می‌برد (درباره شعر، ص ۵۱). در موارد دیگر، ظاهراً موضوع را بی‌ربط می‌داند زیرا بر آن است که صداقت معتقدات دانه و کژشا و کریستینا روزتی را نمی‌توان از یکدیگر

75. sincerity

76. Dial

77. held

78. felt

۷۹. اصالت؛ خلوص؛ سره بودن.

تمایز ساخت، در حالی که «در چارچوب پذیرش برخی اصول اعتقادی مشترک، وجوه تمایز مهمی میان آنها مشهود می‌شود» (لینی ۱ [۱۹۲۷]: ۱۶)^{۸۰}. به نظر من، صداقت موضوعی روان‌شناختی است و به نقد ربطی ندارد، و قدرت ایمان را با هنر موفق کاری نیست.

آنگاه که الیوت موضوع صداقت و خیال‌واهی «باور» و روند رازآمیز آفرینش را رها می‌کند، و با عزم راسخ توجه خود را بر اثر هنری به منزله موضوعی وصف‌پذیر، جهان نمادین قابل تحلیل و داوری، متمرکز می‌کند، منتقدی به مراتب رضایت‌بخش‌تر می‌شود. تعبیر «معادل عینی» را برای همین جهان نمادینی یافت که در نظر او با احساسات شاعر پیوستگی دارد و به آنها عینیت و شکل می‌بخشد. الیوت پیش از این، مفهوم معادل عینی را، بی‌آنکه نامی بر آن بگذارد، به صورتهای گوناگون مطرح کرده است، و مثلاً می‌گوید که «ادبیات عبارت است از عرضه کردن احساس به وسیله بیان رویدادهای مربوط به اعمال انسان یا اعیان دنیای خارج» (بیشه مقدس، ص ۵۸) یا «پرمایه‌ترین نویسندگان از احساس خود دنیای خارجی گویا و رسایی می‌سازند» (دیل ۷۱ [۱۹۲۱]: ۲۱۶). اما تعبیر «معادل عینی» را تنها در مقاله درباره هملت (۱۹۱۹) به صورتی بارز به کار برده است. این تعبیر در خطابه‌هایی درباره هنر (۱۸۵۰) نوشته واشینگتن آلستن^{۸۱}، با معنایی بسیار متفاوت، آمده است ولی عبارت الیوت احتمالاً متأثر از «اعیان همبسته»^{۸۲} (۵) سانتایانا است و به طور کلی با نظر بزدلی سازگار است که درباره «احساس» گفته است: «در عین اینکه همچون مبنای ثابت برقرار می‌ماند، ضمناً حاوی دنیایی است که، به معنایی، از خودش فراتر می‌رود.» (۶) در مقاله هملت می‌گوید: «تنها راه بیان عاطفه در هنر، یافتن "معادل عینی" برای آن است؛ به عبارت دیگر، مجموعه‌ای از اعیان خارجی. یک موقعیت، یک رشته رویدادها که قاعده آن عاطفه خاص خواهد بود؛ تا به مجرد اینکه اعمال خارجی، که باید به تجربه حسی منجر شود، مطرح می‌گردد بلافاصله عاطفه مورد نظر القا گردد.» (منتخب مقالات، ص ۱۴۵). تعبیر مزبور در اینجا به معنی ساده موقعیت بجا، طرح و توطئه مناسب، یا مجموعه اعیان نمادین در یک نمایشنامه یا رمان است که مولود انگیزه عاطفه آدمهای نمایشی یا داستانی است. الیوت لیدی مکبث را هنگام خوابگردی مثل موقعیت‌آمیز «معادل عینی» می‌داند زیرا نشان‌دهنده «پسندگی کامل امر خارجی برای عاطفه» است (ص ۱۴۵). اما بحث درباره هملت به نکات غامض و تاریکی می‌انجامد.

80. *Enemy*81. Washington Allston, *Lectures on Art*.

82. correlative objects

الیوت می‌گوید که «شخصی هملت تحت تأثیر عاطفه‌ای قرار دارد که وصف‌ناپذیر است، زیرا زیاده بر داده‌های مشهود است» (ص ۱۴۵)؛ اما معلوم نیست مشهود بر چه کسی: بر ما یا بر هملت. ظاهراً منظور الیوت این است که ازدواج مادرِ هملت و ظیّ به اینکه پدرش را به قتل رسانده‌اند انگیزه کافی برای بیزاری هملت از زندگی — که بسیار خوب بیان شده — نیست. اما چرا وصف‌ناپذیر باشد و اگر هم باشد. چگونه می‌توان از آن آگاه شد؟ و چرا ازدواج شتابزده و نامشروع مادرش و قتل پدرش انگیزه کافی برای یأس و بیزاری او نیست؟ چرا نباید قهرمانی تراژیکی وجود داشته باشد که نسبت به موقعیتی که در آن قرار داده شده واکنشی مفرط نشان بدهد؟ آیا تراژدی به طور کلی، و اگر به لیر یا اتللو یا رومئو یا کوریولینس بیندیشیم، تراژدی شکسپیری به طور اخص، غالباً بر همین پیش‌فرض استوار نیست؟ الیوت، در این مقاله، سبکسرانه نظرش را درباره هملت به شخص شکسپیر تعمیم می‌دهد. «و همسانی مفروض هملت با نویسنده تا این حد درست است: که سردرگمی هملت نسبت به فقدان معادل عینی برای احساساتش دنباله سردرگمی آفریننده‌اش در برابر مشکل هنری خویش است.» الیوت در این موضع نظریه پالایش، یا تزکیه نفس شاعر به وسیله هنر، را مطرح می‌کند. «مشکل هملت در این است که مادرش مایه بیزاری اوست، ولی در ضمن مادر برای آن بیزاری معادل کافی نیست؛ بیزاری [هملت، مادر] را فرا می‌گیرد و از او افزون‌تر است» (ص ۱۴۵). (می‌توان گفت که هرگونه رابطه جنسی و کلّ حیات و خودش را نیز شامل می‌شود). «بدین ترتیب، دستخوش احساسی است که آن را درک نمی‌کند؛ نمی‌تواند به آن عینیت بخشد، و از این رو زندگی را زهرآگین می‌کند و مانع عمل می‌شود.» «در هملت، به منزله آدمی نمایشی، تقلید میمون‌وار عاطفه است که نمی‌تواند مجال عمل یابد؛ در نمایشنامه‌نویس تقلید میمون‌وار است که او قادر نیست به بیان هنری درآورد» (ص ۱۴۶). اما تفکرات الیوت در باب احساسات مبهم و کودکانه و بی‌هدفی که پس از این می‌آید مطلب را چندان روشن‌تر نمی‌کند. از این رو باید نظر ویواس^{۸۳} را پذیرفت که می‌گوید: «فرض بر اینکه با مقایسه عاطفه مطرح‌شده در نمایشنامه و عواطف شخص شکسپیر می‌توان به نقد نمایشنامه هملت پرداخت، یا اینکه با بررسی نمایشنامه می‌توان عواطفی را که به آن وارد شده کشف کرد، پنداری مبهوت‌کننده است.» (۷) اما اگرچه الیوت در تحلیل هملت به خطا رفته است و عجیب می‌نماید که نمایشنامه هملت را «ناموفق» بخواند، چنانکه الیوت نیز بعداً گفته است، (۸) لازم نمی‌آید که تعبیر «معادل عینی» را مردود بدانیم زیرا عبارت درخوری است برای ابزارها و موقعیتها

و طرح و توطئه‌ها و اعیان خارجی مناسبی که عاطفه آدم نمایشی یا داستانی را منتقل می‌کنند. یا حتی، با توسع بیشتری که الیوت نیز به کاربرد آن داده، صرفاً به منزله «معادل» عاطفه نویسنده و عینی کردن موفقیت‌آمیز عاطفه در اثر هنری است.

این ساخت عینی را تا چه اندازه می‌توان به صورت انضمامی تحلیل کرد؟ الیوت در بررسی هر شعر نخست به آن همچون زبان می‌نگرد. در انواع زمینه‌ها. از نخستین نوشته‌های او گرفته تا بازبین آنها، الیوت تکرار کرده است که «ادبیات را باید با زبان آن داوری کرد، وظیفه شاعر شکوفا کردن زبان» (اگوئیست ۵ [۱۹۱۸]: ۵۵) و «حفظ و حتی احیای زیبایی زبان است» (درباره شعر، ص ۲۲). الیوت بارها گفته است که زبان شعر نباید «از زبان عادی و روزمره‌ای که می‌شنویم و به کار می‌بریم بیش از اندازه دور باشد» (ص ۲۹). زبان شعر باید «زبان خود شاعر باشد به صورتی که در زمان خود او به کار می‌رود» (نیو اینگلیش ویکلی^{۸۴} ۱۵ [۱۹۳۹]: ۲۸). بدین ترتیب از شاعرانی که شعر را به زبان گفتار نزدیک ساخته‌اند تجلیل می‌کند. زبان دانه را «کمال زبان همگانی» وصف می‌کند (منتخب مقالات، ص ۲۳۸)، و معتقد است که درآیدن «شعر انگلیسی را به وضعیت زبان گفتار بازگرداند» (جان درآیدن: شاعر، نمایشنامه‌نویس، منتقد^{۸۵} [پس از این: جان درآیدن]، ص ۱۳). اما این گفته‌ها را هم، که بارها نقل شده‌اند، نباید به معنای جواز استعمال زبان محاوره تفسیر کرد. در مقاله‌ای درباره دکتر جانسن (۱۹۴۴)، الیوت می‌گوید: «متوجه باشیم که برای هر دوره معیار واژگان شعری بهنجاری ضروری است که نه دقیقاً همان گفتار رایج است و نه بسیار دور از آن» (درباره شعر، ص ۱۸۵)، در بحث درباره هاپکینز، از زبان او، که در ظاهر از گفتار دور است، دفاع می‌کند. «اما از شعر هاپکینز چنین برمی‌آید که با نحوه خاصی که فکر می‌کند و با خود به گفت‌وگو می‌پردازد مناسب است» (ص ۳۳)؛ البته این گفته حاکی از معیاری بسیار متفاوت با مقایسه ضمنی گفتار رایج در جامعه‌ای مشخص است. در سوی دیگر شاعرانی قرار دارند که زبان را به فساد کشانیده‌اند یا دقیقتر بگوییم امکانات موسیقایی آن را پیچیده‌تر کرده‌اند. میلتن آماج اصلی حملات اوست. میلتن زبان را در معرض «نوع خاصی از زوال» قرار داد (ص ۱۳۸). زبان او مصنوع و قدیمی است. «اگر بگوییم که میلتن انگلیسی را همچون زبانی مرده می‌نویسد آن‌قدر غیرمنصفانه نیست که ممکن است در وهله نخست به نظر آید» (ص ۱۴۱). ابراز ندامت الیوت در ۱۹۴۷ عمدتاً بر این استدلال استوار است که او و دوستانش، در آغاز کار، ضرورت بازگرداندن زبان به گفتار محاوره‌ای و، بنابراین، در مقام شاعر، لزوم مبارزه

با نفوذ خطرناک میلتن را دریافتند. اکنون انقلاب به ثمر رسیده و دوران بسط و گسترش زبان فرا رسیده است و اگر شاعران به کار تجربی میلتن توجه کنند باکی نیست. لکن داوری او دربارهٔ میلتن همان است که بود.

الیوت همین معیار گفتار را به تاریخ نثر انگلیسی نیز تعمیم می‌دهد، به واژه‌ها نه صرفاً به صورتی که شنیده می‌شوند، بلکه به منزلهٔ ارائه‌کنندهٔ اشیاء، به منزلهٔ چیزهایی که مشاهده می‌شوند. سرتامس براون و چرمی تیلر^{۸۶} را در مقامی نازل قرار می‌دهد زیرا نثرشان را حاوی «کلمات قصار و عبارات پندآموز معمولی به زبانی مطمئن» می‌داند، «زبانی مفصل از چیزها، گویی برخوردار از وجودی مستقل» (نظرگاهها، ص ۶-۷)^{۸۷}. نثر شاعرانهٔ قرن نوزدهم، «زیاده‌رویها» و «بی‌بندوباریهای آشکار» کارلایل، و سبک «اغراق‌آمیز» راسکین و پیتیر، را نمی‌پسندد (ونتی‌فر، ژوئیه ۱۹۲۰، ۵۱، ۹۸)^{۸۸}، و اگرچه جوئیس را به دلایل گوناگون تحسین می‌کرد، جوئیس مؤلف احیاء فینگن‌ها را، در غربت، مشابه میلتن می‌داند، آن «موسیقیدان نابینا»^{۸۹}ی دیگر که «از منابع موسیقایی زبان تا انتها درجهٔ امکان استفاده کرده است» (دربارهٔ شعر، ص ۱۵۷). تلاش پیگیر الیوت در زمینهٔ ایجاد زبان مناسب برای صحنهٔ تئاتر نیز در اینجا قابل ذکر است. در ۱۹۲۶ گفته است که «شکلهای شناخته‌شدهٔ گفتار منظوم به حد کافی کارآمد نیستند و احتمالاً شکل جدیدی براساس گفتار محاوره‌ای ایجاد خواهد شد.» (۹) الیوت در همهٔ نمایشنامه‌های خود کوشیده است تا به این پیش‌بینی جامعهٔ عمل بپوشاند.

رابطهٔ میان شعر و نثر ذهن الیوت را سخت به خود مشغول داشته است و از سبک نثرگونه در شعر (چنانکه در آثار درآیدن و دکتر جانسن دیده می‌شود) هواداری می‌کند، ولی در عین حال با نثر شاعرانه به شیوهٔ پیتیر مخالف است. از سویی خواستار رفع تمایزات و آمیزش نوعهای ادبی است، و از سوی دیگر خواستار وسعت بخشیدن به شکاف میان نثر و شعر. الیوت درگیر مشکلات اصطلاحی می‌شود: از درآیدن در مقام شاعر و نه «ناظم» صرف دفاع می‌کند، اما بعداً، در تجلیل از کیپلینگ، مقوله‌ای به نام «نظم» مطرح می‌کند و شعر کیپلینگ را «نظم درخشان» می‌خواند. «اگرچه آثار کیپلینگ را «نظم» می‌نامم نه "شعر"، هنوز هم خود را مجاز می‌دانم که تک‌تک آثار او را شعر بخوانم و نیز بر این عقده باشم که در "نظم" "شعر" وجود دارد» (دربارهٔ شعر، ص ۲۵۱). الیوت قادر نیست دربارهٔ

۸۶. Jeremy Taylor (۱۶۱۳-۱۶۶۷)، روحانی و نویسندهٔ انگلیسی.

87. *Points of View*

88. *Vanity Fair*

۸۹. میلتن در اواخر عمر نابینا شد و جوئیس نیز تقریباً به حد نابینایی کامل رسید.

وجوه اختلاف میان شعر و نثر موضعی قاطع اتخاذ کند. کهنترین راه حل، یعنی یکسان دانستن نظم و شعر، را رد می‌کند. «پیداست که شعر خوب چیزی است متفاوت با نظم خوب؛ و بسا که نظم خوب شعر بسیار معمولی باشد.» لکن اذعان می‌کند که «در نظم چیزی هست که در نثر نیست، زیرا از منظری سوای منظر هنر، چیزی اضافی در آن هست، تن در دادن به میل به "بازی" است» (نظرهاها، ص ۴). تمایز میان شعر و نثر را تمایزی بسیار گنگ و مبهم می‌داند، و می‌گوید که «ما سه اصطلاح داریم ولی به چهار اصطلاح نیازمندیم. در یک طرف نظم و شعر را داریم و در طرف دیگر تنها نثر را. مشکل دیگری نیز از مشکل نخست ناشی می‌شود: واژه‌ها در یک زمینه معنایی را به ذهن متبادر می‌کنند که در زمینه دیگر نمی‌کنند. "شعر" دال بر تمایز میان نظم خوب و بد است؛ اما برای جدا کردن نثر بد از نثر خوب واژه‌ای نداریم. در واقع نثر بد در موارد بسیار نثر شاعرانه است، ولی بدی بخشی بسیار ناچیز نظمهای بد به سبب نثرگونه بودن آنهاست.» (۱۰) چنانکه از گفته‌های دیگرش پیداست، دو معیار برای شعر دارد: ضمن تجلیل از سن ژون پرس^{۹۰} و شعر منشور او، امر شاعرانه را «منطق قوه خیال»، همچون مجموعه تصاویر، وصف می‌کند، و در موضع دیگر می‌گوید که «کار شعر با استفاده از تصاویر صورت می‌گیرد، با رشته فزاینده تصاویرهایی که هریک با تصویر بعد می‌آمیزد؛ و با ترکیب سریع و غیرمنتظره تصاویر در ظاهر نامرتبط» (انسالات، ص ۱۳۸). در اینجا «منطق قوه خیال» ظاهراً به معنی وجود انسجام و نظم در ترتیب تصاویرهاست، و مشکل بتوان آن را با گفته‌ای که در رساله‌اش آمده همسان دانست. در رساله به «پیوندهایی»^{۹۱} اشاره می‌کند که «در اثر هنری واقعاً بزرگ با ضرورت منطقی پیوندهای ممکن در هر زمینه دیگری یکسان است» (معرفت، ص ۷۵).

الیوت در مواضع دیگر از شعر بیان مستقیم^{۹۲}، شعر فاقد خیال‌بندی یا با خیال‌بندی محدود، مانند شعرهای درآیدن و گلدسمیت و کُزب، دفاع می‌کند. معیار در این گونه شعر دقت و نزدیکی به عین خارجی، یعنی صفتی است که آن را «گفتار زنده» می‌نامد. الیوت بخشی از شعریت سروده‌های گلدسمیت و جانسن را «برخورداری [آنها] از محسنات نثر خوب» می‌داند و گفته ازرا پاوند را (که در آرای ویکتور هوگو و دالامبر^{۹۳} ریشه دارد)

۹۰. St. John Perse. نام مستعار Alexis Saint-Léger Léger (۱۸۸۷ - ۱۹۷۵)، شاعر و دیپلمات فرانسوی و برنده جایزه نوبل در ادبیات (۱۹۶۰). شعر او را الیوت و آریبالد مک‌لیش به انگلیسی و راینر ماریا ریلکه به آلمانی ترجمه کرده‌اند.

91. connections

92. poetry of statement

۹۳. Jean le Rond D'Alambert (۱۷۱۷ - ۱۷۸۳). فیلسوف و ریاضی‌دان فرانسوی.

تأیید می‌کند که «شعر را باید دست‌کم به خوبی نثر نوشت.» (۱۱) الیوت معتقد است که «فاصله زیاد میان شعر و نثر امری پسندیده نیست» (جان درایدن، ص ۴۳). اما به مسایل شعر بلند و نمایشنامه که می‌رسد، معیار دیگری مطرح می‌کند و آن «شدت»^{۹۴} است. «میان قطعه‌های دارای شدت بیشتر و کمتر، وجود مراحل انتقالی^{۹۵} لازم است.... قطعه‌های دارای شدت کمتر، در قیاس با سطحی که کل شعر بر پایه آن سروده شده، نثرگونه خواهد بود» (درباره شعر، ص ۳۲). در کمدی الهی و اُدیسه و اِنتید و گرایش به شدت و واگرایی از آن مشاهده می‌کند که «خود زندگی است» (نظرگاهها، ص ۵)، و، در بحث درباره زبان درخور نمایشنامه منظوم، شعر را «زبان آن لحظه‌های نمایشی [دراماتیک] که به مرحله شدت می‌رسد» تعریف می‌کند (درباره شعر، ص ۹۲). شدت واژه مبهمی است ظاهراً به معنای افزایش درگیری عاطفی و تند لحن. در مورد شعر، معیاری نامعتبر است، زیرا به جدا کردن قطعه‌های فاخر^{۹۶}، استدلال پو بر ضد حتی امکان وجود شعر بلند، به «لحظه‌های شعری» سینتسبری یا به حصر دوجبه شعر و ادبیات به صورتی که در نظریه کروچه می‌بینیم، خواهد انجامید. الیوت معمولاً شَمّ زبانی را حکم‌گذار نهایی می‌شمارد. «اگر فاقد تصویری جبلی درباره شعر به طور کلی باشیم... نخواهیم توانست شعر را بازشناسیم» (فایده شعر، ص ۱۹). گفته بالا حاوی بصیرتی متین درباره وضعیت متداولی است دایر بر اینکه به تجربه چیزی را می‌دانیم بی‌آنکه بتوانیم معیار درخور اعمال آن را تعریف کنیم. لکن حاکی از تن زدن الیوت از بحث درباره شعر من حیث جعلی بودن آن یا ساختار آوایی^{۹۷} آن نیز هست.

ولی این گفته بدان معنا نیست که الیوت موضوع وزن و آوای شعر را نادیده می‌گیرد. فقط آن را وجه تمایز بنیادین شعر از نثر نمی‌داند. غالباً مسایل عروضی را با ظرافت و بخردانه مطرح می‌کند: تاریخ شعر سپید انگلیسی^{۹۸}، ملغمه دستگاههای عروضی متفاوت انگلیسی، یا «درباره تضاد میان تغییرناپذیری و دگرگونی مستمر»^{۹۹} یا «گریز از

۹۴. intensity: عمق احساس و بیان.

95. transition

۹۶. purple passages, اشاره به عبارت هوراس در هنر شاعری (Ars Poetica): «purple patches» «وصله‌های ارغوانی‌رنگ»؛ ردای امپراتوران روم به رنگ ارغوانی بود و از این رو رنگ ارغوانی مظهر جلال و جبروت به‌شمار می‌آمد. وصله‌های ارغوانی نیز، به پیروی از هوراس، به معنای سخنان پر آب و رنگ یا فاخر در تألیفی کلاً معمولی به کار رفته است.

97. fictionality; sound-structure

۹۸. blank verse, در این باره - جلد اول این تاریخ، ص ۴۰۸.

99. fixity; flux

یکنواختی، که همچون شاه‌رگ حیات شعر است» (در نقد، ص ۱۸۷). با این همه، مدعی است که هرگز نتوانسته «نامهای ارکان و اوزان عروضی را به خاطر بسپارد»، مطالعه عروض را بی‌حاصل می‌داند و آن را با تحصیل علم تشریح همانند می‌داند که «چگونگی واداشتن ماکیان را به تخم‌گذاری به ما نمی‌آموزد» (درباره شعر، ص ۲۷). اما گذشته از اظهارنظرهای غالباً مفصل درباره تأثیر اوزان و آواهای منفرد، الیوت واژه‌های ضرباهنگ و موسیقی را نیز به کار می‌برد. نزد او، ضرباهنگ تعبیر عام و مبهمی است، «نقش واقعی موجود در فرش است، تمهید ترکیب‌بندی، اندیشه، احساس و واژگان است، روال فراهم آمدن همه عناصر شعر است» (ذیل ۷۵ [۱۹۲۳]: ۵۹۵). «موضوعی بسیار شخصی است. قالب شعری نیست. بسیار نادر است» (اشعار مور، پیشگفتار). به گونه‌ای نامشخص، ماقبل خود شعر است (درباره شعر، ص ۳۸)، و در مواضعی، مثلاً در مورد آتار ویتن و ذنبار^{۱۰۱}، خصیصه‌ای قومی است (کراتیرین ۱۴ [۱۹۳۵]: ۶۱۱). ولی هرگز به تحلیل آن نمی‌پردازد یا آن را به وجهی ملموس به کار نمی‌برد.

اگرچه در نوشته‌های الیوت «موسیقی» به حدّ «ضرباهنگ» نامشخص نیست، آن نیز دارای طیف معنایی بسیار گسترده‌ای است. نزد او، موسیقی صرفاً انگاره آوایی^{۱۰۱} شعر نیست. او در اینکه «زیبایی کلام اصلاً در زیبایی آوایی محض باشد» تردید می‌کند (نظرگاهها، ص ۷). وزن و آوا را در کلّ ساختار شعر مؤثر می‌داند. موسیقی در شعر «انگاره موسیقایی آواها و انگاره موسیقایی معانی ثنائوی واژه‌هایی است که سامان‌دهنده شعرند، و این دو انگاره تجزیه‌ناپذیر و در حکم واحدند» (درباره شعر، ص ۳۳). پیش از گفته اخیر، الیوت به بیان منظور خویش از «موسیقی کلمه» پرداخته است. «در نقطه همنوایی^{۱۰۲} قرار دارد: در درجه نخست از رابطه با کلمات پیش و پس از خود، و سپس رابطه‌اش با بقیه بافت کلام ناشی می‌شود؛ و نیز از رابطه‌ای دیگر، رابطه معنای بلاواسطه در آن بافت کلامی با تمام معانی دیگری که در بافت‌های کلامی دیگر دارد، با غنای بیشتر یا کمتر تداعی‌هایش» (ص ۳۲). پس الیوت واژه‌ها را هم به اعتبار بافت کلامی یک شعر و هم به اعتبار کلّ نظام زبانی حایز معنی می‌داند. اما، اگرچه از تفاوت میان شعر و موسیقی نیک آگاه است و محتاطانه به تشابه متداول اشاره می‌کند، متأسفانه نکته بصیرت‌آمیز خود را در هاله ابهام فرو می‌برد و پدیده‌ای معناشناختی، یعنی تأثیر متقابل معانی، را «موسیقی»

۱۰۰. William Dunbar (?۱۴۶۵-?۱۵۳۰)، شاعر اسکاتلندی.

101. sound-pattern

۱۰۲. intersection. در اصل به معنی «تقاطع» و «تلاقی»، در اینجا به معنی به هم آمدن دو جنبه مورد بحث در شعر و یکی شدن آنهاست.

می‌خواند (ص ۳۸). «کیفیات موسیقایی» را گهگاه با «قوة خیال شبنرداری»^{۱۰۳} (مقتبس از تتودول ریو)^{۱۰۴} به یک معنی به کار می‌برد، تعبیری که منحصر به احساس شاعر نسبت به وزن و آوا نیست بلکه بسیار گسترده‌تر از آن است، «احساسی است نسبت به هجا و ضرباهنگ که به اعماقی بسیار ژرفتر از سطوح خودآگاه اندیشه و احساس نفوذ می‌کند.... به بدوی‌ترین و فراموش‌شده‌ترین امور فرومی‌افتد.... به مدد معانی مؤثر واقع می‌شود.... و موجب درآمیختن کهنترین و متمدنترین ذهن می‌شود» (فایده شعر، ص ۱۱۸ - ۱۱۹). الیوت گاهی برای القای احساس نسبت به حدّ نهایی شعر از اهتمام آن در جهت جنبه موسیقایی مدد می‌گیرد: «به حدّ نهایی آن احساسهایی می‌رسیم که تنها موسیقی قادر به بیان‌شان است. هرگز نخواهیم توانست با موسیقی رقابت کنیم، زیرا نیل به موقعیت، موسیقی همان و نیستی شعر، به ویژه شعر نمایشی، همان» (درباره شعر، ص ۸۷). امکان وجود شعر یاهو را صریحاً انکار می‌کند. شعرهای ادوارد لیر^{۱۰۵} «نقیضه هجوآمیز معنا»ست، و شعری که مرکب از «صداهاى نامفهوم و عاری از معنی باشد، شعر نیست»، بلکه «صرفاً تقلید از موسیقی سازی است»^{۱۰۶} (درباره شعر، ص ۲۹ - ۳۰).

بنابراین واژه موسیقی دالّ بر مرزهای شعر و آگاهی است؛ چیزی که از زمان یونگ آن را «ضمیر ناخودآگاه جمعی»^{۱۰۷} می‌نامیم. الیوت به نوشته‌های کایه و پدیه^{۱۰۸} راجع به رابطه میان نهضت سمبولیستی و ذهنیت بدوی به نظر تأیید اشاره می‌کند (فایده شعر، ص ۱۴۸ پانویشت). اما بعید است که واقعاً با امر رازآمیز و خردستیز موافق باشد. بدوی‌گرایی عصر حاضر را مردود می‌داند (← نوول ریوو فرانسز ۱۴ [۱۹۲۷]: ۶۷۰ - ۶۷۱) و در صحت مفروضات نمادانگاری یونگی تردید می‌کند. «منظور [هربرت رید] از نمادهای ضمیر ناخودآگاه چیست؟ اگر به نماد بودن یک نماد واقف نیستیم، در آن صورت آیا اصلاً نماد است؟ و به مجرد اینکه به نماد بودن آن واقف می‌شویم، آیا هنوز هم نماد است؟» (کراتیرین ۴ [۱۹۲۶]: ۷۵۶). الیوت، در بحث درباره سمبولیسم فرانسوی، جدا کردن این شاعران را از شعر به طور کلی غیرمنصفانه می‌داند. او معنای نماد را کلاً عاری از جنبه

103. auditory imagination

۱۰۴. Théodule Ribot (۱۸۳۹ - ۱۹۱۶)، فیلسوف و از طلایه‌داران علوم روان‌شناسی نوین در فرانسه؛ کتاب بیماریهای حافظه (Les Maladies de la mémoire، ۱۸۸۱) از اوست.

۱۰۵. Edward Lear (۱۸۱۲ - ۱۸۸۸)، شاعر و نقاش انگلیسی؛ شعرهای «بی‌معنا»ی او معروف است.

۱۰۶. instrumental music، موسیقی بدون آواز.

107. the collective unconscious

108. Emile Caillet; Jean Albert Bédé

109. Nouvelle Revue Française

را آزمایش می‌داند. «گرایش واژه در شعر به آن است که معنایی هرچه بیشتر افاده کند... به بیشترین تعداد معانی ممکن دلالت کند، شعر را در عین حال دقیق و جامع سازد و حقیقتاً عناصر ناهمگون و دور از هم را یگانه کند، به آنها وحدت بخشد و انگاره‌ای بیافریند؛ بی‌گمان این همان تسلطی است که مقصد و منظور شاعر است، و شاعری برجسته و ممتاز است که بتواند، بیش از دیگر نویسندگان، هر واژه را به افاده معنی وادارد.» (۱۲) بنابراین نماد صرفاً واژه‌ای است آکنده از معانی درخور، نه اشاره به سوی امر خارق عادت. الیوت غالباً به هنر همچون آیین عبادی^{۱۱۰} می‌نگرد. با تقلیدی مسخره‌آمیز از پیترو می‌گوید که «هنر وضع آیین عبادی را سرمشق قرار می‌دهد» (ذیل ۷۵ [۱۹۲۳]: ۵۹۷)، و آیین عبادی مفهوم اصلی همه پیشنهادهایی است که در اواسط دهه ۱۹۲۰ درباره احیای نمایشنامه منظوم مطرح کرد. «صحنه — نه تنها در خاستگاههای کهن آن، بلکه همیشه — آیینی عبادی است و قصور تئاتر معاصر در ارضای میل به آن از جمله عللی است که هنری زنده به شمار نمی‌آید» (کرایتیرین ۱ [۱۹۲۲-۱۹۲۳]: ۳۰۵). حتی اسطوره را، که در شعر خود همواره از آن استفاده می‌کند، صرفاً همچون روش، شگرد و ابزاری برای «ضبط و ربط کردن و نظم بخشیدن و شکل و معنا دادن به چشم‌انداز گسترده پوچی و هرج و مرجی» می‌داند «که تاریخ معاصر است» و در یولیسز شرح داده شده است (ذیل ۷۵ [۱۹۲۳]: ۴۸۰). اما الیوت شعر را با اسطوره‌سازی یا تلاش برای یافتن اسطوره آغازین یکسان نمی‌شمارد. با این گفته الیوت که «هنرمند بدویتر و در عین حال متمدنتر از معاصران خویش است» (اگوئیست ۵ [۱۹۱۸]: ۱۰۵) از هر موقع دیگر به عمق نگرش او نزدیکتر شده‌ایم. هنرمند در آن واحد کهن و نو است: او از شعور وحدتمندی برخوردار است یا باید باشد که از ابتدایی‌ترین واکنش گرفته تا متعالیترین اندیشه‌های انتزاعی در ید قدرت اوست. او در برگیرنده همه تاریخ است و همین امر گوهر جهانشمولی اوست.

نظر الیوت درباره تاریخ، پیشرفت، و رابطه شاعر با آن مفهومی مشکل و شاید تناقض‌آمیز است. از سویی، نظری تقریباً هگلی به تاریخ دارد. هر عصری کاملاً یکپارچه است، و شاعر صرفاً بلندگوی عصر خویش است. در بحث راجع به دانته می‌گوید که «شاعر بزرگ، در سرودن ضمیر خویش، زمانه‌اش را می‌سراید» (منتخب مقالات، ص ۱۳۷) اما ظاهراً در این کار ناگزیر است. در پاسخ به اتهام پال الیر مور^{۱۱۱} که میان نقد درست و کلاسیکی الیوت و شعر سرسختانه نوآیین^{۱۱۲} او شکافی وجود دارد، الیوت نظر

120. ritual

۱۱۱. Paul Elmer More (۱۸۶۴-۱۹۳۷)، پژوهنده آمریکایی و از جمله رهبران اومانیزم آمریکایی.

112. modernist

تی. اس. الیوت ۳۲۳

شگفت‌انگیزی مطرح می‌کند و می‌گوید که در عصری آشفته شعر نیز باید آشفته باشد. این وضعیت را نمی‌توان با هیچ تلاشی تغییر داد. «در لحظه نگارش، آدمی همان است که هست، و لطمه یک عمر و زاده شدن در جامعه‌ای آشوب‌زده را نمی‌توان در لحظه آفرینش اصلاح کرد» (خدایان، ص ۳۰). اما گاهی قایل به تمایزی است. کار شاعر بیان فرهنگی است که در آن زندگی می‌کند و به آن تعلق دارد، نه بیان «آرزوی [فرهنگی] که هنوز متحقق نشده است». ولی الیوت بلافاصله می‌افزاید: «البته منظور [من] القای این معنا نیست که شاعر باید جامعه‌ای را که در آن می‌زید تأیید کند: بیان فرهنگ موجود، و تأیید وضعیتی اجتماعی، دو چیز کاملاً متفاوت است. بسا که بیان فرهنگ خویش شاعر را به ضدیت سرسختانه با وضعیت اجتماعی وادارد که آن فرهنگ را پایمال کرده است» (استالمن، ص ۱۰۸). اگرچه الیوت بر حقانیت شاعر در مخالفت با مصادر امور، ولی نه با برداشتهای راسخ فرهنگ خویش، تأکید می‌کند، ناهمزمانی رویدادها در نوشته‌های دوره الیزابت اول^{۱۱۳} و پذیرش دربست و غیرانتقادی زمانه از سوی نویسندگان را تحسین می‌کند. «آنها در موضعی قرار داشتند که می‌توانستند توجه خود را بر تواناییهای خاص خویش متمرکز کنند، بر خصوصیات مشترک انبای بشر در همه اعصار، نه تفاوت‌هایشان» (منتخب مقالات، ص ۲۰۲). در اینجا همرنگی و فقدان حس تاریخی و انتقادی را شرط هنر کلیت‌بخش^{۱۱۴} هنری که می‌توان «کلاسیکی»‌اش نامید، شمرده و آن را ارزشمند دانسته است.

منظور الیوت از کلاسیسیسم و سنت نیز همین «جاودانگی» است. معیار و مفهوم زمان نزد الیوت دوگانه است. از سویی، به ضروریات زمان آگاه است و غالباً کارهای ادبی را براساس سهمی که در «پشرفت» زبان و شعر دارند داوری می‌کند، و از سوی دیگر به معیاری ابدی پایبند است. اگرچه متوجه افت و خیزهای شهرت و رابطه آن با تمایلات و نیازهای مشخص هست، «شکاکیت ادبی»^{۱۱۵} را مردود می‌داند (ناج‌گل، ص ۷). الیوت در «سنت و قریحه فردی» (۱۹۱۹) از این تأثیر و تأثر تعریفی ماندگار عرضه کرده است. سنت، در مرتبه نخست، «متضمن حس تاریخی است... و حس تاریخی متضمن نه تنها

۱۱۳. anachronism. منظور بی‌اعتنایی به جنبه‌های تاریخی امور است که مثلاً باعث می‌شود آنتونی یا لیر به همان صورتی نمایانده شوند و از همان زبانی استفاده کنند که معاصران شکسپیر بودند و صحبت می‌کردند.

114. universalizing

۱۱۵. literary Pyrrhonism، اشاره به پیرو ی الیسی (Pyrrho of Elis)، حدود ۳۶۵- حدود ۲۷۰ پیش از میلاد)، فیلسوف یونانی و مشرب او؛ او را مؤسس مشرب شکاکیت (skepticism) دانسته‌اند و به همین سبب «پیرونیسم» به معنای شکاکیت مطلق نیز به کار می‌رود.

کیفیت سپری‌شدگی زمان گذشته^{۱۱۶}، که حضور آن در زمان حال نیز هست؛ حس تاریخی آدمی را وامی‌دارد که نه صرفاً با حضور نسل خویش در تمام وجود خود به نوشتن بپردازد، بلکه با این احساس نیز که سراسر ادبیات اروپا از هر به بعد و، درون آن، کل ادبیات کشورش، همزمان در او وجود دارد و نظم همزمان پدید می‌آورد. حس تاریخی، که حس بی‌زمان و نیز زمانمند و حس بی‌زمان و زمانمند با هم است، چیزی است که نویسندگان را سنتی می‌سازد» (منتخب مقالات، ص ۱۴). در اینجا «حس تاریخی» الیوت آن چیزی نیست که معمولاً بدین نام تعبیر کرده‌اند. او جبر علی تاریخ را رد می‌کند، و نسبت‌مدار نیست، بلکه امر مطلق را در امر نسبی مشاهده می‌کند: ولی نه نهایتاً و کاملاً در آن. عنوان «منتقد تاریخ‌گرا»^{۱۱۷} که جان کرو رنسم به الیوت داده گمراه‌کننده است (نقد نو، ۱۹۴۱)^{۱۱۸} زیرا الیوت از منتقد می‌خواهد که ادبیات را «نه چنانکه گویی نشانمندی زمان است، بلکه فراسوی زمان ببیند؛ به بهترین آثار زمان خود و بهترین آثار بیست‌وپنج قرن پیش به یک چشم بنگرد» (بیشه مقدس، چهارده). همه آثار هنری را چنانکه گویی هنوز حی و حاضرند تصور می‌کند. «شاهکارهای موجود میان خود نظم آرمایی به وجود آورده‌اند، و با پدید آمدن اثر هنری تازه (حقیقتاً تازه) در میانشان [در آن نظم] تغییر حادث می‌شود..... هر کس که با این تصور نظم، با شکل ادب‌ات اروپایی و ادبیات انگلیسی، موافق باشد این نظر را ابلهانه و نامعقول خواهد یافت که زمان حال به همان اندازه گذشته را تغییر می‌دهد که گذشته در تعیین مسیر زمان حال مؤثر است» (منتخب مقالات، ص ۱۵). در عین اینکه تصویر گذشته مدام در تغییر است و نظم حاکم بر آن همواره به شکلی دیگر درمی‌آید، با وجود این نظم همزمان بر جای می‌ماند. چنانکه الیوت بعداً در لیتل‌گیدینگ می‌گوید: «تاریخ انگاره لحظه‌های بی‌زمان است»^{۱۱۹}

116. pastness of the past

117. historical critic

118. The New Criticism

۱۱۹. Little Gidding. در اصل نام ملک و خانه‌ای اربابی در هنتینگدنشر متعلق به مادر نیکلس فرار (Nicholas Ferar) که در ۱۶۲۵ به اتفاق برخی از خویشاوندانش به آنجا نقل مکان کرد و جامعه‌ای بر پایه اصول اعتقادی کلیسای انگلیس (Anglican church) تشکیل داد. سربازان کرامول در ۱۶۴۶ به آنجا حمله کردند و ساکنانش را تار و مار کردند. الیوت یکی از چهار کوارتت (Four Quartets) خود را به بزرگداشت آن اختصاص داده است. چهار کوارتت (۱۹۳۲ - ۱۹۴۲) شعر بلندی است که بسیاری از منتقدان آن را مهمترین دستاورد شاعرانه الیوت به شمار می‌آورند. این شعر حاوی تأملات شاعر درباره زمان و ابدیت است. هر یک از «کوارتت»ها درباره مکان مشخصی است. برنت نورتن (Burnt Norton، ۱۹۳۶) خانه‌ای است با باغ گل سرخی که کودکان در آن به بازی مشغول‌اند. ایست کوکر (East Coker، ۱۹۴۰) روستایی است در انگلستان که اجداد الیوت در قرن هفدهم از آنجا به امریکا مهاجرت کردند. دری سلوِجیز (Dry Salvages، ۱۹۴۱)، گروه صخره‌هایی است در ساحل ماساچوستس؛ الیوت در کودکی در آنجا زندگی می‌کرده است. چهارمین «کوارتت» لیتل‌گیدینگ (۱۹۴۲) است

پیامدهای نگرش الیوت به سنت واضح است. برخی از آنها منفی است، زیرا بی‌اعتمادی به شخصیت و نوآوری و اصالت را توجیه می‌کند. «شعر مطلقاً اصیل مطلقاً بد است» (پیشگفتار، ازرا پاوند، منتخب اشعار [پس از این: منتخب اشعار، ازرا پاوند]، ده)^{۱۲۰}. انقلاب و هرگونه ارضای خواسته‌های فردی را منع می‌کند. جنبه مثبت آن این است که الیوت مطالعه گسترده و حتی تبخّر در تاریخ شعر و سازگاری [با سنت]، البته نه سازگاری کامل یا انفعالی، را تشویق می‌کند. «اصالت حقیقی صرفاً نوعی رشد است» (همان‌جا).

الیوت سنت را «سنت علی‌الاطلاق» تعریف و کلاسیکی وصف می‌کند. و در اینجاست که آنچه از لحاظ نظری مطرح کرده معنایی ملموس می‌یابد. در پیشگفتار برای نسلات اندروز (۱۹۲۸) اعلام کرد که «کلاسیسیست» و «سلطنت‌طلب» و «پیرو کلیسای انگلیس» است. اما بعداً، با ابراز تأسف، «نسنجیده» اش خواند. الیوت ابراز ندامت نمی‌کند ولی با این تفسیر مواضع خود مخالف است که آن «سه موضع [برایش] اهمیت یکسان دارند» و یا «معتقدم که جملگی به هم متصل‌اند و بود یا نبود هریک با بود یا نبود دیگری مرتبط است» (نسلات، ص ۲۹). کلاسیسیسم الیوت صرفاً نسخه‌ای از کلاسیسیسم فرانسوی نیست، زیرا، برخلاف نیزار^{۱۲۱} و برونتیر، عصر زرین فرانسه را نمی‌پرستد. به آثار کلاسیکی فرانسوی چندان علاقه‌ای ندارد، گو اینکه ضمن اشارات تحسین‌آمیز به آتالی^{۱۲۲} راسین آن را «نمایشنامه‌ای حقیقتاً بسیار بزرگ» وصف می‌کند (درباره شعر، ص ۱۷۶)، و مقاله‌ای درباره پاسکال نوشته که البته، به معنای دقیق کلمه، ادبی نیست.

علاقه‌مندی او به آثار کلاسیکی یونان و روم بسیار کلی و نظری می‌نماید. صادقانه اذعان می‌کند که «از جمله کسانی است که زبانهای باستانی را به حدی به یاد ندارند که بتوانند کتابها را با سهولت به زبان اصلی بخوانند» (در نقد، ص ۱۵۹). اما نمایشنامه‌های او حاکی است که با تراژدیهای یونانی از طریق ترجمه کاملاً آشنا بوده و، عمدتاً به منظور کسب اطلاعات لازم جهت بررسی همه‌جانبه نمایشنامه‌نویسی در دوره ملکه الیزابت اول، از ابتدا علاقه‌ای تقریباً تخصصی به سنکا داشته است. ویرژیل تنها نویسنده دوران باستان

→ که شرحش در بالا آمده است. «چهارکوارتت» مظهر چهار فصل و عناصر اربعه است و الیوت در آنها به زمان گذشته و حال می‌پردازد. این شعر، در کل، به قطعه‌ای موسیقایی می‌ماند که در آن تصویرها و نمادها تکرار می‌شوند. هریک از بخشهای چهارگانه آن به تفکرانی درباره صنعت شاعری و مسایل مربوط به آفرینش اثر هنری ختم می‌شود.

120. Preface to Ezra Pound, *Selected Poems*

۱۲۱. Désiré Nisard (۱۸۰۶ - ۱۸۸۶). منتقد و روزنامه‌نگار فرانسوی؛ درباره او - جلد سوم این تاریخ، ص ۴۶-۴۹.

122. *Athalie*

است که الیوت درباره‌اش با کمال همدلی به تفصیل اظهارنظر کرده است. دنیای ویرژیل را با همر مقایسه و آن را «دنیای متمدن‌تر شرف و خرد و نظم» وصف می‌کند. اگرچه فهم و احساس ویرژیل را «از هر شاعر رومی یا یونانی دیگر به مسیحیت نزدیکتر» می‌داند، معتقد نیست که ویرژیل «*anima naturaliter Christiana*»^{۱۲۳} بوده است (درباره شعر، ص ۱۳۰). ویرژیل عارف نبوده است؛ فاقد عشق به مفهوم دانته‌وار آن است. سخنان الیوت درباره ویرژیل تنها گفته‌های آکنده از دل‌بستگی او به نویسنده‌ای از دوران باستان است. به ویرژیل به صورت کسی می‌نگرد برخوردار از «صفت ممیزه خاص همدلی با ذهنیت مسیحی» (ص ۱۲۱) و برقرارکننده «پیوند میان دنیای قدیم و جدید» (ص ۱۲۳). اگرچه الیوت معتقد نیست که چهارمین اکلاگ^{۱۲۴} حاوی پیشگویی ظهور مسیح است، ولی آن را «نماد» منزلت خاص ویرژیل می‌داند (ص ۱۲۳). گهگاه ارزش عهد باستان را نه چندان مین حیث خود آن، که فقط همچون مرحله مقدماتی مسیحیت به شمار می‌آورد.

الیوت به عصر نئوکلاسیکی ادبیات انگلیسی نیز تمایل خاصی نشان نمی‌دهد. «عقیده خود من این است که، در ادبیات انگلیسی، عصر کلاسیکی و شاعر کلاسیکی وجود ندارد» (درباره شعر، ص ۵۹). پوپ را چندان نمی‌پسندد، و او را «استاد ریزه کاری» وصف می‌کند (منتخب مقالات، ص ۲۹۶). ولی سوئیفت احساس تحسین آمیخته به دهشت در او برمی‌انگیزد. او را با بن جانسن مقایسه می‌کند و «آخرین فصل سفر به سرزمین هونیم‌ها»^{۱۲۵} [را] هجویه‌ای بسیار نفرت‌انگیزتر از نوشته‌های بن جانسن» وصف می‌کند و می‌افزاید که «اما با این حال ما را به رقت می‌آورد و به نوعی تزکیه می‌انجامد. در سراسر آن، تراژدی شخص سوئیفت را احساس می‌کنیم... شخصیت نفرت‌انگیزی که در نوشته‌اش از احساس درونی شدیدتر و ژرف‌تری [از احساس جانسن] سر برآورده است» (تیل ۸۵ [۱۹۲۸]: ۶۸). لحن و مفهوم اظهارنظرهای بعدی او راجع به «صداقت و وحشتناکی هتاک سوئیفت نسبت به نژاد بشر» (۱۳) یا «بدبینی فزاینده آدم‌دنیادیده سردوگرم‌چشیده و سرخورده‌ای... که حتی از بوی آدمیزاد منزجر است» (۱۴) از همین قرار است. انتقاد الیوت از میلتن، نقد ذوق نئوکلاسیکی است: نقد زبان مصنوع و بیان مطمئن و بروز نمایشی احساسات. فقط

۱۲۳. «موجودی فطرتاً مسیحی».

۱۲۴. *Ectlogue*. اشاره به مجموعه اشعار شبانی (*Pastorals* یا *Bucolics*) سروده ویرژیل. درباره این قالب شمری - توضیحات مترجم در پایان کتاب.

۱۲۵. *Voyage to Houyhnhms*. بخش چهارم از سفرهای گالیور. در این سفر با دو قوم هونیم و یاهو (Yahoo) آشنا می‌شود. هونیم‌های بافضیلت یاهوهای وحشی و کثیف را رام کرده‌اند. شباهت یاهوها به آدمیان گالیور را آورده‌خاطر می‌کند. هونیم‌ها نماینده نوع بشر در بهترین وجه و یاهوها مظهر بنی‌آدم در وضعی منحط‌اند.

درآیدن است که به نظر الیوت سخت جذاب می‌آید و آن به سبب کاربرد زبان محاوره و قدرت هجایی و نقد اوست. اگرچه درآیدن را به این جهت که «گونه‌ای از گفتار عادی انگلیسی، گفتاری درخور نظم و نثر به وجود آورد» پیوسته تحسین می‌کند (جان درآیدن، ص ۲)، در ضمن می‌گوید که «درآیدن، با همه ذکاوتش، ذهنی معمولی داشت.... فاقد نگرش وسیع و یگانه به زندگی بود؛ فاقد بصیرت و عمق بود» (منتخب مقالات، ص ۳۰۰، ۳۰۲). قرن هجدهم را نیز کلاً به سبب «دامنه محدود شعور و احساس، به ویژه در زمینه احساس دینی» تحقیر کرده است (درباره شعر، ص ۶۰). تنها دکتر جانسن را به سبب دقت مشهود در دو شعر هجایی‌اش که به اقتضای یونانی‌س سروده^{۱۲۶}، و به سبب فرهیختگی و ایقان و سهولت آنها، مستثنا کرده، (۱۵) و او را در مقام منتقد و معلم اخلاق بسیار ارجمند دانسته است. الیوت ضمناً با این گفته ما را به تعجب وامی‌دارد که «روستای متروک^{۱۲۷} را از هر شعر جانسن و گری بهتر می‌دانم» (درباره شعر، ص ۱۸۱) و کُرَب را نیز «شاعری بسیار خوب» دانسته و افزوده است که «اما از او انتظار سحر و افسون نداشته باشید» (ص ۴۹).

همه اینها حاکی از آن است که ذوق الیوت را نمی‌توان کلاسیکی یا نئوکلاسیکی وصف کرد. اما ادبیات دوران باستان سرچشمه سنت است. خطابه اثر کلاسیکی کدام است؟ (۱۹۴۴)^{۱۲۸} حاوی شرح نگرشی است که به نظر سنت بُو شباهت بسیار دارد، گویانکه الیوت به تأکید اظهار می‌کند که مقاله سنت بُو را با همین عنوان حدود سی سال پیش از آن خوانده است (درباره شعر، ص ۵۳). «ادبیات لاتینی و یونانی همچون جریان خون ادبیات اروپایی است — نه همچون دو دستگاه گردش خون، بلکه جریانی واحد، زیرا از طریق روم است که باید اصل و نسبمان را به یونان برسانیم» (ص ۷۰). نظری به ویژه رایج در آلمان را، که روم را باید نادیده گرفت و مستقیماً به یونان رفت، تلویحاً رد می‌کند. در زنجیره سنت، روم پیوندی ضروری است. الیوت «استمرار جاذبه روم» را تحسین می‌کند و سنت کلاسیکی را با سنت مسیحی و به خصوص با سنت رومی و کاتولیکی، که از لحاظ سیاسی قدرت‌مدار نیز هست، همسان می‌شمارد (کرایتیرین ۴ [۱۹۲۶]: ۲۲). او «نیاز به وحدت فرهنگی اروپا» را مصرانه مطرح می‌کند و معتقد است که وحدت مزبور فقط می‌تواند از ریشه‌های کهن «دین مسیحی و زبانهای باستانی» برآید. «این ریشه‌ها، به نظر من، چنان در

۱۲۶. Juvenalian satires، اشاره به دو شعر بلند جانسن، لندن (London) و بیهودگی امیال بشری (Vanity of Human Wishes): Juvenal (?-۶۰)، هجایی نویسی معروف رومی.

۱۲۷. The Deserted Village، سروده گلدسمیت.

128. What Is a Classic?

هم تنیده‌اند که بازشدنی نیستند» (در نقد، ص ۱۶۰).

البوت گاهی وحدت فرهنگ اروپایی را، که بنا به تعریف او هم مسیحی و هم کلاسیکی است، شامل آلمان نیز می‌کند. اما گوته را نویسنده کلاسیکی جهانشمول نمی‌داند. او را «اندکی شهرستانی» وصف می‌کند (درباره شعر، ص ۶۷)، و حتی معتقد است که «متفنانانه به کار فلسفه و شعر پرداخته و در هیچ کدام توفیق چندانی نصیب او نشده است؛ نقش حقیقی او نقش حکیم سرد و گرم چشیده بوده است — همچون لاروشفوکو، لابرویر، وُژنارگ» (فایده شعر، ص ۹۹). پیش از این، البوت «نیایش طبیعت»^{۱۲۹} را «بی‌معنی» و «همچون وعظ و اعظی روستایی، ملالت‌بار» خوانده بود و ظاهراً خبر نداشت که گوته منکر انتساب آن به خود شده است (نیشین اند اتینیم ۴۴ [۱۹۲۹]: ۵۲۷)^{۱۳۰}. باری، این نیایش منثور، که امروزه به یوهان کرسستوف توبلر^{۱۳۱} منتسب و اقتباسی است از گفتار شفتسبری خطاب به طبیعت در کتاب اخلاقیان^{۱۳۲}، حاوی چیزی چندان بدتر از گفته‌های رواقیان باستان نیست. بعداً، طی خطابه‌ای در هامبورگ (۱۹۵۵)، از نظر پیشین خود درباره گوته عدول کرد و او را، در کنار دانته و شکسپیر، از جمله اُمّهات نویسندگان بزرگ اروپایی شمرد و از «حکمت»ی برخوردار دانست که از نوع خردمندی این جهانی امثال لاروشفوکو نیست. البوت کتاب انسان و ماده اِرُنست لِرْس^{۱۳۳} را خوانده بود که گوته دانشمند را بی‌جهت پیشگام مشرب غیب‌اندیش رودولف اشتاینر، موسوم به «حکمت انسانی»^{۱۳۴} معرفی می‌کند. البوت در این خطابه گوته را، برخلاف گذشته، چندان مظهر عصر خویش نمی‌داند و او را جهانی‌تر، و همانند بلیک، تقریباً برتر از زمان خویش وصف می‌کند. متأسفانه لِرْس مفتری و هم‌اندیش و فاقد نگرش انتقادی است. البوت به آثار گوته علاقه‌ای نشان نمی‌دهد، گو اینکه اظهار می‌دارد که در این زمان بخش دوم فاوست را از بخش اول برتر می‌داند. اما این تجلیل از تظاهر و حتی دیپلماسی فرهنگی عاری نیست. در ۱۹۵۵ قرار بر این بود که آلمان را بار دیگر به تمدن اروپایی وارد کنند.

فراموش نکنیم که کلاسیسیسم البوت موضوعی است که بیشتر به سیاست فرهنگی مربوط است تا به نقد ادبی، و به وضوح پیداست که از ارونینگ بیبت و جدلیان فرانسوی

129. Hymn to Nature

130. Nation and Athenaeum

131. Johann Christoph Tobler

132. The Moralists

133. Ernst Lehrs, Man and Matter

۱۳۴. anthroposophy، مشربی که Rudolf Steiner (۱۸۶۱-۱۹۲۵)، متولد در کروآسی، بنیاد نهاد. اشتاینر معتقد

بود که آدمی قادر است با مدد گرفتن از توانایی‌های جبلی خود با نیروهای کیهانی تماس برقرار کند.

ضدِ رمانتیسم، مانند لاسر و سبی^{۱۳۵} و شارل مورا، نشأت گرفته است. الیوت تأثیر عمیق کتاب *آینده خرد*^{۱۳۶} (۱۹۰۵) را بر پرورش فکری خود تأیید کرده (نول روو فرانسز ۹ [۱۹۲۳]: ۶۱۹ - ۶۲۵) و از مورا در مناقشه‌اش با واتیکان دفاع کرده است. الیوت کتاب کوتاه خود، *دانت* (۱۹۲۹)، را به مورا تقدیم کرده است. مورا در نوشته‌های خود سنت رومی را با کلاسیکی همسان شمرده و به ابراز این نظر (مسئلاً نادرست، به خصوص خارج از فرانسه) پرداخته که رمانتیسم همان انقلاب است و هر دو همچون هرج و مرج اخلاقی و زیباشناختی‌اند. الیوت مفهوم سنت حجیت‌مدار و نظم و میراث روم را از فرانسویان آموخت. حمله همه‌جانبه آنها را به رمانتیسم در مقام پدیده فرهنگی پذیرفت، ولی از ذوق ادبی آنها، که بر ادبیات انگلیسی قابل تعمیم نبود، پیروی نکرد. الیوت کلاسیسیسم نوین را «گرایش به مفهوم والایتر و شفاfter خرد، و تسلط سختگیرانه‌تر و متین‌تر خرد بر عواطف» می‌شمارد و سپس از سورل و مورا و بندا و هیوم و مارتین و بییت به عنوان مظاهر این گرایش نام می‌برد (کرایتیرین ۴ [۱۹۲۶]: ۵). مطمئناً بی‌دلیل نیست که همه این افراد نظریه‌پردازند و شاعری در میان آنها نیست، مگر اینکه چند شعر کوتاه ایماژیستی هیوم را ارزشمند بدانیم. البته الیوت آنها را با ارزش می‌داند و می‌گوید که هیوم «از نعمت بزرگ قریحه آفرینشگر» برخوردار بوده، ولی، در قیاس با مورا و سورل و لاسر، «ناپخته و اندک‌مایه» است. الیوت مشکل را دریافته بود. «ضعف جنبش کلاسیکی در فرانسه در این است که منحصر به نقد است، نه آفرینندگی.... عصر کلاسیکی جدید هنگامی فرا خواهد رسید که امر جزمی، یا اصول عقاید منتقدان بر اثر آشنایی با نوشته‌های ادبی چنان جرح و تعدیل شده و در آنها نفوذ کرده باشد که به حالت توازن برسد» (کرایتیرین ۲ [۱۹۲۴]: ۲۳۲). اما تلفیق مورد نظر الیوت به وقوع نپیوست و نمی‌توانست به وقوع بپیوندد. نزد او، کلاسیسیسم آرمانی اخلاقی و دینی باقی می‌ماند: «کلاسیسیست، یا ذهن بالغ، یکسره واقع‌مدار است، عاری از اوهام، عاری از خیالبافی، عاری از امید، عاری از ترشویی، و سرشار از تسلیم و رضا» (کرایتیرین ۱ [۱۹۲۳]: ۳۹). کلاسیسیسم و رمانتیسم را که با هم می‌سجد و یکی را «کامل» و «منضبط» و دیگری را «ناقص» و «متشتت» وصف می‌کند، بنامدهای زیباشناختی نظم و شکل به حداقل می‌رسد (منتخب مقالات، ص ۲۶). در ۱۹۳۴ می‌گوید که تمایز مزبور را «نباید بسیار جدی شمرد» (خدایان، ص ۲۵)، و در ۱۹۶۱ می‌افزاید که «این مفاهیم را به اندازه سالیان گذشته مهم نمی‌دانم» (در نقد، ص ۱۵).

۱۳۵. Ernest Seillière (۱۸۶۶-۱۹۵۵)، پژوهنده فرانسوی در زمینه‌های فلسفی و انتقادی و تاریخی.

136. *L'Avenir de l'intelligence*

در واقع نظر الیوت نسبت به شاعران رمانتیکی انگلیس به هیچ وجه یکسره نامساعد نیست. بلیک را تحسین می‌کند، ولی علت دقیق آن در هاله ابهام باقی می‌ماند. بلیک ذهن خود را از خطر «پیشانیهای عقاید متداول» محفوظ داشته (منتخب مقالات، ص ۳۰۶) ولی ضمناً فاقد «معیاری مبتنی بر عقاید مقبول و سنتی است که بتواند او را از وسوسه ساختن نظام فلسفی خویش بازدارد» (ص ۳۰۸). ظاهراً الیوت آنچه را با یک دست داده با دست دیگر پس می‌گیرد. لکن تناقض صوری را می‌توان مرتفع کرد: تنهایی بلیک او را چنان کرد که بود و همین تنهایی موجب ناهنجاری او شد.

الیوت هرگز شعر ورودزورت و کولریج را به تفصیل مورد بحث قرار نمی‌دهد. شهرت قویبلای قآن را «اغراق‌آمیز» (فایده شعر، ص ۱۴۶) و نفحات جاودانگی^{۱۳۷} را «لفظی تمام‌عیار» می‌شمارد (تیل ۸۳ [۱۹۲۷]: ۲۶۰). اما علاقه‌اش به نقد وردزورت و کولریج بسیار بیشتر است. الیوت سیره ادبی را «یکی از خردمندانه‌ترین و ابلهانه‌ترین، مهیج‌ترین و نفسگیرترین کتابهای نقدی که تاکنون نوشته شده» وصف می‌کند و از لحاظ تاریخی آن را دارای اهمیت بسیار می‌داند. «او رابطه نقد ادبی را با آن شاخه فلسفه که به نام زیباشناسی رونقی شگفت‌انگیز داشته است به وضوح نشان داد» («تجربه در نقد»، ۷۰ [۱۹۲۹]: ۲۲۷)^{۱۳۸}. ولی باید به گفته الیوت افزود که این رابطه فقط برای دنیای انگلیسی‌زبان تازگی داشت. توصیف کولریج را درباره قوه خیال که سازش‌دهنده عناصر متضاد است با نظر تأیید و آن را در توجیه ذكاء متافیزیکی^{۱۳۹} نقل می‌کند (منتخب مقالات، ص ۲۷۸) اما تمایز میان قوه خیال و وهم (فایده شعر، ص ۷۷) و عبارت «تعلیق خودخواسته ناباوری» را رد می‌کند و ظاهراً متوجه نیست که منظور کولریج پندار نمایشی است و نه راجع به اعتقاد به آموزه شاعر (ص ۹۵).

چیزی که تا حدودی مایه تعجب است تجلیل الیوت از بایرون و توصیف او همچون کالونی مشرب اسکاتلندی دیررسیده‌ای است با احساس لعنت‌شدگی. آخرین بخشهای دان خوان^{۱۴۰} را به ویژه تحسین می‌کند زیرا در این بخشها بایرون به عاطفه‌ای راستین، یعنی نفرت از ریاکاری، دست یافته است (درباره شعر، ص ۲۰۵). با وجود این، الیوت معتقد است که زبان پیش‌یاقتاده بایرون حاکی از «کمبود حساسیت» است و «تظاهرات سنگدلانه او به زشت‌بینی» بر «ذهنی معمولی و آشفته» دلالت می‌کند (ص ۲۰۱).

۱۳۷. *Intimations of Immortality*, سروده وردزورت.

138. «Experiment in Criticism»

۱۳۹. wit. درباره آن - جلد اول این تاریخ، ص ۴۴۷-۴۴۸.

140. *Don Juan*

کیتس را شاعر بزرگی می‌داند. الیوت معتقد است که "اود"های^{۱۴۱} او — «به ویژه شاید "اود" خطاب به روان^{۱۴۲} — توجیه شهرتش را کفایت می‌کنند.» اما وانمود می‌کند که معنای «زیبایی حقیقت است، حقیقت زیبایی»^{۱۴۳} را نمی‌فهمد و آن را «عیبی فاحش در این شعر زیبا» می‌شمارد (منتخب مقالات، ص ۲۵۶). الیوت در دومین هابیرین^{۱۴۴} «آثار تلاش در جهت وحدتمند کردن شعور» مشاهده می‌کند (منتخب مقالات، ص ۱۷۴)، لکن درباره کیفیت این شعر به طور کلی مردّد است (فایده شعر، ص ۱۰۰). نامه‌های کیتس را «بی‌تردید درخشانترین و مهمترین» نامه‌هایی می‌داند «که تاکنون شاعری انگلیسی نوشته است» (ص ۱۰۰) و از نامه خطاب به بنجامین پیلی (۲۲ نوامبر ۱۸۱۷)^{۱۴۵} نقل می‌کند: «نوابغ به بزرگی برخی مواد شیمیایی‌اند و بر توده خنثای ادراک اثر می‌گذارند — لکن فاقد فردیت و عاری از شخصیت مشخص‌اند.» الیوت قاعداً این گفته را پیش درآمد نظریه خویش درباره «عاری از جنبه شخصی بودن»^{۱۴۶} دانسته و آن را «کلاسیکی» شمرده است، نه «رماتیکی».

در میان شاعران رماتیکی انگلیس، تنها شاعری که آماج نقد عیب‌جویانه الیوت شده شلی است. ایرادهای الیوت عمدتاً عقیدتی است. الحادِ شلی، انزجارش نسبت به شاهان و کشیشان، و عقایدش درباره روابط بی‌بندوبار جنسی، احساسات الیوت را جریحه‌دار می‌کند. او را «عبوس و فضل‌فروش و خودبین و گاهی تقریباً رذل» می‌خواند (فایده شعر، ص ۸۹). اما شلی را در مقام شاعر نیز مورد نقد قرار می‌دهد: مثلاً راجع به تصویری آشفته (منتخب مقالات، ص ۲۹۲) یا یکی از بندهای «چکاوک»^{۱۴۷} که در آن نکته‌ای نجومی به نظرش گنگ می‌آید (دلیل ۸۴ [۱۹۲۸]: ۲۴۷). چنچی را صرفاً «بازسازی» تراژدی دوره الیزابت می‌شمارد (منتخب مقالات، ص ۵۵: — جان درایدن، ۳۵ — ۳۶، درباره شعر، ص ۳۴)، و دفاع از شعر را مادون پیشگفتار وردزورت^{۱۴۸} می‌داند (فایده شعر، ص ۹۳). گهگاه

۱۴۱. ode. درباره این قالب شعری — جلد اول این تاریخ، ص ۴۲۹ — ۴۳۰.

142. *Ode to Psyche*

۱۴۳. «Beauty is Truth, Truth Beauty». نقل از شعر *Ode on a Grecian Urn* سروده کیتس که در آن هنر مرده و جاودانی را با پدیده زنده ولی گذرا مقایسه می‌کند و به این نتیجه می‌رسد که زیبایی — چیزی که ماندگار است — تنها حقیقت موجود است.

۱۴۴. *Hyperion*. کیتس نخست این شعر را سرود و ناتمام وانهاد، سپس به سرودن سقوط هابیرین (*The Fall of Hyperion*) پرداخت که آن هم ناتمام ماند.

145. Benjamin Bailey

146. impersonality

147. «The Skylark»

۱۴۸. *The Defence of Poetry*. رساله‌ای تألیف شلی؛ درباره شلی و رساله‌اش — جلد دوم این تاریخ، ص ۱۵۲

از «پیروزی زندگی»^{۱۴۹} تعریف می‌کند زیرا، مانند هایپیرین کیتس، «آثاری از تلاش در جهت وحدت‌مند کردن شعور» در آن مشاهده می‌شود (منتخب مقالات، ص ۲۷۴) و حاوی «برخی از درخشانترین و دانه‌وارترین ابیات در شعر انگلیسی» است (در نقد، ص ۱۳۰). الیوت در مقدمه‌ای که برای کتاب لئون ویوانت، شعر انگلیسی (۱۹۵۰)، نوشت، اذعان می‌کند که فصل مربوط به شلی در این کتاب او را «به ارزیابی تازه و همدلانه‌تری نسبت به شلی» واداشته است (ده).

بنابراین، ضدیت الیوت با رمانتیسم بیشتر متوجه تنیسن و سوئینبرن، پیت و ماریس. و شاعران زمان جرج پنجم، روبرت بروک و جان درینک‌واتر^{۱۵۱} است تا شاعران واقعاً رمانتیک. لکن حتی در نظرش راجع به تنیسن هم افت و خیزهایی مشاهده می‌شود. در ۱۹۱۸ تنیسن را صنعتگر دقیق وصف کرد و به این وسیله با سخنی دویپلو از او تمجید کرد و سپس افزود که «او دارای ذهنی بود (ذهنی بزرگ و کودن همچون ساعت خانه‌های روستایی) که او را از ابتذال رها کند. به خود موضوع (لیلیان بی‌خیال و پریوار)^{۱۵۲} چندان اعتنایی نمی‌کند، ولی آن را پژوهشی مهم در زمینه صنعت می‌شمارد» (گوییست ۵ [۱۹۱۵]: ۴۳). اما در ۱۹۳۶ مقدمه نسبتاً بی‌بو و بی‌خاصیتی برای ویراست جدید اشعار او نوشت و در آن تنیسن را دارای «دقیقترین گوش در میان شاعران پس از میلتن» و «غنا و تنوع و کفایت» وصف و تحسین کرده و فقط شعر شاهدخت او را ملال‌آور و ماد^{۱۵۳} را غیر واقعی خوانده است. الیوت در پایان مقدمه می‌گوید: «تنیسن را نه به جهت سکون و سستی، بلکه به سبب فقدان طمأنینه لازم است سرزنش کنم» (مقالات، ص ۱۷۵، ۱۸۱). اما سوئینبرن نمونه شاعری است که برایش «دیگر عین خارجی وجود ندارد، زیرا معنی صرفاً توهم معنی است، زیرا زبان خود را به زیست مستقل تغذیه متفاوت خود داده است» (منتخب مقالات، ص ۳۱۳). در شعرهای سوئینبرن معنی و آوا یکی است، یا بهتر بگوییم تنها آوا وجود دارد و معنی چنان کلی است که زایل می‌شود. اما جای تعجب است که

→ به بعد: Preface، پیشگفتاری که وردزورت بر مجموعه بالادهای غنایی حاوی شعرهایی از خودش و کولریج نوشت (درباره وردزورت و پیشگفتار - فصل پنجم از جلد دوم این تاریخ).
 ۱۴۹. «The Triumph of Life»، شعری نامام از شلی.

150. Leone Vivante, *English Poetry*

۱۵۱. John Drinkwater (۱۸۸۲-۱۹۳۷)، شاعر و نماینده نویس انگلیسی.

۱۵۲. airy fairy Lilian، از شعری موسوم به «Lilian» (۱۸۳۰) سروده تنیسن. airy fairy، ظاهراً برگرفته از همین شعر. در زبان انگلیسی به صورت اصطلاحی درآمده که کاربرد مثبت آن به معنای «ظریف و دلریا» و منفی‌اش به معنای «خیالات واهی» و «پرت و پلا» است.

153. *Princess; Maud.*

سوئینبرن را، نه در مقام منتقد، بلکه به عنوان پژوهنده علاقه‌مند نمایشنامه‌نویسان دوره الیزابت تحسین می‌کند و معتقد است که «داوری او، اگر به دقت در آن موشکافی کنیم، متین و منصفانه است» (بیشه مقدس، ص ۱۷). الیوت البته بر ضد ویتمن واکنش نشان داد و از «گزافه‌گویی‌هایی که بخش اعظم محتوای آثارش را تشکیل می‌دهد» شکایت کرد (منتخب اشعار، نه). در عین اینکه او را «نثرنویس بزرگی» وصف می‌کند، معتقد است که «تظاهر به اینکه نثرش شکل شعری تازه‌ای است ادعای باطل است» (خطابه نبراسکا [۱۹۶۰]، ص ۲۰۶) ۱۵۴. الیوت فقط آنگاه به زبان هجو و حتی خشن روی می‌آورد که ترجمه گیلبرت مری از اورپیید را بررسی می‌کند و آن را «تنزلِ ابتدال‌آمیز سبک بغایت شخصی سوئینبرن» وصف می‌کند (بیشه مقدس، ص ۶۶) یا فخرفروشی جان درینک‌واتر را راجع به اصل و نسب ناب انگلیسی‌اش به باد تمسخر می‌گیرد (ونیتی‌فیر، نوامبر ۱۹۲۳، ص ۴۴) یا ادگار لی مسترز و کارل سندبرگ و ویچل لینزی ۱۵۵ را اصحاب «ذهنهای متعارف و مبتذل» معرفی می‌کند (همان، ص ۱۱۸).

پس ذوق الیوت در شعر و نسب‌نامه‌ای را که برای سبک مورد نظر خود قایل است نمی‌توان در چارچوب تقابل ساده میان کلاسیسیسم و رمانتیسم وصف کرد. با وجود روینای عقیدتی کلاسیسیسم، ذوق الیوت نسب از سلسله‌ای می‌برد که می‌توان آن را قرون وسطایی - باروکی - سمبولیستی نامید. وجوه اشتراک میان این سبک‌ها به حدی هست که اولویتهای او را مشخص و موجه نماید. بحث درباره رابطه الیوت با دانته، که به نظر او بزرگترین شاعر همه تاریخ، «اروپایی‌ترین، و با کمترین صبغه شهرستانیگری» است (در نقد، ص ۱۳۴)، لزومی ندارد. نظر الیوت درباره دانته تا حدودی هوادارانه است، لکن چندین مفهوم بنیادین نظریه ادبی او را روشن می‌سازد: تأکید بر تخیل بصری، زبان محاوره، مجموعه اندیشه‌های پذیرفته‌شده و ساختار عاطفی که تصورات انتزاعی را جذب کرده و به آنها تغییر شکل داده است. اگرچه به ملری و ویتون ابراز علاقه می‌کند و از گوئیدو کاوالکانتی و ریچارد آو سینت ویکتور ۱۵۶ نام می‌برد، (۱۶) ظاهراً دانته تنها نویسنده قرون وسطایی است که عمیقاً مورد علاقه اوست.

154. Nebraska lecture

۱۵۵. Edgar Lee Masters (۱۸۶۸ - ۱۹۵۰)، شاعر و رمان‌نویس آمریکایی؛ Carl Sandburg (۱۸۷۸ - ۱۹۶۷)،

شاعر و مؤلف آمریکایی؛ Vachel Lindsay (۱۸۷۹ - ۱۹۳۱)، شاعر آمریکایی.

۱۵۶. Richard of Saint Victor، راهب اسکاتلندی که به دیر سن ویکتور در نزدیکی پاریس وابسته بود و از جمله بنیادگذاران عرفان مسیحی در قرون وسطی به شمار می‌رود.

اصطلاح «باروکی»^{۱۵۷} را در اشاره به هنری به کار می‌برم که، پیش از استقرار نئوکلاسیسیسم، در واکنش به معیارهای رنسانس دربارهٔ زیبایی پدید آمد. الیوت به رنسانس به معنای دوران نوزایی علاقه ویژه‌ای نشان نمی‌دهد. آثار هیچ‌یک از شاعران برجسته را به تفصیل بررسی نمی‌کند تا اینکه به نمایشنامه‌نویسان دورهٔ الیزابت، مارلو و به ویژه شکسپیر می‌رسد. الیوت، طی دو مقاله بلند که می‌توان آنها را خدمتی به پژوهش تاریخی در ادبیات انگلیسی (نه نقد آن) به شمار آورد، ترجمه‌های آثار سنکا و «شکسپیر و رواقی‌مشری سنکا»^{۱۵۸} را مورد بحث قرار می‌دهد (منتخب مقالات، ص ۶۵، ۱۲۶)، و از شیوهٔ کاربرد شعر سپید، آزادی آن از قید و بند، نزدیکی به گفتار همگان، که در آن واحد انعطاف‌پذیر و نیرومند است، تجلیل می‌کند. الیوت معتقد است که نمایشنامه‌نویسان دورهٔ الیزابت در چارچوب عرفهای ادبی مهم به نویسندگی اشتغال داشته‌اند و به وجهی قانع‌کننده استدلال می‌کند که ضعف نمایش دورهٔ الیزابت «معلول عرفهای متداول آن نیست بلکه معلول فقدان عرف است» (ص ۱۱۲). در جزییات نقد الیوت غالباً می‌توان تردید کرد. مشکل بتوان یهودی‌مآلتی را «فارس»^{۱۵۹} توصیف کرد، حتی اگر ««فارس» متعلق به فکاهه‌نویسی قدیم انگلیسی [باشد] که نفسِ آخرش را در آثار نبوغ منحط دیکنز کشیده است» (ص ۱۲۳). تفسیر بازپسین گفتار اتللو همچون کوشش او به منظور «تقویت روحیهٔ خود»، «بروز وحشت‌انگیز ضعف انسانی»، نوعی *bovarysme*^{۱۶۰} نیز قانع‌کننده نیست. گفتهٔ الیوت درست نیست که «اتللو دیگر به دزدمونا نمی‌اندیشد، و نگران خودش است» (ص ۱۳۰ - ۱۳۱). الیوت از عهدهٔ انتقال حال و نتیجهٔ خودگناه‌کارپنداری اتللو برنیامده است. اتللو با بازپسین سخنانش مقدمات خودکشی‌اش را فراهم می‌کند، توجه دیگران را منحرف می‌کند تا خنجر را که از غلاف بیرون می‌آورد نبینند. تفسیر هملت را نیز که به حد افراط بر نظروزیهای غیرمستند رابرتسن^{۱۶۱} متکی است نمی‌توان پذیرفت. آنتونی و کلتویاترا و کوریولینس را «مطمئن‌ترین موفقیتهای هنری» شکسپیر دانستن نیز از همین نوع داوری است (ص ۱۴۴). پیداست که بن جانسن، تامس میدلتن، تامس هی‌وود، سیریل ترنر، جان

۱۵۷. baroque، دربارهٔ آن - جلد اول این تاریخ، ص ۴۰۶ - ۴۰۸.

158. «Shakespeare and the Stoicism of Seneca»

۱۵۹. *The Jew of Malta*، نمایشنامه‌ای از مارلو؛ farce، در این باره - جلد اول این تاریخ، ص ۴۱۸.

۱۶۰. بوارِی‌مشری، اشاره به رمان مادام بوارِی، نوشتهٔ فلور و راجع به «توانایی آدمی در اینکه خود را چیزی جز آنکه هست تلقی کند.» از کتاب J. de Gultier با عنوان *Le Bovyrysm* (۱۹۰۲)، منقول در فرهنگ فرانسوی Robert، مدخل bovarysme.

161. M. Robertson

فرد، فیلیپ مسینجر و جان مارستن^{۱۶۲}، نمایشنامه‌نویسانِ دورانِ جیمز اول و چارلز اول را بسیار بیشتر می‌پسندد زیرا برخی از بهترین مقالاتش را به آنها اختصاص داده است. نوشته‌های الیوت دربارهٔ جانسن و میدلتن و ترنر و مارستن، «انزجارشان نسبت به زندگی»، و کلمات آنها که بسان «شبکهٔ ریشه‌های چنگال‌مانند به زرفترین هراسها و تمناها فرومی‌رود» (ص ۱۵۵)، در تجدید علاقه به آنها در تئاتر و نقد بسیار مؤثر بوده است.

حمایت الیوت از شاعرانِ متافیزیکی حتی مؤثرتر بود، گویانکه علاقه به دان تازگی نداشت؛ کولریج و سینتسبری و گاس و دیگران در قرن نوزدهم از دان تجلیل کرده بودند، و گری‌یرسن ویراست انتقادی آثار او را در ۱۹۱۲ منتشر کرده بود. الیوت از ماهیت شعرِ متافیزیکی تعریفی نو عرضه نکرد، زیرا پیشینهٔ مفهوم «شعور وحدت‌مند» یا «اندیشهٔ حس‌شده»^{۱۶۳} دست‌کم تا زمان الگزاندِر گروسارت^{۱۶۴} به عقب برمی‌گردد. الیوت حتی در تعریف ماهیت «مضمون»^{۱۶۵} نیز کاری نکرد. الیوت از شعر تعقلی دفاع و درسی را که زمان ما باید از آن بگیرد بیان می‌کند. در تمدن ما، شعر شاعران «باید مشکل باشد. شعر شاعر باید بیش از پیش جامع، کنایی، غیرمستقیم باشد تا بتواند، در صورت نیاز، زبان را در هم ریزد و آن را به افادهٔ معنای مورد نظر خویش وادارد. «نگریستن به درون دل‌هایمان و آنگاه نوشتن» کافی نیست. باید به درون قِشرِ مُخ، دستگاه عصبی، و جهاز هاضمه نگریست» (منتخب مقالات، ص ۲۷۵ - ۲۷۶).

الیوت را عموماً منادی شهرتِ دان می‌شمارند. در مقالهٔ راهگشای «شاعرانِ متافیزیکی» (۱۹۲۱)^{۱۶۶}، نمونه‌هایی از شعر دان را به منظور مُثُل ساختن «دریافت بی‌واسطهٔ اندیشه، یا بازآفرینی اندیشه به صورت احساس» نقل می‌کند (منتخب مقالات، ص ۲۷۲)، و صریحاً دان را برمی‌گزیند: «برای دان، اندیشه همچون احساس است: شعورش را تغییر می‌دهد» (ص ۲۷۳). مندرجات نقدی متقدم و تقریباً یکسره تحسین‌آمیز (نیشین اند اتینیم ۳۳ [۱۹۲۳]: ۳۳۱ - ۳۳۲) و اظهاراتی در این باره که دان «شیء را چنانکه هست» مشاهده می‌کند (اگوئیست ۴ [۱۹۱۷]: ۱۱۸) شواهد علاقهٔ پرشور الیوت

۱۶۲. Thomas Heywood (?۱۵۷۴ - ۱۶۴۱) و John Marston (?۱۵۷۵ - ۱۶۳۲)، هر دو از نمایشنامه‌نویسانِ انگلیسی.

163. felt thought

۱۶۴. Alexandre Grosart (۱۸۲۷ - ۱۸۹۹)، پژوهندهٔ اسکاتلندی که از جمله نسخه‌های نادر آثار مربوط به ادبیات انگلیس در دورهٔ رنسانس را ویراست و منتشر کرد.
۱۶۵. conceit، دربارهٔ آن - جلد اول این تاریخ، ص ۴۱۲ - ۴۱۳.

166. «The Metaphysical Poets»

از همان اوان کار اوست. اما در حدود سال ۱۹۲۶، شاید بر اثر مطالعه کتاب ماریو پراتس دربارهٔ دان و کُرشا، (۱۷) ظاهراً در نظرش تغییری رخ می‌دهد. در سخنرانیهای کلارک، که بخشی از آنها در ترجمهٔ فرانسوی مقایسه‌ای میان دانته و دان موجود است، مفهوم عشق را نزد آن دو به تفصیل با یکدیگر می‌سنجد و پیداست که دانته را ترجیح می‌دهد. الیوت، مَلانْطی وار، ایرادهایی به تصویرهای شعر «جذبه» دان می‌گیرد، زیرا لحن و موضوع اصلی شعر را به خطا تفسیر می‌کند — من، به پیروی از پیر لوگوئی^{۱۶۷}، شعر را دعوتی به رابطهٔ عشق جسمانی می‌دانم که با ظرافت و نزاکت مطرح شده است. (۱۸). ولی این نقد، در قیاس با آنچه به دنبال داشت، ملایم بود: دان نمونهٔ شاعری می‌شود که تصورات ذهنی را صرفاً به بازی می‌گیرد. در شعر او «عقاید قرون وسطایی یا تفکر نمی‌یابم، فقط انبوه درهم‌ریختهٔ فضل نامنسجم که آن را چاشنی شعرش می‌کند. به این نتیجه رسیدم که دان چیزی را باور ندارد» (منتخب مقالات، ص ۱۳۸ - ۱۳۹). اندکی پس از این، الیوت بار دیگر دان را موضوع مقایسهٔ نامساعد دیگری قرار داد. این بار با لنسلا اندروز. دان دارای «اندک مایه‌ای از افسونگران دینی است، عالیشانابی بیلی سَنْدِی^{۱۶۸} زمان خویش، از آن‌گونه که مو را به تن راست می‌کنند، معرکه‌گردان مجلس عاطفه‌بازیهای گزاف است» (ص ۳۲۰). بنابراین تا حدی شگفت‌انگیز است که الیوت مقاله‌ای برای کتاب بزرگداشت دان به ویراستاری تیودور اسپنسر می‌نویسد (تاج گل برای جان دان، ۱۹۳۰)^{۱۶۹}. دان را اصلاح‌کنندهٔ زبان شعر انگلیسی می‌خواند و از او تجلیل می‌کند، ولی در عین حال «شکافی بارز میان اندیشه و احساس» او مشاهده می‌کند، معتقد است که در ارزیابی تأثیر او بر معاصرانش غلو کرده‌اند، و پیش‌بینی می‌کند که مواعظش «به همان سرعتی که پدیدار شدند ناپدید خواهند شد» (تاج گل، ص ۸، ۱۹).

جرج هربرت را برتر می‌دانند. هربرت استاد متبخر زبان، سرایندهٔ صادق شعرهای عبادی^{۱۷۰}، کالبدشکاف احساس، و کسی است که، طی عمر کوتاهش، بیش از دان در طریق افتادگی ره سپرد (اسپکتیتور^{۱۷۱}، ۱۹۳۲، ص ۳۶۰ - ۳۶۱). شعر معبد^{۱۷۲} تأملات دینی بی‌وقفه‌ای است با قالب معنوی پیش‌بینی شده (دربارهٔ شعر، ص ۴۵). «احساس درونی هربرت روشن، مشخص، پخته و پایدار است» (ذیل ۸۳ [۱۹۲۷]: ۲۶۳). الیوت این نظرها را در جزوهٔ بی‌روحو که در ۱۹۶۲ دربارهٔ هربرت نوشت تکرار می‌کند. جزوهٔ مزبور با

167. Pierre Legouis

168. Reverend William (Billy) Sunday (۱۸۶۲-۱۹۳۵)، مبشر آمریکایی، مبلغ پرشور و زبان‌آور مسیحیت.

169. Theodore Spencer, ed. *A Garland for John Donne*.

170. devotional

171. *Spectator*172. *The Temple*

شرح حال هربرت آغاز می‌شود و پراز نقل قولهای مفصل است، اما الیوت در ضمن هربرت را در برابر دان غلم می‌کند: «تفاوت میان استیلای عقل بر احساس و استیلای احساس بر عقل» (ص ۱۷). هنری وان^{۱۷۳}، در مقایسه با هربرت، کم‌اهمیت است. او نه عارفی بزرگ است و نه شاعری بزرگ، اما از لحاظ دلبستگی به دوران کودکی، موضوعی که مورد علاقه الیوت نیست، پیشگام وردزورت و لم به شمار می‌آید (دیل ۸۳ [۱۹۲۷]: ۲۵۹ - ۲۶۳). اگرچه مقاله‌اش دربارهٔ مارول نیز سرشار از نقل قول است (بیست و هفت مورد از هفده شعر سرودهٔ یازده شاعر در سه زبان)، تأثیر بسیار گسترده‌تری داشته است. در آن زمان معمول بود که مارول را به گروه بائین و میلتن منسوب کنند و او را پیوریتن^{۱۷۴} بشمارند؛ الیوت این نگرش را قاطعانه رد کرد و بهترین شعرهای او را «محصول فرهنگ اروپایی، یعنی لاتینی» اعلام کرد. تحقیقاتی که بعداً انجام گرفته کاملاً مؤید حکم مزبور است و آشنایی مارول را با شعر فرانسوی و نئولاتینی^{۱۷۵} به اثبات رسانده است. الیوت ویژگیهای مارول را با عباراتی فراموش‌نشده بر شمرده است: «عقلانیت پابرجا در زیر لطف تغزلی اندک»، «دقت درخشان و استوار»، «تعادل، توازن، و تناسب الحان»، و «طنز درآمیخته با قوهٔ خیال» (منتخب مقالات، ص ۲۷۹، ۲۸۵، ۲۸۸، ۲۸۲)^{۱۷۶}.

کرشا را نیز بغایت تحسین و نظر ماریو پراتس را تأیید می‌کند که «در مقام مظهر روح باروکی در ادبیات از مارینو و گونگورا^{۱۷۷} و هرکس دیگر برتر است» (منتخب مقالات، ص ۲۵۰).

کاوالی^{۱۷۸} را منعکس‌کنندهٔ روح علمی جدید می‌شمارد. در بحث دربارهٔ اوست که مجال مناسب برای الیوت فراهم می‌شود تا چکیده‌ای از نظر تحسین‌آمیز خود را راجع به قرن هفدهم به عنوان «فرهیخته»‌ترین دوران شعر انگلیسی عرضه کند. الیوت wit^{۱۷۹} این دوران را می‌پسندد و آن را «نوعی توازن و تناسب میان ارزشهای فکری و عاطفی» وصف

۱۷۳. Henry Vaughan (۱۶۲۲-۱۶۹۵)، شاعر عارف انگلیسی؛ وابسته به گروه شاعران متافیزیکی.

۱۷۴. Puritan ← جلد اول این تاریخ، ص ۴۲۵.

۱۷۵. nco-Latin. زبان لاتینی که در رنسانس (حدود ۱۵۰۰) به ویژه در نوشته‌های علمی معمول شد.

176. «tough reasonableness beneath the slight lyric grace»; «the bright, hard precision»; «an equipoise, balance and proportion of tones»; «the wit which is fused into the imagination».

۱۷۷. Giambattista Marino (۱۵۶۹-۱۶۲۵)، شاعر ایتالیایی که اسلوب شعرسرایش به ایجاد مکتبی انجامید (← Marinism، جلد اول این تاریخ، ص ۴۲۷-۴۲۸؛ Luis de Góngora y Argote (۱۵۶۱-۱۶۲۷)، شاعر

اسپانیایی که سبک شعرسرای او به Gongorism معروف است (← جلد سوم این تاریخ، ص ۴۶۰).

۱۷۸. Abraham Cowley (۱۶۱۸-۱۶۶۷)، شاعر انگلیسی وابسته به مکتب شعر متافیزیکی.

۱۷۹. ذکا؛ نکته‌سنجی؛ طبیعت. ← جلد اول این تاریخ، ص ۴۴۷-۴۴۸.

می‌کند (بررسی‌هایی دربارهٔ قرن هفدهم، ۱۹۳۸، ص ۲۴۲)^{۱۸۰}، و wit را «با دیگر معانی این واژه می‌سنجد، حتی با آن [معنایی] که شنگولی^{۱۸۱} را به ذهن می‌آورد — گو اینکه، شاید به ویژه در این مورد، با آن [معنایی] که زمانه ما با آن بیگانه است، یعنی شنگولی قدسی»^{۱۸۲} (نول رُوو فرانسز ۹ [۱۹۲۶]: ۵۲۵). wit، که آن را نباید با شکاکیت خلط کرد، متضمن معنای «وارسی و نقد مستمر احساس» است و «احتمالاً بازشناسی انواع دیگر احساس‌های ممکن که به طور ضمنی در بیان هراس‌های موجود است» (منتخب مقالات، ص ۲۸۹). در اینجا تقریباً مرادف چیزی است که اصحاب نقد نو آن را طنز/کنایه خوانده‌اند^{۱۸۳}.

به عقیده الیوت، در تاریخ شعر، قرن هجدهم و دورهٔ رمانتیسزم دوران تجزیه و گسستگی عقل و احساس است. سمبولیست‌های فرانسوی و الیوت امیدوار است، خود او و یاوند و جویس و ماریان مور کوشیده‌اند تا وحدت پیشین را مجدداً احیا کنند. ولی الیوت نظریات شعری جنبش سمبولیستی فرانسه — یعنی مفروضات رازآمیز یا غیبی و تأکید بر جنبهٔ تلویحی و تلاش در جهت نیل به کیفیت موسیقایی — را رد می‌کند (نظرگاهها). الیوت، با پیوستن مالارمه به‌پو، آن دو را با هم یکی می‌کند و مدعی است که به نظریاتی که ابداع کرده بودند معتقد نبوده‌اند؛ آنها را صنعتگرانی می‌داند که می‌خواستند «شعور خود را به ورای حدود عادی دنیا بگسترانند» (نول رُوو فرانسز ۹ [۱۹۲۶]: ۵۲۵). شاعر در مقام گشایندهٔ تصویرهای رمزی طبیعت و یا پذیرش ماورای طبیعت سوئدنبورگ یا شوپنهاور مآبانهٔ شاعران فرانسوی برای الیوت قابل قبول نیست. آنها را کاشفان شگردهای نو و افرادی برخوردار از شعور نو می‌شناسد. بودلر را «به مراتب بزرگترین سمبولیست فرانسوی» (کرایتیرین ۹ [۱۹۳۰]: ۳۵۷)، و لافورگ را فقط «جانشین کمتر» او وصف می‌کند (منتخب مقالات، ص ۳۷۶).

اما «جانشین کمتر»، ژول لافورگ، در پرورش نبوغ شاعرانهٔ شخص الیوت به مراتب مهم‌تر بود. الیوت تأثیر او را بر شعرهای متقدم خویش صریحاً اعلام می‌کند (در نقد، ص ۲۲، ۱۲۶). ولی در نوشته‌های منتشرشده‌اش چندان به او اعتنا نمی‌کند. غالب اظهارات پراکنده‌اش حاوی چون و چراهای غلاظ و شداد است. «پاره‌های جذب ناشدهٔ فلسفهٔ ماورای طبیعت، و احساسات [در آثار لافورگ] سرگردان شناورند» (اگوئیست ۵ [۱۹۱۸]: ۶۹) و او «در دوران نوجوانی خویش محبوس مانده است» (منتخب اشعار، هشت). اما در خطابه‌های کلارک، دانشگاه کیمبریج (۱۹۲۶)، و در خطابه‌های ترنبول.

180. *Seventeenth Century Studies*

181. mirth

182. holy mirth

۱۸۳. irony، دربارهٔ آن — جلد اول این تاریخ، ص ۴۲۳-۴۲۵.

دانشگاه جانز هاپکینز (۱۹۳۳)، که هنوز منتشر نشده‌اند ولی در کتابهای ادوارد لایب و رانلد بوش و در مقاله میشل هنوش^{۱۸۴} از آنها نقل قول شده، لافورگ را به تفصیل مورد بحث قرار داده است. در خطابه‌های کلارک، لافورگ و بودلر را نخستین شاعرانی می‌داند که مسئله خیر و شر را احیا کردند و به این ترتیب توانستند اندیشه و احساس را مجدداً ترکیب کنند و نظامی اخلاقی پی افکنند. حتی «شیطان‌گرایی»^{۱۸۵} [بودلر را] ترویج امر شر به صورت یکی از فروع تقلید زندگی روحانی (هنوش، ص ۱۶۸) دانسته، و این موضوعی است که در مقاله بودلر (۱۹۳۰) نیز به بسط آن پرداخته است. لافورگ «به نظم اشتیاقی مبرم و بالفطره دارد؛ به این معنی که هر احساس باید دارای معادل فکری و توجیه فلسفی باشد، و هر تصور ذهنی از معادل عاطفی و توجیه احساسی برخوردار باشد.» (۱۹) همین مطلب را در خطابه‌های ترنبول با عباراتی که صیغه دینی بیشتری دارد تکرار می‌کند. لافورگ طالب «رستگاری» است به وجهی که اندیشه و شعور با هدف «سرشاری حیات» دست به دست هم دهند. طنز لافورگ ناشی از «جنگ میان احساسات ضمنی موجود در تصورات ذهنی‌اش، و تصورات ذهنی نهفته در احساسات اوست.» (۲۰) لافورگ «در آن واحد آدمی احساساتی است که درباره دختر جوانی خیالپردازی می‌کند که با گلهای شمعدانی‌اش پشت ییانو نشسته است.» و رفتارشناسی است که در پرتو مطالعه آثار شوپنهاور و هارتمان «متوجه واکنشهای غیرارادی اوست» (لایب، ص ۴۲). الیوت طنز لافورگ را طنز معطوف به خود تعریف می‌کند و بنابراین آن را بیان آلام او می‌داند. نوآوریهای فنی او را که خود از آنها بهره‌مند شده می‌ستاید اما او را «هنرمندی به مراتب مادون کوربیر و رمبو» به شمار می‌آورد (هنوش، ص ۱۷۳ - ۱۷۴). شکست نهایی لافورگ را ناشی از فیلسوفانی می‌داند که به آنها متکی بود و، برخلاف توماس اکویناس در مورد دانته، متفکران ناب نبودند و احساس به فسادشان کشیده بود. شاعرانه می‌اندیشیدند. و یا اینکه لافورگ حقیقتاً به آنها ایمان نداشته و بنابراین دویاره، *dédoublé*، باقی مانده است.

الیوت در نقدی که بر ترجمه شعرهای بودلر به وسیله سیمنز (۱۹۲۷) نوشت (کراتیرین ۹ [۱۹۳۰]) ترجمه و تعلیقات سیمنز را تقبیح می‌کند زیرا بودلر را چنان نمایانده که گویی در دهه ۱۸۹۰ می‌زیسته و به دین شیطنت‌آمیز منکرات عمل می‌کرده است. سیمنز خصیصه عمیقاً سنتی شعر بودلر را، با انضباط راسین‌وار آن، و ذهن زلال و

184. Turnbull lectures, Johns Hopkins University; Edward Lobb; Ronald Bush; Michele Hannoosh.

185. Satanism

مسیحی او را درک نمی‌کند. الیوت با گفته شارل دو بُوس^{۱۸۶} موافق است که بودلر «اساساً مسیحی و کلاسیسیستی است که ناپهنگام زاده شده است» (مقالات، ص ۷۳). مقاله ۱۹۳۰ بسیار انتقادیتر است و در آن الیوت اذعان می‌کند: «نظر دایر بر اینکه بودلر اساساً مسیحی است محلّ چون و چراهای بسیار است.» مسیحیت بودلر در مرحله «ابتدایی یا جنینی» است. الیوت آشفته‌گی زندگانی او را می‌بیند و «زنان هرجایی و دورگه‌ها و زنان یهودی و مارها و گربه‌ها و نعشهای او» را همچون «آلات و ادواتی» وصف می‌کند که «برازنده او نیست» (منتخب مقالات، ص ۳۷۲). «پس مانده‌های رمانتیک» است (ص ۳۷۱). با وجود این، بودلر «نخستین شاعر ضد رمانتیک» است (ص ۳۷۲)، و صداقت بنیادین و احساس او نسبت به گناه به معنای مستدام آن در مسیحیت قابل تمجید است. سپس به مطلبی می‌پردازد که مطلوب طبع خود او نیز هست: «دست‌کم قادر به درک این نکته بود که عمل جنسی گناه‌آلود از ماشین‌وارگی ملنگ و "زندگی‌زا"^{۱۸۷} و معتاد عصر جدید محترمانه‌تر است و به اندازه آن هم ملالت‌آور نیست» (ص ۳۷۷).

درباره رمبو و مالارمه چندان چیزی نمی‌گوید. نخست «نثر صداقت‌آمیز» رمبو را به «ابهام مصنوع مالارمه (که رنگ می‌بازد و می‌میرد)» ترجیح می‌داد (نیو استیتسمن، ۱۹ مه ۱۹۱۷، ص ۱۵۸)^{۱۸۸}. من نمی‌دانم منظور الیوت از اشاره به «خزه‌گرفتگی»^{۱۸۹} مالارمه چیست (در نقد، ص ۱۷۰) و تجلیش از کارهای تجربی مالارمه با زبان را با تأکید معمولش بر کاربرد زبان محاوره در شعر متناقض می‌دانم. الیوت با لحنی آشکارا تأییدآمیز می‌گوید که «هر نبرد [مالارمه] با نحو^{۱۹۰}، نشان‌دهنده کوششی است برای تبدیل سُرَب به طلا. زبان معمولی به شعر» («نثر و نظم»، در جِبْبوک ۲۲ [۱۹۲۱]: ۳ - ۱۰)، و در «یادداشتی درباره مالارمه و یو»^{۱۹۱} نقد درخشان او را از اقدام یو «در پیراستن گویشی قبیله»^{۱۹۲} تحسین می‌کند. مالارمه، با شیوه خاصی که نحو را به کار می‌برد، امر اتفاقی را به

۱۸۶. Charles Du Bos (۱۸۸۲ - ۱۹۳۹)، منتقد فرانسوی؛ درباره او - فصل پنجم از جلد هشتم این تاریخ.

187. cheery; life-giving.

188. *New Statesman*

۱۸۹. mossiness: نیز «خزه‌وارگی»

190. syntax

191. «Prose and Verse» in *Chapbook*; «Note sur Mallarmé et Poe».

۱۹۲. «to purify the dialect of the tribe». واژه «dialect» در ترجمه «mots» فرانسوی به کار رفته است، ولی

مترجم در فرهنگهای معتبر فرانسوی چنین معنایی برای «mots» نیافت. گفته مالارمه این است:

«Donner un sens plus pur aux mots de la tribu» («به واژگان قبیله معنای نابتری بخشید».)، ضمناً ترجمه

«Le Tombeau d'Edgar Poe» به «مقبره ادگار پو» (جلد چهارم، بخش دوم، ص ۲۸۵) دقیق نیست: tombeau

مجازاً به معنای «در رثای» نیز به کار می‌رود و ترجمه درست عنوان شعر مالارمه «در رثای ادگار پو» است. -

tombeau. فرهنگ شش جلدی رویر.

واقعی تبدیل می‌کرد. اگرچه او نیز، مانند پو و دان، به نظریات خویش معتقد نبود، با زبانی وِرژگونه^{۱۹۳}، که بر پایه قدرت بدوی کلمه استوار است، به واقعیت دست یافت (نورل ریور فرانسز ۱۴ [۱۹۲۶]: ۵۲۴ - ۵۲۶). الیوت مطلب را بسط می‌دهد و سطرهای «tonnerre et rubis aux moyeux» را از «M'introduire dans ton histoire»^{۱۹۴} نقل می‌کند تا نشان دهد که، گذشته از خیالبندی، او را در آفرینش شعر مؤثرند. «تندر و یاقوت تا تویی چرخ» را نمی‌توان مجموعاً دید یا شنید یا اندیشید، اما ترتیب استقرار واژه‌ها معنی ضمنی هریک را متحقق می‌کند» (نقل شده در کتاب بوش، ص ۱۷۶). «سیر و یاقوت‌های کبود در گِل / محور در گِل تپیده ماشین را فرا گرفته‌اند» در برنت نورتن^{۱۹۵} حاکی از آن است که الیوت درس مالارمه را خوب فرا گرفته است. اما صرف نظر از جنبه عملی کار الیوت در مقام شاعر، در ۱۹۵۸ طی پیشگفتاری که برای ترجمه انگلیسی هنر شعر^{۱۹۶} والری نوشت، الیوت به شدت با نظر والری، برگرفته از مالارمه، دایر بر تفاوت بارز میان شعر و نثر مخالف است و تأکید می‌کند که «معیار زبان شاعر نحوه سخن گفتن معاصران اوست» (شانزده - هفده). با والری اختلاف نظرهای ریشه‌دارتر نیز دارد. البته والری را به دلیل «تلفیق مجدد جنبش سمبولیستی در سنت بزرگ»، (۲۱) و تمایلش به کلاسیسیسم و نیز نظریه عاری از جنبه شخصی تحسین می‌کند. موضوع فلسفه والری را کم‌اهمیت جلوه می‌دهد و کاهنه و مار^{۱۹۷} را بیان شاعرانه بی‌نظیر حالات ذهنی وصف می‌کند و نه بیانات انتزاعی. الیوت بعدها به نظریه «شعر ناب» می‌پردازد و آن را «هدفی که هرگز نمی‌توان بدان رسید» می‌داند؛ زیرا موضوع را نمی‌توان کاملاً از شعر حذف کرد. الیوت معتقد است که والری «خودآگاهترین شاعران» است و نزد او «عمل سرایش از شعری که از آن منتج می‌شود جالبتر است» (در نقد، ص ۳۹ - ۴۰). الیوت «کار اعجاب‌انگیز درون‌نگری» والری (کوآرتلری ریویو ۲ [۱۹۴۷]: ۲۱۳) را که در مقالاتی راجع به مراحل تکوین شعرهایش به انجام رسانیده تحسین می‌کند و محسنات نظریه شعری او را که به نحوی مشابه نظریه خود اوست شرح می‌دهد - جنبه‌هایی از قبیل تأکید بر «کار مغزی»، بر مطالعه قوالب عروضی و بر ساختار (مقدمه بر پل والری، هنر شعر [پس از این: مقدمه]، پانزده). اما با

193. incantation

۱۹۴. «تندر و یاقوت تا تویی چرخ» از شعر «وارد شدنم به داستان تو».

۱۹۵. «Garlic and sapphires in the mud/Clot the bedded axle-tree» از شعر برنت نورتن، سروده الیوت (پانویشت شماره ۱۱۹ در این فصل).

196. *Art of Poetry*۱۹۷. *La Pythie* (کاهنه معبد آپولو): *Le Serpent*.

تمیز صریح والری میان شعر و نثر مخالف است و به مفهوم شاعر نزد او هم علاقه‌ای ابراز نمی‌کند. «برج عاج را تجهیز کرده و آزمایشگاهی در آن به راه انداخته است — آزمایشگاهی پرت و دورافتاده» (مقدمه، بیست و یک). درباره‌ی والری که روال آماده‌سازی خویش را برای سرودن شعر «تر و تمیز کردن وضعیت کلامی» وصف می‌کند، الیوت می‌گوید: «به زبان ساده باید گفت، حرف مفت»^{۱۹۸} (مقدمه، بیست و دو). این هنوز طنزی محترمانه است، اما به جهان‌بینی والری که می‌رسد، واکنش الیوت سخت بی‌رحمانه می‌شود. نخست از شکاکیت مفرط والری ایراد می‌گیرد. «پنداری آدمی بی‌اعتقاد به چیزی که بتوان موضوع شعرش دانست به آموزه "هنر برای هنر" پناه می‌برد، اما والری شکاکتر از آن بود که حتی به هنر اعتقاد داشته باشد» (در نقد، ص ۳۹). بعداً شکاکیت او را خودبینی محض می‌شمارد. «ظاهراً تنها موضوع کنجکاوای او خودش بوده است. او یادآور ناریسیوس است^{۱۹۹} که به آب خیره شده است» (مقدمه، بیست و سه). اگرچه الیوت از تحسین هوشمندی او در برخی از شعرهایش دست نمی‌کشد، در نوشته‌ای به مناسبت مرگ والری، او را دارای «ذهنی عمیقاً مخرب و حتی هیچ انگار» توصیف می‌کند (کوآرتزلی ریویو آولیتزر چر ۲ [۱۹۴۷]: ۲۱۳)^{۲۰۰}.

نگرش فاصله‌دار الیوت نسبت به ویلیام باتلر ییتس به فاصله گرفتن او از رجال سرشناس سمبولیسم فرانسوی شباهت دارد. در مقاله‌ای متقدم، «ذهنی بیگانه»^{۲۰۱} (اتینیم، ۴ ژوئیه ۱۹۱۹)، ییتس را «فارغ از این جهان» و «موجب سرگردانی و درماندگی» وصف می‌کند. «ذهنش، در نهایت خودپسندی، و، چنانکه غالباً در مورد خودپسندی صدق می‌کند، اندکی ناپخته است.» ناپختگی، همانند مورد جویس، اگر مولود احساس نیرومند باشد بخشودنی است، لکن «عیب ذهن آقای ییتس در این است که بی‌آنکه نیرومند باشد ناپخته است» (ص ۵۵۲). الیوت مدام به «حالت شاعرانه [ییتس که] تا حدودی با تصنع ایجاد شده» معترض (خدا/یان، ص ۴۸) و از اینکه می‌کوشد تا، «با سحر و افسون، عرش را تسخیر کند» خشمگین است (فایده شعر، ص ۱۴۰). لکن از موفقیت ییتس در وانهادن جنبش سپیده‌دمان فرهنگ سلتی^{۲۰۲} آگاه است. «ییتس با سرودن برخی از زیباترین و زلالترین و ساده‌ترین و صریح‌ترین شعرها در زبان انگلیسی آغاز به کار کرد و هنوز هم [در ۱۹۲۳] به این کار ادامه می‌دهد» (ص ۱۴۰). لحن سخنان الیوت در آبی تیاتر^{۲۰۳}

198. cychwash

۱۹۹. Narcissus ← پانویشت شماره ۹۹، فصل اول کتاب.

200. *Quarterly Review of Literature*

201. «A Foreign Mind»

۲۰۲. Celtic twilight ← پانویشت ۱۸، فصل اول کتاب

تی. اس. الیوت ۳۴۳

(۱۹۴۰)، با وجود اینکه مراسم در گرامیداشت بیتس برپا شده بود، نسبتاً سرد است و با صراحت می‌گوید که بیتس بر شعرهای متقدم او تأثیری نداشته و «آن‌گونه شعری که من نیاز داشتم تا شیوه کاربرد بیان شعری‌ام را به من بیاموزد اصلاً در زبان انگلیسی وجود نداشت؛ فقط در زبان فرانسوی یافت می‌شد» (درباره شعر، ص ۲۵۲) و سپس می‌افزاید که «برخی از جنبه‌های اندیشه و احساس بیتس برایم ناخوشایند است» (ص ۲۶۲). لکن مجاهدت بیتس را به این منظور که در خود خلق و خو و شخصیتی جهانشمولتر پدید آورد متذکر می‌شود. «هنگامی که به سخن گفتن در مقام آدمی مشخص دست می‌زند، آنگاه است که سخنگوی نوع بشر می‌شود» (ص ۲۵۶). خدمات بیتس را به شکوفایی هنر نمایش در ایرلند تحسین می‌کند و آن را «بیان وجدان قوم» (ص ۲۶۱) و پادزهر نمایشنامه‌هایی (عمدتاً نوشته‌های شا) می‌داند که «رساله‌هایی زودگذر درباره مسئله اجتماعی‌گذاری هستند». نمایشنامه‌های بیتس را در مسیری مشابه خواسته‌های خودش در زمینه نمایشنامه منظوم می‌بیند، ولی برزخ^{۲۰۴} را «چندان مطبوع» نمی‌داند و بیتس را «شاعر دوران میانسالی» می‌شمارد و این نظر را تأیید می‌کند که ابیات بیتس درباره «شهو و غیظ»^{۲۰۵} در دوران کهنسالی او «چندان خوشایند نیست» (ص ۲۵۷) — صفت‌هایی که انتظار نمی‌رفت الیوت به کار برد. با وجود این، بیتس را «بزرگترین شاعر زمان خود» می‌خواند (کرایتیرین ۱۴ [۱۹۳۵]: ۶۷۲).

ازرا پاوند نزد الیوت از هر شاعر معاصر دیگری مهمتر است. نظر الیوت راجع به پاوند چنان عمیقاً متأثر از مناسبات شخصی آنهاست که از این زاویه نمی‌توان آن را به درستی بررسی کرد. کیفیت ویرایش سرزمین هرز از جانب پاوند، که بهتر است آن را عمل جراحی نامید، امروزه با انتشار دستنوشته‌ها به خوبی آشکار شده است. با تقدیم‌نامه تا حدودی دوپهلوی شعر به پاوند، «il miglior fabbro»^{۲۰۶} نیز آشناییم. در این تقدیم‌نامه، به طور ضمنی پاوند با آرنو دانیل^{۲۰۷} و الیوت با دانه مقایسه شده‌اند (برزخ، بیست‌وشش، ۱۱۶). الیوت از همان ابتدای کار به اظهارنظر راجع به پاوند پرداخت: کتابچه‌ای بدون نام مؤلف در

203. Abbey Theatre

204. *Purgatory*

۲۰۵. lust and rage، واژه‌هایی که بیتس در چندین شعر خود به کار برده است.

۲۰۶. «صناعتگر برتر»

۲۰۷. Arnaut Daniel، شاعر خنیاگر قرن دوازدهم؛ دانه، در کمدی الهی، او را «صناعتگر برتر» می‌خواند. مبدع قالب شعری موسوم به sestina (-) جلد دوم این تاریخ، ص ۵۱۴ که بعداً مورد استفاده دانه و پترارک قرار گرفت. دانیل را سرآمد گویندگان شعر موسوم به trobar clus (-) بخش دوم از جلد چهارم این تاریخ، ص ۴۰۶ دانسته‌اند.

۱۹۱۷ و دو نقد کتاب در ۱۹۱۸ و ۱۹۱۹. بعداً نیز مقدمه‌ای برای منتخب اشعار (۱۹۲۸) نوشت و با انتشار مقالات ادبی او و نوشتن مقدمه بر آنها (۱۹۵۴) به شهرت پاوند در مقام منتقد خدمتی بسزا کرد. کتابچه نخست عمدتاً متشکل از اظهارنظر پیرامون نقل قولهایی از آثار پاوند است لکن زمینه بسیاری از گفته‌های بعدی الیوت مانند تأکید بر فضل پاوند («یکی از فاضلترین شاعران» [در نقد، ص ۱۶۶]) و صراحت و انضمامی بودن شعر او (ص ۱۷۰) در آن فراهم شده است. در تأیید نکته اخیر گفته فرد مدکس هیوفر را، که پیش درآمد دیگری است برای نظریه «معادل عینی»، نقل می‌کند: «شعر عرضه کردن اعیان انضمامی است به وجهی که عاطفه ناشی از آن اعیان را در خواننده برانگیزد» (ص ۱۸۱). الیوت اندکی بعد روش پاوند را، با تعابیری که یادآور مقاله «سنت و قریحه فردی» است، «روش تاریخی» وصف می‌کند. «از آنجایی که زمان حال چیزی بیش از وجود کنونی، یعنی معنای کنونی زمان گذشته، نیست آقای پاوند به کسب [معرفت به] کل گذشته اقدام می‌کند؛ و آنگاه که کل گذشته را دریافته است، عناصر تشکیل دهنده در موضع مناسب قرار می‌گیرند و زمان حال آشکار می‌شود. چنین روشی متضمن گنجایش فضل بسیار و اشراف بر آن فضل و خصیصه غریب بیان مافی الضمیر از خلال نقابهای تاریخی است.» روش پاوند «باستان‌شناسی یا فضل‌فروشی نیست، بلکه یک روش، آن هم روش بسیار والای شعر است» (اتینیم، ۲۴ اکتبر ۱۹۱۹، ص ۱۰۶۵).

الیوت در ۱۹۲۸ «برتری تام و تمام و منحصر به فرد پاوند» را در مقام «استاد مطلق نوع ادبی شعر» ستود و بدان افزود که «هیچ‌کس از میان خیل زندگان آن را با توفیق بیشتر به کار نبسته است. نه از لحاظ سن و نه از لحاظ مسقط الرأس، از جمله در فرانسه و آلمان، هیچ‌کس را از این قاعده مستثنا نمی‌دانم.» الیوت اعتقاد خود را دایر بر اینکه شعر پاوند «پیوسته رو به بهبود داشته، و کانتوها از همه آثار او جالبترند» اعلام می‌کند. لکن در این موضع تمایزی نادرست قایل می‌شود و اظهار می‌کند که اما در مورد «معنای کانتوها، آن امری است که هرگز نگرانم نمی‌کند و به راستی به آن اهمیت نمی‌دهم،» و حتی با تأکید بیشتر می‌گوید: «صادقانه بگویم، من فقط به شیوه بیان او توجه می‌کنم، و به آنچه می‌گوید به ندرت علاقه‌ای احساس می‌کنم.» در واقع الیوت درباره فلسفه پاوند هم اظهارنظر می‌کند: آن را «اندکی کهنه» می‌خواند و به «جاده صاف کنی خردمداری کنفوسیوسی (دیانت یک اصیل زاده، و در نتیجه دیانتی نازل) که همه چیز را صاف و هموار کرده است» اشاره می‌کند (دیل ۸۴ [۱۹۲۸]: ۴ - ۷). بعداً هم می‌گوید که «درباره برخی از کانتوها مردّد» است و در آنها «کمبود فزاینده ارتباط» مشاهده می‌کند (بوئتری ۶۸ [۱۹۴۶]: ۳۲۶ -

۳۳۸). در این زمان نظر الیوت دربارهٔ پاوند عمدتاً بر نقش ابتدایی او در مقام منتقدی تشحیذکننده متمرکز است. در ۱۹۳۶ نقد او را «بزرگترین عامل مؤثر قرن تا زمان حاضر» می‌خواند و از اینکه «اهمیت خطیر نقد آقای پاوند به حدی که سزاوار آن است شناخته نیست» ناراحت است (کرایتیرین ۱۶: ۶۶۸). در ستایش شخصی و پرشور ۱۹۴۶، الیوت به ویرایش سرزمین هرز اشاره و آن را «شاهد غیرقابل انکار نبوغ انتقادی پاوند» وصف می‌کند. پاوند آفریننده «موقعیتی [است] که در آن برای نخستین بار مجالی برای "نهضت نوین شعر" فراهم آمد و شاعران انگلیسی و آمریکایی تشریک مساعی کردند، با آثار یکدیگر آشنایی یافتند، و بر یکدیگر مؤثر واقع شدند.» «نوشته‌های انتقادی پاوند را شاید بتوان تنها نوشته‌های معاصر دربارهٔ هنر شعر دانست که مطالعهٔ آنها برای شاعران جوان سودمند است. این نوشته‌ها در حکم مجموعهٔ آموزه شعری است.» لکن الیوت با این نظر مخالف است که «در نهایت امر شهرت [پاوند] موقوف به نقد او خواهد بود و نه شعرش (من نیز خود مورد چنین اظهار لطفی واقع شده‌ام). من مخالفم. او را باید بر اساس کلیهٔ آثارش داوری کرد.» الیوت حتی در مورد آنچه به نظرش داوریه‌های گستاخانه و «به وجهی آزارنده تعصب‌آمیز» می‌آید از پاوند دفاع می‌کند و به تأکید می‌گوید که باید به آنها در زمینهٔ درستشان و به صورت جنگ‌افزارهای سودمند در مجادلات شاعران جوان نگرست (پوئتری ۶۸ [۱۹۴۶]: ۳۲۶ - ۳۳۸). الیوت در ۱۹۵۴ گزیده‌ای از مقالات ادبی پاوند را ویراست و به این طریق آنها را مجدداً از درون شماره‌های قدیم مجلات بیرون کشید و در معرض توجه همگان قرار داد و داعیهٔ پاوند را نسبت به احراز مقامی شامخ در تاریخ نقد به قویترین وجه بیان کرد. الیوت نقد پاوند را «ضروریترین مجموعهٔ نوشته‌های انتقادی زمان ما» (سیزده) و، «در نوع خود، مهمترین نقد معاصر» (ده) می‌داند و پاوند را «در کار انقلاب شعر در قرن بیستم از هر کس دیگر مؤثرتر» به شمار می‌آورد (یازده). قید و شرطهایش در این زمینه کم‌اهمیت است: «محدودیت کسانی مانند پاوند در متمرکز ساختن توجه خویش بر صناعت ادبیات، و به ویژه شعر، است» (دوازده). الیوت بار دیگر به «ناشکیبایی» پاوند و «حمله‌های آزارنده و گاهی بحث‌انگیز [او] به ارزشهای تثبیت‌شده در ادبیات لاتینی و یونانی» اشاره می‌کند (سیزده). بهزاری پاوند از ویرژیل را نمی‌تواند بپذیرد. سیاست و دین میان این دو دوست جدایی افکنده بود ولی الیوت هرگز درسهای را که پاوند در ابتدای کار به او داده بود فراموش نکرد: درس تأکید بر صورت خیالی و گفتار محاوره‌ای، و، خلاصه بگویم، درس هنر و صناعتِ توان‌فرسای شعر.

اظهارنظرهای دیگر الیوت راجع به شاعران نوگرا، مانند مقدمه‌نویسی برای شعرهای

هرولد مائرو^{۲۰۸} و ماریان مور، بر همین منوال است، اما علاقهٔ پرشور او به شعر کیپلینگ از انتظار به دور است. البته با علاقهٔ الیوت به زبان مکالمه، به شعری که، همچون شعر درآیدن، می‌توان نثرگونه‌اش نامید، و با جنبهٔ نسبتاً تعجب‌آوری از ذوق الیوت سازگار است و آن علاقه‌اش به «ودویل» و ترانه‌های عامیانه و «بالاد» است^{۲۰۹}. اما جاذبهٔ کیپلینگ از این فراتر می‌رود. او را «دست‌نیافتنی‌ترین مؤلفان» می‌داند، برخوردار از «نعمت شگفت پیشگویی» یا «انتقال پیام از وادی دیگر». او نیز، همانند پائوند، دارای «تخیل تاریخی»، «احساس گیج‌کنندهٔ نزدیک بودن زمان گذشته» است. ملیت‌پرستی کیپلینگ را «آگاهی به شکوه و مسئولیت» توصیف و تأیید می‌کند (دربارهٔ شعر، ص ۲۴۱، ۲۴۳). انگیزه‌های چندگانهٔ حمایت الیوت از کیپلینگ را می‌توان درک کرد ولی امروزه به دفاع از آرمانی منسوخ می‌ماند.

تقریباً همهٔ نوشته‌های انتقادی الیوت در موضوع شعر یا نقد است. شعر شامل نمایشنامه، که در نظر او نمایشنامهٔ منظوم است، نیز می‌شود. الیوت کوشید تا آن را عملاً احیا و از لحاظ نظری از آن دفاع کند، و در این کار به دنبال «نوعی سراب کمال بخشیدن به نمایشنامهٔ منظوم [بود]، که همانا ترکیب‌بندی عملی انسانی و واژه‌ها به وجهی خواهد بود که، در آن واحد، هر دو جنبهٔ نظام نمایشی و موسیقایی را عرضه کند» (دربارهٔ شعر، ص ۸۷). الیوت به تفصیل به بحث دربارهٔ امکانات نمایشنامهٔ منظوم پرداخته و در صدهای سه‌گانهٔ شعر^{۲۱۰} (۱۹۵۳؛ دربارهٔ شعر ۸۹ - ۱۰۲) چیزی مانند نظریهٔ نوع ادبی را مطرح کرده است: بر پایهٔ طرح پیشنهادی او، شعر غنایی نخستین صدایی است که به گوش خواننده می‌رسد (توصیفی یادآور مفهوم شعر نزد جان استوارت میل)^{۲۱۱}. تک‌گویی نمایشی^{۲۱۲}، یا سخن شاعر از پس نقاب، دومین صداست، و نمایش که در آن اشخاص خیالی سخن می‌گویند صدای سوم است. اما الیوت همیشه، از جمله در آن مقاله، بر حضور هر سه صدا در نمایش پافشاری می‌کند. پیش از این با نظر میدلتن مری که نمایشنامه را «والاترین و کاملترین شکل شعر» خوانده مخالفت کرده بود. «مقدار زیادی شعر والا و

۲۰۸. Harold Monroe (۱۸۷۹-۱۹۳۲)، شاعر و منتقد انگلیسی، وابسته به گروه شاعران جرجیایی.

۲۰۹. vaudeville، در این باره - بخش اول از جلد چهارم این تاریخ، ص ۴۱۱: ballad - جلد سوم این تاریخ، ص ۵۰۳-۵۰۴.

210. *Three Voices of Poetry*

۲۱۱. John Stuart Mill (۱۸۰۶-۱۸۷۳)، فیلسوف و اقتصاددان انگلیسی و از هواداران پروپاقرص وردزورت و شعرا. - جلد سوم این تاریخ، ص ۱۸۴-۱۸۹.

212. dramatic monologue

کامل وجود دارد که زیر آن عنوان نمی‌آید.... من نمی‌دانم چگونه می‌توان گفت که [نمایشنامه] والاتر و کاملتر از آن [شکل شعری] است که هر به کار برده است، یا دانه به کار برده است» (کراپتیرین ۱۵ [۱۹۳۶]: ۷۰۹). الیوت همواره به وحدت شعر پایبند ماند. اما علایق انتقادی او ظاهراً شامل رمان نمی‌شده است. در میان نوشته‌های انتقادی او رساله یا حتی مقاله‌ای درباره رمان بافت نمی‌شود، و به آنچه امروزه به آن نام نامناسب «روایت‌شناسی»^{۲۱۳} داده‌اند اصلاً علاقه‌ای ابراز نمی‌کند. اما به دفعات و با تفصیلی بسیار بیش از آنکه در مجلدات مقالات گردآوری شده‌اش مشهود است درباره رمان‌ها و رمان‌نویسها اظهارنظر کرده است. در نقدی که درباره تاریخ رمان فرانسوی^{۲۱۴} سینتسبری نوشت، در صحت نظر سینتسبری که بالزاک را به استاندال ترجیح داده بود تردید می‌کند و طی مقایسه مشروحی میان بالزاک و داستایفسکی، فضای آثار بالزاک را «بیشترین گسترش ممکن فضای آثار خانم ردکلیف» وصف می‌کند، و سپس می‌افزاید که داستایفسکی، «حتی آنگاه که به روایت اموری باورنکردنی‌تر می‌پردازد، ارتباط با امر واقعی را قطع نمی‌کند. فضای رمان صرفاً ادامه تجربه روزمره ذهن درباره منتهای درجات شکنجه است که به ندرت کاویده شده است.» الیوت جانب استاندال و فلوبر را می‌گیرد که «جدایی دهشتناک میان هیجان بالقوه و هرگونه امکان به فعل درآمدن آن را در زندگی به وضوح القا می‌کنند. ایشان سدهای رفیع موجود میان این شخص و آن شخص را نیز نشان می‌دهند» (اتینیم، ۳۰ مه ۱۹۱۹، ص ۳۹۲-۳۹۳).

الیوت، در میان رمان‌نویسان، به هنری جیمز و جیمز جویس بیشتر توجه کرد. نخستین مطلبی که درباره جیمز توجه الیوت - و نیز پاوند - را جلب کرد جیمز به عنوان امریکایی جلالی وطن کرده بود، «شهروند دو کشور» (چنانکه لوح گور جیمز نیز حاکی است). در یادداشتی زیر عنوان «یادبود» (اگوست ۵ [۱۹۱۸])^{۲۱۵} حتی می‌گوید که «گمان نمی‌کنم کسی که امریکایی نباشد بتواند چنانکه باید و شاید قدر جیمز را بشناسد.» جای تعجب است که جیمز را منتقد ادبی خوبی نمی‌داند و معتقد است که نخستین رمان‌نویسی است که «نهادی اجتماعی را که مردان و زنان عناصر تشکیل‌دهنده آن‌اند» قهرمان رمان ساخته است. طی گفته‌ای که آن را بارها نقل کرده‌اند ولی به منظور الیوت پی نبرده‌اند، جیمز را فاقد فلسفه انتزاعی و اصول عقیدتی دانسته است: «طبعش چنان لطیف بود که هیچ عقیده‌ای نمی‌توانست به حریم آن تجاوز کند،» و سپس «اندیشیدن با احساساتمان» را در برابر «تباه کردن احساساتمان با عقاید» قرار می‌دهد. «جیمز دارای نگرش است، نگرشی

که انگلی عقیده آن را جریحه‌دار نکرده است. در میان معاصرانش، او از همه هوشمندتر است» (اگونیست ۵ [۱۹۱۸]: ۲). آشنایی با واژگان الیوت در آن دوران لازم است: تجلیل از هوشمندی و تفکر، و تقبیح «عقاید» انتزاعی بی‌جان و منقطع از احساس و تعین. جیمز بالطبع موضوع امریکایی بودن را برایش مطرح می‌کند. او را بلافاصله با هاتورن مرتبط می‌کند و، با نادیده گرفتن جرج الیوت، رابطه جیمز را با رمان ویکتوریایی «بی‌اهمیت» و نفوذ بالزاک را «بد» وصف می‌کند. جیمز را با نظر مثبت «ادامه‌دهنده نبوغ نیوانگلند»^{۲۱۶} و دارای نبوغی می‌داند که همیشه (و نیز مدتها پس از این) آن را پیروزی روح بر محیطی ناسازگار و «رشد کردن و کشت و کار بر روی خاکی به سختی سنگ خارا» خوانده است (لیتل ریویو ۵ [۱۹۱۸]: ۵۳).^{۲۱۷} الیوت در اظهارنظری متأخر تأکید می‌کند که کتابهای هنری جیمز کلیتی تام می‌سازند. «باید همه آنها را خواند، زیرا باید از هرکدام هم وحدت و هم رشد آثار او را دریافت». جیمز بر آن نبود تا چنانکه معمولاً از رمان انگلیسی انتظار دارند، به چهره‌پردازی آدمهای داستانی دست بزند. اگر «در ترسیم جامعه انگلیس و محاسن آن غلو کرده بر بینش او درباره جامعه‌ای آرمانی مبتنی بوده و به هیچ وجه به سبب ناآگاهی از کمبودهای وضع موجود نبوده است». الیوت نتیجه می‌گیرد که «آنچه جیمز به ما عرضه کرده "عقاید" نیست، بلکه دنیای دیگری از فکر و احساس است. در جست‌وجوی چنین دنیایی، برخی به داستانیفیکی رو آورده‌اند و برخی به جیمز؛ و من معتقدم که روحیه جیمز، با خشونت بسیار کمتر، با معقولیت و رضای بیشتر از نویسنده روس، عمق کمتری ندارد، سودمندتر و برای زمان ما کارآمدتر است» (ونیتی‌فر، فوریه ۱۹۲۴).

نخستین ملاقات الیوت با جویس در پاریس اتفاق افتاد (۱۹۲۰). در نظر الیوت، جویس الگوی هنرمندی است که سرسختانه از استقلال خویش دفاع می‌کند. الیوت به توقیف یولیسز و نیز به نوشته خشک و بی‌احساسی که به مناسبت مرگ جویس در روزنامه تایمز منتشر شد سخت اعتراض کرد و مدام از بزرگی جویس صحبت می‌کرد. یولیسز «کتابی از لحاظ مصالح کاملاً ایرلندی است، ولی در عین حال در زبان انگلیسی دارای چنان اهمیتی است که باید در سنت این زبان مقامی درخور برای آن قایل شد؛ چنین کتابی نه تنها امکانات ناآزموده زبان را متحقق می‌سازد، بلکه به کلی گذشته نیز جانی تازه می‌بخشد» (ونیتی‌فر، نوامبر ۱۹۲۳، ص ۱۱۸). اما من از بحث دقیقتری آگاه نیستم، به جز

۲۱۶. New England. چند ایالت واقع در شمال شرقی ایالات متحد، مسقط‌الرأس جیمز و محل تجمع بسیاری از نویسندگان و شاعران امریکایی در قرنهای هجدهم و نوزدهم.

اینکه زمانی الیوت داستان «مردگان» را از دابلینی‌ها^{۲۱۸} با داستان‌هایی از کاترین منسفیلد و دی. ایچ. لارنس مقایسه کرده است. در این مقایسه بر آن است تا نشان دهد که جویس «از همه نویسندگان برجسته این دوران، از لحاظ اخلاقی، درست‌آیین‌تر» است (خدایان، ص ۳۸). جمله‌ای که در آخرین صفحه داستان آمده است — «جانش به منزلگاه خیل مردگان نزدیک شده بود»^{۲۱۹} — جویس را، برخلاف لارنس «ملحد»، نویسنده‌ای متدین می‌سازد. در داستان «زیر سایه باغ گل سرخ»،^{۲۲۰} آدم‌های داستانی لارنس «هیچ احترام، یا حتی وقوف به وظایف اخلاقی» بروز نمی‌دهند و «ظاهراً حتی از معمولی‌ترین نوع وجدان عاری‌اند» (ص ۳۷). با وجود این، لارنس را «از هاردی، اگر نه هنرمندی برتر، نابغه‌ای بسیار بزرگتر» می‌شمارد و سپس او را به جرم اینکه فاقد شوخ‌طبعی و «قدرت تفکر» است و نیز به سبب «توجه بیمارگونه به مسایل جنسی» به باد انتقاد می‌گیرد. اما «شعور فوق‌العاده حساس و توانایی او در مکاشفه‌های ژرف‌بینانه» را تحسین می‌کند ولی معتقد است که از این مکاشفات «نتایجی نادرست می‌گیرد» (ص ۵۸). الیوت از مجاهده روحی لارنس آگاه است. «در عاری بودن از شهوت پرستی، کسی به پای او نمی‌رسد» (ص ۶۰). پندار ضمیر ناخودآگاه^{۲۲۱} سند محرز محکومیت عصر حاضر است. این نظرهای گزنده را که در پروی از خدایان بیگانه آورده است قبلاً در مواضع گوناگون و به لحنی متفاوت مطرح کرده یا بسط داده است. مثلاً در ۱۹۲۷ به «الحاد متدیستی»^{۲۲۲} با لحنی تحقیرآمیز اشاره می‌کند (کرایتیرین ۶: ۱۷۹). در مقاله‌ای به زبان فرانسوی لارنس را «اهریمنی، اهریمن صفت بالفطره و ساده‌لوح و انجیل‌دار» لقب می‌دهد. «هم‌خواهی آدم‌های داستانی لارنس — که کاری جز این نمی‌کنند —» در نظر الیوت به «جماع نفرت‌انگیز پروتویلاسم» می‌ماند (نوول رُوو فرانسز ۲۷ [۱۹۲۷]: ۱۶۴). اما بعداً در مقاله‌ای می‌گوید که لارنس «پژوهنده حیات دینی» و نوعی «مراقبه‌کننده»^{۲۲۳} است. نه حکیم الهی، او به «دین قدرت و جادو» رسیده، دینی که در نهایت «فقط دین خوددرمانی» است. (۲۲) الیوت با تمجید از

218. «The Dead»; *Dubliners*

۲۱۹. دابلینی‌ها، ترجمه محمدعلی صفریان، تهران، نیلوفر، چاپ دوم، ۱۳۷۸، ص ۲۷۶.

220. «In the Shadow of the Rose Garden»

221. *Fantasia of the Unconscious*

۲۲۲. «Tin Chapel Atheism»: tin chapel. ترجمه لفظی آن، «نمازخانه خلی»، اصطلاحی است که در اواخر قرن نوزدهم در اشاره به فرقه‌های مذهبی مخالف با کلیسای انگلستان (Nonconformists)، به ویژه متدیست‌ها رواج یافته است. سبب این نامگذاری نوع مصالح ساختمانی بوده که معمولاً در بنای این نمازخانه‌ها به کار می‌رفته است.

223. contemplative

نوشته پدر روحانی ویلیام تیورتن (نام مستعارِ مارتین جَرِت کار)^{۲۲۴} ظاهراً به نگرشی مساعدتر رسیده است. هنوز هم لارنس را «مردی نادان» می‌شمارد، «به این معنی که به میزان نادانسته‌های خود واقف نیست» اما در این موضع او را «مردی دارای بصیرتی ژرف و متلون» که در صدد یافتن «حقیقت بنیادین» است وصف می‌کند. «بی‌آنکه مسیحی باشد، اساساً و همواره متدین بود.» (۲۳) در سخنرانی متأخری (۱۹۶۲) نظرش را چنین خلاصه می‌کند: دربارهٔ لارنس «باید بگویم که نظرم همیشه میان بیزاری و خشم و ملالت و تحسین در نوسان خواهد بود.» الیوت می‌گوید که آماده بوده است تا برای دفاع از فاسق بانو چترلی به دادگاه برود (در ۱۹۶۰) ولی کراهِت خود را نسبت به خودپسندی لارنس، «رگه‌ای از قساوت، و کمبودی که وجه مشترک او با تامس هاردی است — یعنی فقدان شوخ‌طبعی» تکرار می‌کند (در نقد، ص ۲۴ - ۲۵). برخلاف گفتهٔ برخی، من از تأثیر عمیق لارنس بر الیوت اثری مشاهده نمی‌کنم. الیوت او را رمان‌نویس بزرگی نمی‌داند و می‌گوید که «هرگز نتوانست اثری هنری بیافریند» (کرایتیرین ۱۰ [۱۹۳۰ - ۱۹۳۱]: ۷۶۹). «توصیف‌های گهگاه درخشان» (ص ۷۷۰)، برخی گفت‌وگوها، و یک داستان، «دو پرندهٔ آبی‌رنگ»^{۲۲۵} را «که به بیماری عاطفی خودِ لارنس ربطی ندارد» (ص ۷۷۰)، تحسین می‌کند. تشخیص روان‌کاوانهٔ میدلتن مری را دربارهٔ «عقدهٔ مادری»^{۲۲۶} به اثبات رسیده می‌پندارد. الیوت غالباً از بدنویسی لارنس شکایت کرده است. همیشه او را «پیامبری دروغین» (ص ۷۶۹)، و «شَمَن»^{۲۲۷} دینی غریب دانسته است. منتهای مراتب، با نقدش از تمدن نوین موافق است.

لارنس را نشانهٔ انحطاط مذهب پروتستانی و ناپدید شدن خدا می‌داند — هاردی نیز نمونهٔ دیگری از این پدیده است. هاردی «شخصیتی نیرومند» دارد که «هیچ وابستگی سازمانی یا تسلیم به باورهای عینی او را محدود نکرده است» (خدایان، ص ۵۴). عاطفه‌گرایی افراطی او را نشانهٔ انحطاط می‌شمارد (ص ۵۵). چنانکه از اظهارات تحقیرآمیزش دربارهٔ مردیت پیداست، بدبینی یا حتی خوش‌بینی لادری‌گرانه یا ملحدانه^{۲۲۸}

224. Father William Tiverton (Martin Jarret-Kerr)

225. «Two Blue Birds»

۲۲۶. mother complex. تعبیر رایجتر آن Oedipus complex است. به عقیدهٔ فروید، احساس شهوانی پسران که در حدود سه تا شش سالگی آنها نسبت به مادرانشان پدید می‌آید و همزمان با آن پدر را رقیب خود می‌پندارند و به او حسادت می‌کنند. در دختران جای والدین عوض می‌شود. به پدرانیشان مهر می‌ورزند و به مادرانشان حسادت می‌کنند. نوع اخیر را Electra complex نامیده‌اند. در مواردی که احساسات مزبور ماندگار شود، موجب مشکلات بسیار در وضعیت روانی و عاطفی شخص می‌شود. برخی معتقدند که هملت دچار چنین عقده‌ای بوده است. ۲۲۷. medicine-man. کسی که در قبایل بدوی شغل طبیب و جادوگر را عهده‌دار بوده است.

228. agnostic or atheistic

عصر حاضر را بر نمی‌تابد. «بخش اعظم ژرف‌بینی مردیت چیزی جز ابتذال ژرف نیست» (اگوئیست ۵ [۱۹۱۸]: ۱۱۴).

اگرچه پیداست که از میان معاصران چه کسانی را ترجیح می‌دهد، لکن به طور کلی از اظهارنظر دربارهٔ آنها احتراز می‌کند. ویندم لوئیس را، که با او روابط دوستانه داشت، می‌پسندد و تار را با آثار داستایفسکی مقایسه می‌کند، ولی معتقد است که لوئیس «به شدت محتاط و سردمزاج [است]... شاید غیر انسانی از سردمزاج کلمهٔ بهتری باشد» (اگوئیست ۵ [۱۹۱۸]: ۱۰۵). نایت‌وود نوشتهٔ جونا بارنز^{۲۲۹} در او تأثیری عمیق بر جای گذاشت. الیوت معتقد است که این کتاب کمال مطلوب او را در مورد نوعی نثر متحقق کرده که برخوردار است از «ضربانگی نثر یعنی سبک نثر، و انگاره‌ای موسیقایی که با [موسیقی] نظم تفاوت دارد.» الیوت می‌افزاید که این کتاب، رسالهٔ فلسفی نیست، اثری برآمده از تخیل خلاق است. در آن «خصوصیت دهشت یا نابودی مقدری را [می‌بیند] که به این خصوصیت در تراژدی دورهٔ الیزابت بسیار نزدیک است» (کراتیرین ۱۶ [۱۹۳۷]: ۳۶۱، ۵۶۴). شباهت کتاب با برخی از اشتغالات ذهنی الیوت — سبک نثرنویسی و تراژدی دورهٔ جیمز اول — پیداست ولی معلوم نیست چرا آنها چشم او را به کاستهای کتاب بسته‌اند. ناگزیر باید به برخی از مسایل محوری منتج از این بررسی اجمالی نظریات و آرای الیوت بازگردیم. سه عنصر را باید از هم متمایز کرد: نظریهٔ ادبی الیوت، که بالطبع به مفهوم سیاست و دین گسترش یافت؛ نقد عملی الیوت و عقایدش دربارهٔ نویسندگان و ذوق او؛ و روش کار او در مقام شاعر. انکار ارتباط میان این سه فعالیت ذهن او کاری ابلهانه است (به هر حال، با بیش از یک ذهن سر و کار نداریم)، لکن، چنانکه این بررسی نشان می‌دهد، ممکن نیست بتوان نتیجه گرفت که جملگی آنها شبکه‌ای درهم‌تنیده و به هم پیوسته تشکیل می‌دهند. هریک، در محدودهٔ خود، یکدست و منسجم است اما شکافهای موجود میان آن سه فعالیت را نمی‌توان نادیده گرفت. الیوت غالباً می‌گوید که نقد او دفاع از کار خویش در مقام شاعر است، «نقدِ کارگاهی» است، اما این گفته فقط در سطحی بسیار کلی صحت دارد. الیوت با نظریه‌اش می‌تواند دخالت ندادن شخص خویش را در کار نویسندگی توجیه کند، اما مشکل بتوان گفت که کاملاً موفق بوده است. دفاع از کاربرد گفتار محاوره‌ای معاصر به جای خود، اما در بسیاری از شعرهایش آشکارا از آن طریق فرسنگها منحرف می‌شود. در دفاع از نمایشنامهٔ آیینی به استدلال می‌پردازد و مؤکداً خواستار خیالبندي بصری^{۲۳۰} است.

۲۲۹. *Nightwood*، رمانی تجربی نوشتهٔ Djuna Barnes (۱۸۹۲-۱۹۸۲)، رمان‌نویس و شاعر و نقاش امریکایی.

230. visual imagery

لکن مسایل مربوط به ویژگیها و سبک شعر خویش را در نظریاتش اصلاً مدّ نظر قرار نمی‌دهد. از سوی دیگر، نظریات و عقاید عینی او، از لحاظ کاربرد و قابلیت کاربرد، به مراتب از دفاع صرف از کار شاعرانه‌اش فراتر می‌رود. اگر توجیه صرف کار شاعری او می‌بود، گذشته از خواستاران شعرش، برای دیگران چندان اهمیتی نمی‌داشت. اما مسلماً منظور الیوت بیش از این است و در واقع امر هم چنین است، زیرا آنها را شایان تقلید می‌داند و مقلدان بسیار هم یافته است. کافی است به دو منتقد برجسته آمریکایی، الن تیت و آستن وارن^{۲۳۱}، اشاره کنیم. اما رابطه میان نظریه الیوت و شعرش از محدوده این بحث خارج است، زیرا هدف ما نقد نقد^{۲۳۲} است و باید از خطر فرو رفتن در تاریخ شعر بپرهیزیم. و الا از توجه به موضوع اصلی منحرف خواهیم شد.

الیوت همچنین گفته است که نظریاتش «منتج از ذوق او»^{۲۳۳} است. اما در این مورد نیز تنها بخشی از گفته‌اش درست است. همان‌گونه که در بررسی آرای ادبی الیوت نشان دادیم، ذوق او غالباً در مسیر مخالف نظریاتش سیر می‌کند. میان علاقه‌اش به دانته یا شاعران متافیزیکی و نمایشنامه‌نویسان زمان جیمز اول و سمبولیست‌های فرانسوی یا حتی پائوند و جویس، از سویی، و نظریه ادبیش با تأکید بر عاری بودن از جنبه شخصی و سنت و کلاسیسیسم و انضباط و عقل، از سوی دیگر، تنش وجود دارد. در مورد برخی نکته‌ها خود الیوت متوجه اختلاف شد و در نظریات خویش تعدیل لازم را به عمل آورد. آموزه عاری از جنبه شخصی بودن، و احساسات عینی یا عینیّت یافته، با علاقه عمیق او به شخصیت و نهایتاً روح و رستگاری آن، مغایرت داشت. الیوت نخست «شکاکیت تام و تمام، و هم‌زدایی غیرریاکارانه»^{۲۳۴} ای را پذیرفت که در آثار بردلی یافته بود (منتخب مقالات، ص ۳۹۸). آن نظامهای ماورای طبیعی را رد کرد که «محکوم‌اند به اینکه چون موشک به هوا بروند و مانند یک تکه چوب به زمین بیفتند»، و کلّ ساختار آنها چیزی بیش از «نمایش مرتاض در طلب یک پاپاسی» نیست (معرفت، ص ۱۶۸). نقّس^{۲۳۵} در تجربه بلاواسطه تحلیل می‌رود، و تجربه بلاواسطه، «چه در آغاز یا پایان سفر ما، فنا و شب ظلمانی» است (معرفت، ص ۳۱). اما این تسلیم و لا‌آوری‌گری (گرچه این اصطلاح مرتبط با تامس ایچ. هاکسلی^{۲۳۶} مطلوب طبع الیوت نیست) ظاهراً به الیوت امکان می‌دهد که مسحیت کانولیکی را، دلیرانه و به معنای نصّی آن، بپذیرد. الیوت به روح و به یگانگی و خلود آن

۲۳۱. Austin Warren، منتقد و پژوهنده آمریکایی که در نگارش کتاب نظریه ادبیات (Theory of Literature) با ولک همکاری کرد.

232. metacriticism

233. ego

۲۳۴. Thomas H. Huxley (۱۸۲۵ - ۱۸۹۵)، زیست‌شناس انگلیسی و از هواداران سرسخت نظریه داروین.

ایمان آورد، و در هراس از آخرت به هملت می‌ماند. گمان نمی‌کنم بتوانیم زمان دقیق وقوع این تغییر را معین کنیم، اما قاعدتاً دست‌کم ده سال پیش از اعلام مواضعش رخ داده است. لکن در نقد ادبی، الیوت مدتها در برابر فشار باورهای جدید خود مقاومت کرد، و این تا حدودی بدان سبب است که، حتی در بازپسین مرحله، معتقد بود که شعر دین نیست و، برخلاف نظر آرنولد و آی. ای. ریچاردز، هرگز نمی‌تواند جای دین را بگیرد. از منظر نقد ادبی، باعث تأسف است که الیوت مفهوم سنت را با درست‌آیینی همسان دانست (خدایان، ص ۳۱ - ۳۲) و تقد او، بیش از پیش، آزمون سازگاری با عقاید جزمی و ثابت شد. «نظارت درست‌آیینی بر سنت» (ص ۶۷) که خواستار آن بود و به آن عمل می‌کرد باعث شد که در همه‌جا بوی «نفوذ اهریمنی» به مشامش برسد و به تهیه «دستورنامه بدعت نوین»^{۲۳۵} اقدام کند. به کسانی که از انتخاب میان رم و کنتربری^{۲۳۶} از سویی و مسکو از سوی دیگر ابا داشتند (کمونیسم را دین می‌شمرد) و با ستایش او نسبت به مرحله متقدم فرهنگ بریتانیایی موافق نبودند، با نظری حاکی از بی‌اعتنایی می‌نگریست. با این همه، به نظر من، اگر بگوییم که نقد الیوت پس از اعلام مواضعش رو به «افول» نهاد به خطا رفته‌ایم. او توانمندیهای خود را به همان خوبی زمان گذشته به کار گرفت. اما دل‌بستگیهای او از نقد ادبی دور شد و به این ترتیب از او بعید نبود که در سوگنامه‌هایی که برای دنیای نوین نوشت ادبیات را به صورت سند به کار برد. او به معیاری دوگانه معتقد بود که وحدت اثر هنری، و شعور و احساسی را که در آفرینش آن در کار است، و نیز نفس عمل انتقادی را زایل می‌کند. بدینسان، به سود آن چیزی که در نظرش اهمیت بیشتر داشت، دست‌آورد خود را در نقد ادبی تضعیف کرد. اگر به نقد ادبی الیوت با خلوصی که در مراحل مقدماتی داشت بنگریم، مسلماً او را منتقدی بسیار بزرگ خواهیم یافت.

235. «Primer of Modern Heresy»

۲۳۶. Canterbury، مرکز کلیسای انگلستان.

فصل هفتم

آی. ای. ریچاردز (۱۸۹۳ - ۱۹۷۳)

در سال ۱۹۳۷، مقاله‌ای به زبان چکی برای فصلنامهٔ محفل زبان‌شناسی پراگ^۱ (۱) نوشتم و در آن گروه نظریه‌پردازان ادبی کیمبریج، آی. ای. ریچاردز و ویلیام امپسن و اف. آر. لیوس، را معرفی کردم. در آن مقاله به توصیف نظرهای ریچاردز تا آن زمان، از جمله در کتاب کولریج دربارهٔ خیال^۲ (۱۹۳۴)، پرداختم و چون و چراهای کسی پایبند به مبانی رهیافت ساختارگرایانه^۳ را نیز مطرح کردم. مهارت ریچاردز را در تشخیص ریشه‌های قرائت‌های نادرست شعر ستودم و از توجه او به زبان شعر استقبال کردم، ولی در عین حال گرایش او به روان‌شناسی را مردود دانستم و از نظرهای او دربارهٔ وجه وجودی اثر هنری^۴ انتقاد کردم. اگرچه نوشته‌های ریچاردز را چندین بار مجدداً خواندم، نظرم تغییر نکرد، و خطابهٔ «هنوز هم زبان عاطفی»،^۵ که در سال ۱۹۴۹ در دانشگاه ییل ایراد کرد، (۲) مؤید این نظر است که شایعات حاکی از انکار آموزه‌های پیشین بر شواهد اعلام‌شده مبتنی نیست. در حدود همین سالها، در مقالهٔ دیگری، «باز هم معنای عاطفی»،^۶ (۳) می‌گوید: «در بازخوانی اصول^۷... مواردی که پیش‌درآمد نظرهای بعدی من است بیشتر است تا مواردی که بخواهم از آنها عدول کنم. واژگان و استعاره‌ها را تا حدودی تغییر داده‌ام... تا تقریباً

۱. Prague Linguistic Circle. گروهی از زبان‌شناسان که در اواخر دهه ۱۹۲۰ و اوایل دهه ۱۹۳۰ در پراگ به فعالیت مشغول بودند. برجسته‌ترین آنها رومن یاکوبسن (Roman Jakobson) است.

2. Coleridge on Imagination

3. structuralist

۴. mode of existence of the work of art. ولک در کتاب نظریهٔ ادبیات فصلی را به این موضوع اختصاص داده است. - نظریهٔ ادبیات، ترجمهٔ ضیاء موحد و پرویز مهاجر، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، تهران، ۱۳۷۳، ص ۱۵۶-۱۷۵.

5. «Emotive Language Still»

6. «Emotive Meaning Again»

۷. اشاره به کتاب معروف اواصول نقد ادبی (Principles of Literary Criticism).

همان نظرها را بار دیگر مطرح کنم» (ابزارهای نظروری^۸ [پس از این: نظروری]، ص ۵۳ پانویست). علی القاعده ریچاردز می‌داند که چه می‌گوید.

از آن زمان سالها گذشته است. ریچاردز مجموعه دیگری از مقالات خویش، ابزارهای نظروری، حاوی برخی مقالات قدیم و شمار بیشتری از مقالات جدید (۱۹۵۵)؛ نیز دو مجلد کوچک از اشعارش، خداحافظ زمین و شعرهای دیگر^۹ (۱۹۵۸) و پرده‌ها و شعرهای دیگر^{۱۰} (۱۹۶۰) [پس از این: پرده‌ها]، حاوی شروع منثور و یک خطابه، «آینده شعر»^{۱۱}؛ و سخنرانیها و مقالات پراکنده، از جمله متن دو سخنرانی در همایش سبک در زبان^{۱۲} (۱۹۶۰) [پس از این: سبک]، که از اهمیتی بسزا برخوردار است، منتشر کرده است. در اینجا ناگزیر باید بار دیگر به ریچاردز بیردازم. جان کرو رنسم در تقد نو^{۱۳} (۱۹۴۱) فصل مربوط به او را چنین آغاز می‌کند: «بحث نقد نو را باید با آقای ریچاردز آغاز کرد. نقد نو به اغلب احتمال با او شروع شد.» استنلی هایمن نیز، در بینش مجهر^{۱۴} (۱۹۴۸)، این داعیه را تکرار می‌کند که ریچاردز «نقد نوین را به دقیقترین معنای آن پدید آورد.» بنابراین کتابهایش را بازخواندم، و نیز برخی از بیانات پراکنده متقدم و گفته‌های متأخرش را برای نخستین بار مطالعه کردم. کتاب مفصل دلیو. ایچ. ان. هاتاف، زبان، اندیشه و ادراک: پژوهشی در نوشته‌های آی. ای. ریچاردز^{۱۵} (۱۹۶۵) و کتاب درخشان جروم شیلر، نظریه ادبی آی. ای. ریچاردز^{۱۶} (۱۹۶۹) را خواندم. ریچاردز گمان می‌کند که منتقدانش کتابهای او را نخوانده‌اند (نظروری، ص ۴۴)، ولی امیدوارم من مورد چنین سوءظنی واقع نشوم و نیز مؤید «باور اسفناک [او نباشم] که هنگام رد کردن یک نظر چنان در آن غرق می‌شوید که اصل مطلب را نمی‌بینید» (ص ۷۶).

ریچاردز نخست منکر وجود «وجه زیباشناختی یا حالت زیباشناختی» یا «عاطفه زیباشناختی» می‌شود (اصول نقد ادبی [پس از این: اصول]، ص ۱۱، ۱۵) و می‌گوید: «وقتی به نقاشی می‌نگریم، یا شعر می‌خوانیم یا به موسیقی گوش می‌دهیم، کاری که می‌کنیم با آنچه در راه نمایشگاه یا صبح هنگام پوشیدن لباس می‌کردیم چندان تفاوت ندارد» (ص ۱۶). ریچاردز همین موضوع را به صورتی انتزاعی به ضابطه درمی‌آورد:

8. *Speculative Instruments*9. *Goodbye Earth and Other Poems*10. *Screens and Other Poems*

11. «The Future of Poetry»

12. *Style in Language*۱۳. *The New Criticism*. کتابی که در آن برای نخستین بار عنوان «نقد نو» به این گروه اطلاق شد.14. Stanley Hyman, *The Armed Vision*15. W. H. N. Hotopf, *Language, Thought and Comprehension: A Case Study of the Writings of I. A.*

Richards

16. Jerome Schiller, *I. A. Richards's Theory of Literature*

«واقعیت دنیای شعر به هیچ تعبیری با واقعیت مابقی دنیا تفاوت ندارد و فاقد قوانین ویژه، و خصوصیت‌های آن جهانی است» (ص ۷۸). اما انکار همه‌جانبه تفاوت میان هنر و زندگی، میان گونه‌های متفاوت رفتار — نگرستن به نقاشی، گوش دادن به موسیقی، رفتن به نمایشگاه، پوشیدن لباس یا، اگر به همین منوال پیش برویم، خوردن صبحانه، جمع بستن، و جز آنها — نمی‌تواند زیباشناس را که باید به نحوی از انحاء خصوصیت هنر را تعریف کند، متقاعد سازد. ریچاردز متوجه موضوع می‌شود و، پس از طرح تعریف ناشیانه تفاوت موجود میان احساس‌های معمولی و هنری و منتسب ساختن احساس هنری به «انگیزه‌های بیشتری که باید با یکدیگر هماهنگ شوند» (ص ۱۱۰)، به تعریف مشهور خویش درباره تأثیر هنر می‌رسد و آن «تجزیه و جان‌بخشی متقابل»^{۱۷} انگیزه‌ها و متوازن کردن آنها» است (ص ۱۱۳). «انگیزه» یا «تکانه»^{۱۸} واژه‌ای با معنایی موسعتر از «محرک»^{۱۹} است و، در واقع، معنای آن را نیز شامل می‌شود. انگیزه موجد «نگرشها»^{۲۰} و «فعالیتها یا گرایشهای خیالی و نوظاسته عمل» است (ص ۱۱۲).

بنابراین، نظریه ریچاردز بیان مجدد نظریه انفعالی هنر^{۲۱} است که از مفهوم یالایش^{۲۲} ارسطویی نشأت می‌گیرد و منابع بی‌واسطه آن را می‌توان در سنت نگرش روان‌شناختی به هنر در آلمان و انگلستان و ایالات متحد یافت. واژگان ریچاردز را عیناً می‌توان در کتاب اتل دی. پفر، روان‌شناسی زیبایی (۱۹۰۵) و کتاب ویلبر ام. ارین، ارزیابی (۱۹۰۹)، یافت. پفر از «تعادل انگیزه‌ها» و ویلبر در بحث درباره نظریه ارزش، از «توازن انگیزه‌ها» سخن می‌گویند^{۲۳}. اصطلاح «تن‌آگاهی»^{۲۴} که ریچاردز در تعبیر از آرامش و یگانگی حاصل شده

۱۷. interinanimation. معمولاً در زبان انگلیسی inanimate (in... پسوند نفی + animate به معنی جاندار و زنده، کلاً برگرفته از inanimatus لاتینی) به معنای «بی‌جان» و «بی‌روح» است. ولی چنانکه در فرهنگ آکسفورد، دوجلدی، مدخل دوم زیر همین کلمه، ذکر شده، این واژه به معنایی معکوس یعنی «جان بخشیدن» و «سرزنده ساختن» هم به کار رفته و به این مفهوم برگرفته از inanimare به معنی «الهام بخشیدن» و «به شوق آوردن» است. در معنی اخیر به ندرت به کار رفته است. یک مورد آن در شعر «The Ecstasy» سروده جان دان است که می‌گوید: «When love, with one another so/Interinanimates two souls»

«آنگاه که عشق باعث می‌شود که دو روح این‌چنین به یکدیگر جان بخشند».

18. impulse

19. stimulus

20. attitudes

21. affective theory of art

۲۲. catharsis ← جلد اول این تاریخ، ص ۴۰۹-۴۱۲.

23. Ethel D. Puffer, *Psychology of Beauty*; Wilbur M. Urban, *Valuation*; «equilibrium of impulses»; «balance of impulses»

۲۴. «coenaesthesia». نیز «coenesthesia» (از یونانی kainos = فراگیر + aesthesis = احساس؛ دریافت)

به کار می‌برد از کتاب *اصول روان‌شناسی* نوشته جیمز وارد^{۲۵} گرفته شده است. وارد از جمله استادانی است که در زمان دانشجویی ریچاردز در کیمبریج به تدریس مشغول بودند. نهایتاً ارتباطش با انبوه آثاری که درباره *Einführung*^{۲۶} نوشته شده بود (لیس، ورنن لی^{۲۷}، و دیگران) هویدا است. این نوشته‌ها نیز از آرای دیلتای و روبرت فیشر و فشنر و لوتسه^{۲۸} متأثر است. پیشینه نظریه ریچاردز در آرای دیلتای^{۲۹}، یا دقیقتر بگوییم، در یکی از مراحل نظریه‌پردازی او، به خصوص جالب توجه است، گو اینکه بعید است ریچاردز به وجود این متون آگاهی داشته است. هوگو مونستربرگ^{۳۰}، که اتل پفر خود را عمیقاً مدیون او می‌داند، احتمالاً حلقه اتصال میان آنهاست. باری، صرف نظر از منابع بلاواسطه ریچاردز، اساس نظریه روان‌شناختی او اصیل نیست، و تأثیرش معلول آن است که ریچاردز آن را در دفاع نوینی از شعر به کار می‌برد و به صورتی به مراتب انضمامیتر از پیشینیان خود در نقد ادبی اعمال می‌کند. دیگران به کار روان‌شناسی یا فلسفه انتزاعی ادامه دادند، یا، مانند اتل پفر، نظریه زیباشناسی خود را به لفاظیهای احساساتی آلودند.

اما آیا ریچاردز توانست موازنه انگیزه‌ها را در مورد ادبیات با وضوح بیشتر وصف کند؟ گمان نمی‌کنم: تنها کاری که در توصیف این روند کرده تعریف جدیدی است که از نظریه پالایش ارسطویی آورده است: «شفقت، انگیزه نزدیک شدن، و دهشت، انگیزه واپس رفتن، در ترازوی با یکدیگر سازگار می‌شوند» (*اصول*، ص ۲۴۵). اثر پالاینده شفقت و دهشت را فراموش کنیم؛ این تعریف به هیچ وجه حتی توصیف آنها را نیز کفایت نمی‌کند. فقط در مقام استعاره‌ای برای ادعای مستمر ریچاردز در مورد تأثیر شعر مفید است: نظم‌دهنده ذهن ماست (کولریج، ص ۲۲۷)، آن را بسیار بسامانتر می‌کند، و به این ترتیب ما را شادمانتر و سالمتر می‌سازد.

→ تعبیری است در روان‌شناسی به معنای «مجموعه تأثرات ناشی از احساسهایی که شالوده آگاهی شخص را نسبت به تن یا وضعیت جسمانی خویش — مانند احساس سلامت، شور، زورمندی، ناتوانی، و جز آنها — تشکیل می‌دهد. ریچاردز آن را «bodily consciousness» (تن آگاهی؛ آگاهی جسمانی) تعریف می‌کند. ←

Principles of Literary Criticism, Harvest Books. n.d., p.95.

25. James Ward, *Psychological Principles*

۲۶. یکدلی.

۲۷. Vernon Lee (نام مستعار Violet Paget: ۱۸۵۶-۱۹۳۵)، مقاله‌نویس و منتقد ادبی انگلیسی.

۲۸. Robert Vischer (۱۸۴۷-۱۹۳۳)، مورخ هنر، آلمانی؛ Gustav Theodor Fechner (۱۸۰۱-۱۸۸۷)،

فیلسوف و روان‌شناس تجربی آلمانی؛ Rudolf Hermann Lotze (۱۸۱۷-۱۸۸۱)، فیلسوف آلمانی.

۲۹. در این مورد — بخش دوم از جلد چهارم این تاریخ، ص ۱۱۱-۱۲۹.

۳۰. Hugo Münsterberg (۱۸۶۳-۱۹۱۶)، روان‌شناس آلمانی، از پیشتازان روان‌شناسی کاربردی. سالها در دانشگاه هاروارد تدریس و تحقیق می‌کرد.

با تعبیراتی که همه مدافعان هنر، به ویژه وردزورت و شلی، از آنها آگاهند، ریچاردز می‌گوید که: «شعر عاملی توسع ذهن و گسترده‌گی دامنه شعور انسانی می‌شود» (اصول، ص ۶۷)؛ شعر باعث «کشف تکان‌دهنده ابعاد تازه در مطلقاً همه چیز [می‌شود، و درمی‌یابیم که] چه‌سان جملگی آنها سرشار از حیات‌اند» (نقد عملی، ص ۲۵۴)؛ شعر، به مناسبت «ربط محتوایش با واقعیت»، «وسیله‌ای نیرومند برای درهم‌شکستن واکنشها و تصورات ذهنی غیرواقعی» می‌شود (ص ۲۵۱) یا شعر «ذهن ما را گسترده‌تر می‌کند» (۴) — این گفته‌ها جملگی موجه و معقول‌اند. اما پس از آن با افراط بیشتر مصرّ است که شعر نیل به «زندگانی سرشارتر و کاملتر را آسانتر می‌کند» (۵) و «ذهن ما، و به وسیله آن، دنیای ما را از نو می‌سازد» (کولریج، ص ۲۲۹). ریچاردز اظهار تأسف می‌کند که «یک دهم یا، در حقیقت، یک هزارم قدرت شعر نیز به منظور نفع عامّه مردم به کار نمی‌رود» (نقد عملی، ص ۳۲۱). در خطابه «آینده شعر» (۱۹۶۰) استنتاج شلی را، که «شاعران قانون‌گذاران قدرناشناخته دنیا» هستند، تأیید می‌کند (برده‌ها، ص ۱۰۶) و مرا به این سبب سرزنش می‌کند که گفته‌ام «امروزه ناگفته پیداست که این نوع دفاع از شعر نتیجه معکوس خواهد داشت» (همین تاریخ، جلد دوم، ص ۱۲۵). اما ریچاردز استدلال مرا در دو جمله بعدی نقل یا رد نمی‌کند: «شعر هویتش را در ترکیب ناستوار فلسفه و اخلاقیات و هنر یکسره از دست خواهد داد. آنچه می‌توان به هر سه با هم یا هر دویی از آنها نسبت داد به حساب شعر تنها گذاشته نخواهد شد.» این امر در مورد دفاع خود ریچاردز از شعر نیز دقیقاً صادق است. شعر در نظر ریچاردز «قادر به نجات ماست»؛ «وسیله کاملاً معقول غلبه بر آشوب است» (علم و شعر^{۳۱}، ص ۹۵)، زیرا برای ریچاردز، چنانکه برای شلی و نیز در سنت نوافلاطونی، شعر با اسطوره و دین یا دقیقتر بگوییم، برای ریچاردز، با اسطوره عاری از دعاوی باستانی نسبت به حقیقت، و دین عاری از وحی و آموزه و تاریخ مندرج در کتاب مقدس، و هر داعیه‌ای نسبت به دانش، هسان شمرده می‌شود. بدینسان ریچاردز امیدی را که متیو آرنولد به شعر بسته بود زنده می‌کند: «آنچه امروزه دین و فلسفه‌اش می‌نامیم جای خود را به شعر خواهد داد» (جستارهایی در نقد^{۳۲}، دوره دوم [۱۸۸۸]، ص ۲). ذکر این مطلب ضرورتی ندارد که این هدفی ناممکن و نامطلوب است: آدمیان نظامهای فلسفی و عقیدتی و ادیان را رها نمی‌کنند تا به چیزی جنگ بزنند که به شعر، در یکی از صورتهای آشنای آن، شباهتهایی دارد.

ریچاردز، به نحوی معقولتر، با توجه به امکان انتقال از شعر به دیگر فعالیت‌های آدمی، به دفاع از شعر می‌پردازد. پرورش حس شعر دوستی به منزلهٔ دبستان شعور است. کندذهنی در مباحث شعری حاکی از نقص در شعور است. بدذوقی در زمینهٔ شعر، کلی شخصیت ما را بد جلوه می‌دهد. «فقدان حساسیت کلی به شعر گواه نازل بودن سطح کلی حیات متخیل است» (نقد عملی، ص ۳۲۰). اما ریچاردز اذعان می‌کند که «آدمی که در زمینهٔ شعر کودن است» لزوماً «در زندگی کودن» نیست (ص ۳۱۹) و اگر «کودنی» را به امور عقلی محدود کنیم، در جای دیگر صریحاً می‌پرسد، «این نظر چه اندازه حقیقت دارد که طالبان علوم انسانی، در قیاس با دیگران، به طور کلی انسانهای والاتری هستند؟» (نظروری، ص ۹۸). این دو استدلال ریچاردز تنها در صورتی توجیه‌پذیر است که توجه ما بر تأثیر اجتماعی درازمدت شعر متمرکز باشد و کارکرد تربیتی شعر را به وسیع‌ترین و عالیت‌ترین مفهوم آن در نظر داشته باشیم، به نحوی که نظام اساطیری هم و الهیات دانته و اخلاقیات شکسپیر را شامل شود. اگرچه نمی‌توان آن را دقیقاً مشخص کرد، به اثبات رسانید، یا تحلیل کرد، ولی می‌توان آن را تصور کرد. اما راجع به خود شاعر، شواهد کافی در دست است که نظر ریچاردز دایر بر اینکه شعر ذهن آدمی را سامانمند می‌کند و به آدمی کمال می‌بخشد نظری نادرست است: حتی در میان شاعران بزرگ نیز دیوانگان و افراد مستعد خودکشی و دغلكاران و بسیاری افراد به شدت غمزده و بی‌نظم یافت می‌شوند.

نگرش خوش‌بینانه و فردمدارانه به آدمی و آرمانهای اوست که ریچاردز را به این آمال دست‌نیافتنی رهنمون می‌شود. غایت او برای خود و دیگران ذهن سالم و نظامی آزاد است که در آن «کشمکش میان انگیزه‌های متفاوت بدترین نوع شر به شمار می‌آید» (علم و شعر، ص ۴۲). «آدمی چیزی نیست که به او امر و نهی کنند، حتی اگر محبت‌آمیز و کریمانه باشد. آدمی دارای روحی است که... با اعمال اختیاری که نفس وجود اوست کسب معرفت می‌کند» (نظروری، ص ۶۳). ریچاردز معتقد است که میان این فردمداری و علاقه به انسانیت تضادی وجود ندارد. او خود را «معلم»^{۳۳} می‌خواند و همهٔ علایق او به انگلیسی پایه، که همکار نزدیکش، سی. ک. آگدن^{۳۴}، پدیدآورندهٔ آن بود، به سازمان ملل متحد، و جز آنها گواه دلبستگی او به آدمیان و رفاه آنهاست. اما رفاه مورد نظر خود را در جارجوب مشرب اصالت فایده^{۳۵} قرار داده، و به تجربهٔ تراژیک یا حس تاریخی چندان توجه نکرده،

33. pedagogue

34. C. K. Ogden (۱۸۸۹-۱۹۵۷)، به اتفاق ریچاردز، انگلیسی پایه (Basic English) شامل ۸۵۰ کلمه را پدید آوردند و معتقد بودند که با این تعداد واژه می‌توان تمام نیازهای روزمره را برطرف کرد.

35. utilitarianism

به کشمکشهای اجتماعی اندک علاقه‌ای نشان داده و به هرآنچه می‌توان آن را فراسوی تجربه و متعالی ناامید هیچ اعتنا نکرده است.

اینها چندان ربطی به نقد ادبی ندارند، یا ربط بارز و آشکار ندارند. اما پیامد عمده تأکید ریچاردز بر نگرشها و امیال و انگیزه‌ها این بود که، دست‌کم از لحاظ نظری، از متعلق هنر، یعنی شعر، غافل شد. نظرگاه روان‌شناختی ریچاردز به سادگی ساختار عینی اثر هنری را منکر می‌شود. «کلّ حالت ذهن، یا وضعیت ذهنی خود شعر است» (نقد عملی، ص ۲۰۴). در دنیای خارج وجود ندارد. زیبایی «در ذات اعیان طبیعی نیست، بلکه خصیصه برخی از واکنشهای ما نسبت به آن اعیان است» (اصول، ص ۱۶۴). تندیس «موجب پدید آمدن حالتی ذهنی می‌شود. همین حالت ذهنی است که اهمیت دارد و تندیس را ارزشمند می‌سازد» (ص ۱۶۳). موضوع اصالت ذهن را به همه جنبه‌های شعر تعمیم می‌دهد. در شعر، واژه‌ها «آزادند معنای مطلوب خود را افاده کنند»، «آزادند تا دلشان می‌خواهد با یکدیگر برقصند» (نظروریها، ص ۱۵۰). از این رو ریچاردز به این نتیجه می‌رسد که زبان شعر، بنا به تعریف، مبهم (یا بهتر بگوییم، مستعد تکرار معنا)^{۳۶}، «متغیر»، «سیال»، «پرمایه»، و پذیرای تفسیرهای متعدد و متنوع و حتی متغایر است. ویلیام امپسن، شاگرد ریچاردز، این مطلب را به وجهی در کتاب هفت نوع ابهام^{۳۷} شرح داده که بعداً ریچاردز آن را ظاهراً اندکی «افراط‌آمیز» دانسته است (نظروری، ص ۱۸۴). آنچه درباره واژه‌ها و زبان شعر صادق است در مورد وزن نیز صدق می‌کند. «وزن بخشی یا جنبه‌ای از خودسامانی ذهن است» (کولریج، ص ۱۱۸). «تأثیرش معلول دریافت انگاره‌ای در چیزی خارج از ما نیست، بلکه ناشی از این است که ما خود انگاره‌مند^{۳۸} می‌شویم» (اصول، ص ۱۳۹). ما مجبور نیستیم تصویرها و استعاره‌ها را مجسم کنیم. در این زمینه مردم بسیار متفاوت‌اند و دلیلی ندارد که یکسان عمل کنند. تراژدی هم در ذهن ما رخ می‌دهد: شادی‌بخش است اما «نشانه آن نیست که "دنیا امن است و امان است" یا اینکه "در جایی، به گونه‌ای، عدل و داد حکمفرماست"؛ نشانه آن است که، همین‌جا و هم‌اکنون، همه چیز در دستگاه عصبی روبه‌راه است» (ص ۲۴۶). مفهوم «جهان فعال»^{۳۹} شاعر رمانتیکی را با طبیعتی که موضوع تحقیق علم است کاری نیست: این مفهوم فراقکنی صرف ذهن شاعر به طبیعت است. خرافه‌ای همه جاندارپندارانه^{۴۰} است (کولریج).

پیوند با اثر هنری کاملاً قطع شده است. ریچاردز گهگاه به پیامدهای منطقی توجه

۳۶. plurisignificant: نیز: دال بر معانی متعدد.

37. Seven Types of Ambiguity

38. patterned

39. active universe

40 animistic

می‌کند. «طمأنینه» مکتسب از طریق هنر «به همان اندازه می‌تواند ناشی از مشاهده یک فرش یا کوزه یا اشاره باشد که از مشاهده پارتون^{۴۱}؛ هم می‌تواند مولود شنیدن کلام موجز و حکمت‌آمیز باشد و هم مولود شنیدن یک سونات.... طمأنینه در ساختارِ عینِ محرک نیست، در واکنش به آن است» (اصول، ص ۲۴۸). از این رو «دوست داشتن شعر "خوب" و دوست نداشتن شعر "بد" آن‌چنان مهم نیست که توانایی استفاده از هردوی آنها در نظم بخشیدن به ذهنمان» (نقد عملی، ص ۳۴۹). گفته‌های مزبور مؤید این نظرند که ریچاردز شعر را به درمان ذهن، به داروی بی‌ضرری تقلیل داده است و خصیصه موضوع (کوزه یا فرش یا اشاره) یا کیفیت آن (شعر خوب یا بد) اهمیتی ندارد. راه را بر هرج و مرج کامل در نقد باز کرده است، زیرا معیار همانا نیازهای کسی شده است که اشارات یا فرشها یا کوزه‌ها یا شعری بد یا خوب را جهت نیل به «سلامت ذهن» به کار می‌برد (اصول، ص ۲۴۸). اگر مردم می‌توانند با ساختن کوزه و بافتن فرش، و، از همه سه‌لتر، با اشاره، به نتایج مشابه دست یابند، معلوم نیست چرا امثال پارتون‌ها ساختند، دیوارنگاره‌های عظیم نقاشی کردند، سمفونی‌ها آفریدند، و حماسه‌های بلندبالا سرودند. از دیدگاه نظریه انتقادی، که هدفش «خواست مشترک در امر داوری درست»^{۴۲} است، خطا و نفي مسئولیت از این بیشتر نمی‌شود. نظریه ریچاردز، که آن را زیباشناسی روان‌شناختی دانسته‌اند، توانسته است وحدت در کثرت، احتراز از عمل آشکار، و رضایت آرام‌بخش احساس زیباشناختی را توصیف کند؛ همه این ویژگیها در سنت زیباشناسی کانتی مطرح شده‌اند. اما چه کسی تاکنون «انبوه بسیار پیچیده اتصالات عصبی» را مشاهده کرده است (ص ۱۳۵) یا دریاره «انگیزه‌های قلب‌شده» یا «تشنج‌ات» معلول محرکات^{۴۳} (ص ۲۶۳) چیزی می‌داند یا می‌تواند این مخلوقات داستانه‌های علمی-تخیلی را به اثر هنری ملموس مرتبط سازد؟ خوشبختانه این تنها یک جنبه نظریه ریچاردز است.

روان‌شناسی احساس هنری را با نظریه زبان ترکیب کرد. نظریه اخیر در کتاب معنای معنی (۱۹۲۳)^{۴۴}، که با آگدن مشترکاً تألیف کردند، شرح داده شده است. در کتاب مزبور بدگمانی تازه نسبت به زبان و تشویشهای ناشی از کاربرد آن را روشن ساختند و جنبه‌های

۴۱. Parthenon، معبد عظیمی در اکرپولیس، مختص Athene Parthenos (به معنای «باکره»).

۴۲. «the common pursuit of true judgment»، عبارتی برگرفته از نوشته الیوت با عنوان *The Function of Criticism*، اف. آر. لیوس (۱- فصل هشتم از همین کتاب) نیز «خواست مشترک» را عنوان یکی از کتابهای خویش قرار داده است. pursuit را که در اینجا و در فصل هشتم به «خواست» ترجمه شده می‌توان به «فعالیت» یا «هدف» یا «آرمان» هم در این مورد ترجمه کرد.

آی. ای. ریچاردز ۳۶۳

گوناگون معنای لفظی را تیزبینانه تحلیل کردند. برخلاف زبان‌شناسان و فیلسوفان که هم خود را مصروف مسئله معنی کرده بودند، ریچاردز و آگدن به معنی در شعر و وضعیت خاص زبان شعر نیز پرداختند. آنها با طرح کردن وجه تمایزی ساده مشکل را حل کردند: «زبان [دارای] دو کاربرد کاملاً متمایز است: کاربرد ارجاعی^{۴۵} و کاربرد عاطفی^{۴۶}» (اصول، ص ۲۶۱). شعر زبان عاطفی به کار می‌برد، یا دقیقتر، خود آن است. بدین ترتیب «سخن گفتن از شعر یا دین چنانکه گویی آنها قادر به انتقال "دانش" اند غیر ممکن است.» «شعر را با ارجاع محدود و غایتمند کاری نیست. چیزی به ما نمی‌گوید، یا نباید بگوید» (معنای معنی، ص ۱۵۸). ریچاردز معتقد است که حقیقت و مسلک در شعر جایی ندارد و شعر پندآموز لاجرم دارای ارزشی نازل است (اصول، ص ۷۵ - ۷۶). او نظر تالستوی را مبنی بر اینکه شعر انتقال احساسات است تأیید می‌کند، ولی، برخلاف او، دامنه‌اش را به احساسات پسندیده که مروج برادری میان آدمیان باشد محدود نمی‌کند. شعر را از فلسفه و مرام و مسلک و هر نوع دانش کاملاً جدا می‌داند.

ریچاردز با کوششی پیگیر در صدد است که مسئله ارزش معرفتی شعر را با استفاده از رهیافت روان‌شناختی خویش حل کند. مفهوم «اعتقاد»^{۴۷} را مورد بحث قرار می‌دهد و به این پرسش می‌پردازد که آیا از خواننده انتظار می‌رود که به آموزه‌ها و عقاید شاعر معتقد شود، و از سوی دیگر، آیا شاعر باید به مجموعه‌ای از عقاید یا آموزه‌ها پایبند باشد یا آنها را منتقل کند. پاسخ او به هر دو پرسش منفی است و حق با اوست، لکن در مخالفت موجه خود با ورود آموزه فکری به شعر غلو می‌کند و آن را به نفی کامل هرگونه جهان‌بینی ضمنی تعمیم می‌دهد. از این رو اعلام می‌کند که «شعر را باید از درگیری با اعتقاد رها کنیم» (علم و شعر، ص ۹۶). مصرانه می‌گوید که «برای خواندن لیرشاه به هیچ عقیده‌ای نیاز نداریم، و حقاً نباید عقیده‌ای داشته باشیم» (ص ۷۲). و از بیتس و دی. ایچ. لارنس به سبب تعهدات عقیدتی آنها، که به نظرش منسوخ و خرافی می‌آید، انتقاد می‌کند. او چشم به راه شعر عاری از تعهد عقیدتی است، و گمان کرده بود که آن را در سرزمین هرز تی. اس. الیوت یافته است. شعری که، به زعم او، «رابطه میان شعر [الیوت] و همه معتقدات را کاملاً قطع می‌کند» (ص ۷۶ پانویشت).

اما ریچاردز گاهی موضع خود را تعدیل و اعتقاد «عاطفی» را از «عقلی»^{۴۸} متمایز می‌کند (نقد عملی، ص ۲۷۸). «سانت»^{۴۹} دان با مطلع «در زوایای خیالی زمین کُروی»^{۵۰}

45. referential

46. emotive

47. belief

48. intellectual

۴۹. sonnet. درباره این نوع شعر - جلد اول این تاریخ، ص ۴۴۴.

50. «At the round earth's imagined corners»

را می‌توان با «کمال اعتقاد عاطفی [خواند] و در عین حال به آن از لحاظ عقلی معتقد نبود» (ص ۲۷۸)؛ اما ظاهراً این گفته حاوی کلی مطلب نیست. «تحقق یافتن تام و تمام شعر در قوه خیال [خواننده] مستلزم اعتقاد عملی به آموزه [مُثَلِّ در آن] است» (ص ۲۷۲ - ۲۷۳). در موضع دیگر از خواننده دعوت می‌کند که به «قنوس و سنگ‌پشت»^{۵۱} شکسپیر، «اعتقاد عاطفی» داشته باشد (ص ۲۷۰)، اما چند صفحه بعد، بار دیگر موضعش را تعدیل می‌کند و معقول می‌گوید که «به عقیده من نه باید معتقد بود و نه معتقد نبود، نه در آن تردید روا داشت و نه با آن مجادله کرد: چیزی است که صرفاً [در شعر] حضور دارد» (ص ۲۷۵)؛ «اگر شعر را درست بخوانیم، مسئله اعتقاد یا بی‌اعتقادی، به مفهوم عقلانی آن، هرگز پیش نمی‌آید» (ص ۲۷۷). این خیالات واهی جملگی ناشی از عبارت نظرگیر کولریج، «تعلیق خودخواسته ناباوری»^{۵۲} یعنی قاعده‌ای است که در اصل برگرفته از بحث موزس مندلسزون^{۵۳} درباره نقش وهم و پندار در نمایش است. در آنجا منظور مندلسزون واضح است: باید احساس معمول خود را به تعلیق درآوریم که نمی‌توان بر صندلی تماشاخانه نشست و شاهد رویدادهایی بود که، مثلاً در اسکندریه زمان انتونی و کلئوپاترا، به وقوع می‌پیوندد؛ می‌توان گفت که همین امر در مورد خواندن شعر نیز پیش می‌آید. به «الف»^{۵۴} و ازدها و قنطورس^{۵۵} و قنوس نباید بی‌اعتقاد بود، گو اینکه معلوم نیست چرا درک کردن و لذت بردن و حتی سرودن شعری درباره «قنوس و سنگ‌پشت» مستلزم چنین چیزی است. بسا که شکسپیر با علم به اینکه چنین پرنده‌ای وجود ندارد به سرودن شعر خود مبادرت کرده است، کما اینکه بسیاری از شاعران دیگر نیز درباره غولها و پریان، لیدا^{۵۶} و دافنه^{۵۷}، شعرها سروده‌اند بی‌آنکه به وجود تاریخی آنها اعتقاد داشته باشند. این نیز درست نیست که خواندن لیرشاه مستلزم آن است که معتقدات خود را کنار گذاریم؛ اعتقاد به

۵۱. «The Phoenix and the Turtle» (۱۶۰۱). شعری که درباره معنای آن بحثها شده است.

۵۲. «willing suspension of disbelief». در این باره - جلد دوم این تاریخ، ص ۲۱۱ و بعد.

۵۳. Moses Mendelssohn (۱۷۲۹-۱۷۸۶). درباره او - جلد اول این تاریخ، ص ۲۰۵-۲۰۶. در جلد‌های اول و دوم و سوم نام او به خطا «موزس مندلسون» ضبط شده است.

۵۴. elf. موجودی افسانه‌ای، گورزاد و دارای قدرت جادویی، که اقوام ژرمنی متقدم آن را قدرتمند و خطرناک می‌شمردند. گاهی مددکار آدمیان بود و زمانی به آنها شتم می‌کرد. اما در فرهنگ عامه اواخر قرون وسطی، اعمال موزیانه و شیطنان‌آمیز به او نسبت می‌دادند.

۵۵. centaur. در اساطیر یونان، موجوداتی که نیمی اسب و نیمی انسان بودند.

۵۶. Leda. در اساطیر یونان، همسر تونداریوس (Tyndareus). مادر زئوس بود (در داستانها آمده است که زئوس در هیئت قوزد او آمد). موضوع لیدا و قوزد مورد علاقه بسیاری از شاعران و هنرمندان بوده است.

۵۷. Daphne. در اساطیر یونان، دختری یکی از ارباب رودخانه و محبوب آپولو. از دست آپولو گریخت و خود را به صورت درخت برگ بو (غار) درآورد.

حقیقت تاریخی داستان لازم نیست ولی اعتقاد به تفاوت میان درست و نادرست، قدرشناسی و قدرناشناسی، سنگدلی و احسان لازم است. شعر سرزمین هرز الیوت هم «از همه معتقدات [منفی یا جز آن] گسسته» نیست، و درک شعر بیتس یا لارنس نیز مستلزم اعتقاد به اَهْلَهٗ قمر یا خدایان ظلمانی خون نیست. کلّ نظریهٔ ریچاردز که مدام به مسئله‌ای روان‌شناختی، اعم از رابطهٔ شخص با شخص یا میزان دقیق اعتقاد نسبت به واقعیت و حقیقت بیان شاعرانه، می‌پردازد، تلاشی برای حلّ مشکل کهن حقیقت شعری است: رابطهٔ شعر با واقعیت، داعیهٔ آن نسبت به دانش که نه می‌توان آن را با نفی سادهٔ نظریات قدیمی «مکاشفه»^{۵۸} حل کرد و نه با تقلیل موضوع به درجات زودباوری یا احساس یقین. نگرش این جهانی به شعر را می‌توان، بدون پذیرفتن حصر دوجهی عقل و احساس، موضوع شناسایی و عامل شناسایی، که ریچاردز به آن پایبند است، قاطعانه پذیرفت.

روان‌شناسی‌گرایی ریچاردز تحت چنان فشاری قرار گرفت که خود او هم ضرورت رفع فشار را با توسّل به نوعی معیار احساس کرد. یکی از این موارد در بحث دربارهٔ بد بودن شعر پیش می‌آید (اصول، ص ۱۹۹ به بعد). در این بحث، ریچاردز انتقال ناموفق احساسی ارزشمند را با اشاره به «آبگیر»، شعر ایماژیستی کوتاهی سرودهٔ ایچ. دی. ۵۹، از انتقال موفق احساسی مبتذل در «سانت»^{۶۰}ی سرودهٔ اِلا ویلر ویلکاکس^{۶۱} متمایز می‌کند. اما تمایز مزبور اثبات‌شدنی نیست: چگونه می‌توان دانست که احساس ایچ. دی. ارزشمند است و چه ارزشی است برای چه کسی و در چه زمانی و چرا آن احساس در شعر منتقل نشده است. شعری که تنها منبع ما در مورد آن احساس است؟ چگونه می‌توان دانست که شعر خانم ویلکاکس «حالت ذهن نویسنده را دقیقاً منعکس می‌کند» (ص ۲۰۱)؟ ریچاردز در واقع از شعر به اصطلاح موفق در امر انتقال احساس انتقاد می‌کند: خیال‌بندی آشفته‌اش، «ضرباهنگ سنگین و معمولی، کوبش سرد و بی‌جان قافیه‌ها، بدهات توصیف، ابتذال مَقْطَع»؛ همهٔ اینها در متن مشهود است ولی به «تسکین روح ناآرام» که، به زعم ریچاردز، دستاورد خانم ویلکاکس است هیچ ربطی ندارد. اظهارات ریچاردز دال بر آن است که شعر، به جای آنکه در خوانندهٔ موشکاف اصل مفروض او یعنی «تبادل انگیزه‌ها» را پدید آورد، خاطر خواننده را مکدر می‌کند و او را می‌رنجاند.

58. «revelation» theories

۵۹. «The Pool»: Hilda Doolittle (۱۸۸۶-۱۹۶۱) شاعر آمریکایی که به حروف اول اسمش (H. D.) معروف و از نخستین اعضای مکتب شعری ایماژیسم بود.

۶۰. Ella Wheeler Wilcox (۱۸۵۰-۱۹۱۹)، شاعر و روزنامه‌نگار آمریکایی که سالیان متعددی روزی یک شعر برای انتشار در شماری از روزنامه‌ها می‌سرود و متجاوز از بیست مجلد از اشعار او چاپ شده است.

دومین کوشش او به منظور فراتر رفتن از موازنه روانی هم چندان موفقتر از این نبود. ریچاردز چهار معنی کلمه شعر را از یکدیگر متمایز می‌کند: «آنچه از احساس شاعر که با شعر مناسبت دارد؛ احساس خواننده باصلاحیت که [در خواندن شعر] اشتباه نکرده باشد؛ احساس محتمل خواننده کامل و آرمانی؛ و احساس بالفعل خود ما» (اصول، ص ۲۲۵). ریچاردز نخستین و چهارمین تعریف را رد می‌کند، زیرا احساس هنرمند یگانه و تکرارنشدنی است، و احساس بالفعل خود ما را هم نمی‌توان معیار تفسیر شعر دانست — چون که از فردی به فرد دیگر تغییر می‌کند و به این استنتاج منجر می‌شود که شمار شعرها به عدد خوانندگان و خوانشهاست. ریچاردز به این نتیجه می‌رسد که «نمی‌توانیم احساسی واحد را به منزله شعر بدانیم: به جای آن باید گروه احساسهای کم و بیش مشابه داشته باشیم.» گروه مزبور «متشکل از احساسهای بالفعل ناشی از واژه‌ها» خواهد بود، احساسهایی که در حدی معقول با «احساس اصلی شاعر» تفاوت نداشته باشند (ص ۲۲۶). اما ریچاردز نمی‌تواند چگونگی تشخیص این گروه و حدود انحراف از احساس شاعر را، که او خود یگانه‌اش می‌داند، معین کند. بنابراین نتیجه می‌گیرد که «احساس معیار همانا احساس ذی‌ربط^{۶۱} شاعر است هنگام تأمل درباره شعر انجام‌یافته» (ص ۲۲۷). اما طی پانوشتی ظاهراً مشکلات مربوط به این راه‌حل را اذعان می‌کند. «شاعر ممکن است بدون علت [از نتیجه کار خود] ناراضی باشد. کولریج قویلیای قآن را «عجوبه روان‌شناختی» صرف و عاری از محسنات شعر می‌شمرد، و بسا که تا حدودی حق به جانب او بوده است. اگر چنین نبوده، احتمالاً تجربه‌رؤیایی^{۶۲} اوست که باید معیار ما باشد» (ص ۲۲۷ پانوشت). واژه «احتمالاً» حاکی است که خود ریچاردز هم از راه‌حل تناقض‌آمیز خویش راضی نبوده است. استقرار وجه وجودی اثر هنری در قلمرو دست‌نیافتنی روان آفریننده، اعم از هنگام آفرینش یا هنگام تأمل درباره اثر انجام‌یافته، یا حتی در گونه‌گونی آشفته شمار نامعلومی از واکنشهای خوانندگان، به عواقب بالقوه مضحک منجر می‌شود. راه‌حل پیشنهادی ریچاردز از آن رو با شکست مواجه می‌شود که حاوی احکامی جزمی است که صحت آنها سخت محل تردید است. او گمان می‌کند که تعادل خواننده شعر خوب از تعادل آدم بی‌سوادی که به شعر «نیاز» ندارد ارزشمندتر است. معلوم نیست چرا نظام انگیزه‌هایی با ساختار پیچیده‌تر را از آنهایی که ساده‌ترند بهتر می‌داند و چرا نظام توازنات را در رشد ذهن مؤثر می‌شناسد. یا معلوم نیست چرا شعر انتقال احساسات عاطفی مشخص شاعر

61. relevant

۶۲. dream experience. به گفته خود کولریج، این شعر را در عالم خلصه منتج از استعمال مواد مخدر سروده است.

است و خواندن شعر در ما همان احساس یا احساسی بسیار شبیه به آن پدید می‌آورد. ریچاردز قادر نیست خود را از هزارتوی مفهوم «صداقت»^{۶۳}، که از خصوصیات سنت نقد انگلیسی است، برهاند. ممارست و نیز ذوقش به او آموخته است که به «فیضان ارتجالی احساسات»^{۶۴} بدگمان باشد، و از این رو بخشی از مشکل را درمی‌یابد. او متوجه است که احساسات موجود در شعر «لازم نیست "احساسات [شخصی] زنده و واقعی" و بالفعل باشند، بلکه می‌توانند احساسات متخیل باشند» (نقد عملی، ص ۲۸۰). معتقد نیست که «شعر باید از دل برآید، یعنی، شاعر سفره دلش را با کلمات باز می‌کند» (کولریج، ص ۲۰۸). ریچاردز «صداقت» را با صرافت طبع، با «آدم طبیعی»، بر ساخته روسو، مرتبط می‌داند، لکن با وجود این می‌گوید: «هرچه هست، کیفیتی است که در شعر ضرورت مبرم دارد» (نقد عملی، ص ۲۸۲). این امر برایش «میلک برتری در شعر» باقی می‌ماند (ص ۲۹۸ یانوش). لکن به تعریف مجدد آن می‌پردازد و بر آن است تا به آن معنایی ویژه بدهد و به این منظور به برخی گفته‌های کنفوسیوس متوسل می‌شود که با اندیشه و واژگان ریچاردز ارتباط چندان واضحی ندارند. سرانجام درمی‌یابیم که صداقت «چیزی نیست مگر میل به کمال بخشیدن به خود» (ص ۲۸۵)، «اطاعت از گزاشی که "طالب" نظم کاملتری در ذهن است» (ص ۲۸۸). همان دوست دیرین ما «ذهن بسامان» است: شعر در صورتی «صادقانه» و مآلاً ارزشمند است که ما را «در سامان بخشیدن به ذهن خود» یاری دهد. ریچاردز «چیزی مانند شگرد یا آیین تقویت صداقت» را به منزله آزمون پیشنهاد می‌کند (ص ۲۹۰) و ما را به تأمل و تعمق درباره اقسام فهرست موضوعاتی نظیر موارد زیر فرامی‌خواند: «تنهایی آدمی؛ واقعیت تولد و مرگ، و غرابت بیان‌نکردنی آن؛ عظمت وصف‌ناپذیر جهان هستی؛ مقام آدمی در منظر زمان؛ وسعت جهل ما» (ص ۲۹۰). ریچاردز راهنمایی زیر را که در آغاز این مطلب آورده بود در ویراستهای بعدی حذف کرده است: «کنار آتش بنشینید، چشمانتان را ببندید، با انگشتان محکم بر تخم چشمتان فشار بیاورید و، هنگام مذاقه، تا سرحد امکان مطالب را "مجسم" کنید». ریچاردز روایت غیردینی تمرینهای لویولا^{۶۵} را شرح می‌دهد. تی. اس. الیوت نیز طی اظهارنظری در این باره می‌گوید که ریچاردز «بر آن است تا عواطف را بدون معتقداتی که تاریخشان با آنها

63. sincerity

۶۴. «spontaneous overflow of feelings». بخشی از تعریف شعر به وسیله وردزورت. در این باره - جلد دوم این تاریخ، ص ۱۶۷ و بعد.

۶۵. Saint Ignatius of Loyola (۱۴۹۱ - ۱۵۵۶). مؤسس فرقه ژزویت‌ها. تمرینهای روحی (Exercitia): ۱۵۴۸) او را در برانگیختن بینش عرفانی دارای تأثیری چشمگیر دانسته‌اند.

عجین بوده حفظ کند.» (۶) اما فهرست ریچاردز فهرست خوبی است از مسایل نظری و ماورای طبیعی که هر دینی پاسخهای درخورِ نظرگاه خود را به آنها داده است. با وجود این، تأمل در آنها در داوری شعر به ما کمک نمی‌کند. بسیاری کسانی که در اعماق این مسائل به اندیشه فرو رفته‌اند و شاعر نبوده‌اند و شاعران خوبی هم وجود داشته‌اند که خود را درگیر آنها نکرده‌اند. وضعیت رقت‌انگیز ریچاردز از لحاظ امور ماورای طبیعی و سرگردانی فلسفی او در این گفته‌ها هویداست: اینها به کار نقد ادبی نمی‌آیند.

چنین نظرهایی با ایمان معمول ریچاردز به علم و دعوی او که پدیدآورنده نقد علمی است یا دست‌کم راه را برای چنین نقدی هموار می‌کند تباین دارد. اما به اینکه او را «رفتارگرا» بخوانند معترض است و حق با اوست (نظروری، ص ۱۱۸). ریچاردز پیرو مشرب بریتانیایی اصالت تجربه است: نگرش روان‌شناختی او از جیمز وارد و جی. اف. استاوت متأثر است، نه از جی. بی. واتسن.^{۶۶} با وجود این، در نوشته‌های متقدم خود به دفعات بسیار به عصب‌شناسی و پیشرفتهای آتی آن با لحن آمیخته به احترام اشاره می‌کند (اصول، ص ۱۷۰). و با خیال آسوده موضوعی معرفت‌شناختی را به «هزارتوهای درهم تنیده عصب‌شناسی» حواله می‌کند (ص ۱۲۰). گاهی با واژگانی مطلقاً زیست‌شناختی ادای مطلب می‌کند، ذهن را با دستگاه عصبی (ص ۸۳) و «رویدادهای ذهنی را با رویدادهای عصبی همسان» می‌انگارد (ص ۸۴). حتی نمودار مضحکی عرضه می‌کند (ص ۱۱۶) که در آن چشم و رشته‌های پیچ‌اندرپیچ عصبها ترسیم شده است و، به زعم او، از برداشت ما نسبت به کلمات «آرکادیا»^{۶۷}، شب، پاره ابر، پان^{۶۸}، و ماه» حکایت می‌کند. حتی در نوشته‌های بسیار جدیدتر مجموعه‌ای از دریافتهای نادرست را «در زیست‌شناسی دارای اهمیت خطیر» (نظروری، ص ۱۸۲) و «برای علم یزشکی مهم» می‌شمارد (ص ۱۸۶). طی یکی از کارهای متقدم خود برآن است تا اندیشه را به علت تقلیل دهد و تمایز میان «آگاهی» و «علیت» را برطرف کند (اصول، ص ۹۰) و در این رهگذر نظریه شناختی که فرض مسلم می‌انگارد از فرط سادگی حیرت‌آور است. اما فراموش نکنیم که ریچاردز در همان کتاب اذعان می‌کند که «رابطه میان آگاهی و آنچه بدان آگاه است» (ص ۸۹)، و نیز

۶۶. James Ward (۱۸۴۳-۱۹۲۵)، و G. F. Stout (۱۸۶۰-۱۹۴۴)، هردو فیلسوف و روان‌شناس انگلیسی؛

J. B. Watson (۱۸۷۸-۱۹۵۸)، روان‌شناس آمریکایی و مروج مشرب اصالت رفتار.

۶۷. Arcadia، ناحیه‌ای در یونان که بنا به گفته ویرژیل مأمن زندگی ساده و شاد شبانی بود. شاعران و هنرمندان بعدی نیز از این مفهوم در آثار خود کثراً استفاده کرده‌اند.

۶۸. Pan: یونانی، به معنی «همه» و «همه چیز». رب‌النوع آرکادایی چراگاهها و جنگلها و رمه‌ها؛ نیز رب‌النوع آفرینش که در همه چیز ساری است. در تصاویر نیمه بالای تنش انسان و نیمه پایین آن بز است.

دلیل اینکه «چرا شعور ما به برخی رویدادها وقوف دارد و به برخی ندارد» رازی سر به مهر است (ص ۸۶). با این حال می‌گوید که «در مقام پیرو مشرب ماتریالیسم» است که درباره کولریج اظهار نظر می‌کند و «می‌کوشد تا... گفته‌های یک ایدئالیست افراطی را تفسیر و تعبیر کند» (کولریج، ص ۱۹) و با «نوعی ماده‌باوری مابعد طبیعی» موافق است «که ذهن را صرفاً برخی راههای فعالیت جسم تلقی می‌کند» (ص ۶۰).

ریچاردز نقد خود را علم، «علمی نو» می‌داند (کولریج، ص ۴۳). یا، دست‌کم، تمهید وسایل تبدیل نقد کنونی به علم (ص ۱۳۷)، یا به «فن پژوهشی که با تشریک مساعی همگانی بتواند شایسته نام علم باشد» (دوازده). با این حال، بحق، اتهام «علم‌باوری»^{۶۹} به مفهوم «ایمان به جهانشمول بودن روش علمی» را رد می‌کند (نظروری، ص ۴۸). شعر، به معنای موسعی که او در نظر دارد، از علم جدا و متضاد با آن است، و دفاع از شعر، در عین اینکه با وسایلی صورت می‌گیرد که به زعم او علمی است، دقیقاً به قصد حفظ فعالیتی خاص و تأثیر آن است. زبان شعر زبانی عاطفی است و از این رو از معیار علمی ارجاع دقیق و حقیقت عینی مستناست. اما، از سوی دیگر و به رغم همه اینها، ریچاردز چشم انتظار به پیروزی کامل و نهایی علم دوخته است. در مقاله‌ای متأخر (۱۹۵۲) اظهار می‌دارد که «باید راهی بیابیم تا، از طریق آن، ارزش، بدون هرگونه محدودیت، از حمایت علم برخوردار گردد» (ص ۱۴۵). «اگر توصیف را بتوان به حد کفایت شامل و فراگیر ساخت، امر واقع تعیین‌کننده ارزش خواهد شد» (ص ۱۶)، و بالاخره علم «نیازهایی را برخواهد آورد که ادیان، کم و بیش، ارضا می‌کردند». البته تحقق یافتن چنین امری مستلزم «تغییرات بسیار در قواعد مستندات علمی» است (ص ۱۴۳).

ریچاردز، در نوشته‌های متأخر خود، مصطلحات عصب‌شناختی را کنار گذاشته و به اصطلاحات نظریه نوین اطلاع‌رسانی، از قبیل «پیش‌خواند» و «پس‌خواند»^{۷۰} (نظروری، ص ۲۷) و «پیام» و «نشانگر» و «رمزگذاری» و «رمزگشایی»^{۷۱} روی آورده است و طرح معناشناختی خود را در نموداری حاوی نامهای جدید تکرار کرده است. اما سرانجام نتیجه می‌گیرد که فایده نظریه اطلاع‌رسانی عرضه کردن قدیمترین همه مغالطه‌هاست، و آن را «نگرش عوامانه بسته‌بندی» می‌خواند — بدین معنی که شاعر احساس خویش را «در بسته کلامی آراسته و ترویجی» می‌پیچد (پرده‌ها، ص ۱۲۴). هدف همه این تلاشها پل زدن بر روی شکاف میان فرهنگهای دوگانه است — ریچاردز، به طور کلی، هوادار این نظر است که، دست‌کم در زمانه ما، دو قلمرو مشخص وجود دارد:

69. scientism

70. feed-forward; feed-back

71. message; signal; encoding; decoding

یکی قلمرو علم و دیگری شعر و اسطوره و دین. ریچاردز، ضمن حفظ این دوگانگی بنیادین، باز هم می‌کوشد تا چیزی بیابد که به منزله پلی بر روی شکاف به کار آید. در کتاب مربوط به کولریج، علم را اسطوره می‌نامد: «همه نظره‌های مربوط به طبیعت فراقتنیهای ذهن به شمار می‌آیند، و ادیان و نیز علم از مقوله اساطیرند» (کولریج، ص ۱۷۷). اما شایان توجه است که اسطوره علم جایگاه ویژه دارد. «بر عمل نمایان ما، [مثلاً] از مسیر حرکت اتومبیل خارج شدن، اِشْرَاف نامحدود دارد» (ص ۱۷۸). مدتها بعد تأکید می‌کند که «معتقد بوده، و هنوز هستم، که علم امری واقعی است — یعنی موضوعاتش اثبات‌پذیر است» (نظروزی، ص ۵۵). «از مسیر حرکت اتومبیل خارج شدن» را علم دانستن تصور غریبی است! واژه اسطوره حاوی معنای تحقیرآمیز نیست و بر تقابل دلالت نمی‌کند (ص ۵۶). همه فعالیتهای شناختی و نمادآفرین آدمی را اسطوره می‌داند. معنای واژه را این چنین توسعه دادن مصلحت نیست. اما، از سوی دیگر، ریچاردز مصرّ است که «علم نمی‌تواند در مقام حکومت جهانی عمل کند» (ص ۵۵)، و اگرچه «قواعد رفتار علمی وجود دارد، اما علم دارای کیش یا مرکز حکومتی یا دادگاه نهایی یا قدرت متمرکز نیست» (ص ۱۷۷). ریچاردز رفته‌رفته تمایز زبان شناختی پیشین میان زبان ارجاعی و عاطفی را تعدیل کرده و مقداری تداخل را مجاز دانسته است. در ۱۹۴۶ در نمودار کارهای علم و شعر که تهیه کرد کارهایی که در این دو مقوله آمده یکسان ولی از لحاظ ترتیب اهمیت متفاوت است. «دلالت کردن» و «ترسیم ویژگی»^{۷۲} در ستون شعر و نیز علم و زیر «ارزیابی» و «تأثیر»^{۷۳} آمده‌اند و کارکرد مشابه شعر نیز در نمودار کنونی «تحقق بخشیدن»^{۷۴} خوانده شده است (بیل ریویو^{۷۵} ۳۹ [۱۹۴۶]: ۱۱۰). اما تعجب‌آور است که «با ابداع تقابل میان «راستی شعر» و «حقیقت علم» کارکرد شناختی شعر را با لباس مبدل مطرح و در واقع آن را پنهان کرده است. واژه «truth»^{۷۶} (به گفته ریچاردز، با تلفظ «تراوت» [نظروزی، ص ۱۴۰]) را ظاهراً از ضرب‌المثل اسپانیایی، «دروغ بگو تا راست را دریابی»، برگرفته است. بیکن این ضرب‌المثل را نقل کرده و احتمالاً ریچاردز آن را در کتاب دانش‌شاد، نوشته ایناس سوئیتلند دالس (جلد دوم، ۱۸۶۶، ص ۲۱۴)، دیده که کتابی است درباره نقد، متعلق به دوره ملکه ویکتوریا، و امروزه تقریباً به دست فراموشی سپرده

72. indicate; characterize

73. appraise; influence

74. realizing

75. Yale Review

۷۶. truth، واژه‌ای است که در آثار دوره رنسانس به معنای راستی، درستی، صدق، عهد و پیمان، وفاداری، و به صورت صفت (truthful) به معنی قابل اعتماد و صادق و صمیمی به کار می‌رفته است. truth گاهی نیز به صورت همگون با truth (حقیقت) به کار رفته است.

شده است.^{۷۷} «راستی» مفهوم نامناسبی است که ریچاردز به جای اصطلاح پیشین خود، شبه گزاره^{۷۸}، آورده، زیرا معتقد است که آن را درست فهمیده‌اند و به معنای «گزاره کاذب»^{۷۹} گرفته‌اند، حال آنکه منظور ریچاردز این است که گزاره در شعر اصلاً گزاره نیست، نه راست است و نه ناراست، «برچسب قطعیت و تصدیق» بر آن الصاق نشده است. «شبه گزاره‌ها» چیزی نظیر «Annahmen» ماینونگ^{۸۰} یا «Als ob» فائینگر^{۸۱} یا به احتمال بیشتر مانند «جعلیات»^{۸۲} بنتم^{۸۲} است که آگدن، همکار ریچاردز، به تتبع در آن پرداخته بود. مفهوم راستی عبارت از «ایمان، وفاداری، عزم، تعهد و اعتقاد» است. به مدد آن «اشراف بر محیط پیرامونمان و خودمان را بازمی‌یابیم» (ص ۱۷۷ - ۱۷۸)، خلاصه کلام، راستی ذهن ما را منضبط می‌کند. راه دیگری است برای ضابطه‌مند کردن نظریه بنیادی ریچاردز: شعر ممکن است حقیقت نداشته باشد، لکن برای زندگی — زندگی خوب و منضبط — ارزشمند است.

شعر نزد ریچاردز معانی متعدد دارد: هرگونه ارزش‌داوری، دین، تعهدات، معتقدات، و باورها و، افزون بر آنها، معنای سرگردان‌کننده گونه خاصی از نظم. ضمناً معلوم نیست که آیا در دفاع از شعر منظورش مطالعه شعر و حتی موضوع ساده کاربرد زبان عاطفی نباشد.

۷۷. *Gay Science* نوشته Eneas Sweetland Dallas. درباره او و کتابش — بخش اول از جلد چهارم این تاریخ، ص ۱۹۴ - ۱۹۹. در ضمن معلوم نیست چرا ولک منبع این واژه را مشخصاً در ضرب‌المثل منقول توسط بیکن می‌داند. چنانکه در پانوش ۷۶ نیز ذکر شد، در آثار آن دوره کناراً به کار رفته که از آن جمله است در چندین نمایشنامه شکسپیر و نیز مطلع شعر معروف جان دان با عنوان «The Good-morrow»:

«I wonder by my troth....

78. pseudo-statement

۷۹. پیشوند pseudo- به دو معنای «شبه» و «کاذب» به کار می‌رود. ریچاردز آن را به معنای اول به کار برده ولی معتقد است برخی آن را به معنای دوم گرفته‌اند.

۸۰. «مفروضات»، بخشی از نظریه الکسیوس ماینونگ (Alexius Meinong; ۱۸۵۳-۱۹۲۰)، فیلسوف و روان‌شناس اتریشی که از جمله معتقد بود فکر می‌تواند آزادانه (حتی به خطا هم که باشد) وجود هر عین قابل توصیفی را مفروض انگارد.

۸۱. «چنانکه گویی»: Hans Vaihinger (۱۸۵۲ - ۱۹۳۳)، فیلسوف آلمانی که شهرتش را بیشتر مدیون کتاب فلسفه چنانکه گویی (Die Philosophie des Als ob; ۱۹۱۱) است. فلسفه «چنانکه گویی» بر آن است که ارزشها و آرمانها چیزی بیش از «جعلیات» (fictions) نیستند که حتی در صورت نامعقول بودن نیز در خدمت «زندگی» اند. چون از لحاظ زیستن سودمندند، بایستی چنان عمل کنیم «که گویی» واقعیت دارند. آگدن، همکار نزدیک ریچاردز، کتاب مذکور را ترجمه کرد: *The Philosophy of As If*, ۱۹۲۴.

۸۲. «fictions»: Jeremy Bentham (۱۷۴۸-۱۸۳۲)، فیلسوف انگلیسی وابسته به مشرب اصالت فایده که نظریه جعلیات او حاوی تحلیل‌هایی است که مورد استفاده کسانی چون ژان پیازه قرار گرفته است. آگدن نظریه بنتم را گردآوری و منتشر کرد: *Bentham's Theory of Fictions*.

ریچاردز ظاهراً معتقد است که نظریه‌اش را می‌توان به همه اشکال و انواع آثار تخیلی تعمیم داد. در برخی از نوشته‌هایش نثرنویسانی مانند هنری جیمز و بانین و دوفو و سوئیفت را در کنار شاعران می‌آورد (اصول، ۲۱۱، ۲۱۳)، و در اوان کار خود نیز درباره داستانیفیکی و ای.ام. فورستر چیزهایی نوشته است. اما به مسایل مربوط به نوع ادبی^{۸۳} علاقه ندارد و به سنتها و جنبشها و سنخهای تاریخی توجه نمی‌کند. در عمل، تحلیل شعر غنایی و ارزش‌گذاری اشعار و شاعران انگلیسی موضوع اصلی کار اوست.

اصطلاحات نامفهوم روان‌شناختی درباره «توازن ذهنی»^{۸۴} و «تنظیم انگیزه‌ها»^{۸۵} و استعاره‌های ذهن به منزله «ترتیب سوزنهای متعدد آهن‌ربا» را فراموش می‌کند (علم و شعر، ص ۲۴) و شعر را، به صورت عین خارجی قابل بررسی، تحلیل می‌کند، و این یکی از تناقضات موجود در کار ریچاردز است. اگرچه ریچاردز هرگز این نکته را متذکر نمی‌شود، ولی فرض را بر این می‌گیرد که (همانند آنچه در نظریه *Einfühlung*^{۸۶} آمده) با همدلی به درون متعلق شناسایی رخنه می‌کنیم، و در آن صرفاً به محرکهای خواهش یا نیاز خود به نظم توجه نمی‌کنیم، بلکه خود را به تأثراتی وامی‌گذاریم که لازم است آنها را به درستی و عاری از تحریف درک کنیم. حتی نمودار تا حدودی مضحک او، حاوی عصبهای پیچ‌اندربپیچ، را می‌توان به صورت تحلیل سودمند لایه‌های شعر درآورد: (۱) کلمات چاپ‌شده؛ (۲) آواهای مجسم‌شده در عالم خیال یا به زبان آمده که ریچاردز به دلایل نامعلوم آنها را «ایماژ» می‌خواند؛ (۳) خیالپردی بالنسبه آزاد، به عبارت دیگر، تصورات ملموسی که کلمات القا کرده‌اند؛ (۴) ارجاعات؛ (۵) عواطف؛ و (۶) حالت‌های عاطفی-ارادی^{۸۷}. استدلال ریچاردز که آوا و معنی، وزن و احساس، را نباید از هم جدا کرد بسیار قانع‌کننده است. با استفاده از الگوی شعر میلتن، «"اود" به مناسبت میلاد مسیح»^{۸۸} یک بند شعر حاوی کلمات بی‌معنی می‌سازد (نقد عملی، ص ۲۳۲) و به صورتی قانع‌کننده نشان می‌دهد که «ارزیابی وزن، فارغ از معنای کلمات و احساساتی که برمی‌انگیزند، عملی نیست» (ص ۲۳۰). ریچاردز، در تحلیل استعاره، با این عقیده که استعاره را باید به صورت انضمامی مجسم کرد مخالفت می‌کند و حق هم به جانب اوست. استعارات، به عقیده او، ابزار کلام‌اند و متضمن معنی. *tenor* و *vehicle*^{۸۹} (اصطلاحاتی که ریچاردز به منظور پرهیز از ابهام

۸۳. genre. در این باره - جلد اول این تاریخ، ص ۴۲۵-۴۲۷.

84. mental equipoise

85. patterning of impulses

۸۶. یکدلی.

87. affective-volitional attitudes

88. «Ode on Christ's Nativity»

۸۹. مستعار له و مستعار منه. قبلاً واژه‌ای برای تشخیص این دو جنبه استعاره در زبان انگلیسی وجود نداشت.

«صورت خیالی» پیشنهاد کرد) بر هم تأثیر دوجانبه دارند و آنها را نمی‌توان به شباهت‌هایشان محدود کرد. «تفاوت‌های مستعار له و مستعار منه به همان اندازه در کارند که مشابهت‌هایشان» (فلسفه ریطوریکا^{۹۰} [پس از این: فلسفه]، ص ۱۲۷). تمایزی که کولریج میان خیال و وهم قایل شد^{۹۱}، در نظر ریچاردز، سنخ‌شناسی زبان مجاز است، نه تمایز میان ملکات ذهن؛ تفاوت میان استعاره نکته‌بینانه است در موردی که میان مستعار له و مستعار منه تنها یک نقطه اتصال وجود دارد، مانند این بیت سمیوئل باتلر که می‌گوید «و بامدادان، مانند خرچنگ آب‌پز،/ کم‌کم از سیاهی به سرخی میدل می‌شد،» و استعاره خلّاق، مثل بیت محبوب کولریج از ونوس و ادونیس، «بنگر! چه‌سان شهاب شتابان دل آسمان را می‌شکافد/ او [ادونیس] همان‌سان در شب، خرامان، از پیش چشمان ونوس دور می‌شود.»^{۹۲} در مورد اخیر، می‌توان پیوندهای دوجانبه بیشتر و بیشتر میان واحدهای معنایی کشف کرد. ریچاردز راجع به امری که مصرّانه می‌گوید سنخ‌شناسی توصیفی استعاره‌هاست از تمایز کولریج میان قوه تخیل «وحدت‌بخش»^{۹۳} و قوه وهم متداعی^{۹۴} استفاده می‌کند. اگرچه ریچاردز تمایز مزبور را معتبر می‌داند، ولی آن را به تفاوت کمی تقلیل می‌دهد. «شمردن ارتباطها» (کولریج، ص ۸۳) تعیین‌کننده خیال و وهم و احتمالاً حتی مرتبه خیال است. لکن پیامدهای این تفسیر را مطرح نمی‌کند. ریچاردز در واقع استعاره‌های «باروکی»^{۹۵} نیز بینانه و وهمی را ترجیح می‌دهد. سنخ‌شناسی دیگری که پدید آورده مؤید این رجحان ذوقی اوست و آن تمایز میان شعر استثناء و شعر شمول^{۹۶} است — تعبیراتی که از سانتایانا گرفته است. (۷) نزد ریچاردز، «استثناء» به معنی محدود کردن شعر به حالتی خاص یا عاطفه‌ای معین است (اصول، ص ۲۹۴). حال آنکه «شمول» به شعر پیچیده‌ای راجع است که «ناهمگونی»^{۹۷} و «رقابت و تضاد» میان احساسات را برمی‌تابد. یک جنبه تمایز مزبور که ریچاردز چندان به آن نمی‌پردازد در نظریه کلیت بروکس، به صورت مفهوم کنایه/طنز^{۹۸}، نقش اساسی ایفا می‌کند. شعر استثناء یا ساده، گنجایش «تأمل

90. *Philosophy of Rhetoric*

۹۱. ← جلد دوم این تاریخ، ص ۱۹۷-۱۹۸.

۹۲. برای بحث کولریج در این باره ← جلد دوم این تاریخ، ص ۲۰۴ و بعد.

۹۳. *esemplastic*. صفتی که کولریج با استفاده از عناصر زبان یونانی وضع و از آن معنای توانایی وحدت‌مند کردن عناصر و مفاهیم متفاوت را افاده کرده است. ← جلد دوم این تاریخ، ص ۱۹۶-۱۹۷.94. *associative*۹۵. *baroque*. در این باره ← جلد اول این تاریخ، ص ۴۰۶-۴۰۸.96. *poetry of exclusion; poetry of inclusion*97. *heterogeneity*۹۸. *irony*. در این باره ← جلد اول این تاریخ، ص ۴۲۳-۴۲۵.

کنایی» ندارد (ص ۲۵۰). بدین ترتیب، ریچاردز، به رغم واژگان روان‌شناختی دربارهٔ انگیزه‌ها و برداشتها و امیال شدید، تحلیل متون بر پایهٔ تأثیر متقابل واژه‌ها و کارکردهای خیالبندی را متحوّل ساخت. تأثیر او بر اصحاب نقد نو نیز ناشی از همین است. اگرچه غالباً واژگان روان‌شناختی او را به کار بردند، ولی به نظروریزهای روان‌شناختی‌اش چندان توجهی نکردند.

بیشترین و سودمندترین تأثیر ریچاردز ناشی از کتاب نقد علمی^{۹۹} اوست (۱۹۲۹). اگر آن را از لحاظ داعیهٔ او که به آزمونی علمی دست زده داوری کنیم، به سهولت می‌توان آن را با نظر مخالف مورد انتقاد قرار داد. از روش عینی در آن چندان خبری نیست: نه به تحلیل کمتی پرداخته است، و نه حتی از روش درست تهیهٔ پرسشنامه استفاده کرده، و نه برای احراز از خطر واضح تظاهر بی‌پاکانهٔ شرکت‌کنندگان در آن آزمون به شعرشناسی تدبیری اندیشیده است. بسا که در مواردی هم او را دست انداخته باشند. اما با وجود فقدان نظارت علمی، ریچاردز توانسته است منابع قرائتهای نادرست را تحلیل و به وجهی قانع‌کننده ثابت کند که به مجرد اینکه ابزارهایی مانند شهرت نام شاعران و تکیه‌گاهی چون تاریخ حذف شود، دانشجویان سرگردان می‌شوند.^{۱۰۰} جزییات رده‌بندی منابع قرائت نادرست در مواردی با یکدیگر تداخل دارند؛ برخی از گروه‌ها را می‌توان با هم یک‌کاسه کرد ولی، روی هم رفته، طرح قانع‌کننده‌ای است. معنای صاف و ساده شعر، نخستین و مهمترین مشکل شرکت‌کنندگان است. فقدان حساسیت و شعور ادبی (مثلاً در نیافتن ضرابه‌نگ درست شعر) دومین منبع قرائت نادرست، و تفسیر نادرست زبان مجازی سومین منبع است. تفسیر نادرست ناشی از تداعیهای خطاآمیز شخصی چهارمین منبع، و دام واکنشهای قراردادی، احساساتیگری، عوامل بازدارنده («بی‌احساسی»)، دخالت گرایشهای عقیدتی (تعصبات فلسفی، دینی و سیاسی)، به ترتیب، منابع پنجم تا هشتم است. نهمین منبع مفروضات شرکت‌کننده دربارهٔ صناعات شعری از قبیل لزوم وجود قافیه، و بالاخره، دهمین منبع عبارت از تصورات ذهنی دربارهٔ ماهیت شعر است. شاید بتوان آنها را به صورت دیگری در دو گروه رده‌بندی کرد: یا انحراف در جهت بسیار کلی و عرفی و پیش پا افتاده (که ریچاردز آن را واکنشهای قراردادی^{۱۰۱} می‌نامد) یا به سوی امر بسیار فردی و به صورت من‌عندی شخصی.

99. Practical Criticism

۱۰۰. ریچاردز تعدادی شعر از شاعران انگلیسی قرون مختلف برگزید، املاي آنها را امروزی کرد و بدون ذکر نام شاعر برای اظهار نظر در اختیار گروههای مختلف گذاشت.

101. stock responses

کَلّ مطالب کتاب بر پیش‌فرضی استوار است که ریچاردز در نظریه خود از آن اجتناب کرده بود، یعنی صحت و اعتبار تفسیری مشخص، عینیت ساختار قطعی موجود در شعر. ریچاردز باید این مطلب را بپذیرد که برخی یا بسیاری از تفسیرهای شاگردانش سراسر خطاست و بسیاری از داورها و رتبه‌بندیهای کیفیت هنری شعرها نادرست است و، از طرف دیگر، تفسیرها و داورهای خود او و برخی از شاگردانش درست است. چرا بعضی از شعرها خوب و دیگر شعرها محققاً بد است؟ این امر را نمی‌تواند بر مبنای «توازن»^{۱۰۲} میان شاگردان یا «نیازها»ی ذهنی آنها مشخص کند، اما با توسل به متن، با نشان دادن این امر که خیال‌بندی متشّت و ضرباهنگ سازضربی و درونمایه شعر پیش‌یافتاده و احساساتی است، می‌تواند آن را مدلل سازد.

ریچاردز در مقاله «پانزده سطر سروده لندِر»^{۱۰۳} (۱۹۳۳)، که تکمله‌ای است بر کتاب نقد عملی، برای نخستین بار به صورتی روشمند به موضوع صحت تفسیر می‌پردازد و اعتقادش را به شواهد ذهنی تکرار می‌کند: «داوریهای که ظاهراً درباره شعر است عمدتاً حاکی از مکتوبات خاطر خواننده است.» «هر ابراز عقیده‌ای درباره آن... در واقع حاکی از آن است که چگونه در برخی اوضاع ذهنی قرائت شده است.» ریچاردز پس از آن اذعان می‌کند: «بسا چنین به نظر برسد که بر اساس این نگرش تفاوت میان قرائت خوب و بد منتفی است، و هیچ تفسیری را نمی‌توان «درست» دانست.» ولی چنین استنتاجی را خطا می‌داند، انواع معانی ممکن واژه «درست» را مورد بحث قرار می‌دهد و به این نتیجه می‌رسد که آزمون درستی هر تفسیر در «انسجام درونی و سازگاری آن با تمام عناصر ذی‌ربط است» (نظروری، ص ۱۹۵-۱۹۶). اما چگونه می‌تواند بر این مبنای روان‌شناختی به نظریه‌ای درباره انسجام و سازگاری برسد؟ او خود موضوع را چنین دنبال می‌کند که «این شیوه طرح مطلب ساختگی و بی‌مورد است و به جای آن می‌توان گفت که انسجام درونی و سازگاری برونی همان مفهوم درستی [تفسیر] است. هرگاه تفسیری یکدست و منسجم باشد (و با چیز دیگری، مانند تاریخ و سنت ادبی و جز آن، در تعارض نباشد) — آنگاه که تمام عناصر موجود را به حساب آورد و آنها را به مقبولترین روش منضبط سازد — آن [تفسیر] را درست می‌نامیم.» اما در چنین نظریه‌ای معنای «مقبول» چیست؟ در پس این صفت ظاهراً مشکلی وجود دارد. «بسا که "به تفسیر درست" دست نیابیم و احتمال می‌رود که چنین باشد، و اگر هم به آن دست یابیم شاید متوجه درست بودن آن نشویم؛ در این مورد تعریف ما با کاربرد رایج مفهوم "درست" سازگار است — تعریفی شاید

«متناظر»^{۱۰۴} با آنچه «در ذهن شاعر» بوده است» (ص ۱۹۶). ریچاردز، به روش معهود خود، خواننده را یا در هوا نگه می‌دارد و به وضعیت نامعلوم و دست‌نیافتنی ذهن شاعر حواله می‌کند، و حتی این کار را با تردید و همراه با «شاید» صورت می‌دهد.

با وجود این، باز هم ناگزیر به موضوع «درستی» رجعت می‌کند. گهگاه، بدون دغدغه خاطر، از «خطا» در تفسیر (نظوروزی، ص ۱۰۱) و «میل به قرائت وفادار به متن اصلی» سخن می‌گوید (نقد عملی، ص ۲۴۲). در نوشته‌های پیشین خود، ریچاردز میان جنبه‌های فنی و انتقادی اثر هنری تمایز بارزی قایل شده و جنبه فنی آن را ناچیز شمرده است: شکل و وحدت و ترکیب‌بندی^{۱۰۵} و بیان و ضرباهنگ و تکیه و طرح و آدم داستانی را نمونه‌های تعبیرهایی دانسته که «گویی حاکی از کیفیاتی متعلق به اعیانی خارج از ذهن آدمی‌اند» (اصول، ص ۲۱)؛ اما در واقع حالات ذهنی‌اند، احساسهایی که ریچاردز با استفاده از تعبیرهایی چون انگیزه و نگرش و توازن به تعریفشان می‌پردازد. با وجود این، به مسئله «موضوعیت تفسیر»^{۱۰۶} (نظوروزی، ص ۱۰۲) و «[تعبیر] خطا، تعبیر ناپذیرفتنی» (سبک، ص ۲۴۲) نیز توجه می‌کند. در این موضع اذعان می‌کند که «توسل به رویدادهای فرضی در ذهن شکسپیر یا در ذهن خواننده... روش شایسته‌ای نیست» ولی عجیب اینکه بدون ذکر هرگونه دلیلی می‌افزاید که «در رمان یا نمایشنامه یا موعظه بی‌هیچ تردیدی به آن متوسل خواهم شد» (ص ۲۴۵). آنگاه می‌کوشد تا نشان دهد چرا واژه‌ای را در یک «سانت» شکسپیر می‌توان به خطا تعبیر کرد، و به این منظور به آشنایی با زبان انگلیسی رایج در زمان شکسپیر و علم اشتقاق و نیز، به طور کلی، به «روابط متقابل میان اجزاء و اشراف کل اثر بر هر جزء آن» اشاره می‌کند (ص ۲۴۹). در اینجا ریچاردز به این نتیجه می‌رسد که محدودیت‌هایی که نظام زبانی بر هر جزء خود تحمیل می‌کند به محدودیت‌هایی شباهت دارد که «جامعه بر اعضای خود و یا هر موجود زنده‌ای بر یاخته‌هایی که از آنها ساخته شده تحمیل می‌کند» (ص ۲۵۰). این قیاس در نقد رمانتیک سابقه معتد دارد، لکن، نزد ریچاردز، نه تنها به مثابه استعاره حاکی از مقایسه شعر با آدمی و جانور و گیاه، که نیز قیاس کلیت ذهن و جسم بشر، موجودی بالنده در درون جامعه و زبان و سنت خویش است. ریچاردز حتی یک بار به «حلقه دریافت»^{۱۰۷} اشاره می‌کند که در همه نظریه‌های تفسیر از زمان شلایرماخر^{۱۰۸} به بعد مطرح بوده است. «قاعده حاکم بر عمل تفسیر این

104. co-responding

105. composition

106. relevance of interpretation

107. cricle of understanding

آی. ای. ریچاردز ۳۷۷

است که باید از داوری کل [اثر] به داوری هریک از اجزا رسید. عکس آن همواره به فاجعه خواهد انجامید» (نقد عملی، ص ۴۰). اما در این بحث از این پیشتر نمی‌رود و قیاس موجود زنده را دنبال می‌کند که، به نظر من، در تحلیل نهایی، به خطاهای تازه‌ای می‌انجامد: به لوث کردن ساختار اثر هنری که به هیچ‌وجه همانند موجود زنده نیست و عبارت از نظام منسجم نشانه‌ها و هنجارها و ارزشهاست.

با این همه، مفهوم موجود زنده، توازی میان شعر و آدمی، شالوده معیارها و داوریهای انتقادی ریچاردز را تشکیل می‌دهد. در بحث درباره‌ی *هاواردز اند*^{۱۰۹} نوشته‌ای. ام. فورستر به معیار کهن وحدت و هماهنگی متوسل می‌شود، و به تعارض میان «درونمایه بقا» یعنی اشتغال خاطر نیمه‌عرفانی به تسلسل نسلا، با نظریه جامعه‌شناختی «جدایی مردمان برخوردار از بیش از مردان عمل» معترض است. (۸) این تعارض «منبع آن نقطه ضعف فزّاری است که... نمی‌گذارد *هاواردز اند* یکی از بزرگترین رمان‌های دنیا بشود.» معیار هماهنگی را توسع بخشیده و آن را شامل شرط لازم هماهنگی با زَوْنِد زمانه نیز کرده است. بیتس و دی. ایچ. لارنس را «با تحولات کَلّی زمانه ناسازگار» می‌شمارد و سازگاری با این تحولات را «در داوری ارزش کار شاعر از غایت اهمیت برخوردار» می‌داند (اصول، ص ۱۹۷). از سوی دیگر، تی. اس. الیوت را در مسیر درست و همراه با زَوْنِد زمانه مشاهده می‌کند (ص ۱۹۷، پانویشت). اما، با وجود این، هر سه شاعر را جزء نگر می‌شمارد، نه عالمگیر مانند شکسپیر که طبع بشر در همه زمانها آثارش را جَدّاب یافته است.

اگرچه ریچاردز به وحدت بنیادین نوع بشر و استمرار سنت از افلاطون تا زمان حاضر و همگرایی بیگانه‌ترین تمدنها، چینی و انگلیسی، و قدرت التیام‌بخش و مدنی شعر در گذشته و آینده اعتقاد دارد، با تاریخ‌مداری — یعنی فروکاستن شاعران و متفکران به «فرآورده‌های اجتماعی-اقتصادی-سیاسی» به انگیزه‌های مزعوم آنها اعم از اینکه مورد تحلیل فرویدی یا مارکسیستی یا تبلیغاتی قرار گرفته باشند — مخالف است (نظروری، ص ۸۲).

اعتقاد راسخ ریچاردز به قدرت نظریه عام زبان و شعر دلیرانه و نیز خیالبافانه است و از آن انتظار دارد «قدرتهای تازه‌ای به اذهان ما ببخشد قابل قیاس با آنچه پژوهشهای روشمند فیزیکی در برابر محیط پیرامونمان به ما داده است» (کولریج، ص ۲۳۲). چیزی دالّ بر چنین آینده‌ای موجود نیست. تا زمانی که نظریه شعری ریچاردز گرفتار آرای روان‌شناختی او و بر مفهوم ساده زبان عاطفه‌بنیاد استوار است، به نظر من با بن‌بستی در نقد

سر و کار داریم. لکن هرگاه که به متون توجه کرده، به شرح تفسیرهای نادرست پرداخته، به تحلیل ویژگیهای مشهود اثر هنری دست زده، ریچاردز راهش را به سنت نظریه سازمند شعر، که از ارسطو آغاز می شود و از طریق آلمانی ها به کولریج می رسد، باز یافته است. اما با انگشت گذاشتن بر این جنبه ها ریچاردز را در سنتی قرار می دهیم که پیش از او جریان داشته و تازگی مهیج نظریه اش را، به رغم غلو موجود در آن، نادیده می گیریم: طرد همه جانبه زیباشناسی، فروکاستن سرسختانه اثر هنری به حالتی ذهنی، انکار حقیقت در مقام ارزش شعری و دفاع از شعر در مقام زبان عاطفه بنیادی که ذهنمان را سامانمند می کند و آرامش و سلامت روان به ما ارزانی می دارد.

استنلی هایمن گفته است که «ریچاردز، شاید بیش از هر کس دیگری پس از بیکن، کل دانش را قلمرو خویش ساخته، و کل ذهن آدمی را موضوع تحقیق خویش قرار داده است» (بینش مجهز، ص ۳۱۵). اما این گفته ای بغایت مبالغه آمیز است؛ برعکس، ریچاردز نه بیکن است و نه هگل، نه حتی دیلتای یا کروچه، بلکه متخصصی است که تمام هم و غمش متوجه یک موضوع اساسی است و آن نقد زبان است، مطلبی که آن را در زمینه موضوعهای مختلف به کار بسته و نتیجه اش انگلیسی پایه^{۱۱۰}، شیوه مطالعه، منسیوس در باب ذهن^{۱۱۱} و آثاری از این قبیل است. او «بزرگترین و مهمترین منتقد ادبی حاضر» نیست (همان منبع). البته کسی نمی تواند بگوید که چرا از حیطة رشته مورد علاقات خارج نشدی؛ اما او درباره ادبیات معاصر چیزی ننوشته، هرگز به تحریر تاریخ ادبی یا طرح ویژگیهای نویسنده خاصی نپرداخته، و به تحلیل فنی سبک اثر ادبی دست نزده است. شاید بتوان گفت که بی علاقه ریچاردز به آن نوع سبک شناسی که در بر اروپا (توسط فرمالیست های روس، ساختارگرایان چک و *Romanisten*^{۱۱۲} آلمانی مانند لئو اشپیتر و ایریش آوئرباخ) اعمال می شد، فاصله میان نقد انگلیسی و امریکایی و تحولات بر اروپا را بیشتر کرده است. معدود بیانات انتقادی ریچاردز درباره تک تک آثار غالباً به وضوح نادرست است. اگرچه تحلیل شعر «باز»^{۱۱۳} هایکینز در مقام یکی از نخستین بررسیهای جدی شعر او حایز اهمیت است، لکن ریچاردز خطاب شعر را به مسیح نادیده می گیرد و در نتیجه به تعبیر نادرستی می رسد. متن سرزمین هرز و نیز تحولات بعدی شعر الیوت ناقض نظر ریچاردز راجع به این شعر است، اشاراتش به «قویلائی قآن» کلاً نادرست به

۱۱۰. Basic English - پانوشتم شماره ۳۴.

111. *How to Read a Page; Mencius on the Mind*

۱۱۲. رومانس شناسان.

113. «Windhover»

آی. ای. ریچاردز ۳۷۹

نظر می‌آید. در مقاله متقدمش درباره «خدای داستایفسکی» (فوروم^{۱۱۴} ۷۸ [۱۹۲۷]: ۹۷) استنتاج او که داستایفسکی اعتقاد به خالق را «غیر ضروری» دانسته نادرست است. اما اینها اهمیتی ندارند: تکانی که ریچاردز به نقد انگلیسی و امریکایی (به ویژه امپسن و کلینت بروکس) داد و آن را سرسختانه متوجه موضوع زبان و معنا و کاربردش در شعر ساخت، به او در هر تاریخ نقد جدید مقامی ثابت بخشیده است.

فصل هشتم

اف. آر. لیوس (۱۸۹۵ - ۱۹۷۸) و گروه اسکروتینی

در سال ۱۹۶۳ نام اف. آر. لیوس در بسیاری از جراید امریکا چاپ شد، و از جمله نیویورک تایمز عکس او را همراه با گزارش تکان‌دهنده خطابه‌ای منتشر کرد که در ۲۸ فوریه ۱۹۶۲ در کالج داوینک دانشگاه کیمبریج ایراد کرده و به سرچارلز اسنو و جزوه مختصر دو فرهنگ و انقلاب علمی^۱ او حمله کرده بود. (۱) لحن خشونت‌بار لیوس و سیل نامه‌های حتی خشونت‌آمیز تر کسانی که در مطبوعات بریتانیا به لیوس پاسخ دادند جنجال عظیمی برپا کرد. شمار کسانی که جانب لیوس را گرفتند اندک بود: تا جایی که من می‌دانم تنها لایونل تریلینگ، طی مقاله «علم، ادبیات و فرهنگ: مباحثه میان لیوس و اسنو» (۲)، ضمن تقبیح «سبعیت بی‌نظیر»^۳ لیوس حق را به جانب لیوس داد که قیاس میان فرهنگ ادبی بد و کهنه را با فرهنگ علمی خوب و تازه بی‌نتیجه دانسته است. با وجود این، لیوس نه فقط با تندی لحنش بلکه با خلط موضوع و تقبیح کیفیت رمان‌های اسنو موضع خویش را تضعیف کرد. اما این نظر درست نیست که لیوس به بحث درباره ادبیات و موضع آن نپرداخته است. او نه تنها «امید اجتماعی» مطرح‌شده در نوشته اسنو را توخالی می‌خواند و رد می‌کند، بلکه، اگرچه به اختصار و به طور ضمنی، سعی می‌کند نشان دهد که ادیبانی چون راسکین و آرنولد با مسایل اجتماعی دست و پنجه نرم کرده‌اند و رمان‌نویسان متخیلی مانند کانرد و لارنس آرمان زندگی همراه با خودآگاهی و درک و مسئولیتی را مطرح کرده‌اند که به هیچ‌وجه در حیطه ایمان غیرانتقادی به پیشرفت پاک و پاکیزه و

۱. *The Two Cultures and the Scientific Revolution* (۱۹۵۹) نوشته Sir Charles P. Snow (۱۹۰۵ -

۱۹۸۰). نویسنده، رمان‌نویس، فیزیک‌دان و دیپلمات انگلیسی.

2. «Science, Literature and Culture: The Leavis-Snow Controversy»

3. «unexampled ferocity»

فن‌سالارانه سر چارلز اسنو نیست. لیوس متأسفانه توجه خود را بر آموزش ادبیات و نقد ادبی در کیمبریج متمرکز کرد زیرا معتقد بود که گسترش تعلیمات علمی و تبعات و نقد استادان ذی‌نفوذ ادبیات آن را در معرض خطر قرار داده است. او به سن شصت و هفت سالگی رسیده و اندک زمانی به آغاز دوران بازنشستگی‌اش مانده بود و نگران بود که حاصل زحمات و نفوذش از میان برود. نیش آخر را می‌زد، هل‌مین مبارزی غم‌انگیز و تلخ. برخلاف تصور رایج، لیوس نماینده آموزش ادبیات انگلیسی در کیمبریج نیست، و همیشه در حواشی دانشگاه و در برابر گروه غالب به مبارزه مشغول بود و مدت پنج سال (۱۹۳۱-۱۹۳۶) از ترفیع او خودداری کردند. در کتاب مختصر سروش از بند رها (۱۹۵۸)، ای.ام. تیلیارد^۴ مدعی است که «شرح دقیق انقلاب مطالعات ادبیات انگلیسی را در کیمبریج» فراهم آورده ولی، اگرچه نشریه لیوس، *اسکروتنی*^۵، را به اتهام جزم‌اندیشی و لحن قدرت‌طلبانه‌اش تقبیح کرده (ص ۱۲۸ - ۱۲۹)، شخص لیوس را نادیده گرفته است. لیوس، به رغم مخالفت مقامات دانشگاه، توانست در کالج داونینگ مرکز مطالعات انگلیسی نیرومندی ایجاد کند، و همین مرکز است که با کمک گروه‌های کوچک مریدان سرسپرده او نفوذش را در سطوح مختلف آموزش ادبیات گسترده است. مجله *اسکروتنی*، که از ۱۹۳۲ تا ۱۹۵۳ به مدت بیست و یک سال منتشر می‌شد، از لحاظ مالی چندان موفق نبود، لکن بلندگوی معروف این گروه شد. انتشارات دانشگاه کیمبریج مجلدات نوزده‌گانه آن را تجدید چاپ کرد. مجموعه‌ای برگزیده از مقالات آن، *اهمیت اسکروتنی*، به اهتمام اریک بنتلی^۶ (۱۹۴۸)، توجه علاقه‌مندان را در ایالات متحد به این گروه جلب کرد. نسخه‌های چاپ شمیزی نوشته‌های لیوس به دورافتاده‌ترین کتابفروشی‌های دانشگاهی در امریکا راه یافته و راهنمای پلیکان بر ادبیات انگلیسی که در هفت مجلد (۱۹۵۴-۱۹۶۱) زیر نظر باریس فرد^۷، یکی از شاگردان او، چاپ شد با استقبال بسیار روبه‌رو شده است. تقریباً همه مقالات این مجلدات را همکاران سابق اسکروتنی یا شاگردان لیوس نوشته‌اند و به بهترین وجه نماینده نظرهای اوست. شماری از همکاران نزدیک او به مقامات علمی منصوب و یا دست‌کم در مقام منتقد شهرت یافته‌اند: از آن جمله است ال. سی. نایتز که به مناسبت جزوه بانو مکبت چند فرزند داشت؟ (۱۹۳۳)، کتابش نمایش و جامعه در عصر جانسن^۸ (۱۹۳۷)، مجموعه مقالات کندوکاوها (۱۹۴۷)، برخی از درونمایه‌های

4. E. M. Tillyard, *The Muse Unchained*5. *Scrutiny*6. Eric Bentley, ed. *The Importance of Scrutiny*7. Boris Ford, ed. *Pelican Guide to English Literature*8. *Drama and Society in the Age of Jonson*

اف. آر. لیوس و گروه اسکروتینی ۳۸۳

شکسپیری (۱۹۵۹)، و رهیافتی به هملت^۹ (۱۹۶۰) شهرت یافت. درک تراورسی^{۱۰}، که به رغم نام ایتالیایی‌اش اهل ویلز بود و دو کتاب مشهور درباره شکسپیر نوشت، (۳) یکی دیگر از پیروان لیوس است. کتابهای مارتین ترنل، اوج کلاسیسیسم (۱۹۴۶)، رمان فرانسوی (۱۹۵۱)، بودلر (۱۹۵۳)، و هنر داستان‌سرایی نزد فرانسویان^{۱۱} (۱۹۵۹)، حاوی اظهارنظرهای بسیار درباره ادبیات فرانسوی جدید است. مریوس بیولی، یکی از شاگردان امریکایی لیوس، دو کتاب درباره سنت رمان قرن نوزدهم امریکا نوشته است: طالع بفرنج (۱۹۵۲) و نقش نامتعارف^{۱۲} (۱۹۵۹). حتی یک فرانسوی هم هست، هانری فلوشر، مؤلف شکسپیر (۱۹۴۸؛ ترجمه انگلیسی، ۱۹۵۳) و لارنس استرن^{۱۳} (۱۹۶۱)، که از قدیم با لیوس ارتباط داشته و با نگرش کلی او موافق است.

این داده‌ها را، که به سهولت می‌توان به شمار آنها افزود، از آن رو ذکر می‌کنم تا نشان دهم که نظر شخص لیوس درباره مزوی شدن و شکست همه‌جانبه‌اش چیزی جز دلسوزی بیجا نسبت به خود نیست. لیوس را بی‌تردید آزرده‌اند: به کرات او را با سکوت تحقیر کردند و یا به عنوان «روشنفکر عاری از احساس» به او بی‌اعتنایی کردند. اما، از همه چیز گذشته، نتایج اعمال خودش بود که عاید او می‌شد. تعیین مقصّر اصلی در هر دعوایی کاری کودکانه است. شکی نیست که لیوس خصومت دانشگاهیان مسن‌تر را نسبت به خود برمی‌انگیخت و تفاوت‌های خود را با الیوت و آنچه در انگلستان به مکتب «تمیز مسیحی»^{۱۴} معروف است پررنگ‌تر جلوه می‌داد؛ پیوسته مارکسیسم و متحدان آن را رد می‌کرد؛ و نسبت به رسانه‌های همگانی حاوی اطلاعات ادبی — ضمیمه ادبی روزنامه تایمز، برنامه سوم رادیو بی.بی.سی، نسخه یکشنبه‌های روزنامه‌ها، و هفته‌نامه‌های متمایل به چپ — نگرشی تحقیرآمیز داشت. نیز، همراه با مقداری شیطنه، اختلافات خود را با نقد نوی امریکایی و نیز با اف. دبلیو. بیتسن، سردبیر مجله رقیب اسکروتینی با عنوان جستارهایی در نقد^{۱۵}، مؤکدتر از آن نموده که در واقع هست. لیوس گویی از همه طلبکار بود، آدمی بود با عقاید و حتی دلخوریهای سفت و سخت، رفتار جدلی زننده و خشن، فاقد تدبیر و سیاست در

9. *Explorations: Some Shakespearean Themes; An Approach to Hamlet*

۱۰. Derek Traversi. در نیمه دوم دهه ۱۳۲۰ رئیس شورای فرهنگی بریتانیا در ایران بود و گاهی به دعوت شادروان دکتر لطفعلی صورتگر برای دانشجویان رشته ادبیات انگلیسی سخنرانی می‌کرد.

11. Martin Turnell, *The Classical Moment; The Novel in France; Baudelaire; The Art of French Fiction*

12. Marius Bewley, *The Complex Fate; The Eccentric Design*

13. Henri Fluchère, *Shakespeare; Lawrence Sterne*

14. Christian Discrimination

15. *Essays in Criticism*

عمل و گاهی حتی فاقد ادب در مناسبات روزمره با مردم. لیوس باید بسیار خوشحال باشد که با تمام مشکلات موجود در خلق و خو و وضعیتش باز هم توانسته است، پس از الیوت، متفقدترین منتقد انگلیسی قرن بیستم بشود. امروزه موضع یا حتی شیوه و کیشی وابسته به لیوس وجود دارد که می‌توان به وصف و نقد و بررسی آن پرداخت.

نظریات ابتدایی لیوس برخاسته از بینش و ذوق الیوت است همراه با تغییراتی متأثر از گرایشهای اخلاقی و به طور کلی فرهنگی یادآور مواضع متیو آرنولد. لیوس شخصاً اذعان کرده است (۴) که آرای اولیه الیوت بر او سخت مؤثر واقع شده است. نخستین کتاب عمده او، *جهتگیریهای نو در شعر انگلیسی*^{۱۶} (۱۹۳۲ [پس از این: *جهتگیریها*])، را می‌توان شرح و بسط و کاربرد نظرگاه الیوت وصف کرد؛ کتاب را با نقد تند سنت ویکتوریایی و جرجیایی^{۱۷} و مفاهیم مربوط به «امر شاعرانه» نزد آنها و منفک شدن کامل از خرد زمانه آغاز می‌کند و معتقد است که همین امر به وضع اسفناک شعر در عصر جدید منجر شده و آن را به صورت سرگرمی مؤدبانه و بی‌اهمیتی درآورده است. در توصیف وضعیت شعر در پایان جنگ جهانی اول، لیوس فقط شعرهای متأخر بیتس، معدودی از آثار هاردی و اندکی از ادوارد تامس را تحسین می‌کند. به روپرت بروک و ای. ای. هاوسمن و رابرت بریجز سخت می‌تازد، آنگاه به شرح آثار تی. اس. الیوت می‌پردازد و با تیزی و همدلی دربارهٔ سرزمین هرز و جرائشن^{۱۸} و چهارشنبه خاکستر اظهار نظر می‌کند. فصل مربوط به پائند را با نظری این چنین مساعد نوشته است: لیوس شعر *عالیجناب سلوین ماپرلی*^{۱۹} را شعری بزرگ می‌شمارد ولی دربارهٔ کانتوها بحق مردد است و اعتقاد دارد که «به نظر می‌آید چیزی بیش از ترفند نیستند — ترفندی جدی که جذبتش در فضل فروشانه بودن آن است» (*جهتگیریها*، ص ۱۵۵). فصل مربوط به هایکینز حاوی یکی از نخستین نقدهای بسیار تحسین‌آمیز آثار او و نوشته‌ای است که به نظر من هم از لحاظ تأکید بر انسجام و غرابت شعرهای هایکینز و وارد ندانستن اقدام برخی در سازش دادن نظرگاه او با مشرب ویکتوریایی و نیز بی‌توجهی به نظریهٔ عروضی‌اش هنوز هم کاملاً متقاعدکننده است. لیوس بحث خود را چنین به پایان می‌برد: «راهکاری این چنین درگیر با اختلاف و تفرقهٔ درونی و

16. *New Bearings in English Poetry*

۱۷. Victorian. در این باره - جلد سوم این تاریخ، ص ۴۶۸-۴۶۹، Georgian، در اینجا منسوب به دورهٔ جرج پنجم که از ۱۹۱۰ تا ۱۹۳۶ سلطنت کرد.

۱۸. *Gerontion* (۱۹۲۰). شعری سرودهٔ الیوت، از زبان مردی کهنسال دربارهٔ پیری و خشکالی و انحطاط روحی و نیاز به رستگاری و نامحتمل بودن آن.

19. *High Selwyn Mauberley*

اف. آر. لیوس و گروه اسکروتینی ۳۸۵

به طور کلی پیچیدگیهای روانی به مسایل شعر معاصر ربطی خاص دارد. بسا که [هاپکینز] برای عصر ما و آینده تنها شاعر ذی نفوذ دوران ویکتوریایی، و به نظر من، بزرگترین شاعر آن دوران از آب درآید» (ص ۱۹۳). علاقه شدید به هاپکینز او را از الیوت متمایز می‌کند، و بازپسین فصل کتاب حاکی از علایق اجتماعی اوست — فرایند یکدست‌سازی، تولید انبوه، و همسطح کردن در ادبیات، که یکی از دلمشغولیهای عمده نشریه او [اسکروتینی] شد.

دومین کتاب نقد او، ارزیابی دوباره: سنت و تحول در شعر انگلیسی^{۲۰} (۱۹۳۶) [پس از این: ارزیابی]، را می‌توان اعمالِ روشها و آرای بصیرت‌آمیز الیوت در تاریخ شعر انگلیسی وصف کرد. تا آنجا که می‌دانم، نخستین کوشش یکپارچه و استوار در جهت بازنویسی تاریخچهٔ اجمالی شعر انگلیسی از منظر قرن بیستم است. اسپنسر و ملتن و تنیس و شاعران گروه علاقه‌مند به هنر ماقبل رافائل^{۲۱} صحنه را ترک می‌کنند و دان و پوپ و وردزورت و تا حدودی کیتس، هاپکینز و بیتس از لحاظ آثار متأخرش و نیز تی. اس. الیوت به صحنه وارد می‌شوند. لیوس بیش از الیوت به تثبیت پیوند میان اعضای نمایندهٔ سنت مصرّ است. مثلاً در مورد قرن هفدهم برآن است که «سلسلهٔ شاعران نکته‌سنج»^{۲۲} از بن جانسن (و دان) آغاز و از طریق کرو^{۲۳} و مارول به پوپ منتهی می‌شود. در فصل مربوط به پوپ، اصل و نسب شعر او را به شاعران متافیزیکی متصل می‌کند؛ در فصل وردزورت قرابت او را با سنت جرجیایی قرن هجدهم^{۲۴} مؤکد می‌سازد. لکن کانون توجه و لحن فصلهای کتاب متغیر است، زیرا برساخته از مقالاتی است که، اگرچه بر روی هم یک کلّ سازمند را تشکیل می‌دهد، اما هریک به خدمت مشغلهٔ ذهنی خاصی گمارده شده است: در فصل مربوط به ملتن، به پیروی از پیشنهادهای الیوت، به سبک و شیوهٔ شعرسرایی او حمله کرده است، حال آنکه در فصل پوپ به وجه چشمگیری نشان داده است که او ملهم از آرمان تمدنی است که در آن باید پیوند میان هنر و طبیعت را مجدداً برقرار کرد و فرهنگ انسانی را «بحق متوجه کرد که از فرهنگ خاک نشأت گرفته و بدان متکی است»

20. Revaluation: Tradition and Development in English Poetry

۲۱. Pre-Raphaelites. دربارهٔ آنها — بخش اول از جلد چهارم این تاریخ، ص ۴۰۷-۴۰۸.

۲۲. wit، دربارهٔ wit — جلد اول این تاریخ، ص ۴۴۷-۴۴۸.

۲۳. Thomas Carew (حدود ۱۵۹۵ - حدود ۱۶۳۹)، شاعر انگلیسی و یکی از شاعران محفل بن جانسن؛ نخستین و شاید بهترین شاعر گروه شاعران دربار چارلز اول موسوم به Cavalier Poets (دربارهٔ این گروه — بخش دوم از جلد چهارم این تاریخ، ص ۳۹۵).

۲۴. Georgian. شاعران جرجیایی قرن هجدهم معاصران چهار جرج (اول تا چهارم) که از ۱۷۱۴ تا ۱۸۳۰ یکی پس از دیگری در انگلستان سلطنت کردند.

(ارزیابی، ص ۸۰). به همین منوال، وردزورت را در چارچوب «عقل سلیم و وضع بهنجار» او (ص ۱۷۴)، و کیتس را از لحاظ بلوغ اخلاقی و «تجربه فاجعه‌آمیز [او]، و انضباطی» که بر خود هموار ساخت (ص ۲۷۲) مورد بحث قرار می‌دهد. تنها فصلی که تقریباً یکسره منفی است به شلی اختصاص یافته و شعرش را «تکراری، مه‌آلود، به نحو ملال‌آوری خودمحور، و غالباً از لحاظ عاطفی مبتذل» توصیف می‌کند (اهمیت /اسکروتنی، ص ۳۹). توافق کلی با الیوت از لحاظ معیارهای ضمنی و نیز از لحاظ ذوق آشکار است. اما لیوس با الیوت در علاقه‌مندی به درآیدن موافق نیست. او نسبت به پوپ نظری به مراتب مساعدتر دارد، و الیوت نیز با علاقه او به وردزورت و کیتس چندان موافق نیست.

کتاب سوم، سنت بزرگ: جرج الیوت، هنری جیمز، جوزف کانرد^{۲۵} (۱۹۴۸) [پس از این سنت بزرگ]، را به رمان انگلیسی اختصاص داده است. در واقع، کتاب فقط حاوی مقالاتی درباره جرج الیوت و هنری جیمز و جوزف کانرد است. در مقدمه آن به توجیه و تا حدی بسط این گزینش از سنت می‌پردازد. لیوس برای فیلدینگ و استرن، رمان‌نویسان قرن هجدهم، ارزشی قایل نیست (۵)، و جین آستن را سرچشمه رمان انگلیسی می‌شمارد. درباره آستن نیز به تفصیل سخن نمی‌گوید زیرا بانو لیوس چندین مقاله مفصل درباره‌اش در /اسکروتنی منتشر کرده بود (۶) که علی‌القاعده مورد تأیید لیوس بوده است. لکن تأثیر آستن را بر جرج الیوت و از طریق او بر هنری جیمز، که از جرج الیوت چیزها آموخت، پی می‌گیرد و پیداست که کانرد نیز، از برخی جنبه‌ها، دنباله‌رو جیمز است. تکراری را به چیزی نمی‌گیرد و او را «ترالپ اندکی بزرگتر» وصف می‌کند. از مردیت خوشش نمی‌آید، و حاضر نیست هاردی را رمان‌نویسی عمده به شمار آورد؛ بلندبهای بادگیر امیلی پرونته را «نوعی بازی» می‌خواند (سنت بزرگ، ص ۲۷). شگفت‌انگیزتر از همه، دیکنز را نیز کنار می‌گذارد، زیرا به نظر او فاقد «اهمیت همه‌جانبه از نوع عمیق و خطیر» است. «در اینکه دیکنز نابغه‌ای بزرگ بود و جاودانه در میان نویسندگان ماندگار [کلاسیک] باقی خواهد ماند تردیدی نیست. لکن نبوغش از آن بازیگری بزرگ بود» (ص ۱۹). لیوس خودسرانه روزگار سختی را اثری که نادیده گرفته شده وصف می‌کند و با نظر مساعد به بحث درباره آن می‌پردازد و تکه‌های موفقی از کتابی را بزرگ می‌نماید که به نظر من در مجموع کار موفقی نیست (ص ۲۲۷-۲۴۸). در مقدمه کتاب نیز جويس را با بن‌بست مواجه می‌بیند، و در میان رمان‌نویسهای متأخر، فقط دی. ایچ. لارنس را تحسین می‌کند. پیش از آن نیز

اف. آر. لیوس و گروه اسکروتینی ۳۸۷

جزوه کوچک و سنجیده‌ای درباره‌اش نوشته بود (۱۹۳۰) و بعداً هم کتاب دی. ایچ. لارنس: *رمان‌نویس*^{۲۶} (۱۹۵۵ [پس از این لارنس]) را به او اختصاص داد. لارنس را «نابغه خلاق و عظیم عصر ما، و یکی از بزرگترین رجال ادبیات انگلیس» وصف می‌کند و بی‌وقفه از خرد و سلامت بنیادین عقل او، و تشخیص درستش از نابسامانیهای تمدن عصر جدید سرسختانه دفاع می‌کند. در نظر لیوس، «لارنس به همان سنت اخلاقی و دینی جرج الیوت تعلق دارد» (لارنس، ص ۱۸، ۳۰۳، ۲۰۴، ۹۸، ۱۰۴، ۱۰۷) — سنت روستایی وار و کلیسای آزاد در انگلستان. لیوس رنگین‌کمان و زنان عاشق را بزرگترین رمان‌های لارنس می‌داند و در برابر تی. اس. الیوت و دیگر مخالفان کیش هنری لارنس از او دفاع می‌کند. لکن گزینه‌هایش از دیگر نوشته‌های لارنس سخت محلّ تردید است: نوشته تمثیلی و ملالت‌بار سینت‌مار یا قصه سیاه و سفیدی چون «دختران کشیش محله» را به عرش برمی‌کشد، ولی به عقاید سیاسی لارنس یا فلسفه عجیب «اخلاقیات عشقی» او توجه لازم نمی‌کند. مقالات مربوط به جرج الیوت در کانون توجه کتاب سنت بزرگ قرار دارد. لیوس او را بغایت تحسین می‌کند و همو باعث شد که شهرت الیوت از مُحاق نسبی که گرفتار آن شده بود رهایی یابد. لیوس آثار متأخر او مانند *میدل مارچ* و بخشهایی از *فلیکس هولت* و به ویژه *دنیل در روند* را حایز اهمیت بیشتری می‌داند و مایل است داستان *گوندولن* هارلت را از رمان اخیر جدا و آن را جداگانه منتشر کند و مورد بحث قرار دهد. (۷) در مقالاتش درباره‌ی هنری جیمز، بخش میانی آثار او، به ویژه تصویر یک بانو، را تحسین می‌کند و آثار بسیار متأخر او را به باد انتقاد می‌گیرد. اگرچه به طور کلی رجحان دادن بخش میانی آثار جیمز به نظر من درست می‌آید، لکن به هیچ‌وجه نمی‌توانم مانند لیوس رمان *سفیران* را به این سهولت دور بیندازم و یا بالهای کبوتر و جام زرین را چنان تعبیر کنم که گویی جیمز نه تنها مهار واقعیت را از دست داده بلکه از لحاظ اخلاقی نیز کور و کورن شده است. در مقالات مربوط به کاندرد نیز مأمور مخفی و *نوسترامو* را بر همه آثار دیگر او ترجیح می‌دهد و داستانهای مالایایی متقدم را تخطئه می‌کند. اگرچه می‌توان از شیوه عجولانه‌ای که در انتخاب آثار از میان نویسندگان مورد علاقه‌اش اتخاذ می‌کند انتقاد کرد، ارزیابی کتاب سنت بزرگ را باید بر توفیق همین مقالات مبتنی دانست؛ ردّ و انکار سرسری و گسترده آثار را در فصل اول نباید چندان جدی گرفت.

کتاب *خواست مشترک*^{۲۷} (۱۹۵۲) — که عنوان آن برگرفته از مقاله «نقش نقد» الیوت است — مجلدی مشتمل بر مقالات گوناگون و از جمله دو مقاله معروف ولی افراطی است:

یکی «طنز سوئیفت»^{۲۸} که اگرچه بر عمق و قدرت نویسندگی او مذن است، او را صرفاً ویرانگر معرفی می‌کند و معیارهای دینی و خرمدارانه مستتر در آثارش را نادیده می‌گیرد؛ مقاله دیگر دربارهٔ اتللوست، «خرد شیطانی و قهرمان نجیب‌زاده»^{۲۹} که نقطهٔ مقابل پرستش احساساتی مغربی اصیل‌زاده به صورتی است که در نوشتهٔ بردلی آمده است. اتللو را آدم کندذهن و خشن و خودخواه و شهوت‌پرست و حسودی معرفی می‌کند که حتی در بازپسین گفتارش صرفاً به زبان‌بازی خودفریبانه دست می‌زند. مقالات پراکندهٔ لیوس را می‌توان در مجموعهٔ بنتلی، در مجلات کامنتری و سیوانی ریویو^{۳۰} و جز آن پیدا کرد. این مقالات یا گستاخانه‌تر و بی‌ادبانه‌تر از گذشته‌اند، مانند مقاله‌ای که بر ضد نقد تی. اس. الیوت نوشته (تی. اس. الیوت در مقام منتقد)^{۳۱}، یا اینکه حاکی از علایق جدید یا تغییر عقیدهٔ اوست. مقدمه‌ای که برای کتاب مریوس بیولی، *طالع بفرنج* (۱۹۵۲)، نوشته کاملترین اظهارنظر او دربارهٔ رمان امریکایی و سنت بزرگ آن است. لیوس این سنت را در آثار هاتورن و هنری جیمز می‌یابد و مایل است که آن را به مارک تواین نیز بپیوندد. لیوس سنتی را که به وجود رابطه‌ای مثبت میان تحولات ادبیات امریکا و انتقال تدریجی تمدن سفیدپوستان به سوی غرب آن سرزمین معتقد است، تخطئه می‌کند، بر آن است که این سنت «از محبوبیت مارک تواین حیثیتی نامشروع کسب کرده» (*طالع بفرنج*، نه)، و اقدامات مربوط به تجلیل از ویتمن و درایسر و اسکات فیتس‌جرالد^{۳۲} و «امریکائیت» آنها به قیمت کسر شأن کسانی تمام شده است که لیوس آنها را بزرگترین و بهترین نویسندگان امریکا به‌شمار می‌آورد: هاتورن، جیمز، و مارک تواین. طبیعی است که وُن وایک بروکس را نیز به جرم ملیت‌پرستی غیرانتقادی‌اش و تفسیرهایی که در آنها جیمز و مارک تواین را به جدا شدن از امریکا متهم کرده به باد انتقاد بگیرد. (۸) عجباً که دیگر مقالات لیوس ملایم و حتی معمولی‌اند؛ مثلاً در مقالهٔ مربوط به *دامبی* و پسر^{۳۳} (۹) بی‌سروصدا از نظر قبلی خود در این باره که دیکنز «بازیگری بزرگ» و بیرون از سنت رمان انگلیسی است تا حدودی عدول می‌کند.

اگر از توصیف عقاید لیوس درگذریم و به تعریف معیارها و روشهای او بپردازیم، یا موضع او بهتر آشنا خواهیم شد. البته این کار سهلی نیست زیرا خود او همواره تأکید می‌کند

28. «The Irony of Swift»

29. «Diabolic Intellect and the Noble Hero»

30. *Commentary*; *Sewanee Review*

31. «The Stature of T. S. Eliot as Critic»

۳۲. F. Scott Fitzgerald (۱۸۹۶ - ۱۹۴۰)، نویسندهٔ امریکایی داستان کوتاه و رمان و یکی از پراستعدادترین نویسندگان نسل خویش.

33. *Dombey and Son*

اف. آر. لیوس و گروه اسکروتینی ۳۸۹

که به نظریه فلسفی و دفاع از اصول و استدلال روشمند درباره آنها علاقه‌ای ندارد، و همیشه رهیافت متنی و صرفاً تجربی به نقد ادبی را توصیه می‌کند.

خود من موضوع مقاله‌ای در اسکروتینی با عنوان «نقد ادبی و فلسفه»^{۳۴} شدم (۱۰). در این مقاله لیوس مرا بهانه قرار داد تا فلسفه را از نقد ادبی به دقت متمایز کند. احتمالاً به این دلیل که کتابی موسوم به *امانوئل کانت در انگلستان*^{۳۵} (۱۹۳۱) تألیف کرده‌ام و نیز کوشیده بودم تا نشان دهم که لیوس فلسفه شاعران رمانتیکی انگلیس را درست نمی‌فهمد، چندین بار مرا «فیلسوف» خوانده است. از من آدمی پوشالی ساخته بود تا بر زمینش بزند، نقشی که خوشایند من نیست و به عقاید روشنفکرانه افراطی نیز که به من نسبت داده هرگز پایبند نبوده و نیستم. با تمایز کلی که لیوس میان فلسفه و شعر قایل است از هر لحاظ موافقم. بنابراین جای تعجب نیست^{۳۶} که کتاب *نظریه ادبیات* مرا سیمور بتسکی^{۳۷}، یکی از پیروان آمریکایی لیوس، با نظر بسیار نامساعد در صفحات اسکروتینی مورد انتقاد قرار داد. (۱۱) مرا مبلغ آرمان دانش‌پژوهی نوعاً آمریکایی، از لحاظ نظری بی‌روح، کارآمد و صنعتی می‌نمایاند. ظاهراً لیوس با نظرگاه منتقد موافق است، زیرا اف. دبلیو. بیتسن را شمات می‌کند که چرا این کتاب را تحسین کرده است. (۱۲) لیوس، در مقاله پیشین، «نقد ادبی و فلسفه»، تأکید می‌کند که آنها دو نوع کاملاً متمایز و متفاوت‌اند. منتقد شعر خواننده تمام‌عیار است؛ منتقد آرمانی خواننده آرمانی است.

در شعر، واژه‌ها ما را به «تفکر درباره چیزی» و داوری کردن دعوت نمی‌کنند، بلکه به «احساس کردن باطن چیزی» یا به «چیزی شدن» فرامی‌خوانند — به دریافت احساسی پیچیده که از طریق واژه‌ها عرضه شده است.... پیش از هر چیز، هدف منتقد آن است که این یا آن چیزی را که توجهش را به خود جلب می‌کند به دقیق‌ترین و کامل‌ترین وجه ممکن دریابد، و این فرایند دریافت متضمن مقداری ارزش‌گذاری است. در کار تجربه امر جدید که پخته‌تر شد، بالصراحه و به طور ضمنی این پرسش را مطرح می‌کند: «منشأ این کجاست؟ نسبت به ... چه وضعیتی دارد؟ از لحاظ نسبی چقدر اهمیت دارد؟» و نظامی که در آن استقرار می‌یابد... نظامی نظری یا نظامی ناشی از ملاحظات تجربی نیست (*اهمیت اسکروتینی*، ص ۳۱-۳۲).

34. «Literary Criticism and Philosophy»

35. *Immanuel Kant in England*

۳۶. ظاهراً سهو است و باید «جای تعجب است» باشد، مگر اینکه جمله قبل را نادیده بگیریم.

37. Seymour Betsky

در بحثی با لرنر در لندن مگزین^{۳۸} (۱۹۵۵)، لیوس ظاهراً موضعش را اندکی تغییر داده است. (۱۳) گفته یکی از همکاران اسکروتینی که بر ضد او نقل شده، او را به تعجب واداشته بود. جفری والتن^{۳۹} گفته بود که «اگر بخواهیم یکی از شعارهای رایج اسکروتینی را تکرار کنیم، توجه بیش از حد به اصول و مبانی، نقد ادبی را مضمحل می‌کند.» (۱۴) لیوس با صراحت بیشتر اذعان کرد که منتقد با مبانی، با اصول انتقادی سر و کار دارد، ولی باز هم مصر بود که بحث درباره مبانی نباید جنبه فلسفی داشته باشد. معیارها و مبانی نقد مورد توجه لیوس واقع شد، گو اینکه آنها را صرفاً در فرایند عملی نقد تعریف می‌کند.

توجه او عمدتاً به امر انضمامی معطوف است. «امیدوار بودم که "واکنش منسجم و یکدست" خود را به ملموسترین وجه ممکن پیش روی آنها [خوانندگان شعر] بگذارم و موافقت آنها را با این امر جلب کنم... که، با مراجعه به تجربه خویش، درخواهند یافت که آنها نیز نقشه و ترتیب شعر انگلیسی را در کل به همین صورت مشاهده کرده‌اند» (اهمیت اسکروتینی، ص ۳۳). لیوس به نقد عمدتاً در چارچوب امری آموزشی می‌نگرد. «به صورتی که هیچ رشته دیگری قادر نیست، خرد و شعور را توأماً می‌پروراند و واکنش آدمی را حساس و دقیق و خرد او را از یکپارچگی و انسجامی لطیف برخوردار می‌کند» (تعلیم و تربیت و دانشگاه^{۴۰} [پس از این تعلیم و تربیت]، ص ۳۴). در عین اینکه متضمن «خو گرفتن همدلانه به نکته‌های ظریف زبان» است (ص ۳۸)، «همه چیز باید از پرورش شعور و احساس آغاز شود و با آن مرتبط باشد. با تأکید مدام بر تحلیل و تمرین مدام در این زمینه باید بر این نکته یا فشرده که ادبیات پراساخته از واژه‌هاست، و هرآنچه را که در نقد نظم و نثر ارزش گفتن داشته باشد می‌توان به داوریهایی نسبت داد که موضوعشان ترتیب خاص واژه‌ها بر روی صفحه است» (ص ۱۲۰).

این تأکید بر متن، حتی بر بافت متن پیش رویمان، لیوس را به نفی «تاریخ ادبی» یا «پژوهندگی» می‌کشانند. «کاری بیهوده‌تر از آن نیست که به دانش صرف درباره ادبیات منتهی می‌شود.... مطالعه متنی ادبی که خواننده، از لحاظ دریافت و داورِ دست‌اول — فهم هوشمندانه — نتواند بگوید، یا مایل نباشد که بتواند بگوید چرا به خواندنش می‌ارزد کاری ملال‌آور است» (تعلیم و تربیت، ص ۶۷ - ۶۸). «تاریخ ادبی» را «تحصیل امر بی‌ارزش» می‌خواند. «بی‌ارزش برای محصلی که قادر نیست چنان منتقدان — به عبارت دیگر در

38. L. A. Lerner; *London Magazine*

39. Geoffrey Walton

40. *Education and the University*

اف. آر. لیوس و گروه اسکروتینی ۳۹۱

مقام خواننده هوشمند و بصیر — با نگرش شخصی به داده‌های بنیادین مورخ ادبی، یعنی آثار ادبی، بنگرد (نگرش یا شخصی است یا هیچ نیست؛ شما نمی‌توانید درک و ارزیابی کسی را درباره یک شعر اختیار کنید، و شعری که درک و ارزیابی نشده، وجود هم ندارد) (ص ۶۸). یا اینکه می‌گوید: «از لحاظ نقد، کار پژوهش فایده‌ای ندارد... مگر اینکه تحت نظارت علاقه بخردانه به شعر عمل کند» (خواست مشترک، ص ۹). طی بحث جالبی با بیتسن، لیوس می‌گوید که تمایزی که بیتسن میان نقد ادبی و تاریخ ادبی قایل شده و آن را تفاوت میان نظر و واقعیت دانسته به منتها درجه ممکن غیرانتقادی است، و سپس این پرسش را مطرح می‌کند:

«اتکای شعر درآیدن بر شعر والر» بر کدام «واقعیت» مبتنی است؟ می‌خواهم ببینم آقای بیتسن بر اساس چه روش معقول سنجش شواهد می‌خواهد این ادعا را ثابت کند. تنها شاهی که صریحاً ذکر می‌کند وجود «قطعه‌های مشابه» است — شاهی که با آن می‌توان ثابت کرد که درآیدن آثار والر را خوانده بوده است همان‌گونه که می‌توان ثابت کرد که آثار کاولی و میلتن را نیز خوانده است. اما معقولترین سنجش شواهد از این فراتر نمی‌تواند برود، مگر در چارچوب داوریهای انتقادی بغایت پیچیده و ظریف: «اتکا» به هر معنایی که بتواند توجه علاقه‌مندان به شعر را جلب کند... هنوز باید به اثبات برسد، تخمین زده شود، تعریف شود، یا به باد تمسخر گرفته شود... آقای بیتسن، در مقام مورخ ادبی، در صورتی به بنیادیترین واقعتهای اثری که می‌خواهد بررسی کند دسترسی خواهد داشت که به حد مطلوب منتقد نیز باشد؛ در صورتی که واکنشی مناسب و صائب داشته باشد، به عبارت دیگر، واکنشی متضمن آن نوع فعالیت که موجد ارزش‌داوری نسبت به آن واقعیتهاست. و این داوریها، تا حدی که واقعی است، بیان نظر و عقیده درباره واقعتهایی است که می‌توان آنها را بی‌طرفانه کسب و بررسی کرد (اهمیت اسکروتینی، ص ۲۱).

لیوس به ندرت به نظریه تسلیم می‌شود؛ اذعان می‌کند که «نقد نقد» لازم است (تعلیم و تربیت، ص ۱۳۲) و گهگاه نیز به بحث در آرای منتقدان دیگر می‌پردازد. معتقد است که بوطیقای ارسطو به خودی خود ابزار منتقد خوب شدن را در اختیار کسی نمی‌گذارد. برای

اینکه بتوان از آن سود برد باید مجهز به نظامی انتقادی با آن روبه‌رو شد (ص ۱۳۳). در ارزش نقد درآیدن غلو شده است: درآیدن «در استقلال داورى قوی و ممتاز است، اما گمان نمی‌کنم که از بحثش در مقولات مختلف چیزی عاید ما بشود» (اهمیت/اسکروتینی، ص ۹۸). دکتر جانسن را در مقام منتقد تحسین می‌کند و پیرویش از مسلک اصالت تجربه را مهم می‌داند. «اتکای جانسن به تجربه چنان مستدام و قاطع و چنان ویرانگر حجیت نئوکلاسیکی است که قرار دادن او زیر این عنوان همراه‌کننده است» (ص ۷۱). لکن به کمبودهای شعور و احساس او نیز واقف است (ص ۵۸)، مثلاً در مورد تحلیل آثار شکسپیر و ترجیح کمدی‌ها (خواست مشترک، ص ۱۰۸)، مقید بودنش به برداشت نادرست از اخلاق‌مداری، و ناتوانیش در دریافت شکل هنری نمایش. کولریج را در مقام منتقد نمی‌پسندد. زیباشناسی او را «مایه دردسر» می‌داند و چنین نتیجه می‌گیرد که «قبول عام او در محافل دانشگاهی به عنوان چهره ماندگار ادبی مایه رسوایی است» (اهمیت/اسکروتینی، ص ۸۶)، اما به ارزش برخی از تأملات او درباره وزن و خیال‌بندی، و تازگی آرای ادبی او واقف است. صریحاً اعلام می‌کند که «از هزلت یا لم برای کسی فایده‌ای متصور نیست» (تعلیم و تربیت، ص ۱۳۳).

در میان منتقدان متقدم انگلیسی، آرنولد را از همه بیشتر می‌پسندد. تأکید او را در مورد خرد انتقادی و معیارهای انتقادی و بیان مفهوم «مرکزیت»^{۴۱} تحسین و از عبارت «نقد زندگی» او دفاع می‌کند. «تعبیر آرنولد بیان قصد رویارویی مستقیم با گرایشی است که به مشرب "هنر برای هنر" منتهی می‌شود، و بر این مبنا بی‌نیاز از توضیح و توجیه است.» لیوس، با خصومتی که نسبت به نظریه دارد، باکیش نیست که آرنولد به تعریف و تبیین توجه نکرده است. کار او ذکر معیارها بود، نه تعریف کردن آنها. لیوس از نظریه سنگ محک^{۴۲} او نیز دفاع می‌کند. «محزکی است برای بسیج کردن شعور و احساس ما و متمرکز ساختن احساس مناسب ما بر نکته‌ای دقیق؛ و به وضوح ما را یادآور می‌شود که بهترین کدام است.» نوشته آرنولد فاقد «یکپارچگی و تعریف» است، لکن فضایل و محاسنی نیز دارد: «کاردانی و ظرافت، و عادت به تماس همراه با حساسیت با امر انضمامی.» آرنولد، به رغم هر محدودیتی که دارد، به نظر لیوس «در کار نقد از سنت بوی که آن چنان به او احترام می‌گذاشت به مراتب بهتر است» (اهمیت/اسکروتینی، ص ۸۹، ۹۳، ۹۵، ۹۶، ۹۸).

۴۱. centrality. آرنولد آن را در برابر «شه‌رستان‌گیری» قرار می‌دهد - بخش اول از جلد چهارم این تاریخ، ص ۲۱۶.

۴۲. touchstone. درباره این نظریه آرنولد - بخش اول از جلد چهارم این تاریخ، ص ۲۲۶ به بعد.

اف. آر. لیوس و گروه اسکروتینی ۳۹۳

دفاع از آرنولد شاهدهی است بر اشتغال خاطر جدی لیوس نسبت به حفظ سنت. سنت در نظر او عمدتاً ادبی و اجتماعی است، و کار الیوت را که سنت را تابع دین ساخته تقبیح می‌کند. نظرگاه لیوس ضد دینی نیست؛ اما صرفاً زیباشناختی نیز نیست. در بحث درباره آرنولد، بلافاصله از او در مقام متفکر علوم الهی درمی‌گذرد اما از توجهش به فرهنگ دفاع می‌کند. «بسیاری از کسانی که نگرش آرنولد را به دین تخطئه می‌کنند، در این نکته متفق‌القول خواهند بود که، به موازات کاستی گرفتن سنتهای دیگر و فروپاشیدن قالبهای اجتماعی، حفظ سنت ادبی از اهمیت بیشتری برخوردار خواهد شد» (اهمیت اسکروتینی، ص ۹۱). حراست سنت ادبی از جانب نقد لزوماً امری غیر دینی است. «بدین معنی [جدا از هرگونه جبهه‌گیری یا چارچوب دینی خاص] نقد ادبی باید انسان‌مدار باشد؛ تا حدی که نقد ادبی است و نه چیز دیگر، گذشته از آنچه سرانجام خواهد شد، باید از لحاظ رهیافت انسان‌مدار باشد» (تعلیم و تربیت، ص ۱۹). اما این انسان‌مداری به هیچ‌وجه مشرب اصالت زیبایی نیست. «برای منتقدی که به کار خویش وارد است گمان نمی‌کنم "ارزشهای ادبی منحصر به فرد" یا "قلمرو منحصر زیباشناختی" وجود داشته باشد. اما مسئله موضوعیت^{۴۳} برایش مطرح است..... آگاهی از منابع زبان، ماهیت عرفهای ادبی، شعور و احساسی پرورش‌یافته و قوام‌آمده» (خواست مشترک، ص ۱۱۴) که همواره بر توجه به اوضاع و احوال فرهنگی و اجتماعی پیرامون آن که در فاصله‌ای دورتر قرار گرفته‌اند مقدم است. مثلاً از بیتسن به مناسبت نقد جامعه‌شناختی‌اش سخت انتقاد می‌کند. «شعر چیزی مشخص و معین است؛ وجود دارد؛ اما چیزی مطابق یا متناظر با "زمینه اجتماعی"^{۴۴} آقای بیتسن وجود ندارد که بتوان آن را در برابر شعر قرار داد یا مانند نوعی چارچوب یا وسیله تکمیل پیرامون شعر مستقر کرد، و هرگز هم چنین چیزی وجود نداشته است.» (۱۵). در عین اینکه لیوس معیارهای جامعه‌شناختی یا دینی، مارکسیستی یا کاتولیکی، را مردود می‌داند، مدام به پیامدهای اخلاقی، اجتماعی، و حیاتی ادبیات بازمی‌گردد. اگرچه مشرب پندآموزی معمول را رد می‌کند، مصرّ است که عمل انتقادی متضمن «تمیز اخلاقی، و داوری ارزش نسبی انسان» است (سنت بزرگ، ص ۲۹). او حتی تأکید می‌کند که منتقد ناگزیر «صریحاً اخلاق‌مدار» خواهد شد (اهمیت اسکروتینی، ص ۳۹). این روش را لیوس ضمن دفاع از تحلیل کوبنده‌اش درباره شعر شلی («آن زمان یکسره مرده است، فرزند»)^{۴۵} توصیف کرده است. «در بررسی شعر او، منتقد، طی مراحل انتقالی ضروری، از توصیف ویژگیها به داوریهای نامطلوب درباره کیفیت عاطفی، و پس از اینها به داوریهایی می‌رسد

که دقیقاً اخلاقی است؛ بدین ترتیب کار به نوعی بحث منجر می‌شود که در آن، بنا بر روشها و در تعقیب اهداف معقول خود، نقد ادبی تشخیص آن چیزی می‌شود که، اگر بخواهیم واژه‌ای جامع همه جهات به کار بریم، فقط می‌توان آن را بیماری روحی نامید.» (۱۶) اما معنای اجتماعی ادبیات نیز دقیقاً در همین پیامدهای ضمنی سلامت و بیماری در سنت صحیح جامعه‌ای سالم است. لیوس اذعان می‌کند که سنت ادبی «عمدتاً نتیجه تحول زبان» است (تعلیم و تربیت، ص ۱۱۸)، اما متضمن انگاره‌ای فرهنگی و اجتماعی نیز هست. این نظریه در کتاب کم‌حجمی که به اتفاق دنیس تامسن نوشت (فرهنگ و محیط پیرامون آن، ۱۹۳۳)^{۴۶}، و در کتاب ادبیات داستانی و عاقله کتابخوان (۱۹۳۲)^{۴۷} نوشته همسرش، کیو. دی. لیوس، از نظرگاه جامعه‌شناختی مطرح شده است. نظریه متضمن نگرانی نسبت به تأثیر تولید انبوه و متحدالشکل و همسطح‌سازی، تبلیغات تجارتي و تأثیرات آن، و خلاصه کل تحولاتی است که به تمدن صنعتی و شهرنشینی عصر جدید منتهی شده و جامعه سازمند نواحی روستایی انگلیس و حیات جمعی اعصار گذشته در تقابل با آن است.

خانم لیوس لایه‌های مختلف ذوق انگلیسی — روشنفکران و میان‌مایگان و عوام — را به وجهی عینی و ملموس تحلیل و در مورد تنزل پی‌درپی معیارها شواهد بسیار گردآوری می‌کند. در مقایسه اوضاع عصر جدید با ادوار گذشته — دوره ملکه الیزابت اول، قرن هجدهم، عصر رمانتیسزم — همواره به این نتیجه می‌رسد که معیارها برتر و ذوق بهتر بوده است. اما با بذل توجه انحصاری به لایه روشنفکری از کارکرد اجتماعی اصیل بخش بزرگی از هنر ساده‌تر و صنایع دستی اصیل غافل می‌شود و در توصیف مواهب ادوار گذشته غلو می‌کند. امروزه طبقاتی به صحنه آمده‌اند که در دوره‌های گذشته ذوقشان به هیچ‌وجه ارضاء نمی‌شد. اگرچه ممکن است صدایشان به نظر ما گوش‌خراش بیاید، گفتار بر سکوت یا پذیرش صرفاً انفعالی معیارهای طبقه بالای جامعه برتری دارد. لکن آقا و خانم لیوس البته دقیقاً همین فقدان کنونی حجیت مرکزی در نقد — هرج و مرج ارزشهای زمان ما — را تقبیح می‌کنند و برآن‌اند تا با ایجاد، دست‌کم، اقلیت انتقادی کوچکی با آن به مبارزه بپردازند.

لیوس در وصف جامعه سالم همیشه از معیار تلفیق و یکپارچگی استفاده می‌کند. مثلاً به اشتغال خاطر پوپ نسبت به «مبانی مثبت» یا «ارزشهای اخلاقی اصیل تمدن» اشاره می‌کند؛ جانسن و کُزب را به این مناسبت که، برخلاف گری و تامسن، «با جامعه زمان

اف. آر. لیوس و گروه اسکروتینی ۳۹۵

خویش ارتباطی صمیمانه داشته‌اند» تحسین می‌کند (ارزیابی، ص ۷۷، ۸۳، ۱۰۵). دوره بازگشت سلطنت^{۴۸} را به جهت فقدان «ارتباط نزدیک با مبانی اخلاقی جامعه» به باد انتقاد می‌گیرد (ص ۱۱۳). نزد لیوس، شاعر همیشه رسالت اجتماعی خطیری بر عهده دارد. «شاعر در آگاهترین موضع قوم در زمان خویش قرار گرفته است» (جهتگیریها، ص ۱۳)، و ادبیات «شعور زمان» است (تعلیم و تربیت، ص ۱۱۹). بر این اساس، تمایل جانسن به نظام ادبی از احساس اخلاقی عمیق جداشدنی نیست (ارزیابی، ص ۱۱۷)، اما این تمایل را بی‌هیچ قید و شرطی مورد انتقاد قرار داده زیرا معتقد است که تمایل به نظام ادبی نابی است که گرایش به نظام و هنجارها و آداب اجتماعی را که قویاً در یوپ یافت می‌شد از دست داده است. رفتار دکتر جانسن گهگاه سخت زشت و روستایی‌وار بوده است، لکن اشتغال خاطرش به نظام اجتماعی مسلماً به همان شدتی است که توجهش به سنت ادبی.

برخی از اظهارات لیوس دربارهٔ سنت و جامعهٔ قدیم و حتی آداب اجتماعی و نظام و جز آن بسیار محافظه‌کارانه به نظر می‌آیند. مفهوم «مرکزیت» که برگرفته از آرنولد است «انسان‌مداری» و اشتغال خاطر به «تمدن» به معنای قرن هجدهمی آن را مؤکد می‌سازد، و در عین حال مفاهیم دیگر—«بلوغ» و «سلامت عقل» و «انضباط» — نیز همین ارزشها را مدّ نظر دارند. در جهت منفی نیز، همان‌گونه که لیوس همواره دامن زدن به احساسات و عواطف و وحی و الهام و زبان‌بازی را تقبیح می‌کند، دربارهٔ شعری از شلی هم می‌گوید که «زننده» است «(ارزیابی، ص ۲۳۷). «شلی خود عاطفه را، مجرد از هر چیز، در خلا، عرضه می‌کند، در حالی که عاطفهٔ وردزورت از آنچه ارائه شده نشأت می‌گیرد» (ص ۲۱۴). به تعبیر الیوت، به «معادلی عینی» پیوسته است.

اما لیوس غالباً این معیارها را جرح و تعدیل می‌کند و احياناً اشتغال خاطرش نسبت به زندگی و نیروی حیاتی نیز ناقض آنهاست. گهگاه صرفاً به معنای دلبستگی معقول به زندگی و بیزاری از مشرب اصالت زیبایی و تأکید بر امر تجربی است. صفت معیّز سه رمان‌نویسی که لیوس بر همهٔ رمان‌نویسان دیگر ترجیح می‌دهد، جرج الیوت و هنری جیمز و کانرد، «توانایی پرشور آنها نسبت به کسب تجربه و نوعی سعهٔ صدر آمیخته با احترام در برابر زندگی و شدت و حدّت اخلاقی بارز است» (سنت بزرگ، ص ۹). در مقالهٔ مربوط به کیتس نیز تأکید بر زندگی گاهی صرفاً جنبهٔ ضدزیبایی‌شناختی دارد. «برخلاف آنچه از تقابل زیباشناختی هنر و زندگی به صورت ضمنی افاده می‌شود، زیبایی‌گرایی کیتس

۴۸. Restoration. دوران بازگشت سلطنت پس از سقوط حکومت کرامول (۱۶۶۰). از لحاظ تاریخی به سالهای ۱۶۶۰ تا ۱۷۰۰ اطلاق می‌شود.

به هیچ وجه به معنای قطع نظام خاص و ارزشمند احساس از زندگی بی واسطه و عامیانه نیست («زندگی کردن! نوکرانمان این کار را برایمان می کنند»)^{۴۹} «(ارزیابی، ص ۲۵۷). اما در آنجا «زندگی» نقش مبهم معیار سلامت را پیدا می کند. این گفته لیوس عجیب است که «اود خطاب به بلبل»^{۵۰} با همان قوتی که به پایین و به سوی نابودی می رود به بیرون و بالا به سوی زندگی در حرکت است» (ص ۲۴۶). نزد لیوس، زندگی نیرویی پویا، نیرویی یادآور مشرب اصالت نیروی حیاتی^{۵۱} می شود. بنابراین تحسین لارنس حتی در مقام منتقد موجه است. «او از احساس همواره محکم و استوار تفاوت میان آنچه رو به سوی زندگی دارد و آنچه از سلامت دور می شود برخوردار است. همین امر است که او را منتقدی به مراتب بهتر از الیوت می سازد» (لارنس، ص ۳۱۱).

اما عادلانه نیست که در نوشته های لیوس فقط به این معیارهای اخلاقی و اجتماعی و معیارهای مربوط به مشرب اصالت نیروی حیاتی توجه کنیم. با وجود اینها، معمولاً بحث را با بررسی متن و ملاحظات زیباشناختی آغاز می کند. اما همیشه مصرّ است که همه عناصر با هم همکاری می کنند و در واقع جدایی ناپذیرند. در انتقاد از تمایزی که پاوند میان *melopoeia* و *phanopoeia* و *logopoeia*^{۵۲} قایل است متذکر می شود که نغمه سازی را نمی توان از معنی و خیال بندی جدا کرد. و تصویرسازی، خیال بندی، صرفاً امری بصری و مشاهده تصاویر کوچک نیست. «طیفی از القائات در حال تکوین... تا دریافت کامل را دربر می گیرد» (تعلیم و تربیت، ص ۱۱۵). «صناعت»^{۵۳} را فقط می توان برحسب شعور و احساسی که بیان می کند بررسی و داوری کرد. در غیر این صورت، «عمل انتزاعی بیهوده ای است» (ص ۱۱۳). با وجود این، لیوس نیز همانند الیوت در عمل همیشه شعری را ارزشمند می داند که از جنبه تصویری آشکار و ویژگی حسی برخوردار باشد، صفاتی که فقدان آنها را در شعر میلتن به شدت احساس می کند. او نیز مانند الیوت مصرّ است که زبان باید با گفتار عامه رابطه ای زنده داشته باشد. میلتن را به اتهام «طرد زبان انگلیسی» مورد انتقاد قرار می دهد (ارزیابی، ص ۵۲)، در حالی که معتقد است هاپکینز، «اگرچه ممکن است ذکرش به تناقض گویی حمل شود، شعر را به زبان زنده بسیار نزدیکتر کرد»

49. «Vivre? Les serviteurs feront cela pour nous.» *Axel* (1890)

از گفته های فیلیپ اوگوست ویلیه دول لیل آدام (۱۸۳۸ - ۱۸۸۹)، نویسنده فرانسوی که مآلارمه او را نمونه اعلای شاعر سمبولیست دانسته و برخی او را مؤسس این مکتب به شمار آورده اند.

۵۰. «Ode to a Nightingale»، از سروده های کیتس.

۵۱. vitalism. در این باره - بخش دوم از جلد چهارم این تاریخ، ص ۴۰۶.

۵۲. نغمه سازی، تصویرسازی، سخن آفرینی. در این باره - همین کتاب، ص ۲۴۴.

اف. آر. لیوس و گروه اسکروتینی ۳۹۷

(جهتگیریها، ص ۱۶۸). اما شعر نباید مناسب آوازه خوانی و صرفاً خوش آهنگ باشد یا مثلاً صرفاً احساس کلی جنبش را القا کند. شعر رمز آمیز و افسون کننده را که از گفتار عامه دور است همیشه تخطئه کرده است. میلتن زبان را چون «نوعی وسیله موسیقایی که خارج از وجود خود اوست» به کار برده است (ص ۸۲): «چنین به نظر می آید که به جای دریافتها و احساسها و اشیاء، حواس خود را بر واژهها متمرکز کرده است.» «نسبت به خود واژهها دلبستگی نشان می دهد و نه توانایی احساس از طریق واژهها» (ارزیابی، ص ۴۹-۵۰). زبان، در عین اینکه رویه بلا فصل ادبیات تلقی شده، بر این مبنا صرفاً رویه ای است که به چیزها و اعیان و واقعیت رهنمون می شود. علاقه لیوس به زبان مطلقاً فرعی بر علاقه اش به چیزی است که زندگی می نامد. بنابراین تأکید بر متن تا حدودی گمراه کننده است. اظهاراتش درباره نکات زبان غالباً مبهم و غیر دقیق است، یا به تأثیر تک تک واژهها و به خیال بندی مربوط می شود؛ (۱۷) به سبک شناسی یا عروض علاقه ای ندارد و از هر گونه تحلیل فنی مربوط به آنها اجتناب می کند. به جنبه های فنی رمان هم بی علاقه است. غالباً از «فشار موجود در پس واژهها» (ارزیابی، ص ۵۶) یا «فقدان فشار هدایت شده از درون» (خواست مشترک، ص ۵۷) سخن می گوید که صرفاً اشاره به احساسی نامشخص است. در واقع به سرعت رویه کلامی را ترک می کند تا به تعریف عاطفه یا احساس خاصی بپردازد که نویسنده القا می کند. او نیز، مثل کروچه، در درجه اول به «احساس» علاقه مند است و از این رو بی درنگ منتقدی اخلاقی و اجتماعی می شود.

میان تأکید بر واژهها و طرد نهایی آنها به عنوان خدمه ای که فقط می توان از طریق آنها احساس کرد به نظرم تناقضی وجود دارد، چنانکه میان تأکید لیوس بر سنت فرهیخته، بر انسان مداری، و جانبداری او از زندگی برای زندگی نیز تناقض یا دست کم تنش محسوس است. عجیب است که می تواند الیوت و لارنس را تحسین کند (منظورم تحسین انفعالی نیست، تحسین پر شور است)، گو اینکه در سالهای بعد بیش از پیش به ضدیت با الیوت بپردازد و لارنس را به مقام بزرگترین نویسنده انگلیسی قرن بیستم برکشد. لیوس از طرفی هنری جیمز و هاپکینز و جین آستن را دوست می دارد، و از طرف دیگر بائین و بلیک و مارک تواین را، هم پوپ و «سلسله شاعران نکته سنج» را می پسندد و هم خردستیزی ناشیانه لارنس را. ارزش محوری در نظر او زندگی است، مفهومی مبهم که معنای آن از واقعیت و حقیقت تا صداقت و حتی احساس همانندی و یگانگی متغیر است. گاهی زندگی حتی صبغه دینی می یابد، دینی [religion]^{۵۴} به معنای لفظی «رابطه، پیوند، وفاداری»،

۵۴. منظور اصل لاتینی آن است: *religio* به معنای شعور و آگاهی و یارسای، معادل با *relig(āre)* به معنی بستن و محکم کردن.

مفهومی که بنابراین «مردان و زنان می‌دانند که «به خود تعلق ندارند»» لکن «به چیزی فراتر از عشق و روابط جنسی پاسخگو» هستند (لارنس، ص ۱۱۱). در مواضع دیگر زندگی به معنای احساس «وابستگی به جهان هستی»، مفهومی قریب به «تکریم زندگی» آلبرت شوایترس (۱۸۵۵)، و غالباً صرفاً به معنای ساده شجاعت و ایثار و بالاخره خوشبینی است. طی مقاله‌ای شگفت‌انگیز درباره ترازوی (که، گذشته از آرای ارسطو و سانتایانا، از لحاظ جهل درباره نظریات مربوط به ترازوی مرا میبوت کرده است)، لیوس پالایش^{۵۶} را به معنی تزکیه هیجانان و نیل به تعادل، به «آرامش — فروکش کردن همه هیجانها» رد می‌کند. در نظر او، ترازوی تعالی بخش و روح‌انگیز است: زندگی را معنی‌دارتر می‌کند، ما را از قیودمان می‌رهاند، ما را به شناخت ارزش به صورتی که در مرگ تعریف و توجیه شده وامی‌دارد (خواست مشترک، ص ۱۳۲). بنابراین، هنر همواره «در خدمت» زندگی است، در خدمت غنای خلاق و ذاتی هستی است. هنرمندانی را که «بدخواهانه به زندگی حمله می‌کنند» تخطئه می‌کند: الیوت، به ویژه در نمایشنامه کوکتل پارتی^{۵۷}، نگرشی حاکی از «انزجار و ترس» از زندگی و «طرد» آن بروز می‌دهد؛ (۱۹) فلور نیز فاقد شفقت و ایمان به حیثیت انسانی است. (۲۰)

البته اشتغالات ذهنی من با مسایل نظری بیش از آن است که ابهام و تغییرپذیری و پیچیدگی معیار ارزشی غایی لیوس، یعنی زندگی، را عمیقاً حس نکنم. پیامدها و دافعه‌های آن محدودیتهای مفهوم ادبیات نزد لیوس و دامنه محدود علاقه‌مندیهایش را آشکار می‌سازد. زندگی در نظر لیوس، در درجه اول، هنر واقع‌مدار است — البته نه صرفاً به مفهوم نسخه‌برداری یا رونویسی موقعیتی اجتماعی، یا اجرای عینی و نمایشی زندگی، بلکه به صورتی که در آثار شکسپیر و رمان انگلیسی قرن نوزدهم یافت می‌شود. لیوس به هنر اسلوبی شده و قراردادی، هنر به صورتی که در کتاب *انسان‌زدایی از هنرها* نوشته اورتگا^{۵۸} تعریف شده، علاقه‌مند نیست. این آرمان مهم درباره زندگی، در لیوس نسبت به هنری که

۵۵. Albert Schweitzer (۱۸۷۵-۱۹۶۵)، فیلسوف و حکیم الهی و پزشک نیکوکار. فلسفه تکریم زندگی او نظامی اخلاقی مبتنی بر احترام متقابل میان همه موجودات زنده و بسط و پرورش منابع انسانی به بیشترین حد ممکن است. catharsis. ۵۶. در این باره — جلد اول این تاریخ، ص ۴۰۹-۴۱۲.

57. *The Cocktail Party*

۵۸. José Ortega y Gasset (۱۸۸۳-۱۹۵۵)، فیلسوف اسپانیایی، یکی از فیلسوفان برجسته قرن بیستم. گذشته از کتاب مذکور در متن (*The Dehumanization of the Arts*، ۱۹۲۵)، شورش توده‌ها (*The Revolt of the Masses*، ۱۹۳۰)، یکی دیگر از تألیفات اوست که در سطح بین‌المللی مطرح بوده است. درباره او — فصل بیست و ششم از جلد هشتم این تاریخ.

اف. آر. لیوس و گروه اسکروتینی ۳۹۹

صرفاً بازیگوشانه و روکوکو^{۵۹} و تزیینی و زیباشناختی و به مفهومی محدود شکل‌گرایانه باشد سوءظن ایجاد می‌کند، و در عین حال خوشبینی او موجب خصومت با بدبینهای همه‌جانبه‌ای مانند هاردی یا فلور می‌شود. ذوق لیوس در رئالیسم انتقادی قرن نوزدهم ریشه دارد، و او شعر متقدم تی. اس. الیوت و گزینشی از رمان‌های دی. ایچ. لارنس، به ویژه رنگین‌کمان و زنان عاشق، را به آن می‌افزاید، با مدرنیسم و نوگرایی — با جویس و ویندم لوئیس و آدن و دیلن تامس و تقریباً با هر نویسنده‌ای که از دهه ۱۹۳۰ به بعد شهرت یافته — عمیقاً خصومت دارد. او نیز، به گمانم همانند همه ما، به کشفیات دوران جوانی خود، به کانرد و لارنس و هاپکینز و دوران نخست الیوت، چسبیده است.

تأکید بر زندگی به معنای امر انضمامی و بلاواسطه با علاقه لیوس به سنت روستایی و شهرستانی انگلیسی پیوند دارد، سنتی که ظاهراً در آثار شکسپیر و بائین و جین آستن و جرج الیوت و دی. ایچ. لارنس که همگی آنها به نوعی اهل روستا بودند یافت می‌شود؛ لندن‌هایی مانند اسپنسر و میلتن و درآیدن با شعر شهری و فاضلانۀ خود نقطه مقابل آنها بودند. زندگی به معنای تعلیم و تربیت و اشتغال خاطر به دانشجویانش و مباحثات و کشمکشهای دانشگاهش نیز هست. معلول چیزی نیز هست که ناچارم آن را شهرستانیگری و تنگی زاویه نگاه لیوس بنامم. گذشته از ادبیات انگلیسی و امریکایی، ظاهراً به ادبیات هیچ کشور دیگری علاقه‌مند نیست: تنها چیزی که به خاطر می‌آورم معدودی اشارات بسیار تحسین‌آمیز به تالستوی و برخی اظهارات انتقادآمیز درباره فلور است. (۲۱) در اسکروتینی، ادبیات فرانسوی و آلمانی را به متخصصان، مارتین ترنل و دی. ایچ. انرایت^{۶۰}، واگذار شده است. به نظر من، خطرناک‌ترین ضعف لیوس بی‌اعتمادی به نظریه و حتی نفرت از آن است: سرسختانه و فارغ‌البال با قاطعیت اهل تسمیه^{۶۱} به تجربه‌مداری خویش پایبند است و امر انضمامی و خاص را به هر قیمت تقدیس می‌کند. اما به معیارهای لیوس می‌توان جامۀ کلام پوشانید و آنها را قاعده‌مند ساخت. در نامه چاپ‌شده در اسکروتینی ۵ (۱۹۳۷) (نیز در اهمیت اسکروتینی، ص ۲۳)، کمال مطلوب شعری او را به اجمال چنین وصف کردم:

شعر باید با واقعیت پیوند داشته باشد، باید از امر واقعی، از امر عینی دریافتی تزلزل‌ناپذیر داشته باشد، باید در پیوند با زندگی باشد، نباید از زندگی بلاواسطه عوام منقطع باشد، به مفهوم دامن زدن به رؤیایها و خیالات

۵۹. rococo. در این باره — جلد اول این تاریخ، ص ۴۳۸.

60. D. H. Enright

61. nominalism

شخص شاعر شخصی نباشد، عاطفه برای عاطفه در آن راه نیافته باشد، بدون الهام یا احساسات‌گیری وافر یا التذاذ از درد یا شادی، و در عین حال عاری از فقر پراحساس، بلکه برخوردار از دریافت تیزبینانه و ملموس و فردیتی محسوس باشد. زبان شعر نباید از زبان گفتار منقطع باشد، نباید مناسب آوازخوانی و صرفاً خوش‌آهنگ باشد یا مثلاً صرفاً احساس کلی جنبش را القا کند.

همه این عبارات عیناً از ارزیابی نقل شده است. چنانکه لیوس در پاسخش اظهار داشت، جدا از زمینه بحث و در فهرستی عمده‌جزء‌نگر، آنها «سخت‌ناشیانه» به نظر می‌آیند (خواست مشترک، ص ۲۱۵). من متوجهم که فقط در زمینه بحث معنا می‌یابند، اما نماینده معیارهای ضمنی و طرح یا الگویی هستند که هر منتقدی داراست و وظیفه مورخ نقد است که به توصیف و داوری آنها بپردازد. پرهیز لیوس از نظروری بر نقد عملی او تأثیری فلج‌کننده داشته و باعث شده که ابزارها و مفاهیم تحلیل فنی را طرد کند و به برداشتها یا احساساتی که جزم‌اندیشانه بیان شده‌اند قانع باشد. به «ضرب‌آهنگ پیچیده» ای که رنگین‌کمان را «سامانمند» ساخته اشاره می‌کند بی‌آنکه حتی سعی کند به توصیف آن بپردازد، یا کورمال در صدد یافتن اصطلاحات مربوط به اثر جنبه‌های عروضی یا استعاری در شعرهای دان است، آنها را احساس می‌کند ولی نمی‌تواند از آنها نام ببرد، یا هنگامی که احساساتش با مفروضات حلّاجی‌نشده‌اش مغایرند به تناقض‌گویی آشکار دست می‌زند. براین مینا، مثلاً می‌گوید که در شعر «بیهودگی امیال بشری»،^{۶۲} چون سبک جانسن «پرمایه» و از «ارزشی کلیت‌بخش» برخوردار است، بنابراین «انتزاعی بودن آن مانع انضمامی بودنش نیست»، مطالب انتزاعی و کلی جانسن «بر طیف وسیع تجربه فراگیر متمرکز است — تجربه‌ای که خواننده آن را به وجهی هیجان‌انگیز حی و حاضر احساس می‌کند.» (۲۲) در بسیاری از قطعات نوشته‌های پیچ‌اندرپیچ او که در آنها زبان و معنای آن به کج‌راه کشیده شده و با چسبیدن سرسختانه‌اش به امر بلاواسطه، غالباً به نظر می‌رسد که حیات و نور عقلانیت را منکر است، تقلّای او برای بیان و گرفتاری او در دام واژه‌های مورد علاقه‌اش سخت آشکار است. مشرب اصالت تجربه و قوّه مشاهده و تسلیم همراه با احساس به عینی که در مقام کمال مطلوب مطرح شده بیش از پیش با مشرب پرابهام اصالت نیروی حیاتی، به وجهی که لارنس ترویج کرده و لیوس با ستایش غیرانتقادی

اف. آر. لیوس و گروه اسکروتینی ۴۰۱

پذیرفته، در تعارض است.

با وجود این، گذشته از نقاط ضعفش، لیوس توانسته است ذوق خود را تعریف، سنتی را که به نظر او محوری است مشخص، و داوری خود را به معاصرانش تحمیل کند. لیوس به هدفی که برای خویش معین کرده بود دست یافته است: «داوری یا واقعی است یا هیچ نیست. به عبارت دیگر، باید داوری شخصی صادقانه‌ای باشد؛ اما با این سودا که از شخصی بودن فراتر رود. اصولاً به این شکل است: «مطلب از این قرار است، مگر نه؟»» (۲۳) شمار کثیری از معاصرانمان پاسخ مثبت داده‌اند و این همان توفیقی است که هر منتقدی که نظریه پرداز صرف نیست، بلکه شکل دهنده ذوق است، می‌تواند آرزو کند. لیوس ذوقی فراگیر و تغییر در ذوق را تعریف و بیان کرده است. من معتقدم که در تاریخ نقد انگلیس مقامی نه چندان بعید و حتی متفاوت از آن منتقد بسیار خوش خُلقتر، متیو آرنولد، خواهد داشت.

دوران متأخر لیوس

از زمانی که مقاله بالا را در ۱۹۶۳ درباره اف. آر. لیوس نوشتم (چاپ نخست در نگرشهای ادبی، به کوشش کرل کمدن [۱۹۶۴])^{۶۳}، لیوس هفت کتاب منتشر کرده که از لحاظ تعداد کلمات به مراتب بیش از نوشته‌های پیشین اوست: آنا کارنینا و مقالات دیگر (۱۹۶۷) [پس از این: آنا کارنینا]، خطابه‌های امریکا (۱۹۶۹) [پس از این: خطابه‌ها]، دانشگاه و ادبیات انگلیسی در زمان ما (۱۹۶۹) [پس از این: دانشگاه]، دیکنز رمان نویس (۱۹۷۰) [پس از این: دیکنز]، شمشیرم نیز نخواهد خفت: گفتارهایی در تکتگرایی، شفقت و امید اجتماعی (۱۹۷۲) [پس از این: شمشیرم]، اصل زنده: «انگلیسی» در حکم شیوه تفکر (۱۹۷۵) [پس از این: اصل زنده]، اندیشه، کلمات و خلاقیت: هنر و اندیشه در آثار لارنس (۱۹۷۶) [پس از این: اندیشه]، چند مقاله پراکنده را نیز باید به اینها افزود: مثلاً «توجیه ارزیابی خود از آثار بلیک» (۱۹۷۳) و «وردزورت: لوازم خلاقیت» (۱۹۷۱)^{۶۴}.

63. Carroll Camden, ed. *Literary Views*

64. *Anna Karenina and Other Essays; Lectures in America; English in Our Time and the Universities; Dickens: The Novelist; Nor Shall My Sword: Discourses on Pluralism, Compassion and Social Hope; The Living Principle: «English» as a Discipline of Thought; Thought, Words and Creativity: Art and Thought in Lawrence; «Justifying One's Evaluation of Blake»; «Wordsworth: Conditions of Creativity»*

در مجموعه نامه‌های لیوس به مطبوعات، نامه‌هایی در نقد (۱۹۷۴)^{۶۵} [پس از این: نامه‌ها]، نیز موارد جالب توجهی وجود دارد. جای تعجب نیست که در این کتابها آرای پیشین خود را، گاهی لفظ به لفظ، تکرار و تأیید و تشریح و از آنها دفاع کرده، گو اینکه من برآنم که تغییری در علایق و تأکید محسوس است و به مایه‌های تازه‌ای برمی‌خوریم که در تألیفات پیشین او مطرح نشده است. برخی از کتابهای تازه تجدید چاپ قطعات کهنه است: آنا کارنینا حاوی مقالات پیشین از اسکروتینی و مقدمه برگزیده‌ای از مقالات تقویم ادب نوین^{۶۶} متعلق به سال ۱۹۳۳ است. دیکنر شامل مقاله‌ای درباره روزگار سختی از کتاب سنت بزرگ و مقاله مربوط به دامبی و پسر از سیوانی ریویو (۱۹۶۲) است. «دو فرهنگ: اهمیت سی. پی. اسنو» و دفاعیه‌اش از خطابه‌ها در شمشیرم، و مقالات «داوری و تحلیل» و «خیال‌بندی و حرکت» و «واقعیت و صداقت» و «آنتونی و کلنویاترا و همه چیز فدای عشق»^{۶۷} از اسکروتینی در اصل زنده تجدید چاپ شده‌اند. لیوس با فصاحت پیگیر و پافشاری شدید معدودی آرای بنیادین را تکرار می‌کند و از این رو تداخل و تکرار مطالب در نوشته‌های او بسیار است.

دو کتاب تازه‌اش، خطابه‌های امریکا و دیکنر رمان‌نویس تألیف مشترک با همسرش کیو. دی. لیوس (۱۹۰۷ - ۱۹۸۱) است. از زمان ازدواج آن دو (۱۹۲۹)، بانو لیوس حتماً بر شوهرش تأثیری عمیق داشته، کما اینکه ذوق و مبانی عقیدتی شوهر نیز بر آثار او مؤثر واقع شده است. مقالاتی که بانو لیوس در اسکروتینی منتشر کرد حاکی از استقلال رأی و اشتغالات ذهنی شخصی خود اوست؛ کتاب مقدم او، ادبیات داستانی و عامه کتابخوان، بالطبع به بحث درباره لولی استیون، بهترین منتقد رمان انگلیسی در قرن نوزدهم (اسکروتینی ۷ [۱۹۳۹]) و به آنچه آن را «جامعه‌شناسی محافل دانشگاهی» نامید (اسکروتینی ۱۱ [۱۹۴۳]: ۳۰۸ پانویس)، و به نقدهای نیش‌دار درباره والتر رالی و دیگر اساتید متشخص دانشگاه آکسفرد منجر شد. علایقش در زمینه رمان بر زندگی هنری جین آستن متمرکز بود («نظریه‌ای انتقادی درباره نوشته‌های جین آستن»^{۶۸} در اسکروتینی ۱۰ [۱۹۴۱] و ۱۲ [۱۹۴۴]). او معتقد است که جین آستن مدام داستانهای متقدم خود را بازنویسی و در آنها تجدیدنظر می‌کرده است. طی تحلیلی مفصل از بلندبهای بادگیر، جنبه‌های رازآمیز و ماورای طبیعی آن را دست‌کم می‌گیرد و روان‌شناسی شخصیت‌پردازی

65. *Letters in Criticism*66. *Calendar of Modern Letters*

67. «Judgment and Analysis»; «Imagery and Movement»; «Reality and Sincerity»; «Antony and Cleopatra and All for Love»

68. «A Critical Theory of Jane Austen's Writings»

اف. آر. لیوس و گروه اسکروتنی ۴۰۳

را مهم می‌شمارد (خطابه‌ها). تقریباً در سراسر تألیفاتش از «انگلیسی بودنِ رمان انگلیسی»، که در مقاله‌ای متأخر به شرح آن پرداخته (مجموعه مقالات، به کوشش جی. سینگ، ۱۹۸۳)^{۶۹}، تجلیل می‌کند. رمان قرن نوزدهم را، که «با تغییر جهت از رمان قلاش‌وار»^{۷۰} به رمان جامعه‌شناختی از لحاظ هنری پیشرفت چشمگیر کرد» (ص ۳۱۳)، مبلغ اخلاق و الگو و نقدی به شمار آورده که جامعه انگلیس به آن نیازمند بوده است. بانو لیوس بیزاری انگلیسیان از مشرب اصالت زیبایی را از سویی و از سوی دیگر بدبینی آنها نسبت به جزم‌اندیشی و تعصب در سیاست و دین را تحسین می‌کند، و در ضمن بی‌علاقگی خود را به کسانی چون ویرجینیا وولف، که نوشته‌هایشان را مکانیکی می‌داند، یا طبیعت‌مداران جزم‌اندیشی چون جرج مور یا آرنولد بنت پنهان نمی‌کند. طی مقالاتی محکم و استوار دربارهٔ دیکنز و جرج الیوت و جرج گیسینگ و گشت و گذارهایی در رمان امریکایی و بحث دربارهٔ هنری جیمز و ایدیت وارتن^{۷۱} در مقام وارث هنری جیمز (اسکروتنی ۷ [۱۹۳۸])، مفهوم رئالیسم اخلاقی مورد نظر خود را تقویت می‌کند. کیو. دی. لیوس، تا حدی که امکاناتش اجازه می‌داد، شجاعانه به تجدید اعتبار رمان انگلیسی کمک کرد.

اف. آر. لیوس یکی از متفکران و مبلغان پرشمار قرن بیستم است که از پیشرفت تمدن ماشینی بیزارند و از جامعه سازمند پیش از انقلاب صنعتی با حسرت یاد می‌کنند. لیوس، در نوشته‌های متأخر خود، می‌کوشد تا اتهام پیرو لد^{۷۲} یا صرفاً ستایشگر احساساتی گذشته‌ای موهوم بودن را رد کند. بارها و بارها به تأکید می‌گوید که نمی‌توان به گذشته بازگشت لکن «خاطره نظام کهن بایستی انگیزه اصلی ایجاد جامعه‌ای نو باشد» (فرهنگ و محیط، ص ۹۷). مدعی است که از جنبه تاریک روزگاران خوش گذشته آگاه است. «من کار ویلیام ماریس را نمی‌کنم، و نگفتم که در گذشته بشر وضعی آرمانی داشته است.» تنها دیکنز کافی است که او را متوجه «فقر و بدبختی و ظلم و سوءمدیریتی کند که انگلستان دوره ملکه ویکتوریا را چیزی بسیار متفاوت با مدینه فاضله کرده بود» (شمشیر، ص ۱۹۲). با وجود این، در موارد بسیار، لیوس بر مزیت‌های جامعه ماقبل صنعتی، به ویژه برای

69. *Collected Essays*, ed. G. Singh

۷۰. picaresque. در این باره - بخش اول از جلد چهارم این تاریخ، ص ۴۰۷.

۷۱. Edith Wharton (۱۸۶۲-۱۹۳۷)، نویسنده امریکایی رمان و داستان کوتاه.

۷۲. Luddite، گروهی از صنعتگران و کارگران انگلیسی که بر اثر رواج صنعت ماشینی کار و معاش خود را در خطر دیدند در سالهای ۱۸۱۱-۱۸۱۶ گرد آمدند و به نابود کردن ماشین آلات پرداختند. گمان می‌رود که این نام منسوب به Ned Ludd باشد که حدود ۱۷۷۹ می‌زیسته و او نیز دست به کار مشابهی زده بوده است.

سلامت ادبیات که می‌تواند از منابع فرهنگ و زبان عامه بهره‌مند گردد، پافشاری می‌کند. در مقاله‌ای دربارهٔ سلوک زایر که در ۱۹۶۴ منتشر کرد چنین استدلال می‌کند که بائین «در پشت خود — یا بهتر بگوییم، پیرامون خود و در وجود خود — از پیوستگی فراگیر و نیرومند، فرهنگی زنده» و «زبانی، که ابزار خرد جمعی و مفروضات بنیادین بود، و از معیارها و ارزشهایی برخوردار بود که مورد قبول عام و با تشریک مساعی همگان تعیین شده بود» (اناکارنیا، ص ۴۱). شکسپیر نمونهٔ دیگر لیوس است از شاعری که شعرش عمیقاً در گفتار عامه ریشه دارد و از چنان قدرت خلاقه‌ای در زبان برخوردار است که پیش و پس از او نظیر نداشته است. عجیب است که لیوس، با نقل «خوردن و آشامیدن، سرگین و مرگ»، از اینکه تی. اس. الیوت در «ایست کوکر»^{۷۳} روستاییان را «بخمه، دست و پا چلفتی، زمخت، و عاجز از کسب فیوضات روحانی و مواهب فرهنگی» توصیف کرده برآشفته است. «حال آنکه همینها بودند که زبان انگلیسی را آفریدند... و بالاخره پدید آمدن شکسپیر و دیکنز و سرایندهٔ چهارکوارتت را ممکن ساختند» (اصل زنده، ص ۱۹۶). لیوس متوجه است که اضمحلال نظام کهن در زوال فرهنگ ادیبی منعکس است که فرهنگ اقلیت بوده و همواره چنین خواهد بود. او مدام ضرورت وجود «جامعه‌ای فرهیخته» را متذکر شده و ایجاد هستهٔ مرکزی آن را در دانشگاه، و به ویژه در قالب برنامه‌ای مربوط به ادبیات انگلیسی که بر مبنای نظر خود او طرح‌ریزی شده باشد، تشویق کرده است. چنین برنامه‌ای به نقد و پرورش شعور و احساس و درک خواهد پرداخت. لیوس در سراسر عمر حرفه‌ای خود به آموزش و پرورش، به خصوص در کیمبریج، عمیقاً علاقه‌مند بوده است. اگرچه آزار و اذیت‌هایی را که در کیمبریج به او شده و پیدادهایی را که بر او رفته به تفصیل بیان کرده (دانشگاه، ص ۲۲؛ نامه‌ها، ص ۱۴۷ - ۱۴۸) و «انگیزه یا دلیلی ندارد که کیمبریج را الگو بشمارد» (شمشیرم، ص ۱۸۳)، همیشه ابراز امیدواری می‌کند که گروه تازه‌ای از نخبگان متمرکز در دانشگاه پدید آیند. «نخبه‌گرایی»^{۷۴} را «واژه‌ای زیانبار و خطرناک و احمقانه» توصیف می‌کند «زیرا نخبگان همیشه باید وجود داشته باشند... [انواع نخبگان وجود دارند]: علمای نخبه، خلبانان نخبه، *corps d'élite*^{۷۵}. و نخبگان اجتماعی (بهترین مردمان)، و توده‌های محروم آگاهند که فوتبالیستهای حرفه‌ای و گویندگان رادیو از نخبگان‌اند» (شمشیرم، ص ۱۶۹). در حالی که لیوس را آلدس هاکسلی

۷۳. «East Coker» یکی از بخشهای چهارکوارتت. در این باره «فصل ششم، پانوش ۱۱۸.

اف. آر. لیوس و گروه اسکروتینی ۴۰۵

به «ادبیگری»^{۷۶} (در برابر «علمیگری»^{۷۷}) متهم کرده، لیوس مایل است از سوء تعبیر شدن «فرهنگ اقلیت» به عنوان قلمرو خاص نقد ادبی اجتناب کند. او خواهان تشریک مساعی میان رشته‌های ادبیات انگلیسی و فلسفه است و برنامه مورد نظر او برای مطالعات انگلیسی مربوط به قرن هفدهم برنامه‌ای میان‌رشته‌ای است و شامل تاریخ سیاسی و اجتماعی و دینی می‌شود. لیوس همواره بر اهمیت آنچه «قلمرو سوم»^{۷۸} اش می‌نامد (اصل زنده، ص ۳۶) تأکید می‌کند. این مفهوم، به معنای اثبات‌پذیری علمی، نه مطلقاً خصوصی و نه عمومی است بلکه امری حاصل تشریک مساعی جمعی آدمیان، یا همان «فرهنگ»، است، چیزی که هگل آن را «روح عینی»^{۷۸} می‌نامد. بنابراین لیوس به وجود تنها یک فرهنگ قایل است. «پیداست که مفروض دانستن "فرهنگ"ی که فرد عالم در مقام عالم دارد کاری نامعقول است» (خطابه‌ها، ص ۱۴). اما فرهنگ ادبی هم نیست، زیرا لیوس به وجود قلمرو جداگانه‌ای برای ادبیات اعتقاد ندارد. «من به هیچ "ارزش ادبی" معتقد نیستم و هرگز از آن سخنی نخواهم گفت؛ داورهای منتقد ادبی داوری درباره زندگی است» (خطابه‌ها، ص ۲۳). با صدای رسا اعلام می‌کند: «من خود را ضد فیلسوف می‌دانم و معتقدم که منتقد ادبی باید این چنین باشد.... "زیباشناسی" واژه‌ای است که چندان به کار من نمی‌خورد» (اندیشه، ص ۳۴).

لیوس ظاهراً سر و کار داشتن با واکنش و داوری زیباشناختی را به کل منکر است. به نظر من این در غالب موارد صحت دارد، به ویژه در نقد رمان که صرفاً به حس تشخیص و داوری رمان‌نویس درباره آدهای داستانی توجه می‌کند. ظاهراً تأیید پیشین خود از مقاله «یادداشتی درباره داستان» نوشته سی. ایچ. ریک‌ورد^{۷۹} را فراموش کرده که می‌گوید «طرح و آدم داستانی تنها در مقام رسوب در حافظه عینیت می‌یابند؛ اما تنها در حالت محلول است که هر کدام ظرفیت عاطفی پیدا می‌کنند». لیوس حتی هشدار خود را از یاد برده که «رمان، مانند شعر، بر ساخته از واژه‌هاست» (آنا کارنینا، ص ۲۲۸-۲۲۹). لیوس غالباً چندان چیزی درباره زبان نمی‌گوید یا به سرعت از سطح کلامی می‌گذرد و به اشاراتی به شور و نشاط آن اکتفا می‌کند و این تا حدودی بدان سبب است که، صرف نظر از ابزار تحلیلی، ابزار توصیفی چندان نیز در اختیار ندارد. زبان‌شناسی و فلسفه زبان ویتگنشتاین^{۸۰} را تقبیح می‌کند و، بنا بر این فرض که «درگیری جدی با معنی را به تعویق

76. literariness

77. scientism

78. objective spirit

79. C. H. Rickword, «Note on Fiction»

۸۰. Ludwig von Wittgenstein (۱۸۸۹ - ۱۹۵۱)، فیلسوف اتریشی که از جمله روشی انتقادی برای تحلیل

می‌اندازند» (اصل زنده، ص ۵۷)، آنها را برای دانشجوی ادبیات بی‌فایده می‌داند. با وجود این، لیوس با انکار اشتغال خاطر به ارزشهای ادبی به خود جفا می‌کند. تعیین دقیق معیارها و مفروضات او سخت مشکل است. از سال ۱۹۳۷ که «نقد ادبی و فلسفه» را صریحاً بر ضد تقاضای من که خواستار توضیحاتی شده بودم نوشت، نظر خود را بارها مؤکد ساخته است که معیارها را فقط «در فرایند عملی نقد» می‌توان تعریف کرد، و اینکه تعریف دقیق آنها کاری «ناشیانه و بیهوده» خواهد بود (نامه‌ها، ص ۴۸). او همیشه به نظریه‌پردازان بدگمان بوده است. اذعان می‌کند که اصول نقد ادبی ریحاردز رهایی‌بخش بوده است. ما را «از قید اندیشه‌سوز "شکل هنری" و "ارزش آوایی ناب" و عروض و دیگر چرنیدیات دیرینه رها کرد» (دانشگاه، ص ۱۷)، اما «علاقه [ریچاردز] را به ادبیات عمیق و پرورده» نمی‌داند و دعاوی نظریه‌اش را «شبه‌علمی و شبه‌روان‌شناختی» می‌داند (دانشگاه، ص ۱۷). لیوس که در اصل ستایشگر پرشور نقد الیوت بود و پیداست که ذوق و روش الیوت بر او تأثیری عمیق داشته است، بعداً معروفترین مقالات نظری او («سنت و قریحه فردی» و «نقش نقد») را تقبیح کرد و آنها را «پرمدها و آشفته و غیرراهگشا» دانست (شمسیر، ص ۱۱۴). «سنت و قریحه فردی» را «در حکم اندیشه پرمدها و متکلف» (اندیشه، ص ۱۶) و «آشفته و گنگ» نامید (اصل زنده، ص ۱۸۶). لکن لیوس گهگاه تعامل منتقد و نظریه‌پرداز را می‌پذیرد. درباره کولریج می‌گوید: «اگر توانم کسی را که منتقدی بزرگ نیست — منتقدی بزرگ در نقد عملی — استاد بزرگ چنان نظریه انتقادی بدانم که شایان توجه باشد، پس کسی را هم که چندان توجهی به اصول انتقادی ندارد نمی‌توانم منتقدی بزرگ یا شایان توجه بشمارم.» (۲۴) اما لیوس از گفته خودش نیز دایر بر ضرورت اصول انتقادی پیروی نمی‌کند. او فقط اذعان می‌کند که «باید کلیدواژه‌هایی با معانی خاصی به کار ببریم و از سیاق کلام انتظار داشته باشیم که آنها را تعریف کند» (اصل زنده، ص ۳۴). در اوایل کار حرفه‌ای خود در توصیف تقویم ادب می‌گوید، «این "معیارهای نقد" مفروضات: چیزی بیش از این درباره آنها گفته نمی‌شود: گفتن چیزی بیش از این ضرورت ندارد» (آنا کارنینا، ص ۲۲۱). عمل انتقاد آنها را نمایان می‌سازد. لیوس کتابی کشف کرد، عالیم و معلوم (۱۹۶۶) نوشته مارجرای گرین (مرید مایکل پولانی^{۸۱}، شیمی‌دانی که فیلسوف شد و او را مشابه مرلوپونتی^{۸۲} دانسته‌اند)، و از این کتاب

→ زبانی مطرح کرد و آن را راه حل بسیاری از مسایل فلسفی می‌دانست زیرا معتقد بود که بیشتر مشکلات در این زمینه مولود کمبود دانش نیست، بلکه از کاربرد نادرست زبان به وسیله فلاسفه ناشی می‌شود. از گفته‌های او یکی این است که: «فلسفه نبردی است بر ضد افسون شدن خرد ما به وسیله زبان.»

81. *The Knower and the Known*, by Marjorie Grene; Michael Polanyi

اف. آر. لیوس و گروه اسکروتینی ۴۰۷

گفته‌ای نقل کرد حاکی از اینکه ضابطه را نمی‌توان «با کلام قانونمند» کرد (اصل زنده، ص ۳۳) و در آن دفاعی نیز برای «دانستن ضمنی» یافت.

در نامه‌ام (اسکروتینی ۵ [۱۹۳۷])، منقول در صفحات پیشین، کمال مطلوب شعر نزد لیوس را لفظ به لفظ از ارزیابی نقل کردم. لیوس در نوشته‌های بعدی خود از این اصطلاحات استفاده نکرده، بلکه به «محقق ساختن» و «به صورت عمل درآوردن» و «قانع‌کنندگی» و «ضرورت»^{۸۳} یعنی از صفات هنر موفق، روی آورده است. لیوس به دفعات بیشتر، به ویژه در نقد شعر، به معیار «صدافت» متوسل می‌شود، معیاری که در تاریخ نقد انگلیسی مشغله و سواس‌گونه فکر همگان است و به سادگی می‌توان آن را صرفاً معیاری اخلاق‌مدارانه شمرد، لکن انواع معانی مثبت نیز دارد، مانند «صدافتی که به کل وجود شخص تعلق دارد و نه صرفاً به نیت خودآگاه» (خطابه‌ها، ص ۱۵)، چیزی نظیر وحدت شعور و احساس^{۸۴} تی. اس. الیوت. گاهی کورمال شاعر بزرگ را برخوردار از «قدرت عرضه کردن تعریف انضمامی احساسات و دریافته‌ها — نقطه کانونی همراه با هاله فرار پیرامون آن» شمرده و معتقد است که شاعر «در احساس خصوصی خویش این عناصر را دارای اهمیتی خاص یافته است» و آنها را «از طریق واژه و ضرباهنگ به چنگ می‌آورد و مجسم می‌کند» (ص ۱۱۵). با استفاده از تعبیرهای سنتی‌تر، شعر را «فرآورده تخیلی» تعریف می‌کند که «از بطنی درونمایه‌ای عمیقاً و دقیقاً احساس شده به کار می‌پردازد و آن را متحقق و مجسم می‌سازد» (اصل زنده، ص ۱۵۵). غالباً بهترین راه دریافت معیار ضمنی شعر نزد لیوس اشاره به شعرهایی است که مردود می‌داند. مثلاً آنتونی و کلنویاترای شکسپیر را با همه چیز فدای عشق درآیدن مقایسه می‌کند و نشان می‌دهد که توصیف کلنویاترا بر عرشه قایقش «معنی‌آفرین» است حال آنکه قطعه معادل آن در نمایشنامه درآیدن صرفاً «بلاغت توصیفی» است (ص ۱۴۸). یا می‌گوید که تصویرها صرفاً بصری یا «کشمش داخل کیک» نیستند بلکه «کانونهای حیات پیچیده» و «از بافت کلام جدایی‌ناپذیرند» (ص ۱۰۶). گاهی نیز شعرها را با دقت و حساسیت بر مبنای معیارهایی که در غایت امر زیباشناختی‌اند بررسی می‌کند و مثلاً نشان می‌دهد که چرا باید شعر «شادی غافلگیرکننده» وردزورت را بر «شامگاهی زیباست»^{۸۵} ترجیح داد (ص ۱۱۳ -

۸۲. Maurice Merleau-Ponty (۱۹۰۸ - ۱۹۶۱)، فیلسوف فرانسوی که در بسط مکتب پدیدارشناسی سهمی بارز داشته است.

83. realization; enactment; convincingness; inevitability

۸۴. unified sensibility. در این باره ← dissociation of sensibility، جلد اول این تاریخ، ص ۴۱۵.

85. «Surprised by Joy»; «It is a beauteous evening»

۱۱۴). لیوس از لحاظ نظری به «تفاوت میان اندیشه صرفاً استدلالی و آنچه از هنر انتظار داریم» به خوبی آگاه است (ص ۱۰۳).

با وجود این، غالباً به سرعت بر سر نقد جهان‌بینی مطرح‌شده از جانب شاعر می‌رود. طی بحث بسیار مفصل و تا حدی تحسین‌آمیز درباره چهار کوارتت، که در جای جای آن الیوت را «شاعری بزرگ» یا شاعری «بزرگتر از بیتس یا هاردی» (دانشگاه، ص ۱۳۶؛ نیز خطابه‌ها، ص ۲۹) خوانده، او را نه صرفاً به سبب آرای دینی‌اش بلکه به مناسبت مفهوم زمان نزد او مورد انتقاد قرار می‌دهد. لیوس با برگسونیسم و فلسفه دگرگونی مدام^{۸۶} وایتهد و کالینگ‌وود و سمیوئل الگزاندر^{۸۷} آشنا شده بود. الیوت را ملامت می‌کند که می‌خواهد منکر زمان شود، زیرا در نظر لیوس «زندگی فرایند است و زمان بخشی از واقعیت آن است» (اصل زنده، ص ۲۲۵). الیوت نباید آرزوی دیرینه جاودانگی، میل به «متوقف شدن زمان» را مطرح کند. لیوس میان احساس الیوت که زبان بیان مافی‌الضمیر را کفایت نمی‌کند و به سکوتی نهایی نیاز هست از طرفی، و شاعر و آفریننده زبان بودن او از طرف دیگر تناقض مشاهده می‌کند. ابراز فروتنی الیوت را بی‌ارادگی و تن زدن از مسئولیت و انتکار آزادی انسان تعبیر می‌کند. لیوس به جایی رسیده که خوش‌بینی‌اش حد و مرزی ندارد، به عمل و مسئولیت فراگیر و نیکی بنیادین آدمی اعتقاد راسخ پیدا کرده است. الیوت را به مناسبت «ترس از زندگی و تحقیر نوع بشر (که شامل خود او نیز می‌شود)» (ص ۲۰۵) و به ویژه به علت بیزاریش از عمل جنسی تقبیح می‌کند. «ظاهراً الیوت هرگز به عشق کامل میان زن و مرد توجه نکرده است» (خطابه‌ها، ص ۴۹). شعر الیوت «از تجربه غنی انسانی برخوردار نیست؛ مقید است؛ در واقع از فقری بی‌چون و چرا ناشی می‌شود» (دانشگاه، ص ۱۴۴). حاکی از «تشتت و تشویش باطن» (ص ۱۴۶) و «اضطراب بی‌معنایی» است (شمشیر، ص ۱۶). پس از این لیوس جانب لارنس را می‌گیرد، «نویسنده‌ای به مراتب بزرگتر» و «منتقدی بی‌نهایت بزرگتر از الیوت» (ص ۱۲۱).

لارنس نزد او معیار عظمت و حقیقت شده است، ولی البته این بدان معنا نیست که قادر نباشد، بر اساس مبانی هنری، آثارش را از هم متمایز کند و فاسق بانو چترلی را «رمانی بد» (آنا کارنینا، ص ۲۳۸) و مار یردار را «لفزشی نگران‌کننده» (اندیشه، ص ۵۷) توصیف کند. اما به طور کلی، گرچه متوجه است که لارنس «قربانی فقدان حد و مرز مشخص میان اندیشه استدلالی و هنر کاملاً خلاق خویش» است (ص ۶۱)، از آثارش کیشی استخراج

اف. آر. لیوس و گروه اسکروتینی ۴۰۹

می‌کند که در آن خردستیزی تاریک‌اندیشانه و گرایش‌های او به مغیبات یا مهملاتش درباره شبکه خورشیدی و خدایان مظلوم و دیگر همیّات را یا نادیده گرفته و یا با ملایمت به آنها اشاره کرده است. لیوس پرستش زندگی را تحسین می‌کند و می‌پذیرد زیرا، به رغم گنگ بودنش، آن را «واژه‌ای لازم» می‌شمارد (شمشیرم، ص ۱۱ به بعد). این مفهوم، گذشته از معنای آشکار آن، غالباً برای لیوس معانی ضمنی دینی هم پیدا می‌کند. در ابتدای رنگین‌کمان، قطعه‌ای که ضمن آن تام برانگتون^{۸۸} درمی‌یابد که «به خودش تعلق ندارد» بلکه «مطیع نظام عظیمتر» است در نظر لیوس مفهوم religion (دین) به معنای ریشه‌شناختی re-ligio «پیوند» را دارد. لیوس واژه‌هایی از این قبیل را به کار می‌برد: «ماوراء»، «تکریم زندگی» (با اشاره صریح به آلبرت شوایتسر)، «مسئولیت» (تقریباً به معنای مسئولیت فراگیر داستایفسکی)، «احساس رازآمیزی و یگانگی حیات» یا، عبارت اندکی متفاوت، «زندگی با "اعجاب" و "امر نامعلوم" و "خیال" و "امر دینی" و "مسئولیت" رابطه‌ای نزدیک دارد» (اندیشه، ص ۲۸). تا آنجا که من آگاهم، لیوس از واژه «خدا» و هرگونه تعهد به مناسک دینی خاص اجتناب می‌کند. علاوه بر لارنس، وردزورت و بلیک قدّیسان حامی کیش تازه می‌شوند، و عجیب اینکه دیکنز را نیز به سنت تازه یا دقیقتر بگویم «پیوستگی»^{۸۹} تازه وارد کرده است، «پیوستگی» زیرا لیوس دیگر مایل نیست با مفهوم الیوت مرتبط شود (شمشیرم، ص ۱۲۰). گو اینکه قبلاً واژه «سنت» را در عنوان کتابش دربارهٔ رمان انگلیسی به کار برده بود. موضوعیت بلیک را برای دوران معاصر بیش از الیوت می‌داند. از مقالهٔ قدیم الیوت دربارهٔ بلیک به جهت ابراز این عقیده انتقاد می‌کند که گفته است اگر بلیک «به خرد عاری از جنبهٔ شخصی و عقل سلیم و عینیت علم احترام می‌گذاشت» وضعیت بهتری می‌داشت (منتخب مقالات [۱۹۳۲] ص ۳۰۸) و در عین حال تجلیلش از خلاقیت و مسئولیت را تحسین می‌کند. از گفته بلیک دربارهٔ طرح‌های خویش دایر بر اینکه «اگرچه آنها را از خود می‌خوانم، می‌دانم که مال من نیستند» چنین برداشت نمی‌کند که تعبیر دیگری از اعتقاد او به الهامات و حتی دیدارهای فوق‌طبیعی است (اصل زنده، ص ۴۴)، و تمایز میان «خودی»^{۹۰}، به معنای محدود فرد، و «هویت»^{۹۱} را، که حاکی از مسئولیت جمعی و تشریک مساعی در مجاهدتی انسانی است، بیش از اندازه مهم می‌نماید. مقالهٔ متأخرش دربارهٔ بلیک (در ویلیام بلیک: مقالاتی در بزرگداشت سر جفری کینز، ۱۹۷۳)^{۹۲} حاوی مقدار زیادی نقد ادبی و حتی تاریخ ادبی درست و حسابی است.

88. Tom Brangwen

89. continuity

90. selfhood

91. identity

92. William Blake: Essays in Honour of Sir Geoffrey Keynes

تازگی شیوهٔ بلیک را در استفاده از ترانه‌های شکسپیر در طرحواره‌های شاعرانه^{۹۳} و قرابت آنها را با شعر عامیانه تحسین می‌کند، و در عین حال پیوندهای آن را با قرن هجدهم ناچیز می‌شمارد. موضع بلیک را در تاریخ عرفان و مناسبات او را با سوئدنبورگ یا بومه^{۹۴} مهم نمی‌داند، و دیوانهای پیشگویانه^{۹۵} را اثر هنری موفق نمی‌شمارد (ویلیام بلیک، ص ۶۷). دلیلی که لیوس برای این عدم موفقیت ذکر می‌کند به نظر من تازگی دارد. بلیک به چارچوبی حماسی نیازمند بود و در آن زمان ناگزیر بود به داستان هیوط متوسل شود. او فقط می‌توانست فرضیهٔ آخرالزمان یا پایان تاریخ را مسلم انگارد و، بدین ترتیب، از نظر لیوس، خود را، برخلاف پافشاری معمول خود بر خلاقیت و آزادی آدمی، به جبرانگاری متعهد کند. لیوس با اعتراض شدید او به لاک و نیوتن و ثنوی انگاری دکارتی موافق است، زیرا دلایل آن را در نوشته‌های مایکل بولانی و مارجرى گرین مطالعه کرده بود (اصل زنده، ص ۲۲۹).

قبلاً در سنت بزرگ دیکنز را «بازیگر بزرگ» خوانده و فقط از روزگار سختی تجلیل کرده بود، لکن بعداً به او اعادهٔ حیثیت می‌کند و او را تالی شکسپیر و «یکی از بزرگترین نویسندگان خلاق» می‌داند. (دیکنز، ۹). دیکنز نیز مانند بلیک «حامی روح، یعنی، زندگی» است (ص ۲۷۴) و لارنس را نیز «با بلیک و دیکنز» مرتبط می‌کند، و بر این مبنا «رشته‌ای» پدید می‌آید «که تا قرن هجدهم ادامه می‌یابد» (ص ۲۷۵). چنانکه گویی لیوس فراموش کرده که دیکنز را «بازیگر بزرگ» خوانده بود، با چنین نظری سخت به مخالفت می‌پردازد (ص ۲۹؛ نیز دانشگاه، ص ۱۷۵). گو اینکه در کتابی که با همکاری همسرش دربارهٔ دیکنز نوشت و همسرش مباحث مربوط به دیوید کاپرفیلد و خانهٔ غمرده و آرزوهای بزرگ را عهده‌دار شد، لیوس قطعهٔ روزگار سختی و مقالهٔ نه‌چندان جالبش دربارهٔ دامبی و پسر را بدون هیچ تغییری تجدید چاپ کرد. در این زمان، دوریت کوچولو را بهترین کتاب دیکنز، «فوق‌العاده بزرگ» (دیکنز، ص ۱۷۷) و «یکی از بهترین بهترین رمان‌ها» می‌شمارد (ص ۲۱۳). نظر ادمند ویلسن را که، به زعم لیوس، آثار خلاقهٔ دیکنز را «فرآوردهٔ عنان‌گسیختهٔ تجارب و اشتغالات وسواس‌گونهٔ کودکی» دانسته (ده) رد می‌کند و نظر سانتایانا، که دیکنز را «آدم بی‌خانمان و کاملاً بی‌ریشه» وصف می‌کند، او را برمی‌آشوبد و از ریشه‌های دیکنز در سنت قومی تجلیل می‌کند (ص ۲۱۴). با وجود این،

93. *Poetical Sketches*

۹۴. Jakob Boehme (۱۶۲۴-۱۵۷۵)، عارف آلمانی.

۹۵. *Fropnetic Books*. نامی که گاهی به شعرهای نمادی و غیبی بلیک مانند *The Book of Los*:*Milton: Jerusalem: The Book of Urizen* داده شده است.

اف. آر. لیوس و گروه اسکروتینی ۴۱۱

زنجیره بلیک - دیکنز - لارنس، مبتنی بر مفهوم گنگ و فراگیر و - به قول خود لیوس - تعریف ناپذیر زندگی (ص ۲۲۴)، عجیب به نظر می آید.

لکن «سنت بزرگ» از جین آستن تا کانرد نیز فراموش نشده است. درباره نویسندگان مطرح در آن کتاب به کرات نظریات تازه ابراز کرده است. درباره رمان آدم بید نوشته جرج الیوت مقاله‌ای نوشته (آنا کارنینا، ص ۴۹ - ۵۸) و در آن به روال مورخان ادبی به پیشینیان و الگوهای آن در آثار اسکات و هاتورن و تراژدی یونانی و وردزورت و شکسپیر اشاره می‌کند و آن را برای تاریخ اجتماعی سندی بسیار مهم به شمار می‌آورد. در چندین مقاله به بحث درباره هنری جیمز پرداخته است. رمان اروپایی‌ها را «قصه‌ای اخلاقی» و یک «کمدی» که به خوبی روایت شده می‌داند، گو اینکه بی‌علاقگی جیمز نسبت به جین آستن نافعی قربانی است که لیوس میان آن دو مشاهده می‌کند (ص ۷۴). در مقاله‌اش درباره آنچه می‌زی می‌دانست نیز جنبه کمدیایی آن را «سرزنده و شاد» وصف می‌کند (ص ۸۰). اظهارات ضمنی لیوس حاکی است که نظرش درباره رتبه‌بندی رمان‌ها تغییر نکرده است. شاهزاده خانم کاساماسیما را «کتابی بد» و سفیران را «بدترین» اثر او می‌شمارد؛ من از درک مبنای این قضاوت عاجزم. در دو مقاله مجدداً به کانرد می‌پردازد: در مقاله مربوط به خط سایه^{۹۶}، در برابر کسانی که روحیات کانرد را به «کاربرد بی‌روح وظیفه» تقلیل می‌دهند (ص ۹۸) از او دفاعی جانانه می‌کند. درسی که قهرمان داستان فرامی‌گیرد به مراتب ظریفتر از این است و آن را «نمی‌توان با هیچ اصل اخلاقی باز نمود» (ص ۱۰۹). در مقاله‌اش درباره شریک راز^{۹۷} تحلیل روانکاوانه آن را مردود و آن را درسی سراسر در «مسئولیت اخلاقی» می‌داند (ص ۱۱۹). ناخدای جوان به هیچ وجه احساس گناه نمی‌کند و به این نتیجه می‌رسد که همزاد خود را باید از دست مقامات نجات دهد زیرا کار درست همین است.

رمان امریکایی را نیز به صورتی غیرمستقیم وارد سنت بزرگ می‌کند و هاتورن را نیای جیمز و مارک تواین می‌شمارد. هکلبری فین را «یکی از کتابهای بزرگ دنیا» می‌داند (آنا کارنینا، ص ۱۲۱) و به ویلسن کله‌بوک^{۹۸} مقاله‌ای تحسین‌آمیز اختصاص می‌دهد (ص ۱۲۱-۱۳۷). ویتمن و هاوِلز و درایسر و اسکات فیتس‌جرالد و همینگوی را تخطئه می‌کند

۹۶. Shadow-Line (۱۹۱۷)، رمانی کوتاه درباره به بلوغ رسیدن ناخدایی جوان بر اثر هدایت کشتی خویش در سفری دریایی.

۹۷. The Secret Sharer (۱۹۱۲)، ناخدایی قاتلی را که از لحاظ جسمی و روانی «همزاد» اوست به کشتی خود راه می‌دهد، او را پنهان می‌کند و از خطر می‌رهاند.

98. Pudd'nhead Wilson

(آنا کارنینا، ص ۱۵۳-۱۵۴؛ دانشگاه، ص ۱۸۰) و ضدیتش با امریکا شدیدتر می‌شود، ضدیتی که، به گفته او، مبنای شخصی یا ملیت خواهانه ندارد، بلکه ترس از امریکایی شدن و «امپریالیسم امریکایی رایانه‌ها» ست (شمشیر، ص ۲۰۶). انزجار کلی از مفاسد تمدن صنعتی که امریکا نماد آن شده است قبول، اما تخطئه کردن مستمر تبعات امریکایی در زمینه ادبیات انگلیسی را نمی‌توان نادیده گرفت. از نوشته‌های ادگار جانسن و گوردن هایت و هری تی. مور^{۹۹}، به ترتیب، دربارهٔ دیکنز و جرج الیوت و دی. ایچ. لارنس نام می‌برد (دیکنز، ده) و تألیفات آنها را در حدی نمی‌داند که بتوانند حتی جانشین زندگینامه‌های متقدم انگلیسی بشوند. معمولاً به طور کلی همه را متهم می‌کند و می‌گوید که «حتی برجسته‌ترین تألیفات انتقادی دربارهٔ نویسندگان انگلیسی — جین آستن، خواهران برونه، دیکنز، جرج الیوت، دی. ایچ. لارنس — حاکی از جهل دربارهٔ تمدنی است که این نویسندگان از آن نشأت گرفته‌اند؛ نتیجتاً توانایی و صلاحیت تحلیل این آثار را ندارند. این امر در مورد همه صادق است — از ادمند ویلسن گرفته به بعد» (دانشگاه، ص ۳۴، پانویست ۳؛ نیز شمشیر، ص ۱۸۵). به کلی‌گویی که می‌پردازد کار به جاهای مضحک می‌کشد: «آن نویسندگان امریکایی که امروزه شهرتی دارند... از لحاظ دامنهٔ تجربه و احساس رضایت و ظرفیت انسانی که به آن واقفند و آن را غایت همه چیز می‌دانند فقری ملال‌آور و غالباً مشمئزکننده [بروز می‌دهند]. و اما آن منتقدان نامی و معزز امریکایی که دربارهٔ آثار ماندگار «انگلیسی بریتانیایی» قلم‌فرسایی می‌کنند، بنا بر آنچه در این باره می‌نویسند، ظاهراً قادر به درک آن آثار نیستند» (اصل زنده، ص ۵۲). لیوس نه تنها نگران است که انگلستان «صرفاً ایالتی از امریکا» بشود (شمشیر، ص ۱۵۹) بلکه از اروپا و آسیا نیز هراسان است. با پیوستن انگلستان به بازار مشترک مخالف بود و دربارهٔ مهاجرت رنگین‌پوستان به آن کشور غرولند می‌کند. شهرستانیگری یا مخالفتش با نقش امپراتوری بریتانیا، در نادیده گرفتن آگاهانه ادبیات کشورهای دیگر نیز آشکار می‌شود. بخشی از این بی‌ رغبتی را می‌توان معلول دغدغهٔ خاطر واقعی نسبت به ادبیاتی دانست که فقط به صورت ترجمه در دسترس کسی باشد. اما اگر از چند اظهارنظر تخطئه‌آمیز دربارهٔ فلور و مالارمه و والری و تحسینی سطحی از موتاله^{۱۰۰} درگذریم، (۲۵) سکوت او کرکننده است. تنها یک استثنا وجود دارد و آن مقاله‌ای است دربارهٔ آنا کارنینا (۱۹۶۷) که حاوی تحلیلی پراحساس و دقیق دربارهٔ جنبهٔ اخلاقی این رمان است. چنانکه همگان متوجه شدند،

99. Edgar Johnson; Gordon Haight; Harry T. Moore

۱۰۰. Eugenio Montale (۱۸۹۶-۱۹۸۱)، شاعر ایتالیایی.

اف. آر. لیوس و گروه اسکروتینی ۴۱۳

لیوس ازدواج لوین - کیتی را نقطه مقابل رابطه آنا - ورنسکی می‌داند، لکن متذکر می‌شود که تحولات بعدی لوین معیار ظاهری ازدواج او را برهم می‌زند (آنا کارنینا، ص ۱۴) ^{۱۰۱}. تعارض آنا فقط با جامعه نیست؛ او به احساس گناهی مبتلاست که از «غرور باطنی شکننده» اش ناشی می‌شود (ص ۲۲). اما به نظر من نقص مقاله در مقایسه نابجا با رابطه دی. ایچ. لارنس با فریدا، یعنی رابطه‌ای برگرفته از زندگی واقعی است. نیز پس از این همه سال دمار از روزگار آرنولد و هنری جیمز درآوردن که چرا هنر تالستوی را تخطئه کرده‌اند ضرورتی ندارد.

لیوس همیشه جزمی و معتقد به حقانیت خویش بوده است، موهبتی که غالب منتقدان در طول تاریخ از آن برخوردار بوده‌اند. او «تکثرگرایی» را «حق آشفته و فرصت طلب بودن» تعریف می‌کند (شمشیر، ص ۱۶۵) و به نسبیت‌گرایی تاریخی نیز بی‌اعتناست، زیرا ادبیات، حتی متعلق به دورترین گذشته‌ها، باید اکنون برایمان جذاب باشد تا بتواند زنده بماند. اما مطلق‌گرایی به معنی توسل به معیارهای ثابت یا بیان ساده حقیقت شخصی را نیز رد می‌کند. او همواره مصرّ بوده است که نقد فعالیت اجتماعی است، «خواستی مشترک» است، که بر قبول عام یا دست‌کم یک محفل متکی است. ظاهراً در سالهای متأخر دایره محفل تنگتر شده و لیوس حجیت خود را بیش از پیش بر اذهان پذیرنده دوستان و شاگردان مستولی کرده است. بی‌تردید نگرش به کلی منفی او نسبت به تقریباً هر نویسنده‌ای بعد از کسانی که از زمان جوانی آنها را می‌ستود، پس از کانرد و لارنس، اعجاب‌انگیز است. لیوس درباره ویرجینیا وولف (آنا کارنینا، ص ۱۸۸)، آدن یا اسپندر (ص ۱۹۱)، آلدس هاکسلی یا کینگزلی ایامیس ^{۱۰۲} حتی یک کلام تحسین‌آمیز ادا نمی‌کند، و درباره همه نویسندگان بریتانیایی یا آمریکایی دهه‌های گذشته که شهرتی به هم زده‌اند ساکت است. نوشته‌های متأخر لیوس تحت‌الشعاع مباحثه‌ای است که در ذهن او میان تی. اس. الیوت و دی. ایچ. لارنس جریان دارد و لارنس به سهولت از آن پیروز درمی‌آید. لارنس را نه تنها بزرگترین رمان‌نویس قرن شمرده، بلکه «نبوغ بی‌مانندش در مقام منتقد ادبی» را ستوده (ص ۱۷۴) و او را «درخشانترین منتقد ادبی زمان - به بزرگی هر منتقد بزرگی که در پهنه تاریخ پدید آمده» خوانده است (اندیشه، ص ۳۲). به گمان من انواع

۱۰۱. آنا کارنینا با الکسی ورنسکی، افسری جوان و خوش‌قیافه، ملاقات می‌کند، عاشق او می‌شود، فرزند و همسرش را ترک می‌کند تا با او زندگی کند. پس از مدتی ورنسکی از او دلزده می‌شود و برای رفتن به جبهه ترکش می‌کند، آنا خود را به زیر قطار می‌اندازد و خودکشی می‌کند. رمان دارای طرح و توطئه‌ای فرعی نیز هست درباره زندگی زناشویی شاد و سعادتمند کنستانتین لوین و همسرش کیتی.

۱۰۲. Kingsley Amis (۱۹۲۲-۱۹۹۵)، رمان‌نویس و شاعر انگلیسی و یکی از گروه جوانان خمشمگین.

خودسریها و کاستیها و جهالت‌های لارنس نافی این داوری لیوس است. آرای لارنس درباره نویسندگان بزرگ روس و در مطالعاتی درباره ادبیات کلاسیکی آمریکا (۱۹۲۳) همراه با کلی‌گوییهایش درباره سنخ‌شناسی روابط جنسی و تاریخ و روان‌شناسی قومی به تنهایی کافی است که از او سلب صلاحیت کند. شیفتگی لیوس به لارنس او را در تمیز میان آثار او نیز ناتوان کرده است. تحسین سینت‌مار یا تجلیل از «عروسک سروان» که پیام زنده آن را نادیده می‌گیرد و آن را «یکی از فراورده‌های اعلائی نبوغ» می‌خواند (ص ۴۳)، نمونه‌های بارزی از این امرند. به کلّ کیش دی. ایچ. لارنس ظاهری مطلوب و حتی احترام‌انگیز بخشیده و آن را از اعتدال طرد تمدن ماشینی و تدین همراه با اندکی عرفان و ترویج ازدواج خوب و سالم به عنوان یگانگی جسمی و روحی و طرفداری از جامعه سازمند برخوردار دانسته است. لارنس را به صورت دلخواه خویش بازسازی کرده است. به رغم مخالفتش با دستگاه حاکم بر بریتانیا و کردار جدلی و زنده‌اش، لیوس در واقع منتقد معقولی است دارای شمّ پژوهشگری که مایل است واکنش شاگردان به آثار ادبی بزرگ قرین همدلی باشد. نظریه نقدی که او بدان معتقد است یا تلویحاً از نوشته‌هایش مستفاد می‌شود با نظریه دیلتای یا دیگر طرفداران نظریه تفاهم تفاوت چندان ندارد. از گفته‌های اوست که «شعر را درک می‌کنم، اما در ضمن درک کردن آن باید فرض را بر این بگیرم که مستقل از من است و نیز اذهان می‌توانند در آن با هم مواجه شوند و به تفاهم برسند» (اصل زنده، ص ۵۳) و در هنگام «خواندن یک شعر چنان است که گویی در آن تکه از حیات یا وضعیت یا عمل خاص زندگی می‌کنیم» (ص ۱۱۱). به درستی معتقد است که ارزش‌گذاری را نمی‌توان از واقعیت مجزّا کرد. مطالعه آثار پولانی و مارجریتی گرین بینش پیشین و تقریباً غریزی او را درباره تقدم ارزش‌گذاری تأیید کرد. این ارزشها را می‌توان واقع‌مداری، خوش‌بینی، نیکی آدمی، اخلاقی بودن ادبیات، اشتراک در فرهنگ اقلیت و تسلسل گروه دانشجویانی دانست که نسل بعد از نسل با حساسیت لازم به گزیده‌ای از ادبیات انگلیسی واکنش نشان دهند. لیوس آنچنان که در شور جدلی‌اش می‌نماید غریب نیفتاده است؛ با سنت نقد انگلیسی، از آرنولد گرفته به بعد، سازگار است، و توفیقش در میان معلمان انگلیسی و عامه شاهد اقبال روزافزونی است که، در حد معقول، حتی به صورت کیشی تثبیت‌شده درآمده است. کتابهای متقدمش که در آنها به تشریح نظر الیوت درباره تاریخ شعر انگلیسی پرداخته و نیز تجلیلش از رمان ویکتوریایی (به رغم مواردی که از قلم انداخته یا به سبب آن)، و همچنین گزینش رنگین‌کمان و زنان عاشق از میان رمان‌های لارنس قانع‌کننده است. لکن طرد تقریباً همه‌جانبه‌تی، اس. الیوت در ایام

اف. آر. لیوس و گروه اسکروتینی ۴۱۵

متأخر و ستایش غیرانتقادی دی. ایچ. لارنس از جمیع جهات درست نیست. با این همه، حتی در بازپسین نوشته‌های او بیان شخصیتی مصمم و بااراده متجلی است. نظرهای پیشین خود را به صورتی متفاوت به ضابطه درآورده و با وضوح بیشتر عرضه کرده است. این تألیفات شاهدهی است بر تغییر موضع او از الیوت پسندی دوران جوانی به رمانتیسمی جدید که در آن بلیک، دشمن دوران روشنگری، و دیکنز، «بزرگترین رمان‌نویس رمانتیکی» (دیکنز، ص ۲۷۶)، و دی. ایچ. لارنس در مقام سنت یا پیوستگی جدید به صحنه می‌آید. پافشاری لیوس بر دعاوی فرهنگ بر ضد تمدن، بر درک مبتنی بر ارزش در برابر تعلیل علمی، از تکالیف ضروری همه انسان‌مداران است. این امر منحصر به لیوس نیست و شناخت قرابت‌های آن با برخی از فیلسوفان سنت پدیدارشناسی و مکتب اصالت وجود موجب تحکیم آن است. بدین معنا، لیوس در دوران متأخر حیات حرفه‌ای خویش شجاعانه در راه علایق محوری نقد جنگیده است.

فصل نهم

اف. دبلیو. بیتسن (۱۹۰۱ - ۱۹۷۸)

ظاهراً در اوایل سال ۱۹۳۵ بود. زمانی که من در دانشگاه چارلز در پراگ به تدریس ادبیات انگلیسی مشغول بودم، که پروفیسور ویلم ماتسیوس^۱، مافوق من و بنیانگذار و رئیس محفل زبان‌شناسی پراگ و سردبیر فصلنامه آن *Slovo a slovesnost* (کلمه و ادبیات)، کتاب مختصری به من داد، شعر انگلیسی و زبان انگلیسی^۲، تا نقدی بر آن بنویسم. در آن نقد، که در مجلد نخست نشریه جدید منتشر شد (۱۹۳۵، ص ۲۲۹ - ۲۳۱)، از آن کتاب چنین تجلیل کردم: «کاملاً واضح است که مستقلاً و بدون کوچکترین آگاهی درباره فرمالیسم روسی و دیگر نهضت‌های مشابه در بزرگواروپا، نظریه‌ای درباره تاریخ ادبی به ضابطه کشیده شده که شباهت شگفت‌انگیزی با آنها دارد. طی بررسی اجمالی تاریخ ادبیات انگلیسی [مؤلف] نشان می‌دهد که این تاریخ بر مبنای طرح او چگونه به نظر خواهد آمد. کتاب بیتسن نشانه بغایت جالب دیگری از بحران در روش‌های تاریخ ادبی و تأیید تازه‌ای است بر این امر که راه خروج از این بحران (یا دست‌کم یکی از راه‌های آن) در اشتراک مساعی صمیمانه میان تاریخ ادبی و زبان‌شناسی است. انگلستان — که از لحاظ تاریخ‌نگاری ادبی نیز کشوری محافظه‌کار است — ظاهراً به بحران روش‌شناختی نیز دیرتر از دیگر کشورهای اروپا می‌رسد. تصویر نسبتاً ساده‌انگارانه‌ای که بیتسن از وضعیت تاریخ ادبی انگلیس ترسیم می‌کند با تصویر تاریخ ادبی آلمان یا چک در سال‌های پیش از جنگ و استیلای مشرب اصالت تحفّل تطابق دارد. بنابر گفته بیتسن، تألیف تاریخ ادبی به مفهوم مورد نظر تین یا براندس عملاً از میان رفته است. او در پیشگفتار خود می‌گوید: «امروزه پژوهشگر نوعی به معنای دقیق کلمه مورخ نیست، بلکه کهن‌پژوه^۳ است.»

1. Vilém Mathesius

2. *English Poetry and the English Language*

3. antiquary

سپس به نقل یا نقل به معنای محتویات کتاب می‌پردازم و، با ابراز همدلی با درونمایه اصلی آن، بحث را این چنین به پایان می‌برم: «رابطه نزدیک میان تاریخ ادبی و زبان‌شناسی، نگرش به مسئله تاریخ‌نگاری ادبی به صورت موضوع کلی تکامل، شیوه اظهار تفاوت میان شعر و نثر و کلیت اثر ادبی؛ همه اینها آرای است که فرمالیسم و ساختارگرایی با آنها کاملاً موافق است. نیز اعتراضات [مؤلف] به نگرش تحصلی به تاریخ ادبی و به تاریخ‌نگاری فیلسوفانه یا جامعه‌شناسانه قانع‌کننده است، ولی فراموش نباید کرد که به ادبیات می‌توان به صورتی جز تاریخ هنر شعر نیز نگریست. اگر متوجه باشیم که کارکرد زیباشناختی ادبیات را نادیده می‌گیریم، تاریخ ادبیات از نظرگاه فلسفی امری ممکن است. اما نظریه بنیادین بیتسن حاکی از تبعیت مطلق تاریخ شعر از تاریخ زبان و این که عوامل اجتماعی فقط از طریق زبان می‌توانند بر ادبیات مؤثر باشند به نظر من قابل بحث است. بیتسن به درستی از پذیرش مجموعه بی‌معنای تغییرات نامعقول در تکامل مستقل ادبیات سر باز می‌زند. از این نکته چنین نتیجه می‌گیرد که تکامل ادبیات ضرورتاً تابع مجموعه تغییرات علی در زبان است. اما تکامل ادبیات به تنهایی نیز نامعقول نیست، بلکه مجموعه سازمند و پیوسته‌ای است مانند مجموعه تغییرات در زبان. بدین ترتیب، ضرورت وجود فاصله ساختگی میان شعر و، مثلاً، مجموعه پدیده‌های اقتصادی یا رشد آرای فلسفی ناپدید می‌شود. هیچ چیزی از دیگر چیزها جدا نیست و شعر — گرچه دارای تکامل خاص خویش است — معروض دخالت مستقیم همه پدیده‌های فرهنگی دیگر است. شعر نیز خود بر زبان و فلسفه و جز آنها تأثیر می‌گذارد و جای تعجب است که بیتسن این امر را نادیده می‌گیرد. خلاصه کلام، بیتسن نکته اصلی دیالکتیک هگلی را، که می‌توانست او را از برپا کردن چنین ساختار مصنوعی و یک‌جانبه‌ای بازدارد، دریافته است. این نظر نیز که شعر ایستا^۴ست محل تردید است و از درک نادرست مفهوم کل^۵ ناشی می‌شود. اگر به موسیقی بیندیشیم، که در آن جریان زمانی اجتماع آواها همزمان انگاره یا کل آشکاری را تشکیل می‌دهد، متوجه می‌شویم که یک کل پویا^۶، انگاره‌ای به هم پیوسته^۷ (Sukzessivgestalt)، مفهوم دیالکتیکی کاملاً قابل درکی وجود دارد. بیتسن فاقد آموزش نظری و فلسفی است و پیداست که جهل کامل او نسبت به مساعی مشابه در بر اروپا، که می‌توانست روشها و نظریه‌ها را از آن بیاموزد، سد راه او شده است. اما درست همین استقلال و افراط‌گرایی تا حدودی نستجیده «آزمایشی در تاریخ ادبی»^۸ او نشانه‌ای از زمانه است و به این جهت به ارزش آن

4. static

5. whole

6. dynamic

7. successive pattern

8. «Experiment in Literary History»

می‌افزاید. این آزمایش یادآور واقعیت تقریباً رمزآمیزی است که معمولاً با تعبیر گنگ «روح زمان»^۹ بیان می‌شود. از همه اینها گذشته، اگر دریابیم که مسائل مشابه ناگزیر به راه‌حلهای مشابه می‌انجامند و برخی پرسشها که همه‌جا فوریت پیدا کرده‌اند مستلزم پاسخهای مشابهند،» موضوع به خوبی قابل درک خواهد شد.

نوشته سالیان سال پیش از این را ترجمه کرده‌ام و از جسارت و نخوت آن (نخوتی جمعی که در مقام نازل سنت تجربی تردید روا نمی‌دارد) و نیز امیدهایی که نسبت به تاریخ تکامل درونی شعر ابراز شده به حیرت آمده‌ام. البته مدتی است که با شک و تردید کافی به امید مزبور نگرسته‌ام. (۱) اما نکته اصلی انتقاد درباره تبعیت کامل تاریخ ادبیات از تاریخ زبان و تأثیر عناصر اجتماعی بر شعر فقط از طریق زبان را هنوز وارد می‌دانم. بیتسن نیز تغییر عقیده داد. در مؤخره ویراست سوم کتاب (۱۹۷۲) اذعان می‌کند که «فرضیه شاید بیش از حد ظاهرالصلاح بود» (ص ۹۹). در واقع بسیاری از بحثهای متأخر او درباره رابطه میان تاریخ ادبی و زبان‌شناسی تقریباً به رد کامل نظریه پیشین بالغ می‌شود. در مقاله‌ای که برای مجلدی زیر عنوان انواع نقد^{۱۰}، که به مناسبت شصت و پنجمین سال تولد من منتشر شد، (۲) نوشت، می‌گوید زبان‌شناسی به نقد ادبی ربطی ندارد.

در خلال این مدت بیتسن کتاب دیگری در تاریخ شعر انگلیسی تألیف کرد. درآمدی انتقادی بر شعر انگلیسی^{۱۱} (۱۹۵۰)، و در آن نظریه‌ای متفاوت ولی باز هم نظرگیر مطرح کرد. مدتها پیش از رواج *Rezeptionästhetik*^{۱۲} آلمانی و ملاحظات مشابه درباره خواننده «تلویحی» یا «خیالی»،^{۱۳} بیتسن جسورانه می‌گوید که «گوهر شعر را باید در رابطه میان شاعر و خواننده جست» و «بدون همکاری خواننده، گویی شعر اصلاً وجود ندارد» (ص ۶۶). بدین ترتیب، خواننده «باید «من دیگر»^{۱۴} شاعر باشد» (ص ۶۴). بیتسن از این نظر بصیرت‌آمیز به نتایج عمده‌ای می‌رسد. خواننده، یا بهتر بگوییم، خواننده آرمانی «یکی از خوانندگان اصلی شاعر است که بالنسبه از دیگران هوشمندتر است» (ص ۷۳). «معیار نهایی... معنایی است که معاصران شاعر دریافته‌اند» (ص ۷۲)، و «معنای شعر معنایی است

9. the spirit of the age

10. *The Disciplines of Criticism*11. *English Poetry: A Critical Introduction*

۱۲. تلقی زیباشناختی، تعبیری درباره بررسی ارزشیابی اثر ادبی به وسیله «گیرنده» یا خواننده آن. هدف آن ارزیابی عوامل سیاسی-اجتماعی مستر در داوری خواننده است. در این بررسی به خواننده یا مخاطب مورد نظر نویسنده یا به ذوق فردی و ذهنی توجه نمی‌شود، بلکه تلفیق اثر ادبی و خواننده‌اش در فرایند عینی تاریخی و ارزیابی آن مورد نظر است.

13. implied; fictive

14. *alter ego*

که شعر برای نمایندهٔ آرمانی معاصران شاعر داشته که، به طور ضمنی یا صریحاً، مخاطبان اصلی شعر بوده‌اند» (ص ۷۶). بنابراین بیتسن سرسختانه پیرو نظرگاهی است که آن را «مشرَب بازسازی تاریخی»^{۱۵} می‌نامد، لیکن با دیگر پیروان تاریخ‌مداری، که مخاطبان ادوار گوناگون را معیار تفسیر و ارزش‌گذاری می‌دانند و خواستار آن‌اند که ما از این طریق نیات شاعر را نیات خودمان بدانیم، تفاوت دارد. بیتسن مکاتب شعر انگلیسی را (عمدتاً بر مبنای سبک‌شناسی سنتی) مشخص می‌کند و هریک را به طبقهٔ اجتماعی مسلط در آن زمان منتسب می‌سازد. از شش دوره نام می‌برد — فنودالیسمِ حقوق‌دانان، مردم‌سالاری خرده‌مالکان محلی، حکومت مطلقه و متمرکز خادمان امیرزادگان، گروه سالاری ملاکان، و حکومت کنونی مدیران (ص ۱۱۳) — و متونی برمی‌گزیند تا هریک نمونه‌ای از تسلسل این افشار باشد. بیتسن همیشه فرض را بر این می‌گیرد که «شعر همانا نظام اجتماعی خاص است در حالت حداکثر آگاهی آن» (ص ۲۶۱) و «فقط رهیافت تاریخی — جامعه‌شناختی است که می‌تواند ساختار واقعیاتی را در اختیار منتقد قرار دهد که بتوان دریافتها و نتایج کلی را بدان منضم کرد» (ص ۲۵۸). شعر (بیتسن آن را شامل نمایشنامه و رمان هم می‌داند) دربرگیرنده و مظهر و خلاصهٔ جامعهٔ زمان خویش است. «خلاصه کنیم، [شعر] بیان احساس همبستگی اجتماعی به وسیلهٔ زبان» است (ص ۸۶). مثلاً بیتسن چهار قهرمان زن را برمی‌گزیند و آنها را نمایندهٔ چهار مرحلهٔ جامعهٔ انگلستان معرفی می‌کند، کاری که حاکی از ظرافت طبع ولی در عین حال من‌عندی است. الیسن، در «قصهٔ آسیابان»^{۱۶} چاسر، «مظهر فلسفهٔ خرده‌مالکان دربارهٔ زندگی، کلنویاترای شکسپیر نمایندهٔ نگرش دورهٔ رنسانس، میلمانت»^{۱۷} نمایندهٔ دوران بازگشت سلطنت، و بکی شارپ^{۱۸} نمایندهٔ قرن نوزدهم» است (ص ۱۳۴). تفسیر تفصیلی شعرهایی سرودهٔ وایت^{۱۹} و میلتن و والر و گری و کینس و وردزورث و نیسن مؤید طرح مزبور است که منکر چیزی مانند تعریف زیر از جان استوارت میل است: «شعر از مایهٔ تک‌گویی^{۲۰} است.» «شعر همانا احساس است که

15. historical reconstructionism

۱۶. Alison در «The Miller's Tale». این داستان را نقیضهٔ طنزآمیز سنت عشق مهذب دانسته‌اند (دربارهٔ عشق مهذب — جلد دوم این تاریخ، ص ۵۰۵-۵۰۷).

۱۷. Millamant. قهرمان نمایشنامهٔ کمدی *The Way of the World* (۱۷۰۰) سرودهٔ کانگریو.

۱۸. Becky Sharp. قهرمان رمان بازار خودفروشی (*Vanity Fair*) نوشتهٔ تکری. بکی که در خانواده‌ای فقیر بزرگ شده با دوز و کلک بر آن است تا در اجتماع به جایی برسد.

۱۹. Thomas Wyatt (? ۱۵۰۳ - ۱۵۴۲). شاعر و دیپلمات و سرباز انگلیسی که با ترجمه کردن اشعار پترارک نوع ادبی سانت را به زبان و ادبیات انگلیسی وارد کرد.

در تنهایی خود را بر خود عرضه می‌کند.^{۲۱} (۳) بیتسن عکس این نظر را درست می‌داند. مثلاً بر آن است که شعرهای متأخر وردزورت از آن رو موفق نیستند که «خطاب به شخص خاصی سروده نشده‌اند» (ص ۲۱۱). بیتسن معتقد است که «عاطفه و تأمل صرفاً خصوصی نمی‌تواند وارد شعر شود» (ص ۷۹)؛ نظر مزبور ظاهراً منکر مساعی بسیاری از شاعران رمانتیک و نمادگراست که خواسته‌اند عنصر بیان‌ناپذیر، فردیت‌ترین جنبه و «باطنیت»^{۲۲} آدمی را بیان کنند. بیتسن، هماهنگ با موضع ذکر شده، رابطه خصمانه شاعران بسیار را با جامعه خود و موضوع «بیگانگی با محیط» را تقریباً به کل نادیده می‌گیرد و قول رمانتیک مخالف، یعنی *das Volk dichtet*^{۲۳} برادران گریم، را می‌پذیرد (جستارهایی در نقد، ۴:۱۹). هرگونه نظریه الهام را مردود می‌داند (ص ۱۴)، به نبوغ اعتقاد ندارد، شعر ناشی از رؤیا و خلسه را نامطلوب می‌شمارد (ص ۲۹)، و معتقد است که موسیقی کلامی و «شعر ناب» بررسی دقیق را برنخواهد تافت (ص ۵۲). پیداست که تاریخ‌مداری اشتراکی او با مارکسیسم قربت دارد لکن نه در برداشت سنتی آن، زیرا معلول گروه مخاطبان خاصی است و نه شالوده اقتصادی جامعه، و متضمن پیش‌بینی آینده یا تجویز سبک هنری خاصی نیست.^{۲۴}

بیتسن ناچار شد در برابر اف. آر. لیوس از نظرش دفاع کند. لیوس معتقد بود که بازسازی غیرممکن و نامطلوب است و منتقد ناگزیر است که بر اساس معیارهای امروزی به داوری بپردازد. یکی از مسائل مورد بحث میان آنها که با انتقاد لیوس درباره شعر انگلیسی و زبان انگلیسی آغاز شد همین است. (۴) لیوس در آن مقطع اظهار داشت که تاریخ شعر انگلیسی را «از آن جهت می‌نویسیم که آثار برخی شاعران را دارای ارزش ماندگار می‌دانیم — ارزش در زمان حاضر» (ص ۱۳). در «اظهارنظر» خود، بیتسن این گفته را چنین تعبیر کرد که لیوس «به وجود چیزی به نام تاریخ ادبی اعتقاد ندارد» (ص ۱۶)، و سپس پیشنهاد کرد که دو قضیه را از یکدیگر متمایز کنند، یکی ادبی — تاریخی که می‌گوید «الف از ب نشأت می‌گیرد» و دیگری انتقادی که آن را می‌توان به «الف بهتر از ب است» یا حتی صرفاً «الف خوب است» تقلیل داد (ص ۱۶). رد کردن این تفاوت میان عقیده و واقعیت مفروض برای لیوس کاری سهل بود. «اتکا»، نشأت گرفتن، امر واقع نیست. بلکه مستلزم «داوریهای انتقادی بغایت پیچیده و ظریف است.» در درآمدی انتقادی بر شعر انگلیسی، بیتسن اذعان کرد که میان نقد و تاریخ ادبی «مرز مشخصی» وجود ندارد اما با طرح این پیشنهاد که «ادغام» نقد در «تاریخ» امری قابل دفاع است» (ص ۲۵۲) ابتکار

۲۱. درباره میل و نظرهایش درباره شعر — جلد سوم این تاریخ، ص ۱۸۴ — ۱۸۹.

22. interiority

۲۴. منظور چیزی مانند رئالیسم سوسیالیستی است.

۲۳. شعر را مردم می‌سرایند

عمل را به دست گرفت. اگر امر دایر بر این باشد که همه معیارهای داوری را باید از موقعیت اجتماعی استنتاج کرد، نظر بیتسن منطقی خواهد بود. اما این دعوی بیتسن را قانع نمی‌کرد. بعداً (جستارهایی در نقد، ۱۲:۱۴ - ۱۳) صریحاً حرفش را پس گرفت. «اخیراً متوجه شده‌ام که به طور کلی حق با [لیوس] است.» بیتسن آن را حتی «دارویی» وصف می‌کند «که سالیان بسیار طول کشید تا کارگر واقع شود» (ص ۱۹). به نظر می‌رسد که موضع تاریخی را رها کرده یا بهتر بگویم معقول به این نتیجه رسیده که «نقد ادبی و پژوهش ادبی رشته‌هایی مکمل یکدیگرند» (منتقد - پژوهشگر^{۲۵}، هفت).

یک بار تقابل میان این دو را با تعابیری تازه مطرح کرد. تاریخ ادبی با هنر ادبیات سر و کار دارد، هنری که «تاریخ در آن نقش تعیین‌کننده دارد، وسیله ارتباطی میان شاعر و شنوندگان یا خوانندگان اولیه اوست اعم از اینکه درست یا نادرست بوده است.» حال آنکه نقد با «زندگی» سر و کار دارد، «اندیشه‌ای است که زیر فشار زبان و جامعه تکوین می‌یابد، اصولاً زنجیره‌ای کامل است، آیین راههای زندگی، و مدام در دسترس همه ماست» (جستارهایی در نقد، ۱۷۸:۲۳). بیتسن در اینجا ظاهراً گفته لیوس را تأیید می‌کند که «داوری‌هایی که منتقد با آنها سر و کار دارد داوری‌هایی درباره زندگی است.» (۵) اما با این نتیجه عجیب که هنر را به قلمرو تاریخ پرتاب کرده است. من باور ندارم بیتسن قادر به مشاهده این پیامد بوده و به جدّ می‌توانسته از این موضع دفاع کند که نقد فقط درباره زندگی است. بلکه کاری که او کرد قبول تمایز میان «معنی» و «دلالّت» بود^{۲۶}. این تمایز برگرفته از ای. دی. هرش است (او نیز آن را از تمایزی که گوتلوب فرگه^{۲۷} میان Sinn و *Bedeutung*^{۲۸} قائل شده اقتباس کرده است). «معنی» به زمان گذشته تعلق دارد و آن را می‌توان از لحاظ تاریخی اثبات کرد؛ بیتسن آن را «معنای آنگاه»^{۲۹} نیز می‌خواند (منتقد - پژوهشگر، ص ۱۸۸). ولی «دلالّت» موضوعیت عصری است، الفاکننده ارزش‌داوری برای زمان حال. (۶) بیتسن اعتقاد راسخ دارد که بازیابی معنای اصلی اثر هنری ممکن و ارزشمند است. معیار «نیت» مؤلف را می‌پذیرد و در موقعیتهای متعدد، «مغالطه قصد نویسنده» را که دلبیو. ک. ویسمست و مانرو بیردزلی^{۳۰} مطرح کرده‌اند رد می‌کند. گمان

25. Scholar-Critic

26. meaning; significance

۲۷. Gottlob Frege (۱۸۴۸ - ۱۹۲۵)، ریاضیدان و فیلسوف آلمانی و از بنیانگذاران منطق ریاضی و از سرچشمه‌های عمده فلسفه تحلیلی در قرن بیستم. ۲۸. معنی؛ دلالّت.

29. then-meaning

۳۰. intentional fallacy. در این باره - بخش دوم از جلد چهارم این تاریخ، ص ۴۰۱. W.K. Wimsatt و Monroe C. Beardsley. درباره ویسمست - فصل شانزدهم از جلد ششم این تاریخ.

می‌کنم بیتسن درست متوجه منظور ایشان نشده و تصور می‌کند «با بذل توجه به دیگر نوشته‌های نویسنده و زندگینامه‌اش و نظام اجتماعی که بدان تعلق داشته مخالف‌اند» و چنین معنایی را «آشکارا یاوه» می‌خواند (مقالاتی در اختلاف نظر انتقادی^{۳۱} [پس از این: مقالات]، پانزده). بیتسن نمونه‌هایی ذکر می‌کند که حاکی از موضوعیت زندگینامه حتی در تحلیل «قصه آسیابان» چاسر (ص ۸۸-۹۱) و برای درک شعرهای هاوسمن (ص ۱۰۰-۱۱۲) است تا «مغلطه بودن مغالطه فصد نویسنده» را مبرهن سازد (ص ۱۱۴). تنها کافی است به کتاب وردزورت: تفسیر مجدد^{۳۲} (۱۹۵۴) اشاره کنم تا نشان دهم که، در نظر بیتسن، درگیریهایی خصوصی شاعر (که، معهذ، دارای «کیفیت فراگیر»^{۳۳}، ص ۱۱۹) با چه قوتی ماهیت و ارزش شعر را تعیین می‌کنند. بیتسن، ضمن حمایت از بازیابی معنای اصلی، دست‌کم موضوع مطلوب بودن انتقال آن به خوانندگان کنونی را مطرح می‌کند. او از مدافعان سرسخت امروزی کردن املائی کلمات بود؛ این نظر را مسخره می‌کرد که اگر بخواهیم در تاریخ‌گرایی خود ثابت‌قدم باشیم، باید «شعر بلیک و کیتر را با لهجه کاکنی^{۳۴} قرائت کنیم» (مقالات، ص ۲۷)، لکن قویاً معتقد بود (کاری که ویست هرگز نمی‌کرد) که بازیابی معنای اصلی کلمات ضرورت دارد، و بر ضد قرائتهای غیرتاریخی و خیالپردازانه امپسن به تفصیل به بحث پرداخته است. بیتسن مدام در جستجوی تنگناهای تفسیر من‌عدی در سنت ادبی و عرفهای نوعهای ادبی و بالاخره در زمینه‌های فکری و اجتماعی بود. «در نتیجه مجموعه محدودیت‌هایی که به معنایی واژه و تداعیهای واژگانی^{۳۵} تحمیل شده است، اندک اندک معنای نهایی پدیدار می‌شود که آن را می‌توان معنای درست نامید، عینی که فی‌نفسه همان است که هست» (جستارهایی در نقد ۳: ۱۸). این قاعده در مقاله حاوی اصول انتقادی بیتسن، «نقش نقد در زمان حاضر»^{۳۶} آمده و در آن زبان و زبان اصلی را موضوع دلمشغولی منتقد دانسته، ولی در عین حال گفته است که «آگاهی از زمینه [اثر ادبی] معیار نهایی صحت است» (ص ۱۹). در پانوشتی، کتاب نظریه ادبیات من و آستن وارن را نقد کرده است: «نقص اصلی آن بی‌توجهی به نقش حیاتی زبان در اثر ادبی است» (ص ۲۳ پانوشت). عجیب اینکه بیتسن با کشف دلیلی بر ضد اهمیت زبان‌شناسی برای ادبیات، تأکید بر پیوستگی میان زبان و ادبیات را رها کرد. در مقاله «زبان‌شناسی و نقد ادبی»^{۳۷} که در انواع

31. *Essays in Critical Dissent*32. *Wordsworth: A Re-interpretation*

33. Cockney، ساکنان محله «ایست‌اند» لندن که لهجه خاص دارند.

34. word-meanings; word associations

35. «The Function of Criticism at the Present Time»

36. «Linguistics and Literary Criticism»

نقد (۱۹۶۸) منتشر شد، بیتسن با وضوح بسیار تاریخ‌گرایی معمول خود را جرح و تعدیل و اذعان کرد «برای اینکه ادبیات زمان گذشته از لحاظ انتقادی قابل فهم باشد بایستی بتوان آن را به زبان امروز ترجمه کرد» (ص ۷) و «به منظور حفظ شادابی مستمر سنت ادبی انگلیس، ناگزیریم با مقداری عناصر غیرتاریخ‌مدارانه بسازیم» (ص ۸). در اینجا نموداری را می‌آورد که سوسور در درس زبان‌شناسی عمومی^{۳۷} خود آن را «le circuit de la parole»^{۳۸} می‌نامد. بیتسن با این کار می‌خواهد نشان دهد که در واکنش انتقادی، زبان صرفاً عامل آغازکننده بسیار کهنی است. تصنیف اثر ادبی با فکری آغاز می‌شود که به ذهن مؤلف متبادر شده، سپس جامهٔ کلام به آن می‌پوشاند و از طریق صداهایی آن را به گوش شنونده منتقل می‌کند، و او نیز، به ترتیبی معکوس، صداها را انتقال می‌دهد تا مرکوز ذهن بشوند. بیتسن به لائوکون^{۳۹} لسینگ متوسل می‌شود: «در لحظه [استیلا] توهم^{۴۰}، شعور نسبت به ابزار [آن] — یعنی کلمات — را که [شاعر] بدین منظور به کار می‌برد از دست می‌دهیم.» (ص ۱۴). این استدلالی آشکارا روان‌شناختی است. زبان‌شناسی، اعم از تاریخی یا توصیفی، روند مستمر دریافت را منقطع می‌کند و به این ترتیب «در بررسی انتقادی ادبیات نمی‌تواند نقش چندانی داشته باشد» (ص ۱۶). تأکید جدید بر فرایند واکنش، که لاجرم فردی و ذهنی است، در مباحثه با راجر فاولر^{۴۱} (۸)، برهان اصلی بیتسن بر ضد اهمیت زبان‌شناسی برای نقد شد. زبان‌شناسی علم توصیفی و میرا از ارزش‌گذاری است یا زبان‌شناسان ادعا می‌کنند که چنین است و بنابراین با نقد سر و کار ندارد. دغدغهٔ نقد منحصر به سبک است، چیزی که صرفاً «بر روی کلام سوار نشده» (انواع نقد، ص ۱۰)، بلکه نوعی «بینش باطنی» است (مقالات، ص ۲۹) که مقدم بر مبادی زبانی و فراتر از آن است. «همین حوزهٔ فراتر است که دغدغهٔ اصلی منتقد — پژوهشگر است» (منتقد — پژوهشگر، ص ۷۹): «نقش غایی سبک برانگیختن وضعیت نمادینی است که در آن واژه‌ها کیفیت احوال انسانی، مسایل یا موقعیتهای انسانی "دلالت‌کننده" پیدا می‌کنند» (منتقد — پژوهشگر، ص ۸۹). پیش از آن بیتسن همواره توجهش را بر شعر متمرکز ساخته بود: در

۳۷. Ferdinand de Saussure (۱۸۵۷-۱۹۱۳)، زبان‌شناس سوییسی که تألیف مهم و بسیار پرتأثیر او، *Cours de linguistique Générale* (۱۹۱۶)، پس از مرگش و با استفاده از یادداشت‌های او و شاگردانش تهیه و چاپ شد. او را عموماً مؤسس زبان‌شناسی ساختاری می‌دانند.

۳۸. زنجیرهٔ گفتار.

۳۹. Laokoon، دربارهٔ لسینگ و لائوکون - جلد اول این تاریخ، ص ۲۰۱-۲۳۴.

40. illusion

۴۱. Roger Fowler، زبان‌شناس معاصر انگلیسی.

خطابه‌ای با عنوان «گناه نخستینِ رمان»^{۴۲} عقیده‌اش را مبنی بر اینکه رمان «شکل هنری نازلی» است بیان کرد (مقالات، ص ۲۴۲). عُرف رمان «کنار گذاشتن عرفهاست — [عرفی] که فاصلهٔ زیباشناختی^{۴۳} میان دنیای هنر و دنیای اعیان را به حداقل می‌رساند» (ص ۲۴۷). «عالماً عامداً دو نظام واقعیت را خلط می‌کند، یا دست‌کم کنار یکدیگر قرار می‌دهد» (ص ۲۴۳)، جنبه‌ای که انتظار می‌رفت برای بیتسن که معمولاً مشرب زیباپرستی را دوست نمی‌دارد جذاب باشد. اما در مقالهٔ مربوط به سبک (منتقد - پژوهشگر، ص ۷۸ - ۱۰۰) این واقعیت که در رمان (و در آثار منثور، عموماً) واژه‌ها توجه را به خود جلب نمی‌کنند دلیلی بر ضد نقش حیاتی واژه‌ها در ادبیات به شمار آمده است. به نظر من، تردید بیتسن در ارزش انتقادی بخش اعظم سبک‌شناسی زبان‌پنیا^{۴۴} بجاست، و نیز، چنانکه در جای دیگر هم گفته‌ام، (۹) حق با اوست که نقد ادبی با لایه‌هایی از اثر ادبی سر و کار دارد که ابزار زبان‌شناسی را بدانها دسترسی نیست، لکن در جدا کردن کامل سبک از زبان بی‌شک به خطا رفته است. من با مقاومت او در برابر آنچه «امپریالیسم زبان‌شناسی»^{۴۵} اش نامیده‌ام و دعاوی پراغراق شیوه‌های نوین تحلیل زبانی و موضوعیت آن در تتبعات ادبی احساس همدلی می‌کنم، اما انکار نمی‌توان کرد که اثر ادبی صنعتی کلامی یا (چنانکه خود بیتسن سالها پیش، مثلاً در جستارهایی در نقد ۷: ۴۷۴، گفته است) «ساختی زبانی»^{۴۵} است. بیتسن به آنچه معنای ضمنی واژهٔ «اثر هنری»^{۴۶} قلمداد می‌کند سخت معترض است. او به واقعیت تردیدناپذیری متوسل می‌شود حاکی از اینکه اثر ادبی را تنها می‌توان در مقام فرایندی زمانی ارزیابی کرد و نه چگونان ساختاری حجمی: این مفهوم را در عناوین کتابهایی مانند خاکستردان خوش‌ساختِ کلینت بروکس و شمایل کلامی^{۴۷} دبلیو. ک. ویمست مُثَل می‌یابد. بیتسن می‌گوید که توازی میان اثر ادبی و کنش گفتاری^{۴۸}، *parole* به معنای مورد نظر سوسور، «موضع فرمالیست‌ها را درهم می‌ریزد» (مقالات: ص ۱۱)، یا، با تفصیل بیشتر، «منتزع کردنِ "بهترین واژه‌ها در بهترین ترتیب" از این فرایند زمانی و انسانی پس از آنکه شاعر آنها را ادا کرده و پیش از آنکه به شنونده برسند و آنها را به صورت سکون حجمی مصنوع منجمد ساختن به مثابهٔ آن است که با *parole* چنان رفتار کنیم که گویی *langue*^{۴۹} است.... این امر، به راستی و در تحلیل نهایی، مغالطهٔ فرمالیستی

42. «The Novel's Original Sin»

۴۳. aesthetic distance، در این باره ← جلد اول این تاریخ، ص ۴۰۴.

44. linguistic stylistics

45. linguistic construct

۴۶. artifact: کالای مصنوع؛ دست‌ساخت.

47. Well-Wrought Urn; The Verbal Icon

48. speech-act

۴۹. گفتار: زبان

است» (مقالات، ص ۱۱-۱۲). ولی این فرمالیست‌ها (و بیتسن گهگاه تحلیل مرا درباره ساختار در مقام مجموعه پیچیده معیارهای چندلایه به این سیاهه می‌افزاید) احتمالاً پاسخ خواهند داد که به فرایند زمانی واکنش (خواندن یا شنیدن) توجه دارند لکن معتقد نیستند که توالی با ساختار، *Gestalt*^{۵۰}، ناسازگار باشد. چنانکه در نقد قدیم خود بر شعر انگلیسی و زبان انگلیسی گفتم، چیزی وجود دارد که می‌توان آن را *Sukzessivgestalt* نامید و موسیقی بهترین نمونه‌های آن را به دست می‌دهد. مدتها پیش از این جوزف فرانک استدلال کرد که نویسندگان رمان عصر جدید آگاهانه می‌کوشند تا «شکل حجمی» بیافرینند (سیوانی ریویو ۵۳ [۱۹۵۴])، و اخیراً نیز از نظر خود به خوبی دفاع کرده است (کرتیکال اینکوایری^{۵۱} ۵ [۱۹۷۸]). قصد من از تحلیل پدیدارشناختی فصل موسوم به «وجه وجودی اثر ادبی» در نظریه ادبیات (۱۰) دقیقاً تعریف وضعیت هستی‌شناختی این ساختار پویا و فزای است که به نحوی در میان شاعر و خواننده موجود است. بیتسن «وضعیت هستی‌شناختی را مرادف با «زیباشناختی» می‌گیرد (جستارهایی در نقد ۴۲۸:۱۹) و روش پدیدارشناختی را به خطا تعبیر می‌کند. این استنباط با بسیاری از گفته‌های من در تناقض است: مثلاً گفته‌ام که اثر ادبی را باید مجموعه ارزشهای اجتماعی و سیاسی و فکری و اخلاقی و جز آنها دانست، با این شرط که تفوق جنبه زیباشناختی آن را اثری ادبی می‌سازد. وضعیت هستی‌شناختی را نمی‌توان با جنبه زیباشناختی یکسان دانست. اگر اثر ادبی را واقعی (جسمانی) یا ذهنی یا آرمانی تعریف نکنیم بلکه آن را نظام معیارهای بین‌الذهانی به شمار آوریم، به چیزی خواهیم رسید که آن را می‌توان نخستین گام در نظریه مربوط به یک رشته دانست — یعنی تعریف کردن موضوع آن. البته در یک مورد حق با بیتسن است که می‌گوید «مجمه‌ها را اثر هنری ندانستن از مهمات بارز است» (همان). طرز بیان من این واقعیت را (که از فحوای کلام پیداست) دچار ابهام می‌کند که صرفاً از اثر ادبی سخن می‌گویم، اثری که به عنوان ساخت زبانی با شیء واقعی و مادی مانند مجسمه ساخته شده از مرمر یا برنز تفاوت دارد. بیتسن هم در ضمن تعریف مرا می‌پذیرد که اثر هنری را مجموعه‌ای از معیارهای بین‌الذهانی خوانده‌ام. واژه «معیارها» مشکلاتی برایش پدید آورده زیرا آن را «ملاک و انگاره یا سنخ» تصور می‌کند (منتقد — پژوهشگر، ص ۵۴)، حال آنکه منظور من مفهومی بسیار عامتر همچون «ساختارهای تعیین و تشخیص»، یعنی اصطلاحی هوسرلی است که در ادبیات شامل هرگونه محدودیت،

۵۰. هیکل: گشتالت ۱۰، این باره — جلد اول این تاریخ، ص ۴۱۹.

۵۱. *Critical Enquiry*. درباره فرانک و نظریه اش — spatial form، توضیحات مترجم در پایان کتاب.

صرف نظر از میزان تلویحی بودن آن، عرفها، سنتها، و پیش فرضهای موجود در متن است. غایت این قاعده ایجاد محدوده نظری برای تفسیر است زیرا، با خودرأیی تمام عیاری که نه تنها در فرانسه به صورتی افسارگسیخته جریان دارد، امروزه بی شک یکی از ضروریترین مسایل مطالعات ادبی است. بیتسن نیز همین هدف را در ذهن دارد. توسل من به «اصول عقیدتی جمعی» با «رابطه بین الازدهانی» او و «مهارهایی که زمینه مناسب در برابر سوءاستفاده فراهم می کند» (جستارهایی در نقد، ص ۴۳۰) تطابق دارد. لکن بیتسن به آنچه به نظر من اساساً نظریه ارتباط می آید سخت پایبند است و به هیچ وجه حاضر نیست اثر هنری را دارای موجودیتی مستقل بداند: از زیباپرستی هراسان است و نمی تواند با مفهوم شکل سازمند (شکل به مفهوم *eidos*^{۵۲} در مقام کلیت و نه کالبد بیرونی) موافقت کند. «استعاره [شکل] سازمند را نمی توان جدی شمرد» (منتقد - پژوهشگر، ص ۶۱). فکر می کنم که در این گفته حق به جانب اوست و به خطرهایی توجه دارد که زیاده روی در تشابه با موجودات زنده به بار خواهد آورد. دبلیو. ک. ویمسپ «فرمالیست» هم به این امر توجه داشته است. (۱۱)

بیتسن در سنت تجربی و نهایتاً روان شناختی باقی ماند. او مدام به فرایندهای درونی ذهن مؤلف و خواننده می اندیشد: قوه خیال نویسنده، که دوست می دارد آن را با واژه کولریجی «*esemplastic*»^{۵۳} بیان کند (واژه ای که ترجمه یونانی *Einbildungskraft* آلمانی است و کولریج آن را به صورت *In-eins-Bildung* به کار برده و این یا سوء تعبیر است یا بازی با کلمات)، و واکنش خواننده، که هدفش همدلی و نهایتاً این همانی است. اما بیتسن، که از «تلفیق شعر با شعور آدمی» سخن می راند (شعر انگلیسی، ص ۶۰)، بر آن است تا به این فرایند وجه اجتماعی بخشد و درست مانند شاعر که نماینده دوران و قوم خویش است خواننده را سخنگوی یک گروه کند. بیتسن درباره نقش حکمی نقد پافشاری می کند و منکر آن است که تفسیر را می توان از ارزیابی ذوقی جدا کرد: «ارزش ضمناً واقعیت نیز هست» (منتقد - پژوهشگر، ص ۲۵). نقد حکمی باید مجموعه آثار ماندگار را مشخص و، ظاهراً بر مبنای زیباشناسی، خوب را از بد متمایز کند. اما بیتسن توانایی تشخیص «میان آنچه در رفتار عادی انسانی خوب است و آنچه را کمتر خوب است» پیش فرض این داوری می داند (منتقد - پژوهشگر، ص ۶۶) و چنین چیزی مستلزم پاسخ دادن به این پرسش است که «جامعه خوب چگونه جامعه ای است» (منتقد - پژوهشگر، ص ۱۶). بیتسن در عین حال معلم اخلاق و منتقد اجتماعی نیز هست. این امر در اختلاف نظرهایش

۵۲. وحدتمند کردن عناصر.

۵۳. یونانی به معنای شکل؛ جنس؛ در فلسفه: ایده.

با برجسته‌ترین منتقدان انگلیسی زمان مشهود است. تی. اس. الیوت را که «بهترین منتقد از زمان متیو آرنولد» می‌خواند نه فقط به جرم «جزم‌اندیشی و ادعاهای عجولانه و بی‌محابا» (مقالات، ص ۱۳۳) بلکه، در یکی از بازپسین مقالاتش، «رهبر فقید نقد»،^{۵۴} (۱۲) به اتهام «نگرش ناپسندیده طبقاتی» و «تشخص‌مآبی محض» شمات می‌کند. لیوس را به جهت «حمیت اخلاقی» و «فسادناپذیری مطلق» اش تحسین می‌کند، ولی به سبب «بی‌میلی به درک مبنای مردم‌سالارانه گروه همکارانش» مورد انتقاد قرار می‌دهد. «دکتر لیوس بیش از حد "رهبر" بود و به اندازه کافی "رئیس جلسه"،^{۵۵} نبود» (جستارهایی در نقد ۱۴: ۲۰). بیتسن جستارهایی در نقد را اسکروتنی مردم‌سالارانه‌تر می‌شمرد؛ او نیز مانند آرنولد — و در واقع خودش را صریحاً آرنولدی می‌خواند (همان ۱: ۲۰) — والاترین امیدها را برای شعر و نیز نقد در سر داشت. نه تنها از نقد انتظار دارد که فهم ادبیات را فزونی بخشد بلکه انتظار دارد که «خواننده ورزیده روندهای اجتماعی معاصر را از همسایگانش بهتر درک کند» (همان ۳: ۱۵۳، ۲۹). بیتسن برای اصلاح آموزش ادبیات انگلیسی پیشنهادهای عملی متعددی مطرح کرد به این امید که «رشته ادبیات انگلیسی مرکز آموزشی دانشگاه در حکومت‌های مردم‌سالارانه دنیای انگلیسی‌زبان گردد» (همان ۹: ۲۶۵). من که لجوجانه در مقام نظریه‌پرداز و مورخ پابرجایم نمی‌توانم با او در این امیدهای والا سهمیم باشم، لکن بیتسن در تمام موارد بدون خطا بر مسایل محوری انگشت نهاده، پرسشهای درست را مطرح کرده و پاسخهایی داده که، اگرچه همیشه با ذهن من سازگار نبوده و مرا متقاعد نکرده، ولی همیشه صادقانه و حاکی از استقلال رأی بوده و سه فضیلت آرنولدی «شفافیت فکری، شرافت روحی و وجدان اجتماعی» (همان ۳: ۲) را معتل ساخته است، امری که امیدوار بود با نشریه جستارهایی در نقد ترویج کند. موضوع این کتاب مرا از پرداختن به فعالیتهای متعدد او در مقام کتاب‌شناس، کارشناس نقد متون، ویراستار، زندگینامه‌نویس، مورخ جریانها و جنبشها و نوعهای ادبی، و از همه مهمتر، مفسر شعرهای خاص بازداشته است. همگان به این نتیجه خواهند رسید که اف. دبلیو. بیتسن، گرچه غالباً آدمی خودرأی و تک‌رو بود، نماینده صادق نقد انگلیسی در قرن بیستم است.

^{۵۴} «Criticism's Lost Leader». در این عنوان ابهام وجود دارد و آن را می‌توان به «رهبر مفقود نقد»، یعنی فقدان رهبری در نقد، نیز ترجمه کرد.

55. leader; chairman

فصل دهم

ویلیام امپسن (۱۹۰۶ - ۱۹۸۴)

ویلیام امپسن بی‌تردید با استعدادترین و پرنفوذترین شاگرد آی. ای. ریچاردز است. در سالهای ۱۹۲۸ - ۱۹۲۹ (در بیست و دو یا بیست و سه سالگی) در کیمبریج شاگرد او بود و رساله‌ای برای فراغت از تحصیل نوشت که، البته پس از بازنویسی و بسط مطلب، در ۱۹۳۰ زیر عنوان هفت نوع ابهام^۱ (پس از این: هفت) به چاپ رسید. ریچاردز، ضمن بازگویی خاطرات گذشته (در نشریه فیوریوسو^۲ ۱ [۱۹۴۰])، با لحنی عطف‌آمیز و بزرگترانه می‌گوید که امپسن «موضوع بازیهای را مطرح کرد که لورا رایدینگ و رابرت گریوز با متن فاقد نقطه‌گذاری این سطر از سانت ۱۲۹ شکسپیر می‌کردند:

The expense of spirit in a waste of shame

سپس سانت را چنان که شعبده‌بازان با کلاهشان می‌کنند برداشت و فوج بی‌پایان خرگوشها را از آن روان کرد و افزود: «این کار را با هر شعر دیگری هم می‌توان کرد، مگر نه؟» برای کسی که مدیر تحصیلات دیگری باشد این نعمتی نامنتظر است، از این رو گفتیم: «پس بهتر است بروی و این کار را یکنی.» و البته پس از دو هفته امپسن با متن تایپ‌شده‌ای حاوی ۳۰,۰۰۰ کلمه بازگشت. «امپسن طی یادداشتی در آغاز کتاب (حدود ۹۲,۰۰۰ کلمه) می‌گوید: «روش کار را از تحلیل رابرت گریوز درباره سانت شکسپیری "The expense of spirit in a waste of shame" که در نگاه اجمالی به شعر نوآیین^۳ (۱۹۲۸) آمده است اقتباس کرده‌ام.» در فصل سوم آن کتاب، «ویلیام شکسپیر و ای. ای.

1. *Seven Types of Ambiguity*

2. *Furioso*

3. *Survey of Modernist Poetry*

کمینگز: بررسی نقطه‌گذاری و املاي متن اصلی،^۴ لورا رای‌دینگ و رابرت گریوز نشان دادند که چاپ ۱۶۰۹ سانت‌ها دارای نقطه‌گذاری بسیار متفاوت (و به مراتب قلیتر) از چاپهای امروزی است و نقطه‌گذاری و املاي قدیم راه را برای تفسیرهای گوناگون بازمی‌گذارد و بر همین مبنا از نقطه‌گذاری و املاي عمداً عجیب و غریب کمینگز دفاع کردند. (لورا رای‌دینگ و رابرت گریوز گفته بودند که هرکلمه متن آنها مولود تشریک مساعی دوجانبه بوده است. امپسن فراموش کرد که از لورا رای‌دینگ نام ببرد ولی این سهو را در فهرست غلطهای چاپی تصحیح کرد.) گریوز و رای‌دینگ برآن‌اند که «همیشه مشکلترین معناست که نهایی‌ترین آنهاست. (نهایت دارای درجاتی است زیرا هیچ تفسیر منثور شعر نمی‌تواند کاملاً به مرحله‌نهایی برسد و به اندازه کافی مشکل باشد).» (ص ۷۴-۷۵). مثلاً درباره‌ی معنای دوگانه‌ی واژه «waste»، یعنی هم «هدر دادن» و هم «زمین بایر و بی‌حاصل» (ص ۷۹)، و «تأثیر معناهای متناوب بر یکدیگر» و «درون‌زایی^۵ شدید واژه‌ها» (ص ۸۰) سخن می‌رانند. طلیعۀ روش امپسن را احتمالاً می‌توان در اینجا مشاهده کرد، لکن طرح امپسن از تحلیل کلامی صرف فراتر می‌رود. امپسن در نظریۀ ارزش ریچاردز و روان‌شناسی نقد ادبی او مستغرق است؛ از آنجایی که ریچاردز زبان را سیال می‌شمارد و زبان شعر را به جهت سیالیت آن ارج می‌نهد، نظریۀ معنای او تعاریف متعدد از زبان را ممکن و تشویق می‌کند.

از این گذشته، در تمام مواضع باید پیروی امپسن را از ذوق و مفروضات تاریخی الیوت و برکشیدن شعر پیچیده و مفهوم گسستگی احساس و شعور^۶، که وحدت اولیه‌ی اندیشه و احساس را به زمان پیش از جنگهای داخلی منتسب می‌سازد، مسلم دانست. امپسن در تجلیل از الیوت می‌گوید: «مطمئن نیستم چه مقداری از ذهن مرا ساخته است، چه رسد به اینکه چه مقداری از آن واکنشی در برابر او یا در واقع پیامد قرائت غلط نوشته‌های اوست. تأثیر او بسیار نافذ است، چیزی شبیه باد شرقی.» (۱)

اما هفت نوع ابهام را مشکل بتوان کتابی روشمند نامید. در ۱۹۳۹ که به دانشگاه آیووا^۷ رفتم، این کتاب را در کتابخانه نداشتند. آن را سفارش دادم و متوجه شدم که کتابدار عنوان آن را «هفتاد نوع ابهام» ثبت کرده است. باید بگویم که در این خطا حقیقتی هست. هرگز نتوانسته‌ام انواع هفتگانه را درست و مرتب در ذهن داشته باشم. در پیشگفتار ویراست دوم

4. «William Shakespeare and E. E. Cummings: A Study in Original Punctuation and Spelling»

5. inbreeding

6. dissociation of sensibility. در این باره - جلد اول این تاریخ، ص ۴۱۵.

7. Iowa University

(۱۹۴۷)، خود امپسن می‌گوید: «در آغاز کار ادعا کردم که اصطلاح "ابهام" را به هر معنایی که خواستم به کار خواهم برد، و کراراً به خواننده یادآور شدم که تمایز میان انواع هفتگانه‌ای که از او دعوت شده تا به مطالعه آنها بپردازد ارزش توجه متفکری ژرف‌اندیش را ندارد» (هشت). اما هر سخن امپسن را نیز نباید جدی تلقی کرد. در آن صورت، کتاب (چنانکه کسی حساب کرده است) صرفاً به صورت مجموعه‌آشفته قرائتهای قطعه‌هایی از آثار سی‌ونه شاعر، پنج نمایشنامه‌نویس، و پنج نثرنویس خواهد بود. شعرها را با روشی تفسیر کرده که آن را می‌توان «تداعی آزاد» نامید، چیزی شبیه شیوه فرویدی برانگیختن تداعیها از بیماری که روی نیمکت دراز کشیده است. اما تداعیها غالباً حاصل جستجو در فرهنگ انگلیسی آکسفورد یا شرحهایی است که بر متن شکسپیر نوشته‌اند. نخستین نمونه کتاب بسط معانی ضمنی سطری است از سانت ۷۳ شکسپیر.

Bare ruined choirs, where late the sweet birds sang.^۸

امپسن از مقایسه دو قسمت شعر دفاع می‌کند:

چون جایگاه سرودخوانان در صومعه‌های ویران محل آوازخوانی است، چون سرودخوانان به ردیف می‌نشینند، چون جایگاه از چوب ساخته شده و چوبها را به صورت گره یا شکل‌های دیگر خراطی کرده‌اند، چون معمولاً ساختمانی این جایگاه را دربر گرفته بود که خود تبلور چیزی مانند جنگل بود، و با شیشه‌بندهای منقوش و نقوشی مانند گلها و برگها رنگ و آبی به آن داده شده بود، چون امروزه چیزی جز دیوارهای خاکستری که به رنگ آسمان زمستان رنگامیزی شده باقی نیست، چون افسون سرد و خودپسندانه‌ای که پسران سرودخوان القا می‌کنند با احساس شکسپیر نسبت به موضوع سانت‌ها متناسب است، و به سبب دلایل گوناگون جامعه‌شناختی و تاریخی (ویرانی صومعه‌ها به دست پروتستانها؛ ترس از پیوریتن‌ها)، که ترسیم ابعاد درست آنها امروزه مشکل خواهد بود؛ این دلایل، و دلایل بسیار دیگر که تشبیه را به مکان درست آن در سانت مرتبط می‌سازد، همگی باید دست به دست هم دهند تا زیبایی این سطر را متجلی سازند، و

۸. جایگاه خالی و ویران سرودخوانان، جایی که اخیراً پرندگان خوش‌الحان نغمه‌سرایی می‌کردند.

در جهل نسبت به اینکه کدام یک را روشن‌تر از دیگران مرکوز ذهن خویش سازیم نوعی ابهام وجود دارد (هفت، ص ۲ - ۳).

در اینجا امپسن به محتویات احتمالی ذهن خوانندگان عصر جیمز اول (که شاید از پیوریتن‌ها هراسان بوده‌اند و ویرانی صومعه‌ها را در اوایل قرن شانزدهم به یاد داشته‌اند) و نیز به نظریه‌ای امروزی حاکی از اینکه معماری گوتیکی^۹ تقلیدی از الگوی جنگل است متوسل شده، و در ضمن با اشاره به «افسون سرد و خودپسندانه» پسران سرودخوان احساس‌هایی مشخص را به شاعر نسبت می‌دهد: احساسات شهوانی نسبت به حامی جوان و همجنس خود^{۱۰}. بازی همه‌جانبه و خیال‌آفانه است، افسارگسیخته و مهارناشدنی، که همه مهارت منتقد را به نمایش گذاشته است. غالباً آن را غیرمسئولانه خوانده‌اند و به آن حمله کرده‌اند. امپسن ضمن یادداشتی در ویراست سوم (شانزده) اذعان می‌کند که «این امر معمای واقعی است که چگونه ذهن می‌تواند زمینه مناسب را چنان حاضر و آماده داشته باشد که گویی معما حل شده است... اما کافی است بگوییم که هرچه بیشتر این کار را بکند بهتر».

آخرین شعری که در کتاب مورد بحث قرار می‌دهد، قربانی^{۱۱} جرج هربرت، مسئله اندکی متفاوت را پیش می‌کشد. مسیح، آویخته بر صلیب، می‌گوید:

آه، ای شمایان که درگذرید، بنگرید و ببینید:
آدمی میوه را دزدید، لکن من باید از درخت بالا بروم،
درخت زندگی برای همگان، مگر من.
آیا هرگز مصیبتی این چنین بوده است؟

اظهارنظر امپسن از این قرار است:

از درخت بالا می‌رود تا آنچه را به سرقت رفته بوده پس بدهد، گویی سبب

۹. gothic. در این باره - جلد اول این تاریخ، ص ۴۱۹.

۱۰. در بیشتر ۱۵۴ سانت شکسپیر، اشاراتی به مرد جوان خوش‌قیافه‌ای وجود دارد. در سال ۱۶۰۹ تامس تورپ ناشر این سانت‌ها را با اهدائیه‌ای به «آقای دلیو. ایچ.» منتشر کرد. پژوهندگان افراد گوناگونی را آقای مزبور و مرد جوان درون سانت‌ها دانسته‌اند ولی هیچ‌یک از نظریه‌های ایشان تا به حال به یقین نرسیده است.

11. Sacrifice

را برمی گرداند؛ اما خود عبارت به تلویح دال بر آن است که اوست که دزدی می کند، که نه تنها معصوم نیست بلکه خود او پرومته و عامل جنایت است. یا از جانب آدمی به دزدی دست زد (اوست که گناهکار می نمود. و بالای درخت مچش را گرفتند) یا، مانند جک بر ساقه لوبیا^{۱۲}، بالا می رود و امتش را با خود به ملکوت می برد.... در این استعاره عیسی مانند کودک به نظر می آید... زیرا پیداست که از آدمیان کوتاهتر است، یا به هر حال از حوا که بدون بالا رفتن از درخت توانست میوه را بکند. این امر بی گناهی و مزاحی رقت انگیز را القا می کند...؛ از طرف دیگر، دزدی پسر از باغ پدر نماد زنا با محارم است؛ فاحشترین عمل گناه آلود با عالیتین عمل فضیلت آمیز در شخص مسیح گرد آمده است، (هفت، ص ۲۳۲).

باز هم می توان لب به اعتراض گشود و گفت که این خیالبافی مطلقاً غیر ضروری است. «من باید از درخت بالا بروم» به معنی «من باید بر صلیب صعود کنم» است و «باید» در اینجا به هیچ وجه به معنای کوچکی یا خردسالی مسیح نیست و صرفاً به فرمان خدا اشاره دارد. درخت درخت زندگی است زیرا با قربانی شدن مسیح حیات ابدی به آدمی بازگشت. هربرت در قالب سنخ شناسی قرون وسطایی، *figura*^{۱۳} (به صورتی که آوثریباخ آن را تشریح کرده)، می اندیشد. حضرت آدم منادی^{۱۴} مسیح است. صلیب آن درخت دیگر است. صلیب برای همه نوع بشر درخت زندگی است ولی برای خود مسیح درخت مرگ است. همه حرفها درباره جک بر روی ساقه لوبیا و پرومته و دزدی پسر از باغ پدر و ارتکاب زنا با محارم برت است. تنها راه دفاع از آنها عبارت آرامش بخش امپسن است که چند صفحه قبل می گوید: «چه جالب! همه بند و بساط فرویدی!» (ص ۲۲۳). رازمند

۱۲. Jack on the Beanstalk. داستانی برای بچه های کودستانی. جک پسری بسیار فقیر است. روزی مادرش او را می فرستد تا گاوشان را به قصاب بفروشد. قصاب در ازای گاو چند عدد دانه لوبیا به او می دهد. مادر از سر خشم لوبیاها را دور می اندازد ولی یکی از آنها در طول شب رشد می کند و به آسمان می رسد. جک از ساقه آن بالا می رود و، به راهنمایی یک پری، به قصر غولی می رسد و از او تقاضای غذا و محلی برای اسراحت می کند. جک سه بار به قصر می رود و طی این سفرها مرغ قرمز غول، که تخم طلا می گذارد، کبشه های پول، و چنگش را می دزدد. هنگامی که چنگ در دست در حال فرار است، چنگ فریاد برمی آورد، «ارباب! ارباب!» و غول را بیدار می کند. غول جک را تعقیب می کند ولی پسرک جلاک ساقه لوبیا را قطع می کند و غول سقوط می کند و می میرد. این حکایت نزد بسیاری از اقوام، از قبایل بومی امریکای شمالی گرفته تا زولوهای افریقای جنوبی یافت می شود.

۱۳. *figura* - توضیحات مترجم در پایان کتاب.

تیو، در قرائتی از آثار جرج هربرت (۱۹۳۲)^{۱۵}، با فضل معتنابه نشان می‌دهد که عباراتی در ادعیه، شعرهای انگلیسی میانه و لاتینی، رسالات عبادی، و جز آنها موجود است که طلایه‌دار وضعیت عمومی شعر هربرت است و بسیاری از جزئیات شکایت مسیح را می‌توان مدتها پیش از هربرت در متونی یافت که هربرت احتمالاً هرگز ندیده بود، یا متونی که شاید می‌شناخته و یا حتماً در مقام کشیش کلیسای انگلیس با آنها آشنا بوده است. هدف خانم تیو اثبات این امر است که امپسن در صحبت از «روش» هربرت و منحصر به فرد بودن آن به خطا رفته است. امپسن در پاسخ شیطن‌آمیز خود (کنین ریویو^{۱۶} ۱۲: [۱۹۵۰]؛ ۷۳۵ - ۷۳۸) بحق استدلال می‌کند که پژوهش در زمینه و پیشینه شعر نخواهد توانست مسئله ارزش شعری را حل کند؛ لکن در نادیده گرفتن مسئله موضوعیت و صحت تفسیر اشتباه می‌کند. در این مورد کاملاً به بیراهه رفته است.

با وجود این، کتاب را صرفاً رشته‌ای از تفاسیر غالباً دور از ذهن شمردن به هیچ وجه منصفانه نیست. امپسن مطمئناً هم خویش را صرف ایجاد طرحی منسجم می‌کند و می‌کوشد تا انواع ابهامها را «به ترتیب فزاینده فاصله آنها از بیان ساده و شرح منطقی» قرار دهد (هفت، ص ۷). بعداً در واقع دو معیار دیگر را نیز مطرح می‌کند، «درجه آگاهی لازم برای دریافت ابهام، و درجه پیچیدگی روانی موضوع» (ص ۴۸). آنچه به صورت بردسی واژگانی جناسها و معانی دوگانه و نوسانات یک واژه میان معانی مختلف آغاز می‌شود غالباً به کاوش ژرف‌نگرانه در روان شاعر و نگرشهای متعارضی ختم می‌شود که یک قطعه شعر در خواننده برمی‌انگیزد. امپسن مصّرانه می‌گوید که منتقد می‌تواند و حتی موظف است درباره «تعارضاتی که تصور می‌شود درون مؤلف را متلاطم کرده بوده‌اند» نتیجه‌گیری کند و معتقد است که انکار این وظیفه «به معنای تیشه به ریشه نقد زدن است» (سیزده). مدتها بعد، در مقدمه ویراست شعر کولریج^{۱۷} (۱۹۷۲)، امپسن هنوز بر عقیده پیشین استوار است و استدلال ویمست را بر ضد مغالطه قصد نویسنده رد می‌کند و با صراحت می‌گوید: «اگر این نظریه را بپذیرید، چشمان خود را بر حقیقت بسته‌اید» (ص ۱۴). تردیدی نیست که در هفت نوع ابهام، امپسن در انتساب انگیزه‌های روانی به شاعران هیچ دغدغه‌خاطری ندارد. مثلاً می‌گوید که وردزورت «راستش منبع الهامی نداشت به جز اینکه در نوجوانی کوهها را به صورت نماد یا جانشین پدر به کار می‌برده، و بایرون فقط در پایان حیاتش... از اشتغال خاطر تثبیت‌شده دوران کودکی نسبت به زنی با خواهرش رهایی یافت وگرنه تا آن زمان

15. Rosemond Tuve, *A Reading of George Herbert*

16. Kenyon Review

17. Coleridge's Verse

حرف دیگری برای گفتن نداشت» (ص ۲۰). اما گفتن این حرف که وردزورت به جز کوههای دوران نوجوانی منبع الهام دیگری نداشت بی‌انصافی فاحش است — و اما درباره بایرون، لازم آمد به امپسن بگویند که بایرون ناخواهری‌اش را تا بیست و چهار سالگی خود ندیده بود.

امپسن غالباً درباره آنچه در ذهن شاعرانی چون دان، هربرت، یا هاپکینز گذشته تردیدی ندارد. مثلاً هنگامی که هربرت شعر «مصیبت»^{۱۸} را این چنین به پایان می‌برد، «آه، پروردگارِ محبوبم، گرچه یکسره از یاد رفته‌ام، / اگر به تو مهر نورزم، مگذار به تو مهر بورزم»، امپسن، سرخوش و بی‌خیال، آن را چنین نقل به معنا می‌کند که «لعنت تو بر من باد اگر به بیت کشیشی‌ام نجسبم» (هفت، ص ۱۸۴)، حال آنکه هربرت از خدا می‌خواهد که تنها مهر صادقانه او را بپذیرد. آن را می‌توان «ابهام از طریق حشو قبیح»^{۱۹} توصیف کرد. اما چنانکه خود امپسن می‌گوید اسقف اعظم جیمز شارپ^{۲۰} در حالی در ۱۶۷۹ درگذشت که این بیت بر زبانش جاری بود. بنابراین در زمان خودِ هربرت هم معنای آن را به خوبی درک می‌کرده‌اند و اسقف اعظم شارپ فکر نمی‌کرده که معنای آن «لعنت تو بر من باد اگر به بیت کشیشی‌ام نجسبم» بوده است. تصور وجود چنین دوگانگی در زندگی هربرت هیچ مبنایی ندارد. روش تداعی آزاد و شیوه من‌عندی روان‌شناسی اعماق غالباً امپسن را به بیراهه می‌کشاند ولی هرگاه که به شرح و تفسیر بسنده می‌کند، غالباً متنی مشکل را روشن و، چنانکه خود او به درستی مدعی است، به تنویر ماهیت زبان شعری کمک می‌کند (هفت، ص ۸۰). نمونه‌های خوب و متقاعدکننده آن را می‌توان در بحث درباره ترانه «آه، برگیر، لبانت را برگیر»^{۲۱} از نمایشنامه کلوخ‌انداز را باداش سنگ است (ص ۱۸۰ - ۱۸۱) یا «اود خطاب به اندوه»^{۲۲} کتس (ص ۲۱۴ و بعد) یافت.

فصل نخست کتاب حاوی ملاحظات جالبی درباره نظریات شعری گوناگون است: نظر دایر بر اینکه شعر صدای محض است، یا نمادپردازی صداهاست (با نقل‌قولی از ریچارد پجت^{۲۳}، هفت، ص ۱۵). یا نظریه‌ای که شعر را برساخته از ضرباهنگ و وزن می‌داند با استفاده خیال‌انگیزی از تأثیر بند شعری^{۲۴} اسپنسر و برخی اظهارنظرهای دقیق درباره یک «سستینا»^{۲۵} ی سیدنی و «سکون و بکناختی ممتد و ناله‌مانند» آن «ص ۳۶». امپسن

18. «Affliction»

19. ambiguity by tautology

20. Archbishop James Sharp

21. «Take, oh take thy lips away»

22. «Ode to Melancholy»

23. Richard Paget

24. stanza - جلد اول این تاریخ، ص ۴۴۴.

25. sestina - جلد دوم این تاریخ، ص ۵۱۴.

در بازپسین فصل با روشنی بیشتری از کمال مطلوب شعری خویش، یعنی پیچیدگی و تنش، دفاع می‌کند. «تناقض هرچه بارزتر باشد، تنش نیز بیشتر خواهد بود» (ص ۲۳۵). در اینجا طرحی ارزشی مطرح است: امپسن تاریخ شعر انگلیسی را تا حد زیادی در چارچوب مورد نظر الیوت مشاهده می‌کند: در غوامض شعرهای متأخر شکسپیر و شعردان و هربرت به اوج می‌رسد و سپس رو به افول می‌رود و به ظرافت طبع بوب و هیجانان درهم و پریشان وردزورت یا زبان‌بازیهای گنگ سوئینبرن منتهی می‌شود، اما کتاب، من‌حیث‌المجموع، چنته درویشان و پراز تحلیلهای زبانی است که به سرعت به سوی مفروضاتی درباره کشمکشهای روانی شاعران منحرف می‌شود، یا صرفاً شمارش آشفته همه تداعیهای ممکن (و بسیاری غیرممکن) می‌شود که احتمال دارد به ذهن خواننده خطور کند — خواننده معاصر یا شاعر یا به دفعات بیشتر پژوهنده فرهیخته زمان ما که فرهنگ انگلیسی آکسفرد پیش رویش باز باشد.

کتاب دوم امپسن، برخی از انواع شعر شبانی^{۲۶} (۱۹۳۵) [پس از این: شعر شبانی]، به مراتب وحدتمندتر است. موضوع آن زوال رابطه شبانی میان قهرمان عاشق و چوپانان است. باز هم با درونمایه فقدان یگانگی و وحدت اصلی مفروضی سر و کار داریم که شالوده مفهوم تاریخ نزد الیوت است. اصطلاح شبانی را به مفهومی بسیار گسترده به کار می‌برد: در فصل نخست به بحث درباره ادبیات کارگری می‌پردازد زیرا آن را شبانی پوشیده می‌شمارد. اما حتی ادبیات کارگری را هم به معنایی بسیار گسترده‌تر از معنای معمول می‌گیرد. ادبیات به اصطلاح کارگری دهه ۱۹۳۰ را «تبلیغات از نوعی نه‌چندان جالب» تعریف و رد می‌کند. هنر کارگری هنر شبانی است. هنر کهن شبانی حاکی از «رابطه‌ای زیبا میان غنی و فقیر» بود (شعر شبانی، ص ۱۱) اما این رابطه قطع شده و هنر کهن شبانی جای خود را در مرحله نخست به هنر شبانی کاذب، یعنی نمایشهای متنوع کم‌دیایی داده است. هردو نوع، شبانی اصیل و کم‌دیایی، بر نگرش دوگانه هنرمند نسبت به کارگر، نگرش آدم پیچیده نسبت به آدم ساده، مبتنی است («من از لحاظی بهترم، از لحاظ دیگری نه‌چندان خوب»)، و این نظر ممکن است حاوی شناخت حقیقتی همیشگی درباره موقعیت زیباشناختی باشد. «خلق هنر کارگری ناب مستلزم آن است که هنرمند از لحاظ فکر و احساس با کارگر یکسان باشد؛ این غیرممکن است، نه به دلایل سیاسی، بلکه بدین سبب که هنرمند هرگز با هیچ فردی از عامه مردم یکسان نیست» (ص ۱۵). مقاله را با کالبدشکافی سرگرم‌کننده سطور زیر، سروده گری، آغاز می‌کند:

بسا گوهر بر ساخته از نابترین پرتو آرام را
 غارهای تاریک و ناشناخته اقیانوس در بر دارد؛
 بسا گل که می شکفت تا نادیده قرمزگون شود
 و ملاحظت خود را در هوای بیابان هدر دهد.

معنی اش این است که... انگلستان در قرن هجدهم فاقد نظام بورس تحصیلی یا *carrière ouverte aux talents*^{۲۷} بوده است. آن را به صورتی رقت انگیز بیان کرده، لکن خواننده را در حالتی قرار داده که کسی نمی خواهد آن را تغییر دهد.... با مقایسه کردن ترتیب اجتماعی با طبیعت آن را ناگزیر می نمایاند، که البته این طور نبود، و به آن حیثیتی می بخشد که سزاوارش نیست. از این گذشته، برای گوهر اهمیتی ندارد که در غار باشد و گل ترجیح می دهد کسی آن را نکند.... القای معنی جنسی با کاربرد واژه قرمزگون^{۲۸} مفهوم مسیحی بکارت را به ذهن متبادر می کند و این که فی نفسه حُسن به شمار می رود، و بنابراین هرگونه انکار نفس نیکوست؛ این ممکن است ما را به دام این احساس بیندازد که خوشا به سعادت آدم فقیری که جامعه او را از آلودگی دنیا ایمن نگاه می دارد. (ص ۴)

این را «اصول عقیدتی قشر کاسبکار» شمرده گو اینکه می توان گفت بسیار کهنتر از آن است و صرفاً پذیرش سلسله مراتب اجتماعی و مقام مقدّر هرکس است اعم از اینکه جامعه مسیحی یا هر جامعه طبقاتی دیگر باشد.

ادغام مقاله دوم، «طرح و توطئه های دوگانه»^{۲۹} در طرح کلی کتاب از همه مشکلتر است. امپسن از نمایشنامه چوبان دوم^{۳۰} و ترولیس و کرسیدا، بخش اول هنری چهارم،

۲۷. مشاغل عالی برای افراد مستعد.

۲۸. blush. نیز به معنی «سرخ شدن از سر خجالت یا عفت» نیز هست.

29. «Double Plots»

۳۰. *The Second Shepherd's Play*، نمایشنامه شاعری دینی (- جلد سوم این تاریخ، ص ۴۶۱-۴۶۲) مربوط به قرون وسطی که در اواخر سده چهاردهم یا اوایل سده پانزدهم نوشته شده و در آن با لحنی شوخ و شیوه ای واقع مدارانه، حتی تا حد بورلسک (- جلد اول این تاریخ، ص ۴۰۸)، به داستان میلاد مسیح پرداخته شده است. در بخش اول این نمایشنامه مک (Mak) گوسفند دزد، که ادعا می کند گوسفند دزدی مخفی شده در گهواره فرزند

ازدواج به سبک روز^{۳۱} نوشته درآید، و عروس دروغین^{۳۲} نوشته میدلتن نمونه‌هایی ذکر می‌کند و همیشه نظرش نشان دادن این امر است که طرح فرعی، شبانی یا کم‌دیایی، نقیضه طنزآمیز طرح اصلی قهرمانی است. در نمایشنامه چوپان دوم گوسفندان و مسیح خردسال قرینه‌اند. حتی کرسیدا را به گونه‌ای نوعی از زن چوپان شعر شبانی شمرده است.

در مقاله سوم، سانت ۹۴ شکسپیر با مطلع «آنان که قدرت آزدن دارند و نمی‌آزارند»^{۳۳} را با شیوه‌ای بسیار مشابه با روال هفت نوع/ابهام تحلیل می‌کند. و نشان می‌دهد که چگونه اندیشه‌های پهلوانی - شبانی به پذیرش طنزآمیز اشرافیت تغییر یافته و، پس از سه بار نقل به معنا کردن سانت، احساسی را به شکسپیر نسبت می‌دهد که ظاهراً فلسفه عجیب شخص امپسن درباره زندگی است، «این احساس که زندگی اساساً روح آدمی را پسند نیست، و اینکه در عین حال زندگی خوب نیز باید از اذعان کردن به این واقعیت پرهیز کند طبیعتاً با بسیاری از انواع شعر شبانی سازگار است؛ در شعر شبانی زندگی محدودی را برمی‌گزینید و وانمود می‌کنید که زندگی پر و پیمان و بهنجاری است» (شعر شبانی، ص ۱۱۴). ادبیات مدینه فاضله را به ما عرضه می‌کند، ولی مدینه فاضله‌ای محدود را.

در مقاله چهارم نیز شعر «باغ» مارول را باز هم به روال هفت نوع/ابهام مورد بحث قرار می‌دهد، و طی آن، بارفع تناقضها، حالات آگاهی و ناآگاهی، گریز غریزی و عقلی، به سوی سادگی آرمانی می‌رود. تحلیل شعر را در قالب بحث «نگرش جادویی به طبیعت»، با پیش‌رو داشتن نمونه دریاورد کهنسال کولریج و مشکلات شعر «جذبۀ» دان و جناسهای موجود در قطعه‌ای از هرطور که بخواهید^{۳۴}، قرار داده است. تأملات درباره همر و توجه مسیحیت و عصر جدید به کشمکش میان آزادی و ضرورت را با اظهارنظرهایی درباره گفته‌هایی مانند «حق منبع قدرت است» و «حق با قدرتمندان است» دنبال می‌کند. امپسن اذعان می‌کند که «این صحبت از سلسله مراتب سطوح مبهم است» (شعر شبانی، ص ۱۴۵). ولی سطوح مزبور را در تقابل دقیق سبک در بندهای چهارم و پنجم و ششم شعر مارول مشاهده می‌کند. من باید اعتراف کنم که تفسیر بند اول (ص ۱۲۳ - ۱۲۴) را

→ نوزاد خود اوست، دستش باز می‌شود. رابطه گوسفند دزدی در گهواره و مسیح نوزاد در آخور چشمگیر است و ناظر بر روحیه تسامح معاصران نویسنده در قرون وسطی. نمایشنامه را به این سبب نمایشنامه چوپان دوم خوانده‌اند که دومین نمایشنامه در مجموعه‌ای از این نمایشنامه‌ها درباره رابطه چوپانان با میلاد مسیح است.

31. *Marriage à la Mode*32. *The Changeling*

33. «Those that have power to hurt and will do none»

34. *As You Like It*

نمی‌فهمم. تعبیرات در اصل ریچاردزی مانند «انگیزه‌های متوازن»^{۳۵} و «اصل عدم موجبیت»^{۳۶} که بیش از این نافذ نیست» ظاهراً با متن ارتباطی ندارد، گو اینکه امپسن مدعی است که «این نظر برای همه انواع شعر شبانی اهمیت دارد، زیرا شخصیت شبانی همیشه آماده است تا به صورت منتقد درآید» (ص ۱۲۴). دیگر تحلیلها مرا قانع نمی‌کند. در بند ۶ برای عبارت «from pleasure less» دو معنی قایل شده است: یکی «از کم شدن لذت» و دیگری «لذت آن را کم کرده» (یعنی لذت حواس). ذهن از لذت برتر تأمل به شادی خویش باز می‌گردد. استنباط معنای ضمنی فرونشستن آب دریا از کلمه «withdraws» [عقب می‌رود] و ذکر این نکته که «ذهن اکنون کمتر است، ولی باز خواهد گشت، و در اینجا است که می‌توان حوضهای سنگی را دید» (ص ۱۲۵)، به نظر من خیالبافی صرف است.

نمی‌دانم چرا «خریزه‌های» بند ۵ را صرفاً به این سبب که «melon» [خربزه] مشتق از واژه یونانی به معنای «سیب» است اشاره به سیب بهشت دانسته است. «تمامی بشر گیاه است»^{۳۷} را نقل می‌کند تا به «در میان گیاهان می‌افتم» حالتی تمثیلی بدهد و گلهایی که شاعر را به دام می‌اندازند «همان مارهایی هستند که در آنجا انورودیکه را متوقف کردند».^{۳۸} اما به نظر من افتادن در علفها همان «عرف شبانی افتادن در علفهای سبز است، افتادنی راحت و آرام» (۲) و به مارها و انورودیکه نیز حاجتی نیست. انگورها را «در آن واحد شراب ابتدایی و معصوم، نبیذ^{۳۹} بهشتی، و در عین حال خون قربانی» وصف می‌کند (شعر شبانی، ص ۱۳۲)، لکن معلوم نیست چرا در این موقعیت انگور باید نماد تصلیب باشد. چندین بانوی فاضل مانند روت والرستاین و رازلی کولی و آن برتاف و مری سوفی روستویگ^{۴۰} این شعر شگفت‌انگیز و جذّاب و ظریف را در فضل خود مستغرق کرده‌اند و آن را به مشرب افلاطونی و نوافلاطونی و پولس قدیس و بوناوتورا^{۴۱} و خدا می‌داند چند

35. balanced impulses

36. the principle of indeterminacy

۳۷. اشاره به کتاب اشعیا نبی ۴۰: ۶-۸: «هافتی می‌گوید ندا کن. وی گفت چه چیز را ندا کنم. تمامی بشر گیاه است و همگی زیبایی‌اش مثل گل صحرا * گیاه خشک و گلش پژمرده می‌شود زیرا نفخه خداوند بر آن دمیده می‌شود * البته مردمان گیاه هستند * گیاه خشک شد و گل پژمرده گردید لیکن کلام خدای ما تا ابد آباد استوار خواهد ماند». در رساله اول پطرس رسول (۲۴: ۱-۲۵) نیز همین مطلب با واژه‌هایی مشابه آمده است.

۳۸. Eurydice، زن اورفئوس که پا بر سر ماری نهاد. مار او را گزید و کشت.

39. nectar

40. Ruth Wallerstein; Rosalie Colie; Anne Bertoff; Marie-Sophie Røstvig

۴۱. Saint Bonaventura، اسم اصلی او Giovanni di Fidanza (حدود ۱۲۲۱-۱۲۷۴)، حکیم الهی و عارف و عالم مدرسی. سلوک الی‌الله (Interarium Mentis ad Deum) معروفترین تألیف اوست. تأمل در ذات الهی را

نویسنده و مفهوم دیگر منتسب ساخته‌اند. امپسن هم بی‌جهت به چیزی در آن اشاره می‌کند که به زعم او «خاور دور» را به ذهن می‌آورد (ص ۱۱۹). اما درک شعر مستلزم چیزی جز اطلاعات بسیار کثی دربارهٔ مشرب افلاطونی نیست. آن را باید تجلی از زندگی همراه با تفکر و تأمل، دور از زنان، در باغی با اندکی آمادگی برای مرگ، برای «پرواز دورتر» پرندۀ بند ۷ که روح است دانست — چیزی که مسلماً تصویر مشکل یا دور از ذهن یا تازه‌ای نیست.

در مقالهٔ بعدی از تصحیحات ملانقطی و غالباً به وجه مسخره‌ای خردگرایانه ریچارد بنتلی^{۴۳} در بهشت از دست شده استفاده می‌کند تا از «دنیای خشن و وهم‌آلود، و عزلت خارق‌العاده و نق‌نق»ی میلتن انتقاد کند (شعر شبانی، ص ۱۵۳). شیطان را شخصیتی شبانی و داور بیرونی خلقت می‌شمارد، در حالی که آدم و حوّا را خداوند از بهشت شبانی آنها بیرون می‌اندازد. امپسن صفت «قاهر» را به خدا اختصاص می‌دهد (ص ۱۶۸) و در کتاب خدای میلتن^{۴۴} (۱۹۶۱) نیز به بسط این مفهوم می‌پردازد. رابرت مارتین ادمز، در شمایل: میلتن و منتقدان عصر جدید^{۴۵} (۱۹۵۵؛ تجدید چاپ ۱۹۶۶)، نشان داده است که امپسن در استفاده از نوشتهٔ بنتلی و جزوۀ زکری پیرس^{۴۵} که بر ضد آن نوشت تا چه حد به خطا رفته است، و چگونه امپسن آرای خویش را به شارحان قرن هجدهم نسبت می‌دهد یا به وجهی فاحش گفته‌هایشان را به خطا تفسیر می‌کند. اما این گناهی است که امپسن مدام مرتکب می‌شود و نباید توجه ما را از بحث اصلی او منحرف کند.

در دو مقالهٔ پایانی کتاب نمونه‌هایی از افول شعر شبانی به شبانی کاذب عرضه می‌کند. *ایرای‌گدایان* را «تحلیل رفتن جنبۀ پهلوانی و شبانی به کیش استقلال» می‌شمارد (شعر شبانی، ص ۲۰۳). «دزدان و روسپیان ادای کمال مطلوب اشرافی خویش را درمی‌آورند، زندانبان و عسس دغلکار و خانواده‌هایشان ادای کمال مطلوب خود، یعنی سوداگران نوکیسه، را درمی‌آورند» (ص ۲۱۷). امپسن از بعضی قطعه‌ها حداکثر استفاده را می‌کند تا میان «مرگ و مستی» که، به گفتهٔ او، «حاوی خاطرهٔ ارزشمند خون آیین مقدس و شراب

→ هدف هنرها و علوم می‌دانست و معتقد بود رسالت فلسفه درک نشانه‌هایی از خداوند نخست در دنیای خارج و سپس در روح است تا بدین وسیله سالک خود را برای وحدت عرفانی با خدا آماده کند.

۴۲. Richard Bentley (۱۶۶۲-۱۷۴۲)، کشیش و پژوهنده و منتقد انگلیسی. متون انتقادی نویسندگان باستان را فراهم آورد. بر اثر مباحثات او دربارهٔ جعلی بودن برخی آثار بود که جانائان سوئیفت کتاب معروف نبرد کتابها را نوشت.

43. *Milton's God*44. Robert Martin Adams, *Ikon: Milton and the Modern Critics*

45. Zachary Pierce

فاجعه‌آمیز خشم خداوند» است (ص ۲۴۷) رابطه‌ای برقرار کند. او به این نتیجه کلی می‌رسد که «این برخورد و تشبه امر پالوده، جهانشمول و نازل... نکته اصلی شعر شبانی است» (ص ۲۴۹).

مقاله امپسن درباره ماجراهای آلیس در سرزمین عجایب (و نیز درباره آلیس در سرزمین آینه‌ها) حاوی نکته‌های جالب درباره نقیضه‌های طنزآمیز و اشارات تلویحی و خشکی و تفرعن آمیخته به مضحکه لحن این کتابهاست. به صورتی که تا حدی بدیهی است به اظهارنظر درباره علاقه داجسن به دخترچه‌ها می‌پردازد.^{۴۶} «به بچه‌ها حسادت می‌ورزید زیرا فاقد جنسیت بارزند»^{۴۷} (شعر شبانی، ص ۲۶۰)، اما در تحلیل کتاب بر مبنای تمثیل پردازی فرویدی افراط می‌کند. «سقوط درون سوراخی عمیق به ژرفای اسرار زمین مادر»^{۴۸} (ص ۲۷۱) را توصیف ضربه روحی فرایند تولد می‌شمارد. مدتها بعد که آلیس در تنگنای کلبه خرگوش سفید قرار گرفته، امپسن او را «آشکارا در حالت جنینی» (ص ۲۷۱) می‌بیند. پیش از این نیز دریای اشکی را که آلیس در آن غوطه‌ور است «مایع جنینی» خوانده است (ص ۲۷۱). آلیس «در سقوط در سوراخ در مقام پدر است» (ص ۲۷۳؛ امپسن ظاهراً ضربه روحی تولد را که معقولتر است فراموش کرده است)، «جنینی است در قمر، و تنها راه زاده شدنش این است که مادر شود و مایع جنینی خویش را به وجود آورد» (ص ۲۷۳). امپسن در اینجا چیزی را به خواننده تحمیل می‌کند که ضرورتی ندارد و، گذشته از همه چیز، به هیچ وجه قابل اثبات نیست. اما این مقاله را از آثار ماندگار تفسیر فرویدی دانسته‌اند.

سومین کتاب امپسن، ساختار کلمات پیچیده (۱۹۵۱ [پس از این: ساختار])^{۴۹} به نظر من معقولترین و شفافترین کتاب اوست. به اندازه آن دو از آن استقبال نشده زیرا در واقع دو کتاب است: بیشتر آن صرفاً واژه‌نگاری^{۵۰} و تأملاتی درباره معنای کلمات واحد و توصیه درباره تهیه فرهنگ لغت است. برخی از جزییات مربوط به فرهنگ مختصر

۴۶. Charles Dodgson (۱۸۲۲-۱۸۹۸)، نویسنده و ریاضی‌دان و عکاس انگلیسی که با نام مستعار لوئیس کرل (Lewis Carroll) مشهور است. در آکسفورد ریاضیات تدریس می‌کرد و آدمی کمر و بود و لکنت زبان داشت. بیش از هر چیز به دختران کم‌سال علاقه‌مند بود، برایشان بازیها و چیستانهای بسیار سرگرم‌کننده درست کرد و به ویژه برای یکی از آنها، آلیس لیدل (Alice Liddell)، کتاب معروف ماجراهای آلیس در سرزمین عجایب (Alice's Adventures in Wonderland, 1865) و آلیس در سرزمین آینه‌ها (Through the Looking Glass, 1872) را نوشت.

47. sexless

48. Mother Earth

49. The Structure of Complex Words

50. lexicography

آکسفرده^{۵۱} (نظیر تعریف واژه‌های «rough» و «rude») را مورد انتقاد قرار داده است. نیمه دوم کتاب را می‌توان نقد ادبی نامید: بررسی واژه‌هایی مهم مانند «wit» در جستار درباره نقدِ پوپ، «all» در بهشت از دست شده، «fool» در لیرشاه، «dog» در تایمن آنتی، «honest» در اتللو، «sense» در کلوخ‌انداز را یاداش سنگ است و در پیشگفتار^{۵۲}، با گریزها و تفصیل بسیار درباره مدح دیوانگی^{۵۳} در رنسانس، یا شعور و احساس^{۵۴} در قرن هجدهم، و جز آن. کتاب را به آی. ای. ریچاردز اهدا کرده، «کسی که منبع همه آرای موجود در این کتاب است، حتی آرای کم‌اهمیت‌تری که در مخالفت با او شکل گرفته‌اند.» اما اختلاف نظر مسلماً کم‌اهمیت نیست. امپسن در فصول مقدماتی بر آن است تا تأکید ریچاردز را بر معنای عاطفی کلمات رد کند و معتقد است که معنای عاطفی را نمی‌توان از معنای ارجاعی مجزاً کرد، او موضوع باور را نیز به وجهی معقول حل می‌کند: «شخص دیگری. مثلاً نویسنده یا آدمی داستانی را تصور می‌کنیم که به آنها [عقاید] پایبند است، و به این ترتیب به تجربه درمی‌یابیم که پیامدهای آنها (برای نوع خاصی از آدمی) به راستی چیست» (ساختار، ص ۹). آنگاه امپسن می‌کوشد تا از آن چیزی دوری کند که آن را معنای مطلقاً شخصی و موضعی ابهام می‌داند، و، بر اساس این عقیده که در هر دوره خاص کلمات مبهم‌اند، یا دارای معانی مساوی متفاوتی هستند، مفهوم «تساوی»^{۵۵} را معرفی می‌کند. ابهام به قطعه‌ای واحد یا به عمل خلاقه یک شاعر مربوط است؛ تساوی عبارت از اثر زبانی جمعی است. اگرچه امپسن اذعان می‌کند که «در هر دوره برخی از معانی مساوی ممکن در یک واژه کاربرد عام دارند و برخی دیگر به ندرت به کار می‌روند یا اصلاً به کار نمی‌روند؛ در حالی که برخی اصلاً نمی‌توانند تأثیری داشته باشند»، اما معتقد است که «مفروضات پیش بافتاده هر دوره را بر اساس زمینه مطلب به تساویهای ساده موجود در واژه‌های باب روز مجهز می‌کنند» (ص ۷۳). مقاله مربوط به نکته‌سنجی پوپ و «sense» در کلوخ‌انداز را یاداش سنگ است در چنین تبعی از جمله تمرینهای بدیع و ابتکاری است. نظر جدید امپسن دایر بر اینکه ابهام باید بر تساویها مبتنی باشد تا مؤثر واقع شود

51. Concise Oxford Dictionary

۵۲. Prelude، شعری سروده وردزورت.

۵۳. praise of folly. عنوان آثار متنوعی که از قرن پانزدهم تا قرن هفدهم رواج داشت. بیشتر آنها نوعی اثر هجایی هستند و در آنها عناصر خیالبافی و پرت و پلاگویی و لودگی فراهم آمده‌اند تا جنبه‌های مضحک رفتار انسانی را پیش روی خواننده بیاورند. عنوان «ستایش بلاهت» برگرفته از کتابی به همین نام (Moriae Encomium) نوشته اراسموس است که در ۱۵۱۱ منتشر و در زمان حیات مؤلف چهل بار تجدید چاپ شد.

۵۴. sense and sensibility. در این باره - sensibility، جلد دوم این تاریخ، ص ۵۱۱-۵۱۳.

55. equation

برای من قانع‌کننده نیست. بسا که تساوی منتج از ابداع فردی باشد. دو کتاب نخستین امپسن دقیقاً در معرض همین ایرادند که در آنها وقوف کافی به این امر مشهود نیست. فصل «دلّک / ابله در لیر»^{۵۶} به نظر من موفق‌ترین کاربرد تحلیل و قرائت دقیق متن است. چهل‌وهفت کاربرد این واژه در نمایشنامه و تغییر معنایی آن را از «طبیعی» و دلّک به دیوانه و سرانجام به لیر که کوردیلیا را «my poor fool» می‌خواند، وسیله تفسیر دقیق و آمیخته با احساس معنای نمایشنامه قرار داده است؛ تحلیل صحنه به صحنه به بحث بردلی در کتاب *تراژدی شکسپیری* شباهتی شگفت‌آور دارد، ولی جای تعجب نیست که به نتیجه‌ای متفاوت می‌انجامد. امپسن با نظر کسانی که نمایشنامه را دارای صبغه‌ای مسیحی می‌دانند سخت مخالف است، و به آن در قالب زمینه دهشت کیهانی‌اش می‌نگرد. به لیر، «سیر بلایی که این همه خرد برای ما گرد آورده، در پایان کار با نوعی حسد خاموش می‌نگریم، نه به راستی از آن رو که او عاقل شده، بلکه بدان جهت که میل کلی انسان به تجربه در او به حد اشباع ارضا شده است؛ همه بلاها را از سر گذرانده است» (ص ۱۵۷). اما برای رسیدن به این نتیجه به تحقیق درباره واژه «fool» نیازی نبود. امپسن چه در اینجا و چه در مواضع دیگر در کتاب خود صرفاً منتقدی ادبی شده که به موقعیت و طرح و معنای کلی اثر توجه می‌کند. او خود به کاستیهای روش خویش آگاه است: «تظاهر به این امر که در هر شعر بلندی واژه‌ای مهم وجود دارد که چکیده کل آن است البته بی‌معنی است» (ص ۷۴).

در نوشته‌ای متأخر، «ضربانگ و خیال‌بندی در شعر انگلیسی»^{۵۷} (۱۹۶۱)، (۳) امپسن مفروضات بنیادین خویش را به روشن‌ترین وجه بیان می‌کند. نیمه دوم آن حمله به ایماژیسم و کسانی است که معتقدند با تصویرهای بصری می‌توان به تفکر پرداخت. «اعتقاد به اینکه شعر مطلقاً نباید معنایی داشته باشد هنوز بسیار نیرومند است.... در طول زندگی حرفه‌ای خود به کسانی برخوردادم که به راستی اسیر این توهمات‌اند، و آماده‌اند به من نشان دهند که شعرهای خود من نیز، مانند هر شعر دیگری، صرفاً مجموعه تصویرهای نامرتبط است. من درست به عکس آن معتقدم: مباحثه در شعر به نظر کاری سخت شاعرانه می‌آید» (ص ۴۹). «ایماژیست‌ها ذهن آدمی را به گونه‌ای وصف می‌کنند که کاملاً مادون انسانی، و در واقع مادون سگی^{۵۸}، و به ذهن سوسک سیاه، می‌نماید» (ص ۵۰). «خود از را یابوند در کار ارزیابی خیال‌بندی داور بسیار بدی است؛ چون آدم بسیار زیرکی است و از

56. «Fool in Lear»

57. «Rhythm and Imagery in English Poetry»

58. subcanine

نعمت احساسات خوب و طبیعی برخوردار است، حدود پنجاه سال است که نیازی به تفکر خودآگاه نداشته است» (ص ۵۰). امپسن شورش بر ضد عقل را رد می‌کند و به رد علایق صرفاً کلامی پیشین خود نیز بسیار نزدیک می‌شود. بحثش دربارهٔ قطعه‌ای از نمایشنامه داستان زمستان^{۵۹} بصیرت‌آمیز است (ص ۵۱-۵۲). داستان نمایشنامه ناگهان تصویر (و واژه واحد) را تحت الشعاع قرار می‌دهد. اگرچه امپسن به ارتقاء تحلیل زبانی کمک بسیار کرده، به نظر من، با توجه نکردن به شکل یک نمایشنامه یا شعر، به ساختار کلی آن، تمامیت آن، به نقد آسیب رسانده است. دست‌کم در اینجا متوجه می‌شود که تحلیل زبانی کافی نیست، که موقعیت و حکایت و داستان به سطح کلامی شکل می‌بخشد. چنانکه الدر اولسن^{۶۰} در نقد امپسن گفته است، «ژرف‌اندیشانه‌ترین نکته‌های شکسپیر را بگیریم. "خواهش می‌کنم، دکمه را باز کنید" و "بر سر میز جای خالی نیست" گفته‌های ژرف‌اندیشانه‌ای است... اما نمی‌توانیم با تلنبار کردن معانی "دکمه" و "میز" به تشریح آن بپردازیم، بلکه باید از جمله ببرسیم که چرا لیر درخواست کرد که دکمه‌ای را باز کنند و چرا مکتب به این فکر افتاد که بر سر میز جای خالی وجود ندارد.» (۵) خود امپسن نیز در خدای میلتن و بسیاری از نوشته‌های پراکنده بعدی خود از اشتغال خاطر پیشین به واژه‌ها فاصله گرفت.

کتاب خدای میلتن (۱۹۶۱)، به سبب حمله‌اش به مسیحیت یا دقیقتر بگوییم به لعنت ابدی، واکنش‌های خشم‌آلود بسیار برانگیخت. ریشخندهای سبکسرانه او نسبت به مفهوم خدا نزد میلتن و شوخیهایش دربارهٔ عادات جنسی فرشتگان نباید جنبهٔ ادبی کتاب را تحت الشعاع قرار دهد. انصاف را باید سه موضوع مختلف را متمایز کرد، کاری که معمولاً نه امپسن می‌کند و نه منتقدان او. موضوع نخست حمله به مسیحیت به طور کلی است که به نقد ربطی ندارد. موضوع دیگر تحلیل الهیات شخصی میلتن و کراراً مسخره کردن آن است، و بالاخره، نقد ادبی دقیق خودِ شعر است. امپسن الهیات میلتن را تا حدودی قابل دفاع می‌نماید؛ او معتقد است که میلتن «موفق شده است خشونت [خدا] را بسیار کمتر از مسیحیت سنتی بنماید» (خدای میلتن، ص ۱۱). «اینکه چنین تلاشی در بهشت از دست شده جریان دارد، به عقیده من، منبع اصلی جذابیت و رقت‌انگیزی آن است» (ص ۱۱). میلتن را از این رو تحسین می‌کند که «هم دهشت شکنجه و هم دهشت از عمل جنسی را

۵۹. *Winter's Tale*، یکی از نمایشنامه‌های شکسپیر.

۶۰. Elder Olson، منتقد آمریکایی معاصر وابسته به مکتب نوارسطویان شیکاگو. دربارهٔ این مکتب - فصل چهارم از جلد ششم این تاریخ.

از کالبد مسیحیت کنده و به دور انداخته است» (ص ۲۶۹)، به عبارت دیگر، بر دهشت جسمانی مصایب مسیح سرپوش گذاشته و لذات رابطه جنسی آدم و حوا را پیش از هبوط با صدای بلند وصف کرده است.^{۶۱}.....

بحث با امپسن درباره تفسیرش فایده‌ای ندارد، زیرا او به عقیده خودش هم توجه نمی‌کند که گفته است «کار محوری ادبیات وادار کردن خواننده به شناخت این امر است که دیگران بر اساس معتقدات اخلاقی متفاوت با معتقدات خواننده دست به عمل می‌زنند» (ص ۲۶۱) — و معتقدات اخلاقی مسلماً شامل معتقدات دینی و فلسفی نیز باید باشد. اما امپسن، در موضع دیگر، از اتخاذ نظرگاه تاریخی خودداری می‌کند و حاضر نیست اهمیت ساختن حماسه‌ای بر پایه سفر پیدایش را، که میلتن به معنای لفظی کلمه حقیقت می‌انگاشت، به مخیله خود وارد کند. امپسن این نظر را قویاً رد می‌کند که «نخستین وظیفه منتقد ادبی این است که ذهن خود را کلاً در اختیار دنیای ذهنی نویسنده قرار دهد»، زیرا معتقد است که «منتقد باید به داوری اخلاقی اثر بپردازد» (ص ۲۰۰). مبنای نظر او دیدگاهی کلاً بیگانه است: خود او آن را به اصل بنتم مرتبط می‌داند «که ارضای هر انگیزه به خودی خود خیری طبیعی است و پرسش اخلاق عملی صرفاً این است که چگونه بیشترین تعداد را می‌توان ارضا کرد» (ص ۲۵۹). امپسن با اثر شکوه متخیل [یعنی بهشت از دست شده] به صورت یک رساله، *De Doctrina Christiana*^{۶۲} می‌منظوم، رفتار می‌کند.

خوشبختانه گهگاه چیزی انتقادی از بحث بر ضد طرح رستگاری به دست می‌آید. امپسن شعر میلتن را به وجهی افراطی «دهشت‌زا و شگفت‌انگیز» مشاهده می‌کند: «به آن چون پیکر تراشی از تک‌ها یا بنین‌ها»^{۶۳}، یا رمان‌های کافکا می‌نگرم» (خدای میلتن، ص ۱۳). در تحسین از شیطان به بلیک و شلی می‌پیوند، گو اینکه می‌داند که میلتن نمی‌توانست از دار و دسته شیطان باشد و تنزل و انحطاط شیطان را می‌بیند. صحنه‌های مربوط به بهشت را تحسین می‌کند و (چنانکه در فصلی خاص از دلیله^{۶۴} دفاع می‌کند)

۶۱. پس از این مؤلف به نقل قول‌هایی از کتاب امپسن دست می‌زند که جز توهین به عقاید دینی میلتن و بسیاری از خوانندگان حاصل دیگری ندارد. چنانکه خود ولک هم در سطور بالا گفته است، حمله به مسیحیت و مسخره کردن الهیات میلتن به قدری بی‌طبی ندارد. از این رو از ترجمه آن خودداری شد.

۶۲. شریعت یا تعلیمات مسیحی.

۶۳. Aztecs. یکی از اقوام بومی منطقه مرکزی مکزیک که تمدنی پیشرفته داشتند تا اینکه در ۱۵۱۹ فاتحان اسپانیایی بر آنها غلبه کردند و اندک اندک مظاهر تمدن مغرب‌زمین بر آن سرزمین مستولی شد. Benins، ساکنان کشور پادشاهی سابق در غرب آفریقا که بعداً مدتها از مستملکات فرانسه بود و در ۱۹۶۰ استقلال یافت.

۶۴. Delilah. در کتاب عهد عتیق، معشوق شمشون که دریافت موی بلندش منبع قدرت جسمانی اوست. مویش را کوتاه کرد و فلسطینیان توانستند او را در بند کنند (سفر داوران ۱۶).

می‌کوشد تا از حوّا نیز دفاع کند. نظر الیوت و لیوس را در این مورد که میلتن فاقد تخیل بصری است رد می‌کند (کما اینکه هرگز به ایماژسم اعتقادی نداشته و آن را «یاوه» می‌خواند [ص ۲۹]) و با انتقادات آنها از سبک میلتن نیز موافق نیست. اما نقد ادبی اشتغال خاطر ثانوی او شده است: امپسن حکیم الهی متفننی شده و جای تعجب است که مسایلی او را به خشم آورده که نباید و ضرورتی ندارد کافرکشی چون او را نگران کند.

خدای میلتن آخرین کتاب امپسن بود، ولی به مدت بیست سال پس از آن به نشر مقاله و انتقاد کتاب ادامه داد. امپسن روز ۱۵ آوریل ۱۹۸۴ درگذشت و اندکی بعد مجموعه‌ای از مقالات متأخرش با عنوان *استفاده از زندگینامه*^{۶۵} منتشر شد (۱۹۸۴). علی‌الظاهر استفاده از زندگینامه و هدف جدلی رد «قانون ویمست که می‌گوید هیچ خواننده‌ای هرگز نمی‌تواند قصد نویسنده را درک کند» (هفت) نکته محوری و وحدت‌بخش کتاب است. اما نظر مزبور تحریف فاحش «مغالطه قصد نویسنده» است. منع استفاده از زندگینامه و تاریخ هرگز به مخیله ویمست خطور نکرده بود و او خود همیشه از آن استفاده می‌کرد. کتاب جدید امپسن حاوی مقالاتی است که ارزش آنها از لحاظ نقد ادبی هیچ یا نزدیک به هیچ است. این حکم به ویژه در مورد مقاله بسیار مفصلی صادق است بر ضد مقاله فرد اس. تاپر^{۶۶} (۱۹۳۸) که در آن گفته بود مارول رسماً ولی مخفیانه با کدبانوی خانه‌اش ازدواج کرده بود. مقاله مربوط به رساله‌ای که در ۱۷۴۵ به جان درآید منتسب کردند و در آن گرایشهای خداپرستی طبیعی^{۶۷} ابراز شده فقط برای متخصصانی جالب خواهد بود که مایلند تغییر در وابستگیهای دینی درآید را دنبال کنند. حتی در مقاله «جادوی طبیعی و گرایش به افکار عامه در شعر مارول»^{۶۸} عمدتاً به شخصیت مارول در مقام شهروند و سیاستمدار پرداخته، درباره برخی از اشعار هجایی اظهارنظر کرده و در اینکه کدام سطرها مسلماً سروده مارول است تردیدی ندارد و در پایان به اختصار از تحلیل قدیم خود از شعر «باغ»^{۶۹} در برابر انتقادات پیر لوگویی، مؤلف زندگینامه مارول، دفاع می‌کند. مقالات دیگر را می‌توان نقد ادبی شمرد. در قطعه بسیار مورد تمجید درباره تام جونز نوشته فیلدینگ بر آن است که این رمان را باید به عنوان شارح «نظریه‌ای درباره اخلاق» جدی گرفت (ص ۱۳۳). نظریه‌ای که از «انسان‌مداری و ماده‌پرستی» حمایت و «شادی در این دنیا را توصیه می‌کند» (ص ۱۳۴) و در این کار تعارضی با مسیحیت نمی‌بیند. به روابط عشقی تام جونز به دیده اغماض می‌نگرد زیرا ارضای صرف امیال جنسی نیست بلکه مولود «انگیزه دوجانبه» و از

65. *Using Biography*

66. Fred S. Tupper

67. *deism*

68. «Natural Magic and Populism in Marvell's Poetry»

69. «The Garden»

خیراندیشی و ملاطفت برخوردار است. تام جونز هرگز با زنی عشق نمی‌ورزد مگر آنکه آن زن در اینکار پیش قدم شود (ص ۱۳۷). امپسن این استنتاج معقول را با نظریهٔ پرتول و تفصیل «طنز مضاعف» تقویت می‌کند. «در طنز واحد وجود ممیز مسلّم فرض می‌شود؛ طنزپرداز (الف) ضمن توسّل به داوری مخاطب (ب) حاکم ستمگر (پ) را فریب می‌دهد. در طنز مضاعف،^{۷۰} (الف) به (ب) و (پ) نشان می‌دهد که مواضع هردو را درک می‌کند» (ص ۱۳۱). فیلدینگ «در آن واحد نسبت به هردو طرف همدلی خلاق ابراز می‌دارد.» این گفته به امپسن امکان تأیید مجدد ابهام، ابهام اخلاقی، و حتی نسبیت‌گرایی و اظهارنظر زیر را می‌دهد: «به گمان من منتقدان عصر جدید، بر اثر جنبش مسیحیت نو، یا هر چیز دیگر، از پذیرش این امر سرباز می‌زنند که در دنیا مجموعه‌های اصول اخلاق متعدد است، حال آنکه هدف اصلی مطالعهٔ ادبیات متخیّل خو گرفتن به این واقعیت بنیادین است» (ص ۱۳۴). آرای امپسن دربارهٔ نگرش متغیر فیلدینگ نسبت به عزّت و شرف، زنای با محارم، دوراندیشی، و نیکوکاری درست و بجاست، لکن، چنانکه سی. جی. راسن^{۷۱} نشان داده، (۶) «پافشاری [فیلدینگ] بر صراحت» را دست‌کم گرفته و دربارهٔ طنز همراه با تجاّهل او غلو کرده است. استدلال راسن قانع‌کننده است که فیلدینگ آموزه‌ای را که در آن زمان رایج بوده همراه با نکته‌ای ضدهایزی که آن را «مشرّب لذت‌طلبی خیراندیشانه» می‌خواند مجدداً طرح می‌کند. در این مشرب، عشق به خود و عشق به اجتماع حکم امر واحد را دارد. (۷) در مقالهٔ دیگری، «نسخه‌بدهای شعرهای بیزنطه»^{۷۲} بیتس، بر آن است تا دو شعر «سفر به بیزنطه» و «بیزنطه» را به عنوان «روایت داستان علمی - تخیلی» تفسیر کند، گو اینکه ناگزیر است اعتراف کند که شیوهٔ سمبولیستی مانع چنین کاری است (ص ۱۸۵). امپسن با استفاده از نسخه‌بدها، غالباً در مخالفت با موضع متخصصان متقدم، کرتیس بردفرد و جان استالوردی^{۷۳}، به استدلال می‌پردازد و این نظر را مسخره می‌کند که منظور از بیزنطه بهشت است یا اینکه وقایع مربوط به اشعار در حضور خدا به وقوع می‌پیوندند (ص ۱۷۳). گذشته از آگاهی بر انزجار بیتس نسبت به کهولت، که مستندات آن در دیگر شعرها به اندازهٔ کافی موجود است، آگاهی دیگری دربارهٔ شرح حال او ضرورت ندارد. مقاله‌ای نیز که دربارهٔ دستنوشتهٔ اصلی سرزمین هرز الیوت نوشته، گرچه حاوی تمجید از حذف طرحواره‌های دیکنزی است، با ذکر مخالفت خانوادهٔ الیوت با اقامت او در انگلستان و «تق زدن [الیوت] دربارهٔ پدرش» (ص ۱۹۷) به روشن شدن شعر کمک نمی‌کند و روان‌کاوی

70. double irony

71. C. J. Rawson

72. «Variants for the Byzantium Poems»

73. Curtis Bradford; Jon Stallworthy

ابتدایی است.

پیداست که مقالات پایانی را درباره جویس نقطه اوج کتاب می‌شمرده است. «نهایتِ رمان»^{۷۴} را در ۱۹۸۲ نوشته و ظاهراً بازپسین یا تقریباً بازپسین تألیف امپسن است، ولی در آن به گفته‌های پیشین خود درباره جویس رجعت می‌کند. جملگی بر ضد نظر هیو کیزر است که جویس را «به آدمی غرغرو و تلخ مزاج و بنده مخلص خدا» تبدیل کرد (ص ۲۰۳). به گمان من، نظر امپسن متقاعدکننده است که گفته استیون را در پایان تصویر مرد هنرمند در جوانی باید جدی گرفت که می‌گوید آرزومند است «در بوته روح خود وجدان ناآفریده قوم خود را بسازم».^{۷۵} از بوته، شمشیرِ موسوم به *Nothung*^{۷۶}، حلقه واگنر، تحلیل سوسیالیستی آثار ایپسن و واگنر از جانب جرج برنارد شا در تأیید این نظر استفاده کرده که جویس و قهرمان داستان خود را قهرمان رهایی‌بخش می‌شمرده‌اند (ص ۲۰۵). «اعتقاد به اینکه نویسنده قصد ریشخند کردن کل ماجرا را داشته، و به این منظور که خواننده نیز در عمل به او پیوندد اشاراتی کرده است، به نظر من حاکی از چنان مرتبه‌ای از تنگ‌نظری است که مطلقاً از منتقد ادبی سلب صلاحیت می‌کند» (ص ۲۰۹). امپسن نظر کتر را رد می‌کند که «خواننده مناسب قرار است از بلاهت وحشتناک فکر بلوم و استیون لذت ببرد» و، با استناد به جزییاتی از زندگینامه تألیف ریچارد المن^{۷۷}، نتیجه می‌گیرد که جویس هرگز با مسیحیت آشتی نکرد. «سرزنش کردن او به مناسبت تفر و سواس گونه از دین کار معقولتری است» (ص ۲۱۳). امپسن در مقاله «نهایت رمان» نظریه عجیبی را درباره دنباله یولیسز مطرح می‌کند و آن را پاسخ به این پرسش می‌داند که کتاب درباره چیست، و مدعی است که «اگر به پاسخ به علامت سؤال بزرگ پایان یولیسز علاقه‌مند نیستید به خود کتاب هم واقعاً علاقه‌ای ندارید» (ص ۲۲۹). اما تقلیل نقد به حدس و گمان درباره دنباله مفروض یولیسز تبدیل آن به امری پیش پا افتاده است. مثل این است که به دنبال تصویر واقع در پشت قاب بگردید. امپسن با شور و ابتکار استدلال می‌کند که بلوم همسرش مالی را در اختیار استیون قرار می‌دهد. امیدوار است که بتواند مالی را باردار کند و دارای پسری بشود. جویس در آن زمان «مثلث شادمان را فکری عالی» می‌شمرد (ص ۲۲۳). امپسن مدام کنش داستان را به سادگی با تجربه‌های شخص جویس یکسان تلقی می‌کند. او از این شاکی است که «در

74. «The Ultimate Novel»

۷۵. چهره مرد هنرمند در جوانی، ترجمه منوچهر بدیدی (تهران: نیلوفر، ۱۳۸۰)، ص ۲۲۷.

۷۶. در این باره - توضیحات مترجم در پایان کتاب زیر عنوان *Nothung*.

77. Richard Ellmann

حال حاضر مه سنگینی مسایلی از این قبیل را فرا گرفته و آن جنبشی همگانی است در میان منتقدان امریکایی در جهت شکل‌مداری یا غیرواقع‌گرایی. قانون ویمست برای نابود کردن هرگونه التذاذ ادبی وسیلهٔ نیرومندی است» (ص ۲۲۵). در این گفته حق با امپسن است که «جویس همیشه در کتاب حضور دارد — حضوری مستمر، مانند حضور قاضی در دادگاه» (ص ۲۲۵)، اما این بدان معنا نیست که حرکت بلوم (یعنی عرضه شدن مالی به استیون از سوی بلوم داستانی) «هرگز در واقع رخ نداد: ممکن بود این مطلب، یا چیزی بسیار شبیه آن، رخ بدهد، اما در عوض معجزه‌ای به وقوع پیوست. او نور را دید که در خیابان می‌گذشت — وگرنه خویشتنِ راستین خود را از دست می‌داد» (ص ۲۵۳). اما یولیسز سالها پس از بلومزدی (۱۶ ژوئن ۱۹۰۴)^{۷۸} نوشته شد؛ به رغم همهٔ جزئیات واقع‌گرایانه‌اش، نامها و خیابانها و میخانه‌ها و مختصات مردان و زنان، کتاب اثری داستانی است، ساختی که گرچه در آفرینش دنیایی ثانوی، دنیایی همانند دنیای خودِ ما، اما نه یکسان با رخدادهای واقعی، موفق است، نباید آن را به زبان صرف فروکاست.

خلط واقعیت و امر داستانی از ویژگیهای بسیار عجیب بسیاری از نوشته‌های انتقادی متأخر امپسن است که با وجود این، غالباً مانند کتابهای مقدمش، حاوی تفسیرهای بصیرت‌آمیز است. در مورد دریانورد کهنسال کولریج می‌گوید که «مرغ دریایی را شکار می‌کنند تا آن را بخورند. آشی پختند و آن را خوردند، و بعدها فقط قسمتهای غیرمأکول آن را دور گردن دریانورد آویختند.» این کار را سهلتر می‌کند. در این صورت، روح حاکم بر قطب^{۷۹} برای کشتن کلّ خدمهٔ کشتی بهانه‌ای دارد ولی امپسن باور نمی‌کند که شمارشان به دویت می‌رسیده است («دریانورد کهنسال»، «کریستیکال کوارترلی»^{۸۰} ۶ [۱۹۶۴]: ۳۰۱). در کتاب گزیدهٔ اشعار کولریج که با همکاری دیوید پیریر^{۸۱} فراهم آورد (۱۹۷۲) می‌گوید که کشتی اسپکتر^{۸۲} مخصوص حمل برده بوده زیرا «بدون تخته‌پوش» وصف شده است. امپسن حیران است که چرا کولریج روح قطبی را «سرافیم»^{۸۳} — ملک مقرب — نامیده است. به واژه‌نمای اشعار کولریج رجوع می‌کند و درمی‌یابد که در شعری مورخ ۱۷۹۶ نامزد نایب‌السلطنه او را پیش از ملاقاتشان در ذهن مجسم می‌کند، «او را به هیئت سرافیم درمی‌آورد و آن را عشق می‌نامد.» اظهارنظر امپسن از این قرار است: «خیلی خوب، اگر

۷۸. Bloomsday. در این باره — توضیحات مترجم در پایان کتاب.

79. Polar Spirit

80. «The Ancient Mariner», *Critical Quarterly*

81. Coleridge's Verse: A Selection; David Pirier

۸۲. Spectre، شیخ کابوس؛ روح

83. seraph

شازده می‌تواند سرافیم باشد، چرا از مابهران نباشند. پایان ماجرا» (ص ۴۶). بذله‌گویی و فاضل‌مآبی امپسن بر بینش اصیل منتقدی سایه انداخته که اساساً بسیار عقلایی و عقل‌مدارانه عمل می‌کند و معتقد است که شعر «با گفتار منثور از لحاظ منطق بنیادین یکسان است» (ص ۱۰۳). امپسن در این کتاب نزاع قدیم خود را با کسانی که می‌خواستند به شعر کولریج صبغهٔ مسیحی و تمثیلی بدهند دنبال می‌کند. این شعر، به زعم او، تمثیلی از رستگاری با تحمل مصایب نیست، بلکه دریانورد دچار احساس گناه خیالی و روان‌رنجوری است. «این داستان، دست بالا، فقط تقیض طن‌آمیز رستگاری است» (ص ۲۸). «قدرتهای ملکوتی [برای دریانورد] پاپوش دوخته‌اند» (ص ۴۰). اگرچه امپسن به آرای خداشناختی کولریج در زمان تصنیف این شعر و اعتراف او که خود را ضرورت‌مدار^{۸۴} خوانده استناد می‌کند، اما نظرش قانع‌کننده نیست. امپسن دنیای رؤیایی این شعر ماورای طبیعی را درک نمی‌کند.

نظ‌های ابراز شده در برخی از مقالات پراکنده‌اش مقبول است. امپسن تیزبینانه از ویراست هلن گاردنر از مرثی و ترانه‌ها و سانت‌های دان^{۸۵} (۱۹۶۵) و اینکه در موضعی می‌کوشد تا جنبه‌های شهوانی یا حتی مستهجن برخی از شعرهای دان را ملایم‌تر سازد انتقاد می‌کند (مثلاً ترجیع دادن «they» به «he» در شعر «خطاب به بانویش هنگام رفتن به بستر»^{۸۶}). در قیاس با پژوهندگان دیگر که برآن‌اند تا لحن متنی را با طرح از پیش‌اندیشیدهٔ اخلاقی سازگار سازند، امپسن لحن بسیاری از متون را بهتر از دیگران درمی‌یابد. مثلاً نظر کلیفرد لیچ^{۸۷} را حاکی از اینکه در نمایشنامهٔ دوشس مالفی «مؤلف و مخاطبان معاصر او امیال شهوانی دوشس را مسخره می‌کنند» مردود می‌داند. دوشس قهرمان نمایشنامه است و نکتهٔ اخلاقی آن این نیست که دوشس «نانجیب» است بلکه این است که «برادرانش مرتکب گناه کبر شده‌اند» (ص ۸۲) چنانکه وبستر نیز «دربارهٔ پیروان کلیسای رم در کشورهای اروپای جنوبی معرکه است.» («مبهوت شده‌ام»^{۸۸} در جستارهایی در نقد ۱۴ [۱۹۶۴]: ۸۰ - ۸۶). در مواردی که هدف جدلی صرفاً جنبهٔ فرعی دارد، امپسن در اوج است: مثلاً در دو مقاله‌اش دربارهٔ ولپونی و کیمیاگر^{۸۹} نوشتهٔ بن جانسن (هدسن ریویو^{۹۰} ۲۱، ۱۹۶۹ و ۲۲، ۱۹۷۰). ویژگیهای ولپونی را به وجهی قانع‌کننده «قدرتمندی و شرارت» (ص ۶۵۳) و او را «نقطهٔ مقابل خسیس» دانسته است زیرا «فریب دادن خسیسان چنانکه

84. necessarian

85. Helen Gardner, *Donne's Elegies and the Songs and Sonnets*

86. «To His Mistris Going to Bed»

87. Clifford Leech

88. «My Eyes Dazzle»

89. *Volpone; The Alchemist*90. *Hudson Review*

سزوار آن‌اند مشغله خاطر و مایه شادی اوست» (ص ۶۵۴). در این گفته حق با اوست که «از ما انتظار می‌رود نسبت به او احساس همدلی کنیم» (ص ۶۵۶). «موسکا»^{۹۱} و ولپونی در فریب دادن بزرگان و نیز درست و زیرکانه و شجاعانه عمل می‌کنند» (ص ۶۵۷). امپسن حتی از کوششی که برای تجاوز به سیلیا می‌شود و اظهارات حاکی از کمال سخاوتمندی ولپونی به او و اشتیاق مفرط ولپونی به جواهرات و نمایشهای باستانی با البسه عجیب و غریب دفاع می‌کند. اعتراف ولپونی را در پایان نمایش به این معنی تعبیر می‌کند که ترجیح می‌دهد «زیر عنوان نام بلندآوازه خودش به او ستم کنند» زیرا دلیل دیگری برای زنده ماندن ندارد (ص ۶۶۴). امپسن نظر مفسران اخلاق‌گرا را رد می‌کند که انتظار دارند همگان همه آدمهای نمایش را به دیده تحقیر بنگرند و ولپونی را از دیگران نفرت‌انگیزتر بدانند. استدلال امپسن قانع‌کننده است که «چنین نظری با لحن اصلی نمایشنامه ناسازگار است»، لکن او نیز در مطرح کردن عفو ولپونی در پایان کار به خطا رفته است. در نمایشنامه، ولپونی محکوم می‌شود که «مقتید به زنجیر، به زندان بیفتد» و به همین ترتیب او را از صحنه خارج می‌کنند. پس از ختم نمایش، بازیگری که نقش ولپونی را عهده‌دار است پیش می‌آید و خطاب به تماشاگران می‌گوید:

اگرچه قانون رویاه^{۹۲} را تنبیه می‌کند،

امیدوار است که به مناسبت اعمالی که نسبت به شما انجام داده درد و رنجی مقرر نباشد.

بازیگر، به پیروی از عرف نمایشی زمان، به سادگی اظهار امیدواری می‌کند که مخاطبان را نرنجانیده باشد.

اگر مجرم است، او را نکوهش کنید؛ او، نگران، همین‌جا ایستاده است
اگر نه، شاد باشید و دست بزنید.

این امپسن است و نه مکتب اخلاق‌مداران (اگر چنین چیزی در مورد ولپونی وجود داشته باشد) که قادر نیست پایان واقعی نمایشنامه را بپذیرد. شکوه ولپونی و همدلی بن جانسن نسبت به بلاغت و حرکات بزرگ‌منشانه او نباید تحت‌الشعاع مجازات ظالمانه‌اش قرار گیرد.

۹۲. volpone در زبان ایتالیایی به معنای «رویاه» است.

۹۱. Mosca. خادم ولپونی.

در مقاله مربوط به کیمیاگر هم به همین ترتیب استدلال می‌کند که، مانند ولپونی، بر «گرایشی شیطننت‌آمیز» مبتنی است (ص ۵۳۱). سر اپیکور ممن^{۹۳}، ابله و در عین حال سخاوتمند است. علاقه مفراطش به تجمل به گونه‌ای قابل تحسین است. حتی از کستریل^{۹۴} هم می‌توان به عنوان نمونه کسی دفاع کرد که «هراسان است مبدا به اسلوب مناسب از دنیا نرود» (ص ۶۰۰). نکته اخلاقی نمایشنامه نیز به «مسایل خودبینی یا برتری اجتماعی» مربوط می‌شود، مسایلی که «به سهولت توجه آدمهای نمایش را از وظیفه به هر حال شایق مال‌اندوزی منحرف می‌کند» (ص ۶۰۸)، و در عین حال هشدار بدیهی بر ضد معتقدات خرافی نیز هست.

امپسن را فرنک کرمود «سرآمد نقد ادبی انگلیسی در قرن [بیستم]» خوانده است. امتیاز او در پروراندن و بسط گسترده مفهوم ابهام است. به رغم تداعیهای خیالبافانه و دور از ذهن، به درک ما درباره شعر غامض و عمدتاً متافیزیکی^{۹۵} و ابزارهای سبک‌شناختی لازم برای توفیقش افزوده است. اما مفهوم تغییرپذیری زبان را به مراتب فراتر از امپسن برده‌اند و این امر به پیدایش نظریاتی کمک کرده که هم اکنون رایج است و در شعر به چیزی جز «امر تعین‌ناپذیر»^{۹۶} قایل نیست. این نظریات، نهایتاً، به شکاکیت کامل و در نتیجه اضمحلال پژوهش و تحقیق عقلانی منجر خواهد شد. مفهوم شعر شبانی در مقام نوع ادبی نیز به صورتی که امپسن آن را بسط داده و سیله‌ای ابتکاری است برای نظم بخشیدن به متون در زنجیره‌ای تاریخی که، به رغم عبارت‌پردازی مارکسیستی‌اش، در اساس متأثر از نظریه‌ی البوت است. با ساختار کلمات پیچیده، عمده‌ترین کتابش، امپسن راه خود را از آموزه‌های عاطفه‌بنیاد آی. ای. ریچاردز جدا کرد و به نگرش خردمدارانه و فایده‌گرایانه زبان بازگشت. این حرکت به او اجازه داد رمان‌ها و آثار حماسی و نمایشی و متون تازه را از نظر طرح و توطئه و اندیشه‌هایی مورد بحث قرار دهد که از عهده اشتغالات ذهنی پیشین او با تک‌تک واژه‌ها و شیوه سخن بر نمی‌آمد. امپسن به نگرشی درباره ادبیات دست یافت که تشخیصی‌گفتن آن را از هروسيله ارتباطی دیگر و نقد ادبی را از هر بحث انگیزه‌ها و اخلاقیاتی ناممکن می‌سازد. در آثار امپسن، نظریه نقش بارزی ندارد. از لحاظ فلسفی، او بیش از هر چیز به فلسفه معمولی زبان نزدیک است و نه چنانکه ادعا کرده‌اند به پدیدارشناسی هوسرل. او منتقدی عملی باقی می‌ماند، خواننده بی‌همتا ولی غالباً لجوج و

93. Sir Epicure Mammon

94. Kastril

95. metaphysical. در این باره - جلد اول این تاریخ، ص ۴۲۸.

96. undecidable

۴۵۳ ویلیام امپسن

عجیب و غریب شعر، و در نوشته‌های متأخرش، مفسر تیزبین طرح و توطئه و موقعیت در آثار شکسپیر و بن جانسن و مارول و میلتن و فیلدینگ و کولریج و بیتس و جویس. اما به ندرت اثری هنری را به صورت یک کل مورد بحث قرار می‌دهد یا به عنوان منتقدی ادبی با ارزشهای زیباشناختی به داوری می‌پردازد. امپسن اساساً معلم اخلاقی است بسیار این جهانی.

کتاب‌شناسیها و یادداشتهای مؤلف

INTRODUCTION

NOTES TO PAGES xv–xxiv

1. George Saintsbury, *History of Criticism*, 3rd ed. (1908), 1:36.
2. R. S. Crane, "J. W. Atkins's *English Literary Criticism: 17th & 18th Century*," *University of Toronto Quarterly* 22 (1953); repr. in *The Idea of Humanities* (1967), vol. 2.
3. Georg Hegel, *Werke* (Theorie-Werkausgabe) (1971), 18:16, 19, 37, 20, 55, 57, 24.
4. Erich Auerbach, "Wellek's *History of Modern Criticism*," *Romanische Forschungen* 67 (1967): 387–97.
5. Bernard Smith, *Forces in American Criticism: A Study in the History of American Literary Thought* (1939), vii.
6. Ernst Gombrich, *In Search of Cultural History* (1969), 31.
7. See René Wellek, "The Fall of Literary History," in R. Koselleck and Wolf-Dieter Stempel, eds., *Geschichte: Ereignis und Erzählung* (1973), 430–36.
8. Morris R. Cohen, *The Meaning of Human History* (1947), 102.
9. W. B. Gallie, *Philosophy and the Historical Understanding* (1958), 153ff.
10. John Passmore, "The Idea of a History of Philosophy," in *History and Theory: Studies in the Philosophy of History*, vol. 5 (1965), 1–31.
11. I. A. Richards, *Coleridge on Imagination* (1934), 232.
12. Passmore, "The Idea of a History of Philosophy," 31.
13. Thomas Kuhn, *Structure of Scientific Revolutions* (1970), 200.
14. Kenneth Percival, "The Applicability of Kuhn's Paradigms to the History of Linguistics," *Language* 52 (1976): 285–94.

SELECT BIBLIOGRAPHY: SYMBOLISM IN ENGLISH

W. B. YEATS

The Works of William Blake, ed. Edwin John Ellis and W. B. Yeats. 3 v (1893). Cited as WWB.

Letters to the New Island, ed. Horace Reynolds (1934).

The Oxford Book of Modern Verse, chosen by W. B. Yeats (1936). Cit Oxford.

On the Boiler (1938).

W. B. Yeats and T. Sturge Moore: Their Correspondence, 1901-1937, ed. Ursula Bridge (1953).

The Letters of W. B. Yeats, ed. Allan Wade (1955). Cited as *L*.

The Autobiography of William Butler Yeats (1958). Cited as *A*.

Mythologies (1959).

Essays and Introductions (1961). Cited as *EI*.

A Vision (1961). Cited as *V*.

Explorations (1962). Cited as *E*.

Letters on Poetry from W. B. Yeats to Dorothy Wellesley, introduction by Kathleen Raine (1964).

Uncollected Prose, collected and edited by John P. Frayne. 2 vols. (1970-76). Cited as *UP*.

The huge literature on Yeats often discusses the aesthetics and the criticism in passing. A few such works are listed here, as well as several general books on Yeats and studies dealing with the spread of symbolism to England (which include material on Symons and Moore).

Ruth Z. Temple. *The Critic's Alchemy: A Study of the Introduction of French Symbolism into England* (1953). The fullest and best work on its subject.

Frank Kermode. *Romantic Image* (1957). Discusses both Yeats and Arthur Symons.

Giorgio Melchiori. *The Whole Mystery of Art: Pattern into Poetry in the Work of W. B. Yeats* (1960). Comments well on Yeats's symbolism.

Enid Starkie. *From Gautier to Eliot: The Influence of France on English Literature, 1851-1939* (1960). The treatment of symbolism is rather thin.

Edward Engelberg. *The Vast Design: Patterns in W. B. Yeats's Aesthetic* (1964). Most rewarding.

Thomas R. Whitaker. *Swan and Shadow: Yeats's Dialogue with History* (1964). Fullest on Yeats's views of history.

Richard Ellmann. *Eminent Domain: Yeats among Wilde, Joyce, Pound, Eliot, and Auden* (1967). Most instructive.

Cleanth Brooks. "William Butler Yeats as a Literary Critic," in *The Disciplines of Criticism*, ed. Peter Demetz et al. (1968), 17-42. Excellent for the literary opinions.

Frank Lentricchia. *The Gaiety of Language: An Essay on the Radical Poetics of W. B. Yeats and Wallace Stevens* (1968). Makes good points.

Denis Donoghue. *W. B. Yeats* (1971). Comments well on Yeats's symbolism.

Harold Bloom, *Yeats* (1972).

Richard Ellmann. *Golden Codgers* (1973). Has a chapter on "Discovering Symbolism."

- Robert Snukal. *High Talk: The Philosophical Poetry of W. B. Yeats* (1973). Good on symbol and symbolism and on Yeats's knowledge of philosophy.
- Vinod Sena. *W. B. Yeats: The Poet as Critic* (Macmillan/India, 1980). Not seen.

NOTES

1. Review of Tennyson's *Poems* (1831) in *The Writings of Arthur Hallam*, ed. T. H. Vail Motter (1943), 190; reprinted in full in 1893 in *The Poems*, ed. R. Le Gallienne.
2. Ellmann, *Eminent Domain*, 66 (a letter to Lady Gregory, January 3, 1913, not in *L*).

ARTHUR SYMONS

- Studies in Two Literatures* (1897).
- Studies in Prose and Verse* (1904).
- The Romantic Movement in English Poetry* (1909). Cited as *RM*.
- Figures of Several Centuries* (1916).
- Dramatis Personae* (1923).
- Collected Works*, 9 vols. (1924).
- The Symbolist Movement in Literature*, reprinted with an introduction by Richard Ellmann (1956). Cited as *SM*.
- Max Wildi. *Arthur Symons als Kritiker der Literatur* (1929). A good Swiss dissertation.
- Roger Lhombread. *Arthur Symons: A Critical Biography* (1963).
- John M. Munro. *Arthur Symons* (1969).

GEORGE MOORE

- Confessions of a Young Man* (1888). Cited as *YM*.
- Impressions and Opinions* (1891). Cited as *IO*.
- Avowals* (1919). Cited as *A*.
- An Anthology of Pure Poetry* (1924). Cited as *PP*.
- Conversations in Ebury Street* (1924). Cited as *ES*.
- Collected Works*, Carra edition, 21 vols. (1922-24).
- Malcolm Brown. *George Moore: A Reconsideration* (1955). Contains a chapter on "The Craftsman as Critic," reprinted in *The Man of Wax: Critical Essays on George Moore*, ed. Douglas A. Hughes (1971).
- Georges-Paul Collet. *George Moore et la France* (1957). Includes a bibliography of early articles and writings about Moore.

Jean-C. Noel. *George Moore: L'homme et l'œuvre* (1966). A huge (706 pp.) *thèse* that pays little attention to the criticism; it contains an elaborate bibliography.

NOTES TO PAGES 18-22

1. *IO*, 95-102, esp. 97-98: "Two Unknown Poets"; Moore quotes Rimbaud's "Ma Bohème" as "never before published," though he must have copied it from *La Revue Indépendante* (January-February 1889); see Rimbaud, *Oeuvres*, Pléiade ed., 663.

2. See Milton Chaikin, "The Composition of George Moore's *A Modern Lover*," *Comparative Literature* 7 (1955): 259-64.

3. *IO*, 43, 16; cf. *CES*, 73; in *Conversations* Moore reproduces an early article on Balzac (1889) with some changes and reprints a French lecture, "Balzac et Shakespeare" (1910), reprinted earlier in *Avowals* (1919); see *CES*, 67-93.

SELECT BIBLIOGRAPHY: ACADEMIC CRITICS

THE HISTORY OF ENGLISH STUDIES

Stephen Potter. *The Muse in Chains: A Study in Education* (1937). Flippant.
E. M. W. Tillyard. *The Muse Unchained: An Intimate Account of the Revolution in English Studies at Cambridge* (1958).

D. J. Palmer. *The Rise of English Studies: An Account of the Study of English Language and Literature from Its Origins to the Making of the Oxford English School* (1965). Solid.

Chris Baldick. *The Social Mission of English Criticism, 1848-1932* (1983).

COLLINS, RALEIGH, QUILLER-COUCH

J. Churton Collins. *Ephemera Critica* (1901).

Life and Memoirs of J. Churton Collins Written and Compiled by His Son L. C. Collins (1912).

Sir Walter Raleigh. *The English Novel* (1894).

———. *Milton* (1900).

———. *Wordsworth* (1903).

———. *Shakespeare* (1907).

The Letters of Sir Walter Raleigh (1879-1922), ed. Lady Raleigh, with a preface by David Nichol Smith. 2 vols. (1926).

Sir Arthur Quiller-Couch. *On the Art of Writing* (1916). Cited as *AW*.

- . *On the Art of Reading* (1920).
 ———. *Oxford Book of English Verse* (1900).
 ———. *The Poet as Citizen* (1934). Cited as *PC*.
 ———. *Studies in Literature*. 3 vols. (1919, 1922, 1929). Cited as *SL*.

F. Brittain. *Arthur Quiller-Couch: A Biographical Study* (1947).

A. C. BRADLEY

Shakespearean Tragedy (1905). Cited as *ST*.
Oxford Lectures on Poetry (1909). Cited as *OL*.
A Miscellany (1929). Cited as *M*.
Ideals of Religion (1940). Cited as *IR*.

Lily B. Campbell. *Shakespeare's Tragic Heroes: Slaves of Passion* (1930). In later editions, appendices on Bradley.

Lionel C. Knights. *How Many Children Had Lady Macbeth? An Essay in the Theory and Practice of Shakespeare Criticism* (1933). The most influential attack.

J. W. Mackail. *Proceedings of the British Academy* 21 (1935): 385–92.

John Middleton Murry. *Katherine Mansfield and Other Literary Portraits* (1949).

Anne Paolucci. "Bradley and Hegel," *Comparative Literature* 12 (1964): 211–25.

Morris Weitz. *Hamlet and the Philosophy of Literary Criticism* (1964), 3–18.

George K. Hunter. "A. C. Bradley's 'Shakespearean Tragedy,'" in *Essays and Studies of the English Association*, ed. W. S. Roe and H. W. Simeon Potter (1968).

Katherine Cooke. *A. C. Bradley and His Influence on Twentieth Century Shakespeare Criticism* (1972). Gives ample references.

NOTES TO PAGES 28–41

1. "Andrew Bradley," in *Katherine Mansfield and Other Literary Portraits* (1949), 114.
2. "A Retrospect," in *Scrutiny* 20 (1963): 12.
3. M. Richter, *The Politics of Conscience: T. H. Green and His Age* (1964), 14.
4. See index to *ST*; for Röttscher, see *OL*, 252; Gervinus, *M*, 208, and *OL*, 271n.; Ten Brink, *OL*, 298.
5. *Correspondance générale* (1932) 3:31.
6. See Peter Szondi, *Versuch über das Tragische* (1961); cf. Josef Körner,

"Tragik und Tragödie," in *Preussische Jahrbücher* 225 (1931): 59–75, 157–86, 260–84.

7. *Shakespeare's Tragic Heroes: Slaves of Passion* (1930). See Appendices: "Bradley Revisited: Forty Years After," repr. from *SP* 44 (1947), and "Concerning Bradley's Shakespearean Tragedy," repr. from *HLQ* 7 (1949).

8. *ST*, 12f. The saying can be traced back to a fragment of Heraclitus, ἦθος ἀνθρώπων δαίμων. See G. Kirk and J. E. Raven, *The Presocratic Philosophers* (1957), 213.

9. Konstantin Stanislavsky, *Building a Character* (1949) and *An Actor Prepares* (1936).

10. See letter quoted by John Britton in "A. C. Bradley and Those Children of Lady Macbeth," in *SQ* 12 (1961): 349–51.

11. *London Times*, April 7, 1905, repr. in *Drama and Life* (1907), 137n.

12. Sir Ifor Evans in Helen Gardner, *King Lear* (1967), preface.

13. "Christopher North," in *Blackwood's Magazine* (November 1849, April and May 1850).

14. Terence B. Spencer, "The Tyranny of Shakespeare," *British Academy Annual Shakespeare Lecture*, 1959, 163.

15. *The Wheel of Fire* (1930), 7, 10.

16. Prefatory note to the 1949 edition of *The Wheel of Fire*, v.

17. *The Imperial Theme* (1931), prefatory note to the 1951 edition, v.

18. J. Kirkman in *The New Shakespeare Society Transactions* (1877).

19. *The Structure of Complex Words* (1951), 125, 229, 153, 231.

20. "Diabolic Intellect and the Noble Hero," in *The Common Pursuit* (1952), 146f.

21. *ST*, 71ff., and the paper "Shakespeare's Theatre and Audience." in *OL*, 361–93.

22. See Jan Kott, "King Lear or Endgame," in *Shakespeare Our Contemporary*, trans. Boleslaw Taborski (1964), 87–194. Octavio Paz, *The Bow and the Lyre*, trans. Ruth L. C. Simms (1974).

23. *The Uses of Poetry*, English Association Leaflet no. 20 (1912), 13.

24. *Wordsworth and Schelling: A Typological Study of Romanticism* (1960), see p. 5 on Bradley.

25. *The Wheel of Fire*, 39, 45.

26. *On Hamlet* (1948); cf. review by J. D. Wilson, repr. in *What Happens in Hamlet* (1935), 321–33.

27. *The Lion and the Fox* (1927).

28. Expounded seriously by Stanley Edgar Hyman in *Iago: Some Approaches to the Illusion of His Motivation* (1970), 101–21.

29. *Language as Symbolic Action* (1966), 92, 96; cf. my article, "Kenneth Burke and Literary Criticism," in *The Sewanne Review* 79 (1971), esp. 181.

30. Murry quotes both A. C. and F. H. Bradley on the first page.

31. See Richard Wollheim, "Eliot and F. H. Bradley," in *Eliot in Perspective*, ed. G. Martin (1970), repr. in *On Art and the Mind* (1973), 200–49; and Anne C. Bolgan, "The Philosophy of F. H. Bradley and the Mind and Art of T. S. Eliot," in *English Literature and British Philosophy*, ed. S. P. Rosenbaum (1971), 251–77; and the other items listed in these papers.

32. "John Middleton Murry," in *Neglected Powers: Essays on Nineteenth and Twentieth Century Literature* (1971), 352–67.

33. *To the Unknown God* (1930), 265.

ELTON, KER, GRIERSON AND GARROD

Oliver Elton. *The Augustan Ages* (1899). Cited as AA.

———. *Modern Studies* (1907). Cited as MS.

———. *Survey of English Literature. 1730–1780*, 2 vols. (1932); *1780–1830*, 2 vols. (1912); *1830–1880*, 2 vols. (1920).

———. *Essays and Addresses* (1939). Cited as EA.

L. S. Martin. Obituary of Elton in *Proceedings of the British Academy* 31 (1945): 317–34.

W. P. Ker. *Epic and Romance* (1896).

———. *The Dark Ages* (1904).

———. *English Literature: Medieval* (1912).

———. *The Art of Poetry* (1923).

———. *Collected Essays*. 2 vols. (1925). Cited as CE.

R. W. Chamber. On Ker in *Proceedings of the British Academy* 11 (1924/25): 413–26.

Arundell del Re. *William Paton Ker: An Appreciation* (n.d., 1929?). Good.

B. Ifor Evans. *W. P. Ker as Critic of Literature* (1955).

Sir Herbert Grierson. *The First Half of the Seventeenth Century* (1907).

———. *Metaphysical Lyrics and Poems of the Seventeenth Century* (1921). An Anthology.

———. *The Background of English Literature* (1925).

———. *Cross Currents in English Literature of the Seventeenth Century* (1929).

———. *Milton and Wordsworth: Poets and Prophets. A Study of Their Reactions to Political Events* (1937).

———. *Sir Walter Scott, Bart.* (1938).

———. *Essays and Addresses* (1941).

———, and J. C. Smith. *A Critical History of English Poetry* (1946). Cited as *CH*.

Sir Herbert Grierson. *Criticism and Creation* (1949).

René Wellek. "The Decline of Literary-History Writing," in *Western Review* 12 (1947): 52–54. Reviews Grierson's *A Critical History of English Poetry*: some passages are used verbatim in the chapter above.

David Daiches. On Grierson in *Proceedings of the British Academy* 46 (1960): 319–32. Reprinted in *More Literary Essays* (1968).

H. W. Garrod. *The Profession of Poetry and Other Lectures* (1929). Cited as *PP*.

———. "Jane Austen: A Depreciation," in *Essays by Divers Hands*, being the *Transactions of the Royal Society of Literature*, vol. 8, n.s. (1929), ed. L. Binyon, pp. 21–40.

———. *Poetry and the Criticism of Life* (1931). Cited as *PCL*.

SELECT BIBLIOGRAPHY: THE BLOOMSBURY GROUP

ROGER FRY AND CLIVE BELL

Clive Bell. *Art* (1913). Capricorn Books reprint (1958). Cited as *A*.

———. *Potboilers* (1918). An interesting foreword to a miscellany.

Roger Fry. *Vision and Design* (1920). Phoenix Library ed. (1928). Cited as *VD*.

———. *Transformations: Critical and Speculative Essays on Art* (1926). Cited as *T*.

Clive Bell. *Proust* (1928).

Virginia Woolf. *Roger Fry* (1940). A sympathetic biography.

J. K. Johnstone. *The Bloomsbury Group: A Study of E. M. Forster, Lytton Strachey, Virginia Woolf, and Their Circle* (1954). Contains chapters on "Bloomsbury Philosophy" and "Bloomsbury Aesthetics."

Clive Bell. *Old Friends: Personal Recollections* (1956). Contains an essay on Bloomsbury.

S. P. Rosenbaum, ed. *The Bloomsbury Group* (1975). A valuable "Collection of Memoirs, Commentary, and Criticism."

NOTES TO PAGES 56–59

1. *Principia Ethica* (1903; repr. 1928), 188.
2. *Two Memoirs*, introduction by David Garnett (1949), 83, 97–98.
3. Letter in Virginia Woolf, *Roger Fry*, 270.

4. Letter to Robert Bridges (1924), in Woolf, *Roger Fry*, 230.
5. Letter to G. L. Dickinson (1913), in Woolf, *Roger Fry*, 183.
6. Mauron published a pamphlet entitled *The Nature of Beauty in Art and Literature* (1928), printed by the Hogarth Press.
7. Rosenbaum, *The Bloomsbury Group*, 372, 373, 374, 375.

LYTTON STRACHEY

Landmarks in French Literature (1912). Cited as *LFL*.

Books and Characters, French and English (1922). Phoenix Library ed. (1928), cited as *BC*.

Portraits in Miniature and Other Essays (1931). Cited as *PM*.

Characters and Commentaries (1933). Cited as *CC*.

Spectatorial Essays (1964). Cited as *SE*.

Charles Richard Sanders. *Lytton Strachey: His Mind and Art* (1957). Contains chronological checklist of the writings.

Michael Holroyd. *Lytton Strachey and the Bloomsbury Group: His Work, Their Influence* (1971). Extracted from *Lytton Strachey: A Critical Biography*, 2 vols. (1967, 1968). A revised edition in one volume.

The discussion of the criticism in Sanders is superior to Holroyd's diffuse treatment, though Holroyd's biography has the great advantage of access to the intimate letters and diaries.

NOTES TO PAGES 59-65

1. In the *New Quarterly*, 1908; reprinted in *BC*.
2. Cf. *BC*, 74, with *Causeries du Lundi*, 1:414.
3. *BC*, 89; cf. *CC*, 107, with *Causeries du Lundi*, 1:431.
4. Review of George Paston's *Mr. Pope* (1909), reprinted in *SE*, 148-49.
5. *SE*, 149; *CC*, 268; Strachey alludes to Valéry's defense of arbitrary conventions.

VIRGINIA WOOLF

A Room with a View (1920).

The Common Reader (1925). Penguin ed. (1938), cited as *CR*.

A Room of One's Own (1929). Cited as *ROO*.

The Second Common Reader (1932). Harvest Book ed. (1956), cited as *SCR*.

The Death of the Moth (1942). Harvest Book ed. (1974), cited as *DM*.

The Moment and Other Essays (1948). Harvest Book ed. (1974), cited as *M*.

The Captain's Death Bed and Other Essays (1950). Harvest Book ed. (1950), cited as CDB.

A Writer's Diary, ed. Leonard Woolf (1954). Cited as WD.

Granite and Rainbow (1958). Harvest Book ed. (1975), cited as GR.

Contemporary Writers, preface by Jean Guiguet (1965). Cited as CW.

The Letters of Virginia Woolf, ed. Nigel Nicolson (1975–81). Vol. 1 (1888–1912) contains little of interest for the study of her criticism. Cited as *Letters*.

David Daiches. *Virginia Woolf* (1942).

B. J. Kirkpatrick. *Virginia Woolf: A Bibliography* (1957). Invaluable for locating the uncollected reviews. Of the 375 articles listed there, 208 have been reprinted in the collections listed above.

Dorothy Brewster. *Virginia Woolf* (1962).

Jean Guiguet. *Virginia Woolf et son oeuvre* (1962). Engl. trans. by Jean Stewart (1965).

Quentin Bell. *Virginia Woolf: A Bibliography*. 2 vols. (1972). Contains much new information.

NOTES TO PAGES 65–84

1. She plowed through *Principia Ethica* in August 1908. See the convincing essay by S. P. Rosenbaum, "The Philosophical Realism of Virginia Woolf," in *English Literature and British Philosophy*, ed. S. P. Rosenbaum (1971), 316–56.

2. See this *History*, 4:186.

3. In *The Nation*, December 15, 1923 (the original version of the essay), 433; this phrase was deleted in the reprinting.

4. In *Guardian*, February 22, 1905 (badly cut); see *Letters*, 1:178.

5. Cf. Samuel Hynes, "The Whole Contention of Mr. Bennett and Mrs. Woolf," in *Edwardian Occasions* (1972), 24–38.

6. In *Cassell's Weekly* 2 (March 28, 1923): 47; reprinted in *Things That Interested Me: Third Series* (1926), 160–63.

7. Bell, *Virginia Woolf*, 2:54.

8. WD, 22; Bell, *Virginia Woolf*, 2:54.

9. Letter, November 1930, in Bell, *Virginia Woolf*, 2:162.

10. WD, 220–21, referring to *Men Without Art*, October 1934; Bell, *Virginia Woolf*, 2:168, apparently referring to Muriel C. Bradbrook's comments on *The Waves* in *Scrutiny* 1 (1932): 36: "No solid characters, no clearly defined situations and no structure of feelings; merely sensation in the void."

E. M. FORSTER

Aspects of the Novel (1927). Reprint ed. (1953), cited as *AN*.

Abinger Harvest (1936). Penguin ed. (1967), cited as *AH*.

Two Cheers for Democracy (1951). Penguin ed. (1965), cited as *TC*.

Lionel Trilling. *E. M. Forster* (1943).

Frederick Crew. *E. M. Forster: The Perils of Humanism* (1962). Good remarks on the checks-and-balances notion of the writer's mind (see esp. 93-94).

Frederick P. W. McDowell. "E. M. Forster's Theory of Literature," in *Criticism* 8 (1966): 19-43.

Wilfred Stone. *The Cave and the Mountain: A Study of E. M. Forster* (1966). Two relevant chapters, "Forster's Esthetics" and "Criticism: The Near and Far."

NOTES TO PAGES 84-89

1. *AN*, 25; cf. Eliot, *Sacred Wood* (1920), xiv.
2. *On the Margin* (1923), quoted in M. Philipson, ed., *On Art and Artists* (1960), 144

DESMOND MACCARTHY

Remnants (1918).

Portraits (1931).

Criticism (1932). Cited as *C*.

Leslie Stephen (1937). The Leslie Stephen Lectures for 1937 (Cambridge).

Drama (1940).

Humanities (1953). Preface by Lord David Cecil. Cited as *H*.

Theater (1954).

SELECT BIBLIOGRAPHY: THE NEW ROMANTICS

JOHN MIDDLETON MURRY

Fyodor Dostoevsky: A Critical Study (1916).

Aspects of Literature (1920). Cited as *AL*.

The Evolution of an Intellectual (1920). Cited as *EI*.

Countries of the Mind (1922). Cited as *CM*.

The Problem of Style (1922). Cited as *PS*.

Pencillings (1923). Cited as *P*.

Discoveries (1924). Cited as *D*.

- To the Unknown God* (1924). Cited as *TUG*.
Keats and Shakespeare (1925).
Things to Come (1928).
Studies in Keats (1930).
Countries of the Mind: Second Series (1931). Cited as *CM2*.
Son of Woman: The Story of D. H. Lawrence (1931).
Reminiscences of D. H. Lawrence (1933). Cited as *R*.
William Blake (1933). Reprint ed. (1964), cited as *Blake*.
Between Two Worlds (1935).
Shakespeare (1936).
Heaven—and Earth (1938). Published in America as *Heroes of Thought* (1938).
Studies in Keats: New and Old (1939).
Katherine Mansfield and Other Literary Portraits (1949).
The Mystery of Keats (1949).
John Clare and Other Studies (1950).
Jonathan Swift (1954).
Keats, 4th ed., revised and enlarged (1955).
Unprofessional Essays (1956). Cited as *UE*.
Love, Freedom and Society (1957).
Katherine Mansfield and Other Literary Studies, foreword by T. S. Eliot (1959).
Selected Criticism, 1916–1957, chosen and introduced by Richard Rees (1960). An anthology.
Poets, Critics, Mystics: A Selection of Criticism Written between 1919 and 1955, ed. Richard Rees (1970). Cited as *PCM*.
- William W. Heath. "The Literary Criticism of John Middleton Murry," *PMLA* 70 (1958): 41–57.
Derek Stanford. "Middleton Murry as Literary Critic," *Essays in Criticism* 8 (1958): 60–67.
F. A. Lea, *The Life of John Middleton Murry* (1959). A good "official" but not uncritical biography.
J. B. Beer, "John Middleton Murry," in *Critical Quarterly* 3 (1961): 59–66.
G. Wilson Knight, "J. Middleton Murry," in *Of Books and Humankind*, ed. John Butt (1964). Reprinted in G. Wilson Knight, *Neglected Powers* (1971), 352–67.
Ernest G. Griffin, *John Middleton Murry* (1969). A helpful, sympathetic monograph.

The John Middleton Murry issue of *The D. H. Lawrence Review*, vol. 2, no. 1 (Spring 1969), contains several useful articles.

NOTES TO PAGES 92-116

1. Eliot, *Selected Essays, 1917-1932* (1932; rpt. 1950), 136.
2. Eliot, *The Sacred Wood* (1920), 48.
3. Mary M. Murry, *To Keep the Faith* (1958), 158.
4. Eliot, *Selected Essays*, 28.
5. See T. S. Eliot, "Mr. Middleton Murry's Synthesis," *Monthly Criterion* 6 (1927): 340-47; Rev. M. C. D'Arcy, S.J., "The Thomistic Synthesis and Intelligence," *ibid.*, 210-28; T. Sturge Moore, "Towards Simplicity," *ibid.*, 409-17; Charles Mauron, "Concerning 'Intuition,'" *ibid.*, 525-33; a letter to the editor by Charles Mauron, *ibid.*, 7 (1928): 263-65. There is an extended account of the controversy in John D. Margolis, *T. S. Eliot's Intellectual Development, 1922-1939* (1972), 53-67.
6. Mirsky, preface to E. H. Carr, *Dostoevsky* (1931).
7. Hough, *The Dark Sun* (1956), 13.
8. C. W. Houtchens and L. H. Houtchens, *The English Romantic Poets and Essayists* (1957), 16.

D. H. LAWRENCE

The Letters, ed. Aldous Huxley (1932). Cited as *L*.

Studies in Classic American Literature (1923). Reprint ed. (1953), cited as *S*.

Selected Literary Criticism, ed. Anthony Beal (1955). Cited as *SLC*. Very useful.

The Collected Letters, ed. Harry T. Moore. 2 vols. (1962). Cited as *CL*.

The Complete Poems, ed. Vivian de Sola Pinto and Warren Roberts. 2 vols. (1964). Cited as *CP*.

The Symbolic Meaning: The Uncollected Versions of Studies in Classic American Literature (1918-21), ed. Armin Arnold (1964). Cited as *SM*.

Phoenix II: Uncollected, Unpublished and Other Prose Works, ed. Warren Roberts and Harry T. Moore (1970). Cited as *P2*.

Phoenix: The Posthumous Papers, ed. Edward D. McDonald (1972). Cited as *P*.

Most of the literature on Lawrence is biographical or concerns the novels, tales, and poems.

F. R. Leavis. Review of *Phoenix* in *Scrutiny* 6 (1937): 352-54.

- William Y. Tindall. *D. H. Lawrence and Susan His Cow* (1939). Flippant in tone but instructive.
- G. D. Klingopulos. "Lawrence's Criticism," *Essays in Criticism* 7 (1957): 294-303.
- F. R. Leavis. "Genius as Critic," *Spectator*, March 24, 1961.
- Richard Foster. "Criticism as Rage: D. H. Lawrence," in *D. H. Lawrence: A Collection of Critical Essays*, ed. Mark Spilka (1963), pp. 151-61.
- Martin Green. "Studies in Classic American Literature," in *Re-Appraisals: Some Commonsense Readings in American Literature* (1965), pp. 231-47.
- David J. Gordon. *D. H. Lawrence as a Literary Critic* (1966). A good though uncritical thesis.
- George J. Zytaruk. *D. H. Lawrence's Response to Russian Literature* (1971). Collects all pronouncements and presses their importance.
- Emile Delavenay. *D. H. Lawrence: The Man and His Work. The Formative Years: 1885-1919* (1972). Excellent, though prolix.
- Richard Swigg. *Lawrence, Hardy, and American Literature* (1972). Makes much of the interrelationship of the criticism with the novels.
- Philip Rahv. "On F. R. Leavis and D. H. Lawrence," in *Essays in Literature and Politics, 1932-1972* (1978), pp. 263-77.

G. WILSON KNIGHT

- Myth and Miracle: An Essay on the Mystic Symbolism of Shakespeare* (1929). Reprinted in *The Crown of Life*.
- The Wheel of Fire: Essays in Interpretation of Shakespeare's Sombre Tragedies*, introduction by T. S. Eliot (1930). Cited as WF.
- The Imperial Theme: Further Interpretations of Shakespeare's Tragedies, including the Roman Plays* (1931). Cited as IT.
- The Shakespearian Tempest* (1932). Cited as ST.
- The Christian Renaissance with Interpretations of Dante, Shakespeare and Goethe* (1933). Cited as CR.
- Principles of Shakespearian Production with Special Reference to the Tragedies* (1936).
- The Burning Oracle: Studies in the Poetry of Action* (1939).
- The Starlit Dome: Studies in the Poetry of Vision* (1941). Cited as SD.
- The Olive and the Sword* (1944).
- The Crown of Life: Essays in Interpretation of Shakespeare's Final Plays* (1947). Cited as CL.
- Christ and Nietzsche: An Essay in Poetic Wisdom* (1948).
- Lord Byron: The Christian Virtues* (1952).

- Laureate of Peace: On the Genius of Alexander Pope* (1948). Reprint ed., *The Poetry of Pope* (1965), cited as PP.
- The Mutual Flame: On Shakespeare's Sonnets and "The Phoenix and the Turtle"* (1955).
- Lord Byron's Marriage: The Evidence of the Asterisks* (1957).
- The Sovereign Flower: On Shakespeare as the Poet of Royalism* (1958). Cited as SF.
- Ibsen* (1962).
- The Golden Labyrinth: A Study of British Drama* (1962).
- The Saturnian Quest: A Chart of the Prose of John Cowper Powys* (1964).
- Byron and Shakespeare* (1966). Cited as BS.
- Poets of Action* (1967). Cited as PA.
- Shakespeare and Religion: Essays of Forty Years* (1967).
- Neglected Powers: Essays on Nineteenth and Twentieth Century Literature* (1971). Cited as NP.
- Shakespeare's Dramatic Challenge* (1977).
- Symbol of Man: On Body-Soul for Stage and Studio* (1979).
- Shakespearean Dimensions* (1984).
- D. W. Jefferson, ed. *The Morality of Art: Essays Presented to G. Wilson Knight by His Colleagues and Friends* (1969). Contains bibliography and Francis Berry's essays, "G. Wilson Knight: Stage and Study."
- A biography by John E. Van Domelen is announced as forthcoming.

NOTES TO PAGES 128-138

1. Herbert Read, *The Cult of Sincerity* (1968), 112.
2. See the review by Mario Praz in *English Studies* (1936), 177-81.
3. Frye, *Shakespeare and Christian Doctrine* (1969), 35.

HERBERT READ

- Reason and Romanticism* (1926). Cited as RR.
- English Prose Style* (1928).
- Phases of English Poetry* (1928).
- The Sense of Glory* (1929).
- Julien Benda and the New Humanism* (1930).
- Wordsworth* (1930).
- Form in Modern Poetry* (1932). Cited as FMP.
- In Defense of Shelley and Other Essays* (1936). Cited as IDS.
- Collected Essays in Literary Criticism* (1938). Cited as CELC.
- A Coat of Many Colours* (1945). Cited as CMC.

The True Voice of Feeling (1953). Cited as TVF.

The Tenth Muse (1957). Cited as TM.

Poetry and Experience (1967).

The Cult of Sincerity (1968).

Hans Walter Hausermann. *Studien zur englischen Literaturkritik 1910–1930* (1998). Has a substantial chapter on Read, pp. 164–200.

Henry Treece, ed. *Herbert Read: An Introduction to His Work by Various Hands* (1944). Contains translation of Hausermann's chapter.

Robin Skelton, ed. *Herbert Read: A Memorial Symposium* (1970). Contains Kathleen Raine's "Herbert Read as Literary Critic," pp. 135–57. Excellent. Full bibliography.

Worth Travis Harder. *A Certain Order: The Development of Herbert Read's Theory of Poetry* (1971).

George Woodcock. *Herbert Read: The Stream and the Source* (1972).

CHRISTOPHER CAUDWELL

Illusion and Reality: A Study of the Sources of Poetry. 1937. 1950 reprint used. Quoted as IR.

Studies in a Dying Culture, with an introduction by John Strachey (1938). *Further Studies in a Dying Culture*, ed. and with a preface by Edgell Rickword (1949).

Romance and Realism: A Study in English Bourgeois Literature, ed. by Samuel Hynes (1970).

Stanley Hyman. *The Armed Vision* (1948), pp. 168–208.

David N. Margolies. *The Function of Literature: A Study of Christopher Caudwell's Aesthetics* (1969). Marxist.

Georg Lukács. *Probleme der Aesthetik* (vol. 10 of *Werke*, (1969), pp. 768–69 and in *Aesthetik*, vol. 1 of *Werke*, vol. 11 (1963), pp. 267–68. Lukács comments on Caudwell briefly.

SELECT BIBLIOGRAPHY: THE INNOVATORS

T. E. HULME

T. E. Hulme. *Speculations*, ed. Herbert Read (1924). Cited as S.

———. *Further Speculations*, ed. Sam Hynes (1955). Cited as FS.

Michael Roberts. *T. E. Hulme* (1938).

Murray Krieger. "The Ambiguous Anti-Romanticism of T. E. Hulme," *ELH* 20 (1953): 300–14.

- Murray Krieger. *The New Apologists for Poetry* (1956), pp. 31–45.
- Alun Richard Jones. *T. E. Hulme* (1960).
- Jan J. Kamerbeek. "T. E. Hulme and German Philosophy: Dilthey and Scheler," *Contemporary Literature* 31 (1969): 193–212.
- Cyrena Pondrom. "Hulme's 'A Lecture on Modern Poetry' and the Birth of Imagism," *Papers on Language and Literature* 5 (1969): 465–70.
- Ronald Schuchard. "Eliot and Hulme in 1916," *PMLA* 88 (1978): 1083–94.
- Miriam Hansen and Helmut Vierbrock. "Thomas Ernest Hulme's 'Speculations': Kunstphilosophie und Dichtungstheorie im Dienst von Weltanschauung," in *Englische und Amerikanische Literaturtheorie* (1979), ed. Rüdiger Ahrens and Erwin Wolff, 2:281–311.

EZRA POUND

- The Spirit of Romance* (1910). New Directions ed. (1953), with corrections and an inserted chapter, cited as SR.
- Instigations* (1920).
- How to Read* (1931).
- ABC of Reading* (1934). New Directions ed. (1960), cited as ABC.
- Polite Essays* (1937). Cited as PE.
- Guide to Kulcher* (1938). New Directions ed. (1952), with addenda, cited as GK.
- The Letters of Ezra Pound (1907–41)*, ed. D. D. Paige (1950). Cited as L.
- Literary Essays of Ezra Pound*, ed. with an introduction by T. S. Eliot (1954). Reprint ed. (1968), cited as LE.
- Pound/Joyce: The Letters of Ezra Pound to James Joyce*, ed. Forrest Read (1967). Reprint ed. (1970), cited as P/J.
- Selected Prose, 1909–1965*, ed. William Cookson (1973).

There is a huge literature on Pound, biographical, exegetical, apologetical, but little is focused on the literary criticism.

- Herbert Bergman. "Ezra Pound and Walt Whitman," *American Literature* 27 (1955): 56–61.
- Peter Demetz. "Ezra Pound's German Studies," *Germanic Review* 31 (1956): 279ff.
- Gian N. Orsini. "Ezra Pound: Critico letterario," *Letterature moderne* 7 (1957): 34–51. A devastating attack.
- George Kennedy. "Fenollosa, Pound and the Chinese Character," *Yale Literary Magazine* 126 (1958): 24–36.
- Donald A. Gallup. *A Bibliography of Ezra Pound* (1963). Indispensable.

- N. Christoph de Nagy. *Ezra Pound's Poetics and Literary Tradition: The Critical Decade* (1966).
- Richard Ellmann. "Ez and Old Billyum," in *New Approaches to Ezra Pound*, ed. Eva Hesse (1969), pp. 55-85.
- Max Nänni. *Ezra Pound: Poetics for an Electric Age* (1973).
- Miriam Hansen. *Ezra Pounds frühe Poetik und Kulturkritik zwischen Aufklärung und Avantgarde* (1979).
- Ian F. A. Bell. *Critic as Scientist: The Modernist Poetics of Ezra Pound* (1981).

NOTES TO PAGES 152-169

1. See Ulrich Weisstein, *Yearbook of Comparative and General Literature* 13 (1964): 28-40; reprinted in *Expressionism as an International Literary Phenomenon* (1973), 167-80.
2. Fischer, *Ezra Pound: 22 Versuche*, ed. Eva Hesse (1966), 167-81.
3. Fleming, "Ezra Pound and the French Language," in *Ezra Pound: Perspectives*, ed. Noel Stock (1965), 129-50.
4. Brooke-Rose, *ZBC of Ezra Pound* (1971), 123f.
5. Kenner, *The Theory of Ezra Pound* (1951), 98.
6. Praz, "T. S. Eliot and Dante," in *T. S. Eliot: A Selected Critique*, ed. L. Unger (1948), 298f.
7. See "Vorticism," in *Fortnightly review*, n.s. 96 (1914): 461-71; and in *Gaudier-Brzeska: A Memoir* (1960), 84.
8. Ellmann, "Ez," 55-85.
9. See Thomas Parkinson, "Yeats and Pound," *Comparative Literature* 6 (1954): 256-64.
10. See *LE*, 288; "A Study of French Poets," in *Instigations: "Approach to Paris"* (1913), in *Selected Prose*.

WYNDHAM LEWIS

- The Lion and the Fox* (1927). Cited as *LF*.
- Time and Western Man* (1927). Cited as *TWM*.
- Paleface* (1929). Cited as *P*.
- Men Without Art* (1934). Cited as *MA*.
- Rude Assignment* (1950).
- Letters*, ed. W. K. Rose (1963).
- Wyndham Lewis on Art: Collected Writings, 1913-1956*, ed. Walther Michel and C. J. Fox (1969). Cited as *OA*.
- Enemy Salvoes: Selected Literary Criticism*, ed. C. J. Fox, introduction by C. H. Sisson (1975). Cited as *ES*. Excellent.
- Hugh Kenner. *Wyndham Lewis* (1954).

- J. C. Ransom. "T. S. Eliot: The Historical Critic," in *The New Criticism* (1941).
- Yvor Winters. "T. S. Eliot, or the Illusion of Reaction," in *The Anatomy of Nonsense* (1943).
- Muriel C. Bradbook. "Eliot's Critical Method," in *T. S. Eliot: A Study of His Writings by Several Hands*, ed. B. Rayam. Reprint ed. (1966).
- Leonard Unger, ed. *T. S. Eliot: A Selected Critique* (1948).
- Victor Brombert. *The Criticism of T. S. Eliot: Problems of an "Impersonal Theory" of Poetry* (1949).
- Kristian Smid. *Poetry and Belief in the Work of T. S. Eliot* (1949). London ed. (1961).
- Edward J. Greene. *T. S. Eliot et la France* (1951).
- Eliseo Vivas. "The Objective Correlative of T. S. Eliot," in *Creation and Discovery* (1955), pp. 175–90.
- Vincent Buckley. *Poetry and Morality: Studies on the Criticism of Matthew Arnold, T. S. Eliot and F. R. Leavis* (1959).
- Séan Lucy. *T. S. Eliot and the Idea of Tradition* (1960).
- Lewis Freed. *T. S. Eliot: Aesthetics and History* (1962).
- Herbert Howarth. *Notes on Some Figures behind T. S. Eliot* (1964).
- Christian Karlson Stead. *The New Poetics* (1964).
- Fei-pei Lu. *T. S. Eliot: The Dialectic Structure of His Theory of Poetry* (1966).
- Allen Tate, ed. *T. S. Eliot: The Man and His Work. A Critical Evaluation by 26 Distinguished Writers* (1966).
- F. R. Leavis. "T. S. Eliot as Critic," in *Anna Karenina and Other Essays* (1967), pp. 177–96.
- Donald C. Gallup. *T. S. Eliot: A Bibliography* (1969). Indispensable.
- Austin Warren. "Continuity and Coherence in the Criticism of T. S. Eliot," in *Connections* (1970), pp. 152–84.
- Richard Wollheim. "Eliot and F. H. Bradley," in *Eliot in Perspective*, ed. G. Martin (1970). Reprinted in *On Art and the Mind* (1973), pp. 200–49.
- John D. Margolis. *T. S. Eliot's Intellectual Development* (1972).
- Mildred Martin. *A Half Century of Eliot Criticism: An Annotated Bibliography of Books and Articles in English, 1916–1965* (1972).
- Armin Paul Frank. *Die Sehnsucht nach dem unteilbaren Sein. Motiv und Motivation in der Literaturkritik T. S. Eliots* (1973). Excellent.
- Ronald Schuchard. "Eliot and Hulme in 1916: Towards a Revaluation of Eliot's Critical and Spiritual Development," *PMLA* 88 (1973): 1083–94.
- Mowbray Allan. *T. S. Eliot's Impersonal Theory of Poetry* (1974).

- Ronald Schuchard. "T. S. Eliot as an Extension Lecturer, 1916-1919," *Review of English Studies* (May, August 1974): 163-73; 292-304.
- Allen Austin. *T. S. Eliot: The Literary and Social Criticism* (1974).
- Harry Levin. *Ezra Pound, T. S. Eliot and the European Horizon: A Lecture* (1975).
- Lyndall Gordon. *Eliot's Early Years* (1977).
- David Newton-de Molina, ed. *The Literary Criticism of T. S. Eliot: New Essays* (1977).
- Mechüld and Armin Paul Frank and K. P. S. Jochum, comp. *T. S. Eliot Criticism in English, 1916-65: A Supplementary Bibliography* (1978).
- Lewis Freed. *T. S. Eliot: The Critic as Philosopher* (1979). On the influence of F. H. Bradley.
- Brian Lee. *Theory and Personality: The Significance of T. S. Eliot's Criticism* (1979).
- Edward Lobb. *T. S. Eliot and the Romantic Critical Tradition* (1981).
- Michael Grant, ed. *T. S. Eliot: The Critical Heritage*, 2 vols. (1982). Confined to reviews of Eliot's poems and plays.
- Piers Gray. *T. S. Eliot's Intellectual and Poetic Development, 1909-1922* (1982).
- Ronald Bush. *T. S. Eliot: A Study in Character and Style* (1983). Quotes unpublished Clark lectures.
- Gregory S. Jay. *T. S. Eliot and the Poetics of Literary History* (1983).
- Michele Hannoosh. "Metaphysicality and Belief: Eliot on Laforgue," *Comparative Literature* 1985, forthcoming. Quotes unpublished lectures.

NOTES TO PAGES 176-220

1. Richard March and Tambimuttu, *T. S. Eliot: A Symposium* (1949), 86.
2. Bush, *T. S. Eliot*, 83.
3. See Frank, *Die Sehnsucht nach dem unteilbaren Sein*, 206ff.
4. See Rene Wellek, "Hofmannsthal als Literaturkritiker," *Arcadia*, 20 (June 1985), pp. 61-71.
5. *Interpretations of Poetry and Religion* (1900), 277.
6. *Essays on Truth and Reality* (1914), 190.
7. Vivas, *Creation and Discovery*, 189.
8. See "Shakespeare's Verskunst," in *Essays* (1949), ed. Helmut Viebrock, 103.
9. Introduction to Charlotte Eliot, *Savonarola* (1926), xi.
10. St. John Perse, *Anabasis* (1930), preface, 9.

11. Introduction to Johnson's *London* and *The Vanity of Human Wishes* (1930).
12. Preface to Harry Crosby, *Transit of Venus* (1931), ix.
13. *GJD*, 10.
14. "Cyril Tourneur," in *SE*, 190; cf. *EAM*, 152.
15. Johnson's *London* (1930) and *OPP*, 162ff.
16. In Lecture III of the unpublished Clark lectures, quoted in Bush, *T. S. Eliot*.
17. See his review of *Secentismo e marinismo in Inghilterra* in *TLS*, December 11, 1925, 878.
18. *Chroniques* 3 (1927): 162.
19. Hannoosh, quoting Lecture VIII, 170.
20. Hannoosh, quoting Lecture III, 5 and 8.
21. *Le Serpent* (1924), 8.
22. *Revelation* (1937), 28ff.
23. *D. H. Lawrence and Human Existence* (1951), viii.

SELECT BIBLIOGRAPHY: I. A. RICHARDS

- The Meaning of Meaning*, with C. K. Ogden (1923). Cited as *MM*.
Principles of Literary Criticism (1924). Cited as *PLC*.
Science and Poetry (1926). Cited as *SP*.
Practical Criticism (1929). Cited as *PC*.
Coleridge on Imagination (1934). Cited as *CI*.
The Philosophy of Rhetoric (1936). Cited as *PR*.
Speculative Instruments (1955). Cited as *SI*.
The Screens and Other Poems (1960). Cited as *Screens*.
Style in Language, ed. Thomas E. Sebeok (1960). Cited as *Style*.
- J. C. Ransom. *World's Body* (1938).
 ———. *The New Criticism* (1941).
 Stanley E. Hyman. *The Armed Vision* (1948).
 R. S. Crane. *Critics and Criticism* (1952).
 E. Vivas. *Creation and Discovery* (1955).
 Murray Krieger. *The New Apologists for Poetry* (1956).
 R. J. Foster. *The New Romantics* (1962).
 W. H. N. Hotopf. *Language, Thought, and Comprehension: A Case Study in the Writings of I. A. Richards* (1965).
 Jerome P. Schiller. *I. A. Richards's Theory of Literature* (1969).
 John Paul Russo. "Richards and the Search for Critical Instruments," in *Twentieth Century Literature in Retrospect* (1971), ed. Reuben Brower.

- Helen Vendler, Reuben Brower, and John Hollander, eds. *I. A. Richards: Essays in His Honor* (1973). Bibliography by John Paul Russo.
 Murray Krieger. *Poetic Presence and Illusion* (1979).
 John Needham. *The Completest Mode: I. A. Richards and the Continuity of English Literary Tradition* (1982).

NOTES TO PAGES 221-238

1. *Slovo a slovesnost* (Word and Literature) 3 (1937): 108-21.
2. Published in *Yale Review* 39 (1949): 108-18.
3. *Philosophical Review* 57 (1949): 145-57; reprinted in *SI*, 39-56.
4. *How To Read a Page* (1942), 15.
5. "The God of Dostoevsky," *Forum* 78 (1927): 97.
6. *The Use of Poetry and the Use of Criticism* (1933), 135.
7. *Sense of Beauty* (1896), 235.
8. *Forster: A Collection of Critical Essays*, ed. M. Bradbury (1966), 19-20.

SELECT BIBLIOGRAPHY: F. R. LEAVIS

- How to Teach Reading: A Primer for Ezra Pound* (1932) (repr. in *Education and the University*, 1943).
New Bearings in English Poetry (1932). Cited as *NB*.
Culture and Environment, with Denys Thompson (1933). Cited as *CE*.
For Continuity (1933).
Towards Standards of Criticism: Selections from the Calendar of Modern Letters, 1925-27 (1933).
Determinations: Critical Essays (1934).
Revaluation: Tradition and Development in English Poetry (1936). Cited as *R*.
Education and the University (1943). 2nd ed. (1948), cited as *EU*.
The Great Tradition: George Eliot, Henry James, Joseph Conrad (1948). Cited as *GT*.
The Importance of Scrutiny, ed. Eric Bentley (1948). Cited as *IS*.
The Common Pursuit (1952). Cited as *CP*.
D. H. Lawrence: Novelist (1955). Cited as *DHL*.
Scrutiny: A Retrospect (1963).
Two Cultures? The Significance of C. P. Snow's Richmond Lecture (1963).
Anna Karenina and Other Essays (1967). Cited as *AK*.
A Selection from Scrutiny, ed. F. R. Leavis (1968).
English Literature in Our Time and the University (1969). Cited as *EL*.
Lectures in America, with Q. D. Leavis (1969). Cited as *LA*.

- Dickens: The Novelist*, with Q. D. Leavis (1970). Cited as *D*.
- "Wordsworth: The Creative Conditions," in *Twentieth-Century Literature in Retrospect*, ed. Reuben A. Brower (1971).
- Nor Shall My Sword: Discourses on Pluralism, Compassion and Social Hope* (1972). Cited as *NS*.
- "Justifying One's Evaluation of Blake," in *William Blake: Essays in Honour of Sir Geoffrey Keynes*, ed. Morton Paley and Michael Phillips (1973).
- Letters in Criticism*, ed. John Tasker (1974). A collection of Leavis's letters to the press, containing items of interest. Cited as *LC*.
- The Living Principle: "English" as a Discipline of Thought* (1975). Cited as *LP*.
- Thought, Words and Creativity: Art and Thought in Lawrence* (1976). Cited as *TWC*.
- Reading Poetry and Eugenio Montale: A Tribute* (1979).
- The Critic as Anti-Philosopher*, ed. E. Singh (1982). See my review in *Modern Language Review* 79 (1984): 174-76.
- René Wellek. "Literary Criticism and Philosophy," *Scrutiny* 5 (1937): 375-83 (repr. in *IS*, 23-30).
- . "Correspondence: Literary Criticism and Philosophy," *Scrutiny* 6 (1937): 195-96.
- H. A. Mason. "F. R. Leavis and *Scrutiny*," *Critic* 1 (1947): 21-34.
- Martin Jarett-Kerr. "The Literary Criticism of F. R. Leavis," *Essays in Criticism* 2 (1952): 351-68.
- Bernard C. Heyl. "The Absolutism of F. R. Leavis," *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 13 (1954): 249-55.
- L. D. Lerner. "The Life and Death of *Scrutiny*," *London Magazine* 2 (1955): 68-77.
- Lionel Trilling. "Leavis and the Moral Tradition," in *A Gathering of Fugitives* (1956).
- Eliseo Vivas. "Mr. Leavis on D. H. Lawrence," *Sewanee Review* 65 (1957): 123-36.
- Vincent Buckley. *Poetry and Morality: Studies in Criticism of Arnold, Eliot, and Leavis* (1959), pp. 158-213.
- James Holloway. "The 'New Establishment' in Criticism," in *The Charted Mirror* (1960), pp. 204-26.
- Andor Gomme. "Criticism and the Reading Public," in *The Modern Age*, vol. 7 of *The Pelican Guide to English Literature*, ed. Boris Ford (1961), pp. 350-76.
- George Steiner. "F. R. Leavis," *Encounter* 18 (May 1962): 37-45 (repr. in *Language and Silence*, 1967, pp. 221-38).

- Lionel Trilling. "Science, Literature and Culture: The Leavis-Snow Controversy," *Commentary* 33 (1962): 461-77 (repr. in *Beyond Culture*, 1965. pp. 145-77).
- George Watson. *The Literary Critics* (1962), pp. 208-15.
- E. Singh. "Better History and Better Criticism: The Significance of F. R. Leavis," *English Miscellany* 16 (1965): 215-79.
- Andor Gomme. *Attitudes to Criticism* (1966).
- Ronald Hayman. *Leavis* (1966).
- D. F. McKenzie and M. P. Allum. *F. R. Leavis: A Checklist, 1924-64* (1966). Contains an out-of-date bibliography.
- F. W. Bateson. "The Scrutiny Phenomenon," *Sewanee Review* 85 (1977): 144-52.
- Robert Boyer. *F. R. Leavis: Judgment and the Discipline of Thought* (1978).
- R. P. Bilan. *The Literary Criticism of F. R. Leavis* (1979).
- Francis Mulhern. *The Moment of 'Scrutiny'* (1979). See my review of the previous three books in *Modern Language Review* 76 (1981): 175-80.
- William Walsh. *F. R. Leavis* (1980). Also contains a chapter on Q. D. Leavis. See my review in *Modern Language Review* 77 (1982): 710-12.
- P. J. M. Robertson. *The Leavises on Fiction: A Historic Partnership* (1981).
- Denys Thompson, ed. *The Leavises: Recollections and Impressions* (1984).

Q. D. LEAVIS

- Fiction and the Reading Public* (1932).
- Bibliography in *Scrutiny* 20 (1963).
- Collected Essays*, vol. 1 of *The Englishness of the English Novel*, ed. G. Singh (1983). Two more vols. to follow.

NOTES TO PAGES 239-264

1. *New York Times*, March 10, 1962. Leavis's lecture was printed as "The Significance of C. P. Snow," *Spectator* (1962): 297-303. Snow's pamphlet was his Rede Lecture, Cambridge, 1959.
2. Leavis, in "A New Preface for the American Reader" to *Two Cultures? The Significance of C. P. Snow*, chides Trilling as "guilty of *la trahison des clercs*" (16), surprisingly and perversely.
3. *An Approach to Shakespeare* (1938; rpt. 1956) and *Shakespeare: The Last Phase* (1955).
4. *NB*, ix; *CP*, 280; and, more grudgingly, "T. S. Eliot's Stature as Critic," *Commentary* 26 (1958): 399.
5. *GT*, 2-3: "Life isn't long enough to permit one's giving much time to Fielding." "Sterne's irresponsible (and nasty) trifling."

6. Q. D. Leavis, "A Critical Theory of Jane Austen's Writings," *Scrutiny* 10 (1941): 61-87, 114-42, 272-94; and 12 (1944): 104-19, on the letters.

7. Leavis withdrew the suggestion that the novel could or should be divided into two (see introduction to G. Eliot, *Daniel Deronda* [1876; rpt. 1961], xiv; see *Commentary* 30 [1960]: 318).

8. "The Americanness of American Literature: A British Demurrer to Van Wyck Brooks," *Commentary* 14 (1952): 466-74.

9. *Sewanee Review* 70 (1962): 177-201; see also the essay on Conrad's *Shadow Line* in *Sewanee Review* 66 (1958): 179-200.

10. Originally in *Scrutiny* 6 (1937): 59-70; reprinted with my original letter in *JS*, 30-40, and without my piece in *CP*, 211-22.

11. "The New Antiquarianism," *Scrutiny* 16 (1949): 260-64.

12. "The Responsible Critic," *Scrutiny* 19 (1953): 182.

13. "Correspondence," *London Magazine* 2, no. 3 (1955): 77-83; a reply to L. D. Lerner's "The Life and Death of *Scrutiny*," *ibid.*, no. 1, 68-77.

14. Review of M. M. Mahood's *Poetry and Humanism*, in *Scrutiny* 17 (1951): 278. The context shows that Walton is thinking of religion. Leavis was unable to locate the passage.

15. "The Responsible Critic," 174.

16. "Thought and Emotional Quality," *Scrutiny* 13 (1945): 60.

17. George Watson (*The Literary Critics* [1962], 209) goes too far when he denies that Leavis is "a verbal analyst." He knows only one analysis, that of Arnold's sonnet on Shakespeare (in *EU*). But there are two substantial articles, "Thought and Emotional Quality: Notes on the Analysis of Poetry" (*Scrutiny* 13 [1945]: 53-76) and "Imagery and Movement: Notes on the Analysis of Poetry" (*Scrutiny* 16 [1948]: 119-34), which discuss words ("diurnal"), kinetic imagery, metrical effects, and so on. See also "Antony and Cleopatra and *All for Love*," *Scrutiny* 5 (1936): 158-69, for a comparison commenting on verbal and metrical effects.

18. *R*, 161, 164; on reverence see *DHL*, 75, 127-28, 235.

19. Reply to Robert D. Wagner, "Correspondence: Lawrence and Eliot," *Scrutiny* 18 (1951): 142; see also *DHL*, 25-26, 308.

20. *GT*, 60; see also *DHL*, 25-26, 75, 86.

21. On Flaubert, see preceding note. On Tolstoy, see "Note on Being an Artist," in *DHL*, 297-302, commenting on the episode in *Anna Karenina*, in Venice, with the painter Mikhaylov. See also "T. S. Eliot's Statute as Critic," *Commentary* 26 (1958): 401.

22. *DHL*, 122; "Imagery and Movement," *Scrutiny* 13 (1945): 124; *CP*, 102.

23. "Mr. Pryce-Jones, the British Council and British Culture," *Scrutiny* 18 (1951): 227.
24. "Criticism and Literary History," *Scrutiny* 4 (1935-36): 96.
25. *Reading Poetry and Eugenio Montale* (1979). See also my review in *Modern Language Review* 77 (1982): 710-12.

SELECT BIBLIOGRAPHY: F. W. BATESON

- English Poetry and the English Language* (1934). 3rd ed. (1972).
English Poetry: A Critical Introduction (1950).
 "Linguistics and Literary Criticism," in *The Disciplines of Criticism* (1968), ed. Peter Demetz. Thomas M. Greene, and Lowry Nelson, Jr. Cited as DC.
Essays in Critical Dissent (1972). Cited as ECD.
The Scholar-Critic (1972). Cited as SC.

NOTES TO PAGES 265-274

1. See my "Fall of Literary History," in *Geschichte: Ereignis und Erzählung*, ed. R. Kosseleck and W. Stempel (1973); also in *Proceedings of the Eighth Congress of the International Comparative Literature Association, Bordeaux, 1970* (1975).
2. Edited by Peter Demetz, Thomas M. Greene, and Lowry Nelson, Jr. (1968).
3. J. S. Mill, *Dissertations and Discussions*, 2nd ed. (1867), 1:71-72.
4. *Scrutiny* 4:96-100, reprinted in *The Importance of Scrutiny*, ed. Eric Bentley (1948).
5. F. R. Leavis, *Lectures in America* (1969), 23.
6. See Bateson's review of E. D. Hirsch's *Validity in Interpretation*, in *Essays in Criticism* 18: 337-42.
7. Saussure, *Cours de linguistique générale*, 5th ed. (1955), 28.
8. Reprinted in Roger Fowler, ed., *The Languages of Literature* (1971).
9. For example, in "Stylistics, Poetics, and Criticism," in *Discriminations* (1970).
10. 1948; but the chapter dates back to an older paper, "The Theory of Literary History," in *Travaux du Cercle Linguistique de Prague* 6 (1936).
11. See "Organic Form: Some Questions about a Metaphor," in *Organic Form: The Life of an Idea*, ed. George Rousseau (1972), reprinted in *Day of the Leopards* (1976).
12. In *The Literary Criticism of T. S. Eliot*, ed. D. Newton-De Molina (1977).

SELECT BIBLIOGRAPHY: WILLIAM EMPSON

- Seven Types of Ambiguity* (1930). Cited as *STA*.
Some Versions of Pastoral (1935). Cited as *SVP*.
The Structure of Complex Words (1951). Cited as *SCW*.
Milton's God (1961). Cited as *MG*.
Using Biography (1984).
- John Crowe Ransom. "Mr. Empson's Muddles," *Southern Review* 4 (1938/39): 322-39.
- I. A. Richards. "William Empson," *Furioso* 1 (1940): 44f. (Supplement).
- Cleath Brooks. "Empson's Criticism," *Accent* 4 (1944): 208-16.
- . "Hits and Misses," *Kenyon Review* 14 (1952): 669-78. Review of *SCW*.
- Elder Olson. "William Empson, Contemporary Criticism and Poetic Diction," in *Critics and Criticism: Ancient and Modern*, ed. R. S. Crane (1952), pp. 45-82.
- Hugh Kenner. "Alice in Empsonland," in *Gnomon: Essays on Contemporary Literature* (1958), pp. 249-62.
- Claude J. Rawson. "Professor Empson's Tom Jones," *Notes and Queries* n.s.6 (1959): 400-04.
- Robert Martin Adams. "Empson and Bentley: Scherzo," in *Milton and the Modern Critics* (1966), pp. 112-27.
- James Jensen. "The Construction of *Seven Types of Ambiguity*," *Modern Language Quarterly* 27 (1966): 243-59.
- . "Some Ambiguous Preliminaries: Empson in *The Granta*," *Criticism* 8 (1966): 349-61.
- W. W. Robson. "Mr. Empson on *Paradise Lost*," in *Critical Essays* (1966), pp. 87-98.
- Roger Sale. "The Achievement of William Empson," *Hudson Review* 19 (1966): 369-90; repr. in *Modern Heroism: Essays on D. H. Lawrence, William Empson, and J. R. Tolkien* (1973).
- J. H. Willis, Jr. *William Empson* (1969). In the Columbia Essays on Modern Writers series.
- Roma Gill, ed. *William Empson: The Man and His Work* (1974). Contains a bibliography by Moira Megaw and essays by M. C. Bradbrook, G. Fraser, and I. A. Richards on the criticism.
- Horst Meller. *Das Gedicht als Einübung. Zum Dichtungsverständnis William Empsons* (1974).
- Christopher C. Norris. *William Empson and the Philosophy of Literary Criticism*, with a postscript by William Empson (1978). Excellent. See my review in *Modern Language Review* 75 (1980): 182-85.

NOTES TO PAGES 275–292

1. In *T. S. Eliot: A Symposium* (1949), ed. Richard Marsh and Tambi-muttu, p. 35.
2. Rosalie Colie, *The Echoing Song* (1970), 161.
3. *British Journal of Aesthetics* 2 (1962): 36–54.
4. First published in *Kenyon Review* 20 (Spring 1958): 217–49; a revised version, cited here, appears in R. Paulson, ed., *Fielding: A Collection of Critical Essays* (1962), 123–45.
5. In "William Empson," 55.
6. Rawson, "Professor Empson's Tom Jones."
7. *Ibid.*, 402–03.

CHRONOLOGICAL TABLE OF BOOKS

1900	A. Symons:	<i>The Symbolist Movement</i>
1903	W. B. Yeats:	<i>Ideas of Good and Evil</i>
	W. Raleigh:	<i>Wordsworth</i>
1904	W. P. Ker:	<i>The Dark Ages</i>
1905	A. C. Bradley:	<i>Shakespearean Tragedy</i>
1907	W. Raleigh:	<i>Shakespeare</i>
	O. Elton:	<i>Modern Studies</i>
	H. Grierson:	<i>The First Half of the Seventeenth Century</i>
1909	A. Symons:	<i>The Romantic Movement</i>
	A. C. Bradley:	<i>Oxford Lectures on Poetry</i>
1910	E. Pound:	<i>The Spirit of Romance</i>
1912	O. Elton:	<i>A Survey of English Literature, 1780-1830</i>
	W. P. Ker:	<i>English Literature: Medieval</i>
	L. Strachey:	<i>Landmarks of French Literature</i>
	H. Grierson:	<i>Edition of John Donne</i>
1913	C. Bell:	<i>Art</i>
1914	G. Murray:	<i>Hamlet and Orestes</i>
1916	A. Quiller-Couch:	<i>On the Art of Writing</i>
	J. M. Murry:	<i>Fyodor Dostoevsky</i>
1919	G. Moore:	<i>Avowals</i>
1920	O. Elton:	<i>A Survey of English Literature, 1830-80</i>
	R. Fry:	<i>Vision and Design</i>
	J. M. Murry:	<i>Aspects of Literature</i>
	T. S. Eliot:	<i>The Sacred Wood</i>
1921	H. Grierson:	<i>Metaphysical Lyrics</i>
1922	J. M. Murry:	<i>The Problem of Style</i>
		<i>Countries of the Mind</i>
	L. Strachey:	<i>Books and Characters</i>

- 1923 D. H. Lawrence: *Studies in Classic American Literature*
I. A. Richards: *The Meaning of Meaning*
and C. K. Ogden:
- 1924 J. M. Murry: *Discoveries*
I. A. Richards: *Principles of Literary Criticism*
G. Moore: *An Anthology of Pure Poetry*
Conversations in Ebury Street
T. E. Hulme: *Speculations*
- 1925 J. M. Murry: *Keats and Shakespeare*
V. Woolf: *The Common Reader*
- 1926 I. A. Richards: *Science and Poetry*
H. Read: *Reason and Romanticism*
H. W. Garrod: *Keats*
- 1927 W. Lewis: *The Lion and the Fox*
E. M. Forster: *Aspects of the Novel*
R. Graves: *A Survey of Modernist Poetry*
and L. Riding:
- 1928 T. S. Eliot: *Shakespeare and the Stoicism of Seneca*
W. B. Yeats: *A Vision*
W. Lewis: *Time and Western Man*
T. S. Eliot: *For Lancelot Andrewes*
- 1929 H. Grierson: *Cross Currents in English Literature of the
Seventeenth Century*
G. W. Knight: *Myth and Miracle*
I. A. Richards: *Practical Criticism*
- 1929 T. S. Eliot: *Dante*
- 1930 G. W. Knight: *The Wheel of Fire*
H. Read: *Wordsworth*
W. Empson: *Seven Types of Ambiguity*
D. H. Lawrence: *Preface to Dostoevsky's The Grand In-
quisitor*
- 1931 W. B. Yeats: *Oxford Anthology of English Poetry*
J. M. Murry: *Countries of the Mind, second series*
L. Strachey: *Portraits in Miniature*
H. W. Garrod: *Poetry and the Criticism of Life*
G. W. Knight: *The Imperial Theme*
J. M. Murry: *Son of Woman, The Story of D. H. Law-
rence*
- 1932 O. Elton: *A Survey of English Literature, 1730-80*
V. Woolf: *A Second Common Reader*
D. MacCarthy: *Criticism*

- G. W. Knight: *The Shakespearian Tempest*
 F. R. Leavis: *New Bearings in English Poetry*
 Q. D. Leavis: *Fiction and the Reading Public*
 T. S. Eliot: *Selected Essays*
 1933 O. Elton: *The English Muse*
 J. M. Murry: *William Blake*
 L. Strachey: *Characters and Commentaries*
 L. C. Knights: *How Many Children Had Lady Macbeth?*
 G. W. Knight: *The Christian Renaissance*
 T. S. Eliot: *The Use of Poetry and the Use of Criticism*
 1934 E. Pound: *ABC of Reading*
 I. A. Richards: *Coleridge on Imagination*
 W. Lewis: *Men Without Art*
 F. W. Bateson: *English Poetry and the English Language*
 A. Quiller-Couch: *The Poet as Citizen*
 T. S. Eliot: *After Strange Gods*
Elizabethan Essays
 1935 W. Empson: *Some Versions of Pastoral*
 C. Spurgeon: *Shakespeare's Imagery and What It Tells Us*
 1936 J. M. Murry: *Shakespeare*
 E. M. Forster: *Abinger Harvest*
 H. Read: *In Defense of Shelley*
 F. R. Leavis: *Revaluation*
 I. A. Richards: *The Philosophy of Rhetoric*
 1937 H. Grierson: *Milton and Wordsworth*
 E. Pound: *Polite Essays*
 L. C. Knights: *Drama and Society in the Age of Jonson*
 C. Caudwell: *Illusion and Reality*
 1938 H. Read: *Essays in Literary Criticism*
 E. Pound: *Guide to Kulchur*
 1939 O. Elton: *Essays and Addresses*
 G. W. Knight: *The Burning Oracle*
 1941 G. W. Knight: *The Starlit Dome*
 1942 T. S. Eliot: *The Classics and the Man of Letters*
The Music of Poetry
 1944 G. W. Knight: *The Olive and the Sword*
 1945 H. Read: *A Coat of Many Colours*
 T. S. Eliot: *What is a Classic?*
 1946 H. Grierson: *A Critical History of English Poetry*
 1947 G. W. Knight: *The Crown of Life*
 L. C. Knights: *Explorations*

- 1948 T. S. Eliot: *Milton*
 F. R. Leavis: *The Great Tradition*
 T. S. Eliot: *Notes towards a Definition of Culture*
From Poe to Valéry
- 1950 F. W. Bateson: *English Poetry: A Critical Introduction*
- 1951 E. M. Forster: *Two Cheers for Democracy*
 W. Empson: *The Structure of Complex Words*
 T. S. Eliot: *Poetry and Drama*
- 1952 G. W. Knight: *Lord Byron: The Christian Virtues*
 F. R. Leavis: *The Common Pursuit*
- 1953 D. MacCarthy: *Humanities*
 H. Read: *The True Voice of Feeling*
 T. S. Eliot: *American Literature and the American Language*
The Three Voices of Poetry
- 1954 E. Pound: *Literary Essays*
 F. W. Bateson: *Wordsworth*
 G. W. Knight: *The Laureate of Peace*
- 1955 I. A. Richards: *Speculative Instruments*
 G. W. Knight: *The Mutual Flame*
 F. R. Leavis: *D. H. Lawrence: Novelist*
- 1956 T. S. Eliot: *The Frontiers of Criticism*
- 1957 H. Read: *The Tenth Muse*
 T. S. Eliot: *Of Poetry and Poets*
- 1961 W. Empson: *Milton's God*
- 1962 T. S. Eliot: *George Herbert*
- 1963 F. R. Leavis: *Two Cultures? The Significance of C. P. Snow*
- 1964 T. S. Eliot: *Knowledge and Experience in the Philosophy of F. H. Bradley*
- 1965 T. S. Eliot: *To Criticize the Critic and Other Writings*
- 1967 F. R. Leavis: *Anna Karenina and Other Essays*
 H. Read: *Poetry and Experience*
- 1968 H. Read: *The Cult of Sincerity*
- 1969 F. R. and Q. D. Leavis: *Lectures in America*
 F. R. Leavis: *English Literature in Our Time*
- 1970 F. R. and Q. D. Leavis: *Dickens: The Novelist*
- 1972 F. R. Leavis: *Nor Shall My Sword: Discourses on Pluralism, Compassion and Social Hope*

فهرست آثار به ترتیب زمانی ۴۸۹

- 1975 F. R. Leavis: *The Living Principle 'English' as a Discipline of Thought*
- 1976 F. R. Leavis: *Thought, Words and Creativity: Art and Thought in Lawrence*
- 1981 Q. D. Leavis: *Collected Essays. Vol. 1.*
- 1984 W. Empson: *Using Biography*

تعلیقات و توضیحات مترجم

Bloomsday

روز ۱۶ ژوئن هر سال برای میلیونها نفر روزی خاص است. در آن روز در سال ۱۹۰۴، استیون ددالوس و لئوپولد بلوم در رمان یولیسز نوشته جیمز جویس به سفرهایی حماسی در شهر دوبلین دست زدند. این روز که به «روز بلوم» شهرت یافته برای میلیونها تن از علاقه‌مندان به آثار جویس در سراسر جهان اهمیتی بسزا یافته و از توکیو تا سیدنی، از سان‌فرانسیسکو تا پاریس، در دست‌کم شصت کشور آن را جشن می‌گیرند. این مراسم معمولاً شامل قرائت بخشهایی از رمان و بازآفرینی صحنه‌هایی از داستان می‌شود. ولی البته هیچ‌یک از جشنها به پای مراسم دوبلین نمی‌رسد. در آن شهر، علاوه بر بازسازی وقایع داستان و جشن و سرور و نوشخواری، گروه‌هایی به طی مسیرهای پیموده شده در داستان می‌پردازند و «اودیسه» بلوم و ددالوس را تکرار می‌کنند.

Eclogue

شعر کوتاه و معمولاً شبانی، به صورت گفت‌وگو یا تک‌گویی، که در آن به شخصیت‌پردازی یا عمل و درگیری چندان توجهی نشده و ابیات روان و آهنگین است. «اکلاگ» در اصل برگرفته از *eklegein* یونانی به معنی «برگزیدن» بوده و افاده معنای «شعر گزیده» می‌کرده است. این نوع ادبی در قرون وسطی رواجی نداشته و دانته و پترارک و بوکانجو را احیا کردند و در سده‌های پانزدهم و شانزدهم رونق تمام یافت. در ادبیات انگلیسی، «اکلاگ»‌های ادمند اسپنسر (حدود ۱۵۵۲-۱۵۹۹)، سراینده نامدار حماسه ملکه پرین، و نیز الگزاندر پوپ سرآمد آثار سروده شده در این قالب شعری است. در قرن هجدهم، شاعران مطالب گوناگون نظیر سیاست و جنگ و مدرسه و حتی آشپزی را در این قالب

شعری مطرح کردند. اکلاگ شهری ۱۷۱۰؛ صحنه: بورس سلطنتی (*A Town Eclogue. 1710*)
 (Scene: *The Royal Exchange*) سرودهٔ سونیفت معروفترین اکلاگ غیرشبانای در ادبیات
 انگلیسی است.

Figura

با گسترش دامنهٔ جغرافیایی دنیای مسیحیت، سازگار ساختن پیام این دین با مقتضیات
 جامعه‌ای وسیعتر ضرورت یافت، و از جمله روش تفسیر و تأویل متن عهد عتیق را
 به صورتی به مراتب جسورانه‌تر از گذشتگان به کار بردند. جنبهٔ تاریخی و شرعی عهد
 عتیق را تخفیف دادند و آن را به صورت مجموعهٔ «نقش‌ها»یی (figures) به کار بردند که
 منادی ظهور حضرت مسیح و رویدادهای وابسته بدان بود. کل محتوای کتاب را چنان
 تحلیل کردند که روایت هر رویدادی از مبنای ادراک حسی آن منفصل شد و توجه خواننده
 یا شنونده عمدتاً متوجه معنای آن رویداد گردید. مثلاً، صحنه‌ای که در آن حضرت آدم در
 خواب است و خداوند یکی از دنده‌های او را درمی‌آورد و از آن حوّا را می‌آفریند از لحاظ
 بصری صحنه‌ای بسیار هیجان‌انگیز است. همین‌گونه است منظرهٔ حضرت عیسی بر صلیب
 و سربازی که نیزه را به پهلوی او فرو می‌برد و خون و آب فوران می‌کند. لکن مفسران این
 دو صحنه را با هم مرتبط ساختند و اولی را «نقش» و منادی دومی به شمار آوردند و چنین
 استدلال کردند که همانند زایش مادر جسمانی نوع بشر از زخم پهلوی آدم، مادر روحانی
 همگان، یعنی کلیسا، نیز از پهلوی عیسی متولد شد (آب و خون نمادهای متعلق به شعایر
 دینی‌اند). معنای منتسب به این دو صحنه و پیوند میان آنها، قدرت ادراک حسی و جنبهٔ
 بصری آنها را ناچیز می‌کند.

اگر آثار هنر واقع‌مدار یونان و روم را در نظر آوریم، مشاهده می‌کنیم که تعارضی میان نمود
 حسی و معنای آنها وجود ندارد، حال آنکه این تعارض در بطن برداشت مسیحیت از
 واقعیت موجود است. در مورد هنر مسیحی، باید از جنبهٔ نمود حسی آن درگذریم، به ورای
 آن برویم تا به دریافت معنای آن نایل گردیم: کلیساهای سر به فلک کشیده و نمادپردازی
 نور در نقاشی، نمونه‌هایی از همین دیالکتیک فراوری از محسوسات است. اریش آوئرباخ،
 که تقریباً همهٔ مطالب این مدخل برگرفته از تتبعات اوست، در فصل اول مهمترین تألیف
 خود (*Mimesis*)^۱ تفاوت عمیق میان بازآفرینی واقعیت را در عهد عتیق و ادبیات یونان
 به وضوح نشان داده است («بازآفرینی واقعیت: مقایسهٔ دو الگوی کهن در ادبیات

1. Erich Auerbach. *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*, tr. by Willard Trask (New York: Doubleday Anchor Books, 1953).

مغرب زمین،» ترجمه سعید ارباب شیرانی، مجله کیان، سال دوم، شماره ۹، مهر و آبان ۱۳۷۱، ص ۴۸-۵۷).

آونرباخ در در مقاله «Figura» آی خود می‌گوید که در تفسیر نقش‌بنیاد میان دو رویداد یا شخص به وجهی پیوند برقرار می‌گردد که اولی نه تنها بر خود که بر عنصر دوم نیز دلالت می‌کند و، در عین حال، عنصر دوم متضمن اولی است یا آن را متحقق می‌سازد. به عبارت دیگر، عنصر اول دارای کیفیتی بالقوه است که در عنصر دوم فعلیت می‌یابد. دو جانب این پیوند از لحاظ زمانی مجزایند، لکن هر دو رویداد یا شخص واقعی‌اند و در حیطه زمان قرار دارند. فقط دریافت وابستگی متقابل آنهاست که کنشی معنوی یا روحانی است. مثلاً قربانی کردن اسحق را منادی قربانی شدن مسیح تعبیر کرده‌اند، یعنی در قربانی کردن اسحق از قربانی شدن مسیح خبر داده شده است و قربانی شدن مسیح «تحقق یافتن» قربانی کردن اسحق است. بدین ترتیب میان دو رویداد که از نظر زمانی و علّی رابطه‌ای با یکدیگر ندارند پیوندی برقرار شده است. این پیوند در صورتی متحقق می‌شود که هر دو رویداد را به صورت عمودی به مشیت الهی متصل کنیم، زیرا تنها مشیت الهی است که قادر به تدارک چنین رابطه‌ای در گستره تاریخ است. پیوند رویداد با علّیت و زمان منتفی می‌شود و این لحظه زمانی و این نقطه مکانی به صورت چیزی درمی‌آید که همواره بوده است.

در ادبیات قومی و دینی ما ایرانیان نیز نمونه‌هایی از این نوع پیوند وجود دارد. شهادت حسین بن علی (ع) و کشته شدن سیاوش و یحیی را در سرودهای پیروان مسلک اهل حق یا در تعزیه‌ها به هم مرتبط کرده‌اند (← شاهرخ مسکوب، سوگ سیاوش، تهران، خوارزمی، ۱۳۵۰، ص ۸۴ به بعد)، و محمد هادی نائینی در کتاب یوسفیه خود داستان یوسف را با شرح شهادت حسین (ع) درآمیخته است.^۲

Nothing

در نمایش موسیقایی دی والکوره (*Die Walkure*)، دومین بخش از چهار اپرای موسوم به حلقه نیبلونگن تصنیف ریچارد واگنر (۱۸۱۳-۱۸۸۳) آهنگساز شهیر آلمانی، شمشیری است که پدر زیگموند برایش به ارث گذاشته و او به کمک زنی آن را به دست می‌آورد که معلوم می‌شود زیگلینده، خواهر ربوده شده اوست. زیگموند پس از به دست آوردن شمشیر آن را *Nothing*، شمشیر نیاز، می‌نامد.

2. Erich Auerbach, «Figura,» *Scenes from the Drama of European Literature*, tr. by Ralph Manheim (N. Y.: Meridian Books, 1959), pp. 11-78.

3. C.A. Storey, *Persian Literature: A Bio-bibliographical Survey...*, Vol. 1, pt. 1 (London: Luzac, 1927), p. 172.

Parable

حکایت پندآموز و تمثیل (allegory) و حکایت جانوران (fable) سه نوع ادبی کوتاه و اخلاق‌مدار است که تفاوت میان آنها اندک است. حکایت پندآموز (parable) روایتی مختصر است که شخصیت‌های داستانی آن آدمیان‌اند و اهمیت داستان به درس اخلاقی آن است (مثلاً داستان چوپان دروغگو). در fable معمولاً جانوران و گاهی حتی گیاهان یا اشیاء بی‌جان شخصیت‌های داستانی‌اند. در تمثیل شرکت‌کنندگان عبارت‌اند از صفات و مفاهیم انتزاعی از قبیل خوبی و بدی و زشتی و زیبایی.

Satyr Play

“ساتور”ها موجودات اساطیری انسانگونه‌ای هستند که به شهوترانی و باده‌گساری روزگار می‌گذرانند و غالباً از ملترمان دیونوسوس‌اند. بر کوزه‌های متعلق به قرن پنجم پیش از میلاد آنها را به هیئت مردانی با سرطاس و گوش‌های نوک‌دار و بینی کوچک و سربالا و دم اسب نموده‌اند.

دقیقاً معلوم نیست نمایش ساتورها از چه زمانی آغاز شده است ولی نمایشنامه‌های مربوط به قرن پنجم پیش از میلاد را همیشه تراژدی‌نویسان تصنیف می‌کردند بدین معنی که داوطلبان شرکت در مسابقات نمایشی هریک سه تراژدی و یک نمایش ساتوری تهیه می‌کردند. نمایش اخیر پس از سه تراژدی و در پایان برنامه اجرا می‌شد و خاتمه بهجت‌انگیزی برای تراژدی‌ها به‌شمار می‌آمد. غالباً درونمایه‌ای اسطوره‌ای در مورد اشخاص نامداری چون هراکلس و دیونوسوس یا ادیسه با پرداختی بورلسک‌وار (← جلد اول این تاریخ، ص ۴۰۸) و فکاهی موضوع این نمایشها بود. تنها نمونه کامل بازمانده از این نمایشها غول‌های یک چشم (Cyclops) نوشته اوریپید است. در قرن چهارم پیش از میلاد این نوع نمایشی را از تراژدی جدا و در کمدی ادغام کردند.

Spatial Aspect of Shakespearean Tragedy

جی. ویلسن نایت در کتاب گردونه آتش می‌گوید که برای درک کلیت بینش شکسپیر لازم است بتوانیم از آغاز تا انجام نمایشنامه را نه تنها در طول زمان که به صورت گسترده در فضا نیز در ذهن مجسم کنیم. به عبارت دیگر، معتقد است که مجموعه‌هایی از عناصر متناظر در سراسر تراژدی وجود دارد که، مستقل از توالی زمانی داستان، با یکدیگر مرتبط‌اند. درونمایه مرگ در هملت و کابوس شر در مکبت از آن جمله است. نایت این پدیده را «جو» (atmosphere) نیز می‌نامد، و می‌گوید که مثلاً در مورد اتللو به صورت رابطه‌ای بنیادین میان مفاهیم اتللو و دزدمونا و ایاکو تجلی کرده است. نایت می‌افزاید که

شاید منظور ارسطو از «وحدت موضوع» (unity of idea)، در مقابل توالی زمانی رویدادهای داستان، همین بوده است. نایت از خواننده یا نماشاگر ترازوی شکسپیری دعوت می‌کند که بکوشد و چنانکه گویی کلّ آن چون پرده در برابر دیدگانش گسترده است ملاحظه کند تا بتواند در آن واحد مجموعه‌های عوامل متناظر، و از طریق آنها معنای عمیقتر ترازوی را دریابد.

اگر بتوانیم کلّ نمایش را در نگرشی واحد پیش رو آوریم، به کیفیت یگانه نمایش دست خواهیم یافت، کیفیتی که به طور ضمنی، کم و بیش، در التذاذ قوه خیالمان از اثر ادبی خوب مستتر است. توانایی مشاهده فضایی بخشهای وسعت‌گیرنده اثر ادبی بزرگ است که باعث می‌شود آن را با عمق بیشتری درک کنیم؛ حال آنکه، در مرحله نخست آشنایی با آن در حد یک داستان، بخش زیادی از آن سترون و بی‌ربط خواهد نمود. در نمایشنامه‌های شکسپیر، جوّ معنوی با کنش نمایش تداخل دوجانبه دارند و در یکدیگر درمی‌آمیزند. کیفیت فضایی، یعنی معنوی، جنبه زمانی، یعنی سیر وقایع داستان، را تقویت می‌کند و باعث می‌شود که داستان با وضوح بیشتری بیان شود.

Spatial Form in Literature

جوزف فرانک، منتقد امریکایی، در سال ۱۹۴۵، مقاله‌ای با عنوان «شکل فضایی/حجمی در ادبیات نوین» («Spatial Form in Modern Literature») نوشت و یک‌شبه شهرت فراوان به دست آورد. در این مقاله فرانک درباره گرایشی در میان بزرگان ادب مغرب‌زمین در نیمه اول قرن بیستم (کسانی مانند پروست و جویس و پاوند و الیوت) سخن می‌گوید حاکی از تمایل آنها به نفی طبیعت «در زمانی» اثر ادبی، که خاصیت ناگزیر هرگونه نوشته است، و دست یافتن به نوعی «هم‌زمانی» در آن آثار.

تفاوت اساسی میان ادبیات و هنرهای تجسمی در این است که کلّ یک نقاشی یا پیکره در لحظه مشاهده در معرض دید و تأمل بیننده قرار می‌گیرد، ولی کوتاهترین شعر را هم خواننده باید از کلمه نخست آغاز کند و، در طول زمان، به ترتیب پیش برود تا به انتهای آن برسد. توالی گام به گام دریافت اثر ادبی در رابطه مخاطبان با ادبیات و میزان ادراک کیفیت هنری و زیباشناختی آنها از هراتر ادبی تأثیر عمیقی داشته است.

فرانک جنبش ایمازیستی در شعر را نقطه عطف عمده در تکوین شکل حجمی به شمار می‌آورد و تعریف «ایماژ» از جانب پاوند، نظریه پرداز برجسته ایمازیسم، را حایز اهمیت خاص می‌داند. بنا به تعریف پاوند، «ایماژ آن است که ترکیبی عاطفی و فکری را در لحظه‌ای از زمان ارائه می‌کند». پیامدهای این تعریف، از نظر فرانک، از جمله از این قرار

است: ایماژ بازآفرینی تصویری نیست، بلکه ایجاد وحدت میان افکار و عواطفی است که در مجموعه‌ای همگن فراهم آمده و در لحظه‌ای از زمان ارائه شده است. ترتیب چنین مجموعه‌ای بر مبنای منطق و استدلال و تابع قوانین زبان نیست و کارش این است که بر قوه دزاکه خواننده تأثیری ناگهانی بگذارد. پاوند درباره ارائه کردن آنی و همزمان این مجموعه‌ها مصر است.

فرانک پس از تعریف ایماژ از جانب پاوند به توصیف روان‌شناسی فرایند آفرینش در نوشته‌های الیوت می‌پردازد و وجه ممیز حس شاعری را در نظر الیوت توانایی در آمیختن احساسهای به ظاهر متفاوت و خلق واحدی سامانمند به شمار می‌آورد. به گفته الیوت، مردم معمولی «عاشق می‌شوند، نوشته اسپینوزا را می‌خوانند، و این دو تجربه هیچ ربطی با یکدیگر یا با صدای ماشین تحریر یا بوی غذایی که می‌پزند ندارند؛ در ذهن شاعر این تجارب همواره کلهای جدیدی به وجود می‌آورند.» فرانک نتیجه می‌گیرد که پاوند ایماژ را من حیث صفات زیباشناختی آن تعریف کرده است، و الیوت اصل روان‌شناختی آن را بیان می‌کند. ولی نتیجه هر دو حالت برای شعر یکسان است.

این نظرپردازها حاکی از بروز دگردیسی بنیادینی در ساختار زیباشناختی زمان است. منتقدان معاصر کم و بیش به این پدیده توجه کرده‌اند اما، به نظر فرانک، آر. پی. بلکمر بیش از دیگران به حاقی مطلب نزدیک شده است. بلکمر، در تحلیل شیوه شعری پاوند که آن را «حکایت‌وار» (anecdotal) می‌خواند، شکل ویژه کانتوهای پاوند را عبارت از حکایتی دانسته «که در موضعی آغاز می‌شود، در موضع یا مواضع دیگری دنبال می‌شود، و اگر تکمیل شود، این کار در موضعی غیر از مواضع قبلی صورت می‌پذیرد. این انفصال عمدی، این هنر چیزی که مدام به خود اشاره می‌کند و همواره ناتمام می‌ماند، این است شیوه‌ای که کانتوها را به هم می‌پیوندد. به مجزء اینکه ذهن خواننده با مواد شعر هماهنگ می‌شود، آقای پاوند یا با آوردن مواد تازه و نامرتبط یا با ارجاع مجدد به مواد قبلی و، ظاهراً، به همان اندازه نامرتبط، آن را پریشان می‌سازد.»

در سرزمین هرز الیوت نیز توالی نحوی جای خود را به ساختاری متکی بر درک روابط میان گروههایی نامرتبط از واژه‌ها داده است. برای فهم صحیح این گروهها باید آنها را در کنار هم گذاشت و در آن واحد و در مجموع درکشان کرد. یک مشکل این شعرها در تعارضی درونی نهفته است که میان منطقی زمانی زبان و منطق فضایی مستتر در برداشت نوین از طبیعت شعر وجود دارد.

پس شکل زیباشناختی در شعر نوین مبتنی بر منطقی فضایی است و خواننده برای درک آن

باید در نگرش خود به زبان تغییر جهتی کامل به وجود آورد. چون مرجع اصلی هر گروه از واژه‌ها چیزی در درون خود شعر است، زبان در شعر نوین به واقع بازتابی (reflexive) است. ریشه این مفهوم شکل شعری را می‌توان در آرزوی مالارمه نسبت به آفرینش زبان «غیبت» به جای زبان حضور یافت — زبانی که در آن واژه‌ها دال بر اشیاء نیستند بلکه آنها را نفی می‌کنند. در واقع مالارمه کیفیت زمانی زبان را به نحوی بر هم زد که از کار الیوت یا پائوند ریشه‌ای‌تر بود، و تجربه او در «یک بار انداختن ناس هرگز منافای اتفاق نیست» (Un Coup de Dés Jamais N'abolira le Hasard) نشان داد که این آرزوی شاعران نوین حدی دارد که از آن فراتر نباید رفت. اما اثر این مفهوم شکل هنری، که می‌توان آن را اصل ارجاع بازتابی (reflexive reference) نامید، بر تمام شعر نوین مشهود است و همین اصل حلقه‌ای است که تکوین هنری شعر نوین را به تجربیاتی مشابه در رمان نوین می‌پیوندد.

فرانک این بخش از مقاله خود را با توصیف صحنه مشهور بازار مکاره روستایی در رمان مادام بواری نوشته فلور آغاز می‌کند و شیوه به کار برده شده در آن را «سینمایی» می‌نامد. در این صحنه، فلور جریان داستان را در آن واحد در سه سطح دنبال می‌کند. انبوه جمعیت، درآمیخته با چارپایانی که برای فروش به آنجا آورده شده‌اند، پایین‌ترین سطح را تشکیل می‌دهند. مقاماتی که مشغول به سخنرانی‌اند و مطالب مبتذل را با طنطنه به خورد مردم می‌دهند بر سکویی بالاتر از سطح خیابان قرار گرفته‌اند. در بالاترین سطح، رودولف و انا قرار دارند که ضمن تماشای این نمایش، گفتگوی عاشقانه خود را ادامه می‌دهند. فلور درباره این صحنه گفته است: «همه چیز باید در آن واحد روی دهد؛ صدای گاوها، نجوای عشاق و سخنان مطمئن مقامات باید همه با هم به گوش برسد.»

ولی زبان در زمان جریان دارد و دست‌یافتن به دریافت همزمان ممکن نیست مگر با شکستن توالی زمانی. فلور هم همین کار را می‌کند و، با پس و پیش رفتن میان سطوح مختلف صحنه، توالی را به تدریج بر هم می‌زند تا اینکه در اوج صحنه، جمله‌های رودولف تقریباً همزمان با اسامی برندگان جوایز بهترین پرورش‌دهندگان خوک خوانده می‌شود. جریان زمانی متوقف شده و، در درون حوزه زمانی متوقف‌شده، توجه به کنش و واکنش روابط متقابل معطوف گردیده است. این روابط، مستقل از سیر روایت، در برابر یکدیگر قرار داده شده‌اند و معنای تمام و کمال این صحنه تنها از طریق روابط بازتابی در میان واحدهای معنایی القا شده است.

جیمز جویس از شیوه فلور استفاده کرد و آن را در مقیاسی بسیار وسیع در نگارش یولیس به کار برد. او رمان را بر شمار بسیار زیاد ارجاعاتی بنیان نهاد که مستقل از توالی

زمانی روایت با یکدیگر مرتبط‌اند. خواننده باید آنها را به هم پیوند و چون کلی ببیند تا رمان معنادار شود. روش‌ترین هدف جویس ارائه تصویر دوبلین به صورت یک کل است — بازآفرینی مکانها و صداها و مردمان در یک روز معمولی و دست یافتن به اثر واحد، به احساس فعالیت که همزمان در جاهای مختلف در جریان است. به این منظور، جویس سیر روایت را بر هم می‌زند و خود ساختار رمان را وسیله‌ای برای نیل به هدف زیباشناختی خویش می‌کند.

عوامل روایت و اشارات و کنایات به تاریخ دوبلین و زندگی در آن را بدون هیچ توضیحی در جریان مکالمات معمولی یا در لایه‌های ارجاعات نمادین ارائه می‌کند. اطلاعاتی را که در رمان‌های معمولی به صورت فشرده در اختیار خواننده قرار می‌گیرد و در اینجا باید از تکه‌هایی بازسازی کرد که در سراسر کتاب پراکنده‌اند و گاهی صدها صفحه میان آنها فاصله است. بنابراین، خواننده یولیسیز، همانند خواننده شعر نوین، ناچار است مدام تکه‌ها را با هم جفت کند و اشارات را به ذهن بسپارد تا اینکه، از طریق ارجاع بازتابی، بتواند آنها را به مکمل‌هایشان متصل کند. پس نوشته جویس را نمی‌توان خواند — باید آن را بازخوانی کرد. اشراف بر تمام اثر شرط لازم فهم هر جزیی از آن است. جویس، در کار توانفرسای تکه‌تکه کردن ساختار روایی خویش، به این پیشفرض متکی بود که، در نهایت امر، ادراک اثر او به صورت فضایی/حجمی ممکن است.

فرانک سپس به بحث درباره رمان معروف پروست، در جستجوی زمان از دست رفته، و رمان نایت‌وود نوشته جونا بارنز (Djuna Barnes, *Nightwood*) می‌پردازد و در خاتمه نتیجه می‌گیرد که نویسندگان و شاعرانی مانند جویس و پائوند و الیوت، به انحای مختلف، به درگیری آدمیان و رویدادهای امروزی با سرمنوهای تاریخی یا اسطوره‌ای پرداخته‌اند، و گذشته را با زمان حال درآمیخته و یکی کرده‌اند. الن تیت، در مقاله بصیرت‌آمیزی درباره کانتوها می‌گوید که ازرا پائوند، با برابر هم قرار دادن دنیای باستان با دوران رنسانس و عصر جدید، هر سه عنصر را به مجموعه‌ای غیرتاریخی، بی‌زمان و فاقد اصل و نسب فروکاسته است. تیت این امر را «خاصیت بویژه نوآیین آقای پائوند» توصیف می‌کند، ولی به نظر فرانک، تعبیر مزبور شامل حال پروست و جویس و الیوت و بارنز نیز می‌شود. همه آنها مدام گذشته و حال را برابر هم قرار داده‌اند و آنها را به نگرش جامع و واحدی درآورده‌اند. بدین ترتیب تاریخ غیرتاریخی می‌شود و تمایزات میان گذشته و حال از میان می‌رود. به عبارت دیگر، گذشته و حال در بُعدی فضایی درک می‌شوند و وحدتی بی‌زمان می‌یابند که هرگونه احساس توالی را نفی می‌کند.

در زمینه ادبیات، قوه خیال تاریخی به اسطوره تغییر شکل داده است — قوه خیالی که زمان تاریخی در آن وجود ندارد، و اعمال و وقایع هر زمان خاص را فقط تجلیگاه سرنمونهای ازلی می‌شمارد. میرچا الیاده (Mircea Eliade) مورخ دین، در اندیشه عصر جدید «مقاومتی در برابر تاریخ، شورش بر ضد زمان تاریخی، کوششی در جهت بازگرداندن زمان تاریخی... به مکانی در زمان که کیهانی، دوری و بی‌کران است» مشاهده کرده است. الیاده آنگاه می‌افزاید که «به هرتقدیر، شایان توجه است که آثار دو تن از برجسته‌ترین نویسندگان عصر ما — تی. اس. الیوت و جیمز جویس — آنگاه از درد فراق اسطوره تکرار ابدی و، در تحلیل نهایی، نفی زمان است.» فرانک مقاله مفصل خود را این چنین به پایان می‌برد: «این اظهارات از جانب کسی که در رشته دیگری کار می‌کند مؤید این نظر است که ادبیات نوین در کار دگرگون کردن دنیای زمانمند تاریخ به دنیای بی‌زمان اسطوره بوده است. و همین دنیای بی‌زمان اسطوره است که محتوای عام ادبیات نوین را تشکیل می‌دهد و بیان هنری درخور خود را در شکل فضایی/حجمی می‌یابد.»

* * *

مطالب فوق خلاصه‌ای است از مهمترین بخشهای مقاله جوزف فرانک:

«Spatial Form in Modern Literature,» *The Widening Gyre: Crisis and Mastery in Modern Literature* (Bloomington: Indiana University Press, 1968), pp. 3-62.

Texture

در نقد نوین، معمولاً «بافت» را به معنای جزئیات خاص و انضمامی شعر به کار می‌برند تا آنها را از تصورات انتزاعی یا کلی متمایز کنند. این اصطلاح برگرفته از هنرهای تجسمی است و در این هنرها به کیفیات ظاهری اثر هنری اطلاق می‌شود، نه عناصر مهمتری نظیر شکل یا طرح (design). در عروض، حسن تألیف حروف و تأثیر مصوتها و صامتها را به «بافت» تعبیر می‌کنند.

در زمینه شعرشناسی، دامنه معنایی «بافت» بسیار گسترده‌تر است و، گذشته از خوش‌نوایی و وزن، شامل موضوع زبان شعری نیز می‌شود. در نوشته‌های جان کرو رنسم، موضوع و آن مطالب شعر که می‌توان آنها را نقل به معنا کرد «ساختار» (structure) و تقریباً هر چیز دیگر — انگاره آوایی، ترتیب تصویرها، معانی القا شده از طریق بار معنایی واژه، و جز آنها — «بافت» نامیده می‌شود. بافت و ساختار، که جمعاً حاوی معنای کامل شعرند، آن را از گفتار غیرشعری متمایز می‌کنند.

ساختار عبارت از مطالب مطرح شده (argument) در شعر، یعنی آن عنصری است که تحت

استیلای منطقی و استدلال است و می‌توان آن را نقل به معنا کرد. رنسم معتقد است که شعر نمی‌تواند بدون این عنصر وجود داشته باشد و از این رو با گرایشهایی که بر آن‌اند تا «ساختار» (به معنی مورد نظر او) را کنار گذارند و شعر را صرفاً به تعبیر او «بافت» بدانند سخت مخالف است.

«بافت» عنصر ارزشمند شعر است و شامل همه جزئیات گوناگونی می‌شود که شعر را از بیان منثور متمایز می‌کنند. صفت ممیز این جزئیات انضمامی و خاص بودن آنهاست. رنسم بر اثر تجربه شخصی مربوط به فرایند تصنیف شعر به مفهوم «بافت» رسید. او متوجه شد که «بافت» امری است که به صورت من‌عندی از روند سرودن شعر حاصل می‌شود و معمولاً سد راه موضوع شعر می‌شود. در حین عمل سازگارسازی جزئیات ناشی از ساختار منطقی با مقتضیات وزن و تلائم حروف، شاعر داده‌های جدیدی کشف می‌کند که به جزئیات تعلق دارد، نه به ساختار. بنابراین «بافت» دارای معانی متعددی است که با ساختار سر و کاری ندارد. این معانی، که خاص شعرند، آن جنبه‌ای از شعر را تشکیل می‌دهند که توجه اکثریت منتقدانی را جلب کرده که به ساحت زبانی شعر علاقه ویژه دارند.

Typological Interpretation

از گفته‌های اگوستین قدیس است که «عهد جدید در عهد عتیق مستور است؛ عهد عتیق در عهد جدید مکشوف است». تأویل (hermeneutics) و تعبیر تمثیلی (allegorical interpretation) سابقه‌ای دیرین دارد و حتی پیش از دوران سقراط و افلاطون نیز برخی از مفسران یونانی حرکات ناشایست خدایان یونان را مثلاً در آثار همر بر این اساس که اینان خدا نیستند بلکه نماینده نیروها و صفات گوناگون‌اند تفسیر و توجیه کرده‌اند. در آغاز دوران مسیحیت، نیاز به تفسیر متون مقدس یهودیان به صورتی که با مبانی و معتقدات آیین جدید سازگار باشد محسوس گشت. بدین جهت، به تدریج نظامهایی برای تفسیر و تعبیر متون مقدس پدید آمد که آنها را تفسیر تمثیلی (allegorical) یا سنخ‌شناختی (typological) و جزآن نامیده‌اند و غایت اصلی آن این بوده است که رویدادها و اشخاص مربوط به عهد عتیق را منادیان و پیشقدمان مسیح و رویدادهای مربوط به او و دین و کلیسای مسیحیت بشمارند. مثلاً اگر موسی نام هوشع (Oshea)، پسر نون، را به یوشع (Joshua) تغییر داد بی‌دلیل و حکمت نبود، زیرا، در زبان عبری، یوشع همان عیسی است و نیز یوشع کسی است که، پس از وفات موسی، اسرائیلیان را به ارض موعود هدایت کرد، کما اینکه حضرت مسیح نیز امت خویش را از بیابان قفر گناه به جنت جاوید رهنمون شد. تفسیر سنخ‌شناختی کتاب مقدس در طول قرون دستخوش تغییراتی شد. برخی کتاب

مقدس را دارای دوازده سطح معنایی دانستند. اما آنچه با استقبال بیشتری مواجه شد نظام سطوح چهارگانه معنی بود: ۱) معنای لفظی (literal); ۲) تمثیلی (allegorical); ۳) مجازی (tropological); و ۴) رمزی یا عرفانی (anagogical). بدین ترتیب، مثلاً بیت المقدس لفظاً همان شهر معروف است، تمثیل کلیساست، از لحاظ مجازی به ارواح امت مسیح اشاره دارد، و در معنای رمزی (یا عرفانی و روحانی) آن شهر ملکوتی خداوند است.

نمونه زیر درباره قربانی کردن اسحاق از کتابی است که در ابتدای قرن نوزدهم در تفسیر و تأویل سنخ‌شناختی کتاب مقدس نگاشته شده است.^۴ به منظور روشن شدن مطلب نخست سطور مربوط به آن را از سفر پیدایش ۱:۲۲-۱۴ می‌آوریم و سپس به نقل گفته مؤلف کتاب می‌پردازیم:

«و واقع شد بعد از این وقایع که خدا ابراهیم را امتحان کرده بدو گفت ای ابراهیم عرض کرد لئیک * گفت اکنون پسر خود را که یگانه تست و او را دوست میداری یعنی اسحق را بردار و بزمین موریا برو و او را در آنجا بر یکی از کوههائیکه بتو نشان میدهم برای قربانی سوختنی بگذران * بامدادان ابراهیم برخاسته الاغ خود را بیاراست و دو نفر از نوکران خود را با پسر خویش اسحق برداشته و هیزم برای قربانی سوختنی شکسته روانه شد و بسوی آن مکانیکه خدا او را فرموده بود رفت * آنگاه ابراهیم بخادمان خود گفت شما در اینجا نزد الاغ بمانید تا من با پسر بدانجا رویم و عبادت کرده نزد شما بازآئیم * پس ابراهیم هیزم قربانی سوختنی را گرفته بر پسر خود اسحق نهاد و آتش و کارد را بدست خود گرفت و هر دو با هم میرفتند * و اسحق پدر خود ابراهیم را خطاب کرده گفت ای پدر من گفت ای پسر من لئیک گفت اینک آتش و هیزم لکن برة قربانی کجاست * ابراهیم گفت ای پسر من خدا برة قربانی را برای خود مهیا خواهد ساخت و هر دو با هم رفتند * چون بدان مکانیکه خدا بدو فرموده بود رسیدند ابراهیم در آنجا مذبح را بنا نمود و هیزم را بر هم نهاد و پسر خود اسحق را بسته بالای هیزم بر مذبح گذاشت * و ابراهیم دست خود را دراز کرده کارد را گرفت تا پسر خویش را ذبح نماید * در حال فرشته خداوند از آسمان ویرا ندا درداد و گفت ای ابراهیم ای ابراهیم عرض کرد لئیک * گفت دست خود را بر پسر دراز مکن و بدو هیچ مکن زیرا که الان دانستم که تو از خدا می‌ترسی چونکه پسر یگانه خود را از من دریغ نداشتی * آنگاه ابراهیم چشمان خود را بلند کرده دید که اینک قوچی در عقب وی در بیشه بشاخهایش گرفتار شده پس ابراهیم رفت و قوچ را گرفته آنرا در عوض پسر خود برای قربانی سوختنی گذرانید *»

مؤلف تفسیر مذکور در سطور پیشین این داستان را پیش‌درآمدی بر به صلیب کشیدن مسیح دانسته است و می‌گوید: «سخن ابراهیم، آیه هشت، درست بود و کلام او تحقق یافت؛ خدا به واقع بره قربانی را برای خود مهیا ساخت. فدا کردن پسر از جانب ابراهیم منادی قربانی کردن عیسی مسیح از جانب خدا و به منظور رستگاری نوع بشر است. کوه موریآ، محلّ قربانی کردن اسحق، مکانی است که بعدها معبد بیت‌المقدس در آنجا ساخته شد. از عمل ابراهیم باید بیاموزیم که در سخت‌ترین مصایب تسلیم مشیت الهی بشویم و همواره به خواست او گردن نهیم.»

نظام تأویل سنخ‌شناختی بر ادبیات و نقد اروپایی به‌ویژه در قرون وسطی تأثیری ژرف داشت. چون کتاب مقدس را الگوی ادبیات غیردینی می‌شمردند، آثار ادبی را نیز بر همین مبنای سطوح مختلف معنایی تعبیر و تفسیر می‌کردند. از جمله دانه کمدی الهی خود را به صورتی تألیف کرد که تفسیر آن بر اساس روش سنخ‌شناختی ممکن باشد.

واژه‌نامه

فارسی - انگلیسی

universal	امر کلی	آ	
particulars	امور جزئی	<i>fioritura</i>	آرایه‌های موسیقایی
universal thought	اندیشه کلی	sound	آوا
<i>litterae humaniores</i>	انسانیت؛ ادب و ادبیات	ritual	آیین عبادی
pattern	انگاره		
sound pattern	انگاره آوایی	الف	
successive pattern	انگاره به هم پیوسته		ابهام از طریق حشو قبیح
elucidatory	ایضاحی	ambiguity by tautology	
		artifact	اثر هنری
			ادبیات جهانی
	ب	<i>Weltliteratur, Weltliteraturstandard</i>	
anagogical	باطن کاوانه	literariness	ادیگری
interiority	باطنیت	intelligence	ادراک
texture	بافت	exposition	ارائه داستان
stanza	بند شعری	telepathy	ارتباط ذهنی، دور آگاهی
couplet	بیت مزدوج	referential	ارجاعی
	پ	appreciation	ارزیابی ذوقی
anti-self	پادنفس	oxymoron	استعاره عنادیه
initiation	پاگشایی		اصل عدم موجبیت
catharsis	پالایش	the principle of indeterminacy	
<i>fin de siècle</i>	پایان قرن	correlative objects	اعیان همبسته
continuity	پیوستگی	<i>Gea Terra</i>	الاهه زمین
	ت	paradigm	الگو
<i>Geistesgeschichte</i>	تاریخ فکری	fantasy	امر خیالی، وهم

	hermeneutics	تأویل متن
	visual	تجسمی
	flux	تحول مدام
	sound pattern	ترتیب آوایی
	composition	ترکیب بندی
	parallelism	تشابه جویی
	ideas	تصورات ذهنی
	mimesis	تقلید
	imitation	تقلید
	soliloquy	تک‌گویی
	dramatic monologue	تک‌گویی نمایشی
	suggestion	تلویح
	implied	تلویحی
	allegory	تمثیل
	coenaesthesia, coenesthesia	تن‌آگاهی
	correspondences	تناظرات
	illusion	توهم
		ج
	round	جامع
	active universe	جهان فعال
		ح
		حالاتهای عاطفی - ارادی
	affective-volitional attitudes	
	apologetics	حجت‌شناسی
	sensual	حسانی
	sensation	حس جسمانی
	fable	حکایت
	parable	حکایت پندآموز
	anthroposophy	حکمت انسانی
	circle of understanding	حلقه دریافت
خ		
deism	خداپرستی طبیعی	
théodicée	خداشناسی استدلالی، عدل الهی	
antinomy	خلاف آمد	
character	خلق و خو	
dandyism	خودآرایی ظاهری	
automatization	خودکار شدن	
solipsism	خودمداری	
imagination	خیال	
visual imagery	خیال‌بندی بصری	
fictive	خیالی	
		د
perception	دریافت	
intrigue	دسیسه	
turning point	دگرگونی	
androgynous	دوجنسیتی	
point of view	دیدگاه	
shifting viewpoint	دیدگاه متغیر	
		ذ
substance	ذات	
wit	ذکا	
impressionist	ذوق‌مدار	
subjectivism	ذهن‌مداری	
relevant	ذی‌ربط	
		ر
well-made novel	رمان خوش ساخت	
code	رمزگان	
depth psychology	روان‌شناسی اعماق	
narratology	روایت‌شناسی	

واژه‌نامه ۵۰۵

sensibility	شعور، احساس	<i>anima mundi</i>	روح جهان
sense and sensibility	شعور و احساس	time-spirit	روح - زمان
unified sensibility	شعور وحدتمند	the spirit of the age	روح زمان
form	شکل	elucidation	روشنگری
eidos	شکل، جنس، ایده (فلسفه)		
major form	شکل فراگیر		ز
spatial form	شکل فضایی / حجمی	incantation	زبان وردگونه
significant form	شکل معنی‌انگیز	aestheticism	زیباپرستی
montage	شگرد تلفیق		
intuition	شهود		س
		sound-structure	ساختار آوایی
	ص	flat	ساده
characteristic	صفت‌میز	naive-sentimental	ساده - مصنوع
technique	صناعت	organic	سازمند
<i>il miglior fabbro</i>	صناعتگر برتر	stylist	سبک‌مدار
		archetype	سرنمون
	ض	line of wit	سلسله شاعران نکته‌سنج
rhythm	ضرب‌باهنگ	Puritanism	سنت پیرایشگری
		ideal type	سنخ آرمانی
	ط	typology	سنخ‌شناسی
antithesis	طباق		
humours	طبایع		ش
plot	طرح و توطئه	schematics	شاکله‌سازی
double irony	طنز مضاعف	pseudo-statement	شبه‌گزاره
		personality	شخصیت
	ع	intensity	شدت، عمق احساس و بیان
impersonal	عاری از غرض شخصی	free verse	شعر آزاد
structural emotion	عاطفه ساختاری	poetry of exclusion	شعر استثناء
significant emotion	عاطفه معنی‌انگیز	poetry of statement	شعر بیان مستقیم
art emotion	عاطفه هنری	versification	شعرپردازی
emotive	عاطفی	blank verse	شعر سپید
devotional	عبادی	poetry of inclusion	شعر شمول

عقلی
علم‌گیری

intellectual
scientism

ل

sound-stratum

لایه آوایی

ف

فراخوانی

evocation

فرشته‌پسندی

angelism

فرهنگ واژه‌نمای آثار

concordance

فضایی، حجمی

spatial

فضیلت

virtù

فن ادای سخن

delivery

م

associative

متداعی

co-responding

متناظر

finite centres

مراکز کرانمند

centrality

مرکزیت

tenor

مستأزله

vehicle

مستأزمنه

مستعد تکثر معنا، دال بر معانی متعدد

ق

قدری مشربی

fatalism

قطعه‌های فاخر

purple passages

فلاش‌وار

picaresque

قوالب مثالی

astral bodies

قوة خیال شنیداری

auditory imagination

قیاس

analogy

plurisignificant

empiricism

مسلک اصالت تجربه

Positivism

مسلک تحصلی

co-operative

مشترکاً مؤثر

مشرَب استعلایی، مشرب حکمت

transcendentalism

متعالی

atomism

مشرَب اصالت ذره

utilitarianism

مشرَب اصالت فایده

individualism

مشرَب اصالت فرد

pluralism

مشرَب اصالت کثرت

Vitalism

مشرَب اصالت نیروی حیاتی

nominalism

مشرَب اهل تسمیه

مشرَب بازسازی تاریخی

historical reconstructionism

conceit

مضمون

objective correlative

معادل عینی

ideogram

معنانگار

intentional fallacy

مغالطه قصد نویسنده

poetic justice

مکافات درخور

expressionism

مکتب اصالت بیان

گ

گذشته‌نگر

retrospective

گره گشایی

resolution, dénouement

گسستگی احساس و شعور

dissociation of sensibility

گناه نخستین

original sin

واژه‌نامه ۵۰۷

morality play	نمایشنامه اخلاقی	scholasticism	مکتب اصحاب مدرسه
emblem	نمودار	alter ego	من دیگر
prototype	نمونه نخستین		موجود فطرتاً مسیحی
modernist	نوآیین	<i>anima naturaliter Christiana</i>	
genre	نوع ادبی	subject	موضوع
type	نوع، سنخ	relevance	موضوعیت
nihilist	نیست‌انگار		موضوعیت تفسیر
		relevance of interpretation	

و

factualism	واقعیت‌مداری
aesthetic response	واکنش زیباشناختی
csemplastic	وحدت‌بخش
Pantheism	وحدت وجود
medium	وسیله بیان
fancy	وهم

ه

satire	هجاء
harmony	همنوایی
passion	هیجان شدید، الم، عذاب
<i>Gestalt</i>	هیكل، گشتالت

ی

monist	یکتا‌باور
<i>Einfühlung</i>	یکدلی

ن

anachronism	ناهمزمانی
heterogeneity	ناهمگونی
elitism	نخبه‌گرایی
metric system	نظام عروضی
affective theory of art	نظریه انفعالی هنر
touchstone	نظریه سنگ محک
ego	نفس
Universal mind	نفس کل
moralistic criticism	نقد اخلاق‌مدار
impressionism	نقد انطباعی
judicial criticism	نقد حکمی
creative criticism	نقد خلاق
workshop criticism	نقد کارگاهی
metacriticism	نقد نقد
symbolism	نمادپردازی

T

technique	صناعت
telepathy	ارتباط ذهنی، دورآگاهی
tenor	مستعار له
texture	بافت
<i>théodicée</i>	خدانشناسی استدلالی، عدل الهی
the principle of indeterminacy	اصل عدم موجبیت
the spirit of the age	روح زمان
time-spirit	روح-زمان
touchstone	نظریه سنگ محک
transcendentalism	مشرَب استعلایی، مشرب حکمت متعالی
turning point	دگرگونی
type	نوع، سنخ
typology	سنخ‌شناسی

U

unified sensibility	شعور وحدتمند

universal

امر کلی

universal mind

نفس کل

universal thought

اندیشه کلی

utilitarianism

مشرَب اصالت فایده

V

vehicle

مستعار منه

versification

شعرپردازی

virtù

فضیلت

visual

تجسمی

visual imagery

خیال‌بندی بصری

vitalism

مشرَب اصالت نیروی حیاتی

W

well-made novel

رمان خوش ساخت

Weltliteratur

ادبیات جهانی

weltliteraturstandard

ادبیات جهانی

wit

ذکاء

workshop criticism

نقد کارگاهی

واژه‌نامه ۵۰۹

particulars	امور جزئی
passion	هیجان شدید، الم، عذاب
pattern	انگاره
perception	دریافت
personality	شخصیت
picaresque	قلاش‌وار
plot	طرح و توطئه
pluralism	مشرک اصالت کثرت
plurisignificant	مستعد تکرر معنا، دال بر معانی متعدد
poetic justice	مکافات درخور
poetry of exclusion	شعر استثناء
poetry of inclusion	شعر شمول
poetry of statement	شعر بیان مستقیم
point of view	دیدگاه
positivism	مسلك تحصلی
prototype	نمونه نخستین
pseudo-statement	شبه گزاره
puritanism	سنت پیرایشگری
purple passages	قطعه‌های فاخر

R

referential	ارجاعی
relevance	موضوعیت
relevance of interpretation	موضوعیت تفسیر
relevant	ذی ربط
resolution	گره‌گشایی
retrospective	گذشته‌نگر
rhythm	ضرباهنگ
ritual	آیین عبادی
round	جامع

S

satire	هجا
schematics	شاکله‌سازی
scholasticism	مکتب اصحاب مدرسه
scientism	علم‌گیری
sensation	حس جسمانی
sense and sensibility	شعور و احساس
sensibility	شعور، احساس
sensual	حسانی
shifting viewpoint	دیدگاه متغیر
significant emotion	عاطفه معنی‌انگیز
significant form	شکل معنی‌انگیز
soliloquy	تک‌گویی
solipsism	خودمداری
sound	آوا
sound pattern	انگاره آوایی، ترتیب آوایی
sound-stratum	لایه آوایی
sound-structure	ساختار آوایی
spatial	فضایی، حجمی
spatial form	شکل فضایی/حجمی
speech-act	کنش گفتاری
stanza	بند شعری
structural emotion	عاطفه ساختاری
stylist	سبک‌مدار
subject	موضوع
subjectivism	ذهن‌مداری
substance	ذات
successive pattern	انگاره به هم پیوسته
suggestion	تلویح
symbolism	نمادپردازی

humours طبایع *litterae humaniores* انسانیت؛ ادب و ادبیات

I

ideal type سنخ آرمانی
ideas تصورات ذهنی
ideogram معناینگار
il miglior fabbro صنعتگر برتر
illusion توهم
imagination خیال
imitation تقلید
impersonal عاری از غرض شخصی
implied تلویحی
impressionism نقد انطباعی
impressionist ذوق مدار
incantation زبان وردگونه
individualism مشرب اصالت فرد
initiation پاکشایی
intellectual عقلی
intelligence ادراک
intensity شدت، عمق احساس و بیان
intentional fallacy مغالطه قصد نویسنده
interiority باطنیت
intrigue دسیسه
intuition شهود
irony کنایه / طنز

J

judicial criticism نقد حکمی

L

line of wit سلسله شاعران نکته سنج
literariness ادبیگری

M

major form شکل فراگیر
medium وسیله بیان
metacriticism نقد نقد
metric system نظام عروضی
mimesis تقلید
modernist نوآیین
monist یکتا‌باور
montage شگرد تلفیق
moralistic criticism نقد اخلاق مدار
morality play نمایشنامه اخلاقی

N

naive-sentimental ساده - مصنوع
narratology روایت شناسی
nihilist نیست انگار
nominalism مشرب اهل تسمیه

O

objective correlative معادل عینی
organic سازمند
original sin گناه نخستین
oxymoron استعاره عنادیه

P

paganism کافرکشی
pantheism وحدت وجود
parable حکایت پندآموز
paradigm الگو
parallelism تشابه جویی

composition	ترکیب‌بندی	esemplastic	وحدت‌بخش
conceit	مضمون	evocation	فراخوانی
concordance	فرهنگ واژه‌نمای آثار	exposition	ارائه داستان
conflict	کشمکش	expressionism	مکتب اصالت بیان
continuity	پیوستگی		
correlative objects	اعیان همبسته	F	
correspondences	تناظرات	fable	حکایت
couplet	بیت مزدوج	factualism	واقعیت‌مداری
creative criticism	نقد خلّاق	fancy	وهم

D

dandyism	خوددارایی ظاهری	fantasy	امر خیالی، وهم
deism	خدایپرستی طبیعی	fatalism	قدری‌مشربی
delivery	فن ادای سخن	fictive	خیالی
dénouement	گره‌گشایی	fin de siècle	پایان قرن
depth psychology	روان‌شناسی اعماق	finite centres	مراکز کرانمند
devotional	عبادی	fioritura	آرایه‌های موسیقایی
dissociation of sensibility	گسستگی احساس و شعور	flat	ساده
double irony	طنز مضاعف	flux	تحول‌مدام
dramatic monologue	تک‌گویی نمایشی	form	شکل
		free verse	شعر آزاد

G

Gea Terra	الاهه زمین
Geistesgeschichte	تاریخ فکری
genre	نوع ادبی
Gestalt	هیكل، گشتالت

E

ego	نفس
eidos	شکل، جنس، ایده (فلسفه)
Einführung	یکدلی
elitism	نخبه‌گرایی
elucidation	روشن‌گری
elucidatory	ایضاحی
emblem	نمودار
emotive	عاطفی
empiricism	مسلک اصالت تجربه

H

harmony	همنوايي
hermeneutics	تأویل متن
heterogeneity	ناهمگونی
historical reconstructionism	مشرّب بازسازی تاریخی

واژه‌نامه

انگلیسی - فارسی

A

active universe	جهان فعال
aesthetic response	واکنش زیباشناختی
aestheticism	زیباپرستی
affective theory of art	نظریهٔ اتفعالی هنر
affective-volitional attitudes	حالت‌های عاطفی-ارادی
allegory	تمثیل
alter ego	منِ دیگر
ambiguity by tautology	

ابهام از طریق حشو قبیح

anachronism	ناهمزمانی
anagogical	باطن‌کاوانه
analogy	قیاس
androgynous	دوجنسیتی
angelism	فرشته‌پسندی
<i>anima mundi</i>	روح جهان

anima naturaliter Christiana

موجود فطرتاً مسیحی

anthroposophy	حکمت انسانی
anti-self	پادنفس
antinomy	خلاف‌آمد
antithesis	طباق
apologetics	حجت‌شناسی

appreciation

ارزیابی ذوقی

archetype

سرنمون

art emotion

عاطفهٔ هنری

artifact

اثر هنری

associative

متداعی

astral bodies

قوالب مثالی

atomism

مشرَب اصالت ذره

auditory imagination

قوهٔ خیال شنیداری

automatization

خودکار شدن

B

blank verse

شعر سپید

book reviewer

کتاب‌بگزار

C

catharsis

پالایش

centrality

مرکزیت

character

خلق و خو

characteristic

صفت‌میز

circle of understanding

حلقهٔ دریافت

co-operative

مشترکاً مؤثر

co-responding

متناظر

coaenaesthesia, coenesthesia

تن‌آگاهی

code

رمزگان

فهرست نامها

آدن، دبلیو. اچ. ۴۸، ۵۰، ۳۹۹، ۴۱۳	۲۶۲، ۲۹۸، ۳۵۸، ۳۷۸، ۳۹۱، ۳۹۸، ۴۴۴
آرج، ای. آر. ۲۴۹	ارسکین، جان ۹۶
آرنولد، تامس ۱۲۲	اروینگ، هنری ۸۵
آرنولد، متیو ۱۲، ۲۱، ۲۴، ۶۷، ۶۸، ۷۲، ۹۸، ۹۹	اریوستو، لودوویکو ۱۰۵ پ
۱۰۵، ۱۲۲، ۱۶۵، ۱۵۷، ۲۹۱، ۲۹۰	ازورین، خوسه مارتینس روئیس ۲۴۸
۲۹۷، ۳۵۳، ۳۵۹، ۳۸۱، ۳۸۴، ۳۹۲، ۳۹۳	اسپرین، کارولاین ۸۶، ۲۲۳، ۲۲۴
۳۹۵، ۴۰۱، ۴۱۳، ۴۱۴، ۴۲۸	اسپندر، استفن ۴۸، ۴۱۳
آستن، جین ۷۲، ۹۸، ۱۱۳، ۱۳۸، ۱۳۹، ۱۴۴	اسپنسر، ادمند ۳۷، ۴۸، پ، ۸۸، ۱۰۳، ۱۰۶
۱۴۹، ۱۵۴، ۱۵۵، ۱۶۲، ۱۶۳، پ، ۳۸۶، ۳۹۷	۱۰۷، ۱۰۸، ۱۲۹، ۱۵۶، ۱۹۰، ۲۰۱، پ، ۳۳۶
۳۹۹، ۴۰۲، ۴۱۱، ۴۱۲	۳۸۵، ۳۹۹، ۴۳۵
آگدن، سی. ک. ۳۶۰، ۳۷۱	اسپنسر، تیودور ۱۰۳، ۳۳۶
آلستن، واشینگتن ۳۱۴	اسپیر، آندره ۲۷۷
آوئرباخ، اریش ۲۰، ۳۷۸، ۴۳۳	اسپینگاردن، جُول ای. ۱۰، ۷۴، ۹۶، ۱۵۷
اپستاین، جیکب ۲۵۰، ۲۵۳	اسپینوزا، باروخ ۴۵، ۴۶، ۹۲، ۱۹۴
اپولیوس ۲۰۸	استالمن، آر. دبلیو. ۲۹۴، ۳۲۳
اتکینز، جی. دبلیو. ۱۸	استالوردی، جان ۴۴۷
ادمز، رابرت مارتین ۴۴۰	استاندال (هانری بیل) ۴۰، ۴۴، ۱۷۱، ۱۷۹، ۱۹۴
ادمز، هنری ۲۸، ۴۴	۱۹۶، ۲۷۸، ۳۴۷
ادیسن، جوزف ۳۰۹	استانیسلاوسکی، کنستانتین ۸۱
اراسموس ۴۴۲ پ	استاوت، جی. اف. ۳۶۸
ارین، ویلبرام ۳۵۷	استاینر، رودالف ۲۳۲
ارسطو ۱۷، ۱۸، ۲۲، ۲۳، ۲۴، ۲۶، ۲۸، ۷۷، ۸۷	استاین، گرترود ۱۵۹، ۱۶۷، ۲۸۵، ۲۸۹، ۲۹۰
۱۱۱، ۱۱۲، ۱۱۳، پ، ۱۵۰، ۱۷۴، ۱۷۸، ۱۹۹	استرن، لارنس ۶۳، ۷۲، ۷۳، ۹۸، ۱۳۷، ۱۳۸
	۱۵۰، ۲۴۰، ۲۸۹، ۳۸۶

- استریچی، لیتن ۱۱۵، ۱۱۶، ۱۱۷-۱۲۲، ۱۳۰، ۱۶۴، ۲۸۶
- استول، ای. ای. ۸۴، ۸۵، ۱۸۹
- استیل، کالین ۲۲۳
- استیونسن، رابرت لویی ۷۴، ۱۰۹، ۱۲۷، ۱۴۹
- استیون، لزی ۶۸، ۱۱۵، ۱۳۶، ۱۶۵، ۴۰۲
- استیون، ونسا ۱۱۵
- استیون، ویرجینیا ۱۱۵
- اسکات، والتر ۵۵، ۶۳، ۹۸، ۱۰۵، ۱۰۶، ۱۰۷
- ۱۲۹، ۱۴۹، ۱۶۱، ۱۶۲، ۴۱۱
- اسکیگوفسکی، یوزف ۴۴
- اسمارت، کریستفر ۱۹۱
- اسمیت، برنارد ۲۰
- اسمیت، جان الکساندر ۱۰۷
- اسمیت، جی. سی. ۱۰۷
- اسنو، سر چارلز ۳۸۱، ۳۸۲
- اشینگلر، اسوالد ۲۳، ۴۴، ۲۸۵
- اشپیتسر، لئو ۲۳، ۳۷۸
- اشتاينر، رودولف ۳۲۸
- اشترن، مکس ۲۴۰، ۲۴۱
- إشیل پ. ۵۸، ۱۳۳، ۳۶۶
- افلاطون ۱۷، ۲۲، ۱۰۲، ۱۵۰، ۱۹۵، ۲۳۹، ۳۷۷، ۴۴۰
- التن، الیور ۹۴-۱۱۳
- الکان، ماکس ۲۷۷
- الگراندر، سمیوئل ۴۰۸
- المن، ریچارد ۴۴۸
- الیس، ادوین جان ۳۴
- الیس، هولاک ۵۳
- الیوت، تی. اس. ۱۰، ۱۱، ۱۳، ۲۱، ۲۲، ۲۶، ۲۸
- ۲۹، ۳۱، ۴۲، ۴۴، ۴۸، ۵۰، ۵۱، ۵۸، ۹۴
- ۱۰۵، ۱۱۶، ۱۲۷، ۱۴۸، ۱۵۶، ۱۵۹، ۱۶۷
- ۱۶۸، ۱۶۹، ۱۷۱، ۱۷۴، ۱۷۵، ۱۷۶، ۱۷۷
- ۱۷۸، ۱۷۹، ۱۸۰، ۱۸۱، ۱۸۳، ۱۹۰، ۱۹۴
- ۲۲۲، ۲۲۳، ۲۳۰، ۲۳۷، ۲۳۹، ۲۴۱، ۲۴۵
- ۲۴۶، ۲۴۷، ۲۴۸، ۲۴۹، ۲۵۰، ۲۵۱، ۲۵۷
- ۲۵۹، ۲۶۰، ۲۶۳، ۲۷۰، ۲۷۴، ۲۷۶، ۲۷۷
- ۲۸۳، ۲۸۸، ۲۹۰، ۲۹۱، ۲۹۲، ۲۹۳-۳۵۳
- (انکار زیباشناسی و نظام ۲۹۳: مفهوم نقد ۲۹۶؛
- مفهوم تفسیر ۲۹۷؛ داوری و رتبه‌بندی ۲۹۸؛
- نظریه شعر عاری از جنبه شخصی ۳۰۲؛
- عواطف و احساسات ۳۰۴؛ شعور وحدتمند
- ۳۰۷؛ گسستگی شعور ۳۰۸؛ فلسفه و شعر
- ۳۱۰؛ مسئله اعتقاد ۳۱۱؛ مسئله صداقت ۳۱۳؛
- اعیان همیسته ۳۱۴؛ نظر درباره هملت ۳۱۵؛
- زبان شعر ۳۱۶؛ شعر و نظم ۳۱۷؛ موسیقی شعر
- ۳۱۹؛ نماد و اسطوره ۳۲۱؛ چشم‌انداز تاریخ
- ۳۲۲؛ جاودانگی کلاسیسم و سنت ۳۲۳؛
- نماهای عصر زرین کلاسیسم ۳۲۵؛ اثر
- کلاسیکی کدام است؟ ۳۲۷؛ درباره آلمان ۳۲۸؛
- درباره ضددرماتیسیم فرانسوی ۳۲۸؛ درباره
- شاعران رمانتیک انگلیسی ۳۲۹؛ درباره دانته
- ۳۳۳؛ درباره متافیزیکی‌ها ۳۵۶؛ درباره
- سمبولیسم فرانسوی ۳۳۸؛ لافورگ ۳۳۸؛
- بودلر ۳۳۹؛ والری ۳۴۱؛ درباره بیتس ۳۴۲؛
- درباره دان ۳۴۳؛ درباره نمایشنامه منظوم ۳۴۶؛
- درباره هنری جیمز و جویس ۳۴۷؛ درباره دی. ایچ. لارنس ۳۴۹؛ درست‌آیینی ۳۵۳، ۳۶۲
- ۳۶۳، ۳۶۵، ۳۶۷، ۳۷۷، ۳۷۸، ۳۸۳، ۳۸۴
- ۳۸۵، ۳۸۶، ۳۸۷، ۳۸۸، ۳۹۳، ۳۹۵، ۳۹۶
- ۳۹۷، ۳۹۸، ۳۹۹، ۴۰۴، ۴۰۶، ۴۰۸، ۴۰۹
- ۴۱۳، ۴۱۴، ۴۱۵، ۴۲۸، ۴۳۰، ۴۳۶
- الیوت، جرج ۶۴، ۸۵، ۱۴۰، ۱۴۴، ۱۵۰
- ۱۵۴، ۱۶۳، ۱۷۹، ۳۴۷، ۳۸۶، ۳۸۷، ۳۹۵

- اینکلان، وآله ۲۴۸
اینگاردن، رومان ۱۳۶
باتلر، سمیونل (مؤلف هیو دیبراس) ۱۳، ۱۳۵، ۳۷۳
باتلر، سمیونل (همرشناس و مترجم انگلیسی) ۱۳۵
بارکلی، بیشاپ جرج ۳۲، ۴۶، ۴۷
بارنز، جونا ۳۵۱
باژول، جیمز ۷۲، ۱۲۷
بالزاک، انوره دو ۴۷، ۵۱، ۶۱، ۶۲، ۹۸، ۲۰۸، ۲۷۸، ۳۴۸، ۳۴۹
بائین، جان ۳۳۷، ۳۷۲، ۳۹۷، ۳۹۹، ۴۰۴
بايرون، جرج گوردن (لرد) ۵۵، ۵۶، ۹۹، ۱۰۵، ۱۵۵، ۱۹۵، ۲۲۷، ۲۳۵، ۲۳۶، ۲۷۱، ۳۳۰، ۴۳۴، ۴۳۵
بیت، اروینگ ۱۰، ۱۷۸، ۲۵۱، ۳۲۸، ۳۲۹
بتسکی، سیمور ۳۸۹
بِچِت، والتر ۶۸، ۲۴۰
بدوزه، تامس لاول ۱۲۲، ۱۲۹
بِده، جین آلبرت ۳۲۱
بدیعی، منوچهر ۲۸۰، ۲۸۹، ۴۴۸ پ
براندس، گئورگ ۲۱، ۷۲، ۷۴، ۹۵، ۱۲۸
بران، فنی ۱۸۷
براون، چارلز ۱۸۶ پ
براون، سر تامس ۱۰۰، ۱۲۹، ۱۳۰، ۳۱۷
براون، نورمن اُ. ۲۰۲
براونینگ، الیزابت برت ۱۵۶
براونینگ، رابرت ۴۵، ۷۱، ۹۹، ۱۰۵، ۱۵۶
۱۶۷، ۱۹۲، ۲۵۹، ۲۷۳، ۲۷۴، ۳۰۷
برتاف، آن ۴۳۹
بردفرد، کرتیس ۴۴۷
- ۳۹۹، ۴۰۳، ۴۱۱، ۴۱۲، ۴۴۶، ۴۴۷، ۴۵۲
امپسن، ویلیام ۱۱، ۸۷، ۱۸۲، ۲۴۵، ۳۵۵، ۳۶۱، ۳۷۹، ۴۲۳، ۴۲۹-۴۵۳ (در ارتباط با آی. ای).
ریچاردز ۴۲۹: هفت نوع ایهام ۴۳۰؛ برخی از
انواع شعر شبانی ۴۳۶؛ ساختار کلمات پیچیده
۴۴۱: خدای میلتن ۴۴۴؛ استفاده از زندگی‌نامه
۴۴۶: درباره‌ی تام جونز فیلدینگ ۴۴۶؛ درباره‌ی
یولیسز جویس ۴۴۸؛ درباره‌ی دریانورد کهنسال
۴۴۹؛ درباره‌ی بن جانسن ۴۵۰؛ فلسفه معمولی
زبان ۴۵۲
امرسن، رلف والدو ۳۵، ۱۱۳، ۱۷۰، ۲۱۸
انتایل، جرج ۲۸۸، ۲۸۴
اندرسن، شروود ۲۸۸
اندروز، لنسلات ۳۰۷، ۳۳۶
انزایت، دی. ایچ. ۳۹۹
اینکن، امیل ۱۶۵
انگلس، فریدریش ۲۰۸
اورتگای. گاست، خوزه ۳۹۸
اورول، جرج ۲۹۱
اوربید ۱۳۳، ۲۲۳، ۳۳۳
اولریتسی، هرمان ۷۶
اولسن، الدر ۴۴۴
اونامونو، میکونل دو ۲۴۸
اُوید ۲۶۰، ۲۶۶
اوئن، ویلفرد ۴۱
اونیسمانس، کی. جی. ۵۱، ۵۳
ایبرمز، مهیر ایچ. ۴۰
ایپسن، هنریک ۳۹، ۴۰، ۷۱، ۱۶۷، ۱۶۸، ۲۳۶، ۴۴۸
ایچ. دی. ۳۶۵
ایمیس، کینگزلی ۴۱۳
اینشتاین، آلبرت ۲۶، ۲۴۴، ۲۸۹

بردلی، اف. ایچ. ۸۰، ۹۴، ۲۹۴، ۳۰۵، ۳۱۴، ۳۵۲.	بری، آیریس ۲۸۲
۴۴۳	بریجز، رابرت ۴۸، ۱۰۹، ۳۸۴
بردلی، اندرو سی. ۶۹، ۷۳، ۷۵-۹۴ (آواز ۷۵):	بری، فرانسیس ۲۳۷
مشرَب هگلی اکسفرَد ۷۶: مفهوم تراژدی ۷۸:	برینک، برنهارت تین ۷۶
تأکید بر شخصیت ۷۹: تخلیط امر داستانی و	بکت، ساموئل ۹۱، ۲۴۸
واقعی ۸۳: جو، خیال ۸۵: واکنش مخاطب ۷۸:	بکس، ارنست بلفرد ۲۵۰
خوشبینی بی حد و مرز ۹۰: عیب شاه لیر ۹۰:	بلاونت، مارتا و ترزا ۱۲۶
وردزورت ۹۱: نقد شکسپیر (۹۳) ۹۵، ۱۱۸.	بلر، هیو ۶۷، ۶۸
۱۸۱، ۱۸۲، ۲۲۸، ۳۰۵، ۳۰۶، ۳۸۸	پل، کلاویو ۱۱۵-۱۲۱، ۲۰۶
برشت، برتولد ۳۱۲	بُلگمر، آر. پی. ۱۲، ۲۸، ۱۸۳
برک، ادمند ۴۶، ۹۹، ۱۲۹	بل، کونتین ۱۳۳
برک، کینت ۱۲، ۹۴	بلندن، ادمند ۱۹۲، ۱۹۳ پ
برگسون، هنری ۱۰، ۳۲، ۱۳۱، ۱۷۳، ۱۷۷، ۲۲۸.	بلوم، هارولد ۳۴
۲۳۷، ۲۳۸، ۲۵۰، ۲۵۱، ۲۵۲، ۲۵۳، ۲۵۴.	پل، وِنسا ۱۱۵، ۱۱۶
۲۵۵، ۲۵۷، ۲۶۲، ۲۸۳، ۲۸۵، ۲۸۹، ۲۹۱	بلیک، ویلیام ۳۴، ۳۵، ۳۸، ۴۰، ۴۲، ۴۶، ۵۵، ۵۶.
برگنیسی، کاظم ۳۵ پ	۶۰، ۹۸، ۱۳۰، ۱۷۰، ۱۸۷، ۲۰۱، ۲۰۲، ۲۳۹.
برمون، ایه هنری ۶۱، ۱۷۳	۲۵۴، ۲۷۲، ۳۱۰، ۳۲۸، ۳۳۰، ۳۹۷، ۴۰۱.
برنار، سارا ۸۳	۴۰۹، ۴۱۰، ۴۱۱، ۴۱۵، ۴۲۳، ۴۴۵
برنز، رابرت ۳۸، ۹۸، ۱۰۵، ۲۱۰	بلینسکی، ویساریون ۲۱
برنسن، برنارد ۱۱۹	پِنت، آرنولد ۱۴۵، ۱۴۶، ۱۶۰، ۱۶۲، ۲۸۶، ۴۰۳
بروک، ژرژ، کریستین ۲۶۲	بنتلی، اریک ۲۸۲، ۴۴۰
بروک، روبرت ۹، ۱۰۹، ۳۳۲، ۳۸۴	بنتلی، ریچارد ۴۴۰
بروکر، یاکوب ۱۸، ۱۹	بنتم، جرمی ۳۷۱، ۴۴۵
بروکس، کلینت ۱۱، ۲۶۵، ۳۰۸، ۳۷۳، ۳۷۹.	بندا، ژولین ۱۰، ۲۳۸، ۲۸۳، ۳۲۹
۴۲۵	بُو، آلبرت سی. ۱۰۰
بروکس، وِن وایک ۲۸۶، ۳۸۸	بودلر، چارلز ۲۱، ۵۸، ۱۶۵، ۱۹۴، ۲۴۸، ۲۷۷.
بروگل، پیتر ۱۱۸	۲۷۹، ۳۳۹، ۳۴۰
بروته، امیلی ۱۴۰، ۱۵۰، ۱۵۴، ۱۵۵، ۲۱۰.	بوش، رانلد ۳۳۹
۳۸۶، ۴۱۲	بوکاتچو، جووانی ۲۰۸ پ
بروته، شارلوت ۶۴ پ، ۱۴۰، ۱۵۴، ۲۱۰، ۴۱۲	بومان، جوزف ۲۹۹
بروتیر، فردیناند ۵۵، ۷۱، ۱۰۴، ۳۲۵	بومه، ژاکوب ۴۱۰
برونو، جوردانو ۳۱۰	بونوشتورا، سنت ۴۳۹

- بویاردو، متنو - ماریا ۱۰۵
 بناتریس ۱۹۵ پ
 بیستن، اف. دبلیو. ۲۲۶، ۳۸۳، ۳۸۹، ۳۹۱، ۳۹۳.
 ۱۶۱۷-۲۸
 بیج، جوزف وارن ۱۴۵
 بیچینگ، کنن ۱۰۸
 بیرام - تری، هربرت ۲۳۲
 بیرام، مکس ۱۶۲
 بیردزلی، آبری ۶۲
 بیردزلی، مانروسی. ۴۲۲
 بیکن، فرانسیس ۴۴، ۲۲۴، ۳۷۸
 بیلی، بنجامین ۳۳۱
 بینین، لارنس ۱۰۷، ۲۰۷
 بیولی، مریوس ۲۲۱، ۳۸۳
 باز، اوکتاویو ۹۱
 پاسکال، بلیر ۱۲۴، ۳۲۵
 پاوند، ازرا ۱۰، ۱۱، ۲۹، ۳۱، ۴۸، ۵۰، ۱۶۹،
 ۱۹۳ پ، ۲۳۷، ۲۴۱، ۲۴۵، ۲۴۶، ۲۴۹، ۲۵۰،
 ۲۵۷-۲۸۳ (وظیفه نقد ۲۵۸؛ درباره دیگر
 منتقدان ۲۵۹؛ ایماژیسم و vorticism ۲۶۱؛
 درباره واقع‌مداری، هنر دقیق ۲۶۲ melopoeia،
 logopoeia، phanopoeia ۲۶۴؛ رتبه‌بندی شعر
 جهان ۲۶۷؛ بررسی شعر انگلیسی ۲۶۷؛ درباره
 شعر آلمانی و فرانسوی ۲۷۷؛ درباره هنری
 جیمز و جویس ۲۷۹؛ فضایل او ۲۸۱؛ کشف
 شاعران جدید ۲۸۳، ۲۸۸، ۲۹۲، ۳۱۸، ۳۲۵،
 ۳۲۸، ۳۲۳، ۳۲۲، ۳۲۵، ۳۲۶، ۳۴۷، ۳۵۲،
 ۳۸۴، ۴۴۳
 پترارک (پترارکا، فرانچسکو) ۲۱۸، ۲۶۷، ۲۶۸،
 ۳۴۳ پ، ۴۲۰
 پتری، فلیندرز ۴۴
 پتمور، کاونتری ۵۴، ۶۷
 پجت، ریچارد ۴۳۵
 پراتس، ماریو ۲۶۳، ۳۳۶، ۳۳۷
 پرس، سن ژون ۳۱۸
 پرسوال، کیت ۲۷
 پروپرتیوس ۲۶۶
 پروترو (لرد) ۲۵۹
 پروست، مارسل ۷۷، ۱۲۰، ۱۲۱، ۱۳۹، ۱۴۸،
 ۱۵۰، ۱۶۲، ۱۶۶، ۱۶۷، ۱۹۶، ۲۰۷، ۲۸۶،
 ۲۸۹
 پریکلکس ۱۱۱
 پسمور، جان ۲۴، ۲۵
 پفر، اتل دی. ۳۵۷، ۳۵۸
 پلوتارک ۱۷۲، ۲۲۶
 پمبروک، (کنتس) مری هربرت ۱۳۴
 پو، ادگار آلن ۶۰، ۶۲، ۲۱۸، ۳۱۸ پ، ۳۱۹،
 ۳۳۸، ۳۴۰، ۳۴۱
 پوپ، الکزاندر ۴۵، ۹۷، ۱۰۵، ۱۰۷، ۱۲۵، ۱۲۶،
 ۱۲۷، ۱۳۱ پ، ۱۹۱، ۲۳۵، ۲۳۹، ۲۴۳، ۲۷۰،
 ۲۷۱، ۲۹۹، ۳۲۶، ۳۸۵، ۳۸۶، ۳۹۵، ۳۹۷،
 ۴۳۶، ۴۴۲
 یوسن، نیکولا ۱۱۸
 پوشکین، الکساندر ۱۰۱
 پولانی، مایکل ۴۰۶، ۴۱۰، ۴۱۴
 پویس، جان کوپر ۲۲۷، ۲۳۶
 پیازه، ژان ۳۷۱ پ
 پیتر، والتر ۵۳، ۵۴، ۶۵، ۶۸، ۱۲۲، ۱۳۱، ۱۳۷،
 ۱۵۶، ۲۵۹، ۲۹۶، ۲۹۷، ۳۳۲
 پیرس، زکری ۴۴۰
 پیریر، دیوید ۴۴۹
 پیسارف، دیمتری ۲۱
 پیکاسو، پابلو ۱۱۹

توپن، رنه ۲۷۳	پیکاک، تامس لاو ۱۴۱، ۱۵۰
تورپ، کلارنس دی. ۱۸۸	پیکاک، رانلد ۱۹۵
تورگنیف، ایوان ۶۱، ۶۲، ۶۳، ۱۵۲، ۱۵۳، ۲۱۳	پیندار ۲۶۶
۲۷۸	پیوس (پاپ) ۲۴۸
توماس آکویناس ۱۷۸، ۱۷۹، ۲۳۷، ۲۳۸	تاہر، فرد اس. ۴۴۶
۲۸۰، ۳۳۹	تاسو، ترکوناتو ۱۶۴، ۲۷۰
توین بی، آرنولد ۴۴	تالستوی، لئو ۳۱، ۴۷، ۶۲، ۶۳، ۹۸، ۱۱۷، ۱۵۰
تیت، الن ۱۲، ۱۸۳، ۳۵۲	۱۵۲، ۱۵۳، ۱۵۹، ۱۶۲، ۱۸۴، ۱۸۵، ۲۱۱
تیرل، جرج ۲۴۸	۲۱۳، ۳۶۳، ۳۹۹، ۴۱۳
تیلر، (بانو) ریچل آیند ۱۰۷	تامس، ادوارد ۱۹۳، ۳۸۴
تیلر، جرمی ۳۱۷	تامس، دیلن ۳۹۹
تیلیارد، ای. ام. ۳۸۲	تامسن، جیمز ۱۰۹، ۱۲۶، ۳۹۴
تیورتن، ویلیام (نام مستعار مارتین جرتکار)	تامسن، دنیس ۳۹۴
۲۵۰	تامسن، فرانسیس ۵۴، ۲۷۰
توفراستوس ۱۱۳	ترالپ، آنتونی ۱۴۹، ۲۸۶، ۳۸۶
توکریتوس ۲۶۱	تراورسی، یرک ۳۸۳
تیوژ، رازمد ۴۳۳، ۴۳۴	ترنر، جوزف ملرد ویلیام ۲۴۱
جانسن، ادگار ۴۱۲	ترنر، دبلیو. جی. ۴۸
جانسن، بن ۶۰، ۱۷۸، ۲۱۰، ۲۹۹، ۳۰۳، ۳۰۵	ترنر، سیریل ۶۹، ۲۳۵، ۲۹۹، ۳۰۴، ۳۳۴
۳۲۶، ۳۳۴، ۳۸۵، ۴۵۰، ۴۵۱، ۴۵۳	ترنل، مارتین ۳۸۳، ۳۹۹
جانسن، سمیونل ۴۵، ۷۲، ۸۹، ۹۹، ۱۲۷، ۱۲۹	ترولج، ارنست ۱۰۶
۱۳۲، ۱۴۵، ۲۹۷، ۳۱۶، ۳۱۸، ۳۲۷، ۳۳۵	تریلینگ، لایونل ۱۲، ۳۸۱
۳۹۲، ۳۹۴، ۳۹۵، ۴۰۰	تکری، ویلیام میکپیس ۶۴، ۱۵۱، ۱۶۱، ۳۸۶
جانسن، لایل ۴۸، ۵۳، ۲۷۵	۴۲۰
جروم، جروم کی. ۷۱	تین، ایپولیت ۲۴، ۹۶، ۱۳۴
جکس، ال. پی. ۱۴۹	تینہ مان، ویلہلم گوتلیب ۱۸، ۱۹
جنتیلہ، جیوانی ۳۲	نینسن، (لرد) آلفرد ۴۶، ۶۰، ۱۰۵، ۱۰۸، ۱۰۹
جوئو، دی بندن ۱۷	۲۴۴، ۲۷۳، ۳۰۷، ۳۳۲، ۳۸۵، ۴۲۰
جویس، جیمز ۳۳، ۴۸، ۶۰، ۱۳۶، ۱۴۸، ۱۴۹	تواین، مارک (سمیونل کلنسن) ۳۸۸، ۳۹۷
۱۵۵، ۱۵۹، ۱۶۲، ۱۶۶، ۱۶۷، ۱۹۷، ۲۰۷	۴۱۱
۲۰۸، ۲۴۸، ۲۷۸، ۲۷۹، ۲۸۰، ۲۸۱، ۲۸۲	تولر، یوہان کریستوف ۳۲۸

داربو، روبن ۲۴۸	۲۸۳، ۲۸۸، ۲۸۹، ۲۹۱، ۳۱۷، ۳۳۸، ۳۴۲
داستایفسکی، فنودور ۴۷، ۶۲، ۹۳، ۱۲۸، ۱۳۰	۳۴۷، ۳۴۸، ۳۴۹، ۳۵۲، ۳۸۶، ۳۹۹، ۴۴۸
۱۵۰، ۱۵۲، ۱۵۳، ۱۷۵، ۱۸۳، ۱۸۴، ۱۸۵	۴۵۳
۱۸۶، ۱۹۴، ۱۹۵، ۱۹۷، ۲۱۱، ۲۱۲، ۲۱۳	جیمز، هنری ۳۱، ۶۴، ۶۵، ۹۶، ۱۳۵، ۱۳۹، ۱۴۴
۲۱۴، ۲۱۹، ۲۲۹، ۲۸۲، ۳۰۷، ۳۴۷، ۳۴۸	۱۴۵، ۱۵۰، ۱۶۱، ۱۶۲، ۱۹۶، ۱۹۷
۳۵۱، ۳۷۲، ۳۷۹، ۴۰۹	۲۱۶، ۲۴۰، ۲۷۹، ۲۷۸، ۲۸۳، ۲۸۶، ۳۰۳
داگلز، نرمن ۱۵۵	۳۴۷، ۳۴۸، ۳۷۲، ۳۸۶، ۳۸۷، ۳۸۸، ۳۹۵
دالامیر ۳۱۸	۳۹۷، ۴۰۳، ۴۱۱، ۴۱۳
دالبرگ، ادوارد ۲۰۵	چاپک، کارل ۱۰۱
دالس، ایتاس سونیتلند ۳۷۰	چاسر، جفری ۱۳۳، ۱۳۴، ۱۵۶، ۱۶۱، ۱۹۰
داتنه، الیگیری ۳۸، ۴۲، ۴۴، ۱۰۵، ۱۲۵، ۱۷۱	۲۱۰، ۲۶۸، ۴۲۰، ۴۲۳
۱۷۹، ۱۹۵، ۲۱۸، ۲۶۷، ۲۶۸، ۲۶۹، ۲۷۰	چپمن، آر. دبلیو. ۱۳۹، ۲۹۹، ۳۰۳
۲۷۲، ۲۷۴، ۲۷۵، ۲۹۳، ۳۰۴، ۳۰۸، ۳۰۹	چترتن، تامس ۱۹۱
۳۱۰، ۳۱۱، ۳۱۲، ۳۱۳، ۳۱۶، ۳۲۲، ۳۲۶	چخوف، آنتوان ۱۰۱، ۱۵۲، ۱۵۳، ۱۵۴، ۱۶۷
۳۲۸، ۳۲۹، ۳۳۲، ۳۳۳، ۳۳۶، ۳۳۹، ۳۴۳	۱۶۸، ۱۸۵، ۲۱۳، ۲۱۴
۳۴۷، ۳۵۲، ۳۶۰	چرتن کالینز، جان ۶۹
دان، جان ۵۴، ۱۰۰، ۱۰۵، ۱۲۷، ۱۲۹، ۱۴۱	چترتن، جی. کی. ۲۵۵
۱۵۶، ۱۶۷، ۲۶۹، ۳۰۷، ۳۳۵، ۳۳۶، ۳۳۷	چسترفیلد، فیلیپ درمر (لرد) ۱۲۵
۳۴۱، ۳۵۷، ۳۷۱، ۳۸۵، ۴۳۶، ۴۵۰	چیس، ریچارد ۲۲۱
دانیل، آرنو ۲۶۷، ۳۴۳	چیمبرز، آر. دبلیو. ۱۰۳
دانیل، سمیونل ۱۰۸	چیمبرز، ای. کی. ۲۲۳
داودن، ادوارد ۱۲۸، ۶۹	چیمبرلن، هیوستن استوارت ۲۰۹
داوسن، ارنست ۴۸، ۵۳	چیتتیو، گیرالدو ۱۲۸
درامند (آو هاتورندن)، ویلیام ۲۶۹	چیو، سمیونل ۱۰۰
درایدن، جان ۲۱، ۲۴، ۷۰، ۱۰۵، ۱۷۸، ۲۳۹	حسینی، صالح ۵۷
۲۵۷، ۲۷۰، ۲۹۳، ۲۹۷، ۲۹۹، ۳۰۸، ۳۱۶	
۳۱۷، ۳۱۸، ۳۲۷، ۳۴۶، ۳۸۶، ۳۹۱، ۳۹۲	
۳۹۹، ۴۰۷، ۴۳۸، ۴۴۶	
درایسر، تودور ۲۴۷، ۳۸۸، ۴۱۱	دابالیووف، نیکولای ۲۰۸، ۲۱
درری، ریچارد ۱۲۹	داجسون، چارلز (لونیس کرل) ۴۴۱
دریتن، مایکل ۹۵	دارسی، فادر ام. سی. ۱۷۷
درینکواتر، جان ۳۳۲، ۳۳۳	داروین ۳۵۲

- د سانکتیس، فرانچسکو ۲۰۸
 د فغان، مادام دو ۱۲۴، ۱۲۵
 دکارت، رنه ۴۳، ۴۶، ۲۴۲، ۲۶۲، ۳۰۵، ۴۱۰
 دکونینسی، تامس ۶۷، ۹۹
 دگلیس، گئوین ۲۶۰
 دلسارت، فرانسوا ۲۳۲
 دثبار، ویلیام ۳۲۰
 دو بوس، شارل ۳۴
 دوده، آلفونس ۶۳
 دورکم، امیل ۲۴۴
 دوژاردن، ادوار ۵۹
 دوس پتوس، جان ۲۰۵
 دوستال (مادام) ۲۱
 دوفو، دانیل ۱۲۳، ۱۴۹، ۳۷۲
 دولامر، والتر ۶۵، ۱۹۳، ۱۹۴
 دوهامل، ژرژ ۲۴۷
 دیدرو، دنیس ۹۹
 دیکستاین، ماریس ۱۸۸
 دیکنز، چارلز ۶۳، ۸۷، ۱۴۴، ۱۴۹، ۱۵۱، ۱۶۱، ۱۶۴، ۱۷۹، ۱۸۳، ۱۸۴، ۲۸۹، ۲۹۰، ۳۳۴، ۳۸۶، ۳۸۸، ۴۰۳، ۴۰۴، ۴۰۹
 دیل، تامس ۶۸
 دیلتای، ویلهلم ۲۳، ۱۷۱، ۱۰۶، ۲۵۲، ۳۵۸
 ۳۷۸
 دیمن، فاستر ۵۷
 دیویدسن، جان ۴۸
 رابرتز، مایکل ۲۵۳، ۲۵۱
 رابله، فرانسوا ۱۲۴، ۱۶۷، ۲۰۸، ۲۶۶
 رازائف، واسیلی ۲۱۴
 راسکین، جان ۲۱، ۳۳، ۴۲، ۴۳، ۱۱۹، ۲۴۱
 ۳۸۱، ۳۱۷، ۲۵۴
 راسل، برتراند ۳۲، ۲۵۰
 راسن، سی. جی. ۴۴۷
 راسین، ژان ۱۲۳، ۱۲۴، ۱۲۷، ۱۵۸، ۳۲۵
 رافائل ۲۴۶، ۲۵۹، ۲۷۴، ۳۸۵
 رالی، سر والتر ۷۰، ۷۱، ۱۰۹، ۱۳۲، ۴۰۲
 رامبراند، ایچ. ای. ۴۵
 رایدینگ، لورا ۲۴۷، ۴۲۹، ۴۳۰
 رایلند، جرج ۱۲۸
 زدکلیف، خانم ان ۱۴۹، ۳۴۷
 رمبو، آرتر ۵۱، ۵۲، ۲۷۷، ۳۴۰
 رنرت، ایچ. ای. ۲۶۰
 رنسم، جان کرو ۱۱، ۱۷۲، ۲۲۴، ۳۵۶
 رنولدز، سر جاشوا ۳۰۹
 روچر، هاینریش تتودور ۷۶
 روزتی، دانته گیریل ۳۴، ۷۱، ۲۷۴
 روزتی، کریستنا ۷۱، ۳۱۳
 روستویگ، مری سوفی ۴۳۹
 روسو، ژان ژاک ۴۵، ۱۲۴، ۲۵۴
 ریو، تتودول ۳۲۱
 ریچاردز، آی. ای. ۱۱، ۲۵، ۷۵، ۱۱۶، ۱۱۸، ۱۸۲، ۲۴۲، ۲۴۳، ۲۴۵، ۲۹۰، ۳۵۳
 ۳۷۹-۳۷۹ (نقش وی در تاریخ نقد ۳۵۵؛ منکر
 زیباشناسی ۳۵۶؛ توازن انگیزه‌ها ۳۵۷؛
 پالایش، اثر درمانی شعر ۳۵۸؛ مدرسه شعور
 ۳۶۰؛ زبان سیال ۳۶۱؛ مسئله اعتقاد ۳۶۳؛ بد
 بودن شعر ۳۶۵؛ صداقت ۳۶۷؛ هزارتوهای
 درهم تنیده عصب‌شناسی ۳۶۸؛ حرکت به سوی
 نظریه اطلاع‌رسانی ۳۶۹؛ تحلیل شعر غنایی
 ۳۷۲، شعر شمول ۳۷۳؛ نقد عملی ۳۷۴؛ مسئله
 درستی خواندن ۳۷۵؛ سنت مربوط به موجود
 زنده ۳۷۷؛ نظر درباره نویسندگان خاص ۳۷۸)

فهرست نامها ۵۲۱

۱۲۵، ۱۵۶، ۱۵۷، ۱۶۵، ۲۰۴، ۲۵۹، ۲۹۶	۴۵۲، ۴۴۲، ۴۳۹، ۴۳۰، ۴۲۹، ۴۰۶
۲۹۷، ۳۰۰، ۳۲۷، ۳۹۲	ریچارد آوسینت ویکتور ۳۳۳
سندبرگ، کارل ۳۳۳	ریچاردسن، دوروتی ۱۴۶، ۱۴۷، ۱۴۸، ۱۵۴
سنلی، بیلی ۳۳۶	۲۰۷
سنکا ۳۱۲، ۱۷۹، ۳۲۵	ریچاردسن، سمیونل ۱۶۷، ۱۴۸، ۷۲
سواينرتن، فرانک ۱۴۹	رید، هربرت ۱۰، ۱۱، ۲۲۲، ۲۳۷، ۲۳۸، ۲۳۹
سورل، ژرژ ۲۵۰، ۲۵۲، ۳۲۹	۲۴۰، ۲۴۱، ۲۴۲، ۲۴۹، ۲۵۱، ۳۰۰، ۳۲۱
سوسور، فردینان ۴۲۴، ۴۲۵	ریکُورد، سی. ایچ. ۴۰۵
سوفوکل ۷۸پ، ۲۱۵پ	ریلکه، راینر ماریا ۳۱۸پ
سوندنبورگ، ادموند ۳۵، ۳۳۸، ۴۱۰	
سوئیفت، جانانان ۴۶، ۱۳۱پ، ۱۲۶، ۱۸۱	زولا، امیل ۳۱، ۴۰، ۵۲، ۵۹، ۶۱، ۶۲، ۶۳، ۷۱
۲۰۱، ۲۰۲، ۲۴۰، ۲۴۷، ۳۲۶، ۳۲۲، ۳۸۸	
۴۴۰	ژم، فرانسیس ۲۷۷
سوئینبرن، الجرن ۳۴، ۵۴، ۶۸، ۱۱۲، ۱۶۵	ژید، آندره ۱۶۱
۲۱۰، ۲۲۳، ۲۴۶، ۲۷۴، ۳۳۲، ۳۳۳، ۴۳۶	
سیتول، آزبرت ۲۹۱	سادرلند، جیمز ۱۰۳
سیتول، ادیت ۲۹۱	سارتر، ژان پل ۲۹۱
سیتول، ششورل ۲۹۱	سافو ۱۳۳، ۲۶۶
سیدنی، فیلیپ ۱۰۸، ۱۳۴، ۱۳۶، ۴۳۵	سالوینی، آنتون ماریا ۸۳
سیسرون ۳۳۶	سانتایانا، جرج ۱۱، ۲۹، ۱۶۵، ۲۳۷، ۳۱۴، ۳۷۳
سیسل، دیوید (لرد) ۱۶۸	۳۹۸، ۴۱۰
سیمنز، آرتر ۳۲، ۵۰-۵۹، ۷۰، ۱۹۲، ۱۹۴، ۲۵۹	ساودی، رابرت ۵۵
۲۹۷، ۳۳۹	ساونارولا، جیرولامو ۴۵
سیمنز، جان ادینگتن ۶۸، ۲۵۹	ست، اندرو ۱۰۲
سیتسبری، جرج ۱۸، ۶۹، ۷۰، ۷۱، ۹۵، ۹۶	سجادی، صادق ۳۵پ
۱۰۱، ۱۰۵، ۱۰۶، ۳۱۹، ۳۳۵، ۳۴۷	سروانتس، میگل ۱۳۰، ۱۳۵، ۲۰۸پ
سینکлер، می ۱۶۶	سزان، پل ۱۱۷، ۱۱۹، ۲۳۷
سینگ، جان میتون ۴۵، ۴۰۳	سقراط ۷۹، ۱۹۵پ
سی.یر، ارنست ۳۲۹	سکویل، تامس ۱۳۲
	سکویل وست، ویتا ۱۱۶
شاتوبریان، فرانسوارنه ۲۵۴	سمپسن، جرج ۱۰۰
شا، جرج برنارد ۳۱، ۴۰، ۴۹، ۱۲۱، ۲۴۳، ۲۴۷	سنت-بؤ، چارلز آگوستین ۹۶، ۹۸، ۱۲۲، ۱۲۴

۴۴۸، ۲۹۱	شارپ، جیمز ۴۳۵
شگل، اوگوست ویلهلم ۲۱، ۲۶، ۲۳۹، ۲۴۸	شاستاکویچ، دیمیتری ۱۶۴
۲۵۴	شرلی، جیمز ۲۹۹
شگل، فریدریش ۲۱، ۲۲، ۲۴۸، ۷۶	شرمن، استوارت ۲۱۸
شلی، پرسبیس ۳۴، ۳۷، ۳۸، ۴۶، ۵۵، ۵۶، ۵۷	شتوف، لئو ۱۸۶
۶۰، ۷۴، ۹۲، ۹۸، ۱۰۵، ۱۰۶، ۱۴۱، ۱۹۲، ۲۱۰	شتفبری، آنتونی اشلی کوپر، ارل ۳۲۸
۲۳۶، ۲۳۹، ۲۴۱، ۲۵۴، ۲۷۲، ۲۹۹، ۳۱۲	شکسپیر، ویلیام ۴۳، ۴۶، ۵۲، ۵۳، ۶۰، ۶۱، ۶۵
۳۳۱، ۳۵۹، ۳۸۶، ۳۹۳، ۳۹۵، ۴۴۵	۷۱، ۷۳، ۷۴، ۷۶، ۷۷، ۷۸، ۷۹، ۸۰، ۸۳، ۸۴
شلینگ، فریدریش ویلهلم ۲۱، ۷۷، ۹۲، ۲۳۹	۵۵، ۸۷، ۸۹، ۹۰، ۹۱، ۹۳، ۹۵، ۱۲۲، ۱۲۷
شوایتسر، آلبرت ۳۹۸، ۴۰۹	۱۲۸، ۱۲۹، ۱۳۴، ۱۳۵، ۱۳۹، ۱۵۵، ۱۵۷
شوینهاور ۳۲	۱۷۰، ۱۷۱، ۱۷۲، ۱۷۳، ۱۷۹، ۱۸۰، ۱۸۱
شوچرد، رانلد ۲۵۱	۱۸۶، ۱۸۸، ۱۸۹، ۱۹۰، ۱۹۶، ۲۰۱، ۲۱۰
شو، فردگند ۱۰۷	۲۲۲، ۲۲۳، ۲۲۴، ۲۲۵، ۲۲۶، ۲۲۷، ۲۲۸
شوکینگ، ال. ال. ۸۴، ۸۵، ۱۸۹	۲۳۰، ۲۳۲، ۲۳۳، ۲۳۴، ۲۳۵، ۲۳۶، ۲۳۷
شیلر، جروم ۳۵۶	۲۳۹، ۲۴۲، ۲۴۳، ۲۴۴، ۲۴۶، ۲۴۷، ۲۴۸، ۲۴۹
شیلر، فریدریش ۲۱، ۲۲، ۲۴۸، ۲۴۹، ۳۱۰	۲۹۹، ۳۰۰، ۳۰۲، ۳۰۳، ۳۰۹، ۳۱۰، ۳۱۵
صفریان، محمدعلی ۳۴۹	۳۲۳، ۳۲۸، ۳۳۴، ۳۶۰، ۳۶۴، ۳۷۱، ۳۷۶
صلیبا، جمیل ۳۵	۳۷۷، ۳۸۳، ۳۹۲، ۳۹۸، ۳۹۹، ۴۰۴، ۴۰۷
صورتگر، لطفعلی ۳۸۳	۴۱۰، ۴۱۱، ۴۲۰، ۴۲۹، ۴۳۱، ۴۳۲، ۴۳۶
فاکس، زلف ۱۰	۴۳۸، ۴۴۴، ۴۵۳؛ آنتونی و کلویاترا ۸۹، ۹۰
فاکنر، ویلیام ۲۸۶، ۲۸۷	۱۸۹، ۲۳۳، ۳۳۴، ۴۰۷؛ کوریولینس ۸۹، ۱۸۹
فاولر، راجر ۴۲۴	۳۳۴، هملت ۴۱، ۷۸، ۷۹، ۸۰، ۸۶، ۸۷، ۱۸۸
فانینگر، هنس ۳۷۱	۲۱۵، ۲۲۹، ۳۱۴، ۳۱۵، ۳۳۴؛ لیرشاه ۷۳، ۷۹
فت، آفاناسی ۱۰۰	۸۴، ۸۵، ۸۶، ۸۷، ۹۰، ۹۱، ۱۸۸، ۲۳۱، ۴۴۲
فراست، رابرت ۲۷۶، ۲۸۳	۴۴۳؛ مکیت ۷۹، ۸۴، ۸۶، ۱۸۸، ۲۳۱، ۲۳۳
فرانس، آناتول ۶۵، ۱۱۰، ۱۲۰، ۱۳۱، ۱۶۱	کلوخانداز را پاداش سنگ است ۷۳، ۲۳۰
۱۷۵	۴۳۵، ۴۴۲؛ اخلو ۷۹، ۸۴، ۸۷، ۸۸، ۱۲۸
فرانک، جوزف ۱۵۹، ۴۲۶	۱۸۸، ۲۳۰، ۳۳۴، ۳۸۸، ۴۴۲؛ تایمن آنتی ۴۴۲، ۲۳۲
فرانکلین، بنجامین ۲۱۷	شلایرماخر، آرتر ۳۷۶
فرایتاگ، گوستاف ۷۷، ۸۷	شیر، ماکس ۲۵۲
فرای، راجر ۱۱۵-۱۱۹، ۱۲۱، ۲۸۶	

- فرای، رانلدام. ۲۳۰
فرای، نورتروپ ۲۸، ۳۴، ۳۵، ۵۷، ۱۲۷، ۲۰۱.
۲۳۷
فرد، باریس ۳۸۲
فُرد، جان ۱۵۲، ۲۳۴، ۲۹۹، ۳۰۳، ۳۳۴
فردریک (پادشاه روسیه) ۱۲۴
فرگسن، بیر سمیونل ۳۳
فرگه، گوتلوب ۴۲۲
فرناندز، رامون ۱۰، ۱۷۷، ۳۰۰
فرنیول، اف. جی. ۶۸
فروبنیوس، لئو ۲۰۹، ۲۷۸
فروید، زیگموند ۱۰، ۱۹۹، ۲۲۲، ۲۳۸، ۲۴۱.
۲۴۴، ۳۵۰، ۴۳۱، ۴۳۳، ۴۴۱
فریزر، جیمز جرج ۲۲۲، ۲۲۳، ۲۸۴
فریمن، جان ۶۴، ۶۵
فیشنر، گوستاو تودور ۳۵۸
فلچر، جان ۲۹۹، ۳۰۳
فلکسمن، جان ۵۸
فلمینگ، ویلیام ۲۶۲
فلویر، گوستاو ۴۷، ۵۱، ۶۳، ۶۵، ۱۰۴، ۱۳۲.
۱۵۹، ۱۹۶، ۲۰۶، ۲۶۴، ۲۶۶، ۲۷۸، ۲۸۰.
۲۸۱، ۲۸۳، ۳۳۴، ۳۴۷، ۳۹۸، ۳۹۹، ۴۱۲
فلوشر، هانری ۳۸۳
فلینت، اف. اس. ۲۴۹، ۲۵۰
فون درفوکل وایده، والتر ۲۶۷، ۲۷۸
فنلوسا، ارنست ۲۶۲، ۲۸۲
فورستر، ادوارد مرگان ۲۹، ۱۱۵، ۱۱۶، ۱۱۸.
۱۱۹، ۱۳۹، ۱۵۰، ۱۵۸-۱۶۶، ۲۰۸، ۳۷۲.
۳۷۷
فیتس جرالده، اسکات ۵۵، ۳۸۸، ۴۱۱
فیچینو، مارسیلیو ۳۱۰
فیدلر، لزیلی ۲۲۱
- فیشر، روبرت ۳۵۸
فیشر، والتر ال. ۲۶۲
فیلدینگ، هنری ۶۳، ۷۲، ۱۶۱، ۱۶۲، ۱۸۳.
۱۹۷، ۳۸۶، ۴۴۶، ۴۴۷، ۴۵۳
کاتولوس ۲۶۶
کادول، کریستوفر (سنت جان اسپرینگ) ۱۰.
۲۴۲-۲۴۴
کار، دبلیو. پی. ۲۲، ۹۲، ۹۴-۱۱۳، ۲۹۷
کارلایل، تامس ۵۱، ۶۷، ۹۹، ۱۲۴، ۱۳۰، ۱۷۰.
۲۱۶، ۲۵۹، ۲۷۳، ۳۱۷
کار، مارتین جرّت ← تیورتن، ویلیام
کازامیان، لونیس ۱۰۰
کاستیلیونه، بالداساره ۷۲
کافکا، فرانتس ۴۴۵
کاگیل، نیول ۳۰۰
کالتسوف، الکسی ۱۰۰
کالوین، جین ۴۵
کالینز، جی، چرتن ۶۹، ۱۱۲، ۱۹۱
کالینگ‌وود، رایین ۱۰، ۴۰۸
کامو، آلبر ۲۹۱
کانت، ایمانوئل ۱۹، ۲۱، ۲۲، ۲۶، ۴۳، ۷۶، ۲۶۲.
کازند، جوزف ۵۸، ۱۲۰، ۱۳۳، ۱۳۶، ۱۴۲، ۱۴۳.
۱۶۱، ۳۸۱، ۳۸۶، ۳۸۷، ۳۹۵، ۴۱۱
کانستیل، جان ۲۴۱
کانگریو، ویلیام ۴۲۰
کاوالکاتی، گویدو ۲۶۷، ۲۷۴، ۳۰۹، ۳۳۳.
کاولی، آبراهام ۳۳۷، ۳۹۱
کایه، امیل ۳۲۱
کرافرد، ویکرشم ۲۶۰
کُزب، جرج ۵۶، ۹۸، ۱۰۷، ۱۵۵، ۲۷۱، ۳۱۸.
۳۲۷، ۳۹۴

کورتسیوس، ارنست روبرت ۷۷	کُزشا، ریچارد ۱۰۷-۱، ۲۹۹، ۳۱۳، ۳۳۶، ۳۳۷
کوک، کاترین ۷۵	کرکمن، جی. ۸۶
کولریج، سمیونل تیلور ۲۱، ۲۲، ۲۵، ۴۲، ۵۵	کرکه‌گور، سارن ۲۴۲
۱۵۵، ۱۳۲، ۱۲۸، ۱۱۲، ۹۸، ۸۳، ۷۳، ۶۷، ۵۶	کرل، لوئیس ← داوسن، چارلز
۱۵۷، ۱۵۸، ۱۶۵، ۱۷۰، ۱۷۲، ۱۷۷، ۱۸۱	کرمود، فرنک ۳۰۹-۴۵۲
۱۸۲، ۱۹۱، ۱۹۲، ۲۰۹، ۲۳۹، ۲۴۱، ۲۵۴	کُرنی، پی‌یر ۱۶۴
۲۵۵، ۲۵۷، ۲۹۷، ۳۰۱، ۳۳۰، ۳۳۱، ۳۳۵	کرو، تامس ۳۸۵
۳۶۴، ۳۶۶، ۳۶۹، ۳۷۰، ۳۷۳، ۳۷۸، ۳۹۲	کروچه، بندتو ۱۰، ۱۱، ۱۹، ۲۰، ۲۱، ۲۲، ۲۴
۴۰۶، ۴۲۷، ۴۳۸، ۴۴۹، ۴۵۰، ۴۵۳	۲۷، ۳۲، ۷۴، ۱۰۱، ۲۳۷، ۲۴۱، ۲۵۲، ۲۶۳
کولی، رازلی ۴۳۹	۲۸۵، ۳۱۹، ۳۷۸
کونن، ماریس آر. ۲۰	کرول، ماریس ۹۶
کونن، هرمان ۲۵۲	کریگ، ادوارد گوردن ۲۳۲
کویلرکوج، آرتر ۷۰-۷۵	کرین، آر. اس. ۱۸، ۲۸
کیلینگ، رادیارد ۱۰۶، ۲۴۴، ۲۷۹، ۳۱۷، ۳۴۶	کرین، هارت ۲۴۷
۴۰، ۴۵، ۵۵، ۶۰، ۹۲، ۹۸	کلادل، لئون ۵۱
۱۱۲، ۱۱۶، ۱۲۹، ۱۳۲، ۱۷۰، ۱۸۵، ۱۸۶	کلارک ۳۳۶، ۳۳۹
۱۸۷، ۱۸۸، ۱۸۹، ۱۹۰، ۱۹۱، ۱۹۲، ۲۰۱	کُلیز، جان ۵۵، ۱۹۲، ۱۹۳
۲۱۰، ۲۲۰، ۲۳۶، ۲۳۸، ۲۳۹، ۲۴۱، ۲۴۳	کلودل، پل ۱۶۴
۲۷۲، ۲۹۹، ۳۳۱، ۳۳۲، ۳۸۵، ۳۸۶، ۳۹۵	کله، پُل ۲۳۷
۳۹۶، ۴۲۰، ۴۲۳، ۴۳۵	کمیل، لیلی ۷۸
کیتس، فنی ۱۸۷	کمپین، ادموند ۶۰، ۳۰۳
کینز، جان مینارد ۱۱۵، ۱۱۶	کمدن، کرل ۴۰۱
کینز، سر جفری ۹-۴۰	کمینگز، ای. ای. ۲۴۷، ۲۸۲، ۴۲۹، ۴۳۰
کیون، تامس ۲۶، ۲۷	کَینز، هیو ۲۶۲، ۲۹۲، ۴۴۸
	کنفوسیوس ۳۶۷
گابوریو، امیل ۶۲	کوپر، جیمز فنیمر ۲۱۷
گادوین، ویلیام ۱۱۲، ۲۳۹	کوپر نیک، نیکولاس ۲۶
گاردنر، هلن ۴۵۰	کوپر، ویلیام ۱۲۵، ۱۹۱، ۲۲۱
گارت، دیوید ۱۷۶، ۱۷۹	کُویه، فرانسوا ۲۷۶
گارت، کانستنس ۱۵۳، ۱۷۶ پ	کوت، یان ۹۱
گاس، ادمند ۶۵، ۷۰، ۱۳۲، ۲۷۴، ۳۳۵	کوربی، یر. تریستان ۵۱، ۲۷۷
گالزورتی، جان ۱۲۰، ۱۴۵، ۱۴۶ پ، ۲۰۴، ۲۰۵	کورنُپ، ویلیام جی. ۵۵، ۹۶

- ۲۸۶
 لایک، پرسی ۱۵۰، ۱۶۰
 لارنس، تی.ای. ۲۴۳
 لارنس، دبلیو. دبلیو. ۱۸۹
 لارنس، دی. ایچ. ۱۱، ۲۹، ۱۰۰، ۱۱۶، ۱۴۷، ۱۴۸، ۱۴۹، ۱۵۵، ۱۶۲، ۱۶۶، ۱۶۹، ۱۸۰، ۱۸۲، ۱۸۳، ۱۹۳، ۱۹۵، ۱۹۸، ۱۹۹، ۲۰۰، ۲۰۱، ۲۰۲-۲۲۲ (ادعاهایی درباره نقد ادبی او ۳۰۲؛ درباره نقش رمان ۲۰۵؛ درباره شکل و شخصیت در رمان ۲۰۷؛ درباره تمثیل، نماد و اسطوره ۲۰۹؛ درباره رمان روسی ۲۱۱؛ درباره تامس هاردی ۲۱۴؛ مطالعاتی درباره ادبیات کلاسیکی آمریکا ۲۱۶)، ۲۳۹، ۲۴۳، ۲۷۰، ۲۸۷، ۲۸۸، ۲۹۱، ۳۴۹، ۳۵۰، ۳۶۳، ۳۶۵، ۳۷۷، ۳۸۱، ۳۸۶، ۳۸۷، ۳۹۶، ۳۹۹، ۴۰۰، ۴۰۸، ۴۰۹، ۴۱۰، ۴۱۱، ۴۱۲، ۴۱۳، ۴۱۴، ۴۱۵
 لارنس، فریدا ۴۱۳
 لاروشفوکو، فرانسوادو ۳۲۸، ۱۲۴
 لاسر، پی.یر ۱۰، ۲۵۱، ۲۵۲، ۲۵۳، ۲۸۳، ۳۲۹
 لافایت، کنتس دو ۹۵
 لافورگ، ژوله ۵۱، ۵۲، ۵۹، ۱۶۷، ۲۷۷، ۳۰۸
 ۳۳۹، ۳۳۸
 لافوتن، ژان دو ۱۲۳
 لاک، جان ۴۳، ۴۴، ۴۶، ۴۱۰
 لاکهارت، جان ۱۰۶
 لاجوی، آرتور ۲۳
 لاوایزه، آنتونیو ۲۶
 لایبنتس، گوتفرد ویلهلم ۱۹، ۲۶۲، ۲۹۴
 لاترتیوس، دیوجانس ۱۸
 لانوکون ۴۲۴
 لارس، ارنست ۳۲۸
 لرنر، ال.ای. ۳۹۰
 ۲۲
 گالیله، گالیله (گالیلهو گالیلهی) ۲۰۵
 گارد، ایچ. دبلیو. ۹۴، ۹۵، ۱۰۹، ۱۱۳، ۱۸۸
 گروسارت، الکزاندر ۳۳۵
 گروینوس، گئورگ گوتفرد ۷۶، ۲۲۳
 گُری، تامس ۴۵، ۱۲۵، ۱۹۱، ۳۲۷، ۳۹۴، ۳۲۰، ۴۳۶
 گریم (برادران) ۳۴، ۴۲۱
 گرین، تامس هیل ۷۶
 گرین، مارجرى ۴۰۶، ۴۱۰، ۴۱۴
 گریوز، رابرت ۱۹۳، ۲۴۶، ۲۴۷، ۴۲۹، ۴۳۰
 گرییرسن، سر هربرت ۹۱-۱۱۳، ۱۲۹، ۲۹۷، ۳۳۵
 گلدسمیت، آلیور ۱۳۵، ۳۱۸، ۳۲۷
 گلدینگ، آرتور ۲۶۰
 گوته، یوهان ولفگانگ ۴۵، ۷۶، ۸۳، ۹۹، ۱۵۷، ۱۶۵، ۱۷۰، ۱۷۲، ۱۹۴، ۱۹۵، ۱۹۷، ۲۰۹
 ۲۵۹، ۲۷۸، ۳۱۰، ۳۱۲، ۳۲۸
 گوته، شوفیل ۵۱، ۵۹، ۶۰، ۲۷۶، ۲۷۷
 گوردن، (ژنرال) چارلز جرج ۱۲۲
 گورمون، رمی دو ۲۵۹، ۳۰۰
 گوگن، پل ۱۱۷
 گوئتی، ژول دو ۲۵۰
 گونکور (برادران) ۵۱، ۶۳، ۲۶۳
 گونگورا ای آرگوته، لونیس دی ۳۳۷
 گوبین، ادوارد ۱۲۷، ۱۲۹
 گی، پیتیر ۲۳
 گیسینگ، جرج ۱۴۳، ۱۹۷، ۴۰۳
 لاب، ادوارد ۳۳۹
 لایرویر، ژان دو ۱۱۳، ۱۲۲، ۳۲۸

- لسیناس. مادموازل دو ۱۲۴
 لسینگ، گوتهولت افرانیم ۲۴، ۹۹، ۱۷۸، ۲۴۲، ۴۲۴
 لم، چارلز ۵۷، ۸۴، ۱۲۶، ۱۳۲، ۱۳۷، ۱۵۶، ۳۲۷، ۳۹۲
 لندر، والتر سویچ ۵۵، ۵۷، ۶۵، ۲۷۲، ۲۷۳
 لوتسه، هرمان ۳۵۸
 لوز، جان لیوینگستون ۳۰۱
 لوکاج، گئورک ۲۴۱
 لوکرتیوس ۳۱۰، ۳۱۲، ۳۱۳
 لوگون، پی ۳۳۶، ۴۴۶
 لومبرو، راجر ۵۸
 لونگوس ۶۳
 لوی، برول، لوسین ۲۴۴
 لوین، هری ۲۴۶، ۲۴۷
 لویولا، ایگناتیوس ۳۶۷
 لونس، جرج هنری ۱۴۰
 لونیس، سسیل دی ۴۸
 لونیس، سینکлер ۱۶۳
 لونیس، ویندم ۲۹، ۹۳، ۱۴۹، ۲۲۸، ۲۴۵، ۲۴۹
 ۲۸۲، ۲۸۳، ۲۹۲، ۳۵۱، ۳۹۹
 لیس، تتودور ۳۵۸
 لیچ، کلیفرد ۴۵۰
 لیدل، آلیس ۴۴۱
 لیر، ادوارد ۳۲۱
 لیشتنبرگ، جرج کریستوف ۳۰۹
 لیلی، جان ۲۳۴
 لینزی، ویچل ۳۳۳
 لئوپاردی، جاکومو ۲۵۴
 لی، ورن (نام مستعار: وایولت پچت) ۳۵۸
 لیوس، اف. آر. ۱۱، ۷۵، ۷۶، ۸۱، ۸۸، ۱۱۶، ۱۴۹، ۱۸۲، ۱۸۳، ۱۹۱، ۲۰۴، ۲۲۶، ۲۳۰
 ۲۴۵، ۲۹۱، ۳۵۵، ۳۶۲، ۳۸۱، ۴۱۵ (دو)
 فرهنگ: مباحثه لیوس - اسنو ۳۸۱؛ مریدان او
 ۳۸۲؛ جهت‌گیریهای نو در شعر انگلیسی ۳۸۴؛
 سنت بزرگ ۳۸۶؛ «نقد ادبی و فلسفه» ۳۸۹؛
 علیه تعریف معیار ۳۹۰؛ علیه تاریخ ادبی ۳۹۰؛
 درباره دیگر منتقدان: آرنولد، کولریج ۳۹۲؛
 منتقد اخلاق مدار ۳۹۳؛ تغییر جهت دادن
 به طرف «زندگی» ۳۹۶؛ احساس ۳۹۷؛
 معیارهای قاعده‌مند ۳۹۹؛ کتابهای جدید بعد از
 ۱۹۶۳ ۴۰۱؛ اضمحلال فرهنگ کهن روستایی
 ۴۰۴؛ داوری زیباشناختی او ۴۰۵؛ علاقه
 به دانستن ضمنی ۴۰۷؛ نقد الیوت ۴۰۸؛ دی.
 ایچ. لارنس ترفیع می‌گیرد ۴۰۸؛ «پیوستگی»
 نو: بلیک، دیکنز، دی. ایچ. لارنس ۴۰۹؛ رمان
 امریکایی ۴۱۱؛ تغییر به سوی رمانتیکسم
 جدید (۴۱۵) ۴۲۱، ۴۲۲، ۴۲۸، ۴۴۶
 لبوس، خانم کو. دی. ۳۹۴، ۴۰۲
 ماتیسوس، ویلم ۴۱۷
 ماتیس، هنری ۱۱۷
 ماداریاگا، سالوادور ۹۳
 مارتین، جکس ۳۲۹
 مارستن، جان ۳۳۵
 مارش، ادوارد ۲۴۶
 مارکس، کارل ۴۳، ۲۰۱، ۲۰۲، ۲۴۱، ۲۴۴
 مارگولیس، جوزف ۲۹۹
 مارلو، کریستوفر ۲۲۴، ۲۳۴، ۲۶۸، ۲۹۹، ۳۰۳، ۳۳۴
 مارول، اندرو ۶۱، ۳۲۷، ۳۸۵، ۴۳۸، ۴۴۶، ۴۵۳
 ماریس، ویلیام ۴۲، ۴۳، ۶۰، ۲۴۱، ۳۳۲، ۴۰۳
 مارینتی، امیلیو فیلیپو توماسو ۲۸۴
 مارینو، جیامباتیستا ۳۳۷

ماکیاولی، نیکولو ۲۸۴	مسینجر، فیلیپ ۳۳۵
مالارمه، استفن ۳۱، ۳۸، ۵۱، ۵۲، ۵۳، ۵۴، ۵۶	مسیون، ژان باپتیست ۱۲۵
۵۹، ۲۴۰، ۲۷۷، ۳۳۸، ۳۴۰، ۳۴۱، ۳۹۶، ۴۱۲	مصاحب، غلامحسین ۱۵۸ پ، ۱۸۵ پ، ۲۰۷ پ
مالرو، آندره ۲۹۱	معروف، حبیب ۱۱۸ پ
مان، توماس ۱۹۷ پ، ۲۰۶	مکارتی، دزمند ۱۱۵، ۱۶۵-۱۶۸
مانرو، هرولد ۳۴۶	مکالی، تامس باینگتن ۴۳، ۶۷، ۷۲، ۱۲۶، ۱۵۷، ۲۷۰
مایاکوفسکی، ولادیمیر ۳۱۲	مکلیش، آرچیبالد ۳۱۸ پ
مایر، ادوارد ۲۸۴	مک، مینرد ۲۳۵
مایونگ، الکسیوس ۳۷۱	مک نیس ۱۵۶
مترلینک، موریس ۳۹، ۵۱	مِلی، جیر تامس ۲۴۰، ۳۳۳
متیسن، فرانسیس اُ. ۱۱	ملویل، هرمن ۱۵۰، ۲۱۹، ۲۲۰، ۲۲۱
مُردنت، الینور ۱۴۹	ممن، سر اپیکور ۴۵۲
مردیت، جرج ۵۴، ۱۳۵، ۱۴۱، ۱۵۰، ۱۶۲، ۲۹۰	منتسکیو ۱۲۵ پ
۳۵۰، ۳۵۱، ۳۸۶	مندلسزون، موزس ۳۶۴، ۳۶۴ پ
مرزبان، پرویز ۱۱۸ پ	منسفیلد، کاترین ۱۶۹، ۱۷۰، ۱۷۸، ۳۴۹
مرزکوفسکی، دیمیتری ۱۵۲، ۱۵۳ پ	منکن، ایچ. ال. ۲۸۸
مرلوپونتی، موریس ۴۰۶	منگن، کلارنس ۳۳
مری، جان میدلتون ۲۸، ۵۷، ۶۷، ۷۵، ۹۴، ۱۱۶	منینگ، (کاردینال) هنری ادوارد ۱۲۲
۱۲۱، ۱۶۹، ۱۶۹-۲۰۳ (نادیده گرفته شدگان	موپاسان، گئی دو ۱۴۹
جدید ۱۶۹؛ مفهوم شعر ۱۷۰؛ درباره سبک و	موتسارت، ولفگانگ آمانوس ۱۲۱
استعاره ۱۷۱؛ شعر و دین ۱۷۳؛ ارتباط با تی.	موحد، ضیاء ۳۵۵ پ
اس. الیوت ۱۷۸؛ درباره کولریج و بردلی ۱۸۱؛	مورا، شارل ۲۵۱، ۲۸۳، ۳۲۹
کتاب داستایفسکی ۱۸۳؛ کیتس و شکسپیر	مور، پال اَلِمر ۳۲۲
۱۸۶؛ درباره شعر آلمانی و فرانسوی ۱۹۴؛	مور، تی استرج ۳۲، ۳۳، ۴۸، ۱۷۷
درباره رمان ۱۹۶؛ و دی. ایچ. لارنس ۱۹۸؛	مور، جرج ۵۹-۶۵، ۱۲۰، ۱۴۳، ۱۴۴، ۲۴۴
درباره بلیک و سونیفت ۲۰۱ (۲۱۲، ۲۲۳،	۴۰۳
۳۴۶، ۳۵۰	مور، جی. ای. ۳۲، ۱۱۵، ۱۳۱
مریک، لرد ۱۴۹	مورلی، جان ۷۷
مری، گیلبرت ۲۲۳، ۳۳۳	مورلی، هنری ۶۸، ۶۹
مریمه، پراسپر ۵۱	مور، ماریان ۳۳۸، ۳۴۶
مسترز، ادگاری ۳۳۳	مورون، شارل ۱۱۸، ۱۷۷
مَین، دیوید ۶۸	

- مورونگن، هاینریش فون ۲۶۷
 مور، هری تی. ۴۱۲
 مور، هنری ۲۳۷
 موسه، آلفرد ۲۷۱
 مویکل، آلبر ۲۷۷
 مولیر ۹۵ پ، ۱۰۵، ۱۲۴
 موتاله، انوجنیو ۴۱۲
 مونتیگو، لیدی مری ۱۲۵
 مونتنی، میشل دو ۱۲۴، ۹۹
 مونستربرگ، هوگو ۳۵۸
 مهاجر، پرویز ۳۵۵ پ
 میدلتن، تامس ۳۰۳، ۳۳۴، ۳۳۵، ۴۳۸
 میرسکی، دی. اس. ۱۸۴
 میرصادقی، جمال ۱۸۵ پ
 میرصادقی، میمنت ۱۸۵ پ
 میسترال، فردریک ۵۳
 میسفیلد، جان ۱۹۳
 میلتن، جان ۴۵، ۶۹، ۷۳، ۷۴، ۱۰۵، ۱۰۶، ۱۰۸، ۱۲۲، ۱۲۹، ۱۸۷، ۱۹۰، ۲۳۴، ۲۳۵ پ، ۲۶۹، ۲۷۰، ۲۹۳، ۳۰۸، ۳۱۶، ۳۱۷، ۳۲۶، ۳۳۷، ۳۷۲، ۳۸۵، ۳۹۱، ۳۹۶، ۳۹۷، ۳۹۹، ۴۲۰، ۴۴۴، ۴۴۵، ۴۵۳
 میل، جان استوارت ۳۴۶، ۴۲۰، ۴۲۱ پ
 میلر، هنری ۲۴۰، ۲۴۱
 مینوی، مجتبی ۲۱۵ پ
 ناریس، دبلیو. ای. ۱۴۹
 ناگی، کریستوف د ۲۶۱
 نایت، جکسن ۲۲۷
 نایت، جی. ویلسن ۱۱، ۸۵، ۸۷، ۹۳، ۹۴، ۱۱۶، ۱۶۹، ۱۸۰، ۱۸۱، ۲۲۲-۲۲۷ (توجه به اسطوره ۲۲۲: توجه به خیالپردی شکسپیر ۲۲۴: مفهوم ۲۲۲: تفسیر فضایی ۲۲۵: گر دونه آتش ۲۲۹: نمای هملت ۲۲۹: کتاب‌های بعدی درباره شکسپیر، میلتن و پوپ ۳۳۴: درباره بایرون ۲۳۶) ۲۹۸ نایتز، ال. سی. ۸۱، ۸۵، ۲۳۷، ۳۰۸، ۳۸۲ نایتینگیل، فلارنس ۱۲۲ نروال، میر ایزاک ۵۱ نرودا، پابلو ۳۱۱ نَش، تامس ۲۸۹، ۲۹۰ نی‌پیر، ای. اس. ۶۹ نیچه، فریدریش ۱۰، ۳۲، ۴۱، ۱۹۴، ۲۲۶، ۲۲۶ پ، ۲۲۷، ۲۲۸، ۲۳۶، ۲۳۷ نیزار، دزیره ۳۲۵ نیوتن، سر ایزاک ۲۵، ۲۶، ۴۳، ۴۴، ۴۶، ۴۱۰ واتس دانتن، تودور ۲۷۴ پ واتسن، جی. بی. ۳۶۸ واتو، آنتونیو ۵۹ وارتن، ایدیت ۰۳، ۶۷ وارتن، تامس ۶۷ وارد، ای. دبلیو. ۶۸ وارد، جیمز ۳۵۸، ۳۶۸ وارن، آر. پی. ۱۱ وارن، آستن ۱۳، ۱۱۳، ۳۵۲، ۴۲۳ واکلی، ای. بی. ۸۲ واگنر، ریچارد ۳۸، ۴۴۸ والتن، جفری ۳۹۰ والرتاین، روت ۴۳۹ والر، ویلیام ۳۹۱، ۴۲۰ والر، پل ۴۴، ۶۱، ۲۴۰، ۳۴۲، ۴۱۲ وان‌گوگ، ونسان ۱۱۷ وان، هنری ۳۳۷ وایت، تامس ۴۲۰

۱۰۵. یوست فون	۴۰۸. ۲۸۵. ۴۳. ۳۲. آلفرد نوت
۱۱۵. وولف، لېنډر	۲۸۶. ۲۱۰. ۵۳. ۴۹. ۳۱. اسکار
۱۲۰. وولف، ويرجينيا	۲۱۰. واینينگر، آتو
۱۳۱-۱۵۷ (غير ذوق مدار ۱۳۱؛ خواندن جی. ای. مور ۱۳۱؛ درباره زندگينامه ۱۳۳؛ روح عصر ۱۳۴؛ درباره حمايت اقتصادي از ادبيات ۱۳۴، تاريخ رمان انگليسي ۱۳۶؛ طبقه‌بندي رمان‌نويسان ۱۴۹؛ معيارهاي داوري ۱۵۰؛ رمان روسي ۱۵۲؛ تقابلي مذكر - مؤنث ۱۵۴؛ علاقه به شعر ۱۵۵؛ چشم‌انداز نقد ۱۵۶). ۱۶۲. ۱۶۳. ۱۶۴. ۱۶۶. ۱۷۹. ۲۸۶. ۲۹۱. ۴۰۳. ۴۱۳	۷۱. وبر، ماکس ۲۳۴. ۲۹۹. ۳۰۳. ۴۵۰. وبستر، جان ۷۰. وژال، ای. دبليو. ۷۶. وردر، کارل ۲۱. ۲۲. ۴۵. ۴۶. ۵۵. ۵۶. وردزورت، ویلیام ۶۰. ۷۳. ۷۴. ۹۱. ۹۲. ۱۰۹. ۱۱۰. پ. ۱۱۲. ۱۲۲. ۱۲۷. ۱۲۹. ۱۷۷. ۱۸۱. ۱۸۵. ۱۸۶. ۱۸۷. ۱۹۱. ۱۹۲. ۲۱۰. ۲۲۰. ۲۳۶. ۲۳۸. ۲۳۹. ۲۴۱. ۲۵۴. ۲۵۷. ۲۷۱. ۲۷۰. ۳۰۲. ۳۰۷. ۳۰. ۳۳۱. ۳۳۲. ۳۳۷. ۳۴۶. ۳۵۹. ۳۶۷. ۳۸۵. ۳۸۶. ۳۹۵. ۴۰۱. ۴۰۷. ۴۰۹. ۴۱۱. ۴۲۰. ۴۲۱. ۴۲۴. ۴۳۵. ۴۳۶. ۴۴۲
۱۰۹. وولف، همبرت	۲۱۴. ورگا، جووانی
۲۲۸. ۱۲۲. دو مارکيس	۵۹. ۵۴. ۵۳. ۵۲. ۵۱. ۳۸. پل، رلن
۴۰۵. ويتگنشتاين، لودويگ فن	۲۰۲. ورينگ، جين
۲۷۵. ۲۷۴. ۲۳۹. ۲۲۱. ۲۲۰. ۴۵. ويتمن، والت	۲۵۳. ۲۵۲. ويلهلم، وړينگر
۴۱۱. ۳۸۸. ۳۳۳. ۳۲۰	۲۶۶. ۲۶۰. وگا، لويه دو
۳۲۵. ۳۱۱. ۳۱۰. ۲۶۷. ۲۶۶. ۴۶. پ. ويرزېل	۱۲۵. وئېل، هارس
۳۶۸. ۳۴۵. ۳۲۶	۱۲۵. ۱۲۴. ۱۲۳. وئتر، (فرانسوا ماری آرونه)
۶۲. ويزوا، تئودور دو	۲۵۹
۲۳۳. ويكتور، ريچارډ آوسينت	۲۴۳. ۲۰۵. ۱۴۶. ۱۴۵. ۱۲۰. وئز، ايچ. جی.
۴۱۲. ۴۱۰. ۲۰۴. ۶۷. ۱۳. ويلسن، ادمند	۲۸۶
۸۴. ويلسن، جان	۴۸. ولزلی، لیدی
۳۶۵. ويلکاکس، ويلر	۱۱۹. ولفلين، هنريش
۲۸۳. ۲۷۶. ۲۲۱. ويليام کارلوس	۲۰۵. ۱۵۳. ۱۳۲. ۱۳. وئک، رنه
۱۹۷. ويليامسن، هنری	۳۵۲. ۳۵۵. ۳۷۱. ۴۴۵. پ.
۵۳. ۵۱. فيليپ اوگوست	۲۳۸. وئلون، آنت
۳۹۶. ۵۴. پ.	۱۲۶. وئنبرو، سر جيمز
۴۲۷. ۴۲۵. ۴۲۳. ۴۲۲. ک. ويمست، ويليام	
۴۴۹. ۴۴۶. ۴۳۴	
۲۸۲. ۱۲. ويتترز، ايور	
۲۹۹. وين، جان	

۵۳۰ تاریخ نقد جدید

هاینرک، ورنر ۲۴۲	وینچلسی، کنتس ان ۱۹۱
هایلمن، رابرت ۲۳۷	وینی، آلفرد دو ۲۵۴
هایمز، دل ۲۶	ویواس، الیسو ۳۱۵
هایمن، استنلی ۳۷۸، ۳۵۶	ویوانت، لئون ۳۳۲
هاینز، سم ۲۴۹، ۲۵۰	ویور، هری ۱۴۸
هاینه، هنریش ۲۷۸	ویتون، فرانسوا ۲۶۷، ۲۶۸، ۲۷۴، ۲۷۷، ۲۷۸
هربرت، جرج ۴۵، ۶۹، ۱۰۷، ۳۳۶، ۳۳۷	۳۳۳
۴۳۴، ۴۳۵، ۴۳۶	
هربرت، لرد آوچربری، ادوارد ۶۹	هایز، تامس ۳۰۸
هردر، یوهان گوتفرد ۲۶	هایکینز، جرالد منلی ۱۴۱، ۱۹۳، ۲۳۹، ۲۴۱
هرش، ای. دی. ۹۲، ۴۲۲	۳۱۶، ۳۷۸، ۳۸۴، ۳۸۵، ۳۹۶، ۳۹۷، ۳۹۹
هرگسهایمر، جوزف ۱۴۹	۴۳۵
هریسن، جی. بی. ۸۵	هاتاف، دبلیو. ایچ. ان. ۳۵۶
هریسن، جین ۲۰۹	هاتورن، ناتانیل ۶۵، ۱۴۵، ۲۱۸، ۲۱۹، ۲۲۱
هریک، روبرت ۶۰، ۲۹۹، ۳۰۳	۴۱۱، ۳۸۸، ۳۴۸
هزلت، ویلیام ۵۷، ۶۷، ۹۹، ۱۰۹، ۱۳۷، ۱۵۶	هاربیج، آلفرد ۸۵
۱۵۷، ۲۳۱، ۲۴۰، ۳۹۲	هارپر، جی. ام. ۱۱۲
هکلتوت، ریچارد ۱۳۴	هارت، برنارد ۲۶۱
هگل، گئورگ، ویلهلم فریدریش ۱۹، ۲۱، ۲۲	هارتمان، ادوارد فون ۷۶
۲۳، ۲۴، ۲۵، ۲۷، ۴۶، ۷۶، ۹۲، ۲۶۲، ۳۷۸	هارتمن، جفری ۵۷
۴۰۵	هاردی، تامس ۶۴، ۱۲۰، ۱۲۷، ۱۲۹، ۱۳۵
هلم، آرتر ۴۶	۱۴۱، ۱۴۲، ۱۴۳، ۱۶۱، ۱۹۳، ۲۰۸، ۲۱۴
هلم، هنری ۶۷، ۹۶	۲۱۵، ۲۴۴، ۳۵۰، ۳۸۴، ۴۰۸، ۳۹۹
همر ۱۷، ۲۵۵، ۲۶۰، ۲۶۷، ۲۷۰، ۲۷۱	هاف، گراهام ۱۹۸
۳۱۱، ۳۲۶، ۳۳۸	هاکسلی، آلدس ۱۴۸، ۱۴۹، ۱۶۱، ۱۷۹، ۲۰۲
همینگوی، ارنست ۱۵۵، ۲۸۵، ۲۹۱، ۴۱۱	۴۱۳، ۴۰۴
هنلی، دبلیو. ای. ۵۴، ۷۳	هاکسلی، تامس ایچ. ۳۵۲
هنوش، میشل ۳۳۹	هالیدین، ریچارد برتن ۱۰۲، ۲۵۰
هوپی، سر تامس ۷۲	هانت، لی ۱۶۵
هود، تامس ۵۵	هاوسمن، ای. ای. ۱۰۹، ۱۶۵، ۲۶۵، ۳۸۴، ۴۲۳
هوراس ۴۲، ۳۱۹	هاولز، ویلیام ۴۱۱
هوسرل، ادموند ۲۵۲	هایت، گوردن ۴۱۲

فهرست نامها ۵۳۱

هوفت، پیتر ۱۰۵	هیوم، جان ۵۵
هوفمانستال، هوگو فون ۳۰۹	هیوم، دیوید ۲۶۲، ۱۲۷، ۷۶
هوگل، بارون فون ۲۴۸	هیوود، تامس ۳۳۴
هوگو، ویکتور ۳۱۸، ۲۵۴، ۵۹	یاکوبسن، رومن ۳۵۵ پ
هولبرگ، لودویگ ۹۵	یانگ، اندرو ۱۰۷
هولتهوزن، هانس اِگون ۳۱۲	یونگ، کارل گوستاو ۳۲۱، ۲۳۸، ۲۴۴، ۱۹۹، ۱۰
هولدرلین، فریدریش ۳۱۰، ۱۹۵	بیتس، ویلیام باتلر ۳۹، ۳۶، ۳۴، ۳۳، ۳۲، ۲۹
هویمانس ← اوئیسمانس	۴۰، ۴۱، ۴۲، ۴۳، ۴۴، ۴۵، ۴۶، ۴۷، ۴۸، ۵۰
هیتلر، آدلف ۲۹۱، ۲۳۵، ۲۳۴	۵۳، ۵۴، ۶۰، ۷۰، ۱۰۷، ۱۵۶، ۱۹۴، ۲۴۱، ۲۴۵
هیوفر، فرد مدیگس ۳۴۴، ۲۷۶، ۲۶۴، ۲۴۹	۲۶۱، ۲۷۶، ۳۱۰، ۳۴۲، ۳۴۳، ۳۶۳، ۳۶۵
هیوم، تی. ای. ۱۰، ۳۱، ۱۱۶، ۲۲۲، ۲۳۷، ۲۴۵	۳۷۷، ۳۸۵، ۴۴۷، ۴۵۳
۲۴۶، ۲۴۹، ۲۵۷، ۲۶۲، ۲۸۳، ۲۹۲، ۳۲۹	

فهرست عنوان کتابها و مقالات

- آثار شعری جان کیتس، اچ. دهبلیو. گرد ۱۱۰
- آثار کم ارزش و پول ساز، کلایو بل ۱۲۰
- آثار ویلیام بلیک، ویلیام باتلر ییتس، ۳۹، ۳۵
- آدمهای نمایش، آرتر سینز ۵۸، ۵۳
- آدمیان محروم از هنر، ویندم لوئیس ۲۸۵، ۲۸۶، ۲۹۰
- آرتر سینز، لومبرو ۵۸
- آرمانها، اندروسیسل بردلی ۹۱
- آرمانهای دین، اندروسیسل بردلی ۷۵
- آسمان - و زمین، جان میدلتن مری ۱۹۰، ۱۹۱
- ۱۹۲، ۱۹۴، ۱۹۵
- آقای بنت و بانو براون، ویرجینیا وولف ۳۱
- آناکارینا و مقالات دیگر، اف. آر. لیوس ۴۰۱
- ۴۰۲، ۴۰۴، ۴۰۵، ۴۰۶، ۴۰۸، ۴۱۱، ۴۱۲
- ۴۱۳
- «آنتونی و کلوپاترا و همه چیز فدای عشق»، اف. آر. لیوس ۴۰۲
- آیندگان، جان میدلتن مری ۱۷۰، ۱۷۳، ۱۸۲
- «آینده شعر»، آی. ای. ریچاردز ۳۵۶، ۳۵۹
- ابزارهای نظوروزی، آی. ای. ریچاردز ۳۵۶
- ۳۶۰، ۳۶۱، ۳۶۸، ۳۶۹، ۳۷۰، ۳۷۶
- ۳۷۷
- «ابله در لیرشاه»، ویلیام امپسن ۸۷
- اتاقی از آن خود، ویرجینیا وولف ۱۳۴
- اثر کلاسیکی کدام است؟، تی. اس. الیوت ۳۲۷
- ادبیات انگلیسی: قرون وسطی، والتر پیتن کار ۱۰۱
- ادبیات داستانی و عاظمه کتابخوان، کیو. دی. لیوس ۳۹۴، ۴۰۲
- ارزیابی دوباره: سنت و تحول در شعر انگلیسی، آی. ای. ریچاردز ۳۸۵، ۳۸۶، ۳۹۵، ۳۹۶
- ۳۹۷
- ارزیابی، ویلیرام. ارین ۳۵۷
- ازدواج لرد بایرون، جی. ویلسن نایت ۲۳۶
- استفاده از زندگینامه، ویلیام امپسن ۴۴۶
- اسطوره و معجزه، جان میدلتن مری ۱۸۱، ۱۸۲
- «اسکروتینی و تقد»، جی. ویلسن نایت ۲۲۸
- «اشعار سر سمیوئل فرگسن»، ویلیام باتلر ییتس ۳۳
- اشعار هجایی و نامه‌های منظوم، لیتن استریچی ۱۲۵
- اصل زنده: «انگلیسی» در حکم شیوه تفکر، اف. آر. لیوس ۴۰۱، ۴۰۲، ۴۰۴، ۴۰۵، ۴۰۶
- ۴۰۷، ۴۰۸، ۴۰۹، ۴۱۰، ۴۱۲، ۴۱۴
- اصول اجرای نمایشنامه‌های شکسپیر ۲۳۲
- اصول نقد ادبی، آی. ای. ریچاردز ۳۵۷، ۳۵۸
- ۳۶۱، ۳۶۲، ۳۶۳، ۳۶۵، ۳۶۶، ۳۶۸

- ۳۸۲ اصول هنر، رابین کالینگ‌وود ۴۰۶، ۳۷۷، ۳۷۶، ۳۷۲
- ۲۲۷ اعتراضات مرد جوان، جرج مور ۶۵، ۶۱، ۵۹
- ۲۳۶ اعصار زرین، آلیور التن ۹۵
- برای نسلات اندروز، تی. اس. الیوت ۲۹۹
- ۳۲۵، ۳۱۸ اقرارها، جرج مور ۶۵، ۶۴، ۶۳، ۶۲
- برخی از انواع شعر شبانی، ویلیام امپسن ۴۳۶
- ۴۴۱، ۴۴۰، ۴۳۹، ۴۳۸ الاهی هنر انگلیسی، آلیور التن ۱۰۰
- برخی از درونمایه‌های شکسپیری، ال. سی. نایتز ۲۶۷، ۲۶۶، ۲۶۸
- ۳۸۲ الیزابت واسکس، لیتن استریچی ۱۲۸
- برداشتها و آراء، جرج مور ۶۵، ۶۲، ۶۱، ۵۹
- «امر شکوهمند»، اندرو سیسل بردلی ۷۶
- بررسی وردزورت، جی. سی. اسمیت ۱۰۷
- بررسی‌های دربارهٔ قرن هفدهم، تی. اس. الیوت
- ۴۰۶، ۴۰۵، ۴۰۱ لارنس، اف. آر. لیوس ۴۰۸، ۴۰۹، ۴۱۳
- ۳۳۸ «اندیشه‌هایی دربارهٔ وحدت وجود»، جان میدلتن
- میدلتن مری ۱۷۰
- انسان‌زدایی از هنرها، خوزه اورتگا ای گاست
- ۳۹۸ انسانیت، دزمند مکاریتی ۱۶۸
- انگلیسی یایه، آی. ای. ریچاردز ۳۷۸
- انواع نقد، ویرایش پتر دمیتز و دیگران ۴۱۹
- ۴۲۴ اوج حیات: مقالاتی در تفسیر بازیسن
- نمایشنامه‌های شکسپیر، جی. ویلسن نایت
- ۲۲۷ اوج کلاسیسم، مارتین ترنل ۳۸۳
- اهمیت اسکروتنی، آی. ای. ریچاردز ۳۸۶
- ۳۹۹، ۳۹۳، ۳۹۲، ۳۹۱، ۳۹۰ ای. سی. بردلی و تأثیر او در نقد آثار شکسپیر در
- قرن بیستم، کاترین کوک ۷۵
- «باز هم معنای عاطفی»، آی. ای. ریچاردز ۳۵۵
- بانو مکبت چند فرزند داشت؟، ال. سی. نایتز ۸۱
- ۲۴۹ پاسخهای دندان‌شکن، تی. ای. هیوم

- «پانزده سطر سروده لندر»، آی.ای. ریچاردز ۳۷۵
- پاوند/جویس: نامه‌های ازرا پاوند به جیمز جویس، ازرا پاوند ۲۸۰، ۲۸۱
- پروست، کلایو بل ۱۲۰، ۱۲۱
- پرومته از بند رسته، پرس‌پیش شلی ۳۷
- پژوهش در ادبیات سلتی، متیو آرنولد ۶۸
- پسر زن: داستان دی. ایچ. لارنس، جان میدلتن مری ۱۹۸، ۱۹۹، ۲۰۱
- پندار و طرح، راجر فرای ۱۱۷، ۱۱۸
- پندار و واقعیت، کریستوفر کاذول ۲۴۲
- پیروی از خدایان بیگانه: دستورنامه بدعت در عصر جدید، تی. اس. الیوت ۳۰۲، ۳۲۳، ۳۲۹، ۳۵۰، ۳۵۳
- پیشگفتار، ویلیام وردزورت ۳۳۲
- پیشگفتار، ویندم لوئیس ۲۸۷، ۲۸۸
- تأثیر اصول علم اخلاق، جی. ای. مور ۱۱۵
- تاج گل برای جان دان، تی. اس. الیوت ۳۰۱، ۳۲۳، ۳۲۴
- تاریخ ادبیات نمایی، ای. دبلیو. وارد ۶۹
- تاریخ ادبی ادراک دینی در فرانسه، ابی هنری برمون ۶۱ پ
- تاریخ انتقادی، سر هربرت گری پرسن ۱۰۷
- تاریخ انتقادی شعر انگلیسی، سر هربرت گری پرسن و جی. سی. اسمیت ۱۰۷
- تاریخ انتقادی فلسفه، یاکوب بروکر ۱۸
- «تاریخ ایمانیسم»، اف. اس. فلینت ۲۴۹
- تاریخچه ادبیات انگلیسی، ویلیام جی. کورتپ ۹۶
- تاریخ شعر انگلیسی، تامس وارتن ۶۷
- تاریخ شعر انگلیسی، ویلیام جی. کورتپ ۹۶
- تاریخ فلسفه، هگل ۱۹، ۲۴
- تاریخ نقد جدید، رنه ولک ۲۰
- تاریخ نقد، جرج سینتسبری ۱۸
- «تأملاتی در شعر آزاد»، تی. اس. هیوم ۲۵۱
- تبعات جدید، آلیور التن ۹۵، ۹۶، ۹۷
- تبعات در نمایش دوره الیزابت، آرتر سیمز ۵۸
- تبعانی در ادبیات، آرتر کوپلر کوچ ۷۴
- تبعانی در دو سنت ادبی، آرتر سیمز ۵۴
- تحریکات، ازرا پاوند ۲۷۷
- تخیل فرهیخته، نورتروپ فرای، ۵۷ پ
- تحلیل نقد، نورتروپ فرای، ۲۸، ۵۷ پ
- تراژدی انتقام‌گیرنده، سیریل ترنر ۳۰۴
- تراژدی شکسپیری، اندرو سیسل بردلی ۷۵، ۷۸، ۷۹، ۸۱، ۸۲، ۸۳، ۸۴، ۸۶، ۸۸، ۸۹، ۹۰، ۹۱، ۹۳، ۹۵، ۱۸۲، ۴۴۳
- تصویر مکرر در آثار شکسپیر، جی. ویلسن نایت ۲۲۴
- تعلیم و تربیت و دانشگاه، آی. ای. ریچاردز ۳۹۰، ۳۹۱، ۳۹۲، ۳۹۳، ۳۹۵، ۳۹۶
- «تفسیر نو»، جی. ویلسن نایت ۲۲۶
- تقارن سهمناک، نورتروپ فرای ۲۸
- تقویم ادب نوین، اف. آر. لیوس ۴۰۲
- تکریم انگلیسیان، مارسل پروست و کلایو بل ۱۲۱
- تکلیف شاق، ویندم لوئیس ۲۸۷، ۲۸۸
- تمیزات: مفاهیم دیگری از نقد، رنه ولک ۱۰۹
- «تنزل مقام جن آستن»، اچ. دبلیو. گُرد ۱۱۳
- «توجه ارزیابی خود از آثار بلیک»، اف. آر. لیوس ۴۰۱
- «تی. اس. الیوت در مقام منتقد»، آی. ای. ریچاردز ۳۸۸
- «جادو»، ویلیام باتلر ییتس ۳۶

- «جادوی طبیعی و گرایش به افکار عامه در شعر مارول»، ویلیام امپسن ۴۴۶
- جانانان سویفت، جان میدلتن مری ۲۰۱
- جان درایدن: شاعر، نمایشنامه‌نویس، منتقد، تی. اس. الیوت ۳۲۷، ۳۱۹، ۳۱۶
- جریانهای مخالف در ادبیات انگلیسی، سر هربرت گری پرسن، ۱۰۶
- جستار درباره نوع بشر، جی. ویلسن نایت ۲۳۵
- «تفسیر نو» جی. ویلسن نایت ۲۲۶
- جستارها، جان درایدن ۱۰۵
- جستارهایی در نقد، آی. ای. ریچاردز ۳۸۳
- ۳۵۹
- جستارهایی در نقد فلسفی، اندرو ست و آر. بی. هالدین ۱۰۲
- «جنبش ادبیات منحنی»، آرتر سیمنز ۵۳
- جنبش رمانتیکی در شعر انگلیسی، آرتر سیمنز ۵۶، ۵۵
- جنبش سمبولیستی در ادبیات، آرتر سیمنز ۵۰، ۵۴، ۵۱
- جنبه‌های ادبیات، جان میدلتن مری ۱۷۰، ۱۷۱، ۱۷۳، ۱۷۴، ۱۷۵، ۱۷۸، ۱۸۱، ۱۹۰، ۱۹۳
- جنبه‌های رمان، ای. ام. فورستر ۱۵۰، ۱۵۹
- ۱۶۰، ۱۶۱، ۱۶۲، ۱۶۳، ۱۶۴
- جهتگیریهای نو در شعر انگلیسی، آی. ای. ریچاردز ۳۹۷، ۳۹۵، ۳۸۴
- جگونه کتاب بخوانیم، ازرا پاوند ۲۶۶، ۲۶۹، ۲۸۲
- جمهوربردازیهای ریزش و دیگر مقالات، لیتن استریچی ۱۲۶، ۱۲۷، ۱۳۰، ۱۳۶
- حرفه شاعری و خطابه‌های دیگر، اچ. دبلیو. گورد
- ۱۱۱، ۱۱۰
- حماسه و رمانس، والتر پیتن کار ۱۰۱
- حیات میلتن، دیوید مسن ۶۸
- خطابه‌هایی درباره دی. ایچ. لارنس، جان میدلتن مری ۱۹۸
- خدای میلتن، ویلیام امپسن ۴۴۰، ۴۴۴، ۴۴۵، ۴۴۶
- «خرد شاعرانه»، جی. ویلسن نایت ۲۲۸
- خرمن ایننجر، ای. ام. فورستر ۱۶۲
- خطابه‌ای درباره کتس، والتر پیتن کار ۱۰۴
- «خطابه درباره شعر مدرن»، تی. اس. هیوم ۲۵۵
- خطابه نراسکا، تی. اس. الیوت ۳۳۳
- خطابه‌های آکسفرد در شعر، اندرو سیسل بردلی ۷۶، ۷۸، ۷۹، ۸۲، ۸۴، ۸۶، ۸۹، ۹۰، ۹۱، ۹۲
- خطابه‌های امریکا، اف. آر. لیوس و کیو. دی. لیوس ۴۰۱، ۴۰۲، ۴۰۳، ۴۰۵، ۴۰۷، ۴۰۸
- خطابه‌های مسئله سبک، جان میدلتن مری ۱۷۲
- خطابه‌هایی درباره هنر، واشینگتن آلستن ۳۱۴
- خواست مشترک، آی. ای. ریچاردز ۳۸۷، ۳۹۱، ۳۹۲، ۳۹۳، ۳۹۷، ۳۹۸، ۴۰۰
- خواننده معمولی، ویرجینیا وولف ۱۳۱، ۱۳۲
- ۱۳۳، ۱۳۸، ۱۳۹، ۱۴۲، ۱۴۳، ۱۴۶، ۱۴۸
- ۱۴۹، ۱۵۱، ۱۵۲، ۱۵۳، ۱۵۵، ۱۵۷
- خیالپردی در آثار شکسپیر و آنچه به ما می‌گوید، کارولاین اسپرچن ۸۶ پ، ۲۲۴
- «خیالپردی و حرکت»، اف. آر. لیوس ۴۰۲
- «دان»، آرتر سیمنز ۵۴
- دانشگاه و ادبیات انگلیسی در زمان ما، اف. آر. لیوس ۴۰۱، ۴۰۴، ۴۰۶، ۴۰۸، ۴۱۰، ۴۱۲
- «داوری و تحلیل»، اف. آر. لیوس ۴۰۲

فهرست عنوان کتابها و مقالات ۵۳۷

- درآمدی انتقادی بر شعر انگلیسی، اف. دبلیو. بیتسن ۴۲۱، ۴۱۹
- درباره ادبیات عصر جدید، والتر پیتن کار ۱۰۴
- درباره ادبیات نوین، (به اهتمام) تی. اسپنسر و جی سادرلند ۱۰۳
- درباره ترجمه آثار هر، متیو آرنولد ۶۸
- درباره شعر و شاعران، تی. اس. الیوت ۲۹۴، ۲۹۵، ۲۹۶، ۲۹۷، ۲۹۸، ۲۹۹، ۳۰۰، ۳۰۲
- ۳۰۴، ۳۱۱، ۳۱۳، ۳۱۶، ۳۱۷، ۳۱۹، ۳۲۰، ۳۲۱، ۳۲۵، ۳۲۶، ۳۲۷، ۳۲۸، ۳۳۰، ۳۳۱
- ۳۳۶، ۳۴۶
- در تصویر رمانتیک، تی. اس. الیوت ۳۰۹
- در دفاع از خرد، ازرا پاوند ۲۸۲
- در دفاع از مردم سالاری، جان میدلتن مری ۲۰۲
- در دفاع شلی، هربرت رید ۲۳۸، ۲۳۹، ۲۴۱
- در طلب عصر طلایی، جی. ویلسن نایت ۲۳۷
- «در فلسفه هنر»، والتر پیتن کار ۱۰۲
- «در موضوع فاسق خانم جترلی»، دی. ایچ. لارنس ۲۰۶
- در نقد منتقد و نوشته‌های دیگر، تی. اس. الیوت ۲۹۵، ۲۹۷، ۳۲۰، ۳۲۵، ۳۲۹، ۳۳۲، ۳۴۰، ۳۴۴
- «دریانورد کهنسال»، سمیونل تیلور، ویلیام امپسن ۴۴۹
- دفاع از شعر، بررسی پیش شلی ۳۳۱
- دگرگونیها: مقالات انتقادی و نظرورژانه درباره هنر، راجر فرای ۱۱۹
- «دورجل فرانسوی»، لیتن استریچی ۱۲۲
- درونمایه شاهانه: تفسیرهای دیگر درباره تراژدیهای شکسپیر، جی. ویلسن نایت ۲۲۶، ۲۲۹، ۲۳۳، ۲۳۴
- دوره تیرگی، والتر پیتن کار ۱۰۱
- «دو فرهنگ: اهمیت سی. پی. اسنو»، اف. آر. لیوس ۴۰۲
- دو فرهنگ و انقلاب علمی، سرچارلز اسنو ۳۸۱
- دومین مجموعه خواننده معمولی، ویرجینیا وولف. ۱۳۳، ۱۳۴، ۱۳۵، ۱۳۶، ۱۳۷، ۱۳۸، ۱۴۰، ۱۴۱، ۱۴۲، ۱۴۳، ۱۴۷، ۱۴۹، ۱۵۵، ۱۵۶، ۱۵۷
- دهمین الهه هنر، هربرت رید ۲۳۷، ۲۴۰، ۲۴۲
- دی. ایچ. لارنس: رمان نویس، آی. ای. ریچاردز ۳۸۷، ۳۹۶، ۳۹۸
- دیباجه‌های انتقادی، هنری جیمز ۱۹۶
- دیکتر رمان نویس، اف. آر. لیوس و کیو. دی. لیوس ۴۰۱، ۴۰۲، ۴۱۰، ۴۱۲، ۴۱۵
- راهنمای پلکان بر ادبیات انگلیسی، اف. آر. لیوس ۳۸۲
- راهنمای فرهنگ، ازرا پاوند ۲۶۲، ۲۷۱، ۲۸۲
- رجال برجسته دوره ملکه ویکتوریا، لیتن استریچی ۱۲۱
- رجال چندین سده، آرتر سیمنز ۵۴
- «رساله‌ای کوتاه در نقد شعر»، تی. اس. الیوت ۲۹۶
- رمان انگلیسی، والتر رالی ۷۲
- رمانس و واقع‌مداری: تحقیقی در ادبیات بورژوازی انگلستان، کریستوفر کاذول ۲۴۴
- رمان فرانسوی، مارتین ترنل ۳۸۳
- رمان‌ها و حکایات، هنری جیمز ۳۱
- «رمان‌های هنری جیمز»، آلیور التن ۹۶
- روانشناسی زیبایی، اتل دی. پفر ۳۵۷
- «روان‌کاوی و نقد»، هربرت رید ۲۳۸
- روح رمانس، ازرا پاوند ۲۶۱، ۲۶۳، ۲۶۸، ۲۷۰، ۲۷۲

- «روش‌های نقد در شعر»، اچ. دبلیو. گُرد ۱۱۰
رویدادهای مهم در ادبیات فرانسوی، لیتن
استریچی ۱۲۲، ۱۲۳
رهیافتی به هملت، ال. سی. نایتز ۳۸۳
- زبان، اندیشه و ادراک: پژوهشی در نوشته‌های
آی. ریچاردز، دبلیو. ایچ. اِن. هاتاف ۳۵۶
«زبان‌شناسی و نقد ادبی»، اف. دبلیو. بیتسن
۴۲۳
- زمان و مغرب‌زمینان، ویندم لونیس ۲۸۵
زمینه ادبیات انگلیسی، سر هربرت گری پرسن
۱۰۶
- زندگانی ادبی، آناتول فرانس ۶۵
زندگانی جان میدلتن مری، ورنن لی ۱۷۸، ۲۰۲
زندگانی گری، دکتر جانسن ۱۳۲
زیبایی‌شناسی، بندتو کروچه ۱۰، ۲۴
- ساختار کلمات پیچیده، ویلیام امپسن ۴۴۱،
۴۴۲
- سبک در زبان، آی. ریچاردز ۳۵۶، ۳۷۶
سبک ترنویسی انگلیسی، هربرت رید ۲۴۰
سبک، والتر رالی ۷۱
- سپیده‌دمان فرهنگ سلتی، ویلیام باتلر ییتس ۳۳
سخنرانیهای درباره کمدی‌نویسان، ویلیام هزل
۹۸
- سرزمینهای ذهن، جان میدلتن مری ۱۷۵، ۱۷۶،
۱۸۹، ۱۹۱، ۱۹۲، ۱۹۴، ۱۹۶
- سرزمینهای ذهن: مجموعه دوم، جان میدلتن مری
۱۷۰، ۱۷۲، ۱۷۳، ۱۷۴، ۱۷۸، ۱۸۹، ۱۹۰
- ۱۹۱
- سر والتر اسکات، بارونت، سر هربرت گری پرسن
۱۰۶
- سروش از بندرها، اف. آر. لیوس ۳۸۲
«سفر زیارتی نفرت: مقاله‌ای درباره تایمن آتی»،
جی. ویلسن نایت ۲۳۲
- سنت بزرگ: جرج الیوت، هنری جیمز، جوزف
کانزد، آی. ری. ریچاردز ۳۸۶، ۳۹۳، ۳۹۵،
۴۰۲، ۴۱۰
- «سنت و قریحه فردی»، تی. اس. الیوت ۲۸،
۴۰۶
- سنگ خارا و رنگین‌کمان، ویرجینیا وولف ۱۳۳،
۱۳۴، ۱۳۷، ۱۳۸، ۱۴۱، ۱۴۳، ۱۴۵، ۱۵۰،
۱۵۲، ۱۵۴، ۱۵۵، ۱۵۶
- سیر تکاملی یک روشنفکر، جان میدلتن مری
۱۸۶
- سیره ادبی، سمیوئل تیلور کولریج ۲۵۷
- شاخ زیتون و شمشیر، جی. ویلسن نایت ۲۳۵
شاعران در نبرد، جان میدلتن مری ۱۸۱
شاعران در نبرد، جی. ویلسن نایت ۲۳۴
«شاعران متافیزیکی»، تی. اس. الیوت ۱۰۵
- شاعران، منتقدان، عارفان: گزیده نوشته‌های
انتقادی از ۱۹۱۹ تا ۱۹۵۵، جان میدلتن مری
۱۷۹، ۱۸۲، ۱۸۳، ۱۹۱، ۱۹۵
- شاعر در مقام شهروند، آرتر کوپلر کوچ ۷۴
شخصیتها و تفسیرها، لیتن استریچی ۱۲۲، ۱۲۵،
۱۲۸، ۱۲۹، ۱۳۰
- شش جستار درباره جانسن، والتر رالی ۷۲
شعر انگلیسی، اف. دبلیو. بیتسن ۴۲۷
شعر انگلیسی و زبان انگلیسی، اف. دبلیو. بیتسن
۴۱۷، ۴۲۱، ۴۲۶
- «شعر برای شعر»، ای. سی. بردلی ۱۱۸
شعر پوپ، جی. ویلسن نایت ۲۲۸
شعر پوپ ← ملک‌الشعراي صلح: در نبوغ

الگزاندر یوپ

- شعر کولریج، ویلیام امپسن ۴۳۴
 «شعر و تبلیغات»، تی. اس. الیوت ۳۱۱، ۳۱۰
 شعر و نقد زندگی، اچ. دبلیو. گُرد ۱۱۰، ۱۰۹
 شعله دوجانیه: دربارهٔ سانت‌ها و «ققتوس و سنگ‌پشت» شکسپیر، جی. ویلسن نایت ۲۳۵
 شفق در ایتالیا، دی. ایچ. لارنس ۲۱۵
 شکسپیر، ادوارد داودن ۶۹
 شکسپیر، جان میدلتن مری ۱۸۸، ۱۷۰
 شکسپیر، والتر رالی ۷۳، ۷۲
 شکسپیر، هانری فلوشر ۳۸۳
 شکل در شعر عصر جدید، هربرت رید ۲۳۸، ۲۴۱
 شکل و سبک در شعر، (به‌کوشش) آر. دبلیو. چیمبرز ۱۰۳
 شمایل: میلتن و منتقدان عصر جدید، ویلیام امپسن ۴۴۰
 شمشیرم نیز نخواهد خفت: گفتارهایی در تکرگرای، شفقت و امید اجتماعی، اف. آر. لیوس ۴۰۱، ۴۰۲، ۴۰۳، ۴۰۴، ۴۰۶، ۴۰۸، ۴۱۲، ۴۱۳، ۴۰۹
 شهود، ویلیام باتلر ییتس ۳۷، ۴۰، ۴۴، ۴۵، ۴۷، ۴۹
 شیر و روباه، ویندم لوئیس ۲۸۴
 شیوهٔ مطالعه، آی. ریچاردز ۳۷۸
 صدای راستین شعر، هربرت رید ۲۳۸، ۲۳۹
 صنعت داستان‌نویسی، پرسی لایک ۱۵۰، ۱۶۰
 «ضربانگ و خیال‌بندی در شعر انگلیسی»، ویلیام امپسن ۴۴۳
 ضربهٔ بازشناسی، دی. ایچ. لارنس ۲۰۴
- طالع بفرنج، مریوس بیولی ۲۸۳
 «طرح و توطئه‌های دوگانه»، ویلیام امپسن ۴۳۷
 طریق انتقادی، فرد مکس هیوفر ۲۷۶
 طوفان شکسپیری، جی. ویلسن نایت ۲۲۶
 عشق، آزادی و جامعه، جان میدلتن مری ۱۸۰
 علم و شعر، آی. ریچاردز ۲۹۰، ۳۵۹، ۳۶۰، ۳۶۳
 فایدهٔ شعر و کاربرد نقد، تی. اس. الیوت ۱۶۸، ۲۹۴، ۲۹۹، ۳۰۰، ۳۰۱، ۳۰۴، ۳۰۹، ۳۱۳، ۳۱۹، ۳۲۱، ۳۲۸، ۳۳۰، ۳۳۱، ۳۴۲
 فرهنگ و محیط پیرامون آن، آی. ریچاردز و دنیس تامسن ۲۹۴، ۴۰۲
 «فلسفهٔ ترویلز و کرسیدا»، جی. ویلسن نایت ۲۲۹
 فلسفهٔ ریطوریکا، آی. ریچاردز ۳۷۳
 «فلسفهٔ شعر شلی»، ویلیام باتلر ییتس ۳۷
 فلک پرستاره: بررسی‌هایی در شعر رازینانه، جی. ویلسن نایت ۲۲۷، ۲۳۶
 فن نمایش، گوستاف فرایتاگ ۸۷
 فیودور داستایفسکی، جان میدلتن مری ۱۸۳
 قیای چندرنگ، هربرت رید ۲۳۸، ۲۴۱، ۲۴۲
 قرائتی از آثار جرج هربرت، رازمند تیو ۴۳۳
 «قضیهٔ هیوم»، ازرا پاوند ۲۵۰
 ققتوس: نوشته‌های منتشر شده پس از مرگ نویسنده، دی. ایچ. لارنس ۲۰۴، ۲۰۵، ۲۰۷، ۲۱۰، ۲۱۱، ۲۱۳، ۲۱۴، ۲۱۵، ۲۱۶، ۲۱۸، ۲۱۹، ۲۲۰
 ققتوس ۲: آثار پراکنده، منتشر نشده و دیگر

- نوشته‌های منثور، دی. ایچ. لارنس ۲۰۵، ۲۰۸، ۲۱۰، ۲۱۱، ۲۱۸، ۲۲۰
- گفت‌وگوهای خیالی، جرج مور ۶۵
- گلچین آکسفرد شعر نوین، ویلیام باتلر ییتس ۴۱، ۴۷، ۴۸، ۴۹
- کاترین منسفیلد و بررسیهای ادبی دیگر، جان میدلتن مری ۱۸۰، ۱۸۲، ۱۹۲، ۱۹۷
- گلچین تغزلات و اشعار متافیزیکی قرن هفدهم: از دان تا باتلر، سر هربرت گری پرسن ۱۰۵
- «کارکرد اجتماعی شعر»، تی. اس. الیوت ۲۹۴
- گلچین شعر ناب، جرج مور ۶۰، ۶۱
- کالیتز، اچ. دبلیو. گورد ۱۱۲
- گل شاهوار: شکسپیر در مقام شاعر سلطنت‌خواهی، جی. ویلسن نایت ۲۳۵
- کتابها و شخصیتها، انگلیسی و فرانسوی، لیتن استریچی ۱۲۴، ۱۲۷، ۱۲۸، ۱۲۹، ۱۳۰
- لارنس استرن، هانری فلوشر ۳۸۳
- کشفیات، جان میدلتن مری ۱۷۰، ۱۷۱، ۱۷۵
- لحظه و مقالات دیگر، ویرجینیا وولف ۱۴۰
- ۱۸۵، ۱۸۹، ۱۹۰، ۱۹۱، ۱۹۶، ۱۹۷
- «کلوخ‌انداز را پاداش سنگ است و اناجیل»، جی. ویلسن نایت ۲۳۰
- لرد بایرون: فضایل مسیحی، جی. ویلسن نایت ۲۳۶
- کند و کاو، ویلیام باتلر ییتس ۳۷، ۳۹، ۴۱، ۴۳
- ۴۴، ۴۶، ۴۷
- لژی استیون، دزمند مکاریتی ۱۶۶
- کند و کاوها، ال. سی. نایتز ۳۸۲
- ماهیت هنر، جان الگزاندرا اسمیت ۱۱۱
- کولریج، آی. ای. ریچاردز ۳۵۸، ۳۵۹، ۳۶۱
- «مبهوت شده‌ام»، ویلیام امپسن ۴۵۰
- ۳۶۷، ۳۶۹، ۳۷۰، ۳۷۷
- مجموعه آکسفرد در شعر انگلیسی، گردآوری آرتور کوپلر کوچ ۷۴
- کیتس، اچ. دبلیو. گورد ۱۱۲
- مجموعه آکسفرد از شعر نوین، ویلیام باتلر ییتس ۴۰، ۴۱
- کیتس، جان میدلتن مری ۵۷، ۱۷۰، ۱۸۷، ۱۸۸
- کیتس و شعر او، ماریس دیکستاین ۱۸۸
- کیتس و شکسپیر، جان میدلتن مری ۹۴، ۱۸۶
- کیش صداقت، هربرت رید ۲۳۸
- «گردباد ما»، ویندم لونیس ۲۸۴
- کیش صدف، جی. ویلسن نایت ۹۴، ۲۲۲
- ۲۲۴، ۲۲۵، ۲۲۹، ۲۳۰، ۲۳۱، ۲۳۳، ۲۹۸
- ۳۱۰
- کژیده مقالات، تی. اس. هیوم ۲۵۱
- گشت و گذارهای ادبی، تی. اس. الیوت ۳۰۸
- گفت‌وگوهای خیابان ابیری، جرج مور ۶۰، ۶۲
- ۶۴، ۶۵
- «مدرنیسم چه بود؟»، هری لوین ۲۴۷

فهرست عنوان کتابها و مقالات ۵۴۱

- مرگ شب‌پره، ویرجینیا وولف ۱۴۴، ۱۴۵، ۱۵۱، ۱۵۵
 ۲۷۴، ۲۷۵، ۲۷۶، ۲۷۷، ۲۷۸، ۲۷۹، ۲۸۰، ۲۸۱، ۲۸۲
- مروزی بر ادبیات انگلیسی، آلیور التن ۹۸، ۹۷، ۹۹
 مروزی بر شعر مدرنیستی، رابرت گربور و لورا
 رایدینگ ۲۴۷
 مسوکات، جان میدلتن مری ۱۷۹
 مسئله سبک، جان میدلتن مری ۲۸، ۱۷۰، ۱۷۱، ۱۷۶، ۱۷۷، ۱۹۰، ۱۹۶
 مطالعات بیشتر درباره فرهنگی رو به زوال، کریستوفر کاذول ۲۴۳
 مطالعات درباره فرهنگی رو به زوال، کریستوفر کاذول ۲۴۳
 مطالعاتی در ادبیات کلاسیکی امریکا، دی. ایچ. لارنس ۲۰۴، ۲۰۹، ۲۱۶، ۲۱۷، ۲۱۸، ۲۱۹، ۲۲۰، ۴۱۴
 معرفت و تجربه در فلسفه اف. ایچ. بردلی، تی. اس. الیوت ۲۹۴، ۲۹۵، ۲۹۸، ۳۰۶، ۳۱۸
 معرفت و تجربه در فلسفه فرانسیس هربرت بردلی، تی. اس. الیوت ۹۴
 معمای کیتس، جان میدلتن مری ۱۸۷
 «معنای تاریخ ادبی»، آلیور التن ۹۶
 معنای معنی، آی. ای. ریچاردز ۳۶۲، ۳۶۳
 معنای نمادین: روایت‌های منتشرشده مطالعاتی درباره ادبیات کلاسیکی امریکا (۱۹۱۸-۱۹۲۱)، دی. ایچ. لارنس ۲۰۹، ۲۱۷، ۲۱۹، ۲۲۰
 «معیارمآبی»، ازرا پاوند ۲۷۷
 مفاهیم خیر و شر، ویلیام باتلر ییتس ۳۵
 مفاهیم نقد، رنه ولف ۱۰۹
 مقالات ادبی، ازرا پاوند ۲۵۷، ۲۵۸، ۲۵۹، ۲۶۰، ۲۶۱، ۲۶۲، ۲۶۳، ۲۶۴، ۲۶۵، ۲۶۶، ۲۶۷، ۲۶۸، ۲۶۹، ۲۷۰، ۲۷۱، ۲۷۲، ۲۷۳
- مقالات انتقادی، ازرا پاوند ۲۸۰
 مقالات دوشنبه، لیتن استریچی ۱۲۵، ۱۲۷، ۱۲۹، ۱۳۰
 مقالات ذوقی، جان میدلتن مری ۱۸۰، ۱۸۳، ۱۹۲
 مقالات قدیم و جدید، تی. اس. الیوت ۲۹۶، ۳۰۲، ۳۱۱
 مقالات مهذب، ازرا پاوند ۲۵۸، ۲۵۹، ۲۷۷
 مقالات و خطابه‌ها، آلیور التن ۱۰۱
 مقالات و خطابه‌ها، سر هربرت گری پرسن ۱۰۶
 مقالات و دیباچه‌ها، ویلیام باتلر ییتس ۳۶، ۳۷، ۳۸، ۳۹، ۴۱، ۴۲، ۴۵، ۴۶، ۴۷، ۴۸، ۵۰
 مقالاتی در اختلاف نظر انتقادی، اف. دبلیو. ییتس ۴۲۳، ۴۲۴، ۴۲۵، ۴۲۶، ۴۲۸
 مقالاتی درباره نمایشنامه‌نویسان دوره الیزابت، تی. اس. الیوت ۲۹۵
 مقدمه بر آثار براونینگ، آرتر سیمنز ۵۳
 مقدمه بر بل والری، هنر شعر، تی. اس. الیوت ۳۴۱
 مکاشفه، دی. ایچ. لارنس ۲۰۳
 «مکتب و مابعد طبیعی امر شر»، جی. ویلسن نایت ۲۳۱
 ملک الشعرای صلح: در نبوغ الگزاندر پوپ، جی. ویلسن نایت ۲۳۵
 منتخب مقالات، اف. آر. لیوس ۴۰۹
 منتخب مقالات ۱۹۱۷-۱۹۳۲، تی. اس. الیوت ۲۹۷، ۲۹۸، ۲۹۹، ۳۰۰، ۳۰۱، ۳۰۲، ۳۰۳، ۳۰۴، ۳۰۵، ۳۰۷، ۳۰۸، ۳۰۹، ۳۱۰، ۳۱۱، ۳۱۲، ۳۱۳، ۳۱۴، ۳۱۶، ۳۲۲، ۳۲۳، ۳۲۴، ۳۲۶، ۳۲۷، ۳۲۹، ۳۳۰، ۳۳۱، ۳۳۲، ۳۳۵

- نوشته‌های منثور، دی. ایچ. لارنس ۲۰۵، ۲۰۸، ۲۱۰، ۲۱۱، ۲۱۸، ۲۲۰
- گفت‌وگوهای خیالی، جرج مور ۶۵
- گلچین آکسford شعر نوین، ویلیام باتلر بیتس ۴۱، ۴۷، ۴۸، ۴۹
- کاترین منسفیلد و بررسیهای ادبی دیگر، جان میدلتن مری ۱۸۰، ۱۸۲، ۱۹۲، ۱۹۷
- گلچین تغزلات و اشعار متافیزیکی قرن هفدهم: از دان تا باتلر، سر هربرت گری پرسن ۱۰۵
- «کارکرد اجتماعی شعر»، تی. اس. الیوت ۲۹۴
- گلچین شعر ناب، جرج مور ۶۰، ۶۱
- کالیتز، اچ. دبلیو. گورد ۱۱۲
- گل شاهوار: شکسپیر در مقام شاعر سلطنت‌خواهی، جی. ویلسن نایت ۲۳۵
- کتابها و شخصیتها، انگلیسی و فرانسوی، لیتن استریچی ۱۲۴، ۱۲۷، ۱۲۸، ۱۲۹، ۱۳۰
- لارنس استرن، هانری فلوشر ۳۸۳
- کشفیات، جان میدلتن مری ۱۷۰، ۱۷۱، ۱۷۵
- لحظه و مقالات دیگر، ویرجینیا وولف ۱۴۰
- ۱۸۵، ۱۸۹، ۱۹۰، ۱۹۱، ۱۹۶، ۱۹۷
- «کلوخ‌انداز را پاداش سنگ است و اناجیل»، جی. ویلسن نایت ۲۳۰
- لرد بایرون: فضایل مسیحی، جی. ویلسن نایت ۲۳۶
- کند و کاو، ویلیام باتلر بیتس ۳۷، ۳۹، ۴۱، ۴۳
- لژی استیون، دزمند مکاریتی ۱۶۶
- ۴۴، ۴۶، ۴۷
- کند و کاوها، ال. سی. نایتز ۳۸۲
- ماهیت هنر، جان الکزاندرا اسمیت ۱۱۱
- کولریج، آی. ای. ریچاردز ۳۵۹، ۳۶۱
- «مبهوت شده‌ام»، ویلیام امپسن ۴۵۰
- ۳۶۷، ۳۶۹، ۳۷۰، ۳۷۷
- مجموعه آکسford در شعر انگلیسی، گردآوری آرتور کوپلر کوچ ۷۴
- کیتس، اچ. دبلیو. گورد ۱۱۲
- مجموعه آکسford از شعر نوین، ویلیام باتلر بیتس ۴۰، ۴۱
- کیتس و شعر او، ماریس دیکستاین ۱۸۸
- کیتس و شکسپیر، جان میدلتن مری ۹۴، ۱۸۶
- کیش صداقت، هربرت رید ۲۳۸
- «گردباد ما»، ویندم لونیس ۲۸۴
- کیش و گذارهای ادبی، تی. اس. الیوت ۳۰۸
- مجموعه مقالات در نقد ادبی، هربرت رید ۲۳۸
- ۲۲۴، ۲۲۵، ۲۲۹، ۲۳۰، ۲۳۱، ۲۳۳، ۲۹۸
- مجموعه مقالات، والتر پیتن کار ۱۰۲، ۱۰۳
- ۱۰۴
- مجموعه نامه‌ها، دی. ایچ. لارنس ۲۰۷، ۲۰۸
- ۲۱۰، ۲۱۱، ۲۱۳
- «مدرنیسم چه بود؟»، هری لوین ۲۴۷
- ۶۴، ۶۵

فهرست عنوان کتابها و مقالات ۵۴۱

- مرگ شب‌پره، ویرجینیا وولف ۱۴۴، ۱۴۵، ۱۵۱، ۱۵۵
- مروری بر ادبیات انگلیسی، آلیور التن ۹۸، ۹۷، ۹۹
- مرودی بر شعر مدرنیستی، رابرت گریبور و لورا رایدنیک ۲۴۷
- مسوکات، جان میدلتن مری ۱۷۹
- مسئله سبک، جان میدلتن مری ۲۸، ۱۷۰، ۱۷۱، ۱۷۶، ۱۷۷، ۱۹۰، ۱۹۶
- مطالعات بیشتر دربارهٔ فرهنگی رو به زوال، کریستوفر کاذول ۲۴۳
- مطالعات دربارهٔ فرهنگی رو به زوال، کریستوفر کاذول ۲۴۳
- مطالعاتی در ادبیات کلاسیکی امریکا، دی. ایچ. لارنس ۲۰۴، ۲۰۹، ۲۱۶، ۲۱۷، ۲۱۸، ۲۱۹، ۲۲۰، ۴۱۴
- معرفت و تجربه در فلسفه اف. ایچ. بردلی، تی. اس. الیوت ۲۹۴، ۲۹۵، ۲۹۸، ۳۰۶، ۳۱۸
- معرفت و تجربه در فلسفه فرانسیس هربرت بردلی، تی. اس. الیوت ۹۴
- معمای کیتس، جان میدلتن مری ۱۸۷
- «معنای تاریخ ادبی»، آلیور التن ۹۶
- معنای معنی، آی. ای. ریچاردز ۳۶۲، ۳۶۳
- معنای نمادین: روایت‌های منتشرشدهٔ مطالعاتی دربارهٔ ادبیات کلاسیکی امریکا (۱۹۱۸-۱۹۲۱)، دی. ایچ. لارنس ۲۰۹، ۲۱۷، ۲۱۹، ۲۲۰
- «معیارمآبی»، ازرا پاوند ۲۷۷
- مفاهیم خیر و شر، ویلیام باتلر ییتس ۳۵
- مفاهیم نقد، رنه ولف ۱۰۹
- مقالات ادبی، ازرا پاوند ۲۵۷، ۲۵۸، ۲۵۹، ۲۶۰، ۲۶۱، ۲۶۲، ۲۶۳، ۲۶۴، ۲۶۵، ۲۶۶، ۲۶۷، ۲۶۸، ۲۶۹، ۲۷۰، ۲۷۱، ۲۷۲، ۲۷۳
- مقالات انتقادی، ازرا پاوند ۲۸۰
- مقالات دوشنبه، لیتن استریچی ۱۲۵، ۱۲۷
- مقالات ذوقی، جان میدلتن مری ۱۸۰، ۱۸۳، ۱۹۲
- مقالات قدیم و جدید، تی. اس. الیوت ۲۹۶، ۳۰۲، ۳۱۱
- مقالات مذهب، ازرا پاوند ۲۵۸، ۲۵۹، ۲۷۷
- مقالات و خطابه‌ها، آلیور التن ۱۰۱
- مقالات و خطابه‌ها، سر هربرت گری پرسن ۱۰۶
- مقالات و دیباچه‌ها، ویلیام باتلر ییتس ۳۶، ۳۷، ۳۸، ۳۹، ۴۱، ۴۲، ۴۵، ۴۶، ۴۷، ۴۸، ۵۰
- مقالاتی در اختلاف نظر انتقادی، اف. دبلیو. بیتسن ۴۲۳، ۴۲۴، ۴۲۵، ۴۲۶، ۴۲۸
- مقالاتی دربارهٔ نمایشنامه‌نویسان دورهٔ الیزابت، تی. اس. الیوت ۲۹۵
- مقدمه بر آثار براونینگ، آرتر سیمز ۵۳
- مقدمه بر بل والری، هنر شعر، تی. اس. الیوت ۳۴۱
- مکاشفه، دی. ایچ. لارنس ۲۰۳
- «مکتب و مابعد طبیعی امر شر»، جی. ویلسن نایت ۲۳۱
- ملک الشعرای صلح: در نبوغ الگزاندر پوپ، جی. ویلسن نایت ۲۳۵
- منتخب مقالات، اف. آر. لیوس ۴۰۹
- منتخب مقالات ۱۹۱۷-۱۹۳۲، تی. اس. الیوت ۲۹۷، ۲۹۸، ۲۹۹، ۳۰۰، ۳۰۱، ۳۰۲، ۳۰۳، ۳۰۴، ۳۰۵، ۳۰۷، ۳۰۸، ۳۰۹، ۳۱۱، ۳۱۲، ۳۱۳، ۳۱۴، ۳۱۶، ۳۲۲، ۳۲۳، ۳۲۴، ۳۲۶، ۳۲۷، ۳۲۹، ۳۳۰، ۳۳۱، ۳۳۲، ۳۳۵

- ۳۲۶، ۳۲۷، ۳۲۹، ۳۳۰، ۳۳۱، ۳۳۲، ۳۳۵، ۴۴۷
 ۳۳۶، ۳۳۷، ۳۳۸، ۳۳۹، ۳۵۲
 منتخب نقد، جان میدلتن مری ۱۸۰
 منتخب نوشته‌های منتور، ازرا پاوند ۲۷۵، ۲۷۸
 منتقدان و نقد، گروه ارسطونیان شیکاگو ۲۸
 منتقد-پژوهشگر، اف. دبلیو. بیتسن ۴۲۲، ۴۲۴
 ۴۲۵، ۴۲۶، ۴۲۷
 منیسوس در باب ذهن، آی. ای. ریچاردز ۳۷۸
 «موسیقی اتللو»، جی. ویلسن نایت ۲۳۰
 مونیست، تی. اس. الیوت ۲۹۴
 میان دو دنیا، جان میدلتن مری ۱۷۵
 میلتن، ویلیام بلیک ۲۰۱
 میلتن، والتر رالی ۷۲، ۷۳
 میلتن و وردزورت: شاعران و پیامبران، سر
 هربرت گری پرسن ۱۰۶
 نامه‌ها، دی. ایچ. لارنس ۲۰۷، ۲۱۳، ۲۱۴، ۲۲۲
 نامه‌ها، سر والتر اسکات ۱۰۶
 نامه‌ها، والتر رالی ۷۱
 نامه‌ها، ویرجینیا وولف ۱۴۴، ۱۴۵، ۱۴۸
 نامه‌های ازرا پاوند، ازرا پاوند ۲۵۸، ۲۶۰
 ۲۷۱، ۲۷۳، ۲۷۶، ۲۷۸
 نامه‌های جرج مور به ادوارد دوزاردن، جرج مور
 ۵۹
 «نامه‌های کیتس»، اندرو سیسل بردلی ۹۲
 نامه‌های ویلیام باتلر بیتس، ویلیام باتلر بیتس
 ۳۴، ۴۸
 نامه‌هایی به جزیره نو، ویلیام باتلر بیتس ۳۴
 نامه‌هایی درباره شعر، ویلیام باتلر بیتس ۳۳
 نامه‌هایی در نقد، اف. آر. لیوس ۴۰۲، ۴۰۴
 ۴۰۶
 «نسخه‌بدهای شعرهای بیزنطه»، ویلیام امپسن
- ۴۴۷
 «نظام نمادین شعر»، ویلیام باتلر بیتس ۴۹
 نظام‌های اساطیری، ویلیام باتلر بیتس ۴۷
 «نظر شلی درباره شعر»، اندرو سیسل بردلی ۹۲
 نظرگاه‌ها، تی. اس. الیوت ۳۱۷، ۳۱۸، ۳۱۹، ۳۲۰
 نظروزیها، آی. ای. ریچاردز ۳۶۱
 نظروزیها، تی. ای. هیوم ۲۴۹، ۲۵۱، ۲۵۲
 ۲۵۳
 نظروزیهای بیشتر، تی. ای. هیوم ۲۴۹، ۲۵۵
 ۲۵۶
 نظریه ادبی آی. ای. ریچاردز، جروم شیلر ۳۵۶
 نظریه ادبیات، رنه ولک ۱۳، ۲۴، ۳۸۹، ۴۲۳
 ۴۲۶
 نقد ادبی، بندتو کروچه ۱۹
 نقد ادبی در انگلستان: قرون هفدهم و هجدهم،
 آر. اس. کرمن ۱۸
 «نقد ادبی و فلسفه»، آی. ای. ریچاردز ۳۸۹
 نقد، دزمند مکاریتی ۱۶۵، ۱۶۷
 نقد عملی، آی. ای. ریچاردز ۳۵۹، ۳۶۰، ۳۶۱
 ۳۶۲، ۳۶۷، ۳۷۲، ۳۷۴، ۳۷۵، ۳۷۶، ۳۷۷
 نقد نو، جان کرو رنسم ۳۵۶
 نقد و آفرینش، سر هربرت گری پرسن ۱۰۶
 نقدهای سنجی، جان چرتن کالینز ۷۰
 نقشمایه‌های اصلی خیال‌بندی در ترازوی‌های
 تصویر آثار شکسپیر، جی. ویلسن نایت ۲۲۴
 نقش نامتعارف، مریوس بیولی ۳۸۳
 «نقش نقد»، الیوت ۴۰۶
 نگاه اجمالی به شعر نوآین، لورا رایدینگ و
 رابرت گریوز ۴۳۰
 نگرشهای ادبی، (به کوشش) کرل کمدن ۴۰۱
 نماد آدمی، جی. ویلسن نایت ۲۳۲
 نمایشنامه شاعر دینی شکسپیر: بررسی طوفان،

فهرست عنوان کتابها و مقالات ۵۴۳

- نمایش و جامعه در عصر جانسن، ال. سی. نایتز ۳۸۲
- ویلیام بلیک، جان میدلتن مری ۲۰۱
- ویلیام بلیک: مقالاتی در بزرگداشت سرچفزی ۴۱۰، ۴۰۹
- کینز، اف. آر. لیوس ۲۲۸
- ویندم لوئیس درباره هنر: مجموعه نوشته‌ها ۲۷۹
- ۱۹۱۳-۱۹۵۶، ویندم لوئیس ۲۸۴
- نوشته‌های پراکنده، ویلیام باتلر ییتس ۴۱
- نوشته‌های گوناگون، اندرو سیسل بردلی ۸۶
- ۸۸، ۸۹، ۹۲
- نویسندگان معاصر، ویرجینیا وولف ۱۴۴، ۱۴۷
- ۱۴۹
- نیروهای مغفول: مقالاتی درباره ادبیات قرن نوزدهم و بیستم، دی. ایچ. لارنس ۲۲۳، ۲۳۷
- نیروهای واگذاشته: جان میدلتن مری ۱۸۱، ۱۸۲
- نیمه اول قرن هفدهم، سر هربرت گری پرسن ۱۰۵
- «[واژه] درستکار در اتللو» ویلیام امپسن ۸۷
- واژه‌ها و شعر، جرج رایلند ۱۲۸
- «واقعیت و صداقت»، اف. آر. لیوس ۴۰۲
- وردزورت: تفسیر مجدد، اف. دبلیو. بیتسن ۴۲۳
- وردزورت: خطابه‌ها و مقالات، ایچ. دبلیو. گرد ۱۱۲
- وردزورت، والتر رالی ۷۲، ۷۳
- وردزورت، هربرت رید ۲۳۸
- «وردزورت: لوازم خلاقیت»، اف. آر. لیوس ۴۰۱
- «ورلن»، آرترسیمنز ۵۳
- وضعیت امریکاییان، هنری جیمز ۲۷۹
- هملت و اورستیس، جی. ویلسن نایت ۲۲۳
- هنر چیست؟، لئو تالستوی ۱۱۷
- هنر داستان‌سرایی نزد فرانسویان، مارتین ترنل ۳۸۳
- هنر در شعر، سر هربرت گری پرسن ۱۰۵
- هنر کتابخوانی، آرتر کوپلر کوچ ۷۴
- هنر، کلایو بل ۱۱۹، ۱۲۰
- هنر نقد و مقالاتی در نقد (به کوشش) آر. دبلیو. استالمن، ۲۹۴، ۳۲۳
- هنر نگارش، آرتر کوپلر کوچ ۷۴
- «هنوز هم زبان عاطفی»، آی. ای. ریچاردز ۳۵۵
- یادداشت‌های روزانه یک نویسنده، ویرجینیا وولف ۱۴۳، ۱۴۸، ۱۵۳، ۲۹۱
- یک دسته مقاله، آلیور التن ۱۰۰
- یورشهای دشمن: گزیده نقد ادبی، ویندم لوئیس ۲۸۶، ۲۹۱

فهرست موضوعی

- آدم‌های داستانی ساده و جامع: ۱۶۰، ۱۶۱
 آرمان، اصول عقیدتی: ۳۴۷، ۲۰
 آلمان: ۴۱۴
 آیین عبادی: ۳۲۲
- انسان‌مداری: ۳۹۵، ۳۹۴، ۳۹۳
 انگیزه یا تکانه: توازن ۳۵۸، ۳۵۷ : تعادل
 انگیزه‌ها ۳۶۵
 این‌همانی نقد با مؤلف: ۴۲۷، ۱۷۶، ۱۷۵
- ابهام: ۴۳۱
 اثر ممتاز و ماندگار، اثر کلاسیکی: ۳۲۷، ۲۲۶
 احساسات: تاریخ ۱۰۷؛ هدایت ۳۹۷
 احساس: ۳۰۳، ۳۰۴، ۳۰۶، ۳۶۱، ۳۹۷؛ نیز ←
 عاطفه
- اخلاق در هنر: ۳۹۳؛ در نقد ۲۲۵؛ در رمان ۲۰۴
 ادبیات پژوهشی: ۲۹۷، ۷۰، ۳۹۰، ۴۲۲
 ادبیات تطبیقی: ۲۶۰، ۹۶
 ادبیات جهانی: ۲۷۶، ۲۵۹، ۹۶
 ارجاع، معنای ارجاعی: ۴۴۱، ۳۶۳
 ارسطوئیان شیکاگو: ۲۸
 استعاره: ۳۷۲، ۳۶۱، ۲۵۶، ۱۷۲
 اسطوره: ۳۷۰، ۳۶۸، ۳۲۲، ۲۲۲، ۲۰۹
 اقتصاد و ادبیات: ۱۳۴
 الهام: ۴۲۱، ۲۴۱، ۱۷۷، ۱۷۶
 امر تراژیک: ۷۷
 امر داستانی و واقعیت: ۷۳، ۷۲؛ اختلاط ۲۱۶
 انحطاط: ۲۹۸
- بافت: ۲۲۶، ۱۷۱
 باور، اعتقاد: ۳۶۳، ۳۱۲، ۳۱۱، ۲۹۳
 بد بودن شعر: ۳۶۵
 بوطیقای ناهشیار: ۱۰۴
 بیان حال: ۱۱۰
- پالایش: ۳۹۸، ۳۵۸، ۲۰۳
 پدیدارشناسی: ۴۵۲، ۴۲۶، ۲۵۲
 پیوستگی: ۴۱۰، ۴۰۹
- تأثیر نقد ایتالیایی بر نقد انگلیسی: ۹
 تأثیر نقد فرانسوی بر نقد انگلیسی و امریکایی: ۱۰
 تاریخ ادبی: ۱۰۳، ۱۰۹، ۳۹۰، ۴۱۷، ۴۲۱، ۴۲۲
 تاریخ تطور اندیشه (از نظر لاجوی): ۲۳
 تاریخ شعر انگلیسی: ۳۰۸، ۳۸۵، ۴۲۰، ۴۳۶
 تاریخ: شیوة تاریخی ۳۴۴؛ حس تاریخی ۳۲۳؛
 نگرش ۳۲۲
 «تاریخ فکری»: ۲۳

۵۴۶ تاریخ نقد جدید

- تاریخ فلسفه: ۱۸
تاریخ‌مداری: ۳۷۷، ۴۲۰
تاریک‌اندیشی در شعر: ۲۴۰
تأویل متن: ۲۳
تبعات آلمانی: ۷۴
تخیل، خیال، ایماز: ۳۶، ۴۰؛ و وهم ۲۵۴، ۳۳۰؛
منطق: ۳۱۸، ۳۳۰
تراژدی: مفهوم ۴۱، ۷۵، ۷۶، ۷۷، ۱۸۲، ۲۱۵، ۳۹۸
ترجمه: ۲۶۰
تفسیر: ۲۹۸، ۲۹۹، ۳۰۰، ۳۰۱، ۳۷۵؛ درستی ۳۷۶؛ محدوده ۴۲۷
تقابل انگلیسی-روسی: ۱۵۴
تقلید: ۱۵۰
تکوین، تکامل، تکامل‌گرایی، تاریخ تکاملی: ۲۵، ۲۶، ۱۰۴، ۱۲۰، ۱۳۶، ۱۷۷، ۴۱۸
تلویح: ۳۸، ۳۹، ۲۶۵
تشیل: ۳۷، ۱۵۶، ۱۷۹، ۲۰۹؛ نیز ← نماد
توانمندی سلبی: ۱۸۶، ۱۸۷
توضیح علی: ۲۰
تئوری نوع ادبی: ۳۴۶
جامعه‌شناسی، تاریخ اجتماعی: ۲۰، ۱۲۰، ۱۳۴، ۲۴۱، ۳۹۳، ۳۹۴، ۳۹۵، ۴۱۸، ۴۱۹
جریان سیال ذهن: ۱۶۶، ۲۸۵، ۲۹۰
جمع اضداد: ۲۲۵، ۲۲۹، ۲۳۰
جنبش رمانتیک: ۵۵
جو: ۸۵، ۲۲۵، ۲۲۸
حقیقت، «حقیقت» در شعر: ۳۷۰
حلقه دریافت: ۳۷۶
خیال‌بندی، خیال‌انگیز، صور خیال، صورت خیال، تصویرسازی، ایمازیسم، تصویرپردازی: ۲۳۹، ۲۴۶، ۲۴۷، ۲۵۰، ۲۵۴، ۲۵۵، ۲۷۱، ۲۷۵، ۲۷۶، ۳۷۲، ۳۷۳، ۳۷۴، ۴۴۳
خیال، قوه خیال: ۸۶، ۱۷۲، ۲۲۴، ۲۲۵، ۲۶۱
۲۶۲، ۲۶۵، ۳۱۸
داوری، قضاوت، نقد حکمی: ۱۷۴، ۱۷۶، ۲۹۸، ۲۹۹، ۳۳۰، ۳۹۰، ۴۰۱، ۴۲۷
دریافت، درک: ۴۱۴
دفاع از شعر: ۳۵۹، ۳۶۹
دیالکتیک: ۴۱۸
دیدگاه در رمان: ۱۶۱
دین: و هنر ۱۲۰، ۱۶۸، ۱۷۴، ۱۸۷، ۳۱۱؛ و نقد ۳۹۳، ۳۹۷، ۴۰۹؛ زوال ۴۳؛ و شعر ۹۱، ۴۳۸
ذکاء متافیزیکی: ۳۳۰، ۳۳۷
ذوق، تاریخ: ۳۹۴
ذوق‌مداری: ۵۸، ۶۵، ۱۳۱، ۱۷۵، ۲۵۵
رتبه‌بندی: ۱۱۲، ۲۹۹، ۳۰۱
رمانتیک، رمانتیسم: ۱۷۶، ۱۷۷؛ در مقایسه با کلاسیک ۲۳۹
رمان: ۱۳۶، ۱۵۹-۱۶۲؛ رمان انگلیسی ۳۸۵، ۳۸۶، ۳۸۷، ۳۸۸، ۴۰۲؛ رسالت ۲۰۵؛ منزلت ۴۲۵
رمان روسی: ۱۰۱، ۱۵۲، ۱۸۵، ۲۱۱، ۲۱۲
رنسانس: ۴۳
روان‌شناسی قومی: ۲۱۶
روان‌کاوی، تحلیل روانی، تحلیل روان‌کاوانه: ۹، ۱۶۶، ۲۰۲، ۲۳۸، ۴۱۱
روح‌باورانه، غیب‌باورانه: ۲۲۷، ۲۲۸

- زبان: ۲۲۶، ۲۱۸، ۴۱۹، ۴۲۰، ۴۲۳؛ شعر ۳۶۱، ۳۶۲، ۳۶۳، ۳۷۸؛ ارجاعی در مقابل عاطفی ۳۷۶؛ گفتار ۲۶۴
- زبان‌شناسی: ۴۰۵، ۴۱۷، ۴۱۸، ۴۱۹، ۴۲۳، ۴۲۴، ۴۲۵؛ تاریخ ۲۶
- زمان: ۲۸۵، ۲۸۶، و حجم ۴۲۵؛ متوقف شدن زمان، حس بی‌زمان ۴۰۸، ۳۲۴
- زندگی، حیات: ۳۶۷، ۴۰۸، ۴۰۹، ۴۱۰، ۴۲۲؛ و هنر ۱۵۱
- زندگی‌نامه، شرح حال: ۱۳۳، ۳۰۱
- زن‌مداری، جنبهٔ زنانگی: ۱۵۴، ۱۵۵
- زوال تدریجی، تخصصی شدن: ۴۳، ۴۴، ۴۵
- زیباشناختی: حس ۱۱۸، ۱۱۹، ۳۵۶؛ جنبهٔ ۴۲۶؛ نظرگاه ۱۵۸، ۱۵۹؛ وجه، حالت یا عاطفه ۳۵۶
- زیباشناسی: ۲۹۳، ۲۹۴، ۳۴۰
- زیباشناسی روان‌شناختی: ۳۵۷، ۳۶۲، ۴۴۱
- زیباشناسی سازمند: ۲۳۹، ۲۴۱؛ جهان سازمند ۱۷۰؛ وحدت ۱۷۲؛ کل ۱۸۲، ۲۵۵
- زیبایی: ۳۶۱
- سامان دادن به ذهن: ۳۶۷
- سبک: ۱۷۱، ۴۲۴
- سبک نظم: ۳۱۶، ۳۱۷؛ نظم در برابر شعر ۳۱۶، ۳۱۹
- سلیقه: ۱۲۷، ۱۲۸
- سنت: ۲۹۳، ۳۲۳، ۳۲۵، ۳۸۶، ۳۸۷، ۳۸۸، ۳۹۳، ۴۰۹
- سوئدنبورگ: ۴۷، ۳۳۸
- شبهات هنرها: ۲۴۱
- شبه‌گزاره: ۳۷۱
- شخصیت: ۳۰۲
- شخصیت: در شکسپیر ۸۰؛ در رمان ۲۰۷
- شدت در شعر: ۳۱۹، ۳۲۱
- شعر استثناء و شعر شمول: ۳۷۳
- شعر بیان مستقیم: ۳۱۸
- شعر: مفهوم ۵۵، ۱۹۰، ۲۹۴؛ زوال ۴۳؛ به مثابه دانش ۱۸۱؛ برای شعر ۵۵
- شعر ناب: ۴۲۱
- شعور: ۳۰۷، ۳۶۰
- شعور وحدتمند، وحدت احساس و شعور: ۱۷۴، ۱۷۵، ۲۹۳، ۳۰۶، ۳۰۷، ۳۰۹
- شکل در برابر محتوا: ۱۱۸، ۱۵۰، ۲۲۶
- شکل معنی‌انگیز: ۱۱۹، ۲۰۶
- صداقت، تجربهٔ زندگی: ۱۷۱، ۲۳۸، ۲۵۵-۲۵۷، ۳۱۳، ۳۶۷، ۳۶۸، ۴۰۴
- صناعت: ۳۹۶
- ضرب‌هنگ: ۳۲۰، ۴۳۵
- ضمیر ناخودآگاه جمعی: ۳۲۱
- طنز، کنایه: ۲۶۵، ۳۲۸، ۳۳۹، ۳۷۳؛ مضاعف ۴۴۷
- عاطفه، معنای عاطفی: ۲۶۳، ۲۶۴، ۳۰۸، ۳۰۴
- ۴۴۲؛ نیز ← احساس
- عروض: ۱۰۴
- عروض، وزن، وزن بخشی: ۲۶۵، ۳۲۰، ۳۶۱، ۴۳۵
- عظمت در ادبیات: ۳۱۱
- علم و هنر: ۲۶۳؛ و نقد ۳۶۸، ۳۶۹، ۳۷۲
- عنیت: ۱۷۳

- فرایند خلاق: ۳۰۱
فرزانگی: ۳۱۲
فرمالیست‌های روسی: ۲۵، ۲۱
فرهنگ اقلیت: ۴۰۵، ۴۰۴
فلسفه آلمانی: ۹۲
فلسفه تاریخ: تحلیلی ۱۷؛ ایضاحی ۲۲؛ گذشته‌نگر ۲۵
فلسفه و شعر: ۳۱۰-۳۰۸
قافیه: ۱۵۵
قرائت دقیق: ۱۱۴: ۲۴۱
قرائت نادرست: ۳۷۳
قرن هجدهم: ۴۷، ۵۵، ۹۹، ۱۰۴، ۱۲۲، ۱۲۵، ۳۲۷، ۲۷۱، ۲۴۱، ۱۹۱
قرون وسطی: ۴۲
قوانین شعر: ۱۱۱
قیاس موجود زنده: ۳۷۶، ۴۲۶، ۴۲۷
کارکردشناختی شعر: ۳۷۰
کلاسیسیسم: ۲۵۲، ۲۵۴، ۳۲۵، ۳۲۹
توکلاسیسیسم ۲۲۶
کلاسیکی در برابر رمانتیکی: ۱۷۶، ۲۵۳، ۲۵۴
۳۲۳، ۳۲۹
کمدی دوران بازگشت سلطنت: ۱۲۶
کنش متقابل بیان نویسنده و خواننده: ۱۳۵، ۱۵۰
۳۰۰
کیفیت فضایی در برابر بعد زمانی: ۲۲۵، ۲۲۶
گروه بلومزبری: ۱۱۵-۱۶۸
گستگی احساس، شعور: ۴۴، ۲۰۹، ۲۹۳
۳۰۸، ۳۰۶، ۲۹۵، ۲۹۴
گونه‌شناسی رمان: ۱۴۹، ۱۶۰، ۱۶۱
لایه‌های شعر: ۳۷۲
مارکسیسم، مارکسیست: ۹، ۲۳۷، ۲۴۲، ۴۲۱
مبادلات انگلیسی-آمریکایی: ۱۲
متافیزیکی: ۲۳۹، ۲۶۹، ۳۰۷، ۳۳۵
مخاطب، واکنشی: ۸۸، ۱۳۴، ۴۱۹، ۴۲۰
مدرنیسم: ۲۰۷، ۲۴۶، ۲۴۷: *modernismo*
اسپانیایی ۲۴۸
مستعارله و مستعارنه در استعاره: ۳۷۲، ۳۷۳
مشرب توماس: ۲۳۸
مطالعات انگلیسی: اوج ۶۸
معادل عینی: ۱۷۱، ۲۹۳، ۲۹۵، ۳۱۴، ۳۱۵
۳۴۴
معانی و بیان: ۲۴۰
معناشناسی تاریخی: ۲۳
معنا: صحت ۴۲۳؛ معنای معنی ۳۶۲؛ و دلالت ۴۲۲
معنانگار: ۲۶۲
معیارها: ۴۲۶
مغالطه فرمالیستی: ۴۲۵
مغالطه قصد نویسنده: ۳۰۰، ۴۲۲، ۴۳۴، ۴۴۶
مقاله: ۱۵۷
مکاشفه، شهود: ۲۴۰
مکان در برابر زمان در رمان: ۱۵۹
موسیقی و شعر: ۲۶۴، ۲۶۵، ۳۱۹-۳۲۱
ناتورالیسم: ۲۸۹
نسبیت‌گرایی، نسبیت‌مداری، نسبی بودن: ۲۵
۱۱۷، ۷۴
نظرگاه روان‌شناختی: ۳۶۱
نظریه اطلاعات: ۳۶۹
نظریه غیرشخصی شعر: ۳۰۲

نظم آزاد از وزن: ۲۵۶، ۲۵۵	تنو او مانسیم: ۳۲۷
نقد استعاره: ۵۷	
نقد جدید: ۲۵، ۲۸، ۱۸۳، ۳۲۴، ۳۵۶، ۳۷۴	واقعیت مدار، رئالیسم، واقع مداری: ۳۴، ۴۰، ۱۱۱، ۱۴۷، ۱۶۳؛ فلسفی ۳۰۴، ۱۳۶
نقد خلّاق: ۲۹۶، ۳۰۰	واکنش خوانندگان، کنش متقابل نویسنده و خواننده: ۱۳۵، ۱۵۰، ۳۰۰
نقد دانشگاهی: ۲۵۸	واکنشهای قراردادی: ۳۷۴
نقد: و زیباییشناسی ۲۱؛ مفهوم ۱۶۳، ۱۶۴، ۱۶۵، ۲۰۴، ۲۲۶، ۲۹۶؛ و تاریخ اقتصادی ۲۰؛ عملکرد ۱۳۱، ۱۳۲، ۱۷۴، ۱۷۵، ۲۵۷، ۲۹۹؛ امید برای ۴۲۸؛ کمال مطلوب ۱۵۶، ۱۵۷، ۲۵۸؛ تاریخ درونی ۲۴؛ و تاریخ ادبیات ۲۲، ۴۲۱، ۴۲۲، ۴۲۳، ۴۲۴، ۴۲۵؛ و تاریخ سیاسی ۲۱؛ وضعیت ۱۵۹؛ نظریه ۱۰۰، ۱۰۱، ۱۰۳	وجه وجودی اثر هنری: ۳۳۶
	و هم: ۲۵۴؛ نیز «خیال و ویژگی طبقاتی: در رمان انگلیسی ۱۵۱؛ در شعر انگلیسی ۴۲۰
	هرج و مرج در نقد: ۳۶۲
	هزل، هجو، هجا: ۲۰۹، ۲۱۰، ۲۹۰
	هماهنگی: ۳۷۷
	هنر انتزاعی: ۲۵۳
	هنر برای هنر: ۱۰۲، ۱۲۰، ۱۲۱، ۱۳۴، ۱۵۸، ۱۹۶، ۲۶۴، ۲۹۰، ۳۹۲، ۳۹۳، ۳۹۵، ۳۹۶
	۴۰۵، ۴۰۶، ۴۲۶
	هنر کلاسیکی: ۲۸۳
	یگانگی شکل و محتوا: ۸۶
	یگانگی موجود: اشتیاق به ۴۲
	Einfühlung (یکدلی): ۳۷۲
نمایشنامه منظوم: ۳۴۶، ۳۲۲	
نمایشنامه‌های «نو»: ۴۸	
نیت: ۱۴۲، ۲۰۸	
تمثیل ۲۰۹؛ مفهوم	
نمادپردازی، سمبولیسم: ۳۱، ۵۰، ۵۱، ۵۲، ۵۳، ۲۶۵، ۲۶۶، ۲۷۶، ۳۲۱، ۳۲۸، ۳۴۱	
نماد: ۲۱۰، ۲۲۶، ۳۰۴، ۳۲۱، ۳۲۲؛ و رمز و	

« برای نوشتن تاریخ نقد جدید اروپایی کسی را به صلاحیت آقای ولک سراغ ندارم ... در اهمیت این کتاب نمی‌توان تردید کرد. مجموعه اسباب انتقادی و علمی که در آن به کار گرفته شده اعجاب‌آور است. تاریخ نقدی مانند آن وجود ندارد؛ هیچ اثر دیگری حاوی دامنه و موضوعیت و ربط آن با مسائل عصر ما نیست.»

دیوید دیچز

منتقد بزرگ انگلیسی و مؤلف کتاب شیوه‌های نقد ادبی

« دانش، روش، استقلال رأی و بهره‌مندی از « منظر بین‌المللی » همه اینها دست به دست هم داده اند تا کتابی فراهم آورند که دهها سال در این موضوع یا آثار هر یک از افرادی که در آن مورد بحث قرار گرفته‌اند مرجعی معیار خواهد بود.»

مارک شورر

منتقد معروف امریکایی

« در امریکا کسی به فضل ولک یافت نمی‌شود. »

هاورد ممفورد جونز

